

STOWAGE ITEM
LIBRARY PROC-33
INC
125-C07F

U.B.C. LIBRARY



Digitized by the Internet Archive
in 2010 with funding from
University of British Columbia Library

GESCHICHTE
DES
FLORENTINISCHEN GRABMALS



DESIDERIO DA SETTIGNANO
GRABMAL DES MARZUPPINI
Santa Croce, Florenz.

GESCHICHTE
DES
FLORENTINISCHEN GRABMALS
VON DEN ÄLTESTEN ZEITEN BIS
MICHELANGELO

VON
FRITZ BURGER

MIT 2 HELIOGRAVÜREN, 37 LICHTDRUCKTAFELN UND 239 ABBILDUNGEN IM TEXT



STRASSBURG
J. H. ED. HEITZ (HEITZ & MÜNDEL)

1904

«Die ewigen Gesetze der menschlichen Schönheit sind metaphysisch und physisch, moralisch und plastisch völlig dieselben.»

Herder.

MEINER FRAU

VORWORT.

Das Thema vorliegender Arbeit ist zum erstenmal von Stefano Rosselli im Jahre 1657 in seinem dreibändigen Werke: „*Sepoltuario Fiorentino ovvero Descrizione delle Chiese, Capelle e Sepulture Loro Armi et Inscrizioni della Città di Firenze e suoi Contorni*“ behandelt worden. Rosselli hat die Monumente ohne künstlerischen Zusammenhang nur nach den Kirchen-Quartieren geordnet, so dass in Band 1 die Monumente von Santo Spirito und Santa Croce, in Band 2 die von Santa Maria Novella und in Band 3 die von San Giovanni (mit einem in späterer Zeit entstandenen Anhang) verteilt wurden. Doch ist sein Werk mit einer Reihe wertvoller Notizen von grundlegender Bedeutung für alle weiteren Arbeiten auf diesem Gebiete geworden. Für die florentinischen Grabdenkmäler des Mittelalters ist im Jahre 1787 in Vincenzio Fineschis „*Memorie sopra il Cimitero antico della Chiesa di Santa Maria Novella di Firenze*“ ein wichtiges Quellenwerk entstanden, in dem bei Behandlung der im 13. bezw. 14. Jahrhundert berühmtesten und als Begräbnisstätte begehrtesten Kirchen und ihrer Grabmonumente gleichzeitig eine Reihe kulturgeschichtlich interessanter Notizen gesammelt wurden. Wood Brown hat in neuerer Zeit auf Grund der modernen Forschungen und gründlicher eigener archivalischer Studien in seinem Werke „*The Dominican Church of Santa Maria Novella at Florence*“ (Edinburgh 1902) Fineschis Ausführungen im einzelnen nachgeprüft und um wesentliches bereichert. Abgesehen von dem weniger wichtigeren „*Sepoltuario di lastroni in marmo e in pietra per le chiese di Firenze e fuori*“ von Giovanni Baldorinetti sind die florentinischen Grabdenkmäler erst im Jahre 1819 von Gozzini in seinen „*Monumenti sepolcrali della Toscana*“ und in den zwei Jahre darauf erschienenen „*Monuments sépulchraux de la Toscane*“ einer umfassenderen Behandlung gewürdigt worden. Gozzini beschreibt unter 47 Monumenten 31 florentinische und knüpft im Prinzip seiner Darstellung insofern an die Arbeit Rossellis an, als er die Monumente in örtlich unterschiedene Gruppen einteilt, sie aber gegenüber dem älteren Werke durch kulturgeschichtliche Ausblicke und eine detailliertere Behandlung der Persönlichkeiten der Künstler wie der Grab-

malsinhaber bereichert. Vorliegende Arbeit — im wesentlichen schon im Winter des Jahres 1903 vollendet — greift nach fast hundert Jahren das Thema von Neuem auf und sucht nach den grundlegenden Vorarbeiten von Buchhardt-Bode im Cicerone zum erstenmal der Genesis des Grabmals von ihren ersten keimenden Anfängen an auf dem Boden nachzugehen, dem die herrlichsten, für ganz Italien vorbildlichen Schöpfungen entsprossen sind. Der Schwerpunkt der Arbeit musste demgemäss in dem Formalen, in der Schilderung der Entstehung und Entwicklung der kompositionellen Ideen liegen. Aus diesem Grunde sind die plastischen Werke der einzelnen Grabdenkmäler nur insoweit in die Betrachtungen mit einbezogen worden als dies die künstlerische Würdigung des Ganzen erforderte. So wurden beispielsweise die Skulpturen des Juliusgrabmals nur als Teil eines Ganzen betrachtet und auf eine künstlerische Analyse dieser Werke im einzelnen verzichtet. Justis klassische Schilderungen haben hier ohnedies keine Lücke gelassen. Dagegen musste der skulpturelle Teil der Mediceergrabdenkmäler entsprechend seiner kompositionellen wie ethischen Bedeutung eingehender behandelt werden. —

Neben dem eigentlichen Thema galt es vor allem, die dekorative Architektur, deren glänzendste Repräsentanten eben die Grabdenkmäler sind, als eine besondere künstlerische Erscheinung ihrem Wesen nach zu charakterisieren und deren Entwicklung und Verhältnis zur Monumentalbaukunst festzustellen. Indem Michelangelo das Prinzip seines dekorativen Stiles, im wesentlichen die letzte Konsequenz der dekorativen Architektur des Quattrocento, auf die Monumentalbaukunst übertrug, stellte er in der Entwicklungsgeschichte der florentinisch-römischen Baukunst die Verbindung zwischen der späteren Kunst des Barocks und der dekorativen Architektur des Quattrocento her. Diesen Stilformen den ihnen gebührenden Platz in der Geschichte der florentinisch-römischen Kunst anzuweisen, sie in ihren mit einer wunderbaren Konsequenz sich vollziehenden allgemeinen Entwicklungsgang einzureihen und darzutun, wie sich in diesen einzigartigen Schöpfungen jeweils das geistige und künstlerische Wesen der Zeit bespiegelte, war neben der Schilderung der genetischen Zusammenhänge die Hauptaufgabe dieser Arbeit.

Wie viel zu einer erschöpfenden Lösung derselben fehlt, ist sich niemand mehr bewusst als der Verfasser selbst. Die Grenzen der Arbeit konnten überhaupt mit Rücksicht auf den über ganz Italien sich erstreckenden Einfluss der florentinischen Kunst nur schwer gezogen werden. Doch ist versucht worden, in engerem Rahmen den sich vollziehenden Entwicklungsprozess möglichst umfassend zu schildern.

Einer streng wissenschaftlichen Beurteilung meiner Darlegungen, der ich in dem Enthusiasmus für manche Werke des Quattrocento vielleicht zu weit gegangen bin, darf ich wohl die Worte Herders entgegenhalten: „Wenn ich je einem Menschen seine Begeisterung vergebe, so ist es dem Liebhaber der Kunst; denn ohne sie war kein Liebhaber, kein Künstler.“ —

Leider ist das grosse Werk von Émile Bertaux, „L'art dans l'Italie méridionale“ erst erschienen, nachdem der grösste Teil der Arbeit bereits gedruckt war und konnte nur in einem Nachtrag auf eines der vielen auch für

diese Arbeit wichtigen Ergebnisse hingewiesen werden, die der erste Band „de la fin de l'Empire Romain à la Conquête de Charles d'Anjou“ zu verzeichnen hat. Es ist zu erwarten, dass der in Aussicht stehende zweite Band auch für die spätere Zeit wertvolle Ergänzungen für das vorliegende Buch bringen wird, und muss ich mich damit begnügen, hierauf hinzuweisen.

Während des Druckes der Arbeit ist auch ein sehr hübsch ausgestattetes Tafelwerk, in dem die wichtigsten italienischen Grabdenkmäler der Frührenaissance zusammengestellt wurden, mit einem kurzen begleitenden Text von Schubring, sowie das grosse Werk „Michelangelo als Architekt und Dekorator“ von H. v. Geymüller erschienen, dessen äusserst interessante Ergebnisse jedoch zum Teil nurmehr in den Anmerkungen berücksichtigt werden konnten.

Für verschiedentlich erteilte Auskünfte und liebenswürdige Unterstützung meiner Arbeit habe ich in erster Linie dem Maggiordomo S. H. Monsignore Cagiano de Azeredo in Rom, Herrn Professor Brockhaus, Direktor des kunsthistorischen Institutes in Florenz, Herrn Dr. Davidsohn, Herrn Prof. Dr. Petersen, Direktor des kaiserl. archäol. Institutes in Rom und Herrn Prof. Dr. Robert in Halle zu danken, desgleichen den Herren Direktoren Ferri in Florenz, André Michel in Paris, Sidney Colvin in London, Herrn Professor Hülsen in Rom, Prof. J. Springer, Dr. Smarzensky, Dr. Mackowsky, Dr. Vöge und Herrn von Beckerath in Berlin, Prof. Justi in Bonn, Dr. Schönbrunner in Wien, Prof. Dr. Lehrs in Dresden, Mrs. Arthur Strong in Chatsworth, Dr. Hörmann in München, den Direktionen der Sammlungen in Chantilly und des Trocadéromuseums in Paris, der University Galleries in Oxford und des South-Kensington Museums in London bin ich gleichfalls zu besonderem Danke verpflichtet.

Freiburg, i. B., Juli 1904.

FRITZ BURGER.

INHALTSÜBERSICHT.

	Seite
VORWORT	VII
EINLEITUNG	I
I. ALLGEMEINE ENTWICKLUNG DES TRECENTOGRABMALS UND SEINE ENTSTEHUNG	5
A. Entwicklung des römischen Nischengrabmals im Mittelalter	5
<small>Ursprung seiner Formen. Die Grabdenkmäler vom 6. bis 12. Jahrhundert und Einzug des Grabmals in die Kirche. Die Entwicklung des Due- und Trecentograbmals. Seine kulturellen Vorbedingungen. Älteste Darstellungen des liegenden Toten. Sarkophag unter der Kanzel in San Ambrogio zu Mailand. Die Cosmatengrabdenkmäler in Rom und Viterbo.</small>	
B. Die Entwicklung des Pisanischen Nischengrabmals bis zum Beginn der Renaissance	20
<small>Naturalistische Tendenz in der Darstellung des Toten und ältestes literarisches Zeugnis hierfür. Einfluss der pisanischen auf die florentinischen Grabdenkmäler. Grabmal des Kardinals de Braye, Orvieto, San Domenico. Grabmal des Niccolò Speechi und das des Johann von Brienne in San Francesco zu Assisi. Grabmal Benedikts XI, Perugia, San Domenico. Grabmal des Simone Saltarelli, Pisa, Santa Caterina.</small>	
II. DAS FLORENTINISCHE GRABMAL DES MITTELALTERS BIS ZUM BEGINN DER RENAISSANCE	33
<small>Die älteste Friedhöle und die ältesten Begräbnisstätten in der Kirche. Grabmal der Gadda und Cilla in der Badia in Settimo. Grabmal des Bischofs Rainer im Baptisterium. Grabmal des G. Balus in der S. S. Annunziata. Die Gebräuche bei Leichenbegängnissen. Kirche und Individuum. Die ältesten Grabkapellen. Die «Avelli» und ihre Entstehung.</small>	
A. Das Wandgrabmal	53
<small>Grabmal des Tomaso di Jacopo de' Bardi in Santa Croce, Grabmäler des «Uberto und Tomaso de' Bardi» in S. Croce, Grabmal des Bartolini de' Baroncelli in S. Croce.</small>	
B. Die Konsolengrabdenkmäler	59
<small>Allgemeine Charakteristik der florentinischen Trecentograbdenkmäler. Grabmal des Falconieri in S. S. Annunziata zu Florenz, Grabmal des Gastone della Forre in Santa Croce zu Florenz, Grabmal des Bischofs Orso im Dom zu Florenz, Grabmal des Tedici Aliotti in Santa Maria Novella zu Florenz, Grabmal des Niccolò Acciaiuoli in der Certosa zu Florenz, Grabmal des Tomaso und des Nero Corsini in Santo Spirito zu Florenz, Grabmal des Alamanni in Santa Croce zu Florenz, Grabmal des Francesco und Simone de' Pazzi in Santa Croce zu Florenz.</small>	
III. DAS FLORENTINISCHE QUATTROCENTOGRABMAL	80
Die künstlerischen und kulturellen Vorbedingungen	80

	Seite
IV. DIE GRABMONUMENTE DES ÜBERGANGES UND DIE ENTSTEHUNG DER FLORENTINER GRABMALSTYPEN DES QUATTROCENTO	89
A. Das Grabmal Johannis XXIII. im Baptisterium zu Florenz von Donatello und Michelozzo	89
B. Die vom Grabmal Johannis XXIII. abhängigen Werke	101
C. Das Grabmal des Kardinals Brancacci in San' Angelo a Nilo zu Neapel von Donatello und Michelozzo	113
D. Das Grabmal des Patriarchen Josephi von Konstantinopel in Santa Maria Novella in Florenz	135
V. DIE MONUMENTALGRABDENKMÄLER DER FRÜHRENAISSANCE	136
A. Das Grabmal des Leonardo Bruni von Bernardo Rossellino in Santa Croce zu Florenz	136
B. Das Grabmal des Marzuppini von Desiderio da Settignano in Santa Croce zu Florenz	142
C. Die vom Grabmal des Marzuppini abhängigen Werke	150
D. Das Grabmal des Jacopo von Portugal von Antonio Rossellino in San Miniato zu Florenz	157
E. Die vom Grabmal des Jacopo von Portugal abhängigen Monumente	168
Das Grabmal der Maria von Aragonien von Benedetto da Majano in Monte Olivieto zu Neapel. Die Grabkapelle der heiligen Fina im Dom zu San Gimignano von Benedetto da Majano. Das Monument des Kardinals N. Porteguerria im Dom zu Pistoja von Andrea del Verrocchio.	
VI. DIE ARCOSOLIENGRABMONUMENTE DER FRÜHRENAISSANCE	181
Grabmal des Taddeo Pepoli in San Domenico zu Bologna. Grabmal des Onofrio Strozzi in Santa Trinità zu Florenz. Grabmal der Isotta Malatesta in San Francesco zu Rimini. Grabmal der Eltern Sigismondo Malatestas in San Francesco zu Rimini. Grabmal des heiligen Sigismund in San Francesco zu Rimini. Grabmal des Orlando de' Medici in SS. Annunciata zu Florenz. Grabmal des Giañozzo Rudolfini in der Badia zu Florenz. Grab- mal des Filippo Inghirami im Dom zu Prato. Die Sassettigrabdenkmäler in Santa Trinità zu Florenz. Grabmal des Giuliano Niccolò Davanzati in Santa Trinità zu Florenz. Grab- mal des Benozzo Federighi in Santa Trinità zu Florenz. Grabmal des Filippo Strozzi in Santa Maria Novella zu Florenz. Grabmal des Neri di Gino Capponi in Santo Spirito zu Florenz. Sarkophag des Lorenzo Ripafratta in San Domenico zu Pistoja. Grabmal des Gimignano Inghirami in San Francesco zu Prato. Grabmal des Piero de' Medici in San Lorenzo zu Florenz. Grabmal des Gianozzo Pandolfini in der Badia zu Florenz. Grabmal des Filippo Inghirami im Dom zu Prato, die Sassettigrabdenkmäler in Santa Trinità zu Florenz, das Grabmal des Giuliano Niccolò Davanzati in Santa Trinità zu Florenz, Grabmal des Benozzo Federighi. Grabmal des Filippo Strozzi, Grabmal des Neri di Gino Capponi, der Sarkophag des Lorenzo da Ripafratta, Grabmal des Gimignano Inghirami, das Grabmal Piero de' Medici.	
VII. MINO DA FIESOLE UND DIE PERIODE DES ÜBERGANGES IN FLORENZ	213
A. Das Grabmal des Leonardo Salutati im Dom von Fiesole	215
B. Das Grabmal des Bernardo Giugni in der Badia von Florenz	218
C. Das Grabmal des Hugo von Anderburg in der Badia von Florenz.	219
VIII. DIE ENTWICKLUNG DES RÖMISCHEN QUATTROCENTOGRABMALS UND DIE FLORENTINER GRABDENKMÄLER IN ROM	223
Die Denkmäler des Ueberganges, Grabmal des Kardinals Vulcani in San Francesca Romana zu Rom, Grabmal des Fra Marco da Viterbo in San Francesco zu Viterbo, Grab- mal des Filippo d'Alençon in Santa Maria in Trastevere, Grabmal des Kardinals Stefaneschi in Santa Maria in Trastevere zu Rom, Grabmal Eugens IV. in San Salvatore in Lauro zu Rom. Die Grabmäler des Francesco de Toletto und des Gonsalvo de Veteta in Santa Maria di Monserrato zu Rom, Grabmal des Raffaello della Rovere in SS. Apostoli zu Rom, Grab- mal des Francesco Tornabuoni in Santa Maria sopra Minerva zu Rom, Grabmal des Tomaso Piccolomini im Dom zu Siena, Grabmal des Cristoforo Felici in San Francesco zu Siena, Grabaltar des heiligen Romano in San Romano zu Lucca, Grabmal des Marcantonio Albertoni in Santa Maria del Popolo zu Rom, Grabmal des Kardinals Porteguerria in Santa Cecilia zu Rom, Grabmal des Kardinals Roverella in San Giorgio zu Ferrara.	

	Seite
IX. DIE FLORENTINISCHEN GRABDENKMÄLER DES ÜBERGANGES IN ROM	244
A. Das Grabmal Pauls II.	244
B. Die freistehenden Grabdenkmäler und das Grabdenkmal Sixtus' IV.	255
<p style="margin-left: 40px;">Grabmal des Giovanni und der Piccarda de' Medici in San Lorenzo zu Florenz, Grabmal Charles IV. in der Kathedrale zu Le Mans, Grabmal Sixtus' IV., Grabmal des Königs Ferdinand und der Isabella und Grabmal Philipps des Schönen und Juanas in der königlichen Kapelle zu Granada, Grabmal Innocenz' VIII. in S. Peter zu Rom.</p>	
X. DIE GRABMÄLER DER HOCHRENAISSANCE	270
Einleitung	270
A. Die Grabdenkmäler Sansovinos	273
B. Die Grabdenkmäler der Hochrenaissance in Florenz	279
<p style="margin-left: 40px;">Monument des Altoviti in SS. Apostoli zu Florenz von Rovizzano, Grabmal des Johannes Gualberto, ehemals in Santa Trinità zu Florenz, Grabmal des Franciscus Castellanus in Santa Croce zu Florenz, Grabmal des Antonio Strozzi in Santa Maria Novella zu Florenz</p>	
XI. DIE DEKORATIVE ARCHITEKTUR UND IHR VERHÄLTNIS ZUR MONUMENTALBAUKUNST UND MALEREI	286
<p style="margin-left: 40px;">Wesensverschiedenheiten der monumentalen und dekorativen Architektur der toskanischen Baukunst des Mittelalters. Verhältnis zu den Architekturen der mittelalterlichen Grabdenkmäler. Wesen der Brunellesken Architekturen und ihr Verhältnis zur Antike. Plastik, Malerei und Ornamentik in der Baukunst. Donatellos dekorative Schöpfungen und ihr Verhältnis zur Monumentalbaukunst. Die Aufgaben der Architektur am Grabmal. Frage nach der Priorität des Triumphbogenmotivs am Brancaccigrabmal. Die Durchdringung der dekorativen und der Monumentalbaukunst am Grabmal der Frührenaissance. Zusammenhang von Portal und Grabmal. Bedeutung des Marzuppinigrabmals. Der dekorative Stil in der zweiten Hälfte des Quattrocento. Bedeutung Antonio Rossellinos, Benedetto da Majanos und Mino da Fiesoles für die Entwicklung des dekorativen Stils. Verhältnis der dekorativen Architektur zur Malerei.</p>	
XII. DIE GRABDENKMÄLER MICHELANGELOS	313
A. Das Juliusdenkmal	313
1. Die ältesten Entwürfe in der Casa Buonarroti	313
2. Geschichte des Grabmals	320
3. Die Idee der Entwürfe und ihr Verhältnis zum Quattrocento	333
<p style="margin-left: 40px;">Der erste Entwurf und die literarischen Nachrichten über die Bedeutung der Sklaven. Michelangelos Ideen. Die Gestalt des Obergeschosses. Entwicklung des Kompositionsgedankens. Verhältnis des architektonischen Schemas zu den Grabdenkmälern Sansovinos in Santa Maria del Popolo. Die malerische Tendenz im Juliusgrabmal, ihr Verhältnis zu den Grabdenkmälern des Quattrocento und den späteren Werken Michelangelos. Die Antike in Michelangelos Juliusgrabmal. Die Notwendigkeit der Veränderung in dem Entwurf von 1513 und 1516.</p>	
B. Die Grabdenkmäler der Medici in der Sagrestia nuova	345
1. Die Geschichte der Denkmäler	345
2. Die Entwicklung der Komposition nach den erhaltenen Entwürfen	351
1. Die erhaltenen Entwürfe für das Freigrabmal	351
2. Die Entwürfe für die Doppelwandgrabdenkmäler	355
3. Die Entwürfe für die Papstgrabdenkmäler	360
3. Die dekorative Architektur der Mediceermonumente und ihr Verhältnis zum Quattrocento	361
XIII. DIE ENTWICKELUNG DES FLORENTINISCHEN KAPITÄLS	376
SCHLUSS	384

	Seite
ANHANG	385
1. Das Grabmal Bonifaz' VIII. nach der Beschreibung Grimaldis . . .	385
2. Verzeichnis der aus dem 14. Jahrhundert stammenden Avelli und ihrer Inhaber an der Fassade von Santa Maria Novella	386
3. Beschreibung eines Leichenbegängnisses vom 1. Februar des Jahres 1249	388
4. Ueber den Brauch, die Leichname in den Kirchen zu bestatten. . .	388
5. Verordnung der Stadt Florenz über Leichenbegängnisse vom Jahre 1473	389
6. Testament Baldassare Coscias	390
7. Zeichnungen nach dem Cosciagrabmal in den Uffizien	391
8. Urkundliche Notizen über das Grabmal Johannis XXIII	391
9. Vertrag betreffs Herstellung des Grabmals der Beata Villana . . .	392
10. Skizze des Meisters des Manfredigrabmals aus der Sammlung des Herzogs von Devonshire in Chatsworth	394
11. Das Grabmal der Francesca Tornabuoni	394
12. Die Grabmalsskizzen aus dem Codex Ghiberti in der Bibliotheca Nazionale in Florenz	399
13. Beschreibung des Grabmals Pauls II. nach Grimaldi	401
14. Inschriften und Urkunden zum Grabmal Sixtus' IV. in Skt. Peter zu Rom	402
15. Grimaldis Bericht über die Oeffnung des Grabmals Innocenz' VIII. .	405
16. Standort der römischen Quattrocentograbdenkmäler in Alt-St. Peter (nebst Plan)	405
VERZEICHNIS DER ERWÄHNTEN KUNSTWERKE	406
VERZEICHNIS DER LICHTDRUCKTAFELN	413
VERZEICHNIS DER TEXTABBILDUNGEN	416
BERICHTIGUNGEN UND NACHTRAG.	422



Fragment eines römischen Grabsteines, Rom, Vatican.

Das Göttliche ist immer das Ideale, das dem Menschen vorleuchtet. Dem menschlichen Tun und Lassen wohnt zwar noch eine ganz andere auf die Bedingung des realen Daseins gerichtete Tendenz inne, aber er strebt doch unaufhörlich nach dem Göttlichen zu.

Ranke.

EINLEITUNG.

Die Grabdenkmäler sind die stummen Zeugen der menschlichen Geistesgeschichte. Die Kunst tritt hier mehr als auf irgend einem anderen ihrer mannigfaltigen Gebiete in die innigste Berührung mit dem geistigen und seelischen Leben des Menschen. In rührender Verzweiflung sucht er hier an Stelle des Vernichteten, ein für alle Zeiten währendes Etwas dem Strom der Welt abzuringen. Hier werden seine Sinne auf die Rätsel alles Seins gewiesen und der schmerzliche Schauer vor dem ewig Unbegreiflichen öffnet die innersten Tiefen seiner Natur. Aus dem Konflikt von Erkenntnis und Gefühl sucht ihn die Religion — und in ihrem Gefolge der sie beschützende Staat — zu befreien, indem sein Empfinden unter das dogmatisierte einer Gesamtheit mit seinen tröstenden und beseligenden Ideen gezwungen wird. Je mehr deshalb der Einzelne, sei es auf staatlichem oder religiösem Gebiete in einer Einheit aufgeht, um so mehr erscheint sein Grabmal zugleich als der zusammenfassende charakteristische Ausdruck dieser Gesamtheit.

In monumentaler Wucht und Grösse steigen in Babylonien, Assyrien und Aegypten die Pyramiden als ewiges Wahrzeichen mächtigster Staatengewalten vor unsern staunenden Blicken empor. In den starren, auf den einen, den höchsten Punkt, zustrebenden steinernen Linien verkörpert sich in gewaltiger Einfachheit eine der grossartigsten Despotieen, die die Weltgeschichte kannte. Nichts Kleines, nicht ein Einzelnes kommt hier zu Worte. Der einzelne Stein ist nichts weiter als Stein, der getragen wird und zu tragen hat, und jeder dieser Tausende, die heute die

Grabkammer des Königs schützend umhüllen, ist ein Symbol für einen jener vielen Tausende von Menschen, die den Thron des Herrschers einst als die festgefügtten Glieder eines versteinerten Staatswesens umgaben.

Das glänzende Sonnenlicht seines Geistes macht dem Griechen dies Leben zu dem köstlichsten Besitz und die Psyche, das finstere Schattenbild ursprünglicher Schönheit führt in dem grausigen Höhlenreiche Persephones «festgehalten von dem unerbittlichen Torhüter» nur ein trauriges Dasein, in Sehnsucht nach dem Vergangenen sich verzehrend; denn die Seele hat nur «ihr Geschick bejammernd» den gottähnlichen Leib verlassen, sie kehrt nie wieder zur Freude der Welt zurück. Diese gehört ja den leibhaft festgegründeten Gestalten, durch alle Weiten wirkend, wohnhaft auf heiterer Bergeshöhe «und hell läuft darüber der Glanz hin».¹

So erzählt auch das Grabdenkmal des Griechen in der einfachen plastischen Wiedergabe des Lebenden vor allem von der körperlichen Schönheit und Gewandtheit des Toten, eine naive, über das rein Menschliche nicht hinausgehende Auffassung des Todes und doch in ihrem charakteristischen Formenausdruck das Urbild griechischen Empfindens, in dessen Mittelpunkt auch hier, wie in der gesamten griechischen Kunst, die ins Göttliche gesteigerte Schönheit des Menschen steht. In dem Streben nach einer über alles erhabenen Schönheit sucht die Künstlerhand des Griechen diese nicht in dem Gegebenen, Charakteristischen der Persönlichkeit, sondern selbstschöpferisch verleiht sie dieser eine typische Gestaltung, durch die sie eine göttliche Weihe erhält. Denn «damals war eben nichts heilig als das Schöne». Das Göttliche spiegelte sich im Menschlichen wieder, und die Grenzen zwischen Beiden hatten sich bald verwischt. Hier verfolgen wir eine in ihrem Wesen stets sich gleichbleibende Entwicklung der Darstellungsweisen, angefangen von der Grabstele des Dermys und Kitylos, in der sich zwei sehnige, schlanke Jünglinge liebend umschlungen halten, bis zu jenem herrlichen Grabstein der Hegeso, in dem die jugendlich-schöne Gestalt der auf einem Sessel thronenden Verstorbenen mit schmerzlich-liebendem Blick die Perlenschnüre, die ihr eine trauernde Mädchengestalt in dem Schmuckkästchen darreicht, noch einmal spielend durch die feinen Hände gleiten lässt. — Es ist die Trauer um den Verlust des Schönen, die, im Grabmal ausgedrückt, wohl gleichzeitig auch den Beschauer befällt.

Der gesteigerte Realitätssinn des Römers, der nicht so wie der feinfühligere Grieche die Freude am Sinnlichschönen poetisch zu verklären gewusst, macht in der Zeit vor der Beeinflussung durch diesen, übereinstimmend mit dem ihm künstlerisch hierin so nahe verwandten Etrusker, das Grabmal seiner Wohnstätte gleich, um an Stelle der vergänglichen eine ewige Wohnung in des Wortes eigenster Bedeutung zu schaffen. So prägt sich bei ihm entsprechend seiner religiösen Anschauung eine mehr «materielle» als geistige Auffassung des Fortlebens der Seele im Grabmal aus.

Nachdem die Gottheit im Menschen empfunden war, wird dieser selbst im Grabmal zur Gottheit, und die Tempel der römischen Kaiser sind die grossartigsten Endglieder einer Entwicklung, die nichts anderes als eine konsequente Weiterführung dieses geistigen Prozesses darstellt. Diese Apotheose des Verstorbenen drückt sich schliesslich nicht nur in den Tempeln aus, sondern auch

¹ Siehe Rohde, Psyche I., S. 11.

das Grabmal des Adligen und Bürgers nimmt eine dieser Auffassung entsprechende Form an. Die Sagen griechischer Götter und Heroen werden in dem bildnerischen Schmuck des Sarkophages erzählt, und der Tote selbst nimmt unter den Göttern und Helden an deren Handlungen teil ja, die Helden erscheinen wohl unter seinem Bilde.

Die jeweils grössere oder geringere Betonung der leiblichen Fortexistenz, des rein weltlichen oder des religiösen Elementes wird im Grabmal zum Gradmesser der allgemeinen Geistesrichtung eines Volkes. Das Ueberwiegen des einen oder anderen war die naturnotwendige Konsequenz des tatsächlichen Verhältnisses der beiden im staatlichen und privaten Leben, das sich im Grabmal künstlerisch offenbart. Zur Zeit der Antonine sind in dieser Hinsicht in dem plastischen Schmuck der römischen Sarkophage bezeichnende Wandlungen wahrzunehmen. Eine neue Kunst sollte auf religiösem Boden, dem des Christentums, entstehen. Als dieses die alten, im römischen Kaiserreich bunt durcheinander gemengten Götterkulte abzulösen begann, um auf den Trümmern der politischen die religiöse Einheit aufzubauen, treten an Stelle der auf das Leben sich beziehenden Darstellungen solche, die auf das Jenseits hinweisen. So durchweht den Geist der bildlichen Darstellungen am Grabmal zuerst eine auf das Kommende vorbereitende Ahnung. Langsam vollzieht sich die grosse weltgeschichtliche Wandlung, «das merkwürdigste Stück in der Seelengeschichte der Menschheit». Das Christentum, die Religion der Armen und Bedrückten, die Religion der Liebe und Demut, betritt den römischen Boden. An Stelle der traurigen Schattengestalten Homers und des grausigen Reiches des Hades treten die reinen Engelsgestalten der Kinder Gottes und die Wohnstätte des Höchsten mit ihren himmlischen Freuden, zu der nur demutsvolle Entsagung und hingebende Liebe zu gelangen vermag. An Stelle der irdischen Lust an der Schönheit und den Wundern der Natur ist die Verachtung der kurzen Freuden der Welt und die tröstende Hoffnung auf ewiges Glück im Jenseits getreten.

«Das geistige Wesen durch irdischen Stoff ehren wollen, heisst, dasselbe durch Sinnlichkeit entwürdigen».¹ Hierdurch präzisiert die christliche Kirche ihren Standpunkt zur Kunst. Das Ewige sollte sich ja nur durch Symbole vermitteln.² In dem geheimnisvollen Dunkel altchristlicher Katakomben ist der ergreifendste Ausdruck dieser weltfremden Einfachheit des christlichen Mysteriums gefunden: hoch und niedrig, arm und reich sind hier in dem einen Gedanken an ihren Glauben, an ihren Gott vereint, dieselbe einige Gemeinde im Leben wie im Tode.

Die dem Christentum zugrundeliegende Idee verlangte eine Versenkung in das Innere, Weltabgewandte. Demgemäss erfuhr die künstlerische Ausgestaltung des

¹ Clemens von Alexandrien. Es ist hier nicht möglich, auf die bekannte Kontroverse bezüglich der Stellungnahme der frühchristlichen Kirche zur Kunst einzugehen; es genügt, auf die eingehenden Referate und Ausführungen von Franz Xaver Kraus, «Geschichte der christlichen Kunst», 1896, Bd. I S. 78 ff. hinzuweisen. Obiger von Haseclever, Der altchristliche Gräberschmuck, Braunschweig 1886, angeführte Ausspruch zeigt vielleicht am klarsten die Stellung der christlichen Kirche zur Kunst. Sie erblickte noch keine Ehrung göttlicher Majestät in der Herstellung eines kirchlichen Bildwerkes, aber sie konnte der Kunst zur Verdeutlichung ihrer Ideen nicht entraten; sie erkannte sehr wohl und sehr frühzeitig die Gefahr, die in der Verbildlichung Gottes und der Versinnlichung der göttlichen Ideen lag. Ein Beispiel hierfür: Nicephoros Gregoras, Kraus u. a. S. 62. Für die christliche Kirche war die Kunst nach Clemens von Alexandrien «zulässig zur Erheiterung des Lebens», Kraus, S. 63. Der dogmatische Zwang und die stoffliche Beschränkung der kirchlichen Kunst war eine notwendige und nicht abzuweisende Konsequenz des Wesens der christlichen Kirche.

² Origines, siehe Kraus u. a. S. 78 und Windelband, Geschichte der Philosophie, 1900, S. 208. Wohl einer der tiefsten Gedanken, mit dem hier das Wesen der Erscheinung erfasst wird.

Sarkophages oder der in eine Nische eingelassenen Grabplatte eine radikale Umwandlung: an Stelle des plastischen, sinnlich-stofflichen Schmuckes trat eine abstrakte Symbolik, eine durchaus konsequente, dem Wesen der neuen Religion entsprechende Modifikation künstlerischen Formenausdruckes. Nachdem jedoch das Christentum zur Staatsreligion geworden war, begann man sich auch im Grabmal der alten Formen wieder zu bedienen, um so mehr, als das Märtyrer- oder Bischofsgrab von den übrigen eine Differenzierung erforderte, die man in reicherer plastischer Ausschmückung des Sarkophages und in der Anlage eines architektonischen Rahmens, der die Nische umgab, erfand. An Stelle der symbolisch naiven Richtung, die bis dahin im Sarkophagschmuck zum Ausdruck kam, trat im vierten und fünften Jahrhundert die historisch-dogmatische,¹ in der die historischen Szenen der christlichen Religion eine typische Darstellungsweise finden, die mehr oder minder in einem mystisch-symbolischen Zusammenhang mit dem Jenseits stehen. Die Kunst beginnt nun wieder in einer langsam sich steigernden Weise an der Ausgestaltung des Grabmals Anteil zu nehmen, und gar bald sollten von neuem Grabtempel über dem Leichnam einzelner erstehen, jetzt nicht mehr Produkte von Macht und Ehrgeiz, sondern monumentale Zeugnisse menschlicher Seelengrösse, die in dankbarer Verehrung spätere Geschlechter errichten liessen. Aber neben den Heroen der Kirche verlangten auch bald die der Welt ein Grabmal, eine Verewigung ihrer Verdienste. Es gehört zu den erhebensten Schauspielen, die sich dem Auge des Historikers bieten können, zu sehen, wie Kunst und Individuum gemeinsam nach Befreiung von den dogmatischen Fesseln die Jahrhunderte hindurch ringen, bis schliesslich in der Kunst die Idee des Christentums in ungetrübter Reinheit wieder erstrahlen und das Göttliche und Menschliche zugleich in ihr sich spiegeln sollte.

Es wird die Aufgabe des Nachfolgenden sein, darzutun, wie der anfangs nur die religiösen, jenseitigen Ideen verkörpernde künstlerische Schmuck des Grabmals mehr und mehr in den Dienst des auf dem Gebiete der Kunst in Toskana zuerst erwachenden Individuums tritt und das Grabmal durch Einführung der Architektur allmählich zum Denkmal wird. Denn auch das christliche Grabmal, das seine glänzendste Ausbildung in Florenz und Rom erhielt, gelangte schliesslich zur Apotheose des Toten. So kehrt es zwar nicht der Form, wohl aber der Idee nach in den Schoss zurück, dem es entwachsen war der Antike.

¹ Kraus, op. cit., Bd. I. S. 545 u. 546.



Abb. 1.

I.

ALLGEMEINE ENTWICKLUNG DES TRECENTO-GRABMALS UND SEINE
ENTSTEHUNG.

Die Katakomben sind «die Wiege der christlichen Kunst». «Den offenen Gräbern der Totenstadt entspross die duftende Blume der christlichen Kunst, die letzte und lieblichste Offenbarung des dahin sterbenden Genius der Antike». Auch eine genetische Betrachtungsweise des Grabmals des ausgehenden Mittelalters und der Frührenaissance muss, will sie die künstlerische Erscheinung als solche erklären, gleichfalls bis in diese Zeit zurückgreifen. Zwar hat das Grabmal gemeinsam mit den übrigen Künsten die bedeutsamsten Wandlungen im 12. und 13. Jahrhundert durchgemacht, seine grundlegenden Anfänge aber, auf denen die späteren Zeiten weiterbauen, liegen mehr als auf allen übrigen Gebieten der Kunst in frühchristlicher Zeit.

Grabmal und Altar waren von Anfang an dasselbe. Der Sarkophag des heiligen Märtyrers war zugleich die Stätte des Gebetes. Daraus erklärt sich auch die Verwandtschaft beider in formaler Hinsicht. Sie haben sich diese bis in die Hochrenaissance bewahrt und eine durchaus gleiche Entwicklung genommen. Der «Grabaltar» bestand aus dem Sarkophag und der darüber auf vier Säulen ruhenden steinernen Bedachung. In dieser Form lehnte er sich an die antiken Vorbilder an.¹

Neben diesem Typus ist für die Entwicklung des Grabmals auch das Nischengrabmal der Katakomben von Bedeutung gewesen: in einer rundbogig überwölbten Nische ist der Sarkophag auf den Boden gestellt, an der Rückwand die Madonna, an den Leibungen der Wölbung Propheten gemalt. Der Nischenbogen zeigt zuweilen eine architektonische Umrahmung, bestehend aus je zwei ihn flankierenden Pilastern, die ein über dem Scheitel des Bogens hinlaufendes Gesims tragen. Für Familiengräber bevorzugte man dabei jene grossen Sarkophage, die in doppelter Reihe übereinander plastischen Schmuck zeigen.

Diese beiden Formen sind von grundlegender Bedeutung für die Weiterentwicklung des Grabmals besonders in Florenz geworden.

Als die Kirche begann, über der Erde sich prächtige Heimstätten zu errichten,

¹ Siehe Kraus, op. cit., S. 372.

sind Grabmal und Kirche bis ins 8. Jahrhundert voneinander getrennt geblieben.¹ Es mochte lange dauern, bis die antike und jüdische Auffassung, dass die Leichname als etwas unreines draussen vor der Stadt zu beerdigen seien, eine Anschauung, der ja die Katakomben ihre Entstehung verdanken, völlig überwunden war, und man sich zur Beisetzung innerhalb der Stadt in den eigentlichen Versammlungsräumen der christlichen Gemeinde entschloss. Den ersten Anstoss hierzu gab die Ueberführung der Märtyrergebeine in die Basiliken; die frühesten Nachrichten hierüber stammen aus dem 8. Jahrhundert. Damit war aber eine Ehrung des Leichnams geschaffen, die jedem Christen als das höchste, erstrebenswerte Ziel erscheinen musste. Zunächst freilich erfuhr nur der Leichnam des Heiligen eine solche Bevorzugung. Bei der Bestattung in der Kirche schloss man sich dabei häufig ganz an die in den Katakomben übliche Art und Weise an. Das Grab des heiligen Apollinaris in San Apollinare in Classe bei Ravenna ist hierfür ein besonders charakteristisches Beispiel: der Leib des Heiligen wurde in die ausgehöhlte Wand eingelassen, die durch eine Inschrifttafel nach aussen abgeschlossen wurde. Zumeist behielt jedoch der Sarkophag des Heiligen den sonst in den Katakomben ihm angewiesenen Ehrenplatz unter dem Altar, nur wanderte er jetzt in eine unter diesem errichtete «Krypta». Auch hier wich man von der gewohnten Aufstellung nicht ab. Die beiden Heiligengrabdenkmäler in der Krypta von Santa Prassede in Rom zeigen noch den altchristlichen Sarkophag in eine rundbogig überwölbte Nische gestellt.² Das Heiligengrabmal selbst hatte von diesem Augenblicke seiner Aufstellung an für die Entwicklung der Grabmalsform keinerlei Bedeutung mehr.³ Doch das Altartabernakel mit der Mensa behielt die ursprünglich beiden dienende Form bei und nahm so eine dem Grabmal analoge Entwicklung.

Das Grabmal des Bischofs und der Laien spielte zunächst entsprechend der Stellung des Individuums in der staatlichen und kirchlichen Gemeinschaft nur eine geringe Rolle. Die Pforten der Kirche blieben selbst den Fürsten bis ins 11. Jahrhundert verschlossen. Sie mussten zufrieden sein, in der Vorhalle der Kirche, in der Nähe der geweihten Stätte ihr Grab zu finden. Eine «Entwicklung» des Grabmals vom 6.—11. Jahrhundert lässt sich nicht feststellen. Die Monumente aus dieser Zeit sind selten und manches prächtiger ausgestattete Grabmal mag mit der altchristlichen Basilika wie das Ottos II.⁴ untergegangen sein. Die wenigen erhaltenen Denkmäler, selbst die, welche den Leichnam von Königen oder Heiligen einschlossen, zeichnen sich durch eine erstaunliche Einfachheit aus: der schlichte Sarkophag ist,

¹ Die Grab- und Gedächtniskirche, die «cella cinerialis» stand den eigentlichen Versammlungsräumen der späteren Zeit gegenüber. Der nivellierende Einfluss der christlichen Kirche hatte eine Verminderung in der Errichtung von Laienmonumentalgräbern zur Folge; ob sie eine Zeitlang ganz verschwanden, ist nicht festzustellen; jedenfalls sind sie nicht ausgestorben: es sei hier nur an das Grabdenkmal des Theoderich und dann die im 13., 11. und 15. Jahrhundert errichteten Adelsgräber im Kreuzgang der Badia in Florenz, sowie an die Grabkapelle des Jacopo von Portugal erinnert; hierüber wird im folgenden noch zu sprechen sein.

² Die paarweise Uebereinanderreihung der Sarkophage stammte erst aus einem späteren Jahrhundert.

³ Im 11. und 15. Jahrhundert wird der Leichnam der Heiligen nicht mehr in einer «Krypta» sondern ähnlich wie der des Laien an der innern Kirchenwand angebracht, wobei man sich — soweit dies der Gebrauch des Denkmals als Altar erlaubte — wieder an das Laienmonumentalgrabmal anschloss.

⁴ Siehe Karl Maria Kaufmann, Das Kaisergrab in den vatikanischen Grotten, 1902. Abb. S. 47; Rekonstruktion der ursprünglichen Aufstellung S. 40. Dort auch die Stelle des Bonzio, der den Kaiser pries: «Vere beatus! et terque quaterque beatus, qui ex tanto numero imperatorum et regum solus meruit inter pontifices cum apostolorum principe consortium habere epulurae» S. 51: Die Kirche war auf die Bevorzugung ihrer Mitglieder vor den Kaisern stolz und hat dies auch öfters zum Ausdruck gebracht, siehe die Worte des Chrysostomos aus dem zweiten Korintherbriefe: S. 25, Anm. 25.

oft kaum notdürftig behauen, an die Wand gelehnt. So wenig wie für die Kunst im allgemeinen ist für das Grabmal im besonderen in dieser Zeit eine fortschreitende Entwicklung zu gewahren. Auch nachdem ihm das Innere der Kirche geöffnet wurde, scheint es nur in sehr seltenen Fällen monumental ausgestaltet worden zu sein. Hierbei begnügte man sich meist mit der einfachen Steigerung der Dimensionen des Sarkophages ähnlich wie bei dem der heiligen Drei Könige in San Eustorgio in Mailand oder dem Kaisergrab Ottos II., über dessen nach altchristlicher Art dekorierten Sarkophag man eine riesige Porphyryplatte mit segmentartigem Querschnitt legte. Wie sehr man dabei an der altchristlichen Tradition festhielt zeigt gerade dieses Grabmal, über dem an der Rückwand die üblichen Heiligendarstellungen der Katakomben — jetzt in Mosaik — angebracht worden waren. Die päpstlichen Grabmäler der Grotten des Vatikans aus der älteren Zeit weisen genau dieselbe spartanische Einfachheit in ihrem Aeussern auf, wie die übrigen in den Kirchen und Vorhöfen erhaltenen Laiengräber. Eines der ältesten der datierten Werke aus dieser Zeit ist das eines Florentiners aus dem 8. Jahrhundert im Vorhof von San Ambrogio in Mailand.¹ Es ist eine typische Erscheinung für die damaligen Grabdenkmäler, eine rohe Abbeviatur der römischen Sarkophagform: der dachförmige Deckel trägt Inschrift und Wappen; die roh behauenen Aufsätze an den Ecken des Deckels waren in römischer Zeit mit Masken verziert.

In den beiden Gräbern aus dem 9. Jahrhundert in S. Pietro e Paolo in Bologna sind die schlichten Sarkophage in die auf zwei Seiten offenen Kapellen links und rechts des Chores gestellt. Durch die freie Aufstellung in der Mitte der Kapellen treten diese in eine besondere, ausschliessliche Beziehung zu den Sarkophagen, denen sie dadurch ein monumentales Gepräge verleihen. Die ersten grossen monumentalen Laiengräber der späteren Zeit zeigen dieselben Formen wie die besprochenen, an die antiken Vorbilder sich anlehenden «Grabaltäre».² Zwei Grabmäler, das des Königs Robert vom Jahre 1154 und das des Kaisers Friedrich II. in der Kathedrale von Palermo weisen noch den antiken, auf Säulen ruhenden Giebel auf, der den Sarkophag überdeckt. Das freistehende Monumentalgrabmal der altchristlichen Kirche erhält sich in fast unveränderter Form bis in das 13. Jahrhundert hinein. Ein Vergleich des Monumentes, des «Trojaners» Antenor in Padua mit dem des hl. Eulacadius in Sant' Apollinare in Classe in Ravenna wird dies deutlich machen.³ Am längsten hat sich dieser Typus im Norden erhalten und in den Skalignergrabdenkmälern seine reichste Ausbildung erlangt.

An diese freistehenden Monumente knüpfen sich auch der Form nach die ersten Beispiele der monumentalen, an die Wand sich lehrenden Grabmäler.

Im 11. und 12. Jahrhundert hat das Grabmal seinen Einzug in die Kirche gehalten.

¹ Siehe Abbildung 16.

² Siehe Seite 8 Abb. 4. — Auch an den alten Bronzetüren, wie beispielsweise der aus dem Jahre 1150 stammenden am Dom zu Benevent, wird in den Darstellungen, den drei Frauen am Grabe oder der Grablegung der altchristliche Sarkophag unter einem steinernen Baldachin stehend dargestellt, wobei natürlich im Reichtum die Ueberschneidungen vermieden sind, der Sarkophag sehr häufig aussserhalb dieser Bedachung zu stehen kommt.

Ganz allgemein sei hier gleich darauf hingewiesen, dass man noch im 10. Jahrhundert sich mit Verticbe altchristlicher Sarkophage bediente, so beispielsweise im Grabmal Marcellus II. und Pius III.; siehe Dufresne, *Les Cryptes Vaticanes*, Paris 1902, S. 97 u. S. 82.

³ Siehe Abb. 2 u. 3, Seite 8.

Von dem Augenblicke an begannen räumliche Rücksichten seine Gestaltung zu beeinflussen, denen nicht nur der Typus des Wandnischengrabmals, sondern auch andere Formen der Grabdenkmäler ihre Entstehung verdankten. Der allmählich sich steigernde Gräberluxus, der nicht nur das Atrium, sondern jetzt auch das Innere der Kirche in Anspruch nahm, musste eine Reduktion der räumlichen Ausdehnung der Grabdenkmäler von selbst nach sich ziehen. Schon in den die altchristlichen Atrien zierenden Grabmonumenten ist der neue Typus vorgebildet worden. Das älteste Bei-



Abb. 2.



Abb. 3.

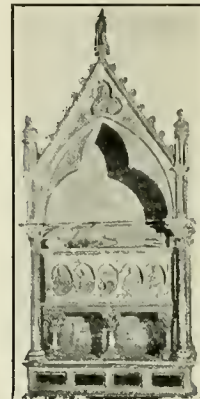


Abb. 3a.



Abb. 4.



Abb. 5.



Abb. 6.

spiel hierfür ist das Grabmal des Kardinals Alphanus († 1123) in Santa Maria in Cosmedin in Rom (Abb. 6 a): über dem einfachen, mensaähnlichen Sarkophag wird von zwei Säulchen ein Giebel getragen, dessen Gesimse sich rückwärts an der Wand totlaufen,¹ das Monument erscheint wie eine Abbeviatur der Königsgräber von Neapel. In seinen Detailformen stimmt es noch ganz mit den Ambonen, Taber-

¹ Diese Formen erhalten sich bis ins 11. und 15. Jahrhundert hinein, aus welcher Zeit ähnliche Beispiele in San Romano in Lucca erhalten sind, charakteristischer Weise noch aussen an die Kirchenwand gelehnt. Auch in Rom scheint man sich noch lange, bis an das Ende des 14. Jahrhunderts dieser altertümlichen Formen bedient zu haben, so in dem Grabmal Urbans VI. (gest. 1389), das sich heute in den Grotten befindet. Siehe Dufresne «les Cryptes Vaticanes», S. 95 Nr. 171; ob der Sarkophag ohne jede architektonische Verbindung mit dem «Tabernakel» freistehend oder nur an die Wand gelehnt war, ist nicht sicher; die Beschaffenheit des Sarkophags lässt vermuten, dass nur ein gemeinsamer Unterbau beide verband; die Anlehnung an die antichristliche Sarkophagform — an den Ecken Masken aufgesetzt — ist für diese späte Zeit merkwürdig; der Sarkophag zeigt an der Stirnseite zwischen den Wappen die knieende Figur des Papstes in Relief.

nakeln und Kanzeln des Kircheninnern überein; es ist das einzige erhaltene Beispiel dieser Art. Die uralte Verwandtschaft von Altartabernakel und Grabmal bleibt auch für die Folgezeit mit bestehen, wie aus einem Vergleiche des Altaraufsatzes von San Lorenzo fuori le mura (Abb. 5) mit dem aus dem Jahre 1256 stammenden Grabmal des Guglielmo Fieschi (Abb. 6) in derselben Kirche hervorgeht:¹ ein frühchristliches Tabernakel baut sich über einem antiken Sarkophag auf, beide durch einen niedrigen Sockel verbunden. Die Rückwand über dem Sarkophag trägt die lange Inschrift; darüber schimmert ein grosses Mosaik, in dem der Verstorbene zu Füssen der thronenden Madonna, die von einem Stabe von Heiligen umgeben ist, knieend dargestellt ist.

Das monumentale Nischengrabmal des Due- und Trecento nimmt in seiner Entwicklung von diesem Typus seinen Ausgang. Schon das Monument Gregors X. († 1276; Abb. 3 a) stellt eine Uebersetzung des Alphanusgrabmals (Abb. 6 a) in die Formensprache der Gotik dar. Der Sarkophag ist hier auf Säulen gesetzt, eine Form, die sich im Norden wie im Süden Italiens bis in die Renaissancezeit erhalten hat.²

Neben diesen Typen sind auch die innerhalb bescheidener Grenzen künstlerischer Ausgestaltung sich haltenden Monumente von Bedeutung für die Entwicklung des Grabmals gewesen.

Der nach allen Seiten hin freistehende³ oder ohne weitere Bedachung an die Wand gelehnte Sarkophag ist für die ältesten Zeiten jedenfalls die einfachste und häufigste Grabmalsform gewesen. Diese hat nach Einführung der Darstellung des liegenden Toten in Rom eine besondere Bedeutung gewonnen, die sie sich hier bis ins Quattro- und Cinquecento hinein bewahrt hat. In andern Städten dagegen ist sie seit dem 11. Jahrhundert nur selten mehr zur Anwendung gekommen. Wo man sich ihrer aber bedienen wollte und musste, brachte man den Sarkophag aus räumlichen Rücksichten über Konsolen hoch oben an der Kirchenwand an, eine Aufstellungsweise, die im Trecento besonders in Pisa, Florenz, Siena und schliesslich auch in Rom so grossen Anklang fand, dass sie schliesslich durch die Anbringung eines ädikulaartigen Aufsatzes dem Monumentalgrabmal ähnlich gestaltet, dieses fast ganz verdrängte. —

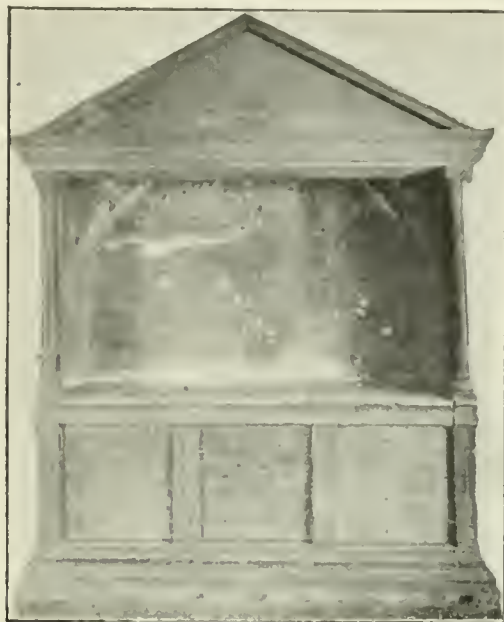


Abb. 6 a.

¹ Für weitere Beispiele für den Zusammenhang des Grabmals mit den früheren Tabernakeln siehe Burckhardt, Cicerone, II, S. 5.

² In Mittelitalien dagegen ist dieser Typus schon im Trecento eine seltene Erscheinung. Doch entwickelt sich hier aus ihm eine neue Kompositionsart, indem unter französischem Einfluss an Stelle der Säulen Karyatiden treten. Im Quattrocento wurde in Florenz und Rom diese Grabmalform aufgegeben.

³ Siehe die beiden Heiligengrabdenkmäler in San Pietro e Paolo, S. 7.

Neben diesen rein äusserlichen Faktoren war die Rolle die der Einzelne im religiösen Leben spielte, von entscheidender Bedeutung für die Entwicklung des Grabmals. Es gilt deshalb zu untersuchen, inwieweit das Individuum selbst im Grabmal zu Worte kam.

Der nivellierende Einfluss den die christliche Kirche auf das persönliche Leben des Einzelnen ausübte, war die Ursache, die die Aufgabe der plastischen Darstellung des liegenden Lebenden am Grabmal, wie sie in den römischen Zeiten üblich gewesen ist, veranlasste. Dagegen übernahm man von der Antike die bescheidenere Wiedergabe des Verstorbenen in einem Medaillon oder in einer Muschel.¹ Auch das Motiv den Toten in einer Büste, die von einem Adler emporgetragen wird,² darzustellen, hat sich merkwürdigerweise lang erhalten und wurde auch später von der Trecentokunst übernommen. Von da ab hat es sich in den verschiedensten Formen bis zum Ausgang der Renaissance in der christlichen Kunst erhalten.³

Daneben begann auch bald die Inschrifttafel eine Rolle zu spielen. Diese hatte zunächst erbauliche Zwecke: man empfahl dem Leser, des Verstorbenen im Gebet zu gedenken, da man die Errichtung eines Grabdenkmals als ein Werk ansah, welches dem Heil der Seele des Verstorbenen von Nutzen sei.⁴ Jeder Gedanke bewegte sich eben damals innerhalb der von der Kirche geleiteten religiösen Ideen. Wann die Darstellung des Toten in der Büste verschwand⁵ und der Verstorbene als ein kleines Figürchen bescheiden in einer Ecke der die Kirchenwand zierenden Heiligenbildnisse dargestellt ward, ist nicht zu bestimmen. Sicher ist, dass sich diese Vorstellung des Toten in dem römischen Nischengrabmal im 13. Jahrhundert findet, doch scheint sie schon früher vorzukommen.⁶

So bescheiden diese Rolle, die hier das Individuum spielt, auch scheinen mag, sie ist in Wirklichkeit nicht sehr weit von einer Apotheose entfernt. Das Individuum tritt hier zum erstenmal — bezeichnender Weise im Grabmal — seiner Gottheit persönlich gegenüber. Es ist eben die Idee der «Gotteskindschaft» jene eigentümliche Verbindung individuellen Selbstgefühls und entsagungsvoller Demut, die sich in dieser Darstellung des Toten äussert. Dieser erscheint wie in der Antike unter die göttlichen Gestalten versetzt, aber nicht wie dort an Schönheit und Gewandtheit den Göttern gleich, sondern als geringer Erdensohn in kindlicher Demut anbetend vor der Gottheit knieend. Entgegen der Entwicklung der christlichen Kirche, die in der Knechtung des Einzelnen und seines Willens das Heil der Menschheit zu erringen glaubte, hat im Grabmal allein die ursprüngliche Idee der allumfassenden Wertschätzung des Individuums in einer konsequenten Stufenfolge künstlerischen Ausdruck gewonnen. Mit der bildlichen Darstellung des anbetenden Toten setzt diese Entwicklung ein. Sie war für das Grabmal von der folgenreichsten Bedeutung.

¹ Siehe einzelne Sarkophage im Museo Cristiano Lateranense in Rom.

² Ein Beispiel Nr. 150, 151, 161 im Museo Cristiano Lateranense in Rom. (Abb. S. 1.)

³ Es kommt dies Motiv in dem Grabmal des Simone Saltarelli in Pisa aus dem 14. Jahrhundert vor, und ebenso tragen Engel das Haupt des Andreas in dem vom Tabernakel stammenden Relief der alten Petersbasilika, heute in den Grotten des Vatikans, in einem Leintuch empor.

⁴ Kraus, op. cit., Seite 39: seiner Gattin Lucifera setzt ihr Gemahl ein Epitaph: «ut quisque de fratribus legerit roget deum, ut sancto et innocenti spirito ad deum suscipiatur»; siehe Anmerkung 4 ebendort.

⁵ An einem Frieze der Frührenaissance in dem Lichthofe des Museo civico in Bologna findet sich dies Motiv noch oder wieder.

⁶ In dem Grabmal Ottos II. fehlt die Darstellung des Verewigten in dem die Rückwand zierenden Mosaik; doch gestattet dies vereinzelte negative Beispiel nicht, verallgemeinernde Schlüsse daraus zu ziehen.

Dichtkunst, Malerei und Plastik haben im 13. Jahrhundert ihre entscheidenden Wandlungen erfahren. Die Natur und Nation fingen an gemeinsam ihre Rechte in der Kunst zu fordern und mit gewaltigem Ruck begannen allerorts die Fesseln der Tradition zu springen. Besonders in Rom offenbart sich ein reges, frisch pulsierendes Kunstleben. Neben der Mischung byzantinischer und einheimischer Kunstweisen macht sich bereits im 12. Jahrhundert eine freie nationale Richtung in der Malerei, wie in den Wandgemälden in San Lorenzo fuori le mura und der Legende der hl. Agnes im Lateran geltend. Vor allem sind es auf dekorativem Gebiete die Cosmaten, die dem byzantinischen Ornamentstil eine neue Belebung und nationales Gepräge verleihen. Seit Innocenz III. war ja die Kirche mit Erfolg bestrebt, ihre politische Machtsphäre zu erweitern, und die prächtigen Kardinalsgräber die neu entstanden, sind ein deutliches Zeugnis dieses Strebens. Aber der einzelne beginnt nicht nur innerhalb der Kirche zu einer selbständigen Bedeutung zu gelangen. Die Riesengestalt Dantes steht da im Morgenrauen einer neuen Aera und hält Gericht über ihre Zeit. Indem die Natur im Individuum erwacht, wird dieses sich seines Wertes und seiner Bedeutung in derselben bewusst. Langsam vollzieht sich die grosse Wandlung. Neben der Kirche wächst die staatliche Macht empor. Sie bedurften beide eines monumentalen Ausdrucks ihrer Macht. Die Kirche wusste sich dieses Strebens dienstbar zu machen. Der Bürgerstolz der allmählich sich entwickelnden Stadtstaaten suchte in der Grösse seines Domes die Befriedigung lokalpatriotischen Ehrgeizes. Die Geschenke, die der einzelne anfangs in christlicher Demut der Kirche zu Füssen legte, damit er, um Fürbitte flehend, einen gnädigen Gott erhalte, die guten Werke, wurden allmählich zu Produkten persönlichen oder familiären Ehrgeizes:¹ die Stiftungen von Teilen der Kirche oder gar diese selbst wurden mit dem Wappen des Stifters versehen. Diesem wurde nun auch die Ehre eines Begräbnisses in der Kirche selbst gestattet. Damit wurde das Grabmal zum Denkmal dekretiert.

Schon bei dem Monument des Kardinals Alphanus in Santa Maria in Cosmedin wurde auf den formalen Zusammenhang des Grabmals mit den Chorschranken, Kanzeln etc. hingewiesen, und die Formverwandtschaft zwischen Tabernakel und Grabmal als eine traditionelle erklärt. Auch jetzt erhält gleichzeitig mit dem Grabmal die Kanzel eine monumentale Ausgestaltung. Sie hatte ja seit dem Auftreten Franz von Assisis² eine erneute Bedeutung gewonnen. Die zu neuem Leben erwachte Plastik sah in den Grabmälern, Kanzeln und Tabernakeln ein willkommenes Feld für ihre fruchtbare Tätigkeit.

Am Grabmal scheint man zunächst einfach den malerischen Schmuck der Rückwand plastisch wiedergegeben zu haben. Ein schönes Beispiel aus späterer Zeit ist in San Giovanni in Laterano in der dortigen knieenden Figur des Papstes erhalten. Dann aber fordert der Naturalismus im Grabmal aufs nachdrücklichste seine Rechte. Man beginnt im Grabmal den Toten darzustellen.³

¹ Brandi, Geschichte von Florenz und Rom: Leipzig 1900. S. 64 u. ff.

² Ueber ihn siehe Thode, Franz von Assisi und die Anfänge der Kunst der Renaissance in Italien; Berlin 1885.

³ In Rom lassen sich die Uebergänge vom Alten zum Neuen neben Florenz am besten verfolgen. Die Entwicklung, die das Grabmal in Florenz genommen hat, ist der in Rom analog. Das charakteristische des florentinischen Trecento-Grabmals kann erst durch einen Vergleich mit dem römischen recht erkannt werden. Zudem bestehen zwischen Rom und Florenz im ausgehenden Quattrocento mannigfache Wechselbeziehungen, die eine wenigstens oberflächliche Behandlung der Entstehung des ersteren hier notwendig machen, zumal da das pisanische Grabmal von dem römischen hinsichtlich seiner Komposition ausgegangen zu sein scheint, und dieses durch einen Florentiner seine schönste Form und Ausbildung erhalten hat.

Den Verstorbenen auf dem Bette liegend darzustellen, ist eine altionische, durch ägyptisches Vorbild angeregte Erfindung. Die Etrusker übernahmen sie und bildeten den Toten gerne ab entweder mit seinem Eheweib oder allein auf dem Lager hingestreckt oder auch schlafend auf Aschenurnen oder Sarkophagen. Die römische Kunst übernahm von hier diese Art der Verewigung des Toten.¹ Es ist nun die Frage zu stellen, ob und inwieweit das Duecento hiervon Anregungen zur Nachbildung empfangen hat.

Zunächst muss festgestellt werden, dass die ältesten Grabmäler, die den Toten liegend auf dem Sarkophage darstellen, nicht vor dem 13. Jahrhundert auftauchen. Die älteste Darstellung des Toten auf dem Bette liegend und in Leintücher eingewickelt kommt jedoch merkwürdigerweise bereits im 6. Jahrhundert vor (s. Abb. 1). Der unter der Kanzel in San Ambrogio in Mailand befindliche grosse Sarkophag zeigt einen überreichen plastischen Schmuck von gegenständlich sehr interessanten Reliefs.² In dem rechten der giebelförmigen Seitenteile ist im Relief der Tote, wie oben beschrieben, zu beiden Seiten symbolische Tiergestalten, dargestellt. Die hohen, leicht geschwungenen Seitenlehnen, sind genau dieselben wie wir sie auf römischen Grabreliefs oder den Lagerstätten freiplastischer Monumente finden; ebensolche Formen weisen aber auch die ältesten auf römischem Boden vorkommenden Grabmonumente mit der liegenden Gestalt des Toten auf. Ob die Reliefdarstellung des Toten in ähnlicher Weise nicht auf anderen Monumenten oder in späterer Zeit noch zu finden ist, konnte ich nicht feststellen. Selbst negative Resultate eingehender Untersuchungen würden nicht zu dem Schlusse berechtigen, dass vom 6.—11. Jahrhundert dies die einzige Darstellung des Toten, — sei's auch nur in seltenen Fällen — unter Anlehnung an das römische Vorbild gewesen ist. Jedenfalls sind die frühesten uns erhaltenen, nach der Mitte des 13. Jahrhunderts entstandenen Beispiele des Mittelalters auf römischem Boden formal identisch mit jener ältesten Darstellung des Toten, die zu Häupten und Füßen des Verstorbenen aufsteigenden hohen Lehnen sind nur in Rom nachzuweisen. Hier lassen sich eine ganze Gruppe solch früher Monumente zusammenfassen: Das Grabmal Honorius IV.³ in Santa Maria in Aracoeli, das des Stefano Surdi (zwischen 1294 und 1303 errichtet)⁴ und das des Kardinals Ancherus von Troyes aus dem Jahre 1286 in der Kirche Santa Balbina in Rom (s. Abb. 7).

¹ Der Verstorbene ist dabei stets als Lebender dargestellt; die Wiedergabe des liegenden Toten kommt nur auf den die Totenklage darstellenden römischen Reliefs vor. Vereinzelt finden sich auf etruskischen Sarkophagen schlafend dargestellte liegende Figuren.

² An den beiden Längsseiten entsprechen sich die Darstellungen: Christus thronend im Kreise von Aposteln oder Heiligen und Christus lehrend unter seinen Jüngern. Auf dem kleinen Fries darüber die beiden Toten in Medaillons in der Mitte, links Männer, beschäftigt ein Denkmal in Gestalt einer auf einer Säule stehenden Büste zu errichten, die deutlich durch die Bewegung und Gruppierung der Figuren mit den Figuren in den Medaillons in Beziehung gebracht sind; die Gestalten rechts haben mehr ornamentale Bedeutung. Auf den Schmalseiten des Sarkophages fährt eine auf einer römischen Quadriga stehende Gestalt von der Erde zum Himmel empor, ein Adler biegt ihm voran, Männer sehen mit erstaunten Gebärden dem Vorgang zu. Auf der dieser entsprechenden Seite sind Gruppen von stehenden Männern dargestellt, die Bücher halten; sehr interessant sind die wohl von der Hand des Meisters der Kanzel stammenden Reliefs in den runden Zwickeln über dem Sarkophag! Der Darstellung des Sündenfalls entspricht ein Relief, das zwei innig verschlungene fliegende Gestalten darstellt, die von Engeln gen Himmel getragen werden; siehe hierüber Venturi *Storia dell' arte italiana* III, Milano 1903, S. 201 ff.

³ Das Grabmal befindet sich heute nicht mehr an ursprünglicher Stelle, die Statue befand sich früher in den Grotten des Vatikans; siehe Ciccone II, S. 101; sie stammt aus dem Jahre 1283; die rückwärtige Lehne ist abgebrochen. Hier lässt sich die Anlehnung an die römischen Vorbilder besonders deutlich verfolgen, indem die Bahre in einem kissenartigen Wulst ansetzte. Ciaconius «*Vitae pontificum*» B. II, S. 252 zeigt das ursprüngliche Aussehen des Grabmals in einer Kirche.

⁴ Siehe Burekhardt, Ciccone II, S. 102 b.

Das letztere ist das edelste und schönste Beispiel dieser Gattung, zugleich das am besten erhaltene. Der einfache rechteckige Sarkophag ist durch Halbsäulchen gegliedert, die reich mosaizierte, in dem Muster stets wechselnde Felder einfassen. An den Schmalseiten steigen hohe Lehnen auf. Ueber das Ganze ist ein mächtiges Tuch gebreitet, das den Sarkophag zu zwei Dritteln bedeckt, an den Ecken aber den Boden berührt. Die Faltung ist ebenso einfach wie natürlich und alles kleinliche geschickt vermieden. Sie ist es auch, die dem Sarkophag trotz des an sich malerischen Vorwurfs durch den rhythmischen Wechsel von horizontal und vertikal ein strenges,

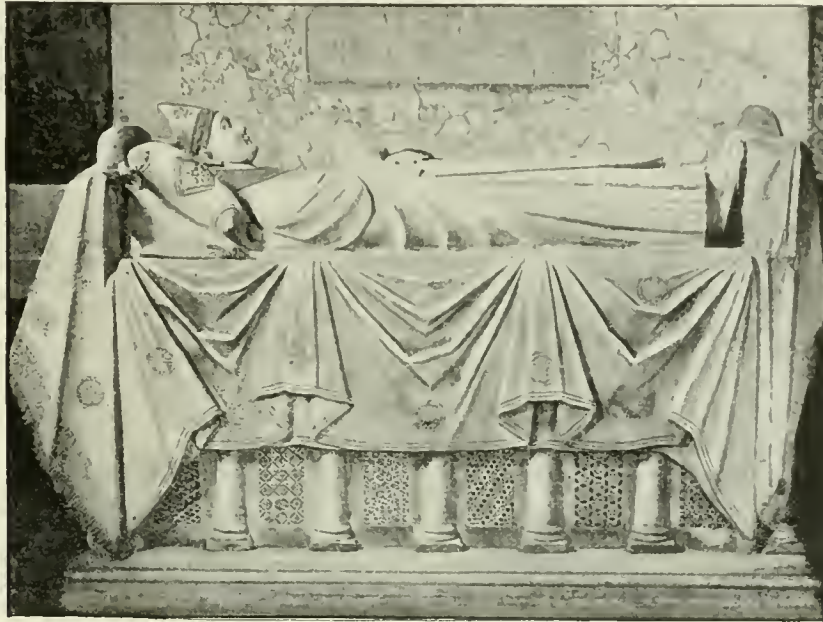


Abb. 7.

feierlich wirkendes architektonisches Gepräge verleiht. Die Faltung dieses Tuches ist ein Meisterstück; sie zeigt einen so fein ausgebildeten Sinn für den natürlichen Rhythmus der Linie, dass man hier nur die Hand eines bedeutenden Meisters vermuten kann, dessen Namen zu nennen wir jedoch nicht in der Lage sind.¹ Hier anzuführen ist auch das Grabmal des Adam Hertford in Santa Caecilia.²

Nicht so gross und edel in der Faltung des Bahrtuches wie das des Ancherus, aber aus anderen Gründen nicht uninteressant, ist das Grabmal des Stefano Surdi in S. Balbina (siehe Abb. 8). Auf einem zweistufigen Sockel steht ein an den flachen

¹ Es könnte hier nur einer der bedeutendsten Namen der Cosmaten genannt werden; mit irgend einem bezeichneten Werke derselben lässt das Monument sich nicht identifizieren; wohl bestehen manche Verwandtschaften namentlich auch in der Faltung des Tuches mit dem Grabmal des Gonsalvus Rodriguez in Santa Maria Maggiore, doch steht dies Monument so sehr an Kraft des Ausdruckes jenem nach, dass an dieselbe Hand hier nicht zu denken ist.

² 1398 datiert mit wundervoller Grabfigur ist es heute nicht mehr ganz intakt. Die Kopflehne ist abgebrochen; in den an den Ecken des Sarkophags angebrachten Säulchen sind noch Dübellocher bemerkbar. Vielleicht haben hier zu Häupten und Füßen Trauernde gestanden. Die Inschrift umzieht auch hier bereits den breiten Sockel: D. O. M. Adam angelo tt. s. caeciliae presbytere cardinali episcopatus leonidensis perpetuo / administratori integritate doctrina / et religione praestanti obit. die XV augusti MCCCXCVIII.

Burekhardt meint das Grabmal würde mit Unrecht dem Magister Paulus zugeschrieben; siehe Cicerone, II, S. 465 d.

Seitenteilen reichgemusterter Unterbau, darüber ist die mit einem Tuche bedeckte Bahre¹ mit den niedrigen Kopf- und Fusslehnen aufgebaut, über die dieses — hier weniger monumental und leicht in den Formen variiert — in regelmässigen Falten herabfällt. Das Ganze ist nach altchristlicher Art in eine Nische gestellt.

Schon bei dem Grabmal des Ancherus wurde auf die architektonische Faltung des Bahrtuches hingewiesen. In den Grabdenkmälern in Santa Balbina und in Santa Maria in Aracoeli zeigt sich das Erwachen des architektonischen Sinnes, das im Grabmal stärker als in allen andern Produkten der Cosmatenschule zutage tritt, und wir werden gerade bei solchen Werken nicht die spielende Zierlichkeit des Mosaiks, sondern den hohen baulichen Ernst der Cosmaten in erster Linie zu erkennen haben. Es zeigt sich ein ausgeprägter Sinn für die Verhältnisse der Formen, die hier im Grabmal weit mehr durch sich selbst, als durch ihre dekorative Ausstattung wirken.

Hierin liegt das Neue und für die Gestaltung des Grabmals folgenreiche: der Sarkophag ist noch Sarkophag und doch ein architektonisches Glied zugleich; er gibt seine ursprüngliche Form auf und bildet einen monumentalen Unterbau, der als Träger der Figur des Toten erscheint. Nichts deutet mehr auf das Jenseits; die religiösen Szenen

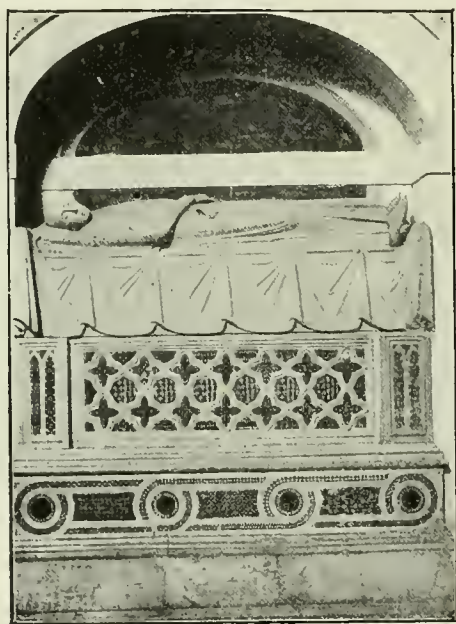


Abb. 8.

geneigt sein, diese auffallende Vermeidung aller religiösen Darstellungen in den genannten Grabdenkmälern als eine schroffe Reaktion gegen alles kirchliche, bedingt durch das Erwachen des Individuums, aufzufassen, wäre nicht noch eine zweite Gruppe von Denkmälern anzuführen, die deutlich an dem Ueberlieferten festhält und nur in den Kompositionsformen dem modernen Geist entsprechende Modifikationen vornimmt.

Die Cosmaten übernahmen den aus dem altchristlichen Monumentalgrabmal sich herausentwickelnden Typus, wie er in dem Grabmal des Guglielmo Fieschi

und die heiligen Gestalten sind zum erstenmal im Grabmal völlig aufgegeben. Im Monument des Ancherus — das noch an ursprünglicher Stelle steht, ist an der Rückseite die Inschrift angebracht und an Stelle der vom Leben und Sterben erzählenden Reliefs, zeigt das Grabmal des Honorius' IV. an der Vorderseite dreimal die Wappen des Verstorbenen. Man könnte

¹ Da die «Lehnen» stets an dem obersten Teil des Grabmals aufsteigen und das Bahrtuch über diese herunterfällt, so mag die Bezeichnung «Bahre» gerechtfertigt erscheinen, umso mehr als man noch im Quattrocento als der Naturalismus ungehemmt zum Durchbruch kam, dieser hier noch mit der Architektur eng verbundenen Bahre eine der gebräuchlichen entsprechende Form verlieh. — Beide Erscheinungen erklären sich so gegenseitig. — Am deutlichsten tritt die «Bahre» über dem Sarkophag in dem Grabmal des Can Grande I. in Verona zutage: die vier Pfosten sind deutlich sichtbar und der Boden ist unter der Bahre freigelassen.

mit entscheidenden Neuerungen zum erstenmal auftritt und übertrugen die Formen der Baukunst auf das Grabmal.

In Rom selbst sind die erhaltenen Beispiele relativ einfach gegenüber den gleich zu betrachtenden von Rom abhängigen Denkmälern Umbriens.

Die künstlerische Bedeutsamkeit der vorhingenannten Gruppen von Denkmälern bestand darin, dass sie ohne eigentliches architektonisches Beiwerk in einfachster Zweckmässigkeit eine monumentale Wirkung erstrebten.¹ An den folgenden Monumenten wird aber die Architektur selbst in das Grabmal eingeführt, und zwar sind es nicht mehr die letzten Anklänge antiker Formen, wie sie in den Kaisergräbern von Palermo oder den Altartabernakeln von San Clemente und in den mit ihnen zusammenhängenden Grabdenkmälern verwendet wurden, sondern es ist die Gotik, die nun, auch im Grabmal eingeführt, neue Modifikationen bedingt.

Symmetrie und Proportionalität, die primitivsten künstlerischen Wirkungsmittel der Architektur, hatten in der erstgenannten Gruppe von Denkmälern eine Komposition einfachster Schönheit geschaffen. Nun führt die Gotik das Organische ein. Der Sarkophag, der an den Portalbau² sich der Form nach anlehrende Baldachin, die Heiligenfiguren darüber, sie waren bisher alle als von Denkmälern vorgebildet war.



Abb. 9.

mehr oder minder für sich bestehende Einzelheiten neben- bzw. übereinander gereiht. Nunmehr werden diese durch die Gotik zu einer organisch sich entwickelnden Einheit verbunden.

Der Sarkophag verlor zuerst seine selbständige Bedeutung und erhielt innerhalb des Ganzen eine architektonische Funktion, die teilweise in der erstgenannten Gruppe

Altes und Neues steht sich noch in dem Savelligrabmal (s. Abb. 9) aus dem Jahre 1266, von dem noch später zu sprechen sein wird, gegenüber: der antike reich geschmückte Sarkophag bildet die Basis eines zweiten Sarkophages, der sich an die gotische Architektur in seiner Form anzulehnen strebt.

Das Grabmal des Kardinals Acquasparta³ (s. Abb. 10) zeigt wie unter genauer Beibehaltung des besprochenen, einfachen Grabmalstypus die gotische Bedachung mit dem «Sarkophag» und dessen Sockelunterbau verbunden wird, indem an den vorspringenden Eckteilen des letzteren Rundsäulen aufgesetzt sind, die den an der

¹ Der Typus erhält sich bis in das Quattrocento hinein; ein Beispiel ist das Monument des Kardinals Vulciani in San Francesco in Rom; der Kardinal ist gestorben 1403, siehe Burekhardt, Cicerone II, S. 465.

² Interessant ist hier der ädikulaartige Aufsatz, der die thronende Madonna einschliesst und seine Verbindung mit dem Sarkophag. Es muss auf das Motiv des Grabmals im folgenden noch einmal zurückgekommen werden.

³ Gest. 1302, siehe Burekhardt Cicerone II, Nr. 140 a. Acquasparta war der Vertreter jener laxeren Richtung, die zu einer Spaltung der Meinungen im Franziskanerorden geführt hatte; sein Gegner der Vertreter der strengeren Richtung war Ubertino von Casala. Beide werden deshalb bei Dante im Paradiso verspottet:

Ma non fia da Casal, nè d'Acquasparta,
Là onde vengon tali alla scrittura
Ch' uno la fugge e l'altro la coarta.

Canto XII.

Wand sich totlaufenden Giebel tragen. Die Rückwand ziert die thronende Madonna mit Heiligen. Dieser bildliche Schmuck ist — wie hier besonders betont werden muss, denn es wird sich zeigen, dass das Trecentograbmal in Toskana auch hierin von dem römischen verschieden ist, — nicht durch ein Wandgesims von der darunterliegenden Gestalt des Toten geschieden und nur auf die Lünette beschränkt, sondern reicht bis nahezu an die Gestalt des Toten selbst herunter. Zu Häupten und Füßen stehen Engel, die ein Tuch halten, das an der Wand an einem längs dieser hinlaufenden Stängelchen befestigt scheint. Auch dies Motiv ist uralt. Auf den altchristlichen Sarkophagen wurde mit Vorliebe die verewigte Person auf den Sarkophagreliefs dadurch betont, dass sie vor einem von Engeln gehaltenen Tuche steht oder aber ihre Büste in einem Leintuche emporgetragen wird.¹ Dies Motiv hat sich aus der altchristlichen Zeit bis in die der Renaissance erhalten. Auch die Mosaiken des Triumphbogens in San Paolo fuori le mura² zeigen eine thronende Madonna, hinter der Engel das Tuch in derselben Weise wie an den Sarkophagen halten; ebenso weist das

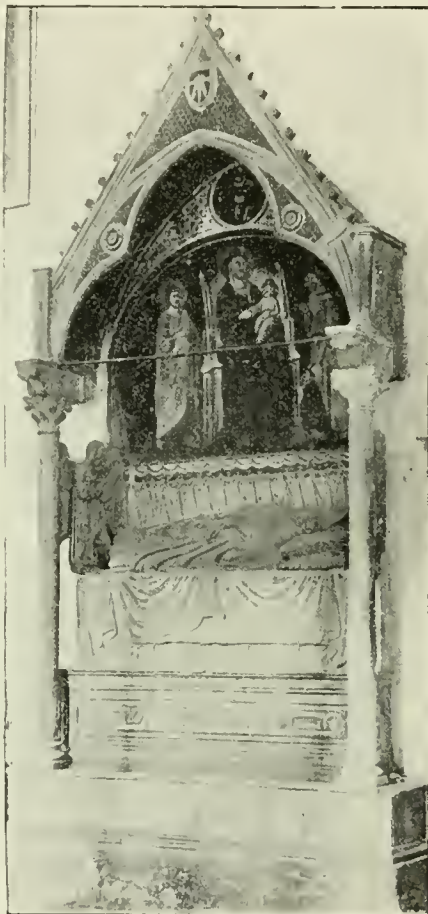


Abb. 10.

Acquasparta vorkommende Komposition ist lediglich durch Anpassung dieses uralten Motives an das neueingeführte des liegenden Toten entstanden. Der Vorhang ist an der Wand hinlaufend dargestellt, nur die beiden Enden, die von den in plastische Freifiguren umgesetzten Engeln gehalten werden, fallen auf das Grabmal herunter. Wie alles in der römischen Kunst, wächst auch dies Motiv im Gegensatz zum toskanischen Grabmal, aus den traditionellen Formen der künstlerischen Gebräuche heraus.

noch später zu behandelnde Grabdenkmal des Bischofs Josephs von Konstantinopel aus dem Jahre 1439 in Santa Maria Novella dasselbe Motiv auf: die über dem Sarkophag an die Wand gemalte, stehende Gestalt des Toten ist links und rechts von fliegenden Engeln umgeben, die ein grosses bis auf den Erdboden reichendes Tuch halten. Sie scheinen der ehrwürdigen Figur den Purpurmantel umzulegen, der zugleich den Hintergrund für die Gestalt bildet und so neben einer symbolischen auch eine künstlerische Bedeutung besitzt (Abb. 71).

Die an dem Grabmal des Kardinals

¹ Beispiel im Museo Lateranense in Rom, Nr. 150 u. 151.

² Nach Burchardt 110–62 entstanden und im 9. Jahrhundert restauriert, Cicerone II, S. 582 h.

Das aus dem Jahre 1299 stammende Grabmal des Kardinals Gonsalvo Rodriguez in Santa Maria Maggiore (s. Abb. 10a) schreibt Burekhardt-Bode demselben Meister — Giovanni Cosmas — zu. Die Komposition ist im wesentlichen die gleiche, nur ist hier eine innigere organische Verbindung des von Pilastern mit rechteckigem Querschnitte getragenen Giebels mit dem Sarkophag erstrebt, die jedoch nur unvollkommen gelang. Die Verhältnisse sind weniger glücklich als die des Acquaspartagrabmals. Die einzelnen Teile sind ängstlich und befangen eng aneinander gerückt und entbehren mangels jeder räumlichen Differenzierung einen das Ganze belebenden Wechsel von Licht und Schatten. Das Streben nach einer innigeren Verbindung des «Sarkophages» und seines Unterbaues mit dem architektonischen Aufsatz muss jedoch als solches schon betont werden. Zum erstenmal aber wird hier der hohe Sockel zum Träger der Inschrifttafel.¹ Dies war von entscheidender Bedeutung für die Entwicklung des römischen Grabmals.

Zugleich treten bei all diesen Gräbern, an Stelle symbolisch-religiöser Reliefs oder des schlichten Krenzeszeichen die Wappen des Verstorbenen.

Die beiden glänzendsten Produkte dieser römischen Cosmatengrabdenkmäler sind: das Grabmal Clemens' IV. (s. Abb. 11) und das Monument Hadrians V., (s. Abb. 12) beide in San Francesco zu Viterbo.² Von ausserordentlichen Dimensionen (nahezu 8 m Höhe) reich mosaik-



Abb. 10a. Grabmal des Rodriguez Rom, Santa Maria Maggiore.

ziert, einfach und monumental in ihrer Wirkung, bezeichnen sie den Höhepunkt der Cosmatenkunst im Grabmal. Das Streben nach einer rein architektonischen Ausdrucksform erreicht hier trotz des tändelnden Spieles der Mosaikornamentik innerhalb der Formenwelt der Cosmatenkunst sein Ziel. Die Verhältnisse der einzelnen Teile sind sicher und fein abgewägt, und zum

erstermal gelingt es, die Säulen des Giebels wirklich organisch mit dem Unterbau zu verknüpfen. Die ungegliederten, einfach übereinander gereihten Blöcke des Grabmals des Gonsalvus verleihen dem Ganzen ein etwas plumpes Aeussere. Im Grabmal Clemens' IV. ist dieser Sockelunterbau durch zierliche, mit Spitzbogen verbundene Halbsäulchen geschmückt. Die Ecken verkröpfen sich zu achtkantigen Pilastern, die die kurzen, stämmigen, den Giebel stützenden Säulen aufnehmen. Durch diese Sockelverkröpfung, die sich an der mächtigen Auflagerplinthe fortsetzt, wird eine organisch sich entwickelnde Einheit des Ganzen erreicht. Der übliche zweigeschossige Aufbau ist hier besonders glücklich differenziert. Durch die Grösse wie die kräftige architektonische Gliederung tritt der untere, zur Architektur selbst gehörige

¹ Die Inschrift lautet: Hic depositus fuit quondam dominus Gonsalvus episcopus albanoensis anno domini MCCLXXXIX |

Hoc opus fecit Joh(ann)es magister cosme eius Romanus | siehe Abb. 10a.

² Nach Burekhardt ist das Clemens' IV. (gest. 1268) von Petrus Oderisi und das Hadrians V. gest. 1170) wahrscheinlich von Vasaleto. Band II, I, 2, S. 103 m.

Teil in wirkungsvollen Kontrast zu dem kleineren und nur mit Mosaikornamentik verzierten, rechteckigen Block, der den Sarkophag darstellt. Dieser verbindet durch die einfache dimensionale Abstufung die sonst für ihre Umgebung zu klein erscheinende Grabfigur mit dem mächtigen Unterbau. Der Giebel selbst wirkt schwer und wuchtig durch die Dimensionen, wie durch die Details, die in ihrer die Fläche betonenden Massigkeit der Gotik recht schlecht zu Gesichte stehen. Gegenüber dem feierlichen Ernst

dieses Grabmals erscheint das Hadrians V. (s. Abb. 12) zierlich, elegant, in dem üblichen bunten Spiel der farbigen Steine als eine Vorahnung quattrocentistischer Lebenslust. Lachen doch auch hier zum erstenmal jene fröhlichen Kindergesichtchen aus den beiden kleinen Medaillons des Dreipasses am Giebel heraus, und dieselben lustigen Augen gucken hinter dem Widerlager des Bogens hervor! Das erste Beispiel eines Renaissancehumors an der Stätte des Todes!

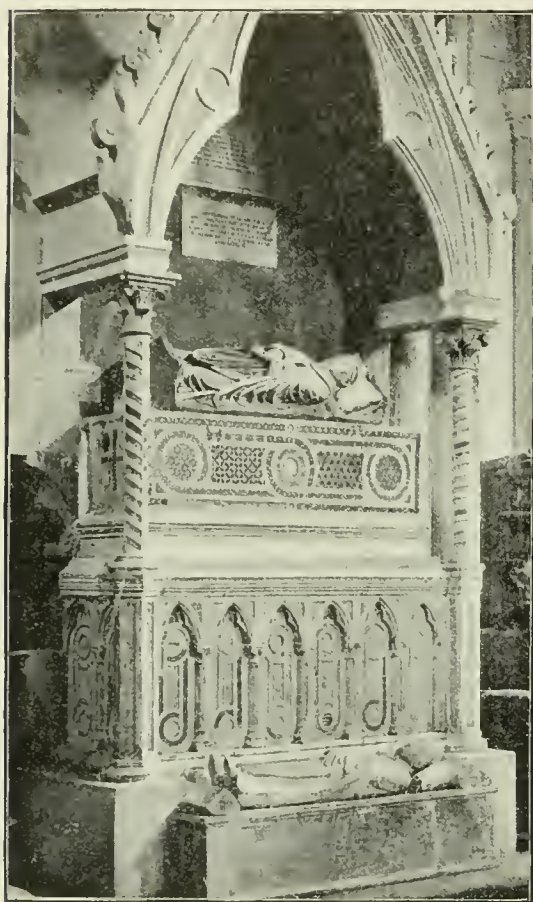


Abb. 11. Grabmal Clemens' IV., Viterbo, S. Francesco.

Der Sockelaufbau ist der gleiche wie am Grabmal Clemens' IV., nur die Auflagerplinthe kleiner und zierlicher profiliert. Auch die Sockelverkröpfung ist beibehalten, jedoch wirkt die Einsetzung eines kleinen Pilasters in diese etwas gesucht und gegenüber den kräftig gewundenen Säulen des Giebels kleinlich.¹ Die Differenzierung des „Sarkophages“ vom Sockel durch die Einführung der freistehenden Pilasterchen, die das Bekrönungsgesims tragen, ist originell aber dennoch weniger glücklich als am Grabmal Clemens' IV.: die durch die Figur des Toten gegebene

Horizontale wird zu unvermittelt von den Vertikalen der Pilaster getroffen.² Man sehe, wie glücklich im Monument Clemens' IV. diese Schwierigkeit umgangen, und

¹ Arnolfo di Cambio wendet sie in genau derselben Weise an seinem Tabernakel in S. Paolo fuori le mura in Rom an.

² Es lohnt sich, der Form und der Art der Verwendung der Ornamentik nachzugehen. Man fasste schon damals den ornamentalen Schmuck als einen Diener der Architektur auf. Die einfachen Linien des untersten Sockelteilcs verstärken seine Horizontale. Der Felderschmuck der beiden darüberliegenden Teile betont die Mitte und ist bei den oberen feiner, leichter und einfacher gestaltet als bei den untern; man beobachte, wie die sich überschneidenden weissen horizontalen und vertikalen Bänder des mittleren Feldes vom untern Block an den Seitenfeldern des obern Blockes — jetzt in dem Streben sie den Vertikalen der Pilasterchen anzupassen — ohne Ueberschneidung sich wiederholen. Geschickt ist, um nicht verwirrend zu wirken, das mittlere Feld einfach ohne Ornament gelassen. Unter der Hülle eines fremden Formengeistes ringt hier der Künstler nach der seinem Wesen adäquaten Ausdrucksweise. Die Vertikale der Gotik, ihre mit der Materie spielenden, die Fläche negierenden Formen verwendet hier ein Meister der zur Entfaltung ornamentalcr Pracht nach Flächen strebt und dem durch das Objekt seiner Darstellung eine Horizontale gegeben war.

in welcher feinsinniger Weise das Ornament an der Stirnseite des oberen, die Grabfigur tragenden Teiles dieser Versöhnung von horizontal und vertikal dienstbar gemacht ist.

Das Grabmal Hadrians V. hat jedoch den Vorzug für sich, den fein profilierten Giebelaufsatz, der an der Wand auf Halbsäulen aufricht, äusserst glücklich den Verhältnissen des Ganzen anzupassen. Die Zierlichkeit und Beweglichkeit, die Sauberkeit in der technischen Bearbeitung verleiht diesem Werk einen charakteristischen Ausdruck, der gerade bei einem Vergleiche mit dem Monument Clemens' IV. dem Betrachter in gesteigertem Masse zum Bewusstsein kommt. An Stelle des schwermütigen Ernstes ist im Grabmal zum erstenmal eine zierliche Grazie getreten, eine lebendige Freude, die nach Ausdruck ringt und diese noch in originellen Besonderheiten sucht. Man vermag in diesem bedeutendsten und letzten römischen Grabmonument unter der buntschimmernden Decke der Cosmaten das Leben der noch im Keime geborgen liegenden aber doch hier sich kündenden neuen Zeit zu gewahren. Die lachenden Schelmengesichter im Giebel, die kraftvoll sich drehenden und quellenden Knospen der Kapitäle an den beiden vorderen Säulen, die kannelierten Schäfte der hinteren Pilaster und deren bescheidene, äusserst sauber gearbeitete Kompositkapitäle, die auch in den kleineren Wandpilastern wiederkehren, der rhythmische Wechsel von horizontal und vertikal, dies alles kündigt die neue Zeit. Ein kräftig pulsierendes Leben ringt hier, befangen in einer fremdartigen, verwirrenden Form, nach Ausdruck, der dann an anderer Stelle in Toskana seiner künstlerischen Verwirklichung entgegen gehen sollte. Auf römischem Boden ist dies frische künstlerische Treiben nur eine Episode geblieben, ein momentanes Aufblitzen, das das Dunkel der Nacht vorübergehend nur zu erhellen vermochte, um gleich darauf wieder in die Finsternis zurückzusinken. Der Morgenstern ging in Toskana auf, die Sonne, die diesem folgte, sollte erst um Mittag den römischen Boden bescheinen; ihre glühenden Strahlen wussten dem so lange brach gelegenen Lande dann aber nur um so herrlichere Früchte zu entlocken.

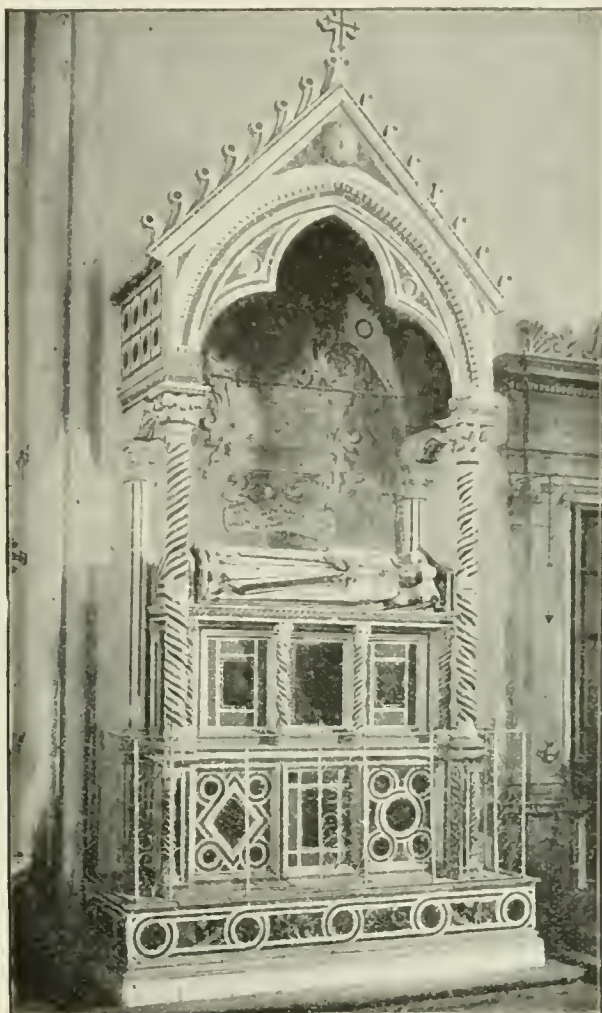


Abb. 12. Grabmal Hadrians V., Viterbo, S. Francesco.

In Rom war der Naturalismus des Quattrocento ein bedingter, indem man nur den der Antike entlehnten Formen neue Belebung verlieh, ganz im Gegensatz zu Toskana besonders zu Pisa, wo die Natur in der Plastik am frühesten zum vollen Ausdruck gelangen konnte. Genau dieselben Wesensgegensätze machen sich auch in der Bildung des Trecentograbmals geltend. In Rom ist die naturalistische Darstellung des Lebens durch die von der Antike abhängige Tradition bedingt. In Pisa hat man bei der Darstellung des Toten vollkommen naiv den in aller Erinnerung haftenden letzten Anblick, den Toten auf dem Bette liegend, im Grabmal festgehalten.

Das Bett entspricht hier der realen Form.¹ Engel scheinen herabgeschwebt, hier anbetend, dort nach oben weisend, halten sie die zurückgezogenen Vorhänge und sehen neugierig oder erschreckt auf die dahinter ruhende Gestalt des Toten: andere tragen nach altchristlicher Art die Seele empor zur Madonna,² die liebevoll sich herniederbeugt und das segnende Christkind dem Ankommenden oder dem bereits vor ihr Knieenden entgegenhält. So verbinden sich in der eigentlichen Heimat des Naturalismus in völliger Harmonie die realistischen Ideen der Zeit mit dem transzendenten Gedanken des Christentums. Indem das Grabmal diesen hier bildlich zu verwirklichen strebt, stellt es, anstatt einer symbolischen Hindeutung auf das Jenseits der alten Christen, Diesseits und Jenseits zugleich dar und bringt beide in einen unmittelbaren sinnlichen Zusammenhang.

Das Grabmal scheint das früheste Zeugnis für den allmählichen Untergang der mittelalterlichen Ideenwelt, für das Zurücktreten des Transzendentalen vor dem Sinnlichrealen zu sein: wie wir dem genialen Geistesfluge eines Dante folgend, mitten im Jenseits uns bewegen, nun in all den Schmerz und die Freude gewissermaßen persönlich hineingezogen werden, indem sich das Unfassbare der jenseitigen Welt in bestimmte, klargezeichnete Vorstellungen umsetzt, so hat hier die bildende Kunst versucht, jenen furchtbaren und unbegreiflichen Vorgang der Trennung von Seele und Leib so zu veranschaulichen, dass wir den Eintritt des Dahingegangenen in den Himmel, gnädig empfangen von der Gottheit, unmittelbar vor Augen sehen. Das Abstreifen der Fesseln der Tradition auf geistigem Gebiete zog zugleich eine Neugestaltung des Grabmals nach sich.

Diese in Toskana zweifellos allmählich sich vollziehenden Wandlungen, können heute mangels erhaltener Monumente nicht mehr verfolgt werden. Wir sind allein auf die älteren Monumente und etwaige literarische Vermerke angewiesen. Das älteste literarische Zeugnis hat uns der gelehrte Florentiner Buoncompagno,³ Universitätsprofessor in Bologna, «die fesselndste literarische Persönlichkeit, die der Florentiner Boden in diesen Zeiten erzeugt hat», in seinem «Candelabrum eloquentiae»⁴

¹ Das Bett ist damals stets mit Vorhängen versehen gewesen und gehörte in dieser Ausstattung zu den notwendigsten und schönsten Bestandteilen des sonst sehr primitiven Haushaltes. Siehe Davidsohn, Geschichte von Florenz, S. 761. Dass sich auch die Zeitgenossen ein Bett unter dieser Form vorstellten, geht aus der im nachfolgenden genannten Stelle des Buoncompagno hervor. Die Bedeutung des dort angewandten Wortes thalami ist allerdings schwankend. — «Thalamo» Bett, Braut- oder Ehebett auch Ehegemach, stammt vom griechischen *θάλαμος* = Schlafgemach; im 16. Jahrhundert scheint es nach Burekhardt, Gesch. der Ren., S. 371 einen irgendwie stilisierten Scheiterhaufen, auf dem die bei Bestattung gebrauchten Gegenstände, selbst Luxusgegenstände verbrannt wurden, bezeichnet zu haben.

² Ein Monument, das diesen Vorgang veranschaulicht, ist in dem noch zu behandelnden Wandgrabe des Simone Saltarelli aus dem Jahre 1312 in Santa Catharina in Pisa erhalten.

³ Ueber Buoncompagno siehe R. Davidsohn «Geschichte von Florenz», Band I, 1896, Seite 810 ff.; ferner Sutter, Aus Leben und Schriften des Magister Buoncompagno, Freiburg 1891.

⁴ Ueber das Candelabrum eloquentiae und die verschiedenen Codices, siehe Davidsohn S. 810, Anmerk. 1; nachfolgendes ist einem freundlichen Hinweis des H. D. Davidsohn zufolge aus dem Siener Codex G. IX. 81. saec. XIII, entnommen.

nebst einer Beschreibung einer ähnlichen Grabmalkomposition, wie die oben behandelte, hinterlassen.

«De tumulorum ornamentis».

Sepulera sublimium personarum et sapientissimorum virorum frequenter sicut thalami adhornantur; fiunt super eis architecta lapidea colorum diversitatibus redimita: fiunt etiam epithaphya, dicuntur carmina, quibus posteris admemoriam reducuntur magnitudines et merita (Codex: «meritata») defunctorum et semper in fine fit mentio de contempto mundi. Pinguntur equidem ymagine deitatis vel beate virginis aut sanctorum vel sanctarum ad quorum vel quarum honorem ecclesie sunt constructe. Depingitur etiam quomodo angeli vel sancti mortuorum animas divine majestati presentant. Sed olim fiebant sculpture mirabiles in marmoribus electissimis cum litteris punctatis, quas hodie plenarie intellegere non valemus . . .

Item populus Romanus sepulcrum Johannis Capucie¹ super in Capitolio mirabile opere construxerunt. — Demum sit notandum, quod quinque sunt, que posteros adfaciendam exornationem sepulcrorum inducunt consuetudo, devocio, dilectio, merita personarum et inanis glorie appetitus.

Die Stelle ist nicht nur für diese Abhandlung, sondern auch allgemein kulturgeschichtlich interessant. Der beissende Hohn über die dem Gelehrten ungerechtfertigt erscheinende Ehrung durch die Kirche, die diese den reichen Stiftern durch Errichtung von Denkmälern teilhaftig werden liess, kommt hier zum Ausdruck. Auch anderwärts, namentlich in Florenz werden gelegentlich satirische Bemerkungen über diese Sitte laut.²

Weit wichtiger aber ist die aus dem angeführten hervorgehende Tatsache, dass man mindestens bereits in den ersten Jahrzehnten des 13. Jahrhunderts, also etwa 50 Jahre früher als in Rom und Toskana die Darstellung des liegenden Toten gekannt hatte. Viel älter scheint jedoch dieser Brauch auch nicht zu sein, da Buoncompagnus den Wandel dieser Ausstattung des Grabmals anscheinend miterlebt hat, so dass das Auftauchen der ältesten Darstellungen des liegenden Toten etwa in das erste Jahrzehnt des 13. Jahrhunderts zu setzen wäre. Da die Grabdenkmäler des 11. Jahrhunderts in Rom wie auch das älteste Grabmal in Florenz aus dem Jahr 1113 noch keine bildliche Wiedergabe des Toten aufweisen, so würde anzunehmen sein, dass das Auftauchen von Grabmälern, die den liegenden Toten darstellen frühestens in die zweite Hälfte des 12. und spätestens in das 1. Jahrzehnt des 13. Jahrhunderts zu setzen ist. Dies wäre also mindestens 50 wenn nicht gar 100 Jahre vor den ältesten erhaltenen Denkmälern dieser Art. An der Darstellung des Toten «im Bette liegend» ist in so früher Zeit nach dem erhaltenen Zeugnis nicht zu zweifeln. Die Frage ist nur, ob wir berechtigt sind anzunehmen, dass diese lebensgrossen Figuren wirklich plastisch dargestellt waren. Sind doch erst aus dem Jahre 1233 die ersten bescheidenen plastischen Werke Niccolò Pisanos bekannt, und in Rom fällt die knieende Statue des Papstes Nikolaus' IV. erst ins Jahr 1298, die sitzende Statue Karl von Anjous im Conservatorenpalast zwischen 1268 und 1284³ und die Statue

¹ Giovanni Capoccio war Senator von Rom in den 1190er Jahren, siehe Gregorovius, Geschichte der Stadt Rom, B. IV, pag. 590. Die Fassung der Stelle würde nicht dagegen sprechen, auch für dies Grabmal des Capoccio die Darstellung der Figur des liegenden Toten voranzusetzen, doch ist dies nicht deutlich genug ausgesprochen.

² Burekhardt, Kultur der Renaissance S. 11.

³ Siehe Burekhardt, Cicerone II, 1. 2 S. 381 g.

Bonifaz' VIII. gehört bereits ins 14. Jahrhundert. Die Datierung der sitzenden Petrusstatue im Vatikan ist noch zu unsicher, um daraus irgendwelche Schlüsse zu ziehen.

Sollte man annehmen, dass die Malerei, die von Buoncompagno beschriebenen liegenden Toten in den Grabdenkmälern zur Darstellung brachte und die «architecta lapidea» jeweils nur den steinernen Rahmen zum Ganzen bildeten? Die Fassung des Textes würde diese Vermutung eher unterstützen als ihr entgegenreten. Die Malerei spielte jedenfalls schon frühzeitig eine nicht zu unterschätzende Rolle an den Grabdenkmälern, doch ist es unwahrscheinlich, dass sich diese auch auf die Darstellung des Toten erstreckte. Wir müssen vielmehr annehmen, dass die Malerei in diesen ältesten pisanisch-toskanischen Grabdenkmälern keinen grösseren Anteil an deren Ausschmückung hatte wie etwa in Rom, um so mehr als die nachfolgende Betrachtung der Monumente es wahrscheinlich macht, dass das pisanische Grabmal von dem römischen Cosmatengrabmal entscheidende Anregungen erfahren hat. Unter dessen Vorbildlichem Einfluss scheint sich in der künstlerischen Hauptstadt des damaligen Toskanas, der Rivalin von Florenz, in Pisa, eine neue Form entwickelt zu haben, deren charakteristische Bedeutsamkeit entsprechend dem Wesen der um diese Zeit zur Blüte gelangenden pisanischen Kunst in der starken Betonung des plastischen Elements und einer naturalistischen Auffassung der dem Grabmal zugrunde liegenden kompositionellen Idee bestand. Die hier neu erstandene Kunst der Plastik war von doppelter Bedeutung für die Gestaltung des Grabmals. Sie suchte ja überall ein Feld für ihre künstlerische Betätigung zu gewinnen, und Kanzeln und Altäre überzogen sich mit reichstem plastischem Schmuck. Auch auf das Grabmal übte sie einen rückwirkenden Einfluss aus. Von dem Gründer der pisanischen Schule Niccolò Pisano, ist kein Werk auf uns gekommen. Nur die Betrachtung der erhaltenen Monumente aus späterer Zeit gestattet einige Rückschlüsse auf diese Kunst und die Entwicklung des pisanischen Grabmals zu machen.

Das älteste erhaltene Monument ist zugleich das bedeutendste und vollendetste des Due- und Trecento. Es ist von dem grossen Schüler Niccolò Pisanos, Arnolfo Cambio, einem Florentiner, im Jahre 1282 erbaut.¹ Dies für die Geschichte des Grabmals so wichtige Monument des Kardinals de Braye in San Domenico zu Orvieto (siehe Tafel II) ist leider nur verstümmelt erhalten, doch ist es nach den übrigen erhaltenen Denkmälern leicht zu rekonstruieren.

Es ist klar, dass dies Monument in seiner Formensicherheit nicht den Anfang, sondern den Höhepunkt einer Kunstentwicklung darstellt, deren Ursprung zweifellos in Pisa zu suchen ist. Arnolfo verleugnet in architektonischer wie plastischer Hinsicht den pisanischen Einfluss nicht. Aber wie er selbst, so scheinen auch noch andere florentiner Meister schon damals ihre Vorbilder übertroffen zu haben, wie uns dies einige neuerdings im Privatbesitz aufgefundene Architektur- und Skulpturfragmente beweisen.² Demnach müssen schon im 13. Jahrhundert in Florenz auf architektonischem wie plastischem Gebiete bedeutsame Schöpfungen von ungeahnter Pracht

¹ Siehe auch Vasari I, pag. 291 Anmerk. 2: Es ist dies nicht das einzige Grabmal, das Arnolfo errichtet hat, das Grabmal Bonifaz' VIII. ist wahrscheinlich von ihm erbaut worden; heute jedoch nur in wenigen Resten in den Grotten des Vatikans erhalten; siehe Dufresne, op. cit., S. 86; Borekhardt, Ciccone I, 382 a und 386 d; siehe Anhang, wo die Beschreibung und Skizze des Grabmals nach Grimaldi gegeben wird.

² Siehe Swarzensky. Ein florentinisches Bildhaueratelier um die Wende des 13. Jahrhunderts, Zeitschrift für bildende Kunst, Februar 1901 Abb. 1—8. Dem frdl. Entgegenkommen der Verlagsanstalt verdanke ich hier die Erlaubnis zur Reproduktion einiger für diese Darstellung wichtiger Fragmente.

erstanden sein. Die Komposition des in den genannten Fragmenten erhaltenen Monuments lässt sich mit einiger Sicherheit rekonstruieren. Der Verstorbene war nach Art der römischen Sarkophage, liegend, den linken Arm auf das Kissen gestützt, das Haupt träumerisch zur Seite geneigt, dargestellt. Darunter sah man, wie der Leichnam von Engeln ins Grab gesenkt wurde, während über dem das Ganze überdeckenden, auf Säulen ruhenden Bogen lagernde Engel, wohl nach Art der Zwickelfiguren der römischen Triumphbogen, einen Kranz gehalten haben' (Abb. 15b). Der Gedanke ist schon mit Rücksicht auf die Anlehnung an die Antike mehr als nahe liegend, die grundlegenden Anfänge zu solch komplizierten Kompositionen, die sich doch nur allmählich entwickelt haben können, in den Schöpfungen desjenigen Meisters zu vermuten, der auch auf dem Gebiete der Plastik zuerst die Formen der Antike aufgenommen und hier bahnbrechend gewirkt hat, bei Niccolò Pisano. Die stilistischen Indizien oben genannter Fragmente, die trotz lokaler Eigentümlichkeiten durchaus pisanisches Gepräge tragen,² weisen gleichfalls auf Niccolò Pisano zurück. Die geringen, aber nicht minder beredten Reste eines anderen Grabmals zeigen, dass auch Giovanni Pisano solche figurenreiche Grabdenkmäler geschaffen hat. Die ehemalige Komposition dieses Grabmals ist für den Meister ebenso charakteristisch wie irgend eines seiner anderen Werke.

Im Gegensatz zu dem von Niccolò abhängigen florentiner Meister, modifizierte Giovanni diese ganze kompositionelle Idee nach seinem realistischen Sinn. Die Darstellung des Toten wie des Lebenden in einem Bilde mag ihm schon widersinnig erschienen sein. Er stellte anstatt der Grablegung mit frappierender Drastik die Auferstehung der Verstorbenen, der Kaiserin Margaretha, dar (gest. 1311, siehe Abb. 15c). Engel sind gar eifrig bemüht, den mit Leichentüchern und Bändern umwickelten Leib aus dem Sarkophag zu ziehen. Der Körper der Kaiserin ragt nur zur Hälfte aus dem Sarkophag, auf dem die Engel stehen, hervor. Die Kaiserin ist eben erwacht und blickt verzückt nach oben. Sie hat etwas von jener grandiosen Gebärde, wie sie uns in der Madonna Giovannis in der Portallunette am Baptisterium entgegentritt.

Giovanni war es also um eine naturalistische Darstellung der Auferstehung zu tun und deshalb ist er auch in der Komposition seiner Grabdenkmäler analog seinen übrigen Werken in einen direkten Gegensatz zu der von Niccolò aufgenommenen römischen Grabmalsform getreten. Wie der Naturalismus der Plastik Giovannis in Florenz keine Nachahmung gefunden hat, so scheint man auch im Grabmal die ruhigere Komposition des Niccolò in der Folgezeit bevorzugt zu haben. Welch architektonisch wertvolle und interessante Schöpfungen dem plastischen Reichtum nach zu schliessen, uns durch den Untergang all dieser Werke verloren gegangen sind, vermag uns das doch verhältnismässig bescheidene Grabmal des Arnolfo mit seinen edlen Verhältnissen zu lehren. Auf das Wesen dieser architektonischen Schöpfung wird an anderer Stelle näher eingegangen werden. Hier muss nur noch darauf hingewiesen werden, dass möglicherweise, den erhaltenen Monumenten nach zu schliessen,

¹ Nach Swarzensky gehören zu dem Grabmal noch zwei Porträtköpfe, die nach Art der römischen Grabstelen in kleinen Mauernischen an der Rückwand über der ruhenden Gestalt angebracht gewesen sein müssen. Von der den Bogen bekleidenden Archivolte hing ein Vorhang herab, den in leidenschaftlicher Erregung nach oben blickende Engel halten (Abb. 15b). Worauf die Engel standen, ist unklar. Wir scheinen hier das für das Brancaeigrabmal vorbildliche Motiv vor uns zu haben (siehe Tafel IV).

² Die liegende Gestalt des Lebenden ist ganz analog der liegenden Madonnenfigur in Niccolò's Reliefs (siehe Abb. 1 in Swarzensky's Aufsatz).

das römische Duecentograbmal von Einfluss auf die pisanischen Grabmonumente gewesen ist, so dass wir genötigt sind, zwei Typen des toskanischen Monumentalgrabmals anzunehmen, einen skulpturenreichen, der zuerst unter Anlehnung an die Antike von Niccolò und Giovanni Pisano und den florentiner Meistern ausgebildet wurde und einen zweiten einfacheren, dem gleichfalls ein Florentiner, Arnolfo di Cambio, eine vollendete Gestalt verlieh.¹ Die Anfänge dieses mit mehr oder minder glücklichen Modifikationen sich wiederholenden Typus' könnte man versucht sein in Monumenten zu sehen, wie sie uns in dem Mitte des 13. Jahrhunderts entstandenen Cosmatengrabmal des Savelli in Santa Maria in Araceli (Abb. 9) zum erstenmal in einer sonst ungewohnten Form begegneten. Der Heiligen- oder Reliquienschrein, hat für dieses Grabmal das Vorbild abgegeben, im Hinblick auf das Laiengrabmal, eine kulturhistorische interessante Erscheinung. Zum erstenmal tritt hier die plastische Figur der thronenden Madonna in einer kleinen Aedikula über dem Sarkophag auf. Man könnte sich die allmähliche Herausbildung des pisanischen Monumentalgrabmals aus diesem von der Kleinkunst übernommenen Motiv, das dann durch die Einführung der liegenden Gestalt des Toten und die Verbindung mit dem gotischen Steinbaldachin seine entscheidende Modifikation erhielt, sehr wohl vorstellen. Die etwas sonderbare Form der erhaltenen pisanischen Monumentalgrabmäler würde sich hierdurch erklären. Jedenfalls dürfen wir in dem Typus des de Brayegrabmals eine spezifisch pisanische Auffassung des römischen Duecentograbmals erkennen, das möglicherweise einfach durch die Umsetzung des in Mosaik dargestellten figürlichen Schmuckes der Rückwand in freiplastische Gestalten entstanden ist. Diese haben dann auf dem Dach des der Wirklichkeit entsprechenden, mit Vorhängen geschmückten Bettes ihre natürliche Basis gefunden. Die befriedigende Verbindung dieser Darstellungen mit einem das Ganze einigenden monumentalen Baldachin war die Aufgabe der pisanischen Grabarchitektur. Sehen wir, wie sie in den wenigen erhaltenen Monumenten erfüllt wurde!

Die ursprüngliche Komposition des Grabmals des Kardinals de Braye in San Domenico zu Orvieto (s. Taf. II) ist nach den erhaltenen übrigen Denkmälern der pisanischen Schule mit ziemlicher Sicherheit anzugeben. Die kleinen, scharfprofilirten Plinthen des an den Ecken sich verkröpfenden Sockels trugen einen Baldachin, der wohl ähnlich gestaltet war, wie die der übrigen Denkmäler der pisanischen Schule. Der «Sarkophag» bildete wie in den römischen Grabmälern den Sockelfortsatz, der hier wie dort eine rein architektonische Form angenommen hat, nunmehr aber auch durch wirkliche Architektur gegliedert wird. Darüber der Tote auf einer niedrigen, Tuch-überdeckten Bahre,² die hier ganz

¹ Da mir die Monumente erst nach dem Druck des folgenden bekannt wurden, konnte ich sie in dem Abschnitt über das florentinische Grabmal nicht mehr berücksichtigen. Der Umstand, dass sie aufs engste mit dem pisanischen Grabmal zusammenhängen, rechtfertigt ihre Behandlung an dieser Stelle ebenso wie die des de Brayegrabmals. Mit Rücksicht auf die — den dürftigen Resten nach zu schliessen — grosse Seltenheit solcher Pracht-denkmäler auf florentinischem Boden bedarf das später ausgeführte keiner entscheidenden Aenderung.

² Das wesentliche ist hier die Darstellung des Bettes. Die einfache, niedrige Totenbahre, wie sie bei dem Transport des Toten und beim Aufbahren in der Kirche gebräuchlich war, kommt auch im Trecento zuweilen im Grabmal zur Darstellung; wichtig wird sie jedoch erst im Quattrocento für das Grabmal; in dieser Zeit und namentlich der Hochrenaissance entwerfen oft bedeutende Künstler die Bahre; siehe Vasari IV, ed. M. pag. 596 V. Bald. Pruzzi . . . ed alla Compagnia di Santa Caterina da Siena in strada Aquila, oltre una bara da portar morti alla sepoltura, che è mirabili, molte altre cose tutte Codenoli . . . siehe ferner Burekhardt, Gesch. der Ren. S. 371.



Photographie Fr. Alinari, Florenz.

ARNOLFO DI CAMBIO
GRABMAL DES KARDINALS DE BRAYE
ORVIETO, SAN DOMENICO.

überwölbt wird von jenem bettähnlichen Baldachin, den schon Buoncompagno erwähnt: die an kleinen Stängelchen befestigt erscheinenden Vorhänge werden von den Engeln zurückgehalten. Das Dach dieses Bettes — heute durchbrochen — hatte ehemals die steinernen Heiligengestalten getragen,¹ die sich jedoch in gleicher Höhe befunden haben, ähnlich wie die des Grabmals Benedikts XI. (siehe Abb. 14) in Perugia; wie dort wurden sie auch hier von einem besonderen architektonischen Aufbau eingefasst.² Die Inschrifttafel mag einfach zur Seite des Grabmals angebracht gewesen sein.

Nicht nur das kompositionelle, sondern auch das künstlerische Element ist in diesem Monument von besonderer Bedeutung. Wohl ist noch nicht auf den spielenden Reichtum der bunten Mosaikornamentik verzichtet, aber dieser ornamentale Schmuck hat nur eine sekundäre Bedeutung: er füllt und belebt die freien Flächen. Die Architektur tritt hier selbst formenbildend auf. Wie in Rom seit langem so stellt auch hier der Sarkophag lediglich ein architektonisches Glied des Ganzen dar. Aber wie feinsinnig sind an diesem Monument Sockel und «Sarkophag» durch ihre Grösse differenziert, wie geschickt und mühelos verbinden sich Horizontale und Vertikale! Eines fügt sich ruhig und mit gesetzmässiger Sicherheit dem andern ein, ein innig verbundenes organisches Ganze, reich belebt durch den rhythmischen Wechsel von Licht und Schatten, den die höchst sauber gearbeiteten Architekturen erzeugen. Die Kassetten des Sockels fassen kräftige Gesimse ein; Fuss und Krönungsleiste laden weit aus. Die gewundenen sieben Säulen, die den Sarkophag gliedern, tragen ein feines mit Zahnschnitt verziertes Gesims, das sich in seinem unteren Teile über den Säulchen zu verkröpfen scheint und so in eine innige organische Verbindung mit diesen tritt. Die Säulchen stehen frei; der Grund dahinter ist durch eine doppelte Reihe von hintereinanderstehenden Pilasterchen mit Segmentbögen gegliedert; reichste, in der Form stets wechselnde Ornamentik erhöht den Reiz des Ganzen. In graziösem Schwunge leiten die Vorhang haltenden Engel die Horizontale des «Sarkophags» nach der Schräge des Bettdaches und dieses nach den darüber befindlichen Heiligengestalten hin.³

Wie die prachtvolle Gestalt der thronenden Madonna in ihrer junonischen Schönheit bereits von dem Frühlingshauche der neuen Zeit belebt zu sein scheint,

¹ Bringt man die Gestalten auf ein und dieselbe Höhe, dann segnet das Christkind den links knieenden Kardinal; desgleichen ergibt die grossartige, feierliche Handbewegung der «junonischen» Gestalt der Madonna eine segnende Geste; die Hand ruhte ursprünglich nicht wie heute auf der Thronlehne auf. Die Köpfe der Heiligen wurden am Halse durchschnitten und sind, um sie in Beziehung mit der oben thronenden Madonna zu bringen, die diesen hohen Platz durch Einfügung der Inschrifttafel erhalten hat, nach oben gewandt.

² Die in einem fein geschwungenen Profil endigende Platte, die Ober- und Unterbau verbindet, gehört einer späteren Zeit, dem 17. Jahrhundert an, einer Zeit in der die Kirche in umfassender Weise «restauriert» oder besser modernisiert wurde. Das Grabmal wurde anscheinend von anderer Stelle an seinen heutigen Platz versetzt, wobei der steinerne Baldachin zugrunde ging, und auch sonst das Grabmal mannigfache Verletzungen erhielt. Die Erhöhung der Madonna entsprach dem Geist des 17. Jahrhunderts und war zugleich durch die Einfügung der Inschrift notwendig geworden. Man verwandte bei dieser Zusammensetzung die alten Teile, anscheinend die des Giebels, wo man nicht neu ergänzte. Der äussersten Sparsamkeit scheint man sich dabei belleissigt zu haben. Die Säulen, die die Nische der Madonna flankieren, gehörten unzweifelhaft zu der Architektur, die die Gruppe der heutigen Figuren einschliesst. Ebenso mag der Hintergrund der Nische, dem diese ihre spitzbogige Form verdankt, den ursprünglichen Grund für die Madonna gebildet haben.

³ Man beobachte, wie um die Klarheit der Silhouette zu steigern, die Eckpilasterchen gerade, nicht wie die übrigen gewunden sind; sie legen den Gedanken nahe, dass hier ähnlich wie an dem Altartabernakel in der Basilika di San Paola fuori le mura der Baldachin von Rundsäulen getragen wurde; allein diese müssten dann entsprechend den kleinen Basen sehr dünn gewesen sein; auch eine starke Betonung der Horizontalen am Giebel, wie sie dort zutage tritt, würde sehr zum Ganzen passen.

⁴ An dem Grabmal des Leonardo Bruni von Bernardo Rossellino sind die Engel demselben ästhetischen Zwecke dienstbar, nur dass sie dort an Stelle des Vorhanges die Inschrifttafel halten.

so zeigt auch die Architektur selbst gar manche Züge, die die kommende Renaissance verkünden. Dasselbe was Burckhardt von dem florentinischen Dome sagt, gilt auch für diese Schöpfung: «Innerhalb der (durch die Gotik) gegebenen Schranken ist hier eigentümlich Grosses geleistet».

Wie klar sind die Gesimse charakterisiert und wie scharf sondern sich die einzelnen architektonischen Massen voneinander! Die liebenswürdige Anmut der Gotik verbindet sich hier mit einer monumentalen Formsprache. Man fühlt, dass hier manches der Antike abgelauscht ist, was sich noch in dem Banne der Tradition einstreifen, nur im allgemeinen, in der Gesamterscheinung zu äussern vermag.

Der Grabmalstypus als solcher gehört hinsichtlich seiner Komposition der Pisanoschule an; die Hand seines Schöpfers aber weist durch die Art seiner Ausdrucksweise hinüber nach dem Orte, der das Erbe Pisas antreten sollte, nach Florenz.

Die übrigen Denkmäler stehen an Bedeutung mehr oder minder weit hinter dem Arnolfos zurück und sind durchweg späteren Datums. Nur die wichtigsten seien hier genannt.¹ Die Plastik spielt in den meisten dieser Denkmäler eine bedeut-

Thode meint es sei schwerlich früher als Ende des XIII. Jahrhunderts zu setzen. «Auf einem durch sieben ein antikisierendes Gesims tragende Pilaster gegliederten



Abb. 13. Grabmal des Niccolò Specchi, Assisi, S. Francesco.

Wesen der pisanischen Fassadenarchitektur war eben ein vorwiegend dekoratives, mit dem sich allerdings ein glücklicher Sinn für das organische verband; dies kam vor allem den Grabmalern zu statten. Pisa und Rom sind die einzigen Orte, die in diesen Monumenten eine «dekorative Architektur» zum ertenmal aufweisen.²

Das dem Grabmal des de Braye nächstälteste ist das des Johann von Brienne³ in dem östlichen Querschiff der Unterkirche von S. Francesco in Assisi.

¹ Ich beschränke mich hier auf die schon von Burckhardt, Cicerone II, 1. 2. 104b genannten Denkmäler; Burckhardt nimmt noch keine Scheidung zwischen pisanischen und römischen Grabdenkmälern vor.

² Es wird in dem Abschnitt über das Verhältnis der Grabarchitektur zur Monumentalbaukunst über die Bezeichnung «dekorative Architektur» noch zu sprechen sein und hierauf zurückgegriffen werden.

³ Thode behandelt es in «Franz von Assisi und die Anfänge der Renaissance»; siehe S. 279 ff. ebendort auch die Abbildung darnach; galt das Grabmal früher für das der Königin von Cypern; Thode stützt sich in seiner Vermutung, dass hier Johann von Brienne begraben sei, auf einige ältere literarische Vermerke, siehe S. 280. Siehe ferner Vasari ed. M. J., S. 296 u. Anmerk. 1.

Unterbau liegt unter einem hohen, im Kleeblattbogen geschlossenen Giebel ausgestreckt die Figur des Verstorbenen, vor welcher zwei sehr übertrieben, ja manieriert lebhaft bewegte Engel den Vorhang wegziehen. Ueber ihm ist links ein Löwe angebracht, über dem eine weibliche Figur mit überschlagenen Beinen sitzt, rechts etwas höher Maria mit Kind. Es ist bekannt, dass Vasari dies Werk seinem Fuccio zuschreibt.¹ Thode nennt es «eine ziemlich derbe ungelenke Arbeit irgend eines lokalen Künstlers zweiten oder dritten Ranges».

Die architektonischen Teile weisen auf den Zusammenhang des Grabmals mit der pisanischen Schule hin. Der «Sarkophag» lässt sogar das Vorbild Arnolfos erkennen, indem auch er die doppelten Arkadenreihen hinter den Freipilastern zeigt.¹ Die Formen im einzelnen lassen jedoch die monumentale Kraft und den persönlichen Zug jenes Denkmals vermissen. Die schwächere Natur vermag hier die Gotik weniger selbständig zu verwerten und lehnt sich stärker an die üblichen Formen an.

Vielleicht ist das Grabmal des Niccolò Specchi (s. Abb. 13) in der Unterkirche von SanFrancesco noch die die Stirnseite des Sarkophags gliedern und quadratische Felder mit den von Akanthuslaub umgebenen Wappen einfassen. In doppelter Reihe sich überschneidend, verbinden Rundbögen diese Pilaster; die stützlosen Teile der Bögen endigen teils in Masken, teils in Ornamentknoten.² Das Ganze, ein höchst reizvolles Motiv, erzeugt mit den reichen Gesimsverkröpfungen des Sockels einen anmutigen Wechsel von Licht und Schatten. Eine breite, kräftige Bekrönungsleiste



Abb. 14. Grabmal Benedicts XI. Perugia. S. Domenico.

vor dem Arnolfos, oder mindestens gleichzeitig mit jenem entstanden. Ohne jeden figürlichen Schmuck, ist es ein Denkmal nicht ohne künstlerischen Reiz und gehört zum besten und schönsten, was aus dem Trecento an toskanischen Grabmälern erhalten ist. Fünf Konsolen tragen die hohe Fussleiste des Sarkophages, die sich über diesen kräftig ausladend verkröpft und fünf zierliche, in allen möglichen Formen gewundene Pilasterchen aufnimmt,

¹ Auch die Art der Verbindung der Pilaster mit der Bekrönungsleiste ist in beiden Denkmälern dieselbe.
² Ganz ähnlich wie an den schon betrachteten Cosmatengrabmälern Hadrians V. und Clemens' IV.; an der Fassade von Santa Caterina zu Pisa ist an jedem Bogenkämpfer der die Fassade zierenden Bogengalerien ein an die römischen Porträtbüsten erinnernder Kopf angebracht. Im ganzen zieren 46 Büsten die Fassade.

deckt den Sarkophag ab. Zwei fast zu schlanke Pilaster mit übergrossen, korinthisierenden Kapitälern¹ tragen einen etwas massigen, in Kleeblattbogen geschlossenen Giebel, der von einem schweren Gesims abgedeckt, in einem ornamentalen Knaufe endigt.

Das Grabmal ist unter den Einflüssen der pisanischen Schule entstanden. Vor allem ist die Gliederung des hier zwar architektonisierten, immerhin aber als solcher erkenntlichen Sarkophages durch Säulen eine von den antiken Vorbildern² übernommene, durchgehende Eigentümlichkeit dieser Schule und kommt fast an allen im folgenden genannten Denkmälern vor. Weiterhin ist auch die kleinliche Fülle der ornamentalen Details an den korinthischen Kapitälern der Pilaster am nächsten mit den Kapitälern der Rundpilaster des untersten Geschosses am Baptisterium zu Pisa verwandt. Auch dort endigen die kleinen Rundbögen in Masken.

Die Ornamentik ist bei einer virtuoson und überreichen Anwendung des Bohrers üppig, kräftig und zeigt mit feinem Sinn für das Organische in origineller Weise die antiken Formen modifiziert.

Dieser Formenreichtum ist geschickt zur Betonung oder Differenzierung der architektonischen Teile verwandt. Die Anlehnung an die Antike tritt in den Details stärker als bei fast allen übrigen Monumenten auf dem Gebiete des Grabmals zutage, und doch wohnt den Ornamenten eine eigentümliche Starrheit inne, so dass man an diejenigen des Taufbrunnens im Baptisterium zu Pisa erinnert wird. In der Tat zeigen sich hier manche Verwandtschaften, die an den gleichen Meister denken lassen. Sollte Guido Bigarelli da Como der Schöpfer sein? Jedenfalls hat hier ein Meister von der pisanischen Kunst und der Antike gelernt und ein Monument geschaffen, dem in der Geschichte des Grabmals, wie in der Ornamentik des Trecento trotz der Einfachheit seines Aufbaues ein würdiger Platz gebührt.

Das Grabmal Benedikts XI. (siehe Abb. 14) in San Domenico zu Perugia³ ist 1304 datiert und wurde früher irrtümlich dem Giovanni Pisano zugeschrieben.⁴ Sein Wert besteht weniger in seinen künstlerischen als kompositionellen Formen, insofern

¹ Ein sonst ernsthaft zu nehmender Forscher erkennt in dieser auch in Florenz üblichen stärkeren Betonung des Kapitälens gegenüber der Basis, also des Oberen gegenüber dem Unteren, eine Einwirkung christlicher Anschauung auf die Formen der Architektur, die sich auf diese Weise, nämlich der Hervorhebung des «Höheren» gegenüber dem «Niederen» (!) äussern soll. Siehe «Von Kunst und Christentum» historisch-ästhetische Studie von Witting, Strassburg 1903, Seite 18; das korinthische Kapitäl duldet eben keine allzu starke Verkleinerung und musste gegenüber den schlanken Pilastern stets zu gross erscheinen; die Zeit liess zudem keine Gelegenheit vorübergehen, ornamentalen Schmuck anzubringen, wozu das Kapitäl willkommenen Anlass gab. Der Eifer und die Vorliebe für das Ornament macht sich um diese Zeit als Erbschaft der Cosmatenkunst geltend und die Frührenaissance knüpft in dieser Beziehung nur an die Traditionen an.

² Wie die Plastik der römischen Sarkophage der pisanischen Kunst zum Vorbild diente, so scheint sie auch für das Grabmal von Bedeutung gewesen zu sein; einen dem Monument des de Braye verwandten Säulenschmuck weist beispielsweise der Sarkophag Nr. IV c im Museo Borghese in Rom auf. Die Vorliebe für die Säule in der gleichzeitigen Monumentalbaukunst, und der Zusammenhang des Grabmals mit dieser darf dabei nicht übersehen werden.

³ Siehe Thode, op. cit. 280, sowie Burekhardt II, 2 Seite 104 b.

⁴ Vasari I, pag. 315 ebenso Milanesi, ebendort Anmerk. 1. Siehe Burekhardt, Cicerone II, 2 S. 383; B. vermutet die Urhebersehaft eines sienesischen Künstlers. Jedenfalls mit den Werken Giovanni's oder Ninos haben die Skulpturen nichts gemein; vielleicht ist es von dem damals berühmten Ramo di Pagnello, dem einzigen bedeutenden Sienesen, der nach unserer heutigen Kenntnis der leider fast gänzlich unbeeilbten Sieneser Trecentoskulptur in Betracht kommen könnte, da Lando di Pietro ein Schüler Giovanni Pisanos war! Herr Dr. Brach, dessen Studie über «Niccolo und Giovanni Pisano und die Plastik des XIV. Jahrhunderts in Siena» Strassburg 1901 erst erschien, nachdem obiges schon gedruckt war, teilte mir freundlichst mit, dass nach seinen Studien der figürliche Teil nicht gestattet, an Ramo zu denken. Ich glaube jedoch auf die verschiedentlichen Stilverwandtschaften der Grabfiguren mit dem Figureschmuck des zweiten Pfeilers am Dom zu Orvieto hinweisen zu müssen und halte es nicht für ausgeschlossen, dass man es hier mit einem sienesischen Meister zu tun hat, der an der Fassade mitgearbeitet hat. Irgendwelche Verwandtschaften des Grabmals Benedikt XI. mit dem des Saltarelli kann ich nicht entdecken. Siehe Brach, op. cit., S. 115.

es diese ermöglichen, den Aufbau des Grabmals des Kardinals de Bray zu rekonstruieren. Die Gotik hat hier anscheinend besonders lähmend auf eine originelle Ausdrucksweise gewirkt, und nur vereinzelt macht sich das Kommende, Neue geltend. Der obere Sockelstreifen ist von einer in recht schüchternen Formen gegebenen Akanthusranke umzogen, die Krönungsleiste des Sarkophags bildet ein Konsolenfries, und um die Säulengewinde springen in toller Lust scherzende kleine Schelme. Dies ist aber auch alles; steif und ledern sind die übrigen Details. An Stelle der reichen Säulengliederung des Sarkophags sind drei monoton wirkende Kassetten getreten, die in gotischen Medaillons Rosetten einfassen. Die Vorhang haltenden Engel vermitteln auch hier in manierterter, etwas lebloser Haltung den unteren Teil des Monumentes

mit dem oberen, auf dem in drei spitzbogigen Arkaden zwischen zwei stehenden Heiligen die thronende Madonna den knieenden Verstorbenen empfängt. Ein besonders plump wirkendes architektonisches Glied, das an der Vorderseite Prophetenbüsten in Medaillons trägt, ist zwischen dem üblichen trapezförmigen Dach eingefügt; an sich un schön, wirkt es hier noch dazu verwirrend. Giovanni Pisano für ein solches Motiv



Abb. 15. Grabmal des Simone Saltarelli, Pisa, Santa Catharina.

ben Formengeist, eine originelle, fest in sich geschlossene Komposition auf, die eine monumentale an Arnolfos Grabmal erinnernde Wirkung ausübt, wengleich das Monument weder im einzelnen noch in der Gesamterscheinung sich mit jenem messen kann. Es unterscheidet sich zugleich sehr wesentlich von den andern, bisher betrachteten Denkmälern: das Verhältnis von Plastik zur Architektur ist ein anderes geworden. Schon der Sockel zeigt an Stelle des üblichen Ornament- oder Mosaikschmuckes in drei Feldern Darstellungen aus dem Leben

und solche Formen verantwortlich zu machen, ist nicht angängig. Das Grabmal ist eine schwächliche Uebergangsform, die weder den ornamentalen Zierat der architektonischen Gesamtwirkung dienstbar zu machen versteht, noch in dieser zu einer kräftigen, das Ganze einigenden Formensprache sich durchzuringen weiss.

Diesem gegenüber weist das Grabmal des Simone Saltarelli¹ (Abb. 15) einen kräftigen, fast der-

¹ 1324—42 Erzbischof von Pisa, 1319 starb er; er verweigerte seinerzeit dem mit dem päpstlichen Bann belegten Kaiser Ludwig dem Bayern den Eintritt in die Stadt, siehe Archivio Storico dell' Arte 1895, S. 318

des Toten. Der durch Säulen gegliederte Sarkophag erscheint offen, und durch die kräftigen, in Spiralen kannelierten Pilaster erblickt man die auf einer Bahre liegende Gestalt des Toten. Die traditionellen Vorhänge und Engel sind hier ausserhalb dieser Säulenreihe angebracht. Das steil ansteigende Sarkophagdach ist in drei Felder gegliedert; das mittlere zeigt die in einem Leintuche von Engeln emporgetragene Büste des betenden Verstorbenen, dem die in den Seitenfeldern angebrachten, fliegenden Engel ihre Devotion erzeigen. Das Dach ist von zwei auf die beiden Ecken plazierten Heiligengestalten¹ flankiert. Die über diesem Unterbau sich erhebenden Arkaden, die die Madonna mit Kind zwischen zwei Engeln einschliessen, haben hier eine ungewöhnliche Grösse. Sie nehmen genau die Hälfte der Gesamthöhe des Grabmals ein. Der übliche Baldachin ist fortgelassen, denn hier würde ein zweiter das Ganze überdeckender Baldachin überflüssig, ja widersinnig erscheinen.

Bei den bisher betrachteten Monumenten war es nicht nur die Tradition, die zur Beibehaltung jenes Baldachins drängte, man bedurfte vielmehr dieser Ueberdachung des Ganzen als eines notwendigen Bindemittels, das den obern und untern Teil des Grabmals ästhetisch verknüpfte und dessen man bisher nur schwer entraten konnte. Am Saltarelligrabmal aber sind Ober- und Unterbau in einen innigen organischen Zusammenhang gebracht. In der grössern Logik des Gesamtaufbaues liegt das Neue dieses Denkmals: der Unterbau ist nichts anders als eine Basis, die die Arkaden, unter denen die Madonna mit den Engeln steht, stützt. Die Ueberdachung des Totenbettes durch den Sarkophag, an sich nur dadurch erträglich, dass dieser zu einem architektonischen Gliede herabgesunken war, ist aufgegeben und eine sinngemässe Vereinigung beider erstrebt. Der Sarkophag erscheint durchbrochen und wir erblicken in ihm, auf einer Bahre liegend, den Toten. Auf die traditionellen, Vorhang haltenden Engel glaubte der Meister hier schon deshalb nicht verzichten zu können, weil diese Figuren für das Ganze einen ästhetischen Wert haben: sie verstärken gemeinsam mit den darüber stehenden Heiligenfiguren die Ecken, umrahmen das Ganze und ersetzen so die Funktion des steinernen Baldachins. Die Freiheit aber und die Selbständigkeit mit der die Plastik gegenüber der Architektur auftritt, ist nahezu dieselbe wie sie uns in den Grabmälern des Quattrocento begegnen wird. Zum erstenmal liegt auch ganz ähnlich wie in diesen der Kompositions-idee des Grabmals ein Nacheinander von Vorgängen zugrunde, die sich vor unsern Augen abzuspielen scheinen: der Sockel erzählt wieder von der Tätigkeit des Lebenden, der zweite mittlere Teil des Monumentes stellt den Toten dar, der dritte schildert wie seine Seele von Engeln zum Himmel getragen wird und darüber neigt sich das Christuskind segnend und freundlich lächelnd dem Ankommenden entgegen. Es ist derselbe Vorgang, den hundert Jahre früher ganz ähnlich schon Buoncompagno im Grabmal geschildert hat.

Erde, Tod und Jenseits, die ganze christliche Weltanschauung sollte hier am Grabmal zum Ausdruck gelangen. Das architektonische Glied, das hier Ober- und Unterbau, „Himmel“ und „Erde“ verbindet, wird charakteristischer Weise von Heiligengestalten flankiert, die ganz ähnlich wie im religiösen Leben die Aufgabe haben, die innige Beziehung der Diesseits und Jenseits darstellenden

¹ Der heilige Domenico u. Pietro Martire.

Teile zueinander und zugleich die ästhetische Einheit des Ganzen herzustellen. Die Bedeutung des Grabmals liegt in dem hier zum erstenmal auftauchenden Versuch, die in scheinbar malerischer Freiheit angeordnete Plastik dem architektonischen Aufbau dienstbar zu machen.



Abb. 15a u. 15b. Fragmente eines florentinischen Grabmals, Florenz, Privatbesitz.

Ueerblicken wir kurz den Verlauf der Entwicklung. Das monumentale Grabmal mit der im «Bette» liegenden Figur des Toten hat auf toskanischem Boden in Pisa seine grundlegendsten Formen erhalten. Die entscheidendste, alle weiteren Modifikationen bedingende Einführung der liegenden Gestalt des Toten hat sich frühestens um die Mitte des 12., spätestens in dem ersten Jahrzehnt des 13. Jahrhunderts vollzogen. Drei Gruppen von Denkmälern haben sich im Laufe der Zeit heraus-

gebildet. Das monumentale Prachtgrabdenkmal scheint durch Niccolò Pisano unter Anlehnung an die antiken römischen und etruskischen Vorbilder seine grundlegendste Gestalt erhalten zu haben. Giovanni Pisano hat diese figurenreichen Denkmäler übernommen und nach der Seite des Realistischen umgebildet. Möglich, dass ihm auch die Einführung der realen Form des Bettes mit Dach zu danken ist. Die dadurch entstandenen einfacheren, räumlich anspruchsloseren Typen haben ihre ältesten Vorbilder in den Cosmatendenkmälern Roms zu suchen. Die einfachste Gestalt nimmt das Grabmal in dem auf Konsolen ruhenden Sarkophag an, der, mit einem steinernen Baldachin überdeckt, gleichfalls monumental bedeutend gemacht wird. Diesen Grabmalstypus hat vor allem Tino da Camaino übernommen und in einer Form weitergebildet, die noch für das florentinische Trecentograbmal von Bedeutung geworden ist. Auch der Typus der pisanischen Prachtdenkmäler hat in Florenz Eingang gefunden. Doch sind uns von diesen nur die Fragmente eines einzigen erhalten und diesen wenigen Resten nach zu schliessen, scheinen sie auf florentinischem Boden eine Seltenheit gewesen zu sein.

Die Frucht dieser pisanischen Kunst hat jedenfalls Florenz ernten dürfen. — Es sind nicht die Formen, wohl aber dieselben ästhetischen Probleme, die uns im florentinischen Quattrocentograbmal begegnen. Architektur und Plastik in ein befriedigendes Verhältnis zu bringen, erkannte man schon in Pisa als die wesentlichste künstlerische Aufgabe dieser Schöpfungen. Aber die durch die Lage des Toten sich ergebende Horizontale musste mit den Vertikalen der Gotik in Konflikt kommen. Auch konnte dem Wesen dieses Stiles entsprechend eine freie, in malerischer Weise angeordnete Plastik niemals mit der Architektur zusammengehen. Giovanni Pisano war wohl der einzige Künstler, der die Kühnheit besass, die Horizontale der Totengestalt durch eine entsprechende Modifikation der Darstellung in eine Vertikale zu verwandeln. Er hat versucht, den Gedanken der Auferstehung im Grabmal in naturalistischer Weise zur Darstellung zu bringen. Die mittelalterlich-christliche Idee wird hier zum erstenmal zur Apotheose. Giovanni's Grabmal der Kaiserin Margaretha ist eine Vorahnung von Michelangelos Juliusgrabmal. In diesen beiden Schöpfungen stehen sich Anfang und Ende der Entwicklung in verwandter Gestalt gegenüber.



Abb. 15c. Giovanni Pisano, Fragmente des Grabmals der Kaiserin Margarethe, Genua, Museo civico.

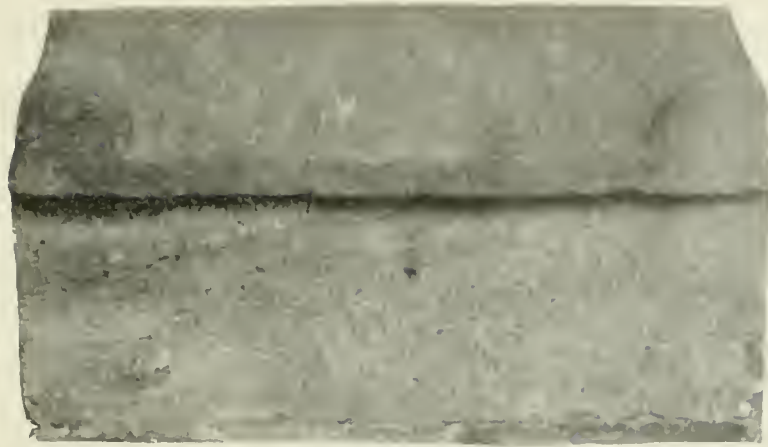


Abb. 16.

II.

DAS FLORENTINISCHE GRABMAL DES MITTELALTERS BIS ZUM BEGINN DER RENAISSANCE.

Aus den «romanisierten Germanen und den germanisierten Romanen war ein neues Volk entstanden, das eine neue Sprache ausbildete und eine neue Kultur zu schaffen berufen war. Wie die ferneren Schicksale sich gestalteten, welche Kämpfe kommende Zeiten auch bringen mochten, in dem trümmerreichen Boden der Vergangenheit wurzelten jetzt die Keime der Zukunft, und unter furchtbaren Wehen hatte sich die unerlässliche Auffrischung des alten Geschlechtes vollzogen».¹ Die neue Kultur hatte auf florentinischem Boden zuerst künstlerischen Ausdruck gewonnen, und in den Fassaden von San Miniato und der Badia von Fiesole ist ein nationaler Stil erstanden, eine Protorenaissance, wie ihn Dehio als ein Analogon zu den gleichzeitigen südfranzösischen Bauten nennt. Die lustigen Züge eines antiken Satyrs hatten sich in der Gestalt eines Waldgottes bereits im 11. Jahrhundert in die ernste Passionsszenen darstellenden Bildwerke altehrwürdiger Codices geschlichen, und früher als an irgend einem andern Orte kündet hier ein erstes Morgenrauen das nahende Licht des fröhlichen Tages, das langsam nach so entsetzlichem Dunkel am Horizonte heraufzieht. Der üppige Garten Gottes, in dem Fra Angelicos schimmernde Engelsgestalten ihre Reigen ziehen, die duftenden Frühlingskinder, in denen Botticellis Grazien tanzen, die zaubrische Blumenpracht, die schliesslich Leonardos seelenvolle Gestalten wie die Akkorde den Grundton begleiten, sie alle gehen in ihren ersten keimenden Anfängen auf die Miniaturen jener Zeit zurück, in der auch das Grabmal eine folgenreiche Neubildung erfährt. Ein linder, belebender Hauch ist in diesem Jahrhundert wie eine Frühlingsahnung durchs Land gezogen und hat die

¹ Davidsohn, die Worte dieses für den hier zu behandelnden Zeitraum der Geschichte von Florenz so verdienten Forschers sind mit Absicht vorangestellt. Es sei gleich erwähnt, dass ich mich zum grösstentheil in den kulturgeschichtlichen Hinweisen an seine Schilderungen anlehne, auf die ich hiermit noch besonders verweise.

ersten Blüten geweckt, allein die der Baukunst sollten den Nordwinden wieder zum Opfer fallen, aber nur um im 15. Jahrhundert zu neuer ungeahnter Pracht und Schönheit sich zu entfalten. — Die Formen der neuen Kunst fanden in der Antike ihr Vorbild. Hier ist es nur das Grabmal, das den Kontakt mit jenen ältesten Zeiten herstellt, und so ist es nötig, will man die herrliche Frucht, die die florentinische Kunst in dem Quattrocentograbmal erzeugt, in ihrem Werden verfolgen und ihre Erscheinung nicht als etwas plötzlich entstandenes sondern allmählich gewordenes begreifen, bis auf jene ältesten Zeiten in der Betrachtung der Monumente zurückzugehen; denn die vorbildlichen Formen des Altertums haben die Gestaltung des florentinischen Grabmals länger und nachhaltiger — natürlich nur in bedingtem Sinne — beeinflusst, als dies selbst in Rom der Fall gewesen ist.

Das altchristliche Verbot, die Toten innerhalb der Stadt zu begraben, scheint in Florenz bis in das zweite Jahrtausend hinein nachgewirkt zu haben und nur ganz allmählich konnte die Sitte, sich in der Kirche bestatten zu lassen, hier heimisch werden. Lange Zeit wurde die Bestattung in den Kirchen aufs energischste verhindert, da man der Meinung war, dass dieser Kultus der Eitelkeit im geheiligten Raume ein Raub an der Ehre Gottes sei. Die ersten denen die Bestattung in der Kirche erlaubt wurde, waren die Stifter und diejenigen, die sich um die Kirche verdient gemacht hatten. Erbliche Begräbnisstätten aber wurden beispielsweise für S. Maria Novella erst 1380 zum erstenmal erteilt.¹

Auf San Miniato hat sich wahrscheinlich einer der ältesten altchristlichen Friedhöfe befunden, «seine Gänge waren gepflastert und die Leichen wurden nicht in die Erde gesenkt, sondern meist eingemauert, wie noch heute üblich ist. Die Reicheren ruhten indes in Sarkophagen, die mit Reliefdarstellungen aus der heiligen Geschichte geschmückt waren, und von den Mauern blickten die Bilder von Aposteln oder Heiligen auf die trauernden Gläubigen»,² also auch hier dieselben Grabmalsformen wie in den römischen Katakomben. Nur zwei Sarkophage sind aus jener Zeit erhalten. Der eine bildet heute den wesentlichsten Teil des Grabmals des Guiliano D'Avanzati in Santa Trinità;³ der andere,⁴ heute im Museo nazionale, zeigt eine an die Antike sich anlehrende Sarkophagform, deren Ecken Köpfe mit phrygischen Mützen tragen. Die Darstellungen des Jonas, der vom Drachen verschlungen und wieder ausgespien wird, erscheinen als symbolischer Hinweis auf den tröstenden Gedanken der Auferstehung.

Der nächstälteste Sarkophag, (Abb. S. 33) in dem ein Florentiner — Pagavus Petrasanta — ruht, befindet sich nicht in Florenz, sondern in dem Vorhof von San Ambrogio in Mailand. Mit der seltenen Jahreszahl 800 versehen, ist er das einzige Beispiel aus dieser Zeit.⁵ In seinen derben und kunstlosen Formen, dem roh behauenen Stein, ohne jeden Schmuck oder tröstenden in Bild oder Wort sich ausdrückenden Gedanken, ist er so recht das Produkt jener für Italien so entsetzlich düsteren Zeit.

¹ Siehe hierüber Exkurs IV im Anhang.

² Davidsohn, Gesch. v. Florenz, S. 42 und Anmerk. 3 ebenda. Ueber die heute in Florenz zerstreuten antik-römischen Sarkophage siehe Dütschke «die antiken Bildwerke in Florenz», Leipzig 1875.

³ Da das Grabmal in dem Quattrocento seine heutige Aufstellung erfahren hat, wird es auch dort näher zu behandeln sein; siehe Abbildung ebendort.

⁴ Auch Davidsohn, Gesch. von Florenz erwähnt denselben, S. 43.

⁵ Die Inschrift lautet: *facet d(ominus) pagavus petrasanta millesimo capiteuo florentino / qui obiit ano dñi 800 ad / cuius funus et iam fuerunt quattuor cardinales.* Die Jahreszahl ist mit arabischen Ziffern geschrieben. Die Inschrift ist rechts und links des in der Mitte eingemeißelten Wappens in einfachen rohen Strichen eingehauen. Das Wappen schliesst, in gleicher Art eingraviert, eine zeichnerische Abkürzung des Bischofshutes ein.

Aus dem 9. Jahrhundert ist in Florenz nichts erhalten. Das nächstälteste Monument stammt erst aus dem 11. Jahrhundert und scheint einen in der damaligen Zeit häufiger vorkommenden Typus zu repräsentieren. Es ist dies das Grabdenkmal der Gasdia und Cilla (gest. 1096) (siehe Abb. 17),¹ das eine Reduktion des antiken Sarkophages auf einer Sarkophagplatte darstellt. Es ist zweifellos das früheste Beispiel für den Einfluss räumlicher Rücksichten auf die Form des Grabmals.

Der vertiefte Grund der Platte ist von einem sehr sauber gearbeiteten und zierlichen Eierstab umsäumt und durch einen kräftigen Rundstab und feinen Karnies in Felder gegliedert, deren mittelstes von einer Inschrift ausgefüllt ist, die von der hier bestatteten Gasdia erzählt. Ein einfacher Rundstab umrahmt den giebelförmigen



Abb. 17.

oberen Teil wie auch das rechteckige Feld in dessen Mitte, das eine zweite Inschrift trägt:

ANNO MXCVI / DNI CE INCAR / NATIONIS VII
 KL. MAI ⊖ CILLA / COMITIS SA / CIVVS CORPVS
 HIC REQVIE / SCIT IN PACE.²

¹ Auch bei Davidsohn, *Gesch. v. Florenz*, S. 823|821 erwähnt. Ferner in Rosselli *Sepolturnario Fiorentino*, Anno 1657; II. Saec.; in der *Bibl. naz.* in Florenz befinden sich zwei Exemplare des Rosselli, eines in drei Vol. mit einem Anhang und eines in zwei Vol. mit Index und ohne Anhang; ich zitiere stets nach dem Exemplar mit Index. — Cilla oder Chuilla soll nach Rosselli die Mutter des Hugo von Anderburgs über diesen siehe in dem Abschnitt über das Grabmal Hugos von Anderburg und Gasdia dessen Gattin gewesen sein; nach Davidsohn waren beide Kadolinger Gräfinnen: Gasdia die Gemahlin jenes Wilhelm Bulgarus, unter dessen Schutz bei dem Kloster die von Johannes Gualberti veranstaltete Feuerprobe stattfand, Cilla die Schwiegertochter Gasdias. Der giebelförmige Aufsatz wurde für sie später dem Grabmal der Gasdia beigelegt.

² Die untere Inschrift ist teilweise zerstört; die Schrift ist in grossen auffällig schönen Lettern geschrieben.

Das Ganze ragt kaum 20 cm über die Mauer vor. Zum erstenmal ist hier versucht worden, die Verbindung von Sandstein und Marmor zu einer künstlerischen Wirkung zu benutzen. Die Rundstäbe und Umrahmungen der Felder und Inschrifttafeln, wie auch diese selbst sind aus Marmor, der übrige Teil aus Sandstein. Das Monument musste für seine Zeit eine recht bedeutende künstlerische Leistung darstellen, denn das Grabmal des 1113 verstorbenen Bischofs Rainer,¹ (Abb. 18) heute im Innern des Baptisteriums von Florenz, schliesst sich ganz an dasselbe an: die Stirnseite des Sarkophages ist genau wie dort durch Rundstäbe in Felder gegliedert. Auch die Inschrifttafel ist in ganz der gleichen Weise angebracht, nur ist die farbige Wirkung noch durch die Verwendung von hellem und dunklem Marmor gesteigert. Zugleich wird der Sarkophag als solcher wieder stärker betont, und auch die Archi-

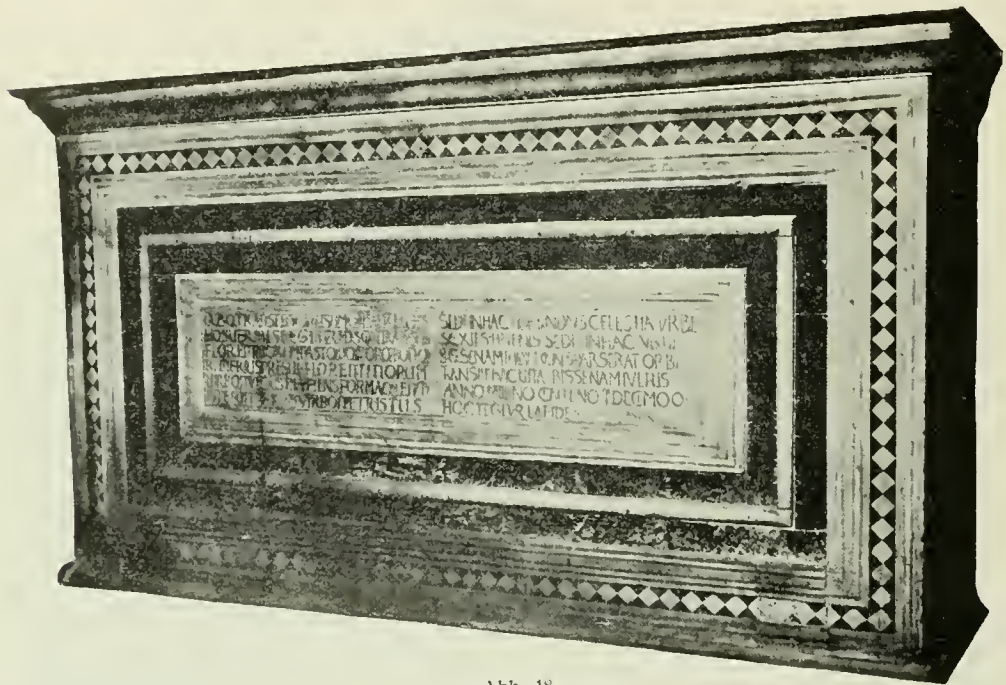


Abb. 18.

tektur erhöht durch eine kräftige Fuss- und Bekrönungsleiste die einfache und schöne Wirkung des Ganzen. In dem Schachbrettmuster, das die Sarkophagplatte an dem äusseren Rande umgibt, macht sich bereits die Einwirkung der Cosmatenkunst geltend. Trotz der Einfachheit bekundet der Meister dieses Denk-

¹ Die Inschrift ist in Versen gebildet:

Vos qui transitis clausum qui scire venitis
 Hoc versus legite vos qui transitis
 Florentinorum Pastor Doctorque bonorum
 Vir bonus et iustus sapiens formaque venustus
 Iste fuit patiens vir bonus et iustus
 sedit in hac urbe pandens caelestra turbe
 Sexties septenti in hac urbe
 Bis senam iulius lugem nam sparserat orbis
 transit hac vita bis senam Julius
 Anno Milleno centeno ter decimoque
 Hoc legitur lapide.

Die Inschrift ist noch veröffentlicht bei Giov. Batt. Beani *Memorie storiche dell' antiquissima basilica di San Giovanni Batista*, Firenze 1881, S. 103, und in der *Chronologia sacra de Vescovi, archivescovi di Firenze* 1716, von Lucio G. Cerracchini, S. 14.

mals einen für die damalige Zeit ganz erstaunlich fein ausgebildeten Sinn und Geschmack für die Marmordekoration, die das Monument aufs engste mit den Fassaden der Badia und San Miniato verbindet, ja man ist versucht in demselben Meister, der jene einzigartigen Schöpfungen erstehen liess, auch den Urheber des Grabmals zu erblicken. Schon Davidsohn spricht die Vermutung aus, in dem Künstler jenen «magister marmoree artis Florentine civitatis» namens Angelus bezw. Michelangelo zu erkennen,¹ der 1119 in einer Urkunde als lebend genannt wird.² Ein seltsamer Zufall will es also, dass die Schöpfer der ersten und letzten bedeutenden Erscheinung auf dem Gebiete des florentinischen Grabmals Träger ein und desselben Namens gewesen sind.

Zweifelloos ist der Sarkophag ehemals an der Aussenwand des Baptisteriums gestanden, da die ersten päpstlichen Bullen, die in Florenz die Errichtung von Grabdenkmälern in den Kirchen gestatteten, erst im Anfang des 13. Jahrhunderts vorkommen. Ob er einfach an die Kirchenwand gelehnt war oder unter einem Bogen, den «Aveli» stand, von denen im folgenden noch zu sprechen sein wird, ist heute nicht mehr zu entscheiden. Ersteres scheint mir am wahrscheinlichsten. Wie die Fassaden von San Miniato und der Badia, so ist auch dies Grabmal ohne Nachfolge geblieben. Die Gotik hat diesen jungen Trieb heimischer Kunstweise vernichtet.

Es liegt nahe in diesem Monument die klassische Form des Grabmals des 12. und 13. Jahrhunderts zu suchen, um so mehr als eben das einzige noch erhaltene Grabmal dieser Zeit, das der Gasdia, dem des Bischofs Rainer durchaus verwandt ist. Die geringe Anzahl der erhaltenen Beispiele dieses Typus erklärt sich aus der Tatsache, dass man, wo irgend möglich antike Sarkophage für die Grabmäler verwandte. Die ehrfürchtige Scheu, die man vor der Antike und ihrer Kunst empfand, übertrug sich wohl auch auf den Inhaber eines aus dieser Zeit stammenden Grabmals, des oft recht mässigen Zeugen einer grossen Vergangenheit. Wie skrupellos man in der Verwendung der Antike verfuhr, zeigt der Sarkophag einer römischen Hetäre und Blumenmädchens, in dem sich der 1239 verstorbene Bischof von Velletri bestatten liess³ (Abb. s. Titelblatt). Auch dieser stand ehemals wohl unter einem Bogen an der Aussenwand des Baptisteriums und ist heute neben dem Hauptaltar eingemauert.

Das nächstälteste und einzige Grabmal aus dem 13. Jahrhundert in Florenz ist das originelle und für die Plastik⁴ bedeutsame Grabmal des Guilielmus Balius de Narbona im Kreuzgang der S. S. Annunziata (Abb. 19): eine rechteckig in die Wand eingelassene Sarkophagplatte zeigt auf vertieftem Grunde in Relief einen in voller Rüstung auf galoppierendem Rosse dahinsprengenden Reiter. Die französischen Lilien zieren seinen Panzer, das Schwert in der Rechten zum Kampfe erhoben, deckt er sich hinter dem mit Wappen geschmückten Schilde. Um für den Reiter in der niedrigen Platte Raum zu schaffen, steigt deren reichprofilierter Rahmen zu einem Giebel über

¹ Siehe Davidsohn, *Gesch. v. Florenz*, S. 333 u. 384.

² Siehe Davidsohn, *Gesch. v. Florenz*, S. 331 Anm. 1.

³ Beschreibung siehe Dütschke, *Antike Bildwerke in Florenz*, VIII. A. Nr. 398. Hier ist auch die Inschrift veröffentlicht:

Patria Velletrum sancti fuit illa johannis
qui iacet hic presul cui sit pax omnibus annis

⁴ Siehe Schmarsow, *St. Martin von Lucca und die Anfänge der toskanischen Skulptur im Mittelalter*, Breslau 1890. S. 189 ff.; Schmarsow veröffentlicht auch die Inschrift.

der Figur an, so die Mitte des Ganzen glücklich betonend; die leeren Flächen zur Seite sind durch schwerfällige rosettenartige Pflanzengebilde gefüllt. Die Inschrift steht über der Fussleiste:

Dns Guilielmus Balius olim dni amerighi de Narbona.

Dann anscheinend nachträglich darunter:

anno dni MCCLXXXIX hic iacet.

Trotzdem die Form der Platte auf einen norditalienischen Künstler hinweist,¹ zeigt sich doch eine gewisse Verwandtschaft mit dem oben behandelten Sarkophag der Gasdia.

Damit hat die Betrachtung der Denkmäler in diejenige Zeit geführt, in der das florentinische Grabmal eine nationale Form erhalten sollte und durch pisanische und sienesische Kompositionen beeinflusst, eine monumentale

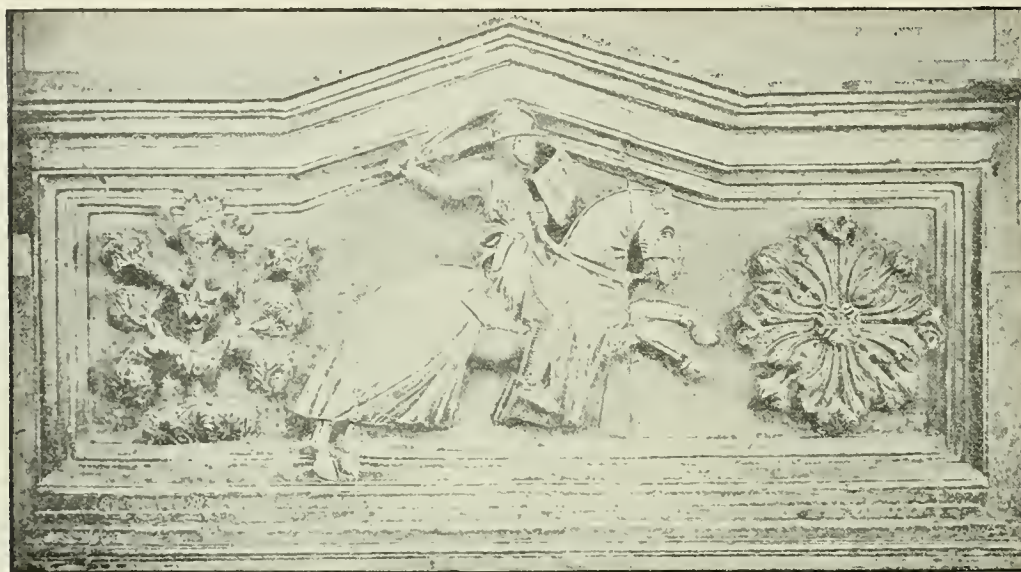


Abb. 19.

Gestalt anzunehmen sich bestrebt. Da bedarf es auch eines kurzen Hinweises auf den sich vollziehenden Wandel in den religiösen Anschauungen und Gebräuchen. Denn mit diesen hängt, wie schon an einem Beispiel gezeigt wurde, die monumentale Ausgestaltung des Grabmals aufs engste zusammen. Sitte und Kult sind ja stets mehr oder minder die nährnde Wurzel jeder Kunst.

Schon aus dem 8. Jahrhundert ist die Gründung eines Klosters bekannt, das nicht allein zu religiösen und wirtschaftlichen Zwecken, sondern zugleich als «sicherer Rückhalt für die materielle Existenz der Nachkommenschaft» von einem Brüderpaar gestiftet wurde.² Hier liegen die ersten Keime der Verbindung der individuellen mit den religiösen Interessen. Noch trennen sich Individuum und Religion, Kunst und

¹ In Norditalien kommt dieser Typus öfters vor; so im Grabmal des Alberto della Beata in Verona; auch im South Kensington-Museum in London fand ich ein ganz ähnliches Beispiel, der Reliefgrund um die Figur herum wird ausschliesslich von der endlosen Inschrift eingenommen, Schmarsow weist gleichfalls in Behandlung des plastischen Teiles des Baliusgrabes darauf hin, dass dieser Typus aus dem Norden komme.

² Siehe Davidsohn, Gesch. von Florenz, S. 70 u. Anmerk. 1.

Kirche nicht, aber der einzelne, wie auch die Stadt und der Staat wissen die Kirche ihren Interessen dienstbar zu machen. Der Name des Bischofs oder der Stadtkirche musste sehr häufig für Eroberungen oder Erwerbungen herhalten. «Die Darbringung von Wachskerzen im Baptisterium der Bischofskirche am Johannistage bildete sich in Florenz im Laufe der Zeit zu einem pomphaften Fest, zu einem glänzenden Aufzug der Abgesandten unterworfenen Städte, Kastelle und Ortschaften aus, die angeblich dem heiligen Täufer, dem Bistumspatron, in Wahrheit aber der herrschenden Gemeinde ihre Huldigung erwiesen».¹ Der Dom war ja das Wahrzeichen der Stadt, er symbolisierte ihre Grösse, Macht und Reichtum. Gerade im 11. und 12. Jahrhundert erhielten die Städte Toskanas ihr charakteristisches Gepräge durch ihre Heiligtümer. Lucca, Pisa, Pistoja sind in dieser Zeit durch sie zu individuellen Gestalten geworden. Für Florenz war das Baptisterium damals jenes Wahrzeichen der Stadt, um das sich ihr ganzes Leben und Treiben abspielte, es war «der Mittelpunkt des bürgerlichen und des kirchlichen Lebens». Wie die Stadt und der Staat ihre Grösse im Dom und den alljährlich wiederkehrenden Festen und Aufzügen zu verherrlichen strebte — Bräuche, die in dem Hange des Südländers zur malerischen Pracht und der Liebe zum Augenfälligen, Sinnlichen ihren natürlichen Nährboden fanden — so suchte der einzelne und die Familie im Grabmal und den prächtigsten Leichenbegängnissen, also auch hier noch auf kirchlichem Boden, die Befriedigung des neuerwachten Ehrgeizes.² Zuerst war es der Adelige, der seinen Ehrgeiz im Grabmal zu befriedigen suchte; ihm war sogar lange Zeit die Anwendung einer ganz bestimmten Form des Grabmals, des «Avello», vorbehalten, wie uns ja aus ältester Zeit auch sonst mancherlei Bestattungsvorrechte der Vornehmen überliefert sind. So hatten laut einer kaiserlichen Verfügung die Angehörigen der Familie Lamberti, von denen schon Dante im 16. Gesang des Inferno spricht, das Recht, sich zu Pferde bestatten zu lassen. Der Bürger dagegen hielt sich hierin lange von Pracht und Luxus zurück. An der Fassade von Santa Maria Novella begegnen uns ausschliesslich die berühmtesten schon von Dante erwähnten Namen adeliger Geschlechter.³

Pferde, prachtvolle Decken, rote oder schwarze Trauergewänder mit Kappen,⁴ und vor allem eine Unmenge Fackeln und schwere Wachskerzen, die teils von den Leidtragenden gehalten wurden, teils die Kirche und Kapelle aufs prächtigste beleuchteten, gehörten zu den notwendigsten Aufwendungen, die man für die Leichenbegängnisse machen zu müssen glaubte; bis zu 1500 Wachskerzen und Fackeln wurden so bei Leichenfeiern verbraucht.⁵ Das Leichenbett selbst war mit golddurchwirkten Decken und reichen Franzen geschmückt; vielleicht sind diese Katafalke dem wirklichen Bette nicht unähnlich gewesen, sodass sich die Darstellung eines solchen im Grabmal nur um so leichter erklären würde; sicher ist, dass der Wechsel in der Mode der Bettformen, wie noch beim Coscia-Monument gezeigt werden soll,

¹ Siehe Davidsohn, Gesch. von Florenz, S. 335, ferner Anmerk. 2 u. 3.

² Die in Moisè Santa Croce di Firenze, Firenze 1845 veröffentlichten Leichenbegängnisse aus Monaldi können nicht angeführt werden, da das Diario nach Potthast, bibliotheca historica medii aevi, sich als eine Fälschung herausgestellt hat.

³ Siehe Anhang Exkurs II.

⁴ Ueber Trauerkleidungen siehe Burckhardt, Kultur der Renaissance I, Exkurs III, Band I, 17. Auflage; rote Mäntel zu tragen war eine französische Sitte, die in Italien von Frankreich übernommen wurde.

⁵ Hierüber zwei urkundliche Beispiele angeführt bei Davidsohn, Forschungen III, 1327/1093 S. 220; dort u. a. eine Zahlung: pro pannis duobus ad aurum pro coperta lecti mortuorum in obsequiis quond. domini Petri de Ose fratris dom. summi pontificis diebus proximis vita fuiti, sowie pro auro et argento et baetuto et baetitura ipsorum pro circundura dicte coperte lecti predicti (3 Goldfl. 31 sol.)

auf das Grabmal von Einfluss gewesen ist. Die eigentliche Totenbahre war niedrig und mit einem Tuche überdeckt, dessen Zipfel von den nächsten Angehörigen, die auch die Bahre trugen, gehalten wurden.¹ Die besten und sachgemässesten Ausführungen über die Totenbestattung gibt Davidsohn, die ich, da sie gerade das wesentlichste in Kürze geben, hier wörtlich folgen lasse:

«Die Art der Totenbestattung, in der alte Sitte stets am längsten fortdauert, hat erst zur Zeit des grossen Sterbens während der Pest 1348 eine Veränderung erfahren, und erst seit jener Zeit ward es Brauch, dass gemietete Leute dem Verstorbenen die letzten Dienste erwiesen. Ehedem versammelten sich um den mit dem Tode Ringenden neben den Angehörigen und Geistlichen die Nachbarn und Befreundeten: hatte der Scheidende nicht bereits die Dinge des Diesseits geordnet, so machte er sterbend durch mündliche Willensäusserung vor jenen Zeugen ein Testament durch «Verkündigung und ohne Schriften», wie man es nannte. Dann ward ihm die letzte Wegzehrung gereicht, rings um sein Lager beteten die Geistlichen und Laien; war die Agonie eine lange, so las der Priester ein Stück aus der Leidensgeschichte Christi vor; sonderlich Fromme und Leute geistlichen Standes liessen sich, weil sie durch hinieden geübte Busse schneller zu den Wonnen des Paradieses zu gelangen hofften, in ihren letzten Stunden auf Asche oder gar auf Kieselsteine betten. War die Seele dem Körper entflohen, so begannen sofort die Vorbereitungen zur Bestattung: der Tote wurde mit warmem Wasser gewaschen, in das man wohlriechende Kräuter, Salbei und Ysop tat (nur solche blieben unberührt, die plötzlich an Wunden verschieden, ertrunken waren oder sonst einen gewaltsamen Tod gefunden hatten), und während dessen liess man, wenn es sich um eine angesehenere Persönlichkeit handelte, in der Stadt durch öffentlichen Ausruf bekannt machen, dass in jener Strasse jener Bürger gestorben sei und dass man sich bei seinem Hause zusammenfinden möge. Denn bereits an dem Tage, der ihn noch lebend gesehen, legte man den Hingeschiedenen ins Grab; die Beschränktheit der Wohnungen, die Enge der Stadt zwang zur Beschleunigung, aber es geschah sogar, dass man solche, die erst nachmittags ausgeatmet, schon abends beim Licht der Kerzen in die Gruft senkte, und Fälle von lebendig Begrabenen waren bei solcher Hast nicht selten. Die letzte übliche Frist der Bestattung — und auch diese nur für die nach der Mittagsstunde Verstorbenen — war der folgende Tag.

Im Sterbehause versammelten sich die Frauen der Verwandtschaft und die Nachbarinnen; sie setzten sich rings um die auf niederer Bahre ruhenden Leiche, und es begann die Totenklage, die ihre bestimmten Regeln hatte, die nächsten weiblichen Angehörigen des oder der Verstorbenen lösten die Kopfbinden, dass die Haare frei herniederfielen, rauften diese unter lautem Weinen, zerrissen ihre Kleider bis zum Gürtel und zerkratzten mit den Nägeln das Gesicht;¹ all diese Gebräuche standen noch Anfang des 13. Jahrhunderts in voller Geltung. Inzwischen kamen vor dem Sterbehause die männlichen Nachbarn, die Verwandten nebst den Freunden zusammen und wer sonst von der Bürgerschaft an der Bestattung teilnehmen mochte; Gleichstehende, Nachbarn nahmen die Bahre auf die

¹ Auch dies Motiv war von Einfluss auf die Gestaltung des Grabmals, siehe das Grabmal des Jacopo von Portugal in San Miniato in Florenz; über diesen Gebrauch siehe Davidsohn, S. 759, Anm. 4 in der Gesch. von Florenz.

Schultern, um dem Toten letzten Dienst und letzte Ehre zu erweisen; sie trugen ihn in die Kirche seines Sprengels, oder in diejenige, in oder bei der zu ruhen er vorher bestimmt hatte. Unter den Gesängen des Klerus schritt der Zug dahin; die Leidtragenden hielten brennende Kerzen in den Händen wie bei einer Prozession, und wie es heute noch üblich, obwohl die jetzt gebräuchliche Bestattung am Abend damals noch Ausnahme war. Auch der verstorbene Geistliche wurde von im Range Gleichstehenden getragen, der Presbyter von Presbytern, der Diakon von Diakonen. Alle Glocken läuteten, wenn der Zug das Gotteshaus betrat, und dort erneute sich die Totenklage der um die Leiche stehenden Frauen, während die Männer sich abseits hielten. Unter den üblichen kirchlichen Formen erfolgte dann die Einsegnung und sofort danach die Beisetzung in der Gruft, neben oder, wenn es sich um sehr Vornehme handelte, in der Kirche. Die Witwe, die ihren Mann verloren, wurde am Abend von den Verwandten, zu denen sie sich inzwischen begeben hatte, in ihr Heim zurückgeführt;



Abb. 20.

in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts schien es in Siena und am Ende desselben in Pistoja notwendig, gesetzliche Vorschriften gegen allzu zahlreiche Begleitung bei diesem Anlass zu erlassen; nicht mehr als zwölf Männer und zwölf Frauen sollten mit der Witwe gehen, und Fackeln und Leuchten durften in diesem Zuge nicht getragen werden, wie denn überhaupt damals in jenen Städten vielfach eingehende Bestimmungen gegen den übertriebenen Prunk bei Bestattungen und gegen die Ausartung des Totenmahles erforderlich wurden. In Florenz haben sich indes, soweit man urteilen kann, lange die einfachen und strengen Formen erhalten, unter denen man seit alten Zeiten die traurige Feierlichkeit zu

¹ Dieser Brauch hat auf die Kunst den nachhaltigsten Einfluss ausgeübt. Schon Giotto und Duccio bringen bei der Beweinung Christi das Haareraufen und das Zerkratzen des Gesichtes stets zur Darstellung. Besonders Donatello hat dies Motiv bei seiner realistisch-dramatischen Begabung mit Vorliebe für seine Kompositionen verwandt. Zwei der bekanntesten plastischen Darstellungen sind der Tod der Tornabuoni von Verrocchio und die Beweinung Christi von Niccolò dell'Arca, erstere ist oben abgebildet. (Abb. 20.)

vollziehen gewohnt war. An die Armen verteilte man nach der Beerdigung Brote und dies wurde nach einer Gedächtnismesse wiederholt, die am 4., sowie nach einer anderen, die am 30. Tage stattfand, bei welcher letzteren beiden Anlässen dem Brote je ein kleines Mass Wein hinzugefügt wurde und gleiches geschah am ersten Jahrestage des Todes; zum Gedächtnis Reicher, die hierfür Stiftungen hinterliessen, erfolgte eine Armenspeise an jedem Anniversar.»

Trotzdem gegenüber andern Städten die aufgewandte Pracht bei Leichenbegängnissen relativ gering war, hatte sich schon sehr frühzeitig eine Reaktion gegen jeden Luxus bei solchen Gelegenheiten und die überschwängliche oft unverdiente Ehrung des einzelnen nach seinem Tode geltend gemacht. Schon Boccaccios berühmte Einleitung zum Decamerone wendet sich in seiner Satire dagegen und auch Salutati hatte sich bei dem Tode seiner Frau im Jahre 1396 gerühmt, keine Träne vergossen, sondern sich in das Unabänderliche geschickt zu haben.¹ In solchen Erscheinungen kündet sich deutlich genug die Auflehnung moderner, unbefangener und selbständig denkender Persönlichkeiten gegen den mittelalterlich-asketischen Gefühlüberschwang an.

Auch aus wirtschaftlichen Gründen ist allerorts der Staat durch Verordnungen, den «Statuti suntuari» schon im 13. und vollends im 14. und 15. Jahrhundert bestrebt gewesen, den Luxus bei den Leichenfeiern einzuschränken. Eine diesbezügliche Urkunde ist dem Anhange des Buches beigefügt. —

Immerhin hat man in Florenz schon frühzeitig angefangen von Staatswegen Denkmäler zu dekretieren.² Aus dem Jahre 1396 überliefert zum erstenmale eine Urkunde die Nachricht, dass die Signoria von Florenz sich um die in Ravenna befindliche Leiche Dantes bemühe.³ «Die Städte legten einen wahren Kultus der Gräber berühmter Mitbürger und auch fremder an den Tag und allen voran ging Florenz, wo der Staat wenigstens grosse Denkmäler zu dekretieren pflegte.»⁴ In derselben Urkunde aus dem Jahre 1396 beschliesst man auch für Accorso, Dante, Petrarca, Boccaccio und Zanobi della Strada, gleichgültig, ob die Gebeine vorhanden sind oder nicht, Denkmäler in Santa Croce zu errichten.⁵ Trotz alledem hat das Grabmal in Florenz weit weniger zur Verherrlichung politischer oder geistiger Grössen gedient als dies etwa in der Universitätsstadt Bologna, in der man im 13. und 14. Jahrhundert längst die sitzende Gestalt des Lebenden auf dem Sarkophag dargestellt hatte, oder in Neapel und Verona in den prächtigen Fürstengräbern der Fall war.⁶ Ueber die innern Gründe dieser Tatsache wird noch im folgenden zu sprechen sein. —

Die Kirche also war ein Schauplatz für die Betätigung menschlichen Ehrgeizes geworden und die geheiligten Räume, die in alter Zeit der Laienwelt so streng verschlossen geblieben waren, füllten sich mit deren Werken. Wie verhielt sich nun demgegenüber die Kirchenbehörde?

Schon früher wurde betont, dass räumliche Rücksichten auf die Ausübung des

¹ Siehe Burekhardt, Kulturgeschichte I, Exkurs III.

² Siehe Moisé Seite 269 unten, Biordo degli Ubertini.

³ Archivio delle Riform. provis. filza 87, abgedruckt bei Moisé S. 481, Nr. 7; bekanntlich wurde dieser Versuch 1429 und dann unter Leo X. wiederholt; letztere Urkunde wurde auch von Michelangelo unterzeichnet; beide bei Moisé S. 487, 485 abgedruckt, siehe Anhang.

⁴ Burekhardt, Kultur der Renaissance, III. Aufl., Bd. I, S. 157 ff. und Geschichte der Renaissance, S. 276.

⁵ Siehe Anhang, auch Burekhardt, Gesch. d. Ren., S. 276; der Beschluss wurde bekanntlich nicht ausgeführt.

⁶ Wohl sind die Denkmäler der Seafinger die frühesten Zeugnisse eines selbstherrlichen individuellen Geistes, der sich des Schutzes der Kirche begeben hatte. Aber eben wegen dieses radikalen Bruches mit der Tradition sind diese Monumente nur eine episodenhafte Erscheinung geblieben und für die Genesis des Grabmals be-

Gräberluxus von Einfluss waren bzw. eine Einschränkung oder Vereinfachung der Bauten nötig wurde, um so mehr als es nicht an Stimmen gefehlt hatte, die gegen eine solche Entweihung des Gotteshauses protestierten. Ausdrückliche Verordnungen der einzelnen Kirchenbehörden haben die Kompositionen der Altäre wie Grabmäler in dieser Hinsicht beeinflusst. Ein Beispiel hierfür ist uns gerade aus dem Dom von Florenz überliefert, demzufolge dem Kardinal Pietro Corsini die Errichtung eines Prachtaltars in dem Dom nur erlaubt wird, wenn der Altar nicht breiter werde als der Pfeiler, vor welchem er aufgestellt werden sollte, und keine Wappen daneben aufgehängt würden.¹ Es wird sich bei der Besprechung der Denkmäler von selbst ergeben, welchen weittragenden Einfluss derartige Rücksichten auf die Gestaltung des florentinischen Grabmals ausübten. Immerhin konnten solche Bestimmungen meist nur die äussere Form, selten aber die Zahl der Grabmäler in der Kirche beschränken. Sämtliche Verordnungen hierüber gehören charakteristischerweise der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts an.² Die Kirche hinderte damals nicht nur nicht die Ausbreitung der Gräber innerhalb der geheiligten Räume, sie stritt sich förmlich darum, ja, wenn es sein musste, kämpften die Kleriker der einzelnen Kirchenquartiere in regelrechten Schlachten miteinander; die ergötzlichsten oder besser die unerfreulichsten Geschichten sind hierüber erhalten.³

Von altersher bestanden seit dem Einsetzen der kirchlichen Reformbewegung, die schon im 9. Jahrhundert beginnt, zwischen den Mönchen und den verweltlichten Geistlichen die schärfsten Gegensätze; zu den religiösen kamen jetzt noch «wirtschaftliche» und diese «wirtschaftlichen» bezogen sich sehr häufig auf die Bestattung bzw. den Besitz von Leichnamen. Der Verstorbene pflegte in seinem Testament für das Heil seiner Seele der Kirche, in der er seine Bestattung wünschte, eine mehr oder minder grosse Summe zu vermachen; hatte er hierfür keine besondere Bestimmung getroffen, so war die Pfarrkirche, zu deren Sprengel er gehörte, diejenige, die die Beerdigung vorzunehmen hatte. Der Testamentator wünschte jedoch zuweilen in einer andern als der Pfarrkirche bestattet zu werden, und damit war der *casus belli* gegeben. Es kam sogar vor, dass nach Beendigung der hierüber entstehenden Kämpfe und Prozesse die Leiche wieder ausgegraben werden musste.⁴

Die Reicherer pflegten Kapellen in der Kirche sich zu kaufen oder zu errichten, über deren Raum sie dann für Bestattungszwecke das Verfügungsrecht hatten. Schon im 11. Jahrhundert kommt die kontraktliche Verpflichtung vor, sich in einer bestimmten Kirche begraben zu lassen, «oft wurde dies von Kirchenlektoren oder Aebten, die Grundstücke verkauften oder verpachteten, den Erwerbern oder Pächtern

deutungslos gewesen. Sie hatten lediglich einen formalen Zusammenhang mit der Tradition: sie wandelten zum erstenmal und am konsequentesten den norditalienischen, gleichfalls aus dem altchristlichen freistehenden Monumentalgrabmal sich herausentwickelnden Typus in ein Denkmal um. In Neapel hatte man der Goththeit mehr Raum an den überladenen Monumenten fürstlicher Herrlichkeit gegönnt, aber die verständnislose Verwertung aller möglichen fremden Motive verhinderte hier, dass Neues, Nachahmenswertes entstand. In Bologna war die Verherrlichung des Gelehrten im Grabmal meist unter völligem Verzicht auf religiöse Gedanken gleichfalls in jener charakteristischen Art, den Toten thronend auf dem Sarkophag, und auf den Stirnseiten desselben im Kreise seiner Schüler lehrend im Relief darzustellen, nur eine Episode; an einem einzigen Grabmal fand in Florenz eine mehr äusserliche Anlehnung an solche Komposition statt, wovon noch zu sprechen ist.

¹ Gaye, *Carteggio G. I.* p. 534, auch Burekhardt, *Gesch. d. Ren.* S. 175 § 83.

² Siehe die bei Burekhardt, *Gesch. d. Ren.* S. 175 u. 176 angeführten Beispiele.

³ Schon aus dem 11. und 12. Jahrhundert sind Nachrichten solcher Prügeleien erhalten; siehe mehrere Beispiele Davidsohn, S. 706 u. 707.

⁴ Davidsohn, S. 706.

zur Bedingung gemacht, ja, der Lektor von S. Maria Maggiore in Florenz ging so weit, dem Käufer von Bauterrain die Pflicht aufzuerlegen, dass nicht nur alle, die innerhalb einer bestimmten Zeit in dem zu erbauenden Hause stürben, bei Santa Maria Maggiore beerdigt werden müssten, sondern, dass auch die Bewohner gezwungen werden sollten, sich dort täglich zum Gottesdienst einzufinden». Schon im 14. Jahrhundert findet sich merkwürdigerweise der Versuch, eigene, von der Kirche unabhängige Grabkapellen zu bauen.¹ Ein Alberti war sehr ungehalten über die Minoriten von Santa Croce, weil sie sich weigerten, den ausgemachten Platz für seine Grabstätte zu gewähren, trotzdem er und seine Sippschaft, wie es in dem Testament heisst, soviel für Santa Croce aufgewendet hätten; er wünscht daher die Vollendung einer Kapelle, die auf dem Ponte Rubaconte (heute delle Grazie) seinem Auftrag zufolge begonnen worden war, damit dort sein Körper bestattet werde. Wenn möglich, sollte man versuchen, auch das Geld den Minoriten von Santa Croce zu entziehen. Die Kirche verstand also die Errichtung von Grabdenkmälern in den Gotteshäusern sehr zu ihrem Vorteil zu verwenden.

Zwei Nachrichten aus dem Archive von Santa Maria Novella beweisen, dass vor dem 13. Jahrhundert Bestattungen in der Kirche selbst noch zu den grössten Ausnahmen gehörten. 1227 und 1243 wurden die ersten päpstlichen Bullen ausgegeben, die die Bestattung von Toten in der Kirche gestatten.² Bis dahin war man also gewöhnt, die Leichname der Verstorbenen um die Kirche herum zu bestatten.

Nur literarische Zeugnisse sind von diesen Grabanlagen, die die künstlerische Verbindung des Trecentograbmals mit dem altchristlichen herstellen würden, erhalten.³ Als die älteren vor oder an der Peripherie der Stadt befindlichen Anlagen aufgegeben wurden, und nun auch hier «der Glaube herrschte, der dem modernden Körper Andacht und Verehrung zollte», hat frommer Sinn in der Nähe des Heiligtums des «Staatsheiligen» den Leichnam bestattet, in dessen Schutz und Schirm man dann zugleich den teuren Körper währte. Unter den Bevorzugten, die in dem Schatten der heiligen Behausung einen gnädigen Gott zu erhalten hofften, war derjenige der Bevorzugteste, der dieser selbst am nächsten war, und so schien es dem Adeligen nicht nur im Leben, sondern auch am Tage des Gerichts vorbehalten, auf den Stufen zum Throne des göttlichen Richters dem übrigen Volke voranzuschreiten; nur sein Grabmal durfte den Platz an der Mauer der Kirche einnehmen. Die kleine Welt hatte damals auch einen kleinen Himmel. Traulich und beschaulich war ja noch ihr Raum, den der menschliche Geist sicher umgrenzt vor sich sah, und die kindlich naive

¹ Das Testament ist datiert vom 8. Juni 1374 von einem Jacopo d'Alberti; aus dem Archivio del conte Alberti hat Moisé dasselbe op. cit. Seite 125, Anmerk. 1 veröffentlicht; es lautet:

«Ordina e comanda che quando sia finito l'oratorio o cappella già da lui cominciata sopra il ponte Rubaconte di Firenze, e vi sarà stata fatta la sepoltura, sia ivi seppellito il di lui corpo e quello di Caroccio già suo figlio, essendo stato recusato dai Frati Minori di Santa Croce di Firenze, di dargli sepoltura come essi avevano promesso; oltre la qual negativa i detti frati non mantengono la promessa alla consorte Alberti che avevano speso moltissimo nel fare e perfezionare il coro e la cappella di essi, di dare ed assegnare il luogo del coro e dell'altare con gli scalini dell'altar maggiore, i quali scalini furono dati alla famiglia degli Alamanni; perciò egli dispone che la somma di 250 fiorini d'oro, che erano l'ottava parte dei fiorini duemila che si diceva aver lasciato Alberto degli Alberti, perchè si facesse una capella in quella chiesa, non sia dai suoi eredi e fidecomissarij pagata ai detti frati, e vuole che essi si difendano con ogni sforzo dalle pretensioni dei frati, e che ciò riuscendo, venga essa dai suoi eredi pagata ai Consoli e alla Università dell'Arte di Calimala, i quali dovranno comprare un podere, e le annue rendite di esso darle ai poveri sacerdoti, affinché essi dicano tutti i giorni in perpetuo una messa per l'anima del testatore nell' oratorio o cappella suddetta sul ponte Rubaconte».

² Siehe Archivio di Stato, Libri di S. M. Novella, Nr. 44, p. 13 sowie Wood Brown «The Dominican Church of Santa Maria Novella at Florence, Edinburgh, Schulze 1902, S. 95, Anmerk. 1.

³ Siehe Wood Brown op. cit. chapter IV, S. 91 ff.

Seele ertrug noch gerne den Schleier, den die Kirche vorsorglich über den furchtbaren Baum der Erkenntnis ausgebreitet hatte. Als mächtige Geister ihn zerrissen, da begann auch das Grabmal von jener verzweifelnden, quälenden Unruhe, die den menschlichen Geist von da ab nie rastend vorwärts trieb, zu erzählen. In den hier noch zu betrachtenden Denkmälern ist es eine naive Einfachheit und Kindlichkeit, die ihren Zauber ausübt. Man verweilt gerne bei dem Bilde von jenem Staatsheiligtum und seiner eigentümlichen Umgebung, das Davidsohn schildert.¹ Die alte Stadtmauer umrahmte teilweise das Ganze; hier stand noch die uralte Säule des Zenobius, dort die Porphyrrmonoliten,² die Siegestrophäen des Kampfes gegen die Ungläubigen. In der Mitte von Gräbern umlagert das Baptisterium: das altersgraue, dunkle Gemäuer, das noch ohne die prächtige Marmorbekleidung der späteren Zeit von einem Kranze antiker Sarkophage umgeben war, die hier eine neue Heimstätte gefunden hatten. Diese Denkmäler haben gerade solange als mahnende Zeugen vergangener Grösse das Wahrzeichen der Stadt umgeben, bis in Florenz die neue Kunst geboren wurde und mit dieser zugleich die neue, jener alten ebenbürtige Zeit heraufzuziehen begann. Es war dies kein Zufall. In den engen Gassen entstanden allmählich die Monumente hochsinnigen Bürgerstolzes, sie brauchten Raum; neuen Strassen und Plätzen fiel das Alte zum Opfer. Am 26. März 1208 wird bereits ein florentiner Stadthaus erwähnt.³ Florenz zieht ein neues Kleid an, um seine Grössen würdig zu empfangen. Auch die Grabmäler sind bei diesen sich vollziehenden Umwandlungen der Stadt zugrunde gegangen und manches übriggebliebene haben spätere Zeiten in rücksichtslosem Selbstbewusstsein, da es die Harmonie des Ganzen beeinträchtigte, entfernt oder zerstört,⁴ sodass nur wenig mehr erhalten geblieben ist. Trotzdem vermag man mit ziemlicher Sicherheit den allgemeinen Typus des Duecento-Grabmals zu bestimmen.

Vasari erzählt von dem Abbruch der Grabdenkmäler am Baptisterium: «Tutte l'arche e sepolture che vi erano di marmo e di macigno, e metterne parte dietro al campanile, nella facciata della calonaca».⁵ Er scheidet also ausdrücklich Bogen und Grabmal voneinander; demnach war der Sarkophag frei in eine vor- oder eingebaute Nische gestellt. Sogleich erinnert man sich der frühen römischen Grabdenkmäler. Die Frage ist nur, ob sich diese Formen in irgend einer Weise an den baulichen Organismus des Ganzen anschlossen oder ob die Denkmäler untereinander selbst irgendwie verbunden waren. Das Organische ist jedoch gerade die schwächste Seite der Bauten der damaligen Zeit; befruchtend hat in dieser Hinsicht — mag sie auch in vielem einen zerstörenden Einfluss ausgeübt haben — die Gotik gewirkt. An San Jacopo in Bologna ist eine ähnliche Gräberanlage noch heute erhalten, die uns vielleicht einen Rückschluss auf die das Baptisterium umgebenden

¹ Siehe Gesch. von Florenz, S. 736 ff.

² Ueber diese siehe noch Repert. f. Kunstw. 1891. 6. 379.

³ Davidsohn, «Forschungen» Band I, S. 143 «Der älteste Kommunalpalast und die ersten Urkundenbücher in Florenz».

⁴ Vor allem Cosimo I., besonders in Santa Maria Novella; er liess auch den Dom ausweissen, bei welcher Gelegenheit manches Grabdenkmal untergegangen ist. Burekhardt, Gesch. der Ren., S. 176.

⁵ Siehe Vasari ed. Milanesi 1888 I, S. 285; in Anmerkung 2 dort auch die Worte Giovanni Villani's aus dem Jahre 1293: «levarsi tutti i monumenti sepulture e arche di marmo che erano intorno a San Giovanni». Da die Gräber als Familienbesitz galten, musste diesen Familien Ersatz geboten werden; man wies ihnen Gräber unter den Stufen des Domes an. Nach Boccaccio Decamer. Giorn. 6. 9 Nov. wurden einige Gräber nach San Reparata übertragen; über diese Frage und die dazugehörige übrige Literatur siehe Davidsohn, «Forschungen» I, S. 144. Fineschi setzt den Abbruch der Denkmäler in das Jahr 1296.

Denkmäler zu machen gestattet. Längs der Fassade ziehen sich hier solche «avelli»¹ hin, die teilweise noch heute einen Sarkophag einschliessen (siehe Abb. 21). Es ist hier der Versuch gemacht durch die Regelmässigkeit der Form und eine gemeinsame Bedachung sie zu einer architektonischen Einheit zu verbinden und dadurch der Architektur der Fassade organisch einzugliedern.

Soll man annehmen, dass lediglich durch Zufall in einer altchristlichen Basilika in Hydra sich genau dieselben Anlagen finden, die selbst wieder aufs engste mit den Arcosoliengrabmälern zusammenzuhängen scheinen?² (Abb. 22.)

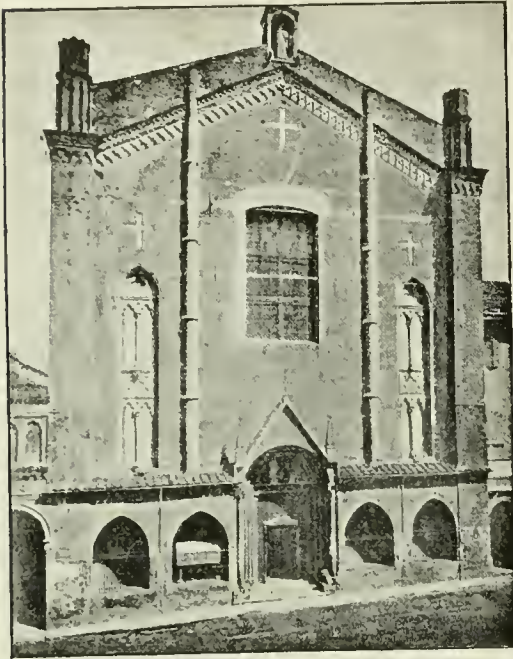


Abb. 21 und 22.

Eine Menge einzelner Wandnischen-gräber sind noch heute in Florenz wie auch anderwärts erhalten,³ die die Form der «avelli» aufweisen; charakteristischerweise finden sich diese Anlagen nur jeweils in den ältesten Kirchen; sie stammen zumeist erst aus dem 14. Jahrhundert, sodass wir für die früheren Anlagen auf die literarischen Quellen angewiesen sind.

Am meisten berichtet Fineschi von den Avelli. Man verstand unter dieser Bezeichnung Grabbögen, die sich über den Sarkophagen erhoben und die nur für Herren und Prinzen im Gebrauch waren. Später wurden durch solche Grabanlagen die Ritter der goldenen Sporn und ihre Abkömmlinge bis in das dritte Glied geehrt. Die «Archi sepolerali» waren also eine Art Ehrenmäntel, mit denen man die Grabmäler dieser schon im Leben ausgezeichneten Toten überdeckte. Aus diesem Grunde wagten die Angehörigen derjenigen florentinischen Bürger, die jene Ritterwürde im Leben sich nicht verdient hatten, nicht, diese unter solchen Bögen bestatten zu lassen,

aus Furcht verspottet zu werden. Allmählich aber scheint der Gräberluxus doch zu wachsen und die reichgewordenen Bürger hatten, unbekümmert um die notwendige Auszeichnung, sich Avelli als Grabstätten errichten lassen. Diese traf dann auch zuerst, wie Migliore erzählt, der Spott ihrer Mitbürger, von denen sie «Abbruciati» genannt wurden. —

¹ Ueber die Bezeichnung avelli und ihre Form siehe Wood Brown op. cit. Kapitel IV.

² Siehe Kraus, Geschichte d. christl. Kunst I, S. 276, Kraus kann keine Erklärung für den Zweck dieser Nischen mit ihrer 0,78 m langen Vertiefung geben.

³ In Bologna in Santo Stefano im Attio di Pilato 2 Grabdenkmäler und eines im rechten Seitenschiff von San Ambrogio in Mailand.

Ganz entsprechend der Sitte in den Gräbern der Katakomben wurde hier die Rückwand mit Malereien, oder auch nach altchristlicher Weise mit Symbolen geschmückt. So erzählt Fineschi, dass an der Via degli Avelli bei Santa Maria Novella über dem Sarkophag der Lazia,¹ der Frau des Feo di Mes. Tedaldo di Tosinghi ein Lamm mit einem Bändchen gemalt gewesen sei, als Symbol der Auferstehung; an einem andern Grabmal war unter dem Bogen das altchristliche Zeichen für Christus angebracht. In der Bogenlunette des Avello der Familie del Testa will Fineschi noch die Spuren eines alten von Buffalmacco herrührenden Gemäldes gewahrt haben, auf dem S. Giovanni Gualberto vor einem Kruzifix betend und S. Zenobius im Priestergewand dargestellt war. Auch rein-weltliche Darstellungen scheinen an den Rückwänden der Avelli schon sehr häufig Platz gegriffen zu haben; so wurden neben dem Wappen Räder mit Sprüchen angebracht als Zeichen der Vornehmheit des hier Bestatteten.²

Diese Avelli haben in Florenz mehr als anderwärts eine bedeutsame Rolle gespielt und Dichter und Schriftsteller erwähnen dieselben; auch Dante und Boccaccio sprechen von ihnen. Letzterer mehrmals in seinem Decamerone.³



Abb. 22a.

Stets war es nur eine Kirche die als ganz besonders gesuchte Begräbnisstätte in den einzelnen Jahrhunderten mit den Avelli umgeben wurde. Der Begräbnisplatz war eine Mode, die jede Familie berücksichtigen zu müssen glaubte. Man wird lebhaft an unsere heutige Modetyrannei erinnert, wenn man liest, dass man sich schämte, frühere Verwandte oder Familienangehörige zu betrauern, die in einer andern Kirche, die nicht mehr «Mode» war, begraben lagen, was man daher tunlichst zu verbergen suchte.

In Florenz war das Baptisterium für das 11. und 12. Jahrhundert der bevorzugte Bestattungsplatz und schon Giovanni Villani erzählt, dass hier «tutta la buona gente» begraben sei. Santa Maria Novella ist im 13. und teilweise noch 14. Jahrhundert die allbegehrte Begräbnisstätte. Mehr als hundert Avelli umgaben die Kirche.⁴ In der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts gewinnt Santa Croce in dieser Hinsicht die

¹ pag. 15, † 134b.

² Es war gemeinhin das Adelszeichen, das auch an Stiftungen angebracht wurde so noch an dem Tabernakel Donatellos in der Peterskirche zu Rom.

³ So in der neunten Erzählung des achten und der vierten Erzählung des dritten Tages.

⁴ Siehe Fineschi op. cit. pag. 52; im Exkurs II sind die Namen derjenigen verzeichnet, die in den Avelli der Fassade an der Piazza nuova bestattet sind.

weitaus grösste Bedeutung, die sie dann bis Ende des 15. Jahrhunderts beibehielt. Fineschi weiss von über dreihundert Gräbern zu berichten, die sich um Santa Croce gruppierten. Man hat sich der Avelli als Grabmalsform bis ins 17. Jahrhundert hinein bedient. Noch im Jahre 1633 wird ein solches für den Vincentius Bigurdus errichtet.¹

Die ältesten erhaltenen Denkmäler machen es unter gleichzeitiger Berücksichtigung der literarischen Zeugnisse zweifellos, dass wir zweierlei Formen von Avelli zu unterscheiden haben.

Der eine Typus — der ältere — war durch die Vorliebe für die schon seit langem übliche Verwendung antiker Sarkophage bedingt, die frei unter den Bögen, ohne mit diesen durch irgendwelchen organischen Zusammenhang verbunden zu sein, gestanden sind. Diese Grabmäler umzogen zweifellos ehemals das Baptisterium. Von diesem Typus ist kein Denkmal mehr erhalten.



Abb. 23.

derselben, dem jedoch der «Sarkophag» fehlt, zeigt an Stelle desselben Marmorplatten, die das Wappen der D'Avanzati, einen aufrechtstehenden Löwen, tragen. (Siehe Abb. 23). Es befindet sich in der dritten Kapelle links des Hauptschiffes von S. Trinità. Schon die durch die Malerei hergestellte Gliederung ist interessant: die

Daneben war auch eine einfachere Form gebräuchlich, die die stärkste Verwandtschaft mit den Arcosoliengrabmälern wie den schon angeführten Arcosolien der Basilika in Hydra aufweist. In einer durchschnittlich 30 cm tiefen, durch einen Bogen überwölbten, natürlichen Mauernische ist die Wand bis etwa $1\frac{1}{3}$ m Höhe vollgelassen. Hierdurch wurde ein Sarkophag markiert und in diesem Mauerteil häufig der Tote bestattet. Auch dies entsprach ganz den altchristlichen Gepflogenheiten in den Katakomben.² Erst das Tridentinische Konzil nahm Veranlassung, durch ein Gesetz anzuordnen, dass künftighin alle Leichname in der Erde und nicht mehr über derselben zu bestatten wären.³ Einige Beispiele für diese Formen sind in Santa Trinità aus dem 14. Jahrhundert erhalten. Eines

¹ Fineschi, Vol. I, pag. 65. Er gibt aus einem Sepoluario des Jahres 1596, der wahrscheinlich wieder auf ein älteres Register aus dem Jahre 1139 zurückgeht, auf pag. 1 und 51, 269 Gräber namentlich an. — Ebenda sind aus derselben Quelle einige Grabdenkmäler notiert, die auf dem Platze standen, wo heute der Doppelaufgang der Kirchentreppe sich befindet; sie werden nach der Abschrift des ältern Sepoluario hart getadelt.

² Auch die ältesten Grabanlagen in Florenz scheinen sich der in den Katakomben üblichen Bestattungsweise angeschlossen zu haben. Siehe Davidsohn, Gesch. v. Florenz, S. 12 und Anmerk. 3.

³ Fineschi op. cit. pag. 13.

Kämpfer des Spitzbogens sind durch einen horizontalen Streifen markiert, der sich über die Wölbungen des Bogens hin nach der Kapellenwand fortsetzt. Der untere Teil der Rückwand ist durch einen vertikalen Streifen in Felder gegliedert, in der Lunette befindet sich ein Medaillon. Hier ist zum erstenmale die dekorative Gliederung des florentinischen Quattrocentgrabmals vorgebildet.¹

Aber nicht nur diese Einzelgräber sind jenen avelli nachgebildet, sondern ihre reihenweise Anlage an der Kirchenfassade, wie sie sich um San Giovanni gruppierten, ist noch in späterer Zeit in Florenz gebräuchlich;² sie wird dem neuen Stil entsprechend weiter gebildet, und zwar gerade an der Kirche, die als bevorzugter Begräbnisplatz das Erbe von San Giovanni antrat, an Santa Maria Novella.

Längst hatten sich hier schon im 11. Jahrhundert Friedhofanlagen um die Kirche gelagert. Um die Mitte des 13. Jahrhunderts begann man das Querschiff zu bauen;



Abb. 24.

um die dort befindlichen Grabanlagen nicht zu zerstören, beschloss man über diese ein Gewölbe zu schlagen, auf dem das Querschiff zu ruhen kam. Hierdurch scheint eine Art Grabruft entstanden zu sein, die durch ein Fenster erleuchtet und eine Türe zugänglich war, eine Anlage, die vielleicht das Vorbild für andere Familiengruften abgegeben hat, wovon noch später ein Beispiel anzuführen sein wird. Um die Mitte des Jahrhunderts ist Santa Maria Novella die gesuchteste

¹ An sich ist diese Gliederung der Wand uralte, sie findet sich bereits bei Giottos Wänden in den Fresken und deren Architekturen wie beispielsweise in den Fresken von Santa Croce und ist auch in der späteren Zeit sowohl von Malern wie von Architekten in Florenz häufig verwandt worden; im einzelnen wird hierüber in dem Abschnitt: das Verhältnis der Grabarchitektur zur Monumentalbaukunst zu sprechen sein, an dem genannten Beispiel fehlt der Sarkophag, in einem andern ähnlichen Nischengrabmal in der letzten Kapelle rechts des Mittelschiffs ist nach der beschriebenen Weise 1 m hoch über der Erde die Wand vollgelassen, um den Leichnam aufzunehmen.

² Diese «Avelli-Grabmäler» sind jedoch durchaus keine lokale Eigentümlichkeit, sie scheinen besonders in Toskana häufig gewesen zu sein; abgesehen von obigem Beispiel aus Bologna ist uns noch überliefert, dass man 1297 die an den Aussenwänden des Domes von Pisa befindlichen antiken Sarkophage an die des Campo Santo übertrug; siehe Dütsehke, op. cit. VII. Schon Fineschi erwähnt pag. 10 solche Avelli von San Francesco in Pisa, San Domenico in Prato, San Paolo in Pistoja und andern Kirchen.

Begräbnisstätte in Florenz und wie schon oben erwähnt — wurden zweimal päpstliche Bullen, die die Bestattung in der Kirche selbst erlaubten, ausgegeben. Rings um die Kirche entstand Grab an Grab, so dass man um 1250 den so gesuchten Platz durch eine Mauer abzugrenzen sich genötigt sah, wobei man zugleich auch Raum zur Aufnahme neuer «avelli» erhielt. Denn an deren Form hat man sich hiebei unzweifelhaft angeschlossen und auch die älteren Grabanlagen, die das Querschiff überdeckten, waren nach Rosselli's «Sepoltuario» so beschaffen: «vi si scuopre sotto un arco del modello di quei archi e cassoni che sono nel cimitero».¹ Die Gräber zogen sich an der Ostseite beginnend um die Kirche herum. Der letzte dieser «avelli» stammt aus dem Jahre 1314.² 1323 weihte dann Tedici Aliotti, dessen Grabmal im Innern der Kirche noch behandelt werden soll, den jetzt allseitig umgrenzten und abgeschlossenen Friedhof.³

Schon an dem Grabmal in Santa Trinità erkennt man den Versuch, durch ornamentale Streifen die Grabnische mit der Kapelle als einen Teil derselben innig zu verbinden; ähnliches wurde auch schon an den angeführten Monumenten in San Jacopo in Bologna bemerkt. Erst in Santa Maria Novella (s. Abb. 22a) gelingt es jedoch die Grabmäler aufs innigste mit dem baulichen Organismus der Fassade zu verschmelzen,⁴ der seinerseits mehr oder minder in seiner Form durch diese bedingt ist: die Pfeiler der Nischenbögen erhielten Pilaster vorgesetzt, die, nach oben weitergeführt, das Gurtgesims der Fassade tragen. Der Sarkophag verlor dabei auch hier mehr als bei irgend einem andern Monument der römischen oder pisanischen Schule seine selbständige Form, er geht ganz wie in den Nischen von Santa Trinità, in den Mauerkörper auf. Die aus praktischen Gründen⁵ schräggestellte Dachplatte des Sarkophags trug das Wappen. Der neu erwachende Sinn für Schönheit hat auch diesen Denkmälern eine neue Form abgerungen und harmonisch fügt sich nunmehr alles zu einer Einheit zusammen. Eine Schlichtheit und einfacher Ernst zeichnet diese Monumente aus, die zudem in ihrer Anlage etwas merkwürdig Demokratisches an sich haben: eines dem andern gleich ohne Besonderheiten in der Form und Ausstattung, dazu aufs engste verknüpft mit dem Ganzen, dem sie angehören, das aber doch wieder durch sie in seiner Form bedingt ist. Dante und Boccaccio erwähnen diese Avelli. Ersterer singt:

«Chè tra gli avelli fiamme erano sparte,
Per le quali eran sì del tutto accesi,
Che ferro più non chiede verun' arte
Tutti gli lor coperchi eran sospesi».

Inferno, c. 9. V. 118—121.

Einige Vorstellung davon, wie diese älteren Avelli, die das Querschiff von Santa Maria Novella überdeckte und durch die man von aussen her durch ein Fenster, das zugleich Licht spendete, in das Grabgewölbe blicken konnte, gibt

¹ Siehe auch Wood Brown, S. 96, Anmerk. 3.

² Es war das Grab des Manelli, der Preis betrug 170 Lire in piccoli fiorini, siehe Brown, S. 101, Anmerk. 4 sowie Milanesi - Nuovi Documenti 1893, p. 21.

³ Brown, S. 101.

⁴ Das Verzeichnis der Inhaber der Grabanlagen an der Fassade und an der piazza nuova ist im Exkurs II des Anhanges gegeben.

⁵ Um das Ablaufwasser von der Mauer abzulenken.

die Fassade der Familiengruft der Albergotti im Klosterhof der Badia von Florenz (s. Abb. 25).

Ueber dem etwa einen Meter hohen Mauerkörper, der zwischen lustigen Knabengesichtern, Satyrköpfen (!)¹ und Akanthuslaub die Wappen der Familie zeigt, tragen vier stämmige, kurze Säulen mit niedrigem, massigem Kapitäl gedrückte Segmentbögen, die mit dem Mauerkörper und den Säulen zu beiden Seiten der durch den mittleren Bogen führenden Eingangstüre zwei Nischen bilden. Diese schliessen in einem quadratischen Medaillon je ein Rundfenster ein, das auf dem «Sarkophag» aufsteht, ein Motiv, das auch für das Quattrocentgrabmal nicht ohne Bedeutung gewesen ist.² Die dahinter liegende Gruft mit einem niedrigen Tonnen-



Abb. 25.

gewölbe überdacht, hat einen quadratischen Grundriss, deren Seiten der Länge der Fassade entsprechen.

Eine einfache Zweckmässigkeit zeichnet dies Grabmal aus. Ein weihevoller Ernst liegt über dem prunklosen Ganzen, dessen schwere, derbe Formen und ruhige Linien, allein durch sich selbst wirken; von jeder Darstellung des Toten oder Hinweis auf die Gottheit ist abgesehen. Der Blick des Beschauers wird durch die Fensterchen in das Halbdunkel der Gruft geleitet. Eine monumentale Einfachheit

¹ Ein Satyrkopf mit antiken Anklängen — das Vorbild ist vielleicht ein Sokrateskopf gewesen — rechts unten zwischen den beiden Wappen.

² Im Grabmal des Jacopo von Portugal.

spricht trauernd nur von der Tatsache des Todes allein. Der Zusammenhang der Grabfassade mit den «avelli» ist hiebei von besonderem Interesse.

Diese Art Grabanlage ist nicht vereinzelt geblieben; rings um den Klosterhof der Badia reiht sich Gruft an Gruft, die teils dem Trecento, teils aber auch dem Quattrocento,¹ das diese Anlage übernommen hat, angehören, deren Fassaden aber heute grösstenteils zerstört oder verbaut sind.

Die Form der Avelli war die beliebteste, ja in gewissem Sinne nationale des

florentinischen Grabmals. Wohl ist sie in Toskana, Norditalien wie in Rom nachweisbar, überall aber verschwindet sie seit dem Auftreten der Gotik. Florenz allein behält seine älteste Grabmalsform bei, und entwickelt sie in einer konsequenten Stufenfolge weiter. Das Trecento- und mit ihm das Quattrocento-Grabmal nimmt von diesen «avelli» seinen Ausgang. Ihre wesentlichste Eigenschaft ist die einer natürlichen Nische. Dasselbe gilt von den Grabmälern in Santa Trinità, die hinsichtlich ihrer Form identisch mit jenen Avelli sind, die teilweise sogar in der Kirche direkt nachgeahmt werden. Ein Beispiel hierfür ist das Grabmal des Aldobrandini de Cavalcanti² (Abb. 26) in Santa Maria Novella. Ueber dem auf Konsolen ruhenden einfachen Sarkophag baut sich ein mässiger Spitzbogen auf, der mit seinen in schwarz und weiss wechselnden Steinlagen sein Vorbild nicht verleugnen kann.



Abb. 26.

Zweierlei Formen von Grab-

denkmälern haben somit unter Anlehnung an die Avelli, also den am Aeusseren der Kirche gebräuchlichen Typen, im Innern der Kirche Verwendung gefunden:

¹ Dies wird jedoch erst in dem entsprechenden Abschnitt zu behandeln sein.

² Ueber seine Geschichte siehe *Notizie storiche delle chiese fiorentine* di Giuseppe Ricca, Firenze 1755, T. III del Quartiere di Santa Maria Novella S. 15; der Leichnam wurde erst geraume Zeit nach dem Tode 1279 an die heutige Stätte überführt S. 41; hier auch die Inschrift:

Sep. Ven. Fratris Aldobrandini de Cavalcantibus
de Florentia Episcop. Urbevetani Ord. Pred. qui obiit anno 1279.
die 31. Augusti. Requiescat in pace.

Aldobrandini war Bischof von Orvieto und gehörte dem Orden der Kirche an, dessen «grandissimo benefattore nell'occasione dalla fabrica della chiesa» er war; die hierüber berichtende Urkunde vom 11. Februar 1262 veröffentlicht aus dem Archivio diplom. di Firenze. Carte spettanti a S. Croce, Moisé, S. 460 ff.

das einfache Nischengrabmal, wie es in Santa Trinità zu finden ist und das auf Konsolen ruhende, bestehend aus dem Sarkophag und der darüber sich in Gestalt eines Bogens aufbauenden künstlichen Nische.

Dies sind die beiden für die Entwicklung des florentinischen Grabmals bedeutungsvollsten Formen des Trecento, sie umfassen fast alle erhaltenen Denkmäler in Florenz. Die wenigen übrigen Grabmonumente sind in Nachahmung fremder Vorbilder entstanden und ohne Einfluss auf die Genesis des Grabmals geblieben.

Die nachfolgende Betrachtung des Trecentograbmals wird deshalb am einfachsten in zwei Abschnitte gegliedert: das Wandnischengrabmal und das Konsolengrabmal. Diese der Kürze halber eingeführten Bezeichnungen bedürfen nach dem Ausgeführten wohl keiner Erläuterung mehr.

a) Das Wandnischengrabmal.

Neben Santa Maria Novella hatte, wie schon bemerkt, seit dem Beginne des 14. Jahrhunderts Santa Croce als allbegehrte Begräbnisstätte eine besondere Bedeutung gewonnen. Sie ist im Quattrocento das Pantheon von Florenz geworden und bis auf den heutigen Tag geblieben. Hier finden sich auch die für jene Zeit wichtigsten Schöpfungen des Trecentograbmals. Nirgends lässt sich der schon eingangs geschilderte Zusammenhang des nun neu sich gestaltenden Nischengrabmals mit jener ältesten «Avelli-»Form deutlicher verfolgen wie hier. Allein in Santa Croce vermag man die ununterbrochene Kette der Entwicklung, angefangen von den noch an die altchristlichen Arcosoliengräber gemahnenden Denkmälern bis zu den fröhlichen Gebilden des Quattrocento, wahrzunehmen. Zwei nebeneinander stehende Monumente in der Silvesterkapelle führen die Wandlungen, die das Avelligrabmal seit Uebertragung dieser Form in das Kircheninnere und der Einführung der gotischen Architektur in seine Komposition durchgemacht hat, deutlich vor Augen. — Zwischen dem Altar der Kapelle und dem gleichzu behandelnden Monument des «Uberto de' Bardi» steht ein gleichfalls dieser Familie gehöriges Grabmal, das des Tomaso di Jacopo de' Bardi, wohl aus der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts stammend, und in der Form ganz der jener Avelli von Santa Trinità gleich:¹ der einfache rechteckige, nur durch drei Kassetten an der Stirnseite gegliederte und mit der Wand bündige Sarkophag steht in einer natürlichen spitzbogig überdachten Nische. Ueber dieser steigen zwei Gesimschen in Form eines gotischen Giebels, kaum aus der Wand hervorragend, auf, die einzige Architektur am ganzen Grabmal. Die Rückwand zieren nach alter Weise Malereien: Christus wird beweint und von seinen Angehörigen ins Grab gelegt.² —

Trat bei diesem Grabmal die gotische Architektur nur schüchtern auf, so

¹ Siehe Abb. 27 das kleinere Grabmal rechts, das nur zur Hälfte sichtbar ist. Der Name des Inhabers des Grabmals geht auf ein Inventar aus dem Jahre 1439 zurück auf dem Rosselli Vol. I, S. 11 fusst.

² Die Fresken werden neuerdings allgemein Giotto zugeschrieben, siehe Thode, Franz von Assisi S. 64. Schubring im Jahrbuch der preuss. Kunstsammlung, Band 21, S. 172, Crowe u. Cavalcasella (deutsche Ausg. v. Jordan) «Italienische Malerei». S. 342 und Bueckhardt, Ciccone II, 3 S. 599 c, nach Vasari ed. Mil. «Tomaso di Stefano» gen. Giotto, I, S. 624. Der Urheber des Grabmals ist heute nicht mehr zu ermitteln, und steht auch bei dem daneben befindlichen Monument des «Uberto» nicht fest, siehe Vasari I, S. 624. Anmerk. 3.

zeigt das daneben stehende Monument des «Uberto de' Bardi» (Abb. 27)¹ die neuen Formen in vollendetster Weise am Grabmal verwertet, wobei aber der traditionelle Schmuck beibehalten blieb.

Dem strengen Organismus der Gotik oblag hier dieselbe Aufgabe der Verbindung von horizontal und vertikal wie bei den besprochenen Grabdenkmälern in Pisa, doch konnte hier, wo die plastische Darstellung des liegenden Toten, also der einer einfachen Komposition stets hemmend im Wege stehende Faktor fehlte, eine zwanglose Lösung derselben nur um so leichter gefunden werden. Der Sarkophag aufs innigste mit der Architektur verschmolzen, wird nur durch das übliche Trapezförmige Dach als solcher charakterisiert. Am reizvollsten und geschicktesten mit feinem Verständnis für das Wesen der Gotik ist der Sockel gegliedert. Sein Profil war durch die längs der Kapelle sich hinziehende Sockelleiste gegeben, an die er sich in seiner Form genau anschliesst und so, gemeinsam mit den die Wand zierenden, gemalten Scheinarchitekturen, Kapelle und Kirche zu verbinden strebt. Die vier den «Sarkophag» gliedernden Heiligenfigürchen,² deren Postamentchen sich in den Sockel fortsetzen, geben in diesem zu anmutigen Verkröpfungen Anlass, welche durch die Basen der das Grabmal Seiten des in der Mandorla thronenden Christus schweben.³ An den Leibungen der Nische sind Propheten mit Schriftbändern und Engel in Medaillons gemalt.



Abb. 27.

flankierenden Säulenplinten noch vermehrt werden, so dass Plastik und Architektur, wechselseitig bedingt, sich zu einer innigen organischen Einheit verbinden.

Zu beiden Seiten des traditionellen, trapezförmigen Sarkophagdaches steigen, von kleinen Löwen getragen, gewundene Säulen mit schwerem Kapitäl auf, die einen hohen Dreipassgiebel stützen, der im Medaillon die segnende Gestalt des Erlösers einschliesst. Die Eckpostamentchen des Giebels haben wohl ehemals die Figuren der Verkündigung getragen. Die Rückwand des Grabmals zieren Malereien: an Stelle des plastisch dargestellten Toten scheint dieser als Lebender dem Sarkophage zu entsteigen, geweckt durch den Posaunenruf der Engel, die zu beiden

¹ Das Grabmal ist nach dem Besitzer des Monumentes, der am 21. Juni 1113 starb, benannt; der eigentliche Inhaber ist nicht wie Vasari meinte Bettino, sondern Andrea de' Bardi gest. 1367 gewesen, siehe Vasari I, S. 624, Anmerk. 3. Die Monuments Sepulcraux dessinés par Gozzini, gravés par J. Scotto, Florence 1821, S. 67 erwähnen das Grabmal. Rosselli wie Gozzini bezeichnen das Grabmal als das des «Uberto».

² Die durch diese gebildeten Felder tragen die Wappen der Bardi. Ueber diese siehe Passerini, Gli Alberti di Firenze genealogia storia documenti parte II. Firenze 1869. S. 84. Nr. 29; auch in Gerraichini Vescovi fiorentini verzeichnet.

³ Die Malereien sind vielleicht von demselben Meister Giottino, der die übrigen Fresken der Kapelle gemalt hat; schon Milanesi spricht auf S. 624, Anm. 3 seines Vasari diese Vermutung aus.

An einen bestimmten Meister als Schöpfer des Ganzen zu denken, ist nicht möglich. Die ornamentalen Details sind schwerfällig und ohne Leben, roh behauen die Löwen, ebenso die Krabben des Giebels, feiner die Kapitäle. Doch zeigt sich auch hier keine besondere Kraft in den Formen. Besonders schwach erscheint der flache Giebel! Die Gesimse sind scharf gezogen und das Ganze technisch mit handwerklicher Sauberkeit ausgeführt. Im Widerspruch mit den kraftlosen Details steht die Schönheit und die Sicherheit des Aufbaues. Die Verhältnisse sind so rein und edel, wie bei kaum einem andern Grabmal des Trecento. Möglich, dass es sich um einen pisaner Meister handelt, ja, vielleicht geht die ganze architektonische Komposition auf heute nicht mehr erhaltene pisanische Vorbilder zurück. Hierfür scheint der Umstand zu sprechen, dass ein im Aufbau¹ ähnliches, wenn auch aus späterer Zeit stammendes Grabmal, das des Gherardo di Bartholomeo di Compagno, sich heute noch in Pisa befindet. Die Verwendung von Löwen als Säulenträger, wie auch der plastische Teil würde dies nur bestätigen. Möglicherweise liegt dem Ganzen die Zeichnung eines Malers zugrunde nach der ein weniger bedeutender Meister gearbeitet hat. Vasari überliefert uns ja mehrmals Nachrichten, dass bedeutende Maler den Auftrag bekamen, Zeichnungen für Grabdenkmäler zu liefern. Die Zartheit der Formen, die Schönheit der Verhältnisse und die plumpe Ausführung der Details würde sich dann hiedurch erklären lassen. Den Meister zu bestimmen, nachdem man den Urheber der Malereien selbst noch nicht mit absoluter Sicherheit zu nennen vermag, ist nicht möglich. Vielleicht hat Giotto selbst das Grabmal entworfen, denn an Andrea oder Nino Pisano, Andrea Orcagna oder Tino da Camaino erlaubt die Architektur nicht zu denken. Auch eine Verwandtschaft der Formen mit denen eines der Baumeister der Domportale oder der gotischen Nischen an Or San Michele lässt sich nicht erweisen.

Wie schon oben erwähnt hat das Grabmal ein Pendant, das sich an derselben Wand, links vom Eingang der grossen Bardikapelle befindet (s. Abb. 28). Der Aufbau ist abgesehen von kleinen Abweichungen in den Details genau derselbe. Nur ein Neues tritt uns hier entgegen: die Kapellenwand oberhalb des Sarkophags ist ganz durchbrochen und ein gotisches Vierpassgitter stellt die Verbindung der architektonischen Teile her! Zum erstenmal stossen wir hier auf ein Motiv, das auch für das Quattrocentograbmal von grösster Bedeutung gewesen ist und das an dem gleichzubehandelnden Grabmal des Piero di Bartolini de Baroncelli bereits im Jahre 1326² auftaucht. An dem Bardimonument erscheint diese Komposition bereits in vollendeter Weise verwandt. Seine Entstehung verdankt dies Motiv in beiden Fällen nicht einem künstlerischen Einfall, sondern vielmehr den räumlichen Verhältnissen, die den Meister zwangen, aus der Not eine Tugend zu machen. Gerade dies Grabmal ist hiefür ein interessantes Beispiel. Die Stufen der Kapelle gestatteten nicht die Aufstellung des Sarkophags vor der Wand, andererseits mochte man das Monument wohl nicht an der inneren, der Kirche abgewandten Mauer-

¹ Siehe Archivio storico dell' arte Serie II, I, 1895. S. 358. Die Formen sind hier weit plumper und ungeschöner als bei dem Bardigrabmal.

² Wenn hier nicht, wie so häufig bei diesen Betrachtungen, genau die chronologische Reihenfolge eingehalten wurde, so geschieht es der grösseren Klarheit in der Darstellung der genetischen Entwicklung wegen. Die drei Grabmäler der Bardi werden, da das erste derselben älter zu sein scheint als das des Bartolini und zudem den Zusammenhang mit den «Avelli» deutlich erweist, am besten in einer Reihenfolge behandelt.

fläche der Kapelle, wo es kaum bemerkbar gewesen wäre, errichten. An dem weithin sichtbaren Platz an der Aussenwand der Kapelle zur Aufstellung gebracht, musste das Grabmal in die Wand eingebaut werden.¹ Da beide Bardimonumente links und rechts des Kapelleneingangs stehen, hat man sich aus ästhetischen Gründen genau an die Komposition des in der Silvesterkapelle befindlichen Grabmals gehalten. Da aber der Sarkophag der Dicke der Wand entsprach, blieb nichts übrig als diese zu durchbrechen, was noch den Vorteil hatte, dass man dem Grabmal zwei Fassaden — eine in der Kapelle selbst und eine weithin sichtbare aussen neben dem Eingang — geben konnte. Das Gitter, das man an Stelle der durchbrochenen Wand anbrachte, hat eine doppelte Aufgabe: es hält den Blick des Beschauers am Grabmal fest und verbindet zugleich den Sarkophag mit dem darüber befindlichen Giebel zu einer organischen Einheit. Hierdurch erscheint dies Monument als Vorläufer des Grabmals des Cosimo de' Medici von Verrocchio in San Lorenzo.

Ueber die künstlerische Ausführung dieses Monumentes wäre hier genau dasselbe wie bei seinem Pendant zu sagen; beide sind wohl von der gleichen Hand errichtet.

Wie schon bemerkt, ist das Grabmal des Bartolini de Baroncelli, (Abb. 29) erbaut im Jahre 1326, der früheste Vertreter jenes neuen folgenreichen Typus.

Die beiden kräftigen Postamentchen flankiert, die mit kleinen, Propheten darstellenden Reliefs geschmückt sind. Die Rückwand, nur bis zur Höhe der den Giebel stützenden Konsolen durchbrochen, weist die schon besprochenen entscheidenden Neuerungen auf. Auch hier schliesst das Vierpassgitter die Wandöffnung³ ab, nur ist es rings umgeben von einem breiten überreichen Rahmen, den organisch verbundene Akanthusranken zieren. Der über diese und die Kragkonsolen sich hinziehende kleine Fries verkröpft sich zum erstenmal an der Rückwand,



Abb. 28.

Die räumlichen Verhältnisse sind durchaus analog denen am Grabmal des Bardi.²

Der «Sarkophag», in drei Felder gegliedert, mit der Halbfigur Christi, der Maria und des Johannes in Relief geschmückt, ruht auf dem kleinen Sockel in einer Nische, die durch die Durchbrechung der Kapellenwand gebildet ist. Kräftig vorspringende Postamentchen flankieren den «Sarkophag», mit dem sie durch dessen Bekrönungsleiste, einem Konsolengesimschen, verbunden sind. Energisch gewundene, kräftige Säulen tragen über zwei mit Akanthusblättern verzierten Kragsteinen, einen Vierpassgiebel. Dieser wird von zwei die beiden Statuen der Verkündigung tra-

¹ Errichtet wird es wohl nicht viel früher als sein 1367 erbautes Pendant worden sein. —

² Das Grabmal befindet sich an dem auf Stufen ruhenden, äussersten Ende der Trennungswand zwischen der Capella del Sacramento und der Baroncellikapelle.

³ Die Vermauerung mit Gips ist eine spätere Zutat.

wodurch die Säulen mit dieser organisch verbunden werden. In der Lunette erscheint die gemalte Halbfigur der Madonna. Durch diese beiden Neuerungen erscheint das Grabmal als der früheste Vorläufer des florentinischen Nischengrabmals. Es bedürfte hier nur einer Umsetzung der Komposition in die Form der Frührenaissance, um den Aufbau ihres Grabmals zu erhalten. Die starke Betonung der Horizontalen ist eine eigentümliche Begleiterscheinung dieses «gotischen» Monumentes. An Stelle des üblichen trapezförmigen Daches ist die schräggestellte Inschrifttafel getreten, die von dem Toten erzählt.¹

In nomine domini anni
MCCCXXVII. del / mese /
di febraio si / difigho et co-
mincio questa / chapella
per bivigliano et bartolo
et salvestro Manetti et per
Vanni et Piero Bandini de
Baroncelli / a onore et re-
verentia del nostro Signore
iddio et della sua madre /
beata Virgine Maria Anu(n)-
ziata al chui onore havemo
chosi posto nome, / p(er)
rimedio et salute delle nos-
tre anime et di tutti i nostri
morti.²

Zum erstenmale ist der Versuch gemacht, die Inschrift daselbst organisch in den Gesamtbau einzureihen, bald sollte an ihre Stelle auch in Florenz der Tote selbst treten.

Das ganze Monument war aufs reichste mit Farbe ausgeschmückt, die erhabenen Ornamenteile auch die Flügel und Gedass die Inschrift des Grabmals einen epigraphischen Irrtum enthält und die Errichtung anstatt 1328, 1338 oder gar erst 1348 zu setzen ist.³

Was nun die künstlerischen Ausführungen und die Details betrifft, so meinte

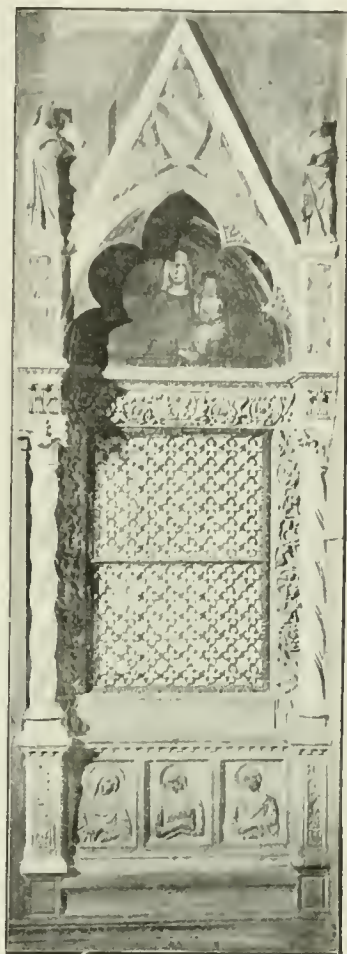


Abb. 29.

wandungen der Figur ganz mit Gold überzogen, der Grund derselben anscheinend dunkelblau getönt. Reiche Farbspuren sind noch an den mannigfach profilierten, zierlich gewundenen Säulen der der Kapelle zugewendeten Fassade zu bemerken; dunkelblau scheint auch der Reliefgrund des Sockels gewesen zu sein.

Die Datierung des Grabmals steht nicht genau fest. Der Inschrift zufolge wäre es 1327 oder besser, weil das Neujahr auf den Verkündigungstag den 24. März fällt, 1328 errichtet worden. Da aber die Kapelle del Sacramento nach den Berichten des Migliore erst am 24. Dezember 1333 begonnen und am 7. August 1338 vollendet wurde, ist es nicht unwahrscheinlich,

¹ Die Inschrift bei Moisé op. cit. S. 147 veröffentlicht, ist, mit einigen Korrekturen versehen, hier neu abgedruckt; sie ist auch sprachlich nicht uninteressant.

² Die Inschrifttafel wird von zwei kleinen Engeln gehalten. Der eine trägt anscheinend einen Granatapfel, der andere ein Schwert. Zum erstenmal findet sich hier ein Motiv, das von Donatello ausgebildet, das ganze Quattrocento hindurch am Grabmal verwandt wurde.

³ Siehe Moisé op. cit. S. 117. Es war mir nicht möglich diese Stelle nachzuprüfen, doch lässt die Fassung bei Moisé nur schwer einen Zweifel aufkommen.

Reymond¹ auf Grund stilistischer Verwandtschaften mit sienesiser Architekturen, den sienesischen Meister Tino² da Camaino als Urheber des Monumentes nennen zu dürfen. Bei einem Vergleiche der beglaubigten Werke Tinos mit vorliegendem Grabmal, lassen sich jedoch gerade die wenigsten Stilverwandtschaften auf architektonischem Gebiete finden. Dagegen sind in der Plastik stilistische Analogien mit Werken Tinos unleugbar, so dass ich das Monument seiner Hand gerne



Abb. 30.



Abb. 31.

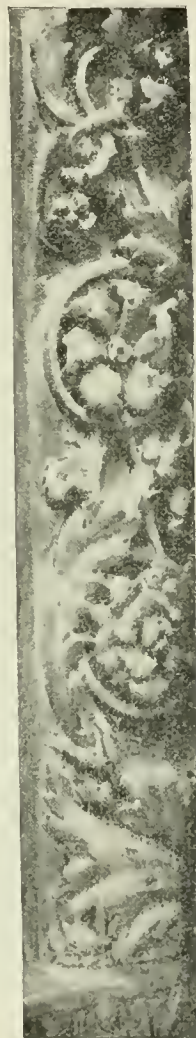


Abb. 32.



Abb. 33.

zuerkennen würde wenn dies die oben besprochene Datierung des Grabmals nicht unmöglich machte, da Tino bereits 1337 gestorben ist.

Interessant ist die Rankenbordüre (Abb. 31 u. 32), die die Maueröffnung bezw.

¹ Siehe Reymond *La sculpture florentine (au XIV siècle)*. Florenz 1897. Seite 162 ff. · La riche bordure, avec des feuillages enroulés à forts reliefs, est tout-à-fait dans le style des colonnes de la porte du Dome de Sienne. Auch die Halbfiguren an dem Sarkophag seien ein spezifisch sienesisches Motiv.

² Ob Tino und nicht Lino, siehe Vasari, *op. cit.* I, 319, Anmerk. 3; über die genaue Schreibweise des Namens siehe auch *Jahrb. d. k. pr. Kunsts.* IV, S. 118.

das Gitter einfasst: sie zeigt noch sehr viele Verwandtschaften mit ähnlichen Wellenranken, die den Taufbrunnen des Baptisteriums zu Pisa schmücken (Abb. 30) und bildet die Vorstufe für jene reizvollen ornamentalen Gebilde am Domportal des Niccolò d'Arezzo (Abb. 33). Sie erscheint als das Mittelglied zwischen jenen älteren und diesem jüngeren für die Geschichte der Ornamentik so wichtigem Werk, nur ist sie lebendiger und naturalistischer in den Details als jene. Trotz leichter und annuliger Schwellungen des Blattwerkes bewahrt sie aber doch noch etwas von dem tektonischen Charakter der älteren Ornamentik, sodass sie die Schönheit und Feinheit des Schmuckes vom Domportale nicht zu erreichen vermag. Dabei steht sie wie die Ornamentik späterer Grabmäler in stilistischer Hinsicht der Augusteischen Zeit sehr nahe, nur bedient sie sich einer kräftigeren, derberen Formensprache. Mit besonderer Vorliebe wendet sie die für jene Zeit charakteristische fortlaufende Wellenranke an, von der «Seitenschösslinge» abzweigen, die sich ihrerseits wieder um die Hauptranke schlingen; auch das Entspringen aus einem durch Akanthusblätter geschaffenen Mittelpunkt — hier an der obersten Stelle — ist gleichfalls für diese römische Zeit charakteristisch.¹

In den hier in der Ornamentik zum erstenmale auftauchenden Grottesken ist der Künstler selbständiger verfahren, als in den übrigen Details.

So gebührt diesem Grabmal nicht nur wegen seiner kompositionellen Neuerungen, sondern auch seiner ornamentalen Formen wegen ein würdiger Platz in der Kunstgeschichte des 14. Jahrhunderts. Ein eigentümliches Gebilde, das zwischen Gotik und Renaissance hin und her schwankt. Sein Meister ist keine starke Natur gewesen, dem es wie etwa Arnolfo geglückt wäre, in subjektiver Verwertung der gotischen und antiken Formen deren Gegensätze zu einer neuen charakteristischen Einheit zu verbinden. —

Dies sind die wenigen heute noch erhaltenen Beispiele von Wandnischengräbern. Sie besaßen die grösste Bedeutung für die Entwicklung des florentinischen Quattrocentgrabmals.

b) Das Konsolengrabmal.

Das Konsolengrabmal, «sepolcro in aria» oder auch «sepoltura rilevata»² genannt, kommt in Florenz nur im Trecento zur Anwendung. Seine älteste und einfachste Form bildete der auch anderwärts häufig vorkommende, hoch an der Wand auf Konsolen stehende Sarkophag. Das früheste Beispiel hierfür auf florentinischem Boden ist das Grabmal des Falconieri³ (Abb. 34), eines der sieben Gründer der S. S. Annunziata, im Klosterhof der Kirche aufgestellt. Falconieri starb 1341 und somit ist das Grabmal in dieser Zeit entstanden.

Ueber plumpen Konsolen ruht auf rohgemeisselten Löwenköpfen der rechteckige Sarkophag. Die drei Felder der Stirnseite von vier schmucklosen Pilastern,

¹ Besonders interessant ist ein Vergleich der Ornamentik dieses Grabmals mit der unter Nr. 70 u. 69 im Museo Laterano in Rom hängenden Friesplatte. Die Formen sind im einzelnen derber und schwulstiger und in dieser Hinsicht wieder dem mit Nr. 70 gekennzeichneten Stück ebendort verwandt. Zweifellos haben solche antike Reste die Vorbilder abgegeben.

² Nach Burckhardt, *Gesch. d. Ren.* S. 282 aus Sansovino, Venezia, fol. 5, 6.

³ Ueber Falconieri siehe Riecha, *op. cit.* Tom. VIII, S. 27 ff. über seinen Tod S. 83. Das im nachfolgenden genannte Datum ist ebendort aus den Konventsarchiven der S.S. Annunziata publiziert.

die einen niedrigen Giebel tragen, gebildet, schliessen die Wappen der Familie ein.¹ Auf einem schmalen Streifen über diesen steht die Inschrift:

Sep. providi viri clarissimi de falconieriis, qui pro remedio anime sue fundari, hedificari, et compleri fecit tutam presentem ecclesiam.

Die Kopfseite des Sarkophages ziert ein schmuckloses Kreuz. Ein einfaches, giebelförmiges Dach schliesst das Ganze ab. Ueber seine Details lässt sich bei dem Mangel jedes ornamentalen Schmuckes nur wenig sagen. Die Architekturteile sind flach und ohne jedes Verständnis für das Organische und die Verhältnisse gegeben. Das Ganze zeichnet sich durch eine seltsame Härte und Einfachheit aus. Die trutzigen Gestalten der Falken, die derben Köpfe brüllender energisch nach oben blickender Löwen, steigern den düstern Ernst des Gesamteindrucks: ein charakteri-

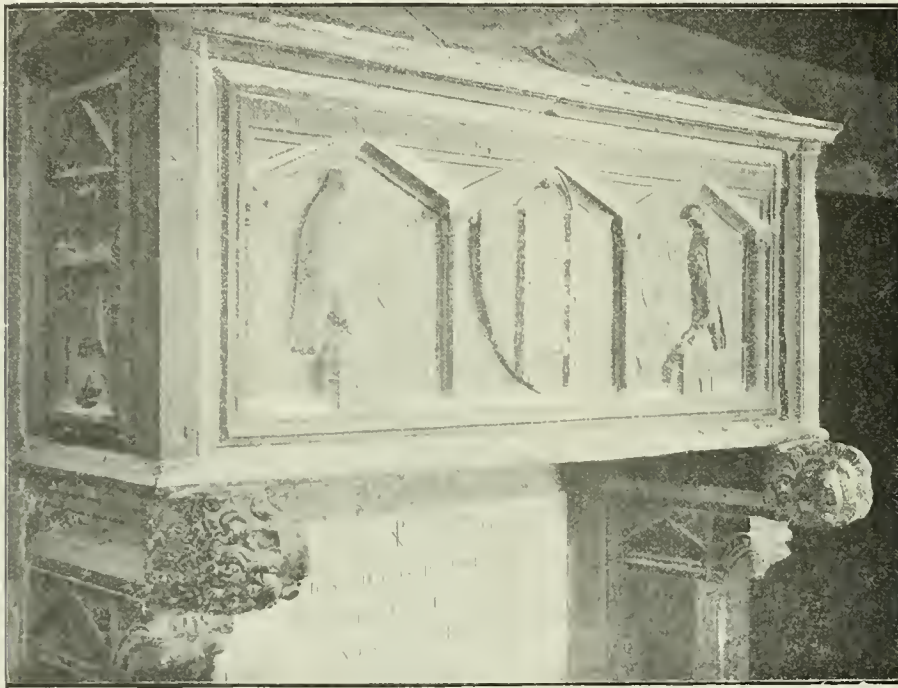


Abb. 34.

stisches Produkt jener Zeit, in der jedes Wohnhaus einer Festung glich, und Dolch, Schwert und Gift das furchtbare Szepter über das herrenlose, zerrissene florentinische Staatswesen schwangen.

Reicher an plastischem Schmuck ist das sonst ähnlich gestaltete Grabmal des Gastone della Torre (Abb. 35),² nur dass hier der Sarkophag auf der leicht gebogenen

¹ In dem mittleren eine aus quadratischen Rauten zusammengesetzte Leiter. In den beiden Seitenfeldern (der Stirnseite) je ein Falke, auf einem kleinen Tempel stehend; aus dem Boden wächst eine Ranke hervor.

² Barchardt, Cicerone gibt irrthümlich B. della Torre als Inhaber des Grabmals an, Moisé op. cit., S. 208 spricht von Gastone della Torre da Milano, um den es sich auch wirklich handelt. Er wurde im Jahre 1308 Bischof von Mailand durch Clemens V.; Giovanni XXII. machte ihn zum Patriarchen von Aquileja; darauf kam er nach Florenz, wo er der Guelfenpartei angehörte; durch einen Sturz vom Pferde starb er am 8. August des Jahres 1317; siehe Ughelli, Italia Sacr. V. ferner Moisé S. 204. Anmerk. 1. Ueber die bedeutsame Rolle, die die Torres bei dem Zuge Heinrichs VII. im Jahre 1310–12 spielten, siehe deutsche Zeitschrift für Geschichtsw. B. 1889, S. 97 ff. Obwohl älter als das Grabmal des Falconieri ist das Monument der reicheren Komposition halber erst nach diesem besprochen worden; siehe auch Gozzini op. cit. pag. 54.



Abb. 35.



Abb. 36. Sarkophagschmuck des Grabmals des Petroni im Dom von Siena.

Dachschräge die Figur des Toten trägt. Aus dem Jahre 1317 stammend, ist das Monument das älteste Trecentograbmal in Florenz. Es steht heute nicht mehr an seinem ursprünglichen Platz im Chor der Kirche, sondern im Klosterhof von Santa Croce.¹ Die Stirnseite des Sarkophages ist durch die Statuen der vier Evangelisten in Felder geteilt, die mit Reliefs geschmückt sind, in denen die Auferstehung Christi, der ungläubige Thomas und das *Noli me tangere* dargestellt ist. Biblische Szenen: «Die Frauen am Grabe» und «Johannes weist zwei Männer auf Christus hin» zieren die beiden Felder der Seitenteile des Sarkophages. In dieser Anordnung erscheint der plastische Schmuck als ein symbolischer tröstender Hinweis auf das Jenseits.

Die unscheinbare, in die Wand eingemauerte Aedikula, die wohl ehemals die Statuette der Madonna in sich schloss, ist der einzige unbedeutende Anklang an das pisanische Monumentalgrab des Arnolfo di Cambio, der auf florentinischem Boden vorkommt. Dass es ehemals vielleicht mit einem ähnlichen Bogen versehen war, wie ihn einzelne Professorengräber in Bologna² aufweisen, ist, da sich keine Ansatzspuren des Bogens nachweisen lassen, ausgeschlossen. Eine Verbindung dieses Bogens mit dem Sarkophag scheint überhaupt nicht bestanden zu haben. Vielmehr ist diese Aedikula nur, auf einer kleinen Konsole ruhend, in mässiger Höhe über dem Grabmal eingelassen gewesen.

Dies Motiv findet sich meines Wissens nur an einem einzigen Grabmal wieder: an dem des Kardinals Riccardo Petroni im Dom von Siena (siehe Abb. Nr. 36) aus dem Jahre 1313. Dort ist über dem Grabmal eine kleine Aedikula auf einer Konsole ohne organischen Zusammenhang mit dem übrigen Monument angebracht. Freilich ist dieser Mangel für das Auge des Beschauers kaum bemerkbar, da das Grabmal sehr hoch oben an der Wand errichtet ist und deshalb die darunter befindlichen Architekturen diese Aedikula zu überschneiden scheinen. Aber nicht nur dies Motiv, das der Meister des Torremonumentes in recht unglücklicher Weise anbringt, ist von dem genannten Grabmal übernommen, sondern auch sämtliche Kompositionen sind bis ins kleinste Detail hinein kopiert. Freilich ist diese Kopie eine solch oberflächliche und verrät eine derartige unbeholfene plumpe Hand, dass ich nicht begreifen kann, wie man neuerdings die übrigens schon von Reymond ausgesprochene Hypothese hat wiederholt aufstellen können, beide Denkmäler seien von ein und derselben Hand.³ Freilich besteht ein nicht zu leugnender Zusammen-

¹ Siehe Moisé, S. 208; bei dem Transport in den Kreuzgang, der vielleicht schon zur Zeit der Errichtung der Fresken im Chor erfolgte, ist das Grabmal anscheinend teilweise zerstört worden.

² Die Professorengräber von Bologna sind hinsichtlich ihres architektonischen Teiles eine Abart der pisanischen. Die kleine Aedikula mit der Madonna über einem das Grabmal überspannenden Bogen, darauf die thronende und lehrende Gestalt des Professors, ist für das bolognesische Grabmal charakteristisch. Cellino di Nese hat sie den frühesten der erhaltenen Denkmäler zufolge im Jahre 1337 am Grabmal des Cino de Sinibaldi im Dom von Pistoja angewandt. Ueber ihn siehe *Archivio storico dell'arte*, Serie II, 1 1895, S. 268 ff.; ferner Burckhardt, *Cicerone* II, 2, S. 395. Vorgebildet ist diese Form am Grabmal des Riccardo Petroni im Dom von Siena aus dem Jahre 1313, das ich Tinos Hand zuerkennen möchte, und dann im Grabmal Heinrich VII. (Rekonstruktion *Archivio storico*, Serie II, 1, 1898, S. 184) gewesen. Durch Tino ist diese Komposition dann auch nach Neapel gelangt und dort die beliebteste geworden.

³ Siehe Brach op. cit. S. 93. Schon die Reliefbildung ist eine verschiedene. Der Meister des Petronigrabmals weiss die Gestalten plastisch abzurunden, wozu er auch die Faltung des Gewandes ausserordentlich geschickt zu benützen versteht. Diese ist in einem ruhigen und eleganten Fluss aufs innigste mit dem Körper verbunden, jedes Detail bis ins kleinste scharf und deutlich herausgearbeitet. Die Drehungen und Bewegungen der Körper zeugen von einem ausserordentlich feinen Verständnis für das Anatomische. Der «Meister» des Torregrabmals dagegen gibt seine Gestalten in ganz flachem Relief, wobei er besonders stark das Kontour betont. Das Gewand klatscht eng an den Körper an (ähnlich wie bei manchen Figuren an der Fassade des Domes von Orvieto); die Formen sind verschwommen gegeben, ohne Verständnis für die Reliefwirkung, in den Bewegungen wie in Details erscheint er flüchtig

hang zwischen den beiden Werken, aber dort macht sich der Meister und hier der Handwerker geltend. Vielleicht lässt sich dieser Zusammenhang dadurch erklären, dass der Meister des Gasdiagrammals am Petronimonument mitgearbeitet hat und in der Tat lassen sich hier deutlich zwei Hände unterscheiden: die des Meisters, der die weithin sichtbaren Teile der Sarkophagreliefs und die Engelsfiguren gemacht hat, und die des Handwerkers und Gehilfen, der die weniger bemerkbaren Skulpturen gearbeitet hat, wie beispielsweise die ganz versteckt liegende Grabfigur, die Statuen der Maria mit Kind und der Heiligen, die für den Untenstehenden kaum sichtbar waren. Diese Figuren in ihrer Plumpheit und verständnislosen Wiedergabe des Körpers und der Gewandung könnten gut von dem Meister des Torregrabmals sein. Das Monument hat zweifellos Aufsehen erregt und vielleicht hat der Meister in Florenz selbst einen Auftrag für das Grabmal erhalten. Wir müssten dann annehmen, dass er wegen Mangels an Zeit die bereits vorhandene Zeichnung für den plastischen Schmuck seinem Mitarbeiter übergab, der nur in den Prophetenstatuen auf Wunsch des Bestellers eine Aenderung vornahm. Jedenfalls hat dieselbe Hand, die die Sarkophagreliefs des Petronigrabmals gemacht hat, hier nicht den Meissel geführt. Der Bildhauer, der von Siena hergekommen sein mag und vielleicht an den Reliefs am Dom zu Orvieto mitgearbeitet hat, ist eben nichts weiter als ein guter Handwerker gewesen, für dessen Können dies Monument immerhin eine anerkennenswerte Leistung war. Möglich, dass diesem selbst der Auftrag zuteil wurde und er sich dann an das Werk seines Meisters hielt.

Das Grabmal des Bischofs Orso im Dom von Tino da Camaino (Abb. 34) aus dem Jahre 1336¹ zeigt, wie man das bolognesische Motiv des thronenden Professors für einen geistlichen Würdenträger modifizierte. Es ist zugleich das älteste Beispiel des sitzenden Toten in Florenz. Denn nicht der Lebende oder der in selbstbewusster Haltung dozierende, sondern der Tote, ist hier seltsamerweise sitzend dargestellt. Der Bischof scheint eben auf dem Stuhle vom Tod überrascht worden zu sein. Müde schliesst sich das Auge, das Haupt senkt sich leicht auf die linke Schulter herunter, die eben noch gefalteten Hände lösen sich, sie werden im nächsten Augenblick auf den Schoss kraftlos niedergleiten: eine der ältesten Darstellungen des von Lessing verurteilten «Transitorischen» in der Freiplastik. Im vorliegenden Falle schliesst man

und kraftlos. Man vergleiche einmal die fast königliche Gestalt Christi an den Reliefs des Petronimonumentes, die dem Sarkophag entsteigt, und sehe was am Torregrabmal hieraus geworden ist: ein gutmütiges, dickes Väterchen, dem das Heraussteigen aus dem Sarkophag recht schwer wird. Auch ist hier an Stelle des kraftvollen bis in jedes Blatt hinein wirklich empfundenen Lebens der beiden Bäume in dem *Noli me tangere* eine mehr schematische wie ornamentale Formgebung getreten. Am lehrreichsten ist der Vergleich der Christusstatuen in dem *Noli me tangere*. Hier zeigt sich der Meister des Petronimonumentes von der besten Seite in der Wiedergabe momentaner Bewegung. Der Unterkörper hat sich bereits von Magdalena abgewendet, die Füße schreiten aus, indem der Blick voll Mitleid an der knieenden Gestalt haftet; der Oberkörper ist dieser raschen Bewegung der Füße noch nicht ganz gefolgt, und noch halb zur Seite gewendet, die linke Schulter hochgezogen: ein ganz ausgezeichnetes Kontrapostum des Körpers. Nun vergleiche man damit die lahme und geistlose Figur Christi am Torregrabmal! Sie ist ganz en face gegeben und der «Künstler» sieht von einer Drehung in der Bewegung ganz ab; die Schulter aber, die in seinem Vorbilde nur leicht gehoben, zieht er fast bis an die Nase hinauf. Schliesslich sei noch auf die verschwommenen Formen der schlafenden Kriegsknechte bei der Auferstehung und die detaillierte Modellierung derselben an dem Petronigrabmal aufmerksam gemacht. Die Darstellung dreier am Boden liegender und im Bilde sich überschneidender Kriegsknechte im Relief ging offenbar über das Können des Meisters vom Torregrabmal hinaus. Er hilft sich, indem er die mannigfach durcheinander geschobenen Gliedmassen zweier Krieger aber so verschwommen gibt, dass man sich nicht sofort im klaren ist, ob zwei oder mehrere Soldaten dargestellt sind. Auch der Vergleich der Magdalenenfiguren wiederholt nur das Gesagte.

¹ Siehe Burekhardt, *Cicerone* II, 1, 2, 102 f. und S. 395. Ueber Tino da Camaino und seine Werke, siehe *Archivio storico dell'arte*, Serie II, I, 1895, S. 177 ff. Fabriczy weist darauf hin, wie lediglich künstlerische Momente bei der Auswahl des Meisters den Ausschlag gaben, und dass Tino die Grabdenkmäler der beiden Totfeinde Heinrichs VII. und des Bischofs Orso zu meisseln den Auftrag erhielt. (s. *Jahrbuch d. preuss. Kunsts.* 20, S. 15.)

sich dem Urteil des grossen Kritikers gerne an, und doch ist dieser realistische Versuch ein Wort der Anerkennung wert. Eine eigentümliche Ehrung, die dem tapferen Bischof, dem Verteidiger von Florenz gegen Heinrich VII., zuteil wurde! Das ihm von Staatswegen errichtete Grabmal sollte zugleich ein Denkmal sein, und so kam man zu diesem originellen Zwitterding. Seltsam, dass zu einer Zeit, da man im Norden und Süden die freiplastische Gestalt des Lebenden längst zur Darstellung gebracht hatte, in Florenz, selbst da, wo man sich an solche Vorbilder anlehnte, die Verherrlichung des Individuums im Grabmal innerhalb so bescheidener Grenzen sich vollzog. Wie sehr gerade diese Mässigung in der künstlerischen Ausgestaltung des

Grabmals der Entwicklung desselben in Florenz zu statten kam, wird noch später zu zeigen sein.

Das Monument selbst bildet gleichsam die Basis für die thronende Figur, die sich mit dieser zu einem dreieckigen Aufbau zusammenschliesst. Die Reliefs des Sarkophages, der von den Wappen der Familie flankiert und von Löwenköpfen getragen wird, schildern den Empfang des Verstorbenen im Himmel: von der Jungfrau, der ein Engel die Schleppe trägt, geleitet, nähert er sich knieend dem Thron Christi, hinter dem die vier Apostel stehen.¹ Zu beiden Seiten dieser Szene stehen Gruppen von Engeln, die dem Ankommenden in Bewunderung ihre Devotion erzeugen.



Abb. 37.

Das Ganze ruht auf drei mit Akanthuslaub geschmückten Konsolen, die durch zwei Rundbögen verbunden sind und in einem kräftigen Konsolengesimschen nach oben ihren Abschluss finden. In dem mittleren Bogenzwickel steht der Engel des Gerichts auf einem Drachen, links gewahrt man die freudigen Gesichter der Seligen, rechts die mit Totenköpfen versehenen Gestalten der Verdammten.

Man sieht, die religiösen Darstellungen haben hier einen innigeren und ausschliesslicheren Bezug zu der Person des Verstorbenen, als das früher der Fall war.

¹ Der dem göttlichen Throne zunächst stehende Apostel lässt deutlich das Vorbild eines antiken Homerkopfes erkennen.

In Pisa ist hinsichtlich der Auswahl und Anordnung dieser Szenen das Grabmal des Simone Saltarelli dem des Orso verwandt; aber bei letzterem thront über dem Ganzen der Tote und den religiösen Darstellungen obliegt nur die Aufgabe, die Basis dieses Thrones zu zieren. Zudem erscheint der Verstorbene nicht mehr als kleine Figur bescheiden in einer Ecke, sondern wie ein Fürst, empfangen von der Schar der Engel, und die Hüter des göttlichen Erbes auf Erden, die Apostel, drängen sich um den Thron des himmlischen Herrschers, um Zeuge an der ehrenvollen Aufnahme eines so würdigen Ankömmlings zu sein.

Eine einheitliche Wirkung erreicht das Ganze, ähnlich wie die frühen römischen Cosmatengräber, lediglich durch die Verhältnisse seiner Teile. Ohne eigentliche Verwendung der Architektur, zeigt das Grabmal doch einen feinen architektonischen Sinn in der einfachen Logik seines Aufbaues. Tino da Camaino gilt jetzt nach einer Inschrift an der inneren Kirchenwand¹ als sein Meister: dieser Siense hat, wenn ihm wirklich all die zugeschriebenen Monumente gehören, eine ganz erstaunliche Menge der verschiedenartigsten Kompositionen geschaffen und einen aner kennenswerten Erfindungsreichtum besessen. Neben den schon genannten hatte er ja auch in Neapel viele Denkmäler errichtet² und dort durch seine reiche Tätigkeit den Typus des Trecento grabmals im wesentlichen bestimmt. Neuerdings hat nun Supino³ auch das Monument des Tedici Aliotti⁴ (Abb. 38) in Santa Maria Novella ihm zugeschrieben.

Die mit Akanthuslaub geschmückten Konsolen, die durch je einen Dreipass einschliessende Rundbögen überspannt sind, bilden einen Unterbau, über dem der auf Löwenköpfen ruhende Sarkophag sich erhebt. Dieser trägt die Gestalt des Toten, die hier steif und unvermittelt, ohne Bahrtuch, nur den Kopf von einem Kissen gestützt, darauf zu liegen kommt. Zu Häupten und Füßen des Leichnams stehen trauernde Engelsgestalten⁵ mit Weihrauchgefässen. Die Stirnseite des Sarko-



Abb. 38.

¹ Vasari Milanesi, S. 432, Anmerk. 1. Burchardt, Cicerone II, 1. 2, S. 395 c; ferner Archivio storico dell'Arte, Serie II, 1, 1895, S. 177 ff.

² Siehe Vasari Milanesi, S. 432, Anmerk. 1, Abs. 2 im Archivio storico dell'Arte II, 1895 S. 180 ff.

³ Siehe Archivio storico dell'Arte, Serie II, 1, 1895, S. 178.

⁴ Tedici Aliotti hatte sich besondere Verdienste um Santa Maria Novella erworben, siehe Wood Brown op. cit., S. 125; er starb am 7. Okt. 1336. Das Todesdatum gründet sich auf die Notiz eines Klosterbuches der Frate von Fiesole, die schon von Rosselli in seinem Sepottuario erwähnt wird, siehe Vol. I, fol. 34 f.

⁵ Diese erscheinen hier zum erstenmal, sind aber wohl kaum eine Erfindung Tinos, da sie in Norditalien schon früher vorkommen. Am Brancaccigrabmal wird bekanntlich dies Motiv von Donatello und Michelozzo in die Renaissance übersetzt; ebenso werden die Löwen, die als Sarkophagträger dienen, vom Meister des Brunigrabmals übernommen.

phags schmücken in quadratischen Medaillons die Reliefs des Eccehomo, der Maria und des Johannes. Das Ganze wird von einem auf vier Säulen ruhenden Aufsatz überdeckt: die beiden vorderen, unschön gewundenen Säulen mit plumpem Knospenskapital steigen hart neben dem Sarkophag von dem Konsolenunterbau über einer verkümmerten Basis auf und tragen einen Rundbogen, der nach unten in zwei Dreipässe ausgeht. Diese endigen in der Mitte in einem Kapitäl, das ohne Stütze gar bedenklich über der Gestalt des Toten schwebt und den schwerfälligen Eindruck des Ganzen steigert.

Das Wappen des Aliotti, ein aufrecht stehender Löwe, ist zweimal, oben in dem Vierpassmedaillon des Giebels und in dem mittleren Zwickel der Bögen des Konsoluntersatzes, angebracht. Die Inschrift ist unzusammenhängend mit dem Ganzen unter dem Grabmal in die Wand eingemauert: D(o)m(in)o Thedici de Aleoctis D.(omini) neri f.(ilii) ex Vicednis Flor. Magnatibus Episcopq. Fesulani qui obiit anno d(omi)ni 1336 men. ottob.

später hinzugefügt dann

Robertus vicedns de Cortigianis Michaelis fil.
consorti suo ad eius mausoleum
men.(oriam) p.(oni) m.(andavit) MDCLIII. —¹

Was den geringen architektonischen Teil betrifft, so kann man in einzelnen Gesimsbildungen, wie der Krönungs- und Fussleiste des Sarkophags mancherlei Aehnlichkeit mit dem Grabmal des Orso finden; allein derartige Formen kehren auch an andern Denkmälern wieder. Jedenfalls scheinen mir, namentlich nach einer Betrachtung der beiden stehenden handwerksmässigen und plumpen Engelsfiguren die stilistischen Indizien nicht überzeugend genug für eine Zuschreibung des Monumentes an Tino da Camaino. Abgesehen von der technischen Sauberkeit seiner Ausführung gehört dies Monument zu den unerfreulichsten Erscheinungen des florentinischen Trecentograbmals. Ihm fehlt gerade das, was an den vorangegangenen Werken namentlich dem Orsomonument lobend hervorgehoben werden musste: der Sinn für die architektonischen Verhältnisse. Eine neue Hypothese zur alten habe ich nicht hinzuzufügen.²

Das nebst dem Corsinimonument schönste Grabmal des Trecento hat der Mann inne, der zu den ruhmbegierigsten Menschen seiner Zeit gehörte; ein Parvenu, der sich geschickt mit dem Weihrauch der literarischen und politischen Grössen zu umgeben wusste, und dessen Ehrgeiz auch teilweise seine Befriedigung in der Ausführung grossartiger Bauwerke fand. Seine Person, mag sie auch in unserer Zeit nicht selten sein, ist durch den Rahmen, der sie umgibt, zu interessant, als dass hier so rasch über sie hinweggegangen werden könnte. Sie ist ein geradezu klassisches Beispiel für die oft in den seltsamsten Typen erscheinende Ruhmsucht

¹ Inschrift veröffentlicht auch bei Riecha op. cit. III, Santa Maria Novella S. 74 stimmt jedoch nicht mit dem Original überein. — Siehe Rosselli, Vol. I, fol. 31 v. Die alte Inschrift ist verloren gegangen.

² Diese Grabmalsform ist von Siena ausgehend für das nördliche wie südliche Italien von Bedeutung gewesen. In Cortona ist das Grabmal der Santa Margaritha in Santa Margaritha datiert 1362, (nach Burckhardt dem Angelo und Francesco di Pietro aus Cortona zuzuschreiben) ganz ähnlich dem des Aliotti im Aufbau, in den stilistischen Einzelheiten jedoch durchaus von ihm verschieden. Für Rom sollte dieser Grabmalstypus noch eine besondere Bedeutung im Quattrocento gewinnen, wie noch im folgenden bei der Behandlung der römischen Periode des florentinischen Grabmals zu zeigen ist.

der Zeit, in der man so eifrig bestrebt war, ein dies kurze Leben überdauerndes, unvergängliches Denkmal zu errichten. — Voigt gibt die treffendste und prägnanteste Beschreibung,¹ von der ich hier einen Teil wörtlich folgen lasse: «Die Acciaiuolis vermittelten lange den Geldverkehr zwischen Neapel und Florenz, ihre Besitzungen erstreckten sich später über Athen, Theben, Korinth. In der Grabschrift wird Niccolò als Herzog von Jerusalem bezeichnet. Mit ihm begann der Glanz der Familie, der sich unter seinen Nachkommen besonders Piero di Neri Acciaiuoli noch steigerte.² Niccolò war 1310 geboren, 1365 gestorben, er war ein politischer Abenteurer, für den in der heimischen Republik kein Platz war, der aber am



Abb. 39

Hofe der Königin Johanna durch Gewandtheit, Reichtum und Grossartigkeit des Auftretens die Stellung eines bedeutenden Ministers erworben hatte. Von Geiste umsichtig und fein genug, um eine höfische Rolle auch unter Wechsellern und leichtfertigen Ränken aller Art durchzuspielen, glänzte er zumal in den Künsten der vornehmen Repräsentation, von einem grossen Gefolge und einer Pracht umringt, der er klug den Schein zu geben wusste, als diene sie nur der Ehre seiner königlichen Majestät. Seine Bildung war von der Art, wie man sie unter dem florentinischen Adel nicht selten fand. Ihm fehlte die Kenntnis der lateinischen Sprache, aber er wusste diesen Mangel zu decken, indem er auch für die Philosophen und Dichter des Altertums eine tiefe Verehrung zur Schau trug und in Briefen und Reden mit Sentenzen aus Valerius Maximus oder Seneca und Anspielungen auf das klassische Altertum um sich warf, wie er dergleichen aus Gesprächen mit Männern von Bildung auffing. Er brachte Bücher zusammen und zierte damit seine Schlösser bei Florenz, wollte sie auch dem Karthäuserkloster daselbst, das er erbaute, zum allgemeinen Gebrauch stiften. Boccaccio schildert ihn in seiner Invective, freilich in bösem Aerger, wie er sich bisweilen unter die Gelehrten setze und hier wieder Worte fallen lasse, die ein wenig

gleichen aus Gesprächen mit Männern von Bildung auffing. Er brachte Bücher zusammen und zierte damit seine Schlösser bei Florenz, wollte sie auch dem Karthäuserkloster daselbst, das er erbaute, zum allgemeinen Gebrauch stiften. Boccaccio schildert ihn in seiner Invective, freilich in bösem Aerger, wie er sich bisweilen unter die Gelehrten setze und hier wieder Worte fallen lasse, die ein wenig

¹ Siehe die Wiederbelebung des klassischen Altertums von Georg Voigt, I B. 2. Aufl. Berlin 1880; ferner Matteo Palmieri, bei Muratori, Rer. Ital. Script. T. XIII, p. 1197 und p. 1202 ff., die übrige Literatur ist bei Bigazzi, op. cit. zusammengestellt, Nr. 6587–89 und 6317; aus neuerer Zeit die kleine sehr ausführliche Monographie des Tantani «Nicola Acciaiuoli» 1863; über die Familie der Acciaiuoli, siehe Vite di uomini illustri del Secolo XV. scritte da Vespasiano da Bisticci. Bologna 1892. Volume secondo S. 24 ff.

² Siehe Vite di uomini illustri, scritte da Bisticci 2, S. 240.

nach «Grammatik» schmecken, wie er sich absichtlich mit einem Buche in der Hand sehen oder einige Verse vortlesen lasse und von seinen gesammelten Büchern spreche, als habe er sie gelesen.» «In seiner brennenden Ruhmbegierde wünschte der Seneschall vor der Nachwelt wie als ein Waffenheld, als Spender grossartiger Bauwerke, so auch als Freund der Gelehrsamkeit und Musen, ja selbst als Dichter zu erscheinen.»

Diese Eigenschaften sind zwar nicht alle an seinem Grabmonument (Abb. 39) zum Ausdruck gebracht, aber immerhin weiss es in dem geweihten Raume der Kirche mit seinem ausserordentlichen Farbenreichtum von einem bis dahin im Grabmal ungewohnten Luxus zu erzählen.¹ Ein prächtiger Rahmen umgibt den Toten, der auf einer kleinen von einem reichgesäumten Tuche überdeckten Bahre liegt. Seinen Körper umhüllt eine glänzend goldene Rüstung, während über Haupt und Schultern eine Mönchskutte fällt: dieselben Widersprüche hier wie im Leben. Der auf zehn niedrigen Säulchen ruhende Baldachin, der sich über der Figur des Toten aufbaut, erinnert deutlich an das Vorbild pisanischer Grabmalsformen, wie sie uns bereits im Monument des Simone Saltarelli begegnet sind: dasselbe trapezförmige Dach hier wie dort, elegant an den Gräten geschwungen und oben durch ein kräftiges Gesims mit aufrechtstehenden Akroterien abgeschlossen. Gotische Fialen zieren hier die Ecken, wo dort heilige Gestalten stehen und an Stelle der kleinen figürlichen Darstellungen des mittleren Feldes des Daches ist ein recht lebendig gearbeiteter Löwenkopf getreten. Das Ganze steht auf acht paarweise sich überkragenden Konsolen, die durch drei in Fünfpässe ausgehende Rundbögen verbunden sind. Ein hohes ganz nach antiker Art in Architrav, Fries und Kranzgesims eingeteiltes Gebälk schliesst den Unterbau ab, unter dessen mittlerem Bogen die Inschrift steht:

Hic iacet corpus

magnifici militis domini Nichol(a)e Aciailis regni Jerusalem et Sicili(a)e magni senesgallis, cuius laudes infra scriptis versibus adnotantur, obiit autem Napoli et demum translātū(m) fuit corpus suum ad hanc ecclesiam, quam vivus (a)edificavit pro salute anim(a)e su(a)e et suorum parentum. —

Unter den Konsolen zieht sich ein weiterer Inschriftstreifen hin, auf dem die Worte stehen:

Gloria militi(a)e, mansuraque fama suorum: offensis alta infundens obliviam I(a)esus: fidus consilii et ferro in bella tremendus: eloquioque potens. magnum quem clara loigi regna senesgallum videre. Nunc trinacris illinc: inclita Jerusalem Christi veneranda sepulcro: quemve tulisse parens gaudet florentia civem: hoc Aciailum celebri de stirpe creatus: Sarcophago clausus cineres Nichola reliquit: huius et ecclesi(a)e fundator liber olimpum! Mente petit Christi post annos mille trecentos ad sex undecies octava luce novembris: —

Unter den Konsolenbögen steht im Wappen der Wahlspruch: nescimus, quid petiamus, omnia pro meliori. —

¹ In dem Briefe, den er an seinen Bruder Giacomo richtet, spricht Acciaiuoli von der Einteilung seiner Grabkapelle «La capella della mia sepoltura vollo che si continui, e simile che divisi una abitazione per me, sicome per altra lettera io tō scripto; acciò che se iddio mi permettesse lo fine delli miei desiderii, sicome à fatto li principii olli mezzi, io trovi alla esecuzione ogni materia preparata», siehe Gaye Carteggio tomo I, S. 57; der Brief ist datiert 6. April 1355.

Der Sarkophag ist ganz verschwunden, ebenso wie alle religiösen Darstellungen; die Kutte, die der Tote trägt, seine Gegenwart an geweihter Stätte, ist Hinweis auf die Gottheit genug. Das Monument ist eben so sehr Denkmal als Grabmal, und in ihm ist ein glücklicherer Ausgleich zwischen beiden als im Orsograbmal gefunden.

Die architektonischen Teile im einzelnen zeigen kräftige, ja derbe Formen, namentlich die Gesimse lassen jede feinere Profilierung vermissen, und doch ist das Ganze nicht plump; es erfreut vielmehr durch einen reichen rhythmischen Wechsel von Hell und Dunkel, der durch einen ausserordentlichen Farbenreichtum erzielt wird. Ueberhaupt tritt hier die Farbe zum erstenmal und mehr als an anderen Monumenten in den Dienst der Architektur. Durch sie hat hier das einzelne die richtige Bewertung im ganzen erhalten. So hat besonders der Unterbau, der als Träger des Grabmals einer kräftigeren Betonung bedurfte, eine solche durch die ornamentale Gestaltung des antikisierenden Abdeckungsgesimses erhalten! Ein zierliches Sägebandmuster — auf grünem Grunde abwechselnd weiss und rot — hebt nicht nur den Unterbau gegenüber dem Ganzen besonders hervor, sondern schwächt auch den Kontrast der Horizontalen des Gesimses gegenüber den unvermittelt auflaufenden Vertikalen der Pilaster ab. Diese schmücken energisch um den Kern sich windende Kannelüren und Wülste, die abwechselnd rot und blau getönt sind; ebenso sind die Zahnschnitte der Gesimse hübsch durch rot und blau unterschieden. Die Wandflächen des Hintergrundes zeigen eine tapetenartige Musterung von blauen Lilien auf rotem Grunde. Die verschwenderische Farbenpracht, die die Kapitäle und Säulenbasen, das Akanthuslaub der Konsolen, wie überhaupt alle ornamentalen Teile auszeichnete — die goldene Rüstung des Toten zeigt in dunkler Farbe die Ziselierung nachgeahmt — verleiht dem Ganzen ein höchst reizvolles Aeussere, um so mehr als der architektonische Reichtum, durch die Farbe, die die einzelnen Teile stärker voneinander differenziert, gesteigert ist und die Mängel am organischen Aufbau geschickt verdeckt werden. Nicht eine ernste Feierlichkeit, sondern die ganze lustige Formenfreude des Quattrocento tritt dem Beschauer hier entgegen und zwei jugendliche Schelmenköpfe lachen ihm zwischen den beiden blattgeschmückten Bogenzwickeln des Unterbaus zudringlicher ins Antlitz, als dies bei früheren Monumenten der Fall war.

Wie das Baroncelligrabmal, so ist auch dies Monument in formaler Hinsicht vorbildlich für das Quattrocento geworden. Mino da Fiesole hat in seinem Grabmal des Jacopo von Portugal im Dom zu Fiesole eine ganz ähnliche Komposition bei genau denselben räumlichen Verhältnissen angewandt. —

Das Grabmal mit der umgebenden Kirchenwand zu verbinden, ist schon in den bereits behandelten Trecentodenkmälern in Santa Trinità versucht worden; hier wird das Konsolengrabmal mit der darunter liegenden Wand durch die Gliederung derselben in drei den Bögen jeweils entsprechende Felder organisch verbunden.¹

Das Grabmal, unzweifelhaft in seiner Form auch hier durch das niedrige Gewölbe der Kapelle, in der es seine Aufstellung gefunden hat, bedingt, stellt mit dem gleich zu behandelnden Corsinimonument den Höhepunkt des florentinischen

¹ Die Gliederung der unteren Wand ist später teilweise übermalt worden; ebenso sind natürlich die Malereien zu den beiden Seiten des Grabmals aus späterer Zeit.

Trecentograbmals dar, eine in gewissem Sinne klassische, originale Vollendung des Typus des Konsolengrabmals. Wenn auch eine Anlehnung an das pisaner Vorbild unzweifelhaft stattgefunden hat, so zeigt es doch in der Art seines Aufbaues eine selbständig schaffende Künstlerhand, die dem Schöpfer des Aliottimonumentes in jeder Hinsicht weit überlegen ist. Es hat deshalb auch nicht an Leuten gefehlt, die das Grabmal dem Andrea Orcagna selbst, dem bedeutendsten florentinischen Baumeister der damaligen Zeit, zugeschrieben haben. Die Anhaltspunkte, die die Plastik an andern Grabdenkmälern zur Bestimmung des Meisters zu geben vermag, sind hier sehr gering, und so ist man allein auf die spärliche

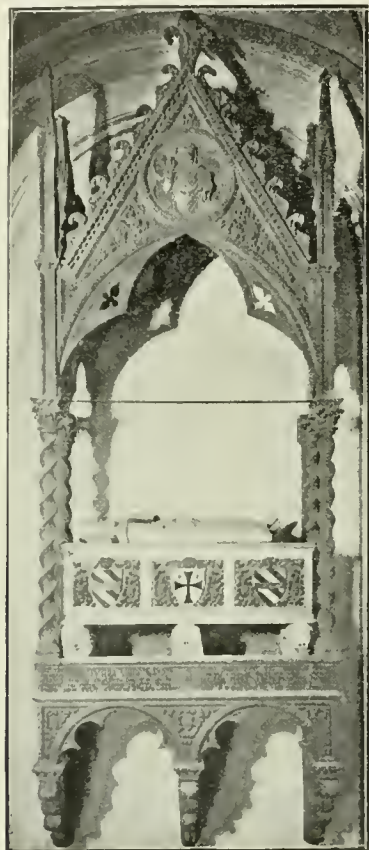


Abb. 40.



Abb. 41.

Architektur für stilistische Vergleiche angewiesen. Es findet sich jedoch kein Portal und keine Nische in Florenz, die mit den Details dieses Monumentes irgendwelche Verwandtschaft aufweisen. Man ist nach der schweren und doch nicht ungefälligen Form des Grabmals am ehesten versucht an Andrea Orcagna zu denken, umso mehr als ein Teil des Klosters selbst vielleicht von ihm erbaut ist und sich zudem auch einige Verwandtschaften namentlich hinsichtlich der Gesimsbildungen, der Pilaster u. s. w. mit den einzigen beglaubigten¹ Werken Orcagnas finden lassen. Aber dort atmet jedes Detail eine solche Kraft und Frische gegenüber

¹ Siehe Vasari I, S. 606; über die Schreibweise seines Namens ebendort, S. 593.

unserem Monumente, dass es dennoch unmöglich ist, dieselbe Schöpferhand anzunehmen. Man könnte vielleicht an eine Zeichnung des genannten Meisters denken, nach der einer seiner Schüler das Monument ausgeführt hätte, wie uns dies ja öfters, beispielsweise für die Loggia dei Lanzi, bezeugt ist. Dass man sich bei dem Grabmal der Angehörigen einer der reichsten florentiner Familien, die so ausserordentlich viel auf Ruhm und Prunk hielt, an einen untergeordneten Künstler gewendet hat, erscheint von vorneherein unwahrscheinlich. Die einzig nähere stilistische Verwandtschaft mit florentiner Werken, die ich fand, führt allerdings auch in die Nähe Orcagnas, nämlich zu seinem bedeutendsten Schüler, Simone di Francesco Talenti, von dessen Hand oder vielleicht nach dessen Zeichnung das Grabmal ausgeführt zu sein scheint. 1366 ist es errichtet, 1367 schmückte Francesco Talenti die für die Geschichte der Ornamentik so bedeutungsvollen Fenster an Or San Michele. Nicht nur die kräftigen Formen der Gesimse finden sich hier, sondern auch dieselben Säulchen mit denselben Kapitälern sind in dem Rundfenster angebracht. Ferner ist das Motiv der Verbindung lachender Gesichter mit reichem Blattwerk hier in ganz derselben Weise verwandt und den Masken des Grabmals geben die hier zur Darstellung gebrachten an Frische und Originalität der Empfindung durchaus nichts nach. Vielleicht musste der damals vielbeschäftigte Architekt sich auf die Anfertigung einer Zeichnung beschränken, das Grabmal aber in seiner Werkstatt von Schülerhänden anfertigen lassen.

Das letzte und schönste Monument dieser Gruppe ist das Grabmal des Thomaso Corsini¹ (Abb. 40) ein Jahr später 1367 errichtet. Die lokale Tradition nennt auch hier Andrea Orcagna als Meister.

Ganz ähnlich wie bei den im vorhergehenden betrachteten Denkmälern ruht auch hier das Monument auf drei sich überkragenden Konsolenpaaren, die durch Bögen verbunden sind. Ueber diesen zieht sich ein breiter Gesimsstreifen hin, der die Inschrift trägt:

hoc de corsinis tegitur sub marmore thomas
moribus insignis et clara stirpe beatus
eximius doctor celebrato dogmate legum
prebuit hic patrie meliores inclitus annos
in qua sepe tulit cunctos sublimis honores

moxq. senex tota xpo semente dicavit
virginis ecclesie miles mundumq. relinquens
ecclesie presentis opus fabricamq. domosq.
fundavit sacris habitanda sororibus istis
obiit in MCCCLXVI die XXIII mensis februarii²

Ueber diesem Unterbau erhebt sich ein schlanker, ausserordentlich hoher Baldachin in der Form einer gotischen Aedicula, in deren Sechspassmedaillon die segnende Gestalt des Erlösers erscheint und die die Figur des Toten mit dem auf drei Löwen ruhenden Sarkophag einschliesst. Dieser ist in weissem carrarischem

¹ Thomaso Corsini wird in einem Briefe Niccolò Acciaiuolis an seinen Bruder Giacomo vom 6. April 1355 erwähnt und darin von ihm als einem «uomo di tanta autorità» gesprochen; siehe Gaye, Carteggio I, Nr. IV, pag. 58.

² Die Inschrift bringt in einer dem Original nicht ganz entsprechenden Weise der Sepoltuario des Rosselli Vol. I, pag. 157.

Marmor gemeißelt, während die mit den Wappen der Familie verzierten Felder und der diese füllende ornamentale Schmuck in einer dunkleren Tönung mit der übrigen Architektur des Grabmals korrespondieren. Durch diese koloristische Differenzierung innerhalb des Ganzen wird auch die an sich recht mässige Gestalt des Toten, die zudem ohne die vermittelnde Bahre, wie wir sie am Acciaiuoli-Grabmal u. a. gefunden haben, steif auf dem Sarkophage selbst aufliegt, in besonderer Weise betont. Wie bescheiden äussert sich dies Streben nach Hervorhebung des Toten in florentinischen Grabmälern des Trecento gegenüber den analogen Monumenten anderer Städte! Die Einfachheit des Aufbaues würde hier fast nüchtern wirken, wäre

nicht eine gewisse Eleganz der Formen und Verhältnisse, die das Grabmal zum anmutigsten des Trecento machen. Freilich ist die plastische Begabung des Meisters entschieden geringer als die architektonische.

Zweifellos haben Malereien noch den Reiz des Ganzen gesteigert. Die Rückwand war wahrscheinlich über und unter dem Sarkophag ehemals mit Fresken geschmückt, ähnlich wie dies bei dem gleich zu behandelnden Monument des Neri Corsini (Abb. 41) der Fall ist, das eine freie aber weniger glückliche Kopie des Thomaso-Monumentes darstellt.¹

Letzteres ist erst 1367 entstanden.² Der Einfluss der Fensterdekoration von Or San Michele macht sich bereits in der Ornamentik geltend: in kräftigen Schwellungen und Biegungen lösen sich die antikisierenden Blattformen vom Grunde, wie dort aus einer Maske hervorquellend; dennoch kann weder an Francesco Talenti noch an Andrea Orcagna als Urheber gedacht werden. Weder von Francesco Talenti einzig-

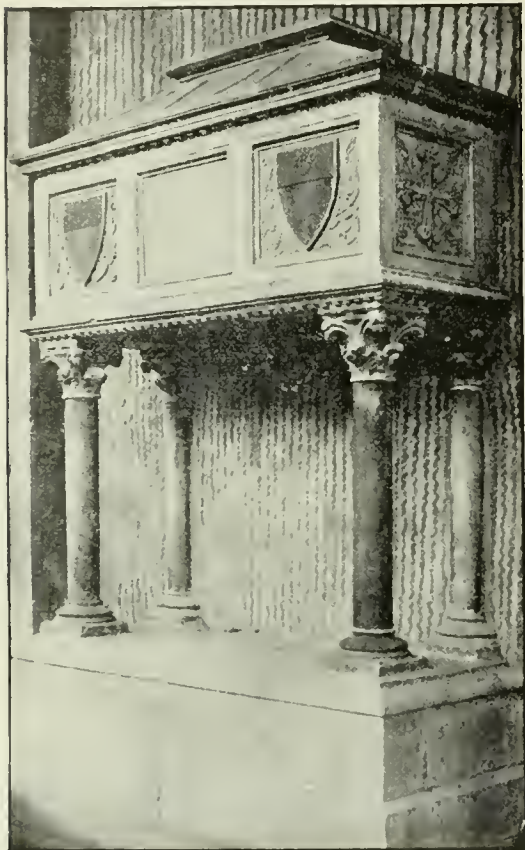


Abb. 42.

artiger Beseelung der Details noch von Orcagnas monumentaler Kraft ist in dem Monument etwas zu gewahren, ganz abgesehen von den Mängeln des plastischen Teils, die an die Hand eines bedeutenden Meisters überhaupt nicht zu denken gestatten. Die zarten Formen der Architektur gemahnen viel eher an die Art sienesischer Meister, wie die eines Cellino di Nese,³ an dessen Hand auch die Grabfigur etwas erinnert. Von den in Florenz befindlichen Werken könnte höchstens die Dompforte des

¹ Von dem Grabmal befindet sich eine Zeichnung in dem Sepolcuario des Giov. di Poggio BaldoVinetti p. 104 in der Riccardiana.

² Da das neue Jahr erst mit dem Mariä Verkündigungstag am 24. März beginnt und Thomaso im Februar 1366 gest. ist, so fällt die Ausführung des Grabmals in das Jahr 1367.

³ Siehe Vasari I, S. 490, 2. Archivio storico dell' arte 1895, S. 268 ff.

Lorenzo Giovanni d'Ambrogio, an der sich manche ornamentale Verwandtschaften nachweisen lassen,¹ hier in Verbindung mit dem Grabmal genannt werden. Von ihm oder einem der tüchtigen am Dom tätigen Steinmetzen mag die Ausführung stammen. Jedenfalls ist es das letzte und bedeutendste Werk des Trecento auf dem Gebiete des Grabmals.

Ein Vergleich des Monumentes mit dem zehn Jahre später entstandenen des Neri Corsini² (Abb. 41), bei dessen Aufbau man sich im wesentlichen an des ersteren Form gehalten hatte, beweist, dass der Meister des Thomasgrabmals ein nicht unbedeutender Künstler gewesen ist. Das Denkmal des Neri ist plumper und schwächer in seinen Formen, und namentlich stehen die Details bei weitem der frischen Lebendigkeit der Ornamente des Thomasmonumentes nach.

Die Krabben des Giebels und der Tragkonsolen sind plumper, die Windungen der Säulen weniger energisch und klar von dem Kern gesondert. Zudem ist der Sarkophag bedeutend grösser und von der gleichen Marmorart wie alles übrige, wodurch der Aufbau sofort seine gefällige Eleganz verliert. Auch die Grabfigur wie die übrigen plastischen Details sind plumper. Die Rückseite ziert die Auferstehung Christi und in den beiden durch die Bögen des Unterbaues gebildeten Nischen ist je ein Bischof gemalt, weitere verstorbene Angehörige der Familie Corsini darstellend.³ Das Ganze ist die Arbeit eines tüchtigen Stein-



Abb. 43

¹ So namentlich mit dem Rankenwerk, das die innerste Bogenleiste des Portals umzieht; ganz ähnlich sind auch die Krabben des oberen Wimperges.

² Es gibt zwei Neri, einen älteren, der vor 1290 Prior und Gonfaloniere der Justiz war, siehe Ricca IX, S. 56 und einen jüngeren um den es sich hier handelt! An der genannten Stelle hat Ricca auch die Inschrift veröffentlicht; sie lautet nach den vor dem Original vorgenommenen Korrekturen:

Iste patris tumulus reverendi continet ossa
 Ecclesie nerii fesulane antistitis unum
 Quem reliquos inter claros corsina propago
 Enixa est patrie doctum celebremq. probumq.
 Canonice legis qui lucidus enucleator
 Equi lance suum volvit dare iura tribunal
 Quiq. obiit quartadecima sub luce novembris
 Christi annis septem undecies post mille trecentos.

³ Der Sepoltuario des Rosselli gibt an, die eine der beiden Bischofsfiguren stelle den Andrea Corsini, den Erbauer des Grabmals dar. Siehe Vol. I, pag. 39.

metzen, der besser getan hätte, sein Vorbild genau zu kopieren, als Aenderungen der Komposition nach eigenem Geschmack vorzunehmen. —

Diesen beiden letzten Grabdenkmälern des Trecento reihen sich noch einige Monumente an, die einen von Norden her nach Florenz importierten Typus vertreten. Bezeichnenderweise sind die beiden hier zu nennenden Denkmäler schon sehr frühzeitig aus dem Innern der Kirche fortgeschafft worden und stehen heute an der längs der Fassade des Schiffes sich hinziehenden östlichen Vorhalle von Santa Croce. Für das Kircheninnere waren eben frei auf Säulen oder Karyatiden stehende Sarkophage räumlich zu anspruchsvoll, weshalb auch die beiden Vertreter dieses Grabmalstypus in Florenz keine Nachfolge gefunden haben. Anderwärts, im Norden, in Padua, Verona und Bologna, wo man noch im Trecento gewohnt war, monumentale Gräber im Freien, meist in der Umgebung der Kirche, zur Aufstellung zu bringen, mag die Tradition ein gewichtiger Faktor für die Erhaltung dieser Komposition gewesen sein. Hier aber blieben das Wandnischen- und Konsolengrabmal, die räumlich anspruchslosesten Formen, die bevorzugten Typen.

Das Grabmal des Alamanni (Abb. 42) zeigt über einer niedrigen Platte¹ den Sarkophag auf vier Säulen gestellt, nach Burckhardt die älteste Art, ihn monumental bedeutend zu machen.² Der Sarkophag hat die übliche trapezförmige Bedachung des pisanischen Grabmals. Die Vorderseite ist wie dort in Felder eingeteilt, die seitlichen tragen die Wappen,³ das mittlere zeigt die Inschrift:

S. egregii militis / dni alamanni de / cavicciulis et heredu. / qui obiit die VI
mē / sis ianuarii MCCCXXXVII quoq. aīe requiescat in pace.

Reichliche Spuren⁴ erweisen, dass die Farben einen wesentlichen Bestandteil der künstlerischen Wirkung bildeten.

Wie schon erwähnt, ist das genannte Monument das einzige Beispiel dieses Typus auf florentinischem Gebiete. In der Umgebung von Florenz, in Forlì, ist das Grabmal des Giacomo Salomoni ganz ähnlich gestaltet. Im Quattrocento verschwindet dieser Typus jedoch völlig aus Toskana, während man in Oberitalien und in Neapel ihn in die Formensprache der Renaissance über setzte.

Aehnlich wie das Monument des Alamanni geht auch die Komposition des Grabmals des Francesco und Simone de Pazzi⁵ (Abb. 43) auf fremdes Vorbild zurück. Die Säulen, die die Kanzel oder den Sarkophag trugen, wurden durch die Schule von Pisa, anscheinend unter französischen Einflüssen mit Figuren geschmückt, die mehr oder minder mit dem Kern dieser Säulen verwachsen waren, oder aber, diese ganz auflösend, mit Basis und Kapital versehen, selbst zu karyatidenartigen Stützen wurden. Giovanni Balduccio hat diesen Typus nach Norditalien übertragen und ihm im Grabmal des San Pietro Martire in San Eustorgio zu Mailand die schönste

¹ Die Platte ist heute ergänzt.

² Siehe Cicerone II, 1. 2. S. 101 i. Siehe auch das schon früher genannte Papstgrabmal Gregor X. (siehe Abb. 3a) im Dom von Arezzo, das man dem Margerithone zugeschrieben hat.

³ Ein Drittel der Wappenfläche zeigt auf goldenem Grund einen Lorbeerkranz, der übrige Grund ist blau.

⁴ Der Grund der Knospenkapitälle war rot, die Ornamentik anscheinend golden, ebenso zeigen die Ornamentfelder wie die Architekturen selbst am Sarkophagboden reichliche Farbspuren.

⁵ Nur von Francesco wissen wir, dass er als einer der angesehensten Kaufleute 1318 Gesandter in Siena war; siehe Gozzini op. cit. pag. 51; Francesco war der Sohn des Simone.

Vollendung verliehen.¹ Durch die pisanische Schule ist er dann auch nach dem Süden, ja selbst bis Salerno gedungen. In Neapel ist die Karyatide als Sarkophagträger die typische Begleiterscheinung des Trecentograbmals geworden. Auch das Monument des Alamanni weist unter pisanischem Einfluss diese Eigentümlichkeit auf; aber das Motiv ist hier in einer von andern Denkmälern prinzipiell verschiedenen Art verwandt: die Figuren bekleiden nicht den Kern der Säule, der dort als der eigentlich stützende Teil erscheint, sondern sie tragen selbst und zwar zum erstenmale ähnlich wie in der Barockzeit, in völlig naturalistischer Weise, unter krampfhafter Anstrengung, den schweren Marmorsarkophag. Vielleicht ist dies das früheste Beispiel einer Einwirkung der Gepflogenheiten bei Leichenbegängnissen auf die Gestaltung des Grabmals. Kein geringerer als Donatello hat dies Motiv in derselben naturalistischen Weise am Brancaccigrabmal zur Anwendung gebracht. Am Pazzimonument tragen an Stelle der Verwandten und Angehörigen die vier Tugenden, Fides, Prudentia, Fortitudo und Justitia den Sarkophag. Diese stehen auf kräftigen Postamentchen aus grünem Marmor.² Der hohe Sockel des Ganzen ist modern und ehemals wohl niedriger gewesen, ebenso wie die Anordnung der «Karyatiden» wahrscheinlich eine andere gewesen ist; sie waren jedenfalls in gleichen Abständen voneinander entfernt, und nicht wie heute paarweise an den Ecken gruppiert.³ Die drei Medaillons an der Stirnseite des Sarkophags sind durch die Reliefs der Halbfiguren Marias, Christi und des Johannes geschmückt. Das übliche trapezförmige Dach mit kräftiger Deckplatte trägt im mittleren Felde das Wappen der Familie.⁴ Unter der Bekrönungsleiste des Sarkophags steht die Inschrift:

s. dni. Francisci et. dni. Simonis de Pazzis et solummodo filio desce(n)dentium (?)⁵
dni Francisci.

Reicher Farbenschmuck, der teilweise heute noch deutlich zu erkennen ist, überzog das Ganze. Der Grund der Felder des Sarkophagbodens war rot, das diese zierende Akanthuslaub golden, die dazwischen sich hinziehenden Linien schwarz. Golden und grün scheinen die Zahnschnitte der Gesimse und der Medaillons bemalt gewesen zu sein. Ebenso war der Grund der Reliefs, der freiplastische Teil und die Zwickel der Medaillons mit Farben geschmückt.

Was nun den Stil des figürlichen Teiles betrifft, so weist dieser die Entstehung des Denkmals in die erste Hälfte des 14. Jahrhunderts zurück, da er noch ganz

¹ Siehe Meyer, op. cit., Seite 12 ff. Meyer geht leider auf die Herkunft des Kompositionellen nicht ein. Vielleicht ist bisher der französische Ursprung dieses Motives nicht genügend betont worden. Giovanni Pisano hat es zum erstenmale in seinem Grabmal Heinrichs VII. in Toskana eingeführt; die Art der Verbindung von Säulenkern und Statue ist genau dieselbe, wie sie in der Kathedrale von Chartres vorkommt. Es ist interessant, dass die Karyatide in dieser charakteristischen Form sich gerade in denjenigen Teilen Italiens am häufigsten findet, die den französischen Einflüssen am stärksten ausgesetzt waren: in Oberitalien und Neapel. In Rom ist kein Beispiel für diesen Typus zu finden. In Toskana wird er von demjenigen Meister angewandt, dessen plastischer Stil ohnedies nach Frankreich weist: von Giovanni Pisano und seiner Schule. Aus dieser sind uns nur die beiden oben genannten Grabdenkmäler in S. Croce erhalten. Die Skepsis Dr. Brachs gegen den französischen Einfluss vermag ich demnach nicht zu teilen. Ich möchte übrigens nicht verfehlen, darauf hinzuweisen, dass die Verbindung von Puttenköpfen mit Akanthusornamentik, ein in Frankreich, namentlich an der Kathedrale von Chartres häufig vorkommendes Motiv darstellt, das vielleicht von dort nach Italien gekommen ist. Desgleichen sind die korinthischen Säulenkapitälé, wie wir sie schon im Kreuzgang von St. Trophim in Arles finden, denen an der Fassade des Domes zu Pisa sehr verwandt. Auch die Ornamentik der Portale des Baptisteriums zu Pisa zeigt mit der von Chartres viele Verwandtschaft.

² Die beiden Eckpostamentchen sind modern.

³ Die spätere selbstbewusste Zeit ist selbst bei der Neuaufstellung vorhandener Monumente ganz nach ihrem Geschmack verfahren.

⁴ Auf einem Felde, das mit Kreuzen geschmückt ist, zwei affrontierte Delphine.

⁵ Statt des hier eingesetzten «M» zeigt das Original ein OCl, was möglicherweise ein Versehen der Steinmetzen ist.

den unmittelbaren Einfluss Giovanni Pisanos zeigt: die eigentümliche Kontrapostierung des Körpers, durch die Schulter und Spielbein auf ein und derselben Seite zugleich vorgeschoben werden, das Krampfhaft, Gewaltsame, in dem sich hier die ungebändigte Lebensenergie Giovanni durch die Hand eines unbedeutenden Meisters kündigt, die nervösen Falten der niedrigen Stirn sind hierfür deutliche Kennzeichen. Die weiche, schüchterne Faltung der Gewandung, die dünnen Arme, die nach Art des Giovanni meist hart an den Körper gelegt sind, erinnern sogar noch vielfach an Gebilde der älteren heimischen Kunst, wie etwa an das Martinsrelief am Dom zu Lucca. Den Namen des Meisters zu nennen, vermag ich nicht und muss mich mit dieser Charakterisierung begnügen. -

Ueberblickt man kurz die verschiedenen Gestaltungen des florentinischen Trecentograbmals und sucht das ihnen allen Gemeinsame, Charakteristische festzustellen, so ist es vor allem eine erstaunliche Einfachheit, ja teilweise Nüchternheit, die fast sämtlichen Grabanlagen eigen ist und die bei einem Vergleich mit den römischen und pisanischen, oder gar den lombardischen und neapolitanischen Monumenten dem Betrachter in gesteigertem Masse zum Bewusstsein kommt. Wie schon bemerkt, hatten räumliche Rücksichten zu der Bevorzugung zweier Grabmalstypen, des Nischen- und Konsolengrabmals, geführt. Neben der dimensional Beschränkung fällt aber zugleich auch die Spärlichkeit des figürlichen Schmuckes auf:

Unter allen florentinischen Trecentograbmalern stellen nur sechs die Gestalt des Toten dar. Aber man hat versucht, wie beim Monument des Piero Bandini, allein durch eine organische Vereinigung von Architektur und Ornament eine harmonische Wirkung zu erzielen.

Diese Beschränkung ist aber nicht etwa als ein Unvermögen, sondern vielmehr als eine vornehme Gehaltenheit zu bezeichnen, eine Eigenschaft der allein es zu danken ist, dass die florentinische Kunst eine von keinem Volke und keiner Zeit jemals wieder erreichte, ähnliche Blüte des dekorativen Stiles zu verzeichnen hat. Denn in der Baukunst ist das statische und konstruktive Element ein die Phantasie des Künstlers hemmender Faktor, der ihn zwingt, die künstlerischen Ideen auf einer realen Zweckmässigkeit aufzubauen. Bei den Produkten der dekorativen Architektur, die mehr oder minder von diesen Forderungen der Wirklichkeit unabhängig sind und in der deshalb die Phantasie unbeschränkte Herrscherin der Formen ist, bedarf es der ganzen Selbstzucht der schaffenden Künstlernatur, um allen diesen Gebilden einen wenigstens scheinbaren konstruktiven Zweck, und auch dem kleinsten Teile durch die diesem zugrunde liegende bauliche Idee innerhalb des Ganzen eine Daseinsberechtigung zu verleihen.

Freilich von dieser dekorativen Architektur ist im Trecento, am Grabmal wenigstens,¹ noch nichts zu bemerken. Wo überhaupt Architektur verwandt worden ist, handelt es sich um schematische Anbringung des recht nüchternen gotischen

¹ Zu den frühesten Ansätzen einer dekorativen Architektur gehört vor allem das Tabernakel Andrea Orcagnas, worüber in dem Kapitel über das Verhältnis der Grabarchitektur zur Monumentalbaukunst zu sprechen sein wird.

Formenschatzes. Dieses Sichbescheiden in einfacher Zweckmässigkeit — nur der Sarkophag und die Nische ist gegeben — war der grundlegendste Faktor für die herrliche Blüte des dekorativen Stiles im Quattrocento.

Die Grabmäler dieser Zeit haben als solche keine besondere künstlerische Bedeutung. Sie sind, wie gezeigt wurde, ganz wie die florentinische Plastik und Malerei durch die pisanische und sienesische Kunst in ihren Formen beeinflusst. Auch in der Komposition der Grabdenkmäler scheint in der ersten Hälfte des Jahrhunderts der pisanische, in der zweiten der sienesische Einfluss überwogen zu haben. —

Wie die Literatur so hat auch das Grabmal im ganzen noch eine bürgerliche und oft spiessbürgerliche Physiognomie.¹ Freilich verdiente die Fassade der Gruft der Albergotti, die in ihrem monumentalen Ernst und ihrer ungelenten Kraft schon an Bauten wie die Loggia dei Lanzi des Orcagna und Talenti erinnert, diese Bezeichnung ebensowenig als die fröhliche Pracht des Acciaiuoligrabmals. Den «avelli» aber, und den von ihnen abhängigen Formen haftet bei ihrer geringen Differenzierung der Kompositionen noch etwas von dem korporativen Charakter des Mittelalters an: die Gräber an der Fassade von Santa Maria Novella sind hierfür das bezeichnendste Beispiel. Nur der ganze oder teilweise Verzicht auf die religiösen Darstellungen gemahnt daran, dass die Zeiten andere geworden sind! Gegenüber dem förmlichen Programm der pisanischen Grabmäler sind die Heiligen, wo sie nicht ganz fortgelassen sind oder als dekorative Glieder des Sarkophags eine unbedeutende Rolle spielen, zum erstenmal am Monument des Piero Bandini bescheiden auf die Bogenlunette der Nische beschränkt. Bis zu einem gewissen Grad waren ja schon seit Anbringung der knieenden Figur des Verstorbenen im Mosaikbilde an der Rückwand des Grabmals oder wie in Pisa durch Wiedergabe der freiplastischen Gestalt des Toten, der neben der Maria kniet, die religiösen Darstellungen in den Dienst des zu verherrlichenden Individuums getreten. Nunmehr wird bald mehr oder minder auf die sichtbare Ehrung durch die Gottheit verzichtet. Ehre und Ruhm auf Erden waren dem einzelnen wichtiger geworden als solche im Himmel.

Dazu kommt, dass seit langem, besonders aber seit dem 13. Jahrhundert, das geistliche Gewand in Florenz nur lose aufsass und nirgends sich der Zweifel an den religiösen Dogmen in der Bildung von Sekten stärker äussert als gerade hier.² Im Grabmal vor allem kann man die ersten und unmittelbarsten Reflexionen dieser allgemeinen kulturellen Wandlungen auf die Kunst gewahren! Immerhin besass es noch nicht die Bedeutung wie in der kommenden Zeit, was schon die Tatsache beweist, dass mit der Errichtung von Grabdenkmälern um diese Zeit zumeist nur Künstler zweiten oder dritten Ranges betraut wurden, selbst in Fällen, in denen es sich um die Erbauung von Denkmälern für bedeutende und ruhmbegierige Männer handelte. Nicht ein einziges Trecentograbmal auf florentinischem Boden lässt sich mit Sicherheit auf einen der bedeutenden einheimischen Meister zurückführen. Das Grabmal scheint hier überhaupt mehr als in andern Städten nur eine sekun-

¹ Gaspari *italien. Literaturgesch.* Strassburg 1885, Band V, S. 371.

² Siehe Davidsohn, *op. cit.* S. 698 ff.

däre Bedeutung für die Befriedigung der wachsenden Ruhmsucht gegenüber den Stiftungen kirchlicher oder gemeinnütziger Bauten besessen zu haben, durch deren Errichtung die einzelnen Familien ihren Reichtum unter dem Deckmantel christlicher Werkätigkeit stolz zur Schau zu tragen pflegten. Der einzelne oder seine Familie selbst mochte auch aus politischer Klugheit in einer Zeit, wo die noch stark hervortretenden republikanischen Ideen ängstliche Wahrung und Berücksichtigung durch den einzelnen erforderten, eine allzu auffällige Verherrlichung im Grabmal vermeiden. Der Hass gegen die Tyrannen lag ja dem Florentiner der damaligen Zeit gewissermassen im Blute und damit hängt wohl der sonst bei dem Südländer ungewohnte Abscheu vor Pomp- und Prachtentfaltungen bei Leichenbegängnissen privater Persönlichkeiten zusammen. «Bei den damaligen florentinischen Autoren begegnet man einem durchgehenden Hass gegen dieses ganze Wesen. Schon das pomphafte Aufziehen, das Prachtkostüm, wodurch die Gewaltherrscher weniger ihrer Eitelkeit genüge tun, als vielmehr Eindruck auf die Phantasie des Volkes machen wollen, erweckt ihren ganzen Sarkasmus».¹ Die Erzählungen Fineschis (siehe Seite 46) bestätigen dies nur.² Hierin findet der schon einmal betonte demokratische Charakter des florentiner Trecentograbmals seine Erklärung. Freilich muss man sich stets vor Augen halten, dass das Grabmal nicht allein der Befriedigung von Ruhm und Ehrgeiz gedient hat, ja dass es in dieser Hinsicht gegenüber anderen nur eine sekundäre Bedeutung besessen hat. Die Bildnisse der Stifter und berühmter Persönlichkeiten sahen bereits im Trecento von den Freskogeschnückten Kirchenmauern auf die gläubige Gemeinde herab, und wie einst an dem Sarkophag des Römers und Etruskers unter den Göttern kämpfend der Verstorbene heroisiert wurde, so begegnen wir jetzt analogen Erscheinungen bei den geistesverwandten, christlichen Nachkommen derselben. Man hat schon um diese Zeit angefangen es als die höchste Ehre zu betrachten, in den auf der Erde sich abspielenden Szenen der christlichen Heilsgeschichte der Gottheit sich im Bilde nähern zu dürfen und so verewigt an geweihter Stätte der Nachwelt sich zum dauernden Gedächtnis aufzudrängen. Aber diese noch diskreten Aeusserungen religiöser Sinnlichkeit und persönlichen Ehrgeizes treten ganz zurück gegen die von den einzelnen Kirchen erteilten und eifrigst begehrten Privilegien: das wächserne Abbild — sei es in Lebensgrösse, angetan mit den eigenen Kleidern oder hoch zu Ross — in der Kirche aufstellen zu dürfen. Die Sitte die man einst in Athen kultivierte, der helläugigen Göttin im geheiligten Bezirke seine Statue zu weihen, taucht nun in neuer christlicher, aber weit weniger anziehender Gestalt auf, entschieden die hässlichste Frucht der Verbindung heidnischer Sinnesfreudigkeit und christlicher Demut. Gerade die Florentiner haben «diesen Bildzauber in krassester Form am eifrigsten betrieben und die monumentalen Räume ihrer Bettelordenskirche manchmal einem Wachsfigurenkabinett nicht unähnlich gemacht». «In dem Weihgeschenke an heilige Bilder hatte die katholische Kirche, in weltdurchschauender Erkenntnis, den bekehrten Heiden eine legitime Entladungsförm für den unausrottbaren religiösen Urtrieb belassen, dem Göttlichen in der fassbaren Form des menschlichen Abbildes sich in eigener Person oder im Abbilde an-

¹ Burckhardt, Kult. d. Ren. Bd. 16, 11, Anm. 1.

² Siehe Warburg, Bildniskunst und florentinisches Bürgertum. Leipzig 1901 S. 11 und Anhang 1

nähern zu können.» Es ist wichtig sich dessen auch bei der Betrachtung des Quattrocentograbmals zu erinnern und stets zu bedenken, dass das ehrgeizige Streben nach verschiedenen Seiten Gelegenheit hatte, sich zu «entladen».

Dass auf dem Gebiete des Grabmals vom allgemeinen ästhetischen Standpunkt aus kaum etwas wirklich bedeutendes geleistet wurde, lag aber nicht nur in diesen kulturhistorischen Faktoren, sondern zugleich auch im Wesen der Sache selbst begründet.

Durch das Wandnischengrabmal, dessen Entwicklung wir ja bis zur Einführung der Architektur in dasselbe verfolgt haben, war ein neues ästhetisch-künstlerisches Problem gestellt. Die Gotik konnte dessen Lösung hier wo es galt mit Flächen zu operieren, niemals bringen. Es war vielleicht nicht zuletzt das Stilgefühl, das die Schöpfer der Grabdenkmäler in Santa Croce veranlasste, die unangenehmen Rückwände mit denen die Gotik doch nichts anzufangen wusste, zu durchbrechen und so eine dem Wesen des nordischen Baustils entsprechende Form zu finden. Die Wände der Nische und die Horizontale des Mittelpunktes des ganzen Aufbaus, des Sarkophags, bildeten eine unüberbrückbare kompositionelle Schwierigkeit für die Gotik. Erst als die Baukunst wieder in ihrem innersten Wesen als Raumkunst erkannt worden war und die flächengliedernden, nicht negierenden Formen der Antike wieder aufzuleben begannen, war die Lösung dieser neuen künstlerischen Aufgabe möglich und die grössten Meister versuchten sich in ihr. Ein herrlicher Wettstreit sollte nun um dasselbe Problem beginnen. Ein Jahrhundert hindurch dauerte der Kampf um die Palme: von Donatello bis Michelangelo!



Abb. 41.

¹ Miniatur aus dem Pariser Boccaccio-Kodex in der Bibliothèque Nationale, Fonds Italien f. 79, über der Einleitung zum vierten Tage; links beklagt Filippo Balduccio mit seinem Söhnchen den Tod seiner Frau, dann sehen wir ihn in demselben Bilde im Hintergrund in der Einsamkeit in einer Hütte, den Sohn belehrend; auf dem Bilde rechts kommen Vater und Sohn nach Florenz, wo der Sohn zum erstenmal der «Gänselein» ansichtig wird. Das architektonische Beiwerk ist besonders wichtig und interessant: Wir sehen hier die älteste Darstellung des Baptisteriums, rechts den Palazzo vecchio; daneben San Reparata, links den berühmten Turm, Torre del Guardamorto genannt (siehe Rosselli, Sepolcuarin Vol. II, dort auch die Erzählung Giov. Villanis aus dem 37. Kapitel), dieser Turm war zu Ehren der am Baptisterium begrabenen Toten am Eingang zum Corso degli Adimari errichtet. Im Jahre 1248 hatten die Ghibellinen den Turm am Fundament ausgehöhlt und auf Holzpfähle gestützt, die sie anzündeten. Sie hofften, er würde aufs Baptisterium fallen und dieses zerschmettern. Der Turm stürzte jedoch nach der andern Seite. Um diesen Turm herum standen viele Särge der Vornehmen, ebenso wie vor San Reparata. Der grössere, rechte Turm ist der Giottos. — Siehe noch Davidsohn, Gesch. von Florenz, S. 759, Anm. 3.

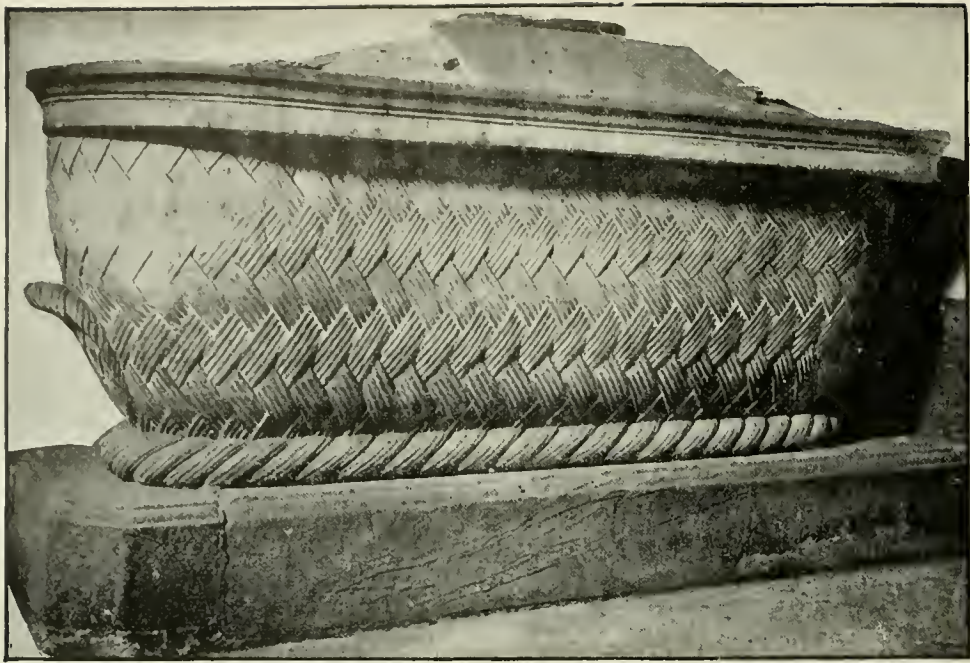


Abb. 45.

III.

DAS FLORENTINISCHE QUATTROCENTOGRABMAL.

A.

Lange genug hatte die Baukunst warten müssen, «die Renaissance gewissermassen vor der Türe gestanden» bis es auch ihr vergönnt war, ein klassisches nationales Gepräge zu erhalten. Rascher und radikaler als auf allen übrigen Gebieten der Kunst vollzog sich hier der Sieg des neuen Geistes. Die Pazzikapelle ist das erste Glaubensbekenntnis der eben anbrechenden Epoche auf architektonischem Gebiete. Die Poesie der Baukunst wird nun vom Zweck geboren. Eine selbstherrliche Künstlerhand beginnt frei mit dem Raume zu schalten, dessen rhythmische Gestaltung zum künstlerischen Prinzip erhoben wird.¹ Der Inhalt der Baukunst ist wieder die Bildung des Raumes geworden; dieser mit seinem Horizontale und Vertikale, Stütze und Last zugleich in sich schliessenden und versöhnenden Gewölbe, ist ja «ein abgeschlossenes Unendliches, dem Menschen analoger als der Sternenhimmel, dieser reisst uns aus uns selbst hinaus, jener drängt uns auf die gelindeste Weise in uns selbst zurück». (Goethe.) Dies «abgeschlossene Unendliche» entsprach dem Fühlen der Zeit. Das lachende Blau des Südens duldet ohnedies keine weihevollen, in Sehnsucht sich ver-

¹ Der Kirchenbau hatte als erster die Raumgestaltung in den Gotteshäusern der Bettelorden zum künstlerischen Prinzip erhoben. Die gotischen Formen sind jedoch einer konsequenten Durchführung dieses Strebens hindernd im Wege gestanden. Das Verdienst hierauf zuerst aufmerksam gemacht zu haben gebührt Prof. Thode in dem schon zitierten Buche Franz von Assisi und die Kunst der Renaissance, Seite 310 ff.

zehrende Mystik. Eine daseinsfreundige Heiterkeit zeichnet Italiens Bewohner im allgemeinen, das Quattrocento aber im besonderen aus. Ein harmonischer Ausgleich zwischen weltfroher Sinneslust und geistiger Erhabenheit war die allen Künsten dieser Zeit gemeinsam zugrundeliegende Aufgabe. Mag diese Harmonie namentlich auf literarischem Gebiete mangels einer geistigen Tiefe auch eine oberflächliche sein, ein unendliches Glücksgefühl wusste sie doch zu erzeugen, das eben das Fehlen einer dämonisch überschwänglichen Leidenschaft und eines faustischen Grübelns erst möglich machte. Die holde Märchenlust, die schelmische Grazie, die diesem Gefühl entsprangen, verbanden sich überall mit kecker auf der breiten Strasse des Lebens erwachsenen Daseinsfreude, die auch in der Kunst sich widerspiegelte. Die festlich-tüppige Pracht, die sie hier erzeugte, vermählte sich nur in Florenz und zwar hier auf allen Gebieten der bildenden Kunst mit dem zügelnden Ernst des Gedankens.

Die Logik des Romanen gewann in dieser Stadt für die Kunst eine besondere Bedeutung. Auf die Malerei konnte ein konstruierender Geist erkältend wirken, für die Baukunst aber ist logische Konsequenz, der einzige fruchtbare Nährboden, auf dem auch hier die neue Architektur entstand.

«Die Tochter Roms», der schon Giovanni Villani im 13. Jahrhundert die Blüte und grosse Dinge prophezeite, entfaltete nun das geistige Erbe, und die Antike beginnt in neuer Gestalt voll jugendlichen Liebreizes und unendlicher Lebenslust auf florentinischem Boden sich zu erheben. Der sonnige Glanz dieser neuen Formwelt überflutete gar bald ganz Italien und ihrer übersprudelnden Kraft beugte sich allorts willig die Kunst. In mächtigem Ansturm sucht sich diese neue ihrer Grösse und Kraft vollbewusste Zeit in gewaltigen Monumenten zu betätigen, aber nur wenig hat ein tragisches Geschick in einer dem Sinne ihrer Schöpfer entsprechenden allseitigen Vollendung und ungetrübler Schönheit der Nachwelt erhalten. Die majestätischen Linien der Kuppel Brunellescos kommen nur von aussen und auch hier nicht in ganzer Reinheit zur Geltung, von der geplanten Gestalt des Pittipalastes hat man nur ungewisse Vorstellungen, die Pazzikapelle ist unvollendet geblieben und Santo Spirito von späteren Meistern verstümmelt worden. Dem finsternen Ernste des traditionellen, Festungs-ähnlichen Wohnhauses vermochte die Zeit die heitere Anmut ihres Wesens nur langsam aufzuzwingen und in dem Sakralbau beherrscht die bauliche Idee, die den mächtig entflammten, nationalen Ehrgeiz in räumlich grandiosen Monumenten zu befriedigen hatte, fast ausschliesslich der konstruktive Gedanke.

Die Grabdenkmäler hingegen von einer Hand vollendet, vermögen zugleich mit ihrer eigenen, auch eine allgemeine, architektonische Entwicklung und damit den allmählichen Wechsel im künstlerischen Empfinden auf baulichem Gebiete deutlich vor Augen zu führen. Losgelöst von dem fesselnden Zwange der statischen Gesetze und des realen Zweckes schaltet hier frei die Phantasie. Aber nur der Florentiner vermochte in weiser Mässigung seiner selbst durch ein geistreiches Widerspiel scheinbar wirksamer, organisch sich ablösender Kräfte dem Produkte der Phantasie einen natürlichen Wohlklang der Form zu verleihen. Vielleicht fordert kein anderes Erzeugnis der florentinischen Kunst so sehr auf, sich der seltenen Mischung jener Völker, die auf florentinischem Boden stattgefunden hat, zu erinnern: des Germanen und des Griechen! Zu der Phantasie und Tiefe des

Gefühles des einen gesellt sich hier die Disziplin und der Formensinn des anderen. An keinem zweiten Ort Italiens hat das Grabmal hinsichtlich seiner Form sich mit derselben logischen Konsequenz entwickelt, nirgends haben sich die Grössten der heimischen Künstlerwelt mit ähnlichem Eifer der Lösung dieser Aufgabe unterzogen und nirgends sind glänzendere Produkte auf diesem Gebiete entstanden. Der antike Formenschatz ist hier am gründlichsten gehoben worden! Die antike Ornamentik von verjüngendem Leben beseelt, feiert hier aufs neue Triumphe und die Gesimse und Bauglieder Augusteischer Kaiserzeit werden von einem kongenialen Geiste zu einem neuen Ganzen voll anmutiger Grazie gefügt.

Ausser den rein äusserlichen Momenten einer neu einsetzenden Blüte der Monumentalkunst, fand die allmählich sich steigernde Pracht des Grabmals vor allem auch in der allgemeinen Kulturentwicklung,¹ in der Stellung des einzelnen zu Staat und Kirche ihre tiefere Begründung.

Gemeinhin pflegt man die Ruhmsucht der Zeit für den sich entfaltenden Grabmalstil verantwortlich zu machen. Es wäre auch töricht, den Einfluss, den dies für die Zeit charakteristische Streben auf die Gestaltung und Blüte des Grabmals ausgeübt hat, leugnen zu wollen; es fragt sich nur, ob dieser Faktor dieselbe Bedeutung für die Entwicklung des Grabmals in Florenz gehabt hat als anderwärts.

Seitdem durch Dante² und Petrarca der Mensch sich selbst wiedergefunden hatte, steigerte sich sein Selbstbewusstsein in der Erkenntnis seiner geistigen und körperlichen Kraft, steigerte sich aber auch zugleich die Trauer um den kurzen Genuss dieser schönen Welt, die ihm für sich und sein Glück geschaffen schien und in deren Mittelpunkt er als die Krone aller Schöpfung zu stehen glaubte. Eine solche Welt konnte sich nicht mit den Freuden des Jenseits trösten. Dieses nimmt daher häufig eine Gestalt an, die weit mehr dem finstern Hades der Griechen gleicht, aus dem die Seelen der Abgeschiedenen nach der Heiterkeit des weltlichen Daseins sich zurücksehnen, als dem Gefilde der Seligen, in denen verzückte Engelsgestalten ein wunschloses Dasein führen. Schon bei Dante begegnen dem Leser die ersten Anklänge an die griechisch religiösen Anschauungen. Im 16. Gesang des Inferno rufen die Seelen der drei Florentiner dem Dichter zu:

. . . Però se campi d' esti luoghi bui,
E torni a riveder le belle stelle,
Quando ti gioverà dicere: lo fui;
Fa che di noi alla gente favelle.

¹ Im nachfolgenden sind nur diejenigen Kulturfaktoren betont, die für das Grabmal von Bedeutung gewesen sind; es sei gleich hier bemerkt, dass die angeführten Tatsachen nicht alle durchgehende Eigentümlichkeiten der Zeit sind und auch nicht sein können. Der Verfasser ist sich wohlbewusst, dass ein Zeitalter wie das Quattrocento, ebensowenig wie jedes andere, auf eine enge Formel gepresst werden kann. Die ausschliessliche Betrachtung einer bestimmten Art von Kunstwerken vermag eben nur eine bestimmte Seite der Kultur im Bilde vor Augen zu führen.

Der kulturgeschichtliche Teil hat sich vor allem an Burekhardts klassisches Werk angelehnt; die übrige hier in Betracht kommende Literatur ist neuerdings umfassend zusammengestellt worden von Loserth, Geschichte des späteren Mittelalters, II. Teil, das Zeitalter des Humanismus, S. 613 ff.; hier seien nur neben dem obigen noch genannt: Brandi, Die Renaissance in Florenz und Rom, Leipzig 1900; L. Geiger, Renaissance und Humanismus in Italien und Deutschland, Berlin 1882. Voigt, Die Wiederbelebung des klassischen Altertums in Italien und Deutschland, Berlin 1893; Gaspary, Gesch. d. italien. Literatur, Berlin 1885—1888. Müntz, «La Renaissance en Italie et en France à l'époque Charles VIII», Paris 1885; neuerdings Saitchick, Menschen und Kunst der Renaissance, Berlin 1903; über dieses Buch werden wohl berufener Kräfte ein gebührendes Urteil fällen. —

² Dante ist hier nicht als «Bahnbrecher der Renaissance» gedacht, aber das «Innerste in ihm, das Individuum» ist eben «ganz modern und menschlich im besten Sinne des Wortes» siehe Vossler, «Dante und die Renaissance», «Neuere Heidelberger Jahrbücher», XI, 1901, S. 106, neben F. X. Kraus berühmtem Buch sei hier auf seine klassischen in kurzen Darlegungen in seiner Gesch. d. christl. Kunst B. II, Abt. II, S. 13 hingewiesen.

Noch an vielen anderen Stellen klingt die Sehnsucht nach der herrlichen Erde durch! Hier war ja alles süß, glücklich, lieblich. Ja selbst die Religion ist zu einem künstlerischen Genusse geworden. Die Kirche ist «il nido delle delizie» und im Gottesdienst empfindet man statt schauerweckender Andacht «eine wunderbare Süßigkeit». Göttlich wird wieder das Schöne!

Eine solche Welt konnte weder einen gnädigen noch einen zürnenden Gott brauchen. Die innere Harmonie bedingt vielmehr von selbst eine leichtfertige Behandlung des Gedankens an das Jenseits. In der jugendlichen Geisteskraft weltfreudiger Renaissanceelust «da verblasst denn auch das Bedürfnis nach Erlösung während zugleich vor dem Ehrgeiz und den Anstrengungen des Tages der Gedanke an das Jenseits verschwindet oder eine poetische Gestalt annimmt, statt der dogmatischen. Das Ideal historischer Grösse und des Ruhmes stellt das Ideal des christlichen Lebens in den Schatten» (Burckhardt).

Am stärksten äusserte sich der religiöse Zweifel in Florenz, wo seit dem elften Jahrhundert sich eine Menge Sekten gebildet hatten. Hier wurde man auch gewahr, dass manche der christlichen Ideen von Ewigkeit und Unendlichkeit schon bei den Alten zu finden seien. Die Vorliebe für die antike Literatur brachte es mit sich, dass der christliche Himmel sich mit antiken Gottheiten zu bevölkern begann. Schon Dante besingt den ehemaligen Beschützer von Florenz, Mars, der um den Verlust der Stadt klagt, die ihm St. Johannes geraubt hat und Leonardo Pulci lässt Cosimo Medici im Himmel von Cicero empfangen werden.¹

Die Ruhmsucht, teilweise auch durch die Lektüre antiker Schriften genährt, hat vor allem ihre Ursache in der mächtigen Erhebung des Individuums, dessen Leben und Auftreten «zum freien selbstbewussten Kunstwerk» wird. Das Abstreifen der Standesvorurteile war der wichtigste Faktor für die volle Entfaltung der Freiheit des einzelnen. Nicht überall in Italien hat sich dies in gleicher Weise vollzogen. Denn im Norden löste den herrschenden Adel zumeist die Tyrannis bürgerlicher Emporkömmlinge oder gewalttätiger Condottieri ab, während in Neapel die regierende Dynastie ohnedies am Ruder blieb. Nur in Florenz konnte der Dünkel der Standesvorrechte voll und ganz beseitigt werden.

«Schon Filippo Villani behandelt Florenz wie eine begabte Familie, wo man Sprösslinge eruiert, an welchen der Geist des Hauses besonders kräftig ausgesprochen ist» (Burckhardt). Abgesehen von der bereits im Trecento hervorgehobenen Abneigung des Florentiners gegen eine übermässige Prachtentfaltung im Grabmal ist in dem nivellierenden Einfluss der florentinischen Staatsverfassung der tiefere Grund zu suchen, weshalb man in Florenz auf dem Gebiete des Grabmals nichts von der Ruhmsucht gewahren kann, die um diese Zeit sich zu etwas «wirklich dämonischen» steigert, indem man «in dem brennenden Verlangen nach historischer Grösse sogar zu auffälligem und schrecklichem schritt. «Wohl waren Ruhm und Tugend auch in Florenz gleichbedeutende Begriffe, aber hier ist das Streben nach «gloria» weit weniger das Produkt von Hochmut und Eitelkeit als anderwärts. Die Söhne von Florenz hatten es nicht nötig in prunkenden Grabmälern wie die Könige Neapels, sich mit Gewalt dem Gedächtnisse der Nachwelt aufzudrängen oder wie die

¹ Siehe Burckhardt, Kultur d. Renaiss. II, S. 281.

Tyrannen des Nordens durch grossartige Ahnengräber ihre Herrschaft zu legitimieren. Die Grössen der Arnostadt haben aus eigener geistiger Kraft sich ein unsterbliches Denkmal errichtet! Wo sind die monumentalen Gräber der florentinischen Helden auf dem Gebiete der Kunst und der Literatur! Cosimo Medici verbat sich jedes pomphafte Leichenbegängnis und wählte, als er am 2. August 1464 starb, eine einfache nur durch eine Tafel am Boden der Kirche kenntliche Gruff vor dem Hochaltar von San Lorenzo. Cosimos Eltern sind in einem einfachen Sarkophag unter dem Sakristeisch derselben Kirche bestattet. Martelli liess sich in einem Sarkophag bestatten, der in Marmor einen aus Weiden zusammengeflochtenen Korb, an dem sogar die Henkel zum Tragen nicht vergessen wurden, imitiert (Abb. 45). Aber auf dem marmornen Deckel liess er von Donatello die Wappen seiner Familie — einen aufrechtstehenden Greifen — in kleinen bescheidenen ehernen Reliefs anfertigen und diese gehören in der Feinheit ihrer Ziselierung und der Schönheit ihrer Form zum besten, was die florentinische Kunst auf diesem Gebiete geschaffen hat. Vielleicht gibt es kein zweites charakteristisches Beispiel für die florentinische Denkweise als dies Monument. Selbst das herrlichste Grabmal der Frührenaissance, das Monument des Marzupini, ist trotz seiner einzigartigen Schönheit doch unendlich einfach gegen die monumentalen Gräber im Norden wie im Süden; es verhält sich zu dem Grabmonument des Königs Ladislaus in San Giovanni e Carbonara zu Neapel etwa wie ein Haydn'sches Violinsolo zu einem Promenadepotpurri! Zudem kam Marzupini ganz gegen seinen Willen zu diesem herrlichen Monument. Coluccio Salutati, der durch eines der prächtigsten Leichenbegängnisse geehrt wurde, die Florenz je gesehen, hat kein Monumentalgrabmal aufzuweisen. Lionardo Bruni spottete über Aragazzi, der sich schon zu Lebzeiten um die Errichtung seines Grabmals bemühte.

Was sollte man in Florenz am Grabmal auch verherrlichen, welche Ideen zum Ausdruck kommen lassen? Die Staatsverfassung war ja republikanisch und so konnte weder ein monarchischer Gedanke wie in Neapel noch die souveräne Machtvollkommenheit wie in den norditalienischen Städten zur Darstellung gelangen. Der Ruhmeskultus wurzelte in der Stadt Macchiavellis allein in dem selbstherrlichen Individuum. Daher gibt es kaum ein zweites Produkt der Frührenaissancekunst, in dem sich der einzelne so losgelöst von aller Gemeinschaft, in einer antiken Reinheit als ein «geistiges Individuum» offenbart, wie in dem florentinischen Grabmal. Hier werden keine Taten verherrlicht, nicht auf eine äussere oder innere Welt hingewiesen. Selbst die religiösen Darstellungen, wo immer sie ein wenig über das bescheidene ihnen eingeräumte Plätzchen hinaus sich dehnen, erhalten dem Toten gegenüber nur eine sekundäre Bedeutung. Die Scheidewand zwischen Himmel und Erde fällt am Grabmal zuerst, der einzelne und die göttliche Unendlichkeit werden eins! Ein einziger Gedanke beherrscht das Grabmal, die Apotheose des Menschen, die Vergöttlichung der von aller Gemeinschaft befreiten geistigen Persönlichkeit. Hierin liegt der Kern und die Bedeutung des florentinischen Grabmals und nirgends, wo immer man auf italienischem Boden an diese Monumente sich anlehnte, hat man verstanden, die dem Ganzen zugrunde liegende geistige Idee in ihrer Reinheit mit aufzunehmen!

In zwei Werken ist es der Renaissance auf florentinischem Boden gelungen

dem Gedanken der Apotheose einen wirklich klassischen Ausdruck zu verleihen. Im Marzuppinigrabmal und den Mediceermonumenten. In dem einen die hinreissende, glückstrahlende Harmonie, in dem andern die ganze furchtbare Tragik des menschlichen Seins ohne irgend welche versöhnenden Gedanken des Christentums. Der Mensch in seiner Herrlichkeit als geistiges Individuum steht in beiden im Mittelpunkt des Ganzen, im Marzuppinigrabmal noch im engen Rahmen eines üppigen Lebens der Natur, dort allein, von aller Gemeinschaft gelöst, in göttlicher Grösse und nun sich selbst ein quälendes Rätsel! —

Neben der neu einsetzenden Blüte der Architektur in der Ornamentik, dem Wachstum der individuellen Selbstherrlichkeit und dem Zurücktreten der mittelalterlichen-transzendentalen Ideen war noch ein viertes auf die Gestaltung des Grabmals von Einfluss gewesen.

Mit der Entwicklung des Individuums hing die Verfeinerung des Lebens und die Herausbildung einer höheren Form der Geselligkeit zusammen, die selbst eine Art Kunstwerk wurde und in dem «Corteggiano» schliesslich einen klassischen literarischen Ausdruck erhielt. Die Vorliebe für gesteigerten festlichen Glanz, die dies neue gesellschaftliche Leben nach sich zog, hat auch auf die kirchlichen Feste vor allem aber auf die Leichenfeiern, wo es doch galt Ruhm und Ansehen des Verstorbenen den Zeitgenossen noch einmal vor Augen zu führen, einen bedeutungsvollen Einfluss ausgeübt. Der Katafalk bzw. die Leichenbahre wurde zum Kunstwerk, das von den bedeutendsten Meistern entworfen wurde. Die Kirche prangte in verschwenderischem festlichen Schmuck und alles war aufs reichste mit Kränzen behangen; «die dekorierende Architektur, welche den Festen zu Hilfe kam, verdient ein eigenes Blatt in der Kunstgeschichte, obgleich sie uns nur noch als ein Phantasiebild gegenübersteht, das wir aus Beschreibungen zusammenlesen müssen». (Burckhardt.) Die kirchlichen Mysterien werden zum Schauspiel, denen Pantomime und Ballet folgte, die Prozession und die Leichenfeier zu einem Prachtaufzug. Der Florentiner zumal war als Festkünstler, «festaiolo», im ganzen Lande gesucht. Die «Trionfi» von San Giovanni waren seit altersher bekannt und der florentiner Karneval übertraf den römischen.¹

Von Brunellesco wird uns auf diesem Gebiete schon eine reiche Tätigkeit berichtet und auch Lionardos Holzmodell für die Reiterstatue Francesco Sforzas diente zum Schmuck der von ihm entworfenen Festdekoration. Genaue Beschreibungen dieser festlichen Pracht, wenigstens so weit das rein Künstlerische in Betracht kommt, fehlen jedoch und man kann sich demnach nur eine allgemeine Vorstellung von derselben machen.

Was die Leichenfeier selbst betrifft, so ist es bezeichnend, dass der Priester auf die Zeremonie selbst beschränkt bleibt und ganz in den Hintergrund tritt. Die Hauptaufgabe fällt neben dem dekorierenden Künstler dem Humanisten zu, der die Leichenrede zumeist sogar im weltlichen Gewande hielt.

Eine prachtvolle Leichenfeier, bei der unter Beteiligung der ganzen Stadt der Tote noch nachträglich zum Dichter gekrönt wurde, ist uns schon von Coluccio Salutati überliefert.²

¹ Hierüber J. A. Seymonds Florentine Carnival Song, Cornhill Magazine, London 1877.

² Aus dem Chronicon des Lucas de Scarparia Monachus Vallumbrosanus in Chronico quod ab anno MCCCLXXXV ad annum MCCCCVII produxit, abgedruckt bei S. C. P. Salutati epistolae ed. Bigacci Florenz 1741, S. XIV, etwas verändert in der Mehus'schen Ausgabe. Florenz 1741. S. LXXXVI; ein Hinweis auf diese Stelle ist auch bei Voigt gegeben.

Era costui ancora ammaestratissimo di scienza poetica e dopo la sua morte si trovarono di Lui piu libri da lui fatti di quella scienza. Di che le fiorentini conoscendolo per merito della sua virtu impetrarono dallo Imperatore piu anni dinanzi ed obbonlo di potere coronare in poeta d'alloro, e costui fu desso, perochè quando elli fu morto, e fu nella bara, li Signori Priori, ed Gonfaloniere della Giustizia gli donarono una grillanda d'alloro di che tutto il popolo ne fu lieto, e contento e tutti li cittadini lo darono questo dicendo, ch'egli meritava. Poi comandarono i Signori a tutti i cittadini, che da quella ora innanzi il chia massono Messer Coluccio Poeta, e tutti cittadini l'ubbi dirono. Poi li Padri li fecero grande ornamento alla bara. E poi di molta cera alla chiesa

Dann weiter an anderer Stelle:¹

. . . . fu coronato Poeta per le liberazione de'signori, e collegi per mano di Ser Viviano di Rinieri Viviano notario delle Riformagioni con grandissimo onore fu sepolto in Santa reparata. —

Seit dem Trecento hat es natürlich nicht an Versuchen gefehlt, die Pracht bei Leichenbegängnissen einzuschränken. Der Wortlaut einer solchen staatlichen Verordnung aus dem 15. Jahrhundert ist in dem Anhang des Buches abgedruckt.

Jedenfalls ist in Florenz, die bei solchen Gelegenheiten entfaltete Pracht durchaus von feinem künstlerischen Geiste beseelt und als solche wesentlich von dem protzigen Prunk nordischer Festdekorationen verschieden gewesen.

Um die unendliche Lust der Zeit an architektonischer Pracht und originellen Besonderheiten würdigen zu lernen, bedarf es nur eines Blickes auf die Fresken Benozzo Gozzolis am Campo Santo zu Pisa. Da steht neben dem trutzigen Ernst des florentiner Stadthauses ein graziöses spitzes Minarett, neben dem römischen Palast eine hohe Pyramide, hinter deren wuchtigen Massen ein gotisches Türmchen gen Himmel strebt. Erst bei Botticelli und dann vor allem bei Filippino Lippi, hier allerdings in einer barocken Form, beginnen sich die Einwirkungen dieser Augenblicksdekorationen in den Hintergründen der Malereien geltend zu machen. Der Florentiner besass eben ein viel zu feines künstlerisches Taktgefühl, als dass er einer phantastischen üppigen Pracht, wie dies bei lombardischen vor allem ferraresischen Künstlern geschah, in die wohldurchdachten Schöpfungen seines künstlerischen Geistes Eingang gewährte. Trotz alledem hat diese vergängliche Pracht für die dekorative Architektur und somit auch für das Grabmal eine besondere Bedeutung gehabt. Die Frucht- und Laubgewinde werden zu Marmorkränzen, die als dauernder Schmuck Altar und Grabmal umziehen; aber man sehe nur in wie feinsinniger Weise sie als ein architektonisches Glied dem Ganzen dienen. Vielleicht ist das grossartigste Beispiel der Uebertragung jener festlichen Dekoration in Erz und Marmor und damit wohl das wichtigste und grundlegendste Denkmal für die dekorative Architektur und das monumentale Grabmal der Hochaltar des Santo zu Padua gewesen. Leider ist man nur auf Vermutungen angewiesen, wie dies bedeutsame Werk gestaltet war.²

¹ ed. Bigacci, S. XXI, aus dem Catalogus der florentiner Familienbibliothek Magliabecchiana; über weitere Leichenbegängnisse siehe Anhang.

² Die Rekonstruktion von F. Cordenons ist sehr glaubwürdig. Fed. Cordenons l'altare di Donatello al Santo Padua 1895; unter einem überhöhten Mittelbau mit Anklängen an den römischen Triumphbogen thront die Madonna unter den horizontalabgedeckten, von Säulen getragenen offenen Seitenteilen stehen die übrigen Heiligen. Neuerdings abgeb. bei Schubring, Urbano da Cortona, Strassburg 1903, S. 63.

Auch gerade das wichtigste Grabmonument des Uebergangs ist untergegangen und so ist, da Zeichnungen für dieses wie für die oben besprochenen Dekorationen fehlen, der allmählich sich vollziehende Wandel im Geschmack und der Form nur schwer zu verfolgen. — Zweifellos ist der Schöpfer der dekorativen Architektur der Frührenaissance Donatello gewesen. Er hat begonnen, was sein Schüler Desiderio vollendete, und an seinen Grabmälern muss versucht werden, den Uebergang vom alten zum neuen klar zu machen, zuvor gilt es noch festzustellen, wie weit die neue Geistes- und Kunstrichtung, deren Elemente ja längst vorhanden gewesen sind, denen aber nur die ihrem Wesen adäquate Ausdrucksform bisher gemangelt hat, sich im Grabmal geltend gemacht hat. Im einzelnen muss dies bei der Behandlung der Monumente selbst dargetan werden. Hier muss es nur kurz auf das allen gemeinsame Neue vorbereitend hingewiesen werden:

1. Die Architektur wird auch im Grabmal Raumkunst und die im Trecento bereits vorgebildete Nische in konsequenter harmonischer Weise durchgebildet.

2. Die Heiligengestalten, die schon im Trecento stark in den Hintergrund getreten, fallen im Quattrocento vielfach ganz fort oder haben zumeist nur eine ornamentale Bedeutung. Hatte man noch im Trecento einen richtenden Christus an die Rückwand gemalt, so verschwinden die Schrecken des Jenseits ganz am Grabmal; an Stelle von Trauer, Angst und Schmerz tritt ein freudiger Festesglanz.

3. Der Sarkophag befreit sich, genau wie das Einzelwesen, das im Mittelalter als Glied einer strengorganisierten Einheit erschien und sich im Bewusstwerden seiner selbst aus diesem beengenden und hemmenden Zusammenhang löst, von seiner strengen architektonischen Gebundenheit.

4. Der Tote, Bahre und Sarkophag treten aus dem Ganzen als selbständige Glieder hervor, denen gegenüber der übrige Teil des Grabmals nur eine dienende, sekundäre Bedeutung hat. Der Naturalismus der Zeit hat auch auf das Grabmal seinen Einfluss ausgeübt. Schon die besondere Betonung der Totenbahre würde hiefür ein Zeugnis ablegen. Wohl huldigte auch das Trecento im Grabmal einem seltsamen Naturalismus, indem es das Bett für seine Komposition verwandte; dem Quattrocento aber gebührt das Verdienst diesem Motiv eine ästhetische und sinn-gemässe Form gegeben zu haben.

5. Im Trecento sah man den Toten von Engeln gen Himmel getragen und dort demütig von Engeln umgeben vor der Gottheit knieen. Wo im Quattrocento der Tote und die Gottheit noch in eine direkte Beziehung gebracht werden, ändert sich das Verhältnis beider: das Reich Gottes kommt im Quattrocento auf die Erde. Der Verstorbene auf herrlicher Bahre liegend an Stelle des Gebetbuches die Werke seiner Weisheit in der Hand erscheint als Heroe, zu dem die Gottheit selbst hernieder kommt, ihm den Weg in die olympischen Gefilde zu weisen.

Die Apotheose der Antike und der transzendente Gedanke des Christentums gehen in dem Grabdenkmal des Quattrocento eine eigenartige Verbindung ein, die eine Modifikation beider für einen harmonischen Ausdruck bedingt. In

der Literatur bringt diese Vermengung «der Gegenwart mit der Antike auf kirchlichem Gebiete» Wunderlichkeiten, ja Absurditäten hervor, im Grabmal allein gelingt es einem ursprünglichen Schöpfergeist, die an sich konträren Elemente zu einer bestrickenden Harmonie zu vereinen. Ein volkstümlicher Realitätsgeist hat dabei Pose und Pathos zu verhindern gewusst. Der formale Bruch mit dem Trecento, die kompositionellen Modifikationen vollziehen sich nur allmählich. Die Verherrlichung des Toten nimmt in einer sich gleichfalls langsam steigernden Weise bis zum Cinquecento zu. Erst in der Hochrenaissance wird die Heroisierung des Toten zur vollendeten Tatsache. Hier ist es Michelangelo, der den Gestalten seiner Mediceergrabmälern den Odem seines Genius und damit eine göttliche Weihe zu verleihen verstanden hat. —



Abb. 46.

IV.

DIE GRABMONUMENTE DES ÜBERGANGES UND DIE ENTSTEHUNG DER
FLORENTINER GRABMALSTYPEN DES QUATTROCENTO.

A. Das Grabmal Johann XXIII. (Taf. II).

In Donatellos künstlerischer Persönlichkeit hat sich der Kampf des Alten mit dem Neuen vollzogen. Der Sieg des neuen Geistes ist auch in seinen Werken nur allmählich zutage getreten. Mittelalter und Renaissance haben ja zugleich an seiner Wiege gestanden und nirgends lässt sich dies deutlicher verfolgen als an seinem Cosciagrabmal im Baptisterium San Giovanni zu Florenz.

«Die Geschichte Johann des XXIII. ist eines der merkwürdigsten Beispiele von der tragischen Macht der Verhältnisse, welche den Willen des einzelnen durch Selbstverschuldung umstricken, so dass er sich in selbst gesponnenen Netzen rettungslos verfängt.» . . . «Baltasar Coscia stammt aus einem edlen Hause Neapels. In seiner Jugend soll er mit seinen Brüdern das einträgliche Geschäft eines Meerpiraten getrieben haben. Er war nach Bologna auf die Universität gegangen, wo er sich einem ausschweifenden Leben ergab. Bonifacius IX. hatte ihn dort zum Archidiakonus gemacht und hierauf als seinen Kämmerer nach Rom gezogen. In der Kurie, wo das Glück in ungeheuerlicher Gestalt, emportauchte, hatte er dies Amt benutzt, um mit Indulgenzen und anderm Wucher reich zu werden. Er war Kardinal von St. Eustachio geworden und endlich als Legat nach Bologna zurückgekehrt, wo er vor keiner Frechheit, keiner Schandtat, selbst nicht dem Morde zurückbebt, um sich die Herrschaft der Romagna zu erhalten. Seine Zeitgenossen nannten ihn mit Uebereinstimmung einen in allen weltlichen Dingen ebenso grossen Mann als er in geistlichen unwissend und unbrauchbar war. Es fehlte nicht an Stimmen der Entrüstung über die Wahl eines solchen durch kein einziges Verdienst, aber durch viele Frevel bekannt gewordenen Menschen zum Papst, dessen sündenvolle Vergangenheit, ja selbst der Verdacht, der Mörder zweier Päpste gewesen zu sein, die heilige Würde schändete, die man ihm verliehen hatte.»¹

¹ Siehe Gregorovius, Geschichte der Stadt Rom. Stuttgart 1867, B. VI, S. 653 und S. 600. — Aus neuester Zeit ist zu nennen Pastor «Geschichte der Päpste im Zeitalter der Renaissance bis zur Wahl Pius II», S. 191 ff ist die

Er starb in Florenz. In seinem Testamente wünschte er auch hier begraben zu werden und ernannte zugleich eine Kommission florentiner Bürger, die für die Errichtung des Grabmals Sorge tragen sollten.¹ Schon Gregorovius vermutet, dass für die Errichtung des Grabmals Cosimo Medici, dessen Vater der Erbe grosser Reichthümer Coscias war, sich aus Dankbarkeit verwandt hatte oder dies gar selbst erbauen liess.² Man kann begreifen wie unangenehm den Behörden und den Kirchenverwaltungen von Florenz die Errichtung eines Monuments für den Expapst in einer ihrer Kirchen gewesen sein musste. Der Platz, der dem Grabmal angewiesen wurde, erzählt zur Genüge davon. Nicht in Santa Croce oder Santa Maria Novella, sondern eingezwängt zwischen zwei mächtigen Säulen, in einer Kirche, die längst nicht mehr zur Begräbnisstätte diente, hat es seinen Platz gefunden. Es ist bezeichnend, dass das Cosciamonument das einzige Grabmal in San Giovanni geblieben ist. Es scheint, dass man durch die Wahl dieses Platzes jeder monumentaleren Ausgestaltung des Grabmals von vornherein vorbeugen wollte; denn man braucht sich nur vergegenwärtigen, was irgend einer der Grabmalkünstler des Trecento in diesem Raum mit den traditionellen Formen hätte machen können. Die Kirchenbehörde wusste anscheinend recht wohl, was sie tat, als sie diesen Platz für das Denkmal aussuchte. Freilich sie konnte ja nicht ahnen, dass Cosimo Medici durch die Wahl Donatellos ihr einen Strich durch die Rechnung machen würde.

Der Tod dieses Kindes also war schon beschlossen, bevor es das Dasein erblickte. Man wollte kein bedeutendes Denkmal für diesen Namen und nun sollte gerade dies die bahnbrechendste Erscheinung auf dem Gebiete des Grabmals werden und mit Staunen sah man das ungewollte Neue. Vielleicht war es ein Gefühl der Scham über die eigene all zu grosse Aengstlichkeit, die den Rat von Florenz veranlasste, auf das Verlangen des Papstes in der Inschrift, die Worte *quoniam papae corpus* zu entfernen, in freiheitlichem Stolze selbstbewusst zu erwidern: «*quod scripsi, scripsi!*»!

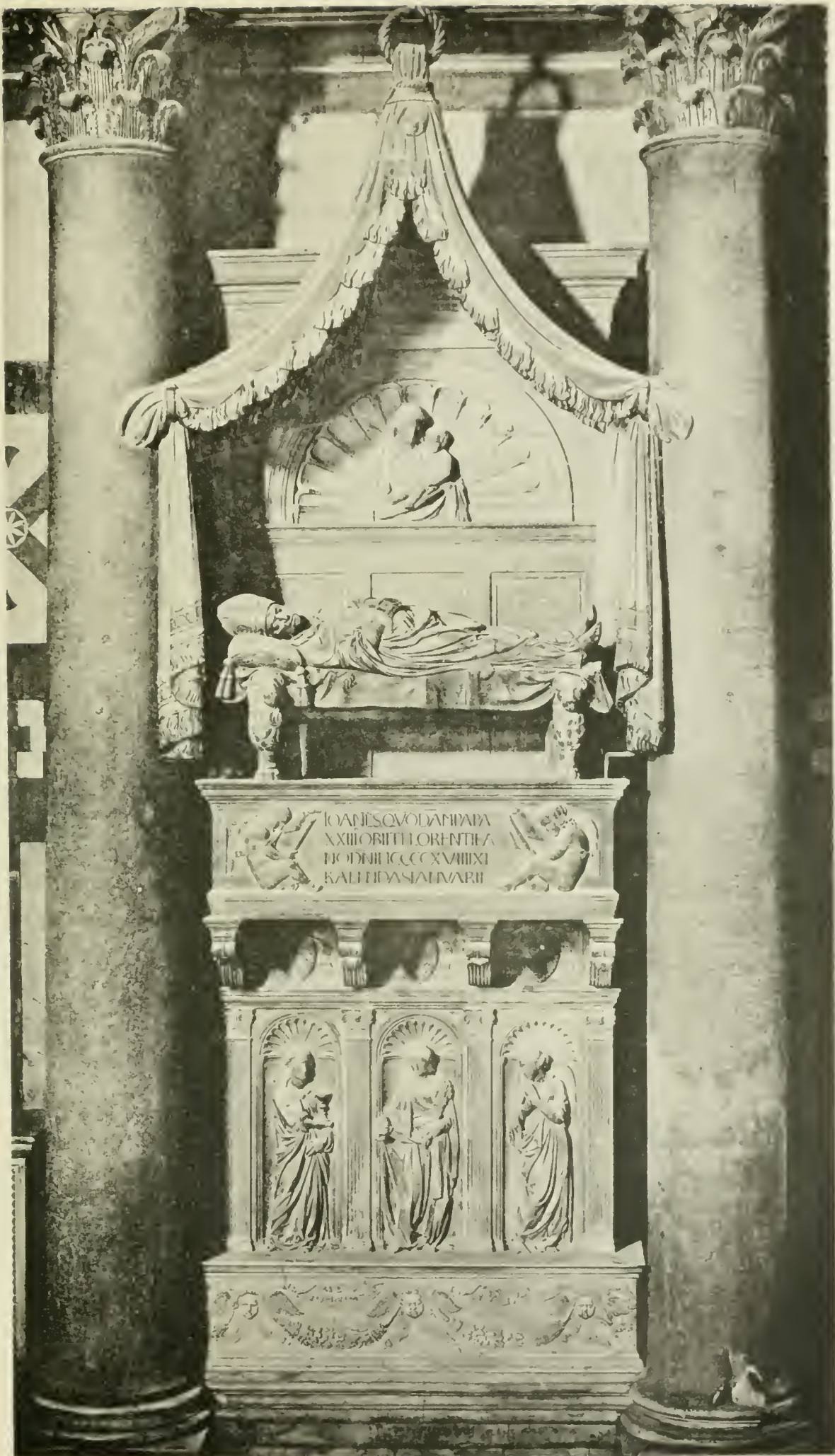
So steht denn das Grabmal noch heute in dem weihevollen Halbdunkel des Baptisteriums, selbst eine Geschichte, sieht noch die eines Jahrtausends auf sein bescheidenes Plätzchen herab. Dieselbe Säule die vielleicht einst in den geheiligten Räumen des Mars eine andere Zeit und ein anderes Geschlecht gesehen hat, lehnt

Geschichte Johann XXIII. gegeben; die Literatur über ihn hat Pastor S. 192, Anmerk. 2 und S. 19, Anmerk. 2 zusammengestellt. Der letzte Teil seiner Geschichte sei hier kurz zusammenfasst:

Nach dem Tode Alexanders V. bestieg er, unterstützt von dem mit ihm gemeinsam nach dem Besitz Neapels strebenden Ludwig von Anjou den päpstlichen Thron, den er mit Benedikt XIII. und Gregor XII., den Gegenpäpsten, zu teilen hatte. Von den römischen Kardinälen zu Bologna, wo Alexander V. starb, gewählt und am 25. Mai in San Petronio gekrönt, zog er in Rom ein. Die grossartig unternommene Operation gegen Ladislaus von Neapel misslang, Ludwig von Anjou begab sich nach Frankreich zurück, Martin musste im Juni 1413 vor dem vorrückenden Ladislaus nach Florenz fliehen, von wo er den Kaiser Sigismund, dessen Wahl er seinerzeit unterstützt hatte, um Hilfe anging. Dieser forderte ein Konzil auf deutschem Boden, auf das schliesslich Johann nur widerwillig einging. Man einigte sich über Konstanz. Als Johann 1414 dort ankam und sah, dass für ihn dort nichts zu hoffen sei, versuchte er unter dem Schutze Friedrichs von Tirol zu fliehen; in Radolfszell gefangen, übergab ihn der König seinem Todfeinde Kurfürst Ludwig III. von der Pfalz, der ihn in Mannheim und dann in Heidelberg in strengem Gewahrsam hielt. Erst 1419 als zwischen Ludwig und Sigismund Feindschaft entstanden war, entliess ihn Ludwig gegen ein Lösegeld von 3800 Gulden. Papst Martin V., der vom Konzil in Konstanz gewählt worden war, liess den gefährlichen Mann nach Florenz kommen. Bei seinem pomphaften Einzug in der Arnostadt warf sich der Expapst in ärmlichem Gewande dem siegreichen Nachfolger zu Füssen, der ihm gnädig den Kardinals-purpur liess, «*doch diese letzte Demütigung stürzte ihn ins Grab.*»

¹ Das Testament ist im Archivio storico italiano II, 1. S. 292 veröffentlicht; die auf das Grabmal bezüglichen Teile sind im Anhang dieses Buches abgedruckt.

² Siehe Gregorovius, B. 6, S. 653, Anmerk. 1 in dem Archivio storico italiano IV, ist S. 437 ein noch erhaltener Brief Johanns XXIII. an Giovanni de' Medici datiert vom 5. Juni 1419 publiziert.



Nach «Denkmäler der Renaissanceskulptur in Toskana».

DONATELLO
GRABMAL DES PAPSTES JOHANN DES XXIII.
FLORENZ, BATTISTERIO.

sich nun in inniger Vereinigung an das Grabmal eines kriegerischen Papstes, das eine Hand erstehen liess, die in begeisterter Sehnsucht über die Jahrhunderte hinweg nach jenen Zeiten der Antike schaute und die ihr wesensverwandt, den ersten Versuch macht, in ihrer Formensprache den adäquaten Ausdruck ihres Fühlens und Wollens zu finden. —

«Joan(n)es quo(n)dam Papa XXIII. obiit florentie an(n)o do(mi)ni MCCCCXVIII XI. Kalendas Januarii» lauten die einfachen Worte, die auf ein Leben voll Grausamkeit, heimtückischen Strebens und ein tragisches Ende zurückweisen, und trauernde Engel halten die Tafel, die diese Inschrift trägt.¹

Den Sarkophag auf Konsolen zu stellen, wäre vielleicht auch einem trecentistischen Künstler als die einzig mögliche Lösung der gegebenen Aufgabe erschienen. Aber mit seiner gotischen Aedicula wie mit der gotischen Form überhaupt, hätte er sich hier nicht mehr zurecht gefunden. An sich war man ja im Trecento nicht ungeschickt in der Ausnutzung gegebener Räumlichkeit; hat man doch schon damals die Grabmäler mit der Umgebung organisch zu verbinden gewusst, wie dies der Sockel an den Bardigrabmälern, dem Baroncelli- und Acciaiuoligrabmal beweist. Aber hier wären die Meister mit ihrer Kunst zu Ende gewesen; denn diese Umgebung verlangte nicht nur nach einer andern Komposition, sondern auch nach einer neuen Form. Beide sind hier das Produkt ihrer Umgebung. In ihnen manifestiert sich der Erfindungsgeist eines Genius, dem die räumliche Gebundenheit nur als ein reizvolles Problem erscheint, das er mit erstaunlicher Sicherheit zu lösen verstanden hat.

Paarweise nahe beieinander stehende Säulen tragen das im Innern der Kirche hinlaufende unterste Gurtgesims in Gestalt eines antiken Gebälkes. Zwischen einem dieser Säulenpaare hat das Grabmal seinen Platz gefunden; durch den Fortsatz der Basen der Säulen verbinden sich diese gemeinsam mit dem über sie hinlaufenden Gebälk zu einem rechteckigen Rahmen, innerhalb welchem sich die Architektur des Grabmals entwickelt: der Sarkophag ist etwas unter die Mitte dieses Rahmens hinaufgerückt. Er ruht auf vier zierlichen, die Wappen Coscias einschliessenden Konsolen, die über einem schüchternen Gesimschen auf vier schmalen Pilastern auflaufen. In flachen Nischen schliessen diese die allegorischen Figuren des Glaubens, der Liebe und Hoffnung²

¹ Die Literatur über das Grabmal ist so zahlreich, dass ich nur die wichtigsten Werke und Aufsätze hier nennen kann; es ist nicht nötig hier mit Literatur über Donatello zu prunken, nachdem dies neuerdings durch das Werk Bigaccis eine billige Weisheit geworden ist.

Für die hier in Betracht kommende Literatur ist zu nennen Semper, Donatello seine Zeit und seine Schule, Wien 1875, in den Quellenschriften zur Kunstgeschichte IX. Schmarsow, Donatello-Festgabe zum 500jährigen Jubiläum Donatellos 1887, Semper, Donatellos Leben und Werke, Innsbruck 1887, S. 115 ff., von Tschudi, Donatello e la critica moderna 1887. Dann folgen die beiden grundlegendsten Aufsätze von Heinrich von Geymüller im Jahrb. d. königl. preuss. Kunsts. B. 15, 1894, und W. Bode, veranlasst durch die Studie Wolffs «Michelozzo», Strassburg 1900, im Jahrb. d. k. pr. Kunsts., B. 22, S. 25 ff., einer Wolff verwandten Auffassung huldigt Stegmann in der «Architektur Toscanas (S. d. S. Giorgio) S. 3 und Marcel Reymond, «la sculpture florentine, Première moitié du XV siècle Florenz 1898, S. 126 und Pastor, Donatello, eine evolutionistische Untersuchung auf kunsthistorischem Gebiete, Giessen 1892. Zuletzt nochmals Bode in «Florentiner Bildhauer der Renaissance», Berlin 1902, S. 59 ff.

Im Widerspruch mit Sempers Besprechung im Repert. f. K. W. 9 1886, S. 488 muss ich mich zu der Auffassung Calvuccis in seiner Monographie Vita ed. opere del Donatello Hoepli 1886 bekennen, wonach Donatello in seinem Cosciagrabmal wie auch in den andern mehr oder minder beeinflussten beiden Grabdenkmälern den Typus derselben für das 15. Jahrhundert bestimmt hat, was ich im folgenden zu erläutern habe. Ausser den auf Seite 93 in Anmerk. 1 u. 4 angegebenen literarischen Nachrichten über die Urheberschaft des Grabmals sind im Anhang noch, die hierher gehörigen Dokumente, die Fabriczy in seinem «Brunellesco», Stuttgart 1892 veröffentlicht hat, abgedruckt.

² Zwei sind unzweifelhaft das Werk Michelozzos; wenn die dritte Gestalt, die des Glaubens, ihm angehörte, so müsste sie die erste gewesen sein, die fertiggestellt wurde, wobei er anscheinend sich noch streng an das Modell seines Meisters zu halten hatte. Schon Semper erkannte in dieser Figur ein mühsames Nachbeten Donatelloschen Formengeistes. Die grosse stilistische Verschiedenheit mit den beiden andern Figuren macht es wahrscheinlich, dass diese Figur ein dritter Meister gefertigt hat, dessen Hand man vielleicht auch in der Madonna der Lunette zu erkennen hat; siehe Burekhardt, Cicerone II, S. 147. —

ein und endigen auf einem kräftig vorspringenden Sockel, der um ein geringes niedriger als der Sarkophag selbst — zum erstenmal hier — mit von Seraphim gehaltenen Festons¹ geschmückt ist und dessen Fussleiste, wie schon bemerkt, der Sockelfortsatz der Säulenbasen bildet. Kräftige Löwen tragen eine tuchüberdeckte Bahre auf der die prachtvolle Gestalt des Toten, das Antlitz dem Beschauer zugewendet, die Hände über den Leib gekreuzt, ruht.

Der Oberbau, gegenüber dem untern Teil in besonders einfachen und flachen Formen gehalten, ist im wesentlichen nur eine Gliederung der Rückwand. Dünne, vertikal verlaufende Lisenen gliedern die Wand in Felder, die in geringer Höhe über der Gestalt des Toten auf einem bescheidenen Gesimse einen mit einer flachen Muschel gefüllten Rundbogen tragen, in dem die Halbfigur der Maria mit Kind erscheint. Ein etwas plumpes antikes Gebälk, dem der Fries mangelt, deckt den oberen Teil unmittelbar über den Scheitel des Bogens hinlaufend ab. Einen Abschluss des Ganzen konnte diese schwerfällige Attika mit den derbkräftigen Formen wegen des zu mächtig wirkenden Rahmens nicht geben. Die Gliederung der Rückwand aber bis unmittelbar unter das Gurtgesims der Kirchenwand fortzusetzen und dieses direkt mit in die Architektur einzu beziehen, wäre der sonst zu starken Höhengausdehnung halber nicht ratsam gewesen, da dann die Figur des Toten nicht mehr ihrer Bedeutung entsprechend zur Geltung hätte kommen können. Tadler dieses oberen Teiles des Monumentes mögen sich einmal die vorliegende Schwierigkeit der kompositionellen Aufgabe und die Genialität ihrer Lösung recht vor Augen halten und dann werden sie von selbst verstummen.

Es galt also die durch den Rahmen gegebene Höhengausdehnung des Grabmals zu verringern und diesen doch zugleich in das Ganze mit einzubeziehen. Der Meister erreichte dies durch die Anbringung eines marmornen Vorhangs, der an einem eisernen Ringe des Gurtgesimses befestigt in graziösem Bogen die Attika überschneidend, bis an die Säulen niederfällt und an diesen über Hacken gerafft, in einfachen Falten bis zu Haupt und Füßen des Toten niedergleitet. In welcher feiner und glücklicher Weise erscheint das trecentistische Motiv des Bettes modifiziert. Als ein wirkungsvoller Abschluss des Ganzen hebt es zugleich den sonst zu starken Kontrast von horizontal und vertikal durch eine neutrale Form, die beide in sich schliesst, auf.

Aber nicht nur durch ein geschicktes Linienspiel sondern zugleich auch durch Verzicht auf fast jedes Ornament, war es möglich eine harmonische Verbindung der eigentlichen Grabmalsarchitektur mit den glatten schmucklosen Säulen zu erreichen. Bei einem klar sich aufbauenden konstruktiven Gerüste, zeichnet sich das Ganze durch den Rhythmus seiner Massen und eine durchaus einheitliche individuelle Gesamterscheinung aus. Die wenigen Details sind zum grössten Teil nur flüchtig, andeutend behandelt. Auch die Gesimse sind nicht sonderlich scharf profiliert, ihre Ausladungen gering, Hohlkehlen sehr selten und dann kaum merklich eingezogen; häufig mangelt ihren Gliedern eine Differenzierung der Grössenverhältnisse.²

¹ Bode macht im Jahrbuch d. preuss. Kunsts. B. 22, S. 20 darauf aufmerksam, dass bei Michelozzo die Fruchtkränze «regelmässig voll aus allerlei Früchten mit einigen Blättern und Blumen zusammengebunden und zierlich befestigt seien» im Gegensatz zu Donatello «der einfache Blattkränze mit einer oder ein paar Blumen in der Mitte zu bilden liebt». Entgegen seinen Wahrnehmungen sind jedoch hier die Engel mit Flügeln versehen, was sich eben dann durch das von Donatello gefertigte Modell, das ihm hier zum Vorbild diente und an das er sich hier vielleicht strenger gehalten hat als sonst, erklären liesse.

² Ueber die Verwandtschaft der Details und des allgemein baulichen Charakters mit Brunellescos Formen wird in dem Abschnitt über das Kapitäl und jenem über das Verhältnis der Grabarchitektur zur Monumentalbaukunst zu sprechen sein.

Der Zeitpunkt des Beginnes und der Beendigung der Arbeit steht nicht fest. «Von 1425 bis 1427 finden wir Donatello mit Michelozzo daran tätig».¹ Stegmann wie Tschudi meinen, die Inangriffnahme des Monumentes schon in das Jahr 1424 setzen zu müssen. Nach einem Brief Ghibertis zu schliessen, wäre es jedoch nicht unmöglich, dass Michelozzo damals noch für diesen Meister gearbeitet hat.² Erst seit 1425 ist uns die Arbeitsgemeinschaft Donatellos mit Michelozzo bezeugt.³

Weit wichtiger als die Frage nach dem genauen Zeitpunkt des Beginnes der Arbeit ist die nach der Urhebererschaft des Denkmals.⁴ «Kein Zweifel, dass der Entwurf des Coscia-Monumentes dem Donatello gebührt».⁵ Nach den grundlegenden Untersuchungen Geymüllers und Bodes bleibt mir nichts übrig, als hier mich zu ihrer Ansicht zu bekennen, ohne wesentliches hinzufügen zu können. —

Der Papst starb 1419. Die Kollaboration Donatellos und Michelozzos kann frühestens 1423 angenommen werden. Da erscheint es denn von vornherein sehr unwahrscheinlich, dass man mehr als 4 oder gar 6 Jahre verstreichen liess, ohne sich um die Errichtung des Grabmals zu kümmern, nachdem doch ein solches testamentarisch bestimmt, eine Kommission hierfür ernannt und das Geld bereits ausgesetzt war. Es ist vielmehr anzunehmen, dass man frühzeitig sich nach einem Meister umsah und sich von diesem ein Modell oder zum mindesten eine Zeichnung vorlegen liess. Wenn die Annahme Sempers, dass Donatello schon 1420 den Auftrag zum Grabmal erhalten habe,⁶ beglaubigt ist, so würde die Entstehung eines Modelles in dieser Zeit mit Sicherheit anzunehmen sein. Die Ausführung des Grabmals selbst musste man wohl bis zur Erledigung der in diesem Falle besonders schwierigen Erbschaftsangelegenheiten und der Beendigung der Verhandlung mit der Kurie und der Stadt hinausschieben. Dass man sich schon damals an Donatello wegen Herstellung des Grabmals wandte, darf nicht wunder nehmen. Sein heiliger Georg sah ja bereits mit trotzig kühnem Auge von Or San Michele herunter, der lebendigste Zeuge des jungen Genius. Aber nicht nur als Plastiker, sondern auch als Architekt scheint Donatello schon einen Namen besessen zu haben, da ihn doch 1418 Brunellesco als Mitarbeiter für seine Kuppel heranzog. Ob Donatello dabei nur eine repräsentative, passive Rolle gespielt hat, ist für diese Untersuchungen gleichgültig. Genug, die Feinde Brunellescos waren zufrieden, dass dieser Meister ein Wort bei dem Bau der Kuppel mitzureden hatte. Einer Ansicht, die andere Motive für diesen Schritt des Baumeisters geltend machen zu müssen glaubt, ja Donatellos Berühmtheit auf

¹ Siehe Burckhardt-Bode, Cicerone 8. Aufl. II, 1. 2, S. 417 c.

² Siehe Wolff, op. cit. S. 21, Anmerk. 2.

³ Siehe Gaye, Carteggio I, pag. 117, Nr. XXXVIII. Denunzia de' beni di Michelozzo Michelozzi e fratelli agli Uffiziali del catasto. Da Firenze 1427, (Arch. delle Decime, Q. S. Giovanni, gonfalone Drago).

... Esercizio arte dell' intaglio, compagno di Donato di nicholo di Betto Bardi detto Donatello — abbiamo fra le mani gli infrascritti lavori in dua anni o incirca siamo stati chonpagni, cioè:

Una sepoltura per in Sco. Giovanni di firenze per Messer Baldassare Coscia, cardinale di Firenze; abbiamo avere a farla a tutte nostre spese fior. 800, de' quali abbiamo auti fior. 600. — e anchora non è finita, e però non possiamo arbitrare incirca, se resti la chosa di patto.

⁴ Ausser dem in Anmerk. 3 angeführten Zeugnis für die Mitarbeiterschaft Michelozzos kommt noch die Stelle Vasaris in Betracht: «Di costui si valse Donatello molti anni, perche aveva gran pratica nel lavorare di marmo e nelle cose de' getti di bronzo: come ne fa fede in San Giovanni di Fiorenza nella sepoltura che fu fatta, come si disse, da donatello per papa Giovanni Coscia: perchè la maggior parte fu condotta da lui, e vi si vede ancora di sua mano una statua, di braccia due e mezzo, d'una fede che v'è di marmo molto bella, in compagnia d'una Speranza e Carità fatta da Donatello della medesima grandezza, che non perde da quello», siehe Vasari, Milanesi II, S. 432.

⁵ Bode in dem erwähnten Aufsatz in d. k. pr. J., S. 25.

⁶ Semper, Donatello, Wien 1875, Reg. S. 281, Nr. 59 u. 61.

architektonischem Gebiete überhaupt in Zweifel zu ziehen wagt, wäre abgesehen von anderem entgegen zu halten, ob denn der Auftraggeber nicht in erster Linie bei Errichtung des Grabmals den Plastiker im Auge gehabt habe, dem doch der Hauptteil, die Figur des Toten darzustellen, zufiel. Was Michelozzo betrifft, so ist von ihm bis zu diesem Zeitpunkt urkundlich kein architektonisches Werk bezeugt.

Um uns nun über die Autorschaft des architektonischen und damit kompositionellen Teiles klar zu werden, sei hier zuerst der allgemeine künstlerische Charakter des Grabmals einer Betrachtung unterworfen.

Zu diesem Zweck schlägt man besser den umgekehrten Weg ein und geht nicht von der Architektur des Denkmals selbst, sondern von den architektonischen Teilen anderer Werke Donatellos aus, um durch Feststellung deren grundlegendsten Eigenschaften rückschliessend die Aehnlichkeit oder Verschiedenheit derselben mit dem Cosciagrabmal festzustellen. Ich verhehle mir dabei nicht, dass das Wesen Donatello'scher Hintergrundarchitekturen, auf deren Betrachtung man ja, von der Nische an Or San Michele, dem Tabernakel von St. Peter und der Verkündigung in S. Croce abgesehen, angewiesen ist, nur von einer bestimmten aber für diese Ausführungen allein wichtigen Seite beleuchtet wird. Die charakteristischen Eigenschaften seiner Architektur lassen diese am deutlichsten erkennen.

Man betrachte einmal das Marmorrelief Donatellos im Museum zu Lille.¹ Beim ersten Anblick klar gegliederte Architekturmassen, die ganz in Dienst des Figürlichen treten und die in dieser Beziehung wohl das Geistreichste sind, was Donatello je geschaffen hat. Sieht man aber näher zu, dann wundert man sich über die Fülle sich überschneidender Linien und die Menge der Gebäude. Diese verbinden sich aufs innigste mit dem figürlichen Teil. Man glaubt dabei Luft und Licht, das den Raum lebendig durchströmt, zu gewahren. Es ist wirkliche Atmosphäre die Donatello im Relief durch die Kontrapostierung des Marmors zu geben verstanden hat. Er erreicht diese Wirkung ausschliesslich dadurch, dass er die architektonische Form genau derselben Behandlung wie der der Plastik unterwirft und das Einzelne nur andeutend behandelt, da es ihm hier nicht auf das Organische, Physische, sondern das Psychische ankam. Deshalb ist ihm auch jede Architektur bis ins kleinste ein persönliches Erlebnis, alles zeigt einen durchaus subjektiven Formenausdruck, wobei er sich nicht schent der Bild- und Gesamtwirkung gegebenenfalls das Organische zu opfern. Niemals aber wird hierdurch Auge und Gefühl verletzt, denn wir haben auf Donatello'schen Reliefs keine Zeit uns mit der Architektur und ihrem Aufbau zu befassen, die Leidenschaft des Figürlichen, nimmt uns allein befangen. Auch in den Details mässigt er sich hier zugunsten des Ganzen, während er anderwärts sich in den neugefundenen Formen nicht genug tun kann.² Die künstlerische Einheit ist ihm alles, die Formen — auch die architektonischen im Relief —

¹ Das Relief ist auch von autoritativer Seite für Donatello in Anspruch genommen worden, siehe Bode, op. cit., S. 7; selbst wenn es nicht von Donatello wäre, würde die aus dessen Betrachtungen gewonnene Definition Donatello'scher Stileigentümlichkeiten doch für alle Werke des Meisters ihre Gültigkeit haben.

² Auch diese sind ihm Selbstzweck. Sie ermöglichen ihm die Darstellung eines in den statischen Kräften sich kündenden Psychischen, dem er in der Ornamentik einen sichtbaren Ausdruck verleiht. Diese spielt in seinen Architekturen dieselbe Rolle wie die Gewandung in seinen Figuren. Bodes glänzend geschriebener Aufsatz in den Jahrbüchern hat bereits das wesentliche hierüber ausgeführt. Neuerdings hat ein Herr Fehhmer eine «Studie» über Donatellos Reliefkunst geschrieben (Strassburg 1901); die Art wie er hierbei über Hildebrands berühmtes Buch, Semrau und andere verdiente Forscher loszieht, ist nicht so sehr verletzend und unwissenschaftlich als Stil und Logik amüsant sind.

nur Mittel zum Zwecke eines Gesamtausdruckes. Figuren und Architekturen sind eine eigene persönliche Welt, durch eine geniale Subjektivität aufs innigste verbunden. Durch dieses individuelle Empfinden, das selbstherrliche Schalten und Walten mit dem architektonischen und ornamentalen Formenschatz ist Donatello zum Schöpfer der dekorativen Architektur geworden. Eines der bedeutsamsten Werke ist in dieser Beziehung das Marmortabernakel in St. Peter.¹ Die Architektur ist hier genau so wie die der genannten Reliefs behandelt. Die Struktur der Gesimse interessiert den Meister ebensowenig wie den Beschauer. Es kommt ihm lediglich darauf an für die Plastik und Architektur einen einzigen Formenausdruck zu finden. Die Architektur, die Pilaster, Gesimse u. s. w. treten dabei nur schüchtern aus dem Grunde hervor. Bei näherem Zusehen findet man sogar, wie unklar in manchem der organische Aufbau ist, ohne dass hieran etwas störend empfunden wird. Der «Eindruck des Zufälligen» macht sich schon bei Donatellos Architekturen geltend und doch empfinden wir diese originalen Besonderheiten wie in der Natur selbst als etwas ganz natürliches.

Es müssten hier noch viele Werke Donatellos genannt werden, vor allem seine Cantoria in der Domopera, allein diese Andeutungen können hier genügen, umso mehr als bei dem Verhältnis der «dekorativen Architektur zur Monumentalbaukunst» hierauf noch einmal zurückgegriffen werden wird.

Es gilt hier nur zu sehen, inwieweit die hervorgehobenen charakteristischen Eigenschaften Donatello'scher Formenwelt: die andeutende Behandlung der Architektur, die schüchtern hervortretenden Formen, die antiken, nur schwach ausladenden Gesimse, die noch dazu in den Details sehr viel Verwandtschaft mit denen vom Tabernakel in St. Peter haben, auch in dem Cosciagrabmal zu finden sind. Alles dies, auch gewisse nicht zu leugnende Schwächen des Organischen sind hier vorhanden. So mangelt der Attika und ihrem Bogen der organische Zusammenhang mit dem unteren Teil des Grabmals, der freilich durch ein freiplastisches oder besser rein malerisches Motiv vollkommen ersetzt wird. Auch die Freiheit, mit der die das Inschriftblatt haltenden Putti die Kasette des Sarkophages überschneiden, ist echt donatellesk;² auch obliegt ihnen, also dem figürlichen Teil, die Erfüllung einer dem Ganzen dienenden ästhetischen Aufgabe: sie nehmen die scharfen Vertikalen der Löwen, die die Bahre tragen, in sich auf und durch ihre rundliche Silhouette leiten sie dieselbe in den Sarkophag über, dessen scharfe Horizontale durch sie gemässigt wird. Schwächt hier die Plastik die linearen Gegensätze ab, so verstärkt sie auf der andern Seite wie in den Gestalten der Tugenden, die Vertikalen des Unterbaues. Die Madonna in der Lünette nimmt die Vertikalen dieses unteren Teiles auf, leitet sie über die Horizontalen hinweg nach dem Baldachin, durch den sie von den Säulen wiederherabgeführt und durch die Putti des Sarkophages wieder in dessen Horizontale übergeleitet werden. Der Plastik fällt zum erstenmal in der Architektur eine ästhetisch-konstruktive Aufgabe zu, wobei beide in ihren Formen gegenseitig bedingt werden. Ein Rhythmus der Linie macht sich im Grabmal geltend, der

¹ Von Schmarsow zuerst als Donatello erkannt, dann Bode, Jahrbuch 22, S. 6.

² Schon Bode hat auf die Uebereinstimmung des rechten sitzenden Putti mit Leonardos «Vierges aux Rochers» hingewiesen, sie sind im Quattrocento auch an Grabmälern sehr häufig kopiert worden.

für die damalige Zeit eine ungeheure künstlerische Tat bedeutet, was auch die Nachahmung der Komposition und die Zeichnungen¹ darnach zur Genüge beweisen.

Man wird nicht leugnen können, dass das Grabmal gegenüber der oben betrachteten Werken Donatellos doch immer relativ scharfe Formen zeigt. Allein abgesehen davon, dass dies auch bei der Nische Donatellos an Or San Michele wahrzunehmen ist, muss diese Eigentümlichkeit hier zweifellos der ausführenden Hand Michelozzos zugeschrieben werden, von dem auch, wie schon Bode ausführte, die Seraphim mit den Fruchtkränzen stammen. Wolff, der übereinstimmend mit Reymond² sowohl den Entwurf wie auch die Ausführung des Grabmals, soweit der architektonische Teil in Betracht kommt, dem Michelozzo zuschreibt, bewundert hier «die Freiheit der Architektur, mit der der Meister des Cosciagrabmals allen Regeln gegenübersteht», kritisiert aber dann an anderer Stelle diese Formenfreiheit als für Donatello charakteristisch, wo sie sich mit Rücksicht [auf die einbezogene Plastik noch in gesteigerter Weise äussern muss. Dass übrigens wie Wolff meint, eine barocke Form und Ornamenthäufung durchaus nicht bezeichnend für Donatello sein muss, beweist, ganz abgesehen von manchen Architekturen seiner Reliefs, die jetzt unzweifelhaft Donatello gehörige Nische an Or San Michele,³ die überhaupt in vielem, wie beispielsweise der Kapitälbildung unserem Grabmal sehr nahe steht.

Will und kann man denn überhaupt ernstlich annehmen, dass derselbe Meister, der auf allen Gebieten der dekorativen Architektur, den Kanzeln, Altären, Tabernakeln überall bahnbrechend gewirkt, zumeist radikal mit der Tradition gebrochen und neues, für das ganze Jahrhundert Vorbildliches geschaffen hat, auf dem Gebiete des Grabmals, einem bis dahin gänzlich unbekanntem Gehülfen des Ghiberti, seinem jungen Kompagnon, der ja wohl ein tüchtiger Techniker gewesen ist, die entscheidende kompositionelle Tat, in dem ihm in Auftrag gegebenen Monumente verdankt? —

Es erübrigt nur noch die bahnbrechende Bedeutung des Grabmals in kompositioneller Hinsicht hier zu würdigen.

Die einzelnen Motive der Komposition kommen schon im Trecento vor. Die Madonna in der Lünette findet sich am Baroncelli-Grabmal, der liegende Tote, wie auch der bettähnliche Baldachin über diesem, die Tugenden unter dem Sarkophag — entsprechen alle der Tradition, ja selbst die nischenartige Anordnung des Ganzen wurde schon bei Betrachtung des Trecentograbmals als eine spezifisch florentiner Eigentümlichkeit erkannt, aber die uralten Elemente sind hier zu einem neuen Ganzen gefügt worden.

Das von Tino da Camaino zum erstenmal im Orsograbmal angewandte Motiv wird in der Weise modifiziert, dass die Löwen nicht den Sarkophag, sondern die Bahre tragen, auf der der Tote liegt. Dieser, aus anderem Material als der übrige Teil des Grabmals, zudem vergoldet, erhält hierdurch innerhalb des Ganzen

¹ Siehe Anhang.

² Reymond allein mit Hinweis auf die in Gaye Carteggio edierte Stelle.

³ Die ältere italienische Literatur ist in dem Aufsatz des Archivio storico V, 1892, S. 46 ff. zusammengestellt, weiteres siehe ebendort Seite 185 ff.; zuletzt Heinrich von Geymüllers schon erwähnten Aufsatz in d. J. d. pr. K. S. 235 und 56. Nach Fabriczy's neuesten Forschungen, siehe Jahrb. d. k. pr. Kunsts. B. 21, S. 247, steht nun die Vollendung der Nische spätestens 1425 fest.

eine gesteigerte Betonung. Die Leiche ist nicht mehr pietätlos auf den harten Stein des Sarkophages gelegt wie bei Tino und tritt gegenüber der Architektur nicht so stark wie bei Giovanni Pisano im Saltarelligrabmal in den Hintergrund, sondern sie kommt hier in ihrer monumentalen Grösse voll und ganz zur Geltung. «Die herrliche Grabfigur, deren trefflicher Guss und Ziselierung die Hand Michelozzos verrät, weicht in ihrer mächtigen Bildung und dem edlen Ausdruck sanften Schlummers, in der schönen Wendung und Gewandung von den unter sich ganz übereinstimmenden Grabfiguren der Monumente Brancacci und Aragazzi mit ihrem recht braven, aber schüchternen Naturalismus so weit ab, dass sie nur das Werk Donatellos sein kann; ist sie doch die schönste Grabfigur des Quattrocento, auf deren Vorbild auch die edle Gestalt des Staatssekretärs Bruni von Bernardo Rossellino zurückgeht.» (Bode.) Nicht die unter der Last des Sarkophages sich krümmenden Tugenden oder gleichgültige Engelsgestalten tragen den Sarkophag, sondern der Tote selbst wird von Löwen getragen: der erste allerdings noch bescheidene Anfang einer von der religiösen Idee sich befreienden Heroisierung des Toten, die, unter Modifizierung dieses Motivs am Brunigrabmal des Rossellino noch deutlicher zum Ausdruck gelangt. Der Tote ist der Mittelpunkt des Ganzen. Die Monumentalität und Grösse der Grabfigur sticht bei einem genauen Vergleich mit der umgebenden Architektur und Plastik besonders in die Augen; man sieht wie die beiden letzteren nur Mittel zum Zwecke sind, was schon allein das Monument donatelloschen Werken wesensverwandt machen würde. Ausgezeichnet ist auch das Lastende, Ruhende in der Faltung des Gewandes zum Ausdruck gekommen, durch welche eine solch innige Verbindung von Bahre und Körper erzielt wird, wie sie in keinem Grabdenkmal des Trecento auch nur annähernd erreicht wurde. Auch in dieser Hinsicht hat die Grabfigur dem ganzen Quattrocento zum Vorbild gedient.



Abb. 17.

Das Motiv des Vorhanges¹ war für die Gestaltung des Grabmals in Florenz, besonders für Venedig von ausserordentlicher Bedeutung, nur dass man sich in der

¹ Die Maler bevorzugten im Quattrocento, besonders auch im Cinquecento eine Bettform mit zeltartigem Baldachin, der sehr häufig über dem Thron der Madonna angebracht, dem des Cosciagrabmals sehr nahe verwandt ist; als Beispiele seien hier nur genannt: Sodoma's Geburt Mariae in dem Freskenschmuck in Subiaco in San Francesco, abg. in den photograph. Publikationen der kunsthistorischen Gesellschaft herausg. von Schmarow und Oettingen. Leipzig 1901. 7. Jahrg. Nr. XI; dann ein Gemälde Bianchi Ferraris in San Pietro zu Modena abg. *archivio storico* 98, S. 287; siehe vor allem das Gemälde Botticellis Abb. 17. Das Motiv ist dann in dieser Modifikation an den vom Cosciagrabmal abhängigen Monumenten, dem Grabmal der Beata Villana von B. Rossellino und dem des Filippo Lazzari von A. und B. Rossellino verwandt worden. Die dekorative Architektur des Grabmals hat mehr als einen Berührungspunkt mit den Hintergrundsarchitekturen der Malerei.

Folgezeit in beiden Städten wieder mehr an die trecentistische Art anschloss und das Tuch von Engeln zurückhalten liess. Mehrere dieser florentinischen Grabdenkmäler in Florenz werden im folgenden behandelt werden. Es ist dabei bezeichnend — und für die venezianischen und florentinischen Künstler muss dies gleich lobend hervorgehoben werden, — dass man das Motiv in der verschiedenartigsten und freiesten Weise aber stets zu demselben Zwecke verwandte: man verband durch dasselbe das häufig nur aus dem Sarkophag bestehende Grabmal mit der Rückwand und erreichte zugleich einen monumentalen Abschluss, durch den Horizontale und Vertikale harmonisch verbunden wurden. Besonders den Venetianern, die noch lange die gotische Form in ihren Monumenten verwandten, war der Baldachin ein willkommenes Mittel, das ihnen in einer freien malerischen Entfaltung der Formen die Ueberwindung kompositioneller Schwierigkeiten ermöglichte.

Die Tugenden, die den untern Teil schmücken sind wohl auch im norditalienischen wie im neapolitanischen Grabmal gebräuchlich. In Toskana sind sie wahrscheinlich an dem Grabmal Heinrich VII., ähnlich wie an den Säulen seiner Kanzeln, von Giovanni Pisano zum erstenmal angewandt worden. Auch in Florenz fand diese Komposition am Grabmal Eingang. Ueberall aber lag ihrer Anwendung zumeist auch eine konstruktive Idee zugrunde, die am Grabmal des Francesco Pazzi besonders realistisch zum dem Religiösen gegenüber aufs nachdrücklichste seine Rechte.

Im Cosciagrabmal sind die Tugenden zum erstenmal nach Vorbild antiker römischer Triumphbögen, deren Einfluss noch in der Attika des oberen Teiles zu erkennen ist, frei in besondere Nischen gestellt.¹

Gleichzeitig begegnet uns jedoch dies Motiv in auffälliger Uebereinstimmung auch an dem Taufbrunnen in San Giovanni in Siena (Abb. 48), für den Jacopo della Quercia seit 1417 Arbeiten geliefert und für dessen Tabernakelaufsatz er spätestens im Jahre 1525 eine Zeichnung oder Modell angefertigt haben muss, da er Siena um diese Zeit verliess und die Arbeit einstweilen von Gehülfen in Rohem fertiggestellt wurde.²



Abb. 48.

Ausdruck gelangte. Am Grabmal des Pietro Martire in San Eustorgio in Mailand sind die Tugenden in dekorativer Gebundenheit und rein sekundärer Bedeutung neben den mehr oder minder reichen religiösen Darstellungen angebracht. Bei Donatello verschwinden mit Ausnahme der kleinen Madonna die religiösen Darstellungen und daher treten diese Gestalten als Allegorien mehr als dies früher der Fall gewesen ist, in unmittelbare Beziehung zu dem Toten selbst. Das Persönliche fordert

¹ Der Triumphbogen spielt in sehr vielen Reliefs Donatellos eine bedeutsame Rolle; am frühesten kommt dies Motiv in dem Relief am Hochaltar von St. Antonio in Padua, «das Maultier beugt sich vor der Hostie» und in dem Kreuzigungs- und Stützensrelief im Southkensington-Museum in London vor.

² Siehe Jacopo della Quercia von Carl Cornelius, Halle 1896, S. 118 ff. ferner S. 37 ff. Nischen kommen auch an der 1125 begonnenen Türe Ghibertis am Baptisterium vor, aber nicht in genau derselben Form, zudem fehlen die sie flankierenden Pilaster.

Von Donatello wissen wir, dass er nicht nur zu dem Werk, sondern auch zu dessen Meister in engster Beziehung gestanden ist; in demselben Jahre, am 18. August 1425,¹ lieferte er den «Tanz der Salome» für den genannten Brunnen ab und wird Donatello von der sienesiser Dombaubebehörde beauftragt die Uebermittlung von 50 Lire 1. Soldo an Quercia, der sich wahrscheinlich damals in Lucca befand, zu übernehmen. —

Nach all diesem könnte man annehmen, dass Donatello das an Quercias Brunnen neu auftauchende Motiv gesehen und an seinem Grabmal übernommen hat, wäre nicht die Nische an Or San Michele, deren Vollendung nach Fabriczy bereits in das Jahr 1425 fällt. Da Quercia in diesem und dem folgenden Jahre seine Tätigkeit zwischen Bologna und Siena geteilt hatte, hat er zweifellos auch diese vielgerühmte Nische gesehen, und man könnte namentlich auch im Hinblick auf die Giebförmigen Aufsätze über den Nischen des Taufbrunnens versucht sein in ihnen eine Abbreviatur der Donatello'schen Nische zu erkennen, aber dann bliebe die Frage übrig, warum beide Meister dieselbe Abbreviatur an ihren Werken verwandt haben. Für das Cosciamonument wie für den Taufbrunnen waren im Jahre 1425 die Zeichnungen oder Modelle bereits gemacht.

Der Zusammenhang der beiden Werke lässt sich jedenfalls nicht leugnen: die Kapitäle, Pilaster, Basen, der Uebergang der Muschel in das Halbrund der Nische, ja selbst die Profelierungen stimmen überein, nur dass diese am Taufbrunnen kräftiger, schwerfälliger und — was wohl auf Rechnung der Gehülfen zu setzen ist — unregelmässiger gearbeitet sind. Die Frage würde sich nur durch Annahme des Vorbildes eines dritten Künstlers lösen lassen und dieser dritte könnte nur Brunellesco sein. Jedenfalls hat Donatello das Motiv noch öfters verwandt, so in der Grabplatte des Giovanni Crivelli, († 27. Juli 1428) (Abb. 75) in der er sich wieder der Nische für die Gestalt des Toten bedient, und sich daher ganz an die von Or San Michele anlehnt. Das Verhältnis Donatellos zu Quercia ist ein noch unbehandeltes Kapitel der Kunstgeschichte. Das Ganze war ehemals mit Farbe geschmückt, die jedoch im Gegensatz zu den Grabdenkmälern des Trecento hier weit spärlicher verwandt worden ist. Die eigentliche Architektur ist zum grössten Teil von Farbe frei geblieben und nur bei den dekorierenden und plastischen Teilen war sie in diskreter Weise angewandt. Vor allem prunkte die Grabfigur in Gold. Der Vorhang war anscheinend in purpurrot getönt, mit vergoldeten Fransen und einem farbigen Saume geschmückt. Die innere Seite des Vorhangs imitierte die Brokatmusterung niederländischer Stoffe: schwarze Palmetten von rötlichen Streifen umschlungen. In einem goldenen Ueberzug steckt das purpurne Kissen, auf dem das Haupt des Toten ruhte. Das Bahrtuch war schwarz, nur die Fransen golden, ebenso die Kapitäle, die Gesimssäume der Figuren und die Ornamente. Der Grund des Reliefs war in Carmoisin, der der Deckenfelder und des Frieses in Blau getönt.²

¹ Cornelius, op. cit. S. 40 unten.

² Nach dem Skizzenbuch des Vittore Ghiberti in der Magliabecchiana, siehe auch Semper, op. cit. 1887, S. 44, Anmerk. 2.

Das Grabmal steht an der Grenzscheide zweier Zeiten. Manches erinnert noch an die vergangene; ja das Monument setzt sich noch ganz aus den traditionellen Kompositionselementen zusammen. Auch die Loslösung des Sarkophages von seiner architektonischen Umgebung ist nur eine bedingte; er bleibt, trotzdem ihm seine natürliche Form zurückgegeben ist, noch ein architektonisches Glied, das nicht nur die Funktion sondern auch die Form eines antiken Gebäudes annimmt, doch ist dies so modifiziert, dass seine Eigenschaft als Sarkophag dabei unvermindert zum Ausdruck gelangt. Dieser bildet dadurch zugleich das Bekrönungsgesims eines Unterbaues, auf dem die Gestalt des Toten ruht. Der darüber befindlichen Architektur obliegt in erster Linie, die Verbindung dieses Unterbaues mit der Rückwand und den linearen Rhythmus im ganzen herzustellen.

Auch die Plastik erscheint gegenüber anderen Werken Donatellos gebundener; doch ist hierfür wohl weniger die Tradition als die strengen Vertikalen der Säulen verantwortlich zu machen, die eine lineare Gebundenheit des Ganzen von selbst verlangten. Das Grabmal lehrt uns nicht nur den Blick rückwärts, sondern auch vorwärts auf die kommende Zeit zu richten. Das Cosciamonument ist die Wiege der beiden wichtigsten Grabmalstypen des Quattrocento: des monumentalen Nischengrabmals und des Arcosoliengrabmals der Frührenaissance.

Wohl war das Nischengrabmal schon im Trecento vorgebildet und wir fanden bereits in dem Baroncelligrabmal den ältesten Vorläufer dieses Typus, dem es vielleicht seines einfachen Schemas halber näher steht als dem Cosciagrabmal; aber hier liegt das Bedeutsame nicht allein im Schema sondern im Wesen: das Ganze ist zum erstenmal räumlich gedacht und seine Form das einfachste Produkt eines neuen, völlig freierfassten künstlerischen Problems: die liegende Figur des Toten mit seiner Umgebung zu einem harmonischen Ganzen zu vereinen. Durch Einbeziehung der Kirchenarchitektur vermochte der Meister diese Aufgabe mit einem Minimum von Formenaufwand zu lösen. Gleichzeitig ist, indem das Monument mit dem umgebenden Raume in eine innige Verbindung trat, eine Beeinträchtigung des Kircheninnern vermieden und eine höhere Einheit erstrebt. Das Grabmal selbst hat die Form einer Nische angenommen, die durch den Rhythmus der Linie und der Proportionalität der Teile eine künstlerische Wirkung zu erreichen sucht. Hierin liegt das allgemein Bedeutsame dieser Erscheinung.

Daneben sind auch einige kompositionelle Motive für die Entwicklung des monumentalen Nischengrabes von grundlegender Wichtigkeit gewesen:

1. die dreiteilige Feldereinteilung der Rückwand;
2. die Einführung einer vom Sarkophag sich scharf sondernden Bahre;
3. das Madonnenrelief in der Lunette;
4. der Abschluss des Ganzen durch ein freiplastisches Motiv in Giebelform.¹

Freilich treten alle diese Motive noch schüchtern und zaghaft auf, und man

¹ Dies trifft sowohl für das Brunigrabmal, als auch für das Marzuppinigrabmal zu, wo der obere Abschluss in seiner Form genau dem Vorhangmotiv des Cosciagrabmals entspricht.

könnte leicht versucht sein im Hinblick auf die herrlichen Schöpfungen der Folgezeit hier eine unbillige Kritik zu üben.¹ Aber man muss sich doch vor Augen halten, dass der Vater der dekorativen Architektur und des Grabmals der Frührenaissance, Donatello, sich das erst mühsam erwerben musste, was den Kindern des nächsten Menschenalters ein sicherer Besitz war, und dass Brunellescos Pazzikapelle und seine andern herrlichen, architektonischen Schöpfungen inzwischen läuternd und vervollkommnend gewirkt haben.

Aber nicht nur für das Nischengrabmal, auch für das Arcosoliengrabmal ist dies Monument vorbildlich gewesen. Der auf Konsolen ruhende Sarkophag ist uns im Trecento schon häufig begegnet und in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts hatte gerade dieser Typus in Florenz seine schönste und doch einfachste, monumentale Ausgestaltung im Acciaiuoligrabmal erfahren. Schon hier tauchen die ersten Versuche auf, durch eine Fortsetzung der Dekoration bis an den Boden der Kirche, den künstlerischen Reiz des Ganzen zu erhöhen. Man empfand wohl, wie unvermittelt der Sarkophag an der Kirchenwand klebe und das Unangenehme dieses Eindruckes suchte man im Corsinigrabmal dadurch zu mildern, dass man unter die durch die Konsolen und Bögen gebildeten Nischen Figuren malte. Aber erst der Meister des Cosciagrabmals hat hier eine vorbildliche Lösung dieser Aufgabe gebracht: die den Sarkophag tragenden Konsolen werden durch Wandpilaster gestützt, die auf einem auf dem Boden der Kirche lagernden Sockel endigen. Der Sarkophag balanciert infolgedessen nicht mehr kaum dem Auge sichtbar hoch oben an der Kirchenwand, sondern rückt auf sicherer Basis stehend, in die Augenhöhe des Beschauers. Der Naturalismus der Zeit verlangt auch hier seine Rechte.

Der Ruhm dieses Werkes ist weit über die Mauern der Arnostadt hinaus gedungen und jüngere Meister haben an anderen Orten das in Florenz Geschaute verwertet. Freilich kommt keines dieser Werke für die Genesis des florentinischen Grabmals irgendwie in Betracht. Das Erbe seiner Grossen hat Florenz auf keinem andern Gebiete im Quattrocento so streng bewahrt wie auf baulichem.

Will man der Bedeutung dieses Werkes, die es für seine Zeit besessen hat, ganz gerecht werden, dann bedarf es auch eines kurzen Ausblickes auf die Wirkung, die seine Komposition auf die Monumente anderer Städte ausgeübt hat. Schon zwei Zeichnungen in den Uffizien von Florenz zeigen, wie man versuchte, die Komposition für neue Grabmäler zu verwerten.²

B. Die von dem Cosciagrabmal abhängigen Werke des Quattrocento.

In ganz Italien, in Venedig, Bologna, Perugia, ja selbst noch in Messina ist der Einfluss dieser neuen Komposition zu erkennen und bis gegen Ende der zweiten Hälfte des Jahrhunderts hat dieser fortgewirkt. Es hiesse nahezu die Geschichte des venetianischen Grabmals schreiben, wollte man die Bedeutung des Cosciamonu-

¹ So findet Wolff den Unterbau «etwas zu dünn», die Pilaster zu «stämmig und drückend», ja Pastor klagt sogar noch über eine zu starke Betonung «nebensächlicher Glieder» (!!).

² Siehe Anhang.

ments in ihrem ganzen Umfang würdigen. Ich kann hierauf um so leichter verzichten als Professor A. G. Meyer schon das wesentliche hervorgehoben hat.¹ Am raschesten drang die Form nach Padua; hier ist es ein Grabmal aus der Donatello wesensverwandten Schule Giovanni Pisanos, in dem sich am nachhaltigsten und frühesten die Einflüsse des Cosciamonuments bemerkbar machen.

Das Grabmal des Raffaele Fulgoso in San Antonio ist noch im Jahre 1427, also zu einer Zeit, da das Cosciamonument noch kaum vollendet gewesen ist, errichtet worden und doch zeigt es bereits einen diesem verwandten Aufbau.² Es ist dabei interessant zu sehen, wie dieser Meister von den durch die Umgebung des Cosciagrabmals bedingten, kompositionellen Konsequenzen absieht und nun den ganzen Typus, nach eigenem Gutdünken wieder in die trecentistische Art übersetzt: er gibt dem Baldachin seines Vorbildes wieder die Bett-ähnliche Form mit dem Trapezförmigen Dachabschluss, nur ist dieser, entsprechend dem oberen Abschluss des Cosciamonumentes, höher hinauf gerückt. Doch werden die Vorhänge nicht von Engeln gehalten, sondern fallen ähnlich wie bei Donatello gerafft, in langen Falten an den Seiten herunter. An Stelle des kleinlichen Motivs, das ja der Lösung einer befriedigenden Komposition stets im Wege gestanden ist, ist eine monumentaler wider dem Coscia-Denkmal von Löwen getragen, nur dass auch dies Motiv nach trecentistischer Art modifiziert ist und die Bahre unmittelbar auf den Sarkophag zu liegen kommt, über der der Tote, eine einfache, etwas vierschröge Gestalt, dem Beschauer zugewandt, ruht. Auch die traditionellen Engel, die im Trecento den Vorhang gehalten haben, stehen noch auf ihrem alten Platz



Abb. 49.

kende Form getreten, durch die der Gesamteindruck entscheidend bestimmt wird.

Der übrige Teil des Monumentes schliesst sich in der Einteilung seines Aufbaues ganz dem Cosciagrabmal an: der auf einem einfachen, kräftigen Sockel stehende untere Teil ist durch Pilaster gegliedert, die Nischen mit den allegorischen Figuren der Fortitudo, spes und fides einschliessen. Der darüber befindliche, hier nicht auf Konsolen ruhende Sarkophag, trägt an der Stirnseite die Inschrifttafel, die stehende, in ihrer kecken Lebensfreude echt donatelleske Putti halten. Auch der Tote wird wie an

¹ Siehe Jahrbuch der königl. preuss. Kunstsammlungen Bd. X, S. 79 ff.

² Ueber den plastischen Teil sagt Meyer, op. cit.:

«Die Tugendstatuen entsprechen in ihrer Charakteristik, in ihren Stellungen, in den Gewandmotiven, ja selbst in ihren Proportionen denen des Mocenigomonumentes, aber ihre Ausführung ist derber, ihre Gesamtwirkung weniger günstig, und ihr Stil zeigt nähere Verwandtschaft mit demjenigen Rossos. Auch die beiden «Statuetten gemahnen an das Brenzonimonument»; erwähnt ist das Grabmal bei Gonzati la basilica di S. Antonio di Padova 1852-53, vol. II, N. XCIII, p. 119 sqq.; in dem Guido di Padova, Padova 1869 wird auf die Verwandtschaft mit dem Grabmal des Pileo Prata errichtet e. 1429, siehe Meyer, S. 91, Anmerk. 2 hingewiesen.

zu Häupten und Füßen des Toten, nur greifen sie jetzt nicht mehr nach dem Vorhang, sondern haben in andachtsvoller Ergebung die Hände gefaltet. Sie sind die Vorläufer der Engelsstatuen vom Brancaccigrabmal.

Von dem Rhythmus der Linien, den fein abgewogenen Verhältnissen ist freilich in diesem Monument nur mehr wenig zu verspüren. Der Sarkophag und dessen Unterbau, sowie die breite Masse, die die Gestalt des Toten mit Bahre bildet, sind hinsichtlich ihrer Grösse nur wenig unterschieden. Die Gesimse sind plump und haben nur eine geringe Ausladung. Gotische und Renaissanceformen mischen sich in ihnen. Besonders schwerfällig wirken die Löwenköpfe der Bahre.

An Giovanni Pisano, dem man früher dieses Monument zuschreiben wollte, ist nicht zu denken. Die Verwandtschaft des figürlichen Teiles mit dem Mocenigograbmal, das von den in Venedig tätigen Florentinern Piero di Niccolò und Giovanni di Martino aus Fiesole errichtet ist, macht die Autorschaft Niccolòs wahrscheinlich. Seine Komposition ist aus den gleichen räumlichen Verhältnissen wie die des Cosciamonumentes hervorgegangen.

Wie am Mocenigograbmal begegnen uns dieselben kurzbeinigen, untersetzten Gestalten, dieselbe charakteristische Verwertung donatelloser Motive, wie namentlich des heiligen Georg und die naive Vermengung gotischer und antiker Elemente auch am Fulgosiomonument. Auch ist das Grabmal noch in mancherlei Hinsicht interessant. Man kann aus ihm lernen, wie reizvoll manchmal

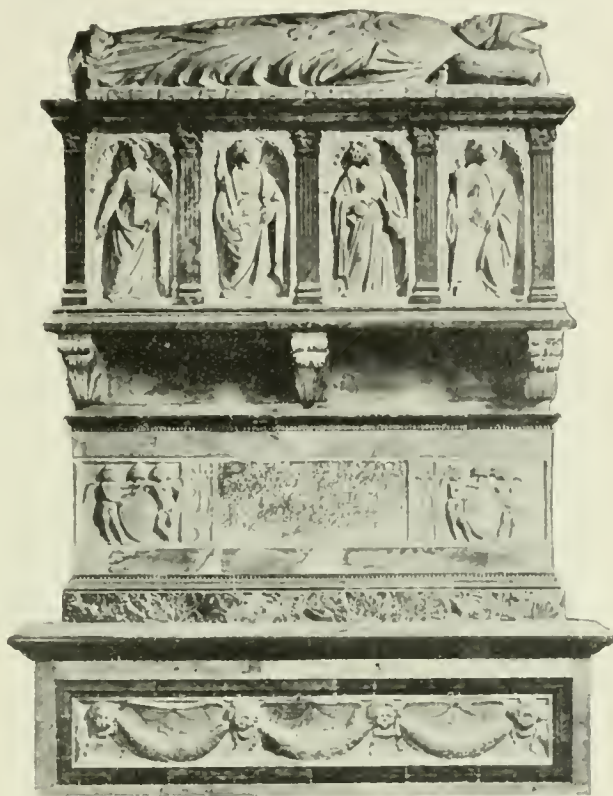


Abb. 50.

Werke sind, die keinen «lebendigen Kunstwert» besitzen. Wir vermögen durch sie die Grösse gottbegnadeter Genies nur um so leichter zu beurteilen, ja vielfach lässt sich gerade da, wo wir es mit den ersten Anfängen einer eben anbrechenden Epoche der Kunst zu tun haben, das Grosse erst durch das Kleine würdigen.

Das Cosciamonument war also nicht nur für das monumentale Nischengrabmal, sondern zugleich auch für die Komposition des Konsolengrabmals des Trecento von Bedeutung. Das wesentliche Neue der Komposition, die Verbindung des Sarkophages mit Rückwand und Kirchenboden, wurde auch da ganz richtig erfasst, wo man in freierer Weise die in dem Vorbild zum erstenmal erscheinenden Motive

verwandte. Ein charakteristisches Beispiel hierfür ist das Grabmal des Bischofs Andrea di Giovanni Baglione im Dom zu Perugia.¹ (Abb. 51.)

Der Sarkophag auf den üblichen drei Konsolen ruhend, zeigt die Nischendekoration des Cosciagrabmals, nur sind hier vier, statt drei Nischen notwendig geworden. Sapientia, Justitia, Temperantia und Fortitudo erzählen, wie beim Cosciagrabmal ohne religiöse Beiwerke die Inschrift erläuternd, von den Tugenden des Toten; nach unten setzt sich das Monument in einer einfachen, schwach profilierten Platte fort, die die durch Wappen haltenden Putti² flankierte Inschrifttafel einschliesst und auf einen Sockel aufläuft, der gleichfalls das Vorbild des Cosciamonumentes nicht verleugnet. Nur die sehr mässige Gestalt des Toten, die auf einer niedrigen, brettähnlichen Bahre liegt, ist wieder nach trecentistischer Art angebracht. Den polychromen Schmuck ersetzt die Verwendung von zweierlei Marmorarten: die Pilaster, Gesimse, sowie die Umrahmung des Sockelschmuckes sind aus rotem Brocatello, während die übrigen Teile in gelbem Marmor gehalten sind, genau dieselben Farbenkon-

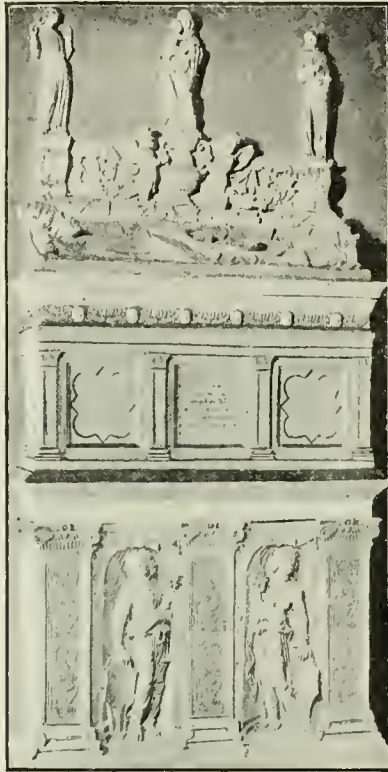


Abb. 51.

traste — worauf schon Schubring hinweist — wie sie uns bei den Malern Baldovinetti, Domenico Veneziano u. a. begegnen. Der plastische Teil zeigt deutlich die Hand Urbanos, ist aber so unbedeutend, dass ich mich begnüge, auf die im Zusammenhang mit dessen übrigen Werken von Schubring gegebene stilistische Charakteristik des Künstlers zu verweisen. — Von manchen Schwächen im Organischen abgesehen, zeigt das Ganze doch die heilsame Wirkung des Cosciamonumentes sowohl in dem einfachen, rein architek-

Ein nicht uninteressantes Beispiel, in dem sich heimische Trecento-Motive mit dem Neuen des Cosciamonumentes vermischen, ist ferner das Grabmal Alexander V.

¹ Siehe Bueckhardt-Bode, Cicerone II, 1. 2, S. 462 q.; schon Bueckhardt weist es dem Urbano da Cortona zu; neuerdings schliesst sich dieser Ansicht Schubring in seiner Studie über diesen Meister «Urbano da Cortona», Strassburg 1900, S. 12 ff an. — Schubring bemerkt, dass dies Grabmal nicht ganz in seiner ursprünglichen Aufstellung erhalten ist, da anscheinend wegen eines etwas grösseren Pendants aus späterer Zeit der flache, mittlere Teil des Grabmals, der die Inschrift trägt, etwas vergrössert wurde. Diese schon von Schubring veröffentlicht, lautet:

Hec brevis illustri Ballona ab origine cretum
 Andream tegit urna gravem veneranda Johannem
 Ingenti virtute virum, qui in iure sacerorum
 Doctor pontificum et tectis surgentibus auctor
 Laurenti ecclesie Perusinus presul et ingens
 Antistes vixit, nunc alta in pace quiescens
 MCCCCLI.

² Schubring macht, op. cit., S. 14 u. Anm. 1 darauf aufmerksam, dass, abgesehen von der nahen Verwandtschaft der Putti mit den donatello'schen Kindergestalten in Padua, die Waffenreliefs ihr unmittelbares Vorbild in denen am Sockel des Gattamelata gefunden haben.

in San Francesco zu Bologna von einem Schüler Niccolò dell' Arca's, Sperandio, einem Medailleur aus Mantua.¹ (Abb. 51.)

Alexander V., ein Grieche von Geburt, Petros Filargis mit Namen, war der Vorgänger Johannis XXIII. Durch Wahl des Pisaner Konzils am 26. Juni 1409 gegen Benedikt XIII. und Gregor XII. aufgestellt, starb er jedoch schon ein Jahr darauf am 3. Mai.²

Die Geschichte des restaurierten Grabmals erzählen die langatmigen Inschriften der Marmorplatten, die in die Kopfseiten des Denkmals eingelassen sind.³ Das Grabmal ist 1482 errichtet worden.

Der Unterbau mit breiten, plumpen Pilastern,⁴ die Nischen mit den wappenhaltenden allegorischen Figuren des Glückes, lassen deutlich das Vorbild des Cosciamonumentes erkennen, dessen Komposition somit auch hier das heimische Konsolengrabmal umgebildet hat. Der obere Teil ist in seinem Aufbau dem Grabmonument des Bentivoglio von Jacobo della Quercia verwandt; wie dort, so gliedern auch hier vier Pilaster die Stirnseite des Sarkophags, nur sind die Reliefs fortgelassen. Das mittlere Feld trägt die alte Inschrift:

Summus pastorum Alexander
quintus et omnis scripturae
lumen sanctissimus ordo
minorum quem ediquit et
proprio cretensis nomine
Petrus migravit superum
ad lumen sedesque beatas
anno MCCCCX

Die fast in der Bahre verschwindende und daher nur wenig sichtbare Gestalt des Toten lässt das Vorbild Quercias deutlich erkennen, während die Heiligen zu beiden Seiten der Madonna an Donatellos Paduaner Bronzen erinnern. Die Madonna auf einer antiken Vase stehend, die von beflügelten Satyren mit Löwenbeinen und prächtigen, in kräftigen Rankenornamenten ausgehenden Schwänzen⁵ gehalten wird, gemahnt

¹ Siehe Burckhardt-Bode, Cicerone II, 1. 2, S. 481 a.

² Siehe Pastor, op. cit., S. 190, Anmerk. 4 und S. 191.

³ Hoc monumentum an. MCCCCLXXVII Sepulcro / Alexandri V. Pont. Max. / franciscuales imposuerunt / ad arcum primum absides / australem, quod opus / Nicolao Petri aretino, / Georgius Vasari tribuente deinsperandio Mantuano / probata historiae fides / vindicavit instauratum / a. MDLXXXIII pietate et / impensa, Joan. bapt. pagani / Zanettini iterum a. MDCLXXII / a. MDCCCVII templo ad profano / converso diffractum / partesque cum reliquiis pontificis in novum / coemeterium publicum / Italiae sunt ubi a. MDCCCXXXVI coagmentatum incompta / ante hoc postea templo / novari coepto sacrisque / a 1886 feliciter / reddito monumentum / trienio post. ab ordine / munic. concessum Francisco / Bataglini card. archiep / primo honori restituendum / hinc repositum est / ad pristinam formam / red. integratum / ex benignitate municipia Leonis XIII / pont. max. qui eodem card. / archiep. et curatorem / templi instantibus / splendide praestitit uti / reliquiae decessoris / tuto honestissimeque conquiescerent sollemni / ritu reconditae die / X. oct. a. MDCCCXCIII / quarum rerum memoriam / et veteres mausolei titulos Neogori / extare voluerunt / tituli pristini mausoleo an. MDCCCLXXXIII instaurato rescripti i. epitaphium primum / summus pastorum / Alexander quintus et / omnis scripturae lumen sanctissimus ordo minorum / quem edidit et proprio / Cretensis nomine Petrus / migravit superum ad lumen / sedesque beatas a. 1812 memoriae in hoc templo adiectae R. io. bapt. paganus / de Zanettinis bon. pietatis / impulsu dum in h. templo / plura divino culturi pararet h. / etiam mausoleum reparavit / a. MDLXXXIII. XXII. sept. / Alexander V. bon. pont. max. / Cretiensis ex domicilio / Cretiensis nuncupatus / hac nostra / in ecclesia requiescit / ut quibuscum eodem institutio eademque sodalitate / iunctus iuxerat eosdem / et defunctus iungeretur. / Restauratum fuit a. MDCLXXII. / Filardo Cretensi viro insigni / oratori gentium concionatori / luculentiss. qui ex ordine / minorum ad episcopatum / viceitiae novariaeque / ad archiep. mediolaneus / cardinalatum et tandem / ad summi pontificatus / ap. euectus Alexander V. / appellatus bononiae moritur / a. MCCCCX. pont. sui mens. VIII. / III in evemet. publ. ad. hieron / caxariae charthus. Monumentum ex templo quod / fuit s. Francisci a. 1807 / in vectum instauratum que a. 1836 curante / ordine municip. huc / translatum et ad / vetus operis exemplar. restitutum est.

⁴ Die Pilaster sind denen des oberen Teiles der Fronte der Libreria im Dom zu Siena, die jedoch erst 10 Jahre später entstanden sind, verwandt.

⁵ Sie sind den sehr ähnlichen Ornamenten der Bartolomeo Spani († 1168?) verwandt, der dies Rankenwerk mit antiken Satyrgestalten verband und sie mit Vorliebe als Abschluss an seinen Monumenten anbrachte: über diese siehe Archivio storico dell arte 2. 1899, S. 135, 136 und 37. Aufsatz von G. Ferrari.

gleichfalls an Quercias Madonnengestalten, während bei den langweiligen und kraftlosen allegorischen Figuren des Sockels die florentiner Verrocchioschule Pate gestanden hat.

Die architektonischen Teile sind flach und ausdruckslos. Das beste ist das den Sarkophag abdeckende Gebälk, dessen Fries Puttenköpfe mit Festons zieren, und das schon genannte Rankenwerk, welches mit den Figuren dem Ganzen nach oben einen Abschluss verleiht. Die untere Hälfte ist heute rötlich getönt, der Sarkophag in Grau gehalten, von dem die Felder durch ein zartes Blau unterschieden sind. Das Monument hat nur in kompositioneller Hinsicht einiges Interesse, indem es zeigt wie man in Bologna unter Einfluss des Cosciagrabmals den traditionellen Typus in ein Monumentalgrabmal umzubilden sich bemühte.

Der nur zwei Jahre später entstandene, aber dem besprochenen Grabmal trotz des gleichen Vorbildes und einer weit schwierigeren Aufgabe der Komposition unendlich überlegene Regulusaltar im Dom zu Lucca gehört gleichfalls in die von dem Cosciagrabmal abhängige Kategorie von Monumenten. Er ist von Matteo Civitale im Jahre 1484 errichtet worden (s. Taf. VIII).

Dieser Meister, von seinen Zeitgenossen mit Phidias und Praxiteles verglichen, lehnte sich in seinen Schöpfungen auf dem Gebiete der dekorativen Architektur durchweg an florentinische Vorbilder an, die er von allen Nachahmern florentinischer Kunst entschieden am glücklichsten und in durchaus selbständiger Weise nicht nur zu verwerten, sondern auch selbständig nachzuempfinden verstanden hat. An diesem Monumente war er ähnlich wie Benedetto da Majano und andere Florentiner vor die schwierige Aufgabe gestellt, Denkmal und Grabmal in Form eines Altars zu vereinen. In der Komposition des Cosciagrabmals sah er die Lösung dieser Aufgabe verborgen liegen: Er übernahm die Anordnung des unteren Teiles, nur setzte er statt der mittleren der drei Tugenden die Gestalt des hl. Regulus, an Stelle der beiden anderen Allegorien, die Heiligen Johannes und Sebastian. Im übrigen liess Matteo im grossen und ganzen den Aufbau bestehen. Doch stand der Verwertung desselben auch mancherlei Schwierigkeiten entgegen, die er durch einige Modifikationen des Vorbildes zu überwinden strebte. Der Altar sollte doch ein Denkmal sein und da galt es denn auch die lebende Gestalt des Heiligen, der Aufgabe entsprechend, hervorzuheben, die dadurch, dass er diese in die mittlere der drei gleich grossen Nischen stellte, noch nicht ganz gelöst war. Auch musste er der Figur des Toten die gleiche Grösse geben, wie der des Lebenden in der Nische darunter und somit den Sarkophag gegenüber der von vier Konsolen getragenen Platte verkleinern. Die frei werdenden Plätze zu Häupten und Füssen des Toten wurden mit leuchterhaltenden Engeln als Grabwächter besetzt. Den Oberbau gliedert er seinem Vorbilde entsprechend durch drei Felder; doch gestattete ihm die durch den figürlichen Schmuck des unteren Teiles notwendig gewordene Steigerung der Höhenausdehnung nicht die Attika des Cosciamonumentes zu verwenden. Der Meister zog deshalb den inzwischen modern gewordenen Archivoltenabschluss vor und brachte die Madonna in ganzer Figur sitzend in einer Nische des mittleren Feldes der Rückwand an, die das Gesims durchschneidet. Eine Madonna in der Lunette wäre gegenüber den mächtigen Heiligengestalten kaum innerhalb des Ganzen zu Worte gekommen. So erscheint der Sarkophag mit dem Toten von den Engeln vor den Stufen des

göttlichen Thrones niedergestellt worden zu sein, ein Motiv, das wegen seiner Verbindung mit der Architektur das am wenigsten befriedigende am ganzen Monument ist. Am unerfreulichsten daran ist der gedrückte Segmentbogen über dem kleinlich wirkenden Rundbogen, der die mittlere Nische mit der Madonna überwölbt. Auch kommen die Gesimse des durchschnittenen Gebälkes der Madonna in beängstigender Weise nahe.

Durch die Hinweglassung der Madonnenfigur hätte das Monument nur gewinnen können. Die Ueberschneidung der Attika wäre fortgefallen und der Altar hätte eine strenger geschlossene Einheit ergeben. So aber fällt seine Komposition in zwei nur schwach verbundene Teile auseinander, die beide die gleiche künstlerische Bewertung innerhalb des Ganzen erhalten haben! Wie fein sind im Cosciagrabmal der Oberbau und der Unterbau voneinander differenziert! Dieser Rhythmus der Proportionen mangelt dem Denkmal. Auch die Konsolen, die den Sarkophag stützen, sind etwas zu schwach geraten. Die Figur des Toten vermag sich ebensowenig wie die des Lebenden gegenüber seiner Umgebung zur Geltung zu bringen. Bei einem Vergleich mit dem Cosciamonument kommt die Wucht und Grösse der dortigen Grabfigur dem Beschauer nur umsomehr zum Bewusstsein. Diesen Mangel strebt der Meister durch den Sarkophag zu verdecken, der durch seine Einfachheit und Schmucklosigkeit gegenüber dem ornamentalen plastischen Reichtum des übrigen Teiles auffällt; er trägt die Inschrift:

Santi Reguli / Martyris corpus hic colitur.

Aber nicht nur bei Donatello allein hat Civitale Anleihe gemacht!

Mit den Details des Cosciagrabmals hätte er auch wahrscheinlich wenig Ehre mehr bei seinen Bestellern eingelegt. Donatello ward hier gewissermassen modernisiert. Die Kapitäle der Nischenpilaster des unteren Teiles haben ihr Vorbild in den Kapitälern von Desiderio da Settignano's Marzuppinigrabmal, während die reiche Dekoration der Konsolen, wie die der dazwischen liegenden Felder den genau an derselben Stelle befindlichen ornamentalen Schmuck des Salututigrabmals im Dom von Fiesole nachahmt. Die Form des Kapitäls, des zweiten und vierten der oberen Pilaster ist dem Grabmal des Hugo von Anderburg von Mino da Fiesole entnommen. Die beiden anderen Kapitäle sind eine freie Modifikation von Kompositionen Desiderios und teilweise schon in die schwülstige Formensprache, wie sie uns an den Kapitälern der Sakristei in Santa Spirito oder bei Rovezzano entgegentritt, übersetzt. Die Felder des oberen Teiles sind von einer Art «laufenden Hund» umsäumt, die von Donatello zum erstenmale in dem berühmten Kapitäl, das die Kanzel im Dom zu Prato stützt, und dann von Desiderio am Marzuppinigrabmal verwandt wurde.¹ — Den figürlichen Teil kennzeichnet ein gesunder Sinn für Einfachheit und Natürlichkeit. Die Gestalten stehen ihrem Wesen nach denen des Malers Ghirlandajo am nächsten. Mit ihrer schweren, in scharfkantige Falten sich brechenden Gewandung, die mit Geschick und feinem Sinn für eine monumentale Wirkung drappiert ist, haben sie einen Vorzug, der sie selbst vor den Florentiner Bildwerken des Quattrocento auszeichnet: sie passen sich durch Ruhe und Schlichtheit ausgezeichnet ihrer architektonischen Umgebung an. Hierin wird der Meister erst von

¹ Dies ornamentale Motiv findet sich häufig auf den antiken Aschenurnen und Altären.

Andrea Sansovino übertroffen. Im allgemeinen ist er gegenüber den Florentiner Plastikern «durchgängig ernster, architektonischer, auch weniger fein und elastisch als diese».¹

Als Ganzes besehen hat das Grabmal jedoch nicht nur den proportionellen, sondern auch den linearen Reichtum seines Vorbildes nicht erreicht. Doch würde man dem Meister Unrecht tun, wollte man seine tüchtige Schaffenskraft nur nach der der Grössten bemessen. Im Detail verdient er doch alles Lob. Die Gesimse sind wohlproportioniert und scharfgezogen, die Ornamentik wie bei Desiderio Dienerin der Architektur, deren fleissige, sorgsame Durchbildung das Ganze besonders auszeichnet und eine tüchtige architektonische Begabung seines Meisters beweist. Dennoch fehlt dem Monument der jugendliche Zauber weltfreudiger Florentiner Frührenaissanceluft. Die architektonischen Details sind zu akademisch korrekt und nüchtern gegeben, da ihnen jede persönliche Empfindung mangelt.

Aber nicht nur fremde Meister bedienten sich der Kompositionsmotive des Cosciagrabmals, sondern auch die heimischen Künstler verstanden es, das neu Erfundene in origineller Weise an ihren Monumenten zu verwerten. Wie bei den bisher betrachteten Denkmälern so war es auch hier vor allem die in schwungvollen Falten herniederfließende Draperie, die an Stelle des kleinlichen, einer befriedigenden Lösung der kompositionellen Aufgabe stets hindernd im Wege stehenden Funktion.² Das Grabmal des Tomasi Mocenigo ist hierfür das früheste Beispiel (Abb. 52).



Abb. 52.

den Trecentomotives nun befreiend wirkte. Ermöglichte der Baldachin doch in höchst einfacher Weise, die sonst so schwierige Aufgabe der Verbindung des Sarkophages mit der Rückwand. Ganz ähnlich wie in Venedig wurde er auch in Florenz angewandt. Dort kommt der zeltartige Vorhang schon um 1420 vor, aber erst unter dem Einfluss des Cosciamonuments erfüllt er seine neue

In Florenz war es Bernardo Rossellino, der Erbe Donatellos, der auch dem einfachen Konsolengrabmal des Trecento durch Einführung des Baldachins eine neue Gestaltung verlieh. Wie in dem Nischengrabmal so hat er auch in dem Konsolengrabmal zuerst die Konsequenzen der donatellosehen Schöpfungen gezogen.

¹ Burckhardt, Bode Cicerone II 1. 2. S. 185.

² Wenn das Mocenigograbmal schon 1421 errichtet worden ist, müssten in dieser Zeit die Meister Pietro di Niccolò und Giovanni Martini zum mindesten bereits ein Modell des Cosciagrabmals gesehen haben; denn abgesehen von dem Baldachin-Motiv liesse sich sonst auch nicht die Verwandtschaft der dortigen Sarkophagskulpturen mit den Tugenden des Cosciagrabmals, die Prof. Meyer ausdrücklich hervorhebt, nicht erklären. Doch bin ich nicht sicher, ob der Zeitpunkt der Errichtung obigen Denkmals auch urkundlich feststeht. Mocenigo starb 1423.

Das Grabmal der 1396 gestorbenen Heiligen, Beata Villana de' Cerchi in der Kapelle der Rucellai von Santa Maria Novella führt uns den neu entstehenden Grabmalstypus vor Augen. Vasari schrieb das Monument dem Desiderio zu,¹ doch ist die Urheberschaft Bernardos durch die von Fineschi zum erstenmale veröffentlichte Urkunde über die Bestellung des Grabmals durch den Konvent von Santa Maria Novella gesichert.² Darnach hat er anseheinend eine Zeichnung oder Modell am 12. Juli 1451 dem Syndikus des Konvents Bastiano vorgelegt. Am 27. Januar 1451 sollte es dem Kon-

trakt gemäss fertig 'gestellt sein. Das ganze Grabmal ist in «mezzo rilievò» behandelt. Eine hohe dunkle Marmorplatte deutet nur leicht den Sarkophag an. Darüber liegt die schöne Gestalt der Toten mit einem dünnen Gewande bekleidet, dessen Faltenwurf

die zarten Körperformen züchtig durchscheinen lässt. Das leichtgeneigte Haupt, ist mit einem Kopftuch umhüllt. Die Füsse sind nackt und nur mit Sandalen die durch feine Bänder gehalten werden, geschmückt. Die zu Häupten und Füssen der



Abb. 53.

Toten stehenden kräftigen Engelsgestalten in reich bewegter Gewandung sind bemüht mit einer Hand den von einem eisernen Ring gehaltenen, in graziösem Schwünge an der Rückwand heruntergleitenden Baldachin zu halten. Aus der in Halbdunkel gehüllten Mitte dieser Draperie ragen die Hände einer unsichtbaren Gestalt hervor,

¹ Siehe Vasari, Milanesi III, S. 108.

² Siehe Vasari, Milanesi III, S. 108, Anmerk. 6; die Bestellungsurkunde hat zum erstenmal Fineschi veröffentlicht, dann Ricca, op. cit. tomo III, pag. 51 u. 52; neuerdings hat Fabriczy in den Jahrbüchern der kgl. preuss. Kunst, Bd. 21, S. 113 wertvolle Berichtigungen und Ergänzungen zu dieser Urkunde beigebracht. Sie ist für diese Untersuchungen zu wichtig als dass ich es unterlassen könnte, sie im Anhang dieses Buches abzudrucken um so mehr als an anderer Stelle auf diese Urkunde zurückgegriffen werden muss; erwähnt ist das Grabmal noch bei Guis. Gonelli, op. cit., pag. 1.

die eine von goldenen Strahlen umgebene Krone darreichen. Ueber der Toten halten die Engel ein Spruchband auf dem in monumentalen Lettern die Worte stehen:

Ossa villane mulieris sanctissime
in hoc celebri tumulo requiescent.

Aus der genannten Urkunde geht hervor, dass das Grabmal auch noch durch farbigen Schmuck verziert war. So zeigte der Vorhang die Musterung eines Goldbrokatstoffes, die Fransen des Vorhangs waren mit Gold überzogen und auch sonst war reichlich Farbe an verschiedener Stellen verwandt. —

Das Bedeutungsvollste am Ganzen ist entschieden der wundervolle, graziöse Schwung des Vorhanges, dessen edle Einfachheit und monumentale Ruhe durch den Kontrast mit dem reichbewegten Gewand der Toten nur noch gesteigert wird. Trotz des rein malerischen Motivs übt das Werk durch die einfache Schönheit seiner Silhouette eine architektonische Wirkung aus. Die Engel, die in so durchaus naturalistischer Weise den Vorhang halten und dabei von wahr empfundener, religiöser Andacht beseelt erscheinen, sind die schönste Variation dieses Trecentomotivs: wie sie da voll Heiligkeit und Anmut zum Himmel blicken, erscheinen sie als die Vorläufer

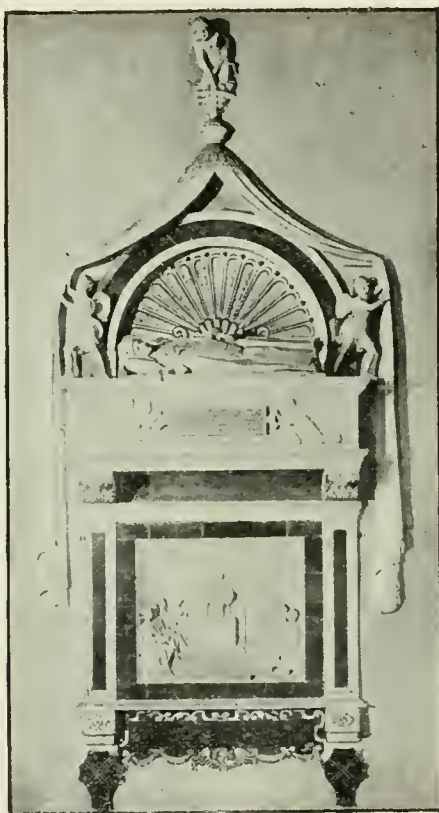


Abb. 51.

auch die Inschrifttafel von Putti gehalten wird, nur dass diese hier in einer dem Knielaufscheina verwandten Stellung gegeben sind. Die etwas kleine Gestalt des Toten wird durch die Strahlenverzierung des in der Rückwand ansteigenden Rundbogens glücklich betont.

Ueber diesem steht auf einer marmornen Wolke ein Putto, der sich gar eifrig bemüht an einem Bande den zeltartigen Baldachin zu halten, der zu beiden Seiten

jener Engelsgestalten, die einige Jahre später das Grabmal des Marzupini zieren sollten. —

Weit mehr schliesst sich Bernardos Bruder Antonio wieder an die Komposition des Cosciamonumentes in dem Grabmal des «gran legista» Filippo Lazari in San Domenico zu Pistoja¹ an, (Abb. 54) eine interessante Abreviatur seines Vorbildes, im Aufbau originell und einfach:

Der auf zwei Konsolen ruhende Sarkophag zeigt wie der des Cosciagrabmals noch die Form eines antiken Gebäudes, auf dem

¹ Ueber das Grabmal siehe Jahrbuch der königl. preuss. Kunsts. Fabriczys Aufsatz «Ein Jugendwerk Bernardo Rossellino», S. 33. Die Vertragsurkunde über das Werk S. 105 ebenda veröffentlicht, siehe ferner Vasari III, S. 97 u. Anmerk. 2; u. Milanesi, Nuovi documenti per l'arte toscana. Roma 1893, Nr. 133 und Nr. 135, zuletzt Tigri, Guido da Pistoja 1851, S. 110; Gozzini, op. cit., behandelt das Monument und schreibt es dem Bernardo Rossellino zu.

des Monumentes herunterfällt und dort noch von zwei an den Seiten des Sarkophages stehenden oder besser laufenden Engeln gehalten wird.

Nach unten setzt sich das Monument in zwei breite, lisenenartige Streifen fort, die von den beiden den Sarkophag stützenden Konsolen herab auf kleine Kragsteine auflaufen und ein quadratisches Relief einfassen. Dieses — das schönste vom Ganzen — stellt den Verstorbenen umgeben von seinen Schülern lehrend im Hörsaal dar. Die darüber auf dem Sarkophag von Putten gehaltene Inschrifttafel klärt den Beschauer über die Persönlichkeit des hier Verewigten auf:

D. S.

Philippo Liazaro pontificii civilis, q(u)i iuris adeo
consultissi.^{mo}. ut m.^{le}. conductus aureis ius ipm.
suma cū eloquētia. interptaretur mestis-
sim. parēs. tato filio immatura morte con-
supto multis lacrimis ponedu. curavit.

vix. an. XLIII. men. III. di. XI.

a. s. MCCCCXLI.

Nur das Modell hat Bernardo Rossellino wohl in allgemeinen Umrissen entworfen. Errichtet wurde es von seinen Brüdern, Giovanni und Antonio. Am 20. April 1462 nämlich schloss Bernardo mit der Domopera von Pistoja einen Vertrag wegen Herstellung des Grabmals. In 18 Monaten sollte er es gegen Zahlung von 200 Goldgulden fertigstellen. Durch andere Bauten in Anspruch genommen konnte er jedoch das Monument nicht in Angriff nehmen, und schliesslich verhinderte ihn sein Tod am 27. Oktober 1464 seinen Verpflichtungen nachzukommen. Am 29. Oktober desselben Jahres wurde die Arbeit seinen Brüdern Giovanni und Antonio übertragen und 1468 wird dann das Monument von diesen endlich abgeliefert.¹

Der architektonische Teil ist im einzelnen recht lahm, den Details mangelt jede schärfere Charakteristik. Auch die Gesimse des Sarkophages sind plump und gemahnen noch an die des Cosciagrabmals. Weder von Bernardos noch von Antonios Formen ist an diesem Monument etwas zu gewahren und dürfte die Architektur wohl auf Rechnung des Giovanni zu setzen sein. Die den Baldachin haltenden Engel haben in den auf dem Sarkophag des Grabmals des Jacopo von Portugal sitzenden Putten ihre nächsten Verwandten. Doch sind sie in der Bewegung zu lahm, als dass man sie dem Meister Antonio zuschreiben könnte. Dieser hat vielleicht nur die Zeichnungen geliefert, von denen wir eine in dem Engel des Hamburger Verrocchio-Skizzenbuches erkennen dürfen.²

Auch die Grabfigur entschliesst man sich nur ungern dem Antonio zu geben; doch hat sie wie das Relief des unteren Teiles am meisten Anrecht darauf. Letzteres ist wohl von Antonio gemeisselt, und das Bedeutendste am Ganzen. Noch

¹ Siehe den schon erwähnten Aufsatz Fabriczys, von dem die Daten im Urkundenanhang zusammengestellt sind.

² Die anscheinend von der Hand Giovanni's gemeisselten Engel zeigen nur das Bestreben eine energische Bewegung zum Ausdruck zu bringen, die aber lahm und etwas gesucht wirkt. Wenn hier die genannte Skizze von der Hand Antonios diesen Putti zugrunde läge, würde sich diese Erscheinung leicht erklären lassen. Der rechte der beiden Engel stimmt in dem Faltenwurf der Gewandung genau mit dem linken der Vorhang-haltenden Putti am Grabmal überein. Dieser langbeinige Geselle ist der Bruder der Engelsgestalten vom Grabmal des Jacopo von Portugal.

Das Blatt ist zum erstenmal von Georg Gronau im Jahrb. d. königl. preuss. Kunstsaml., B. XVII, S. 68 publiziert.

Benedetto da Majano hat es in seinem Grabmal der heil. Savinus in Faenza zum Vorbild gedient.¹

Die architektonische Armut macht die Verwendung von zweierlei Marmorarten weniger bemerkbar.

Das Ganze ist als Nachklang der Komposition des Cosciagrabmals deshalb besonders interessant, weil hier, ohne dass man sich im einzelnen an die Formen des Vorbildes hielt, die Verbindung des Sarkophages mit der Kirchenwand nach oben sowohl, wie noch unten, genau durch dieselben künstlerischen Mittel wie dort erstrebt wird.



Abb. 55.

Die Einfachheit und anspruchslosigkeit des Aufbaues, dessen organische Entwicklung durch die dunklen Marmoreinlagen verdeutlicht wird, ist das schönste am Ganzen. Sehr geschickt ist auch die Horizontale des Sarkophages, durch die Vertikale des an beiden Seiten des Grabmals niederfallenden Vorhangs überschritten, wodurch die Verbindung des Rundbogens des oberen Teiles mit den Vertikalen des untern hergestellt wird. —

¹ Siehe Jahrb. d. k. pr. Kunsts., B. IX, von Tschudi, «eine Madonnastatue Benedetto da Majanos». S. 129. Auch das Grabmal des Naeci von Onofrio Strozzi in San Petronio in Bologna ist ein Nachklang der Komposition des Lazzarigrabmals.

Die Grabmäler deren Kompositionen mit der des Cosciagrabmals in irgend einer Weise zusammenhängen sind damit noch nicht erschöpfend behandelt.¹ Doch vermögen die hier genannten Monumente ein ungefähres Bild von der ausserordentlichen Bedeutung dieses für die Folgezeit grundlegenden Werkes Donatellos zu geben und zeigen wie lange und nachhaltig dieses plötzlich aufgetauchte Neue über zwei Generationen hindurch gewirkt hat.

C. Das Grabmal des Kardinal Brancacci.²

Der Ruhm Donatellos durchdrang ganz Italien und im Norden wie im Süden kann man die Spuren seines Einflusses verfolgen. Der heilige Georg von Or San Michele und das Cosciamonument erschienen seinen Zeitgenossen damals als seine bedeutsamsten künstlerischen Taten. Da ist es denn begreiflich, dass man sich sogar aus Neapel an den Meister wegen Anfertigung eines neuen Grabmals wandte. Zudem war Neapel die Geburtsstadt Coscias und trotz eines fürstlichen Feindes besass der Papst dort auch viele Freunde, zu denen auch der am 27. März 1427 verstorbene Kardinal Brancacci gehörte.³ Wohl infolge testamentarischer Verfügung erging an Donatello der Auftrag zur Herstellung des Monumentes, über dessen Errichtung jedoch nur eine einzige Urkunde erhalten ist, der zufolge Michelozzo 850 Gulden empfängt! Da er jedoch bei seinen Angaben im Plural spricht: «Una sepultura per napoli di messer Rinaldo, cardinale di Brancacci di napoli, dobbiamo avere fior. 850 di camera; e a tute nostre spese labiamo a conpiere e condurre e napoli, lavariane la a Pisa»,⁴ so ist ohne Zweifel anzunehmen, dass er hier als eine Art bevollmächtigter Geschäftsleiter der Donatello'schen Werkstatt figurierte, dem die Erledigung des finanziellen Teiles oblag. Zudem geht aus Rechnungsauszügen des Cosimo und Lorenzo di Giovanni de Medici die Mitarbeiterschaft Donatellos an dem Grabmal deutlich hervor.⁵ Allein die Abgrenzung der Tätigkeit der beiden Meister an diesem Grabmal bereitet der Forschung Schwierigkeiten. Während man sich über den Schöpfer der Architektur, für den nun allgemein Michelozzo gehalten wird, einig ist, gehen die fachmännischen Urteile über den skulpturellen Teil recht weit auseinander.

Bezeugt ist neben der Tätigkeit Donatellos und Michelozzos an dem Grabmal

¹ Es sei hier zum Beispiel noch auf das Grabmal des Pietro Bellorodo in der Kathedrale von Messina hingewiesen, dessen Sockel, genau wie am Cosciagrabmal mit Nischen und Tugendgestalten geschmückt ist, darüber auf Konsolen ruhend eine vorspringende Gesimsplatte, die den Sarkophag mit dem Toten aufnimmt. Photographie Brogi, Nr. 10950, das Monument zeigt jedoch bereits Einflüsse Sansovinios und gehört in seiner sonstigen Form der römischen Schule an. — Ebenso geht der Sockel des Grabmals des «Johannes Aentus» von Paolo Ucello auf Donatellos Vorbild zurück. Dasselbe gilt für das Grabmal die Luigi Marsili, das als gemaltes Scheingrab sich noch heute im Dom befindet, siehe Vasari II (vita di Lorenzo di Bicci, es war ursprünglich in Marmor gedacht, siehe Gaye I, p. 537, Beschluss vom 27. August 1391); der Entwurf zu einem farbigen Reiterstandbild befindet sich in der Uffizien siehe Jacobsen, die Handzeichnungen in den Uffizien von Florenz, S. 279.

Auch in Rimini liessen sich in den dortigen Grabmonumenten, wie beispielsweise in dem Grabmal des Sigismondo Malatesta, mancherlei Einflüsse nachweisen.

² Ueber Rinaldo Brancaccio siehe Mazio, di Rinaldo Brancaccio, Cardinale e di onorato I. Gaetani, conte di Fondi. Roma 1815.

³ Die Literatur über das Grabmal ist dieselbe wie die beim Cosciagrab schon angegebene, noch beizufügen ist hier: Vasari Milanesi II, S. 109, Anm. 2, sowie der Aufsatz Schmarsows im Archivio storico dell' arte S. 1893, S. 241—50 und Stegmann, Michelozzo di Bartolommeo eine kunstgeschichtliche Studie. München 1888.

⁴ Gaye, Carteggio I, S. 117 aus der schon einmal genannten Denunzia de' beni di Michelozzo Michelozzi Firenze 1427.

⁵ Gaye, Carteggio I, S. 118, Anmerk. 1.

die Mitarbeiterschaft eines dritten Meisters, Pagno di Lapo Portigiani,¹ eines Gehilfen Donatellos, der auch noch an anderen Werken mit tätig gewesen ist. In Pisa wurde das Monument in Arbeit genommen und fertig gestellt, um von dort nach Neapel transportiert zu werden.

«Der enge Anschluss an die älteren Grabmonumente Neapels macht es wohl zweifellos, dass den Künstlern, denen diese unbekannt waren, von Neapel aus ein Schema für den Aufbau des Grabmals gegeben wurde. Das mag Donatello die Freude an der Arbeit von vornherein verleidet haben».² Das Monument schliesst sich in der Tat ganz an den in Neapel heimisch gewordenen Typus an, den Tino da Camaino von Giovanni Pisano übernommen und nach Neapel verpflanzt hat und dessen Form aus spätester Zeit am besten das Grabmal der Maria von Calabrien in Santa Chiara, (Abb. 56) vergegenwärtigt. Die für Neapel typischen Besonderheiten werden, bis auf die Anbringung einer grossen segnenden Halbfigur Gottvaters in der Giebelnnette genau berücksichtigt, denn dies Schema der Komposition des Grabmals ist für Neapel das seit Jahrhundert übliche. Die Kunst war hier mangels eigener individueller Entfaltung zu einem konservativen



Abb. 56.

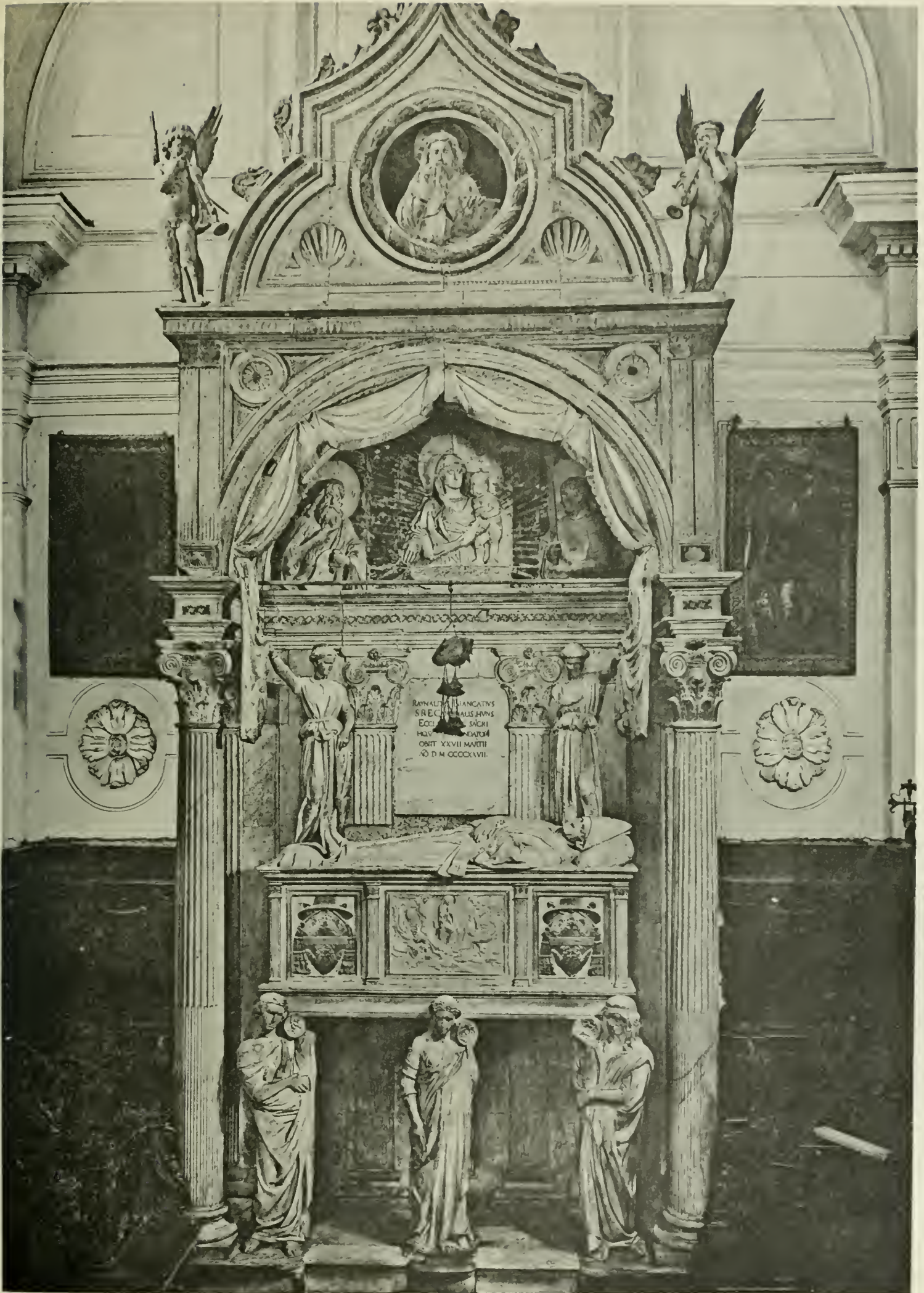
suchen. Da das Was gegeben war, ist das Wie nur um so interessanter. —

Wie an dem Grabmal in Santa Chiara, so zeigt auch das Brancaccigrabmal, die den Sarkophag tragenden Karyatiden, die Vorhanghaltenden Engel und Maria mit Kind und Heiligen darüber. Wie dort ist auch hier das Ganze überdeckt von einem Tabernakelartigen Aufbau, der in einen Giebel in «Eselrückenform» endigt.

Doch diese ganze kompositionelle Idee erscheint im Brancaccigrabmal neu gestaltet und verjüngt, ein Eindruck, der aber weit weniger das Verdienst der Architektur

¹ Vasari, Milanesi, S. 409, Anmerk.

² Siehe Bode in dem erwähnten Aufsatz der königl. preuss. Jahrbücher. Bd. 22, S. 24, Anmerk. 1.



GRABMAL DES KARDINALS BRANCACCI
IN SAN ANGELO E NILO IN NEAPEL

als das der Plastik ist. Diese ist es, die dem Beschauer im Grabmal ein Drama vor Augen führt, das sich wie auf der Bühne vor uns abzuspielden scheint. Im Trecento schon ist versucht worden, den christlichen Gedanken vom Tod und Jenseits im Grabmal durch ein Nacheinander von Vorgängen zu veranschaulichen, wobei man aber in den den Darstellungen zugrunde liegenden Ideen noch ganz im Mittelalter befangen blieb. Hier aber ist mit der Tradition völlig gebrochen, das Zeitalter des Humanismus kündigt sich im Grabmal an.

Der Vorhang eines Portals scheint eben zurückgezogen worden zu sein. Unter der Last des Sarkophages wankend, tragen wie bei den Leichenzügen drei Gestalten den Toten heraus. Sie scheinen auf den Beschauer zuzuschreiten. Wer sind sie? Engel gewiss nicht mehr! Denn das vom Jammer und Schmerz durchfurchte Antlitz der äussersten Figur zur Rechten und ihr wirres über Kopf und Schulter fallendes Haar, die fest geschlossenen Lippen und die Augen, die träumend das Weite suchen, erzählen nicht von den Freuden des Jenseits. Auch die Figur zur Linken sieht mit zuckenden Lippen, schmerzerfüllt, wie abwesend vor sich hin und kaum vermögen die kraftlosen Füsse neben der psychischen auch noch eine physische Last zu tragen. Auf beiden Figuren scheint der Sarkophag fast allein zu liegen. Die mittlere der



Abb. 57

drei Gestalten eine zierliche Schöne mit einfacher, in langen Falten über den Körper fliessenden Gewandung, scheint, das feine praxitelische Köpfchen leicht zu Boden geneigt, wie traumverloren stehen geblieben zu sein und vergessen zu haben, dass sie zu tragen hat. Sollte es der christliche Trost sein, der in dem Himmelfahrtsrelief über ihrem Haupte zum bildlichen Ausdruck gelangte, der ihren Sinn gefangen nimmt und sie so ruhig erscheinen lässt? Genug, es sind in den drei Gestalten die Formen des menschlichen Leidens dargestellt, zum erstenmale das, was Michelangelo in seiner Mediceerkapelle in seiner tragischen Schöpfung zu verwirklichen strebte.

Zu Häupten und zu Füssen des Toten stehen zwei mächtige Gestalten! Man muss sich wundern, wie diese, nahezu die kleinsten Figuren am ganzen Monument, so grossartig, fast pathetisch wirken. Kein Anbeten, kein tröstendes Nach-oben-weisen, hier scheinen zwei Menschen in stummem aber unendlich tiefem Schmerz an der Bahre eines Freundes zu stehen. Der zur Rechten hat das Haupt leicht gesenkt, und dem Toten ins Antlitz blickend, greift er, wie um das Weh im Innern zu stillen nach seiner linken Brust, während die Rechte rein mechanisch den Vorhang hält. In grandioser feierlicher Gebärde fasst der andere mit starker Hand das herabhängende Vorhangtuch und mit verhaltener Trauer sucht das strenge, ernste Gesicht das Auge des Toten. Diese beiden Gestalten sind die bedeutendsten in Blick und Gebärde am ganzen Monument.

Während sie den Vorhang zurückhalten und unten der Sarkophag herausgetragen wird, scheinen von oben von Engeln geblasene Posaunen zu ertönen. Von Strahlenkranz umflutet, wird in der Lunette in feierlicher Haltung, die Hand ausbreitend, die Madonna sichtbar, ihr zur Seite die Gestalten des heiligen Georg und Johannes.

Es ist nötig, sich diese dramatisch belebte Auffassung des Ganzen recht vor Augen zu halten, die Freiheit, mit der hier die Plastik gegenüber der Architektur auftritt, wie jeder Zug bis ins kleinste mit ausserordentlich feinsinnigem und tiefempfindendem Naturalismus gegeben ist, mit welcher Genialität hier — soweit der hemmende Zwang der Tradition dies gestattete — aus dem Alten Neues geschaffen wurde! Man sehe hier von allen kleinlichen, stilistischen Kritiken ab und versuche den Geist, der das Ganze durchweht als etwas jene äusserlichen Verschiedenheiten Einigendes zu erkennen, denselben Geist, der aus dem funkelnden Auge des heiligen Georg sprüht und der hier rein menschliches Denken und Fühlen im Grabmal zum Ausdruck bringt.

Diese grossartige Einheitlichkeit in der Durchführung der dem Ganzen zugrunde liegenden künstlerischen Idee war nur durch einen leitenden Geist möglich und dieser eine scheint mir nur . . . Donatello gewesen zu sein.

«Ich glaube, dass wir neuerdings in der Annahme einer sehr starken Beteiligung von Gehilfen bei der Ausführung der Marmorskulpturen zu weit gegangen sind. Der Künstler hat seine Figuren und Reliefs regelmässig für ihren Platz berechnet, da sie auch in der Ausführung, wenn sie für eine gewisse Höhe bestimmt waren, nicht nur perspektivische Verschiebungen zeigen, sondern auch mehr oder weniger flüchtig oder dekorativ behandelt sind». Diese Worte Bodes, sei mir gestattet, auch für dies Monument in Anspruch nehmen. Es ist dabei gar nicht meine Absicht die Mitarbeiterschaft Michelozzos an dem plastischen Teil des Grabmals etwa leugnen zu wollen; allein ich möchte doch den Entwurf Donatellos Meisterhand selbst zuschreiben und ich meine, wir haben allen Grund anzunehmen, dass er sich um die Herstellung des Monumentes mehr als man sonst zu glauben geneigt ist, auch selbst bemühte! Wissen wir doch, dass er in der zweiten Hälfte des Jahres 1428 zweimal in Pisa gewesen ist, wo das Brancacci- und Aragazzigrabmal gemeisselt wurde; an diesem hat er, wie noch zu zeigen ist, wenig oder garnichts selbst gearbeitet, während das Cosciagrabmal um diese Zeit wohl fertig gewesen ist. Selbst Wolff, der eifrigste und mit Reymond weitgehendste Kämpfe für Michelozzo muss «eine merkwürdige Wendung in der Entwicklung» des Meisters konstatieren. Es blieb aber dann doch die Frage übrig, warum denn in der mittleren der Karyatiden-Figuren, die er Michelozzo zuschreibt, noch nichts von jener merkwürdigen Wendung zu gewahren ist und warum denn in keinem andern Werk aus der späteren Zeit dieses Meisters, etwas von jener «dramatischen Kraft und feurigem Leben», die um Wolffs eigene Worte zu gebrauchen, in den Engelsingestalten zum Ausdruck kommt, zu bemerken ist. Die an der mittleren der Karyatidenfiguren sich manifestierende Stilwandlung liesse sich durch ein antikes Vorbild, der Priesterin des Romulus in der Loggia dei Lanzi, wie dies auch Schmarsow tut, begründen, aber für die neue Auffassung der übrigen Gestalten lässt sich kein erklärendes Argument vorbringen. Man sehe einmal, wie grundverschieden die Figur Gottvaters am Aragazzigrabmal — von den plumpen Reliefs

ganz abgesehen — in Wesen und Form von den Skulpturen unseres Grabmals ist. Eine genreartige oder epische Auffassung der Gestalten ist für Michelozzo stets charakteristisch. Er hat niemals, selbst da wo sich ihm Anlass hierzu geboten hätte, dramatisch sein können. Schon Semper bemerkt die «beschränkte, halbträgscheinende, manchmal als Pathos, manchmal als Müdigkeit empfundene Bewegung» Michelozzos.

Aus diesem Grunde möchte ich den grössten Teil des plastischen Schmuckes im Entwürfe Donatello zuerkannt wissen. Michelozzo blieb nur die Ausführung der Figur des Toten,¹ dessen Gesicht aber wohl Donatello modelliert hat, die segnende Gottvaterstatue, die Skulpturen der Lunette² und vielleicht noch die mittlere Karyatidenfigur überlassen.

Vor allem sind es die Vorhang-haltenden Engel, die ich dem Meister zurückgeben möchte³ und die ihre nächsten Analogien in den freistehenden Gestalten des Paduaner Altars im Santo haben. Die edle und ruhige Gewandfaltung des heiligen Franciscus, dessen sicherer Stand, gefällige mühelose Bewegung auch in unseren Figuren zu finden ist. Aus ihrem Antlitz sieht derselbe hoheitsvolle Ernst wie aus manchen der Donatello'schen Madonnenbilder. Auch auf die für Donatellos Naturalismus charakteristische Wiedergabe der beim Gehen wirksamen physischen Kräfte von Tragen und Lasten muss hingewiesen werden. Das hiedurch entstehende Kontrapostum, das besonders bei den den Sarkophag tragenden Figuren zutage tritt, ist ausschliesslich das Produkt dieses Strebens, nicht aber wie Dr. Wolff meint «der letzte Rest trecentistischen Wesens»,⁴ das für Michelozzo charakteristisch sei. Das Tragende des Standbeins ist durch die scharfe Vertikale des entsprechenden Gewandteiles, das Lastende des Oberkörpers durch das Senken der Schulter und Einziehung der Hüfte über dem Standbein betont. Der Bewegung des Spielbeins, dessen Fuss leicht zurückgesetzt ist und dessen Knie etwas aus der Gewandung herausgedrückt erscheint, geht die der hochgenommenen, rechten Schulter voraus, indem diese nach vorn geschoben wird. Was an dem heiligen Franz in Padua nur angedeutet werden konnte, musste da, wo es sich nicht um ein einfaches Dahinschreiten, sondern um ein mühevolleres Tragen handelt, in verstärkter Weise zum Ausdruck gelangen. Donatello pflegte den feinsten Bewegungen der Gewänder nachzuspüren, ohne bei der Wiedergabe der reichen Falten den Blick für das Grosse, Monumentale und den psychischen Ausdruck zu verlieren. Eine Schülerhand musste, wo sie diese Falten zu kopieren hatte, stets verwirrt werden und über dem kleinlichem Gefältel kam schliesslich der Ausdruck des Ganzen zu kurz. Schon Semper meinte aus diesem Grunde die linke Figur der Sarkophagträger dem Michelozzo zuschreiben zu müssen, indem er auf die Verwandtschaft mit einer Gestalt am Cosciagrabmal hinweist. Wir erkennen jedoch hier die charakteristische Haltung Do-

¹ Dass sich hier die in der Faltengebung vorsichtige Hand des Erztechnikers geltend macht, ist schon von verschiedenen Seiten hervorgehoben worden. Von dem Kopfe dagegen sagt Semper, dass der «ausdrucksvolle und kühn gemeisselte Kopf» Donatello gehöre.

² Hier hat wohl Pagno di Lapo mitgearbeitet, auf dessen Rechnung auch die besonderen Ungeschicklichkeiten in der Reliefbildung zu setzen sind, wovon noch zu sprechen sein wird. Semper schreibt die Figuren der Lunette Donatello zu. Vielleicht würde die Annahme eines Modelles von Donatello nur beweisen, dass dieser für die Donatello-Forschung so verdiente Gelehrte richtig gesehen hat.

³ Schon Reymond schreibt sie Donatello zu; siehe op. cit., S. 100.

⁴ Wie Trecentonachklänge sich in Donatellos Figuren geltend machen, zeigt am Besten die aus der frühesten Zeit des Meisters stammende Statue eines ein Sprachband haltenden jugendlichen Propheten am Dom von Florenz.

natello'scher Figuren; zudem kann das hier völlig neu auftretende Motiv, den tragenden Arm am Ellenbogen durch den andern zu stützen, nicht dem Geiste eines Handwerkers entsprungen sein. Die kleinen Unbeholfenheiten sind wohl auf Rechnung des ausführenden Meisters, der vielleicht Pagno di Lapo gewesen ist, zu setzen. Dasselbe gilt für das Madonnenrelief, in dem das kleinliche Gefältel, der verkümmerte Oberarm auf Schülerhände hinweist. An den beiden Heiligengestalten der Lunette, war wohl Michelozzo am meisten tätig, trotzdem ich es nicht für unmöglich halten möchte, dass auch hier ein Entwurf Donatellos zugrunde gelegen hat. Die Lahmheit und griesgrämige Müdigkeit Michelozzos zeigt dafür die Gottvaterstatue der Lunette um so deutlicher. Das Relief am Sarkophag ist ein Werk Donatellos, worüber sich die Forschung einig ist. Die Gestalt des Toten hat schon Semper dem Michelozzo gegeben. Ein «ebenbürtiges Gegenstück» zu der Grabfigur von Johann XXIII. kann ich in der des Brancaccigrabmals mit Dr. Wolff nicht finden, im Gegenteil sie steht weit, sehr weit hinter der des Coscia zurück. Wären nicht die beiden Gestalten zu ihren Häupten und Füßen, so würde sie im ganzen kaum zur Geltung kommen. Doch hebt Wolff ganz richtig hervor, dass «das Enggeschlossene, Gradlinige, die wenig flachen Falten der Gewänder, alles für den Guss erdacht ist, ohne die geringste Unsicherheit der Abweichung zum Marmor hin». Auch die Posaunen blasenden Putti sind das Werk Donatellos und sind aufs innigste verwandt mit den Putti an der Kanzel des Domes zu Prato. Von den Michelozzo'schen Engel sind sie jedenfalls grundverschieden. —

Anders verhält sich nun die Sache mit der Architektur, und auf diese angewandt, ist der eben erwähnte Satz Bodes jedenfalls richtig. Hier hat Michelozzos Hand fast allein gewaltet: zwei kanellierte Säulen mit Kompositkapitälen tragen über einem etwas verkümmerten, antiken Gebälk eine Attika, in die, von zwei gekuppelten Pilasterchen flankiert, ein Rundbogen einschneidet. Ein gotischer Giebel bekrönt das Ganze. Das über den stützenden Säulen sich hinziehende Gebälk setzt sich zum erstenmal an der Wand fort, wo es von vier Pilastern mit Kompositkapitälen gestützt wird; die beiden mittleren schliessen die Inschrifttafel ein, die zugleich von den auf dem Sarkophag stehenden Gestalten flankiert wird:

Raynaldus Brancatius S. R. F. Cardinalis huius ecclesie
et sacri hospitalis fundator obiit XXVII Martij anno 1427.

Bis auf den Giebel ist auch der architektonische Teil des Monuments in die Renaissance übersetzt. An Stelle des gotischen, ist das antike Portal, der Triumphbogen getreten. Aber man sieht dem Ganzen wie den Details ohne weiteres an, dass sie nicht durchdacht und nachempfunden sind. Es fehlt ein Rhythmus der Massen, eine Differenzierung der Teile im Einzelnen wie in der Gesamtheit. Der Gegensatz zwischen Donatello'scher und Michelozzo'scher Architektur tritt klar zutage: am Coscigrabmal waren Architektur und Plastik ein innig verbundenes Ganzes, in dem die einzelne Form nur Dienerin einer einheitlichen Idee war. Hier steht dem grossartigen, teilweise fast pathetischen Entwurf der Plastik ein kleinlicher Formengeist der Architektur entgegen, der im Einzelnen sich verliert und dem der Blick für das Ganze mangelt. Die Form wird nur in ihrer äusseren Erscheinung ohne innere Beseelung wiedergegeben. Michelozzo schreibt eben nur die Antike ab, ohne sie zu empfinden. Mit fast kindischem Fleisse ahmt er die Win-

dungen des jonischen Kapitäls nach.¹ Auch den Akanthusblättern fehlt das Leben. Kern, Blätter und Voluten der Kapitäle fallen zu sehr auseinander. In den übrigen Formen der Architektur macht sich trotz technischer Sauberkeit im Einzelnen, ein unsicheres Tasten und Suchen in den Verhältnissen bemerkbar. Das Gebälk ist sowohl gegenüber den Säulen wie auch der darüber lagernden Attika zu klein und erscheint verkümmert. «Die Säulen sind zu schlank und zu mächtig, da sie nur einen ganz leichten Aufbau zu tragen haben» (Bode). Nicht so unglücklich kann ich die grossen Pilaster der Rückwand finden, die die Wandfläche zu betonen haben, wodurch die vor dieser stehenden Figuren stärker nach vorne gedrängt werden, ein Umstand, der auch den unteren Gestalten zugute kommt. Doch wird die Plumpheit des Kapitäls in so unmittelbarer Nähe der Figuren nur gesteigert. «Die Doppelpilaster über den Säulen sind unmotiviert, ungünstig aneinandergerückt und entstellt, durch die gemeinsam mit einer Muschel² dekorierten Basis. Besonders hässlich ist der Aufsatz in Form eines Eselrückens. Donatello hätte eine solche Konzession niemals gemacht» (Bode).

Auffallend ist der eigentümliche Gegensatz, in dem die Attika zu den unteren und oberen Architekturteilen steht. Die architektonischen Details sind häufig verzeichnet, unklar und nur andeutend gegeben. Es wird die Aufgabe des Kapitels über das Verhältnis der Grabarchitektur zur Monumentalbaukunst sein, zu untersuchen, inwieweit hier Motive eines anderen Meisters verwandt worden sind, wodurch diese für andere Verhältnisse bestimmten Eigentümlichkeiten erklärt würden.

Jedenfalls von einer «vollkommenen Beherrschung der ganzen Skala von Formen und Mitteln der Antike», wie Wolff³ meint, kann hier keine Rede sein. Im Gegenteil, trotz mancher akademischer Korrektheiten in den Details guckt durch den antiken Mantel noch die scheidende Gotik hindurch. Vielfach ist hier die Architektur noch fein, zierlich und überschlank. Wo der Meister sich bemüht, die kräftigen Formen der Antike nachzuahmen, wird er plump, wie beispielsweise in den Kapitälern der Pilaster der Rückwand.

Immerhin ist der architektonische Teil nicht ohne Bedeutung für die Genesis des Grabmals gewesen. Das Florentiner Nischengrabmal der Frührenaissance tritt gegenüber dem Cosciamonument in deutlicher Form zutage: Säulen tragen ein Gebälk, das sich an der Wand verkröpfend nach innen fortsetzt. Ueber dem wölbt sich ein Rundbogen, der den darunter stehenden Sarkophag überdeckt.

Das Verhältnis von Architektur und Plastik aber ist ein anderes geworden. Letztere bewegt sich nicht mehr beengt durch die Architektur in einer male-rischen Freiheit. Sie tritt nicht mehr gleichzeitig in den Dienst der konstruktiven Idee oder begnügt sich mit einer mehr ornamentalen Bedeutung, sondern sie übernimmt ihrem eigentlichen Wesen entsprechend die Verbildlichung einer geistigen Idee. Dies ist von grundlegender Bedeutung für das Quattrocento ge-

¹ Statt der zwei Windungen der kraftvollen klar sich dem Auge darbietenden Voluten der Kapitäle an Donatellos Nische von Or San Michele verwendet er deren vier.

² Man könnte versucht sein hier an eine Künstler-Signatur zu denken. Donatello wohnte bekanntlich um diese Zeit im Quartier von St. Spirito unter dem Fähnlein der Muschel, siehe Semper, *Reg. op. cit.*, S. 235. Die auffallende Art und Weise der Anbringung derselben steht im Widerspruch mit der sonst üblichen ornamentalen Verwertung.

³ *op. cit.* S. 40.

wesen. Architektur und Plastik treten am Grabmal zum erstenmal an Stelle des organischen in einen sinnlichen Zusammenhang. Die Plastik spielt hier freilich ein zu kräftiges Solo, dem die begleitende Architektur nicht hatte folgen können. Die Verwirklichung der dem Ganzen zugrunde liegenden Idee musste zu einem Konflikt führen. Nur einer von Symmetrie und den streng architektonischen Gesetzen vollkommen losgelösten Kunst, wie der des Barocks, wäre es möglich gewesen in einer freien subjektiven Entfaltung der künstlerischen Kräfte, durch eine rein malerische Form hier eine befriedigende Lösung zu finden. Donatello wusste, warum er seinem Tabernakel in St. Peter eine so unbestimmte, malerische Form gab. Es wäre viel richtiger, ihn statt Michelangelo als den Vater des Barocks zu bezeichnen. Michelozzo konnte ebensowenig wie irgend ein anderer Meister auf dem Gebiete der Architektur Donatello folgen; ja vielleicht wäre das vornherein feststehende architektonische Programm der Komposition Donatello selbst im Wege gestanden. Immerhin geht auch etwas von der lebendigen Frische der Plastik auf die Architektur über und gegenüber der Totenstarre neapolitanischer Grabdenkmäler, ihrer gedankenlosen Verwendung der traditionellen Komposition ist dies Monument die denkbar glücklichste Lösung des dort heimischen verknöcherten Typus.



Abb. 58.

D. Das Grabmal des Bartolomeo Aragazzi in Montepulciano.

«Nè si può concepire qual barbaro pensiero fu quello di scomporre e in parte distruggere questo monumento» klagt schon Milanesi über den Verlust dieses Denkmals. Es wurde bei der Restauration der Kirche im 18. Jahrhundert auseinandergenommen und nur wenig ist übrig geblieben, was von dem früheren Aufbau zu erzählen vermag. Für diesen gibt das einzige erhaltene Architekturstück, der Sockel nur geringe Anhaltspunkte. (Abb. 58.) Nur die Plastik gestattet Rückschlüsse auf die ursprüngliche Gestaltung des Monumentes zu machen, die naturgemäss mehr oder minder stets hypothetischen Charakter erhalten werden, um so mehr als die literarischen Quellen über das Monument auch nur spärlich fliessen.

Man weiss, dass das Grabmal bereits zu Lebzeiten des damaligen Sekretärs Martin V., eines «uomo dottissimo», im Jahre 1427 Donatello und Michelozzo in Auftrag gegeben wurde. Die schon einmal angeführte Denunzia de' beni des Michelozzo von 1427 überliefert uns die erste Notiz über das Denkmal:

«Una sepoltura per montepulciano di messer Bartolomeo di Montepulciano, secretario del papa; della quale niuno pregio sè fatto, sino che quando illavorio sarà fornito, si dèstimare peranici; abiamo per fare venirei marmi fior. 100».

Bei dieser Anschaffung des Marmors scheint es auch einstweilen geblieben zu sein, wohl weil Michelozzo anderweitig zu sehr beschäftigt war. 1429 starb Aragazzi und seine Erben haben nach der Inschrift: «ab incarnatione 1429 inclitum mirificae artis monumentum posterì posuerunt» den Vertrag erneuert.

Auch dann scheint die Herstellung des Monumentes nur langsam sich vollzogen zu haben, denn aus dem Jahre 1437 ist ein Vertrag vorhanden, der mit Michelozzo allein abgeschlossen worden ist und demzufolge er binnen sechs Monaten das Ganze zu vollenden und zu übergeben hatte. —

Lionardi Bruni ist der einzige, der von dem Grabmal berichtet. Er sah es nur auf dem Transport und in die einzelnen Teile zerlegt: «In plostris columnae vehabantur marmoreae, et statuæ duæ non satis fabrefactæ, basesque, et arculi et hyperstilia, casuque in saltus difficiles coniecta plostra expediti non poterant.»¹

Erhalten sind heute: der hohe, mit Festons-haltenden Putti geschmückte Sockel (Abb. 58), die Gestalt des liegenden Toten (Abb. 59), zwei grosse allegorische Fi-



Abb. 59.

guren (Abb. 64 u. 65), die anscheinend Glaube und Stärke darstellen, ein mächtiger segnender Christus (Abb. 60) und zwei den Sarkophag ehemals schmückende Reliefs (Abb. 69 u. 70), das eine den Abschied des Verstorbenen von seiner Familie, das andere seinen Empfang im Himmel darstellend. Nach Bode kämen dazu noch die Halbfiguren zweier anbetender Engel (Abb. 62 u. 63).

Nach obigem Vertrage und den stilistischen Eigentümlichkeiten der erhaltenen Figuren erscheint es zweifellos, dass das Werk von Michelozzo allein angefertigt wurde. Die Dimensionen des figürlichen Teiles zeigen uns, dass dies Monument einst das bedeutendste Werk Michelozzos auf dem Gebiete des Grabmals gewesen ist.

Zunächst ist nun die Frage zu erörtern, wie die Skulpturen an dem Denkmal selbst angebracht gewesen sind und inwieweit durch die Art und Grösse derselben ihre Lage und ihr Verhältnis zueinander sich bestimmen lässt.

Dass die Reliefs den Sarkophag zierten, scheint zweifellos. Man knüpfte in dieser Beziehung an die altchristlich-römischen Sarkophagreliefs wieder an, in denen der Abschied des Toten von Frau oder Freunden dargestellt wurde. Die Art, wie der Tote im Himmel empfangen wird, ist zugleich echt quattrocentistisch. Von

¹ «Sepulcrorum magnificentiam docet vanam esse, potissimum indignorum» Leonardo Bruni Aretini epistolarum libri VIII, Florenz 1741, Pars secunda liber VI, p. 45.

kleinen, im Ausdruck merkwürdig an Fra Filippo Lippi erinnernden Engeln umspielt, kniet der Tote mitten unter dieser fröhlichen Gesellschaft; das Christkind lächelt ihn freundlich an und die Madonna streicht ihm wie liebkosend durch das Haar, während der hinter ihm stehende Heilige wie ein guter Freund den Arm vertraulich um seine Schulter legt. —

Auch der nicht unschönen Gestalt des Toten fehlt jedes tiefere, geistige Leben. Rein äusserlich sind die Gesichtszüge erfasst und in harten Strichen im Marmor gegeben. Doch ist die Silhouette edel und einfach, ebenso wie der regelmässige Faltenwurf der Kutte. Auch über die ehemalige Anordnung der schönsten Figur des Grabmals, — Michelozzos bestes Werk wohl überhaupt — des segnenden Christus, kann man nicht im Zweifel sein. Das leicht nach vorne geneigte Haupt, von mächtigem Bart umwallt, sowie die segnende Hand lässt mit Sicherheit darauf schliessen, dass die Statue unmittelbar an der Rückwand über dem Toten angebracht gewesen sein muss. Eine machtvolle

Erscheinung, in der es Michelozzo zum erstenmal gelungen ist, lediglich durch die Form der Gewandung einen monumentalen Eindruck zu erzielen. Die kräftig gewölbte Brust ist fast bis zum Nabel vom Gewande frei geblieben, das um die linke Schulter geworfen und durch den rechten Arm um Leib und Hüfte gezogen, in mächtigen Falten zu Boden niederfällt. Geschickt markieren die von der Horizontalen nach der Vertikalen unmerklich überleitenden Falten Stand- und Spielbein. Michelozzos Mattheit und Griesgrämigkeit verwandelt sich auf einmal in feierlichen Ernst. Auch in technischer Hinsicht



Abb. 60.

zeugt die Figur von einem Wandel des Meisters. Bisher hatte Michelozzo auch in seinen Marmorstatuen deutlich durch die Oekonomie in der Faltengebung den Erztechniker zur Schau getragen; nunmehr versteht er auf einmal auch als Marmortechniker eine prächtige Wirkung zu erzielen. Ohne äussere Einflüsse ist diese plötzliche Stilwandlung nicht denkbar. Bei Donatello hätte er diesen edlen Linienfluss und gehaltenen Ernst freilich nicht finden können. Aber ein anderer Meister ist es, der um diese Zeit zu Ruhm und Ansehen gelangte, der, wie er, Schüler des Ghiberti war, der Idealismus und Naturalismus zur glücklichen Harmonie zu verbinden wusste und der Antike von allen Quattrocentisten durch einen verwandten Wesensausdruck am nächsten gekommen war: Lucca della Robbia! 1431 trat er als berühmter Mann bereits mit Donatello in Konkurrenz, ja er erhielt die diesem ursprünglich erteilten Aufträge, wie die Anfertigung der Sakristeithüre im Dom zu Florenz, die Donatello wegen Mangel an Zeit nicht ausführen konnte. Es darf uns deshalb nicht wunder nehmen, wenn sich Michelozzo an Lucca della Robbia enger anschloss als an den eigenen Meister, dessen wilde, leidenschaftliche Art und rücksichtsloser Naturalismus nicht nur seinem Können, sondern auch seinem Wesen fern lag. Bei Lucca fand er das, was er erstrebte, ein der Antike nahekommendes Schönheitsgefühl, unter starker Anlehnung an die

antike Form selbst, die freilich hier nicht nur nachgeahmt sondern auch nachempfunden war. Hier sah er die nackten Oberkörper und die nach der Antike geworfenen Gewänder. Es sei hier ein Beispiel angeführt, das zwar zehn Jahre später entstanden ist, als der Christus des Michelozzo, das aber wegen seiner Komposition zu lehrreich ist, als dass ich es missen möchte! Dass sich diese Komposition nicht früher nachweisen lässt, will nicht viel sagen. Der Ton ist ein vergängliches Material und vieles ist von Robbias Werken untergegangen. Einen umgekehrten Einfluss anzunehmen, ist unmöglich, da ja Robbias Stilwandlungen gering sind und er seiner Art sein ganzes Leben lang treu geblieben ist. Was hätte er auch schließlich von Michelozzo lernen können. Schon Schmarsow weist bei Besprechung der beiden Sarkophagreliefs auf den Zusammenhang mit Robbia hin. Zweifellos zeigt die



Abb. 61.

ganze breite Behandlung der Formen, dass schon in diesen beiden Werken Michelozzo das Neue sich zunutze gemacht hat; man sieht hier die anmutige Weichheit und den sinnigen Ernst Robbias durch Michelozzos trivialere Formen hindurchblicken. Warum Reymond meint, ein Einfluss Robbias auf Michelozzo sei chronologisch nicht möglich, da die Reliefs Michelozzos bereits gegen 1429 angefertigt seien, und auf welches Dokument sich diese Behauptung stützt, weiss ich nicht! Jedenfalls die ganze merkwürdige Stilwandlung, die auch Wolff stutzig machte, erklärt sich uns durch den Einfluss des Lucca. Man braucht deshalb durchaus nicht an die Mitwirkung

handwerklich geschulter Hände zu denken; es können dies ebenso gut die ersten, deshalb noch weniger gelungenen Versuche in der neuen Formenwelt gewesen sein! Dass er sich in dieser sehr bald heimisch gefunden hat, beweist jedenfalls die Figur Christi.

Betrachtet man nun jenes 1446 über der Türe zur Domsakristei eingelassene Werk (Abb. 61), so ersieht man, dass Michelozzo sich nicht nur an die Formen der Engel, sondern auch an die ganze Komposition seines Meisters angelehnt hat, ja dass die Zugehörigkeit der von Bode Michelozzo zugeschriebenen Engelsgestalten nunmehr eine erhöhte Wahrscheinlichkeit gewinnt:

Christus, Fahne und Gewand in der Linken haltend, die Rechte segnend erhoben, steht auf einer Wolke über dem Sarkophage. Vier Engelsgestalten, die Arme über der Brust gekreuzt, schweben ihm zur Seite. An Ghiberti zu denken, ist, wie Wolff meint, zum mindesten bei der Christusfigur, nicht möglich. Schon die Haarbehandlung mit den reichen Locken ist, von der Gewandbehandlung gar nicht zu reden, grundverschieden von Ghibertis energisch gedrehtem, stilisiertem Barthaare, wie es an der Prophetenstatue des Meisters an Or San



Abb. 62.



Abb. 63.

Michele zu bemerken ist. Auch die Haltung der rechten Hand stimmt [im allgemeinen mit der der Statue Michelozzos überein, nur erscheint sie jetzt bei einem Vergleich mit Robbias Werk trotz ihrer überlegenen monumentalen Wirkung befangener im Ausdruck und der Bewegung. Die Veränderung in der Handhaltung ist jedenfalls aus technischer Aengstlichkeit vorgenommen worden. Die linke Hand der Statue ist leicht beschädigt und die Spuren eines ehemaligen Attributes zu bemerken, über das nach dem angestellten Vergleiche kaum mehr ein Zweifel sein kann: es war die Fahne des Erlösers, die die Gestalt in der Hand hielt. Wenn Wolff meint, es sei «keinesfalls die schwere Siegesfahne des Auferstandenen, die so ganz ohne Kraftaufwand nur nebenbei, wie der Gegenstand hier, nicht zu halten wäre», so ist dieser Satz durch den Hinweis auf obiges Relief widerlegt. Der Vermutung Schmarsows, dass es sich bei dieser Statue um den Namensheiligen handle, kann ich um so weniger beipflichten, als, abgesehen davon, dass Christus schon im Trecento an die Rückwand gemalt erscheint und

diese Darstellung also zum mindesten die Tradition für sich hätte, dann der Heilige, der den Aragazzi in dem Sarkophagrelief dem Thron der Maria zuführt, doch wohl derselbe sein müsste wie der, der seinethalben vom Himmel zur Erde niederkommt. Beide Gestalten sind aber ihrem Aussehen nach grundverschieden.

Genau dieselben stilistischen Eigentümlichkeiten wie die Statue Christi zeigen die fliegenden Engel im South-Kensingtonmuseum. Man braucht diese nur einmal mit denen Ghibertis am Schrein des heiligen Zenobius und mit dem genannten Relief Robbias zu vergleichen, um zu erkennen, dass es sich auch bei diesen Figuren um einen Meister handelt, der von Robbia nicht Ghiberti gelernt hat und dessen Art in eine kräftigere Formensprache übersetzte. Die Arme sind bei Ghiberti stets nackt, bei Robbia und Michelozzo durch Aermel verhüllt; ebenso stimmt die Zeichnung der Flügel genau mit der von Robbias Engelfiguren überein, während sie von denen der Ghibertischen Gestalten grundverschieden ist. Die markante Gesichtsbildung, die kräftigere Nase, der ruhigere Fluss der Gewandung, sowie die etwas steilere Haltung der Figuren sind Eigentümlichkeiten, die Michelozzo Robbias Schule entnahm. Sie sind der Statue Christi in jeder Hinsicht wesensverwandt.

Die beiden Figuren des Glaubens und der Stärke sind stilistisch nicht nur die interessantesten, sondern auch für die Rekonstruktion des Denkmals wichtigsten Skulpturen. Der Uebergang von Donatellos heftiger Leidenschaft und subjektiver Formensprache zu Robbias eingenommen, die Oberleib drängt — eine sehr feine Beobachtung der natürlichen, instinktiven Bewegung beim Erschrecken — etwas zur Seite, während die Füße noch in starrer Ruhe verweilen. Der Gegenstand, den die Hände umklammern, wird von den beiden Händen ängstlich an die Brust gedrückt und beide Arme schmiegen sich hart an den Körper an. Dass es sich aber um die Figur des Glaubens¹ handelt, scheint mir nach dieser Geste unzweifelhaft. Die Gestalt ist die feinste und tiefstimmigste Allegorie des Glaubens, die das Quattrocento gefunden hat. Schon beim Braccicigrabmal wurde darauf hingewiesen, dass an Stelle der Allegorien die menschliche Empfindung



Abb. 61.

facher Schönheit, von der Erzur Marmortechnik, manifestiert sich auch in ihnen. Auffällig ist schon bei einer ersten Betrachtung der Figuren der ausserordentliche Gegensatz ihres Ausdrucks: die eine ist in heftigster, momentanster Aktion, die andere in einer Ruhe dargestellt, die bereits auf Kosten des Ausdrucks geht.

Die Gestalt des Glaubens (Abb. 64) ist bekleidet mit einem langen, ärmellosen Chiton, der nachgriechischer Art leicht unter den Hüften geschürzt ist und in einfachen vertikalen Falten bis auf den Boden fällt. Wie von einem bösen Feind plötzlich bedroht, wirft sie den mächtigen Kopf auf die Seite, die Schultern zucken in jähem Schreck zusammen, die Linke ist etwas hoch und zurück-

¹ Schon Semper wies darauf hin: Schmarsow meint in seinem schon erwähnten Aufsatz der von der Figur gehaltene Gegenstand sei die Basis für ein Kruzifixus, welches ehemals hier eingefügt und in Metall gefertigt gewesen sei.

selbst getreten ist. Keine Figur aber ist typischer für den Wandel der Zeit als diese. Schon Semper führt bei der Betrachtung des St. Georg aus, dass nunmehr das Erhabene nicht mehr durch die traditionellen, historischen Individuen, sondern durch personifizierte Begriffe zum Ausdruck gelangt und damit die «tiefinnere Verwandtschaft mit Michelangelos Auffassungsmanier» schon in dieser Zeit zutage tritt! Am Grabmal gewinnt dieser Wandel im Denken und Empfinden der Zeit für unsere Betrachtungen ein besonderes Interesse. Die Allegorie ist schon im 13. und 14. Jahrhundert beliebt und bei den Dichtern des Trecento erscheint sie «mit solcher Innigkeit und Lebhaftigkeit der Empfindung gemischt, dass man meint in dieser und keiner andern Form habe sich das Herzensgeständnis des Dichters sich äussern können».¹ Die bildende Kunst jedoch bediente sich im Trecento ihrer nur zur religiösen Verherrlichung oder der sinnlichen Verdeutlichung scholastischer Spekulationen. Nunmehr aber beginnt eine freie Wissenschaft und Kunst sich zu vereinigen. Erstere wird zur Lehrmeisterin des Gedankens und letztere sucht befreit von dem scholastischen und religiösen Zwange die Ideen des Humanismus, das allgemeine Menschliche im Bilde zu verwirklichen. Die Allegorie gewinnt somit im Quattrocento eine neue Bedeutung. Genau wie in der Literatur tritt auch in der bildenden Kunst und zwar zuerst am Brancaccigrabmal an Stelle der theologischen, die philosophische Allegorie. Im Grabmal setzt sich das hochtönende Lob der Inschriften in greifbare allegorische Gestalten um, die nur nicht mehr auf die Religion, sondern das Individuum selbst Bezug nehmen. —

Donatello war im Brancaccigrabmal der grosse Neuerer. Wie er auch auf plastischem Gebiete im Quattrocento keine Nachfolger gefunden hat, so ist er es auch hier, denn auf ihn scheinen die Figuren der Idee nach zurückzugehen. Erst allmählich beginnt zuerst die Ornamentik um die Mitte des Jahrhunderts eine allegorisch sinnbildliche Bedeutung am Grabmal zu erhalten. Bei Mino da Fiesole gewinnt die Allegorie dann aufs neue Boden und erst Michelangelo knüpft an Donatello wieder an.

Doch kehren wir nun zu dem Ausgangspunkte unserer Betrachtungen der Figur des Glaubens zurück. Die ihr zugrunde liegende religiöse Idee wird nicht mehr durch das Symbol, bzw. Attribut, sondern durch das Psychische allein zur Darstellung gebracht. Das Menschliche spiegelt sich im Religiösen wieder. In dieser Hinsicht ist die Figur wesensverwandt mit den Sarkophagträgern am Brancaccigrabmal und hätte für die Gestaltung der Allegorie geradezu bahnbrechend wirken können.

Eine solche bedeutsame Schöpfung Donatello zuzuerkennen, würde man keinen Augenblick im Zweifel sein, wenn nicht die stilistischen Eigentümlichkeiten dies unmöglich machen würden.

Wohl ist der ganze leidenschaftliche Gestus der Figuren durchaus donatellesk. Auch die Faltung des Untergewandes besitzt — namentlich in der Art, wie es am Boden aufrüllt — eine auffällige Verwandtschaft mit der später entstandenen Figur des heiligen Franz im Santo zu Padua. Auch die Haltung der Arme, das eigentümlich im rechten Winkel absetzende Gelenk der linken Hand ist für Donatello bezeichnend und doch spricht zu viel dagegen, als dass man diese Gestalt ihm zuschreiben könnte.

¹ Burckhardt.

Es ist auffällig, dass der plastische Stil dieser Figur, wie der ihres Pendants, mit der Gestalt des Toten und des Christus nur in der technischen Behandlungsweise übereinstimmt, dagegen von diesen beiden Gestalten wesensverschieden ist. Hiefür gäbe es nur die eine Erklärung, dass die beiden allegorischen Figuren die ersten des ganzen Monuments gewesen sind, die Donatello selbst noch in Rohen aus dem Stein gehauen hat, die aber dann zur Fertigstellung Michelozzo allein überlassen blieben. So haben schon die plumpen, grossen Füsse mit den kurzen Zehen nichts mehr mit Donatello zu tun und auch die grossen kraftlosen Hände stehen in auffälligem Gegensatz zu der energischen Bewegung des Oberkörpers und des Kopfes, der in breiten Flächen gemeisselt ist. Auch in der Behandlung der Haare wird Donatello hier nachgeahmt.

Das Pendant dieser Figur zeigt gleichfalls Spuren, aber auch nur Spuren donatellesker Formen, von seinem Geiste ist in ihr nichts mehr zu erkennen. Der schmale längliche Kopf, der wie sinnend leicht zur Seite geneigt ist, ruht auf einem ausnehmend langen Halse — alles Eigenschaften, die die Statuen Donatellos am Campanile aufweisen, auf deren Vorbild schon Schmarsow hinweist. Die Hand des herabhängenden, linken Armes hat, eine Säule haltend, wie zufällig zugleich einen Teil des Gewandes ergriffen, wodurch der nackte Oberschenkel des leicht vorgesetzten Spielbeins sichtbar wird, während das Standbein durch das herabfallende Gewand überdeckt ist. Die Gewandung ist nach



Abb. 65.

dem Vorbilde antiker Rednerstatuen etwas gesucht und in kleinlicher Weise zurecht gesteckt. In der ganzen Haltung haftet der Figur auch etwas von dem nachdenklichen Ausdruck der Campanilestatuen an, nur ist die Ruhe des Körpers, wie sie uns etwa in der Figur des «Poggio» entgegentritt, in Langweiligkeit und Leblosigkeit ausgeartet, die die Plumpheit und Ausdruckslosigkeit des mit einem Stirnband geschmückten antikisierenden Kopfes nur noch verstärkt.

In manchem nähert sich die Statue der Gestalt des David im Bargello, mit dem sie neben der kleinlichen Gewandfaltung, der Entblössung des einen Beines zugleich auch die

trecentistischen Nachklänge in Haltung und Gewandung gemein hat. Die Formen Donatellos und der Antike gehen in den beiden Statuen einen nicht gerade glücklichen Kompromiss ein. Neben der allgemeinen besitzen die beiden Statuen auch noch für den Entwicklungsgang von Michelozzos künstlerischem Schaffen eine besondere Bedeutung, indem sie uns zeigen, dass die Vorliebe für die antiken Formen mehr und mehr überhand nimmt und diese, geistlos nachgebetet, notwendigerweise in Konflikt kommen mussten mit der donatelloschen, subjektiven Formensprache. Erst durch das völlige Verlassen dieses Vorbildes vermochte Michelozzo sich zu einer harmonischen Ausdrucksweise durchzuringen,

die er durch die Nachahmung der Art Luca della Robbias erlangte. Zwischen der Fertigstellung dieser Statuen und der segnenden Gestalt Christi müssen, falls sie von Michelozzo allein gearbeitet sind, mehrere Jahre liegen, soweit sind sie in stilistischer Hinsicht voneinander entfernt.

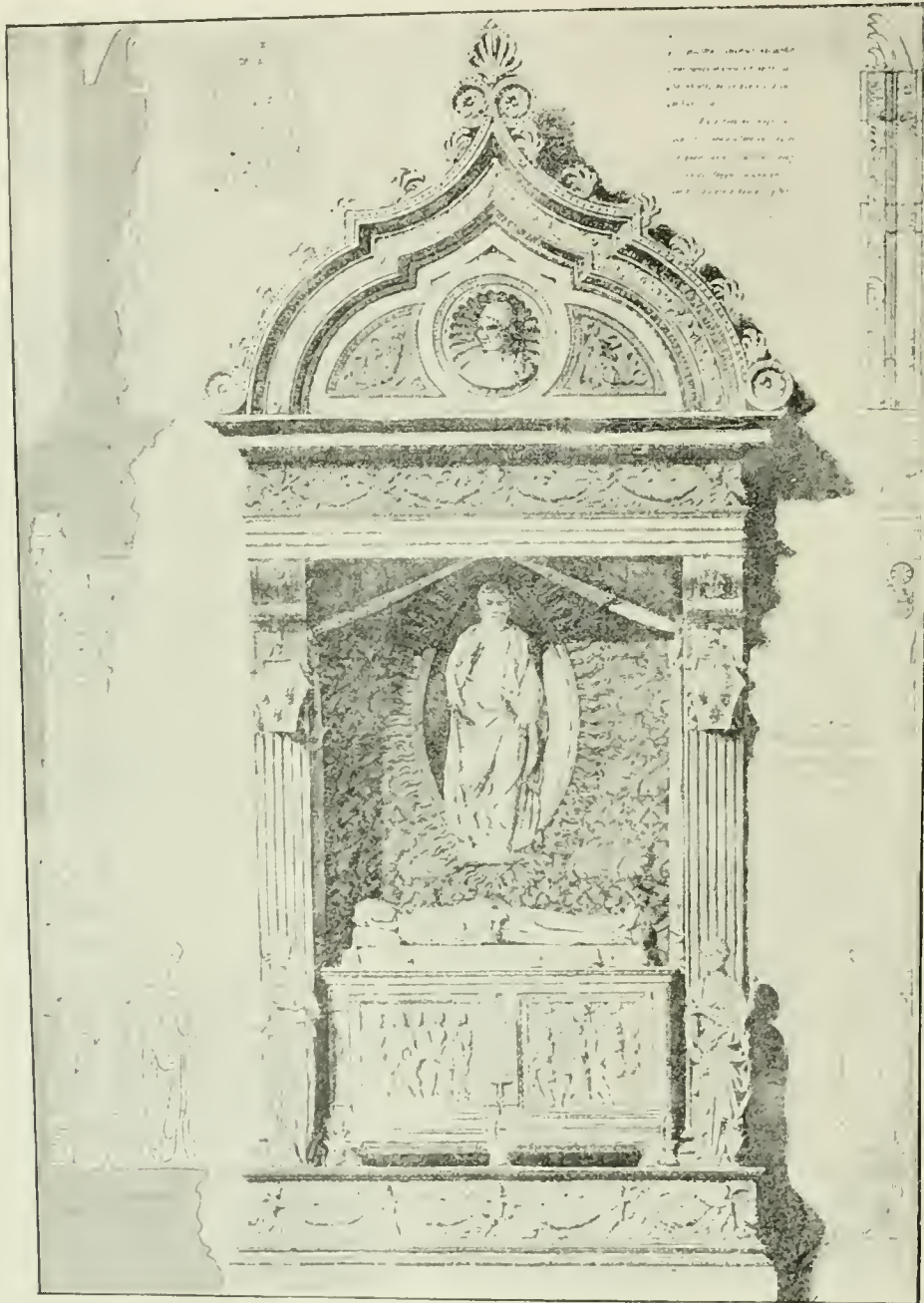


Abb. 66.

Wie hat man nun diese beiden Gestalten an das Grabmal angebracht? Schmarsow meint, sie seien ähnlich wie die «Engel» des Braccigrabmals zu Häupten und Füßen des Toten gestanden. Für diese Annahme würde manches sprechen: vor allem

die Flachheit der Figuren, vielleicht auch die Reste von Einfassplatten, die ganz unregelmässig ohne Rücksicht auf eine schöne Fuge geschnitten sind und demgemäss an einer hohen, dem Auge des Beschauers unsichtbaren Stelle, angebracht gewesen sein mussten. Allein nur schwer vermag man sich diese grossen Figuren zu Häupten und Füssen des Toten stehend zu denken, zwischen denen noch obendrein die mächtige Gestalt Christi erscheint. Dieser plastische Schmuck hätte, in den engen Raum gedrängt, die liegende Figur des Toten förmlich erdrücken müssen. Auch bereitet dann der Schmuck der Lunette Schwierigkeiten, da eine weitere Skulpturenpraecht an dieser Stelle die Wirkung des Ganzen aufs empfindlichste gestört hätte. Das Auferstehungsrelief Robbias dürfte uns wohl am ehesten in die Nähe der ursprünglichen Anordnung des plastischen Teiles führen. Christus würde demnach von Engeln umgeben, segnend auf Wolken hernieder schwebend, auf der Rückwand über dem Toten dargestellt gewesen sein, die beiden allegorischen Figuren aber zur Seite des Sarkophages ihren Platz gefunden haben, ganz ähnlich wie die Putti vor den Säulen des Donatello'schen Tabernakels von St. Peter. Sie würden den Sarkophag wirkungsvoll umrahmen und zugleich die Gestalt des Toten inmitten des reichen plastischen Schmuckes besonders betonen. Nur auf diese Weise kann die Gruppierung der einzelnen Gestalten zwanglos vorgenommen werden. Der eigentümliche tektonische Charakter der allegorischen Figuren, ihre vertikale Tendenz, ihre strenge Silhouette zeigen deutlich das Streben, sie in der Form den dahinter ansteigenden Pilastern anzupassen. Hierdurch treten sie in eine wirkliche Beziehung zum Toten, indem sie zugleich innerhalb des Ganzen eine wichtige ästhetische Funktion erfüllen.

Weniger leicht als die Anordnung des figürlichen Teiles ist der ursprüngliche architektonische Aufbau des Grabmals zu rekonstruieren. Eines steht a priori fest! Wie man auch die Figuren gruppieren mag, stets wird man für die Form des Aufbaues eine nischenartige Gestaltung anzunehmen genötigt sein.

Diese war ja bereits am Brancaccigrabmal vorgebildet und das Portal an der Fassade von Montepulciano gibt uns die Gewissheit, dass Michelozzo auch anderwärts dieselbe «Nische» an Stelle des baldachinartigen Freibaues angewandt hat. Auch dort ist der gotische Eselsrücken über einem Renaissanceunterbau als bekrönender Abschluss errichtet. Der Gedanke läge nahe, die Komposition dieses Portals für eine Rekonstruktion des Aragazzimonuments heranzuziehen, umsomehr als seit zwei Jahrhunderten das Portal eine dem Grabmal durchaus analoge Entwicklung durchgemacht hat und ihm stets formenverwandt gewesen ist. Wie die abgebildete Rekonstruktion eines italienischen Architekten aus den Ricordi di architectura¹ zeigt, hat man das Portal hierfür als Vorbild benutzt. Dieser mit viel Fleiss aber auch reichlich viel Phantasie angestellte Versuch einer Wiederherstellung erweckt doch manche Bedenken!

Der Architekt empfand ganz richtig, dass der Lunettenschmuck, falls ein solcher überhaupt vorhanden war, nur unbedeutend und demgemäss auch die Lunette selbst nicht allzu gross gewesen sein kann. Er gab daher dem hohen Eselsrücken

¹ Eine Abbildung derselben befindet sich heute in der Sakristei des Domes von Montepulciano.

eine niedrigere Form, wodurch er nur eine kleine Lunette erhielt, in der er das bescheidene Bildnis des Toten anbrachte. Der Versuch, die Gesimse dieses Giebels durch eine Verbreiterung dem Unterbau anzupassen, hat eine nicht sonderlich glückliche Umgestaltung dieses Motives in die Formen der Renaissance zur Folge gehabt. Glaubwürdiger ist die Anbringung von Konsolen,¹ deren Verwendung dadurch eine gewisse Wahrscheinlichkeit erhält, dass sie sich noch an zwei späteren Grabdenkmälern, dem des Hugo von Anderburg und dem des Giovanni Chellini findet. Letzteres ist von jenem Pagno di Lapo Portigiani erbaut worden, der schon an dem Brancacci- und vielleicht auch an dem Aragazzigrabmal mitgearbeitet hat. Es ist 1461 in S. Jacopo zu San Miniato al tedesco aufgestellt worden.

Dies Monumentalgrabmal ist merkwürdigerweise das einzige, das sich nicht in die sonst so klare Entwicklungskette des florentinischen Grabmals einreihen lässt. Bei einer eigentümlich originellen Gestaltung lässt es trotz des eifrigen Bemühens, sich der modernen Formenwelt zu bedienen, noch manche Reminiscenzen an Donatellos Formeneharakter erkennen, wie beispielsweise die Kragsteine, die in ihrer Dekorationsweise lebhaft an die Konsolen der Sängertribüne erin-



Abb. 67.

genommenen figürlichen Dekorationen des Aragazzigrabmals geschaffen scheint. Vielleicht war ehemals ein dem plastischen Schmuck des Aragazzimonumentes ähnliches Fresko vorgesehen, das dann das 18. oder 19. Jahrhundert durch eine moderne Dekoration ersetzte. Auffällig ist auch der sehr hohe Unterbau des Grabmals, den man sich recht wohl von zwei allegorischen Figuren flankiert denken könnte. Das Monument mag in der Tat dazu verleiten, aus ihm Anhaltspunkte für die ursprüngliche architektonische Gestaltung des Aragazzigrabmals zu gewinnen.

nern. Also auch hier führt uns der Weg zu Donatello zurück. Konsolen als Gesimsträger hätten am Aragazzigrabmal ganz ähnlich wie am Tabernakel von St. Peter, an das wir schon durch die Anordnung des plastischen Teiles erinnert wurden, das ästhetische Gegengewicht zu den Figuren des Glaubens und der Stärke gebildet. Bei dem Grabmal des Lapo di Portigiani wird dies durch die kräftigen Konsolen hergestellt, auf denen die Pilaster stehen. Auffallend ist aber an diesem Monument auch die grosse, leere Fläche der Rückwand, die geradezu für eine der an-

¹ Die Wappen, die von diesen herunterhängen, sind gleichfalls recht glücklich angebracht; sie kommen an Donatellos Verkündigungsnische in Santa Croce und an dem Michelozzo zugeschriebenen Portal im Palast der Medici in Mailand vor.

Wie für die Verwendung von Konsolen könnte es uns einen Fingerzeig für die Gestaltung der Gesimse geben. Der italienische Architekt hat die scharfe Vertikale der Figur Christi, die unvermittelt an dem massigen Gesimse aufläuft, dadurch

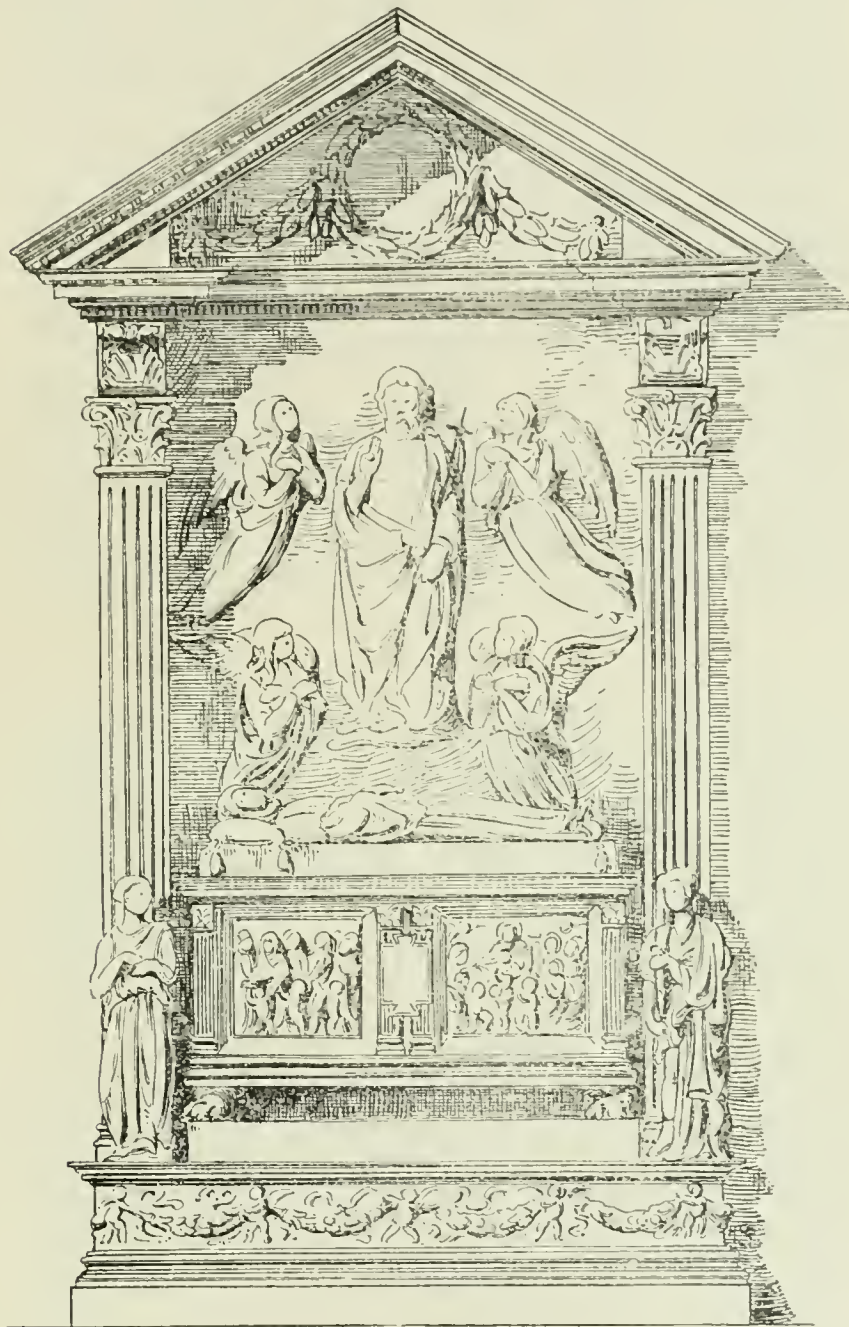


Abb. 68.

abzuschwächen gesucht, dass er einen dem Grabmal des Jacopo von Portugal ähnlichen Vorhang anbrachte. Durch eine Gesimsverkröpfung nach Art des Chellini-grabmals würde dies Uebel von selbst sich heben. Dasselbe gilt in der Re-

konstruktion des Italieners für das Verhältnis des Sockels zu dem Gebälk.¹ Ersterer ist gegenüber letzterem viel zu schwach. Das Gebälk des Chellinigrabmals an dem Aragazzimonument angewandt, würde ein ästhetisches Gegengewicht gegen die beiden allegorischen Figuren vor den Pilastern schaffen. Durch die Gesimsverkröpfung würde das Gleichgewicht der Komposition vollkommen hergestellt und Sockel und Bekrönungsgesims in ein annehmbares Verhältnis gebracht werden. Auch die Pilaster, deren breite Formen bei der italienischen Rekonstruktion durch das massive Gebälk bedingt sind, können dann leichter gestaltet werden und so würde auch das Missverhältnis dieser zu den feineren Gliedern des Sockels gehoben werden. Ueberhaupt gibt letzterer uns den Beweis, dass die architektonischen Formen im ganzen viel leichter gebildet gewesen sein müssen als dies die italienische Rekonstruktion annimmt. Der Aufbau des figürlichen Teiles müsste nach Vorbild des Robbiareliefs für den Gesamteindruck des Denkmals besonders wirkungsvoll gewesen sein. Die Gestalt Christi wird durch die zu seinen Füßen schwebenden Engeln mit den allegorischen Figuren geschickt verbunden. Plastik und Architektur kämen auf diese Weise in ein durchaus harmonisches Verhältnis und zugleich würde der ganze plastische Schmuck des Grabmals ganz im Sinne Donatellos trotz einer malerischen Freiheit der architektonischen Gesamtwirkung dienstbar. Auch die Frage nach dem oberen Abschluss des Grabmals vermöchte das Chellinimonument zu lösen. Die Engel Bodes passen genau in den ihnen zufallenden Raum. —

Die beigegebene Skizze (Abb. 68) dient nur dazu, das gesagte durch die Wiedergabe der mutmasslichen Umrisse deutlich vor Augen zu führen. Ich bin mir dabei wohl bewusst, wie hypothetisch solche Resultate, wie die gefundenen sind. Diese machen auch gar nicht den Anspruch auf absolute Gültigkeit. Es ist mir vielmehr nur daran gelegen, zu zeigen, wie verschiedenartig die Lösungen der Rekonstruktion des Arragazzimonumentes sein können und zugleich darzutun, von welcher eminenten Bedeutung es möglicherweise für die Genesis des Grabmals gewesen ist. Denn aus ihm scheint nicht nur die Form des florentinischen Nischengrabmals hervorgegangen zu sein, sondern fast alle andern Grabdenkmäler des Quattrocento würden in ihrer Komposition auf dies Monument zurückgehen.²

¹ Ein vollgliedriges antikes Gebälk würde dem Ganzen nicht nur ein schwächliches Aussehen und eine zu starke Höhengestaltung geben, sondern auch viel zu schwer auf den Figuren der Rückwand lasten. Abgesehen von den Anhaltspunkten die uns das Chellinigrabmal gibt, muss ich nach vielfachen Versuchen und Messungen den Giebel für die wahrscheinlichste Lösung halten. Darnach unterläge eben das Grabmal der Beeinflussung der donatello'schen Nische von Or San Michele, der bedeutsamsten Erscheinung auf dekorativem Gebiete, die Ende der 30er Jahre in Florenz zu verzeichnen war. Auch an den Türen wie an den Tabernakeln, findet sich in der Frührenaissance häufig genug der Giebel. Beispiele hierfür sind das Tabernakel in der Impruneta von Lucca della Robbia, das Tabernakel von Peretola, die Michelozzo zugeschriebene Türe in Santa Croce das Lavabo im Dome. Die andere mögliche Lösung des oberen Abschlusses wäre nur die Form des Segmentbogens, wie er sich an der Verkündigungsnische in Santa Croce befindet; über das frühzeitige Vorkommen der Giebelform im Norden Italiens siehe Archivio storico dell' arte, Serie II, 1, 1895, Diego Sant Ambrogio «I Medaglioni di Carpiano» S. 430 und 431.

Hier wäre noch auf das merkwürdige Tabernakel in der Mediceer-Kapelle bei Santa Croce, einem Donatello-Schüler gehörig, hinzuweisen; abgebildet in Donatello von G. Meyer (Knackfuss'sche Künstlermonographien), S. 63.

² So würde die eigentümliche Sarkophagstellung des Brunigrabmals, wie auch der dort etwas zu kleine Sockel mit unserer Rekonstruktion des Aragazzimonumentes übereinstimmen. Auch das Grabmal des Desiderio da Settignano lehnte sich in der Anbringung der Putti vor den Pilasterbasen an Michelozzo's Werk an. Zuletzt würde hierdurch auch die Komposition des Grabmals des Jacopo von Portugal eine Vorstufe in unserem Monumente finden, umso mehr als dort, wovon noch zu sprechen sein wird, sich ein Motiv findet, das auf eine noch ältere Zeit zurückgeht.



Abb. 69.



Abb. 70.

Wie auch schliesslich im einzelnen die Komposition des Grabmals gestaltet gewesen sein mag, eines steht zweifellos fest: die «Nische» war hier zum erstenmal klar und deutlich vorgebildet. Die Gottheit scheint hier selbst auf die Erde niedergestiegen, um dem Verstorbenen den göttlichen Segen zu erteilen, ganz wie im Grabmal des Niccolo Forteguerra von Verrocchio und dem des Jacopo von Portugal, die in dieser Hinsicht an das Aragazzimonument anknüpfen. —

Im Coscia- und Brancaccigrabmal hielten sich Architektur und Plastik die Wage. Die reiche Verwendung der letzteren war für das florentinische Grabmal

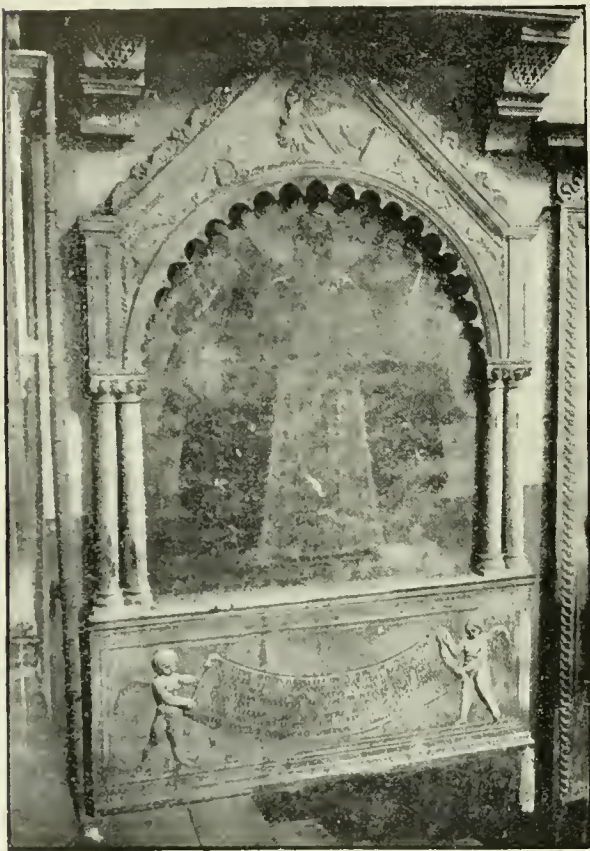


Abb. 71.

eine bedeutsame Neuerung. In der vorangegangenen Zeit hatte man in Florenz von dem figürlichen Schmuck fast gänzlich abgesehen oder ihm nur eine ganz untergeordnete, dekorative Rolle zugewiesen. Nunmehr versuchte man am Grabmal eine bestimmte Idee zum Ausdruck zu bringen, die sich nur durch Zuhilfenahme der Plastik verwirklichen liess. Schon am Saltarelligrabmal sehen wir dies Neue vorbereitet. Im Cosciamonument vollzieht sich der Umschwung noch in einer durch die Umgebung notwendigen Gebundenheit! Erst im Brancaccigrabmal entfaltet sich der plastische Schmuck in malerischer Freiheit. Doch entsprach die dort angewandte architektonische Form nicht den heimischen Gepflogenheiten: das Monument wäre für die florentiner Verhältnisse räumlich zu anspruchsvoll gewesen. Im Aragazzigrabmal dagegen hat der Künstler zum erstenmal versucht,

die traditionelle Nische den neuen Formen anzupassen. Durch den Reichtum und die Freiheit des plastischen Schmuckes aber war der Architektur im Grabmal eine neue Aufgabe gestellt, die Donatello durch Einführung eines dekorativen Stils zu lösen unternahm. Plastik und Architektur streben eine möglichst innige Verbindung an, indem sie beide einen reliefartigen Charakter annehmen. Im Aragazzigrabmal scheint der letzte vorbereitende Schritt getan worden zu sein.

Von diesem Monument an beginnen sich die Wege der Entwicklung, die das florentinische Grabmal genommen hat, zu gabeln; die eine Richtung sucht unter beschränkter Teilnahme der Plastik und durch eine reine architektonische Form die Aufgabe der Komposition zu lösen, bei der anderen tritt die Architektur

mehr und mehr zurück, bis schliesslich die Plastik allein die künstlerischen Ideen im Grabmal verwirklichte. Im Marzuppinimonument und dem des Jacopo von Portugal stehen sich diese beiden Richtungen in einer in gewissem Sinne klassischen Ausdrucksweise gegenüber. Die späteren Schöpfungen Mino da Fiesoles wie das Giugnigrabmal und das Monument Hugos von Anderburg auf der einen, das Grabmal des Niccolò Forteguerra von Verrochio auf der andern Seite, stellen die ins Extrem geratenen Endglieder dieser beiden Richtungen dar.

Michelangelo kämpft denselben Kampf wie das vorangegangene Jahrhundert in sich durch: In den Mediceergrabmälern macht er den grossartigsten Versuch Architektur und Plastik zu einem einzigen gewaltigen Gesamtausdruck zu vereinigen, während er in dem Juliusgrab durch die überwältigende Kraft und Fülle seiner plastischen Gestalten alle in den Gedanken einer christlichen Apotheose bildlich zu verwirklichen strebt. Der Konflikt zwischen Christentum und Antike musste sich in Michelangelos Schöpfungen auf dem Gebiet des Grabmals am stärksten bemerkbar machen. —

Als ein später Nachzügler dieser Uebergangsrichtung ist hier

E. Das Grabmal des Patriarchen Joseph von Constantinopel († 1440, Abb. 71)

im rechten Seitenschiff von Santa Croce noch zu nennen.¹ Es ist der letzte Nachklang der Form der Avelli: Ueber einer flachen Sarkophagplatte, auf der zwei stehende Putti die Inschrift halten, tragen zwei schwächliche Pilasterpaare über einem Rundbogen einen gotischen Giebelaufsatz, in dessen Lunette nach alter Weise die segnende Figur Gottvaters mit dem Gesetzbuch in der Hand erscheint. Das Ganze ist mehr ein marmorner Rahmen zu der auf die Kirchenwand aufgemalten schönen Greisengestalt des Verstorbenen, dem zwei schwebende Engel den Purpurmantel um die Schultern legen. Künstlerisch bedeutungslos, ist das Grabmal doch insofern interessant, als es uns lehrt, dass bis tief in das 15. Jahrhundert hinein die Form der Avelli auf die Gestaltung einzelner Grabdenkmäler gewirkt hat, was übrigens auch manche Zeichnung von untergegangenen Monumenten beweist.²

¹ Das Grabmal ist erwähnt in den *Sepoltuario d. Gio. di Poggio Baldovinetti*, S. 78 u. 79. Der Patriarch kam zu dem Konzil Eugens IV. 1439 nach Florenz, wo er starb. Die Inschrift an Sarkophag lautet:

Ecclesiae Antistens fueram qui magnus Eoe
 Hic iaceo magnus religione Joseph.
 Hoc unum optabam miro inflamatus amore
 Unus ut Europa e cultus et una fides
 Italiam petiri foedus per cussimus unum.
 Junetaque Romanae est me duce graia fides
 Nec mora decubui nunc me Florentia servat,
 qua tunc concilium floruit urbe sacrum.
 Felix qui tanto donarer munere virens,
 qui morerer voti compos et ipse mei.

Dann oben: Hic iacet eximius Ioseph patriarcha Constantinopolitanus qui obiit an. domini MCCCCXL die prima Junii; die Inschrift ist veröffentlicht von Ricca op. cit. III, S. 75; die griechische Inschrift am untern Teil der Sarkophagplatte fehlt jedoch bei Ricca sie lautet: *Ἰωσὴφ Ἀρχιεπίσκοπος Κωνσταντινουπόλεως γένος Ἰταλοῦ ὁμιλοῦντος πατριάρχης ἔτους* (1439?)

² Siehe Anhang „Das Skizzenbuch des V. Ghibertis.“

V.

DIE MONUMENTALGRABMÄLER DER FRÜHRENAISSANCE.

A) Das Grabmal des Leonardo Bruni.

Donatellos leidenschaftlicher Genius hatte auch den strengen Formen der Antike den Stempel seiner Persönlichkeit aufzudrücken verstanden und auch Michelozzo gelang es nicht trotz seines redlichen Strebens die Geheimnisse antiken Wesens zu ergründen und dem letzten traurigen Zeugen einer untergegangenen Welt ein neues Leben einzuhauchen. Das Auge mußte erst geschult werden, um in dem, was die Hand mühsam dem Boden abgerungen, oder ein gnädiges Geschick Barbarenhänden entrissen hatte, die Spreu von dem Weizen zu sondern. Nach einer Jahrhundert-jährigen Vernachlässigung des architektonischen Sinnes brauchte es lange Zeit, bis man auch auf diesem Gebiete sehen und empfinden lernte. Bei dem grossen Lehrmeister Brunellesco ging das Jahrhundert in die Schule. Ihm gelang die Verwirklichung der heissersehnten Ideale. Nur allmählich lernte die jüngere Generation sich der neuen Formensprache ihres Altmeisters mit ihren wechselvollen Accenten zu bedienen. Diese allmählich sich steigernde Sicherheit in Form und Komposition ist gerade auf dem engen Raum des Grabmals, wo die Verhältnisse eine um so feinere Abwägung erfordern, am deutlichsten zu verfolgen.

An den Denkmälern des Uebergangs war die Architektur mehr oder minder als etwas sekundäres gegenüber der Plastik in den Hintergrund getreten. Nunmehr versucht sie eine selbständige Wirkung unabhängig von der Plastik zu erreichen, ja häufig schlägt sie diese selbst in ihren Bann. Das erste Analogon zur Pazzikapelle auf dem Gebiete der dekorativen Architektur ist das Grabmal des Leonardo Bruni in Santa Croce, von Bernardo Rossellino errichtet. Dieselbe Klarheit in der organisch sich entwickelnden Architektur, dieselbe Eleganz der Form, in der sich ein vornehmer Ernst mit einer liebenswürdigen Anmut paart, hier wie dort!

Leonardo Bruni¹ war für seine Zeit eine typische Figur: Aus einfachen Verhältnissen herausgewachsen hatte er sich, nachdem er eine Zeitlang Sekretär Johann XXIII.

¹ Ueber Leonardo Bruni siehe Voigt op. cit. II, S. 16 u. S. 165; sowie Vespasiano da Bisticci op. cit. II. Die Leichenbeschreibung befindet sich nicht wie Voigt S. 314 Anmerkung 1 angibt S. 21 in dem Comment. di Manetti sondern S. 101, sowie auch S. 45; ferner das Leben Brunis siehe ebendort S. 16 ff. über sein Werk S. 32; ferner Gaspari, Italienische Literaturgeschichte. Die Literatur über ihn ist von Bigazzi op. cit. zusammengestellt, dort Nr. 32, 6607 bis 6609.



Nach «Denkmäler der Renaissanceeskulptur in Toskana».

BERNARDO ROSSELLINO
GRABMAL DES LEONARDO BRUNI
FLORENZ, SANTA CROCE.

gewesen war, bis zum florentinischen Staatskanzler emporgeschwungen. 1410 zum erstenmal gewählt, erhielt er 1427 dies Amt definitiv. Als jüngerer Mann, ein fröhlicher Gesellschafter, lebte er, als er älter geworden war, einsam und zurückgezogen, ein berühmter und gefeierter Gelehrter. «Lento pede et gravi passu adveniens» sah man ihn auf den Strassen in einem langen, roten Mantel, «ein Bild der Majestät». In diesem Talar wurde er schliesslich auch in seinem Grabmonumente dargestellt.¹ «Als er am 9. März 1444 den letzten Atem ausgehaucht, gingen die Prioren der Stadt über sein Leichenbegängnis zu Rat und es wurde auf den Vorschlag einiger gelehrter Männer beschlossen, den grossen Toten nach Sitte der Alten zu ehren. Man hatte die Leiche in dunkle Seide gekleidet, auf ihrer Brust lag die florentinische Geschichte als das edelste Geschenk des Staatskanzlers an die Republik.² Die Rede hielt der gelehrte Manetti, selbst Mitglied des Zehnerrats

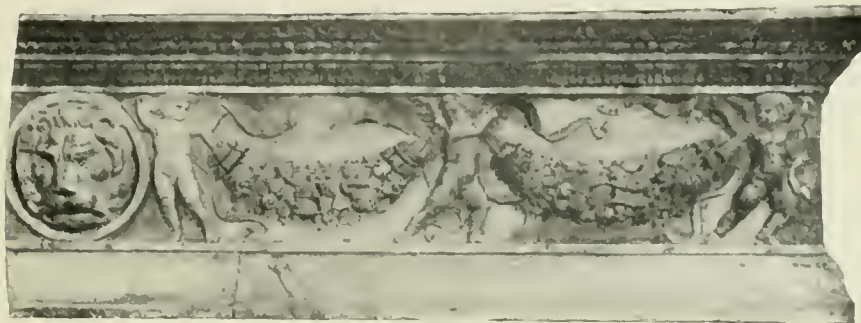


Abb. 72. Sockel vom Marzuppinigrabmal.



Abb. 73. Antikes Sarkophagrelief.

von einer Erhöhung aus, die zu Häupten der Bahre errichtet war. Am Schlusse derselben trat er zu dem Toten: «So wenden wir uns nun zu dir, ruhmwürdigster Stern der Lateiner und krönen deine glücklichen seligen Schläfen zum ewigen unsterblichen Zeugnis deiner wunderbaren Weisheit und deiner unglaublichen Beredsamkeit, zum Zeugnis für die Lebenden und für die kommenden Geschlechter, unserm Senatusconsulte gemäss mit diesem würdigen Schmucke des Lorbeers»!²

Florenz glaubte dem Verfasser der «Laudatio Florentiae» ein besonders prächtiges Denkmal errichten zu müssen, denn in ihm ehrte man doch zugleich auch die

¹ Ueber Leonardo Brunis Kleidung, siehe Brockhaus «das Familienbild der Vespucci» in den «Florentiner Studien» 1902, S. 94. Anmerkung, und Vespasiano da Bisticci op. cit. II, S. 30 und in den Studien zur florentiner Wirtschaftsgeschichte B. I, Stuttgart 1901, S. 78:

«Portava una cappa di ciambellotto di grana, lunga appresso alla terra, con maniche che si rimboccavano foderate; in sulla cappa portava uno mantello rosato, isparato dallato, lungo infino in terra; in capo uno cappuccio rosato, avvolto colla foggia dallato.»

² Vergl. Voigt op. cit. S. 314.

Stadt.¹ Die feinen Hände der edlen Gestalt umfassen das berühmte Buch. Wie dies in Nachahmung der Rede des Aristides «de laudibus Athenarum» das antike Vorbild imitiert, so atmet auch sein Grabmal wie kaum irgend ein Denkmal der christlichen Kunst einen durchaus antiken Geist.

Schon beim Cosciagrabmal war die Gestalt des Toten Zweck und Mittelpunkt des Ganzen. Hier aber kommt der Gedanke der Apotheose aufs nachdrücklichste zum Ausdruck: an Stelle der Löwen, die Donatello die Bahre tragen liess, sind zwei Adler des Zeus getreten, die eben im Begriffe scheinen ihre Flügel auszubreiten, um den Toten nach dem Olymp zu entführen.² In elegantem Bogen fällt ein prachtvolles Tuch, das in Marmor mit äusserster Feinheit die Musterung einer reichen Damastdecke nachahmt, über die Bahre herab. Durch die hoheitsvolle Würde der Gestalt des Toten, mit seinem lorbeerumkränzten Haupte, die kraftvolle Energie der Adler, die Pracht der Decke, erhält dieser Teil des Grabmals als der Mittelpunkt des Ganzen die stärkste Betonung, dessen weihevoller Ernst sich auch auf den übrigen Teil des Grabmals überträgt.

Der ausnehmend hohe, zartprofilerte Sarkophag ist nach Ghibertis Vorbild durch zwei beflügelte Engel geschmückt, die in graziöser Haltung die einfache Inschrifttafel halten. Brunis Nachfolger, Marzupini, hat die schönen Verse gedichtet, die in monumentalen Lettern am Sarkophag eingemeisselt, in feinsinniger Weise von der Trauer der Musen, der Griechen und der Römer erzählen. An die Stelle der Gottheit, der christlichen Tugenden ist die Wissenschaft getreten, die ihren Verlust beklagt:

Postquam Leonardus e vita emigravit
Historia luget, eloquentia muta est
Ferturque Musas tum Graecas tum
Latinas lacrimas tenere no(n) potuisse.

Selbst die Löwenköpfe, die in ihrem trutzigen Ernst vortrefflich ihre Funktion als Stütze des Sarkophages zum Ausdruck bringen, scheinen zu trauern. Nur um den oberen Teil des kräftig profilierten Sockels tummelt sich eine lustige Schar nackter Putti (Abb. 72 vergl. mit 73), die schwere Fruchtkränze mit wehenden Bändern sich zu befestigen bemühen. Ueber diesem durch eine einfache dunkle Marmorplatte erhöhten Sockel steigen auf einer niedrigen Plinthe schlanke, kräftig kannelierte Pilaster empor, die über den flachen korinthisierenden Kapitälern ein an der Rückwand

¹ Ueber die Frage ob Florenz, ob der Bruder Brunis, Donato, oder seine Vaterstadt Arezzo das Denkmal errichtet hat, siehe S. d. G. «die Architektur Toskanas» S. 2 Anmerk. 1, über das Testament demgemäss er in Santa Croce begraben sein wollte, Anmerk. 3, ebenda. Neuerdings hat Fabriczy (Jahrb. der pr. Kunsts. B. 21, S. 110, Anm. 1 die Wahrscheinlichkeit, dass die Stadt Florenz die Kosten des Grabmals trug, erhöht durch die Beibringung einer Notiz aus der Schuldnerliste Rossellinos in seiner Portata vom Jahr 1457 (Anhang III): «Da Cosimo de' Medici Lire 100»; Cosimo Medici war ja damals schon das anerkannte Staatsoberhaupt in Florenz; nach der grossartigen Ehrung von Seiten des Staates scheint es mehr als wahrscheinlich, dass auch dieser die Kosten des Denkmals trug um so mehr als «tutta la città, ne fu onorata di sì degnissimo uomo». — Dass sein Bruder ihm dies Denkmal errichten liess, ist deshalb nicht anzunehmen, weil sich Brunis in seinem Testamente ja nur eine einfache Grabstätte gewünscht hatte. Es war eben vor allem der florentinische Staatssekretär, dem man ein Denkmal errichtete.

² Auf antiken Aschenurnen, deren Ornamentik für die Frührenaissance speziell für die Grabarchitektur infolge ihrer leichten Zugänglichkeit und Häufigkeit von ausserordentlichem Einfluss gewesen ist, findet sich der Verstorbene in Büste, von einem Adler mit ausgebreiteten Flügeln emporgetragen, dargestellt (siehe Abb. Seite 1). Zuerst hat Donatello — wohl in symbolischer Weise — an dem Tabernakel der Verkündigung in Santa Croce einen beflügelten Lorbeerkranz an dem unteren Rande angebracht. Rossellino verwandte dies Motiv ähnlich an dem Verkündigungstabernakel, das er 1435 für die Badia verfertigte (Abgeb. Jahrb. 21, S. 42), nur lehnt er sich hierbei stärker an die Antike an, insofern er dort in sinnbildlicher Weise den Adler genau so zur Darstellung bringt, wie wir ihn auf den Aschenurnen zu sehen gewohnt sind; ebenso gebrauchte Rossellino das Motiv etwas modifiziert (die Adler erinnern sehr stark in ihrer Stilisierung an die, welche die Schlusssteine der Triumphbögen zieren) an dem Brunigrabmal, um so mehr, als es hier auch hinsichtlich seiner Bedeutung dem des Vorbildes entspricht. In ähnlicher Stilisierung befindet sich noch heute an der Nordostseite des Baptisteriums als Zunftzeichen der «arte di Callimala» ein eherner Adler; aus antiker Zeit wird ein solcher aus Sandstein im Musca Buonarethi aufbewahrt.

sich verkröpfendes Gebälk tragen. Der Architrav zeigt die bei Brunellesco übliche Trennung der Glieder durch ornamentale Streifen und wird durch eine Blattwelle abgeschlossen. Der Fries ist mit einem aufrecht stehenden skulptierten Anthemienkranz geschmückt, der durch eine fortlaufende Wellenranke verbunden ist. Mit feinem Taktgefühl ist die Deckplatte glatt gelassen, um die horizontale Tendenz ihrer Funktion zum Ausdruck zu bringen. Darüber steigt eine überreich ornamentierte Archivolte auf, deren mittelste Verzierung in kräftiger plastischer Rundung ein bänderumwundener Lorbeerkranz bildet, der von zwei kleinen Ornamentstreifen eingefasst wird. Die rechtwinkelig eingezogene Bogenleibung wird nach dem Vorbilde Brunellescos mit «in zwei Reihen vertiefte Rahmen, deren Grund, mit Medaillons und Rosetten oder Knöpfen unterbrochen, mit plastisch gemeissem Eichplattgewinde oder auch teilweise mit geometrischer Musterung ausgefüllt ist», geschmückt.¹

Die Rückwand ist in drei Felder gegliedert,² deren Grund rotbraun getönt ist. In der Lunette darüber sieht die Halbfigur der Madonna mit dem segnenden Kinde aus einem Medaillon herab. In den Zwickeln zur Seite erweisen anbetende Engel der göttlichen Mutter ihre Devotion. Die Bekrönung des Ganzen bilden zwei auf den Archivolten stehende Engel, die einen das Wappen umgebenden Kranz halten,³ dessen Enden beiderseits über den Bogen herabfallen.

Den noch vorhandenen Farbspuren zufolge, waren fast alle plastischen Teile: die Ornamente, die den Leichnam tragenden Adler, die Musterungen und Fransen des Bahrtuches, die Gewandung der die Inschrift tragenden Engel von Gold. Andere Farbreste sind heute nicht mehr ersichtlich. Jedoch ist mit ziemlicher Wahrscheinlichkeit anzunehmen, dass, nachdem auch die für Bruni charakteristische Form des Gewandes, mit den ausserordentlich weiten Aermeln und der ungewöhnlichen Länge, im Grabmal berücksichtigt wurde auch die Farbe des Mantels, wie sie in aller Erinnerung war, nämlich ein tiefes Rot, der Wirklichkeit entsprach.

Versucht man durch eine vergleichende Betrachtung mit dem nächstältesten Nischengrabmale die Grösse dieser bedeutungsvollen Tat auf dem Gebiete des Grabmals historisch zu würdigen, dann erscheint dies Grabmal in seiner Vollendung fast wie ein Wunderwerk, das ein Genius plötzlich hatte entstehen lassen. Welch ein Umschwung in diesen zwanzig Jahren!

Da das wichtige Aragazzigrabmal untergegangen ist und aus den Jahren 1430—44 kein Grabmonument erhalten ist, müssen andere Werke herangezogen werden, die ein erklärendes Bindeglied in der zu schliessenden Kette zu ersetzen vermögen, um so den auch hier nur allmählich sich vollziehenden Umschwung verfolgen zu können.

Kein Zweifel, dass Brunellescos kühner Schöpfergeist auch auf Form und Komposition des Grabmals entscheidende Wirkung ausgeübt hat, doch wird hierüber an anderer Stelle zu sprechen sein. Hier muss uns vor allem interessieren, inwieweit der Altmeister der dekorativen Architektur, Donatello, noch seinen Einfluss ausgeübt hat.

¹ Siehe Fabriczy «Brunellesco», bei Besprechung der Pazzikapelle.

² Es wurde schon früher darauf hingewiesen, dass diese Flächengliederung, die hier im Grabmal zum erstenmal die bedeutsamste Rolle spielt, schon in Giottos Wandgemälden, wie auch bei den Cosmaten üblich gewesen ist, Donatello hatte zuerst am Cosciagrabmal diese Gliederung der Rückwand eingeführt; in dem Kapitel über die Monumentalbaukunst wird über dies Motiv noch einmal zu sprechen sein.

³ Ueber die, mir nicht wahrscheinliche, spätere Anbringung des Wappens, siehe die Denkmäler Toskanas in Geymüller und Stegmann, S. 3. Anmerk. 3.

Durch den Rhythmus der Linie und die Proportion der Massen ist schon im Cosciagrabmal eine architektonische Wirkung erstrebt worden. Hier wird aus dem Versuch, die wohlgelungene Tat. Ist hierfür in erster Linie die neue Blüte der Baukunst verantwortlich zu machen, so dürfen wir die Person Donatellos hierbei nicht übergehen, um so mehr als neben vielen Elementen der Komposition, die im Cosciagrabmal vorgebildet waren, doch noch manche wichtige Details auf Donatello selbst zurückzuführen sind. Abgesehen von den kleinen Muscheln mit den Akanthusblättern, die den äussersten Karnies der Archivolte zieren und dort ganz nach Donatellos Art wie aufgeklebt erscheinen, ist das ganze System der Nische mit



Abb. 74.



Abb. 75.



Abb. 76.

dem charakteristischen Ansatz über der Archivolte bereits in der im Jahre 1428 entstandenen Grabplatte des Giovanni Crivelli in Santa Maria in Aracoeli in Rom vorgebildet.¹ (Abb. 75.) Ein Vergleich dieser mit der zwei Jahre früher entstandenen Grabplatte des Bischofs Pecci im Dom von Siena (Abb. 74) vermag den auch auf diesem Gebiete sich schon so frühzeitig vollziehenden Umschwung deutlich zu illustrieren. An Stelle der mehr ornamentalen Umrahmung tritt eine klar ausgebildete Nische mit Renaissanceformen und dies zu einer Zeit, da die Pazzikapelle noch nicht begonnen war! Die Grabplatte Martins V. (Abb. 76)

¹ Die Grabplatte entwickelt sich analog dem Grabmal; so hat das Marzuppinigrabmal einen rückwirkenden Einfluss auf die Gestaltung der Grabplatte gehabt, siehe die des Ang. Acciaiuolo in der Certosa in Florenz.

ist wohl Mitte der 30 Jahre entstanden: zwei Pilaster tragen ein antikes Gebälk, das sich an der Rückwand fortsetzt. Darüber steigt eine Archivolte an, auf der zwei Engel das von einem Kranz umgebene Wappen halten⁴: im ganzen also das Schema der Grabplatte des Crivelli nur klarer, monumentaler in den Formen. Diese Grabplatte mit ihrer reinen Renaissancedekoration ist das Bindeglied zwischen dem Coscia- und dem Brunigrabmal. Die Verwendung der an sich malerischen Motive, die am Monument des Rossellino einen rein architektonischen Charakter erhalten haben, ist durchaus donatellesk. Dies gilt auch für die beiden Adler, die die Bahre tragen.

Donatello und Brunellesco reichen sich also in diesem Monumente die Hand. In einfacher Klarheit baut sich das Ganze auf. Die Architektur hat genau wie an dem Cosciagrabmal den alleinigen Zweck, den monumentalen Rahmen für den Toten und den Sarkophag zu bilden. Keinerlei Ueberschneidungen kommen in dem Ganzen vor. Nur Sarkophag und Rahmen bilden die linearen Gegensätze. In dieser linearen Entwicklung findet auch der reliefartige Charakter des Ganzen seine Begründung und eine der interessantesten Seiten dieser Schöpfung liegt in dem rhythmischen Wechsel von horizontal und vertikal. Plastik und Ornamentik fügen sich ganz dem geometrischen Aufbau ein und dienen wie im Cosciagrabmal der Versöhnung der linearen Gegensätze. So werden die scharfen Vertikalen der Adler, die auf die Horizontale des Sarkophags auflaufen, von der eleganten Biegung der Engelsgestalten in diese übergeleitet. Die vertikale Gliederung der Rückwand wird durch die Senkrechten der Pilaster verstärkt. Von der Ornamentik des Frieses aufgenommen und abgeschwächt, laufen sie schliesslich über die Vertikalen der Madonna hinweg in dem aufrechtstehenden Wappen, aus dessen Linien seinerseits wieder durch die Gestalten der Engel in das neutrale Rund des Bogens übergeleitet werden. Dieses Wappen über der Archivolte, die Figur der Madonna, die Hände der Gestalt des Toten und der Löwenkopf des Sockels bilden die ideale Mittelachse des Monumentes, die in dieser glücklichen Betonung die strenge Geschlossenheit der architektonischen Komposition erhöht. Nicht wenig trägt hiezu die Dreizahl der Felder an der Rückwand bei.

Hinsichtlich seines architektonischen-kompositionellen Wertes ist das Brunigrabmal dem Marzuppinimonument überlegen, mag es ihm auch der technischen und künstlerischen Behandlungsweise der architektonischen Details und der Ornamentik nachstehen. Diese hält zwischen donatelloser mehr malerischer Verschwommenheit nur der scharfen Prägnanz Desiderios die Mitte. Der Architrav ist noch schwerfällig gegliedert von fast plumper Wirkung, dem gegenüber die Deckplatte zu schwächlich erscheint und deshalb auch etwas auf die Kapitäle drückt. Auch die Archivolte zeigt noch eine Häufung von Ornamentfeldern, denen eine rhythmische Differenzierung fehlt. Der hierdurch hervorgerufene breite, schwerfällige Eindruck wird dadurch noch erhöht, dass die ohnehin nur schwach betonte Mittelachse der Archivolte nicht mit der der Pilaster zusammenfällt. Es ist gut, dass die Vertikale in der Friesdekoration nicht so scharf in Erscheinung tritt, wie am Marzuppinigrabmal, sonst wäre dies unerträglich gewesen.

Der Charakter Architektur ist der der Ornamentik verwandt. Beiden fehlt noch die Prägnanz der Form und die Sicherheit in den Proportionen.

⁴ Das Motiv wird in der römischen Quattrocentoplastik von da ab sehr häufig verwandt, siehe l'arte 3. S. 105 u. 106

Die Palmetten des Frieses zeigen zwar schon eine „tektonische“ Behandlungsweise, erscheinen aber noch etwas kleinlich und unklar in der Anordnung. Schärfer, unter reichlicher Verwendung des Bohrers, jedoch noch ganz ohne das Raffinement der späteren Zeit, ist die Ornamentik der Archivolte gegeben. Namentlich ist in dem Lorbeerkranz jedes Blatt mit erstaunlicher Feinheit und Geduld völlig naturalistisch gebildet. Dasselbe gilt von dem Eierstab daneben. An den Fruchtkränzen ist der Bohrer recht reichlich verwandt und die Details mit geringerer Sorgfalt als oben behandelt. In dem Kapitäl tritt eine neue Form in Erscheinung, von der die späteren Kompositionen der Kapitäle des dekorativen Stiles ihren Ausgang genommen haben.¹ — Dem Einzelnen wie dem Ganzen mangelt ein reicherer Wechsel von Licht und Schatten. Manches erscheint befangen und schüchtern, so der Sarkophag, der sich nicht über die Pilaster und den Sockel hervorwagt und auch für den ihn umgebenden Rahmen zu gross ist. Manches mag der moderne Beschauer an dem Monumente zu tadeln wissen. Das Ringen nach einer harmonischen Ausdrucksweise, das heisse Begehren der antiken Schönheit gleichzukommen, ist immer ein die Seele ergreifendes Schauspiel, zumal in einer Zeit, da eine unsichere Hand noch keine Stütze an «Schönheitsgesetzen» fand, sondern in mühsamem Suchen sich alles erst erwerben musste. Das Brunigrabmal ist eben die erste bedeutende Leistung auf dekorativem Gebiete in der reinen Formenschönheit der Renaissance. Es steht zwischen den keimenden Anfängen und der reifen Frucht, es ist die Blüte, die der Frucht vorangeht; wir brauchen die Freude an jener nicht zu verlieren, weil wir auch diese kennen. Ein Hauch des weihvollen Ernstes, mit dem sich das neue Jahrhundert in Massaccio, Donatello und Brunellesco angekündigt hatte, liegt noch über diesem Monumente. Es leitet hinüber zu dem schönheitsseligen Festeshymnus des späteren quattrocentistischen Geistes. Es gibt kaum ein zweites Werk des Quattrocento, für das sich die berühmten Worte Winkelmanns «von der edlen Einfachheit und der stillen Grösse» besser verwenden liessen als für diese herrliche Schöpfung. Eine seltsame Wesensverwandtschaft besteht zwischen dem Grabmal und dem, für den es errichtet wurde; beide erstrebten die Verbindung antiken und christlichen Geistes, dieser in seinen Schriften, jenes in seinen Formen.

B. Das Grabmal des Marzuppini in Santa Croce in Florenz.²

Il vago Desider
 si dolce e bello.
 Giovanni Santi.

Die bedeutendste Leistung auf dekorativem Gebiete im Quattrocento ist das Marzuppinimonument, zugleich der lebenswürdigste Gesamtausdruck des Wesens der Frührenaissance. Man wird an Lorenzo di Medicis gemüthvolle Detailschilderungen des Lebens und der Natur in seinem Corinto erinnert, an seinen schwärmerischen Enthusiasmus für die zarten Gebilde der Pflanzenwelt, an denen sich ja auch die Maler in ihren lebensfreudigen Schilderungen nicht genug tun konnten. Die Freude am Lebendigen in der Natur ist es, die den Künstler beseelt und die er hier in seinem Werke zum Ausdruck bringt. Das Analogon in der Hochrenaissance wäre das Grabmal Julius II. von Michelangelo geworden. In dem grandiosen Wesens-

¹ Die Kapitälform wird im Zusammenhang mit den übrigen in einem besonderen Abschnitt behandelt.

² Abb. siehe die Heliogravüre des Titelblattes.

kontrast dieser beiden Grabmäler, liesse sich das kunstgeschichtliche Wesen der beiden, einander so entgegengesetzten Jahrhunderte, die man als «Renaissance» zu bezeichnen pflegt, zusammenfassen. Rom und Florenz spiegelte sich in ihnen in einer klassischen, charakteristischen Ausdrucksform wieder. Es gibt kein zweites architektonisches Werk der Frührenaissance, das die wonnige Lust am Leben und der Natur vollkommener zum Ausdruck brächte wie dieser marmorne Zeuge irdischer Vergänglichkeit. Eine geniale Schöpferhand hat hier selbst den toten Stein bezwungen und alles, was die Frührenaissance an Leben und Bewegung, an Feinheit und Schönheit der Linie, an Zartheit der Form in übersprudelnder Lust und Laune sich erträumte, scheint durch einen wunderbaren, harmonischen Zusammenklang der drei Künste: Plastik, Malerei und Architektur in einem einzigen Werk verwirklicht. Ein wogendes Auf und Nieder, ein Vor und Zurück, sodass das entzückte Auge das Tote der Materie vergisst. Jedes Ornament, ja jedes Teilchen für sich, vermag einen selbständigen Reiz auszuüben und doch ordnet sich, trotzdem der Meissel ein virtuosos Spiel mit allem Statischen und Organischen zu treiben scheint, alles der einheitlichen Wirkung unter. Mit sicherstem künstlerischem Empfinden und einer genialen Skrupellosigkeit ist eine Komposition entstanden, die auch heute noch nach 500 Jahren dieselbe Wirkung auf den Beschauer auszuüben vermag, wie auf diejenigen, die dies



Abb. 77.

liebenswürdige Produkt der Flitterwochen, die die Renaissance in Florenz verbrachte, hatten erstehen sehen dürfen. Angelo Polizanos Dichtungen und das Marzuppinigrabmal Desiderios verkörpern in allseitigster Weise das Wesen der Frührenaissance.

Freilich der anmutige Leichtsinns des Monumentes steht in einem merkwürdigen Kontrast zu dem Charakter dessen, für den es erbaut ist. Er schroff, hart und verschlossen gegen jedermann, der selbstbewusste Sekretär der Republik,¹ dessen Mund nie ein Lächeln umspielte, und nun sein Grabmal die Verkörperung wonniger Lebenslust! «In seinem Auftreten hatte er mit Bruni eine gewisse Aehnlichkeit, er war blass, misslich und hypochondrisch versunken, des frivolen Scherzes schien sich seine Lippe zu schämen, er floh die muntere Gesellschaft.»² Er verkehrte fast nur mit den Medicis und Niccolò Niccoli und sein Ansehen war nicht minder gross als das des Bruni.

¹ Ueber die Frage, ob Marzuppini als Senatskanzler wirklich tätig gewesen ist, siehe Voigt II, op. cit. S. 216, Anmerk. 1 u. Pastor op. cit. S. 299, Anmerk. 2.

² Siehe Voigt op. cit. II. S. 316; über Marzuppini siehe ferner Zippel, C. Marsuppini. Trento 1897.

Wie dieser, erhielt auch er das Ehrenbürgerrecht und wurde nach seinem am 24. April 1453 erfolgten Tode mit dem Dichterlorbeer gekrönt.¹ Trotzdem er sich nicht gescheut hatte offen seine Missachtung der christlichen Kirche und seine Bewunderung der antiken Religion zur Schau zu tragen, ja sogar Beichte und Abendmahl verschmähte, hatte man es mit Rücksicht auf die Humanisten nicht gewagt, gegen seine Bestattung in der Kirche Widerstand zu erheben, um so mehr als Nikolaus V. kurz vor seinem Tode versucht hatte, ihn nach Rom zu ziehen, wo er, der berühmte Gräcist, sich ganz der Uebersetzung des Homers widmen sollte. Marzupini hatte sich rücksichtslos zur neuen Lehre Beccadellis bekannt,² der gegen die Unnatur des mönchischen Prinzips und des Cölibats bezeichnender Weise unter Hinweis auf die antiken Gottheiten, die alle verheiratet gewesen seien, zu Felde zog.

Die Humanisten hatten deshalb auch allen Grund sein Leichenbegängnis so prunkvoll wie nur irgend möglich zu begehen und eine für die damalige Zeit ungeheure Summe wurde hiefür aufgewandt. Matteo Palmeri hielt die Leichenrede.³

Die Entstehung des Grabmals⁴ steht nicht genau fest, jedenfalls ist es zwischen 1453 dem Tode Marzupinis und 1464 dem Tode Desiderios errichtet worden.

Schon der Sockelunterbau⁵ ist in seiner scharfen Differenzierung der Glieder neu und höchst reizvoll. In drei jeweils zurückspringenden Absätzen sich erhebend, erscheint er gerade stark genug, um den reichen Aufbau darüber aufzunehmen: auf einer dunkelgrünen Platte liegt der reichverzierte Hauptteil des Sockels, dessen zarte Details auf den ornamentalen Reichtum des Sarkophages gleichsam vorbereiten

Harpyen an den Ecken, die förmlich aus dem Grunde heraus zu wachsen scheinen, bringen die stützende Funktion des Sockels an den am stärksten belasteten Teilen, bildlich zum Ausdruck.⁶ Von ihren Haaren hängen schwere Fruchtkränze herab, die sich in der Mitte mit den zierlichen Henkelranken einer mit Blumen gefüllten Vase vereinigen; reichbewegte, in regelmässigen, eleganten Bögen sich schwingende Bänder beleben die freien Flächen des Grundes. Die Deckplatte des Sockels ist mit derselben Art «laufenden Hund» geschmückt, die an der Kanzel des Domes von Prato zum erstenmal vorkommt und von donatellosehen Schülern häufig für ihre Werke übernommen wurde. Gegenüber dem Sockel etwas zurückspringend, steigen die schlanken, kannelierten Pilaster auf. Besonders originell

¹ Die Literatur über dieses Leichenbegängnis s. Voigt op. cit. B. II, S. 316, Anmerk. 4 und Burckhardt Kultur der Renaissance I, S. 224, Anmerk. 4.

² Siehe Beilage zur Allgemeinen Zeitung 1897, Beilage Nr. 279; über den hierher gehörigen Brief und seine Literatur, Pastor op. cit. S. 21.

³ Die Leichenrede ist abgedruckt von Domenico Moreni in der Bibliografia Storica Ragionata della Toscana im Tom II, S. 148, Moisé op. cit. gibt S. 117 eine kurze Beschreibung der Leichenfeier; unter grossem Gepränge und Teilnahme ging die Feier vor sich, die Kirche war besonders reich mit Kränzen und Kerzen geschmückt; wir sehen hier, wie dieser Brauch auf dieses Grabmal einen rückwirkenden Einfluss ausübt.

⁴ Siehe hierüber Dohme «Kunst und Künstler», Lief. 57, B. II, 1. S. 27 ff., dann vor allem Burckhardt-Bode im Ciccone, 8. Auflage, S. 18 b; Geymüller und Stegmann in der «Architektur Toskanas» Desiderio Settignano S. 1 ff. wo auch die genauen Masse und Verhältnisse angegeben sind. Reymond op. cit. Seconde moitié du XVe siècle, S. 64; neuerdings ist auch ein begleitender Text zu einem Abbildungswerk während des Druckes dieser Arbeit erschienen, siehe Schubring «Das italienische Grabmal der Frührenaissance, Berlin 1904»; von den älteren Werken sind zu nennen Gozzini op. cit. Nr. 3.

⁵ Es ist eigentümlich, dass ausnahmslos bei Abbildungen in wissenschaftlichen Werken das wichtigste unterste Sockelglied freigelassen ist, wodurch der Gesamteindruck des Werkes total zerstört wird, selbst ein in dem Arrangement eines Buches und der Auswahl von Abbildungen so künstlerisch veranlagter Franzose wie Reymond begeht ebenso wie auch neuerdings Schubring denselben Fehler.

⁶ Das Motiv geht auch auf Donatello zurück, der an derselben Stelle seiner Nische an Orsanmichele die lastende Funktion durch Masken zum Ausdruck brachte.

sind deren Basen, an deren Ecken sich zierliche, in der Mitte in einer Schotenpalmette sich vereinigende Ranken energisch nach abwärts biegen. Donatellos Basen in der Verkündigungsnische von Santa Croce haben hier zum Vorbild gedient, nur sind sie ins Feinere und Graziösere übersetzt.¹ Das korinthisierende Kapitäl weist zum erstenmal eine scharfe Trennung in zwei Teile auf, wobei in der Ornamentik neben der Akanthus- auch die Schotenpalmette eine besondere Bedeutung gewinnt.² Das darüber lagernde Gebälk mit der eleganten Archivolte — durch seinen Ornamentreichtum nächst dem Sarkophage das schönste Gebilde des Ganzen, — zeigt im wesentlichen dieselbe Anordnung wie das des Brunigrabmals, nur sind alle Unsicherheiten in den Verhältnissen völlig verschwunden und an ihre Stelle ist eine klassische Formenschönheit getreten. Ein feines dekoratives Taktgefühl liess die unterste Fascie des Architravs und die Stirnseite der Deckplatte glatt, wodurch die Ornamentik des Gebälkes kräftig eingefasst und zugleich die darunter und darüber liegende reiche Dekoration reizvoll unterbrochen wird. Der Fries ist durch einen vertikalen Anthemienkranz, der aus abwechselnd sich öffnenden und schliessenden Palmetten besteht, verziert.³ Das Gebälk ist hier zu dem Ganzen durch seine kräftige Ausladung in das richtige Verhältnis getreten und gehört mit seiner edlen Proportion und feinen Ornamentik zum Schönsten, was die Frührenaissance in Anlehnung an die antiken Formen geschaffen hat. Der das Grabmal abschliessende Bogen gibt in seiner graziösen Leichtigkeit und den feinen Verhältnissen dem Gebälk nichts nach. Seine ornamentale Gliederung ist gleichfalls der des Brunigrabmals verwandt, nur nimmt der Fruchtkranz fast die ganze Breite der Archivolte ein, wodurch diese mit den Pilastern in den notwendigen organischen Zusammenhang gebracht wird. Die innere Leibung des Bogens ist durch Kassetten gegliedert, deren Füllungen ein sehr zierliches, tief aus dem Grunde gearbeitetes und in scharfen Kanten sich absetzendes Rankengeschlinge bildet, das sich in dieser charakteristischen Form analogen Dekorationen Donatellos wie etwa denen der Verkündigungsnische in Santa Croce oder denen der Sängertribünen im Museo nazionale anschliesst. Aehnlich wie bei dem älteren Pendant ist der Lunettenschmuck gestaltet, aber sehr zum Schaden des Monumentes wird die Komposition hier nicht mehr von linearen Rückseiten geleitet. Die Reliefs sind in feinerer, mehr genreartiger Weise aufgefasst und haben innerhalb des Ganzen nur noch einen rein ornamentalen Wert.

Der Reichtum und die ausserordentliche Feinheit der Details bedingte eine stärkere Belebung der Rückwand, die durch vier von zartem Karnies umsäumte Felder erreicht wird.

Der Edelstein in dieser prachtvollen Fassung, das eigentliche technische und künstlerische Meisterstück, aber ist der Sarkophag. Im Brunigrabmal wurde dieser durch den linearen Gegensatz betont, während hier der Kontrast durch die überreiche ornamentale Ausstattung des Sarkophages und den Verzicht auf eine architektonische Form erreicht wird. Der Sarkophag erscheint, gemeinsam mit dem mit ihm aufs engste verbundenen, auf einer Bahre liegenden Toten, als der eigentliche Mittelpunkt des Ganzen.

¹ Das Motiv ist der Basis der Lehne einer römischen Kline entnommen; siehe eine solche in genauer Uebereinstimmung mit Desiderios Motiv: Robert II, Taf. VIII, 21. Sarkophag in Petersburg, Eremitage.

² Siehe den Abschnitt über das Kapitäl.

³ Eine häufige Friesdekoration antiker Tempel, ähnlich am Saturntempel des Forum Romanum.

Ueber einer niedrigen Sockelplatte, die sowohl gegenüber der eigentlichen Grabmalsbasis wie auch den Pilastern etwas zurückspringt und an deren Stirnseite die abwechselnd quadratischen und rechteckigen mit zierlichster Ornamentik gefüllten Felder das rhythmische Prinzip von horizontal und vertikal betonen, steht auf kräftigen, leicht durch die Last eingebogenen Löwenfüßen der Sarkophag. Stütze und Last werden hier in bildliche Formen umgesetzt und es ist, als ob in dem Widerstreit der beiden hier wirksamen Kräfte, sich alles in organisches Leben auflöse; ja der Sarkophag selbst scheint den seiner Last widerstrebenden Kräften elastisch nachzugeben und nimmt ein karniesartig geschwungenes Profil an. Die in den Löwentatzen zum Ausdruck gelangende Energie setzt sich wie der Ueberschuss eines mächtig quellenden Lebens in zierliche, nach aussen und innen sich biegende Ranken und Palmetten um, die kosend die äusseren Flächen des Sarkophags umspielen und oben an den Ecken der Krönungsleiste in energischem Schwunge sich umbiegen. Hier lösen sie sich völlig vom Grunde und formen sich zu einer prächtigen Volute, — einem technischen und künstlerischen Meisterstück! Diese Feinheit der Details hat sich später nie wieder mit einer solch jugendfrischen Kraft verbunden.¹ Ein Durcheinander von Ranken, Blättern und Blüten, von feinsten kaum bemerkbaren Blättern und Stengelchen, energisch in Voluten geschwungenen Aesten und vollaftigem Akanthuslaub! Es ist als ob ein duftiger Frühlingshauch über das Ganze dahinziehe und die zierlichen Kinder der Natur in einem anmutigen Chaos durcheinanderwirble. Zwei feine, nach der Mitte sich neigende Ranken halten an kleinen Perlschnürcchen die einfache Inschrifttafel, auf der die schönen Verse stehen:

Siste, vides magnum quae servant marmora vatem
 (i) ingenio cuius non satis orbis erat.
 quae natura, polus, quae mos ferat, omnia novit
 Carolus aetatis gloria magna suae.
 Ausoniae et Graiae crines nunc solvite Musae
 occidit heu vestri fama decusque Chori.²

An die Mitte des Sarkophages, den leeren Raum zwischen den Füßen ausfüllend, lehnt sich eine Muschel, aus der zwei sich sanft an den Sarkophag schmiegende Flügel herauswachsen.³

Ein steil ansteigender, mit Schuppen geschmückter Karnies bildet das Dach des Sarkophags⁴ und die Basis der niedrigen, reich verzierten Bahre. Der rückwärtige Teil derselben ist überhöht, so dass der Tote, schräg nach vorn geneigt,

¹ Siehe Tat. XXII.

² Die Inschrift veröffentlicht auch Moisé, op. cit. S. 217 und Richa, Quart. S. Croce T. I, S. 90.

³ Dies erscheint hier wie eine Abbeviatur des durch Rossellino am Grabmal eingeführten Motivs, so dass wir hierin das erste Beispiel einer Symbolik am Grabmal zu erblicken hätten. Die Verbindung mit der Muschel, dem Wahrzeichen der Pilger, macht diese Vermutung nur noch wahrscheinlicher; es soll hierauf in dem Abschnitt über das Grabmal des Jacopo von Portugal noch zurückgekommen werden.

⁴ Dieses durch ein Schuppenmuster zu charakterisieren, hat sich durch die übliche Darstellung eines Hauses als Sarkophag oder Aschenurne von den älteren etruskischen und römischen Gefässen auch auf die spät-römischen Sarkophage übertragen, von denen einer hier wohl das Vorbild abgegeben haben mag. Noch heute befindet sich im Palazzo Medici bzw. Riccardi ein ehemals im Besitz der Medici gewesener Sarkophag mit dem besprochenen Dache. Von da ab bleibt diese Sarkophagdachform allgemein üblich. — Die Schuppenmuster waren hier durch die Farbe besonders hervorgehoben und durch Bohrlöcher umrissen.

dem Beschauer besser sichtbar wird. Das über die Bahre gebreitete, reich gemusterte Tuch fällt regelmässig gefaltet, in elegantem Bogen bis auf die obere Kante des Sarkophagdaches, die sie leicht überschneidet, herab. Hierdurch ist die scharfe Trennung des Toten vom Sarkophag vermieden und werden die vielen Horizontalen des Sockels wirkungsvoll unterbrochen. Zwei allerliebste Putti, die je ein Wappenschild halten, flankieren, vor den Pilastern aufgestellt, den Sarkophag; mit gespreizten Beinchen stehen sie da und man weiss nicht recht, ist's ein Lächeln der Verlegenheit ob der ungewohnten Würde eines Grabwächters oder machen diese kleinen Schelme wirklich den Versuch zum Weinen. Jedenfalls steigern sie noch den ohnedies schon ausserordentlichen plastischen Reichtum des unteren Teiles und bilden zugleich ein ästhetisches Gegengewicht zu den an den Seiten der Archivolte auf dem Gebälkkrande stehenden Engeln, die eben hernieder geflogen scheinen, um das Grabmal mit einem mächtigen Kranze zu zieren, der von einem prächtigen, brennenden Kandelaber in einer nach unten zunehmenden Dicke über die Schultern der Engel und von da bis in die Höhe des Toten herniederfällt. Schematisch, in kräftigen, sehr dekorativ wirkenden Formen behandelt, kommt dieser Kranz der einheitlichen Wirkung des Ganzen besonders zustatten. Schloss das Grabmal des Leonardo Bruni scharf nach aussen hin mit der Wand ab, so stellen die beiden Kränze hier einen allmählichen Uebergang des Grabmals in die äussere Kirchenwand her. Zugleich laufen in ihnen die Vertikalen der Rückwand aus. Auch die nur lose mit der Architektur verbundene Plastik wird aufs engste durch diese Kränze in das Grabmal mit einbezogen und der Mangel einer am Brunigrabmal so scharf ausgeprägten Mittelachse ersetzt.

Nicht mehr die lineare Gliederung allein erzeugt die architektonische Wirkung, sondern die räumliche Differenzierung, das rhythmische Vor- und Zurückspringen der einzelnen Teile, und der hierdurch entstehende reiche Wechsel von Licht und Schatten steigert den Reiz des Ganzen; desgleichen hat die Plastik ihre strengeren architektonischen Linien, die sie am Brunigrabmal aufwies, verlassen und ist zu einer freieren malerischen Entfaltung übergegangen. Vielfach überschneidet sie das streng architektonische Linienschema, ja löst sich teilweise scheinbar von diesem ab. Trotzdem Plastik und Architektur als gleichwertige Bestandteile nebeneinander bestehen bleiben und sich streng innerhalb der Grenzen ihrer Ausdrucksweisen halten,¹ verstehen sie doch, sich einer Einheit zu fügen.²

Hierin folgt der Meister ganz Donatellos Spuren, nur verlässt er den reliefartigen Charakter wie er etwa im Tabernakel von St. Peter und auch noch im Brunigrabmal zutage tritt: der Architektur gibt er den ihrem eigentlichen Wesen entsprechen-

¹ Siehe auch das erst kürzlich erschienene, ausgezeichnete Buch «Grenzen der Künste» von L. Volkmann, 1903, S. 116 u. 117, wo er das Grabmal als den klassischen Typus für die Verbindung von Plastik und Architektur einem stilwidrigen, modernen Werke von Maison gegenüberstellt.

² Was die Farbspuren betrifft, brauche ich hier nur auf die unter günstigeren Umständen vorgenommenen Untersuchungen von Geymüllers in der «Architektur Toskanas» zu verweisen; darnach ist eine nach oben zu sich steigernde, reiche Verwendung von Gold anzunehmen. Das Bahrtuch war am Grunde grün, möglicherweise auch golden, da man infolge der Oxydierung Sichereres nicht angeben kann, ebenso die Stoffmusterungen an den matten Stellen, blau der Grund des Frieses und der Fruchtgirlanden in der Archivolte. Rot scheint verhältnismässig wenig verwandt worden zu sein, nur auf dem Grunde der Rankengeschlinge in der Leibung der Archivolte ist es noch erkennbar. H. v. Geymüller glaubt im Hintergrunde der Eierstäbe, an den Perlschnüren, den Ueberfallblättern des Karnises und an der Archivoltenkante ein Rot zu bemerken. Roter Marmor bildet die Füllungen des Hintergrundes. Auf der Bahre des Toten waren — wohl in Gold — kleine quadratische Musterungen aufgemalt. Ueber die reizvolle Variante der Palmette wird noch in dem Kapitel über das Kapital zu sprechen sein.

den Charakter als Raumkunst wieder zurück und den figürlichen Teil setzt er in freiplastische Gestalten um. Die Plastik erfüllt in dieser Eigenschaft ganz wie bei Donatello einen konstruktiv-ästhetischen Zweck und tritt zugleich in einen geistigen Zusammenhang mit dem Ganzen. So umrahmen die Putti den Sarkophag, indem sie gleichzeitig als Grabwächter dazu dienen, den Blick des Beschauers an diesem festzuhalten. Von hier leiten die Vertikalen der Rückwand empor zur Madonna und von da folgt Auge und Geist ganz von selbst den himmelwärts sich richtenden Blicken der Engel.

Man sieht, es handelt sich hier um dieselbe Idee, wie sie dem Trecento-Grabmal zugrunde lag und deren Verwirklichung dort die Malerei, hier die Plastik übernahm. Auch die Ornamentik ist dem Meister Desiderio nur Funktionsausdruck. Hier verstärkend, dort abschwächend ist sie es vor allem, die

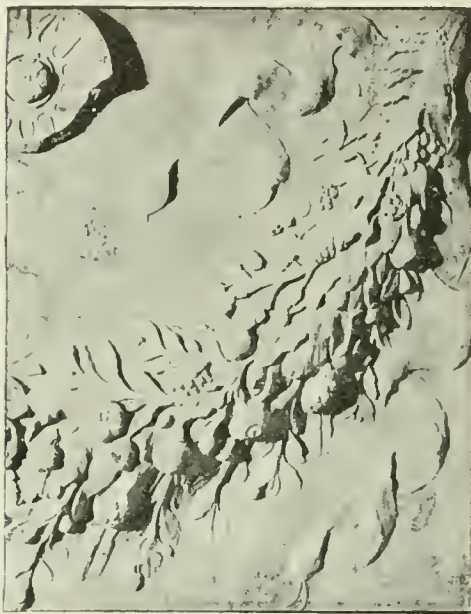


Abb. 78. Relief der Ara pacis Augustae.

dem Grabmal einen unnachahmlichen Rhythmus der Linien zu verleihen weiss. Sie ist mithin Dienerin des architektonischen Gedankens. Auch hierin folgt Desiderio Donatello. Aber bei dessen Werken, wie an der Verkündigungsnische von Santa Croce äussert sich die Freude am ornamentalen Reichtum doch auf Kosten der architektonischen Form, die fast ganz verhüllt wird. Hier gehen beide in wundervoller Klarheit eine innigste Verbindung ein, wobei die Architektur der Feinheit der Ornamentik durchaus nichts nachgibt.

Kaum ein zweites Werk zeigt mit gleicher virtuoser Geschicklichkeit die ornamentalen Formen im architektonischen Aufbau verwertet. Wie Michelangelo in den Mediceergräbern Architektur und Plastik,

so verstand hier Desiderio auch Architektur und Ornamentik in einer wirklich klassischen Originalität zu verbinden. Mit der üblichen Bezeichnung «tektonische Form» ist hier nur wenig gesagt. Fast alle denkbaren Arten künstlerischer und technischer Behandlungsweisen sind vertreten, von dem zartesten Anschmiegen an den Grund, den feinsten Uebergängen und Verschlingungen bis zu der strengen Frische rein dekorativ wirkender «tektonischer Formen». Der dem Auge des Beschauers am nächsten liegende Teil der Ornamentik entwickelt sich in feinsten Zartheit, der ferner liegende ist kräftig und scharf, mehr «dekorativ» behandelt.

Eine der prachtvollsten Schöpfungen, in liebevollster Sorgfalt durchgebildet, sind die beiden Fruchtkränze des Sockels (Abb. 77 u. Abb. 79). Hier sucht der Meissel nicht nur auf die mannigfachen Formen und Bewegungen der tausend Einzelheiten eines solchen Blätter- und Früchtebündels einzugehen, sondern auch die feinsten Verschiedenheiten der Oberflächen der Blätter und Früchte, ja selbst das

Kolorit durch die vielfachen Unterscheidungen in der technischen Behandlungsweise des einzelnen zu geben.

Der Vergleich ist zu verlockend, als dass ich es versäumen möchte, auf jenes wunderbare Relief der *ara pacis Augustae*, das gleichfalls ein Fruchtkranz schmückt (Abb. 78) hinzuweisen und es unsern Gebilden des Quattrocento gegenüberzustellen. In vielem sich durchaus ähnlich, suchen beide Künstler in der naturalistischen Wiedergabe der Details zu wetteifern. In der Klarheit der Anordnung und in der ruhigeren Gesamtwirkung gebührt Desiderio der Vorzug, aber in dem technischen Raffinement, der virtuoson Wiedergabe der Naturform und ihrer feinsten Bewegung ist der Römer entschieden der Meister. An beiden kann man «jenes Ringen der Autoren mit den Werten von Farbe, Licht und Schatten, das ein unbeschreiblich eigenartiges Schauspiel bietet und nie nachgeahmt werden kann»,¹ aufs deutlichste verfolgen. — Auch in diesen kleinsten künstlerischen Gebilden kommt trotz der äusserlichen Verwandtschaft, das Gegensätzliche ihres Wesens in eigenartiger und klarer Weise zum Ausdruck. Hier eine schwellende, gesunde Kraft der frisch emporstrebenden, jugendlichen Kunst, dort eine gewisse Müdigkeit eines künstlerisch übersättigten, aber virtuoson Zeitalters. —

Die Form des etwas eintönigen und schwerwirkenden Lorbeerkranzes des Brunigrabmals ist hier rhythmisch belebt. Die spätere Zeit hat sich das Kranzmotiv in dieser Gestalt zum Vorbild genommen und es in allen möglichen Variationen nachgeahmt. An den Reliefs der Robbias, den Türen des Baptisteriums und den Hintergründen der Gemälde begegnen wir ihm wieder.

Das Marzuppinigrabmal stellt in der Entwicklung der Ornamentik der Frührenaissance — ein noch gänzlich unbehandeltes Kapitel — einen der bedeutsamsten Marksteine dar. Es ist die römische Kaiserzeit, die hier das Vorbild geliefert hat, einer Zeit, aus der noch Donatello die meisten seiner Motive geschöpft hat.² Aber alles ist neu belebt von einem kraftvollen, jugendlichen Zeitalter. —

Von diesem Monument aus trennen sich die Wege, die in die Extreme leiten. Auch das harmonische Verhältnis von Plastik zur Architektur gibt die Folgezeit auf. —

Zwei bedeutungsvolle Neuerungen weist das Grabmal ausser den bereits hervorgehobenen, allgemein ästhetischen auf: die allmähliche Ueberleitung der Grabarchitektur in die äussere Kirchenwand und die Einführung einer der Wirklichkeit wohl ziemlich entsprechenden Totenbahre,³ die von da ab in mehr oder minder reizvollen Variationen im Grabmal üblich bleibt. Das Monument stellt die höchste Vollendung des florentinischen Nischengrabmals dar. Hier wäre auch der Ort, einmal darauf hinzuweisen, was die weltberühmte Goldschmiedekunst von Florenz, in der alle

¹ Siehe Wickoff, «Die Wiener Genesis», Wien 1895 S. 19.

² Vergleiche ein in den *Annali del' istituto di Corrispondenza Archaeologica* V. 53, 1881, *Taf. I* veröffentlichtes Architekturfragment mit der Ornamentik Donatellos an dem Kapitäl der Kanzel von Prato; dieses stimmt ziemlich genau mit jener überein.

³ Donatello und Rossellino hatten schon die Bahre eingeführt, der Naturalismus verlangte auch hier stärker seine Rechte. Was wir über die Totenbahre wissen, ist nicht viel; sie war klein und niedrig, denn auf ihr wurde der Tote zur Kirche getragen; darüber war ein Tuch gebreitet, dessen Zipfel die Verwandten während der Zeremonie zu halten hatten, ein Gebrauch, der am Grabmal des Jacopo di Portugal die Veranlassung zu dem Motiv gegeben hat, den auf dem Sarkophag sitzenden Putti das Bährtuch in die Hände zu geben. — Ueber die Totenbahre, siehe Davidsohn, *Gesch. von Florenz*, S. 758. Die Quellen ebenda in Anmerk. 2, sowie in den Forschungen zur G. v. Fl. B. III. Reg. 1093.

seine grossen Meister erzogen wurden, für diese herrlichen Gebilde der dekorativen Kunst bedeutete und wie solche zauberhaft naive Rücksichtslosigkeit, mit der hier mit den künstlerischen Werten von Architektur, Plastik und Malerei gewirtschaftet wird, auf jene uns heute leider nur als Ideal vorschwebende Stellung des Künstlers im bürgerlichen Leben und Treiben zurückzuführen ist, die kürzlich von Warburg so treffend geschildert wurde. «Man ging nicht zum abstrakten Künstler ins Atelier, um unter einfallendem Nordlicht die Dissonanzgefühle des ermüdeten Kulturmenschen in verständnisvoller ästhetischer Pose mitzuempfinden, sondern holte sich einen Goldschmiedmaler auch überall aus der Werkstatt heraus in die Wirklichkeit des Tages hinein, wo es galt, das Leben selbst an irgend einer Stelle seines Kreislaufes umzugestalten, zum Bau, zum Schmuck, Gerät oder festlich gegliederten Aufzug.»¹ —

Dies Leben ergoss hier sein sprudelndes Temperament auch über das Grabmal. In dieser Gestalt tritt es seinen Siegeszug durch ganz Italien an. Die Monumentalbaukunst folgt ihm erst nach geraumer Zeit. Ein fröhlicher, aus lebendigem Quellschöpfender, individueller Schaffensgeist zeichnet sich hier zugleich durch eine erstaunliche Gehaltenheit und feinstes Taktgefühl für das Wesen der einzelnen Künste aus. Wenn je das Wort «versteinerte Musik» bei einem architektonischen Werke seine Gültigkeit gehabt hat, hier ist es zweifellos am richtigsten angewandt. Denn diese Schöpfung gleicht einem Liede, das sich des Marmors als Sprachmittel für seinen rhythmischen Worterguss bedient und, an der Stätte des Todes gesungen, von der wonnigen Lust und Freude am Leben erzählt.

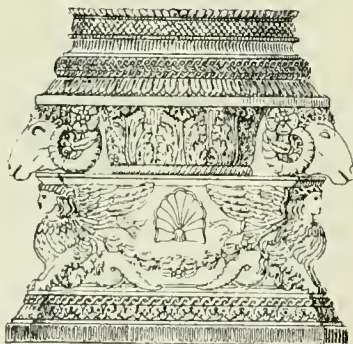


Abb. 79. Fragment eines römischen Kandelabers der Kaiserzeit mit dem Sockelmotiv des Marzuppinigrabmals. Paris, Louvre.

C. Die von dem Marzuppinigrabmal abhängigen Grabmonumente.

Die Schönheit des Originals kommt oft durch die Kopie dem vergleichenden Beschauer nur um so mehr zum Bewusstsein. Auch am Marzuppinigrabmal lernt man durch die verschiedenartigen Nachahmungen und Modifikationen, die diese Komposition erfahren hat, Desiderios Meisterhand erst recht bewundern. Aber neben

¹ Warburg, op. cit., S. 23.

dem mittelbaren, beanspruchen freilich diese Monumente auch ein unmittelbares Interesse. Sie zeigen, wie das Gefühl für die Schönheit der Architektur und ihre Gesetze selbst bei nicht unbedeutenden Meistern nur langsam zu reifen vermochte. In den Bemühungen, das Vorbild zu variieren, macht sich nur ein unsicheres Schwanken in Formen und Ausdruck fühlbar. Dabei verschwindet in all den mehr oder minder glücklichen Lösungen ein und desselben Kompositionsgedankens die Plastik mit einer einzigen Ausnahme gänzlich. Auch die Ornamentik tritt nur spärlich auf und ihre Formen werden unscheinbar und kraftlos. Den ihr von Donatello und Desiderio verliehenen Funktionsausdruck gibt sie hier auf und begnügt sich mit einer rein dekorativen Bedeutung. Die Erzielung einer künstlerischen Wirkung wird fast ausschliesslich Sache der Architektur, die die zierlichen Formen des Vorbildes an keinem der Werke auch nur annähernd erreicht. Die quattrocentistische Lebensfreude verliert sich allmählich und an ihre Stelle tritt ein grösserer Ernst und Ruhe des Gesamtausdruckes. —

Der weitaus bedeutendste Epigone des Marzuppinimonumentes ist das Grabmal des Pietro da Noceto¹ (1472) in der Kathedrale zu Lucca von Matteo Civitali (Abb. 80). Matteo zeigt sich in diesem Monumente als ein nicht uninteressanter Eklektiker, der den Werken der bedeutendsten Meistern auf dekorativem Gebiete, Bernardo wie Antonio Rossellino und vor allem Desiderio seine Motive entlehnt. Er sieht mit feinem Auge die Schwächen in den Kompositionen der einzelnen Meister; aber zu diesem kritischen Auge gesellt sich kein persönliches Empfinden und keine frische Schaffenskraft, die es ihm ermöglicht hätte, das an seinen Vorbildern Geschaute selbständig zu verwerten.

Matteo erkennt ganz richtig das Unschöne der Verhältnisse von Architrav, Fries und Kranzgesims am Brunigrabmal. Indem er das Gebälk in den Details übernimmt, verbessert er doch zugleich die Verhältnisse: er gibt dem Fries eine stärkere Höhenausdehnung, der Deckplatte ein feineres Profil und eine grössere Ausladung, die Fascien des Architraves macht er annähernd gleich gross. In der Ornamentik des Frieses bringt er grössere Klarheit und betont die Vertikale stärker. Die Einteilung der Rückwand übernimmt er vom Brunigrabmal. Die

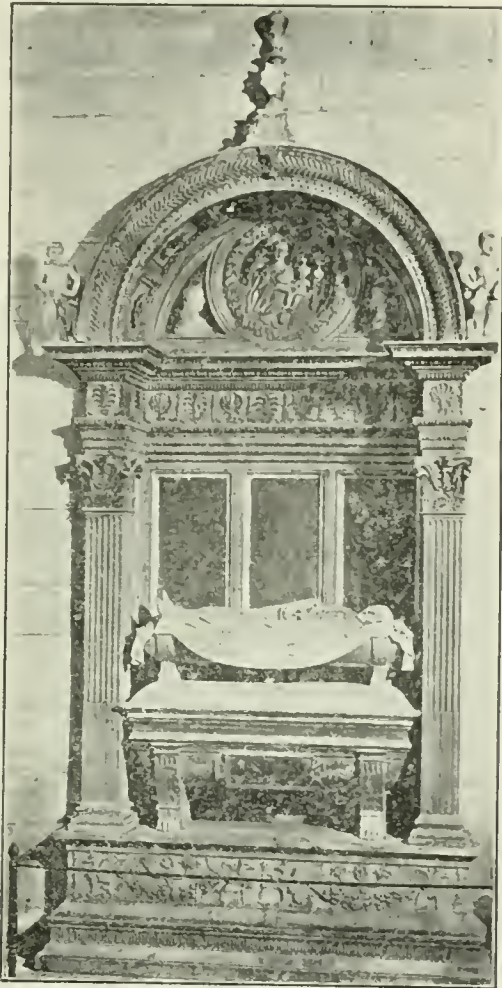


Abb. 80. Grabmal des Pietro da Noceto in Lucca, Kathedrale.

¹ Noceto war Sekretär Nikolaus' V. Vasari schreibt Bd. II, S. 147 das Grabmal dem Pagno zu; über die gesicherte Zuschreibung an Matteo siehe ebendort Anmerk. 6; hier ist auch die ältere Literatur verzeichnet.

dreifache Feldergliederung geht besser mit den einfachen, etwas steifen Linien des Sarkophages zusammen, dessen Form er dem Grabmal des Jacopo von Portugal entlehnt. In der Komposition des Kapitäls dagegen ahmt er Desiderio nach, während er die Kannelierung der Pilaster ebenso wie die Basen dem Bruni-

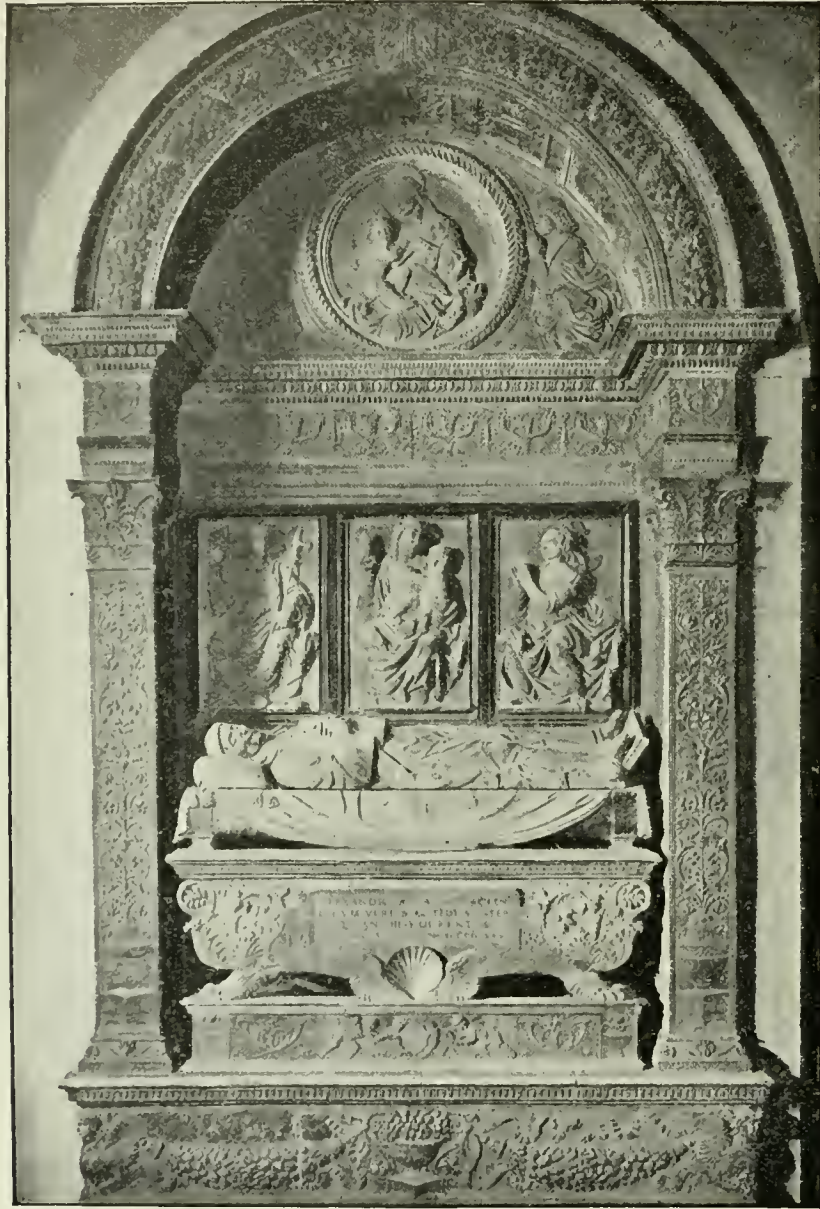


Abb. 81. Grabmal des Tartagni von Francesco Simone in San Domenico, Bologna.

grabmal entnimmt. In der Bildung des Sockels lehnt er sich an den des Marzuppinigrabmals an, die ornamentalen Motive entnimmt er jedoch dem Grabmal des Jacopo von Portugal. Die das Grab bewachenden Putti sind hinauf auf die Gesimsplatte gewandert, wo sie die Archivolte flankieren, die Matteo, um den Fehler des Brunigrabmals zu vermeiden, möglichst leicht zu gestalten versuchte, wobei sie im

Verhältnis zu der Breite der Pilaster fast zu zierlich ausfällt. An Stelle der Engels- gestalten in den Zwickeln der Lunette ist das Profilbrustbild des Verstorbenen und das seiner Gattin getreten. Die von diesen flankierte Madonna auf Sternengrund ist von einem Fruchtkranz umgeben und lehnt sich sehr stark an Antonios Kompositionen am Grabmal des Jacopo an.

Ganz im Gegensatz zum Regulusaltar ist hier das Verhältnis der Plastik zur Architektur nichts weniger als befriedigend. Die Madonna in der Lunette ist zu klein geraten, die Putti an der Archivolte blieben besser ganz weg, da ihnen jede ästhetische und sinnliche Motivierung fehlt und die Grabfigur kommt durch die glatte Gewandbehandlung und den Mangel jeder plastischen Modellierung innerhalb des Ganzen nicht zur Geltung. Doch verdienen die architektonischen Verhältnisse in Matteos Monument alle Anerkennung: scharf gezogene Gesimse, klare Gliederung der Komposition. Freilich geht über das Ganze in seinem nüchternen Ernst bereits der kühlere Odem der Hochrenaissance. Besonders die Ornamentik lässt jenes sprudelnde Leben der Frührenaissance am empfindlichsten vermissen.

In dem Detail schliesst sich das Grabmal des Tartagni von Francesco Simone in San Domenico zu Bologna¹ (Abb. 81) seinem Vorbilde weit mehr an, als das des Noceto, indem es namentlich Form und Schmuck des Sarkophages, des Sockels, sowie der Basen und Kapitäle des Marzuppinigrabmals initiiert. Der Reichtum der Ornamentik sucht hier den Mangel an Feinheit der Details zu verbergen, die wie ein prunkendes Gewand die Architektur überziehen. Die Einwirkung norditalienischen, vor allem paduanischen Geschmackes macht sich hier geltend: die Ornamentik wird schwulstig, plump und nimmt nicht selten phantastische Formen an. In ihr Ornamentik sind neben den Einflüssen Desiderios auch die Verrocchios bemerkbar, die sich besonders deutlich in den Blättern der Eckpalmetten des Sarkophages verraten. Auch die allegorischen Figuren, die hier die Rückwand zum erstenmal gliedern, gehen auf die ähnlichen Gestalten des untergegangenen, von Verrocchio gemisselten Grabmals der Francesca Tornabuoni² († 1477) zurück, das im gleichen Jahre gearbeitet worden ist.³ In der Pilasterornamentik dagegen lehnt sich Simone an Mino da Fiesole, bzw. an dessen 1464 entstandenes Salutati- monument an.

Das Grabmal steht jedenfalls im Detail wie in der Gesamterscheinung sowohl hinter Desiderios wie Verrocchios Schöpfungen weit zurück: den Architekturen wie der Ornamentik fehlt eine schärfere Differenzierung in Form wie Ausdruck. Der ornamentale Reichtum hat hier in seiner Wirkung etwas ermüdendes. Vergeblich

¹ Das Grabmal ist signiert: Opera Franci Simonis florent., somit als Werk Simone Francesco da Fiesoles des «Bruders Donatello» beglaubigt.

Die Inschrift am Sarkophag lautet: ALEXANDRO TARTAGNO IMOLEN. LEGUM VERRIS. AC FIDISS. INTER PR. Q. V. AN. LII FILII PIENTISS. P. / OP. B. M. POS. OBIT. AN. MCCCCLXXVII

Ueber Francesco Simone, siehe vor allem die Arbeit Venturis im Archivio storico dell' arte 5/1892, S. 371 ff.; über das Grabmal ferner Vasari-Milanesi III, S. 371. Anmerk. 2, Burckhardt Cicerone II, I. 2 S. 185 m 457 n.

² Drei der vier dort ehemals angebrachten Tugenden sind heute im Besitz der Madame Andrée in Paris und stellen Glaube, Liebe, Hoffnung dar. Doch sind diese keinesfalls von Verrocchio selbst gefertigt, vielmehr von einer Schülerhand, die dem Simone sogar in manchem überlegen ist, siehe Müntz, Gazette des beaux Arts 1891, pag. 277 ff.

³ Dem Tartagnigrabmal verwandt bezeichnet der Cicerone III, I. 2. S. 445 das Grabmal des Gian. Franc. Oliva und der Marsibilia Trinei im früheren Konvent Monte Fiorentino Provinz Pesaro. Venturi, op. cit., S. 373 noch das Grabmal des Minerbetti ehemals in San Pancrazio und das des Lemmo Balducci in S. Matteo in Florenz, siehe auch Vasari-Milanesi II, 57 Anmerk. 1.

sucht das Auge des Beschauers nach einem Ruhepunkt. Auch die Statue des Toten hebt sich nicht von der Umgebung ab, da die Gewandung statt durch Ruhe anzufallen, in manierterter Weise Verrocchios reichbewegte Gewandfaltung nachahmt. Simone ist keine feingestimmte Künstlernatur. Es fehlt ihm eine tiefere Empfindung, ein Mangel, der sich in einem rein äusserlichen, schematischen Erfassen seines Vorbildes hier besonders deutlich fühlbar macht. —



Abb. 82 Grabmal des Sigismondo Malatesta in San Francesco zu Rimini.

Wahrscheinlich ist auch anlässlich Simonos Aufenthalt in diesen Gegenden das Grabmal des Sigismondo Malatesta 1463 in San Francesco zu Rimini entstanden¹ (Abb. 82), wohl eines der frühesten Nischengrabdenkmäler, das von der Darstellung der liegenden Gestalt des Toten abieht. Nach antiker Weise scheinen zwei Sarkophage übereinander gereiht. Der untere ist mit zwei durch einen Früchtekranz verbundenen Wappen, der obere durch die Inschrift geschmückt.² In dem Gebälk wird das des Marzuppinigrabmals kopiert, nur ist alles ins Plumpe und Derbe übersetzt. Die Formen der Ornamentik sind schwächig und nüchtern, ebenso der Fruchtkranz der Archivolte, in der gleichfalls Desiderio kopiert wird. Auch die etwas schwerfälligen Kapitäle, wie die Dekoration der Pilaster zeigen den Einfluss Desiderios.³ In künstlerischer Hinsicht ist

das Grabmal der Antipode des Tartagnimonuments: Die nüchterne Ruhe und die Starrheit der Linien — man beobachte die scharf ausgeprägten Horizontalen —

¹ Siehe Burckhardt Cicerone II, 1. 2. S. 445 h. und den schon zitierten Aufsatz Venturis Archivio storica dell' arte S. 380. Venturi geht in seinen Zuschreibungen auch etwas zu weit, wovon bei dem Grabmal des Gianozzo Pandolini zu sprechen sein wird. Dokumente die seine Zuschreibung rechtfertigen könnten, führt Venturi nicht an. Das Grabmal wurde ebenso wie das noch im folgenden zu behandelnde Monument früher von Bode, siehe Repert. f. Kunstwiss. 7 S. 155 und 156, dem Benedetto da Majano zugeschrieben, eine Hypothese, die jedoch keiner Wiederlegung mehr bedarf, da sich Bode selbst im Cicerone korrigiert hat. Es hat früher an einem anderen Platz gestanden und ist teilweise zerstört; so fehlen die ehemals das Monument anscheinend nach Art des Marzuppinigrabmals schmückenden Fruchtkränze, von denen man links, in die Wand eingemauert, noch einen Teil sehen kann, auch der Lunettenschmuck fehlt; Yriarte, «Rimini, Etudes sur les lettres et les arts à la cour des Malatesta» meint S. 207, dass die Lunette zwei Reliefs, die damals über dem Grabmal eingemauert waren, darstellend Alberti und Sigismondo, geschmückt hätten und schliesst daraus, dass das Grabmal zu Lebzeiten des Sigismondo errichtet worden sei. Leider war es mir nicht möglich, die Reliefs selbst zu besehen; zu Zeiten, da Bode seinen Aufsatz schrieb, waren diese jedenfalls nur teilweise sichtbar und Bode weist S. 156 Anmerk. 1 nach, dass Yriartes Annahme jeder Begründung entbehrt. Doch kann nicht abgeleugnet werden, dass die Komposition des Kapitäls mit der der Kapitäle des hl. Grabes auch im Detail verwandt ist, was freilich eine solche Zuschreibung nicht gleich rechtfertigt. Auffallend sind die medaillonartigen Einsätze, die gleichfalls an Albertis Art gemahnen.

² SVM . SIGISMVNDVS . MALATESTE . E SAN-GVINE . GENTIS / PANDVLPVS . GENITOR . PATRIA . FLAMINIA . EST . VITAM OBIT VII . ID . OCTOB . ETATIS . SVE ANN . I . ETL . MENS . III . D . XX . ET . MCCCCLXVIII. Die letzte Zeile ist halb so gross als die beiden obern, in schönen, grossen Lettern geschriebenen Zeilen. Die Inschrift ist schon von Bode, op. cit., S. 157 veröffentlicht.

³ Nach dieser und der Friesornamentik zu schliessen, ist vielleicht dem Meister auch die Dekoration der Fensterlaibungen in der Badia von Piesole zuzuschreiben.

erinnert schon an die späteren Schöpfungen Mino da Fiesoles. Immerhin gehört das Monument durch die Einfachheit der Komposition und die strenge Geschlossenheit der Linien zum Besten, was Francesco Simone auf diesem Gebiete geschaffen hat. Dass ehemals das Porträt des Verstorbenen in der Lunette angebracht gewesen sei, scheint mit Rücksicht auf das Fehlen der üblichen liegenden Gestalt wahrscheinlich.

Die Zuschreibung des 1466 errichteten Grabmals der Barbara Manfredi¹ in

S. Biagio zu Forli (Abb. 83) an Simone liesse sich mit Rücksicht auf die schwachen stilistischen Verwandtschaften mit dem Tartagnimonument nur durch den Umstand rechtfertigen, dass es sich hierbei um ein frühes Werk des Künstlers handelt. Für die Ornamentik charakteristisch ist hier der überwiegende Einfluss Desiderios. Die Architektur zeigt hinsichtlich ihrer Proportionen Verwandtschaften mit dem Tartagnigrabmal; wie dort, so fallen auch hier die im Verhältnis zum Fries etwas zu breiten Pilaster auf. Die Dekoration des Kranzgesimses ist nahezu dieselbe wie in dem genannten Grabmal Verrocchios. Die manierierte und eintönige Formensprache macht beide Monumente wesensverwandt. Manches hat der Meister auch dem Brunigrabmal entlehnt: so den Sarkophag, dem er eine dem dortigen ähnliche Form gegeben hat; auch einige Motive des Gebälks, wie die Schüchternheit der Gesimsbildung gemahnen deutlich an Bernardo Rossellinos Schöpfung. Die stark gedrückte Form des Grabmals hat den Meister zu einer nicht ungeschickten Verwendung eines

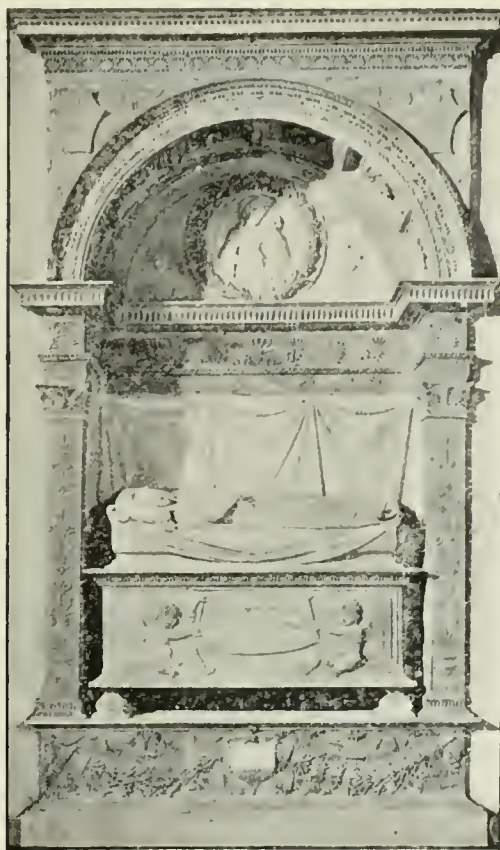


Abb. 83. Grabmal der Barbara Manfredi in S. Biagio zu Forli.

marmornen Vorhanges an der Rückwand veranlasst. In dem Abschluss durch eine Attika mit den Wappen in den Zwickeln lehnt sich Simone an spezifisch venezianische Vorbilder an. Wie es am Tartagnigrabmal das Wesen, so ist es hier nur die Form, die er vom Norden übernommen hat. Meister Francesco scheint sich rückhaltlos jeweils der Art seiner Vorbilder hingegeben zu haben, denn von einer eigenen «Entwicklung» kann man bei ihm nicht sprechen. Er ist immer derselbe tüchtige, aber etwas phlegmatische Steinmetzmeister geblieben. Auch an dem Manfredimonument fehlt der Architektur wie der Plastik jede Spur eines frischen Lebens. Es überwiegt noch ähnlich wie am Grabmal des Malatesta der Einfluss Desiderios, der in der charakteristischen Steifheit und dem leblosen Ernst der Formen zum Ausdruck gelangt. In dieser Gesamterscheinung tritt das

¹ Siehe Archivio storico dell' arte 5, 1892 S. 376. Barbara war die Gattin Pino II. Ordelaffs von Forli.

Grabmal in einen ausgesprochenen Gegensatz zum Tartagnimonument, in dem sich der zersetzende Einfluss Verrocchios deutlich bemerkbar macht. Verrocchio war in dieser Hinsicht für das Quattrocento dasselbe, was Michelangelo und Sansovino für die Hochrenaissance bedeuteten. Am Manfredimonument zeigen nur die nach Art Donatellos die Inschrift haltenden Putti den Einfluss des Verrocchio, während die übrige Plastik von diesem noch frei und im allgemeinen noch schwächer wie die Architektur ist. Die Grabfigur ist so steif und hölzern wie möglich, die Gewandfaltung

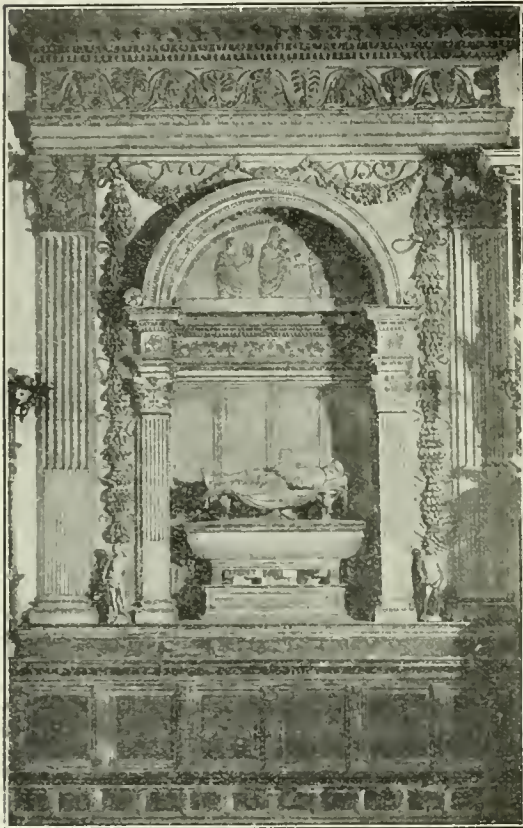


Abb. 84 Grabmal des Roycelli
in San Antonio zu Padua.

nur schüchtern angedeutet, ganz im Gegensatz zu dem manierten Faltenwust am Tartagnimonument. Auch die schwächlichen ornamentalen Formen sind steif und leblos. Sie tragen genau denselben Charakter wie die Architektur zur Schau. Darin beruht vielleicht der einzige künstlerische Reiz solcher an sich nicht eben bedeutender Monumente, dass Architektur, Plastik und Ornamentik gleichmässig das individuelle Wesen des Schaffenden selbst da, wo fremdes übernommen ist, in einer einheitlichen Form zum Ausdruck bringen. Freilich nicht jeder Meister zweiten Grades besass diesen Vorzug wie Simone. An solchen war nur Toskana besonders reich. Im Norden war man in dieser Hinsicht weniger glücklich, wie dies das wohl von Bellano errichtete Grabmal des Antonio Roycelli († 1456)¹ in der Basilika von S. Antonio zu Padua (Abb. 84) zeigt, in dem die florentinische Form von einem nordischen Charakter verwandt ist.

Eine freie Kopie des Marzuppinigrabmals sollte es durch einen mächtigen Architekturrahmen eine monumentale Gestalt

erhalten: ein riesiges Gebälk wird von mächtigen Pilastern getragen, die das eigentliche Grabmal einschliessen. Gegenüber diesem Rahmen erscheinen die an sich fast plumpen Formen des inneren florentinischen Teiles zierlich und elegant, ein Eindruck, der durch die schwerfälligen Fruchtkränze noch gesteigert wird. Die Gegensätze von toskanischem und nordischem Formenempfinden könnten nicht klarer zum Ausdruck kommen als an diesem Monument.

In naiver Weise wird das gleichsam mit Gewalt zu erreichen versucht, was sich erst ganz allmählich im Laufe der Entwicklung herausbilden sollte: eine monumentale Ausgestaltung des florentinischen Nischengrabmals. Der zu seiner Zeit arg

¹ Den übrigen Monumenten Bellanos nach zu schliessen, ist das Grabmal nicht vor den 70er Jahren entstanden. Siehe auch Burekhardt, Cicerone II, 1. 2 S. 476 f.

überschätzte Schüler Donatellos, dessen Ruhm ja selbst bis zu den Stufen des türkischen Thrones drang, leidet hier an Grössenwahn. Er sucht seinen Mitschüler Desiderio zu übertreffen, aber der plumpe Prunk will nicht mit der aristokratischen Form des florentinischen Meisters zusammengehen. Auffallend ist die Francesco Simonis Manfredigrabmal ganz verwandte Auffassung der florentinischen Architekturformen. Die breite Deckplatte des Gebäudes, die schmale Archivolte, der zu hohe Fries, die breiten, plumpen Kapitäle begegnen uns noch hier. Diese nordischen Meister, auch Mantegna und andere Maler, können das ihnen eigentümliche, allen gemeinsame Formenempfinden in der Architektur auch dann nicht verleugnen, wenn sie fremde oder antike Vorbilder kopieren. — Neben den Motiven des Marzuppini-monuments hat Bellano auch solche vom Brunigrabmal entlehnt. Freilich aus den Adlern des Zeus vom Brunigrabmal sind zwei junge, unbefiederte Vögel geworden, die anscheinend soeben dem Ei entschlüpft sind und den ersten Flügelschlag versuchen. Ihr Aeusseres passt recht schlecht für ihre ideale Aufgabe. Man fürchtet fast, sie könnten von der Gestalt des Toten zusammengedrückt werden. Auch die ganze Gelehrsamkeit, von der die marmornen Bücher unter dem formlosen Sarkophag erzählen, scheint in diesem geistlosen Prunk nicht recht glaubhaft. Für die beiden kleinen Grabwächter neben den Pilastern, hegt man, wenn man sie erst gewahrt hat, wegen der mächtigen, darüberhängenden Fruchtkränze einige Besorgnis. Dem eigentlichen Grabmal und seinem monumentalen Rahmen fehlt jede innere Verbindung. Hart, ohne Uebergang sind die konträren Elemente nebeneinander gesetzt worden. Die Naivität, mit der der «Meister» diese Differenzen anscheinend als etwas Originelles sucht, ist echt quattrocentistisch und das einzige Anziehende des Monumentes. Bellano kennt keinen Unterschied zwischen florentinischer Marmor- und heimischer Ton- und Sandsteintechnik, «die ungeschickte Häufung der Motive hebt ihre Wirkung auf, statt sie zu verstärken» (Burckhardt). —

Noch manche Grabmonumente müssten hier genannt werden, wollte man die Wirkung, die das Marzuppinigrabmal in ganz Italien ausgeübt hat, bis ins kleinste verfolgen. Auch viele andere Produkte der dekorativen Architektur, wie insbesondere die mannigfachen Formen der Brunnen und Tabernakel, die im einzelnen oder ganzen auf dies Monument zurückgehen, wie beispielsweise das reizvolle Sakramentstabernakel in SS. Apostoli in Florenz von Giovanni della Robbia, eines der schönsten seiner Art, wären hier anzuführen. Doch muss ich mich hier mit dem Hinweis auf das Wichtigste begnügen. Das Grabmal des Marzuppini hat eine ähnliche Wirkung wie die berühmten Werke Donatellos gehabt. Es war der bedeutendste Markstein in der Entwicklung der dekorativen Architektur: ja, in dieser Hinsicht eine der bedeutendsten Leistungen aller Zeiten.

D. Das Grabmal des Jacopo von Portugal von Rossellino.¹ (Abb. Taf. VI.)

Ein Weitergehen auf dem von Desiderio im Marzuppinigrabmal eingeschlagenen Pfade hätte zu einem vorzeitigen Verfall des dekorativen Stiles auf dem Gebiete des Grabmals führen müssen. Jede Vermehrung des dekorativen Beiwerkes wäre bereits auf

¹ Siehe Vasari-Milanesi III, 94, Gionelli, Monum. Sep. della Toscana Jahr. XXIII, Gozzini, op. cit., 33, Reymond, op. cit., Sec. m. d. XV, S., pag. 78 ff. und Geymüller in der «Architektur Toskanas», «Antonio Rossellino».

Kosten der Gesamtwirkung gegangen. Es ist das Verdienst der jüngern Generation, das am Marzuppinimonumente Geschaffene in selbständigster Weise verwertet und erkannt zu haben, dass eine Steigerung der künstlerischen Wirkung nur durch die Steigerung der Ausdrucksmittel nach einer bestimmten Seite hin möglich sei. Man gab also in der Folgezeit das harmonische Gleichmass von Architektur, Plastik und Ornamentik auf und suchte in der stärkern Betonung des einen oder anderen dieser drei Elemente Neues zu schaffen. So strebt Rossellino in dem Grabmal, das er für einen Verwandten des Papstes Pius II., den jugendlichen Kardinal Jacopo von Portugal, zu errichten hatte, seine künstlerischen Ideen vor allem durch die Plastik zu verwirklichen. Auch Verrocchio verzichtet in seinem Forteguerragrabmal fast völlig auf die Mitwirkung der Architektur, während er in seinem Medici-monument von San Lorenzo eine originale Wirkung allein durch ein wundervolles Spiel der Ornamentik zu erreichen verstand. Mino da Fiesole wiederum verzichtete



Abb. 85. Römischer Sarkophag im Palazzo Torlonia in Rom (nach Robert).

in seinen florentinischen Grabdenkmälern auf beides, indem er der Architektur die Vorherrschaft in seinen Werken einräumt und in dieser Hinsicht sogar ins Extrem gerät.

Sind diese letzten künstlerischen Leistungen des Quattrocento auf dem Gebiete des Grabmals die weniger erfreulichen, deshalb aber durchaus nicht minder wichtigen und interessanten Erscheinungen des Uebergangs zum Cinquecento, so gehört das Grabmal des Jacopo von Portugal dagegen in Wesen und Form noch ganz der ersten Epoche des Quattrocento an. Es ist das einzige Grabmal, das den Gedanken des Marzuppinigrabmals weiterbildet und die diesem zugrunde liegende Idee in neuer und gesteigerter Weise zum Ausdruck bringt.

Die älteren Denkmäler des Trecento, wie auch die bisher betrachteten des Quattrocento, hatten sich begnügt, durch die einfache Darstellung der Gottheit, die zu dem Verstorbenen in eine mehr oder minder innige formale oder geistige Beziehung getreten war, auf das Jenseits hinzudeuten. Schon das Bruni- und vor allem das Marzuppinigrabmal ging über diese naive, rein sinnliche Darstellung des Jenseits



Nach «Denkmäler der Renaissanceskulptur in Toskana».

ANTONIO ROSSELLINO
GRABMAL DES KARDINALS JACOPO VON PORTUGAL
FLORENZ, SAN MINIATO.

hinaus. In letzterem wird zum erstenmal der Blick des Beschauers vom Grabmal selbst hinweg nach oben gelenkt, wodurch das Missverhältnis zwischen diesem und der erdrückenden Weiträumigkeit seiner Umgebung nur um so deutlicher zutage tritt. Erst durch die Erbauung eines besonderen, dieser Idee dienstbaren Raumes war es möglich, den künstlerischen Gedanken ganz zu verwirklichen. An sich ist ja die Errichtung einer Grabkapelle ein auf florentinischem Boden uralter Brauch, den wir bis in das 13. Jahrhundert zurückzuverfolgen Gelegenheit hatten, und in dem Klosterhof der florentiner Badia sind noch heute mehrere dieser auch aus dem 15. Jahrhundert stammenden Grabkapellen erhalten. Ihr Grundriss ist stets derselbe: ein griechisches Kreuz mit verkürzten Querarmen von einer kleinen Kuppel überdeckt. Ohne Zweifel ist die Pazzikapelle, für diese Bauten vorbildlich gewesen. Auch das Grabmal des Jacopo von Portugal ist in einem im Grundriss dem obengenannten durchaus gleichen Raume aufgestellt (Abb. 86). Während jedoch in den Kapellen der Badia in die nischenartigen Seitenwände nur ein einfacher Sarkophag gestellt war, ist in der des Jacopo von Portugal der Versuch gemacht worden, die Errungenschaften des monumentalen Grabmals einer prächtigeren Ausgestaltung dieses Sarkophages dienstbar zu machen und so Grabmal und Grabkapelle zu einer Einheit zu verbinden, in der sich Form und Idee zu einer wahrhaft orchestralen Gesamtwirkung vereinen. Die Grenze zwischen Grabmal und Grabkapelle ist deshalb von vornherein schwer zu ziehen. Was Michelozzo im Aragazzigrabmal darzustellen versucht hatte, hat Rossellino mit neuen Mitteln und unter anderen Bedingungen verwirklicht. Wie dort ist auch hier die Gottheit, von Engeln umgeben, zu dem Toten auf die Erde niedergekommen. Aber dieser Vorgang spielt sich nicht in dem beschränkten Raum einer Nische ab, sondern eine ganze Kapelle ist von heiligen Gestalten belebt, um dem Toten zu huldigen. In den Zwickeln der Bögen scheint sich der Himmel zu öffnen und Engel, von Pollajuolos Hand gemalt, auf Bändern Gottes Lob verkündend, fliegen herab; an der Decke thronen in Medaillons Robbias anmutige Gestalten der Tugenden, in deren Mitte, von Lichtstrahlen umflutet, der heilige Geist in Gestalt einer Taube über dem Ganzen schwebt. An der dem Grabmal gegenüberliegenden Wand ist auf mehreren Stufen ein marmorner Thron errichtet,¹ wohl ein symbolischer Hinweis auf den Kardinalsstuhl des Verblichenen, von dem aus aber auch der Besucher dieses einzigen, völlig intakt erhaltenen Baues der Frührenaissance, die schimmernden Farben und den glänzenden Marmor, kurz den ganzen jugendlichen Reiz und die Fülle sinnlichen Wohlseins am besten auf sich wirken lassen kann: überall Leben und Bewegung, eine erdenfreudige Seligkeit und eine naive Ursprünglichkeit des Wesens, die diesen Raum zum schönsten des Quattrocento machen. —

Der Sarkophag ist nach antikem Vorbild in einem der verkürzten Querarme der Grabkapelle zur Aufstellung gebracht. Auch in der Form lehnt er sich ganz an die Antike an. Er ist eine ziemlich getreue Kopie eines der berühmtesten römischen Porphyrsärge² (siehe Abb. 87) und bildet das eigentliche Grabmal. Auf seine

¹ Jedenfalls hat einer der Cosmaten-Katheder, ähnlich dem Bischofsstuhl in San Lorenzo fuori le mura, hier das Vorbild abgegeben.

² Es ist der früher in der Vorhalle des Pantheon zu Rom befindliche Porphyrsarkophag, der sich heute in San Giovanni in Laterano befindet und dort für das Grabmal Clemens VII. (Corsini † 1740) verwandt wurde.

mit goldenen Schuppen geschmücktes Dach ist nach dem Vorbilde des Marzuppini-grabmals eine niedrige, zierliche Bahre gestellt, in die die einfache und edle Gestalt des Toten gebettet ist. Auch das Tuch fällt, wie am Monumente Desiderios in eleganten Lagen über die Bahre herunter, nur dass dessen breite, an den Ecken niederfallende Zipfel von zwei auf dem Sarkophagdache sitzenden Putti gehalten werden, deren Beinchen gar eifrig bestrebt sind, den Körper in der unbequemen Lage zu stützen, ein Motiv, das auf das Vorbild etruskischer oder römischer Sarkophage zurückgeht (s. Abb. 85).¹

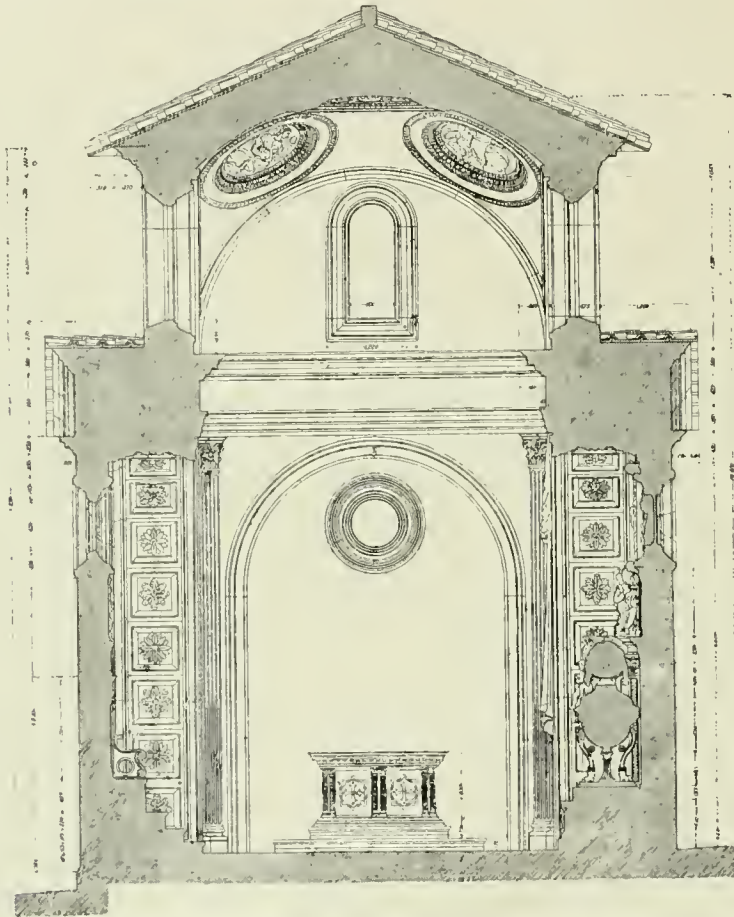


Abb. 86. Schnitt durch die Grabkapelle des Jacopo von Portugal.

Das Ganze ist auf eine mit farbigen Steinmustern ausgelegte Platte gestellt, die auf einem reich ornamentierten Sockel ruht. Dieser ist das reizvollste ornamentale Gebilde am Ganzen und gehört mit zum besten, was die Frührenaissance

¹ Der Sarkophag des Palazzo Torlonia Abb. 85, nach Robert, Sarkophagreliefs, Taf. XXXIV Nr. 126 hat wahrscheinlich das Vorbild zu dem hier neu auftauchenden Motiv abgegeben. Die Stellung des linken Putto stimmt mit dem an derselben Stelle befindlichen am Grabmal des Jacopo überein, nur mit dem Unterschiede, dass die Bewegung im Gegensinne gegeben ist und der Putto die Enden des Bahrtuches in den Händen hält, eine Modifikation, zu der zweifellos der Gebrauch demzufolge die nächsten Verwandten bei Uebertüfung der Leiche die Zipfel des Bahrtuchs zu halten hatten, Veranlassung gegeben hat. Herr Professor Robert teilte mir auf meine Anfrage freundlichst mit, dass Rossellino den Sarkophag sehr wohl gekannt haben kann. Allerdings kommen auch in der Antike, beispielsweise dem berühmten Sarkophag der Helena in der Sala in Forma di croce greca im Vatikan, Putti an gleicher Stelle sitzend und in ähnlicher Bewegung vor. Der Sarkophag hat gerade damals wieder besonderes Interesse gewonnen, da Paul II ihn 1467 ihn auf der Piazza von San Marco aufstellen liess.

auf diesem Gebiete geschaffen hat. Auf einer dunkeln Platte stehend, von kräftigem Karnies eingefasst, schmückt der reichste Reliefschmuck seine Stirnseite. Die Mitte desselben bilden zwei affrontierte Einhörner, die den erhobenen Fuss auf einen mit wehenden Bändern verzierten Kandelaber stellen.¹ Von der zottigen Mähne fällt ein kräftig hervortretendes Feston herab, über dessen Mitte ein Totenkopf schwebt, aus dessen Kinnbacken Blütenstengel hervorspriessen. An den Ecken lagern geflügelte Genien auf einem Löwenfell, in der Hand ein Füllhorn haltend. Diese schönen Jünglingsgestalten haben ihr Vorbild in der unter den einhersprengenden Rossen der Aurora liegenden Tellus gefunden, wie sie auf den antiken römischen Sarkophagen dargestellt wird,¹ ihr Haupt erstaunt der auf einer Quadriga herniedersteigenden, rosenfingrigen Göttin zuwendend, die sich dem schlafenden Endymion naht (Abb. 88).² Das Löwenfell, auf das Rossellino die beflügelten Genien sich stützen lässt, ist nach den liegenden Heraklesstatuen kopiert, die in derselben Weise auf einem Löwenfelle ruhend auf Sarkophagen häufig dargestellt werden. Doch ist das Vorbild ebenso geistvoll wie originell modifiziert und das Einzelne mit einem dekorativen Geschick gruppiert, das über jedes Lob erhaben ist. Zudem liegt dieser Anordnung ein tieferer Sinn zugrunde. Der Reliefschmuck bildet gleichsam die Illustration zu der an der Stirnseite des Sarkophages angebrachten Inschrift, die von dem Verstorbenen erzählt:

Regia stirps Jacobus Nomen Lusitana Propago
 Insignis forma suma Pudicitia
 Cardineus Titulus morum nitor optima via
 Ista fuere mihi mors iuvenem rapuit
 Vix. an. XXV. MXI. D. X. obiit an. Salutis MCCCCLIX.³

Vespasiano da Bisticci⁴ der uns das liebevollste Bild dieses kaum 26jährig, 1459⁵ verstorbenen Kardinals entwirft, weiss besonders dessen Keuschheit zu rühmen: die Lilie zur rechten des Totenkopfs, wie auch die beiden den Fruchtkranz tragenden Einhörner bringen diese symbolisch zum Ausdruck. Auf Glück und Ruhm, die damals notwendigsten Elemente für eine Harmonie des Daseins, weisen die Füllhörner haltenden Genien an den beiden Ecken, und die Palme

¹ Die antiken Sarkophage sind es vor allem, deren Formenschatz von den Meistern der Frührenaissance geplündert wurde. Man kann ohne Uebertreibung sagen, dass fast alle Ornamente oder sonstigen plastischen Motive von den Grabdenkmälern der Frührenaissance auf den Schmuck der antiken Sarkophage zurückgehen. Dies Motiv zielt besonders häufig römische Aschenurnen und Steinsärge. Von hier wird es von den verschiedenen Meistern übernommen, so u. a. auch von Ant. Federighi zur Dekoration seines Frieses an der Capella di Piazza. (1460).

² Siehe Robert, op. cit., III, 1. XLIII, Nr. 142. —

³ Die Inschrift ist in Lapidarbuchstaben so geschrieben, dass in der obersten Zeile die Buchstaben am grössten sind, dann mit jeder Zeile nach unten zu kleiner werden, so, dass in der letzten die Schrift nur halb so gross ist, wie die der ersten. — Die an der Kapelle befindliche Inschrift ist veröffentlicht in der Architektur Toskanas von Geymüller und Stegmann, «Antonio Rossellino», S. 2.

⁴ Siehe Vespasiano, op. cit., Bd. I, S. 145.

⁵ Ciacconius, op. cit., III, p. 990 gibt das Todesdatum irrthümlich 1415 an; 1461 erhielt Rossellino 425 «lorini d'oro» für das Grabmal; siehe Vasari-Milanesi III, S. 91, Anmerk 4 u. S. 95 Anmerk 1; Vasari widmet dem Grabmal eine besonders eingehende und liebevolle Beschreibung. Auch Albertini, in seinem *Memoriale di molte statue* (1510) (herausgegeben von Jordan im Anhang zur Uebersetzung von Crowe und Cavalcasella's *Italiensche Malerei* Bd. II) S. 443 erwähnt das Monument unter mehrfachen Superlativen und gibt für Malereien wie Plastik die richtigen Künstlernamen an.

zur Linken des Totenkopfes hin. — Somit ist hier an Stelle der Allegorie die Symbolik getreten, für die ja die Zeit eine besondere Vorliebe hatte.¹

Die Verbindung des Sarkophages mit der Rückwand stellt ein durch Pilaster und einem darüberlagernden Gebälk gebildeter Rahmen her, der sich unmittelbar an die Wand anlehnt und an den verkröpften Ecken des Sarkophagsockels aufsteht. Das stark ausladende Gebälk ist nur an den verkröpften Teilen über den Pilastern reich mit Ornamentik geschmückt. Um die Horizontalen des Sarkophags scharf und deutlich vom Hintergrund zu sondern, ist der von dem tabernakelartigen Aufbau eingefasste Teil der Rückwand mit vertikal verlaufenden, abwechselnd hell und dunkel getönten Feldern geschmückt.

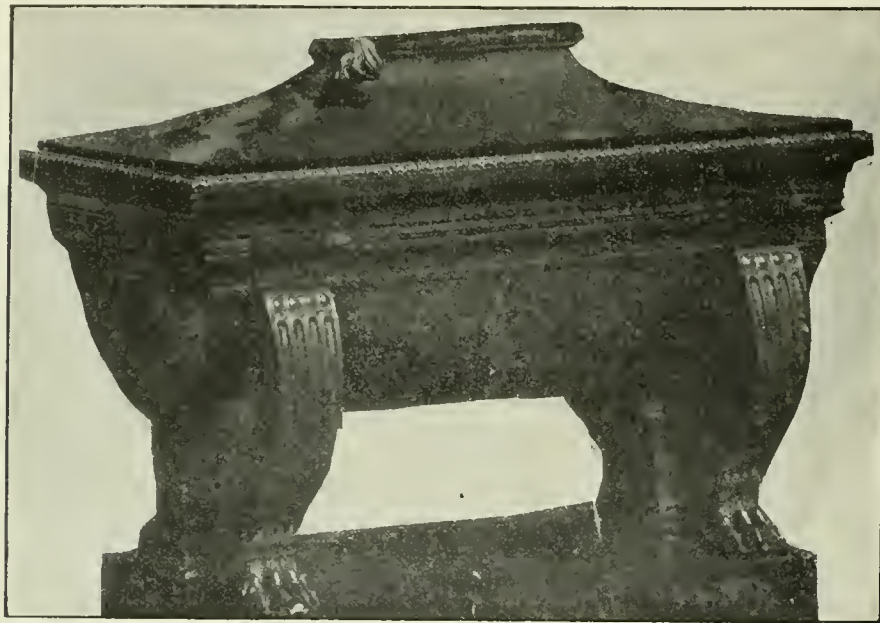


Abb. 87. Antiker Porphyrsarkophag, früher in der Vorhalle des Pantheon zu Rom.

Eine verkleinerte Wiederholung des Rahmens an der Rückwand baut sich über diesem auf, ein Motiv zu dem vielleicht jene Grufffassaden, wie wir sie an der Grabgruft der Albergotti fanden (s. Abb. 25) und wie sie wohl auch in Santa Maria Novella bestanden, die vorbildliche Anregung gegeben haben. Die Nachahmung eines Fenstergitters in Mosaik erhärtet diese Vermutung. Der Meister hat hier nur aus der Not eine Tugend gemacht: da Lage und Grösse des Tondos durch die ähnlich gestalteten Fenster an den übrigen Seiten bestimmt war, suchte er eben, so gut es ging, den Raum zwischen diesem und der unteren Architektur auszufüllen.

¹ Der Ornamentik an den Grabdenkmälern liegt zumeist ein symbolischer Sinn zugrunde; neben dem oben besprochenen gehört vor allem hierher die Muschel das Zeichen des Pilgers, die in sinnbildlicher Weise mit Flügeln verbunden ist und deren Bedeutung an der Stätte des Todes keinen Zweifel übrig lässt; hierher gehören noch die häufig angewandten, gekreuzten Füllhörner. Doch ist es natürlich nicht ausgeschlossen, dass die Formen anderwärts rein ornamental verwandt wurden. Wie weit man in der symbolischen Deutung oft rein ornamentaler Motive gegangen ist, wird am besten dadurch illustriert, dass Leo Battista Alberti in der geometrischen Musterung des Paviments das «Symbol der reinen Philosophie» erblicken wollte.

Der übrige Teil der Rückwand war in Nachahmung des Marmors rötlich getönt und in mannigfaltigen Variationen von einem goldigen Meer von Sternen, Blumen und Blüten übersät. In der Mitte scheint sich in einem schönen, kranzumwundenen Medaillon die Wand zu öffnen und umgeben von Seraphim, im Blau des goldgestirnten Himmels wird die Halbfigur einer lieblichen Madonna sichtbar, die, das segnende Kind auf dem Arme, mit freundlichem Lächeln zu dem Toten herabblickt. Grosse Engelsgestalten in Relief, mit den vom Luftzug wild flatternden Gewändern tragen in symmetrischer Anordnung den Tondo. Zwei weitere Engel haben sich an den Ecken des Gebäudes über den Pilastern auf die Kniee niedergelassen, Krone und Palme darbringend.

Dies alles erhält gegenüber der Kapelle durch den an der Bogenarchivolte der kassettierten Nische zierlich gerafften Vorhang einen gewissen Abschluss, innerhalb welchem sich das eigentliche Grabmal entwickelt. Es sind rein malerische Ideen, die der Komposition dieses Grabmals wie auch dem ganzen Raum zugrunde liegen und hierin folgt Rossellino ganz den Spuren seiner Vorgänger. Schon im Brancaccigrabmal hatte der malerische Vorwurf zu einem Konflikt zwischen Architektur und Plastik geführt und auch dem Arragazzigrabmal hat eine unserm Grabmal ganz ähnliche Idee zugrunde gelegen. Die Zeit hat inzwischen das Erbe Brunellescos und Donatellos angetreten. Im Brunigrabmal hat ersterer über letzteren den Sieg davongetragen, die Architektur hat die an sich malerischen Ideen in die ernste Strenge ihrer Formen gezwungen. Im Mazzuppinigrabmal treten sich Architektur und Plastik wieder nach Donatellos Art in völliger Freiheit gegenüber.

Alle diese Monumente aber bildeten eine selbständige Einheit für sich. Rossellino dagegen hatte sich hier eine neue Aufgabe gestellt. Sein Grabmal hatte sich mit dem umgebenden Raum auseinanderzusetzen, es hatte nicht nur in seiner Komposition, sondern auch in seinen architektonischen Verhältnissen auf diesen Rücksicht zu nehmen. Die Art, wie ihm die Ueberwindung der kompositionellen Schwierigkeiten gelang und wie hier Plastik, Architektur und Malerei in einem Raum zu einer ganz einzig dastehenden Harmonie verbunden worden sind, ist ebenso bewundernswert, als die geniale Skrupellosigkeit und naive Freiheit, mit der er mit den künstlerischen Werten operiert, anziehend und interessant ist. Zum erstenmal tauchen hier die Probleme auf, die auch Michelangelo in seiner Mediceerkapelle zu lösen versucht hat: den frei in dem Raum stehenden Sarkophag mit diesem zu einer ästhetischen Einheit zu verbinden. In der Plastik fand Rossellino wie vor ihm Donatello das Medium zu dieser Verbindung. Ohne des letzteren Werke wäre das Grabmal des Jacopo nicht möglich gewesen. Das Gefühl für die Bewertung freiplastischer Figuren innerhalb einer architektonischen Schöpfung hat Antonio Rossellino von Donatello und nicht zum mindesten von dessen grossem Schüler Desiderio gelernt. In solch origineller Weise freilich findet es bei keinem seiner Vorgänger Ausdruck. —

In der christlichen Plastik wie auch der Malerei hatte, da durch das Wesen der Religion das Gleichgewicht des Physischen und Psychischen zu Gunsten des letzteren aufgegeben worden war, die Linie eine gesteigerte Bedeutung in der Komposition. Sie hatte die Aufgabe, Einheit und Gleichmass der Form herzustellen. Die

florentinische Kunst ist die klassische Kunst der Linie. Ihr müssen sich hier in den Gemälden die Gebilde der Natur, die Figuren,¹ Gruppen und somit auch die Architekturen fügen. Das Wesen der letzteren schliesst eigentlich einen Rhythmus der Linie schon in sich. Deshalb fand der Meister, der vielleicht wie kein anderer diesen innersten Kern der Architektur erkannt hat, Brunellesco, in ihr fast allein die künstlerische Wirkung seiner baulichen Schöpfungen. Das architektonische Fühlen lag freilich dem Florentiner gewissermassen im Blute. Es offenbart sich in allen seinen Schöpfungen. Die Linie ist es auch, die in diesem Grabmal die Einheit der Formenvielheit herzustellen versucht: von den Enden des an der Nischenleibung herabhängenden Vorhangs laufen über die Gestalten der knieenden Engel hinweg die schrägen Linien eines Dreiecks, dessen Spitze der Seraphimkopf über dem Madonnenmedaillon bildet. Zugleich aber stellt der figürliche Schmuck einen Kreis dar, dessen Mittelpunkt etwa in der Mitte des «Grufffensters» liegt und dessen Peripherie durch die Köpfe der Engel und Putti sowie der Madonna laufen würde. Durch diese kreisförmige Anordnung passt sich der scheinbar in freier Bewegung gruppierte figürliche Schmuck dem Halbrund der Nische ein. Er ersetzt gleichsam die bekrönende Archivolte über den Pilastern. Die schrägen Linien der Körper, die vielleicht zu unvermittelt auf das Rund der Nische auflaufen oder es gar überschneiden, werden in ihrer Wirkung durch die Linien des ihnen parallel laufenden Vorhangs an der äusseren Nischenleibung aufgehoben. Es greifen hier gleichsam zwei lineare Systeme im Raume — und hier liegt eigentlich der Schlüssel des künstlerischen Geheimnisses — ineinander über: zwei Quadrate² und zwei Kreise.³ Die Verbindung des vor der Wand stehenden Sarkophages mit dieser und die Ueberleitung seiner Horizontalen in den Bogen der Nische wird somit nur durch ein lineares System hergestellt. Welch wichtige Rolle dabei die Grössenverhältnisse, so wie auch einige, auf den ersten Blick unwesentliche Kleinigkeiten spielen, wie beispielsweise die Ueberschneidung des Karnises der Bogenleibung durch das äussere Bein der knieenden Engel wird besser bei einem Vergleiche mit der Neapler Kopie des Grabmals behandelt. Man muss an diesem Monument selbst in unscheinbarsten Zufälligkeiten, die wohl mehr instinktiven Aeusserungen einer feinsinnigen Künstlerseele erkennen, die auch das kleinste der erstrebten einheitlichen Gesamtwirkung dienstbar macht. In dieser Hinsicht ist Antonio ein würdiger Nachfolger Desiderios.

Wölfflin stellt das Monument in seiner «klassischen Kunst» dem Grabmal des Girolamo Basso della Rovere von Andrea Sansovino in Santa Maria del popolo gegenüber.⁴ Zweifellos konnte der Wesens- und Formenunterschied der Früh- und Hochrenaissance nicht besser als durch die Konfrontierung beider Monumente gekennzeichnet werden. Auch ist es gar nicht meine Absicht, gewisse architektonische Schwächen leugnen zu wollen, wie etwa, dass «das in die Nische eingestellte Pilastersystem keinen rationalen Bezug zur Gesamtform» hat u. a.⁵ Allein ich glaube, dass

¹ Siehe Guthmann, «Die toskanische Landschaftsmalerei», Leipzig 1902.

² Die Architektur der Rückwand unmittelbar hinter dem Sarkophag und das «Grufffenster» darüber.

³ Der durch die Köpfe der Figuren gebildete und der Kreis des Tondos, der sich der Archivolte wieder einfügt.

⁴ Siehe Wölfflin, «Die klassische Kunst», München 1901, 2. Aufl., S. 67 u. 68.

⁵ Es wird noch später bei einem Vergleiche des Monumentes mit seiner Kopie daraufhinzuweisen sein, wie der Meister diesen Mangel selbst empfunden hat und ihm abzuwehren suchte.

man bei der Gegenüberstellung beider Monumente zu leicht versucht ist, hinsichtlich der Verbindung von Architektur und Plastik eine akademische Norm anzunehmen, die man in Schöpfungen Sansovinos zu finden geneigt ist. Die Charakteristik derselben wie die Entstehung der hier auftretenden kompositionellen Motive werden uns noch später zu beschäftigen haben. Hier muss ich mich beschränken, darauf hinzuweisen, dass die kompositionelle Aufgabe, wie die Mittel zu ihrer Lösung in beiden Fällen so grundverschieden sind, dass ein Vergleich beider Monumente nicht der Entscheidung dienen darf, welchem von beiden der Vorzug gebührt. Abgesehen davon, dass ich unter Hinweis auf das Bruni- und Marzuppinigrabmal überhaupt nicht so weit gehen möchte, um von einem «unentwickelten architektonischen Gefühl» als einer für die Frührenaissance auf diesem Gebiete durchweg charakteristischen Eigenschaft zu sprechen, sind manche der «für unser Gefühl» auffälligen architektonischen Schwächen, geradezu durch die kompositionelle Idee bedingt, wie beispielsweise der Vorhang an der Archivolte. Ferner scheint man nur allzuhäufig zu übersehen, dass das zumeist als Grabmal bezeichnete nur der Teil eines mit ihm engverbundenen Ganzen ist, in dem es auch betrachtet sein will. Mit Rücksicht auf diesen ordnen sich am Grabmal selbst die kompositionellen Glieder statt übereinander hintereinander an und dieser gänzlich neuen Aufgabe ihrer organischen Verbindung, war der Künstler noch nicht gewachsen. Erst die Barockzeit hat sich nach dem Vorbilde Michelangelos ähnliche Aufgaben gestellt, die aber dort mit weit weniger künstlerischem Taktgefühl als hier gelöst wurden. Ein Künstler der Hochrenaissance wäre hier mit Nischen und Säulen nicht zurecht gekommen. Die Architektur konnte und durfte hier nur eine sekundäre Rolle spielen. Die statischen und organischen Gesetze, welche wir heute zum Masstabe jeder architektonischen Schöpfung machen, haben da kein Anrecht auf grundsätzliche Berücksichtigung, wo diese nur Mittel zum Zwecke einer geistigen Gesamtheit war. Dies lehren uns schon Donatellos Werke und selbst in Michelangelos Mediceerkapelle müssen wir bemerken, dass zu Gunsten eines Zusammenklangs von Architektur und Plastik erstere Formen anzunehmen genötigt ist, die in organischer Hinsicht durchaus nicht ganz einwandfrei sind. Hier handelt es sich eben um eine von der monumentalen wesensverschiedenen dekorativen Architektur, die hier noch einen durchaus individuellen Charakter an sich trägt und diese persönliche Ausdrucksweise ist für die Architektur Bedingnis, wenn sie in dieser Weise mit der Plastik zusammengehen will. Sie muss gleichsam das künstlerische Wesen des Figürlichen reflektieren.

Von einem Mangel des «architektonischen Gewissens» möchte ich bei derartigen Werken nicht sprechen, wenn auch nicht verkannt werden soll, dass durch dies Monument das Charakteristische des Quattrocento, auf das es ja Wölfflin ankommt, treffend gekennzeichnet ist. In den Schöpfungen der Monumentalbaukunst hatte die Zeit in dieser Hinsicht jedenfalls keinen Tadel verdient.

Auch die Farbe war ein wesentlicher Faktor der künstlerischen Wirkung, denn sie war es nicht zuletzt die bald ordnend und einigend, bald trennend in die Komposition des Ganzen eingriff. Ohne sie wird man überhaupt schwer der künstlerischen Bedeutung der Schöpfung ganz gerecht werden können. Die Hochrenaissance konnte dieser Mittel entraten, da bei ihren Schöpfungen der strenge Orga-

nismus des Aufbaues dem einzelnen innerhalb eines rein architektonischen Gerüstes die richtige Bewertung verlieh.

Den Mittelpunkt des farbenreichen Bildes bildet die in dem Gitterwerk des «Grufffensters» angebrachte, strahlende Alabasterplatte. Durch sie erhält dieser kleine Rahmen noch eine besondere Motivierung. Mit Blumen und Sternen war der Hintergrund übersät, dessen rotbraune Tönung mit dem Grunde der Kassetten an der Bogenleibung korrespondiert. Wundervoll heben sich die schimmernden Marmorgestalten der Engel von dieser dunklen Wand ab. Ihre Haare waren vergoldet und die Gewänder mit Goldstreifen gesäumt; golden waren ferner alle ornamentalen Teile, Kapitäle, teilweise auch die Gesimse, die Rosetten der Arkadenleibung und die Kannelüren der Sarkophagträger an deren Seitenteilen noch rote Farbspuren zu bemerken sind. Dieselbe Farbe schmückte auch die innerste Zierleiste des «Grufffensters». In Gold und Rot war auch das Bahrtuch getönt, dessen Brokatmusterung auch hier durch den Meissel vorgezeichnet ist. Ebenso schmückten goldene Ornamente die Gewandung des Toten und den Vorhang an der Archivolte. Reichlich scheint auch Blau zur Grundierung mancher Architekturteile verwandt worden zu sein.¹

Die Ornamentik selbst ist in mannigfacher Weise behandelt, lässt jedoch jenes zarte, sensitive der desiderioschen Formen vermessen. Namentlich in dem Sockel macht sich eine kräftigere Formensprache und eine stärkere Betonung des Reliefs geltend, die freilich eine Konsequenz der mächtigeren und einfacheren Linien des darüberstehenden Sarkophages war. Nicht wie die Sockelornamentik Desiderios in sanften, weichen Uebergängen, sondern in scharfen Umrissen hebt sich das Relief vom Grunde. Der Bohrer ist häufig und geschickt, jedoch nicht formenbildend wie in der späteren Zeit verwandt.

Auch das architektonische Detail ist derber und kräftiger gestaltet. Die grossen Engelsingestalten mit der reichflatternden Gewandung bedingten eben auch für die Architektur eine etwas andere Formensprache als die ruhigen Linien der desiderioschen Figuren am Marzuppinigrabmal. Antonio steht in dieser Hinsicht hier Donatello näher als irgend ein Meister seines Jahrhunderts.

Und nun die Plastik! Schon im Orsograbmal fanden wir die erste Darstellung des «Transitorischen». Auch am Brancaccigrabmal stellte die klassische Komposition einen vor unsern Augen sich abspielenden Vorgang dar. Rossellino gibt alles in momentanster Bewegung: die Putti scheinen als Vorboten der Madonna eben auf das Sarkophagdach geflogen und bestrebt zu sein, einen möglichst angenehmen Sitz in dieser unbequemen Stellung zu erlangen. Die Engel, die die Madonna im Tondo tragen, scheinen die Luft förmlich zu durchstampfen und nun erst die beiden schönen Gestalten an den Ecken der Pilastern! Man glaubt sie seien eben von der Seite herangeflogen, um dem Toten Krone und Palme darzubringen. Elastisch beugt sich das Knie, während das äussere Bein jeweils leicht nachgezogen wird. Im Gegensatz zu den oberen, den Tondo haltenden Engeln, die in ziemlich flachem Relief gehalten sind, sind diese beiden Gestalten nahezu Freifiguren, die durch ihre leichte Drehung

¹ So auf dem Grunde des Eierstabes an dem Tondo, dem Grunde der Pilaster des «Grufffensters» und der Hohlkehle der Sarkophagträger.

nach vorne zu den in voller plastischer Rundung gegebenen Putti, also das Relief in die Freiplastik, bezw. in den freien Raum hinüberleiten.

Höchst reizvoll ist der Wechsel im Gesichtsausdruck: schelmisches Lachen, ernstes Simmen, hingehende Frömmigkeit, alle möglichen menschlichen Empfindungsarten treten dem Beschauer entgegen. Und inmitten all dieses reichen Wechsels physischer und psychischer Bewegung fällt die feierliche Ruhe der edlen Gestalt des Toten mit ihren einfachen Linienformen nur um so mehr auf. Der Ernst des Todes begegnet auch hier dem fröhlichen Leben, das an den Wänden und der Decke in jauchzender Farben- und Formenfreude ein Echo findet. Die Einheit im Wesen, sucht auch die Form zu unterstützen, die Nische mit dem Tondo wiederholt sich an allen drei Seiten der Kapelle (siehe Abb. 86). Nur dient der Tondo hier jeweils als Fenster, dessen Form und Lage die Grabmalkomposition nicht unwesentlich beeinflusst.

Durch die Einfachheit der Dekoration der übrigen Wände wird die Pracht des Grabmals nur noch gesteigert und dieses als Mittelpunkt der Kapelle trotz des Altars in besonderer Weise betont. Der Brunellescosche Ernst, der in den Formen der Kapelle zutage tritt, konnte sich mit der Formenfreude und Freiheit des Grabmals, die monumentale Architektur nicht völlig mit der dekorativen versöhnen. Mag deshalb auch das Können dem Wollen des Meisters nicht völlig gewachsen sein, so verdient dies letztere doch nur um so mehr unsere Bewunderung. Er hatte einen Raum geschaffen, in dem sich die Plastik in der Verkörperung der künstlerischen Ideen in naturalistischer Freiheit bewegte und sich doch zugleich den geheimen Gesetzen einer architektonischen Schönheit unterwarf. Von den schweren Formen des Sarkophages an gestaltet sich nach oben alles leichter und luftiger. Grösse und Reliefstärke der Figuren nimmt ab. In den Zwickeln und Wänden gehen diese zuletzt in die Malerei über. Es ist bezeichnend, dass diese Kapelle das früheste Beispiel eines ausgesprochenen Illusionismus aufweist: die Wand zu beiden Seiten des kleinen, dem Tondo am Grabmal entsprechenden Rundfensters scheint mit einem Vorhang bedeckt, der jeweils von einem in der Luft schwebenden Engel gehalten wird, dessen kräftige, stark verkürzte Gestalt sich von dem Blau des mit leichtem Gewölk überzogenen Himmels abhebt.¹ Hier macht sich bereits die Negierung des Tektonischen d. h. der den Raum bildenden Wandfläche bemerkbar. Der himmelwärtsstrebende Gedanke des Christentums kommt in der Renaissance mit der Realistik des Raumes zum erstenmal hier in Konflikt, analog den baulichen Schöpfungen, die uns in der Gotik wie auch in der letzten Periode der Renaissance, dem Barock, entgegentreten. Zwischen den Dekorationen des Barocks und denen der Kapelle des Jacopo von Portugal bestehen mancherlei Wesensverwandtschaften, nur übt in Rossellinos Werk statt des dramatischen Pathos' und der Uebersinnlichkeit, ein tiefes, fast lyrisches Empfinden, verbunden mit einem herzerfreuenden Naturalismus, seine wundersame Wirkung aus, so dass man begreift, wenn man schon in damaliger Zeit sich des Staunens nicht genug tun konnte. Selbst ein Meister wie Verrocchio ist durch diese Kompositionen zu neuen Schöpfungen angeregt worden. Der Ruhm des Künstlers durchdrang ganz Italien.

¹ Abgebildet in der Kunsthistorischen Gesellschaft für photographische Publikation herg. v. Schmarow u. a. Bd. VIII, 1902, Taf. XX.

Rossellino gehörte zu denjenigen Naturen, in denen das Fühlen ihrer Zeit am stärksten und mit allen Konsequenzen sich äussert, die aber dem Gange der künstlerischen Entwicklung in überschäumender Kraft und Ungeduld vorauszuweichen suchen und deren Werke wie Ahnungen oder Prophezeihungen anmuten, die auf das Kommende vorbereiten. Das Grabmal ist der unmittelbare Vorläufer der gewaltigsten Schöpfung der Renaissance in Florenz auf diesem Gebiete: der Mediceergrabmäler Michelangelos.

In der Plastik eine Schönheit ohne Sinnlichkeit, Anmut ohne Würde! Keck und heiter, ohne Gedankentiefe voll fröhlichen Leichtsinns und doch feinen künstlerischen Instinktes ist dies Grabmal das letzte bedeutende Werk der reinen Frührenaissance und trotz dieser charakteristischen Eigenschaften ist in ihm — freilich nur in formaler Hinsicht — etwas vorbereitet, was die sixtinische Kapelle verwirklicht.



Abb. 88. Figur der Tellus nach einem antiken Sarkophag (Robert).

E. Die vom Grabmal Jacopo von Portugal abhängigen Monumente. Das Grabmal der Maria von Aragonien.¹ (Abb. Taf. VII.)

Vasari berichtet, dass Form und Architektur des Grabmals dem Herzog von Amalfi so wohlgefielen, dass er von dem gleichen Meister für seine Gemahlin, der Tochter König Ferdinands I. von Neapel, in Monte Oliveto ein Denkmal zu errichten beschloss «simile a questa in tutte le cose, fuori che nel morto». Er scheint einen Vertrag mit Rossellino geschlossen und ihm eine Anzahlung für das Grabmal überwiesen zu haben. Aber dennoch kam die Sache nicht vorwärts. Aus welchen Gründen, ist unbekannt. Rossellino starb, ohne an dem Monument nur einen Meisselschlag getan zu haben.² Der Herzog war schliesslich genötigt, sich nach einem

¹ Es ist das Verdienst Bodes, die Hand Benedetto da Majanos hier zuerst erkannt zu haben; siehe Repert. VII, S. 159ff.

² Nach einer Urkunde des Klosters San Bartolomeo da Montoliveto di Firenze erhielt der Herzog von Amalfi von den Erben Rossellinos 181 50 Goldgulden zurück, «in restituzione di quel di più che aveva pagato all' artefice per detto lavoro». Siehe Vasari-Milanesi III, S. 95, Anmerk. 2. Die Inschrift ist veröffentlicht in Sigismondo «Descrizione della città di Napoli», Band II (1788), Seite 238 ff. Qui legis haec submissus legas ne dormientem excites. Rege Ferdinando orta Maria Aragona hic clausula est Nupsit Antonio Piccolomineo Amalfitae Duci strenuo cui reliquit tres filios pignus amoris mutui. Puellam quiescere credibile est quae mori digna non fuit. Vix. Ann. XX. anno Domini MCCCCLXX.



Photographie Fr. Alinari, Florenz.

BENEDETTO DA MAJANO ?)
GRABMAL DER PRINZESSIN MARIA VON ARAGONIEN
NEAPEL, MONTE OLIVETO.

andern Meister umzusehen, denn an dem Grabmal war ihm besonders gelegen. Wahrscheinlich hat er sich nun an den berühmten Baumeister Pius II., der seit 1470, dem Todesjahr seiner Gemahlin, in seine Dienste getreten war und ihm die Sommerresidenz Poggio Reale aufführte, Giuliano da Maiano gewandt, und dieser dem Herzog seinen Bruder Benedetto zur Ausführung des Denkmals empfohlen. Freilich war Benedetto damals mit dem Ausbau der von Giuliano selbst entworfenen Kapelle der hl. Fina beschäftigt und so zog sich die Sache in die Länge. Das lange Zögern des Herzogs lässt sich nur dadurch erklären, dass Giuliano ihm mit Bitten und Versprechungen hingehalten hat. Erst 1485 trat Benedetto durch Vermittlung seines Bruders in Beziehung zu den Arragonesen. Da der Meister am 24. März 1488 urkundlich wieder in Florenz anwesend ist, darf man annehmen, dass in der Zwischenzeit das Grabmal entstanden ist.¹ Vielleicht ist die Zeichnung im britischen Museum (Taf. VIII) als Vorlage für diese Kopie des Grabmals gezeichnet worden.²

Durch einen Vergleich der beiden Grabmäler wird die künstlerische Bedeutsamkeit des Originals nur um so mehr gewürdigt werden können und deshalb lohnt es sich, hierauf etwas näher einzugehen.

Die mehr nebensächlichen Verschiedenheiten wie die der Sockelornamente und der Pilasterdekorationen sind an sich bedeutungslos. Weit schwerwiegender aber sind die Aenderungen, die der Schöpfer dieses Monuments vor allem an dem figurlichen Teil vorgenommen hat: so sind die Engel des oberen Teils stark verkleinert worden und verlieren dadurch den Zusammenhang mit der Umgebung. Der ganze plastische Schmuck hat durch die unglückliche Differenzierung der Grössenverhältnisse einen flächenartigen Charakter erhalten, dem jede räumliche Beziehung zu dem vor der Wand stehenden Sarkophag fehlt. Die Figuren scheinen über dem Grabmal ohne Halt «herumzuschwimmen». Dies Wort Wölfflins passt hier ausgezeichnet. Die hierdurch entstehende Zerrissenheit des Ganzen wird noch dadurch gesteigert, dass die Pilaster der Rückwand zu weit von der Leibung der Nische abgerückt sind und jeder Zusammenhang mit dieser fehlt. Auch die Ueberschneidung der inneren Bogenumrahmung durch das äussere Bein der knieenden Engel ist hier nicht mehr in gleichem Masse wirksam. Zudem fügen sich die steifen Horizontalen der Grabfigur fast ganz dem dahinterliegenden Gesims ein, sodass die Figur des Toten garnicht zur Geltung kommt. In dem Monumente Rossellinos liegt sie höher und ihre Hände überschneiden das dahinterliegende Gesims. Auch die innige Beziehung zwischen der Toten und der Madonna wird durch die

¹ Ueber Urkunden siehe Fabriczy Repert. XX, S. 96. u. Anmerk. 26 u. Percopo im Archivio stor. napol. XX, S. 328.

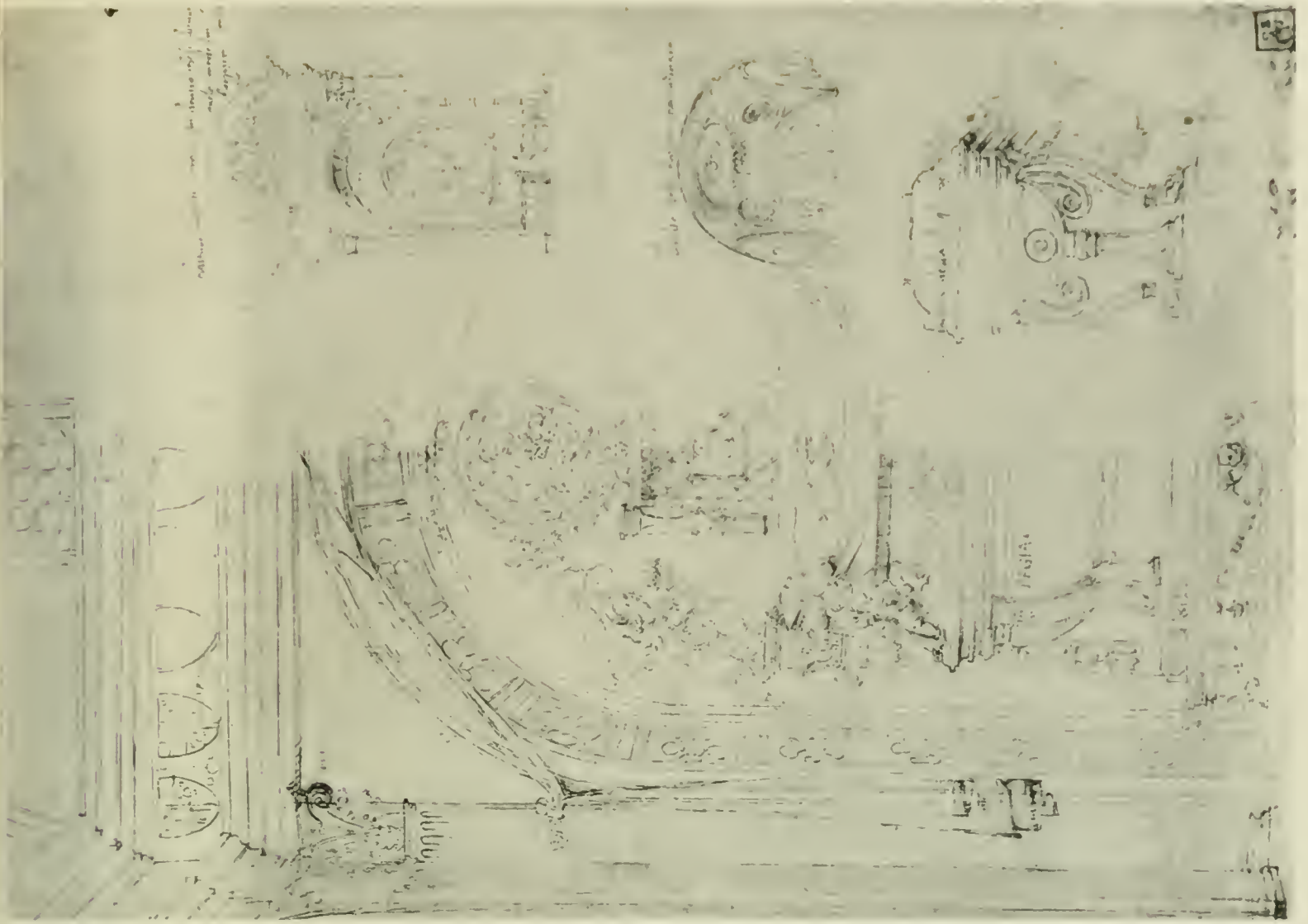
² Herr Sidney Colvin, dem ich den Hinweis auf diese Zeichnung verdanke, hält diese für ein Original Rossellinos. Des Meisters Hand hier zu erkennen, ist mir jedoch unmöglich. Mag man auch immer der zeichnenden Hand des Bildhauers manches nachzusehen geneigt sein, so darf diese Nachsicht doch nicht so weit gehen, dass das Fehlen der grundlegendsten Proportionen und künstlerischen Eigentümlichkeiten in der Zeichnung übersehen wird. Abgesehen von der Verunstaltung des Sarkophages und der Architekturen, den groben Zeichnungen des Sockels, fallen gerade diejenigen Fehler auf, die Benedetto in der Kopie des Originals beging; so ist die Gestalt des Toten zu klein und liegt zu tief. Sie gewinnt gar kein Verhältnis zur Umgebung. Ebenso hat das «Grufenster» darüber wie bei Benedetto eine mehr rechteckige als quadratische Form. Die äussere Linie des knieenden Engels überschneidet nur wenig den Rahmen der Nische. Der Tondo ist kleiner wie bei Rossellino und das Haupt der Madonna wie in dem Monumente Benedetto's leicht nach links geneigt. Auch die Sarkophagträger sind zu schwächig. Die Gliederung der Rückwand hinter dem Sarkophag ist fortgefallen. Es scheint mir, dass es hier sich um eine in der Werkstatt Rossellinos hergestellte Zeichnung handelt, die für eine Kopie des Grabmals, vielleicht die Neapler, die Grundlage bilden sollte.

Einfügung des kleinlich wirkenden Reliefs in das «Grufffenster» aufgehoben. Die beiden Seraphinköpfe scheinen am Tondo angeklebt zu sein. Besonders augenfällig wird durch die Kopie die künstlerische Bedeutung des am Original so geschickt verwandten Mosaikschmuckes am Sarkophagsockel und der Rückwand. Durch das Fehlen desselben erscheint der ganze untere Teil des Grabmals hier plump und sein Aufbau unklar und langweilig. Es mangelt der reiche Wechsel von Licht und Schatten und der Sarkophag hebt sich nicht genug vom Hintergrund ab. Die Vertikalen der stützenden Sarkophagträger, durch ihre Kannelierung noch verstärkt, verliefen am Rossellinograbmal nach unten in die Vertikalen der kleinen Mosaikfelder an der Stirnseite der Sockelplatte, nach oben in den unmittelbar darüberstehenden Putti. In dem Neapler Monumente sind sie dagegen ganz an die Sarkophagecke gerückt, während der Mosaikschmuck der Sockelplatte fortgefallen ist. Die Komposition vermag daher nicht dieselbe einheitliche Wirkung zu erzielen. Benedetto besass in dieser Hinsicht nicht mehr das gleiche künstlerische Zartgefühl wie Rossellino. Die Frührenaissance geht eben zu Ende, eine neue Epoche, anders geartet im Denken und Fühlen, bereitet sich langsam vor. Auch die Plastik bekommt dies hier zu fühlen. Die Formen verlieren die Herbheit und Fröhlichkeit, sie werden rundlicher, weicher und ruhiger; die Individualität des Gesichtes macht einem Typus Platz,¹ die Bewegung wird befangener, im einzelnen sogar lahm. Diese ganze Formensprache geht nicht mehr mit der Architektur zusammen. Das Eckige, Hagere der älteren Zeit passte sich mehr den architektonischen Formen an. Minos Manierismus kam dem Zusammenwirken von Architektur und Plastik manchmal ganz ausgezeichnet zu statten. Man braucht nur das Tabernakel in Fiesole und andere Schöpfungen anzusehen, um dies zu gewahren. In Benedettos Schöpfung dagegen ist die Harmonie nicht nur in formaler, sondern auch in geistiger Hinsicht zerstört. Die Komposition war eben zu sehr ein quattrocentistischer Gedanke.

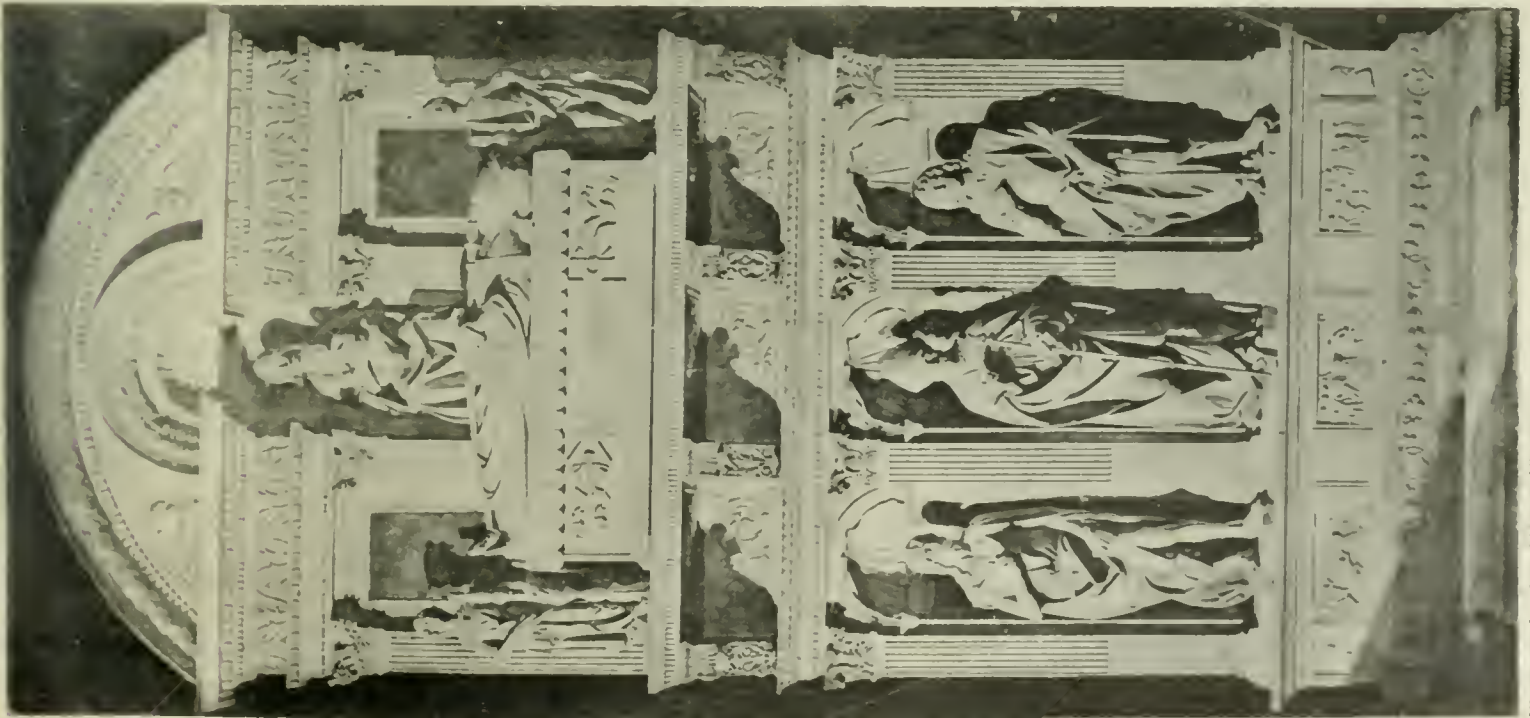
Ueber die Grabkapelle der heiligen Fina, (Taf. XIV), die gleichfalls unter dem vorbildlichen Einfluss der Kapelle von San Miniato entstanden ist, wäre ähnliches zu sagen, ebenso über den darin befindlichen Grabaltar. Es ist eines der frühesten Beispiele für die Verbindung von Grabmal und Altar. Nach den 1468 hergestellten Entwürfen Giulianos, wurde die Kapelle von Benedetto vollendet. Eine andere Aufgabe hatte natürlich auch eine andere Komposition zufolge: an Stelle des Sarkophags trat der Altartisch, den der Meister auf ähnliche Weise mit der Rückwand zu verbinden sucht, wie Rossellino den Sarkophag.² Die Bekrönungsleiste des Altartisches verkröpft sich ähnlich dem Sockel des Grabmals in San Miniato an einem vor der Wand gelagerten Postamente, an dessen Ecken ganz wie bei Rossellino, fast in derselben Haltung, nur entsprechend tiefer, Engel sich eben niedergelassen haben, um die Leuchter des Altars aufzunehmen. Sie flankieren gleichzeitig den

¹ Bode charakterisiert in dem schon genannten Aufsatz des Rep. f. K. VII, die Gestalten im Verhältnis zu Rossellino bereits ausgezeichnet: «dagegen ist bei Benedetto der etwas einförmige, aber holdselige Ausdruck beschaulicher Glückseligkeit, mit dem die schönen offenen Augen seiner Gestalten unsern Blick unwillkürlich fesseln, auch in der grösseren Ruhe derselben betätigt. Die weiten Gewänder bauschen sich in rascher Bewegung so massig zusammen, dass sie an den Linien fast das Aussehen weiter Pluderhosen haben».

² In der Anbringung eines Gitters unter dem Altartisch wird der altchristliche Gedanke der «festenella confessionis» wieder lebendig.



ANTONIO ROSELLINO
 ZEICHNUNG ZUM GRAHMAL DES JACOPO VON FORTUGAL
 LONDON. BRITISCHES MUSEUM.



Photographie Fr. Albert Fournier.

MATTEO CIVITALI
 ALTAR DES HEILIGEN REGGULUS
 LUCCA. DOM

über dem Altar sich erhebenden oberen Teil des Monumentes, der — ein echt quattrocentistischer Gedanke — die Stelle eines Altargemäldes, Hostienbehälters und Grabmals zugleich vertritt: die Mitte vertieft sich reliefartig zu einer symmetrisch angeordneten, säulengeschmückten Halle, an deren Wänden Engel in Nischen ein in der Mitte befindliches ehernes Tor anbetend bewachen, hinter dem der Leib des Herrn in Gestalt der Hostie verborgen liegt. Es mag einige künstlerische Selbstbeherrschung dazu gehören, diesen schönen Gedanken in so einfacher, den architektonischen Aufbau in keiner Weise störenden Komposition zu verwirklichen.

Der Fries des sich darüber hinziehenden, zierlichen Gebälkes ist mit Reliefs aus der Geschichte der Heiligen geschmückt, die gleichzeitig Ghirlandajo in so wunderbarer Weise an den Wänden der Kapelle erzählt.

In der Art der Anbringung des Sarkophags,¹ der auf zwei über den Verkröpfungen der Deckplatte stehenden Konsolen ruht und dem Ganzen einen kräftigen Abschluss nach oben verleiht, lehnt sich Benedetto an noch später zu besprechende Schöpfungen Minos wie an das Salutatimonument (1466) an. Aehnlich wie Rossellino versucht er die Horizontale des Sarkophages mit dem Rund des Bogens durch eine verwandte Anordnung des spärlichen figürlichen Teiles zu vermitteln, wobei er auch hier durch die Schrägen der etwas stärker in Erscheinung tretenden gerafften Vorhänge in der Archivolte unterstützt wird. Doch haben die Skulpturen mit der Architektur zu wenig Fühlung, als dass dies hier in derselben Weise wie in San Miniato hätte gelingen können.

Auffällig ist die starke Anlehnung an Donatellos Ornamentik, von dessen Sockel des «Marzocco» auch die die Altarplatte stützenden Säulen entlehnt sind. Benedetto da Majano hat am nachdrücklichsten von allen andern Meistern des Quattrocento die Dekorationsweise Donatellos aufgenommen und angewandt, wobei freilich die Ornamentik nicht mehr in den Dienst des Organischen tritt, sondern nur in rein dekorativer Weise verwertet wird.

Benedetto steht hier unter dem Zwange der neuen künstlerischen Motive, die er für seine Schöpfung zu verwerten bestrebt. Die Naivität, mit der er hierbei zu Werke geht ist so anmutend, dass man ihm wegen mancher Schwächen nicht recht böse werden kann. Das Ganze will ebenso wie das Grabmal der Maria von Aragonien nicht recht zusammengehen. Es ist zu wenig Fluss in der Komposition. Der Plastik fehlt die frische Ursprünglichkeit und die Engel halten ihre Leuchter mit einer Zierlichkeit, die schon an Koquetterie grenzt. Das Ganze verdient — abgesehen von seiner anmutigen Individualität — insofern noch ein besonderes Interesse, als es zeigt, wie der florentiner Künstler das Wesen des dekorativen, baulichen Prinzips, das sich ihm in der Kapelle in San Miniato darbot, auch für eine ganz andere Komposition zu

¹ Auch Matteo Civitale hatte im Regulusalter den Sarkophag in die Höhe gerückt: ähnlich wie am Grabmal des Rossellino trägt der Sarkophag auch hier die Inschrift:

Virginis ossa latent tumulo quem suspicis hospes
Haec decus exemplum praesidiumque suis
Nomen fina fuit patria haec Miracula quaeris
Per lege quae partes vivaque signa docent.

verwenden verstanden hat. Es war eben wirkliche «Heimatkunst», in der sich Benedetto hier bewegte.¹

Damit ist der Einfluss, den die Grabkapelle des Jacopo von Portugal und sein Monument in Italien ausgeübt hat, noch keineswegs erschöpft.² Die Capella Piccolomini in Montoliveto bei Neapel, die Capella di San Giovanni in S. Giobbe in Venedig gehen alle noch auf dieses einzigartige Vorbild zurück. Doch gehört dies mehr zur Geschichte der Architektur als zu der des Grabmals.

Das Monument des Kardinals Niccolò Forteguerra. (Abb. Taf. IX.)

Wie Benedetto da Majano so nahm auch Verrocchio die Komposition des Monumentes von San Miniato freilich nach seiner Weise auf. Verrocchio konnte hier ganz seinen eigenen Ideen nachgehen und sah sich weder durch räumliche noch persönliche Rücksichten beengt. Er ist deshalb mit Eifer und Leidenschaft an die Aufgabe herangetreten. Wir wissen, dass er die von dem Gemeinderat von Pistoja für Errichtung des Denkmals des berühmten Sohnes der Stadt ausgesetzte Summe in seinem Kostenanschlag weit überschritt. Er wollte ein Grabmal schaffen, das alles andere übertraf. Etwas noch nie dagewesenes sollte entstehen und man merkt es der Skizze an, mit welcher leidenschaftlichen Feuer der Meister an die Arbeit ging. Es war eine ähnliche Idee, die Michelangelo im Juliusgrabdenkmal vorschwebte, die Verrocchio hier zu verwirklichen strebte. Er wollte den Gedanken von Tod und Auferstehung in einem einzigen Bilde zur Darstellung bringen. An sich ist diese Idee ja nicht neu. Im Sallustigrabmal sahen wir, wie das Mittelalter diesem Gedanken im Grabmal nachging. Schon im Bardigrabmal entsteigt der Tote dem Sarkophag und oben thront Christus auf Wolken und hält Gericht über die sündige Welt. Dem Quattrocento lag der Gedanke an die liebliche, jugendliche Gottesmutter näher als die unnahbare göttliche Hoheit des ewigen Richters, und wo irgend noch ein ernster Gedanke im Jacopograbmal aufkommen konnte, da verscheuchten die munter flatternden Gewandungen der Engel, ihre lieblichen Gesichter und die niedlichen Putti, die sich auf den Sarkophag niedergelassen hatten, den letzten Rest von Trauer und Schmerz. Verrocchio wird ernster, pathetischer und insofern kündigt sich auch in ihm der nahende Wandel im künstlerischen Fühlen an. Wie auf dem Gebiete der Plastik ist er auch hier der letzte Grosse des Quattrocento. Er zieht gewissermassen die letzte Konsequenz der Komposition des Jacopograbmals. Der Kontrast der ersten Nähe des Toten mit dem fröhlichen Leben und der Bewegung seiner Umgebung mag ihm schon widersinnig erschienen sein. In seinem

¹ Noch zweimal hat Benedetto das Motiv Rossellinos, den Tondo mit Maria, umgeben von betenden Engeln, angewandt: so an dem Altar des hl. Bartoldus 1491 in San Agostino in San Gimignano und in dem Grabmal des Filippo Strozzi in Santa Maria in Novella in Florenz. Hierauf soll in dem Kapitel über das Arkosoliengrab noch einmal zurückgekommen werden.

² Auf dem Gebiete des Grabmals wären das Grabmal des Jacopo von Portugal und die von ihm abhängigen Monumente, jedenfalls die letzten reinen Produkte der Frührenaissance. Die erste Periode des Quattrocento erhält durch sie einen würdigen Abschluss.



FIG. 2 u. 3. PARIS, LOUVRE.

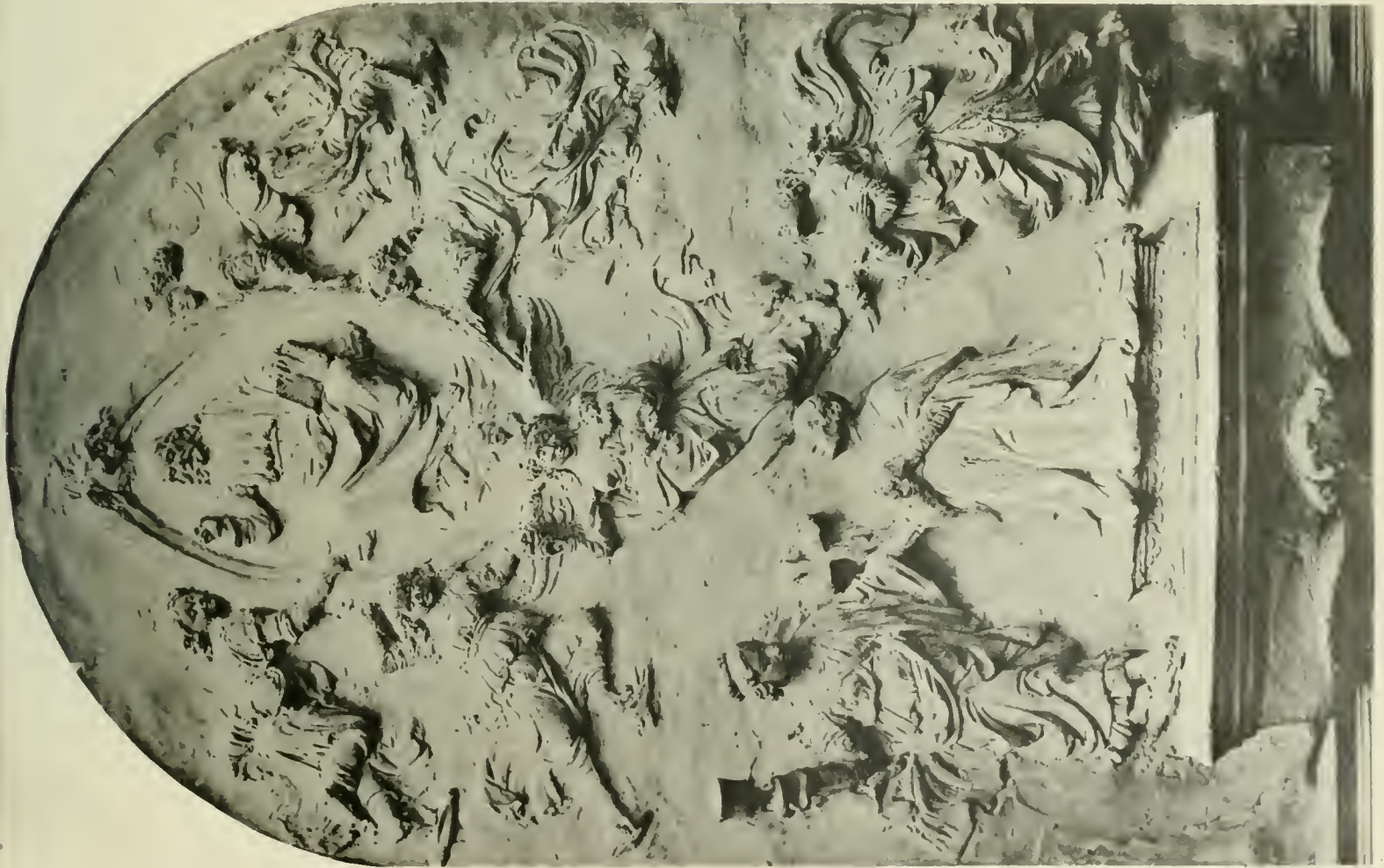


FIG. 1. LONDON, SOUTH-KENSINGTON MUSEUM.

A. DEL VERROCCHIO, TONSKIZZEN ZUM GRABMAL DES NICCOLO FORTEGUERRA IN PISTOJA.

Werke sollte durch das Nahen der Gottheit sofort die tröstende Verheissung sich vor den Augen des Beschauers erfüllen: die drei Kardinaltugenden Glaube, Liebe, Hoffnung schweben über dem Sarkophag, von Engeln getragen kommt Christus selbst hernieder. Er hat die Hand segnend erhoben und in diesem Augenblick ist der Tote dem Sarkophag entstiegen, und anbetend auf die Kniee gesunken. Die Figur des Glaubens reicht ihm das Kreuz, während die der Liebe seinen Blick himmel-



Abb. 89.

wärts lenkt, wo das erbarmende Auge des Erlösers das seinige trifft. Alles irdische scheint verschwunden und der Sarkophag selbst hat wie von einer geheimnisvollen Zaubermacht Flügel erhalten, um den Dahingeschiedenen in die himmlischen Regionen emporzutragen.

Diese ganze ungeheure Idee war auf die Fläche gebannt. Hätte Verrocchio eine befriedigende Lösung dieses Problems finden wollen, er hätte wie Antonio einen ganzen Raum für seine Darstellung benötigt, denn hier handelt es sich um

eine rein malerische Idee. Alles scheint sich im Raum aufzulösen und mit diesem hatte sich das Ganze auseinanderzusetzen. In Verrocchios Grabdenkmal liegt der Anfang zu jener Barockkunst des 17. Jahrhunderts, die keine Grenzen von Freiplastik und Relief, Architektur und Malerei mehr kennt. Man hat bei diesem Werk das Gefühl, dass Verrocchio, hätte das Können dem Willen nicht unüberbrückbare Schranken auferlegt, jenen Schöpfungen vielleicht bedenklich nahegekommen wäre. Hierin beruht nicht zum wenigsten die Grösse Michelangelos, dass er solche Ideen seiner Zeit aufnahm, ihrer Verwirklichung aber auf einem anderen künstlerischen Wege entgegenging. Im Prinzip übernimmt Verrocchio die künstlerische Darstellungsweise von Antonio Rossellino: er gibt den untersten Figuren das stärkste Relief und lässt dies nach oben abnehmen. Es ist ein unersetzlicher Verlust, dass gerade dieses Monument nicht im Geiste des Meisters vollendet auf uns gekommen ist.¹ Vergegenwärtigen wir uns die Geschichte des Denkmals!²

Niccolò Forteguerra, ein geborener Pistoiese, war der Sohn eines Bischofs, namens Bartolomäus. Jurist und Condottiere zugleich, hatte er durch freundschaftliche Beziehungen zu Aeneas Sylvius eine glänzende Karriere gemacht. Als langjähriger Generalkommissär des Papstes, führte er die Feldzüge des römischen Stuhles aufs glänzendste aus. Pius II. machte ihn zum Kardinal. In dem Konklave von 1471 stand sogar sein Name auf den Listen der «Papabili». Seine Wohltätigkeit und die reichen Stiftungen, mit denen er besonders seine Vaterstadt bedachte, machten ihn allerorts beliebt. 1473 starb er in seinem Palast zu Viterbo, wo er sich mit Vorliebe aufgehalten hatte und in einem friedlichen und behaglichen Leben seinem Ende entgegen gesehen hatte.

Kurz vor Weihnachten hatte der Kardinal die Augen geschlossen und schon am 2. Januar 1473 trat in Pistoja der Gemeinderat zu einer Sitzung zusammen und beschloss, zur Errichtung eines Ehrengrabmals die Summe von 1100 Gulden auszusetzen,³ zum Andenken «di Monsignor di Thyano, nostro dilectissimo compatriota». Nicht weniger als fünf Künstler reichten Entwürfe für das Denkmal ein, darunter auch Verrocchio, dessen Monument am meisten gefiel. Wie schon bemerkt, überschritt der Meister in seinem Kostenvoranschlag die Summe um 50 Dukaten. Diese leidige Geldfrage gab nun den Anstoss zu allen andern Schwierigkeiten. Ein Teil der Kommission, die Operai von S. Jacopo, veranlasste den eben anwesenden Piero Pollajuolo ein Modell anzufertigen, von dem leider keine Spur auf uns gekommen ist. Abgesehen davon, dass es der einzige Entwurf ist, der uns von Piero Pollajuolo auf dem Gebiet des Grabmals bekannt ist, ermöglichte

¹ Das Modell des oberen Hauptteils ist im Southkensington-Museum in London. Die ausgezeichnet erhaltene Tonskizze (siehe Taf. IX) stammt aus der Gigli Campana Sammlung aus Rom, aus welcher sie im Jahre 1859/60 in das Southkensington-Museum kam.

² Siehe Ciacconius II, p. 137. III, der ausführlich über die Statue des Kardinals sich verbreitet und gleichzeitig alle auf ihn bezüglichen Grabinschriften veröffentlicht, siehe ferner Forella, *Iscrizioni delle chiese e d'altri edifici di Roma dal secolo XI fino ai giorni nostri* II, p. 25. S. Ciampi, *Memorie di Niccolò Forteguerra*, Pisa 1813. Steinmann, *op. cit.*, I, S. 24 u. Anmerk. 3. Mackowsky, «Verrocchio» *Knaackfussche Künstlermonographie*, S. 55, X ff. Mackowsky hat aufs neue die hier in Betracht kommenden kritischen Fragen im Sitzungsberichte der Berliner kunsthistorischen Gesellschaft, 5. Okt. 1900 beleuchtet, nachdem allerdings Bode schon in «italienische Bildhauer der Renaissance», Berlin 1887, S. 150 u. 94, zu demselben Resultat gekommen war. Raymond, *op. cit.*, *Seconde moitié du XV siècle* S. 206, zuletzt Schubring, «das italienische Grabmal der Frührenaissance», S. 20.

³ Siehe Vasari-Milanesi III, S. 369 Anm. 1 und IV, S. 578 Anmerk. 1.

er uns Schlüsse auf den künstlerischen Geschmack der damaligen Zeit zu ziehen, denn wir wissen, dass dies Modell allgemein ganz besonderes Gefallen fand. «Il quale ci pare più bello et più dengnio darte e più piace a contento di mess. piero fratello di deo. Monsignore et di tucta la sua famiglia, et simul di noi e di tucti e ciptadini della nra. ciptà, che lanno veduto, che non fa quello dandrea o dalcuno altro.» So schrieb man am 11. März 1477/78 an Lorenzo di Medici, einen der grössten Kunstkenner seiner Zeit, und bat um dessen Entscheidung.¹ Die Antwort hierauf ist gleichfalls nicht erhalten. Jedenfalls scheint er sich für Verrocchio entschieden zu haben. Die Gegner des Meisters sahen sich hierdurch enttäuscht und haben wohl aufs neue Anstrengungen gemacht, ihren Willen durchzusetzen, umsomehr als die Familie des Verstorbenen selbst auf ihrer Seite war. Nur so ist es zu erklären, dass das Denkmal nicht zu Lebzeiten Verrocchios fertiggestellt wurde und nur einzelne Entwürfe und Skizzen von seiner eigenen Hand erhalten sind, während am Grabmal selbst nichts von ihm gearbeitet wurde. Vasari berichtet zwar ausdrücklich, dass die Gestalt des Glaubens, der Hoffnung und des Christus mit den vier Engeln von Verrocchio gemeisselt seien, allein der erste Blick auf diese Figuren beweist, dass wir es hier mit Werkstattarbeit zu tun haben. Namentlich die obere Hälfte des Reliefs ist so saft- und kräftlos, in der Bewegung der Glieder und Gewandung so hölzern und maniert, wie nur möglich, und ein Vergleich mit dem Modell Verrocchios zeigt deutlich, wie weit der Schüler hier hinter dem Meister zurückgeblieben ist. Anders dagegen die Statuen des Glaubens und der Hoffnung, die sich aufs vorteilhafteste von den übrigen Skulpturen unterscheiden.² Zwar wird auch hier der Meister bei weitem nicht erreicht: die verzückte Innigkeit der Hoffnung, wie die natürliche Sicherheit, mit der die Figur des Glaubens einerschreitet und dem knieenden Kardinal das Kreuz hinhält, hat der Künstler nicht nachzuahmen verstanden. Er modifiziert die Auffassung nach der Seite des Ruhigen, Würdevollen. Die Bewegungen erhalten einen gemessenen Ernst, der nichts mehr von den naturalistischen Tendenzen Verrocchios an sich trägt. Es ist kein Zweifel, dass diese Gestalten von dem bedeutendsten Gehilfen der Verrocchioschen Werkstatt in Pistoja stammen und als solchen, den Leiter der Werkstatt, bezeugen uns die Urkunden Lorenzo di Credi, den Lieblingsschüler des Meisters, den er zum Erben seiner Habseligkeiten einsetzte und der ihn auch zu Grabe getragen hat. Zwar war die Form — durch die Manier der Werkstatt und das Modell bedingt — aber in der charakteristischen Modifikation des Vorbildes gibt sich das Wesen Lorenzos, deutlich genug zu erkennen. Die Tätigkeit Lorenzo di Credis als «scultore» ist uns doku-

¹ Gaye, Carteggio I, pag. 256 aus den Arch. Med. famiglia privata, Lettere filza 35. In dieselbe Zeit fällt die Verlegung der Werkstatt Verrocchios nach Pistoja. Die Richtigkeit dieses Datums ist dokumentarisch bezeugt.

² Verrocchio war bereits 1479, nachdem ihm durch diese widrigen Umstände die Arbeit an dem Forteguerrandenkmal verleidet worden sein mag, zu der Lösung der ihm aufs neue lockenden Aufgabe, des bronzenen Reiterstandbildes des Colleoni, nach Venedig abgereist. Wir dürfen annehmen, dass eine Elnigung mit der Kommission auf dem Wege erzielt worden, dass Verrocchio sich zu der Errichtung des Denkmals zu dem angesetzten Preise verpflichtete, jedoch die Fortführung der Arbeiten nicht persönlich zu leiten brauchte, und man sich damit zufrieden gab, dass er den Vorsteher seiner Werkstatt beauftragte, diese zu übernehmen. Nach dem Tode des Meisters trat durch die Auflösung der Werkstatt ein langer Stillstand der Arbeiten ein, die dann erst durch ein neues Abkommen von 1514 gefördert wurden. Lorenzetti meisselte, nachdem der obere Teil schlecht und maniert genug ausgeführt war, die Caritas und die heute in der Sakristei befindliche Statue des knieenden Kardinals, die aber infolge willkürlicher Aenderungen für das Denkmal garnicht verwendbar war. (Abbildung in Mackowsky's Verrocchio, S. 33 und Steinmann, op. cit., S. 28). Erst 1753 fertigte dann Gaetano Mazzoni die Putti und die Büste und gab dem Ganzen den abscheulichen barocken Rahmen. Siehe Vasari-Milanesi III, S. 370 Anmerk. und IV, S. 578.

mentarisch gesichert.¹ Bode hat bereits im Jahr 1887 auf die Studie zu einem eine Mandorla haltenden, fliegenden Engel im britischen Museum hingewiesen, die ohne Zweifel von Lorenzo stammt und in Zusammenhang mit unserm Grabmal zu bringen ist.² Zeigt uns diese Zeichnung, wie sehr Lorenzo im Dienst seines Meisters in dessen Art sich einzuleben verstand, ohne deshalb aber sein eigenes Wesen ganz zu verleugnen, so gibt sie uns doch zugleich die Gewissheit, dass die obere Engel des Grabmals wohl nach Zeichnungen Credis, aber nicht von ihm selbst gearbeitet sein können. Ein Vergleich der obersten derselben links mit der genannten Skizze wird dies deutlich illustrieren. Die Zeichnung ist das direkte Vorbild der Figur bis in die kleinsten Einzelheiten

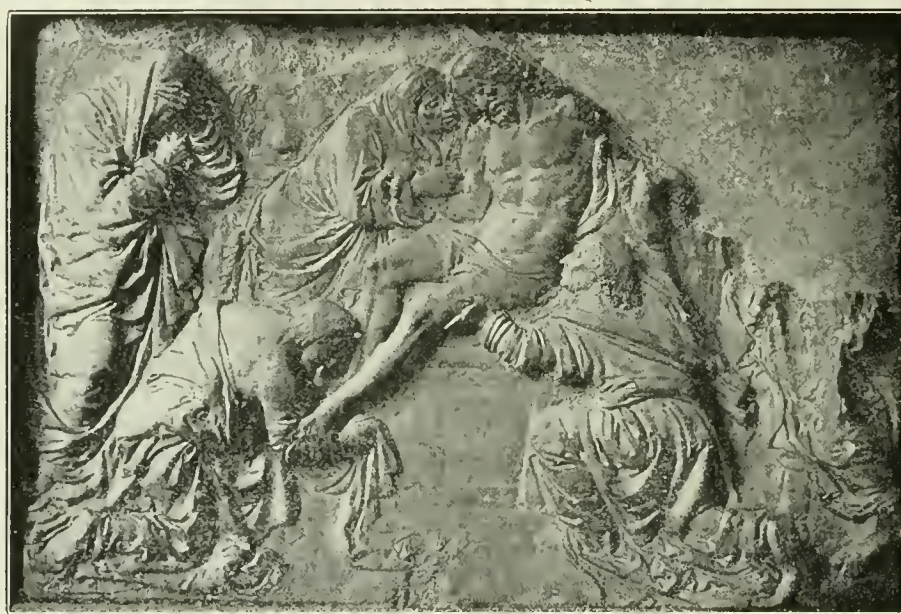


Abb. 90.

hinein. Doch kommt die anmutige Würde der Vorlage in der Figur nicht zum Ausdruck. Auch die Bewegung ist ohne jedes plastische und anatomische Verständnis rein äusserlich wiedergegeben und die Gewandung in unangenehmster Weise schematisch nachgeahmt. Dasselbe gilt für die Engel und die Gestalt Christi.³ Wie schon bemerkt, fallen die beiden allegorischen Figuren, der Glaube und die Hoffnung, aus diesen handwerksmässigen Arbeiten heraus. Namentlich die erstere macht Credi alle Ehre. Der Faltenwurf ist verhältnismässig ruhig und edel und das kubische kommt hier wie bei dem Pendant weit eher zu seinem Rechte. Die Gewandung ist weniger kleinlich und maniert gegeben und besser in ihrer Bewegung durchdacht.

¹ Siehe Hans Mackowsky's Sitzungsberichte der Berliner kunsthist. Gesellschaft (1900) S. 1, und Gaye, Carteggio I, S. 367, wo auch das Testament Verrocchios veröffentlicht ist. Dokumente über dies Grabmal siehe in Ciapelli und Chiti, Bullettino Pistoiese, tom. I, 1899. Schon Mackowsky macht darauf aufmerksam, dass diese an Verrocchio gehenden Zeichnungen nicht ohne weiteres für den Meister ausgebeutet werden dürfen.

² Siehe Bode «Italienische Bildhauer der Renaissance» Berlin 1887, S. 150 neuerdings Mackowsky in den Sitzungsberichten der Berliner kunsthistorischen Gesellschaft, I, 1900 S. 1, abgebildet in dessen Monographie über Verrocchio, Seite 41.

³ Mackowsky nimmt Gottvater und die Engel für Credi selbst in Anspruch.

Ist hier Lorenzo di Credis Autorschaft mit ziemlicher Sicherheit nachzuweisen, so ist die Frage nach dem Schöpfer der beiden eine Mandorla haltenden Engel im Louvre — früher in der Sammlung Thiers — weniger leicht zu beantworten. Zweierlei steht für diese schönen Gestalten jedenfalls fest: erstens, dass sie ausgearbeitete Modelle der Grabmalsfiguren darstellen und zweitens, dass sie nicht von Lorenzo di Credi stammen. Die eine Figur (Taf. IX, Fig. 2) zeigt in Haltung und Gewandfaltung eine deutliche Uebereinstimmung mit dem obersten Engel rechts am Modell Verrocchios, für den uns auch die Zeichnung Lorenzo di Credis erhalten ist. Wir haben somit für ein und dieselbe Figur zwei Entwürfe: einen, der dem Meister selbst sehr nahesteht und sich auch an die analoge Figur des Londoner Modells anlehnt und einen, der von einem Schüler des Meisters selbständig komponiert ist und der das Grabmal ausführenden Hand zum Vorbild gedient hat. Sind nun die beiden Engel im Louvre von dem Meister selbst modelliert, so ist es unverständlich, warum sich dann der ausführende Schüler nicht an sie gehalten hat und Credi noch Entwürfe anfertigte. Dass die Louvre Modelle eine unbefriedigende Arbeit eines Schülers gewesen seien, die den Werkstattleiter zu neuen Entwürfen veranlasste, ist mit Rücksicht auf die Schönheit derselben ausgeschlossen. Der Kopf des obengenannten Engels mit dem leonardesken Lächeln um die äusserst feingeschnittenen Züge, den scharf gezogenen Augenlidern, den leicht hervortretenden Backenknochen, dem üppigen Lockenhaar, der zwar manierten, aber leidenschaftlich bewegten und doch in jeder Form durchdachten Gewandfaltung verrät zu sehr die Hand Meister Verrocchios. Die ganze Haltung des Kopfes und das üppige Haar erinnert merkwürdig an den Engel Leonardos in der Verrocchioschen Taufe Christi. Es bleiben somit nur zwei Möglichkeiten: entweder handelt es sich hier um einen Entwurf zu einem andern Tabernakel oder Grabmal des Meisters und hiefür fehlen uns, sieht man von der Verwandtschaft mit dem Londoner Modell ganz ab, bestimmte Anhaltspunkte oder aber die Figur war aus irgend einem Grunde für die geplante Ausführung nicht brauchbar.

Der Vergleich der einen Figur im Louvre mit der des Verrocchio'schen Gehilfen am Grabmal ergibt, dass erstere in der Bewegung freier und räumlich anspruchsvoller ist als letztere. Da Credi sich aber in dieser Hinsicht in der Zeichnung mehr an den ursprünglichen Londoner Entwurf selbst hielt, und diese somit unabhängig von jenen Modellen des Louvre entstanden ist, müssen wir annehmen, dass Verrocchio selbst sein ursprüngliches Modell, was bald nach dem ersten flüchtigen Entwurf gewesen sein müsste, in entscheidender Weise modifiziert hat, woraus sich vielleicht auch die nachträgliche Ueberschreitung des Kostenvoranschlages erklären liesse; später, als der Werkstatt die Herstellung des Grabmals überlassen blieb, müsste es dann auf den ursprünglichen Plan von Credi reduziert worden sein. Dass das Londoner Modell jedenfalls der ausführlichen späteren Komposition des Meisters nicht entspricht, beweist das Modell zu einer Grablegung im Berliner Museum (Abb. 90), das nun allgemein als zu dem Forteguerragrabmal gehörig erkannt wird, da die knieende Figur im Vordergrund links die charakteristischen Züge Niccolò Forteguerras wiedergibt.

Die Art der Anbringung des Sarkophages, wie sie die erste flüchtige Skizze des Meisters in London zeigt, musste bei der Realisierung der Komposition schon mit

Rücksicht auf die Statik fallen gelassen werden, ganz abgesehen davon, dass ein solcher Abschluss des Grabmals unmöglich befriedigen konnte. Zweifellos ist dies Relief für den unteren Teil des Grabmals bestimmt gewesen, sei es, dass es die Stirnseite eines monumentalen Sarkophages schmücken sollte, sei es, dass es unter demselben in die Wand eingelassen werden sollte. Das erstere ist das wahrscheinlichste.

Dies feine in etwa Augenhöhe befindliche Relief hat der Künstler in Berücksichtigung seines Platzes mit ganz besonderer Sorgfalt gearbeitet, denn es gehört zum schönsten, was uns von Verrocchio erhalten ist. Wundervoll baut sich die mittelste Figurengruppe in eine Pyramide auf, dessen Spitze das Haupt Christi bildet. Diese Pyramide flankieren die Vertikalen zweier am Rande des Bildes stehender Gestalten, von denen die rechte — stark beschädigt — ehemals den Arm Christi



Abb. 91. Putto von Verrocchio. Berlin, Nationalmuseum.

gehalten hat, während die linke, die Hand vor dem Gesicht, ihren Tränen freien Lauf zu lassen scheint. Abgesehen von den bis ins kleinste durchgearbeiteten Händen lehrt uns ein Blick auf den herrlichen Leib Christi, dass wir es hier mit einem Künstler zu tun haben, der die anatomischen Formen meisterhaft beherrscht. Die Muskeln und Sehnen, die bei der Bewegung in Aktion treten, kommen aufs klarste in Erscheinung. Trotz der eng gefalteten und bewegten Gewandung ist das Ganze von erstaunlicher Ruhe und Gehaltenheit. Inmitten der Bewegung ist es der ruhige Fluss der Körperformen, der immer von neuem das Auge an sich fesselt. Der Gesamteindruck wird von hier aus bestimmt. Der Aufbau der mittleren Figurengruppe erinnert in Form und Geist an Bilder wie Raffaels Madonna aus dem Hause Canigiani und andere grosse Leistungen des Cinquecento.

Die Kleinheit dieses Reliefs zwingt uns, einen architektonischen Rahmen für den untern Teil des Grabmals anzunehmen, den eben wohl der Sarkophag selbst gebildet

haben mag. Unwahrscheinlich aber bleibt, dass dieser Sarkophag und seine scharfe Horizontale so ganz unvermittelt auf den Skulpturenschmuck auflief. Der Gedanke liegt nahe, die Anbringung zweier den Sarkophag mit der Rückwand verbindender Putti analog dem Monumente Rossellinos anzunehmen. Die Aufgabe war ja hier eine der des Grabmals in San Miniato durchaus verwandte und Verrocchio hat sich auch sonst an dieses Vorbild deutlich gelehnt. So stimmen beispielsweise die beiden



Abb. 92. Zeichnung des Francesco Simone (?) aus der Sammlung des Herzogs von Aumale, Paris.



Abb. 93. Zeichnung Lorenzo di Credis (?) aus der Sammlung des Herzogs von Aumale, Paris.

unteren, die Mandorla haltenden Engel des Verrocchio in der Bewegung der unteren Extremitäten wie auch teilweise in der übrigen Haltung mit dem Denkmal Rossellinos ziemlich genau überein. Mir scheint das ganze Monument Rossellinos, seine kompositionelle Idee, ist hier einfach in den Geist Verrocchios übersetzt. Die beiden allegorischen Gestalten die zu Häupten und Füßen des Sarkophages eben aus dem Himmel geschwebt sind, sind die Analogien zu den im Rossellinomonument Krone und Palme darbringenden Gestalten, nur schon etwas nach Cinquecentoart aufgefasst.

Dies schliesst natürlich nicht aus, dass der Meister hinsichtlich der Zahl der oberen Engel wie auch in der Haltung des Christus nicht abzuleugnende Eindrücke von Nanni di Bancos Relief am Dom zu Florenz verwertet hat. Rossellino war eben da durch die Architektur gebunden, wo Verrocchio frei den plastisch-malerischen Ideen nachgehen konnte.

Das Berliner Museum besitzt nun in der Tat zwei Putti (Abb. 91), die man sich sehr wohl an das steil ansteigende Sarkophagdach gelehnt auf dem Sarkophag hingestreckt denken könnte. Mit ihren verzückt nach oben blickenden Augen, dem etwas nach rückwärts geneigten Kopfe, dem seligen Erstaunen, das in diesen kleinen Gestalten zum Ausdruck gelangt, passen sie sich in Wesen und Form ganz ausgezeichnet dem Grabmal an. Die allmähliche Ueberleitung des Reliefs zur Freiplastik würde dann hier analog dem Jacopograbmal durch die Figuren des Glaubens und der Hoffnung hergestellt.

Einen weiteren Beweis für die Zugehörigkeit der Putti zum Grabmal liefern zwei Zeichnungen, die sich früher im Besitze des Herzogs von Aumale, jetzt in der Sammlung zu Chantilly befinden (Abb. 92 u. Abb. 93). Beide stimmen in der Haltung genau mit dem analogen Engel der Berliner Tonskizzen überein, nur hat die eine Figur (Abb. 93) den Kopf etwas weniger weit zurückgenommen.¹ In beiden Fällen handelt es sich um Kopien von Schülerhänden nach einer verlorengegangenen Studie Verrocchios.² Wichtig ist, dass beide Zeichnungen ein Wappen halten, von denen eines deutlich den von der Kopistenhand nicht ganz verstandenen Ziegelverband des Wappens von Pistoja, wie wir ihn ganz ähnlich an dem berühmten, gleichfalls aus der Verrocchioschen Schule stammenden Wappen im Stadthause zu Pistoja finden,³ wiedergibt. Dass der Kopist selbständig auf die Idee kam, das Wappen von Pistoja dem Putto in die Hand zu geben, ist nicht wahrscheinlich. Das Fehlen desselben an dem Modell darf jedoch nicht weiter Wunder nehmen, da dies hier einfach aus technischen Gründen weggeblieben sein kann und zudem die Klarheit der Form der Vorlage hätte beeinträchtigen müssen. Andererseits würde sich bei der Marmorfigur hier ein unangenehm wirkendes Loch ergeben haben, das durch das Wappen glücklich ausgefüllt wird und zugleich die Bewegung des Putto entsprechend motiviert.

Dass den Berliner Modellen zum mindesten ein Entwurf Verrocchios zugrunde liegt, erscheint aber abgesehen von diesen Zeichnungen, die darnach gefertigt wurden, noch deshalb besonders wahrscheinlich, weil auch Lorenzo di Credi in seinen Gemälden, wie beispielsweise der Anbetung Marias in der Dresdener Galerie, diesen Putto bis auf die kleinsten Fältchen der Haut⁴ übernommen hat.

Diese zahlreichen Kopieen beweisen, dass es sich hier um berühmte Figuren

¹ Die eine Zeichnung wurde schon von Bode, Jahrbuch der preuss. Kunstsammlung III, S. 91 erwähnt und als ein Original Verrocchios bezeichnet.

² Die eine Zeichnung mit der nicht mit Sicherheit zu entziffernden Inschrift links oben ist zweifellos ein Werk des Meisters des sog. Skizzenbuches des Verrocchios, während es sich in dem andern Putto (Abb. 93) um eine später übergangene und überarbeitete Originalzeichnung Lorenzo di Credis handelt, so dass der darübergezeichnete Engel eine dem wirklich ausgeführten Modell entsprechende Korrektur darstellen würde, die Francesco da Simone, der mutmassliche Meister des genannten Skizzenbuches, der hier das Blatt seines Mitschülers etwas rücksichtslos verwertet, vorgenommen hat.

³ In dem Mackowskyschen Buche, Seite 101, abgebildet.

⁴ Abgeb. in Kunstängels Meisterwerke der Kgl. Gemäldegalerie Nr. 14.

handelt, denen Originale eines bedeutenden Meisters zugrunde liegen: der Schluss ist nicht allzu kühn, diese in den Berliner Putti zu erkennen, die ich somit als für das Grabmal des Forteguerra entworfene Originalarbeiten Verrocchios halten möchte.¹

In dieser Gestalt gewinnt das Monument für die Genesis des Grabmals noch ein besonderes Interesse. Es stellt gewissermassen ein Bindeglied dar zwischen dem Monument des Jacopo von Portugal und den Mediceergrabdenkmälern Michelangelos. Der Verstorbene dort noch als Toter, ist hier als Lebender auf der Bahre liegend dargestellt zur Seite von liegenden, die Wappen haltenden Putti, die gleichsam den Himmel mit der Erde verbinden. Wohl ist auch hier wie bei Rossellino die tröstende Verheissung der Religion die Grundidee der Komposition, aber niemals ist die Apotheose des Verstorbenen innerhalb des christlichen Erlösungsgedanken mit solchem Nachdruck zum Ausdruck gekommen wie hier. Der Naturalismus des Quattrocento tritt dabei hier in besonders origineller Weise zutage. Seine Verbindung mit dem mittelalterlichen Spiritualismus ist nicht zum wenigsten der interessante Teil des Grabmals.

«Die ganz heterogenen Eigenschaften des mittelalterlich-christlichen, ritterlich-romantischen oder klassisch-platonisierenden Idealisten und des weltzugewandten etruskisch-heidnischen praktischen Kaufmanns durchdringen und vereinigen sich im mediceischen Florentiner zu einem rätselhaften Organismus von elementarer und doch harmonischer Lebensenergie, die sich darin offenbart, dass er jedwede seelische Schwingung als eine Erweiterung seines geistigen Umfanges freudig an sich entdeckt, und ruhig ausbildet und verwertet. Er verneint die hemmende Pendantserie des «entweder — oder» auf allen Gebieten nicht etwa, weil er Gegensätze nicht in ihrer Schärfe spürt, sondern weil er sie für vereinbar hält; darum entströmt gerade den künstlerischen Ausgleichserzeugnissen zwischen Kirche und Welt, antiker Vergangenheit und christlicher Gegenwart die enthusiastische und doch gesammelte Kraft des frisch gewagten Versuches» (Warburg). Ein Versuch wäre auch dies Grabmal geblieben, wenn es vollendet worden wäre. 50 Jahre später verschwand am Grabmal die mittelalterlich-christliche Idee in dieser naturalistischen und doch romantischen Auffassung. Nicht mehr anbetend auf den Knien liegend, sondern wie ein Gott selbstherrlich auf dem Throne sitzend, erscheint dann der Tote dargestellt, zu seinen Füßen der Sarkophag über dem an Stelle der verzückten Kinderfiguren, mächtige, ernste Gestalten in symbolischer Weise die ewige Tragik des menschlichen Lebens ohne tröstenden Gedanken zum Ausdruck bringen.

VI. DIE ARCOSOLIENGRABMONUMENTE DER FRÜHRENAISSANCE.

In dem Monumentalgrabmal war der Gedanke des Denkmals der vorherrschende. Bei den hier zu behandelnden Monumenten ist das wesentlichste der Komposition der schlichte Sarkophag, also die ursprünglichste und natürlichste Form des Grabmals, wie sie schon dem Trecento in dem Konsolengrabmal geläufig war.

¹ Die Putti des Mazzoni scheinen so wie eine neue, allerdings herzlich unglückliche Modifikation der Modelle, entsprechend dem Geiste der Zeit.

Aus diesem wächst dann auch der Typus des Arcosoliengrabmals der Frührenaissance heraus. Es war das Cosciamonument, das hier nengestaltend gewirkt hatte. Die künstlerischen Konsequenzen seiner Komposition sahen wir schon in dem Jahre 1428 an einzelnen Denkmälern gezogen: der Sarkophag wurde in Augenhöhe des Beschauers gerückt und durch eine architektonische Gliederung der darunter liegenden Wand mit dem Boden der Kirche verbunden. Das Grabmal des Bischofs Baglione (Abb. 50, Seite 104) zeigte, welche Modifikation des Konsolengrabmals durch das Cosciamonument hervorgerufen wurde. Das Quattrocento nahm diese Kompositionen auf und bildete sie weiter. Die Einwirkung des Naturalismus und das Erwachen des architektonischen Gefühls macht sich auch hier geltend. Doch fehlte im Grabmal des Baglione und ähnlichen Monumenten dem Sarkophag und den dazugehörigen Architekturen ein innerer Zusammenhang mit dem Mauerkörper. Das Ganze schien an diesem wie angeklebt. Das Quattrocento half diesem Uebelstande dadurch ab, dass es den Sarkophag in eine von einem Rundbogen überwölbte Nische stellte, gerade so gross, um den Sarkophag aufnehmen zu können. Hierdurch erhielt die darunter sich entwickelnde Architektur erst einen rationalen Bezug zum Sarkophag wie zum Mauerkörper. In dieser Gestalt hatte das Grabmal zugleich den wichtigen Vorzug, den Raum der Kirchen oder Kapellen in keiner Weise zu beschränken und doch über eine monumentale augenfällige Form zu verfügen. Dies waren die beiden wesentlichsten Gründe, denen dieser Typus seine so häufige Verwendung verdankte.

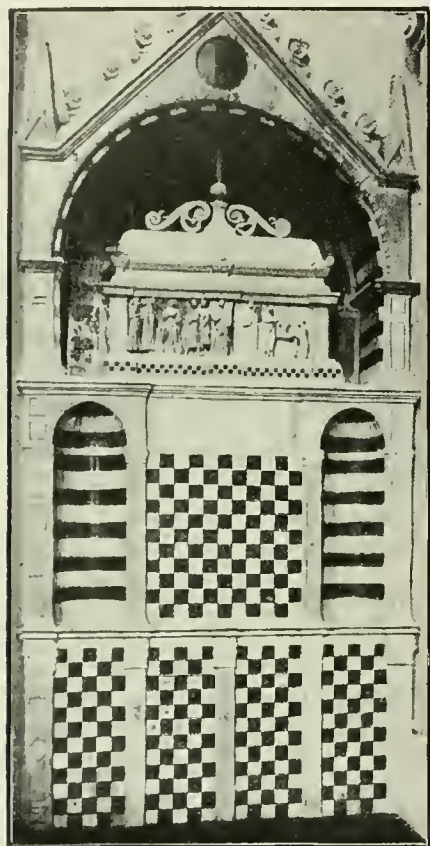


Abb. 94. Grabmal des T. Pepoli
in S. Domenico zu Bologna.

Merkwürdigerweise ist diese Grabmalsform, die in Florenz erst in der Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts auftritt, im Prinzip bereits hundert Jahre früher von dem Venezianer Jacopo Lanfrani in dem Grabmal des Taddeo Pepoli in San Domenico zu Bologna (siehe Abb. 94) vorgebildet worden. In zwei Geschossen übereinander ist die Wand unter dem in einer halbkreisförmigen Nische stehenden Sarkophag durch Pilaster gegliedert. Die Felder dazwischen sind durch kleine, abwechselnd schwarze und weisse Marmorplättchen nach venezianischer Art inkrustiert. Das obere Geschoss dieser Wandgliederung trägt in dem mittleren, breiten Teile die Inschrifttafel.¹

¹ Die Inschrift lautet: Tadeus Populus a Populo Bononiensi eligitur MCCCXXXVI. Auf der Rückseite gegen die Sakristei zu: Tadeus Pep. a Benedicto XII Pont. Max. Pro. S. R. E. Conservator iustitiae Populi bononiensis obiit MCCCXLVII.

Das Grabmal hat zwei Fassaden, die eine geht nach der Sakristei zu, die andere nach der Chorkapelle; also waren schon hier die räumlichen Rücksichten massgebend für die Gestaltung, über die Skulpturen, siehe ferner Burckhardt Cicero II, 1, 2, 179 k u 436 f.

Die beiden Seitenfelder sind durch je eine Nische ausgezeichnet, für die wohl ehemals allegorische oder Heiligenfiguren projiziert waren. Der Sarkophag war einst weitaus zu klein für die umgebende Nische, ein Uebelstand, den das Quattrocento durch die Anbringung eines marmornen Walmdaches nachträglich zu beheben versuchte. Abgesehen davon, dass von solchen Monumenten eine Anregung für die Umbildung des florentinischen Konsolengrabmals sehr wohl ausgegangen sein kann, ist dieses für unsere Betrachtungen noch in besonderer Weise interessant. Wir lernen an den kompositionellen Mängeln,¹ die ihm noch anhaften, die ästhetische Aufgabe kennen, die einem solchen Aufbau zugrunde liegt und müssen das Geschick und die architektonische Begabung des Florentiners nur um so mehr bewundern, der lediglich durch die fein abgewogenen Proportionen eine künstlerische Wirkung in diesem Typus zu erzielen und so aus der Not eine Tugend zu machen verstanden hat.

Das älteste Beispiel dieser Komposition auf florentinischem Boden ist das Monument des 1417 verstorbenen Onofrio Strozzi in Santa Trinità zu Florenz (Taf. X). In einer Höhe von etwa zwei Metern ist die Kapellenwand in Form eines Halbkreises durchbrochen. In die so entstehende Nische ist der Sarkophag frei hineingestellt. Archivolten, die auf plumpen Kapitälern auflaufen, fassen die Nische ein, die nach unten durch ein kräftiges, auf Konsolen ruhendes Gesims abgeschlossen wird. Schon hier fällt die Verwendung eines Brunellescoschen Motives auf, das erst in der seit 1421 im Bau begriffenen Sagrestia vecchia zum erstenmal auftritt, und dann auch von Donatello durch seine 1425 entstandene Nische an Or San Michele in den dekorativen Stil eingeführt wurde.² Auch die Kapitälere sind eine rohe Abbreviatur der erst an der Pazzikapelle vorkommenden charakteristischen Pilasterkapitälere Brunellescos. Am Sarkophag werden die Formen des für Giovanni di Bicci de' Medici von Donatello erst 1428 errichteten Grabmals verwertet und die Kranz haltenden Putti, die Donatello nach dem Vorbilde antiker Sarkophage hier wie schon früher an der oben genannten Nische in Or San Michele angebracht hatte, kopiert.

Nach all dem ist es unter Berücksichtigung der teilweise recht rohen und unbeholfenen Formen des Monumentes unmöglich anzunehmen, dass der Meister dieses Grabmals der Gebende gewesen ist und Donatello und Brunellesco die Nehmenden. Man würde deshalb ohne weiteres die Entstehungszeit der Nische Donatellos und der Sagrestia vecchia als terminus post quem für die Errichtung des Grabmals annehmen, wäre nicht eine Urkunde erhalten, die uns ausdrücklich berichtet, dass Piero di Niccolò Lamberti sechs Gulden von Palla Strozzi, dem Sohne des Onofrio, für das Grabmal im Jahre 1418 erhalten habe.³

¹ Ganz abgesehen von dem zu grossen, stark überhöhten Rundbogen, durch den die Nische früher wie ein grosses Loch in der Mauer erschienen sein muss, steht die Höhenausdehnung des Grabmals in keinem Verhältnis zu dem Sarkophag. Durch diese ist die Einteilung der unteren Architektur in zwei Geschosse bedingt. Der Inschrifttafel fehlt jede Beziehung zu ihrer Umgebung.

² Die Art der Verwendung ist auch dort dieselbe wie hier: die äussersten Konsolen sind breit und kräftig, die innern schmaler.

Anscheinend diesem modernen Motive zuliebe, hat man auf die Inschrifttafel verzichtet und die Inschrift an der schmalen Fussleiste angebracht: *Honofrii palle clarissimi militis dni Jacobi de Strozis vixit LXXII annos obiit. MCCCCXVII.*

³ Im Familienarchiv des Palla Strozzi, mitgeteilt von Milanesi aus einem handschriftlichen Nachlass in der Kommunalbibliothek von Siena, Band III, 44, fol. 51, erwähnt auch von Fabriczy, Jahrb. 21, S. 49, Anmerkung 1; dar.

Man kann deshalb nur annehmen, dass es sich hierbei um die Bezahlung für eine einfache provisorische Grabstätte handelte, die später, als der Grabmalstil sich gesteigert hatte und Palla Strozzi hinter den Medicis nicht zurückstehen wollte, eine neue Form erhalten hat. Den Kapitalen entsprechend ist frühestens 1429 die Entstehung des Grabmals anzusetzen, ja unter Berücksichtigung dessen, dass die Pazzikapelle erst um diese Zeit begonnen wurde, wird man genötigt sein, anzunehmen, dass das Monument nicht vor Mitte der dreissiger Jahre errichtet wurde. Ob der Meister, derselbe Niccolò, der 1418 die Zahlung empfangen hat, auch identisch ist mit dem Meister des Moceniggrabmals möchte ich nicht ohne weiteres von der Hand weisen. Denn in beiden Fällen hat man einen originellen Nachahmer Donatellos vor sich. Bemerkenswert ist, dass sich dies meines Wissens sonst nirgends, vorkommende, höchst reizvolle Motiv der Friesdekoration, nur wieder in den Archivoltten der Bögen in dem kleinen Hofe der Certosa findet.¹ Die Putti am Sarkophage sind denen über dem Eingang der Pazzikapelle am nächsten verwandt. Da Niccolò von Venedig her als Grabmalkünstler wohl schon einen Namen hatte, wäre es begreiflich, dass Palla Strozzi sich an ihn gewandt hat. Da wir ausserdem auch bei einem älteren venezianischen Künstler dies Grabmalmotiv zum erstenmal vorfinden, erscheint es nicht unwahrscheinlich, dass diese Komposition von Venedig her durch einen dort tätigen Meister nach Florenz eingeführt wurde, und wir somit aufs neue Veranlassung hätten, in Meister Niccolò den Urheber des Grabmals zu vermuten. Dieser hat dann hier das Moderne, was er nun in Florenz vorfand, mit Eifer und Geschick, ganz ähnlich wie seinerzeit das Cosciagrabmal, wieder für seine Schöpfungen zu verwerten verstanden.

Hervorzuheben bleibt freilich, dass gerade Donatellos Schüler mit Vorliebe sich verwandter Typen bedienten. Vor allem sind hier die von Agostino di Duccio hergestellten Grabdenkmäler im «tempio Malatestiano», dem Ruhmestempel der Herren von Rimini, zu nennen. San Francesco zu Rimini ist die erste grosse Grabkirche der Renaissance, die für einen weltlichen Fürsten errichtet wurde. Die antike Idee, den Toten durch einen besonderen Tempel zum Heroen zu erheben, lebt hier wieder auf. In der baulichen Anlage liegt denn auch der Schwerpunkt des ganzen Gedankens. Es war geplant an der Aussenwand der Kirche — eine neue Variation der Avelli — unter den Bögen der Fensternischen die Sarkophage der Herren des Hofes anzubringen, sodass ein ganzer Stab von Gelehrten und Kriegeren das fürstliche Geschlecht wie im Leben so auch im Tode umgeben hätte. Mit Rücksicht auf diese Anlage des Ganzen sind die das Innere zierenden Grabdenkmäler der Herrscherfamilie verhältnismässig bescheiden. Es sind Konsolendenkmäler, wie sie im Trecento üblich waren, die jedoch hier nach dem Vorbild des Cosciagrabmals

nach hat er im August 1418 eine Zahlung für das Grabmal erhalten. Nachdem obiges schon gedruckt war, ist der Aufsatz Marcel Reymonds «La tomba di Onofrio Strozzi» in der Parte Anno VI, Fasc. I-IV, S. 8 ff. erschienen, der sich im wesentlichen mit meinen Ausführungen deckt, neues diesen aber nicht hinzuzufügen vermag; eine Verwandtschaft zwischen den Kranz haltenden Putti des Medicigrabmals und unserm Monumente kann ich nur in so weit zugeben als sich diese aus der Annahme eines dritten Vorbildes erklären. Die Behandlung des Fleisches wie die Proportionen der Figuren sind an unserm Denkmal zu verschieden, als dass wir für beide Monumente dieselbe Hand annehmen könnten.

¹ In späterer Zeit dann der Amorettenkranz in der Via di Carpaccio in Florenz.

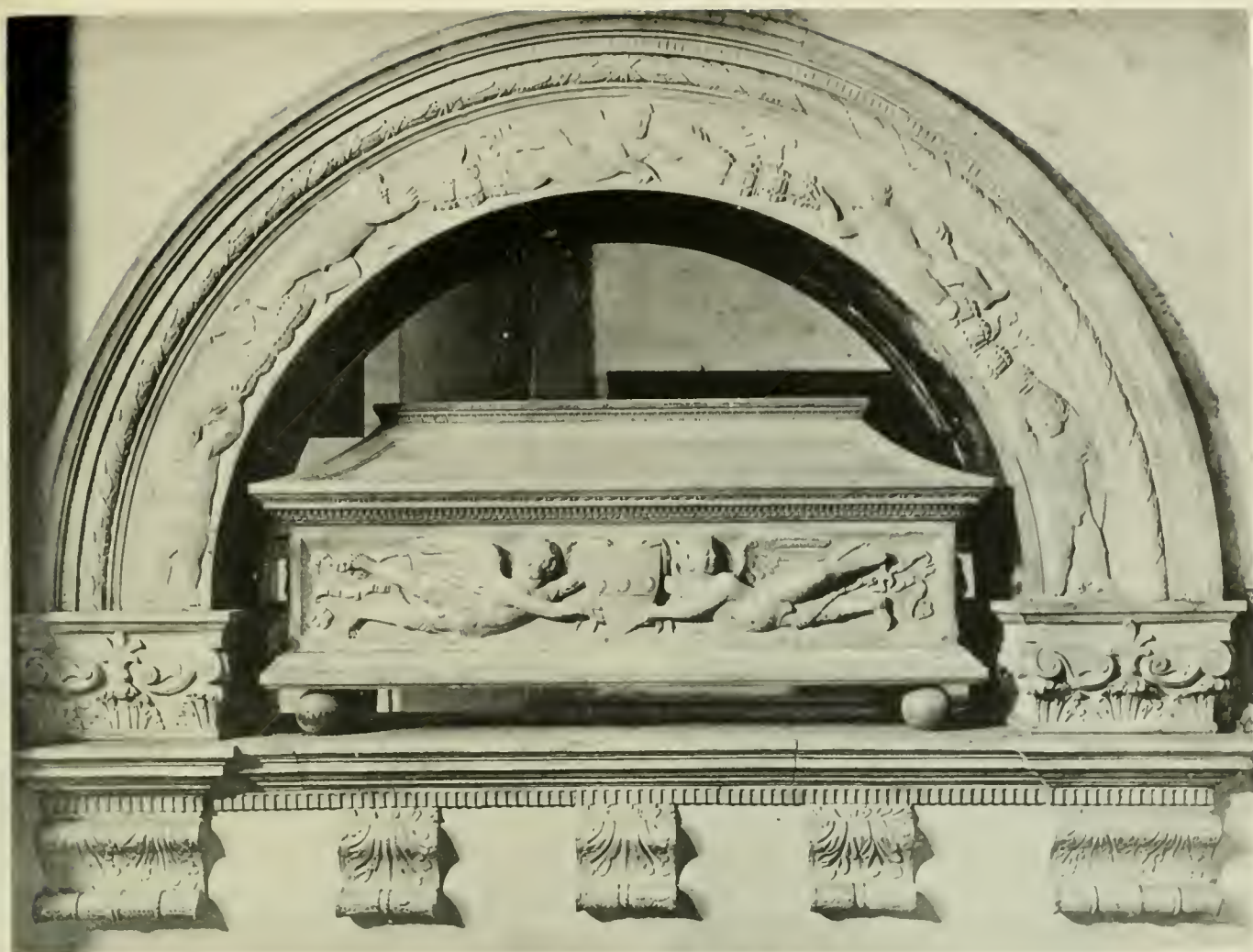


FIG. 1.



FIG. 2.

FIG. 1. PIERO DI NICCOLO (?), GRABMAL DES ONOFRIO STROZZI, FLORENZ, SANTA TRINITA.
 FIG. 2. FRANCESCO SIMONE (?), GRABMAL DES PHILIPPO INGHIRAMI († 1480), PRATO, DOM.

mit einer Vorhangdraperie geschmückt sind. Freilich geschieht dies in so eigenartiger, origineller Weise, dass aus der Verbindung dieser beiden Motive etwas völlig neues entsteht. Das Grabmal der Isotta¹ wird noch ganz nach alter Weise von Konsolen getragen, nur dass hier zwischen diese und den in strengen, einfachen Formen gehaltenen Sarkophag als Wappentiere kleine Elefanten eingeschoben sind. Ueber dem Sarkophag an der Rückwand fällt von einem bekrönten Panzerhelm, aus dem zwei affrontierte Elefantenköpfe, geschmückt durch flatternde Spruchbänder mit dem berühmten Wahlspruch der Malatesta herauswachsen, ein heraldisch geformter Vorhang herab, der den Sarkophag wie ein Rahmen umgibt. Originell ist die Verbindung des lose an das Sarkophagdach gelehnten Wappens mit der darüber befindlichen Helmzier. Die Stirnseite des Sarkophages schmücken die eine Inschrifttafel² haltenden Putti, deren Gestalten uns einen deutlichen Fingerzeig über die Urheberschaft des Grabmals zu geben vermögen. Es ist wohl Agostino di Duccio, der sein dekoratives Talent hier mit Glück am Grabmal versuchte. Der stark persönliche Zug, der sich hier äussert, ist von einem besonderen Reiz, dem gegenüber man auf eine Kritik gerne verzichtet.

Das Grabmal, das Sigismondo seinen Eltern errichtete, (Abb. 95) geht vielleicht in seinem Entwurf auf Leo Battista Alberti zurück. Es ist im Prinzip genau dieselbe Komposition, wie die des Grabmals des Onofrio Strozzi: der Sarkophag ist in eine natürliche Mauernische gestellt. Seine Fussleiste ruht auf drei aus der Wand vorkragenden Konsolen, die mit Kränzen verbunden sind. Die Stelle eines architektonischen Rahmens vertritt auch hier eine stilisierte Draperie. Die Formen sind durchweg florentinisch, nur das Dach des Sarkophages weist in seinen wappengeschmückten Ecken auf norditalienische Motive hin. Die zierlichen donatellesken Pilaster, die die Stirnseite des Sarkophages gliedern, schliessen in dem mittleren Felde die Inschrifttafel³

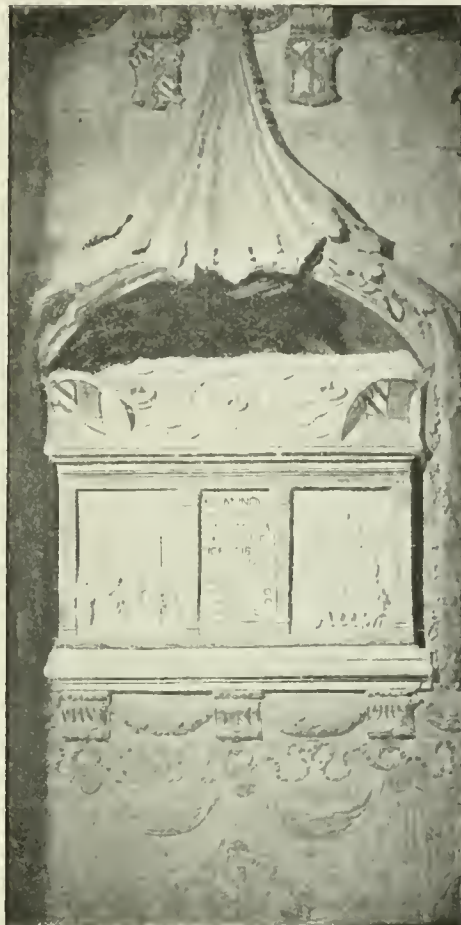


Abb. 95. Grabmal der Eltern Sigismondo Malatesta's in San Francesco zu Rimini.

¹ Siche Burckhardt, Cicerone II, 2 S. 439. siehe ferner Charles Yvarte «Rimini. Études sur les lettres et les arts à la cour des Malatesta», S. 233, neuerdings abgebildet in dem Schubringerschen Tafelwerk, op. cit. (Taf. XXVIII).

² DISOTTAE / ARIMINENSIBI / SACRVMCCCL.

³ Vasari schreibt II, S. 462 von Bernardo Ciuffagni «che lavorò a Rimini, in San Francesco, una sepoltura di marmo per Gismondo Malatesti». Da er an anderer Stelle II, S. 539/540 ausdrücklich von dem «sepoltura del detto signor Sigismondo» womit das schon erwähnte Grabmal in San Francesco gemeint ist, schreibt, so könnte man an unser Monument hier denken, doch haben die Reliefs mit Ciuffagni nichts zu tun. Zudem schreibt er an einen

ein, die durch die Reliefs in den etwas grösseren Seitenfeldern kommentiert wird. An Stelle der üblichen Tugendgestalten ist rechts ein mächtiger Wagen dargestellt, auf dem von vier feurigen Pferden gezogen, die Gloria durch einen Triumphbogen einherfährt. In der Linken hält sie den Lorbeer, in der Rechten das Zepter, zu ihren Füßen tragen in einem bekränzten Medaillon Putten das Bildnis Sigismundos. Das Relief zur linken, das die Gestalt der Fortitudo vertreten soll, führt den Beschauer in den Tempel der Minerva. In der Mitte hält die Göttin, auf einem Postamente stehend, die Lanze in der Rechten, das Schild in der Linken.¹ Vor ihrem Postament steht wieder die jugendliche Gestalt Malatestas, angetan mit seiner Rüstung, in der Hand das Schwert, umgeben von den Vasallen seines Hofes. Der Stil des Reliefs zeigt manche Verwandtschaft mit Agostino di Duccio doch lässt sich mit Sicherheit die Künstlerhand nicht bestimmen.

Welch seltsame Früchte diese hier heimische Grabmalsdekoration reifte, zeigt das Grabmal, das Sigismondo seinem Namensheiligen, Sigismund, König von Burgund, errichten liess (Abb. 96). Das Gitter des Sanctuariums² war hier als das eigentliche Grabmal gegeben. Um dieses drapiert Agostino di Duccio einen einfachen Vorhang, der oben von einem geflügelten Engel gehalten wird und von hier giebel-förmig herunterfallend unten von zwei das Gitter des Sanctuariums flankierenden Engeln zurückgeschlagen wird, im ganzen ein Motiv, ähnlich dem am Grab des Lazzari von Rossellino. Der Linienfluss des Vorhangs ist sehr geschickt angeordnet, die Anbringung des auf einer Wolke schwebenden Engels, der in weissem Marmor von dem dunkeln Grund kräftig sich abhebt, echt quattrocentistisch und so naiv wie nur möglich. Der Meister hat mit frappierender Einfachheit und künstlerischem Leichtsinn, die ihm gestellte Aufgabe gelöst und ein Monument geschaffen, das an Originalität den anderen Grabmonumenten Riminis durchaus nicht nachsteht.

So interessant diese Schöpfungen in Rimini auch sind, die entscheidende Neubildung dieses Typus geht um die Mitte des Jahrhunderts doch in Florenz vor sich. Ganz analog der Entwicklung des Monumentalgrabmals, ist es auch hier Bernardo Rossellino, der den Typus seiner vollendetsten künstlerischen Ausgestaltung entgegenführt.

Das Grabmal des Orlando de' Medici († 1455) (Abb. Taf. XI) in der Santissima Annunziata verdankt seine Komposition ganz wie das Strozzi Monument dem engen Raum der kleinen Kapelle, in der es seinen Platz gefunden hat. Zum erstenmal wird hier die Wand unter der Nische durch eine Architekturgliederung in das Grabmal mit einbezogen. Die rudimentären Formen des Strozzi Grabmals sind verschwunden und die jugendliche Schönheit der Frührenaissance an ihre Stelle getreten. Die Konsolen verwandeln sich in sechs kamelierte, weisse Marmorpilaster, die drei mit dunkelrotem Marmor ausgelegte Felder einschliessen und

Dritten Bd. II, 169 «per la moglie sua Sigismondo già morta una sepoltura und nennt Luca della Robbia (2) als Meister desselben. Die Inschrift lautet: SIGISMYNDVS + PANDULFVS + MALATESTA + PANDULFI F. + INGENTIBVS + MERITIS PROBITATIS FORTITUDINIS QUE ILLIS + TRI GENERIS SUO + MAIORIBUS POSTERISQUE.

¹ Die Haltung erinnert an die Kopien nach der Athena Parthenos.

² An Stelle der Inschrifttafel, die die Abbildung 96 aufweist, tritt in dem durchaus gleich gestalteten Pendant das Gitter des Sanctuariums, mir steht hier leider nur eine Abbildung des ersteren zur Verfügung. Siehe Yriarte, op. cit., 209 und S. 208 ff.

ein Gesimschen stützen, über dem eine kleine Archivolte ansteigt. Ganz ähnlich wie bei dem Brunigrabmal ist deren Mitte durch eine mächtige, bänderumwundene Eichenlaubguirlande kräftig betont, wodurch der Sarkophag, dessen Dimensionen und Formen mit feinstem künstlerischem Empfinden der Grösse der Nische angepasst sind, von einem marmornen Ruhmeskranz umgeben erscheint. Die an seinen Stirnseiten die Grabinschrift¹ haltenden Putti lehnen sich ganz an die an gleicher Stelle befindlichen Engel des Cosciagrabmals an. Ueber das Dach legen sich in eleganten Bögen — ein bei antiken Sarkophagen häufig vorkommendes Motiv — Fruchtguirlanden, die in der Mitte in einen das Wappen einschliessenden Eichenlaubkranz zusammenlaufen.

Für den Namen des Meisters des Denkmals mangeln die urkundlichen Belege. Doch ergibt ein Vergleich mit den charakteristischen Details² des Brunigrabmals, dass an beiden Monumenten ein und dieselbe Hand tätig war:³ Ferrucci, dem man früher das Monument zugeschrieben hat, hätte nie eine solche Kraft im einzelnen zum Ausdruck zu bringen vermocht, wie sie hier in dem Fruchtkranz zur Geltung kommt. Freilich manche Unsicherheiten und Schwankungen in den Verhältnissen sind auch in dem Medicigrabmal zu bemerken. Das Auflaufen der Doppelpilaster auf dem auch unter dem Sarkophag sich hinziehenden Fruchtkranz ist architektonisch nicht ganz einwandfrei. Um so feinsinniger sind jedoch die Proportionen des Aufbaues. Besonders glücklich ist die

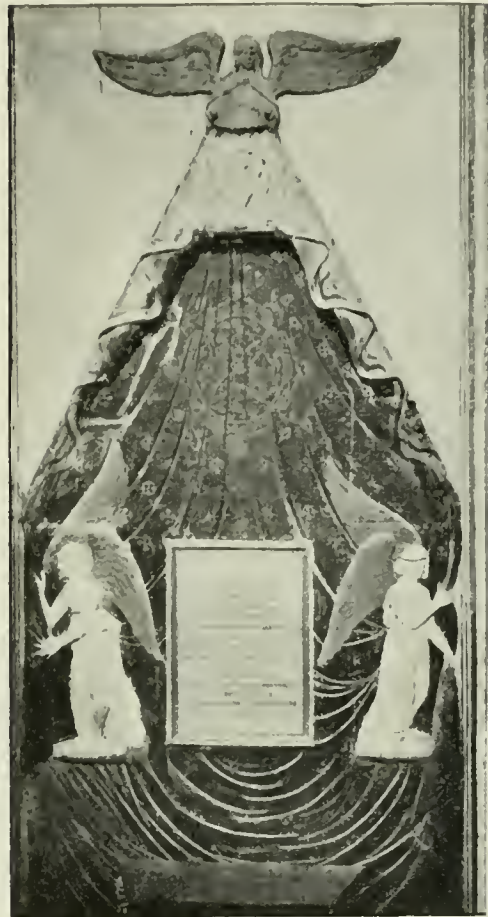


Abb. 96. Pendant zum Grabmal des hl. Sigismund in San Francesco zu Rimini.

¹ Die Inschrift bereits veröffentlicht von Fabriczy, Jahrb. 21, S. 48, Anmerk. 1. Dort auch die Literatur über Orlando de' Medici, wie das aus dem Florentiner Archiv entnommene Todesdatum desselben: 11. Dezember 1455; die Grabschrift lautet:

SEPULCRUM I ORLANDO MEDICIS EQUI TI FLORENT. CLARISSIMO I CIVIQ. DE RE P. BENEMERITO PIENTISSIMI FILII PARENTI OPTIMO FACIUNDUM CURARUNT VIXIT ANN. LXXXV. MENS. VI. DIES XII; über den Preis des Grabmals s. ebenda.

² Siehe die Pilasterbasen; sie zeigen die gleichen Profile, mit der steil ansteigenden Hohlkehle, wie die des Brunigrabmals; desgleichen ergibt sich die nahe Verwandtschaft des Gesimses über den Pilastern mit der oberen Soekelleiste am Brunigrabmal, auch das ganze Arrangement des Kranzes und der Festons mit den eingesetzten Wappen über dem Sarkophag erinnert sehr an die über dem Bogen von den Engeln gehaltene Kranzdekoration. Ferner zeigt die Randleiste der Füllungen zwischen den Pilastern die gleiche Profilierung, wie die analoge Gliederung der Rückwand an dem genannten Denkmal. — Die Gesimse des Sarkophages sind wieder schärfer gegliedert und gerade dieses Schwanken in der Profilierung der Gesimse entspricht gleichfalls dem Brunigrabmal. Fabriczy weist auf die Verwandtschaft des Eichenkranzes mit dem der Sieneser Türe, die er mit durchaus triftigen Gründen Bernardo zuschreibt, hin. —

³ Bode schrieb es noch in der 7. Auflage seines Ciccone mit A. Venturi (Archivio storico dell' Arte V, S. 378 ff.) dem Simone Ferrucci zu. Neuerdings hat Fabriczy im Jahrbuch für preuss. Kunst, B. 21, S. 49 ff. versucht, es dem Bernardo zuzuerkennen und Bode folgt ihm nun in der 8. Auflage des Ciccone. Fabriczy weist mit Recht darauf hin, wie unwahrscheinlich es ist, dass man die Grabdenkmäler zweier solcher Notabilitäten einem kaum 18jährigen Künstler, wie Simone Ferrucci damals war, in Auftrag gegeben habe und bekräftigt dies, durch einige stilkritische Betrachtungen, die ich in Obigem noch weiter auszudehnen versucht habe. —

Einführung der dunklen Marmorplatten, die mit dem dunklen Hintergrunde der Nische korrespondieren und so erst das Ganze zu einer wirklichen Einheit verbinden. Durch den am Sarkophag befindlichen Lorbeerkranz wird die Mittelachse kräftig betont und die einfachen Vertikalen der Pilaster, die durch die die Inschrifttafel haltenden Putti gegenüber der Horizontalen leicht abgeschwächt werden, sekundieren dem ruhigen Ernst der Gesamtwirkung. Das Grabmonument verhält sich zum Strozzi- wie das Brunigrabmal zum Coscia- oder Arragazzimonument. Wie jenes für das Monumentalgrabmal so hat dieses dem Typus des Arcosolienmonumentes durch die Ein-

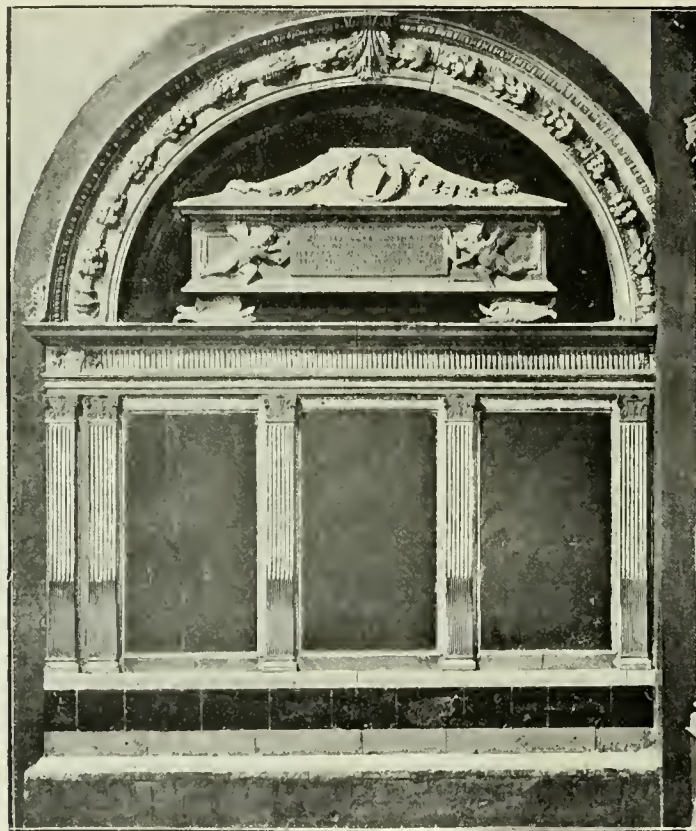


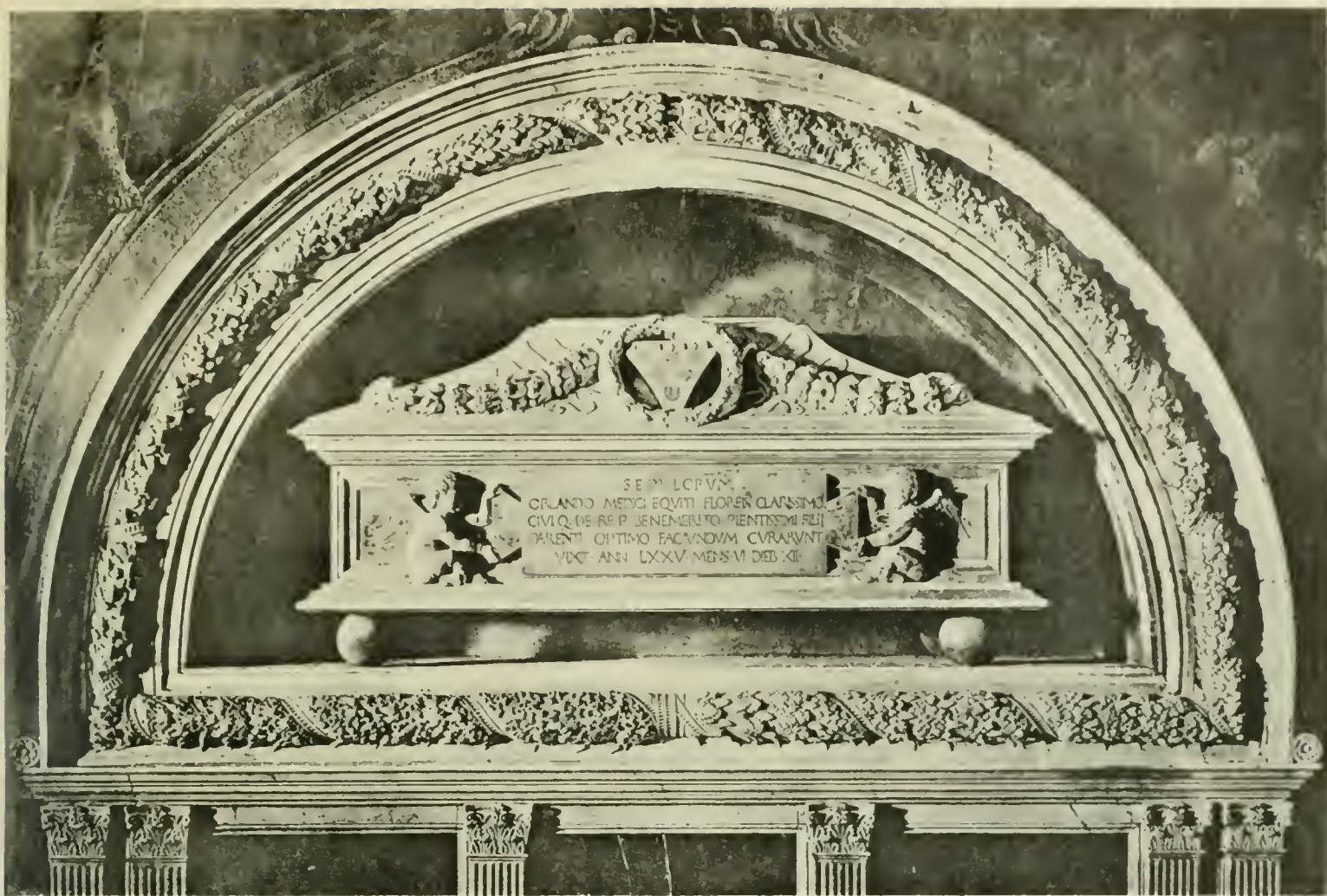
Abb. 97. Desiderio da Settignano's Grabmal des G. Pandolfini in der Badia von Florenz.

führung der reinen Formen der Frührenaissance die für das Quattrocento grundlegende Gestaltung verliehen. —

Die eigentliche klassische Form dieses Typus aber tritt uns in dem

Grabmal des Gianozzo Pandolfini (siehe Taf. XI u. Abb. 97)

in der Badia von Florenz entgegen. Der Aufbau ist derselbe wie in dem analogen Grabmal Rossellino's, nur ist an Stelle der unter dem Sarkophag hinlaufenden Kranzarchivolte ein zierliches Gesims mit kanneliertem Fries getreten, auf das der graziöse Bogen der Nische aufläuft, der deutlich das Vorbild des Marzuppini-grabmals erkennen lässt. Besonders gilt dies für den Fruchtkranz mit seinen wunder-



Nach «Denkmäler der Renaissanceskulptur in Toskana».

FIG. 1. BERNARDO ROSSELLINO
GRABMAL DES ORLANDO DI MEDICI
FLORENZ, SS. ANNUNZIATA.



Photographie Fr. Alinari, Florenz.

FIG. 2. DESIDERIO DA SETTIGNANO
GRABMAL DES GIANNOZZO PANDOLFINI
FLORENZ, BADIA.

vollen Details,¹ die keinen Zweifel übrig lassen, dass wir es hier mit einem Werke Desiderio da Settignanos zu tun haben. Hier atmet jedes Blatt ein so vollsaftiges Leben, dass man an eine kopierende Schülerhand unmöglich denken kann, sondern vielmehr an einen gottbegnadeten Künstler, der, aus dem lebendigen Quell des Innern schöpfend, den frischen Impuls unmittelbar selbst in die kleinste Form überträgt. Auch die Pilasterkapitäle, freilich viel zu klein, um dieselbe Feinheit der Details wie die des Marzuppinigrabmals aufzuweisen, zeigen in der Vorliebe für die Schotenpalmette den Charakter Desiderios. Auch der am Marzuppinimonument über die Archivolte fallende Schlussstein fehlt hier nicht. Fabriczy macht noch darauf aufmerksam, dass die pittoreske Form der als Sarkophagfuß benutzten Delphine dem dekorativen Sinn² Desiderios durchaus entspricht. Dasselbe gilt für die reiche und virtuose Verwendung des Bohrers an den Festons des Sarkophages. Auch die Gesimse, scharf und fein profiliert, verraten Desiderios Hand. Nur die Putti, die in lebendigster Bewegung die Inschrifttafel³ halten, mögen von Schülerhänden gemeißelt sein.⁴ Das Ganze, auf einen hohen, monumentalen, durch farbige Marmorstreifen⁵ gegliederten Sockel gestellt, ist schlanker, zierlicher im Aufbau und verhält sich zu dem Grabmal des Orlando de' Medici wie das Marzuppinizum Brunigrabmal. Frei von jeglichen künstlerischen Mängeln ist es der klassische Typus des Arcosoliengrabmals der Frührenaissance. Von hier bewegt sich die Entwicklung dieser Form in absteigender Linie. Dass das Werk eine ziemlich getreue Nachbildung erfahren hat, spricht schon dafür, dass das Original von einer geschätzten Hand errichtet worden ist.

So hält sich

das Grabmal des Filippo Inghirami, (Taf. X)

im Jahre 1480 in der Kathedrale von Prato errichtet,⁶ ganz in den Formen des Pandolfinimonumentes, nur in der Haltung der Putti kehrt der Meister wieder zur Kompositionsweise des Orlandograbmals zurück. Die Gesimsproportionen des Sarkophages mit ihren noch an Donatello erinnernden Formen, die etwas potenzierte desideriosche Feinheit an dem Gehälk des Hauptgesimses, die detaillierte, aber etwas trockene Nachahmung des Fruchtkranzes und nicht zuletzt der Putto am Sarkophag scheinen

¹ Man vergleiche auch namentlich die für Desiderio charakteristischen, regelmässig geschwungenen Bänder am Fruchtkranz und der Archivolte mit denen am Marzuppinigrabmal. Sie stimmen in den Formen genau überein; gerade in der lebendigen Auffassung solcher Kleinigkeiten, die die Schüler- und Kopistenhand meist als nebensächlich übersieht, erkennt man die originelle Hand des Künstlers, der eben auch in dem Kleinsten seine charakteristische Handschrift zeigt. Ein Vergleich dieser Bändchen mit denen am Grabmal des Filippo Inghirami wird dies deutlich illustrieren. —

² Sepulcrum Jannoctio Pandolphino equiti clarissimo omnibus reip. muneribus domi forisque summa cum laude functo filii parenti optimo posuerunt obit. a[n]no d[omi]ni domini MCCCCLVI XIII kl. decemb.

³ Man beachte besonders, wie hier die Haltung der Engel dem Rhythmus der Linien dienstbar ist und vergleiche hiermit das Grabmal des Orlando. Desiderio sucht die Vertikalen der Pilaster in die Horizontale des Sarkophages überzuleiten; auch der Gegensatz dieser und des Rundbogens wird abgeschwächt. Die Leere in den Ecken der Nische neben dem Sarkophag wird hierdurch weniger fühlbar. —

⁴ Da das Monument unmittelbar neben dem Eingang stand, musste eine kräftige Architektur vermieden werden. Die Farbenkontraste des Marmors wissen hierfür sehr glücklich Ersatz zu schaffen. —

⁵ Die Inschrift lautet: D. S. Philippo Inghirami Praten, mercatori integerr. ac in Flor. re. p. honoribus functo / de quo patria benemerito nepotes grati. Vix an LXII. ob it. ma. an. sai. MCCCCLXXX.

nun hier eine Zuschreibung an Desiderios Schüler Simone Ferrucci weit eher zu rechtfertigen, als am Pandolfinigrabmal. Die Deckplatte des Sarkophags berührt hier fast die Leibung der Nische im Gegensatz zu dem genannten Monument Desiderios, wo sie diskret zurückweicht, alles Eigentümlichkeiten einer tüchtigen, aber weniger fein empfindenden Schülerhand. Da Simone um 1485 an der Fassade des Domes in Prato tätig war, ist es zeitlich sehr wohl möglich, dass er das Monument errichtet hat. Es würde ihm alle Ehre machen und zum besten gehören, was er je geschaffen hat.

Das Grabmonument des hl. Sabinus im Dom von Faëenza (Taf. XII) ist von Giovanni Manfredi 1468 gestiftet und von Benedetto da Maiano errichtet worden.¹

Wie das Arcosoliengrabmal, analog dem Monumentalgrabmal in seinem Entwicklungsgang, durch Rossellino und Desiderio entscheidend bestimmt wurde, so sehen wir es auch in derselben Weise endigen: in einer barocken Häufung des plastischen oder ornamentalen Elementes.

Benedetto da Maiano hatte das Dekorationsprinzip Donatellos am nachdrücklichsten aufgenommen und diesem Umstande verdanken wir auch seine Kanzel in Santa Croce. Das Monument des Sabinus steht bereits an der Grenzscheide zwischen Frührenaissance und Hochrenaissance. Benedetto sucht Desiderio zu übertreffen, indem er die Details der Ornamentik wie der Architektur zu häufen beginnt; das feine Verständnis für die Bewertung des Einzelnen im Dienste der Gesamtheit geht aber verloren.

Man darf bei einer Betrachtung des Monuments des hl. Sabinus nicht vergessen, dass es sich hier um einen Grabaltar handelte, eine Aufgabe, die, wie wir schon öfters Gelegenheit hatten zu sehen, eine Modifikation der Grabmalsform bedingte. Hier wurde diese Aufgabe durch den Typus des Arcosoliengrabmals gelöst, der sich freilich mit den breiten, freien Flächen seines unteren Teiles besonders gut für den geplanten Zweck eignete: das Grabmal ist einfach über den Altar gesetzt und nur der untere Teil durch den reichen, von dem Leben des Heiligen erzählenden² Reliefschmuck als Altartafel verwandt, über der in einer Nische auf sternbesätem Grunde der Sarkophag angebracht ist.³ Freilich ein Desiderio hätte eine solche Konzession kaum gemacht. Die Reliefs haben nicht mehr nach Quattrocentoart eine lineare Beziehung zum Ganzen⁴ und die stark vertikale Gliederung des Sarkophages nimmt keine Rücksicht auf die des unteren Teiles, ein Uebelstand der auch durch die ursprüngliche Anordnung des Reliefs — die inneren Pilaster standen zwischen den Reliefplatten — nicht behoben wurde. Auch die giebelförmige Bedachung des Sarkophages, kommt in ihrer linearen Eigenschaft mehr in Konflikt mit dem darüber sich wölbenden Bogen

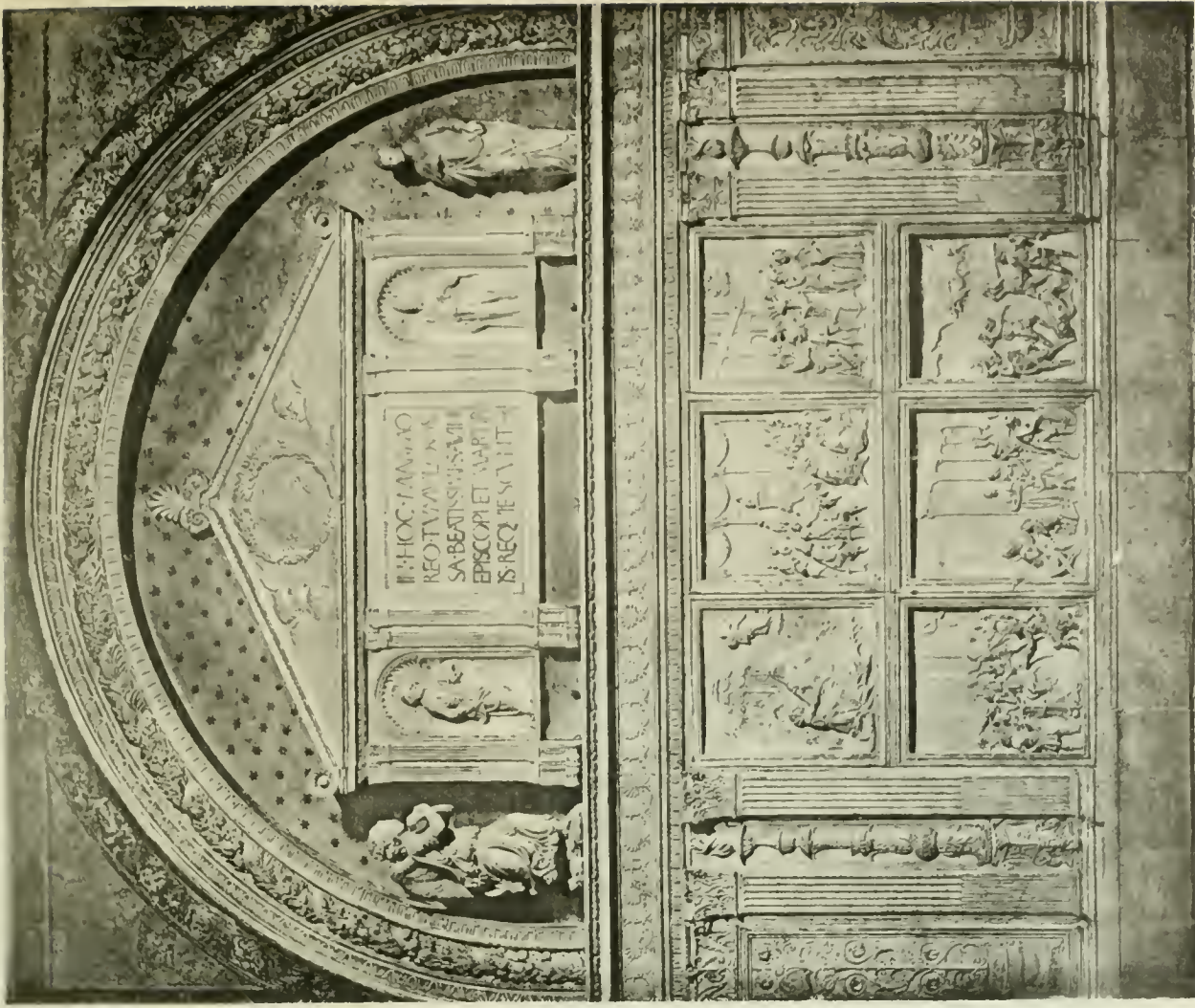
¹ In dem mittleren Felde des Sarkophages steht in grossen monumentalen Lettern die Inschrift: —

In hoc marmo | reo tumulo os | sa beatissimi Savini | Episcopi et Martir | is requiescit.

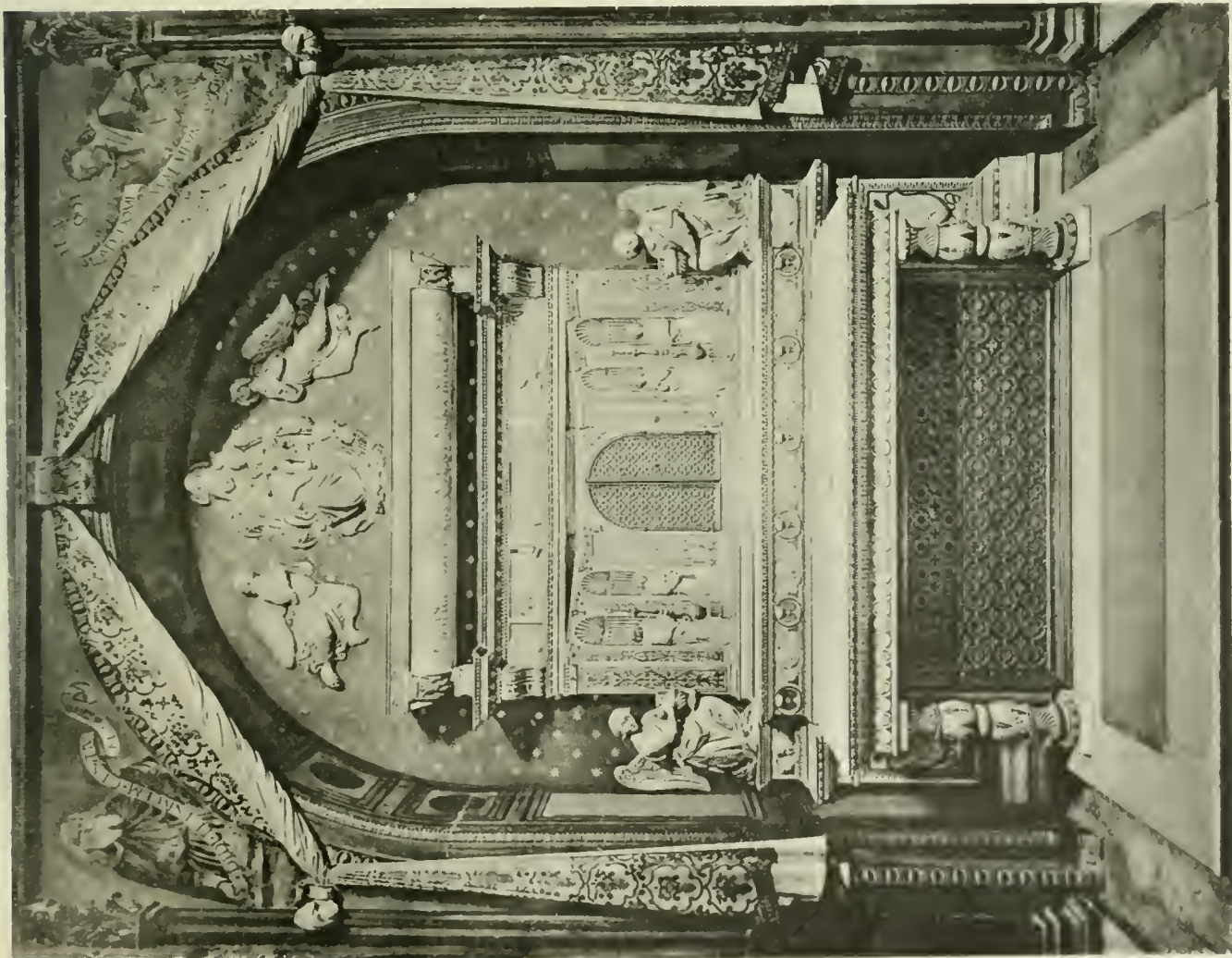
² Die Reliefs (von links oben angefangen) stellen dar: 1. Sabinus wird durch die Erscheinung eines Engels zum Bischof von Spoleto und Assisi berufen, 2. Sabinus predigend, 3. mit seinen Diakonen Exuperantius und Marcellus stürzt er in dem Tempel eine antike Statue (Amor?) um, 4. dem Bischof werden die Hände abgeschlagen, 5. Er heilt im Kerker einen Blindgeborenen, 6. Seine Steinigung. Ein epischer Zug geht durch die Darstellung. Einfach, schlicht und klar wird das Geschehene erklärt. Der Reliefstil ist besonders edel und zeigt neben der Verwertung donatelloser Hintergründe vor allem den Einfluss Antonio Rossellinos.

³ Siehe Vasari III, S. 371.

⁴ Siehe noch Burekhardt, Cicerone II, 2. 450 k.



Nach «Denkmäler der Renaissance»
 BENEDETTO DA MAJANO
 GRABMAL DES HEILIGEN SABINUS
 FAENZA, DOM.



Nach «Denkmäler der Renaissance»
 BENEDETTO DA MAJANO
 GRABMAL DER HEILIGEN FINA
 COLLEGIATA, SAN GIMIGNANO.

als dies bei den andern Grabdenkmälern wie beispielsweise dem des Pandolfini der Fall gewesen ist. Wie feinsinnig nahmen dort Form und Dekoration auf die lineare Harmonie Rücksicht! Auch in den beiden Figuren, die neben dem Sarkophag stehen und die Verkündigung darstellen, macht sich die Uebergangszeit bemerkbar: die lebendige Bewegung der Frührenaissance wird in dem Verkündigungengel zur Pose, während die Madonna bereits etwas von dem hoheitsvollen Ernst aber zugleich auch der Kühle der Empfindung der Hochrenaissance erhält. Der Sarkophag wie auch diese Figuren haben in dem Grabmal des hl. Mascolino in Forlì ihr Vorbild gefunden (siehe Abb. 97a). Antonio Rossellino hat hier unter Benutzung des am Cosciagrabmal zum erstenmal auftretenden Nischensystems einen marmornen Heiligenschrein geschaffen, der im einzelnen wie in der Gesamtheit zu dem besten auf diesem Gebiete gehört. Die Architektur, rein quattrocentistisch, zeigt eine desideriosche Feinheit ihrer Details. Der Gegensatz der durch ein feines Bossenwerk reich belebten Flächen, der ernsten Vertikalen der Pilaster und der einfach umrahmten Nischen ist höchst reizvoll. Der fast feierliche Ernst des figürlichen Teils mit seinen eng an den zierlichen Körper anklatschenden, nach antiker Weise drapierten Gewandungen will freilich nicht immer glaubhaft erscheinen; wo um den zierlichen Mund oder die schelmischen Augen ein verhaltenes Lächeln huscht. Die die Inschrift tragenden Putti, deren reich flatternde Gewandungen denen der Engel am Grabmal Jacopo von Portugals verwandt sind und hier den Reliefgrund zu füllen haben, fallen freilich ganz aus der Rolle. Nur in der Madonna ist der Ernst voll und ganz empfunden. Die jugendliche Anmut des Quattrocento, wie auch etwas von der hoheitsvollen Würde des Cinquecento vereinigt die reizvolle Gestalt in sich. Sie ist das jüngste und doch das schönste Kind der Uebergangszeit.



Abb. 97a. Grabmal des hl. Mascolino in Forlì.

Eine Mino da Fiesole analoge Stellung nimmt in der Entwicklung des Arcosoliendkmals Matteo Civitali in dem

Grabmal des Dom. Bertini da Gallicano (Taf. XV, Fig. 1)

in der Kathedrale von Lucca ein. Matteo Civitali¹ benutzt hier das Schema des Arcosoliengrabmals, um unter Aufgabe der Nische die Komposition zu einem freistehenden Monumente zu verwerten: ein hoher Sockel trägt auf Totenköpfen das Grabmal, einen einfachen, in drei Felder gegliederten marmornen Block, auf dessen

¹ Ueber Matteo Civitali in Lucca siehe Enrico Ridolfi, *L'Arte in Lucca, studiata nella sua cattedrale*, Lucca 1882.

Mitte die Inschrift¹ steht. An den beiden Seiten hängen, sehr realistisch dargestellt, an einem eisernen Nagel die schräggeneigten Wappen. Ueber dem Ganzen wölbt sich analog der Nische des Arcosoliengrabmals im Halbkreis eine Archivolte, die in einem Medaillon die Büste des Verstorbenen einschliesst. Auch dies Monument bereitet in seinem schwerfälligen Ernst die Hochrenaissance vor. Was war aus dem Quattrocentograbmal geworden! Nichts mehr von heiterem Formenspiel, von der Gottheit und Himmelfahrt! Kalt und nüchtern sieht aus der schmucklosen Lunette die Büste des Verstorbenen herab und unter der Last des Steines grinst zum erstenmal der Totenschädel hervor, aus dem noch vor kurzem so feinsinnig und versöhnlich die Palme und Lilie empor sprossen. Nun ist alles nüchtern und phantasielos geworden, Mensch und Tod haben allein das Wort.

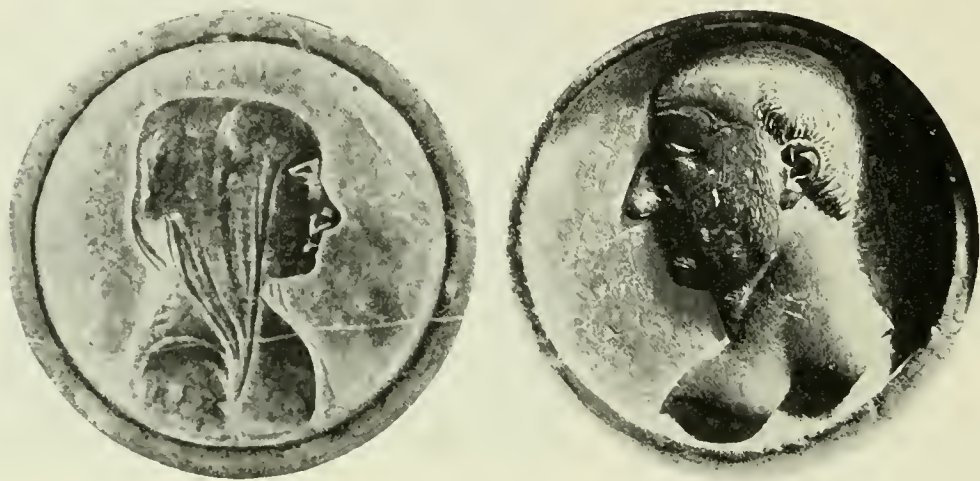


Abb. 98 u. 99. Porträts der Nera und des Francesco Sassetti in S. Trinità in Florenz.

Die Sassetigrabmäler in Santa Trinità von Giuliano da Sangallo.

«Francesco Sassetti ist ein Typus des verständnisvollen, aufrechten Bürgers in Zeiten des Uebergangs, der ohne jede heroische Pose dem Neuen gerecht wird und doch das Alte nicht preisgibt.»² Besser könnte man auch die für ihn und seine Gattin von Giuliano da Sangallo zwischen 1485 und 1491 errichteten Grabmäler nicht charakterisieren. Die nach ihm benannte Kapelle in Santa Trinità ist in seinem Auftrag aufs reichste geschmückt worden und in Ghirlandajos Fresken erscheint seine ehrwürdige Gestalt inmitten der geistigen und politischen Grössen seiner Zeit. Das charakteristische Porträt des Lebenden war also bereits in der Kapelle in schmeichelhafter Pointierung vorhanden, sodass das Grabmal auf

¹ D. V. — DOMINICUS · BERTINUS · LUCEN · LATERANEN · ET CE / SAREE · AVLARUM COMES · AC · SUE · APL. SEDIS · SECRETA · RIUS · TABERNACULO · SALV · LATORIS · INSIGNI · OPER · F · FRE / SUO · PROPRIUS · EXCITATO SI / BI · E · SUEVE · RISALITE · CONIUGI · SUE · INCOMPARABILI · EORU · Q · POSTERIS · VIVUS · DICAVIT · SACRU · SALUTIS · ANNO · MCCCCLXXXVIII; sodann auf dem Rahmen des Medaillons: BREVI EX SARCOPHAGO NAVITER TUMVLANDVS ABIBO.

² Siehe Warburg, op. cit., S. 12.

die übliche liegende Gestalt nur um so leichter verzichten konnte. Zudem war durch die Enge der Kapelle die Form des Grabmals mehr oder minder bedingt. Der schlichte, dunkle Porphyrsarkophag mit edlen, der Antike nachgeahmten Formen, ist der Tradition entsprechend in eine Nische gestellt. Zum erstenmal aber wird die Inschrifttafel nicht mehr von lustigen Putti oder andächtigen Engeln gehalten. An ihrer Stelle tragen Bukranien an den um die Hörner geschlungenen Stricken die Tafel, als hätten sie hier wieder nach alter Weise Zeugnis abzulegen von den Opfern, die an geweihter Stätte den Manen des Dahingeschiedenen dargebracht wurden. Es ist die Antike, die da mit Macht an die Pforte pocht. Das Verhängnis beginnt über Florenz hereinzubrechen. Die Antike stimmt an diesem Grabmal zum erstenmal ihren Sirenen-gesang an.

Die Inschrift erzählt, dass das Grabmal noch zu Lebzeiten Francescos errichtet wurde und mancher, dessen Auge heut noch aus den in halbdunkel gehüllten Fresken heruntersieht, mag einst auf die Gestaltung dieses Grabmals nicht unwesentlich eingewirkt haben. Nur allzu häufig setzen wir eine neue künstlerische Erscheinung ausschliesslich auf Rechnung des schaffenden Meisters. Der diese bedingende Wandel im Zeitgeschmack ist nicht selten in der Person des Auftraggebers verkörpert, wodurch zwischen diesem und dem Künstler «eine intime Berührung stattfindet, die in jeder Epoche höherer Geschmacksbildung eine Sphäre wechselseitiger hemmender oder fördernder Beziehung zwischen beiden entstehen lässt».¹ Daher ist erklärlich, dass dies Grabmal ganz den Charakter dessen bildlich zum



Abb. 100. Büste des Francesco Sassetti.

Ausdruck bringt, für den es errichtet wurde. Es ist eine der interessantesten Uebergangserscheinungen. An Stelle der Heiligen- und Prophetenköpfe, die einst in hieratischer Würde und mit ernst mahnendem Blicke aus den Medaillons der Nischenverzierungen sahen, hat der Meister mit ausserordentlichem Geschicke antike Kompositionen nach eigenem Geschmacke verwandt, die ebenso wie die übrigen unter dem Sarkophag in der Nischenumrahmung angebrachten Szenen wegen ihrer Auffassung und charakteristischen Wiedergabe des antiken Vorbildes einen würdigeren Platz als bisher in der Geschichte der florentinischen Kunst verdienen.

Schon die Bildnisse der beiden Ehegatten (Abb. 98 u. 99), die in den Sockelstreifen jeweils unter dem Sarkophag in einem Medaillon angebracht sind, sind von einer Lebenswahrheit, die an niederländische Gemälde erinnert. Ganz ohne Pose, schlicht, fast derbrealistisch, werden uns die charakteristischen Züge der Dargestellten vor Augen geführt. Frau Nera erscheint als das Urbild einer tüchtigen, einfachen Hausfrau, mit dem Stirn und Haar bedeckenden Schleier, der nur das kurze Kinn,

¹ Siehe Warburg, op. cit., S. 22.

den resolut geschlossenen Mund mit den etwas nach abwärts gezogenen Winkeln, das dicke, keck nach aufwärts stehende Stumpfnäschen, die kleinen, fast ein wenig boshaften Augen und eine niedrige, nicht eben geistvolle Stirne sehen lässt. Die rundliche Brust scheint einem untersetzten Körper anzugehören.

Auch Francescos Züge sind nicht eben geistreich zu nennen: ein kahler Kopf mit niedriger Stirn, ein falten- und narbenreiches bis auf einen leichten Anflug an den Wangen bartloses Gesicht mit kräftig vorspringender, gebogener Nase, hochgezogenen Augenbrauen, kleinen Augen und schmalen Lippen. Ein dicker Hals und ein breiter, fester Nacken vollendet das charakteristische Bild. Es stellt einen ruhigen nüchternen Menschen dar, der die Dinge nimmt, wie sie sind und seine Rechnung dabei zu finden weiss. Ohne eine Spur von Leidenschaft und Temperament, wenn auch durchaus nicht ohne Energie, ist Francesco hier so recht das Bild des tüchtigen Kaufherrns. Ghirlandajo hat Sassetti weit weniger drastisch geschildert, während die vielleicht von Antonio Rossellino gemeisselte Büste, die ihn angetan mit einer römischen Toga darstellt, eine ganz andere geistige Pointe zum Ausdruck bringt: einen etwas ironischen, kaltblütigen Zug um den Mund, tritt uns hier Francesco entgegen, als Mann, der gewohnt ist, allein nach seinem Gutdünken Entschlüsse zu treffen und mit eiserner Energie und Rücksichtslosigkeit durchzuführen. Aus seinen scharfblickenden Augen sieht eine fertige, freilich etwas skeptische Weltanschauung. —

Das Porträtelief des Francesco wird von je einem Streifen figurenreicher Reliefs flankiert, die gleichfalls auf antike Vorlagen zurückgehen.

Links sieht man eine muntere Gesellschaft von Putti, in denen noch ganz der fröhliche Geist des Quattrocento steckt (Abb. 101). In der Mitte steht eine Gruppe neugierig um einen auf einem Dreifuss ruhenden Kessel. Zwei scheinen sogar auf ihn geklettert zu sein und gespannt zu horchen, ob sie von seinem Inhalt nichts wahrzunehmen vermöchten. Links und rechts steht auf einem Postamentchen je ein Putto, der zu zwei anderen in eine nicht ganz klare Beziehung gesetzt ist. Der eine greift ihn am Fuss an, der andere am Oberschenkel. Ueber die Schulter des aufrecht stehenden Kleinen fällt jeweils ein Feston, das auf der äussern Seite von einem Faun gehalten wird. Diese einzelnen Gruppen des Reliefs sind nicht neu. Wir finden sie bereits an Donatellos Fries der Kanzeln von San Lorenzo.¹ Die Verwandtschaft beider erklärt sich aus dem gemeinsamen Vorbild, das diesen Kompositionen zugrunde lag. Es war der berühmte Puttensarkophag, dessen Bruchstücke einst in der Villa Borghese eingemauert waren und die sich heute im Louvre befinden.² Doch was bei Donatellos freiheitlichem Ungestüm sich zwanglos gruppierte, wird hier in klarer Gliederung symmetrisch angeordnet. Das gemeinsame Vorbild hat der heute im Cortile des Palazzo Riccardi eingemauerte Sarkophag abgegeben, den bereits Andrea Pisano für seine Tür am Baptisterium

¹ Ueber dem Relief der Grablegung. Der ganze Fries wird durch zwei in der Haltung ganz ähnliche Faune in zwei Hälften geteilt, deren Mitte jeweils, ähnlich wie am Sassettigrabdenkmal, durch Vasen betont ist. In der linken Szene des rechten Reliefs sieht man einen kleinen, auf einem Postamente stehenden Putto um den sich zwei andere genau in derselben Weise drängen. (Die Szenen wiederholen sich über der gegenüberliegenden Auferstehung und Grablegung.) Die Gruppe der beiden Putti links von den Faunen entspricht der am Sassettigrabmal rechts von dem Dreifuss befindlichen und die rechts von den Faunen angebrachte (ein heranlaufender Putto, der von dem andern stehenden gezaust wird) entspricht der Gruppe links am Sassettigrabmal.

² Siehe Clarac, Musée de Sculpture p. 183 ff.



FIG. 2. GUILIANO DA SANGALLO
GRABMAL DES FRANCESCO SASSETTI.

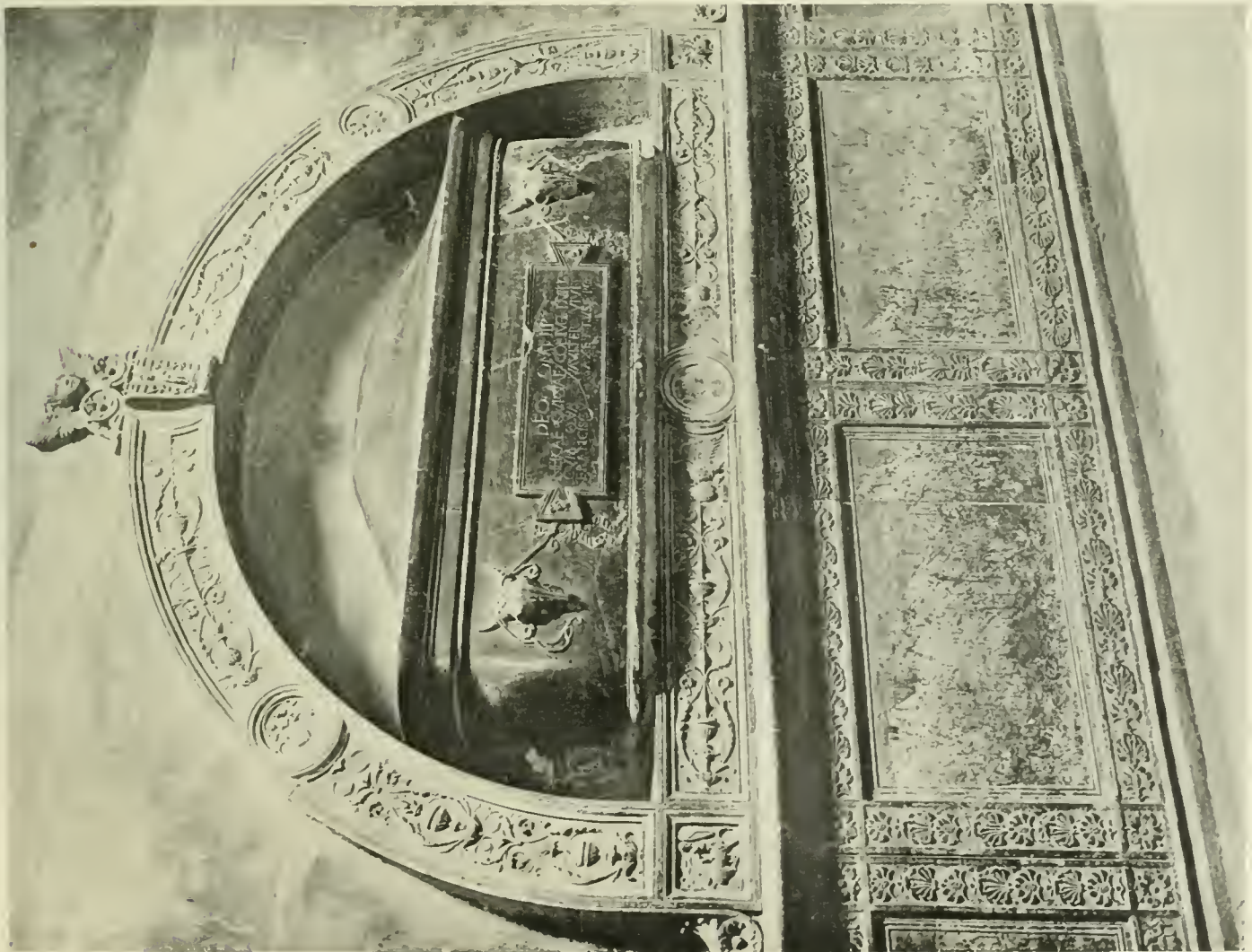


FIG. 1. GUILIANO DA SANGALLO
GRABMAL DER NERA SASSETTI.

FLORENZ, SANTA TRINITA.

verwertet hat (Abb. 104).¹ Die am antiken Original dargestellten, athletischen Erosenspiele haben in der Kopie des Giuliano ihre ursprüngliche Bedeutung verloren und die Figuren sind in missverständlicher Weise zu einer neuen Komposition verwertet



Abb. 101. Fragment vom Grabmal des Francesco Sassetti.



Abb. 102 u. 103. Putfries von den Kanzeln Donatellos in San Lorenzo.

worden. Durch den Rhythmus ihrer Linien wird eine ornamentale Wirkung zu erreichen versucht. Das Streben nach Schönheit der Gruppen geht bereits auf Kosten der Ursprünglichkeit in der Erfassung des Gegenständlichen, ähnlich wie bei dem Relief zur Rechten die Abhängigkeit von der Antike die Lebendigkeit links zur Seite lassen trauernde Frauen ihrem Jammer freien Lauf. Diesen Gestalten entspricht zur rechten eine bewegte Gruppe von Männern. Zwei antike Vasen

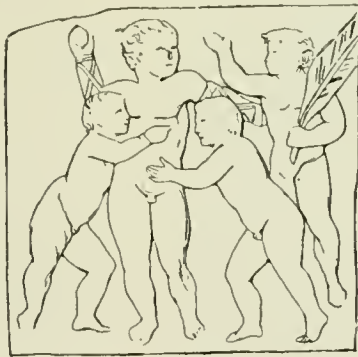


Abb. 101. Sarkophagfragment in Florenz. Palazzo Riccardi (nach Robert).

keit der Empfindung verdrängt.

An diesem Relief hat im Gegensatz zu der Fröhlichkeit und der Schelmerei seines Pendants der Tod das Wort, der hier sein Opfer gefordert. (Taf. XIV, Fig. 1.) Ein Sterbender ist aufgebahrt, nackte Männer mit edlen griechischen Körperformen sind um ihn bemüht.

¹ Ich verdanke die Feststellung dieser Zusammenhänge einer freundlichen Mitteilung des Herrn Prof. Robert, durch dessen Liebenswürdigkeit ich auch in der Lage bin, einen Teil des antiken Sarkophags (Abb. 104 hier abzubilden. — Siehe auch Dütschke, op. cit., Bd. II Nr. 177, Herr Prof. Robert teilte mir unter Hinweis auf die Baptisteriumstüre mit, dass Dütschkes Annahme, wonach der fragliche Sarkophag erst im 17. Jahrhundert nach Rom gekommen sei, irrig ist. Der Kentaur rechts des Reliefs (Abb. 101) geht gleichfalls auf einen im Palazzo Riccardi befindlichen Sarkophag (Dütschke, op. cit., Bd. II Nr. 110) zurück. Die rechte Hälfte des donatello'schen Frieses (Abb. 103) stellt die Fortschleppung des Köchers des Herakles dar und ist nach einer antiken Lanze kopiert, veröff. im *Bulletino archaeologico Napolitano* III, pag. 112.

flankieren mit je einem Faune, der das Wappen der Sassetti, einen über das Schild hinlaufenden Querbalken, trägt, das Relief. Wie die Puttenszene, so ist auch hier die Darstellung einem berühmten Sarkophag entnommen. Es ist der heute im Palazzo Montalvo befindliche Meleager-Sarkophag. (Taf. XIV, Fig. 2.) Giuliano ist auch hier, wo er der Antike kopierend nachzugehen sich bemühte, ganz quattrocenistisch und kann sein subjektives Empfinden nicht verleugnen. Die Szene tritt in seiner Darstellung dem Beschauer gegenüber mehr zurück und gewinnt hiedurch an Einheitlichkeit, trotzdem das Relief etwas auseinander gezogen ist. Seine Gestalten sind schwächer, schlanker, ihre Linien einfacher und klarer. Die Antike wird hier gewissermassen korrigiert. In der mittleren Gruppe, die auf dem Montalvosarkophag den Tod des von den trauernden Schwestern und der verzweifelten Frau umgebenen Meleager darstellt,¹ ist die Anordnung der Vorlage ziemlich getreu beibehalten, aber dennoch von ihrem Vorbild verschieden. Zuerst ist die liegende Gestalt des Sterbenden dadurch energischer betont, dass die weiblichen Gestalten dahinter in nur schwachem Relief gegeben sind und auf die isokephale Anordnung verzichtet ist. Hierdurch wird in sehr glücklicher Weise eine räumliche Wirkung der Szene erreicht und in dieser Hinsicht das antike Vorbild übertroffen. Besonders die etwas grosse, gen Himmel blickende, jugendliche Gestalt, die an Stelle des greisen Vaters Meleagers zu Füssen des Toten getreten, ist ein wesentlicher Faktor für die künstlerische Wirkung des Reliefs. Freilich jene wundervolle Gestalt, die am Fussende des Bettes stehend, mit verzweiflungsvollem Schreck und atemloser Spannung das liebende Auge in das brechende des Sterbenden senkt, hat Meister Giuliano nicht nachzubilden verstanden. Allerdings erlaubte ihm die Kleinheit der Reliefs nicht, der Darstellung des Psychischen bis ins kleinste nachzugehen, da ihm vor allem an der Klarheit des Gegenständlichen gelegen sein musste. Die liebende Schwester, die Meleager den Obolus in den Mund steckt, ist mehr als besorgte Hausmutter, anstatt als Schwester eines Heros aufgefasst. Der an dem Bett stehende Schild des Meleager ist bei Giuliano mit dem Querbalken der Sassetti geschmückt. Die dahinter stehende Kleopatra, Meleagers Gemahlin (?), die verzweiflungsvoll die Arme zurückwirft, ist ziemlich getreu kopiert. An Stelle der sitzenden Atalante, zu deren Füssen ein Hund lagert, ist ein altes Mütterchen mit aufgedunsenem Leib getreten, das weinend die eine Hand vor das Gesicht hält. Auch die Parze, die neben dem Standbild der Artemis stehend, den einen Fuss auf das Rad der Nemesis stützt, muss sich eine Modifikation gefallen lassen: ihren Platz füllt ein sinnend vor sich hinblickender, ällicher Mann aus, der, ein Buch in der Hand, den Fuss auf das Wappen der Sassetti stützt; ein Putto zur Seite verbindet die Figur mit einer dahinter stehenden Gruppe, in der eine trauernd niederblickende weibliche Gestalt anscheinend von einer männlichen getröstet wird. Zwischen

¹ Der Sinn des Mythos ist ungefähr folgender: als Meleager, Sohn des Oeneus und der Althäa, Tochter der Thestios, sieben Jahre alt war, weissagten die Moiren der Mutter, dass, wenn das Scheit im Herde verbrannt sei, Meleager sterben müsse. Althäa löschte hierauf das Feuer desselben und verbarg das Scheit in einer Kiste. Als aber später bei dem Streite um den Preis der kalydonischen Jagd, Meleageros die Brüder seiner Mutter erschlug, zündete diese jenes Scheit an: Meleager starb. — Homer Od. II, 9, 548 ff., Ovid. Met. 8, 145 ff. Ueber den Sarkophag siehe S. A. Milani «Studi e Materiali di archæologia e numismatica», Firenze 1894 Vol. I. P. I. S. 391 ff.

Ich verdanke die Photographie der Liebenswürdigkeit des Herrn Prof. Robert in Halle, dem ich hiefür noch meinen ganz besonderen Dank auszusprechen habe. Die Erlaubnis zur Reproduktion des Sarkophages wurde mir von der Direktion des kaiserlich-archäologischen Institutes in Berlin gütigst erteilt.



FIG. 1. RELIEF VOM GRAEMAL DES FRANCESCO SASSETTI. FLORENZ, SANTA TRINITA



FIG. 2. ANTIKER SARCOPIHAG AUS DEM PALAZZO MONTALVO IN FLORENZ.

beiden ist der Kopf eines Dritten sichtbar. Diese Gruppe wie die analoge auf der andern Seite sind selbständige Zutaten des Meisters. Die letztere ist besonders unklar in ihrer Komposition, wozu die geringe Stärke des Reliefs das ihrige beiträgt.¹ Immerhin fassen die Vertikalen der beiden äussersten Gruppen das Relief gut ein. Ganz unklar wird die Szene, die sich auf der rechten Seite des Montalvosarkophages abspielt, wiedergegeben. Den gefallen Thestiaden konnte der Künstler natürlich nicht brauchen, andererseits schien er auf die sich ihm hier bietenden Bewegungsmotive nur ungern verzichten zu wollen. Besonders die Figur des Meleager ist in recht unglücklicher Weise ergänzt und wiedergegeben. Man ist sich nicht recht im Klaren über seine Bewegung. Sie scheint so aufzufassen zu sein, dass der eine auf ihn zuschreitende — ehemals der alte, auf Meleager eindringende Thestiade — von Schmerz gepeinigt an das Bett des Sterbenden eilen will, und «Meleager» ihn zurückhält, wohl um ihn zu beruhigen; doch geschieht dies alles, entsprechend der ursprünglichen Bedeutung, zu hastig. Die Figur zwischen diesen beiden Gestalten ist im Gegensinn wiedergegeben. Sie scheint nur eine einsame Trauernde, denn es fehlt ihr jede Verbindung mit den übrigen Gruppen. Die zu Häupten des Sterbenden stehende, jugendliche Figur ist, nachdem das die Klarheit der Komposition störende Kopfpolster und die plumpen Füsse der Kline fortgefallen sind, an dem Bette etwas zurückgetreten und im Begriffe den Mantel abzulegen. Freilich erhält hier die Komposition ein Loch und der geistige Faden, der das Ganze zusammenhält, will sich nach dieser Seite nur schwer weiterspinnen lassen.

Giuliano hat die zwei bzw. drei Szenen des antiken Reliefs in eine einzige umgewandelt, die den Tod des von seinen Angehörigen betraurten Francesco Sassetti darstellt, wie uns dies die an die Bahre sich lehnenen Wappen beweisen. Im Hinblick auf dies Relief ist das Grabmal einzig in seiner Art: Francesco Sassetti, als sterbender Heroe, nach antikem Vorbild, umgeben von nackten «griechischen» Jünglingen, verewigt! Und dieser pathetische Gedanke ist ganz bescheiden an den kleinen Zierstreifen der Nische verwirklicht, gleichsam nur ein Ornament im Ganzen! So werden hier die Ideen der Hochrenaissance noch nach Quattrocentoart aufgefasst.

Was für die Anlage des Ganzen gilt, gilt auch für das Einzelne. Man kann bedauern, dass der Meister, seine Ideen in so kleinem Masse verwirklicht hat. Es wäre interessant, eine Gestalt, wie die am Fussende des Bettes im Vordergrund stehende, in der üblichen Reliefgrösse mit allen Details von Giuliano gemesselt zu sehen.

Was nun die Anordnung all dieser Szenen betrifft, so ist man, da die Grabmäler laut Inschrift² zu Lebzeiten der Verstorbenen errichtet worden sind, und die Sterbeszene ausdrücklich Bezug auf die Person des Auftraggebers nimmt, berechtigt anzunehmen, dass die Reliefs nicht etwa nur einen rein dekorativen Wert

¹ Dargestellt ist eine männliche Gestalt mit einem Buch in der Hand, in das von rückwärts ein Putto hineinzugreifen scheint, um es weg zunehmen. Der Putto links mit dem erhobenen Arm ist eine Abbeviatur der Parze zu äusserst rechts am Montalvosarkophag. Diese ist nur zur Hälfte erhalten und so hat der Meister versucht in dieser Anordnung über die Ergänzung hinwegzukommen. Vollkommen unklar ist noch die von links heranschreitende Gestalt, zweifellos ein antikes Bewegungsmotiv, das der Meister hier kopiert hat.

² Die Inschrift am Dach des Sarkophags lautet: GEN. SAXET. FR. TF.; an der Stirnseite: DEO OMNIP. FRANCISCUS SAXETTUS SIBI V. P. An dem Monumente der Nera, oben: GEN. SAXET. FR. TF.; unten: DE OMNIP. / NEREA CVRSIAE CONIVGT DVLCIS CVM QVA SVAVITER VIVIT / FRANCISCVS SAXETTUS POS.

besitzen und nur willkürlich übernommene Kompositionen antiker Vorbilder sind, sondern an dieser Stätte einen tiefen Sinn haben. Man wird in dieser Annahme durch einen Vergleich der die Grabmäler schmückenden Darstellungen nur bestärkt.

Francesco Sassetti war ein reicher, einflussreicher Kaufmann in Florenz. Schon am Schlussstein der Nische sieht man hierauf Bezug genommen: über einer Muschel ein kleines, zweischwänziges Meerungeheuer als Symbol des überseeischen



Abb. 105 u. 106. Medaillons vom Grabmal des Francesco Sassetti.



Abb. 107. Fragment eines antiken Sarkophages.
Louvre, Paris.

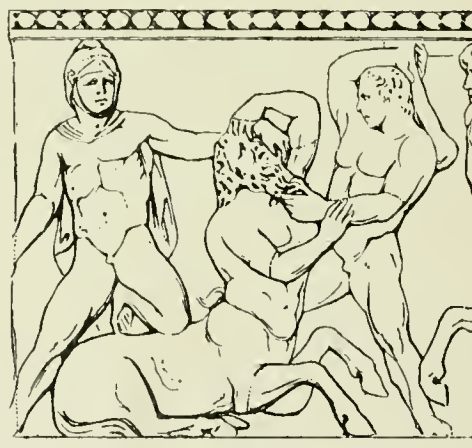


Abb. 108. Fragment eines antiken Sarkophages.
(Nach Robert.)

Handels, während an der analogen Stelle am Grabmal der Nera auf einem kleinen Korbschiffchen Amor mit einem Füllhorn schelmisch lächelnd dem Beschauer ins Antlitz schaut. Die Medaillons an der Seite der Nischenleibung am Grabmal des Francesco (Abb. 105) zeigen zur rechten einen Faun, der in kraftvoller Bewegung ausholt, um mit einer Keule eine scheu sich duckende Hirschkuh¹ (?) niederzuschlagen, während auf der linken Seite die nackte Gestalt eines

¹ Die Art des Tieres ist nicht ganz klar, die kerynitische Hirschkuh des Herakles scheint jedoch hier als Vorbild gedient zu haben, wie sie in ähnlicher Haltung auf römischen Sarkophagen vorkommt.

nur mit Helm und Schild bewehrten Jünglings über einen niedergesunkenen Krieger, den er des Panzers beraubt hat, hinwegschreitet. Im Gegensatz zu diesen Kampfszenen schmückten Liebesszenen das Grab der Nera, die so eine Illustration zu der Inschrift darstellen, die von der Liebe und dem Glück berichtet, das Francesco mit seiner Gattin auf Erden beschieden war.

Keine ernsten oder gar traurigen Szenen sollten an diesem Grabmal die glück-



Abb. 109 u. 110. Medaillons vom Grabmal der Nera Sassetti.



Abb. 111. Fragment eines antiken Sarkophags im Louvre. Paris. Nach Clarac.

lichen Harmonien der lieblichen Bilder stören und deshalb ziert die Fussleiste der Nische nur das Porträt der Nera, während uns an derselben Stelle im Grabmal des Francesco der Ernst des Lebens ins Gedächtnis zurückgerufen wird. Hier ist dem Relief zur linken mit dem kindlich festlichen Treiben zur rechten die Tragik des menschlichen Seins, die unabwendbare Folge des Schicksals entgegengestellt. Der Totenkopf unter der Bahre des Sterbenden nimmt die Mitte der Szene ein, ihm entspricht auf der andern Seite der Dreifuss, in dessen Kessel die «ungewissen Menschenlose» noch verborgen zu liegen scheinen und den die kleine Schar jugendlicher Schelme gar neugierig umsteht.

Wie in diesen beiden Reliefs Leben und Tod, die Freude der Jugend und das Schicksal des Alters zugleich dargestellt sind, so treten sich in den beiden Grabdenkmälern des Mannes und des Weibes Kampf und Hass, Glück und Liebe einander gegenüber. Die Szenen erhalten in dieser Gruppierung eine tiefere philosophische Bedeutung. Vielleicht hat Angelo Poliziano, der Hofdichter Lorenzo di Medicis, dessen edle Züge wir auch oben an den Fresken, Francesco Sassetti zunächst, gewahren, die Anordnung dieser reizvollen Kompositionen verfügt. So manche Feste hat er erheitert und veredelt, überall frug man ihn um Rat, da mag er auch einmal über die Stätte des Todes seine dichterische Phantasie ergossen haben, um uns das ganze menschliche Leben in ausgewählten antiken Szenen symbolisch vor Augen zu führen. Er war ja derselbe Dichter, der um diese Zeit in das jugendliche Herz eines kaum 16jährigen heranwachsenden Genius die ersten Keime philosophischer Weltweisheit gelegt hat, in Michelangelo.

Das Monument erhält in dieser Beziehung für die Genesis des Grabmals eine besondere Bedeutung: an Stelle der symbolischen und allegorischen Darstellungen sind hier stärker als je zuvor die Ideen des Humanismus getreten, dargestellt durch Szenen, die in keiner Weise mehr auf das Religiöse, sondern allein auf das rein Menschliche Bezug nehmen. Nach Quattrocentoart fügen sich diese Ideen schlicht und anspruchslos, wie ein Ornament dem einfachen Aufbau des Ganzen ein. Auch zu diesen Szenen hat, wie schon bemerkt, die Antike die Vorbilder geliefert, in deren Formenwelt Giuliano da Sangallo zu Hause war, wie keiner seiner Zeitgenossen. Er war ja der Schöpfer jenes architektonischen Musterbuches, das noch heute eine unerschöpfliche Quelle für untergegangene antike Bauten bildet.¹ Er übernimmt auch hier die Szenen den damals berühmten Sarkophagen und versteht es ausserordentlich geschickt, sie in das Rund des Medaillons einzuordnen. Für die beiden Szenen an dem Grabmal der Nera (Abb. 109 u. 110) ist das Vorbild ja ohne weiteres klar. Es ist der heute im Louvre befindliche römische Sarkophag (Abb. 111) auf dem Nereiden und Tritonen sich tummelnd dargestellt sind.² Die Gruppe links des Sarkophages ist in dem Medaillon (Abb. 110) ziemlich getreu übernommen, nur ist das Ganze ins Genrehafte, Naturalistische übersetzt. Dasselbe gilt für die Gruppe (Abb. 104), die der rechts am Sarkophag des Louvre entspricht. Die abgebrochenen Arme des Fauns (an der Zeichnung ergänzt), hat sich Giuliano für seinen Zweck ergänzt. Mit Rücksicht auf die Füllung des Medaillons wurde die Vorlage hier in etwas freierer Weise modifiziert, wobei die sitzende Nereide eines anderen Sarkophages³ — nur die Be-

¹ Siehe Fabriczy, Kritisches Verzeichnis der Handzeichnungen Giuliano da Sangallos. Stuttgart 1902. Der sieneser Kodex ist neuerdings publiziert: Rod. Falb. «Il Tacuino senese di G. di S. Gallo» Siena 1901; das von Gustave Clausse «Les San Gallo etc.» Tome premier, Paris 1900 herausgegebene Werk, kann ohne Hinweis auf die Besprechung desselben durch Fabriczy im Repert. f. Kstw., XXVII, Heft 1, nicht zitiert werden.

² Die Abbildung nach Clarac, Musée Royale du Louvre, S. 206, 191, Nr. 460. Der Sarkophag bzw. seine Motive haben besonders den Malern des Quattrocento zum Vorbild für ihre Dekorationsmotive gedient, so findet sich beispielsweise fast genau dieselbe Gruppe wie sie das linke Medaillon des Neragrabmals schmückt, in Mantegna's berühmtem Madonnenbild in Sct. Zeno zu Verona (an dem vordersten Pfeiler des rechten äusseren Flügels). Dieselbe Komposition hat einem die Mauer eines Gebäudes schmückenden Relief zugrunde gelegen, das Fra Carnevale in der Geburt der Maria im Palazzo Barbarini in Rom, neben einem Fenster des ersten Stockes der sein Gemälde zierenden Halle gemalt hat (abg. Museum, IX. Jahrg., 6. Lieferung, Nr. 37). Ein unsern Faunen des Sassettigrabmals ganz ähnlicher Faun ist gleichfalls bei Mantegna in dem Medaillon des Pfeilers links von dem genannten Madonnenbild sichtbar (in dem Pendant einer der Dioskuren mit den Rossen), so dass wir hierfür das gleiche Vorbild annehmen müssen.

³ Siehe Clarac, op. cit., p. 207, 196 N. 401, die Nereide, die auf dem Rücken des linken das Medaillon haltenden Faun sitzt.

wegung des linken Armes der weiblichen Figur der ersten Gruppe ist beibehalten — zum Vorbild gedient hat und ziemlich getreu kopiert wurde. Das wehende Tuch von beiden Gestalten gemeinsam halten zu lassen, ist ein kompositionell sehr glücklicher Gedanke, durch den die Gruppe sich geschickt dem Rund des Medaillons einfügt. Noch selbständiger komponiert Giuliano die beiden Reliefs am Grabmal des Francesco. Die antiken Motive sind hier zu ganz neuen Kompositionen verwandt und gleichfalls mit besonderem Geschick dem Rund angepasst. In dem Medaillon (Abb. 106) ist der den Schild erhebende, helmbewehrte sonst aber nackte Krieger wahrscheinlich eine ergänzte freie Kopie des römischen Sarkophages (Abb. 108),¹ wenn es sich hier nicht um eine Modifikation des auf Sarkophagen häufig dargestellten Herakles handelt, der die kerynitische Hirschkuh niederdrückt. Der zu Boden stürzende Krieger ist analog einer auf Amazonensarkophagen stereotypen Figur eines Fallenden gebildet, nur der Panzer und die Steingeschosse rechts sind selbständige Zutaten des Meisters. Augenscheinlich ist hier das Ende eines Kampfes dargestellt. Der Sieger drückt den des Panzers beraubten, verwundeten Gegner zu Boden und deckt sich gleichzeitig gegen die heransausenden Geschosse.

Dem Kampf des Menschen entspricht auf der anderen Seite der der Tiere, die mit ganz besonderem Geschick in das Rund komponiert sind. Die Haltung des Unterkörpers des Kentauren (Abb. 105) mit den eigentümlich untergeschobenen Beinen ist analog dem antiken (Abb. 108) gebildet, während dem Oberkörper der des Kentauren (Abb. 107) zum Vorbild gedient hat. Dasselbe gilt für die besonders gut und naturalistisch wiedergegebenen Kentauren, die die unteren Streifen zieren (Abb. 112 u. 113). Die Bewegungsmotive sind zumeist aus dem schon damals bekannten und noch von Raffaels Schülern kopierten² Kentaurensarkophag entnommen, von dem ein Teil (Abb. 114) reproduziert ist.

Die Anarbeitung dieser Reliefs ist natürlich etwas oberflächlich und feinere Details sind namentlich in den oberen Medaillons mit Rücksicht auf die Dunkelheit der Kapelle vermieden. Sie wollen eben in richtigem Abstand an Ort und Stelle selbst gesehen sein. Am besten sind die dem Auge des Beschauers zunächst liegenden Reliefs, wie die zuletzt genannten, schildtragenden Kentauren gearbeitet.

Wie im figürlichen Teil, so lehnt sich Giuliano auch in der Ornamentik stärker an antike Vorbilder an und bevorzugt wie Mino da Fiesole und nach ihm Sansovino das feinere, um einen zentralen Ast gruppierte Rankenwerk. Trotz der zarten Details und der geschickten, hier zum erstenmal vorkommenden Verwendung des Grotesken, macht sich in der Ornamentik ein noch ungeklärtes Formgefühl geltend, das sich ganz nach quattrocentistischer Art in einer Häufung der Details gefällt. Die Ornamentik ist in beiden Monumenten verschieden behandelt. Am Grabmal des Francesco passt sich die verwirrende Fülle der Formen, dem Reliefcharakter der Bildwerke an den Sockelleisten der Nische an. Es ist künstlerisch sehr lehrreich zu verfolgen, wie der Meister den bildlichen Schmuck — Ornament und Relief — zu verbinden versteht, um die einheitliche Wirkung zu erzielen. An

¹ Siehe Robert, op. cit., III, S. 151 N. 132. Taf. XL (mit gütiger Erlaubnis des Verfassers nach dessen Werk reproduziert).

² Siehe Robert, op. cit., III, S. 152 u. 153 u. Taf. XL.

dem Monumente der Nera, wo er durch diese Reliefs nicht gebunden war, bemüht er sich dagegen, die organische Entwicklung der Ornamentik durch ein sehr kräftiges Relief und einfachere ruhigere Zeichnung möglichst klar und deutlich in Erscheinung treten zu lassen.

Der Künstler hat sich nicht mit der einfachen Uebernahme der traditionellen Grabmalsform begnügt, sondern er versuchte diese mit der Kapelle zu einer Einheit

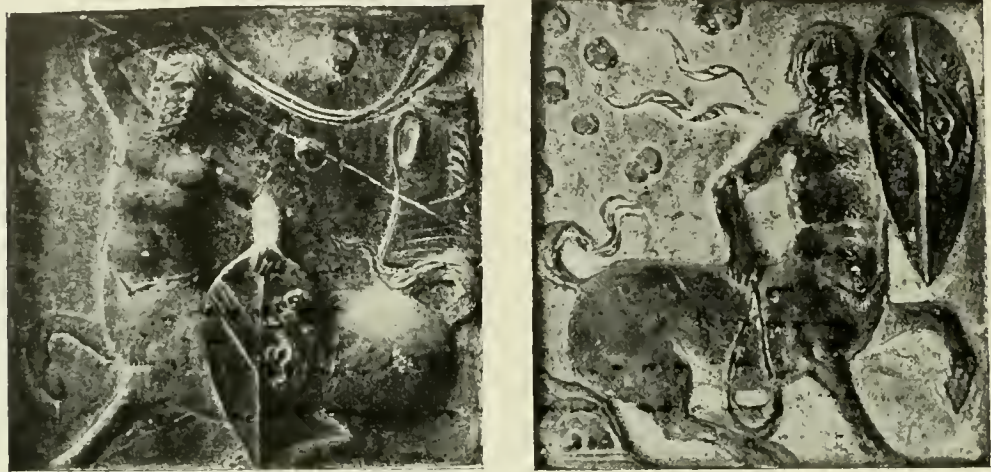


Abb. 112 u. 113. Details aus den Sassettigrabmälern.

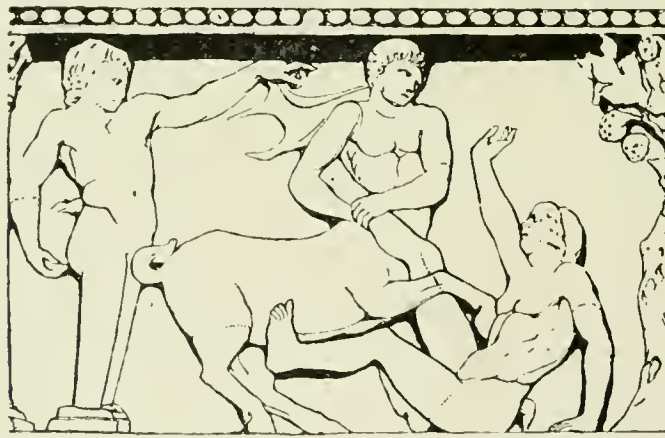


Abb. 111. Fragment eines antiken Kentaurensarkophags (nach Robert).

zu verbinden. Die Lösung dieser Aufgabe vollzieht sich in derselben selbstverständlichen Einfachheit, die auch das ganze Monument auszeichnet, der Meister setzt den Sarkophag etwas tiefer als üblich in die Wand ein und stellt durch Wiederholung der einfachsten Wandgliederung unter dem Sarkophag rings um die Wand der Kapelle einen Mauersockel her, der dem Grabmal und der Kapelle gemeinsam ist.

Es gibt nur wenige Monumente, die das Fühlen und Denken der Zeit, des

Meisters und des Stifters mit gleicher anspruchsloser historischer Treue charakterisieren, wie die Sassettigrabmäler.¹ —

Von den Arcosoliengrabdenkmälern der Frührenaissance scheidet sich eine bestimmte Gruppe aus, in denen man die letzten Ausläufer der «Avelli» erblicken kann. Diese Monumente unterscheiden sich von den bisher betrachteten Arcosoliengrabmäler dadurch, dass in ihnen auf die Mitwirkung der Architektur zumeist völlig verzichtet wird und der Sarkophag allein mit mehr oder mit weniger plastischem und ornamentalem Beiwerk das Grabmal bildet. In diesen einfachsten Lösungen sind, da der Künstler am wenigsten durch Tradition und Architektur beengt war, die originellsten Erscheinungen der florentinischen Grabmäler zutage getreten. Gleich in dem ältesten Denkmal dieser Gruppe

dem Grabmal des Giuliano Niccolò Davanzati (Abb. 115)

begegnet uns eines der merkwürdigsten Produkte auf dem Gebiete des Grabmals. Das Monument steht, etwas in die Mauer eingelassen, dem in Abb. 23 wiedergegebenen Avello in der Seitenkapelle von Santa Trinità gegenüber. Der aus altchristlicher Zeit stammende Sarkophag mit einem Relief des guten Hirten in der Mitte ist auf zwei mächtige Löwenköpfe gestellt und oben durch einen Deckel bereichert, der sich nach vorne öffnet und die im Flachrelief etwas plump gemeisselte Statue des Toten sichtbar werden lässt. Die Inschrift ist auf die schmale Stirnseite der Deckelplatte beschränkt:

DNI. IVLIANI NICHOLAI DE DAVANZATIS² MILITIS ET DOCTORIS ANO 1444.

Das Monument gehört wie das Martelligrabmal zu den seltsamen Blüten, die der Naturalismus auf dem Gebiete des Grabmals getrieben hat.

Eines der schönsten Denkmäler dieser Gruppe verdanken wir Luca della Robbia. Es ist das heute gleichfalls in Santa Trinita sich befindende

Grabmal des Ben. Federighi, (Taf. XV, Fig. 2)

Bischofs von Fiesole.³ Der einfache Sarkophag lehnt sich in seiner Form an die des

¹ An der Rückwand sind durch ein über den Scheitel des Bogens hinlaufendes gemaltes Gesims Zwickel entstanden, die mit Malereien, die grau in grau Szenen und Persönlichkeiten aus der antiken Geschichte darstellen, geschmückt sind: links über dem Grabmal des Francesco «Caesar Augustus» nach römischem Vorbilde die Lanze in der erhobenen Rechten, in der Linken Mantel und Feldherrnstab; rechts sieht man die «Adlocutio» dargestellt. Der Feldherr spricht, umgeben von seinem Stabe, von der Rednerbühne zu den die Feldzeichen tragenden Soldaten herab. Ueber dem Grabmal der Nera ist «Germanicus Caesar» als Triumphator dargestellt. Lanzenreiter galoppieren vor ihm her. Es sind dekorative Malereien, die hier durch das Gegenständliche allein wirken sollen, die aber nach den stilistischen Indizien zweifellos von Meister Giuliano's Hand sind. Ihr Vorbild scheinen sie teilweise in den Reliefs der Attika vom Konstantinsbogen gefunden zu haben.

² Dütschke erwähnt und beschreibt den antiken Sarkophag, siehe ferner Cenni «storici e artistici di S. Trinità», Firenze 1897 S. 59.

³ Das Grabmal befand sich früher in der Kirche San Pancrazio, die 1810 geschlossen wurde, von da kam es nach San Francesco di Paolo und dann an seine heutige Stelle. 1453 hatte Luca bereits das Grabmal entworfen, 1454—55 wurde es errichtet. Luca geriet mit Jacopo Federigo, dem Stifter des Grabmals, in Streit wegen den Herstellungskosten. Erst im Jahre 1459 wurden die Differenzen durch Andrea di Lazzero dei Cavalcantj geschlichtet. — Siehe Cenni, op. cit., S. 49 und Vasari Milanesi II, S. 176, Anmerkung 2; ferner Marrucci, Sul monumento funebre di Benozzo Federighi vescovo di Piesole (in S. Vincenzo di Paolo) Arte e storia, anno II 1883, S. 314. Ueber Davanzati siehe Vespasiano da Bisticci, op. cit. III, 195. Danach wurde er seinerzeit von Staatswegen mit Bernardo Giugni zum König Alphons I. nach Neapel geschickt.

Brunigrabmals an und auch die Engel tragen in ganz der gleichen Haltung wie dort die Inschrifttafel,¹ die hier von einem Kranze umrahmt wird.

Für die edle Gestalt des Toten, der auf einer niedrigen Bahre liegt, hat sich Robbia die Figur Johannes XXIII. zum Vorbild genommen; doch ist hier die Gewandfaltung ruhiger und der Meister hat auf einen schönen Linienfluss Gewicht gelegt. Die dreifache Kassettengliederung der Rückwand übernimmt Luca gleichfalls vom Brunimonument, nur setzt er nach alter Weise die üblichen Halbfiguren von Maria, Christus und Johannes hinein. Das Ganze erhält aber erst durch den Rahmen, der die quadratische Nische umgibt, die richtige künstlerische Weihe: in einem breiten, platten Streifen von glasiertem Tone reiht sich in

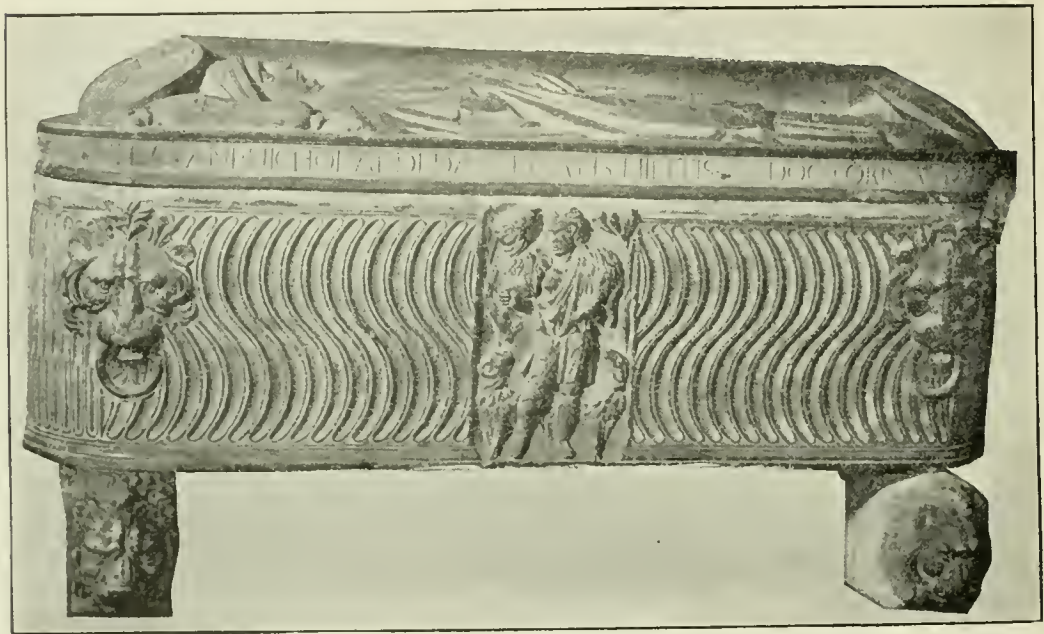


Abb. 115. Grabmal des Giuliano Niccolò Davanzati in Santa Trinità zu Florenz.

hunter Farbenmenge Blumenstrauß an Blumenstrauß, auf goldigem Grunde durch ein weisses, das einzelne Bouquet umrahmende Bändchen fortlaufend verbunden. Der grüne Ton der Blätter ist vorherrschend. Dazwischen scheinen fast alle möglichen Arten von Blüten eingestreut. Luca gab dem bestehenden Grabmalstypus die Form, die ihm ermöglichte, sich da als Meister zu betätigen, wo er unübertroffen war: in der farbigen Tonglasur. Der künstlerische Schwerpunkt des Grabmals liegt denn auch in diesem Kranze. Es ist, als ob eine liebende Hand einen ganzen Blumengarten geplündert und das Grabmal geziert hätte. Ewige Blumen — ewiges Leben, klingt es tröstend aus der blühenden Natur, die die Gestalt des Toten umrahmt. Manches von jener schüchternen Gebundenheit, die für das Brunigrabmal charakteristisch ist, haftet dem Monumente

¹ Die Inschrift lautet: R. P. BENOTI DE FEDE I RIGIS EPI. FESULANI QUI VIR. INTEGRIMAE VITAE SEMPER CUM LAUDE VIXIT ANNO QUE MCCCCL DEFUNCTUS EST

noch an. In der Naivität der Auffassung, der bürgerlichen Schlichtheit und der natürlichen Innigkeit spricht aus dem Ganzen so recht der Geist seines Meisters.

Das Grabmal des Filippo Strozzi (Taf. XV, Fig. 4)

von Benedetto da Majano in Santa Maria Novella gehört gleichfalls zu dieser Gruppe. An Stelle des prächtig ausgestatteten Sarkophages ist der einfache, inzwischen modern gewordene Typus getreten, wie wir ihn an den Sassetigrabmäler bereits kennen gelernt haben. Die nach Art Antonio Rossellinos gruppierten Engel, wollen nicht mehr zu den ernsten, schlichten Formen des Sarkophages und der einfachen Rundbogennische passen. Das Ganze geht in Form und Komposition schlecht zusammen und der Mangel einer organischen Verbindung des Einzelnen macht sich hier besonders fühlbar. Die Silhouette der Engel ist zu plump, als dass ihr Schweben recht glaubhaft würde. Antonio Rossellino wusste dies im Grabmal von S. Miniato zu vermeiden. Benedetto hat nach alter Weise den Sarkophag mit den donatelloschen Inschrift-haltenden Putti geziert, während die Ornamentik bereits von der der Sassetigrabmäler abhängig ist.¹ Trotz seiner künstlerischen Schwächen ist das Monument insofern eine beachtenswerte Erscheinung, als es zeigt, wie auch Benedetto da Majano den Wandel im Denken und Fühlen seiner Zeit miterlebt. Der formenfreundige Quattrocentist ist in ihm zu lebendig, als dass es ihm gelingen könnte, sich in dem neuen Geschmack zu einer neuen harmonischen Ausdrucksweise durchzuringen. Er sah wohl das Neue und Bedeutsame der Sassetigrabmäler, aber er verstand es nicht. Er übernimmt nur die Formen von dorthier, um sie nach seiner Art zu gruppieren.

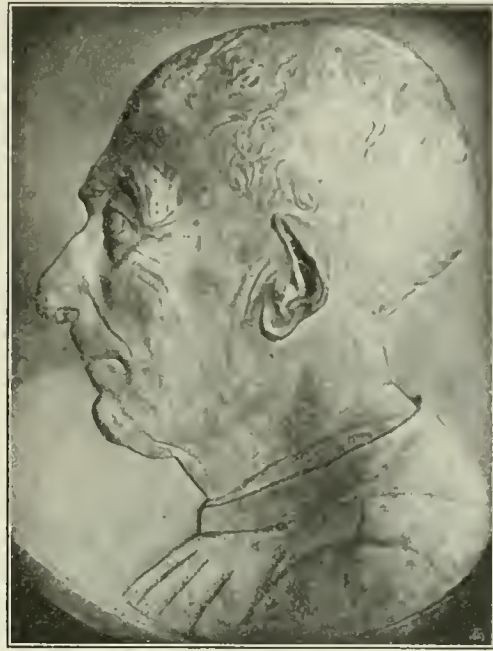


Abb. 116. Reliefporträt vom Grabmal des Gino Capponi.

In der Anordnung verwandt ist

das Grabmal des Neri di Gino Capponi² (Taf. XV, Fig. 3)

des Siegers in der Schlacht von Anghiari und nach Cosimo einer der einflussreichsten Männer in der Stadt. Das Monument ist 1458 im Atelier Bernardo Rossellinos, wie Fabriczy dargetan hat,³ wahrscheinlich von der Hand dessen Bruders Giovanni gemeißelt. Das künstlerische Meisterstück dieses Monumentes ist — he-

¹ Damit wäre ein sicherer Terminus ante quem für die Sassetigrabmäler gegeben.

² Siehe Roti Mich., Elogio di Gino Capponi, Negli Elngi degli Uomini ill. tosc., Tom. I

³ Bode schrieb es einem Simone di Neri de' Bardi zu; siehe hierüber Fabriczy, Jahrbuch d. königl. preuss. Kunsts., Band 21, S. 53. Das Grabmal des Fra Lorenzo Pisano und das des Capponi wird hier ein und derselben Hand, nämlich der des Giovanni Rossellino, zugeschrieben.

zeichnenderweise — das Reliefporträt des Capponi (Abb. 116), das die ja zur Genüge bekannten donatelloschen Putti in einem Medaillon halten. Es ist «mit so feinem Verständnis der Bedingungen und Wirkungen des Reliefs einerseits, andererseits mit solch realistischer Treffsicherheit gearbeitet», dass es selbst Bernardo Rossellino's Meissel alle Ehre machen würde. An diesen Meister schliesst sich dann auch ganz die Dekoration des Sarkophagdaches an, wie wir sie schon am Grabmal des Orlando de' Medici kennen gelernt haben, die aber hier für das Ganze weit weniger Bedeutung hat wie dort. Die Fruchtkränze sind oberflächlich gearbeitet, doch zeigen sie dieselbe charakteristische Meisselschrift, wie der übrige skulpturelle Teil. Man sehe nur mit welch markanten Strichen der Kranz in der Mitte gearbeitet ist! Dieselbe eigentümliche, harte Meisselführung kehrt besonders stark ausgeprägt an dem Relief wieder. Hier ist auf jede plastische Rundung verzichtet und mit energischen Strichen sind die charakteristischen Züge förmlich aufgezeichnet. Der Meister unterwirft den Marmor einer der Ziselierung des Erzes ähnlichen Behandlung, wie man sie namentlich an den spätern Werken Donatellos gewahrt. Zweifellos hat er in dessen Atelier noch gelernt. Auch die Profilierung des Sarkophages, namentlich die Krönungsleiste ist ganz donatellesk und mit Bernardos Art in keiner Weise verwandt. Es ist eine gereifte Künstlerpersönlichkeit, die uns in diesem Monument entgegentritt.

Dieselbe Hand, die das Capponigrabmal gemeisselt hat, erkennt nun Fabriczy in dem

Sarkophag des Lorenzo da Ripafratta

in S. Domenico zu Pistoja¹ (Abb. 117) und trifft hiemit unzweifelhaft das Richtige. Der Kopf der freiplastischen Grabfigur ist auch hier reliefartig und mit derselben zeichnerischen Manier wie am Capponigrabmal behandelt. Die Putti dagegen, die die grosse Inschrifttafel² halten, zeigen deutlich den Einfluss Bernardos, während bei den Engeln des Capponigrabmals hievon nichts zu gewahren ist. Die Details sind mit feinsten Beobachtung der Natur am Körper herausgearbeitet, im Gegensatz zum Capponigrabmal, in dem alles weicher und flüchtiger behandelt ist. Dagegen zeichnet die feine Differenzierung im Physiognomischen beide Denkmäler gemeinsam aus. Der Annahme, dass beide Werke von derselben Hand seien, steht die eine Schwierigkeit im Wege, dass an dem jüngern Grabmal, dem des Capponi, der Einfluss Donatellos, in dem älteren, der Bernardos überwiegt. Auch erscheint es unwahrscheinlich, dass ein Meister, der relativ so wohl proportionierte Gesimse wie die des Grabmals des Lorenzo ausgeführt hat, nach zwei Jahren zu einer so derben

¹ Siehe Fabriczy, op. cit., S. 52 und Anmerk. 1; darnach war Lorenzo Pisano ein am 28. Sept. 1457 gestorbener Dominikanermönch, (über ihn siehe P. Vinc. Marchese's Scritti varii, Firenze 1855, p. 153). Die Gemeindeverwaltung beschloss, ihn durch ein Denkmal zu ehren und die Domopera, die hiefür mit 300 Lire aufzukommen hatte betrieb die Arbeiten so energisch, dass im Jahre 1458 die Leiche ins neue Grab bestattet werden konnte.

Schon Bode weist im Cicerone, B. II, S. 48a darauf hin, dass «die Statue des Toten in ihrer edlen Anspruchslosigkeit den Stempel Bernardos trüge, seinen heutigen Platz unter der Kanzel erhielt das Grabmal erst durch die 1615 stattgehabte Uebertragung von der Fassadeninnenwand. Ursprünglich war über der Grabfigur das Grabmal durch ein Freskobild ergänzt, das wohl durch eine architektonische Umrahmung eingefasst wurde; siehe Dondori, Libro della Pietà di Pistoja; Pistoja 1666, p. 248 und Fabriczy, op. cit., S. 52 u. Anmerk. 3.

² Sepulcrum, laurentio pisano ordinis predicator. sacer / doti venerando sumeq. sanctitatis viro / populus pisto-riensis tamquam de benemerit / to publicis sumptibus faciendum curavit / obiit III k(a)l(endis) octobris MCCCCLVII vixit annos LXXXVIII mensis VI dies III

Die Schrift ist in sehr schönen monumentalen Lettern, die beiden unteren Zeilen halb so gross als die oberen, geschrieben.



FIG. 1.

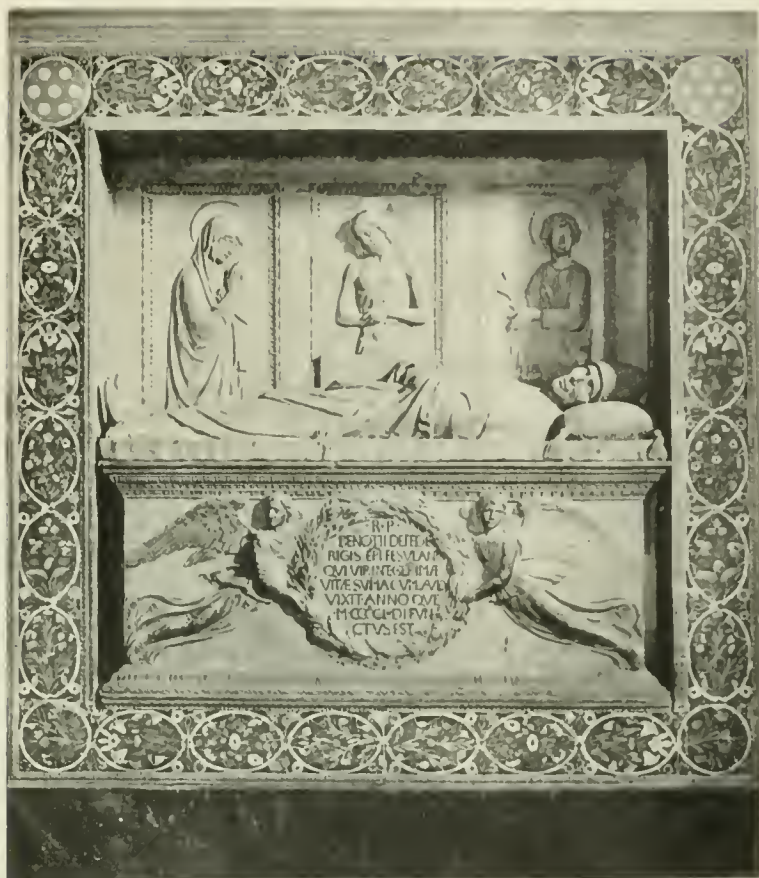


FIG. 2.

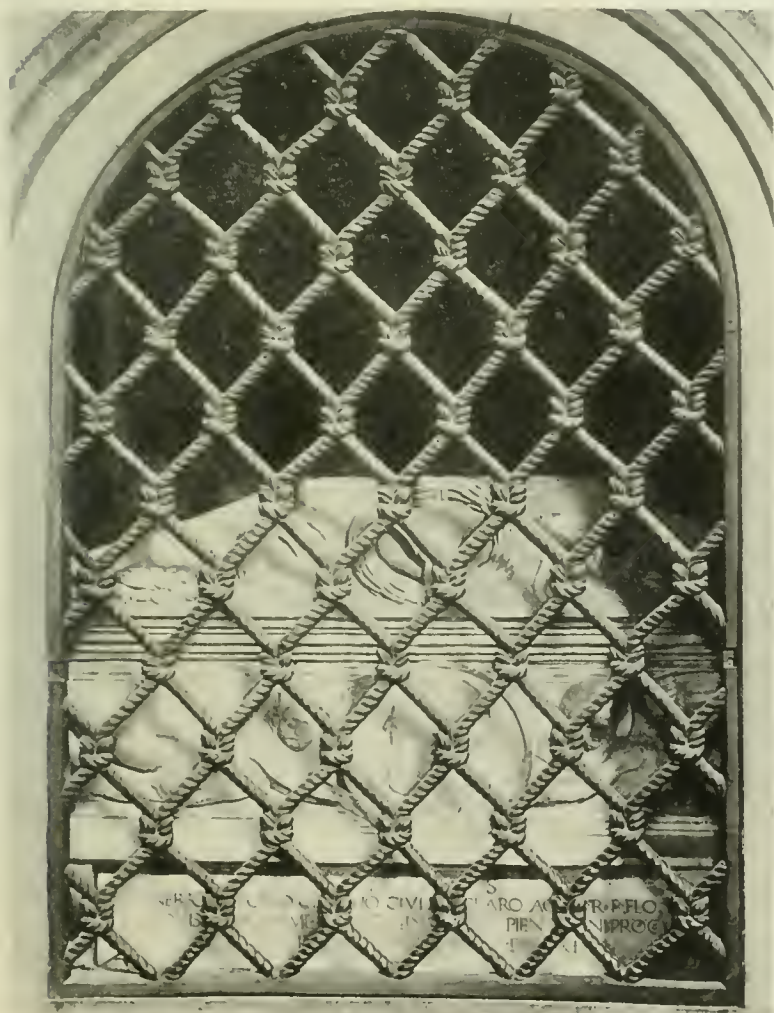


FIG. 3.



FIG. 4.

FIG. 1. MATTEO CIVITALI. GRABMAL DES BERTINUS, LUCCA, DOM.
 FIG. 2. LUCCA DELLA ROBBIA. GRABMAL DES FEDERIGHI, FLORENZ, SANTA TRINITA.
 FIG. 3. GIOVANNI ROSSELLINO (?). GRABMAL DES NERI CAPPONI, FLORENZ, SANTA SPIRITO.
 FIG. 4. BENEDETTO DA MAJANO. GRABMAL DES FILIPPO STROZZI, FLORENZ, SANTA MARIA NOVELLA

und etwas unbeholfenen Ausdrucksweise gelangt, wie hier in der Krönungsleiste des Capponisarkophages, es müsste denn sein, dass hier eine Absicht vorliegt, was durchaus nicht ganz von der Hand gewiesen werden darf. Denn das Grabmal steht in einer kleinen Nische, die nach aussen durch ein wuchtiges Gitter abgeschlossen wird, in dem dicke, aneinander geknüpfte Seile in Bronze imitiert und zum künstlerischen Motiv erhoben werden. Jede feinere Formgebung und übermäßige Detailarbeit hätte einen unangenehmen Kontrast hervorrufen müssen, durch den das Gitter entweder zu roh und derb oder der Sarkophag zu schwächlich erschienen wäre. Es ist somit nicht nur das Porträt des Toten, das man hier zu bewundern hat, sondern auch das Zusammengehen von Bronze und Marmor in dieser eigentümlichen Komposition einer besonderen Anerkennung wert.¹ — Das Grabmal ist den Bauten wie dem Palazzo Pitti durchaus wesensverwandt. Hier wie dort hat dieselbe selbstbewusste Rücksichtslosigkeit in der Formgebung, dem primitivsten baulichen Gedanken eine künstlerische Weihe zu geben verstanden. Eine spätere Zeit hätte mit ähnlicher Kühnheit den gesamten bildnerischen Schmuck des Grabmals durch ein solch mächtiges Bronzegitter zu überschneiden nicht mehr gewagt!



Abb. 117. Sarkophag des Lorenzo Ripafratta in S. Domenico zu Pistoja.

Das Fehlen jeglicher religiösen Darstellung muss hier ebenso hervorgehoben werden, wie das erstmalige Auftreten des Porträts am Grabmal.

Im Zusammenhang mit dem Grabmal des Ripafratta steht auch

das Grabmal des Gemignano Inghirami

(gest. 24. Juli 1460) im Kreuzgang von San Francesco zu Prato² (Abb. 118).

Der hohe rechteckige Sarkophag verrät auch hier den Schüler Bernardo Rossellino. Die tändelnde Art, wie die Inschrifttafel³ und die wappenhaltenden

¹ Mackowsky, op. cit., S. 29 hat die Ansicht ausgesprochen, dass das Gitter erst nach 1481 nach Ueberführung des Grabmals aus der alten Kirche an dem Grabmal angebracht worden sei. Es scheint mir unwahrscheinlich, dass man sich nach mehr als 25 Jahren nach der Errichtung des Grabmals zur Herstellung des teuren, mächtigen Bronzegitters entschlossen hat. Auffällig blieb dann auch, dass man sich nicht mehr an die Form des Vorbildes, das das Grabmal des Verrocchio hätte bilden müssen, gehalten hat. Die Komposition des Gitters am Capponigrabmal scheint nur die naivere und primitivere zu sein. Dasselbe gilt für die Anbringung des Sarkophages hinter dem Gitter. Zudem bilden dieses und der Sarkophag genau so wie im Verrocchiodenkmal, wie oben bemerkt, eine künstlerische Einheit, deren Entstehung man kaum zu verschiedenen Zeiten ansetzen darf. Für uns ist gleichgültig, in welcher Weise sich diese Frage einmal lösen sollte. Mit Rücksicht auf das Bardigrabmal in S. Croce können wir hier keine völlig neue Lösung des Nischengrabmals finden.

² Schon Fabriczy, op. cit., S. 53 meint eine Verwandtschaft mit dem Ripafrattagrabmal zu finden ohne sich jedoch bestimmter zu definieren. Er weist das Grabmal der Werkstatt Bernardo Rossellino zu.

³ Die Inschrift lautet: POSO GEMINIANUS INGHIRAMIS PRATENSIS AECC. LE P. POSIT ROTECNON. AEQUISSIM. AUDITOR / PROTHONOTARIO; DIGNISSIME. VITA MIGRAVIT / SACROR. CANONV. LEGES OB NVBILATESVT FERT / O ROMANA CVRIA SVA SANCTIMONIA MORO / SPLENDORE PIAS LACRIMAS P. FVDISSE. / MCCCCLX.

Bänder den Grund füllen, weist auf einen Meister zweiten Ranges hin, ganz abgesehen von der manierierten und etwas groben Wiedergabe der von Bernardo¹ übernommenen Flügel, die, eine Muschel tragend, unter der Inschrifttafel angebracht sind. Auch die Verbindung der hohen, von einem prächtigen, reich gemusterten Tuch² überdeckten Bahre mit dem Sarkophag ist wenig befriedigend, zeigt aber deutlich, dass hier das Brunigrabmal das Vorbild abgegeben hat; nur die Adler sind fortgefallen, wodurch der Meister augenscheinlich in einige Verlegenheit kam. Er wusste nicht recht, was er an ihre Stelle setzen sollte.

Derselbe harte Meisselschlag, wie am Capponigrabmal fällt auch hier und zwar nicht nur am Gesichte des Toten, sondern auch an allen Details auf. Es ist dieselbe

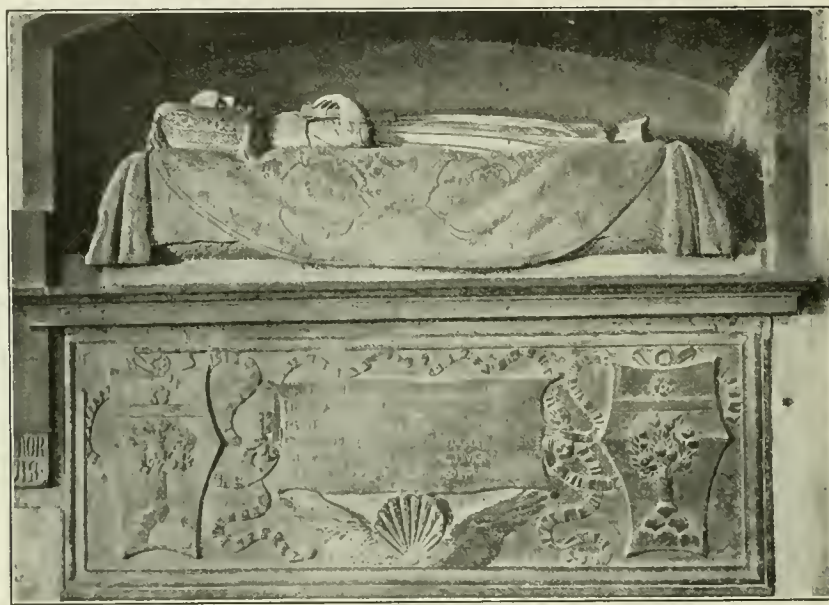


Abb. 118. Grabmal des Gemignano Inghirami in S. Francesco zu Prato.

zeichnerische Manier, die jedem Fältchen der Haut nachspürt, wie wir sie an der Statue des Lorenzo Ripafratta fanden. Ein vielleicht nebensächlich erscheinender, aber für die Bestimmung des Meisters doch nicht unwichtiger Faktor ist ferner die Art, wie das Haupt des Toten in dem Kissen liegt, in dem es fast verschwindet. Bernardo und Antonio Rossellino, wie Desiderio legten Gewicht darauf, die Züge der Toten stets ganz dem Auge des Beschauers darzubieten, während uns am Ripafrattagrabmal dieselbe Eigentümlichkeit, wie an dem Inghiramis, begegnet. Dies alles, wie die reliefartige Wiedergabe des liegenden Toten, die Faltung des Gewandes deutet darauf hin, dass wir es hier mit einem Werke des Meisters des Ripafrattagrabmals zu tun haben. -- Es ist somit eine ganze Reihe von Grabdenkmäler, die einem und demselben Schüler Bernardo Rossellinos zuzuschreiben

¹ Das Motiv wird zuerst von Donatello in der Verklindigungs-nische angewandt und dann von Bernardo Rossellino an seinen Tabernakeln übernommen.

² Das Tuch zeigt am Rande Franzen, die weder Antonio noch Desiderio gebrauchten, sondern eine spezifische Eigentümlichkeit Bernardos sind.

sind, einem Künstler, in dem wir wahrscheinlich Giovanni Rossellino zu erkennen haben. Durch die Schöpfung seines Capponimonuments erhält dieser Meister in der Genesis des florentinischen Grabmals noch eine besondere Bedeutung. Denn kein geringerer als Verrocchio hat den von ihm geschaffenen Grabmalstypus übernommen und ihm im Monument des Piero de' Medici eine klassische Vollendung verliehen.

Das Grabmal des Piero de' Medici in San Lorenzo.¹ (Taf. XVI.)

Die Medici hatten sich ihre Herrschaft gesichert, Neid und Missgunst brauchten sie nicht mehr zu fürchten. Für eine Zurückhaltung, wie man sie sich in den Grabdenkmälern der früher verstorbenen Medici auferlegt hatte, war kein Anlass mehr vorhanden. Lorenzo und Giuliano beschlossen, ihrem Onkel ein dem Ansehen der Familie würdiges Denkmal zu setzen und Verrocchio erhielt den Auftrag, dasselbe in der Sakristei von San Lorenzo, die unter dem Tische bereits das Grabmal eines Mediceers barg, zu errichten. Nach einem Marzuppinigrabmal und einem Monumente, wie es in San Miniato entstanden war, bedurfte es einer besonders starken Künstlernatur, um auf diesem Gebiete etwas selbständiges und neues zu schaffen. Der Meister des Colleonimonuments, der Lehrer Leonardo da Vincis, war der Mann dazu. Zwar war die Aufgabe, die ihm gestellt wurde, keine neue, aber doch eine solche, die von vornherein einen Anschluss an die bestehenden Typen unmöglich machte. Die Sakristei von San Lorenzo war durch den das Grabmal des Giovanni und der Piccarda de' Medici überdeckenden Tisch ohnedies stark verkleinert worden und die an den Wänden ringsum aufgestellten Schränke beengten den Platz noch mehr. Eine weitere Inanspruchnahme des Raumes durch ein Grabmal hätte seinen Gebrauch als Sakristei in Frage stellen müssen. Verrocchio bediente sich nun für die Lösung seiner Aufgabe des schon im Trecento vorkommenden Typus², wie er in dem Bardigrabmal in Santa Croce (siehe Abb. 28) unter ganz analogen Verhältnissen entstanden ist, nur übernahm er statt des kleinlichen Gitterwerks das monumentale bronzene Taugeflecht vom Capponigrabmal, das er aber in einer dem Bardigrabmal (Abb. 29) analogen Weise in Anwendung brachte. Diese Komposition hatte zugleich den Vorteil, dass das Verlangen der Auftraggeber, ein Doppelgrab zu errichten, durch zwei Fassaden um so leichter erfüllt werden konnte.

An Stelle der gotischen Aedicula ist ein schlichter Rundbogen ähnlich wie am Capponigrabmal getreten, dessen abgeschrägte Leibung durch einen beiderseits aus Vasen entspringenden Blumen- und Früchtekranz geschmückt ist. (Abb. 120.) Auf einer von Schildkröten getragenen, mächtigen Marmorplatte² ist unter diese

¹ Das Grabmal ist für Piero de' Medici, den Vater Lorenzo und Giulianos erbaut, ebenso sollte hier der 1461 verstorbene Giovanni, ein Lieblingssohn des Cosimo, beigesetzt werden. Albertini (Ausgabe von Jordan) op. cit., S. 437 «per mano di Andrea Verrocchi».

² In mächtigen Lettern stehen hierauf die Worte:

PATRI PATRIOQVE

In dem Kranz der der Kapelle zugewandten Sarkophagstirnseiten:

PET . VIX . AN . LIII . M . V . D . XV

IOHAN . V .

An . XLII . M . IIII .

D . XXVIII .

Auf der analogen Stelle nach der Sakristei zu:

PETRVS
ET IOHANNI DE
MEDICIS
COSMIPPE
HMHNS.

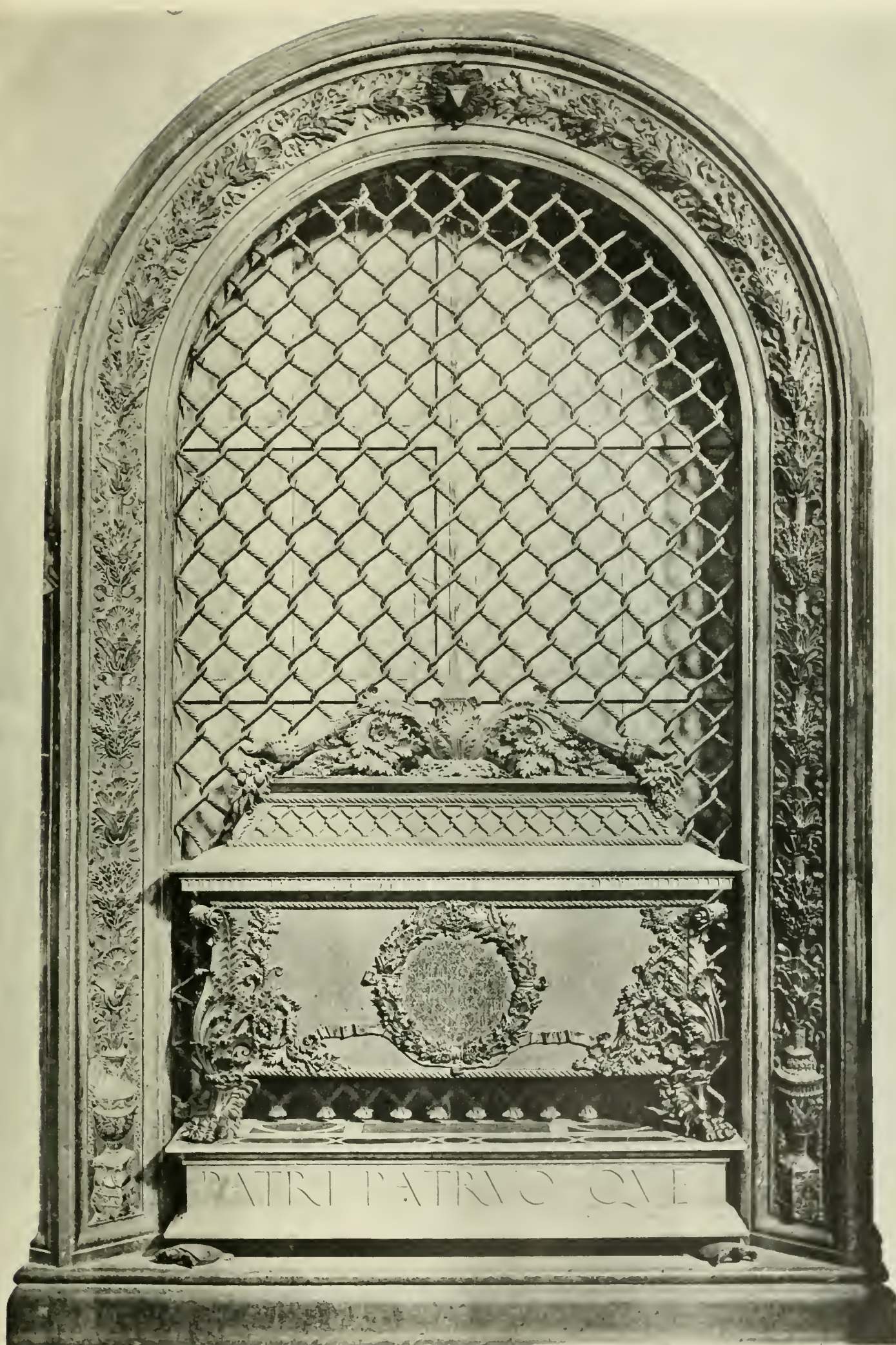
Nische der Sarkophag gestellt. Man begreift, dass hier sich der Meister von dem Vorbilde des Marzuppinigrabmal nicht ganz losmachen konnte, um so mehr verdient aber dieses einzigartige Stück dekorativer Skulptur unsere Bewunderung, als er aus den vollendeten Formen seines Vorbildes etwas ganz neues zu machen verstanden hat. Der Meister des Colleonistandbildes führt uns den Sarkophag des Marzuppinigrabmals in seine Formenwelt übersetzt vor Augen: eiserne Löwentatzen tragen über einem eisernen Netz den granitenen Sarkophag. An den Ecken scheinen sich, ähnlich wie am Marzuppinigrabmal die hier wirksamen Kräfte in sichtbares Leben



Abb. 119. Detail vom Grabmal des Piero de' Medici in S. Lorenzo zu Florenz.

zu verwandeln, aber mit einer ganz andern Energie des Ausdruckes, als dies im Marmor möglich war, quillt unter breiten Blättern in tausendfachen Bewegungen das sich aufrollende Rankenwerk hervor. Der florentiner Goldschmied hatte hier einmal Gelegenheit, seine Kunst in den Dienst eines monumentalen Werkes zu setzen. Er geht mit Fleiss den kleinsten Feinheiten der Natur nach, ohne den Blick für das grosse Ganze zu verlieren. Auch der die Inschrift umgebende Kranz in der Mitte ist ein Meisterstück der Goldschmiedekunst. Ein eisernes Seil und eine feinprofilierte, helle Marmorplatte schliesst den dunkleren unteren Teil ab. Darauf ruht der Deckel des Sarkophages, ein Wunder in Form und Technik. Der eigentliche Teil des Daches ist wieder mit eisernen, fest verschlungenen Seilen schützend umhüllt und darüber wachsen aus einer in der Mitte aufrechtstehenden Akanthusknospe mächtige Blätter und Füllhörner heraus, die ihren Inhalt über den Sarkophag auszugiessen scheinen. So

fein auch hier die Details ausgearbeitet sind, dieser bekrönende Abschluss bildet doch das wichtigste architektonische Glied des Sarkophages. Die kleine Pyramide über dem Knaufe betont sehr glücklich die Mittelachse des Monumentes und ganz ähnlich wie an den Arcosoliengrabmälern wird durch die eleganten geschwungenen Linien der Füllhörner die Horizontale des Sarkophages in das Rund der Nische übergeleitet. Zugleich aber erhält der Sarkophag durch die so entstehende, ganz einzigartige Silhouette — eine wahre Liniensymphonie — eine Form, die ihn vielleicht zum schönsten Gebilde dieser Art machen, das die Kunst jemals erzeugte. Der Kontrast von Granit und Erz, das mächtige Bronzegitter, das den Sarkophag in die Nische gleichsam einspannt, die Kraft und Feinheit der Erzornamentik, mit der auch der Marmorschmuck der Nischen-



Photographie Bregi, Florenz.

ANDREA DEL VERROCCIO
GRABMAL DES PIERO DE' MEDICI (vol. 147)
FLORENZ, SAN LORENZO.

leibung¹ trefflich zusammengeht, verleihen dem Ganzen eine unnachahmlich kraftvolle und im höchsten Grade individuelle Schönheit. Das schwärzliche Erz auf dem rötlichbraunen Porphyrt des Sarkophags, das helle Weiss des Sockels des mit ihm korrespondierenden Kranzgesimses, das neutrale Grau der Bogenleibung verleiht dem Ganzen einen feinen koloristischen Reiz, der in prächtigem Einklang mit der Einfachheit der Komposition steht. «Die Dekoration in Erz ist von ehernen antiken Vorbildern fast gänzlich unabhängig, vielmehr eine freie Aeusserung des Schönheitssinnes und echten Luxus der Renaissance, teilweise auch eine geistreiche Umdeutung der im Marmor herrschenden Formen» (Burckhardt). Die antiken Formen der Ornamentik sind hier am stärksten durchdrungen von dem Naturalismus des Quattrocento. Der reiche, anmutige Linienfluss Desiderios ist aufgegeben. An seiner Stelle gelangt in Berücksichtigung des Materials eine etwas harte, spröde Kraft in den Formen der Ornamentik zum Ausdruck, die so ganz ausgezeichnet mit den schweren Massen des Marmors zusammengeht. Der Kontrast der ruhigen Flächen des Marmors mit den energisch belebten Formen des Erzes und das Gleichgewicht der stützenden und lastenden Kräfte sind die wesentlichsten Faktoren der künstlerischen Wirkung. Klar und scharf sondern sich Erz und Marmor von einander und auch hier ist es die Linie, die die Einheit in einem reizvollen Rhythmus bewirkt. Das Monument gehört zu denjenigen Schöpfungen der Kunst, die für alle Zeiten einen absoluten künstlerischen Wert besitzen. Es ist einer der würdigsten Zeugen Mediceischen Geistes und wir dürfen annehmen, dass Lorenzos künstlerisches Temperament auf seine Gestaltung einen nicht unwesentlichen Einfluss ausgeübt hat. Es ist Lorenzos Geist, der uns hier in Verrocchios Formen entgegentritt. Die Religion hatte ihren Wert verloren und die sie ersetzenden Ideen antiker Philosophie hatten von dem Reiche des Geistes in das der Kunst noch keinen Eingang gewonnen. Nichts von tröstenden Hinweisen nach oben, keine Porträts, keine Figur, sondern in einfach mächtiger Wirkung sind hier die Gebilde der Natur zu einer geistigen Einheit geformt. Wie Lorenzo sich in seinen dichterischen Schöpfungen «die höhere



Abb. 120. Details vom Grabmal des Piero de' Medici in S. Lorenzo zu Florenz.

¹ Der Erfindungsreichtum in den sich wiederholenden Blatt- und Fruchtbüscheln ist erstaunlich. Die Vasen, aus denen sie entspringen, sind nach den Vorbildern antiker Kandelaber gebildet, deren Ornamentik und Formen so vielfach von Einfluss auf die Gebilde der Frührenaissance waren. Besonders an der Vase in der rechten Bogenleibung finden sich reizende Putti in verschiedenen Stellungen. (Abb. 120.) Das Vorbild scheint der schon bei den Sassetigrabmälern genannte Erotensarkophag im Cortile des Palazzo Riccardi gewesen zu sein. Den unteren Teil schmückten an den Ecken die Harpyien, wie wir sie an dem Pariser Kandelaber unter Hinweis auf das Marzupinigrabmal fanden.

Stufe rein geistiger Selbstbefreiung durch künstlerische Gestaltung verschafft»,¹ so tritt uns hier die Kunst am Grabmal, befreit von allen hemmenden Prämissen, zum erstenmal in völliger Reinheit entgegen, errichtet von demselben Mediceer, an dessen Hofe der Grundstein gelegt wurde für ein freies modernes Denken, für eine freie Wissenschaft und Kunst.

Ein ruhiger, besonnener Ernst liegt über dem Ganzen und doch auch die männlich ungebrochene Jugendkraft der Frührenaissance mit ihrer Freude am festlichen Glanz und ihrer Vorliebe für den Reichtum der Ornamentik. Diese gibt hier dem Grabmal allein Sinn und Form.

Als Symbol der Mediceischen Familie nimmt in eigentümlich scharfer Pointierung als ein Hinweis auf den berühmten, spitzgeschliffenen Diamant² der Medici, die kleine Pyramide über dem Sarkophagdeckel die Mitte des Monumentes ein und diesem Diamant scheint ein neues Leben zu entströmen, dessen fruchtbringender Segen sich über das bleibende ergießt, fast wie ein Gleichnis auf die segensreiche Herrschaft dieses edlen Geschlechtes, eine geistreiche Modifikation des Lebensbaumes am Grabmal! Durch eine seltsame Fügung des Schicksals sollten die beiden blühenden jungen Söhne, auf die hier in sinnigster Weise, vielleicht mehr durch Zufall als mit Absicht hingewiesen ist, Lorenzo und Giuliano, die Stifter des Grabmals, auch in diesem porphyrnen Sarkophag bestattet werden.³ So wird das Grabmal gleichsam zu einer Allegorie auf das ganze Mediceische Geschlecht, ganz im Geiste der Frührenaissance, ein Lied auf die überschäumende Kraft und Herrlichkeit des Mediceischen Staates. Als Michelangelo für die Familie der Medici ein Grabmal errichtete, war das Verhängnis, über diese sinnesfrohe Welt hereingebrochen und stumme Verzweiflung ist dann an Stelle der hoffnungsvollen Freudigkeit getreten. Die Welt sah, wie ein Zeitgenosse berichtet, das Neue wie ein Wunder an «il popolo, quasi fosse chiamato a vedere una maraviglia del mondo, vi concorse tutto Firenze».⁴

¹ Siehe Warburg, op. cit., S. 21.

² Siehe auch Hans Mackowsky, Verrocchio. Bielefeld und Leipzig 1901, Seite 28.

³ Ueber Andrea del Verrocchio, im Dienst der Medici, siehe Fabriczy im Archivio storico dell' arte, Serie II, s. 1895, S. 163 ff und S. 174.

⁴ Erst 1559 sind unter Cosimo I. die Leichname in die neue Sakristei überführt worden, wo man sie neuerdings, 1895, wieder fand. Den Bericht hierüber siehe im Archivio storico italiano, Serie IV, Bd. XVI.



Abb. 121. Fragment eines antiken Frieses in Rom, Museo Lateranense.

VII.

MINO DA FIESOLE UND DIE PERIODE DES ÜBERGANGES IN FLORENZ.

Es ist der Kunst so wenig als dem Menschen vergönnt, sich lange im Gleichmasse aller Kräfte zu bewegen. Leidenschaftliche Gebärde und Bewegung führt zum theatralischen und das Streben nach einer gesteigerten Lebendigkeit zur Unruhe und zum Barock. Diesem ewigen, stets wechselnden Kreislauf eines geheimnisvollen Gesetzes, das mit dem Menschen auch die Kunst stets leitet und beherrscht, folgt mit geradezu klassischer Konsequenz die Entwicklung der Malerei und des dekorativen Stiles in der florentinischen Kunst.

Im Grabmal des Niccolò Forteguerra in Pistoja, dem des Jacopo von Portugal, der monumentalen Grabplatte Papst Sixtus' IV. war es die Plastik, die das gesteigerte Verlangen nach Leben und Bewegung bis an die Grenze des Darstellungsmöglichen zu befriedigen suchte. Diese Vorliebe für Formenreichtum findet zwar teilweise in der Entwicklung des Grabmals seine Erklärung, doch ist analoges auch auf den übrigen Gebieten des dekorativen Stiles zu gewahren. Man will die vorangegangenen Leistungen der Kunst überflügeln und glaubt dies zumeist durch eine Häufung des Gegenständlichen und der Details zu erreichen. Die Werke aus Giovanni della Robbias und Fra Filippo Lippis letzter Periode tragen deutlich die Zeichen des Verfalls an sich. Im einzelnen wird uns dies an anderer Stelle noch etwas eingehender zu beschäftigen haben. Hier interessiert uns nur die Tatsache, dass die Grabarchitektur gleichfalls ihrem Verfalle entgegengeht. Der dekorative Stil löst sich gewissermassen in seine einzelnen Teile auf. Im Forteguerragrabmal war es die Plastik, im Medici-grabmal die Ornamentik, dem die künstlerische Wirkung zufiel. Bei Mino da Fiesole ist es vor allem der architektonische Gedanke, der seine Grabmal-kompositionen beherrscht. Dies architektonische Wollen ruft zwar in Minos Tabernakeln manchmal geradezu absurde Erscheinungen hervor, aber gerade dieses seines Strebens halber gewinnt er für uns ein besonderes Interesse.

Mino ist zweifellos die interessanteste Persönlichkeit der sich in ihm verkörpernden Uebergangszeit. Die Widersprüche seiner Zeit, der Verfall der alten und das Anbrechen der neuen Zeit kündigt sich in seinen Werken. Es ist bezeichnend, dass der florentiner Meister seine Tätigkeit bereits zwischen Rom und Florenz teilt

und für die Entwicklung des Grabmals hier als Ausläufer dort als Begründer derselben erscheint. Ein starker Charakter ist er in künstlerischer Hinsicht nicht gewesen, aber eben deshalb verstand er es in Florenz wie in Rom den traditionellen Kompositionsweisen einen potenzierten Ausdruck in seinen Werken zu verleihen.

Minos römische Denkmäler sind grundverschieden von den florentinischen. In Florenz war es begreiflich, dass er einem Meister wie Verrocchio u. a. gegenüber auf einen Wettbewerb auf plastischem Gebiete verzichtete und sein Heil lieber in einer architektonischen Schöpfung suchte, wie sie durch Desiderio vorgebildet worden waren. Für seine überreiche Tätigkeit hatte diese Schaffensweise noch den Vorteil, dass Gehilfen in weitgehendster Weise verwandt werden konnten, ohne dass das eigene künstlerische Gewissen oder der Auftraggeber Bedenken hiegegen zu erheben brauchte. In Rom dagegen fand er neben dem auffälligen Mangel an heimischen Plastikern, mit denen er es mit geringen Ausnahmen wohl aufnehmen konnte, auch zugleich eine ihm neue Art der Verbindung von Architektur und Plastik, ein neues künstlerisches Prinzip vor, das ihn reizte. Er ging hier mit Eifer und Geschick daran, dem traditionellen Typus neue Gestaltung und neues Leben zu verleihen und seine Kompositionen haben der gedankenarmen römischen Kunst über drei Jahrzehnte hindurch zum Vorbild gedient. Noch Michelangelo hat Minos Komposition für das Grabmal Pauls II. zu verwerten gesucht. Ja Mino ist vielleicht der einzige Künstler des Quattrocento, dessen dekorative Architektur in mancher Hinsicht die der Mediceerkapelle vorbereitet.

Die Ornamentik, so spärlich sie auch in Minos Grabmälern in Florenz auftritt, erhielt eine im Prinzip neue Verwendung: sie verliert den ihr von Donatello und Desiderio verliehenen Funktionsausdruck und erhält gegenüber der Architektur ebenso wie die Plastik nur eine sekundäre Bedeutung.

Die Grabdenkmäler Minos lassen sich nicht in zeitliche, wohl aber in örtliche Perioden, in eine florentinische und eine römische, einteilen.

Mino war noch Quattrocentist. Hievon legen auch die Architekturen seiner Grabdenkmäler Zeugnis ab. Es ist ihm nicht in erster Linie um einen mit konstruktiver Notwendigkeit sich entwickelnden architektonischen Aufbau zu tun, sondern, mit den Formen spielend, gefällt er sich in immer neuen Einfällen und Besonderheiten, die freilich vielfach etwas Gesuchtes an sich haben. Er behandelt die Architektur wie die Ornamentik. Greift er damit auch ganz richtig das eigentliche Wesen der dekorativen Architektur auf, so machen sich bei ihm doch, da seine Formen die natürliche Frische jener knospenden Frühlingskinder des Quattrocento abgestreift haben, die Schwächen der Frührenaissance in zu starkem Masse geltend, als dass seine Schöpfungen durchweg Anspruch auf allgemein-gültige künstlerische Bedeutsamkeit besäßen. Die Feinheit der Formen artet in Schwächlichkeit, die Freude am Detail in Kleinlichkeit aus, die nun in Konflikt gerät mit der durch die Steigerung der dimensional Verhältnisse erstrebten monumentalen Wirkung. Trotzdem sind Minos Werke die frühesten künstlerischen Produkte, die

deutlich die Hochrenaissance in Florenz einleiten. Ein schon fast pathetischer Ernst tritt an die Stelle des jugendlichen Frohsinns. Anfangs im Banne Desiderios, bildet sich bald eine künstlerische Persönlichkeit in ihm heraus. Zuletzt ist es ihm wie andern Meistern, wie etwa Piero di Cosimo und Perugino ergangen, die, in das Fühlen einer andern Zeit hineingezogen, ihren Stil verloren haben. Mino ist der letzte Florentiner gewesen, der, abgesehen von Michelangelo, auf dem Gebiete der Grabarchitektur noch Individuelles und spezifisch florentinisches schuf. Mit ihm geht die Entwicklung des florentinischen Grabmals zu Ende.

A. Das Grabmal des Bischofs Leonardo Salutati
im Dom zu Fiesole (Taf. XVII).

Neben dem Hauptaltar des überhöhten Chors in einer nischenartigen, mit einem Tonnengewölbe überdeckten Seitenkapelle, die durch ein Fenster der Rückwand spärlich erhellt wird, steht an der linken Seitenwand ein Altar,¹ und diesem gegenüber das Grabmal. Beide sind von Mino da Fiesoles Hand ausgeführt. Die Kleinheit des Raumes verbot von selbst eine Verwendung der üblichen Kompositionen des Monumentalgrabmals. Mino greift deshalb auf den trecentistischen Typus des Konsolenmonumentes zurück und so entsteht unter genau denselben räumlichen Verhältnissen, wie wir sie bei dem Acciaiuolimonument gewahrten, eine diesem Grabmal ganz verwandte Komposition. Die Inschrift berichtet:

O S S A.

Leonardus salutatus civilis
Pō(n)tificis ol(im) iuris c(ō)nsultus ep(iscop)us ol.
Fesu. vivens sibi posuit, vale lector
et me precibus adiuva. MCCCCLXVI.

Im Auftrage des Bischofs selbst, zu dessen Lebzeiten zwischen 1462 und 1464² noch erbaut, ist es die früheste und zugleich zierlichste Schöpfung des Meisters auf dem Gebiete des Grabmals. Noch ganz im Banne Desiderios und der Frührenaissance hat Mino auf architektonischem Gebiete nie wieder etwas ähnliches geschaffen. Es zeigt uns welche tüchtigen Leistungen Mino fähig war, solange er auf dem heimischen Boden sich bewegte.

Der Sarkophag ist bis an den Kämpfer des Gewölbes hinaufgerückt. Auf mächtigen Konsolen ruhend, stellt er eine reizvolle Variation jenes von Antonio Rossellino am Grabmal des Jacopo von Portugal verwandten antiken Sarkophages dar und fügt sich würdig ein in die Reihe der schönsten Gebilde der Frührenaissance auf diesem Gebiete. Mit den flachen, auf dem Kapellenboden aufstehenden Pilastern bilden Sarkophag und Konsolen eine Art Baldachin, die die auf einer Wappengeschmückten Konsole stehende Büste des Bischofs einfasst und überdacht. Der Sarkophag hat entsprechend seiner architektonischen Bedeutung die Form eines Gesimses, wie der des Coscigrabmals angenommen. Das Gebälk noch ganz im

¹ Er ist gleichzeitig mit dem Grabmal entstanden und von Salutati gestiftet. Siehe Vasari-Milanesi II, S. 122 Anmerk. 3.

² Siehe Vasari-Milanesi III, S. 122 Anmerk. 2 und Gonelli, op. cit., tav. XXXII.

desiderioschem Geist von höchster Feinheit und Zierlichkeit ist fast zu leicht gegenüber den prächtigen Verzierungen der Sarkophagstützen, deren Stirnseiten reichster pflanzlicher Schmuck überzieht, in dem der Meister die Formen von Ghibertis Erzornamentik in den Marmor übertragen hat. Diese x-förmigen Stützen, wie überhaupt der Sarkophag legen den Gedanken nahe, ob hier nicht die Formen der reichgeschnitzten florentinischen Holztruhen Paten gestanden haben, um so mehr als bei den späteren Schöpfungen Minos uns häufigere und deutlichere Anklänge an florentinische Möbel begegnen werden.

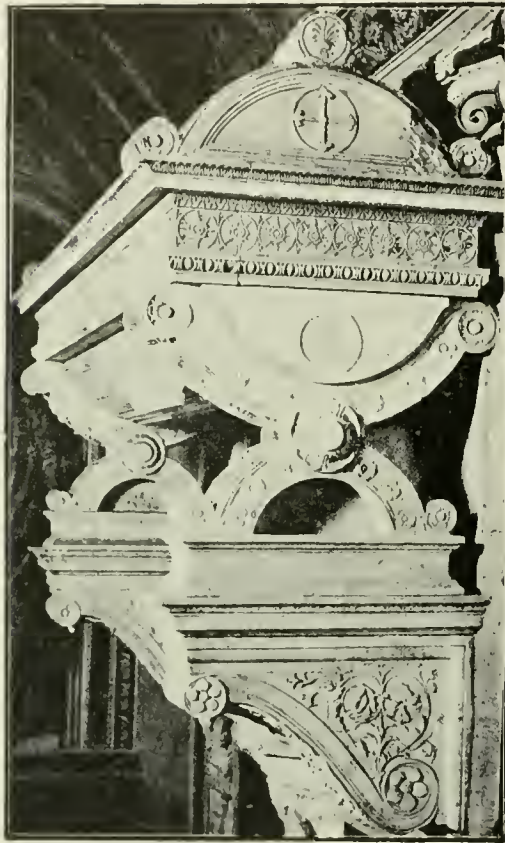


Abb. 122. Seitenansicht des Sarkophags des Salutigrabmals, Fiesole, Dom.

Verwandtschaft aufweist. Die übrigen ornamentalen Formen zeigen die mannigfachsten Variationen hinsichtlich ihrer technischen und künstlerischen Behandlungsweise. Ganz noch nach Art Desiderios passt sich die Ornamentik durch die Reliefstärke und den Reichtum ihrer Schattenwirkung der konstruktiven Bedeutung des entsprechenden architektonischen Teiles an. Auf Ghibertis und Desiderios Vorbild wurde bei Betrachtung des Sarkophages schon hingewiesen. Die Stirnseiten der Konsolen sind mit kräftigen Schotenpalmetten, die sich noch nach

Auch die Art wie die Inschrifttafel an der Stirnseite des Sarkophages angeklebt ist, erinnert an Gepflogenheiten der Möbelindustrie.

Den Vertikalen der Pilaster entsprechend, ist die Rückwand in schwarze, von weissen Streifen umsäumte Felder eingeteilt, wobei durch eine sehr geschickte Ueberschneidung der oberen Felder diese unmerklich die Vertikalen des unteren Teiles in die Horizontalen des oberen überleiten. Recht geschickt ist auch versucht, freilich noch mit einem Anflug quattrocentistischer Naivität, die Büste in einen rationaleren Bezug zu dem architektonischen Rahmen zu bringen.

Seiner Dekoration wegen bildet das Monument einen wichtigen Markstein in der Entwicklung der Ornamentik.

Der Schmuck der Pilaster, zwar schematisch behandelt, bildet doch unter stärkerer Anlehnung an antike Vorbilder die unmittelbare Vorstufe zu der Dekoration des Francesco Sassettimonumentes von Giuliano da Sangallo,¹ mit der sie bereits mancherlei

¹ Bemerkenswert ist die Verwandtschaft dieser Formen hinsichtlich ihrer technischen Behandlungsweise mit der Desiderio zugeschriebenen, aber von ihm keinesfalls stammenden Ornamentik an den Fensterleibungen der Badia von Fiesole. Sie wurde neuerdings, wie schon bemerkt, Simone Ferrucci zugeschrieben.



Photographie Fr. Alinari, Florenz.

MINO DA FIESOLE
GRABMAL DES ERZBISCHOFES LEONARDO SALUTATI
FIESOLE, IM DOM.

der «tektonischen» Behandlungsweise der ältern Zeit scharf vom Grunde sondern, geschmückt. Zugleich ist der Bohrer häufig und mit Raffinement verwandt. Die die Seitenteile füllende Ornamentik zeigt eine neue Komposition und Form: die edel geschwungene, zierliche Stengelranke hat hier die Akanthus- und Schotenranke verdrängt. In Reinheit und natürlicher Weichheit kommt ihr vegetabilischer Charakter zum Ausdruck. An die Stelle der harten zumeist tektonischen Darstellung, tritt eine perspektivisch-lappige Behandlung der Blattformen. Auch hier ist es wieder die römische Kaiserzeit, die das Vorbild für diese neue Form abgegeben hat, die in Kürze ihren Siegeszug durch ganz Italien antrat und bezeichnender Weise mit Vorliebe an den Holzstühlen der Kirche und ihren Möbeln verwandt wurde. In ihr taucht hier zum erstenmal die eigentlich klassische Ornamentform des frühen Cinquecento auf. «In dem Augenblick, wo Malerei und Skulptur dekorativ wurden, war die Zeit für die gefällige schmiegsame Ranke gekommen», sagt Riegl bei Besprechung der Ornamentik der hellenistischen Kunst.¹ Dies gilt auch für die Frührenaissance. Analoge künstlerische Erscheinungen zur hellenistischen Dekorationsweise finden sich mehr als einmal in der Frührenaissance. Auch die Ornamentik Bramantes wird durch die Formen Minos vorgebildet.

Der Reiz des Ganzen wurde nach Quattrocentoart durch einen reichen, farbigen Schmuck erhöht: der Grund des Frieses war in Gold getönt und nur die Sterne, die ihn zieren, weiss gelassen. Vergoldet waren ferner der bekrönende und stützende Teil der Deckplatte, die Verschnürungen des Sarkophages, die Ornamentik der Träger und Konsolen, ebenso wie viele Teile der glatten Gesimse, der Kardinalshut der Büste und die Verzierung der Kleidung. Die Gliederung der Rückwand war rötlich getönt.

Mino selbst scheint auf sein Werk sehr stolz gewesen zu sein, denn er brachte an augenfälligster Stelle unter der Büste seine Namenssignatur: «Opus Mini» an.

Das Monument hat für die Genesis des Grabmals noch eine besondere Bedeutung. Das ganze Grabmal bildet nur einen monumentalen Rahmen zu der lebensgrossen Büste des Verstorbenen. So kündigt sich weniger im einzelnen als in der Gesamtanlage das Cinquecento an. Das Grabmal des Gino Capponi, dies Monument Minos und das Grabmal Innocenz' VIII. stellen eine einzige Linie der Entwicklung dar, in der das Individuum in steigender Betonung am Grabmal hervortritt. Das Salutatimonument ist zum erstenmal ein Denkmal in des Wortes eigentlichster Bedeutung geworden. Das selbstherrliche Individuum tritt hier sogar im geistlichen Ornate in seine alles übrige ausschliessenden Rechte.

¹ Siehe Riegl, «Stilfragen» Berlin 1893 S. 250 und das dort abgebildete Relief; sehr nahe verwandt ist die Ornamentik an dem Chorgestühl von S. Agostino in Perugia und vor allem der Schmuck jenes herrlichen Kaminfrieses vom Palazzo Ducale von Urbino (über diesen siehe Archivio storico dell' arte I, 1895 S. 374 ff.). Neben den vielen ähnlichen Ornamentgebilden im Norden wie im Süden wäre auch der anscheinend mit Mino zusammenhängende Matteo Sanmicheli hier zu nennen, über diesen siehe Archivio storico dell' arte I, 1895, S. 315 und 316. Die tektonische Behandlungsweise der Ornamentform, ähnlich wie sie den Fries des Marzuppinimonumentes ziert, findet sich in ganz verwandter Art an Gebälkstücken des pergamenischen Altars. Einige hierfür interessante Stücke befinden sich im Depot des Pergamonmuseums in Berlin.

B. Grabmal des Bernardo Guigni¹ in der Badia von Florenz (Taf. XVIII).

In diesem zeitlich zunächst folgenden Monumente fällt Mino in das äusserste Extrem und präsentiert sich von der unglücklichsten Seite. Vasari erzählt,² dass Mino, der ohnedies häufig für die Badia tätig war, durch ein Madonnenrelief, das einen grossen Beifall fand, dass man ihm den Auftrag erteilte, ein Grabmal zu errichten, für den «magnifico messer Bernardo cavaliere de' Guigni; il quale per essere stato persona onorevole e molto stimata, merito questa memoria da' suoi fratelli». Laut Inschrift starb Guigni im 69. Lebensjahre:

D. S.

Bernardo Junio eq.^{ti} Flor^{no} pu^{cc}
Cocordiae seper auctori et civi
Vere populari pie fratres fratri de
Se deq^{re} p^{ca} opt^e merito posuerunt.

In der obern Ecke des Sarkophages:

obiit an(no) d.(omini) MCCCCLXVI

An der Fussleiste desselben:

Vix. ann. LXVIII, Men. VI. di(es) XII³

Das Grabmal nimmt einen für seine Komposition nicht eben günstigen Platz ein. Es steht zwischen zwei das Kircheninnere gliedernden Pilastern, die mit dem Gebälk und dem Sockel eine fast quadratische Nische ergeben, in der sich die Architektur des Grabmals entwickeln sollte. Die kräftige Kirchenarchitektur verbot von selbst eine Ueberschneidung des durch sie gebildeten Rahmens, sodass für die Komposition ähnliche Schwierigkeiten bestanden wie für das Cosciagrabmal. Diese zwangen Mino von der üblichen Komposition abzusehen und einen andern Aufbau zu wählen, bei dem er sich freilich weit weniger originell und erfindungsreich zeigte als in dem Salutatimonument. Seine Komposition entlehnt er auch hier der Holzarchitektur und zwar den in den Kirchen und Palästen aufgestellten Thronen. Dieselben bestehen zumeist aus einer drei- bis viersitzigen Bank mit seitlichen Armlehnen hinter welchen Pilaster aufsteigen, die die in Felder gegliederte Rücklehne einrahmen und ein auf Konsolen ruhendes, sehr schweres Gesims tragen.⁴ Dasselbe Kompositionsschema begegnet uns auch hier. Die Naivität mit der Mino dasselbe seinem Zwecke dienstbar macht, ist echt quattrecentistisch: er stellt den Sarkophag mit dem Toten auf die Sitzbank und verwendet als Abschluss die traditionelle Archivolte, der er hier aus räumlichen Rücksichten die gedrückte Form eines Segmentbogens zu geben genötigt war. In der Lunette erscheint etwas unzusammenhängend mit der Umgebung das Profilbildnis des Verstorbenen.

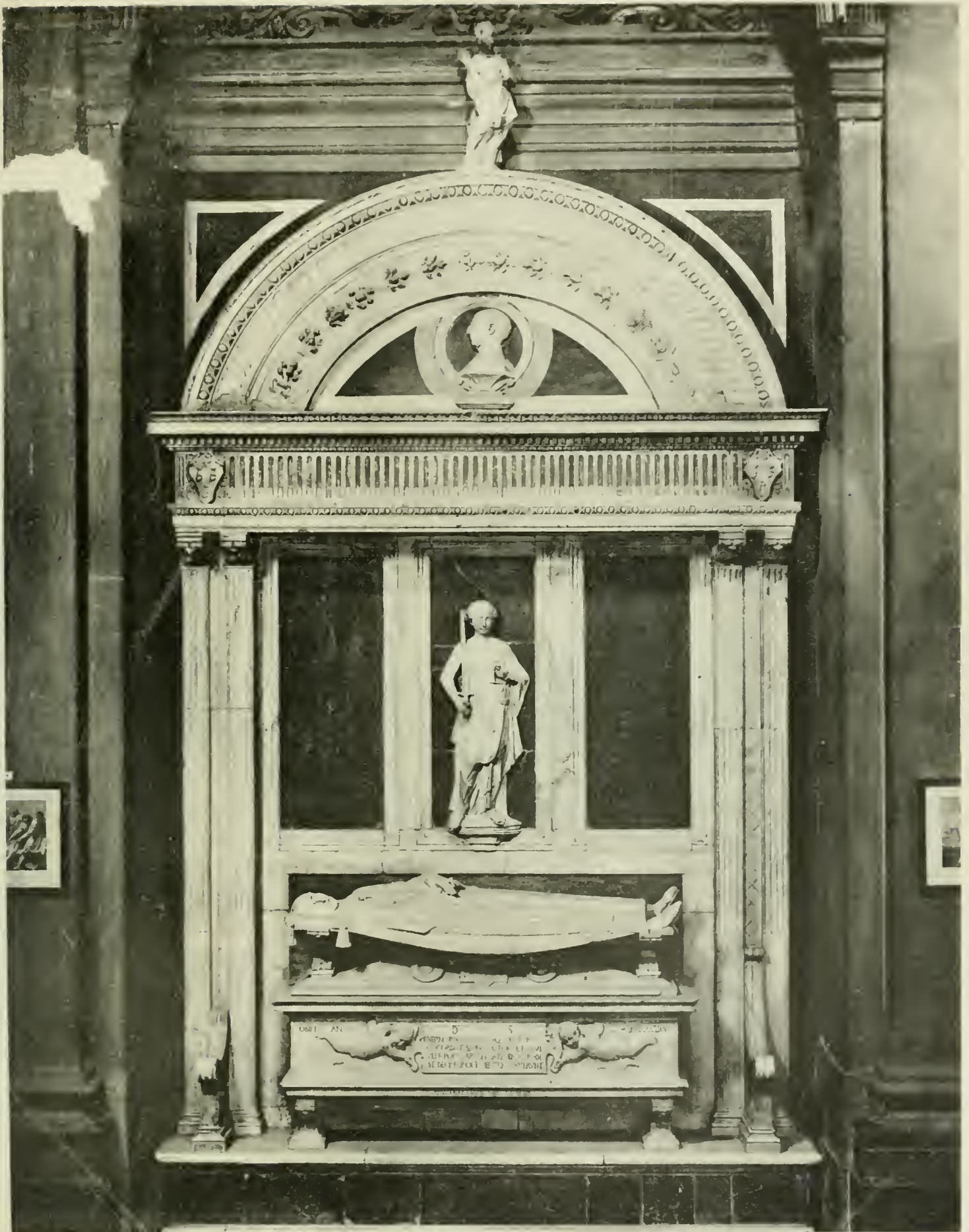
Die Ornamentik ist bis auf den kleinen, verkümmerten Fruchtkranz in der Archivolte

¹ Ueber Guigni siehe *archivio storico ital.*, T. IV, p. I.

² Siehe Vasari, *op. cit.* III, S. 120.

³ Die Inschrift ist veröffentlicht bei Richa, *op. cit.*, Quartiere S. Croce T. I, S. 199.

⁴ Einige gute Beispiele, die allerdings bereits der Hochrenaissance angehören, sind abgebildet in den *Monographien des Kunstgewerbes*, siehe Wilhelm Bode, *Die italienischen Hausmöbel der Renaissance*, Leipzig, 1903, S. 18.



Photographie Fr. Alinari, Florenz.

MINO DA FIESOLE
GRABMAL DES BERNARDO GIUGNI
FLORENZ. BADIA.

fast ganz verschwunden. Auch die bunte Farbigkeit ist aufgegeben. Nur die Kanneluren des schweren Frieses sind schwarz getönt, ebenso das Strickwerk zwischen den Pilastern, sowie deren runde Stege und die spärliche Ornamentik. Die Schuppenmuster des Sarkophages waren vergoldet, rötlichbraun getönt die Kassetten des Hintergrundes. Abgesehen von dem bemerkenswerten Ernst und der Ruhe im einzelnen wie in der Gesamtheit, die auch hier das Cinquecento vorbereitet, ist das erneute Auftreten der Allegorie für die Genesis des Grabmals eine bedeutsame Erscheinung. Sie taucht jetzt in ähnlicher Gestalt wie am Coscia- und am Aragazzigrabmal wieder auf, nachdem die Ornamentik verschwunden war, die bis dahin so häufig ihre Stelle vertreten hatte. In der Art wie sie Mino hier zum erstenmal an der Rückwand anbringt, hat er eine für die Folgezeit und namentlich für das römische Grabmal bedeutsame Neuerung in die Komposition des Grabmals eingeführt.¹ Nüchtern, eckig und starr im einzelnen, trägt diese Schöpfung den manchmal recht unerfreulichen Charakter seiner Skulpturen an sich. Am Grabmal selbst sind die linearen Gegensätze nicht mehr nach alter Weise durch einen rhythmischen Linienwechsel versöhnt, sondern treten sich scharf und unvermittelt gegenüber. Der Aufbau des Ganzen, für das Holz erdacht, wirkt in Marmor zu schwerfällig und unorganisch.

C. Das Grabmal des Hugo von Anderburg² (Taf. XIX).

Hugo, Markgraf von Tusciem, war an Stelle des Königs Rudolf von Burgund, der sich durch seinen Bund mit den Ungarn im Lande verhasst gemacht und zudem die Unvorsichtigkeit begangen hatte, das von Aufständen und Hader zerrissene Land für kurze Zeit sich selbst zu überlassen, am 6. Juli 1226 zum Könige von Italien gekrönt worden. Aus der Provence gebürtig, gehörte er zu jenen rücksichtslosen Gewaltnaturen, die damals über Italien regierten. Macchiavelli hätte das Idealbild seines Fürsten schon in diesen Zeiten verkörpert finden können. Freilich hat Grausamkeit und Eigennutz der Regenten dem Lande nichts weniger als zum Segen gereicht. Hugo hatte eine verhältnismässig lange Regierung. Da bei dem herannahenden Millennium ja die Welt in Trümmer stürzen sollte, hatte der kinderlose Regent in seinem Alter Kirchen und Klöster mit verschwenderischen Stiftungen bedacht, darunter auch die einzige Abtei der Stadt, die «Badia», die zu Ehren der Mutter Gottes schon von Willa, der Witwe Huberts von Tusciem erbaut und nun von Hugo aufs glänzendste ausgestattet wurde. Neben dem Hochaltar stand noch 1294 der alte, jetzt verschollene Porphyrsarkophag, der in einem eisernen Behälter mit der Aufschrift, Hugo Marchio, M 1,³ die Reste des Hugo von Anderburgs enthielt.

¹ Sie ist möglicherweise in dem untergegangenen Tornabuonigrabmal des Verrocchio, ehemals in Santa Maria Novella, zuerst in ähnlicher Weise verwandt worden.

² Ueber die Entstehung dieses Namens, siehe Davidsohn «Forsch. zur älteren Geschichte von Florenz», Band I, S. 31 ff. Darnach entstand derselbe infolge des Zweifels, ob der Graf aus Magdeburg oder Brandenburg sei, aus einer willkürlichen Mischung beider Namen, indem man bei Neuerrichtung des Grabmals nun einfach das sprachliche Mittelding «Anderburgensis» nahm. — Siehe auch Vasari-Milanesi III, S. 121, Anmerk. 3 u. f. Dann Rosselli im Sepolcuario, Vol. I, pag. 173, Gozzini, op. cit., pag. 59 und 60, wo über das Leben Hugos berichtet wird; was die geschichtlichen Daten betrifft, so lehne ich mich im folgenden an Davidsohns Ergebnisse an.

³ Den von Davidsohn, Gesch. v. Florenz, S. 741, Anmerk. 1 verzeichneten Codex Rustichi konnte ich leider nicht erhalten; er fand sich im Arch. Vescovile. Der Präfekt erteilte die Auskunft, der Cod. sei in der Laurentiana, die dortige Bibliothekverwaltung erklärte, dass der Codex nur geliehen worden sei und die Laurentiana ihn zurückgegeben hätte. (!)

Nach seinem Tode feierte man alljährlich seine bald sagenumwobene Persönlichkeit durch pomphafte Feste, nachdem ihm Dante bereits im Paradisio ein unsterbliches Denkmal errichtet hatte:

Ciascun che della bella insegna porta
Del gran Barone, il cui nome e il cui pregio
La festa di Tommaso riconforta,
Da esso ebbe milizia e privilegio.

Parad. XVI.

Schon 1469 fasste man zum erstenmal den Plan, Hugo, dem eigentlichen Gründer der Badia, ein prächtiges Grabmal zu setzen, doch blieb die Sache liegen. Erst am 25. Juni 1471 entschlossen sich die Mönche zu energischem Vorgehen und verpflichteten den Meister, binnen 18 Monaten das Grabmal herzustellen. Er quittierte dann auch bereits damals über 1600 Lire. Aber nach wenigen Monaten ist er allem Anscheine nach dem ehrenvolleren Rufe Marco Barbos gefolgt, der ihm die Errichtung des Grabmals Pauls II. übertrug und nach Rom abgereist.¹ Die Arbeit ist erst 1481 vollendet gewesen, denn am 4. Juni dieses Jahres schulden ihm die Mönche der Badia 1777 Lire.² Demnach ist das Grabmal zweifellos erst 1479 oder 1480 entstanden.³ Schon Vasari rühmt das Werk: «una sepoltura che fu la più bella opera che Mino facesse mai.» In der Tat hat Mino hier den Typus des florentinischen Grabmals in entscheidender Weise modifiziert und eine neue Form geschaffen, die neben dem historischen auch ein allgemein künstlerisches Interesse beansprucht.

An der Querwand des linken Querschiffs beherrscht das Monument infolge seiner ausserordentlichen Dimensionen — es ist das grösste Grabdenkmal des Quattrocento — fast den ganzen mittleren Kirchenraum. Es übertrifft daher auch alle Grabdenkmäler der frühern Zeit hinsichtlich der monumentalen Wirkung, die vor allem durch den mächtigen dreigeschossigen Unterbau erreicht wird. Auf zwei fein profilierten Stufen erhebt sich der eigentliche Sockel des Grabmals: eine breite, über einen Meter hohe Platte, die auf vertieftem Grunde, von einem äusserst zierlichen Palmettenfries umgeben, die von zwei Engeln gehaltene Inschrifttafel trägt, darauf die Worte stehen:

Ugoni Othonis III Imperat(oris) affini ac
Comiti Marchioni Andeburgensi
Haetruriae q. praefecto q. divo benedicto
Hoc oli(m) et(iam) sex. alia coenobia cō(n)dedit
Pii huius loci monachi de se benemerito
Sepulchrum vetustate at tritum
I(n)staurarūt a(n)no salutis MCCCCXXXI.
H. M. H. N. S. ⁴

Die leichte Verkröpfung der Bekrönungsleiste ist nach unten durch zwei an den Enden sich aufrollende Bänder motiviert, ein der Holzarchitektur entlehntes

¹ Ueber die Frage nach der Entstehungszeit siehe den Abschnitt über das Grabmal Pauls II.

² Der Kostenvoranschlag wurde dadurch überschritten, dass an Stelle des in dem ursprünglichen Entwurf angenommenen, «maigno» Marmor für das Ganze verwandt wurde.

³ Ueber die hier angegebenen Daten siehe archiv. di Stato in Firenze: Badia di Firenze, Libro di debitori e creditori dal 1471 al 1480 a. c. 331, sowie Vasari-Milanesi III, S. 121, Anmerk. 3.

⁴ «Hoc monumentum heredes, non sequitur». Die Anwendung und Uebertragung des römischen Rechtes auf Renaissancegrabdenkmäler, ist hier besonders interessant, weil es das erste Beispiel ist.



Nach der «Architektur der Renaissance in Toskana».

MINO DA FIESOLE
GRABMAL DES GRAFEN HUGO VON ANDERBURG.
FLORENZ, BADIA.

Motiv. Darüber haben nach Desiderios Vorbild zwei Wappen haltende Putti Platz gefunden, hinter denen breite, kannelierte Pilaster mit zierlichem Kapitäl ansteigen; das Ganze wird der Tradition gemäss durch ein Gebälk und Rundbogen mit der Madonna abgeschlossen. Das Gebälk ist hier jedoch nicht verkröpft, sondern das Kranzgesims wird ähnlich wie an dem Cellinimonument von zwei an den Ecken befindlichen Konsolen gestützt. Der Art seiner Verwendung nach zu schliessen, scheint jedoch auch hier die Holzarchitektur vorbildlich gewesen zu sein, denn genau dasselbe Motiv mit den charakteristischen Eigentümlichkeiten findet sich an den Fürsten- und Bischofsthronen wieder.¹

Eine besonders auffällige Neuerung aber tritt uns in der Anordnung des mittleren Teiles des Grabmals entgegen, dessen schmale Nische von den Fascien eines antiken Portals umrahmt wird, auf welchen, zierlich gerafft, ein Vorhang, der letzte Rest des bekannten Trecentomotives, angebracht ist. In diesem türartigen Rahmen ist ein dem des Salutatigrabmals ähnlicher Sarkophag² aufgestellt, der freilich weit eher einer florentinischen Holztruhe gleicht. Dieselben scharfen, harten, eckigen Formen, wie sie uns an den Florentinermöbeln beispielsweise den sog. Strozziesseln entgegengetreten, fallen auch hier auf. Mino drängte selbst der Architektur das persönliche Empfinden seines seltsamen Wesens auf. Die hagere, steife Gestalt des Toten in der etwas verkümmerten Bahre geht ebenso wie die höchst handwerksmässig und schematisch gemeisselte Gestalt der Caritas in dem mittleren der drei Felder der Rückwand ausgezeichnet mit diesen eigenartigen architektonischen Formen zusammen.

Die spärliche Ornamentik ist zwar ohne Bedeutung für die Wirkung des Ganzen, aber doch eines kurzen Blickes wert. Sie ist äusserst fein und zierlich und bewahrt nach Art desiderioscher Friesornamentik den tektonischen Charakter, hat jedoch keine innere Beziehung zu dem Aufbau des Ganzen. Vor allem ist es die umschriebene Schotenpalmette, die Mino in seinen Schöpfungen neu einführt und in reizvollen Variationen verwendet. Schon an den Stirnseiten der Sarkophagträger des Salutatigrabmals trat sie uns entgegen, und an dem Monument der Badia ist sie am Kapitäl und der Sockelbordüre wieder verwandt. Besonders in dem Kapitäl weiss er durch sie eine neue, ansprechende Komposition zu schaffen, auf die im Zusammenhang mit den übrigen Kapitälformen noch einmal zurückgegriffen werden wird. Auch das Rankenwerk des Sockels ist originell in der Art seiner Verwendung und von Giuliano da Sangallo in seinen Sassettigrabdenkmälern nachgeahmt worden.

Weniger erfreulich sind die Fruchtkränze, die den Fries zieren. Die Ornamentik der Archivolte ist zu schwach, um im Ganzen zur Geltung zu kommen. Was Mino auf ornamentalem Gebiete konnte, wenn er nur wollte, hat er am Salutatigrabmal und am Sockel des Monuments Pauls II. gezeigt. Im allgemeinen hat ihm später bei seiner ausgedehnten Tätigkeit die Musse für eine liebevolle Durcharbeitung der Details gefehlt.

¹ Ein gutes Beispiel hierfür ist in dem schon zitierten Buche Bode's über die italienischen Hausmöbel S. 19 abgebildet.

² An der Stirnseite stehen die Worte: obiit a(n)no salutis millesimo p. XII, Kal. Ianuarias.

Das Verhältnis von Ornamentik und Plastik zur Architektur ist ein anderes geworden. Ist erstere für den Aufbau bedeutungslos geworden, so weiss auch die Plastik das alte Verhältnis zur Architektur nicht mehr zu gewinnen. Die Putti sind gegenüber dem monumentalen Sockel zu klein und der feierliche, ernste Blick mit dem der linke der beiden zum Himmel sieht, passt recht schlecht zu der embryonalen Form des Körpers. Dem Tondo in der Lunette fehlt der Zusammenhang mit dem Ganzen.¹ Am besten durchgebildet sind die die Inschrift haltenden Engel. An der Geschichte dieses Motives liesse sich der Wandel der Geschmacksbildung ausgezeichnet verfolgen, angefangen von den beiden kleinen, die Inschrifttafel flankierenden, mittelalterlich allegorischen Gestalten des Bardigrabmals über Donatellos in naturalistischer Weise sitzende Putti und Bernardos feierlich schwebende Engelsgestalten hinweg bis zu Minos langbeinigen Jungen, die da in eiligen Sprüngen heulend heraneilen, um die Inschrifttafel dem Beschauer zu präsentieren.

Alles lässt uns hier die Zeit des Uebergangs gewahren. Der Naturalismus beginnt trivial zu werden, das träumerische, mildlächelnde Auge der Madonna nimmt einen interesselosen Ernst an und die ehemals keckfröhlichen Putti des Marzuppinimonumentes werden auf einmal von einer weihevollen Stimmung beseelt.

Auch die Architektur ist ernster geworden. Sie ist der des Guignigrabmals weit überlegen. Mino hat sich nie wieder zu so einfacher Grösse erhoben. Doch wirkt auch hier manches kleinlich und widerspricht der monumentalen Wirkung des Ganzen.² Die Architektur ist genau so merkwürdig flach, wie die Reliefs seiner Skulpturen.

Die Komposition lässt deutlich erkennen, dass der Meister in Rom bereits von dem Geiste der neuen Zeit berührt worden ist. Ein Kleiner, strebte er das ein Menschenalter früher zu verwirklichen, was die Grossen der Hochrenaissance erreicht haben. Hierin liegt der Reiz einer solchen Schöpfung. Der Meister strebte seiner Zeit voranzueilen und steckte doch noch zu sehr im Denken und Fühlen des Alten, um das Neue wirklich sich zu erringen.

Den Sockel- und Stufenaufbau hat er von den römischen Denkmälern übernommen. Feierlich, ernst und mächtig wirkt durch diesen das Ganze. Das Geschick der florentiner Baukunst kündigt sich hier zum erstenmale an. Sie hat aufgehört, selbständig zu sein, ein fremdes Element dringt ein. Römische und florentinische Kunst begegnen sich auf florentinischem Boden in diesem Monumente zum erstenmal. Die Folge ist ein Schwanken zwischen herber Strenge und kleinlicher Grazie einerseits, aristokratischer Würde und imposanter Mächtigkeit andererseits. Noch schärfer treten die Gegensätze von Form und Ausdruck in Minos römischen Werken in Erscheinung. Mino war es nicht beschieden, das entscheidende Wort zur Lösung dieses Konfliktes zu sprechen.

¹ Siehe den Aufsatz II. von Tschudis, Jahrb. d. preuss. Kunstsammlung. Bd. 7, S. 122 ff.

² Die Figur des Toten und die der Allegorie sind gleich gross gebildet. Donatello hatte in seiner Berechnung die stehenden Figuren gegenüber den liegenden stets kleiner gebildet. Mino hat diese optische Wirkung hier unberücksichtigt gelassen. Die Gestalt bringt daher durch ihre Grösse eine Dissonanz in den plastischen Schmuck.



Abb. 123. Grabmal Urbans VI. in den Grotten des Vatikans.

VIII.

DIE ENTWICKELUNG DES RÖMISCHEN QUATTROCENTOGRABMALS UND DIE FLORENTINER GRABDENKMÄLER IN ROM.

Vasari erzählt, Mino sei aus Schmerz über den Tod seines Lehrers nach Rom übergesiedelt. Tatsächlich waren es die gewinnbringenden, ehrenvollen Aufträge, die in der gewaltig aufstrebenden Stadt seiner warteten und derenthalb er die Uebersiedelung vornahm. Das Papsttum war aus den vorangegangenen Wirren siegreich hervorgegangen und hatte die demokratische Bewegung niedergeschlagen. Seine Macht begann sich aufs neue zu entfalten. Das damit zusammenhängende, gesteigerte Verlangen der päpstlichen Herrscher, ihrer kirchlichen und politischen Grösse einen sichtbaren Ausdruck zu verleihen und die Metropole der Christenheit auch äusserlich als solche zu kennzeichnen, war mangels einer eigenen heimischen Kunst das ganze XV. Jahrhundert hindurch durch florentinische Meister befriedigt worden. In den Gemächern des vatikanischen Palastes erzählen ihre Werke mit ergreifender Beredsamkeit die Kunst- und Geistesgeschichte eines Jahrhunderts. Hier hat Fra Angelico mit mönchischem Fleisse die Wände mit Gemälden voll heiterer Andacht geschmückt, Pinturicchio mit seiner sinnigen Epik und kindlichen Formen- und Erzählerlust sich in den ernstesten Problemen der Kirche und der Wissenschaft versucht, bis schliesslich Raffael und Michelangelo in monumentalen Lettern und gewaltiger Sprache die ewigen Wahrheiten in Kunst und Religion, das ganze menschliche Fühlen und Wollen, den andächtig staunenden Beschauern offenbarten.

In diesen beiden Meistern war es dem römischen Wesen vergönnt, eine klassische Form zu erlangen. Man würde der römischen Kunst des Quattrocento Unrecht tun, wollte man ihr jeden Anteil an dieser Frucht absprechen. Während Ghiberti noch an den «Pforten des Paradieses» arbeitete, stellte Filarete

am 4. August 1445 die Bronzetüren von St. Peter auf. Hier tritt römische Kunst und römisches Wesen zum erstenmal deutlich in Erscheinung. Von der Andacht, die Ghibertis schöne, die Erzählungen der heiligen Schrift illustrierende Gestalten be-seelt, ist hier nichts zu bemerken. An den Pforten von St. Peter galt es vielmehr, dem Eintretenden die Macht des obersten Leiters der Christenheit auf Erden zu schildern, der über die Kaiser des Abend- und Morgenlandes geboten und eine christliche Weltherrschaft an derselben Stätte aufgerichtet hat, an der die römischen Kaiser über die Völker des Erdkreises regierten. Man begann, sich hier bereits als Erbe dieser Macht zu fühlen. Ganymed mit dem Adler des Zeus, Leda mit dem Schwan, Roma mit dem Bilde des Mars an der Türe des grössten Heiligtums der Christenheit! Das Werk erscheint wie ein Manifest des römischen Geistes. Man wollte nicht nur die Macht des Papsttums in monumentaler Pracht in Erscheinung treten lassen, sondern seine Autorität vergeistigen, indem man es zum Mittelpunkt auch der wissenschaftlichen Welt zu machen bemüht war. Die Folgezeit hatte erst das asketische Ideal zu überwinden. Nikolaus V. musste seine Liebe zur Pracht und Kunst noch entschuldigen. Hier lag der springende Punkt. Solange das Papsttum sich von der mittelalterlichen Askese nicht völlig zu befreien vermochte, so lange war hier die antike christliche Kunst nur ein mehr oder minder geistloses Prachtgewand, mit dem sich die damaligen Herrscher der Kirche und ihre Zeit umgaben. Das Rhetorische, Pathetische übernahm man mit den Formen aus der römischen Kaiserzeit.

Die wesentlichste Aufgabe der Kunst war auch hier die Errichtung von Grabmälern der Prälaten und Päpste. «Die Künstler Griechenlands würden nu mit Ironie auf die Anstrengungen ihrer christlichen Nachfolger geblickt und ihnen gesagt haben, dass die Kunst des Phidias in Figuren von Heiligen und Märtyrern, von toten Prälaten, moralischen Tugenden und von Kinderengeln keine dankbaren Gegenstände finden könne».¹ Doch konnte das wesentliche des römischen Geistes, bereits im Quattrocento stark genug, um sogar florentinische Meister zu beeinflussen, in diesen Werken voll in Erscheinung treten.

Mino da Fiesole, Antonio Pollajuolo, Antonio Rossellino u. a. haben mit erstaunlicher Geschicklichkeit römische Art in sich aufgenommen, sodass ihre in Rom entstandenen künstlerischen Produkte ebenso sehr der florentinischen wie der römischen Kunst angehören. An dem Tabernakel Sixtus' des IV. hat jener Matteo Pollajuolo Gestalten geschaffen, die nichts mehr florentinisches, sondern bereits den spezifisch römischen Charakter an sich tragen und in dieser Eigenschaft nach einer bestimmten Seite hin jenes sogar übertreffen: in der monumentalen Wirkung und dem ausgesprochenen Sinn für eine über die Individualität sich erhebende Schönheit. Es gibt hierfür kein charakteristischeres Beispiel als jene wundervolle Figur des hl. Thomas² von jenem Tabernakel Sixtus' IV., heute in den Grotten des Vatikans. Früher noch als auf allen übrigen Gebieten der Kunst machen sich am Grabmal die Reflexionen des römischen Ernstes geltend. Da das Quattrocento auch hier vielfach auf die Typen des Trecento zurückgreift und sich ihrer bedient, bedarf es eines kurzen Rückblickes

¹ Für den hier in Betracht kommenden Zeitraum siehe vor allem Gregorovius' klassische Abhandlungen, op. cit., Bd. 7, S. 565—681.

² Siehe Dufresne, op. cit., S. 113, N. 238; siehe des Verfassers Aufsatz in der Zeitschrift für bildende Kunst, Juhlheft 1904. Besonders die grossen Reliefs sind hier noch zu nennen.

auf die Entwicklung, die das Grabmal in der vorangegangenen Zeit genommen hat. Die des 12. und 13. Jahrhunderts wurde bereits geschildert. Mit der Uebersiedelung Clemens V. nach Avignon bricht diese Entwicklung ab und erst am Ende des 14. Jahrhunderts, als Urban VI. und seine Nachfolger den päpstlichen Stuhl an angestammter, geweihter Stätte wieder aufrichteten, kam das künstlerische Leben allmählich wieder in Fluss. Wie es damals um die römische Kunst bestellt war, zeigt am besten das Grabdenkmal Papst Urbans (Abb. 123) heute in den Grotten des Vatikans. Doch sind die allgemeinen charakteristischen Eigenschaften des römischen Monumentalgrabmals auch für den bei Beginn des Quattrocento neu sich entwickelnden Typus grundlegend geblieben. Schon an den ersten Grabdenkmälern, die Ende des Jahrhunderts wieder auftauchen, kehrt der mächtige Sockel und der darüberlagernde Sarkophag — beide aufs engste verbunden — wieder, ganz ähnlich dem im Jahre 1398¹ entstandenen Grabmal des Adam Hertford in Santa Caecilia. —

Die Erscheinungen des Uebergangs sind nicht allzu zahlreich und von ungleichem künstlerischem Werte. Ein charakteristisches Beispiel ist das an sich recht unerfreuliche Grabmal des Kardinals Vulcani (gest. 1412) in S. Francesca Romana. (Abb. 124.) Es zeigt nach alter Weise zwei übereinander gereihte Blöcke, die durch lisenenartige Streifen gegliedert und mit plumpen Nachahmungen konstantinischer Ornamentik verziert sind. Die oberen drei Felderpaare, sind mit zwei alle-



Abb. 124. Grabmal des Vulcani. Rom, S. Francesca Romana.

gorischen Gestalten (Justitia und Theologia) und einer Heiligenfigur in der Mitte geschmückt. In den untern Feldern wird die Inschrifttafel von den beiden Wappen mit Kardinalshüten flankiert — eine Sockeldekoration, die von da ab für das ganze römische Grabmal typisch geblieben ist. Der plastische Teil mutet wie eine rohe Uebersetzung des Erzstils Andrea Pisanos in Marmor an.

Die übrigen Ausläufer des Trecento in Rom, die noch von pisanischen Vorbildern abhängig sind, sind hier für das Quattrocento bedeutungslos gewesen. Die entscheidenden Neuerungen um die Wende des Jahrhunderts sind auf sienensische Einflüsse zurückzuführen. Es ist der Typus des Konsolengrabmals, den, wie wir gesehen haben, Tino da Camaino ausgebildet hat und der nun auch in Rom seinen Einzug hielt. Man kann die Spuren, die die Komposition auf ihrer Wanderung nach Süden hinterlassen hat, deutlich an den Grabmälern in den Städten zwischen Siena und

¹ Auf das Monument ist schon S. 13 im Zusammenhang mit den älteren Grabmälern hingewiesen worden, dort ist auch, Anmerk. 2, die Inschrift veröffentlicht.

Rom verfolgen. Gleich in Viterbo begegnet uns in dem Grabmal des Fra Marco da Viterbo eine interessante Umbildung des sienesischen Konsolengrabmals, eine analoge Erscheinung zu den verwandten römischen Denkmälern der Folgezeit. (Abb. 125.)

Der figürliche Schmuck des Sockels ist fortgefallen. Dieser nimmt eine architektonische Gestalt an, dem sich die vereinfachte, gleichfalls streng architektonische Form des Baldachins über dem Toten ausgezeichnet anpasst. Die originelle Vermengung gotischer Elemente mit den Formen der Renaissance, macht das Monument als Uebergangserscheinung besonders interessant.

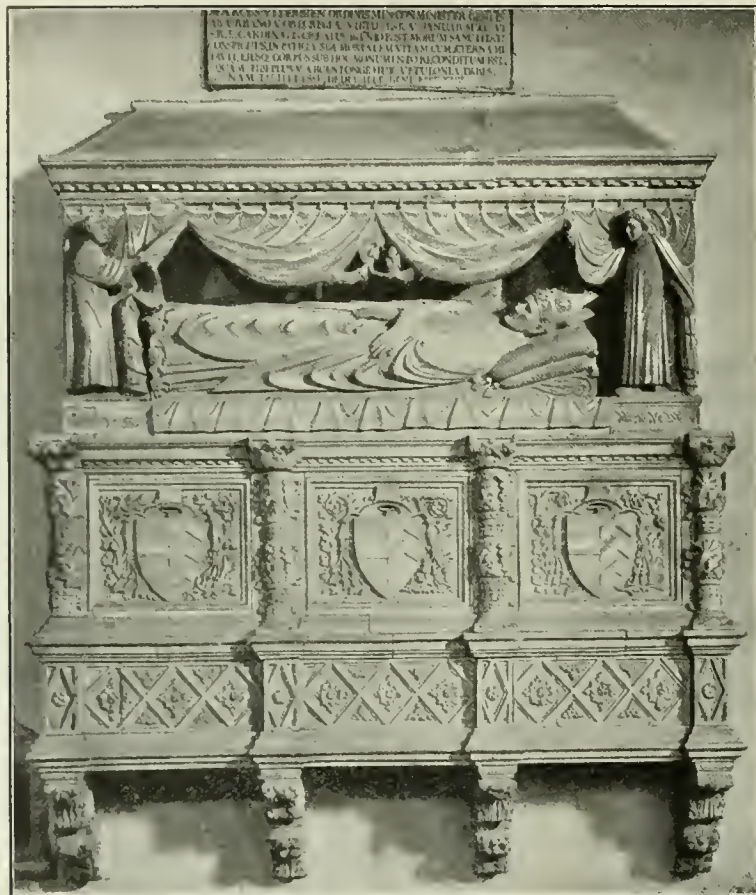


Abb. 125. Grabmal des Fra Marco da Viterbo, S. Francesco.

Die letzten Meister der Cosmatenschule in Rom übernahmen diesen sienesischen Grabmalstypus in ganz ähnlicher Weise. Auffallend ist, wie nachdrücklich hier die Architektur und zwar sofort in den reinen Formen der Renaissance in Erscheinung tritt. Man darf hiefür nicht die Nähe der antiken Vorbilder allein verantwortlich machen. Man hat anderwärts trotz derselben Vorbilder erst lange gebraucht, um das Wesentliche der antiken architektonischen Schönheit zu erfassen.

Das Grabmal des Kardinals Filippo d'Alençon (gest. 1397)¹ (Abb. 126) in

¹ Filippo, aus vornehmerm französischem Geschlechte, stiftete in Santa Maria in Trastevere den Altar des hl. Philippus und Jakobus. Auf dem Altargemälde ist eine halbe Figur zu sehen, siehe Platner und Urlichs Beschreibung Roms, 1845, S. 610. — Die Inschrift lautet:

Santa Maria in Trastevere führt uns den neuentstehenden Typus vor Augen: ein breiter, auf drei Konsolen ruhender Sockel mit der Darstellung der Grablegung, darüber, gleichhoch, eine von zwei einfachen Pilastern mit sehr schönem Gebälk gebildete Nische, die die monumentale aber für die Verhältnisse des Ganzen etwas zu grosse Statue des Toten aufnimmt.

Das Grabmal des Kardinals Stefaneschi in derselben Kirche von Magister Paulus zeigt die gleiche Komposition, nur ist der Unterbau noch in den zierlichen Formen der Gotik gehalten und nach der traditionellen Weise gegliedert: die Mitte nimmt die langatmige Inschrift ein¹, während die Seitenfelder mit dem Wappen und



Abb. 126. Grabmal des F. d'Alençon, Rom. S. Maria in Trastevere.

Kardinalshüten geschmückt sind. Das Bekrönungsgesims übertrifft noch an Feinheit und Schärfe der Durchbildung das seines Vorbildes und vollends die Gestalt des Toten mit dem ausgezeichneten Porträtkopf und der feinen Gewandung ist das beste,

Francol. genitus regu, de stirpe Philippus, Alenconiades hostie titulatus ab urbe
ecclesie cardo tanta virtute reluxit, ut sua supplicibus cumulent marmora votis
anno milleno cum c. quater abde. sed. i. ter occubuit, qua luce dei pia virgoque mater.

Die Komposition der Bestattungsszene am Sockel ist der Andrea Orcagnas am Tabernakel von Or San Michele nachgebildet, dessen Einflüsse auch in den Details anzunehmen sind.

¹ Qui sua pro meritis radiantem fronte galerum
Cardineum tribum virtus etate virenti
Aspice cum lacrimis lector quo marmore clausum
Impia mors rapuit formam natura nitentem
Angelicam dederam sapiens et doctus in omni

was damals in Rom auf plastischem Gebiete geschaffen wurde, «eine grossartigere Grabfigur hat Rom überhaupt nicht aufzuweisen».¹

Dies sind die wenigen vorbereitenden Schöpfungen um die Wende des Jahrhunderts. Nur ganz allmählich kam nach jahrzehntelangem Stillstand das künstlerische Schaffen wieder in Fluss. Auch die Grabmalsform erfuhr in dieser Zeit keine Weiterbildung. Erst das um die Mitte des Jahrhunderts neu sich regende Leben kommt auch seiner Entwicklung wieder zugute.

In dieser Zeit schuf Isaia da Pisa (1447) in dem Monumente Eugens IV.² (Abb. 127) das erste grosse römische Papstgrabmal nach fast 1 1/2 Jahrhunderten und zugleich das früheste Beispiel des eigentlich klassischen römischen Grabmalstypus. Die Entwicklung des römischen Monumentalgrabmals geht von diesem Monumente aus und seine Form war hierfür von weittragender Bedeutung.³ Der breite Sockel mit der langatmigen Inschrift⁴ ruht gegenüber den Monumenten des Vorgängers nun auf dem Boden der Kirche selbst auf. An Stelle der Pilaster sind in doppelter Reihe übereinander Nischen mit Figuren von Heiligen getreten. Ein breites Gesims, dessen Fries Seraphim und kleine Fruchtbündel zieren, darüber eine Muschel in einem Segmentbogen, schliesst das Grabmal ab. Das Ganze bildet einen flachen Rahmen, der den Sarkophag mit der plumpen Gestalt des Toten einschliesst, über dem, in drei Felder gegliedert, die Rückwand mit der Halbfigur der Madonna mit Kind und anbetenden Engeln zur Seite geziert ist.

Pretium eloquio titulum cui saneta dedisti
Angela petrus eram nomen stat linea prima
de Stephanescis materno cardine natus
Fulsit ab hanibale tam longi tramitis evo
Ossa terit tellus anime stet gloria celo
† obiit anno. dni MCCCC XVII mensis octuberadi
Ultimo magister Paulus fecit hocopus.

Platner und Ulrich, op. cit., S. 610 schreibt auf Grund der Inschrift das Monument irrtümlich dem Paolo Romano zu

¹ Burckhardt, Cicerone II, 1, 2, 104 u. 465 a.

² Ueber Eugen IV. siehe Gregorovius, op. cit., Bd. VII, S. 26 ff.

³ Das Grabmal befand sich früher in der alten Peterskirche und wurde dann nach Niederlegung derselben nach San Salvatore in Lauro übertragen. Die beiden Statuen des linken Pfeilers beweisen die Mitarbeiterschaft einer zweiten Hand, vielleicht jenes Meisters, der das Grabmal des spanischen Rechtsgelehrten Auxias in Santa Sabina gemeisselt hat (1183), das im Aufbau mit unserem Monument genau übereinstimmt. Neuerdings abgebildet in Steinmann, op. cit., I, S. 46; siehe auch S. 45 Anmerk. 2 ebendort. Monument nebst Inschrift ist zum erstenmal in Zeichnungen veröffentlicht bei Tosi, Raccolta di monumenti sacri sepolcrali sculp. in Roma nel secolo XV e XVI. Roma 182. Seite Taf. LIV. Bezüglich des ehemaligen Platzes in der alten Petersbasilika siehe den Grundriss im Anhang.

Die Wappen an dem Sockel sind späteren Ursprungs.

⁴ Am Sockel des Grabmals:

MEMORIAE.
EUGENII IV
SUMI . ATQ . OPTIMI . PONTIFICIS
IHC IN PACE GRAVIS IN BELLIS PRO CHRISTI ECCLESIA IMPIGER
IN INIURIIS PATIENS . RELIOSORUM AMATOR . AC IN ERUDITOS VIROS MUNIFICUS .
CONCILII BASILEENSIS INSOLENTIAM
ADVERSUS PONTIFICIAM ROMANAM POTESTATEM
CONCILIO FLORENTIAE CELEBRATO REFRENAVIT AC FREGIT
IN QUO
IOANNES PALAEOLOGUS GRAECIAE IMPERATOR
ROMANUM CAPUT AGNOSCENS
EIVS PEDIBUS SE MULTASQ . EXTERNAS ET REMOTAS NATIONES HUMILI SUBSTRAVIT
CONGREGATIO CANONICOR . S . GEORGII IN ALGA VENET .
FUNDATORI RELIGIOSISSIMO PIETATIS CAUSSA . P . C .

An dem Sarkophag

URBS VENETUM DEDIT ORTUM
QUID ROMA URBIS ET ORBIS
IURA DET OPTANTI
CAELICA REGNA DEUS

Kein Zweifel, dass hier der römische Triumphbogen für die Komposition des Grabmals das Vorbild abgegeben hat. Es war das bauliche System des aus der späten römischen Kaiserzeit stammenden Arco di Giano, das auf die Gestaltung des Grabmals den nachhaltigsten Einfluss in Rom ausübte. (Abb. 128.)

Um die Wende des Jahrhunderts, als man mit erneutem Eifer und Verständnis den antiken Vorbildern nachspürte, ist der Einfluss des Triumphbogens auf das Grabmal in ganz Italien zu bemerken, in Venedig ebenso wie in Neapel. Auch in Arezzo ist schon aus dem Anfang des Quattrocento eines der ältesten und seltsamsten

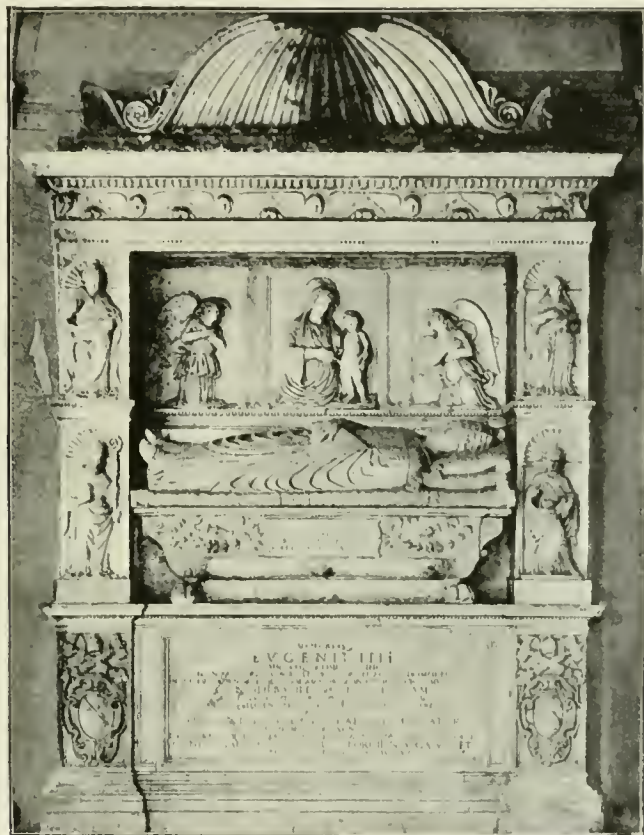


Abb. 127. Isiaia da Pisa, Grabmal des Papstes Eugens IV., Rom.

Beispiele der Vermengung der gotischen Formenelemente mit dem Triumphbogenschema in dem Grabmal des Antonio Royzelli erhalten. Ja selbst florentiner Meister, wie Donatello und Michelozzo, haben sich, wie schon gezeigt wurde, den Triumphbogen frühzeitig zum Vorbilde genommen. Freilich ist die Art wie die Florentiner dies Vorbild an ihren Schöpfungen verwandten, grundverschieden von der der Römer.

In Rom war das antike Vorbild nicht allein in kompositioneller Hinsicht von Wichtigkeit. Es war zugleich für das Verhältnis von Architektur und Plastik von grundlegendster Bedeutung. An die Stelle der freien malerischen Verwendung des figürlichen Teiles tritt eine strenge Gebundenheit. Die Hochrenaissance wird

vorbereitet. Die Architektur übernimmt die Führung. Das Streben nach monumentalem Ausdruck ist die Konsequenz dieser Wandlung, die uns bereits das

Grabmal Eugens IV.

vor Augen führt. Es ist ein neues künstlerisches Prinzip, das uns hier entgegentritt: die «Vereinfachung und Vereinheitlichung der Komposition». Alles Zierliche ist verschwunden um einer massigen Gesamtwirkung Platz zu machen. Rom hat in der Kunst begonnen, seine eigene Sprache zu sprechen. Nicht mehr die leichte Archivolte bildet den oberen Abschluss, sondern ein gedrückter Segmentbogen, mit einer Muschel gefüllt, der sich in seiner lastenden Funktion auszeichnet der horizontalen Tendenz des Ganzen anpasst, kurz lauter Eigenschaften wie sie Wölfflin in so meister-

hafter Weise allerdings erst für die Hochrenaissance als charakteristisch erkannt hat.¹

Der monumentale Eindruck wird allein durch den mächtigen Sockel und eine strenge Gebundenheit der noch etwas schwerfälligen Formen erreicht. Der erfrischende Odem der florentiner Kunst brauchte hier nur belebend zu wirken, um das Neue in völliger Reinheit und Schönheit zur Reife zu bringen.

Neben diesem Typus des Monumentalgrabmals, war in Rom noch eine andere Grabmalsgattung von Bedeutung, die sich in ihrer Komposition den Trecentodenkmälern des Ueber-

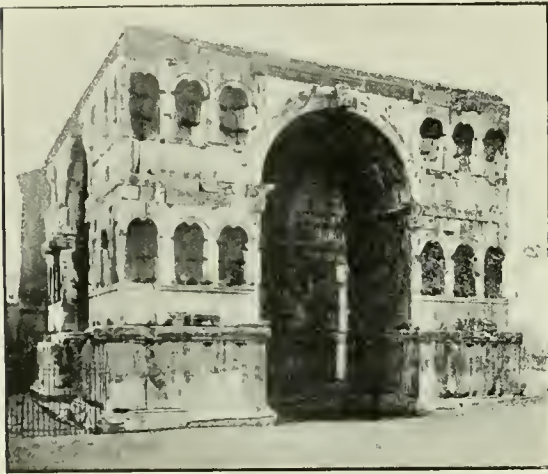


Abb. 128. Ara di Giano, Rom

gangenes anschloss. Hierdurch entstand eine dem Arcosoliengrabmal von Florenz analoge Erscheinung, die in dem Grabmal des Royzelli in S. Francesco zu Arezzo schon vorgebildet war: der Sarkophag wurde in die durchbrochene, von einem Rundbogen überwölbte Wand gestellt. Den architektonischen Rahmen bildet eine schmale Archivolte, die von Pilastern getragen wird, die auf einem unter dem Sarkophag hinlaufenden, auf Konsolen ruhenden Sockelgesims auflaufen. Es war vor allem die räumliche Anspruchslosigkeit, die diesen Typus beliebt machte, ein Umstand, der auch sehr nachhaltig auf die Gestaltung des monumentalen Nischengrabmals in Rom eingewirkt hat. Die wichtigsten Beispiele dieser spezifisch römischen Konsolengrabmäler der Frührenaissance sind die beiden Grabdenkmäler in Santa Maria di Monserrato. In einer die Mauer durchbrechenden Nische über den Portalen des Kreuzgangs angebracht, bilden sie an dieser Stelle jeweils ein Oberlicht (!), durch das das dahinter liegende Treppenhaus beleuchtet wird.

Das eine Monument ist das Grabmal des Francesco de Toletto (Abb. 129),

¹ Siehe Wölfflin, Renaissance und Barock, München 1888.

das andere das des Gonsalvo de Veteta.¹ Auf den Sarkophagen sind ohne eigentlich organischen Zusammenhang mit dem Ganzen die Inschrifttafeln angebracht. Architektur, Plastik und Ornamentik sind bedeutungslos, doch finden sich einige Anklänge an Donatellos und Brunelleskos Formen.²

Zwar haben diese Monumente keine Bedeutung für den von florentiner Meistern weiter- und umgebildeten Grabmalstypus gehabt, aber sie sind für das damalige Rom doch zu charakteristisch, als dass man sie auch bei einer nur flüchtigen Behandlung der Genesis des römischen Grabmals übergehen könnte. Solche künstlerische Geschmacklosigkeiten hatte sich Florenz nicht zu schulden kommen lassen.

Die für die Weiterentwicklung des römischen Grabmals bedeutsamste Erscheinung war und blieb neben dem Grabmal Eugens IV. der unter sienesischem Einfluss um die Wende des Jahrhunderts sich herausbildende Typus, wie er uns bereits am Grabmal des Stefaneschi entgegengetreten ist. Auch in Siena erhielt sich diese Komposition noch bis an das Ende der Frührenaissance, wo durch eine Kreuzung florentinischer und römischer Einflüsse eine originelle und schöne Komposition entstand. Das Verdienst diesen Typus in die Formen der Renaissance übersetzt und die Grundlage für die späteren Schöpfungen ähnlicher Art geschaffen zu haben, gebührt dem Meister des Grabmals des Raff. della Rovere in der Unterkirche der Santissima Apostoli (Abb. 132), errichtet im Jahre 1477 von einem Künstler, der nach den stilistischen Merkmalen der Schule Andrea Bregnos angehört.³ Leider ist dies alles, was wir von ihm wissen.



Abb. 129. Grabmal des Francesco de Toletto, Rom, Santa Maria di Monserrato.

Dieser «Schüler»⁴ hat hier eines der schönsten römischen Grabmäler geschaffen: eine niedrige, rechteckige Nische, gerade so gross, um den Toten in sich aufzunehmen, deutet

¹ Beide Grabdenkmäler gleichen sich im Schema durchaus. Die Abweichungen im Detail sind nicht wesentlich; beide weisen florentiner Einflüsse auf. Die Grabfiguren zeigen jene auffällige, für die römischen Grabdenkmäler charakteristische, flache Behandlungsweise, die von Mino in Rom eingeführt wurde und die hier von einer Handwerkerhand nachgeahmt wurde. — Die Inschrift des Toletomonuments lautet: deo opt. max. sae francisco de Toletto viro integerr. sacrarum literar. | noticia excelentiss. mor. santimonia fide pietate constantia insigni antis | titi cauriensi sexti IV pont. max. datario cuius opera adeo ponendas chr. | istiane relig. principum popularumque discordias nicolaus pius paulus sextus | pontif. domi forisque usi sunt qui absumpto munere e liguria rediens. ma | gno de se relicto desiderio importuna morte preventive intempestive occubuit ann. | etatis sue LVI. men. VII die X salutis. | MCCCCLXXIX V. idus febr. sexti | IIII ann. VIII alfonso eciam de Toletto fratri bene merenti posuit.

² Die Inschrift des Grabmals des Gonsalvo lautet: Gundisalvo de Veteta sancti iacobi despatha militi | nobili genere quicum fernandi regis et Helisabet | Hispaniae reginae apud Sixtum IIII pont. max. legatione | suma cum laude functus in patriam ad reges redisset ob | vitae morumque probitatem ac singularem erga illos fidem | adeundem pont. iterum orator missus mortem nonestiss | obiit anno salutis MCCCCLXXXIII XCVII. M. Martii alfonso civitatis. episcopus ex testamento posuit.

³ Siehe auch Tosi, op. cit., Taf. XXIX.

⁴ Nur ein einziges Grabmal konnte ich bis jetzt mit Sicherheit mit dem Meister in Zusammenhang bringen: das Grabmal des Nerone Diotalvi in Santa Maria sopra Minerva. Der Faltenwurf hält sich in seiner Anordnung genau an die Gestalt des Rovere, ebenso finden sich hier die zarten Kränze unter dem Gesims und die charakteristische Lage der Kissen. Wir haben also hier unzweifelhaft das Werk eines Schülers vom Meister des Rovere-

die mit Kränzen geschmückte Gruft an, in der der Tote auf einer tuchüberdeckten römischen Kline liegt, an die sich die Inschrifttafel anlehnt.¹ Zu Häupten und Füßen der Bahre stehen weinende Genien. Nach unten schliesst ein Maskenfries² das Ganze ab, das seitlich noch von Pilastern flankiert wird, die jedenfalls ehemals ein antikes Gebälk getragen haben. Die Anlehnung an den älteren Typus des Nischenkonsolengrabmals tritt hierdurch deutlich zutage. Doch ist es im wesentlichen das antike Vorbild, das diese reizvolle Komposition bestimmt hat. Abbildung 130 führt eine analog antike Schöpfung vor Augen: in einer rechteckigen Nische lagert eine männliche Gestalt auf einer Kline,³ an deren Vorderseite die Inschrift angebracht ist, also im Prinzip dieselbe Komposition, wie die des Roveregrabmals. Freilich ist das Grabrelief der Frührenaissance mit seinen zierlichen



Abb. 130. Antikes Grabrelief. Rom, Vatikan.

Formen dem handwerksmässigen Werke aus der späten römischen Kaiserzeit weit überlegen.

Mino da Fiesole übernimmt nun in dem Grabmal des Francesco Tornabuoni in Santa Maria sopra Minerva diese Komposition (Abb. 133), nur lehnt er sich wieder stärker an die Uebergangszeit an und sucht seine eigenen schematischen Formen zu verwerten. An Stelle der Kline tritt der Sarkophag, der sich in seiner Form den des Marzuppinigrabmals zum Vorbild nimmt. Aehnlich wie dort am

grabmals vor uns. Die charakteristische Faltengebung verrät deutlich den Nordländer der in Rom zum Römer geworden ist. Vielleicht ist er mit Andrea Bregno zusammen von Mailand her eingewandert und später wie so mancher andere in einer der grossen Bildhauerschulen in seiner Individualität untergegangen. Wie sehr übrigens die Komposition des Meisters Aufsehen erregte, beweisen die zahllosen Nachahmungen und Variationen in Rom. Noch im Jahre 1506 wird sie in dem Grabmal des F. della Valle in S. Maria in Araceli u. a. kopiert, siehe auch Burekhardt, Cicerone II, 2, S. 193 u. Tosi, op. cit. Taf. XLVI.

¹ RAPHAELI DE RUVERE SIXTI IIII PONT. MAX. GERMANO IUL. CARD. S. PETRI AD VINCULA S. RO. E MAIOR PENITENT PARENTI PIENTISSIMO POSUIT ANNO SALUTIS CHRISTIANAE MCCC F. XXV II PRIDIE KALEND. MAIL.

² Es ist die Kopie eines heute im Museo Lateranense befindlichen Frieses, den schon Donatello gekannt zu haben scheint und ihn in höchst origineller Weise an der Sockelleiste seiner Sängertribüne in der Domopera verwandte.

³ Diese Art des Liegens wird erst in der Hochrenaissance von Andrea Sansovino übernommen, weshalb dort noch einmal hierauf zurückgegriffen werden wird. Für die Kline hat der Meister wahrscheinlich eines der anderen antiken Reliefs mit analogen Darstellungen sich zum Vorbild genommen.

Sockel, sind hier Harpyien als Sarkophagträger verwandt. Auch die Inschrifttafel¹ wird wie bei Desiderio von wundervollen Ranken gehalten, die hinter den Flügeln dieser Harpyien emporwachsen. Diese Ranken, wie auch die Ornamentik der Pilaster stellen eine bedeutungsvolle Etappe in der Entwicklungsgeschichte der Ornamentik dar. Tafel XXII zeigt die Genesis der Ranke durch Anführung der wichtigsten Beispiele, die sich zumeist an Grabdenkmälern finden.

Die Ranken, die an der Nische der «Arte dei vaiai» von Or San Michele das Sockelrelief flankieren, (Fig. 1) leiten vom Trecento zum Quattrocento hinüber. In den Details höchst lebendig und trefflich durchgebildet, ist ihre einmalige Windung doch noch lahm gegeben. Das Ganze wirkt unklar und verwirrend; auch treten die einzelnen Formen in keiner Weise in Beziehung zum Grunde. Falls die genannte Nische wirklich um 1400 entstanden ist, scheint diese Ranke das Vorbild für Ghibertis ähnliche Schöpfungen an den «Pforten des Paradieses» gebildet zu haben. (Abb. 131.) Interessant ist, wie die Ranke auch bei Ghiberti geschickt zur Füllung eines rechteckigen Feldes verwendet wird. In wundervollem Schwunge,



Abb. 131. Fragment aus Ghibertis Baptisteriumspforten.



Abb. 132. Grabmal des Raff. della Rovere Rom. SS. Annunziata.

kommt hier die energische Windung klar zum Ausdruck. Die Blätter wirken wie eine melodische Unterbrechung des Motives. Zum erstenmal wird der scheinbare Widerstand, den die Härte des Materials am Grunde bildet zur Motivierung von Formen benutzt. Dabei beginnen Grund und Ornamentik leicht ineinander überzugehen. Desiderio hat Ghiberti nicht übertroffen; ersterer (Taf. XXII, Fig. 2) führt nur das spitzige Akanthusblatt in sein Rankenwerk ein und setzt an die Stelle der feinen, melodiosen Formen herbere Details. Die Ranke wird zweimal geschlungen und von ihrer Wurzel nach der Blüte zu immer dünner. Desiderio lehnt sich also in seinen stilisierten Gebilden stärker an die Natur an. Die Windung der die Inschrifttafel haltenden Ranken ist absichtlich unsymmetrisch gegeben. Die Rankenvoluten an den Sarkophagecken dagegen zeichnen sich durch eine wundervolle Klarheit und Sicherheit in ihren Formen aus. Mino da Fiesole (Fig. 3) zeigt in dem Rankenwerk des Tornabuonigrabmals, — mit das beste in Minos dekorativen Werken —

¹ Francisco Tornabono nobili florentino | Sixto IIII pont. max. ceterisque chariss. acerba morte magnae de se expectationi subtracto Joannes patruus pos.

Siehe ferner Vasari-Milanesi III, S. 118 u. Anmerk. 4, ferner Burckhardt Ciccone II, 12, S. 193 u. S. 476, Abb. neuerdings noch bei Steinmann I, op. cit., S. 62. Ueber Mino da Fiesoles Tätigkeit in Rom, siehe Gnoli, *archivio storico dell' arte* 2, 1889, S. 456 u. III, 1890, S. 431.

dass er auch auf ornamentalem Gebiete den Wandel des Geschmackes vorbereitet. Akanthusblätter und Stengel verfeinern sich. Durch eine virtuose Kontrapostierung und Unterarbeitung des Marmors wird eine reichste Schattenwirkung hervorgerufen. Die Details werden dabei in einheitlicher Weise stilisiert und weniger Wert gelegt auf eine Betonung des organischen Prinzipes. Die Ornamentik aus den Schranken der Sixtinischen Kapelle (Fig. 4) zeigt, wie man in der Bildung der Voluten eine grössere Sicherheit erreicht und allmählich zu einer dreifachen Schlingung der Ranke übergeht. An den Grabmälern Sansovinos (Fig. 5) wird

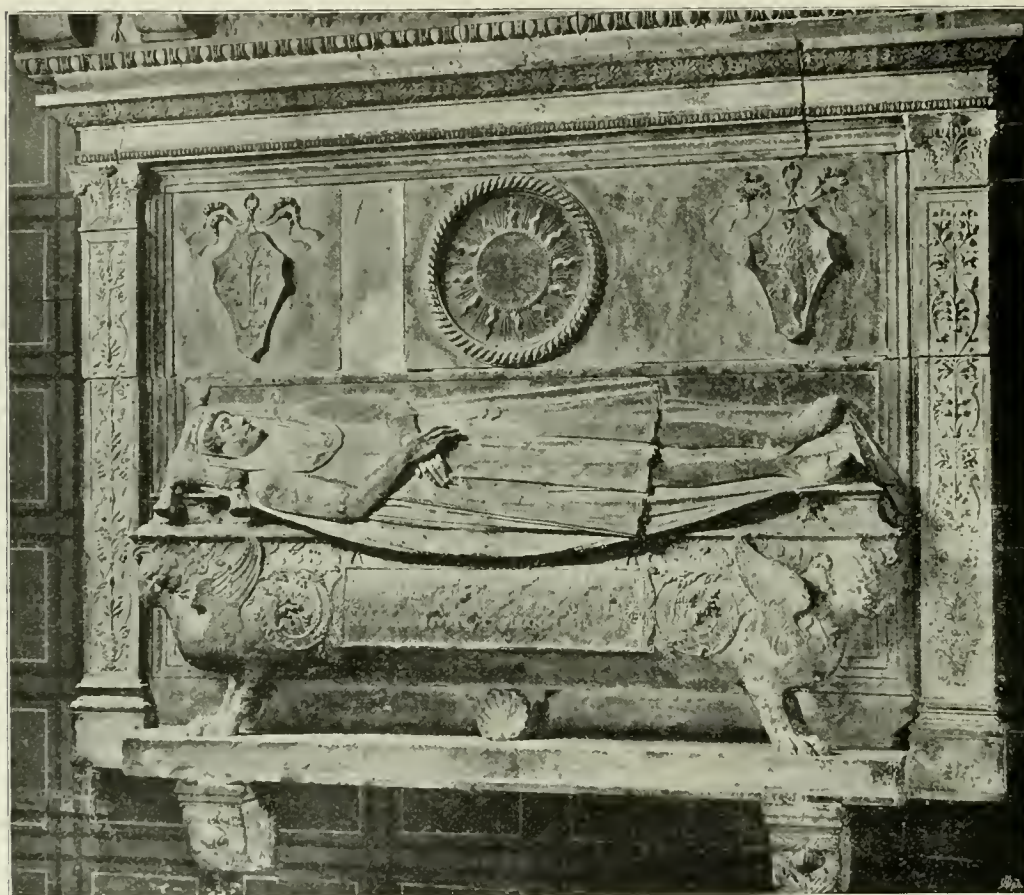


Abb. 133. Mino da Fiesole. Grabmal des Francesco Tornabuoni. Rom, S. Maria sopra Minerva.

das ornamentale Prinzip Minos in der Stilisierung der Formen und [dem zarten Wechsel von Licht und Schatten gewissermassen ins Extreme gesteigert, wobei sich Grund und Ornamentik in klarster Weise voneinander sondern. Es ist bereits die sichere Ruhe und der raffinierte Geschmack der Hochrenaissance, der hier zutage tritt. Anfang und Ende einer Entwicklung zugleich darstellend, gehören diese Ranken zum besten was jemals auf ornamentalem Gebiete geschaffen wurde. Freilich ist hier zu berücksichtigen, dass Bramantes Kuppelpeiler in San Satiro in Mailand längst vorher entstanden sind und diesen Formenwandel vorbereitet haben.

Wie beim Salutatigrabmal in der Ornamentik der Sarkophagträger knüpft Mino auch hier an die Formen der hadrianischen Zeit an und ein Pilaster aus dieser Zeit



FIG. 6.



FIG. 6a.



FIG. 2.



FIG. 1.



FIG. 3.



FIG. 4.



FIG. 5.

FIG. 1. FRAGMENT DER NISCHE AN OR SAN MICHELE (um 1400). — FIG. 2. DESIDERIO DA SETTIGNANO FRAGMENT VOM GRABMAL DES MARZUPINI. — FIG. 3. MINO DA FIESOLE. FRAGMENT VOM GRABMAL DES TORNABUONI. — FIG. 4. MINO DA FIESOLE. SCHRANKEN IN DER KAPPELLA SISTINA. — FIG. 5. RANKENORNAMENT AUS DEM GRABMAL DES CAROL SFORZA VON ANDREA SANSOVINO um 1565. — FIG. 6. ANTIKE PILASTERDEKORATION AUS DER KAISERZEIT. — FIG. 6a. PILASTERDEKORATION DES TORNABUONIGRABMALS.

(Fig. 6) wird deshalb zum Vergleiche dem Minos vom Tornabuonigrabmal (Fig. 6 a) gegenübergestellt. Minos Ornamentik zeigt ein etwas derberes aber kraftvolleres Formengefühl als die der Antike. Dasselbe gilt für Minos Ranken (vergl. Abb. 121).

Sonst bietet das Grabmal wenig erfreuliches. Das Bekrönungsgesims ist plump, und der Sarkophag geht mit dem Rahmen nicht recht zusammen. Den Pilastern fehlt jedes Auflagen und eine Verbindung mit der Fussplatte des Sarkophages. Dem reliefartigen Charakter entsprechend ist auch die Grabfigur behandelt, die auf einer völlig verkümmerten, kaum mehr sichtbaren Bahre, dem Beschauer zugewandt, liegt.

Die Bedeutung dieses Grabmals liegt eben mehr auf ornamentalem als kompositionellem Gebiete. Die Entwicklung der Ornamentik wurde durch dies Monument nicht unwesentlich bestimmt. Minos Schüler Andrea Bregno und Giovanni Dalmata haben für die Verbreitung dieser Formen gesorgt.

Die vollendetste Form hat dieser Typus in Siena von Neroccio di Bartolommeo in dem 1483 errichteten Grabmal des Tomaso Piccolomini erhalten. (Abb. 134.) Er wendet die florentiner Architekturformen an dem heimischen Typus des Nischenkonsolengrabmals an. Ueber einem schmalen, die Inschrift tragenden Sockelstreifen steigen an dessen über Konsolen verkröpften Ecken die mit Ornamentik verzierten Pilaster an. Diese bilden mit einem schönen Gebälk eine Nische, in der auf einer niedrigen Bahre die Gestalt des Toten liegt, die durch die Vertikalen der florentinischen Feldergliederung recht gut von der Rückwand sich abhebt.



Abb. 134. Neroccio di Bartolomeo, Grabmal des Tomaso Piccolomini, Siena, Dom.

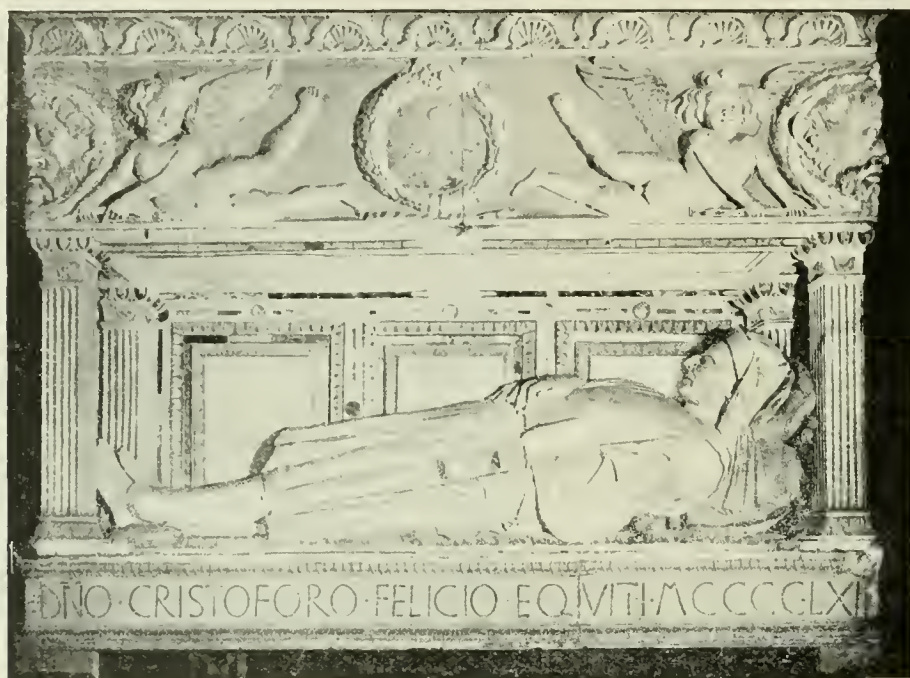
Das Grabmal des Christoforo Felici¹ in S. Francesco zu Siena (Abb. 135) mutet wie eine Vorstufe zu diesem Typus an. Doch ist man einstweilen, trotz der inschriftlichen Datierung, genötigt, erst die Mitte der 80iger Jahre als Entstehungszeit anzunehmen.² Urbano da Cortona geht jedes Verständnis für architektonische Proportion ab, sonst hätte er nicht diese plumpe Bekrönung, die die Gestalt des Toten erdrücken musste, der Nische gegeben, nur um in wenig geistvoller Weise mit Donatello's Motiven zu prunken. Das beste ist noch die Gestalt des Toten, eine für Urbano sehr anerkennenswerte Leistung.

Auch Matteo Civitali's (Abb. 136) sehr ungünstig aufgestelltes Werk, der Grabaltar des hl. Romanus in San Romano zu Lucca (1490), gehört hierher. Matteo bildet hier diesen Typus in ganz naturalistischer Weise um: er stellt

¹ Siehe Cicerone II, 1, 2, S. 162. neuerdings auch Schubring, Urbano da Cortona, Strassburg 1903, s. S. 51.

² Siehe Schubring, op. cit., S. 55.

einen vorne offenen Sarkophag dar, in dem die von dem Bahrtuch gehaltene, edle Gestalt des jugendlichen Toten mit dem schönen, von reichen Locken umgebenen Haupte liegt, angetan mit einer Rüstung, den Unterkörper in einen lose umgeworfenen Mantel gehüllt. Die Inschrift ist an einer einen zweiten Sarkophag markierenden Platte darüber angebracht, dem, von einem Segmentbogen überwölbt, die Gestalt des auf den Toten niederblickenden Ecce homo zu entsteigen scheint. Das Ganze wird von einer zierlich geschmückten quadratischen Ornamentleiste eingefasst und sieht in seinem reichen malerischen Schmuck fast wie ein in Marmor übersetztes Gemälde aus.



A 15. Urbano da Cortona. Grabmal des Christoforo Felici, Siena S. Francesco.

Zuletzt erhält diese Komposition durch die Verbindung mit dem Sockel des Monumentalgrabmals und einem abschliessenden Segmentbogen in dem Grabmal des Marcantonio Albertoni (gest. 1485)¹ in Santa Maria del Popolo (Abb. 137), eine anmutige und — was das wesentliche ist — räumlich sehr anspruchslose Form. An Stelle der zierlichen Bahre des Roveremonumentes ist hier ein Sarkophag getreten. Die jugendliche Gestalt des Toten geht ganz ausgezeichnet mit der zarten Ornamentik und den zierlichen Formen der Architektur zusammen. Für sie konnte kein besserer Rahmen erdacht werden. Nur ganz leicht ist die Gesims- und Sockelverkröpfung über und unter den Pilastern angedeutet. Möglicherweise haben wir hier, namentlich auch im Hinblick auf die Ornamentik, die Hand desselben Meisters wie am Roveregrabmal zu erkennen.

¹ Die Inschrift lautet: Marco Antonii equitis romani filio ex nobili albertonum familia corpore animo q. insigni qui annum agens XXX. restitit iniqua inter III. an. salutis christianae | MCCCCLXXXV die XXII. IV. II. heredes B. M. P.

Gegenüber diesen römischen und sienesischen Schöpfungen erscheint Minos Lösung der Komposition eckig und unbeholfen. Das unsichere Schwanken der Uebergangszeit kommt hier am deutlichsten zum Ausdruck. Sein Versuch, florentiner Formen auf diesen Typus anzuwenden, ist missglückt. Die malerisch-illusionistische Lösung der Idee konnte hier nicht mehr mit den streng architektonischen, die Gesetze des Reliefs besser wahren, römischen Schöpfungen in die Schranken treten. Das künstlerische Prinzip des Marzuppinigrabmals in dieser Weise auf das Relief angewandt, führte zu ästhetischen Widersprüchen, die zeigen, dass die Frührenaissance in der Fortbildung ihres Wesens in sich verfiel.¹



Abb. 136. Matteo Civitali, Grabmal des S. Romano, Lucca, S. Romano.

Weit glücklicher war Mino da, wo er sich mit ganzem Eifer auf das sich ihm in Rom bietende, neue Kompositionsschema warf und mit erfinderischem Geist — diesen hat er auf dekorativem Gebiete unbestreitbar besessen — eigenes in seinen Schöpfungen zu geben sucht. Hiezu gehört vor allem

das Grabmal des Kardinals Forteguerra,² (Taf. XXI)

desselben, der im Jahre 1473 gestorben ist und für den Verrocchio in Pistoja ein Ehrenmonument errichten sollte.

Vasari berichtet nur über das Monument in Pistoja; das Grabmal in Traste-

¹ Am nächsten der Form nach Minos Schöpfung des Grabmals des A. Boeciatei in S. Maria della Valle in Rom siehe Tosi, op. cit., Taf. IV.

² Das Grabmal hat bereits von dem Schöpfer der Wiederherstellung, Domenico Gnoli, im Archivio Storico dell' Arte III, 1890, S. 266 ff. eine monographische Behandlung erfahren.

vere war ihm nicht bekannt. In der späteren Zeit zerstört und zum Aufbau eines Altares benutzt, ist es neuerdings wieder zusammengesetzt worden. Gnoli gebührt das Verdienst, das Grabmal rekonstruiert und den Wiederaufbau veranlasst zu haben, so dass es sich heute in annähernd ursprünglicher Zusammensetzung, wenn auch in ungünstiger Beleuchtung, dem Beschauer präsentiert.¹

Der römische feingegliederte Sockel trägt auf vertieftem Grunde die Inschrifttafel:



Abb. 137. Grabmal des Marcantonio Albertoni, Rom, Santa Maria del Popolo.

Nicolao Pistoriensi cognomento Fortiguerra / Sanctae Caeciliae Presbytero Car.
expugnato Fano / superata Flamminia de victis sabinis eversa / Nisque hostibus de
ecclesia bene-merito fratres , pientissimi faciundum curarunt . is ut foris / invicti ita

¹ Vor allem mussten, wie Gnoli im *Archivio storico dell'Arte*, Band IV, 1890 berichtet, die Säulen, welche zur Tragung des unterirdischen Gewölbes verwendet wurden und die zu lang waren, an ihren untersten Teilen entsprechend verkürzt werden, so dass ihre heutige Form und Aufstellung in manchem unsicher ist. Die Postamente sind zweifellos zu hoch. Auch die Anbringung des Netzwerkes aus Stuck am Hintergrunde, ist nur vermutungsweise nach den florentinischen Vorbildern ergänzt: Gnoli nimmt wohl mit Recht zwei Putti als Schmuck der Postamentchen am Sockel an. — Dazu kommt, dass die Säulen wohl ehemals etwas weiter nach aussen gerückt waren, so dass ihre Kanten bündig mit denen der Postamentverkröpfung sind, was aus der unrichtigen Ueberschneidung der unteren Friesdekoration durch die Kapitelle der Säulen hervorgeht.



MINO DA FIESOLE
 GRABMAL DES NICCOLO FORTEGUERRA 1903
 ROM, SAN CLEMENTE.

domi in sententiis dicendis gravis et constantis animi est habitus vixit ann. LIII. men . II. D.XIII . MCCCCLXXIII.

Die Bekrönungsleiste des Sockels verkröpft sich über Konsolen, auf denen anscheinend Putti gestanden sind. Die Pilaster des toskanischen Nischengrabmals sind hier in schlanke porphyrene Freisäulen verwandelt, die ein kräftig profiliertes Gebälk tragen. Darüber wölbt sich ein Segmentbogen, der die Halbfigur Gottvaters mit anbetenden Engeln einschliesst. Die Rückwand ist nach florentinischer Weise in Felder gegliedert, nur sind die schmückenden Figuren in die in Rom so beliebten Nischen gestellt. Sarkophag und Bahre zeigen die für Mino charakteristischen, eckigen Formen. Nach Quattrocentoart war auch Farbe reichlich angewandt.¹

Mino nähert sich in diesem Grabmal wieder den alten römischen Trecentotypen, indem er die nischenartige Anordnung verlässt. Seine Architekturformen sind gegenüber den florentinischen auffallend kräftig und suchen sich der monumentalen Anlage des Ganzen anzupassen. Bezeichnend für die beabsichtigte Wirkung ist auch der Segmentbogen, eine für das römische Grabmal typische Erscheinung. Den kleinlichen Quattrocentogeist zwar konnte Mino auch hier nicht ganz verleugnen. So ist der Skulpturenschmuck der Rückwand zu ängstlich zusammengedrängt und leidet unter dem unmittelbar darüber hinlaufenden Gesims. Bedeutsam ist, dass die Architektur Alleinherrscherin im Ganzen geworden ist. Die Freisäule tritt am Grabmal zur selben Zeit auf, als sie Bramante in die Monumentalbaukunst einführte.

Das Monument ist eine der wohl gelungensten Schöpfungen des römischen Quattrocento. Trotz des Strebens nach Monumentalität macht sich gegenüber den römischen Grabmalern in den schlankeren Verhältnissen noch der Florentiner bemerkbar. Als erster Versuch, das Nischengrabmal umzubilden, gewinnt das Monument noch eine besondere Bedeutung.

Im Gegensatz zu diesem Bestreben Minos, etwas positiv neues zu schaffen, macht Andrea Bregno den Versuch, den im Grabmal Eugens IV. auf gekommenen, spezifisch römischen Typus mit dem florentinischen Nischengrabmal in einer Komposition zu verbinden. Es entsteht hierdurch eine Grabmalsgattung, die in künstlerischer Hinsicht zu den interessantesten Produkten des römischen Quattrocento gehört. In dem Grabmal des Alanus († 1404) in Santa Prassede² (Taf. XXII, Fig. 1) werden die Pilaster zu breiten Lisenen, die, mit dem Mauerkörper aufs innigste verbunden, nur an der Stirnseite mit Nischenfiguren geschmückt sind. Die Archivolte, massig und schwer, korrespondiert hinsichtlich der Breite mit der der Nischenpfeiler und wird durch eine in der Lunette angebrachte Muschel energischer als bisher in das Ganze mit einbezogen. Das florentinische Nischensystem wird damit auf seine einfachste und zwar rein architektonische Form zurückgeführt.

¹ Golden waren alle ornamentalen Teile, sowie die zierliche Musterung des Bahrtuches, der plastische Schmuck des Frieses (die Haare und Flügel der Engel, das Gesicht blieb weiss), die Bekrönungsleiste des Gebälkes, die kleinen Medaillons an dem unteren Teile des Gebälkes, die die Nischen der Rückwand umfassenden Streifen, teilweise die Nischen selbst, sowie auch ein Teil der Figuren an der Rückwand und in der Lunette. Ganz besonders reich war der Sarkophag mit Gold verziert.

² Die Inschrift lautet: SEDENTE XYSTO III | ALANVS EPS SABINENSIS ECRO CARDINALIS | NOBILISS. INBRITONIBVS COETTIVORV GENTE NATVS | ILLVSTRI LEGATIONE AD GALLOS PRO FIDE FVNCTVS | CIVIS VITA EXEMPLVM VIRTVTIS | ACTIONES AVTEM PRIVATIM ET PVBLICE SALVTARES FVERE | HOC MONVMENTO CONDITVS EST | O. AN LXVI MEN VIII DIES XV MCCCC L XXIII. Siehe auch Tosi, op. cit. Taf. XXXVI.

Die Nischenpfeiler bilden mit der Archivolte einen schlichten, wirkungsvollen Rahmen, der den Sarkophag umschliesst. Dieser Rahmen wird durch horizontale Gesimse mit der Rückwand und deren Dekoration zu einer Einheit verbunden. In diesen Gesimsen liegt der Keim zu den späteren Motiven der Barockzeit, die die Wandlisenen oder Säulen durch vorspringende Rusticabossen energisch an den Mauerkörper ketten. —

Das Verdienst, der Komposition des Andrea Bregno die vollendetste Form des römischen Monumentalgrabmals im Quattrocento verliehen zu haben, gebührt Antonio Rossellino!

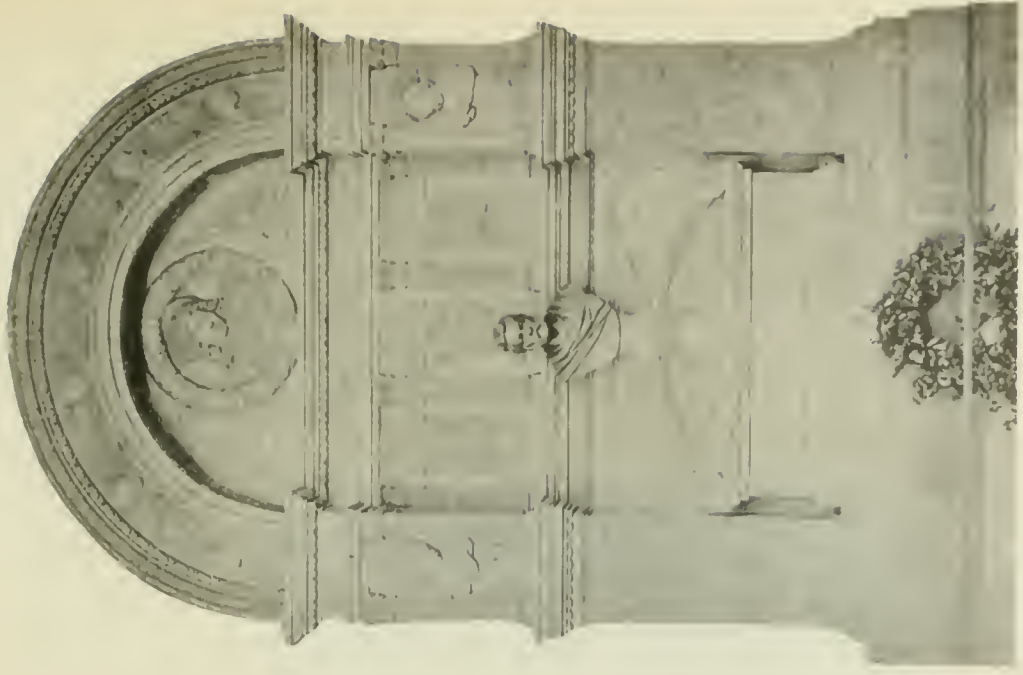
Das hier in Betracht kommende Monument steht nicht auf römischem Boden. Es ist das Grabmal des Kardinals Roverella in San Giorgio in Ferrara, von Antonio Rossellino und Ambrogio da Milano im Jahre 1475 errichtet (Taf. XXII, Fig. 2). Die plastischen und architektonischen Details machen es zweifellos, dass wir es hier mit einem Entwürfe Rossellinos zu tun haben, der aber von seinem Ateliergenossen Ambrogio erst an Ort und Stelle ausgeführt wurde, weshalb den Details auch noch ganz die Spuren der Handwerkerhände anhaften, die das flüchtig gearbeitete Modell kopierten.¹ Rossellino nimmt eine bedeutsame Veränderung vor: er führt die Nische bis zum Boden weiter und lässt die breite Fläche des Sockels fortfallen. Der Sarkophag ruht somit nurmehr auf einer niedrigen Sockelleiste und die Gestalt des Toten ist in die Augenhöhe des Beschauers gerückt. Hierdurch ist die unangenehm und plump wirkende Uebereinanderreihung von Sarkophag und Sockel vermieden. Letzterer geht wie ehemals die Pilaster in dem Mauerkörper des Nischenrahmens auf. Es ist die letzte Konsequenz des Strebens Isaias und Bregnos. Der architektonische Gedanke ist in realistischer Weise auf die einfachste Form gebracht. Diese Einfachheit hat hier bereits etwas grandioses an sich.

Ausgezeichnet wirkt der Gegensatz der glatten, leeren Flächen des unteren Teiles mit den mächtigen Wappen an der Stirnseite der Pfeiler zu dem reichgegliederten oberen Teil. Das System der Vereinfachung hat auch hier läuternd auf die Komposition gewirkt. Nicht mehr eine kleinliche Differenzierung der Motive, sondern ein gleichmässiger Rhythmus belebt die obere Zone. Der Bogen — dies eine der interessantesten Modifikationen — wird nicht mehr als ein neutrales Glied, in dem sich Horizontale und Vertikale einigen, sondern als ein auf dem Ganzen lastendes empfunden, wodurch der monumentale Eindruck noch gesteigert wird. Die Anfänge der «maniera grande» treten uns in der römischen Kunst somit schon im Quattrocento entgegen. Das Denken und Fühlen der römischen Hochrenaissance wird hier vorbereitet. Die Worte Wölfflins, mit denen er das Wesen dieses römischen Stiles charakterisiert, haben schon für dieses Werk ihre Gültigkeit

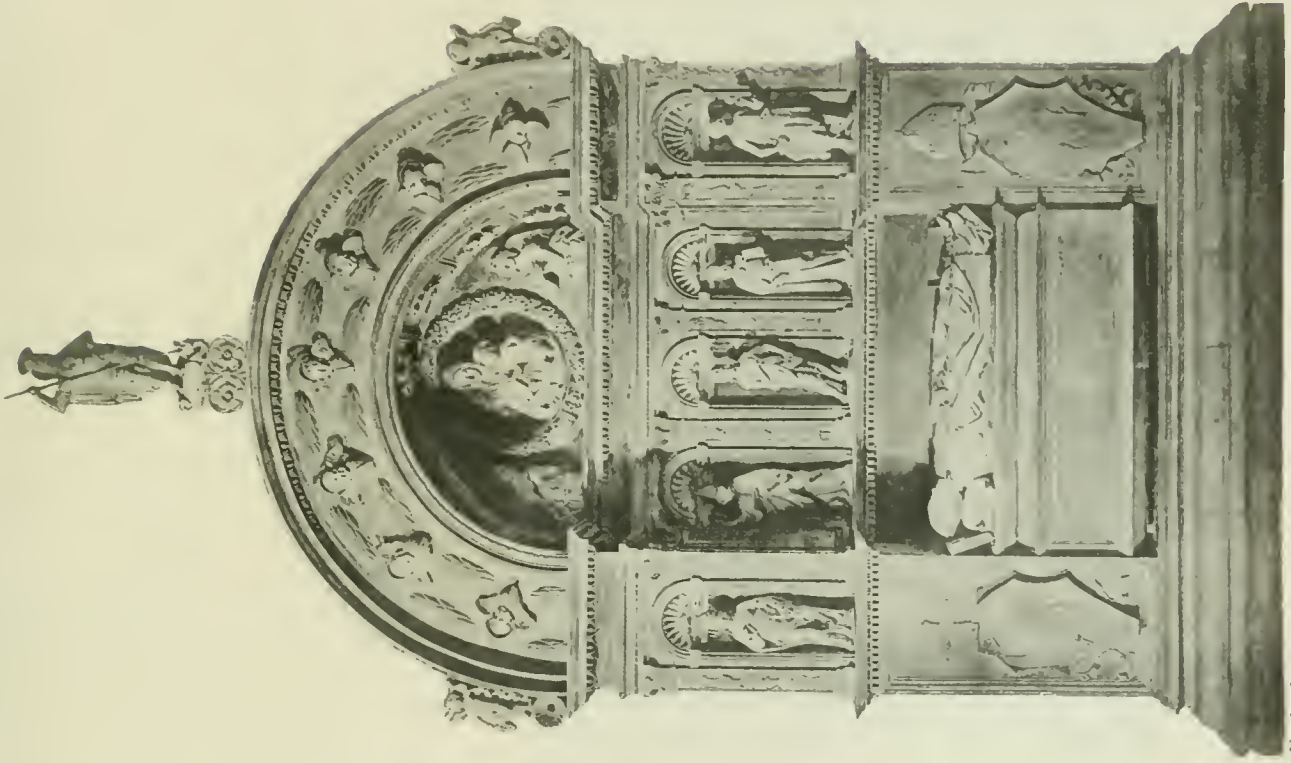
Wir bemerken:

1. Eine «Steigerung der absoluten Grössenverhältnisse und Vereinfachung und Vereinheitlichung der Komposition».

¹ Dass der figürliche Teil mit Ausnahme der Grabfigur auf die Werkstatt Antonios zurückgeht, ist schon von Burkhardt-Bode erklärt worden, siehe Ciccone II, 1. 2. S. 451. Es ist anzunehmen, dass Antonio auch den architektonischen Teil, für den er seine Skulpturen schuf, vorgesehen hatte; dies beweisen auch die Dekorationen der kleinen, die Nische flankierenden Pilaster, die eigentümliche, starke Ausladung der Deckplatten der Gesimse, die Kassetten der Bogenleibung, die Kapitäle, alles Formen, die sich am Grabmal des Jacopo von Portugal wiederfinden. Die derben und unbestimmten Details der kleinen Nischengesimsen, wie allgemein die plumperen und schwerfälligeren Formen der Architektur und der Plastik, sind eben die charakteristischen Kennzeichen der Schülerhände.

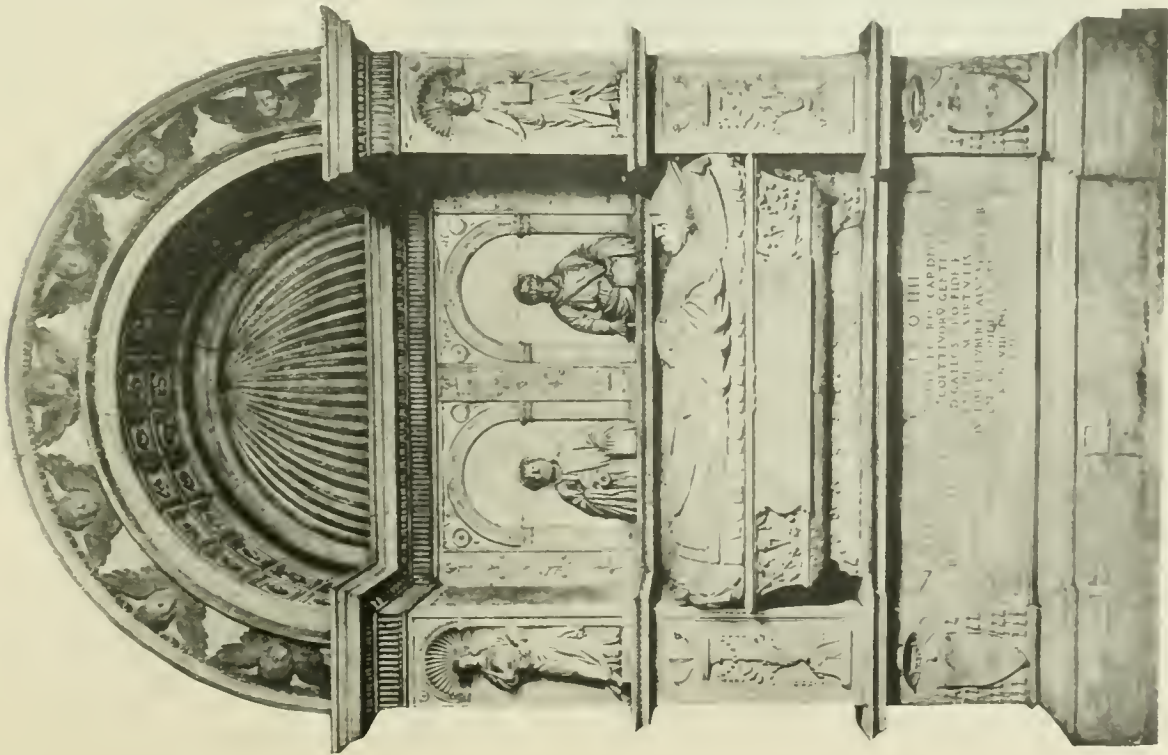


HILDEBRAND
GRAHMAL KARL ROEHRER'S
MÜNCHEN.



Nach Denkmäler der Renaissancekulptur in Toskana.

ANTONIO ROSSELLINO UND A. DA MILANO
GRABMONUMENT DES KARDINALS ROVERELLA
FERRARA, S. GIORGIO.



Photographie Brogi, Florenz.

ANDREA BREGNO
GRAHMAL DES KARDINALS ALANTUS
ROM. S. PRASSEDE.

2. der Bogen wird «nicht mehr als sich hebend, sondern als herabsinkend» empfunden,

3. deshalb fällt die krönende Schlusskonsole fort —

4. der Pfeiler wird zur ungegliederten Mauermasse. —

Die architektonische wie plastische Gliederung hat hier eine mehr ornamentale Bedeutung, und nichts mit den konstruktiven Ideen zu tun.

Das Monument gehört zu den schönsten Grabmalsformen, die im Quattrocento geschaffen wurden. Man könnte wünschen, dass die Skulpturen von der Hand des Meisters selbst gemeißelt worden¹ und auch der hl. Georg über der Archivolte und die Putti zur Seite fortgeblieben wären, um die edle Einfachheit der Silhouette nicht zu beeinträchtigen. Auch stört die plumpe Gestalt des Toten² und der im ganzen etwas zu laute Sarkophag.

Mit feinsinnigem Künstlerauge hat Hildebrand in neuerer Zeit diese Komposition in dem Grabmal der Familie Röhler in München aufgegriffen, manche Schwächen, die dem Ganzen anhafteten, beseitigt und mit geschicktem Griff dem kompositionellen Gedanken den denkbar glücklichsten künstlerischen Ausdruck verliehen (Abb. Taf. XXI). Durch die einfache Ueberschneidung der Büste mit dem dahinterliegenden Gesims ist das Porträt zum Mittelpunkt des Ganzen gemacht. Die monumentale Ruhe und feine Gehaltenheit wird ihm eine spätere Generation als besonderes Verdienst anrechnen.

Freilich vom rein architektonischen Standpunkte aus hat er sein Vorbild nicht zu erreichen vermocht. Man muss allerdings die grundverschiedene Umgebung beider Denkmäler berücksichtigen. Der Gesamtausdruck ist im Grabmal Rossellinos individueller, kräftiger, die Formensprache weniger kühl und lebendiger. Das



Abb. 137a. Mino da Fiesole, Grabmal des Pietro Riario, Rom SS. Apostoli.

¹ Die schwankende Haltung der Figuren wie sie in manchen Reliefs Rossellinos bemerkbar ist, tritt innerhalb des streng architektonischen Rahmens besonders unangenehm in Erscheinung.

² Sie ist von Ambrogio da Milano gearbeitet.

Monument des Roverella ist in künstlerischer Hinsicht der Antipode des Grabmals des Jacopo von Portugal und doch von derselben Hand geschaffen.

Man kann die Frage stellen, ob im Kirchenraume nach der Seite des Architektonischen eine Weiterentwicklung auf diesem Wege überhaupt möglich gewesen wäre. Man hätte sich wohl schwerlich herbeigelassen, in der Kirche grössere Opfer an Raum für ein Grabmal zu bringen. Die Steigerung der Dimensionen musste ganz von selbst zur Grabkapelle führen. Hier aber unterlag die Komposition anderen Bedingungen, hatte weitgehendere Rücksichten auf den umgebenden Raum zu nehmen. Es war somit ganz natürlich, dass man in dem Streben nach Neuem, Besonders dieses nicht mehr in der Steigerung des Dimensionalen, sondern der Details, also vor allem des plastischen Schmucks erfand. Doch geriet man auch hier, ähnlich wie in Florenz, ins Extrem. Mino da Fiesole geht in Rom diesen Weg und so kam es, dass hier seine Grabmäler prinzipiell verschieden von



Abb. 138. Antikes Kapitäl, Rom, Musec Lateranense.

seinen florentinischen sind. Zunächst hält er sich in dem 1477 errichteten Grabmal des Kardinals Pietro Riario in SS. Apostoli¹ (Abb. 137a) an den Typus des Alanomonumentes. Es ist für den Florentiner bezeichnend, dass er den Mauerpfeilern oben ein Kapitäl gibt.² Auch die seltsam langgestreckte Höhenausdehnung, die sich schon am Forteguerragrabmal fand und anderes³ zeigt deutlich, dass die Komposition von Mino stammt. In dem Bemühen möglichst monumental zu sein,

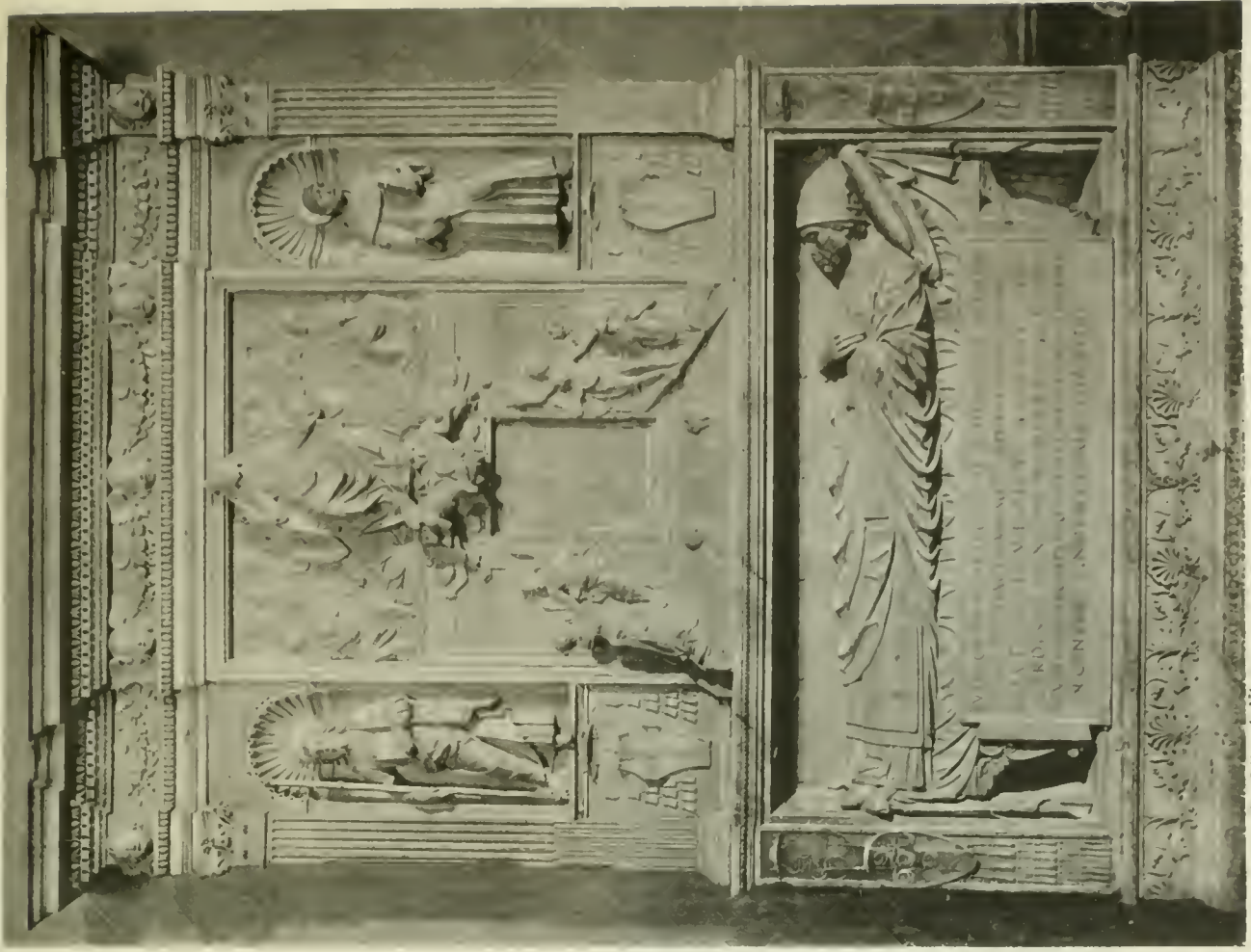
verleiht er durch die barocke Giebelform, die schlecht zu den Verhältnissen des Ganzen passt, dem Grabmal ein etwas schwerfälliges Aeussere. Uebrigens sind solche in der Werkstatt hergestellte Arbeiten nicht allzu ernst zu nehmen, denn das künstlerische ist nicht immer ausschlaggebend gewesen. Es kann deshalb hier nicht unsere Aufgabe sein, all die handwerksmässigen römischen Werke, die in Minos Bottega hergestellt worden sind, aufzuzählen. Es sollen hier nur die bedeutungsvollsten, für die Genesis des Grabmals wichtigen Schöpfungen behandelt und ihre Stellung in der Kette der Entwicklung charakterisiert werden.

Auch auf die Grabdenkmäler von Santa Maria del Popolo mit ihrer allerdings durch das florentinische Nischengrabmal bedingten, aber in eintönigster Weise stets wiederholten Kompositionsform braucht hier nicht näher eingegangen zu werden, es genügt ein typisches Beispiel dieser Gattung herauszugreifen. (Abb. 139.) Es ist im wesentlichen der Typus des florentinischen Nischengrabmals, der uns hier entgegentritt, nur sind an Stelle der Pilaster Mauerpfeiler gesetzt und ein bunter Sockel eingeschoben. Der reizvolle Linienrhythmus der florentinischen Schöpfungen wurde nicht verstanden. Das Nischensystem nahm hier die einfachste und geistloseste archi-

¹ Siehe F. Tosi, *Raccolta di monumenti sacri e sepolcrali*, Rom 1812, Taf. XXVII, dort auch die Inschrift.

² Das Kapitäl verrät Minos Hand; die Kompositionsform desselben hat eine nicht ganz gerechtfertigte Bedeutung gewonnen und kommt hier zum erstenmal vor; sie kehrt dann besonders in Neapolitanischen Monumentalgrabdenkmälern häufig wieder; selbst Michelangelo hat das Kapitäl noch skizziert, wie eine Zeichnung in der Casa Buonarroti beweist. Die Vorlage hierzu hat ein noch heute in Rom (Museo Lateranense) befindliches Kapitäl aus der römischen Kaiserzeit abgegeben, siehe Abb. 138.

³ So die Anbringung der Skulpturen der Rückwand, hart unter dem Gebälk, wodurch diese stark beschattet werden, ganz ähnlich wie es am Forteguerra-Monument bemerkt wurde.



Photographie Fr. Alinari, Florenz.

MINO DA FIESOLE
GRABMAL DES F. PICCOLOMINI
ROM, KREUZGANG VON AGOSTINO.



Photographie Fr. Alinari, Florenz.

ANTONIO POLLAIUOLO
GRABFÜR PABST SIXTUS IV.

tektonische Gestalt an, überzogen mit stereotypen Ornamentformen, die in ihrer Gleichmässigkeit ebenso eintönig und charakterlos wirken wie das ganze Werk. Auch der weit schönere Grabmalstypus, der in den 60er Jahren unter Anlehnung an die von Isaia da Pisa geschaffene Form entstand und an Stelle der Mauerpfeiler zierliche Doppelpilaster setzte, kann uns hier nicht näher interessieren. Anders dagegen verhält es sich mit dem Grabmal Minos, das er im Jahre 1479 für den Bischof F. Piccolomini im Kreuzgang von San Agostino in Rom errichtete (s. Taf. XXIII, Fig. 2). In dem breiten Sockel ist die Gestalt des Toten, auf zierlicher Bahre liegend, an die die Inschrifttafel sich lehnt, eingemeisselt. Der obere Teil des Grabmals zeigt eine völlig neue Gliederung: ein breites Mittelfeld, der ideelle Mittelpunkt des Ganzen, wird von zwei kleineren Seitenfeldern, die mit Heiligenstatuen in Nischen geschmückt sind, flankiert. Die charakteristische Gliederung des Hochrenaissancegrabmals tritt uns hier in den ersten Ansätzen entgegen.

Das Relief in der Mitte ist gleichfalls hinsichtlich des Gegenständlichen eine bedeutsame Erscheinung. Die Idee des Fortguerragrabmals des Verrocchio ist hier nach der Seite des realistischen weitergebildet. Das Grabmal stellt gewissermassen einen Schnitt durch Erde und Himmel dar: in dem den Sockel bildenden unteren Teil scheint der Tote



Abb. 13). Grabmal des Giorgio Costa, Rom S. Maria del Popolo.

in seiner Gruft unter der Erde zu liegen, im Relief darüber öffnet sich der Boden, der Tote steigt hervor, von Engeln nach oben gewiesen erblickt er Christus, der von posaunenblasenden Engeln getragen, umgeben von den hl. Aposteln, auf die Erde niederkommt. Die Schutzheiligen des Verstorbenen zu beiden Seiten des Erlösers erlehen für ihn mit eindringlicher Gebärde die himmlische Gnade.

Die Idee des Mittelalters taucht in dem Augenblick, da die Kunst das Festgewand der Frührenaissance ablegt, in neuer Gestalt am Grabmal auf. Der Naturalismus des Quattrocento vermischt sich mit dem Ernst der Hochrenaissance. Die Folge ist, dass die dargestellten christlichen Szenen in einer trivialsinnlichen Form erscheinen. Der naive Versuch, die malerische Szene mit dem baulichen Organismus durch eine Architektonisierung der Komposition in Einklang zu bringen, ist gleichfalls ein Zeichen des beginnenden Geschmackswandels. Das Monument stellt eine nicht uninteressante Abbreviatur des grössten Grabmals des 15. Jahrhunderts des Monumentes Pauls II. dar und gehört deshalb schon den Erscheinungen des Uebergangs an.



Abb. 110. Giovanni Dalmata, Grabfigur Pauls II. Rom, Grotten des Vatikans.

IX.

DIE FLORENTINISCHEN GRABDENKMÄLER DES ÜBERGANGS IN ROM.

1. Das Grabmal Pauls II.¹ (Taf. XXIV, XXV u. XXVI.)

Im August 1464 bestieg Piero dei Barbi als Paul II.,² nicht wie er wollte als «Formosus», den päpstlichen Thron. Er entfaltet das üppigste und sinnlichste Leben an seinem Hofe. Mit einer geradezu krankhaften Eitelkeit behaftet, hatte er sich mit wahnsinnigem Luxus umgeben. Horen, Nymphen und antike Göttergestalten führte er in die Feste ein. «Er brachte eigentlich erst diesen neuen heidnischen Charakter der Karnevalslust in Rom zur Darstellung.» Der ehemalige Kardinal von San Marco begann sich einen Palast zu bauen, der alles, was das Rom der neuern Zeit hatte erstehen sehen, übertreffen sollte. Er war eine sinnliche Natur, ein Gerne-gross, dem aber der Zug ins gewaltige fehlte. Sein Grabmal ist das rechte Spiegelbild seines Charakters. Hätte er es noch selbst sehen können, er wäre zweifellos hoch entzückt von ihm gewesen. Denn an Grösse, Pracht und Menge der Skulpturen übertraf es alle bisher geschaffenen. Leider sind nur diese auf uns gekommen, während wir hinsichtlich ihrer Anordnung und dem architektonischen Aufbau auf die nicht zuverlässigen älteren Zeichnungen und Beschreibungen angewiesen sind.

Stifter war, wie dies der Brauch, der Nepot des Papstes, der Patriarch von Aquileja, Kardinal Marco Barbo.³ Schon Tschudi macht mit Recht darauf aufmerksam,

¹ Ueber das Monument siehe Tschudi im Jahrbuch d. kgl. preuss. Kunsts. IV, S. 169 ff. und Gnoli, *archivio storico dell' arte* 3, 1890 S. 129 ff.

² Ueber Paul II. siehe Gregorovius, Bd. 7, S. 637 ff. u. S. 212 ff. u. Pastor, *op. cit.*, Bd. II, S. 231 ff.

³ Müntz, *op. cit.* II, S. 48.

dass der Kardinal schwerlich mit der Erfüllung seiner Ehrenpflicht, der Errichtung eines Grabmals, solange gewartet habe, als dies Müntz auf Grund des von Milanesi beigebrachten chronologischen Verzeichnisses der Werke Minos¹ annimmt. Darnach hat im Jahre 1471, dem Todesjahr Pauls II., Mino die Fertigstellung des Grabmals Hugo von Anderburgs den Mönchen der Badia vertragsgemäss zugesichert und 1473 führt er bereits eine Tafel für Baglione Vibi in Perugia aus, während für die Jahre 1474—1480 eine Lücke in Minos Schaffen sich ergibt. In diese Zeit will Müntz die Entstehung des Grabmals setzen. Die Urkunden, die er über das Grabmal veröffentlicht, scheinen nur Bezug auf eine provisorische Grabstätte zu nehmen.² — Vergegenwärtigen wir uns die Daten:

Am 15. Juni 1471³ schliesst Mino den Vertrag mit den Mönchen der Badia. Am 26. Juli stirbt der Papst. Marco Barbo hat sich zweifellos beeilt, sich an Mino zu wenden, denn Mino war einer der bedeutendsten und gesuchtesten Meister auf diesem Gebiete. Wir wissen, dass Mino erst 1481 das Grabmal Hugo von Anderburgs vollendet hatte und es kann nur ein Auftrag wie der, das Grabmal Pauls II. zu errichten, gewesen sein, der ihn veranlasste, die an sich doch bedeutende Aufgabe in der Badia liegen zu lassen. Jedenfalls würde aber die Annahme, dass das Grabmal 1471—73 von Mino mit seinen Ateliergenossen gefertigt wurde, auch mit den Angaben Vasaris übereinstimmen, der gerade über das Grabmal Pauls II. hinsichtlich der Daten recht genau unterrichtet scheint und berichtet, das Grabmal sei in zwei Jahren fertig gewesen. Dies erscheint durchaus glaubhaft, weil ja Mino von sämtlichen Skulpturen nur zwei allegorische Figuren, das Relief des Sündenfalls (Abb. 141) und zwei kleine Evange-



Abb. 141. Mino di Fiesole, Fragment des Sündenfall-Reliefs vom Grabmal Pauls II. in Rom, Grotten des Vatikans.

¹ Vasari-Milanesi, op. cit., III, S. 129.

² Bibl. Barbarini XXXIV, 59, fol. 185a; siehe Anhang; das Grabmal ist, nachdem Müntz, op. cit., II, S. 18 die wichtigsten Urkunden veröffentlicht hatte, von Tschudi im Jahrbuch der kgl. preuss. Kunstsammlung Bd. IV zum erstenmal unter Berücksichtigung des vorhandenen Urkundenmaterials eingehend behandelt worden, dann von Gaoli, Archivio storico dell' arte 3, 1899, S. 175; eine Zahlungsnotiz siehe A von Zahn, Notizie artistiche, p. 5, 1471 b, September «Julio de Florentia pro valore et portitura lapidis marmorei ponendi super sepultura fel. re. domini Pauli papae II. . . . il auri d. e. l. bol. 4»; siehe ferner Dionigi, sacrarum Vaticanæ Basilicæ cryptarum monumenta, Romae 1773, Taf. XI, LIV, LXXI, LXXII, LXXIII, LXXV, LXXI; Vasari ed. Milanesi II, 648 und III, 118, Ciacconius, Vitae pontificum, II, 1093.

³ Müntz op. cit., II, S. 126, eine Zahlung vom 31. August 1471 «infrascriptas pecuniarum summas . . . expositas in sepulcro fe. re d. Pauli papae II, videlicet: pro portatura lapidis quo tegitur dictum sepulchrum flor. 2. Item pro laboratura et seultura litterarum et mistorio ad ponendum ipsum lapidem in opere flor. 2. Item pro de portatura terreni existentis circa ipsum sepulchrum flor. O, b. 15. — Ibid., fol. 8(2) eine Zahlung vom 1. November, Magistro Antonio Sixo Borenas auri de camera tredecim cum dimidio pro factura pallii fe. re domini Pauli papae II et cussinorum, cordis, clavis et labore in parando armu circa ecclesium sancti Petri et circa castrum funeris, M 1471—1473, fol. 41 v^o.

listenstatuen selbst gearbeitet, alles übrige aber teils Giovanni Dalmata teils Handwerkerhänden überlassen hat.

Dazu kommt noch, dass das Grabmal Hugo von Anderburgs nicht nur in dem ornamentalen, sondern vor allem in dem architektonischen Aufbau sich ganz an den des Grabmals Pauls II. anlehnt, wodurch zum erstenmal in das florentinische Grabmal die charakteristischen Eigentümlichkeiten des römischen Grabmals eingeführt werden. Dies lässt sich nur durch die vorherige Errichtung des Papstmonumentes erklären, denn Mino hatte bis zur Errichtung des Guignigrabmals durchaus als Florentiner geschaffen, während dagegen das Grabmal Hugo

von Anderburgs als eine Abbraviatur des Monumentes Pauls II. erscheint. —

Wichtiger als die Frage nach dem genauen Zeitpunkt der Entstehung des Monumentes ist die Frage nach dem ursprünglichen Aufbau.

Die eingehendste Beschreibung wird uns von Grimaldi überliefert;¹ darnach war das Grabmal «elegantissimum» et «altissimum» und der Sockel mit den drei noch vorhandenen allegorischen Figuren und den beiden Reliefs, den Stündenfall und die Erschaffung Adams und Evas darstellend geschmückt. Ueber diesem erhob sich auf ornamentierten Säulen der Architrav. Darunter in der Mitte des Grabmals der Sarkophag mit der Gestalt des Toten. Darüber an der Rückwand das Auferstehungsrelief. Ein Bogen über den Säulen schloss die Darstellung des jüngsten Gerichts



Abb. 142. Rovezzano (?) Zeichnung nach dem Grabmal Pauls II., Florenz, Uffizien.

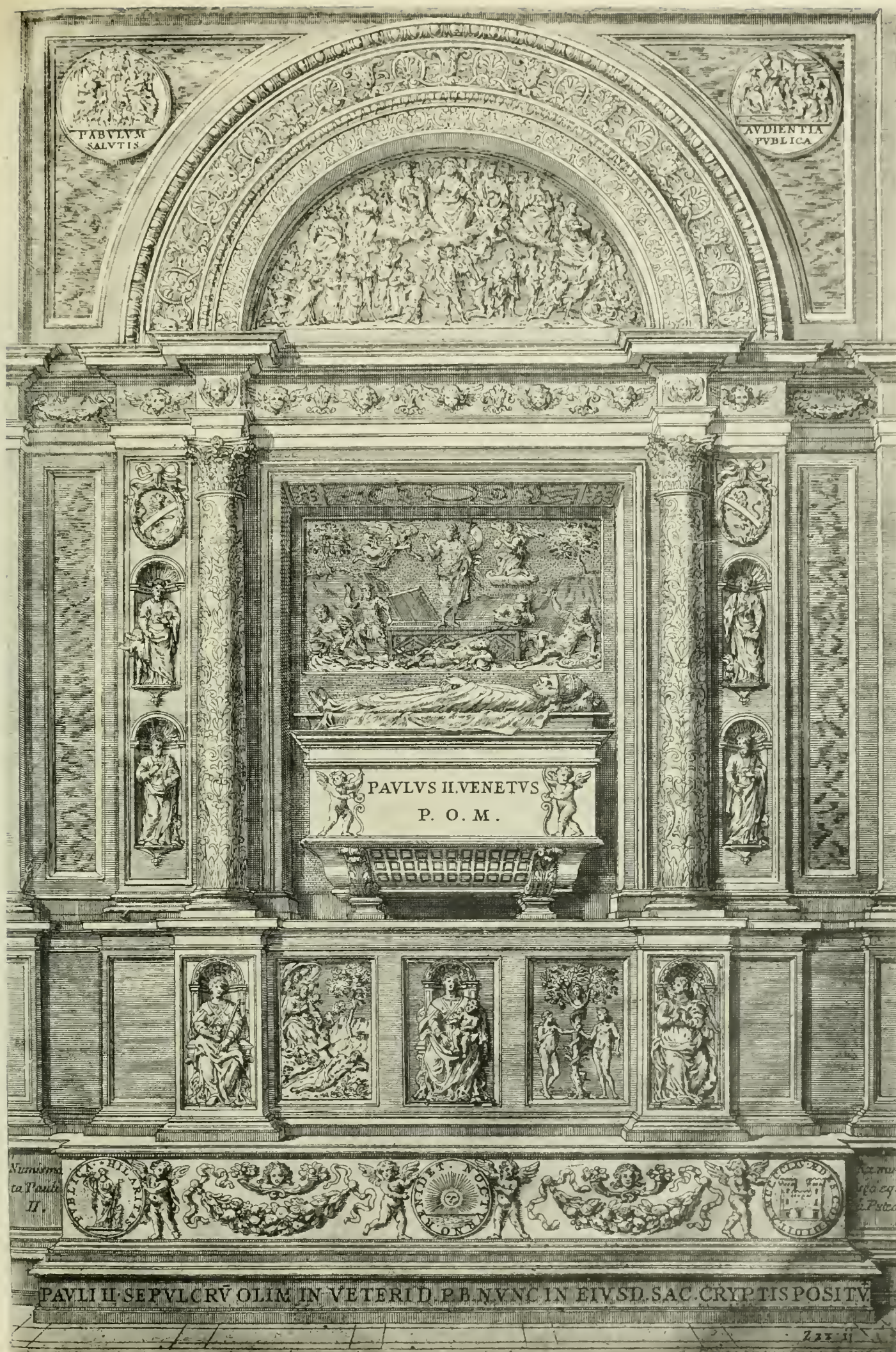
ein. «Supra iudicium erat imago marmora dei aeterni patris in corona octo angelorum», hier liegt der springende Punkt, der einer Rekonstruktion des Grabmals Schwierigkeiten bereitet.

Um in eine Kritik der erhaltenen Zeichnungen eintreten zu können, ist es nötig kurz die Geschichte des Grabmals, soweit dies nach der Ueberlieferung möglich ist, zu skizzieren.

Die ursprüngliche Aufstellungsart des Grabmals ist nicht bekannt. Wahrscheinlich ist es schon zur Zeit Julius' II., als dieser die alte Peterskirche niederzureissen begann, zerstört worden.² Es scheint mit den Grabdenkmälern Sixtus' IV. und Innocenz' VIII., die in den Seitenschiffen untergebracht wurden, damals verschleppt

¹ Siehe Anhang.

² Siehe den Grundriss der alten Petersbasilika im Anhang, der den ehemaligen Platz des Grabmals nach der auf Alfaranus' Plan fussenden Zeichnung des Sindone anzeigt.



MINO DA FIESOLE UND GIOVANNI DALMATA
GRABMAL PAPST PAULS II.
EINST IN DER BASILIKA VON ST PETER
nach einem Stiche des Cicconius.

worden zu sein. Bei dem aus vielen einzelnen Stücken bestehenden Marmorgrab nahm man sich nicht die Mühe, es zusammen zu stellen. Erst zwei Venetianer, die es anscheinend als eine Kränkung ihrer Vaterstadt empfanden, dass das Grabdenkmal des «venetianischen» Papstes zerstört, in unwürdiger Verfassung sich befand, liessen 1547 das Monument wahrscheinlich an der äussersten Wand des linken Seitenschiffes wieder errichten. Mit Rücksicht auf die Sicherheit, mit der Vasari¹ uns diese Nachricht unter Angabe des genauen Datums überliefert, haben wir keinen Grund an der Richtigkeit derselben zu zweifeln. Im Jahre 1590 war es jedenfalls an der Wand des äussersten rechten Seitenschiffes untergebracht, da es von Alfarano als an dieser Stelle befindlich registriert wird.² Möglich, dass man bei dem erneuten Transport weniger pietätvoll verfuhr wie die beiden Venetianer, diejenigen Teile einfach weglies, die einer Aufstellung Schwierigkeiten und besondere Kosten bereiteten, und dass die spätere Rekonstruktion wie der Stich des Ciaconius und die Zeichnung in der Kapelle Praegnantium auf der damaligen Gestaltung des Monumentes fussen. Dass die Skizze Grimaldis dasselbe Aussehen zeigt, darf uns nicht irre machen,³ denn sie stimmt nicht immer mit seiner eigenen Beschreibung überein.

Jedenfalls gibt uns die Beschreibung Grimaldis die ursprüngliche Gestaltung des Grabmals an. Dies beweisen zwei in den Uffizien befindliche, dem Rovezzano zugeschriebene Skizzen, die uns zwingen, an dem Stich des Ciaconius, wie auch den übrigen überlieferten Abbildungen Korrekturen vorzunehmen, und zwar ganz entsprechend der Beschreibung Grimaldis. An der einen Zeichnung glaubte Gnoli einen tangential von dem Widerlager des über die mittlere Nische sich wölbenden Bogens nach oben gezogenen Strich zu bemerken, der das Vorhandensein eines über dem Bogen befindlichen weiteren Aufbaus⁴ andeute. Ich konnte diesen Strich an dem Original nicht feststellen.

Wo die Attika anzusetzen ist — an dem ehemaligen Vorhandensein einer solchen ist nicht zu zweifeln — zeigt dagegen eine zweite Zeichnung desselben Blattes, die das Monument ganz darstellt (Abb. 142). Danach ist der Stich des Ciaconius insofern zuverlässig, als er zwei Bögen angibt, einen inneren, der über den ornamentierten, die mittlere Nische flankierenden Säulchen sich wölbte und einen äusseren, der über den zurückspringenden Seitenteilen sich erhob. Die Ornamentik des letzteren scheint übrigens der Stecher des Ciaconius noch aus eigener Anschauung gekannt zu haben; denn es ist ein für Mino charakteristisches Motiv, das genau in derselben Weise wie an der den Sockel umrahmenden Ornamentleiste am Grabmal des Hugo von Anderburg verwandt wird.⁵

¹ E nel MDXLVII fu fatta rimurare da alcuni veneziani in San Pietro, nel vecchio, in una parete vicino alla capella di papa Innocenzio, siehe Vasari III, S. 118 u. II, S. 649.

Es ist dies die Kapelle der Maria und des hl. Gabinian, über die Innocenz VIII. das von Bramante errichtete Ciborium errichten liess; hierüber Tschudi, op. cit., S. 177, Anmerk. 4.

² Siehe Tschudi, op. cit., S. 176 Anmerk. 1 und Tib. Alfarano fol. 76, siehe noch den in dem Anhang beigegebenen Plan von St. Peter.

³ Grimaldis Skizzen sind zumeist recht oberflächlich und scheinen nur dazu zu dienen, den Text durch ein ungefähres Bild zu illustrieren. Zu dem endgültigen Abbruch des Grabmals, der erst 1606 mit dem Abbruch des Restes der alten Kirche zusammenfällt, hat schon Tschudi die hierher gehörigen Notizen beigebracht, siehe op. cit., S. 178 u. Anmerk. 1.

⁴ Siehe Archivio storico dell' arte III, 1890, S. 180. Dentlich zu bemerken ist jedoch in der von uns angeführten Zeichnung ein wohl die Attika andeutender Strich links oben (leider auf der Abbildung nicht sichtbar geworden).

⁵ Der Stecher scheint auch sonst über einige nebensächliche Details gut unterrichtet gewesen zu sein, so findet sich an der Skizze in den Uffizien rechts oben, eine Andeutung, die zeigt, dass tatsächlich über den Figuren der Seitenteile die Wappen angebracht waren. Ebenso gibt er ganz richtig das auch in der Zeichnung in den Uffizien bemerkbare, kleine Relief, das die innere Leibung des Sturzes der Nische schmückt, (siehe Abb. 142) wieder.

In dem Stich des Ciaconius und der Zeichnung in den Uffizien haben wir — wie die im folgenden zu besprechenden Verschiedenheiten beweisen — zwei unabhängig voneinander entstandene Dokumente, die uns hinsichtlich der oberen Gestaltung des Grabmals einen sichern Fingerzeig zu geben vermögen. Darnach muss die Attika, entweder dem venetianischen (Abb. 145) oder dem neapolitanischen Grabdenkmal ähnlich gestaltet, (Abb. 146) die ganze Breite des Monuments eingenommen haben, wobei natürlich, da der äussere Bogen der Breite der Seitenteile entsprach, die Statuen in der Attika in Wegfall kommen mussten und nur eine Dekoration der Zwickel vorhanden gewesen sein kann.¹ Die beiden angeführten Monumente mit analogen Kompositionen vermögen uns auch einige Hinweise bezüglich der Gestaltung des obersten Teiles zu geben. Am wahrscheinlichsten ist ein Abschluss ähnlich dem Neapolitaner Altar (Abb. 146). Abgesehen davon, dass er eine ganz analoge plastische Dekoration aufweist, kommt dieser gedrückte Segmentbogen gerade an Minos Grabdenkmälern wie am Forteguerramonument u. a. sehr häufig vor. Auch Andrea Bregno verwandte genau dieselbe Dekoration an seinem Marmortabernakel zu Viterbo.² Ebenso liesse sich die sonderbare Form, in der das Relief auf uns gekommen ist, für diesen Abschluss namhaft machen. Hätte das Relief in einem einfachen Rundbogen oder in rechteckiger Umrahmung sich befunden, so würde die Reliefplatte zweifellos als Ganzes genau wie die übrigen Reliefs dem Denkmal entnommen worden sein und noch heute das ursprüngliche Rund oder die rechteckige Gestalt aufweisen. In der gedrückten Form eines Segmentbogens mit leicht ausgebogenen Enden, hing die Platte wahrscheinlich mit der architektonischen Umrahmung zusammen, was die Herabnahme des Oberteils erschwerte. Man half sich einfach damit, dass man den figürlichen Schmuck der Platte, eben herausmeisselte (Fig. 4, Taf. XXV).

Was nun die übrige Gestaltung des Grabmals betrifft, so vermag die oben angeführte Zeichnung in den Uffizien, über die ursprüngliche Gestaltung noch weitere Aufschlüsse zu geben, die uns zugleich beweisen, dass die Skizze vor dem Originale selbst aufgenommen wurde. —

Die Caritas (Fig. 3, Taf. XXV) und Fides (Abb. 149) waren von Mino gemeisselt. Der Bogen des Thrones wird in diesen beiden Reliefs von Konsolen getragen, während er bei der Statue der Spes von Giovanni Dalmata (Fig. 2, Taf. XXV) ohne Verkröpfung oder Konsole auf dem stützenden Pilaster selbst aufruhet.³ Abgesehen von der sehr stark in die Augen fallenden Verschiedenheit der technischen Behandlungsweisen der Statuen, machen es diese Gestaltungen der Throne wahrscheinlich, dass man aus Gründen der Symmetrie die Sockelskulpturen nicht so, wie sie der Stich des Ciaconius zeigt, angeordnet hat, sondern vielmehr die Figur Dalmatas in der Mitte und die sich entsprechenden Gestalten Minos zu beiden Seiten angeordnet hat. Dies bestätigen nun die beiden obengenannten Zeichnungen in den Uffizien. Danach ist die Spes, die bei Ciaconius am rechten Säulensockel plaziert ist, in der Mitte zwischen den beiden Reliefs anzubringen

¹ Dass Giovanni Dalmata hier vielleicht von Norden her die Anregung für diese Komposition mitgebracht habe, scheint mit Rücksicht auf die späte Vollendung des Moenniggrabmals unwahrscheinlich; nach Meyer, op. cit. S. 38, fällt dieselbe sicher zwischen 1178 u. 81.

² Siehe Steinmann, Jahrb. d. preuss. Kunsts., Bd. 20, S. 217.

³ An dem Rande "OANNIS DALMATAE OPVS" zuerst von Dionigi, op. cit., pag. 181 richtig gelesen; irrtümlich las Müntz; siehe Tschudi, op. cit., S. 169.



Abb. 113. Giovanni Dalmata, Sockelfragment vom Grabmal Pauls II.



Abb. 111. Mino da Fiesole Sockelfragment vom Grabmal Pauls II.

und die Figuren Minos zu beiden Seiten: rechts die Caritas und links die Fides.¹

Auch über den mittleren Teil, in dem die Caritas des Dalmata ihren Platz gefunden hat, gibt die Skizze Aufschluss: sie zeigt hier eine leichte Einbuchtung der Krönungsleiste des Sockels und eine unter der Caritas stark vorspringende, halb-kreisförmige Platte. Dies führt zu der Frage, ob auch der Sockel an dem Stiche des Ciaconius nicht einer dem Original entsprechenden Modifikation bedarf.

Die Platten, die die Stirnseite des Sockels zieren, sind uns erhalten; die eine ist von Mino (Abb. 144), die andere von Dalmata gemeißelt.² Sie beweisen uns,

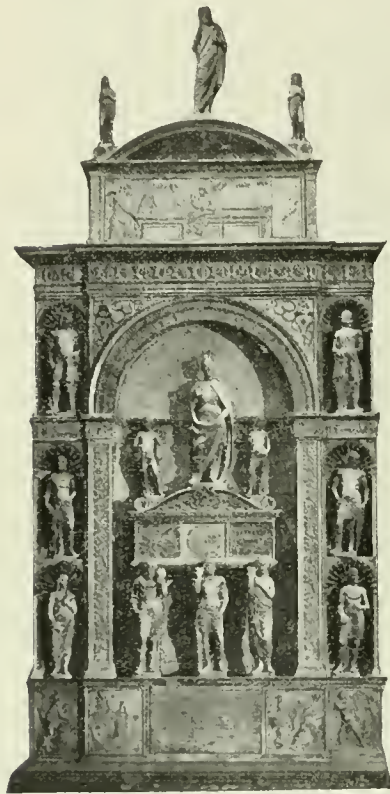


Abb. 145. Pietro Lombardo, Grabmal des Dogen Mocenigo, Venedig, SS. Giov. e Paolo.

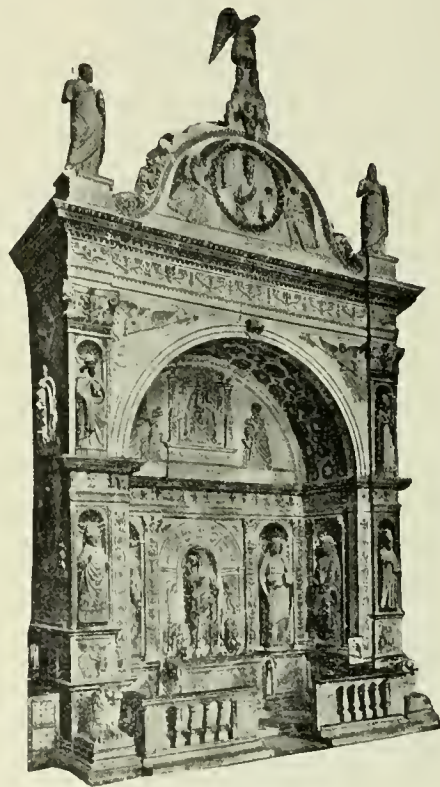


Abb. 146. Altar in S. Giovanni a Carbonara in Neapel.

dass die von Ciaconius angegebene Anordnung des untersten Sockels unmöglich richtig sein kann; denn ohne die Annahme weiterer Dekorationen, müssten die beiden Platten nach ihrer heutigen Form ohne Rücksicht auf zwei grundverschieden gestaltete Löwenköpfe zusammenhangslos aneinander gereiht gewesen sein. Wir sind also genötigt, ein mehr oder minder breites Mittelstück anzunehmen, das die beiden Platten trennte und ein solches geben auch die Zeichnungen in den Uffizien an. Für die Komposition des Grabmals ist dies wichtiger, als es im ersten Augenblick scheinen mag.

¹ Dass die Fides in der Zeichnung zu einer Justitia umgewandelt ist, darf uns nicht irre machen, denn der Faltenwurf lässt deutlich die Fides des Originalen erkennen, dasselbe gilt für die Spes wie die Caritas.

² Siehe Müntz, Gazette des Beaux Arts, Sept. 1882; ferner Steinmann, Jahrb. d. kgl. preuss. Kunstsamm. Bd. 18, S. 39 ff.; an Stelle der Münzen des Ciaconius haben natürlich Löwenköpfe zu treten.

Die Gesamtlänge der Sockelplatten beträgt 5,18 m. Die Breite des Grabmals ergibt aber nach dem Stiche des Ciaconius nur circa 4 m.¹ Wir müssten also annehmen, dass der Sockel beiderseits über die äussere Kante des Monumentes circa 70 cm, wenn nicht 1 m vorgespungen sei.² Dies führt von selbst zu der Vermutung, ob die dem mittlern Teil sich anschliessenden Seitenbauten nicht grösser gewesen seien, als sie der Stich des Ciaconius angibt, umso mehr als ja das Grabmal hier auch nach oben zugestutzt ist. Auffallend ist die unschöne Kleinheit der Prophetenfiguren. Mino hat an seinen übrigen römischen Grabdenkmälern für den figürlichen Teil doch stets das richtige Mass gefunden. Dieser Uebelstand würde sich erklären, falls man sich die Seitenflügel des Grabmals von Pilastern eingefasst denkt. Hierdurch würde die ausserordentliche Breite des Sockels wie auch die Schmalheit der Flügel sofort verständlich und die Kleinheit der Statuen als mehr ornamentale Füllung des Mauerstreifens weniger auffallen. Mino konnte in der Verwendung von zwei Säulenpaaren an ältere römische Grabmäler anknüpfen, die dies Motiv den Triumphbögen entlehnten, deren Schema ja auch hier von Mino verwandt wurde.³ Doch spricht die Zeichnung in den Uffizien deutlich gegen die Annahme zweier Pilaster an den Seitenteilen und so müssen wir dieses ungewöhnliche Verhältnis der Höhe zur Breite zu Recht bestehen lassen. Die Verwendung des antiken Triumphbogens wie allgemein die baulichen Motive des Quattrocento sind ja zumeist weniger schön als originell und überraschend.

Trotz all dieser Ungewissheiten in den Detailfragen ist es doch möglich, dem Grabmal den Platz zuzuerkennen, der ihm in der Entwicklung des Grabmals gebührt. Es genügt hier, zu wissen, dass es sich in seiner Komposition energischer an das Triumphbogenschema und den römischen Portalbau anlehnte. Durch den sich hier manifestierenden Kampf des alten mit dem neuen gewinnt das Monument noch eine besondere Bedeutung. Für die Uebergangszeit charakteristisch ist das Verhältnis der Plastik zur Architektur. Letztere gab nach römischer Weise auch hier den Grundton der Komposition an und ihr gegenüber hatte die Plastik im ganzen nur einen ornamentalen Wert. Dennoch war die alte malerische Freiheit nicht ganz aufgegeben. Die Tugenden am Sockel wollen noch nicht so recht sich dem beengenden Rahmen fügen. Das Postamentchen springt malerisch über den Architekturrahmen vor und die Gewandung und die unteren Extremitäten überschreiten noch mannigfach den sie umgebenden Rahmen, der letzte Nachklang donatellesker Dekorationsweise! Freilich zwingt die herannahende, ernster empfindende Zeit die Gestalten zu einer hieratischen Ruhe. Mino ist deshalb auch in der Plastik hier eine besonders interessante Uebergangserscheinung.

Hinsichtlich der architektonischen Anlage aber ist er in diesem Monument von grundlegender Bedeutung für das Cinquecento gewesen. Vor allem ist die

¹ Der Sarkophag bezw. die lichte Weite der Nische etwa 2 m, die der Pilaster je einen halben Meter, die sich anschliessenden Mauerflügel kaum je einen halben Meter.

² Zu den 5 m 18 cm des Sockels ist noch das Mittelstück, wie ein die Platten allseitig umrahmender Streifen oder Gesims anzunehmen; für dies zusammen würde unter der Annahme eines Vorsprungs von 70 cm nur 32 cm übrig bleiben.

³ Die Zeichnung des Grimaldi, siehe Exkurs XII des Anhangs, gibt diese Säulen an, lässt aber die Apostelfiguren weg. Diese Unzuverlässigkeit der Zeichnung verbietet daher, aus ihr irgend welche Schlüsse zu ziehen.

neue Einteilung der Architektur in einen stark betonten Mittelbau, der von kleinen Seitenteilen flankiert wird, von Wichtigkeit. Hierdurch erscheint das Grabmal als die unmittelbare Vorstufe zu Sansovinos Schöpfungen. Es hat für die Hochrenaissance dieselbe Bedeutung gehabt, wie das Coscia- und Aragazzimonument für die Frührenaissance. —

Es gilt noch zum Schlusse auf die einzelnen Meister hinzuweisen, die an dem Grabmal mitgearbeitet haben. Dass Mino allein den Auftrag erhalten hat, ist nicht zu bezweifeln. Man würde ihn sonst nicht aus Florenz berufen haben. Zudem sehen



Abb. 147. Giovanni Dalmata, Evangelist Markus.
Rom, Grotten des Vatikans.



Abb. 148. Mino, Evangelist Lukas. Rom,
Grotten des Vatikans.

wir, dass der neben Mino bedeutendste Meister, Giovanni Dalmata erst während der Errichtung des Grabmals sich zu einer besonderen Künstlerindividualität entwickelte. Mino dagegen, eine völlig ausgebildete Persönlichkeit, blickte bereits auf eine reiche Tätigkeit auf dem Gebiete des Grabmals zurück und war ein berühmter und gesuchter Meister. Da man jedoch in Rom gewohnt war, diese prunkvollen Produkte des Ehrgeizes rasch entstehen zu sehen, war Mino genötigt, sich reichlich nach Mitarbeitern umzusehen. Er selbst hat nur die eine allerdings sehr fein ausgeführte Sockelplatte — dem Fleiss der Durcharbeitung entsprechend vielleicht das mit Eifer begonnene früheste Werk seiner Hand am Grabmal — gearbeitet (Abb. 144). Auf diesem Gebiete zeigt er sich



FIG. 1.



FIG. 2.



FIG. 3.



FIG. 4.

seinem Mitarbeiter Giovanni Dalmata, der das Gegenstück hierzu meisselte, entschieden überlegen. Die Caritas und Fides sind Werke von Minos Hand und bedürfen unter Hinweis auf das vorher Bemerkte und auf die Abbildungen keiner Erläuterung weiter. Adam und Eva standen neben dem sehr sorgsam und fein durchgebildeten, reichbelaubten Baum, aus dem die Schlange mit weiblichem Antlitz hervorsah¹ (Abb. 147). Leider sind die beiden Gestalten anscheinend aus Prüderie von einer spätern Zeit abgehauen worden. Die beiden Evangelisten Lukas (Abb. 148) und Johannes sind wenig erfreuliche Originalarbeiten Minos. Die beiden Pendants zu diesen Gestalten stammen von Dalmata; sie stellen Markus (Abb. 147) und Johannes dar. Die Abbildungen entheben mich einer Behandlung des Stilunterschiedes. An dem Relief der Lunette, dem jüngsten Gericht, hat Mino wohl kaum selbst gemeisselt. Es ist eines der oberflächlichsten und widerwärtigsten Werke, die aus Minos Werkstatt hervorgegangen sind. Vielfach sind die Details nur roh mit Bohrer und Meissel fertiggestellt. Das Lächeln der Seligen ist nur eine triviale Pose. Papst und Kaiser knieen in der linken Ecke des Reliefs. Ihre fettigen und plumpen Gestalten passen gut zu den übrigen Figuren der Komposition. Der hier tätige Meister hat glücklicherweise bei dem übrigen plastischen Schmuck des Grabmals keine Verwendung gefunden. Mino selbst hat aber nur diejenigen Skulpturen gearbeitet, die dem Auge des Beschauers am nächsten lagen, die ferner liegenden Teile — hiezu gehört auch die von unten nur wenig sichtbare Grabfigur — Schülerhänden überlassen. Desto mehr sind wir jedoch berechtigt anzunehmen, dass er sich um den dekorativen und architektonischen Teil bemühte. Architektur und Ornamentik war ja sein eigentliches Metier und wir sehen aus seinen florentiner wie auch den römischen Grabdenkmälern, dass es ihm um originelle architektonische Erfindungen stets zu tun war. Die ornamentierten Säulen werden auch von Grimaldi besonders hervorgehoben und mag er hier seine ornamentale Begabung, die er am Torna-buoni- und Salutagrabmal bewies, reichlich verwertet haben. Der Löwenanteil an der Herstellung der übrigen Skulpturen fällt Giovanni Dalmata zu.²



Abb. 149. Mino da Fiesole, Figur der Fides. Rom, Grotten des Vatikans.

Die Grabfigur scheint Dalmatas erstes Werk gewesen zu sein, das er am Grabmal zur Ausführung brachte, denn er zeigt sich hier noch ganz im Bann Minos

¹ Das Motiv scheint antiken Sarkophagen entnommen.

² Nach den grundlegenden Untersuchungen von Tschudis kann ich hier unter Beigabe der wichtigsten Abbildungen mich in Behandlung derselben kürzer fassen und verweise auf die detaillierten Beschreibungen des genannten Gelehrten.

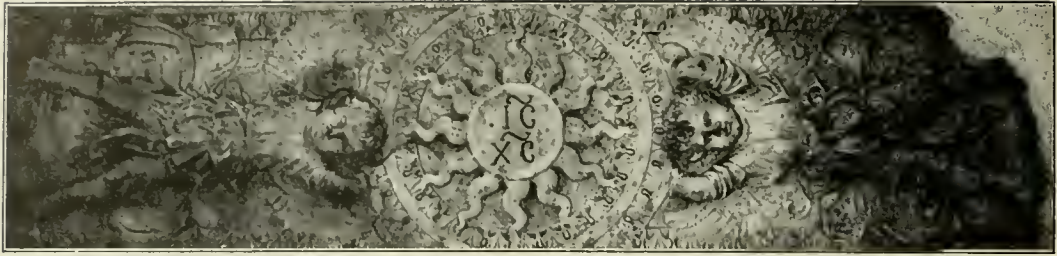


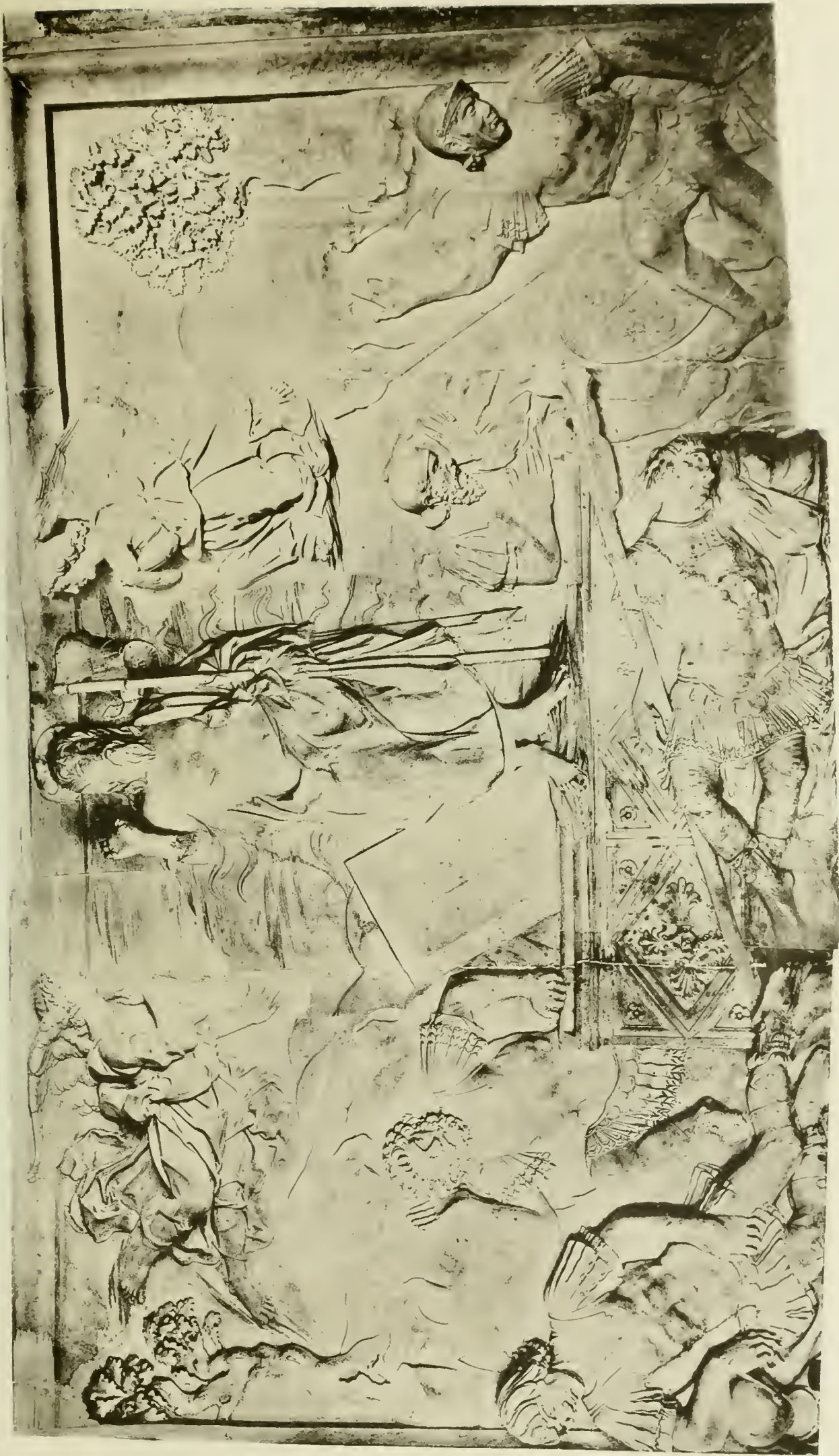
Abb. 150. Giovanni Dalmata. Nischenverzierung vom Grabmal Pauls II Rom, Grotten des Vatikan.

befangen (Abb. 140). Auch die die Inschrift¹ haltenden Putti, mit denen zu unterst des Glorienreliefs verwandt, sind die Vorläufer zu Minos analogen Gestalten am Paulsgrabmal. Mehr tritt Dalmatas künstlerische Persönlichkeit in dem über dem Sarkophag die Rückwand ehemals zierendenden Auferstehungsrelief zutage. (Taf. XXVI.) In dem mächtigen Engel, der zur linken Christi schwebt, gelingt es Dalmata sogar, sich zu einer cinquecentistisch-monumentalen Grösse aufzuschwingen; nur die übergrossen Extremitäten und einige Verzeichnungen stören diesen Eindruck. Die Gestalt erdrückt durch ihre Grösse fast alle übrigen Figuren des Reliefs. Sogar der mächtige, an die Gestalt des Aragazzimonuments erinnernde Christus will ihr gegenüber nicht recht zu Worte kommen.

Die Komposition des Ganzen ist zerfahren. Das herkömmliche Schema sucht Dalmata unter Anlehnung an die Formen antik-römischer Reliefs dramatisch zu beleben. Doch fehlt dem Meister Kraft und Tiefe der Empfindung, die sich nur in einer eigentümlichen Mischung von trivialer Realistik und dramatischem Pathos, einer an sich nicht uninteressanten, aber künstlerisch wenig erfreulichen Folge der Uebergangszeit, geltend macht. Der einzelnen Figur mangelt jeder Fluss in der Bewegung, auch fehlt dem Meister jedes Verständnis für die Reliefwirkung: «daher die gezwungene en face-Stellung seiner liegenden Figuren, die breit wider den steil ansteigenden Reliefgrund lehnen, anstatt sich gegen denselben und mit ihm zu verkürzen. Die Kunst, die plastische Wirklichkeit mit dem malerischen Schein zu kombinieren, das was Lionardo die Wissenschaft in der Skulptur nennt, wird aber selbst von den besten nur mit einer mehr oder weniger glücklichen Empfindung gehandhabt.»² Dalmatas bedeutendstes plastisches Werk an diesem Denkmal ist wohl die Erschaffung Evas (Abb. 141). Zwar spukt in der trivialen Auffassungsweise noch ganz der Geist Minos, aber der treffliche, naturalistisch durchgebildete Akt, die lustigen Seraphimköpfe, die wundervolle, fleissige Durcharbeitung der Details, wie namentlich der Pflanzen, verdienen alles Lob. Dalmata ist empfindsamer und weit naturalistischer

¹ Sie lautet: «PAVLVS II, VENETVS PONT MAX . E . VETVSTA BARBORVM FAMILIA PRAECLA / RIS NATVRAE DOTIB . AVVNCVLO EVGENIO IIII NON INFERIOR . IVSTITIAE I PIETATIS DIVINAR . / QVE CAERIMONIAR CVLTOR RELIGIOSISS . ECCLESIASTICAE I LIBERTATIS MAIESTATISQVE DE- / FENSOR CONSTANTISS. PRAECIPVO PACIS SER I VANDAE STVDIO ET SINGVLARI OMNIS GENERIS / MVNERVM ABSTINENTIA FOR I MIDANDA ETIAM LEGE MAGISTRATIB . INDICTA CLARISS . IN / PRINCI I PES MVNIFICENTIA IN PAVPERES MISERICORDIA INSIGNIS PATRIO A ; MORE ANNONAE / COPIAM VRBI DEDIT PATRIMONIYM BEATI PETRI ERRATIS POPV I LOR INDVLGENTISS . PAREN- / TIS AFFECTV EMENDATIS ET CONSERVAVIT ET AVXIT I FVRENTES ARMIS HAERETICOS RE- / PRESSIT ET QVOD PEIR DIFFICILEM RER . TEM I POR . VE CONDITIONEM EFFICI CVM DIGNITATE / NON POTERAT MATVRA I CVNCTATIONE SALVBERRIME DISPOSVIT V . A . LIII M . V . D . III S . A VI / . MXDXXVI.»

² Tschudi, op. cit., S. 173.



GIOVANNI DALMATA
AUFERSTEHUNGSRELIEF VOM GRAHMAL PAUL II
ROM, GROTTEN DES VATIKAANS.

als Mino. Es ist ein gesteigertes Verlangen nach Schönheit, das ihm beseelt und in diesem Relief recht glücklich zum Ausdruck gelangt. Seine eigentümlich male-
rische Auffassungsweise des Gegenständlichen unterscheidet ihn von Mino. Völlig
ausgeprägt zeigt sich Dalmatas Eigenart in dem Relief, das Gottvater in der Glorie
von Engeln umgeben darstellt (Fig. 4, Taf. XXV), den sehr anmutig stilisierten Engeln
mit dem Erlöserzeichen (Abb. 150) und nicht zuletzt in der Spes. (Fig. 2, Taf. XXV.)
Sie nahm ja die Mitte des Sockels ein und der Künstler scheint stolz auf dieses
Werk gewesen zu sein, denn er brachte links unten seinen Namen an. In der Tat
verdient diese Statue ein besonderes Lob. Haben Minos Gestalten eine hieratische,
unnahbare Würde an sich, zu der die kleinlich spitze Gewandbehandlung schlecht
passen will, so hat diese Figur der Spes etwas pathetisches. Möglichst breit und
mächtig suchte Giovanni die Gewandung zu drapieren und die schweren Falten
eines Brokatstoffes nachzuahmen; der Marmor bricht und reflektiert das Licht aufs
mannigfachste. Zugleich bemühte sich der Meister, seiner Figur ein persönliches



Abb. 151. Grabmal des Bischofs Bonifazius. Como, Dom.

Leben einzuhauchen. Dalmata tritt hier zu Mino der Form wie dem Geist nach in
einen ausgesprochenen Gegensatz. In seinen Werken macht sich die neue Zeit in
der Neigung zum pathetischen, mächtigen mit allem Nachdruck fühlbar.

2. Die freistehenden Grabmäler und das Grabmal Sixtus' IV.

Der nach allen Seiten freistehende Sarkophag, die einfachste Gestaltung des
Grabmals, kam schon in altchristlicher Zeit vor und scheint im 6.—10. Jahrhundert
nichts ungewöhnliches gewesen zu sein. Dennoch ist diese Form in Italien nie
sonderlich heimisch geworden. Der Umstand, dass sie räumlich zu anspruchsvoll war,
ist nicht allein für ihre Seltenheit verantwortlich zu machen. Das Nischengrabmal
verdankt im Grunde genommen ebenso wie die Freskomalerei der südlichen Bau-
weise seine Existenz. Hier waren es eben die breiten Flächen der Wand, die zur
Dekoration von selbst einluden. Man denke sich ein freistehendes Grabdenkmal in
der engen, schwachbeleuchteten Kapelle von Santa Croce. Die breiten Mauerflächen

hätten einem einfachen Sarkophag eine künstlerische Wirkung nie zugestanden. Daher ist es bezeichnend, dass das Freigrab eine typische Erscheinung des Nordens ist. Hier bot die reichere Grundrissanlage, die Unmenge von Kapellen Raum genug für solche Grabanlagen, die hier übergossen von dem farbigen Scheine der hohen Fenster, harmonisch ihrer Umgebung sich anpassten. Die nördlichsten Provinzen Italiens ebenso wie die südlichsten danken es den aus Frankreich und Deutschland kommenden Einflüssen, dass hier das Freigrab eine mindestens ebenso häufige Erscheinung als das Nischengrabmal geworden ist. Deshalb ging hier das Monumentalgrabmal auch in Verona, Padua u. a. Städten aus jener einfachsten Gestaltung des Grabmals, dem freistehenden Sarkophag, hervor.

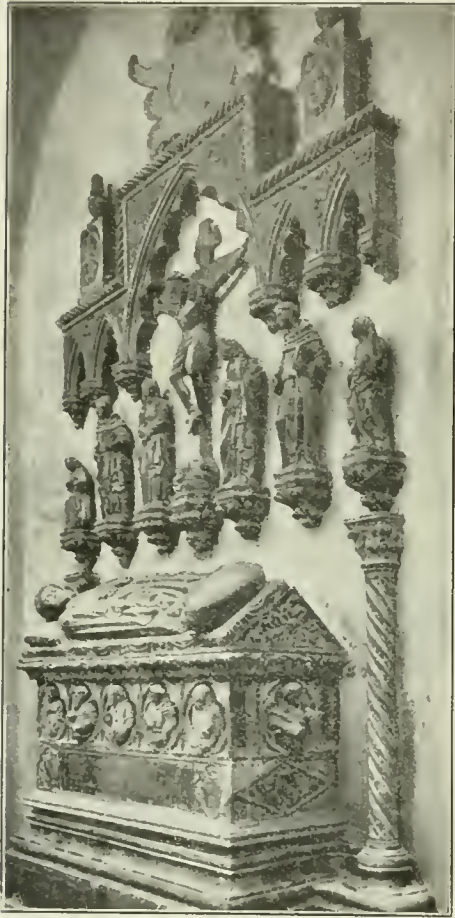


Abb. 152. Grabmal des Paolo Malatesta in San Francesco zu Fano.

Das Grabmal des Bischofs Bonifazius im Dom zu Como (Abb. 151) veranschaulicht am besten diese, vom Norden übernommene, in Italien seltene Form.

Der Sarkophag blieb in nördlichen Gegenden selbst dann noch der selbständige Hauptbestandteil des Grabmals, als die Gotik ihren Einzug gehalten hatte und man zur Bildung des Wandgrabmals schritt, eine durchgehende Eigentümlichkeit der Grabdenkmäler. Monumente wie das des Paolo Malatesta in San Francesco in Fano (Abb. 152) haben deshalb in ihrer unzusammenhängenden Komposition etwas gewaltsames. Man strebt den Sarkophag mit der Wand zu verbinden, aber ein Wandgrabmal im Sinne der toskanischen Monumente will daraus nicht entstehen. Der Versuch, die unzusammenhängenden Teile der Komposition, wenigstens linear mit der Horizontalen des Sarkophages in Einklang zu bringen, ist hier in seiner Naivität recht interessant. Sonst kommt der Sarkophag als freistehendes Grabmal nicht

In Mittelitalien selbst der einfache mehr vor.

Der erste, der dieser Grabmalsform wieder eine künstlerische Bedeutung verlieh, war Jacopo della Quercia in seinem wundervollen Grabmal der Ilaria¹ (1406) (Abb. 153.) Das Hündchen, das die Füße der Liegenden stützt, erinnert auch hier daran, dass die Komposition vom Norden stammt, nur schmücken an Stelle der Heiligen den Sarkophag pausbäckige Engel, denen man recht wenig von Heiligkeit und Andacht ansieht. Die Kleinen sind auch durch ihre Last der schweren Fruchtkränze viel zu sehr in An-

¹ Siehe Burckhardt, Cicerone 429 m; neuerdings auch Reymond, Parte Fasc. I—IV. Anno VI. S. 70f.

spruch genommen, als dass man dies von ihnen verlangen könnte. Die schöne, jugendlich anmutige Gestalt fesselt dafür umsomehr. Das Mitleid ist es allein, was hier dem Beschauer ans Herz greift, rein menschliche, keine religiösen Gedanken. In dieser Hinsicht ist auch hier Quercia der Vorläufer des grossen Cinquecentisten.

In Florenz war es Donatello, der im Jahre 1428¹ in seinem Grabmal des Giovanni und der Piccarda de' Medici den Gedanken des Freigrabes wieder aufnahm, freilich nur in bedingter Weise, denn der Sakristeitisch darüber lässt von dem Monument nur wenig sichtbar werden (Abb. 154).

Das Grabmal ist nur nach dem Entwurfe Donatellos von Schülerhänden gearbeitet. Der Sarkophag zeigt noch die im Trecento übliche Form, weist aber eine neue und höchst originelle Dekorationsweise auf, die unzählige Male in Florenz wie in ganz Italien nachgeahmt wurde oder Anlass zu mehr oder minder reizvollen Variationen gab: an den Schmalseiten scheinen Kränze befestigt, die, um die Ecken sich legend, an den Längsseiten von den die Inschrift haltenden Putti² an einem um den Hals sich schlingenden Bande getragen werden. Der Deckel darüber zeigt das berühmte Motiv der fliegenden, Kranz haltenden Engel.² Die Gesimse sind noch schwerfällig und plump, doch gehen sie mit den etwas derben, in sehr hohem Relief — augenscheinlich der schlechten Belenchtung wegen — gemeisselten Skulpturen sehr gut zusammen. —



Abb. 153. Grabmal der Maria. Lucca, Dom.



Abb. 154. Grabmal des Giovanni und der Piccarda de' Medici. Florenz, S. Lorenzo.

Die Art der Aufstellung des Grabmals ist kulturhistorisch merkwürdig. Es entstand zu einer Zeit, da die Medici noch Grund hatten, eine auffällige Verherrlichung ihrer Familie im Grabmal zu vermeiden. Vierzig Jahre später dachte man bereits anders, wie das in unmittelbarer Nähe in die Sakristei hereinklickende Monument zu erzählen weiss und auf der gegenüberliegenden Seite

¹ Si merita in patriam, si gloria sanguis et omni | larga manus, nigra libera morte forent. | Viveret heu! patria casta cum coniuge felix | auxilium miseris, portus et aura suis. | Omnia sed quando superantur morte. Johannes hoc mausoleo, tuque picarda iaces. | Ergo senex moeret, iuvenis, puer, omnis et aetas | orba parente suo patria moesta gemit. — Auf der anderen Seite: Cosmus et laurentius de Medicis v. el. Johanni | Atverardi f. et Picardae Adovardi | carissimis | parentibus hoc sepulcrum | faciendum curarunt | Obiit autem — Johannes X. cal. martias MCCCCXXXVIII | piccarda vero XIII. cal. maias quinquennio post e vita migravit.

Siehe auch Richa, op. cit. T. V, S. 37 u. 38; ferner Moreni, Descrizione della gran capella, delle pietre dure e della sagrestia vecchia, Firenze 1813, S. 58.

² Sie sind antiken Sarkophagreliefs entnommen.

wölbt sich die Kuppel einer Grabkirche über den heroisierten Gestalten der letzten unbedeutenden Nachkommen des mediceischen Geschlechts. Brunellesco und Donatello, die zusammen die Sagrestia vecchia und ihren Schmuck entworfen hatten, waren die ersten und Michelangelo der letzte Künstler, der das mediceische Geschlecht im Grabmal verherrlichte. Der Ruhm der Mediceer beginnt und endet mit diesen Grössen. —

Der Gedanke des Freigrabes war in den späteren Monumenten wie in den Grabmälern des Piero und Giovanni de' Medici von Verrocchio und dem des Jacopo von Portugal eigentlich schon enthalten. Francesco Laurana knüpft deshalb in dem Monumente



Abb. 155. Monument Karls IV. in der Kathedrale zu Le Mans.

Charles IV.¹ in der Kathedrale von Le Mans an das berühmte Grabmal Antonio Rossellino's an (Abb. 155). Doch gestaltet er die Sarkophagform in selbständiger, wenn auch nicht gerade recht glücklicher Weise um: die Träger, unter dem Sarkophag eingebrochen, haben eine schwächlichere Form erhalten. Dazu verjüngt sich der Sarkophag in seiner Form stärker nach unten und ist oben durch eine kräftige Hohlkehle abgeschlossen. Die Bahre ist fortgefallen und die Figur des Toten nach französischer Art auf den Sarkophag selbst gelegt. Das Ganze ist nichts anderes als eine Uebersetzung des heimischen Sarkophagdenkmals in die Form der Renaissance.

¹ Francesco Laurana war 1478-90 im Dienst des Hauses Anjou in Frankreich tätig und in dieser Zeit ist auch das Grabmal entstanden.

Der Einfluss des florentinischen Grabmals auf französische Denkmäler wäre eine besondere Aufgabe, die jedoch hier zu weit vom Thema abführen würde.

In Florenz selbst sind ausser dem genannten keine Freigräber mehr nachzuweisen, ausgenommen jenes kulturhistorisch interessante Martelligrabmal, das schon S. 80 abgebildet und erwähnt wurde.¹

Das Grabmal Sixtus' IV.² (siehe Taf. XXIII, Taf. XXVII u. Abb. 157).

Das Jahrhundert geht zu Ende. In Mino da Fiesole sieht man seinen Geist dahinsterven und zugleich aus dem Zerfallenden das Neue sich bilden. Das liebliche Glockengeläute der Frührenaissance beginnt zu verstummen und in seine verklingenden Töne mischt sich bereits der ernste, mächtige Klang des anbrechenden Zeitalters. «In dem Leben und der Politik der Päpste und ihrer Nepoten gegen Ausgang des Jahrhunderts liegt eine Richtung auf das ausserordentliche, ohne die jene neue Erhebung der Kultur zu Anfang des 16. Jahrhunderts unerklärbar wäre».³ Sixtus IV. gibt in seinen grossartigen Plänen einem Julius II. und Leo X. nichts nach. «Sixtus quartus sumus et maximus Pontifex cepit urbem instaurare» beginnt Albertini das Kapitel «de nova urbe» in seinem berühmten Buch. Es war die Zeit, da Bramante seine ersten Entwürfe zur Peterskuppel zeichnete, da man den Plan zur malarischen Ausschmückung der sixtinischen Kapelle begann, da Meister wie Melozzo da Forli und Signorelli ihre Fresken schufen. Es war die Zeit, da Pico della Mirandola seine denkwürdige Rede von der «Würde des Menschen» in Rom hielt, da man mit Macht das asketische Lebensideal des christlichen Geistes angriff, und die Natur und mit ihr der Mensch ihre Rechte zu ergreifen begannen. Die Krone der Schöpfung, der Mensch, tritt in den Mittelpunkt alles Seins und seine Gestalt wird der Gegen-

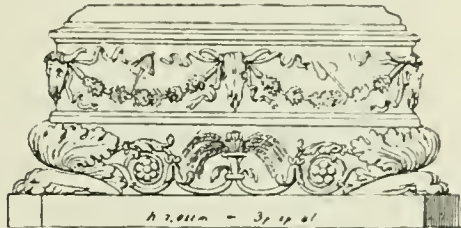


Abb. 156. Fragment eines antiken Kandelabers, Paris, Louvre.

¹ Die Inschrift lautet:

D. S.
E veteri Martelliorum monumento /
translatis in hunc locum ossibus /
Nicolai florettae que parentum / quor. alter anno
aetatis LIII altera LXXXVII / visis prius VIII in aucto-
ritate natis / quor minor XLVIII ann. excesserat
obiit / pientissimi filii posuerunt.
H. M. H. N. S.

² Das Grabmal stand ursprünglich auf einer Marmorplatte von grünem lakedaimonischem Marmor in der von Sixtus IV. erbauten Chorkapelle und wurde nach Abbruch derselben an seinen heutigen Ort transportiert. Schon im 16. Jahrhundert wurde es viel gepriesen, siehe Steinmann, op. cit. I, S. 13, Anmerk. 1; über das Grabmal ferner: Vasari-Milanesi III, S. 295 u. 96 und Anmerk. 1; sowie Ciaconius, op. cit., vol. I; über Sixtus IV. siehe Gregorovius, op. cit., Bd. 7, S. 232, über sein Verhältnis zur Kunst: Schmarsow, Melozzo da Forli. Berlin und Stettin 1886, E. Steinmann, Die Sixtinische Kapelle, München 1901, Müntz in der Bibliothèque des écoles françaises, Paris 1882. «Les Arts à la cour des papes» III. Die Öffnung des Grabes ist von Grimaldi eingehend beschrieben worden und schon Müntz, op. cit., S. 150 veröffentlicht worden (siehe Anhang). Janitschek brachte im Repertorium für Kunstwissenschaft, Bd. III, p. 84 eine Notiz aus dem cod. Magliabechianus, cl. XVI, no. 33, der zufolge das Grabmal 5000 Dukaten kostete; in der Albertina in Wien befindet sich eine Zeichnung nach dem Grabmal Sixtus' IV.; wie mir Herr Dr. v. Schönbrunner mitteilte, ist dies eine alte Kopie, die noch dazu zu drei Viertel ergänzt ist. Urban VIII. liess 1635 das Grabmal an seinen heutigen Aufstellungsort bringen; siehe auch Rumohr, «Italienische Forschungen» 1827, S. 391, Gregorovius, die Grabdenkmäler der Päpste, München 1880, S. 101. Albertini, de mirabilibus novae urbis Romae, op. cit., erwähnt das Grabmal zweimal, fol. 84a, 22: in ecclesia S. Petri est capella cum choro et pulcherrimis columnis porphir (spolia thermarum Domitiani) quae vocatur Syxti capella: in qua est sepulchrum aeneum Sixti III, quae omnia tua sanctitas in minoribus constituta benemerenti patruo posuit: ut dicam in Epythaphiorum opusculo, siehe hierzu Schmarsow, op. cit., S. 14, Anmerk. 22 u. 93b: In ecclesia beati Petri in Vaticano in medio capellae Syxti est sepulchrum aeneum variis statuis exornatum, quod quidem tua beatitudo patruo Syxto summo. pont. benemer, posuit an. Chr. MCCCCXCIII. Weiteres siehe Anhang.

³ Brandi, op. cit., S. 147.

stand eines besonderen Kultus'. Die Herrscher Roms, die wahren Erben des römischen Kaiserreiches, die Päpste, die in diesem Augenblicke mit rücksichtsloser Energie ihre weltbeherrschende Macht zu erneuern versuchten, haben sich zum Träger dieser Kultur gemacht. Es ist natürlich, dass die Grabmäler, das nahezu einzige und vornehmste Gebiet der Bildhauerei, dieses Fühlen und Wollen der Zeit mehr oder minder reflektieren. Schon im Grabmal Pauls II. von Mino da Fiesole war dies zu bemerken, aber keiner hat es wie Antonio Pollajuolo in dem Grabmal Sixtus' IV. verstanden, die Summe alles Strebens in dem Produkte zehnjähriger Arbeit zu geben und in einem Werke die Gegensätze der Zeit des Uebergangs harmonisch zu vereinigen. Altes und neues hält sich in seinem Werke völlig die Wage. Wir werden gleichsam auf eine hohe Warte von dem Künstler geführt, von wo aus wir Vergangenheit und Zukunft, die schwindende und die kommende Zeit überblicken.

1484 starb der Papst, bis 1493 hat Antonio an dem Grabmal gearbeitet. Stolz signiert er seinen Namen: Opus Ant. Polajoli arg. aur. pict. aere clari. Anno Domini

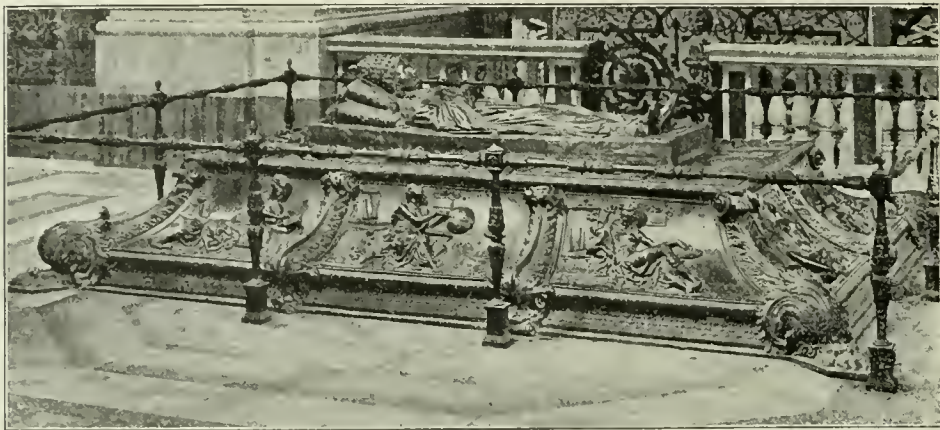


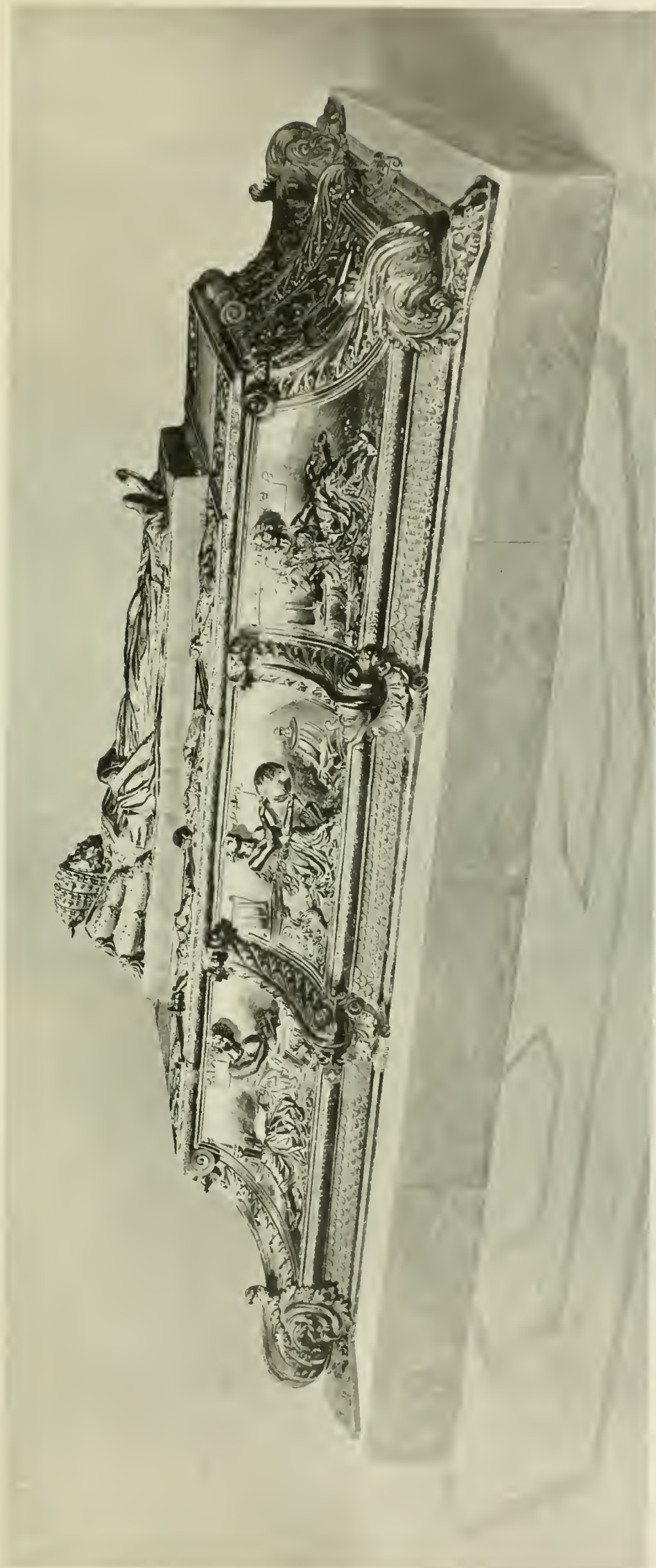
Abb. 157. Antonio Pollajuolo, Grabmal Sixtus' IV., Rom, St. Peter (heutige Aufstellung).

MCCCCXCIII.¹ Zehn mächtige, eherne Akanthusblätter scheinen dem Boden zu entwachsen und elastisch sich einbiegend eine Platte zu tragen, über der auf einer niedrigen Bahre die Gestalt des Papstes liegt, angetan mit dem priesterlichen Ornate. Das von der mit Edelsteinen besetzten Tiara bekrönte Haupt ist auf zwei reichverzierte Kissen gelegt. Zu Füßen der Gestalt erzählt, von den Wappen der Rovere flankiert, die Inschrift² von des Papstes Verdiensten und Tugenden, die dann auch ringsum, in zierliche Gestalten verkörpert, in fröhlichster Bewegung den Toten zu umspielen scheinen. An Stelle der feierlich thronenden Tugenden, wie sie des Künstlers Bruder Piero noch für die Mercantia gemalt hat, sind hier jugendliche Frauengestalten ge-

¹ Die Inschriften sind veröffentlicht in Laurentius Schrader, Monumentorum Italiae libri quatuor, Helmaestadii 1792, p. 169, sowie neuerdings Steinmann, op. cit. I, S. 13.

Sixtus III Pontif. Max. ex ordine minorum, doctrina et magnitudine animi omnis memoriae principi Turcis Italia submotis, auctoritate sedis aucta, urbe instaurata, templis, ponte, foro, viis Bibliotheca in Vaticano publicata, Jubilaeo celebrato Liguria servitute liberata, eum modice ac plano solo condidisse mandavisset, Julianus Cardinalis patruo benemerenti majore pietate quam impensa fieri curavit. Obiit Idib. Sextilis hora ab occasu quinta Anno Christi MCCCCLXXXIII Vixit annos LXX dies XXII horas XII.

² Für jede der Tugenden ist eine Beischrift eingraviert, die für die Theologie ist dem Beginn der Genesis entnommen, die der Philosophie dem Aristoteles, siehe Steinmann, op. cit. I S. 13, Anmerk. 1, wo sämtliche Beischriften nach dem Vorgange Schraders noch einmal veröffentlicht sind. Der Vollständigkeit halber im Anhang nochmals abgedruckt.



ANTONIO POLLAJUOLO
GRABMAL SIXTUS IV. (IN URSPRÜNGLICHER AUFSTELLUNG), ROM, ST. PETER.

treten, denen in lässigster Haltung recht wenig von Heiligkeit mehr anhaftet. Freilich mancher ihrer Bewegungen haftet schon etwas gesuchtes an, als versuche der Künstler durch eine gesteigerte Bewegtheit der Form, den Eindruck einer lebendigen Psyche zu verdeutlichen. Doch führt dies Streben noch nicht zu Konflikten. Alles löst sich mit einer spielenden Leichtigkeit in Bewegung auf. Die Gestalten der Deckplatte haben innerhalb des Ganzen in künstlerischer Hinsicht nur einen ornamentalen Wert. Das schwache Relief, die verwirrenden Linien verzichten hier wohl mit Absicht neben der Figur des Toten auf eine selbständige Wirkung. Anders hingegen verhält es sich mit jenen reizenden Gestalten, die nicht mehr sitzend,



Abb. 158. Antonio Pollajuolo, Figur der «Theologia» am Grabmal Sixtus' IV., Rom, St. Peter.

sondern zumeist auf dem Boden hingelagert erscheinen, nur dürftig von einem Ueberwurf bedeckt, der die jugendlichen Körperformen nach Möglichkeit den Beschauer bewundern lässt. Sehr treffend sagt neuerdings Schubring: «denn hier in der Heimat des Marforio steht nur wenig, alles lagert in gelassenster Faulheit, die der römischen Frau so gut ansteht». Diese Gestalten repräsentieren die sieben freien Künste, die den Papst umgeben und hier sogar noch um eine achte, die «Prospectiva» vermehrt sind. Die «Theologia», die ernsteste und höchste der Wissenschaften, ist zu Füßen des Papstes dargestellt (Abb. 158): eine nackte, jugendliche Gestalt liegt auf dem Boden, mit einem Köcher und Bogen behangen, — verkörpert sie als Göttin Diana (!) die Krone der Wissenschaft. Hier zeigt sich Antonio als ein Meister der Erztechnik: in

Hochrelief gegeben, reflektiert die Figur wundervoll das auffallende Licht. Sie hat sich, den einen Arm, der den Bogen hält, auf den Boden aufgestützt, anmutig der Sonne zugewandt und mit etwas koquetter Zierlichkeit beschattet die rechte Hand das Gesicht, um sich gegen das Licht zu schützen, das ihren Körper umflutet.¹ Der jugendliche Leib ist ein schönes Symbol zu der Inschrift: «in principio creavit deus coelum et terram, terra autem inanis . . .». So liegt sie da als Göttin Diana, gewärtig des Winkes des Höchsten, auf die Menschheit ihre Pfeile auszusenden, die ebensoviel Gutes, als unsäglich viel Leid und Schmerzen auf Erden verbreiten sollten. Die schönste liegende Figur des Quattrocento! Botticelli und Piero da Cosimo, ja selbst Signorelli werden ganz in den Schatten gestellt. Es scheint, dass auch hier die «Tellus» der antiken Sarkophage das Vorbild abgegeben hat. Mit unermüd-

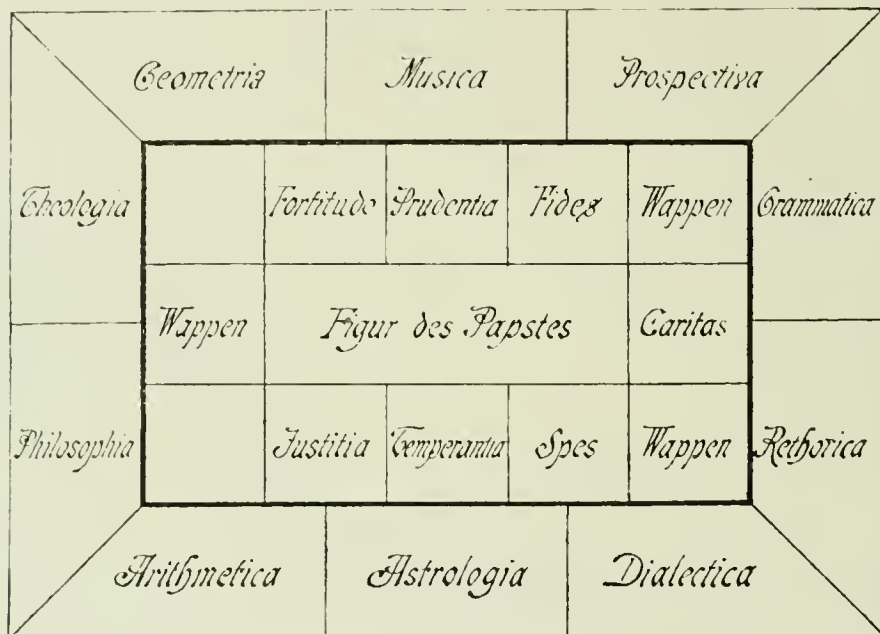


Abb. 159. Schema der Anordnung des plastischen Schmuckes des Grabmals Sixtus' IV.

lichem Eifer hat Antonio das Problem in immer neuen Kompositionen gelöst und jede einzelne der liegenden Gestalten wäre einer besondern Betrachtungsweise wert. Das Sinnliche überwiegt und nur das «accessorische» gibt noch einen Hinweis auf das geistig-ideelle Moment, das der Darstellung zugrunde lag. Aber diese Sinnlichkeit verbindet sich mit einer solchen Naivität der Empfindung, dass der Mangel eines tieferen Gehaltes durch den Zauber der individuellen Formensprache durchaus ersetzt wird. Selbst Winkelmann stand vor diesen Allegorien ratlos da.

Freilich stellenweise geht der Meister in der Bewegungslust und skrupellosen Anordnung der Komposition doch zu weit. Die Faltung des Gewandes wirkt an einigen Stellen unklar und verwirrend und trägt nicht überall mit gleichem Geschick wie bei der «Theologia» der Erztechnik Rechnung. Auch mit dem Relief schaltet der Meister zuweilen zu willkürlich. Der Grund selbst erhält wenig oder gar keine Ver-

¹ Vergleiche die liegende weibliche Figur auf dem Sarkophag. *Clarae*, op. cit., Pl. 124, Nr. 425 u. Abb. 88.

tiefung, dagegen löst Antonio, wo es ihm um plastische Wirksamkeit zu tun ist, die einzelnen Gliedmassen der Figuren — wie beispielsweise den linken Fuss und das Knie der «Theologia» — völlig vom Grunde ab. Das Relief drängt nach der Freiplastik hin. Doch bildet die Silhouette der Figuren noch immer den wesentlichsten Teil ihrer künstlerischen Wirkung. —

Unangenehm, ja stellenweise bizarr wirken die Verkürzungen der Pulte und Tische, auf die sich die Gestalten stützen. So überschneidet ein recht klobiges



Abb. 169. Porträt Sixtus' IV. am Grabmal des Antonio Pollajuolo, Rom, St. Peter

Ding das Relief, in dem die Astrologia dargestellt ist. Ueberhaupt ist die Wiedergabe des Räumlichen des Meisters schwächste Seite. So hat man bei der an sich reizenden Gestalt der Philosophie nicht den Eindruck, dass sie den Arm auf das Pult wirklich stützt, weil dies räumlich viel weiter zurückzuliegen scheint. Auch der rechtsstehende Tisch mit den «malerisch» gruppierten Büchern und den am Boden liegende Bänden ist räumlich höchst unklar angeordnet. Es fehlt eben ein einheitliches perspektivisches Prinzip. —

In der Behandlung des Akanthuslaubes ist Pollajuolo etwas mit Verrocchio verwandt, doch geht er wohl mit Rücksicht auf den figürlichen Teil nicht so sehr ins Detail. Die Biegung der Akanthusblätter macht der ganze untere Teil des Monumentes

mit, wodurch der ausserordentlich energische Schwung noch verstärkt wird. Die Akanthusblüten sind in ihrer Form von antiken Kandelabern übernommen (Abb. 156).

Sehr originell ist auch die Umrahmung der oberen, die Deckplatte schmückenden Reliefs, die ohne einen organischen Zusammenhang nebeneinander gereiht, von ehernen Seilen umwunden, an dem Grabmal befestigt erscheinen.

Die klassische Einfachheit der Komposition, die lediglich die Lage des aufgebahrten Leichnams zum künstlerischen Leitmotive macht und dabei die Materie wie etwas Lebendiges behandelt, ist nicht der einzige zu betonende Vorzug des Ganzen, dessen Wirkung durch seine heutige niedere Aufstellung freilich sehr beeinträchtigt ist (s. Taf. XXVII¹). Zum erstenmal ist der Versuch gemacht, das gesamte menschliche Denken im Grabmal darzustellen und es mit dem zu verherrlichenden Toten in Beziehung zu setzen. Sixtus IV. war ja ein gelehrter Franziskaner, der in sechs der

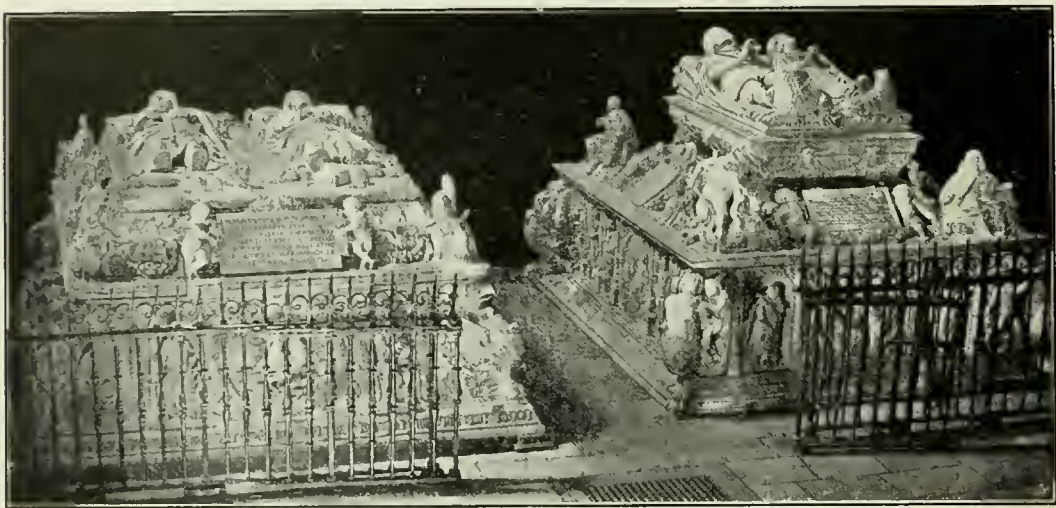


Abb. 161. Grabmal König Ferdinands u. Isabellas.

Abb. 162. Grabmal Philipps des Schönen u. Juanas.
Domenico Fancelli u. Bartolomé Ordóñez, in der Kgl. Kapelle zu Granada.

berühmtesten Universitäten des Landes doziert hatte und Aurelio Brandolini besingt ihn als den zweiten Romulus.²

Wissenschaft, Kunst und Tugenden bringen dem Toten ihre Huldigung dar; in dieser Darstellung erscheint der Verewigte trotz der päpstlichen Tiara rein als geistiges Individuum. Diese Auffassung ist für den florentiner Meister charakteristisch. Ein seltsames Schauspiel, einen ähnlichen Gedanken, der Michelangelo im Juliusgrabmal vorgeschwebt ist, in quattrocentistischer Auffassung verwirklicht zu sehen. In Pollajuolos Monument hat der figürliche Teil nach römischer Art nur einen ornamentalen Wert im Ganzen. Michelangelo dagegen greift am Juliusgrabmal auf seine heimische Art zurück und gibt der Plastik wieder eine architektonische Bedeutung. Für Pollajuolo ist die einzelne Figur nur ein Vorwand, um ein reizvolles Formen- und Bewegungsspiel zu entfalten, das er äusserlich durch einen realen Zweck zu motivieren sucht. Bei Michelangelo wird dieses Spiel der Formen und Bewegungen

¹ Versucht die ursprüngliche künstlerische Wirkung zu vergegenwärtigen. Ueber den ehemaligen Standort in der alten Petersbasilika siehe den Grundriss im Anhang.

² Siehe Müntz, *op. cit.* troisième partie, appendice, S. 56, wo die Gesänge «de laudibus Sixti quarti» veröffentlicht sind.

zum reinen Produkt des Psychischen. Die Begriffe, die bei Pollajuolo in geistiger Oberflächlichkeit zumeist durch das Gegenständliche angedeutet sind, vermenschlicht und vertieft Michelangelo, indem er ihre Allgemeinheit in ein persönliches inneres Erlebnis umsetzt, das in leidenschaftlicher und eindringlicher Gebärde aufs nachdrücklichste zum Ausdruck gelangt.

Der Bruderssohn Sixtus' IV., der spätere Julius II. hat dies Grabmal, das in künstlerischer Hinsicht die Vorstufe für das seinige bilden sollte, dem Oheim errichtet. Wenige Jahre, nachdem Pollajuolo die Arbeit beendet hatte, stellte in demselben Raume, dessen in Gold und Silber erstrahlende Pracht das Echo des in der Mitte stehenden Grabmals war, ein jugendlicher Meister sein grosses Erstlingswerk auf — Michelangelo. —

Wie sehr die Komposition des Monumentes den Gedanken des Juliusgrabmals vorbereitet, beweisen uns einige Denkmäler, die gleichsam ein Bindeglied in der Genesis des Grabmals zwischen diesem und jenem darstellen. —

In Italien selbst hat das Grabmal keinen unmittelbaren Einfluss auf andere Denkmäler ausgeübt und auch keine Nachbildung erfahren. Es ist hier lediglich ein Glied in der Kette einer Entwicklung, die in Michelangelo endigt. Dagegen ist es in dem Lande, das schon um diese Zeit mit offenen Armen die italienische Renaissance vor allem auf dekorativem Gebiete aufnahm und eine Menge bedeutender Künstler aus Italien berief, in Spanien, das Vorbild für eine ganze Reihe von Grabdenkmälern geworden, die hier für die Angehörigen des allerchristlichsten Königshauses zumeist von italienischen und spanischen Meistern gemeinsam errichtet wurden. Den Einflüssen der Formen des florentinischen Grabmals bis in alle Einzelheiten nachzugehen, muss die Aufgabe einer besonderen Abhandlung sein. Hier gilt es nur auf einige Schöpfungen hinzuweisen, die für die Genesis des florentinischen Grabmals im allgemeinen, für die Verwertung der Komposition des Pollajuolograbmals im besondern Interesse haben. Dabei ist jedoch vorauszuschicken, dass freistehende, mächtige Monumentalgrabmäler in Spanien bereits in der gotischen Periode üblich waren und demgemäss die Form des Grabmals Sixtus' IV. hier der Tradition entsprach. In den beiden künstlerisch bedeutsamsten Werken dieser Gruppe, dem Grabmal König Ferdinands und Isabellas (Abb. 161), dem Philipps des Schönen und Juanas (Abb. 162) haben wir sogar Arbeiten einer florentiner Werkstatt, die von Domenico Fancelli geleitet worden war; diesem und dem spanischen Meister Bartolomé Ordoñez sind die um 1520 errichteten fertigen Denkmäler zuzuschreiben, wie Justi bereits dargetan hat.¹ Diese Ausführungen wie die beigegebenen Abbildungen entheben mich einer eingehenderen Behandlung. Es gilt hier nur darauf hinzuweisen, dass der Gedanke der Komposition des Grabmals Sixtus' IV. durch die Elemente des Juliusgrabmals bereichert ist. In dem Grabmal Ferdinands und Isabellas überwiegt die Form des Sixtusmonumentes, in dem Philipps des Schönen und seiner Gemahlin, die des Juliusdenkmals, «der kaiserliche Auftrag musste alles frühere überstrahlen». In diesem ist der freistehende, allerdings an Minos Formen sich noch anlehrende

¹ Siehe Jahrbüch. der königl. preuss. Kunsts., Bd. 12, S. 80 ff. Die kompositionelle Vorstufe zu dem Grabmal Ferdinands und Isabellas bildet das Monument des Kardinals Ximenes in der Thomaskirche zu Avila. Siehe Justi, op. cit., S. 87.

Sarkophag nach Michelangelos Vorbild, umgeben von allegorischen Freifiguren auf einen statuengeschmückten Unterbau gestellt, der mit Säulengliederung und besonders den Sphinxen als Eckakroterien sich nun freilich en miniature, der Idee des Juliusgrabmals nähert. In rein künstlerischer Hinsicht stellt das Monument nur eine barocke Entartung florentinischen Geistes, ähnlich wie die Schöpfung Rovezzanos dar. Der Meister steckt in der kleinlichen Häufung der Plastik noch mehr als jener im Geiste des Quattrocento, der hier sogar in grotesker Form zum Ausdruck gelangt.¹

Das Grabmal Innocenz' VIII.² (Taf. XXVIII.)

Das Grabmal Sixtus' IV. hatte Antonios Ruhm begründet. Mino da Fiesole war am 11. Juli 1484 gestorben und so war Antonio der bedeutendste Grabmal-künstler, der in Rom in der damaligen Zeit lebte. An ihn wandten sich nun auch die Erben Innocenz' VIII. Der Ruhm des Grabmals Pauls II. liess sie nicht ruhen und so setzten sie denn eine nahezu ebenso grosse Summe für das Monument Cibò's, 4000 Dukaten, aus.³ Es war klar, dass Pollajuolo auch hier das Material vorzog, in dessen Bearbeitung er Meister war. Ein Wandgrabmal in Erz war freilich ein Novum und so galt es für das Erz eine neue Komposition zu finden. Pollajuolo war den sich ihm entgegenstellenden Schwierigkeiten in künstlerischer Hinsicht nicht gewachsen.

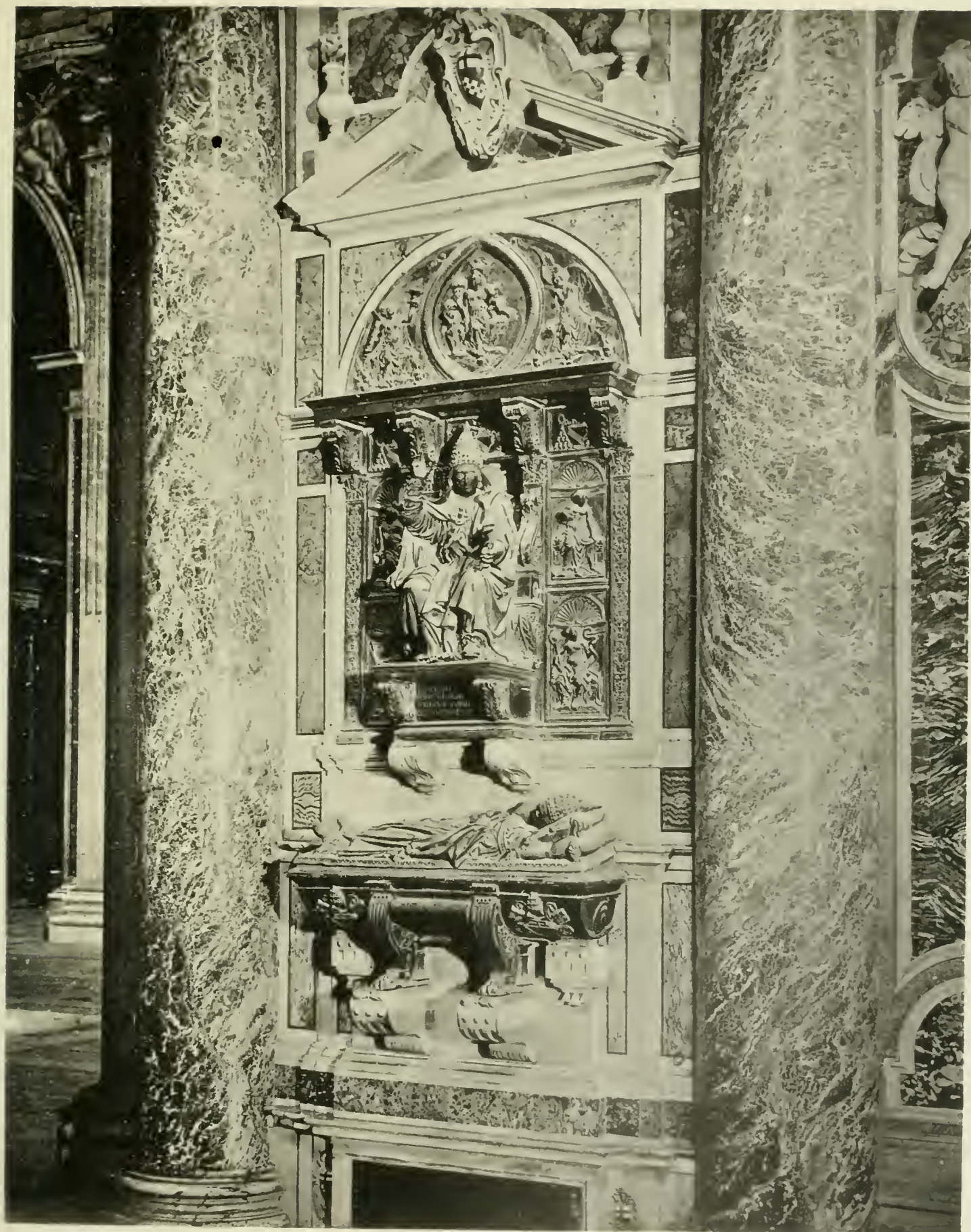
Man wollte die auf einem Sessel in vollem Ornate thronende Gestalt des Papstes im Grabmal darstellen, so wie man sie an jenem denkwürdigen 31. Mai 1492 gesehen, als er in feierlicher Prozession vor Santa Maria del popolo getragen, von Julian Rovere die vom Sultan Bajazet gesandte heilige Lanze empfing und, das Kleinod in der Hand, der in andächtigem Entzücken harrenden Menge den päpstlichen Segen erteilte. Es mag nicht nur diese heiligste Reliquie, für die Innocenz das berühmte Ciborium hatte errichten lassen, sondern auch der Gedanke an die über den tributpflichtigen Sultan scheinbar triumphierende Macht des Papsttums gewesen sein, der in dieser Darstellung zum Ausdruck gelangen sollte.

Mit den Resten der alten Basilika wurde auch das Grabmal teilweise zerstört und erst 1621 erhielt es seine heutige Gestaltung an einem jener Mauerpfeiler, an denen auch die Grabmäler Berninis und seiner Schüler verteilt sind. Zwischen zwei mächtigen Säulen des linken Seitenschiffs von S. Peter sind die Reste des Grabmals aufgestellt, und hier hat der Architekt des 17. Jahrhunderts versucht, die zarten Formen des Monuments der erdrückenden Grösse der Umgebung anzupassen. Der Versuch ist nicht uninteressant, das Gelingen war von vornherein ausgeschlossen. Zu Zeiten Antonios mochte das Monument, umgeben von der ehrwürdigen Pracht der alten Basilika, durch die Menge des reichvergoldeten Erzes noch eine imponierende Wirkung ausüben. Heute erscheint es in dem phrasenhaften, erdrückenden

¹ Bezüglich der stilistischen Charakteristik, die uns hier nicht näher interessiert, verweise ich auf die erschöpfenden Ausführungen in oben genanntem Aufsatz Justis.

² Die Urkunden über das Grabmal sind zuerst zusammengestellt von Müntz im Archivio storico dell' arte IV, 1891, S. 367; die wichtigsten siehe Anhang. Siehe ferner Bonani, Numismata Templi Vaticani fabricam indicantia, p. 117, Vasari-Milanesi III, S. 296, Raymond, second moitié du XV siècle, S. 193. Gregorovius, Grabdenkmäler, op. cit., S. 103; über die Gesch. des Papstes s. Gregorovius, op. cit., Bd. 7, S. 278. Die Ueberführung der Gebeine fand am 30. Januar 1498 statt. Siehe Torrigio: Le sacre Grotte Vaticane, S. 214-217, die Oeffnung des Grabes beschreibt Grimaldi, siehe Anhang; das Grabmal wird noch von Pompeo Ugonio, Historia delle stationi di Roma, Rom 1588, beschrieben. — Eine Abbildung noch bei Ciaconius, vitae pontificum 7 III, S. 120. —

³ Siehe Janitschek, Rep. f. Kunstw. III einer Notiz aus dem Codex Magliabechianus (cl. XVII, p. 33) zufolge. —



Photographie Fr. Alinari, Florenz.

ANTONIO UND PIERO POLLAJUOLO
GRABMAL PAPST INNOCENZ VIII.
ROM. ST. PETER.

Pomp, der das Innere von St. Peter erfüllt, auf den ersten Blick wie ein Fremdling, der sich durch Zufall hierher in die so anders geartete Welt verirrt hat, und doch ist es dasjenige Monument, das zuerst den kompositionellen Gedanken in das Grabmal einführt, der von den Künstlern des Barocks aufgenommen und weitergebildet wurde. Zum erstenmal wird die thronende Figur des Lebenden umgeben von allegorischen Gestalten!

Eine Gesetzmässigkeit macht sich auch in der Entwicklung des römischen Grabmals geltend, seit der florentinische Künstlergeist sie leitet. Langsam baut sich auch hier nur eines auf das andere auf und wo neues geschaffen wird, gibt man nicht sogleich das alte preis. Daher hält der Meister trotz der eingeführten bedeutenden Neuerung an der traditionellen Wiedergabe des liegenden Toten fest, so dass der Lebende und Tote zugleich dargestellt wird. Wohl kommt ähnliches auch in neapolitanischen Grabdenkmälern vor, allein die ganze Art der Komposition gibt uns die Gewissheit, dass es sich hier um eine selbständige, von jenen Monumenten unabhängige Erfindung des Meisters handelt.

Das Grabmal ist in drei einzelnen Stücken erhalten. Das unterste bildet die Inschrifttafel¹ aus schwarzem Marmor, das mittlere der an die Form des Grabmals des Jacopo von Portugal sich anlehrende Sarkophag, dessen Träger hier nur näher zusammengerückt sind, um für die päpstlichen Wappen Platz zu machen, und eine eiserne Inschrifttafel² einschliessen, der dritte, oberste Teil zeigt die sitzende Figur des Papstes, dessen Füsse auf einem kleinen, von Konsolen getragenen³ Postamente aufrufen. Die, die Papstgestalt umrahmende Rückwand, ist durch vier, mit zierlicher Ornamentik geschmückte Pilaster gegliedert, denen jeweils eine das einfache Abdeckungsgesims tragende Konsole entspricht. Zwischen den Pilastern nehmen, in doppelter Reihe übereinander, flache Nischen die Gestalten von vier Tugenden auf.⁴ Darüber flankieren in einem halbkreisförmigen Relief Spes und Fides die in der Mandorla thronende Caritas. Die Komposition weist manche Anklänge an die des Cosciagrabmals auf.

Die Frage nach dem ursprünglichen Aussehen des Denkmals ist nicht ganz leicht zu beantworten.

¹ D. O. M.

Innocentio VIII cybo pont. Max. | itaicae.
 pacis perpetuo custodi | nnovi orbis suo aevo
 inventi gloria | regi hispaniarum catholici
 nomine imposito | Crucis sacro sanetae
 reperto titulo Lancea, quae Crisi hausit
 latus | a Balazete turgarum tyranno

(hier sind die Buchstaben einer älteren Inschrift zerstört) | dono missa aeternum insigni | monumentum e vetere Basilica hic translatum | Albericus cybo mala spina princeps Massae ferentili dux Marchio Carrariae et C. | Pronepos ornatus Augustus q. posuit anno dom. MDCXXI. Die Inschrift ist zwar erst später eingemeisselt, als das Grabmal entstanden, trotzdem haben wir hier ein älteres Stück aus der Marmorkleidung des Grabmals zu erkennen, das man für die Inschrifttafel zurechtgehauen hat.

² In innocentia mea ingressus sum
 redime me domine et miserere mei.

³ Innocentius VIII cybo anuensis
 Pont opt. max. vixit annos VII me . X . di XXV
 obiit an. dei. MCDIII.CM.IV.L.

«Schön und sinnreich, oft erhaben und geistvoll waren die Epigramme auf den Gräbern der Päpste des Mittelalters; wie dürftig und nüchtern erscheinen dagegen die Grabschriften späterer Päpste, wie Pius' II. und wie dieses Innocenz' VIII, welcher doch an der Schwelle einer so grossen Zeit starb.» — Gregorovius, «Die Grabdenkmäler der Päpste», S. 103 u. 104.

⁴ Links oben «Justitia», unten «Fortitudo», oben rechts «Temperantia», darunter «Prudentia».

Der frühere Standort des Denkmals ist bekannt. Onofrio Panvinio¹ berichtet, dass das Grabmal in derselben Chorkapelle gestanden habe, in der das Monument Sixtus' IV. und das Ciborium der hl. Lanze im Auftrage Innocenz' VIII. von Bramante errichtet worden war.² «Ab eodem latere inter sepulcrum Innocentii VIII. aeneum, et Pii III lateritium est altare beatae Virginis illuc ex ruinis veteris translatum et ab Innocentio VIII dedicatum etc.» Dass das Grabmal mit diesem Ciborium in irgend einem Zusammenhange gestanden hätte, ist ausgeschlossen. Es hat sich an die Wand angelehnt und bestand anscheinend fast ausschliesslich aus Erz, da dies allein von allen Biographen als charakteristisch hervorgehoben wird. Bei näherer Betrachtung ergibt sich auch, dass eine Marmor- oder Erzumrahmung des oberen Teiles unmöglich vorhanden gewesen sein kann, da die Ränder des Grabmals keine glatten Fugen ergeben hätten und die Profilierungen und Ausladungen so gearbeitet sind, dass ohne Zweifel der heutige Rand des Grabmals der ursprüngliche war. Auch der Sarkophag beweist durch die etwas nach vorne sich neigende Bahre, dass er in ungefähr derselben, seiner heutigen Aufstellung entsprechenden Höhe ehemals angebracht gewesen ist.³

Eine der traditionellen Form entsprechende Sockelplatte mag die Basis des Ganzen gebildet haben. Darüber scheint ähnlich der heutigen Aufstellung der Sarkophag auf Konsolen geruht zu haben, die vielleicht wie der Sockel aus dunklem Marmor bestanden. Diese Aufstellung des Sarkophages entspricht durchaus der üblichen Form römischer Quattrocento-Grabdenkmäler, wie wir sie ähnlich in den Monumenten von Santa Maria del popolo fanden. So scheint der Architekt des XVII. Jahrhunderts in der Aufstellung und Ergänzung des Grabmals, dessen ursprünglicher Gestalt ziemlich nahe gekommen zu sein. Nur wird man sich den Hintergrund in einer dem Erze ähnlichen, dunklen Marmorart ausgefüllt denken müssen, da von einer Verbindung des Erzes mit hellem Marmor nirgends die Rede ist. Das Monument scheint vielmehr den Eindruck gemacht zu haben, als sei es von oben bis unten aus Metall gefertigt gewesen. Die liegende Papstfigur, alle ornamentalen und plastischen Teile waren ja vergoldet und mussten sich vortrefflich von dem dunkeln Hintergrund abheben. Ueberhaupt ist für ein Zusammengehen der beiden Materialien ein einheitlicher Farbton wichtig.

Die glatte Kante des halbkreisförmigen Abschlusses macht es wahrscheinlich, dass dieser entsprechend der heutigen Anordnung durch eine kleine, nicht ungebräuchliche Attika bekrönt wurde. Es scheint, dass dem Architekten des XVII. Jahrhunderts zuverlässige Angaben über die ursprüngliche Aufstellung zur Verfügung gestanden haben und er sich an diese im allgemeinen gehalten hat, doch war er mit Rücksicht auf die Umgebung genötigt, die einzelnen Teile noch mehr auseinander zu ziehen, als dies ehemals der Fall gewesen ist. Dass das Monument eine sehr schmale Breiten- und bedeutende Höhenausdehnung besessen hat, geht aus den Resten deutlich hervor. Es lässt sich deshalb vermuten, dass es im wesentlichen räumliche Rücksichten waren, die hier

¹ Siehe Müntz, *archivio storico dell' arte* IV, 1891, S. 365 und Mai, *Spiellegium romanum*, t. X, p. 371–372.

² Auch Albertini erwähnt in seinem «de sepulchris memorandis» fol. 93b das Grabmal, nachdem vom Grabmal Sixtus IV. gesprochen ist: Non longe a quo est aliud aeneum sepulchrum, quod quidem Laur. Cibo Card. posuit patruo Innocentio P. P. VIII. B. M.

³ Vielleicht 30–40 cm niedriger. Der Sarkophag musste seiner starken Beschädigung wegen, die er bei der Exhumierung des Papstes erlitten hatte, zu etwa ein Drittel in die Mauer eingelassen und noch obendrein durch Konsolen gestützt werden. —

bestimmend und hemmend auf die Komposition eingewirkt haben. Die dem Cosciagrabmal verwandte Gliederung der Rückwand macht es wahrscheinlich, dass Antonio sich in ähnlichen Nöten bei diesem Monument befunden hat wie seinerzeit Donatello. Die bereits von Sixtus IV. aufs reichste geschmückte Kapelle mochte ohnedies nur wenig Raum für ein Grabmal bieten. Dies rechtfertigt die Annahme, dass wir in der Komposition des Monumentes die mehr oder minder glückliche Ueberwindung räumlicher Schwierigkeiten sehen. Damit erklärt sich auch das Fehlen einer besonders monumentalen Umrahmung. Nach der Beschreibung des Panvinio musste das Grabmal den schmalen Raum zwischen einer das Gewölbe der Kapelle tragenden Säule und dem Ciborium Innocenz' VIII. eingenommen haben. Freilich nahm sich das Grabmal an der Seite von Bramantes zierlichem Bau anders aus, als heute, wo es von den mächtigen Säulen fast erdrückt wird. Auch die Höhenausdehnung des Monumentes scheint beschränkt gewesen zu sein, sonst hätte sich der Künstler schwerlich dazu entschlossen, so unmittelbar über der Tiara das Gesims hinlaufen zu lassen. Die mächtige Papstfigur, etwas trivial aufgefasst, passt in die kleinliche und feine Dekoration der Rückwand nicht hinein. Die Tugenden sind zumeist nur Wiederholungen der Gestalten des Sixtusgrabmals. Antonio sollte hier Cinquecentist sein und blieb doch mehr als anderwärts im Quattrocento stecken.

Es bedurfte anderer architektonischer Formen und Kompositionen, um die gestellte Aufgabe in befriedigender Weise zu lösen. Rein historisch betrachtet aber ist das Grabmal seiner Komposition wegen ebenso bedeutsam als das Sixtus' IV. Um die Wende des Jahrhunderts hat Pollajuolo genau denselben Kompositionsgedanken im Grabmal zu verwirklichen gestrebt, aus dem nach zwei Jahrzehnten Michelangelos Schöpfungen hervorgingen. In dem Grabmal Innocenz' VIII. wird der letzte vorbereitende Schritt zu den Mediceergrabdenkmäler getan.

Die weltgeschichtliche Luft, die monumentale und ideelle Erhabenheit der Stadt Rom, konnten von dem künstlerischen Geist die provinziellen Schranken entfernen und seinen Anschauungen ein Gepräge von Grösse geben, welches wesentlich römisch war. Selbst das Kirchliche erweiterte sich durch die Weltidee des Papsttums, und das spezifisch Christliche konnte nicht in einem Zeitalter minder beschränken, wo die antike Bildung in das Christentum aufgenommen worden war.»¹

X.

DIE GRABDENKMÄLER DER HOCHRENAISSANCE.

Einleitung.

Am 7. April 1492 starb Lorenzo magnifico. Mit den aufgelösten Diamanten, die ihm sein Leibarzt auf dem Totenbette über die erbleichenden Lippen goss, nahm er auch die florentinische Kunst des Quattrocento mit ins Grab. Savonarola erhob seine mahnende Stimme, das erste Wetterleuchten, das in der Welt heiteren Genusses erschien, der Vorbote jenes vom Norden heranziehenden Sturmes, der gar bald über sie mit vernichtender Gewalt hinwegbrausen sollte. Es war die Zeit, da die florentiner Künstler Meissel und Pinsel fortwarfen, da Meister Botticelli im Büssergewande durch die Strassen schritt und die gepeinigten Gewissen die Ruhe im Kloster suchten. Die Florentiner führten ihre Kunst zum Scheiterhaufen, die Medici wurden verbannt.

In demselben Jahre, da Lorenzo verschied, war sein achtzehnjähriger Sohn Giovanni im Triumphzuge als Kardinal in Rom eingezogen, nachdem die florentinische Kunst, den Weg ihm bereitend, vorangegangen war. Wie die Medici der Arnostadt ihre Signatur verlichen, so waren sie es vor allem, die nun auf dem Stuhle Petri den alten Glanz der ewigen Stadt in neuer Form erstehen liessen. Die Füllhörner des Glückes, die einst Verrocchio über Pieros Grabmal, das nun auch den Leib Lorenzos barg, in Erz angebracht hatte, schienen aufs neue ihren Segen zu spenden, der sich jetzt freilich nicht mehr über Florenz, sondern über Rom ergoss. Der Geist des Mediceischen Geschlechts erschien in neuer, ins grandiose gesteigerter Gestalt auf dem päpstlichen Thron und die Vertreter Christi auf Erden «besaßen die Kühnheit und die Natur, die christliche Menschheit zu olympischen Festen einzuladen». Die Sonne der Renaissance stand im Zenith. Ihr Lichtglanz ging von

¹ Gregorovius, dessen klassische Schilderungen auch für den geschichtlichen Teil des folgenden vorbildlich gewesen sind.

Rom aus und überstrahlte zum zweitenmal die Welt. Die Gebieter Roms waren berauscht von dem sie umflutenden Glanz. Der unermessliche, die Erde und den Himmel umspannende Gedanke des Papsttumes verlangte in dem pharaonischen Selbstgefühl Julius' II. eine sichtbare Darstellung seines Wesens und seiner Grösse. Als Julius II. in den dunklen Erdschacht hinabstieg, um den Grundstein zum gewaltigsten Bau der Christenheit zu legen, da behaupteten seine Zeitgenossen, er wolle eine Riesenkirche für sein Grabmal bauen. Der Gedanke Augusteischer Ruhmestempel lag dieser Zeit nichts weniger als ferne und in der Mediceerkapelle Michelangelos gewann er greifbare Gestalt. —

Der Kampf, den wir in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts in Rom sich abspielen sahen, ist vorüber. Die Kultur und die Kunst waren unter Schmerzen gereift. Die Summe des vorangegangenen Strebens wird nun gezogen. Was neu erscheint, ist in Wirklichkeit nur die Frucht, deren Wachstum bis zu diesem Zeitpunkt verfolgt wurde. Ihr Leben ist von kürzester Dauer. Sie fällt mit dem Stamme, dem sie entwachsen ist. Die Kunstgeschichte kennt keine zweite Kulturentwicklung, die wie die Hochrenaissance in kürzester Frist den höchsten Gipfel der Vollkommenheit erreichte und kaum nach einem Menschenalter haltlos in sich zusammenbrach. Das Grabmal weist einen analogen Entwicklungsgang auf. Die Kunst konnte auch hier nicht Michelangelos Geist ertragen, sie entartete. —

Die kulturellen Voraussetzungen, unter denen sich das Hochrenaissancegrabmal entwickelte, sind im wesentlichen dieselben, wie die, denen die Frührenaissance-denkmäler ihre Entstehung verdanken. Nur noch wenige aber darum nicht minder einschneidende Wandlungen sind zu bemerken, die eine Veränderung und Neugestaltung der Quattrocentotypen bedingten, eben die, welche die Frucht zur Reife brachten.

Blicken wir kurz zurück. In Florenz erschien im Quattrocento der Verstorbene zuerst im Grabmal als ein geistiges Individuum. In Rom kommt dieser Gedanke nicht mit gleicher Reinheit zum Ausdruck, jedoch strebt man hier frühzeitig nach monumentaler ernster Ausdrucksweise und gibt der Komposition des Grabmals eine rein architektonische Form, der gegenüber der Plastik nur eine ornamentale Bedeutung zukam. Den Streit um die Vorherrschaft zwischen Plastik und Architektur brachten erst gegen Ende des Jahrhunderts die Florentiner nach Rom. Während Mino da Fiesole im Monument Pauls II. dem römischen Nischengrabmal seine monumentalste, der Tradition entwachsene Form verlieh, ging Antonio Pollajuolo selbständigen kompositionellen Einfällen nach, deren Verwirklichung allein der Plastik anheimfiel. Somit blieb der Hochrenaissance auch hier noch die Entscheidung nach beiden Richtungen zu fällen übrig. —

Florenz war noch im 15. Jahrhundert dieselbe grosse Familie, die schon Giovanni Villani rühmte. In Rom war dies anders. Der Papst war hier der allmächtige Fürst, dem das Volk demutsvoll die Füsse küsste. Grabdenkmäler, wie das eines Medici, das unter dem Sakristeitätisch bescheiden sich den Blicken der Neugierigen entzog, hat es in Rom niemals gegeben, ebensowenig als einem Römer eingefallen wäre, für sein Grabmal einen Strohkorb zum Muster zu nehmen. Der demokratische Grundzug des florentinischen Monumentalgrabmals — und dieser blieb trotz aller Apotheose des Individuums hier bestehen — übertrug sich um die Mitte

des Jahrhunderts auch auf das römische. Die Papstgrabdenkmäler unterschieden sich noch nicht von denen ihrer Kardinäle. Die demokratischen Regungen der Kirche waren inzwischen zu Boden geworfen. Die Macht des Papsttums ging neu gestärkt aus den vorangegangenen Wirren hervor. In Schöpfungen wie dem Grabdenkmal Pauls II., Sixtus' IV. oder Innocenz' VIII. spiegelte sich bereits der päpstliche Absolutismus wieder. Diesem verdankte das florentinische Grabmal im 16. Jahrhundert seine glänzendste Ausbildung auf römischem Boden. Denn die bedeutendsten Leistungen des «römischen» Grabmals waren in Wirklichkeit nur die letzte Konsequenz der Entwicklung des florentinischen. Das Grabmal war ebenso wie «die römische Kultur wesentlich florentinisch». Der grosse Schwarm handwerksmässiger und in Steinmetzwerkstätten nach Schablonen hergestellter römischer Grabdenkmäler ist für die künstlerische Entwicklung ohne Bedeutung gewesen. Nur in sechs Grabdenkmälern ist die Komposition des Quattrocento wirklich weitergebildet worden und diese wieder sind auf nur zwei Namen zurückzuführen: Andrea Sansovino und Michelangelo. —

Dem florentinischen Kultus ist auch der Kultus des Humanismus in Rom zu verdanken.¹ Wissenschaft, Kunst und Religion traten in den Dienst der päpstlichen Macht. Schon am Grabmal Sixtus' IV. fand dies seinen künstlerischen Ausdruck. Es galt in Rom etwas anderes zu verwirklichen als in Florenz. Das florentinische Grabmal konnte hier nur nach einer bestimmten Seite hin seine klassische Vollendung finden. Die geistige Reinheit, in der das Individuum im florentinischen Grabmal erschien, musste hier durch den Gedanken an die politische und religiöse Macht getrübt werden. Andererseits konnte nur in der allumfassenden Idee des Papsttums die Apotheose des Toten den stärksten Ausdruck finden. Michelangelo war der Mann dazu, diesen «politisch unbegrenzten Körper», «den schwindelerregenden Gedanken», in dessen Mittelpunkt der Papst gestellt ist, im Juliusgrabmal zu verwirklichen. In den Denkmälern der Mediceer aber ist Michelangelo nur Florentiner, hier kommt für ihn nur der Mensch als solcher in Betracht. Es war kein Zufall, dass in dem grossartigsten und letzten Grabmal der Hochrenaissance, das auf florentinischem Boden entstand, der Gedanke des Humanismus am reinsten sich spiegeln sollte. Im Juliusgrabmal erscheint die Idee des Forteguerragrabmals und des Monumentes Sixtus' IV. in potensierter Form, in den Gestalten, die Michelangelo in der Mediceerkapelle zu einem Ganzen gruppierte, erreicht die Apotheose des rein als geistiges Individuum sich darstellenden Menschen, wie man ihn im Brunigrabmal und andern florentinischen Monumenten gewahrte, ihren höchsten Ausdruck.

Es liegt in Michelangelos Wesen begründet, dass seine Schöpfungen mehr der Idee nach als der Form mit den vorangegangenen Leistungen auf diesem Gebiete zusammenhängen. In den Grabdenkmälern Sansovinos fand die traditionelle Form des Nischengrabmals ihre klassische Vollendung, während die der Komposition zugrundeliegende Idee nicht über die des Quattrocento hinausgeht. Die Bedeutung, die Sansovino für die Entwicklung des Grabmals gehabt hat, ist demnach grundverschieden von der Michelangelos. Die Werke des einen stellen der Form, die des anderen auch der Idee nach die letzten und bedeutendsten Glieder der Genesis des

¹ Siehe Gregorovius, «Grabdenkmäler der Päpste».

Grabmals dar. Michelangelo war Ende und Anfang der beiden Abschnitte, in die die Entwicklung des christlichen Grabmals zerfällt. Der Untergang und die Geburt zweier Welten manifestiert sich eben in seinem Genius.

A. Die Grabdenkmäler Sansovinos.

Santa Maria del popolo war seit Sixtus IV. die bevorzugte Kirche der Rovere, Julius II. liess sich ihre Ausschmückung besonders angelegen sein.¹ Der Chor wurde durch Bramante erweitert, die Gewölbe durch Pinturicchio bemalt und die Fenster von französischen Meistern aufs glänzendste ausgestattet.² In diesem Chor liess Julius II. von dem neben Michelangelo bedeutendsten Meister Andrea di



Abb. 163. Sansovino, Grabfigur des Kardinals Basso della Rovere.

Domenico Contucci dal Monte Sansovino³ die Grabdenkmäler für nahe Anverwandte, den Kardinal Girolamo Basso Rovere und den Vicecancellarius Ascanio Sforza⁴ errichten. Letzteres ist 1505, ersteres zwischen 1507, dem Tode des Kar-

¹ Siehe Gregorovius, op. cit., Bd. 8, S. 118.

² Siehe Vasari, op. cit., IV, S. 119.

³ Ueber Sansovino siehe «Andrea Sansovino und seine Schule» von Dr. Schönfeld, Stuttgart 1881, Seite 111f., eine kurze Behandlung der Grabdenkmäler. Der Künstler wird hier etwas überschätzt; siehe ferner Rosenberg und Dohmes «Kunst und Künstler» 1879; Perkins «Tuscan sculptors I»; Semper, Hans, «Hervorragende Bildhauer-Architekten der Renaissance», Dresden 1880.

⁴ Ascanio Sforza war der Bruder des 1471 ermordeten Galeazzo Maria Sforza und der Sohn des florentinischen Feldhauptmanns Francesco Sforza, Herzogs von Mailand. Sixtus IV. machte ihn aus politischen Gründen 1484 zum Kardinal. Er spielt in der Geschichte der Päpste seiner Zeit eine hervorragende Rolle. Im Konklave 1492 war er der Gegner Giuliano Roveres und seine Wahl wurde damals von Alexander Borgia befürwortet, weil er keine Aussicht hatte, Papst zu werden. Nach der Wahl Borgias war er eine Zeitlang der einflussreichste Kardinal des Papstes. Alexanders Rücksichtslosigkeit machte sich schliesslich auch ihn zum Feinde. Beim Einzug Karls VIII. in Rom gehörte er zur Oppositionspartei, die auf die Absetzung des Borgia drangen. Als der Herzog von Gandia unter den Dolehen von Mördern fiel und Ascanios Name damit in Verbindung gebracht wurde, hielt dieser es für geraten, den römischen Boden tünlichst zu meiden. Nach mannigfachen Schicksalen wurde er nach dem Falle Mailands von venetianischen Reitern gefangen genommen und dem König von Frankreich ausgeliefert. Lange schmachtete er mit seinem Bruder Ludovico im Kerker, bis ihn Ludwig XII. zum Konklave im Jahre 1505 nach Rom entliess, um hier die Wahl seines ehrgeizigen Ministers zu fördern. Da er

dinals Rovere, und 1509 errichtet, in welchem Jahre Albertini das Grabmal als fertig erwähnt.¹ Die Unterschiede der beiden Grabdenkmäler machen sich nur im figürlichen Teil geltend. Das Schema ihres architektonischen Aufbaues entspricht durchaus dem des Monumentes Pauls II. von Mino da Fiesole: ein stark betonter Mittelbau, der sich in seiner Form an den römischen Triumphbogen anlehnt, flankiert von zwei mit Nischen und Figuren geschmückten Seitenteilen, das Ganze auf einem hohen Sockel und über der Attika die segnende Figur Gottvaters mit Engeln.

«Der Hauptwert liegt jedenfalls in der Dekoration», charakterisiert Burckhardt das Werk. Aus der Tradition herausgewachsen, klärt Sansovino die traditionelle Grabmalskomposition, und durch ein fleissiges Studium der Antike, das sich mit einer



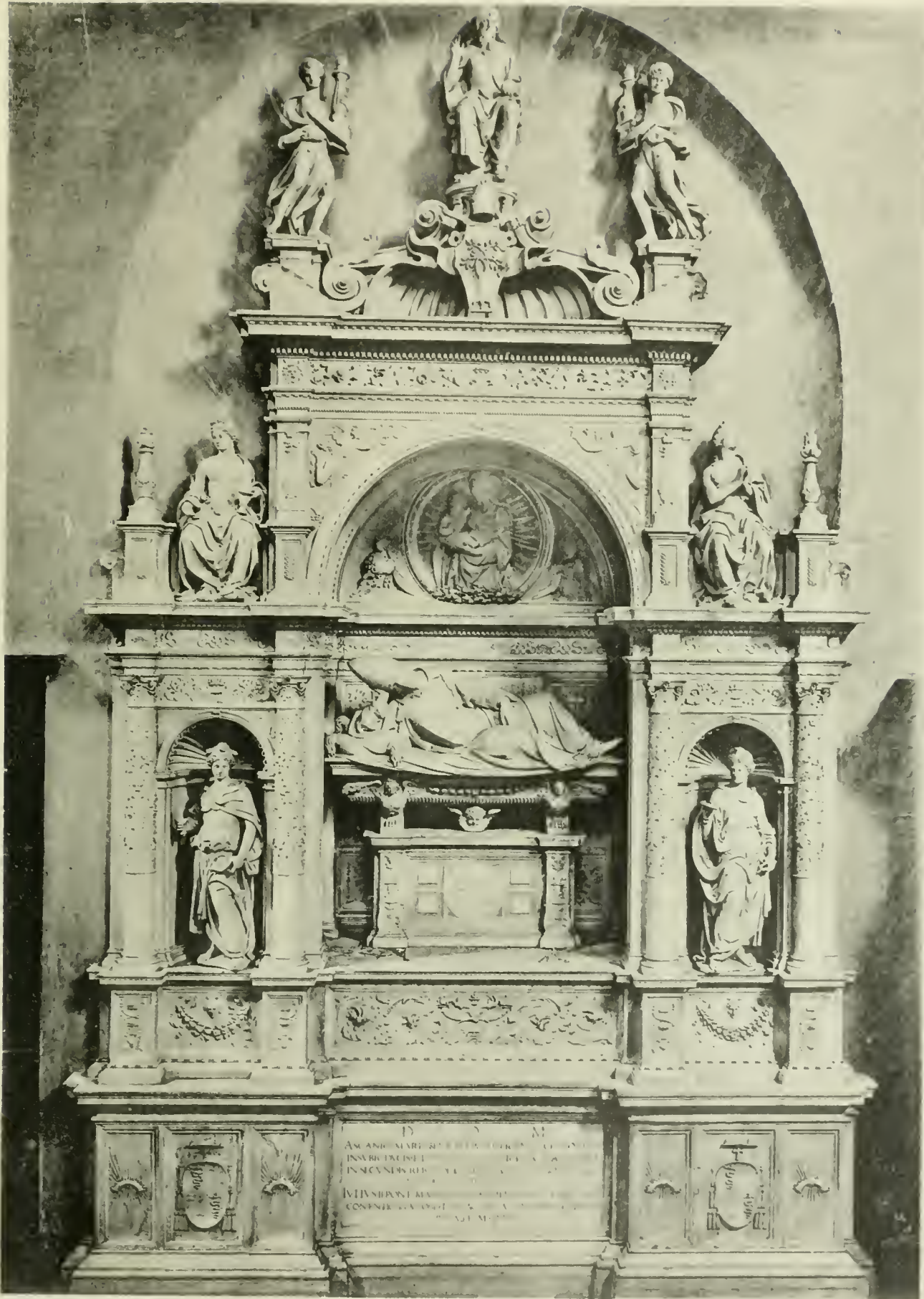
Abb. 164 Andrea del Verrocchio, Tonmodell, Berlin, Nationalmuseum.

glänzenden dekorativen Begabung verband, verstand er es, den alten architektonischen Organismus durch fein abgewägte Verhältnisse und Differenzierung der einzelnen Teile völlig zu verjüngen. Der mittlere Teil lehnt sich im wesentlichen noch an das florentinische Nischengrabmal an: die Madonna in der Lunette, die Feldergliederung der Rückwand, wie überhaupt die ganze Anlage der Nische. Auch die Leuchter haltenden, auf kleinen Postamenten stehenden Engel, die über einer Muschel und Voluten die Gestalt des thronenden Gottvaters flankieren, sind noch eine Reminiscenz an die an analoger Stelle sich befindenden Engel des Marzuppinimonumentes und des Grabmals des Jacopo von Portugal. In der malerischen Freiheit ihrer Haltung werden sie dem neuen dekorativen Prinzip am wenigsten gerecht. Im übrigen aber ist diese Schöpfung der Antipode der florentinischen Grabmäler des Quattrocento. Diese suchten ihre künstlerische Wirkung im Rhythmus der Linien,

hier am 10. September dieses Jahres einzieht (siehe Gregorovius, op. cit., Bd. 8, S. 18), kann er nicht wie selbst Milanesi und Dr. Schönfeld angeben, am 28. Mai 1501 gestorben sein. Er ist entweder 1501 oder 1505 gestorben. Das Grabmal ist 1505 datiert. Auch in Rotti, della famiglia Sforza, Rom 1791, ist eine Angabe hierüber nicht zu finden. —

Julius II. hatte seinem Grossmut und Verdienst für die Sforzas, die er aus politischen Gründen, als Feinde der Franzosen, in Mailand wieder einsetzte, durch die Errichtung dieses Grabmals eine sichtbare Gestalt verliehen und in der präherischen Inschrift zum Ausdruck gebracht. —

¹ Albertini, op. cit., S. 117 u. Vasari-Milanesi, op. cit., Bd. IV, Anmerk. 2.



Photographie Fr. Alinari, Florenz.

ANDREA SANSOVINO
GRABMAL DES KARDINALS ASCANIO MARIA SFORZA
ROM, S. MARIA DE POPULO.

jenes wirkt allein durch den Rhythmus der Massen. Dieser Wandel des künstlerischen Prinzipes ging jedoch nicht plötzlich vor sich, sondern war, wie wir sahen, in Mino da Fiesoles florentinischen Schöpfungen, besonders im Grabmal Hugos von Anderburg, allmählich vorbereitet. Der Rhythmus der Linien kam schon dort mit dem Streben nach monumentalem Ausdruck in Konflikt. Monumentalität bedingt ja von selbst Wirkung der Massen. Die Notwendigkeit dieses Konfliktes ist eine der interessantesten Seiten von Minos Schöpfungen. Ein Rhythmus der Linien ist aus demselben Grunde auch dem römischen Grabmal — wenigstens im Sinne des florentinischen — fremd.

Das Verhältnis der Plastik zur Architektur ist teils Ursache, teils Wirkung des architektonischen Wesens. Dem figürlichen Teil kommt — wie dies in Rom ja Tradition ist — nur eine ornamentale Bedeutung innerhalb des Ganzen zu, trotzdem erfüllt er eine neue Funktion, indem er in den Dienst des proportionellen Rhythmus tritt. Ansätze hiezu finden sich freilich schon in Donatellos und den quattrocentistischen Schöpfungen. An diesen aber ist die Plastik der im linearen sich verdeutlichenden konstruktiven Idee dienstbar. Indem sie in den Dienst der Linie trat, konnte sie nur zu dem einen oder anderen Teile, sei es den Pilastern, dem Sockel u. s. w. in die gewollte innige Beziehung treten. Am Sansovinograbmal aber tritt die Plastik in den Dienst der proportionell differenzierten Architekturmassen. Beispiel: am Marzuppinigrabmal erscheinen die die Archivolte flankierenden Engel als Fortsetzung der Vertikalen der Pilaster, die durch die um ihre Schultern gelegten Kränze wieder zu Boden geleitet werden. Die Putti vor den Pilasterbasen ersetzen eine Sockelverkröpfung, die dem verkröpften Gebälk gegenüber zum Gleichgewicht nötig gewesen wäre. An den Grabdenkmälern Sansovinos dagegen ist die Architektur in ihren Formen durch die Plastik selbst bedingt, ja sie erscheint hier als der eigentliche Zweck derselben. Hiedurch vermögen beide zu einer Einheit sich zu verbinden, deren proportionelle Differenzierung die eigentlich künstlerische Wirkung des Ganzen ausmacht. Die Plastik tritt bei Sansovinos Werken auch da in den Dienst der Architekturmassen, wo sie in einer dem Quattrocento scheinbar analogen Freiheit auftritt, wie in den die Seitenteile bekrönenden Figuren der Spes und Fides. Diese verbinden die Seitenflügel stärker mit dem Mittelbau, und erfüllen genau denselben künstlerischen Zweck, wie etwa die Voluten über den Seitenschiffen an der Fassade von S. Maria Novella. Die einheitliche Wirkung des Ganzen wird trotz des architektonischen und plastischen Reichtums durch die Einfachheit der Komposition erreicht: der Mittelteil bildet das Grundmotiv, das an den Seiten sich wiederholt. Hierdurch entsteht eben jener Rhythmus der Massen, der die Architektur so häufig der Musik wesensverwandt macht. Die Plastik hat die Aufgabe, das Grundmotiv zu variieren.

Wohl haben Antonio Rossellino, Matteo Civitali und Benedetto da Majano die Figuren bereits in Nischen angeordnet.¹ Doch sind diese Kompositionen mehr äusser-

¹ Diese Meister bedienen sich in Nachahmung der donatelloschen Vorbilder stets schwacher Pilaster, wodurch die Figuren aus der Nische und der sie umgebenden Architektur herauszutreten scheinen und auch vielfach nach Quattrocentoart den Rahmen der Nische überschneiden. Die «malerischen» Tendenzen machen sich aber auch hier bemerkbar. Nur in der Kanzel Benedetto da Majanos wird analog Sansovinos Schöpfungen der figürliche Teil durch die kräftig vorspringenden Rundsäulen in seinen Rahmen zurückgewiesen. —

lich als prinzipiell mit denen Sansovinos verwandt. Wir brauchen uns nur der kleinen, unscheinbaren Nischen der Seitenflügel des Paulsgrabmals zu erinnern, um inne zu werden, wie weit selbst Mino noch trotz der Verwandtschaft des Schemas von dem Wesen einer solchen Schöpfung entfernt war.

Auch der ornamentale Schmuck hat nicht mehr dieselbe Aufgabe wie in der Frührenaissance; die Plastik erfüllt jetzt die Funktion der Ornamentik. Diese ist nur mehr ein Prachtgewand, das die Architektur umhüllt. Es fehlt ihr die Beziehung zu dem konstruktiven Gedanken. Dafür hat sie jetzt die Aufgabe, die starren Linien der Architektur mit den bewegten Formen der Plastik zu versöhnen.¹

In dieser edlen Harmonie der Teile, einer im künstlerischen Prinzip völlig neuen Schöpfung, beruht die Bedeutung der Monumente.² Man darf und muss Sansovinos plastischen Werken «den Mangel an Individualität und Charakter und daher auch an Mannigfaltigkeit und Originalität» vorhalten.³ Aber hier wird dieser Tadel insofern zum Lobe als der skulpturelle Teil eben wegen des ihm anhaftenden dekorativen Charakters ausgezeichnet mit der Architektur zusammengeht. Eine individuelle Formensprache hätte hier verwirren müssen. Michelangelos Dekorationsprinzip war deshalb ein anderes. —

Die Figur des Toten ist in beiden Grabdenkmälern der wunde Punkt der Komposition. Man darf bei einer Kritik die Schwierigkeit der Aufgabe nicht vergessen, inmitten des reichen und mächtigen architektonischen Aufbaues und der Menge der Figuren eine liegende Gestalt ihrer Bedeutung entsprechend zur Geltung zu bringen. Die lichte Weite der Nische selbst hätte Sansovino nicht ermöglicht, die Grabfigur viel grösser zu machen als etwa die Gestalten in den Seitennischen. Eine etwaige Vergrößerung der Breite des Mittelteils musste ja auch eine solche der Höhe zur Folge haben, sodass die Verhältnisse sich hierdurch nicht geändert hätten. Der Meister hatte somit hinsichtlich der Anbringung der Grabfigur eine dem Coscigrabmal verwandte Aufgabe zu lösen: er legt, wie Donatello, die Gestalt genau in den geometrischen Mittelpunkt der architektonischen Umgebung. Die hohe Basis, auf die er den Sarkophag setzen muss, lässt er sowohl dem Sockel des Grabmals wie der äusseren Nischenleibung gegenüber stark zurückspringen. Auch den Sarkophag verkleinert er tunlichst, um ja die Wirkung der Gestalt nicht zu beeinträchtigen. Aus demselben Grunde trennt er scharf den Sockel des Sarkophags von dem des Grabmals. In der Lage der Gestalt des Kardinals (Abb. 163) nimmt er sich wie zweihundert Jahre vor ihm die grossen Pisaner Meister die etruskischen Grabfiguren bzw. antiken Reliefs (s. Abb. 130) zum Vorbild, da er nur in deren Komposition die Möglichkeit sah, die ihm im Wege stehenden räumlichen Schwierigkeiten zu überwinden. Es kam ihm darauf an, die Nische möglichst klein, die Figur aber möglichst gross zu bilden. Die Kniee des liegenden Kardinals sind deshalb hochgezogen und

¹ Aus diesem Grunde sind auch die sonst rein architektonisch gedachten Felder der Rückwand mit Ornamentik überzogen und wird auf eine kräftige Umrahmung derselben Verzicht geleistet. Der Kontrast zwischen der malerisch erfundenen Figur und den strengen Linien der Architektur wird hierdurch gemildert.

² In der Ornamentik ist Sansovino wohl unübertroffen. Das Verhältnis seiner ornamentalen Schöpfungen zu denen der vorangegangenen Zeit ergibt sich aus einem Vergleiche, der auf Taf. XX zusammengestellten Werke. In Sansovino hat die stetig zunehmende Feinheit und Korrektheit in Form und Anordnung ihren Gipfel erreicht. Sein dekoratives Talent hat ausgezeichnete Früchte getragen. Sansovino braucht hier den Vergleich mit dem Besten der Antike nicht zu scheuen.

³ Siehe Bueckhardt, Ciccone, II. 1, 2. S. 511.

die Oberschenkel in starker Verkürzung gegeben. Der Oberkörper ist mehr nach vorne geneigt. Die Grabfigur erhält so eine Grösse, die ihr eine dominierende Wirkung im Ganzen verschafft. Aber diese malerische Freiheit ihrer Komposition widerspricht dem streng geschlossenen System des ganzen architektonischen Aufbaues, wodurch die Gestalt völlig den Zusammenhang mit dem Ganzen verliert. Deshalb wird auch die Ueberschneidung des Architraves durch die Tiara im Sforzagrabmal eher als etwas trennendes als verbindendes empfunden.¹ Sansovino fällt hier aus der Rolle. Er war nicht fähig, das sonst so streng gewährte künstlerische Prinzip auf die Gestalt des Verstorbenen anzuwenden. Auch ist das Verhältnis des Sarkophags und Sockels zur Figur wenig befriedigend. Diese balanciert zu sehr auf dem schmalen Bette. Trotz alledem ist diese originelle Lage für die ganze Folgezeit ja bis tief in das 17. Jahrhundert hinein von grosser Bedeutung gewesen.

Um sich die Schwierigkeiten und die künstlerische Bedeutung der Komposition vor Augen zu halten, ist nichts lehrreicher als ein Vergleich der beiden Monumente Sansovinos mit dem wohl nicht viel früher entstandenen Grabmal des Dogen Vendramin von Venedig² (siehe Abb. 165). Von einem «Rhythmus der Massen» kann hier noch keine Rede sein. Der ganze Aufbau hält sich ziemlich sklavisch an das Vorbild des Triumphbogens. Die mächtigen Säulen erdrücken die viel zu klein erscheinende Gestalt des Toten. Sansovino hat diese Säulen vermieden, indem er die Seitenhanten verkleinerte und den Sockel auf Kosten der Säulen erhöhte. Indem er diesen in zwei Absätze gliederte und mit zierlichen Profilierungen ausstattete, bricht er gleichsam dessen sonst zu breite Fläche und bringt ihn in eine innigste Verbindung mit den eleganten Formen der Architektur darüber. Die Ornamentik des oberen Sockelteiles bereitet auf die bewegten Linien der Figuren vor. Im Gegensatz zu dem Dogengrabmal sind mit Rücksicht auf die harmonische Verbindung von Architektur und Plastik die

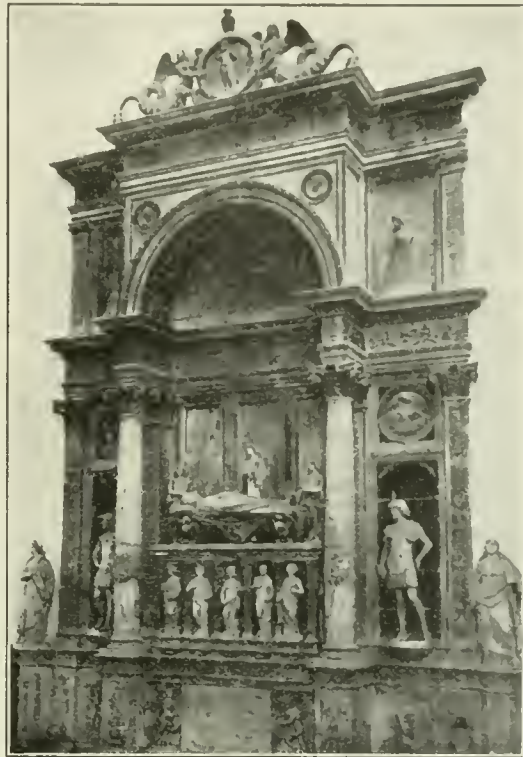


Abb. 165. Grabmal des Dogen Vendramin Venedig.
San Giovanni e Paolo

¹ Die Ueberschneidung des Architraves durch die Tiara hat Sansovino dann in dem jüngeren Monument fortgelassen und die an sich recht triviale Gebärde des Aufstützens des Kopfes vermieden. Das Haupt liegt hier tiefer wodurch die Silhouette edler und ruhiger wird und der über sie hinlaufenden Horizontale des Architraves mehr Rechnung trägt. Das Berliner Modell Verrocchios (Abb. 161) zeigt wie das Quattrocento das antike Vorbild auffasste: der Oberkörper ist steiler angeordnet, das Knie des rechten Beines energischer hochgezogen. Der Ellenbogen des linken Armes sinkt nicht wie bei Sansovinos Gestalt im Schlummer auf die Hulle nieder. Der ganze Körper ist bei Verrocchio in den Muskeln nicht so entspannt wie bei Sansovino. Man vergleiche die schlaff herabhängenden aristokratischen Hände des Rovere mit denen der Figur Verrocchios. Das Eckige, Herbere des Quattrocento fällt hier gegenüber dem ruhigen Fluss der Linien von Sansovinos Figur besonders auf. Das Schlafen der wie hingegossen liegenden Gestalt des Rovere würde auch dann bemerkbar sein, wenn der Kopf der Statue fichte, während Verrocchios nackte Figur eben so gut das Antlitz eines Wachenden zeigen könnte.

² † 1478, siehe Meyer, op. cit., S. 205 — eines der schönsten aller italienischen Grabdenkmäler. Der Skulpturenschmuck entspricht nicht der ursprünglichen Gestaltung.

vertikalen Linien im Grabmal gebrochen und die Höhenausdehnung deshalb in ihrer Wirkung aufgehoben, ohne dass der monumentale Gesamteindruck vermindert würde. In dem Dogengrabmal ist das Mittelteil zu sehr betont, sodass die Seitenteile wie angestückt erscheinen. In Sansovinos Schöpfungen liegt gewissermassen der physische und psychische Mittelpunkt des Ganzen in der Grabfigur.

Vom architektonisch-dekorativen Standpunkt aus ist Sansovino in der Hochrenaissance unübertroffen. Zwar konnte der Meister in seinem Hymnus auf die Antike nicht packen wie Michelangelo, denn er war durchaus nichts weniger als eine leidenschaftliche oder empfindsame Natur. Doch stellen Sansovinos Schöpfungen das Endglied der Entwicklung des florentinischen Grabmals dar, das hier seine vollendete Form erhalten hat. Aber eben nur die Form! Die Psyche, die die Grabdenkmäler des Quattrocento ausgezeichnet hat, fehlt hier. Dort trat uns in einem stets wechselnden Bilde eine wenn auch eng umschriebene Persönlichkeit entgegen, die ihren Zauber auszuüben nie verfehlte. Es war stets, wenn man so will, eine frohe Kampfesstimmung, ein Vorwärtsdrängen und keckes Ergreifen neuer Ideen. Ueber Sansovinos Denkmälern lagert die Ruhe des Friedens. Die Kunst hat sich selbst Einhalt geboten. Mit glücklichem Griff ist mit einem Male das erreicht worden, nach dem man ein Jahrhundert lang gerungen. Es hätte Sansovino nur wenig gefehlt, um ein Genie zu sein. Allein der grossen Formenauffassung mangelt die tiefe Empfindung. Es hiesse ihn überschätzen, würde man in ihm und Michelangelo, die Ghiberti und Donatello analogen Meister der Hochrenaissance erkennen wollen. Jedenfalls aber haben die grössten Meister der Zeit von ihm gelernt und die Komposition seiner Monumente für ihre Ideen verwandt. — Nicht nur, dass sich in Michelangelos Skizzen flüchtige Entwürfe nach Sansovinos Schema finden, auch Lionarda da Vinci hat die Komposition für sein Reiterdenkmal des Trivulzio benutzt.¹

Leider sind wir nicht über alle Denkmäler Sansovinos unterrichtet, da die Forschung noch nicht das genügende Licht über seine Tätigkeit in Portugal, wo er sich 1491—1500 aufhielt, verbreitet hat. Wir wissen, dass der Meister für Johann II. ein Grabmal entworfen hat.² Jedenfalls sind seine dort geschaffenen Werke die Veranlassung gewesen, dass Lorenzo Magnifico Johann II. bat, ihm Sansovino zu überlassen. Auch Michelangelo hat später dem Herzog von Suessa, als dieser für seine Gemahlin von ihm ein Grabmal errichten lassen wollte und er diesen Auftrag aus Mangel an Zeit nicht annehmen konnte, den Meister im Jahre 1525 empfohlen.³

Mehr als drei Jahrzehnte haben Sansovinos Grabdenkmäler ähnlichen Schöpfungen zum Vorbild gedient, die zu behandeln jedoch nicht mehr im Rahmen dieser Aufgabe liegt.⁴

¹ Lionardo befand sich am 30. April 1505 in Florenz. Siehe Müller-Waldeck, Jahrb. d. pr. Kunsts., Bd. XVIII, S. 132; Lionardo hat auch sonst Entwürfe anderer Meister wie den bramantischen Rundtempel in San Pietro in Montorio für seine Entwürfe verwertet.

² Siehe Bottari, Racolta di lettere sulla pittura ed architettura, Roma 1751, vol. III, 333.

³ Siehe Thode, Michelangelo, Bd. I, S. 393 u. 394.

⁴ Vor allem das des Kardinals Giovanni Micheli (1511) in San Marcello in Rom, das Grabmal des Armellini (1524) in Santa Maria in Trastevere, das Monument Hadrians VI. in S. Maria dell' Anima (1529) auch das Grabmal des Mario Maffei (gest. 1537) im Dom zu Volterra und andere besonders neapolitanische Grabdenkmäler sind hier zu nennen. Das Grabmal des Pietro de' Vincenti (1504) am Eingang von Santa Maria in Araceli halte ich nicht wie Burekhardt Bode II, I. 2. S. 512, für eine «Vorarbeit» zu den Denkmälern in Santa Maria del popolo, sondern vielmehr für eine unbedeutende Nachbildung der dort auftauchenden plastischen und architektonischen Motive.

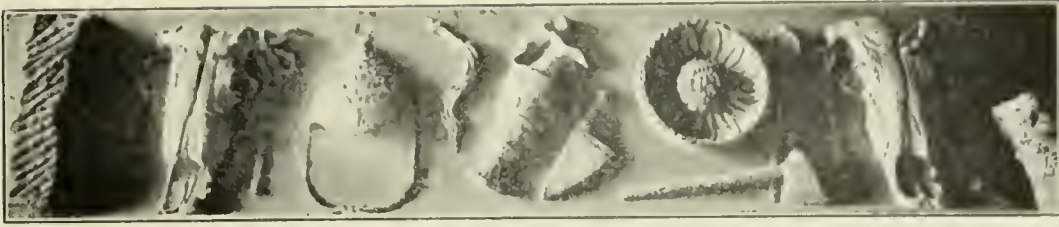


Abb. 166. Fragment der Friesdekoration vom Tempel des Vespasian.

B. Die Grabdenkmäler der Hochrenaissance in Florenz.

Wie sehr das Grabmal mit dem innern Leben der Nation verbunden war, beweist dieser Zeitraum. Seit dem Tode Lorenzos und dem Auftreten Savonarolas ist kaum irgend welches Grabmal von Bedeutung entstanden! Der Versuch, den Florenz machte, seine berühmten Söhne sich zu erhalten, war vergeblich. Michelangelos und Lionardos Fresken für den Palazzo Vecchio blieben nur Entwürfe. Es ist eines jener unbegreiflich tragischen Verhängnisse, die der Gang der Geschichte über den Einzelnen wie ganze Staaten bringt, dass Florenz die Früchte vieljährigen Schaffens und Ringens einer andern Stadt in den Schooss fallen lassen musste. Was hätte aus dieser Blüte in Florenz hervorzugehen vermocht! Die Kunst wäre rein geblieben, im Feuer des Humanismus geläutert, befreit von jedem religiösen und dogmatischen Zwang. Michelangelo und Lionardo hinter den trutzigen Mauern des Palazzo Vecchio um die Palme von zwei Jahrhunderten ringend sich zu denken, ist ein Schauspiel, das noch heute tief ergreift und gerade hier auf florentinischem Boden, wo sich ihr Genius in völliger Freiheit hätte entfalten können, hat er sich nicht entfalten dürfen. In Florenz hätte der Humanismus und die damalige Weltanschauung beweisen können, inwieweit ihre Ideen und Empfindungen befähigt waren, aus sich selbst heraus die grosse Kunst der Zeit wachsen zu lassen. Ob dieser Boden wohl kräftig genug war, die Frucht zur Reife zu bringen? Vielleicht war es ein Glück für die Kunst, dass die geheimnisvollen Fäden des Schicksals sie zwangen, in den tiefen Ideen und Historien des Christentums das Wesen ihrer Zeit sich spiegeln zu lassen. Ob wohl der Reiterkampf Lionardos mit drastisch-leidenschaftlicher Erfassung des Gegenständlichen vor dem Abendmahl, ob Michelangelos «Badende» vor der sixtinischen Kapelle bestanden hätten?

Das tragische Schicksal erfüllte sich. Florenz wurde eine Provinz der Kurie und als Mediceer den Stuhl Petri einnahmen, waren die unwürdigen Nachkommen dieses ruhmreichen Geschlechtes in Florenz nur bedeutungslose Statthalter der päpstlichen Fürsten.

Zu den wenigen nur irgendwie bedeutenden Grabmälern aus dieser Zeit gehört das Monument des Altoviti in SS. Apostoli,¹ (Abb. 167) von Rovezzano im Jahre 1507 errichtet. Es erscheint wie ein Todesröcheln der dahinsterbenden florentinischen Kunst.

Das florentinische Nischengrabmal wurde nur in Rom fortgebildet. In Florenz selbst bricht man mit der Tradition völlig und lehnt sich an antik-römische

¹ Das Grabmal wurde 1833 von seinem ursprünglichen Platze weggenommen und an seinen heutigen gesetzt, siehe Vasari-Milanesi VI, S. 532. Anmerk. 2. Altoviti starb am 12. November 1507.

Vorbilder an. Das Triumphbogenschema wird hier in einfachster Weise nachgeahmt. Der Sockel, nach römischer Weise gebildet, nimmt die Inschrift auf.¹ Der Sarkophag verzichtet, ähnlich den Sassetti- und anderen späteren Grabdenkmälern auf die Darstellung des Toten. Dafür grinsen uns von der Mitte des Sarkophages zwei Totenköpfe an, durch deren Mund sich Schlangen winden. Man suchte, durch die Schrecken des Todes allein Eindruck auf den Beschauer zu machen. Was wollen die kalten Buchstaben am Fries «iustorum vita perpetua» und «soli deo opt. max. hon. et glo.» noch für Trost gewähren, wenn uns am Grabmal der Ver-

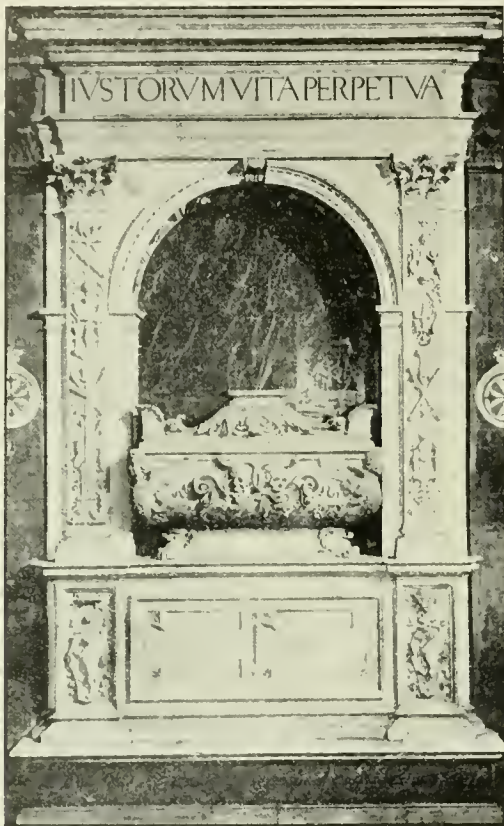


Abb. 167. Rovezzano, Grabmal des Altoviti in SS. Apostoli, Florenz.

wesungsprozess des Körpers angedeutet wird! Den Grund der Nische, den einst die munteren Engelsingestalten und die freundlich lächelnde Madonna geziert haben, füllen nun die eintönigen Flächen einer in regelmässigen Quadern gefügten Marmorwand.

Und nun die Ornamentik! Rovezzano hat auf ornamentalem Gebiet recht Tüchtiges geleistet, und auch hier beweist uns der unterste Rankenstreifen im Sarkophag, dass er, wenn er nur wollte, den Dekorationen Minos ja auch Sansovinos nahe

¹ GDDVS. ALTOVIBINDI FILII PRATI PRAEPOSI SIBI ET ANTONIO FRATRI DVLCISSIMO VIXIT AN. LIII. M. IX. D. III. OBIIIT XII. NOVEMBRIS. M. D. VII. veröffentlicht auch bei Richa, op. cit. Tom. IV, Quart. di S. M. Novella, II, S. 60.

zu kommen verstanden hat. Aber die übrige Ornamentik begnügt sich hier nicht mehr mit dem dekorativen Zweck. Der ganze spezifisch kirchliche Allegorienreichtum der Zeit, mit seinen tief sinnigen wenn auch nicht gerade geistreichen Vorstellungen, sollte in ihr zum Ausdruck gelangen. Das Auftreten der Allegorien in dieser seltsamen Form hat zugleich auch eine symptomatische Bedeutung. Es gibt uns den Schlüssel für die Tatsache, dass in Florenz die traditionellen Kompositionen so jäh über Bord geworfen wurden und so seltsame Gebilde an ihre Stelle traten. Savonarola und die Antike haben hier gemeinsam das Ende herbeigeführt. Die strenge Form der

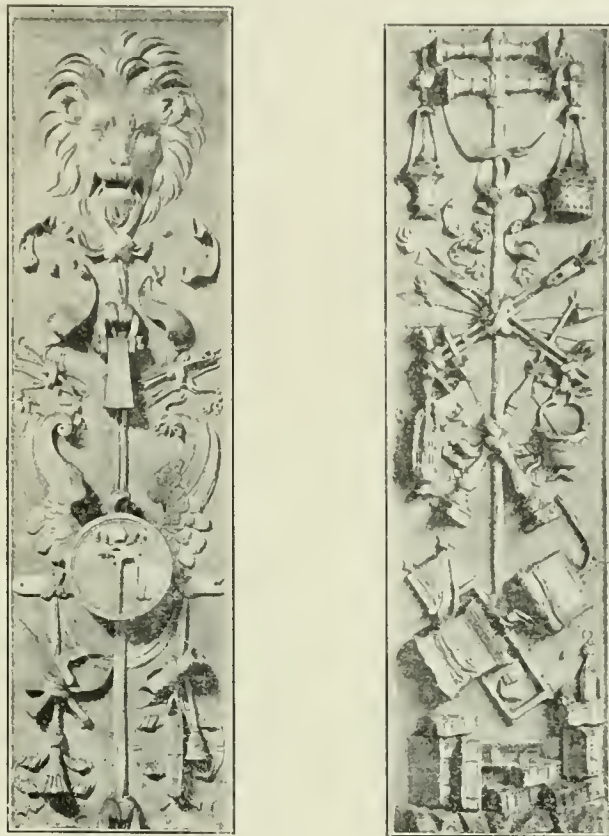


Abb. 168. Pilasterfragment des Gualbertgrabmals, Florenz, Museo nazionale.

römischen Architekturen, machte eine freie «malerische» Entfaltung der Plastik, wie sie das Quattrocento liebte, unmöglich. Seit dem Auftreten Savonarolas tritt auch am Grabmal an Stelle der heiteren Fröhlichkeit der tragische Ernst des Todes. Nur die kirchlichen Ideen kommen seltsamer Weise durch die Ornamentik zum Ausdruck. Die Pilasterdekoration ahmt ein antikes Tropaion nach.¹

¹ Die Säule am linken Pfeiler trägt die Aufschrift «vera gloria» um ihre Basis hängt ein Gewand von einem Strick gehalten, an dem Säulenschaft zwei gekreuzte Fackeln, an denen rechts ein Schwert mit einem abgehauenen Ohr (Petrus) links ein Strick mit einem Geldbeutel (Judas?) herunterhängen. Eine Geißel ist in der Kreuzung der Fackeln angebracht; auf dem die Säule bekrönenden Gebälkstück steht zwischen zwei Kelchen ein wohl dem jüdischen siebenarmigen Leuchter nachgebildetes Gerät (hier nur fünfarmig), das mit den Marterwerkzeugen das Kreuz trägt, an dem zwei weitere sich überquerende Kreuze angebracht sind.

Das Gebälk der Säule im rechten Pilaster ist mit «vera vita» bezeichnet; um den untersten Teil des Schaftes winden sich Schlangen, darüber hängt eine Waage mit gekreuzten Schwertern. Dann von Flügeln getragen ein mir unverständliches korbartiges Geflecht. Ueber dem Ganzen thront mit zwei Kindern am Busen die Fides, über deren Haupt zwei gekreuzte Füllhörner schweben.



Abb. 169. Leichenbegängnis des J. Gualberto, Relief am gleichnamigen Grabmal.

An Stelle der Priester- und Opferemblem, wie sie einst den Tempel des Vespasian (Abb. 166) zierten, sind nun in ganz ähnlicher Weise am Grabmal des römischen Kardinals, Weihrauchgefäß, Bischofsstab etc., kurz, der ganze überreiche Apparat der römischen Kirche getreten. Ein seltsames Zeugnis für die Durchdringungen der Antike mit christlich philosophischen Spekulationen auf florentinischem Boden! Die altchristliche Kunst wusste die symbolischen Zeichen entschieden glücklicher zu verwerten. Sie hatte sich begnügt, durch Embleme einen Hinweis auf einzelne biblische Gedanken zu geben. Hier aber ist der Versuch gemacht, durch eine zwar systematisch sich aneinanderreihende und doch verwirrende Fülle drastisch gezeichneter Gegenstände religiöse Ideen zum Ausdruck zu bringen. Der hier eingeschlagene Weg führte ins Absurde. In mancher Hinsicht kann man ja wohl in dieser ornamentalen Symbolik eine Potenz der älteren ornamentalen Dekorationsweisen, wie sie uns am Grabmal des Jacopo di Portugal begegnet sind, erkennen. Doch überwog dort das künstlerisch-ästhetische Moment, während Rovezzanos «Ornamentik» das Produkt rein verstandesmässiger Reflexionen ist. Raffael hatte in der Malerei ähnliche Aufgaben in seinen Stanzen erhalten, aber sie mit anderen Mitteln verwirklicht. Immerhin bleibt es bemerkenswert, dass wir solchen Versuchen auch am florentinischen Grabmal begegnen.

Für das grösste Werk Rovezzanos, das Grabmal des Johann Gualberto, an dem er zehn Jahre lang gearbeitet haben soll, gilt durchaus dasselbe wie für das Altoviti-monument, trotzdem ein Zeitgenosse versichert — für das künstlerische Empfinden kein allzu günstiges Zeugnis — «che qualunque la vede (che molti vi vengono a vederla) pleno ore la commendano, e di ogni parte affermando loro, che non credono di marmo essere in Italia un'altra simile a quella.»¹ Freilich Michelangelo dachte anders, denn er hat das wiederholte Anerbieten des Künstlers, ihn als Gehilfen anzunehmen, abgewiesen, auch dann, als das Monument fertiggestellt war und Rovezzano einen Ruf besass. Das Denkmal ist bereits im Jahre 1580 zerstört worden.² Die Rekonstruktion ist im

¹ Vasari-Milanesi IV, S. 533 Anmerk. 1.

² Ein Teil wohl noch in Santa Trinità, letzte Kapelle links; 1805 kam, ein Teil in die Uffizien, von dort 1823 ins Museo nazionale, siehe Vasari-Milanesi, S. 531 Anmerk. 2. Erhalten sind: Sechs mit einem dem Altoviti-grabmal verwandten Schmück ausgestattete Pilasterstücke, Nr. 92, 91, 98, 99, 109 und 110 des Museums; dann zwei kleinere Reliefs, Vertreibung eines Teufels durch den Heiligen (Nr. 93) und die Steinigung des Heiligen darstellend (Taf. XXX, Fig. 2 u. 3) dann drei grosse Reliefs, die die Ueberführung der Leiche, (Nr. 104) (Abb. 169) ihre Ueberführung in der Kirche (Nr. 107) (Taf. XXX, Fig. 5) und ein Wunder des Heiligen (Flammen schiessen aus dem Boden heraus auf dem der Heilige niederkniet) (Taf. XXX, Fig. 4) vor Augen führen; zuletzt ausser kleineren Stücken noch eine Friesdekoration.



FIG. 1. FRIESSTÜCK.



FIG. 2. TEUFELAUSTREIBUNG.



FIG. 3. STEINIGUNG.



FIG. 4. FEUERWUNDER.

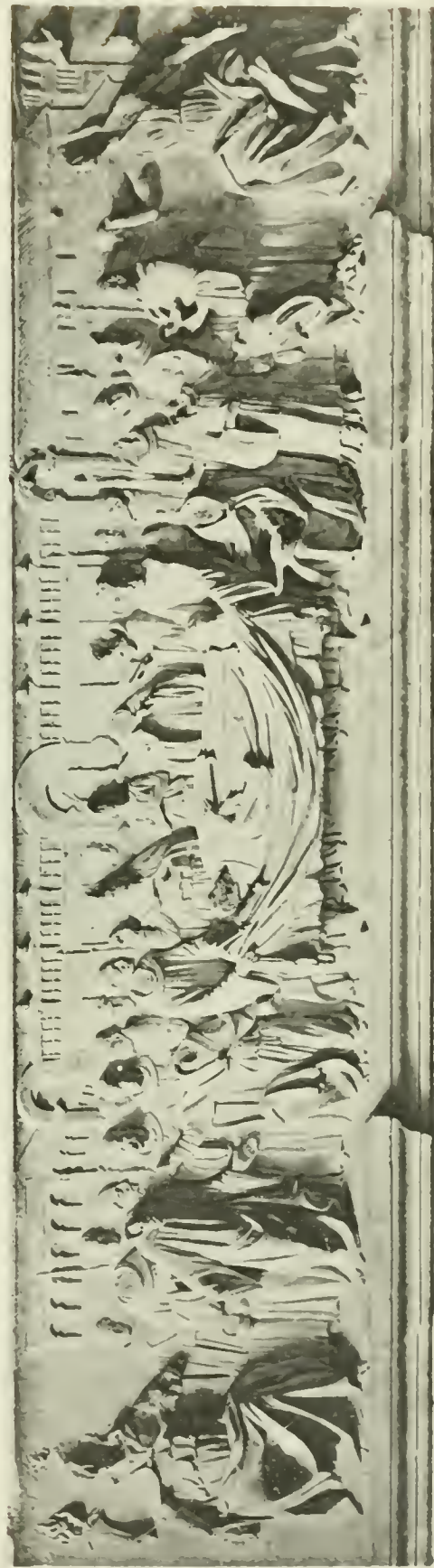


FIG. 5. AUFBAUUNG DER LEICDE.

einzelnen unsicher, doch können wir hierauf umso leichter verzichten, als die für diese Darstellungen wichtigste Tatsache feststeht: Es ist das römische Monumentalgrabmal und der antik-römische Triumphbogen, die das Vorbild für die Komposition abgegeben haben.¹

Der plastische Teil gehört zum schlechtesten, was die florentinische Kunst je geschaffen hat. Rovezzano imitiert den Reliefstil der römischen Triumphbögen, wie er besonders charakteristisch im Hadriansbogen zutage tritt. Man sieht wie das römische Vorbild einen zersetzenden, nicht wie in Rom einen anregenden Einfluss ausübte. Der römische Meister des Tabernakels Sixtus' IV. hatte unter Anlehnung an dasselbe

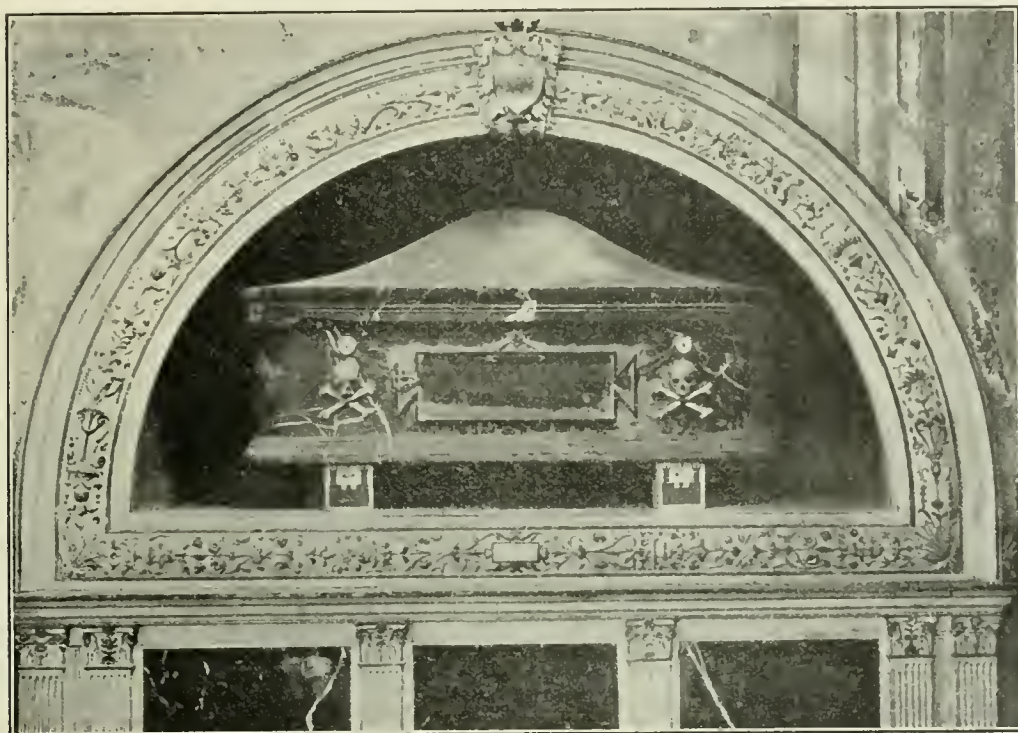


Abb. 170. Grabmal des Franciscus Castellanus, Florenz, Santa Croce

Vorbild bereits 40 Jahre früher besseres geschaffen als der Florentiner. Er brachte Stil und Ordnung in seine Schöpfungen und bildete Gruppen, die geistvoll untereinander verbunden sind. Rovezzano verliert sich ins Einzelne. In den Kompositionen ist nichts mehr von der Linienschönheit und der klaren, gesetzmässigen Anordnung zu gewahren. Die Figurenmenge ist ohne Geist und tiefere Empfindung gruppiert. Nur einen Naturalismus in den Typen hat Rovezzano sich bewahrt, der aber nun in Trivialität ausartet, während er bei dem Versuch, dramatisch zu wirken, posenhaft und pathetisch wird.

¹ Vasari berichtet, dass der Sockel mit Reliefs verziert war; hierzu hat wahrscheinlich das die Wunder des Heiligen darstellende Relief gehört, da die untere Kante ehemals eine stark vorspringende Fussleiste besessen zu haben scheint, die heute abgebrochen ist; möglich, dass auch das Relief Nr. 104 und die beiden quadratischen Reliefs hierhergehören, die vielleicht die Sockelfelder ausgefüllt haben, also etwa den Platz, der am Altovitigrabmal durch die Inschrift eingenommen wird; wir müssten dann annehmen, dass das oben genannte grosse Relief an der Stirnseite eine die ganze untere Breite des Denkmals einnehmende Sockelplatte verziert habe. Die «Aufbahrung» im Chor» (Nr. 107) gibt uns durch die verkröpfte Fussleiste einen Anhaltspunkt wie die Pilaster angeordnet waren; dabei ist die Schmalheit der hierdurch umgrenzten mittleren Nische auffallend. Ein Sarkophag scheint demnach nicht vorhanden und die Architektur sehr flach gewesen zu sein.

Die Reliefs sind ebenso wie die «Ornamentik» (Abb. 168) ein deutliches Zeichen für den gänzlichen Verfall der heimischen Kunst. Sie tragen den Keim des Barocks in sich. —

Neben diesen wenig erfreulichen Ausläufern des florentinischen Monumentalgrabmals ist uns auch ein analoges Beispiel für das Arcosoliengrabmal aus der florentinischen Hochrenaissance erhalten. Es ist das Grabmal des Franciscus Castellanus († 1505) (Abb. 170) und seiner Frau Helena Alamanna in der Kapelle del Sacramento in Santa Croce. Die Komposition lehnt sich an die des Grabmals

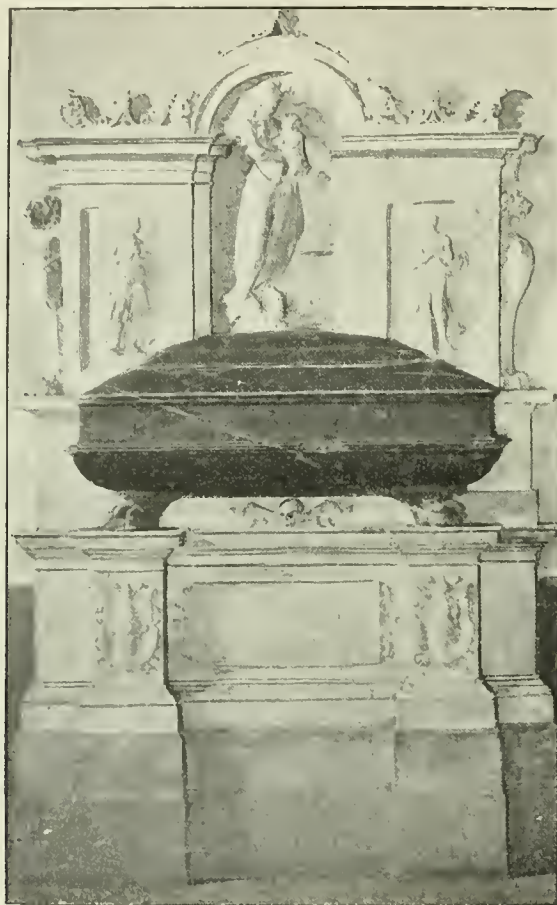


Abb. 171. Andrea da Fiesole und Silvio Cosini, Grabmal des Antonio Strozzi, Florenz, Santa Maria Novella.

von Orlando de' Medici, (siehe Taf. XI, Fig. 1) eines der ältesten Beispiele des Arcosoliengrabmals in Florenz, an: der Ornamentkranz der Archivolte umfasst wie dort auch hier allseitig die Nische; ebenso ist die Gliederung der untern Wand ganz analog der seines älteren Vorbildes gestaltet. Nur der Sarkophag, der auf kleinen, wappengeschmückten Blöcken ruht, hat die schlichten Formen angenommen, wie sie uns zuerst am Sassetigrabmal entgegenraten, doch sind an Stelle der antiken Bukronien ähnlich wie bei Rovezzano Totenköpfe über gekreuzten Knochen getreten, die die Inschrifttafel flankieren.¹ Auch die Ornamentik zeigt vielfach Verwandtschaften

¹ Franciscus Castellanus XII (z. wahrscheinlich XLI) aetatis anno eques / iacet hic et uxor eius ut ipse voluit / Helena Alamanna.

mit der der Sassetigrabdenkmäler und eine verwirrende Fülle von Details, die sich in den einzelnen Formen unmittelbar an Benedetto da Majanos Archivoltenschmuck des Strozzigrabmals (Taf. XV, Fig. 4) anschliessen. Der schwere, wichtige Kranz Bernardo Rossellinos vermochte wohl ein kräftiges architektonisches Abschlussglied zu ersetzen, während der Archivoltenschmuck im Castellanograbmal dagegen nicht mehr im gleichen Sinne wirksam sein konnte. Für den Meister der Hochrenaissance ist das äusserst fein abgewägte Verhältnis des Sarkophages zur Nische bezeichnend. —

Was sonst in den ersten 20 Jahren des Cinquecento in Florenz auf dem Gebiete des Grabmals noch geschaffen wurde, ist unbedeutend und vielfach kaum der Erwähnung wert. Es mutet wie eine Ironie des Schicksals an, wenn Motive von Michelangelos Juliusgrabmal zur Karrikatur verzerrt von den damaligen Florentiner Steinmetzwerkstätten für Grabmäler benutzt werden, wie dies beispielsweise in dem Monumente des Antonio Strozzi (gest. 1524)¹ (Abb. 171) geschieht. Es ist ein geistloses, nüchternes Werk mit hohem römischem Sockel und zwei vorspringenden Postamenten, die einen einfachen Sarkophag aus dunklem Marmor aufnehmen. Die Gliederung der Rückwand ist der des Juliusmonumentes, wie sie die Zeichnung bei Herrn von Beckerath (Taf. 31) aufweist, verwandt.

Man hat bemerkt, dass bei vielen Nationen die Blüte der Kunst erst dann mit Macht sich zu entfalten beginnt, wenn ihre Kräfte nach aussen hin auf politischem und wirtschaftlichem Gebiete nicht mehr sich zu betätigen vermögen, und an Stelle von Kampf und Arbeit das Genussleben getreten ist. Für die Entwicklung der florentinischen Kunst trifft dies nicht zu. Hier war die Kunst gleichsam ein Teil des täglichen Brotes, der unmittelbarste Ausdruck des lebendig pulsierenden Lebens der Nation. Als die Wurzel dieses Leben in Florenz verdorrte, erstarb auch die Kunst. Durch die Hand des Schicksals wurden die blühenden Zweige der florentinischen Kunst von dem verdorrenden Stamm abgenommen, um an einem neuen die Früchte nur um so herrlicher reifen zu lassen.

Nur ein einziger, der noch im innersten Kern seines Wesens florentinisch war und blieb — Michelangelo — deutet uns den Weg an, den die Kunst hätte gehen können. Doch was er in seiner Vaterstadt Bedeutendes schuf, war ihm von Rom in Auftrag gegeben und vom römischen Geist zugleich durchtränkt.

¹ Siehe Vasari-Milanesi IV S. 481 und Anmerk. 5. Nach Vasari ist dies Grabmal von Andrea da Fiesole begonnen und von Silvio Cosini vollendet worden.

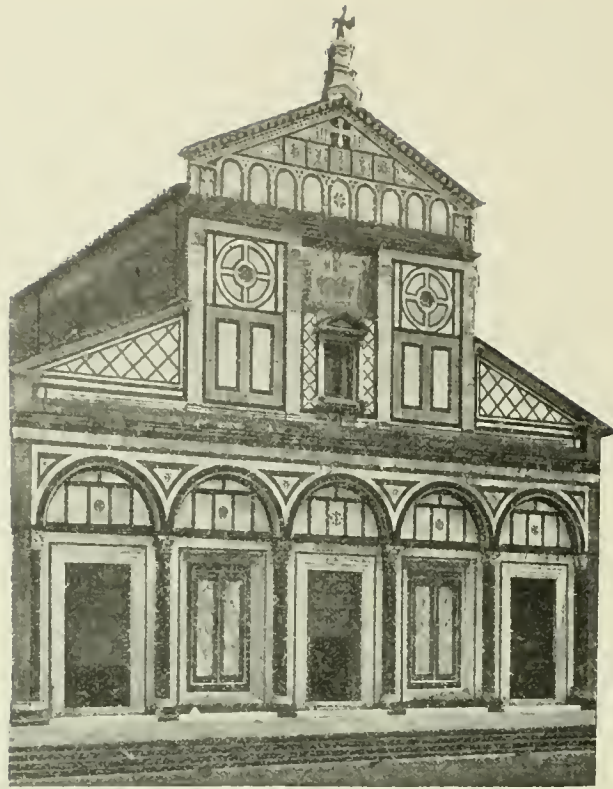


Abb. 172. Michelangelo, Fassade von San Miniato.

«Was wir in der Optik und in den anordnenden Künsten überhaupt von feinen Gesetzen des Wohlstandes und der Wohlgestalt, des Eben- oder Unebenmasses entdecken werden, findet sein grösstes Vorbild in dem edlen Werke, das überall, wie es scheint, der grossen Mutter Liebling und Augenmerk war in der Menschengestalt und Menschen-schöne.»
(Herder.)

XI.

DIE DEKORATIVE ARCHITEKTUR UND IHR VERHÄLTNISS ZUR MONUMENTALBAUKUNST UND MALEREI.

Die Bezeichnung «dekorativer Stil» umfasst für gewöhnlich die selbständigen Produkte plastisch-architektonischer Tätigkeit, denen keine reale bauliche Idee im Sinne der monumentalen Architektur zugrunde liegt. Doch gibt es Beispiele genug, die zeigen, dass auch die Monumentalbaukunst die Formen der Architektur dem Wesen des dekorativen Stiles entsprechend nicht selten verwandt hat. Man ist deshalb genötigt, den Begriff dieser Kunstgattung weiter zu fassen. Die Bezeichnung «dekorativ» sagt ja ohne weiteres aus, dass die Dekoration der wesentlichste Zweck der architektonischen Formen sei und die Statik hier nicht wie bei den baulich-realen Schöpfungen der Architektur berücksichtigt zu werden braucht. Die Formen können somit im einzelnen wie in der Gesamtheit reine Produkte der Phantasie sein. Doch ist die Freiheit hier nicht dieselbe wie in der Zeichnung oder der Malerei, denn diese geben die Dinge nur in abstrakten, auf die Fläche gebannten Formen

wieder. Bei der dekorativen Architektur aber handelt es sich um Schöpfungen, deren Formen mehr oder minder durch einen realen Zweck bedingt sind und auch durch diesen motiviert erscheinen müssen. Das Verhältnis von Zweck und künstlerischer Form ist dasselbe wie bei den kunstgewerblichen Werken. Der Unterschied zwischen diesen und den Schöpfungen der dekorativen Architektur besteht nur darin, dass in letzterer das Auge des Beschauers mehr Gelegenheit hat, sich mit dem einzelnen zu beschäftigen und sich der Künstler deshalb über den innern Zusammenhang des Ganzen mehr Rechenschaft geben und diesen klarer zum Ausdruck bringen muss als in den kunstgewerblichen Arbeiten. Je reiner daher die architektonischen Formen der Monumentalbaukunst angewandt werden, um so mehr macht sich die Notwendigkeit eines organischen Zusammenhanges geltend, um so mehr fallen Verstöße gegen diesen in einer den Gesamteindruck schädigenden Weise auf. Die Prinzipien der Monumentalbaukunst, der harmonische Ausgleich von Stütze und Last, von horizontal und vertikal, haben für solche Schöpfungen eine gesteigerte Bedeutung; nur ist es hier Aufgabe der Phantasie, den baulichen Organismus zu motivieren. Die Verwendung der Formen der Monumentalbaukunst vermag nicht ohne weiteres zum Ziele zu führen. Da die dimensionale und räumliche Wirkung hier zumeist im Gegensatz zur Monumentalbaukunst wegfällt, sucht sich der Künstler diese durch einen gesteigerten Reichtum der Dekoration zu ersetzen. Die hierdurch bedingte stärkere Verwendung der Ornamentik oder gar der Plastik gibt der Architektur eine neue Aufgabe, die in einer befriedigenden, dem Organismus des Ganzen sich unterordnenden Durchdringung dieses Accessorischen mit dem Leitmotiv, der Architektur, besteht und eine Modifikation ihrer Formen erfordert. Die Phantasie also hat sich hier ihr eignes Gesetz zu bilden, dem sie sich in ihrem Walten freiwillig unterwirft. Unter dieser Voraussetzung ist der bedeutendste Künstler gerade gut genug, um sich an solche Aufgaben zu wagen.

Die Lösungen waren den Zeiten und Völkern entsprechend verschieden. Die Gotiker in Deutschland und Frankreich haben in naivster Weise ihre Strebepfeiler an den Kandelabern und Monstranzen angebracht, während man sich im romanischen Stil hier in der Verwendung des ornamentierten Rundbogens nicht genug tun konnte. Doch tritt schon an diesen Gebilden das Wesen des dekorativen Stiles deutlich zutage. — Die Architektur erhält durch die Häufung ihrer Glieder eine ornamentale Bedeutung. Sie wird der Plastik wesensverwandt.¹ Die freiere Kunst der Renaissance — an sich im Norden wesentlich dekorativer Natur — ist hier diesem Prinzip durchaus treu geblieben. Es kommt ihr weniger auf den Rhythmus und das Gleichmass der architektonischen Glieder als vielmehr auf die reichste Mannigfaltigkeit ihrer Formen an. Der dichterisch bauliche Gedanke zwingt hier den starren Linien der Architektur mit solchem Nachdruck das Organische auf, dass diese sich häufig zu einer reichbewegten, lebendigen Masse umgestaltet, die hinsichtlich ihres Wesens in ihren Einziehungen und Schwellungen nicht sehr weit von den stilisierten Gebilden der Natur, der Ornamentik, entfernt ist. Man kann solche Schöpfung ob

¹ Kant (siehe Kritik der ästhetischen Urteilskraft hsg. von Karl Kehrbach, S. 192 ff.) unterscheidet, da er die bildenden Künste nach solchen der «Sinnenwahrheit» und des «Sinnenscheins» einteilt, überhaupt nur Malerei und Plastik, wobei letztere die Architektur in sich begreift. Sie ist im Gegensatz zur Plastik, die «Begriffe von Dingen so wie sie in der Natur existieren könnten, körperlich darstellt», die Kunst, Begriffe von Dingen, die nur durch Kunst möglich sind und deren Formen nicht die Natur, sondern einen willkürlicher Zweck zum Bestimmungsgrunde hat, zu dieser Absicht, doch auch zugleich ästhetisch zweckmässig, darzustellen.

ihrer barocken Häufung der Glieder tadeln, sie sind doch wesensverwandt mit den analogen Produkten auf florentinischem Boden. Denn auch hier war die wichtigste Aufgabe des dekorativen Stiles der ästhetische Zusammenschluss der Plastik und Architektur, deren starre Linien es zu brechen galt, um sie den weicheren und bewegteren Formen der mit ihr aufs engste verbundenen Plastik anzupassen. Die Architektur wird daher mehr oder minder zu einer ornamentalen Plastik und reflektiert ähnlich wie die Plastik und Malerei am stärksten die künstlerische Persönlichkeit. Solche Werke vermögen in jedem, selbst dem kleinsten Teil die Individualität ihres Schöpfers wiederzuspiegeln und dieser Reflex bildet den wesentlichsten Faktor für eine geistige Einheit, der nicht selten den Mangel eines organischen Entwicklungsprinzips der Komposition zu verdecken, wenn nicht zu ersetzen vermag. Dies gilt beispielsweise für die meisten Schöpfungen dekorativer Natur. Nur die Werke der dekorativen Architektur Mittelitaliens unterscheiden sich hievon. Ihr Ursprung ist in der Kunst der Cosmaten, ihr Ende in den Grabdenkmälern von Florenz zu suchen.

Die Baukunst von Florenz und Rom ist im 11. und 12. Jahrhundert noch wesensverwandt und durchaus im Sinne des Quattrocento dekorativ. Freilich der Fassade von San Miniato (Abb. 172) hat Rom keine analoge Schöpfung entgegenzustellen. Dagegen hat man hier zuerst die Formen dieser Baukunst und ihr Prinzip für die Lösung damals neu auftauchender künstlerischer Aufgaben, wie sie sich in den Monumentalgrabdenkmälern darbieten, verwandt und auf diesem Gebiete neue selbständige Kunstwerke geschaffen. In Florenz war es nicht Unvermögen, wohl aber der Mangel an Auftraggebern, der hier das Entstehen ähnlicher Produkte verhinderte, während in Rom damals das weltbeherrschende Haupt der Kirche eine Verherrlichung seiner Person, in der ja die Sache bis zu einem gewissen Grade verkörpert war, im Grabmal zu fordern begann.

Das künstlerische Prinzip, das diesen Monumenten zugrunde lag, wurde im einzelnen bereits erklärt. Es war der Rhythmus der Massen und Linien, dem man mehr instinktiv als bewusst nachging. Was aber hier nur gleichsam angedeutet wurde, kam in Florenz schon im 11. Jahrhundert in reifer Gestalt an San Miniato zum Ausdruck, jener zierlichen Schöpfung, deren schlichtes Antlitz noch heute von den sanften Linien des Hügels jenseits des Arno auf die zu ihren Füßen sich ausbreitende Stadt herabsieht. Sie hat Florenz emporblühen sehen, die Stadt, deren Baukunst sie eigentlich begründet hat. Freilich ist San Miniato mehr als zwei Jahrhunderte, im künstlerischen Werte unerkannt, auf dem Hügel gestanden. Erst der Meister jener Kuppel, deren majestätische Linien in feierlicher Grösse seit dem 15. Jahrhundert aus dem Meere der Dächer emporsteigend zu ihm herübergrüssten, hat in seiner Schöpfung diese im Verborgenen schlummernde Heimatkunst wieder ans Licht gezogen. Brunellesko fängt da an, wo der Meister von San Miniato aufgehört hat. Der Tag der Vollendung der Fassade von San Miniato ist recht eigentlich der Geburtstag der florentinischen Architektur. Es entsteht hier ein künstlerisches Prinzip, das sich durch sein Wesen in ausdrücklichen Gegensatz zur Antike setzt: der Mauerkörper wird zum erstenmal durch eine entsprechende Gliederung zur lebendigen Masse, die sich dem baulichen Organismus mit einer diesem entsprechenden konstruktiven Funktion einzufügen sucht. In höchst

realistischer Weise ist zum erstenmale der aus der Konstruktion der christlichen Basilika mit stark überhöhtem Mittelschiff sich ergebende Aufbau zum Leitmotiv der Fassadenkomposition gemacht und deren an sich dissentierende Formen zu einer künstlerischen Einheit verbunden. Dieselbe Aufgabe hatte noch nach Jahrhunderten Leo Battista Alberti, Palladio, Vignola und Giacomo della Porta u. a. beschäftigt.

Das reizvolle Spiel der abwechselnd hellen und dunklen Linien des Marmors hat Michelangelo, der Meister der Fassade, fein durchdacht. Die Linien erhalten im Ganzen



Abb. 173. Fassade der Badia von Fiesole.

einen derart bestimmten Wert, dass sie den Mangel ausgesprochener Architekturformen durch einen linearen Rhythmus wohl zu ersetzen wissen. Im Keime findet sich hier das, was Geymüller die rhythmische Travée nennt. Auch die Fassade der Badia von Fiesole ist besonders zu nennen (Abb. 173). Sie ist die unmittelbare Vorstufe zur Fassade der Pazzikapelle. Auch hier hat die nach Cosmatenart hergestellte Dekoration eine architektonische Bedeutung. Was sich hier abstrakt in der Fläche entwickelt, erhält durch Brunellesco, der dies Kompositionsschema übernimmt, erst eine reale, räumliche Existenz. Das Produkt der Phantasie wird bei ihm gleichzeitig durch den Zweck motiviert. Freilich Leistungen wie die Fassade der Badia und die von San Miniato stehen im 11. Jahrhundert einzig da. Die Kunst war zu jung, als dass sie ihrem Prinzip in stets gleicher Vollendung hätte gerecht zu werden vermocht. Als gedankenlose Spielerei darf man jedoch solche künstlerischen Leistungen keinesfalls ansehen.

Mit Rücksicht auf das früher Gesagte genügt hier der Hinweis, dass die Grab-

monumente Roms diesen Architekturen aufs innerste wesensverwandt sind. Auch die einzelnen Formen haben hier die monumentalen Grabdenkmäler der Monumentalbaukunst zu verdanken, indem sie diese dem Portal entlehnten. Von den ältesten Zeiten, (vergl. Abb. 175 mit Abb. 3 und Abb. 176 mit Abb. 12) bis in die Hochrenaissance, die in die Komposition des Grabmals das antike Portal, den Triumphbogen, einführte, haben Portal und Grabdenkmal, in den Formen stets verwandt, genau dieselbe Entwicklung durchgemacht. —

Die Entwicklung dieses mit Flächen und Massen operierenden Stiles brach ab, als die Gotik ins Land zog, die die Fläche negierte. Der Toskaner konnte sein Wesen auch jetzt nicht in der Baukunst verleugnen, trotzdem ihm die Form hierbei

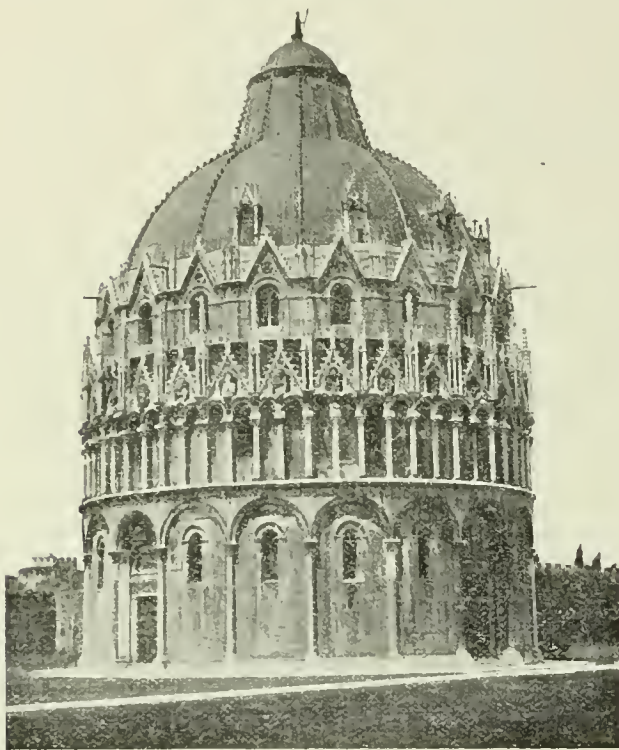


Abb. 171. Baptisterium von Pisa.

schier unübersteigliche Hindernisse in den Weg legte. Den konsequenten Organismus der Gotik verstand er nicht. Die Formen, die sie ihm bot, sind ihm nur ein dekoratives Spiel, das aber gleichfalls in den Dienst der proportionell differenzierten Massen tritt. Das Baptisterium in Pisa (Abb. 174) vermag dies am besten zu illustrieren. Das Aeussere wird in drei horizontal getrennte Zonen eingeteilt. Die beiden unteren sind annähernd gleich gross, die oberste, die die Kuppel trägt, etwa halb so gross wie die beiden andern. In dem untersten Geschoss ist die Mauer glatt gelassen und nur durch Bögen, die von Säulen getragen werden, gegliedert. Das darüber sich erhebende mittlere Geschoss ist durch eng aneinandergereihte Säulen leichter

und zierlicher gestaltet als das untere, während das oberste durch seine geringe Höhe, die breiten Fenster und das in Giebeln gebrochene Bekrönungsgesims, die geringste Betonung als Masse erhalten hat. Die architektonische Dekoration, vorzüglich am zweiten Geschoss verwandt, steht hier in keinem Zusammenhang mehr mit dem Mauerkörper ja nicht einmal mit dem organischen Aufbau, ein Mangel, den die Ueberschneidung des Gurtgesimses des Obergeschosses durch die über den Giebel sich erhebenden Fialen zu verdecken strebt. Durch die Trennung von Mauerkörper und Architektur scheint diese Kunstweise in einen ausgesprochenen Gegensatz zu dem in der Fassade von San Miniato sich offenbarenden künstlerischen Prinzip zu treten. Doch ist dies nur in sehr bedingter Weise der Fall. Im allgemeinen ist es ein verwandtes künstlerisches Wollen und Empfinden, das uns hier nur etwas modifiziert durch die anders geartete Form entgegentritt: die Architektur hat nur einen rein

ornamentalen Zweck und Charakter, sie differenziert nur die proportionell unterschiedenen baulichen Massen in stärkerer Weise, sie bringt in den quantitativen gleichsam noch einen qualitativen Unterschied. Die Architektur hat also hier einen sekundären Charakter. Sie ist nur eine allerdings fein empfundene Dekoration des Mauerkörpers, in dessen Dienst sie tritt.

Solche Andeutungen müssen hier genügen, um zu zeigen, dass der Toskaner auch in den gotischen Fassaden dem künstlerischen Prinzip des proportionellen

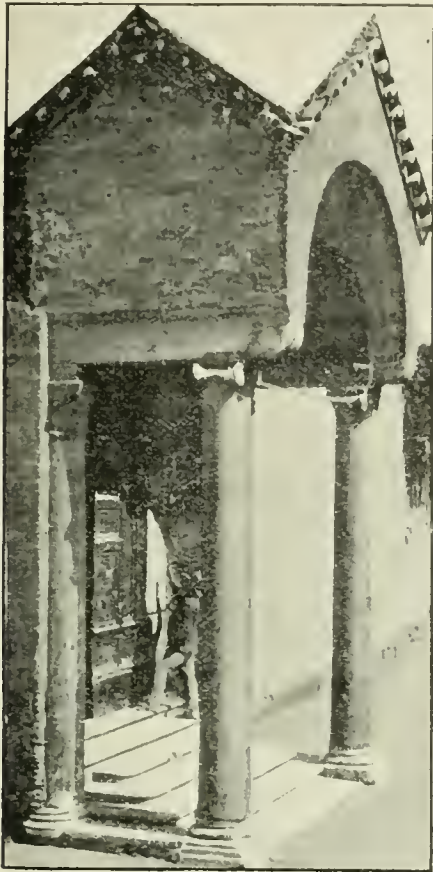


Abb. 175. Portal von San. Clemente, Rom.

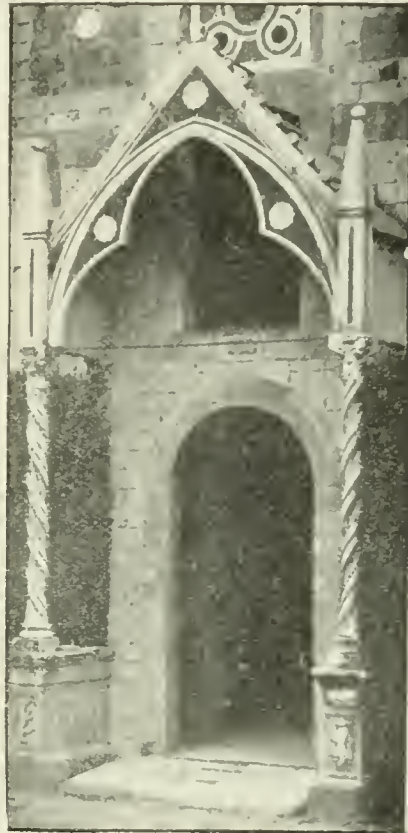


Abb. 176. Cosmatesportal.

Rhythmus' zumeist treu blieb, ähnlich wie er ja auch stets die raumbildende Tendenz als die eigentliche, ihrem innersten Wesen entsprechende Aufgabe der Architektur in seinen Schöpfungen zum Ausdruck brachte und dass andererseits die gotische Architektur, deren Formen ihm eine Verbindung mit der Mauermasse, ohne diese in ihren proportionellen Wirkungen aufzuheben, nicht gestattete, im wesentlichen dekorativ, ein lose umgeworfenes Prachtgewand blieb und bleiben musste. Dieses künstlerische Prinzip¹ nun noch an den Schöpfungen der dekorativen Architektur

¹ Diese Resultate beziehen sich nur auf einen beschränkteren Teil der baulichen Leistungen die Fassadenarchitektur, die es allein ermöglicht, das Verhältnis der Monumentalbaukunst zu einer dekorativen Architektur zu bestimmen. Eine allgemeine Gültigkeit kann diesen Ergebnissen um so weniger zugesprochen werden als die in dem ersten Stadium der Entwicklung befindliche Baukunst in dieser Zeit durch das Auftauchen der gotischen Form eine Krisis zu überwinden hatte, in der misslungene und untreuliche Schöpfungen nicht selten sind.

mit gleicher Schönheit und Konsequenz angewandt zu sehen, dürfen wir um so weniger erwarten, als sich besonders in Grabdenkmälern zumeist nur untergeordnete Kräfte betätigten und Schöpfungen bedeutender Meister auf diesem Gebiete selten sind. Dennoch offenbart sich hier zuweilen das charakteristische Empfinden der Zeit, sei es auch in der rohesten und unbeholfensten Form.¹

Am deutlichsten ist die Wesensverwandtschaft der Dekoration des Baptisteriums mit der des Grabmals des Niccolò Specchi (Abb. 13). Auch hier ist der eigentliche Mauerkörper, in diesem Fall der Sarkophag, von den ihn umkleidenden Säulen und Bögen dekorativ völlig getrennt. Den proportionellen Rhythmus jedoch hat erst Arnolfo di Cambio in die Grabarchitektur eingeführt.

Den Zusammenhang mit den grossen pisanischen Meistern verleugnet auch Arnolfo in seinem Grabmal des de Braye (Taf. II) nicht. Aehnlich wie in der Fassade von San Miniato verbindet sich hier die Dekoration mit dem Sarkophagkörper, und gleichzeitig wird dem proportionellen Rhythmus wieder eine erhöhte Bedeutung zugestanden. Ein Vergleich des Verhältnisses der beiden unteren Sockelplatten und des «Sarkophages» des Grabmals von Arnolfo mit dem analogen Unterbau des Saltarelligrabmals (Abb. 15) zeigt bereits die Ueberlegenheit des florentinischen Architekten gegenüber dem pisanischen.

Eine ähnlich tüchtige Leistung auf dem Gebiete des Grabmals hat Florenz im Trecento um so weniger aufzuweisen, als das erhaltene nicht von heimischen, sondern von sienesischen Meistern geschaffen ist. Zweifellos sind in den nicht mehr erhaltenen monumentalen Grabmälern ähnliche, wenn nicht noch bedeutendere Meisterwerke untergegangen. Ob in diesen schon eine dekorative Architektur vorhanden war, ist nicht bekannt. Man ist deshalb hinsichtlich der Entwicklung des dekorativen Stiles auf die Tabernakel und Portale angewiesen. Auch hier musste sich die Gotik eine Umbildung gefallen lassen. Von einem dekorativen System oder Prinzip kann man dabei freilich nicht sprechen. In dem Portale des Domes war auf eine plastisch-architektonische Wirkung fast vollkommen verzichtet zu Gunsten eines an sich wenig erfreulichen linearen Schemas, während an anderen Gebilden, wo sich das dekorative Geschick in völliger Freiheit hätte entfalten können, wie der Loggia di Bigallo oder auch dem Tabernakel Orcagnas in Or San Michele im wesentlichen die schweren Formen der Monumentalbaukunst zur Anwendung kamen. Die einheitlich, festgeschlossenen Massen, die die Architektur nur gliedert, nicht aber auflöst, machen diese Schöpfung bereits der Renaissance wesensverwandt. Die reiche, farbige Dekoration des Tabernakels Orcagnas darf nicht blenden. Der spielenden Verzierung der freien Flächen mit Mosaiken fehlt jeder innere Bezug zur Architektur. Vom rein künstlerischen Standpunkte aus betrachtet, sind die Grabmäler der Cosmaten einem solchen Werke überlegen und für die Entwicklung der dekorativen Architektur ist das Tabernakel in Or San Michele nahezu bedeutungslos gewesen.

Beispiele dekorativer Architekturen im Sinne des Nordens findet man in Florenz höchstens an dem ehernen Schrein des Museo nazionale. An Altartabernakeln ist uns aus dem Trecento nichts mehr erhalten und so bleiben uns nur die Nischen an

¹ Man beachte den Sarkophag des Falconieri (Abb. 31); die gotischen Profile und Formen sind hier so sehr verändert, dass man sie kaum mehr als «gotisch» bezeichnen kann, die von Säulen getragenen Giebel haben hier nur eine ornamentale Bedeutung.

Or San Michele, die, an sich eine Aufgabe dekorativer Architektur, Aufschluss über deren Weiterentwicklung zu geben vermögen. Was hier sich bietet, geht — ausgenommen die Werke der in der Gotik befangenen Quattrocentisten — über ein Mittelmaß nicht hinaus und lässt ein bestimmtes dekoratives Prinzip nicht erkennen. Weit eher könnte man in den herrlichen Fensterfüllungen des Francesco Talenti mit ihrem reizvollen Linienspiel und ihrer lebendigen Ornamentik oder dem Domportal des Niccolò d'Arezzo Ansätze zu spezifisch dekorativem Schaffen finden. Das mit Francesco Talenti's Schöpfung verwandte Grabmal des Acciaiuolo ist in der Tat das einzige, dekorativ wirklich hervorragende Beispiel eines Trecentograbmals in Florenz. Zum erstenmale begegnen wir hier Versuchen, Ornamentik und Farbe in den Dienst der Architektur zu stellen. Doch ist dies, abgesehen davon, dass das Prinzip nur in schwachen Ansätzen zutage tritt, nur eine Ausnahmeerscheinung.

Fassen wir kurz zusammen: es ist möglich, ja wahrscheinlich, dass die untergegangenen Grabdenkmäler bereits ein dekorativ-architektonisches Prinzip ausgebildet hatten. Das Grabmal des Braccacci, wie auch die früheren monumentalen Denkmäler beisp. die des Tino da Camaino u. a. gehen auf diese Schöpfungen zurück. Die erhaltenen Trecentograbmäler in Florenz selbst sind jedoch für die Entwicklung der dekorativen Architektur ganz ohne Bedeutung gewesen und auch in Pisa kam man, trotzdem die Monumentalbaukunst in den Fassaden im wesentlichen dekorativ war, über Ansätze nicht hinaus.

Die Ausbildung einer dekorativen Architektur und eines dekorativen Stiles ist jedenfalls vorwiegend das Verdienst des Quattrocento.

Die dekorative Architektur ist recht eigentlich das Produkt des nur im Quattrocento auf künstlerischem Gebiete sich zu völliger Freiheit durchringenden Individuums. Erst nachdem hier die letzten Schranken gefallen waren, konnte der Künstler daran denken, das Subjektive seines Wesens, der sprödesten aller Künste, der Architektur, aufzudrücken. Auf diese übte der mit Energie sich durchsetzende Naturalismus eine unmittelbare Wirkung aus.

Die Monumentalbaukunst des Quattrocento ist wie die dekorative Architektur aus dem Naturalismus der Zeit hervorgegangen. Naturalismus in der Baukunst ist der nachdrückliche Ausdruck ihrer körperlichen d. h. raumbildenden Eigenschaften. Der Raum wird hier mit Beziehung auf den Menschen, nicht wie in der Gotik mit Beziehung auf das abstrakt Unendliche gebildet. Die Architektur der Renaissance ist mehr als jede andere Baukunst ein unbewusster Anthropomorphismus des baulichen Prinzipes.¹ Die schliessliche Verlebendigung der Materie wie die Ersetzung der architektonischen Glieder durch die menschliche Gestalt sind deshalb weniger die Erscheinung der Entartung des architektonischen Stiles als vielmehr die letzten Konsequenzen seines Wesens.

Brunellesco setzt in seinen Schöpfungen an die Stelle des Abstrakten, des

¹ Im letzten Grunde ist schliesslich jede Architektur anthropomorph, siehe hierüber vor allem Herders Kapitel in der Kalligone (Bd. 18, der Düntzerschen Ausgabe, S. 485 ff.), ebenso in der «Plastik»: «Die Natur hasst Abstrakta; sie gab nie einem alles und jedem das Seinige auf die seinsten Weise. Die bildende Kunst, die ihr nach-eifert, muss es auch tun oder sie ist ihres Namens nicht wert. Sie bildet nicht Abstrakta, sondern Personen; jetzt die Person in dem Charakter und den Charakter in jedem Gliede und in Ort und Stellung, als ob sie nur der Zauberstab berührt und lebend in Stein gesenkt hätte», (Bd. 17, S. 289). An anderer Stelle architektonisiert Herder den menschlichen Körper: «Das edle reine Haupt steht frei auf festem Halse zwischen zwei Schultern als dem Balken des gliedervollen Gebäudes, das es beherrscht und übersieht.» —

Unendlichen der Gotik, das körperlich Greifbare. Im Gegensatz zu der die Fläche negierenden Gotik bildet in seiner Architektur die Mauer in ihrer Eigenschaft als Fläche das Grundmotiv seiner Schöpfungen. Durch sie führt er mit geradezu klassischer Konsequenz und Realistik das raumbildende Prinzip in die Baukunst ein. Die Mauer ist ihm ein konstruktiver Körper. Seine Architekturen haben in erster Linie die Aufgabe, den konstruktiven Sinn derselben zu betonen. Deshalb haben seine Innenarchitekturen nicht eine gliedernde, als vielmehr eine umrahmende Tendenz,¹ die nur dazu dient, in dem Mauerkörper Stütze oder Last, die Grundbasstöcke der Natur,² zum Ausdruck zu bringen. Die Architektur bildet hier nur den unentbehrlichen Hinweis, eine sinnliche Verdeutlichung der in den Körpern der Mauer wirksamen Energie. In Erfüllung dieser Funktion liegt der Architektur zugleich die lineare Verbindung ob, die Versöhnung der aus Stütze und Last sich ergebenden Horizontalen und Vertikalen. Dies wesentliche seines Prinzipes tritt aber nicht nur in den raumbildenden Innenarchitekturen, sondern vor allem auch an Brunellescos Fassaden in klarster Weise zu-

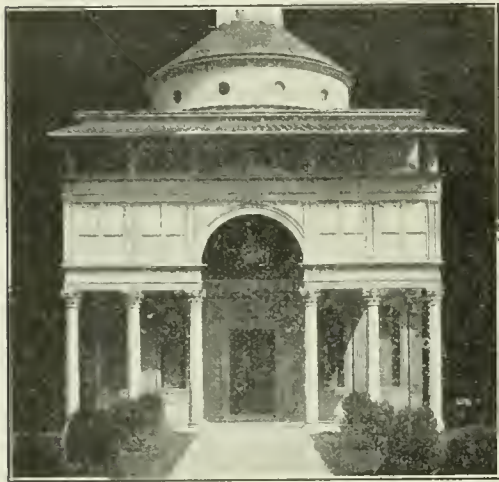


Abb. 177. Brunellesco, Pazzikapelle in Florenz.

tage. Die Pazzikapelle (Abb. 177) ist das klassische Beispiel hierfür. Die dem Ganzen vorgelagerte Portikus war nicht wie bei den Griechen durch ein horizontales Gebälk, sondern durch ein längs der Fassade hinlaufendes Tonnengewölbe, das in der Mitte von einer Kuppel durchbrochen ist und in dieser Gestalt gleichsam auf das Innere vorbereitet, überdeckt. Das neue Verhältnis von Stütze und Last strebte Brunellesco in der Fassade durch Aufführung einer der Scheitelhöhe des Gewölbes entsprechenden Mauer über dem das Widerlager bildenden, von der Säule getragenen Gebälk zum Ausdruck zu bringen. Die Architektur hat die Aufgabe, die Vertikalen der Säulen mit der lastenden Funktion

der Mauer auszugleichen, was vor allem durch die lineare Anordnung derselben geschieht. Dieser einfachste hier zutage tretende Rhythmus von Stütze und Last bildet auch das Motiv der Fassade von Brunellescos Halle der Innocenti. Es ist dies eine neue Form des in der griechischen Tempelfassade in Erscheinung tretenden künstlerischen Prinzipes, das in der Anpassung an die Bedürfnisse des christlichen Sakral- und Profanbaues zu dem linearen Rhythmus noch den der Masse fügt.

Die griechische Tempelfassade kennt nur einen Rhythmus der Linien. Die künstlerische Wirkung der Mauer Massen wurde erst in alexandrinischer Zeit, aber niemals analog der Frührenaissance verwendet. Wie die Plastik so ist auch die

¹ Aus diesem Grunde ist zum Beispiel der Pilaster der *sagrestia vecchia* nur an den Mauerecken angebracht, während an der Wand selbst das von diesem getragene Gebälk nur von Konsolen gestützt erscheint.

² Siehe Schopenhauer, *Die Welt als Welt und Vorstellung* Bd. I, S. 286 ff., «die Materie als solche kann nicht Darstellung einer Idee sein, denn sie ist durch und durch Kausalität, ihr Seyn ist lauter Wirken». Ueber die Worte «denn eigentlich ist der Kampf zwischen Schwere und Starrheit der alleinige ästhetische Stoff der schönen Architektur», siehe dagegen die Kritik Wölfflins in den *Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur*, München 1886, S. 111f.

Architektur der Griechen typisierend. Die Baukunst der Frührenaissance dagegen ist ebenfalls analog der Plastik, stets individualistisch: der Zweck gab hier stets Anregung zu neuen Formen. Aus demselben Grunde scheute die toskanische Baukunst nicht nur nicht die Mitwirkung der Mauermassen in den Fassaden, sondern sie erhob sie unter völligem Verzicht auf architektonischen Schmuck im Profanbau zu einem besonderen künstlerischen Prinzip. Die Fassade der Pazzikapelle führt deshalb nichts anderes als die mit notwendiger Konsequenz sich vollziehende Modifikation der griechischen Tempelfassade vor Augen. Die antike Form ist hier einem anderen Empfinden dienstbar gemacht. Die aus dem konstruktiven Gedanken sich ergebenden Mauermassen werden tonangebend für den Aufbau der Fassaden. Ihrethalben musste in der Halle der Innocenti, da an Stelle des Giebels eine schwere Mauer-
masse getreten ist, das statische Gleichgewicht durch Archivolten, die über die Säulen geschlagen wurden, hergestellt werden. Durch diese wird die horizontale und lastende Funktion der Mauer, um den sonst zu starken linearen Kontrast abzuschwächen, allmählich in die vertikale Stütze übergeleitet. Die griechische Tempelfassade bedurfte dieser Ueberleitung nicht, da der Gegensatz von horizontal und vertikal in der Giebelform paralytisch wurde.

Das neue in der Frührenaissance auftretende Fassadensystem lässt sich deshalb auch psychologisch begründen. Die Vertikale empfinden wir als die aufstrebende, also aktive, lebendige Kraft,¹ die Horizontale drückt das Ruhende, Passive, die tote Last aus. Nur da, wo diese Last mühelos getragen wird, wo gleichsam ein Ueberschuss von Kraft vorhanden ist, wo das Lebendige dem Toten gegenüber überwiegt, ist der Eindruck, den wir empfangen, ein harmonischer, empfinden wir das Wohlbehagen des Sieges, den hier das Leben über die Trägheit der Materie davonträgt. Aus diesem Grunde setzen sich auch in der Pazzikapelle die Vertikalen der Säulen ganz analog den Triglyphen der griechischen Tempelfassade in Form rechteckiger Felder an der Mauer über dem Gebälk fort.² Auch die in die Mauer einschneidende Archivolte ist in gleichem Sinne wirksam. Einen Giebel als Bekrönung hätte diese Fassade nicht ertragen. Den obersten Abschluss hätten Vertikale (vielleicht eine Balustrade) bilden müssen.

Das erstaunliche Minimum architektonischen Formenaufwandes ist Brunellescos Schöpfungen mit den reinen Werken griechischen Geistes gemeinsam. Ueberhaupt verfügt die Frührenaissance³ in der Monumentalbaukunst über einen relativ geringen architektonischen Formenreichtum. So zeigen namentlich die Gesimse in sehr häufigen Wiederholungen die von Brunellesco einmal festgestellten Verhältnisse und Anordnung der Glieder, ja, er selbst verwendet wie eben hier an der Pazzikapelle ein und dieselbe Gesimsform unmittelbar übereinander, wobei diese in den Verhältnissen nur wenig, in der Ausladung gar nicht differenziert ist. Hier verleiht allein der ornamentale Schmuck den Gesimsen jenen ästhetischen Wert, der ihnen gemäss der Lage und den Verhältnissen im Ganzen zukommt. —

¹ Siehe hierüber wieder die grundlegenden Ausführungen Herders in der Kalligone vom Angenehmen in Gestalten». Wir empfinden die schräge Linie, je nach ihrem Zusammenhang stets als Bewegung, sei es als aufsteigende oder herniederwallende. Wir anthropomorphisieren insoferne auch die Linie als wir bei den Widerständen, die deren Bewegung scheinbar findet und die ihre Form verändern, zur Bezeichnung des Eindruckes menschliche Empfindungen substituieren, weil man eben weiss, «dass die Spitze sticht, das Eckigte stösst, das Raube reibt, der Keil spaltet, ebenso begreift sich das sanft Aufsteigende und Niederfliessende», Herder, Bd. 18, Kalligone S. 489; siehe auch Wölfflin, Prolegomena, op. cit., S. 7ff.

² Die Fenster über dem Scheitel der Archivolten an der Halle der Innocenti erfüllen eine ähnliche Funktion

³ Die erste Hälfte des Quattrocento.

So wird beispielsweise das Gebälk der Pazzikapelle unmittelbar über den Säulen durch die kleinen Engelsköpfe in Medaillons reicher belebt und leichter gestaltet, während das oberste, das Ganze bekrönende Gesims, in Form und Ausladung fast ganz mit dem untern übereinstimmend, durch die ihm eigentümliche, von altchristlichen oder römischen Sarkophagen übernommene Dekoration das Lastende, Schwere in gesteigerter Weise zum Ausdruck bringt. Auch die Vertikalen der auf das Gebälk auflaufenden Pilaster werden durch die geschwungenen Linien der Dekoration in ihrer linearen Eigenschaft zugunsten der Horizontalen abgeschwächt.

Die in die Attika einschneidende Archivolte wird durch einen Fruchtkranz, ihrer Bedeutung als Mittelstück der Fassade entsprechend, aus ihrer Umgebung hervorgehoben. Diese Archivolte ist ein Ersatz für den griechischen Giebel: durch sie wird erst die Mittelachse des Ganzen betont und wir empfangen den Eindruck der Symmetrie. Sie ist der Fassade das, was die Kuppel dem Innenraum.

Auch die Säulenkannelüren der Wandpilaster spielen bei Brunellesco im Ganzen eine ornamentale Rolle (siehe auch «Kapitäl») und schon Burckhardt¹ weist darauf hin, dass die Pilaster, die sich an die Wand lehnen, kanneliert sind, um die Belebung der Wand zu steigern, die Freisäulen aber, wie beispielsweise die der Pazzikapelle glatt gelassen sind, «damit sie, die als Träger grosser Obermauern ihre lediglich strukturelle Bedeutung den nur dekorativ wirkenden Pilastern gegenüber betonen sollen, tragkräftig erscheinen».

Architektonische Formen werden also zuweilen ornamental verwandt, während die Ornamentik im Ganzen eine konstruktive Bedeutung erhalten kann. Letzteres gilt auch zumeist für die Plastik. Auch die Farbe erscheint durch die Art ihrer Verwendung als Dienerin dieser Einheit. Sie verbindet nicht, sondern sie trennt, «die strenge Architektur schmückt sich ohne Einbusse mit Polychromie, aber die Farbe dient ihr zunächst zur schärferen Unterscheidung ihrer Bestandteile, also zur Erhöhung ihrer eigensten Absicht auf volle Bestimmtheit der räumlichen und körperlichen Auseinandersetzung.»² Die Farbe wird also hier nicht im «malerischen Sinn», sondern in einem, ihrem eigentlichen Wesen entgegengesetzten Sinne verwandt. — Sie steigert die Prägnanz der ornamentalen Ausdrucksweise und damit die gewollte konstruktive Bewertung der Architekturglieder. — Ornamentik, Plastik und Farbe haben also nicht so sehr einen dekorativen als einen der organischen Einheit dienenden konstruktiven Wert. —

Diese hier nur in Umrissen gezeichneten künstlerischen Prinzipien der Monumentalbaukunst können wir in den frühen Werken der dekorativen Architektur um so weniger mit gleicher Klarheit und Schärfe ausgesprochen finden, als hier die neuen Formen der Renaissance und demnach ihr künstlerisches Prinzip um fast ein volles Jahrzehnt früher ausgebildet wurden als die Monumentalbaukunst. Die dekorative Architektur ist denn auch eigentlich die Geburtsstätte des neuen Stils. «Den Pulsschlag des Volksgemüts muss man anderswo beobachten: nicht in den grossen schwerbeweglichen Formen der Baukunst, sondern in den kleineren dekorativen

¹ Burckhardt, *Gesch. Et. der Renaissance in Toskana*, S. 49.
² Schmarsow, *Zur Frage nach dem Malerischen*, S. 11.

Künsten. Hier befriedigt sich das Formengefühl in reinster Weise und hier muss auch die Geburtsstätte eines neuen Stils gesucht werden.¹

Donatello war der Mann dazu, «die schwerbeweglichen Formen der Baukunst» unter seinen Genius zu zwingen und sie von innen heraus zu beseelen.

Mit derselben realistischen Konsequenz, mit der Brunellesco das Wesen der Monumentalbaukunst ergreift, nimmt Donatello das der dekorativen Architektur in sich auf. Als der Vater des Naturalismus war er wie kein anderer für diese geeignet und seine architektonischen Werke stehen denen der epochemachenden plastischen Schöpfungen nicht nach.² Das Wesentliche dieser seiner Schöpfungen besteht darin, dass er seine Architekturen als lebendige Massen auffasst, und diese wie ein Ornament behandelt. Alles tritt bei ihm in die intensivste Bewegung. Seinem aufs stärkste subjektiven Formempfinden nachgehend, befreit er sich fast völlig von den antiken Vorbildern. So in seiner Cantoria in San Lorenzo, in der nur durch ein Vor- und Zurückspringen der Architekturteile ein rhythmischer Licht- und Schattenwechsel erzeugt wird, dessen Reiz noch durch einfache Schönheit des nur aus den in scharfen Horizontalen und Vertikalen bestehenden linearen Schemas erhöht wird. Die Ornamentik ersetzt zugleich den Mangel eines Organismus der Architektur und verleiht so dieser jenen spezifisch dekorativen Charakter. Man kann nicht sagen, Donatellos dekorative Architekturen seien unorganisch gebildet. Aber seine Formen wiederholen eben nicht im kleinen, was man in der Monumentalbaukunst im grossen sehen konnte. Es ist vielmehr ein leidenschaftlicher Wille, der der Architektur die seinem Empfinden adäquate Form abringt und dem Ganzen einen Organismus in naivster Weise verleiht wie er ihn in der Natur vor sich sah. Donatello ist eben wieder auf die «seinste Weise» Naturalist, deshalb auch die Vorliebe für das Ornament. —

In der Cantoria der Domopera wie der von San Lorenzo werden die architektonischen Teile durch die Ornamentik linear miteinander in Beziehung gebracht, eine organische Verbindung ersetzend. Gerade durch den Mangel einer solchen, die vollkommen plastisch freie Behandlung der Architektur, die deren an sich starre Linien bricht und durch das Ornament belebt, wird hier der ästhetische Zusammenschluss der in völliger Freiheit sich bewegenden Plastik mit der sie umgebenden Architektur erst möglich. Luca della Robbia war an dem Pendant schon durch die Architektur gezwungen, den figürlichen Teil in ruhigen Linien anzuordnen. Wo er es Donatello gleichzutun sucht, wie an dem Relief zu äusserst links, geht die edle Harmonie zwischen Plastik und Architektur verloren. Donatello konnte eben für seine Plastik weder Flächen noch die leblosen Formen der Architektur brauchen. Ein besonders charakteristisches Werk hiefür ist in Donatellos Verkündigungsnische in Santa Croce entstanden. Die Quelle seines ornamentalen Formenschatzes, wie er uns in den beiden Cantorien in der genannten Verkündigungsnische zum erstenmal entgegentritt, führt das römische Gebälk aus der Kaiserzeit (Abb. 178) vor Augen. Es schliesst gleichsam den Kanon seiner Ornamentik in sich: die grossen lanzettförmigen Blätter, die den Karnies schmücken, die beiden eigentümlichen Formen des Eierstabes, die charakteristischen Kannelüren der Deckplatte. Aber diese Ornamentik ist ihm in

¹ Wöflin, Renaissance und Barock, S. 64 u. Anmerk. 1.

² Hier ist vor allem der Aufsatz Bodes zu nennen: «Donatello als Architekt und Dekorateur», Jahrbuch der preuss. Kunstsammlungen, Bd. XXII.

seiner Schöpfung nicht ein Prachtgewand der Architektur, sondern vielmehr Funktionsausdruck ihrer Glieder, die sich einem linearen Rhythmus einfügen. Auch die Plastik erhält eine prinzipiell neue Verwertung im Dienste des Ganzen. Das hierfür aber weitaus wichtigste Beispiel Donatelloser Dekorativ-Architektur ist das Tabernakel von Sankt Peter¹ (Abb. 179). Auch hier gibt sich der Meister über den organischen Aufbau keine allzu genaue Rechenschaft und doch wird dieser Mangel nicht fühlbar. Die Lebendigkeit der in scheinbar malerischer Freiheit angeordneten Plastik nimmt das Auge des Beschauers zu sehr für sich in Anspruch. Die Plastik ist der wichtigste Faktor für den Ausgleich der Massen: der Sockel des Ganzen würde gegenüber der mächtigen Attika viel zu klein erscheinen, bildeten nicht die vor den Pilastern gruppierten Engel das Gegengewicht. Auch in der Art

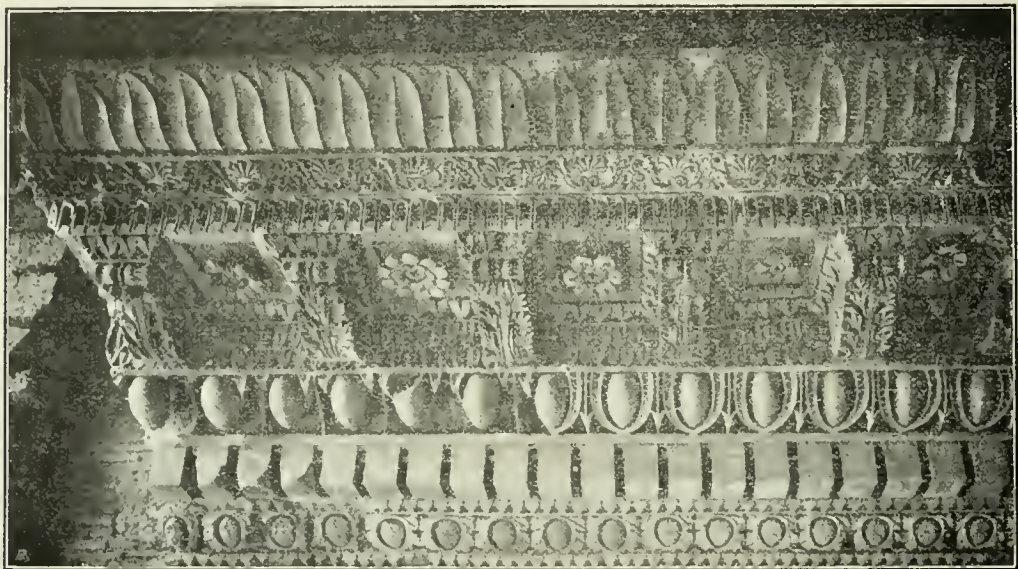


Abb. 178. Gebälk am Vespasianstempel, Rom.

der Verwendung der Vorhang haltenden Engel der Attika offenbart sich das neue dekorative Prinzip: sie sind die Fortsetzung der Pilaster des unteren Teiles, mit dem sie durch die über ihren Häuptionen sich verkröpfenden Bekrönungsleiste eine ästhetische Einheit bilden. Die Plastik ersetzt hier somit ein architektonisches Glied. Hier tritt im Keime das dekorative Prinzip Michelangelos, wie es uns in der Mediceerkapelle und im Juliusgrabmal begegnet, zum erstenmale auf.

In Donatellos Tabernakel tritt die dekorative Architektur in ausgesprochensten Gegensatz zu der Monumentalbaukunst. Nicht nur dass sie den organischen Aufbau vernachlässigt und architektonische Funktionen der Plastik überlässt, bildet sie einen kubisch gedachten Körper,² der mit dem ihn umgebenden Raum in Beziehung tritt. Insofern hat dies Gebilde eine durchaus malerische Tendenz. Die Engel, die die seitlichen Pilaster bekrönen, müssten von

¹ Siehe Jahrb. d. preuss. Kunstsammlung, Bd. XXII, den schon zitierten Aufsatz Bodes, S. 6ff.

² Die Pilaster wiederholen sich in ihren Motiven an den Säulen des Tabernakels; ihre Stirnseite wendet sich nicht nach vorne, sondern nach den Seiten.

rechtswegen links und rechts in den Raum hinaussehen; durch ihre Wendung nach der Mitte der Vorderseite zu, die sich an dem vorderen Engel wiederholt, wird der Blick des Beschauers ebenso wie durch die unten anbetenden Engel stets energisch nach der Mitte zu gelenkt. Die Plastik hat somit im ganzen eine doppelte Bedeutung, eine formale-architektonische und ähnlich wie die Figuren eines Gemäldes eine geistige. Das Monument ist eines der beredtesten Zeugnisse für die Unmöglichkeit einer generellen Scheidung der Begriffe «plastisch» und «malerisch», sofern

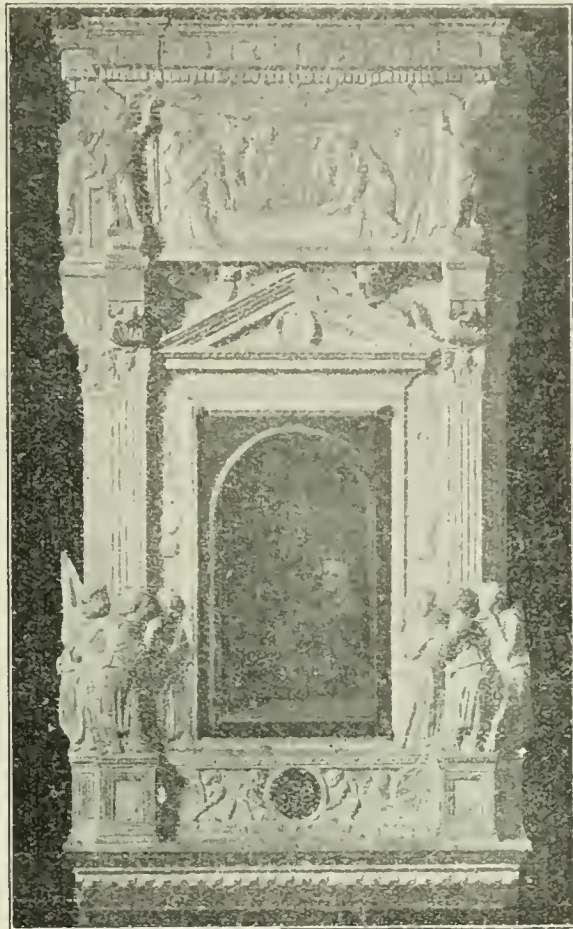


Abb. 179. Donatello, Tabernakel von Sankt Peter.

man das Wesen des letzteren aus den Prinzipien der Malerei ableiten und diese in einen scharf umgrenzten allgemein gültigen Begriff fassen will. Donatello hat hier jede Fläche vermieden und ohne sie zu negieren in Bewegung umgesetzt. Die Materie wird hier mit einer leidenschaftlichen Rücksichtslosigkeit, die an Michelangelo erinnert, gleichsam ins Leben gerissen. Legen wir Wölfflins klassische Untersuchungen über das Malerische in der Architektur unsern Ausführungen zugrunde, so finden sich fast alle dort hervorgehobenen Eigenschaften auch hier: unter Vermeidung der «gleichmässigen Reihung» der stärkste «Eindruck der Bewegung», das «Gleichgewicht der Massen an Stelle der Entsprechung von einzelnen Formen (siehe die verschiedene Haltung der Putti am Sockel). Trotz alledem bleibt der architektonische Charakter

durch die symmetrische Anordnung der Achsen so wie durch die dem proportionellen Gleichmass der Architektur dienstbaren Plastik erhalten. Zum Barock fehlt diesem Stil die Verlegung des Schwerpunktes nach der Seite. Hierzu musste aber das Verhältnis von Plastik und Architektur ein völlig anderes, freieres werden. Somit ergibt sich, dass zwischen diesen und den Schöpfungen Donatellos ein Wesensunterschied besteht und von einem Barock des Quattrocento — hier wenigstens noch nicht gesprochen werden kann.

Ob und inwieweit das Quattrocento diese Gedanken eines dekorativen Prinzips aufnahm, muss die im folgenden zu schildernde Entwicklung lehren. Nur ganz allgemein sei hier darauf hingewiesen, dass dies Tabernakel hinsichtlich des Verhältnisses der Plastik zur Architektur die Vorstufe zum Marzuppinigrabmal bildet. —

Am Cosciagrabmal findet sich von diesem dekorativen Prinzip ausser dem an sich malerischen Motiv des Vorhangs allein, das ein architektonisches Abschlussglied zu ersetzen weiss, so viel wie nichts.¹ Die Architektur sollte eben im Grabmal nicht nur «dekorativ» sondern zugleich auch monumental sein. Sie bedurfte der «dekorativen» Architektur mithin ebenso sehr als der monumentalen. Das Cosciagrabmal stellt den ersten Versuch einer Durchdringung dieser beiden Stilarten dar. Eine befriedigende Lösung freilich konnte erst dann gefunden werden, als die Monumentalbaukunst selbst hierzu die nötigen Mittel zu liefern im Stande war. Doch ist bemerkenswert, dass am Cosciagrabmal analog den späteren Werken Brunellescos der lineare Rhythmus bereits eine bedeutende Rolle spielt. Den ersten Versuch einer Synthese zwischen Donatellos Dekorationsprinzip und der in Brunellescos Schöpfung der Pazzikapelle neu erstehende Formen der Frührenaissance stellt das Brancaccigrabmal dar. Es ist das Triumphbogenmotiv, das in dieser charakteristischen Gestalt zum erstenmale nach dem Vorbilde Brunellescos Pazzikapelle angewandt ist.

Da man Michelozzo die Erfindung dieses Motivs hat zuschreiben wollen, ist es nötig eine kurze Erörterung dieser Frage hier einzuschalten. —

Bekanntlich war nach Gaye, Carteggio (I, p. 118) das Brancaccigrabmal 1427 in Ausführung begriffen. Die Pazzikapelle aber kann nach überzeugenden literarischen Belegen nicht vor 1429 begonnen worden sein.² Diesem Datum entsprechend müsste somit Michelozzo der Erfinder dieses Motivs sein. Allein schon die freie Art und Weise, wie das Vorbild der Triumphbogen modifiziert ist, steht im Widerspruch mit Michelozzos künstlerischem Wesen, für den mit Rücksicht auf sein in der Plastik wie Architektur gleichmässig erkennbares Streben, der Antike so nahe als möglich zu kommen, eine solch freie subjektive architektonische Formensprache etwas ungewöhnliches wäre. Auch ist das feststehende Datum des Beginns der Pazzikapelle nicht ohne weiteres für uns bindend, denn es ist wahrscheinlich, dass der Künstler bei einem so reizvollen, kostspieligen Gebäude, bereits einige Zeit vorher ein Modell oder Zeichnungen angefertigt hatte, auf Grund dessen er mit dem Bauherrn über die Kosten u. a. Verhandlungen geführt hat. Die urkundliche Festsetzung der dafür bestimmten Summe ist nicht der Anfang, sondern das Ende der Verhand-

¹ Nur die die Inschrift haltenden Putti überschneiden, wie schon früher bemerkt, in malerischer Freiheit die Gesimse des Sarkophages.

² Siehe «die Architektur Toskanas» Brunellesco, S. 21, sowie Fabriczy, Brunellesco, S. 224.

lungen. Wie lang sich diese hingezogen, entzieht sich unserer Kenntnis. Eine Dauer derselben von ein bis zwei Jahren ist durchaus nichts ungewöhnliches. Burekhardt erwähnt nun in seiner Geschichte der Renaissance in Italien, Brunellesco habe ein Modell für die Kapelle hergestellt, doch weist Fabriczy darauf hin, dass hierfür keine literarische Bestätigung vorliege. Eine Zeichnung wird bei dem Anonimo Gaddiano erwähnt. Doch, da wir auch hier die Zeit ihrer Entstehung nicht zu bestimmen vermögen, wird die Frage nach der Urheberschaft des Motivs nur wenig gefördert. Dass diese Zeichnung im Urtext «Modello» genannt wird, hat nach

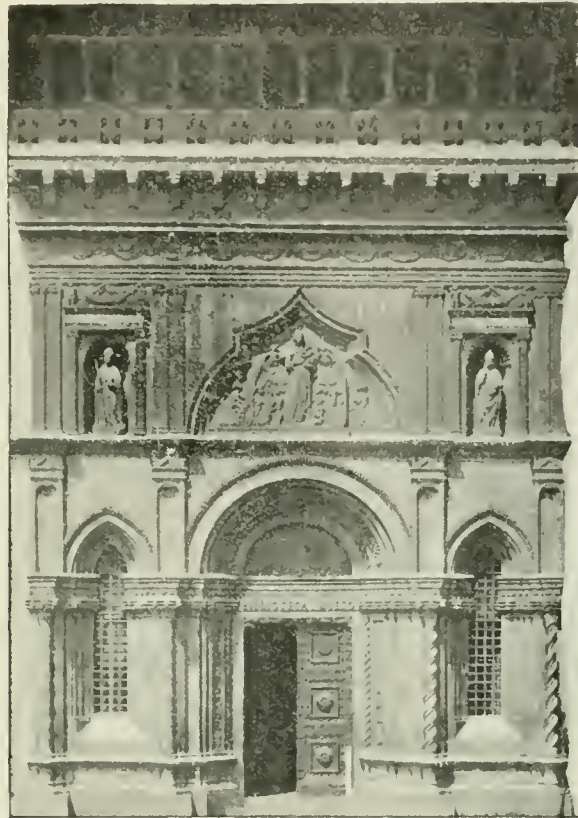


Abb. 180. Fassade der Fraternità della Misericordia.

Fabriczy deshalb keine besondere Bedeutung, weil dies Wort nur im Sinne von «Zeichnung» dort gebraucht wird.

Ein datiertes Modell oder eine Zeichnung zur Pazzikapelle vor oder im Jahre 1427, würde hier deshalb ein besonderes Interesse besitzen, weil Brunellesco, während Donatello und Michelozzo 1427 in Pisa weilten, mit der Herstellung der Grabmäler beschäftigt, zur selben Zeit mit den beiden Meistern sich dort befand. Zweifellos würde dann Brunellesco den ihn eng befreundeten Donatello, dem er die ganze dekorative Ausgestaltung der Kapelle übertrug, mit seinen Plänen bekannt gemacht und wohl auch mit ihm die Ausstattung der Kapelle besprochen haben, so dass die Verwendung von Kompositionsmotiven der völlig neuen baulichen Erscheinung am Grabmal vor deren Fertigstellung nichts ungewöhnliches wäre.

Zudem würden die Unsicherheiten, die das Grabmal in den Details, so beispielsweise in dem die Säulen der Attika verbindenden Plättchen gerade in den flüchtigen Andeutungen des Modells oder der Zeichnungen ihre Erklärung finden.

Weitaus am wichtigsten ist für diese Hypothese eine Stelle des Manetti,¹ wonach Brunellesco schon in den aus den zwanziger Jahren stammenden Entwurf der Halle des Ospedale degli Innocenti bereits dasselbe Motiv aufgenommen hat. Solange nicht andere Urkunden uns eines besseren belehren, müssen wir also annehmen, dass Michelozzo von Plänen oder Entwürfen Brunellescos Kenntnis erhalten hat und die Eindrücke im Trecentograbmal verwertet hat.

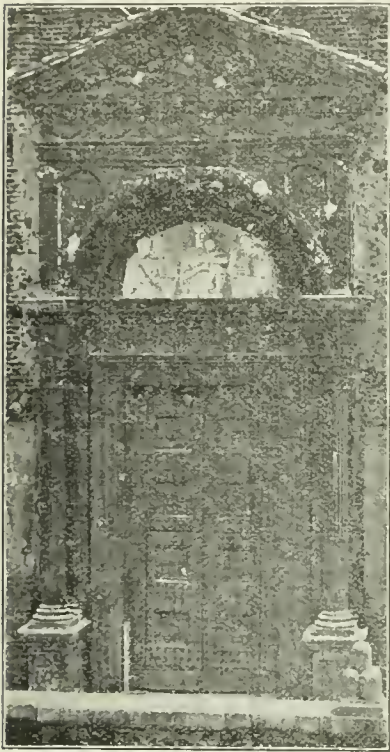


Abb. 181. Portal an San Domenico zu Urbino.

Hervorzuheben ist die Tatsache, dass die skrupellose Verwendung des gotischen Eselsrückens über der Renaissanceform den gleichzeitigen Erscheinungen in der Monumentalbaukunst entspricht. Hier ist vor allem die Fassade der *Fraternità della Misericordia* (Abb. 180) «ein wahrer und in seiner Art reizender Uebergangsbau»² zu nennen.

Es ist wohl das einzige Beispiel monumentaler Architektur, in dem wir Donatellos dekorative Formen finden. Bernardo steht hier noch ganz unter dem Einfluss Donatellos. Nur die gekuppelten Pilaster, die die von Or San Michele übernommenen donatelloschen Nischenformen flankieren, gemahnen an Brunellescos Attika an der Pazzikapelle. Die Formen des Gesimses, das ohne Rücksicht auf den Organismus des unteren Teiles das Ganze bekrönt, sind in der Form und Art der Verwendung durchaus donatellesk. Donatello gebührt eben auf dem Gebiete der Renaissance-Architektur die Priorität vor Brunellesco, — «am frühesten und kräftigsten wird von der neuen Strömung das Grenzgebiet zwischen Architektur

und Plastik, die Dekorkunst berührt». — Es darf daher nicht wunder nehmen, dass man sich, bevor Brunellescos Schöpfungen vollendet waren, der Formenwelt Donatellos noch in der Monumentalbaukunst bediente.

Der formale Zusammenhang zwischen Portal und Grabmal bleibt noch in dieser Zeit bestehen. Dem Braccigrabmal entspricht etwa das Hauptportal von Sant' Agostino in Montepulciano (Abb. 182) und in dem Portal in San Domenico zu Urbino (Abb. 181) haben wir vielleicht eine dem Aragazzigrabmal analoge Schöpfung zu erblicken.³

¹ Fabriczy, Brunellesco, S. 24, Anmerk. 1.

² Borekhardt, Cic. II, 12, S. 76. Der gotische Teil ist von Baldino di Cino und Niccolò di Francesco aus Florenz und der obere von Bernardo Rossellino 1432–36 ausgeführt. Siehe auch Fabriczy, Jahrb. d. pr. Kunsts., 1. Bd. Hier wäre auch noch die Fassade von S. Bernardino zu Perugia zu nennen.

³ Fabriczy sprach neuerdings wie mir scheint mit Recht, die Vermutung aus, dass es sich hier um ein Werk Michelozzos handelt. Sieh. Jahrb. d. preuss. Kunsts. Bd. XX, S. 127, Anmerk. 3. Die Verwendung des Giebels gewinnt für uns ein besonderes Interesse. Das Portal ist 1449 durch Marco di Bartolommeo und Pasquino di Montepulciano vollendet (siehe auch Anselmi, Archivio storico dell' arte II, 1895, S. 135 ff. u. S. 139; und Springer, Handbuch der Kunstgeschichte Bd. III, S. 35).

Es ist das Schema des römischen Triumphbogens, stets in origineller Weise modifiziert, das diesen Kompositionen zugrunde liegt. Anklänge hieran fanden sich an Donatellos Coscigrabmal, aber auch in den späteren Jahren der Frührenaissance begegnen uns charakteristische und reizvolle Umbildungen des Triumphbogenschemas, so im Portal des Oratoriums von Santa Caterina, dem Hauptportal der Certosa in Pavia und anderen, der Zusammenhang zwischen Portal und Grabmal bleibt auch für die spätere Zeit bestehen, wie ein Vergleich des Portals von Santa Maria Novella (Abb. 183) mit dem Brunigrabmal beweist.

Fassen wir kurz zusammen: Die Monumentalbaukunst hat im beginnenden

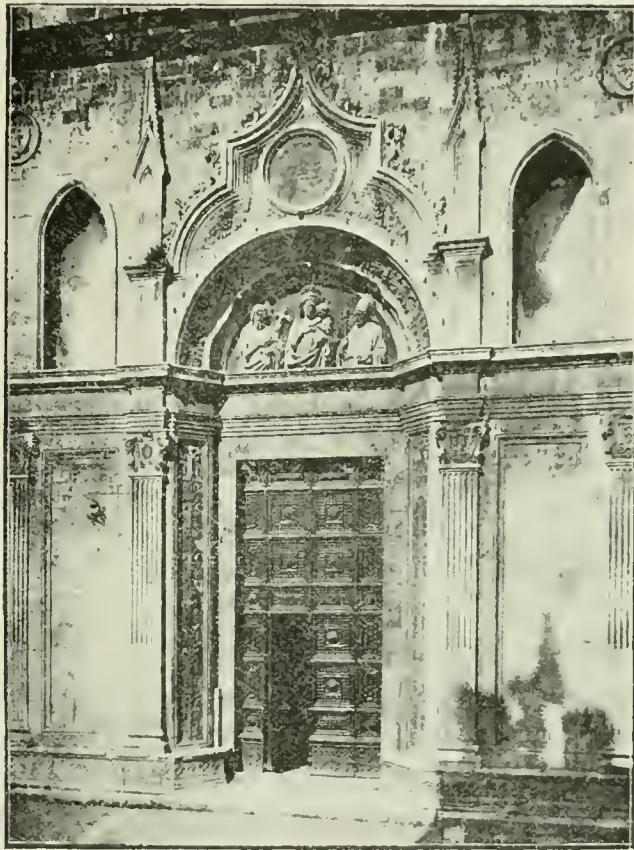


Abb. 182. Michelozzo, Portal an Sant' Agostino zu Montepulciano.

Quattrocento auch die Formen dekorativer Architektur, in der die Antike zuerst auftaucht, verwandt, während die Grabmäler, da wo sie die Architektur den neuen Schöpfungen der Monumentalbaukunst entnehmen, wie etwa im Brancaccigrabmal, ein befriedigendes künstlerisches Prinzip das die malerische Feinheit der Plastik mit der monumentalen Form der Architektur verbindet, nicht zu finden vermögen.¹ Gemeinsam ist ihnen beiden nur der Rhythmus der Linie.

¹ Das Aragazzigrabmal kann, so interessant es noch unter Annahme der vorgeschlagenen Rekonstruktion als Uebergangerscheinung wäre, für die Entwicklung mit Rücksicht auf die Unsicherheit seiner Gestaltung hier nicht namhaft gemacht werden. Es sei hier noch auf die Vorliebe der Monumentalbaukunst des Uebergangs für den Giebel hingewiesen. So ist S. Bernardino zu Perugia und S. Agostino zu Montepulciano mit Giebeln bekrönt.

Dagegen führt die Entwicklung, die das Grabmal in der Folgezeit genommen hat, die allmähliche Durchdringung Donatelloser dekorativer Architektur mit den reinen Formen der Monumentalbaukunst vor Augen.

Das Grabmal des Leonardo Bruni steht in gewissem Sinn in direktem Gegensatz zu den Donatellochen Schöpfungen, wie etwa des Tabernakels an

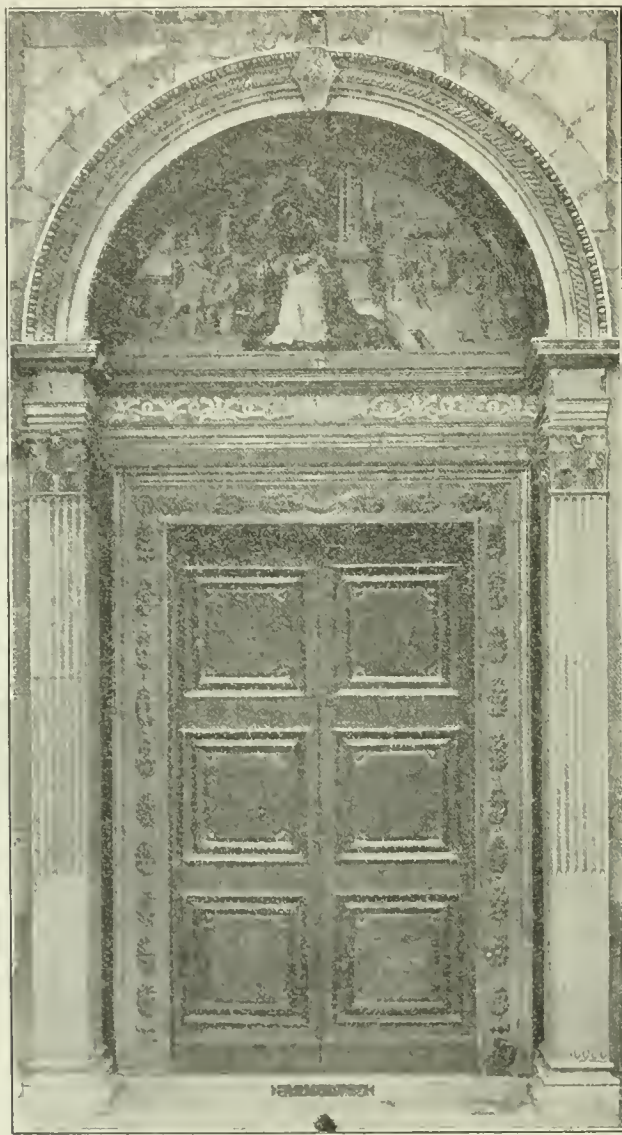


Abb. 183. Portal von Santa Maria Novella, Florenz.

St. Peter. Der Brunellescosche Geist tritt uns hier in einer kongenialen Reinheit und Schönheit entgegen. Es ist die Monumentalbaukunst, der hier ausschliesslich die Komposition entnommen ist. Doch ist Donatellos Art und Form, wie bereits früher gezeigt wurde durchaus nicht völlig ausgeschieden. Donatello hat vielmehr den Wandel in den dekorativen Werken selbst mit verbreiten helfen.

Das Kompositionsschema des Brunigrabmals ist das Grundmotiv der Innen-

architekturen Brunellescoscher Schöpfungen. Man könnte in ihm eine räumliche Reduktion des Chores der Sagrestia vecchia und anderer analoger Bauten erkennen, wäre diese Ausdehnung und Form nicht teilweise durch die Tradition bedingt.¹ Einzelne Motive,² wie namentlich die charakteristische dreiteilige Gliederung der Rückwand, finden sich sogar schon in der Fassadenkunst florentinischer Cosmaten, eben den Vorläufern Brunellescos. Schon hier ist der Versuch gemacht, das Gebälk der der Mauer vorgelagerten Säule durch Fortführung der Bekrönungsleiste mit der Mauer organisch zu einer Einheit zu verbinden (s. Abb. 173). Brunellesco verwandte ähnliche Gliederungen an der Attika der Pazzikapelle. Doch greift auch er hier nur zurück auf die durch die Cosmaten traditionell gewordenen Formen, wie sie sich an dem bekrönenden Teil des Baptisteriums und der Domfassade und zwar stets in der charakteristischen Dreizahl abgeteilt finden.

Wichtig ist, dass auch die Funktion der Grabmalsarchitektur wie in der Monumentalbaukunst raumbildend ist unter strengster Wahrung der organischen Entwicklung, der sich Ornament und Plastik fügen. Die Architektur ist Rahmen und Raum zugleich, in dem der Sarkophag steht.

Die Durchdringung Donatelloser und Brunellescoscher Art, von dekorativer und monumentaler Architektur, vollzieht sich im Marzuppinigrabmal in einer klassischen Weise. Dem dekorativen Zweck entsprechend gestalten sich die ernsten und schweren Formen der Monumentalbaukunst feiner und zierlicher, der ornamentale Reichtum steigert sich, freilich ohne dass die Dekoration die Architektur überwucherte. Die Ornamentik tritt ganz in den Dienst der organisch sich entwickelnden Linie. Der Sockel wird ähnlich wie bei Donatello durch Masken, so hier durch sphinxartige Geschöpfe die auf seine konstruktive Bedeutung hinweisen sollen, geschmückt und zugleich die Plastik in durchaus analoger Weise wie am Tabernakel von S. Peter verwandt. Wie dort, so belebt sie auch hier die ganze Komposition in dekorativer Weise, sie gibt ihr erst einen ideellen Gehalt. Trotz formaler Geschlossenheit des Ganzen ist ähnlich dem Donatellochen Tabernakel eine malerische Beziehung des Ganzen zu dem umgebenden Raum hergestellt. Ganz analog dem künstlerischen Prinzip der Pazzikapelle wird die Wand in den linearen Organismus mit einbezogen. Wie bei Brunellesco die Vertikalen der Säulen in dem Gebälk der Mauer sich fortsetzen, so laufen sie auch hier wie die Triglyphen der griechischen Tempelfassade in die Ornamentik des Gebälkes aus. Triglyphen selbst würden den Fries zum Nachteil der darüber ansteigenden Archivolte zu schwer gestalten, andererseits auch die Vertikale zu stark betont haben. Durch die Palmetten des Frieses aber werden sie, in ihrer linearen Eigenschaft leicht abgeschwächt, unmerklich in den oberen Teil, die Lunette und den Rundbogen übergeleitet.

Farbe und Ornamentik spielen hier genau dieselbe Rolle im Dienste des Ganzen wie in Brunellescos Pazzikapelle. Nur die breiten Flächen der Wand, dort der wichtigste raumbildende Faktor, konnte Desiderio nicht gebrauchen. Er gibt ihr Bewegung, eine energische vertikale Tendenz, wodurch er sich wieder Donatellos dekorativer Architektur nähert. Um Donatellos künstlerisches Wesen am Marzuppinigrabmal

¹ Wie schon früher bemerkt bereits durch das Barocelligrabmal (siehe S. 50) u. 3.

² Siehe auch S. 139 Anmerk. 2.

zu finden, braucht man nur den Sarkophag zu betrachten, der ohne eigentlich architektonische Form einen selbständigen Organismus bildet.

Die durchgeistigte Gestalt des Ganzen, der ununterbrochene Fluss der intensiven Bewegung, die es durchströmt, ist echt donatellesk. Vielleicht mehr noch als die Pazzikapelle verlockt diese Schöpfung zu einem Vergleich mit der griechischen Tempelfassade. Die Vertikalen der Säulen scheinen in letzterer durch die Triglyphen in das Gebälk eingedrungen zu sein, ohne die Horizontale ganz zu überwinden. Den Sieg der Vertikalen stellt erst der Giebel dar, der nun auch am Marzuppinigrabmal trotz des Rundbogens in der Form des über den Kandelaber und die Engel gelegten Kranzes zum Ausdruck gelangt. Aber die Reliefs der Lunette, die den

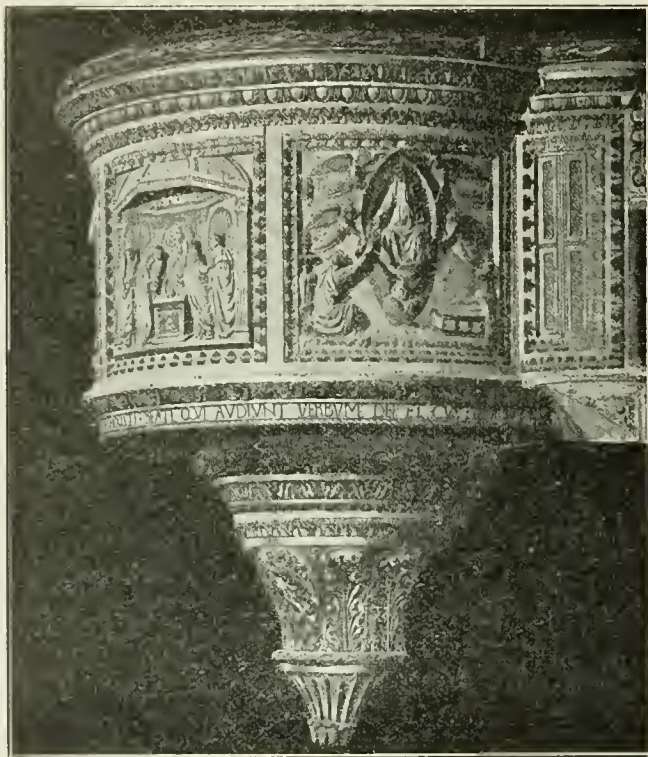


Abb. 184. Kanzel in Santa Maria Novella, Florenz.

griechischen Giebelfiguren entsprechende Dekoration, bannt nicht wie dort den Blick an dieses Endziel des architektonischen Aufbaues, der Beschauer wird vielmehr durch die Engel über die Archivolte hinausgewiesen. In dieser malerischen Auffassung der baulichen Idee, äussert sich eben der christliche, einer plastisch fest in sich geschlossenen künstlerischen Gestaltung stets feindliche Gedanke. Der Organismus der griechischen Tempelfassade ist in seiner einfachsten Vereinigung von Stütze und Last ein, wenn man so sagen darf, physischer, der des Marzuppinigrabmals mit seinem Gewoge auf- und niedersteigender Linien,¹ ein mehr psychischer. Desiderio trat in dieser Schöpfung das Erbe Donatellos an. Das Marzuppinigrabmal stellt den Höhepunkt

¹ Man beachte besonders wie die zum Himmel blickenden Engel über der Archivolte durch die genau bis zur liegenden Gestalt des Toten niederfallende Guirlande zu dieser in eine innige Beziehung gebracht sind.

des dekorativen Stiles dar. Der Verfall beginnt bereits in den nach ihm entstandenen Werken. Neben dem Marzuppinigrabmal hat das Quattrocento nur noch eine Schöpfung aufzuweisen, die in dieser Hinsicht diesem an die Seite gestellt werden kann: die Kanzel Benedetto da Majanos in Santa Croce. Von ihr wird weiter unten zu sprechen sein. Hier muss darauf hingewiesen werden, dass in der Folgezeit die Prinzipien der Monumentalbaukunst in der dekorativen Architektur fast völlig aufgegeben werden und das dekorative Element zumeist bei einer barocken Häufung der Plastik überwiegt. Das Grabmal Rossellinos in San Miniato birgt bereits den Keim des Verfalls in sich. Rossellino hat durch das Monument viel Unheil in die dekorativen Schöpfungen gebracht.

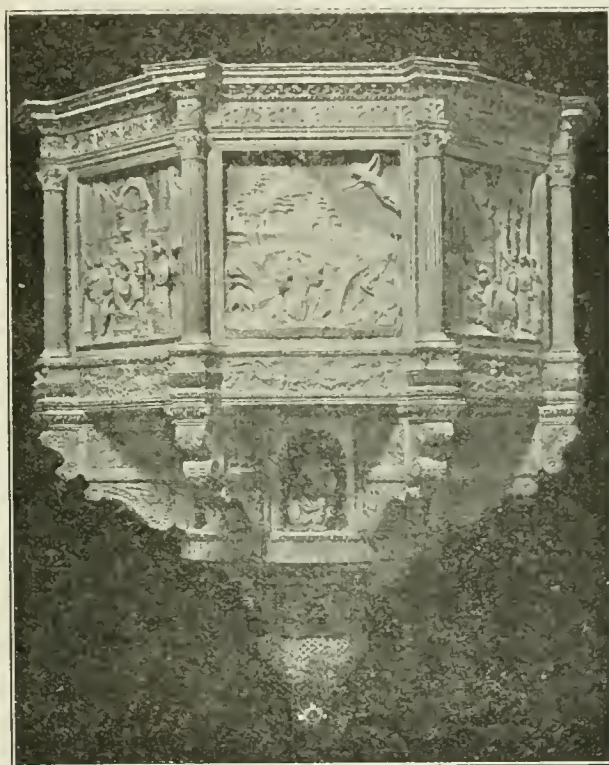


Abb. 155. Benedetto da Majano, Kanzel in Santa Croce, Florenz.

Das Verlorengehen des Verständnisses für ein Zusammenwirken von Architektur und Plastik ist eine durchgängige Eigenschaft der dekorativen Werke der zweiten Hälfte des Quattrocento. Man braucht nur die Kanzeln Luca della Robbias und ähnliche Werke mit den späteren Andreas oder gar Giovanni della Robbias zu vergleichen. Die Plastik drängt sich in diesen Schöpfungen neben der übermässig verfeinerten Architektur zu stark hervor. Man darf freilich dabei nicht vergessen, dass der Verfall des dekorativen Stiles schon in Donatellos Kanzeln in San Lorenzo einsetzte. In der ersten Hälfte des Jahrhunderts hätte man kaum gewagt, eine Gruppe so in einer monumentalen Nische anzuordnen, wie dies Verrocchio mit der Thomasgruppe getan hat.

Das Bedürfnis nach Steigerung der Form führte ins Formlose. Der dekorative Stil war eben in Desiderio, ähnlich wie die Malerei in Ghirlandajo und die Plastik

in Verrocchio zur Reife gediehen. Die Zeit bedurfte der grossen Geister, die sie neue Wege wies. «Reife Kulturen verlangen stets einen grossen Ueberschuss der Formkraft über den Stoff. Die ruhige Wirkung geschlossener Mauermassen wird unerträglich. Man verlangt Bewegung, Aufregung . . . — In Bezug auf Dekoration resultiert eine Kunst, die dem nachfühlenden Sinn nirgends mehr stille Flächen gewährt, sondern von jedem Muskel ein zuckendes Leben verlangt.»¹ Die Konsequenzen dieser Wandlung machen sich im dekorativen Stile am frühesten bemerkbar. Hieraus resultiert auch die rein malerische Tendenz der dekorativen Werke. Man empfindet die umrahmende Architektur fast durchweg als etwas beengendes, um so mehr, als man das feinsinnige Verständnis für das Wesen des Architektonischen verlor. Die Architektur hat nurmehr den Wert eines Ornamentes und wird auch als solches behandelt. Daher kommt es, dass man in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts Donatellos dekorative Formen bevorzugte und auch Mino nach seiner Art im Giugnigrabmal die Architektur wie ein Ornament behandelte. An Minos Giugnigrabmal ist weder von einem linearen noch von einem proportionellen Rhythmus die Rede. Trotzdem aber spielt die Architektur bei ihm eine Rolle wie bei keinem seiner Vorgänger. Wo er die Plastik zu verwenden gezwungen war, wie an den Tabernakeln, lehnt er sich zwar an Antonio Rossellinos Art an, sucht aber doch die in scheinbar malerischer Freiheit sich bewegenden Figuren in ein strenges lineares Schema zu bringen. So entstehen die seltsamen Erscheinungen wie das Tabernakel in San Ambrogio.²

Im Grabmal des Hugo von Anderburg ist die malerische Tendenz — sieht man von den für die Gesamtwirkung völlig bedeutungslosen Putti vor den Pilastern und den Inschrift-haltenden Engeln am Sockel ab — völlig aufgegeben, und unter römischem Einfluss werden die Prinzipien der Monumentalbaukunst, der proportionelle Rhythmus, wieder eingeführt. Mit der monumentalen Wirkung steigerten sich die Dimensionen des Ganzen.

Benedetto da Majano hat mit kongenialem Verständnis die dekorativen Architekturformen Donatellos in seinem Werke wieder aufgenommen, jetzt wird aber nicht mehr wie bei Donatello das Organische zugunsten der dekorativen Wirkung vernachlässigt, sondern vielmehr mit alter Strenge und Konsequenz berücksichtigt. Das klassische Werk hierfür ist die Kanzel in Santa Croce (Abb. 185). Weit mehr als bei Desiderio ist Benedettos Architektur dekorativ und doch wie die Monumentalbaukunst ein fein durchdachter Organismus. Wichtig aber ist das neue Verhältnis von Plastik und Architektur, dessen Besonderheiten am besten durch einen Vergleich des Monumentes mit der Kanzel in Santa Maria Novella illustriert werden (Abb. 184). In monotonem Gleichmass überziehen hier Ornamentik und Plastik den Kanzelkörper. Die Plastik drängt sich über den schwachen Rahmen hervor, sodass den Reliefs jede räumliche Wirkung mangelt.³ Die Ornamentik ist nichts als geistloser Zierrat und die Architektur als solche tritt kaum in Erscheinung, Benedetto dagegen weiss durch die Architektur dem Kanzelkörper eine durchgeistigte Realität zu verleihen. Die in voller Rundung gegebenen Säulen verstärken die räumliche Wirkung der streng innerhalb ihres Rahmens sich haltenden Reliefs, anderer-

¹ Wölfflin, Prolegomena, op. cit., S. 15.

² Abgebildet bei Reymond, op. cit., second moitié du XV siècle, S. 109.

³ Ähnliches macht sich auch in der Freskomalerei geltend.

seits vermag der figürliche Reichtum infolge der kräftigen, organisch sich entwickelnden Architekturen nicht wie bei der Kanzel in Santa Maria Novella zu verwirren. Wundervoll klar und harmonisch sind Architektur, Plastik und Ornamentik jedes seinem Wesen entsprechend gegeneinander abgegrenzt und im Ganzen wirksam.¹

Noch einmal tritt uns hier in Benedettos Schöpfung das Quattrocento in reiner, zarter Schönheit vor Augen, aber es ist nicht mehr die kecke, leichtsinnige Anmut, sondern ein abwägender, auf strengere Schönheit bedachter Ernst. Benedettos Tabernakel in Monte Oliveto in Neapel kann im gleichen Sinne namhaft gemacht werden. Benedetto da Majano ist — abgesehen vielleicht von Matteo Civitali — der einzige Meister, der als eine Sansovinos dekorative Meisterwerke vorbereitende künstlerische Erscheinung im Quattrocento angesehen werden darf.

Andrea Sansovino ist gleichsam die Resultante, die aus den Bestrebungen Benedetto da Majanos und Mino da Fiesoles hervorgeht: Benedetto strebte ein neues dekoratives Prinzip an, in dem Plastik und Architektur, als solche scharf voneinander geschieden, dennoch in ein harmonisches Verhältnis unter strenger Wahrung des baulichen Organismus' gebracht werden. Gleichzeitig führte Mino da Fiesole die Form der Monumentalbaukunst in die dekorative Architektur der Grabmäler mit starkem subjektivem Ausdruck ein. Das Triumphbogenschema, das Mino da Fiesole in Rom zum erstenmal verwandt hatte, ermöglichte eine zusammenfassende Weiterbildung der bisherigen Ideen, die dann Sansovino mühelos in seinen Werken zu verwirklichen verstand. Ähnlich wie Benedetto da Majano sondert Sansovino Architektur und Plastik streng voneinander und doch sind beide, da erstere den Rahmen für letztere bildet, ganz analog Benedettos Schöpfungen aufs engste verbunden. Jeder Teil ist ein notwendiges Korrelat der Gesamtheit. Das Grabmal bildet hier ein streng in sich geschlossenes, organisch sich entwickelndes Gebäude, das sich von den Schöpfungen der Monumentalbaukunst im Prinzip durch nichts mehr unterscheidet als durch den Reichtum der plastischen und ornamentalen Dekoration. Die Form des antiken Portals hat hier die der Frührenaissance verdrängt. Sansovinos Grabdenkmäler sind eine klassische Synthese der dekorativen und monumentalen Architektur.

Diese kurzen Andeutungen müssen hier genügen, um zu zeigen, dass die dekorative Architektur einen anderen Entwicklungsgang genommen hat als die Monumentalbaukunst.²

Anders dagegen gestaltet sich das Verhältnis der dekorativen Architektur zur Malerei. Die dekorative Architektur hat — und nichts ist für ihr Wesen bezeichnender als dies — eine der Malerei analoge Entwicklung genommen. Der schlichte, ruhige Ernst, der uns im Cosciagrabmal entgegentritt, ist derselbe, der aus Massaccios Fresken zu uns spricht. Die Hintergrundsarchitekturen Massaccios zeichnen sich durch dieselbe Einfachheit aus, wie die Schöpfung Donatellos. Freilich dürfen wir nicht erwarten, in den Hintergrundarchitekturen vom rein architektonischen Standpunkt aus etwa den dekorativen Schöpfungen der Grabdenkmäler gleichwertiges zu finden; denn hier ist die Architektur nur etwas accessorisches, dem innerhalb des

¹ Man beachte besonders, wie die donatellesken Formen der Säulen und die strengeren Formen der Architektur in die mannigfach gewundenen Linien der Konsolen übergeleitet werden.

² Die einzelnen Zweige der Monumentalbaukunst, der Kirchenbau und Profanbau, können zudem nur schwer unter dem Gesichtspunkte einer gemeinsamen Entwicklung zusammengefasst werden.

Ganzen eine dienende Stellung angewiesen ist, da sie ja nur ein Teil der Raumdarstellung, bezw. des Hintergrundes ist. Dieser — also Landschaften und Architekturen als ein Ganzes betrachtet — weist dagegen eine der dekorativen Architektur durchaus analoge Entwicklung auf, denn er bedarf genau so wie die Baukunst des organischen Zusammenhanges. Mit dem wachsenden Verständnis hierfür,



Abb. 186. Domenico Ghirlandajo, Tod der h. Fina, S. Gimignano, Dom.

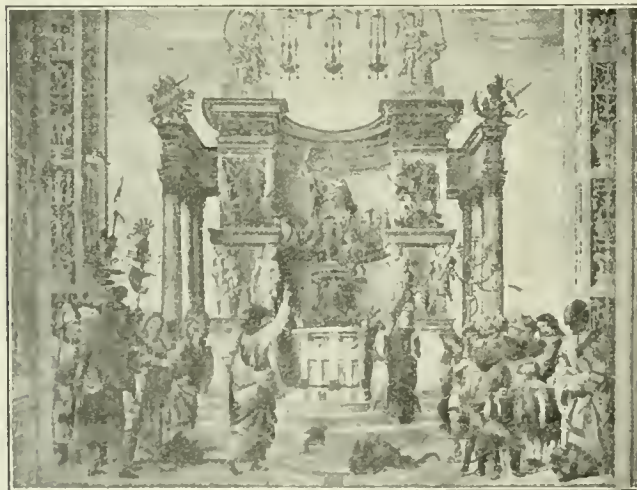


Abb. 187. Filippino Lippi, Beschwörung des Drachen in Santa Maria Novella, Florenz.

geht auch das architektonische Können Hand in Hand. Zur selben Zeit, da Donatello an seinem Cosciagrabmal arbeitete, schuf Massaccio seine Fresken in Rom und Florenz und eroberte zum erstenmal «die Landschaft als ein organisches Ganzes für die Kunst».¹ Was für die Architektur die Gesetze der Statik und der Proportionen sind, ist für die Landschaft und den Hintergrund der Organismus des Raumes — die Perspektive.

¹ Siehe Guthmann, op. cit., S. 281.

Das Schwanken zwischen trecentistischer und quattrocentistischer Formensprache begegnet uns in der ersten Hälfte des Jahrhunderts in der Malerei, ebenso wie in der dekorativen Architektur. Wie hier das Verhältnis von Plastik zur Architektur, so wechselte bei der Malerei stets das der Figuren zu den Hintergrundsdekorationen. Der Stellung Desiderios in der dekorativen Architektur entspricht der Ghirlandajos in der Malerei. Wie Desiderio fasst hier Ghirlandajo das gesamte Wollen der Zeit in seinen Werken in einer schlichten, harmonischen Weise zusammen. In den Schöpfungen dieser beiden Meister tritt jeder, selbst der kleinste Teil, in den Dienst der künstlerischen Idee und nichts ist hier zu bemerken, «das nicht in tiefer harmonischer Beziehung zum Ganzen stünde, wie jeder Ton eines einzelnen Instrumentes zum Vollklang des Orchesters».¹

In Antonio Rossellinos Grabmal des Jacopo von Portugal und den damit verwandten Monumenten lässt sich eine den späteren Schöpfungen Filippino Lippis analoge Erscheinung auf dekorativem Gebiete erkennen, doch neigt letzterer bereits eben so sehr dem Verfall der florentinischen Kunst zu, als ersterer noch ihrer Blüte nahesteht. Beide gehören aber derselben «Richtung» an. Rossellino steht am Anfang der zweiten Hälfte des Quattrocento, Filippino Lippi am Ende derselben. Der künstlerische Wandel in dieser Zeit vollzieht sich in der Malerei analog den Grabmälern. Am lehrreichsten ist in dieser Hinsicht ein Vergleich von Ghirlandajos Freskenzyklus der hlg. Fina in San Gimignano² (Abb. 186) mit dem Filippinos in Santa Maria Novella (Abb. 187). Die schlichten, schönen Architekturen auf Ghirlandajos Werk stehen in Form und Ausdruck denen des Marzuppinigrabmals nahe und bilden mit dem figürlichen Teil ein architektonisch streng geschlossenes Ganzes. In Filippinos Fresken treten an Stelle der einfachen florentinischen Architekturen in bizarrer Form die Motive des römischen Triumphbogens reich beladen mit plastischen Details. An Stelle der bescheidenen, den Altar einschliessenden Chornische ist ein Produkt der Phantasie getreten, das ein stark pathetischer Zug und eine quälende Unruhe durchströmt. Die streng symmetrische Anlage ist aufgegeben. Das Gemälde ist ein charakteristisches Beispiel, wie die noch auf der vergangenen Generation fussenden Meister von den schlichten Formen der Tradition sich loszureissen bemühen und, begeistert von antiker Grösse, Neues zu schaffen bestrebt sind, indem sie die heimische Art allmählich zu verleugnen beginnen. Auch hier verdrängt das römische das florentiner Element. Das Bedürfnis nach Steigerung der räumlichen Grösse wird bei Filippino durch ein Zurückdrängen der Architekturen und Figuren in das Bild hinein erstrebt, wodurch er jedoch nur einen kleinlicheren verwirrenderen Eindruck als Ghirlandajo mit seinen einfachen, weit mehr monumentalen Formen hervorruft. Es geht Filippino wie Mino da Fiesole, der im Grabmal des Hugo von Anderburg gerade durch die Steigerung der Dimensionen in seinen Details, die sich der neuen Komposition nicht anzupassen vermögen, kleinlich wirkt. Die Verwendung der antiken Form und eine pathetische und doch kleinliche Formensprache sind somit für beide Meister charakteristisch. Was Minos Werke von denen Filippinos unterscheidet, ist die grössere Ruhe und Ernst in Form und Ausdruck, die seine Schöpfungen zu den

¹ Siehe Guthmann, op. cit., S. 212.

² Piero della Francescas Madonna mit Heiligen in der Brera zu Mailand könnte hier im selben Sinnemhaft gemacht werden.

frühesten die Hochrenaissance vorbereitenden Erscheinungen machen. Auch Benedetto da Majano ist hier zu nennen. In seinem Strozzigrabmal, das zufällig in derselben Kapelle steht, die Filippinos Fresken schmücken, gelangt er ebenso wie in seinem Grabmal der Maria von Aragonien in das Stille und wird zum Ketzer an der Quattrocentokunst. Was Fra Bartolommeo für die dekorative Monumentalmalerei, das bedeutet Sansovino für die Entwicklung der dekorativen Architektur des Grabmals. Sie mussten beide das vermeiden, was die Kunst des Quattrocento so entzückend gemacht hat. Ernste Zurückhaltung, eine feierliche Grösse ist deshalb für beide Meister charakteristisch. Was Guthmann von Fra Bartolommeo sagt: «Das Vermeiden jeder Ueberschwänglichkeit und das Streben nach einem geschlossenen pathetischen Ausdruck seiner Gesinnung bedingt die äusserste Prägnanz der Form und Komposition» gilt auch für Sansovino. Wie Raffael in seinen monumentalen Gemälden in den Stanzen des Vatikans an Fra Bartolommeo, so lehnt sich schliesslich Michelangelo in seinem Juliusgrabmal auch an Sansovinos Schöpfungen an. —

Es war nötig, die Analogien in der Entwicklung der Malerei und der dekorativen Architektur zu betrachten, um uns nun zuletzt dem grössten und letzten florentinischen Meister auf dekorativem Gebiete zuzuwenden — Michelangelo. Ein Riese, sieht er, wie der felsige Gipfel eines Berges ins liebliche Tal, auf das Quattrocento zurück. Er ist auf dekorativem Gebiete bzw. in seinen Grabdenkmälern die letzte Konsequenz der Kunst der vorangegangenen Zeit und gerade hier weit mehr als anderwärts durch den historischen Entwicklungsgang bedingt. Dies darzutun ist die allgemeine Aufgabe des Folgenden.



Abb. 188. Michelangelo, Mosesstatue, San Pietro in Vincoli.

«Er schaut den Weltlauf im Lichte ewiger Gesetze.
Das ist überhaupt die Grösse dieses verwickelten Wesens,
dieses Eintagsgeschöpfes, dass es Ewiges denken kann.»
Justi.

XII.

DIE GRABDENKMÄLER MICHELANGELOS.

A. Das Juliusdenkmal.

1. Die ältesten Entwürfe.

Ganze Jahrhunderte scheinen nach bestimmten Seiten hin nur für einen Einzigen geschaffen, ganze Generationen nur für einen Genius gelebt zu haben. Die künstlerischen Richtungen, die tausend geistigen Flüßchen und Bächlein, die lange in mannigfachen unstäten Windungen durcheinander liefen, fließen plötzlich an einem Punkt zusammen, um zu einem gewaltigen Strom anzuschwellen, dessen majestätisches Rauschen nun auf einmal die Welt bestaunt. Michelangelo erscheint nirgends so sehr als das ins titanenhafte gesteigerte Wollen der vorangegangenen

Zeit als auf dem Gebiete des Grabmals. Die Entwicklung hatte sich hier in den Formen erschöpft, sie bedurfte eines Genius. Es ist bezeichnend, dass der Plastiker Michelangelo seine grössten Ideen in Rom noch am Grabmal zu verwirklichen und an diese Aufgabe gebunden seine künstlerische Kraft zu erproben hatte. Der Geist Donatellos wird in ihm aufs neue lebendig, nur hatte ihm jetzt ein Jahrhundert eine marmorne, glänzende Stufenleiter errichtet, auf der ihn sein Genius zum höchsten Gipfel der Kunst geleitete. Freilich es war die Zeit, da eine Michelangelo verwandte Seele die dreifache Tiara trug und mit wilder Leidenschaft, das Schwert in der Faust, die Brust vom eisernen Panzer umhüllt, die Rechte des heiligen Stuhles verfocht, und da ein Prediger von der Kanzel herab am Sterbetag Christi, den päpstlichen Herrscher mit Zeus, den göttlichen Erlöser selbst aber nur mit Decius und Curtius verglich.¹ Ein Tempel war es denn auch, den der von den Ciceronianern gefeierte «Jupiter optimus maximus» für sein Grabmal zu errichten beschloss.

Schon im Grabmal des Jacopo von Portugal und im Kreuzgang der Badia sind, freilich noch in bescheidenem Umfang, ähnliche Ideen aufgetaucht. Giuliano da Sangallo war es, der um die Wende des Jahrhunderts den Gedanken des Zentralbaues mit Nachdruck wieder aufgenommen hatte und es wäre nicht unmöglich, dass manche seiner uns erhaltenen Entwürfe für einen Grabtempel Julius' II. bestimmt waren.² Er war es, der gleichzeitig mit Bramante die antiken Bauten wieder mit Eifer studierte und sein weltberühmtes «architektonisches» Musterbuch mag mehr, als wir vielleicht heute ahnen, für die künstlerischen Produkte der damaligen Zeit vorbildlich gewesen sein. Von ihm wird wohl auch Michelangelo die erste Anregung und Weisung erhalten haben. Giuliano war ja der eigentliche Entdecker von Michelangelos Talent und ihm verdankte dieser seine Berufung durch Julius II. Vasari bringt in der Lebensbeschreibung Giuliano da Sangallos³ die ausführlichsten und wertvollsten Berichte über die Anfänge der Geschichte des Grabmals: «Nel ritorno di Giuliano in Roma si practicava se 'l divino Michelagnolo Buonarroti dovesse fare la sepoltura di Giulio; per che Giuliano confortò il papa all' impresa, aggiugnendo che gli pareva che per quello edificio si dovesse fabbricare una cappella a posta, senza porre quella nel vecchio San Piero, non vi essendo luogo; per-ciocchè quella capella renderebbe quell' opera più perfetta. Avendo dunque molti architetti fatti disegni, si venne in tanta considerazione a poco a poco, che in cambio di fare una cappella si mise mano alla gran fabbrica del nuovo San Piero».

Aus dem Grabmal Julius' II. soll also die grösste Grabeskirche und der herrlichste Ruhmestempel der Christenheit, St. Peter, entstanden sein. Um diese ältesten Grabkapellen-Entwürfe für das Juliusdenkmal hat sich die Wissenschaft bis heute so viel wie gar nicht gekümmert, trotzdem uns solche in Skizzen des Meisters erhalten sind, die wichtige Fingerzeige über die Genesis des grossartigsten Grabmals der Hochrenaissance zu geben vermögen. Die Formen des Grabmals Julius' II., die uns die urkundlichen Beschreibungen und Zeichnungen überliefert haben, sind nicht wie Athene aus dem Haupte des Zeus, sondern nach langen, schweren Mühen und Ringen

¹ Siehe Gregorovius, op. cit. Bd. VIII, S. 281.

² So eine Zeichnung im Codex Barberinianus Nr. XLIX, 33, Fol. 1, siehe Beschreibung in Fabriczys «Die Handzeichnungen Giuliano da Sangallos», Stuttgart 1902, S. 22, Zeichnungen nach antiken Grabdenkmälern sind im Skizzenbuch häufig, auch die Zentralanlagen der Thermen sind aufgenommen.

³ Vasari, op. cit. Bd. IV, S. 282.

entstanden. Es mag ein heisser Kampf gewesen sein, den Michelangelo mit der Ueberlieferung kämpfte, von der er sich erst losreissen musste, um die Wunder seiner gestaltenschwangeren Phantasie in die unwilligen Formen des Marmors zu bannen.

Im März 1505 wurde Michelangelo durch Vermittelung Giuliano da Sangallo nach Rom berufen und in diese früheste Zeit seines dortigen Aufenthaltes müssen diese ältesten Entwürfe zum Juliusgrabmal fallen. Sie stellen sämtliche eine



Abb. 189. Entwurf Michelangelos zum Grabmal Julius' II. Florenz, Casa Buonarroti.

mächtige monumentale Grabruft dar, die die Mitte eines Zentralbaues einnimmt. Michelangelo konnte zwar auch hier an Schöpfungen der Frührenaissance, wie das «Heilige Grab» Leo Battista Albertis anknüpfen, aber er gestaltet auch diese Idee nach seinem Sinne um. Dem Grabe Christi entsprechend, wurde jetzt das Grabmal seines Stellvertreters errichtet.

Den ältesten Entwurf zu der Grabkapelle dürfen wir wohl in dem (Abb. 189) abgebildeten Grundriss aus der Casa Buonarroti erblicken. Im Schema ähnelt er den einfachen antiken und mittelalterlichen Grabanlagen, wie dem Baptisterium in Pisa oder Santo Stefano in Rotundo; letztere Kirche weist auch eine verwandte Form der

Vorhalle auf und ist auch von Giuliano da Sangallo in seinem Skizzenbuch verzeichnet worden.¹

Michelangelo hat demnach hier einen auf Säulenarkaden ruhenden, Kuppelgekrönten Mittelbau mit Umgang geplant, der im Grundriss zwei konzentrische Kreise bildet, von denen der äussere durch vier Kapellen in ein Quadrat übergeführt wird. Den Säulen der inneren Arkadenreihe entsprechen Pfeiler an der inneren



Abb. 190. Michelangelo, Entwurf zum Juliusgrabdenkmal. Florenz, Casa Buonarroti.

Wand des Umgangs, die anscheinend durch Gurte eines Tonnengewölbes miteinander verbunden werden sollten. In den vier Hauptachsen werden die Arkaden des Umgangs durch Nischen-geschmückte Einbauten unterbrochen, deren drei die Eingänge und deren vierter den Altar in besonderer Weise betont. Auch das Hauptportal sollte durch einen länglich-schmalen, über das Quadrat des Grundrisses vorspringenden Porticus eine monumentale Gestalt erhalten. In ähnlicher Weise ist

¹ Siehe Il Tacuino Senese di Giuliano da San Gallo publ. da Rodolfo Falb, pag. 31; die ganz ungewöhnlichen Einbauten in den Hauptachsen des Grundrisses zeigen eine auffällige Verwandtschaft mit dem Teatro marittimo, das auch einen verwandten Grundriss aufweist. Vielleicht dürfen wir hierin das direkte Vorbild für Michelangelos Zeichnung erkennen. Siehe Winnefeld, Villa des Hadrian bei Tivoli, Jahrb. d. k. d. Arch. Inst. Ergänzungsheft III, 1895.

der gegenüberliegenden Seite der anscheinend von Treppentürmen flankierte Altarraum vorgelagert. Die Mitte nimmt das Grabmal ein, ein mächtiges an den Ecken durch vorgelagerte Pilaster geschmücktes Oktagon, dessen in den Hauptachsen liegende Seiten etwa doppelt so gross sind als die übrigen.

Dem Künstler scheint bei der nicht eben sonderlich originellen Anlage daran gelegen zu sein, den Blick des eintretenden Beschauers mit zwingender Gewalt an dem in der Mitte befindlichen Denkmal festzuhalten, sonst hätte er sich unmöglich zu jenen Einbauten entschliessen können, die eine Wirkung des Raumes nicht nur beeinträchtigen, sondern jeden freieren Ueberblick über die Gesamtanlage hindern mussten.¹

Etwas abenteuerlich erscheint der sehr flüchtig gezeichnete Entwurf (Abb. 190).² Der mittlere Kapellenraum ruht auf acht Pfeilern, denen ebensolche in dem schmalen Umgang entsprechen, zwischen denen jeweils in den Diagonalachsen die Mauer sich öffnet und Eingänge zu halbkreisförmigen Kapellen bildet. In den Hauptachsen erweitert sich der Umgang innerhalb des Oktogons zu Vorhallen mit rechteckiger Form. Die eine derselben hat den Altar aufgenommen, während an der gegenüberliegenden Seite der Haupteingang durch eine besondere dem Oktagon vorgelagerte Halle betont ist. Das Seltsame dieser ganzen Anlage ist die in der Mitte auf Stufen sich erhebende Grabgruft, deren Hauptachsen den Diagonalachsen der Gesamtanlage entsprechen, sodass der Eintretende jeweils zwei Seiten des Mausoleums in malerischer Schrägstellung überblicken konnte.

Trotz mancher Seltsamkeit ist hier das System des Zentralbaues in weit einfacherer und wirkungsvollerer Weise angewandt als in dem erstgenannten Entwurf.

Der dritte und letzte Entwurf ist der bedeutendste (Abb. 191). Zwar ist die bauliche Idee der beiden älteren Entwürfe beibehalten, aber der Meister hat hier die Räume klar und sicher angeordnet. Der Mittelbau und der Umgang kehren auch hier wieder, nur ist jetzt zwischen Grabmal und Kuppelraum ein befriedigendes Verhältnis gefunden. Der Umgang ist verkleinert zugunsten des grösseren Mittelraumes. Die Mauerpfeiler des äusseren Körpers sind bedeutend verstärkt. In den Diagonalachsen erweitert sich der Umgang zu kreisförmigen, reich mit Nischen geschmückten Kapellen, die dem Grundriss nahezu die Gestalt eines Quadrates geben, über das nur die in den Hauptachsen liegenden Portiken an den drei Seiten und der diesen durchaus gleichende Chor vorspringen. Hier ist es erst geglückt, den Schwerpunkt des Ganzen wirklich auf das Grabmal zu verlegen, ohne die architektonische Gesamtwirkung des Baues zu beeinträchtigen. Das Mausoleum selbst hat eine annähernd quadratische Form.³

¹ Vor dem Porticus ist noch ein kleiner, leicht mit Bleistift gezeichneter Entwurf entsprechend dem grossen bemerkbar, in dem der quadratische Mittelbau an den vier Seiten jeweils leichte Vorsprünge aufweist, die die Vermutung nahe legen, ob es sich hier nicht um Entwürfe für die Grabkapelle der Medici handelt. Da uns jedoch von einer besonderen an einem anderen als dem heutigen Orte zu errichtenden Grabkapelle nichts bekannt ist, andererseits der Grundriss für die Mediceerkapelle im grossen ganzen als quadratischer Bau infolge der bereits im 15. Jahrhundert errichteten Umfassungsmauern feststand, ist hier ausgeschlossen.

In der Zeichnung ist noch der ältere Bleistiftentwurf eines kleineren Porticus bemerkbar, der ähnlich wie der an dem ersten Entwurf seitlich in Nischen endigt.

² Der Entwurf ist, wie auch der vorhergehende und nachfolgende, neuerdings in dem während des Druckes der Arbeit erschienenen Werke, H. v. Geymüller, «Michelangelo als Architekt und Dekorator», München 1903, S. 35 erwähnt und beschrieben worden.

³ «Diese Lage und die dicken Mauern lassen nur an diese Absicht denken, die, laut Vasari, einen Augenblick in Betracht kam, ehe 1505 die Wiederaufnahme des Neubaues der Peterskirche beschlossen wurde. Vielleicht ist die Zeichnung Nr. 36 (Rahmen 33), ein Detail für obigen Grundriss.» (Geymüller, op. cit., S. 35).

Vergleicht man die Entwürfe miteinander, so glaubt man den Meister als Architekten sich entwickeln und heranreifen zu sehen. Die beiden ersten Entwürfe sind für Michelangelo ebenso charakteristisch als irgend eines seiner plastischen oder male-
rischen Werke. In dem zweiten Entwurf sucht der Meister mit Gewalt das Ausser-
gewöhnliche, Eigenartige. Man glaubt die heisse Leidenschaft zu fühlen, mit der die
eilige Hand in groben Umrissen das Bild der Phantasie festzuhalten sucht. Die
Leidenschaften dieses Genius mussten erst durch die Hand des Alters gebändigt

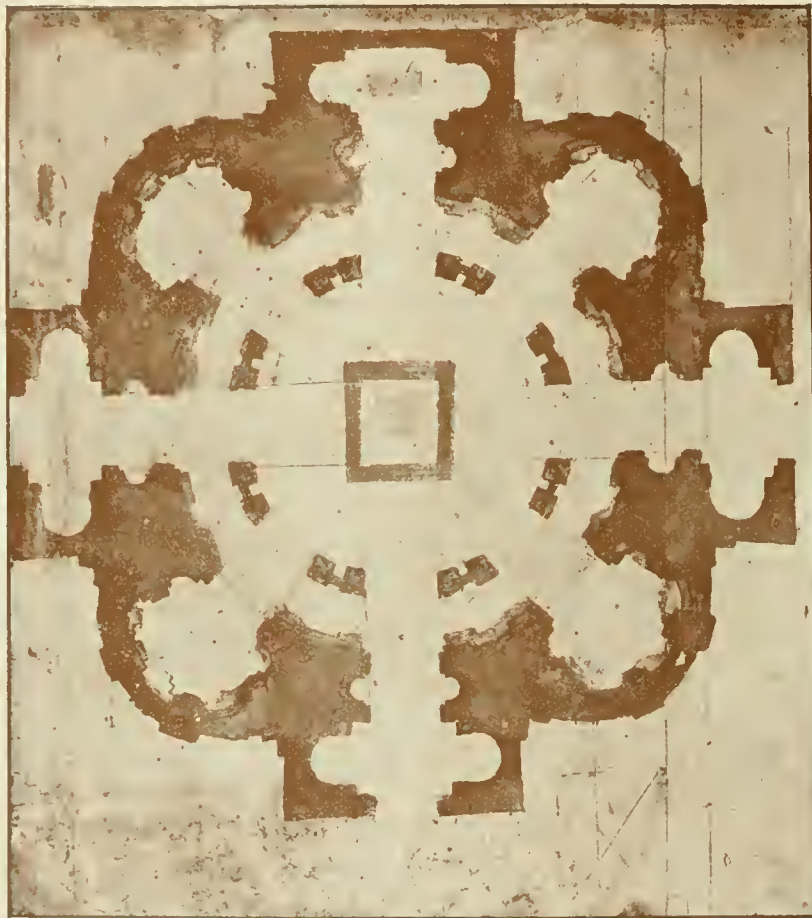


Abb. 191. Michelangelo, Entwurf zum Grabmal Julius' II, Casa Buonarroti.

werden, bevor in wunderbarer Harmonie die Kuppellinien über St. Peter sich er-
heben konnten.

Wie nun die Fassaden dieser Mausoleen gestaltet waren, und wie weit dabei
der plastische Gestaltungsdrang Michelangelos zu Worte hätte kommen sollen, ist nicht
bekannt. Nur ein einziges, kleines Blatt mit mehreren Skizzen vermag uns hierüber
einigen Aufschluss zu gewähren. Es befindet sich im britischen Museum und zeigt (Taf.
XXXII, Fig. 5)¹ im wesentlichen eine architektonische Anlage. Schon die erste Zeich-
nung links lässt durch die nur leicht angedeuteten Gesimse, die die Seitenansicht

¹ Auch von Geymbüller neuerdings in anderem Zusammenhang veröffentlicht. Siehe Architektur Toskanas, Michelangelo als Architekt, S. 16.

tiefer liegender Architekturteile veranschaulichen sollen, erkennen, dass es sich um einen freistehend gedachten Baukörper handelt. Ferner sind über dem das Ganze bekrönenden Abdeckungsgesims in der Mitte vier Striche angedeutet, in denen man die flüchtige Skizzierung eines Sarkophages erkennen könnte.

Auch zwingen uns die Statuen oder Kandelaber, welche die die Attika flankierenden Pilaster bekrönen, in der Zeichnung den Entwurf zu einem Grabmal zu erblicken, denn hier hätte, falls man in ihr eine Skizze für die Wandarchitektur der Mediceerkapelle vermuten will,¹ der die Kuppel tragende Bogen ansetzen müssen, der in dem Entwurf zweifellos mit einbezogen oder hier wenigstens angedeutet worden wäre. Dies gilt besonders für die rechts daneben befindliche kleine Zeichnung, in der die Seitenteile den breiten Mittelbau überragen, eine für eine Innenarchitektur ganz ungewöhnliche Gestalt. Am deutlichsten gelangt die Grabmalsform in der untersten Zeichnung zum Ausdruck, in der der Mittelbau im Gegensatz zu den durch Kandelaber (?) bekrönten Seitenteilen stark überhöht ist. Manches spricht für ein Wandnischengrabmal, doch würde sich dann abgesehen von den obengenannten Kriterien die Leere der breiten Mittelnische und die Anbringung des Sarkophages an so hoher, dem Auge des Beschauers kaum erreichbaren Stelle nur schwer motivieren lassen. Bemerkenswert ist vor allem, dass die Architekturen der Grabfassaden sich an die traditionellen Wandnischengrabdenkmäler anschließen. Gleich der oberste Entwurf links lässt deutlich das Schema der Monumentalgrabdenkmäler, wie es uns in Mino's Paulsmonument entgegengetreten ist, erkennen: den im Verhältnis zu den Seitenteilen etwas zu breiten Mittelbau, der von schmalen, mit je zwei kleinen Nischen verzierten Seitenteilen flankiert wird. Michelangelo hat sich also in seinen früheren Entwürfen an diejenigen Monumente angelehnt, die die Entwicklung des Quattrocento abschlossen.



Abb. 192. Michelangelo, Modell zu einem «Skla ven». Florenz, Casa Buonarroti.

Die nächsten Skizzen dieses Blattes erweitern nur unter stärkerer Verwendung des Triumphbogens den in den anderen Skizzen ausgedrückten kompositionellen Gedanken, während die untere Zeichnung das Vorbild von Andrea Sansovinos Schöpfungen in Santa Maria del Popolo erkennen lässt.

Man sieht auch auf diesem kleinen Blatte wie der Kompositionsgedanke der Grabdenkmäler nur langsam zu reifen vermochte. Michelangelo ist hier noch nicht mündig, noch nicht so ganz er selber. Er ringt noch mit der Tradition. —

¹ Dass es sich hier auch um einen Entwurf zu Wandarchitekturen der Mediceerkapelle handeln könnte, halte ich mit Rücksicht auf das ausgeführte für ausgeschlossen.

Die nächsten uns erhaltenen Zeichnungen führen uns bereits den berühmten Plan des Juliusgrabmals vor Augen, dessen Geschichte wir uns nun im folgenden zu vergegenwärtigen haben. Es würde zu weit führen, alle einzelnen Streitfragen der Formen- und Entwicklungsgeschichte dieses Kompositionsgedankens bis ins kleinste zu berücksichtigen. Die Darstellung bedarf hier, um den Zusammenhang nicht zu verlieren, einer gewissen Beschränkung, die sich auch mit Rücksicht auf die den Gegenstand in erschöpfender Weise behandelnden Ausführungen Justis u. a. wohl rechtfertigen lässt. Dasselbe gilt für die künstlerischen Fragen, die die zu behandelnden Skulpturen betreffen. Der Schwerpunkt der Abhandlung muss eben hier in der Entwicklungsgeschichte des Juliusgrabdenkmals bzw. seinem Zusammenhang mit den vorangegangenen Leistungen auf diesem Gebiete liegen.¹

2. Die Geschichte des Grabmals.

Inwieweit das persönliche Temperament Julius II. auf die Gestaltung und Pläne des Grabmals eingewirkt hat, entzieht sich unserer Kenntnis. Wir wissen ja, dass er es war, der das Grabmal Sixtus' IV. errichten liess und in dem Gedanken hieran mag er auch Michelangelo die Wege gewiesen haben, die dieser zur Verwirklichung seines Wunsches schliesslich eingeschlagen hat.

Die ersten Fassadenentwürfe für das Grabmal scheinen, wie die Skizzen (Taf. XXXII, Fig 5) lehren, vorwiegend architektonischer Natur gewesen zu sein. In welcher Art und welchem Umfang hier die Plastik an der Dekoration teilnehmen sollte, ist nicht mehr festzustellen. Im Prinzip muss sie jedoch von der plastischen Ausschmückung der uns erhaltenen zweifellos dem Jahr 1512 oder 13 angehörigen Entwürfe verschieden gewesen sein, da die architektonische Form des Grabmals eine solche nicht zugelassen hätte. Michelangelo muss sich darnach in seinen ersten Skizzen auch hinsichtlich der Verbindung von Plastik und Architektur an die Tradition angeschlossen haben.

Allein über der Weiterentwicklung dieses ersten Kompositionsgedankens lagert ein undurchdringliches Dunkel, das wohl kaum jemals gelichtet werden wird. Michelangelo selbst erzählt nur, dass dem Papst erst «dopo molti disegni» ein Entwurf gefallen wollte. «Ne' primi anni di papa Iulio, credo che fussi el secondo anno eh' io andai a star seco, dopo molti disegni della sua sepultura, uno gnene piacque,

¹ Leider ist der dritte Band von Thode, Michelangelo, der aus dem seelischen Leben des Meisters seine künstlerischen Werke analysieren wird, noch nicht erschienen. — Die nachfolgenden Daten lehnen sich ganz an die erst kürzlich von Thode in dem ersten Bande seines Werkes (Michelangelo und das Ende der Renaissance, Berlin 1902), in bisher unerreichter Vollständigkeit gegebenen Regesten zu Michelangelos Leben an, die auf die Geschichte des Juliusgrabdenkmals teilweise ein neues Licht werfen. Von den weiteren Quellen sind neben Justis obgenanntem Werk (Leipzig, 1900, S. 15 und S. 204 ff.) hier zu nennen: Ascanio Condivi, das Leben Michelangelo Buonarrotis, Rom 1553, übersetzt von R. Valdeck in den Quellenschriften zur Kunstgeschichte, Wien 1874, Bd. VI. Frey, «Sammlung ausgewählter Briefe an Michelangelo Buonarroti, nach den Originalen des Archivio Buonarroti, Berlin 1899. Le lettere di M. B. per cura di G. Milanesi. Florenz 1875. A. Gotti, Vita di Michelangelo Buonarroti, Firenze 1875. Milanesis Regesten in der Vasari-Ausgabe, Bd. III, S. 319 ff., ferner Grimm, Michelangelo 1861. Springer, Raffael und Michelangelo, 1895.

Für den geschichtlichen Teil vor allem Gregorovius, op. cit., Bd. VIII, S. 20 ff. Brandi, die Renaissance in Florenz und Rom, Leipzig 1900, S. 124 ff. Für den religiös-kulturgeschichtlichen: Gregorovius, op. cit., Bd. VIII S. 278 ff., dann Hermann Hettner, Italienische Studien, Braunschweig 1879, V. Religiöse Wandlungen der Hochrenaissance, S. 165 ff. Zeitschrift für Völkerpsychologie und Sprachwissenschaft, Berlin 1886, Viktor Kaiser, Der Platonismus Michelangelos, S. 138–187 und S. 209–219. Besonders Thode, op. cit., Bd. II, S. 74 ff. und S. 271 ff. Siehe auch Vossler, Neue Heidelberger Jahrbücher, Jahrg. XI, 1901, S. 105 ff.

sopra 'l quale facemo el mercato: e tolsila a fare per dieci mila ducati, e andandovi di marmi ducati mille, me gli fece pagare, credo da' Salviati in Firenze: e mandommi pe' marmi. Andai, condussi e' marmi a Roma e uomini, e cominciai a lavorare el quadro e le figure . . .»¹ Dies ist die älteste Notiz aus Michelangelos Feder über den ersten vom Papst gutgeheissenen Entwurf.² Die Beschreibungen Vasaris und Condivis behandeln, wie dies die oben beschriebenen Zeichnungen beweisen, nicht den ersten Entwurf, sondern jenen, der schliesslich verwirklicht werden sollte. Die vorliegende Notiz Michelangelos bestätigt uns, («dopo molti disegni») dass der schliesslich vom Papste acceptierte Entwurf nur das Endglied einer Reihe von Kompositionsversuchen war. Die Gestalt dieses letzten Entwurfes, zu dessen Ausführung Michelangelo nur die Vorbereitungen getroffen hat, lässt sich mit einiger Sicherheit feststellen. Voran steht Condivis Beschreibung: da in den späteren Entwürfen von 1513 und 1516 der Unterbau genau mit der damaligen geplanten Gestalt des Monumentes übereinstimmt und diese uns in Zeichnungen erhalten sind, vermögen wir uns von der gewaltigen Komposition des die erste und kürzeste Periode der Entwicklungsgeschichte des Juliusgrabmals abschliessenden Entwurfes ein leidliches Bild zu machen: ein Freibau mit rechteckigem Grundriss, durch Hermen, vor denen auf Postamenten gefesselte, leidende Menschen standen, gegliedert (siehe Grundriss, Abb. 198), zwischen diesen lebendigen Säulen rundbogige Nischen mit allegorischen Figuren, in der Mitte je einer Seite ein grosses Relief oder eine Türe, die zur Grabkammer führte. Das Ganze war von mächtigen sitzenden Figuren bekrönt, die jeweils den gliedernden Hermen entsprechend, den stark erhöhten Sarkophag einschlossen, auf dem, hoch oben von Engeln getragen, die Figur des Papstes, das Ganze abschliessend, lag. Es ist bekannt, dass dieser Entwurf niemals vollendet wurde.

Die meiste Zeit brachte Michelangelo in Carrara zu und fertigte Skizzen an, dann richtete er in Rom sich sein Atelier ein und warb «gli uomini del quadro» (Architekturarbeiter) an. Noch ehe die erwarteten Transporte, durch widrige Umstände aufgehalten, in Rom eintrafen, kam es zwischen dem Papst und Michelangelo zum Konflikt. Der Plan Bramantes, der Neubau von St. Peter, tauchte auf und nahm den Sinn Julius' II. ganz gefangen. Das Grabmal, für die Tribuna von Alt-St. Peter bestimmt, hatte nun keinen Platz mehr. Michelangelo verlässt erzürnt Rom. Die Geschichte der bald darauf erfolgten Versöhnung in Bologna ist bekannt. Im Jahre 1508 erhält Michelangelo den Auftrag, die Decke der Sixtinischen Kapelle auszumalen. Aber noch war die Arbeit nicht ganz vollendet, da will er — 1511 — schon wieder an das Juliusgrabmal gehen.³ Neue Ideen scheinen ihn nun noch für das Grabmal zu drängen.

«Als die Malerei in den Lunetten und Zwickeln schon weit fortgeschritten ist, bittet sich kurz vor dem 30. Oktober in zwei Audienzen Michelangelo die Erlaubnis vom Papste aus, wieder an das Juliusgrabmal gehen zu dürfen. Es werden ihm Hoffnungen gemacht. Nun richtet er sein Haus für die Arbeit neu ein und möchte den Bildhauer Bernardino zu Hilfe haben. In der folgenden Zeit aber werden seine Hoffnungen enttäuscht. Die politischen Wirren treten ein und nur die Arbeit in der

¹ Milanesi, Lettere etc., S. 129.

² Thode, op. cit., (3. Oktober) S. 317.

³ Thode, op. cit., S. 354.

Sixtina schreitet fort.»¹ Noch am 15. Oktober 1511 schreibt Michelangelo, er habe nichts zu tun und warte, dass der Papst ihm zu tun gebe. Endlich nach dem Tode des Papstes (21. Februar 1513) bringt Michelangelo am 6. Mai mit den Testamentsexekutoren Julius' II.² einen Kontrakt über das Juliusgrabmal zu stande. In sieben Jahren soll er es vollenden. Er erhält 16 500 Dukaten Salair, wovon ihm die früher erhaltenen Summen jedoch abgezogen werden. Er fertigt ein kleines Modell und einen gegen früher vergrösserten Entwurf an.³ Milanesi veröffentlicht den vom 6. Mai 1513 datierten Vertrag.⁴ Dieser enthält am Schlusse eine genaue Beschreibung des Grabmals, wie es ausgeführt werden sollte.⁵

Die bedeutsamste Neuerung besteht in der Umwandlung des Freigrabes in ein Wandgrab und die Errichtung eines durch diese Veränderung notwendig gewordenen, an der Wand aufsteigenden Aufsatzes mit Säulen, Nischen und Figuren. Gegenüber dem mächtigen, und mit seiner Schmalseite an die Wand gelehnten Unterbau bedurfte der Oberbau in der Tat ganz ausserordentlicher Dimensionen, um entsprechend zur Wirkung zu kommen.

Dieser neue Plan ist uns vollständig in einer im Besitze des Herrn von Beckerath befindlichen Zeichnung und einer noch aus dem 16. Jahrhundert stammenden Kopie erhalten (siehe Taf. XXXI).⁶ Es soll weiter unten auf diese näher eingegangen werden, um die Geschichte des Juliusgrabmals hier nicht zu unterbrechen. (Grundriss Abb. 199.)

In der Folgezeit schafft Michelangelo Marmor nach seiner Wohnung vom Macello dei Corvi und beruft Meister aus Florenz. Auch schliesst er bereits einen Vertrag mit dem Maestro Antonio del Ponte a Sieve ab wegen Herstellung der Architektur- und

¹ Thode, op. cit., S. 357.

² Testamentsexekutoren waren: Lorenzo Pucci (Kardinal Santi Quattro) und Leonardo Grossi della Rovere (Kardinal Aginense).

³ Milanesi, Lettere, 491 und Thode, 357/58. Auch hier ist Condivi ungenau, indem er ausdrücklich sagt, dass nach dem Tode des Papstes ein kleinerer Entwurf dem Wunsche der Erben gemäss angefertigt worden sei; wahrscheinlich vermengt er hier wieder den Entwurf von 1516 mit dem von 1513. (Siehe Valdeck-Condivi in den Quellenschr. f. K., Bd. VI, S. 57.)

⁴ Milanesi, Contratti artistici, pag. 635.

⁵ Jedweder Person soll bekannt sein, in welcher Gestalt ich Michelangelo es übernehme, das Grabmal des Papstes Julius aus Marmor zu machen, im Auftrag des Kardinals Aginensis und des Datario, welche nach seinem Tode Auftraggeber jenes Werkes geblieben sind, für 16000 goldene Kammerdukaten und 5000 gleichartige. Der Aufbau dieses Grabmals soll in folgender Form ausgeführt werden:

Ein Aufbau, den man von drei Seiten sieht, die vierte Seite lehnt sich an die Mauer und kann nicht gesehen werden. Vorderseite: das Mass dieser Seite soll 20 Palm breit und 14 hoch sein. Die andern beiden Seiten, welche gegen die Mauer laufen, an die das Bauwerk sich anlehnt, sollen 35 Palm breit sein, hoch ebenfalls 14 Palm. In jeder dieser drei Seiten sollen 2 Tabernakel angeordnet werden, welche auf einem Unterbau ruhen, der ganz um das Bauwerk herumläuft und zwar mit ihren Zielformen, als Pilastern, Architrav und Gesims, wie es das kleine Holzmodell zeigt.

In jedes solcher 6 Tabernakel kommen 2 Figuren, etwa 1 Palm über Lebensgrösse, also im ganzen 12 Figuren und vor jeden Pilaster, von denen welche in der Mitte zwischen den Tabernakeln stehen, kommt eine Figur in ähnlicher Grösse. Es sind 12 Pilaster, d. h. also 12 Figuren; und auf die Fläche oberhalb dieses so beschriebenen Aufbaus kommt ein kastenförmiger Sockel mit 4 Füssen, wie auf dem Modell zu sehen, auf den genannter Papst Julius gesetzt werden soll. Zu Häupten soll er umgeben sein von 2 Figuren, die ihn aufnehmen, zu Füssen von 2 andern. So werden auf diesem Sockel im ganzen 5 Figuren sein, alle 5 über Lebensgrösse, fast zweimal Lebensgrösse. Um jenen Sockel herum sollen 6 Würfel angeordnet werden, auf denen 6 Figuren von ähnlicher Grösse, alle sitzend, angebracht werden sollen. Ferner erhebt sich auf ebenderselben Fläche, wo diese 6 Figuren sind, oberhalb jener Fläche des Grabmals, welche sich an die Mauer lehnt, eine «capelletta», welche etwa 35 Palm hoch sein soll, in der 5 Figuren, grösser als die andern, weil sie vom Auge mehr entfernt sind, ihren Platz finden sollen. Ferner sollen dort 3 Reliefs angebracht werden, entweder von Marmor oder von Bronze, wie es den obengenannten Auftraggebern gefallen wird. An jeder Seite des Grabmals zwischen einem Tabernakel und dem andern, wie man es an dem Modell sieht. Und solches Grabdenkmal verpflichte ich mich, auf meine Kosten fertigzustellen auf Grund der obengenannten Bezahlung, indem ich es ausführe, so wie der Kontrakt es angibt, innerhalb von 7 Jahren; und sollte nach Beendigung der 7 Jahre ein Teil dieses Grabmals noch nicht ganz vollendet sein, so soll mir von den obengenannten Auftraggebern soviel Zeit gegeben werden wie notwendig ist, um das, was noch übrig ist, zu machen, wenn ich es nämlich nicht anders machen konnte»

⁶ Das Original ist so zerstört, dass nur die Kopie veröffentlicht werden kann.

Dekorationsarbeiten¹ und, was das wichtigste ist, er arbeitet an dem mit den Händen rückwärts gefesselten Sklaven (1517),² «Dipoi forse non riuscendo al detto maestro Luca (Signorelli ist gemeint) el suo disegno; passati alquanti giorni, venne a casa mia dal Macello dei Corvi, nella casa che io tengo ancora oggi, e trovommi che io lavoravo in sur una figura di marmo, ritta, alta quatro braccia, che à le mani drioeto.³ Er erhält noch in diesem Jahr eine Bezahlung von 1200 Dukaten. Nach einem kurzen Aufenthalt in Florenz arbeitet er noch 1515 angestrengt an dem Grabmal.⁴ Am 16. August 1515 wird von Modellen berichtet, die er für das Grabmal gemacht habe,⁵ und im selben Jahr erhält er noch eine Zahlung von 2600 Dukaten. Um diese Zeit, also wohl noch Frühjahr 1515, dürfte der «Moses» entstanden sein.

Auch das Modell für einen der Sklaven in der Casa Buonarroti (Abb. 192) kann in diese Zeit fallen.⁶ Michelangelo will sich mit der Fertigstellung des Grabmals beeilen, «perche stimo poi avere a essere a' servizj del papa».⁷ Also er hofft, nach Vollendung des Grabmals in den Dienst des Papstes zu treten. Zum erstenmal eine Aeusserung Michelangelos, die zeigt, dass er anfängt, der Sache überdrüssig zu werden. Die Reduktion des Planes von 1513 war die Folge dieser Wandlung. Am 16. Mai 1516 wird deshalb ein neuer Kontrakt abgeschlossen. Michelangelo verpflichtet sich, in 9 Jahren das Werk zu vollenden, nach einem neuen Plan, in welchem das Werk auf nahezu die Hälfte reduziert ist. Der Kontrakt enthält auch hier wieder eine ausführliche Beschreibung des Modells.⁸ Die Länge der bis zur Fertigstellung des fast auf die Hälfte reduzierten Grabmals ausbedungenen Frist ist auffällig. Es kann nur der Gedanke an ein anderes

¹ Thode, op. cit., S. 359.

² Milanesi, Lettere etc., S. 610, und Geymüller schliessen wie auch Justi, op. cit., S. 252, aus den von April und 9. Juli 1513 an diesen Meister gemachten Zahlungen, dass der Teil des Erdgeschosses des heutigen Grabmals in San Pietro in Vincoli damals schon von Antonio vollendet wurde. Dann aber müssten die obere Sockelblöcke, durch die die Voluten mit den Hermen verbunden sind, erst zur Zeit der Errichtung des Grabmals in S. Pietro in Vincoli oder frühestens nach Abschluss des vierten Vertrages, in dem die heutige Gestalt des Monumentes beschlossen wurde, entstanden sein, da die Figuren des Boboligartens, die Michelangelo noch in Arbeit hatte, doch unzweifelhaft vor die Hermen zu stehen kommen sollten und für diese unter Annahme der Sockelblöcke kein ausreichender Platz mehr vorhanden gewesen wäre. Die stilistischen Verwandtschaften der Ornamentik an der Stirnseite dieser Sockelteile mit der der Rückwand machen es unwahrscheinlich, dass diese zu verschiedenen Zeiten entstanden sind.

³ Milanesi, Lettere, 391, 1518 datiert, siehe Thode, op. cit., S. 359.

⁴ Thode, op. cit., S. 360.

⁵ Thode, op. cit., S. 362.

⁶ Das Modell zeigt dieselbe Haltung nur im Gegensatz, wie die an der rechten Langseite vom Profil gesehene Figur auf der Zeichnung von Sacchetti.

⁷ Milanesi, Lettere, S. 115. Thode, op. cit., S. 360.

⁸ Der Entwurf ist in der Vorderansicht 11 florentiner Ellen oder ungefähr so breit, in dieser Breite erhebt sich auf der Bodenfläche ein Postament mit 4 Sockeln oder vielmehr 4 Würfeln mitsamt einem Gesims, welches rundum läuft. Auf diese Sockel kommen 4 Rundfiguren aus Marmor, jede $3\frac{1}{2}$ Ellen hoch, hinter diesen Figuren kommt auf jeden Würfel ein zugehöriger Pilaster, die sich bis zum ersten Gesims erheben. Dieses soll oberhalb der Fläche, auf welcher das Postament ruht, in einer Höhe von 6 Ellen angebracht werden; und je 2 Pilaster mit ihren Sockeln auf jeder Seite sollen je ein Tabernakel in die Mitte nehmen, welches bis zum Scheitelpunkt $1\frac{1}{2}$ Ellen hoch ist. In ähnlicher Weise sollen sie auf den andern Seiten ein anderes ähnliches Tabernakel in die Mitte nehmen, d. h. also im ganzen auf der Vorderseite, unterhalb des ersten Gesimses, 2 Tabernakel. In jedes derselben kommt eine Figur, den vorgenannten ähnlich. Ferner bleibt zwischen einem Tabernakel und dem andern ein freier Raum $2\frac{1}{2}$ Ellen hoch bis unter das erste Gesims. In diesen kommt ein Bronzerelief. Solch genanntes Werk soll soweit entfernt von der Mauer aufgerichtet werden, als die Breite eines der Tabernakel ist, welche sich auf der Vorderseite finden. Und an den beiden Flächen der Seiten, welche auf die Mauer zu laufen, d. h. an den Enden, sollen 2 Tabernakel angeordnet werden, ähnlich denen, die vorne sind mit ihren Sockeln und mit ihren Figuren von ähnlicher Grösse, also im ganzen 12 Figuren und ein Relief, wie schon gesagt ist, unterhalb des unteren Gesimses. Und oberhalb dieses ersten Gesimses, über den Pfeilern, welche das untere Tabernakel jeweilig in die Mitte nehmen, kommen andere Würfel mit ihrer Verzierung, darüber Halbsäulen, welche bis zum letzten Gesims emporgehen, d. h. 8 Ellen hoch, von dem ersten bis zum zweiten Gesims, welches ihren abschliessenden Schmuck darstellt. Und auf einer der Seiten inmitten der beiden Säulen wird eine Nische gebildet, in welche eine Sitzfigur kommt, $3\frac{1}{2}$ florentiner Ellen hoch. Eine ähnliche kommt zwischen die andern beiden Säulen auf der andern Seite. Zwischen dem Kopfende dieser Figuren und dem Abschlussgesims

Werk, das er nebenbei oder gar in erster Linie in Angriff zu nehmen gedachte, gewesen sein, der ihn zur Verlängerung der Frist veranlasste.¹

Was in dem Entwurf als Neuerung auffällt, ist, dass das Grabmal mit der Längsseite an die Wand gestellt wurde, was natürlich gleichzeitig eine Modifikation des Oberbaues zur Folge haben musste. Hierdurch kam Michelangelo hinsichtlich dessen Gestaltung in Schwierigkeiten. Die Längsachse des Sarkophages entsprach nicht mehr der des unteren Teiles des Grabmals. (Abb. 200). Hätte er die Achse des Sarkophages jedoch nach dem Unterbau orientiert, also den Sarkophag parallel zur Rückwand gestellt, so hätte dadurch eine der Schmalseiten zur Hauptseite werden müssen und der Sarkophag selbst mit der Wand, an die sich das Grabmal anlehnte, in keinerlei Beziehung mehr gebracht werden können. Andererseits hätte, falls er trotz der Verschiebung der Achse des unteren Teiles die Lage des Sarkophages — senkrecht zur Wand — beibehalten hätte, der Sarkophag keinen rationalen Bezug mehr zu seinem Unterbau gehabt. Michelangelo hat nun durch eine höchst originelle Anordnung diese Schwierigkeiten zu überwinden verstanden, und es bleibt sehr zu bedauern, dass von dieser Gestalt des Denkmals keinerlei Entwürfe auf uns gekommen sind.



Abb. 193. Figur eines «Sklaven» vom Grabmal Julius' II., Paris, Louvre.

Wir haben uns nach der Beschreibung des Kontraktes die Ansicht des Ganzen so vorzustellen, dass der frühere Unterbau nun mit der Längsachse parallel zur Wand gedacht war. Dem verkröpften Kranzgesims, das von den «Sklaven» getragen wurde, entsprachen jeweils Pilaster, so dass die Vorderseite, also die Längsseite, durch vier solche Säulen gegliedert wurde, die wohl einer triumphbogenartigen Architektur ange-

hörten: das vertiefte und vielleicht gegenüber den beiden anderen Teilen durch

bleibt ein freier Raum von etwa 3 Ellen in jeder Richtung. Auf jeden dieser leeren Plätze kommt ein Bronzerelief, das gibt also 3 Reliefs auf der Vorderseite. Und zwischen einer Sitzfigur und der andern auf der Vorderseite bleibt ein leerer Raum, der oberhalb des mittleren Reliefplatzes unten sich befindet. Dahinein kommt eine Art Tribüne, in welcher die Figur des Toten angeordnet wird, nämlich des Papstes Julius mit 2 andern Figuren, welche sie in die Mitte nehmen. Auch eine Mutter Gottes, ebenfalls von Marmor 4 gleichartige Ellen hoch und über den Tabernakeln der Endseiten oder umgebogenen Seiten des oberen Teiles, in deren jeder einer von den zwelen eine Sitzfigur kommt, in der Mitte zwischen 2 Halbsäulen mit einem Relief, ähnlich denen auf der Vorderseite.»

¹ Siehe Justi, op. cit., S. 267.

einen Rundbogen überwölbte und überhöhte in die der Sarkophag mit der Figur des Rückwand dieser Kammer war die Madonna mit Kind angebracht. In die wohl niedrigen und horizontal geschlossenen Seitenfelder sollen in der durch die Pilaster gebildeten Nische zwei der sitzenden Kolossalstatuen kommen. Zwei weitere dieser Figuren erhielten an den analog gestalteten Schmalseiten des Monumentes ihren Platz. Es scheint also, dass die Fassade des oberen Teiles einige Ähnlichkeit mit Sansovinos Monumenten besass. Wir wollen diesen Umstand hier nur notieren, um später darauf zurückzugreifen.

In demselben Jahr ist Michelangelo in Carrara, um Marmorblöcke für das Grabmal auszusuchen und erhält auch 3000 Dukaten für das Denkmal.¹ Aber im Herbst dieses Jahres taucht zum erstenmal der Gedanke der Fassade von San Lorenzo auf. Er beginnt den Plan zu fassen, an der künstlerischen Ausschmückung sich wenigstens zu beteiligen.² Anfangs will er nur ein paar Statuen selbst meisseln, für die übrigen Modelle entwerfen und sie von andern Meistern ausarbeiten lassen. Damit beginnt eigentlich der von nun ab nicht mehr endenwollende Konflikt, die «Tragödie» des Juliusgrabmals. Die nächste Zeit scheint Michelangelo aber trotzdem wieder, von Gewissensqualen geplagt, mit Eifer an dem Juliusgrabmal gearbeitet zu haben, denn im Januar 1517 erhielt er 1000 Dukaten für die Fassade, verwendet diese aber für das Juliusgrabmal.³ Nach den langen Qualen in den Steinbrüchen von Carrara wird endlich am 14. Januar 1518, nachdem der Meister noch 400 Dukaten erhalten hatte, auf Drängen des Papstes zwischen ihm und Michelangelo wegen der Fassade von San Lorenzo ein Vertrag geschlossen und damit die Krisis heraufbeschworen. Michelangelo hatte nun zwei Verträge abgeschlossen, wenn er den einen hielt, brach er den andern. Die Erlaubnis,

Mittelfeld bildet eine kleine Kammer, Papstes hineingestellt war. An der

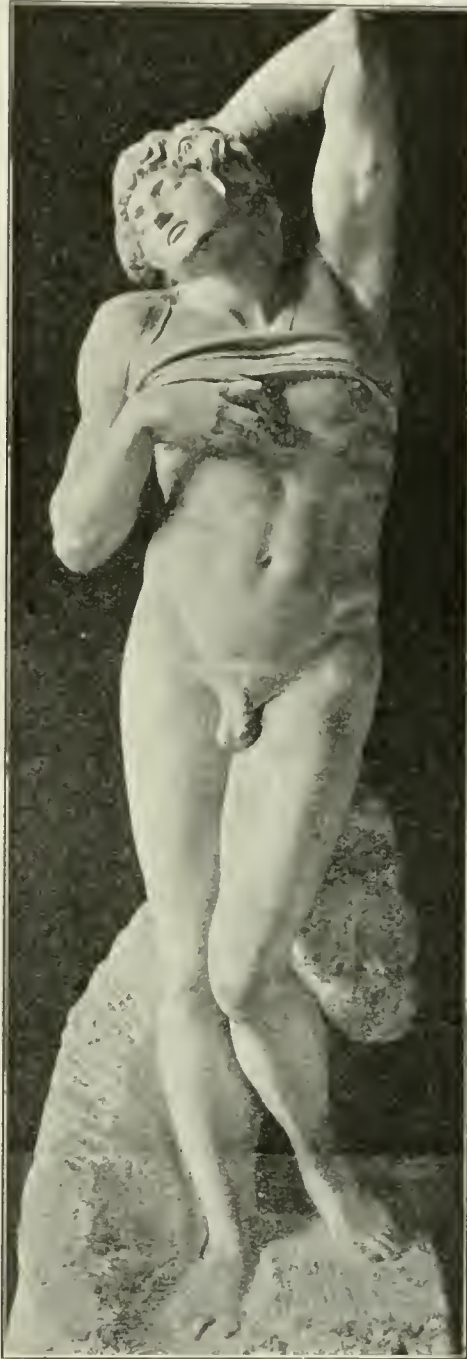


Abb. 194. Figur eines «Sklaven» vom Grabmal Julius' II., Paris, Louvre.

die ihm der Papst erteilt hatte, in

¹ Thode, op. cit., S. 362. Gotti, II, 53.

² Thode, op. cit., S. 363. Frey, S. 35.

³ Thode, op. cit., S. 364. Milanesi, Lettere, S. 192.

Florenz am Juliusgrabmal arbeiten zu dürfen, war in Wirklichkeit nur eine Formsache, um die Erben Julius' II. zu beschwichtigen. Das Juliusgrabmal tritt von nun ab in den Hintergrund und doch hat ihn der Gedanke an dasselbe nie verlassen. Er ist seines Lebens deshalb nie mehr froh geworden. Am 17. Januar 1518 zahlen die Erben wieder 400 Dukaten an Michelangelo,¹ wohl um ihn zu bewegen, wieder einiges am Juliusgrabmal zu arbeiten, und um die Sache nicht ganz einschlafen zu lassen, aber sie erreichen nur, dass Michelangelo am 8. Oktober 1518 einen Vertrag zur Herbeischaffung von Blöcken mit einem Steinmetzen schliesst.² Nach den Tagen von Seravezza scheint er aber an diesen Blöcken auch gearbeitet zu haben, denn er schickt am 15. Februar 1519 an den Kardinal Aginenses ein Schreiben, in dem er ihm versichert, dass er im Laufe des Sommers vier Statuen für das Denkmal vollenden werde. Die Vermutung liegt nahe, dass es sich hier um die vier Prigioni des Boboligartens handelt.³ Somit könnte auch für diese Statuen der Terminus ihrer Entstehung ungefähr bestimmt werden; denn Michelangelo scheint sein Versprechen, die Statuen fertig zu stellen, nicht gehalten zu haben, da ihn am 19. Mai der Kardinal Aginensis ersucht, doch die Arbeiten am Juliusgrabmal zu beschleunigen.⁴ Als Michelangelo aber daraufhin wieder an die Arbeit geht, hat ihm Kardinal Giulio allem Anschein nach verboten, die Arbeit aufzunehmen.⁵ Kurz darauf, im Jahre 1520, werden Verhandlungen wegen Lösung des Kontraktes eingeleitet und in rücksichtsloser Weise die Blöcke, die Michelangelo für die Fassade ausgewählt hatte, für die Arbeiten des Fussbodens von S. Maria del Fiore im Einverständnis mit Kardinal Giulio verwandt. Michelangelo ist aufs Höchste erbittert und später meint er sogar, der Plan mit der Fassade von San Lorenzo sei ihm nur vorgespiegelt worden, um ihn vom Juliusdenkmal abzuhalten. Da wird am 20. März 1520 der Vertrag für San Lorenzo endgültig gelöst und nun glaubt er, die Last des Juliusgrabmals vom Halse sich wälzen zu können, aber noch in demselben Monate tauchen zum erstenmale Pläne zu den Mediceergrabdenkmälern auf; im Herbst des Jahres legt Michelangelo bereits den ersten Entwurf vor. Das Juliusgrabmal scheint er gar bald ganz vergessen zu haben, denn er selbst ist es gewesen, der jetzt Leo X. veranlassen wollte, ihn in Rom für seine Zwecke zu verwenden. Allein Leo X. wies ihn ab, und stellte das verlangte Breve nicht aus. Im Jahre 1521 werden dann die Arbeiten in der Mediceerkapelle begonnen⁶ und Leo X. stirbt. Von Hadrian VI. hatte Michelangelo nichts zu erwarten. Die Vorarbeiten für die Mediceer-Monumente nehmen nun die meiste Zeit des Meisters in Anspruch. 1522 beschwerten sich die Erben beim Papste über Michelangelo und verlangen Rückerstattung des Geldes. Es scheint dann durch Vermittlung des Jacopo Salviati zu einem Ausgleich Ende des Jahres gekommen zu sein, denn Michelangelo fühlte sich nun aufs Neue gebunden und erwidert auf das Verlangen des Kardinals Giulio, an den Mediceergrabdenkmälern zu arbeiten, er müsse am Juliusgrabdenkmal tätig sein, falls ihn Giulio nicht von dieser Pflicht befreie.⁷ Doch scheint in der Folgezeit weder das eine

¹ Thode, *op. cit.*, S. 371.

² Thode, *op. cit.*, S. 372.

³ *Prev. Briefe*, 113, Thode, *op. cit.*, S. 371.

⁴ Thode, *op. cit.*, S. 375.

⁵ Thode, *op. cit.*, S. 371.

⁶ Thode, *op. cit.*, S. 381, Giotti, I, 151.

⁷ Milanesi, *Lettere*, 421, Thode, *op. cit.*, S. 385.

noch das andere Monument viel vorwärts gekommen zu sein. Da tritt eine neue Wendung in Michelangelos Schicksal ein: der Papst stirbt, der Mediceer, Kardinal Giulio, besteigt als Clemens VII. den päpstlichen Stuhl. Michelangelo geht nach Rom. Nun taucht der Gedanke der Errichtung der Laurentiana auf. Doch wird auch die Frage des Juliusgrabmals wieder energisch behandelt und der Erzbischof von Avignon verlangt nun, nachdem Michelangelo schon den grössten Teil des Honorars erhalten hatte, es fertig zu sehen. Man einigt sich schliesslich. Den 19. März 1524 verhandelt Fattucci abermals wegen des Grabmals mit dem Kardinal Santiquattro.¹ Für Michelangelo sollen die 8000 Gulden, die er noch zu erhalten habe, deponiert werden, aber er müsse sich aufs Neue zur Arbeit verpflichten und auch ein Haus in Rom sollte er erhalten; doch Michelangelo erhebt in der quälenden Sorge um das Juliusgrabmal weder die Provision noch bezieht er das Haus, worüber ihm Fattucci schwere Vorwürfe macht. Erst am 29. August 1524 entschliesst er sich, um die versprochene Provision zu bitten. «Offenbar hat sich Michelangelo bis dahin auf Grund seiner Verpflichtungen für das Juliusgrabmal nicht für berechtigt gehalten, die Provision anzunehmen.»² Vielleicht fällt in diese Zeit die Entstehung der Gruppe des «Sieges» (Abb. 195). Die Kopfbildung, die Zeichnung von Augen, Nase und Mund, das Absetzen der Gelenke, die Behandlung der Locken, nicht zum mindesten die ganze Bewegung der Figur macht sie mit der Statue Lorenzo's der Mediceergräber sehr nahe verwandt und ist man daher genötigt, die Entstehung der Statuen in ungefähr dieselbe Zeit zu setzen. Dass diese Statuenallegorie nicht durchaus eine kriegerische, sondern ebenso gut eine ethische Bedeutung haben kann, braucht hier nicht besonders betont werden. Sie kann sehr wohl die in den «Sklaven» angedeuteten, mehr persönlichen Empfindungen und Ideen erweitert und verallgemeinert haben und vielleicht hat man in ihr eine der «Tugenden» *Condivis* oder vielmehr den «Sieg der Tugend über das Laster» in einer humanistischen Version zu erblicken. Eine Zeichnung in den Uffizien³ lehrt uns, dass Michelangelo hier ein Bewegungsmotiv in die Freiplastik übertrug, das er in dem Carton der Cascinenschlacht verwandte und das wohl auf dasselbe Motiv zurückgeht, welches Giuliano in einem der Medaillons der Sassettidenkmäler verwandte. In der nächsten Zeit arbeitet er wieder an den Mediceergrabmalern. In den Jahren 1524 und 1525 sind die Erben Michelangelo stets mit grösster Geduld entgegengekommen, doch scheint man ihn von anderer Seite wegen der neuen Form des Grabmals angegriffen und Michelangelo abermals die Arbeit verleidet zu haben, denn Fattucci schreibt ihm im Januar 1525, er solle die «Porticelle» der Kapelle anfertigen und die Leute schwätzen lassen.⁴ Am 19. April scheinen die Erben Michelangelo sehr gedrängt, ja ihm gedroht zu haben, denn er schreibt an Spina einen rührenden Brief, aus dem sein ganzes Leiden aus tiefster Seele zu uns dringt. Er will seine ganze Habe verkaufen, um die Erben zu befriedigen, «che a questo modo non vivo, non che io lavori».⁵ Er lässt den Papst bitten, die Sache zu ordnen.

«Auf die Periode des verminderten und geteilten Interesses folgt also nun die letzte des unvermischten, bewussten Abscheues, mit kurzen Intermezzos aufgedrungener

¹ Frey, Briefe, 215.

² Thode, op. cit., S. 392.

³ Photographie, Brogi, 1112 B.

⁴ Thode, op. cit., S. 393.

⁵ Milanese, Lettere, 142.

Beugung unter das unvermeidliche.»¹ Am 26. August macht Fattucci einen Vergleichsvorschlag, mit dem Michelangelo einverstanden ist. Der Papst will Michelangelo für seine Pläne — die Errichtung eines Ciboriums über dem Altar von San Lorenzo ist in Aussicht genommen — verwenden.² Michelangelo soll sich höchstens die Leitung des Werkes vorbehalten. Am 24. Oktober schreibt er an Fattucci: «Delle cose di Julio mi piace fare una sepultura come quella di Pio in Santo Pietro, come m'avete scritto.»³ Er will am Juliusgrabdenkmal weiter arbeiten, wenn er die



Abb. 195. Michelangelo, Gruppe des «Siegess», Florenz, Bargello.

von Fattucci ausbedungene Provision von 8000 Gulden erhalte, die Statuen will er selbst ausführen. — Fattucci schreibt umgehend zurück und bittet um Vorlage von Zeichnungen. In dem Briefe vom 29. November an Michelangelo findet sich der interessante Satz: «Quanto a papa Julio ui manderò il disegno di Pio et di Pagolo, benche N. S. sene rise, dicendo, che la sepultura di Pio costo ottocento ducati; et io gli dissi, che uoi la farete piu bella.»⁴ Vielleicht dürfen wir die Zeichnungen auf Taf. XXXII, Fig. 3 u. 4 mit dieser Absicht in Verbindung bringen. Die Sache des Juliusgrabmals hat in der nächsten Zeit jedenfalls keinen Fortgang genommen. Die Medicidenkmäler und die Libreria nehmen Michelangelos Zeit in Anspruch. Am 12. September 1526 bittet Fattucci wieder vergeblich um Zeichnungen zum Juliusgrabdenkmal. Anfang Oktober erhält Fattucci dann auch Zeichnungen von Michelangelo, die er dem Bartolommeo della Rovere übergeben will. Der Papst wolle bezüglich des Vertrages ein Breve erlassen. Da aber nichts daraus wird, beginnen die Erben wieder so energisch zu drängen, dass Michelangelo flehentlich bittet, am Juliusgrabmal arbeiten zu dürfen, und erklärt «perchè io desidero uscire di quest' obrigo più che di vivere.»⁵ Aber der Papst drängt ungeduldig auf Vollendung der Mediceerkapelle und will auch das Ciborium in San Lorenzo in Angriff genommen

sehen, doch geschieht weder für dieses noch für das Juliusgrabmal etwas. Die Mediceerkapelle scheint ihn ganz zu beschäftigen. Da erscheint im Jahre 1527 am 27. April das spanische Heer unter Herzog von Bourbon vor den Mauern von Florenz und die für Italien und Florenz gleich verhängnisvollen kriegerischen Zeiten beginnen. «Die Katastrophe, sonst ein harter Schlag für die Künstler, die in alle Winde zerstoben, kam für ihn fast wie eine Erlösung. Es war eine viel bessere

¹ Justi, op. cit., S. 302.

² Thode, op. cit., S. 397.

³ Milanesi, S. 450. Thode, S. 397.

⁴ Frey, S. 268. Thode, S. 398.

⁵ Milanesi, Lettere, 454.

Befreiung als jene päpstliche.»¹ Michelangelo übernimmt die Fortifikationsarbeiten und wird zum Governatore generale und Procuratore der Befestigungen ernannt. Die damit verbundene Tätigkeit nimmt nun seine Zeit vollauf in Anspruch; dann folgt Michelangelos Flucht nach Venedig, im September 1529. Als er im November zurückkehrt, lebt er einsam und zurückgezogen. Wahrscheinlich hat er um diese Zeit an den Statuen der Mediceerkapelle gearbeitet,² denn dem Papst war nun, nachdem seine Herrschaft und Macht neu gekräftigt aus den Wirren hervorgegangen war, alles an der Vollendung dieses Werkes, des Ruhmestempels seiner Familie gelegen. Nach all den schweren Demütigungen erschienen ihm seine Denkmäler in anderem Lichte «wie eine Bekrönung dieses nun gesicherten Erfolges am Triumphlied.»³ Nun hielt Michelangelo den Zeitpunkt für gekommen von der Last des Juliusdenkmals sich zu befreien und er stellt den Papst, der entscheiden soll, vor eine Alternative: er muss entweder das für das Juliusgrabmal erhaltene Geld zurückerstatten, oder das Juliusdenkmal vollenden, was soviel hiess, wie die Arbeit an den Mediceerdenkmälern aufgeben. Die Erben drängen. Am 29. April 1531 schreibt Sebastiano del Piombo: Girolamo Genga habe in Vermittelung der Angelegenheit mit Herzog Francesco Maria gesprochen. Dieser sei bereit 8000 Dukaten für das Grabmal aufzuwenden, wenn etwas daran geschehe. Darnach hat also Michelangelo neuerdings eine Forderung in dieser Höhe gestellt, wohl in der Voraussetzung, dadurch die Sache zum Scheitern zu bringen. Nun geht aber der Herzog auf die Forderung ein. Michelangelo wollte ja ernstlich nichts mehr am Denkmal arbeiten und nun sah er sich aufs neue in der Klemme. Sebastiano rät, Michelangelo solle doch wenigstens den Anschein erwecken, als ob an dem Grabmal etwas gearbeitet würde.⁴ Michelangelo aber sucht einen neuen Ausweg am 22. Juli desselben Jahres und meint nun durch einen neuen Vorschlag, gepeinigt von der ewigen Sorge und den unendlichen Verhandlungen, der Sache mit einem Schlage ein Ende bereiten zu können. Er will 2000 Dukaten und das Haus in Rom drangeben und in drei Jahren das Denkmal von Gehülften ausführen lassen.⁵ Seine Freunde scheinen aber hiervon nichts wissen zu wollen, denn Sebastiano trat damals in Unterhandlungen mit dem Agenten des Herzogs von Urbino, Hieronimo Staccoli. Dieser scheint grosse Schwierigkeiten gemacht zu haben, so dass Sebastiano nichts von der Absicht Michelangelos verlauten lässt. Es gelingt ihm aber schliesslich, den urbinatischen Agenten von der Notwendigkeit zu überzeugen, dass Michelangelo das Denkmal selbst vollende. Dagegen sträubt sich aber Michelangelo entschieden.⁶ Er erklärte, da der Papst ihm für das Monument keine Zeit lasse, bliebe ihm nur noch eine Möglichkeit: er will 2000 Dukaten, die Zeichnungen, Modelle und die fertigen Statuen übergeben und die Fertigstellung des Denkmals andern Künstlern überlassen. Der Widerwille gegen das Denkmal scheint in ihm in diesem Augenblicke aufs höchste gestiegen zu sein. Sebastiano meint, er soll wenigstens noch zwei Figuren ausführen, für die er ihm 2000 Dukaten zusichern könne, aber Michelangelo bleibt hartnäckig auf seinem Vorsatze bestehen. Er will nun endlich die Sorge des Juliusgrabdenkmals los sein, unter der er physisch

¹ Thode, op. cit., S. 410.

² Thode, op. cit., S. 307.

³ Justi, op. cit., S. 307.

⁴ Thode, op. cit., S. 412.

⁵ Thode, op. cit., S. 413. Milanesi, Les corresp. 51.

⁶ Milanesi, Lett. 459 c. Thode 413. Milanesi datiert den Brief 26. Juni, Thode Mitte August.

und psychisch namenlos leidet. Er schreibt, wenn der Papst die ganze Sache regeln würde, so sei ihm das lieber, als wenn man ihm 10000 Dukaten schenke.¹ Der Papst, auf dessen Machtspruch Michelangelo baute, konnte aber, wie Sebastiano schreibt, Michelangelo nicht «con onor suo» von seinen Verpflichtungen befreien. Den Erben Julius' II. beginnt nun allmählich die Geduld auszugehen. Francesco Maria will jetzt nicht mehr eine so grosse Summe für das Monument ausgeben und daher den alten Plan auf einen kleineren reduziert wissen, um das Monument endlich in drei Jahren vollendet zu sehen. Sebastiano schlägt Staccoli vor, den alten Kontrakt zu annullieren. Michelangelo solle noch 2000 Dukaten im ganzen ausgeben und das Grabmal in vereinfachter Form innerhalb dreier Jahre herstellen; dafür solle ihm das Recht zustehen, das Haus in Rom zu verkaufen und das Denkmal nach seinem Gutdünken zu gestalten. Justi hat darauf aufmerksam gemacht, dass der Groll gegen die Erben Julius', die ihn doch mit gutem Recht verfolgten und ihn an seine Pflichten mahnten, «endlich einen rechten Hass gegen das Denkmal ausbrütete», und der innere Widerwille Michelangelos gegen das Denkmal so weit ging, dass er anscheinend die vorhandenen Statuen nicht auszuliefern gedachte. «Er empfindet eine Genugtuung, wie befriedigte Rache, dass die Verfolger etwas bekommen, in dem von seinem grossen Genius keine Spur mehr zu finden ist.»² Nur dadurch sind schliesslich die Verhandlungen stets wieder gescheitert und nur dadurch erklärt sich die in einem vom 21. November datierten Postscript Sebastianos verzeichnete Mitteilung an Michelangelo, wonach die Agenten des Herzogs noch besonders verlangen, dass Michelangelo die Figuren und Architekturen des Denkmals nach Rom sende. Der Papst befiehlt in dem Breve vom 21. November 1531, dass Michelangelo am Juliusgrabmal und an den Mediceerdenkmälern arbeite.³

Michelangelo aber bestand auf seinem Entschlusse, das Denkmal nicht selbst auszuführen. Er will das Geld zurückbezahlen und sich nur dazu verstehen, Modelle und Zeichnungen für die Arbeiter anzufertigen.⁴ Weiter will er mit dem Werke nichts mehr zu tun haben, nicht einmal die Leitung der Herstellung übernehmen. Sebastiano und auch der Papst sind außer sich über Michelangelo und die Erben fordern, dass Michelangelo selbst wenigstens die Aufsicht über das Werk übernimmt. Der Papst selbst verlangt, dass Michelangelo zu einem neuen Vertragsabschluss mit den Erben Julius' II. nach Rom komme. Michelangelo gibt nun endlich nach und kommt zwischen 6. und 7. April 1532 nach Rom.⁵ Hier wird dann am 29. April der vierte Vertrag über das Juliusgrabdenkmal abgeschlossen,⁶ bei dem jedoch Michelangelo, der auf Wunsch des Papstes kurz zuvor nach Florenz abgereist war, nicht zugegen war.⁷ Die früheren Abmachungen und Kontrakte, ebenso die 8000 Dukaten, die er angeblich erhalten haben soll, werden annulliert.⁸ Michelangelo verpflichtet sich: «dare novum modellum seu designum dicti sepulcri ad sui

¹ Thode, op. cit., S. 111 dat. v. 29. Sept., Gave II. 230.

² Justi, op. cit., S. 309-313.

³ Siehe die Erklärung dieses Breves. Thode, op. cit., S. 116.

⁴ Brief an Sebastiano, 1. Dezember 1531, Thode, op. cit., S. 118.

⁵ Vasari, Vita di Montorsoli VI 632, nach Thode, op. cit., S. 120.

⁶ Milanese, Lettere, 190 u. Thode, op. cit., S. 120.

⁷ Milanese, Lettere, 189, s. Anm. 2, Thode, op. cit., S. 120.

⁸ Milanese, Contratti artistici, 703, Michelangelo erklärt später in dem Briefe vom Oktober 1542 (Milanese Lettere, S. 189 u. 190): «Io giuro che non so d'avere avuti i danari che detto contratto dice, et che disse Giannmaria che trovava che io havevo havuti», siehe auch Thode, op. cit., S. 120.

libitum» ebenso zu übergeben «sex statuas marmoreas inceptas et nondum perfectas, Rome vel Florentie existentes, hic Rome, sua manu et opere perfectas, nec non alia quecumque ad dictum sepulchrum parata». Letztere müssen eigenhändig von ihm vollendet werden. Ferner muss er 2000 Dukaten bezahlen, doch erhält er hierfür das Haus in Rom geschenkt «ubi nonnullae statue marmoree pro dicto sepulchro existunt». In drei Jahren soll das Denkmal fertiggestellt sein. Der Papst gestattet deshalb Michelangelo während jedem der drei Jahre zwei Monate an dem Denkmal zu arbeiten, freilich mit einem Zusatz, der diese Verpflichtung des Papstes wieder aufhob «et plus vel minus prout dicto santissimo Domino nostro placebit». Die Erben verpflichten sich, den Vertrag innerhalb zweier Monate zu ratifizieren.¹ Es war geplant, das Denkmal in Santa Maria del Popolo aufzustellen. Als er jedoch Raum und Licht ungenügend fand, machte della Porta den Vorschlag, es in San Pietro in Vincoli zu errichten.²

Damit wurde das Monument auf die einfachste Form des Wandgrabmals reduziert,³ in der es uns heute in San Pietro in Vincoli vor Augen tritt. «Diese «nova Sepultura» ist nichts als ein Arrangement der im Laufe eines Vierteljahrhunderts zufällig geförderten, daher natürlich ungleichartigen Stücke zu einem Ganzen. Nicht viel anders als wenn ein Kunsthändler oder Museumsdirektor Sachen, die ihm zu erwerben geglückt sind, seinem Publikum in möglichst künstlerischer Aufstellung zu präsentieren sucht. Die Geschichte des Juliusgrabdenkmals fällt damit in die letzte Periode — der Kompromisse».⁴ Michelangelo hatte sich dazu verstanden, bezüglich der strittigen Punkte nachzugeben. Nach Florenz zurückgekehrt, überkam ihn die Reue. Kurze Zeit freilich scheint es — er richtet Marmor in dem Atelier her — als sei ihm die Erfüllung der übernommenen Pflicht ernst. Da kam die Reaktion. Er sieht plötzlich, dass ihm Unrecht bei Abschluss des Vertrages geschehen sei, er habe keine 8000 Dukaten erhalten und der alte Groll steigt von neuem in ihm auf. Die Arbeit wird bis in den Herbst hinausgeschoben und er erklärt, auch Zeichnungen nicht eher herstellen zu können bis er das Vorhandene und Verwendbare geprüft habe.⁵ Doch erst im Jahre 1532, Ende August, scheint Michelangelo wirklich nach Rom gekommen zu sein, um die Sache des Juliusgrabmals zu Ende zu führen.⁶ Doch dort angelangt, hat er wohl nur einige kleinere Arbeiten übernommen, vom Juliusgrabdenkmal hören wir nichts. Ende Juni 1533 kehrte er auf Wunsch des Papstes für vier Monate nach Florenz zurück.⁷ In der Folgezeit aber werden die Arbeiten zur Errichtung der Mauer für das Grabmal in San Pietro in Vincoli eifrig betrieben, am 24. August 1533 dann glücklich beendet und abermals entschliesst sich Michelangelo im Oktober nach Rom zu gehen,⁸ um nun wirklich am Juliusgrabdenkmal zu arbeiten. Aber schon im Jahre 1534 tauchen wieder neue Ideen auf: das

¹ Die Erben waren Francesco Maria von Urbino, der durch seinen Gesandten Giovanni Maria della Porta und seinen Prokurator Hieronimo Staccoli de Urbino vertreten war, Kardinal de Monte, Antonio Bischof Portuensis, Kardinal Ercole Gonzaga und Signora Felice della Rovere Orsina.

² Thode, op. cit., S. 421.

³ Dies bestätigt auch Vasari, op. cit., Bd. VII, S. 205, «e che così finissi in questo modo, che non si facessi più la sepultura isolata in forma quadra, ma solamente una di quelle faccie sole...»

⁴ Siehe Justi, op. cit., S. 317.

⁵ Gotti II, 79, Thode, op. cit., S. 421. Brief della Portas an den Herzog vom 10. Mai 1532. Am 2. Juni ist der Vertrag vom Herzog von Urbino ratifiziert worden (Thode S. 422).

⁶ Frey, Briefe, 335, Thode, op. cit., S. 424.

⁷ Milanesi, Lettere, 470, Milanesi Les corresp. 104 u. 106, Thode, op. cit., S. 425.

⁸ Thode, op. cit., S. 428, Frey, Dichtungen, 521.

jüngste Gericht in der Sixtinischen Kapelle. Nur für kurze Zeit reist er im Juni (?) 1534¹ nach Florenz, um dem Vater die Augen zuzudrücken und kehrt dann für immer nach Rom zurück, wo er nach dem am 26. September erfolgten Tode Clemens' VI. von Paul III. sogleich das Jüngste Gericht in Auftrag erhält. «Als bald spürt man in Michelangelos Tätigkeit einen anderen Zug, eine kluge, energische Hand macht sich fühlbar . . . Die Klippe, die auch seinen Plänen sich in dem Denkmal entgegenstellte, da er sie nicht sprengen konnte, wusste er sie zu umschiffen.»² Der Papst begibt sich selbst in die Werkstatt des Meisters um das Vorhandene in Augenschein zu nehmen. Der Papst findet, dass ja eigentlich alles schon was für das Grabmal nötig sei, gemacht oder begonnen sei. Es bedürfe bloss die Vollendung des Angefangenen. Was noch fehle, könne von Gehilfen hergestellt werden. Michelangelo braucht nur dann und wann nach der Arbeit zu sehen. Der Sohn des inzwischen gestorbenen Herzog Francesco Maria ist weit entgegenkommender als der Vater, erklärt sich mit allem einverstanden und gewährt dem Meister Dispens für die Herstellung des vom Papst geplanten Jüngsten Gerichtes. Paul III. ernannt Michelangelo am 1. September in einem Breve zum obersten Architekten, Bildhauer und Maler des päpstlichen Palastes³ mit einem festen Gehalt und damit war es mit der eigenhändigen Vollendung des Juliusgrabmals durch Michelangelo endgültig vorbei. Die von Michelangelo bestellten Handwerkerhände scheinen aber die Sache doch energisch gefördert zu haben, denn im Dezember 1537 erhält Sandro Fancelli, gen. Scherano, 4 Scudi für die Arbeit der Madonna am Juliusgrabdenkmal.⁴ Nach Enthüllung des Jüngsten Gerichtes ist Michelangelo dann auch wirklich an das Juliusdenkmal gegangen oder hat zum mindesten den Fortgang der Arbeit energischer betrieben, denn schon am 27. Februar 1542 schliesst er einen Vertrag mit Raffaello da Montelupo, welcher drei überlebensgrosse, von Michelangelo begonnene Statuen fertigzustellen sich verpflichtet, die nach dem 20. Juli 1542 von Luigi del Riccio an Paul III. geschriebenen Briefe waren: «Nostra Donna con il Putto in braccio, ritta, et uno Profeta et una Sibilla a sedere,»⁵ Nachträglich erholt sich Michelangelo hiezu noch das Einverständnis des Herzogs von Urbino. Auch die beiden Sklaven sollten noch mit dem Moses zusammen für das Grabmal verwertet werden.⁶ Den Rest der Architekturen, die nach einer Zeichnung Michelangelos ausgeführt werden, erhält Giovanni di Marchisi und Francesco di Bernardino d'Amadore da Urbino für 700 Scudi in Auftrag.⁷ Infolge entstandener Streitigkeiten wird dann am 1. Juni 1542 ein neuer Vertrag aufgesetzt, die Vollendung bis Weihnachten hinausgeschoben und die Hauptarbeit Francesco übertragen.⁸ Inzwischen kam Michelangelo zur Ansicht, dass die beiden Sklaven sich an dem Monumente nicht mehr unterbringen lassen und er richtet deshalb ein Bittschreiben an Paul III., in dem er erklärt, dass er an Stelle dieser beiden Figuren, das «aktive und kontemplative Leben» begonnen habe. Noch einmal trat in diesem Augenblick sein «unberechenbares Dämonium» da-

¹ Thode, op. cit., S. 139. Condivi, Lettere, 153.

² Siehe Justi, op. cit., S. 322 u. 323.

³ Breve vom 1. Sept. 1535, Milanesi, contratti artistici, S. 708, Thode, op. cit., S. 132.

⁴ Thode, op. cit., S. 133. Ricordi 601.

⁵ Milanesi, Lettere, S. 185, der Kontrakt in den contratti artistici, S. 709.

⁶ Diese sollten wohl die Nischen des Unterbaues schmücken und nicht vor die Hermen zu stehen kommen.

⁷ Contratti artistici, 710; es handelt sich hierbei nur um die Architektur des Obergeschosses, dessen Gesims Michelangelo auf eigene Kosten ausführen lassen will. Thode, op. cit., S. 136.

⁸ Siehe auch noch die vervollständigenden Regesten, Thode, op. cit., S. 436 u. 437.

zwischen, um die so nahe Vollendung des Monuments zu hindern. Der Papst will die Capella Paolina von Michelangelos Hand ausgemalt haben. Michelangelo bittet deshalb gleichzeitig die beiden letztgenannten Statuen, die so weit seien, dass sie jetzt leicht von einem anderen Künstler vollendet werden könnten, von Gehilfen fertigstellen zu lassen. Er bringt hierfür Raffaello da Montelupo in Vorschlag und ist bereit für die übrigen Kosten des Denkmals aufzukommen. Diesen Vorschlag möge der Papst beim Herzog befürworten. Michelangelo ist bereit, dem Herzog die Summe von 1000 bis 1200 Scudi für Vollendung des Denkmals zu hinterlegen. Der Herzog erklärt sich damit einverstanden und so wird auf Grund dieses Vorschlages am 20. August 1542 der letzte Vertrag zum Juliusdenkmal abgeschlossen,¹ das klägliche Ende der Tragödie. Michelangelo wird, das war für ihn wohl das wesentlichste, von allen weiteren Verpflichtungen enthoben. Er liefert den Moses für das Denkmal und deponiert zur Vollendung desselben 1400 Scudi.²

Michelangelo kann gar nicht fassen, dass er nun endlich von allen Leiden befreit sei, und da der Herzog nicht sofort den Vertrag ratifizierte, gerät er gleich wieder in Verzweiflung, denn der Papst drängt zur Arbeit in der Kapelle «Io sono in gran disperazione . . . La morte o' l Papa solo me ne posson cavare».³ Wirklich erklärt denn auch der Herzog, dass er mit Rücksicht darauf, dass Michelangelo nicht drei Figuren selbst fertigstelle, den Vertrag nicht ratifizieren könne. «e chi si vuol crucciar, si crucci»,⁴ schreibt er verzweifelt und fügt sich. Der Energie des Herzogs ist es zu danken, dass das «aktive und kontemplative Leben» von Michelangelo selbst vollendet wurde. Der Vertrag ist daraufhin wohl ratifiziert worden. Am 25. Jan. 1545 wurde dann auch die Architektur des Juliusgrabmals vollendet und die Statuen Raffaellos angebracht.⁵ Im Februar 1545 stellte Michelangelo seine drei Statuen auf,⁶ womit dann endlich das Grabmal seine Vollendung gefunden hat.

3. Idee der Entwürfe und ihr Verhältnis zum Quattrocento.

Dass der erste uns von Condivi beschriebene Entwurf der letzte einer Reihe von Versuchen war, von denen keiner der Biographen etwas zu berichten weiss, wurde schon früher erwähnt. Man hat jedoch auch bezweifelt, dass der von Condivi beschriebene Entwurf schon im Jahre 1505 entstanden sei und die Entstehung desselben auch mit Rücksicht auf die Verwandtschaft mit den Malereien der Sixtinischen Kapelle erst in das Jahr 1511 bzw. 1512 verlegt.

Man stützte sich hierbei vor allem auf Vasaris Angaben, wonach die «gefesselten», von denen uns zwei im Louvre und sechs roh behauene im Boboligarten zu Florenz erhalten sind, die noch «gefangenen», d. h. unterworfenen Provinzen darstellen

¹ Milanesi, *contratti artistici*, 715, Thode, *op. cit.*, 437.

² 800 für die Arbeiten Urbinos, 550 für die fünf Statuen Raffaello da Montelupos und 50 für den Transport und Aufstellung der Statuen durch Urbino. *Contratti artistici* 715, Thode S. 437.

³ Milanesi, *Lettere artistiche*, 488; am 21. August schliesst der Gesandte des Herzogs mit Raffaello da Montelupo und Urbino (siehe *Contratti artistici*, 417 und Thode S. 436), ebenso Michelangelo mit Raffaello da Montelupo wegen der *Vita contemplativa* und *Vita attiva* einen Vertrag (*Contratti artistici*, 709, Thode S. 436 ab).

⁴ Milanesi, *Lettere*, 496, Vasari.

⁵ Thode, *op. cit.*, S. 441. Im Januar des folgenden Jahres (1545) werden sie als aufgestellt erwähnt, siehe Milanesi, *Lettere*, 303.

⁶ Thode, *op. cit.*, S. 442, *Lettere* 511.

sollen. «Questi prigionieri erano tutte le provincie soggiogate da questo pontifice, e fatte obediende alla chiesa Apostolica.»¹ Für diese Deutung sprach vor allem der Augenschein, der ihr recht gab und jede andere daneben als gesucht erscheinen liess. Auf Grund dieser Angaben Vasaris hat man nun die Entstehungszeit dieses Entwurfes, das Jahr 1505, mit chronologischen Einwänden angefochten. Wie sollte Julius II. zu einer Zeit als Kriegsherr im Grabmal verherrlicht werden, wo er erstlich noch keinen Schwertsreich geführt hat! «Konnte der Zug Julius II. nach Perugia und Bologna, konnten die grossen Kämpfe seiner letzten Jahre bereits im Frühjahr 1505 durch die Kunst verherrlicht werden? Ueberhaupt wenn man den Entwurf bei Condivi und Vasari mit seinen gefesselten Sklaven, den Gefangenen und Victorien überblickt, drängt sich nicht der Eindruck unabweisbar auf, dass in dem Denkmal zunächst dem siegreichen mächtigen Herrscher gehuldigt werden sollte? . . . Aber diese Charakter- und Lebensziele traten erst in den letzten Jahren des Papstes in volles Licht. Nicht früher konnten sie von dem Künstler geschaut werden.»² Justi meint zwar, unter Hinweis auf das Breve vom 10. Januar 1504, dass der Papst sich schon im Jahre 1504 mit kriegerischen Plänen getragen und nennt daher das Grabmal «eine Vision der Zukunft» und ein Manifest in bildnerischen Hieroglyphen». Springer führt dagegen wohl mit Recht aus, dass Michelangelo dann eine wenig beneidenswerte Meisterschaft in höfischen Komplimenten besessen haben müsste. «Man kennt diesen Zug sonst nicht an ihm und auch Julius II. wird gewöhnlich als groben Schmeicheleien unzugänglich geschildert.» Dem allem ist nun die Frage entgegenzuhalten, ob man es denn hier wirklich mit «Gefangenen» zu tun hat. Condivi, der zweifellos besser unterrichtete Biograph — obwohl nicht unter allen Umständen Vasari in der Zuverlässigkeit der Berichterstattung überlegen — spricht von den Statuen auch als «Gefangenen», aber ohne die kriegerische Deutung Vasaris; es waren nach ihm Figuren, «welche die freien Künste vorstellten, nämlich die Malerei, Skulptur und Baukunst, «eine jede mit ihrem Abzeichen, so dass sie leicht erkannt werden konnten als das, was sie waren, durch welche er andeutete, es seien zugleich mit Papst Julius II. alle Tugenden die Gefangenen des Todes, weil sie niemals wieder einen finden könnten, von dem sie so begünstigt und gepflegt sein würden, wie von ihm.»³

Man muss gestehen, dass auch diese Deutung wenig befriedigt. Condivi spricht von drei Statuen, im ganzen waren es sechzehn; dazu kommt noch, dass man sich vergebens fragen muss, wo denn die den allegorischen Sinn der Figuren andeutenden Embleme angebracht gewesen seien. Jedenfalls findet sich in den erhaltenen späteren Zeichnungen keine Spur hiervon. Man könnte höchstens annehmen, dass sie als Sockelreliefs an der Stirnseite der Postamente, auf denen die Statuen standen, geplant waren. Doch auch davon wissen wir nichts. Michelangelo gibt uns selbst an, wie er diese Statuen benannt haben will. In dem vom März 1512 datierten Briefe spricht er von einer der Statuen, die er gearbeitet habe.⁴ Nichts von «Provinzen», oder «Tugenden», sondern einfach von einer Marmorstatue, «che à le mani drieto»! Hätte jede Figur eine individuelle, allegorische Bedeutung gehabt, Michelangelo hätte sich sicher anders, bestimmter ausgedrückt.

¹ Vasari-Milanesi VII, S. 161.

² Siehe Springer, op. cit., Bd. II, S. 17.

³ Siehe Condivi-Valdek, op. cit., S. 35.

⁴ Milanesi, Lettere, 391 und Thode, op. cit., S. 359.

Es ist uns nicht vergönnt, in Michelangelos geheimstes Innere zu blicken und seine ersten Intentionen für diese eigenartigen Gestalten kennen zu lernen. Wir stehen hier genau vor demselben Rätsel wie vor der Mediceischen Kapelle. Hier wurde die nachträgliche Deutung der Figuren durch Michelangelo selbst sanktioniert, in dem nie vollendeten Juliusgrabmal fehlt uns der Spruch seines Schöpfers, der unserer Gewohnheit, abstrakte Ideen nur im Gegenständlichen, Sinnlichen sich spiegeln zu lassen, Rechnung tragen würde und die leidenschaftliche, im menschlichen Körper zum Ausdruck gebrachte Seele des Meisters leichter begreifen liesse. Diese allein ist es, die wir in den Gestalten der «Sklenen» wieder zu erkennen haben. Sie erzählen von allen Phasen des Leidens, das den Meister im Leben und Schaffen gepeinigt, von der nimmer ruhenden Leidenschaft, deren drängender Hast der Stein zu spröde, die meisselnde Hand zu langsam war. Nicht an die saft- und kraftlose Kopie des Denkmals in den Uffizien, sondern an das, was uns ein gnädiges Geschick im Louvre und im Boboligarten von Florenz bewahrt hat, müssen wir uns halten. Vom leidenschaftlichen Aufschrei bis zur stummen Resignation, vom quellenden, strebenden Leben bis zum erlösenden Tod hätte uns der Meister das ganze menschliche Sein vor Augen geführt, eine Geschichte der menschlichen Seele in Marmor erzählt und diese leidende, verlangende Seele redet durch den an das Kleinliche, Zufällige des Daseins gefesselten Leib zu uns. Michelangelo, so ganz er selber, spricht zum Beschauer und sein Genius erhebt sein individuelles Fühlen zu einer ewig allgemeinen Bedeutung. Nicht des Papstes, sondern sein eigener Charakter spiegelte sich in dem Grabmal wieder. Auch die Gestalten der Mediceerkapelle drücken nur in neuer Form denselben Gedanken, dasselbe Fühlen aus.

So sehr man der Condivi'schen Erklärung der Statuen das Gesuchte, den Mangel eines wirklich positiven Hintergrundes anmerkt, so gewinnt sie für uns doch noch eine gewisse Bedeutung. Condivi sah diese Figuren gleichsam mit den Augen der Tradition an. Er erblickt im Juliusgrabmal nur das Grabmal Sixtus' IV. in einer neuen Form und vielleicht liess Michelangelo selbst diese Deutung gelten. War er ja auch von der Tradition ausgegangen und hat von ihr seine ersten Anregungen empfangen, umsomehr, als Julius II. vielleicht selbst, nachdem ihn die ersten Entwürfe Michelangelos nicht befriedigt hatten, den Wunsch ausgesprochen hatte, ein ähnliches Grabmal wie das seines Onkels, das einst in seinem Auftrage errichtet wurde, zu besitzen. Michelangelo hat an Stelle der von der Kirche geforderten, die natürlichen Eigenschaften der Seele gesetzt, wie sie sich ihm in der seinigen offenbarten. Der Humanismus, der sich schon im Monumente Sixtus' IV. bemerkbar gemacht hat, übte hier auf die Gestaltung des Grabmals den nachdrücklichsten Einfluss aus und seine Ideen verdrängten die des Christentums. —

Wie die Idee, so ist auch die Form des Denkmals nicht mit Sicherheit im Einzelnen anzugeben. Gerade hierüber lässt uns Condivi nach vielen Seiten hin im Unklaren, ja seine Berichte sind im einzelnen sogar fehlerhaft, so dass wir hier die Aufzeichnungen Vasaris, der ihn zwar in seiner zweiten Auflage ausgeschrieben, teilweise aber doch aus eigenen Quellen zu schöpfen scheint, zur Ergänzung heranziehen müssen.

Schon bezüglich jener beiden Figuren, die die Gestalt des Papstes trugen, ist Vasari genauer unterrichtet als Condivi. Dieser nennt sie schlechtweg Engel, jener

aber Cybele und Cielo. Auch gibt Vasari, worauf auch Schmarsow aufmerksam gemacht hat, an, dass jede Nische noch besonders von zwei Pilastern flankiert gewesen sei, was uns die erhaltenen Zeichnungen bestätigen.

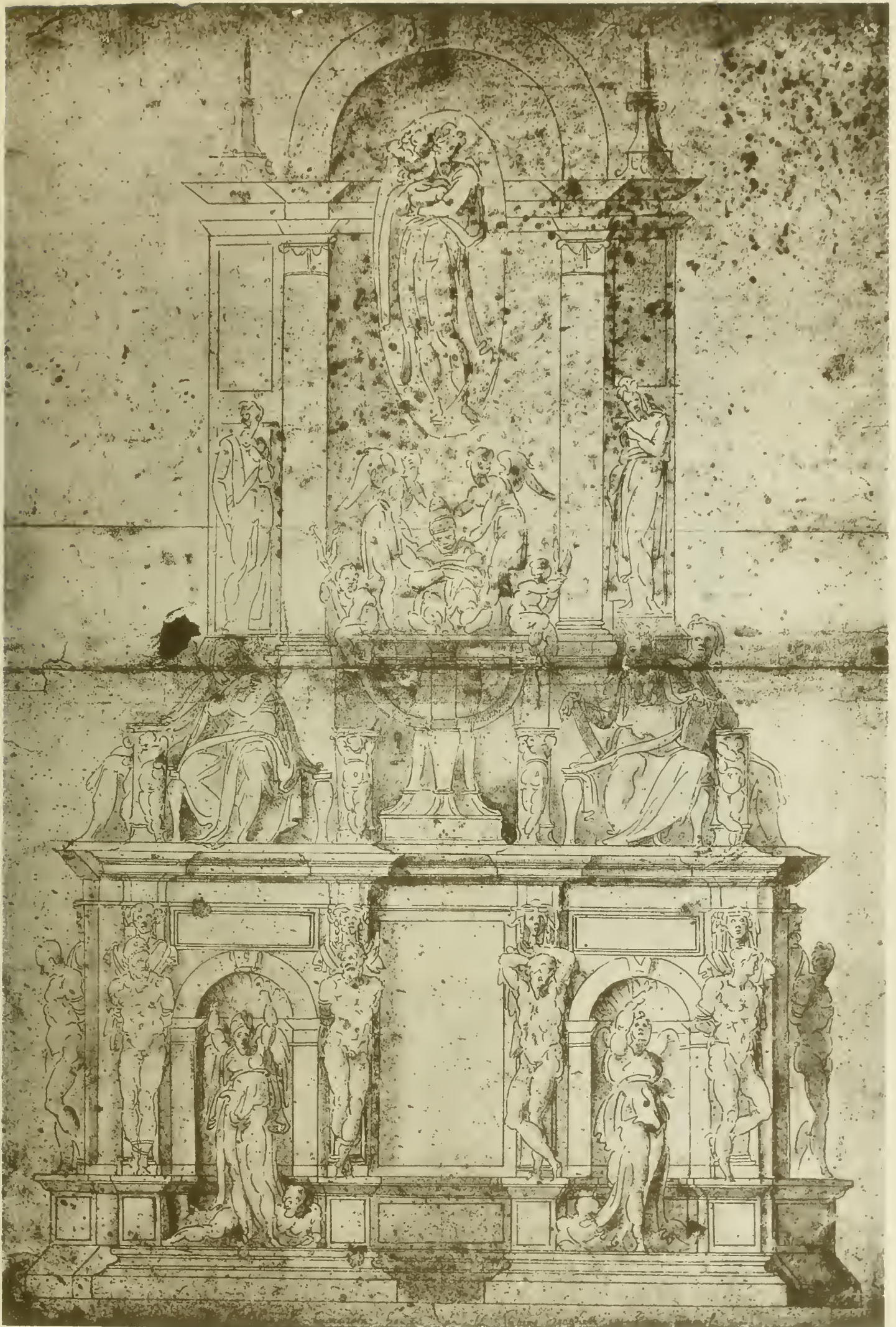
Die wichtigste Frage ist die nach der Gestalt des Obergeschosses. Condivi erzählt, dass man «durch eine der Fronten, nämlich durch die, welche auf der oberen Seite war», in das Grabmal, «in eine kleine Stube gleichsam in ein Tempelchen», eingetreten sei, in dessen Mitte ein grosser Marmorsarg angebracht gewesen sein soll, in dem der Leib des Papstes beigesetzt werden sollte «jedes Stück mit wundersamer Kunst gearbeitet». Schmarsow deutet dies dahin, dass «über dem grossen achteckigen Unterbau» «sich ein zweites Geschoss offenbar etwas zurücktretend hinter den sitzenden Kolossalstatuen» erhoben habe. «Das war die Cella, durch deren Eingang an der Vorderseite man den Sarkophag sah, auf deren flachem Dach aber die Arca, von zwei Engeln unterstützt, das Ganze bekrönte.» Die Basis des Sarkophages sollte also darnach die «Cella» enthalten haben. Diese müsste dann aber zum mindesten sehr klein gewesen sein, denn ihre Grösse war durch die des Sarkophages bedingt und sie hatte, wie die Beschreibung beweist, im Ganzen nur die ästhetische Aufgabe, den Sarkophag mit dem mächtigen Unterbau zu vermitteln, also die Proportionen auszugleichen. Die Erklärung des Condivi'schen Berichtes ist von Schmarsow zweifellos richtig gegeben worden, aber soll man wirklich annehmen, dass 'dieses im Ganzen verhältnismässig nebensächliche und unscheinbare architektonische Zwischenglied die Gruft Julius' II. bildete, und der ganze Unterbau, der von selbst dazu aufforderte, ja hierdurch erst eigentlich Zweck und Sinn erhält, massiv gewesen sein sollte? Auch die Verlegung des Einganges dieser Gruft nach dem oberen Aufsatz unter den Sarkophag hat, selbst wenn man zugibt, dass die «Gruft» sich auch noch teilweise in das untere Geschoss des Mausoleums erstreckt haben könnte, etwas unwahrscheinliches. Vasari berichtet nun ausdrücklich, dass mit Ein- und Ausgang an den Schmalseiten zwischen zwei Nischen — also im unteren Teil des Grabmals — die Grabkammer gewesen sei, in dessen Mitte der Sarkophag gestanden habe. Dazu gibt er ausdrücklich an, dass die Form dieser Gruft eine ovale gewesen sei.¹

Vasari ist hier augenscheinlich besser unterrichtet, und seine Ausführungen haben das bene einer grösseren Glaubwürdigkeit für sich. Beide Autoren schrieben nach fast 50 Jahren ihre Bücher nieder und Ungenauigkeiten und Irrtümer kommen auch bei Condivi's Beschreibung der späteren Entwürfe vor. Da nun in den späteren Modellen eine allerdings offene «Capelletta» geplant wurde, müssen wir annehmen, dass Condivi nach einer Skizze seinen Bericht niederschrieb und den Entwurf von 1505 mit dem von 1513 teilweise vermengt hat. Auf Zeichnung 2 der Taf. XXXIII hat sich ein solcher Schnitt durch eine Grabgruft erhalten, in der von zwei Seiten her nach der Mitte zu abfallende Treppen zu einem Sarkophag führen.²

¹ «Era accomodato che s'entrava ed usciva per le teste della quadratura dell' opera nel mezzo delle nicchie, e dentro era, caminando a uso di tempio, in forma ovale; nel quale aveva nel mezzo la cassa, dove aveva a porsi il corpo morto di quel papa . . . Vasari VII, S. 165. Es ist das Verdienst Schmarsows diese Fragen zuerst kritisch behandelt und gelöst zu haben, siehe Jahrbuch der preuss. Kunsts. V, S. 6.

Justi, op. cit., S. 217 scheint zu meinen, dass nach Art antiker Mausoleen ein runder, d. h. der rechteckigen Form des Grabmals entsprechend ovaler Aufbau, auf dem der Sarkophag stand, sich erhob, der die von Condivi erwähnte Grabkammer enthielt. Es ist schwer begreiflich wie der Sarkophag mit der Figur des Toten bei einer solchen Höhenausdehnung des Monumentes, das er doch eigentlich beherrschen sollte in ein annehmbares Verhältnis zu diesem hätte kommen können.

² Dass diese Skizze zu dem nebenstehenden freistehenden Mausoleum der Medici gehörte, ist nach den erhaltenen Zeichnungen ausgeschlossen.



ZEICHNUNG DES JACOPO SACCHETTI
NACH EINER SKIZZE MICHELANGELOS, BERLIN SAMMLUNG BECKERATH.

Solange uns nicht andere Quellen eines besseren belehren, wollen wir hier Vasaris Ausführungen vor denen Condivis den Vorzug geben.

Es ist uns nicht vergönnt, die ersten keimenden Anfänge und die grandiose, diesen entwachsene, endgültige Gestalt des Denkmals zu schauen. Was zwischen diesen und jener liegt, kennen wir nicht. Und doch lässt sich die Entwicklung des Gedankens im Meister selbst skizzieren, da uns das Erhaltene den Weg andeutet, den

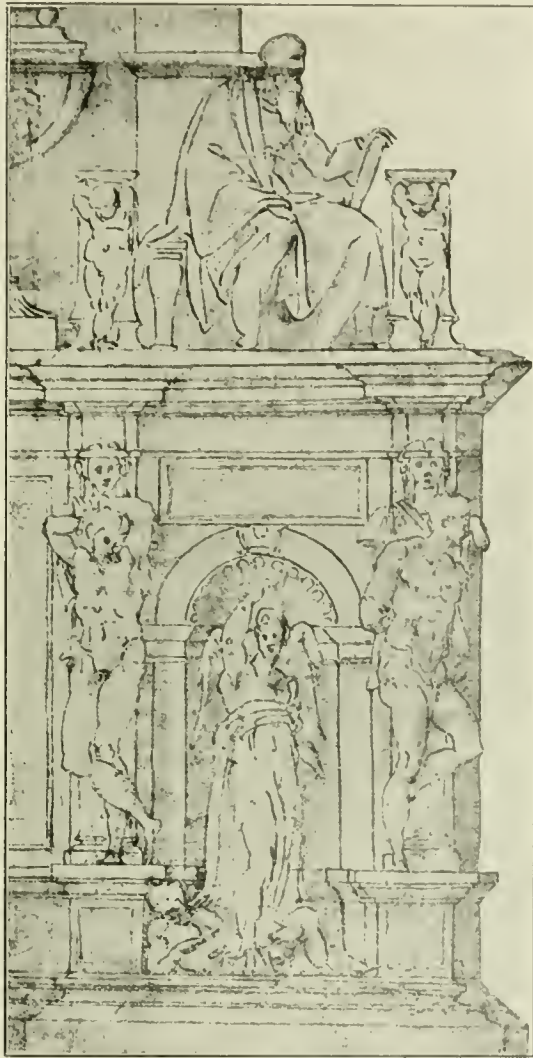


Abb. 196. Skizze nach einer Zeichnung Michelangelos zum Juliusgrabmal, Florenz, Uffizien.

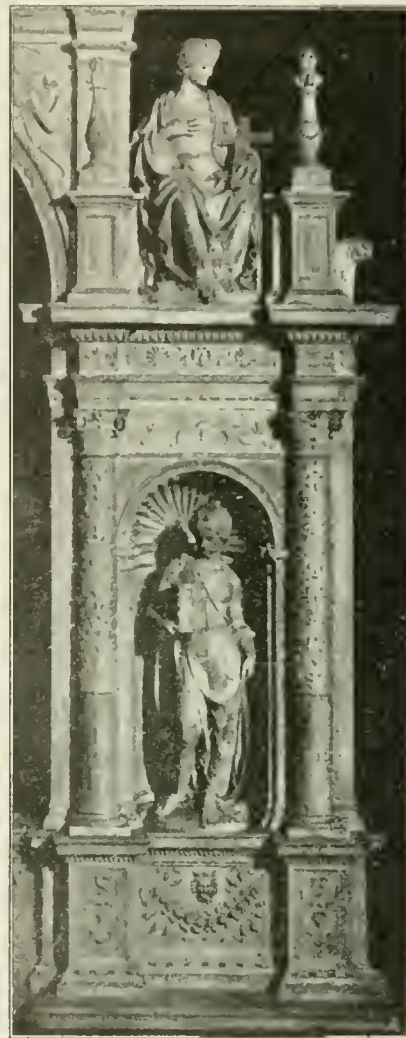


Abb. 197. Sansovino, Fragment vom Grabmal des Girolamo Basso della Rovere.

Michelangelo gewandelt ist. Jene älteste Skizze (Taf. XXXII, Fig. 5) liess uns erkennen, dass er an das architektonische Schema der bedeutendsten Wandgrabdenkmäler der ausgehenden Frührenaissance und der beginnenden Hochrenaissance, vor allem an Sansovinos Schöpfungen in Santa Maria del Popolo angeknüpft hat. Aber das streng architektonische Schema war seiner leidenschaftlichen Natur zu leblos und die Plastik zu sehr beengt von dem sie umgebenden Rahmen. Auch machte sich ihm die Architektur zu sehr auf Kosten der Plastik breit

und gab ihm zu wenig Gelegenheit seinen plastischen Gestaltungsdrang zu entfalten. Er wollte in den starren Formen Leben sehen und dabei konnte ihm die Ornamentik nicht genügen. Nichts ist in dieser Hinsicht lehrreicher als ein Vergleich des architektonischen Schemas des Sansovinograbmals mit dem des Juliusgrabdenkmals (Abb. 196 u. 197). Die Zusammenhänge der beiden sind unverkennbar, um so charakteristischer aber Michelangelos Veränderungen des Schemas. Die Architektur ist ihm nur Dienerin der ausschliesslich in der Plastik sich verwirklichenden Idee. Er gibt die strenge Geschlossenheit des Systems auf und kehrt zu der freieren, mehr malerischen Verwertung der Plastik, wie wir sie bei Donatello gewahrten, zurück. Die mannigfachen Ueberschneidungen der Architekturen durch die «Sklaven» sind hierfür bezeichnend. Der Hermen bedurfte Michelangelo schon aus rein künstlerischen Gründen. Sie hatten die Aufgabe vor allem die ungebärdigen Linien der Plastik in die strengeren der Architektur überzuleiten.¹ Die Postamentchen über dem bekrönenden Gebälk als Ausläufer der Vertikalen übernahm Michelangelo gleichfalls von Sansovino. Aber er legte selbst diesen ein plastisches Motiv zugrunde, indem er kleine Karyatiden in Gestalt von Putti an ihre Stirnseite setzte.² Freilich ist hier nicht recht verständlich, was die Kleinen eigentlich tragen sollen. Auch die thronenden Figuren dazwischen haben im Ganzen einen ähnlichen Wert wie am Sansovinoschen Monument. Bezeichnend für die malerische Tendenz des Entwurfes ist auch die Erweiterung der Nische nach unten. Michelangelo brachte an Stelle des mittleren Sockelgliedes ohne Rücksicht auf die Architektur einen am Boden kauernden «Besiegten» an. Die Realisierung dieser Skizze erweckt in diesem Teil einige Bedenken. Aber die Komposition ist bezeichnend für Michelangelo, der die Architekturen wie eine Fessel um die Figuren legt, um deren leidenschaftlichen Bewegungen dem Beschauer nur um so stärker zum Bewusstsein zu bringen. Es mag wohl nötig gewesen sein, die tiefer stehenden Allegorien durch diese Figuren gegenüber den etwas höher stehenden Sklaven zu betonen. Auch musste er mit Rücksicht auf die Anlage des Ganzen eine isokephale Anordnung des figürlichen Teiles vermeiden. Aus diesem Bestreben scheinen überhaupt ein grosser Teil der Modifikationen des Sansovinoschen Schemas hervorgegangen zu sein. Wichtig für die Gesamtwirkung ist auch die Vermeidung durchgehender Horizontalen und das Vorherrschen der Vertikalen.³ Selbst das bekrönende Gebälk wird in seiner horizontalen Tendenz durch Weglassung des Frieses und die Ueberschneidung der Fussleisten desselben durch die Herme abgeschwächt. Es kam Michelangelo eben alles auf eine möglichst innige Verbindung des skulpturellen Teiles an. Deshalb ist

¹ In derselben Weise ist bei Michelangelo wie Sansovino die Ornamentik, die die freien Flächen der Architektur überzieht, wirksam, der reich ornamentierte Unterbau des Grabmals in San Pietro in Vineoli gestattet den Rückschluss, dass diese Dekoration schon für die früheren Entwürfe geplant war. Dagegen sollten sie in dem Entwurf von 1513 nicht, wie Schmarsow angibt, (J. d. pr. K., Bd. V, S. 76) auf der Gesimsverkröpfung unmittelbar über den Hermen, sondern weiter zurück, die Rücklehnen des Thrones flankierend, zu stehen kommen, wie dies auch die Skizzen in Berlin (Taf. XXXI) und den Uffizien beweisen. Diese Ansichtszeichnungen müssten nach der Schmarsow'schen Grundrisskizze an den Ecken zwei Postamente mit Putti — eines über dem vorderen und eines über dem vom Profil gesehenen, seitlichen Pilaster — angeben. Es wird jedoch an den Ecken jeweils nur eines skizziert, das aber, wie dies das Postamentchen über der rechten Ecke deutlich zeigt, mit zwei Putti dekoriert ist. Es waren also die Eckpostamentchen bis zum Kreuzungspunkt der Mittelachsen der Gesimsverkröpfungen an den Ecken und dementsprechend auch die übrigen zurückgeschoben gedacht. An dieser Stelle sollten sie wohl eine Art Hintergrund für die Statuen bilden und den Blick des Beschauers hier festhalten.

² Sie werden im Freigrabmal wohl kaum so gestaltet gewesen sein und scheinen von den Malereien der Sixtinischen Kapelle in den Entwurf von 1513 mit übernommen worden zu sein. Da wir über ihr Vorhandensein im ersten Entwurf keine Nachricht erhalten haben, sind sie im Grundriss (Abb. 198) nicht angegeben.

³ Der Fries wird bei Architekturen, die mit plastischen Figuren zusammenwirken, wie beispielsweise den Mediceergrabdenkmälern u. a. fast stets fortgelassen.

der ganze Unterbau nur mit Rücksicht auf den darüber angeordneten skulpturellen Teil komponiert. Durch die Betonung der Vertikale will er den Blick des Beschauers nach oben lenken, daher auch die Geste der Victorien. Die eine der Schmalseiten zu Füßen der Papstfigur war als eigentliche Vorderseite gedacht und zwar mit Rücksicht auf den in Aussicht genommenen Aufstellungsort im Chore der alten Kirche gedacht. Diese vertikale Tendenz des unteren Teiles war im Hinblick auf die Gestalt des oberen am freistehenden Grabmal eine künstlerische Notwendigkeit. Denn die Figur des Papstes lag in Berücksichtigung der geplanten Umgebung und den Anblick des Grabmals von der Tribuna aus schräg, wodurch sie linear auf die das Haupt des Papstes stützenden Engel vorbereitet. Diese lassen das Ganze in Vertikalen ausklingen und leiten das Auge des Beschauers nach oben in den umgebenden Raum. Michelangelo hat die malerische Tendenz der Plastik der Quattrocento-Grabdenkmäler nicht übernommen, aber an Stelle der Reliefplastik die dem Wesen der Skulptur entsprechendere Form der Freiplastik gesetzt. Das architektonische Schema Sansovinos erfährt so dem dekorativen Prinzip nach eine Rückbildung im Sinne des Quattrocento. Aber Michelangelo verzichtet im Gegensatz zu Desiderio auf die Mitwirkung der reinen Formen der Monumentalbaukunst. Er schafft sich vielmehr wie Donatello auf seinen Reliefs seine eigenen Architekturen, die wie bei dem grössten Plastiker des florentiner Quattrocento nur den Hintergrund, und nichts mehr als das, für die Figuren abgeben. Seine Statuen stellen wohl ein geschlossenes architektonisches System im Ganzen dar aber sie vermeiden irgendwelche architektonisch-statische Funktion zur Schan zu tragen. Hierdurch würde der Eindruck der rein geistigen Bedeutung des kompositionellen Gedankens nur getrübt worden sein.

Die Verbindung des Grabmals mit dem umgebenden Raum, war gleichfalls ein Gedanke, der uns angefangen vom Brancacci- und Marzuppinigrabmal das ganze Quattrocento hindurch an den Grabdenkmälern begegnet ist. In dieser Hinsicht ist das Grabmal des Jacopo von Portugal weit mehr als das Grabmal Sixtus' IV. eine den Kompositionsgedanken des Juliusgrabmal vorbereitende Erscheinung.

Die Idee der Apotheose, das ganze Quattrocento hindurch der leitende Gedanke im Grabmal, begegnet uns hier in einer ins Grandiose gesteigerten Form. Justi hat den antiken Einflüssen an diesem Werke vielleicht etwas zu weiten Spielraum gewährt. «Der Reiz des Monumentes» lag «hauptsächlich in der Sanktion durch das glorreiche Altertum.»¹ Die Einflüsse der Antike sind uns ja schon im Quattrocento sehr häufig am Grabmal begegnet, und Michelangelo würde in dieser Hinsicht nur im grossen Stil getan haben, was man vor ihm im kleinen tat. Aber es scheint, dass der von der Tradition ausgegangene Kompositionsgedanke ohne äussere Einwirkung im Genius allmählich zu jener Gestalt herangereift ist, die wir heute in den Skizzen bewundern. Jedenfalls sind die antiken Neuerungen, soweit solche stattgefunden haben, in selbstständiger Weise verwandt und mehr äusserlicher Art. Für die mächtigen Gestalten der Propheten und der Sklaven wie auch für die Anordnung der figürlichen Dekoration des unteren Geschosses konnte Michelangelo in der Antike kein Vorbild finden. Im Prinzip der Dekoration trat er vielmehr in einen ausgesprochenen Gegensatz zu ihr. Die Hermen als Sinnbild des Todes entstammen jedoch zweifellos dem Altertum, allein

¹ Siehe Justi, op. cit., S. 222.

auch hier ist die Art ihrer Verwendung von der Antike grundverschieden. Justi hat darauf aufmerksam gemacht, dass sich in dem Skizzenbuch Sangellos¹ neben der Zeichnung des Bogens von Orange ein Grabmal befindet, dessen untere plastische Dekorationen gefesselte Sklaven zeigt. Dass Michelangelo durch diese unscheinbare Zeichnung zu seinen herrlichen Figuren angeregt wurde, erscheint nicht ohne weiteres glaubhaft. Jedenfalls aber hat er, was dort im Relief, ohne Beziehung auf die architektonischen Formen gegeben ist, in prinzipiell neuer Weise verwandt.²

Der Entwurf ist in seiner grandiosen Eigenart jedenfalls des Meisters ureigenste Idee und die Antike selbst nicht mehr von Einfluss gewesen, als die Grabmalformen der vorangegangenen Zeit. Erinnern wir uns des gegenüber dieser Schöpfung unscheinbaren Grabmals des Simone Saltarelli (Abb. 15). Am Sockel wurde von dem irdischen Leben des Bischofs erzählt. Darüber lag die Gestalt des Toten unter einem steinernen Baldachin, der von Heiligenfiguren flankiert wurde und sah man Engel die Seele des Toten zum Himmel emportragen, der oben die Himmelskönigin gnädig winkte. Das Juliusgrabmal ist stofflich ähnlich gegliedert. Der monumentale Sockel erzählt von dem irdischen Leiden der Menschheit, das Historische hat dem allgemein Menschlichen Platz gemacht. Die Heiligen sind zu thronenden Kirchenfürsten geworden, die die Gestalt des Stellvertreters Christi umgeben, der als der princeps von «Erde» und «Himmel» getragen wird.

Ob der Papst aus dem Sarkophag gehoben wird oder in denselben gelegt werden soll, lässt die Auffassung der beiden Figuren, die ihn halten, nicht ganz klar zum Ausdruck kommen. Auch dies Motiv kam schon im Trecento in Giovanni Pisanos Grabmal der Kaiserin Margarethe freilich in anderer Auffassung vor. An Stelle jener derb zufassenden Engelsingestalten sind in Michelangelos Schöpfung symbolische Gestalten des Kosmos getreten. Der Humanismus geht hier mit Christentum und römischem Heidentum die eigenartigste Verbindung ein, die die Kunstgeschichte kennt. Nur ein Genius von so elementarer Kraft wie Michelangelo konnte aus diesen seltsamen Widersprüchen der Zeit als Sieger hervorgehen und all das Gegensätzliche in unerreichter Harmonie vereinen. Die Apotheose des Papstes ist freilich nur ein Vorwand, um ein Gedicht aus Marmor vorzutragen, das von des Meisters Seele in ergreifender Sprache erzählt. Die christliche Plastik war lange genug an die Grabdenkmäler von Prälaten und Staatsmänner gefesselt. Michelangelo wusste diese Fesseln zu zersprengen, ohne die traditionellen Ideen aufzugeben.

Das Juliusgrabmal bildet in geistiger Hinsicht die Vorstufe zu den Mediceerdenkmälern. Hier hatte er den ganzen Kosmos in seine Marmorgestalten zu bannen beabsichtigt, unbehindert durch die religiös-kirchlichen Rücksichten, die ihm das Mausoleum eines Papstes auferlegte. —

Der letzte Teil der Geschichte und Entwicklung des Juliusgrabmals, die Modifikationen, die dessen ursprüngliche Gestaltung erfahren hat, können nicht aus religiös-kulturgeschichtlichen oder persönlichen Wandlungen erklärt werden. Die Veränderungen sind vielmehr in erster Linie aus rein formalen Gründen vorgenommen worden. Als das Freigrabmal, an sich nur für den Chor Rossellinos in St. Peter erdacht, für den

¹ Falk, op. cit., Nr. 23.

² Lionardo hat in einer Skizze zu seinem Reiterdenkmal des Trivulzio gleichfalls an den Sockel gefesselte Sklaven, aber in einer von Michelangelo prinzipiell verschiedenen Weise verwandt, die eher auf antike Einflüsse zurückgeführt werden können. (Siehe Abb. 209.)

ihm anersehnen Platz nicht mehr in Frage kam, war es ausgeschlossen, einen ähnlich passenden für ein räumlich so eminent anspruchsvolles Denkmal zu finden. Indem Michelangelo sich entschloss, das Grabdenkmal an die Wand zu lehnen, konnte er eher mit der Möglichkeit einer Unterbringung dieses Riesendenkmals rechnen. Unbegreiflich bleibt es freilich, dass man während annähernd 20 Jahren an dem Denkmal arbeiten liess, Verträge abschloss, ohne über den Ort der Aufstellung nur ein Wort fallen zu lassen.

Von dem Augenblick ab, da St. Peter nicht mehr für das Grabmal in Frage kam, musste es daher um das Grabmal geschehen sein, denn der umgebende Raum war ja gleichsam ein Teil des Denkmals, von ihm hing zum mindesten die Wirkung ab. Nachdem Michelangelo mehr als 7 Jahre hindurch an der Ausführung dieser mit Feuereifer begonnenen Idee verhindert wurde, versteht man nach allem was wir über Michelangelos Charakter wissen, dass ihm gerade die Ausführung dieses Werkes, von dem ihn widrige Schicksalsmächte so lange abgehalten hatten, am meisten reizen musste. Da der Raum fehlte, war der Gedanke eines Wandgrabmals die notwendige Folge der neuen Verhältnisse. Aber mit eigensinniger Energie hielt Michelangelo an der ersten Idee fest und der Versuch, diesen gewaltigen Freibau unter möglichster Beibehaltung seiner Formen und Dimensionen zu einem Wandgrabdenkmal umzugestalten, musste misslingen. Es bekämpften sich in diesem Plane von da ab stets zwei Ideen: die des Wandgrabdenkmals und die des Freibaus. Michelangelo will den Freibau möglichst beibehalten und gibt dem Grabmal, indem er es mit den Schmalseiten an die Wand lehnte, eine Form, die dem Gedanken eines Wandgrabmals direkt widersprach. Was half es, dass er einen riesigen Aufbau an der Wand über dem Grabmal emporsteigen liess. Die Länge des zum Sockel herabgewürdigten Freigrabes wurde deshalb nur um so unverständlicher.

Der Sarkophag musste, um von vorne genügend sichtbar zu sein, von dem Postamente, auf dem er im Freigrabmal gestanden, herunter auf das Dach des Untergeschosses und möglichst weit nach vorne an den Rand der Schmalseite geschoben werden (siehe Taf. XXX und Grundriss). Dadurch verlor er die Verbindung mit der Wand, die nun der über das Dach des Untergeschosses vorspringende, an der Rückwand errichtete Aufbau herstellen musste. Dieser bildete an den Seiten Nischen, vor denen die beiden sitzenden Figuren angebracht werden sollten,¹ während die Nische der Vorderseite dieses Aufbaues den rückwärtigen Teil des Sarkophages mit seinem reichen Skulpturenschmuck in sich aufnahm.

In der Front der Nische wird nun der Sarkophag und die Grabfigur durch fast dasselbe figürliche System mit der Rückwand verbunden, die Freiplastik in genau derselben Weise allmählich in das Relief übergeleitet, wie dies am Forteguerramonument Verrocchios und dem Grabmal des Jacopo von Portugal geschah. Dort sind in rein malerischer Tendenz die Figuren angeordnet. Hinsichtlich des künstlerischen Prinzipes ist Michelangelo hier von Antonio Rossellinos Wanddekoration in der Kapelle in San Miniato nicht sehr weit entfernt. Sogar die am Sarkophagende sitzenden Engel begegnen uns hier in verwandter Haltung. Sie stellen die Verbindung des Sarkophages mit den an der Front des Grabmals sitzenden Propheten her. Michelangelo brauchte hier auf dem Sarko-

¹ Es werden fünf Statuen angegeben, die die cappelletta zierten. Da die Front drei, die beiden allegorischen Figuren und die Madonna aufweist, bleiben zwei für die Seiten.

phage kleine Figuren. Einerseits durften sie die Papstfigur nicht beeinträchtigen oder verdecken, andererseits wollte er den rückwärtigen Ecken, an welchen die langbeinigen Engelsgestalten — Cybele und Cielo — standen und das Haupt des Papstes trugen, eine stärkere Betonung verleihen. Diese Engel sind in formaler Hinsicht die analogen Gestalten zu der Fides und Spes des Forteguerragrabmals oder der Krone und Palme bringenden Engel am Monument von S. Miniato. Sie leiten von der Freiplastik zum Relief über und verbinden die Figur des Papstes mit der Madonna darüber. Der ganze Skulpturen-Schmuck baut sich nahezu in Form eines Dreiecks auf, dessen Basis das obere Gebälk der Frontseite des Unterbaues, dessen Seiten durch die Köpfe der sitzenden Propheten an den beiden Ecken, der Putti und der Engel dahinter gebildet werden und dessen Spitze etwa zu Füßen der Madonna liegt.¹ Nicht mehr die Figur des Papstes, sondern die Madonna krönt das Ganze; der

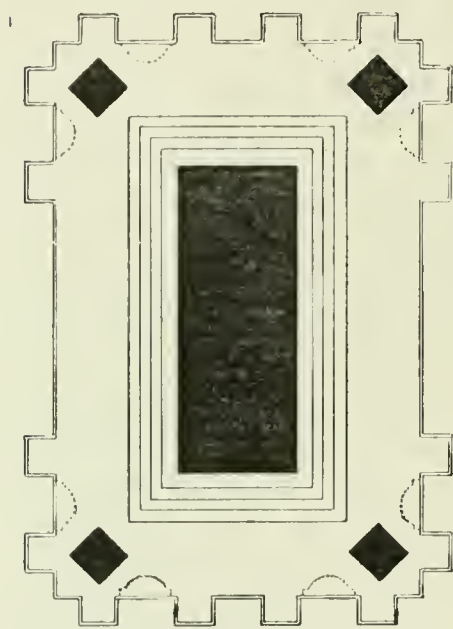


Abb. 198. Grundriss des Entwurfes Michelangelos zum Grabmal Julius II. vom Jahre 1505.

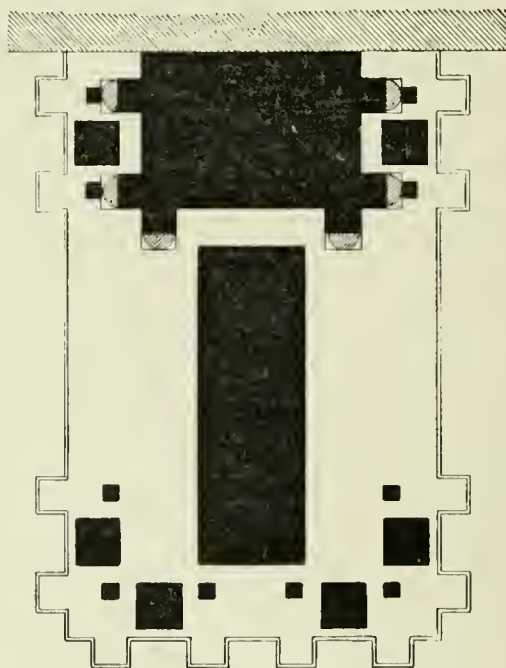


Abb. 199. Grundriss des Entwurfes Michelangelos zum Grabmal Julius II. vom Jahre 1513.

- ältere Entwurf ist wieder auf eine mehr christliche Form zurückgeführt worden. «Denn sieht es nicht aus wie das Nachzittern jener erschütternden Szene der Beisetzung im Geiste der Zeugen, wie eine phantastische Steigerung des Wunderbaren des Augenblickes, wo die mächtige Gestalt dem Auge der Lebenden, der Welt des Lichtes für immer entschwand. Aber dieser Nachklang der Exequien ist der Zeitlichkeit entrückt; denn es sind himmlische Wesen, die auf den hohen Sarkophag herabgeschwebt, die tiarabekrönte Leiche in ihm versenken, eigentlich schwebend halten. Freilich statt in fromm poetischem Sinne, die Seele heimzuholen haben sie bloß ihre Hülle der Nacht und Verwesung übergeben. Eine etwas finstere Transformation der antiken Apotheose: aber ein seltsamer Anklang an das offene Grab des Heilands, dessen Stellvertreter er gewesen sein sollte.»²

¹ Die Höhe dieses «Dreiecks» entspricht etwa der Höhe des Unterbaues.

² Justi, op. cit., S. 250.

Der Entwurf von 1516 erscheint als die natürliche Konsequenz jener Rückbildung des Freigrabes zum Wandgrabmal. Die Längsseite des Grabmals zur Frontseite zu machen, war, nachdem einmal beschlossen war, das Grabmal an die Wand anzulehnen, ein selbstverständlicher Gedanke, dem nur die eine Schwierigkeit entgegenstand, den Sarkophag, der doch mit seiner Längsachse bei Beibehaltung seines figürlichen Schmuckes senkrecht zur Wand stehen musste, mit dem Unterbau, dessen Längsachse nun die des Sarkophages kreuzte, zu verbinden. Doch war die Lösung eigentlich wieder die Konsequenz der neuen Veränderung. Der Freibau musste dem Gedanken des Wandgrabmals eine weitere Konzession machen und die Cappelletta nun entsprechend dem Unterbau verbreitert werden. (Abb. 200). Doch hätte bei einer Reduktion dieses Oberbaues auf eine traditionelle Wanddekoration, der Sarkophag nicht zu seinem Rechte kommen können. Deshalb lässt Michelangelo die Cappelletta nunmehr die ganze Plattform des Unterbaues überdecken und die mittlere Nische den Sarkophag in sich aufnehmen. Die Cappelletta hatte die Achsenverschiedenheit von Sarkophag und Unterbau zu verdecken. In dieser Form stellt das Grabmal den eigenartigsten Kompromiss zwischen Freigrabmal und Wandnischengrabmal dar, den man sich nur denken kann. Man begreift, dass Michelangelos Widerwillen gegen dies Denkmal nicht nur ein persönlicher, sondern auch ein künstlerischer werden musste. Den Mut, dies Grabmal durch eine völlig neue Komposition zu retten und noch einmal von vorne anzufangen, hatte er nicht.

Den Oberbau dürfen wir uns wohl ähnlich dem Sansovino'schen Grabmalsschema gestaltet denken, das uns zum erstenmal an Minos Monumente Pauls II. entgegengetreten ist: ein überhöhter Mittelteil mit Madonna und Sarkophag und niedrige, nischenartige Seitenteile, mit je einer sitzenden Statue und allegorischen Figur darüber geschmückt. Michelangelo war also im Prinzip hier bereits zum florentinisch-römischen Wandnischengrabmal der Hochrenaissance zurückgekehrt, nur mit dem Unterschied, dass er die Plastik in freier materischer Weise ähnlich wie das Quattrocento verwandte. Er tat dies wohl mit vollem Bewusstsein und Absicht, hätte er sich doch selbst nicht gescheut, Mino da Fiesoles Grabmal Pauls II. oder das unscheinbare Monument Pius' II. sich für weitere Entwürfe zum Vorbild zu nehmen.¹

Der schliesslich zur Ausführung gekommene letzte Entwurf, ein Zerrbild der ursprünglichen Idee, trägt, zum Wandgrabmal geworden, noch immer das Kennzeichen eines gewaltsamen Kompromisses an sich und die Widersprüche gelangen hier in grotesker Form zum Ausdruck. Das Streben, entworfen und fertiggestellte Statuen zu verwerten und soviel wie irgend möglich von der ursprünglichen Idee in die traditionelle Kompositionsform hineinzuzwängen, war die leitende Idee der neuen Modifikationen.

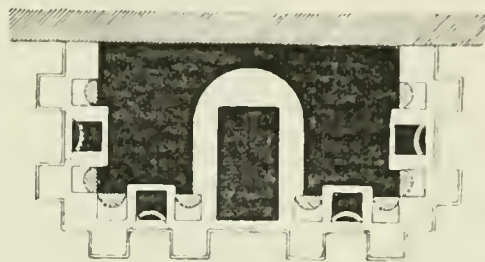


Abb. 200. Grundriss des Entwurfes Michelangelos zum Juliusgrabmal vom Jahre 1516

¹ Vergleiche auch die Zeichnungen auf Taf. XXXIII, Fig. 1 und Taf. XXXII, Fig. 3 und 4.

Der Sarkophag wird wieder der Tradition gemäss parallel zur Wand gestellt. Die klägliche Figur des Papstes ahmt die von Sansovino eingeführte Lage des Toten nach, die Nischen von Hermen flankiert und darüber die sitzenden Statuen ergeben im Prinzip wieder das Sansovinose Nischenschema. Michelangelo war also der Form nach wieder da angelangt, von wo er vor 40 Jahren ausgegangen war. Um dem Untergeschoss nur einigermaßen den Charakter eines Grabmals zu geben, mag sich Michelangelo zur Fortlassung der Sklaven und der Herstellung zweier neuer Figuren entschlossen haben, einer Umwandlung der Spes und Fides in die Personifikationen des aktiven und kontemplativen Lebens, das einzige Zeichen des Humanismus

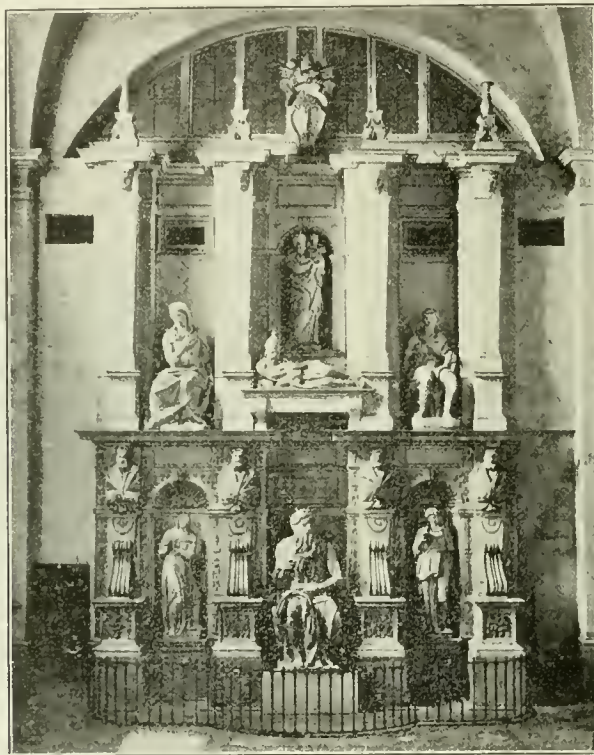


Abb. 201. Michelangelo, Grabmal Julius II. Rom, San Pietro in Vincoli.

an diesem Monumente.¹ Der Oberbau kann kein Verhältnis zum Unterbau gewinnen. Die Horizontale der fast wie eine Karrikatur erscheinenden, winzigen Grabfigur wirkt zwischen den mächtigen Vertikalen lächerlich. Michelangelo nahm eine das Auge kränkende Scheidung seiner eigenen Arbeit und der der Gehilfen vor, so dass das Grabmal in zwei Teile, einen unteren und oberen zerrissen wird. Die Sybille und der Prophet erscheinen wie Riesen neben der Zwergfigur des Papstes und als plumpe, geistlose Gesellen neben den Figuren des Unterbaues. Der kleinlich wirkenden, unscheinbaren Madonna wendet der Papst den Rücken zu, ängstlich bemüht, auf seinem Lager Platz zu finden.

Michelangelo war in diesem letzten Grabmalsentwurf bemüht, sich der Ueber-

¹ Justi, op. cit., S. 335 meint hierin ein Zeichen für den religiösen Wandel erblicken zu müssen. Die beiden Sklaven waren zweifellos jetzt für die Nischen, nicht mehr für die Postamente vor den Hermen bestimmt. Michelangelo mag sich in dem Augenblick, da er dem Denkmal seinen Namen geben wollte, entschlossen haben von der Verwendung der Sklaven abzusehen, denn an dieser Stelle und in diesem Zusammenhang mussten sie ganz unverständlich erscheinen und den grotesken Eindruck des Ganzen nur steigern.

lieferung wieder anzupassen. Man hat dies klägliche Endresultat auf kulturgeschichtliche und persönliche Wandlungen zurückführen wollen, indem man gleichzeitig auf den Geist des Jüngsten Gerichtes hinwies, «dieser streng katholische Geist hat nun auch die letzte und endgültige Fassung des Juliusdenkmals bestimmt, er hat das in ganz anderem Geiste begonnene Mausoleum in letzter Stunde verehrlacht und verkirchlicht.»¹ Mir scheint auch diese letzte Wandlung mehr in der Geschichte des Denkmals selbst, d. h. seiner künstlerischen formalen, durch äussere Umstände bedingten Entwicklung begründet zu liegen. Denn jene Wendung nach der Seite des Kirchlich-Religiösen liesse sich schon in dem Entwurf von 1513 bemerken, während die Mediceergrabdenkmäler von jenem Geiste völlig frei geblieben sind und von dieser sich vollziehenden Wandlung nichts zu berichten wissen. In Moses eine Personifikation des Charakters Julius' II. nachträglich erkennen zu wollen, geht nicht an. Er ist als Moses gedacht und sollte einen Teil eines verwandten Ganzen darstellen.

B. Die Grabdenkmäler der Medici in der «Sagrestia nuova».

1. Die Geschichte der Denkmäler.

«Die päpstliche Kapelle am Schluss seiner Jugend, das jüngste Gericht an der Schwelle des Greisenalters, nehmen einen Zeitraum von Misserfolgen ein — von dem Umfang eines Menschenalters — aus dessen Trümmern die Mediceerkapelle wie eine grandiose Ruine emporragt.»² Es war hier ebenso sehr Michelangelos Schicksal als eigener Wille schuld daran, dass die Kapelle als eine «Ruine» auf uns gekommen ist. Er hat später nicht mehr gewollt, dass sein Meissel eine Familie verherrlichte, deren Nachkommen seine heissgeliebte Vaterstadt knechteten. Wir können aber ihm und seinem Stern um so weniger grollen, als uns dadurch ein grösseres Werk, das herrlichste von allem, was je Michelangelos Hand geschaffen hat, die Peterskirche zu Rom geschenkt wurde. Die florentinische Kunst freilich hat in dem Verlust dieses Werkes die Krone ihrer Schöpfungen auf dekorativem Gebiete, das grossartigste heimische Wandgrabmal, zu beklagen. Zum letztenmal hätten auf heimischem Boden Architektur, Plastik und Malerei in nie gekannter Klangfülle einen Hymnus auf die florentinische Kunst gesungen. Es wäre der Schwanengesang einer Kunst geworden, die seit den Tagen des Perikles nicht ihres Gleichen hatte. —

Als Kardinal noch hatte Clemens VII. das Projekt der Mediceerkapelle ins Auge gefasst und sich mit Michelangelo darüber beraten. Schon im Jahr 1519³ schreibt Michelangelo an Buoninsegni in Rom: «Io sono parato ogni ora a metere la persona e la vita, quando (occorre) ssi pel cardinale de' Medici. Io parlo circa casi delle sepulture e de' marmi che si sono allogati o vero dati a cavare a Carrara.» Freilich der Kardinal Julius war kein Julius II. Unsicher und schwankend in seinen Handlungen, rasch entschlossen und doch wieder abhängig von der Laune des Augenblickes, dazu verstrickt in die für den päpstlichen Stuhl unheilvollste Politik, war er nichts weniger als ein geeigneter Auftraggeber für Michelangelo.

¹ Siehe Justi, op. cit., S. 316.

² Siehe Justi, op. cit., S. 352.

³ Milanese, Lettere, S. 410. Springer, Raffael und Michelangelo II, S. 213.

Michelangelo scheint gleich mit Feuereifer auf den Wunsch des Kardinals eingegangen zu sein, bot er ihm doch Gelegenheit, die ihm im Juliusgrabdenkmal vor bald 20 Jahren gestellte Aufgabe nun nach einer neuen Idee zu lösen. Hier war er frei und konnte in neuen Entwürfen neuen Ideen nachgehen.

Anfang März 1520 ist die Erbauung der mediceischen Grabdenkmäler beschlossene Sache gewesen, denn um diese Zeit nimmt Kardinal Giulio Marmor für sich in Beschlag¹ und im Herbst darauf finden wirklich die ersten Verhandlungen statt. Am 23. November sendet Michelangelo dem Kardinal Julius den Entwurf zur Kapelle und den Grabanlagen. In der Mitte der Kapelle sollte ein Freibau errichtet werden, dessen vier Seiten Grabdenkmäler zieren sollten, die für Lorenzo Magnifico, Giuliano den älteren, Lorenzo, Herzog von Urbino, und Giuliano, Herzog von Nemours bestimmt waren. Welche Einflüsse der Auftraggeber selbst auf die Gestaltung eines solchen Werkes ausüben könnte, zeigt der Brief, den der Kardinal an Michelangelo schrieb. Er erkannte sofort, dass die beschränkten Raumverhältnisse der Kapelle für einen Freibau nicht geeignet waren:² Doch blieb Michelangelo so lange eigensinnig auf seinem Vorsatz bestehen, bis ihn die zahllosen Kompositionsversuche schliesslich eines besseren belehrten. Als der Rohbau fertig war und man den Raum überblicken konnte, gab er im März 1521 dem Verlangen des Kardinals nach. Man einigte sich in demselben Monat so weit, dass die Arbeit in der Sakristei beginnen konnte.³ Michelangelo geht kurz darauf nach Carrara und lässt als Bauleiter der Kapelle Stefano di Tommaso Lunetti zurück.⁴ Nach den angegebenen Massen, Zeichnungen und Tonmodellen erhalten dort Steinmetzen den Auftrag, Blöcke für Figuren und Architekturen zu bozzieren. Darnach waren also Kapelle und Grabdenkmäler um diese Zeit im Rohbau fertig. Die Madonna wird bereits entworfen. Unter mannigfachen Störungen, wie Streitigkeiten der Steinmetzen scheint die Arbeit nur langsam von Statten gegangen zu sein. Auch wünscht der Kardinal alle Augenblick neue Aenderungen, weil ihm dies und jenes nicht gefiel.⁵ Als Michelangelo von Carrara nach Florenz zurückkehrte, arbeitete er an der Christusstatue, um sich aber dann alsbald wieder mit Vorschlägen für die Mediceerkapelle an den Kardinal zu wenden. Michelangelo bemühte sich redlich, die Sache vorwärts zu bringen. Er geht zum Kardinal: «gli offeri' di fare e' modelli di legniamie grandi apunto come anno a essere le sepulture, e farvi dentro tutte le figure di terra e di cimatura, della grandezza, e finite apunto come anno a essere»⁶ erklärt er ihm.

¹ Siehe Thode, op. cit., S. 378.

² Brief datiert vom 28. November. Giulio an Michelangelo; Frey, op. cit., S. 161: . . . che hauemo el disegno o schizo della capella, et in uero ne piace el modo hauete pensato de mittere le IIII sepulture in mezo della capella; et quanto li cassoni delle sepulture possino uenire al mancho in braccie longhi, credemo torner anno bene, faciendo poi li altri ornamentj che accompagnino il tutto in quel modo saprete pensare che stia bene. Ma in questo mi nasce una difficulta, che non so pensare, come in IIII braccie di spaccio, designato per uoi di larghezza per ogni uerso, possino capere diete sepulture con li ornamentj et poi auanzare octo braccie per ogni uerso della capella: pure ne siamo per remittere ad quello pensarete che stia bene. Et cossi quanto alla capelletta l'ordine, che mittete et designate, ne satiffa. Et perho andarete continuando questa opera, quale molto ui raccomandamo; et delli ornamentj et altre cose sara tempo di parlarne, quando saremo costi. Bene ualete

Die Mauer der Kapelle ist bis etwa in die Höhe des heutigen Kranzgesimses bereits im Quattrocento aufgemauert gewesen.

³ Thode, op. cit., S. 381. Die erste Zahlung erfolgt dann schon am 9. April, wo er 200 Dukaten von Domenico Buoninsegni im Auftrage des Kardinals erhält, um in Carrara Marmor zu brechen. Siehe hingegen Vasari, Bd. VII, S. 393 und Geymüller, Michelangelo Buonarroti als Architekt, München 1904, S. 15.

⁴ Thode, op. cit., S. 381

⁵ Frey, op. cit., S. 171 ff. Thode S. 382.

⁶ Lettere 421; am 16. Aug. bezahlt er die Steinmetzen in Carrara, ebenso erhielt Scipione am 9. eine Bezahlung. Thode, op. cit., S. 382.

Aber dieser hielt sich offenbar zurück, seine launenhafte Natur hatte augenblicklich andere Interessen. Michelangelo ist verzweifelt und denkt an Auswanderung. Seine ganze Arbeitskraft ist gelähmt. Kurz vor der Abreise des Kardinals gelingt es schliesslich Michelangelo, bestimmte Zusagen von dem Kardinal zu erhalten, er ernannt Domenico Buoninsegni zu seinem Kommissionär in dieser Angelegenheit. Aber als Michelangelo sich zu diesem wandte, erhielt er die Antwort, er wisse nichts und der Kardinal habe nichts für ihn hinterlassen.¹ Auch als der Kardinal dann nach dem Tode Leo X. nach Florenz zurückkehrt und Michelangelo ihn wieder drängt, erhält er die ausweichende Antwort: «Noi vorremo pure che in queste sepulture fussi qualcosa di buono, cioè qualcosa di tuo mana.»² Was er aber eigentlich machen sollte, erfuhr er nicht. Nach langem Harren will der Kardinal endlich im Jahr 1523, dass an den Mediceergräbern gearbeitet würde. Bald darauf besteigt er als Clemens VII. den päpstlichen Thron und Michelangelo reist nach Rom. Für die Laurentiana wurden u. a. Entwürfe gezeichnet, aber geschaffen so gut wie nichts, denn die ernsten Sorgen um die Politik liessen dem Papst keine Zeit für künstlerische Pläne; auch mangelte das Geld. Erst im Januar 1524 konnte Michelangelo beginnen, Modelle zu den Mediceergräbern in Angriff zu nehmen³ und erhielt hierfür 50 Golddukaten ausbezahlt. Die finanzielle Lage des Papstes bessert sich und nun will er, dass die Arbeiten beschleunigt werden und wünscht über alles orientiert zu sein.⁴ Dies Interesse des Papstes dauert jetzt glücklicherweise an.⁵ Tischler sind inzwischen an den Holzmodellen beschäftigt und schon im Februar desselben Jahres (1524) wird das Gerüst für die Wölbung aufgebaut. Aus diesem Grund müssen wir annehmen, dass die Kuppel selbst um diese Zeit spätestens vollendet war.⁶ Es wird Michelangelo auch schon am 18. Januar 1524 von Fattucci und Salviati geraten, die Dekoration der Kuppel in Stuck machen zu lassen und Gehülfen dazu zu wählen. Michelangelo sendet an den Papst Zeichnungen der Kuppel, einer Türe und des Tabernakels ein, die dessen Gefallen finden. Im März des Jahres sind alle Vorbereitungen bereits soweit gefördert, dass die Arbeiten in der Kapelle begonnen werden können. Noch im Laufe des Jahres sollen die Architekturen der Gräber nach Michelangelos Vorlagen vollendet werden.⁷ Am 12. März ist inzwischen auch eines der Modelle fertig geworden und man trifft Vorbereitungen zur Stuckdekoration der Kuppel.⁸ Die Aufmauerung der Gräber schreitet fort.

Aber schon im Mai regt Salviati eine neue Idee beim Papst an: an Stelle der zwei Denkmäler mit den vier Sarkophagen soll noch ein drittes Grabmal errichtet werden mit den Sarkophagen Leos X. und Clemens' VII.

¹ Lettere S. 421, Thode, op. cit., S. 383.

² Lettere 421/422.

³ Lettere 560 und Thode, op. cit., S. 387.

⁴ Siehe Thode, op. cit., S. 388. Frey, op. cit., S. 206. Brief vom 13. Januar. Es scheint sich in dem Briefe vor allem um die Fassade von San Lorenzo zu handeln.

⁵ Frey, op. cit., S. 207. Brief vom 13. Januar; Fattucci schreibt nachdem er von Fattucci gesprochen hat: «N'ebbe piacere assaj et disse mi: «Digli, che serua atte tutto lo animo suo, perche La Santita di N. S. et io uogliamo al tutto contentarlo di quello sara possibile»

⁶ Siehe Geymüller, op. cit., S. 15. «Es ist möglich, dass die Kuppelschale aus Gussmauerwerk und der ganze Bau zuerst im Rohbau fertiggestellt wurde, dann erst die Steingliederung eingebunden wurde, wie das heute noch in Florenz befolgt wird. Geymüller bezieht hierauf die Zahlungen vom 22. und 31. März, 12. April, 31. Mai, 7. August 1524.

⁷ Thode, op. cit., S. 390.

⁸ Thode, op. cit., S. 390.

Es wird der bezeichnende Satz hinzugefügt: «et il piu onoreuole luogo per i papi et l'altro per i duci et il manco onoreuole per e magnifici...»¹ Die Medici waren eben nicht mehr die principes von Florenz, die päpstlichen Herrscher beanspruchten den Vorrang.

Dem Papst gefiel die Idee und schon im Juni reichte Michelangelo einen entsprechenden Entwurf ein. Es scheint sich hierbei nur um eine Grundrisszeichnung gehandelt zu haben, die die allgemeine Anordnung der Gräber skizzierte, denn Fattucci schreibt: «. . . et il papa aspetta il disegno di Lione et il suo». Auch ist Fattucci unzufrieden mit dem Platz, den Michelangelo dem Papstdenkmal angewiesen hat . . . pure a me pare uno piccolo luogo per dua papi: et io per me gli arei messi doue e dueli . . .² — Als Michelangelo Mitte Juni die Zeichnung des Papstdenkmal ein-sendet, schreibt Fattucci, dass der Papst sehr befriedigt sei, fügt aber weiter hinzu: «Et sapiate, che io per me o paura, che le saranno piu belle quelle de duci che quelle de papi, si che pensate a farle bellissime.»³

Diesem Verlangen wurde nun durch die Umgestaltung der Grabdenkmäler der übrigen Mediceer entsprochen und an Stelle der zwei Sarkophage für diese Monumente ein Sarkophag geplant. Eine vom 16. Juli 1524 datierte Zeichnung in Oxford gibt den ersten Entwurf⁴ für diese Idee wieder.

Allmählich aber geriet der Meister in bittere finanzielle Not, seine Hoffnung, dass Spina, der als Bevollmächtigter des Papstes nach Florenz gekommen war, ihn hiervon befreien könnte, erfüllte sich nicht. Der Marmor von Carrara trifft nicht ein und die Angelegenheit des Juliusdenkmals drückt ihn noch vollends nieder. Erst im August scheint er sich von dieser entsetzlichen Not durch Erhebung der ihm zugesagten Provision für das Juliusgrabdenkmal, die er bis zu diesem Zeitpunkte aus Pflichtbewusstsein nicht erhoben hatte,⁵ befreit zu haben. Inzwischen aber kam man in Rom auf den Gedanken, die Papstgrabdenkmäler im Chor der Kirche aufzustellen,⁶ da der Platz in der Sakristei nicht befriedigte.

Michelangelo macht Entwürfe und sendet sie nach Rom. Die beiden Grabdenkmäler werden in dem Schreiben vom 14. Oktober mit dem Ciborium in S. Lorenzo zusammen genannt: «lo uorrei, che e pensassi alle cose mia, perche uorrei fare una sepultura al Lione et una per me et alsi uno ciborio sopra l'altare di S. Lorenzo in su quatro colonne».⁷ Man wird daher wohl annehmen müssen, dass die beiden Grabdenkmäler als Pendants, ähnlich wie die Sansovinoschen an den Säulenwänden des Chors einander gegenüber gestellt, unmittelbar hinter dem neu zu errichtenden Ciborium ihren Platz finden sollten.

Besonderes Gefallen haben anscheinend die hierfür gemachten Skizzen nicht gefunden denn Fattucci sandte sie im Schreiben vom 12. April ohne ein Wort der päpstlichen Anerkennung, wie dies sonst der Fall war, zurück. Doch hat Michelangelo an den Modellen um diese Zeit fleissig gearbeitet und erhält deshalb im

¹ Frey, op. cit., S. 229.

² Frey, op. cit., S. 230.

³ Frey, op. cit., S. 231.

⁴ Siehe Springer, op. cit., S. 221. Der Plan scheint allerdings schon im April des Jahres aufgetaucht zu sein, wie dies aus einem Briefe, den Domenico di Bertino in Carrara, der negotiorum gestor, an Michelangelo schreibt, hervorgeht: «e sa a chanare dua coperechi e una fiura, che un a diacere sotto o da chanto a detti coperechi . . .», wobei coperechi wohl als Sarkophagdeckel zu deuten und die una fiura eben die sitzende Figur darüber bedeutet, siehe hierzu den Kommentar, Frey, op. cit., S. 221.

⁵ Siehe Thode, op. cit., S. 392.

⁶ Frey, op. cit., S. 231/35; Thode, op. cit., S. 392.

⁷ Frey, Briefe 260 und Thode S. 296/97.

Oktober dann auch Bezahlungen, darunter 40 Dukaten, die für eine liegende Sarkophagfigur bestimmt sind.¹ In dem letztgenannten Brief vom 14. Oktober 1525 ist auch bereits von Figuren die Rede, die Michelangelo begonnen hatte «... Datemi aiso, come ua l'opera, et se auete messo mano ad altre figure che a quelle quatro, e quando cominciarate e fiumi». Diese vier Figuren waren augenscheinlich die Allegorien der Tageszeiten. Sie waren damals wie Michelangelo in dem Antwortschreiben vom 24. Oktober 1525 berichtet, noch nicht fertig, aber «le quattro altre per Fiumi non sono cominciate, perchè non ci sono e' marmi: e pure ci sone venuti».²

Im Februar 1526 scheint Michelangelo mit allen Vorarbeiten fertig zu sein und nun will er die Figuren der Denkmäler vollenden.³ Allein noch im März schreibt er, dass die Modelle zu den acht Figuren bis zum September fertig seien, und vier Figuren der Tageszeiten bald vollendet würden. Man könnte vermuten, dass hier die Allegorien gemeint seien, würde er nicht in dem Briefe vom 17. Juni⁴ ausdrücklich bemerken, dass er «le quattro figure in su cassoni» begonnen habe. —

Wiederholt schlägt inzwischen Fattucci⁵ vor, die Papstgrabdenkmäler in der Kirche San Lorenzo oder San Giovannino anzubringen. Man war sich also auch über den Standort dieser Denkmäler noch nicht einig. Inzwischen hat man das eine Mediceergrabmal in der Sagrestia nuova aufgemauert, das andere, dessen Architektur fast fertig ist, wird angefangen; ebenso ist eine Capitanostatue und die Madonna in Angriff genommen,⁶ nur die Flüsse sind noch immer nicht begonnen. Er will sie alle mit eigener Hand ausführen. Giovanni da Udine soll nach Florenz berufen werden, um die Kuppel zu ornamentieren.⁷ Clemens freut sich, dass die Arbeit vorwärts geht und er ist so sehr für die Grabdenkmäler eingenommen, dass er sogar befiehlt, das ursprünglich für die Decke der Libreria bestimmte Geld für die Denkmäler zu verwenden. Nur in Betreff des Papstgrabmals hat er seine eigenen Ideen: «lo uoglio, che e' faccia a suo modo, ma a quelle di Leone et mia uorro, che e' faccia a mio modo».⁸ Ueber den Fortschritt der Arbeit im folgenden Jahr wissen wir nichts. Michelangelo lebt sehr zurückgezogen und am 2. Juli 1528 drückt er seinem Vater die Augen zu. Die Folgezeit nehmen die Befestigungsarbeiten von San Miniato in Anspruch und auch als er nach Florenz im November des Jahres 1529 zurückkehrt, hören wir nichts bestimmtes über seine Arbeit. 1530 lässt ihn, wie Condivi berichtet, der Papst suchen. Es wird ihm die Freiheit zugesagt, wenn er an den Mediceergräbern weiter arbeite, und Michelangelo nahm dann auch wirklich die Arbeit wieder auf.⁹ Er hat nun in der folgenden Zeit so sehr gearbeitet, dass man ernstlich um seine Gesundheit besorgt wurde, zwei Statuen, wohl Abend und Morgen wurden vollendet und auch eine dritte behauptet Antonio Mini gesehen zu haben, in der Thode jedoch den «Abend» vermutet.¹⁰ Michelangelo hat sich so abgearbeitet, dass der Papst in einem Breve ihm bei Strafe

¹ Thode, op. cit., S. 393.

² Milanesi, Lettere, S. 150. Thode, op. cit., S. 397.

³ Thode, op. cit., S. 100.

⁴ Nach Frey im Juni zu datieren, auch nach Thode, nach Milanesi dagegen im April 1526. Siehe Milanesi, Lettere, S. 453.

⁵ Brief dat. 6. Juni 1526. Thode, op. cit., S. 401.

⁶ Brief vom 17. Juni. Thode, op. cit., S. 401. Siehe auch Anmerk. 3.

⁷ Thode, op. cit., S. 401. Milanesi Lettere S. 453.

⁸ Frey, op. cit., S. 288.

⁹ Siehe auch Thode, op. cit., S. 410.

¹⁰ Thode, op. cit., S. 414.

der Exkommunikation befiehlt, an keinem anderen Werke als dem Juliusgrabmal und den Mediceermonumenten zu arbeiten.¹ Inzwischen setzt Michelangelo auch die Verhandlungen mit Giovanni da Udine wegen der Dekoration der Kuppel fort. Der Papst wollte hier grosse Historien in Mosaik² angebracht haben, allein Giovanni da Udine erklärt, das sei nicht seine Sache und er bitte deshalb um genauere Angaben. Wir wissen, dass Giovanni dann im folgenden Jahr die Arbeit in Angriff nahm,³ während Michelangelo das Jahr in Rom zubringt und dort bis zum Winter 1533 bleibt. Der Papst hat auf die Historien verzichtet, wünscht aber, die Wölbung der Sakristei farbiger zu zieren, nach dem Vorbild der *Vigna di Giulio*.⁴ Daraus geht hervor, dass Michelangelo und Giovanni für die Kuppel einen sehr diskreten Farbton gewählt hatten. Michelangelo war wohl mit Rücksicht auf den skulpturellen Teil an einer möglichst einheitlichen Wirkung der Architekturen gelegen, wozu er einen neutralen Farbton gebrauchte. Am 28. Juli macht Michelangelo den Vorschlag, Montorsoli als Leiter der Steinmetzarbeiten in der Kapelle und den Grabdenkmälern anzustellen, was der Papst gutheisst. Da wird am 25. September 1534 durch den Tod des Papstes die Arbeit an den Mediceergrabdenkmälern für immer von Michelangelo niedergelegt. Im September des Jahres 1535 hat darauf Michelangelo Florenz für immer verlassen.

Erst im Jahre 1546 werden zum erstenmale durch Cosimo Medici Versuche gemacht, Michelangelo zur Rückkehr nach Florenz zu bewegen, um die Medicikapelle durch ihn vollenden zu lassen.⁵ Meister Tribolo hat alles mögliche versucht, Cosimo die glänzendsten Anerbieten gemacht, alles war vergeblich. Der Plan von St. Peter tauchte im folgenden Jahre auf und diese gewaltige Idee nahm nun, nachdem Michelangelo Baumeister von St. Peter geworden, seinen Sinn ganz gefangen. Im Jahr 1552 hat Cosimo durch Cellini⁶ seine Einladung wiederholt, um ihn nach Florenz zu ziehen. Michelangelo hielt sie nicht einmal einer Antwort wert. Auch eine Einladung Cellinis lehnte er, als dieser nach Rom kam, sarkastisch ab. Dasselbe versuchte Vasari,⁷ aber Michelangelo blieb diesmal fest. Seine Aufgabe war von jetzt an St. Peter. Hiervon erklärt er, dürfe er nicht abweichen. Diese Antwort erteilt er Vasari, der in Rom 1555 noch einmal das Ansuchen Cosimos wiederholte. Schliesslich schickt Cosimo Leonardo Marinozzi mit Briefen von ihm und Vasari zu Michelangelo. Michelangelo dankt sehr freundlich und lehnt wieder ab.⁸ Cosimo war in seiner Geduld zu bewundern. Da er sah, dass alles nichts nutzte, ging er daran, das unvollendet gebliebene Grabmal doch wenigstens nach Michelangelos einzuholenden Ratschlägen und Angaben soweit als irgend möglich zu fördern.⁹ Stets hoffte er Michelangelo wieder für Florenz und die Mediceerkapelle gewinnen zu können und er benutzte jede Gelegenheit, wenn irgend einmal Michelangelo in Rom Unbilden zu

¹ Thode, op. cit., S. 116 und Bottari, lett. pitt. VI. 54. Mit dem Grabmal war nach der neuen Interpretation Thodes das Juliusgrabmal gemeint.

² Perche già una volta me parlo N. Sre, che 'l ci era da fare storie grande de una banda (?); per lequali la mia perfezione (professione) non e da scultore, fatemi fare cose che siano da me. Frey, op. cit., S. 320.

³ Siehe auch Geymüller, op. cit., S. 11, Anmerk. 3 ein Brief Giovanni da Udinis vom 4. Okt. 1532.

⁴ Thode, op. cit., S. 125. Brief v. 23. August. Thode, op. cit., S. 128.

⁵ Vasari VII. 236, Gotti II. 128. Thode, op. cit., S. 115.

⁶ Cellini, Vita I; II. cap. 81. Thode, op. cit., S. 151.

⁷ Cellini, Vita, S. 18.

⁸ Milanesi, Lettere 538. Thode, op. cit., S. 156.

⁹ Milanesi, Lettere 312. Thode, op. cit., S. 156.

leiden hat, die alten Bitten zu wiederholen.¹ Cosimo wusste, was der Kunst seiner Vaterstadt, was Florenz in den Grabmälern der Mediceerkapelle verloren ging. Aber alles war und blieb vergeblich.

2. Die Entwicklung der Komposition nach den erhaltenen Entwürfen.

Michelangelo hat hier das Problem des Freigrabes abermals aufgenommen und es in einer ganz neuen Gestalt zu lösen versucht, die, wenigstens was die äussere Form betrifft, nichts mehr mit der des Juliusgrabes zu tun hatte. Die erhaltenen Entwürfe führen uns die Genesis dieser neuen Idee bis zur endgültigen Form, einen interessanten formalen Entwicklungsprozess, vor Augen.

Die uns erhaltenen Entwürfe befinden sich zum weitaus grössten Teil in der Casa Buonarroti und dem britischen Museum.

A. Der Entwurf Taf. XXXIV, Fig. 4 trägt alle Merkmale des ersten Versuchs an sich. Einem nicht ganz die Hälfte der Gesamthöhe einnehmenden Unterbau sind an jeder Seite Sarkophage vorgelagert, die in der Form denen der «Sagrestia nuova» bereits verwandt sind.² Der Segmentbogen des Sarkophagdeckels ist in der Mitte gebrochen und nimmt hier ein mächtiges Medaillon³ auf. Die Wand des Unterbaues dahinter, durch zwei Gurtgesimse gegliedert, springt leicht zurück und bildet eine kleine Nische, die, flankiert von zwei mit Festons geschmückten Feldern, auf die Gliederung des Oberbaues vorbereitet. Dieser zeigt im Schema wieder die allgemeine Anordnung der Sansovinoschen Denkmäler: einen überhöhten, von einer Attika bekrönten Mittelteil und schmalere, nischengeschmückte Seitenbauten. Nur die Mittelnische ist ähnlich wie am Grabmal Pauls II. portalartig, d. h. durch Fascien umrahmt.

Diese hier angedeutete Gliederung des Oberbaues konnte sich nur an der gegenüberliegenden Seite des Denkmals wiederholen, während die anstossenden Seitenteile eine andere Gestaltung hätten erhalten müssen. Die so entstehenden Schwierigkeiten schienen einer Realisierung des Entwurfes doch im Wege zu stehen und deshalb unterwarf Michelangelo die Zeichnung einer Korrektur, die eine andere Gestalt des oberen Teiles des Grabmals vorsieht: über dem Gurtgesims des Unterteiles schlägt er einen dieses ganz überspannenden Segmentbogen. Weiter verfolgt er jedoch diese Idee nicht.

Die Entwicklung des Aufbaues ist jedoch leider so flüchtig angedeutet, dass man sich über den Gedankengang des Meisters nicht völlige Klarheit zu verschaffen vermag. Jedenfalls sollte das «Medaillon» über dem Sarkophag eine wichtige Rolle in der Komposition spielen.

Michelangelo hat hier, indem er den Sarkophag mit seiner Längsseite parallel zur Wand stellte, das Grabmalsproblem des Quattrocento in formaler Hinsicht wieder aufgenommen. Die Lösung war freilich eine neue: er macht den kühnen Versuch,

¹ Siehe Thode, op. cit., S. 161. Den Brief dat. 21. Mai 1558.

² Die Seitenansichten der an den unsichtbaren Seiten des freistehenden Grabmals befindlichen Sarkophage sind links und rechts des Sarkophages an der Front deutlich bemerkbar, so dass es auch ohne die übliche Grundrissanlage zweifellos ist, dass es sich hier um einen Freibau handelt.

³ Das Medaillon spielt auch in den frühen Entwürfen Michelangelos zur Fassade von S. Lorenzo eine bedeutsame Rolle, die uns zeigt, wie nahe sich bereits um diese Zeit monumentale und dekorative Architektur stehen. Siehe auch die Studie Battista da Sangallo nach einer Zeichnung Michelangelos im Musée Wicar zu Lille, Geymüller, op. cit., S. 3, Fig. 3. Die stehende mächtige Figur zwischen langgestreckten Architekturen kommt in dem später zu besprechenden Entwurf Taf. XXXIV, Abb. 4 vor.

den frei vor der Wand stehenden Sarkophag einstweilen noch ohne die Plastik auf rein architektonischem Wege mit der Rückwand zu verbinden.

B. Der Entwurf Taf. XXXIII, Fig. 2 ist im ganzen dem vorher betrachteten ähnlich. Der Aufbau aber, vollends der obere Teil, ist sehr flüchtig skizziert und unklar. Die Mittelnische ist kleiner und durch einen Giebel abgedeckt. Betreffs der Gestaltung der Seitenteile ist nichts Bestimmtes zu sagen. Die am unteren Teil volutenartig gestalteten Sarkophagdeckel scheinen eine Muschel einzuschliessen.

C. Der Entwurf Taf. XXXII, Fig. 1 rechts oben führt die bisher verfolgte Idee in einer neuen Variation vor Augen. Der Sarkophag, in dem alle vertikalen Linien vermieden sind, wird durch zwei nach aussen sich rollende Voluten abgedeckt, die wieder in der Mitte ein Medaillon einschliessen. Dieses ist hier in den oberen Teil des Grabmals an die Stelle der Mittelnische eingeschoben und diese auf ein quadratisches Feld reduziert. Die Nischen der gleichhohen, von Säulen flankierten Seitenteile sind beibehalten. Der obere Abschluss des Ganzen ist unklar; vielleicht sollen die undeutlichen Striche Pilaster, also einen Abschluss ähnlich der Gestalt der heutigen Monumente andeuten.

Die Verbindung von Sarkophag und Rückwandarchitektur ist Michelangelo als das wesentlichste Problem dieser Entwürfe erschienen. Die Schwierigkeit es zu überwinden, sich in immer neuen Lösungen zu versuchen, hat anscheinend seinen Erfindungsgeist gereizt; die Gestalt des Oberbaues interessiert ihn deshalb einstweilen weniger als eben diese Verbindung von Sarkophag und Rückwand. So sehen wir denn, wie er auch in

D. dem Entwurfe Taf. XXXIII, Fig. 1 vor allem mit Rücksicht hierauf den bisherigen Gedanken variiert. Er verbreitert den ganzen Unterbau und vertieft ihn hinter dem Sarkophag zu einer Nische, die von breiten, lisenenartigen Streifen flankiert wird.¹ Hier lehnt er sich augenscheinlich an das römische Nischengrabmal des Quattrocento; das im Grabmonument des Roverella von A. Rossellino (Taf. XXI) seine klassische Form erhalten hat, an.² Die Gestalt des Sarkophages ist ein Unikum. Schon Desiderio hatte den Sarkophag durch die Ornamentik zu einer lebendigen Masse umgestaltet. Wir finden hier bei Michelangelo verwandtes wieder: zwei mächtige, stark eingebogene Löwenbeine, die an den Enden in Masken übergehen, tragen den darüber in sanft eingebogener Linie aufsteigenden «Sarkophag», der von einem Segmentbogen, von dessen Seiten Grabtücher herabhängen, bekrönt wird.

Diese abenteuerliche Sarkophagform klärt sich nun an dem folgenden Entwurf, der gewissermassen das Resultat all der vorangegangenen Versuche darstellt.

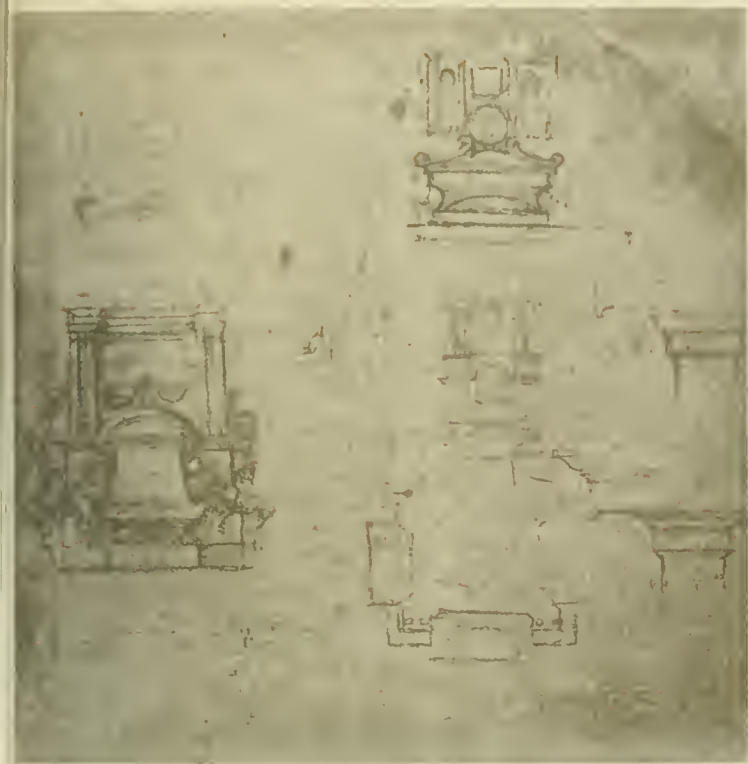
E. Der Entwurf Fig. 1 auf Taf. XXXII³ (links unten).

Alle bisherigen Versuche zeigten das deutliche Streben, den Sarkophag nicht nur mit der Architektur der Rückwand zu verbinden, sondern vor allem ihn als Hauptteil der Komposition energisch im Ganzen zu betonen. Die Hochrenaissance verlangte hohe, mächtige Architekturen. Der Freibau der Mediceerkapelle aber musste mit Rücksicht auf den beschränkten Raum möglichst schmal gestaltet werden. In

¹ Ob der darüber gezeichnete Grundriss zu dem hier zu besprechenden Aufriss gehört, erscheint mir nicht sicher. Im Falle beide Zeichnungen demselben Plan angehören, wäre der Sarkophag als vor der Wand stehend und die seitlichen Lisenen als abgeschrägte Ecken zu denken.

² Dasselbe gilt für den kleinen Entwurf unmittelbar darunter auf demselben Blatt.

³ Siehe Geymbüller, op. cit., S. 16.



Inv. 39, fol. 28r FIG. 1.

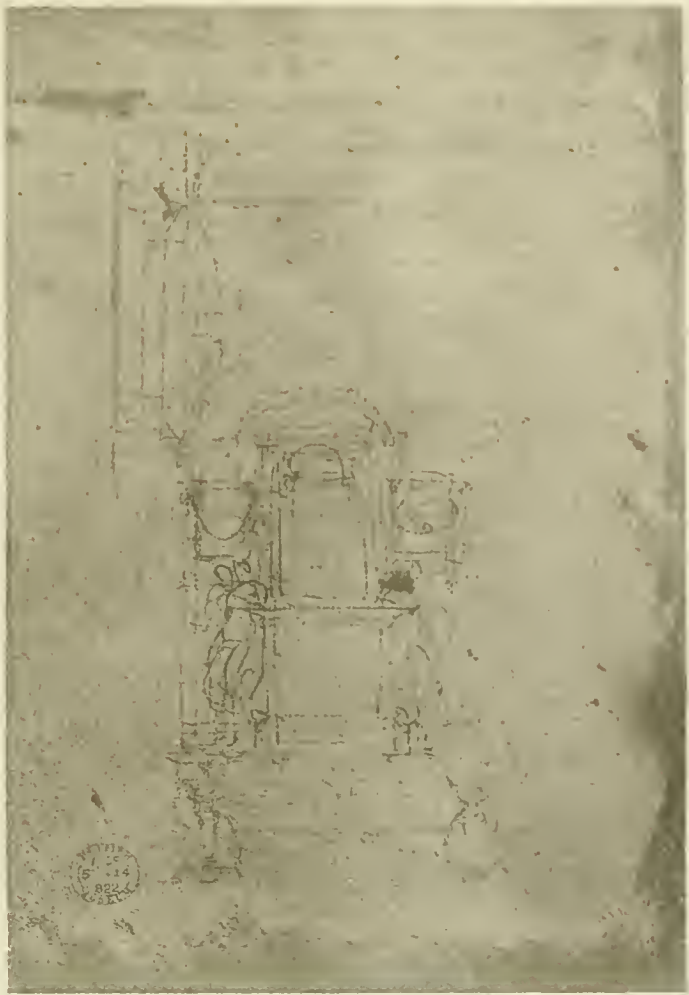


FIG. 2.



FIG. 3. *1-128*

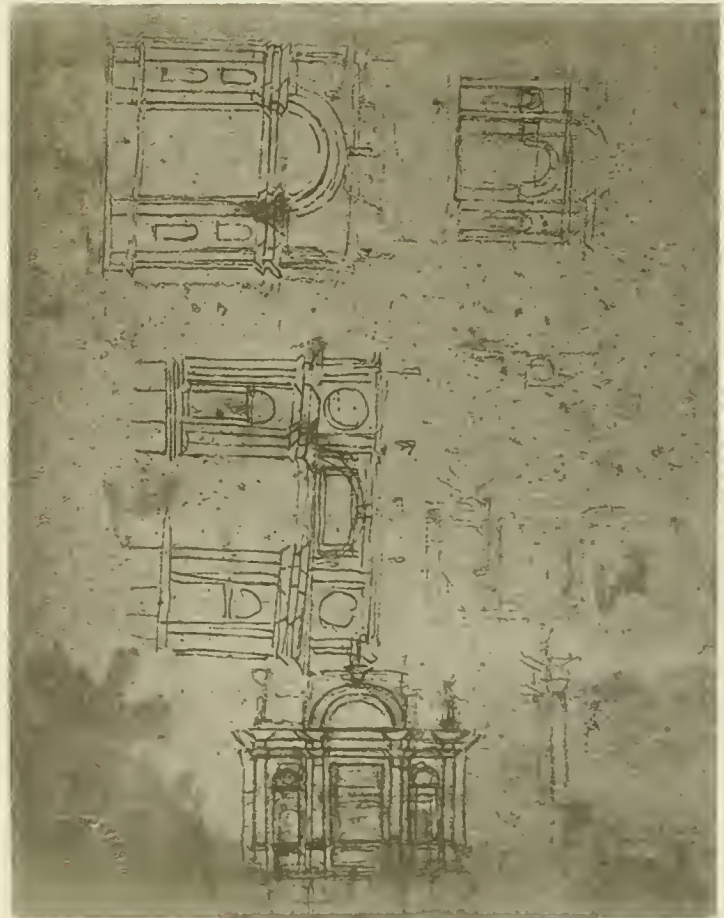


FIG. 5.

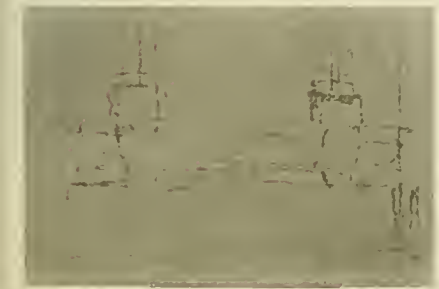


FIG. 4.

GRABMALSSKIZZEN MICHELANGELOS

FIG. 1 ENTWURF FÜR DAS FREISTEHENDE MEDICEERGRABMAL (BRIT. MUSEUM). — FIG. 2 ENTWURF FÜR DAS FREISTEHENDE MEDICEERGRABMAL (BRIT. MUSEUM). — FIG. 3 ENTWURF FÜR EIN WANDGRABMAL (CASA BUONARROTI). — FIG. 4 ENTWURF FÜR EIN WANDGRABMAL (CASA BUONARROTI). — FIG. 5 ENTWURF FÜR DAS FREISTEHENDE MEDICEERGRABMAL (BRIT. MUSEUM).

der Gesamtanlage stand also die Breite nicht im Verhältnis zu den gesteigerten Höhendimensionen, die mit Rücksicht auf ein harmonisches Verhältnis von Kapelle und Grabmal ein notwendiges Uebel waren. Michelangelo war hier gewissenhafter als Bernini bei Errichtung seines Tabernakels unter der Kuppel von St. Peter.

Da die Breite des Sarkophages durch die des Aufbaues dahinter gegeben war, musste Michelangelo die Höhe des Sarkophages steigern. Deshalb das Medaillon in den ersten Entwürfen, das schliesslich wie in Entwurf C in den Oberbau hineingeschoben wird, deshalb jene abenteuerliche Form des Entwurfes D! Die langgestreckte Form des Sarkophags behielt Michelangelo auch in vorliegendem Entwurf bei. Er lässt den Sockel des Baues jeweils an einer Seite sich verkröpfen und stark vorspringen. Hierauf kommt der zweifüssige Sarkophag zu stehen, der nach oben zu in einer eleganten Biegung verläuft und bis zum Gurtgesims reicht, das hier sich verkröpfend, durchgezogen ist und den Sarkophag auf diese Weise an die Hinterwand bindet. Ein Segmentbogen bildet seine Bekrönung.¹ Hier aber kam Michelangelo in Schwierigkeiten. Indem er so den Sarkophag ähnlich wie früher durch das Medaillon mit in den oberen Teil des Aufbaues hineinzuziehen sich bestrebte, stiess der Segmentbogen auf die von gekuppelten Pilastern flankierte Nische. Es entstand eine architektonische Dissonanz, die auch dadurch nicht gehoben werden konnte, dass er die Nische verkleinerte, über den Scheitel des den Sarkophag bekrönenden Segmentbogens eine Art Kandelaber setzte und an der Rückwand links und rechts in rechteckigen Feldern Festons anbrachte. Dies musste kleinlich wirken. Michelangelo scheint deshalb diesen besten und bedeutendsten erhaltenen Entwurf des Freigrabmals auch nicht ausgearbeitet zu haben, denn über die oberste Bekrönung des Ganzen gibt uns die Skizze keinen Aufschluss.² Neu aber sind die auf dem untersten Gurtgesimse und den Sarkophagecken sitzenden Figuren, die sich an die elegant gebogenen Seitenteile anschmiegen. Anscheinend sollte hier die Inschrift angebracht werden und die Figuren daneben dieselbe gewissermassen illustrieren. Auch das Verhältnis von Plastik zur Architektur ist neu. Michelangelo kehrt wieder ganz zurück zur freien malerischen Auffassungsweise des Quattrocento. Die Figuren sind in formaler Hinsicht nichts anderes als die Umsetzung des Rossellinoschen Motivs der an den Sarkophagecken sitzenden Engel in Geist und Form der Hochrenaissance.³

Die ganze fernere Entwicklung des Grabmals in Michelangelos Skizzen und schliesslich seine endgültige Gestaltung nimmt von diesen hier zum erstenmal sich klärenden kompositionellen Ideen ihren Ausgang.

F. Der Entwurf Taf. XXXIII, Fig. 3. Der Konsequenz nach zu schliessen, mit der bisher eine Skizze aus der andern gleichsam hervorzugehen schien, müsste dieser Entwurf hier eingereiht werden, obwohl das Grabmal nicht wie sonst als freistehendes Monument gekennzeichnet ist. Doch macht sich auch hier wie in den vorangegangenen Entwürfen das Bestreben bemerkbar, den Sarkophag zu erhöhen. Die Form des

¹ Interessant ist das seitlich angedeutete, barock gestaltete Profil dieses Aufsatzes.

² Die nur schwach sichtbaren Striche darüber sind die Reste eines andern Entwurfes, der der rechts des Entwurfes E. über dem Grundriss sichtbaren Skizze ähnlich ist.

³ Auch Leonardo da Vinci hat dasselbe Motiv an einem der Entwürfe für das Trivulziodenkmal verwandt. Siehe Müller-Walde, op. cit., Bd. XX, S. 81 ff. Wer hier der Gebende und wer der Nehmende war, ist schwer zu entscheiden.

Sarkophages, über die sich der Künstler selbst im einzelnen noch nicht klar zu sein scheint, ist so abenteuerlich wie nur möglich. Am bedeutsamsten aber ist auch hier die Tatsache, dass der Künstler ähnlich wie in der vorhergehenden Skizze den Versuch macht, durch die Plastik die Verbindung von Sarkophag und Rückwand zu bewerkstelligen: der bis unter das Gurtgesims des Unterbaues hinaufgeschobene, den Sarkophag bekrönende Segmentbogen trägt zwei liegende Figuren, die das Gurtgesims überschneiden und in den oberen Bau hineinragen. Hier glückte Michelangelo das, was ihm im letzten Entwurf missglückt war. Er teilt jetzt den Oberbau wieder in einen überhöhten Mittelbau und schmale Seitenteile ein. Die Vertikalen der den Mittelbau flankierenden Säulen werden nun von den Figuren an der Basis derselben überschritten, von diesen in das Rund des Segmentbogens übergeleitet und dadurch der Uebergang der Vertikalen des Oberbaues in die Horizontalen des Unterbaues, eine Verbindung des Sarkophags mit der Architektur der Rückwand bewerkstelligt. Es ist im Grunde bereits dasselbe Kompositionsprinzip, wie es uns in der Mediceerkapelle entgegengetreten ist.

Die letzte Idee des freistehenden Grabmals stellt zweifellos

G. Der Entwurf Taf. XXXII, Fig. 2¹ dar, denn er ist in seiner allgemeinen Anlage auf die frühen Entwürfe für das Wandgrabdenkmal übergegangen. Der Entwurf ist durch die darüber angedeutete Grundrissanlage zweifellos für das Freigrabmal erdacht. Er ist nach zwei Seiten hin interessant: der Sarkophag wird ganz ähnlich wie wir ihn in Benedetto da Majanos Altar der hl. Fina kennen gelernt haben, in einen Altartisch umgewandelt, der hier dem einfachen, relativ hohen Sockel des Ganzen vorgelagert ist. An der Rückwand darüber ist ein annähernd quadratisches Feld angebracht, das von zwei an dessen Krönungsleiste sich stützenden Gestalten flankiert wird. Kein Zweifel, dass hier Ideen des Juliusgrabmals nachklingen, aber die Plastik wird jetzt in einer von den früheren Entwürfen prinzipiell verschiedenen Weise, in jener freien mehr malerischen Art verwandt, die wir schon bei den vorangegangenen Entwürfen gewahrten. Im Juliusgrabmal ersetzen die »Sklaven« die gliedernden Säulen, hier werden die rückwärtigen Architekturen rücksichtslos von den Figuren überschritten. Indem Michelangelo sich von neuem bis zu einem gewissen Grade an das Dekorationsprinzip des Quattrocento anlehnt, übernimmt er auch einige Kompositionsmotive des Quattrocento. Abgesehen von der schon erwähnten Anordnung und Gestalt des Sarkophages ist es hier das tabernakelartige Feld, das analog dem früheren Medaillon demselben künstlerischen Zwecke, der Verbindung des Sarkophages mit dem oberen Teile, dient, wie am Grabmal des Jacopo von Portugal von Antonio Rossellino (Taf. VI). Freilich ist das Tabernakel jetzt in einen architektonischen Organismus eingeschoben und die ganze Komposition geht nicht so sehr in die Breite wie dort, sondern betont energischer die Mittelachse. Ueber dem rechteckigen Felde, das zweifellos Darstellungen die sich auf den Toten bezogen, aufnehmen sollte, erhebt sich eine rechteckige, von einem Segmentbogen bekrönte Nische, während die etwas niedrigeren Seitenbauten, in ein längeres unteres und ein kleineres, annähernd quadratisches, mit Festons geschmücktes oberes Feld eingeteilt sind. Dasselbe Ineinanderschachteln der Architekturen, wie es uns bei der

¹ Siehe Geismüller, op. cit., S. 16.

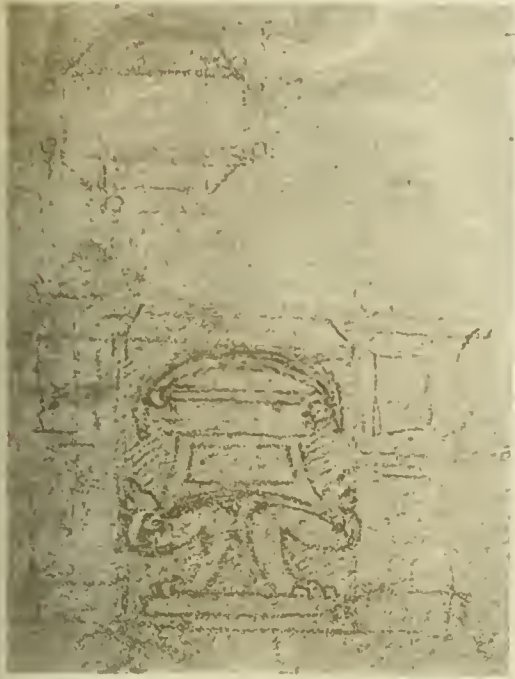


FIG. 1. ENTWURF FÜR DAS FREISTEHENDE MEDICEERGRABDENKMAL (CASA BUONARROTI).

*Fig 26 + 6
Taf. 122*

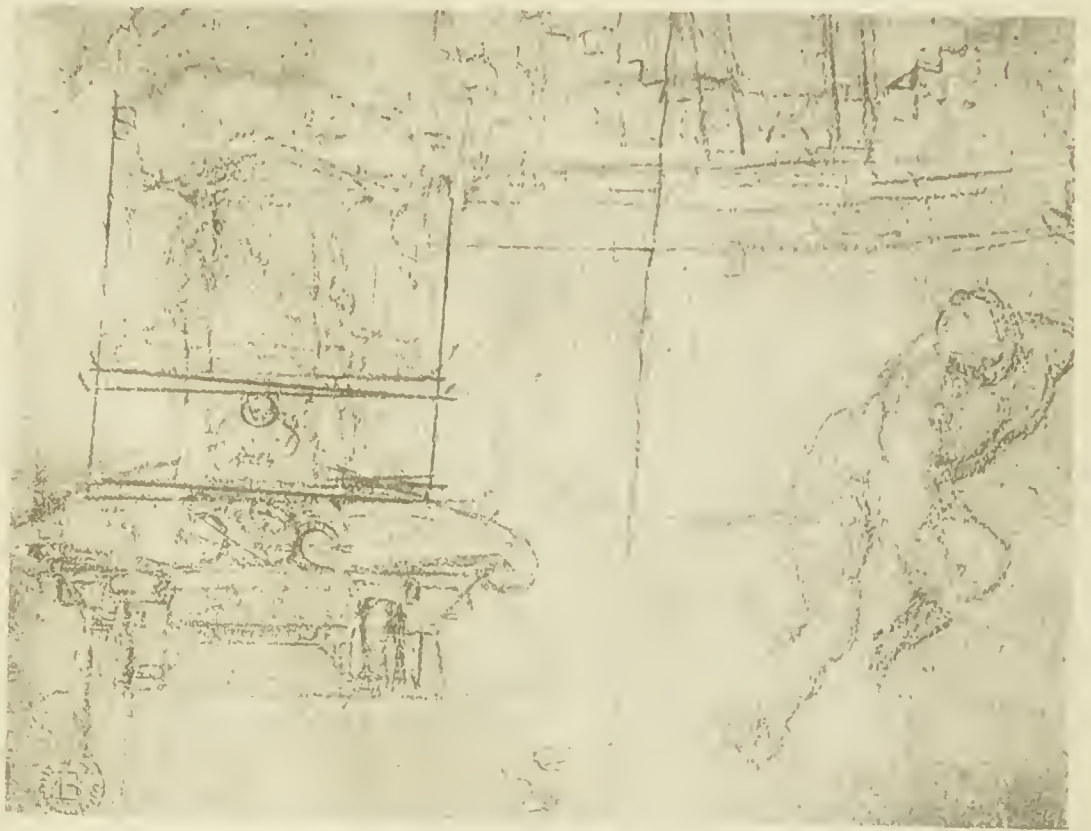


FIG. 2. ENTWURF FÜR EIN GRABMONUMENT (CASA BUONARROTI).

*Fig 75
Taf. 122*

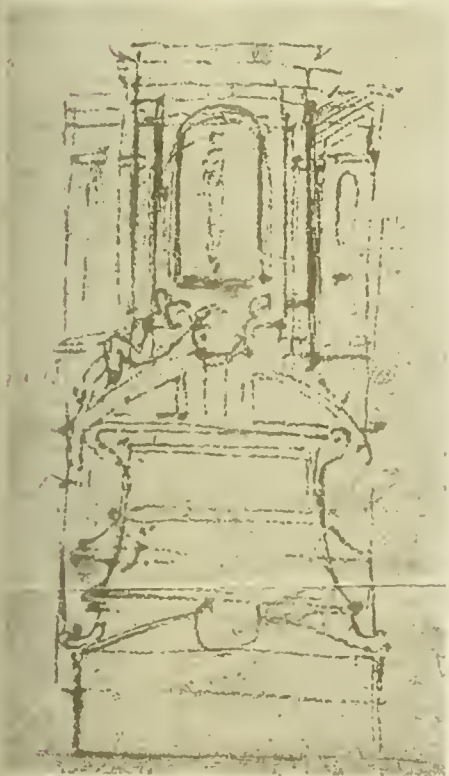


FIG. 3. ENTWURF FÜR EIN MEDICEERGRABMAL (CASA BUONARROTI).

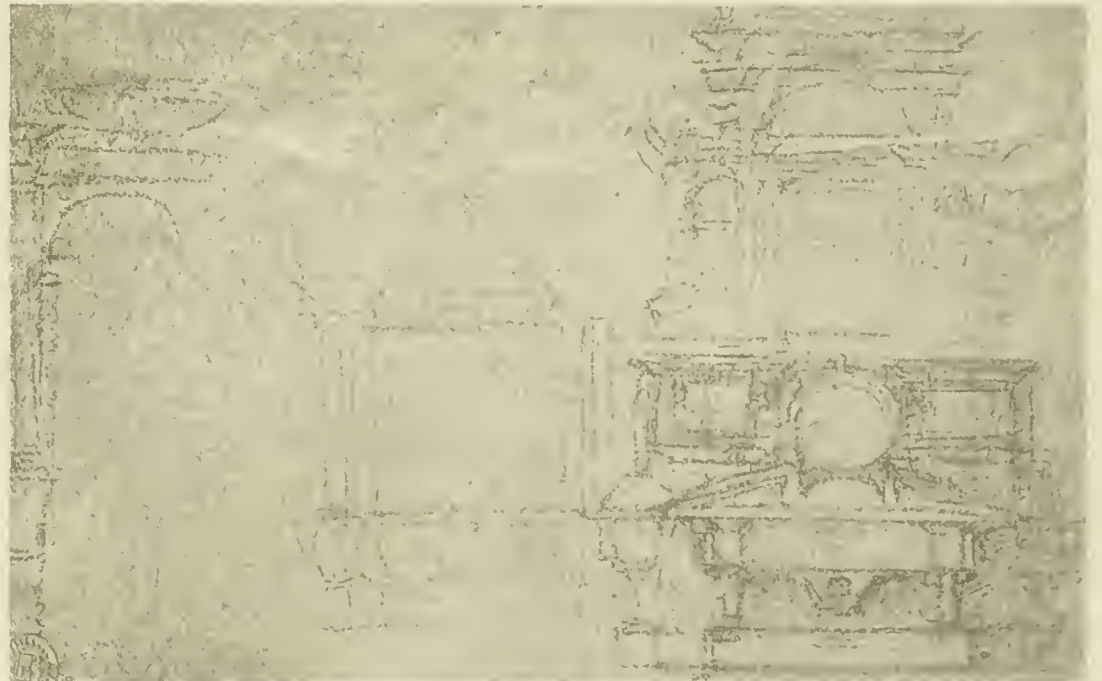


FIG. 4. ENTWURF FÜR DAS FREISTEHENDE MEDICEERGRABMAL, LINKS ENTWURF FÜR EIN WANDGRABDENKMAL JULIUS II. (?) (CASA BUONARROTI).

GRABMALSSKIZZEN MICHELANGELOS.

*Fig 70
Taf. 122*

*Fig 71
Taf. 122*

Laurenziana begegnet, fällt auch hier auf. Die Architekturen werden hier als lebendige Masse behandelt, die sich wie das Gestein eines Berges, von Naturgewalten bewegt, ineinander schiebt und drängt.

Michelangelo kämpfte bisher mit der Höhengestaltung der Architekturen. Durch sie mussten seine Skulpturen in ihrer künstlerischen Wirkung erdrückt werden. Es ist interessant zu sehen, wie Michelangelo hier die Vertikalen der Architekturen zu Gunsten des figürlichen Teiles bricht, bezw. sie in ihrer Wirkung aufhebt.

II. Die Entwürfe für die Doppelwandgrabmäler.

H. Der Entwurf Taf. XXXIV, Fig. 4. Diese Zeichnung führt uns zweifellos die älteste Idee für das Wandgrabmal vor Augen; denn sie stellt im wesentlichen nur eine Verbindung zweier Seiten des Freigrabes mit demselben architektonischen Schema dar, wie es uns in dem letzten der Entwürfe für das Freigrabdenkmal begegnet ist. Die Verbindung der beiden nebeneinander gestellten Fassaden wird durch eine länglich rechteckige Nische, in der eine mächtige, nackte Gestalt Platz gefunden hat, hergestellt. Das Ganze sollte oben durch einen attikaartigen Aufsatz abgeschlossen werden: die Mitte einer hohen Attika wird durch ein mächtiges Medaillon energisch betont, von dessen Bekrönung Kränze (?) nach den in den Ecken postierten Kandelabern (?) niederfallen.

Auch die Sarkophage haben einen reichen Skulpturenschmuck erhalten: nackte, anscheinend trauernde Gestalten lagern wie auf Ruhebetten darüber. Unter einem dieser Sarkophage ist noch eine weitere liegende Figur angebracht.

Die ganze Anlage hat etwas groteskes an sich. Sie gewinnt deshalb noch an Interesse, weil die Komposition in den einzelnen Motiven vielfache Verwandtschaften mit einem früheren Entwurfe Michelangelos für die Fassade von S. Lorenzo aufweist,¹ der in einer Studie Battista da Sangallos im Musée Wicar zu Lille erhalten ist und gleichfalls eine mächtige Gestalt zwischen langgestreckten Architekturen zeigt. Auch das Medaillon, das wir in den bisher betrachteten Skizzen häufig fanden, ist hier mehrmals verwandt worden. Die monumentale und dekorative Architektur beginnt bei Michelangelo sich in Charakter und Form zu nähern.

I. Der Entwurf Abb. 202 scheint einen der frühesten für diese neuen Ideen darzustellen, denn er variiert eigentlich nur den letzten Gedanken des Freigrabes (Entwurf F.).² Die Mittelnische, von Segmentbogen bekrönt, mit dem von zwei stehenden Gestalten flankierten Tabernakel wird beibehalten. Da aber nunmehr zwei Sarkophage statt des einen dem architektonischen Aufbau vorgelagert werden müssen, wird die ganze Anlage verbreitert. Das Gesims des Mittelbaues wird in gleicher Höhe an den Seiten fortgesetzt und die vergrößerten, mit Relief geschmückten Flügel analog dem mittleren Teile, der nun durch eine kleine Attika mit Medaillon und Kandelabern gegenüber den Seitenteilen eine besondere Betonung erfährt, ge-

¹ Siehe Anmerk. 3 S. 351.

² Die Skizze ist keine Originalzeichnung Michelangelos, vielmehr eine Kopie Aristotele da Sangallos nach einem Michelangeloschen Entwurf, wie dies auch die Inschrift bezeugt «di mano di michelangelo le fiure che sapez-zerrano qui in questa sepultura arano il segno de X.»; siehe hierüber Geymüller, op. cit., S. 19.

gliedert. Wieder begegnet uns hier ein Grabmalmotiv des Quattrocento: von den beiden Kandelabern des Mittelteiles fällt ein Vorhang herab, der von den in der Mitte über dem Gebälk der Seitenteile stehenden Putti gehalten wird und von da an, das Monument umrahmend, nach Art des Marzuppinigrabmals bis etwa in die Höhe der Köpfe der die Mittelnische flankierenden Figuren reicht.¹ Sie bilden ein anmutiges und auch in linearer Hinsicht bedeutsames Abschlussglied des Ganzen.

Die am Boden unter dem Sarkophag liegenden Gestalten, die schon im Entwurf H angedeutet wurden, sind auch hier skizziert, nur sind sie sich hier nicht affrontiert, sondern sich zugewandt.²

So reizvoll aber der obere Teil des Monumentes gegliedert und komponiert ist,



Abb. 202. Zeichnung Aristotele da Sangallo, Florenz, Uffizien.



Abb. 203. Zeichnung Aristotele da Sangallo (?) München, Kupferstichkabinett.

so wenig befriedigt der untere. Man begreift im Hinblick auf die beiden um das Feld unter der Mittelnische gruppierten Gestalten, die Anordnung der beiden Figuren auf den Sarkophagen. Allein selbst wenn die unangenehme Leere der Felder durch die plastische Dekoration beseitigt worden wäre, würde diese Komposition des unteren Teiles nicht befriedigt haben. Doch erinnert die gleichmässige Reihung der Nischen und die hohe Lage des Gruftgesimses bereits sehr an die endgültige Gestalt der Gräber.

K. Der Entwurf Taf. XXXIV, Fig. 2.³ Hier gibt Michelangelo den beiden Sarko-

¹ Interessant ist der Versuch, diesem rein malerischen, echt quattrocentistischen Motiv wenigstens den Schein einer organischen Verbindung mit der Architektur durch Verkröpfung des unmittelbar darunter liegenden Gebälkstüekes zu geben.

² Die eine Figur erinnert in der Haltung an die «Nacht», doch ist der innere Arm gestreckt, die andere zeigt Anklänge an den «Abend».

³ Ist mit den folgenden auf ein Blatt gezeichnet; recto enthält die Inschrift: «La funazione gli epitali a giacere non va inanzi ne in dietro perche son morti a loro operare e fermo»; siehe auch Geymüller, op. cit., S. 19.

phagen wieder ähnlich dem Entwurf G eine rein architektonische Form, deren leicht betonte Mittelachse jeweils denen der Seitenteile darüber entspricht. Die das kleinere Mittelfeld flankierenden Gestalten sind fortgefallen, die entsprechenden Seitenfelder durch Festons geschmückt, die etwas in die Länge gezogene Mittelnische, die eine thronende Statue einschliesst, weist fast genau dieselbe Form wie der obere Teil der Türen in der Mediceerkapelle links und rechts der Grabdenkmäler auf. Die Seitenteile sind gegenüber der Mittelnische erhöht: zwei Säulen schliessen hier eine Nische ein, über deren Ausdehnung man jedoch der Zeichnung nach keine Klarheit zu erhalten vermag.¹ Diese Nische sollte jedenfalls Figuren aufnehmen. Die Säulen überschneiden das von dem Gebälk der Mittelnische ausgehende Gurtgesims und schliessen darüber ein quadratisches, mit einem Medaillon geschmücktes Feld ein. Michelangelo geriet durch die Ueberhöhung der Flügel des Grabmals in Schwierigkeiten: die sitzende Figur in der Mitte kam, wenn er den Nischen der Seitenteile die gleiche Höhe gab, im Ganzen nicht genügend zur Geltung und die Verkleinerung der Seitennischen durch Fortführung der Säulenbasen über den Plinthen als Gurtgesims befriedigte ihn anscheinend nicht. Auch war die Verbindung von Sarkophag und Rückwand eine sehr lockere. Diese Uebelstände suchte Michelangelo in der Skizze auf der Rückseite desselben Blattes zu beheben.

L. Der Entwurf Taf. XXXIV, Fig. 1 zeigt nur Korrekturen des Kompositionsgedankens von K.² Die Sarkophage werden durch eine noch einfachere Form an die Rückwand gefesselt und die Füsse der Sarkophagträger, den Pilastern der Seiten des Denkmals entsprechend, angeordnet. In den kleinen Feldern der Seitenteile bringt Michelangelo sitzende Figuren, wohl die Verstorbenen selbst an, während eine stehende Gestalt die Mittelnische schmückt. Die grösseren Felder der Seitenteile sollten wohl mit Reliefs verziert werden. Der Entwurf scheint also einen Kompromiss zwischen den Skizzen I und G darzustellen. Von letzterem sollte er wohl den oberen Abschluss erhalten, denn an dem Segmentbogen ist ähnlich wie dort eine Attika angedeutet und es scheint, dass jene malerische Quattrocentodekoration auch hier verwandt werden sollte. Die Anordnung der sitzenden Figuren in den kleinen Feldern der Seitenteile erscheint so unglücklich als nur möglich, die Uebelstände der vorhergehenden Entwürfe sind nur teilweise behoben und gleichzeitig noch neue hinzugefügt.

M. Der Entwurf Abb. 203. Zu welcher Lösung diese Versuche geführt haben mögen, zeigt uns die vorliegende Zeichnung,³ die wohl nach einer Skizze Michelangelos gefertigt ist. Die Mittelnische ist etwas niedriger, dafür aber breiter als die Seitenteile, also ähnlich dem Entwurfe G. Die dort sich ergebenden Schwierigkeiten der Feldereinteilungen der Seitenteile werden nunmehr dadurch umgangen, dass zwischen den diese flankierenden Säulen zwei Figuren übereinandergereiht werden. Die unteren mächtigen Figuren sind den uns heute erhaltenen heiligen Gestalten des Cosmus und Damianus ähnlich. Sie sind frei vor die wohl etwas zurückspringende Wand zwischen die beiden Säulen gesetzt, während die etwas

¹ Die Figuren überschneiden den Gesimsstotsatz der Säulenbasen.

² Nur wenig sichtbar sind am Original die Striche eines angedeuteten älteren Entwurfes unter der eigentlichen Zeichnung, die jedoch auch nur dasselbe Thema variiert.

³ Ähnliche Zeichnungen befinden sich in Wien und Paris, vorliegende stammt aus dem Kupferstichkabinett in München, siehe auch Geymüller, op. cit., S. 19; Geymüller vermutet hier eine Zeichnung Aristotele da Sangallos nach einem Original Michelangelos, auf das auch die Zeichnungen in Wien und Paris zurückgehen. Die im Louvre befindliche ähnliche Zeichnung trägt auch den ausdrücklichen Vermerk «d'après» Michelangelo.

kleineren Figuren darüber in besonderen Nischen angebracht sind. Den oberen Abschluss bildet das charakteristische Medaillon, das umgeben von zwei Putti, wohl das Wappen aufnehmen sollte und das darunter liegende Gebälk zur Hälfte überschneidet. Den Säulen entsprechend, erheben sich über dem verkröpften Gebälk Kandelaber, die jeweils eine knieende, bzw. kauende Figur einschliessen. Die eine scheint händeringend vor Schmerz zu schreien, die andere in stummer Resignation vor sich hin zu starren.

Die Sarkophage mit den liegenden Figuren sind analog den vorangegangenen Entwürfen angeordnet, nur dass hier die Stirnseite des hohen Sockels durch eine liegende Gestalt in Relief geschmückt wird.

Dieser Entwurf, mag hier auch manches der kopierenden und korrigierenden Hand zugeschrieben werden, bietet wenig erfreuliches. Die Figuren sind ohne eigentlich inneren Zusammenhang neben- und übereinander gereiht und die schwerfälligen Formen der Architekturen der Rückwand passen schlecht zu den Sarkophagen. Erst in dem letzten der hier zu betrachtenden Entwürfe tritt der bisher verfolgte Kompositionsgedanke in ein der Reife sich näherndes Stadium.

N. Entwurf Taf. XXXIV, Fig. 3. Wir wissen, dass bereits Mitte des Jahres 1524 der Plan auftauchte, für die beiden älteren Medici und die beiden Herzöge jeweils nur einen Sarkophag anzubringen, damit die Doppelgräber gegenüber den beiden andern Monumenten der Päpste in der Kapelle an Grösse und Pracht etwas zurückständen. Einer der frühesten Entwürfe für diesen Kompositionsgedanken ist uns in dem vorliegenden erhalten, der sich aber bereits in der architektonischen Anlage sehr der heutigen Gestalt der Denkmäler nähert.¹ Die Architektur ist feiner, zierlicher, die Verhältnisse klären sich auf einmal, die einzelnen Teile werden sicherer und bestimmter gegeneinander abgewogen. Alles ist mit Rücksicht auf die Skulptur angelegt. Die langen Vertikalen der Entwürfe G, K und L sind vollkommen vermieden, das Mass der Nischen wird nun allein mit Rücksicht auf die menschlichen Gestalten gebildet. Michelangelo beginnt die Proportionen der menschlichen Gestalt zum Massstab seiner dekorativen Architektur zu nehmen. Man betrachte die Mittelnische. Sie wird nicht bis unter das Gebälk der sie flankierenden, gekuppelten Säulen fortgeführt, sondern durch Einschub eines rechteckigen Feldes verkleinert. Auch den Nischen zur Seite geschieht ähnliches. Nirgends durchgehende Horizontale oder Vertikale. Diese werden vielmehr stets in ihrer linearen Tendenz durch Verkröpfungen oder Absätze abgeschwächt, sodass sie nirgends mehr auffällig in Erscheinung treten. Der Sarkophag erhält dadurch die stärkste Betonung im Ganzen, dass der hinter ihm ansteigende Mittelteil durch seine Breite den gesamten Aufbau nunmehr beherrscht. Ein ausserordentlich hoher Sockel ist entsprechend dem oberen Aufbau gegliedert, dessen mittlerer Teil von zwei gekuppelten Pilastern flankiert wird und ein über diesem sich verkröpfendes Gebälk trägt, das nun merkwürdiger Weise, jeweils durch einen Thronessel einen Abschluss erhält;² hinter der hohen Lehne des Sessels wird ein Medaillon sichtbar, flankiert von Putti, die ein Tuch halten, das in elegantem Bogen über die niederen Seitenteile herabfällt und dort an einem an der äussern Ecke befindlichen

¹ Siehe auch Geymüller, op. cit., S. 17.

² Skizzen hierzu befinden sich im Museo Buonarroti.



Fig. 1. 1850

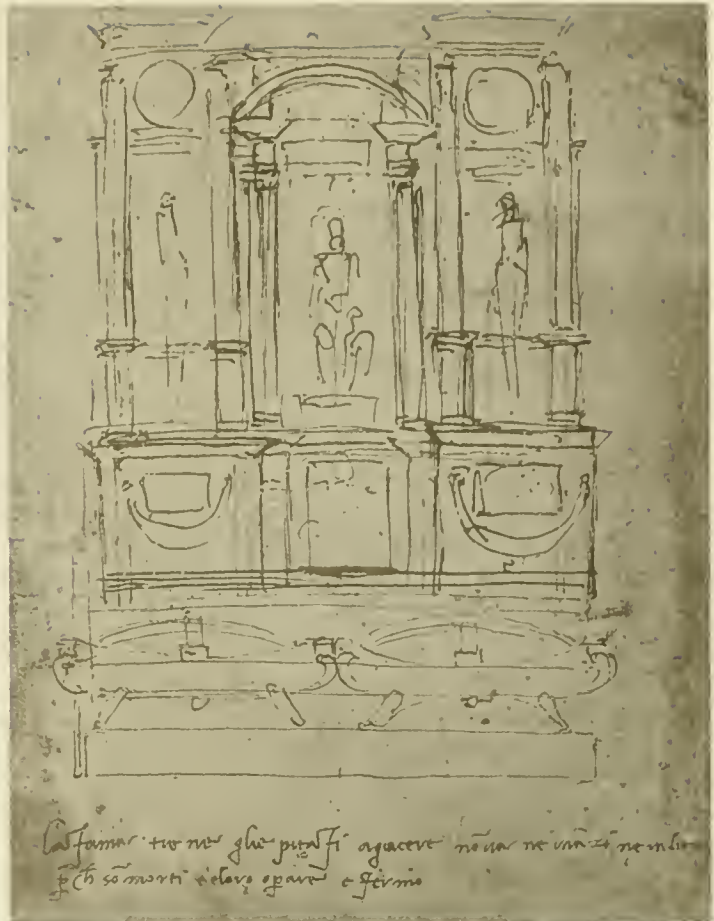


Fig. 2.

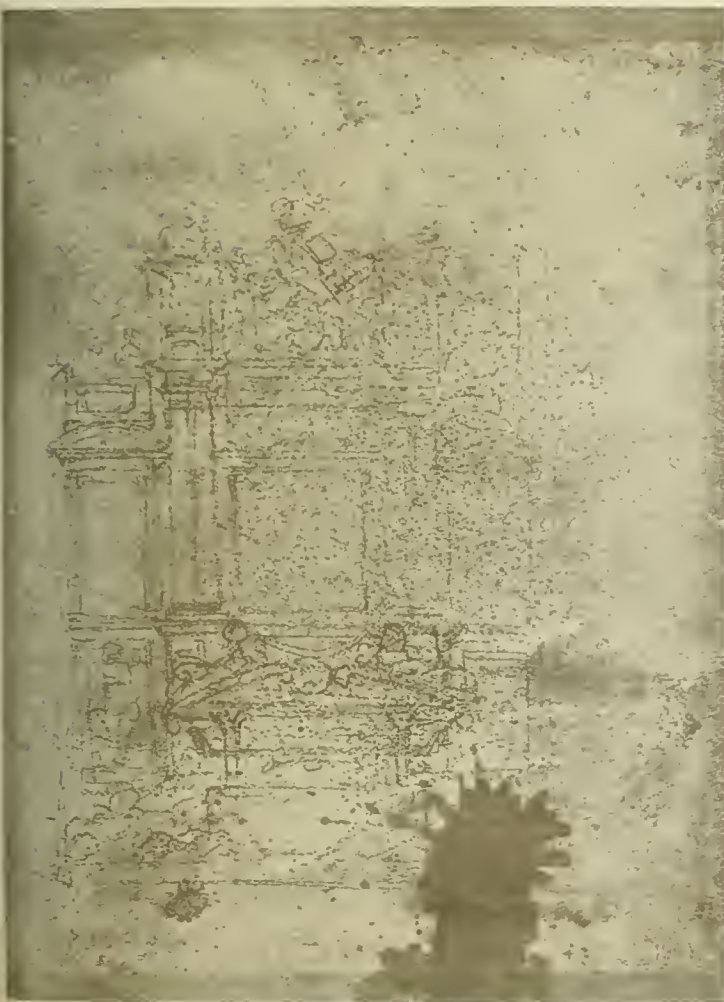


Fig. 3.

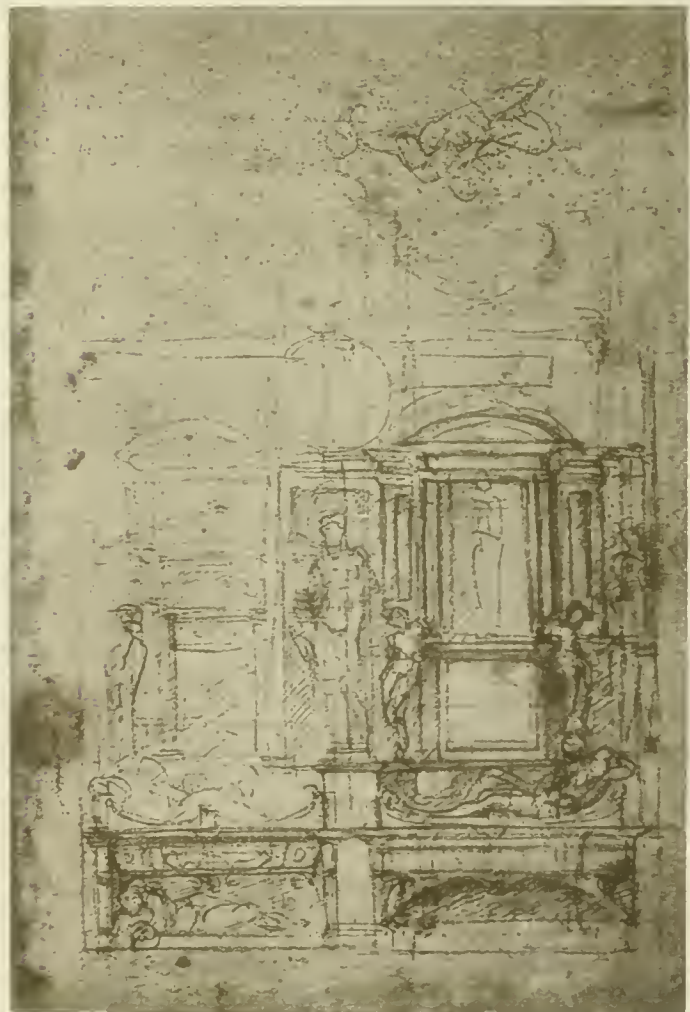


Fig. 4.

GRABMALSSKIZZEN MICHELANGELOS.

FIG. 1. ENTWURF FÜR EIN DOPPELWANDGRABMAL DER MEDICI (BRIT. MUSEUM). — FIG. 2. ENTWURF FÜR EIN DOPPELWANDGRAB-
DENKMAL DER MEDICI (BRIT. MUSEUM). — FIG. 3. ENTWURF FÜR EIN WANDGRABDENKMAL DER MEDICI. — FIG. 4 ENTWURF
FÜR DOPPELGRABMAL

Kandelaber befestigt erscheint. Der Mittelbau wird oben durch eine zwischen den beiden Sesseln thronende Gestalt bekrönt, die in der leidenschaftlichen Bewegung etwas an den Christus des Jüngsten Gerichts erinnert und vielleicht einen der ersten Entwürfe zu der Figur des Giuliano darstellt. Der Gedanke diese Gestalt an so hoher Stelle, so weit vom Sarkophag entfernt, anzubringen, frappiert. Mag diese Figur in ihrem erregten Gestus noch so eindringlich zu uns sprechen, man kann sich ein befriedigendes Zusammengehen dieser Hauptfigur mit dem übrigen von ihr zu weit abgerückten Skulpturenschmuck nur schwer vorstellen, auch wenn, wie dies zweifellos geplant war, die Nischen des Mittelteils und der Seitenteile mit plastischen Gestalten geschmückt waren.

Neu und höchst originell ist der am Sockel und Sarkophag angebrachte figürliche Schmuck. Die über dem in der Mitte durchbrochenen Bogen des Sarkophagdaches liegenden Skulpturen sind uns schon im Entwurfe F. begegnet; vollkommen neu sind nur zwei weitere Gestalten, die links und rechts von dem hohen Sarkophagsockel, diesem sich zuwendend, am Boden hingelagert erscheinen. Darüber in den rechteckigen Feldern des Sockels der Seitenteile sind weitere sitzende Figuren skizziert, kurz jede freie Fläche hat Michelangelo benutzt, um irgend ein freiplastisches Motiv oder einen Reliefschmuck anzubringen. Er verfährt bei dem Wandgrab ganz ähnlich wie bei den Entwürfen zum Juliusgrabmal, indem er es mit einem ganzen Heer von Gestalten auszustatten sucht. Auch hier haben die freiplastischen Motive einen architektonischen Zweck: der Mittelbau scheint ziemlich kräftig vorspringend gedacht zu sein, so dass die in starker Verkürzung gegebenen Figuren am Fuss des Sockels einesteils die Aufgabe hatten, diesen Vorbau inniger mit den Seitenteilen zu verbinden, anderseits den gegenüber den mächtigen, lagernden Figuren des Sarkophages zu dürrigen Sockel zu verbreitern und zu verstärken. Es sollte das vermieden werden, was auch heute von manchem an der Mediceerkapelle getadelt wird. In dieser malerisch freien Verwendung der Plastik im Dienst der Gesamtwirkung erkennen wir wieder das Dekorationsprinzip des Quattrocento. Michelangelo ringt hier förmlich mit der Architektur, um ihr den Ausdruck seiner künstlerischen Persönlichkeit aufzuzwingen und auf diese Weise eine befriedigende Vereinigung von Skulptur und Architektur zu erreichen. Am Juliusgrabdenkmal konnte er auf eine dekorative Architektur verzichten, denn dort hat, wie wir sahen, die Plastik teilweise architektonische Glieder ersetzt. Nun aber tritt Michelangelo wieder vor dieselbe Aufgabe wie Donatello und die späteren Quattrocentisten, denn seine Skulpturen mussten sich mit der raumbildenden Architektur auseinandersetzen und hierzu schuf er sich seine dekorative Architektur. In diesem letzten Entwurf beginnt Michelangelo dem Ziele näher zu kommen als in allen Zeichnungen der vorangegangenen Zeit. Wir sahen ihm seinen Ausgang nehmen von der einen Form der Monumentalbaukunst, die er immer gewaltsamer, immer subjektiver umbildete und unter seine Ideen zwang. Das Ziel, das Michelangelo erstrebte, das endgültige Resultat all dieses Kämpfens und Ringens, das vielleicht gerade hier am schwersten war, hat uns das Schicksal auch hier nicht vergönnt, in seiner ganzen Grösse zu schauen. Aber doch vermag uns das Erhaltene in das Wesen und die Art seiner dekorativen Kunst einen Einblick zu gewähren, um zu erkennen, wie weit er auch in den Entwürfen zu den Mediceergrabmälern auf dem Boden, den ihm das Jahrhundert vorbereitet hat, steht.

Es wäre hier auch noch die Frage aufzuwerfen, ob unter den erhaltenen Entwürfen, noch irgendwelche ausgeschieden werden können, die deutlich als Papstgrabdenkmäler gekennzeichnet sind. Wahrscheinlich sind die beiden Entwürfe Abb. 202 und 203, die die Madonna in der Mitte zeigen, als Papstgrabdenkmäler gedacht, doch ist dies nicht mit Sicherheit anzugeben. Bemerkenswert ist für diese Entwürfe die Rückkehr zum Kirchlichen. Keine Verherrlichung der Person! Madonna, Szenen aus der biblischen Geschichte oder Heiligenfiguren und trauernde Gestalten¹ machen hier den Inhalt des plastisch-architektonischen Gedankens aus. In dieser Hinsicht könnte man in diesen Entwürfen gleichsam die vermittelnden Zwischenstufen zwischen dem Entwurf des Juliusgrabmals von 1516 und seiner letzten zur Ausführung gebrachten Gestalt erkennen.

Mit Sicherheit lässt sich dagegen der folgende und die damit zusammenhängenden Entwürfe als Skizzen zu den Papstdenkmälern erkennen.

III. Der Entwurf für die Papstdenkmäler.

A. Der Entwurf Taf. XXXV Fig. 1 ist von den erhaltenen Skizzen zweifellos die letzte und reifste gewesen, muss aber deshalb hier vorangestellt werden, weil sie allein als Papstgrabdenkmal bezeichnet ist.

Die allgemeine architektonische Komposition ist der der heutigen Mediceermonumente durchaus verwandt: eine horizontal abgedeckte Mittelnische überragt durch einen kleineren attikaartigen Aufsatz zwei niedrige, durch einen Segmentbogen abgedeckte Seitennischen. Die mittlere hat eine segnende Papstfigur aufgenommen, die einzige derartige Skizze, die uns von Michelangelo erhalten ist; vielleicht ist sie eine Reminiszenz an die zerstörte Bronzefigur Papst Julius' II. «Sie bedräut, Heiliger Vater, dies Volk, wenn es nicht weise ist» könnte auch auf diese «segnende» Geste angewandt werden. An Stelle der Säulen, die in dem Mediceermonumente die Mittelnische bilden, sind hier nur einfache, schmale Lisenen getreten, die oben von Konsolen bekrönt werden.

Der Sarkophag ohne jeden plastischen Schmuck zeigt eine eigentümlich herbe architektonische Form. Auf einen hohen Sockel gestellt, ist er nur durch Anordnung der scharf gegeneinander abgesetzten Horizontalen und Vertikalen, also rein linear mit den an der Rückwand aufsteigenden Architekturen verbunden.

Die Vertikalen der Nische setzen sich in die den Sarkophag teilweise umschliessenden Steinbänder fort, um schliesslich in dem Halbrund des von diesen gehaltenen Tuches auszuklingen, das die Linien wieder energisch in der Mittelachse vereinigt. In diesem Sinne ist auch die Neigung der in Voluten ausgehenden Sarkophagfüsse nach der Mitte zu wirksam. Die ursprüngliche Absicht, die Sarkophagfüsse vertikal zu stellen, wodurch die eigentümliche Strenge des Gesamteindruckes nur noch gesteigert worden wäre, scheint er schliesslich aufgegeben zu haben.

Der Wirkung der Plastik² wäre der Kontrast dieser starren Linien mit ihren

¹ Dass die auf dem Sarkophag liegende Figur etwa die des Toten darstellen sollte, ist mit Rücksicht auf die übrigen Gestalten ähnlicher Art, die uns als Allegorien bezeugt sind, nicht wahrscheinlich.

² Auch der nur leicht angedeutete Segmentbogen über dem Sarkophagdach scheint aus denselben Rücksichten schliesslich aufgegeben worden zu sein.



FIG. 2.

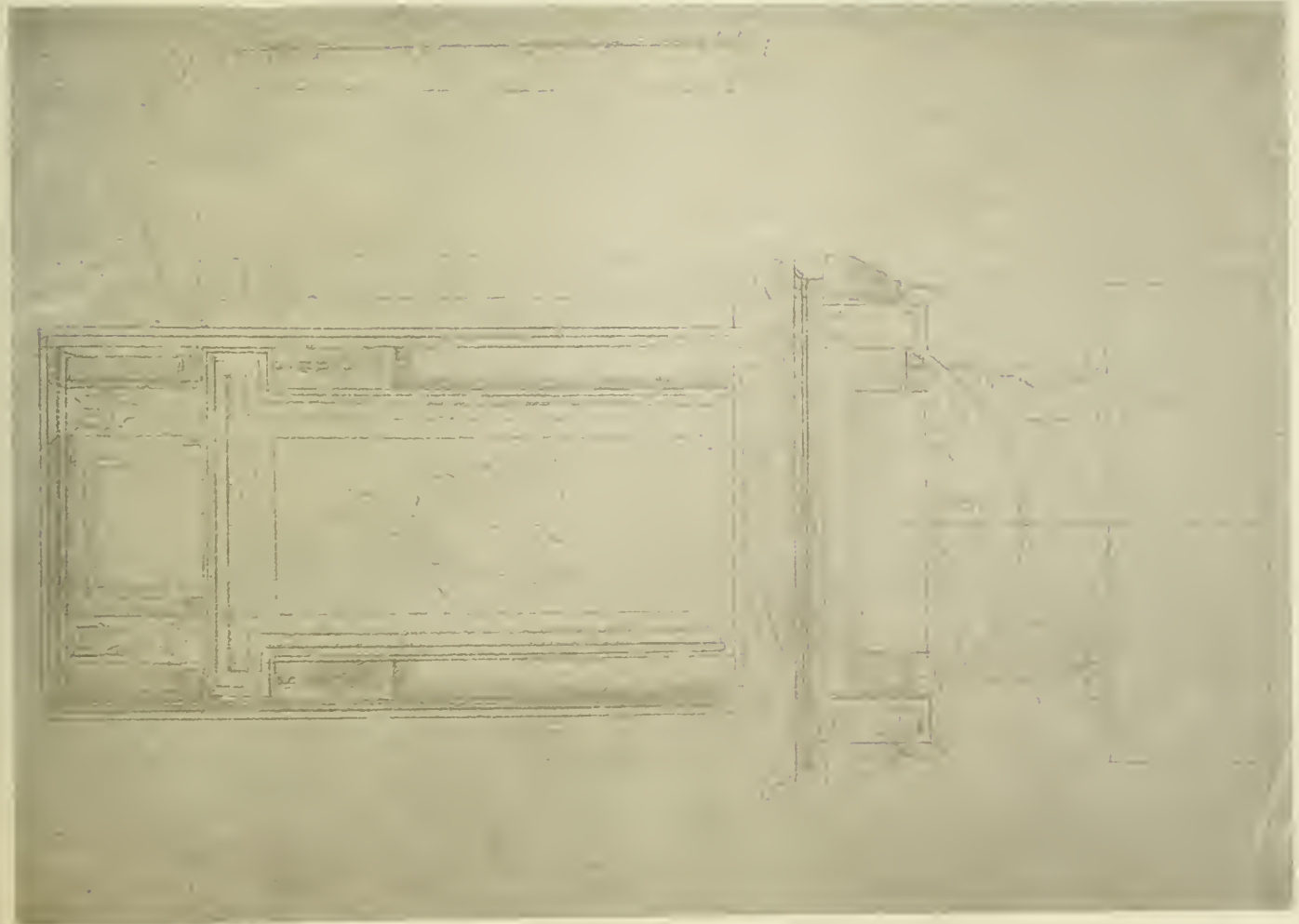


FIG. 1.

MICHELANGELOS SKIZZEN ZU PAPSTGRABDENKMÄLERN.

reichbewegten Konturen sehr zugute gekommen. Es frägt sich nur, ob dieser Kontrast von Starrheit und Leben, von Ruhe und Bewegung am Ende nicht zu gross gewesen wäre, um einen einheitlichen befriedigenden Gesamteindruck hervorzurufen.

Mit Rücksicht auf die Verwandtschaft der Komposition dieses Entwurfes mit den Architekturen der Mediceergrabdenkmäler möchte man annehmen, dass diese Skizze einen Entwurf für die Papstgrabdenkmäler darstellt, die an der dem Chor der Sagrestia nuova gegenüber liegenden Seite errichtet werden sollten. Allein diese Annahme stösst auf Schwierigkeiten, da uns von einem einzelnen Papstgrabdenkmal nichts bekannt ist, und wir nur stets von zwei Papstgrabdenkmälern, die hier nebeneinanderstehend die Wand zieren sollten, hören. Wir müssten also annehmen, dass das Motiv der Mittelnische sich unmittelbar an einer der beiden anschliessenden Seiten wiederholt hätte, so dass zwei Nischen mit Statuen zwischen drei kleineren nach dem vorliegenden Schema angeordnet waren; hiezu gewährt die Zeichnung jedoch keine Anhaltspunkte, und dürfte diese Anlage auch auf räumliche Schwierigkeiten stossen. Dass wir hier Entwürfe für die im Chor von San Lorenzo geplanten Papstgrabdenkmäler zu erblicken hätten, ist deshalb unwahrscheinlich, weil die ganze Anlage zu sehr mit Rücksicht auf die übrigen Mediceergräber und die architektonische Gliederung der Mediceerkapelle erdacht ist. Falls daher nicht einmal ein Zufall uns hierüber nähere Aufklärung verschaffen sollte, müssen wir hier doch einen Entwurf für die Papstgrabdenkmäler in der Mediceerkapelle erkennen.

Ahnliches gilt für die weit weniger glückliche Skizze:

B. Entwurf Taf. XXXV, Fig. 2 könnte weit eher ein Grabdenkmal für San Lorenzo darstellen. Die ziemlich breite Mittelnische, von einem Segmentbogen überdeckt, ist durch Voluten an den Ecken des Auflagers mit dem etwas breiteren und höheren Wandsockel verbunden, vor dem der Sarkophag steht. Das Feld des das Sarkophagdach bildenden, mächtigen Giebels ist von einer Muschel, über die Bänder oder Voluten heruntergleiten, ausgefüllt. Die Mittelnische zeigt ein zweistufiges Postament, das zweifellos, wie dies die nur matt sichtbaren Striche erkennen lassen, für eine thronende oder stehende Gestalt bestimmt war.

Das Ganze stellt wohl einen der frühesten Entwürfe für die Papstgrabdenkmäler dar und steht in seinen einzelnen Formen, wie der Gesamtanlage, weit hinter dem zuerst betrachteten Entwurfe zurück.

3. Die dekorative Architektur der Mediceermonumente und ihr Verhältnis zum Quattrocento.¹

Nur ein verhältnismässig geringer Bruchteil dessen, was Michelangelo geplant hatte, ist, wie wir sahen, verwirklicht worden. Die Statuen in den Nischen zur Seite des thronenden «Capitanos», die liegenden Figuren neben dem Sockel des Sarkophags und schliesslich die Statuen der Blendarkaden über den Türen sind nie vollendet

¹ Von der Literatur sei hier nur das Wichtigste verzeichnet: Springer, Raffael und Michelangelo, S. 212 ff. Hermann Grimm, Leben Michelangelos, Bd. I, 1879, S. 563 ff., Franceschini, la tomba di Lorenzo dei Medici detto il Magnifico, Firenze 1897, Domenico Moreni, Descrizione della Capella de Principi et. nella Basilica di San Lorenzo da Michelangelo Buonarroti 1813; die übrige Literatur ist neuerdings von Bigazzi, op. cit., S. 96 und 97 zusammengestellt worden und genügt es, hierauf zu verweisen. Ueber die Unrichtigkeit der Bezeichnung «Sagrestia nuova» und ihre Entstehung siehe Gerspach, Revue de l'Art chrétien, Bd. VIII, 897 und Geymüller, op. cit., S. 2, Anm. 3.

worden.¹ Dazu kommt, dass die ganze farbige Dekoration der Kapelle fehlt. Angesichts dieser Tatsachen ist es schwer, sich eine Vorstellung von der beabsichtigten Wirkung von Michelangelos Schöpfung zu machen. Heute liegt ein eisig kühler Hauch über den Architekturen, die in eigensinnigen Formen uns die bauliche Idee des Meisters vor Augen führen. Mit um so zwingenderer Gewalt aber zieht der figürliche Schmuck das Auge des Beschauers auf sich und strömt nur um so intensiver die leidenschaftliche Glut des überquellenden Lebens aus.

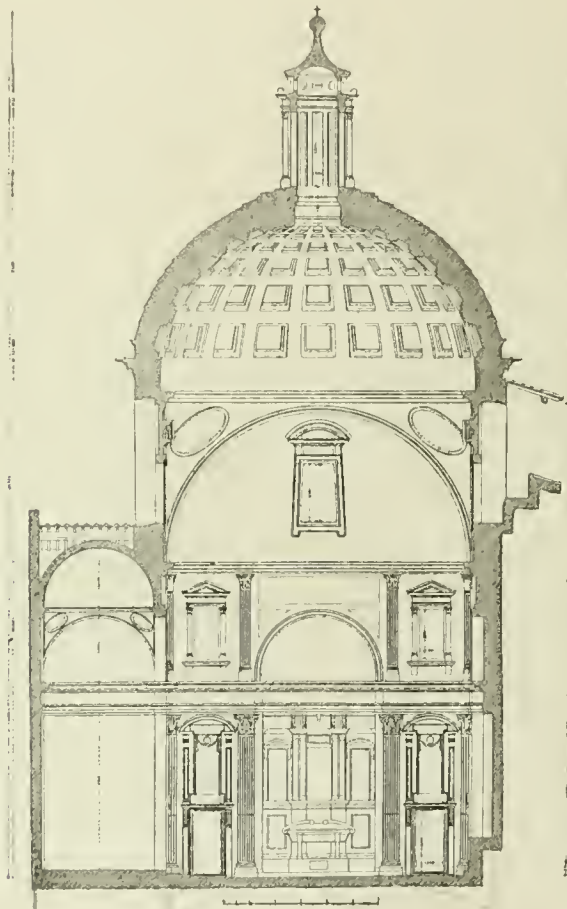


Abb. 204. Schnitt durch die Mediceerkapelle.

«Die Macigno-Architektur der Kapelle ist die reinste, strengste und klassischste unter den angeführten Schöpfungen Michelangelos. Im Gesamteindruck erinnert der ganze Bau in seiner Herbheit und Strenge an Brunellescos Bauten des beginnenden Quattrocento.»² Der breite, an jeder Seite sich wiederholende Mittelbogen sollte durch die malerische Ausgestaltung des darüber lagernden rechteckigen Feldes mit der etwas höheren Architektur des zweiten Stockes verbunden werden. Es lag Michelangelo augenscheinlich an einem Gleichgewicht von Mittel- und Seitentravée. Die Mittelachse des architektonischen Aufbaues einer Seite wird jeweils durch ein

¹ Hier ist der berühmte Brief Vasaris an Michelangelo, den er im Auftrag von Cosimo I. schreibt, Bd. VIII, S. 269, zu nennen.

² Siehe Geymüller, op. cit., S. 13.



Photographie Brogi, Florenz.

Abernd

MICHELANGELO BUONARROTI
GRABMAL DES GIULIANO DI MEDICI (von 1521-1545)
FLORENZ, KAPELLE DER MEDICI.

11/11/11

stark nach oben sich verjüngendes Fenster betont, dessen ungewöhnliche Linien in feinsinniger Weise in die aufstrebenden Linien der Kuppel überleiten sollen. In dem untersten Geschosse sind die Flächen zwischen den baulichen Rippen in feine Architekturen gegliedert. Hier tritt die dekorative Architektur in ihr Recht. Der mittlere Bogen schliesst den Hauptteil des Grabmals ein.

Die Art, wie Michelangelo die Skulpturen mit den Architekturen verband, gehört zum Genialsten, was er je geschaffen hat. Man darf dabei nicht vergessen, dass Michelangelos Absichten nur fragmentarisch verwirklicht wurden. Doch vermag man das dekorative Prinzip, dessen sich Michelangelo zur Realisierung seiner Pläne bediente, deutlich genug zu erkennen. Michelangelo erweist sich auch hier als Nachfolger Donatellos. Er zwingt der Architektur die Eigenart seines künstlerischen Charakters auf und unterwirft sie derselben Behandlung wie die Plastik. Es kommt ihm nicht auf die Klarheit eines konstruktiven Gedankens als vielmehr auf die Lebendigkeit der Linien und den reichen Wechsel von Licht und Schatten an, durch den die Architektur jenen Charakter erhält, der ihr erst ein Zusammengehen mit der Plastik ermöglicht.

Die klassischen Worte Burekhardts seien hier als die prägnanteste Charakterisierung des Michelangeloschen dekorativen Architekturstiles angeführt: »Sein erster Gedanke ist nie die Einzelbildung, auch nie der konstruktive Organismus, sondern das grosse Gegeneinanderwirken von Licht- und Schattenmassen, von einwärts und auswärts tretenden Partien, von oberen und unteren, mittleren und flankierenden Flächen. Er ist vorzugsweise der im Grossen rechnende Komponist.«¹

Das ganze architektonische Schema ist nur mit Rücksicht auf den plastischen Schmuck erdacht. Denkt man sich Sarkophag und Figuren fort, so würden die Pilaster nurmehr in einem sehr lockeren Zusammenhang mit dem Sockelteil stehen, ja dem ganzen Oberbau würde ein rationaler Bezug zum unteren Teile, der nur aus einer flachen Platte besteht und noch obendrein zurück- statt vorspringt, mangeln. Vollends erscheint das Auflaufen der eigentümlichen donatellesken Pilasterbekrönung an dem Architrav des Gurtgesimses unverständlich.

Wie schon bemerkt, sind die Grössenverhältnisse der eigentlichen Grabmalsarchitekturen nur nach denen der Figuren erdacht. Michelangelo hat es einmal selbst in einem Briefe an Kardinal Pius da Capri ausgesprochen, dass die Glieder der Architekturen von denen der Menschen abhängig sein müssen. Der Architekt müsse deshalb ein guter Anatom sein: *E però è cosa certa, che le membra dell' architettura dipendono dalle membra dell' uomo. Chi non è stato o non è buon maestro di figure, e massime di notomia, non se ne può intendere.*² Damit verkündete er gleichsam das Programm seiner dekorativen Architektur.

Die Säulenlänge beträgt kaum die einer aufrecht stehenden menschlichen Figur. Um diese Länge nicht zu überschreiten, ist die Attika darüber eingeschoben. Sie bezweckt zugleich eine scharfe Trennung der dekorativen und der baulichen Architektur, damit die Dimensionen der letzteren auf den figürlichen Teil nicht drücken. Das Kapitäl ist kleiner als ein menschlicher Kopf, die Gesimse schmaler als die Breite einer Hand, die Konsolen an den Nischen schmaler als die Breite eines Armes.

¹ Burekhardt, Cicero II, S. 299.

² Milanesi, Lettere, 554.

Die Nische, in der der «Capitano» sitzt, ist nicht so breit, dass er darin Platz findet. Der rechte Arm muss bei Giuliano sich ziemlich hart an den Leib legen, damit die Statue in den Nischenraum hineingeht. Man kann sich nicht denken, dass diese in momentanster Aktion gegebene Figur, sich wirklich bewegen würde. Wenn die Figur aufstünde, würde sie gegen das Gesims stossen. Die seitlichen Nischen sind noch schmaler. Die Gesimse sind mit Absicht durch Fortlassen des Frieses stark verkleinert und möglichst häufig verkröpft. Jede stark ausgesprochene Horizontale hätte hier zu ungunsten des Figürlichen gewirkt, doch konnte Michelangelo die Horizontalen mit Rücksicht auf die Architekturen der Kapelle, die das Ganze umrahmten, nicht entbehren. Die erregten Linien

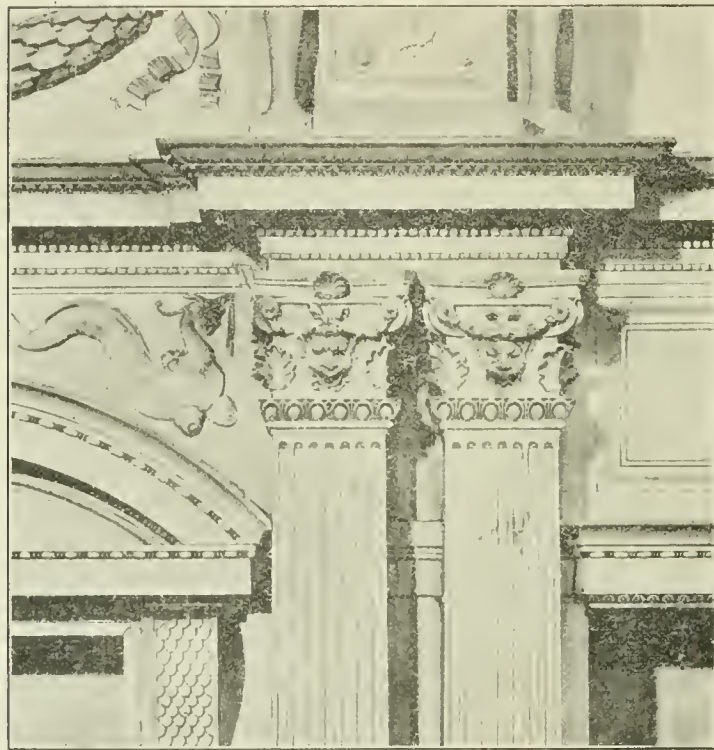


Abb. 295. Detail aus der Mediceerkapelle.

der Plastik ertragen keine ruhige Linie neben sich. Deshalb ist auch das Sockelgesims auf eine schmale Deckplatte zusammengeschrumpft und Fries und Architrav durch die welligen Linien eines in schwachem Relief gegebenen Maskenfrieses ersetzt.

Die architektonischen Linien, mannigfach gebrochen, vor- und zurückspringend suchen sich also den plastischen, reichbewegten Formen anzupassen, indem sie sich diesen zugleich dimensional unterordnen. Die Formen sind weniger subjektiv als bei Donatello, aber von einer eigensinnigen Härte und Schärfe des Ausdruckes. Michelangelo spielt mit der Materie ohne aber die Eigenschaften des Materials zu vergessen. Die Härte des Marmors soll auch in der Form zum Ausdruck gelangen. Man braucht nur die Schuppenmusterung, die Sarkophag-

stützen¹ oder die Lorbeerkränze der das Ganze bekronenden Attika zu betrachten: keine Spur von Leben! Der Segmentbogen über den Seitensischen ist nicht elegant zu nennen, (Abb. 205) der Stein scheint sich nur widerstrebend der Form des Bogens anzubequemen. Auch hat er kaum Platz in dem ihm angewiesenen Raum. Man beachte das eigentümlich steil ansetzende Karnies des Segmentbogens

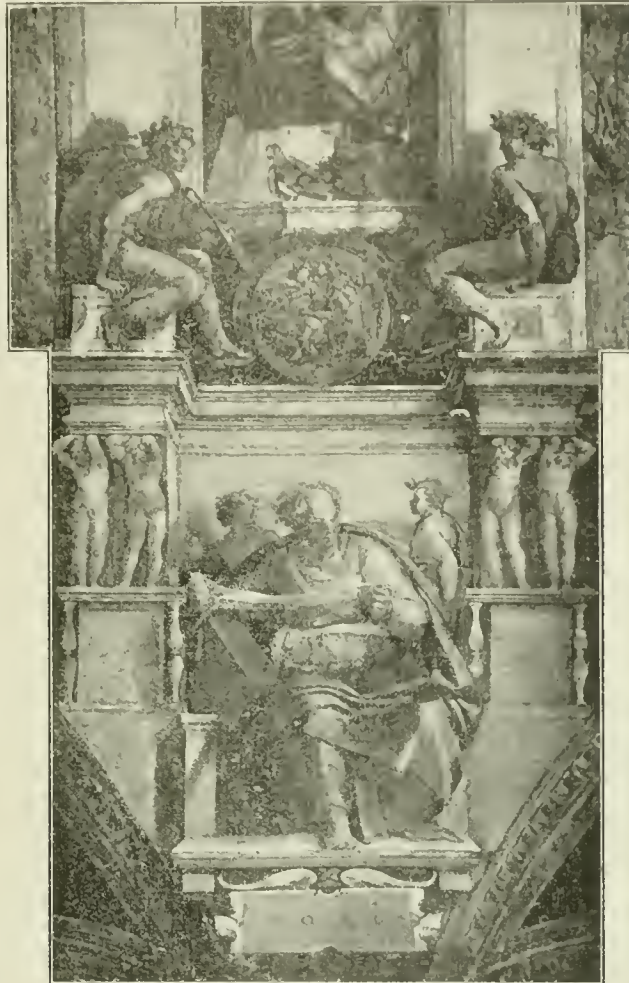


Abb. 206. Fragment der Malereien Michelangelos in der Sixtinischen Kapelle.

an dessen Widerlager. Auch die Ornamentik erhält etwas von der Starrheit der Architektur. In dem Spiel der Linien ist ihr eine selbständige Wirkung versagt,

¹ Ueber die Frage, ob die Sarkophage noch in der heutigen Form von Michelangelo selbst begonnen wurden, siehe Geymüller, op. cit., S. 201; es kommen hierbei zwei Briefe als Beweismittel in Betracht: zuerst ein Brief Vasaris vom 5. Oktober 1569 an Gondi, den Bischof von Paris, e per dare fine a un cassone, che è di marmo, il quale aveva fatto Michelagnolo Buonarroti per mettervi i corpi di Lorenzo vecchio e Giuliano suo fratello, padri di due papi, Sua Eccellenza l'ha fatto murare in detta sagrestia, e addi 22. di Maggio, come sa la Signoria Vostra, che in presente quanto questi corpi furono scassati per mettergli in detto cassone di marmo; ferner aus dem Tagebuch des Agostino Lapini «A di 3 Giugno 1579 in Sabato dopo Vespro si translatarono il corpo del Magnifico Lorenzo e di Giuliano amendua de Medici . . . e si messono nella sagrestia nuova in uno cassone grande ch' iv' e nel entrare a mano sinistra di marmo. . . » siehe Milanese, Lettere di Giorgio Vasari, Bd. VIII, S. 40 u. 41, über den Gebrauch von «murare» siehe Geymüller, op. cit., S. 21 und ebendort die Kritik über del Moros Brief in der Florentiner Zeitung il heramosca vom 13. Aug. 1896 und Marais Ausführungen in «gli sproni di S. Maria del fiore», Firenze 1897, S. 29

denn sie würde diese höchstens stören, wo sie Anspruch auf eigene Wirkung erheben würde.

Die Komposition als Ganzes gewinnt erst eigentlich Bedeutung, wenn man diese letzte Form unendlich vieler Versuche mit den älteren Entwürfen vergleicht.¹

Wir sahen Michelangelo im Juliusgrabmal ausgehen von der Tradition. Sansovinos, ja selbst noch Mino da Fiesoles Kompositionen gaben ihm die erste Anregung: ein überhöhter Mittelbau mit schmalen Seitenteilen, war deshalb auch das in vielen Variationen wiederkehrende Grundmotiv in Michelangelos Skizzen. Selbst in dem letzten uns erhaltenen Entwurfe (Taf. XXXIV, Fig. 3) war es beibehalten. Doch näherte sich dieser im Schema bereits sehr der wirklichen Gestalt des Grabmals: nur der Mittelbau ist stark überhöht, dagegen ähnelt das Verhältnis des Sockels zur oberen Architektur dem der heutigen Grabdenkmäler. Die gekuppelten Pilaster, die eine etwas niedrige, im Gegensatz zu den äusseren mit Segmentbogen ausgezeichneten, horizontal abgedeckte Nische flankieren, begegnen uns schon hier.

Diese ganze Anlage hätte in der Kapelle nicht zur Realisierung gelangen können, da das Gurtgesims zwischen den Kämpfern des Hauptbogens den oberen Teil hätte überschneiden müssen. Der Capitano hätte nach dieser Anlage in der Bogenlunette des Mitteltravées seinen Platz erhalten müssen. Dadurch wäre die Architektur der Kapelle aufs stärkste mit in das Grabmal einbezogen worden. Es fragt sich nur, ob die Figur an dieser Stelle die beabsichtigte Wirkung erzielt hätte und nicht von der Architektur darüber erdrückt worden wäre, dies mag Michelangelo wohl veranlasst haben, von einer solchen Verbindung der Grabmalsarchitektur mit der der Kapelle abzusehen und erstere letzterer einzuordnen. Deshalb hat er schliesslich die ganze Komposition in den rechteckig umschlossenen architektonischen Rahmen des «Mittelbaues» eingezwängt. Alle Neuarrangements wie sie dann bei Errichtung des Denkmals getroffen worden sind, erklären sich uns nun aus diesem Streben: das Grabmal musste den Horizontalen des Kapellengurtgesimses entsprechend einen geraden Abschluss erhalten, und deshalb der Capitano seinen im letzten Entwurf erhaltenen Platz verlassen und in die mittlere der Nischen wandern. Die Aufgabe, die Michelangelo sich dadurch stellte, war höchst interessant. Er sollte in einem, dem Quadrate sich nähernden Rechteck zwischen zwei kräftigen Pilastern und einem horizontalen Gebälk eine sitzende plastische Figur mit den mächtigen architektonischen Formen in Einklang bringen. Diese Aufgabe hat etwas Verwandtes mit der, die sich vor genau hundert Jahren Donatello am Cosciagrabmal gestellt hatte.

Die Frage ist nicht uninteressant zu erörtern, warum Michelangelo die mittlere Nische im Gegensatz zu den architektonisch reicher verzierten Seitennischen horizontal abdeckte. Er wollte eben die gekuppelten Pilaster möglichst unmittelbar an die Nische heranrücken, denn der Kontrast der scharfen Vertikalen mit den bewegten Linien der Plastik war ein ganz wesentliches Mittel für die künstlerische Wirkung der Figur des Capitano. Zugleich wurden durch diese Pilaster jeweils die Gestalten über dem Sarkophag energischer mit der Statue in der Nische verbunden, die plastische Gesamtwirkung konzentrierter. Andererseits sollte die reichere architektonische

¹ Die Ausführungen Grimms in den preuss. Jahrbüchern I, S. 17 ff. bezüglich der Gestaltung der Sarkophage erledigen sich schon durch die Zeichnungen in London und der Casa Buonarroti.



Photographie Brogi, Florenz.

104
MICHELANGELO BUONARROTI
GRABMAL DES LORENZO DI MEDICI (von 1521—1545)
FLORENZ, KAPELLE DER MEDICI.
105

Dekoration der Seitennischen ihre geringere lichte Weite verdecken. Die Architektur hatte hier wenigstens einigermaßen das kompositionelle Gleichgewicht wiederherzustellen, denn die Mittelnische durfte nicht zu sehr betont werden, da die Horizontalen und Vertikalen entsprechend dem architektonischen Schema des umgebenden Rahmens möglichst gewahrt bleiben mussten. Auch müssen die Seitennischen für das Auge eine, wenn auch nur lose Verbindung mit den ebenfalls durch Segmentbögen überdeckten Portalen in den Ecken der Kapelle herstellen. Diese Türdekorationen sind abgesehen von ihrem Detail auch hinsichtlich ihrer Anlage eine der interessantesten Produkte der dekorativen Architektur Michelangelos. Für ihre Form ist gleichfalls die Rücksicht auf die Gesamtanlage bestimmend gewesen: die horizontalen Gesimse entsprechen dem des Grabmals, hierdurch wird eine gewisse Einheitlichkeit der zwischen dem baulichen Gerippe sich entwickelnden dekorativen Architekturen gewahrt, jedoch ohne dass diese Türen in das eigentliche Grabmal mit einbezogen würden. Interessant ist die von den Grabdenkmälern völlig verschiedene Stilart der Portalarchitektur.¹ Gegenüber diesen äusserst feinen und ineinander geschachtelten Linien erscheinen die einfachen Glieder des eigentlichen Grabmals fast schwer und derb. Jedenfalls erreichte Michelangelo, dass die Vertikalen der schweren Säulen in diesem Gewirr feinsten Linien weniger auffielen und die Wirkung des eigentlichen Grabmals und dessen figürlichen Schmuckes in keiner Weise durch sie beeinträchtigt wurde. Denkt man sich diese feinste Türdekoration fort oder dieselbe dem Rahmen entsprechend als eine mächtige, hohe Pforte, so würde das eigentliche Grabmal sofort durch die Seiten gedrückt und beengt werden und seine Architekturen im Ganzen kleinlich erscheinen.

Die eigentliche Basis der Pilaster bilden jeweils die liegenden Figuren. Deshalb überschneiden diese das Gurtgesims. Die schwache Säulenbasis mehr oder minder verdeckend, nehmen sie die Vertikalen in den Bogen ihres Körpers auf, um sie schliesslich in die Horizontale des Sarkophages überzuleiten. Die Grabdenkmäler weisen hierin bedeutsame Verschiedenheiten auf. In dem zweifellos älteren Monument des Lorenzo kommen, obwohl die Gurtgesimse über den Sarkophagen an beiden Grabdenkmälern in gleicher Höhe gezogen sind, die Figuren tiefer zu liegen. Dadurch, dass die breiten Schultern der Figuren nicht mehr das Gurtgesims überschneiden, erscheinen die Säulen gegenüber den Köpfen etwas zu mächtig und wird die Komposition etwas zu ungunsten des Zusammenwirkens von Architektur und Plastik auseinandergezogen, die Horizontale des Sockelgesimses tritt mehr in Erscheinung.² Im Grabmal des Giuliano scheint sich Michelangelo selbst korrigiert zu haben, die Körper sind enger aneinandergerückt, die Vertikalen der Säulen werden energisch aufgenommen.

Das Problem, das Michelangelo hier aufnahm, ist formal dasselbe, welches sich schon im Quattrocento Meister wie Antonio Rossellino und Verrocchio im Grabmal des Jacopo von Portugal und des Niccolò Forteguerri gestellt hatten. Stets war es die Plastik, die in malerisch freier Verwendung die Verbindung von Sarkophag und

¹ Geymüller spricht hier von verschiedenen Stilarten des Meisters, deren sich dieser aber stets zur gleichen Zeit bedient.

² Das rechte Bein Lorenzos fällt in eine Linie mit der Achse des Körpers des Mogens zu seinen Füßen. Dies ist in dem Grabmal Giulianos vermieden.

Rückwand herstellte. Michelangelo geht hier dieselben Wege, indem er den malerischen Prinzipien der Quattrocentisten folgt. Aber diese hatten die Verbindung des Sarkophages mit der Rückwand durch eine allmähliche Ueberleitung der Freiplastik in das Wandrelief bewerkstelligt, Michelangelo dagegen führte die freiplastischen Gestalten in genialer Weise unmittelbar mit der Architektur und zwar einer raumbildenden Architektur zusammen. Hierin liegt das Neue und Bedeutsame dieser Schöpfungen in formaler Hinsicht. Die Gestalt des Capitano würde das Quattrocento im Relief gegeben haben. Michelangelo stellt sie freiplastisch dar, aber er gibt ihr dadurch einen reliefartigen Charakter, dass er sie in seine Architekturen hineinschiebt. Michelangelo vereinigt hier gewissermassen jene im Quattrocento bemerkten Richtungen, die freie malerische, wie sie in Verrocchios und Antonio Rossellinos Werken und die strengere, mehr architektonische, wie sie in Desiderios und den damit zusammenhängenden Grabdenkmälern uns begegnete. Im Juliusdenkmal tat Michelangelo den Schritt von der strengern architektonischen Richtung, der er in den ersten Entwürfen folgte, nach der Seite des Malerischen.

Die Sixtinische Kapelle bzw. das dort verwandte architektonische Schema ist in formaler Hinsicht das Bindeglied zwischen dem Juliusgrabmal und den Mediceerdenkmälern (siehe Abb. 206). Die breiten Nischenlisenen werden dort von sitzenden Figuren bekrönt, deren Vorläufer im Quattrocento nach der Seite des Formalen die die Archivolte flankierenden Engel des Marzuppinigrabdenkmals sind. Hier begegnet uns dieselbe skrupellose Verbindung von Architektur und Plastik, wie sie den dekorativen Architekturen des Quattrocento eigen ist. Dies dekorative System Michelangelos ist die letzte Konsequenz der Verlebendigung der Architekturen, wie sie Donatello, Desiderio und andere Quattrocentisten in erster Linie durch die Ornamentik erstrebten. Der Architektur wird Form und Gliederung durch die Plastik diktiert, sofern diese nicht selbst ein architektonisches Glied zu ersetzen hat.¹ Von jedem konstruktiven Gedanken ist abgesehen. Das Ganze ist ein reines Produkt der Phantasie und doch sind diese in scheinbar freier Weise sich entfaltenden Formen bis ins kleinste durchdacht, aus Mittel zu einem höheren Zwecke. Quattrocentistisch ist in dieser Dekoration die Einreihung von Skulpturen verschiedener Grösse in einem linearen Organismus. Das Motiv der Kranz-haltenden Engel des Marzuppinigrabmals ist hier in den Geist Michelangelos übersetzt: die sitzenden Gestalten erfüllen einen ähnlichen Zweck: die Vertikalen der Nischenlisenen laufen in ihnen aus, um von hier nach der Mittelachse geführt zu werden. Im Marzuppinigrabmal klingt die Vertikale nach oben aus, hier gravitiert sie nach unten, den Blick des Beschauers auf die sitzende Prophetenfigur, den Mittelpunkt und Zweck des Ganzen hinlenkend. Auch dem Medaillon, das wir in mehreren Entwürfen für die Mediceergrabdenkmäler fanden, begegnen wir hier wieder, ein Beweis, wie nah sich die Architekturen in Michelangelos malerischen, baulichen und architektonischplastischen Schöpfungen berühren. Interessant und für die späteren Architekturen Michelangelos wichtig, ist die Betonung der Horizontalen. Sie war für den figür-

¹ Die Lisenen der Nische sind entsprechend der Komposition der Figur gegliedert, Knie der Figur und Schemel entsprechen dem untersten, die Hände, die das Schnittblatt halten, dem zweiten Absatz. Der oberste Teil, der das Haupt des Propheten flankiert, ist durch karayidenartige Patti-paare gegliedert und erhält dadurch die stärkste Betonung.

lichen Teil dem Plastiker nötig. Michelangelo ist in der Bildung der dekorativen Architekturen der sixtinischen Kapelle unglaublich skrupellos, er übertrifft hier alles, was sich das Quattrocento oder Donatello geleistet hat. Wie in Donatellos Werken, so nimmt auch in Michelangelos Schöpfungen der figürliche Teil den Beschauer befangen. In den architektonischen Formen sehen wir nur den untergeordneten Teil eines geistigen Ganzen.

Dieselbe malerische Freiheit der Komposition wie in den dekorativen Architekturen der Mediceerkapelle können wir natürlich in den Grabdenkmälern der Mediceer-



Abb. 207. Zeichnung nach einer Skizze Michelangelos, Paris, Louvre.

denkmäler nicht finden, da dort die Architektur auf die sie umgebenden baulichen Formen Rücksicht zu nehmen hat. Trotzdem trägt die heutige Form der Denkmäler noch die deutlichen Spuren des ehemaligen freieren malerischen Entwurfes, der sich im Prinzip sehr den Dekorationen der sixtinischen Kapelle nähert, an sich. Die verkümmerten Throne, die so ohne alle Vermittelung auf das Gebälk des Mitteltravées auflaufen, sind die deutlichsten Zeichen hierfür. Sie sind die rudimentären Ueberbleibsel einer ursprünglich anders gearteten Idee. Augenscheinlich waren sie dazu bestimmt, Gestalten aufzunehmen, wie uns dies auch eine Kopie nach einer Zeichnung Michelangelos im Louvre deutlich zeigt. Dort kniet auch über der Gesimskröpfung des bekrönenden Gebälkes an der rechten Seite ein segnender Engel,

der das Vorbild der analogen Gestalt an Antonio Rossellinos Grabmal des Jacopo von Portugal verrät.¹

Diese malerischen Tendenzen mussten bei der endgültigen Gestaltung der Grabdenkmäler mit Rücksicht auf die umgebenden Architekturen gemässigt werden. Nur der figürliche Schmuck auf und um den Sarkophag blieb in seiner ursprünglichen Anlage bestehen. Die Architekturen blieben freilich auch hier im wahrsten Sinne des Wortes dekorativ, nur ein Mittel zum Zweck. Im Gegensatz zu Donatello sind wie bei Desiderio die Formen im Detail nicht mehr von der Baukunst verschieden, nur der Zweck und die Art der Verwendung unterscheidet sie von dieser. Michelangelo unternahm den kühnen Versuch, die neuen raumbildenden, mächtigen Bauformen mit den licht- und schattenreichen, der Plastik dienstbaren, dekorativen Architekturen zu paaren. Der Versuch war vorher nur einmal von Antonio Rossellino in einem weit bescheideneren Raume gemacht worden.

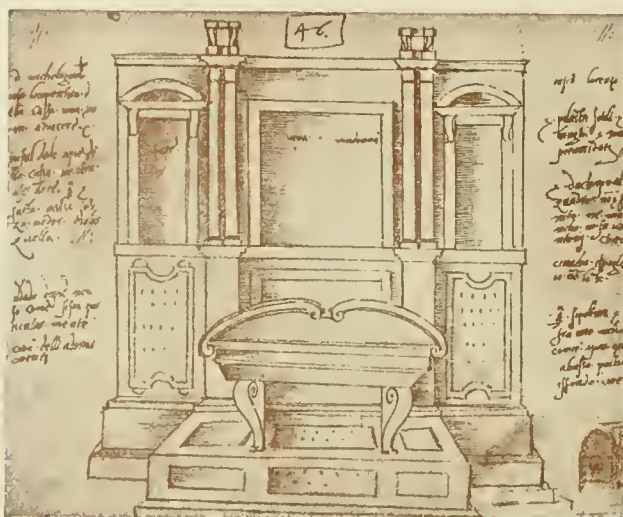


Abb. 208. Zeichnung Aristotele da Sangallos im Musée Wicar in Lille.

Wer heute die Mediceerkapelle betritt, dessen Blick wird an den Skulpturen festgehalten und wo auch ein wenig das Auge über die kalten Flächen des Kapellenraumes schweift, immer wieder wird es zu den Riesen über den Sarkophagen mit zwingender Gewalt zurückgeführt. Eine nüchterne Kritik aber kann Mängel in der Vereinigung dekorativer und monumentaler Architektur nicht unbemerkt lassen. Zweifellos hätte hier die Malerei im Dienste des Gesamteindruckes das behoben, was wir heute als Fehler erkennen müssen. Die leere Bogenlunette kontrastiert zu

¹ Der Entwurf ist auch noch deshalb besonders interessant, weil er neben dem Sarkophagssockel liegende «Flüsse», die Michelangelo geplant hatte, angibt.

Zeichnungen für die heutige Gestaltung der Mediceerdenkmäler sind meines Wissens nicht vorhanden. Zu nennen ist hier nur eine Kopie Aristotele da Sangallos nach einem Modell oder Zeichnung Michelangelos, die, wie nach der Inschrift zu schliessen, das an der Chorwand gegenüberliegende Wand geplante Grabmal für Lorenzo il Magnifico und Giuliano darstellt: «di michelangelo in Seta. Lorenzo; in su lo coperchio della cassa una figura adiacete e insul dado a pie della cassa un'altra a sedere questo e facta a caso senza veder molto quella, il dado da pie non so e ome si stia particulamente cive delli ad ornamenti. E pilastri sottili e lunghi, e sono piramidati e da chapo del quadro non e finito ne mancho in sui cantonj. chredo ei vadia a spogle io non lo so questa sipoltura e fra una archo come apar que abasso pocho isfondo cioi: Die Mitte sollte von der Madonna eingenommen werden, an den Seiten Figuren Platz finden, siehe auch Geymüller, op. cit., Fig. 2.

stark mit dem reichen Licht- und Schattenwechsel des eigentlichen Grabmals. Dem Bogen selbst fehlt durch die Schmucklosigkeit des darüber gelagerten rechteckigen Feldes der Zusammenhang mit der oberen Architektur. Vollends erscheint das Auflaufen des donatellesken Thrones auf dem Gebälk des Mitteltravées unverständlich; für das harte Absetzen der dunkleren Architekturteile gegen die weissen Flächen ist die spätere Zeit verantwortlich zu machen. Doch muss die Schönheit der Verhältnisse und die Raumwirkung gerühmt werden. Die dekorative Architektur des unteren Geschosses erscheint wie das weiche, lebendig pulsierende Fleisch zwischen dem Gerippe des Ganzen, das die dunkelgetönte Architektur der Kapelle darstellt. «Als Ganzes ist sie ein leichtes, herrliches Gebäude, welches das Prinzip Brunelleschischer Sakristeien aufs geistvollste erweitert und erhöht darstellt; in den kubischen Verhältnissen und der allgemeinen Wirkung trotz schwerer Willkür der Details von allergrösster Schönheit».¹

4. Die Ideen der Denkmäler und die geistige und formale Bedeutung der Skulpturen.

Erinnern wir uns jener lieblichen Grabkapelle, die einst Antonio Rossellinos Hand geschmückt hat, jener lichten Engelsgestalten, die im Sternenblau des Himmels schwebend, die jugendlich schöne Madonna trugen und wie ein Traumgesicht die ernste liegende Gestalt des Toten umgaben! Der christliche Gedanke hatte in diesen Schöpfungen nur den Vorwand gebildet, um einen heiteren, genusseligen Sinn in einer kleinen Welt von Farben und Formen schwelgen zu lassen. Derselbe christliche Gedanke tauchte am Juliusgrabmal in neuer Form wieder auf. An den Mediceergrabdenkmälern ist diese ganze christliche Welt versunken. Nichts kirchliches mehr, keine Madonna, keine Engel! Ja selbst die historischen Gestalten sind zu einer allgemein menschlichen Bedeutung erhoben. Nur der Künstler spricht zu uns!

Wir sahen, wie seit zwei Jahrhunderten in immer steigendem Masse die Entwicklung der Renaissance eine Apotheose des Toten, allerdings stets auf christlichem Boden erstrebte. Nur vereinzelt drängte das allgemein Menschliche die kirchlichen Ideen etwas zurück. Die Dimensionen des einfachen Wandgrabmals genügten bereits in der zweiten Hälfte des Quattrocento nicht mehr, die Idee drängte über den beengenden architektonischen Rahmen schon im Marzuppinigrabmal hinaus. Immer mehr musste die Plastik dem gesteigerten Verlangen der Verherrlichung des Toten Rechnung tragen, bis man schliesslich zur Erbauung eines ganzen Raumes schritt. Michelangelo nahm mit ganzer Leidenschaft zuerst die Idee der Apotheose in einem grandiosen Gedanken im Juliusgrabmal auf. Von der Tradition ausgegangen, kehrt er, nachdem er nach der Seite des Formalen sich von ihr im ersten Plane am weitesten entfernt hatte, schon im zweiten Entwurf in ihren Schoss zurück. Als er in den Mediceergrabdenkmälern eine Zeitlang dem Gedanken eines Freigrabes in einer neuen Form nachgegangen war, nimmt er auch hier wieder die Form des Wandgrabes auf. Grabkapelle und Wandgrabmal, dekorative und monumentale Architektur, Plastik und Architektur vereinigt er in seinem Werke. Die Fäden der Entwicklung des dekorativen Stiles laufen in seiner Hand zusammen. Michelangelo

¹ Siehe Burekhardt, Cicerone II, S. 299.

errichtete gleichsam der florentinischen Kunst, nachdem diese schon längst auf heimischem Boden zerfallen war, das Grabdenkmal. Wie römische Heroen thronen die Gestalten der beiden Mediceer in der Architektur, losgelöst von jedem persönlichen und historischen Hintergrunde. Michelangelo hat hier ein Werk geschaffen, das seinem ideellen Gehalte nach befreit von allem religiösen und dogmatischen Zwange allein auf dem Boden des Humanismus steht. Der grösste Bildner der christlichen Kunst ist weder vorher noch nachher in einem Werke so wenig christlich, so ganz und rein als Mensch der Renaissance dem staunenden Beschauer gegenübergetreten. Er hat dem widerstrebenden Marmor das Bild der menschlichen Seele entlockt, die Seele, die seinen Leib zermarterte, dieselbe Seele, die er im Juliusgrabmal in den «Gefangenen» uns vor Augen zu führen gedachte.¹ Ob «Tag» und Nacht, «Morgen» oder «Abend», es sind die bewegten, ergreifenden Bilder seines täglichen Lebens und Erlebens, der Tiefe seiner Seele erstiegen. Die sinnlichen Formen der Leiber werden zu Symbolen einer sittlichen Idee.

Der «Morgen» den uns der Meister am Grabmal des Lorenzo vor Augen führt, ist nicht die rosenfingerige Eos Homers, die allmorgendlich mit lieblichem Munde die Erde küsst, nicht die Frohsinn spendende Göttin, die durch das purpurne Tor und den rosenbestreuten Vorhof auf prächtigem Gespann einherfährt oder liebestrunken den schönen Knaben Cephalos verfolgt, sondern ein schönes, nacktes Weib, das aus schwerem Schläfe erwachend, die Glieder langsam zu bewegen beginnt und, wie erschreckt vom Licht des Tages, von dem nur Lasten und Mühen zu erwarten sind, das Antlitz zur Seite wendet, den Mund von schmerzlichem Lächeln umspielt und die Stirne umwölkt von trüben Gedanken. Der «Abend» erzählt von der Last des Tages: eine athletische Männergestalt, müde mit entspannten Muskeln hingestreckt, von des Tages Lasten ausruhend. Nur der Arm, eine mächtige Stütze, hält den Oberkörper noch ein wenig aufrecht. Der Geist tritt jetzt da der Körper ruht, in Tätigkeit. Das Haupt ist geneigt, sinnend blickt das Auge zu Boden. Die Arbeit des Tages scheint noch einmal an seinem geistigen Blicke vorüber zu ziehen.

Die beiden Gestalten bilden einen Bewegungsgegensatz: das linke Bein der Aurora beginnt eine Aufwärtsbewegung, der die linke Schulter und Arm zu folgen scheint, während die rechte Seite sich noch in Ruhe befindet, im ganzen also eine Bewegung von der Wand fort nach dem Beschauer zu, der eine entgegengesetzte des Abends entspricht. Auch hier ist die äussere Seite in Ruhe, die innere aber in einer abwärts führenden Bewegung begriffen. Die lineare Anordnung ist also hier entsprechend dem psychisch-physischen differenziert.² Durch das Vorschieben der inneren Beine und das Zurückziehen der äusseren Schulter und der stützenden Oberarme verlaufen die Linien des Körpers von den vorderen Sarkophagecken nach der Innenwand, den Säulenbasen zu (die Senkrechten der Säulen setzen sich in den stützenden Arm fort), wodurch Sarkophag und Rückwand räumlich energisch verbunden werden.

Derselbe lineare Gegensatz, derselbe Verlauf der Linien begegnet uns auch in

¹ In Wahrheit fallen die Statuen der Mediceergräber aus dem Rahmen der Entwicklung Michelangelos nicht heraus; sie setzen vielmehr die bereits im Juliusdenkmal deutliche Richtung mit leidenschaftlicher Energie fort. Springer, Raffael und Michelangelo, Bd. II, S. 257.

² Kaiser, op. cit., S. 22, erkennt ein antistrophisches Gleichgewicht der Gegensätze, das Michelangelo statt wie Plato vom ästhetischen auf das sittliche auch vom sittlichen auf das ästhetische übertrug.

den Gestalten der «Nacht» und des «Tages». Nur sind die Linien energischer, unruhiger und weniger klar. Schon deshalb war der Meister gezwungen, die Gestalten mehr an die Säulen heran und etwas über die Basis heraufzurücken. Auch hier betonen die Beine die vordere äussere Sarkophagecke, um dann durch ihre Linien nach der Rückwand zu drängen. Die äussere Schulter des «Tages» wie die der «Nacht» bringt diese Bewegung zum Ausdruck.

Mehr noch als die beiden anderen liegenden Figuren am Grabmal des Lorenzo erzählen diese Gestalten von dem Leben des Meisters. Der Schlaf der «Nacht» ist kein erquickender Schlummer. Unruhig, in gequälter Haltung liegt sie da. Das Haupt ist tief auf die Brust gesunken und stark beschattet. Die Hand, die es zu stützen suchte, ist im Schlafe abgeglitten. Aus dem stützenden Arm ist ein ruhender geworden. Es ist, als ob die Gestalt in verzweifelterm Sinnen plötzlich vom Schlaf überfallen worden sei und die Glieder, die das physische Gleichgewicht des wachen Körpers zu halten hatten, sind nun Zeugen des Seelenkampfes, der im Traum fortzudauern scheint. Michelangelo hat die «Nacht» als Mutter dargestellt, aber sie trägt keine schlummernden Kinder im Arm wie Thorwaldsens «Nacht», sie beugt sich nicht über ihre Kinder, Schlaf und Traum, wie die «Nacht» von Schilling, der Gewaltige griff zu einem heroischen Mittel, dessen Anwendung ein anderer hätte nicht wagen dürfen. Er prägt in ihrer Gestalt die Veränderungen aus, welche dem Körper des Weibes verbleiben, nachdem es dem Leben, nachdem es der Menschheit den schuldigen Tribut bezahlt hat, der Erfolg hat gezeigt, dass er recht getan und er hat zugleich, wahrscheinlich ohne es zu wollen, ein Werk von hohem sittlichem Wert geschaffen, eine Apotheose des Weibes, das seine Mutterpflichten erfüllt hat.»¹

Die Figur des «Tages» ist die Verkörperung Michelangelos Charakters, ein Selbstporträt seines Geistes. Eine quälende Unruhe durchstößt diesen Titanenleib, überall in jeder Muskelspannung, Energie, Leidenschaft, und doch kommt dies alles nicht zur Entfaltung. Die Gestalt ist eine gefesselte ohne Fessel, ein Gefangener ohne Kerker. Man weiss nicht, ist es das Schicksal oder eigener Wille, der diesen Titanen hier festhält, denn zum Ruhem ist er nicht geeignet. Er scheint der Welt zu fluchen, und der Körper ist im Begriff sich abzuwenden. Nur das Haupt sieht noch einmal mit wild dräuender Gebärde hinter der energisch emporgeschobenen Schulter hervor. «Gleich dem Krater eines ruhenden Vulkans umschliesst die Umhüllung der unvollendeten Statue die kecke Stirn und die unheimlich glühenden Augen.»²

Die Tragik alles menschlichen Seins ist in diesen Gestalten vor uns ausgebreitet. Was war aus Verrocchios üppig aus dem Sarkophag hervorquellenden Füllhörnern des Glückes, was aus den lieblichen Symbolen der Tugend und Keuschheit am Sockel des Grabmals in San Miniato, was aus den zierlich koquetten Frauen vom Grabmal Sixtus' IV. geworden? Eines Menschen Seele spricht jetzt am Grabmal den Beschauer an. «Erleben wir derart bei Vertiefung in diese Werke nicht in uns selbst den jähen Wechsel hochgemuter Erhebung und banger Niedergeschlagenheit, in dem die Seele des Künstlers während seines Lebens sich verzehrte?»³

¹ Siehe Ernst Brücke, Nacht und Morgen des Michelangelo. Deutsche Rundschau 62, 1890, S. 290ff. Brücke weist auf die über den Unterleib gehenden stark ausgeprägten Querfalten, sowie die hängenden Brüste hin, deren Warzenform die durch das Stillen hervorgerufenen charakteristischen Veränderungen zeigt. Alle diese auffällenden Eigentümlichkeiten gewahren wir nicht an der Gestalt des «Morgens».

² Kaiser, op. cit., S. 215.

³ Thode, op. cit., S. 6.

Den ruhigen Linien der Gestalten des «Morgens» und des «Abends» entspricht die sinnende Gestalt Lorenzos mit dem völlig beschatteten Antlitz, den Figuren der Nacht und des «Tages» die leidenschaftlich in momentanster Aktion begriffene Figur Giulianos; die Gestalten sind so wenig historische Persönlichkeiten, dass ein neuer Historiker allen Ernstes daran gehen konnte, den Beweis zu liefern, dass die Gestalten in den Benennungen bisher verwechselt worden seien.¹ Die Nachkommen des Kaufherrn Cosimo de' Medici, der sich in San Lorenzo unter einer bescheidenen Grabplatte bestatten liess, sind als Erben römischer Herrlichkeit verewigt worden. Aber Michelangelo war es nicht um eine Ehrung jener unbedeutenden Sprösslinge des Mediceischen Hauses zu tun. «Die Vertreter der sittlich strebenden Menschewelt sind in dem Statuenzyklus Michelangelos die historischen Gestalten Giulianos und Lorenzos de Medici.»² In ihnen berührt sich mediceisch-florentinische Kultur mit dem Geiste griechisch-römischen Altertums. Es sind die einzigen Heroengestalten der Renaissance, die in ihnen gleichzeitig versinnbildlicht wird. Zwei Herrscher und in diesen Herrschern zugleich zwei Charaktere hat Michelangelo dargestellt. Lorenzo ist der ruhig sinnende, erwägende Fürst, der träumerisch dem «Morgen» abgewandt, auf die Gestalt des «Abends» herniederblickt, die zu seinen Füßen lagert. Giuliano ist der tatkräftige, rücksichtslose, leidenschaftliche Gewalthaber, der Mann des lichten «Tages,» dessen Sinnbild als ein unruhiger Geist zu seinen Füßen sich wälzt. Die beiden Arten der Herrscher sind sich hier gegenüber gestellt. Erwägende Vernunft und rücksichtsloser Wille, List und Gewalt, Gesetz und Willkür, beschauliche Ruhe und Leidenschaft. Es sind die Ideen platonischer Philosophie, die aus den Werken des grössten Renaissancebildners sprechen.³ Wie Dante, der Michelangelo nächste geistige Verwandte seiner Vaterstadt, in der Divina Commedia ein dichterisches, so hat Michelangelo in den Mediceergrabdenkmälern ein bildnerisches Gleichnis auf das menschliche Leben in Marmor erstehen lassen wollen. Wie weit dies Gleichnis, wäre es in vollendeter Gestalt und nicht als ein Fragment auf uns gekommen, universelle Ideen in den Kreis seiner Sinnbilder mit einbezogen hätte, wissen wir nicht. Jedenfalls sind diese Werke der künstlerische Gesamtausdruck mediceisch-florentinischer Kultur, einer Kultur, auf der die unsrige sich aufgebaut hat. — Hier sei mir gestattet, die Worte Victor Kaisers als Schlussvignette einzufügen:

«Der Dichter und Künstler Michelangelo huldigte nicht den flüchtigen Interessen des Tages, sondern zählte sich selbst zu den Kindern der Nacht: in der Einsamkeit und stillen Geistesarbeit, die er für den Künstler und von dem Künstler verlangte, da leuchteten ihm die ewigen Ideen des Schönen und Edlen, wie in stiller Nacht die Sternbilder am Himmel erscheinen, aber für unser Auge verschwunden sind, wenn die Mittagssonne schattenlos über unsern Häuptern strahlt. Er stand auf einer höheren Warte als auf der Zinne der Partei, als er in seinen Grabdenkmälern der Mediceer dem machiavellistischen Buehe vom Fürsten die platonischen Ideen vom königlichen Berufe des Staatsmannes entgegenhielt und sie in sinnreicher Universalsprache der Kunst ausgestaltete, zu einer wahren Divina commedia der Renaissance. Es ist die

¹ Siehe Hermann Grimm in der allgemeinen Zeitung 1876, Nr. 77, in der Zeitschrift für bildende Kunst Kunstchronik Beiblatt, Jahrgang 1876, Nr. 41; durch die erfolgte Oeffnung der Sarkophage ist diese Hypothese unhaltbar geworden.

² Kaiser, op. cit., S. 230.

³ Siehe vor allem Thode, op. cit., Bd. II, S. 207 ff., und Kaiser, op. cit., S. 230 ff.

hohe Warte platonischer Philosophie, von wo aus er, ein Sternendeuter des Ewigen, den schwankenden Geistern seiner Zeit den festen Pol in der Flucht des menschlichen Lebens zeigte — das antistrophische Ebenmass von Vernunft und Wille, als die wahre Gesundheit des Geistes, die Sophrosyne im weiteren Sinne — und von wo aus er den innerlich zerrütteten Staaten und Völkern als den Urquell des Rechts das ewige Sittengesetz verkündet, das ebenso in unwandelbarer Hoheit sich selbst gleich, das Schicksal der Menschen regiert, wie die Gestirne in ihren Bahnen kreisen und die Ordnung der unermüdlichen Zeit, den Kreislauf des Tages, im Kosmos der Natur und des Geistes regeln.»



Abb. 209. Leonardo da Vinci, Entwurf zum Grabmal des Trivulzio. Windsor, Royal Library.



Abb. 210. Pfeilerkapitäl an der Loggia «dei Lanzi» in Florenz.

XIII.

DIE ENTWICKLUNG DES FLORENTINISCHEN KAPITÄLS.

Es kann nicht die Aufgabe dieser kurzen Darlegungen sein, die unendliche Fülle der Kompositionen, die die florentinische Kunst auf diesem Gebiete geschaffen hat, erschöpfend zu betrachten und ihre Entstehung und Entwicklung bis ins einzelne zu verfolgen.¹ Allein, jene reizvollen Kapitäle, die uns an den Grabdenkmälern begegnen, sind einer besonderen Behandlung wert, denn ihre originellen Formen reihen sich ebenso wie die Denkmäler, denen sie angehören, in eine konsequente Entwicklung ein, die der des dekorativen Stiles durchaus analog ist.

Zwar ist der Keim der in der Frührenaissance zutage tretenden Kompositionen teilweise schon im Trecento zu finden,² allein wie der dekorative Stil, so ist auch das dekorative Kapitäl eine Schöpfung der Frührenaissance. Erst im Quattrocento begann man sich des Wesens und des ästhetischen Zweckes des Kapitäls, als eines vermittelnden Gliedes zwischen Stütze und Last, bewusst zu werden.

«Die hohe Wertschätzung der Zierformen», war die Veranlassung, dass man den korinthischen und Kompositkapitälern vor allen anderen Formen den Vorzug gab.³ Sie liessen dem Künstler den weitesten Spielraum in den Kompositionen und erlaubten ihm, individuellen Ideen auch hier nachzugehen. Man wollte eben nicht, wie Leo Battista Alberti erklärt, alles «als Anleihe von aussen gelten lassen».

Der Schöpfer des dekorativen Stiles, der grösste Dekorator des Quattrocento, Donatello, hatte auch dem Kapitäl eine zuvor nie gekannte Aufmerksamkeit gewidmet. Zwar stehen die mit Masken verzierten Kapitäle in der Verkündigungs-

¹ Eine zusammenfassende Darstellung derselben fehlt noch. Nur Borchardt gibt ein kurzes Resumé hierüber, ohne jedoch auf die Genesis des Kapitäls näher einzugehen, siehe Geschichte der Renaissance in Italien, S. 51.

² Es muss hier verzichtet werden, auf die Gebilde des Trecento einzugehen, da an den Grabdenkmälern jener Zeit sich nichts findet, was Darlegungen hierüber an dieser Stelle rechtfertigen würde. Im Archivio storico dell' arte 1896 B. II S. 31 befindet sich ein interessanter Aufsatz, der die Kapitäle des ersten Jahrtausend behandelt.

³ Das jonische Kapital kommt sehr selten vor, am meisten dort, wo die Nische Donatellos an Or San Michele kopiert wurde.

nische von Santa Croce trotz der antiken Form im Prinzip dem Trecento, das das Kapitäl ohne Rücksicht seines konstruktiven Gedankens häufig mit Masken und Bildwerken zu zieren liebt,¹ noch sehr nahe, aber in dem berühmten Kapitäl unter der Kanzel am Dom zu Prato tritt er auch auf diesem Gebiete als der grosse Neuerer uns entgegen (Taf. XXXVIII, Fig. 1).

Donatello geht von dem korinthischen Kapitäl aus und setzt dessen Formen, indem er die lineare Entwicklung der Komposition möglichst beibehält, in die Plastik um: an Stelle der aufstrebenden Palmetten der unteren Blätterreihe bringt er zwei durch ein Feston verbundene Putti an, die anscheinend unter dem reichen Geäste der mannigfach geschwungenen Ranken darüber, in dem sich weitere kleine Schelme tummeln, geschlafen haben. Sie scheinen eben im Begriff, sich zu erheben und erschreckt und erstaunt zugleich um sich zu blicken. Die Ursache ihres Erstaunens gewahrt man, wenn man den Blick nach oben richtet, wo hinter dem Kerne des Kapitäls, die Lotosblume an der Deckplatte ersetzend, ein geflügelter Putto lächelnd auf die beiden anderen Schelme herniedersieht, als ob er ihnen eben zugerufen



Abb. 211. Kapitäl aus der römischen Kaiserzeit Rom, Museo Lateranense.



Abb. 212. Brunellesco, Pfeilerkapitäl.

hätte und diese nicht wüssten, woher die Stimme kommt. Auch an den Ueberfallblättern der Eckvoluten sind Putti postiert.

Donatello versuchte das, was nach ihm hundert Jahre später Michelangelo tat: er setzt an Stelle der ornamentalen eine plastische Dekoration, die er in einen formalen und geistigen Zusammenhang bringt. Wir werden sehen, dass das Auftauchen von Michelangelos Dekorationsprinzip auch auf die Gestaltung des Kapitäls einen rückwirkenden Einfluss ausübt und somit die Entwicklung des Kapitäls, in Donatello beginnend, in Michelangelo endigend, hinsichtlich des dekorativen Prinzipes einen Kreislauf beschreibt. Zunächst ist jedoch hier die Tatsache am wichtigsten, dass von diesem Kapitäl Donatellos alle weiteren dekorativen Formen ihren Ausgang nehmen und — bezeichnender Weise — nicht das eigentliche Dekorationsprinzip, sondern die ornamentale Komposition verwerten und weiterbilden. Wie Donatello im allgemeinen, so hat er auch auf diesem besonderen Gebiete keine wirkliche Nachfolge gefunden, nur vereinzelt begegnen uns bei Werken seiner Schüler schwache, unverständene Nachbildungen seines dekorativen Prinzips.

¹ Siehe das Florentiner Kapitäl vom Campanile der Badia von Florenz, Museo Nazionale, veröffentlicht von Swarzensky, Zeitschrift für bildende Kunst, Februarheft 1904 S. 104.

Der Einfluss der Gebilde spätrömischer Kaiserzeit ist wie durchweg auf dekorativem Gebiete auch für die Kapitälformen bestimmend gewesen (siehe Abb. 211). Aber nirgends ist die Frührenaissance mit gleichem Glücke bei Verwendung antiker Formen selbständigen Einfällen nachgegangen, nirgends hat sie in einer so konsequenten Stufenfolge der Entwicklung ihren eigenen Typus ausgebildet, wie hier. Die Florentiner Meister haben hier eine unerschöpfliche Fülle von Erfindungsgeist betätigt und gerade diese kleinen, nebensächlich erscheinenden Produkte sind die beredtesten Zeugen des Geistes ihrer Kunst. Sie haben selbst hier, wo die Phantasie frei schalten und walten konnte, nicht vergessen, die Formen in einen logisch sich entwickelnden Organismus einzuordnen, der dem Wesen und ästhetischen Zweck der Kapitäle entspricht. Die völlige Trennung von Kapitälkern und der ornamentalen Komposition übernahm Donatello und die übrigen ihm nachfolgenden Meister ebenfalls aus den Schöpfungen der römischen Kaiserzeit. An dem genannten Kapitäl Donatellos fallen an den Eckvoluten breite Bänder nach der Mitte zu nieder, die auch hier in Voluten sich rollen, aus denen nach allen Seiten hin reiches Ranken- und Blätterwerk entsprosst. Dies war das Thema der Komposition, das das ganze Quattrocento hindurch stets variiert wurde.

Neben Donatello ist auch der Meister der strengen monumentalen Architekturen, Brunellesco, selbständigen Einfällen auf diesem Gebiete mit besonderer Vorliebe nachgegangen. Was er und seine Schüler in der Badia von Fiesole, der Certosa u. a. Bauten geleistet haben, kann hier nicht im einzelnen gewürdigt werden. Am interessantesten ist das berühmte Delphinenkapitäl Brunellescos aus dem Palazzo Quaratesi (Taf. XXXVIII, Fig. 2). Die Komposition wirkt wie ein gelungener Scherz und doch ist der konstruktive Gedanke gewahrt geblieben. Noch energischer tritt dieser in dem Kapitäl (Abb. 212) zutage, einer von der Antike völlig unabhängigen Erfindung Brunellescos: die Vertikalen der Säule, also die stützenden, aufstrebenden Kräfte setzen sich in dem Kapitäl noch fort. Dafür gelangt die Last um so energischer in den äusserst kraftvoll gestalteten Ueberfallblättern zum Ausdruck, die zwischen dem Eierstab und der Deckplatte hervorquellen und an dem Säulenkern herabgleiten. Das Interessante bei dieser Schöpfung ist, dass diese rein dekorativen spielenden Formen zugleich den Kampf von Stütze und Last veranschaulichen. Es ist dem Florentiner nicht um ein harmonisches Gleichgewicht dieser hier tätigen Kräfte, sondern um ein Spiel mit diesen zu tun. Hierin äussert sich der Charakter des Quattrocento. Das Statische ist diesen Meistern etwas Psychisches. Man vergleiche die Kapitäle Brunellescos an der Pazzikapelle (Abb. 213) mit denen Rossellinos am Palazzo Piccolomini in Pienza (Taf. XXXVIII, Fig. 4). Hier erscheint Brunellesco als der erste Baumeister, der den konstruktiven Gedanken des Kapitäls unter Wahrung des Gleichgewichtes von Stütze und Last in einfachster und doch lebendigster Weise zum Ausdruck bringt und dadurch den schönsten und reinsten antiken Formen am nächsten kommt. Bernardo Rossellino aber empfindet anders: er lässt in die prächtigen, ausserordentlich schön geschwungenen Eckvoluten, die energisch aus dem Eierstab hervorquellen, die Deckplatte eindringen, als ob diese eine weiche Masse seien, die dem Druck von oben nachgegeben hätten (Taf. XXXIX, Fig. 4). Die emporstrebenden Formen werden als die lebendigen, die lastenden als die starren und toten Massen empfunden.

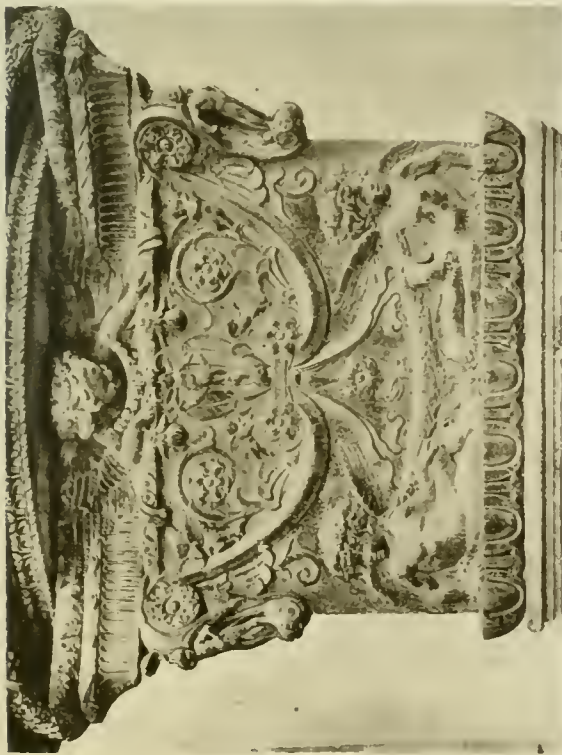


FIG. 1.

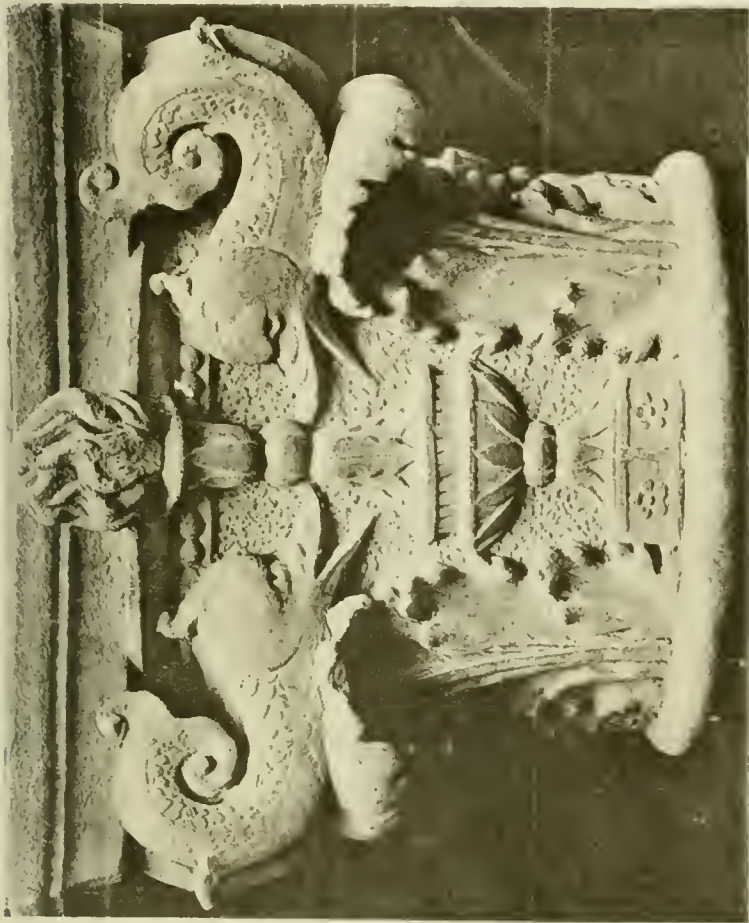


FIG. 2.



FIG. 3.



FIG. 3.



FIG. 4.



FIG. 4.



FIG. 5.

FIG. 1. DONATELLO, KAPITAL AM DOM ZU PRATO. — FIG. 2. BRUNELLESKO, KAPITAL AM PALAZZO QUARATESI. — FIG. 3. LEO BATISTA ALBERTI, KAPITAL AM PALAZZO RUCCELLAI. — FIG. 4. LEO BATISTA ALBERTI, KAPITAL AM HEILIGEN GRABE DER KAPELLE RUCCELLAI. — FIG. 5. BERNARDO ROSSSELLINO, KAPITAL VOM GRABBAL DES LEONARDO BRUNI. — FIG. 6. BERNARDO ROSSSELLINO, KAPITAL VOM PALAZZO PICCOLOMINI IN PIENZA.

In dem Kapitäl Michelozzos vom Palazzo Riccardi (Taf. XXXIX, Fig. 3), begegnet uns ein ähnlicher Gedanke: hier quellen die allerdings weit weniger schön geschwungenen Voluten so energisch empor, dass die Deckplatte von dem darüberliegenden Eierstab abgehoben und von den Voluten freischwebend gehalten wird. Bei Rossellino scheint die Last, bei Michelozzo die Stütze stärker gewesen zu sein. In beiden Kapitälern ist's, als ob zwei lebendige, sich feindlich gesinnte Kräfte um den Sieg streiten. Die Trennung von Ornamentik und Kapitälkern ist auch für diese Werke charakteristisch.

Hatte man also in diesen Kapitälern den konstruktiven Gedanken in höchst realistischer Weise betont — und in dieser Hinsicht treten diese Schöpfungen in Gegensatz zur Antike — so war man andererseits konsequent genug, ihn da völlig aufzugeben, wo von einem Widerstreit der Kräfte in der Masse wie in der Monumentalbaukunst nicht die Rede sein konnte, also an den dekorativen Architekturen und vor allem an den Grabdenkmälern. Für diese war Donatellos Vorbild massgebend. Es ist bezeichnend, dass man die hier sich herausbildende Form auch da in der Monumentalbaukunst verwandte, wo das Kapitäl anstatt einer konstruktiven nur eine dekorative Bedeutung hat, wie beispielsweise an den gliedernden Wandpilastern an der Fassade des Palazzo Rucellai (Taf. XXXVIII, Fig. 3). Der Schöpfer dieses Baues — sei es nun Leo Battista Alberti oder Bernardo Rossellino — übernimmt das ornamentale Kompositionsschema des Donatello'schen Kapitäls und bildet es weiter aus (vgl. Abb. 211 u. Taf. XXXVIII, Fig. 1). Der Meister mag hier selbständig die Komposition eines antiken Kapitäls verwandt haben. Aber die breiten, leblosen Linien der Voluten waren für das Quattrocento zu einfach und ruhig. Man verlangte überall Bewegung und selbst das kleinste Gebilde sollte von frischem, quellendem Leben durchströmt werden. Deshalb wird schliesslich die Schotenpalmette von der Akanthusranke verdrängt. Der Meister des Palazzo Rucellai wendet sie zum erstenmal an den Pilasterkapitälern der Fassade an. Interessant ist hier die breite Form des Kapitäls, durch die es sich den Horizontalen des Gesimses anzupassen sucht.

Bernardo Rossellino führt nun diese Kapitälkomposition am Grabmal des Leonardo Bruni in die dekorative Architektur ein, indem er dem veränderten Zwecke entsprechend die breite Form des Kapitäls durch Anfügung einer Blätterreihe in eine längliche verwandelt (Taf. XXXVIII, Fig. 4).

Die Komposition mochte einst, als der Grund rot, die Palmetten goldgetönt waren, einen besseren Eindruck als heute machen. Jedenfalls trägt das Kapitäl denselben Charakter an sich wie das Grabmal, dem es angehört; die Formen sind noch schüchtern und befangen im einzelnen, die Eckvoluten verkümmert. Doch ist diese



Abb. 213. Brunellesco, Säulenkapitäl an der Fassade der Pazzikapelle, Florenz.

Komposition ebenso wie das Ganze für die Folgezeit von grundlegender Bedeutung, der unmittelbare Vorläufer des schönsten dekorativen Kapitales der Frührenaissance, gewesen (Taf. XXXIX, Fig. 1).¹ Dies Kapital Desiderios am Marzuppinigrabmal stellt in der Genesis des dekorativen Kapitales den Höhepunkt dar. Von da ab beginnt der ziemlich rasch sich vollziehende Verfall. Schon im Trecento verewaltigte man die gotischen Formen, indem man, entsprechend der lastenden Tendenz des Rundbogens, das Kapital in scharf ausgeprägte Horizontale einteilte (Abb. 210). Auch in Brunellescos Kapital an der Pazzikapelle (Abb. 213) sind diese



Abb. 214. Antonio Rossellinos Kapital am Grabmal des Jacopo von Portugal, Florenz, San Miniato.

Horizontalen auffallend. Des Florentiners empfindsamer Sinn für feine Linienharmonie macht sich auch am Kapital der Monumentalbaukunst, besonders aber dem der dekorativen Architektur bemerkbar, wo auf die Wiedergabe des konstruktiven Gedankens zu gunsten einer rein linearen Wirkung verzichtet wird. Das Kapital hatte ausschliesslich die Aufgabe, die Horizontalen des Gebälkes in die Vertikalen der Säule überzuleiten. Wir fanden diesen Gedanken eines dekorativen Kapitales schon an den Pilasterkapitälern des Palazzo Rucellai vorbereitet. In dem oben genannten Kapital Brunellescos und schliesslich dem Kapital Bernardo Rossellino am Grabmal des Leonardo Bruni fand sich ähnliches. Am Kapital Desiderios tritt diese Auffassung mit allem Nachdruck und in vollendeter Form in Erscheinung. Das Kapital nimmt eine scharf ausgesprochene Horizontale, die die unterste Blattreihe von dem oberen Teil des Kapitales trennt, in sich auf. Die Verbindung der beiden Teile stellt nur die dünnstengliche Ranke her, die die mittelste Palmette des unteren Teiles umschreibt

und, über das trennende Blättchen nach oben sich fortsetzend, an dem verlängernden Stengel, der zwischen den beiden Voluten hindurchläuft, befestigt erscheint, um an der Deckplatte in einer Blüte zu endigen. Die Voluten sind nach Art des Donatello-Alberti'schen² Schemas angeordnet. Ihre Bewegung wird durch die an Stelle des Akanthuslaubes Bernardino Rossellino in leichter Biegung emporwachsenden, scharf umrissenen Schotenblätter aufs intensivste gesteigert. Nach der Mitte zu zweigen von

¹ Wie beim Brunigrabmal ist nur das Linke (vom Beschauer aus) der beiden Kapitäle vom Meister selbst gearbeitet.

² Die Kapitalform kommt auch an dem heiligen Grabe Albertis vor, so dass wir in ihm wohl den Erfinder der Komposition erkennen dürfen (Taf. XXXVIII, Fig. 3).

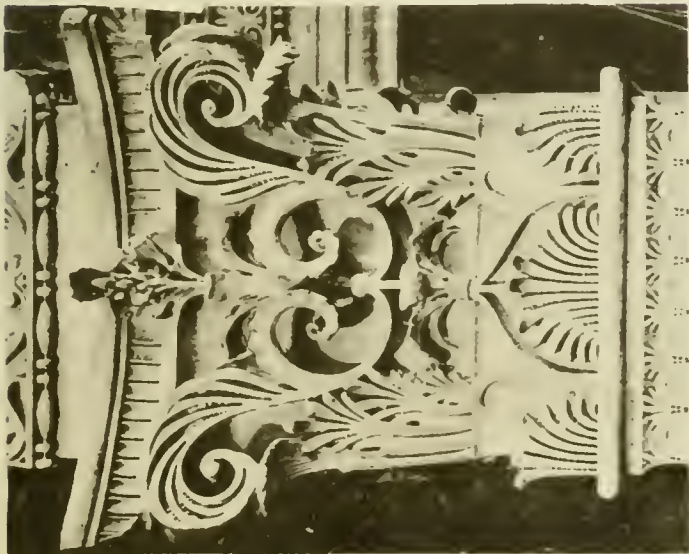


FIG. 1.

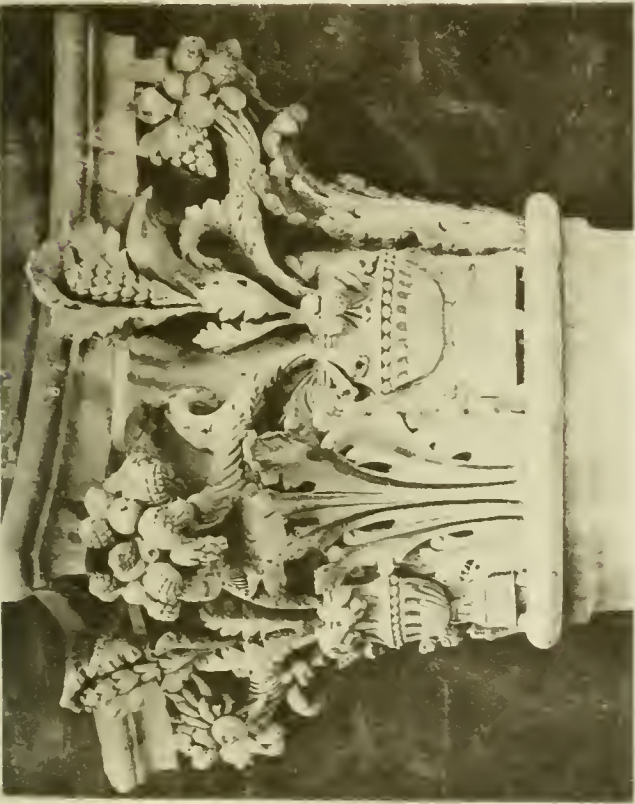


FIG. 2.



FIG. 3.

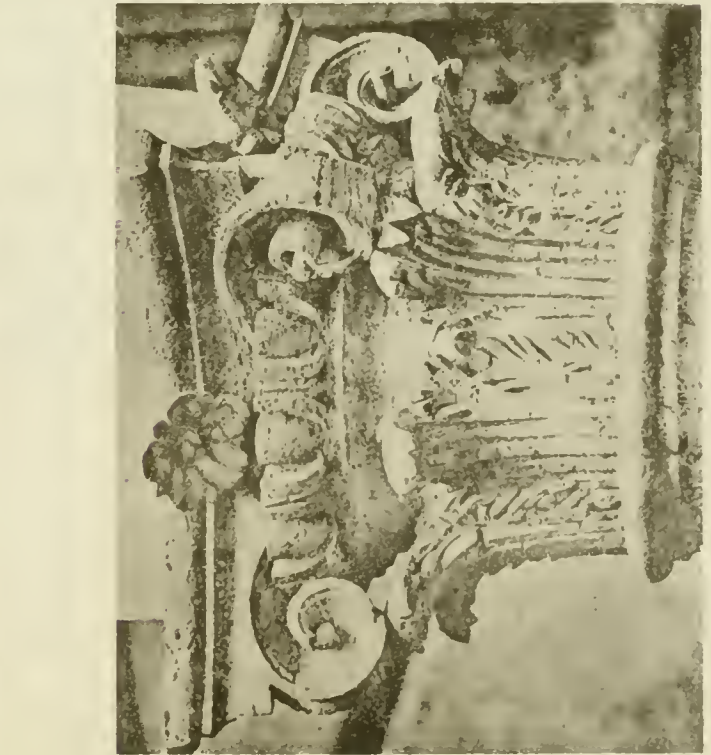


FIG. 4.



FIG. 5.



FIG. 6.

FIG. 1. DESIDERIO DA SETTIGNANO. KAPITAL VOM GRABMAL DES MARZUPPINI — FIG. 2. GIULIANO DA SANGALLO, KAPITAL VOM PALAZZO GONDI FLORENZ — FIG. 3. MICHELLOZZO, KAPITAL AM PALAZZO MEDICI — FIG. 4. BERNARDO ROSELLINO, KAPITAL VOM PALAZZO PICCOLOMINI IN PIENZA. — FIG. 5. GIULIANO DA SANGALLO, KAPITAL VOM PALAZZO GONDI — FIG. 6. KAPITAL AUS DER SAKRISTEI VON SANTO SPIRITO

den Volutenstengeln in einem äusserst graziösen Bogen kräftige Schotenranken ab. An den Seiten streben Palmetten empor, die oben auf die Voluten treffen und sich dort leicht umbiegen.

Klar und deutlich sondert sich die Ornamentik vom Grunde, ja sie ist stellenweise fast völlig frei gearbeitet. Ein technisches Raffinement wird hier mit dem künstlerischen zur Schau getragen: bald schmiegt sich das Ranken- und Blattwerk eng an den Kern an, bald quillt es energisch hervor wie die Blätter und Stengel einer freistehenden Blume. In dieser Gestalt ordnet sich das Kapitäl würdig dem Ganzen ein, dem es angehört. In dem graziösen Organismus des Marzuppinigrabmals konnte der Meister keine mächtigen Voluten plumpen Eierstäbe und grossen Akanthusblätter gebrauchen. Er hat für sein Werk aus der zierlichen Schotenpalmette ein Kapitäl geschaffen, dem die folgende Zeit auch nach Jahrhunderten nichts ähnliches mehr zur Seite zu stellen vermochte. Hierin war Desiderio ein unübertroffener Meister. Den Einfluss dieses Kapitäls in Italien schildern zu wollen, hiesse eine Geschichte des Kapitäls schreiben. Es genügt, darauf hinzuweisen, dass auch Bramante diese Form übernommen hat. Maler und Bildhauer wetteiferten, sie in allen möglichen Variationen in ihren Schöpfungen zu verwenden. Die hübschesten Motive finden sich an den Säulen- und Konsolen-Kapitälern der Badia von Fiesole. Doch erreicht natürlich keines auch nur annähernd das Vorbild.¹

Der allmähliche Verfall des dekorativen Stiles in der zweiten Hälfte des Quattrocento macht sich natürlich auch im Kapitäl geltend. Schon die Pilasterkapitäle Antonio Rossellinos am Grabmal des Jacopo von Portugal zeigen dies deutlich (Abb. 214); sie gehen auf Bernardo Rossellinos Kapitäl des Brunigrabmals zurück. In den Details sind sie freilich noch ein wenig lebloser und die Formen noch verkümmert als die ihrer Vorbilder.

Hinsichtlich der Formensprache und der Komposition lehnt sich Antonio Rossellino ganz an Bernardo Rossellinos Schöpfungen im Palazzo Piccolomini in Pienza an, die auch Antonio Pollajuolo in seinem Grabmal Innocenz' VIII. sich zum Vorbild genommen hat.

Diese Kapitäle² sind die frühesten Beispiele für das Eindringen der dekorativen

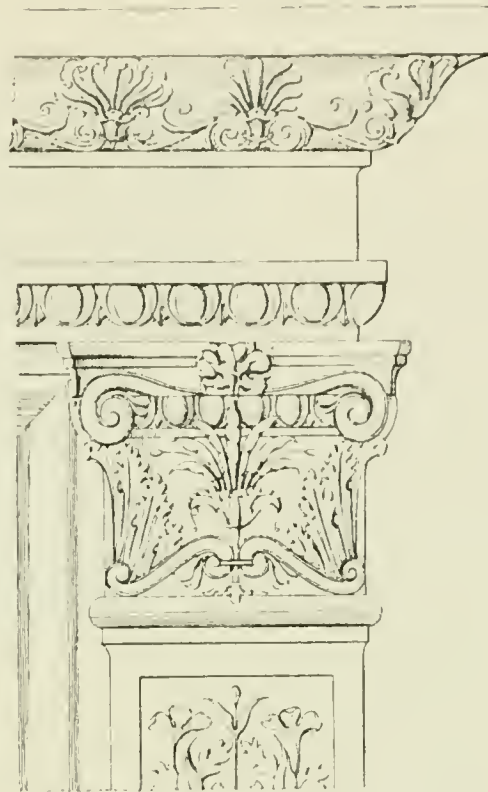


Abb. 215 Mino da Fiesole, Gebälk und Kapitäl vom Grabmal des Francesco Tornabuoni, Rom, Santa Maria sopra Minerva.

¹ Im Süden wie im äussersten Norden sind Nachahmungen dieses Motivs zu finden; am Palazzo Comunale in Brescia, der Fassade von Santa Maria dei Miracoli in Venedig, in der Colleoni-Capelle zu Bergamo u. a.

² Der eigentliche Schöpfer des dekorativen Kapitäls der Monumentalbaukunst ist Brunellesco. Doch sind seine Kompositionen nicht weitergebildet, sondern im Quattrocento nur in kümmerlicher Weise nachgeahmt worden. Bernardo Rossellino dagegen hat die für die Weiterentwicklung des Kapitäls grundlegende Form geschaffen.

Architekturformen in die Monumentalbaukunst, das erste Zeichen des erst im nächsten Jahrhundert entstehenden Barocks, dessen Keime wir in der dekorativen Architektur des Quattrocento zu suchen haben.

In der zweiten Hälfte des Jahrhunderts wurden die ernsten, schweren Formen des heimischen Palastbaues mehr und mehr durch zierliche Architekturen verdrängt und die unmittelbare Folge dieses gesteigerten Verlangens nach Zierlichkeit und Reichtum der Formen war die Einführung des dekorativen Kapitales in die Monumentalbaukunst. Nach dem Beispiel Bernardo Rossellinos suchte man sich in der folgenden Zeit in originellen Kapitälkompositionen gegenseitig zu übertreffen. Mehr und mehr begann dabei der Reichtum der Dekoration die eigentlich konstruktive Idee des Kapitäls zu überwuchern. Die lehrreichsten Beispiele für diesen Geschmackswandel sind die Kapitäle des Palazzo Gondi (Taf. XXXIX, Fig. 2 u. 5).

In der dekorativen Architektur selbst zog Mino da Fiesole in der Bildung des Kapitäls die letzte Konsequenz der bisherigen Entwicklung. Auf den konstruktiven Gedanken wird nun keinerlei Rücksicht mehr genommen. Die Formen bilden nunmehr ein zuweilen allerdings äusserst reizvolles Linienspiel, das sich dem Gesamtcharakter der Minoschen Werke ausgezeichnet anzupassen weiss. Die Ornamentik verliert ihren plastischen Charakter fast vollständig. Die umschriebene Schotenpalmette, ein bei Mino auch sonst häufig vorkommendes Motiv, spielt in der Komposition eine wichtige Rolle. Besonders im Grabmal des Hugo von Anderburg (Taf. XIX) hat Mino eine zierliche Form geschaffen, die er dann in dem Monument des Francesco Tornabuoni, nur wenig variiert, wiederholt hat (Abb. 215).

In dem dekorativen Kapital der Monumentalbaukunst wird seit Michelangelo der ornamentale durch den figürlichen Barock abgelöst. Die in dieser Hinsicht interessantesten Schöpfungen schmücken die Sagrestia von Santo Spirito (Taf. XXXIX, Fig. 6). Ein Vergleich derselben mit dem Kapitale Donatellos am Dom zu Prato ist besonders lehrreich. Donatello hatte seine plastische Dekoration wohl in einen sinnlichen und linearen Zusammenhang gebracht, aber dieser nicht auch gleichzeitig eine konstruktive Bedeutung im Ganzen verliehen. Nunmehr sollen unter Wahrung eines streng symmetrischen Linienschemas, das im allgemeinen dem der Kompositkapitäle der Frührenaissance — auch die Teilung des Kapitäls ist beibehalten — folgt, die Figuren selbst die konstruktive Idee verdeutlichen. Michelangelos Juliusgrabmal übt hier zum erstenmal einen zersetzenden Einfluss aus und das Nahen des Barockstils macht sich in diesen Schöpfungen deutlich genug bemerkbar.

Michelangelo selbst hat in seinen Kapitälern an den Mediceergrabdenkmälern, indem er den Kapitälkern von der Dekoration trennte und dieser einen mehr tektonischen Charakter verlieh, sich wieder des dekorativen Prinzipes des Quattrocento bedient. Die Blätter an den Seiten scheinen ohne jeden organischen Zusammenhang auf dem Grunde aufgeklebt, ganz ähnlich wie es uns bei manchen Kapitälern des Quattrocento begegnet ist. Nur die nach aufwärts sich rollenden zierlichen Voluten erinnern an die Kapitäle Sansovinos an seinen Grabdenkmälern in Santa Maria del Popolo. Michelangelos Kapitäle haben im ganzen eine recht

wenig ansprechende Form. Es wird in ihnen nur gleichsam ein Kapitäl angedeutet. Wie Rembrandt in seinen Farbgedichten die Umgebung seiner Figuren in ein nächtliches Dunkel hüllte und sie nur in allgemeinen Umrissen andeutete, um das Auge des Beschauers dort zu fesseln, wo Licht und Farbe von des Meisters Seele sprechen, so lässt auch Michelangelo in seinem Meisterwerke nur die Figuren reden. Die Architektur und ihre kümmerliche Dekoration musste still ihren rein formalen Zweck als Dienerin einer höheren Idee erfüllen. —



Abb. 216. Kapitäl vom Palazzo Vecchio, Florenz.

SCHLUSS.

Die späteren Zeiten haben den florentinischen Grabmonumenten nichts ähnliches mehr entgegensetzen. Die Entwicklung, die von da ab das Grabmal in Florenz und im übrigen Italien genommen hat, bewegt sich in absteigender Linie. Hiertüber mag auch ein sinnberückender Pomp der folgenden Jahrhunderte nicht hinwegzutäuschen. Wollten wir den Wert der Kunst unserer Zeit nach den Grabdenkmälern bemessen und richteten wir gleichzeitig den Blick auf jene Schöpfungen, wir müssten uns nirgends so sehr als traurige Epigonen jener gewaltigen Kunst fühlen als auf diesem Gebiete. Weder Bartholomés realistisches Marmorgemälde «Aux Morts» auf dem Père Lachaise in Paris noch die wenigen tüchtigen Leistungen in einzelnen Friedhöfen Münchens und Hamburgs können hierüber hinwegtäuschen. Es fehlt der feste Boden einer geschlossenen geistig-religiösen Kultur, der hier Früchte zu treiben imstande wäre. Die Jahrhunderte sind niemals wiedergekehrt, die wie damals den Künstler vor solche Aufgaben gestellt haben. Niemals wurde am Grabmal in einer besondern künstlerischen Sprache mit solch ergreifender Beredsamkeit vom Sinnen und Fühlen einer Zeit gesprochen.

ANHANG.

EXKURS I.

Das Grabmal des Papstes Bonifaz VIII. nach der Beschreibung Grimaldis.¹

Aperitio Sepulcri Bonifacii Octavi Caetani Pont. Max.

In nomine Domini. Amen.

Anno a Nativitate eiusdem Domini Dei et Salvatoris Nostri Jesu Christi Millesimo sexcentesimo quinto, indictione tertia die vero Martis undecima mensis Octobris, Pontificatus Sanctissimi in Christo Patris et dñi Nostri dñi PAVLI divina providentia Papae Quinti Anno eius Primo. Cum fuerit et sit, quod diebus proxime elapsis die scilicet Lunae vigesima sexta Septembris memorati anni in Concistorio habito in Quirinali palatio sanctissimus Dñs Noster de venerabilium fratrum consilio decreverit veterem Basilicam sancti Petri a Magno Constantino olim exstructam sive dimidiam partem quae superfuit alteri sub Julio secundo anno MDVI demolitae, cum undique ex peritissimorum Architectorum fide in scriptis exarata ob parietes maioris Navis ad perpendicularum palmis quinque ab imo ad culmen usque inclinatos et rimosos, ac trabes tectumque iam vetustate consumptum, ut ad proximam ruinam accederet; consulto quidem decrevit fore et esse demoliendam. Hanc ob rem die mercurii XXVIII eiusdem mensis Illustrissimus et Reverendissimus D. D. Evangelista Pallottus sacrosanctae Romanae Ecclesiae Presbyter Cardinalis Cusentinus memoratae Basilicae (pag 2) Archipresbyter ex Illustrissimis dñis Cardinalibus Congregationi Fabricae deputatis primus, volens voluntatem sanctissimi Dñi Nri et sacri Collegi executioni demandare, ut tandem Deo opitulante amplissimum Vaticanum Templum ad optatum finem perducatur, iussit asportari sanctissimum Eucharistiae Sacramentum in Sacellum Gregorianum et altaria in maiori navi sita penitus auferri. Deiecto igitur sanctissimi Sacramenti sive Sanctorum Simonis et Judae antiquissimo sacello, ac Beatissimae virginis ad Columnam, deventum est ad Cappellam Illustrissimae familiae Caetanae sub invocatione sancti Bonifacii Papae quarti confessoris, cuius corpus in eadem ara asservatur cum multis sanctorum ac sanctarum Reliquiis, quam felicis recordationis Bonifacius Papa octavus in honorem eiusdem sancti consecrari fecit, ciboriumque cuspidatum Germanici operis et marmore superposuit; sepulcrum sibi vivens marmoreum cum insigni eius gentilicis parieti coaptavit, ita ut dum sacerdos Missae sacrum perageret tumulum ipsius Bonifacii conspiceret. Sacelli praefati Architectus fuit Arnulphus cuius nomen in ibi incisum erat. Imaginem vero Deiparae Virginis ac sanctorum apostolorum Petri et Pauli, Petri in dextera, et Pauli in sinistra, necnon Sancti Bonifacii Quarti, ac etiam Bonifacii octavi, quem Princeps Apostolorum offert Beatae Virgini pinxit vermiculato opere Jacobus Torriti, ut in libro picturacum in hac Basilicae demolitione conficiendo clarius videre licet. Sublato itaque Ciborio, cum tantum sepulcrum demolitioni superesset, placuit R. P. D. Vicario ac Canonicis significare hanc corporis inspectionem Illustrissimis dñis Caetanis infrascriptis pro supradicta (fol. 2) die XI. Octobris. Volentes vero iidem dñi Vicarius Canonici et Caetani, ut perpetuis futuris temporibus, quae sequuntur publico appareant instrumento. Hinc est quod anno etc. In mei etc. pntia personaliter constituti R^{mus} in xpō Pater et dñs dñs Antonius Victorius Romanus utriusque Signaturae Sanctissimi Dñi Nri Papae Referendarius ac Ill^{mi} et R^{mi} D. Archipresbyteri praedicti Vicarius

¹ Eine Abbildung des in den Grotten des Vatikans befindlichen Sarkophages mit dem Toten ist bei Kraus, Gesch. der christl. Kunst, Bd. II, Abt. II, S. 94 zu finden.

generalis R. R. d. d. Paulus Bizonus maior Camerarius, Pomponius de Magistris Altarista, Tiberius Ricciardellus maior Sacrista, et Paris Pallottus Exceptorum Camerarius omnes Canonici eiusdem venerabilis Basilicae ac praesentibus Illustrissimis et Reverendissimis dominis Antonio Archiepiscopo Capuano, et Bonifacio episcopo Cassanensi, ac Excellentissimo Petro Duce Sermineti germanis fratribus e nobilissima familia Caetana. Amota itaque statua Bonifacii instar defuncti quiescentis cum Thiara tribus coronis ornata aliisque Papalilibus infulis, et tabula marmorea quae arcam cum stemmatibus eiusdem Bonifacii undarum scilicet duarum caerulei coloris per obliquum in campo aureo, tegebat, reperta fuit capsula lignea ex abiete intus, in qua erat corpus supradicti dñi Bonifacii Papae Octavi, alta a terra palmis decem, in maiori Navi inter Portas Ravennianam et Iudicii. Capsa ipsa lignea longa palm. 8 $\frac{3}{2}$, lata palmis duobus et unc. S. delata fuit in Sararium, ubi praesentibus supradictis dñis Vicario, Canoniceis, Archiepiscopo, Episcopo et Duce ac magno populo meque notario etc. fuit aperta et visum ab omnibus corpus ipsius recolendae memoriae Bonifacii octavi ad huc integrum et incorruptum sacris (fol. 2v.) vestibus ornatum, ut inferius dicitur. Inspecto igitur corpore clausa fuit capsula et munita sigillis Illustrissimi dñi Cardinalis Archiepiscopi et eo modo quo reperta fuit cum corpore memorati Pontificis iussu eorundem R. R. d. d. Vicarii et Canoniceorum data ut asservaretur in eodem sacrario R. d. Tiberio Ricciardello maiori Sacristae pñti et pro eo dd. Sacristis minoribus quousque deferretur in Sepulcrum in nova Basilica, ubi de ordine et VIII. situm ad parietem Altaris sub Ciborio, ut sequens pagina demonstrat. fol. 8r. Sacellum S. Bonifacii IIIa Bonifacio VIII erectum et dotatum. (fol. 8v. dictum Ciborium totum ut dixi marmoreum erat musivis lapidibus minutis mira deligentia elaboratum; ferrea crate cinctum erat amota tempore Gregorii XIII. Septem altaris pariter marmoreum parvis rotis serpentinis ac (fol. 8v.) porphiretis atque musivis lapillis ornatum. In parte epta ad parietem cernebatur statua Bonifacii VIII umbilico tenus cum pluviale coronis ornata Thiara ad subiectum exemplum; hodie servatur muro affixa sub fornice novi pavimenti.

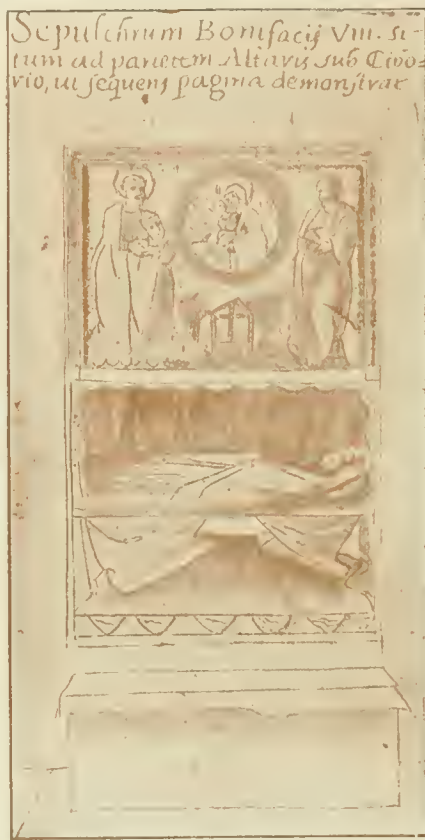


Abb. 217.
Skizze Grimaldis zum Grabmal Bonifaz' VIII.

mandato sanctissimi Dñi Nri statutum foret concedendum. Contigit autem et casu quidem hoc notatu dignum, ut eadem die nempe XI. Octobris, qua ab hac luce subtractus Bonifacii iam annis trecentis et duobus, hac ipsa die undecima eius corpus sanum et incorruptum lucem aspiceret. Quae vero de corpore et indumentis ipsius, utpote memoratu digna a me servata sunt infra apponere libuit et primo de ipsius statura. Bonifacii Octavi corpus mensuratum est in longitudine a vertice capitis ad plantam pedis palmorum septem et quartorum trium. Caput in rotunditate. Es folgen auf fol. 2v, 3r, 3v, 4r, 4v, 5r Beschreibungen, des Körperbaues und der einzelnen päpstlichen Gewänder. Auf fol. 5v, 6r, 6v, 7r: Fimbriae in alba seu Camiso Bonifacii Octavi cum suis historiis, quarum supra mentio. fol. 7v. Sepulchrum Bonifacii

EXKURS II.

Verzeichnis der aus dem 14. Jahrhundert stammenden Avelli und ihrer Inhaber an der Fassade von Santa Maria Novella an der «Piazza nuova».

Nach Fineschi Mem. s. il Cim. d. S. M. Novella pag. 15—21 Ventidue sono le Arche sepolcrali che nella Facciata della nuova Piazza si osservano e principiando da quella, che è accanto alla Compagnia dell' Arcangelo Raffaele detta «della Scala» e seguitando

di mano in mano fino all'ultima, che rimane sul canto per voltare nella Via degli Aveli (pag. 16) dirò che quest' Arca è benissimo lavorata nel suo genere antico ed è senza l'arco di 60° acuto, essendovi in quella vece un cornicione di marmo, e nel prospetto vi si scorge nel cerchio del mezzo della Croce trall'altre cose bene scolpita una piccola pecora con bandiera, denotante la resurrezione del divino Agnello; in questo Avello ne' due scudi vi si veggono le armi de' Tosinghi e de' Tedaldi. Io trovo che nel 1346 vi fu sepolta Madonna Lazia moglie di Feo di Mes. Tedaldo de' Tosinghi. La seconda Arca è della Famiglia Cambi Importuni e in essa vi fu collocato Ser Lamberto del 9. Nero Cambi del popolo di S. Trinità il qual morì il dì 4. di Aprile dell' anno 1331. Si passa la Porta che introduce in Convento e appena salite le scalere del Cimitero si trova l'Arca della Famiglia Mannelli e nel considerare attentamente questo cassone parrebbe che fosse prima stato in altro luogo, e quivi posteriormente collocato, trovandolo mal condotto e resarcito anticamente, e chi sa che non vi sia concorsa l'Arte della Lana, vedendosi l'arme della medesima assai antica; oltre i due scudi coll'arme della Famiglia, un altro scudo di marmo osservasi nel pilastro e sopra (pag. 17) dell' Arcolo scudo colla ruota; contrassegno dell' avere l'onoranza de' Cavalieri a spron d'oro. Nell' anno 1314 vi fu sepolto Cecco Mannelli a dì 5. Gennaio e Marco Figliuolo del suddetto, che morì nel dì 13. Aprile del 1326. Ne segue l'arca de' Catellini da Castiglione accanto a questa l'altra ne segue della Famiglia degli Ubaldini da Ripa. Voltando poi nella facciata esposta al mezzo giorno la prima è della nobile Famiglia de' Cavalcanti ed in essa vi furon sepolti nel dì 6. Giugno 1340 Mes. Maruccio e Mes. Ciampolo de' Cavalcanti. Ne segue l'arca dalla Famiglia Scolari, quivi nel 1387, ritrovo sepolta Domina Margarita uxor Scolarii, Mater Fratris Honofrii de Scolaribus cum habitu ordinis sotto il dì 12. di Luglio.

Passata la Porta del fianco si trova l'Arca della Famiglia dei' Giantigliuzzi con li due scudi con l'arme e nel mezzo la croce e dentro dell' Arco un altro scudo di pietra antico con diversa arme. Dopo della quale si trova la Porta maggiore e tralle due Porte l'Arca della nobile ed antica famiglia de' Tornaquinci nella quale sopra l'Arco vi è lo scudo de' Cavalieri a Spron d'oro; in quest' Avello nel 1383 vi furono collocati: «Nofrius Pagnozzi de' Tornaquinciis, Domina Ghita uxor Domini Nicholai de' Tornaquinciis, licet mortui fuerint Pistorii tempore pestis portata fuerunt eorum corpora die 19. Januarii»: passando l'altra Porta laterale si incontra l'Arca della Famiglia de' Frescobaldi, e nella quale nel 1397 vi fu seppellito Mes. Caroccio di Angioio de' Frescobaldi del popolo di S. Fridiano, e alle di lui esequie vi fu l'onoranza, e fu vestito dell' abito dell' Ordine di S. Domenico sotto il dì 4. di Ottobre. Indi ne segue quella dell'antica Famiglia de' Cerchi; nel dì primo di Marzo dell'anno 1340 vi fu collocato Andrea di Mes. Vieri de' Cerchi del popolo di S. Romolo: terminata la Facciata e oltrepassato l'Arco grande, in oggi rimurato e sotto la Porta, che introduce in S. Benedetto ne viene l'Arca degli Adimari. Se noi prestar dobbiamo fede al Sepoluario della Chiesa vi si leggevano nell'orlo della cassa queste parole: «Sepulchrum Domus de Adimaribus» ma io non l'ho potuto rilevare: egli è ben vero però che osservando io minutamente tutti questi Aveli, nell'orlo di ciascuno vi era la sua iscrizione, la quale inoggi è consunta e poche lettere si possono scorgere: nel 1369 sotto il dì 8. di Marzo ritrovò sepolto Baldo di Lapuccio degli Adimari del popolo di S. Michele in Palchetto (che è S. Elisabetta) ed ottenne l'abito dell' Ordine di S. Domenico. Questo Baldo era nipote dell' illustre Religioso F. Pagano degli Adimari, il quale lasciò al Convento di S. Maria Novella l'antico Oratorio di S. Maddalena Anticisa con alcuni beni annessi e fu uno degli interessati Operai per il compimento della fabbrica della nostra Chiesa. L'arca de' Brunelleschi è quella che segue, sopra la quale vi è la ruota da Cavaliere a spron d'oro; nell'anno 1340 vi fu sepolto Filippo Brunelleschi del popolo di S. Leo. Della antica Famiglia degli Arrigucci è l'Arca che ne viene: «Jacobus Franciscchini de Arrigucciis pop. S. Lei», fu sepolto adì 25. Agosto 1374. Segue l'Arca della Casa de' Pilli, ove fu sepolto Cante di Mes. Guatano de' Pilli. Dopo ne viene l'Arca della Famiglia degli Agli, nella quale nel dì 26. Luglio 1383 vi fu sepolto Taddeo di Cantino degli Agli del popolo di S. Mar. Maggiore. L'Arca de' Rucellai indi ne segue ed in essa vi sono gli scudi coll' arme moderna, ed in questa vi trovo riposta nel dì 30. di Marzo del 1363, Madonna Tana moglie di Niccolò di Mes. Bencivenni de' Rucellai coll'abito delle Pinzochene, leggendosi nell'antico libro de' morti: «In sepultura eorum in Platea Maiori». Questo ramo della Fam. Rucellai era della nostra Parrocchia ed abitava in via de' Ceni; da Cenni Rucellai per questo ne prese la strada il nome. L'altra è de' Trinciavelli: questa è una Famiglia antica del popolo di S. Maria degli Ughi ed è consorteria della Famiglia da Sommaia; nel dì 20. di Giugno 1483 vi fu sepolto Primerano Trinciavelli. De' Rinaldeschi di Prato è l'Arca che ne seguita. Nell'anno 1369 sotto

di 18 di Novembre vi fu sepolta: «Domina Margherita Filia Domini Blaxii de Tornaquincis uxor Anghiatti de Rinaldeschi de Prato Populi S. Michaelis Berteldi cum habitu Ordinis». Ne viene l'Arca della Famiglia Giandonati. Di poi l'Arca che seguita è della Fam. Naldi. Di questa fam. nel libro de' morti sotto di 29. di Maggio del 1340 ritrovo segnata «Francesca di Piero Nardi popolo nostro». L'ultimo Avello è della Famiglia de' Buondelmonti, sopra del quale vi è lo scudo in pietra, e forse anche vi sarà stato in marmo, colla Ruota denotante l'onoranza de' Cavalieri a Spron' d'oro. Di questa Famiglia più Persone vi ritrovo sepolte: nell'anno 1357: Domina Bianca moglie di Mes. Pepe de' Buondelmonti sotto di 12. di Novembre, e nel 1363 ritrovasi al libro de' morti «Madonna Margherita Figliuola di Mes. Francesco Buondelmonti e Jacopo di Neri d'Albizzello de' Buondelmonti.

EXKURS III.

Beschreibung eines Leichenbegängnisses vom 1. Februar des Jahres 1249 nach der Istorie Fiorentina di Scipione Amirato Firenze 1848; abgedruckt in Pompe Funebri celebrate per più monarchi nella imp. Basilica di S. Lorenzo Bd. I, pag. 1 und in der Cronaca di Giovanni Villani Firenze 1844 Bd. I, pag. 254. Rustico Marignolli nel 1249:

«Raccontasi, egli dice, de' Guelfi un atto non indegno di lode; che essendo nelle precedenti battaglie (co' Ghibellini) ferito d'un quadrello nel viso Rustico Marignolli, Cavaliere di grandissima autorità fra i Guelfi e quasi Capo della fazione, il quale aveva quel di la loro Insegna in mano, ed erasi in tutte quelle battaglie portato valorosamente, accadde, che di questa ferita si morì l'istesso giorno, che i Guelfi si partirono di Firenze la notte; i quali intanta perturbazione di cose, e in così grande loro pericolo andarono armati a prendere il corpo del morto Cavaliere, e perchè dai Ghibellini non fosse, secondo che allora si costumava, straziato, a S. Lorenzo il fecero seppellire (ove avea detta famiglia cappella e sepoltura) contanta pompa militare, la quale più grande fece lo stesse scompiglio, che l'ordine; che ebbe piuttosto immagine di trionfo, che di mortorio. Perciocchè essendo la Bara portata sulle spalle da ferocissimi Cavalieri armati, i quali aveano nell'altra mano lancia, o balestra, pareva, che quella fosse seggia trionfale, che il letto funebre; intorno al quale, e dinanzi, e di dietro in luogo di facella, e di torchi, tu non vedevi rilucere altro che arme, e corazze, e spiedi, e ronche, e simili strumenti da guerra di quelli tempi. Solo nelle bandiere, che si portavano strascinando per terra, pareva che quello fosse il mortorio, e non il trionfo. Ne' visi di ciascuno si vedea bene il dolore, ma il quale esprimeva piuttosto ira, e desiderio di vendetta, che tu da quello potessi comprendere gli animi essere ammorbiditi dall'angoscia, o dalla paura. Et era ciascuno tanto lontano a piangere quella morte, che invidiandola, e celebrandola dicevano essere stata migliore la fortuna di Rustico, che rimaneva morto onoratamente nella sua patria, che essi i quali se ne partivano vivi con danno e con vituperio. Dalle quali parole rincorati i giovani più feroci minacciavano di dover tornare alla zuffa, e divolere piuttosto morire in sul loro terreno, ed essere seppelliti nelle sepolture de' loro maggiori, che andarsene colle donne, e co' piccoli bambini, privati d'ogni bene, tapinando ne' luoghi stranieri, e pareva che fossero per prendere questa, ed altra più fiera deliberazione, se dal consiglio de' più maturi non fossero stati raffrenati. Con questo apparato fu portato alla sepoltura Rustico Marignolli Cavalier Fiorentino di Parte Guelfa il primo giorno di Febbraio dell'anno 1249. E in questa maniera i Ghibellini vittoriosi, cacciati i Guelfi la notte seguente, restarono assoluti Signori, e senza competenza nel governo della città.»

EXKURS IV.

Ueber den Brauch, die Leichname in den Kirchen zu bestatten. Auszug aus Fineschi's Memorie sopra il Cimitero antico della Chiesa di Santa Maria Novella di Firenze 1787.

III. Cimiteri determinati alla Sepoltura de' Fedeli. Ne' Cimiteri il vetusto costume richiedeva che si desse la sepoltura a' Fedeli, essendo espressamente proibito il seppellire nelle Chiese. In fatti Ottato Millevitano asserisce di «non doversi seppellire i morti nella Casa del

Signore» e va riprovando l'uso introdotto di alzar Mausolei Sepolerali nelle Chiese, credendoli una vanità, e un togliere a Dio quel culto, che a lui è onninamente dovuto. Parimente nello statuto di Grazione (im Cod. de Sacrosētis Eccl.) vien vietata la sepoltura nelle Chiese; sebene S. Agostino ammette, che «devotionis causa» si possa seppellire presso i Sepolcri de' Martiri (lib. de cura pro mortuis). Comunque ciò sia, il vero è che ne' primi tempi non concedevasi se non a pochissimi la sepoltura nelle Chiese, ma bensì fuori di quelle, vale a dire nel Cimitero denominato «Dormitorium» mortuorum, o come altri vogliono «Depositum».

In questa Chiesa di S. M. Nov. furono sul bel principio tenaci ancora i nostri Maggiori a non volere veruna sepoltura, e pensarono fino di edificare un Cimitero apposta per seppellire i defunti Religiosi osservando in questo il costume dei Monaci antichi; e quantunque parzialmente concedessero il Deposito a qualcheuno de' suoi insigni e benefetti Cittadini, in peraltro per quelli solamente, e non già per i loro discendenti. La prima Famiglia, a cui sia stata concessata la sepoltura dentro la Chiesa è quella dei Ricci; e ciò seguì dopo il 1380.

EXKURS V.

Verordnungen der Stadt Florenz über Leichenbegängnisse vom Jahre 1473.

Estratto da notizie storiche italiane scritte e compilate da M. R.
(Firenze 1781) nach Moreni, Pompe funebri.

Volume Primo, pag. 164 segu.:

Attesa la vanità de' cittadini, che non contenti di una decente funebre pompa, facevano i loro mortorj quasi canonizzazioni di Santi, emanò la signoria un bando in data de' 27. aprile 1473., riformando de dette eccessive spese; il transunto del quale è l'appresso:

Che si osservi la spesa consueta farsi dal pubblico ne' mortorj degli appresso descritti; cioè: gonfaloniere di giustizia, priori di libertà, notaro de' priori, gonfalonieri delle compagnie del popolo, dodici buonomini della città di Firenze, e dieci della Balìa, osservandosi le leggi dal comune di Firenze per l'addietro fatte; e in tutti gli altri casi, e spesa di mortorj si faccia quanto dirassi in appresso.

DE' DRAPPELLONI.

Ne' mortorj de' cavalieri, e dottori cittadini fiorentini, si facciano solamente due filze di drappelloni, una della casa, e l'altra pel segno dell'arte, o magistrato; e possa avere oltre a' preti, o frati della cura, due altri cleri, o fraterie di due altre chiese. Chi non fosse cavaliere, o dottore, non possa prendere più di un'altra frateria, o preti assistenti, ma qualunque di dette sorti, cittadini, o nò, avesse un congiunto per linea masculina, canonico, possa invitare i canonici di quella tal chiesa, e condurli al mortorio senza spesa altro che della cera.

ANDARE A' MORTORJ.

Non possano i parenti andare a' mortorj in maggior numero di quindici persone; e la radunata non si faccia che una volta sola, cioè quando si sottera il morto, ed intendasi sempre in città, e non altrimenti.

DE' VESTITI.

Dietro al morto non possano andar vestiti con panni neri imbastiti, altri che i discendenti maschi del morto, cioè i figli, e i nipoti, i quali sieno almeno di dodici anni; ma quando tutti fossero di minore età ne vada un solo, cioè il maggiore; e non vi essendo figli, vadano i fratelli carnali, o i nipoti di fratello sempre della suddetta età: tutti gli altri possano andare vestiti di nero a loro piacimento.

Se il morto non avesse provveduto per testamento alle vesti delle donne, si dia a spese dell'eredità il panno per il mantello, la cioppa, due veli, e uno sciugatoio, com'è consueto, purchè in detti vestiti la quantità del panno non oltrepassi la somma di dodici braccia.

Morendo poi qualche donna, dalla sua parte non la possa accompagnare più di una donna sola vestita di nero, sia madre, cognata, o sorella.

DELLA ORAZIONE.

Nel far le dette esequie non si possa far predica, nè in casa nè fuori, eccetto una predica alle donne, quando la meritassero per le loro egregie virtù.

DE' DOPPIERI.

I cavalieri, e i dottori potranno far portare fino a sei doppiieri, e gli altri soli quattro; ma quando i parenti donassero altri doppiieri senza spesa, si uniscano alla detta regola.

Il corpo del morto vada coperto nella bara, eccetto i cavalieri, e dottori, i quali possano andar vestiti nella forma che vorranno gli eredi, o che avrà detto il morto, sia da frate, o secolare. La somma però della cera che dar vorranno gli eredi gratis, non oltrepassi la somma di libbre quindici; ma ne cavalieri o dottori ascenda fino alla somma di libbre 25

DI QUANTO DEVA DARSI ALLA CHIESA.

Siccome è consueto di dar denari alla chiesa dove il morto si sotterra, per gli ornamenti, e per la bara, se è cavaliere, o dottore non passi due fiorini larghi d'oro; e chi non fosse in simil grado non dia più di un fiorino simile.

QUANTO SI DEVA A' RELIGIOSI.

A' religiosi che accompagneranno il morto alla chiesa si diano per la loro fatica le candele le quali possano essere di una libbra, ma non più, eccetto che a' canonici deva darsi il torcetto: l'ordine sia questo:

A' maestri di teologia, priori, e religiosi di altre dignità, tre candele per uno.

A' chi non avesse dignità, ma detta la messa solenne, due candele per uno.

A' cherici, o religiosi, semplice una candela per uno: e di più secondo il consueto si paghino i religiosi, o preti, e si lasci alla chiesa la solita quantità di cera.

DELLA MESSE.

Essendo consueto dir messe da morto con pompa, e solennità, si ordina che per l'avvenire si dicano quante messe vogliano, ma senza ragunata, o pompa di uomini, o di femmine, eccetto che dove fosse il morto si potranno far le esequie, con quella somma di cera che disopra è permesso ne' mortorj.

DE' PANNI BRUNI.

Ciascuno potrà portare i panni bruni: ma per il padre, o per l'avolo non si porti più di un anno il mantello lungo col cappuccio di dietro, e per il fratello sei mesi: le donne portino solamente il mantello nero per il padre, e per la madre, e il tempo non oltrepassi sei mesi falvo che le donne vedove possano portare il mantello quanto vorranno.

Morendo un figlio minore di anni 25, il padre non possa mutare i vestiti, eccetto che per poco tempo il cappuccio nero.

TASSA A CHI VOLESSE PASSAR L'ORDINE.

Chi volesse passare in alcun mortorio le cerimonie, e spese di sopra ordinate, lo possa farle pagando al camarlingo della cassetta del monte, per poliza dell'ufiziale delle riformagioni, o suo coadiutore fiorini cinquanta larghi d'oro, essendo il morto, cavaliere, o dottore; e non essendo, fiorini venticinque, precendo nondimento la licenza de' Sigg. Priori per i tempi esistenti.

DE' BECCHINI.

I becchini per la fatica che avranno a durare ne' suddetti mortorj, prendano convenienti, ed onesti premi, de' quali quando fosse differenza se ne stiano al giudizio degli ufiziali della grascia della città di Firenze, o di chi per i tempi il loro ufizio rappresentrà; e siano a tali ufiziali per ogni tempo sottoposti detti becchini per tutti i casi appartenenti al loro impiego.

PENA A CHI CONTRAFFACESSE.

Qualunque persona contraffacesse agli ordini soprascritti in alcuna parte, massime nello spender più, o in fare altre pompe, o cerimonie, s'intenda caduto nella pena di fiorini cinquanta larghi, da repartirsi secondo il consueto.

E siccome mal si può provvedere in una sola volta a tutti i casi, pertanto si lascia in liberta de' Sigg. priori, e collegj *pro tempore* di mutare, ed aggiugnere qualunque cosa secondo le circostanze.

EXKURS VI.

Das Testament Baldassare Coscias aus dem Archivio storico italiano.

IV. 1. S. 292. Die auf das Grabmal bezüglichen Stellen lauten:

Item sui corporis sepulturam, cum de hac vita migrari contigerit, elegit. et dictum suum corpus sepellire voluit in illa ecclesia, et seu apud illam ecclesiam, de qua videbatur et placebit intrascriptis suis executoribus, commissariis et fideicommissis, seu duabus partibus eorum, et superviventium ex eis, existentium in civitate, comitatu vel districtu florentie. In qua quidem, et pro qua sepultura facienda et tam in funere, seu pro honore funeris dicti sui corporis, quam dro sepulcro seu sepultura facienda, quam etiam pro una capella facienda et dotanda, expendi

voluit de substantiis ipsius domini testatoris per dictos infrascriptos suos executores, commissarios et fideicommissos, vel duas partes eorum, ut supradictum est, et quantum dictis Executoribus Commissariis et fideicommissis suis, vel duabus partibus eorum, ut supra dictum est, videbatur et placebit. Dann an anderer Stelle folgen die Namen der Bürger, die die Kommission bildeten:

Executores autem suos et dicti sui testamenti et ultime voluntatis, fecit, esse voluit et nominavit, ut predicta omnia et singula exequenda, infrascriptos, videlicet: Bartholomeum Nicolai Taldi Valoris, Nicolanum Johannis de Uzano, Johannem Averardi, alias Biccii, de Medicis, et Vierium de Guadagnis, omnes cives notabiles florentinos. —

Siehe Gregorovius op. cit. B VI, S. 653, Anmerk. 1; in dem Archivio storico italiano IV ist S. 43 f. noch ein Brief Johans XXIII. publiziert, datiert vom 5. Juni 1419.

EXKURS VII.

Die beiden in den Uffizien befindlichen Handzeichnungen (Abb. 218 u. 219) sind Skizzen, die frühestens in dem Anfang des 16. Jahrhunderts, wenn nicht später entstanden sind; beide sind unzweifelhaft von derselben Hand; sie scheinen jedoch durchaus nicht aus historischem



Abb. 218.



Abb. 219.

Skizzen nach dem Cosciagrabmal, Florenz, Uffizien.

Interesse angefertigt worden zu sein, da auf der einen Zeichnung eine andere Grabfigur in einer von dem Original verschiedener Lage angegeben wurde; auch die Aenderungen der Rückwand lassen darauf schliessen, dass es sich hier um die Verwertung der Donatello'schen Komposition für ein neues Grabmal handelte.

EXKURS VIII.

Urkundliche Notizen über das Grabmal Johans XXIII.

Cod. Stroziano:

Fecce il sepolcro di papa ianni in firenze posto nella chiesa di san giovanni con tutti esuoj ornamentj eccetto che u(n)a figura di mano di Michelozzo eccetto che u(n)a fede che ha u(n)o callice in mano et ha luno braccio minore che l'altro. —

Cod. Petrei:

Fecce il sepolcro di papa Janni nella chiesa di S(an)to g(iovan)ni di fir(enze) con tutti i sua ornamenti excetto che u(n)a fiura che e di mano di Michelozzo et cosi la fede con uno calicie in mano che ha uno braccio minore che latro. —

Cod. Gaddiano:

Fece indetta chiesa il-sepolcro di-papa Jannj con tuttj e suoi hornamentj excepto che una fiura, cioe la fede che ha un calice in mano, laquale fece Michelozzo et ha un braccio maggior che l'altro. — Im Urkundenanhang von Fabriczy's Brunellesko, S. 500, sind diese archivalischen Belege zum erstenmal veröffentlicht. — Kritische Vermerke über die Autoren ebendort S. 412 ff.

EXKURS IX.

Vertrag betreffs der Herstellung des Grabmals von Beata Villana¹

(Nach der im handschriftlichen Nachlass G. Milanesis in der Bibliotheca Cömmunale zu Siena, P. III, 44, p. 226–228 vorhandenen Kopie).

Sia manifesto a chi vedrà la presente scritta, come egl' è certa chosa che Bernardo di Matteo lastraiuolo, del popolo di santo Ambrogio, da Settignano, a tolto a fare da me frate Bastiano di Jacopo [Benintendi, nipote della B. Villana] sindacho e procuratore del convento di Santa Maria Novella, una sepoltura di marmo, la quale àe a stare nel muro sotto il Crocifisso che è di sopra al corpo della beata Villana, in questo modo cioe. Che la detta sepoltura cominci in terra [con] uno fregio di marmo nero, alto uno terzo, lungho braccia tre e sette ottavi, di sopra a questo una basa di marmo bianco lungha braccia tre e mezzo, grosso uno sesto, scorniciata pulita. Di sopra, una tavola di marmo rosso, lungha braccia tre e uno quarto, alta uno braccio e uno terzo, ricinta la detta tavola d'una corniciuzza morta, dolce e ben pulita. E di sopra la detta tavola una cornice di marmo bianco, scorniciata bene con intagli belli, crossa (sic) uno sesto, larcha (sic) uno terzo. Tutte le dette cose faccino una testa di chassa di sepoltura con cornicie di sotto et di sopra, alta in tutto col fregio nero braccia due. E poi di sopra alla detta chassa uno padiglione di marmo bianco, di larghezza il di fuori di braccia quattro iscarso, alto dalla chassa in su braccia due e mezzo, colla testa del lione. Sotto il detto padiglione la figura della beata Villana a chiacere (sic) intagliata di mezzo rilievo di lunghezza di braccia tre, come sta quella che v' è di poco rilievo. Di poi sotto il detto padiglione àe a essere due Angnoli di mezzo rilievo, iquali àno a tenere coll' una mano il panno del padiglione e coll' altra una carta, cioè uno epitaffio con quelle lettere che io gli dirò, intagliate e messe di nero a olio. El detto drappo, cioè il panno del padiglione vadi giù insino appresso alla basa della chassa. El detto drappo sia frangiato intorno isbrizzato [sprizzato, macchiato] d'oro. E poi dentro del campo del padiglione di drieto broccato d'oro e d'altro colore nero e broccato di fuori variato da quelli di dentro. E tutto il detto lavorio ritorni alto con ugni (sic) suo lavorio braccia quattro e mezzo, e largho come è detto di sopra.

Ancora il detto Bernardo abbia a tagliare e smurare e murare, e a mandare via i calcinacci, e affare tutto il detto lavorio netto a ogni sua spesa d' oro e d' ogni altra cosa exetto che io abbia solo allare alzare il Crocifisso, quello e quanto sarà di bisogno a mia spesa, tanto che 'l detto lavorio ci si possa porre sotto. E per le dette cose io frate Bastiano di Jacopo sopradetto di licenzia del mio Priore debbo dare al detto Bernardo lire ducento cinquanta di detto lavorio. El detto Bernardo promette, sotto la pena di fiorini venti, darci fatto il detto lavorio per tutto dicembre proximo che viene.

E io frate Bastiano gli obricho (sic), come sindacho e procuratore, i fructi del podere di Marignolla, che in chaso che io nol paghasse, abbia di potere ricorrere quivi. Alla quale scritta si soseriverà il detto Bernardo essere contento alle dette cose di sua propria mano a questa scritta, la quale io frate Bastiano ò fatta di sua volontà questo dì 12 di luglio 1451. E ancora frate Guido di Michele al presente Priore del convento di Santa Maria Novella dammi licenzia e d' essere contento alle dette cose. E ò uno disegno di sua mano come à stare il detto lavorio, il quale disegno ò io frate Bastiano detto ò a tenere apresso di me.

Io Bernardo di Matteo sopradetto sono contento quanto di sopra si contiene, e per chiarezza di ciò mi sono soscritto di mia propria mano questo dì 12 luglio 1451.

Io frate Guido di Michele Priore al presente di Sancta Maria Novella do licenzia al detto frate Bastiano che facci fare el detto lavorio, e obligarsi alla detta spesa, e per chiarezza di ciò mi sono soscritto alla detta scripta di mia propria mano questo dì XII di luglio 1451.

¹ Diese Urkunde ist von Fabriczy im Jahrbuch f. kgl. preuss. Kunsts., 21, S. 111 neu herausgegeben worden, wodurch die älteren Abdrücke wie auch die Richa's op. cit. III, S. 51 eine Korrektur erfahren. — Vortlegendes hält sich an die Veröffentlichung Fabriczy's.

Ancora siamo rimasti d'acordo di fare una giunta a detto lavoro in questo modo, cioè: due stipiti di marmo bianco con uno arco su a mezzo tondo, e scorniciato a modo d'architrave lavorato dolce, gli stipiti alti braccia due e mezzo, larghi gli stipiti in faccia mezzo braccio, crossi (sic) uno quarto. Di tutta detta aggiunta d'ogni spesa che vi va fornito a pieno e a perfezione, come detto è nell'altro, e messo di colore azzurro fine il campo, gli debbo dare lire cento, e chosi siamo rimasti d'acordo. E che alzare il tabernacolo del crocifisso sia a spesa del detto Bernardo, e per chiarezza di ciò il detto Bernardo si sottoscriverà di sua mano essere contento alla detta giunta questo di 27 di gennaio 1451. E debbe avere fatto detto lavoro per di qua a Pasqua di Resurrexio prosima che viene.



Abb. 220. Zeichnung Francesco da Simone (? im Besitze des Herzogs von Devonshire.

E se io Frate Bastiano volesse ridurre in minore quantità il tabernacolo di detto Crocifisso, io l'abbia affare a mie spese, e ridotto che fosse in minore qualità, egli l'abbia affare appichare nel muro in quel modo che gli parrà che stia bene a sue spese, e chosi dato ispichato a sua spesa. Solo toccha a me frate Bastiano a pachare (sic) la spesa di ridurlo a minore qualità, se mi parrà: ogn' altra spesa d'ogni minima chosa toccha al detto Bernardo e compagni.

Io Bernardo di Matteo sono chontento quanto di sopra si chontiene, asietto che il Crocifisso non sono tenuto a paghare nè ferro, nè piombo, ne dipintura, ne maistiero di legname, ma ogni altra chosa alle mie spese. E più debbo fare una chornignia (sic) di marmo intagliata nel modo del padiglione, ma chadono a mie spese oggi questo di 27 di gennaio 1451, annullando ogni pena soprascritta, e salvo ogni giusto impedimento.

EXKURS X.

Skizze des Meisters des Manfredigrabmals (Francesco da Simone? siehe S. 155) zu einem Grabaltar mit Anklängen an das Marzuppinigrabmal aus dem Besitze des Herzogs von Devonshire in Chatsworth (Abb. 220).

Der figürliche Teil dieser getuschten Federskizze zeigt noch Einflüsse Fra Filippo Lippis. Das Ciborium in der Mitte erinnert an Matteo Civitalis Tempietto im Dom zu Lucca, der das Ganze tragende Sarkophag ist ebenso wie der ganze ornamentale Schmuck dem Marzuppinigrabmal entnommen. Die Ornamentik zeigt dieselbe charakteristische Behandlungsweise wie die Sockeldekoration des Manfredimonumentes. Der Gedanke, dass Francesco Simone der Schöpfer des Entwurfes sei, liegt um so näher, als auf der Seite 180 erwähnten und abgebildeten Skizze uns genau derselbe knieende Engel in genau derselben Zeichnungsmanier begegnet; nur die Führung des Stiftes ist in letzterer etwas derber.

Wie die Ornamentik sind auch die Architekturen in ihren Proportionen und Gliedern dem Manfredimonument durchaus verwandt. Besonders Originelles ist in der Anlage des Ganzen nicht zu erkennen. Benedetto hat diese Aufgabe eines Grabaltars in ungleich reizvollerer Weise zu lösen verstanden. Interessant ist die Zeichnung für uns nur insofern, als sie zeigt, wie Meister zweiten oder dritten Grades die Aufgaben der dekorativen Architektur mit den Mitteln und Motiven der bedeutenderen Meister lösten. Bode scheint diese Zeichnung früher¹ dem Lorenzo di Credi zugeschrieben zu haben, da ein anderer Grabaltar in der Sammlung des Herzogs nicht vorhanden ist.

EXKURS XI.

Das Grabmal der Francesca Tornabuoni.

Francesca Tornabuoni starb am 23. September 1477 nach 11-jähriger Ehe mit Giovanni Tornabuoni, dem Vorsteher der medicceischen Bank in Rom.² Vasari berichtet uns,³ dass Andrea del Verrocchio ein Grabmal im Auftrag des tiefbetrübten Gemahls für Santa Maria sopra Minerva in Rom hergestellt habe. Allein das Grabmal ist nicht mehr vorhanden und so vermögen uns allein die erhaltenen Beschreibungen Aufschluss über die ursprüngliche Gestaltung zu geben. Voran steht Vasaris Bericht: «Il quale sopra una cassa di marmo intagliò in una lapida la donna, il partorire, ed il passare all' altra vita». Es ist kein Zweifel, dass damit das heute im Museo nazionale befindliche Relief (Abb. 222 u. 223) gemeint ist, dessen rechte Hälfte die Niederkunft und den Tod der Francesca, wie Vasari angibt, darstellt, während links dem anscheinend im Vorzimmer harrenden Gatten und anderen Verwandten eben von der Amme das neugeborene Kind präsentiert wird. Vasari berichtet nun, dass noch ein weiterer plastischer Schmuck das Grabmal zierte: «ed appresso in tre figure, fece tre Virtù, che furono tenute molto belle, per la prima opera che di marmo avesse lavorato: la quale sepoltura fu posta nella Minerva». Die Unterbringung dieser Figuren würde an sich einer Rekonstruktion des Denkmals keine Schwierigkeiten bereiten, um so mehr, als der Gehilfe Francesco Simones, der, worauf weiter unten noch hinzuweisen sein wird, einen Teil des obengenannten Reliefs gemeißelt hat, in seinem kurz darauf entstandenen Grabmal des Francesco Tartagni († 1477 Abb. 81) eine bedeutungsvolle Aenderung in der Komposition des florentinischen Grabmals einführt, die einem Meister zweiten Ranges nicht ohne weiteres zuzutrauen ist: Francesco fügte in die in drei Felder gegliederte Rückwand über dem Sarkophag die drei theologischen Tugenden: Glaube, Liebe und Hoffnung ein. Mino da Fiesole übernahm bekanntlich diese neue Grabmaldécoration in seine Schöpfungen. Wir müssten uns also darnach vorstellen, dass der skulpturelle Schmuck des Grabmals des Francesco derart angeordnet war, dass die Stirnseite des Sarkophags mit dem Relief verziert war und darüber die Rückwand die drei Tugenden schmückten. Nun tauchten im Jahre 1885 im Besitze eines italienischen Antiquars allegorische Gestalten auf, deren stilistische Eigentümlichkeiten und Grösse es wahrscheinlich machten, dass wir in diesen die verloren gegangenen Figuren des Tornabuoni-Grabmals zu erkennen haben.⁴ Leider sind aber diese Figuren nicht, wie Vasari schreibt, drei

¹ Siehe Bode, Italienische Bildhauer der Renaissance, S. 150.

² Die schönen Briefe, die der Gatte, Giovanni Tornabuoni an Lorenzo Magnifico schreibt (am 21. Sept. 1477) sind zum erstenmal von A. Reumont im *Giornale di Erudizione Artistica*, fasc. del giugno 1873, ps. 167 ff. und dann von Müntz in der *Gazette des Beaux arts*, 3e période 6, 1891, S. 278 veröffentlicht worden.

³ Siehe Vasari-Milanesi, op. cit., Bd. III, S. 360.

⁴ Siehe Bode, Italienische Bildhauer der Renaissance, op. cit., S. 91, und Müntz in der *Gazette des Beaux arts*, 3e. période 6, 1891, S. 277 ff.



Abb. 221. Römischer Sarkophag in der Villa Faustina in Cannes.

sondern vier an der Zahl, so dass man der Vasarischen Notiz nicht so ohne weiteres mehr glauben darf.

Wichtige Anhaltspunkte für eine Rekonstruktion des Denkmals vermag auch der ursprüngliche Aufstellungsort des Grabdenkmals zu bieten und gerade in dieser Hinsicht ist sich die Forschung noch gänzlich im Unklaren. Der Umstand sowohl, dass die Reste des Grabmals in Florenz sich fanden, sowie eine von Ridolfi veröffentlichte Notiz des Kirchenbuchs von Santa Maria Novella¹ über den Tod der Francesca, haben zu der Vermutung geführt, dass das Grabmal ehemals im Chor von Santa Maria Novella gestanden sei, der 1508 abgebrochen wurde. Die Ansicht Vasaris, dass die Kapelle, in der das Grabmal stand, mit Fresken aus dem Leben Johannes und der Jungfrau Maria von Ghirlandajo geschmückt gewesen sei und wir von diesem Meister nur im Chor von Santa Maria Novella derartige Darstellungen kennen, während sich in Santa Maria sopra Minerva nicht die geringste Spur von diesen nachweisen lässt, liesse die Vermutung gerechtfertigt erscheinen, dass Vasari hier die falsche Notiz eines anderen gedankenlos ausgeschrieben hat, der Santa Maria sopra Minerva in Rom statt Santa Maria Novella in Florenz irrtümlich verzeichnete oder dass er selbst das noch heute in der römischen Kirche befindliche Grabmal des Francesco Tornabuoni von Mino da Fiesole mit dem der Francesca in Santa Maria Novella verwechselt hat.

Doch kann der jetzige Aufenthaltsort nicht ohne weiteres für den ehemaligen Standort des Grabmals namhaft gemacht werden. Auch die Notiz in den Kirchenbüchern von Santa Maria Novella, die das Grabmal selbst gar nicht erwähnt, kann sich auf eine Jahresmesse beziehen.² Diese Notizen sind also für den Aufstellungsort des Grabmals nicht ohne weiteres bindend und wir müssen Vasari um so mehr glauben als er das Grabmal des Francesco Tornabuoni von Mino da Fiesole ausdrücklich als in Santa Maria sopra Minerva befindlich erwähnt.³ Auch ist es ausgeschlossen, dass Vasari, der doch die Fresken in Santa Maria Novella ausführlich und häufig an allen möglichen Stellen erwähnt, diese nun auf einmal nach Santa Maria sopra Minerva verlegen sollte. Nun wird uns aber die Richtigkeit dieser Vasarischen Notiz von Albertini ausdrücklich bestätigt: «In Santa Maria sopra Minerva . . . Est alia capella de Tornabonis Flor. depicta a Domenico Ghirlandajo Flor. ut opera eius Flor. in templo «Trinitatis et Maria Novella» demonstrant».⁴ Damit ist erwiesen, dass sich dort wirklich Fresken «ähnlich denen von Santa Maria Novella» befunden haben, so dass auch Vasari bezüglich des Gegenständlichen derselben Recht behält. Wie sich das Verlorengeden jeder Spur sowohl von den Fresken wie dem Grabmal in Santa Maria sopra Minerva erklärt, hat Müntz zuerst dargelegt. Die Tornabuoni haben darnach tatsächlich eine, wahrscheinlich dem hl. Johannes, dem Schutzpatron von Florenz, geweihte Kapelle, dort gestiftet. 1588 ist die Familie der Tornabuoni ausgestorben und in diesem Jahre wird die Kapelle des heiligen Johannes der Familie Naro zuerkannt.⁵ Um diese Zeit scheinen die älteren Kunstwerke aus der Kapelle entfernt worden zu sein. Es ist sehr wohl möglich, dass dies Grabmal und die übrigen Kunstgegenstände dann dem Besitz der nächsten verwandten Familie, der Mediceer, zugetallen sind und so nach Florenz kamen, wo das Grabmal im Jahre 1660 im Inventar der Medici registriert ist. Die kurze Beschreibung des Monumentes, die hier gegeben wird, gibt uns weitere Auskunft über die ursprüngliche Gestalt dieses Monumentes:

¹ Siehe Archivio storico italiano 1890.

² Siehe auch Müntz, op. cit., S. 279.

³ Vasari, op. cit., III, 118.

⁴ Siehe Albertini, op. cit., S. 17; Müntz hat in dem genannten Aufsatz zuerst auf Albertini hingewiesen. —

⁵ Zum erstenmale von J. B. Supino im Catalogo del R. Museo nazionale di Firenze 1898, S. 104, veröffentlicht. Die Notiz befindet sich auf n. 758 e. 18 des Mediceischen Inventars vom Jahre 1660.

«Un bassorilievo di marmo bianco, alto br. $\frac{2}{3}$, lungo br. $2\frac{3}{4}$, entrovì una storia d'una donna patoriente sopra un letto, con molte figure, dicesi esser di mano di Donatello, con adornamento intagliato e rabescato d'oro, con due guglie d'alabastro commesso di più pietre, con due palline in cima, et in mezzo un tondo



Abb. 222. Linke Hälfte des Reliefs vom Grabmal der Francesca Tornabuoni, Florenz, museo nazionale.

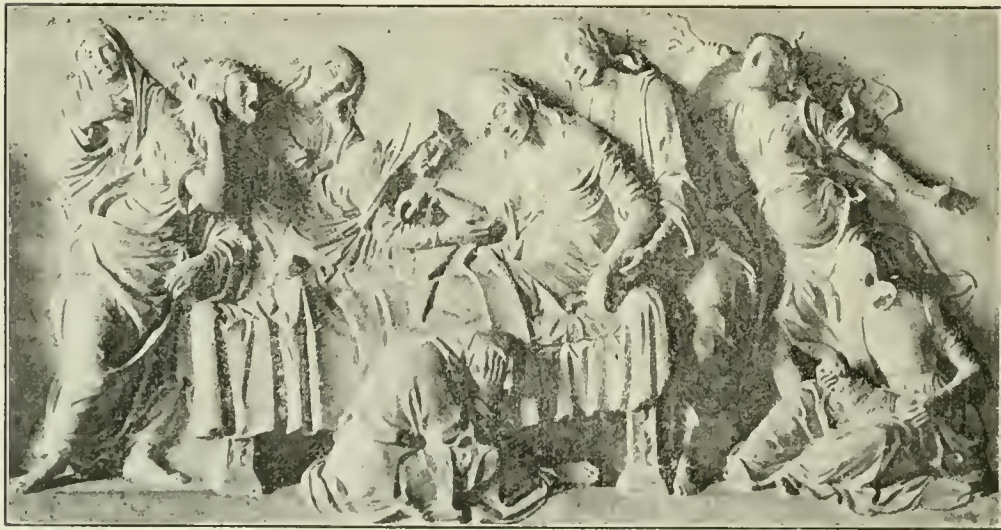


Abb. 223. Rechte Hälfte des Reliefs vom Grabmal der Francesca Tornabuoni, Florenz, museo nazionale.

bellissimo in mezzo B° entrovì una testa di femmina di marmo, e su le cantonate due teste di marmo con due busti alti mezzo B l'una con arme delli Strozzi in mezzo.»

Wenn Mackowsky hieraus folgert, dass die Figuren der Sammlung Andrée an den Sarkophagecken angebracht gewesen seien, so setzt er voraus, dass das Grabmal an dem Chorlettner von Santa Maria Novella sich befunden habe und ähnlich den römischen Grabdenk-

mälern in Santa Maria in Monserrato zwei Fassaden gehabt habe. Abgesehen davon, dass, wie oben ausgeführt, die Urkunden und Nachrichten gegen diesen Aufstellungsort sprechen, bietet auch vorliegende authentische Notiz keinen Anhaltspunkt für diese Annahme, man müsste denn das «con molte figure» auf «letto» anstatt auf «bassorilievo» beziehen. Da die übrigen Reliefs beschrieben werden, ist es unwahrscheinlich, dass man die vier deutlich gekennzeichneten Figuren der Tugenden mit «molte figure» bezeichnet. Es sind somit gerade diese Figuren der Tugenden, die einer Rekonstruktion des Denkmals Schwierigkeiten bereiten. Unter der Voraussetzung, dass das Denkmal in Santa Maria sopra Minerva aufgestellt war, kann es sich hier nur um ein Wandgrabmal handeln, das nach obiger Beschreibung dem gewohnten, Seite 231—238 in seiner Genesis geschilderten römischen Grabmalstypus entsprach, dessen sich auch Mino da Fiesole charakteristischer Weise in derselben Kirche bedient hat. Möglicherweise hat sogar Mino's Grabdenkmal das Pendant zu unserm Monumente gebildet, dessen schwaches Relief und dessen Form gerade durch die in den schmalen Kapellen notwendigen räumlichen Rücksichten ihre Erklärung finden. Wir hätten uns also nach obiger Beschreibung das Grabmal der Francesca in Form eines länglichen Rechtecks vorzustellen, das von Pilastern, Sockel und Gebälk umrahmt wird. Auf dem Sockel, ganz ähnlich Mino's Tornabuonigrabmals, der Sarkophag («letto»), darüber das Relief und oberhalb des von den Pilastern getragenen Gebälkes als Abschluss des Ganzen wohl in dem üblichen Segmentbogen das Porträt der Verstorbenen, flankiert von zwei in den Zwickeln befindlichen weiteren Reliefs. Somit würde sich die Form ganz an das übliche Schema anschliessen. Wo aber sind nun die Figuren anzubringen? An den vier Ecken des Sarkophags, der wahrscheinlich nur in schwachem Relief gegeben war, sie anzubringen, verbietet schon die Form des Wandgrabmals. Auch stimmen die Fussleisten der Platten, auf denen die Tugenden dargestellt sind, in Form und Ausladung nicht mit der des grossen Reliefs überein. Das Mediceerarchiv erwähnt diese Tugenden überhaupt nicht und da auch die dort gegebene Beschreibung an sich den gewohnten Grabmalsformen durchaus entspricht, würde man, wäre nicht die Notiz Vasaris sowie die diese bekräftigenden stilistischen Verwandtschaften der Tugenden mit den Reliefs, die Zugehörigkeit der Figuren in Zweifel ziehen. Der allgemeine, in der Notiz des Mediceerarchivs angegebene Aufbau lässt gleichfalls eine Unterbringung der Statuen am Monumente nicht zu. Es blieben dann nur zwei Möglichkeiten: entweder ihre Zugehörigkeit zum Monumente zu bestreiten oder aber an den Seiten des Grabmals Doppelpilaster anzunehmen und zwischen diesen paarweise übereinander nach Art der römischen Monumentalgrabdenkmäler die Tugenden einzureihen. Die Art, wie der Sockel der Figuren aus dem Relief hervorspringt, würde diese letzte Annahme noch unterstützen, da dieselbe bei solchen Nischenfiguren an Grabdenkmälern üblich war. —

Die Komposition müsste sich demnach in formaler Hinsicht an die römischen, oben bezeichneten Quattrocentodenkmäler angeschlossen haben. Auch die Reliefs sind ihrem Inhalte nach am Grabmal keine gänzlich neue Erscheinung. Abb. 224 zeigt, wie das Trecento solche Szenen darstellte und sie am Grabmal verwandte.

Was nun zuletzt die stilistischen Eigentümlichkeiten des Reliefs betrifft, so ist schon von Müntz entgegen der früheren Annahme, derzufolge es sich hier um ein Originalwerk Verrocchios handeln sollte, erkannt worden, dass man es mit einem Schulwerk des Meisters zu tun hat. Nur der Entwurf stammt vielleicht von Verrocchio. Mackowsky hat die Reliefs Francesco da Simone zugeschrieben. Man hat sich daran gewöhnt, alles was «Schule Verrocchios» heisst Francesco da Simone zu betiteln. Hier geschieht dies jedoch mit einigem Rechte, denn die Tugenden im Besitze der Madame Andrée zeigen zu schlagende stilistische Analogien zu dem plastischen Schmuck des bezeichneten Werkes Francesco da Simones, des Grabmals des Tartagni in San Domenico zu Bologna.

An dem Relief selbst scheinen zwei Hände tätig gewesen zu sein. Die linke Hälfte des Reliefs ist nicht mit gleicher Sorgfalt und gleichem Geschick gearbeitet wie die rechte. Das Dramatische der Szene zur linken ist mit packender Realistik gegeben. Doch ist die Reliefwirkung so unklar wie möglich und man frägt sich erstaunt, wie derselbe Meister, der ein kompositionelles und technisches Meisterstück wie die Grablegung in Berlin entwarf, sich so verirren konnte. Man kann das nur auf Rechnung des antiken Vorbildes setzen, das der ganzen Komposition zugrunde gelegen ist, und dessen Reliefstil der Meister nachgeahmt hat. Es ist ein in Rom seit dem 14. Jahrhundert befindlicher antiker Sarkophag, dessen plastischer Schmuck den Mythos der Alkestis verbildlicht¹ (Abb. 221). Admet vergass bei seiner

¹ Siehe Robert, op. cit., III, Taf. VI, Nr. 22, auf den Zusammenhang wurde neuerdings auch von anderer Seite hingewiesen, siehe Repertorium für Kunstwissensch. Bd. XXX, S. 401 ff.

Hochzeitsfeier mit Alkestis der Artemis zu opfern. Apollo versöhnt aber die Göttin und erbat von den Moiren, dass Admetos, wenn er einst sterben sollte, vom Tode befreit würde, wenn jemand für ihn freiwillig in den Tod ginge. Als nun der Tag des Todes nahte, bat er den Vater, für ihn zu sterben, der dies aber ablehnte. Auf dem Sarkophag ist links die Szene dargestellt, Admet, eine schöne Jünglingsgestalt, steht dem auf Krücken in gebückter Haltung heranschreitenden Greise gegenüber. Zwischen den beiden Gestalten die Mutter, hinter den beiden männlichen Gestalten die Speerträger, der Admet mit unwilliger Gebärde, der seines Vaters mit traurigem Antlitz auf die Szene blickend. Links von einer Dienerin begleitet, sieht man Alkestis nahen, die nun für ihren Gemahl in den Tod zu gehen sich erbietet. In der Szene in der Mitte ist sie auf dem Sterbelager dargestellt. Unten die Mutter, zu Häupten und Füßen zwei trauernde Dienerinnen. Die Szene zur Rechten berichtet, dass Herkules durch des trauernden Gatten Leid gerührt, seine Gemahlin aus dem Orkus zurückgebracht hat, die nun der heraneilende Admet in freudiger Bewegung wieder in Empfang nimmt. —

Es sind im wesentlichen die beiden Hauptgruppen des Reliefs, die Verrocchio übernommen und seinem Zweck entsprechend modifiziert hat. Die unglückliche Verkürzung des Bettes, wie auch sonst manche recht unglückliche Verhältnisse und Linien¹ erklären sich teilweise durch die Nachahmung des antiken Vorbildes. Besonders oberflächlich ist das Relief zur Linken gearbeitet, in dem das Kindchen dem Vater gezeigt wird. Die Köpfe sind entweder viel zu gross oder zu klein und auch die Gewandfaltungen viel gröber und plumper als bei den Figuren der Sterbeszene.

Dieser Ausführung des figürlichen Teiles nach zu schliessen scheint auch der architektonische Rahmen nicht sonderlich bedeutend gewesen zu sein. Immerhin ist diese realistische Darstellung des dramatischen Vorganges ohne jedes Pathos eine für das Quattrocento grabmal durchaus typische Erscheinung. Man führte die Wirklichkeit vor Augen, ohne diese in ihren Schrecken durch den Trost der Religion zu mildern. —

¹ Die Figur, die hinter der sterbenden Francesca steht, ist um einen Kopf grösser als die räumlich hinter ihr heraneilende, die Körperachsen aller drei Figuren laufen ziemlich parallel. Auch hat die Komposition rechts ein Loch und es fehlt ihr hier der Abschluss.



Abb. 224. Relief vom Grabmal der heiligen Margherita in Santa Margherita zu Cortona.

EXKURS XII.

Die Skizzen des Codex Ghiberti in der Bibliotheca Nazionale in Florenz (Sala dei Manoscritti).

Ein Titel ist nicht vorhanden, auf der ersten Seite steht: «Questo libro è di Bonachorso di Vittorio Ghiberti cittadino fiorentino Fecione le Porte di S. Giovanni dei Firenze in sul quale (libro) è molti ingegni (ingegni)». Es scheint sich hier um Bonachorso, den Sohn des Vittorio und Enkel des Lorenzo Ghiberti zu handeln, den eifrigen Kunstsammler und Erben von Lorenzo Ghibertis Sammlung. Er starb im Jahre 1616, siehe Frey, *il codice Magliabechiano*, op. cit., S. 148. Die Zeichnungen scheinen jedoch noch späteren Ursprungs zu sein.

Mss. in 4^o min. von 219 Föhlen. Die Grabdenkmäler beginnen auf Föhl. 61 v und endigen auf Föhl. 74 v. Beschreibungen sind keine beigegeben. Wir finden fast alle berühmten Grabdenkmäler des Quattrocento in kolorierten Zeichnungen vor. Diese Zeichnungen haben keinen künstlerischen, in einzelnen Fällen wohl historischen Wert. Ueber die Lauterkeit dieser Quelle lässt sich leicht durch einen Vergleich der Zeichnungen mit den erhaltenen Monumenten ein Urteil gewinnen. Darnach hält sich Ghiberti im allgemeinen ziemlich genau an das Schema der Komposition seines Vorbildes, dagegen ist er im Detail nicht zuverlässig, da ihm augenscheinlich eine genaue Wiedergabe der Ornamentik unwesentlich erschienen, er kürzt und vereinfacht hier zumeist. Die einzelnen Zeichnungen pflegt er als solche durch eine Draperie zu umrahmen, die natürlich vom Monument selbst wegzudenken ist.

Föhl. 61 v zeigt ein auf Konsolen und einem kräftigen ornamentierten Gesimse ruhenden Sarkophag, dessen Stirnseite die Inschrift-haltenden Putti nach Art des Donatello'schen Motivs zieren. Der Tote, die Engel, die Füsseleiste und die Akanthusblätter der Sockelkonsolen sind gelb, das übrige weiss.

Föhl. 62 v. Ein auf Konsolen ruhender Sarkophag wird von einem langen, ihn vollständig verdeckenden Tuche umhüllt, auf dem der Tote liegt. Die Inschrifttafel schmückt die Vorderseite. Der Tote und die Verzierungen sind gelb.

Föhl. 63 stellt das Brunigrabmal dar, die Adler sind fortgefallen und das Tuch fällt ähnlich dem im Grabmal des Piero von der Bahre über das stark gewölbte Schuppendach des Sarkophages. Die Kranz-haltenden Engel über der Archivolte, sowie die Sockeldekoration ist fortgefallen. Die Felder der Rückwand sind rotgetönt, auch der Sockel enthält ein rotgetöntes Feld. Der Grund im Medaillon der Madonna ist blau, ebenso der Grund des Frieses, alles übrige ist weiss gelassen. Das Ganze ist von einer Draperie umgeben.

Föhl. 64 v scheint das Marzuppinigrabmal darzustellen, nur fehlen die Putti am Sockel; Malereien wie oben. —

Föhl. 65 stellt das Grabmal des Jacopo von Portugal dar; die Säulen und Kapitäle der Kapellenarchitektur sind gelb (gold), ebenso der Tote, die Madonna mit Engeln, der Grund des Tondos blau, der Vorhang an der Archivolte rot, ebenso wie die Wand hinter dem Grabmal.

Föhl. 67. Hier handelt es sich augenscheinlich um eine seltsame Modifikation des Marzuppinigrabmals, die Draperie ist natürlich auch hier wegzudenken. Die die Wand gliedernden Felder sind rot, ebenso der Grund der Lunettenzwickel; die Ornamente sind braun schattiert, der Sockel wieder durch ein rotes Feld ausgezeichnet.

Föhl. 69 (Abb. 225) zeigt eine höchst seltsame Vereinigung Donatello'scher Motive mit den Grabarchitekturen der späteren Zeit. Gesims und Aufsatz sind der Donatello'schen Verkündigungsnische in Santa Croce nachgebildet, der Vorhang dem Cosciagrabmal entnommen, der Sarko-



Abb. 225. Grabmalsskizze aus dem Codex Ghiberti.

phag und Gliederung der Rückwand dem Marzuppinimonument; Wappen mit Kranz am Sockel stammen vom Brunigrabmal. Ob und inwieweit hier der Meister eigenen Erfindungen nachgegangen ist, ist nicht mehr zu entscheiden.

Fol. 70. Zeichnung nach dem Grabmal Johanns XXIII.; die Figuren sind (gold) gelb, die Architekturen in hellem Gelb getönt, der über den Säulen lagernde Architrav blau. Das allgemeine Schema des Vorbildes ist beibehalten.

Fol. 71 (Abb. 227). Auf einer hohen mit Zahnschnitt verzierten Basis steht ein Sarkophag mit einem dem Sarkophag des Marzuppinigrabmals verwandten Profil, nur ist die Ornamentik fortgefallen. Eine wappenartige Inschrifttafel, mit wehenden Bändern verziert, schmückt die feine Stirnseite. Ueber dem leicht ansteigenden Dache die liegende Figur eines Kardinals. Zu seinen Häupten und Füßen stehen, den Sarkophag flankierend, Leuchterhaltende Engel als Grabwächter.

Fol. 73 v (Abb. 226). Ueber einer feinprofilierten sarkophagähnlichen Basis trägt ein energisch vorwärts schreitendes Pferd einen Ritter in voller Rüstung, mit Schwert und wehendem Mantel; das Ross verrät deutlich das Vorbild des Colleonidenkmals, an das auch in manchem die Haltung des Reiters erinnert. Die Stirnseite des Sarkophages schmücken Kentaurenkämpfe,



Abb. 226. Reitergrabdenkmal nach dem Codex Ghiberti.



Abb. 227. Grabdenkmal nach dem Codex Ghiberti.

die möglicherweise dem schon bei den Sassettigrabdenkmälern besprochenen Kentauren-sarkophag nachgebildet sind.

Das interessanteste Grabmal des ganzen Codex stellt jedenfalls die Zeichnung (Abb. 228) dar. Da es mit einer Inschrift versehen ist, die uns den Inhaber des Monumentes nennt, besteht an dessen ehemaliger Realität kein Zweifel: eine tiefe Nische mit Rundbogen abgeschlossen, an der äusseren Leibung reich profiliert, ist nach Art der Aveli in etwa zwei Drittel ihrer Höhe vom Boden aus vollgelassen. In diesen Mauerteil scheint der Leichnam eingelassen. Eine Architektur mit kelchförmigem Profil betont diesen «Sarkophag», der in einem Kranze das Wappen und an der Krönungsleiste die Inschrift trägt: *NŌ HIC IACET CORPVS NOBILIS VIRI ANGELI NERI D. ANDREE DE VICTORIS.*

Oben in den Zwickeln links und rechts der Archivolte:

EPOSITO DI PIETRA NELLA CHIESA DI MARIA DELLE AMPORA NELLA CAPELLA DE VETTORI.

Nach LITTA, *Le famiglie celebri italiane*, Bd. 4, wird im Stammbaum der Familie ein Angelo di NERI de' VETTORI, der im Jahre 1405 geboren ist, tatsächlich genannt. Das Todesjahr ist unbekannt, 1481 lebt er noch. Ueber den Verbleib des Grabmals in der durch die Inschrift genannten Kirche konnte ich jedoch nichts Näheres ermitteln.

EXKURS XIII.

Beschreibung des Grabmals Pauls II. nach Grimaldi. Codex Barberini 34, 50.
fol. 185 v.

Fol. 185 v. Exemplum sepulcri marmorei elegantissimi Pauli papae Secundi, quod ob deturbatam Basilicam e priore loco in navem sⁿⁱ sudarii translatum fuerat.

Fol. 186 v. Paulus secundus Pont. maximus Petrus Barbus Venetus antea vocatus ab Eugenio III. avunculo Diaconus Cardinalis s. Mariae nova indeque Archipresbyter Basilicae S. Petri defuncto Juliano Cardinali Caesarino in bello contra Turcas occiso succeditur, tenuit Archipresbyteratum annos XVIII dies 29. Ecclesiam et Monasterium sanctae Catherinae Monachum



Abb. 228. Verloren gegangenes Quattrocentgrabmal nach dem Codex Ghiberti in Florenz.

de Cavalerottis (equitum scilicet Romanorum) ordinis sancti Benedicti in capite Jovi Vaticani cum domibus contignis fundis et possessionibus suis Vaticanæ Basilicæ unuit, ad effectum construendi Canonicam ex domibus sitis iuxta eandem ecclesiam. ut per eius bullam plumbatam in Archivo dictæ Basilicæ asservatam litterarum Apticak plumpeis signis has imagines sculpi mandavit, multata antiquissima impressione, quæ inde a Sixto VIII. successore ut prius est restituta.

Mit roter Tinte: Signa plumbea bullarum a Paulo 2^o. mutata. Darunter die beiden Signa.

Schwarze Tinte: Obiit u. Kal. Augusti 1471. sepultus in Basilica sancti Petri mausoleo e pario marmore a Marco Barbo Cardinale s. Marci constructo. Hoc sepulcrum elegantissimum erat et altissimum cum statu is seu imaginibus marmoreis fidei, spei et charitatis ex opere Joannis Dalmatae et Mini, quæ hodie in ambitu sacrae Confessionis muro affixæ

cernuntur cum Adamo et Eva (quae ante demolitionem desiderabantur ob illarum imaginum pulchritudinem raptae) et arbore atque serpente cum signo gentilitio Marci Card. Barbi (incipit fol. 186v) Cardinalis et Patriarchae Aquileienseis, supra has imagines surgebant columnae marmoreae albae sculptae ad flores cum suis architrabibus et ornamentis, in cuius Monumenti medio stabat arca sepulchralis cum imagine Pauli Secundi quiescentis cum thiara tribus coronis ornata et Pontificatibus vestibus sacris elegantissime facta, ut modo videre est sub dicto fornice novi pavimenti, corpulenta facie maiestate plena, procerae staturae, ut scribit Platina. Supra imaginem Pontificis erat Resurrectio xpi. ex sculptura, quae modo in dicto ambitu sacrae Confessionis muro est affixa; Pontificis stemmatibus Leonis necti cum hasta obliqua sepulchrum hoc ornatum erat. Supra corona columnarum surgebat arcus in cuius medio erat universale Indicum cum imaginibus sculptis Redemptoris mi Jesu xpi in throno Majestatis suae indicantis; Petri et Pauli; Archangeli Michaelis et aliorum Sanctorum numeri 39. cum Inferno et demoniis ad laevam; Paulo 2^o. pluviale induto ac thiara, manibus iunctis atque Friderico tertio Imperatore ad dexteram Jesu Christi ambo genuflexi et iro habitu Imperiali cum corona, qui offeruntur iusto Indici Deo a Piaecursore Joanne Baptista. Supra Indicum erat imago marmorea Dei Aeterni patris in corona octo angelorum, quae sculptura cum dicto Indicio nunc cernitur muro affixa sub dicto fornice novi pavimenti in ambitu Sacrae Confessionis; in ipsa urna marmorea legitur hoc epitaphium. (Folgt in kl. fol. 187 Inschrift mit Bild Pauls II., über die Inschrift siehe S. 254).

EXKURS XIV.

Inschriften und Urkunden zum Grabmal Sixtus' IV. in St. Peter zu Rom.

1. Die Beischriften zu den allegorischen Figuren des Grabmals befinden sich auf ehernen Tafeln, die neben den Gestalten zu hängen scheinen. Nach Steinmann, op. cit., S. 13, sind die Tituli für die Theologie dem Beginn der Genesis und des Johannisevangeliums entnommen, die der Philosophie dem Aristoteles, die der Arithmetik aus Isidor von Sevilias Ethmologie (liber III, cap. 2); auch die übrigen Inschriften sind wohl antiken Quellen entnommen.

A CAPITE.

THEOLOGIA. In principio creavit Deus coelum et terram, terra autem erat inanis et vacua et tenebrae erant super faciem abyssi. In principio erat verbum et verbum erat apud Deum et Deus erat verbum.

PHILOSOPHIA. Intelligere quidem et seire contingit circa omnes scientias, quarum sunt principia et causae aut elementa. — Omnes homines natura seire desiderant.

A PEDIBUS.

GRAMMATICA. Diversorum idiomatum homines doceo, ut uno dumtaxat idiomate simul omnes loquantur.

RHETORICA. Aperta et ampla oratione ex qualibet disciplina pro tempore assumo, apte dico, persuadeo et dissuadeo.

A LATERE DEXTRO.

DIALECTICA. Ars artium et scientiarum scientia ego sum, in omnibus doctrinis principia pono, quia ratiocinandi doceo modum, ideoque verum et falsum unicuique eligo.

ASTRONOMIA. Qui ad rem aliquam aptus est, habebit omnino stellam eius rei significatricem in nativitate sua potentem. Animus qui ad intelligentiam rerum aptus est, magis assequitur veritatem, quam qui ad summum se in scientia exercuit. Amor et odium accipiuntur ex convenientia tum luminarium tum etiam ascendentiae utriusque nativitatis: signa vero quae oboedientia dicuntur, intendunt amicitiam. Animus sapiens coelesti potestati cooperatur, sicut optimus quoque agricola inundando arandoque naturae ipsius agri cooperatur.

ARITHMETICA. Numerorum seriem in infinitum procedere. Numerus est multitudo ex unitate composita.

A LATERE SINISTRO.

PROSPECTIVA. Sine luce nihil videtur. Visio fit per lineas radiosae recte super oculum innitentes. Radius lucis in rectum semper porrigitur, nisi curvetur diversitate medii incidentiae et reflectionis. Anguli sunt aequales.

MUSICA (ohne Inschrift).

GEOMETRIA. Dato angulo, dato circulo aequum angulum capientem portionem abscindere. A dato puncto ad datum circulum lineam contingentem descendere. Corporum isoperi metrorum capacissimum est sphaericum. Corpus est quod habet longitudinem, latitudinem et profunditatem.

Zu Füßen des Papstes zwischen den Wappen:

Opus Aut. Polajoli arg. aur. piet. aere elari. Anno Domini MCCCXCIII.

Sixto III. Pontif. Max. ex ordine minorum. doctrina et magnitudine animi omnis memoriae principi, Turcis Italia submotis, auctoritate sedis aucta, urbe instaurata, templis, ponte, foro, viis, Bibliotheca in Vaticano publicata, Jubilaeo celebrato, Liguria servitute liberata, cum modice ac plano solo condidi se mandavisset, Julianus Cardinalis patruo benemerenti majore pietate quam impensa fieri curavit. Obiit Idib. Sextilis hora ab occasu quinta Anno Christi MCCCCLXXXIII. Vixit annos LXX dies XXII horas XII.



Abb. 229. Skizze nach dem Grabmal Pauls II. aus dem Codex Grimaldi.

2. Die Oeffnung des Grabmals nach der Beschreibung des Grimaldi. —

Codex Barber. 34, 50.

Fol. 159 v. Ciborium supra Altare sacro sanctum

Principis Apostolorum totum marmoreum erat a Sixto III Pontifice Maximo labre factum cum historiis inferioribus apponendis et quatuor splendidissimis porphyretis columnis integris, quarum duae hodie in altari ss. Simonis et Judae et aliae duae in altari SS. Processi et Martiniani in novo Templo visuntur iamdudum in primo ciborio, ut inquit Anastasius, a gloriosa memoria Constantino Maximo adhibitae; magnificentum igitur atque auratum aliquot in locis hoc nobile tegmen Sixtus extruxit? Joanne Millino Cardinale id maxime curante; ut sequens memoria docet in antiquo libro manuscripto Bibliothecae Basilicae s. Petri, cuius titulus est, summa super titulis decretalium edita ab Archi eps. Ehm — Cbmd dunense in membranis; hisce verbis MCCCCLXXX die XVIII. mensis Maij. Hanc summam legavit bo. me. Joannes de Millinis tituli SS. Nerei et Achillei presbyter Cardinalis Basilicae Principis Apostolorum de urbe in suo Testamento, quod manu sua conscripserat et quod repertum fuit in monumentis et codicibus suis, cuius Basilica antea ipse dudum Canonicus extitit et in qua Capellam Sixti Quarti cum Choro fabrefacto, necnon Ciborium marmoreum in altari marmoreum, ac laquearia tecti pro parte longa vetustate consumpta, et fenestras marmoreas vitreas construi impensa dicti Nysti curavit,

in quibus ad mille et ultra de suis impendit cum nihil, quam quod ex proprio quaesisset, haberet. Obiit postassumptionem ad Cardinalatum decimo nono mense non parvo de se omni incredibili relicto desiderio; propterea quod omne aevum in transigendis rebus Curiae et Principum exegerat summa cum fide et iustitia. Frater germanus eius Petrus Millinus Comes Palatinus eandem fidem et iustitiam imitatus legatum restituit, quod potuisset facile retineri, ut intelligerent omnes plus ad bonos optimam conscientiam et rectam vivendi rationem valere, quam leges Principum et plebiscita populorum. Auf fol. 159 v oben rechts mit roter Tinte: Apsida veteris Vaticanae Basilicae ab Innocentio III ornata. In zophoro Apsidae legebantur carmina a tergo huius paginae scripta. Apsidae exemplum hoc S. D. N. Paulus V. P. M. pingi iussit sub fornice novi pavimenti in ambitu sacrae Confessionis cum dictis versibus marmore incisus.

Fol. 158. (Mit roter Tinte.) Exemplum Apsidae veteris Vaticanae Basilicae ab Innocentio Tertio musivo ornatae et sub Clemente VIII ut inferius dicitur demolitae. Exemplum Ciborii Altaris S. Petri cum historiis marmoreis a Sixto IV exstructi sequentes paginae indicant. (Mit schwarzer Tinte.) In zophoro retrospectivae Apsidae hi versus musiveis litteris legebantur.

† Summa Petri sedes est haec sacra Principis aedes Mater cunctarum decor et decus ecclesiarum. Devotus Christo, qui templo servit in isto. Flores virtutis capiet fructus que salutes. (Fol. 158.) Anno 1594 novi gratia altaris S. Petri erigendi furt demolita. In stucco albo, quo vitrum compactum erat paleas et frum^{ti}. spicas en granis frumenti.

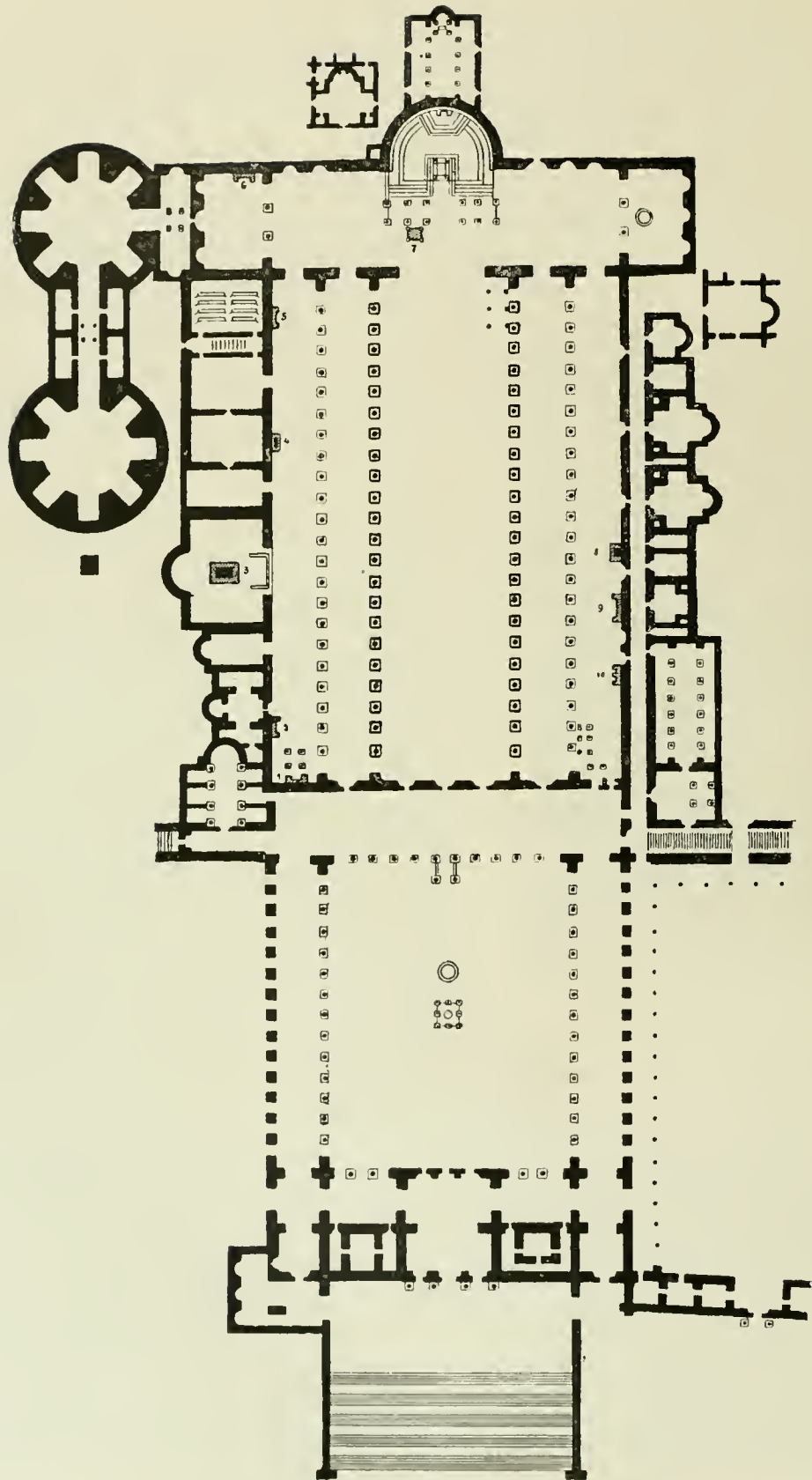


Abb. 220. Grundriss von Alt-St. Peter nach Raphael Sindone.

EXKURS XV.

Grimaldi's Bericht über die Oeffnung des Grabmals Innocenz' VIII.

Fol. 71. Mit roter Tinte: Exemplum marmorei Ciborii Innocentij Papae octavi, cuius supra mentio, Bramantis architecti opus. Darunter eine Zeichnung.

Fol. 70. Delatio Sacrarum ex Ciborio Innocentii VIII. in sacrarium, XVI 2011.

Dominicae septuagesimae xvii Januarii ev. M. DOMI. Hora noctis secunda IVHRR. d. d. P. . . . us Bizonia(?) maior Sacristas(?) fel(?) Pomponius dō Magist. . . Altarista Vaticanae Basilicae Canonici Sanctorum Reliquias ex Ciborio Altaris Innocentii Papae octavi quod marmoreo opere ad conservandum ferrum Lancetti quo Christi latus suncit ab eodem olim factum fuerat, nuncque in eo multae Sanctorum Reliquiae a nem. . . . ex ipso suggesto(?) feria secunda Paschalis Resurrectionis quolibet anno populo ostenduntur in aenarium honorifice detulerunt et simul cum aliis Reliquiis in dictosacrarium ascensatis repo. sevit. super quibus et Actum et ee pñibus et RR. dd. Alexandro Thomasio Francisco Maccione . . . sacristis testibus rogatis. Haec nocte hora quarta magno strepitu fulgur e caelo lapsum Vaticanae tectudinis summitatem valde percussit musivum opus eiusdem aliquibus in locis denigravit. In fornicibus ubi tetigit nigredinem reliquit. Nocte ipsa subsecuta est Fiberis inundatio quae crevit usque ad palatium Cardinalis Rusticucci non longe ab Area Vaticana. Ego Jacobus Grimaldiis notorius publicus de praemissis rogatus infidem manu propria scripsi, subscripsi et signum meum apposui.

Fol. 158v. Mit roter Tinte. Exemplum Apsidae veteris Vaticanae Basilica ab Innocentio Tertio musivo ornatae et sub Clemente VIII. ut inferius dicitur demolitae. Exemplum Ciborii Altaris S. Petri cum historiis marmoreis a Sixto IIII. extracti sequentes paginae indicant.

Mit schwarzer Tinte. In zophoro retrospectae Apsidae hi versus musiveis litteris legebantur.

† Summa Petri sedes est haec sacra Principis aedes. Mater cunctarum decor et decus ecclesiarum. Devotus Christo, qui Templo servit in isto. Flores virtutis capiet fructusque salutis.

158v. Anno 1594 novi gratia altaris S. Petri erigendi fuit demolita. In stucco albo, quo vitrum compactum erat paleas et fruntl, spicas en' granis frumenti.

EXKURS XVI.

Der Standort der römischen Quattrocentograbmäler in Alt-St. Peter nach dem Grundriss des Raphael Sindone (Altarum et reliquiarum sacrosanctae basilicae vaticanae Rom 1744). Der Grundriss geht auf das 1590 gestochene, im Archiv von St. Peter befindliche Originalmanuskript des Alfarano zurück. Die Nummern beginnen links unten und setzen sich im linken Seitenschiffe fort. Die in Klammern angegebenen Zahlen sind die des Sidoneschen Grundplanes.

Nr. 1 (84). Grabmal Pius' II, heute in Santa Maria della Valle.

Nr. 2 (81). Grabmal Pius' III., heute in Santa Maria della Valle.

Nr. 3 (67). Grabmal Sixtus' IV. (siehe Taf. XXVII), heute in der Capella del Sacramento des rechten Seitenschiffes.

Nr. 4 (63). Grabmal Urbans VI., heute in den Grotten des Vatikans (siehe Abb. 123).

Nr. 5 (59). Grabmal Eugens IV. in San Salvatore in Lauro (siehe Abb. 127).

Nr. 6 (16). Grabmal Urbans II., heute in den Grotten des Vatikans.

Nr. 7 (8). Altar Sixtus' I. und Paschalis' II.

Nr. 8 (104). Grabmal Nikolaus' V., heute in den Grotten des Vatikans.

Nr. 9 (106). Grabmal Pauls II., heute in den Grotten des Vatikans (siehe Taf. XXIV).

Nr. 10 (109). Grabmal Innocenz' VIII., heute im linken Seitenschiff (siehe Taf. XXVIII).

VERZEICHNIS DER ERWÄHNTEN KUNSTWERKE.

- | | |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <p style="text-align: center;">Arezzo.</p> <p>Dom:
Rechtes Schiff:
Got. Grabmal Papst Gregors X., 9, 71a.
Sakristei:
Tonrelief der Verkündigung (B. Rossellino), 138a.
San Francesco:
Linkes Schiff:
Got. Grabmal des Antonio Royzelli, 229 ff.
Misericordia (Fraternità della):
Fassade, 302.</p> <p style="text-align: center;">Arles.</p> <p>St. Trophime:
Kreuzgang:
Korinthische Säulenkapitäle, 75a.</p> <p style="text-align: center;">Assisi.</p> <p>San Francesco:
Unterkirche:
Grabmal des Johanne von Brienne, 26.
Grabmal des Niccolò Specchi, 27 ff., 292.</p> <p style="text-align: center;">Avila.</p> <p>Thomaskirche:
Grabmal des Cardinals Ximenes, 265a.</p> <p style="text-align: center;">Benevent.</p> <p>Dom:
Türe im byzantinischen Stil:
Reliefs, 7a.</p> <p style="text-align: center;">Bergamo.</p> <p>Colleoni-Kapelle:
Kapitäle, 381a.</p> <p style="text-align: center;">Berlin.</p> <p>Nationalmuseum:
Tonmodell «schlafender Adam» (A. del Verrocchio), 277a.
Tonmodelle zu 2 Putti (A. del Verrocchio), 180.
Tonmodell zu einer Grablegung (A. del Verrocchio), 177.
Depot des Pergamonmuseums:
Gebälkstücke vom pergamenischen Altar, 217a.
Privatsammlung des Herrn v. Beckerath:
Kopie aus dem 16. Jahrhundert nach einem Entwurfe Michelangelos zum Juliusgrabmal, 322.</p> | <p style="text-align: center;">Brescia.</p> <p>Palazzo Comunale:
Kapitäle, 381a.</p> <p style="text-align: center;">Bologna.</p> <p>San Domenico:
1. Kap. links vom Chor:
Got. Grabmal des Taddeo Pepoli (Lanfrani), 182 ff.
Durchgang zur nördl. Seitentür:
Grabmal des Tartagni (Franc. da Simone), 153 ff., 394 ff.
San Francesco:
Grabmal des Papstes Alexander V. (Sperandio), 104 ff.
San Giacomo Maggiore:
Chorungang:
Grabmal des Bentivoglio (Jacopo della Quercia), 105.
San Jacopo:
Wandnischengräber der Fassade, 45 ff.
Santa Maria della Vita:
Tongruppe der Beweinung (Nicc. dall' Arca), 41a.
San Petronio:
7. Kap. links:
Grabmal des Nacci (Onofri), 112a.
San Pietro e Paolo:
Grabmäler aus dem 9. Jahrhundert, 7, 9.
Santo Stefano:
Wandnischengräber, 46a.
Museo civico:
Fries aus der Frührenaissance, 10a.</p> <p style="text-align: center;">Cannes.</p> <p>Villa Faustina:
Römischer Sarkophag, 397 f.</p> <p style="text-align: center;">Chartres.</p> <p>Kathedrale:
Akanthusornamentik verbunden mit Puttenköpfen, 75a.</p> <p style="text-align: center;">Chatsworth.</p> <p>Sammlung des Herzogs von Devonshire:
Zeichnung (Francesco da Simone?), 391.</p> <p style="text-align: center;">Como.</p> <p>Dom:
Grabmal des Bischofs Bonifazius, 256.</p> |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|

- Cortona.**
S. Margherita
Grabmal der hl. Margherita (Ang. u. Franc. di Pietro), 66a, 398.
- Dresden.**
Kgl. Gemäldegalerie:
Anbetung Mariæ (Lorenzo di Credi), 189.
- Faenza.**
Dom:
Grabmal des hl. Sabinus (Benedetto da Majano), 112, 190 ff.
- Fano.**
San Francesco:
Grabmal des Paolo Malatesta, 256.
- Ferrara.**
San Giorgio:
Grabmal des Roverella (A. Rossellino u. A. da Milano), 240 ff., 352.
- Fiesole.**
Dom:
R. Querschiff:
Grabmal des Erzbischofs Salutati (Mino da Fiesole), 215 ff., 107, 153, 220, 234, 253.
Marmoraltar (Mino da Fiesole), 215.
- Badia:
Fassade, 33, 37, 289.
Dekoration der Fensterleibungen, 154a, 216 a.
Kapitäl, 378, 381.
- Florenz.**
Dom:
Fassade, 305.
Kuppel (Brunellesco), 288.
2. Südl. Domportal (Lorenzo di Giovanni d'Ambrogio und Piero di Giovanni Fedesco), 73.
2. Nördl. Domportal (Niccolò d'Arezzo und Ant di Banco), 59, 293.
Relief «Madonna della Cintola» (Nanni di Banco), 189.
Inneres:
Grabmal des «Johannes Acutus» (P. Ucello), 113a.
Lavabo, 132a.
Grabmal des Bischofs Orso (Tino da Camaino), 63f., 96, 166.
Reliquienschrein (Ghiberti), 125.
Sagrestia nuova:
Bronzetür und glasiertes Tonrelief der Auferstehung (Luca della Robbia), 122, 124, 129, 132.
- Museo dell'Opera di S. Maria del Fiore:
Sängertribüne mit Reliefs von musizierenden und tanzenden Putten (Donatello), 95, 130, 115, 232a, 297.
Sängertribüne mit Reliefs von musizierenden und tanzenden Knaben und Mädchen (Luca della Robbia), 297.
- Baptisterium (Battistero San Giovanni), 39, 305.
Bronzetüren des Nordportals und Ostportals (Ghiberti) 149, 223, 233.
Bronzetür des Südportals (Andrea Pisano) 149, 194.
Inneres:
Grabmal des Papstes Johann XXIII. (Coscia) (Donatello und Michelozzo), 39, 89 ff., 102, 103, 104, 105, 106, 107, 133, 138, 139, 140, 141, 182, 184, 187, 188, 191, 204, 215, 218, 219, 252, 267, 269, 276, 300, 303, 309, 368, 390 f., 399 f.

- Grabmal des Bischofs Rainer, 39.
(Antiker) Särkophag des Bischofs von Velletri, 37 Nordostseite.
Eherner Adler als Zunftzeichen der «Arte di Callimachia», 138a.
- Campanile:
Oberes Stockwerk:
Statuen (Donatello), 127.
- Sant'Ambrogio:
Marmorabernakel (Mino da Fiesole), 308.
- SS. Annunziata:
Inneres:
Grabmal des Orlando de' Medici (B. Rossellino), 186 ff., 189, 206, 284.
Kreuzgang:
Grabmal des Guillelmus Balius de Narbona 37 ff.
Klosterhof:
Grabmal des Falconieri, 59 ff., 292a.
- SS. Apostoli:
Sakramentstabernakel (Giov. della Robbia), 157.
Grabmal des Altoviti (Rovezzano), 279 ff., 283.
- Badia, 219.
Grabmal des Giannozzo Pandolfini (Desiderio da Settignano) 154a, 188 ff.
Grabmal des Bernardo Giugni (Mino da Fiesole), 135, 218 f., 246, 308.
Grabmal des Hugo von Anderburg (Mino da Fiesole) 107, 130, 135, 219 ff., 245, 246, 247, 275, 308, 382.
Klosterhof:
Familiengruft der Albergotti, 51 f., 162.
Grabkapellen aus dem 15. Jahrhundert, 159.
Kreuzgang, 311.
Adelsgräber, 6.
Campanile:
Kapitäl, 377.
- Badia di Settimo:
Grabmal der Gasdia und Cilla, 35 ff., 63.
- Loggia di Bigallo, 292.
- Certosa (di Val d'Ema):
Hauptkirche:
Grabmal des Niccolò Acciaiuoli, 66 ff., 77, 91, 101, 215, 293.
Grabplatte des Angelo Acciaiuoli, 140a.
Kleiner Hof:
Archivoltendekoration, 181.
Kapitäl, 378.
- Santa Croce:
Kanzel (Benedetto da Majano), 190, 275 a, 307, 308 ff.
Tabernakel mit dem Relief der Verkündigung (Donatello) 94, 130, 132a, 138a, 145, 148, 208a, 297, 376, 399.
Grabmal des Leonardo Bruni (B. Rossellino), 35a, 65a, 97, 100a, 132a, 136 ff., 145, 147, 151, 152, 155, 157, 158, 163, 165, 187a, 188, 189, 204, 208, 272, 303, 304, 379 ff., 399.
Grabmal des Marzuppini (Desiderio da Settignano), 84f., 88, 100a, 106, 107, 109, 132a, 135, 140a, 141, 142 ff., 144, 152, 153, 154, 156, 157, 158, 160, 163, 165, 166, 188, 189, 210, 217a, 222, 232, 237, 271, 275, 300, 305, 306, 311, 339, 352, 356, 368, 371, 380 f., 399 f.
Grabmal des Franciscus Castellanus, 284 f.
Sakristeitür (Michelozzo), 132a.
Grabmal des Tomaso di Jacopo de' Bardi, 53, 91.
Grabmal des Uberto de' Bardi, 51 f., 91, 172, 207a, 209, 222, 272.

- Grabmal der Familie Bardi, 22.
 Grabmal des Bandini de' Baroncelli, 56 ff., 69, 76, 77, 91, 96, 100a, 305a.
 Grabmal des Franc. u. Simone de' Pazzi, 74f., 98.
 Grabmal des Alamanni, 74 ff.
 Grabmal des Gastone della Torre, 60 ff.
 Tabernakel (Schule Donatellos), 132 a.
 Pazzikapelle (Brunellesco), 80, 101, 136, 140, 159, 184, 289 f., 291 ff., 300 f., 305, 306.
 Putti über dem Eingang, 189.
 Kapitäle (Brunellesco), 378, 380.
 Halle der Innocenti (Brunellesco):
 Fassade, 294 f., 302.
 San Lorenzo (Brunellesco):
 Fassade, 325 f., 347, 351a, 355.
 Friesdekoration der Kanzeln (Donatello), 194, 307.
 Sängertribüne (Donatello), 297.
 Sagrestia vecchia: 183, 258, 305.
 Grabmal des Piero de' Medici (Verrocchio) 56, 158, 207a, 209 ff., 213, 258, 270, 373.
 Grabmal des Giovanni di Bicci und der Piccarda de' Medici (Donatello), 183 f., 184a, 209, 257, 271.
 Sarkophag des Martelli, 84, 203, 271.
 Sagrestia nuova: 317a, 319.
 Grabmäler des Giul. und Lorenzo de' Medici (Michelangelo), 85, 115, 135, 148, 163, 165, 168, 181, 212, 214, 258, 269, 272, 298, 326, 327, 328, 335, 338a, 341, 345 ff.—375, 382.
 Statuen des hl. Damianus (B. da Montelupo) und des hl. Cosmas (Montorsoli), 357.
 Biblioteca Laurenziana (Michelangelo), 327 ff., 349.
 Santa Maria del Carmine:
 Capella Brancacci.
 Fresken (Masaccio), 310.
 Santa Maria Novella: 31.
 Fassade: 39, 50, 386 ff.
 Voluten über den Seitenschiffen, 275.
 Portal, 303.
 Kanzel, 308 ff.
 Grabmal des Ant. Strozzi (Andrea da Piesole u. Silvio Cosini), 285.
 Grabmal des Tedici Aliotti (Tino da Camaino), 65 ff.
 Grabmal der Beata Villana (Bernardo Rossellino), 97a, 109 ff., 392 ff.
 Grabmal des Aldobrandini de' Cavalcanti, 52.
 Grabmal des Patriarchen Joseph v. Konstantinopel, 16, 22, 135 ff.
 Grabmal des Filippo Strozzi (Bened. da Majano), 172a, 205, 285, 312.
 Freskenzyklus (Filippino Lippi), 311.
 «Avelli» (Grabhügel, heute abgebrochen), 37, 39, 46 ff., 135, 189, 203.
 Grabmäler der ehemaligen «Via degli Aveli» bei Santa Maria Novella: 386 f.
 Sarkophag der Lazia de' Tosinghi, 47.
 Grabmal des Manelli (letztes Avello aus dem Jahr 1314), 50a.
 Avello der Familie del Testa, 47.
 San Matteo:
 Grabmal des Lemmo Balducci, 153a.
 San Miniato al Monte:
 Fassade, 33, 31, 37, 288, 289 f., 292.
 Grabmal des Kardinals Jacopo von Portugal (Antonio Rossellino), 6a, 10a, 51a, 111, 131, 132a, 134, 146a, 149, 152, 153, 157 ff., 169, 170 ff., 177, 179, 188, 191, 205, 213, 215, 240a, 242, 258, 267, 274, 282, 307, 311, 314, 339, 341 ff., 351, 367, 370, 371, 373, 381, 399.
 Orsanmichele:
 Fensterfüllungen (Francesco di Simone Talenti), 71, 293.
 Prophetenstatuen (Ghiberti), 124.
 Ornamentik an der Nische «dei vaiiai», 233.
 Nischen, 91, 96, 99, 119a, 132a, 144, 183, 293, 376a.
 Thomasgruppe (Verrocchio) in der Nische Donatellos, 307.
 Tabernakel (Andrea Orcagna), 76, 227a, 292.
 San Pancrazio:
 Grabmal des Minerbetti, 153a.
 Kapelle und Zierbau des «Heiligen Grabes» (Leo Battista Alberti), 154a, 315, 380a.
 Santo Spirito:
 Grabmal des Thomas Corsini (Andrea Orcagna), 71 ff., 101.
 Grabmal des Neri Corsini, 73.
 Grabmal des Neri di Gino Capponi, 205 ff., 209, 217.
 Sakristei:
 Kapitäle, 382.
 Santa Trinità:
 Grabmal des Giuliano Niccolò Davanzati, 31, 203 f.
 Arcosoliengrabmal mit dem Wappen der Davanzati (14. Jahrhundert), 48 f.
 Grabmal des Benozzo Federighi (Luca della Robbia), 203 f.
 Grabmäler der Sassetti (Giuliano da Sangallo), 192 ff., 203a, 205, 216, 221, 280, 284, 285, 327.
 Grabmal des Onofrio Strozzi, 183, 185, 186, 188.
 Via Carpaecio:
 Amorettenkranz, 184a.
 Bibliotheca Nazionale:
 Skizzen zu Grabmälern aus dem Codex Ghiberti, 399 f.
 Accademia delle Belle Arti:
 Taufe Christi (Verrocchio), 177.
 Thronende Maria mit Heiligen (Botticelli), 97 a.
 Museo nazionale (Bargello):
 Hof:
 Gruppe des «Sieges» (Michelangelo), 327.
 Altchristlicher Sarkophag (an den Ecken Köpfe mit phrygischen Mützen), 34.
 Inneres:
 Ueberreste vom Monument des Gualberto (Rovezzano), 282 ff.
 Marmorstatue des David (Donatello), 127.
 Relief vom Grabmal der Francesca Tornabuoni (Verrocchio), 41a, 394 f.
 Palazzo Pitti, 207.
 Boboligarten.
 Vier unfertige Kolossalstatuen (Michelangelo), 323, 326, 333, 335.
 Uffizien:
 Tugenden (Piero Pollajuolo), 260.
 Zeichnungen (Rovezzano) nach dem Grabmal Pauls II., 247 f.
 Zeichnungen (Michelangelo), 327, 338a.
 Kopie (Aristotele da Sangallo) nach Zeichnung Michelangelos zu den Mediceergrabmälern, 355 f., 360.
 Skizzen nach dem Grabmal Johanns XXIII. 391.

Loggia dei Lanzi (Oragna), 71, 77
 Palazzo (Casa) Buonaiuti:
 Antiker Adler aus Sandstein, 138a,
 Zeichnung (Michelangelo) nach antikem Kapital,
 212a,
 Drei Grundrisse (Michelangelo) zum Juliusgrabmal,
 315 ff.
 Modell eines «Sklaven» (Michelangelo) zum Julius-
 grabmal, 323, 327, 332 f., 335, 338, 341, 351.
 Entwürfe (Michelangelo) zu den Mediceergräbnis-
 tern, 351 ff.
 Palazzo Gondi (Giuliano da Sangallo):
 Kapelle, 382.
 Palazzo Medici-Riccardi (Michelozzo):
 Antiker Sarkophag (mit Schuppenmuster), 16a,
 Kapital (Michelozzo), 379.
 Cortile:
 Antiker Frotensarkophag, 191f., 211a.
 Palazzo Montalupi:
 Meleagersarkophag (antik), 196 ff.
 Palazzo Quaratesi:
 Kapital (Brunellesco), 378.
 Palazzo Rucellai:
 Kapitäl an den Wandpilastern der Fassade, 379, 380.
 Palazzo Vecchio:
 Sockel des Marzocco (Donatello), 171.

Forli.

San Biagio:
 Grabmal der Barbara Manfredi (Frane. Simone),
 155 ff., 391.
 Ginasio:
 Grabmal des Giacomo Salomoni, 71.
 Grabmal des hl. Marcolino, 191.

Genua.

Museo civico:
 Reste vom Grabmal der Kaiserin Margarethe,
 Gattin Heinrichs VII. (Giovanni Pisano), 32, 310.

Granada.

Königliche Kapelle:
 Grabmal König Ferdinands und Isabellas (Dome-
 nico Fancelli und Bartolomé Ordenez), 265.
 Grabmal Philipps des Schönen und Juanas (Dome-
 nico Fancelli und Bartolomé Ordenez), 265.

Hidra.

Altchristliche Basilika:
 Arkosoliengräber, 46, 48.

Impruneta.

Kirche:
 Tabernakel (Luca della Robbia), 132a.

Lille.

Museum:
 Marmorrelief (Donatello), 94.
 Studie Battista da Sangallos nach einer Zeichnung
 Michelangelos für die Fassade von San Lorenzo,
 351a, 355.

London.

South-Kensington Museum:
 Modell des oberen Hauptteils vom Grabmal des Nie-
 colò Forteguerra (Verrocchio), 171a.
 Kreuzigungs- und Stämpungsrelief (Donatello), 98.

British Museum

Studie zu einem fliegenden Engel für das Grabmal
 des Niccolò Forteguerra (Lorenzo di Credi), 176.
 Skizze (Michelangelo) mit 4 Entwürfen für das Julius-
 grabmal, 318 f.
 Zeichnungen (Michelangelo) zu den Mediceergrab-
 mätern, 351 ff.

Lucea.

Dom.

Martinschief (außen), 76.
 Grabmal des Pietro da Nocto (Matteo Civitali),
 151 ff.
 Grabmal des Domenico Bertini da Galliciano (Matteo
 Civitali), 191 ff.
 Altar des hl. Regulus (Matteo Civitali), 166 ff., 153,
 171a.
 Grabmal der Maria (Jacopo della Quercia), 256 ff.
 Tempietto (Matteo Civitali), 394.
 San Romano, Sa.
 Grabmal des hl. Romanus (Matteo Civitali), 235 ff.

Le Mans.

Kathedrale:

Grabmal Karls IV., 258.

Mailand.

San Ambrogio:

Wandnischengräber, 46.
 Sarkophag des Pagavus Petrasanta, 7, 31.
 Sarkophag als Kanzelträger, 12.
 San Eustorgio:
 Grabmal des San Pietro Martire (Giov. Balduccio),
 71, 98.
 San Satiro (Bramante):
 Kuppelpeiler (Bramante), 234.
 Brera:
 Madonna mit Heiligen (Piero della Francesca), 311a.
 Museo Archeologico:
 Portal von Michelozzo (früher am Pal. Medici), 130a.

Messina.

Kathedrale:

Grabmal des Pietro Belloardo, 112a.

Modena.

San Pietro:

Thronende Madonna (Bianchi-Ferrari), 97a.

Monteflorentino.

San Francesco:

Grabmal des Gian. Frane. Oliva, 153a.
 Grabmal des Marsibilia Trinci, 153a.

Montepulciano.

Dom:

Grabmal des Bartolomeo Araguzzi (Michelozzo) (die
 einzelnen Teile in der Kirche zerstreut), 97, 116,
 120 ff., 139, 159, 163, 188, 219, 251, 254, 302, 303a.
 Domsakristei:
 Rekonstruktion des Araguzzigrabmals, von einem
 italienischen Architekten ausgeführt, 129, 132.
 Sant'Agostino:
 Fassade und Portalnische (Michelozzo), 129, 302, 303a.

München.

Südlicher Friedhof:

Grabmal der Familie Röhrer (Adolf Hildebrand),
 241 f.

- Kupferstichkabinett:
Zeichnung (Aristotele da Sangallo) nach einem Entwurf Michelangelos für die Mediceergrabmäler, 357, 360.
- Neapel.**
Sant' Angelo a Nilo:
Grabmal des Kardinals Brancacci (Donatello und Michelozzo), 65 a, 75, 97, 103, 113 ff., 125, 126, 128, 129, 131, 163, 166, 293, 300, 302, 339.
Santa Chiara:
Grabmal der Maria von Calabrien (Tino da Camaino), 114.
San Giovanni a Carbonara:
Altar, 248.
Grabmonument des Königs Ladislaus, 81.
Monte Oliveto:
Capella Piccolomini, 172.
Grabmal der Maria von Aragonien, 168 ff., 312.
Tabernakel (Benedetto da Majano).
- Orvieto.**
Dom:
Fassadenreliefs, 63.
San Domenico:
Grabmal des Cardinals de Braye (Arn. di Cambio), 23 ff., 292.
- Oxford.**
Museum:
Zeichnung (Michelangelo) für die Mediceergrabmäler (datiert vom 16. Juli 1524), 318.
- Padua.**
Sant' Antonio (il Santo):
Grabmal des Antonio Rocelli (Bellano), 156 ff.
Grabmal des Raff. Fulgoso, 102, 103.
Hochaltar (Donatello), 86, 98, 117, 126.
Grabmal des «Trojaners» Antenor, 7.
- Palermo.**
Dom:
Grabmal König Roberts, 7 ff., 15.
Grabmal Kaiser Friedrichs II., 7 ff.
- Paris.**
Louvre.
Römischer Sarkophag mit Darstellung von Nereiden und Tritonen, 200.
Erosensarkophag (früher im Pal. Borghese), 194.
Zwei Engel, eine Mandorla haltend, zum Grabmal des Niccolò Forteguerra gehörig, 177.
«Sklaven» (Michelangelo) für das Juliusgrabmal geplant, 323 f., 327, 332 ff., 338, 344, 354.
Zeichnung zu den Mediceergrabmälern mit dem Vermerk: «d'après Michelangelo», 357 a, 369.
Sammlung der Mme. E. Andrée:
Tugenden (Francesco da Simone?), 394 ff.
Sammlung zu Chantilly (bei Paris):
Zwei Skizzen von Schülerhänden nach einer verloren gegangenen Studie Verrocchios für das Grabmal des Niccolò Forteguerra, 180.
- Pavia.**
Certosa:
Hauptportal, 303
- Peretola.**
Kirche:
Tabernakel (Luca della Robbia), 132a.
- Perugia.**
Dom (S. Lorenzo):
Grabmal des Bischofs Andrea di Giovanni Baglione, 104, 182.
Sant' Agostino:
Chorgestühl, 217a.
San Bernardino:
Fassade, 302a, 303a.
San Domenico:
Grabmal Benedikts XI., 25, 28 ff.
- Pienza.**
Palazzo Piccolomini:
Kapitäl (B. Rossellino), 378 ff., 381.
- Pisa.**
Battistero, 315.
Taufstein, 28, 59.
Camposanto:
Grabmal Kaiser Heinrichs VII. (Tino da Camaino), 62a, 63a, 75a, 98.
Grabmal des Gherardo di Bartholomeo di Compagno, 55.
Santa Caterina:
Fassade, 27a.
Grabmal des Simone Saltarelli (Nino Pisano), 10 a, 20 a, 29 f., 65, 66, 68, 97, 134, 172, 292, 340.
- Pistoja.**
Dom:
Grabmal des Cino di Sinibaldi (Cellino di Nese), 62a.
Grabmonument des Niccolò Forteguerra (Verrocchio), 134, 135, 158, 172 ff., 213, 243, 341 ff., 342, 344, 367.
San Domenico:
Grabmal des Filippo Lazzari (A. u. B. Rossellino), 97a, 109 ff., 186.
Grabmal des Lorenzo Ripafratta (A. u. B. Rossellino), 205a, 206 ff.
- Prato.**
Dom:
Fassade, 190.
Kapitäl (Donatello) unter der Aussenkanzel, 107, 149a, 377, 382.
Aussenkanzel (Donatello und Michelozzo), 144.
Grabmal des Filippo Inghirami, 189 ff.
San Francesco:
Kreuzgang:
Grabmal des Gemignano Inghirami, 207 f.
- Ravenna.**
Sant' Apollinare in Classe:
Grabmal des hl. Apollinaris, 6.
Grabmal des hl. Eulacadius, 7.
Grabmal Theoderichs (S. Maria della Rondana), 6a.
- Rimini.**
San Francesco:
Grabmal des hl. Sigismund, 186.
Grabmal der Eltern Sigismondo Malatestas, 185 ff.
Grabmal der Isotta Malatesta, 185.
Grabmal des Sigismondo Malatesta, 113a, 151 ff.
- Rom.**
Sant' Agostino:
Klosterhof:
Grabmal des Bischofs F. Piccolomini (Mino da Fiesole), 213.

- San' Andrea della Valle**
 Grabmal Pius' II., 343.
- SS. Apostoli**
 Chor:
 Grabmal des Pietro Riario, 242.
- Santa Balbina.**
 Grabmal des Stefano Surdi, 12 ff.
- S. Cecilia:**
 Grabmal des Adam Hettford, 13, 225.
 Grabmal des Kardinals Porteguerra (Mino da Fiesole), 237 ff., 242, 248.
- San Clemente:**
 Altartabernakel, 15.
 Fresken aus dem Leben der hl. Caterina (Masaccio), 310.
- San Francesca Romana:**
 Grabmal des Kardinals Vulcani, 15 a, 225.
- San Giovanni in Laterano:**
 Hochrelief, Nikolaus IV. knieend darstellend, 11, 21.
 Grabplatte Martins V., 110 ff.
 Römischer Porphyrsarkophag (früher in der Vorkammer des Pantheon) am Barockgrabmal Clemens' XII., 159 a.
- San Lorenzo fuori le mura:**
 Altaraufsatz, 9.
 Bischofsstuhl, 159 a.
 Grabmal des Guglielmo Fieschi, 9.
 Fresken, 11.
- San Marcello:**
 Grabmal des Kardinals Giovanni Micheli, 278 a.
- Santa Maria dell' Anima:**
 Grabmal Hadrians' VI., 278 a.
- Santa Maria in Araceli:**
 Grabplatte des Giovanni Crivelli (Donatello), 99, 110.
 Grabmal des Pietro de' Vincenti (A. Sansovino), 278 a.
 Grabmäler der Savelli, 15, 24.
 Grabmal Honorios' IV., 12 ff.
 Grabmal des Kardinals Acquasparta, 15, 16, 17.
- Santa Maria in Cosmedin:**
 Grabmal des Kardinals Alphanus, 8, 11.
- Santa Maria Maggiore:**
 Grabmal des Gonsalvo Rodriguez, 13 a, 17.
- Santa Maria sopra Minerva:**
 Grabmal des Nerone Diotalvi, 231 a.
 Grabmal des Francesco Tornabuoni, 232 ff., 253, 382.
 Christusstatue (Michelangelo), 346.
 Grabmal der Francesca Tornabuoni (Verrocchio) (heute nicht mehr vorhanden), 153, 219 a, 394 ff.
- Santa Maria di Monserrato:**
 Grabmal des Francesco de Toledo, 230 ff., 397.
 Grabmal des Gonsalvo de Veteta, 230 ff., 397.
- Santa Maria della Pace:**
 Grabmal des A. Bocciaeci, 237 a.
- Santa Maria del Popolo:**
 Renaissancegrabdenkmäler, 242, 268, 278 a.
 Grabmal des Marcantonio Albertoni, 236.
 Grabmal des Giorgio Costa, 242.
 Grabmäler des Ascanio Sforza und des Girolamo Basso Rovere (A. Sansovino), 164, 232 a, 252, 272, 273 ff., 309, 312, 319, 325, 337 ff., 344, 348, 351, 382.
- Santa Maria in Trastevere:**
 Altar des hl. Philippus und Jacobus, 226 a.
 Grabmal des Filippo d'Alençon, 226 ff.
 Grabmal des Kardinals Stefaneschi, 227.
 Grabmal des Armellini, 278 a.
- San Paolo fuori le mura**
 Tabernakel (Arnolfo di Cambio), 18 a, 25.
 Mosaiken des Triumphbogens, 16.
- San Pietro in Montorio:**
 Klosterhof.
 Rundtempel (Bramante), 278 a.
- San Pietro in Vaticano, 314, 359.**
 Alte, ehemalige Petersbasilika, 246, 266.
 Ehemaliges Ciborium Innocenz' VIII. (Bramante), 247 a, 266, 268, 269.
 Ehemaliges Chor (Rossellino), 349.
 Kuppel, 318.
 Bronzetür des Hauptportals (Filareto), 224.
- Innere:**
 Bronzegrab Sixtus' IV. (Ant. Pollajuolo), 243, 246, 259 ff., 266, 268, 269, 272, 320, 325, 339, 373.
 Tabernakel (Bernini), 353.
- Sakristei:**
 Marmortabernakel (Donatello), 17 a, 94, 120, 129, 130, 147, 298, 301, 305.
- Linkes Seitenschiff:**
 Grabmal Innocenz' VIII. (A. u. P. Pollajuolo), 247, 246, 266 ff., 272, 381.
- Vatikanische Grotten (Krypta):**
Neue Grotten (Capella Praegnantium):
 Relief vom Andreas-Tabernakel, 10 a.
 Reste vom Grabmal Bonifat' VIII., 22 a, 285 f.
 Grabmal Urbans VI., 8 a, 225.
 Zeichnung zum Grabmal Pauls II. 247.
- Alte Grotten:**
 Grabmal Ottos II., 6, 7, 10 a.
 Grabmal Marcellus' II., 7 a.
 Grabmal Pius' III., 7 a.
 Statuen vom Tabernakel Sixtus' IV., 224, 283.
- Grabmal Pauls II., 214, 220, 221, 243, 244 ff., 247 ff., 251, 260, 266, 271, 272, 274, 276, 319, 343, 351.**
- Teile vom Grabmal Pauls II. (Mino da Fiesole und Giovanni Dalmata):**
 Statue Caritas (Mino), 248, 253.
 Statue Fides (Mino), 248, 253.
 Statue Spes (Dalmata), 248, 255.
 Fragment des Sündenfallreliefs, 246, 253.
 Erschaffung Evas, 246, 254.
 Auferstehungsrelief, 246, 254.
 Relief (Jüngstes Gericht), 246, 253.
 Evangelisten, 253.
 Sockelfragment (Mino), 250, 252.
 Sockelfragment (Dalmata).
 Grabfigur (Dalmata), 253, 246.
 Putti (Dalmata), 254.
 Nischenverzierung (Dalmata), 255.
 Relief (Gottvater in der Glorie) (Dalmata), 255.
- San Pietro in Vincoli:**
 Grabmal Julius' II. (Michelangelo, Moses, Lea, Rahel), 135, 142, 172, 264, 265, 266, 272, 285, 298, 312, 313 ff., 354, 371, 372 a, 382.
- Santa Prassede:**
 Grabmal des Kardinals Ancherus von Troyes, 12 ff.
 Grabmal des Alanus, 239.
- Krypta:**
 Heiligengrabdenkmäler, 6.
- Santa Sabina:**
 Grabmal des spanischen Rechtsgelehrten Auxias, 228 a.
- San Salvatore in Lauro:**
 Grabmal Eugens IV. (Isaia da Pisa), 228 ff., 239.

Santo Stefano rotondo, 315.
 Palazzo Barberini:
 Geburt Mariae (Fra Carnevale), 200a.
 Konservatorenpalast:
 Statue Karls von Anjou, 21.
 Palazzo Torlonia:
 Römischer Sarkophag, 160a.
 Palazzo del Laterano:
 Museo cristiano lateranense:
 Antiker Fries, 232a.
 Kapitäl aus der römischen Kaiserzeit, 212a.
 Alchristliche Sarkophage, 10a.
 Wandmalerei aus S. Agnese, 11.
 Palazzo del Vaticano:
 Sitzende Petrusstatue, 22.
 Antike Grabreliefs, 232, 276.
 Sala in forma di Croce Greca:
 Sarkophag der Helena, 160a.
 Biblioteca Vaticana:
 Skizze aus dem Codex Grimaldi zum Grabmal
 Pauls II., 217.
 Skizze aus dem Codex Grimaldi zum Grabmal
 Bonifat' VIII., 386.
 Capella Sistina:
 Marmorschranken, 231.
 Deckenfresken (Michelangelo), 321, 323, 338a, 368,
 369.
 „Jüngstes Gericht“ (Michelangelo), 322, 315, 359.
 Stützen:
 Fresken (Raffael) 312.
 Konstantinsbogen:
 Reliefs der Attika, 203a.
 Arco di Giano, 229.
 Hadriansbogen, 283.
 Vespasianstempel:
 Gebälk, 297.

San Gimignano.

Dom:
 Cappella di Santa Fina:
 Altar der hl. Fina (Benedetto da Majano), 169,
 170 ff., 354.
 Freskenzyklus (Ghirlandajo) 311.
 Sant' Agostino:
 Altar des hl. Bartolus (Benedetto da Majano), 172a.

San Miniato del Tedesco.

San Jacopo:
 Grabmal des Giovanni Chellini (Pagno di Lapo Por-
 tigliani), 130, 131, 132a, 221.

Siena.

Dom:
 Grabmal des Kardinals Riccardo Petroni, 62.
 Grabplatte des Bischofs Pecci (Donatello), 140.
 Grabmal des Tommaso Piccolomini (Neroccio di Bar-
 toloмео), 235.
 Unterkirche San Giovanni (Baptisterium):
 Laufbrunnen (Quercia), 98.
 Santa Caterina:
 Oratoriumsportal, 30B.

San Francesco:
 Grabmal des Christoforo Felici (Urbano da Cortona),
 235.
 Biblioteca Pubblica:
 Il Tacuino Senese di Giuliano da Sangallo, 200, 314,
 316, 340.
 Palazzo Pubblico:
 Cappella di Piazza:
 Fries (Ant. Federighi), 161a.
 Inneres:
 Marmortür (Bernardo Rossellino), 187a.

Subiaco.

San Francesco:
 «Geburt Mariae» Fresko (Sodoma), 97a.

Urbino.

San Domenico:
 Portal, 302.
 Palazzo Ducale:
 Kaminfries, 217a.

Venedig.

San Giobbe:
 Capella di San Giovanni, 172.
 S.S. Giovanni e Paolo:
 Grabmal des Dogen Pietro Mocenigo (Pietro Lom-
 bardo), 248a.
 Grabmal des Dogen Vendramin, 277 f.
 Grabmal des Dogen Tom. Mocenigo (Piero di Nic-
 colò und Giovanni di Martino), 102a, 103, 108, 184.
 Vor der Kirche:
 Reiterstatue des Colleoni, 175a, 210, 400.
 Santa Maria dei Miracoli:
 Fassade, 381a.

Verona.

S. Fermo Maggiore:
 Grabmal Brenzoni (Rosso), 102a.
 Santa Maria Antica:
 Vor der Kirche:
 Skulpturdenkmäler, 7, 11a.
 Grabmal des Alberto della Beata, 38a.
 S. Zeno Maggiore:
 Madonna (Mantegna), 200a.

Viterbo.

San Francesco:
 Grabmal des Fra Marco, 226.
 Grabmal Clemens' IV., (Petrus Oderisi), 17 f., 27a.
 Grabmal Hadrians V., 17 f., 27a.
 Madonna della Quercia:
 Marmortabernakel (Andrea Bregno), 248.

Volterra.

Dom:
 Grabmal des Mario Maffei, 278a.

Windsor Castle.

Entwürfe zum Reiterdenkmal des Trivulzio (Leo-
 nardo da Vinci), 278, 310a, 353.

VERZEICHNIS DER LICHTDRUCKTAFELN.

- Tafel I Desiderio da Settignano, Grabmal des Marzuppini; Santa Croce, Florenz.
- » II Arnolfo di Cambio, Grabmal des Kardinals de Bray; Orvieto, San Domenico.
- » III Donatello, Grabmal des Papstes Johann des XXXIII.; Florenz, Battisterio.
- » IV Grabmal des Kardinals Brancacci in San Angelo e Nilo in Neapel.
- » V Bernardo Rossellino, Grabmal des Leonardo Bruni; Florenz, Santo Croce.
- » VI Antonio Rossellino, Grabmal des Kardinals Jacopo von Portugal; Florenz, San Miniato.
- » VII Benedetto da Majano, Grabmal der Prinzessin Maria von Aragonien; Neapel, Monte Oliveto.
- » VIII Matteo Civitali, Altar der heiligen Rugulus; Lucca, Dom.
Antonio Rossellino, Zeichnung zum Grabmal des Jacopo von Portugal; London, Britisches Museum.
- » IX A. del Verrocchio, Tonskizzen zum Grabmal des Niccolo Forteguerria in Pistoja. — Figur 1. London, South-Kensington Museum. Figur 2 u. 3. Paris, Louvre.
- » X Figur 1. Piero di Niccolo, Grabmal des Onofrio Strozzi; Florenz, Santa Trinità.
Figur 2. Francesco Simone, Grabmal des Philippo Inghirami († 1480). Prato, Dom.
- » XI Figur 1. Bernardo Rossellino, Grabmal des Orlando di Medici, Florenz, SS. Annunziata.
Figur 2. Desiderio da Settignano, Grabmal des Giannozzo Pandolfini; Florenz, Badia.
- » XII Benedetto da Majano, Grabmal der heiligen Fina; Collegiata, San Gimignano.
Benedetto da Majano, Grabmal des heiligen Sabinus; Faenza, Rom.
- » XIII Figur 1. Guiliano da Sangallo, Grabmal der Nera Sassetti.
Figur 2. Guiliano da Sangallo, Grabmal des Francesco Sassetti. Florenz, Santa Trinità.

- Tafel XIV Figur 1. Relief vom Grabmal des Francesco Sassetti; Florenz, Santa Trinità. Figur 2. Antiker Sarkophag aus dem Palazzo Montalvo in Florenz.
- » XV Figur 1. Matteo Civitali, Grabmal des Bertinus; Lucca, Dom. Figur 2. Luca della Robbia, Grabmal des B. Federighi; Florenz, Santa Trinità. Figur 3. Giovanni Rossellino, Grabmal des Neri Capponi; Florenz, Santa Spirito. Figur 4. Benedetto da Majano, Grabmal des Filippo Strozzi; Florenz, Santa Maria Novella.
- » XVI Andrea del Verrocchio, Grabmal des Piero de Medici, Florenz, San Lorenzo.
- » XVII Mino da Fiesole, Grabmal des Erzbischofs Leonardo Salutati; Fiesole, im Dom.
- » XVIII Mino da Fiesole, Grabmal des Bernardo Giugni; Florenz, Badia.
- » XIX Mino da Fiesole, Grabmal des Grafen «Hugo von Anderburg»; Florenz, Badia.
- » XX Figur 1. Fragment der Nische an Or San Michele (um 1400) Figur 2. Desiderio da Settignano, Fragment vom Grabmal des Marzuppini. Figur 3. Mino da Fiesole, Fragment vom Grabmal des Tornabuoni. Figur 4. Mino da Fiesole, Schranken in der Kapella Sistina. Figur 5. Rankenornament aus dem Grabmal des Ascanio Sforza von Andrea Sansovino (um 1505). Figur 6. Antike Pilasterdekoration aus der Kaiserzeit. Figur 6^a. Pilasterdekoration des Tornabuonigrabmals.
- » XXI Mino da Fiesole, Grabmal des Niccolo Forteguerra; Rom, Santa Cecilia.
- » XXII Andrea Bregno, Grabmal des Kardinals Alanus, Rom, S. Prassede. Antonio Rossellino und A. da Milano, Grabmonument des Kardinals Roverella; Ferrara, S. Giorgio. Hildebrand, Grabmal Karl Röhrer's München.
- » XXIII Antonio Pollajuolo, Grabfigur Papst Sixtus IV. Mino da Fiesole, Grabmal des F. Piccolomini; Rom, Kreuzgang von San Agostino.
- » XXIV Mino da Fiesole und Giovanni Dalmata, Grabmal Papst Pauls II. Einst in der Basilika von St. Peter nach einem Stiche des Ciaconius.
- » XXV Skulpturen zum Grabmal Pauls II. Heute in den Grotten des Vatikans.
- » XXVI Giovanni Dalmata, Auferstehungsrelief vom Grabmal Pauls II. Rom, Grotten des Vatikans.
- » XXVII Antonio Pollajuolo, Grabmal Sixtus IV. (in ursprünglicher Aufstellung) Rom, St. Peter.
- » XXVIII Antonio und Piero Pollajuolo, Grabmal Papst Innocenz VIII.; Rom, St. Peter.
- » XXIX Andrea Sansovino, Grabmal des Kardinals Ascanio Maria Sforza; Rom, S. Maria del Popolo.
- » XXX Rovezzano, Relieffragmente vom Grabmal des Johann Gualberto; Florenz, Museo Nazionale. Figur 1. Friesstück. Figur 2. Teufelaustreibung. Figur 3. Steinigung. Figur 4. Feuerwunder. Figur 5. Aufbahrung der Leiche.
- » XXXI Zeichnung des Jacopo Sacchetti. Nach einer Skizze Michelangelos; Berlin, Sammlung Beckerath.

- Tafel XXXII Grabmalsskizzen Michelangelos.
 Figur 1. Entwurf für das freistehende Mediceergrabmal (Brit. Museum).
 Figur 2. Entwurf für das freistehende Mediceergrabmal (Brit. Museum).
 Figur 3. Entwurf für ein Wandgrabmal (Casa Buonarroti).
 Figur 4. Entwurf für ein Wandgrabmal (Casa Buonarroti).
 Figur 5. Entwurf für das freistehende Mediceergrabmal (Brit. Museum).
- » XXXIII Grabmalsskizzen Michelangelos.
 Figur 1. Entwurf für das freistehende Mediceergrabdenkmal (Casa Buonarroti).
 Figur 2. Entwurf für ein Grabmonument (Casa Buonarroti).
 Figur 3. Entwurf für ein Mediceergrabmal (Casa Buonarroti).
 Figur 4. Entwurf für das freistehende Mediceergrabmal, links Entwurf für ein Wandgrabdenkmal Julius II. (?) (Casa Buonarroti).
- » XXXIV Grabmalsskizzen Michelangelos.
 Figur 1. Entwurf für ein Doppelwandgrabmal der Medici (Brit. Museum).
 Figur 2. Entwurf für ein Doppelwandgrabdenkmal der Medici. (Brit. Museum).
 Figur 3. Entwurf für ein Wandgrabdenkmal der Medici.
 Figur 4. Entwurf für ein Doppelgrabmal.
- » XXXV Michelangelo Skizzen zu Papstgrabdenkmäler.
- » XXXVI Michelangelo Buonarroti, Grabmal des Giuliano di Medici (von 1521—1545); Florenz, Kapelle der Medici.
- » XXXVII Michelangelo Buonarroti, Grabmal des Lorenzo di Medici (von 1521—1545); Florenz, Kapelle der Medici.
- » XXXVIII Figur 1. Donatello, Kapitäl am Dom zu Prato.
 Figur 2. Brunellesco, Kapitäl am Palazzo Quaratesi.
 Figur 3. Leo Batista Alberti (?), Kapitäl am Palazzo Rucellai.
 Figur 3. Leo Batista Alberti, Kapitäl vom «heiligen Grabe» der Kapelle Rucellai.
 Figur 4. Bernardo Rossellino, Kapitäl vom Grabmal des Leonardo Bruni.
 Figur 4. Bernardo Rossellino, Kapitäl vom Palazzo Piccolomini in Pienza.
 Figur 5. Bernardo Rossellino, Kapitäl vom Palazzo Piccolomini in Pienza.
- » XXXIX Figur 1. Desiderio da Settignano, Kapitäl vom Grabmal des Marzuppini.
 Figur 2. Giuliano da Sangallo, Kapitäl vom Palazzo Gondi Florenz.
 Figur 3. Michelozzo, Kapitäl am Palazzo Medici.
 Figur 4. Bernardo Rossellino, Kapitäl vom Palazzo Piccolomini in Pienza.
 Figur 5. Giuliano Sangallo, Kapitäl vom Palazzo Gondi.
 Figur 6. Kapitäl aus der Sakristei von Santo Spirito.

VERZEICHNIS DER ABBILDUNGEN.

- | | |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <p>Abb. des Titelblattes: Sarkophag des Bischofs von Velletri, Florenz, Baptisterium.</p> <p>» Seite 1: Fragment eines römischen Grabsteines, Rom, Vatikan.</p> <p>» 1 Sarkophag unter der Kanzel, Mailand, Sant' Ambrogio.</p> <p>» 2 Grabmal des «Trojaners» Antenor, Padua, Sant' Antonio.</p> <p>» 3 Grabmal des hl. Eulacadius, Ravenna, Sant' Apollinare in Classe.</p> <p>» 3 a Grabmal Gregors X., Arezzo, Dom.</p> <p>» 4 Grabmal des Königs Robert, Palermo, Dom.</p> <p>» 5 Altaraufsatz, Rom, San Lorenzo fuori le mura.</p> <p>» 6 Grabmal des Guglielmo, Fieschi, Rom, San Lorenzo fuori le mura.</p> <p>» 6 a Grabmal des Kardinals Alphanus, Rom, Santa Maria in Cosmedin.</p> <p>» 7 Grabmal des Kardinals Ancherus v. Troyes, Rom, Santa Balbina.</p> <p>» 8 Grabmal des Stefano Surdi, Rom, Santa Balbina.</p> <p>» 9 Grabmal des Savelli, Rom, Santa Maria in Aracoeli.</p> <p>» 10 Grabmal des Kardinals Acquasparta, Rom, Santa Maria in Aracoeli.</p> <p>» 10 a Grabmal des Gonsalvo Rodriguez, Rom, Santa Maria Maggiore.</p> <p>» 11 Grabmal Clemens' IV., Viterbo, San Francesco.</p> | <p>Abb. 12 Grabmal Hadrians V., Viterbo, San Francesco.</p> <p>» 13 Grabmal des Niccolò Specchi, Assisi, San Francesco.</p> <p>» 14 Grabmal Benedikts XI., Perugia, San Domenico.</p> <p>» 15 Grabmal des Simone Saltarelli, Pisa, Santa Caterina.</p> <p>» 15 a Fragment eines florentinischen Grabmals, Florenz, Privatbesitz.</p> <p>» 15 b Fragment eines florentinischen Grabmals, Florenz, Privatbesitz.</p> <p>» 15 c Fragmente des Grabmals der Kaiserin Margarethe, Genua, Museo.</p> <p>» 16 Grabmal des Pagavus Petrasanta, Mailand, Sant' Ambrogio.</p> <p>» 17 Grabmal der Gasdia und Cilla, Florenz, Badia di Settimo.</p> <p>» 18 Grabmal des Bischofs Rainer, Florenz, Baptisterium.</p> <p>» 19 Grabmal des Guilielmus Balius de Narbona, Florenz, SS. Annunziata.</p> <p>» 20 Relief vom Grabmal der Francesca Tornabuoni, Florenz, Museo.</p> <p>» 21 Fassade von San Jocopo, Bologna.</p> <p>» 22 Arcosoliengräber, Hydra, altchristliche Basilika.</p> <p>» 22 a Avelli an der Fassade von Santa Maria Novella, Florenz.</p> <p>» 23 Arcosoliengrabmal mit dem Wappen der Davanzati, Florenz, Santa Trinità.</p> |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|

- Abb. 24 Grabdenkmäler («Avelli») an der Fassade von Santa Maria Novella in Florenz.
- » 25 Familiengruft der Albergotti, Florenz, Klosterhof der Badia.
- » 26 Grabmal des Aldobrandini de' Cavalcanti, Florenz, Santa Maria Novella.
- » 27 Grabmal des Uberto de' Bardi, Florenz, Santa Croce.
- » 28 Grabmal des Tomaso di Jacopo de' Bardi, Florenz, Santa Croce.
- » 29 Grabmal des Bandini de' Baroncelli, Florenz, Santa Croce.
- » 30 Wellenranken am Taufbrunnen des Baptisteriums, Pisa.
- » 31 Rankenbordüre vom Grabmal des Bandini de' Baroncelli, Florenz, Santa Croce.
- » 32 Rankenbordüre vom Grabmal des Bandini de' Baroncelli, Florenz, Santa Croce.
- » 33 Ornamentik am Domportal des Niccolò d'Arezzo, Florenz.
- » 34 Grabmal des Falconieri, Florenz, SS. Annunziata.
- » 35 Grabmal des Gastone della Torre, Florenz, Santa Croce.
- » 36 Grabmal des Kardinals Riccardo Petroni, Siena, Dom.
- » 37 Grabmal des Bischofs Orso, Florenz, Dom.
- » 38 Grabmal des Tedici Aliotti, Florenz, Santa Maria Novella.
- » 39 Grabmal des Niccolò Acciaiuoli, Florenz, Certosa.
- » 40 Grabmal des Thomaso Corsini, Florenz, Santa Trinità.
- » 41 Grabmal des Neri Corsini, Florenz, Santa Trinità.
- » 42 Grabmal des Alamanni, Florenz, Santa Croce.
- » 43 Grabmal des Francesco u. Simone de' Pazzi, Florenz, Santa Croce.
- » 44 Miniatur aus dem Boccacciocodex, Paris, Bibliothèque Nationale.
- » 45 Sarkophag des Martelli, Florenz, San Lorenzo.
- » 46 Sockeldetail vom Grabmal Johann XXIII.
- » 47 Maria mit Hlg. von Botticelli Florenz, Accademia delle belle Arti.
- » 48 Detail vom Taufbrunnen, Siena, San Giovanni.
- Abb. 49 Grabmal des Ruffale Fulgoso, Padua, Sant' Antonio.
- » 50 Grabmal des Andrea di Giovanni Baglione, Perugia, Dom.
- » 51 Grabmal des Alexanders V., Bologna, San Francesco.
- » 52 Grabmal des Dogen Tomaso Mocenigo, Venedig, SS. Giovanni e Paolo.
- » 53 Grabmal der Beata Villana, Florenz, Santa Maria Novella.
- » 54 Grabmal des Filippo Lazzari, Pistoja, San Domenico.
- » 55 Engel aus dem Hamburger «Verrocchioskizzenbuch».
- » 56 Grabmal der Maria von Calabrien, Neapel, Santa Chiara.
- » 57 Gestalt vom Grabmal des Kardinals Brancacci, Neapel, Sant' Angelo a Nilo.
- » 58 Sockel vom Grabmal des Bartolomeo Aragazzi, Montepulciano, Dom.
- » 59 Gestalt des Toten vom Grabmal des B. Aragazzi, Montepulciano, Dom.
- » 60 Segnender Christus vom Grabmal des B. Aragazzi, Montepulciano, Dom.
- » 61 Tonrelief der Auferstehung (L. della Robbia) Florenz, Dom.
- » 62 Halbfigur eines betenden Engels vom Grabmal des B. Aragazzi, Montepulciano, Dom.
- » 63 Halbfigur eines betenden Engels vom Grabmal des B. Aragazzi, Montepulciano, Dom.
- » 64 Gestalt des Glaubens vom Grabmal des B. Aragazzi, Montepulciano, Dom.
- » 65 Gestalt der Stärke vom Grabmal des B. Aragazzi, Montepulciano, Dom.
- » 66 Rekonstruktion des Grabmals des B. Aragazzi, Montepulciano, Dom.
- » 67 Heutige Gestalt des Grabmals des B. Aragazzi, Montepulciano, Dom.
- » 68 Rekonstruktion des Grabmals des B. Aragazzi, Montepulciano, Dom.
- » 69 Relief vom Grabmal des B. Aragazzi, Montepulciano, Dom.
- » 70 Relief vom Grabmal des B. Aragazzi, Montepulciano, Dom.

- Abb. 71 Grabmal des Patriarchen J. v. Konstantinopel, Florenz, Santa Maria Novella.
- » 72 Sockel vom Grabmal des Leonardo Bruni, Florenz, Santa Croce.
- » 73 Antikes Sarkophagrelief.
- » 74 Grabplatte des Bischofs Pecci, Siena, Dom.
- » 75 Grabplatte des Giovanni Crivelli, Rom, Santa Maria in Ara-coeli.
- » 76 Grabplatte Martins V., Rom, San Giovanni in Laterano.
- » 77 Fruchtkranz vom Sockel des Marzuppinigrabmals, Florenz, Santa Croce.
- » 78 Relief der Ara pacis Augustae.
- » 79 Fragment eines römischen Kandelabers der Kaiserzeit, Paris, Louvre.
- » 80 Grabmal des Pietro da Noceto, Lucca, Kathedrale.
- » 81 Grabmal des Tartagni, Bologna, San Domenico.
- » 82 Grabmal des Sigismondo, Malatesta, Rimini, San Francesco.
- » 83 Grabmal der Barbara Manfredi, Forlì, San Biagio.
- » 84 Grabmal des Rocelli, Padua, Sant' Antonio.
- » 85 Römischer Sarkophag, Rom, Palazzo Torlonia.
- » 86 Schnitt durch die Grabkapelle des Jacopo von Portugal, Florenz, San Miniato.
- » 87 Römischer Porphyrsarkophag, Rom, San Giovanni in Laterano.
- » 88 Figur des Tellus nach einem antiken Sarkophag.
- » 89 Grabmonument des Niccolò Forteguerra, Pistoja, Dom.
- » 90 Tonmodell einer Grablegung, Berlin, Nationalmuseum.
- » 91 Putto von Verrocchio, Berlin, Nationalmuseum.
- » 92 Zeichnung des Francesco Simone (?) aus der Sammlung des Herzogs von Aumale, Paris.
- » 93 Zeichnung Lorenzo di Credis (?) aus der Sammlung des Herzogs von Aumale, Paris.
- » 94 Grabmal des T. Pepoli in S. Domenico zu Bologna.
- Abb. 95 Grabmal der Eltern Sigismondo Malatesta's in San Francesco zu Rimini.
- » 96 Pendant zum Grabmal des hl. Sigismund in San Francesco zu Rimini.
- » 97 Desiderio da Settignanos Grabmal des G. Pandolfini in der Badia von Florenz.
- » 97a Grabmal des hl. Mascolino in Forlì.
- » 98 Porträt der Nera Sassetti in S. Trinità in Florenz.
- » 99 Porträt des Francesco Sassetti in S. Trinità in Florenz.
- » 100 Büste des Francesco Sassetti.
- » 101 Fragment vom Grabmal des Francesco Sassetti.
- » 102 Puttenfries von den Kanzeln Donatellos in San Lorenzo.
- » 103 Puttenfries von den Kanzeln Donatellos in San Lorenzo.
- » 104 Sarkophagfragment, Florenz Palazzo Riccardi. (Nach Robert.)
- » 105 Medaillon vom Grabmal des Francesco Sassetti.
- » 106 Medaillon vom Grabmal des Francesco Sassetti.
- » 107 Fragment eines antiken Sarkophages, Louvre, Paris.
- » 108 Fragment eines antiken Sarkophages. (Nach Robert.)
- » 109 Medaillon vom Grabmal der Nera Sassetti.
- » 110 Medaillon vom Grabmal der Nera Sassetti.
- » 111 Fragment eines antiken Sarkophags im Louvre, Paris. (Nach Clarac.)
- » 112 Detail aus den Sassetigrabmälern.
- » 113 Detail aus den Sassetigrabmälern.
- » 114 Fragment eines antiken Kentaurensarkophags, Florenz. (Nach Robert.)
- » 115 Grabmal des Giuliano Niccolò Davanzati in Santa Trinità zu Florenz.
- » 116 Reliefporträt vom Grabmal des Gino Capponi.
- » 117 Sarkophag des Lorenzo Ripafratta in S. Domenico zu Pistoja.
- » 118 Grabmal des Gemignano Inghirami in S. Francesco zu Prato.

- Abb. 119 Detail vom Grabmal des Piero de' Medici in S. Lorenzo zu Florenz.
- » 120 Details vom Grabmal des Piero de' Medici in S. Lorenzo zu Florenz.
- » 121 Fragment eines antiken Frieses in Rom, Museo Lateranense.
- » 122 Seitenansicht des Sarkophags des Salutatigrabmals, Fiesole, Dom.
- » 123 Grabmal Urbans VI. in den Grotten des Vatikans.
- » 124 Grabmal des Vulcani, Rom, S. Francesca Romana.
- » 125 Grabmal des Fra Marco da Viterbo, S. Francesco.
- » 126 Grabmal des F. d'Alençon, Rom, S. Maria in Trastevere.
- » 127 Isaia da Pisa, Grabmal des Papstes Eugens IV., Rom.
- » 128 Aro di Giano, Rom.
- » 129 Grabmal des Francesco de Tolieto, Rom, Santa Maria di Monserrato.
- » 130 Antikes Grabrelief, Rom, Vatik.
- » 131 Fragment aus Ghibertis Baptistariumspforten.
- » 132 Grabmal des Ratf. della Rovere, Rom, SS. Annunziata.
- » 133 Mino da Fiesole, Grabmal des Francesco Tornabuoni, Rom, S. Maria sopra Minerva.
- » 134 Neroccio di Bartolomeo, Grabmal des Tomaso Piccolomini, Siena, Dom.
- » 135 Urbano da Cortona, Grabmal des Christoforo Felici, Siena S. Francesco.
- » 136 Matteo Civitali, Grabmal des S. Romano, Lucca, S. Romano.
- » 137 Grabmal des Marcantonio Albertoni, Rom, Santa Maria del Popolo.
- » 137a Mino da Fiesole, Grabmal des Pietro Riario, Rom, SS. Apostoli.
- » 138 Antikes Kapitäl, Rom, Museo Lateranense.
- » 139 Grabmal des Giorgio Costa, Rom, S. Maria del Popolo.
- » 140 Giovanni Dalmata, Grabfigur Pauls II. Rom, Grotten des Vatikans.
- Abb. 141 Mino da Fiesole, Fragment des Stüdentall-Reliefs vom Grabmal Pauls II. in Rom, Grotten des Vatikans.
- » 142 Rovezzano (?), Zeichnung nach dem Grabmal Pauls II., Florenz, Uffizien.
- » 143 Giovanni Dalmata, Sockelfragment vom Grabmal Pauls II.
- » 144 Minoda Fiesole, Sockelfragment vom Grabmal Pauls II.
- » 145 Pietro Lombardo, Grabmal des Dogen Mocenigo, Venedig, SS. Giov. e Paolo.
- » 146 Altar in S. Giovanni a Carbonara in Neapel.
- » 147 Giovanni Dalmata, Evangelist Markus, Rom, Grotten des Vatikans.
- » 148 Mino, Evangelist Lukas, Rom, Grotten des Vatikans.
- » 149 Mino da Fiesole, Figur der Fides, Rom, Grotten des Vatikans.
- » 150 Giovanni Dalmata, Nischenverzierung vom Grabmal Pauls II., Rom, Grotten des Vatikans.
- » 151 Grabmal des Bischofs Bonifazius, Como, Dom.
- » 152 Grabmal des Paolo Malatesta in San Francesco zu Fano.
- » 153 Grabmal der Maria, Lucca, Dom.
- » 154 Grabmal des Giovanni und der Piccarda de' Medici, Florenz, S. Lorenzo.
- » 155 Monument Karls IV. in der Kathedrale zu Le Mans.
- » 156 Fragment eines antiken Kandelabers, Paris, Louvre.
- » 157 Antonio Pollajuolo, Grabmal Sixtus' IV., Rom St. Peter.
- » 158 Antonio Pollajuolo, Figur der «Theologia» am Grabmal Sixtus' IV., Rom, St. Peter.
- » 159 Schema der Anordnung des plastischen Schmuckes des Grabmals Sixtus' IV.
- » 160 Porträt Sixtus' IV. am Grabmal des Antonio Pollajuolo, Rom, St. Peter.
- » 161 Grabmal König Ferdinands u. Isabellas, Domenico Fancelli u. Bartolomé Ordoñez in der Kgl. Kapelle zu Granada.

- Abb. 162 Grabmal Philipps des Schönen und Juanas. Domenico Fancelli und Bartolomé Ordoñez in der Kgl. Kapelle zu Granada.
- » 163 Sansovino, Grabfigur des Kardinals Basso della Rovere.
- » 164 Andrea del Verrocchio, Tonmodell, Berlin, Nationalmuseum.
- » 165 Grabmal des Dogen Vendramin, Venedig, San Giovanni e Paolo.
- » 166 Fragment der Friesdekoration vom Tempel des Vespasian.
- » 167 Rovezzano, Grabmal des Altoviti in SS. Apostoli, Florenz.
- » 168 Pilasterfragmente des Gualberto-Grabmals, Florenz, Museo nazionale.
- » 169 Leichenbegängnis des J. Gualberto, Relief vom gleichnamigen Grabmal.
- » 170 Grabmal des Franciscus Castellanus, Florenz, Santa Croce.
- » 171 Andrea da Fiesole und Silvio Cosini, Grabmal des Antonio Sirozzi, Florenz, Santa Maria Novella.
- » 172 Michelangelo, Fassade von San Miniato.
- » 173 Fassade der Badia von Fiesole.
- » 174 Baptisterium von Pisa.
- » 175 Portal von S. Clemente, Rom.
- » 176 Cosmatenportal.
- » 177 Brunellesco, Pazzikapelle in Florenz.
- » 178 Gebälk am Vespasianstempel, Rom.
- » 179 Donatello, Tabernakel von Sankt Peter.
- » 180 Fassade der Fraternità della Misericordia.
- » 181 Portal an San Domenico zu Urbino.
- » 182 Michelozzo, Portal an Sant'Agostino zu Montepulciano.
- » 183 Portal von Santa Maria Novella, Florenz.
- » 184 Kanzel in Santa Maria Novella, Florenz.
- » 185 Benedetto da Majano, Kanzel in Santa Croce, Florenz.
- » 186 Domenico Ghirlandajo, Tod der heiligen Fina, S. Gimignano, Dom.
- Abb. 187 Filippino Lippi, Beschwörung des Drachen in Santa Maria Novella, Florenz.
- » 188 Michelangelo, Mosesstatue, San Pietro in Vincoli.
- » 189 Entwurf Michelangelos zum Grabmal Julius' II., Florenz, Casa Buonarroti.
- » 190 Michelangelo, Entwurf zum Juliusgrabdenkmal, Florenz, Casa Buonarroti.
- » 191 Michelangelo, Entwurf zum Grabmal Julius' II., Casa Buonarroti.
- » 192 Michelangelo, Modell zu einem «Sklaven», Florenz, Casa Buonarroti.
- » 193 Figur eines «Sklaven» vom Grabmal Julius II., Paris, Louvre.
- » 194 Figur eines «Sklaven» vom Grabmal Julius' II., Paris, Louvre.
- » 195 Michelangelo, Gruppe des «Sieges», Florenz, Bargello.
- » 196 Skizze nach einer Zeichnung Michelangelos zum Juliusgrabmal, Florenz, Uffizien.
- » 197 Sansovino, Fragment vom Grabmal des Girolamo Basso della Rovere.
- » 198 Grundriss des Entwurfes Michelangelos zum Grabmal Julius II. vom Jahre 1505.
- » 199 Grundriss des Entwurfes Michelangelos zum Grabmal Julius II., vom Jahre 1513.
- » 200 Grundriss des Entwurfes Michelangelos zum Juliusgrabmal vom Jahre 1516.
- » 201 Michelangelo, Grabmal Julius II., Rom, San Pietro in Vincoli.
- » 202 Zeichnung Aristotele de Sangallos, Florenz, Uffizien.
- » 203 Zeichnung Aristotele da Sangallos (?), München, Kupferstichkabinet.
- » 204 Schnitte durch die Mediceerkapelle.
- » 205 Detail aus der Mediceerkapelle.
- » 206 Fragment der Malereien Michelangelos in der Sixtinischen Kapelle.
- » 207 Zeichnung nach einer Skizze Michelangelos, Paris, Louvre.

- | | |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <p>Abb. 208 Zeichnung Aristotele da Sangallos im Musée Wicar in Lille.</p> <p>» 209 Leonardo da Vinci, Entwurf zum Grabmal des Trivulzio, Windsor, Royal Library.</p> <p>» 210 Pfeilerkapitäl an der Loggia «dei Lanzi», in Florenz.</p> <p>» 211 Kapitäl aus der römischen Kaiserzeit, Rom, Museo Lateranense.</p> <p>» 212 Brunellesco, Pfeilerkapitäl.</p> <p>» 213 Brunellesco, Säulenkapitäl an der Fassade der Pazzikapelle, Florenz.</p> <p>» 214 Antonio Rossellino's Kapitäl am Grabmal des Jacopo von Portugal, Florenz, San Miniato.</p> <p>» 215 Mino da Fiesole, Gebälk und Kapitäl vom Grabmal des Francesco Tornabuoni, Rom, Santa Maria sopra Minerva.</p> <p>» 216 Kapitäl vom Palazzo Vecchio, Florenz.</p> <p>» 217 Skizze Grimaldis zum Grabmal Bonifaz' VIII.</p> <p>» 218 Skizze nach dem Cosciagrabmal, Florenz, Uffizien.</p> <p>» 219 Skizze nach dem Cosciagrabmal, Florenz, Uffizien.</p> | <p>Abb. 220 Zeichnung Francesco da Simonis (?) im Besitze des Herzogs von Devonshire.</p> <p>» 221 Römischer Sarkophag in der Villa Faustina in Cannes.</p> <p>» 222 Linke Hälfte des Reliefs vom Grabmal der Francesca Tornabuoni, Florenz, museo nazionale.</p> <p>» 223 Rechte Hälfte des Reliefs vom Grabmal der Francesca Tornabuoni, Florenz, museo nazionale.</p> <p>» 224 Relief vom Grabmal der heiligen Margherita in Santa Margherita zu Cortona.</p> <p>» 225 Grabmalsskizze aus dem Codex Ghiberti.</p> <p>» 226 Reitergrabdenkmal nach dem Codex Ghiberti.</p> <p>» 227 Grabdenkmal nach dem Codex Ghiberti.</p> <p>» 228 Verloren gegangenes Quattrocentograbmal nach dem Codex Ghiberti in Florenz.</p> <p>» 229 Skizze nach dem Grabmal Pauls II., aus dem Codex Grimaldi.</p> <p>» 230 Grundriss von Alt-St. Peter nach Raphael Sindone.</p> |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|

BERICHTIGUNGEN.

- Seite 8, Zeile 2 von unten, statt «Königsgräber von Neapel» zu lesen: «Königsgräber von Palermo».
- » 12, letzte Zeile, statt «Santa Balbina»: «Santa Prassede».
 - » 15, Anmerkung 1, statt «San Francesco»: «San Francesco Romana».
 - » 23, Zeile 17 von oben, nach «dieses Grabmal» «Abb. 15 c» einfügen.
 - » 43, Zeile 9 von unten, statt «Testamentator»: «Testator».
 - » 56, Zeile 19 von oben, statt «Cosimo de' Medici»: «Piero de' Medici».
 - » 63, Zeile 10 von unten, statt «Abb. 34»: «Abb. 137».
 - » 69, Zeile 9 von unten, statt «des Jacopo von Portugal»: «des Bischofs Salutati».
 - » 75, Anmerkung 3, statt «vorhandener»: «völlig erhaltener».
 - » 104, Zeile 2 von oben, statt «Abb. 51»: «Abb. 50».
 - » 112, Anmerkung 1, Zeile 2, statt «Onofrio Strozzi»: «Onofrio».
 - » 135, Anmerkung 1, die griechische Inschrift zu lesen: Ἰωσήφ ἀρχιεπίσκοπος Κωνσταντινουπόλεως νέας Πόλεως ἀλαμεινῶς πατριάρχης ἔτους 1439 (?).
 - » 137, Zeile 11 von unten, statt «Santa Croce»: «Santa Maria Novella», unter Abb. 72, statt «Sockel des Marzuppinigrabmals»: «Sockel des Brunigrabmals».
 - » 159, Anmerkung 2, statt «Clemens VII.»: «Clemens XI.».
 - » 170, statt «Taf. XIV»: «Taf. XI».
 - » 191, statt «Mascolino»: «Marcolino».
 - » 221, statt «Cellinimonument»: «Ghellinimonument».
 - » 225, Anmerkung 1, statt «S. 13»: «S. 15, Anmerkung».
 - » 246, Zeile 19 von unten, statt «Adam und Eva»: «Evas».
 - » 254, Zeile 4 von unten, statt «Abb. 141»: «Taf. XXV Fig. 1».
 - » 273, Anmerkung 4, statt «1505»: «1504».
 - » 341, statt «Taf. XXX»: «Taf. XXXI».
 - » 351, Zeile 12 von oben, statt «Taf. XXXIV»: «Taf. XXXIII».
- Tafel XX, Zeile 2 von unten, statt «Carol Sforza»: «Ascanio Sforza».
- » XXI, statt «San Clemente»: «Santa Cecilia».
 - » XXIX, statt «de populo»: «del popolo».
 - » XXXIII, statt «Michelangellos»: «Michelangelos».

NACHTRAG.

In dem soeben erschienenen Werke Bertiaux', l'Art dans l'Italie méridional (tome premier), wird der Zusammenhang der pisanischen Kunstweise mit der Kunst des südlichsten Italiens nachgewiesen. Was für die Architektur und Plastik gilt, das gilt auch für die Grabdenkmäler. Auf Seite 321 wird in Abbildung 126 in dem Grabmal des d'Alberada in Venosa ein Grabmal veröffentlicht, dessen Form uns

deutlich die Entstehung jenes ältesten Typus des christlichen Wandgrabmals, wie wir es an dem Grabmal des Alphanus (Abb. 6a) fanden, vor Augen führt. Darnach stellt sich dasselbe als eine zweckentsprechende Abbeviatur der griechischen Tempelfassade dar, unter die ohne weiteren künstlerischen Zusammenhang der schmucklose Sarkophagblock gestellt ist. Das häufige Vorkommen dieses Typus in diesen Gegenden, seine hier erfolgte glänzende monumentale Ausgestaltung wie wir sie noch heute in den Kaisergräbern von Palermo bewundern, sowie ferner die Tatsache, dass gerade in der Umgegend Pisas diese Grabmonumente besonders häufig wiederkehren (z. B. San Romano in Lucca) berechtigt wohl zu dem Schlusse, dass dieser aus den antiken Formen hervorgegangene Typus in den südlichen Provinzen Italiens in frühmittelalterlicher Zeit entstanden ist und dann wohl Ende des 12. Jahrhunderts (siehe das Grabmal des Alphanus Abb. 6a) nach Mitteleuropa übertragen wurde. —

Ein ausserordentlich interessanter Altar aus dem Jahre 1150 wird Seite 565 von Bertaux veröffentlicht. Derselbe besteht aus einem einfachen quadratischen an die Wand gelehnten Blocke und ist nach Art des Grabaltars in San Appolinare in Classe mit einem auf vier Säulen ruhenden Steinbaldachin überdeckt, auf dem oben die Kanzel angebracht ist, auf die man durch eine seitlich angebrachte Steintreppe gelangt. Die Stirnseite des Altars ist mit einem Ornamente verziert, das nichts anderes als eine Reminiszenz an die «festenella confessionis» ist. Es scheinen also Altar, Grabmal und Kanzel in frühmittelalterlichen Zeiten in einem Monumente vereinigt gewesen zu sein.

Was für das Grabmal gilt, gilt schon mit Rücksicht auf die ursprüngliche Vereinigung in einem Monumente, auch für das Altartabernakel. Man hat auch hier zwei Grundformen zu unterscheiden: die eine, die wie das Grabmal die griechische Tempelfassade zum Vorbild hat, die andere, deren Komposition eine Abbeviatur der Cella cinerialis mit nach drei Seiten offenen Wänden darstellt, also eine der Aufstellung in der zum Gottesdienste bestimmten Kirche zweckentsprechende Modifikation der altchristlichen Grabkirche.

Universitätsbuchdruckerei
von J. H. ED. HEITZ (HEITZ & MÜNDEL)
Straßburg i. Els., Möllerstraße 16.



OCT 11 1995

L1354695

RET'D NOV 10 1995

FEB 20 1996

FEB 22 1996

~~APR 25 1996~~
APR 25 1996

OCT 02 1997

L1831700

NOV 10 1997

~~NOV 10 1997~~

578720

3 9424 02951 6207

FINE ARTS
LIBRARY



LIBRARY

