
THE GETTY CENTER LIBRARY
Why ask for the moon
when we have the stars?
AS

DENKMÄLER
DER RENAISSANCE-SCULPTUR
TOSCANAS

DRUCK VON FISCHER & WITTIG IN LEIPZIG.

DENKMÄLER

DER

RENAISSANCE-SCULPTUR TOSCANAS

IN HISTORISCHER ANORDNUNG

HERAUSGEGEBEN

VON

WILHELM BODE

TEXT

MIT REGISTERN
VON FRIDA SCHOTTMÜLLER

MÜNCHEN 1892—1905
VERLAGSANSTALT F. BRUCKMANN A.-G.

I.

GOTISCHE TRADITIONEN IN DER ERSTEN HÄLFTE DES QUATTROCENTO.

Die Epoche der Kunſt, welche herkömmlich mit dem Namen der Renaiſſance bezeichnet wird, um die Rückkehr zu den antiken Vorbildern zu kennzeichnen, tritt in einem Künſtler von Florenz alsbald voll in die Erſcheinung: in dem Bildhauer Donatello. Ihm ſchließen ſich die meiſten Jüngeren begeiſtert und rückhaltlos an. Aber trotz dieſen Neuerern und ihren Erfolgen bleibt die Kunſt des Trecento mit ihren Traditionen ſelbſt in Florenz in einer Reihe von Künſtlern durch Jahrzehnte noch lebendig und anerkannt.

Nur einer dieſer Künſtler verſteht es in dieſer Zwiſchenſtellung zwiſchen der Kunſt des Trecento und der des Quattrocento ſeine Eigenart ſo ſcharf auszubilden und ſo voll zur Geltung zu bringen, daß er ſchon zu ſeinen Lebzeiten eine Stellung unmittelbar neben Donatello, ja, als der ältere, eine Zeitlang über ihm einnahm und auch heute noch neben ihm genannt wird: der Schöpfer der «Paradieſespforte», Lorenzo Ghiberti.

LORENZO DI CIONE GHIBERTI

1378—1455.

Ghiberti hatte zu ſeiner Zeit und hat heute noch das große Publikum auf ſeiner Seite. Nicht das Charakteriſtiſche, ſondern das Gefällige, nicht die individuelle Form, ſondern die Abſtraktion von derſelben zieht die Augen auf ſich und hat die Bewunderer für ſich. Ghiberti's Vorzüge ſind in die Augen fallend: von ſeiner früheſten Arbeit, von dem Konkurrenzrelief, welches ihm 1403 den Auftrag auf die bronzenen Thorflügel der nördlichen Pforte von San Giovanni verſchaffte, bis zu den Reliefs und Einzelgeſtalten der «Paradieſespforte», die er 1452 vollendete, ſind ihm hoher Schönheitsſinn, Pathos, Großartigkeit der Anordnung, breiter Fluß in der Gewandung und freie Geſtaltungskraft eigentümlich. «Die beiden Idealismen, Giotto und Rafael, reichen sich hier — nach Burckhardts Ausdruck — über dem Realismus hinweg die Hand.» Für unſere moderne, unter dem Einfluſſe des Realismus gebildete Anſchauung fallen daneben freilich, beſonders in den großen Figuren des Künſtlers, auch die Schwächen ſofort ins Auge: mangelhaftes Verſtändnis und daher ungenügende Durchbildung der Formen, geſuchtes Pathos in Ausdruck und Bewegung, Mangel an Innerlichkeit in der Empfindung.

Über Ghiberti's künſtleriſche Thätigkeit ſind wir ſo gut orientiert wie kaum über die eines anderen Künſtlers des Quattrocento. Schon die erhaltenen Urkunden ſind über ihn beſonders ausgiebig; es iſt uns aber auch in ſeinem «Kommentar» das eigene Zeugnis des Künſtlers über ſeine Werke erhalten. Mit Ausnahme der Goldſchmiedearbeiten und der Modelle und Zeichnungen ſind ſie ſämtlich auf uns gekommen; ſind ſie doch auch ausnahmslos in dem dauerhaften Erz ausgeführt.

Die Tafeln (Taf. 1—12) geben ein ſprechendes Zeugnis für den Künſtler, dem wir kaum etwas hinzuzufügen haben. Der Mittelpunkt ſeines Schaffens durch ein halbes Jahrhundert hindurch war das Baptiſterium ſeiner Vaterſtadt. Im Jahre 1403 erhielt er auf Grund der zwei oder drei Jahre früher ausgeſchriebenen Konkurrenz den Auftrag auf eine zweite Bronzepforte nach dem Vorbilde der Pforte des Andrea Piſano; im Jahre 1424 war dieſelbe vollendet und wurde an der Nordſeite des Baptiſteriums aufgeſtellt. Schon im folgenden Jahre bekam er dann den Auftrag auf die dritte Pforte von San Giovanni, die letzte, welcher noch Bronzeflügel fehlten; 1447 ſind die zehn großen Reliefs vollendet, und 1452, nach Fertigſtellung der Einrahmung wird die Thüre vergoldet

und dem Dom gegenüber aufgeftellt, wo Andrea's Thüre Platz machen mußte und an die Südfeite verfetzt wurde.

Zwifchen und neben diefer großen Lebensarbeit führte Ghiberti noch eine beträchtliche Zahl zum Teil umfangreicher Gußarbeiten aus. Seine drei Koloffalftatuen in den Nifchen von Or San Michele fallen zwifchen die Jahre 1414 und 1428: Johannes der Täufer wurde 1414 bei ihm beftellt, Matthäus 1419 (vollendet 1422), der hl. Stephanus wurde 1428 fertig. Von drei Grabplatten, die uns Ghiberti als feine Arbeiten bezeichnet, geben wir hier die am beften erhaltene Bronzeplatte des Lionardo Dati (geft. 1423) in Sa. Maria Novella. In Sa. Croce ift die Bronzeplatte des Bartolommeo Valori (geft. 1427) von feiner Hand; die bis zur Unkenntlichkeit abgetretene Marmorplatte des Lodovico degli Obizzi (geft. 1424) ist nach einer Zeichnung Ghiberti's ausgeführt. Von den beiden Reliquienfchreinen in Bronze fällt der einfachere im Mufeo Nazionale in das Jahr 1428, der reichere unter dem Hochaltar des Doms zwifchen 1432 und 1440. Florenz befitzt außerdem noch in der kleinen Bronzethür mit der Geftalt des thronenden Chriftus in der Kirche des Hofpitals von Sa. Maria Nuova ein echtes fpätes Werk des Künftlers (1450), welcher außerhalb feiner Heimat nur zwei der Bronzereliefs am Taufbrunnen von San Giovanni in Siena ausführte: die Taufe Chrifti und Johannes vor Herodes, 1417 in Auftrag gegeben, aber erft 1427 abgeliefert.

Vafari berichtet außerdem von verfchiedenen Arbeiten, die in feiner Jugend noch vorhanden waren, aber allmählich zu Grunde gingen: von dem Modelle zu einer dritten Bronzethür, welche die des Andrea Pifano erfetzen follte, und von «molte altere cose veramente bellissime», worunter wir wohl gleichfalls Modelle oder Skizzen zu verftehen haben. Als Vafari feine «Vite» niederfchrieb, waren diefe Arbeiten fchon nicht mehr vorhanden. Was dem Ghiberti an plaftifchen Bildwerken, außer den genannten, zugefchrieben wird, trägt mit Unrecht feinen Namen. Dies gilt fowohl von ein paar Thonmodellen im South Kenfington Mufeum, wie von ein paar ihm näher ftehenden treftlichen Bronzestatuetten im Befitz von Mr. Drury C. Fortnum in Stanmore Hill; dies gilt auch von verfchiedenen Thonreliefs im Louvre u. a. Arbeiten, denen wir zumeift fpäter bei ihren wahren Meiftern wieder begegnen werden.

NICCOLO DI PIERO
GENANNT NICCOLO D' AREZZO
1353 (?) — 1420.

Unter den Künftlern, die neben Ghiberti für die großartigen Aufgaben plaftifcher Dekoration, welche der öffentliche Sinn der Florentiner ihren Künftlern feit dem Ende des Trecento ftellte, befchäftigt wurden, ift der älteftе ein Fremder, der Bildhauer Niccolo di Piero, auch Niccolo Piero Lamberti

genannt, aus dem benachbarten Arezzo. Seit dem Jahre 1388 bis kurz vor ſeinem Tode wird er in den Rechnungsbüchern der Opera des Domes häufig erwähnt. Leider haben manche dieſer Bildwerke ſich bisher nicht mit Sicherheit feſtſtellen laſſen; andererſeits ſind ſeine Jugendarbeiten in Arezzo: der Lukas und die Lünette mit der Madonna zwiſchen Engeln und Heiligen am Dom, ſowie ein paar Statuetten am Spital und an S. Antonio, geringe und dabei zum Teil durch Verwitterung bis zur Unkenntlichkeit entſtellte Werke mit ſtarkem Beigeſchmack der Trecentokunst. Auch ſeine, nach Vaſari bedeutende, Thätigkeit außerhalb Florenz läßt ſich nicht mehr verfolgen, da ſelbſt von dem Monument Papſt Alexanders V. in San Francesco zu Bologna nur noch der nüchterne Marmorſarkophag auf Niccolo zurückgehen kann; die Thonbildwerke dieſes Monuments ſind jetzt urkundlich als Arbeiten des Mantuaners Sperandio beglaubigt.

Wir ſind alſo ganz auf Florenz angewieſen, um uns ein Bild über die künſtleriſche Eigenart des Niccolo di Piero zu bilden. Die beiden erſten größeren Arbeiten, welche ihm die Opera beſtellte, ſind die Figuren einer Maria (1394) und eines Chriſtus (1396). Dieſelben ſind uns, wie ich glaube, in den Statuetten hoch oben auf dem Tabernakel über dem erſten Portal an der Südſeite des Domes erhalten, in denen eine gewiſſe Vornehmheit der Haltung und tüchtige Faltenbehandlung einen Künſtler um die Wende des Jahrhunderts verraten. Auch gehen ſie mit den ſpäteren beglaubigten Arbeiten ſehr nahe zuſammen. Die beiden Kirchenväter, welche dem Niccolo in demſelben Jahre 1396 in Auftrag gegeben wurden, ſind bisher noch nicht nachgewieſen. Im Jahre 1402 beginnt unter ſeiner Leitung der Schmuck des Nord-Portals, gegenüber Via dei Servi, woran der Künſtler bis 1408 mit Antonio di Banco und deſſen Sohne Nanni arbeitete. Letzterer iſt der Schöpfer des köſtlichen großen Reliefs der Madonna della cintola, das vom Übrigen weſentlich abweicht; ſein Vater Antonio, einer der Steinmetzmeiſter, welche damals am Dom beſchäftigt wurden, iſt uns als bildneriſcher Künſtler bisher nicht bekannt. Es liegt deshalb am nächſten, als Arbeiten des Niccolo die Statuetten der Propheten, ſowie an der äußeren Laibung die Halbfiguren der Engel und die lebensvollen nackten Figürchen in den Ornamenten, zum Teil freie Nachbildungen der Antike, anzuſprechen (Taf. 14). Dieſen Einzelgeſtalten nahe verwandt sind die Marmorſtatuetten einer Verkündigungsgruppe im Muſeo dell' Opera; Figuren von außerordentlichem Adel in Haltung, Ausdruck und Gewandung und von vollendeter Durchführung (Taf. 15). Auf Vaſari's Autorität wird dem Künſtler eine ähnliche, etwas kleinere Verkündigungsgruppe zugeſchrieben, welche auf dem Tabernakel von Ghiberti's Matthäus an Or San Michele ſteht (Taf. 16), wo Niccolo urkundlich die Dekoration des Portals gegenüber dem Palazzo della Lana (1408—1410) ausführte. Sie iſt von großer Schönheit, aber ſehr abweichend in Typen, Haltung und Gewandung von der eben genannten Gruppe des gleichen Motivs. Deshalb hat Schmarſow jene Gruppe in der Opera wie die verwandten Engelsköpfe und antikiſierenden Figürchen an der Domthür für Werke ſeines Mitarbeiters Antonio di Banco erklärt, dem er noch ein paar geringere Arbeiten am Dom und an Or San

Michele zuſchreibt. Bei der vollſtändigen Unſicherheit über dieſen Künſtler muß dieſe anſprechende Hypotheſe doch noch als ſolche betont werden.

Eine ſpätere Arbeit — urkundlich wie durch die Aufſchrift OPVS NICHOLAI am Sockel beglaubigt — iſt die ſitzende Koloſſalſtatue des Markus, welche 1408 bei Niccolo beſtellt und 1415 von ihm abgeliefert wurde (Taf. 13). Sie ſteht im ſchroffen Gegenſatz zu den zart empfundenen, weich behandelten, echt weiblichen Geſtalten der Verkündigung an Or San Michele: ungeſchickt und befangen in Haltung und Bewegung, iſt ſie zugleich unbedeutend im Ausdruck und in der Gewand- und Detailbehandlung noch in den Banden der Verfallszeit der Trecentokunſt in Florenz. Während der Künſtler an dieſer Figur arbeitete, war er auch im nahen Prato beſchäftigt: er wird nicht nur als Baumeiſter an der Domfaſſade erwähnt, ſondern fertigte auch zwiſchen 1410 und 1412 die marmorne Grabtafel für Francesco Datini, die heute noch in San Francesco vor dem Chore liegt.

BERNARDO DI PIERO CIUFFAGNI

1384—1456.

Mit Niccolo di Piero gleichzeitig arbeitete ein jüngerer florentiner Bildhauer, Bernardo Ciuffagni, eine zweite Koloſſalſtatue für die Domfaſſade, den Evangeliſten Matthäus (1409—1416). Schon beim Nordportal hatte Niccolo den jungen Künſtler beſchäftigt: in der Stephanusſtatuette auf der Spitze des Giebels erſcheint dieſer von dem älteren Meiſter entſchieden abhängig und ohne vielverſprechende Eigenart. Dasſelbe iſt auch bei der großen Evangeliſtenfigur (Taf. 17) der Fall, deren trübſeliger Ausdruck in den niederblickenden, chineſiſch geſtellten Augen, deren Haltung einen wenig erfreulichen Eindruck macht, während die Gewandung eine gewiſſe Einfachheit und Größe vor der Markusſtatue voraushat. Sehr verwandt, aber noch gebundener und kleinlicher, erſcheint die Statue des hl. Jacobus in einer der Niſchen von Or San Michele (Taf. 18). Nach der Behandlung des Kopfes, nach Haltung und Zeichnung der Hände, wie nach der Gewandung darf dieſe Figur als Jugendwerk des Ciuffagni angeſprochen werden, während das Relief am Sockel des Tabernakels, wenigſtens in der Erfindung wohl auf Ghiberti ſelbst zurückgeht. Man hat Ghiberti auch die Statue zugeſchrieben; doch gewiß mit Unrecht, da ihr jedes Pathos, jedes Schönheitsgefühl abgeht.

Mit dem Hervortreten Donatello's kommt Ciuffagni unter den Einfluß dieſes Meiſters, der aber bei ſeiner mangelhaften Kenntnis des Körpers und ſeiner banalen Auffaſſung eher ungünſtig als günſtig auf ihn wirkte. Von Ciuffagni's Hand iſt ſehr wahrſcheinlich die dem Donatello zugeſchriebene Koloſſalfigur

des ſogenannten Joſua im rechten Seitenſchiff des Doms (Taf. 19), manieriert in der ausgeſchwungenen Haltung und leer in den Formen. Auch in der Statue des ſogenannten Bracciolini (ſ. ſpäter unter Donatello), an derſelben Seite im Dom, ſind im untern Teile der Figur, in der Gewandung wie in den Füßen, ſo auffallende Schwächen gegenüber der ernſten packenden Wirkung des Oberteils, namentlich des Kopfes, daß man wohl mit Recht an eine Beteiligung Ciuffagni's an dieſer frühen Arbeit Donatello's gedacht hat (Schmarſow). Ein ſolches Zuſammenarbeiten an einem und demſelben Werke war gerade damals keineswegs eine Seltenheit; die Regeſten der Domopera geben uns zahlreiche Belege dafür. Bald war es die ungenügende Arbeit eines Künſtlers, bald deſſen Läſſigkeit oder Verhinderung, welche den Vorſtand der Domverwaltung zu dem Entſchluß führte, die weitere Ausführung in eine andere Hand zu legen. So wird gerade bei Ciuffagni im Jahre 1415 für den Campanile die Statue des Propheten Joſua beſtellt, deren Vollendung 1420 an Roſſo und Donatello übertragen wird. Dieſe Figur haben wir wahrſcheinlich in einem der Propheten an der Oſtſeite des Campanile zu erkennen, einem bärtigen Manne mit erhobener Rechte; hier wurde augenſcheinlich die unbedeutende Anlage durch geſchicktere Hände ausgeglichen (vgl. ſpäter unter Roſſo).

Im Innern des Domes befinden ſich noch zwei große Prophetenfiguren, die als Arbeiten einer vorgeſchritteneren Zeit Ciuffagni's von Intereſſe ſind: der König David, der ihm 1435 in Auftrag gegeben wurde, zeigt eine auffallend weiche, ja gradezu weichliche Behandlung, die in der Gewandung wieder deutlich Donatello's Vorbild verrät. Die gewöhnlich als Ezechias bezeichnete greiſe Prophetengeſtalt mit dem langen Vollbart, die an derſelben Seite des Langſchiffs ſteht, ungeſchickt in den Verhältniſſen und leer in den Formen, zeigt den Übergang von der älteren halbgotiſchen Richtung des Künſtlers (die hier namentlich in der Gewandung ſich noch geltend macht) zu jener breiteren Behandlung, die wenigſtens Naturwahrheit anſtrebt.

Vaſari erzählt uns in ſeiner Vita di Simone, daß Ciuffagni von Sigismondo Malateſta nach Rimini berufen ſei und dort ein Grabmal für dieſen in San Francesco ausgeführt habe. Vaſari's Mitteilungen über die Künſtler, welche die Dekorationen dieſer Kirche ausführten, haben ſich faſt in allen Teilen als irrtümlich erwieſen; ich glaube, daß er auch in jener Angabe Unrecht hat. Zwar ſind einige Figuren, vor allem die Statue des hl. Sigismund, Ciuffagni's Arbeiten verwandt; dieſer ſitzende Heilige ſteht ſogar noch dem Matthäus im Dom in Gewandung und Haltung, namentlich der Hände, auffallend nahe. Andere Eigentümlichkeiten dieſer Figur, wie das Durchſcheinen des Körpers und die langgezogenen parallelen Falten haben aber mit Ciuffagni's Art nichts gemein, ſtimmen dagegen zum Stil des Agoſtino di Duccio, für den auch die Architectur der Niſche und ihre Dekoration charakteriſtiſch ſind. Die Dekoration von San Francesco wurde um 1450 begonnen, ſie fällt alſo in die letzten Lebensjahre Ciuffagni's, der, dem Greiſenalter nahe, ſich ſchwerlich von einem jungen Unternehmer wie Agoſtino di Duccio hätte dingen laſſen, um einzelne Teile der Arbeit

auszuführen. Agoſtino's charakteriſtiſche Art kommt in allen dieſen, unter ſich jedoch ſehr ungleichwertigen, Arbeiten ſo deutlich zum Vorſchein, daß er als der geiſtige Urheber ſämtlicher Dekorationen in Anſpruch genommen werden muß, deren Ausführung er freilich verſchiedenen und meiſt ſehr untergeordneten Bildhauern oder Steinmetzen überließ.

DIE FLORENTINER THONBILDNER IN DER ERSTEN HÄLFTE DES QUATTROCENTO.

Florenz iſt reich an trefflichem Material für plaſtiſche Arbeiten. Ein feiner, leicht zu bearbeitender Sandſtein wird unmittelbar vor den Thoren der Stadt gebrochen; und aus den Bergen von Carrara, die der Florentiner vom Ponte Vecchio aus vor ſich hat, wenn er den Arno hinab in die Ebene blickt, kommt ſchon ſeit römiſcher Zeit der ſchönſte weiße Marmor Italiens. Auf dieſes Material beſchränkte ſich das Mittelalter, wenn es nicht galt etwas beſonders Koſtbares in Bronze oder edlen Metallen zu ſchaffen; war doch im Trecento und vor allem im früheren Mittelalter der Bildhauer zugleich Steinmetz, der ſeine Arbeiten ſelbſt nach ſeinen Skizzen oder Zeichnungen ausführte oder doch mit Gehilfen gemeinſam Hand daran legte. Erſt mit der freieren und bevorzugteren Stellung, welche die Kunſt vor dem Handwerk mit dem Beginn der Renaiſſance ſich zu erringen wußte, begann ſich vielfach eine Scheidung zwiſchen Entwurf und Ausführung geltend zu machen, indem die Künſtler außer der Skizze ein Modell in voller Größe aus Thon anfertigten, nach welchem die Gehilfen die Ausführung in Marmor oder Stein herſtellten. Dabei lernten die Künſtler die mancherlei Vorzüge des Thons für plaſtiſche Zwecke kennen und ſchätzen: die Leichtigkeit der Bearbeitung und die Treue in der Wiedergabe der künſtleriſchen Abſicht ſowie die Billigkeit der Herſtellung. Gerade dieſer letzte, praktiſche Grund führte ſehr bald auch zur Anwendung von Thon bei Beſtellungen von Bildwerken, zumal die Möglichkeit reicher Bemalung dem Geſchmack der Zeit entgegenkam und dieſelben ſich ihrer ganzen farbenreichen Umgebung beſſer anpaßten als die Stein- und Marmorbildwerke.

Bei der mangelhaften Haltbarkeit und dem geringen Geldwert dieſer Thonbildwerke ſind verhältnismäßig wenige derſelben auf uns gekommen. Die erhaltenen Stücke waren zumeiſt in Privatkapellen kleiner Villen oder hinter dem ſchmutzigen Glas von Straßentabernakeln verſteckt; ſie ſind faſt ausnahmslos mit der Wand, an der ſie ſich befanden, wieder und wieder überſtrichen worden. Erſt die neueſte Zeit iſt durch die Wertſchätzung der Quattrocentokunſt auch auf dieſe unſcheinbaren plaſtiſchen Bildwerke aufmerkſam geworden, und die italieniſchen Antiquare haben ſie, wie die verwandten Stuckreliefs, aus den Bauern-

häufern und Villen wieder ans Tageslicht und in die Sammlungen des Auslandes zu befördern gewußt. Während daher in den italienifchen Mufeen, insbefondere im Mufeo Nazionale zu Florenz, diefe Thonbildwerke faft ganz fehlen, find fie in den Mufeen diesfeits der Alpen, im South Kenfington Mufeum, im Louvre, in verfchiedenen kleineren deutfchen Sammlungen, namentlich aber im Berliner Mufeum verhältnismäßig zahlreich vertreten.

Starke gotifche Reminiscenzen in diefen Bildwerken, in der Gewandung wie in der Durchbildung und in den Ornamenten, haben dazu geführt, als den Meifter derfelben den Sienefen Jacopo della Quercia anzufprechen, mit dem fie in der That mancherlei Verwandtfchaft haben. Aber es fehlt ihnen faft ausnahmslos jener eigentümlich große und felbft gewaltige Zug, der dem Quercia eigen ift; auch kommen fie faft niemals in Siena oder in den anderen Orten vor, in denen Quercia thätig war, fondern laffen fich, bis auf einige große Arbeiten in Norditalien, faft ausnahmslos auf Florenz zurückführen, wo fie in der Nachbarfchaft auf den Villen und in früheren Kirchen angebracht waren.

Eine diefer Arbeiten, befonders umfangreich und in beinahe lebensgroßen Figuren, befindet fich in Florenz noch an Ort und Stelle. Es ift die Thürlünette über dem Portal der kleinen Kirche des Hofpitals von Sa. Maria Nuova (San Egidio), die Krönung der Maria durch Chriftus darftellend (Taf. 21). Sie ift von befonderem Intereffe als einzige Arbeit, welche auf einen beftimmten Künftler zurückgeführt werden kann. Der fonft nur als Maler bekannte Bicci di Lorenzo (1373—1452) modellierte im Jahre 1424 diefe Arbeit (zugleich mit den Geftalten der Apoftel und Kirchenväter, die jetzt verloren find), die allen feinen Bildern durch gefchickte Anordnung, Schwung der Kompofition, Fluß in der Gewandung und felbft durch eine gewiffe Größe in der Auffaffung überlegen ift. Ein zweites Krönungsrelief, (ausnahmsweife in Marmor ausgeführt), die an der Porta Romana ausgegrabene Krönung eines deutfchen Kaifers durch einen Bifchof im Mufeo Nazionale (Taf. 20), gehört offenbar der gleichen Zeit und gleichen Richtung der Florentiner Kunft an.

Außerhalb Florenz kommt ein Künftler diefer Richtung fchon früh in Oberitalien vor: die Kapelle Pellegrini neben dem Chor von Sta. Anastafia zu Verona ift auf allen Wänden bis zur Decke angefüllt mit unbemalten Thonreliefs mit Darstellungen aus dem Leben Chrifti, Einzelfiguren von Heiligen und dem Stifter dazwifchen (Taf. 22 u. 23). Diefelbe Hand verrät fich in einem großen vielgliedrigen Thonaltar im linken Seitenfchiff des Doms zu Modena; Bruchftücke kleinerer Altäre befinden fich im Mufeo Civico zu Mailand und waren (1890) im Handel in Venedig. In Florenz felbft fah ich kürzlich im Privatbefitz (bei Profeffor Emilio Coftantini, aus der Umgebung von Florenz erworben) ein größeres Hochrelief mit der Grablegung Chrifti, welches der gleichen Kompofition in Sa. Anaftafia genau entfpricht. Außerdem hat Arezzo noch ein Monument von der gleichen Hand aufzuweifen, das Grabmal des Antonio Royzelli in San Francesco (Taf. 24). Verfchiedene kleinere Altäre find aus Florenz in das South Kenfington Mufeum (Taf. 26 u. 27) und in das Berliner Mufeum (Taf. 27) gekommen; der befte mit

trefflich erhaltener Bemalung, im Mufeo Nazionale zu Florenz, ift erft in neuefter Zeit aus dem Magazin hervorgeholt worden (Taf. 25). Der Charakter des Künftlers liegt in den Nachbildungen, die hier nach einer Reihe diefer Werke gegeben find, offen zu Tage; er ift fo einförmig und in der Durchbildung vielfach fo handwerksmäßig und oberflächlich, daß nur eine Auswahl feiner Arbeiten wiedergegeben zu werden brauchte. Der gleiche Charakter fpricht fich auch in einem künftlerifch weit höher ftehenden Monumente von eigenartigerem Aufbau aus, das fich in Venedig befindet: in dem Grabmal des Beato Cariffimo da Chioggia, welches Scipione Buon in Sta. Maria de Frari errichten ließ (Taf. 28). Für diefes Denkmal, das zwifchen den venezianifchen Monumenten feinen abweichenden Charakter fchon im Material, dem gebrannten Thon, verrät, ift uns ausnahmsweife durch die urkundliche Überlieferung, daß 1435 der Leichnam des Beato Cariffimo darin Aufnahme fand, der Anhalt für die Zeit feiner Entftehung gegeben.

Intimer und glücklicher als in den vorgenannten Altären und Reliefs erfcheint derfelbe Künftler in kleineren Bildwerken, namentlich in feinen Madonnen. Das South Kenfington Mufeum befitzt die fchönfte feiner Madonnenftatuetten, fitzend, in mehr als halber Lebensgröße (Nr. 7578, Taf. 29). Eine kleinere, von tadellofer alter Bemalung, im Louvre (Taf. 29); zwei andere im Berliner Mufeum und in der Sammlung des Herrn Adolph von Beckerath in Berlin.

Die Zahl verwandter Madonnenreliefs, in bemaltem Thon und häufiger noch in farbigem Stuck, ift eine fehr beträchtliche. Die hervorragendften find auf Taf. 31—33 zufammengeftellt; diefelben befinden fich fämtlich im Berliner Mufeum. Von einzelnen darunter finden fich andere Exemplare im Louvre, im Kenfington Mufeum, im Staedel'fchen Kunftinftitut zu Frankfurt a. M., im Mufeum zu Straßburg, bei Herrn Adolph von Beckerath in Berlin u. f. f. Daß fie alle auf einen und denfelben Meifter zurückgehen, erfcheint trotz des durchgehend verwandten Charakters nicht wahrfcheinlich, da fie auch nicht unwefentliche Verfchiedenheiten aufweifen. So weicht der reiche knitterige Faltenwurf der beiden eng zufammengehörigen Madonnen auf Taf. 30 wefentlich ab von der Einfachheit des Faltenwurfs in den Kompofitionen von Taf. 32. Auffallend unterfetzt und unproportioniert erfcheint die Geftalt des Kindes in den beiden Madonnenreliefs auf Taf. 31, welche vor den anderen eine gewiffe Großartigkeit und Originalität in Bewegung und Erfcheinung voraushaben. Andererfeits ftimmen hier die Kinderfiguren in ihren verfehlten Proportionen und klobigen Formen sehr überein mit den vafentragenden Putten über der Nifche mit dem Donator in der Pellegrinikapelle wie auch mit denen an dem einen Berliner Tabernakel. Jedenfalls haben wir den fleißigen, rafch arbeitenden Meifter der Pellegrinikapelle auch für die Mehrzahl diefer Arbeiten als Künftler in Anfpruch zu nehmen.

Ein ficherer Anhalt für die Zeit der Entftehung ift faft bei keinem diefer zahlreichen Werke gegeben. Feft fteht nur, daß das Monument Buon in den Frari zu Venedig 1435 bereits vollendet war; und für die Krönung der Maria von Bicci di Lorenzo ift das Datum 1424 gefichert. Der Schmuck der Kapelle

in Sta. Anaſtaſia zu Verona wird auf Giovanni di Tommaſo Pellegrini zurückgeführt, welcher 1416 ſein Teſtament abfaßte. Aber dieſe Annahme iſt keineswegs geſichert; der Charakter der Arbeiten ſchließt nicht aus, daß ſie erſt ein oder ſelbſt zwei Jahrzehnte ſpäter entſtanden ſind. Bei allen anderen genannten Stücken fehlt jedes Datum für die Entſtehung. Doch laſſen jene wenigen geſicherten Daten in Verbindung mit dem allgemeinen Charakter dieſer Thonbildwerke die Zeit ihrer Entſtehung wenigſtens annähernd zwiſchen die Jahre 1410 und 1440 ſetzen.

Weit ſchwieriger iſt die Frage nach dem Namen des oder der Künſtler, welchen dieſer Kreis eigenartiger Thonbildwerke zuzuſchreiben iſt. Nur für eines dieſer Monumente iſt der Name des Florentiner Malers Bicci di Lorenzo urkundlich geſichert; aber jenes Relief am Portal der Kirche des Hoſpitals läßt kaum einen zuverläſſigen Schluß auf andere Arbeiten zu. Mit Bicci iſt der Meiſter der Pellegrini-Kapelle, dem die Mehrzahl namentlich der umfangreichen Arbeiten dieſer Art gehören, keinesfalls eine und dieſelbe Perſon, da jener ſich faſt von Jahr zu Jahr in Florenz verfolgen läßt und, abgeſehen von Arezzo, keinen längeren Aufenthalt in irgend einer Stadt Italiens außerhalb Florenz genommen haben kann. Die verſchiedenen umfangreichen Werke dieſes anonymen Meiſters in Oberitalien führen dazu, denſelben unter den im Anfange des Quattrocento hier thätigen Florentinern zu ſuchen. Durch Inſchrift auf dem großen Grabmonument des Dogen Tommaſo Mocenigo (geſt. 1423) in San Giovanni e Paolo iſt die Thätigkeit von zwei Florentiner Künſtlern zu dieſer Zeit in Venedig geſichert: es ſind die ſonſt unbekannten Bildhauer Pietro di Niccolo und Giovanni Martini; ſehr wahrſcheinlich dieſelben, welche ſich an dem Kapitäl des Eckpfeilers vom Dogenpalaſt als «duo foti Florentini» bezeichnen und denen daher wohl auch die berühmte Gruppe mit dem Urteil Salomo's unmittelbar über jener Inſchrift zuzuſchreiben iſt. Die Figuren wie die Decoration dieſer für die Entwickelung der Renaiſſance in Venedig bedeutungsvollen Monumente zeigen aber bei dieſen an Donatello's Jugendarbeiten ſich anſchließenden Künſtlern einen von den Thonbildwerken des Meiſters der Pellegrini-Kapelle weſentlich abweichenden Charakter. Ein anderer gleichzeitig in Oberitalien thätiger Florentiner iſt Giovanni di Bartolo, genannt Roſſo, der ſich in ſelbſtbewußten Verſen an dem ſtolzen, durchaus eigenartigen Grabmonument der Familie Brenzoni in San Fermo Maggiore zu Verona als Verfertiger nennt. Da er in Florenz neben und unter dem Einfluſſe von Donatello arbeitete, ſo werden wir die Nachbildungen ſeiner Werke im Anſchluſſe an Donatello's Arbeiten bringen. Die kräftige Lebensfülle ſeiner Geſtalten, ſeine glückliche und originelle Anordnung in jenem Grabmonumente laſſen die Vermutung, daß er auch der Schöpfer der nüchternen und in der Auffaſſung wie in der naturaliſtiſchen Durchbildung unbedeutenden Reliefs in der Pellegrini-Kapelle ſei, kaum als zuläſſig erſcheinen. Näher läge es ſchon, ihn — wie geſchehen iſt — für das Grabmal Buon in den Frari verantwortlich zu machen. Auch an den Künſtler, den Vaſari irrthümlich

als den Verfertiger der Lünette über der Thür von Sa. Maria Nuova nennt, an Dello würde man denken können. Denn er wird nicht nur als Maler, ſondern auch als Modelleur in Thon und Stuck ausdrücklich erwähnt, und ſein unſtäter Sinn trieb ihn zuerſt nach Siena, dann nach Venedig und ſchließlich nach Spanien. Aber leider fehlen uns von ihm beglaubigte Werke. Weitere Vermutungen, namentlich für die Urheber der verſchiedenen Madonnenkompoſitionen dieſer Art, auszuſprechen, hat keinen Zweck, ſolange ſich ein feſter Anhalt zur Begründung ſolcher Hypotheſen noch nicht bietet.

FILIPPO BRUNELLESCHI

1379—1446.

Bei der Bewerbung um den Auftrag auf die Bronzethüre des Baptiſterums zu Florenz im Jahre 1401 ſtand mit Ghiberti, nach Vaſari's Erzählung, der junge Architekt Brunelleschi in engſter Wahl: ſchließlich entſchied man zu Gunſten von Ghiberti und gegen Brunelleschi. Brunelleschi ſelbſt ſoll ſich, wie Vaſari berichtet, für überwunden erklärt haben. Die beiden Konkurrenzreliefs, die wir hier auf einer Tafel zuſammenſtellen (Taf. 1), hängen heute noch nebeneinander, im Muſeo Nazionale, und laſſen uns die Entſcheidung der Kommiſſion für Ghiberti's Entwurf als gerechtfertigt erkennen. Unbedeutend und verzettelt in der Kompoſition, iſt Brunelleschi's Arbeit dennoch für ſeine Zeit ſehr bemerkenswert durch das ehrliche, unbeirrte Streben nach Natürlichkeit in Ausdruck und Bewegung, durch den Ernſt und die Lebendigkeit, mit der das Hauptmotiv wiedergegeben iſt. Der Vordergrund mit der Gruppe der Diener drängt ſich freilich in ſeiner Breite und in der völlig genrehaften Auffaſſung dieſer Figuren unvorteilhaft auf; und in der Gewandung herrſchen noch ſpätgotiſche Traditionen vor. Der tüchtige Naturalismus, der ſich namentlich in der nackten Figur des Iſaak bekundet, erſcheint in der zweiten erhaltenen Arbeit des Brunelleschi, in dem großen Holzkruzifix in Sa. Maria Novella (Taf. 34), noch abgeklärter und zugleich mit einem Adel der Auffaſſung gepaart, den jene Kompoſition vermiſſen läßt. Die Arbeit darf daher als die ſpätere betrachtet werden, entgegen Vaſari's Angabe. Sehr wahrſcheinlich iſt dieſer Crucifixus ſogar erſt nach dem ſeines jüngern Freundes Donatello entſtanden, der nicht nur in Auffaſſung, ſondern auch in der naturaliſtiſchen Durchbildung noch entſchieden hinter dieſer Arbeit zurückſteht.

NANNI DI BANCO

1374 (?) — 1421.

Ein dem Ghiberti im Alter naheſtehender Künſtler (wenn Vaſari's Angabe richtig iſt, daß er mit 47 Jahren ſtarb), der Sohn des Bildhauers Antonio di Banco, Nanni, war berufen mit Ghiberti und Donatello zu den erſten großen

plaſtiſchen Aufgaben des Quattrocento in Florenz herangezogen zu werden. Beiden Künſtlern an Talent keineswegs gewachſen, hat er ſich doch neben ihnen ſelbſtändig erhalten. Nanni di Banco verbindet ein eigentümlich monumentales Streben mit Einfachheit und Schönheitsſinn, ein ernſtes, mit jedem Werke erfolgreicheres Ringen nach naturaliſtiſcher Durchbildung mit Geſchmack und Fleiß in der Ausführung. Seinen bekannten Arbeiten hat die neuere Forſchung bisher kein weiteres Werk hinzuzufügen gewußt; es ſind dies die ſitzende Koloſſalfigur des hl. Lukas im Dom (1408—1415; Taf. 35), die des Gegenſtücks von Donatello nicht unwürdig iſt; der hl. Philipp (Taf. 36), die merkwürdige Gruppe von vier Heiligen in Einer Niſche (1408 begonnen; Taf. 37) und der vornehme hl. Eligius (Taf. 38) — ſämtlich an Or San Michele; ſodann die beiden Reliefs unter den letztgenannten Figuren (Taf. 39) und das Meiſterwerk ſeiner letzten Jahre, das große Relief der Madonna della Cintola am Nordportal des Doms (ſeit 1414; Taf. 40). Vornehme, würdevolle Haltung und ernſter Ausdruck, die freilich — namentlich in den früheren Arbeiten — nicht ſelten einen etwas ſtarren, befangenen Zug tragen, große und volle Faltengebung und ſchöne Bildung der Geſtalten ſind die charakteriſtiſchen Züge, welche allen Arbeiten des Nanni mehr oder weniger gemein ſind. Seine Gruppe von vier Heiligen in einer der Niſchen von Or San Michele, die freilich eine innerlich empfundene Zuſammengruppierung noch vermiſſen läßt, iſt beſonders merkwürdig durch den Anſchluß des Künſtlers an antike Rednerſtatuen. Der Antike entlehnt er hier auch den eigentümlich gewellten Saum der Gewänder.

Wie hier bei Nanni, ſo tritt uns auch bei verſchiedenen der vorgenannten Künſtler gleich bei ihren erſten Arbeiten das Zurückgehen auf klaſſiſche Vorbilder in der Entlehnung von Motiven aus denſelben entgegen: Brunelleschi kopierte in einer der Dienerfiguren ſeines Konkurrenzreliefs für die Bronzethür den Dornauszieher, und Ghiberti benutzte in ſeinem Relief desſelben Gegenſtandes den Idolino für die Figur des Iſaak. Nicht Mangel an eigener Erfindung, ſondern die reinſte Freude an der Kunſt des Altertums führte zu ſolchen Anleihen; daher empfinden wir dieſelben auch nicht als ſolche, da die Künſtler auch derartige von außen entlehnte Geſtalten ganz mit ihrem Geiſt erfüllten und im eigenen Sinne naturaliſtiſch belebten.

II.

DONATO DI NICCOLO DI BETTO BARDI
GENANNT DONATELLO
1386—1466.

Der erſte Bildhauer, der im vollen Sinne als Renaiſſancekünſtler bezeichnet werden kann, iſt Donatello. Ehe Brunellesco ſeine Domkuppel wölbte, ehe Masaccio ſeinen Freskencyklus in der Chiesa del Carmine begann, hatte Donatello in der Koloſſalſtatue des Johannes für die Domfaſſade und im hl. Georg für Orſanmichele Bildwerke geſchaffen, die auch den größten Meiſtern nach ihm wie der Canon der plaſtiſchen Kunſt erſchienen. Der herbe Naturalismus ſeiner Kunſt hat freilich einer von klaſſiſchen und äſthetiſchen Vorurteilen eingenommenen Zeit, wie die, in welcher Rumohr ſchrieb, nicht gefallen können; gegen ſeine Vorwürfe braucht Donatello jetzt ebenſowenig noch in Schutz genommen zu werden, wie gegen die neueſten Angriffe durch eine kleine Gruppe von Kunſthiſtorikern, die alles Gute an Donatellos Werken ſeinen Mitarbeitern zuweiſen möchten, auf deren Koſten er ſich einen unverdienten Ruhm angemaßt habe. Der Zuſammenſtellung ſämtlicher Werke Donatello's, wie wir ſie hier in großen und meiſt ſehr gelungenen Nachbildungen zu geben im ſtande ſind, und der Gegenüberſtellung mit ſolchen Werken ſeiner Gehilfen, welche dieſelben ohne Donatellos Hilfe ausführten, brauchen Worte der Widerlegung wohl nicht hinzugefügt zu werden.

Für die Stellung Donatellos innerhalb der italieniſchen Kunſt, für ſeine Bedeutung und Charakteriſtik kann ich auf die zahlreichen neueren Arbeiten verweiſen, an welchen ſich alle gebildeten Nationen faſt gleichmäßig beteiligt haben. Auch für die Kritik und Datierung ſeiner von Alters her bekannten Werke hat dieſe neuere Litteratur bis auf kleinere Differenzen nahezu Einſtimmigkeit herbeigeführt. Zur Erläuterung unſerer Tafeln bedarf es daher nur einer kurzen

Auseinanderſetzung über die Gruppierung derſelben, woran ſich eine knappe Darlegung der Entwicklung des Meiſters, ſowie Bemerkungen über die Art ſeiner Arbeit, insbeſondere die Mitarbeit von Gehilfen und ähnliche Fragen knüpfen sollen. Etwas näher muß dabei auf eine nicht unbeträchtliche Zahl von meiſt kleineren Werken eingegangen werden, die erſt in neueſter Zeit bekannt geworden ſind oder erſt hier in die Litteratur eingeführt werden.

1. DONATELLO ALS MARMORBILDHAUER FÜR DIE OPERA DES DOMS UND ORSANMICHELE IN FLORENZ

(UM 1406—1426).

Seit ſeinem erſten ſelbſtändigen Auftreten, ſeit dem Auftrag, den der zwanzigjährige Donatello 1406 auf die beiden Prophetenſtatuetten am Nordportal des Doms erhielt, iſt der Künſtler durch zwei Jahrzehnte hindurch faſt ununterbrochen und ausſchließlich als Marmorbildhauer beſchäftigt geweſen. Arbeiten wie die Koloſſalſtatue des ſitzenden Evangeliſten Johannes für die Faſſade des Domes (1408—1415), wie der hl. Georg an Orsanmichele (vollendet wahrſcheinlich kurz vor 1416) ſtellten den jungen Künſtler alsbald unter allen Bildhauern von Florenz in den Vordergrund: der ſtatuariſche Schmuck der nationalen Heiligtümer wurde daher in erſter Linie ihm übertragen.

Den beiden Prophetenfiguren an der Nordthür des Doms (1406/8, Taf. 41), noch befangen in der Haltung und knabenhaft in der Erſcheinung, folgt, gleichfalls für den Dom, der David, der jetzt im Bargello ſteht (1408 beſtellt, Taf. 42); jenen Figürchen noch eng verwandt, wenn auch ſchon freier und monumentaler. Nach der Formauffaſſung und Kopfbildung ſchließt ſich dem David das in der Durchbildung des Körpers ſchon höher ſtehende Holzkruzifix in Sa. Croce (Taf. 43) unmittelbar an. Den Höhepunkt und Abſchluß dieſer Jugendwerke bildet die 1415 vollendete Koloſſalſtatue des Johannes im Dom (Taf. 43a), eines der großartigſten Werke der Renaiſſance überhaupt, das erſt ſeit kaum einem Jahrzehnt wieder bekannt geworden.

Es folgt die Markusſtatue (Taf. 45) für eine der Nischen an Orsanmichele, die der Künſtler gleichzeitig vollendete; ein ſchöner Manneskopf von faſt idealer Bildung auf mächtigem Körper von ungezwungener Haltung. Der berühmte Georg (Taf. 46; das Relief unterhalb der Nische auf Taf. 41), den man jetzt von ſeinem Platze an Orsanmichele entfernt und im Bargello wenig günstig aufgeſtellt hat, beſchließt (um 1416) dieſe erſte große Periode der Thätigkeit Donatellos, in der die Schöpfung von Typen männlicher Schönheit ſein Ziel iſt.

Die dritte Marmorfigur, die man Donatello herkömmlich an Orſanmichele zuſchreibt, der hl. Petrus (Taf. 44), iſt dokumentariſch nicht beglaubigt. Seine

größere Befangenheit neben jenen beiden Figuren an demſelben Bauwerk hat man auf die frühere Entſtehung geſchoben; aber dieſe Statue iſt auch von den früheſten Werken des Meiſters weſentlich verſchieden. Es fehlt ihr jene jugendliche Friſche, jener Schönheitsſinn, der gerade den Jugendarbeiten Donatellos eigentümlich iſt. Hier finden wir weder die breite gewölbte Bruſt, noch die freie Wendung des Kopfes und den offenen Blick oder die ſichere Haltung und die ſchönen mannigfachen Gewandmotive, die ſeine beglaubigten Jugendwerke auszeichnen. Die Befangenheit im Ausdruck, die Bildung des Kopfes, der müde Blick, der feſtgeſchloſſene Mund, die Behandlung von Bart und Haar, die Ausführung der Extremitäten, wie die motivloſen tiefen Falten und der gewellte Saum des Mantels deuten vielmehr auf einen älteren Künſtler, mit dem Donatello an Orſanmichele zuſammen thätig war, auf Nanni di Banco. Nannis vier Heilige in der zweiten Niſche neben dem Petrus bieten den beſten Vergleich, der die Ausführung des Petrus ſogar etwa in die gleiche Zeit mit jenen Figuren verweiſen läßt. Wenn die Tradition Recht hat, daß Donatello an dieſe Figur Hand anlegte, ſo kann er meines Erachtens nur einen untergeordneten Anteil neben Nanni gehabt haben.

Als Donatello den hl. Georg gerade vollendete, wurde ihm der erſte Auftrag der Domopera für den Schmuck des Campanile zuteil, deſſen leere Niſchen in halber Höhe man mit Statuen zu füllen beſchloſſen hatte. Der jugendliche Täufer, der ſeinen Namen trägt (1416 in Auftrag gegeben, Taf. 47), iſt dem Georg noch eng verwandt, namentlich in der Stellung; der Kopf, der ausnahmsweiſe beſonders gearbeitet und aufgeſetzt iſt, zeigt aber ſchon den Verſuch zu individualiſieren. Zwei Prophetengeſtalten an der Oſtſeite des Campanile, die Donatello mehrere Jahre ſpäter gemeinſam mit ſeinem Schüler Roſſi (Giovanni di Bartolo) in Auftrag bekam: die Gruppe von Abrahams Opfer (beſtellt 1421, Taf. 47) und der Joſua (?, von Ciuffagni angefangen und 1421 an Donatello und Roſſi übertragen, Taf. 48), ſchließen ſich noch den älteren Figuren der Evangeliſten Johannes und Markus an. In der Erfindung ſind ſie zweifellos das Werk Donatellos; beide ſind durch Ernſt und Größe wie durch Schönheit der Köpfe, der Iſaak auch durch ſeinen klaſſiſch ſchönen Jünglingskörper ausgezeichnet. Die Ausführung wird aber faſt ganz Roſſis Werk ſein, wie der mit ſeinem Namen bezeichnete Abdias daneben beweiſt.

Arbeiten dieſer Art lagen damals Donatello ſelbſt ſchon fern. Das unermüdliche Studium der Natur hatte nicht nur ſein Verſtändnis der Natur mehr und mehr gefördert, es hatte allmählich auch einen Umſchlag in ſeiner Auffaſſung herbeigeführt: Donatello wird mehr und mehr zu einem Realiſten, der die Natur ſo charakteriſtiſch, ſo ungeſchminkt wie möglich zu geben beſtrebt iſt. Nicht mehr Typen, nicht mehr Geſtalten von klaſſiſcher Schönheit will er uns vorführen, ſondern alltägliche Menſchen wie ſie um ihn lebten, reine Porträts, in denen ihm Bildung und Charakter des ihm beſtellten Heiligen ausgeſprochen ſchien. Am Campanile macht ſich dies ſchon in einer Figur geltend, die man als den Propheten Habakuk (Taf. 48) zu bezeichnen und wohl mit Recht

mit dem Johannes etwa gleichzeitig anzufetzen pflegt. Der hagere Greifenkopf hat fchon fehr porträtartige Züge, freilich noch unverkennbar im Anfchluß an einen römifchen Philofophenkopf. In der Ausführung fcheint diefe Figur jedoch wieder auf die Mitarbeit eines Künftlers wie Roffi fchließen zu laffen. Das gleiche Streben wie in diefem fogenannten Habakuk tritt in einer Koloffalfigur hervor, die jetzt im Innern des Domes nahe am Hauptportal fteht (Taf. 49). Die individuellen Züge des Greifes haben zu der völlig irrtümlichen Annahme geführt, daß darin das Porträt des Poggio wiedergegeben fei. Wäre es der Jofua, wie jetzt vermutet wird, fo müßte diefe Geftalt fchon 1412 vollendet sein. Dem fcheint aber die völlig individuelle Durchbildung des Kopfes zu widerfprechen; auch wird man die altertümliche Gewandung kaum für diefe Deutung geltend machen dürfen, da fie offenbar auf Koften des Handlangers kommt, mit dem hier Donatello wieder zufammenarbeiten mußte; denn felbft für feine frühere Zeit ift diefelbe zu motivlos und zu fchwer im Stoff, find auch die Hände zu plump in der Ausführung.

Diefer angebliche Poggio ift der Vorläufer von zwei berühmten Statuen, den letzten Arbeiten Donatellos am Campanile, früher irrtümlich als Salomo und David bezeichnet: die eine wahrfcheinlich den Propheten Jeremias darftellend, als das Porträt des leidenfchaftlichen Francesco Soderini bekannt (Taf. 50); die zweite, für welche jeder Anhalt zur richtigen Benennung fehlt, hat die Züge eines anderen Feindes der Mediceer, des bejahrten Giovanni Cherecchini (Taf. 50). Unter dem Namen des Zuccone (des Kahlkopfes) ift diefe Figur bis heute in der Erinnerung der Florentiner erhalten. Man nimmt gewöhnlich an, daß bei diefen beiden jüdifchen Propheten der Künftler nur die günftige Gelegenheit benutzt habe, um darin die Bildniffe von ein paar berühmten Landsleuten zu verewigen. Soweit ging aber Donatellos Realismus felbft nicht in feiner fpäteften Zeit; charaktervolle Wiedergabe feines Vorwurfs war ftets fein vornehmftes Ziel. Daher hat der Künftler auch in diefen Figuren zweifellos ein paar ausdrucksvolle Prophetengeftalten wiederzugeben geglaubt; nur wählte er feine Modelle unmittelbar aus dem Kreife feiner Bekannten, die ihm als Typen und Charaktere dazu geeignet fchienen. In der Haltung und Gewandung glaubte er hiftorifch treu zu fein, indem er fich an antike Rednerfiguren anfchloß.

Was F. von Rumohr — in einem Athem mit feinem abfälligen Urteil über den Künftler im Allgemeinen — gerade in Beziehung auf diefe Statuen zugeben muß, ift fo zutreffend, daß ich mir nicht verfagen kann, es hier zu wiederholen, umfomehr als man Rumohr heute für Donatello nicht mehr zu citieren pflegt. „Jene zuckende Bewegung, welche feinen Statuen nun einmal angehört, umgiebt eine gewiffe Spirallinie, von welcher fein Streben nach Ausladung inftinktmäßig in den jedesmal gegebenen Schwerpunkt zurückweicht. Unter allen Umftänden befitzt fein Lieblings- und Meifterwerk, der berühmte Kahlkopf (Zuccone) am Turme des Florentiner Domes, hinfichtlich der Unterordnung der Bewegung, der Stellung, des allgemeinen Ganges der Gewandung, ein ausgezeichnetes Verdienft, wie fie

denn noch immer mit vollem Grunde für eines der beſten Standbilder neuerer Zeit gehalten wird".

Wie Donatello in dieſer Zeit ein eigentliches Porträt auffaßte, dafür iſt uns in der bemalten Thonbüſte des greiſen Niccolo Uzzano († 1432), jetzt im Bargello (Taf 51), ein köſtliches Beiſpiel erhalten. Lebenswahrer und treuer iſt ein Bildnis nie gegeben, gewaltiger der Charakter zu keiner Zeit zum Ausdruck gebracht; und doch weicht (um mit Rumohr zu ſprechen) die innere Erregung, die in der lebhaften Bewegung ſich bekundet, in den gegebenen Schwerpunkt zurück, überſchreitet die Schranken der Büſte durchaus nicht. Das iſt nicht nur der greiſe Florentiner Nobile, das iſt der gewaltige Eroberer von Piſa, der uns hier verewigt iſt, ein hiſtoriſches Porträt im beſten Sinne.

Auch eine Frauenbüſte von ganz verwandtem Charakter und ähnlicher Großartigkeit iſt uns von Donatello erhalten, die Thonbüſte der ſogenannten hl. Cäcilie im Kenſington Muſeum zu London (Taf. 52). Die energische Seitenbewegung des Uzzano, die dieſer Büſte von jeder Seite eine neue pikante Wirkung giebt, iſt hier zu einer leichten Neigung des Kopfes gemildert, die zusammen mit dem müden Ausdruck der Augen und den feſt geſchlossenen Lippen des beſonders schön gezeichneten Mundes dem Kopf einen eigenthümlich träumerischen, faſt melancholischen Ausdruck geben. Nach der Übereinſtimmung mit dem Uzzano und den Köpfen jener Prophetenſtatuen gehört auch dieſe Büſte der Mitte oder zweiten Hälfte der zwanziger Jahre an.

2. DIE GEMEINSAM MIT MICHELOZZO GEARBEITETEN GRABMÄLER DONATELLOS

(UM 1425—1429).

Schon bei den Statuen des Campanile hatte ſich Donatello, um ſeinen Aufträgen raſcher nachkommen zu können, zur Annahme von Mitarbeitern bequemen müſſen. Noch ehe dieſe Arbeiten ganz vollendet waren, trat der Künſtler zur Ausführung von verſchiedenen großen Grabmonumenten, die ihm in Beſtellung gegeben waren, in Verbindung mit einem etwas jüngeren Landsmann, dem als Architekten und Techniker ausgezeichneten Michelozzo. Mit ihm blieb Donatello auch nach Vollendung dieſer Denkmäler noch längere Zeit für verſchiedenartige Aufgaben in Arbeitsgemeinſchaft, da ihm gerade die techniſche Begabung abging, welche Michelozzo in hohem Maße beſaß.

Von dieſen drei Grabmonumenten befindet ſich das eine in Florenz, das Grabmal des unglücklichen Papſtes Johann XXIII. im Battistero, das ſein Freund

Giovanni de'Medici bald nach dem Tode des Papſtes (Ende d. J. 1419) in Auftrag gab; 1425 arbeiten die Künſtler daran und 1427 war es vollendet (Taf. 53). Verwandt iſt das Monument des Cardinals Rinaldo Brancacci in S. Angelo a Nilo zu Neapel, das 1427 begonnen wurde (Taf. 54 u. 67); und zwiſchen 1427 und 1429 entſtand ein drittes großes Monument, das des Humaniſten Bartolommeo Aragazzi im Dom von Montepulciano (die Abbildungen werden unter den Arbeiten Michelozzos gegeben werden). Letzteres leider nur noch in ſeinen einzelnen plaſtiſchen Teilen erhalten, die uns für den Aufbau keinen genügenden Anhalt bieten.

Wir gehen gewiß nicht fehl, wenn wir den Aufbau und die architektoniſchen Details dieſer Monumente dem Architekten Michelozzo zuſchreiben, mit deſſen Bauten ſie die nächſte Verwandtſchaft haben. Aber auch der Hauptanteil an den Bildwerken dieſer Monumente gebührt dem Michelozzo und nicht Donatello, wenn dieser auch die Entwürfe und ſelbſt Modelle für den einen oder anderen Teil geliefert haben wird. Letzteres gilt insbeſondere für die groß gehaltene bronzene Grabfigur des Papſtes und die Putten mit der Inſchrifttafel an deſſen Grabmal; auch das Himmelfahrtsrelief am Sarkophag des Grabmals Brancacci iſt eine charakteriſtiſche und tüchtige Arbeit Donatellos.

Gleichzeitig wurde beiden Künſtlern der Marmorſarkophag des Giovanni de'Medici in der Sakriſtei von San Lorenzo (unter dem Marmortiſch) von Coſimo in Auftrag gegeben (1428), deſſen Entwurf auf Donatello zurückgeht, während die Ausführung wieder die Hand Michelozzos unter der Beihilfe von Geſellen wie Pagno di Lapo verrät (Taf. 55).

Wir haben bei der Beſprechung von Michelozzos Werken auf dieſe Arbeiten zurückzukommen. Für Donatello haben ſie, trotz ihres Umfanges, nur verhältnismäßig untergeordnete Bedeutung. Nicht nur wegen des geringen Anteils, den er an der Ausführung hatte: wir ſehen daraus auch, daß ſelbſt die Architektur Michelozzos auf Donatellos Formenanſchauung und ſeinen Dekorationsſinn nur geringen Einfluß ausgeübt hat.

3. EINZELNE AUFTRÄGE IN DER ZEIT VOR DER RÖMISCHEN REISE

(BIS 1432).

Zwiſchen ſolchen großen dekorativen Arbeiten, bei denen der Künſtler ſelbſt nur wenig Hand anlegte, fand Donatello Zeit, zahlreiche und mannigfache Beſtellungen, die ihm von den verſchiedenſten Seiten gemacht wurden, zur Ausführung zu bringen. Während des dritten Jahrzehnts des Quattrocento hat der Künſtler, damals im beſten Mannesalter, eine ganz außerordentliche Thätigkeit entwickelt. Wenn auch eine große Zahl, die Mehrzahl dieſer vereinzelten

Arbeiten nicht mehr an Ort und Stelle ſich befindet und dieſe vielfach urkundlich nicht mehr nachzuweiſen ſind, ſo laſſen ſie ſich doch meiſt nicht ſchwer zwiſchen die zahlreichen ſicher datierbaren Arbeiten durch Vergleich mit denſelben einordnen.

Jahrhunderte lang befand sich am Eingange zum Palazzo Vecchio auf hohem Marmorſockel ein ſitzender Löwe, in florentiner Sandſtein gemeißelt; jetzt iſt er durch eine Kopie erſetzt und das Original iſt im Donatello-Saal des Bargello aufgeſtellt (Taf 56). Sein urſprünglicher Platz war an der Treppe des Palaſtes bei Sa. Maria Novella, den Papſt Martin V. zu bewohnen pflegte, wenn er Florenz beſuchte. Donatello meißelte dieſes unter dem Namen Marzocco jedem Florentiner geläufige Wahrzeichen der Stadt im Jahre 1419, eine Tiergeſtalt von außerordentlicher Lebendigkeit und Größe der Auffaſſung.

Die Statue des jugendlichen Johannes d. T., die der Künſtler 1416 für den Campanile ausführte, iſt eine edle Jünglingsgeſtalt, aber wenig charakteriſtiſch für den „Prediger der Wüſte". So oft er den Stadtheiligen ſeiner Vaterſtadt ſonſt in Auftrag bekam — und es ſind mindeſtens acht Statuen und Büſten des Täufers, die ſich, außer jener Statue am Campanile, mit Sicherheit auf Donatello zurückführen laſſen —, ſo oft hat er den Heiligen als den unter asketiſchen Entbehrungen in der Einſamkeit für ſeinen Beruf ſich vorbereitenden Jüngling oder als den begeiſterten, weltentfremdeten Bußeprediger aufgefaßt. Jede dieſer Arbeiten gehört in ihrer Art zum Beſten, was wir vom Künſtler beſitzen; in jeder erſcheint er neu und groß, und faſt alle ſind durch einen ungewöhnlichen Grad der Durchführung ausgezeichnet.

Die früheſte dieſer Figuren iſt die große Marmorſtatue im Bargello (Taf. 57), die den Täufer im Jünglingsalter mit keimenden Barte wiedergiebt; noch herb und teilweiſe ſelbſt eckig, namentlich im Kopf, aber ſchon von vollendeter Meiſterſchaft in der Behandlung des ſehnigen Körpers; nach der Verwandtſchaft mit der Marmorſtatue des Georg im Bargello wohl nicht lange nach 1412 entſtanden. Etwas jünger noch zeigt den Heiligen die Marmorbüſte im Louvre (Taf. 58), deren Arbeit auf den Anfang der zwanziger Jahre zu weiſen ſcheint. Etwa in dieſelbe Zeit läßt ſich, mit größerer Sicherheit, die Bronzeſtatuette in halber Lebensgröße verweiſen, die das Berliner Muſeum beſitzt (Taf. 58): der Täufer im Mannesalter, eine herbe abgemagerte Asketengeſtalt, die Schale in der Rechten, im Begriff die Taufe zu vollziehen. Es iſt wahrſcheinlich, daß dies die im Februar 1423 für das Taufbecken in Orvieto beſtellte Figur iſt, da dieſelbe nicht zur Aufſtellung gekommen zu ſein ſcheint und die Berliner Bronze in der Haltung wie in der Behandlung des Gewandes mit dem gleichzeitig entſtandenen Zuccone nahe verwandt iſt.

Ähnlich aufgefaßt wie die Statue des Bargello, jedoch jugendlicher, friſcher und weicher in den Formen iſt die ſchöne Marmorſtatue im Palazzo Martelli (Taf. 57), ein Wunderwerk in der Durchbildung und in der Behandlung des Marmors. Dem Profil dieſer Figur nahe verwandt iſt die noch im Knabenalter dargeſtellte, in pietra serena ausgeführte Büſte in Reliefporträt, die der Bargello beſitzt (Taf. 58).

Beide Arbeiten werden ziemlich gleichzeitig entſtanden ſein, um 1427 bis 1430 denke ich.

Durch Urkunden genau datiert ſind die Bronzebildwerke Donatellos in Siena, an denen wiederum Michelozzo mitbeteiligt iſt. Es ſind die flache Grabplatte des Biſchofs Giovanni Pecci im Dom und die Bronzearbeiten am Taufbrunnen in San Giovanni, ſämtlich vom Jahre 1427. Daß Michelozzo hier nur den Guß ausführte, wozu Donatello ſelbſt nicht befähigt war, beweiſt der völlig abweichende Charakter dieſer Bildwerke von den oben genannten Grabmonumenten und den beglaubigten Arbeiten, die Michelozzo allein ausführte. Die Grabplatte (Taf. 59), zeigt noch jetzt, obgleich ſie ſtark abgetreten iſt, eine faſt innige Empfindung in dem Ausdruck der Ruhe und eine ſehr feine maleriſche Behandlung des Reliefs. Der Tanz der Salome (Taf. 60) iſt eine dramatiſche Schilderung erſten Ranges; ſie iſt zugleich neu unter Donatellos Werken durch die Fülle der Figuren, wie durch die Einführung von reicher Architektur mit maleriſchen perſpektiviſchen Ausblicken. Die Statuetten von Glaube und Hoffnung (Taf. 61) und die drei ſpielenden Putten an demſelben Denkmal (Taf. 62) ſtehen in ihrer Art dem Relief nicht nach.

Die Bronzen am Taufbrunnen hatte Donatello ſchon im Jahre 1417 in Auftrag bekommen. Daß der Künſtler damals ſchon den Entwurf dazu gemacht haben sollte, wird durch den Stil der Arbeiten ausgeſchloſſen; ſie ſind vielmehr durchaus bezeichnend für die Zeit, in der ſie abgeliefert wurden.

Dieſe Arbeiten bieten die Handhabe, um eine Anzahl nicht datierter, meiſt kleinerer Werke des Künſtlers auf die Zeit ihrer Entſtehung zu beſtimmen. Zunächſt ein flaches Marmorrelief im Musée Wicar zu Lille (Taf. 60), das den Tanz der Salome in ſo verwandter Weiſe, wenn auch in ganz neuer Erfindung darſtellt, daß es ſchon deshalb faſt gleichzeitig mit jenem Sieneſer Relief entſtanden ſein muß. Sodann reihen ſich den Putten auf dem Taufbecken ein Paar größere Bronze-Putten an: im South Kenſington Muſeum, im Muſeum zu Neapel und in der Eremitage zu St. Petersburg (Taf. 63); letzterer aus der Sammlung Baſilewsky ſtammend.

Die wenig bekannte Bronzebüſte eines Amor, im Beſitz des Herzogs von Weſtminſter zu London (Taf. 64), ſteht dieſen Arbeiten gleichfalls ganz nahe. Merkwürdig iſt hier die Darſtellung eines antiken Gottes als Büſte.

Die bekannte für die Mediceer gearbeitete Bronzeſtatue des Amor im Bargello (Taf. 65) iſt in Auffaſſung und Behandlung mit den Putten auf dem Taufbecken ſo übereinſtimmend, daß zweifellos auch dieſe Figur (deren ſonderbare Attribute Donatello aus Mißverſtändnis einer antiken Hippolitusfigur entlehnte) etwa gleichzeitig mit den Sieneſer Arbeiten ausgeführt wurde. Der verhältnismäßig gute Guß dieſer Bronze macht es wahrſcheinlich, daß derſelbe wieder von Michelozzo ausgeführt wurde.

In London beſitzt das Kenſington Muſeum ein paar Bildwerke Donatellos, die nach ihrer Übereinſtimmung mit den Sieneſiſchen Arbeiten der gleichen Zeit zuzuweiſen ſind. Die großartige in Thon modellierte Frauenbüſte, angeblich die

hl. Cäcilie darstellend, (jetzt unbemalt; daß eine Heilige darin wiedergegeben war, darauf deutet das kleine Loch im Hinterkopfe zur Aufnahme des Heiligenscheins) ist oben schon gelegentlich der Büste des Niccolo Uzzano erwähnt worden; sie erscheint wie der Studienkopf für die Figur des Glaubens am Taufbrunnen. Etwa gleichzeitig ist auch das große Marmorrelief des von Engeln betrauerten Leichnams Christi in derselben Sammlung (Taf. 66) anzusetzen, ungewöhnlich edel und gemäßigt in der Empfindung, von großer Schönheit in den fast herkulischen Formen des Toten und von vollendeter Meisterschaft in der Durchführung des Marmors.

Wohl das gleiche Modell wie hier benutzte der Künstler bei einem kleineren Relief mit der Stäupung Christi im Berliner Museum (Taf. 67). Diese großartige Komposition war wohl das Vorbild für die gleiche Darstellung Michelangelos, die Sebastiano del Piombo in San Pietro in Montorio zu Rom als Wandbild ausführte. Die Modellierung der schönen Körper wie die Verkürzungen erinnern schon an Michelangelo, dem diese Arbeit vom früheren Besitzer in der That zugeschrieben wurde. Die Anbringung der Bogenhalle im Grunde wie die edle Frauengestalt im Profil zeigen die nächste Verwandtschaft mit den Arbeiten am Taufbrunnen von Siena, sodaß wir auch dieses nach seiner meisterhaften Behandlung des Marmors ganz eigenhändige Werk Donatellos etwa in die gleiche Zeit zu setzen haben.

Derselbe Hintergrund mit den von Bogen überspannten Nischen findet sich in besonders geschickter Weise auf einer köstlichen kleinen Madonnenkomposition im South Kensington Museum wieder (Taf. 70); freilich kein Original, sondern eine Stucknachbildung in feiner gleichzeitiger Bemalung und in der ursprünglichen Einrahmung. Zu der Madonna, die in der mittleren Nische thront, beugen sich in andächtiger Verehrung König David und der Apostel Paulus; vorn auf den Stufen sitzen zwei jugendliche Engel, ganz in ihr Saitenspiel versunken. Der Geigenspieler links ist fast der gleiche wie auf dem Herodiasrelief, mit dem auch die Art der Faltenbildung dieses Reliefs übereinstimmt.

Wie diese kleine reiche Komposition so lassen sich mehrere einfachere aber größere Madonnenreliefs, die für die Privatandacht bestimmt waren, gleichfalls in diese Zeit der Thätigkeit des Künstlers, um 1425—1432 setzen. Freilich ist keine dieser Madonnen als Arbeit des Donatello beglaubigt, und die meisten sind bis vor kurzem auch nicht als solche angesprochen worden; aber ein aufmerksames Studium wird unschwer in den Kindern die Putten Donatellos, in den Madonnen seine Frauengestalten wiedererkennen, und ebenso deutlich verraten Auffassung und Anordnung unseren Künstler. Charakteristisch ist für Donatellos Madonnen der hoheitsvolle Ernst in der Auffassung der Maria, die, wie in Vorahnung der Bestimmung ihres Kindes, ihren sorgenvollen Blick auf dasselbe richtet oder es mit ängstlicher Zärtlichkeit an sich schmiegt. Während das Kind ganz kindlich und harmlos wiedergegeben ist, hat die Mutter stets etwas unpersönliches, typisches; sie ist fast immer im Profil und in voller Ge-

wandung gegeben, die in früherer Zeit den Körper verhüllt, ſpäter unter zahlreichen Parallelfalten durchſcheinen läßt. Wenn bei einzelnen dieſer Arbeiten gewiſſe Ungeſchicklichkeiten in der Durchführung Anſtoß erregen, ſo ſind dieſelben meiſt auf Rechnung des Gehilfen zn ſetzen, der das Thonmodell oder die Skizze Donatellos in Marmor ausführte oder der die Nachbildung in Thon oder Stuck nach einem Original des Meiſters anfertigte.

Eine eigenhändig ausgeführte Marmorarbeit der Art iſt das große Madonnenrelief aus Caſa Pazzi in Florenz, das ſich jetzt im Berliner Muſeum befindet (Taf. 68). In den unterſetzten, etwas ſchwerfälligen Formen von Mutter und Kind, wie in der vollen Gewandung und in der Faltenbildung ſteht dieſe Arbeit jenem kleinen Stuckrelief der thronenden Madonna im South Kenſington Muſeum ganz nahe; in beiden findet ſich auch die perſpektiviſche Einrahmung, die ähnlich bei dem Relief am Sieneſer Taufbrunnen vorkommt. Wie in dem Sieneſer Bronzerelief ſo ſehen wir auch hier die Vorliebe für ſtarke Verkürzungen, die nicht immer geglückt ſind, wie die linke Hand der Maria im Berliner Madonnenrelief beweiſt. Durchaus den gleichen Charakter hat ein anderes Madonnenrelief in Marmor, welches gleichfalls das Berliner Muſeum beſitzt (aus der Familie Orlandini in Florenz ſtammend; Taf. 68). Hier würde auch ſchon die Einrahmung und die Bildung der Pilaſter auf die Zeit der Arbeitsgemeinſchaft von Donatello und Michelozzo hinweiſen. Aber die ungeſchickte Modellierung und die Schwächen in der Durchführung, in der Zeichnung des Ohres, der Hände u. ſ. f. beweiſen, daß hier die Ausführung von der Hand eines Schülers herrührt.

Das Kenſington Muſeum beſitzt ein größeres Madonnenrelief in Marmor (Taf. 69), deſſen Einrahmung der der Pieta in derſelben Sammlung nahe verwandt iſt. Nach der weicheren Behandlung der Stoffe und der reicheren Fältelung derſelben wird dieſe Arbeit, die gleichfalls nicht eigenhändig iſt, ſchon einige Jahre ſpäter zu ſetzen ſein wie die eben genannten Reliefs. Die Direktion der Sammlung ſetzt Zweifel in die Echtheit der Arbeit, namentlich weil in einem Stuckrelief derſelben Darſtellung im Berliner Museum (man vergl. die kleine Nachbildung unter der des Londoner Reliefs auf Taf. 69) einzelne Motive beſſer verſtanden ſind. Allein die Behandlung des Marmors macht einen durchaus echten Eindruck; die Abweichungen werden ſich einfach daraus erklären, daß die Nachbildung in Stuck nicht über den Marmor, ſondern über Donatellos Thonmodell hergeſtellt worden iſt, und daß der Gehilfe, der den Marmor ausführte, (jedenfalls ein anderer wie der, welcher das Berliner Madonnenrelief aus Caſa Orlandini meißelte) ſich kleine Veränderungen erlaubte, die in der That Verſchlechterungen ſind. Dies gilt ſowohl von der Stellung des rechten Fußes, die im Marmorrelief eine unmögliche iſt, wie von der Haltung der linken Hand der Maria; dieſe hält im Stucco eine Blume, die im Marmorrelief fortgelaſſen ist wodurch die Bewegung motivlos erſcheint.

Die beiden auf Taf. 70 zuſammengeſtellten Madonnenreliefs der Berliner Sammlung ſind mehr oder weniger handwerksmäßige Nachbildungen aus der Zeit

nach verlorenen Originalen Donatellos. Unter ihnen muß die mit dem ſitzenden Kinde eine beliebte Kompoſition des Meiſters geweſen ſein, da ſie auch in einer Nachbildung als Plakette (vgl. ſpäter die Tafel mit Plaketten Donatello's; das Original iſt hier treuer und feiner wiedergegeben als in dem großen Thonrelief) und als kleines Silberrelief (im Beſitz von Herrn Domkapitular Schnüttgen in Köln) vorkommt. Das Kind iſt hier, namentlich in der Art wie es den Kopf erſchrocken umwendet, aufs engſte verwandt mit den beiden Kindern auf dem Sieneſer Bronzerelief.

Einige verwandte Madonnenkompoſitionen, die auch um dieſe Zeit entſtanden zu ſein ſcheinen, laſſen ſich aus den ungeſchickten aber beinahe treuen Nachbildungen von einigen namenloſen Schülern oder Handlangern Donatellos herauserkennen. Wir werden dieſelben ſpäter unter den Schulwerken veröffentlichen und dabei darauf hinweiſen, was in ihnen Donatello gebührt und was auf Koſten der Schüler zu ſetzen iſt.

In die Zeit zwiſchen der Ablieferung der Bronzen für Siena und Donatellos Abreiſe nach Rom fallen wahrſcheinlich auch noch ein paar der bekannteſten Arbeiten des Künſtlers in Florenz. Schon durch Schmarſow und H. von Tſchudi iſt überzeugend nachgewieſen, daß das ſchöne große Verkündigungsrelief in Sa. Croce (Taf. 71) nicht die früheſte Arbeit des Künſtlers ſein kann, wie man nach Vaſari bisher annahm, ſondern daß es dieſer mittleren Periode um 1425 bis 1432 angehört. Die Übereinſtimmung der Maria in Bewegung und Gewandung mit mehreren Figuren dieſer Zeit, namentlich mit der Figur der Hoffnung am Grabmal Coſcia und in der Faltengebung auch mit der tanzenden Herodias auf dem Sieneſer Relief, der Charakter der Putten auf dem Tabernakel, wie Architektur und Dekoration des letzteren laſſen darüber keinen Zweifel. Außer den beiden Gruppen von je zwei Putten, die jetzt noch auf den Ecken des Geſimſes ſtehen, befand ſich urſprünglich noch eine dritte ähnliche Gruppe auf der Spitze des Giebels. Dieſelbe iſt kürzlich in einem Magazin der Kirche wieder aufgefunden worden, aus dem ſie hoffentlich bald wieder an ihren alten Platz gebracht wird.

In die gleiche Zeit gehört auch die Bronzeſtatue des hl. Ludwig in Sa. Croce (Taf. 72), nach der Behandlung der Bronze gewiß ein Guß von Michelozzo, wie der Vergleich mit der Grabfigur des Coscia zeigt. Die vollen ſchönen Falten des Mantels aus dickem Stoff, deren Behandlung man mit Recht aus der Gewöhnung Donatellos an den Marmor erklärt hat, finden ſich in ganz ähnlicher Weiſe bei den letzten Statuen am Campanile; die Putten am Biſchofsſtab gleichen denen am Taufbrunnen in Siena und die Architektur, in der ſie ſtehen, iſt ganz charakteriſtiſch für Donatellos damaligen Mitarbeiter Michelozzo. Auch die Formen des ſchönen aber unbedeutenden Kopfes und der ſchlichte fromme Ausdruck ſind gerade für dieſe mittlere Zeit bezeichnend.

In dieſer Periode der angeſtrengteſten und mannigfachſten Thätigkeit des

Künſtlers entſtand auch eines der von jeher am höchſten gefeierten Bildwerke der Renaiſſance, der bronzene David, der mit den Schätzen des Palazzo Medici in den Bargello gekommen iſt (Taf. 73); die erſte wieder mit der Freiheit der griechiſchen Kunſt geſchaffene nackte Figur des fünfzehnten Jahrhunderts. Die Behandlung des Fleiſches iſt noch ganz ähnlich wie im Amor, aber ſchon freier und meiſterhafter; Guß und Ciſelierung ſcheinen auch hier auf die Hand Michelozzos hinzuweiſen. Am Helme des Goliath iſt im flachen Relief ein Triumphzug von Putten (Amor oder der junge Bacchus) dargeſtellt, eine freie Nachbildung des antiken Cameo mit dem Triumphzug von Amor und Pſyche im Mediceerbeſitz, den Donatello bald darauf treuer für den Hof des Palazzo Medici kopierte.

Mit dem Bronze-David hat die Marmorſtatue des David mit der Schleuder 75a im Palazzo Martelli (Taf. ~~74~~) in Auffaſſung und Stellung große Verwandtſchaft; ſie iſt jedoch ſo viel weniger glücklich, daß die Arbeit wohl noch vor jener entſtanden iſt. Auch die Behandlung des Gewandes ſcheint darauf zu deuten. Die Bronzeſtatuette, welche auf der Donatello-Ausſtellung in Florenz zutage kam und die ſeither in Privatbeſitz ins Ausland (Taf. 75) gelangte, iſt offenbar über das Originalmodell Donatellos gegoſſen. Sie iſt von großer Freiheit und Breite und hat noch das beſondere Intereſſe, daß ſie zeigt, wie die unglückliche Haltung des linken Armes in der Marmorfigur nicht durch Verhauen entſtanden iſt, ſondern ſchon im Entwurf vorhanden war. Dieſe Figur iſt die einzige unfertige Marmorarbeit Donatellos, die uns bisher bekannt iſt; der Künſtler war wohl ſelbſt von ſeiner Arbeit nicht befriedigt und führte ſie deshalb nicht zu Ende.

4. DONATELLO IN ROM. SEINE STUDIEN UND KOPIEEN NACH DER ANTIKE.

Durch Vafari wiffen wir von einem Aufenthalt Donatello's in Rom in den Jahren 1432 und 1433. Diefe Angabe macht fchon der Umftand glaubwürdig, daß gerade in diefe Zeit politifche Unruhen in Florenz und, vom Herbft 1433 bis zum Herbft des folgenden Jahres, das Exil des großen Gönners von Donatello, Cofimo de' Medici, fällt, welchen des Künftlers damaliger Werkftattsgenoffe Michelozzo fogar ins Exil begleitete. Wir befitzen aber auch noch mehrere Arbeiten des Künftlers in Rom, die nach ihrem Charakter auf diefe Zeit hindeuten und die nach ihrem Material in Rom felbft gearbeitet fein müffen. Eine der beiden größeren Arbeiten, die er dort gefertigt haben foll, die Grabplatte des im Sommer 1432 verftorbenen Geiftlichen Giovanni Crivelli in der Kirche Araceli (Taf. 59), ift noch heute dort; ein zweites umfangreiches Werk war feit Vafari's Zeit vergeffen: das große in Travertin ausgeführte Sakramentstabernakel im Peter, auf das wir fpäter noch zurückkommen werden, ift erft vor einigen Jahren in einer Kapelle der Sakrifteien des Peter durch Prof. Schmarfow wieder aufgefunden worden (Taf. 76). Eine dritte Arbeit, das flache Marmorrelief der Schlüffelübergabe, das fich jetzt im Kenfington Mufeum befindet (Taf. 77), ift nach der Darftellung wie nach der Übereinftimmung des Reliefs am Sakramentstabernakel wohl mit Recht gleichfalls in die Zeit diefes Aufenthalts in Rom gefetzt worden. Im Juli des Jahres 1434, alfo noch vor der Rückkehr feines Gönners, war Donatello fchon wieder in Florenz anwefend.

Nach Vafari war diefe Romreife die zweite Reife des Künftlers zur ewigen Stadt; er erzählt uns, daß Donatello fchon als Jüngling mit feinem Freunde Brunellesco eine Studienreife nach Rom gemacht und dabei mit größtem Eifer die Überrefte der Antike ftudiert habe. Diefe erfte Reife beftätigt uns ein Zeitgenoffe Donatello's, Antonio Manetti, in feiner Biographie Brunellesco's; doch fprechen die Jugendarbeiten des Künftlers eher gegen als für diefe Reife. Freilich befitzen diefe Arbeiten: Werke wie der Evangelift Johannes, der Georg von Orfanmichele u. a., eine klaffifche Einfachheit und Größe und felbft einen faft antiken Schönheitsfinn; aber diefe Eigenfchaften gehen zweifellos nicht auf das Vorbild der Antike zurück, fie find der in dem genialen Künftler verklärte Nachklang der Kunft des Trecento, der gleichzeitig in Ghiberti's Werken noch ftärker aber auch manirierter fich geltend macht. Daß der junge Künftler für die Antike damals noch kein offenes Auge hatte, daß er nach antiken Überreften noch keine ernfteren Studien gemacht haben kann, beweift namentlich auch feine Architektur und Dekoration, die langfam aus rein gotifchen Formen naturaliftifche Details herausbildet, die an die Antike nur entfernt erinnern. Erft als der Jüngling zum Manne gereift war, als er im Vollbefitz der Kenntnis des

menſchlichen Körpers war und ſein Auge an eine vorurteilsfreie Anſchauung der Natur gewöhnt hatte, gingen ihm auch die Schönheiten der Antike auf, die er gerade damals in den Sammlungen der Mediceer kennen zu lernen Gelegenheit hatte. Seine eifrigſten Studien nach der Antike liegen nicht erſt in der Zeit nach dem römiſchen Aufenthalt 1432—1433, ſondern bereits sechs bis acht Jahre früher. An den Grabmonumenten aus den zwanziger Jahren, beſonders an denen des Papſtes Johann XXII und des Giovanni de' Medici ſind die Engel mit den Inſchriften und Wappen in Bewegung und Form ſchon durchaus der Antike entlehnt. Von ſicher datierbaren Werken verraten ſodann die Bronzen am Sieneſer Taufbrunnen eine Fülle von Studien nach der Antike. Im Relief mit dem Tanz der Salome iſt das Koſtüm bereits ſtark antikiſch, ſind die theaterartigen Dekorationen des Grundes antiken Vorbildern entlehnt und einzelne der Profilköpfe im Hintergrunde nach römiſchen Cäſaren frei kopiert. Noch ſtärker verrät das Marmorrelief deſſelben Motivs im Muſée de Lille dieſe Studien nach der Antike, und ähnliches gilt für das Marmorrelief der Stäupung Chriſti im Berliner Muſeum. Am Taufbrunnen in Siena ſind ferner die drei kleinen Bronzeengel auf der Bekrönung als Beweis für die Studien des Künſtlers nach der Antike in dieſer Zeit von größter Bedeutung. Ihren römiſchen Vorbildern begegnen wir in den Florentiner Sammlungen; ihnen hat Donatello die Typen, die Bildung bis in die Details, ſelbſt die Motive entlehnt. Durch die Übereinſtimmung mit dieſen Figürchen laſſen ſich, wie früher nachgewieſen, andere ähnliche Putten, vor allem die bronzene Amorſtatue im Bargello und die Amorbüſte im Beſitz des Duke of Weſtminſter in London der Mitte oder dem Ende der zwanziger Jahre zuweiſen, in denen das Studium der römiſchen Statuen bis in die kleinſten (zuweilen vom Künſtler mißverſtandenen) Einzelheiten offen zu Tage liegen. Als freie Nachbildung der Antike iſt das Marmorrelief eines alten Römers im Louvre Taf. 93b; (aus der Sammlung Timbal ſtammend) noch von eigentümlichem Intereſſe. Der Ciceroartige Kopf, der mit großer Feinheit und in echt antiker Art durchgebildet iſt, zeigt nämlich die auffallendſte Verwandtſchaft mit der Büſte des N. Uzzano, ſodaß ſelbſt bei dieſer gewaltigen, echt Donatello'ſchen Schöpfung das Studium der Antike ſich deutlich verrät.

In der großartigſten Geſtalt, die als Abſchluß und ſelbſtändige Schöpfung aus dieſen Studien hervorging, in der nackten Bronzeſtatue des David im Bargello, finden wir zuerſt, in der Dekoration des Helmes, die direkte Kopie eines kleinen antiken Reliefs, einer Gemme im Beſitz der Mediceer. Den Schatz an geſchnittenen Steinen in den Sammlungen ſeines Gönners Coſimo hat der Künſtler mit beſonderem Eifer ſtudiert und benutzt. Bekannt ſind die acht Marmormedaillons über den Arkaden im Hof des Palazzo Medici, die bald nach der Mitte der dreißiger Jahre entſtanden ſein müſſen. Mit Ausnahme einer Darſtellung: geſeſſelter Aſiat vor einem römiſchen Feldherrn, die aus einem Sarkophag kopiert iſt, der noch heute im Hof des Palaſtes ſteht (Taf. 89b), ſind alle dieſe Kompoſitionen: Odyſſeus und Athena (Taf. 89a), Triumph des Amor (Taf. 87a), Faun mit dem kleinen Bacchus (Taf. 90b), Bacchus auf Naxos

(Taf. 88b), Diomedes raubt das Pallium (Taf. 90a), Kentaur mit Fruchtkorb (Taf. 88a) und Triumph des Amor (Taf. 87b), möglichſt treue Kopieen nach kleinen Gemmen der Mediceerſammlung, die jetzt noch in Florenz, in der Sammlung der Uffizien ſich befinden[1]). Die Annahme daß Donatello bei der Wahl und Ausführung dieſer Gegenſtände nur widerwillig der Laune Coſimo's folgte, ſcheint mir nicht gerechtfertigt; daß der Künſtler vielmehr, aus Reſpekt vor der alten Kunſt und in freudiger Anerkennung der Belehrung, die er — namentlich nach der gegenſtändlichen Seite — daraus ziehen konnte, ſich keineswegs zu gut dünkte, ſolche Kopieen nach der Antike mehr oder weniger treu anzufertigen, dafür haben wir hinreichende andere Beweiſe. Dieſe finden ſich namentlich unter Donatello's Arbeiten der Kleinkunſt, die bis jetzt noch zu wenig Beachtung gefunden haben. Die Bronzebüſte im Bargello, die man jetzt als das Porträt vom Sohne des Gattamelata bezeichnet, trägt als Bruſtſchmuck ein kleines Relief mit Amor als Roſſelenker, gleichfalls die Kopie eines Cameo im Mediceerbeſitz. In ähnlicher Weiſe trägt der Holofernes in der Judithgruppe einen Cameo um den Hals, anſcheinend den Curtius darſtellend. Im Kenſington-Muſeum befindet ſich jetzt, aus Caſa Martelli erworben, ein Spiegel (Taf. 91a), auf deſſen Rückſeite die Halbfiguren eines Satyrs und einer Bacchantin umgeben von bacchiſchen Emblemen dargeſtellt ſind, die wenn auch nicht als Ganzes, ſo doch in den einzelnen Stücken ſich auf antiken Steinen nachweiſen laſſen. Eine Plakette, welche aus der Sammlung Spitzer für das Berliner Muſeum erworben wurde (Taf. 92e) zeigt die Bruſtbilder von Diana und Mars (oder Endymion?) einander gegenübergeſtellt, ganz im Anſchluß an die Antike und wohl auch in Nachbildung antiker Originale[2]). Eine in mehreren Exemplaren vorkommende größere runde Plakette, wohl als Entwurf für den Knauf eines Schwertes entſtanden (Taf. 92c), zeigt wieder im engſten Anſchluß an die Antike Amor auf einer Kugel über einem Schild, den fünf Amorinen tragen, im Begriff ſeinen Pfeil auf eine davonflatternde weibliche Amorine abzuſchießen. Mit dieſer Plakette hat eine größere Bronzetafel mit einer ähnlichen Amorettendarſtellung in der Berliner Sammlung (Taf. 92b) die nächſte Verwandtſchaft: ein Zug von Putten im übermütigen Spiel ſich tragend und faſſend, deren Vorbilder ſich noch ſämtlich nachweiſen laſſen. Dieſe Vorbilder fand Donatello in ein paar Marmorreliefs mit Amorinen, welche die Blitze des Zeus tragen, angeblich zu einem Thron des Neptun gehörend (jetzt meiſt in Ravenna). Wie dieſe Kompoſition, bei faſt getreuer Benutzung der antiken Figuren, zu einer ganz eigenen umgeſtaltet iſt, wie im Mittelgrund und in der Ferne flüchtig ſkizzierte andere Putten hinzugefügt ſind, ſodaß im Beſchauer der Gedanke an eine Entlehnung von einem Dritten

[1]) Nur der Cameo mit dem Faun befindet ſich jetzt im Muſeum zu Neapel.

[2]) Das männliche Profil wird mir als das Porträt eines ſpäteren Königs von Macedonien bezeichnet. — Das Profil der Diana allein iſt als Plakette ſehr häufig, während ich ein zweites Exemplar der vollſtändigen Kompoſition, die Donatello wohl als Vorlage für eine Gemme ausführte, nicht kenne.

oder gar von der Antike gar nicht aufkommt: grade das verrät den genialen Künſtler! Auch in der vorgenannten runden Plakette mit Amor auf dem Schilde laſſen ſich deutlich zwei der ſchildhaltenden Amorinen als dem gleichen antiken Relief entlehnt erkennen; es iſt daher wahrſcheinlich, daß Donatello hier wie dort, nicht eine treue Kopie einer Gemme oder eines anderen antiken Reliefs gab, ſondern mit Benutzung antiker Motive eine eigene Kompoſition in antikem Sinne ſchuf.

Noch ein Stück dieſer Art, das einzige bezeichnete, muß hier genannt werden, ein Schwertgriff in der Armeria zu Turin (Taf. 91 b). Trotz der alten Bezeichnung OPVS. DONATELLI. FLO. finden ſich hier doch verſchiedene Elemente, die für Donatello fremdartig erſcheinen und auf eine vorgeſchrittenere Zeit hinzuweiſen ſcheinen. Der Knauf von zwei auf Delphinen reitenden Putten gebildet, die ſich auf ein großartig erdachtes Meduſenhaupt ſtützen, iſt durchaus des Donatello würdig. Sehr befremdend iſt für ihn aber die Dekoration der Parierſtange mit einem aufſteigenden Ornament, das aus Delphinen ſich entwickelt und in einer Sphinx endigt; und ebenſo befremdend iſt die mittlere von zwei Donatello-artigen Putten eingerahmte Darſtellung eines ruhenden Mannes mit einer Maske, hinter dem zur Seite ein Satyr ſichtbar wird. Die Verwandtſchaft mit verſchiedenen Plaketten Riccio's iſt hier ſo auffallend, daß man danach allein auf Riccio als den Meiſter dieſes ſchönen Schwertgriffs ſchließen ſollte. Doch vielleicht hat, wie ſo häufig in der ſpäteren Zeit Donatellos, der Künſtler, der den Guß und die Ciſelierung nach einem flüchtigen Wachsmodell des Meiſters ausführte, vom Charakter deſſelben ein gut Teil verwiſcht, oder Riccio hat vielleicht ſpäter die alte Parierſtange durch eine neue erſetzt.

Alle dieſe kleinen Arbeiten laſſen ſich mit Wahrſcheinlichkeit in die dreißiger Jahre ſetzen. Die Vorliebe für die Antike und für die Entlehnung antiker Motive zur Ausſtattung oder ſelbſt als Vorlage eigener Kompoſitionen bleibt Donatello aber fortan bis in ſein hohes Alter eigentümlich. Für ſeine Putten, die er aus der Antike wieder neu belebte, hat er ſogar regelmäßig antike Motive als Vorbilder ausgewählt. Die phantaſtiſchen Puttendarſtellungen am Sockel der Judith enthalten frei verwendete und zum Teil mißverſtandene Motive von Puttenſarkophagen; daſſelbe iſt der Fall mit den Geſimsreliefs von ſpielenden Kindern an der Kanzel in San Lorenzo, an den Putten der antiken Möbeln nachgebildeten Seſſel der Evangeliſten in der Sakriſtei u. ſ. f. Hier ſind auch die Roſſebändiger und Kentauren an den Ecken Nachbildungen ähnlicher Darſtellungen an Sarkophagen. Wo es nur immer geht: an dem Zaumzeug, dem Sattel und der Rüſtung des Gattamelata, an den Gewändern der Judith und des Holofernes, an der Einrahmung ſeiner Tabernakel, ſeiner Altäre (wie das köſtliche Thonmodell eines Altars im Kenſington-Muſeum beweiſt), an der Dekoration der Sarkophage, der Stühle und Tiſche: überall belebt er die architektoniſchen Formen mit ſolchen Puttendarſtellungen, die er, bald treu, bald aus dem Gedächtnis und frei der Antike entlehnt. Daß auch ſeine religiöſen Motive antike Anklänge und ſelbſt Vorbilder haben, dafür hat man die Verwandtſchaft

feiner verſchiedenen Kompoſitionen der Grablegung mit den Sarkophagen, die den Tod des Meleager darſtellen, namhaft gemacht; in der That mit Recht, wie namentlich die Grablegung am Peters-Tabernakel beweiſt. In dem ſchönen Bronzerelief mit dem Martyrium des hl. Sebaſtian, das die Wittwe des eben verstorbenen M. Edouard André in Paris beſitzt (Taf. 96a), iſt der Sebaſtian deutlich einer Marſyasſtatue in den Uffizien nachgebildet, die angeblich Donatello ſelbſt reſtauriert haben ſoll[1]).

Andere Kompoſitionen, wie die Paduaner Reliefs mit den Wundern des hl. Antonius und die Kanzelreliefs in San Lorenzo enthalten in lagernden und ſtehenden Geſtalten freie Nachbildungen von antiken Flußgöttern, Nymphen, Kriegern, Entlehnungen aus den römiſchen Triumphbögen, Säulen u. ſ. f., wie auch der Reliefſtil der ſpäteren Zeit vom Studium dieſer und ähnlicher römiſcher Monumente nicht unbeeinflußt erſcheint. Eine genaue Vergleichung von Donatello's Werken mit den antiken Monumenten, namentlich mit den Sarkophagen und Cameen, die ihm bekannt geweſen ſein können, würde für die Studien Donatello's nach der Antike ohne Zweifel noch weit mehr und geſichertere Anhaltspunkte finden. Eine gründliche Unterſuchung nach dieſer Richtung würde zugleich für die antike Monumentenkunde nicht ohne Bedeutung ſein, indem daraus für eine Anzahl römiſcher Bildwerke ſicherere Daten für ihre Fundzeit ſich ergeben würden.

Während des Aufenthalts in Rom iſt mit Sicherheit die Entſtehung des wiederholt erwähnten Marmor-Tabernakels für St. Peter (Taf. 76) anzunehmen, ein durch die Größe im Aufbau, durch den Ernſt und die andächtige Stimmung hervorragendes Werk, bei dem der Meiſter im Bewußtſein des Platzes, für den das Werk beſtimmt war, ſein Beſtes zu geben beſtrebt war. Ein zweites noch in Rom befindliches Werk, die marmorne Grabtafel des Gio. Crivelli in Araceli iſt früher ſchon von mir genannt worden (Taf. 59). Als dritte in dieſer Zeit ausgeführte Arbeit gilt das Marmorrelief der Schlüſſelübergabe an Petrus im Kenſington-Muſeum (Taf. 77); nach der Darſtellung wie nach der Verwandtſchaft mit dem Peters-Tabernakel gewiß mit Recht. Die ſchwierige Kompoſition dieſes aus dem Beſitz des Coſimo ſtammenden Werkes iſt hier mit großem Geſchick und ſehr eigenartig in maleriſchem Flachrelief gelöſt.

5. DIE KANZELN FÜR PRATO UND DIE SÄNGERTRIBÜNE FÜR DEN DOM IN FLORENZ.

Bald nach der Rückkehr aus Rom beginnt Donatello faſt gleichzeitig die Dekoration der Außenkanzel am Dom von Prato und die Herſtellung der Sänger-

[1]) Ein kleines flaches Marmorrelief im Kenſington-Muſeum zeigt eine Nachbildung einer anderen, im Original nicht bekannten Kompoſition mit dem Martyrium des hl. Sebaſtian; eine ſehr bewegte Scene, die wohl ſchon im Anfang der dreißiger Jahre entſtanden iſt (Taf. 96b).

tribüne für den Dom von Florenz. Erftere war fchon 1428 beftellt worden, kam aber erft nach einem neuen Kontrakt vom Jahre 1434 zur Ausführung, während die Vollendung der letzteren fich bis 1440 hinzögerte. Die Kanzel in Prato (Taf. 78—81), in ihrem originellen architektonifchen Teil ein Meifterwerk des Michelozzo, hat fieben Marmorreliefs mit tanzenden Engeln, durch Doppelpilafter getrennt und von einem Grund aus vergoldeten Glaspaften fich abhebend. In der Ausführung, die nach den Urkunden dem Portigiani zuzuweifen ift, find diefe Reliefs flüchtig, aber in der Erfindung haben fie eine große Frifche und Natürlichkeit, eine kindliche Heiterkeit ohne die wilde Ausgelaffenheit, welche Donatellos Putten und Engeln in feiner fpäteren Zeit meift eigentümlich ift. Von befonderem Reiz ift das Bronzekapitäl, das die Kanzel nach unten abfchließt; trotz des ganz verfchiedenen Maßftabs der Putten zwifchen dem Ornament und an den Voluten, wirkt das Relief doch am Platz durchaus richtig, und ift in der Durchführung, dank dem trefflichen Guß Michelozzo's, von befonderer Feinheit.

Die Sängertribüne des Florentiner Doms (Taf. 83—86) können wir jetzt erft wieder richtig würdigen, feitdem fie aus dem Bargello in das Mufeo dell' Opera überführt und dort wieder zufammengeftellt und in ihrer urfprünglichen Höhe aufgeftellt worden ift. Hier ift offenbar das Ganze von Donatello; die eigentümlich malerifchen Formen, die ganz malerifche, phantaftifche Dekoration mit Mofaik und bunten Steinen, wie fie fich ganz ähnlich (jedoch ohne plaftifchen Schmuck) an der fchon einige Zeit früher von ihm ausgeführten Sängertribüne in Santa Maria Novella finden, find ebenfo bezeichnend für ihn wie die Reliefbehandlung und die breite dekorative Ausführung, die auf die Wirkung aus der Ferne und in der Höhe berechnet war. Die Ausführung felbft überließ er auch hier den Händen von Schülern. Ganz gering find die mufizierenden Engel an den Seiten und die beiden Reliefs zwifchen den Konfolen, die an der urfprünglichen Stelle im Dom kaum fichtbar waren. In dem Reigentanz laffen fich zwei verfchiedene Hände erkennen: links ein derber Gefelle, aber frifch und breit (vielleicht Buggiano?), rechts ein befonders tüchtiger Schüler, der im Sinne des Meifters die Körper bis in die Extremitäten verftändnisvoll durchbildet, ohne dabei übertrieben forgfältig oder gar ängftlich zu fein. In der malerifchen Gefamtwirkung, in dem Rhythmus diefes Kinderreigens, in der Mannigfaltigkeit und Wahrheit der Bewegungen, in dem lauten Aufjauchzen der ungezügelten Kinderluft fteht diefe Arbeit des Meifters unter feinen erften Werken. Die etwa gleichzeitigen Marmormedaillons im Hof des Palazzo Medici find wieder von anderer Hand ausgeführt: befonders flüchtig, fchlecht in den Verhältniffen, ungefchickt in den Verkürzungen, häßlich und karikiert in den Köpfen. Der Künftler ift wohl der bis jetzt noch unbekannte Schüler Donatello's, von dem eine Reihe eigentümlich verzerrter Madonnenreliefs, das größte darunter in der Cappella Medici in Sa. Croce zu Florenz, erhalten find.

6. DER INNENSCHMUCK DER SAKRISTEI VON SAN LORENZO UND KLEINERE ARBEITEN.

Schon ehe Donatello die Sängertribüne fertig ſtellte, muß er Coſimos Auftrag auf die plaſtiſche Ausſchmückung der Sakriſtei von San Lorenzo in Angriff genommen haben. Nach dem Zeugnis eines Zeitgenoſſen ſoll ſie noch vor dem Tode Brunelleſco's 1446, der den edlen Raum gebaut hatte, ausgeführt ſein; daß ſie bis dahin auch vollendet wurde, dürfen wir wohl deshalb ſchon annehmen, weil Coſimo, dem dieſer Bau ſo ſehr am Herzen lag, ſonſt ſchwerlich Donatello die Erlaubnis zur Überſiedelung nach Padua gegeben haben würde.

Der plaſtiſche Schmuck dieſes weiträumigen Zentralbaues iſt nach verſchiedenen Richtungen hin für Donatello eigenartig und neu. Schon im Material. Statt des Marmors wählt der Künſtler hier, zum erſtenmal in größerem Umfang, den Thon, der fortan neben der Bronze ſein Lieblingsmaterial bleibt. Die Reliefs, aus denen die Dekoration, mit Ausnahme der Büſte des Namensheiligen (Taf. 101a), beſteht, ſind in einem mehr oder weniger flachen maleriſchen Relief gehalten, ganz dem Platz entſprechend, für den ſie beſtimmt waren. In ihrem jetzigen Zuſtande kommen dieſelben leider teilweiſe kaum zur Geltung, weil die dicken Schichten weißer Tünche die Reliefs der Decke, deren Wirkung weſentlich von der Bemalung abhing, arg entſtellt haben. Am meiſten gilt dies für die Flachreliefs mit den Szenen aus dem Leben Johannes des Evangeliſten in den Zwickeln der Decke (Taf. 106 u. 107).

Wie in dieſen Thonreliefs ſo haben wir auch in den Reliefs der Bronzethüren (Taf. 108 u. 109) Donatello's ganz eigenhändige Arbeit: die ziemlich flüchtig in Vollguß ausgeführten Wachsgüſſe ſind hier, wohl vom Meiſter ſelbſt, nur oberflächlich gereinigt und haben daher die volle Friſche ſeiner Erfindung und ſeiner Hand bewahrt. In Übereinſtimmung mit den vier großen Einzelfiguren (Taf. 102 u. 103) über den Thüren und den Evangeliſten an der Decke (Taf. 104 u. 105) ſind dieſe Geſtalten von begeiſterten Apoſteln, Kirchenvätern und Heiligen, die in kleinen Feldern zu zwei gruppiert und zu einander in lebhafte Beziehung geſetzt ſind, von einer unerreichten Fülle und Mannigfaltigkeit der Charakteriſtik, von einer Größe und Meiſterſchaft in der plaſtiſchen Geſtaltung, die durch das Fehlen alles Beiwerkes um ſo mächtiger wirkt. Dieſe iſt in den geſicherten Arbeiten, die nach dem Paduaner Aufenthalt fallen, namentlich in den Reliefs der Kanzeln von San Lorenzo nicht mehr zu finden; an ihre Stelle iſt eine faſt brutale Gleichgültigkeit gegen Schönheit, wie ſie wahrhaft genialen Künſtlern im hohen Alter ſo häufig eigen iſt, ein abſichtliches Haſchen nach den höchſten dramatiſchen und maleriſchen Effekten getreten. Auch aus dieſem innerem Grunde ſcheint mir die Ausführung dieſer Thüren mit den übrigen Arbeiten zuſammen, alſo noch vor der Abreiſe nach Padua, angeſetzt werden zu müſſen.

Durch die Verwandtſchaft mit der Büſte des hl. Lorenz, dem edlen Porträt eines jungen Geiſtlichen, läßt ſich derſelben Zeit eine neuere Erwerbung der Berliner Sammlung zuſchreiben: die in ihrer alten Bemalung noch tadellos erhaltene Thonbüſte des jungen Johannes des Täufers (Taf. 93 a), das außerordentlich lebensvolle Bild eines keck in die Welt ſchauenden jungen Burſchen.

Auch verſchiedene Bronzetafeln laſſen ſich mit Wahrſcheinlichkeit in dieſe Zeit verſetzen: das große Kreuzigungsrelief im Bargello (Taf. 94), deſſen lebendige Kompoſition durch die übertrieben ſaubere Ciſelierung und Vergoldung von der Hand dritter Künſtler ein gut Teil ſeiner urſprünglichen Friſche eingebüßt hat; eine ähnliche kleinere Kreuzigung in der Sammlung von Sir Charles Robinſon (Taf. 95 a); das ſchon genannte kleine Relief mit dem Martyrium des hl. Sebaſtian im Beſitz von Mme. Edouard André in Paris (Taf. 96 a), ſowie eine größere Plakette mit der Stäupung Chriſti (Taf. 92 a), von der ſich je ein Exemplar im Louvre und im Berliner Muſeum befindet; letztere ein flüchtiger Wachsguß ohne jede Nacharbeit.

Schon nach der Vorliebe des Künſtlers, den Thon als Material für ſeine Arbeiten zu wählen, dürfen wir für eine Reihe meiſt umfangreicher Madonnenreliefs die Entſtehung in den Jahren kurz vor oder nach 1440 annehmen. Sie ſind unter ſich nahe verwandt: Beſorgt oder zärtlich, aber immer ernſt blickt die Mutter (im vollen oder dreiviertel Profil geſehen, und in halber Figur) auf das hilfloſe, eng in Windeln eingezwängte Kind, das ſie an ſich ſchmiegt; der Mantel iſt regelmäßig über den Kopf weit nach vorn gezogen, wenn nicht ein reiches Kopftuch denſelben einhüllt, und bildet weite Falten; das Kleid darunter, enger anliegend, iſt mit breiter Goldborde an Hals und Ärmeln befetzt. Wo Bemalung und Vergoldung erhalten ſind, wie bei dem Relief im Louvre und im Berliner Muſeum, ſind ſie außerordentlich prächtig und ſorgfältig ausgeführt. Der Louvre beſitzt außer dieſem ebengenannten Relief, wohl das ſchönſte von allen (Taf. 96a); ein anderes in Bronze, aus Fontainebleau ſtammend (Taf. 97); das Berliner Relief (Taf. 100), das reichſte und ſchönſte in der Bemalung, iſt eigentümlich barock in der Kompoſition und nicht glücklich in der Verkürzung des Kopfes der Maria; ein kleineres Stuckrelief ebenda (Taf. 99 a) iſt beſonders großartig in der Auffaſſung. Dem Pariſer Bronzerelief nahe verwandt iſt ein als Stuck mehrfach vorkommendes, im Original bis jetzt noch nicht bekanntes Relief, in dem Mutter und Kind beſonders ſchön und holdſelig als Gruppe gedacht ſind (Taf. 99 b). Eines der lieblichſten Reliefs dieſer Art, wohl das früheſte unter den Genannten, iſt ein großes unbemaltes Thonrelief des Kenſington-Muſeums (Taf. 98), Maria das vor ihr in einem Stühlchen hockende in Windeln eingeſchnürte Kind anbetend. Die Formen ſind hier groß und edel, die Modellierung im Einzelnen, beſonders in den Händen, von ungewöhnlicher Schönheit. Daß, aus äußeren Gründen, jetzt die Direktion der Sammlung ſelbſt an der Echtheit zweifelt und das Relief als Nachbildung Baſtianini's nach einem kleinen (auf der Tafel 98 mit abgebildeten) Stuckrelief betrachtet, ſcheint mir nicht gerechtfertigt. Der

Vergleich beider Kompofitionen beweift vielmehr gerade das umgekehrte Verhältnis: die kleinere Kompofition ift eine wenig gefchickte Nachbildung eines Schülers nach jener großartigen Kompofition Donatello's.

In die Zeit unmittelbar vor feiner Überfiedelung nach Padua gehört wohl auch eine berühmte Bronzegruppe, die für Cofimo's Palaft ausgeführt wurde und jetzt in der Loggia dei Lanzi fteht, die Judith über der Leiche des Holofernes (Taf. 110 u. 111). Man hat die Entftehung diefer Gruppe bald (aus äußeren Gründen, weil man einen Bezug auf die Rückkehr Cofimo's aus dem Exil darin hat fehen wollen) in die Mitte der dreißiger Jahre gefetzt, bald erft an das Ende der Laufbahn des Künftlers, nach feiner Rückkehr von Padua. Die erftere Annahme fcheint mir, nach dem Vergleich mit den zahlreichen beglaubigten Werken diefer Zeit entfchieden verfehlt; die fchlanke Bildung der Putten, die volle, den Körper ftark verhüllende Gewandung, die Art wie das Kopftuch das Geficht voll einrahmt, die Binde um die Stirn, die breiten Befatzftücke des Gewandes, der Typus des Holofernes mit feinem langen üppigen Haar: alle diefe Eigentümlichkeiten weifen bereits auf eine vorgefchrittenere Zeit. Andererfeits hat der Aufbau noch fo viel architektonifchen Sinn, ift die Durchbildung noch eine fo forgfältige, daß fie als Arbeit des hochbejahrten Greifes fchon deshalb fchwer erklärbar wäre. Der Vergleich mit den eben aufgezählten Madonnenreliefs (namentlich mit dem kleinen Berliner Stucco [Taf. 99a] und einer carta pesta von einem frühen Nachahmer Donatello's, in der die Engel mit ihren eigentümlichen Spielzeugen ganz denen an der einen Seitentafel des dreifeitigen Sockels gleichen) wie mit den Reliefs der Sakriftei von San Lorenzo fcheint mir die Entftehung mit großer Wahrfcheinlichkeit in den Anfang der vierziger Jahre zu verweifen. Die Bedeutung diefes merkwürdigen, in Ausdruck und Bewegung nicht ganz befriedigenden und felbft etwas befangenen Werkes ift neuerdings genügend gewürdigt worden: als erfte freie Gruppe, als großer vorzüglicher Bronzeguß und in der gleichmäßig naturaliftifchen Durchbildung (namentlich der Körper des Holofernes ift von vollendeter Meifterfchaft) nimmt dasfelbe eine hervorragende Stelle in der Florentiner Kunft des fünfzehnten Jahrhunderts ein. Auch wird die Wirkung der Gruppe in ihrer urfprünglichen Aufftellung eine wefentlich günftigere gewefen fein: fie bildete die Bekrönung eines auf dem Hofe des Palazzo Medici aufgeftellten großen Freibrunnens, in den fich aus den vier Ecken des unter Holofernes liegenden Kiffens das Waffer ergoß.

7. DAS REITERSTANDBILD DES GATTAMELATA UND DER HOCHALTAR DES SANTO ZU PADUA.

Als eingefleifchter Florentiner und Junggefelle liebte es Donatello nicht, fein Florenz auf längere Zeit zu verlaffen: es bedurfte eines fehr bedeutenden, ehrenvollen Auftrags, um ihn zu einem langjährigen Aufenthalt fern von Florenz zu bewegen. Man hat bisher angenommen, daß die Veranlaffung zu feiner

Überſiedelung nach Padua der Auftrag zur Errichtung eines Reitermonuments für den Condottiere Gattamelata geweſen ſei. Durch Veröffentlichung einer Reihe von Urkunden, namentlich aus dem Archiv des Santo (1895, von A. Gloria, welche Gonzati's Publikation erweitern und teilweiſe korrigieren), iſt es dagegen ſehr wahrſcheinlich geworden, daß Donatello, durch Vermittelung des als Verbannter in Padua lebenden Palla Strozzi, für die Ausführung von Arbeiten im Santo nach Padua berufen wurde. Er ſcheint hier zunächſt eine achitektoniſche Aufgabe übernommen zu haben, den Entwurf der Galerie der Tribuna, woran er 1443 arbeitete. Ende desſelben Jahres hatte er ſchon den Auftrag zum Bronzekruzifix erhalten, 1444 führte er eine (nicht mehr vorhandene) Statue von Gottvater in Stein aus. Im April 1446 übernahm er die Herſtellung und Ausſchmückung des Hochaltars; am Antoniustage 1448 war der große Bronzeſchmuck (bis auf zwei der Engel und die Pieta) ſoweit vollendet, daß er zur Feier auf einem proviſoriſch hergerichteten Hochaltar aufgeſtellt werden konnte, und am gleichen Tage des Jahres 1450 wurde der neue Altar eingeweiht. Inzwiſchen hatte Donatello, wahrſcheinlich 1446, den Auftrag auf das Reitermonument erhalten, im folgenden Jahre ließ er den Sockel aufmauern und ſtellte den Guß her, im Jahr 1453 erfolgte die Aufſtellung der Statue, für die der Künſtler (erſt infolge eines Schiedsſpruches) vom Sohne des Erasmo de' Narni, Giovanni, die Summe von 1650 Golddukaten (etwa 52 300 Lire jetzigen Wertes) ausbezahlt bekam. Zehn volle Jahre hielten ihn dieſe Arbeiten hier feſt, deren langwierige Vorbereitungen ihm Gelegenheit gaben, noch eine Reihe anderer Aufträge für Padua und die benachbarten Städte anzunehmen. Aus der Werkſtatt von Künſtlern, die er für die Ausführung um ſich ſammelte, bildete ſich in Padua ein Mittelpunkt der Plaſtik Oberitaliens und die berühmteſte Stadt Italiens für den Bronzeguß; das Vorbild jener Werke und wohl nicht wenig auch der perſönliche Einfluß Donatello's wurden zugleich beſtimmend für die Einführung der Renaiſſance in Oberitalien und für den Charakter derſelben.

Die eherne Reiterſtatue des Gattamelata (Taf. 112 u. 113) iſt ein wahres Ereignis in der Kunſt. Ein Guß von ähnlicher Bedeutung war ſeit römischer Zeit nicht mehr gemacht worden; die Verſuche und Studien, die großen Zurüſtungen zum Guß und ſpäter die mühſame Nacharbeit des Guſſes durch Ausflicken und Ciſelieren, ſchließlich die Aufſtellung auf hohem Sockel nahmen große Zeit in Anſpruch. War es doch das erſte Mal, ſeit mehr als einem Jahrtauſend, daß eine ſolche Aufgabe an den Bronzeguß geſtellt wurde, der damals in Italien noch nicht ſehr lange geübt und daher noch mit manchen Mängeln behaftet war. Hier galt es in doppelter Lebensgröße ein Pferd mit ſeinem Reiter zu bilden und dieſelben auf hohem Sockel im Freien zur Aufſtellung zu bringen. Da mußte der Guß verhältnismäßig dünn und leicht ſein; die Schwierigkeit war dadurch alſo noch vergrößert. Aber Donatello dehnte ſeine Studien und Verſuche noch über dieſe techniſchen Fragen aus; das koloſſale Holzpferd im Palazzo della Ragione zu Padua (Taf. 112), äußerſt geſchickt aus kleinen Hölzern zuſammengeſchlagen, zeigt, daß er ſich durch ſolche Proben

über die Verhältniſſe des Standbildes, über ſeine Wirkung und ähnliche Fragen klar zu werden ſuchte. Es zeigt zugleich, daß ihm für das Pferd nicht der Marc Aurel, ſondern das griechiſche Viergeſpann an der Faſſade von San Marco als Vorbild diente.

Daß Donatello's Gattamelata vom Colleoni Verrocchio's in der Geſamtwirkung noch übertroffen wird, darüber iſt wohl nur eine Stimme; daß beiden der Sforza Leonardo's noch überlegen war, dürfen wir nach den erhaltenen Studien und Leonardo's künſtleriſcher Bedeutung mit Wahrſcheinlichkeit annehmen: Donatello's Verdienſt bleibt aber, auch hier allen vorangegangen zu ſein. Bewunderungswert bleibt der Reiter in ſeiner außerordentlich wahren und ſchlichten Haltung, in dem unbeſtechlichen, gewaltigen Ernſt im Ausdruck dieſes Schlachtenordners. Den vollen Begriff giebt erſt die große Nachbildung des Kopfes (Taf. 113), der im Original durch die Entfernung wenig zur Geltung kommt.

Die zweite große Arbeit Donatello's in Padua iſt der Entwurf und der plaſtiſche Schmuck des Hochaltars im Santo. Wie das Reitermonument ſo gehören auch dieſe Bronzereliefs, die jetzt wieder in einem dem urſprünglichen Altar möglichſt treu nachgebildeten Hochaltar ihren Platz finden ſollen, zu den bekannteſten und gefeiertſten Arbeiten Donatello's. Auch beſitzen wir über ſie jetzt ſo reiches und ausführliches Urkundenmaterial, daß ich nicht ausführlich auf ſie einzugehen brauche. Dieſe Urkunden ſind dadurch von beſonderem Wert, daß ſie Licht auf das Zuſammenarbeiten Donatello's mit ſeinen Schülern werfen; faſt für alle Bronzetafeln werden Gehilfen als Mitarbeiter genannt, werden Vergolder und Maler namhaft gemacht. Wir dürfen danach annehmen, daß Donatello nur die Skizze anfertigte, nach der die Gehilfen, zum Teil offenbar ohne die Aufſicht des Meiſters, das Modell anfertigten, das dann zum Guß, zur Ciſelierung und Vergoldung wieder beſonderen Künſtlern anvertraut wurde. Daß dadurch die Arbeit ſehr an ihrer urſprünglichen Friſche einbüßte, beweiſen die meiſten jener Bronzebildwerke des Hochaltars. Je nach der künſtleriſchen Anlage der Gehilfen, von denen Giovanni da Piſa, Urbano da Firenze, Antonio di Celino da Piſa und Francesco del Valente in erſter Reihe namhaft gemacht werden (neben einem Polo di Antonio da Raguſi, Baſtiano, Francesco di Antonio Pietro, Giovanni da Padova, mehreren Goldſchmieden zur Herſtellung der Vergoldung u. a. m.), ſind die Reliefs des Hochaltars von ſehr verſchiedenem Werte. Die beiden letztgenannten ſind aus eigenhändigen Arbeiten nicht bekannt; Urbano's ſpätere Werke in Siena zeigen einen ſehr gering veranlagten Künſtler, nur Giovanni da Piſa iſt ein friſches, eigenartiges Talent, wie der reiche Thonaltar in der Eremitani zu Padua beweiſt. Von ihm ſcheint, nach dem Vergleich mit dieſer Arbeit, unter den ſpielenden Engeln (Taf. 114—116) die Tafel mit den zwei Engeln, die aus einem Buche ſingen; und dieſelbe Hand ſcheinen mir die ſchöne Pieta (Taf. 119) und unter den Evangeliſtenſymbolen (Taf. 117 u. 118) der Adler zu verraten. Ein ganz roher Handwerker führte die beiden Tafeln mit den flöteblaſenden Engeln aus, vielleicht auch die Tafel mit dem

zweiten Paar der halb nackten ſingenden Engel; derſelbe iſt auch in dem Lukasſymbol, dem Ochſen, nicht zu verkennen. Übereinſtimmenden Charakter zeigen die zwei Tafeln mit den Engeln, von denen der eine Harſe ſpielt, der andere die Doppelflöte bläſt; vielleicht ſind auch der Mandolin- und der Geigen(?)ſpieler von demſelben Künſtler. Am friſcheſten und Donatello ſelbſt am nächſten iſt der tanzende Beckenſchläger.

Das Bedeutendſte an den reichen Arbeiten des Hochaltars ſind zweifellos die vier Reliefs mit den Wundern des hl. Antonius (Taf. 120—123). Auch dieſe ſind freilich von Gehilfen vollendet; aber in der Kompoſition, in der Fülle und Mannigfaltigkeit der Geſtalten und ihrer Anordnung, in der Lebendigkeit der Schilderung, in der Kunſt des Ausdrucks, in der Meiſterſchaft der Perſpektive kommt hier Donatello ſelbſt doch voll zur Geltung. Ähnliches gilt auch von dem großen Bronzekruzifix (an dem Giovanni da Piſa mitarbeitete) (Taf. 124) und von einigen der überlebensgroßen Geſtalten, die an dem neuen Altar erſt wieder zur Geltung kommen werden: der thronenden Madonna (Taf. 125) umgeben von den Heiligen Antonius (Taf. 126), Franz (Taf. 127), Juſtina (Taf. 128), Daniel (Taf. 129), Ludwig und Prosdocimus (Taf. 130). Maria freilich iſt unglücklich ſchon durch die Art wie ſie vor dem Stuhl ſtehend dargeſtellt iſt, ſodaß ſie daran zu kleben ſcheint, und wie ſie das Kind hält; Mutter und Kind erſcheinen auch im Ausdruck leer und faſt unbedeutend, vielleicht infolge der ſtarken Nacharbeit des Ciſeleurs. In den ſechs Heiligenfiguren wie im Kruzifix wird man aber, wenn man den erſten Eindruck einer faſt nüchternen Einfachheit überwunden hat, den gewaltigen Ernſt des großen Künſtlers und ſein außerordentliches Wiſſen bewundern lernen. Am reinſten in der Geſtalt des hl. Diakon Daniel, einem unciſelierten Rohguß, aus dem Donatello noch in voller Friſche zu uns ſpricht; ähnlich auch in dem, freilich von anderer Hand ciſelierten, hl. Franz.

Auch das große Hochrelief der Grablegung am Chorumgang (Taf. 131) hat dieſen Charakter herber Einfachheit und Größe. Um ſich den Arbeiten im Chor anzuſchließen, iſt das Relief bronzefarben bemalt, während der Sarkophag und Hintergrund mit farbigen Steinen und Glasſtücken moſaikartig eingelegt iſt. Es giebt dies vielleicht eine Vorſtellung, wie wir uns die Arbeit des Malers an den übrigen Bronzereliefs nach ihrer Vollendung zu denken haben; ſie wird ſich auf eine derartige Ausſchmückung des Grundes und der Ornamente mit emailartig aufgeſetzten Farben neben Vergoldung und Verſilberung beſchränkt haben. Dieſes große Steinrelief iſt augenſcheinlich nach einem Modell von der Hand eines Schülers gemeißelt worden; die Modellierung der Köpfe und Hände iſt nicht meiſterlich genug, die Behandlung der Haare, der Falten, der Ohren und anderer Details hat etwas Einförmiges und Schematiſches. Ein Künſtler wie Bellano könnte hier die Ausführung gemacht haben, die ſeinen eigenen Arbeiten ſehr verwandt iſt.

In Padua kamen Donatello auch aus den benachbarten Städten wiederholt Aufträge, deren Ausführung aber meiſt unterblieben zu ſein ſcheint. Nach

Modena wurde er 1451 berufen, um Borfo d'Efte dort ein Reitermonument zu fetzen, das ihn längere Zeit befchäftigte, aber nur Entwurf blieb; in Mantua follte er einen Altar für den Markgrafen Lodovico III. ausführen, deffen Modell er in Thon fertig ftellte, zu deffen Guß er aber, trotz häufiger Mahnungen, nicht zu bewegen war; in Venedig befitzt die Chiefa dei Frari die bemalte Holzftatue Johannes' des Täufers (Taf. 132), welche zweifellos während Donatello's Aufenthalt in Padua entftand. Dasfelbe ift fehr wahrfcheinlich auch mit der verwandten, in der Bewegung aber weniger glücklichen Holzfigur des hl. Hieronymus im Mufeum zu Faenza der Fall, die leider durch modernen Anftrich entftellt wird (Taf. 132).

Während feiner Anwefenheit in Mantua entftanden zwei unter fich ganz verwandte Bronzebüften des kriegerifchen Markgrafen, die eine jetzt im Berliner Mufeum (Taf. 133), die andere im Befitz von Mme. Edouard André in Paris (Taf. 133). Beide augenfcheinlich Studienköpfe, die wohl als Vorbereitung einer Statue entftanden. Man hat diefelben wegen ihrer angeblichen Verwandtfchaft mit den Bronzefiguren im Dom zu Ferrara einem unter Donatello's Einfluß ftehenden Florentiner Domenico Baroncelli zufchreiben wollen; die packende Lebenswahrheit und die vollendete Naturbeobachtung, ganz befonders in der André'fchen Büfte hat aber jener Künftler auch nicht entfernt erreicht. Diefe Eigenfchaften find verbunden mit jener ungefuchten Einfachheit in Haltung und Ausdruck, unter der aber das innere Leben nur mühfam verhalten erfcheint, eine nur für Donatello und gerade in diefer Zeit eigentümliche Auffaffungsweise. Beide Köpfe find uncifelierte Wachsgüffe, welche den Fortfchritt der Donatello'fchen Gießhütte durch die Leichtheit und Reinheit des Guffes gegenüber früheren Arbeiten kund geben.

Die gleiche fchlichte Auffaffung zeigt eine im Bargello befindliche Büfte eines jungen Mannes im Panzer, einen Cameo auf der Bruft (Taf. 134); fie wird als das Bildnis des Antonio dei Narni bezeichnet, in deffen Auftrag Donatello das Reiterftandbild feines Vaters ausführte. Die Verwandtfchaft mit den Zügen desfelben macht diefe Benennung nicht unwahrfcheinlich; doch hat die Behandlung des Fleifches, die fcharfe Konturierung der Lippen und Augen mehr Verwandtfchaft mit früheren Arbeiten, namentlich mit dem Kopf des bronzenen David in Bargello. Diefelbe Sammlung birgt auch die Büfte einer Matrone in Witwentracht, deren alte Benennung als Vecchietta jetzt wohl mit Recht durch Donatello's Namen erfetzt ift (Taf. 134). Ohne Scheu giebt hier der Künftler das Geficht als Totenmaske, nicht einmal die Augen find geöffnet; aber der große Witwenfchleier ift mit folchem Gefchmack über den Kopf gelegt, die Wendung ift eine fo glückliche, daß der Büfte das Abfchreckende des Todes genommen ift; fie fcheint wie von leichtem Schlummer umfangen. Nach der Behandlung gehört diefelbe der Zeit kurz vor oder gleich nach dem Paduaner Aufenthalt an. Sie ift ein uncifelierter Wachsguß; die Dargeftellte gehört wohl, da die Büfte aus der Guardaroba der Mediceer ftammt, diefer Familie an.

8. LETZTE ARBEITEN DONATELLOS.

DIE KANZELN IN SAN LORENZO ZU FLORENZ.

Im Jahre 1454 war Donatello wieder in Florenz. Dem Greifenalter nahe, war er doch an Körper und Geift noch völlig frifch. Bei feiner Schaffensfreudigkeit fcheute er vor keiner Aufgabe zurück, die fich ihm bot. Doch find es mit Ausnahme der Kanzeln nur wenige Werke, die fich urkundlich in diefe Zeit verweifen laffen. Möglich, daß ältere Aufträge des Cofimo, wie die Bronzegruppe der Judith, erft jetzt zum Abfchluß gelangten. Von einer Arbeit, die ihm fchon lange beftellt war, einer Bronzeftatue des Täufers für den Dom von Siena (Taf. 135), erfahren wir, daß fie jetzt zur Ausführung gelangte; 1457 wurde fie vom Künftler abgeliefert. Sie ift außerordentlich herb: die langen ftruffen Haare von Bart und Kopf mifchen fich mit dem zottigen Lammsfell; die knochigen abgemagerten Züge fprechen zelotifche Begeifterung und weltvergeffene Energie; die ganze Geftalt hat etwas Gewaltiges, in ihrer meifterhaft naturaliftifchen Durchbildung außerordentlich Packendes. Diefer Eindruck wird durch die Frifche und Eigenhändigkeit der Arbeit noch verftärkt.

Ähnliches gilt von mehreren kleineren Arbeiten, die wir wohl in diefelbe Zeit zu fetzen haben. So das in pietra serena ausgeführte Wappen der Familie Martelli, jetzt im Palaft über der Treppe eingemauert (Taf. 136): es zeigt in flachem Relief einen Mann, der ftöhnend die Laft des um feinen Hals gehängten Wappenfchildes vor fich trägt; auf dem Schild der große Greif, ein prachtvoll ftilifiertes Phantafiegefchöpf. Das Kenfington-Mufeum befitzt ein Bronzerelief der Beweinung Chrifti (Taf. 137), einen uncifelierten Rohguß, wohl die ergreifendfte, edelfte Darftellung diefes von Donatello fo oft gefchilderten Motivs. Die bekannte Tafel der Grablegung im K. K. Wiener Mufeum (Taf. 95 A), durch die klare figurenreiche Kompofition und den ungewöhnlich gehaltenen Ausdruck, wie durch höchft faubere Cifelierung und Vergoldung ausgezeichnet, fcheint mir in der Ausführung und Cifelierung die Hand eines der fpäteften Schüler, des Bertoldo, zu verraten. Ein kleines verwafchenes Stuckrelief der Kreuzigung im Berliner Mufeum (Taf. 137) giebt eine Kompofition wieder, die gleichfalls dem Anfang diefer Zeit angehört.

Die Hauptarbeit der letzten Jahre Donatello's, über deren Vollendung er leider hinftarb, find die beiden Bronzekanzeln in San Lorenzo. Da die Kuppel der Kirche 1461 bereits gefchloffen war und der Hochaltar im Auguft diefes Jahres eingeweiht wurde, fo war Cofimo's Auftrag zu den Kanzeln, die ihren Platz am Ende der beiden Seitenfchiffe, der Kuppel zunächft, finden follten, jedenfalls fchon längere Zeit vorher an Donatello ergangen. Bei feinem Tode waren die Bronzereliefs, welche die vier Seiten der Kanzeln bilden follten, zwar angefangen, aber noch weit zurück. Bertoldo, an den der Nachlaß feines Lehrers überging, übernahm nach Vafari die Fertigftellung; zur Aufftellung kamen die

Kanzeln aber auch bei Bertoldo's Lebzeiten nicht mehr. Nachdem ſie einmal gelegentlich einer Anweſenheit Leo's X. proviſoriſch zuſammengeſtellt waren, erfolgte ihre definitive Aufſtellung, in der Weiſe wie wir ſie jetzt ſehen, faſt genau hundert Jahre nach Donatello's Tode. Einzelne Reliefs, die fehlten (oder an dem für die Thüren geplanten Platz?) ergänzte man mit ganz roh gearbeiteten Holzreliefs, und die vorhandenen Reliefs mit ihren Geſimsſtücken wurden in völlig handwerksmäßiger, flüchtiger Weiſe aneinander befeſtigt und dann auf je vier hohe, nach Donatello's Zeichnung ausgeführten koſtbaren Säulen mit zierlichen joniſchen Kapitälen aufgeſtellt.

Die Höhe, in der die Reliefs angebracht ſind und das mangelhafte Licht laſſen dieſe Mängel nicht voll zur Geltung kommen; ſie verhindern aber auch die Betrachtung der Reliefs ſelbſt. Die großen Aufnahmen jedes einzelnen Reliefs, die wir hier vorlegen, werden zur Kenntnis und Beurteilung derſelben erſt die erwünſchte Unterlage bieten. Danach möchte das günſtige Urteil über dieſelben weſentlich einzuſchränken ſein; weniger freilich auf Koſten Donatello's als auf Rechnung ſeiner Schüler, welche die Ausführung und Vollendung zu machen hatten. Wie wir dieſelben heute vor uns ſehen, entſprechen ſie nur in der Erfindung dem, was wir von Donatello, ſelbſt im höchſten Alter, erwarten dürfen. In der Kompoſition, in der dramatiſchen, ja oft wild bewegten Auffaſſung dieſer Scenen aus der Paſſion Chriſti, in der Erfindung des Frieſes mit ſpielenden Putten verrät ſich überall Donatello ſelbſt; mit Unrecht hat man neuerdings die eine oder andere dieſer Darſtellungen ſowie den ganzen Fries ihm ganz abſprechen und ſeinen Schülern Bertoldo und Bellano zuſprechen wollen. Dagegen hat der Meiſter nicht nur an der Reinigung und Ciſelierung der Bronzen, ſondern auch an der Ausführung der Thonmodelle für den Guß meines Erachtens keinen Anteil gehabt. Die Flüchtigkeit der Ausführung läßt ſich keineswegs als geniale Skizzenhaftigkeit bezeichnen; denn ſie artet bei verſchiedenen Reliefs, und zwar ſolchen, die in der Erfindung beſonders ſchön, in rohen Unverſtand aus (man betrachte z. B. die Figuren im Grunde der Kreuzabnahme!) und zeigt in den meiſten Tafeln grobe Verſtöße in der Zeichnung und Perſpektive.

Wenn die Reliefs untereinander weſentliche Verſchiedenheiten aufweiſen, wenn ſie auch künſtleriſch auf ſehr verſchiedenem Niveau ſtehen, ſo liegt dies daran, daß die Ausführung verſchiedenen Künſtlern in die Hand gelegt und von dieſen mit mehr oder weniger großer Sorgloſigkeit gemacht wurde. Für dieſes Zuſammenarbeiten von Meiſter und Schülern bieten uns ja, wie wir ſahen, die Urkunden über die Bronzen des Hochaltars im Santo zu Padua die erwünſchte Auskunft; daß bei den Kanzelreliefs die Ausführung noch viel weiter hinter den Skizzen des Meiſters zurückblieb als bei den Paduaner Arbeiten, hat zweifellos ſeinen Grund darin, daß Donatello über der Arbeit hinſtarb und ſeine Schüler den Abſchluß derſelben ſo raſch als möglich herbeizuführen ſuchten. Deutlicher als jede Urkunde ſpricht eine Thonſkizze Donatello's zu einem Altar, welche dieſer Zeit nach der Rückkehr aus Padua angehört, für den gewaltigen Unterſchied zwiſchen Donatello's Vorlagen und der Ausführung der Schüler. Die

Skizze des nach dem Wappen durch ein Mitglied der Familie Forzori im Auftrage der Arte della Lana für die Stadt Florenz beftellten Altars befindet fich, noch in ihrer alten Umrahmung, im Kenfington-Mufeum zu London (Taf. 138). Der Vergleich der beiden darin dargeftellten Kompofitionen, die Stäupung Chrifti und die Kreuzigung, mit den Paduaner Reliefs der Wunder des hl. Franz und den Kanzelreliefs in San Lorenzo läßt keinen Zweifel, daß diefer Altarentwurf zwifchen jenen beiden großen Werken entftanden ift. Trotz der andeutenden Art ist hier alles fchon gegeben, fodaß ein tüchtiger Schüler danach die Ausführung ganz im Sinne des Meifters zu machen imftande war. Die Art des Reliefs, die Verhältniffe der Kompofitionen zum Rahmen, die Lokalität, die Perfpektive, Bewegung und Ausdruck: alles ift hier von größter Meifterfchaft, alles im harmonifchen Zufammenklang. Ich wüßte kaum eine zweite Arbeit Donatello's in diefer Richtung zu nennen, die ihn in der fpielenden Leichtigkeit des Schaffens, in der Tiefe der Empfindung, im Verftändnis der Natur, in der Sicherheit ihrer Wiedergabe und im Gefchmack der Anordnung fo ganz auf feiner Höhe zeigte.

So wie diefer Entwurf haben auch die Skizzen und Studien Donatello's zu den Kanzeln und ihren Reliefs ausgefehen; wenn wir den Entwurf mit diefen Reliefs, wie fie heute vor uns ftehen, vergleichen, fo können wir uns dadurch Donatello's Vorlagen im Geifte rekonftruieren; der Abftand zwifchen diefen und der flüchtigen und liederlichen Ausführung feiner Schüler wird uns dadurch befonders klar werden.

In der Ausführung der Reliefs laffen fich verfchiedene Hände erkennen. Nach Vafari wurde bis vor kurzem nur Bertoldo dafür in Anfpruch genommen: daß er an einzelne Reliefs die letzte Hand gelegt, daß er fie mehr oder weniger ftark cifeliert habe, dabei beruhigte man fich; neuerdings ift ihm von Einigen auch die Erfindung und Ausführung des Friefes zugefchrieben worden. Erft in einer vor wenigen Jahren erfchienenen ausführlichen Abhandlung über die Kanzeln von Dr. Semrau ift neben Bertoldo auch ein Paduaner Schüler Donatello's, B. Bellano, genannt; ja Semrau geht fo weit, diefem Künftler auch die Erfindung verfchiedener Reliefs der Kanzeln zuzufchreiben. Das letztere fcheint mir ein Irrtum; die beträchtliche Zahl von felbftändigen Arbeiten Bellano's, die wir jetzt nachzuweifen im ftande find, beweift zur Genüge, daß ihm die Phantafie und Kompofitionsgabe, die aus diefen Darftellungen fpricht, völlig abgeht. Aber feine Beteiligung an der Ausführung der Reliefs fcheint mir allerdings außer Zweifel: die Kreuzigung (Taf. 146), der Ölberg (Taf. 149) und die Ausgießung des hl. Geiftes (Taf. 142) haben in dem kräftigen Relief, in den eigentümlichen Gewandfalten, die wie zerknittertes Papier erfcheinen, in dem ftruffen Haar, der kantigen Bildung des Bodens, den unterfetzten Geftalten die charakteriftifchen Merkmale von Bellano's Werken, namentlich aus feiner früheren Zeit.

Schwerer als Bellano's Hand ift die des Bertoldo mit Sicherheit feftzuftellen, deffen Beteiligung doch gerade allein einigermaßen beglaubigt ift. Am meiften fcheint mir die Ausführung von dem Martyrium des hl. Lorenz (Taf. 144)

(deffen Erfindung ficher auf Donatello zurückgeht, wie fchon die großartige Bewegung des Heiligen beweift), von feiner Art zu zeigen: die zierlichen Parallelfalten, die ähnliche Behandlung des Haares, die Treue mit der, trotz der Flüchtigkeit der Ausführung, die Vorlage des Meifters beibehalten ift, laffen fich mit Bertoldo's zahlreichen Arbeiten wohl zufammenreimen. Auch die große Doppelkompofition von Chriftus vor Pilatus und Chriftus vor Kaiphas (Taf. 150), welche die auffallendfte Verwandtfchaft mit dem oben genannten Altar des Kenfington-Mufeums aufweift, fcheint Bertoldo's Hand in der Ausführung zu zeigen; jedoch nur in einzelnen Teilen, anderes erinnert mehr an Bellano. Man beachte, wie hier ein paar Figuren, neben dem Chriftus vor Kaiphas, nicht über die erfte flüchtige Anlage gekommen find; dasfelbe ift der Fall mit den köftlich erfundenen Amorftatuetten auf den Säulen.

Ein dritter Künftler, wefentlich verfchieden von Bellano und Bertoldo und künftlerifch weit hinter beiden zurückftehend, giebt fich in den meiften übrigen Reliefs zu erkennen. Gerade einige der großartigften Kompofitionen des Meifters, die ihm zur Ausführung übertragen wurden, find arg von ihm entftellt worden; fo die herrliche Abnahme vom Kreuz (Taf. 147) und die Grablegung (Taf. 148). Eigentümlich find diefem Künftler, für den ich nicht einmal vermutungsweife einen Namen zu nennen wüßte, die wie naß anklatfchenden Gewänder mit ihren riemenartigen Falten, das flache „gebackene" Relief, welches durch die falfchen Verkürzungen und mißverftandene Modellierung wie verbogene und verftoßene Treibarbeit erfcheint, die forgfältige Cifelierung und Glättung der Oberfläche, die namentlich aus den flachen, vom Meifter nur flüchtig angedeuteten Geftalten und den landfchaftlichen Formen des Hintergrundes linkifches, hart umrändertes Machwerk macht. Etwas günftiger erfcheint derfelbe (?) Künftler in den im höheren Relief gehaltenen Darftellungen: Chrifti Himmelfahrt (Taf. 140) und Chrifti Auferftehung (Taf. 141); letztere wieder eine großartig gedachte Kompofition. Wer der rohe Handlanger war, der Donatello's höchft originelle Kompofition der Frauen am Grabe (Taf. 143) zu dem plumpen Machwerk entftellte, das wir an der Kanzel vor uns fehen, wird ohne Urkunden wohl nie feftzuftellen fein.

Wie der Anteil an der Ausführung der Friesftücke mit den Puttenreliefs und Roffebändigern auf die verfchiedenen Künftler zu verteilen fei, dafür fcheint mir der Anhalt zu gering zu fein. Nur daß fie in der Erfindung und zum guten Teil auch in den Modellen auf Donatello zurückgehen, fcheint mir zweifellos; denn darin ftimmen fie mit feinen zahlreichen derartigen Kompofitionen zufammen, während Bertoldo's und Bellano's bekannte Putten einen anderen Charakter aufweifen.

Um einen frifchen vollen Eindruck von der Kunft Donatello's in feiner letzten Zeit zu haben, dürfen wir nicht die Reliefs der Kanzeln vor Augen haben; denn hier erfcheint der Meifter in der Ausführung der Schüler zu fehr verdunkelt: Werke wie das Bronzerelief der Beweinung und der Thonaltar im Kenfington-Mufeum oder die Statue des Täufers im Dom zu Siena zeigen uns unverfälfcht, daß auch der hochbetagte Greis noch immer der gewaltigfte im Kreife der Künftler Italiens war.

Über der Fortſetzung dieser Publikation ſind uns ein paar weitere Werke Donatello's bekannt geworden, von denen das eine, ein kleines Flachrelief in Marmor, Maria mit dem Kinde auf Wolken ſitzend und von Engeln umſchwebt, noch an den Schluß des Donatello-Werkes geſtellt werden konnte (Taf. 151). Das Relief, im Beſitz des Mr. Quincy Shaw in Boſton, ſtammt aus einer römiſchen Kirche. Daß es auch in Rom vom Künſtler gearbeitet wurde, macht die Verwandtſchaft mit Arbeiten, wie die Schlüſſelübergabe (jetzt in London), wahrſcheinlich. Breit und teilweiſe nur ſkizzenhaft in Marmor ausgeführt, ſteht es dem kleinen Relief der Himmelfahrt am Grabmal Brancacci in Neapel auch in Anordnung, Motiv, Größe der Auffaſſung und Behandlung am nächſten.

Das zweite Original, das ſpäter in einem Nachtragsheft veröffentlicht werden ſoll, kam bei einer Sichtung der antiken Bronzen im Berliner Muſeum zur Geltung. Amor, den Bogen ſpannend, eine Statuette von 25 cm Höhe, verdankt ſeiner Beſchädigung und dem Umſtande, daß er offenbar lange in der Erde gelegen hat, ſeine bisherige Bezeichnung als Antike. Die köſtliche Figur zeigt den Puttentypus Donatello's in ausgeſprochenſter Weiſe; man vergleiche namentlich den großen Amor des Bargello und die Engel auf dem Tabernakel in Siena.

Die von Boito ausgeführte Rekonſtruktion des Hochaltars im Santo iſt auf derſelben Tafel 151 wiedergegeben. Schon dieſe Vorderſeite zeigt nicht nur durch ihre künſtleriſch unmögliche Anordnung, ſondern auch durch den Widerſpruch mit den Urkunden, daß Boito das Richtige nicht getroffen hat. Leider ſind dabei zwei der herrlichen Reliefs, die Wunder des Heiligen darſtellend, auf der Rückſeite ſo hoch angebracht, daß ſie nicht mehr zu ſehen ſind.

III.

NACHFOLGER UND MITARBEITER DONATELLOS

Vafari nennt eine Reihe von Bildhauern aus der Mitte und zweiten Hälfte des Quattrocento als Schüler Donatello's. An urkundlichen Beweifen, daß fie in folchem Verhältnis zu dem großen Meifter ftanden, fehlt es bei den meiften; um fo zweifellofer ift, daß diefelben durch die Einwirkung, die fie von ihm empfingen, mindeftens als feine geiftigen Schüler zu betrachten find. Da die Thätigkeit diefer Künftler erft in einer fpäteren Zeit beginnt, fo gehen der Betrachtung derfelben beffer einige ältere Florentiner Nachfolger und Mitarbeiter Donatello's voran, deren Bedeutung meift darin liegt, daß ihnen an der Ausführung von Donatello's Werken einzelne Teile, wenn nicht das Ganze, zufiel. Talentvolle Künftler find nur wenige unter ihnen; fie waren in erfter Linie Handlanger (tagliapietra oder marmifti) und haben daher dem Wein hres Meifters viel Waffer zugemifcht. Wo fie allein arbeiten, zeigt fich ihre Schwäche, zeigt fich aber doch noch die Anlehnung an den großen Meifter, unter dem fie zu arbeiten pflegten. Durch die Arbeiten, die verfchiedene diefer Künftler außerhalb Toskanas ausführten, haben fie zum Teil für die Verbreitung des Stiles ihres Meifters und der Renaiffance überhaupt eine über ihren künftlerifchen Wert hinausgehende Bedeutung gehabt. Mit Rückficht auf diefen Umftand, fowie namentlich auch, um möglichft viel Material zu liefern zur Entfcheidung der bedeutsamen Frage, wie weit Donatello für die Ausführung feiner Arbeiten, befonders feiner größeren Marmorwerke, verantwortlich zu machen ift, habe ich die mir bekannt gewordenen Werke folcher Meifter, die teilweife noch unbekannt oder unbeachtet find, möglichft vollftändig zusammenzubringen gefucht.

Gleich zu den älteften diefer von Donatello benutzten und daher von ihm beeinflußten Mitarbeiter gehören ein paar Bildhauer, die auf längere Zeit nach Oberitalien gingen. Zwei derfelben finden wir vereinigt in Venedig thätig. In S. Giovanni e Paolo befindet fich ein in der Anordnung durchaus venezianifches

Grabmal des 1423 verſtorbenen Tommaſo Mocenigo (Taf. 153); als Künſtler nennen ſich die Florentiner Piero di Niccolò und Giovanni di Martino. Der junge Krieger links am Grabe iſt eine freie Nachbildung von Donatello's Georg; die anderen Geſtalten verraten Einflüſſe ſeiner früheren Arbeiten am Campanile und an Or San Michele, aber ſie ſind altertümlicher und wenig originell. Ob der Piero di Niccolò, welcher das Grabmal des Onofrio Strozzi in S. Trinità zu Florenz (Taf. 152) anfertigte, derſelbe Künſtler war? Die Architektur wie die Putten beweiſen, daß dasſelbe nicht gleich nach Onofrio's Tode (1417), ſondern früheſtens ein Jahrzehnt ſpäter entſtanden iſt. Alles verrät einen handwerksmäßigen Nachahmer und vielleicht Gehilfen Donatello's zur Zeit, als dieſer den Sarkophag des Giovanni dei Medici in S. Lorenzo nach ſeinem Entwurf ausführen ließ. Ob und wie jene Künſtler weiter in Venedig thätig waren, entzieht ſich hier unſerer Betrachtung.

An einer anderen Stelle Norditaliens, in Verona, taucht — ohne daß wir über ſeine Berufung und seinen Aufenthalt urkundliche Nachrichten haben — ein bedeutender Mitarbeiter Donatello's, der etwa gleichaltrige Marmorbildner Giovanni di Bartolo, gen. Roſſo, auf. Die Abrahamsgruppe und die Geſtalt eines Propheten (Joſua?) am Campanile zu Florenz hatte er 1421 gemeinſam mit Donatello ausgeführt, und bis 1423 vollendete er ebenda die jugendliche Geſtalt des Obadja (Taf. 154), die ganz unter dem Einfluß der gleichzeitigen Figuren Donatello's ſteht. Wohl erſt nach Vollendung dieſer Arbeit iſt ſein Aufenthalt in Verona zu ſetzen. Das bezeichnete Grabmal Brenzoni (Taf. 155) in San Fermo und das nicht beglaubigte Reitermonument des Corteſia Sarego (Taf. 156) haben ſo ſehr den gleichen Charakter, daß ſie wohl nur einem und demſelben Künſtler gegeben werden und, trotz der verſchiedenen Todesdaten (1420 und 1432), nicht lange nacheinander entſtanden ſein können. Die Architektur am Sarkophag des einen und am Sockel des anderen Monuments hat den gleichen Charakter wie die Ende der zwanziger Jahre in Ausführung begriffenen großen Grabmonumente, die Donatello und Michelozzo zuſammen ausführten, und wie das oben genannte Grabmal des Dogen Tommaſo Mocenigo in Venedig. Dieſe Florentiner Architektur ſteht in eigentümlichem Gegenſatz zu der phantaſtiſch-naturaliſtiſchen Wanddekoration in der Art der ſpäteren oberitalieniſchen Gotik und zu der unmonumentalen Zuſammenſtellung der Figuren an dem ausgeſpannten Baldachin. Erkennt man am Brenzoni-Grab in den Putten, welche den Baldachin zurückhalten, noch Donatello'ſche Vorbilder, ſo tragen die übrigen Figuren in beiden Monumenten ſtark den Charakter der Geſtalten in den gleichzeitigen Malereien des großen Veroneſen Vittore Piſano. Der Florentiner (das nach der Bezeichnung 1431 von ihm ausgeführte Portal von S. Niccolò in Tolentino iſt mir nicht bekannt) verrät ſich aber auch darin durch die naturaliſtiſche Auffaſſung und Lebensfülle der Geſtalten neben allen gleichzeitigen Skulpturen Verona's. An ſolchen Arbeiten konnte ein Antonio Rizzo ſich ausbilden.

Den namenloſen fahrenden Florentiner Künſtler (den Meiſter der Pellegrini-Kapelle), der etwa gleichzeitig in Verona, Modena und Venedig, vielleicht auch

in Mailand feine Kunft ausübte und auch feinerfeits im ähnlichen Mifchftil hier die lokale Plaftik beeinflußte, haben wir fchon früher kennen gelernt.

Beeinflußt von folchen Vorbildern, zu denen in der Lombardei das des Michelozzo hinzutritt, entwickelt fich die Plaftik in Oberitalien, bis die aus Donatello's Aufenthalt in Padua entftehende Paduaner Schule fie in neuer und weit ftärkerer Weife mit dem Florentiner Naturalismus durchdringt.

Stärker als diefe Künftler hält der Schüler und Adoptivfohn Brunellesco's, Andrea di Lazzaro Cavalcanti, gen. Buggiano (1412—1462) den Einfluß der in feiner Jugendzeit vor feinen Augen entftandenen Arbeiten Donatello's feft. Am charakteriftifchften find dafür feine bekannten Brunnen in den Sakrifteien des Doms von Florenz (Taf. 157 u. 158, vom Jahre 1440); intereffant in den derb genrehaften Motiven, find fie in der Durchführung plump und ohne feinere Belebung. In den Reliefs der Tugenden, innen am Marmorfockel der Madonna della Spina zu Pifa (Taf. 159—161), erfcheint Buggiano noch handwerksmäßiger in der Ausführung; in der klaffifchen Gewandung und allgemeinen typifchen Bildung der Frauengeftalten wie in der Architektur ftehen fie namentlich Donatello's Mitarbeiter, Michelozzo, nahe. In dem großen Reliefporträt feines Meifters Brunellesco im Dom zu Florenz (Taf. 162) hat der Künftler fein Beftes zu geben gefucht und in der individuellen Wiedergabe und liebevollen Durchführung in der That fein Beftes geleiftet, wenn er den großen Architekten auch nicht nach feiner Bedeutung aufzufaffen wußte.

Als Giovanni Roffi Florenz verließ, hatte Donatello fchon ein paar große Marmordenkmäler in Beftellung oder in Ausficht, für die er fich nach anderen Mitarbeitern umfehen mußte. Seine Wahl fiel auf Michelozzo Michelozzi, den fpäter berühmten Architekten, durch den wohl auch der junge Pagni di Lapo Portigiano herangezogen wurde. Über den Charakter des letzteren, fowohl als Dekorator wie als Bildhauer, ift bisher ein Urteil kaum möglich. Wo feine Thätigkeit beglaubigt ift, wie an der Kanzel in Prato, arbeitet er neben Donatello und Michelozzo; unter letzterem arbeitet er mit Mafo di Bartolommeo am Tabernakel in der Annunziata zu Florenz zufammen. Das fpätere Grabmal Chellini in S. Miniato al Tedesco († 1461) ift nur teilweife noch erhalten und fchon von abweichendem Charakter.

Die außerordentlich fauber gearbeiteten Profile und Ornamente, fowohl an der Außenkanzel in Prato wie an dem fpäteren Tabernakel in der Annunziata, deren Ausführung nach den geleifteten Zahlungen ihm zuzufchreiben find, beweifen feine Meifterfchaft in der Marmorarbeit, zugleich aber die Abhängigkeit von feinen größeren Mitarbeitern: dort Donatello, hier Michelozzo. Diefe Sauberkeit der Ausführung und eine mehr dem Michelozzo als dem Donatello naheftehende Ruhe in der Haltung und Streben nach anfprechenden Formen charakterifieren auch das Madonnenrelief im Mufeo dell' Opera (Taf. 163). Die

Portallünette der Cappella Pazzi neben S. Croce (Taf. 162), zeigt Portigiani in dem unruhigen Faltenwurf und in den Engelgeſtalten mehr von Donatello beeinflußt. Auch hier ſind Wirkung und Kompoſition keineswegs bedeutend, aber Empfindung und Ausdruck anſprechend und lieblich.

Ein geringerer, unbekannter Marmorarbeiter führte, wohl früher ſchon, für Donatello (oder Brunelleſco?) den Altar und die Schranken der Sakriſtei von S. Lorenzo aus. Die verſchiedenen Reliefs wie die Ornamente ſind auffallend roh; als Beiſpiel habe ich das Relief der Madonna (Taf. 163) neben das des Portigiani geſtellt. Die Gewandung wie die naive Auffaſſung des Kindes verraten, trotz der rohen Ausführung, die Anlehnung an Donatello. Auffallend, daß ſich der große Meiſter derartiger Stümper hier und an anderen Arbeiten bediente oder bedienen mußte, die der Wirkung derſelben oft empfindlich ſchadeten.

Näher Donatello verwandt iſt der unbekannte Künſtler eines, laut Aufſchrift 1441 in Florenz verfertigten Madonnenreliefs aus Marmor[1]) (Taf. 164), das ſich im South Kenſington-Muſeum befindet. Die haſtige Wendung des Kopfes, die Haltung des Kindes, die Anordnung des Gewandes wie Faltengebung und Form der Heiligenſcheine lehnen ſich ganz an Madonnenkompoſitionen Donatello's an, die etwa zehn Jahre früher entſtanden. Auch hier iſt der Künſtler in der Ausführung oberflächlich.

Das Verhältnis Donatello's zu Michelozzo Michelozzi (1396—1472), der mehr als ein Jahrzehnt lang ſein Mitarbeiter an einer Reihe umfangreicher und hervorragender Monumente war, iſt erſt in neueſter Zeit klarer geſtellt worden, indem einerſeits Michelozzo's Bedeutung und der Beginn ſeiner Thätigkeit als Architekt in das rechte Licht geſtellt und andererſeits zugleich ſeine Beſchäftigung als Bildhauer zuerſt kritiſch unterſucht worden iſt. Aus den in den folgenden Tafeln zuſammengeſtellten zahlreichen Bildwerken und den früher ſchon unter Donatello gegebenen Tafeln der mit dieſem gemeinſam gearbeiteten Denkmäler ergiebt ſich ein mannigfaches und beſtimmtes Bild Michelozzo's als Bildhauer.

Als Ausgangspunkte dienen uns dafür die urkundlich 1452 von Michelozzo ausgeführte Johannesſtatuette am Silberaltar der Opera del Duomo zu Florenz und das Denkmal des Bartolommeo Aragazzi im Dom zu Montepulciano, das ihm herkömmlich gemeinſam mit Donatello gegeben wird, an dem er aber nach den Urkunden allein arbeitete: schon 1427 war er an der Arbeit, 1429 erneuert er, nach Bartolommeo's Tod, mit dem Erben den Kontrakt und 1436 erhält er den Reſt ſeines Honorars.

Nach der verhältnismäßig ſpäten Arbeit der Silberſtatuette des Täufers (Taf. 169), die einen etwas ſchüchternen Anſchluss an die Johannesgeſtalt von Donatello zeigt, läßt ſich zunächſt die als Thonfigur friſchere und eigenhändige

---

[1]) Das auf gleicher Tafel ſtehende, ganz genrehafte Madonnenrelief gehört einer ſpäteren Zeit, der Richtung des Ant. Roſſelino, an.

große Statue des Täufers in einem Hof der Annunziata[1]) (Taf. 170) als Arbeit Michelozzo's feftftellen. Edel in Form und Haltung, ift fie von beinahe klaffifchem Wurf des Mantels; in der Silberftatuette, die faft den gleich gelegten Mantel trägt, ift diefe Feinheit durch die ftarke Überarbeitung des Cifeleurs wefentlich beeinträchtigt worden. Unter Michelozzo's Namen ift jetzt auch die feit ein paar Jahren aus den Uffizien in den Bargello übertragene Bronzeftatuette des Täufers ausgeftellt (Taf. 169). Derber, aber auch energifcher, als felbft die Geftalt in der Annunziata, fcheint fie mir nach den Falten des Gewandes und der Behandlung des Felles, wie nach der Bildung von Händen und Füßen in der That mit Wahrfcheinlichkeit als ein früheres Werk Michelozzo's beftimmt werden zu können.

Wichtiger als diefe Gruppe von Einzelfiguren des Täufers ift das an plaftifchem Schmuck fehr reiche Grabmal des Bartolommeo Aragazzi, oder vielmehr die Reliefs und Statuen diefes in feinem Aufbau nicht mehr erhaltenen Denkmals im Dom zu Montepulciano. Vorhanden find die Grabfigur (Taf. 165), die reich ornamentierte Bafis des Sarkophags mit kranztragenden Engeln im Relief (Taf. 165), die Hochrelieffigur des fegnenden Heilands (Taf. 168, auch als hl. Bartholomäus gedeutet), zwei große leuchterhaltende Statuen (Taf. 167, wahrfcheinlich Tugenden darftellend) und zwei Hochreliefs (Taf. 166); das eine derfelben zeigt die thronende Madonna, wie fie Bartolommeo inmitten feiner Anverwandten fegnet, das andere zeigt die von ihrem Gatten und Kindern Abfchied nehmende Gemahlin. Zwei große Halbfiguren fchwebender Engel in anbetender Haltung, die in englifchen Privatbefitz gekommen find (Taf. 168, zur Zeit im South Kenfington-Mufeum), halte ich ihrem Charakter nach für zugehörig zu diefem Grabmal. Wie fchon das Motiv des einen Reliefs, der Abfchied einer Verftorbenen von ihrer Familie, einen ganz ungewöhnlichen, foviel ich mich erinnere, einzig ftehenden Anfchluß an die Antike verrät, fo zeigen auch die Geftalten in ihrer ruhigen Haltung, ihrem ernften Ausdruck wie in der klaffifchen Tracht einen auffallenden Einfluß der antiken Skulptur; weit direkter und abhängiger, als derfelbe gleichzeitig bei Donatello hervortritt, der unter dem Einfluß antiker Bildwerke und Bauten und bei unmittelbarer Entlehnung ganzer Figuren aus der Antike feine eigenartigften Kompofitionen und Geftalten fchafft. Die Ausführung gemeinfam mit Florentiner Marmifti hat freilich hier und da den Charakter des Künftlers beeinträchtigt; man beachte, wie verfchieden die zierlichen kranztragenden Engel der Bafis von den Rüpelgeftalten der nackten Kinder in den beiden Familienreliefs find; in beiden ift Michelozzo nur im Entwurf zu erkennen. Ernft und vornehm find der fegnende Chriftus, die Grabfigur und die beiden anbetenden Engel, von einer ungewöhnlichen Großartigkeit der Bewegung die eine Fackelhalterin, in der allein befonders ftarker Einfluß Donatello's fich geltend macht. Sämtliche Geftalten zeigen den Künftler, der auch den Johannes in der Annun-

[1]) Vafari, im Leben Michelozzo's, erwähnt eine folche in der Annunziata; aber dem Zufammenhange nach fcheint er von einer Arbeit des Portinari und nicht des Michelozzo zu fprechen.

ziata modellierte. Wie die Koftüme und Motive, fo find auch Faltengebung (wenn auch hier und da noch Donatello ähnlich), Behandlung des Marmors, befonders die Politur, der allgemeine Typus der Köpfe mit ihren fchönen, regelmäßigen Zügen, dem vollen Kinn, den vorfpringenden Lippen, dem fchön gewellten, oft durch eine Binde befeftigten und in der Mitte gefcheitelten Haar, den großen mandelförmigen Augen mit fcharf geränderten Augenlidern, nicht am wenigften auch die Art des Halb- oder Hochreliefs ausgefprochen durch antike Vorbilder eingegeben.

Michelozzo tritt fchon durch den reichen, plaftifchen Schmuck diefes Denkmals mit in den Vordergrund der ausübenden Bildhauer von Florenz; wenn man die Monumente und anderen Bildwerke hinzunimmt, die er urkundlich mit Donatello ausführte, und die fich daraufhin ihm noch zufchreiben laffen, fo gebührt ihm zweifellos der Ruhm, unter den Bildhauern ebenfo thätig und unternehmend gewefen zu fein, wie unter den Architekten feiner Zeit. Wie man ihn als Architekten wohl überfchätzt hat, fo hat man feine Mitarbeit an zahlreichen plaftifchen Monumenten gleichzeitiger Künftler zu fehr unterfchätzt, zu fehr auf die Architektur und Dekoration befchränkt. Bei feinen Zeitgenoffen ift er offenbar gerade als Techniker, als Bronzegießer, als Marmorbildner und Thonmodelleur befonders geachtet gewefen und daher von Ghiberti (für den er den Matthäus goß und reinigte und dem er in ähnlicher Weise an beiden Thüren half), von Donatello, von Luca della Robbia u. a. zu ihren größeren plaftifchen Aufgaben herangezogen worden.

Bekannt find die beiden Denkmäler, die Michelozzo gemeinfam mit Donatello arbeitete: das im Auftrag Cofimo's 1425 bereits in der Ausführung begriffene, 1427 noch unvollendete Grabmal Coscia im Battiftero („Joannis quondam Papae XXIII", Taf. 53) und das 1427 von dem gleichen Mäcen für den verftorbenen Kardinal Rinaldo Brancacci beftellte Grabmal in S. Angelo a Nilo zu Neapel (Taf. 54). Das Monument Coscia in feinem originellen Aufbau zwifchen zwei mächtigen antiken Granitfäulen fcheint mir im architektonifchen Entwurf, wie in den Modellen des figürlichen Schmucks dem Donatello felbft anzugehören; auch die Bronzefigur des Toten und die Putten mit der Infchrift modellierte Donatello, während die Ausführung, namentlich der Guß der Grabfigur, dem Michelozzo gehört. Deutlich als eigene Arbeiten desfelben geben fich, durch Vergleich mit den Figuren am Grabmal Aragazzi, die drei Relieffiguren der Kardinaltugenden, die Bafis mit den von Cherubim getragenen Kränzen, fowie die Madonna oben in der Nifche. Letztere hat man dem Portinari zufchreiben wollen; aber fie hat mit feiner Madonna im Dommufeum keine nähere Verwandtfchaft. Die Durchführung diefes Monuments ift eine gleichmäftig vorzügliche; Michelozzo that hier für feine hohen Gönner und für die heiligfte Stätte in Florenz fein Beftes. Die Aufficht Donatello's mag auch das ihrige dazu beigetragen haben. Das zweite, in Cofimo's Auftrage von den beiden Künftlern ausgeführte Monument, dasjenige in Neapel, ift nicht fo fein und fauber und fteht in der Ausführung wie im plaftifchen Schmuck dem Grabmal in Monte-

pulciano ſo nahe, daß wir hier den Hauptteil der Arbeit dem Michelozzo zuſchreiben dürfen. Die Grabfigur, die drei Sarkophagträgerinnen und die beiden Geſtalten, welche den Vorhang vor dem Toten zurückſchlagen (wie jene, wohl gleichfalls Tugenden), das Madonnenrelief und die Heiligen daneben bis zu den blaſenden Engeln im Abſchluß zeigen den Charakter der für Michelozzo geſicherten Arbeiten in der antiken Gewandung, der ernſten, klaſſiſchen Haltung bei einem gewiſſen Mangel an Belebung und feinerem Verſtändnis der Natur. Ganz Donatello's Arbeit iſt nur das kleine Relief der Himmelfahrt Mariä.

Der Vergleich dieſer Figuren und der des Grabmals Aragazzi mit einem großen Lünettenrelief über der Thür einer anderen Kirche von Montepulciano, S. Agoſtino, läßt keinen Zweifel darüber, daß auch hier die ſtattliche Madonna mit dem Täufer und dem hl. Auguſtinus zu den Seiten Arbeiten Michelozzo's ſind. Dadurch, daß ſie in Thon ausgeführt und daher ganz eigenhändig ſind, geben ſie zuſammen mit der Johannesſtatue im Hof neben der Annunziata zu Florenz den beſten Maßſtab zur Beurteilung ſeiner Bedeutung als Bildhauer. Der Sinn für das Große, für ſchöne Formen und edle Haltung ſtellen Michelozzo dem Luca della Robbia näher als ſeinem langjährigen Mitarbeiter Donatello, der dafür freilich auf die Typen Michelozzo's entſchieden einwirkte. Möglich, daß Ghiberti, für den er zuerſt zu arbeiten hatte, für ſeine Richtung als Bildhauer beſonders beſtimmend war, da auch ihm neben jenem aufs Große gerichteten Sinne noch ein Reſt der allgemeinen und befangenen Naturbehandlung des Trecento, namentlich in ſeinen früheren Arbeiten, inne wohnt. Er verdient freilich, gerade durch ſeinen Anſchluß an die Antike, als freier Bildner der Renaiſſance genannt zu werden, aber dieſe Befangenheit in der Nachbildung der Natur, der Mangel an vollem Verſtändnis derſelben, das Fehlen von Phantasie und Kompoſitionsſinn laſſen Michelozzo doch nicht mit in die erſte Reihe der Florentiner Bildhauer des Quattrocento ſtellen.

Die Architektur der Faſſade dieſer Kirche läßt für das untere wie für das obere Geſchoß keinen Zweifel daran, daß Michelozzo der Künſtler derſelben war. Sie iſt beſonders wichtig, um ſeine Stellung unter den Architekten von Florenz und zugleich ſein Verhältnis zu Donatello in Bezug auf Architektur und Dekoration an den gemeinſamen Arbeiten zu kennzeichnen. Ein Schüler oder unmittelbarer Nachfolger Brunellesco's zeigt er doch noch Anklänge an das Gotiſche und ſelbſt Miſchformen, wie hier in Montepulciano in den fenſterartigen Niſchen und namentlich im Auffatz des Portals, der faſt ebenſo als Abſchluß des neapolitaniſchen Grabmals ſich findet. Die etwas zahm behandelten Doppelpilaſter, das unreine korinthiſche oder ioniſch-korinthiſche Kapitäl, die Bildung der Zahnſchnitte, Herzblätter und anderer der Antike nachgebildeter Ornamente ſind auch hier, wie in ſeinem Tabernakel von San Miniato und in der Kapelle der Annunziata, den kleineren Nachbildungen derſelben in Impruneta und anderen ſeiner Bauten, obgleich ſie ſchon zehn bis zwanzig Jahre jünger ſind, noch die gleichen oder ſehr verwandten. Teilweiſe gilt dies auch von der Außenkanzel in Prato, an der er mit Donatello und Pagno di Lapo arbeitete.

Das herrliche Bronzekapitäl freilich, das Michelozzo goß, kann nach der Frische und der phantasievollen Erfindung, nach der Feinheit in der Bildung der Putten und Ornamente, aber auch nach der Rücksichtslosigkeit in der Anwendung ganz verschiedener Maßstäbe nur Donatello zugeschrieben werden. Ihm gebührt, nach dem Vergleich der eigenen Arbeiten mit denen Michelozzo's, auch der architektonisch ebenso großartige Entwurf, wie die äußerst abgewogene, vollendet durchgeführte Ornamentik dieser Kanzel, wenn auch ein großer Teil der Ausführung Michelozzo's Arbeit ist. Wir werden danach in diesen gemeinsamen großen Arbeiten, die etwa zwischen den Jahren 1424 und 1435 entstanden, als den eigentlichen geistigen Urheber, selbst für den architektonischen Entwurf und teilweise auch für die Ornamentik Donatello betrachten müssen, während gerade der plastische Schmuck, abgesehen von der Kanzel in Prato, zum wesentlichen Teile dem Michelozzo gehört.

Die Zahl der plastischen Arbeiten läßt sich, mit Hilfe jener umfangreichen, jetzt für ihn gesicherten Bildwerke, noch um verschiedene kleinere Bildwerke bereichern. Namentlich um verschiedene Madonnenkompositionen. Im ersten Hof des Ospedale di Santa Maria Nuova, an dessen Bau Michelozzo wahrscheinlich mit thätig war, befindet sich über dem Portale ein großes farbiges Thonrelief der Maria mit dem segnenden Kinde, vor denen zwei Engel einen Vorhang zurückschlagen, eine charakteristische frühe Arbeit mit teilweise noch gotischen Reminiscenzen (Taf. 172[b]). Ein späteres Madonnenrelief aus Marmor und in reicher Einrahmung, befindet sich in Florentiner Privatbesitz (Taf. 172[a]). Dieselbe Sammlung hat auch ein zweites Marmorrelief vor einem Grund aus farbigen Glasstücken (wie wir ihn so häufig bei Donatello finden): Maria, das stehende Kind neben sich haltend (Taf. 173[a]). Diese, in starkem Hochrelief gehaltene, sorgfältige und wohl auch in der Ausführung eigenhändige Arbeit steht der Madonna in dem Monument Aragazzi am nächsten; sie ist danach mit Wahrscheinlichkeit etwa um das Jahr 1435 zu setzen. Ein farbiges Thonrelief von prächtiger Patina, im Berliner Museum (Taf. 173[b]), diesem Marmorrelief ähnlich, steht in der Komposition und Empfindung dem Donatello besonders nahe, wie es auch als Thonarbeit neben der großen Johannesstatue der Annunziata die am feinsten naturalistisch durchgebildete Arbeit ist. Das daneben abgebildete Steinrelief der Madonna im Louvre (Taf. 173[c]), aus dem Legat des Baron Davillier, ist nach der schönen klassischen Bildung des Madonnenkopfes, nach der Zeichnung der Hände und nach der Haartracht ein ganz ähnliches Werk, das aber im Typus und in der Haltung des Kindes, im Faltenwurf und der Anbringung der beiden Cherubim so sehr die Sprache Donatello's spricht, daß hier Michelozzo wohl ein Modell seines großen Vorbildes ausführte. Als eine Arbeit Michelozzo's gilt die Thonfigur des kleinen Johannes über der von Michelozzo ausgeführten Thür der Opera des Battisterio (Taf. 174[a]), wo früher die schöne Marmorfigur A. Rossellino's stand, die jetzt im Bargello sich befindet. Doch zeigt die sehr verwitterte und überschmierte Gestalt wenig Charakteristisches für Michelozzo.

Seitdem Michelozzo, nach Vollendung feiner großen plaftifchen Arbeiten, Zeit gewann für die Ausführung der umfangreichen architektonifchen Aufgaben, mit welchen Cofimo dei Medici bald nach der Rückkehr aus der Verbannung die Stellung und den Glanz feines Haufes in Florenz noch zu verftärken fuchte, trat feine bildnerifche Thätigkeit zurück. Schon zu feinen plaftifchen Aufgaben durch das Vertrauen Cofimo's berufen, blieb er feither faft unausgefetzt in deffen Dienften und gehörte zu feinen Vertrauteften. Das Klofter San Marco, etwa 1437, der Palazzo für Cofimo, wohl erft 1440 in Angriff genommen, daneben das Tabernakel in der Annunziata, die Bauten in und bei der Annunziata, an Santa Croce, in Impruneta u. s. f., befchäftigten ihn fo ausfchließlich, daß er bei der Mitarbeit mit Luca della Robbia an den großen Bronzethüren der Domfakriftei fich auf den Guß befchränken mußte. Das wenige, was in jenen Bauten und was (wahrfcheinlich Anfang der fechziger Jahre) in Mailand in der Portinarikapelle von San Euftorgio und am Palazzo Medici, was an der Faffade des Palazzo rettorale zu Ragufa (1464) an plaftifchem Schmuck angebracht ift, hat den Charakter feiner früheren Bildwerke. An der Thür von Santa Croce, welche zum Vorraum der Cappella Medici führt (Taf. 171 a), tragen die Putten und Puttenköpfe mit den Fruchtgehängen dazwifchen diefen Charakter noch fo rein, daß Michelozzo felbft der ausführende Künftler gewefen fein könnte. An der Thür des Mediceerpalaftes (Taf. 174, jetzt im Mufeo Archeologico zu Mailand) ift die Architektur von dem befonders reinen und reichen Stil Michelozzo's; aber der plaftifche Schmuck im Aufbau und im Charakter ift echt lombardifch und, mit Ausnahme der Putten am Wappen, wohl auch von lombardifchen Bildhauern ausgeführt. In Ragufa find an einigen der Kapitäle feine Putten wieder erkenntlich; aber auch hier werden fie von venetianifchen Marmorhandwerkern ausgeführt fein.

Im zweiten Viertel des Quattrocento wurde in Florenz die Darftellung der Maria mit dem Chriftkinde für alle Kreife der Bevölkerung das beliebteftе Motiv für die Andacht und damit zugleich auch für die künftlerifche Darftellung. Neben den Gemälden und den Marmor- oder Bronzereliefs, die nur verhältnismäßig wenige reichere Kirchen oder Private ausführen laffen konnten, fanden die Künftler, um auch dem fchlichten Bürgersmann ihre Kompofitionen zum Zweck frommer Stiftungen in Kirchen und Straßen und zur Andacht im eigenen Haus zu ermöglichen, die Nachbildung derfelben in Thon und bemaltem Stuck. Unter den hunderten folcher Madonnenreliefs, die faft ausfchließlich in Florenz und in der Nachbarfchaft (vereinzelt, durch Donatello's Einfluß, auch in Padua und Umgebung) fich finden, ift neben den eigenhändigen Arbeiten Donatello's und ihren Nachbildungen eine beträchtliche Zahl von ganz verwandten Madonnenreliefs, welche fich diefen Vorbildern mehr oder weniger eng anfchließen; oft fo eng, daß wir daraus eine uns im Original fehlende Kompofition Donatello's

herauszuerkennen vermögen. Gerade diefer Umftand macht uns diefelben befonders wichtig. In dem Kreife diefer Künftler haben wir zum Teil die Mitarbeiter und Handlanger der Donatello'fchen Werkftatt zu fuchen, die nach oder neben Giovanni Roffi, Michelozzo, Portinari u. a. vom Meifter befchäftigt wurden.

In diefe Zeit fällt auch der Aufenthalt Donatello's in Padua, aber da die dortigen Schüler auch nach der Rückkehr des Meifters meift in Padua blieben und dort gemeinfam mit Mantegna eine befondere Paduanifche Schule bildeten, fo find fie, auch wenn fie Toskanifcher Herkunft waren, als folche hier nicht mit berückfichtigt worden. Wenigftens nicht wiffentlich; denn leider fehlt uns zur Beftimmung diefer verfchiedenen Künftler, von denen ich im folgenden etwa zwei Dutzend ihrer beften und bezeichnendften Werke zufammengeftellt habe, noch das notwendige urkundliche Material. Eine Anzahl, zum Teil fehr eigenartiger Hände läßt fich darin erkennen; aber für keines diefer Werke ift ein Name beglaubigt, und faft für keines finden fich, foweit ich zu fehen vermag, außerhalb diefes Kreifes der Madonnendarftellungen Arbeiten gleichen Charakters, die einen beftimmten Namen trügen. Um fo mehr halte ich mich verpflichtet, fie hier möglichft zahlreich zufammenzuftellen.

Groß in Kompofition und Erfindung, und darin dem Donatello fehr nahe, ift die umfangreiche Marmormadonna über dem Seiteneingang in den Dom zu Siena (Taf. 176). Donatello's Einfluß, wie er fich in der anklatfchenden, faltenreichen Gewandung, in der perfpektivifchen Bildung des Rahmens, in den flach und als Füllwerk behandelten Engelsköpfen im Grunde kennzeichnet, weift die Entftehung in die erfte Hälfte der vierziger Jahre. In den einfachen Kompofitionen hat der Künftler, in dem man Donatello felbft hat fehen wollen, mehr Verwandtfchaft mit Michelozzo, deffen Schönheitsfinn ihm freilich ganz abgeht, während er im Formenverftändnis ihm entfchieden überlegen ift.

Wie man hier unwillkürlich nach einem Vorbild Donatello's fuchen wird, fo geben fich zwei heilige Familien: große, oval abfchließende Kompofitionen, obgleich nach entgegengefetzter Richtung komponiert und wohl von zwei verfchiedenen Künftlern ausgeführt, noch deutlicher als freie Nachbildungen eines und desfelben unbekannten Werkes oder einer Skizze Donatello's zu erkennen (Taf. 183 a u. b; außer den Berliner Stuckreliefs find mir von beiden noch ein paar Wiederholungen in Florenz und Bologna bekannt). Die Erfindung ift hier, wie in allen diefen Werken, der Ausführung entfchieden überlegen. Verwandt (man vergl. namentlich Taf. 183 b), jedoch reicher und unruhiger in der Gewandung, ift eine, leider famt dem alten Rahmen durch Reftauration abfcheulich entftellte Anbetung des Kindes durch Maria im Louvre (Taf. 175; aus der Sammlung Piot ftammend). Auch der Rahmen und der Grund des flachen Reliefs mit Glasmofaik ift ganz Donatello'fche Erfindung. Neben diefem Thonrelief des Louvre kommen auch ein paar Stuckreliefs nach demfelben (unbekannten) Original vor. Auch in der Ausführung diefer Kompofitionen verraten fich Künftler, die den Einfluß Donatello's vor feiner Überfiedelung nach Padua erfuhren. Freilich können diefe Reliefs deshalb doch verfchiedene Jahre fpäter fein.

Einfache Madonnenreliefs, regelmäßig (felbſt bei einem ovalen Abſchluß nach oben), mit Cherubim zur Seite, die gleichfalls in ähnlicher Weiſe auf ſpätere Madonnenkompoſitionen Donatello's in mehr oder weniger freier Weiſe zurückgehen, kommen häufiger vor. Ein großes Originalrelief in reich bemaltem Thon, das noch den alten echt Donatello'ſchen Rahmen (mit Baluſterſtäben an den Seiten) beſitzt, iſt im Privatbeſitz zu Florenz (Taf. 178[b]). So barock und unbeholfen es (beſonders durch die großen und hoch auf der Borde des Madonnengewandes aufgeſetzten Engelsköpfe und die häßlichen, triſten Typen) erſcheint, ſo fein iſt doch die Naturbeobachtung in dieſer Arbeit. Zwei in der Kompoſition verwandte, in der künſtleriſchen Ausführung ſehr verſchiedene kleinere Madonnenreliefs befinden ſich im Berliner Muſeum: ein Marmorrelief (Taf. 181[a]) zeigt Maria in Halbfigur, wie ſie das vor ihr kauernde Kind an ſich ſchmiegt, unten wie oben oval, und am Sockel mit einem Fries von Engelsköpfen, die mit Anthemien wechſeln; ganz wie wir dies bei Donatello finden, dem das Relief auch in der Ausführung, in den Falten und Verzierungen der Säume ſehr nahe ſteht. Starker Einfluß Donatello's zeigt ſich auch in dem zweiten, in pietra serena ausgeführten Relief, in dem Maria das feiſte Kind mit beiden Armen an ſich drückt und herzt (Taf. 181[b]). Dieſe Kompoſition kommt, bald größer (u. a. verbunden mit dem Portal der kleinen Strozzikirche hinter dem Palaſte), bald kleiner, meiſt in Florentiner Sandſtein vor. Regelmäßig nur von Handwerkern gearbeitet, iſt dieſe Kompoſition keineswegs gefällig, aber ihr häufiges Vorkommen und die Erfindung weiſen doch darauf hin, daß ein Donatello'ſches Relief mehr oder weniger ungeſchickt darin nachgebildet iſt. Dem Meiſter ferner ſtehen zwei ſchon jüngere, in der Erfindung genreartige Reliefs mit Halbfiguren der Madonna mit dem Kinde: das eine im Berliner Muſeum und auch ſonſt mehrfach als Stuckrelief vorkommend (Taf. 184[a]), mit dem ſtehend ſegnenden Chriſtkindchen, das zweite, im Beſitz des Herrn Adolf von Beckerath in Berlin (Taf. 184[b]), wie eine von einem Sienefen ausgeführte freie Nachbildung einer Donatello'ſchen Kompoſition erſcheinend.

Dieſe ſchlichten Madonnen mit Cherubim zur Seite erweitern ſich in verſchiedenen ähnlichen, meiſt großen Reliefs zu einer reichen Kompoſition, in der Engel die hl. Mutter, die mit dem Kinde am Boden ſitzt, umgeben und das Kind durch Muſik oder Spiel erheitern. Das bedeutendſte Stück der Art iſt eine kleine Bronze, von der je ein Exemplar im Louvre und in der Sammlung Hainauer zu Berlin ſich befindet (Taf. 178[a]). Das Wappen unten im Kranz, der die Kompoſition umgiebt, zeigt, daß dieſelbe für die Familie Pazzi ausgeführt wurde. Derb in den Geſtalten, roh im Guß und oberflächlich in der Ciſelierung, ſind doch Erfindung und Bewegung, die geſchickte Raumausfüllung und die feine naturaliſtiſche Empfindung faſt des Donatello würdig. Sollten wir hier vielleicht eine Jugendarbeit ſeines Schülers Bertoldo vor uns haben?

Eine ähnliche große Marmordarſtellung, über einer (jetzt durch eine moderne erſetzten) Grabtafel ſtehend, zeigt ein Monument der Cappella Medici zu Florenz,

das nach ſeiner reichen, farbigen Ornamentation ganz im Charakter von Donatello's Kanzeln und der Orgelbaluſtrade in Santa Maria Novella, in ſeiner Verwandtſchaft mit den Putten und in der Behandlung des Marmors wohl nicht ſpäter als 1440 entſtanden iſt. Auch hier ſind die Geſtalten bis in die Gewandung und die Dekoration ſo ſehr dem Donatello ähnlich, daß nur ein Werkſtattsgenoſſe, etwas jünger als Michelozzo, barocker als dieſer, aber vom Meiſter weit abhängiger, dieſes Monument erfunden und ausgeführt haben kann.

Von einem ganz ähnlichen, um mehrere Engel bereicherten Motiv ſind mir drei verſchiedene Darſtellungen bekannt, die deutlich drei verſchiedene Hände zeigen und dadurch, wie durch die Eigenartigkeit der Kompoſition mit Wahrſcheinlichkeit auf ein ähnliches Original Donatello's ſchließen laſſen. Zwei derſelben ſind in Marmor ausgeführt, die eine im South Kenſington-Museum (Taf. 179[a]), die andere im Beſitz der Madame André in Paris (Taf. 180[a], eine Stucknachbildung im Berliner Muſeum), endlich eine carta peſta, ſtark zerſtört, im Privatbeſitz zu Florenz (Taf. 180[b]). In allen drei Reliefs ſitzt Maria, in ganzer Figur, auf einem ſo flachen Klappſtuhl, daß ſie wie am Boden hockend erſcheint; das Kind iſt einmal im Schoß der Maria, in den beiden anderen Reliefs auf einem Kiſſen über ihren Füßen liegend, dargeſtellt. Zwei neben dem Kopf der Maria ſchwebende Engel blaſen in lange Hörner; in dem Londoner Marmor bläſt ein dritter eine Doppelflöte. Hinter Maria und zur Seite des Kindes drei (auf dem Londoner Relief nur zwei) Engel, das Chriſtkind mit einem Spiel von ſchnurrenden Kreiſeln auf langen Stöcken unterhaltend; nur die Engel des André'ſchen Reliefs haben dieſes Spielzeug nicht. Unter dieſen Kompoſitionen ſcheint das Original der carta peſta künſtleriſch, auch im Stil der Flachreliefs, das feinſte geweſen zu ſein; das Londoner hat in den ungleichmäßigen Proportionen und ungeſchickten Verkürzungen manche beinahe komiſche Geſtalten, wie den Engel mit der Doppelflöte und die fette Koloſſalgeſtalt der Maria. Die Marmorbehandlung, die Faltengebung und Gewandung bis in die Säume, Bänder und Blumen in den Haaren, der Grund, der urſprünglich moſaikfarbig ausgelegt war, verraten wieder einen Schüler Donatello's, der ein ähnliches Original des Meiſters vor ſich hatte oder gar nach einer Skizze des Meiſters arbeitete. Die geringſte, faſt barbariſche Arbeit iſt das Relief bei Madame André: die Härte der Zeichnung bei der übertriebenen Politur, die groben Verzeichnungen und falſchen Verkürzungen, die ſcharfen, zahlreichen Falten ohne Motive, das flachsartige Haar ſind geradezu handwerksmäßig.

Ähnlich der Gruppe in dieſen Reliefs iſt die räumliche Anordnung eines Marmorreliefs der Madonna, das ſich bis vor kurzem im Pariſer Privatbeſitz befand (Taf. 179[b]): Maria ſitzend, das nackte Kind auf dem Schoß, um ihren Kopf ſchweben drei Cherubim, ein kleiner Engel lehnt ſich feſt gegen Maria, als ob er ihren Sitz unterſtützen wolle. Der Künſtler, der dieſe Figur (wie Donatello in ſeinem Bronzerelief ſpielender Putten, Taf. 92[b]) der Antike entlehnte, zeigt auch in der antikiſierenden Tracht und Faltenbildung das gleiche, der römiſchen Kunſt nacheifernde Streben.

Ein kleineres, unbemaltes Stuckrelief im South Kenſington-Muſeum (Taf. 185[a]) zeigt die Madonna auf beſonders hoch geklapptem Stuhl in ähnlicher antiker Tracht, die der Künſtler ſelbſt den Engeln gegeben hat; die lebhafte Bewegung, die ſchlanken Figuren mit dem dichten Haar, haben dabei etwas ſehr Eigenartiges, von allen genannten Arbeiten Abweichendes.

Aus der Zahl dieſer Madonnenmeiſter ſcheint auch der Künſtler zu ſtammen, der unter Donatello's Aufſicht die Rundreliefs mit Darſtellungen nach antiken Kameen und Reliefs über der Halle im Hofe des Palazzo Medici ausführte (vergl. S. 26). Vaſari ſchreibt ſie einfach dem Donatello zu, und dies gilt gewiß auch in Bezug auf den Auftrag und die Wahl der Motive aus der Antike und ihre geiſtvolle Umgeſtaltung; an der Ausführung hat Donatello kaum Anteil gehabt. Dadurch, daß neuerdings der Beginn des Palaſtes mit großer Wahrſcheinlichkeit um acht bis zehn Jahre ſpäter angeſetzt iſt, wird auch die Datierung dieſer Arbeiten ſpäter zu ſetzen ſein, als es bisher geſchehen iſt. Die Angaben des Maſo di Batolommeo, daß er im Jahre 1452 am Friefe des Hofes gearbeitet und Zeichnungen (wohl ſgrafitti?) in den Zwickeln über den Kapitälen gemacht habe, können jedoch in keinem Zuſammenhange mit jenen Reliefs ſtehen. Weder der gezahlte Preis, noch der Vergleich mit den früheren Arbeiten des Unternehmers Maſo laſſen dies zu. Wahrſcheinlich iſt, daß der Entwurf noch der Zeit Donatello's unmittelbar vor der Überſiedelung nach Padua angehört, da ſie auch mit den Arbeiten in der Sakriſtei von San Lorenzo große Verwandtſchaft haben. Freilich die Arbeit der anonymen Handlanger ſteht ebenſo weit hinter jenen Arbeiten zurück, als jene Madonnenreliefs hinter den eigenhändigen Madonnenreliefs Donatello's.

Die beträchtliche Reihe von Marmor- und Stuckreliefs, die faſt ausſchließlich das gleiche Motiv der Madonna oder der hl. Familie wiedergeben, habe ich nur loſe aneinander reihen können, ohne — bei der ſehr verſchiedenartigen Behandlung — größere Gruppen dieſer Arbeiten, obgleich ſie unter ſich den engen Anſchluß an Donatello gemein haben, auf einzelne Künſtler vereinigen zu können. Dies iſt erſt der Fall, wo die Abhängigkeit vom Meiſter ſich lockert, wo deſſen Einfluß nur belebend auf die eigene Originalität der Künſtler wirkt. Die auf Tafel 185 wiedergegebene Halbfigur einer ſtehenden Madonna mit dem nackten Kinde zur Seite, im Beſitz des Berliner Muſeums, verrät die Bekanntſchaft mit dem großen Meiſter in ſeiner ſpäteren Zeit durch den reichen maleriſchen Faltenwurf, durch die Art, wie die Hand träumeriſch in das Gewand greift und der Blick in die Ferne ſtarrt; aber die freie gruppenartige Nebeneinanderſtellung von Mutter und Kind ſowie ein dem Michelozzo verwandter Schönheitsſinn, bei feinerer Naturbeobachtung, naiverer Anlehnung an das Modell, namentlich im Kinde, zeigen den Meiſter ganz eigenartig.

Noch ſtärker iſt dies der Fall mit einem Künſtler, von dem ſich ſchon eine Reihe von Arbeiten (teilweiſe allerdings nur in alten Wiederholungen),

nachweiſen läßt. Er iſt von ſo ausgeſprochener Eigenart und von einer Lebendigkeit, die ihn in ſeinen meiſten Arbeiten geradezu zum Genremeiſter ſtempelt, während er dabei Figuren von einer Großartigkeit geſchaffen hat, die an Donatello und zugleich an Michelangelo erinnern. Das charakteriſtiſchſte und das bedeutendſte Werk iſt eine Madonnenſtatuette der Berliner Sammlung (Taf. 186[b]): Maria in weitem Mantel von Doppeltuch, über dem Kopf ein zurückgelegtes, gefüttertes Kopftuch, blickt ernſt zu dem lachend ihr zugewendeten nackten Kinde auf ihrem linken Arm. Die Art, wie ſie ſtehend den linken Fuß auf einen neben ihr liegenden Block geſtellt hat, läßt auf den erſten Blick an das Cinquecento, an einen Nachfolger Michelangelo's denken. Aber die kräftige Kindergeſtalt ebenſo wie der herbe Typus der Jungfrau, die in einem fein abgewogenen Gegenſatz ſtehen, Tracht, Faltengebung und die ganze Behandlung verraten einen Künſtler aus der Mitte des Quattrocento.

Eine zweite Madonnenſtatuette, gleichfalls im Berliner Muſeum (Taf. 186[a]), zeigt Maria ſitzend, in die Lektüre eines kleinen Gebetbuches vertieft, während das nackte Kind ſtürmiſch nach dem Buſen der Mutter greift. Leider iſt hier mit der Malerei auch die Stuckſchicht entfernt, mit der die Oberfläche erſt ihre letzte Vollendung erhielt; dadurch erſcheint die Behandlung im Thon etwas ſkizzenhaft. Gewandung, Faltengebung und Typen ſind ganz ähnlich wie in der ſtehenden Gruppe; wie der Kopfſchleier über den Scheitel gelegt iſt (in der anderen Gruppe ſind hier die Falten des Kopftuches leider abgeſtoßen), zeigt, daß der Meiſter in Zeit und vielleicht auch in künſtleriſcher Herkunft noch auf die altertümlichen Florentiner Thonbildner (vgl. S. 10) zurückgeht. In dieſer kleinen Genregruppe der Madonna iſt das herculiſche Kind ein recht wilder Bube. Dasſelbe Kindergeſchlecht, noch derber und in der Ausgelaſſenheit von Gaſſenbuben, kehrt in ein paar Gruppen von Kindern wieder, die ſich um einen Dudelſack ſtreiten. Ein treffliches Original, mit der alten Bronzierung, beſitzt die Berliner Sammlung (Taf. 187[a]), eine größere, alte Wiederholung (nach der roheren Mache und ausdruckslosen Bewegung) befindet ſich im South Kenſington-Muſeum (Taf. 187[b]), das daneben noch eine faſt lebensgroße Thongruppe, jetzt gleichfalls farblos, beſitzt: Knabe und Mädchen, mit einem Schwan hinter ſich, deſſen Hals ſie zwiſchen ſich zerren: offenbar das Modell einer Fontaine. Sie erinnert auffallend an eine der beiden Kindergruppen auf dem Tabernakel von Donatello's Verkündigung in S. Croce zu Florenz. In einer Reihe, mehr oder weniger flüchtiger und roher Thonwiederholungen iſt uns die Gruppe einer Caritas dieſes Meiſters erhalten; ſie iſt der ſitzenden Madonna im Berliner Muſeum (Taf. 186[a]) ähnlich. Auch ein kleiner Johannes an einer Felſenquelle, in derſelben Sammlung, flüchtig und dünn glaſiert, giebt ſich nach der derben Bildung und dem Ausdruck des Knaben als ein Werk des Künſtlers in alter Wiederholung zu erkennen.

DIE KÜNSTLERFAMILIE DELLA ROBBIA.

LUCA DELLA ROBBIA.

Das künſtlerifche Gegengewicht gegen den übermächtigen Donatello hält mehr noch als Ghiberti der jüngere Zeitgenoffe beider Meiſter, Luca della Robbia. Seine Thätigkeit und feine Bildwerke haben auf die Entwickelung der Florentiner Plaſtik in der zweiten Hälfte des XV. Jahrhunderts einen weſentlichen Einfluß ausgeübt, obgleich er in feiner Werkſtatt nur feinen Neffen als Schüler groß gezogen zu haben fcheint. Doch hat er mit ihm und seinen Nepoten in der von ihm erfundenen Technik der glaſierten Thonbildwerke mehr Skulpturen hinterlaffen als alle gleichzeitigen Florentiner Künſtler zuſammen.

Zur Charakteriſtik des Luca della Robbia und zur Beſtimmung feiner Werke iſt es mehr noch als bei den meiſten anderen Künſtlern nötig, zunächſt die urkundlich beglaubigten Werke zu betrachten, um auf diefer Grundlage durch Stilkritik andere, nicht bezeugte Werke auf ihre Echtheit prüfen zu können. In der Reihenfolge der Tafeln haben wir dagegen, foweit es anging, die ungefähre hiſtoriſche Abfolge von Luca's Werken gegeben, wie dies in der Regel bei den übrigen Künſtlern gefchehen iſt.

Luca's erſte beglaubigte Arbeit iſt gleich fein berühmteſtes Werk, die Cantoria für den Dom von Florenz (Taf. 194—199), worauf er 1431 den Auftrag bekam und die er 1437 vollendete und im folgenden Jahre aufſtellte. In einer architektoniſchen Einrahmung von fehr fauberer, der Antike faſt treu entlehnter Form ſind nach dem Pſalm Davids «Lobet den Herrn» an der Seite zwei Marmorreliefs mit ſingenden Chorknaben, vorn übereinander an dem Balkon felbſt und darunter zwiſchen den Konfolen des Balkons je vier Reliefs mit ſpielenden und tanzenden Kindern, Jünglingen und Jungfrauen, genau nach dem Inhalt des Pſalms, angebracht. Vergleicht man die Ausführung diefer Reliefs mit der Ausführung der gleichzeitigen Marmorarbeiten Donatello's und Michelozzo's, die unter ihren Augen von Pagno di Lapo und noch geringeren Marmiſti hergeſtellt wurden, so kann es nicht zweifelhaft bleiben, daß Luca feine Reliefs im wefentlichen felbſt in Marmor ausführte. Auch zeigen ſie unter ſich keine nennenswerten ſtiliſtiſchen Verſchiedenheiten, wenn ſie auch nicht alle gleich glücklich geraten ſind; ſie wurden, wie wir nach zahlreichen ähnlichen Aufträgen annehmen dürfen, zuſammen entworfen und nach Modellen gearbeitet, die der Künſtler dem Vorſtand der Opera des Domes vorgelegt hatte. Die Eigentümlichkeiten des Künſtlers zeigen ſie ſchon in voller Ausbildung: glücklich abgeſchloffene Kompoſition von einem der Antike verwandten Halbrelief in einer frei der Antike entlehnten Gewandung; volle ſchöne Geſtalten von ſrifcher Naturwahrheit und reicher Individualität, ſchön in der Bewegung und im Fluß der Gewänder mit ihren vollen und großen, aber dem Körper ſolgenden Falten. Wenn wir gegenüber Luca's

ſpäteren Arbeiten hier eine größere Fülle der Körper, eine gewiſſe Derbheit in den breiten Geſichtern und gelegentlich ſelbſt in der Bewegung bemerken, ſo erklärt ſich dies aus dem Einfluß Donatello's, namentlich durch ſeine Puttenreigen an der Kanzel von Prato und an der, Luca's Cantoria gegenüber aufgeſtellten Sängertribüne, die er gleichzeitig mit dieſem arbeitete. Diese etwas einförmige Fülle im Fleiſch, die in einzelnen Körpern gar zu leer erſcheint, iſt offenbar mit durch das Material, den Marmor, veranlaßt.

Eine zweite große Arbeit, gleichfalls in Marmor, der plaſtiſche Schmuck zweier Altäre für die Kapellen von Petrus und Paulus im Dom, womit Luca im Jahre 1438 betraut wurde, ſcheint nicht über die Anlage von zwei Marmorreliefs aus dem Leben des Petrus, jetzt im Muſeo Nazionale (Taf. 203), hinausgekommen zu ſein. Sie verraten ſchon in ihrem unfertigen Zuſtand edle kräftige Geſtalten von groß ſtiliſierter Gewandung. In den gleichzeitig (1437—1439) ausgeführten fünf Marmorreliefs an der dem Dom gegenüberliegenden Seite des Campanile (Taf. 201 und 202), mit denen er hier den plaſtiſchen Schmuck von Giotto und Andrea Piſano zum Abſchluß brachte, verrät ſich der bewußte Anſchluß an dieſe Meiſter ſo ſtark, daß man wenigſtens beim Tubalkain auf eine alte Vorlage ſchließen möchte. In den beiden lebensvollen Gelehrtengruppen: den in ihrer Verſchiedenheit fein charakteriſierten Orientalen, die die Arithmetik, und den Griechen, die die Philoſophie darſtellen, folgt Luca mittelalterlichen Vorbildern, die im Anfang des Quattrocento noch lebendig waren.

In einer anderen Marmorarbeit, einem reich komponierten Tabernakel, das dem Künſtler bald darauf, im Jahre 1442, für das Hoſpital von S. Maria Nuova beſtellt wurde (jetzt in Peretola vor Florenz, Taf. 209), macht ſich eine gewiſſe Kälte und Nüchternheit der Marmortechnik, die ſich ſchon in den Reliefs der Sängertribüne hier und da aufdrängt, dadurch ſtärker geltend, daß der ganze Aufbau wie die Haltung der Figuren etwas geſucht Architektoniſches, Gehaltenes und dadurch auch Unbelebtes zeigt. Der Marmor war offenbar nicht das geeignete Material, um Luca's Eigenart voll zum Ausdruck zu bringen.

Dies ſcheint der Künſtler ſelbſt empfunden zu haben. Dafür ſpricht nicht nur der Umſtand, daß aus den vierzig Jahren bis zu ſeinem Tode nur noch eine Arbeit in Marmor bekannt iſt: auch die Zusammenſetzung dieſes Tabernakels in Peretola aus ganz verſchiedenem Material weiſt darauf hin, daß dem farbenfreudigen Künſtler der Marmor allein zur vollen Wiedergabe ſeines Strebens nicht genügte. In Bronze gegoſſen iſt die kleine Thür des Tabernakels mit Chriſtus als Schmerzensmann ſowie darüber, in Hochrelief, ein von zwei Engeln gehaltenes Rund mit der Taube in Lorbeerumrahmung aus Marmor; aus glaſiertem und in kräftigen Farben bemaltem Thon ſind die mit Roſetten in Bandverſchlingung dekorierte Baſis des Tabernakels, die Zwickel über dem Relief und der Grund der Pietà ſowie die auf dem Marmorgrund des Frieſes befeſtigten plaſtiſchen Cherubim und die Fruchtkränze dazwiſchen. In der Verbindung mit der reichen Vergoldung, welche der Marmor in der architektoniſchen Einrahmung wie in den Figuren urſprünglich zweifellos aufwies, muß das Tabernakel daher

eine ſehr ſtarke Farbenwirkung gehabt haben. Aber fremdartig wirkt dieſe Vermiſchung der verſchiedenſten Stoffe doch; ſie iſt vornehmlich von Intereſſe für die Entwickelung des Künſtlers, der hier ein paar heterogene Stoffe anbrachte, wohl weil er für deren Bearbeitung damals eine beſondere Vorliebe hatte. In ähnlicher Weiſe in verſchiedenem Material iſt noch ein Hauptwerk Luca's ausgeführt, ſchon eine Arbeit aus vorgeſchrittenerer Zeit: das Grabmal des Biſchofs Federighi, jetzt in S. Trinità (Taf. 235), das der Künſtler 1456 in Auftrag erhielt und ſchon im folgenden Jahre vollendete. Eins der einfacheren Grabmonumente der Renaiſſance in Florenz, iſt es doch eins der geſchmackvollſten und ſchönſten, ſowohl in Anordnung, Bedeutung und Ausdruck des Verſtorbenen wie nach der kräftigen plaſtiſchen und zugleich ſehr feinen farbigen Wirkung. Letztere wird namentlich durch den äußerſt geſchmackvollen flachen, gemalten und glaſierten Rahmen mit Blumendekoration hervorgebracht. Die Darſtellung der Pietà in den drei Relieffiguren des Hintergrundes iſt aber auch hier etwas nüchtern und weichlich.

Ganz in Bronze iſt nur eins der Werke Luca's ausgeführt, das er obenein nicht allein arbeitete: die Doppelthür der neuen Sakriſtei des Domes (Taf. 214). Seit 1437 war ſie Donatello in Auftrag gegeben, ohne daß er ſie begonnen hatte; als dieſer nun 1443 einem Rufe nach Padua zum Ausbau und zur Ausſchmückung der Tribuna im Santo gefolgt war, und als er dort ſich rüſtete, gleichzeitig die Errichtung eines großartigen Altars mit reichſtem Bronzeſchmuck und daneben noch die Herſtellung eines bronzenen Reitermonuments des Condottiere Gattamelata in koloſſalen Dimenſionen zu übernehmen, verzweifelte die Leitung des Domes daran, von ihrem bevorzugten Meiſter die Thüren der beiden Sakriſteien je ausgeführt zu ſehen. Sie übertrug daher die Anfertigung eines Modells zu einer der Thüren Donatello's langjährigem Mitarbeiter Michelozzo und auf Grund desſelben Ende Februar 1446 die Ausführung dem Michelozzo gemeinſam mit Luca und dem Unternehmer und Gießer Maſo di Bartolommeo. Schon nach zwei Jahren war der Rohguß der Vorderſeite vollendet, aber nun blieb die Arbeit bis 1461 liegen; damals führte ein Bruder des verſtorbenen Maſo, Giovanni di Bartolommeo, in etwa zwei Jahren die Ciſelierung und Zuſammenſtellung der einzelnen Teile der Vorderſeite aus; der Abſchluß des Ganzen, namentlich die Herſtellung der (nur aus ſchmuckloſen Feldern beſtehenden) Rückſeite, wurde 1465 an Luca allein übertragen, der 1467 die letzten beiden Compartimenti gegoſſen hatte (wieder gemeinſam mit Michelozzo), aber erſt 1476 die Reſtzahlung auf die ganze Arbeit erhielt.

Nach dieſen Dokumenten allein würde man ſich ſchwer Rechenſchaft geben über die Art der Ausführung der Thür und der Beteiligung der einzelnen Künſtler, wenn nicht der Stil des Ganzen ſo deutlich die Sprache des einen, des Luca della Robbia, redete, daß Vaſari's Zuſchreibung derſelben an ihn allein als durchaus gerechtfertigt erſcheint. Freilich iſt das nüchterne, für die Wirkung der Reliefs ſowohl wie der Köpfe in der Einrahmung derſelben wenig günſtige architektoniſche Gerüſt und die Einteilung zweifellos die Erfindung von Michelozzo; vielleicht ging aber deſſen Modell, daß im erſten Kontrakte ausdrücklich

genannt wird, auch ſchon ſo weit, daß das Schema der Kompoſition in den einzelnen Feldern angegeben war. Auf Koſten des Ciſeleurs haben wir, wenn auch die Arbeit gegenüber manchen Bronzebildwerken Donatello's und anderer Zeitgenoſſen beſonders vorſichtig und gut ausgeführt iſt, eine gewiſſe Trockenheit der Figuren zu ſetzen; im übrigen iſt aber das Ganze zweifellos ausſchließlich Luca's Arbeit. Sämtliche Reliefs haben den gleichen Charakter: fein abgewogene Kompoſition und meiſterhafte Verteilung der Figuren im Raum, Reichtum der Erfindung bei regelmäßiger Wiederholung derſelben Anordnung, ſchöne Geſtalten und edle und dabei doch individuelle Köpfe (in den Reliefs ſowohl wie in den Köpfen der Einrahmung), mannigfaltige Faltenmotive in der groß behandelten Gewandung, Natürlichkeit und Ungeſuchtheit, die aber das Reſultat feinſter Berechnung ſind; lauter charakteriſtiſche Eigenſchaften der Kunſt des Luca della Robbia, während die großen, aber einförmigen und unperſönlichen Typen mit dem ſtummen Ausdruck, die leeren Formen, die vollen, aber motivloſen Falten, ſowie der Mangel an feinerem Kompoſitionsſinn in Michelozzo's plaſtiſchen Arbeiten im ausgeſprochenen Gegenſatz dazu ſtehen.

Als Luca den Auftrag zu dieſer Bronzethür erhielt, hatte er bereits drei Jahre früher ein großes Relief für die Lünette dieſer Thür, oberhalb ſeiner dort ſchon aufgeſtellten Sängertribüne, angefertigt, die Auferſtehung Chriſti (Taf. 210), lebensgroße Figuren in Halbrelief aus gebranntem und glaſiertem Thon, die ganz weiß auf tiefblauem Grunde gehalten ſind. Gegenüber, oberhalb der Sängertribüne Donatello's, arbeitete er als Gegenſtück auf einen Auftrag, den er im Oktober 1446 erhielt, die Himmelfahrt Chriſti (Taf. 211), in gleichem Material und gleicher Färbung. Luca führte hier die erſten bisher urkundlich beglaubigten Arbeiten in bemaltem und glaſiertem Thon aus, die ſeinen Namen vor allem berühmt gemacht haben und mit dieſem verknüpft geblieben ſind: die «Robbia-Arbeiten», die in ſeiner Werkſtatt von ihm ſelbſt, wie vor allem von ſeinem Neffen und ſeinen Nepoten durch ein volles Jahrhundert zu Tauſenden ausgeführt und über Florenz und ganz Toskana und vereinzelt im übrigen Italien verbreitet wurden, aber auch ſonſt in der ganzen chriſtlichen Welt berühmt und geſucht waren. Daß dieſe beiden Thürlünetten nicht Luca's erſte Arbeiten dieſer Art geweſen ſein können, geht ſchon daraus hervor, daß ſie uns die Technik bereits auf der Höhe zeigen, was ja auch bereits bei den in dieſem Material gearbeiteten Teilen des Tabernakels in Peretola von 1442 der Fall iſt.

Die große Beliebtheit dieſer Arbeiten hatte vor allem zwei praktiſche Gründe: ihre Billigkeit und ihre Wetterbeſtändigkeit. Aus dem Kontrakt mit der Opera des Domes über die eben genannte Himmelfahrt Chriſti ſehen wir, daß Luca dieſelbe ſehr raſch (in wenigen Monaten) abzuliefern verſprach und einen ſehr mäßigen Preis dafür bedang. Die bemalten Thonreliefs, die man bis dahin, namentlich gerade in Florenz, als Notbehelf anfertigen ließ, wo die Gelder für edleres Material nicht ausreichten, hatten den Nachteil, daß ſie, namentlich an der Außenſeite von Gebäuden, bald litten und allmählich zu Grunde gingen. Luca kam nun darauf, ſeinen Thonreliefs nach ihrer Bemalung die damals gerade

in Florenz durch den Auffchwung der Majolikafabrikation eingeführte und rafch vervollkommnete Zinnglafur zu geben und fie dann nochmals zu brennen, um fie fo wetterbeftändig zu machen. Es gelang ihm, mehrere Farben, namentlich folche, die auch bei der üblichen teilweifen Bemalung des Marmors angewandt wurden: Weiß, in Nachahmung des Marmors, Himmelblau für den Hintergrund, Grün, Gelb und Braun für den landfchaftlichen Vordergrund und daneben noch Violett und Lila, im Brande rein und fchön herzuftellen und eine gleichmäßige, fehr zarte Glafur zu erzielen, auf der fich die Vergoldung, wie fie bei Marmorbildwerken die Regel war, in Muftern auf dem Grunde, an den Gewändern und Heiligenfcheinen wie in den Einrahmungen anbringen ließ. Auf diefe Rahmen, die er in demfelben Material anfertigte und denen er eine fehr kräftige naturaliftifche Färbung gab, verwandte er die gleiche Sorgfalt wie auf die Kompofitionen: die Form der Guirlanden, die für Holzrahmen und zum Teil auch bei Marmor- und Bronzeeinrahmungen damals beliebt wurden, formte oder malte er als Blumen- oder Fruchtgewinde in einer Mannigfaltigkeit und mit einem Gefchmack, mit einer Schärfe der Naturbeobachtung und einer Feinheit der Stilifierung, die in keiner anderen Zeit erreicht worden ift. In diefen kräftig gefärbten Rahmen kommen feine meift nur zart getönten Reliefs erft zu ihrer vollen Wirkung. Der Gefchmack und die technifche Vollendung diefer ornamentalen Teile brachten ihm auch bedeutende Aufträge auf architektonifche Dekorationen, die kräftige Farbenwirkung zuließen: auf Friefe, Decken und Fußböden, die er nach dem, was uns davon erhalten ift, mit gleicher Meifterfchaft erfand und ausführte. Diefe außerordentlich prächtige Farbenwirkung war für Luca gewiß eine hervorragende künftlerifche Rückficht, feine Thätigkeit nach diefer Richtung befonders zu entfalten. Sie war aber nicht der einzige Grund: ebenfofehr hat dazu zweifellos der Vorzug mitbeftimmend gewirkt, die künftlerifche Arbeit unmittelbar und voll, zugleich aber auch rafch, wie im Modell, zum Ausdruck zu bringen, während im Marmor und in der Bronze diefe Frifche des Entwurfs durch die Ausführung (oft durch dritte, handwerksmässige Hände) mehr oder weniger beeinträchtigt wurde.

Um aus der außerordentlichen Zahl diefer «Robbia-Arbeiten» das mit Sicherheit auszufcheiden, was auf Luca felbft zurückzuführen ift, geben uns die beglaubigten Arbeiten in Marmor und Bronze, vor allem aber die nach Urkunden wie nach der Zeit der Entftehung und nach der Angabe des mit Andrea della Robbia noch bekannten und dadurch gut informierten Vafari beglaubigten Bildwerke diefer Art eine genügende Unterlage. Die beiden großen Reliefs über den Sakrifteithüren des Domes von 1443 und 1446 (letztere erft 1450 vollendet) find durch die fein abgewogenen, für Luca ungewöhnlich reichen Kompofitionen befonders wichtig; innerhalb der klaffifchen Ruhe, die er auch hier bewahrt, kommt doch eine feine innere Belebung zum Ausdruck, in der Auferftehung fogar ein realiftifches Streben nach ftarker Verkürzung und nach kräftigen Kriegergeftalten im Gegenfatz zu der verklärten Geftalt Chrifti. Die Himmelfahrt bietet ein befonderes Intereffe auch durch die Verwandtfchaft der Geftalten

mit den gleichzeitig entſtandenen Figuren und Köpfen an der Bronzethür, namentlich mit den Evangeliſten; freilich ſind ſie in dieſem mehr dekorativen Werke nicht ſo fein und individuell als an den Thürflügeln. Für den Dom hat Luca zwei Jahre nach dem Himmelfahrtsrelief noch ein paar andere Arbeiten in glaſiertem Thon angefertigt, die einzigen von ihm beglaubigten Freifiguren in dieſer Technik, für welche ihm 1451 die Summe von 90 Lire gezahlt wurde: zwei knieende leuchterhaltende Engel, die ſich jetzt in der alten Sakriſtei (Taf. 219) befinden. Sie ſind von hervorragender Schönheit in der ganzen Anordnung wie in der Bildung der edlen Jünglingsgeſtalten, in der geſchmackvollen Gewandung und im andächtigen Ausdruck der porträtartigen holden Köpfe.

Die Verbindung Luca's mit dem Unternehmer und Gießer Maſo di Bartolommeo, mit dem er die Bronzethür in Auftrag bekommen hatte, brachte den Künſtler bald darauf, im Jahre 1449, einen neuen Auftrag dieſer Art, die Ausführung der Lünette über dem Portal von S. Domenico in Urbino (Taf. 216), deſſen Faſſade Maſo (wohl nach Michelozzo's Entwurf) auszuführen hatte. Maria iſt mit dem nackten, vor ihr ſtehenden Kinde zwiſchen vier Heiligen des Dominikanerordens dargeſtellt, ſämtlich Geſtalten von tief religiöſer Empfindung bei individuellen feinen Zügen, Maria faſt von herber Größe, die Gewandung voll und reich.

Damit iſt die Zahl der urkundlich beglaubigten glaſierten Thonarbeiten Luca's, die uns erhalten ſind, ſchon erſchöpft. Durch Vaſari wird uns noch eine größere Zahl genannt, für deren Zurückführung auf Luca außer dem hier beſonders glaubhaften Zeugnis Vaſari's auch alle inneren Gründe ſprechen. Die Zeit ihrer Entſtehung, wie überhaupt der glaſierten Thonarbeiten Luca's, läßt ſich nur ungefähr angeben; nicht nur, weil die wenigen datierten Arbeiten, mit Ausnahme eines Wappens, aus der gleichen mittleren Zeit des Künſtlers ſtammen (zwiſchen 1443 und 1449): auch die Technik, wie die Mitarbeit von Luca's Neffen Andrea in den letzten Jahrzehnten erſchweren eine genauere Beſtimmung ihrer Entſtehung. Dafür die Verſchiedenheit der ſchönen Frucht- und Blumenrahmen als Wegweiſer anzunehmen, wie verſucht worden iſt, geht ebenſowenig an, weil nur wenige von ihnen datiert ſind und Luca immer neue Motive dafür findet.

Als Arbeiten des Luca ſind zunächſt zwei Thürlünetten geſichert, ähnlich der größeren in Urbino; beide Maria mit dem Kinde in Halbfigur zwiſchen zwei verehrenden Engeln darſtellend. In dem einen dieſer Hochreliefs, das ſich noch an Ort und Stelle über einer niedrigen Thür in der Via dell' Agnolo (Taf. 208) befindet, iſt das Chriſtkind, das, wie in Urbino, ein Spruchband mit der Inſchrift EGO SVM LVX MVNDI in der Hand hält, noch ganz bekleidet; die Engel, die Vaſen mit Lilien in den Händen halten, ſind ſchüchterne Jünglingsgeſtalten; die Gewandung und ſelbſt die Kompoſition haben noch nicht die Freiheit und die Sicherheit im Fluß der Linien, die Geſtalten noch nicht die Individualität und Mannigfaltigkeit wie in den Arbeiten im Dom und in Urbino. Wir gehen daher gewiß nicht fehl, wenn wir dieſes Werk früher, alſo vor das Jahr 1443, ſetzen. Die zweite Lünette, die Vaſari erwähnt, iſt vor einiger Zeit beim Abbruch des Mercato Vecchio von dem Kirchlein S. Pierino ins Bargello (Taf. 213) über-

tragen. Hier hält Maria das halb von ihrem Mantel bedeckte nackte Kind, das, wie in dem obengenannten Relief, eine fegnende Bewegung macht, in beiden Händen, während zu den Seiten zwei jugendliche Engel anbetend fchweben. Der fchöne Kopf der Maria hat einen träumerifchen Ausdruck, dem andächtigen Blick der beiden Engel verwandt. Auch hier ift die Gewandung noch nicht fo frei und groß in den Motiven wie in den Reliefs der Bronzethür und in den Thonreliefs über den Sakrifteien, fo daß wir die Entftehung diefer Arbeit wohl gleichfalls früher als jene fetzen müffen. Die flache Blumenguirlande ift faft die gleiche wie um die Lünette in Via dell' Agnolo; doch find die übereinftimmenden architektonifchen Ornamente, mit denen fie hier beiderfeits eingerahmt ift, in der Lünette des Bargello an der Innenfeite der Guirlande zufammengelegt. Sollte dies etwa bei einer Umftellung des Reliefs, wie es fie mehrmals hat durchmachen müffen, gefchehen fein? Die wenig glücklichen Verhältniffe und das Fehlen eines äußeren Randes fcheinen mir dies wahrfcheinlich zu machen. Waren fchon in der erften Lünette die Geftalten der Engel im Verhältnis etwas kleiner als die der Maria und des Kindes, fo fällt hier das verfchiedene Verhältnis fehr ftark in die Augen, da Mutter und Kind etwa doppelt fo groß find als die Engel. Bemerkenswert ift auch, daß in beiden Lünetten die Figuren auf Wolken oder richtiger aus ihnen herausfchwebend dargeftellt find.

Weiter nennt Vafari als Luca's Arbeiten die Decken von Michelozzo's Tabernakel des heiligen Kreuzes in S. Miniato und von der Grabkapelle des Kardinals Johann von Portugal ebenda (Taf. 236 und 237). Als Mitarbeiter für diefe und ähnliche Arbeiten bezeichnet er Agoftino und Ottaviano, die er für Luca's Brüder erklärt, während fie die Söhne eines Duccio find und mit Luca della Robbia wahrfcheinlich in gar keinem Zufammenhang geftanden haben. Der allein bekannte Agoftino war jung, im Verdacht, einen Diebftahl begangen zu haben, von Florenz geflohen und entfaltete bekanntlich eine reiche plaftifche Thätigkeit namentlich in Modena, Rimini und Perugia, die fehr verfchieden ift von Luca's Kunftweife und auch die Unkenntnis von deffen Glafur der gebrannten Thonreliefs bekundet. Der einzige bedeutende Gehilfe Luca's bei feinen fpäteren Arbeiten war fein 1435 geborener Neffe Andrea, den er in feinem Teftament feinen Schüler nennt und der bis zu Luca's Tode in feiner Werkftatt blieb und diefelbe fpäter fortfetzte. Für die Ausführung der rein architektonifch dekorierten Kaffettendecke in dem Sacellum des Michelozzo ift die Zeit der Entftehung mit Wahrfcheinlichkeit durch den 1448 an Michelozzo ertheilten Auftrag auf diefen zierlichen Marmorbau gegeben. Ebenfo ift die Entftehung der Decke der Grabkapelle des jung geftorbenen Erzbifchofs von Florenz, des Prinzen Johann von Portugal, durch den Auftrag des Baues diefer Kapelle und der Errichtung des Grabmals an Antonio Roffellino im Jahre 1461 und die Eröffnung derfelben 1466 ziemlich genau datiert. In Anordnung und Färbung ift diefe Decke ebenfo ausgezeichnet wie in den vier Geftalten der Kardinaltugenden in den Tondi der Ecken. In den holden Köpfen von klaffifcher Schönheit, dem flüffigen Faltenwurf der Gewänder, die den vollen jugendlichen Körper keufch einhüllen und

doch in feinen edlen Konturen und vornehmen Bewegungen verraten, hat hier Luca Geftalten gefchaffen, wie fie die Renaiffance nicht vollendeter, nicht reiner im Charakter der beften griechifchen Plaftik hervorgebracht hat. Der Meifter, der damals der Mitte der Sechzig nahe war, fteht hier noch im Höhepunkte feiner Kunft.[1])

Eine ähnliche, noch umfangreichere Arbeit erwuchs dem Künftler durch den Auftrag auf die Dekoration der Kuppel der Cappella Pazzi und der Vorhalle derfelben. Vafari bezeichnet hier allen Schmuck in glafiertem Thon innen und außen als das Werk des Luca. Auch hier wird man nach der Zeit der Entftehung, wie nach dem Stilcharakter feiner Beftimmung Recht geben. Freilich läßt fich an gewiffen Teilen fchon fremde Beihilfe, insbefondere feines Neffen Andrea, erkennen. Die kleine Wölbung der Vorhalle ift in ihrer faft rein ornamentalen Dekoration (das Pazzi-Wappen in der Mitte ift von einem kräftigen Fruchtkranz, die einzelnen runden Kaffetten find je von einem fchmalen flachen Lorbeerkranz umgeben) der Decke von Michelozzo's Sacellum in S. Miniato nahe verwandt und, wie diefe, wohl auch um die Mitte des Jahrhunderts entftanden. Die herrliche reichgewandete Geftalt über der Thür zur Kapelle: der auf Wolken vor einer farbigen Aureole thronende Gottvater mit dem Kreuz in der Rechten, darf fchon nach feiner Verbindung mit der Außenkuppel als gleichzeitig entftanden gelten. Im Inneren ift die große Decke mit den ohne die gewöhnliche glafierte Einrahmung in den Stein eingelaffenen Rundreliefs der auf Wolken fitzenden koloffalen Evangeliften (Taf. 204—207) gefchmückt, die, ihre Symbole zur Seite, in die Niederfchrift der Evangelien vertieft find, während an den Wänden die Reliefgeftalten der Apoftel (Taf. 239—242) in weniger als Lebensgröße angebracht find, gleichfalls im Rund und auf Wolken thronend. Zwifchen den Evangeliften und den Apofteln ift ein wefentlicher Abftand; nicht nur dadurch, daß jene in reichen, fehr kräftigen Farben dekoriert find, während diefe, wie alle bisher genannten Figuren des Luca, einfach weiß auf blauem Grunde ftehen und teilweife vergoldet find: ebenfo verfchieden find diefe Reliefs im Charakter der Figuren. Während die Apoftel einfache Geftalten von gefälligen, aber wenig bedeutenden Formen mit reichem, aber etwas unruhigem Faltenwurf find, zeigen die Evangeliftenreliefs Geftalten von mächtiger Bildung, großer und einfacher Behandlung der Gewandung, ergreifendem Ernst im Ausdruck der großartigen, beinahe herben Köpfe. Luca's Entwickelung war, feiner Natur entfprechend, vom Naturaliftifchen, Erhabenen zu allgemeinerer Schönheit und zum Anmutigen. Die Evangeliften haben in ihrer noch an die Gotik erinnernden halb typifchen Bildung und herben Größe, in ihrer Einfachheit und

*) Von den beiden Geftalten der Gerechtigkeit und der Mäßigung in glafiertem Thon im Mufée de Cluny zu Paris, Hochreliefs in Rund von ganz ähnlicher Kompofition wie die entfprechenden Figuren in S. Miniato, ift erftere eine etwas fchwächliche Nachbildung aus Luca's Werkftatt, während die Mäßigung in ihrer individuellen Bildung, namentlich des Kopfes, eher mit Anlehnung an einen Künftler in der Art des A. Pollajuolo entftanden ift.

geringen Abweichung voneinander, in der Symmetrie der Anordnung und Gegenüberstellung wie in der ſtrengen Stiliſierung ihrer Symbole noch so viel von dem großen Stil der erſten Zeit der Renaiſſance, wie ſie in Donatello's ſitzendem Johannes im Dom und im Matthäus Ghiberti's an Orſanmichele die bezeichnendſten und großartigſten Werke ſchafft, daß es begreiflich iſt, wenn ein ſo feiner Kenner wie K. E. von Liphart ihren Entwurf auf den Erbauer der Cappella Pazzi, auf Brunelleſchi, zurückführte. Nur als frühe Arbeiten Luca's ſind dieſelben verſtändlich; freilich nicht als Jugendarbeiten, denn ſolche kennen wir nicht von ihm, aber doch als Werke der dreißiger Jahre, die neben den Reliefs der Cantoria entſtanden. Auch der Bau der Kapelle, die Brunelleſchi 1429 oder 1430 begann und naturgemäß zunächſt raſch bis zur Einwölbung geführt haben muß, war um die Mitte der dreißiger Jahre ſchon ſo weit, daß mit dem Schmuck derſelben, der Ausſtattung des Baues, begonnen werden konnte; im Anfange des Jahres 1443 konnte Andrea Pazzi Papst Eugen IV. schon in einem Zimmer, das über der Kapelle lag, bewirten. Die zwölf Apoſtel an den Wänden ſind dagegen ganz augenfällig ſpäte Arbeiten, die zwar Luca noch in Auftrag erhalten und wohl auch skizziert haben wird, deren Ausführung aber die Hand ſeines Neffen Andrea in den gefälligen, aber etwas ſchwächlichen Geſtalten, den mannigfachen und anſprechenden, aber etwas äußerlichen Köpfen, der faſt kleinlichen Behandlung von Haar und Bart, den reichen, aber unruhigeren Falten und der oberflächlichen Durchbildung der Extremitäten deutlich verrät. Genau ſo erſcheint uns Andrea in ſeinen zahlreichen beglaubigten Arbeiten ſeiner früheren und mittleren Zeit. Wir haben dieſe von Andrea in der Werkſtatt Luca's gearbeiteten Apoſtelreliefs in die ſiebziger Jahre zu ſetzen; daß ſie noch vor 1478 vollendet wurden, macht die Verbannung der Familie Pazzi infolge ihrer Verſchwörung in dieſem Jahre zweifellos. Auch die reiche Farbigkeit der Evangeliſten iſt ein Beweis nicht für ihre ſpäte, ſondern für ihre frühe Entſtehung. Denn wie die Florentiner Plaſtik überhaupt, ſo wird auch Luca mit der Zeit weniger farbig, und ſein Werkſtattsgenoſſe und Nachfolger Andrea zeigt ſogar regelmäßig ganz weiße Figuren; bei Giovanni aber kann man nicht von Farbigkeit, ſondern nur von Buntheit ſprechen.

Etwa gleichzeitig mit dieſen Aposteln wird in der Werkſtatt des Luca die Dekoration der Decke einer Kapelle in S. Giobbe zu Venedig (Taf. 238) entſtanden ſein. Da der innere Ausbau der Kirche erſt 1471 in Angriff genommen, dann aber auch raſch fertiggeſtellt wurde, ſo kann dieſe Decke kaum früher als etwa 1475 entſtanden ſein. Die Ausführung mußte alſo deshalb ſchon weſentlich den Gehilfen des damals 75jährigen Greiſes überlaſſen ſein; die Nüchternheit in der Kompoſition der Evangeliſtengeſtalten, die in runden Reliefs um Gottvater gruppiert ſind, wie der Mangel an Feinheit in der Durchbildung beweiſen, daß Luca ſelbſt weder die Erfindung noch die Ausführung gebührt, wenn auch in den Geſtalten wie in den Symbolen und in der ganzen Anordnung der Dekoration Luca's Decke von den Gehilfen der Werkſtatt ziemlich treu zum Vorbilde genommen wurde.

Vafari nennt als Werke des Luca della Robbia noch einige andere dekorative Arbeiten: die Wappen der Gilden über den Statuen an Orfanmichele und das Arbeitszimmer des Piero de' Medici im Palazzo Medici. Erftere müffen fchon nach der Zeit ihrer Entftehung dem Luca gehören. Das Wappen der Zunft der Ärzte, eine Madonna im Blumengarten unter einem Tabernakel (Taf. 212), gehört nicht zu den beften Arbeiten Luca's. Die Art, wie das Tabernakel in das Rund geftellt ift und wie der ornamentierte Bogen direkt auf den zierlichen Säulen fteht, wirkt architektonifch unglücklich; Maria hat faft etwas Herbes im Ausdruck und läßt doch die gewohnte Größe der Auffaffung vermiffen; auch find die Verhältniffe in der Figur nicht glücklich, und das nackte, wenig ausdrucksvolle Kind ift durch die verzwickte Drehung nicht vorteilhaft, während die Gewandung groß und gefchmackvoll gehalten ift. Danach fcheint mir die Entftehung noch ziemlich früh, etwa um das Jahr 1440, zu fallen. Das Wappen der Zunft der Kaufleute über Verrocchio's Gruppe des Chriftus und Thomas läßt fich genau datieren: die Parte guelfa, die 1459 den Platz den Kaufleuten hatte abtreten müffen, gab das fchöne Wappen im Jahre 1462 in Beftellung. Durch feine Form und durch die Art, wie die Früchte und Blumen in dem flach modellierten Kranz zufammengebunden find, zeigt es nahe Verwandtfchaft mit den Fruchtvafen um die Evangeliften in S. Giobbe zu Venedig und mit dem Wappen Serriftori, das wir gleich kennen lernen werden, alfo mit fpäten Werken von Luca und aus feiner Werkftatt. Das dritte von Vafari namhaft gemachte Wappen, das der Steinmetzenzunft an der Nordfeite von Orfanmichele, ift fehr eigenartig, da es nur aus gemalten und hinterher glafierten Thonplatten zufammengefetzt ift. Luca's Gefchmack in der Anordnung wie in der Erfindung der Ornamente und fein feiner malerifcher Sinn kommen hier gleich ftark zur Geltung. Die in derfelben Weife behandelte Bafis des Tabernakels von Peretola ift in der Färbung fehr verwandt. Dabei tragen die Blumen und Blätter noch einen ähnlichen Stil wie in Donatello's früherer und mittlerer Zeit, namentlich im Hintergrunde des Verkündigungsreliefs von S. Croce. Danach haben wir diefes Wappen gewiß vor die Mitte des Jahrhunderts, wohl um das Jahr 1440 oder bald nachher, zu fetzen.

In den Einrahmungen werden wir diefer Art der rein gemalten Dekoration bei Luca noch häufiger begegnen; daß Luca auch Bilder in derfelben Weife herftellte, dafür find uns noch ein paar Beifpiele erhalten. Im Museo dell'Opera befindet fich eine kleine Thürlünette, in der nicht nur die Einrahmung durch einen Fruchtkranz, fondern auch die Hauptdarftellung, die Halbfigur von Gottvater zwischen zwei Engeln, in derfelben Weife auf flachen Thontafeln nur gemalt und dann glafiert ift. Die etwas unförmigen Geftalten, namentlich die Engel mit ihren eigentümlichen Typen, den plumpen Bewegungen und dem dichten, ungeordneten, flachsblonden Haar haben mit den plaftifchen Figuren Luca's wenig Verwandtfchaft; fie zeigen vielmehr den Charakter naturaliftifcher Maler aus der Mitte des Jahrhunderts, wie Aleffo Baldovinetti. Wenn Luca, aus Mangel an Übung im Malen, hier fo wenig feinen eigenen Charakter bei-

behalten hätte, ſo müßte dieſer Verſuch nicht in die letzten Jahre des Meiſters, ſondern in ſeine frühere Zeit, jedenfalls vor die Mitte des Jahrhunderts geſetzt werden. Es giebt aber noch andere Beiſpiele ſolcher «Gemälde» aus Luca's Zeit und Werkſtatt, nämlich die im South Kenſington-Muſeum aufbewahrten blau in blau gemalten glaſierten Thontafeln in Medaillonform, in denen die Monate durch je einen Landmann bei der zeitgemäßen ländlichen Arbeit dargeſtellt ſind. Hier gelten ſie, wie in der Sammlung Gigli-Campana, mit der ſie erworben wurden, als Teile der Dekoration des Arbeitszimmers von Piero de' Medici, die Vaſari als Luca's Arbeit aufführt. Daß Vaſari hier in dem Auftraggeber ſich geirrt hat, und daß nicht erſt Piero, ſondern ſchon Coſimo das Zimmer von Luca in ſeiner eigentümlichen Technik ausführen ließ, geht aus der beſtimmten Angabe von Luca's wenig jüngerem Landsmanne Filarete im «Trattato» hervor. Dieſe Medaillons in London haben nun zweifellos zum Dekor eines kleinen Wohnzimmers gedient; ſie können auch nur aus der Zeit und daher nur aus der Werkſtatt des Luca hervorgegangen ſein, wie Technik und Koſtüme beweiſen. Die Figuren (und ſolche macht gerade Filarete an den Wänden namhaft) haben in ihrer feinen Stiliſierung, in der geſchmackvollen Anordnung, den kräftigen Formen und dem ſchönen Faltenwurf den Charakter ähnlicher Geſtalten des Luca, wie wir ſie z. B. in ſeinen unfertigen Marmorreliefs im Bargello ſehen. Die Entſtehung dieser Tondi lässt ſich danach wie nach dem Charakter der Schrift und nach ähnlichen Figuren auf den Gemälden dieſer Zeit, namentlich bei Peſellino, mit Sicherheit um die Mitte des Quattrocento ſetzen. In dieſer Zeit ſchmückte aber Luca gerade das «istudietto» des alten Coſimo.

Dieſen Arbeiten, die Vaſari namhaft macht, laſſen ſich noch verſchiedene ähnliche, zum Teil hervorragende glaſierte Thonarbeiten ſchon nach der Zeit der Entſtehung der Werkſtatt des Luca zuſchreiben, und zwar nach ihrem Charakter und ihrer Bedeutung dem Luca ſelbſt. Zunächſt das wohl nur zufällig von Vaſari nicht erwähnte Wappen der Seidenweberzunft an Orſanmichele (Taf. 233): ein Medaillon mit zwei Engeln, die eine Thür zwiſchen ſich halten, eingerahmt von einem beſonders geſchmackvoll angeordneten Fruchtkranze. Die beiden nackten, auf Wolken ſtehenden Bürschchen mit ihrem dichten Lockenhaar um die anmutigen Geſichter ſind ein paar prächtige, holdſelige Geſtalten, den Bambini Andreas an der Faſſade der Innocenti verwandt, aber noch feiner belebt und friſcher als dieſe. Auch ſpricht die Glaſur wie die Behandlung des Fruchtkranzes dafür, daß ſie ſchon vor der Zeit Andrea's, wohl bald nach der Mitte des Jahrhunderts, entſtanden ſind.

In Luca's Zeit gehören auch die beiden vor kurzem an den Marcheſe Serriſtori verkauften Wappen im alten Palazzo Pazzi-Quarateſi, der dem Brunelleſchi zugeſchrieben wird. Der Palaſt wurde erſt 1445, ein Jahr vor Brunelleſchi's Tode, begonnen, ſo daß er höchſtens nach deſſen Plänen ausgeführt ſein könnte. Da die Ausführung des Hofes und der anliegenden Räume, in denen die Wappen ſich befinden, erſt in die sechziger Jahre fällt (1462—1470), ſo können dieſe beiden Wappen, welche die Decken der früher offenen Halle

zur Seite des Hofes ſchmückten: das Wappen der Pazzi und das der Serriſtori (vermutlich, weil damals eine Serriſtori die Gattin des Beſitzers war), erſt um dieſe Zeit entſtanden ſein. Jedenfalls entſtanden ſie vor 1478, da damals der Palaſt infolge der Verſchwörung der Pazzi von den Medici konfisziert, das Wappenfeld verſtümmelt und in roher Weiſe mit den Palle der Mediceer verſehen wurde. In der Form, wie das Wappen über einer Art Muſchel mit ſtarken Rippen angebracht iſt, und in der Bildung des Kranzes ſtehen ſie dem 1462 bei Luca beſtellten Wappen der Kaufleute an Orſanmichele ganz nahe und ſind im Geſchmack der Anordnung, in Feinheit der Modellierung der Früchte, Kraft und Schönheit der Farbenwirkung mindeſtens gleichwertig. Das umfangreichſte und ſchönſte Wappen, das uns von Luca noch erhalten iſt, wurde gleichfalls für die Familie Pazzi angefertigt; aus ihrer Villa vor Florenz iſt es mit der Sammlung Gigli-Campana in das South Kenſington-Muſeum gekommen. Es iſt das Wappen des Königs René von Anjou, der zu den Pazzi in näherer Beziehung ſtand, mit Emblemen und den Initialen des Königs und ſeiner 1453 verſtorbenen Gattin Iſabella. Bald nach 1452 war Jacopo de' Pazzi Ritter des 1448 von René wieder aufgenommenen Ordens der «Luna» geworden, und 1453 trat René in ein Bündnis mit Florenz; um dieſe Zeit der lebhaften Beziehungen, und zwar ſehr wahrſcheinlich noch vor dem Tode der darauf erwähnten Iſabella, wurde das Wappen durch Luca ausgeführt.

Erſt in neuerer Zeit iſt auf ein paar hervorragende Werke des Luca hingewieſen worden, die ſich in der Nähe von Florenz, in der Kirche zu Impruneta (Taf. 234) befinden. Die beiden großen Marmorbaldachine Michelozzo's rechts und links vor dem Chor, auf vier Säulen ruhend, von denen die hinteren an die Wand anlehnen, wurden von ihm ſeinem Freunde Luca, mit dem wir ihn wiederholt und lange zuſammenarbeiten ſehen, zum Dekor übergeben. Für das eine hat Luca das Tabernakel, für das zweite die Figuren zur Seite von Michelozzo's Marmortabernakel gearbeitet, aber nur eins hat ſeinen ornamentalen Schmuck von ihm erhalten. Leider kennen wir die Geſchichte dieſer wichtigen Monumente nicht, ſo daß wir für die Beſtimmung der Meiſter wie der Zeit der Entſtehung nur auf ſtilkritiſche Vergleiche angewieſen ſind. Daß Michelozzo der Architekt der beiden Baldachine ſein müſſe und daß auch der Marmoraltar des Madonnentabernakels wohl nur nach ſeinem Entwurf gearbeitet ſein könne, iſt faſt von allen Seiten ſofort erkannt worden; die beglaubigten Arbeiten laſſen keinen Zweifel darüber. Luca's Arbeiten ſind die Relieffiguren von Paulus und Markus zu Seiten des Marmoraltars der Madonna von Michelozzo, dann der als Gegenſtück dienende, ganz in gemaltem und glaſiertem Thon ausgeführte Altar des heiligen Kreuzes mit den Relieffiguren von Johannes dem Täufer und Ambroſius zur Seite und einer Baſis mit Engeln, die von beiden Seiten auf die Thür des Ciboriums zuſchweben, endlich das oval abſchließende Hochrelief der Beweinung unter dem Kreuz, ſowie die Dekoration des Baldachins über dem Madonnenaltar. Die Figuren ſind ſämtlich weiß auf blauem Grund, dagegen ſind die architektoniſchen Teile, die plaſtiſchen wie die bloß gemalten, von

reicher und kräftiger Färbung. Wenn man allein nach formalen Übereinſtimmungen gehen wollte, ſo müßte man dieſe Arbeiten etwa gleichzeitig mit dem Tabernakel in Peretola von 1442 setzen; denn das Tabernakel des heiligen Kreuzes ſtimmt im Aufbau und in den Details faſt genau mit jenem überein. Doch iſt es zarter in den Verhältniſſen, ganz aus Thon und in der Bemalung (auch im Dekor der Pilaſter) ſehr fein im Stil der Majolikadekoration gehalten. Die Figuren der Heiligen gehen in der ſtärkeren Detailausführung, namentlich der Köpfe, über die Apoſtel der Himmelfahrt im Dom von 1446 hinaus und nähern ſich ſchon den Apoſteln in der Pazzi-Kapelle. Wir haben dieſe Arbeiten danach wie nach anderen Merkmalen wohl ſchon um das Jahr 1460 zu ſetzen. Dafür ſpricht vielleicht auch der Umſtand, daß die Architektur nicht ganz vollendet wurde, was ſich aus Michelozzo's Abreiſe von Florenz erklären ließe.

In der Beweinung unter dem Kreuz, die jetzt leider an ungünſtiger Stelle und in barockem Rahmen ſich befindet, iſt in den klagenden Geſtalten von Maria und Johannes, wie in den lautjammernden Engeln, die zur Seite des Kreuzes ſchweben, ein dramatiſcher Ton angeſchlagen, wie er ſonſt in Luca's bekannten Werken nicht vorkommt. In den beiden unteren Geſtalten, namentlich im Johannes, hat der Schmerzensausdruck und die Bewegung etwas Starres und zugleich Theatraliſches, in den Engeln iſt ſie urſprünglich und überzeugend, und die Chriſtusfigur iſt von einem Ernſt, von einer Schönheit der Form und einer Feinheit der Durchbildung, die kaum ihresgleichen hat in der Kunſt des Quattrocento. Überhaupt iſt in dieſer Kompoſition der Schönheitsſinn, der Fluß der Linien, die Größe in Haltung und Gewandung, die Sauberkeit der Durchführung in der Färbung und im Email von einem wunderbaren Zuſammenklang, wie ihn ſelbſt Luca nur ſelten wieder erreicht hat. Das Gleiche gilt von den ſchwebenden Engeln in der Baſis des Kreuzesaltars. In der Symmetrie und im Fluß der Anordnung, im andächtigen Nahen zu dem Allerheiligſten, das in der Bewegung und im Ausdruck je nach der Entfernung in feinſter Weiſe verſchieden ausgedrückt iſt, im Eindruck des Schwebens, in der Schönheit der individuellen Köpfe und Geſtalten dieſer jugendlichen Erſcheinungen, im Geſchmack der Faltengebung, in der Vollendung der Modellierung ſteht dieſes Relief wohl am höchſten unter allen Arbeiten Luca's, ja unter allen Werken der Renaiſſance. Beim Vergleich mit dem Kreuzigungsrelief erkennt man, daß Luca's Begabung nicht eine dramatiſche, ſondern eine lyriſche war.

Die dekorativen Arbeiten Luca's in der Collegiata der Impruneta ſollten ſich auch auf die Wölbung und den Schmuck der beiden Baldachine Michelozzo's erſtrecken. Ausgeführt iſt dieſer nur an dem Baldachin über dem Madonnenaltar; die Stuckreliefs mit Putten, die jetzt am Fries des anderen Baldachins in den Vertiefungen angebracht ſind, welche die glaſierten Fruchtgewinde Luca's aufnehmen ſollten, ſind rohe Arbeiten des XVII. Jahrhunderts. An dem vollendeten Baldachin enthält der Plafond ſehr ſchön gebildete Roſetten mit Pinienäpfeln in den Ecken, als Andeutung der urſprünglichen Lage der Kirche, der der Ort ſeinen Namen — Impruneta aus «in Pineta» umgelautet — verdankt. In das

reich und fein durchgebildete Gebälk Michelozzo's find ringsum als Fries kräftig farbige, fehr geſchmackvolle Fruchtſchnüre eingelaſſen, ähnlich denen um das Pazzi-Wappen im Palazzo Quarateſi. Von beſonderem Intereſſe ſind zwei Madonnenreliefs, die Halbfigur der Maria mit dem Kinde im Arm, die (eigentümlicherweiſe ganz willkürlich) in den Fries nahe bei einander an der Seite nach dem Baldachin über dem Kreuzesaltar zu eingelaſſen ſind; ſie ſind bis auf geringe Abweichungen übereinſtimmend. Maria hält mit beiden Armen das ſich an ſie ſchmiegende bekleidete Kind und neigt leiſe den Kopf darüber; beide wie traumverloren im ſeligen Gefühl der Vereinigung, ein köſtliches Bild des Mutterglücks. Als die einzige beglaubigte Kompoſition der Maria mit dem Kinde, neben der Madonna in ganzer Figur an Orſanmichele, iſt dieſe Kompoſition zur Beſtimmung der zahlreichen unbeglaubigten Madonnendarſtellungen beſonders wertvoll. Von derſelben kommen Nachbildungen vor, glaſiert wie in Stuck und Carta peſta; eine darunter im Beſitz des Berliner Muſeums (Taf. 221 *a*).

In den bisher zuſammengeſtellten Arbeiten ſind die Werke des Luca della Robbia, soweit ſie ſich ihm durch Urkunden oder nach der Zeit ihrer Entſtehung und durch gewichtige alte Zeugniſſe zuſchreiben laſſen, erſchöpft. Die große Mehrzahl der kleineren Arbeiten, die nur nach der Verwandtſchaft mit den genannten Werken des Meiſters und durch ihre Abweichung von den Werken ſeiner Nachfolger, namentlich ſeines Neffen, Schülers und Gehilfen Andrea della Robbia, beſtimmt werden können, ſind Madonnenreliefs in der Art der beiden am Fries des Baldachins in Impruneta. Eine Reihe derſelben befindet ſich heute noch in Italien, einzelne noch an Ort und Stelle, die meiſten im Bargello. Dieſe Arbeiten kann ich kurz erwähnen, da ſie jetzt faſt einſtimmig für Werke des Luca erklärt werden. Doch vorher ein paar Worte über die Verſchiedenheiten zwiſchen den Madonnen des Luca und denen des Andrea. Maria hat bei Luca die ebenmäßige Schönheit und Grazie ſeiner Geſtalten in beſonders hohem Maße. Regelmäßig von einer individuellen Frauen- oder Jungfrauengeſtalt ausgehend, weiß er ihr doch einen beſtimmten hoheitsvollen Typus zu geben; daher wird auch das Verhältnis zum Kind, ſo zärtlich, ſo allgemein menſchlich und mannigfach es iſt, doch nie zum reinen Genremotiv. Die Kopfform iſt ein volles Oval, die Züge ſind von regelmäßiger Schönheit, voll Anmut und Innigkeit des Ausdrucks; die Haare ſind leicht wellig und aus dem Geſicht geſtrichen, nicht ſelten mit einem Stirnband befeſtigt. Beſonders ſchön ſind die Hände mit den ſchlanken Fingern. Die Falten von Kleid und Mantel, der vielfach über den Kopf gezogen iſt, ſind groß und einfach, aber ſtets von der Bewegung bedingt. Das Chriſtkind, ein ſchönes Kind im zweiten Jahre, iſt von ſeinen Proportionen, kräftig, aber nicht zu voll und ohne Überladung mit Detail, von großem Liebreiz und kindlicher Innigkeit im Ausdruk, in größeren Kompoſitionen regelmäßig ſegnend zur Gemeinde gewandt, in den kleineren Madonnenreliefs in mannigfachſter Weiſe ſich zärtlich zur Mutter wendend oder ſich an ſie anſchmiegend. Andrea's Geſtalten kommen unmittelbar von ſeinem Meiſter her;

er wiederholt ſie auf ſeine Weiſe, unter ſeiner Hand werden ſie einförmiger und typiſcher. In ſeinen Madonnen iſt Maria, regelmäßig ſitzend, von hübſcher, jugendlicher Bildung und anmutigen Zügen; der Mantel iſt nach Frauenart über den Kopf gezogen und vorn halb offen, um das gegürtete Kleid zu zeigen; die Falten ſind weniger groß gehalten und gehen mehr in kleine Details; das Kind iſt faſt immer nackt, fetter als bei Luca, mit großem Kopf und auffallend kurzen Beinen und hat, wenn es ſteht, die eine Hüfte weit herausgeſtemmt. Die Kompoſition iſt faſt immer eine genrehafte, aber trotzdem weniger fein der Natur abgelaufcht und weit weniger mannigfach als bei Luca. Iſt die Verteilung im Raume ſchon ohne die geniale Erfindung ſeines Lehrers, ſo geht ihm in der Einrahmung der architektoniſche Sinn ganz ab und fehlt ihm das feinere Verſtändnis felbſt in der Nachahmung der Motive Luca's, deſſen malerifchen Sinn er ebenſowenig geerbt hatte. Beide Künſtler geben zwar in ihren Madonnen die Figuren regelmäßig weiß auf blauem Grund; aber Luca belebt den Grund und die meiſt einfache gemalte Einrahmung mehrfach durch geſchmackvolle Muſter in mehreren Farben, ſowie durch Vergoldung, die er auch auf die Säume der Kleider und die Haare ausdehnt, die meiſt aber nur noch teilweiſe erhalten iſt. In der Vergoldung folgt ihm Andrea in feinen meiſten, jedenfalls in feinen früheren Madonnen. In der emailartigen Glafur und der ſchönen Färbung kommt Andrea auch nur in feiner früheren Zeit dem Luca noch nahe. Gewiſſe Verſchiedenheiten in der Färbung der Augen und Augenbrauen, wie man ſie neuerdings aufgeſtellt hat, laſſen ſich, glaube ich, nicht aufrecht erhalten, da nach meiner Beobachtung Luca ſeinen Geſtalten bald blaue, bald braune Augen giebt und Andrea wenigſtens in früheren Arbeiten darin Luca's Vorbild treu nachahmt. Eine eigentümliche Verſchiedenheit beider Künſtler iſt dagegen die Vorliebe Luca's, das Kind, der Natur entſprechend, links von der Mutter zu ſtellen, während Andrea es rechts hinſtellt. Dies iſt den Künſtlern ſo zur Gewohnheit geworden, daß unter ihren mehr als hundert Madonnenkompoſitionen ſich nur wenige Ausnahmen davon finden; ſelbſt bei der Anbetung des Kindes ſehen wir regelmäßig die gleiche Stellung.

Unter Luca's Einzeldarſtellungen der Maria mit dem Kinde, die noch in Italien erhalten ſind, iſt wohl die früheſte die Madonna im Hoſpital der Innocenti (Taf. 215*a*): eine Halbfigur mit dem nackten Kind im Arm, das — wie häufig bei Luca — ein Schriftband mit dem Spruch: EGO SVM LUX MUNDI vor ſich hält; Haltung und Ausdruck noch etwas gebunden, das Kind in der Bewegung und Bildung dem Kind in der Madonna an Orſanmichele verwandt; intereſſant durch die erhaltene, beſcheiden angebrachte Vergoldung; jedenfalls vor 1450 und wohl ſchon Anfang der vierziger Jahre entſtanden. Luca's Hauptwerke dieſer Art befinden ſich jetzt im Bargello, wo ſie meiſt um die Madonnenlünette von S. Pierino angeordnet ſind. Ein herrliches Werk iſt die Madonna im Roſenhag (Taf. 224*a*), mäßiges Hochrelief mit ganzen Figuren. Maria hat das nackte Kind im Arm, das ſich umwendet, um eine Roſe zu pflücken, während es in der Rechten einen Apfel hoch hält. Geſtalten wie Gewandung hat ſelbſt

Luca ſelten ſo groß, ſo edel und ſchlicht erfunden; auch die tadelloſe Erhaltung des ſchönen Emails und der zarten Farben trägt zu der Wirkung dieſes ſtattlichen Reliefs nicht wenig bei. Nach dem Vergleich mit den datierten Arbeiten iſt dieſe trotz des genreartigen Motivs ernſte und vornehme Kompoſition wohl nicht vor 1450 entſtanden, aber auch nicht viel ſpäter. Dasſelbe gilt von der köſtlichen Madonna mit dem Apfel (Taf. 222 *a*), einer Kompoſition in Hochrelief, in der Maria das nackte, mit beiden Händchen einen Apfel haltende Kind, das ſich erſtaunt umwendet, auf dem linken Arme trägt. In einer dritten Kompoſition, worin Maria das neben ihr ſtehende bekleidete Kind, das den Arm um ihren Hals legt, mit beiden Händen an ſich drückt, ſind die Köpfe individueller, iſt der Ausdruck heiterer, die Faltengebung detaillierter, wonach wir das Relief, wie die ſehr verwandten beiden Madonnen in Impruneta, wohl ſchon einer vorgeſchritteneren Zeit, etwa dem Jahre 1460, zuſchreiben dürfen. Von dieſer Kompoſition giebt es, gerade wie von der in Impruneta, zwei Exemplare, die nur geringe Abweichungen (namentlich im Kopfe des Kindes) zeigen; die eine im Bargello, die andere im Berliner Muſeum (Taf. 223 *b*).

Das Bargello beſitzt ein Tondo, in einen ſpäteren, nicht paſſenden Blumenkranz eingelaſſen: Maria, in Halbfigur, das nackte Kind neben ſich haltend, ſchwebt aus Wolken empor, von zwei Engeln verehrt (Taf. 220 *b*). Daß Maria aus Wolken ſich erhebt und daß die Engel nur die halbe Größe der heiligen Figuren haben, ſind Eigenſchaften, die wir faſt nur bei Luca finden, deſſen Typen und Gewandgebung auch ſämtliche Geſtalten haben, während ſie an Andrea gar nicht erinnern. Daß ſich ein Rahmen mit einem für Luca viel zu geringen Blumenkranz darum befindet, kann nicht als Einwand gegen deſſen Autorſchaft angeführt werden, da der Rahmen zu groß iſt, alſo urſprünglich nicht zugehörig war. Selbſt die Annahme, daß hier, wie nicht ſelten, die ſpätere Schulwiederholung eines nicht mehr vorhandenen Originals vorläge, iſt nach den Beiſpielen, die uns in den beiden Madonnen von Impruneta vorliegen, keineswegs notwendig. Auch ſolche gleichzeitige Wiederholungen werden in der Regel von einem Gehilfen angelegt und nur vom Meiſter vollendet ſein. Dieſem Tondo der Madonna mit den anbetenden Engeln iſt ein kleines Rund mit Maria, die das bekleidete Kind auf dem linken Arm an ſich ſchmiegt, nahe verwandt. Weder Mutter noch Kind ſind hier in Beziehung geſetzt zum andächtigen Beſchauer, ſondern in trauter Umarmung ſchauen ſie einander ſelig in die Augen. Anordnung, Geſichter, Behandlung der Haare wie der Gewandung, die Zeichnung der ſchönen Hände und ihre Art zu greifen ſind ganz charakteriſtiſch für Luca. Danach, wie nach der reicheren Fältelung der Gewandung, wird die Kompoſition ſchon nach dem Jahre 1450 entſtanden ſein. Die Darſtellung muß ſich großer Beliebtheit erfreut haben, da ſie verhältnismäßig oft in Stuck- und ſelbſt in Steinnachbildungen vorkommt. Nur *ein* Exemplar in glaſiertem Thon iſt mir bekannt, nach der etwas flüchtigen Ausführung wohl eine Werkſtattswiederholung; ſie war bis vor kurzem bei einem Antiquar in Florenz (Taf. 221 *b*). In Stein nachgebildet findet ſich dieſe Madonna im Fries einer Thür des Hoſpitals von S. Maria

Nuova, die den Charakter des Michelozzo zeigt und ficher nicht nach 1460 entftanden ift. Schon dadurch erweift fich die Kompofition als ein zweifellofes Werk von Luca. Die kleine Sammlung diefes Hofpitals enthält, in einem alten Holzrahmen im Charakter der Tabernakel des Luca, ein ebenfalls wenig umfangreiches Madonnenrelief der Maria ganz von vorn, das bekleidete Kind im linken Arme, das, mit den Fingern ihrer rechten Hand fpielend, gleichfalls zum Befchauer blickt (Taf. 220*a*). Typen, Gewandung und Modellierung weifen auf Luca, für den auch, neben dem Rahmen, die reiche, ungewöhnlich gut erhaltene Vergoldung, namentlich das altertümliche Mufter des Grundes, charakteriftifch find. Die gerade Haltung, die mehr typifche Bildung und der Ernft im Blick der Mutter wie des Kindes laffen auf ein früheres Werk, um 1440, fchließen.

Das Bargello befitzt unter verfchiedenen Anbetungen des Kindes eine (Taf. 230*a*), die in der fchlichten und doch fehr gefchickten Kompofition, in den Farben und im Email, in den fchönen Geftalten der Maria und des Kindes, das, nach der Mutter verlangend, vor ihr auf grünem Rafen liegt, und in den drei fingenden und anbetenden Engeln darüber, ebenfo ftark wie in der Behandlung und Bemalung der Wolken den Charakter des Luca ausfpricht. Auch die gotifche Infchrift «Gloria in excelsis» auf dem Notenblatt, das der mittlere fingende Engel, ein Bürfchchen wie aus den Marmorreliefs der Cantoria herausgefchnitten, mit beiden Händen ausbreitet, fehlt hier nicht.

Aus dem Befitz eines Nachkommen der Robbias, des Marchefe Viviani della Robbia, ift erft in den fiebziger Jahren ein größeres Madonnenrelief, das gleichfalls mit Wahrfcheinlichkeit auf Luca zurückzuführen ift, in die Sammlung Demidoff zu S. Donato und von dort ins Ausland gekommen (Taf. 243*a*). Maria in halber Figur, wieder aus Wolken fich erhebend, blickt auf das ftehende nackte Kind mit einem Apfel in der Linken, das fie neben fich hält. Die Formengebung ift noch befonders herb und bis ins einzelne fleißig durchgeführt, ähnlich wie in der Madonna von Orfanmichele, mit der diefe Arbeit wohl gleichzeitig, etwa in den Anfang der vierziger Jahre, zu fetzen ift. Abweichend ift dagegen die gleichfalls noch ziemlich frühe Madonna in der Unterkirche von S. Gaetano (Taf. 243 *b*), die auch mit den Madonnen Andrea's nicht recht übereinftimmt.

Außerhalb Italiens laffen fich faft ein Dutzend Madonnenreliefs in glafiertem Thon auf Luca della Robbia zurückführen, und faft ebenfo viele find noch in bemaltem Thon oder als Stucknachbildungen nachzuweifen. Unter diefen ift ein Stuckrelief der Madonna auf Wolken zwifchen zwei anbetenden Engeln, die als Gefchenk mit den reichen Kunftfchätzen des kürzlich verftorbenen hochverdienten englifchen Forfchers Drury C. Fortnum in das Afhmolean-Mufeum zu Oxford gekommen ift, durch feine Datierung merkwürdig und für die Kenntnis der früheren Entwickelung des Künftlers befonders wertvoll (Taf. 191). Diefes runde Relief trägt nämlich auf der Rückfeite flüchtig eingeritzt die Notiz: «formato a di 17 di gennaio 1428 — formato nel Gabinetto (?) di Nicholo in geffo.» Von einigen anderen Exemplaren befitzt das Berliner Mufeum ein folches in Leder gepreßt, fowie eine kleine, in der Figur der Madonna frei kopierte

Nachbildung in Stuck (Taf. 191 *b*), die für das Mufeum erworben wurde, weil fie zeigt, wie lange das Original berühmt und beliebt war; eine Wiederholung in bemaltem Thon, die der Louvre aus der Sammlung Spitzer erwarb, ift dagegen modern. Obgleich noch etwas allgemein in den Formen, in der Haltung noch weniger gefchickt, in den Geftalten der Maria und des Kindes etwas voll und derb, zeigt diefe Kompofition doch fchon alle charakteriftifchen Eigenfchaften des Luca; befonders nahe fteht fie den fünf Jahre fpäter entworfenen Darftellungen der Cantoria.

In Paris befitzt Madame Édouard André eine Maria in Halbfigur mit dem fegnenden Kind im Arm, aus der Sammlung Piot ftammend (Taf. 215 *b*). Sie ift der Madonna in den Innocenti nahe verwandt, aber durch feierliche Ruhe, fchönere Konturen und Gewandfalten, wie durch feineres Email und treffliche Erhaltung noch überlegen, wohl noch vor der Mitte des Jahrhunderts entftanden. Zwei gleich ausgezeichnete Exemplare derfelben köftlichen Madonnenkompofition, die Madonna in der Nifche (Taf. 227), befinden fich jetzt in Amerika: die kleinere im Befitz von Mr. Quincy A. Shaw in Bofton, die bedeutendere ift vor einigen Jahren aus der Sammlung Gavet in Paris in den Befitz von Mr. Marquand übergegangen, der fie mit all feinen Kunftfchätzen dem Metropolitan-Mufeum in New-York überwiefen hat. Schon die Anordnung der Nifche ift fo eigenartig und fchön, die Farben find fo heiter und harmonifch, daß fie nur Luca gefunden haben kann; nur bei ihm kommt das fchöne Meergrün und Dunkelblau vor, mit dem die flache Nifche in fchmalen Streifen nach Mufchelform dekoriert ift; für ihn ift die reiche Vergoldung ebenfo charakteriftifch wie die Motive derfelben, wie die Form der Wappen und ihre Einrahmung, welche die Herkunft aus der Gotik noch verraten. Beide Exemplare find wahrfcheinlich um die Mitte des Jahrhunderts entftanden.

Eine der fchönften und umfangreichften Kompofitionen Luca's ift die jetzt im Befitz von M. Foulc zu Paris (Taf. 231) befindliche Anbetung des Kindes, das auf grünem Rafen vor Maria liegt, zu deren Seiten oben, in halber Größe, je vier Engel fchweben; das Ganze umgeben von einem runden Rahmen mit Frucht- und Blumenkranz von gefchmackvollfter Anordnung und Durchbildung. Die Engel ftehen in Schönheit und andächtigem Ausdruck wie in Bildung und Gewandung denen am Sockel des heiligen Kreuzaltars in Impruneta ganz nahe. Großartig hebt fich zwifchen den übrigen Figuren die in Andacht verfunkene Geftalt der knieenden Maria in beinahe frei gearbeiteter Figur auf dem tiefblauen Grunde ab. Eine andere Anbetung ift vor kurzem von dem Befitzer, Herrn Adolph von Beckerath, dem Mufeum feiner Vaterftadt Krefeld überlaffen worden (Taf. 230 *b*). Zu den vier Engeln, die, wie im Foulc'fchen Tondo, über der Maria auf Wolken fchwebend, andächtig auf das Kind herabfchauen, gefellen fich hier zwei weitere Engelsgeftalten hinter dem kleinen Hügel, worauf das Chriftkind liegt; eine echt Luca'fche Erfindung, voll Schönheitsgefühl und Innigkeit der Empfindung, wohl der gleichen fpäteren Zeit angehörend.

Das Ausland befitzt verfchiedene andere Reliefs von Luca mit der Madonna

in ganzer Figur. Eine köſtliche Kompoſition voll einfacher Größe im Aufbau und im Fluß der Linien, gepaart mit höchſter Anmut, iſt das Flachrelief der Madonna mit den Lilien, im Beſitz des Fürſten Liechtenſtein (Taf. 225): Maria, im Profil geſehen, auf einem Kiſſen am Boden ſitzend und das nackte Kind im Schoß haltend, das ſich nach den Lilien umwendet, von denen es eine zu brechen im Begriff iſt. Mit der ſehr feinen, freilich nur teilweiſe erhaltenen Vergoldung iſt auch der Lilienſtrauch noch um mehrere Stengel vervollſtändigt und dadurch der blaue Grund aufs feinſte belebt. Eine ähnliche kleine Madonnenkompoſition, in der Maria im Profil nach links am Boden hockt, gleichfalls in flachem Relief, zeigt den öfter bei Luca vorkommenden ernſten, traurigen Ausdruck, mit dem Mutter und Kind ſich anblicken, wohl unter dem Einfluß von Donatello's großer und eigentümlicher Auffaſſung der Madonna. Vorzüglich iſt auch hier die Behandlung der Gewandung und des Haares mit dem Band und Kopftuch. Unter mehreren Exemplaren gehen die im South Kenſington-Muſeum (Taf. 200*b*) und bei Herrn von Beckerath wohl beide noch auf Luca ſelbſt zurück.

Ein großes Madonnenrelief der Maria, auf Wolken ſitzend, das nackte ſegnende Kind im Schoße, früher Eigentum der Familie Frescobaldi in Florenz, beſitzt ſeit einigen Jahren das Berliner Muſeum (Taf. 224*b*); eine Art Gegenſtück zur «Madonna im Roſenhag» des Bargello, doch ernſter und religiöſer im Ausdruck. Ein größeres Thonrelief der Berliner Sammlung (Taf. 218), das aus irgend einem unbekannten Grunde nicht bemalt und glaſiert worden iſt, wurde vor etwa zwanzig Jahren in Caſa Aleſſandri erworben, eine Lünette für einen gotiſchen Thorbogen, welche die Madonna in ganzer Figur zwiſchen zwei verehrenden Engeln zeigt. Die doppelte Größe von Maria und Kind, die breiten Geſichter, Anordnung und Behandlung von Haar und Gewandung bekunden ganz überzeugend die Art des Luca, dem ja ſelbſt ſein Nachahmer Andrea doch nur von weitem nahe kommt.

Das Berliner Muſeum hat noch ein paar glaſierte Madonnen aus Luca's mittlerer Zeit. Die kleinere, in einem glatten Rahmen, der mit Grün und Blau bemalt iſt, in Muſter und Farben, wie ſie nur bei Luca vorkommen (Taf. 223*a*), iſt eine höchſt anmutige Kompoſition: das Kind im Begriff, die Mutter zu umarmen, die es mit beiden Händen hochhält. Das zweite größere Relief, die Madonna mit dem Apfel (Taf. 222*b*), iſt eine Erwerbung, die der Kaiſer Friedrichs-Muſeums-Verein vor ein paar Jahren gemacht und dem Muſeum überwieſen hat. Sie iſt der trefflichen, etwas größeren Madonna mit dem gleichen Motiv im Bargello ſehr ähnlich, ebenſo tadellos erhalten und wohl auch ſonſt in jeder Beziehung von gleicher Schönheit.

Mehrere größere Kompoſitionen, in denen wir die Madonna, ähnlich wie in der großen Lünette von Urbino, von einem kleinen Hofſtaat von Heiligen und Engeln umgeben ſehen, ſind uns nur in Stuck- oder Thonnachbildungen erhalten. Es ſind kleine Reliefs, beſonders die beiden im Louvre, ſämtlich mit ganzen Figuren. Die auf Wolken thronende Madonna, das nackte Kind auf dem Schoß, zu beiden Seiten je drei ſchwebende Engel (Taf. 192*b*), iſt mit

feinſter Empfindung ins Rund komponiert, ſämtliche Figuren von großer Schönheit und bis in alle Einzelheiten charakteriſtiſch für Luca, nach der Verwandtſchaft mit den Engeln der Cantoria und der Madonna von 1428 offenbar der frühen Zeit, den dreißiger Jahren, angehörend. Ob die verſchiedenen Exemplare, ſämtlich in unbemaltem Thon, die davon vorkommen (im Louvre, im Oxford-Muſeum, bei Herrn A. von Beckerath), aus Luca's Zeit ſtammen, bezweifle ich freilich; ſie ſcheinen mir verhältnismäßig neu, ſind aber als Nachbildungen eines bisher unbekannten Originals von Bedeutung. Eine ähnliche Kompoſition in Breitformat, von dem die einzige mir bekannte alte Stucknachbildung im Louvre (Taf. 217*a*) ſich befindet, zeigt Maria auf einem Klappſtuhl mit dem nackten Kinde im Schoß, beide ganz ähnlich wie in dem eben genannten Rundrelief; neben ihr vier Heilige, von denen außen im Vordergrunde Johannes der Täufer und Petrus, namentlich letzterer in Typus und Gewandung eine ſehr charakteriſtiſche Figur des Luca, ganz dem Petrus in dem unfertigen Marmorrelief des Bargello entſprechend. In dieſer unſcharfen Stuckreproduktion zeigen ſich einzelne Schwächen, die wie die ganze Kompoſition auf ein frühes Werk hinweiſen, noch in Übertreibung, z. B. die Verkürzung der zu kleinen Füße.

Später und entwickelter iſt das größere, altbronzierte Stuckrelief der «Madonna del ſacco» im Berliner Muſeum (Taf. 217*b*), wohl die Nachbildung eines Bronzereliefs. Wie Maria das Kind unter das Kinn faßt, um ihm ein Lächeln abzugewinnen, während dieſes mit beiden Händen ſich von den Fingern der Mutter frei zu machen ſucht, iſt faſt genau ſo dargeſtellt, wie in der Madonna Aleſſandri im Berliner Muſeum. Abweichend von den gewöhnlichen Kompoſitionen Luca's iſt dieſes Relief durch die Einführung des Tuches, das die Engel baldachinartig über Maria halten, durch das Lochornament am Rand des Baldachins, wie durch die Heiligenſcheine. Doch ſind ſolche Abweichungen zum Teil Neuerungen, wie ſie bei einem ſo phantaſiereichen, friſch aus der Natur ſchöpfenden Künſtler ſelbſtverſtändlich ſind, zum Teil kommen ſie auf Koſten der Unſchärfe und kleinen Veränderungen, wie ſie ſich die Handlanger, denen die Anfertigung der Stucchi in der Regel überlaſſen blieb, häufig erlaubten.

Eine beſonders frühe Arbeit in Thon, ohne Glaſierung ausgeführt, von der das South Kenſington-Muſeum und die Sammlung A. von Beckerath je ein Exemplar mit geringen Abweichungen beſitzen (Taf. 192*a*), iſt die kleine in ganzer Figur genommene Madonna in der Niſche; beide befinden ſich noch in ihren alten Tabernakeln von der Form, wie ſie bei den kleinen Thon- und Stuckreliefs von Donatello, Michelozzo und gerade auch von Luca im zweiten Viertel des Jahrhunderts die regelmäßige war. Beſonders bei dem Beckerath'ſchen Exemplar zeigt das Tabernakel noch die wenig durchgebildeten Formen der früheſten Renaiſſance, die an ſich ſchon auf eine frühe Entſtehung deuten, auf die auch die Haltung des Kindes und feine von Donatello beeinflußten Formen hinweiſen. Die Geſtalt der Maria, ihre Kopfform, Haare, Tracht und Faltengebung, wie Kompoſition und Auffaſſung ſind ſchon ganz charakteriſtiſch für Luca. Die Zeit der Entſtehung wird mit 1430 wohl nicht zu früh geſetzt.

Ein ungewöhnliches, zugleich hervorragendes Werk des Luca ift die lebensgroße Halbfigur der Madonna des Berliner Mufeums (Taf. 226) auf einer an den Ecken abgeftumpften Platte, wie fie faft alle Halbfiguren der Maria, die ohne Hintergrund gearbeitet find, aufweifen; in hohem Relief aus Thon modelliert und von feinfter, im wefentlichen fehr gut erhaltener Bemalung, die es zweifellos macht, daß fie nicht auf Glafierung berechnet war. Hier zeigt fich Luca's Farbentalent rein und voll; die Farben find reich und daneben ift Gold ftark angewendet, aber in feinfter Weifer getönt, im Fleifch von großer Naturwahrheit. Beide Geftalten weifen in ihrer Schönheit (trotz einer fehr individuellen rhachitifchen Anlage von Mutter und Kind), wie in Gewandung und Behandlung fchon auf eine Zeit, in der Luca vollftändig Meifter der Emaillierung war; denn vor den vierziger Jahren ift diefe Arbeit gewiß nicht entftanden. Daß fie nicht auf Glafierung berechnet war, lag wohl in der Rückficht auf den Platz, für den fie beftimmt war. Sie giebt den beften Begriff von der Art, wie Luca, ehe er die Glafur anzuwenden lernte, feine Arbeiten in Thon ausführte und bemalte.

Als Abfchluß der Madonnenkompofitionen, die durch Luca der beliebtefte Andachtsgegenftand der Florentiner in den Kapellen wie im Haus und in den Straßentabernakeln geworden waren, fei noch eine Anzahl meift kleinerer Madonnenreliefs genannt, die nur in wenig fcharfen Stuckabdrücken vorkommen, von denen das Berliner Mufeum eine befonders vollftändige Sammlung (Taf. 245, 246 und 247*a*) aufzuweifen hat. Es ift fchwer, auf Grund folcher Reproduktionen und bei dem unfcharfen Zuftande, fie mit Beftimmtheit dem Luca zuzuweifen. Auch zeigen fie meift in dem derben Naturalismus im Kinde, zum Teil auch in dem fchwermütigen Ausdruck, mit dem der Blick der Maria auf dem Kinde ruht, eine ftärkere Anlehnung an Donatello, als fie die beglaubigten Madonnen Luca's aufweifen. In der Gewandung, in den vollen Formen des Gefichts, in der hoheitsvollen Haltung der Maria und dem zärtlichen Verhältniffe zum Kind mit den fein beobachteten intimen Zügen verrät fich aber Luca, wenn auch noch nicht in feiner freien Ausbildung, während wir keinen anderen Künftler dafür namhaft machen können. Der Einfluß von Donatello ift ja auch, wie wir in der Kanzel und in den Reliefs am Campanile fehen, ein weiteres charakteriftifches Zeichen für Luca della Robbia auf einer fchon vorgefchrittenen Stufe feiner Entwickelung, in der er uns aber zuerft urkundlich entgegentritt, im zweiunddreißigften Jahre. Diefer Zeit des Einfluffes von Donatello möchte ich auch ein Stuckrelief mit reicherer Kompofition zufchreiben, eine Pietà im Berliner Mufeum (Taf. 200*a*): fechs junge bekleidete Engel, die den Leichnam Chrifti unterftützen und beklagen. Wenn man von der flauen Formgebung im Stuck, den Befchädigungen und der handwerksmäßigen Bemalung abfieht, wird man im Körper Chrifti wie in den Typen der Kinder, ihrer Gewandung, der Faltengebung und der edlen fymmetrifchen und doch individuellen Anordnung enge Beziehungen zur Cantoria und zu Luca's verfchiedenen Darftellungen des Ecce homo finden.

Die Andeutung und Behandlung der Landfchaft in diefem Stuckrelief ift der in den Lünetten des Domes verwandt; noch mehr gleicht fie der Landfchaft

in ein paar glafierten Thonreliefs, die gleichfalls ein reicheres, von Luca in feiner fpäteren Zeit, foviel wir wiffen, nicht wiederholtes Motiv darftellen, jedoch in verfchiedener Form und in ganz verfchiedener Anordnung. Es find dies die Anbetung der Hirten im Rund (mit einer zu großen, alfo nicht zugehörigen fpäten Blumenguirlande) im South Kenfington-Mufeum (Taf. 193 *b*) und dasfelbe Motiv in feinem alten Holztabernakel im Nationalmufeum zu München (Taf. 193 *a*). Beide find die keufchen Erzeugniffe eines jungen, noch halb in der Tradition des Trecento fußenden genialen Meifters und zwar, von der Technik ganz abgefehen, zweifellos des jungen Luca della Robbia. Luca hat in den beiden Arbeiten verfchiedene Momente der Anbetung der Hirten dargeftellt: im Münchener Relief Maria und Jofeph zufammen mit einem Hirten in der Anbetung des Kindes, im Hintergrunde die Verkündigung an zwei Hirten bei ihrer Herde; im Londoner Relief Jofeph und Maria mit dem Kinde in Windeln auf dem Schoße in der Hütte, vor ihnen zwei Hirten in Anbetung, mit Hund und Herde zur Seite, im Hintergrunde die Verkündigung an zwei Hirten. Beidemal erfcheint den Hirten nur *ein* Engel, mit dem Spruchband in der Linken; auf dem einen Relief mit «Gloria in excelfis», genau in der Schrift, wie wir fie regelmäßig auf Luca's Kompofitionen finden, auf dem anderen in früher Kapitälfchrift: ANVMZIO (sic) VOBIS GAUDIUM. Das felfige Terrain mit einigen Bäumen ift in der einfachen Weife ftilifiert wie gewöhnlich in den Darftellungen diefes Motivs aus dem Trecento und vom Anfange des Quattrocento; ebenfo ftimmt die Tracht, die Bewegung und die andächtige Stimmung der Figuren mit diefen Darftellungen überein, nicht aber mit denen des vorgefchrittenen Jahrhunderts, am wenigften mit den bunten, ftillofen und mit allerlei Genremotiven überhäuften Kompofitionen der Anbetung der Hirten von Andrea und von Giovanni della Robbia denen man fie hat zufchreiben wollen. In der Wiedergabe der Schafe und des Hundes zeigt fich, in jedem Relief in ganz eigener Art, der Naturalismus der Zeit noch in anfpruchslofer, aber deutlicher Weife. Die Tiere bei Andrea wie bei Giovanni erfcheinen daneben geradezu ftümperhaft; beide kopieren fogar gelegentlich einen diefer Hunde von Luca. Typen, Gewandung, Behandlung der Haare (auch das Haarband der Maria fehlt nicht), die vornehmen, fchönen Bewegungen, die andächtige Stimmung find durchaus charakteriftifch für Luca. Eine gewiffe Schüchternheit und teilweife auch Ungefchicklichkeit in der technifchen Behandlung beweisen, daß wir in beiden Reliefs frühe Werke und wohl die erften uns erhaltenen glafierten Thonarbeiten des Meifters vor uns haben.

Nach einer befonderen Richtung hat man Luca bis vor kurzem gar nicht berückfichtigt, in feiner Thätigkeit als Porträtbildner. Daß der Schöpfer der Madonnen und Engel von typifcher, der Antike verwandter Schönheit fich auch im Bildnis verfucht haben follte, lag in der That nicht fehr nahe, zumal auch das von Luca bevorzugte Material des gebrannten Thons nicht günftig dafür zu fein fchien. Ein paar hoch und dunkel im Bargello aufgeftellte glafierte Porträts, die kaum beachtet wurden, haben meine befondere Aufmerkfamkeit erft erregt, als vor einigen Jahren faft gleichzeitig ein paar farbige Büften eines und des-

ſelben Jünglings in rundem Hochrelief in den Handel kamen, die eine aus Palazzo Torregiani, die andere aus Palazzo Antinori. Letztere, noch in ihrem prächtigen alten Fruchtrahmen, iſt in den Beſitz des Fürſten Liechtenſtein gelangt, erſtere in das Berliner Muſeum (Taf. 229). Der Vergleich dieſer beiden lebensgroßen Porträtbüſten untereinander, wie mit jenen Porträts des Bargello (Taf. 228): der Büſte eines jungen Mädchens in rundem Halbrelief und der Freibüſte eines Knaben, beide in kräftiger Färbung, ſowie mit den Büſten an der Loggia di S. Paolo und in Viterbo, hat mich überzeugt, daß mehrere darunter eigenhändige und bedeutende Arbeiten des Luca ſind. Jene beiden Jünglingsbüſten in Hochrelief haben nur ganz geringe Verſchiedenheiten, namentlich in der Tracht; auch hat die Berliner Büſte größeren Hintergrund. In ihrer Vollſtändigkeit mit dem Rahmen, in der weichen Behandlung der ſchönen Züge des von dichten Locken eingerahmten Kopfes wird vielleicht das Liechtenſtein'ſche Porträt auf den erſten Blick mehr beſtechen; bei näherer Betrachtung verrät ſich aber in dem Berliner Porträt, obgleich die Glaſur durch die Witterung teilweiſe gelitten hat, größere Schärfe, eine ganz ungewöhnliche Feinheit in der Modellierung des ſchön bewegten Mundes und der Augen mit den fein gewölbten Augendecken und Brauen, ein ausgeſuchter Geſchmack in der Anordnung und Behandlung des Lockenhaares. Die Beſtimmtheit der Modellierung erinnert an Bronze und bekundet einen älteren Künſtler, eine frühere Zeit der Entſtehung. In dem jüngeren Exemplar iſt in ſeiner Weichheit und in der Behandlung des Frucht- und Blumenkranzes die Hand des Andrea della Robbia unverkennbar; das ältere kann nur ein Werk des Luca ſein, nach allen jenen Merkmalen einer ſtilvolleren und doch lebensfriſcheren Auffaſſung und Behandlung. Dies beſtätigen die ganz porträtartigen Köpfe der leuchterhaltenden Engel Luca's im Dom. Eine weitere Beſtätigung bieten aber auch die beiden Porträts des Bargello. Der etwas unterlebensgroße Frauenkopf hat die gleiche Farbengebung, auch in der Zeichnung der Augen und Augenbrauen wie im Grund; die Tracht, namentlich das ganz aus der Stirn gekämmte, zu den Seiten in feinen Enden offen herabhängende Haar mit der doppelten Perlenſchnur darum und dem großen Schmuckſtück über der Stirn kommt nur um die Mitte des XV. Jahrhunderts vor, wie uns namentlich die Büſten Deſiderio's und die dem Piero della Francesca zugeſchriebenen Frauenporträts beweiſen. Die Büſte des etwa ſechsjährigen Knaben iſt in jedem Zuge Luca, und zwar ein Meiſterwerk ſeiner beſten Zeit. Die porträtartigen nackten Engel neben dem Wappen der Seidenweberzunft an Orſanmichele zeigen ganz ähnliche Köpfe und ſind auch verwandt in der geſchmackvollen Behandlung des Haares, das in der Büſte mit einem ſchmalen Bande zuſammengehalten wird. Den köſtlichen Knabenbüſten eines Deſiderio und Roſſellino, denen dieſe Büſte ganz nahe ſteht, iſt ſie auch an Meiſterſchaft und feiner Individualität völlig gewachſen; nur hat ſie, wie die beiden vorgenannten Reliefbüſten, etwas Gehaltenes, Typiſches, das wieder Luca als den in der Anſchauung und Stiliſierung der Antike am nächſten ſtehenden Künſtler verrät.

Wir haben noch *ein* Kunftwerk von Luca unerwähnt gelaffen, augenfcheinlich ein Werk feiner fpäteren Zeit, das ihn wieder von einer neuen Seite zeigt: die Gruppe der Begegnung von Maria und Elifabeth in S. Giovanni fuorcivitas zu Piftoja (Taf. 232), die als Gruppe im Quattrocento nicht übertroffen und zugleich eine der fchönften plaftifchen Arbeiten der Renaiffance überhaupt ift. Obgleich mehrfach gebrochen, fchlecht zufammengefetzt und ungünftig aufgeftellt, macht fie doch heute noch einen fo gefchloffenen monumentalen Eindruck, ift von folchem Fluß der Linien, fo originell, fo edel und tief in der Empfindung, von folcher Schönheit der Geftalten und des Faltenwurfs, dabei fo fein in der naturwahren Durchbildung, daß nur die Thomasgruppe Verrocchio's neben ihr ftandhält, die aber in Schönheit der Erfcheinung ihr nicht gleichkommt. Welchen Eindruck mußte fie machen, als fie noch in der farbigen Nifche ftand, die Luca zweifellos für fie erfunden und ausgeführt hat! Schon die treffliche Glafur verweift die Gruppe noch in die frühere Zeit der Robbia-Arbeiten; Reichtum und Schönheit der Falten bei einem durchgehenden großen Zug, Feinheit der Naturbeobachtung, die fo weit geht, daß z. B. die Form der Hand und der Finger der Maria genau ihrer ganzen Geftalt und vor allem der Form des Kopfes entfprechen. Die Haltung wie überhaupt die Erfindung der Elifabeth, einer alten Frau von höchftem Adel der Formen und des Ausdrucks, aus der die berühmteften Bildhauer der Renaiffance nur eine Karikatur des Alters zu machen wußten, der Typus beider Geftalten, namentlich der der Maria, die faft genau fo und mit dem gleichen Kopftuch in der Madonna mit den Lilien beim Fürften Liechtenftein, ähnlich aber mit offenem Kopftuch in dem Flachrelief des South Kenfington-Mufeums vorkommt: alles das find Merkmale, die nur für Luca fprechen, abgefehen davon, daß fein Neffe Andrea, als reiner Nachahmer feines Lehrers und ohne eigene erfinderifche Gaben, zu einer Schöpfung von folcher Großartigkeit und fo feiner Empfindung unfähig war.

Der Platz, den man Luca della Robbia und Ghiberti herkömmlich, fchon feit L. B. Alberti, neben Ghiberti und Donatello in der erften Reihe der Bildner der Renaiffance zufchreibt, gebührt ihm mit vollem Recht. Ohne Luca würde der Kunft der Renaiffance eine ihrer eigenartigften und reizvollften Seiten fehlen. Luca geht zwar das gewaltig dramatifche und leicht geftaltende Talent Donatello's ab, wie er auch deffen malerifchen Sinn nicht befitzt; dem Ghiberti kommt er im Pathos des Vortrags und im reichen Fluß der Kompofitionen nicht gleich: aber er hat die höchften Gefetze der Plaftik, wie fie in den Schöpfungen der Griechen lebendig geworden und allen Zeiten als Maßftab hingeftellt worden find, aus fich von neuem gefchaffen. Diefen klaffifchen Sinn für Ebenmaß und Schönheit, diefe wahrhaft griechifche Stilifierung der mit offenem Auge gefchauten Natur verbindet der Künftler mit der lyrifchen Stimmung der chriftlichen Romantik. Dadurch ift die Kunft des Luca ebenfo modern, wie fie gefund und klaffifch ift.

ANDREA DELLA ROBBIA
UND SEINE SÖHNE UND NACHFOLGER.

Um die künſtleriſche Eigenart des Luca della Robbia[1]) ſcharf zu zeichnen, haben wir im Vorſtehenden auch ſeinen Neffen und langjährigen Mitarbeiter Andrea (1435—1525) bereits charakteriſiert und können daher auf das dort (S. 71) Geſagte verweiſen. Die Entwickelung des Künſtlers in ſeinen außerordentlich zahlreichen Werken zu verfolgen, iſt ebenſo ſchwierig wie bei Luca, da ihn dieſer bis zu ſeinem Tode 1482 in ſeiner Werkſtatt beſchäftigte, und da Andrea ſelbſt ſpäter fünf ſeiner Söhne zu Meiſtern in der gleichen Kunſt groß zog und ſie mit in ſeiner Werkſtatt arbeiten ließ. Wie wir daher für Andrea die Beteiligung an der Ausführung der von Luca in ſeiner ſpäteren Zeit übernommenen Arbeiten in glaſiertem Thon annehmen dürfen, ſo gilt dasſelbe in noch höherem Maße für die bei Andrea in deſſen vorgerückterem Alter beſtellten Arbeiten; erreichte Andrea doch das hohe Alter von 90 Jahren.

Als Luca 1482 im 82ſten Jahre ſtarb, war Andrea ein Mann von 47 Jahren. Wenn man jetzt in der Regel annimmt, daß er die berühmten Medaillons mit den Wickelkindern über der Halle der Innocenti ſchon vor dem Jahre 1463 anfertigte, ſo würde ſein Alter dem freilich nicht widerſprechen. Doch läßt ſich aus der Baugeſchichte der Halle dieſes frühe Datum der Entſtehung der Reliefs keineswegs mit Sicherheit ableiten. Sind Urkunden für Andrea's Thätigkeit überhaupt ſehr ſpärlich, ſo fehlen ſie für ſeine frühere Zeit völlig; ja vor dem Jahre 1491, in dem Andrea die Apoſtel in der Kuppel der Madonna delle Carceri zu Prato anfertigte, beſitzen wir überhaupt kein Dokument über ein erhaltenes Werk des Meiſters, wenn auch die zwei Jahre ältere Madonna über dem Portal des Domes zu Prato durch die Jahreszahl 1489 ſchon als eine Arbeit des Andrea geſichert iſt, da damals Luca ſchon tot und Andrea's Söhne noch zu jung waren, um dafür in Betracht zu kommen. Außer dieſen beiden Werken ſind noch die Lünette über dem Hauptportal des Domes zu Piſtoja von 1505 und mehrere Arbeiten

[1]) Als ein echtes Werk des Luca nenne ich hier nachträglich ein kleines Madonnenrelief mit der ſitzenden im Profil geſehenen Madonna in ganzer Figur, das 1900 aus dem kleinen Muſeum von S. Maria Nuova in das Muſeo Nazionale zu Florenz gelangt iſt. Es ſtimmt faſt genau mit der auf Taf. 200*b* abgebildeten Kompoſition überein. Für die Datierung der kleinen Madonnenkompoſition auf Taf. 221*b*, von der uns nur alte Nachbildungen erhalten ſind, iſt eine ſolche Stuckwiederholung an der Decke des Kloſtergangs hinter S. Maria di Caſtello in Genua von Intereſſe, da dieſe Decke, wie das Fresko der Verkündigung in demſelben Raum (datiert 1451), um die Mitte des XV. Jahrhunderts von Juſtus de Allemagna ausgemalt wurde. Luca's Original muß alſo jedenfalls vor 1450 entſtanden ſein; wohl ziemlich ein Jahrzehnt früher, um in einer Nachbildung bis nach Genua zu gelangen, da Luca della Robbia wie die Florentiner Kunſt überhaupt mit Genua damals, ſoviel wir wiſſen und ſehen, keine Beziehungen hatte.

in Viterbo aus den Jahren 1508 bis 1510 urkundlich beglaubigt, verhältnismäßig untergeordnete Arbeiten, während von ein paar anderen Werken, für die wir Dokumente beſitzen, nur noch unbedeutende Überreſte vorhanden ſind.

Wichtiger als dieſe Urkunden iſt für Andrea's Oeuvre das Zeugnis von Vaſari, der ſich auf die perſönliche Bekanntſchaft mit dem Künſtler beruft und der wohl ſicher auch mehrere ſeiner Söhne kannte. Er nennt als Werke Andrea's die Medaillons mit den Wickelkindern an der Loggia degli Innocenti und die Arbeiten an der Loggia di San Paolo, „molte tavole" in la Verna, den Altar in S. Maria delle Grazie vor Arezzo und mehrere Altäre in den Kirchen von Arezzo, Vaſari's Vaterſtadt, über die er regelmäßig beſonders gut berichtet iſt. Aus dieſen meiſt ſehr umfangreichen und bedeutenden Arbeiten läßt ſich der Charakter der Kunſt des Andrea mit Sicherheit feſtſtellen, eine ſehr große Zahl nicht beglaubigter Werke danach beſtimmen und auch die Zeitfolge derſelben mit einiger Wahrſcheinlichkeit angeben; letzteres namentlich auch durch den Vergleich mit den Werken ſeines Onkels Luca und verwandter Florentiner Arbeiten der Zeit, beſonders von Verrocchio, deſſen Einfluß neben dem des Luca ſich eine Zeitlang unverkennbar bei Andrea geltend macht. Dagegen bietet die Einrahmung ſeiner Skulpturen nur einen geringen Anhalt für die Beſtimmung der Zeit ihrer Entſtehung, da Andrea nicht nur der feine architektoniſche und ornamentale Sinn Luca's abgeht: er hat auch ſeine ornamentalen Motive lange Zeit in wenig veränderter Weiſe wiederholt und bringt ſie gelegentlich nebeneinander an. Die rein gemalten Einrahmungen werden wir zwar meiſt in eine verhältnismäßig frühe Zeit zu ſetzen haben; doch auch dies iſt kein ſicheres Zeichen, da z. B. an Giovanni's berühmtem Brunnen in der Sakriſtei von S. Maria Novella vom Jahre 1497 noch ſolche Einrahmungen in der Baſis vorkommen.

Für frühere Arbeiten des Künſtlers, etwa aus den ſechziger bis in den Anfang der achtziger Jahre, dürfen wir danach die Werke halten, die, im Anſchluß an die ſpäteren Werke Luca's, einfache ſchöne Formen, ſchlichte und große Motive in der Faltengebung und Behandlung der Haare bei feiner naturaliſtiſcher Durchbildung und im Ausdruck der Köpfe einen ſchönen Zug ſinnender Ruhe und ſtiller Andacht zeigen. Dahin gehören vor allem die köſtlichen Wickelkinder über der Halle des Ospedale degli Innocenti in Florenz (Taf. 248 und 249),[1]) mögen ſie nun ſchon vor dem Jahre 1463 oder, wie mir wahrſcheinlicher iſt, erſt in den ſiebziger Jahren entſtanden ſein. Sie haben bei aller Individualität in den Köpfen eine große Ruhe in Haltung und Ausdruck. Den gleichen Charakter haben verſchiedene Madonnenreliefs, bei denen Maria ſitzend bis zu den Knieen mit dem nackten ſtehenden (links) Kinde zur Seite dargeſtellt iſt. Dies gilt beſonders von dem einfach ſchönen Hochrelief in der Kirche des Hoſpitals S. Maria Nuova in Florenz (Taf. 253 *b*), von dem ähnlichen Relief, das ſich bis vor kurzem beim Duca Antionori in Florenz befand, ſowie von einer

[1]) Aus Verſehen iſt auf Taf. 249 eine (ſpätere?) Wiederholung des Kindes zu äußerſt rechts auf Taf. 248 mit aufgenommen worden.

Madonna im Beſitz des Herrn James Simon in Berlin (Taf. 256*c*), das Maria ausnahmsweiſe ſtehend zeigt, zur Seite des Hauptes je zwei anbetende Engel, noch faſt ſchüchtern im Ausdruck. Ähnlichen Charakter hat auch das große bemalte, aber unglaſierte Thonrelief der ſtehenden Madonna mit dem Kind in der Sammlung A. von Beckerath zu Berlin (Taf. 254). Der Madonna in S. Maria Nuova am nächſten ſteht wohl die auch durch ihre ſchöne Einrahmung ausgezeichnete Madonna der Architekten im Muſeo Nazionale zu Florenz (Taf. 253*a*). Voller in den Formen, reicher und kräftiger in den Falten, namentlich des dicken gefütterten Mantels iſt das beſonders ſchöne große Madonnenrelief des South Kenſington-Muſeums (Taf. 255), in dem Maria in ganzer Figur dargeſtellt iſt, im Begriff, das Kind zu nähren. Auffallend iſt hier ſchon der ſchwere Fruchtkranz, ohne jede architektoniſche Einrahmung, welcher direkt auf dem zierlichen Sockel aufſteht. Die Arbeit mit ihren Anklängen an Leonardo und Credi gehört wohl ſchon dem Anfang der achtziger Jahre an; aus dem Allianzwappen daran müßte ſich die Zeit der Entſtehung ziemlich genau feſtſtellen laſſen. Einen ähnlichen Abſchluß wie dieſes Relief, aber mit architektoniſcher Einrahmung, zeigt das liebenswürdige Relief mit dem ſitzenden, der Mutter ins Geſicht ſchauenden Kinde des Muſeo Nazionale (Taf. 256*b*); trefflich in der Modellierung der Fleiſchtheile, die Falten der dünneren Stoffe und die Haarbehandlung ſchon zierlich, daher wohl noch etwas jünger als das des eben genannten Londoner Muſeums. Die gleiche Kompoſition, jedoch ohne die Cherubim über der Gruppe und beinahe in Lebensgröße beſitzt das Hamburger Muſeum für Kunſt und Gewerbe (Taf. 256*a*); ſie nähert ſich in der Behandlung, namentlich der Haare ſchon der Madonna in dem Jugendwerk Giovanni's am Sakriſteibrunnen von S. Maria Novella (vergl. Taf. 276).

Als eigenhändige Werke ſind unter den zahlreichen kleinen Madonnen Andrea's ein paar beſonders eigenartige und reizvolle abgebildet worden: ein Tabernakel mit der ſitzenden Maria in ganzer Figur, ſtark an Luca's ähnliche Kompoſition ſich anlehnend, im Beſitz des Fürſten Liechtenſtein (Taf. 268 a), und ein kleines Tondo im Beſitz der Kaiſerin Friedrich zu Friedrichshof (Taf. 268 *b*). Unter den von Andrea häufig und regelmäßig in ſehr verwandter Weiſe dargeſtellten Anbetungen des Kindes iſt hier die ſchönſte abgebildet worden: ein Tondo, mit je zwei Engeln zur Seite der knieenden Maria, im Privatbeſitz (früher beim Kunſthändler Bardini in Florenz, Taf. 264). Es iſt eine frühe Arbeit, wie die Verwandtſchaft mit der Madonna des Herrn James Simon (vgl. Taf. 256*c*) und dem Altar des Berliner Muſeums (vgl. Taf. 257) beweiſt.

In dieſe frühere Zeit, jedoch meiſt wohl erſt gegen Ausgang der ſiebziger und in die erſte Hälfte der achtziger Jahre haben wir auch die meiſten Altäre in Verna und in Arezzo zu ſetzen. Die beiden kleineren Altäre der Hauptkirche von Verna, die Anbetung des Kindes (Taf. 250) und die Verkündigung (Taf. 251), die bis in die Einrahmung ganz den gleichen Charakter tragen, beſitzen noch jene feierliche Andacht, jenen hohen Schönheitsſinn und eine feine Naturempfindung, die unmittelbar auf das Vorbild und wohl noch auf

den direkten Einfluß von Luca zurückgehen. Schon reicher und etwas bewegter erſcheint der Künſtler in dem größeren Altar der Madonna della Cintola ebenda (Taf. 258), einer Darſtellung, die der Künſtler ſpäter ähnlich in den Altären zu Santa Fiora und Fojano (von 1502) in höherem Relief wiedergab. Wenig dem Talent des Andrea entſprechen Darſtellungen wie die Himmelfahrt; dies zeigen der Altar mit der Himmelfahrt Chriſti in Verna und in höherem Grade die wohl etwas jüngeren Altäre mit der Himmelfahrt Mariä im Muſeum zu Città di Caſtello, mit der Ausgießung des heiligen Geiſtes in der Kirche zu Memmenano, mit der Himmelfahrt Chriſti im franzöſiſchen Privatbeſitz (früher in der Sammlung Spitzer) u. a. m. Von großer ſchlichter Schönheit iſt der beſonders reiche Altar der Krönung Mariä in der Oſſervanza vor Siena (Taf. 261), der eher noch vor als nach dem Jahre 1480 entſtanden ſein wird. Ähnlich iſt der Kreuzigungsaltar in Verna (Taf. 259), mit ungewöhnlich ſchlanken Figuren, und der verwandte Altar mit der gleichen Darſtellung im Dom zu Arezzo (Taf. 260); beide, auch in faſt übereinſtimmender reicher und ſchöner Umrahmung, zeigen im Relief, im ſtärkeren Ausdruck und Bewegung, wie in dem kräftigeren, mannigfaltigen Faltenwurf einen ſchon etwas vorgeſchrittenen Stil des Künſtlers, zu deſſen ſchönſten Arbeiten ſie gehören. Sie mögen um 1485 entſtanden ſein. Arezzo beſitzt auch die einzige bekannte Marmorarbeit Andrea's: den großen Altar mit kleinen Heiligen und Reliefs, in reicher Einrahmung (einzelne Theile in glaſiertem Thon) in S. Maria delle Grazie (Taf. 263). Der Künſtler erſcheint hier beſonders weich in der Empfindung und iſt in der Marmorarbeit ſehr delikat, etwa der ſpäteren Zeit des Benedetto da Majano verwandt. Der Altar wird demnach, wie auch nach dem vorgeſchrittenen Stil der Dekoration etwa um die Mitte der achtziger Jahre oder etwas ſpäter entſtanden ſein.

Neben dieſen Arbeiten für Arezzo und Verna entſtanden in derſelben Zeit verſchiedene ähnliche Altarwerke, meiſt freilich von geringerem Umfang und nur teilweiſe von ähnlicher Güte. Sie gleichen ſich untereinander und den früher genannten Arbeiten ſo ſehr, bringen ſo wenig Neues und Eigenartiges, daß die Abbildung der meiſten füglich unterbleiben konnte. Als Beiſpiel geben wir den beſonders guten frühen Altar der Madonna zwiſchen dem heiligen Franz und einem zweiten männlichen Heiligen, der aus einer Privatkirche in Varramiſta bei Pontedera in das Berliner Muſeum gelangt iſt (Taf. 257). Andere Altäre dieſer Art, wohl meiſt aus den achtziger Jahren ſind: der edle dreiteilige Altar mit der Krönung Mariä in der Mitte in S. Maria degli Angeli zu Aſſiſi; die Madonna mit vier Heiligen, der Berliner ähnlich, aber jünger, im Stadthaus zu Gradara; die Madonna zwiſchen zwei Heiligen im Campoſanto zu Arezzo; der ebenſo ſchöne, als Einrahmung eines älteren Bildes komponierte Altar mit der Anbetung in der Miſericordia zu Montepulciano; der von Roſſellino's bekannter Kompoſition beeinflußte Altar mit der Anbetung der Hirten in S. Chiara zu Borgo S. Sepolcro u. a. m.

In den Predellen dieſer Altäre kommt nicht ſelten die Darſtellung der Verkündigung vor, regelmäßig in ſehr verwandter, anziehender Weiſe komponiert.

Eine dieſer Darſtellungen, etwas größer im Umfang, die wohl ein beſonderes Altärchen für ſich bildete, die Verkündigung im Beſitz des Berliner Muſeums (Taf. 252 *a*), haben wir abgebildet, weil ſie zugleich das für Andrea ſehr ſeltene Beiſpiel eines reichfarbigen Reliefs bietet, das in der Nachbildung der Fleiſchfarbe meines Wiſſens ſogar einzig daſteht. Die Feinheit der Färbung und die Schönheit der Glaſur ſchließen es aus, das Relief etwa ſchon als die Arbeit einer ſeiner Söhne anzuſprechen.

Von einer nicht unbeträchtlichen Zahl von Einzelfiguren, in Relief und ſelbſt als Freifiguren, gehören einzelne gleichfalls dieſer früheren Zeit an. Eine der ſchönſten, die Lünette mit der Halbfigur des Erzengels Michael in der Vieweg'ſchen Sammlung zu Braunſchweig (Taf. 252 *b*), die ſchon im Jahre 1475 über dem Hauptportal einer Kirche in Faenza[1]) angebracht ſein ſoll. Schon um fünf bis zehn Jahre jünger ſind Figuren wie die des heiligen Franz in Verna, des Engels und der Maria von der Verkündigung in der Miſericordia zu Montepulciano, in der Madonna del Bonconſiglio zu Prato und andere mehr.

Am Ende dieſer früheren Periode ſteht das einzige datierte Werk derſelben, das Relief in der Lünette über dem Portal am Dom zu Prato (Taf. 266), aus dem Jahre 1489. Auf den erſten Blick würde man dieſe Arbeit um etwa fünf bis zehn Jahre früher anſetzen nach der edlen Haltung, nach Schönheit und ſchwärmeriſchem Ausdruck der Köpfe, wie nach der Mannigfaltigkeit der Kinderköpfe in der Cherubimeinrahmung. Aber bei näherer Betrachtung zeigt ſich doch schon eine mehr typiſche Bildung und vollere, aber etwas leere Formen in der Maria wie im Kinde. Die Falten haben nicht mehr den einfachen Wurf der früheren Zeit, ſondern ſind ſchon kleiner und unruhiger, und in ähnlicher Weiſe erſcheint auch die Modellierung der Haare detaillierter und härter; auch fehlt den Köpfen der Kinder die Individualität und kindliche Friſche, die ſie in Andrea's älteren Arbeiten auszeichnet. In Prato erhielt der Künſtler bald darauf noch einen anderen Auftrag: die Ausſchmückung des Inneren der Madonna delle Carceri mit einem ornamentalen Fries und den Reliefs der Evangeliſten in der Kuppel, die er wohl etwa gleichzeitig oder gleich nach Vollendung der Kirche durch Giuliano da San Gallo im Jahre 1490 ausführte. Dieſe Evangeliſtenfiguren, ſitzend und in Hochrelief ausgeführt (von denen zwei auf Taf. 267 wiedergegeben ſind), zeigen den Künſtler in einem entſchiedeneren naturaliſtiſchen Streben, das ſich am augenfälligſten in dem reichen, unruhigen Faltenwurf bekundet, daneben aber auch in der bewegteren Haltung, in der reichen Bildung des langen lockigen Haares, in größerer Durchführung der Einzelheiten und naturaliſtiſcherer Bildung der Geſtalten, namentlich der Kinderköpfe, geltend macht. Ein beſonders ſchönes bezeichnendes Werk dieſer Richtung iſt die Lünette mit

[1]) Sie ſtammt aus der Kirche S. Michele Arcangelo zu Faenza und wurde durch den Kunſthändler Angiolini in Bologna um 1875 an Heinrich Vieweg verkauft, nicht an Baron A. Rothſchild, in deſſen Beſitz man ſie irrtümlich aufführt.

der Verkündigung in einer Einrahmung von Cherubim im Hof des Spedale degli Innocenti zu Florenz (Taf. der Probelieferung). Der Vergleich mit derſelben Darſtellung in der Hauptkirche zu Verna (Taf. 251), die etwa fünfzehn bis zwanzig Jahre früher entſtanden iſt, zeigt am deutlichſten die Verſchiedenheit im Stil in dieſen beiden Epochen des Künſtlers. Von Einzelfiguren trägt die ſchöne Büſte Chriſti in der Sakriſtei von S. Croce (Taf. 262 *a*) und die Lünette mit dem Leichnam Chriſti über der Thür des Monte di Pietà in Florenz (Taf. 262 *b*) den gleichen Charakter. Hierher gehört auch die liebliche Lünette mit der Madonna zwiſchen zwei anbetenden Engeln in beinahe freien Halbfiguren über einer Thür der Opera del duomo zu Florenz (Taf. 264 *b*). Auch einzelne individuelle genreartige Kinderfiguren, die uns von Andrea's Hand noch erhalten ſind, gehören wohl in dieſe Zeit um 1490; ſo das Kind mit dem Eichkätzchen in der Sammlung des Fürſten Liechtenſtein (Taf. 265 *d*), der Junge mit dem Hund im Berliner Muſeum (Taf. 265 *c*, eine Stucknachbildung), der Brunnenknabe ebenda, die Kinder mit Fruchtkränzen im Muſeum zu Città di Caſtello (Taf. 265 *a* u. *b*), Bruchſtücke eines Altares und anderes mehr. Unter den oben im Zuſammenhang aufgezählten großen Altären laſſen ſich mehrere in ihrer reichen ſtark bewegten Gewandung und in den individuelleren Köpfen als Arbeiten dieſer Zeit erkennen; ſo die Madonna della Cintola in Santa Fiora, die Anbetung der Hirten in S. Chiara zu Borgo San Sepolcro (wo auch das Taufrelief am Taufbrunnen den gleichen Stil zeigt), vielleicht auch noch der Kreuzigungsaltar in Verna.

Um die Mitte der neunziger Jahre begegnen wir wieder einer beglaubigten Arbeit: dem Schmuck der Halle von S. Paolo gegenüber S. Maria Novella in Florenz. Die Inſchrift daran: dall'anno 1451 — all'anno 1496, hat man früher auf die Entſtehung dieſer Robbia-Arbeiten bezogen und dieſe daher zum Teil noch dem Luca zuſchreiben wollen; ſie bezieht ſich aber zweifellos auf die Zeit des Baues, an dem der plaſtiſche Schmuck erſt zur Zeit der Vollendung, alſo um das Jahr 1496 angebracht ſein kann. Die kleinen Reliefs, teils glaſiert, teils unglaſiert (und dann wohl urſprünglich bemalt), ſind meiſt ziemlich minderwertig, und die beiden Reliefporträts sind ziemlich nüchtern; hervorragend iſt dagegen die Lünette über dem Seitenportal, die Begegnung des heiligen Franz mit dem heiligen Domenicus darſtellend (Taf. 270). Kein anderes Werk des Andrea hat eine ſolche Innigkeit der Empfindung, iſt ſo ausdrucksvoll und vornehm in der Bewegung und ſo geſchickt in den Raum komponiert wie dieſes Relief in faſt freien lebensgroßen Figuren bis zu den Knieen, das ſich Luca's Gruppe der Begegnung in Piſtoja eng anſchließt. Man würde danach verſucht ſein, die Entſtehung in eine weit frühere Zeit zu ſetzen, wenn nicht eine gewiſſe Trockenheit und ſelbſt Ängſtlichkeit der Arbeit, die bei der Betrachtung aus der Ferne freilich nicht auffällt, ſowie der Umſtand, daß die Fleiſchteile hier ſchon nicht mehr glaſiert ſind, für die ſpätere Entſtehung entſcheidend wären.

Um die Wende des Jahrhunderts macht ſich ein ſtarkes Nachlaſſen in den Werken des Künſtlers, der ſich dem Greiſenalter näherte, geltend.

Wir beſitzen aus dieſer letzten Zeit des Künſtlers gleichfalls ein paar datierte Arbeiten, die uns auch die ungefähre Datierung anderer Werke geſtatten. Aus dem Jahre 1505 ſtammt die Lünette über dem Hauptportal des Domes zu Piſtoja, die Madonna von zwei Engeln verehrt, während zwei ſchwebende Engel ſie krönen (Taf. 271). Wenig glücklich in den Verhältniſſen, erſcheinen die Figuren nüchtern und befangen in Ausdruck und Haltung, langweilig und motivlos in Gewandung und Faltengebung, oberflächlich in der Durchführung. In der ruhigeren Haltung und dem ſtummeren Ausdruck ſind ſie den früheren Arbeiten verwandt, aber während aus dieſen ein ſchüchterner Ernſt ſpricht, der mit feinem Verſtändnis der Natur und großem Geſchmack verbunden iſt, erſcheint dieſe Gebundenheit hier als empfindungsloſer Ausfluß auswendig gelernter Formen bei handwerksmäßiger Ausführung. Selbſt den Engelsköpfen iſt dieſer Zug einförmiger Langerweile und mangelnder Naturwahrheit aufgeprägt, und das Chriſtkind iſt ſchon ein derber, fleiſchiger Junge von unkindlichen Formen und Ausdruck. Das Gleiche gilt von dem ganz ähnlich komponierten Lünettenrelief am Hauptportal der Madonna della Quercia vor Viterbo (Taf. 273 a), das Andrea zwiſchen den Jahren 1508 und 1510 ausführte. Die einzige beſſere Figur hier, der heilige Laurentius zur Linken der Maria, iſt faſt treu dem Thürrelief am Dom von Prato entlehnt, das zwanzig Jahre früher entſtand. Geringer noch ſind die Lünetten über den beiden Nebenthüren. Den gleichen Charakter trägt der Altar in der Antoniuskapelle zu Camaldoli mit der zwiſchen vier Heiligen thronenden Madonna, die wieder in gleicher Weiſe von zwei ſchwebenden Engeln gekrönt wird (Taf. 272); als Ganzes wie im einzelnen jenen Arbeiten aber überlegen und wohl auch etwas früher, was auch von dem ganz ähnlichen Altar mit der thronenden Madonna zwiſchen vier Heiligen in Verna gilt. Der Altar mit der Madonna del Soccorſo in S. Maria in Grado zu Arezzo, bei mancher Schönheit im einzelnen doch ſchwach im Aufbau und Anordnung, der Madonnenaltar in der Cappella de' Medici in S. Croce zu Florenz und ein Rundrelief der Madonna mit dem Kind in reicher Umrahmung im Muſeo Nazionale zu Florenz (Taf. 269) ſind andere charakteriſtiſche Arbeiten, die etwa um die Wende des Jahrhunderts entſtanden.

Ein Urteil über die Arbeiten aus den letzten fünfundzwanzig Jahren des langen Lebens von Andrea della Robbia iſt, wie ſchon erwähnt, deshalb ſo ſchwierig, weil in ſeiner Werkſtatt nicht weniger als fünf ſeiner Söhne zu Künſtlern erzogen wurden und mehr oder weniger lange mit ihm zuſammen arbeiteten, der bedeutendſte und älteſte unter ihnen, Giovanni (geb. 1469), ſogar bis zu Andrea's Tode, nach dem er die Werkſtatt allein fortſetzte. Bei dem hohen Alter Andrea's und bei der Verſchiedenartigkeit in der Ausführung der Arbeiten dürfen wir mit großer Wahrſcheinlichkeit annehmen, daß ſelbſt an den ihm urkundlich übertragenen Werken dieſer Zeit die Söhne zum Teil ſchon einen weſentlichen Anteil und ſchließlich wohl den Hauptanteil hatten.

Diefe Frage nach der Beteiligung der Söhne, und wie fich die fpäteften Arbeiten der Robbiawerkftatt auf fie verteilen, läßt fich erft jetzt mit einiger Sicherheit löfen, nachdem von allen beglaubigte Arbeiten bekannt geworden find. Daraus ergiebt fich, daß die meiften reine Handwerker waren, die in der Werkftatt ihres Vaters gerade genügende technifche Fertigkeit erlangt hatten, um mit Gefchick Fliefen, ornamentale Decken, Friefe und ähnliche Dekorationsftücke anzufertigen, denen aber die Fähigkeit, figürliche Darftellungen felbftändig oder überhaupt künftlerifch zu geftalten, mehr oder weniger abging. Dies beweift für den jüngeren Luca della Robbia das jetzt in den Appartimenti Borgia des Vatikan aufgeftellte und bezeichnete Altärchen vom Jahre 1499 (Taf. 283), eine auch ornamental fchlechte Arbeit, die es eigentümlich erfcheinen läßt, daß Luca für Raphael die fchönen Fliefen der Loggien und die Dekorationen, die fich jetzt im Mufeo induftriale zu Rom befinden, anzufertigen im ftande war. Wie Luca, fo verließ auch Fra Ambrogio della Robbia früh feine Vaterftadt und die Werkftatt des Andrea, indem er fich nach Siena wandte, wo er 1504 das Presepe in S. Spirito arbeitete, ein rohes Werk aus unglafierten Thonfiguren. Beide Künftler können für die befferen fpäteren Arbeiten der Werkftatt Andrea's nicht in Betracht kommen. Ein anderer Sohn Andrea's, Fra Mattia della Robbia, gleichfalls Dominikanermönch und, wie fein Bruder Luca, in Rom anfäffig und wahrfcheinlich mit ihm bei der Herftellung des Fliefenfußbodens in den Loggien befchäftigt, hat zwifchen den Jahren 1527 und 1532 einen figurenreicheren Altar angefertigt, der fich in der Collegiata zu Montecaffiano befindet. Ein bezeichnetes größeres Tondo mit der Madonna, dem kleinen Johannes und einer Stifterin, fowie mehrere ihm mit Wahrfcheinlichkeit zuzufchreibende Arbeiten in Arcevia laffen diefen noch zu wenig bekannten Künftler für die fpäteften, geringeren Arbeiten der Robbiawerkftatt mit in Betracht kommen. Dies ift vielleicht auch der Fall für einen anderen Bruder, Girolamo della Robbia (geboren 1488), der durch Franz I. nach Frankreich gezogen wurde, wie man annimmt, im Jahre 1527, wo er 1567 ftarb. Wenn von ihm auch die großen Tondi mit Büften am Schloß zu Hampton Court herrühren, fo ftand er dem Giovanni della Robbia als Künftler fehr nahe und würde vielleicht einzelne Werke, die wir diefem jetzt zufchreiben, gearbeitet haben können. Im großen und ganzen ift es aber diefer älteftе von Andrea's Söhnen, Giovanni della Robbia (geboren 1469, geftorben um 1529), der für die Robbia-Arbeiten des XVI. Jahrhunderts, fowohl die felbftändigen, wie die unter der Leitung des Andrea ausgeführten Werke, faft allein in Betracht kommt. Dafür fpricht auch der Umftand, daß kaum noch eine datierte Arbeit nach feinem Tode nachweisbar ift, felbft unter den kleinen Dekorationsftücken, wie Wappen und dergleichen.

Von Giovanni befitzen wir mehrere bezeichnete und einige urkundlich beglaubigte Arbeiten; diefe gehören bis auf zwei fchon den zwanziger Jahren des Cinquecento an: die Lünette mit der Beweinung Chrifti im Mufeo Nazionale zu Florenz aus dem Jahre 1521 (Taf. 280), ebenda der Altar mit der Anbetung

der Hirten aus demſelben Jahre, der Altar mit der Himmelfahrt Mariä von 1520 im Campoſanto zu Piſa und die Medaillons mit Heiligenköpfen im Hof der Akademie von Florenz aus dem Jahre 1522. Sie haben durchaus den gleichen Charakter: überfüllte Kompoſition in ungeſchicktem Hochrelief, nüchterne, ausdrucksloſe Geſtalten in ſchweren Gewändern mit unruhigen Falten, bunte und harte Färbung bei vielfach ſchon ſchlechter Glaſur und ſchwerfällige Einrahmung, meiſt durch maſſige Fruchtkränze. Am vorteilhafteſten erſcheint der Künſtler noch in einzelnen ſeiner weiblichen Reliefbüſten. Nach dem übereinſtimmenden Charakter läßt ſich eine ganze Reihe anderer, meiſt großer Altarwerke und Lünetten mit Sicherheit derſelben Zeit Giovanni's zuſchreiben; ſo der Altar mit der thronenden Madonna zwiſchen Heiligen von 1522 in der Via Nazionale zu Florenz, der Altar mit der Kreuzabnahme im Muſeo Nazionale, die Lünette mit der Verkündigung ebenda (Taf. 279), die thronende Madonna zwiſchen zwei weiblichen Heiligen in S. Croce, die Lünette mit der Krönung Mariä über der Thür von Ogniſſanti, die Lünette mit der Madonna und Heiligen über dem Portal von S. Jacopo di Ripoli, der Altar in Lari von 1524, ein anderer im Oratorium des Seminars von Fieſole von 1520, der Sakriſteibrunnen in S. Niccolo da Tolentino zu Prato aus demſelben Jahre und anderes mehr. Auch einzelne nur bemalte Thongruppen, regelmäßig die Beweinung oder Grablegung darſtellend, die aber zum Teil freier und feiner im Ausdruck ſind, laſſen ſich nach ihrer Verwandtſchaft mit dieſen Arbeiten mit großer Wahrſcheinlichkeit als Werke Giovanni's beſtimmen. Von zwei ſolcher Arbeiten in S. Francesco al Monte vor Florenz iſt die Lünette mit der Grablegung hier wiedergegeben (Taf. 281). Früher und tüchtiger iſt die Gruppe der Beweinung im Berliner Muſeum (Taf. 282). Ähnliche Arbeiten im South Kenſington-Muſeum und in mehreren Kirchen von Florenz.

Dieſe Arbeiten würden kaum verdienen, in reicherer Zahl unter den Werken aus der Blütezeit der Florentiner Renaiſſance mit abgebildet zu werden; aber Giovanni, der ſie ausführte, als er ſchon die fünfzig überſchritten hatte, hat aus ſeiner früheren Zeit Arbeiten von weſentlich feinerem künſtleriſchen Charakter aufzuweiſen. Freilich im Jahre 1513, als er den überladenen Altar in S. Medardo zu Arcevia ausführte, war er ſchon faſt ebenſo befangen und manieriert, wie in jenen ſpäteren Werken, was der (immerhin beſſere) Altar von 1514 in S. Lucchefe vor Poggibonſi beſtätigt. Doch beſitzen wir eine beglaubigte Arbeit vom Jahre 1497, den Sakriſteibrunnen von S. Maria Novella in Florenz (Taf. 276), der unter den Robbia-Arbeiten von jeher mit am meiſten bewundert worden iſt. Er übertrifft im architektoniſchen Aufbau und in der Dekoration alles, was Andrea Ähnliches geſchaffen hat; in der reichen Färbung iſt er harmoniſch, in den vollen Figuren, namentlich den Kindern, lieblich und friſch. Eine ganz ähnliche, in einzelnen Stücken faſt übereinſtimmende Arbeit, freilich nicht von gleicher Güte und wohl ſchon etwas ſpäter, iſt das reiche Tabernakel in S. Apoſtoli, fälſchlich Andrea zugeſchrieben.

Nach dieſen Arbeiten laſſen ſich verſchiedene größere Altäre als Werke Giovanni's aus dem Anfange des Cinquecento feſtſtellen; ſo die Madonna della

Cintola in der Kapuzinerkirche zu Barga (Taf. 277 *b*), die thronende Madonna zwifchen Heiligen im Dom zu Arezzo (Taf. 277 *a*) und ein ähnlicher Altar in S. Jacopo zu Gallicano, die Anbetung der Hirten in S. Lorenzo zu Bibbiena und in der Kapuzinerkirche zu Barga, wie die Anbetung des Kindes in Verna. Frifcher noch erfcheint der Künftler in dem im Aufbau befonders glücklichen Altar mit dem Jüngften Gericht in S. Girolamo zu Volterra, von 1501 (Taf. 275 *b*, die Figuren ausnahmsweife nur weiß auf blauem Grund), und in dem wohl etwas jüngeren Altar mit der Anbetung der Hirten im Mufeum zu Città di Caftello (Taf. 275 *a*). Der Chor der fingenden Engel ift hier von einem glücklichen Naturalismus und von einer Lebendigkeit, wie fie den gleichzeitigen Arbeiten des Andrea nicht mehr innewohnen, wie fie fich aber in den Engelsköpfen verfchiedener der vorgenannten Altäre ganz ähnlich wiederfinden. Ein Werk diefer Zeit, vom Anfang des XVI. Jahrhunderts, fcheint mir nach dem Vergleich mit diefen Arbeiten auch der fchöne farbenreiche Altar mit der Anbetung der Könige im South Kenfington-Mufeum zu London (Taf. 274), der regelmäßig noch dem Andrea zugefchrieben wird.

Aus fpäter Zeit, zwifchen den Jahren 1514 und 1525 ausgeführt, find die berühmten Arbeiten am Ospedale del Ceppo zu Piftoja. Die Rundreliefs in fchwerfälligen Fruchtkränzen ergeben fich deutlich als fpäte, geringe Arbeiten der Werkftatt des Giovanni, die wefentlich tüchtigere abweichende Krönung Mariä über dem Portal gilt als ein Werk des Benedetto Buglioni, der in einem Jugendwerk, der Madonna zwifchen Engeln über dem Portal der Badia in Florenz (Taf. 286), dem Andrea della Robbia fo nahe fteht, daß er fein Schüler genannt werden darf; das Bedeutendfte find aber die langen Friesreliefs mit den Werken der Barmherzigkeit, die (bis auf das letzte, modernere Relief in unglafierten Thon) deutlich die Hand des Giovanni verraten, der in diefen abweichenden Motiven einen recht tüchtigen Naturalismus und eine naive Erzählungsweife bekundet (Taf. 278).

Das Abfterben der fchöpferifchen Thätigkeit in der Robbiawerkftatt verrät fich auch durch zahlreiche Wiederholungen berühmter Bildwerke älterer oder gleichzeitiger Florentiner Künftler, die in diefer Zeit entftanden; bald nach Antonio Roffellino (Taf. 284 *a*, häufig wiederholt), bald nach Benedetto da Majano, Verrocchio (Taf. 285 *b*), Francesco Ruftici (?, Taf. 285 *a*) u. a. m. Selbft Bilder fehen wir gelegentlich auf diefe Weife in Giovanni's Werkftatt reproduziert; fo eine Madonna Raphaels (Taf. 284 *b*).

In einzelnen wenigen Arbeiten aus glafiertem Thon läßt fich die Hand eines beftimmten Künftlers der Robbiafamilie nicht erkennen; fie müffen von dritten Künftlern ausgeführt fein, wenn fie auch zum Teil wohl in der Robbiawerkftatt glafiert worden find. Dahin gehören vor allem die feltenen Arbeiten des fchon genannten Benedetto Buglioni (1461—1521). Von einigen anderen derartigen Arbeiten find ein paar befonders intereffante, die fich im Mufeo Buonarroti und im Mufeum zu Lucca befinden (Taf. 287 *a—c*), fowie ein fpäter Altar von fienefifchem Charakter (Taf. 288) abgebildet worden.

DIE FLORENTINER MARMORBILDNER DES QUATTROCENTO.

DESIDERIO DA SETTIGNANO.

1428—1464.

Über Defiderio's Thätigkeit find fo wenig Urkunden bekannt, wie kaum über die eines anderen Florentiner Bildhauers diefer Zeit. Wir find deshalb faft ausfchließlich auf Vafari's kurzen Bericht und feine fpärlichen Quellen dafür im Memoriale Albertini's und in dem Schriftchen des Antonio Billi angewiefen. Freilich kann Defiderio, der 1464 35 Jahre alt ftarb, nur eine verhältnismäßig kleine Zahl von Werken angefertigt haben, zumal fich darunter Denkmäler wie das Grabmal Marfuppini und das große Tabernakel in San Lorenzo befinden. Diefe beiden find fo charakteriftifch und fo reich an Motiven, daß fie zuverläffigen Anhalt zur Beftimmung von einer Reihe nicht beglaubigter Werke bieten.

Durch Albertini werden die plaftifchen Arbeiten der Cappella Pazzi (»cose nel Capitulo bellissime de Pazi») dem Donatello, Luca della Robbia und Defiderio zugefchrieben; für Donatello und Defiderio gemeinfam hat man demnach den köftlichen Cherubimfries außen an der Faffade (Taf. 289 u. 290) in Anfpruch genommen. Daß Donatello's Hand nicht mit darin zu erkennen ift, beweifen fein Cherubimfries in der Sakriftei von S. Lorenzo und vereinzelte Engelsköpfe an den Evangeliftenreliefs, an der Madonnenftatue des Santo u. a. m., die wenig individuelle, oberflächlich behandelte, mürrifche Kindergefichter zeigen. Die heitere Anmut, die Leichtigkeit und Frifche, die unendliche Mannigfaltigkeit in der Wiedergabe der Kinderwelt, wie wir fie an der Pazzikapelle bewundern, geht dem Donatello noch ab. Er kann fie auch nicht einmal erfunden haben; diefe Auffaffungsweife war einer jüngeren Generation vorbehalten, welcher der große Meifter den Weg dazu geebnet hatte. Diefe herrlichen Köpfe (ich zähle 25 verfchiedene, die alle mehrmals wiederkehren), haben ganz den Charakter der Cherubim und Engelsköpfe am Tabernakel in S. Lorenzo und am Grabmal Marfuppini, nur find fie noch frifcher, noch individueller und zeigen, wie die wenigen erhaltenen Arbeiten in pietra di macigno großer Florentiner Meifter, noch ganz eigenhändige Ausführung. Augenfcheinlich haben die Künftler diefes billige Material, wenn fie fich dazu bequemen mußten, breit und fkizzenhaft behandelt, ähnlich wie den Thon; das giebt den Arbeiten den befonderen künftlerifchen Reiz.

In dem Cherubimfries der Pazzi-Kapelle haben wir offenbar eine frühe, eigenhändige Arbeit des Defiderio vor uns, der hier unter dem Einfluß Donatello's von befonderer Frifche und überrafchender Wahrheit ift. Was Vafari vom Künftler im allgemeinen rühmt, paßt ganz befonders auf ihn als Schöpfer diefer Jugendwerke: Defiderio fei einer der Glücklichen, «che senza fatiche par-

toriscono le cose loro con una certa grazia, che non si può dare alle opere, che altri fa, nè per istudio nè per imitazione; ma è dono veramente celeste, che piove in maniera su quelle cose, che elle portano sempre seco tanta leggiadria e tanta gentilezza, che elle tirano a sè non solamente quelli che intendono il mestiero, ma molti altri ancora che non sono di quella professione.» Defiderio war einer diefer gottbegnadeten Meifter, die mit natürlicher Grazie und dem Liebreiz ihrer Geftalten Jeden bezaubern, den Künftler im gleichen Maße wie den Laien.

Daß Donatello für diefen Fries nicht in Betracht kommen kann, geht fchon aus der Zeit der Entftehung hervor: als der Künftler nach Padua überfiedelte, fpäteftens im Frühjahr 1443, war die Kapelle gerade unter Dach, aber gewiß nicht fchon in ihrem äußeren Schmuck vollendet; und als er 1453, dem Greifenalter nahe, zurückkehrte, war fein Stil ein wefentlich anderer geworden, und andere Arbeiten, wie der Johannes und die Modelle der Thüren für den Dom von Siena und vor allem die Bronzekanzeln von S. Lorenzo, nahmen die letzten Jahre des Künftlers faft ganz in Anfpruch, der fich zu einer fo untergeordneten dekorativen Arbeit gewiß nicht mehr hergegeben hätte. Die Zeit der Abwefenheit Donatello's von Florenz macht es auch unwahrfcheinlich, daß Defiderio im eigentlichen Sinne ein Schüler Donatello's war, wie Vafari in deffen Vita behauptet; denn als Donatello Florenz für elf Jahre verließ, ftand Defiderio erft im fünfzehnten Jahre; er trat alfo damals erft in das Alter, in dem der Schüler dauernden Einfluß von feinem Lehrer zu empfangen pflegt. Darüber aber, daß Defiderio ein Schüler Donatello's in dem Sinne zu nennen ift, daß diefer der Künftler war, der feine Richtung beftimmte, kann wohl kein Zweifel fein.

Mit diefen Kinderköpfen am Fries der Cappella Pazzi ftimmt aufs genaueftе die berühmte kleine Marmorbüfte eines lachenden Knaben überein, jetzt im Befitz von Herrn H. Benda in Wien (Taf. 292), die gleichfalls früher als ein Werk des Donatello galt. Die ftarke Bewegung in Ausdruck und Formen, die Wahrheit in der Wiedergabe des Moments, die Feinheit der Modellierung find durchaus charakteriftifch für Defiderio und zeigen ihn in voller Meifterfchaft.

Die Florentiner Künftlerbiographie von Billi und nach ihm Vafari erwähnen unter den Werken Defiderio's mit befonderem Lobe ein Marmorrelief in der Guardaroba der Mediceer, ein tondo mit den Bruftbildern Chrifti und Johannes des Täufers als Knaben. Dies Relief hat fich im Privatbefitz zu Florenz erhalten (Taf. 291, im Befitz des Marchefe Niccolini). Es erfcheint gleichfalls als eine Jugendarbeit des Künftlers. Die enge Verwandtfchaft mit Donatello's kleinem in Macigno ausgeführten Profilrelief des jugendlichen Täufers im Museo Nazionale fällt auf dem erften Blick auf; ja bei näherem Vergleich kann man durch die große Übereinftimmung zwifchen diefem Relief und dem Johannesknaben in dem Rundrelief auf den Gedanken kommen, auch jenes fei eher ein Jugendwerk Defiderio's als eine Arbeit Donatello's, für die es bisher anftandslos galt. Doch möchte ich trotzdem an der Autorfchaft Donatello's für diefes Steinrelief fefthalten; der junge Defiderio hat fich diefem Vorbild mit möglichfter Treue angefchloffen, aber er bildet die Formen fchon reicher; durch Anbringung

der Hände und indem er die Figur mehr aus der Profilſtellung herausrückt, ſucht er das Motiv pikanter zu machen, und in der Zuſammenſtellung des Täufers mit dem jungen Chriſtus giebt er der Kompoſition einen genrehaften Zug.

Deſiderio's Hauptwerk bleibt das herrliche Marmordenkmal des Carlo Marſuppini in S. Croce (Taf. 293—295), das der Künſtler bald nach dem Tode des Staatsſekretärs (1455) ausführte, alſo gleichfalls noch, als er in den Zwanzigen ſtand. Die Vorzüge dieſes Denkmals, das von allen Grabmonumenten des Quattrocento am meiſten bewundert wird, liegen auf der Hand, und die Eigenart des Künſtlers tritt darin ſo ſcharf und vielſeitig zu Tage, daß wir hauptſächlich auf Grund dieſer Arbeit nicht beglaubigte Werke dem Deſiderio zuſchreiben können. Neben dem gegenüber aufgeſtellten Grabmal Bruni von Bernardo Roſſellino, das ihm als Vorbild diente und wohl als ſolches vorgeſchrieben wurde, zeigt Deſiderio — abgeſehen von dem Mangel an Originalität — geringeren architektoniſchen Sinn und weniger Monumentalität bei etwas zu ſtarkem Vorwiegen der Dekoration und des Figürlichen. In ſeiner Anordnung wie in der Ausbildung der köſtlich leichten und organiſch empfundenen Dekoration macht ſich dafür ein feiner maleriſcher Sinn, im Figürlichen eine faſt nervöſe Lebendigkeit und heitere Lebensluſt in Ausdruck und Bewegung geltend.

Mit dem Monument Marſuppini hat das große Marmortabernakel in San Lorenzo (Taf. 303—305*a*) die engſte Verwandtſchaft; architektoniſche Gliederung, Dekor wie Typen und Behandlung der Figuren ſind ganz übereinſtimmend, ſodaß die Ausführung wohl unmittelbar nach der des Grabmonuments geſetzt werden muß. Das Figürliche iſt hier zum Teil noch von größerer Friſche, namentlich die Kinder auf dem Giebel, die auch in der Ausführung ganz eigenhändig erſcheinen; die Behandlung iſt reicher, die Formen rundlicher, wohl weil das Tabernakel dem Auge des Beſchauers urſprünglich näher war.

Nach dieſen beiden Werken laſſen ſich verſchiedene kleinere Marmorarbeiten, die nicht bezeugt ſind, meiſt mit Sicherheit dem Deſiderio zuſchreiben. Zunächſt verſchiedene Madonnenreliefs. Aus dem Mediceerbeſitz ſtammt aller Wahrſcheinlichkeit nach das größere Flachrelief, das jetzt an einem Hauſe in Via Cavour gegenüber Palazzo Medici angebracht iſt (Taf. 298). Es entſpricht in jeder Beziehung dem Madonnenrelief in der Lünette des Marſuppini-Monuments, abgeſehen von kleinen ſtiliſtiſchen Unterſchieden, welche die verſchiedene Aufſtellung beider Arbeiten bedingte. In dem Madonnentabernakel, urſprünglich wohl für eine Kapelle komponiert und für die Nähe berechnet, iſt die Gruppe geſchloſſener, genrehafter, die Figuren ſind bewegter, das Relief iſt flacher, delikater in der Durchführung und von vollendet maleriſchem Stil. Ganz ähnlich iſt das kleinere Marmorrelief der Maria mit dem nackten ſtehenden Kind, das ſie zärtlich an ſich ſchmiegt, jetzt in der Galerie zu Turin (Taf. 299*a*). Auch hier die gleiche maleriſche Behandlung in ganz flachem Relief mit ſtarker Betonung einzelner bedeutungsvoller Teile durch ſcharfe Umränderung (wie bei den tiefliegenden Augen, am Mund, an den Fingernägeln u. s. w.), die ſchönen langen Finger mit ihrer nervöſen Beweglichkeit,

das leicht gewellte Haar, die reiche Faltengebung ohne größere Motive. Um zu zeigen, wie die gleichzeitigen Stucknachbildungen die Originale wiedergeben, ift neben dem Marmor der Turiner Sammlung eine Stuckwiederholung in vorzüglicher alter Bemalung abgebildet (Taf. 299 *b*, im Berliner Mufeum). Neu im Motiv: Mutter und Kind wenden fich dem Befchauer zu, ift das reizvolle Marmorrelief, das aus dem Hofpital von S. Maria Nuova an M. Foulc in Paris verkauft wo len ift (Taf. 297). Die Kompofition ift hier um vier Cherubim bereichert, rzige, echt Defiderio'fche Kinderköpfchen.

Ein kleines Madonnenrelief im Befitz von M. Guftave Dreyfuß in Paris (Taf. 296 *a*), das Maria in ganzer Figur fitzend und im Profil darftellt, zeigt den Stil des Künftlers ebenfo ausgefprochen, jedoch in noch etwas herberer und teilweife felbft noch etwas ungefchickter Form: eckiger in Kompofition, kantiger in der Zeichnung, im ernften Ausdruck der Mutter wie in der Profilftellung und in der ganzen Kompofition noch dem Donatello verwandt, fo daß wir es als ein frühes Werk Defiderio's in Anfpruch nehmen dürfen. Was man hier als Merkmale des Cinquecento hat erkennen wollen, indem man das Werk dem Pierino da Vinci zufchrieb und damit um faft hundert Jahre zu fpät datierte: das flache Relief, die nackten Füße, das hoch geftellte linke Bein der Maria, die Art des Greifens der Hände, die Faltengebung und anderes, find ebenfo viele charakteriftifche Eigenfchaften für Donatello und feine Schule.

Mit diefem kleinen Madonnenrelief auf einer Tafel findet fich die Nachbildung eines Flachreliefs in pietra di macigno im Befitz von Lord Wemyß zu London, das unter Donatello's Namen durch zahllofe moderne Nachbildungen bekannte Bruftbild der heiligen Katharina darftellend (Taf. 296 *b*). Das malerifche Flachrelief, die delikate Zeichnung und ihre fcharfe, auf die Wirkung bei ftarkem Seitenlicht berechnete Umränderung, ift wieder ganz charakteriftifch für Defiderio; namentlich fteht fie darin der oben genannten Madonna der Dreyfuß'schen Sammlung nahe, fodaß fie wohl nicht viel fpäter entftanden ift.

Defiderio's Erfindung ift wohl zweifellos auch eine mehrfach in Stuckwiederholungen vorkommende Madonna in Flachrelief (Taf. 300 *a*), die zwifchen den Madonnen in Turin und bei M. Foulc in Paris in der Mitte fteht. Das angebliche Original, in pietra di macigno, befindet fich im South Kenfington-Mufeum zu London (Taf. 300 *b*). Doch macht diefes Relief den Eindruck einer Fälfchung, die nach einer folchen Stuckwiederholung um die Mitte des XIX. Jahrhunderts in Florenz angefertigt fein wird. Schon der Umftand, daß der Stein keinerlei Spuren von Verwitterung oder alter Patina zeigt, ift verdächtig; vor allem machen aber der negerhafte Kopftypus der Maria, während diefer im Stuck fehr liebliche Formen zeigt, die unfichere und doch übertriebene Umränderung, das mangelhafte Verftändnis in der Ausführung einzelner Details, namentlich der Haare, der Augen und Lippen, die Art, wie das Wappen eingekratzt ift, und die unheraldifche Bildung desfelben Zweifel an der Echtheit diefes Stückes rege. Jedenfalls können die viel feineren Stuckreliefs der gleichen Kompofition nicht über diefem Steinrelief geformt fein.

Auch das Thonmodell einer Madonnenſtatue beſitzen wir von Deſiderio in der berühmten Statuette des Kenſington-Muſeums (Taf. 330*b*), die Ant. Roſſellino's Namen führt; wieder ein köſtliches Bild ſtolzer Mutterfreude und ausgelaſſenſter Kindesluſt, wie uns wohl kein zweites aus dieſer Zeit erhalten iſt, dabei meiſterhaft in ſeiner ſkizzierenden Behandlung. Der packende Moment iſt mit gleicher Friſche und Lebendigkeit ergriffen, wie in den Kinderköpfen am Fries der Kapelle Pazzi.

Als eines der wenigen Reliefs mit reicherer Kompoſition vor landſchaftlichem Grunde iſt das marmorne Hieronymusrelief im Beſitz des Herrn R. von Liphardt in Rathshof bei Dorpat (Taf. 305 *c*) von beſonderem Intereſſe. Es zeigt alle charakteriſtiſchen Merkmale des Künſtlers ſchon in ganz entwickelter Weiſe, ſo daß wir es ſeiner ſpäteſten Zeit zuſchreiben müſſen. Eine kleine Pietà: der Leichnam Chriſti von zwei klagenden Engeln gehalten, dem Marmorrelief des ähnlichen Motivs am Tabernakel in S. Lorenzo entſchieden überlegen, iſt aus Florenz vor kurzem nach Amerika gekommen. In Florentiner Sandſtein ausgeführt, wie es gerade bei Deſiderio ungewöhnlich häufig iſt, hat das Relief leider durch Verwittern ſtark gelitten. Dem noch altertümlich ſtreng behandelten Löwen auf jenem Hieronymusrelief entſpricht ein heraldiſch großartig aufgefaßter Löwe im Wappen der Gianfigliazzi, der den alten Palaſt der Familie am Lungarno ſchmückt; ſchon bei Vaſari als ein Werk Deſiderio's beſchrieben (Taf. 302). Die einzige Statue von der Hand des Künſtlers, die bemalte Holzfigur der Magdalena in S. Trinita zu Florenz (Taf. 310), verrät in ihrem herben Ausdruck, in ihrem ſtarken Bau und in den großen Extremitäten das Vorbild von Donatello's Täuferſtatue im Battiſtero, freilich bei volleren Formen und anmutigerer, etwas ausgeſchwungener Haltung, die für Deſiderio ganz charakteriſtiſch iſt. Benedetto da Majano, dem die Vollendung nach Deſiderio's Tode aufgetragen wurde, hatte wohl nur wenig noch daran zu machen.

Die außerordentlich individuelle, treffende Auffaſſungsweiſe des Künſtlers befähigte ihn ganz beſonders zum Porträtbildner. In der That laſſen ſich von ihm noch eine Reihe hervorragender Porträtbüſten nachweiſen, und zwar, der weiblich-genrehaften Richtung ſeiner Kunſt entſprechend, gerade Büſten von jungen Mädchen, Jünglingen und Kindern. Schon Vaſari macht eine dieſer Büſten, die Marmorbüſte der jungen Marietta Strozzi, unter Ausdrücken großer Bewunderung namhaft. Man glaubte dieſe Büſte in der einzigen Frauenbüſte des Palazzo Strozzi, die vor etwa fünfzig Jahren aus dem Giardino wieder in den Palaſt überführt war, erkennen zu dürfen. Allein dieſe hat weder mit Deſiderio noch überhaupt mit der Florentiner Kunſt etwas gemein, iſt vielmehr das Werk eines Künſtlers, der an den Höfen von Urbino, Neapel und in Sizilien gearbeitet hat, wahrſcheinlich des Francesco Laurana. Erſt vor einigen Jahren iſt, verſteckt in den Anlagen des Strozzi'ſchen Gartens, die Büſte eines jungen Mädchens aufgefunden worden, leider ſtark verwittert und verſtoßen, die alle charakteriſtiſchen Merkmale der Kunſt des Deſiderio trägt und daher mit großer Wahrſcheinlichkeit als die von Vaſari bewunderte Büſte der Marietta Strozzi in

Anſpruch genommen werden darf (Taf. 306 *b*). Schon äußere Gründe ſprechen dafür: Marietta war, als Deſiderio ſtarb, erſt fünfzehn Jahre alt; hier ſehen wir in der That ein junges Mädchen vor uns, deſſen abfallende Schultern und unentwickelte, eckige Formen zumal bei einer Italienerin auf ein Alter von kaum mehr als vierzehn Jahren ſchließen laſſen. Dieſe ihre Eigenart iſt mit rückſichtsloſem Naturalismus in der Büſte ausgeſprochen, aber die Formenſprache, die Modellierung von Hals und Kopf, die Zeichnung der Augen und des Mundes verraten doch deutlich den Künſtler, der die Jünglinge mit den Guirlanden am Grabmal Marſuppini modellierte. Deutlicher noch zeigt ſich der Charakter des Meiſters in einer zweiten, ganz ähnlichen Marmorbüſte der Marietta im Beſitz des Berliner Muſeums (Taf. 306 *a*). In dem reicheren Leben, das in den ſprechenden Lippen, in der Bewegung des Kopfes und in dem ausdrucksvollen Blick ſich geltend macht, und in der Faltengebung der Ärmel iſt ſie jener früheren, ſchlechter erhaltenen Büſte noch überlegen. In derſelben Sammlung befindet ſich das Stuckmodell der Büſte einer hübſchen jungen Frau, mit weißem Kopfſchleier (Taf. 307 *a*), das den eben genannten Büſten aufs engſte verwandt iſt, während die Marmorbüſte einer jungen Frau im Muſeo Nazionale zu Florenz (Taf. 307 *b*) bei gleichem Charakter in dem befangeneren Ausdruck und der etwas nüchternen Glätte der Behandlung wohl auf teilweiſe Ausführung durch einen Marmorarbeiter ſchließen läßt.

Dieſer Frauenbüſte des Bargello iſt die Marmorbüſte eines Jünglings in demſelben Muſeum (Taf. 309 *b*) in Auffaſſung, Haltung und Behandlung aufs engſte verwandt. Im Typus erinnert ſie beſonders ſtark an die Jünglingsgeſtalten des Grabmals Marſuppini, während eine kleine jugendliche Johannesbüſte im Beſitz von M. Rodolphe Kann in Paris (bis vor kurzem bei Sir Charles Robinſon in London, Taf. 309 *a*) durch größere Friſche, durch die dem Deſiderio eigentümliche nervöſe Lebendigkeit und den Charme in der Darſtellung der Jugend auf eine eigenhändige, frühere Arbeit des Künſtlers ſchließen läßt.

Die vollendetſte Büſte, die uns von Deſiderio erhalten iſt, eine der ſchönſten Büſten aller Zeiten, iſt die unter dem Namen der Urbiner Prinzeſſin bekannten Frauenbüſte. Das aufs höchſte durchgeführte Original aus feinem Urbiner Kalkſtein befindet ſich im Berliner Muſeum (früher im Palazzo Barberini, wohin ſie mit der Urbiner Erbſchaft kam, Taf. der Probelieferung); ein Stuckmodell iſt im Beſitz des Lord Wemyß zu London (Taf. 301). Letzteres, in Haltung noch freier, friſcher und voller in den Formen, ſo daß man an eine Arbeit des Barock erinnert wird, giebt in der Auffaſſung und Anordnung, namentlich wie die Bruſt halb freigelaſſen iſt, ein merkwürdiges Beiſpiel dafür, wie ſolche Büſten vornehmer Perſonen, die nur für kurze Zeit und nur für den Kopf zu ſitzen pflegten, mit Hilfe eines ſchönen Modells fertig gearbeitet wurden. Dem Original wurde freilich wieder eine ſtandesgemäße, prächtige aber etwas ſteife Tracht und die entſprechende vornehme Haltung gegeben. Ein paar über einer feinen Stuckſchicht bemalte Holzbüſten junger Frauen im Beſitze des Louvre, des Muſeums von Lyon und von Herrn Dr. Albert Figdor in Wien ſind dieſen

Büſten junger Frauen und Mädchen von der Hand des Deſiderio in Zeit und Charakter verwandt, aber nicht friſch und frei genug für den Künſtler ſelbſt.

Den Kinderbüſten aus der früheren Zeit Deſiderio's ſtehen einige ſpätere Arbeiten dieſer Art gegenüber, die an Friſche und kindlicher Lebendigkeit jenen kaum etwas nachgeben, in feiner Wiedergabe der Individualität aber womöglich noch höher ſtehen. Allen voran iſt die Knabenbüſte bei G. Dreyfuß in Paris zu nennen (Taf. 308 *a*). Ähnlich iſt die kleine Büſte in der Chiesa dei Vanchettoni (Taf. 333 *c*) und eine etwas befangene kleine Marmorbüſte nicht ganz von gleicher Lebensfriſche, deren Aufbewahrungsort mir nicht bekannt iſt (Taf. 308 *b*; in der Bibliothèque Nationale zu Paris befindet ſie ſich nicht). Hier könnte ſchon ein anderer Künſtler, Antonio Roſſellino, mit in Betracht kommen. Alle drei ſind nur mit einem loſe um die Bruſt ſitzenden Hemdchen bekleidet, was uns bei einem Kinderporträt durchaus natürlich erſcheint. Da aber eine Anzahl ſolcher ganz individueller Florentiner Knabenbüſten aus der gleichen Zeit durch das Lammsfell als Büſten des jungen Johannes charakteriſiert iſt, da mehrere dieſer mit einem Hemdchen oder einem kleinen Rock bekleideten Knabenbüſten Gegenſtücke zu ſolchen Johannesbüſten bilden, und gelegentlich noch ihren alten Heiligenſchein mit Kreuzesnimbus beſitzt, da endlich auch Deſiderio's oben genanntes Rundrelief (vgl. Taf. 291) dieſelbe Zuſammenſtellung zeigt, ſo iſt es ſehr wahrſcheinlich, daß dieſe Knabenbüſten nicht als einfache Porträtbüſten entſtanden ſind, ſondern den Knaben Chriſtus darſtellen ſollen und zuſammen mit der Büſte des Knaben Johannes, des Schutzheiligen von Florenz, zum Schmuck von Oratorien und Kapellen gearbeitet wurden. Der naiven Anſchauung und der individuellen Auffaſſung der Zeit entſprach es, daß die Auftraggeber dabei das eine oder andere ihrer Kinder, das ihnen beſonders lieb war, als Modell benutzen ließen, deſſen Porträtierung in Bild oder Büſte ihnen ſonſt noch zu anſpruchsvoll erſchienen wäre.

Das South Kenſington-Muſeum beſitzt ein großes Kamin, das in ſeiner Art wohl die ſchönſte Arbeit des Quattrocento iſt (Taf. 311 *b*). Sowohl der Dekor wie die Relieſporträts: die Bildniſſe eines jungen Mannes und ſeiner Frau, und die Putten an den Konſolen verraten einen ſehr tüchtigen Florentiner Künſtler bald nach Mitte des XV. Jahrhunderts, der dem Deſiderio beſonders nahe ſteht. Doch ſind die Köpfe mit dem feſtgeſchloſſenen Munde zu ausdruckslos und zu wenig belebt, die Fruchtgehänge in den Pilaſtern zu voll, um an Deſiderio ſelbſt zu denken. Ein ähnliches Kamin, jedoch ſehr viel einfacher, befindet ſich im Muſeum zu Faenza (Taf. 311 *a*), wohin es aus dem Stadthaus gebracht worden iſt. In Verbindung mit Deſiderio muß auch ein Madonnenrelief in Marmor genannt werden, das in der Via Cavour zu Florenz, nahe dem Palazzo Medici, eingemauert iſt (Taf. 312 *b*). Die ſcharfe Umränderung von Augen und Mund, die unruhige kleine Fältelung der dünnen Gewänder, die wie durchnäßt an den Körpern anklatſchen, ſind Übertreibungen von Eigentümlichkeiten, die wir auch bei Deſiderio beobachten.

BERNARDO ROSSELLINO.

1409—1464.

Die Bedeutung des Bernardo Roſſellino iſt lange verkannt worden. Als Architekt hat man anderen Florentiner Künſtlern mit dem Namen Bernardo ſeine Arbeiten zugeſchrieben, und wo der Künſtler mit Alberti zuſammen arbeitete, hat man ihn zum Handlanger gemacht, der Alberti's Pläne ausführte. Wie die neuere Zeit nachgewieſen hat, daß der Künſtler unter den bahnbrechenden Architekten der Renaiſſance eine hervorragende Rolle ſpielte und auch gegenüber Alberti ſehr mit Unrecht in eine untergeordnete Stellung gerückt worden iſt, ſo wird man ihm jetzt auch als Bildhauer allmählich wieder gerecht. Bernardo nimmt als ſolcher eine ähnliche Stellung ein, wie ein jüngerer Florentiner Architekt von ähnlicher Bedeutung, Giuliano da Majano: beide hielten als älteſte Brüder einer zahlreichen Künſtlerfamilie eine große Bildhauerwerkſtatt; aus der einen ging Antonio Roſſellino, aus der anderen Benedetto da Majano als berühmte Marmorbildner hervor. Aber während Giuliano als Bildhauer nur untergeordnet war, hat Bernardo auch als ſolcher ſehr achtbare Leiſtungen aufzuweiſen.

Bernardo ſcheint ſchon von vornherein wie als Baumeiſter ſo auch als Bildner thätig geweſen zu ſein. Dem Fünfundzwanzigjährigen wurde 1434 die Fertigſtellung der gotiſch begonnenen Faſſade der Misericordia in Arezzo (Taf. 313) übertragen, die er in wenigen Jahren fertig ſtellte. An dieſer im Stil keineswegs reinen und muſtergiltigen, aber ſehr originellen Faſſade, worin der Künſtler mit feinem Verſtändnis die moderne Formenſprache dem gotiſchen Unterbau angepaßt hat, iſt das große Relief in der Lünette mit der Madonna della Misericordia, umgeben von den knieenden Andächtigen und den heiligen Cosmus und Damianus in den Ecken (Taf. 313, wozu das kleine ſkizzenhafte Thonmodell ſich im Muſeum zu Arezzo befindet, Taf. 316), ſowie die Statuen der Heiligen Gregor und Donatus in den Niſchen noch handwerksmäßig in der Ausführung, namentlich der Extremitäten, aber ſchon charakteriſtiſch für den Künſtler. Die Geſtalten ſind von edler Bildung, von anmutigen, faſt ſchönen Formen und lieblichem Ausdruck, in der Gewandung jedoch ohne größere Motive. Die hier noch etwas gotiſierenden Falten werden ſpäter tiefer und voller, die Durchbildung wird naturaliſtiſcher und ſorgfältiger, aber zu freier Bewegung und voller Beherrſchung der Formen, zu friſcher Belebung des Ausdrucks, der etwas Befangenes und Stummes behält, dringt Bernardo auch in ſeinen ſpäteren und beſten Arbeiten nicht ganz durch.

Auch eine noch frühere, von 1433 datierte, Altartafel mit der Verkündigung und figurenreicher Predella in Thon, jetzt in der Sakriſtei des Doms von Arezzo (Taf. 320), iſt dem Künſtler neuerdings zugeſchrieben worden. Sie iſt noch befangener als der plaſtiſche Schmuck der Faſſade der Misericordia, und es

könnte neben Bernardo wohl auch einer der früheren Florentiner Thonbildner, die um diefe Zeit auch gerade in Arezzo befchäftigt waren, für diefe noch wenig ausgefprochene Arbeit in Betracht kommen.

Erft zehn Jahre fpäter begegnen wir dem Künftler wieder in einer plaftifchen Arbeit: in feinem umfangreichften und bedeutendften Werke, dem berühmten Grabmal des 1444 verftorbenen Staatsfekretärs Lionardo Bruni in S. Croce zu Florenz (Taf. 315), das Bernardo bald nach deffen Tode in Angriff nahm und in kurzer Zeit fertig ftellte. Der Künftler bewährt fich hier als hervorragender Architekt. Der Aufbau des Grabes in triumphbogenartiger Umrahmung ift ebenfo groß wie fein in den Verhältniffen; der Dekor, auf das befcheidenfte Maß befchränkt, ift trotzdem fehr wirkungsvoll; der Sarkophag mit der aufgebahrten Leiche darüber ift vollendet fchön im Aufbau; die Geftalt des Todten ift die edelfte Schöpfung Bernardo's und neben Donatello's Papft Johann XXIII. die vornehmfte Grabfigur, die uns die italienifche Kunft hinterlaffen hat. Die Form des Nifchengrabes, wie fie Bernardo hier erfunden hat, blieb bis zum Ende des Jahrhunderts in Florenz die maßgebende. Befangener find die fchwerfälligen nackten Putten mit dem Wappen über dem Giebel und die Madonna mit den beiden anbetenden Engeln zur Seite in der Lünette. Man hat diefe früher dem Verrocchio zugefchrieben, der zur Zeit der Entftehung diefes Denkmals erft zehn Jahre alt war; die Art des Halbreliefs, die langen Falten der gefütterten Gewänder, die rundlichen Formen, der ftumme Ausdruck der lieblichen Gefichter find aber ganz charakteriftifch für Bernardo Roffellino.

Im Jahre 1446 finden wir den Künftler in Siena, wo er eine in ihrer Dekoration fehr charakteriftifche Marmorthür im Palazzo Pubblico (Taf. 316) ausführt. Die Marmorfiguren der Verkündigung in der Misericordia zu Empoli (Taf. 317), aus dem folgenden Jahre 1447, find trotz ihrer Befangenheit in der Haltung wohl die holdfeligften Geftalten des Künftlers. Ähnliche Figuren, in den fchönen vollen Gefichtern mit dem gleichen Ausdruck ftiller Andacht, in der Bewegung eher freier, find die jugendlichen Engel in dem 1449 entftandenen Marmortabernakel der Kirche des Hofpitals S. Maria Nuova in Florenz (Taf. 317), an dem die Dekoration ausnahmsweife ziemlich flüchtig ift. Das Grabmal der Beata Villana in S. Maria Novella (Taf. 314), von 1451, ift wohl die geringfte Arbeit des Künftlers; fie zeigt ein altes gotifches Motiv in nüchterner Form, auch find die Figuren ohne den gewohnten Reiz und zeigen felbft in Haltung und Gewandung noch gotifche Reminiscenzen. Auch in dem Grabmal des Rechtslehrers Filippo Lazzari in S. Domenico zu Pistoja (Taf. 321), das bei Bernardo 1462 beftellt, aber, bis auf die Grabfigur und den kleinen knieenden Engel oben, erft von Bernardo's Bruder Antonio bis 1468 ausgeführt wurde, lehnt fich der Künftler, wohl auf Verlangen der Befteller — an ältere Vorbilder an: an die Profefforendenkmäler des benachbarten Bologna. Der fehr reizvolle Typus des einfachen Wandgrabes, wie es Bernardo zuerft für Orlando de' Medici nach deffen Tode 1455 für die Annunziata in Florenz ausführte (Taf. 318), (faft treu wiederholt im Grabmal des 1460 geftorbenen Gemignano

Inghirami im Kreuzgang von S. Francesco zu Prato), ift ganz ohne figürlichen Schmuck. An dem wahrfcheinlich auf Bernardo zurückgehenden fchlichten Sarkophag des Neri Capponi († 1457) in S. Spirito zu Florenz (Taf. 319) ift das breit behandelte Reliefporträt des charaktervollen Kopfes von kräftigem Naturalismus. Auch die einfache, aber edle Grabfigur von dem zerftörten Monument des Mönches B. Lorenzo da Ripafratta († 1457) in S. Domenico zu Piftoja (Taf. 320) ift in neuefter Zeit, nach ihrem Charakter wohl mit Recht, auf Bernardo Roffelino zurückgeführt worden.

ANTONIO ROSSELLINO.

1427 bis um 1478.

Von Antonio wiffen wir, daß er 1456 mit drei anderen Brüdern in der Bildhauerwerkftatt feines älteften Bruders Bernardo arbeitete. Er ftand damals fchon im 30ften Jahre, hatte alfo zweifellos bereits eine längere künftlerifche Thätigkeit hinter fich, die fich wohl nicht allein auf die Mitarbeit an den plaftifchen Arbeiten Bernardo's befchränkte: das frühefte Werk, über das wir urkundliche Nachrichten haben, ift jedoch (außer einer Büfte von 1456) erft der Sebaftiansaltar in der Pieve zu Empoli (Taf. 322), für den er 1457 die beinahe lebensgroße Statue des Sebaftian, fowie zwei knieende jugendliche Engel, die den Heiligen bekrönen, in Marmor ausführte. Hier fteht Antonio bereits auf der Höhe feiner Kunft. Der Sebaftian ift wohl die fchönfte nackte Geftalt aus der Richtung der Florentiner Marmorbildner, die mit Bernardo Roffellino beginnt und in Matteo Civitale ihren Abfchluß erhält. Um diefe Figur voll zu würdigen, möge man den Sebaftian Civitale's damit vergleichen, den diefer etwa 25 Jahre fpäter für das Tempietto im Dom von Lucca meißelte. Die leichte fchöne Bewegung, die der Richtung des mit flehendem Blick nach oben gewandten Kopfes folgt, bringt die vollen und weichen, aber doch keineswegs weichlichen Formen der fchönen Jünglingsgeftalt in vorteilhafteftер Weife zur Geltung, und der warme Ton des bräunlichen, fchön geglätteten Marmors giebt ihnen eigentümliche Lebensfrifche. Die beiden knieenden Engel in reicher Gewandung find holde Knabengeftalten von individueller Bildung.

Im folgenden Jahre 1458 arbeitete Antonio laut Infchrift den Marmorfarkophag des heiligen Marcolinus für Forlì, wo er jetzt im Mufeum aufgeftellt ift (Taf. 321 *b*). Die Engel mit der Infchrift am Deckel und die Statuetten in den Nifchen find etwas handwerksmäßig in der Ausführung und daher wohl wefentlich von Gehilfen in der Werkftatt gearbeitet, die unterfetzten Geftalten der Maria und des Engels oben auf dem Deckel find dagegen von großem Liebreiz, fchöner Bewegung und fein belebter Gewandung.

Wenige Jahre nach diefer Arbeit, im Jahre 1461 erhielt der Künftler feinen erften großen Auftrag in Florenz, den bedeutendften, zu dem er überhaupt be-

rufen wurde und dem wir fein berühmtes Meifterwerk verdanken: die Kapelle des Kardinals von Portugal mit dem Monument desfelben in San Miniato (Taf. 324), das er in wenigen Jahren vollendete. Antonio hat in diefem prächtigen Denkmal wieder einen ganz neuen Typus gefchaffen. Der architektonifche Aufbau ift darin freilich fchon fehr gelockert, aber die Anordnung ift im malerifchen Sinn vollendet fchön. Die Darftellung ift gewiffermaßen als Vifion gedacht: hinter dem zurückgefchlagenen Vorhang erblickt der Befchauer die auf dem Sarkophag aufgebahrte edle Geftalt des fchönen jungen Kirchenfürften, zu welchem Engel herabfchweben, die in einem Kranz von Früchten das Bild der Maria mit dem Kinde tragen, das fegnend auf den Toten blickt, während einer von zwei verehrenden jugendlichen Engeln die Krone über feinem Haupte hält. Die Eigenart des Künftlers kommt hier voll und befonders vorteilhaft zur Geltung, da auch die Ausführung vielfach feine eigene Hand zeigt: die Lebendigkeit in Bewegung und Ausdruck, die naive Fröhlichkeit der Kinder, der fchwärmerifche Ausdruck der fchönen jugendlichen Köpfe, die weiche Behandlung des Fleifches, die feine Durchbildung der Körper und der malerifch behandelten Faltengebung mit den flatternden Gewandzipfeln der bald dicken gefütterten, bald dünnen Stoffe, der höchft gewählte Gefchmack in der Anordnung wie in der Durchbildung, in den reizenden Details und ihrer Unterordnung unter den Gefamteindruck.

Erft nach Fertigftellung diefes Monumentes wird Antonio an die Vollendung des Denkmals des Filippo Lazzari für S. Domenico in Piftoja (Taf. 321 *b*) gegangen fein, das fein Bruder Bernardo bei feinem Tode 1464 unfertig hinterlaffen hatte; im Jahre 1468 war dasfelbe bereits fertig. Hier ift vor allem das große Relief mit der Vorlefung des Profeffors vor feinen Studenten Antonio's Werk, das fich durch die Lebendigkeit der Erzählung und die Schönheit der Geftalten auszeichnet. Erft in diefe Zeit gehört auch ein hervorragend fchönes Marmortabernakel, das aus S. Chiara in Florenz in das South Kenfington-Mufeum (Taf. 323) gekommen ift. Bis auf die architektonifchen Glieder ift hier der Schmuck ganz figürlich, und trotzdem ift das Ganze nicht überladen, kommen die architektonifchen Formen befonders klar und kräftig zur Geltung. Um an Bernardo Roffelino zu denken, dem man die Arbeit neuerdings zugefchrieben hat (im Kenfington-Mufeum geht fie unter Defiderio's Namen), find die Geftalten fchon zu frei bewegt, ift der Ausdruck fchon zu lebendig: auch findet fich die Geftalt des Gottvater faft genau fo in Antonio's Relief der Steinigung des h. Stephan an der Kanzel in Prato, der prächtige Adler im Konfol an dem Stuhl der Thonmadonna im Berliner Mufeum. Die einfachen, kräftigen Ornamente, der noch beinahe ernfte Ausdruck der fchönen Knabenköpfe und das Fehlen der Bohrlöcher weifen die Entftehung in die frühere Zeit des Künftlers.

Ein großes rundes Marmorrelief mit der Anbetung des Kindes im Museo Nazionale zu Florenz (Taf. 325 *a*) wird etwas fpäter entftanden fein als jenes Tabernakel, jedoch wohl noch vor 1470. Das nur wenig kleinere Thonmodell diefes fehr malerifch behandelten Reliefs, das wefentlich von Gehilfen ausgeführt ift, hat fich noch erhalten und befindet fich jetzt im Berliner Mufeum

(Taf. 325 *b*). Es zeigt nicht nur, welche Vorzüge in der Regel diefe, wenn auch oft noch ohne genauere Naturftudien breit in Thon fkizzierten Modelle vor der Ausführung durch die Hände von Gefellen haben: wir fehen auch daran, wie ftark die Künftler bei der Ausführung in Marmor oft vom Modell abzuweichen pflegten. Eine wefentliche Verbefferung zeigt der Marmor nur in der Geftalt der Maria, für die der Künftler ein fchönes Modell benutzte. Diefe Kompofition muß fich, ähnlich wie das Monument des Kardinals von Portugal, großer Beliebtheit erfreut haben; denn von beiden erhielt Antonio Aufträge auf Wiederholungen für Neapel. Nach dem Tode der Maria von Arragon († 1470) beftellte der Gatte Antonio Piccolomini, der wahrfcheinlich fchon durch Bernardo Beziehungen zum Künftler hatte, ein Marmorgrab nach dem Vorbilde des Monuments in S. Miniato, deffen Ausführung aber bei feinem Tode kaum begonnen war; wie das jetzt in Montoliveto zu Neapel ftehende Denkmal (vgl. Taf. 355) beweift, wurde die Vollendung dem Benedetto da Majano anvertraut. Vorher fchon wird Antonio den Auftrag auf den großen prächtigen Marmoraltar (Taf. 335) erhalten haben, der an derfelben Stelle fteht und in feinem Mittelftück eine erweiterte Umbildung des Rundreliefs mit der Anbetung im Museo Nazionale zu Florenz zeigt. Diefe Anbetung, berühmt durch den Chor tanzender Engel in der Luft, wie die beiden zierlichen Einzelgeftalten der Seitennifchen find wohl im wefentlichen eigenhändige Arbeiten des Künftlers.

Durch die Jahreszahl 1473 genau beftimmbar ift die Ausführung der drei auf Antonio zurückgehenden Reliefs an der Kanzel im Dom zu Prato (Taf. 336): die Gürtelfpende, die Steinigung und die Leichenfeier des heiligen Stephan, lebendig erzählte Gefchichten, wenn auch ohne bedeutendere Auffaffung und Charakteriftik. Das Grabmal des Lorenzo Roverella in S. Giorgio von Ferrara (Taf. 339), das bald darauf im Jahre 1475 vollendet wurde, verrät in der Ausführung die lieblofe Hand von Gefellen. Der Entwurf des Monuments wie die Grabfigur, die den Einfluß der gleichzeitigen römifchen Grabmonumente verraten, find von dem fchwachen Ambrogio da Milano.

Eine Reihe von Madonnenreliefs des Antonio Roffellino ift jetzt meift in Sammlungen zerftreut. An Ort und Stelle, am erften Pfeiler des rechten Seitenfchiffs von S. Croce, über dem zierlichen, gleichfalls auf Roffellino zurückgehenden Weihwafferbecken, befindet fich nur noch die Madonna in ganzer Figur in einer Mandorla, unter dem Namen der Madonna del latte bekannt (Taf. 326). Sie ift eine Stiftung des Francesco Nori, der 1478 bei der Verteidigung von Lorenzo und Giuliano de' Medici im Dom ermordet wurde. In Anordnung wie im Ausdruck ift fie eine der nüchternften Arbeiten Antonio's. Ein großes Madonnenrelief in Marmor, deffen fehr reiche tabernakelartige Marmorumrahmung noch erhalten ift, befitzt das Stadthaus zu Solarolo (Taf. 332). Eine Stucknachbildung famt Einrahmung und nur mit leichter Vergoldung an den Säumen und Ornamenten befindet fich im South Kenfington-Mufeum. Die etwas trockene fpitze Behandlung verrät die Hand eines Gehilfen, berechtigt aber keineswegs an den Spottvogel Francesco di Simone zu denken, dem fie

neuerdings zugeſchrieben iſt. Beſonders anmutig, ſchön in der Kompoſition und vollendet in der Durchführung iſt die Madonna auf reich geſchmücktem Klappſtuhle im Berliner Muſeum (Taf. 328); ſie ſoll aus der Guardaroba der Mediceer ſtammen. Ein anderes, etwas herberes und daher wohl etwas früheres Marmorrelief von tiefer warmer Färbung des Marmors beſitzt Frau Hainauer in Berlin (Taf. 331 *b*). Sehr lieblich in den Geſtalten, beſonders im Kinde, iſt das Madonnenrelief in den Hofmuſeen zu Wien (Taf. 331 *a*), bei dem die abweichende unruhige Faltengebung und teilweiſe ungeſchickte Verkürzung, namentlich in der Hand der Maria, auf die Ausführung durch einen ziemlich ſelbſtändigen Gehilfen hinweiſt. Wien beſitzt außerdem noch in der Galerie Liechtenſtein ein kleineres Relief der Madonna mit dem ſtehenden nackten Kind, das ſich an die Mutter ſchmiegt (Taf. 329 *a*), von welchem Stuckwiederholungen beſonders häufig ſind, während mir ſolche von dem ähnlichen Marmorrelief im Museo Nazionale zu Florenz (Taf. 329 *c*) nicht bekannt ſind. Ausſchließlich in Stucknachbildungen ſind mehrere andere Madonnenkompoſitionen erhalten, deren häufiges Vorkommen beweiſt, wie beliebt Roſſellino's Madonnen bei ſeinen Landsleuten waren. Beſonders ſchön iſt eine im flacheren Relief gehaltene anmutige Madonna mit Cherubim zu den Seiten, von der das ſchönſte Exemplar in trefflicher alter Bemalung im Beſitz von Frau Hainauer in Berlin ſich befindet (Taf. 337 *b*). Dasſelbe Relief in Marmor, im South Kenſington-Muſeum zu London, gilt dort als eine ſpätere Wiederholung, iſt aber nach dem ſchönen warmen Ton doch wohl das Original. Das Berliner Muſeum beſitzt ein beſonders gutes Exemplar einer kleinen Madonnenkompoſition, die der Marmormadonna im Beſitz des Fürſten Liechtenſtein ſehr verwandt iſt und mehrfach von Simone di Francesco kopiert worden iſt. Eine ähnliche Darſtellung Antonio's, vor einem Grunde mit Lilien, iſt häufig in der Robbia-Werkſtatt wiederholt worden (Taf. 284 *a*), während ſie in anderen Nachbildungen oder im Original meines Wiſſens nicht vorkommt. Ein kleines Stuckrelief mit Maria, die das vor ihr liegende Kind verehrt, von dem das einzige mir bekannte Exemplar im Beſitz des Berliner Muſeums iſt, giebt faſt genau die Kompoſition der großen Anbetung im Rund, wie ſie das Thonmodell derſelben Sammlung zeigt (vgl. Taf. 325 *b*).

Von anderen Madonnenkompoſitionen Antonio's ſind uns noch die Modelle erhalten, die ſich durch beſondere Friſche der Arbeit und feine Naturbeobachtung auszeichnen; offenbar ſind ſie nach der Natur gearbeitet. Daß Antonio Roſſellino ſolche in der Regel für ſeine Marmorarbeiten ausgeführt hat, wie wir es von den meiſten Marmorbildnern dieſer Zeit annehmen dürfen, wiſſen wir durch eine Urkunde über ſeinen Nachlaß, mit dem eine Reihe ſolcher Thonmodelle verſteigert wurde. Auf Taf. 330 ſind drei unter ſich ſehr verwandte Hochreliefs dieſer Art zuſammengeſtellt, die Maria auf einem Seſſel ſitzend bis unter die Kniee mit dem Kinde auf dem Schoße zeigen; in ſehr verwandter, reizvoller Art und doch jedesmal in eigenartiger Weiſe und mit individuellſter Beobachtung von Mutter und Kind. Die in ſtarkem Hochrelief

faſt von vorn genommene Gruppe in der Hainauer'ſchen Sammlung in Berlin hat in Haltung und Ausdruck noch eine gewiſſe Befangenheit und iſt daher wohl die frühefte diefer Arbeiten; die anmutigſte iſt die des Berliner Muſeum, die im Aufbau noch geſchloſſener iſt als die Madonna des Lyoner Muſeum, welche ſich durch die liebliche Geſtalt des Kindes auszeichnet.

Auch ein kleines Modell für die Madonnenſtatue ist uns erhalten im Beſitz von Guſtave Dreyfuß in Paris (Taf. der Probelieferung), von träumerifch ſinnendem Ausdruck, als Gruppe trefflich komponiert und in feiner ſkizzenhaften Anlage von feinſter naturaliſtiſcher Empfindung. Das auf derfelben Tafel abgebildete und dort irrtümlich Antonio zugefchriebene ähnliche Modell im South Kenſington-Muſeum zu London iſt vielmehr, wie oben ausgeführt iſt (vgl. S. 95), von der Hand des Deſiderio.

In allen diefen Madonnendarſtellungen iſt regelmäßig das Kind fo lebenswahr und individuell gegeben, daß wir ſchon daraus auf die befondere Begabung des Künſtlers auch für eigentliche Kinderporträts ſchließen dürfen und daher bei der Beſtimmung der Kinderbüſten, die uns aus diefer Zeit erhalten ſind, Antonio von vornherein befonders in Betracht ziehen werden. In der That trägt eine ganze Reihe derfelben die charakteriſtiſchen Merkmale von Roffellino's Kunſt fo ausgeprägt, daß wir ihm geradezu die Mehrzahl aller diefer Büſten zufchreiben dürfen. Neben dem Chriſtkind in den Madonnen giebt uns den beſten Anhalt zur Beſtimmung diefer Büſten die Darſtellung von Johannes als Knabe, von der wir in einem Werke der letzten Zeit, in der 1477 gearbeiteten Marmorſtatue des lebhaft ausſchreitenden kleinen Johannes im Museo Nazionale zu Florenz (Taf. 333 *b*) ein beglaubigtes Beifpiel beſitzen. Daß diefe Kinderbüſten gerade dem Chriſtkind und dem kleinen Johannes gleichen, iſt keineswegs ein Zufall; denn in der That ſind ſie, auch wo ſie ganz individuell gebildet ſind, nicht bloße Kinderporträts, ſondern ſie ſtellen regelmäßig die Knaben Chriſtus und Johannes dar, die nicht ſelten als Gegenſtücke gearbeitet wurden. Auch iſt das Beſtreben einer gewiſſen typiſchen Bildung, wenigſtens für Johannes, in den meiſten nicht zu verkennen; mehr noch bei Antonio Roffellino als bei Deſiderio. Charakteriſtiſch iſt für Antonio's Kinderköpfe der ſchön geſchwungene, meiſt geſchloſſene Mund mit etwas vorſtehender Oberlippe, die kräftigen, ſchön gewölbten Augendeckel und Augenbrauen, die mandelförmigen Augen mit dem freundlichen, beim Johannes meiſt etwas ſentimentalen, beim Chriſtus aber heiteren Ausdruck, das leicht gewellte, volle und ſauber geordnete Haar, die feſte Oberfläche der Haut, die neben Deſiderio's reichem Mienenſpiel beinahe etwas leer in der Durchbildung iſt, wie die ſaubere Anordnung des Röckchens, Hemdes oder Felles auf der Bruſt. Ganz charakteriſtiſch und übereinſtimmend mit der Johannesſtatue im Museo Nazionale ſind die unter ſich ſehr ähnlichen kleinen Johannesbüſten in der Chiesa dei Vanchettoni (Taf. 334 *b*) und im Museo Nazionale. Individueller und bedeutender iſt die ſchöne unter Donatello's Namen berühmte Büſte im Palazzo Martelli (Taf. 334 *a*), die wohl das Porträt eines Knaben der Familie wiedergiebt. Typiſcher und

geringer in der Ausführung ift die Johannesbüfte im Mufeum von Faenza (Taf. 334 *c*).

Diefen Johannesbüften ftehen mehrere Chriftusbüften gegenüber, in denen der Künftler ebenfo wenig wie in den Madonnenkompofitionen fich bemüht hat, den Chriftustypus auch nur anzudeuten; vielmehr fehen wir, daß er hier, gerade wie Defiderio und andere gleichzeitige Künftler, ganz individuell zu fein ftrebt und geradezu Porträts darin wiedergiebt; wie wir annehmen dürfen, Porträts von Kindern aus den Familien, für deren Kapellen die Künstler folche Büften arbeiteten. Befonders charakteriftifch und durch den zugehörigen alten Heiligenfchein mit dem Kreuzesnimbus (in vergoldeter Bronze) zweifellos als Chriftus gekennzeichnet ift die fchöne, äußerft fauber und liebevoll durchgeführte Knabenbüfte im Befitz von Frau Hainauer in Berlin (Taf. 333 *a*), die aus der Familie Aleffandri ftammt und wahrfcheinlich einen Knaben aus diefer Familie darftellt. Einen fehr anziehenden Knabenkopf hat Antonio (oder Defiderio? vgl. darüber das auf S. 97 Gefagte) in der Büfte wiedergegeben, die nach längerem Wechfel der Befitzer jetzt in der Sammlung Botkina in St. Petersburg fich befindet (Taf. 308 *b*). Ein köftlich individuelles Kinderporträt zeigt die etwas kleinere Chriftusbüfte der Chiesa dei Vanchettoni (Taf. 333 *c*), die in der feinen Bewegung des Kopfes und in der weichen Modellierung des Fleifches noch fehr an Defiderio erinnert und daher vielleicht ein fpäteres Werk diefes Künftlers fein könnte (vgl. S. 97). Sehr bezeichnend für Antonio Roffellino ift dagegen die kleine unbekleidete Chriftusbüfte in pietra serena, die das Berliner Mufeum kürzlich erworben hat; durch Luft und Feuchtigkeit etwas angegriffen, aber von trefflicher Modellierung und Haltung, fo daß fie wohl eine eigenhändige Arbeit ift. Auch in Stuck- und Thonnachbildungen find uns einzelne folcher Büften erhalten; darunter gerade von Antonio ein paar als Gegenftücke komponierte Büften der Knaben Johannes und Chriftus. Eine folche ganz befonders individuelle Knabenbüfte in Stuck, wohl das Modell für eine Bronze- oder Marmorbüfte, die ein Kind von wenigen Monaten darftellt, befitzt das Mufeum von Lyon (Taf. 340 *a*). Über den Künftler desfelben wage ich keine Vermutung auszufprechen, als daß er ein Florentiner um 1460—1470 war. Ein paar ähnliche kleine Kinderbüften in Bronze, die in verfchiedenen Exemplaren vorkommen, follen wohl ebenfo wie diefe Lyoner Büfte den kleinen Chriftusknaben vorftellen. Als folche durch Tracht und Ausdruck charakterifiert ift eine etwas größere, dem oben genannten Köpfchen aus pietra serena im Berliner Mufeum nahe verwandte Bronzebüfte des Knaben Chriftus im Befitz der Kaiferin Friedrich auf Schloß Friedrichshof. Sie geht zweifellos auf A. Roffellino zurück.

Ein Reliefporträt des jugendlichen Chriftus in pietra serena, mit großem Fleiß in höchfter Vollendung ausgeführt, befitzt der Louvre (Taf. 312 *a*). In dem ernften, etwas ftummen Ausdruck erinnert es noch an Bernardo Roffellino, nach der malerifchen Verkürzung und Behandlung, namentlich auch des Gewandes, und nach der feinen Durchbildung ift es aber doch eher als frühe Arbeit des Antonio anzufehen.

Auch als eigentlicher Porträtbildhauer ift uns der Künftler durch ein paar bezeichnete Marmorbüften bezeugt. Schon aus dem Jahre 1456 datiert die ftattliche Büfte des Arztes Giovanni di San Miniato, wie die Infchrift befagt, in ftupender Wahrheit und meifterhafter Breite der Wiedergabe wohl Antonio's Hauptwerk, durch die tief goldige lebenswarme Farbe des Marmors und ihre treffliche Erhaltung noch von befonderer Anziehung, zweifellos eine der trefflichften Büften der Renaiffance. Sie ift jetzt im Befitz des South Kenfington-Mufeums zu London (Taf. der Probelieferung). Von ähnlich großer und fchlichter Auffaffung ift die Büfte des Matteo Palmieri im Museo Nazionale zu Florenz (Taf. 327 *b*) vom Jahre 1468, die leider durch lange Ausftellung im Freien ftark verwittert ift. Charakteriftifch für Antonio, wenn auch etwas trocken in der forgfältigen Behandlung, fcheint mir auch die Marmorbüfte eines Mannes in mittlerem Alter, von wenig intereffanten Zügen, die aus der Familie Berte-Guadagni in das Berliner Mufeum gekommen ift (Taf. 327 *a*). Diefelbe Sammlung (Taf. 340 *b*) befitzt eine alt bemalte Thonbüfte der heiligen Elifabeth, wie die Infchrift befagt; fie ftammt aus S. Maria Maddalena dei Pazzi in Florenz und ift wohl das Porträt einer Priorin diefes Nonnenklofters; ernft und vornehm in der Auffaffung und in der fchönen ftilvollen Gewandung, die die Figur bis auf das Geficht feft einhüllt. Auch ein großes Reliefporträt vom Jahre 1475 im Dom von Piftoja (Taf. 329 *b*), das den Erzbifchof Donato dei Medici in halber Figur darftellt, die Hände zum Gebet zufammengelegt, gilt als Arbeit des Antonio; fie fteht ihm jedes Falls fehr nahe, wenn ihm auch die Kraft und Breite der Auffaffung und Behandlung jener bezeichneten Büften abgeht.

BENEDETTO DA MAJANO.

1442—1497.

Die Eigenart der Florentiner Marmorbildhauer, deren Thätigkeit die zweite Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts einnimmt, kennzeichnet fich im allgemeinen nicht mehr durch Streben nach fcharfer Charakteriftik, fondern durch Schönheitsfinn, Lieblichkeit der Köpfe, Gefchmack, leichte Erzählungsgabe und Meifterfchaft der Technik. Diefe Eigenart entwickelt fich in den drei großen Künftlern, die mit Recht als die hervorragendften Meifter diefer Richtung gelten, bezeichnender Weife fo, daß fie fich in dem älteften Meifter, Defiderio da Settignano, als naive überfprudelnde Lebensfreude mit nervöfer Lebendigkeit bei fchlanken, individuell durchgebildeten Geftalten, reichem flatternden oder anfchmiegenden Faltenwurf äußert, in Antonio Roffellino bereits fchlichtere Formen, größere Ruhe und Fülle, in der Schönheit der Geftalten und Lieblichkeit des Ausdruckes eine gewiffe bürgerliche Behäbigkeit annimmt, während fie fich in Benedetto da Majano zu fchlichter, gemütvoller Erzählung der reichen Kom-

positionen, zu allgemeinerem Liebreiz und beschaulicher Heiterkeit und allmählich selbst zu schwärmerischer Sentimentalität bei einer gewissen Glätte und Allgemeinheit der Formen und reichen, sackartigen Gewandmotiven ausbildet.

In der fast hundertjährigen Entwickelung der Plastik des Quattrocento vom Herben und Charaktervollen zum Milden und Zarten bildet Benedetto das letzte Glied; der Naturalismus des Quattrocento erreicht in ihm seinen natürlichen Abschluß; der bewußte Barock Michelangelo's und die typische Allgemeinheit der Hochrenaissance entstanden im notwendigen Gegensatz gegen diese Richtung, deren weitere Entwickelung zum leeren Manierismus hätte führen müssen. In Benedetto zeigen sich wohl, namentlich in manchen späteren Arbeiten, die Schwächen dieser Richtung, aber noch nicht ihr Verfall. Auch seine Werke, die uns in besonders reicher Zahl erhalten sind, gehören noch zu einem beträchtlichen Teil wenn auch nicht zu den hervorragendsten, so doch zu den edelsten und anmutigsten Leistungen der italienischen Plastik; sie zeichnen sich fast gleichmäßig aus durch ihre Anspruchslosigkeit und Natürlichkeit, durch ihre schlichte Anmut und Vollendung in der Marmorarbeit wie durch Mannigfaltigkeit, Zierlichkeit und Reichtum des architektonischen Aufbaues und der Dekoration.

Benedetto war, wie Antonio Rossellino, Mitglied einer zahlreichen Künstlerfamilie, und, wie bei diesem, war ein älterer Bruder, der Architekt und Intarsiator Giuliano da Majano, sein Lehrer. In Giuliano's Werkstatt wurde der junge Bildhauer zunächst zur Ausführung von dessen Aufträgen mit herangezogen: als Architekt wie als Intarsiator konnte er sich unter seiner Leitung ausbilden; vor allem hat ihn dieser aber wohl von vornherein zur Ausführung der plastischen Teile seiner Aufgaben verwendet, für die er hervorragende Begabung zeigte. Wie Antonio Rossellino, so finden wir auch Benedetto zunächst außerhalb Florenz beschäftigt: in der Collegiata zu San Gimignano ließ ihn Giuliano nach seinem Entwurf 1468 die Kapelle der heiligen Fina ausführen und in Loreto erhielt er später gleichfalls Aufträge durch ihn. Es liegt nahe, bei Benedetto's erster uns bekannten großen plastischen Arbeit, die er ganz selbständig ausführte: dem Monument des heiligen Savinus im Dom zu Faenza (Taf. 341), gleichfalls an eine Vermittelung des älteren Bruders zu denken, der in Faenza den Dom erbaute; aber Giuliano wurde zu dieser Aufgabe erst zu einer Zeit berufen, als die Ausführung des Savinusmonuments schon vollendet war. Die Form ist eine eigenartige, da dem Künstler die Aufgabe gestellt war, einen Altar mit dem Grabmonument zu vereinigen. Dies hat er in der Weise (nicht gerade originell oder glücklich) gelöst, daß er unter der Nische, in der der Sarkophag steht, zwei Reihen von je drei Flachreliefs anbrachte, welche die Geschichte des Heiligen erzählen. Der Sarkophag selbst und die beiden Statuetten der Verkündigung darauf, sehr anmutige kleine Figuren, sind so verwandt mit dem mehr als ein Jahrzehnt früher von Antonio Rossellino für das benachbarte Forli gearbeiteten Sarkophag des heiligen Marcolinus, jetzt im Museum der Stadt (vgl. Taf. 321*b*), daß letzterer dem Künstler wohl als Vorbild gegeben wurde. Die Darstellungen aus dem Leben des heiligen Savinus zeigen einfache lebendige

Kompofitionen in flachem Relief, von fehr fauberer, eigenhändiger Durchführung, und find, wie die Verkündigungsftatuetten, in Bildung und Gewandung den gleichzeitigen Arbeiten Roffellino's nahe verwandt.

Die Zeit der Entftehung diefes reichen Marmormonuments ift nur ungefähr feftzuftellen. Die Stiftung, aus deren Mitteln es ausgeführt wurde, war 1468 durch Giovanna Manfredi gemacht worden. In diefem Jahre wurde aber Benedetto in San Gimignano mit dem Bau der Finakapelle beauftragt; erft nach der Vollendung diefer Kapelle, alfo wohl nicht vor 1470, wird er das Monument für den Dom in Faenza haben in Angriff nehmen können. In die folgenden Jahre fällt die Entftehung mehrerer anderer Arbeiten außerhalb Florenz, und mit Wahrfcheinlichkeit haben wir auch das berühmtefte Werk des Künftlers in Florenz felbft, die Kanzel in Santa Croce, diefer Zeit zuzufchreiben. In welcher Folge er diefe Arbeiten ausführte, und ob dies zum Teil in Florenz oder immer an Ort und Stelle gefchah, dies zu beftimmen, fehlt leider bisher der nötige urkundliche Anhalt. Die fraglichen Werke find, außer der Kanzel, das große Marmorciborium mit zwei leuchterhaltenden Engeln zur Seite in San Domenico zu Siena (Taf. 348), 1475 bereits vollendet, das in diefem Jahr begonnene Monument der heiligen Fina in der Collegiata zu San Gimignano (Taf. 342), fowie die Büfte des Pietro Mellini von 1474 und wahrfcheinlich auch das für diefen Gönner Benedetto's gearbeitete Marmortabernakel in der Badia zu Arezzo.

Datiert und bezeichnet ift die Büfte des Pietro Mellini, jetzt im Mufeo Nazionale zu Florenz (Taf. 346 *b*); eine durch ihre fchlichte und treue, wenn auch keineswegs bedeutende Wiedergabe der Perfönlichkeit ausgezeichnete Arbeit, deren Eindruck leider durch Verwitterung ftark beeinträchtigt wird. Der Dargeftellte ift ein Greis in den Siebzigen; wir werden alfo die Arbeiten, die nach den darauf angebrachten Wappen von Pietro Mellini beim Künftler in Auftrag gegeben wurden, keinesfalls wefentlich fpäter anfetzen dürfen als diefe Büfte von 1474, vielleicht gleichzeitig oder felbft noch etwas früher. Für alle diefe Marmorarbeiten, welche kirchliche Ausftattungsftücke find, ift es charakteriftifch, daß fie, bei reicher architektonifcher Gliederung und zierlichfter Dekoration, befonders reich mit figürlichem Schmucke verfehen find. An dem kleinen Tabernakel der Badia zu Arezzo (Taf. 347 *a*),[1]) das das Vorbild von Defiderio's Tabernakel in San Lorenzo deutlich erkennen läßt, ift die Figur des fegnenden Chriftkindes im oberen Abfchluß befonders anmutig und von feiner Durchbildung. Ähnliche fchöne Knabengeftalten find die reich gewandeten knieenden Engel, die Kandelaber halten, und die Relieffiguren der Evangeliften am Sockel des prächtigen Ciboriums in San Domenico zu Siena. Seine impofante Größe und reiche Gliederung ift wohl beeinflußt durch das kurz vorher vollendete,

---

Das Wappen daran ift genau das der Familie Mellini in Florenz. Ein in der Zeichnung anfcheinend ganz übereinftimmendes Wappen führte allerdings auch die Familie Francesconi in Siena; aber Arezzo war um diefe Zeit fchon längft im Befitz von Florenz, wodurch die Stiftung eines Sienefen an eine Kirche in Arezzo fo gut wie ausgefchloffen wird.

faſt überreiche Bronzeciborium des Vecchietta im Dom zu Siena. An dem marmornen Wandbrunnen in der Sagreſtia della cura des Domes zu Loreto (Taf. 347 *b*) bilden zwei jugendliche Engel den figürlichen Schmuck, Geſtalten, die dem Verkündigungsengel in Faenza noch nahe verwandt ſind. Da Giuliano erſt nach 1479 die Leitung des Dombaues zu Loreto übernahm, so kann Benedetto's Marmorbrunnen erſt nach dieſer Zeit entſtanden ſein; das Wappen des Kardinals G. della Rovere, das ſich am Geſims befindet, macht es ſogar wahrſcheinlich, daß es erſt nach dem Tode von Papſt Sixtus IV. 1484 ausgeführt worden iſt. Weniger friſch, aber doch als charakteriſtiſche Arbeiten Benedetto's erſcheinen die glaſierten Thonreliefs der Evangeliſten Lukas und Matthäus über zwei Thüren im Chorumgang (Taf. 349).

Dem Ciborium in Siena iſt die Kanzel in Santa Croce (Taf. 343 u. 344) im figürlichen Schmuck wie in der Architektur ſehr verwandt. Der Künſtler hat ſich hier in der Dekoration gar nicht genug thun können, und doch ſind alle Teile mit gleicher Liebe ausgeführt und das Ganze macht dabei durchaus keinen überfüllten oder unruhigen Eindruck. Die Darſtellungen aus dem Leben des heiligen Franz ſind in höherem Relief und etwas bewegter gehalten als die verwandten Tafeln am Savinusmonument, aber ſie ſind gleichfalls im ſchlichten Chronikenſtil erzählt; und in ähnlicher Weiſe ſind die Statuetten der Tugenden anmutige Frauengeſtalten ohne beſondere Kraft und Individualität. In der Ausführung zeigt ſich nicht mehr ſo durchweg die eigene Hand, wie es in dem früheren Monument in Faenza der Fall iſt. Das South Kenſington-Muſeum beſitzt drei Thonreliefs, die drei der Reliefs an der Kanzel in gleicher Größe und vollſtändig übereinſtimmend darſtellen. Sie haben vor den Marmorausführungen keineswegs größere Friſche voraus und ſind auch nicht ſkizzenhaft behandelt, ſo daß es fraglich iſt, ob ſie die Vorlagen des Künſtlers oder nicht vielmehr alte Wiederholungen ſind. Intereſſanter iſt ein zugehöriges Thonrelief im Berliner Muſeum (Taf. 345 a), weil es eine bei der Ausführung verworfene Kompoſition zeigt: den Traum des Papſtes Innocenz. Das Motiv wurde wohl, als für bildliche Darſtellung wenig geeignet, durch eine andere Darſtellung aus dem Leben des Heiligen erſetzt, falls nicht etwa auch Benedetto's Kanzel, wie die von Roſſellino und Mino im Dom zu Prato, die 1473 vollendet wurde, urſprünglich als Freikanzel geplant und daher auf ſechs Reliefs berechnet geweſen ſein ſollte.

Im Jahre 1475 finden wir Benedetto wieder für San Gimignano beſchäftigt: es galt die Ausführung des Monuments der heiligen Fina (Taf. 342; datiert 1475) in der Kapelle der Heiligen, die der junge Künſtler ſchon mehrere Jahre früher nach dem Plane ſeines Bruders Giuliano errichtet hatte. Auch hier wurde ihm die Aufgabe in ganz ähnlicher Weiſe geſtellt, wie in Faenza, indem mit dem Grabdenkmal ein Altar verbunden werden ſollte. Die Löſung iſt eine weſentlich glücklichere als dort, freilich inſofern nicht ganz eigenartig, als ſich Benedetto das Grabmal des Kardinals von Portugal zum Vorbild nahm. Über dem außerordentlich reich dekorierten Altartisch ſteht in Altarform ein Taber-

nakel: die Bronzethür etwas vertieft, durch je zwei perspektivisch gesehene Nischen flankiert, in denen anbetende Engel ſtehen; zu den Seiten auf vorſpringenden Sockel je ein knieender Engel mit Leuchter; das Geſims mit drei kleinen Reliefs aus dem Leben der heiligen Fina verziert; darüber auf ſeitlich vorragenden Konſolen der Sarkophag der Heiligen; oben auf der blau gemalten Rückwand, in einer Mandorla, das Relief der Madonna in ganzer Figur, zur Seite ſchwebend je ein anbetender Engel. Die plaſtiſchen Teile zum Teil überreich und zierlich, aber voll lieblicher Geſtalten und holder Köpfe.

In das Jahr 1480 laſſen ſich zwei größere Arbeiten Benedetto's ſetzen. Laut Inſchrift wurde in dieſem Jahre die lebensgroße Madonnenſtatue, jetzt im Dom zu Prato, vollendet, die nach dem urſprünglichen Platz ihrer Aufſtellung unter dem Namen der Madonna dell' Ulivo bekannt iſt, eine gemeinſame Stiftung der Brüder da Majano (Taf. 350*a* u. *b*). Das Marmorrelief der Pietà trägt am Sockel die Stiftungsinſchrift: JULIANUS ET JOVANNI ET BENEDICTUS MAJANII LEONARDI F. HANC ARAM POSUERUNT SCULPSERUNTQUE MCCCCLXXX. Wir haben in dieſem Marmorrelief, das für Benedetto zu gering iſt, die Arbeit des Giovanni zu ſehen; die urſprüngliche architektoniſche Einrahmung bildete wohl den Anteil Giuliano's an der Arbeit, während die (jetzt leider unbemalte) Thonſtatue der ſitzenden Maria mit dem ſegnenden Kinde auf dem Schoße auf Benedetto allein zurückgeht und ein ſehr charakteriſtiſches, anmutiges Werk desſelben iſt. Wie die Statue in ihrer urſprünglichen Bemalung etwa ausſah, zeigt eine ganz ähnliche Madonnenſtatue des Künſtlers im Berliner Muſeum, deren alte Bemalung noch erhalten iſt (Taf. 351). Dieſe hervorragende Gruppe, ein Meiſterwerk Benedetto's, iſt durch ihre Bemalung noch von beſonderem Wert, da uns ſonſt nur einige wenige große Figuren des Quattrocento in ihrer alten Bemalung erhalten ſind. Kleine Modelle zu ähnlichen Madonnenſtatuen (wie auch ſolche zu anderen Figuren [Taf. 360*a* u. *c*, 364*c*]) ſind uns verſchiedene erhalten, meiſt mit ihrer alten Bemalung oder doch mit Reſten derſelben; auf Taf. 352 ſind drei derſelben zuſammengeſtellt, von denen die beiden im Beſitz des Fürſten Liechtenſtein zu Wien und des Herrn James Simon zu Berlin ſich als Skizzen zu einer und derſelben Gruppe deutlich kennzeichnen. Im Gegenſatz zu Ant. Roſſellino's und Deſiderio's Thonſtatuetten der Maria mit dem Kinde (vgl. Taf. 330*a*) zeigt Benedetto in der Anordnung und im Verhältnis von Mutter und Kind einen der eigenen Reize kaum bewußten, naiven und beſcheidenen Sinn, einen ſtill beſchaulichen Charakter und eine gemütvolle Stimmung, die ſeine Madonnen deutſchen Arbeiten aus dem Anfange des ſechzehnten Jahrhunderts verwandt erſcheinen läßt; in der Bildung der Geſtalten hat er weniger Mannigfaltigkeit und Individualität wie jene älteren Künſtler. Benedetto ſteht darin wie in ſeiner leichten und klaren Art der Erzählung, im Geſchmack der Anordnung und in der klaſſiſchen Ruhe ſeiner Geſtalten dem etwa gleichalterigen Domenico Ghirlandajo am nächſten, mit dem er freilich auch, namentlich in der letzten Zeit, nicht ſelten eine gewiſſe Allgemeinheit in der Bildung, Nüchternheit im Ausdruck und Gebundenheit gemein hat.

Zu der „Madonna dell' Ulivo" gehörten ein paar Thonfiguren jugendlicher anbetender Engel, die ſchon vor der Aufſtellung der Gruppe im Dom zu Prato verſchwunden waren. Die eine glaube ich in der ſchönen, dieſer Zeit angehörenden Figur eines knieenden Engels in (jetzt unbemaltem) Thon im Muſeum zu Bergamo (Stiftung, Taf. 364 *b*) wiedergefunden zu haben.

Noch in demſelben Jahre 1480 erhielt der Künſtler den Auftrag auf die Marmorthür in der Sala dei Gigli des Palazzo Vecchio zu Florenz, die er im folgenden Jahre vollendete. Dieſe in ihren Verhältniſſen wie in der Dekoration und in der Marmorausführung meiſterhafte Arbeit der letzten Frührenaiſſance hatte urſprünglich auch reichen figürlichen Schmuck. An der Stelle des durch Benedetto in Marmor zur Juſtizia ergänzten antiken Porphyrtorſos, der jetzt über der Thür ſteht, befand ſich urſprünglich die ſitzende Marmorfigur einer Juſtitia (jetzt im Muſeo Nazionale), nach der oberflächlichen und dabei kleinlichen Behandlung nur eine Werkſtattsarbeit. Eine ähnliche Figur in Thon, die ſich im Muſeum zu Perugia befindet, gilt als das Modell zu dieſer Geſtalt. Auf der anderen Seite ſtand die ſchlanke Marmorſtatue des jugendlichen Johannes, die jetzt im Muſeo Nazionale aufgeſtellt iſt (Taf. 360 *b*). Welcher Abſtand von den herben jugendlichen Johannesgeſtalten Donatello's und ſelbſt von den heiteren Knaben eines Roſſellino! Dieſelbe Sammlung enthält auch die kleinen Marmorgruppen von den Ecken des Thürgeſimſes (Taf. 353 *a* u. *b*): zwei niedrige Kandelaber mit Putten zur Seite, herzige Kindergeſtalten von unterſetztem Bau und echt kindlichem Ausdruck, aber ohne die Friſche der Kinder des Antonio Roſſellino oder die ausgelaſſene Lebendigkeit von Deſiderio's Putten. Ganz verwandten Charakter zeigen die Putten, die einen Fruchtkranz zwiſchen ſich halten, im Muſeum zu Berlin (Taf. 354 *a*), eine etwa der gleichen Zeit angehörende Marmorarbeit, die ſich früher in einer Villa oder Kapelle vor Florenz befunden haben ſoll; ſie bildete den Relieffſchmuck einer Thürlünette.

In die gleiche Zeit gehören wohl auch zwei kleinere Arbeiten: ein jetzt unbemaltes Thonmodell mit der Geburt Johannes' des Täufers in Hochrelief, im South Kenſington-Muſeum zu London (Taf. 345 *b*), und die bemalte Thonbüſte der heiligen Katharina von Siena im Berliner Muſeum (Taf. 346 *a*). Das Relief iſt in den anmutigen Geſtalten, der behaglichen Stimmung, der ſchlichten, klaren Erzählungsweiſe der berühmten gleichen Darſtellung Ghirlandajo's in dem Freskencyklus von Santa Maria Novella nahe verwandt. Die Bezeichnung als Ghiberti, unter der es in London geht, braucht nicht beſonders widerlegt zu werden; Typen, Gewandung, Kompoſitionsweiſe, wie die Geſtalt des ſitzenden Mannes rechts ſprechen aufs deutlichſte die Sprache des Benedetto. Der Fries von nackten Putten, die Guirlanden tragen, kehrt faſt genau ſo am Sockel der Katharinenbüſte wieder, die aber auch in der Anordnung und Faltengebung wie in der Auffaſſung die charakteriſtiſchen Merkmale der Kunſt des Meiſters trägt. Die feinen, anmutigen Züge der jungen Nonne, die von dem weißen Kopftuch und dem ſchwarzen Mantel darüber ſehr geſchmackvoll eingerahmt werden, haben in der demütigen Wendung nach unten und dem holden

Lächeln auf den Lippen den Ausdruck ſtiller Begeiſterung und ſchwärmeriſcher Hingabe, der die Nonne von Siena ihre Heiligſprechung verdankte. Kein Künſtler vor Sodoma hat ſie ſo edel und charakteriſtiſch dargeſtellt.

Ein neues Feld der Thätigkeit eröffnete ſich für Benedetto, wie es ſcheint, noch einmal durch Vermittelung ſeines Bruders Giuliano. Als dieſer in Neapel für König Alfonſo verſchiedene große Bauten begann, ſcheint er bei Alfonſo's Schwager Antonio Piccolomini die Vollendung des vor mehr als einem Jahrzehnt bei A. Roſſellino beſtellten Grabmonuments von deſſen Gattin Maria von Aragon in Anregung gebracht zu haben. Die Ausführung des von Roſſellino kaum begonnenen Denkmals ſcheint Benedetto um 1486 übernommen und in wenigen Jahren vollendet zu haben (Taf. 355), da bereits 1489 für denſelben Beſteller eine andere große Marmorarbeit, die gleichfalls noch jetzt die Cappella Piccolomini in Montoliveto zu Neapel ſchmückt: der Altar mit der Verkündigung, abgeliefert wurde (Taf. 356). Für das Denkmal der jung verſtorbenen Prinzeſſin mußte der Künſtler zwar Roſſellino's Monument des Kardinals von Portugal in San Miniato, das ſchon Antonio bei dem Auftrage als Vorbild gegeben war, in der Kompoſition faſt treu nachbilden: im übrigen iſt dieſes ſchöne Denkmal aber — wie die Arbeit zweifellos erweiſt — ein durchaus eigenartiges, mit beſonderer Liebe durchgeführtes Werk des Benedetto da Majano. Die edle jugendliche Geſtalt der Toten, die Engel, wie Maria und das Kind haben in beſonders hohem Maße die anmutigen, hier beinahe zarten Formen und jenen bestehenden Zug träumeriſchen Sinnens, die für die Geſtalten des Künſtlers überhaupt charakteriſtiſch ſind. Auf Benedetto's eigene Erfindung geht nur das kleine Auferſtehungsrelief über der Toten zurück, an deſſen Stelle im Monument des Florentiner Erzbiſchofs aus „königlichem Stamme“ ein koſtbares Stück orientaliſchen Alabaſters angebracht iſt, das der Verſtorbene wohl aus dem gelobten Lande von geheiligter Stelle bekommen hatte.

Der große Marmoraltar mit der Verkündigung, den Benedetto 1489 vollendete, iſt das Gegenſtück der ähnlichen Arbeit von A. Roſſellino, das Preſepe darſtellend. Er zeigt daher die gleiche Anordnung: in der Mitte die Verkündigung, zu den Seiten in Niſchen die Statuen der beiden Johannes und darüber im Rund die Halbfiguren von ein paar weiblichen Heiligen; über dem reichen Geſims kranztragende Putten und am Sockel kleine Darſtellungen aus dem Leben Chriſti und Mariä. Die Ausführung zeigt die lieblose Behandlung von Gehilfen; die Kompoſitionen ſind ſchon recht nüchtern, die Standfiguren erſcheinen zu bewegt, die faſt ſackförmigen, bauſchigen Gewänder fallen ſtörend auf, und die Dekoration iſt übertrieben reich und zierlich. Die Richtung der ſpäteren Zeit des Künſtlers macht ſich hier beſonders ſtark und wenig erfreulich geltend.

Unmittelbar nachdem der Künſtler dieſe ſtattlichen Arbeiten fertiggeſtellt hatte, oder vielleicht noch während er daran beſchäftigt war, finden wir ihn mit einem der angeſehenſten Florentiner Bürger, mit Filippo Strozzi, in näherer Berührung. Bei den Beziehungen Filippo's zu dem Neapolitaner Hofe, an dem er während ſeines Exils lange als bedeutendſter Bankier gelebt hatte, iſt es

nicht unwahrſcheinlich, daß Benedetto ſowohl wie ſein Bruder Giuliano gerade durch ihn an die Aragonier empfohlen wurden. Für Filippo Strozzi ſelbſt ſoll Benedetto nach alter Annahme, die auf Vaſari's Zeugnis zurückgeht, 1489 den herrlichen Palaſt begonnen haben, der eines der Wahrzeichen von Florenz bildet. Die neueſten Forſchungen haben es wahrſcheinlich gemacht, daß nicht Benedetto, ſondern vielmehr Giuliano da Majano ein Modell des Palaſtes lieferte, alſo wahrſcheinlich als der Urheber des Planes gelten darf, deſſen Ausführung namentlich Cronaca leitete. Doch finden wir Benedetto gleichzeitig für Filippo thätig. Von zwei Büſten, die er von ihm anfertigte, zeigt die Marmorbüſte im Louvre (Taf. 357*b*) in den leidenden Zügen bereits ſtarke Spuren der ſchweren Krankheit, der Filippo 1491 erlag; ſie wird alſo wohl nicht vor dem Jahre 1490 entſtanden ſein. In der ganz ähnlichen bemalten Thonbüſte, jetzt im Beſitz des Berliner Muſeums (Taf. 357*a*), die als Modell für die nach dem Leben vollendete Marmorbüſte diente, erſcheint der Dargeſtellte noch friſcher und jugendlicher, ſodaß ſie gewiß um ein oder ein paar Jahre früher entſtanden ſein wird. In beiden Büſten bewährt ſich der Künſtler, wie in der früheren Büſte des Pietro Mellini, als Meiſter im Porträt. Seine treue, liebevolle Wiedergabe der Natur bei wenig ausgeſprochener Eigenart in Auffaſſung wie in Behandlung befähigte ihn ganz beſonders dazu; und ein Kopf mit den feinen, durchgeiſtigten Zügen wie der des Filippo Strozzi war für ſeine Kunſtweiſe ein beſonders günſtiger Vorwurf.

Noch vor Filippo's Tode begann Benedetto die Ausführung von deſſen Grabmal. Es gehört nicht zu ſeinen glücklichſten Arbeiten und zeigt teilweiſe ſchon die Frührenaiſſance in eigentümlicher Ausartung (Taf. 358). Vielleicht trifft den Künſtler nicht die volle Verantwortung dafür; denn der Entwurf des Denkmals entſpricht keiner ſeiner anderen Arbeiten, iſt vielmehr, wohl auf Verlangen des Beſtellers, den von Giuliano da San Gallo kurze Zeit vorher vollendeten Monumenten des Francesco Saſſetti und ſeiner Frau in Santa Trinita frei entlehnt. Die Ausführung des Sarkophags in ſchwarzem Marmor nach antikem Vorbild, die Form der Niſche, die Einrahmung derſelben durch einen Halbbogen, der trotzdem mit einem aufſteigenden Kandelaber dekoriert iſt, finden wir in ganz ähnlicher Weiſe bei den Saſſettimonumenten. Der einzige figürliche Schmuck, das Marmorrelief der Madonna auf Porphyrgrund, von einem zierlichen Roſenkranz eingerahmt, zu deſſen Seiten je zwei Engel verehrend ſchweben, iſt ganz Benedetto's Idee und Werk. Mutter und Kind haben den freundlichen, hingebenden Ausdruck wie in den früheren Madonnendarſtellungen, aber bereits bei weniger individueller Bildung, bei vollerem, bauſchigem Faltenwurf und mit dem Anflug eines ſchwärmeriſchen Ausdruckes in den Zügen, wie ihn gleichzeitig Perugino beſonders ſtark und bis zur Manieriertheit typiſch entwickelt. Ein ganz ähnliches weißes, nur mit Goldornamenten verziertes Stuckrelief der Madonna, gleichfalls in der Einrahmung eines Roſenkranzes, das ſich jetzt in amerikaniſchem Privatbeſitz befindet (Taf. 354*b*), iſt naiver und individueller und daher wohl einige Zeit früher entſtanden. Dasſelbe gilt von dem nahe verwandten und ebenſo dekorierten Stuckrelief der Madonna im Louvre, das von gleicher Schönheit iſt

(Taf. 365 *a*). Kräftiger im Relief ift ein in feiner leuchtenden warmen Farbe fehr anfprechendes großes rundes (in alten Stucknachbildungen häufiger vorkommendes) Madonnenrelief, das fich im Befitz des Duc de Monpenfier zu Bologna befindet (Taf. 365 *b*). Über die Herkunft und die urfprüngliche Beftimmung diefes erft vor einiger Zeit in dem Magazin einer der Villen des Galliera'schen Befitzes gefundenen Werkes ift leider nichts bekannt.

Durch Lorenzo Magnifico, mit dem wir fonft den Künftler in keiner Beziehung fehen, erhielt Benedetto als Staatsauftrag etwa gleichzeitig, im Jahre 1490, die Ausführung der beiden Marmordenkmäler Giotto's und des Mufikers Squarcialupo im Dom zu Florenz (Taf. 359 *a* und *b*). In einfachem, kräftig umrahmtem Rund, deffen Charakter dem großen Stil des mächtigen Domes entfpricht, find die Büften der beiden Künftler aufgeftellt. Da fie beide nicht nach der Natur und wohl nur nach ungenügenden Vorlagen gearbeitet werden konnten, find fie als Porträts nicht bedeutend; und Charakterköpfe daraus zu fchaffen, lag der Begabung des Künftlers fern. Benedetto hat gleichzeitig (1490) noch ein anderes Werk für den Dom von Florenz geliefert, das von Lorenzo di Credi bemalte Holzkruzifix (Taf. 361), eine Arbeit von großer Vollendung und edlem Ausdruck des Leidens in den fchönen Zügen.

Schon in den Arbeiten vom Ende der achtziger Jahre, namentlich im Verkündigungsaltar in Montoliveto zu Neapel, zeigt fich ein Nachlaffen des Künftlers in der naturaliftifchen Durchbildung: die Gewänder find fackartig und haben gebaufcht lange Parallelfalten, die Figuren werden allgemeiner und leerer in den Formen, die Kompofitionen unruhiger und doch ausdruckslofer. Dies ift noch mehr der Fall mit Benedetto's Werken aus den neunziger Jahren. Die charakteriftifchfte und bedeutendfte Arbeit diefer letzten Zeit des Künftlers, die zum Teil noch auf der Höhe feiner älteren Monumente fteht, ift der große Marmoraltar des heiligen Bartolus in S. Agoftino zu San Gimignano (Taf. 362). Hier hatte er fchon 1493 die Marmorbüfte des Onofrio di Pietro, dem die Collegiata eine Reihe von Stiftungen (darunter auch die Capella Fina und ein Marmortabernakel Benedetto's von 1475) verdankte, ausgeführt oder richtiger ausführen laffen; denn die Büfte ift eine geringe Werkftattarbeit, für die der Künftler höchftens ein Modell angefertigt haben kann. Den Bartolusaltar arbeitete er im folgenden Jahre. Wie beim Finaaltar, der faft zwanzig Jahre früher entftanden war, hatte er den Sarkophag des Heiligen mit dem Altar zu verbinden. In der Erfcheinung hat er etwas jenem älteren Werke, das ihm wohl als Vorbild aufgegeben wurde, fehr Verwandtes gefchaffen, ohne es jedoch nachzuahmen; fowohl im Aufbau wie in den Einzelheiten ift der Bartolusaltar vielfach verfchieden vom Finaaltar. In einer flachen Kapelle mit zurückgefchlagenem Vorhang, ganz wie in der Finakapelle, fteht der Sarkophag auf einer Bafis mit Hochreliefs, unten vor dem Altaraufbau, der in drei Nifchen die Geftalten der Tugenden enthält; über dem mit flachem Gefims fchließenden Altar ift in reichem Fruchtkranz das Rundrelief der Madonna mit dem fegnenden Chriftuskind angebracht, zu den Seiten je ein Engel in Verehrung. Der Aufbau ift monu-

mentaler und wirkungsvoller, und einzelne Geſtalten, wie die Mutter mit dem Kind und die Engelsköpfe ſind ſehr lieblich und voll jugendlichem Reiz im Ausdruck. Schwächlich in Haltung und Ausdruck ſind dagegen die Figuren der Tugenden, deren Gewänder ſchon den unruhigen, bauſchigen Faltenwurf der meiſten ſpäteren Werke Benedetto's zeigen. Von beſonderem Intereſſe iſt die faſt tadellos erhaltene Vergoldung und Bemalung, nach der auch die Finakapelle neuerdings reſtauriert worden iſt.

Eine kleine Arbeit, die nur in Stuckwiederholungen erhalten iſt, das Relief mit der Klage unter dem Kreuz (Taf. 363 *b*), gehört nach der Haltung der Figuren und der Behandlung ihrer weiten Gewänder gleichfalls in dieſe ſpätere Zeit des Meiſters. Als ſeine letzten Arbeiten dürfen wir die beiden Marmorwerke in der Miſericordia zu Florenz (Taf. 363 *a* u. *c*) betrachten: die Gruppe der Maria mit dem Kinde und die Sebaſtianſtatue, die er unvollendet dem Bigallo vermachte. Wenn ſie auch in ihrem unfertigen Zuſtande kein abſchließendes Urteil zulaſſen, ſo geben ſie ſich doch auch ſo ſchon als beſonders charakteriſtiſche Arbeiten der letzten Richtung Benedetto's zu erkennen. Die weichen verallgemeinerten Körperformen, die leeren Köpfe, die vollen gebauſchten Falten der dicken Gewänder, das Streben nach reicherer Bewegung und Belebung, namentlich der geſteigerte Gefühlsausdruck, der am ſtärkſten in dem ſchwärmeriſchen Blick des Sebaſtian und des Kindes ſich geltend macht, die beide wie begeiſtert nach oben ſchauen, beweiſen in ähnlicher Weiſe, wie Civitale's ziemlich gleichzeitig entſtandene Marmorſtatuen in der Johanneskapelle des Doms zu Genua, wie ſtark die neue Zeit, die Hochrenaiſſance, in Toskana ſchon an Boden gewonnen hatte. Die Madonnengruppe zeigt ſich ſchon ähnlichen Arbeiten von Andrea Sanſovino verwandt.

MATTEO CIVITALI.

(Lucca 1436—1501.)

Den Florentiner Künſtlern der zweiten Hälfte des Quattrocento ſchließt ſich der Lucchefe Matteo Civitali, welcher bis auf die letzten Jahre ſeines Lebens ausſchließlich in ſeiner Heimatſtadt thätig war, ſo eng an, daß wir ihn als einen direkten Schüler der großen Florentiner betrachten müſſen. War doch Lucca, das damals ſchon ſeit Jahrzehnten unter der Herrſchaft von Florenz ſtand, ohne einen irgendwie beachtenswerten Künſtler vor Matteo, mit dem dieſer in Zuſammenhang gebracht werden könnte. Ob und wann Matteo in Florenz war, und wer dort ſein Lehrer geweſen iſt, dafür fehlt es uns an genügendem Anhalt; auch ſeine Arbeiten laſſen nach dieſer Richtung keine ganz beſtimmten Schlüſſe zu, ſo deutlich ſie ihre Abkunft von den Florentiner Marmorbildern in der Richtung der beiden Roſſellino und des Desiderio da

Settignano verraten. Die nahen perſönlichen Beziehungen zwiſchen Matteo und dem um faſt zehn Jahr älteren Antonio Roſſellino, die aus ihrer gegenſeitigen Berufung als Schiedsrichter bei der Abſchätzung von Werken des einen wie des andern deutlich hervorgeht, iſt mindeſtens ein Beweis für ſeine enge Beziehung zu Florenz, wenn nicht ſogar zu den Werkſtätten der Gambarelli.

Matteos Thätigkeit für die Kirche in Lucca war eine so umfangreiche, daß ſeine eigenhändigen und ſeine Werkſtattsarbeiten den Charakter der Skulptur und Dekoration zur Zeit der Renaiſſance in Lucca beſtimmen, ja recht eigentlich ausmachen. Die wichtigſten Arbeiten ſind heute noch in den Kirchen Luccas, einiges iſt aus aufgehobenen Kirchen in die dortige Pinakothek und in das Museo Nazionale zu Florenz gekommen; nur ein paar unbedeutende Stücke haben ihren Weg ins Ausland gefunden. In ſeinen letzten Lebensjahren überſiedelte der Künſtler nach Genua, um die Johanniskapelle des Domes im Innern mit ſeinen Skulpturen auszuschmücken, eine Arbeit, an deren Abſchluß ihn der Tod verhinderte.

Die lokale Urkundenforſchung uud das umſichtig auf Grund derſelben kompilierte Buch von Charles Yriarte über Matteo Civitale geben Aufſchluß über Zeit und Beſteller der großen Mehrzahl seiner Arbeiten. Dieſe beginnen aber erſt, als der Meiſter bereits ein Alter von ſechsunddreißig Jahren hatte. Als früheres Werk nennt man ein ſonſt nicht beglaubigtes Medaillonporträt des Pietro d'Avanzo im Eingange des Domes von Lucca (Taf. 367 *a*). Da dieſer hervorragende Humaniſt ſchon 1457 im Alter von etwa ſechzig Jahren ſtarb, während er in dem Bildniſſe noch faſt jugendlich erſcheint, ſo iſt jenes Relief gewiß erſt nach Pietros Tod und nach dem vorhandenen Profilportät eines Dritten gearbeitet worden. Der Vergleich mit den Reliefbildniſſen Matteos an verſchiedenen ſeiner Monumente macht die Zuweiſung dieſes Reliefs mindeſtens wahrſcheinlich, um ſo mehr, als zu ſeiner Zeit kein anderer namhafter Bildhauer in Lucca thätig war.

Das erſte beglaubigte Werk iſt das Grabmal des 1467 verſtorbenen Pietro Noceto, das beim Künſtler von dem Sohne des angeſehenen Luccheſer Sekretärs am päpſtlichen Hofe Niccolò beſtellt und von ihm 1472 abgelieſert wurde. Es iſt im Aufbau den Monumenten der Florentiner Staatſekretäre in S. Croce entlehnt, in ähnlicher aber noch treuerer Weiſe, wie dies durch Mino in ſeinen Gräbern in der Badia zu Florenz geschehen iſt. Die wenigen Änderungen ſind keineswegs Verbeſſerungen; der plaſtiſche Teil iſt wenig bedeutend und ſelbſt die Dekoration noch etwas ſchwerfällig.

Wie in Niccolò Noceto, der dem Künſtler ſpäter den Auftrag zum Regulusaltar gab, so fand Matteo wenig ſpäter in einem anderen Luccheſer Edelmann Domenico Bertini, gleichfalls apoſtoliſchem Sekretär, einen Gönner, deſſen Freigebigkeit die Kirchen Luccas die meiſten und ſchönſten Monumente des Künſtlers verdanken. Das erſte dieſer Werke, der Sakramentaltar im Dom, auf den der Auftrag 1473 erfolgte, iſt leider zerſtört bis auf die beiden knieenden Engel

die — wohl ähnlich wie bei Ben. da Majanos Sakramentshaus in S. Domenico zu Siena — zur Seite des zierlichen Marmoraufbaues ſtanden. Dieſe Engel (Taf. 369) und die ganz verwandte Figur des Glaubens in Hochrelief im Bargello (Taf. 373) ſind die anmutigſten Schöpfungen Matteos; ſie beſtehen ſelbſt neben den gleichzeitigen Florentiner Marmorarbeiten. Die Verbindung eines großen Schönheitsgefühles mit dem Ausdruck ſchwärmeriſcher Andacht, ohne Abſicht oder Sentimentalität, kommt in dieſen, auch durch vollendete Marmorarbeit ausgezeichneten Werken zu vorteilafteſter Geltung. Faſt ebenſo günſtig bekundet ſich das Talent des Künſtlers in dem einfachen Grabmal, das er 1479 ſeinem Mäcen D. Bertini im Dom errichtete (Taf. 370 *a*). Auf sarkophagartigem Unterſatz mit der Inſchriftstafel zwiſchen den Wappen ſteht in dem halbrunden Abſchluſſe die lebensvolle Büſte von einfacher edler Auffaſſung. Den feinen dekorativen Sinn des Künſtlers lernen wir in den verſchiedenen großen Dekorationsarbeiten kennen, die er, wieder auf Koſten ſeines Gönners, für den Dom ausführte: der Marmorbalustrade, dem großen achtfeitigen, außerordentlich eleganten Tempietto mit farbigem Dach — einem Schmuckſtück, wie Italien nur wenige beſitzt (dem ſog. Volto Santo, zwiſchen 1481 und 1484 ausgeführt) — und der Kanzel (erſt 1484 beim Künſtler beſtellt; Taf. 368 *b*), die in den guten Verhältniſſen, den reichen, ſauber gearbeiteten Ornamenten und der farbigen Wirkung dem Tempietto kaum nachſteht.

Das Volto Santo iſt außen mit einer Statue des h. Sebaſtian geſchmückt (Taf. 371). Die anmutige jugendliche Geſtalt zeigt die Schranken in der Begabung des Künſtlers; zur Wiedergabe und feinen Durchbildung des Nackten fehlten ihm die Kenntniſſe und wohl auch der naturaliſtiſche Sinn der Florentiner. Auch ſeine Madonnen: die große Marmorſtatue außen am Dom, leider ſtark verwittert und ſchlecht ausgeflickt (vor 1480, Taf. 372 *a*) und die „Madonna delle Tosse“ in S. Trinità (vom Jahr 1480, Taf. 372 *b*), beide wieder auf Koſten Bertinis ausgeführt, beſtätigten dies in anderer Weiſe; beide ſind unbedeutend in der Haltung und die letztere, naturaliſtiſch weit feiner, iſt auffallend ungeſchickt in der Reliefbehandlung.

Wie für S. Trinità, ſo ſtiftete Bertini außerhalb des Doms von Lucca auch ſonſt eine Reihe von Marmorarbeiten ſeines Schützlings. Für die Kirche S. Romano ließ er ihn 1490 das Grabmal ihres Heiligen (Taf. 375 *a*) ausführen, ein ſchlichtes und anmutiges Werk, namentlich durch die liegende Figur des jungen Ritters, aber im Aufbau nicht glücklich. Die Empfindung in dem Relief des Ecce homo, der wie ſegnend die Arme über den Toten ausbreitet, iſt noch ſtärker ausgeſprochen in ein paar von Bertini in der Nähe von Lucca geſtifteten Tabernakeln mit der Halbfigur Chriſti als Ecce homo, das eine in der Kirche zu Segromigno, das andere, weit feinere in der von Lammeri. Künſtleriſch bedeutender ſind die Marmorbüſten des dorngekrönten Chriſtus in der Pinakothek zu Lucca (Taf. 376 *a*) und das auch durch die glühende Farbe des Marmors ausgezeichnete Hochrelief des Ecce homo im Bargello (Taf. 376 *b*). Namentlich das letztere zeigt ähnlich, wie die daneben aufgeſtellte Figur des Glaubens, mit

welcher Tiefe und Wahrheit der Künftler ftarke Empfindungen, Schmerz wie Begeifterung, auszudrücken verftand.

Matteos berühmteftes und figurenreichftes Werk, der Altar des h. Regulus im Dom zu Lucca (Taf. 374), den ihm Dom. Noceto 1484 in Auftrag gab, ift folchen einfachen Arbeiten nicht ganz gewachfen. Die Kompofition, bei der es galt, Grabmal und Altar zu vereinigen, ift eine fehr beachtenswerte, aber in ihren beiden Etagen weder befonders eigenartig noch glücklich; die reiche Ornamentik ift fehr fein und fauber, aber in der Gefamtwirkung nicht ausdrucksvoll genug; die Figuren find tüchtig, wie etwa die Geftalten des Domenico Ghirlandajo, aber es fehlt ihnen die rechte Frische und Energie. Selbft die leuchterhaltenden Engel find etwas fchwächlich und pofieren zu fehr.

Unter den wenigen Werken Matteos, die in Lucca nicht mehr an ihrem Platze find, fteht das große Marmorrelief mit der Verkündigung in reicher Einrahmung im Mufeum zu Lucca obenan (Taf. 375 *b*). In das Ausland ift nur die unfertige Statue einer knieenden Maria, und ein Friesftück mit dem tüchtigen Reliefporträt eines Alten (jetzt beide im South Kenfington Mufeum, Taf. 370 *b*) fowie das kleine Thronmodell eines Altars mit der Himmelfahrt Mariä (im Berliner Mufeum) gekommen; letzteres nur in feinem oberen Teile erhalten. Das feine Profilporträt einer jungen Frau mit weit zurückgeftrichenem Haar im Befitz von H. Adolph von Beckerath in Berlin (Taf. 367 *b*) ift vielleicht mit Unrecht dem Künftler zugefchrieben worden. Nach der großen Verwandtfchaft mit den Reliefporträts des Matthias Corvinus und seiner Gattin im Berliner Mufeum, die wir für die Werkftatt Verrocchios in Anfpruch nehmen, ift wohl auch diefes Frauenbild der gleichen Herkunft. Die weiche Modellierung des Fleifches, das malerifche Relief, der reiche phantaftifche Haarfchmuck fprechen eher für Verrocchio als für Civitale.

Über den umfangreichften Auftrag, der dem Künftler erteilt wurde, die Ausfchmückung des Innern der Taufkapelle im Dom von Genua, fehlen uns die fonft fo reichlich über den Künftler fließenden Urkunden. Doch ift die herkömmliche Annahme, daß diefe Arbeiten für Genua in die letzte Zeit des Künftlers fallen, nach ihrem Stil fehr wahrfcheinlich. Auch der Umftand fpricht dafür, daß Matteo diefe Arbeit nicht vollendete und bald nach feinem Tode Andrea Sanfovino mit der Fortführung beauftragt wurde. Daß wir Matteo trotzdem in den letzten Jahren wiederholt in Lucca erwähnt finden, erklärt fich wohl daraus, daß der Künftler diefe Arbeiten für Genua nicht an Ort und Stelle, fondern in feiner Heimat ausführte. Von Matteos Hand find die meiften Reliefs in den Lünetten der Wände, Gefchichten aus dem Leben des Täufers darftellend (Tafeln im Nachtrag), fowie fechs der lebensgroßen Marmorftatuen (Taf. 377 und 378). Während die Reliefs wieder an dem Mangel lebendiger Erzählung, an ungefchickten Verhältniffen und unglücklichem Reliefftil leiden, find die Statuen mehr oder weniger frei in Haltung und Bewegung, breit und einfach in der Behandlung. Kam fchon in älteren Arbeiten, in denen der Künftler Gelegenheit dazu hatte, die Vorliebe und befondere Begabung für erregte und ftarke

Gefühlsäußerungen wie für Einfachheit und Schönheit in der Bildung und Haltung ſeiner Figuren zur Geltung, ſo haben dieſe letzten Freifiguren in dem Streben nach intereſſanten Gegenſätzen in der Stellung der einzelnen Körperteile zu einander, nach Mannigfaltigkeit der Charakteriſtik, nach Pathos, allgemeinerer, typiſcher Bildung, großer Behandlung der Gewänder u. ſ. f. schon ſo viel Züge der Hochrenaiſſance, wie ſie ſelbſt unter den jüngeren Quattrocentiſten von Florenz kein Bildhauer aufweiſt. Leider ſind zwei der Hauptſtatuen, Adam und Eva, durch abſcheuliche Gipsgewänder, die man ihnen in der Barockzeit angelegt hat, empfindlich beeinträchtigt.

MINO DA FIESOLE.

(Florenz 1431—1484.)

Einem Künſtler wie Mino da Fieſole volle Gerechtigkeit angedeihen zu laſſen, iſt nicht leicht. Stehen wir vor den ſchlichten lebensvollen Büſten ſeiner früheren Zeit oder vor zierlichen Grabmonumenten wie dem des Biſchofs Salutati oder des jungen Tornabuoni, ſo möchten wir ihn unter ſeinen Zeitgenoſſen Künſtlern wie Antonio Roſſellino und Benedetto da Majano faſt gleichſtellen, während wir von den meiſten ſeiner nur allzu zahlreichen Werke durch den Mangel an architektoniſchen Sinn und voller Eigenart, durch die Oberflächlichkeit in der Durchbildung, namentlich der Figuren, und die lieblose Maſſenarbeit, die am ſtärkſten in ſeinen römiſchen Monumenten hervortritt, abgeſtoßen werden. Mino soll von Haus aus Steinmetz geweſen und erſt durch Deſiderio, der zufällig ſeine Begabung entdeckte, zum Künſtler ausgebildet worden ſein. Seine Werke ſcheinen dieſe Angabe Vasaris zu beſtätigen; wir kennen nur Marmorwerke von ihm, und von einer handwerksmäßigen Behandlung derſelben, von einer geſchäftsmäßigen Erledigung der Aufträge, die er übernahm, wo und wie er ſie bekommen konnte, hat ſich Mino ſein ganzes Leben hindurch nicht frei gemacht. Freilich muß Deſiderio, wenn Vasaris Erzählung richtig iſt, den Jüngling ſchon an ſich gezogen haben, als dieſer kaum erwachſen war; denn ſeine beſten Arbeiten ſind die Büſten, die er mit einigen zwanzig Jahren ausführte. Damals war er offenbar bereits ein Künſtler von Ruf, da er die vornehmſten Florentiner porträtierte. Die Büſte des Niccolò Strozzi, jetzt in der Berliner Galerie (Taf. 379*a*), die er nach der Inſchrift im Innern der Büſte 1454 in Rom ausführte und die Büſten der beiden Söhne Coſimos dei Medici, Piero und Giovanni (jetzt im Bargello Taf. 380), beide dem Alter der Dargeſtellten nach kaum ſpäter als 1454 entſtanden, ſind die früheſten Arbeiten, die uns von ihm bekannt ſind und zugleich ſeine Meiſterwerke. Bei natürlicher Haltung und ſchlichtem Ausdruck und anſcheinend einfacher Behandlungsweiſe giebt der Künſtler die Perſönlichkeit mit einer Lebendigkeit und objektiven

Wahrheit, die ihn in ſolchen Arbeiten als Porträtbildhauer in die Reihe der erſten Künſtler ſtellen. Auch er iſt der echte Florentiner in der treuen Wiedergabe des Modells, aber er ordnet dabei kleine individuelle Zufälligkeiten geſchickt unter, giebt die großen Maſſen breit und einfach wieder, hebt die Eigentümlichkeiten in der Formbildung und Haltung ſcharf heraus und giebt die Details, wie Haare, Augenbrauen, Lippen, Augen, Gewandfalten u. s. f., in beſtimmter, ſehr eigenartiger Weiſe, die ihn leicht zwiſchen anderen Künſtlern herauserkennen läßt. Wo er, wie für dieſe Büſten, liebevoll direkt nach der Natur arbeitet, macht sich dieſe Behandlungsweiſe in friſcher, pikanter Weiſe geltend; wo er aber, wie in den meiſten größeren Werken, dekorativ und teilweiſe aus dem Kopfe arbeitet, wird ſie häufig zu ſtörender Manier, läßt ihn eckig und ſpitz, kleinlich und oberflächlich erſcheinen.

Den genannten Büſten ſtehen an Zeit und Güte mehrere ähnliche Marmorbüſten nahe. So die 1455 datierte bisher nicht bekannte große Büſte des Aſtorgio Manfredi im Beſitz von Baron Schickler in Paris (die Abb. werden wir in einem Nachtragsheft bringen). Der Herr von Faenza, den Mediceern nahe befreundet, iſt im Kettenpanzer dargeſtellt; in der Haltung ganz ähnlich wie Piero in ſeiner Büſte des Bargello, in der Durchführung faſt zu ſorgfältig. Eigentümlich iſt, daß auch hier — wie in der Büſte des Niccolò Strozzi — der Künſtlername in der Inſchrift im ausgehöhlten Innern der Büſte nicht MINO, ſondern NINO lautet, während doch die Behandlung die Hand eines dritten Künſtlers in beiden Büſten völlig ausſchließt. Aus dem folgenden Jahre 1456 iſt die Büſte eines Florentiner Kleinbürgers — als ſolche in dieſer Zeit wohl einzig in ihrer Art; der Apotheker Aleßo di Luca Mini, wohl ein Freund des Künſtlers, der darin laut der Inſchrift dargeſtellt iſt, ſuchte ſeine Liebe zur Kunſt und ſpeciell zur Antike dadurch zu dokumentieren, daß er ſich in antiker Tracht abbilden ließ (Taf. 379 *b*, im Berliner Muſeum). Von gleicher Güte ſind die kleine Büſte des Conte della Luna im Bargello von 1461 (Taf. 383 *a*) und die Büſte des verſchlagenen Diotisalvi Neroni, des Gönners der Badia, im Beſitz von Gustave Dreyfus zu Paris (von 1464, Taf. 384); letztere mit dem koloſſalen Kopf auf den ſchmalen Schultern und dünnen Armen, die ein antikiſches Gewand bedeckt, faſt verkrüppelt wirkend, aber dadurch um ſo mächtiger in dem überlegenen geiſtigen Ausdruck. Auch Knabenbüſten im Gewande des Stadtheiligen Johannes d. T. kommen von Mino vor. Zwei ſolche beſitzt der Louvre: eine kleinere, ziemlich leere und wenig individuelle (Taf. 383 *b*) und die tüchtige größere eines bereits heranreifenden Jünglings von ſehr ausgeſprochenen Zügen (Taf. 399 *a*).

Die herbe Art des Künſtlers, ſeine ſcharfe Konturierung war für die Wiedergabe weiblicher Bildniſſe weniger geeignet. Der Künſtler ſcheint ihr auch aus dem Wege gegangen zu ſein; wenigſtens iſt nur eine ausgeführte Frauenbüſte bekannt, die Büſte eines ſchlanken jungen Mädchens, das keck hinausſchaut in die Welt, ſehr fein in der Behandlung des Fleiſches und in der geſchmackvollen Haartracht. Sie iſt im Beſitz des Berliner Muſeums (Taf. 398 *a*). Die daneben auf derſelben Tafel abgebildete Büſte einer jungen Frau (Taf. 398 *b*),

die nur angelegt und aus unbekannten Gründen unfertig geblieben ift, befand fich vor etwa zehn Jahren im Kunfthandel in Florenz.

Die mangelhafte künftlerifche Begabung und Durchbildung Minos tritt hervor, fobald er durch die Aufgabe zu einer künftlerifchen Überfetzung der Wirklichkeit, zu einer Stilifierung gezwungen war. Schon feine Reliefporträts, deren eine ganze Reihe erhalten ift, beweifen dies. Bezeichnend ift es, daß der Künftler ein Zwifchending zwifchen der freien Büfte und dem Reliefporträt erfand, jene perfpektivifch gedachten, hinten flach gehaltenen Büften, deren eine weibliche, als h. Katharina bezeichnet, im Befitz des Louvre (Taf. 395), und eine männliche aus der Sammlung Hainauer in Berlin zeigt. Letztere fcheint, nach dem Vergleich mit der Medaille des Niccolò Fiorentino, den Erzbifchof von Florenz, Rinaldo Orfini, Lorenzo Magnificos Schwager darzuftellen. Wahrfcheinlich waren diefe Büften fo angebracht, daß fie nur von einer beftimmten Stelle aus zu fehen waren, von wo die Verkürzung richtig wirkte; von ihrem Platze genommen, haben fie eine etwas ungefchickte Wirkung. Auch reine en-face-Reliefs befitzen wir vom Künftler, wie dasjenige einer jungen Frau in der Bibliothèque Nationale zu Paris (Taf. 399 *b*). Die fchwierige Aufgabe hat der Künftler nur ungenügend gelöft; das Relief erfcheint wie eine halbierte Büfte. Die originelle Einrahmung mit dem kleinen Rund unter der Büfte (wohl zur Aufnahme eines Spiegels) findet fich bei mehreren gleichzeitigen Reliefbüften von jungen Frauen und ift vielleicht nicht einmal Minos Erfindung. Selbft mit dem reinen Reliefporträt hat der Künftler regelmäßig Schwierigkeiten, mag er dasfelbe als Halbrelief bilden, wie in dem Frauenporträt, das aus Florentiner Befitz in die Sammlung Liechtenftein zu Wien gekommen ift (Taf. 399 *c*), oder mag er das Relief flach halten, wie in einem römifchen Kaiferporträt und einem Frauenbildniffe des Bargello (Taf. 394 *a* und *b*). Letzteres, wohl das befte und eigenartigfte Reliefporträt von Minos Hand, hat die originelle Infchrift: ET · IO · DA · MINO · O AVVTO · EL LVME.

Eine Büfte ift auch der einzige figürliche Schmuck an dem früheften Monument, das wir von Mino nachweifen können. Es ift dies das Denkmal des Bifchofs Leonardo Salutati von Fiefole im Dom zu Fiefole (Taf. 381), welches diefer noch bei Lebzeiten, vor dem Jahre 1464, bei dem Künftler in Auftrag gab. Die Büfte fteht auf einem Sockel in flacher Nifche unterhalb des auf Konfolen ruhenden Sarkophags. Das Porträt fteht noch auf der Höhe der früheren männlichen Büften Minos; am nächften ift es der etwa gleichzeitig entftandenen Büfte des Conte della Luna verwandt. Der Aufbau des Wandgrabmals ift leicht, die Form des Sarkophags fehr gefchmackvoll, die Dekoration zierlich und fein. Wohl gleich nach Vollendung des Grabmals beauftragte ihn der Bifchof mit der Anfertigung eines Wandaltars für feinen Dom, der nach dem Wortlaut der Infchrift noch vor feinem Tode 1466 fertiggeftellt zu fein fcheint (Taf. 382). Die Einrahmung ift tüchtig, die Arbeit noch fehr forgfältig, aber fonft zeigt diefer Altar fchon die Schranken von Minos Talent und feine Schwächen in ausgefprochener Weife in dem verfchiedenen Maßftabe der Figuren, in der Art

des Reliefs und feiner Vermifchung mit faft freien Figuren, in der Stellung und Anordnung der Figuren in einzelnen flachen Nischen, in den kleinlichen Parallelfalten und eckigen Brüchen der Gewänder wie namentlich in der Schwäche der Zeichnung und der Reliefbehandlung. Befonders unangenehm ift die faft koloffal gehaltene Büfte Chrifti als Ecce homo im Abfchluß, fowohl in ihrer kleinlichen fpitzigen Behandlung, wie in dem blöden Lächeln, das wohl als Ausdruck des Leidens gemeint ift.

Daß Mino mit der Sauberkeit feiner Arbeit und der Zierlichkeit der Ornamentik das Publikum zu feiner Zeit gradefo wie heute beftach, beweift neben der Thatfache, daß er in Florenz und in Rom ftets die größten, umfangreichften Aufträge erhielt, der Umftand, daß er verfchiedene feiner Arbeiten mehr oder weniger frei wiederholen mußte. So auch jenen Altar, nach deffen Vorbild er bald nach feiner Vollendung in der Badia zu Florenz für Diotisalvi Neroni den 1470 bereits vollendeten Wandaltar ausführte (Taf. 385). Da Neroni wegen feines Verrats an den Mediceern fchon 1466 auf Lebenszeit verbannt wurde, fo war der Altar wohl fchon damals fertig. In der Reliefbehandlung etwas beffer, fteht er in der Bildung der Figuren wie in der Gewandbehandlung noch hinter dem Altar in Fiefole zurück. An der weiteren Ausfchmückung der Badia hat Mino dann in Zwifchenräumen faft bis zu feinem Tode gearbeitet: die großen Denkmäler Giugni und Guidi find von feiner Hand. Das Grabmal des Rechtsgelehrten Bernardo Giugni (Taf. 397), das die Brüder nach feinem Tode 1466 ihm errichteten, ift im Aufbau den Wandgräbern von S. Croce entlehnt; die Änderungen die fich Mino erlaubte, find durchweg ungünftig, dagegen ift das Figürliche für den Künftler ungewöhnlich gut, namentlich die fchwebenden Engel, welche die Infchriftstafel halten, die Geftalt des Toten und das Reliefporträt im Halbrund. Das Grabmal des Grafen Ugo Guidi (Taf. 396), des Gründers der Badia und bekannten Befchützers der Markgräfin Mathilde, das 1469 dem Mino in Auftrag gegeben aber erft 1481 von ihm abgeliefert wurde, ift im Aufbau etwas monumentaler, hat aber im Einzelnen ebenfoviele Schwächen und ift in den Geftalten der laufenden Engel mit der Infchrift und der Kinder, welche die Caritas umgeben, höchft manieriert; anmutig find die beiden Bürfchchen, die als Wappenhalter zur Seite ftehen.

Neben Monumenten und Altären kommen auch Kanzeln, Ciborien und namentlich Tabernakel von Mino vor. Abgefehen von verfchiedenen kleineren Arbeiten der Werkftatt, deren das Bargello mehrere enthält, befitzt Florenz ein paar große Marmortabernakel in S. Croce (Taf. 389*a*) und in S. Ambrogio (Taf. 388). Letzteres ift ein fpätes Werk (von 1482), zu groß und überhäuft, die Figuren meift fchwach, aber doch mit manchen Schönheiten im Einzelnen. Sehr viel feiner ift das weit einfachere, kleinere Tabernakel in der Mediceerkapelle von S. Croce, der Stiftung Cofimos, in deffen Auftrag auch wohl Minos Werk noch ausgeführt worden ift. Edel im Aufbau, kräftig in den Profilen, gefchmackvoll in den Ornamenten und anmutig in den Kindergeftalten der Engel und Cherubim. Das größere Tabernakel in S. Pietro zu Perugia vom

Jahre 1473 (die Abb. wird in einem Nachtragsheft gegeben werden) ſteht zwiſchen dieſen Arbeiten wie zeitlich ſo auch im Aufbau und Charakter etwa in der Mitte. Das einzige Ciborium, das von Mino bekannt iſt, im Battiſterio zu Volterra, vom Jahre 1471, iſt ebenſo wie die zwei leuchterhaltenden Engel im Dom daſelbſt, die urſprünglich dazu gehörten (Taf. 392 *a* und *b*), eine geringe, von Handwerkern ausgeführte Arbeit. Die Freikanzel im Dom zu Prato, eine Arbeit, die er 1473 gemeinſam mit Antonio Roſſellino ausführte (Taf. 386), ſcheint im architektoniſchen Teil auf letzteren zurückzugehen. Zwei der fünf Reliefs: der Tanz der Salome und die Enthauptung Johannis, ſowie die Relieffiguren am Sockel ſind von Minos Hand; namentlich erſtere ſind in ihren puppenhaften Figuren und dem ungeſchickten Reliefſtil herzlich ſchwach.

Faſt noch reicher als Florenz iſt Rom an Arbeiten des Mino, obgleich hier manches zugrunde gegangen oder nur in Bruchſtücken erhalten iſt. Schon ſein erſtes datiertes Werk, die obengenannte Büſte des Niccolò Strozzi vom Jahre 1454, iſt nach der Inſchrift im Innern in Rom („IN VRBE“) gearbeitet worden, wo Niccolò, nach häufigem Wechſel ſeines Aufenthaltes ſeit ſeiner Vertreibung aus Florenz, bis zu ſeinem Tode lebte. Damals ſcheint Mino aber nur kurze Zeit in Rom geweſen zu ſein. Die älteſte nachweisbare Arbeit iſt hier ein Kreuzigungsrelief in S. Balbina (Taf. 406 *a*), das Paul II. noch als Kardinal für einen Altar in St. Peter beſtellte. Unter allen Kompoſitionen des Künſtlers iſt dieſe im Ausdruck, in den Verhältniſſen und in der Durchbildung eine der beſten; aber wie weit ſteht er darin doch hinter ſeinen Zeitgenoſſen in Florenz und zum Teil ſelbſt in Rom zurück! Auch kann ſie wohl nicht ganz auf Mino zurückgehen, da namentlich der Körper des Gekreuzigten völlig von ihm abweicht. Gleichzeitig, um 1463 auf 1464, arbeitete Mino wahrſcheinlich auch an dem koloſſalen Ciborium für S. Maria Maggiore (Taf. 400—403), deſſen Aufbau uns nur durch einen alten Stich bekannt iſt, während die einzelnen Reliefs in der Kirche zerſtreut eingemauert ſind. Es iſt die Stiftung des Kardinals d'Estouteville, der auch den Altar des h. Hieronymus für die gleiche Kirche durch den Künſtler, wohl gleich im Anſchluſſe an jenes große Werk, ausführen ließ. Von dieſem ſind erſt in neuerer Zeit Überreſte in den vier Reliefs mit Scenen aus dem Leben des h. Hieronymus wieder aufgefunden, die ſich jetzt im ſtädt. Kunſtgewerbemuſeum zu Rom befinden (Taf. 410). Iſt das Ciborium, gerade im Gegenſatz zu Minos ähnlichen Werken, ſtattlich und klar im Aufbau, was freilich mehr auf die benutzten römiſchen Vorbilder zurückzuführen iſt, ſo ſind die zahlreichen Reliefs an dieſem Bau wie am Hieronymusaltar wenig belebte und oft kindlich ungeſchickte Arbeiten, bei denen ſich eine Mithilfe römiſcher Arbeiter deutlich kund giebt. Teile des Ciboriums, und zwar nicht die ſchlechteſten (ein Madonnenrelief und zwei Apoſtelfiguren, gleichfalls in Relief), ſind in den Beſitz des Grafen Gregor Stroganoff in Rom gekommen.

Während dieſes mehrjährigen Aufenthalts in Rom beteiligte ſich Mino auch an der großen Kanzel, die Papſt Pius II. für St. Peter ausführen ließ, deren Teile aber ſpäter durch Sixtus IV. für das Konfeſſionstabernakel verwendet

wurden. Mino arbeitete im Jahre 1463 daran, ſeit 1464 iſt er aber nicht mehr nachweisbar dabei, und von den jetzt in den Grotten des Vatikan elend untergebrachten Teilen dieses großen Aufbaues zeigen in der That nur die Statuen der vier Apoſtel feine Hand. Es ſind dies Andreas, Matthäus, Jacobus d. ä. und Matthias, die einzigen faſt lebensgroßen Freifiguren, die uns von Mino erhalten ſind. Sie ſind ſeinen meiſten figürlichen Darſtellungen entſchieden überlegen. Matthias allein iſt in der Behandung des Kopfes ſo viel weicher, daß bei ihm die Fertigſtellung durch die Hand eines dritten Künſtlers mit Recht angenommen iſt.

Nach dem Tode Papſt Pauls II. 1471 wurde Mino durch deſſen Neffen Marco Barbo wieder nach Rom gerufen, wo er ſeither — mit kurzer Unterbrechung — volle neun Jahre thätig war. Es galt zunächſt das Grabmal des verſtorbenen Papſtes; dieſes war in ſo großem Maßſtabe geplant, daß neben Mino auch Giov. Dalmata zur Ausführung herangezogen wurde. Unter den im Dunkel der Grotten verſteckten Überbleibſeln dieſes Monuments geben ſich das große Lünettenrelief mit dem jüngſten Gericht, die großen Figuren des Glaubens und der Liebe in Hochrelief und die kleineren Relieffiguren von Lucas und Johannes d. Ev. als Arbeiten Minos. Das jüngſte Gericht iſt überfüllt, höchſt ungeſchickt in der Anordnung und vielfach linkiſch in Bewegung und Ausdruck. Die beiden Tugenden (Taf. 407, rechts und links) gehören dagegen, trotz ihrer ſteifen Haltung, zu Minos befferen figürlichen Arbeiten. Etwa gleichzeitig ließ derſelbe Kardinal durch Mino, wieder gemeinſam mit Dalmata, das reiche Tabernakel in S. Marco ausführen, deſſen Mittelſtück dem in S. Croce zu Florenz nahe verwandt iſt, aber in der Ausführung ſchon die Hand eines römiſchen Gehilfen verrät (Taf. 407 Mitte). Von den übrigen Teilen iſt von Minos Hand nur das Relief rechts, Abraham und Melchiſedek darſtellend, und die Lünette mit Gottvater zwiſchen Cherubim. Auch die Koloſſalbüſte Papſt Pauls II. im Palazzo Venezia (Taf. 405*a*) iſt entweder damals oder noch bei Lebzeiten des Papſtes entſtanden. Die derbe flüchtige Behandlung, bei den Porträtbüſten Minos ſehr ungewöhnlich, ſpricht für erſtere Annahme.

Um 1473 war Mino einige Zeit in ſeiner Heimat; aus dieſem Jahre datiert, außer dem wohl in Rom oder auf der Durchreiſe in Perugia gearbeiteten Tabernakel in S. Pietro zu Perugia, die Kanzel von Prato. Ein oder zwei Jahre ſpäter iſt er aber wieder in Rom und iſt hier anſcheinend dauernd bis 1480 beſchäftigt. Eine ganze Reihe von Grabmonumenten iſt von ihm in dieſen Jahren ausgeführt worden, aber keines in dem Umfang wie die unter Papſt Paul II. beſtellten Monumente und faſt ſämtlich unter mehr oder weniger ſtarker Beteiligung dritter Künſtler. Dieſe geht jetzt ſo weit, daß — einen Auftrag von Florenz ausgenommen — die Aufbauten der Monumente regelmäßig nicht mehr Mino übertragen wurden, ſondern daß dieſer nur einzelne Teile daran ausführte, zuweilen nur die Madonna im Halbrund, für die man damals in Rom dem Künſtler offenbar den Vorzug vor allen anderen Bildhauern gab.

Das früheſte und bedeutendſte dieſer Monumente iſt das Grabmal des 1473 verſtorbenen Kardinals Niccolò Forteguerri, des bekannten kriegstüchtigen

Bifchofs von Piftoja in S. Cecilia (Taf. 404). Der Aufbau ift monumentaler als der irgend eines anderen Grabmals von Minos Hand. Die Art wie der Sarkophag, ganz ähnlich wie in mehreren früheren Monumenten in Florenz, als Paradebett mit der Geftalt des Toten aufgebaut und dekoriert ift, wie er auf der kräftigen Bafis mit der Infchrift auffteht, und wie die Madonna zwifchen zwei Heiligen im Relief an der Rückwand über Gitterwerk angebracht ift, alles dies verrät deutlich Minos Art, während die kräftigen Säulen, die den vorfpringenden Giebel tragen wie die einfache Dekoration und architektonifche Behandlung derfelben dafür fprechen, daß bei dem Entwurfe ein anderer Künftler, vielleicht ein Architekt mitgefprochen, wenn nicht das entfcheidende Wort hatte. Minos Anteil bei der Ausführung: die Geftalt des Toten auf der reichen Bahre und die Madonna in ganzer Figur darüber, läßt ihn hier in befonders günftigem Lichte erfcheinen. Das Grabmal des 1474 verftorbenen Nepoten Sixtus' IV., Kardinals Pietro Riario, in Sti. Apoftoli (Taf. 408), zeigt im Aufbau und in der Dekoration einen römifchen Künftler; nur die thronende Madonna an der Rückwand und die vier kleineren Kirchenheiligen laffen deutlich Mino erkennen. Wie gewöhnlich befchränkt fich der Künftler darauf, die Heiligen durch ein Buch in der einen Hand und ein befonderes Abzeichen oder eine fegnende Bewegung der anderen fehr äußerlich zu charakterifieren. Der bisher unbekannte römifche Künftler, der neben ihm den Sarkophag mit der Grabfigur und die Gruppen der Nepoten des Künftlers mit ihren Heiligen zur Seite der Madonna meißelte, erfcheint darin Mino entfchieden überlegen. An dem Grabmal des Kardinals Giacomo Ammanati-Piccolomini († 1478), jetzt im Hofe von S. Agoftino (Taf. 409), ift wieder nur ein Teil von Minos Hand, hier jedoch die Hauptfache: das Relief des jüngften Gerichts und die beiden Heiligen in Nifchen zur Seite. Das Relief hat vor der ähnlichen Darftellung des gleichen Motivs vom Grabmal Pius' II. nur voraus, daß es kleiner und weniger figurenreich ift; die Heiligen ftehen denen am Grabmal Riario etwa gleich. An dem Monument des Kardinals Criftoforo della Rovere in S. Maria del Popolo, einem der edelften Denkmäler Roms, und an dem etwa gleichzeitigen des Kardinals Ferricci († 1478) find nur die Halbfiguren der Madonna von Mino (Taf. 406 *b* und *c*); erftere befonders weich und anmutig für den Künftler, ein ganz charakteriftifches Werk feiner letzten Zeit, das er faft treu in einem jetzt im Hofpital von S. Giovanni in Laterano befindlichen Madonnenrelief wiederholte.

Das letzte, zugleich das glücklichfte Werk, das Mino in Rom hinterlaffen hat, ift das kleine Grabmal des jungen Florentiners Francesco Tornabuoni, der 1480 in Rom ftarb (Taf. 405 *b*). In flacher, gerade abfchließender Nifche ruht die anmutige Geftalt des Jünglings wie fchlafend auf dem in flachen Relief gehaltenen Sarkophag, deffen Dekoration das Vorbild von Defiderios Marfuppini-Sarkophag verrät. Auch der übrige Dekor und die Wappen im Abfchluffe der Rückwand find ungewöhnlich zierlich und ftilvoll. Ohne Anhalt für die Zeit der Entftehung find wir bisher in Bezug auf das Tabernakel in S. Maria in Traftevere (Taf. 389 *b*). Schon aus der Bezeichnung OPVS MINI, die auf fpäteren

Werken nicht mehr vorkommt, hat man darauf geſchloſſen, daß es zu Minos früheren Arbeiten in Rom gehört. In der That ſpricht auch die Ausführung, welche deutlich die Hand eines römiſchen Künſtlers aus der Richtung des Andrea Bregno zeigt, der gleichfalls am Ciborium von S. Maria Maggiore mitgearbeitet hat, für dieſe Datierung um das Jahr 1463. Auch der beſonders reizvolle Dekor der Pilaſter und des unteren Abſchluſſes hat echt römiſchen Charakter.

Von Grabmonumenten, Straßentabernakeln, Altären u. ſ. f., die bei Umbauten oder Aufgabe von Kirchen in Rom und Florenz zerſtört wurden, iſt eine ungewöhnlich große Zahl von Minoſchen Reliefs erhalten, meiſt jetzt in den Muſeen oder in Privatſammlungen. Dahin gehören die faſt lebensgroßen tüchtigen Niſchenfiguren in Hochrelief, den Glauben und die Liebe darſtellend, in der Sammlung G. Dreyfus zu Paris (Taf. 391 *a* und *c*), Arbeiten ſeiner ſpäteren Zeit, und eine ähnliche, unfertige Figur des Glaubens im Berliner Muſeum (Taf. 391 *b*), an deren Vollendung er wohl durch den Tod verhindert wurde, da die weiche Behandlung des ziemlich durchgeführten Kopfes die Entſtehung in die allerletzte Zeit des Künſtlers verweiſt. Am häufigſten ſind einzelne Madonnenreliefs, deren etwa ein Dutzend in den Sammlungen vorkommt. Der Louvre beſitzt, meiſt aus Vermächtniſſen, nicht weniger als vier, von denen die beſten auf Taf. 387 *a* und 390 *c* abgebildet ſind. Im Bargello iſt namentlich beachtenswert das große Rund der Maria mit dem Kinde, unten von einem Engel mit den Leidenswerkzeugen abgeſchloſſen, (Taf. 393), ein Werk der früheren Zeit, neben dem ein ähnliches Rund mit den faſt gleich angeordneten Geſtalten der Maria und des Kindes im Berliner Muſeum (Taf. 392 *c*) ein ebenſo charakteriſtiſches und tüchtiges Werk der letzten Jahre iſt. Noch als Tabernakel in der Straße gegenüber Palazzo Martelli in Florenz aufgeſtellt iſt das tüchtige Relief der Maria mit dem Kinde, hinter denen der anbetende junge Johannes ſteht (Taf. 387 *b*), ein Werk aus früherer Zeit. Ein ähnliches Madonnenrelief aus etwa gleicher Zeit, das aus Piſa nach längerer Wanderung in die Sammlung von Henry Havemeyer in New York gekommen iſt, werden wir im Nachtrag in Abbildung bringen. Kleinere Madonnenreliefs beim Fürſten Liechtenſtein in Wien (Taf. 390 *d*), bei Guſtave Dreyfus in Paris (Taf. 390 *b*), beim Grafen Gregor Stroganoff in Rom u. ſ. f. Die Marmorſtatuette des ſegnenden Chriſtusknaben, von Deſiderios Chriſtus auf dem Tabernakel in S. Lorenzo zu Florenz abhängig, wird mit der Sammlung J. Simon demnächſt in das Berliner Muſeum übergehen.

AGOSTINO DI DUCCIO.

(1418 bis nach 1481.)

Florenz bot ſchon vor der Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts ſeinen zahlreichen, talentvollen Bildhauern nicht mehr hinreichend Beschäftigung, nachdem die wenigen Hauptkirchen mit plaſtiſchem Schmuck reich bedacht waren. Die einfachen Sitten waren einem prahleriſchen Sichbreitmachen der Ruhmſucht mit

Denkmälern, Büſten oder Statuen in den Kirchen abhold, und auch in den Paläſten herrſchte eine gewiſſe ſtrenge Einfachheit. Daher mußten ſelbſt die begabteſten unter den jüngeren Künſtlern ihre Sporen meiſt außerhalb Florenz verdienen, und von den minder Begabten ſuchten die meiſten, ſoweit ſie nicht als Steinmetzen und Gehilfen in den Werkſtätten daheim ihr Brot fanden, Beſchäftigung in der Fremde. Ein Filarete, ein Simone u. a. waren ſchon im zweiten Viertel des Quattrocento nach Rom gezogen. Wenige Jahre ſpäter verließ ein etwas jüngerer Künſtler, Agoſtino di Duccio, die Heimat, zunächſt nur vorübergehend (wenn er die Arbeit für Modena an Ort und Stelle ausführte), bald aber dauernd, nachdem er 1446, des Diebſtahls beſchuldigt, aus Florenz hatte fliehen müſſen. Agoſtino iſt ein eigenartiger Künſtler, der uns abſtößt durch die Oberflächlichkeit ſeiner Arbeiten und den Mangel ihrer naturaliſtiſchen Durchbildung, wodurch ſie oft geradezu roh erſcheinen, und der uns doch immer wieder anzieht durch ſein lebendiges Schilderungstalent und ſeine phantaſievolle, wenn auch oft phantaſtiſche und bizarre Auffaſſungsweiſe. Seine nervöſen, ſchlanken Geſtalten mit ihren haſtigen Bewegungen und den weiten Gewändern, die in langen Parallelfalten ſich den mageren Körpern anſchmiegen oder, wie vom Winde gebauſcht, emporflattern, haben auf den Charakter der Kunſt der Renaiſſance von Perugia einen nachhaltigen Eindruck ausgeübt. In ihrer Eigenartigkeit ſind ſie leicht kenntlich; nachdem einmal die Aufmerkſamkeit auf den Künſtler gelenkt war, konnten daher ſeine Arbeiten auf Grund der plaſtiſchen Werke in Perugia dort, in Rimini, Florenz und in den Sammlungen außerhalb Italiens leicht feſtgeſtellt werden.

Der Lehrer Agoſtinos iſt unbekannt; da er ſich nach 1461 an der Faſſade von S. Bernardino in Perugia „lapicida“ nennt, ſo iſt er zweifellos als Steinmetz groß geworden. Vaſaris Angabe, daß er ein Bruder des Luca della Robbia war, iſt längſt als irrtümlich erwieſen; aber auch mit der Kunſt des Luca hat er nichts zu thun; der Künſtler, der ihn am ſtärkſten beeinflußte, war offenbar Donatello. Das früheſte, durch Inſchrift beglaubigte Werk ſind die vier jetzt außen am Dom von Modena eingemauerten Hochreliefs mit kleinen Darſtellungen aus dem Leben des h. Geminianus und die plumpe Statue dieſes Heiligen, vom Jahre 1442. Die puppenhaften Figuren ſind ſchwach und faſt roh in der Durchbildung, aber lebendige Erzählung läßt ſich auch dieſen Arbeiten nicht abſtreiten.

Als Agoſtino 1446 aus Florenz fliehen mußte, wandte er ſich zunächſt nach Venedig, aber ſchon im folgenden Jahre befindet er ſich in Rimini, wo ihn L. B. Alberti für die Ausführung des reichen Innenſchmucks von S. Francesco gewann, mit dem er etwa zehn Jahre beſchäftigt war (Taf. 412—415). Die Art, wie er die gotischen Pfeiler und Streben mit Pfeilern und Pilaſtern in Renaiſſancedekor und Bildwerk geſchmückt, wie er die Baluſtraden und die Einrahmung der Kapellen, die Wangen von mehreren Thüren und die Grabmonumente an den Wänden erfunden hat, iſt recht dürftig und plump, und die Ausführung, die in der Hauptsache wohl Geſellen überlaſſen bleiben mußte, zeigt die Schwächen des

Künſtlers meiſt in beſonders ſtarker Weiſe. Einzelne Kompoſitionen mit Putten ſowie einige der allegoriſchen Figuren an den Pfeilern zeigen den Reiz ſeiner beſſeren Arbeiten und ſind gewiß eigenhändig. Das Gleiche gilt auch von dem Monument der Vorfahren des Sigismondo Malateſta, einem mächtigen Sarkophag in ſchmaler, von einem Baldachin abgeſchloſſener Niſche und mit Darſtellungen von Triumphen an der Vorderſeite (Taf. 413 *a*). Das Schwächſte ſind die Putten auf den Baluſtraden und die Statuen in den Kapellen. Letztere werden jetzt z. T. dem Ciuffagni zugeſchrieben, wie man auch ſonſt noch andere Meiſter, wie Simone Ferrucci oder gar den Medailleur Sperandio, als Mitarbeiter an dem plaſtiſchen Innenſchmuck der Kirche nennt, nachdem die alte Beſtimmung auf Luca della Robbia fallen gelaſſen iſt. Mit Ausnahme des ſpäteren Grabmals Sigismondos iſt aber der ganze plaſtische Dekor aus einem Guß und trägt den ſcharf ausgeprägten Stempel der Kunſtweiſe Agoſtinos, auf den ich als Meiſter dieſer Skulpturen zuerſt gelegentlich der Beſtimmung eines charakteriſtiſchen, 1878 im Trocadero ausgeſtellten Reliefs von Agoſtino hingewieſen habe. Die Unterlagen für die Allegorien, welche in den meiſten dieſer Reliefs dargeſtellt ſind, wird der Künſtler freilich von den Humaniſten in der Umgebung des Sigismondo Malateſta erhalten haben, vielleicht von dem gelehrten Sperandio, der gleichzeitig mit ihm am Hofe zu Rimini lebte. Daß dieſer auch Entwürfe dazu geliefert haben könnte, wird aber ſchon durch die Kompoſitionen auf der Rückſeite einiger ſeiner Modelle widerlegt, die ebenſo unbedeutend und ungeſchickt wie ſeine Porträts groß und vortrefflich ſind.

In Rimini entſtanden noch ein paar kleinere Arbeiten Agoſtinos, die ganz mit dem Stil der Reliefs in S. Francesco übereinſtimmen: ein Relief mit dem Porträt des Kaiſers Auguſtus, jetzt im Muſeum zu Rimini, ſowie ein größeres Relief, das in das Muſeo del Caſtello in Mailand gekommen iſt (Taf. 411 *b*), die Sibylle vor Kaiſer Auguſtus darſtellend, beide wohl für den Schmuck eines und desſelben Monuments beſtimmt. Durchaus eigenartig in der Erfindung, gut in der Anordnung und lebhaft bewegt erſcheint dies Relief von dem Reliefſtil der Medaillen Vittor Piſanos beeinflußt, neben denen es freilich manieriert und teilweiſe auch unbelebt iſt.

Im Jahre 1457 iſt Agoſtino bereits in Perugia, wo er an der Faſſade des Kirchleins S. Bernardino arbeitet, die er 1461 vollendete. Sie iſt die beſte Arbeit des Künſtlers, ſchon im architektoniſchen Aufbau. Dieſer verrät in dem großen Motiv des Triumphbogens über der kleinen Doppelthür den Einfluß Albertis, der ſich auch in der tüchtigen Porta S. Pietro, an der Agoſtino ſeit 1473 (mit Polidoro di Stefano zuſammen) arbeitete, noch deutlich zu erkennen giebt. Die Skulpturen (Taf. 416—418), mit denen S. Bernardino von oben bis unten in reicher aber klarer Weiſe bedeckt iſt, charakteriſiert Jacob Burckhardt in treffender Weiſe: „Schlanke, ſelbſt hagere Geſtalten in fliegenden Gewändern von überreichem parallellaufenden Faltenwurf, die Köpfe, namentlich die vollen Kinderköpfe der Cherubim, von friſchem, ſelbſt derbem Naturalismus, die jugendlichen Engelgeſtalten, die die Glorie halten, in der der h. Bernhard ſchwebt, von

ſchwärmeriſchem Ausdruck, die Einzelgeſtalten aber faſt plump, die Kompoſitionen wenig bedeutend, die Dekoration ſchwerfällig, aber das Ganze von geſchickter Anordnung, von glücklicher Verteilung des Hoch- und Flachreliefs, und gerade hier in Perugia eine originelle, erfreuliche Erſcheinung.“ Daneben entſtand, im Jahre 1459, der große Altar in S. Domenico, eine unglückliche Verbindung von Stein- und Tonſkulpturen, die noch ungeſchickter und unbelebter ſind als die Freifiguren an der Faſſade von S. Bernardino; Färbung und Behandlung dieſer bemalten Tonſkulpturen zeigen am beſten, daß Agoſtino mit der Kunſt des Luca della Robbia keinerlei Beziehung hat, wie Vaſari behauptet.

Ein Marmorrelief der Pietà, das Agoſtino in der 1473 von ihm für die Miſericordia errichteten Kapelle ausführte, iſt wohl das Relief, das jetzt im linken Schiff des Doms angebracht iſt, und das früheren Arbeiten des Mino verwandt erſcheint. Das Muſeum der Univerſität enthält dürftige Reſte der plaſtiſchen Dekoration des Oratoriums der Maeſtà della Volta und eine Halbfigur der Madonna mit dem Kinde in Ton, letztere wenig belebt, wie regelmäßig ſeine Freifiguren.

Im Frühjahr 1463 war Agoſtino für mehrere Jahre wieder in Florenz beſchäftigt. Damals arbeitete er einen Giganten für den Dom, deſſen Gegenſtück nicht ausgeführt wurde, da der Marmorblock, aus dem ſpäter Michelangelo ſeinen David meißelte, beim Bruch verdorben war. Damals entſtanden wohl auch das Tabernakel in Ogniſanti (jetzt im Refektorium, Taf. 420 *c*) und das Marmorrelief der Madonna mit Engeln im Muſeo dell' Opera (Taf. 419 *a*). Sie ſind den Reliefs an S. Bernardino nahe verwandt in den temperamentvollen, heiteren Engelgeſtalten, den zierlichen Parallelfalten der flatternden Gewänder und den ähnlich gebildeten Haaren, aber in der Durchbildung ſind ſie weſentlich feiner, wohl unter der Einwirkung der überlegenen Florentiner Genoſſen, mit denen er damals in Konkurrenz arbeiten durfte. Ähnlichen Charakter haben verſchiedene Madonnenreliefs, von denen zwei Hauptwerke in Marmor in den Louvre (Taf. 419 *b* aus der Kirche in Anvillers, und Taf. 420 *a*; erstere frei wiederholt in dem bemalten Stuck der Villa Caſtelli bei Florenz) und ein drittes in bemaltem Stuck in das Berliner Muſeum gekommen ſind (Taf. 420 *b*). Auch hier iſt Maria ſtets von einer Schar jugendlicher Engel und Cherubim begleitet, die in ihrem übermütigen Spiel ihre Abkunft von Donatello verraten. Kleinere Arbeiten befinden ſich im Privatbeſitz in Lyon, Sammlung Aynard, und in Wien beim Grafen Lanckoronski. Letztere iſt ein Relief mit dem Raub der Europa, das von beſonderem Intereſſe iſt, weil es bemalt und glaſiert iſt. Sollte es zu Vaſaris Zeit noch mehrere ſolcher glaſierter Skulpturen Agoſtinos gegeben haben, die ihn zu der Annahme verleiteten, dieſer ſei ein Schüler und Bruder Lucas geweſen? Als Zeugnis dafür, daß Agoſtino die Glaſur der gebrannten Tonbildwerke gekannt habe, dürfen wir dies Relief aber gewiß nicht anführen, da die Art der Glaſur wie die Farben und ihr Auftrag ganz charakteriſtiſch für Luca della Robbia ſind; das Relief iſt daher zweifellos in Lucas Werkſtatt glaſiert worden, wie das gleichzeitig und namentlich ſpäter mit den Tonbildwerken anderer Künſtler häufiger geſchah.

Ein dem Agoſtino di Duccio wahrſcheinlich gleichalteriger, in ſeiner Richtung dem Donatello aber noch näher ſtehender, verwandter Florentiner Künſtler, Andrea di Francesco Guardi, der zwiſchen 1451 und 1474 in Piſa häufig erwähnt wird, iſt neuerdings als der Meiſter der Marmorreliefs mit den Tugenden in S. Maria della Spina erkannt worden, die bisher einem bekannteren Andrea da Firenze, dem Andrea Buggiano, zugeſchrieben wurden (vgl. Taf. 159ff.). Wir werden im Nachtrag auf die in Piſa, namentlich im Campoſanto und ſonſt zerſtreuten Werke dieſes Künſtlers näher eingehen.

DER „MEISTER DER MARMORMADONNEN“ UND DOMENICO ROSSELLI.

Die Zahl der untergeordneteren Florentiner Bildhauer, die in der zweiten Hälfte des Quattrocento ſelbſtändig thätig waren, iſt nicht ſehr groß. Die Anſicht, die man häufig namentlich von Künſtlern ausſprechen hört, daß man die Autorſchaft eines nicht beglaubigten Kunſtwerkes nur ſehr ſchwer, wenn überhaupt, feſtſtellen könne, da neben den wenigen uns bekannten Künſtlern zahlloſe jetzt unbekannte und verſchollene thätig geweſen ſeien, iſt irrtümlich. Ganz beſonders gilt dies für die Plaſtik des Quattrocento; aus den in reicher Fülle erhaltenen Urkunden ſehen wir, daß faſt immer wieder dieſelben Meiſter genannt werden, und daß die Zahl derer, von welchen uns Werke noch nicht bekannt ſind, verhältnismäßig klein iſt, jedesfalls kaum größer als die der bekannten Meiſter. Die untergeordneten Bildhauer brachten es nicht über die Stufe der Steinmetzen oder arbeiteten als Gehilfen in den Werkſtätten ihrer begabteren Genoſſen.

Wie im früheren Quattrocento, ſo waren auch in den letzten Jahrzehnten dieſe geringeren Talente gezwungen, dauernd oder doch auf längere Zeit außerhalb Florenz ihren Verdienſt zu ſuchen, da die verwöhnten Florentiner kaum Geſchmack an ihren Arbeiten fanden. Ein ſolcher Künſtler, deſſen Namen wir noch nicht kennen, begegnet uns außerordentlich häufig in ſeinen Marmorreliefs der Maria mit dem Kinde; man hat ihm deshalb den Namen des „Meiſters der Marmormadonnen“ gegeben. Mir ſind wohl an dreißig ſolcher Reliefs dieſes Künſtlers vorgekommen, von denen freilich nur die kleinere Zahl in öffentlichen Sammlungen oder noch an Ort und Stelle ſich befindet; die Mehrzahl, die in Tabernakeln an den Villen oder in den Privatkapellen vor Florenz oder gelegentlich in Florenz ſelbſt und im Urbinatiſchen ſich befand, iſt ſeit etwa zwei Jahrzehnten in den Handel gekommen und namentlich in den letzten Jahren unter vornehmen Namen, als Mino, Roſſellino oder gar als Donatello, verkauft worden, beſonders nach Amerika. In der Bewegung ungeſchickt und eckig, im Ausdruck typiſch und befangen und durch die hochgezogenen Mundwinkel und die geſchlitzten Augen leicht an Karikatur ſtreifend, erſcheint der Künſtler in der Art des Reliefs dem Antonio Roſſellino, in der eckigen Falten-

gebung, in der ſcharfen Behandlung, namentlich des Haares, dem Mino am nächſten verwandt. In Florenz beſitzt der Bargello ein ſehr großes und beſonders leeres Relief; ein kleineres befindet ſich in S. Stefano. Urbino enthält in der Akademie ein ſolches Relief, im Palaſt ſogar zwei; andere befinden ſich im Palazzo del Comune zu Piſtoja und in der Kirche des Eremo sacro zu Camaldoli (Taf. 423 *b*). Die Berliner Muſeen enthalten zwei feiner Madonnenreliefs, davon eines in einer Mandorla (Taf. 423 *a*), das andere, kleinere, mit der Madonna in ganzer Figur und ſitzend (Taf. 424 *a*). Neben letzteres haben wir die Abbildung eines zweiten, faſt übereinſtimmenden Reliefs im Beſitz von Mr. Gambier Parry in Hingham Court geſtellt (Taf. 424 *b*), um zu zeigen, mit wie wenig Abwechslung der Künſtler feine einfachen Motive wiederholt. Gelegentlich hat er auch kleine Marmorbüſten gearbeitet, von denen wir das charakteriſtiſche Johannesköpfchen in der Sammlung O. Hainauer in Berlin abbilden (Taf. 425 *b*). Die beſte Arbeit der Art iſt die Büſte eines Zwerges, der ein Wieſel in den Händen hält; ſie befand ſich in der Sammlung Caſtellani in Rom. Die auf Taf. 425 abgebildete Büſte im Palazzo Ducale zu Urbino, die jetzt gleichfalls dem Meiſter zugeſchrieben wird, ſcheint mir in der weichen Modellierung, in der abweichenden Zeichnung von Mund und Augen, in der eigentümlichen Behandlung der Haare, die wie aufgewickelte Locken erſcheinen, die Hand eines anderen, überlegeneren Künſtlers zu verraten.

Ein anderer Florentiner Bildhauer, der, wohl ein oder zwei Jahrzehnte ſpäter, gleichfalls vorwiegend in Urbino und der Nachbarſchaft beſchäftigt war, iſt uns ſeit kurzem durch die Forſchungen C. von Fabriczys dem Namen nach bekannt geworden. Es iſt Domenico Roffelli (1439—1498), der in Piſtoja geboren war, aber in Rovezzano aufwuchs. Von vornherein begegnen wir ihm außerhalb Florenz; 1462 arbeitete er im Dom von Piſa, 1468 den achtſeitigen Taufſtein in S. Maria a Monte mit den Geſtalten der Tugenden in Niſchen und Hochrelief und die Taufe Chriſti in flacherem Relief und kleineren Figuren. Der Künſtler erſcheint darin als ein mit Formenempfindung und Phantaſie wenig begabter, aber fleißiger Marmorarbeiter aus der Nachfolge des Deſiderio und Antonio Roffellino, deſſen anmutige Geſtalten bei wenig Belebung einen lieblichen Ausdruck zeigen. In den folgenden Jahren war Domenico wieder in Florenz anſäſſig, um die Mitte der ſiebziger Jahre aber in Peſaro an der Dekoration des Palaſtes für Coſtanzo Sforza beſchäftigt, und ſeither iſt er nicht nach Florenz zurückgekehrt. Aus dem Jahre 1480 datiert die große marmorene Altartafel im Dom von Foſſombrone (Taf. 421 *b*). Auch hier ſind die Madonna und die vier Heiligen zu ihrer Seite ſchlanke, nüchtern daſtehende Geſtalten in Halbrelief vor flachen Niſchen mit Muſchelabſchluß, mit Gewändern in zierlichen Langfalten, von freundlichem, aber nichtsſagendem Ausdruck; die Predelle darunter mit ganz kleinen Darſtellungen aus dem Leben der Heiligen iſt von kindlicher Simplizität. Der Aufbau iſt dem der bekannten Marmoraltäre Minos entlehnt, aber regelmäßiger und dadurch nüchterner. Ganz den gleichen Charakter hat das Lünettenrelief mit den Halbfiguren der Madonna zwiſchen dem h. Franz und

Bernhardin an S. Francesco zu Foſſombrone. Wie hier, ſo erſcheint Maria mit dem Kinde auch in einer Reihe kleiner Madonnenreliefs, die nicht ſelten im Handel vorkommen. Sie ſind regelmäßig in dem feinen Kalkſtein gearbeitet, der in der Nähe von Urbino gebrochen wird. In der Körperbildung pflegen ſie noch dürftiger zu ſein und der große Kopf fällt noch ſtörender auf als in den eben genannten beiden Werken. Ein ſolches Relief beſitzt Fürſt Liechtenſtein, ein zweites das Kaiſer Wilhelm-Muſeum in Krefeld; andere im Privatbeſitz in Paris und England. Vielleicht iſt auch die faſt lebensgroße weibliche, leider reſtaurierte Halbfigur in Rund (eine Tugend?) in der Sammlung Liechtenſtein ein Werk dieſes Künſtlers; ſie ſteht etwa zwiſchen Roſſellino und Benedetto da Majano, iſt aber nicht lebendig genug für einen dieſer Künſtler, während ſie unter Domenicos Arbeiten ſein Meiſterwerk ſein würde. Wahrſcheinlich ſchon ehe oder während dieſe Arbeit im Gange war, wurde der Künſtler auch in Urbino beſchäftigt. Das Denkmal der Calapatriſſa Santuzzi, jetzt unter den Hofarkaden des Palazzo Ducale aufgeſtellt (Taf. 421 *a*; dort irrtümlich als in S. Domenico befindlich angegeben), entſtand Ende der ſiebziger Jahre. Die Figur der jungen Laienſchweſter iſt lieblich und im Charakter der Herzogin von Calabrien an ihrem Grabmal in Montoliveto zu Neapel, aber ſie iſt in ungeſchickter Weiſe auf zwei übereinander aufgetürmten länglichen Quadern aufgebahrt, deren zierlicher Dekor das Beſte an der Arbeit iſt. Im herzoglichen Palaſt verraten verſchiedene der Hauptdekorationsſtücke, Kamine wie Thüren, in der Sala degli Angeli und in der Sala grande aufs deutlichſte die Hand des Domenico. Zwei dieſer Kamine ſind auf Taf. 422 abgebildet. Der eine, in der Sala degli Angeli, iſt durch ſeinen reichen Dekor von Putten ausgezeichnet, der andere, einfachere durch ſeine feineren Verhältniſſe und den eleganten, wenn auch etwas mageren Pflanzendekor. Dieſe Arbeiten zeigen das kleine Talent des Künſtlers von ſeiner günſtigſten Seite.

Domenico, der in der ſpäteren Zeit ſeinen Wohnſitz wieder in Foſſombrone hatte, ſtarb hier noch vor Ende des Jahrhunderts, wahrſcheinlich im Jahre 1498.

BERTOLDO DI GIOVANNI.

(Von ca. 1420 bis 1491.)

Die Künſtler, denen in der zweiten Hälfte des Quattrocento die Florentiner Plaſtik die weſentlichſten Fortſchritte verdankte, ſind nicht die Marmorbildhauer, ſondern die Bronzebildner. Es ſind drei Künſtler, im Alter nicht ſehr verſchieden, jeder eigenartig und bedeutend und alle von hervorragendem Einfluß nicht nur auf die Entwicklung der Plaſtik, ſondern auch der Malerei und der Kleinkunſt von Florenz: Bertoldo di Giovanni, Andrea del Pollaiuolo und Andrea del Verrocchio. Alle drei ſind erſt in neuerer Zeit wieder richtig erkannt und gewürdigt worden; ihre Werke waren bis auf wenige hiſtoriſche Monumente ver-

geſſen oder wurden ſelbſt von Kritikern wie Cavalcaſelle und Morelli noch verwechſelt und verkannt. Ihre Bedeutung liegt vor allem darin, daß ſie die richtige Kenntnis der menſchlichen Geſtalt weſentlich förderten, die mannigfache Schönheit ihrer plaſtiſchen Erſcheinung wieder erkannten und auf die Durchbildung im Einzelnen den höchſten Wert legten. So ſind ſie die unmittelbaren Vorläufer und Lehrmeiſter der klaſſiſchen Meiſter der Hochrenaiſſance geworden: Leonardo war Verrocchios Schüler und Michelangelo genoß den Unterricht von Bertoldo.

Bertoldo, der älteſte von ihnen (wir kennen zwar ſein Geburtsjahr nicht, erfahren aber, daß Bertoldo, als er Ende des Jahres 1491 ſtarb, bereits ein alter Mann war), war bis vor wenigen Jahren ſo gut wie vergeſſen. Eine bezeichnete Medaille auf Sultan Soliman II. und das durch Vaſari überlieferte große Bronzerelief der Reiterſchlacht im Bargello waren die einzigen Werke, die man kannte, aus denen man ſich aber über Art und Bedeutung des Künſtlers keinen rechten Begriff machen konnte. Durch Louis Courajod wurde zuerſt die Gruppe des Bellerophon in der Ambraſer Sammlung als ſein Werk erkannt, und Hugo von Tſchudi gab ihm die drei kleinen Bronzereliefs im Bargello, die bis dahin dem Pollaiuolo oder Agoſtino di Duccio zugeſchrieben wurden. Seither habe ich nachzuweiſen geſucht, daß mehrere andere Bronzereliefs und eine Reihe von Bronzeſtatuetten auf ſeine Hand zurückgehen, und daß er der Urheber verſchiedener Medaillen iſt, die man bisher dem Pollaiuolo u. a. zuſchrieb. Aus dieſen verſchiedenartigen Arbeiten gewinnt man das durchaus einheitliche Bild eines ſehr eigenartigen Künſtlers.

Als eines der beglaubigten Werke Bertoldos, von denen die Kritik ausgehen muß, iſt vor allem das große Bronzerelief der Reiterſchlacht im Muſeo Nazionale zu Florenz (Taf. 426) zu nennen, deſſen Motiv Franz Wickhoff als die Entſcheidungsſchlacht im Kampf um Troja gedeutet hat. Noch beſſer beglaubigt iſt die Gruppe „Bellerophon den Pegaſus bändigend“ in den K. K. Hofmuſeen zu Wien (Taf. 429), da es die Inſchrift EXPRESIT ME BER THOLDVS CONFLAVIT HADRIANVS trägt. In dieſen beiden Hauptwerken, die den gleichen Charakter haben, kennzeichnet ſich Bertoldo aufs deutlichſte.

„Beſonders auffallend iſt das Beſtreben, die Anatomie in den Figuren ſcharf auszudrücken. Das Knochengerüſt iſt ſtark betont, namentlich der Bruſtkaſten mit den Rippen, wogegen der Leib eingezogen erſcheint; der Thorax tritt regelmäßig über die Oberſchenkel heraus und bildet hier, je nach der Bewegung, einen mehr oder weniger vorſpringenden Wulſt; die Muskulatur des Halſes iſt ſcharf hervorgehoben. Die Extremitäten ſind klein; der Kopf iſt viereckig, meiſt mit ſtarkem Hinterkopf; kleiner Mund, zierliche Naſe, kleine, mandelförmige Augen, die weit auseinander ſtehen, kleine und übertrieben weit nach hinten ſitzende Ohren ſind typiſch. Die Haare ſind in breiten Maſſen behandelt, der Bart iſt leicht gelockt, meiſt in der Form der kurzen barbe carrée. Das Haar der Frauen iſt in langen parallelen Strähnen geordnet. Es iſt darin der Faltengebung der Gewänder des Künſtlers verwandt, für welche die großen parallelen

Langfalten charakteriftifch find, die bei bewegten Figuren wie breite Bänder den durchfcheinenden Körper umflattern; aber nicht fo manieriert wie bei feinem gleichaltrigen Landsmann Agoftino di Duccio. Für die Reliefbehandlung ift bei Bertoldo das malerifche Prinzip beftimmend; daher feine Vorliebe für ftarke Verkürzungen, für hohen Augenpunkt und für Flachrelief. Die Reiterfchlacht in Hochrelief ift eine Ausnahme, weil fich der Künftler dabei einen antiken Sarkophag zum Vorbild nahm. Seine Figuren find im Relief, auch in dem ganz hohen Relief der »Schlacht« regelmäßig malerifch verkürzt; ja, felbft auf feine Freifiguren überträgt er dies gelegentlich, wie wir in der Gruppe des Bellerophon fehen, vielleicht weil diefelbe für eine Nifche beftimmt war und wie ein Hochrelief wirken follte. Michelangelos beliebte Oppofition in der Stellung von Oberkörper und Unterkörper finden wir auch bei den Figuren feines Lehrers fchon häufig, wenn auch nicht in fo ftarker und typifcher Weife; offenbar war dabei auch fein Beftreben fchon, eine möglichft pikante plaftifche Wirkung in den verfchiedenen Anfichten zu gewinnen." (Bode, „Florentiner Bildhauer", S. 288.)

Durch die gleiche Eigenart läßt fich zunächft eine Reihe kleiner Bronzeftatuetten als Werke Bertoldos feftftellen. Der Bargello befitzt aus altem Mediceerbefitz die Figur eines Arion (oder Apollo?; Taf. 427), der die Geige fpielt und fich im Tanzfchritt dazu bewegt; im Oberkörper noch faft ganz unzifeliert, aber in den ftarken Gegenfätzen der Bewegung der verfchiedenen Körperteile, in den Verhältniffen und in der Formenbehandlung ein befonders überzeugendes Werk des Künftlers. Dasfelbe gilt von dem Herkules der Berliner Sammlung (Taf. 427), der in Haltung und Blick fchon eine Vorahnung des David feines Schülers Michelangelo genannt werden kann. Noch ftärker in feinen Wendungen des Körpers, aber weniger durchgearbeitet ift der Hieronymus derfelben Sammlung (Taf. 426). Die feinfte und intereffantefte kleine Einzelfigur ift wohl der fogenannte Schutzflehende ebenda (Taf. 426), in dem die Oppofition der verfchiedenen Körperteile durch das Motiv befonders angezeigt erfcheint und der durch die Innigkeit des Ausdrucks und die Schärfe der Ausführung gleich ausgezeichnet ift. Eine charakteriftifche Statuette der Liechtenftein-Galerie ift in unferer Abbildung (Taf. 426) als »Herkules« bezeichnet; feitdem ich im Befitz von Charles Loefer zu Florenz das Gegenftück diefes Figürchens gefunden habe (Abbildung folgt im Nachtragsheft), bin ich zu einer anderen Deutung gekommen. Diefe zweite Geftalt hat nämlich hinten ein faunartiges Schwänzchen; da beide fich auf Wappen ftützen, fo haben wir darin zweifellos Waldmenfchen als Hüter des Wappens zu erkennen, wie fie neben dem Hohenzollern-Wappen und fonft in der Heraldik vorkommen. In Italien find fie die Begleiter des Wappens der Efte; da nun im Mufeum zu Modena noch ein folcher Waldmenfch von ganz gleichem Typus und gleicher Größe, hier aber zu Pferde vorkommt (Taf. 429; hier wieder irrtümlich als Herkules bezeichnet), fo ift es fehr wahrfcheinlich, daß alle drei urfprünglich Teile eines größeren dekorativen Werkes waren, welches Bertoldo für Ercole oder fonft einen Fürften des Haufes Efte ausführte.

Eine kleine Gruppe, die ich mit auf Taf. 426 abgebildet habe, könnte der Kentaur ſein, den das Mediceer-Inventar von Bertoldo ohne weitere Beſchreibung angibt. Trotz der charakteriſtiſchen Formen ſcheint mir aber die Ausführung für den Künſtler zu ſchwach, auch das Format etwas zu klein; und da von gleichen Wiederholungen dieſer Gruppe in den Wiener Hofmuſeen noch die nackte Frau in zwei Exemplaren erhalten iſt, ſo glaube ich, daß wir darin kleinere Werkſtattwiederholungen nach jener Mediceergruppe vor uns haben. Weit bedeutender und ſicher ein Original Bertoldos ſcheint mir eine größere Gruppe im Beſitz von M. E. Foulc in Paris (Abbildung im Nachtrag). Sie ſtellt einen nackten Neger zu Pferde im Kampf gegen einen Löwen dar, der auf die Kruppe des Pferdes geſprungen iſt. Die Gruppe iſt außerordentlich geſchickt aufgebaut, von packender Wahrheit und dramatiſcher Kraft, zugleich trefflich in der naturaliſtiſchen Durchbildung und in der breiten Behandlung. Sie befand ſich früher im Privatbeſitz zu Florenz. Vielleicht ist auch ein Hercules den Löwen zerreißend in der Sammlung Salting zu London auf Bertoldo zurückzuführen.

An Bronzereliefs läßt ſich etwa die gleiche Zahl, wie an Gruppen und Figürchen in Bronze, auf Bertoldo zurückführen. Drei darunter im Bargello, wohl aus der alten Mediceerſammlung: ein kleiner, in flachſtem Relief gehaltener Bacchantenzug von Kindern, die auf einem flachen Karren den Silen mitführen; dann in höherem Relief eine große Plakette mit der Beweinung Chriſti (Taf. 428; geringere Wiederholung im Louvre), ſowie ein größeres Relief der Kreuzigung (Taf. 426), beide unter ſich ſehr verwandt und voll Bewegung und Ausdruck. Die geſtreckten Figuren mit den kleinen Köpfen, die zierlichen Parallelfalten, die ſträhnigen Haare, die ſtraffen Formen, die ſtarken Wendungen in den Körpern und die eigentümliche Art der Verkürzungen verraten den Künſtler aufs deutlichſte. Die gleichen Züge laſſen auch eine große Plakette: Maria mit dem Kinde und ſpielenden Engeln, im Louvre (Taf. 428), als Werk Bertoldos erkennen. Etwas abweichend durch kürzere, vollere Geſtalten, aber bei ganz typiſcher Formengebung und Behandlung des Reliefs, iſt ein Bronzerelief in etwas größerem Umfang, von dem je ein Exemplar im South Kensington Muſeum (Taf. 430) und im Muſeo archeologico des Dogenpalaſtes ſich befindet. Es ſtellt die Erziehung des Amor dar. Wohl dazu gehörig, obgleich ins Rund komponiert, iſt die Darſtellung von Venus und Mars in der Werkſtatt des Vulkan, von dem ſich nur ein Stuckabdruck im Privatbeſitz zu Florenz erhalten hat (Taf. 430). Solche Kompoſitionen, in die eine Fülle humaniſtiſchen Wiſſens hineingeheimniſt iſt, waren es wohl, die Bertoldo nach Vaſaris Erzählung mit ſeinem Gönner Lorenzo Magnifico zuſammen ausführte.

Bertoldos Medaillen ſeien hier wenigſtens kurz aufgezählt. Es ſind die bezeichnete Schaumünze auf Soliman II. (1481), die Gedenkmünze auf den Überfall des Lorenzo und Giuliano de' Medici durch die Verſchwörung der Pazzi (1479), die Medaille des Erzbiſchofs von Piſa, Filippo de' Medici († 1478, wohl auf ſeinen Tod angefertigt), die größere der beiden Medaillen des kaiſerlichen Orators Antonio Gratiadei (um 1481), die Medaille auf eine Venetianerin Leticia

Sanuto (vielleicht um 1485), die auf Alfons von Arragon (1479) und, wie ich jetzt glaube, auch die Schaumünze auf Matthias Corvinus mit dem Sieg über die Türken auf dem Revers (um 1480).

Während diefe Medaillen fich ziemlich genau datieren laffen — fie gehören fämtlich der fpäteren Zeit des Künftlers an —, haben wir bisher zur Datierung feiner übrigen Werke noch keinen genügenden Anhalt; nur das kleine Kinderbacchanal im Bargello läßt fich nach der Impreſa darauf in die Zeit des Piero de' Medici (1464—1469) fetzen.

Im Anfchluß an Bertoldo habe ich ein paar Reliefs abgebildet, die diefem Künftler nahe ftehen. Die große Bronzeplakette der Madonna in einer Nifche, von der ein Exemplar im Louvre (Taf. 431), ein anderes in der Sammlung Hainauer in Berlin fich befindet und das auch in alten Stuckabdrücken vorkommt, fchließt fich noch der fpäteren Zeit Donatellos eng an. Die Art des Reliefs und die Bildung der Figuren ift Bertoldo nahe verwandt, aber im Ausdruck, in der Zeichnung, namentlich in den fchlanken Fingern, ift noch manches abweichend. Wäre die Arbeit von ihm, fo würden wir eine Jugendarbeit darin vor uns haben; fie läßt fich etwa um 1450 oder etwas fpäter anfetzen. Das zweite Stück, ein größeres farblofes Tonrelief im Berliner Mufeum (Taf. 431), zeigt eine fchwer erklärliche mythologifche Darftellung, vielleicht mit allegorifcher Nebenbedeutung (keine bacchifche Szene, wie irrtümlich in der Unterfchrift der Tafel gefagt ift). Formengebung und Reliefbehandlung, namentlich die eigentümliche Bildung der Köpfe, erinnern fehr an Bertoldo, Durchbildung und Kompofition find aber doch zu gering für ihn. Die Art, wie die Haare bei den Männern vorn in die Stirn gekämmt find, findet fich bei Verrocchio und dem jungen Leonardo wieder. In die Zeit des Zusammenarbeitens diefer Künftler, um das Jahr 1475, haben wir das Relief etwa anzufetzen.

Der jüngere Mitarbeiter und wohl Schüler Bertoldos, der fich an der Bellerophongruppe als Gießer nennt, Adriano Fiorentino, hat erft in neuefter Zeit durch die Forfchungen von C. von Fabriczy fefte Geftalt als Künftler gewonnen. Der bekannten, durch die Infchrift geficherten Bronzebüfte des Kurfürften Friedrich d. W. von Sachfen im Mufeum Albertinum zu Dresden (Taf. 432, datiert 1498) hat derfelbe eine ähnliche Bronzebüfte Ferdinands I. von Arragon im Mufeo Nazionale zu Neapel (Taf. 432, irrtümlich als Ferdinand II. bezeichnet; um 1493) an die Seite gefetzt. In erfterer ift der Schüler Bertoldos in den mandelförmigen, hervorquellenden Augen, dem fträhnigen Haar, den fcharf umränderten Formen deutlich zu erkennen. Die Büfte des arragonifchen Fürften ift wefentlich feiner in Haltung, Erfcheinung und Durchbildung, auch nicht von der an Manier grenzenden Behandlungsweife jener bezeichneten Büfte. Doch macht es die Zeit der Anwefenheit des Künftlers in Neapel jedenfalls wahrfcheinlicher, daß der damals am Hofe befchäftigte Adriano die Büfte des Königs ausführte, als daß fie von dem bisher dafür in Anfpruch genommenen Guido Mazzoni herrührt.

Gleichfalls durch Inſchrift geſichert iſt die Bronzeſtatuette der Venus im Beſitz von E. Foulc zu Paris (Taf. 433), von der eine Wiederholung mit dem Amor zur Seite vorkommt. Wie darin ſo iſt Adriano auch als Medaillenkünſtler dem Bertoldo gefolgt. Wir kennen jetzt Medaillen von Degenhard Pfeffinger, Ferdinand II. von Arragon, Giovanni Pontano, Kardinal Raffaelle Riario, Jacopo Sannazaro, Angelo Catho und den beiden Fürſtinnen Eliſabetta und Emilia Montefeltre. In allen dieſen Arbeiten iſt der Künſtler ſeinem Vorbild Bertoldo verwandt, von tüchtiger, ſchlichter Naturauffaſſung, aber nüchtern und ohne deſſen reiche Phantaſie und Geſtaltungskraft.

ANTONIO DEL POLLAIUOLO.

(1429—1498.)

Während Bertoldo ausſchließlich in der Bronzekleinkunſt ſich geübt zu haben ſcheint, iſt Antonio del Pollaiuolo ein außerordentlich vielſeitiger Künſtler. Als Goldſchmied ausgebildet hielt er eine Goldſchmiedewerkſtatt, welche die geſuchteſte in ganz Florenz war; als Maler war er ebenſo angeſehen wie als Bildhauer. Obgleich wir von ſeiner Tätigkeit als Goldſchmied nur noch ſeine Beteiligung am Silber-Doſſale in der Opera des Doms von Florenz nachweiſen können, und den Maler, nach Ausſcheidung von dem vielen, was nicht ihm, ſondern ſeinem Bruder Piero und Verrocchio u. a. gehört, nur noch aus ein paar ganz kleinen Bildchen kennen, fehlt es nicht an ſehr verſchiedenartigen Zeugniſſen ſeiner Kunſt. Die Stickereien im Muſeo dell' Opera zu Florenz zeigen in ihren zahlreichen Darſtellungen aus dem Leben des Täufers ſeine Art zu komponieren und ſeine Formengebung; die kleinen, urſprünglich mit Email ausgefüllten Gravierungen am Fuß des großen Kreuzes ebenda laſſen uns ſeine außerordentliche Zierlichkeit in der Zeichnung wie ſeine Geſchicklichkeit in der Verkürzung bewundern, und ſeine Kunſt als Bildhauer und Komponiſt bezeugen noch zwei der umfangreichſten und bedeutendſten Bronzegrabmäler Italiens: Die Denkmäler von Papſt Sixtus IV. und Papſt Innocenz VIII., die er im Auftrage von Innocenz in den letzten zehn Jahren ſeines Lebens für die Peterskirche ausführte (Taf. 436 und 437). Das eine iſt für die Wand, das andere für den Boden der Kirche komponiert; daher ſind ſie ſehr verſchieden im Aufbau. Im einzelnen ſind ſie dagegen untereinander ſehr verwandt.

Das Grabmal von Sixtus IV., ganz aus Bronze, wie auch das von Innocenz, iſt wie eine in Bronze übertragene Aufbahrung einer Leiche des Papſtes gedacht. Der Verſtorbene liegt, prächtig gebettet, über einer breiten Bronzeplatte, auf deren Seiten die ſieben Tugenden in Hochrelief dargeſtellt ſind; dieſe Platte wird über den Boden erhoben durch eine, kaum einen Meter hohe Voute, in die ringsum, durch kräftige Blätter getrennt, zehn weibliche Geſtalten als Repräſentantinnen von Wiſſenſchaft und Kunſt in wenig glücklicher Weiſe hinein-

gezwängt ſind. Aufbau und Wirkung des Innocenz-Grabes iſt weit glücklicher: in der Mitte thront der Papſt, in der Linken die h. Lanze, die Rechte ſegnend erhoben; an beiden Seiten in Relief je zwei Tugenden in flachen Niſchen; darüber auf kräftigen Konſolen war die Geſtalt des toten Papſtes aufgebahrt, das Halbrund dahinter enthält die drei Kardinaltugenden in Relief. Jetzt iſt die liegende Figur des Papſtes von ihrem Platze genommen und beſonders unter dem Grabmal aufgeſtellt, das ſeitdem in viel zu großer Höhe angebracht iſt. Die Geſtalten der beiden Päpſte ſind hervorragende Leiſtungen der Porträtplaſtik; die ſitzende Figur iſt faſt von impoſanter Wirkung. Die Tugenden ſind liebliche, ſchlanke Frauenfiguren, aber gar zu ſchlank, mit kleinen Köpfen, unter ſich wenig verſchieden, die zierlichen Falten überreich; auch ſind die Tugenden am Innocenz-Monument faſt die gleichen wie die am Grabmal Sixtus' IV. Guß, Ziselierung und Patina ſind trefflich und beweiſen, wie der Künſtler die Bronzetechnik beherrſchte. Als Ganzes ſind beide Monumente in ihrer Art, als Bronzemonumente, das Bedeutendſte, was Italien neben dem (rein architektoniſch und ornamental ausgebildeten) Mediceergrab Verrochios in S. Lorenzo zu Florenz hervorgebracht hat. Der Vergleich mit dem wenig ſpäteren Grabmal Zeno in S. Marco zu Venedig beweiſt, wie wenig die Venetianer Kunſt im monumentalen Aufbau der Florentiner gewachſen war.

Die hervorragende Begabung als Porträtbildhauer, welche ſich in den Papſtgeſtalten dieſer Grabmäler verrät, ſcheint Antonio leider nur ausnahmsweiſe haben zur Geltung bringen zu können. Iſt uns doch nur eine Porträtbüſte von ihm bekannt, die Tonbüſte eines jungen, keck dreinſchauenden Kriegers im Bargello zu Florenz (Taf. 435), wohl eines Mitglieds der Mediceerfamilie. Obgleich nicht gut erhalten, gibt ſie doch einen Begriff von der vollen und freien Wiedergabe der Individualität, wie von der eigenartigen, friſchen Auffaſſung des Künſtlers. Die Reliefs am Panzer zeigen zwei für Pollaiuolo ſehr charakteriſtiſche Herkulesarbeiten, die er mit beſonderer Vorliebe darſtellte.

Pollaiuolos Begabung für Kompoſition können wir bisher nur aus einem einzigen plaſtiſchen Werke beurteilen: aus dem Silberrelief der Geburt Johannes des Täufers am Altarvorſatz im Muſeo dell' Opera zu Florenz (Taf. 433). Auch hier haben die weiblichen Geſtalten die überſchlanke Bildung, die kleinen Köpfe und langen Beine, und ihre volle Gewandung verſteckt den Körper zu ſehr; auch hat ihre Haltung und Bewegung etwas Übertriebenes, Geziertes, aber die Anordnung iſt klar und wirkungsvoll, Bewegung und Ausdruck ſind lebendig und voll Naturverſtändnis. Eigentümlich iſt die breite Behandlungsweiſe, die auf den Charakter des Silbers keine Rückſicht nimmt; man glaubt eine in Ton mit dem Modellierholz ausgeführte Skizze vor ſich zu haben.

Als Kleinplaſtiker war uns Antonio bis vor kurzem nur durch die kleine Bronzegruppe im Bargello: Herkules erwürgt den Kakus (Taf. 434), bekannt. Das Stück iſt von jeher als ein Meiſterwerk in der Anordnung als Gruppe, in der Aufſtellung auf dem dreiſeitigen Sockel, in der ſicheren und breiten Wiedergabe der Anatomie bewundert worden. Auf Grund dieſer Gruppe haben wir in

neueſter Zeit eine Anzahl meiſt erſt jetzt im Kunſthandel aufgetauchter Kleinbronzen als Arbeiten des Pollaiuolo beſtimmen können. Mehrere darunter ſind gleichfalls Herkulesdarſtellungen. Den ausruhenden Herkules zeigt die Bronze in der Sammlung A. Beit in London (Taf. 434); er iſt ganz ähnlich auf geſchmackvollem, niedrigem dreiſeitigem Sockel aufgeſtellt, voll wuchtiger Kraft des mächtigen Gliederbaues und nur in der Behandlung des Haares durch zu ſtarke Ziſelierung ſtörend manieriert. Ein anderer ausruhender Herkules befindet ſich in der Sammlung Pierpont Morgan (z. Z. noch in London, Taf. 434). Hier iſt die Stellung nicht ſo breit ausladend, ſondern ſchlanker, die Figur iſt mehr zuſammengehalten; daher iſt der dreiſeitige, reich dekorierte Sockel ſchlank und hoch; die Ausführung iſt ſkizzenhaft, da der Guß als Rohguß belaſſen iſt.

Ein charakteriſtiſches Figürchen der gleichen Art beſitzt das Muſeum in Neapel (Abbildung im Nachtrag), einen David als Sieger über Goliath. Die Art, wie der junge Recke — kein Knabe, wie ihn Verrocchio bildet, ſondern eine ganz entwickelte Mannesgeſtalt mit kräftigem Vollbart — den rechten Fuß auf das Haupt des Goliath ſtellt und ſperrbeinig daſteht, entſpricht ganz der Stellung des Herkules in der Sammlung Beit; die dürftigen Hüften, die ſchmalen Lenden, diebre iten Schultern und die kräftig entwickelte Bruſt, die langen, ſtraffen Haare, die voll auf den Schultern aufliegen, ſind lauter Eigentümlichkeiten, die wir auch ſonſt bei dem Künſtler finden.

Geſchloſſener in der Stellung ſind ein paar Statuetten von gleicher Größe, die unter ſich ſo ähnlich ſind, daß die eine nicht ohne Beziehung zur anderen entſtanden ſein kann. Die eine, ein Bleiguß im Berliner Muſeum (Taf. 435), iſt kräftig und ſehnig, aber mager und herbe, zumal in den faſt häßlichen ältlichen Zügen des Kopfes. In der eingeſtützten Linken hält er einen Apfel, den rechten Arm hat er erhoben und an die Schulter gelegt. Die halb geöffnete Hand hat der Künſtler in dieſem Modell leer gelaſſen; nach dem Typus der Geſtalt möchte man ihm eine Keule geben, obgleich ſie ſchwer mit der Haltung des Armes zuſammenzubringen iſt. Eine ſehr ähnliche Geſtalt in beinahe gleicher Stellung, aber jugendlicher, mit hübſchen Zügen und beinahe ſchönen Formen, finden wir in der ſehr durchgeführten, teilweiſe vergoldeten Bronzeſtatuette der Sammlung P. Morgan wieder (Abbildung im Nachtrag). Der lange Schäferſtab in der erhobenen Rechten läßt keinen Zweifel darüber, daß wir hier einen Paris vor uns haben, der ſeinen kritiſchen Blick wohlgefällig auf den drei Göttinnen ruhen läßt. Es iſt wohl die anmutigſte Geſtalt, die der Künſtler geſchaffen hat, aber in den Verhältniſſen, in Haltung und Bildung iſt ſie ganz charakteriſtiſch für ihn. Wenn wir noch zweifeln könnten, ſo müßte uns das Berliner Figürchen überzeugen, deſſen herbe Formen ſo bezeichnend für Pollaiuolo ſind. Daß dies ein Modell für die Morganſche Bronze ſein könnte, erſcheint nach den häßlichen, ältlichen Zügen als ſehr unwahrſcheinlich; auch könnte die Figur nach der Stellung der Hand unmöglich den Stab darin gehalten haben. Der Künſtler hat alſo wahrſcheinlich dieſen Entwurf eines Herkules, den er vielleicht als ſolchen verwarf, zu

jener Parisdarſtellung verwertet, oder — was mir weniger wahrſcheinlich ſcheint — umgekehrt jenen Paris zu einer ähnlichen Herkulesfigur benutzt.

Eine der häufigſten Bronzeſtatuetten des Quattrocento iſt der Marſyas, der im Begriff iſt, ſeine Doppelflöte fortzuwerfen, ein Motiv, das beinahe treu einer damals wohl in Florenz vorhandenen antiken Statue oder Statuette nachgebildet iſt. Der Bargello hat allein vier Exemplare davon, das Berliner Muſeum, der Louvre, die Sammlung P. Morgan u. a. haben gleichfalls gute Stücke aufzuweiſen, die regelmäßig die gleiche Stellung zeigen, aber in der Behandlung auf verſchiedene Hände weiſen. Nach der Formengebung iſt es nicht unwahrſcheinlich, daß dieſe intereſſante Figur auf Pollaiuolo zurückgeht.

ANDREA DI MICHELE CIONE DEL VERROCCHIO.

(1436—1488.)

Für Antonio del Pollaiuolo hatte die Kritik vor allem die Aufgabe zu löſen, unrichtige Zuſchreibungen von Werken verſchiedenſter Art, namentlich Gemälde von der Hand ſeines Bruders, von Verrocchio u. a. zurückzuweiſen: für ſeinen jüngeren Konkurrenten Verrocchio fiel der Kritik vornämlich die entgegengeſetzte Aufgabe zu, dem Künſtler wieder zuzuweiſen, was eine falſche Kritik von alten traditionellen Zuſchreibungen ihm abgeſprochen hatte. Vor allem galt es, die Verwirrung zwiſchen Pollaiuolo und Verrocchio zu löſen, welche — eine ſeltene Ausnahme — Cavalcaſelle und Morelli in völliger Übereinſtimmung veranlaßt hatten. In Venedig hatte falſcher Lokalpatriotismus dem Künſtler ſogar ſein Meiſterwerk, die Reiterſtatue des Colleoni, zu nehmen geſucht, wozu ſchon der Gießer Leopardi durch die große, zweideutige Aufſchrift ſeines Namens ALEXANDER LEOPARDVS. V. F. die erſte Veranlaſſung gegeben hatte. Über dieſe Fragen herrſcht jetzt in der ernſten Kritik ziemliche Einſtimmigkeit, aber andere wichtige Fragen bleiben noch zu löſen. Verrocchios Tätigkeit war noch vielſeitiger als die des Pollaiuolo: er tritt urkundlich uns zuerſt entgegen als Architekt bei der Konkurrenz für eine Kapelle im Dom zu Orvieto; ſeine Lehre hatte er bei einem Goldſchmied durchgemacht und er blieb ſeither einer der geſchätzteſten Goldſchmiede von Florenz; als Bronzegießer ſtand er neben Pollaiuolo unübertroffen in Italien da; er war zugleich Marmorbildhauer und Maler, und in allen dieſen Kunſtzweigen übernahm er zahlreiche und große Aufträge, deren Ausführung ihm allein nicht möglich geweſen wäre. In der Tat ſehen wir, daß des Künſtlers Werkſtatt zu den beſuchteſten in Florenz gehörte; „discipulos pene docuit Verrocchius omnes, quorum nunc volitat Tyrrhena per oppida nomen“, ſagt ſein jüngerer Zeitgenoſſe Ugolino Verino von ihm. Die als Schüler eintraten, blieben aber zum Teil jahre- und jahrzehntelang bei ihm. Lorenzo di Credi blieb bis zum Tode des Meiſters ſein Gehilfe und

ſelbſt ein Leonardo war durch fünf oder ſechs Jahre Verrocchios Werkſtattsgenoſſe. Ähnliches dürfen wir von geringeren Künſtlern, wie Francesco di Simone, annehmen, die alle an den Werken des Verrocchio mehr oder weniger Anteil haben. Wie ſeine Gemälde faſt ausnahmslos unter Mitwirkung von Schülern und Gehilfen oder von dieſen allein nach ſeinen Entwürfen ausgeführt wurden, ſo müſſen wir das gleiche für faſt alle ſeine Marmorwerke annehmen, und dasſelbe gilt wohl auch für ſeine Goldſchmiedearbeiten. Zu dieſer Annahme berechtigt uns nicht nur die Art der Ausführung, auch der Umſtand, daß von Verrocchio eine ungewöhnlich große Zahl von Tonſkizzen und ſorgfältigen Tonmodellen zu ſolchen Arbeiten erhalten iſt, und die Vorzüge derſelben vor den Marmorwerken laſſen dies zweifellos erſcheinen. Gelegentlich haben die Gehilfen aber auch wohl ſelbſtändig Arbeiten in der Werkſtatt ausgeführt, die vom Geiſte des Meiſters durchdrungen ſind und die wohl regelmäßig auch als ſeine Werke in den Handel kamen. Dieſen Anteil der Künſtler und Gehilfen mit einiger Wahrſcheinlichkeit feſtzuſtellen, ihnen zu geben, was ihnen zukommt, und dem Meiſter doch zu laſſen, was ihm gebührt, iſt eine Aufgabe, die erſt teilweiſe und vielfach ungenügend gelöſt iſt; hat man doch gerade hervorragende Meiſterwerke Verrocchios Handlangern zuteilen wollen, die bei ihm und für ihn arbeiteten! Anderſeits wird das Bild des großen Künſtlers verzerrt, wenn man die oft ſehr mäßigen Ausführungen ſeiner Modelle oder gewöhnliche Werkſtattarbeiten auf ſein Konto ſchreibt.

Verrocchio war keine eigentlich geniale Künſtlernatur, wie etwa ſein angeblicher Lehrer Donatello oder ſein Schüler Leonardo, aber er ſtand nicht zufällig zwiſchen dieſen beiden Gewaltigen und der Kunſt, der ſie Leben und Richtung gaben; er vermittelte zwiſchen ihnen, führte Donatellos Erbe weiter und übermittelte es an Leonardo. Verrocchios Geſtalten wohnt ein eigener Liebreiz, eine jungfräuliche Keuſchheit und Friſche, eine Lebensfreudigkeit inne, die uns beſtrickt und eine Anzahl ſeiner Werke zu den bezauberndſten Schöpfungen der Renaiſſance macht. Aber ſeine eigentliche Bedeutung liegt in der gewiſſenhaften Durchbildung ſeiner Werke, in dem raſtloſen Streben nach Vervollkommnung der Technik, wie ſie ihm für die Malerei ebenso wie für den Bronzeguß gelingt, in der Treue, mit der er die menſchliche Geſtalt im einzelnen durchzubilden, ſeine Arbeiten bis aufs äußerſte zu vollenden ſucht, wie er für jede Aufgabe die paſſendſte Löſung, die beſte Form zu finden beſtrebt war. Dieſem ernſten künſtleriſchen Streben, dieſer Arbeitsfreudigkeit, die ſich nicht genug tut, hat es Verrocchio zu danken, daß das herrlichſte Reitermonument Italiens, daß die großartigſte Gruppe, daß die ſchönſte Frauenbüſte der Frührenaiſſance ſeine Arbeiten ſind. Unter den Künſtlern der zweiten Hälfte des Quattrocento ſteht er, obgleich nicht mehr begabt wie verſchiedene andere, doch allen voran durch dieſe Gründlichkeit ſeines Arbeitens und Strebens, durch den Einfluß, den er geübt hat.

Der erſte Auftrag, von dem wir aus den Urkunden wiſſen, die Ausführung einer Kapelle im Dom zu Orvieto (1461), wurde ſchließlich dem Künſtler nicht

übertragen; die ſchlichte Grabplatte für Coſimo iſt im 16. Jahrhundert durch eine Kopie erſetzt worden, und die Kugel über der Laterne der Domkuppel iſt nur eine techniſch intereſſante Leiſtung. Das frühefte erhaltene Werk, das wir nach dem Zeugnis Vaſaris Verrocchio zuſchreiben können, iſt der wuchtige und phantaſievolle Sakriſteibrunnen hinter der Sakriſtei von S. Lorenzo (Taf. 438). Er ſoll von Donatello begonnen und von Verrocchio vollendet worden ſein, während Albertini nur Antonio Roſſellino als Künſtler nennt. Nach der Impreſa im Abſchluß ließ Piero dei Medici (1464—1469) das Lavabo ausführen. Der Aufbau iſt außerordentlich groß und phantaſievoll, eines Donatello würdig, ſo daß der erſte Entwurf möglicherweiſe auf ihn zurückgehen könnte. In der Ausführung erinnert aber nichts an ihn; für Verrocchio gegenüber Ant. Roſſellino ſpricht die Einfachheit und Eigenartigkeit der Ornamente, ganz abgeſehen davon, daß Verrocchio gleichzeitig für Piero die Grabplatte ſeines Vaters Coſimo anfertigte und auch ſonſt für ihn beſchäftigt war. Auch kommen die beiden prächtigen Harpyengeſtalten des Unterbaues ganz ähnlich am Panzer der etwa gleichzeitigen Büſte des Lorenzo dei Medici vor, die wir gleich kennen lernen werden.

Ein ähnliches, rein durch ſeinen architektoniſchen Aufbau und die Dekoration wirkendes Werk wurde dem Künſtler nach Pieros Tode von den Söhnen in Auftrag gegeben: das bekannte Grabmal für Piero und ſeinen Bruder Giovanni in S. Lorenzo zu Florenz (Taf. 441), ein Monument von geſuchter Einfachheit, ohne jeden figürlichen Schmuck, aber von großer Pracht und Feinheit des Materials (Bronze, Porphyr, Verde antico und Marmor), höchſt eigenartiger Erfindung, großer Wirkung und größter Feinheit der Ornamente.

In den letzten Jahren Pieros oder in den erſten Jahren Lorenzos hat Verrocchio für den Palaſt in der Via larga und für die Villa Careggi die beiden Bronzen gegoſſen, die vielleicht mehr zum Herzen ſprechen als alle anderen Statuen der Frührenaiſſance: den David als Sieger (jetzt im Bargello, Taf. 439) und den Knaben mit dem Fiſch, jetzt im Hof des Palazzo Vecchio (Probeheft); heitere Bilder der ſiegesgewiſſen Jugend und des ausgelaſſenen Kindesalters, wie ſie friſcher und reizvoller nicht geſchaffen ſind. Der David wurde ſchon 1476 von Lorenzo und Giuliano an die Stadt abgetreten. Wie ein Gegenſtück zu dem Knaben mit dem Fiſch und ihm kaum nachſtehend erſcheint das Tonmodell eines nackten, ungeflügelten Knaben, der raſch davonläuft, jetzt in der Sammlung G. Dreyfus in Paris (Taf. 440); wohl auch als Brunnenfigur gedacht.

Auch mehrere Büſten von Mitgliedern der Mediceerfamilie arbeitete Verrocchio damals. Zwei davon ſind Tonbüſten, beide jetzt unbemalt und vielleicht als Modelle für Bronzeausführung beſtimmt. Die eine ſtellt Lorenzo, die andere Giuliano dar; erſtere beſitzt jetzt Quincy A. Shaw in Boſton (Taf. 442), letztere G. Dreyfus in Paris (Probeheft). Lorenzo iſt noch ſehr jugendlich, etwa ſechzehn oder ſiebzehn Jahre alt (um 1466), von freundlichem Ausdruck und beinahe ſchönen aber ſchmalen Zügen, die ſo bald durch ſein ſchweres Gichtleiden entſtellt wurden; der ernſte, ſinnende Zug gibt, ſo ſchlicht die Büſte aufgefaßt iſt, den frühreifen, bedeutenden Charakter. Die Durchführung, namentlich die

Modellierung des Fleiſches iſt eine außerordentlich feine, was die Abbildung kaum erraten läßt. Die Büſte Giulianos iſt weſentlich ſpäter, da er mehr als zwanzigjährig erſcheint (um 1475). Wie Lorenzo iſt auch er im reich dekorierten Panzer dargeſtellt; den Kopf mit den dicken Locken trägt er hoch und wendet ihn keck zur Seite, ein prächtiges Bild unverwüſtlicher Jugendkraft, derber Lebensfreude und ſiegesgewiſſen Selbſtbewußtſeins. Lorenzos Züge ſind feiner, innerlicher, aber Giulianos Erſcheinung iſt packend und unvergeßlich; begreiflich, daß er der Abgott der Florentiner, vor allem der Florentinerinnen war.

Wohl noch ein oder zwei Jahre früher als Giulianos Büſte, entſtand die Marmorbüſte eines jungen Mädchens, das mit beiden Händen Primeln an ſich drückt, die es in ein feines Tuch geſammelt hat. Sie ſtammt aus Mediceerbeſitz, ſo daß die Vermutung nahe liegt, ſie ſei eine Anverwandte des Hauſes. Sollte ſie eine der drei Schweſtern Lorenzos und Giulianos ſein? Der breite Mund mit der ſtarken, leicht vorſpringenden Unterlippe, die mandelförmigen, etwas vorquellenden Augen und die buſchigen Brauen darüber, die kräftigen Backenknochen ſind den Zügen Giulianos und zum Teil auch denen Lorenzos ſo verwandt, daß eine ſolche Vermutung nahe liegt. Da uns meines Wiſſens von keiner der Töchter des Piero Gottoſo Abbilder bekannt ſind, ſo kann dieſe Vermutung nur ganz hypothetiſch ausgeſprochen werden. Wichtiger iſt die Frage nach dem Künſtler der Büſte. Seitdem man Verrocchios Werke wieder mit Aufmerkſamkeit betrachtet hat, iſt ſie dieſem mit allſeitiger Zuſtimmung zugeſchrieben worden. Die große Verwandtſchaft mit dem Porträt der Ginevra de' Benci, dem Jugendwerk Leonardos in der Liechtenſteingalerie, hat neuerdings zu der Vermutung geführt, nicht Verrocchio, ſondern Leonardo in deſſen Werkſtatt habe die Büſte gearbeitet. Unmöglich iſt es gewiß nicht, daß dieſer am Modell gearbeitet und namentlich den ſehr eigenartigen Entwurf mit der trefflichen Anordnung der Hände gemacht haben kann. Die Ausführung iſt aber doch teilweiſe zu trocken für ihn; wo hätte wohl Leonardo überhaupt Luſt und Zeit zu der Ausführung einer ſo großen Marmorbüſte gefunden! Auch iſt es auffallend, wie ſehr der Kopf dem Frauentypus des Verrocchio ähnelt, wie der Vergleich mit ſeinen Madonnenreliefs zeigt. Wenn man ſeine vollen, rundlichen Gewandfalten hier vermißt hat, ſo legt man doch wohl einen gar zu niedrigen Maßſtab an den Meiſter: leichte, dünne Stoffe wie hier behandelte er ſelbſtverſtändlich anders wie dicke, gefütterte Mäntel.

Von einer ähnlichen, ziemlich gleichzeitigen Frauenbüſte haben wir nur das Tonmodell in der Sammlung G. Foulc in Paris (Probelieferung). Sie iſt weit einfacher gehalten, iſt unter der Büſte abgeſchnitten, aber von großartiger Auffaſſung und breiter Behandlung, die im Original, namentlich im Fleiſch, trotz des jetzt fehlenden Stucküberzugs und der fehlenden Bemalung, das ſichere Naturverſtändnis Verrocchios zeigen.

Nur in Ton ausgeführt iſt auch die ſchönſte Madonnenkompoſition des Künſtlers: die Madonna mit dem ſegnenden Kind zur Seite, die kürzlich aus dem Beſitz des Hoſpitals von S. Maria Nuova in das Muſeo Nazionale zu Florenz

gekommen ift (1902 vorübergehend in den Uffizien aufgeftellt, Taf. 444). Den gotifchen Spitzbogen mit der Taube über der Maria hat man für fpäteren Zufatz gehalten; mit Unrecht, wie die Rückfeite beweift, die aus einer Tafel befteht. Auch hat das Relief nicht die Naturfarbe des Tons, wie man annimmt, fondern ift fehr fein marmorartig bemalt, was freilich unter der jetzigen Schmutz- und Rußfchicht kaum zu erkennen ift. Ungefucht und ohne große Stilifierung ift das Verhältnis von Mutter und Kind in einfach natürlicher, liebenswürdiger und herzlicher Weife zur Anfchauung gebracht; beide find dem Kreife entlehnt, in dem der Künftler lebte. Die Durchführung bis auf die Stoffe in ihren vollen gefchmackvollen Falten ift eine höchft liebevolle, fein naturaliftifche. Ein ganz ähnliches Madonnenrelief in Marmor befitzt gleichfalls das Mufeo Nazionale in Florenz (Taf. 445); da es weniger lebensvoll ift, geht die Ausführung fchwerlich ganz auf Verrocchio felbft zurück. Wie berühmt diefes Stück war, geht aus den zahlreichen Wiederholungen hervor, die davon in feiner Werkftatt in Gemälden wie in Reliefs von Ton, Stuck und Marmor angefertigt worden find. Wieder von eigenfter Erfindung Verrocchios ift ein etwas größeres Madonnarelief in Marmor bei Mr. Quincy A. Shaw in Bofton (früher in einer Mediceervilla bei Pontremoli; Taf. 446). Maria ift fitzend dargeftellt, das Kind auf ihrem Schoße verehrend, das ein Engel neben ihr umfaßt hat. Faft die gleiche Kompofition, um einen Engel bereichert, kommt in einem Gemälde vor, das jetzt die National Gallery zu London befitzt. Relief wie Gemälde find in der Ausführung im wefentlichen, wenn nicht ganz von Schülerhand; im Relief könnte der reizvolle Kopf der Maria fehr wohl vom Meifter felbft gearbeitet fein; der Engel und befonders das Kind, wie die ganze Gewandung find dagegen zu fchwach für ihn.

Diefe Arbeiten gehören dem Anfang der fiebziger, zum Teil wohl auch noch dem Ende der fechziger Jahre an. Gegen Ende der fiebziger Jahre und bald darauf erhielt der Künftler verfchiedene große Aufträge, die ihn meift bis zu feinem Tode befchäftigten. Im Jahre 1477 verlor der Vetter und Gefchäftsführer von Lorenzo Magnifico in Rom, Giovanni Tornabuoni, feine Gattin Francesca Pitti im Kindbett. Das Grabmal, das er damals für Maria fopra Minerva, die Kirche der Florentiner in Rom, beftellte, befindet fich nicht mehr am Platze, wenn es überhaupt zur Aufftellung kam; erhalten find dagegen zwei Reliefs und vier Statuetten von Tugenden, die zum Grabmal gehörten. Letztere find jetzt in der Sammlung G. André zu Paris (Taf. 452), das Relief befindet fich im Mufeo Nazionale zu Florenz (Taf. 451). Die geringe Ausführung dieser Arbeiten beweift, daß die Hand des Meifters hier kaum beffernd beteiligt war. Die Tugenden mit ihren runden Gefichtern und fetten Händchen, in den dicken, gefütterten Stoffen und rundlichen Falten ihrer Gewänder, zeigen in der Behandlung fo fehr den Charakter von Verrocchios Schüler Francesco di Simone, wie er in feinem Grabmal in S. Domenico zu Bologna erfcheint, daß ihm mit Wahrfcheinlichkeit die Ausführung zugefchrieben werden darf. Auch für das Relief des Bargello hat man das gleiche vermutet, doch fcheint fich nach der breiteren Behandlung, nach der Faltengebung und anderen Merkmalen eine andere Hand

darin zu verraten. Die beiden Darſtellungen: der Tod der Wöchnerin und die Übergabe des Kindes an den Vater, ſind treffliche Kompoſitionen von geſchloſſener, klarer Gruppierung, voll dramatiſcher Handlung und tiefer Empfindung. Das gleiche gilt von Verrocchios Silberrelief mit der Hinrichtung Johannis des Täufers am Doſſale im Muſeo dell' Opera in Florenz (Taf. 446), einer klaren Kompoſition in ſieben beinahe frei gearbeiteten lebensvollen Figürchen. Daß die Ausführung auch hier ſeinen Gehilfen überlaſſen wurde, geht mit großer Wahrſcheinlichkeit aus den ſorgfältigen Tonmodellen gleicher Größe hervor, die ſich von zweien dieſer Figuren noch erhalten haben. Sie befinden ſich in der Sammlung der Baroneſſe Adolphe de Rothſchild zu Paris.[1])

Dieſes Silberrelief iſt etwa gleichzeitig mit dem Grabmal Tornabuoni ausgeführt worden (1478—1480). Kurz vorher hatte der Künſtler auch den Auftrag zu einem größeren Monument erhalten, deſſen Ausführung er jedoch ganz Schülerhänden überlaſſen mußte; 1477 wurde ihm in der Konkurrenz mit Antonio Pollaiuolo durch Lorenzo Magnifico das Grabmal des Kardinals Niccolò Forteguerri für den Dom zu Piſtoja zugeſprochen. Wie wir es dort jetzt vor uns ſehen, iſt es nur zum Teil auf Verrocchios Plan zurückzuführen. Unter Credis Aufſicht begonnen, blieb es bald nach Verrocchios Tode liegen, 1511 wurde die Fortführung nach Verrocchios Modell dem Lorenzetti übertragen, aber erſt im 17. Jahrhundert wurde es fertiggeſtellt und kam in ſeiner jetzigen ſehr unbefriedigenden Geſtalt zur Aufſtellung (Taf. 453). Wie der Künſtler ſich das Monument dachte, davon gibt das ſtüchtige kleine Tonmodell, welches das South Kenſington-Muſeum beſitzt (Taf. 454), einen Begriff. Es zeigt ein Wanddenkmal von großer Klarheit und Eigenartigkeit, von tiefer Empfindung und kräftiger Wirkung. Wie ſorgfältig Verrocchio auch hier ſeinen Gehilfen vorarbeitete, dafür zeugen die beiden aufs feinſte durchgebildeten Modelle mit je einem der vier Engel, die das Medaillon mit dem thronenden Chriſtus halten; ſie ſind mit der Sammlung Thiers in den Louvre gekommen (Taf. 455). Einige Details des Grabmals, die dann nicht zur Aufſtellung kamen, zeigen die Tafeln 454 (die knieende Figur des Kardinals, von Lorenzetti ausgeführt, iſt im Liceo Forteguerri zu Piſtoja) und 456. Auf der letzteren Tafel iſt auch ein kleines Thronrelief mit der Grablegung Chriſti im Berliner Muſeum abgebildet, das man mit dem Monument in Beziehung gebracht hat. Man vermutet darin den Entwurf zu einem Relief, das am Fuß des Grabmals geplant war, da die knieende Geſtalt des Nicodemus rechts ſtark porträtartigen Charakter hat und ſeine Züge denen des Kardinals Forteguerri nicht unähnlich ſind. Allein weder im ausgeführten Monument, noch in der Skizze iſt ein Platz dafür und am Fuße des Monuments wäre eine ſo reiche Kompoſition kaum angebracht; auch iſt die Ähnlichkeit der Porträts keineswegs ganz überzeugend. Wie dem auch ſei, die Arbeit iſt für Verrocchio durchaus charakteriſtiſch

[1]) Wir bedauern, die Abbildungen dieſer trefflichen Figuren nicht geben zu können, da die Beſitzerin die Aufnahme wiederholt verweigert hat.

und ein Meiſterwerk. Sie iſt auch dadurch noch von beſonderem Intereſſe, daß ſie eine Darſtellung in reinem Flachrelief zeigt, während die vorher genannten Kompoſitionen in Hochrelief gearbeitet ſind.

Noch etwas vor dieſen Monumenten muß eine Gruppe kleinerer Reliefs entſtanden ſein, von denen zwei noch in den Bronzeoriginalen erhalten ſind, während von dem dritten, größten und bedeutendſten nur ein paar farbloſe Stuckabdrücke erhalten ſind. Die beiden Bronzereliefs ſind die »Stäupung Chriſti« in der Univerſitätsſammlung zu Perugia (Taf. 448) und die »Beweinung unter dem Kreuz« in der Chieſa del Carmine zu Venedig (Taf. 447); die dritte, nicht zugehörige Darſtellung iſt die Allegorie der »Zwietracht«, von der eine Stuckwiederholung im South Kenſington-Muſeum zu London (Taf. 449), eine zweite im Palazzo Saracini zu Siena ſich befinden. Daß ſie ganz den gleichen Charakter haben, zeigt ein Blick auf die Abbildungen; daß ſie der Werkſtatt Verrocchios angehören, läßt die Bildung der Geſtalten, die Gewandbehandlung u. a. m. außer Zweifel. An Verrocchio ſelbſt dürfen wir kaum denken, da die Art der Kompoſition, der Reliefſtil, die Gewandbehandlung, ſelbſt die Formengebung nicht unweſentliche Abweichungen von ſeinen eigenhändigen Arbeiten zeigen. Wenn wir ſie als Arbeiten der Werkſtatt bezeichnen, ſo geſchieht das keineswegs, wie bei einzelnen vorgenannten Werken, weil ſie zu gering für den Meiſter wären: ſie ſind ihm im Gegenteil überlegen. Schon dieſer Umſtand macht es wahrſcheinlich, daß wir darin Arbeiten Leonardos vor uns haben, welche der junge Künſtler unter Verrocchios Augen ausführte. Dafür ſpricht auch die traditionelle Zuweiſung des einen dieſer Reliefs an Leonardo, vor allem aber die Übereinſtimmung mit deſſen frühen Gemälden und Zeichnungen.

Für die Zeit der Entſtehung dieſer Reliefs gibt die Bronzetafel im Carmine zu Venedig den ſicheren Anhalt; unter den Figuren finden wir hier rechts im Grunde das charakteriſtiſche Profil des Federigo von Montefeltre, hinter ihm ſeinen älteſten Sohn, vor ihm den kleinen Guidobaldo. Letzterer iſt erſt wenige Jahre alt; da er im Januar 1472 geboren wurde, muß das Relief um 1474/75 gearbeitet ſein. Die ſtiliſtiſche Übereinſtimmung der beiden anderen Stücke mit dieſem Relief läßt auch ihre Entſtehung um dieſe Zeit anſetzen. Alle drei ſind unziſelierte Rohgüſſe. Die Freude an der letzten Fertigſtellung fehlte dem Künſtler, eine Eigenſchaft, die uns leider aus faſt allen Werken Leonardos bekannt iſt. Von Verrocchio verſchieden iſt das Streben nach möglichst reicher Kompoſition, nach einer Fülle von Figuren und die Vorliebe, dieſe nackt zu zeigen; ſehr charakteriſtiſch und abweichend von Verrocchio iſt auch die Art des Reliefs, das deutlich in drei Plänen als Hochrelief, Halbrelief und Flachrelief entwickelt iſt, wodurch eine völlig maleriſche Wirkung erzielt iſt. Sehr eigentümlich iſt die Rolle der Architektur, welche als Bühne der Handlung in der »Stäupung« und in der »Zwietracht« in ihrer ſkizzierenden, aber wahrhaft genialen Art die große, geſtaltende Phantaſie des Künſtlers bekundet. Dieſe Hallen, Loggien, Paläſte, Rundbauten, Plätze u. ſ. f. geben uns das ideale Bild einer Stadt der Frührenaiſſance, wie ſie kaum ein Architekt der vorgeſchrittenen

Zeit dieſer Kunſtepoche uns in ſeinen Bauten und Skizzen hinterlaſſen hat. Und wie wunderbar wirken ſie als Bühne der Handlung, als Abſchluß der Kompoſitionen! Dieſe ſelbſt ſind von einem Reichtum und dabei von einer Klarheit, von einer Mannigfaltigkeit der Einzelgeſtalten und Gruppen und von einem Zuſammenklang derſelben, von einer Symmetrie im Aufbau bei mannigfachster und ſtärkſter Oppoſition in Stellungen und Bewegungen wie im Ausdruck, welche die Grundprinzipien der Hochrenaiſſance ſchon in deutlicher Weiſe zur Geltung bringen. Auch im einzelnen finden wir überall Eigentümlichkeiten, die noch für die Werke der reiferen Zeit Leonardos charakteriſtiſch ſind: den Aufbau der Hauptfiguren im Dreieck, neben der untergeordnet die Oppoſition horizontaler mit vertikaler Linien hergeht, ein Streben nach typiſcher Feſtlegung der Geſtalten und ihrer Bewegungen, die eine gewiſſe didaktiſche Trockenheit und Einförmigkeit haben; kaum merklich freilich, weil ſie mit einer ganz neuen Kenntnis des Körpers und aller Bewegungen verbunden ſind. In allen drei Reliefs iſt eine ganze Skala innerer und äußerer Bewegungen gegeben, von ſtiller, beſchaulicher Ruhe bis zum wildeſten Ausdruck der Leidenſchaft, und dieſe iſt mit einem Sinn für Schönheit in Formen und Stellungen verbunden, die nur Leonardo in ſolchem Maße eigen iſt. Die Gewandmotive, wie in den klagenden Engeln zu den Seiten des Kreuzes, in der in lautem Jammer aufſchreienden Magdalena, in der wie ein Wirbelwind vorwärts ſtürmenden Geſtalt der Zwietracht, verraten ſchon die klaſſiſchen Gewandſtudien des großen Meiſters, wie ſie uns aus ſeinen getuſchten Zeichnungen bekannt ſind. Auch kleine Eigenheiten, wie die vorn ins Geſicht fallenden Haarbüſchel der Männer, wie die kurzen ſchwachen Arme, die breiten Schultern u. ſ. f. finden wir gerade in den Zeichnungen ſeiner früheſten Zeit, namentlich zu den Kompoſitionen einer Anbetung der Hirten und der Anbetung der Könige.

Auch in den Marmorarbeiten, wie in den gleichzeitigen Gemälden der Werkſtatt Verrocchios läßt ſich ſeit dem Eintritt Leonardos deſſen Einwirkung und Mitarbeit verfolgen. Daß die Marmorbüſte der jungen Frau mit den Primeln ihm jetzt zugeſchrieben wird, habe ich ſchon erwähnt. Dasſelbe iſt der Fall mit dem Marmorrelief des »Scipio«, das aus der Sammlung Rattier kürzlich in den Beſitz des Louvre gelangt iſt (Taf. 463). Der Typus dieſes bildſchönen Jünglingskopfes kehrt ſo oft und faſt übereinſtimmend in den Jugendzeichnungen Leonardos wieder, die berühmte Zeichnung des bejahrten Kriegers im Britiſh Muſeum (aus der Sammlung Malcolm, vielleicht der Entwurf zu einem Gegenſtück des »Scipio«) iſt in der Anordnung, in der ganzen Rüſtung und ihren reichen Verzierungen ſo ähnlich, daß der Gedanke kaum abzuweisen iſt, Leonardo habe den Entwurf und wohl auch das Modell dieſes ſchönen Reliefs gefertigt; die Behandlung des Marmors iſt jedoch teilweiſe zu leblos und zu trocken, ſodaß ihm die Ausführung nicht zugeſchrieben werden kann.

Verrocchio ſelbſt war damals vor allem mit der Ausführung der großen Bronzegruppe von Thomas und Chriſtus für Or San Michele beſchäftigt (Taf. 450). Bereits 1464 beſtellt und entworfen, kam die Ausführung erſt ſeit 1476 in

Fluß; 1483 gelangte ſie in der Niſche, die Donatello um 1425 für ſeinen hl. Ludwig ausgeführt hatte, zur Aufſtellung. Schon die Art, wie der Künſtler die Gruppe der gegebenen Niſche angepaßt hat, iſt ein Meiſterwerk; in dem klaren, großen Ausdruck des Motivs, in dem Gegenſatz zwiſchen den beiden Geſtalten, im ſprechenden Ausdruck der Hände, in der überreichen, aber aufs ſorgfältigſte ſtudierten Gewandung, in der Durchbildung des Ganzen, in Guß und Ziſelierung ſteht die Gruppe in ihrer Zeit ebenſo einzig da, wie die gewaltige Reiterſtatue des Colleoni vor S. Giovanni e Paolo in Venedig, die letzte Arbeit des Meiſters. Denn über der Anfertigung des Modells ſtarb Verrocchio plötzlich, und der Venetianer Andrea Leopardi wurde 1490 mit der Ausführung des Guſſes und Herſtellung des Sockels betraut; im Jahre 1493 war der Reiter bereits aufgeſtellt (Taf. 457 und 458). Mit Ausnahme der trefflichen hohen Baſis und der (etwas kleinlichen) Ornamente an Rüſtung, Sattel und Zaumzeug iſt das Denkmal ganz Verrocchios Eigentum: darüber iſt heute niemand mehr im Zweifel. Auch wie der Colleoni jetzt vor uns ſteht, darf das Werk den Anſpruch erheben, das großartigſte Reitermonument der Welt genannt zu werden. »Roß und Reiter ſind niemals wieder ſo aus einem Guß gedacht, ſo individuell und ſo mächtig zugleich dargeſtellt worden. Die große, gewaltige Zeit des Quattrocento, die in den Condottieren eine ihrer eigenartigſten Erſcheinungen darbietet, iſt in keiner anderen Figur ſo überzeugend und groß ins Leben getreten« (Cicerone).

Der Eigentümlichkeit Verrocchios, ſeine Arbeiten mit kleinen Skizzen und ſorgfältigen Modellen vorzubeiten, verdanken wir die Erhaltung einer Anzahl ſolcher Stücke, für die wir ihre Beſtimmung bisher nicht nachweiſen können. Sie verraten teils die eigene Hand, teils ſcheinen ſie von Schülern ausgeführt. Eigenhändig ſind zweifellos die Tonfigürchen eines hl. Hieronymus im South Kenſington-Muſeum (Taf. 459), eines nackten ſchlafenden Jünglings im Berliner Muſeum (Taf. 459) und einer bemalten knieenden Magdalena ebenda (Taf. 461). Sie zeigen die herben, rundlichen Formen, die vollen, gefütterten Gewänder, die knappe, ſachliche Art des Meiſters. Die Magdalena iſt von Credi in einem größeren Gemälde wiederholt, das die Berliner Galerie beſitzt. Andere Tonmodelle laſſen ſchon in ihrer häufigeren Wiederholung ihre Entſtehung in der Werkſtatt erkennen; ſo die von Cherubim aufwärts getragene Magdalena (Taf. 461; im South Kenſington-Muſeum, im Bonnat-Muſeum zu Bayonne u. ſ. f.), zwei ruhende Putten, wohl Modelle für Wappenhalter an einem Monument (u. a. im Berliner Muſeum, Taf. 462) u. a. m. In ſolchen Ton- oder Stucknachbildungen begegnet man in Italien gelegentlich lebensgroßen Büſten von Chriſtus und den Apoſteln, die Vorbilder Verrocchios verraten, aber meiſt in der Ausführung gering ſind. Feiner und anziehender ſind ein paar jetzt unbemalte Tonbüſten von Jünglingen, unter ſich ſehr ähnlich, im South Kenſington-Muſeum und im Berliner Muſeum (Taf. 460). Sehr anmutige, dem Meiſter ſelbſt ganz nahe ſtehende Putten ſind der Knabe mit den Früchten in der Sammlung Benda zu Wien (Taf. 462; Ton) und ein Putto mit einem

Wappen, jetzt in englifchem Privatbefitz befindlich (Taf. 462; früher Sammlung Bardini, Florenz).

Verfchiedene Marmorporträts zeigen deutlich die Abkunft von Verrocchio oder werden ihm herkömmlich zugefchrieben. Zu erfteren gehören die Reliefporträts von Matthias Corvinus und feiner Gemahlin im Berliner Mufeum (Taf. 463). Die eigentümliche Art des Flachreliefs, die rundlichen Formen, die Zeichnung von Augen und Mund, namentlich bei der Frau, fcheinen mir ganz Verrocchios Art zu verraten. Die junge Arragonefer Prinzeffin ift weit lebendiger als ihr Gatte, den der Künftler ficher nur nach einer Abbildung arbeitete. Wenn auch die Ausführung, wie regelmäßig bei Verrocchios Marmorarbeiten, von Schülern fein wird, fo fcheinen mir die Modelle doch ihm zugefchrieben werden zu müffen. Dasfelbe gilt vielleicht auch für die Marmorbüfte einer jungen Frau, angeblich einer Colleoni (nach dem Wappen in dem Stoffmufter der Ärmel, das aber schwerlich als solches aufzufaffen ift) im Befitz von Guftave Dreyfus in Paris (Taf. 464). Sie ift nach der Tracht etwa aus der gleichen Zeit wie die ebengenannten Reliefporträts, um 1475.

Das Berliner Mufeum (Taf. 464) befitzt ein Hochrelief, welches den alten Cofimo dei Medici darftellt und traditionell in der Florentiner Sammlung, aus der es ftammt, als ein Werk des Verrocchio bezeichnet wurde. Der Reliefftil ift fehr eigentümlich: obgleich der Kopf faft im Profil ift, fieht man einen Teil der hinteren Gefichtshälfte, gerade als ob wir das Stück einer antiken Kompofition in Hochrelief vor uns hätten. Die Ausführung ift etwas nüchtern und ängftlich, wohl weil fie in der Werkftatt gearbeitet wurde. Dadurch wird die Beftimmung des Meifters noch erfchwert. Sehr verwandt ift diefes Porträt der bekannten in zwei großen und einer kleinen Variation vorkommenden Medaille des Cofimo, die 1465 oder gleich darauf angefertigt wurde, als der Verftorbene zum Pater Patriae erklärt war. Diefe Medaillen, deren Meifter noch unbekannt ift (obgleich fein Selbftporträt in den Uffizien hängt), find freilich in ganz flachem Relief gehalten und zeigten die Züge magerer und noch mehr gealtert. Zufällig befitzt die Berliner Sammlung noch ein zweites Profilrelief aus Marmor von einem Mitgliede der Mediceer-Familie, dem 1478 ermordeten Giuliano (Taf. 465), das gleichfalls mit einer Medaille übereinftimmt, und zwar fo fehr, daß die eine nicht ohne die andere entftanden fein kann. Die Medaille ift ein Hauptwerk des Niccolo Spinelli; das Marmorprofil haben wir unter die den Verrocchio verratenden Arbeiten eingereiht, da Auffaffung und Behandlung feinen Büften verwandt erfcheint.

Die Richtung Verrocchios verrät auch ein großes Marmorwappen im Stadthaufe von Piftoja (Taf. 465), das die Jahreszahl 1494 trägt.

FRANCESCO DI SIMONE FERRUCCI

(1438—1493).

Unter den Schülern Verrocchios macht Vafari den Francesco di Simone namhaft. Seine zahlreichen Marmorarbeiten lehren ihn in der Tat als einen faft fklavifchen Nachahmer Verrocchios kennen; wenigftens im Figürlichen, während er im Aufbau feiner Monumente wie in ihrer Dekoration dem Defiderio folgt, unter deffen Aufficht er fchon in der Badia di Fiefole arbeitete (Türen in der Kirche u. a.). Auf Grund des einzigen bezeichneten Werkes feiner Hand, des großen Marmorgrabmals Tartagni († 1477) in S. Domenico zu Bologna (Taf. 466), habe ich in den verfchiedenen Auflagen des Cicerone nach und nach eine ganze Reihe der leicht kenntlichen Arbeiten des wenig originellen, aber in der Dekoration gefchickten und gefchmackvollen Künftlers nachgewiefen, der bisher der Aufmerkfamkeit entgangen war. A. Venturi hat fie dann ausführlicher in L'Arte behandelt, wobei er jedoch auch einige ihm nicht zukommende Stücke feinem œuvre zugewiefen hat.

Jene charakteriftifche Mifchung von Nachahmung des Defiderio im Aufbau und in der Ornamentation und von Verrocchio im Figürlichen, wie im Monument Tartagni, finden wir in ganz ähnlicher Weife in den beiden Marmorciborien in S. Maria di Monteluce vor Perugia von 1483 (Taf. 468) und im Palazzo Cavriani zu Mantua von 1486 (Taf. 467). Einfacher und tüchtiger find eine Anzahl unter fich ganz verwandter Grabmäler in den Marken, wo Francesco früher tätig war: das Monument der Barbara Manfredi († 1466) in S. Biagio zu Forlì, befonders anmutig in der jugendlichen Grabfigur, die Grabmäler Gian Francesco Oliva und Marfilio Trinci im Convento Monte Fiorentino bei Piandimeleto, zwei teilweife modernifierte Grabmäler im Campofanto zu Bologna (von Pietro Fiesco und Vianefio Albergati) und vielleicht auch das Monument des Sigismondo Malatefta († 1468) in S. Francesco zu Rimini, das bei gleichem Typus noch einfacher ift, da hier die Grabfigur fehlt. Ein Grabmonument, das Francesco für Lemmo Balducci 1472 in S. Egidio zu Florenz errichtete, ift dort nur noch in Bruchftücken erhalten, da es nicht vollendet wurde (das Reliefporträt des Lemmo auf Taf. 466). Nach diefem Reliefporträt kann man ihm auch die große Büfte des Pino Ordelaffi zutrauen, die jetzt im Mufeum zu Forlì fteht (Taf. 466). Freilich ift diefelbe fo befchädigt, daß eine Entfcheidung über den Künftler fehr fchwer fällt.

Francescos Madonnenreliefs im Halbrund der Grabmäler wiederholen faft unverändert eine und diefelbe Kompofition, die er dem Verrocchio entlehnt hat. Am günftigften erfcheint er, namentlich durch die an Mino erinnernde reiche Einrahmung, in einem folchen Relief, das kürzlich aus Palazzo Roffi zu Imola in den Befitz der Gräfin Grabenski in Bologna gekommen ift. Dekorative Arbeiten feiner Hand fand man in den letzten zwanzig Jahren ziemlich häufig im

italieniſchen Handel, die faſt alle ins Ausland gegangen ſind: ich nenne ein großes Marmorwappen mit Putten zur Seite in der Galerie Liechtenſtein zu Wien, einen Kamin im Kaiſer Friedrich-Muſeum zu Berlin, ähnliche Kamine und Kaminfrieſe im Privatbeſitz zu Paris und Berlin, die reiche Baſis eines Tabernakels im Bargello u. a. m. Die bedeutendſte und feinſte Arbeit dieſer Art iſt das große Marmorportal des Palazzo Bevilacqua zu Bologna aus dem Jahre 1481 (Taf. 467). Vielleicht iſt dem Künſtler auch der Marmoraltar in S. Giobbe zu Venedig zuzuſchreiben (um 1475), der in den ziemlich lebloſen Figürchen dem Antonio Roſſellino am nächſten ſteht.

DIE BILDHAUERSCHULE SIENAS

JACOPO DELLA QUERCIA.

(1374—1438.)

Sienas Wettſtreit mit Florenz um die Vorherrſchaft in Toscana hatte hier in der erſten Hälfte des Trecentos eine Blüte der Malerei gezeitigt, die der von Florenz kaum nachſteht. Mit dem unaufhaltsamen Vordringen von Florenz, der immer größeren Abſonderung und den inneren Wirren und Nöten Sienas in den erſten Jahrzehnten des Quattrocento, mußte auch die Kunſt von Siena einen ſtärker lokalen, teilweiſe rückſtändigen und kleinſtädtiſcheren Charakter erhalten. Dieſer kommt beſonders ſtark in der Malerei zum Ausdruck, bewahrte aber auch hier durch die Tradition der großen Zeit des Trecento und die völlige Eigenartigkeit einen eigentümlichen Reiz. In der Plaſtik macht er ſich, wenn er auch hier mehr oder weniger vorhanden iſt, doch nicht ſo ſtark geltend, da die Sieneſen in dieſer Zeit, gerade im Gegenſatz zum Trecento, eine größere Begabung für Plaſtik zeigen, vor allem aber, weil ein Künſtler von wahrhaft genialer Begabung, Jacopo della Quercia, die bildneriſche Kunſt in Siena im fünfzehnten Jahrhundert einleitet und durch ſeine großen Schöpfungen in ſeiner Vaterſtadt auch die Plaſtik der folgenden Zeit noch auf einer gewiſſen Höhe erhält.

Jacopo della Quercia war nicht unweſentlich älter als Donatello und ſelbſt Ghiberti; zeitlich ſteht er Künſtlern wie Niccolò d' Arezzo und Antonio di Banco ebenſo nahe. Daher hat er ſich auch faſt ebenſowenig, wie dieſe, von der Tradition der Trecentokunſt losgemacht, sowohl in der Ornamentik, die im weſentlichen ſogar eine gotiſche blieb, wie teilweiſe ſelbſt in der Formengebung und namentlich in der Gewandung. Quercia zeigt uns, welche Bahnen etwa die Kunſt der Renaiſſance ohne weſentliche Einwirkung der Antike in Italien gegangen wäre. In ſeiner großen, dramatiſchen Auffaſſung, in der mächtigen

Geſtaltung und Bewegung und der dämoniſchen Belebung ſeiner Geſtalten iſt er gewiſſermaßen der unmittelbare Nachfolger Giovanni Piſanos und der direkte Vorgänger von Michelangelo. Im Hinblick darauf könnte man das Zurückgreifen der Florentiner Künſtler auf die Antike im Quattrocento bedauern, und man hat dies ſogar in neuerer Zeit offen ausgeſprochen — freilich nicht mit Rückſicht auf Quercia, ſondern vor allem in bezug auf die Entwicklung der Kunſt diesſeits der Alpen: aber ich glaube, daß gerade die Entwicklung von Quercia ſelbſt und vor allem die ſeiner Nachfolger in Siena den Beweis liefert, daß ohne jene mächtige Einwirkung der Antike, wie ſie in Florenz die Kunſt des Quattrocento beſtimmte, die Blüte der italieniſchen Kunſt, ſelbſt ein Michelangelo nicht möglich geweſen wäre. Der Naturalismus des Quercia, der neben den Werken ſeiner Vorgänger unverkennbar iſt, geht doch mehr aufs große und ganze, auf die fleiſchige Wirkung der Körper, auf ihre klare organiſche Bildung, auf den großen Geſamteindruck in der ganzen Kompoſition wie im einzelnen; er bleibt aber doch ein ſummariſcher, ſtark typischer, dem volles Verſtändnis des Details abgeht. Daher ſind ſeine Figuren leicht zu fleiſchig oder muskulös, faſt geſchwollen, oft übertrieben in der Bewegung und daher nicht selten unrichtig und unſicher in der Durchbildung und in der Faltengebung der Gewänder ſtets ſchwerfällig, unruhig und ohne größere Motive. Zur völligen Freiheit konnte die Plaſtik der Renaiſſance nur gelangen durch die neben jenen genialen, innerlichen Kunſtäußerungen kleinen und faſt kleinlichen, aber gewiſſenhaften und gewiſſermaßen wiſſenſchaftlichen Naturſtudien, durch die ſorgſame Durchbildung aller Details, welche die Kunſt des vorgeſchrittenen Quattrocento, namentlich in Florenz charakteriſieren.

Quercias Tätigkeit war in einer für den Künſtler wenig erfreulichen Weiſe zwiſchen ſeiner Vaterſtadt Siena, Lucca und Bologna geteilt. Von ſeinen Jugendarbeiten: dem in Werg und Gips improviſierten Reitermonument des ſieneſiſchen Generals Gian Tedesco (vor 1400) und dem Iſaaksopfer als Konkurrenz für die Thür des Battiſtero in Florenz (1401) iſt nichts auf uns gekommen. Die früheſten erhaltenen Arbeiten ſind ſeine Luccheſer Skulpturen. Das Grabmal der Iſotta del Carretto, Gattin des Tyrannen von Lucca Paolo Guinigi, die Ende 1405 ſtarb (Taf. 471), erhebt ſich jetzt mitten im Dom zu Lucca. Es iſt in der Form wie in der Geſtalt der Toten noch typiſch mittelalterlich, ja die Figur ſteht den beſten Grabfiguren der frühen Gotik in Frankreich und Deutſchland beſonders nahe; aber die Formen der herrlichen jungen Frauengeſtalt, die mit größtem Geſchmack aufgebahrt und in ihren reichen langen Gewändern angeordnet iſt, ſind doch ſchon in fein naturaliſtiſcher Weiſe belebt; und in den Putten an der Baſis, die antiken Sarkophagen entlehnt ſind, zeigt ſich bei mangelhafter Durchbildung in Bewegung und Empfindung ſchon ein feiner Naturſinn. Noch ſtärker gotiſch ſind die Geſtalten des Altars in der Sakramentskapelle von S. Frediano (Taf. 472), der auch im Aufbau und in der Ornamentik noch ganz gotiſch iſt. Sie ſind überſchlank, ſtehen unſicher, haben übervolle Gewandung und zum Teil eine ſchwächliche Empfindſamkeit, lauter

Eigenſchaften, die ſie noch in ihrem Zuſammenhange mit Arbeiten vom Ausgange des Trecento charakteriſieren, wenn ſie ihnen auch ſchon überlegen ſind. Den gleichen Charakter haben ein Weihwaſſerbecken im Dom ſowie die beiden Grabſteine des Lorenzo Trenta und ſeiner Gemahlin (1416) in San Frediano (Taf. 471), während die Predella zum ebengenannten Altar mit der Pietà und kleinen Geſchichten aus dem Leben der Heiligen, die inſchriftlich erſt 1422 ausgeführt wurde (Taf. 473), den Künſtler ſchon in ſeiner vollen Eigenart zeigt; großzügig, ſtürmiſch bewegt, voll wirkungsvoller Gegenſätze in der Stellung der einzelnen Körperteile, mächtig in der Formenbildung und voll innerer Erregung. Der außerordentliche Abſtand der Haupttafel macht es zweifellos, daß das Datum 1422 auf der Predella ſich auf jene nicht mit beziehen kann, daß dieſe vielmehr faſt ein Jahrzehnt früher entſtanden ſein muß (um 1413).

Inzwiſchen hatte Quercia auch das bedeutendſte Werk in ſeiner Vaterſtadt vollendet, die Marmoreinfaſſung der Fonte gaia auf der Piazza del Campo. Schon im Januar 1409 hatte er den Auftrag darauf erhalten, aber erſt 1414 kam die Ausführung langſam in Fluß; 1419 war der Brunnen vollendet und kam noch in demſelben Jahre zur Aufſtellung. Die Zeit hatte dem Werke ſo mitgeſpielt, daß es im Jahre 1858 völlig abgetragen und durch eine moderne Kopie erſetzt worden iſt. Die Bruchſtücke der Originale befinden ſich jetzt im Muſeo dell' Opera zu Siena (Taf. 469 u. 470). Auch in den arg beſchädigten Bruchſtücken erkennen wir noch, daß Quercia hier ſein Beſtes gegeben hat, ſowohl in den beiden Statuen der ſogenannten Acca Laurentia mit den Zwillingen Romulus und Remus, wie in den großen Reliefgeſtalten der Madonna und der vier Kardinaltugenden und in den beiden kleineren Reliefs mit der (faſt zerſtörten) Schöpfung Adams und der Austreibung aus dem Paradieſe. Die Deutung zweier kleinerer ſtehender Reliefgeſtalten, nach deren Stellung man auf die Verkündigung ſchließen möchte, iſt unſicher, da beide Anſätze von Flügeln zeigen ſollen. Die ſtattliche fleiſchige Bildung der Geſtalten, ihre edle Haltung mit beſonders feiner Oppoſition der Körperteile, die ſchönen Köpfe mit dem ſinnenden, träumeriſchen Ausdruck, die großartige Erfindung in den beiden Kompoſitionen, ja zum Teil ſelbſt die Faltengebung der ſtarken Gewänder ſind vollendet. Die Durchführung hat der Künſtler in keinem anderen Werke ſoweit getrieben, ohne der Größe der Konzeption irgend Eintrag zu tun.

Noch während der Künſtler am Brunnen arbeitete, war ihm im Jahre 1417 ein neuer Auftrag in Siena zu teil geworden: zwei Bronzereliefs am Taufbrunnen von S. Giovanni (Taf. 474). Nur eines hat er wirklich ausgeführt, das Zachariasrelief, an dem er 1419 arbeitete. Ob er damals das Modell ſchon vollendete, wie Cornelius annimmt, erſcheint zweifelhaft nach der Übereinſtimmung der Geſtalten mit den Propheten am Oberbau wie mit den Reliefs des Portals von S. Petronio in Bologna. Wahrſcheinlicher iſt, daß er vor dem Guß 1430 noch weſentliche Änderungen an dem Modell machte, wenn er es nicht überhaupt erſt damals ausführte. Das große Ciborium (Taf. 474 u. 475), das ſich aus dem Taufbecken erhebt, iſt nach Quercias Entwurf etwa ſeit 1424 von

Pietro del Minella und Nanni di Lucca gearbeitet, alles Figürliche aber von Quercia ſelbſt, der die fünf Prophetenreliefs und die Statue des Johannes im Jahre 1428 meißelte. Das Zachariasrelief iſt in der Deutlichkeit der Handlung, in Klarheit und Originalität der Kompoſition, Größe und Innerlichkeit der Empfindung und Wuchtigkeit der Geſtalten eines der ſchönſten Werke des Künſtlers und ein würdiges Gegenſtück zu Donatellos »Tanz der Salome«, während die Propheten ſchon an einer Übertreibung ins Gewaltſame, ſowohl in Bewegung wie in Bildung leiden. Die Johannesſtatuette iſt daneben auffallend nüchtern.

Im Jahre 1425 erhielt Quercia einen Ruf nach Bologna zur Ausführung des Skulpturenſchmucks am Hauptportal von S. Petronio (Taf. 476). Er arbeitete daran mit einigen Unterbrechungen, die ſeine Arbeiten in Siena erforderten, bis zu ſeinem Tode 1438. Vollendet hat der Künſtler je fünf Reliefs aus der Geneſis an den Seitenpfeilern, je neun kleine Halbfiguren von Propheten an den Schrägen, fünf Reliefs mit Geſchichten der Jugend Chriſti an der Vorderſeite des Türſturzes, ſowie im Halbrund darüber die große Statue der Madonna und des h. Petronius; der h. Ambroſius (den Varignana im Anfang des ſechzehnten Jahrhunderts vollendete), geht in der Anlage zweifellos gleichfalls auf Quercia zurück. Während die kleinen Prophetenreliefs, ähnlich wie die am Taufbrunnen, bei aller Großartigkeit, unter dem Überſtrömen der Empfindung, unter Gewaltſamkeit in der Bewegung und Schwülſtigkeit in der Gewandung leiden, ſind die hiſtoriſchen Kompoſitionen, namentlich die aus der Geneſis, Quercias großartigſte Schöpfungen. In wenigen Figuren hat der Künſtler hier die Motive ſo groß und klar, ſo überzeugend und mächtig, die nackten Geſtalten so körperlich und dämoniſch gegeben, daß ein Michelangelo ſich daran zu ſeinen Kompoſitionen an der Decke der ſixtiniſchen Kapelle begeiſtern konnte. Auch die Gruppe der ſitzenden Maria mit dem Kinde iſt ebenso ſchön in der Bewegung wie edel in der Formengebung und in dem träumeriſchen Ausdruck der vollen Köpfe.

Während der Arbeit am Portal, die ſich namentlich durch die Schwierigkeit, das Material zu beſchaffen, ſehr in die Länge zog, hatte Quercia Gelegenheit auch andere Arbeiten in Bologna auszuführen. Bei seinem Tode war das Grabmal für ein gelehrtes Mitglied der Familie Varj in Ferrara vorhanden, in dem aber 1442 Annibale Bentivoglio in S. Giacomo Maggiore zu Bologna beſtattet wurde (Taf. 477). Im architektoniſchen Aufbau ſo wenig eigenartig oder modern im Sinne der gleichzeitigen Florentiner Monumente wie alle Denkmale Quercias — der Typus der Bologneser Profeſſorengräber iſt hier treu innegehalten — iſt es in der Geſtalt des Toten und namentlich in dem Relief der Vorleſung voll echt Querciaſchen Lebens. Von den Statuetten ſtehen ihm die beiden unterſten, Weisheit und Stärke, ſowie die Madonna noch am nächſten, wenn ſie auch nicht eigenhändig ſind, die übrigen ſind nur Schülerarbeiten. Bruchſtücke anderer Monumente beſitzt das Muſeo Civico in Bologna: die Marmortafel mit einer ſitzenden Madonna und drei ſingenden Engeln darüber und ein zugehöriges Seitenſtück mit dem h. Georg und der h. Katharina darüber,

ſowie ein kleines Relief mit einer Geburtsſzene; tüchtige, ſkizzenhaft behandelte Arbeiten dieſer letzten Zeit des Künſtlers (Taf. 477).

Dem Quercia am nächſten ſtehen einige große Holzfiguren, die zum Teil unter ſeinem Namen gehen. In S. Martino zu Siena die vergoldeten Statuen der Madonna und der Hh. Johannes d. T., Antonius Abbas, Paulus und Petrus (Taf. 478) und im Louvre die altbemalte Koloſſalſtatue der ſitzenden Madonna, die aus der Nähe von Borgo San Sepolcro ſtammt. Die Figuren in S. Martino ſind zu ſchlank in den Verhältniſſen, in der Ausführung der Details zu weit getrieben, zu maßvoll in der Gewandbehandlung und zu unbedeutend im Ausdruck, um an Quercia ſelbſt zu denken. Näher ſteht ihm die impoſante Statue des Louvre (Taf. 478), aber auch hier fehlt Quercias ernſter, träumeriſcher Ausdruck und die typiſche allgemeine Bildung, namentlich im Kinde. Auch daß ſie in Holz geſchnitzt ſind, ſpricht ſchon gegen ihre Ausführung durch den Künſtler, für den ſolche Arbeiten nicht bezeugt ſind.

GIOVANNI DI FRANCESCO DA IMOLA, GIOVANNI DI TURINO U. A.

Quercia hatte bei allen größeren Arbeiten ſeine Gehilfen und zwar, wie die Urkunden lehren, regelmäßig dieſelben; dennoch hatte er keine eigentlichen Nachfolger. Seine Kunſt war eine ſo ſubjektive, ſo innerliche und große, daß ſie ſchon deshalb ſchwer Schule machen konnte. Dies war auch dadurch noch erſchwert, daß Quercias Naturalismus ſich nur auf die allgemeine Erſcheinung erſtreckte, ſich nur auf der Oberfläche hielt; um auf ſeiner Bahn weiterzuſchreiten, hätte es eines Künſtlers bedurft, der auch in die Details eingedrungen, die Natur auch wiſſenſchaftlich der Kunſt erſchloſſen hätte. Donatello hat bei verwandter Veranlagung und ähnlicher Richtung auf das Große, Gewaltige, auf den Ausdruck geſteigerter Leidenſchaft in der einzelnen Gestalt wie in der ganzen Kompoſition auch dieſe zweite Vorbedingung eines gedeihlichen Fortſchritts in der Florentiner Kunſt erfüllt, und hat dadurch nach allen Seiten anregend gewirkt und zahlreiche tüchtige Nachfolger gehabt. In Siena ſehen wir das Quattrocento hindurch eine Reihe recht tüchtiger Bildhauer ſich redlich bemühen, das nachzuholen, was Quercia vernachläſſigt hatte, aber keiner kommt zu einem wirklich befriedigenden Reſultat. Die ganze Kunſt dieſer Zeit haftet am Einzelnen, am Unbedeutenden; ſie ſucht ſich die Kenntniſſe der Natur anzueignen, bleibt aber beim Detail ſtehen; ſie bewahrt ſich den innerlichen Zug als altes Erbteil der ſieneſiſchen Kunſt, aber er kommt nicht zu friſcher Entfaltung, behält etwas Kindliches und zugleich Greiſenhaftes, Schwächliches. Daher endigt dieſe Entwicklung auch nicht, wie in Florenz, in einer neuen, der großartigſten Blüte der italieniſchen Plaſtik, ſondern erreicht nur in der dekorativen Plaſtik einen in ſeiner Art glänzenden Abſchluß.

Die Plaſtik Sienas im Quattrocento iſt trotzdem der Malerei überlegen, zum Teil wohl infolge der Anregung, die ſie Quercia verdankte. Sie iſt mannig-

faltiger, kräftiger und reicher an individuellen Künftlern. Dank der erfchöpfenden Forfchungen Milanefis in den Archiven Sienas, und da ihre Werke meift noch in Siena felbft oder in der Nachbarfchaft fich befinden, ift das Bild der Entwicklung der fienefifchen Plaftik fchon lange ein ziemlich klares, feftftehendes. Im Privatbefitz und in den Mufeen des Auslandes habe ich nur wenige Arbeiten diefer Kunft gefunden, fo daß auch dadurch das Bild kaum vervollftändigt oder gar verändert wird; ich kann mich daher auf eine kurze Charakteriftik der einzelnen Künftler befchränken.

Der Gehilfe Quercias in Lucca war ein gewiffer Giovanni di Francesco da Imola († 1425), ein fchlimmer Gefelle, der wegen verfchiedener Gaunereien in Lucca eine mehrjährige Gefängnisftrafe abzubüßen hatte. Wir haben von ihm ein eigenhändiges bezeugtes Werk: das Marmorrelief des Evangeliften Lucas im Dom zu Siena (von 1425; Taf. 482). Er hat hier feinem Meifter ein wirkungsvolles Mittel feiner Kunft, den Kontrapoft, abgefehen, aber er ift ihm Zweck und nicht Mittel; im übrigen ift er ein nüchterner Handwerker mit ftark gotifchen Reminiszenzen.

Giovanni ftarb 1425 über diefer Arbeit, die Giovanni di Turini (geb. um 1384, † 1455) vollendete, der auch die übrigen Evangeliften und den h. Paulus arbeitete; fie waren mit jenem Lucasrelief für eine Kanzel im Dom beftimmt, welche nicht zur Ausführung kam. Der Paulus, ftehend und daher wefentlich kleiner, ift eine höchft nüchterne Figur; die Evangeliften find zwar weit weniger bewegt als der Lucas des Giovanni da Imola, aber doch von ähnlichem Charakter, vielleicht infolge der Überarbeitung des letzteren durch Turini. Diefer Goldfchmied, der anfangs mit feinem Vater, fpäter mit feinem Bruder Lorenzo zufammen arbeitete, durfte auch wefentlichen Anteil am Taufbrunnen nehmen; hier find die Bronzereliefs der Geburt und der Predigt des Täufers (voll. 1427; Taf. 479), fowie drei Tugenden zur Seite diefer Reliefs (Taf. 480) und zwei der Putten auf dem Ciborium (voll. 1431; Taf. 481) von feiner Hand. Sie zeigen eine merkwürdige Mifchung von Einflüffen Quercias, Ghibertis und Donatellos, mit denen er am Brunnen zufammenarbeitete, zeichnen fich aber dadurch vor feinen anderen Arbeiten nicht unwefentlich durch Einfachheit und Ernft aus. Weit nüchterner find die beiden kleinen bronzenen Weihwafferbecken im Dom und im Palazzo Publico (vor 1424, der obere Auffatz vor 1438). Einen tüchtigeren Naturalismus zeigt die bronzene Wölfin vor dem Palazzo Publico. Den gleichen günftigen Einfluß des Quercia, wie die Arbeiten des Giovanni Turini am Taufbrunnen, zeigt auch die Statuette der Caritas des Goro di Neroccio an diefem Monument.

ANTONIO FEDERIGHI UND URBANO DA CORTONA.

War ſchon in dieſen mit Quercia etwa gleichalterigen Künſtlern deſſen Einwirkung eine weſentlich äußere, ſo iſt ſie bei den jüngeren überhaupt kaum noch zu verſpüren. Am meiſten noch bei Antonio Federighi (um 1420 bis 1490). Seine vornehm bewegte Geſtalt der Sibylle außen am Dom von Orvieto (um 1455) hat man lange für Quercias Arbeit gehalten. Der Auftrag, den dieſer nicht mehr hatte ausführen können: der Schmuck der Loggia dei Nobili (oder Loggia del Papa, von Federighi erbaut), wurde ihm mit Vecchietta und Urbano übertragen. Antonios Werke ſind die Statuen der Hh. Anſano, Savino und Vittore (ausgeführt zwiſchen 1456 und 1463; Taf. 483), die in ihren kräftigen Geſtalten, in der vollen Gewandung, zum Teil auch in der lebhaften Bewegung von Quercias Geiſt mehr als irgend eine andere Skulptur Sienas erfüllt ſind. Die fünf römiſchen Helden in Hochrelief auf der Steinbank im Innern der Loggia haben in ihrer Schwerfälligkeit etwas zu Geſpreiztes und Eckiges, während die ſchwere Wuchtigkeit des Ornaments der Rückſeite für die Ferne gut berechnet iſt (Taf. 484). Dies gilt noch im höheren Maße von dem großen Weihwaſſerbecken im Dom (Taf. 485 rechts), an dem die vier nackten Geſeſſelten an den Ecken in gleicher Weiſe, wie die beiden gelagerten nackten Figuren an der Bank, trotz ihrer Beſchädigung eine tüchtig naturaliſtiſche, breite und beinahe große Auffaſſung der menſchlichen Geſtalt bekunden. Etwas zu unruhig im Aufbau und weniger verſtanden in den einzelnen Teilen iſt das zweite, als Gegenſtück im Dom aufgeſtellte Becken (Taf. 485 links). Sehr viel geringer und wenig in ſeiner Art iſt die Grabtafel des Carlo Bartoli († 1444) mit der liegenden Geſtalt in flachem Relief, deren Ungeſchicklichkeit und Mangel an Originalität wohl auf Koſten des Entwurfs von Pietro del Minella zu ſetzen iſt (Taf. 486). Als eins der ſeltenen plaſtiſchen ſieneſiſchen Porträts, das Zeit und Richtung Federighis bekundet, iſt das Flachrelief eines männlichen Kopfes im Berliner Muſeum auf Taf. 486 wiedergegeben. Ein ähnliches Relief im Palazzo Saracini zu Siena. Mehrere Einzelfiguren von Federighi, ohne beſondere Bedeutung, befinden ſich in verſchiedenen Kirchen und Paläſten Sienas. Seiner Richtung oder Werkſtatt gehört das achtſeitige Taufbecken in der Cappella S. Giovanni im Dom (Taf. 487), deſſen Reliefs Querciaſche Motive aus der Schöpfungsgeſchichte in plumpen, ungeſchlachtenen Geſtalten mit geringer Empfindung wiedergeben. Am Sockel heitere Kinderſzenen, die antiken Sarkophagen nachgebildet ſind.

Die zweite Steinbank in der Loggia dei Nobili iſt die Arbeit eines etwa gleichalterigen ſieneſiſchen Bildhauers, Urbano da Cortona († 1504). Urbano war einer der Gehilfen Donatellos in Padua; ihm gehören dort zwei der ſpielenden Engel, die durch ihre bäueriſche Form und ſchlechten Verhältniſſe unangenehm auffallen. Seine Arbeiten in Siena verraten die Schule Donatellos in der Dekoration (und ſind dafür nicht ohne Intereſſe), im Figürlichen hat er aber

nichts von ſeinem Meiſter und geht kaum über das Maß eines leidlichen Steinmetzen hinaus. Schon die vier Tugenden an jener Steinbank (Taf. 489), eine ſeiner früheſten Arbeiten in Siena, ſind leblos und ungeſchickt. Geradezu plump, wenn auch im Reliefſtil nicht ſchlecht, ſind die ſechs Reliefs mit Szenen aus dem Leben der Maria im Dom (Taf. 488). Der Grabſtein des Ritters Criſtoforo Felice in S. Francesco (voll. 1486, Taf. 488), unbedeutend im Entwurf und gering in den Verhältniſſen, iſt intereſſant dadurch, daß er das Feſthalten des Künſtlers an den Donatelloſchen Dekorationsmotiven bis in die kleinſten Details lehrt. Mit Wahrſcheinlichkeit wird ihm auch das Grabmal Baglione im Dom zu Perugia zugeſchrieben, deſſen Aufbau eine nüchterne Nachbildung von Donatellos Cosciagrab im Battiſtero zu Florenz iſt, ſowie Bruchſtücke eines Profeſſorengrabes im Univerſitätsmuſeum daſelbſt.

Der Einfluß Donatellos bekundet ſich weit ſtärker als in dieſem Schüler in einem Madonnenrelief in Marmor, von dem mir nicht weniger als fünf Repliken bekannt ſind, die beſte und größte darunter im Louvre (Taf. 499). Faſt alle tragen, ſoviel ich mich erinnere, das Wappen Piccolomini im unteren Abſchluß. Kompoſition, Formengebung und Typen, wie die Gewandung, der breite Gürtel u. a. weiſen auf ein Vorbild Donatellos, das mit ziemlicher Treue in dieſen Reliefs kopiert worden iſt. Die Ausführung, wie die Ornamente weiſen auf Siena und laſſen verſchiedene Hände vermuten. Ein zweites Exemplar iſt im Palazzo Saracini in Siena, ein drittes in der Sammlung von Herrn G. Schweitzer in Berlin, andere im South Kenſington Muſeum zu London und im Ateneo zu Peſaro.

LORENZO DI PIETRO VECCHIETTA.

Federighis Konkurrent beim Entwurf der Loggia dei Nobili war ſein etwa gleichalteriger Landsmann Lorenzo Vecchietta (um 1412—1480). Wie er hier infolge der Entſcheidung von Papſt Pius II. unterlag, während die Sieneſen ihn bevorzugten, ſo wird auch der Vergleich ſeiner beiden Statuen an dieſer Loggia, des Hh. Paulus und Petrus (von 1458 und 1460; Taf. 493), mit den Statuen Federighis entſchieden zu ſeinen Ungunſten ausfallen. Neben diesen erſcheinen ſie ſchwächlich in der Haltung, unbedeutend im Ausdruck und übertrieben ſorgfältig in der Durchbildung. Das gilt mehr oder weniger von allen ſeinen größeren Charakterfiguren: von den beiden bemalten Holzſtatuen des h. Antonius im Dom zu Nervi (1475) und dem h. Bernardin in S. Bernardino ebenda, von der durch ihre feine Bemalung und einen tüchtigeren Naturalismus ausgezeichneten Chriſtophſtatue des Louvre (alle drei auf Taf. 492), vor allem aber von ſeiner Bronzeſtatue des Chriſtus als Schmerzensmann in der Kirche des Spedale della Scala zu Siena (1466; Taf. 495). Hier geht ſein Streben der Durchbildung des Körpers über alles hinaus, was ſelbſt ein Donatello geſucht hat, aber es wirkt gerade dadurch doppelt kleinlich, da die Figur auch in der Haltung ſchwächlich, im Ausdruck gar zu erbärmlich iſt. Ähnlichen Charakter

bei auffallender Magerkeit der Figuren hat das Bronzerelief der Auferſtehung vom J. 1472 im Beſitz von Herrn Rudolf Kann in Paris (Taf. 495). Lebensvoller und durch die geſchickte maleriſche Verkürzung nach Donatellos Vorbild intereſſant ist das Marmortondo mit dem leſenden h. Johannes Ev. im Dom zu Siena. Nach dem Vergleich mit dieſen Arbeiten möchte ich dem Künſtler auch das lebensgroße Marmorrelief der Madonna im Berliner Muſeum (aus San Francesco, Taf. 499) zuſchreiben, das in feiner genrehaften, intimen Auffaſſung und feiner weichen maleriſchen Behandlung einen eigentümlichen Reiz beſitzt.

Schon dieſes Relief zeigt die ſtarke Seite der Kunſt des Vecchietta, die Wiedergabe zarter Empfindungen, die ihm in der Darſtellung ſeiner jungen Frauen- und Kindergeſtalten zum Teil vortrefflich gelingt. Der Künſtler war eine durchaus innerliche, zartbeſaitete Natur von weiblicher Empfindung. Die beweiſt ſein Hauptwerk, das große Bronzeciborium, welches er zwiſchen 1465 und 1472 für die Kirche des Spedale della Scala ausführte; von hier wurde es 1506 durch Pandolfo Petrucci auf den Hochaltar des Doms übertragen (Taf. 494). Schlank und zierlich im Aufbau in voller Renaiſſancearchitektur und mit feinen, auch im florentiner Sinne beinahe reinen Renaiſſanceornamenten iſt es vor allem ausgezeichnet durch die Figürchen der Tugenden und der zahlreichen Engel in verſchiedenem Alter und den verſchiedenſten Poſen und Beſchäftigungen. Iſt die Statuette des Chriſtus als Schmerzensmann als Abſchluß des Ganzen faſt ebenſo gering und ſchwächlich wie die frei danach wiederholte große Statue im Hoſpital, ſo ſind jene Jungfrauen- und Kindergeſtalten, wenn auch keineswegs bedeutend in Bewegung, Naturverſtändnis und Ausdruck, ſo doch von außerordentlichem Liebreiz, voll keuſcher Empfindung und Grazie. Dabei ſind Guß und Ziſelierung wohl das Vollendetſte, was das Quattrocento aufzuweiſen hat. Der Meiſter übertrifft darin die Bronzekünſtler Paduas und ſteht dem Pollaiuolo in ſeinem Sixtus-Grabe mindeſtens gleich, dem er auch in der Anmut der jugendlichen Köpfe und in der unruhigen Gewandung verwandt iſt, jedoch ohne die manierierte Schlankheit und das Mißverhältnis der Figuren des florentiner Künſtlers. Vecchiettas Geschicklichkeit als Bronzegießer bekundet auch die Grabfigur des Mariano Soxcino, die er 1467 für den Dom ausführte und die ſich jetzt im Muſeo Nazionale zu Florenz befindet (Taf. 491); in der Haltung und Gewandung nicht bedeutend, aber im Ausdruck des Schlummers wahr und edel.

GIOVANNI DI STEFANO, NEROCCIO DI BARTOLOMEO, FRANCESCO DI GIORGIO, GIACOMO COZZARELLI, LORENZO MARRINA.

Die jüngere Generation der ſienefer Bildhauer zeigt bei tüchtigerer naturaliſtiſcher Durchbildung den ſcharfen Gegenſatz, wie er zwiſchen Federighi und Vecchietta beſteht, mehr ausgeglichen. Faſt alle dieſe Künſtler ſind, wie einzelne der Vorgänger, in den meiſten bildenden Künſten gerecht, namentlich

ſind ſie auch Architekten, und daher als Bildhauer vorwiegend dekorativ beſchäftigt. Die Freiplaſtik tritt mehr und mehr zurück und wird vorwiegend in unedlem Metall, in Ton und Holz ausgeübt.

Von Giovanni di Stefano iſt ein frühes Werk das große Altartabernakel in der Katharinenkapelle von San Domenico (1466, Taf. 491), in den kräftigen Profilen und der wirkungsvollen Dekoration den gleichzeitigen Arbeiten Federighis sehr verwandt, in den beiden Engeln zur Seite des Tabernakels und in der Halbfigur der h. Katharina von Siena ausdrucksvoll und anmutig. Sehr ähnlich dieſen Engeln, aber noch überlegen durch die tüchtigere Durchbildung und lebendigere Bewegung ſind die beiden leuchterhaltenden Bronzeengel mit vollem Lockenhaar und maleriſch unruhiger Gewandung zunächſt dem Ciborium Vecchiettas auf dem Hochaltar des Doms (1489 begonnen, Taf. 494), auch techniſch von großer Meiſterſchaft. Etwas früher entſtand die lebensgroße Marmorfigur des h. Anſanus, der einen Krüppel heilt, in einer Niſche der von Giovanni erbauten Cappella S. Giovanni des Doms, eine der beſten Freifiguren aus dieſer Zeit in Siena (Taf. 490c). Als Gegenſtück ſteht hier die Marmorſtatue der h. Katharina von Ägypten von Neroccio di Bartolomeo (vom Jahre 1487; Taf. 490b), die daneben etwas ſchwerfällig erſcheint und in den unruhigen Falten der dicken Stoffe noch merkwürdige Einwirkung von Quercias Figuren verrät. Das Türrelief der Madonna zwiſchen zwei Engeln über dem Eingang von Fontegiusta, das Bartolomeo zwei Jahre ſpäter ausführte (Taf. 490), iſt empfindlich leer in den Formen. Das Grabmal des Biſchofs Tommaſo Piccolomini († 1483) im Dom (Taf. 489b) iſt in der Anordnung und im Ornament gleichzeitigen Grabmälern Roms völlig nachgebildet und in der Grabfigur gering. Unter verſchiedenen Statuen, meiſt in Holz, im Oratorium von S. Caterina (h. Catharina von 1465), in der Chiesa di Santuccio und in der Chiesa delle Regie Scuole iſt der trefflich bemalte h. Nikolaus von Bari in letzterer Kirche durch feine vornehme Haltung und ſein individuelles Prälatengeſicht weitaus die bedeutendſte.

Auch von Francesco di Giorgio, dem gefeierten Baumeiſter und berühmteſten Artilleriſten ſeiner Zeit, ſind einige plaſtiſche Arbeiten beglaubigt. Die Evangeliſten in den Zwickeln des Gewölbes der Offervanza (um 1485) ſind freilich unter der dicken Tünche kaum zu beurteilen. Sehr tüchtig ſind aber die beiden lebensgroßen leuchterhaltenden Bronzeengel zuäußerſt neben dem Ciborium Vecchiettas im Dom (1497—1499, Taf. 496), an deren Guß und Ziſelierung Giovanni di Stefano mit tätig war. In ihren ausgeſchwungenen, etwas tänzelnden Bewegungen, in der weichen maleriſchen Behandlung der langen dünnen Gewänder und in dem wallenden Haar erinnern dieſe ſchönen Geſtalten ſchon an die Engel Beccafumis, die zur Seite an den Pfeilern ſtehen (auf Konſolen mit Halbfiguren von Engeln von Cozzarelli), aber ſie ſind von viel feinerem Maß, voll und ſchön und holdſelig im Ausdruck, die Vorahnung der Kunſt eines Sodoma. Eine frühe Arbeit iſt wahrſcheinlich der Tonaltar mit der Himmelfahrt Chriſti in der von Francesco erbauten Kapelle des Palazzo del Diavolo vor Siena.

Stärker noch macht ſich die Vorahnung des Cinquecento geltend in den Arbeiten des Giacomo Cozzarelli. Dies gilt namentlich von der großen Tongruppe der Beweinung Chriſti in der von ihm umgebauten Offervanza vor Siena (Taf. 497 a), die in ihrem derben Naturalismus, in den lebhaften Bewegungen und dem ſtarken Schmerzensausdruck an die bekannte Gruppe des Niccolo dell' Arca in Bologna erinnert, aber ſchon weit mehr Freiheit in der Körperbehandlung und im Streben nach Kontraſten zeigt. Von einer ähnlichen Gruppe ſtammt die ganz verwandte Figur eines kauernden Johannes in der Domopera (Taf. 497 b). Von ſeinen Statuen, meiſt in bemaltem Holz, in S. Agoſtino, S. Caterina u. ſ. f., iſt der h. Sigismund im Carmine (Taf. 497 e) beſonders charakteriſtiſch.

Mit Lorenzo Marrina tritt die Architektur und Plaſtik Sienas in die volle Hochrenaiſſance. Als Beiſpiel für ſeine prächtige Dekoration und die untergeordneten Bildwerke daran, die dem Andrea Sanſovino verwandt ſind, geben wir ſein ſchönſtes Werk, den Hochaltar von Fontegiuſta (vom Jahre 1517; Taf. 498).

DIE
FLORENTINER BILDHAUER DER HOCHRENAISSANCE.

Die italieniſche Plaſtik des Cinquecento hat ihren Ausgang gleichfalls von Florenz genommen und hat hier wieder ihre höchſte Entwicklung gehabt. Aber dieſe iſt weſentlich verſchieden von der Entwicklung der Plaſtik im Quattrocento. Gleich im Anfange ſteht ein Künſtler von einer Eigenartigkeit und Wucht der Erſcheinung, wie Italien, ja wie die Kunſt überhaupt wohl keinen zweiten aufzuweiſen hat. Er ſcheint ohne jede Verbindung mit der Kunſt vor ihm und ſteht auch ſeiner Zeit lange faſt fremd gegenüber, bis dieſe erſt ſpät, aber dann auch vollſtändig unter ſeinen Einfluß gerät. Dieſer Gewaltige, Michelangelo Buonarroti, iſt aber im Grunde ſeines Weſens ſchon kein echter Meiſter der „klaſſiſchen Kunſt", der Kunſt der Hochrenaiſſance, ſondern er muß, wie gleichzeitig und unabhängig von ihm als Maler Correggio, als der „Vater des Barocks" bezeichnet werden; nur die mächtige Strömung der Hochrenaiſſance verhinderte, daß der Barock erſt nach einem Jahrhundert zur vollen Entwicklung kam.

Gerade in der Plaſtik iſt aber die klaſſiſche Kunſt nicht aus ſich frei und ganz zur Entfaltung gekommen; die Bedingungen dafür waren keine günſtigen, und der Einfluß Michelangelos verhinderte eine gedeihliche Fortbildung in dieſer Richtung. Das Bild, welches uns die bildneriſche Kunſt Italiens und insbeſondere Toskanas zu dieſer Zeit bietet, entſpricht daher, von der fremdartigen Geſtalt Michelangelos abgeſehen, keineswegs der herrlichen Blüte der gleichzeitigen Malerei in Italien. Gerade die Schwächen der Renaiſſancekunſt treten hier vorwiegend und beſonders ſtark zur Erſcheinung, und die glänzende Entfaltung der Malerei und der Architektur wirkt vorwiegend ungünſtig auf die freie Plaſtik zurück.

Die neue Kunſt verdankt zwei Künſtlern ihre Entſtehung und ihre Entwicklung, die auch als Menſchen auf einſamer Höhe ſtehn: Leonardo und Michelangelo. In Leonardo tritt die klaſſiſche Kunſt zur Erſcheinung faſt ein Menſchenalter, ehe die Zeit darauf vorbereitet war; und in Michelangelo hat der Barock ſeine erſte und glänzendſte Entwicklung gehabt, ein halbes Jahr-

hundert, ehe die Kunſt dafür reif war. Dadurch hat Leonardos direkter Einfluß ſich hauptſächlich auf die Entwicklung der Frührenaiſſance geltend gemacht, die ihre letzte Blüte ganz beſonders ihm verdankt, während Michelangelos Vorbild, namentlich auf die Plaſtik, mehr verwirrend und verbildend wirkte. Unter dem überwältigenden Eindruck der Kunſt dieſer Meiſter verlieren die Bildhauer des Cinquecento den beſten Teil ihrer Eigenart, es können ſich keine ſtarken Individualitäten mehr ausbilden und noch weniger läßt ſich von einer bedeutſamen Entwicklung innerhalb der Kunſt der einzelnen Meiſter ſprechen. Der lokale, ſelbſt der nationale Charakter tritt mehr und mehr zurück. Die plaſtiſche Kunſt bekommt einen gleichmäßigen, typiſchen Anſtrich. Statt der Charakterfiguren gibt ſie allgemeine Geſtalten und geſuchte Poſen, ſtatt der naturaliſtiſchen Durchbildung erſtrebt ſie allgemeine Schönheit und dekorative Wirkung. Mit Ausnahme von Michelangelo bildet daher die Betrachtung der einzelnen Künſtler und das Studium ihrer Entwicklung in ihren einzelnen Werken meiſt nur ein untergeordnetes Intereſſe; wir geben außer dem Werke Michelangelos, das wir vollſtändig und in möglichſt großen, ausgewählten Nachbildungen zu bringen ſuchen, nur eine Auswahl aus den Hauptwerken der Bildhauer von Florenz, das in dieſer Epoche in Toskana für die Plaſtik allein noch in Betracht kommt.

Leonardo da Vinci, der große Pfadfinder in Kunſt und Wiſſenſchaft, auf deſſen Wegen ſelbſt unſere Zeit zum Teil noch wandelt, haben wir als Bildner bereits in der Werkſtatt Verrocchios kennen gelernt (vgl. S. 146—147). Seine plaſtiſchen Jugendwerke, bei denen die Entſcheidung, inwieweit ſie ihm allein gehören, ſtets ſchwierig ſein wird, ſtehen noch ſtark in der Frührenaiſſance und können von ihr nicht getrennt betrachtet werden. Aus der Zeit ſeines ſelbſtändigen Schaffens beſitzen wir von ſeiner plaſtiſchen Tätigkeit aber nur flüchtige Skizzen und Studien zu dem Grabmal Gian Giacomo Trivulzio und dem Reitermonument Francesco Sforza, von denen das eine nicht ausgeführt, das andere zerſtört worden iſt. In dieſen Entwürfen zum Grabmal Trivulzio macht ſich ein entſchieden maleriſches Beſprechen in rückſichtsloſer Weiſe geltend. Dasſelbe iſt in ähnlichem Maße bei allen Monumenten der Fall, die gleichzeitig in Florenz entſtehen. Die **Giuliano da San Gallo, Andrea Sanſovino, Andrea Ferrucci, Benedetto da Rovezzano, Torregiani** und die geringeren Genoſſen, die gleichzeitig mit ihnen in Florenz und von Florenz aus thätig waren, haben alle das gleiche Streben, ihren plaſtiſchen Monumenten wirkungsvolle architektoniſche Geſtalt zu geben und ſie durch reichſten bildneriſchen Schmuck zu beleben. Nicht die plaſtiſche Durchbildung der menſchlichen Geſtalt, ſondern die maleriſche Wirkung des Ganzen liegt ihnen am Herzen; daher bedecken ſie ihre Monumente förmlich mit kleinen Figuren und Reliefs und überziehen ſie mit reichſtem Zierat in kräftigem Relief, die in den reichen Kontraſten von Hell und Dunkel, von Licht und Schatten, von vielfach bewegten Linien der Wirkung einer venezianiſchen Spitze nahe kommen. In dieſem maleriſchen Effekt und ſeinem wirkungsvollen Gegenſatz gegen die großen architektoniſchen Linien beruht der hauptſächlichſte Reiz dieſer

Monumente. Das gilt von den Grabdenkmälern, Kaminen und Nifchen eines Rovezzano mit ihrem derben Relieffchmuck (im Carmine und in SS. Apoftoli, im Mufeo Nazionale zu Florenz, in London u. f. f.), wie von den Altären und Aufbauten eines Ferrucci (im Dom zu Fiefole, Taf. 538, Dom zu Piftoja), aber faft in gleichem Maße auch von den berühmten Monumenten des Andrea Sanfovino. Ift das Figürliche als folches in feinen früheren Arbeiten wie in der großen Sakramentsnifche des linken Querfchiffes von S. Spirito (vor 1491, Taf. 532) und am Taufbecken zu Volterra (1502) ganz untergeordnet und auch minderwertig, fo macht fich felbft in den beiden Grabmonumenten der Kardinäle Ascanio Sforza und Girolamo Baffo im Chor von S. Maria del Popolo zu Rom (1505 und 1507, Taf. 533, 534) und fogar in der Santa Casa im Dom zu Loreto (Taf. 535) das gleiche Streben deutlich geltend.

Auch ihre Schönheit liegt vor allem in jenen malerifchen Vorzügen, nicht in der Schönheit der einzelnen Figuren oder Reliefs, die wenig eigenartig find und die Schwächen der gleichzeitigen Freiplaftik in mehr oder weniger ftarkem Maße an fich haben. Diefe felbft hat freilich die allgemeinen Vorzüge der Hochrenaiffance gegenüber der vorausgehenden Kunft: Großzügigkeit und Einfachheit, Schönheit in Form und Bewegung, Belebung der Geftalt durch Hervorhebung von Gegenfätzen in ihren einzelnen Teilen und Ausgleichung derfelben u. f. f. Aber diefe Eigenfchaften find meift nicht felbft gefunden, fondern nur anempfunden und nachgeahmt, von der Antike oder der gleichzeitigen Malerei, in fpäterer Zeit namentlich von Michelangelo entlehnt; daher find diefe Bildwerke vielfach nicht eigentlich plaftifch, fondern malerifch. Was die Kunft der Hochrenaiffance vermag, zeigt am ftärkften und reinften **Sansovinos** Gruppe der Taufe Chrifti über Ghibertis Paradiefespforten am Battiftero zu Florenz (feit 1502, Taf. 536), und in ähnlicher Weife feine beiden Freifiguren der Taufkapelle im Dom zu Genua: Maria und der Täufer (1503); fie haben die einfache Größe und ausdrucksvolle Schönheit wie etwa die Einzelfiguren eines Fra Bartolomeo. Dagegen find die verfchiedenen Gruppen in Rom, namentlich die berühmte Maria mit der hl. Anna in S. Agoftino (1512), leer und ohne Empfindung, und verraten nur zu deutlich ihre Abhängigkeit von der gleichzeitigen florentiner Malerei; die ebengenannte Gruppe von Leonardos bekanntem Gemälde im Louvre.

Aus der Zeit der Befchäftigung Leonardos und Michelangelos für den Palazzo Vecchio in Florenz und von dem neuen Leben, welches diefer Wettkampf der beiden großen Geifter in der ganzen florentiner Kunft erweckte, ift nicht nur Sanfovinos Gruppe der Taufe Chrifti befeelt, fondern auch die zweite Gruppe am Battiftero: die in Bronze ausgeführte Predigt Johannes des Täufers von **Gian Francesco Ruftici** (1506—1508, Taf. 537); durch hiefe Vorbilder ift fie zu der ungewöhnlichen Höhe erhoben, die fie als würdiges Gegenftück von Sanfovinos Taufe erfcheinen läßt. Groß und mächtig in den Geftalten wie jene, ift diefe Gruppe, im deutlichen Anfchluß an Leonardo, doch mehr auf die Gegenfätze in dem Charakter wie auf Schönheit der Linien komponiert. Diefer Gegenfatz gegen Sanfovinos Gruppe prägt fich auch in dem verfchiedenen Material aus, das

beide Künftler verwendet haben. Gleichzeitig entftanden unter der direkten Einwirkung, ja wahrfcheinlich unter der wefentlichen Mitarbeit Raffaels in Rom ein paar Bildwerke, die als echte und treffliche Skulpturen der Hochrenaiffance jenen florentiner Gruppen angereiht werden dürfen: die Marmorfigur des Jonas und das große Bronzerelief mit Chriftus und der Samariterin in der Kapelle Chigi in S. Maria del Popolo, beide von **Lorenzetti** nach **Raffaels** Entwürfen ausgeführt (Taf. 539). Das Relief, das einige Hauptfiguren faft treu einem antiken Relief (jetzt im Louvre) entlehnt, darf wohl als ein klaffifches Beifpiel dafür gelten, wie der Hauptvertreter und Schöpfer des eigentlichen Hochrenaiffanceftils fich die Reliefbehandlung dachte. Es ift dies aber faft das einzige Beifpiel diefer Art. Von dem Jonas fagt Jacob Burckhardt, daß er zwar keineswegs von vollkommener körperlicher Bildung fei, aber in der Gebärde von wunderbarem Ausdruck des wiedergewonnenen „jugendlichen Lebens, das wie vom Schlaf erwacht".

Wie die Hochrenaiffance die Porträtbüfte auffaßte, dafür geben die beiden Ehrendenkmäler des Marfilio Ficino (1522) im Dom und des Marcello Adriani in S. Francesco al Monte zu Florenz mit den Halbfiguren diefer florentiner Gelehrten wohl die beften Beifpiele. Leider find diefe feltene; denn im allgemeinen ging die Zeit in der Plaftik der Porträtdarftellung, die ihrer Auffaffung fern lag, aus dem Wege. Wie in Florenz etwa zwanzig Jahre fpäter unter dem Einfluß des letzten großen florentiner Porträtmalers Angelo Bronzino ein Künftler einmal in guter Stunde eine Porträtbüfte zu geftalten wußte, zeigt die in Taf. 544 abgebildete Halbfigur eines jungen Florentiners im Victoria und Albert-Mufeum zu London, die dem Bronzino fo nahe fteht, daß man verfucht fein könnte, fie für einen plaftifchen Verfuch des Künftlers zu halten, um fo mehr als fie in ihrer Art und Qualität ganz einzig dafteht.

Daß jene Gruppen und Figuren ihre außerordentliche Überlegenheit gegenüber allen anderen Freifiguren und Reliefs diefer Zeit dem Einfluß der drei großen Meifter der Hochrenaiffance und der gefteigerten Thätigkeit unter ihrem Wettftreit, ja teilweife felbft der Mitarbeit diefer Künftler verdanken, zeigen alle ähnlichen Arbeiten von der Hand derfelben wie anderer gleichzeitiger Künftler, die um dieselbe Zeit entftanden. So die nüchternen Koloffalftatuen der Apoftel Andreas und Johannes von Ferrucci und Rovezzano im Dom zu Florenz (von 1512 u. 1513), der bereits ftark manierierte Bronze-Johannes von Baccio da Montelupo an Or San Michele (1515), Lorenzettis verfchiedene Statuen in Rom und feine Mitarbeit am Grabmal Forteguerri im Dom zu Piftoja u. a. m. In einzelnen diefer Werke, wie namentlich auch in den Statuen der Santa Cafa zu Loreto, macht fich die Abhängigkeit von Michelangelo bereits ftark geltend. Zunächft von feinen Geftalten an der Sixtinifchen Decke; erft die Arbeiten des Künftlers für das Grabmal Julius' II. machte die florentiner Plaftik, auch wo fie dem Meifter feindlich entgegentrat, vollftändig von ihn abhängig.

MICHELANGELO BUONARROTI.

(1475—1564.)

Michelangelos Bildwerke ſind, dank den Biographien, die ſchon ſeine Schüler von ihm hinterlaſſen haben, in ihrer großen Mehrzahl ſo gut beglaubigt und in der Zeit ihrer Entſtehung feſtgelegt, daß wir der Zuſammenſtellung in unſern Tafeln nur weniges hinzuzufügen haben. Es betrifft dies namentlich die Jugendwerke, über die uns jene Berichte im Stiche laſſen oder in einer Weiſe Auskunft geben, die zu Zweifeln Anlaß bieten kann. Sie lagen der Zeit, da ſie ihre Aufzeichnungen machten, am fernſten und mußten ihnen bei ihrem geringen Umfang und ihrer abweichenden Art leicht entgehen, zumal der Meiſter ſelbſt, dem ſie ihre Nachrichten verdankten, auf dieſe erſten Verſuche und Anfängerarbeiten in ſeinem Alter gewiß geringen oder gar keinen Wert legte.

Michelangelos Werke ſprechen für ſich ſelbſt mehr als die irgend eines anderen Künſtlers, da keiner ſo eigenartig war wie er. Und doch hat auch er ſeine Lehrer gehabt und hat von ihnen gelernt. In ſeinen früheſten Werken werden wir daher den Zuſammenhang mit ihnen noch finden müſſen; wenn dieſe Arbeiten in manchem noch den Anfänger verraten, werden wir ſie ihm deshalb nicht abſprechen dürfen.

Der junge Michelangelo hat ſeine erſten Studien als Bildhauer unter Bertoldos Leitung in den Sammlungen des Lorenzo de' Medici, namentlich im Garten hinter San Marco gemacht, die der Aufſicht Bertoldos unterſtanden. Da dieſer in den letzten Tagen des Jahres 1491 (am 28. Dezember) ſtarb, ſo wuchs Michelangelo erſt zum Jüngling heran, als er jenen Unterricht genoß; dennoch verdankt er gerade dieſem Meiſter der Kleinplaſtik manche Eigentümlichkeiten, die nicht nur in ſeinen Jugendarbeiten ſondern auch in ſeinen ſpäteren Werken ſich geltend machen. Daß eines der beglaubigten Jugendwerke, der Kentaurenkampf im Buonarroti-Muſeum (Taf. 501), von Bertoldo beeinflußt iſt, nicht nur in der Kompoſition und im Reliefſtile, ſondern ſelbſt in einzelnen Figuren, davon überzeugt ein Blick auf Bertoldos bekanntes großes Bronzerelief der Reiterſchlacht im Muſeo Nazionale zu Florenz (vgl. Taf. 426). Ebenſo deutlich bekundet ſich dieſer Einfluß des alten Meiſters, wenn man deſſen anſpruchsloſe kleine Bronzefigürchen mit den Koloſſalfiguren ſeines Schülers aus ſeiner früheren Zeit vergleicht (vgl. Taf. 427). Der „Herkules" Bertoldos zeigt in Haltung und Ausdruck Verwandtſchaft zum David Michelangelos, während das Wachsmodell zum David im Muſeo Buonarroti (Taf. 512) in der tänzelnden Bewegung und in der Drehung des Körpers zu Bertoldos „Arion" in naher Beziehung ſteht und die prächtige Hauptfigur in der Kentaurenſchlacht im Bellerophon Bertoldos ihr Vorbild hat. Noch eine so ſpäte Gruppe wie Simsons Sieg über die Philiſter (Taf. 523) beweiſt den tiefen Eindruck, den die Knäuel der Reiterſchlacht Bertoldos auf den Schüler gemacht haben. Die Erinnerung

an diefes Relief mit feinen Gefeffelten und Viktorien war fogar, wenn auch unbewußt, in ihm noch lebendig, als er den Entwurf zum Juliusgrabmal machte. Wie die Motive, wie der Hinweis auf die Antike — das erfte Zeugnis von Michelangelos Verfuchen als Bildhauer ift uns in der Kopie nach der Kameo mit Apollo und Marfyas im Mediceerbefitz erhalten (Taf. 501) —, fo ift auch der Reliefftil, die ftarke Betonung der Anatomie, die Beobachtung der Tiefenrichtung bei den Freifiguren, und vor allem die Belebung der Kompofition durch die Mannigfaltigkeit der Bewegungsmotive bei Bertoldo für feinen großen Schüler vorbildlich gewefen. Der Kontrapoft ift bei Bertoldo, wenn auch nicht künftlerifch durchgebildet, fo doch ftets gewollt, und in den Kontraften der Körperwendungen ift der Künftler oft geradezu übertrieben und manieriert.

Bertoldo wird den jungen Künftler, wie auf die Antike, fo auch zuerft und nachhaltig auf feinen Lehrer Donatello aufmerkfam gemacht haben. Wie Michelangelo diefen hochhielt, wiffen wir durch feine eigenen Ausfprüche; ein Beweis, wie er ihn als jungen Künftler ftudierte, bietet das merkwürdige Flachrelief der „Madonna an der Treppe" im Mufeo Buonarroti (Taf. 501). Vorbilder dafür find uns in verfchiedenen Madonnenreliefs Donatellos und feiner Schüler erhalten; aber wie felbftändig, wie ganz eigenartig und großartig hat der Jüngling fie verwendet! Wenn hier und im Kentaurenkampf manches fchon außerordentlich frei und gewaltig ift, fo mag der Grund zum Teil mit darin liegen, daß der Künftler an diefen unfertigen Arbeiten, die feine Werkftatt nie verließen, noch gelegentlich weitergearbeitet hat. So läßt es fich erklären, daß die Arbeiten, die er nachweislich im Alter von neunzehn Jahren, als die Vertreibung feiner Gönner 1494 ihn zur Flucht veranlaßt hatte, in Bologna ausführte: die Marmorfigürchen an der Arca des hl. Dominicus in S. Domenico (Taf. 502), hinter jenen früheren Werken an Eigenartigkeit und Geift entfchieden zurückftehen. Freilich daß ihm hier feft umfchriebene Aufgaben geftellt wurden, daß fie für ein älteres Monument beftimmt waren und fich diefem daher in einem gewiffen Grade anfchließen mußten, daß der Künftler, der als Flüchtling in der Fremde arbeitete, fich nach der Heimat zurückfehnte: alle diefe Umftände werden auf diefe kleinen Bildwerke ungünftig zurückgewirkt haben. Sie erfcheinen daher weniger frifch, ja felbft weniger bedeutend als die feines Vorgängers an der Arbeit: Niccolò dell' Arca. Wertvoll find fie uns aber namentlich dadurch, daß fie verraten, wie der Jüngling auch hier mit offenen Augen die Kunft anfchaute, die ihn umgab, wie es ihm dabei ein Meifter anthat, der feiner eigenen Empfindung nahe ftand und ihn in feiner Richtung beftärkte und kräftigte: Jacopo della Quercia. Die Statuette des hl. Petronius mit dem Modell Bolognas in den Händen hat in Quercias Figur über dem Hauptportal von S. Petronio ihr unmittelbares Vorbild. Die malerifche Behandlungsweife, namentlich in der unruhigen Faltengebung der dicken Stoffe, das Unperfönliche in den Köpfen, der ernfte, finnende Ausdruck in allen drei Figuren, dem Petronius wie dem noch fchülerhaften, mehr florentinifchen Proculus und dem Engel mit dem Leuchter: alles dies ift auffallend abweichend von der Art jener erften Arbeiten, dagegen eng

verwandt mit den Werken Quercias. Wie tief ſich ihm Quercias Kunſt einprägte, wie viel Michelangelo ihr verdankt, zeigt ſich aber erſt ein Jahrzehnt ſpäter, in den Kompoſitionen der Schöpfungsgeſchichte an der Decke der Sixtina.

Als Michelangelo Bologna nach einem Jahre verließ und ſeine Vaterſtadt wieder zu betreten wagte, drangen hier die verſchiedenartigſten Eindrücke der künſtleriſchen Umgebung wieder ſo mächtig und friſch auf den zum Manne gereiften Künſtler ein, daß zunächſt ſeine ſchöpferiſche Thätigkeit, die jetzt voll und groß beginnt, ganz andere Bahnen beſchritt. Erſt jetzt ging ihm das volle Verſtändnis für die Antike auf, die ihm ſein Lehrer Bertoldo ſtets als Vorbild hingeſtellt hatte. An den Statuen der Mediceerſammlung begeiſterte er ſich zu den Einzelfiguren und Gruppen, die in den nächſten zehn Jahren in reicher Zahl entſtanden. So grundverſchieden ſie von der Antike in der Auffaſſung ſind, ſo iſt doch das Streben nach der vollendeten Wiedergabe des menſchlichen Körpers als Freifigur wie das Verſtändnis für die Geſetze derſelben durch die Antike angeregt worden. Das verraten nicht nur die antiken Motive, ſondern ebenſo die kirchlichen Darſtellungen Michelangelos aus dieſer Zeit.

Die erſte Arbeit nach der Rückkehr war ein ſchlafender Amor, der ſo täuſchend im Charakter einer römiſchen Figur gearbeitet war, daß er als Antike in den Handel gekommen sein ſoll. Man glaubt dieſe Figur in dem ſchlafenden Amor des Mufeo Archeologico in Turin wieder aufgefunden zu haben (Taf. 530). Er iſt die treue Nachbildung einer Antike und hat ſo wenig von Michelangelos Eigenart, daß man ſich ſchwer entſchließen kann, die bisher verloren geglaubte Arbeit des Künſtlers darin zu erblicken. Nach dem Amor oder daneben entſtand der „Giovannino“, über deſſen Verbleib gleichfalls ſchon Condivi und Vaſari keine Auskunft mehr zu geben wußten. Er iſt vor einigen dreißig Jahren wiedererkannt worden in der lebensgroßen Marmorſtatue des nackten jugendlichen Johannes, im Begriff, aus einem Horn Honig zu trinken, den er eben aus den Waben in der andern Hand einträufeln ließ. Sie befindet ſich jetzt in den K. Muſeen zu Berlin (Taf. 503). Die vollendetſte und ſchönſte Wiedergabe einer noch knoſpenhaften Jünglingsgeſtalt, charakteriſiert ſie ſich als ein Werk Michelangelos, und zwar als ein ſolches aus dieſer früheren florentiner Zeit durch die ſtarke Ausbildung des Kontrapoſtes, durch die ſcharfe Andeutung des Vor und Nach in der Handlung, durch die Miſchung von Renaiſſance und Barock, nicht am wenigſten auch durch das realiſtiſche, faſt nichtige Motiv für dieſe Figur des populärſten Heiligen von Florenz. Zu dem, was von verſchiedenen Seiten für die Beſtimmung dieſer Statue gefagt worden iſt, ſei noch hinzugefügt, daß auch das Wachsmodell zum David in der Sammlung Buonarroti (Taf. 512, links) in der Bewegung wie in der Formengebung dem Giovannino nahe steht.

Es folgt, dem Johannes noch verwandt, der Bacchus im Mufeo Nazionale zu Florenz (Taf. 505), 1497 für A. Galli gearbeitet; in der völlig naturaliſtiſch

durchgeführten Auffaffung als trunkener, fchlemmerifcher Jüngling gewiß unerfreulich, aber eine der vollendetften plaftifchen Schöpfungen aller Zeiten. Ein ausruhender Herkules, der in diefe Zeit fällt, kam in den Befitz von Franz I.; er ift bald nachher in Frankreich verfchollen. In einer, leider fchadhaften Marmorfigur des Victoria und Albert-Mufeum zu London, dem knieenden Eros, richtiger wohl Apollo (Taf. 504, linker Arm modern), welcher gleichfalls im Auftrag von A. Galli entftand, find die Formen fchon einfacher und größer gegeben als im Bacchus. Eine Apolloftatuette, welche nur die Maße der Figürchen an der Arca in Bologna hat, befitzt das Berliner Mufeum, für das fie aus der Villa Borghefe erworben wurde (Taf. 512 rechts, dort aus Verfehen als „David" bezeichnet); unfertig, felbft aus dem Block noch nicht ganz herausgehauen. Die Figur zeigt, wie Michelangelo noch den Apoll des Marfyaskameo im Kopf hatte, den er als halber Knabe kopierte, und fie gemahnt an Geftalten der Kentaurenfchlacht, namentlich an die mittlere Hauptfigur, aber fie verrät fchon den jungen Meifter und geht in der Konzeption und Gefamterfcheinung felbft über den Bacchus hinaus, fo daß fie Adolf Hildebrand fchon an das Ende diefer florentiner Zeit fetzt. Bei diefer Datierung erklärt fich die Verwandtfchaft mit dem David, von dem der Apollino jedoch in keiner Weife abhängig ift. Der David felbft, jetzt wenig günftig in der Akademie zu Florenz aufgeftellt (Taf. 511), wird immer als das bedeutendfte Werk Michelangelos in der hier charakterifierten Richtung gelten dürfen, was man auch dagegen gefagt hat. Ein Vorwurf, den ihm Jacob Burckhardt macht, daß der Künftler einen Knaben als Modell dazu genommen habe, ift mir ftets unverftändlich gewefen; die Formen wie die Züge fcheinen mir vielmehr die eines zum Manne heranreifenden kräftigen Jünglings. Das Mufeo Buonarroti befitzt zwei Modelle, die als Vorbereitung zur Davidftatue gelten. Das Wachsmodell (Taf. 512, links) zeigt dies auf den erften Blick; die Geftalt ift hier noch weniger ftatuarifch, ftärker bewegt, fchon im erften Anfturm zum Angriff. Das Thonmodell (Taf. 512, Mitte) hat freilich eine ähnliche Haltung wie der David, aber weder die Stellung noch vor allem der klagende Ausdruck ftimmt zur Marmorfigur oder überhaupt zu einem David; auch find die Formen viel größer und allgemeiner und weifen dadurch auf eine fpätere Zeit. Der Kopf erinnert am meiften an die jugendliche Geftalt in der Gruppe des Sieges vom Juliusmonument (vgl. Taf. 523).

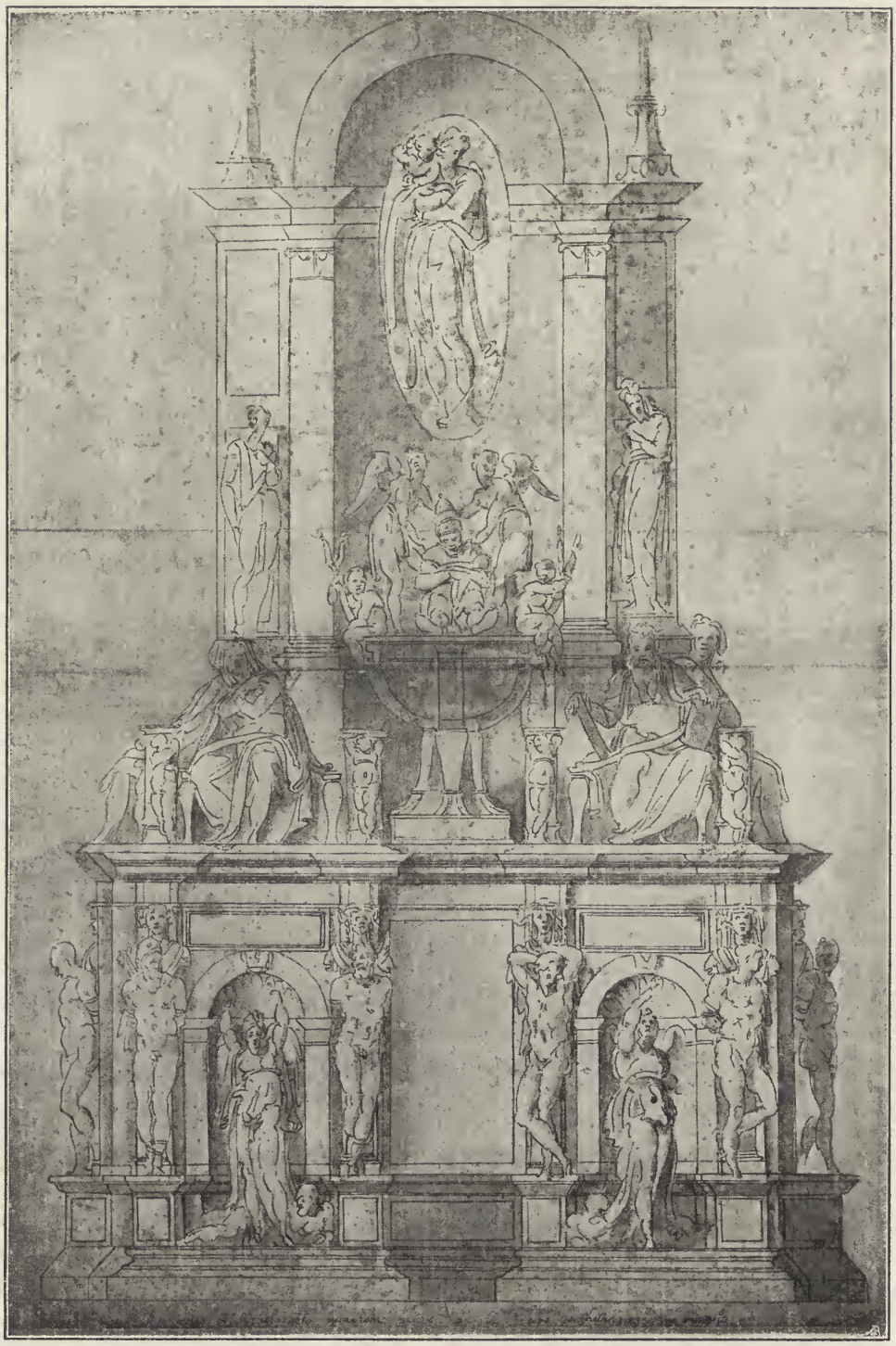
Als Michelangelo den David eben vollendet hatte (1503), foll er die Koloffalfigur des Matthäus begonnen haben, die jetzt im Hof der Akademie zu Florenz fehr ungenügend aufgeftellt ift (Taf. 506*a*). Sie ift ähnlich im Block angelegt wie der Apollino des Berliner Mufeums, faft noch ftärker reliefartig und doch fchon fo gewaltfam in der Bewegung, daß fie an die Gefeffelten des Juliusgrabes erinnert.

In der florentiner Umgebung, unter dem Eindruck der zahlreichen großen Vorbilder, der Tradition und der Konkurrenz junger florentiner Künftler fehen wir Michelangelo in diefer Zeit auch mit Vorliebe das Motiv behandeln, welches

durch ein Jahrhundert die Lieblingsdarſtellung der Florentiner geweſen war: die Madonna, die Mutter mit dem Kinde. Die Gruppe in Notre Dame zu Brügge (Taf. 507, um 1497 ausgeführt) und die beiden unvollendeten Reliefs in der Royal Academy zu London (Taf. 514) und im Muſeo Nazionale zu Florenz (Taf. 513) ſind um die Wende des Jahrhunderts entſtanden, wie von den beiden Madonnenbildern das in der National Gallery zu London. Im genrehaften Motiv, in der Anordnung und ſelbſt im Stil haben ſie noch gewiſſe Verwandtſchaft mit den Madonnendarſtellungen eines Benedetto da Majano und Matteo Civitale, die kurz vorher entſtanden; aber wie grundverſchieden ſind ſie in der ganzen Auffaſſung! Eine Welt ſcheint dieſe ſtummen, großen Geſtalten Michelangelos von den lieblichen, harmloſen Figuren ſeiner Vorgänger zu trennen! Noch in einem anderen Motiv zeigt Michelangelo, daß er damals noch von der Bewegung ſeiner Zeit getragen wurde und noch nicht ſeine ganz eigenen Wege ging und die Zeit in ſeine Bahnen hineinzwang: ſein Gemälde der Grablegung, wie ſeine berühmte Gruppe der Pietà entſtanden unter dem tiefen Eindrucke der Lehren Savonarolas und der Strömung, die ſie zeitigte. Die Marmorgruppe der Pietà in St. Peter zu Rom (Taf. 508, vollendet 1499), ein echtes Werk dieſer früheren Epoche und in einzelnen Teilen noch etwas befangen, gilt doch mit Recht als ein Wunderwerk der chriſtlichen Kunſt.

Während uns über faſt alle dieſe Bildwerke Urkunden und bei einzelnen ſelbſt die Beglaubigung durch die Angabe ſeiner Biographen fehlen, haben wir urkundliche Nachrichten über eine Arbeit, die ohne dieſe und ohne die beſtimmten Ausſagen des Künſtlers ſelbſt wohl niemand auf dieſen zurückführen würde: die fünf Figürchen am Marmoraltar A. Bregnos im Dom zu Siena (Taf. 509 und 510). Schon die Mitarbeit an einem Werke des hochbetagten römiſchen Marmiſta, der hier ſeine Kleinkunſt in den Maßſtab des Koloſſalen übertrug, verſtimmte Michelangelo; nur dringende und wiederholte Mahnungen brachten ihn zur Ausführung. Zwei Figuren, die Päpſte Pius und Gregor, ſind augenſcheinlich im verlangten Anſchluß an Bregno ausgeführt, unbedeutend und unmichelangelesk; der Petrus iſt völlig mißglückt und höchſt unerfreulich; nur im Jakobus (unten rechts vom Altar) erkennt man den Meiſter, der aber auch hier kalt läßt.

Ein paar Aufträge, wie ſie ſelten irgend einem Künſtler zuteil geworden ſind, führten Michelangelo im Jahre 1505 auf ein Jahrzehnt nach Rom, wo er ſchon wiederholt vorübergehend ſich aufgehalten und gearbeitet hatte. Der Auftrag Papſt Julius' II. auf die Ausführung ſeines Grabmals war freilich hinausgeſchoben worden durch die im folgenden Jahre von ihm verlangte Ausführung einer bronzenen Koloſſalfigur des Papſtes für Bologna (1507 in Bologna gearbeitet, aber ſchon 1512 zerſtört, ohne daß uns nur eine Nachbildung erhalten wäre) und dann durch den Auftrag auf die Ausmalung der Decken der Sixtiniſchen Kapelle (ausgeführt 1508—1512). Unmittelbar darauf, gleich nach dem Tode des Papſtes, begann der Künſtler nach einem neuen, eingeſchränkten Plane für die Verwandten des Papſtes die Ausführung des Monuments. Eine flüchtige Skizze dieſes Ent-



Entwurf zum Julius-Monument Michelangelos im Berliner Kabinett.

wurfes ift uns in der nebenftehend abgebildeten großen Zeichnung im Befitz des Berliner Kupferftichkabinetts erhalten. Sie beweift, wie fehr die Ausmalung der Sixtinifchen Decke auch feine Auffaffung der Plaftik umgeftaltet hatte. Diefer gewaltige Aufbau ift ganz malerifch gedacht, auf ftarke Wirkung von Licht und Schatten, von Hell und Dunkel, auf große Linien und koloffale Verhältniffe berechnet, worin die Einzelfiguren als folche nur noch eine untergeordnete, helfende Rolle fpielen. Auf uns gekommen find einige wenige Geftalten, die vollendet find: Mofes und Lea und Rahel (letztere beide erft von 1542), in kleinlicher, fremder Einrahmung in S. Pietro in Vincoli in Rom aufgeftellt (Taf. 517 u. 518), fowie einige andere mehr oder weniger unfertige: der „Sieg" im Mufeo Nazionale zu Florenz (Taf. 523), die beiden „Sklaven" im Louvre (Probelieferung und Taf. 519), fowie die vier „Giganten" in der Grotte des Giardino Boboli (Taf. 521 u. 522). Dies ift alles, was von den vierzig geplanten Koloffalfiguren und Gruppen erhalten ift; von den Reliefs fcheint nicht eins auch nur angefangen zu fein. Dennoch geben uns diefe Skulpturen neben den Mediceergräbern in San Lorenzo zu Florenz auch von dem Bildhauer Michelangelo das gewaltige Bild, in dem er vor uns zu ftehen pflegt, in dem feine Eigenart am vollften ausgedrückt ift.

Auch von den Mediceermonumenten kamen nur zwei von vier geplanten zur Ausführung; auch diefe find teilweife unvollendet: die Monumente des jüngeren Giuliano (Taf. 524) und des jüngeren Lorenzo (Taf. 525). Michelangelo hatte 1519, nach dem Tode Lorenzos, vom fpäteren Papft Clemens VII. den Auftrag zur Errichtung der Grabkapelle und der vier Monumente erhalten; erft 1521 konnte er mit der Ausführung beginnen, die fchon 1527 durch den Krieg auf mehrere Jahre unterbrochen wurde; als dann Michelangelo 1534 nach dem Tode des Papftes feine Vaterftadt für immer verlaffen hatte, war er zu einer Fortfetzung feiner Arbeit nicht mehr zu bewegen. Die beiden, erft fpäter von Vafari aufgeftellten Denkmäler geben aber auch fo zufammen mit der Madonnen-Statue (Taf. 526) in der wundervollen, vom Meifter felbft entworfenen Architektur den vollftändigften und richtigften Begriff von dem, was er als Bildhauer wollte.

Neben diefen beiden gewaltigen Monumentalarbeiten entftanden gleichzeitig einige Statuen, von denen wir aber nur über den Chriftus in S. Maria fopra Minerva zu Rom (Taf. 515) nähere Nachricht haben. Michelangelo hatte den Auftrag fchon in Rom erhalten, lieferte die Statue aber erft 1521 von Florenz aus ab und hat fie nicht ganz eigenhändig fertig geftellt. In der Anordnung fehr glücklich, in der Durchbildung des Oberkörpers ein Meifterwerk, ift fie in Bildung und Ausdruck des Kopfes unbedeutend und faft füßlich. Die fchön bewegte, unfertige Davidfigur im Mufeo Nazionale zu Florenz (Taf. 520, irrtümlich als Apollo bezeichnet), wird wohl mit Unrecht mit der 1529 von Valori beftellten Statue identifiziert; dem Charakter der Arbeit nach muß fie fchon früher entftanden fein. In die gleiche Zeit etwa gehört die gleichfalls unfertige Figur eines Badenden, der fogenannte kauernde Jüngling in der Eremitage zu St. Petersburg (Taf. 506, rechts), von gefchickteftер

Ausnutzung des kleinen Blockes, ſowie die Büſte des ſogenannten Brutus im Muſeo Nazionale zu Florenz (Taf. 516).

Zu den ſpäteſten plaſtiſchen Arbeiten des Künſtlers zählen zwei Gruppen der Pietà. Die größere, jetzt unter der Kuppel des Domes in Florenz (Taf. 529), iſt von großartigem Aufbau und ſelbſt in ihrem unfertigen Zuſtand groß und erhaben im Ausdruck. Die kleinere Gruppe, die er angeblich als Schmuck für ſein eigenes Grab arbeitete, jetzt im Palazzo Rondanini zu Rom (Taf. 528), ſollte nur Maria mit dem Leichnam enthalten; der Künſtler ſcheint ſie früh verhauen und daher zu Verſuchen benutzt zu haben, ſo daß nur ein dürftiger Reſt geblieben iſt, von dem die faſt völlig durchgeführten Beine von großer Schönheit ſind.

In den Muſeen werden mancherlei Modelle, in Wachs und Thon, Entwürfe wie Studien nach der Natur, als Arbeiten Michelangelos bezeichnet. Am reichſten daran iſt das Victoria und Albert-Muſeum; aber nicht eine dieſer meiſt unbedeutenden Arbeiten kann auch nur mit einiger Wahrſcheinlichkeit dem Meiſter zugeſchrieben werden. Unter den Modellen aus dem Nachlaß ſeines Neffen im Muſeo Buonarroti haben wir die beiden als Modelle zum David bezeichneten Skizzen (Taf. 512 *a* u. *b*) ſchon erwähnt. Außerdem ſcheinen mir auch noch die beiden auf Tafel 531 vereinigten Modelle echte Werke Michelangelos aus ſpäterer Zeit: der weibliche Oberkörper in ganz hellem, leichtgebranntem Thon und der Simſon als Sieger über einen Philiſter. Letztere Gruppe muß zur Zeit des Künſtlers großen Ruf gehabt haben, denn es gibt davon eine Reihe etwa gleich großer freier Bronzerepliken, offenbar von Nachfolgern Michelangelos ausgeführt (drei im Bargello, eines im Berliner Muſeum u. ſ. f.). Auch in einem Gemälde des Kindesmordes von Pontormo (im Magazin der Uffizien) finden wir ſie kopiert. Sollte dies Modell zu einer der Gruppen am Juliusdenkmal entſtanden ſein, etwa als eines der Gegenſtücke zu der Gruppe des Sieges im Bargello?

In der Zeit, als ihn ſolche Arbeiten beſchäftigten, hat der Künſtler auch an einer Kreuzigungsgruppe gearbeitet, zu der uns verſchiedene Zeichnungen erhalten ſind. Er muß auch Wachsmodelle davon angefertigt haben, da der Bronzeausguß eines ſolchen, der Oberkörper eines der Schächer, im Berliner Muſeum erhalten iſt. Auch kommt die ganze Gruppe, von der Hand eines dritten Künſtlers überarbeitet, unter den kleinen Bronzen des Louvre vor.

Michelangelos Einfluß kommt im zweiten Viertel des Cinquecento allmählich in ganz Italien zur Herrſchaft und macht der klaſſiſchen Kunſt der Hochrenaiſſance ein Ende. Von der Plaſtik der Spätrenaiſſance, wie ſie ſich unter dieſem Einfluß der ſpäteren Werke Michelangelos entwickelt, haben wir nur ein paar Stichproben gegeben. Die Werke des **Jacopo Tatti**, genannt **Sansovino** (1480—1570) geben ein Bild der Entwicklung der ganzen Cinquecentokunſt. Sein „Bacchus", ein Jugendwerk im Muſeo Nazionale zu Florenz (Taf. 541, links), iſt eines der gefälligſten Werke aus der Blütezeit der Hochrenaiſſance, noch in der Richtung ſeines Lehrers Andrea Sanſovino. Die große Jakobusſtatue

im Dom zu Florenz (Taf. 541 b) ift ein charakteriftifches Werk feiner fpäteren florentiner Zeit. In den beiden Madonnenreliefs des Berliner Mufeums (Taf. 542) kommt neben dem Einfluß Michelangelos auch ein gewollter Anfchluß an ähnliche Darftellungen Donatellos zur Geltung. Das Bronzemonument des Tommafo da Ravenna über dem Portal von S. Giuliano zu Venedig (Taf. 543) bietet dagegen fchon ein charakteriftifches Beifpiel der Spätrenaiffance. In dem berühmten Perfeus des **Benvenuto Cellini** (1500—1570) in der Loggia dei Lanzi zu Florenz (Taf. 545) macht fich dann der Barock fchon ftark geltend, aber es vergingen doch noch Jahrzehnte, ehe er voll zum Durchbruch kam.

NACHTRAG.

In dem Zeitraume, der über der Veröffentlichung der «Bildwerke der Toskanifchen Renaiffance» verftrichen ift (ein halbes Menfchenalter!), hat die Beftimmung der einfchlägigen Kunftwerke keine fehr wefentliche Änderungen erlitten. Diefe wie einzelne wenige Verfchiebungen im Befitz der Bildwerke find in unferem Regifter berückfichtigt worden. Eine kleine Zahl von Bildwerken, welche teils überfehen worden find oder deren photographische Aufnahmen nicht rechtzeitig zu befchaffen waren, oder die erft in den letzten Jahren bekannt geworden find, haben in der Doppellieferung am Schluß unferer Publikation ihren Platz gefunden. Einige Worte zu ihrer Einführung werden genügen.

Tafel 546. Die beiden faft lebensgroßen Holzftatuen der Verkündigung im Berliner Mufeum (urfprünglich bemalt; die Hände der Maria ergänzt) galten als Sienefer Arbeiten, dem Quercia verwandt, dem fie im Handel in Florenz zugefchrieben wurden. Ich habe nachzuweifen gefucht, daß fie nach ihren fchlanken Geftalten, den einfachen großen Längsfalten, den lieblichen Typen wahrfcheinlicher als Florentiner Arbeiten in der Art des Ghiberti anzufprechen find. Eine einzelne weibliche Figur von gleichem Charakter, gleichfalls jetzt unbemalt und gleichfalls früher im Privatbefitz zu Florenz, wurde kürzlich für den Louvre erworben.

Tafel 547. Auf diefer Tafel find drei große Bronzeköpfe aus dem Mufeo Nazionale zu Florenz zusammengeftellt, die meines Erachtens Donatello und feiner Werkstatt angehören. Darunter ist der Marfiasartige Kopf, mit dem Blick nach oben, eine eigenhändige treffliche Arbeit des Meifters aus feiner fpäteren Zeit, großartig in der Auffaffung und von freiefter Meifterfchaft in der Ausführung; ein unberührter, vorzüglicher Rohguß. Die Ausgußmaske zeigt die gleiche Formauffaffung, jedoch erftarrt und verdorben unter der Hand des Zifeleurs. Vielleicht ftammt diefe Maske vom Brunnen im Hofe des Palazzo Medici, den die Judithgruppe bekrönte. Die Jünglingsbüfte gehört einer wefentlich früheren Zeit; fie erinnert an verfchiedene Statuen des Künftlers, die bald nach 1420 entftanden, und ift daher wohl aus der erften Zeit der Arbeitsgemeinfchaft mit Michelozzo. Die oberflächliche Formbehandlung kommt auch hier auf Koften des Zifeleurs. — Von der kleinen Stuckmadonna mit Engeln, die ich auf Taf. 247a (irrthümlich als Luca della Robbia) veröffentlicht habe, ift kürzlich das Bronzeoriginal Donatellos im Besitz des Erzherzogs Franz Ferdinand von Efte zutage gekommen. In Bezug auf die früher von mir Schülern und Nach-

folgern Donatellos zugeſchriebenen zahlreichen Madonnenreliefs bemerke ich, daß ich ſeither zu der Überzeugung gekommen bin, daß die Mehrzahl derſelben mehr oder weniger veränderte Nachbildungen nach Kompoſitionen Donatellos ſind, was bei der Aufzählung im Regiſter zum Ausdruck gekommen iſt.

Tafel 548. Der Spiegel im Beſitz von Dr. Figdor in Wien (früher Sammlung Boy in Verſailles) erinnert wohl jeden in den köſtlichen, friſchen Köpfen dieſer Bürſchchen, die das Rund mit dem kleinen Metallſpiegel halten, ſofort an Luca della Robbia's ſingende und tanzende Engel. Obgleich die Glaſur keine gute iſt, iſt eine ſolche Fülle von Leben, eine ſo köſtliche Erfaſſung der heitern Jugend, eine ſolche Mannigfaltigkeit in dieſen prachtvollen Köpfen, daß wir wohl nur an eine eigene, raſche Arbeit Lucas denken dürfen, die zur Zeit entſtand, als der Künſtler ſeine Kanzel vollendete. Die Anbetung des Kindes, im Handel in Paris, von tadelloſeſter Erhaltung auch in dem urſprünglichen Tabernakel, iſt dem gleichen Motiv im Kaiſer Wilhelm-Muſeum zu Crefeld (früher in der Sammlung von Beckerath, Berlin, Taf. 230 *b*) ſehr verwandt, aber noch etwas ſtrenger in den vollen, ernſten Geſtalten.

Tafel 549 vereinigt von den hervorragendſten Florentiner Bronzebildnern eine Anzahl Statuetten und Gruppen, die erſt in den letzten Jahren bekannt geworden oder beachtet worden ſind. Von Donatello den köſtlichen beckenſchlagenden Engel im Berliner Muſeum, ein in London wieder aufgetauchtes Figürchen, das urſprünglich den Taufbrunnen von S. Giovanni in Siena ſchmückte (vgl. Taf. 62 u. 474 *a*). Der Bronzeausguß eines Wachsmodells zu einem nackten David, in der Sammlung des Louvre als Florentiner Arbeit in der Art des Verrocchio bezeichnet, iſt eine überzeugende Arbeit Donatello's aus bereits vorgeſchrittener Zeit, dem Modell zum David im Berliner Muſeum (vgl. Taf. 75 *b*) ähnlich und vielleicht eine Vorbeit zu derſelben, bekanntlich in der Casa Martelli befindlichen Marmorfigur. — Die anderen Figürchen weiſen deutlich auf Antonio Pollaiuolo: der «David», eine vollbärtige, jugendliche Männergeſtalt, die A. Venturi im Museo Nazionale zu Neapel nachgewieſen hat, und die ſchlanke Parisgeſtalt mit langem Hirtenſtab, die mit der Sammlung Mannheim-Paris in den Beſitz von M. Pierpont Morgan (zurzeit in London) gelangt iſt. — Die Gruppe eines Negers zu Pferde, der ſich gegen einen auf die Vorderhand ſeines Pferdes geſprungenen Löwen verteidigt, in der Foulc'schen Sammlung zu Paris, iſt ein Hauptwerk Bertoldo's, in der Abrundung der Gruppe ein Meiſterwerk, dem Bellerophon nahe. Sie zeigt die charakterſtiſche Formenbehandlung des Künſtlers.

Tafel 552 und 554. Die Marmorbüſte einer Frau von ſtarken, großen Zügen, die in der Sammlung des Campo Santo zu Piſa irrtümlich als Iſotta da Rimini gilt und dem Donatello zugeſchrieben wird, iſt vielmehr von der Hand eines uns als Porträtbildner noch nicht bekannten Toskaniſchen Meiſters, der dem Deſiderio verwandt, aber herber iſt, wie gleichzeitig etwa Castagno als Maler. Mehrere andere weibliche Büſten, von denen zwei auf Tafel 554 abgebildet ſind, teils in Stuck, teils in Holz ausgeführt, gehören derſelben Rich-

tung, vielleicht ſogar derſelben Werkſtatt an. Die beiden abgebildeten Büſten beſitzt der Louvre, andere Herr Guſtave Dreyfus in Paris und Herr Dr. Albert Figdor in Wien. Sie ſind alle um die Mitte des Quattrocento entſtanden. Die dritte Frauenbüſte auf Taf. 554 (rechts), ein faſt jünglingshafter Mädchenkopf in Thon, iſt wohl Modell einer Marmorbüſte, die offenbar in die Nähe des Verrocchio weiſt.

Tafel 552 enthält rechts eine männliche Marmorbüſte, einen jungen Mann in Rüſtung, nach der Inſchrift das Porträt von Aſtorgio Manfredi, Herrn von Faenza, 1455 von Mino angefertigt, jetzt im Beſitz des Baron Schickler in Paris. Auch hier, wie bei der Büſte des Niccolò Strozzi in Berlin, iſt in der wieder im ausgehöhlten Fuß der Büſte angebrachten Inschrift OPVS·NINI zu leſen. Die Büſte iſt der des Niccolò ſehr ähnlich, nur etwas trockener und ſorgfältiger.

Tafel 553 zeigt zwei runde Spiegel im South Kenſington Muſeum zu London, deren Künſtler ich nicht feſtzuſtellen weiß, die aber durch ihre Motive und die Art der Darſtellung auch plaſtiſch von Intereſſe ſind. Sie ſtehen G. da Sangallo's kleinen Reliefs mit antiken Motiven an den Gräbern Saſſetta in S. Trinita zu Florenz nahe.

Tafel 550. Schon Louis Courajod hat in einer großen Plakette in den Wiener Hofmuſeen, welche Odyſſeus mit dem Bettler ringend darſtellt (unten rechts), die Hand des Filarete erkannt. Eine zweite Plakette in ähnlichem Umfang, als Thür eines Ciboriums erdacht, die ſich in der gleichen Sammlung befindet, ſtimmt im Figürlichen wie in der Anordnung, der Architektur, den Ornamenten, der Anbringung orientaliſcher Inſchriften usw. ſo ſehr mit den Reliefs und der Einrahmung von Filaretes Thüren der Peterskirche in Rom (Taf. 188, 189), ſowie mit ſeinem Madonnenrelief im Louvre (und Berlin, Taf. 187 *c*) überein, daß ſie zweifellos auch auf ihn zurückzuführen iſt. Das darüber abgebildete Marmorrelief mit Paulus und Petrus, der einem vor ihm knienden Geiſtlichen die Himmelsſchlüſſel übergibt, das vor einigen Jahren im Handel in Rom auftauchte, iſt mit den Figuren der Apoſtelfürſten an denſelben Thüren ſo übereinſtimmend, daß ſeine Zuſchreibung an Filarete nicht in Zweifel gezogen werden kann. Antonio Filarete (ca. 1400—1469) ist von mir im Text aus Verſehen, ebenſo wie Simone di Giovanni Ghini (1407 — nach 1480), übergangen worden. Beide Künſtler ſind gleich Iſaïa da Pisa außerhalb Florenz ſo ſehr verbauert, daß man in der That nur mit Mühe noch die Toskaner in ihnen erkennt.

Tafel 551. Die beiden unteren Figuren ſind Statuetten von Silberdoſſale des Battiſtero, jetzt in der Opera del Duomo zu Florenz; um ſie erſt einer Reſtauration des 18. Jahrhunderts zuzuschreiben, wie jetzt geſchieht, ſcheinen ſie mir zu einfach und wahr in der Empfindung. — Das Auferſtehungsrelief darüber, obgleich ſehr beſchädigt, iſt eine wertvolle Jugendarbeit des Verrocchio, die erſt kürzlich in Villa Careggi vor Florenz wieder zum Vorſchein gekommen iſt. Die Anordnung erinnert ſehr an die Grabtafel des

Kardinals Forteguerri im Dom zu Piſtoja, die Chriſtusfigur an den Chriſtus der Thomasgruppe von Orſanmichele, aber in der weniger geſchloſſenen, noch ungeſchickten Gruppierung, in dem flüchtigen, ſtilloſen Faltenwurf, in der derberen Formengebung verrät ſich noch der Anfänger, der in der Kompoſition von Luca's Auferſtehung im Dom abhängig iſt. Dadurch, daß der ſchlafende Krieger, der vorn langausgeſtreckt vor dem Sarkophag ruht, in Typus und Rüſtung faſt genau mit der vornehmen Geſtalt des Erzengels Michael im Tobiasbilde der Akademie zu Florenz übereinſtimmt, wird dieſes Gemälde als Werk Verrocchio's aus ſeiner früheren Zeit beſtätigt.

Tafel 555. Die charaktervolle Büſte des Lorenzo Magnifico, von der mehrere Stucknachbildungen vorkommen (u. a. im Berliner Muſeum), iſt nach dem Alter Lorenzo's um 1480 oder wenig ſpäter entſtanden. Die Perſönlichkeit wirkt ſo mächtig, daß es ſchwer iſt, den Künſtler der tüchtigen Arbeit zu beſtimmen. Dasſelbe gilt von der daneben abgebildeten bemalten Stuckbüſte, die für das Berliner Muſeum aus Palazzo Rucellai erworben iſt, alſo wohl ein Mitglied dieſer Familie darſtellt. Sie iſt nicht weniger individuell, aber einfacher, größer in Auffaſſung und Anordnung. Schon nach der Tracht wird ſie um zwanzig bis dreißig Jahre früher entſtanden ſein.

Tafel 556. Das tief goldfarbige Marmorrelief der Madonna von Mino, eine herbe, aber charaktervolle Arbeit des Künſtlers aus früherer Zeit, urſprünglich (bis 1875) in Piſa, hat aus Pariſer Privatbeſitz ſeinen Weg nach Amerika gefunden; es iſt jetzt im Beſitz von Mr. Henry O. Havemeyer zu New York. — Das kleine Madonnenrelief daneben (um 1460), von dem je eine Stuckwiederholung im Berliner Muſeum und im Beſitz des Fürſten Liechtenſtein ſich befindet, iſt ungeſchickt in den verſchiedenen Größenverhältniſſen und in der Anordnung, aber intim in der Auffaſſung. Die Engel ſind freie Nachbildungen von den Genien am ſogenannten Throne des Neptun, die auch Donatello gelegentlich kopiert und benutzt hat.

Tafel 557. Das männliche Reliefbildnis im Muſeo Nazionale zu Florenz iſt ein hervorragendes Beiſpiel der nicht grade ſeltenen florentiner Reliefbildniſſe in pietra serena, die nach Zeit und Behandlung dem Deſiderio am nächsten ſtehen. (Ähnliche jugendliche Frauenköpfe im Profil im Beſitz von Adolf Hildebrand in Florenz, im Louvre, im Simon-Kabinett zu Berlin u. s. f.) — Von dem daneben abgebildeten Madonnenrelief mit dem anbetenden Engel, einer charakteriſtiſchen ſpäteren Arbeit des Antonio Roſſellino, habe ich das Original bisher nicht finden können. Ein Abguß danach iſt in der Lelli'ſchen Formerei zu Florenz in den ſechziger Jahren, als es in den Handel kam, hergeſtellt worden.

ZUSÄTZE UND BERICHTIGUNGEN.

Taf. 20. Die vielumftrittene fogen. „Krönung Karls d. Gr.“ im Museo Nazionale zu Florenz, von uns noch als ein Werk vom Anfang des fünfzehnten Jahrhunderts erwähnt, ift jetzt als ein fpätes Werk des Benedetto da Majano für die Porta Capuana in Neapel nachgewiefen, an deffen Vollendung der Künftler durch feinen Tod verhindert wurde. Es ftellt die Krönung Ferdinands I. dar.

S. 24 zweiter Abfatz, ftatt Taf. 74 lies: Taf. 75 *a*.

S. 26 vorletzte Zeile, ftatt Triumph des Amor lies: Ausrüftung des Ikarus.

S. 30 Mitte, ftatt Santa Maria Novella lies: S. Lorenzo.

S. 47, 48 und 52, ftatt Portinari lies: Portigiani.

S. 53 letzte Zeile, fehlt Taf. 177.

S. 72 letzte Zeile vom ersten Abfatz, ftatt Taf. 223 *b* lies: Taf. 222 *b*.

S. 83 Mitte ist Taf. 256 *a* u. *b* zu wechseln.

S. 86 zweite Zeile fehlt nach „Probelieferung“ 265 A.

S. 88 untere Hälfte, ftatt 1567 lies: 1566.

S. 95 Mitte, ftatt Taf. 302 lies: Taf. 303.

S. 101 Mitte, ftatt Taf. 321 *b* lies: Taf. 321 *a*.

S. 166 oben fehlt nach „Probelieferung“ 328 A.

S. 110 untere Hälfte, ftatt Tat. 364 *c* lies: Taf. 364 *a*.

S. 114. Die Stuckmadonnen von Benedetto da Majano im Louvre und im Amerikanifchen Privatbefitz find in den Nummern verwechfelt.

S. 116 Mitte, ftatt d'Avanza lies: d'Avenza.

S. 117 untere Hälfte, ftatt außen am Dom lies: außen an S. Michele.

S. 120 obere Hälfte fehlt nach Nachtragsheft Taf. 552.

S. 125 Mitte, ftatt Nepoten des Papftes lies: des Künftlers.

S. 134 Mitte nach derfelben Sammlung, ftatt Taf. 426 lies: Taf. 427.

S. 143 oben fehlt nach „Mädchens“ Taf. 443.

S. 153 untere Hälfte, ftatt Ifotta del Carreto lies: Ilaria del Careto.

S. 157 unten fehlt nach Pubblico Taf. 481 *b*.

S. 159 unten, ftatt Nervi lies: Narni.

S. 160 vierte Zeile von oben fehlt Taf. 493 *b*.

S. 160 unten, ftatt Mariano Soxcino lies: Marino Soccino.

S. 160 unten, ftatt Taf. 491 lies: Taf. 494.

KÜNSTLER-REGISTER

Vorbemerkung. Der Übereinſtimmung mit den Tafeln wegen iſt das Victoria und Albert-Muſeum in London mit ſeinem alten Namen South Kenſington Muſeum, das Kaiſer Friedrich-Muſeum in Berlin als Muſeum zitiert worden.

Die Tafeln der Probelieferung ſind an den entſprechenden Stellen eingeordnet und durch die Buchſtaben P. L. kenntlich gemacht.

	Tafel No.	Text Seite
Adriano Fiorentino. Bronzebildner und Medailleur. Florenz, Torgau und Neapel. † 1499		132—133
Bildnis Friedrichs des Weifen. Bronze-Büfte. Dresden. Albertinum	432 a	136
Bildnis Ferdinands I. (nicht II.) von Arragonien. Bronze-Büfte. Neapel. Mufeo Nazionale	432 b	136
Venus. Bronze-Statuette. Paris. Sammlung des M. Foulc	433 b	137
Bertoldo di Giovanni. Bronzebildner und Medailleur. Florenz. c. 1420—1491. Schüler und Gehilfe Donatellos bei deffen letzten Werken		132—137
Kreuzigung Chrifti. Bronze-Relief. Florenz. Mufeo Nazionale	426 a	
Reiterfchlacht. Bronze-Relief. Florenz. Mufeo Nazionale	426 b	133, 167
Drei Bronze-Statuetten: Schutzflehender, Hieronymus und Centaur mit Bacchantin. Berlin. Mufeum	427 a	134, 167
Wappenhalter (nicht Herkules). Bronze-Statuette. Wien. Sammlung des Fürften Liechtenftein	427 b	134, 167
Sog. Arion. Bronze-Statuette. Florenz. Mufeo Nazionale	427 c	134, 167
Herkules. Bronze-Statuette. Berlin. Mufeum	427 d	134, 167
Zwei Bronze-Reliefs: Beweinung Chrifti und Kinder-Bacchanal. Florenz. Mufeo Nazionale	428 a, b	135
Madonna mit mufizierenden Engeln. Bronze-Relief. Paris. Louvre	428 c	135
Wappenhüter (nicht reitender Herkules). Bronze-Gruppe. Modena. Mufeo Eftenfe	429 a	134
Bellerophon. Bronze-Gruppe. Wien. Kaif. Hofmufeum	429 b	133
Mars und Venus bei Vulkan. Stuck-Relief. Florenz. Privatbefitz	430 a	135
Erziehung Amors. Bronze-Relief. London. South Kenfington Mufeum	430 b	135
Löwenkampf. Bronze-Gruppe. Paris. Sammlung des M. Foulc	549 e	177
Art des Bertoldo di Giovanni:		
Madonna in Halbfigur vor einer Nifche. Bronze-Relief. Paris. Louvre	431 a	136
Mythologifche Darftellung (nicht bacchifche Scene). Unbemaltes Thon-Relief. Berlin. Mufeum	431 b	136

Bregno — Civitale.	Tafel No.	Text Seite
Bicci, Lorenzo di. Florentiner Thonbildner. Sohn des Bicci di Lorenzo; thätig in der ersten Hälfte des Quattrocento.		
Krönung Mariä. Unbemaltes Thon-Relief über dem Portal von S. Egidio (S. Maria Nuova). Florenz	21	8
Bregno, Andrea und **Michelangelo.** A. Bregno, Goldschmied und Bildhauer 1421—1506; aus Osteno am Luganer See, thätig in Siena, Rom u. a. O.		
Marmor-Altar Piccolomini. Siena. Dom	509	171
Details siehe bei Michelangelo.		
Brunelleschi (Brunellesco), **Filippo.** Architekt und Bildhauer. Florenz 1377—1446; mehrmals in Rom . . .		11, 31
Das Opfer Iſaaks. Bronze-Relief. Florenz. Muſeo Nazionale	1 a	11
Holz-Krucifix. Florenz. Sta. Maria Novella	34	11
Buggiano, Andrea di Lazzaro Cavalcanti, gen. Buggiano. Bildhauer. Florenz 1412—1462. S. auch unter Donatello.		
Zwei Marmorbrunnen in den Sakriſteien des Doms Florenz (Taf. 159 u. 160 f. bei Guardi, Andrea di Franceso.)	157/158	45
Bildnis Brunelleschis in Halbfigur. Relief-Denkmal. Florenz. Dom	162 a	45
Buglione, Benedetto (?) Florentiner Thonbildner 1461 bis 1521; auch in Perugia und Piſtoja thätig.		
Madonna zwiſchen zwei Engeln. Glaſierte Thon-Lünette. Florenz. Badia	286	90
Cellini, Benvenuto. Goldſchmied und Bildhauer. Florenz 1500—1572; auch in Rom und Paris thätig.		
Perſeus. Bronze-Gruppe. Florenz. Loggia de' Lanzi .	545	175
Ciuffagni, Bernardo di Piero, Bildhauer. Florenz. 1384—1456		5—7
S. Matthäus. Marmor-Statue. Florenz. Dom	17	5
S. Jakobus. Marmor-Statue. Florenz; an Or San Michele	18	5
Sogen. Joſua. Marmor-Statue. Florenz. Dom	19	5—6
Civitale, Matteo. Bildhauer. Lucca 1436—1501; thätig in Lucca, Florenz, Genua u. a. O.		115—119
Bildnis des Pietro d'Avenza. Marmor-Relief am Dom. Lucca	367 a	116
Grabmal des Pietro a Noceto. Lucca. Dom	368 a	116
Marmor-Kanzel. Lucca. Dom	368 b	117
Anbetende Engel. Zwei Marmor-Statuen vom Sakraments-Altar. Lucca. Dom	369	116, 117
Grabmal des Domenico Bertini. Lucca. Dom . . .	370 a	117
Marmor-Fries mit männlichem Bildnis. London. South Kenſington Muſeum	370 b	118
S. Sebaſtian. Marmor-Statue. Lucca. Dom	371	117
Madonnen-Statue. Lucca. San Michele (außen am Chor)	372 a	117
Madonna delle Tosse. Marmor-Statue. Knieſtück. Lucca. Sta. Trinità	372 b	117

Civitale — Defiderio da Settignano.	Tafel No.	Text Seite
Der Glaube. Marmor-Relief. Florenz. Mufeo Nazionale	373	117
Altar des h. Regulus. Lucca. Dom	374	118
Grabmal des h. Romanus. Lucca. S. Romano	375 a	117
Verkündigung. Marmor-Relief. Lucca. Mufeum . . .	375 b	117
Marmorbüfte des Erlöfers. Lucca. Mufeum	376 a	117
Marmorne Reliefbüfte des Erlöfers. Florenz. Mufeo Nazionale	376 b	117
Sechs Marmorftatuen: Eva, Adam, S. Elifabeth, Jefaias, Zacharias, Habakuk. Genua. Dom. Johanniskapelle	377/378	118—119
Civitale, Matteo? Taf. 367 b f. bei Werkftatt des Verrocchio.		
Cozzarelli, Giacomo. Bildhauer, Maler und Architekt. Siena. 1453—1515.		
Beweinung Chrifti: Thon-Gruppe. Convento dell' Osservanza bei Siena	497 a	162
Johannes der Täufer kniend. Thon-Statue. Siena. Mufeo dell' Opera	497 b	162
S. Sigismund. Bemalte Holz-Statue. Siena. Convento del Carmine	497 c	162
Desiderio da Settignano. Marmorbildner. Florenz. 1428—1464		91—97
Marmorner Cherubimfries an der Cappella Pazzi bei Sta. Croce. Florenz	289/290	91/92
Chriftus und Johannes als Knaben. Marmor-Relief. Früher Florenz. Privatbefitz (Marchefe Niccolini), jetzt Paris. Sammlung der Marchefa Arconati	291	92, 93, 97
Marmor-Büfte eines lachenden Knaben. Wien. Sammlung des Herrn G. Benda	292	92
Grabmal des Carlo Marfuppini. Florenz. Sta. Croce .	293	93
Madonnen-Lünette. Wappen- und Guirlandenhalter. Details von Taf. 293	294/295	93
Marmor-Relief der Madonna. Paris. Sammlung des M. Guftave Dreyfus	296 a	94
H. Katharina. Relief in pietra di macigno. London. Sammlung des Lord Wemyß	296 b	94
Madonna in Halbfigur. Marmor-Relief. Paris. Sammlung des M. Foulc	297	94
Madonna in Halbfigur. Marmor-Relief. Florenz. Via Cavour (gegenüber Palazzo Medici) und Abguß nach demfelben	298	93
Madonna in Halbfigur. Marmor-Relief. Turin. Pinakothek und alte Nachbildung in bemaltem Stuck . . .	299	93/94
Madonna in Halbfigur. Bemaltes Stuck-Relief. Florenz. Privatbefitz, und (moderne?) Wiederholung in Pietra di Macigno. London. South Kenfington Mufeum . . .	300	94
Bildnis einer Prinzeffin von Urbino. Kalkftein-Büfte. Berlin. Mufeum	301	96

Defiderio da Settignano — Donatello.	Tafel No.	Text Seite
Stuck-Modell zur vorgenannten Büſte. London. Sammlung von Lord Wemyß	302	95
Wappenschild der Gianfigliazzi. Florenz. Palazzo Gianfigliazzi	303	95
Marmor-Tabernakel. Florenz. S. Lorenzo	303	93, 108
Chriſtusknabe und Engel. Fünf Details von Taf. 303 .	304/305 a u. b	93
S. Hieronymus. Marmor-Relief. Ratshoff bei Dorpat. Sammlung des Herrn von Liphardt	305 c	95
Zwei Bildnis-Büſten der Marietta Strozzi. Marmor. a. Berlin. Muſeum; b. Florenz. Palazzo Strozzi	306	95/96
Bildnis eines jungen Mädchens. Unbemalte Stuck-Büſte. Berlin. Muſeum	307 a	96
Bildnis einer jungen Frau. Marmor-Büſte. Florenz. Muſeo Nazionale	307 b	96
Marmor-Büſte eines Knaben. Paris. Sammlung des Herrn G. Dreyfus	308 a	97
Marmor-Büſte eines Knaben (früher London, Sammlung des Sir Ch. Robinſon). Paris. Sammlung des M. R. Kann	309 a	96
Marmor-Büſte eines Jünglings. Florenz. Muſeo Nazionale	309 b	96
S. Maria Magdalena. Holz-Statue. Florenz. Sta. Trinità	310	95
Thon-Statuette der Madonna (fälſchlich A. Roſſelino gen.). London. South Kenſington Muſeum	P. L.	95, 104, 110
Art des Desiderio da Settignano:		
Zwei Marmor-Kamine. a. Faenza, Muſeum; b. London, South Kenſington Muſeum . . . . . (Taf. 308 b f. bei Roſſelino, Antonio? S. 97, 105.)	311	97
Madonna in Halbfigur. Marmor-Relief. Florenz. Via Cavour	312 b	97
Donatello (Donato di Niccolo di Betto Bardi). Bildhauer und Architekt. Florenz. 1386—1466; in Toskana, Rom, Padua u. a. O. thätig		13—42 176—177
Zwei Propheten. Marmor-Statuetten am zweiten nördlichen Domportal. Florenz	41 a b	14
Drachenkampf. Marmor-Relief unter der Niſche S. Georgs an Or San Michele. Florenz	41 c	14
David. Marmor-Statue. Florenz. Muſeo Nazionale . .	42	14
Holzkruzifix. Florenz. Sta. Croce	43	14
S. Johannes der Evangeliſt. Marmor-Statue. Florenz. Dom (S. Petrus. Taf. 44 f. bei Nanni di Banco [?].)	P. L.	14
S. Markus. Marmor-Statue an Or San Michele. Florenz	45	14
S. Georg. Marmor-Statue. Florenz. Muſeo Nazionale	46	14
S. Johannes der Täufer. Marmor-Statue. Florenz. Campanile	47 a	15
Sogen. Habakuk. Marmor-Statue. Florenz. Campanile	48 b	15/16
Sogen. Poggio Bracciolini. Marmor-Statue. Florenz. Dom	49	16
Zwei Marmor-Statuen. Bildniſſe des Francesco Soderini (Jeremias) und des Giovanni Cherecchini (Zuccone). Florenz. Campanile	50	16

Donatello.	Tafel No.	Text Seite
Niccolo da Uzzano. Bemalte Thon-Büſte. Florenz. Muſeo Nazionale	51	17
Sogen. h. Cäcilie. Thon-Büſte. London. South Kenſington Muſeum	52	17
Sitzender Löwe (Marzocco). Sandſtein-Statue. Florenz. Muſeo Nazionale	56	19
Marmor-Sarkophag des Giovanni de' Medici (gearbeitet von Buggiano). Florenz. S. Lorenzo. Alte Sakriſtei	55	18
Zwei Marmor-Statuen S. Johannes des Täufers. Florenz. Muſeo Nazionale und Palazzo Martelli	57	19/20
S. Johannes der Täufer als Jüngling. Marmor-Büſte. Paris. Louvre	58 a	19
S. Johannes der Täufer als Knabe. Sandſtein-Relief. Florenz. Muſeo Nazionale	58 b	19/20
S. Johannes der Täufer. Bronze-Statuette. Berlin. Muſeum	58 c	19
Grabplatte des Giovanni Crivelli. Marmor-Relief. Rom. Sta. Maria in Aracoeli	59 a	25, 29
Grabplatte des Biſchofs Giovanni Pecci. Bronze-Relief. Siena. Dom	59 b	20
Tanz der Salome. Bronze-Relief am Taufbrunnen. Siena. S. Giovanni	60 a	20
Tanz der Salome. Marmor-Relief. Lille. Muſée Wicar	60 b	20
Glaube und Hoffnung. Zwei Bronze-Statuetten am Taufbrunnen. Siena. S. Giovanni	61	20
Drei ſpielende Putten. Bronze-Statuetten am Taufbrunnen. Siena. San Giovanni	62	20, 26
Zwei bronzene Putten. London, South Kenſington-Muſeum und Petersburg, Eremitage	63	20, 26
Bronze-Büſte eines Amor. London. Sammlung des Herzogs von Weſtminſter	64	20, 26
Bronze-Statue des Amor. Florenz. Muſeo Nazionale	65	20
Pietà. Marmor-Relief. London. South Kenſington Muſeum	66	21
Stäupung Chriſti. Marmor-Relief. Berlin. Muſeum	67 a	21
Himmelfahrt Mariä. Marmor-Relief am Grabmal R. Brancacci. Neapel. S. Angelo a Nilo (Taf. 54)	67 b	18
Madonnen aus Casa Pazzi und Casa Orlandini. Zwei Marmor-Reliefs. Berlin. Muſeum	68	22
Marmor-Relief der Madonna in Halbfigur. London. South Kenſington Muſeum und Nachbildung desſelben in bemaltem Stuck. Berlin. Muſeum	69	22
Thronende Madonna mit Engeln und Heiligen. Bemaltes Stuck-Relief. London. South Kenſington Muſeum	70 a	21
Zwei Thon-Reliefs. Madonna in Halbfigur. Berlin. Muſeum	70 b, c	22—23
Verkündigung. Tabernakel aus Pietra ſerena. Florenz. Sta. Croce	71	23
S. Ludwig. Bronze-Statue. Florenz. Sta. Croce	72	23
David. Bronze-Statue. Florenz. Muſeo Nazionale	73	24
Maria Magdalena. Holz-Statue. Florenz. Baptiſterium	74	24

Donatello.	Tafel No.	Text Seite
David. Marmor-Statue. Florenz. Palazzo Martelli und Bronze-Statuette, Guß nach dem Original-Modell zum Vorigen. Berlin. Mufeum	75	24
Sakraments-Tabernakel aus Travertin. Rom. S. Peter. Cappella de' Canonici	76	25, 29
Schlüffelübergabe an Petrus. Marmor-Relief. London. South Kenfington Mufeum	77	25, 29
Tanzende Putten. Sieben Marmor-Reliefs von der Außenkanzel am Dom zu Prato (vergl. Donatello und Donatello und Michelozzo)	78—82a	29, 30
Bronzenes Pilafter-Kapitäl von der Außenkanzel am Dom von Prato. (Vergl. Donatello und Michelozzo) . . .	82b	30
Sängertribüne des Doms. Florenz. Mufeo dell' Opera .	83	30
Vier Marmor-Reliefs: Tanzende Putten. Details von Tafel 83	84—86	30
Ausrüftung des Ikarus; Triumph Amors; Kentaur mit Fruchtkorb; Bacchus auf Naxos. Vier Marmor-Reliefs. Florenz. Hof des Palazzo Medici-Riccardi	87, 88	26, 27
Odyffeus und Athena; Gefeffelter Afiat vor einem römifchen Feldherrn; Diomedes raubt das Pallium; Faun mit Bacchuskind. Vier Marmor-Reliefs a. gl. O. wie Taf. 87	89, 90	26/27
Bronzene Spiegelkapfel (Satyr und Bacchantin in Halbfigur). London. South Kenfington Mufeum . . . . (Taf. 91b f. bei Riccio.)	91a	27
Fünf Bronze-Plaketten: Stäupung Chrifti. Spielende Putten. Madonna in Halbfigur. Profilköpfe von Diana und Mars. Berlin. Mufeum	92	27/28
S. Johannes der Täufer. Bemalte Thon-Büfte. Berlin. Mufeum	93a	32
Bildnis eines Römers. Marmor-Relief. Paris. Louvre .	93b	26
Kreuzigung. Bronze-Relief. Florenz. Mufeo Nazionale	94	32
Kreuzigung Chrifti. Bronze-Relief. Paris. Sammlung des Comte de Camondo (früher Sammlung des Sir Ch. Robinfon)	95a	32
Grablegung Chrifti. Bronze-Relief. Wien. Hof-Mufeum	95b, 95A	38
Martyrium S. Sebaftians. Bronze-Relief. Paris. Sammlung der Mme. E. André	96a	29, 32
Madonna in Halbfigur. Bemaltes Thon-Relief. Paris. Louvre	P.L. 96A	32
Martyrium S. Sebaftian. Marmor-Relief (Kopie). London. South Kenfington Mufeum	96b	29,1
Madonna in Halbfigur. Bronze-Relief. Paris. Louvre .	97	32
Madonna das Kind anbetend. Unbemaltes Thon-Relief. London. South Kenfington Mufeum. Wiederholung desfelben in farbigem Stuck. Berlin. Mufeum . . .	98	32/33
Madonna in Halbfigur. Zwei Stuck-Reliefs. Berlin. Mufeum und Sammlung des Herrn von Beckerath . . .	99	32/33
Madonna in Halbfigur. Farbiges Thon-Relief. Berlin. Mufeum	100	32

Donatello.	Tafel No.	Text Seite
S. Lorenz. Unbemalte Thon-Büſte. Florenz. S. Lorenzo. Alte Sakriſtei	101 a	31/32
S. Luparus (Roſſore) Büſte aus getriebenem Kupfer. (Werkſtatt-Arbeit.) Piſa. S. Stefano dei Cavalieri	101 b	
S. Stephan und S. Lorenz, S. Cosmus und S. Damianus. Zwei Thon-Reliefs a. gl. O. wie Taf. 101 a	102/103	31
S. Lucas und S. Markus. Zwei Thon-Reliefs a. gl. O. wie Taf. 101 a	104	31
S. Matthäus und Johannes. Zwei Thon-Reliefs a. gl. O. wie Taf. 101 a	105	31
S. Johannes auf Patmos und Erweckung der Tabäa. Zwei Thon-Reliefs a. gl. O. wie Taf. 101 a	106	31
Martyrium und Himmelfahrt S. Johanni. Zwei Thon-Reliefs a. gl. O. wie Tafel 101 a	107	31
Zwei Bronzethüren mit je zehn Heiligenpaaren in Relief a. gl. O. wie Taf. 101 a	108/109	31/32
Judith und Holofernes. Bronze-Gruppe. Florenz. Loggia de' Lanzi	110	33
Zwei Bronze-Statuen: Engel als Leuchtenträger. Paris. Sammlung der Mme. André	P. L.	
Zwei Bronze-Reliefs: Spielende Putten. Details v. Taf. 110	111	28, 33
Reiter-Statue des Gattamelata. Padua. Platz vor S. Antonio	112 a	34, 35
Holzpferd (früher Donatello zugeſchrieben). Padua. Palazzo della Ragione	112 b	
Büſte des Gattamelata. Detail von Taf. 112 a	113	
Bronze-Reliefs: Zwölf muſizierende Engel. Padua. S. Antonio. Hochaltar	114/116	36
Symbole der vier Evangeliſten. Vier Bronze-Reliefs a. gl. O. wie Taf. 114 (an den Reliefs Taf. 414—418 iſt Donatellos Werkſtatt beſonders ſtark betheiligt)	117/118	36
Pietà. Bronze-Relief a. gl. O. wie Taf. 114	119	36
Das Hoſtienwunder. Bronze-Relief a. gl. O. wie Taf. 114	120	36
Die Heilung des Zornigen. Bronze-Relief a. gl. O. wie Taf. 114	121	36
Das Herz des Geizigen. Bronze-Relief a. gl. O. wie Taf. 114	122	36
Das Zeugnis des Neugebornen. Bronze-Relief a. gl. O. wie Taf. 114	123	36
Bronze-Kruzifix a. gl. O. wie Taf. 114	124	36
Madonna, S. Antonius, S. Franziskus, Sta. Juſtina, S. Daniel. Fünf Bronze-Statuen a. gl. O. wie Taf. 114	125/129	36
S. Ludwig und S. Prosdozimus. Zwei Bronze-Statuen a. gl. O. wie Taf. 114	130	36
Grablegung Chriſti. Bemaltes Stein-Relief a. gl. O. wie Taf. 114	131	36
S. Johannes der Täufer. Bemalte Holz-Statue. Venedig. Sta. Maria glorioſa dei Frari	132 a	37
S. Hieronymus. Bemalte Holz-Statue (zweifelhaft ob von Donatello). Faenza. Muſeum	132 b	37

Donatello — Unbekannte Donatello-Schüler und Nachfolger.	Tafel No.	Text Seite
Zwei Bronze-Büſten des Ludovico III. Gonzaga, Markgrafen von Mantua. Paris, Sammlung der Mme. E. André und Berlin, Muſeum	133	37
Sogen. Antonio de' Narni. Bronze-Büſte. Florenz. Muſeo Nazionale	134a	37
Bildnis einer alten Frau. Bronze-Büſte. Florenz. Muſeo Nazionale	134b	37
S. Johannes der Täufer. Bronze-Statue. Siena. Dom	135	38
Wappen der Familie Martelli. Florenz. Palazzo Martelli	136	38
Beweinung Chriſti. Bronze-Relief. London. South Kenſington Muſeum	137a	38
Kreuzigung Chriſti. Stuck-Relief. Berlin. Muſeum	137b	38
Thon-Skizze für einen Altar mit der Stäupung und Kreuzigung Chriſti. London. South Kenſington Muſeum	138	39—40
Kanzel an der Südſeite des Mittelſchiffs von S. Lorenzo. Florenz	139	39—41
Himmelfahrt und Auferſtehung Chriſti. Details von Taf. 139	140, 141	41
Ausgießung des h. Geiſtes. Die Frauen am Grabe. Martyrium des h. Lorenz. Details von Taf. 139	142/144	40—41
Kanzel an der Nordſeite des Mittelſchiffs von S. Lorenzo. Florenz	145	39—40
Kreuzigung Chriſti und Kreuzabnahme. Details von Taf. 145	146, 147	40, 41
Grablegung; Chriſtus am Ölberg; Chriſtus vor Pilatus und Kaiphas. Details von Taf. 145	148/150	40, 41
Maria in Wolken (nicht Himmelfahrt Mariä). Marmor-Relief. Boſton. Sammlung des Mr. Quincy A. Shaw	151a	42
Madonna mit Kind und muſizierenden Engeln. Bronze-Relief. Berlin. Muſeum (früher Sammlung der Frau Hainauer)	178a	53
Bronzekopf eines bärtigen Mannes. Marſyas. (?) Florenz. Muſeo Nazionale	547b	176
David. Bronze-Statuette. Paris. Louvre	549a	177
Becken ſchlagender Engel. Bronze-Statuette vom ſieneſer Taufbrunnen. Berlin. Muſeum	549b	177
Bronze-Maske von einem Brunnen und Bronze-Büſte eines Jünglings. Florenz. Muſeo Nazionale	547a, c	176—177
Hochaltar in S. Antonio in Padua. Rekonſtruktion von Camillo Boito	151b	42
Donatello und Michelozzo:		
Grabmal des Papſtes Johann XXIII. Florenz. Baptiſterium.	53	17—18, 48
Grabmal des Kardinals Rinaldo Brancacci. Neapel. S. Angelo a Nilo	54	48, 49
Außenkanzel am Dom zu Prato	78	29/30
Donatello und Rosso:		
Abrahams Opfer. Marmor-Gruppe. Florenz. Campanile	47b	15
Sogen. Joſua. Marmor-Statue. Florenz. Campanile	48a	15
Unbekannte Donatello-Schüler und Nachfolger.		26, 43, 51—56
Madonna in Halbfigur. Marmor-Relief am Altar der alten Sakriſtei von S. Lorenzo. Florenz	163a	46

Donatello-Schüler und Nachfolger — Duccio.	Tafel No.	Text Seite
Madonna in Halbfigur. Marmor-Relief. London. South Kenſington Muſeum	164a	46
Madonna in Halbfigur. Marmor-Relief. Florenz. Muſeo Nazionale	164b	46
Madonna in Halbfigur, das Kind anbetend. Thon-Relief. Paris. Louvre (Kompoſition von Donatello)	175	52
Madonna in Halbfigur. Marmor-Relief über dem Seiten-Portal des Doms. Siena (Kompoſition von Donatello)	176	52
Madonna mit Kind und Engeln. Marmor-Relief. Florenz. Sta. Croce. Cappella Medici	177	53/54
Madonna in Halbfigur. Bemaltes Thon-Relief. Florenz. Privatbeſitz	178b	53
Madonna mit Kind und muſizierenden Engeln. Marmor-Relief. London. South Kenſington Muſeum	179a	54
Madonna mit Kind, Engel und Cherubim. Marmor-Relief. Paris. Privatbeſitz	179b	54
Wiederholung von Taf. 179a in Marmor. Paris. Sammlung der Mme. E. André	180a	54
Wiederholung von Taf. 179a in cartapeſta. Florenz. Privatbeſitz	180b	54
Zwei Madonnen-Reliefs, eins in Marmor, eins in Pietra ſerena. Berlin, Muſeum (Kompoſitionen von Donatello)	181	53
Zwei Madonnen-Reliefs in Thon; eins unbemalt in Florenz, Via Pietra Piana; eins bemalt in Berlin; Sammlung des Herrn von Beckerath	182	—
Zwei bemalte Stuck-Reliefs der hl. Familie. Berlin. Muſeum (Kompoſition von Donatello)	183	52
Zwei bemalte Stuck-Reliefs der Madonna in Halbfigur. Berlin. Muſeum und Sammlung des Herrn von Beckerath	184	53
Madonna mit Engeln. Unbemaltes Stuck-Relief. London. South Kenſington Muſeum	185a	55
Donatello Schüler (?): Madonna. Farbige Halbfigur. Berlin. Muſeum	185b	55
(Meiſter der unartigen Kinder:)		
Madonna ſitzend mit dem Kinde. Unbemalte Thon-Statuette. Berlin. Muſeum	186a	55/56
Madonna ſtehend mit dem Kinde. Bemalte Thon-Statuette. Berlin. Muſeum	186b	55/56
Kindergruppe. Bronzierter Thon. Berlin, Muſeum und Wiederholung derſelben in London, South Kenſington Muſeum	187a u. b	56
Duccio, Agostino di, Bildhauer und Architekt. Florenz, 1418 bis nach 1481; thätig auch in Modena, Perugia, Rimini u. a. O.		126—130
Vier Scenen aus dem Leben des h. Gimignano. Marmor-Relief. Modena. Am Dom	411a	

Duccio — Filarete.	Tafel No.	Text Seite
Die Sibylle vor Kaiſer Auguſtus. Marmor-Relief. Mailand. Muſeo archeologico del Caſtello Sforzesco . .	411 b	128
Grabmal der Iſotta da Rimini. Rimini. S. Francesco .	412 a	127—128
Marmorne Thür-Umrahmung. Rimini. S. Francesco . .	412 b	127—128
Grabmal des Sigismondo Malateſta. Rimini. S. Francesco	413 a	127—128
Reliefgeſchmückte Pilaſter und eine Grabtafel-Umrahmung. Rimini. S. Francesco	413 b, c, d	127—128
Zwei Marmor-Reliefs vom Sarkophag des Sigismondo Malateſta (Taf. 413 a)	414	127—128
Drei Marmor-Reliefs. Details von den Halbpfeilern in S. Francesco. Rimini	415	127
Faſſade von S. Bernardino. Perugia	416	128—129
Drei Marmor-Reliefs mit Darſtellungen aus der Legende des Heiligen. Zwei Marmor-Reliefs mit Cherubim. Details von Taf. 416	417	128—129
Drei größere Marmor-Reliefs. Details von Taf. 416 . .	418	128—129
Zwei Marmor-Reliefs der Madonna in Halbfigur mit Engeln. Florenz. Muſeo dell' Opera und Paris. Louvre	419	129
Marmor-Relief der Madonna in Halbfigur mit Engeln. Paris. Louvre (früher Kirche in Anvilliers).	420 a	129
Stuck-Relief der Madonna in Halbfigur mit Engeln. Berlin. Muſeum	420 b	129
Marmor-Tabernakel (Madonna von anderer Hand). Florenz. Refektorium von Ogni Santi	420 c	129
Ferrucci, Andrea, da Fieſole. Bildhauer und Architekt. 1465—1526; thätig in Florenz, Fieſole, Piſtoja, Neapel u. a. O.		
Marmor-Altar und -Tabernakel. Fieſole. Dom . . .	538	165
Federighi, Antonio. Bildhauer und Architekt. Siena. ca. 1420—1490; thätig auch in Orvieto		158
Drei Marmor-Statuen: die h. Ansano, Savino, Vittore. Siena. Loggia dei Nobili	483	158
Relief-Schmuck der Steinbank (Vorderſeite und Rückwand) in der Loggia dei Nobili. Siena	484	158
Zwei marmorne Weihwaſſerbecken. Siena. Dom . . .	485	158
Richtung des Federighi:		
Männliches Bildnis. Marmor-Relief. Berlin. Muſeum .	486 a	158
Marmorner Taufbrunnen. Siena. Dom. Capella S. Giovanni	487	158
Federighi und Pietro del **Minella.**		
Marmor-Grabmal des Carlo Bartoli. Siena. Dom . .	486 b	158
Filarete, Antonio Francesco di (eigentlich A. Averulino), Bildhauer und Architekt. Florenz. Geſt. um 1470 in Rom; auch in Mailand thätig.		
Madonna zwiſchen Engeln. Bronze-Relief. Paris, Louvre	187 c	178
Bronzethür der Hauptpforte. Rom, S. Peter	188	178

Filarete — Ghiberti.	Tafel No.	Text Seite
Tod Petri und Pauli. Zwei Bronze-Reliefs. Details von Taf. 188	189	178
Paulus und Petrus mit kniendem Priefter. Marmor-Relief. Rom. Im Handel	550 a	178
Zwei Bronze-Reliefs: Chriftus als Schmerzensmann und Odyffeus mit dem Bettler ringend. Wien. Hofmufeum	550 b, c	178
Florentiner Meifter f. bei Meifter.		
Francesco di Giorgio (Cecco di Giorgio Martini). Architekt und Bildhauer. Siena. 1439—1502; thätig in Siena, Cortona, Ancona u. a. O.		
Zwei Bronze-Statuen: Leuchtertragende Engel. Siena. Dom. Hauptaltar (feitlich von Vecchiettas Ciborium).	496	161
Francesco di Simone Ferrucci. Bildhauer aus Fiefole. 1438—1493; thätig in Florenz, Bologna, den Marken und vielleicht Venedig.		
Bildnis des Lemmo Balducci. Marmor-Relief. Florenz. S. Egidio	466 a	150
Taf. 466 b f. bei Francesco di Simone (?)		
Grabmal des Alessandro Tartagni. Bologna. S. Domenico	466 c	150
Marmor-Portal am Palazzo Bevilacqua. Bologna	466 d	151
Grabmal der Barbara Manfredi. Forli. S. Biagio	467 a	150
Marmor-Ciborium. Mantua. Palazzo Cavriani	467 b	150
Marmor-Ciborium. Sta. Maria di Monteluce vor Perugia	468	150
Francesco di Simone (?)		
Bildnis des Pino Ordelaffi. Marmor-Relief. Forli. Mufeum	466 b	150
Ghiberti, Lorenzo di Cione. Goldfchmied und Bildhauer. Florenz. 1381—1455	1—12	2—3, 5
Das Opfer Ifaaks. Bronze-Relief. Florenz. Mufeo Nazionale	1 b	2, 11
Nördliche Bronzethür. Florenz. Baptifterium	2	2
Die Evangeliften Lucas und Marcus. Details von Taf. 2	3	
Anbetung der Könige und Vertreibung der Wechsler aus dem Tempel. Details von Taf. 2	4	
Verfuchung und Stäupung Chrifti. Details von Taf. 2	5	
Öftliche Bronzethür. Florenz. Baptifterium	6	2
Erfchaffung des Menfchen und Sündenfall und Mofes empfängt die Gefetzestafeln. Details von Taf. 6	7	
Taufe Chrifti und Johannes vor Herodes. Bronze-Reliefs am Taufbrunnen. Siena. S. Giovanni	8	3
S. Matthäus und S. Johannes der Täufer. Bronze-Statuen an Or San Michele. Florenz	9	3
S. Stephanus. Bronze-Statue an Or San Michele. Florenz	10	3
Grabplatte des Lionardo Dati. Bronze-Relief. Florenz. Sta. Maria Novella	11 a	3
Bronzener Reliquienfchrein des h. Hyazinthus (Vorderfeite). Florenz. Mufeo Nazionale	11 b	3

Ghiberti — Majano.	Tafel No.	Text Seite
Bronzener Reliquienfchrein des h. Zanobius (Front und Schmalfeiten). Florenz. Dom	12 a, b, d	3
Bronzethür eines Tabernakels. Florenz. S. Egidio (Hofpital von Sta. Maria Nuova)	12 c	3
Ghini, Simone di Giovanni. Florentiner Bildhauer. Angeblich Mitarbeiter Donatellos in Rom 1432—1433.		
Bronzene Grabplatte Papft Martins V. Rom. S. Giovanni in Laterano	190	
Goro di Neroccio f. Neroccio di Goro.		
Guardi, Andrea di Francesco. Florentiner Bildhauer, thätig in Pifa zwifchen 1451 und 1474		130
Klugheit und Barmherzigkeit. Zwei Marmor-Reliefs am Sockel in Sta. Maria della Spina. Pifa	159	45, 130
Stärke und Gerechtigkeit. Zwei Marmor-Reliefs a. gl. O. wie Taf. 159	160	45, 130
Mäßigkeit und Glaube. Zwei Marmor-Reliefs a. gl. O. wie Taf. 159	161	45, 130
Imola, Giovanni di Francesco da Imola. Bildhauer. Siena. † 1425; auch in Lucca thätig.		
Lukas der Evangelift. Marmor-Relief. Siena. Dom	482 c	157
Leonardo da Vinci. Maler, Bildhauer, Architekt. Geb. 1452 in Villa Anchiana bei Vinci; geft. 1519 in Schloß Cloux bei Amboise; thätig in Florenz, Mailand, Venedig, Mittel-Italien und Frankreich		146, 147 163—164
Beweinung unter dem Kreuz. Bronze-Relief. Venedig. Chiefa del Carmine	447	146
Stäupung Chrifti. Bronze-Relief. Perugia. Univerfitäts-Mufeum	448	146
Allegorie der Zwietracht (Wirkung der Eiferfucht). Unbemaltes Stuck-Relief. London. South Kenfington Mufeum	449	146
Lorenzetti, Lorenzo di Ludovico gen. Lorenzetti. Bildhauer und Architekt. 1489—1541; thätig in Florenz, Piftoja, Rom.		
Jonas. Marmor-Statue. Rom. Sta. Maria del Popolo. Cappella Chigi	539a	166
Chriftus und die Samariterin. Bronze-Relief; a. gl. O. wie Taf. 539a	539b	166
Majano, Benedetto di Leonardo, gen. Benedetto da Majano. Intarfiator, Bildhauer, (Architekt?). Florenz. 1442—1497; auch in Siena, San Gimigniano, Faenza, Neapel u. a. O. thätig		106—115
Krönung König Ferdinands von Neapel. Marmor-Relief. Florenz. Mufeo Nazionale	20	8, 180

Majano.	Tafel No.	Text Seite
Marmor-Altar des h. Savinus. Faenza. Dom	341	107—108
Marmor-Altar der h. Fina. S. Gimigniano. Collegiata .	342	107—110
Marmor-Kanzel. Florenz. Sta. Croce. (2 Anſichten) .	343/344	108, 109
Viſion Innocenz' III. Thon-Relief. Berlin. Muſeum .	345a	109
Geburt Johannis des Täufers. Thon-Relief. London. South Kenſington Muſeum	345b	111
S. Katharina. Bemalte Thon-Büſte. Berlin. Muſeum .	346a	111
Bildnis Pietro Mellinis. Marmor-Büſte. Florenz. Muſeo Nazionale	346b	108
Marmor-Tabernakel. Arezzo. Badia. (Abbadia di Sta. Fiora e Lucilla)	347a	108
Marmorner Wand-Brunnen. Loreto. Dom	347b	109
Marmor-Ciborium. Siena. San Domenico. Haupt-Altar	348a	108
Zwei Marmor-Statuen: Leuchtertragende Engel; a. gl. O. wie Taf. 348a	348b, c	108
Zwei glaſierte Thon-Lünetten: Johannes und Lucas in Halbfigur. Loreto. Dom	349	109
Madonna dell' Ulivo. Thon-Statue. Prato. Dom . . Taf. 350b f. bei Majano, Giovanni da (S. 110).	350a	110
Thronende Madonna. Bemalte Thon-Statue der Madonna. Berlin. Muſeum	351	110
Drei Thon-Statuetten der Madonna: a) Wien, Sammlung des Fürſten Liechtenſtein; b) und c) Berlin, Muſeum (c) früher in der Sammlung des Herrn James Simon) .	352	110
Zwei Marmor-Gruppen: Putten neben Kandelabern. Florenz. Muſeo Nazionale	353	111
Marmor-Lünette: Zwei Putten mit Fruchtkranz und Wappen. Berlin. Muſeum	354a	111
Madonna in Halbfigur. Stuck-Relief. Amerikaniſcher Privatbeſitz	354b	113
Grabmal der Maria von Aragonien. Entwurf von Ant. Rossellino. Neapel. Monte Oliveto. Cappella Piccolomi	355	100, 112
Verkündigung. Marmor-Altar; a. gl. O. wie Taf. 255 .	356	112, 114
Zwei Bildniſſe des Filippo Strozzi; a) Bemalte Thon-Büſte. Berlin, Muſeum. b) Marmor-Büſte. Paris, Louvre . .	357	112/113
Grabmal des Filippo Strozzi. Florenz. Sta. Maria Novella	358	113
Grabmäler der Squarzialupo und des Giotto. Florenz. Dom	359	114
Zwei Thon-Statuetten: Glaube und Keuſchheit. Wien. Sammlung des Fürſten Liechtenſtein	360a, c	110
Johannes der Täufer als Jüngling. Marmor-Statue. Florenz. Muſeo Nazionale	360b	111
Holz-Kruzifix. Florenz. Dom	361	114
Altar des h. Bartoldus. San Gimigniano. S. Agoſtino .	362	114
S. Sebaſtian. Marmor-Statue. Florenz. Miſericordia .	363a	115
Kreuzigung Chriſti. Bemaltes Stuck-Relief. Berlin. Muſeum	363b	115
Marmor-Statue der Madonna. Florenz. Miſericordia . .	363c	115
Keuſchheit. Thon-Statuette. Wien. Sammlung des Fürſten Liechtenſtein	364a	110

Majano — Florentiner Meiſter vom Ende des 15. Jahrhunderts.	Tafel No.	Text Seite
Anbetender Engel. Thon-Statue. Bergamo. Academia, Galleria Carrara	364b	111
Zwei Reliefs der Madonna in Halbfigur. Paris, Louvre und Bologna, Sammlung des Duc de Montpensier	365	113—114
Madonna in Halbfigur. Thon-Relief. London. South Kenſington Muſeum	366a	
Madonna in Halbfigur. Stuck-Relief. Berlin. Sammlung des Herrn von Beckerath	366b	
Majano, Giovanni da Majano.		
Pietà. Marmor-Relief. Prato. Dom	350b	110
Marini, Michele. Bildhauer aus Fieſole. Geb. 1459; thätig in Rom.		
S. Sebaſtian. Marmor-Statue. Rom. Sta. Maria sopra Minerva	540b	—
Marrina, Lorenzo di Mariano gen. Marrina (Marina). Bildhauer und Dekorator. Siena. 1476—1534.		
Marmorner Hochaltar. Siena. Fontegiuſta	498	162
Florentiner Meister um 1400.		
(Taf. 20 f. bei Benedetto da Majano.)		
Florentiner Meister um 1425.		
Verkündigung. Zwei Holz-Statuen. Berlin. Muſeum	546	176
Maria und Joſeph. Zwei Statuetten vom Silber-Altar. Florenz. Muſeo dell' Opera	551b, c	178
Florentiner Meister um 1450.		
Weibliches Bildnis (fälſchlich Iſotta da Rimini gen.). Marmor-Büſte. Piſa. Campo Santo	552a	177—178
Florentiner Meister um 1460.		
Bildnis eines Rucellai. Büſte aus bemaltem Thon. Berlin. Muſeum	555b	179
Bemaltes Stuck-Relief der Madonna. Berlin. Muſeum	556b	179
Männliches Bildnis. Pietra serena-Relief. Florenz. Muſeo Nazionale	557a	179
Florentiner Meister um 1480.		
Bildnis des Lorenzo Medici. Bemalte Thon-Büſte. Berlin. Muſeum	555a	179
Florentiner Meister vom Ende des 15. Jahrhunderts.		
Zwei Spiegel mit plaſtiſcher Einrahmung. London. South Kenſington Muſeum	553	178
Bildnis einer jungen Florentinerin. Holz-Büſte. Paris. Louvre	554a	178
Bildnis einer jungen Florentinerin. Thon-Büſte. Paris. Louvre	554b	178
Bildnis einer jungen Florentinerin. Thon-Büſte. Paris. Sammlung des M. G. Dreyfus	554c	178

Florentiner Meiſter um 1540 — Meiſter der Pellegrini-Kapelle.	Tafel No.	Text Seite
Florentiner Meister um 1550.		
Bildnis Michelangelos. Drei Bronze-Büſten. a) Oxford, Ashmolean Muſeum; b) Paris, Louvre; c) Mailand, Muſeo Archeologico im Caſtello Sforzesco	500	
Bildnis eines jungen Florentiners. Halbfigur. Thon. London. South Kenſington Muſeum	544	166
Sieneser Meister um 1520 (?).		
Madonna in Wolken und vier Heilige. Glaſierter Thon-Altar. Monte San Savino. Hauptkirche	288	90
Sieneser Meister der zweiten Hälfte des Quattrocento.		
Madonna in Halbfigur. Marmor-Relief. Paris. Louvre	499a	159
Madonna in Halbfigur. Marmor-Relief. Berlin. Muſeum	499c	
Meister der Marmor-Madonnen. Florentiner Marmorbildner aus dem Kreiſe der Antonio Roſſellino und Mino da Fieſole; ſeine Hauptthätigkeit c. 1460—1470		
Zwei Marmor-Reliefs der Madonna in Halbfigur. Berlin. Muſeum und Camaldoli, Chieſa del Eremo Sacro . .	423	131
Marmor-Relief der Madonna. Berlin. Muſeum . . .	424a	131
Marmor-Relief der Madonna. Sammlung des Mr. Gambier-Parry. Hingham Court. England	424b	131
Marmor-Büſte des Johannisknaben. Berlin. Sammlung der Frau Hainauer	425b	131
Meister der Marmormadonnen (?).		
Marmor-Büſte eines Jünglings. Urbino. Palazzo ducale	425a	131
Meister der Pellegrini-Kapelle (Dello Delli oder Rosso?) und andere Florentiner Thonbildner, in Toskana und Ober-Italien in der erſten Hälfte des 15. Jahrhunderts thätig		7—11, 56
Anbetung der Könige und Geburt Chriſti. Zwei unbemalte Thon-Reliefs in der Cappella Pellegrini. Verona. S. Anaſtaſia	22	8
Kreuzabnahme und Grablegung Chriſti. Zwei unbemalte Thon-Reliefs a. gl. O. wie Taf. 22	23	8
Grabmal des Antonio Royzelli. Arezzo. S. Francesco .	24	8
Bemaltes Thon-Relief der Madonna. Florenz. Muſeo Nazionale	25	9
Madonna mit Engeln. Kleiner Thon-Altar. London. South Kenſington Muſeum	26	8
Madonna zwiſchen zwei Heiligen. Kleiner Thon-Altar. London. South Kenſington Muſeum	27a	8
Madonna mit Engeln. Bemalter kleiner Thon-Altar. Berlin. Muſeum	27b	8

Meiſter der Pellegrini-Kapelle — Michelangelo.	Tafel No.	Text Seite
Sündenfall. Drei Thon-Reliefs an einer Truhenwand. London. South Kenſington Muſeum	27 c	8
Grabmal des Beato Cariſſimo da Chioggia. Venedig. Sta. Maria de' Frari	28	9
Zwei Thon-Statuetten der Madonna. Paris, Louvre, und London, South Kenſington Muſeum	29	9
Zwei bemalte Reliefs der Madonna in Halbfigur. Berlin. Muſeum	31	9
Zwei bemalte Reliefs der Madonna in Halbfigur. Berlin. Muſeum	30	9
Zwei bemalte Reliefs der Madonna in Halbfigur. Berlin. Muſeum	32	9
Zwei bemalte Reliefs der Madonna in Halbfigur. Berlin. Muſeum	33	9
Michelangelo (Michelagnolo), **Buonarroti.** Bildhauer, Maler und Architekt. Geb. in Florenz 1475, geſt. in Rom 1564; thätig in Florenz, Bologna, Rom, Siena .		163 167—174
Apollo und Marſyas. Marmor-Relief. Sammlung des Herrn von Liphardt auf dem Ratshof bei Dorpat. . .	501 a	168
Madonna an der Treppe. Marmor-Relief. Florenz. Muſeo Buonarroti	501 b	168
Kentaurenkampf. Marmor-Relief. Florenz. Muſeo Buonarroti	501 c	167
Drei Marmor-Statuetten: S. Petronius, leuchtertragender Engel, S. Proculus von der Arca di S. Domenico. Bologna. S. Domenico	502	167
Johannes der Täufer als Jüngling. Marmor-Statue. Berlin. Muſeum	503	163
Eros (oder Apollo). Marmor-Statue. London. South Kenſington Muſeum	504	170
Bacchus mit einem Satyr. Marmor-Statue. Florenz. Muſeo Nazionale	505	169—170
S. Matthäus. Unvollendete Marmor-Statue. Florenz. Hof der Akademie	506 a	170
Der kauernde Jüngling. Unvollendete Marmor-Statue. St. Petersburg. Eremitage	506 b	173/174
Marmor-Gruppe der Madonna. Brügge. Notre Dame .	507	171
Pietà. Marmor-Gruppe. Rom. S. Peter	508	171
(Taf. 509 f. bei A. Bregno und Michelangelo.)		
Fünf Marmor-Statuetten: Heilige darſtellend. Details vom Marmor-Altar Piccolomini (Taf. 509). Siena. Dom .	510	171
David. Marmor-Statue. Florenz. Akademie	511	170
Zwei Statuetten des David. Angeblich Modelle für Taf. 511. Florenz. Muſeo Buonarroti	512 a, b	170, 174
Apollo. Marmor-Statuette. Berlin. Muſeum	512 c	170
Zwei Marmor-Reliefs der Madonna mit dem Kinde und dem kleinen Johannis. Florenz, Muſeo Nazionale und London, Royal Academy	513, 514	170—171

Michelangelo — Michelozzo.	Tafel No.	Text Seite
Chriſtus. Marmor-Statue. Rom. Sta. Maria ſopra Minerva	515	173
Sogen. Brutus. Marmor-Büſte. Florenz. Muſeo Nazionale	516	174
Grabmal Papſt Julius' II. (untere Hälfte). Rom. S. Pietro in Vincoli	517	173
Moſes. Marmor-Statue. Detail von Taf. 517	518	173
Zwei Sklaven. Marmor-Statuen. Paris. Louvre . . .	519, P.L.	173
Sogen. Apollo (David). Unvollendete Marmor-Statue. Florenz. Muſeo Nazionale	520	173
Vier Giganten. Unvollendete Marmor-Statuen vom Grabmal Julius' II. Florenz. Giardino Boboli	521, 522	173
Der Sieg. Unvollendete Marmor-Gruppe vom Grabmal Julius' II. Florenz. Muſeo Nazionale	523	173
Grabmal des jüngeren Giuliano Medici und Grabmal des jüngeren Lorenzo Medici. Florenz. Neue Sakriſtei bei S. Lorenzo (Cappella Medicea)	524, 525	173
Die Nacht. Marmor-Statue. Detail von Taf. 524 . .	526	173
Madonna. Marmor-Gruppe, a. gl. O. wie Taf. 524 . .	527	
Pietà. Unvollendete Marmor-Gruppe. Rom. Im Hof des Palazzo Rondanini	528	174
Pietà (Kreuzabnahme). Unvollendete Marmor-Gruppe. Florenz. Dom	529	174
Zwei Modelle: Thon-Statuette einer Frau; kleine Stuck-Gruppe: Simſon als Sieger über einen Philiſter. Florenz. Muſeo Buonarroti	531	174
Michelangelo Buonarroti (?).		
Der ſchlafende Amor. Marmor-Statue. Turin. Muſeo archeologico	530a	169
Adonis. Marmor-Statue. Florenz. Muſeo Nazionale .	530b	
Michelozzo, Michelozzi di Bartolommeo. Goldſchmied, Bildhauer und Architekt. Florenz. 1396—1472; thätig in Toskana, Ober-Italien und für Neapel . . .		46—51, 59
(Vergl. auch Donatello und Michelozzo S. 17—18.)		
Marmorne Grabfigur des Bartolommeo Aragazzi und zwei Marmor-Reliefs: ein Puttenfries. Montepulciano. Dom	165	46—47
Abſchied der Gattin B. Aragazzis. Die Madonna ſegnet B. Aragazzi. Zwei Marmor-Reliefs a. gl. O. wie Taf. 165	166 167	47
Drei Marmor-Statuen: Leuchterträger (Tugenden?) und Chriſtus ſegnend; a. gl. O. wie Taf. 165	168b	47
Zwei betende Engel in Halbfigur. Marmor-Statuen. London. South Kenſington Muſeum	168a, c	47
(Taf. 165—168 ſtammen vom Grabmal Aragazzis. Montepulciano, Dom.)		
S. Johannes der Täufer. Statuette am Silber-Altar. Florenz. Muſeo dell' Opera	169a	46
S. Johannes der Täufer. Bronze-Statuette. Florenz. Muſeo Nazionale	169b	47

Michelozzo — Mino da Fiesole.	Tafel No.	Text Seite
S. Johannes der Täufer. Thon-Statue. Florenz. Hof der S. S. Annunziata	170	47
Marmor-Bekrönung einer Thür. Florenz. Sta. Croce	171a	51
Maria zwischen zwei Heiligen. Portal-Lünette. Montepulciano. S. Agostino	171b	49
Madonna in Halbfigur. Marmor-Relief. Florenz. Privat-Besitz	172a	50
Farbiges Thon-Relief der Madonna (fraglich ob von M.). Portal-Lünette. Florenz. Sta. Maria Nuova (Hospital)	172b	50
Madonna in Halbfigur. Marmor-Relief. England. Privat-Besitz (früher Florenz, Sammlung Bardini)	173a	50
Madonna in Halbfigur. Farbiges Thon-Relief. Berlin. Museum	173b	50
Madonna in Halbfigur. (Komposition von Donatello.) Stein-Relief. Paris. Louvre	173c	50
S. Johannes der Täufer als Kind. Thon-Statue. Florenz, Museo Nazionale (für die Opera del Battistero gearbeitet)	174a	50
Portal des Mediceer-Palastes. Mailand; jetzt Museo archeologico	174b	51
Mino da Fiesole (Mino di Giovanni di Mino). Florentiner Marmorbildner. 1431—1484; thätig hauptsächlich in Fiesole, Florenz und Rom		119—126
Bildnisse der Niccolo Strozzi und Luca Mini. Zwei Marmor-Büsten. Berlin. Museum	379	119, 120
Bildnisse der Pietro und Giovanni Medici. Zwei Marmor-Büsten. Florenz. Museo Nazionale	380	119
Grabmal des Lionardo Salutati. Fiesole. Dom	381	121
Marmor-Altar des Lionardo Salutati. Fiesole. Dom	382	121
Bildnis des Grafen della Luna. Marmor-Büste. Florenz. Museo Nazionale	383a	120
S. Johannis als Knabe. Marmor-Büste. Paris. Louvre	383b	120
Bildnis des Diotisalvi Neroni. Marmor-Büste. Paris. Sammlung des M. G. Dreyfus	384	120
Madonna zwischen zwei Heiligen. Marmor-Altar. Florenz. Badia	385	122
Marmor-Kanzel in Prato, Dom; und zwei Reliefs derselben: Tanz der Salome und Überbringung des Johannis-Hauptes	386	123
Zwei Marmor-Reliefs der Madonna. Paris, Louvre und Florenz, gegenüber Palazzo Martelli	387	126
Marmor-Tabernakel. Florenz. S. Ambrogio	388	122
Marmor-Tabernakel. Florenz. Sta. Croce	389a	122
Marmor-Tabernakel. Rom. Sta. Maria in Trastevere	389b	125
Vier Marmor-Reliefs der Madonna, Florenz, Museo Nazionale; Paris, Sammlung des M. G. Dreyfus und Louvre; Wien, Sammlung des Fürsten Liechtenstein	390	126

Mino da Fiefole.	Tafel No.	Text Seite
Zwei Marmor-Reliefs, Tugenden darftellend. Paris. Sammlung des M. G. Dreyfus	391 a, c	126
Der Glaube. Unvollendetes Marmor-Relief. Berlin. Mufeum	391 b	126
Zwei Marmor-Statuen: Leuchtertragende Engel. Volterra. Dom	392 a, b	123
Marmor-Relief der Madonna in Halbfigur. Berlin. Mufeum	392 c	126
Marmor-Relief der Madonna in Halbfigur. Florenz. Mufeo Nazionale	393	126
Zwei marmorne Relief-Bildniffe. Florenz. Mufeo Nazionale	394	121
Marmor-Büfte der h. Katharina. Paris. Louvre	395 a	121
Männerbildnis. Marmor-Büfte. Berlin. Sammlung der Frau Hainauer	395 b	
Marmor-Grabmal des Grafen Hugo. Florenz. Badia	396	122
Marmor-Grabmal des Bernardo Giugni. Florenz. Badia	397	122
Zwei Marmor-Büften: Bildniffe junger Florentinerinnen. a) Berlin. Mufeum. b) Florenz. Privatbefitz	398	120
Marmor-Büfte eines Jünglings als Johannes der Täufer. Lyon. Mufeum	399 a	120
Zwei Marmor-Reliefs: Frauenbildniffe. a) Paris, Bibliothèque Nationale. b) Florenz, Privatbefitz	399 b, c	121
Marmor-Ciborium (Rekonftruktion) und vier Details desfelben: Reliefs der Madonna, des fegnenden Heiland, der Verkündigung, Petri und Pauli. Rom. Sta. Maria Maggiore	400 a—e	123
Vier Marmor-Reliefs: Schneewunder, Geburt Chrifti, Anbetung der Könige und Mariä Himmelfahrt. Details von Taf. 400 a	401, 402	123
Fünfzehn Marmor-Reliefs, Heilige darftellend und Wappen haltende Putten. Details von Taf. 400 a	403	123
Grabmal des Niccolò Forteguerri. Rom. Sta. Cecilia	404	125
Bildnis Pauls II. Marmor-Büfte. Rom. Palazzo di Venezia	405 a	124
Grabmal des Francesco Tornabuoni. Rom. Sta. Maria fopra Minerva	405 b	125
Marmor-Relief der Kreuzigung Chrifti. Rom. Sta. Balbina	406 a	123
Zwei Marmor-Reliefs der Madonna in Halbfigur: a) vom Grabmal des Chriftofero della Rovere. Rom, Sta. Maria del Popolo. b) vom Grabmal des Cardinals Ferrici im Hof von Sta. Maria fopra Minerva, Rom	406 b, c	125
Zwei Marmor-Reliefs: Glaube und Liebe. Rom. Vatikanifche Grotten	407 a, c	124
Grabmal des Giacomo Ammanati (Oberer Teil: das jüngfte Gericht und zwei Heilige). Rom. Im Hof von S. Agoftino	409	125
Vier Marmor-Reliefs: Scenen aus dem Leben des h. Hieronymus. Vom Hieronymus-Altar in Sta. Maria Maggiore; jetzt Mufeo induftriale ed artiftico. Rom	410	123
Bildnis des Aftorgio Manfredi.. Marmor-Büfte. Paris. Sammlung des Baron Schickler	552 b	178

Mino da Fiefole — Niccolò di Piero Lamberti d' Arezzo (?).	Tafel No.	Text Seite
Marmor-Relief der Madonna. New York. Sammlung von Mr. H. O. Havemeyer	556a	179
Mino da Fiesole und Andrea Bregno.		
Marmornes Votiv-Relief und zwei Pilafter mit figürlichen Reliefs vom Grabmal des Pietro Riario. Rom. Sti. Apoftoli	408	125
Mino da Fiesole und Giovanni Dalmata.		
Marmor-Tabernakel. Rom. S. Marco	407b	124
Nanni d'Antonio di Banco. Bildhauer. Florenz. 1374(?)—1421		
S. Lukas. Marmor-Statue. Florenz. Dom	35	12
S. Philippus. Marmor-Statue an Or San Michele. Florenz	36	12
Vier Heilige. Marmor-Gruppe an Or San Michele. Florenz	37	12
S. Eligius. Marmor-Statue an Or San Michele. Florenz	38	12
Zwei Marmor-Reliefs. Predellen unter den Nifchen der vier Heiligen und des h. Eligius. Florenz. Or San Michele	39	12
Himmelfahrt Mariä. Marmor-Relief über dem zweiten Nordportal des Doms. Florenz	40	12
Nanni di Banco und Donatello (?).		
S. Petrus. Marmor-Statue an Or San Michele. Florenz	44	14—15
Neroccio di Bartolommeo Landi. Bildhauer. Siena. 1447—1500.		
Marmor-Grabmal des Tommafo Piccolomini. Siena. Dom	489b	161
Madonna in Halbfigur mit anbetenden Engeln. Marmor-Relief. Siena. Fontegiufta	490a	161
S. Katharina. Marmor-Statue. Siena. Dom. Cappella S. Giovanni	490b	161
Neroccio di Bartolomeo (?).		
S. Niccolò. Bemalte Holz-Statue. Siena. Regie Scuole (via del Pozzo; nicht Chiefa di Montagnefe)	499b	
Niccolò d'Arezzo, Niccolo di Piero Lamberti. Bildhauer und Architekt. Arezzo, Florenz. 1353(?)—1420 .		3—5
S. Markus. Marmor-Statue. Florenz. Dom	13	5
Zwei Propheten. Marmor-Statuetten am zweiten Nordportal des Doms. Florenz	14	4
Niccolò di Piero Lamberti d'Arezzo (?).		
Verkündigung. Zwei Marmor-Statuetten. Florenz. Mufeo dell' Opera	15	4
Verkündigung. Zwei Marmor-Statuetten am Tabernakel des h. Matthäus. Florenz. Or San Michele	16	4

Pagno di Lapo Portigiani — Quercia.	Tafel No.	Text Seite
Pagno di Lapo Portigiani. Bildhauer. Florenz. 1406—1470.		
Portallünette der Cappella Pazzi. Florenz. Sta. Croce .	162b	45/46
Madonna in Halbfigur. Marmor-Relief. Florenz. Museo dell' Opera	163b	45
Piero di Niccolo. Bildhauer. Erste Hälfte des Quattrocento Florenz und Ober-Italien.		
Grabmal des Onofrio Strozzi. Florenz. Sta. Trinità . .	152	44
Piero di Niccolo und **Giovanni di Martino** aus Florenz.		
Grabmal des Dogen Tommaso Mocenigo. Venedig. S. Giovanni e Paolo	153	43/44
Pollaiuolo, Antonio del. Goldschmied, Bildhauer und Maler. Florenz. 1429—1498; in Florenz und Rom thätig		137—140
Geburt Johannis des Täufers. Relief vom Silber-Altar. Florenz. Museo dell' Opera	433a	138
Herkules und Kakus. Bronze-Gruppe. Florenz. Museo Nazionale	434b	138
Zwei Bronze-Statuetten des ausruhenden Herkules. London, Sammlungen von Mr. Alfred Beit und des Mr. Pierpont Morgan	434a, c	139
Marsyas. Bronze-Statuette. Florenz. Museo Nazionale .	435a	140
Bildnis eines jungen Kriegers. Thon-Büste. Florenz. Museo Nazionale	435b	138
Herkules (?). Blei-Statuette. Berlin. Museum	435c	139
Bronze-Grabmal Papst Sixtus' IV. Rom. St. Peter. (Zwei Ansichten desselben)	436	137—138
Grabmal Papst Innocenz' VIII. Rom. S. Peter . . .	437	137—138
David. Bronze-Statuette. Neapel. Museo Nazionale .	549c	177
Paris. Bronze-Statuette. London. Sammlung des Mr. Pierpont Morgan	549d	177
Quercia, Jacopo della, Bildhauer. Siena. 1374—1438; thätig in Lucca, Siena, Bologna u. a. O.		152—156
Fonte Gaia in Siena, vor ihrer Restauration. Piazza del Campo	469a	158 154
Drei Marmor-Reliefs: Temperantia, Sapientia, Justitia und zwei marmorne Freigruppen. Details von Taf. 469a .	469b—f	154
Fünf Marmor-Reliefs: Madonna, zwei Engel, Vertreibung aus dem Paradies und Fides. Details von Taf. 469a. Siena. Palazzo Publico. (Vorher im Museo dell' Opera aufgestellt.)	470	154
Grabmal der Ilaria del Carretto. Lucca. Dom . . .	471a	153
Marmor-Grabplatten des Lorenzo Trenta und seiner Gemahlin. Lucca. S. Frediano	471b, c	154
Marmor-Altar (obere Hälfte) der Sakramentskapelle von S. Frediano. Lucca	472	153—154

Quercia — Robbia.	Tafel No.	Text Seite
Marmor-Reliefs: Legenden-Darſtellungen und weibliche Halbfiguren. Predella zu Taf. 472 gehörig	473	154
Taufbrunnen mit Ciborium. Siena. S. Giovanni . . .	474a	154
Zacharias im Tempel. Bronze-Relief. Detail von Taf. 474a	474b	154
Fünf Marmor-Reliefs: König David und vier Propheten. Details von Taf. 474a	475	154—155
Skulptur-Schmuck (Reliefs und drei Freifiguren) vom Hauptportal von S. Petronio. Bologna	476	155
Drei Marmor-Reliefs: Geburt Johannes des Täufers, S. Georg und Madonna. Bologna. Muſeo Civico . . .	477a,b,d	155—156
Grabmal des Annibale Bentivoglio. Bologna. S. Giacomo maggiore	477c	155
Riccio, Andrea Briosco, gen. Riccio. Bronze-Bildner. Padua. 1470—1532.		
Bronzener Schwertgriff. (Donatello bez.) Turin. Armeria	91b	28
Robbia, Andrea della; Bildhauer. Florenz. 1435—1528. Neffe Luca d. R. des Älteren; für viele Städte Toskanas und Mittel-Italiens thätig.		
Sechs glaſierte Thon-Reliefs: Wickelkinder. Florenz. Ospedale degli Innocenti	248,249	81—82
Anbetung des Kindes. Glaſierter Thon-Altar. Verna im Caſentino. Hauptkirche	250	83
Verkündigung. Glaſierter Thon-Altar; a. gl. O. wie Taf. 250	251	83, 85
Verkündigung. Glaſiertes Thon-Relief. Berlin. Muſeum	252a	85
Erzengel Michael. Lünette aus glaſiertem Thon. Braunſchweig. Sammlung der Frau Vieweg	252b	85
Zwei glaſierte Thon-Reliefs der Madonna in Halbfigur. Florenz, Muſeo Nazionale und Sta. Maria Nuova . .	253	82/83
Madonna in Halbfigur. Bemaltes Thon-Relief. Berlin. Sammlung des Herrn von Beckerath	254	83
Madonna ſitzend in ganzer Figur. Glaſiertes Thon-Relief. London. South Kenſington Muſeum	255	83
Drei glaſierte Thon-Reliefs der Madonna in Halbfigur. Hamburg, Kunſtgewerbe-Muſeum. Florenz, Muſeo Nazionale. Berlin, Muſeum (früher Sammlung des Herrn J. Simon)	256	83
Madonna zwiſchen zwei Heiligen. Glaſierter Thon-Altar. Berlin. Muſeum	257	83/84
Mariä Gürtelſpende. Glaſierter Thon-Altar. Verna im Caſentino. Engelskirche	258	84
Kreuzigung Chriſti. Glaſierter Thon-Altar. Verna im Caſentino. Kirche der Wundmale	259	84
Kreuzigung Chriſti. Glaſierter Thon-Altar. Arezzo. Dom	260	84
Krönung Mariä. Glaſierter Thon-Altar. Siena. Offervanza	261	84
Chriſtusbüſte aus glaſiertem Thon. Florenz. Sta. Croce. Sakriſtei	262a	86
Pietà. Lünette aus glaſiertem Thon. Florenz. Monte di Pietà	262b	86

Robbia.	Tafel No.	Text Seite
Altar aus Marmor und glaſiertem Thon. Arezzo. Sta. Maria delle Grazie	263	84
Madonna das Kind verehrend. Glaſiertes Thon-Relief. Florenz. Privatbeſitz	264a	83
Madonna mit zwei Engeln in Halbfigur. Lünette aus glaſiertem Thon. Florenz. Muſeo dell' Opera	264b	86
Zwei glaſierte Thon-Statuetten: Kinder mit Fruchtkränzen. Città di Caſtello. Pinakothek	265a, b	86
Knabe mit Hunden. Statuette aus bemaltem Stuck. Berlin. Muſeum	265c	86
Knabe mit Eichkätzchen. Statuette aus glaſiertem Thon. Wien. Sammlung des Fürſten Liechtenſtein	265d	
Verkündigung. Lünette aus glasiertem Thon. Florenz. Innocenti	265A P.L.	85/86
Madonna, St. Stephanus und Laurentius. Lünette aus glaſiertem Thon. Prato. Dom	266	85
Zwei glaſierte Thon-Reliefs: S. Lucas und Johannes. Prato. Sta. Maria delle Carceri	267	85
Madonna mit Cherubim. Glaſiertes Thon-Relief. Wien. Sammlung des Fürſten Liechtenſtein	268a	83
Madonna in Halbfigur. Glaſiertes Thon-Relief. Sammlung der Prinzeſſin von Heſſen. Friedrichshof	268b	83
Madonna in Halbfigur mit Cherubim. Glaſiertes Thon-Relief. Florenz. Muſeo Nazionale	269	87
Begegnung von S. Dominikus und Franziskus. Lünette aus glaſiertem Thon. Florenz. Loggia di San Paolo	270	86
Madonna von Engeln gekrönt. Lünette aus glaſiertem Thon. Piſtoja. Dom	271	87
Madonna mit vier Heiligen. Glaſierter Thon-Altar. Camaldoli im Caſentino. Antonius-Kapelle	272	87
Madonna mit zwei Heiligen. Lünette aus glaſiertem Thon. Viterbo. Madonna della Quercia	273a	87
Auferſtehung Chriſti. Lünette aus glaſiertem Thon. Florenz. Akademie	273b	
Robbia, Giovanni della R., Sohn des Andrea della Robbia. Bildhauer. Florenz. 1469—1529 (?); thätig für Toskana, Mittel- und Ober-Italien		87—90
Anbetung der Könige. Glaſierter Thon-Altar. London. South Kenſington-Muſeum	274	90
Anbetung der Hirten. Glaſierter Thon-Altar. Città di Caſtello. Pinakothek	275a	90
Jüngſtes Gericht. Glaſierter Thon-Altar. Volterra. S. Girolamo	275b	90
Sakriſteibrunnen aus glasiertem Thon und Marmor. Florenz. Sta. Maria Novella	276	89
Madonna zwiſchen vier Heiligen. Glaſierter Thon-Altar. Arezzo. Dom	277a	90

Robbia.	Tafel No.	Text Seite
Mariä Himmelfahrt und Gürtelſpende. Glaſierter Thon-Altar. Barga. Kapuzinerkirche	277 b	90
Werke der Barmherzigkeit. Vier glaſierte Thon-Reliefs. Piſtoja. Ospedale del Ceppo	278	90
Verkündigung. Glaſierte Thon-Lünette. Florenz. Muſeo Nazionale	279	89
Beweinung Chriſti. Glaſierte Thon-Lünette. Florenz. Muſeo Nazionale	280	88/89
Beweinung Chriſti. Bemalte Thon-Lünette. Florenz. S. Francesco al Monte	281	89
Beweinung Chriſti. Bemalte Thon-Gruppe. Berlin. Muſeum	282	89
Robbia, Luca della, (der Ältere). Marmor-, Bronze- und Thonbildner. Florenz. 1400—1482; thätig für Toskana und Urbino		57—80
Madonna zwiſchen anbetenden Engeln. Stuck-Relief. Oxford, Muſeum, und kleine freie Wiederholung in farbigem Stuck, Berlin, Muſeum	191	73/74
Madonna in einer Niſche ſtehend. Unbemaltes Thon-Relief. London. South Kenſington Muſeum	192 a	76
Madonna zwiſchen Engeln. Unbemaltes Thon-Relief. Paris. Louvre	192 b	75/76
Zwei glaſierte Thon-Reliefs mit der Anbetung des Kindes und Verkündigung an die Hirten. München, National-Muſeum und London, South Kenſington Muſeum . .	193	78
Sängertribüne des Doms. Florenz. Muſeo dell' Opera .	194	57—58
Muſizierende Knaben und Mädchen. Zehn Marmor-Reliefs. Details von Taf. 194	195-199	57
Pietà. Farbiges Stuck-Relief. Berlin. Muſeum . . .	200 a	77
Madonna in ganzer Figur ſitzend. Glaſiertes Thon-Relief. London. South Kenſington Muſeum	200 b	75, 81 1
Fünf Marmor-Reliefs mit allegoriſchen Darſtellungen. Florenz. Campanile	201, 202	58
Petri Befreiung und Petri Tod. Zwei unvollendete Marmor-Reliefs. Florenz. Muſeo Nazionale	203	58
Die vier Evangeliſten. Vier glaſierte Thon-Reliefs. Florenz. Cappella dei Pazzi bei Sta. Croce	204-207	64
Madonna in Halbfigur mit Engeln. Portallünette aus glaſiertem Thon. Florenz. Via dell' Agnolo	208	62/63
Tabernakel aus Marmor, Bronze und glaſiertem Thon in der Kirche von Peretola bei Florenz	209	58
Chriſti Auferſtehung. Lünette aus glaſiertem Thon. Florenz. Im Dom	210	60/61
Chriſti Himmelfahrt. Lünette aus glaſiertem Thon. Florenz. Im Dom	211	60/61
Madonnen-Relief aus glaſiertem Thon. Florenz. An Or San Michele	212	66
Madonna in Halbfigur mit ſchwebenden Engeln. Lünette aus glaſiertem Thon. Florenz. Muſeo Nazionale . .	213	62/63

Robbia.	Tafel No.	Text Seite
Bronze-Thür der neuen Sakriſtei. Florenz. Dom . .	214	59/60
Zwei glaſierte Reliefs der Madonna in Halbfigur. Florenz, Ospedale degli Innocenti und Paris, Sammlung der Mme. É. André	215	71, 74
Madonna und vier Heilige. Lünette aus glaſiertem Thon. Urbino. S. Domenico	216	62
Madonna mit vier Heiligen. Thon-Relief. Paris. Louvre	217a	76
Madonna mit zwei Engeln und zwei Heiligen. Stuck-Relief. Berlin. Muſeum	217b	76
Madonna mit zwei Engeln. Lünette aus unbemaltem Thon. Berlin. Muſeum	218	75
Zwei Engel-Statuen aus glaſiertem Thon. Florenz. Dom. Alte Sakriſtei	219	62
Madonna in Halbfigur. Glaſiertes Thon-Relief. Florenz. Muſeo Nazionale. (Früher in der Sammlung von Sta. Maria Nuova)	220a	73
Madonna in Halbfigur mit ſchwebenden Engeln. Glaſiertes Thon-Relief. Florenz. Muſeo Nazionale . .	220b	72
Madonna in Halbfigur mit zwei Cherubim. Bemaltes Stuck-Relief. Berlin. Muſeum	221a	70
Madonna in Halbfigur. Glaſiertes Thon-Relief. Florenz. Im Kunſthandel	221b	72/73, 81,
Zwei glaſierte Reliefs der Madonna in Halbfigur. Florenz, Muſeo Nazionale und Berlin, Muſeum	222	72, 75
Zwei glaſierte Thon-Reliefs der Madonna in Halbfigur. Berlin. Muſeum	223	
Zwei glaſierte Thon-Reliefs der Madonna in ganzer Figur. Florenz, Muſeo Nazionale und Berlin, Muſeum . . .	224	71, 75
Madonna mit den Lilien. Glaſiertes Thon-Relief. Wien. Sammlung des Fürſten Liechtenſtein	225	75
Madonna in Halbfigur. Bemaltes Thon-Relief. Berlin. Muſeum	226	77
Zwei glaſierte Thon-Reliefs der Madonna in Halbfigur. New York, Metropolitan-Muſeum und Boſton, Sammlung des Mr. Quincy A. Shaw	227	74
Knaben-Büſte aus glaſiertem Thon. Florenz. Muſeo Nazionale	228a	79
Relief-Bildnis eines Mädchen aus glaſiertem Thon. Florenz. Muſeo Nazionale	228b	79
Relief-Bildnis eines Jünglings aus glaſiertem Thon. Berlin. Muſeum	229	79
Zwei glaſierte Thon-Reliefs der Madonna, das Kind verehrend, umgeben von Engeln. Florenz, Muſeo Nazionale und Krefeld, Kaiſer Wilhelm-Muſeum (früher Berlin, Sammlung des Herrn von Beckerath)	230	73, 76
Madonna, das Kind verehrend, von Engeln umgeben. Glaſiertes Thon-Relief. Paris. Sammlung des M. Foulc	231	74
Begegnung der Maria und Eliſabeth. Gruppe aus glaſiertem Thon. Piſtoja. S. Giovanni Fuorcivitas . . .	232	80

Robbia — Robbia-Werkſtatt.	Tafel No.	Text Seite
Wappen der Seidenweberzunft. Glaſiertes Thon-Relief. Florenz. An Or San Michele	233	
Kreuzigung Chriſti. Glaſiertes Thon-Relief in der Kirche von Impruneta bei Florenz	234b	68—70
Zwei Tabernakel aus Marmor, Bronze und glaſiertem Thon, a. gl. O. wie Taf. 234b	234a, c	68—70
Marmor-Grabmal des Benozzo Federighi. Florenz. Sta. Trinità	235	59
Vier glaſierte Thon-Reliefs: Klugheit, Gerechtigkeit, Stärke, Mäßigkeit. Florenz. Grabkapelle des Kardinals von Portugal in S. Miniato al Monte	236, 237	63
Madonna in Halbfigur. Glaſiertes Thon-Relief; früher Sammlung Viviani, dann Demidoff, Florenz	243a	73
Madonna in Halbfigur. Glaſiertes Thon-Relief. Florenz. San Gaetano. (Compagnia del Bertello)	243b	73
Spiegel-Umrahmung aus glaſiertem Thon. Wien. Sammlung des Herrn Dr. Figdor	548a	177
Anbetung des Kindes. Glaſiertes Thon-Relief. Paris. Im Kunſthandel	548b	
Werkstatt des Luca della Robbia:		
Decke einer Kapelle aus glaſiertem Thon, mit Gottvater und den vier Evangeliſten in Halbfigur. Gesammt-Anſicht und vier Details. Venedig. S. Giobbe	238	65
Die Apoſtel. Zwölf glaſierte Thon-Reliefs. Florenz. Cappella dei Pazzi bei Sta. Croce	239-242	64
Art des Luca della Robbia:		
Knieende Maria. Bemalte Thon-Statue. Berlin. Muſeum	244a	
Thon-Statuette der ſitzenden Madonna. London. South Kenſington Muſeum	244b	
Fünf bemalte Stuck-Reliefs der Madonna in Halbfigur. Berlin. Muſeum	245/246	77
Zwei Stuck-Reliefs der Madonna mit je zwei Engeln. Berlin. Muſeum	247	77
Robbia, Luca della R. der Jüngere, Sohn des Andrea della Robbia. Thonbildner. Florenz. 1475 bis nach 1518; thätig in Rom.		
Maria betend. Glaſiertes Thon-Altärchen. Rom. Vatikan. Appartamenti Borgia	283	88
Robbia-Werkstatt am Ausgang des fünfzehnten und im ſechzehnten Jahrhundert.		
Madonna in Halbfigur nach A. Roffellino. Glaſiertes Thon-Relief. Vielfach vorkommend	284a	90, 103
Glaſiertes Thon-Relief nach Raffaels „Belle Jardinière". Florenz. Palazzo Bardi	284b	90

Robbia-Werkſtatt — Roſſellino.	Tafel No.	Text Seite
Chriſtus erſcheint Magdalena. Glaſierte Thon-Lünette nach Giovanni Francesco Ruſtici. Florenz. Muſeo Nazionale	285a	90
Chriſtus und Thomas. Glaſierte Thon-Lünette nach A. del Verrocchio. Collegio della Quiete bei Florenz	285b	90
Zwei glaſierte Thon-Statuen: Sitzende Putti mit Früchten. Lucca. Pinakothek	287a, c	90
Pomona. Statue aus glaſiertem Thon. Florenz. Muſeo Buonarroti	287b	90
Rosselli, Domenico; florentiner Bildhauer. 1439—1498; aus Piſtoja ſtammend; war in Piſa, Florenz, Urbino, Foſſombrone u. a. O. thätig		130—132
Grabmal der Calapatriſſa Santuzzi. Früher S. Domenico; jetzt Palazzo Ducale. Urbino	421a	132
Marmor-Altar. Foſſombrone. Dom	421b	131
Zwei Marmor-Kamine. Urbino. Palazzo ducale	422	131
Rossellino, Antonio di Matteo di Domenico Gambarelli, gen. A. R. Bildhauer und Baumeiſter. Florenz. 1427 — ca. 1478; auch für Piſtoja, Empoli, Neapel u. a. O. thätig		100—106 177
Pietra ſerena-Relief des Chriſtus-Knaben. Paris. Louvre	312a	105
Marmor-Sarkophag des h. Markolinus. Forli. Muſeum	321b	100, 107
Drei Marmor-Statuen: S. Sebaſtian und zwei knieende Engel; am Sebaſtians-Altar im Dom. (Collegiata di S. Andrea.) Empoli	322	100
Marmor-Tabernakel. London. South Kenſington Muſeum	323	101
Grabmal des Kardinals von Portugal. Florenz. S. Miniato al Monte	324	100, 101
Anbetung des Kindes. Marmor-Relief. Florenz, Muſeo Nazionale, und Thon-Modell desſelben Berlin, Muſeum	325	101, 103
Madonna del Latte. Marmor-Relief. Florenz. Sta. Croce	326	102
Zwei Bildnis-Büſten in Marmor: a) eines jungen Mannes, Berlin, Muſeum; b) des Matteo Palmieri, Florenz, Muſeo Nazionale	327	106
Madonna in Halbfigur. Marmor-Relief. Berlin. Muſeum	328	103
Bildnis-Büſte des Arztes Giovanni di San Miniato. London. South Kenſington Muſeum	328A P.L.	106
Zwei Marmor-Reliefs der Madonna in Halbfigur. Wien, Sammlung des Fürſten Liechtenſtein, und Florenz, Muſeo Nazionale	329a, c	103
Bildnis des Donato de' Medici. Marmor-Relief. Piſtoja. Dom	329b	106
Drei Thon-Reliefs der Madonna in Halbfigur. Berlin; eines in der Sammlung der Frau Hainauer, zwei im Muſeum	330	103
Thon-Statuette der Madonna. Paris. Sammlung des M. Guſtave Dreyfus	330A P.L.	104

Roſſellino.	Tafel No.	Text Seite
Zwei Marmor-Reliefs der Madonna in Halbfigur. Wien, Hofmuſeum, und Berlin, Sammlung der Frau Hainauer	331	103
Marmor-Tabernakel mit der Madonna in Halbfigur. Stadthaus von Solarolo bei Faenza	332	102
Johannes als Knabe. Marmor-Büſte. Berlin. Sammlung der Frau Hainauer	333a	105
Johannes als Knabe. Marmor-Statuette. Florenz. Muſeo Nazionale	333b	104
Chriſtus als Knabe. Marmor-Büſte. Florenz. Chieſa dei Vanchettoni	333c	97, 105
Drei Marmor-Büſten: Johannes als Knabe; zwei in Florenz, Palazzo Martelli und Chieſa dei Vanchettoni, eine in Faenza, Pinakothek	334	104/105
Anbetung der Hirten. Marmor-Altar. Neapel. Kirche von Monte Oliveto	335	102
Mariä Gürtelſpende, Stephani Steinigung und Leichenfeier. Drei Marmor-Reliefs von der Kanzel in Prato . . .	336	102
Madonna in Halbfigur. Bemaltes Stuck-Relief aus der Sammlung der Frau Hainauer, jetzt Berlin, Muſeum .	337b	103
Bemalte Thon-Büſte der h. Eliſabeth. Berlin. Muſeum .	340b	106
Madonna mit dem Kinde und betendem Engel. Gips-Abguß nach einem Marmor-Relief	557b	177
Rossellino, Antonio (?).		
Marmor-Brunnen. Florenz. Palazzo Pitti. Treppenhaus	338	
Marmor-Büſte eines Knaben (nicht Paris, Bibliothèque), Petersburg. Sammlung Botkine	308b	97, 105
Art des Antonio Rossellino.		
Stuck-Büſte eines Kindes. Lyon. Muſeum	340a	105
Madonna in Halbfigur. Marmor-Relief. Florenz. Muſeo Nazionale	337a	
Rossellino, Antonio und **Ambrogio da Milano.**		
Grabmal des Lorenzo Roverella. Ferrara. S. Giorgio .	339	102
Rossellino, Antonio und **Bernardo.**		
Grabmal des Filippo Lazzari. Piſtoja. S. Domenico . .	321a	99
Rossellino, Bernardino di Matteo Gamberelli, gen. Bernardo R. Architekt und Bildhauer. Florenz. 1409—1464; auch in Arezzo, Piſtoja, Siena, Pienza u. a. O. thätig		98—100
Faſſade und Portallünette: Relief der Madonna della Miſericordia. Arezzo. Palazzo della Fraternità	313	98
Grabmal der Beata Villana. Florenz. Sta. Maria Novella	314	99
Grabmal des Leonardo Bruni. Florenz. Sta. Croce . .	315	99
Marmorne Thürumrahmung. Siena. Palazzo Pubblico .	316a	99
Thon-Modell der Madonna della Miſericordia (Taf. 313). Arezzo. Muſeum	316b	98
Marmor-Tabernakel. Florenz. Sta. Maria Nuova . . .	317b	99

Roſſellino — Stefano.	Tafel No.	Text Seite
Maria und Verkündigungs-Engel. Zwei Marmor-Statuen. Empoli. Cappella della Miſericordia	317 a, c	99
Grabmal des Orlando dei Medici. Florenz. S. Annunziata	318	99
Grabmal des Lorenzo da Ripafratta. Piſtoja. S. Domenico	320 b	100
Rossellino, Bernardo (?).		
Bildnis und Grabmal des Neri Capponi. Florenz. S. Spirito	319	100
Verkündigung. Thon-Altar. Arezzo. Dom	320 a	98
Rosso (Roſſi), **Giovanni di Bartolo,** gen. Il Roſſo. Marmor- und Thon-Bildner. Florenz. † nach 1451; auch in Verona und Venedig (?) thätig. (Vergl. Donatello und Roſſo.)		10, 44
S. Obadja. Marmor-Statue. Florenz. Campanile . . .	154	44
Grabmal des Brenzoni. Verona. S. Fermo Maggiore . .	155	44
Grabmal des Corteſia Sarego. Verona. S. Anaſtaſia . .	156	44
Rustici, Gian (Giovanni) **Francesco.** Bildhauer. Florenz. 1474—1554.		
Predigt Johannis des Täufers. Bronze-Gruppe über dem Nord-Portal des Baptiſterums. Florenz	537	165/166
Sansovino, Andrea Contucci dal Monte Sanſavino, gen. Andrea Sanſovino. Bildhauer. 1460—1529; thätig in Monte Sanſavino, Florenz, Rom, Loreto		164—165
Marmorner Sakraments-Altar. Florenz. Sto. Spirito . .	532	165
Grabmal des Kardinals Ascanio Sforza. Rom. Sta. Maria del Popolo	533	165
Grabmal des Kardinals Girolamo Baſſo; a. gl. O. wie Taf. 532	534	165
Marmor-Dekoration der Caſa Santa. Loreto. Dom . .	535	165
Taufe Chriſti. Marmor-Gruppe über dem Oſt-Portal des Baptiſteriums. Florenz	536	165—166
Sansovino, Jacopo Tatti, gen. Jacopo Sanſovino. Bildhauer und Architekt. 1486—1570; thätig in Florenz, Rom, Venedig		174—175
Bacchus. Marmor-Statue. Florenz. Muſeo Nationale .	541 a	174
S. Jakobus. Marmor-Statue. Florenz. Dom	541 b	
Zwei Reliefs der Madonna. Bemalte Cartapeſta. Berlin. Muſeum	542	174—175
Monument des Tommaſo da Ravenna. Venedig. S. Giuliano	543	175
Stefano, Giovanni di, gen. Stefano Saſſetta. Sieneſiſcher Bildhauer und Architekt; thätig in der zweiten Hälfte des Quattrocento.		
S. Anſanus. Marmor-Statue. Siena. Dom. Cappella S. Giovanni	490 c	161
Marmor-Tabernakel. Siena. S. Domenico. Cappella di Sta. Catarina	491	161
Zwei Bronze-Statuen: Leuchtertragende Engel (neben Vecchiettas Ciborium). Siena. Dom. Haupt-Altar .	494	161

Taffi — Verrocchio.	Tafel No.	Text Seite
Tassi, Giovanni, Lionardo Taffi (del Taffo). Florentinifcher Bildhauer. † 1500.		
S. Sebaftian. Holz-Statue. Florenz. S. Ambrogio . .	540a	
Florentiner **Thonbildner** f. unter Meifter.		
Turini, Giovanni di (Giovanni Turini). Bildhauer. Siena. 1384—1455.		
Johannes des Täufers Geburt und Predigt. Zwei Bronze-Reliefs vom Taufbrunnen. Siena. S. Giovanni . . .	479	157
Zwei Bronze-Statuetten: Tugenden; a. gl. O. wie Taf. 479	480	157
Zwei Bronze-Statuetten: Putten; a. gl. O. wie Taf. 479 .	481a, c	157
Weihwafferbecken mit figürlichem Schmuck. Siena. Palazzo Pubblico	481b	157
Vier Marmor-Reliefs: Matthäus, Markus, Johannes und Paulus. Siena. Dom	482abde	157
Urbano da Cortona. Bildhauer. † 1504. Gehilfe Donatellos in Padua; thätig in Siena, Florenz, Perugia .		158, 159
Sechs Marmor-Reliefs: Darftellungen aus dem Leben Marias. Siena. Dom	488a	159
Marmor-Grabmal des Criftofero Felici. Siena. S. Francesco	488b	159
Steinbank (an der Lehne vier Tugendgeftalten in Relief) in der Loggia dei Nobili. Siena.	489a	158, 159
Vecchietta, Lorenzo di Pietro. Bildhauer und Maler. Siena. ca. 1412—1480.		
Zwei bemalte Holz-Statuen: S. Antonius und S. Bernardin. Narni. Dom	492a, c	159
S. Chriftopherus. Bemalte Holz-Statue. Paris. Louvre	492b	159
Zwei Marmor-Statuen: Petrus und Paulus. Siena. Loggia dei Nobili	493a, c	159
S. Johannes der Evangelift. Marmor-Relief. Siena. Dom	493b	160
Bronce-Ciborium. Siena. Dom. Haupt-Altar. (Die zwei Engel von Giovanni di Stefano.)	494a	160
Bildnis des Mariano Soccino. Bronzene Grabfigur. Florenz. Mufeo Nazionale	494b	160
Chriftus. Bronze-Statue. Siena. Spedale della Scala .	495a	159
Auferftehung Chrifti. Bronze-Relief. Paris. Sammlung des M. Rodolphe Kann	495b	159, 160
Verrocchio, Andrea del (Andrea di Michele di Francesco Cione). Goldfchmied, Bildhauer, Maler. Florenz. 1436—1488; thätig in Florenz, Piftoja, Rom, Venedig.		140—149
Marmor-Brunnen. Florenz. S. Lorenzo. Nebenraum der alten Sakriftei	438	142
David. Bronze-Statue. Florenz. Mufeo Nazionale . .	439	142
Knabe mit Fifch. Bronze-Statue. Florenz. Palazzo Vecchio; auf dem Brunnen im Hof	439A P.L.	142
Thon-Statue eines Putto. Paris. Sammlung des M. Guftave Dreyfus	440	142

Verrocchio.	Tafel No.	Text Seite
Grabmal von Piero und Giovanni Medici. Florenz. S. Lorenzo	441	142
Bildnis des Lorenzo Medici. Thon-Büſte. Boſton. Sammlung des Mr. Quincy A. Shaw	442a	142/143
Bildnis eines Unbekannten. Thon-Büſte. Florenz. Muſeo Nazionale	442b	
Bildnis einer jungen Florentinerin. (Ginevra dei Benci?) Marmor-Büſte. Florenz. Muſeo Nazionale	443	143, 147
Bildnis einer jungen Frau. Thon-Büſte. Paris. Sammlung des Mr. Foulc	443A P.L.	143
Bildnis Giuliano Medicis. Thon-Büſte. Paris. Sammlung des M. Guſtave Dreyfus	443A P.L.	142—143
Madonna in Halbfigur. Bemaltes Thon-Relief. Florenz (aus Sta. Maria Nuova), Muſeo Nazionale	444	143—144
Madonna in Halbfigur. Marmor-Relief. Florenz. Muſeo Nazionale	445	144
Enthauptung Johannis des Täufers. Relief vom Silber-Altar. Florenz. Museo dell' Opera	446a	145
Madonna in Halbfigur mit einem Engel. Marmor-Relief. Boſton. Sammlung des Mr. Quincy A. Shaw	446b	144
(Taf. 447, 448, 449 f. bei Leonardo da Vinci, S. 146.)		
Chriſtus und Thomas. Bronze-Gruppe Florenz. An Or San Michele	450	147—148
Tod der Francesca Tornabuoni und Übergabe des Neugebornen an den Vater. Zwei Marmor-Reliefs vom Grabmal der Francesca Tornabuoni. Florenz. Muſeo Nazionale	451	144—145
Vier Marmor-Statuetten: Tugenden (vom Grabmal der Francesca Tornabuoni). Paris. Sammlung der Mme. E. André	452	144
Marmor-Grabmal des Kardinals Niccolo Forteguerri. Piſtoja. Dom	453	145
Thon-Modell zum Grabmal Forteguerri. London. South Kenſington Muſeum	454a	145
Marmorne Bildnis-Statue des Kardinals Forteguerri. Piſtoja. Iſtituto Forteguerri	454b	145
Zwei ſchwebende Engel. Thon-Modelle für das Grabmal Forteguerri. Paris. Louvre	455	145
Grablegung Chriſti. Thon-Relief. (Modell für das Grabmal Forteguerri?) Berlin. Muſeum	456a	145—146
Reiter-Denkmal des Colleoni. Venedig. Campo S. S. Giovanni e Paolo (zwei Abbildungen)	457	148
Kopf des Colleoni. Detail von Taf. 457	458	148
S. Hieronymus. Thon-Statuette. London. South Kenſington Muſeum	459a	148
Schlafender Jüngling. Thon-Statuette. Berlin. Muſeum	459b	148
David und Maria Magdalena. Zwei Thon-Statuetten. Berlin. Muſeum	461a, c	148
Auferſtehung Chriſti. Bemaltes Thon-Relief. Florenz. Villa Careggi	551a	178

Verrocchio — Nachfolger des Verrocchio.	Tafel No.	Text Seite
Werkstatt des Verrocchio.		
Zwei Putten mit Inſchrift-Tafel. Marmor-Relief unter dem Grabmal Forteguerri. Piſtoja. Dom	456 b	
Zwei Putten mit dem Monogramm Chriſti. Marmor-Relief. Berlin. Muſeum	456 c	
Zwei Thon-Büſten. Bildniſſe zweier Jünglinge. Berlin, Muſeum und London, South Kenſington Muſeum . .	460	148
Magdalena von Engeln emporgetragen. Thon-Relief. London. South Kenſington Muſeum	461 b	148
Thon-Statuette eines Putto mit Früchten. Wien. Sammlung des Herrn G. Benda	462 a	148
Putto mit Wappenſchild. Sandſtein-Statuette. Früher Florenz, Sammlung Bardini; jetzt engliſcher Privatbeſitz	462 b	148—149
Zwei Thon-Statuetten: Liegende Putten. Berlin. Muſeum	462 c, d	148
Bildniſſe der Beatrice von Aragonien und des Matthias Corvinus. Zwei Marmor-Reliefs. Berlin. Mufeum . . (Taf. 463 c f. bei Verrocchio und Lionardo da Vinci [?]).	463 a, b	149
Bildnis einer jungen Frau (Colleoni?). Marmor-Relief. Paris. Sammlung des M. G. Dreyfus	464 a	149
Bildniſſe des Coſimo und des Giuliano Medici. Zwei Marmor-Reliefs. Berlin, Muſeum	464 b 465 a	149
Bildnis einer jungen Frau. Marmor-Relief. Berlin. Muſeum. (Früher M. Civitale genannt in der Sammlung des Herrn von Beckerath)	367 b	
Verrocchio und Lionardo (?).		
Sogen. Scipio. Marmor-Relief eines jungen Kriegers. Paris. Louvre	463 c	147
Nachfolger des Verrocchio.		
Stadtwappen. Marmor-Relief am Stadthaus von Piſtoja .	465 b	149

ORTS-REGISTER

Tafel

Anvillers.

(*Duccio, Agoſtino di*, Tafel 420a, f. bei Paris, Louvre.)

Arezzo.

Badia (Abbadia di S. Fiora e Lucilla, Akademie):

Majano, Benedetto da: Marmor-Tabernakel 347a

Dom:

Robbia, Andrea della: Kreuzigung Chriſti. Glaſierter Thon-Altar . 260

Robbia, Giovanni della: Madonna zwiſchen vier Heiligen. Glaſierter Thon-Altar 277a

Roſſellino, Bernardo (?): Verkündigung. Thon-Altar 320a

S. Francesco:

Meiſter der Pellegrini-Kapelle: Grabmal des Antonio Royzelli . . . 24

Sta. Maria delle Grazie:

Robbia, Andrea della: Altar aus Marmor und glaſiertem Thon . 263

Palazzo della Fraternità:

Roſſellino, Bernardo: Faſſade und Portal-Lünette mit Relief der Madonna della Miſericordia . . 313

Museum (Muſeo Civico):

Roſſellino, Bernardo: Thon-Relief der Madonna della Miſericordia, Modell zu Taf. 313 . . . . . 316b

Barga bei Lucca.

Kapuziner-Kirche:

Robbia, Giovanni della: Mariä Himmelfahrt und Gürtel-Spende. Glaſierter Thon-Altar 277b

Bergamo.

Academia, Galleria Carrara:

Majano, Benedetto da: Anbetender Engel. Thon-Statue 364b

Berlin.

Kaiser-Friedrich-Museum:

Bertoldo: Vier Bronze-Statuetten: Schutzflehender, Hieronymus, Centaur und Bachantin, Herkules 427

Art des Bertoldo: Mythologiſche Darſtellung. Thon-Relief . . . 431b

Deſiderio da Settignano: Bildnis einer Prinzeſſin von Urbino. Kalkſtein-Büſte 301

Bildnis der Marietta Strozzi. Marmor-Büſte 306a

Bildnis eines jungen Mädchens. Stuck-Büſte 307a

Donatello: S. Johannes der Täufer. Bronze-Statuette 58c

Stäupung Chriſti. Marmor-Relief 67a

Madonnen aus Casa Pazzi und Casa Orlandini. Zwei Marmor-Reliefs 68

David. Bronze-Statuette. Modell zum David Martelli 75b

Fünf Bronze-Plaketten: Stäupung Chriſti. Spielende Putten. Madonna in Halbfigur. Profilköpfe von Diana und Mars. 92

S. Johannes der Täufer als Jüngling. Bemalte Thon-Büste . . 93a

Madonna in Halbfigur. Bemaltes Thon-Relief 100

Bronze-Büſte des Ludovico III. Gonzaga 133

Kreuzigung Chriſti. Stuck-Relief 137b

Madonna mit Kind und muſizierenden Engeln. Bronze-Relief (früher Sammlung der Frau Hainauer) 178a

Donatellos Werkſtatt (Schüler und Nachfolger): Madonna in Halbfigur. Bemaltes Stuck-Relief . 69b

Zwei unbemalte Thon-Reliefs der Madonna in Halbfigur . . . 70b, c

Madonna in Halbfigur. Unbemaltes Stuck-Relief 99a

Zwei Reliefs der Madonna in Halbfigur: a) aus Marmor, b) aus Pietra serena 181

Zwei bemalte Stuck-Reliefs der h. Familie. 183

Bemaltes Stuck-Relief der Madonna in Halbfigur 184a

Bemalte Halbfigur der Madonna 185b

(Meiſter der unartigen Kinder:) Madonna sitzend mit dem Kind. Unbemalte Thon-Statuette . . 186a

Tafel

Madonna ſtehend mit dem Kinde. Bemalte Thon-Statuette . . . 186b
Kinder-Gruppe. Bronzierter Thon 187a
Duccio, Agoſtino di: Madonna in Halbfigur mit Engeln. Stuck-Relief 420b
Richtung des Federighi: Männliches Bildnis. Marmor-Relief. . . . 486a
Majano, Benedetto da: Viſion Innocenz' III. Thon-Relief 345a
S. Katharina. Bemalte Thon-Büſte 346
Thronende Madonna. Bemalte Thon-Statue 351
Zwei bemalte Thon-Statuetten der Madonna (eine im Kabinett J. Simon) 352
Marmor-Lünette: Zwei Putten mit Fruchtkranz und Wappen . 354a
Bildnis des Filippo Strozzi. Bemalte Thon-Büſte 357a
Kreuzigung Chriſti. Bemaltes Stuck-Relief 363b
Florentiner Meiſter um 1425: Verkündigung. Zwei Holz-Statuen . 546
Florentiner Meiſter um 1460: Bildnis eines Rucellai. Büſte aus bemaltem Stuck 555b
Bemaltes Stuck-Relief der Madonna 556b
Florentiner Meiſter um 1480: Bildnis des Lorenzo Medici. Bemalte Thon-Büſte 555a
Sieneſer Meiſter der zweiten Hälfte des Quattrocento: Madonna in Halbfigur. Marmor-Relief . . 499c
Meiſter der Marmor-Madonnen: Madonna in Halbfigur. Marmor-Relief 423a
Marmor-Relief der Madonna . 424a
Meiſter der Pellegrini-Kapelle: Madonna mit Engeln. Bemalter, kleiner Thon-Altar 27b
Florentiner Thonbildner: Zwei bemalte Reliefs der Madonna in Halbfigur 31
Zwei bemalte Stuck-Reliefs der Madonna in Halbfigur 30
Zwei bemalte Stuck-Reliefs der Madonna in Halbfigur 32
Zwei bemalte Stuck-Reliefs der Madonna in Halbfigur 33
Michelangelo Buonarroti: Johannes der Täufer als Jüngling. Marmor-Statue 503
Apollo. Marmor-Statuette . . . 512c
Micheloꝛꝛo: Madonna in Halbfigur. Farbiges Thon-Relief 173b
Mino da Fieſole: Bildniſſe der Niccolo Strozzi und Luca Mini. Zwei Marmor-Büſten 379
Der Glaube. Unvollendetes Marmor-Relief 391b
Madonna in Halbfigur. Marmor-Relief 392c

Tafel

Bildnis einer jungen Florentinerin. Marmor-Büſte 398a
Pollaiuolo, Antonio: Herkules(?). Blei-Statuette 435c
Robbia, Andrea della: Verkündigung. Glaſiertes Thon-Relief 252a
Madonna in Halbfigur. Glaſiertes Thon-Relief. (Kabinett J. Simon) 256
Madonna zwiſchen zwei Heiligen. Glaſierter Thon-Altar 257
Knabe mit Hunden. Statuette aus bemaltem Stuck 265c
Robbia, Giovanni della: Beweinung Chriſti. Bemalte Thon-Gruppe. 282
Robbia, Luca della: Madonna zwiſchen anbetenden Engeln. Bemaltes Stuck-Relief 191b
Pietà. Farbiges Stuck-Relief . 200a
Madonna mit zwei Engeln und zwei Heiligen. Stuck-Relief . . 217b
Madonna mit zwei Engeln. Unbemalte Thon-Lünette 218
Madonna in Halbfigur mit zwei Cherubim. Bemaltes Stuck-Relief 221a
Drei glaſierte Thon-Reliefs der Madonna in Halbfigur . . 222b, 223
Madonna auf der Bank. Glaſiertes Thon-Relief 224b
Madonna in Halbfigur. Bemaltes Thon-Relief 226
Relief-Bildnis eines Jünglings aus glaſiertem Thon 229
Art des Luca della Robbia: Kniende Maria. Bemalte Thon-Statue 244a
Fünf bemalte Stuck-Reliefs der Madonna in Halbfigur . . . 245, 246
Zwei Stuck-Reliefs der Madonna mit je zwei Engeln 247
Roſſellino, Antonio: Anbetung des Kindes. Unbemaltes Thon-Relief 325b
Marmorne Bildnis-Büſte eines jungen Mannes 327a
Madonna in Halbfigur. Marmor-Relief 328
Zwei Thon-Reliefs der Madonna in Halbfigur 330
Madonna in Halbfigur. Bemaltes Stuck-Relief. (Früher Sammlung der Frau Hainauer) 337b
Bemalte Thon-Büſte der h. Elisabeth 340b
Sanſovino, Jacopo Tatti gen. S.: Zwei Reliefs der Madonna. Bemalte Cartapeſta 542
Verrocchio, Andrea del: Grablegung Chriſti. Thon-Relief (Modell für das Grabmal Forteguerri?) . 456a
Schlafender Jüngling. Thon-Statuette 459b
David und Maria Magdalena im Gebet. Zwei Thon-Statuetten 461a,c
Werkſtatt des Verrocchio: Zwei Putten mit dem Monogramm Chriſti. Marmor-Relief 456c

Tafel

Bildnis eines Jünglings. Thonbüste 460a
Zwei liegende Putten. Thon-Statuetten . . . . . 462c, d
Bildniffe der Beatrice von Aragonien und des Mathias Corvinus. Zwei Marmor-Reliefs . . . 463a,b
Bildnis des Cofimo Medici. Marmor-Relief 464a
Bildnis des Giuliano Medici. Marmor-Relief 465a
Bildnis einer jungen Frau. Marmor-Relief (früher M. Civitale (?) genannt. Aus der Sammlung des Herrn von Beckerath) 367b

Sammlung des Herrn von Beckerath:
Donatello-Werkftatt: Madonna in Halbfigur. Bemaltes Stuck-Relief 99b
Donatello-Nachfolger: Madonna in Halbfigur. Bemaltes Thon-Relief 182b
Madonna in Halbfigur. Bemaltes Stuck-Relief 184b
Majano, Benedetto da: Madonna in Halbfigur. Stuck-Relief . . 366b
Robbia, Andrea della: Madonna in Halbfigur. Bemaltes Thon-Relief 254
(*Robbia, Luca della,* Taf. 230b s. bei Krefeld, Kaifer-Wilhelm-Mufeum).

Sammlung der Frau Hainauer:
(*Donatello-Schüler,* Taf. 178a s. bei Berlin, Kaifer-Friedrich-Mufeum).
Meifter der Marmor-Madonnen: Marmor-Büfte des Johannis-Knaben 425b
Mino da Fiefole: Männer-Bildnis. Marmor-Büfte 395b
Roffellino, Antonio: Thon-Relief der Madonna in Halbfigur 330a
Marmor-Relief der Madonna in Halbfigur 331b
Johannes als Knabe. Marmorbüfte 333a
(*Roffellino, A.* Taf. 337b s. bei Kaifer-Friedrich-Mufeum.)

Sammlung des Herrn James Simon (s. Kaifer-Friedrich-Mufeum).

Bologna.

S. Domenico:
Francesco di Simone: Grabmal des Aleffandro Tartagni 466c
Michelangelo Buonarroti: Drei Marmor-Statuetten: S. Petronius, Leuchter tragender Engel und S. Proculus. An der Arca di S. Domenico 502

S. Giacomo Maggiore:
Quercia, Jacopo della: Grabmal des Annibale Bentivoglio 477c

Museo Civico:
Quercia, Jacopo della: Drei Marmor-Reliefs: Geburt Johannis des Täufers, Madonna thronend und S. Georg 477

Tafel

Palazzo Bevilacqua:
Francesco di Simone: Marmor-Portal 466d

S. Petronio:
Quercia, Jacopo della: Skulpturen-Schmuck (Reliefs und Freifiguren) am Haupt-Portal 476

Sammlung des Duc de Montpensier:
Majano, Benedetto da: Marmor-Relief der Madonna in Halbfigur 365

Boston.

Sammlung des Mr. Quincy A. Shaw.
Donatello: Maria in Wolken (nicht Himmelfahrt Mariä). Marmor-Relief 151a
Robbia, Luca della: Madonna in Halbfigur. Glafiertes Thon-Relief 227b
Verrocchio, Andrea del: Bildnis des Lorenzo Medici. Thon-Büfte . 442a
Madonna in Halbfigur mit einem Engel. Marmor-Relief 446b

Braunschweig.

Sammlung der Frau Vieweg:
Robbia, Andrea della: Erzengel Michael. Lünette aus glafiertem Thon 252b

Brügge.

Notre Dame:
Michelangelo Buonarroti: Marmor-Gruppe der Madonna 507

Camaldoli (im Cafentino).

Antonius-Kapelle:
Robbia, Andrea della: Madonna mit vier Heiligen. Glafierter Thon-Altar 272

Eremo Sacro:
Meifter der Marmor-Madonnen: Madonna in Halbfigur. Marmor-Relief 423b

Città di Castello.

Pinakothek:
Robbia, Andrea della: Zwei glafierte Thon-Statuetten: Kinder mit Fruchtkränzen . . . . . 265a, b
Robbia, Giovanni della: Anbetung der Hirten. Glafierter Thon-Altar 275

Dorpat (Ratshoff).

Sammlung des Herrn von Liphardt:
Defiderio da Settignano: H. Hieronymus. Marmor-Relief . . . 305c
Michelangelo Buonarroti: Apoll und Marfyas. Marmor-Relief . . . 501a

Dresden.

Albertinum:
Adriano Fiorentino: Bildnis Friedrichs des Weifen. Bronze-Büfte 432a

Tafel

Empoli.

Cappella della Misericordia:
Roſſellino, Bernardo: Maria und Verkündigungs-Engel. Zwei Marmor-Statuen 317a,c

Dom, *Collegiata di S. Andrea:*
Roſſellino, Antonio: Drei Marmor-Statuen: S. Sebaſtian und zwei knieende Engel (am Sebaſtians-Altar) 322

Faenza.

Dom:
Majano, Benedetto da: Marmor-Altar des h. Savinus 341

Museum (Pinakothek):
Deſiderio da Settignano (?): Marmor-Kamin 311a
Donatello (?): S. Hieronymus. Bemalte Holz-Statue 132b
Roſſellino, Antonio: Johannes als Knabe. Marmor-Büste 334c

Ferrara.

S. Giorgio:
A. Roſſellino und Ambrogio da Milano: Grabmal des Lorenzo Roverella 339

Fiesole.

Dom:
Ferrucci, Andrea, da Fieſole: Marmor-Altar und Tabernakel . . 538
Mino da Fieſole: Grabmal des Lionardo Salutati 381
Marmor-Altar des Lionardo Salutati 382

Florenz.

Akademie:
Michelangelo Buonarroti: S. Matthäus. Unvollendete Marmor-Statue (im Hof) 506a
Marmor-Statue des David . . 511
Robbia, Andrea della: Auferſtehung Chriſti. Lünette aus glaſiertem Thon 273b

S. Ambrogio:
Mino da Fieſole: Marmor-Tabernakel 388
Taſſi, Giovanni Leonardo: S. Sebaſtian. Holz-Statue 540a

S. S. Annunziata:
Micheloꝛꝛo: S. Johannes der Täufer. Thon-Statue (im Hof) . . 170
Roſſellino, Bernardo: Grabmal des Orlando dei Medici . . . 318

Badia:
B. Buglione (?): Madonna zwiſchen zwei Engeln. Glaſierte Thon-Lünette 286
Mino da Fieſole: Madonna zwiſchen zwei Heiligen. Marmor-Altar . 385

Tafel

Marmor-Grabmal des Grafen Hugo 396
Marmor-Grabmal des Bernardo Giugni 397

Baptisterium:
Donatello: Maria Magdalena. Holz-Statue 74
Donatello und Micheloꝛꝛo: Grabmal des Papſtes Johann XXIII. 53
Ghiberti, Lorenꝛo: Nördliche Bronzethür 2
Die Evangeliſten Lukas und Markus. Details von Taf. 2 . . . 3
Anbetung der Könige. Vertreibung der Wechsler, Verfuchung und Stäupung Chriſti. Details von Taf. 2 . . . . . 4, 5
Öſtliche Bronzethür 6
Erſchaffung des Menſchen und Sündenfall, Moses empfängt die Gefetzestafeln. Details von Taf. 6 7
Ruſtici, Giov. Franc.: Predigt Johannes des Täufers. Bronze-Gruppe über dem Nord-Portal 537
Sanſovino, Andrea: Taufe Chriſti. Marmor-Gruppe über dem Oſtportal 536

Campanile:
Donatello: Marmor-Statuen S. Johannes des Täufers und des ſog. Habakuk . . . . . 47a u. 48b
Zwei Marmor-Statuen: Bildniſſe des Francesco Soderini (ſog. Jeremias) und des Giovanni Cherecchini (Zuccone) 50
Donatello und *Roſſo:* Marmor-Gruppe: Abrahams Opfer . . . 47b
Marmor-Statue: Sog. Jofua . . 48a
Robbia, Luca della: Fünf Marmor-Reliefs mit allegoriſchen Darſtellungen 201, 202
Roſſo, Giovanni di Bartolo: Marmor-Statue: S. Obadja . . 154

Cappella Pazzi bei Sta. Croce:
Deſiderio da Settignano: Cherubim-Fries. Marmor (an der Faſſade) 289, 290
Pagno di Lapo Portigiani: Portal-Lünette 162b
Robbia, Luca della: Die vier Evangeliſten. Vier glaſierte Thon-Reliefs . . . . . 204—207
Luca und *Andrea della Robbia:* Die Apoſtel. Zwölf glaſierte Thon-Reliefs . . . . . 239—242

Collegio della Quiete:
Robbia-Werkſtatt: Chriſtus und Thomas. Glaſierte Thon-Lünette (nach A. del Verrocchio) . . . 285b

Sta. Croce:
Deſiderio da Settignano: Grabmal des Carlo Marſuppini 293

Tafel

Madonnen-Lünette. Wappen und Guirlanden-Halter. Details von Taf. 293 . . . . . 294, 295
Donatello: Holz-Kruzifix 43
Verkündigung. Tabernakel aus Pietra serena 71
S. Ludwig. Bronze-Statue. . . 72
Majano, Benedetto da: Marmor-Kanzel 343, 344
Micheloꝛꝛo: Marmor-Bekrönung einer Thür. (Eingang zum Vorraum der Cappella Medici) 171a
Mino da Fieſole: Marmor-Tabernakel 389a
Roſſellino, Antonio: „Madonna del Latte". Marmor-Relief 326
Roſſellino, Bernardo: Grabmal des Leonardo Bruni 315

Cappella Medici bei Sta. Croce:
Donatello-Schüler: Madonna mit Kind und Engeln. Marmor-Relief 177

Sakristei:
Robbia, Andrea della: Chriſtus-Büſte aus glaſiertem Thon 262a

Dom:
Außen, am zweiten nördlichen Dom-Portal:
Donatello: Zwei Marmor-Statuetten: Propheten . . . . . 41a, b
Nanni di Banco: Himmelfahrt Mariä. Marmor-Relief 40
Niccolo d'Aꝛeꝛꝛo: Zwei Marmor-Statuetten: Propheten 14
Innen:
Buggiano: Zwei Marmor-Brunnen (in den beiden Sakristeien) 157, 158
Buggiano: Bildnis Brunelleschis in Halbfigur. Relief-Denkmal . . 162a
Ciuffagni: S. Matthäus. Marmor-Statue 17
Sog. Jofua. Marmor-Statue . . 19
Donatello: S. Johannes der Evangeliſt. Marmor-Statue . . . P. L. 43A
Sog. Poggio Bracciolini. Marmor-Statue 49
Ghiberti, Loꝛenꝛo: Bronzener Reliquienſchrein des heiligen Zanobius . . . . . 12a, b, d
Majano, Benedetto da: Grabmäler des Squarcialupo und des Giotto. 359
Holz-Kruzifix 361
Michelangelo Buonarroti: Pietà (Kreuzabnahme). Unvollendete Marmor-Gruppe 529
Nanni d'Antonio di Banco: S. Lucas. Marmor-Statue 35
Niccolo d'Aꝛeꝛꝛo: S. Markus. Marmor-Statue 13
Robbia, Luca della: Chriſti Auferſtehung und Chriſti Himmelfahrt. Zwei Lünetten aus glaſiertem Thon 210, 211
Bronze-Thür der neuen Sakriſtei 214

Tafel

Zwei Leuchter tragende Engel. Statuen aus glaſiertem Thon (in der alten Sakriſtei) 219
Sanſovino, Jacopo Tatti gen. S.: S. Jakobus. Marmor-Statue . . 541b

S. Egidio: f. Sta. Maria Nuova.

S. Francesco al Monte (S. Salvatore):
Robbia, Giovanni della: Beweinung Chriſti. Bemalte Thon-Lünette . 281

Giardino Boboli:
Michelangelo Buonarroti: Vier Giganten. Unvollendete Marmor-Statuen 521, 522

Im Kunsthandel:
Siehe bei Privatbeſitz.

Loggia dei Lanzi:
Cellini, Benvenuto: Perſeus. Bronze-Gruppe 545
Donatello: Judith und Holofernes. Bronze-Gruppe 110
Zwei Bronze-Reliefs: Spielende Putten. Details von Tafel 110 . 111

Loggia di San Paolo:
Robbia, Andrea della: Begegnung von S. Dominikus und Franziskus. Lünette aus glaſiertem Thon . 270

S. Lorenzo. Kirchen-Inneres:
Deſiderio da Settignano: Marmor-Tabernakel 303
Chriſtus-Knabe und Engel. Fünf Details von Taf. 303 . . 304, 305a, b
Donatello: Kanzel an der Südſeite des Mittelſchiffs 139
Zwei Bronze-Reliefs: Himmelfahrt und Auferſtehung Chriſti. Details von Taf. 139 . . . . . 140, 141
Drei Bronze-Reliefs: Ausgießung des h. Geiſtes. Die Frauen am Grabe. Martyrium S. Lorenzos. Details von Taf. 139 . . 142, 143, 144
Kanzel an der Nordſeite des Mittelſchiffs (Rückseite) . . . 145
Zwei Bronze-Reliefs: Krenzigung Chriſti und Kreuzabnahme. Details von Taf. 145 . . . . . 146, 147
Drei Bronze-Reliefs: Grablegung. Chriſtus am Ölberg. Chriſtus vor Kaiphas und Pilatus. Details von Taf. 145 . . . . . 148, 149, 150
Verrocchio, Andrea del: Grabmal des Piero und Giovanni Medici 441
Alte Sakriſtei:
Donatello: S. Lorenz. Unbemalte Thon-Büſte 101a
S. Stephan und S. Lorenz. S. Cosmus und S. Damian. Zwei Thon-Reliefs 102, 103
S. Lukas, Markus, Matthäus, Johannes. Vier Thon-Reliefs . 104, 105
Johannes auf Patmos. Erweckung der Tabäa. Zwei Thon-Reliefs 106

Tafel

Martyrium und Himmelfahrt Johanni. Zwei Thon-Reliefs . . . 107
Zwei Bronze-Thüren mit je zehn Heiligen-Paaren 108, 109
Donatellos Werkftatt: Marmor-Sarkophag des Giovanni de' Medici 55
Donatello-Schüler: Madonna in Halbfigur. Marmor-Relief am Altar 163a
Verrochio, Andrea del: Marmor-Brunnen (im Neben-Raum) . . 438
Neue Sakriftei:
Cappella Medicea:
Michelangelo Buonarroti: Grabmal des jüngeren Giuliano Medici . 524
Grabmal des jüngeren Lorenzo Medici 525
Die Nacht. Marmor-Statue. Detail von Taf. 524 526
Marmor-Gruppe der Madonna . 527

Sta. Maria Novella:
Brunelleschi: Holz-Kruzifix . . . 34
Ghiberti, Lorenzo: Bronzene Grabplatte des Leonardo Dati . . . 11a
Majano, Benedetto da: Grabmal des Filippo Strozzi 358
Robbia, Giovanni della: Sakrifteï-Brunnen aus glafiertem Thon und Marmor 276
Roffellino Bernardo: Grabmal der Beata Villana 314

Sta. Maria Nuova (S. Egidio):
Bicci, Lorenzo di: Krönung Mariä. Thon-Relief über dem Portal. . 21
Francesco di Simone: Bildnis des Lemmo Balducci. Marmor-Relief 466a
Ghiberti, Lorenzo: Bronzethür eines Tabernakels 12c
Michelozzo: Portal-Lünette. Farbiges Thon-Relief der Madonna 172b
Robbia, Andrea della: Madonna in Halbfigur. Glafiertes Thon-Relief 253b
(Taf. 220a s. bei Museo Nazionale)
Roffellino, Bernardo: Marmor-Tabernakel 317b
(Taf. 444 s. bei Mufeo Nazionale.)

S. Miniato al Monte:
Robbia, Luca della: Vier glafierte Thon-Reliefs: Klugheit, Gerechtigkeit, Stärke, Mäßigkeit (in der Grab-Kapelle des Kardinals von Portugal) 236, 237
Roffellino, Antonio: Grabmal des Kardinals von Portugal. . . . 324

Misericordia:
Majano, Benedetto da: S. Sebaftian und Madonna. Zwei Marmor-Statuen . . . . . 363a, c

Monte di Pietà:
Robbia, Andrea della: Pietà, Lünette aus glafiertem Thon. 262b

Museo Buonarroti:
Michelangelo Buonarroti: Madonna an der Treppe. Marmor-Relief 501b
Kentaurenkampf. Marmor-Relief 501c
Zwei Statuetten. Sog. Modelle zum „David" in der Akademie 512a, b
Zwei Modelle: Thon-Statuette einer Frau und kleine Stuck-Gruppe: Simon als Sieger über einen Philifter 531
Robbia-Werkftatt: Pomona. Statue aus glafiertem Thon 287b

Museo Nazionale (Bargello):
Bertoldo:
Kreuzigung Chrifti: Bronze-Relief 426a
Reiterfchlacht: Bronze-Relief . 426b
Sog. Arion: Bronze-Statuette . 427c
Beweinung Chrifti: Bronze-Relief 428a
Kinder-Bachanal: Bronze-Relief. 428b
Brunelleschi:
Das Opfer Ifaaks: Bronze-Relief 1a
M. Civitale: Der Glaube. Marmor-Relief 373
Der Erlöfer. Marmorne Relief-Büfte 376b
Defiderio da Settignano: Bildnis einer jungen Frau. Marmor-Büfte 307b
Marmor-Büfte eines Jünglings . 309b
Art des Defiderio da Settignano:
Bronzekopf eines Knaben . . . 312c
Donatello: David. Marmor-Statue . 42
S. Georg. Marmor-Statue von Or San Michele 46
Niccolo da Uzzano. Bemalte Thon-Büfte 51
Sitzender Löwe (Marzocco). Sandftein-Statue 56
S. Johannes der Täufer. Marmor-Statue 57a
S. Johannes der Täufer als Knabe. Sandftein-Relief 58b
Amor. Bronze-Statue 65
David. Bronze-Statue 73
Kreuzigung Chrifti. Bronze-Relief 94
Sog. Antonio de Narni. Bronze-Büfte 134a
Bildnis einer alten Frau. Bronzebüfte 134b
Bronzekopf eines bärtigen Mannes (fog. Marfyas) 547b
Bronze-Maske von einem Brunnen 547a
Bronze-Büfte eines Jünglings . . 547c
Ghiberti, Lorenzo: Das Opfer Ifaaks. Bronze-Relief 1b
Bronzener Reliquien-Schrein des h. Hyazinthus (Vorderfeite) . . 11b
Majano, Benedetto di: Krönung eines deutfchen Kaifers. Marmor-Relief (nicht von einem Florentiner Meifter um 1400) 20
Bildnis Pietro Mellinis. Marmor-Büfte 346b
Zwei Marmor-Gruppen: Putten zwifchen Kandelabern 353
Johannes der Täufer als Jüngling. Marmor-Statue 360b

Tafel

Florentiner Meifter um 1460: Männliches Bildnis. Pietra ferena-Relief 557a
Meifter der Pellegrini-Kapelle: Bemaltes Thon-Relief der Madonna 25
Michelangelo Buonarroti: Bachus mit einem Satyr. Marmor-Statue 505
Maria mit dem Kinde und dem kleinen Johannes. Marmor-Relief 513
Brutus. Marmor-Büfte 516
Apollo (? David). Unvollendete Marmor-Statue 520
Der Sieg. Unvollendete Marmor-Gruppe 523
Michelangelo Buonarroti (?): Adonis. Marmor-Statue 430b
Micheloꝛꝛo: S. Johannes der Täufer. Bronze-Statuette 169b
Mino da Fiefole: Bildniffe von Pietro und Giovanni Medici. Zwei Marmor-Büften. 380
Bildnis des Grafen della Luna. Marmor-Büfte 383a
Marmor-Relief der Madonna. (Knieftück) 390a
Marmor-Relief der Madonna (Knieftück) 390a
Madonna in Halbfigur. Marmor-Relief 393
Zwei marmorne Relief-Bildniffe 394
Pollaiuolo, Antonio: Herkules und Kakus. Bronze-Gruppe . . . 434b
Marfyas. Bronze-Statuette . . 435a
Bildnis eines jungen Kriegers. Thon-Büfte 435b
Robbia, Andrea della: Madonna in Halbfigur. Glafiertes Thon-Relief 253a
Madonna in Halbfigur. Glafiertes Thon-Relief 256
Madonna in Halbfigur mit Cherubim. Glafiertes Thon-Relief . 269
Robbia, Giovanni della: Verkündigung. Glafierte Thon-Lünette 279
Beweinung Chrifti. Glafierte Thon-Lünette 280
Robbia, Luca della Robbia: Petri Befreiung und Petri Tod. Zwei unvollendete Marmor-Reliefs . 203
Madonna in Halbfigur mit fchwebenden Engeln. Lünette aus glafiertem Thon 213
Madonna in Halbfigur. Glafiertes Thon-Relief (früher in Sta. Maria Nuova). 220a
Madonna in Halbfigur mit fchwebenden Engeln. Glafiertes Thon-Relief 220b
Madonna in Halbfigur. Glafiertes Thon-Relief. 222a
Madonna in ganzer Figur. Glafiertes Thon-Relief 224a
Knaben-Bildnis. Büfte aus glafiertem Thon 228a
Relief-Bildnis eines Mädchens aus glafiertem Thon 228b

Tafel

Madonna das Kind verehrend, von Engeln umgeben. Glafiertes Thon-Relief. 230a
Robbia-Werkftatt: Chriftus erfcheint Magdalena. Glafierte Thon-Lünette. (Nach Giov. Fr. Ruftici) 285a
Roffelino, Antonio: Anbetung des Kindes. Marmor-Relief. . . . 325a
Bildnis des Matteo Palmieri. Marmor-Büfte 327b
Marmor-Relief der Madonna in Halbfigur 329c
Johannes als Knabe. Marmor-Statuette 333b
Art des Ant. Roffellino: Madonna in Halbfigur. Marmor-Relief . . 337a
Madonna in Halbfigur. Marmor-Relief 164b
Sanfovino, Jacopo Tatti gen. S.: Bachus. Marmor-Statue . . . 541a
Vecchietta, Lorenzo di Pietro: Bildnis des Mariano Soccino . . . 494b
Verrocchio, Andrea del: David. Bronze-Statue 439
Bildnis eines Unbekannten. Thon-Büfte 442b
Bildnis einer jungen Florentinerin (Ginevra dei Benci?). Marmor-Büfte 443
Madonna in Halbfigur. Bemaltes Thon-Relief (früher in Sta. Maria Nuova) 444
Madonna in Halbfigur. Marmor-Relief 445
Tod der Francesca Tornabuoni und Übergabe des Neugebornen an den Vater. Zwei Marmor-Reliefs vom Grabmal der Francesca Tornabuoni 451

Museo dell' Opera:

Donatello: Sänger-Tribüne des Florentiner Doms. 83
Vier Marmor-Reliefs: Tanzende Putten. Details von Taf. 83, 84, 85, 86
Duccio, Agoftino di: Madonna in Halbfigur mit Engeln. Marmor-Relief 419a
Florentiner Meifter um 1425: Maria und Jofeph. Zwei Statuetten am Silber-Altar . . . . . 551 b,c
Micheloꝛꝛo: S. Johannes der Täufer. Statuette vom Silber-Altar . . 169a
Niccolo d'Areꝛꝛo (?): Verkündigung. Zwei Marmor-Statuetten . . . 15
Pagno di Lapo Portigiani: Madonna in Halbfigur. Marmor-Relief . 163b
Pollaiuolo, Antonio: Geburt Johannis des Täufers. Relief vom Silber-Altar 433a
Robbia, Andrea della: Madonna mit zwei Engeln in Halbfigur. Lünette aus glafiertem Thon . 264b

Tafel

Robbia, Luca della: Sänger-Tribüne des Florentiner Doms 194
Mufizierende Knaben und Mädchen. Zehn Marmor-Reliefs. Details von Taf. 194 . . . . 195—199
Verrocchio, Andrea del: Enthauptung Johannes des Täufers. Relief vom Silber-Altar 446a

Ogni Santi (Refektorium):
Duccio, Agoftino di: Marmor-Tabernakel (Madonna von anderer Hand) 420c

Opera del Battistero:
Micheloꝛꝛo: S. Johannes der Täufer als Kind. Thon-Statue . . . 174a

Or San Michele (aussen):
Ciuffagni: S. Jakobus. Marmor-Statue 18
Donatello: Drachenkampf. Marmor-Relief unter der Nifche S. Georgs 41c
S. Markus. Marmor-Statue . . 45
Ghiberti, Loreꝛꝛo: S. Matthäus und Johannes der Täufer. Zwei Bronze-Statuen 9
S. Stephanus. Bronze-Statue . 10
Nanni di Banco: S. Philippus. Marmor-Statue 36
Vier Heilige. Marmor-Gruppe . 37
S. Eligius. Marmor-Statue . . 38
Zwei Marmor-Reliefs. Predellen unter den Nifchen der vier Heiligen und des h. Eligius . . . 39
Nanni di Banco (?) und *Donatello:* S. Petrus. Marmor-Statue . . . 44
Niccolo d'Areꝛꝛo (?): Verkündigung. Zwei Marmor-Statuetten am Tabernakel des h. Matthäus . . . 16
Robbia, Luca della: Madonnen-Relief aus glafiertem Thon . . . 212
Wappen der Seidenweber-Zunft. Glafiertes Thon-Relief 233
Verrocchio, Andrea del: Chriftus und Thomas. Bronze-Gruppe . 450

Ospedale degli Innocenti:
Robbia, Andrea della: Sechs glafierte Thon-Reliefs, Wickelkinder darftellend 248, 249
Verkündigung. Thür-Lünette aus glafiertem Thon . . . . 265A P. L.
Robbia, Luca della: Madonna in Halbfigur. Glafiertes Relief . . 215a

Palazzo Bardi:
Robbia-Werkftatt: Glafiertes Thon-Relief nach Raffaels „Belle Jardinière" 284b

Palazzo Gianfigliazzi:
Defiderio da Settignano: Wappen-Schild der Gianfigliazzi 303

Palazzo Martelli:
Donatello: Johannes der Täufer als Jüngling. Marmor-Statue . . . 57b

Tafel

David. Marmor-Statue 79a
Wappen der Familie Martelli . 136
Roffellino, Antonio: Johannes als Knabe. Marmor-Büfte 334a
gegenüber Palazzo Martelli:
Mino da Fiefole: Marmor-Relief der Madonna. Knieftück 387b

Palazzo Medici-Riccardi (Hof):
Donatello (-Werkftatt): Ausrüftung des Ikarus. Triumph Amors. Kentaur mit Fruchtkorb. Bacchus auf Naxos. Odyffeus und Athena. Gefeffelter Afiat vor einem römifchen Feldherrn. Diomedes raubt das Pallium. Faun mit Bacchuskind. Acht Marmor-Reliefs . 87—90

Palazzo Pitti:
Roffellino, Antonio (?): Marmor-Brunnen im Treppenhaus 338

Palazzo Strozzi:
Defiderio da Settignano: Bildnisbüfte der Marietta Strozzi . . . 306b

Palazzo Vecchio (Hof):
Verrocchio, Andrea del: Knabe mit Fifch. Bronze-Statuette auf dem Brunnen . . . . . 439A P. L.

S. Gaetano (Compagnia del Bertello):
Robbia, Luca della (?): Madonna in Halbfigur. Glafiertes Thon-Relief 243b

Privat-Besitz (und Kunfthandel):
Bertoldo: Mars und Venus bei Vulkan. Stuck-Relief 430a
Defiderio da Settignano: Madonna in Halbfigur. Bemaltes Stuck-Relief 300a
Schüler und Nachfolger des Donatello: Madonna in Halbfigur. Bemaltes Thon-Relief 178b
Madonna mit Kind, Engel und Cherubim. Marmor-Relief. . . 180b
Micheloꝛꝛo: Madonna in Halbfigur. Marmor-Relief 172a
Madonna in Halbfigur. Marmor-Relief 173a
Mino da Fiefole: Bildnis einer jungen Florentinerin. Marmor-Büfte . . 398b
Frauenbildnis. Marmor-Relief . 399c
Robbia, Andrea della: Madonna das Kind verehrend. Glafiertes Thon-Relief 264a
Robbia, Luca della: Madonna in Halbfigur. Glafiertes Thon-Relief 221b

Früher Sammlung Demidoff (jetzt Ausland):
Robbia, Luca della: Madonna in Halbfigur. Glafiertes Thon-Relief aus der Sammlung Viviani . . 243a

Sto. Spirito:
Roffellino, Bernardo (?): Bildnis und Grabmal des Neri Capponi . . 319
Sanfovino, Andrea: Marmorner Sakraments-Altar 532

Tafel

Sta. Trinità:
Defiderio da Settignano: Maria Magdalena. Bemalte Holz-Statue . 310
Piero di Niccolo: Grabmal des Onofrio Strozzi 152
Robbia, Luca della: Marmor-Grabmal des Benozzo Federighi . . 235

Chiesa dei Vanchettoni:
Roffellino, Antonio: Chriftus als Knabe. Marmor-Büfte 333b
Johannes als Knabe. Marmor-Büfte 334b

Via dell' Agnolo:
Robbia, Luca della: Madonna in Halbfigur mit Engeln. Portal-Lünette aus glafiertem Thon. . 208

Via Cavour:
Defiderio da Settignano: Madonna in Halbfigur. Marmor-Relief. . 298

(Neben Palazzo Medici.)
Art des Defiderio da Settignano: Madonna in Halbfigur. Marmor-Relief 312b

Via Pietra Piana:
Donatello-Schüler: Madonna in Halbfigur. Thon-Relief. . . . 182a

Villa Careggi bei Florenz:
Verrocchio, Andrea del: Auferftehung Chrifti. Thon-Relief . . 551a

Forli.

S. Biagio (Girolamo):
Francesco di Simone: Grabmal der Barbara Manfredi 467a

Museum:
Francesco di Simone(?): Bildnis des Pino Ordelaffi. Marmor-Relief 466b
Roffellino, Antonio: Marmor-Sarkophag des h. Markolinus . . 321b

Fossombrone.

Dom:
Roffelli, Domenico: Marmor-Altar. 421b

Schloss Friedrichshof bei Cronberg.

Sammlung der Prinzessin von Hessen:
Robbia, Andrea della: Madonna in Halbfigur. Glafiertes Thon-Relief 268b

Genua.

Dom, S. Lorenzo, Johannis-Kapelle:
M. Civitale: Sechs Marmor-Statuen: Eva, Adam, Elifabeth, Jefaias, Zacharias, Habakuk . . . 377, 378

Hamburg.

Kunstgewerbemuseum:
Robbia, Andrea della: Madonna in Halbfigur. Glafiertes Thon-Relief 256

Tafel

Hingham Court (England).

Sammlung des Mr. Gambier Parry:
Meifter der Marmor-Madonnen: Marmor-Relief der Madonna . . 424b

Impruneta bei Florenz.

Kirche:
Robbia, Luca della: Kreuzigung Chrifti. Glafiertes Thon-Relief. 234b
Zwei Tabernakel aus Marmor, Bronze und glafiertem Thon . 234a, c

Krefeld.

Kaiser-Wilhelm-Museum:
Robbia, Luca della: Madonna das Kind verehrend, von Engeln umgeben. Glafiertes Thon-Relief (früher Sammlung des Herrn von Beckerath, Berlin). 230b

Lille.

Musée Wicar:
Donatello: Tanz der Salome. Marmor-Relief 60b

London.

Royal Academy:
Michelangelo Buonarroti: Maria mit dem Kinde und dem kleinen Johannes. Marmor-Relief . . . 514

Sammlung des Mr. Alfred Beit:
Pollaiuolo, Antonio: Bronze-Statuette des ausruhenden Herkules 434a

Sammlung des Mr. Pierpont Morgan (z. Z. London):
Pollaiuolo, Antonio: Bronze-Statuette des ausruhenden Herkules 434c
Paris. Bronze-Statuette . . . 549d

Sammlung des Mr. Charles Robinson:
(Donatello-Werkftatt Taf. 95a f. bei Paris, Sammlung des Comte Camondo.)
(Defiderio da Settignano Taf. 309a f. bei Paris, Sammlung des Mr. R. Kann.)

Sammlung des Lord Wemyss:
Defiderio da Settignano: H. Katharina. Marmor-Relief 296b
Stuck-Modell zur Bildnis-Büfte der Prinzeffin von Urbino (im Mufeum in Berlin). 301

Sammlung des Herzogs von Westminster:
Donatello: Bronze-Büfte eines Amor 64

South Kensington Museum, jetzt **Victoria- und Albert-Museum:**
Bertoldo: Erziehung Amors. Bronze-Relief 430b
M. Civitale: Marmor-Fries mit männlichem Bildnis 370b

Tafel

Defiderio da Settignano: Madonna in Halbfigur. Relief in Pietra di Macigno. (Moderne Nachbildung?) 300b
Thon-Statuette der Madonna. (Fälfchlich A. Roffellino gen.) 330A P. L.
Defiderio da Settignano (?): Ein Marmor-Kamin 311b
Donatello: Sog. h. Cäcilie. Thon-Büfte 52
Bronzene Putto-Statuette . . . 63a
Pietà. Marmor-Relief 66
Marmor-Relief der Madonna in Halbfigur 69
Thronende Madonna mit Engeln und Heiligen. Farbiges Stuck-Relief 70a
Schlüffelübergabe an Petrus. Marmor-Relief 77
Bronzene Spiegelkapfel (Satyr und Bachantin in Halbfigur) . . . 91a
Madonna das Kind anbetend. Unbemaltes Thon-Relief 98
Beweinung Chrifti. Bronze-Relief 137a
Thon-Skizze für einen Altar mit der Stäupung und Kreuzigung Chrifti 138
Donatellos Werkftatt (Schüler): Madonna in Halbfigur. Marmor-Relief 69a
Martyrium S. Sebaftians. Marmor-Relief (alte Kopie) 96b
Donatello-Nachfolger: Madonna in Halbfigur. Marmor-Relief . . . 164a
Madonna mit Kind und mufizierenden Engeln. Marmor-Relief . 179a
Madonna mit Engeln. Unbemaltes Stuck-Relief 185a
(Meifter der unartigen Kinder:) Kinder-Gruppe. Thon 187b
Leonardo da Vinci: Allegorie der Zwietracht. Unbemaltes Stuck-Relief 449
Majano, Benedetto da: Geburt Johannis des Täufers. Thon-Relief 345b
Madonna in Halbfigur. Thon-Relief 366a
Florentiner Meifter vom Ende des 15. Jahrhunderts: Zwei Spiegel plaftifcher Umrahmung 553
Florentiner Meifter um 1540: Bildnis eines jungen Florentiners. Halbfigur. Thon 544
Florentiner Thonbildner: Madonna mit Engeln. Kleiner Thon-Altar 26
Madonna zwifchen zwei Heiligen. Kleiner Thon-Altar 27a
Sündenfall. Drei Thon-Reliefs an einer Truhenwand 27c
Thon-Statuette der Madonna. . 29b
Michelangelo Buonarroti: Eros (od. Apollo?). Marmor-Statue . . . 504
Michelozzo: Zwei betende Engel in Halbfigur. Marmor-Statuen vom Grabmal Aragazzi 168a,c

Tafel

Robbia, Andrea della: Madonna in ganzer Figur fitzend. Glafiertes Thon-Relief 255
Robbia, Giovanni della: Anbetung der Könige. Glafierter Thon-Altar 274
Robbia, Luca della: Madonna in einer Nifche ftehend. Unbemaltes Thon-Relief 192a
Anbetung des Kindes und Verkündigung an die Hirten. Glafiertes Thon-Relief 193b
Madonna in ganzer Figur fitzend. Glafiertes Thon-Relief 200b
Art des Luca della Robbia: Thon-Statuette der fitzenden Madonna 244b
Roffellino, Antonio: Marmor-Tabernakel 323
Bildnis des Arztes Giovanni di San Miniato. Marmor-Büfte 328A P. L.
Verrocchio, Andrea del: Thon-Modell zum Grabmal Forteguerri . 454a
S. Hieronymus. Thon-Statuette 459a
Bildnis eines Jünglings. Thon-Büfte 460b
Werkftatt des Verrocchio: Magdalena von Engeln emporgetragen. Thon-Relief 461b

Loreto.

Dom:

Majano, Benedetto da: Marmorner Wandbrunnen 347b
Zwei glafierte Thon-Lünetten: Johannes und Lukas in Halbfigur. 349
Sanfovino, Andrea: Marmor-Dekoration der Cafa Santa. 535

Lucca.

Dom S. Martino:

M. Civitale: Bildnis des Pietro d'Avenza. Marmor-Relief . . . 367a
Grabmal des Pietro a Noceto . . 368a
Marmor-Kanzel 368b
Anbetende Engel. Zwei Marmor-Statuen vom Sakramentsaltar . 369
Grabmal des Domenico Bertini . 370a
S. Sebaftian. Marmor-Statue . . 371
Altar des h. Regulus 374
Quercia, Jacopo della: Grabmal der Ilaria del Carretto 471a

S. Frediano:

Quercia, Jacopo della: Marmor-Grabplatten des Lorenzo Trenta und feiner Gemahlin 471b,c
Marmor-Altar (obere Hälfte) in der Sakramentskapelle 472
Marmor-Reliefs, Predella des des Marmor-Altars (Taf. 472) . 473

S. Michele:

M. Civitale: Madonnen-Statue (außen am Chor) 372a

Tafel

Museum (Pinakothek):
M. Civitale: Verkündigung. Marmor-Relief 375b
Marmor-Büſte des Erlöſers . . 376a
Robbia-Werkſtatt: Zwei glaſierte Thon-Statuen: Sitzende Putti mit Früchten . . . . . 287a, c

S. Romano:
M. Civitale: Grabmal des h. Romanus 375a

Sta. Trinità:
M. Civitale: Madonna della Toſſe. Marmor-Statue. Knieſtück . . 372b

Lyon.

Museum:
Mino da Fieſole: Marmor-Büſte eines Jünglings als Johannis der Täufer 399b
Art des A. Roſſellino: Stuck-Büſte eines Kindes 340a

Mailand.

Museo archeologico ed artistico del Castello Sforzesco:
Duccio, Agoſtino di: Die Sibylle vor Kaiſer Auguſtus. Marmor-Relief 411b
Florentiner Meiſter um 1540: Bildnis Michelangelos. Bronze-Büſte 500c
Micheloꝛꝛo: Portal des Mediceer-Palaſtes 174

Mantua.

Palazzo Cavriani:
Francesco di Simone: Marmor-Ciborium 467b

Modena.

Dom:
Duccio, Agoſtino di: Vier Scenen aus dem Leben des h. Gimignano. Marmor-Relief 411a

Museo Estense:
Bertoldo: Wappenhüter (nicht reitender Herkules). Bronze-Gruppe 429a

Montepulciano:

S. Agostino:
Micheloꝛꝛo: Portal-Lünette. Maria zwiſchen zwei Heiligen 171b

Dom:
Micheloꝛꝛo: Grabfigur des Bartolommeo Aragazzi und zwei Marmor-Reliefs, einen Puttenfries darſtellend 165
Zwei Marmor-Reliefs: Abſchied der Gattin Bartolommeo Aragazzis und die Madonna ſegnet B. Aragazzi 166
Zwei Marmor-Statuen: Leuchterträger. (Tugenden?) 167

Tafel

Chriſtus ſegnend. Marmor-Statue 168b
(Taf. 165—168b [wie 168a, c heute London, South Kenſington Muſeum] gehörten zum Grabmal Aragazzi; heute an verſchiedenen Orten der Kirche aufgeſtellt.)

Monte San Savino.

Hauptkirche:
Sieneſer Meiſter um 1520(?): Madonna in Wolken und vier Heilige. Glaſierter Thon-Altar . . 288

München.

National-Museum:
Robbia, Luca della: Anbetung des Kindes und Verkündigung an die Hirten. Glaſiertes Thon-Relief . 193

Narni.

Dom:
Vecchietta, Loreꝛꝛo di Pietro: Zwei bemalte Holz-Statuen: S. Antonius und S. Bernardin . . . 492a, c

Neapel.

S. Angelo a Nilo:
Donatello und Micheloꝛꝛo: Grabmal des Kardinals Rinaldo und Brancacci 54
Donatello: Himmelfahrt Mariä. Detail von Taf. 54 . . . . . 67b

Monte Oliveto (Cappella Piccolomini):
Roſſellino, A., und *Majano, Benedetto da:* Grabmal der Maria von Aragonien 355
Verkündigung. Marmor-Altar . 356
Roſſellino, Antonio: Anbetung der Hirten. Marmor-Altar 335

Museo Nazionale:
Adriano Fiorentino: Bildnis Ferdinand I. (nicht II.) von Aragonien. Bronze-Büſte 432b
Pollaiuolo, Antonio: David. Bronze-Statuette 549c

New York.

Metropolitan-Museum:
Robbia, Luca della: Madonna in Halbfigur. Glaſiertes Thon-Relief 227a

Sammlung von Mr. Havemeyer:
Mino da Fieſole: Marmor-Relief der Madonna 556a

Oxford.

Ashmolean-Museum:
Florentiner Meiſter um 1540: Bildnis Michelangelos. Bronze-Büſte 500a
Robbia, Luca della: Madonna zwiſchen anbetenden Engeln. Stuck-Relief 191a

Tafel

Padua.

S. Antonio, Il Santo. Hochaltar:
Rekonftruktion des Hochaltars von Camillo Boito 151b
Donatello und feine Werkftatt: Mufizierende Engel. Zwölf Bronze-Reliefs 114, 115, 116
Symbole der vier Evangeliften. Vier Bronze-Reliefs . . . 117, 118
Pietà. Bronze-Relief. 119
Hoftien-Wunder. Heilung des Zornigen. Zwei Bronze-Reliefs 120, 121
Herz des Geizigen. Zeugnis des Neugeborenen. Zwei Bronze-Reliefs 122, 123
Bronze-Kruzifix 124
Fünf Bronze-Statuen: Madonna, S. Antonius, S. Franciscus, Sta. Juftina, S. Daniel . . . . 125—129
Zwei Bronze-Statuen: S. Ludwig, S. Prosdocimus 130
Grablegung Chrifti. Bemaltes Stein-Relief 131

Platz vor S. Antonio:
Donatello: Reiter-Statue des Gattamelata 112a
Bronze-Büfte des Gattamelata. Detail von Taf. 112a 113

Palazzo della Ragione:
Holzpferd, früher Donatello zugeschrieben 112b

Paris.

Bibliothèque Nationale:
Mino da Fiefole: Frauen-Bildnis. Marmor-Relief 399b
(Roffellino, Ant. [?], Taf. 308b f. bei Petersburg, Sammlung Botkine.)

Louvre:
Bertoldo: Madonna mit mufizierenden Engeln. Bronze-Relief . . 428c
Art des Bertoldo: Madonna in Halbfigur vor einer Nifche. Bronze-Relief 431a
Donatello: Bildnis eines Römers. Marmor-Relief 93b
Madonna in Halbfigur. Bemaltes Thon-Relief . . . . . 96A P. L.
Madonna in Halbfigur. Bronze-Relief 97
Donatello-Schüler: Madonna in Halbfigur, das Kind anbetend . . . 175
Duccio, Agoftino di: Madonna in Halbfigur mit Engeln. Marmor-Relief 419
Madonna in Halbfigur mit Engeln. Marmor-Relief (früher Kirche von Anvillers) 420a
Filarete, Antonio: Madonna zwifchen Engeln. Bronze-Relief 187c
Majano, Benedetto da: Bildnis des Filippo Strozzi. Marmor-Büfte . 357b
Relief der Madonna in Halbfigur 365
Florentiner Meifter um die Mitte des 15. Jahrhunderts: Bildnis einer jungen Florentinerin. Holz-Büfte 554a
Bildnis einer jungen Florentinerin. Thon-Büfte 554b
Florentiner Meifter um 1540: Bildnis Michelangelos. Bronze-Büfte 500b
Sienefer Meifter der zweiten Hälfte des Quattrocento: Madonna in Halbfigur. Marmor-Relief . . 499a
Florentiner Thonbildner: Thon-Statuette der Madonna 29a
Michelangelo Buonarroti: Zwei Sklaven. Marmor-Statuen . 519, 519A P. L.
Micheloззo: Madonna in Halbfigur. Stein-Relief 173c
Mino da Fiefole: S. Johannes als Knabe. Marmor-Büfte 383b
Marmor-Relief der Madonna . . 387a
Marmor-Relief der Madonna . . 390
Marmor-Büfte der h. Katharina . 395a
Robbia, Luca della: Madonna zwifchen Engeln. Unbemaltes Thon-Relief 192b
Madonna mit vier Heiligen. Thon-Relief 217a
Roffellino, Antonio: Pietra ferena-Relief des Chriftus-Knaben . . 312a
Vecchietta, Lorenzo di Pietro: S. Chriftopherus. Bemalte Holz-Statue 492b
Verrocchio, Andrea del: Zwei fchwebende Engel. Thon-Modelle fürs Grabmal Forteguerri 455
Verrocchio und Leonardo: Scipio. Marmor-Relief eines jungen Kriegers 463c

Im Kunsthandel:
Robbia, Luca della: Anbetung des Kindes. Glafiertes Thon-Relief 548b

Sammlung der Mme. E. André:
Donatello: Martyrium S. Sebaftians. Bronze-Relief 96a
Zwei Leuchter tragende Putten. Bronze-Statuen . . . . . P. L.
Bildnis Ludovicos III. Gonzaga. Bronze-Büfte 133
Donatellos Nachfolger: Madonna mit Kind, Engel und Cherubim. Marmor-Relief 180a
Robbia, Luca della: Madonna in Halbfigur. Glafiertes Relief . . 215b
Verrocchio: Vier Marmor-Statuen: Tugenden (vom Grabmal der Francesca Tornabuoni) 451

Sammlung der Marchesa Arconati:
Defiderio da Settignano: Chriftus und Johannes als Knaben. Marmor-Relief (früher Florenz, Slg. der Marchefa Niccolini) . . . 291

Tafel

Donatello-Schüler: Madonna mit Kind, Engel und Cherubim. Marmor-Relief 179b

Sammlung des Comte Camondo:
Donatello: Kreuzigung Chriſti. Bronze-Relief 95a

Sammlung des M. Gustave Dreyfus:
Deſiderio da Settignano: Marmor-Relief der Madonna 296a
Marmor-Büſte eines Knaben . . 308a
Florentiner Meiſter vom Ende des 15. Jahrhunderts: Bildnis einer jungen Florentinerin. Thon-Büſte 554c
Mino da Fieſole: Bildnis des Diotiſalvi Neroni. Marmor-Büſte . 384
Marmor-Relief der Madonna . . 390
Zwei Marmor-Reliefs, Tugenden darſtellend . . . . . 391a, c
Roſſellino, Antonio: Thon-Statuette der Madonna . . . . 330A, b P. L.
Verrocchio, Andrea del: Thon-Statuette eines Putto 440
Bildnis des Giuliano Medici. Thon-Büſte . . . . . 443A P. L.
Werkſtatt des Verrocchio: Bildnis einer jungen Frau (Colleoni?). Marmor-Relief 464a

Sammlung des M. Foulc:
Adriano Fiorentino: Venus. Bronze-Statuette 433b
Bertoldo: Löwenkampf. Bronze-Gruppe 549e
Deſiderio da Settignano: Madonna in Halbfigur. Marmor-Relief . . 297
Robbia, Luca della: Madonna das Kind verehrend, von Engeln umgeben. Glaſiertes Thon-Relief . 231
Verrocchio, Andrea del: Bildnis einer jungen Frau. Thon-Büſte . 443A P. L.

Sammlung des M. R. Kann:
Deſiderio da Settignano: Knaben-Büſte aus Marmor (früher London, Sammlung von Sir Ch. Robinſon) 309a
Vecchietta, Lorenzo di Pietro: Auferſtehung Chriſti. Bronze-Relief 495b

Sammlung des Baron Schickler:
Mino da Fieſole: Bildnis des Aſtorgio Manfredi. Marmor-Büſte . . 552b

Peretola bei Florenz.

Kirche:
Robbia, Lucca della: Tabernakel aus Marmor, Bronze und glaſiertem Thon 209

Perugia.

S. Bernardino:
Duccio, Agoſtino di: Faſſade. (Geſamt-Anſicht) 416
Acht Marmor-Reliefs. Details der Faſſade. (Taf. 416) 417, 418

Tafel

Sta. Maria di Monteluce (vor Perugia):
Francesco di Simone: Marmor-Ciborium 468

Universitäts-Museum:
Leonardo da Vinci: Stäupung Chriſti. Bronze-Relief 448

Petersburg.

Eremitage:
Donatello: Bronzene Putto-Statuette 63b
Michelangelo Buonarroti: Der kauernde Jüngling. Unvollendete Marmor-Statue 506b

Sammlung Botkine:
Roſſellino, Antonio: Marmor-Büſte eines Knaben 308b

Pisa.

Campo Santo:
Florentiner Meiſter um 1450: Weibliches Bildnis (fälſchlich Iſotta da Rimini gen.). Marmor-Büſte . . 552a

Sta. Maria della Spina:
Guardi, Andrea di Francesco (nicht Buggiano Cavalcanti): Klugheit und Gerechtigkeit. Zwei Sockel-Reliefs. Marmor 159
Stärke und Gerechtigkeit. Zwei Sockel-Reliefs. Marmor . . . 160
Mäßigkeit und Glaube. Zwei Sockel-Reliefs. Marmor . . . 161

S. Stefano dei Cavalieri:
Donatello-Werkſtatt: S. Luparus (Roffore). Büſte aus getriebenem Kupfer 101b

Piſtoja.

Dom (S. Jacopo):
Robbia, Andrea della: Madonna von Engeln gekrönt. Lünette aus glaſiertem Thon 271
Roſſellino, Antonio: Bildnis des Donato dei Medici 329b
Verrocchio, Andrea del: Grabmal des Kardinals Niccolo Forteguerri 453
Werkſtatt des Verrocchio: Zwei Putten mit Inſchrift-Tafel: Marmor-Relief unter dem Grabmal Forteguerri 456b

S. Domenico:
Roſſellino, Antonio und Bernardo: Grabmal des Filippo Lazzari . 321a
Roſſellino, Bernardo (?): Grabmal des Lorenzo da Ripafratte . . 320b

S. Giovanni Fuorcivitas:
Robbia, Luca della: Begegnung der Maria und Eliſabeth. Glaſierte Thon-Gruppe 232

Tafel

Istituto Forteguerri (Liceo F.):
Verrocchio, Andrea del: Marmorne Bildnis-Statue des Kardinals Forteguerri 454b

Ospedale del Ceppo:
Robbia, Giovanni della: Werke der Barmherzigkeit. Vier glafierte Thon-Reliefs 278

Stadthaus (Palazzo del Comune):
Nachfolger des Verrocchio: Marmor-Relief. Stadtwappen 465b

Prato.

Dom, außen:
Donatello und Micheloꝛꝛo: Außenkanzel 78
Sieben Marmor-Reliefs: Tanzende Putten. Details von Taf. 78. 79—82a
Donatello: Bronzenes Pilafter-Kapitäl. Detail von Taf. 78 . . . 82b
Robbia, Andrea della: Madonna zwifchen S. Stephanus und Laurentius. Lünette aus glafiertem Thon 266

Innen:
Majano, Benedetto da: Madonna dell' Ulivo. Thon-Statue . . . 350a
Majano, Giovanni da: Pietà. Marmor-Relief 350b
Mino da Fiefole: Marmor-Kanzel und zwei Reliefs derfelben: Tanz der Salome und Überbringung des Johannishauptes 386
Roffellino, Antonio: Mariä Gürtelfpende, Stephani Steinigung und Leichenfeier. Drei Marmor-Reliefs an Minos Kanzel 336

S. Maria delle Carceri:
Robbia, Andrea della: Zwei glafierte Thon-Reliefs: S. Lukas und Johannes der Evangelift 267

Rimini.

S. Francesco:
Duccio, Agoftino di: Grabmal der Ifotta da Rimini 412a
Grabmal des Sigismondo Malatefta 413a
Zwei dekorierte Pilafter und die Umrahmung einer Grabtafel . 413c, d
Zwei Marmor-Reliefs. Details von Taf. 413a 414
Drei Marmor-Reliefs. Details von den Halbpfeilern 415

Rom.

S. Agostino, im Hof:
Mino da Fiefole: Grabmal des Giacomo Ammanati (oberer Teil) 409

Sti. Apostoli:
Mino da Fiefole und Andrea Bregno: Marmornes Votiv-Relief vom Grabmal des Pietro Riario . . 408

Tafel

Sta. Balbina:
Mino da Fiefole: Kreuzigung Chrifti. Marmor-Relief 406a

Sta. Cecilia:
Mino da Fiefole: Grabmal des Niccolo Forteguerri 404

S. Giovanni in Laterano:
Ghini, Simone: Bronzene Grabplatte Papft Martins V. . . . 190

Sta. Maria in Aracoeli:
Donatello: Grabplatte des Giovanni Crivelli. Marmor-Relief . . . 59a

Sta. Maria Maggiore:
Mino da Fiefole: Marmor-Ciborium (Rekonftruktion) und vier Reliefs von demfelben 400a-e
Vier Marmor-Reliefs: Schneewunder, Geburt Chrifti, Anbetung der Könige, Mariä Himmelfahrt. Details von Taf. 400a . . . 401, 402
Fünfzehn Marmor-Reliefs: Heilige darftellend und wappenhaltende Putten. Details von Taf. 400a 403

Sta. Maria sopra Minerva:
Marini, Michele: S. Sebaftian. Marmor-Statue 540b
Michelangelo Buonarroti: Chriftus. Marmor-Statue 514
Mino da Fiefole: Grabmal des Francesco Tornabuoni 405b
Madonna in Halbfigur. Marmor-Relief vom Grabmal des Kardinals Ferrici (im Hof) 406c

Sta. Maria del Popolo:
Raphael und *Lorenꝛetti, Lorenꝛo di Ludovico:* Jonas. Marmor-Statue (Cappella Chigi) 539a
Chriftus und die Samariterin. Bronze-Relief (Cappella Chigi) . 539b
Mino da Fiefole: Madonna in Halbfigur. Marmor-Relief vom Grabmal des Criftofero della Rovere 406b
Sanfovino, Andrea: Grabmal des Kardinals Ascanio Sforza . . . 533
Grabmal des Kardinals Girolamo Baffo 534

Sta. Maria in Trastevere:
Mino da Fiefole: Marmor-Tabernakel 389b

S. Marco:
Mino da Fiefole und Giovanni Dalmata: Marmor-Tabernakel . . 407b

Museo industriale ed artistica:
Mino da Fiefole: Vier Marmor-Reliefs: Scenen aus dem Leben des h. Hieronymus (vom Hieronymus-Altar, früher in Sta. Maria Maggiore) 410

Tafel

Palazzo Rondanini (Hof):
Michelangelo Buonarroti: Pietà. Unvollendete Marmor-Gruppe . 528

Palazzo di Venezia:
Mino da Fiefole: Bildnis Pauls II. Marmor-Büfte 405a

S. Peter (S. Pietro in Vaticano):
Donatello: Sakraments-Tabernakel (Cappella de' Canonici) 76
Filarete, Antonio: Bronze-Thür der Hauptpforte 188
Tod Petri und Pauli. Zwei Bronze-Reliefs. Details von Taf. 188 . 189
Michelangelo Buonarroti: Marmor-Gruppe der Pietà 508
Pollaiuolo, Antonio: Bronze-Grabmal Papft Sixtus' IV. 436
Grabmal Papft Innocenz' VIII. . 437

Krypta (Vatikanifche Grotten):
Mino da Fiefole: Glaube und Liebe. Zwei Marmor-Reliefs . . . . . 407 a,c

S. Pietro in Vincoli:
Michelangelo Buonarroti: Grabmal Papft Julius' II. (untere Hälfte) . 517
Marmor-Statue des Mofes. Detail von Taf. 517 518

Vatikan (Appartamenti Borgia):
Robbia, Luca della Robbia d. J.: Maria betend. Glafiertes Thon-Altärchen 283

Im Handel:
Filarete: Petrus und Paulus mit kniendem Priefter. Marmor-Relief 550a

San Gimignano.

S. Agostino:
Majano, Benedetto da: Marmor-Altar des h. Bartoldus 362

Dom Collegiata:
Majano, Benedetto da: Marmor-Altar der h. Fina 342

Siena.

Chiefa di Montagnefe f. Regie Scuole.

Convento del Carmine:
Cozzarelli: S. Sigismund. Bemalte Holz-Statue 497c

Convento dell' Osservanza bei Siena:
Cozzarelli: Beweinung Chrifti. Thon-Gruppe 497a
Robbia, Andrea della: Krönung Mariä. Glafierter Thon-Altar . 261

Dom, Außen:
Donatello-Schüler: Madonna in Halbfigur. Marmor-Relief über dem Seiten-Portal. 176

Tafel

Dom, Innen:
A. Bregno und Michelangelo: Marmor-Altar Piccolomini 509
Michelangelo: Fünf Statuetten. Details von Taf. 509 510
Donatello: Grabplatte des Giovanni Pecci. Bronze-Relief 59b
Johannes der Täufer. Bronze-Statue 135
Federighi, Antonio: Zwei marmorne Weihwafferbecken 485
Richtung des Federighi: Marmorner Taufbrunnen 487
Federighi und Pietro del Minella: Marmor-Grabmal des Carlo Bartoli 486b
Francesco di Giorgio: Zwei Bronze-Statuen: Leuchtertragende Engel auf dem Haupt-Altar 496
Imola, Giovanni di Francesco da: Lukas der Evangelift. Marmor-Relief 482c
Neroccio di Bartolommeo: Marmor-Grabmal des Tommafo Piccolomini 489b
S. Katharina Marmor-Statue . 490b
Stefano, Giovanni di: S. Anfanus. Marmor-Statue 490c
Zwei Bronze-Statuen. Leuchtertragende Engel neben Vecchiettas Ciborium auf dem Haupt-Altar . 494a
Turino, Giovanni di: Vier Marmor-Reliefs: Matthäus, Markus, Johannes und Paulus . . . 482a, b, d, e
Urbano da Cortona: Sechs Marmor-Reliefs: Darftellungen aus dem Leben Mariä 488a
Vecchietta, Lorenzo di Pietro: S. Johannes der Evangelift. Marmor-Relief 493b
Bronze-Ciborium auf dem Haupt-Altar. (Die Engel von Giov. di Stefano) 494a

S. Domenico:
Majano, Benedetto da: Marmor-Ciborium 348a
Zwei Marmor-Statuen: Leuchtertragende Engel . . . . . 348b, c
Stefano, Giovanni di: Marmor-Tabernakel (in der Cappella di Sta. Catarina) 491

Fontegiusta:
Marrina (Lorenzo di Mariano): Marmorner Hoch-Altar 498
Neroccio di Bartolommeo: Madonna in Halbfigur, mit anbetenden Engeln. Marmor-Relief . . . 490a

S. Francesco:
Urbano da Cortona: Marmor-Grabmal des Criftofero Felici . . . 488b

Tafel

S. Giovanni (Baptifterium):
Quercia, Jacopo della: Taufbrunnen mit Ciborium 474a
Donatello: Tanz der Salome. Bronze-Relief am Taufbrunnen . . . 60a
Fünf Bronze-Statuetten: Glaube, Hoffnung und drei fpielende Putten (am Taufbrunnen), vgl. Berlin, K. F.-Mufeum 61, 62
Ghiberti, Lorenzo: Taufe Chrifti, Johannes vor Herodes. Zwei Bronze-Reliefs (am Taufbrunnen) 8
Quercia, Jacopo della: Zacharias im Tempel. Bronze-Relief. . . . 474b
Fünf Marmor-Reliefs: König David und vier Propheten (am Taufbrunnen) 475
Turino, Giovanni di: Zwei Bronze-Reliefs: Johannes des Täufers Geburt und Predigt (am Taufbrunnen) 479
Vier Bronze-Statuetten: Zwei Tugenden und zwei Putten (am Taufbrunnen) . . . . . 480, 481a, c

Loggia dei Nobili:
Federighi, Antonio: Drei Marmor-Statuen: S. Anfano, S. Savino, S. Vittore 483
Relief-Schmuck der Steinbank (Vorderfeite und Rückwand). . 484
Urbano da Cortona: Steinbank mit vier Reliefs: Tugendgeftalten an der Vorderfeite der Lehne . . 489a
Vecchietta, Lorenzo di Pietro: Zwei Marmor-Statuen: Petrus und Paulus . . . . . 493a, c

Museo dell' Opera:
Cozzarelli: Johannes der Täufer knieend. Holz-Statue 497b
Quercia, Jacopo della: Taf. 469b-f bis 470 f. bei Palazzo Publico.

Osservanza f. Convento dell' Offervanza.

Palazzo Publico:
Quercia, Jacopo della: Drei Marmor-Reliefs: Temperantia, Sapientia, Juftitia und zwei marmorne Freigruppen. Teile der Fonte Gaia 469b-f
Fünf Marmor-Reliefs: Madonna, zwei Engel, Vertreibung aus dem Paradies und Fides. Teile der Fonte Gaia. Vorher im Mufeo dell' Opera aufgeftellt 470
Roffellino, Bernardo: Marmorne Thür-Umrahmung 316a
Turini, Giovanni di: Weihwafferbecken mit figürlichem Schmuck 481b

Piazza del Campo:
Quercia, Jacopo della: Fonte gaia. (Zuftand vor der Reftauration) . 469

Tafel

Regie Scuole (Via del Pozzo):
Neroccio di Bartolommeo (?): S. Niccolo. Bemalte Holz-Statue . . 499b

Spedale della Scala:
Vecchietta, Lorenzo di Pietro: Chriftus. Bronze-Statue 495a

Solarolo (bei Faenza).

Stadthaus:
Roffellino, Antonio: Marmor-Tabernakel mit der Madonna in Halbfigur 332

Turin.

Armeria:
Riccio, Andrea Briosco (nicht Donatello): Bronzener Schwertgriff 91b

Museo archeologico:
Michelangelo Buonarroti (?): Der fchlafende Amor. Marmor-Statue 430a

Pinakothek:
Defiderio da Settignano: Madonna in Halbfigur. Marmor-Relief. . 299

Urbino.

S. Domenico:
Robbia, Luca della: Madonna und vier Heilige. Lünette aus glafiertem Thon 216

Palazzo Ducale:
Meifter der Marmor-Madonnen (?): Marmor-Büfte eines Jünglings . 425a
Roffelli, Domenico: Grabmal der Calapatriffa Santuzzi (früher in S. Domenico) 421a
Zwei Marmor-Kamine 422

Venedig.

Campo di S. Giovanni e Paolo:
Verrocchio, Andrea del: Reiter-Denkmal des Colleoni 457
Kopf des Colleoni. Detail von Taf. 457 458

S. Giobbe:
Werkftatt des Luca della Robbia: Decke einer Kapelle aus glafiertem Thon mit Gott-Vater und den vier Evangeliften in Halbfigur . 238

S. Giovanni e Paolo:
Piero di Niccolo und Giovanni di Martino: Grabmal des Dogen Tommafo Mocenigo 153

S. Giuliano:
Sanfovino, Jacopo Tatti gen. S.: Monument des Tommafo da Ravenna 443

Sta. Maria del Carmine:
Leonardo da Vinci: Beweinung unter dem Kreuz. Bronze-Relief . . 447

Tafel

Sta. Maria gloriosa de' Frari:
Donatello: S. Johannes der Täufer. Bemalte Holz-Statue 132a
Meiſter der Pellegrini-Kapelle: Grabmal des Beato Cariſſimo da Chioggia 28

Verna im Caſentino.

Engels-Kirche:
Robbia, Andrea della: Mariä Gürtelſpende. Glaſierter Thon-Altar . 258

Haupt-Kirche:
Robbia, Andrea della: Anbetung des Kindes. Glaſierter Thon-Altar . 250
Verkündigung. Glaſierter Thon-Altar 251

Kirche der Wundmale:
Robbia, Andrea della: Kreuzigung Chriſti. Glaſierter Thon-Altar . 259

Verona.

S. Anastasia (Pellegrini-Kapelle):
Meiſter der Pellegrini-Kapelle: Anbetung der Könige und Geburt Chriſti. Unbemalte Thon-Reliefs 22
Kreuzabnahme und Grablegung. Unbemalte Thon-Reliefs . . . 23
Roſſo, Giovanni di Bartolo: Grabmal des Corteſia Sarego . . . 156

S. Fermo maggiore:
Roſſo, Giovanni di Bartolo: Grabmal des Brenzoni 155

Viterbo.

Madonna della Quercia (bei Viterbo):
Robbia, Andrea della: Madonna mit zwei Heiligen. Lünette aus glaſiertem Thon 273a

Volterra.

Dom:
Mino da Fieſole: Zwei Marmor-Statuen: Leuchtertragende Engel 392a, b

Tafel

S. Girolamo:
Robbia, Giovanni della: Jüngſtes Gericht. Glaſierter Thon-Altar . 275

Wien.

K. u. K. Hofmuseum:
Bertoldo: Bellerophon. Bronze-Gruppe 429b
Donatello (Werkſtatt): Grablegung Chriſti. Bronze-Relief . . 95b, 95A
Filarete, Antonio: Zwei Bronze-Reliefs: Chriſtus als Schmerzensmann und Odyſſeus mit dem Bettler ringend . . . . . 550b, c
Roſſellino, Antonio: Marmor-Relief der Madonna in Halbfigur . . 331a

Sammlung des Herrn G. Benda:
Deſiderio da Settignano: Marmor-Büſte eines lachenden Knaben . 292
Werkſtatt des Verrocchio: Thon-Statuette eines Putto mit Früchten 462a

Sammlung des Herrn Dr. Figdor:
Robbia, Luca della: Spiegel-Umrahmung aus glaſiertem Thon . 548a

Sammlung des Fürsten Liechtenſtein:
Bertoldo: Wappenhalter (nicht Herkules). Bronze-Statuette . . . 427b
Majano, Benedetto da: Thon-Statuette der Madonna 352a
Zwei Thon-Statuetten: Glaube und Keuſchheit . . . . . 360a, c
Thon-Statuette der Keuſchheit . 364a
Mino da Fieſole: Marmor-Relief der Madonna 390
Robbia, Andrea della: Knabe mit Eichkätzchen. Statuette aus glaſiertem Thon 265d
Madonna mit Cherubim. Glaſiertes Thon-Relief 268a
Robbia, Luca della: Madonna mit den Lilien. Glaſiertes Thon-Relief 225
Roſſellino, Antonio: Marmor-Relief der Madonna in Halbfigur . . 329a