

***WILHELM
BODE***



***DIE ITALIENISCHE
PLASTIK***

Wilhelm Bode

Die Italienische Plastik

EAN 8596547073529

DigiCat, 2022

Contact: DigiCat@okpublishing.info



INHALTSVERZEICHNIS

[\(um 300 bis 600 n. Ch.\)](#) .

[Die romanische Epoche](#)

[\(um 600 bis 1250\)](#) .

[Niccolo Pisano und die Protorenaissance](#)

[\(um 1250 bis 1300\)](#) .

[Giovanni Pisano und die Kunst des Trecento](#)

[\(um 1300 bis 1400\)](#) .

[Die Frührenaissance](#)

[\(Das Quattrocento, um 1400 bis 1500\)](#) .

[Die Hochrenaissance](#)

[\(Das Cinquecento, um 1500 bis 1630\)](#) .

[Der Barock](#)

[\(um 1630 bis 1780\)](#) .

[Verzeichnis der Künstlernamen.](#)

[\(Die Zahlen hinter den Namen bedeuten die Seiten.\)](#)

[Fußnoten](#)

(um 300 bis 600 n. Ch.).

Inhaltsverzeichnis

Das Auftreten und der schließliche Sieg des Christentums, welches die alte Welt zertrümmerte und eine neue Kultur an seine Stelle setzte, hat zur Belebung der Kunst zunächst nicht beigetragen. Die künstlerische Schöpfungskraft war im weströmischen Reiche zur Zeit Konstantin's schon völlig erloschen; die Kunst, zumal die bildnerische, die recht eigentlich die Kunst der Antike gewesen war, zehrte von Traditionen, welche mehr und mehr verblaßten; und in den immer roheren und empfindungsloseren, immer spärlicheren Nachbildungen verlor sich allmählich auch die handwerksmäßige Fertigkeit. Für den Bronzeguß fehlte es, von Werken der Kleinkunst abgesehen, an Ausdauer und technischem Können, für die Ausführung von Freiguren überhaupt an künstlerischem Vermögen; die bildnerische Thätigkeit wurde daher bald auf das Relief beschränkt, und auch dieses wurde vorwiegend im Kleinen ausgeführt.



1. Bronzestatue des hl. Petrus

Die christliche Religion war schon an sich für die plastische Gestaltung ihrer Ideen und Personen wenig geeignet, sie war ihr auch durch ihren Zusammenhang mit dem mosaischen Gesetz abgeneigt; in Folge dessen wurde die Plastik von den großen monumentalen Werken, welche

die Anerkennung des Christentums als Staatsreligion notwendig machte, so gut wie ganz ausgeschlossen. Aber auch der greisenhafte Zustand der Zeit, das Fehlen jeder erfinderischen Kraft für die neuen künstlerischen Aufgaben, welche durch das Christentum und die christliche Staatskirche erwachsen, machte ein Zurückgehen auf antike Vorbilder und teilweise selbst auf antike Motive, ja eine knechtische Entlehnung derselben notwendig. Selbst die Aufgaben blieben im Grunde die alten; man erfüllte sie nur mit neuem Geist.



427. Elfenbeinpyxis

In erster Linie steht, als Ausfluß des tiefgewurzelten altitalienisch Totenkultus, der Schmuck der Sarkophage; daneben die kleine Plastik, namentlich die Elfenbeinschnitzerei und der Schmuck der Lampen, die in den Katakomben eine reiche Verwendung zu heiligen Zwecken fanden. Bei der Ausführung dieser Bildwerke schlossen sich die Künstler den heidnischen Vorbildern unmittelbar an; Stil und Technik blieben dieselben, verloren aber schließlich auch den letzten Zusammenhang mit der Natur. Zur Schöpfung heiliger Typen, wie sie der neue Glaube erfordert hätte, war eine solche Plastik nicht mehr befähigt. Für Christus und einige der vornehmsten Apostel, namentlich Petrus, hatte die historische Tradition in der

vorausgegangen Zeit die Vorbilder festgestellt; im Übrigen sind fast alle anderen Gestalten schemenhafte Nachbildungen heidnischer Vorbilder. Die Einzelfigur trat zurück; das erzählende Relief, von der Malerei abhängig und ein notdürftiger Ersatz derselben, wurde fast ausschließlich, wie in den Anfängen der Kunst, eine bildliche Erläuterung des neuen Glaubens.

Diese aus spätrömischer Tradition herausgewachsene und in römischer Form und Auffassungsweise in die Erscheinung tretende Kunstübung, die als altchristliche Kunst bezeichnet wird, starb langsam ab unter den Stürmen der Völkerwanderung, in denen das weströmische Reich durch deutsche Völkerschaften zertrümmert wurde, die nicht im Stande waren, dauerhafte Zustände an die Stelle zu setzen.



429. Elfenbeintafel.

Die Werke italienischer Plastik aus dieser Zeit, die überhaupt spärlich sind, haben nur selten ihren Weg aus Italien herausgefunden; was sich im Auslande findet, gehört fast ausnahmslos der Kleinkunst an; vorwiegend sind es Werke der Elfenbeinplastik. Die Berliner Sammlung besitzt, als große Seltenheit, die kleine Freifigur eines Petrus aus Bronze (No.1); eine Arbeit des IV. Jahrh., die durch ihren

unmittelbaren Anschluß an eine antike Rednerstatue, trotz der rohen Bildung der Extremitäten, noch eine gewisse Lebendigkeit in der Haltung und im Ausdruck besitzt. Ebenso rein antik erscheint die gleichzeitig entstandene Elfenbeinpyxis mit der Darstellung Christi zwischen den Aposteln und dem Opfer Abrahams (No.427), die, Dank der leichteren Bearbeitung des Materials, feiner in der Durchbildung ist; sie ist eines der besten Beispiele altchristlicher Elfenbeinplastik. Die Ausartung derselben in flüchtige Roheit zeigt das Bruchstück einer anderen Pyxis (No. 430) mit einer Darstellung des kleinen Joseph zwischen seinen Brüdern, die wohl erst dem VI. Jahrh. angehört. Für den Einfluß, den die allmählich aus der Antike sich eigenartig entwickelnde byzantinische Kunst schon damals von Ravenna aus auf einzelne Teile von Italien ausübte, ist das große Diptychon mit dem thronenden Christus zwischen Petrus und Paulus und mit Maria zwischen zwei Engeln (No.428 und 429) ein besonders charakteristisches, vorzügliches Beispiel. Die Arbeit stimmt mit den Elfenbeinreliefs am Throne des Maximian (†556) in Ravenna überein und darf daher als gleichzeitige Arbeit eines Künstlers in Ravenna gelten.

Die romanische Epoche

[Inhaltsverzeichnis](#)

(um 600 bis 1250).

[Inhaltsverzeichnis](#)



4. Sarkophag aus Venedig.

Nach den furchtbaren Verheerungen und Plagen, mit welchen Italien seit der Zertrümmerung des weströmischen Reiches in verstärktem Maße heimgesucht wurde, war die Begründung des Longobardenreiches eine erste, wenn auch nur schwache und kurze Erholung für das verwüstete, menschenleere Land. In solchen Nöten hatten die Künste keine Pflege finden können, waren selbst die Keime erstickt, aus denen sich Neues hätte entwickeln können. Aber auch nach der Aufrichtung des Longobardenreiches verging fast ein halbes Jahrtausend unter fortwährendem politischen Elend, bis in Italien der Boden für eine nationale Kunstentwicklung wieder bestellt war. Freilich war das Bedürfnis zu künstlerischer Ausgestaltung und Ausschmückung der Umgebung, namentlich der Gotteshäuser, selbst in dieser kunstarmen, unkünstlerischen Zeit nicht erloschen; und wo höhere Anforderungen gestellt wurden, mußte man sich an das Ausland wenden. Schon die ersten unter den Longobardenkönigen zogen daher byzantinische Künstler an ihren Hof, und später sehen wir wiederholt in den verschiedensten Teilen von Italien, namentlich in Venedig und Süditalien, byzantinische Künstler eine hervorragende Thätigkeit entfalten. Regelmäßig wiederholt sich dabei dieselbe Erscheinung: die Vorbilder, welche diese fremden Künstler schufen, wurden barbarisch nachgeahmt, ohne daß sich daran eine eigenartige lebensfähige Kunstthätigkeit anzuschließen im Stande war.

Besonders tief ist in diesem langen Zeitraume der Stand der bildnerischen Kunst. Hier wirkte noch der Umstand sehr ungünstig ein, daß die der figürlichen Plastik abholden Byzantiner fast nur nach der ornamentalen Seite Vorbilder lieferten. Diese byzantinische und byzantinisierende Dekorationsweise trägt den Charakter einer teppichartigen Flächendekoration, welche Wandfüllungen, Ballustraden, Kapitelle u.s.f. vollständig bedeckt. Gewinde von Weintrauben oder Epheu, Akanthusblätter und Akanthusranken umgeben Krucifixe, Rosetten oder Tiere mit symbolischer Beziehung, oder bilden den Grund, auf dem sich dieselben abheben. Auch das aus dem Norden Europa's stammende Bandgewinde, phantastisch und oft sehr zierlich verschlungen, hat sich hier eingefunden. Wo diese Ornamente rein und gut gearbeitet sind, dürfen wir, nach dem Vergleich mit erhaltenen Arbeiten im Gebiete des alten byzantinischen Reiches, auf die Hand von byzantinischen Künstlern schließen. Besonders reiche und gute Beispiele der Art bieten Rom, Brescia und namentlich Venedig und Torcello. Von letzteren besitzt auch die Berliner Sammlung, aus der 1841 erworbenen Sammlung Pajaro, eine Anzahl interessanter Stücke, welche teils noch von dem alten Markusdom (aus dem Jahre 829, so das Fenster No.2 und die Muscheldekoration No.6), teils von dem Umbau nach einem Brande im Jahre 976 herrühren; von letzterem ein Paar Kapitelle (No.8 und 9) u.a.m. Die Pfauen am Brunnen (No.7) aus frühester byzantinischer Zeit. Auch die seltenen feineren Arbeiten der kleinen Plastik: Altarvorsätze in edlen Metallen, Elfenbeinarbeiten, namentlich die Kästchen mit Einzelfiguren von Kämpfern u. dergl., sind regelmäßig

Arbeiten byzantinischer Künstler, die im IX. und X. Jahrh. in Italien beschäftigt waren.

Weit zahlreicher und über ganz Italien zerstreut sind die italienischen Nachbildungen solcher byzantinischer Vorbilder in Stein, die durch den Mangel an Originalität der Erfindung und an dekorativem Sinn, wie durch auffallende Roheit der Ausführung sich unschwer als Arbeiten einheimischer Steinmetzen kennzeichnen. Neben Venedig und seinen Nachbarorten sind Cividale, Ancona, Rom mit Bauten, an denen dekorative Bildwerke dieser Art ursprünglich oder von älteren Monumenten angebracht sind, besonders reich; sie finden sich aber auch bis nach Sicilien hinein. Das Berliner Museum hat von solchen Arbeiten namentlich ein Paar interessanter Sarkophage (No.3 und 4) und einen Thürbogen (No.5) aufzuweisen, die dem VIII. und IX. Jahrh. anzugehören scheinen.

Erst im XI. Jahrh. beginnt langsam aber stetig und fast gleichzeitig in verschiedenen Teilen Italiens eine nationale Kunst wieder einzusetzen; zunächst in der Architektur, welche allmählich auch die Plastik zu ihrer Beihülfe heranzieht. Dieselbe erstarkt während des XII. Jahrh. im gesunden Anschluß an die Baukunst und gelangt um die Mitte des XIII. Jahrh. zu einer selbständigen künstlerischen Entfaltung. Für den Verlauf dieser Entwicklung in den einzelnen Teilen Italiens ist namentlich der verschiedene Einfluß maßgebend, der von außen auf die bildnerische Thätigkeit einwirkt. In Venedig und seiner Nachbarschaft bleiben für lange Zeit noch die Vorbilder der byzantinischen Bildwerke der Ausgangspunkt für die einheimische Plastik. In Süditalien und Sicilien sind gleichfalls byzantinische

Künstler noch bis in das XII. Jahrh. thätig; neben ihnen macht sich aber auch arabischer Einfluß in eigentümlicher Weise geltend. Unabhängiger von der östlichen Kunst zeigt sich die Plastik in Mittel- und Oberitalien. In Mittelitalien, in Rom wie in Toskana in eigener Weise, bilden die zahlreichen Überreste spätrömischer und etruscher Plastik den Anhalt für die ersten unbeholfenen Versuche in der eigenen Kunstübung. Am selbständigsten und bedeutsamsten entwickelt sich die plastische Kunst von vornherein in der Lombardei, zuerst in Mailand und Verona, dann namentlich in Parma und Modena; lombardische Steinmetzen und Bildhauer verbreiten sich weiter über Ober -und Mittelitalien und tragen auch hier zu einer freieren, selbständigen Entwicklung der Plastik wesentlich bei.



454. Elfenbeinrelief der Kreuzigung.

Südtalien war als Bestandteil des oströmischen Kaiserreichs auch in künstlerischer Beziehung von Byzanz abhängig geblieben und diese Abhängigkeit bekundete sich auch noch, nachdem ganz Sicilien in die Hände der Araber fiel und Ende des XI. Jahrh. Südtalien samt Sicilien von den Normannen erobert wurde. Der bildnerische Schmuck der kirchlichen Monumente hat entweder rein ornamentalen

Charakter oder die Bildwerke tragen auch im Großen den Stil der Kleinkunst. Dies gilt namentlich für die Bronzethüren, welche aus einer Reihe kleiner Platten mit winzigen figürlichen Darstellungen zusammengesetzt sind. Diese wurden anfangs in einer Art Niellotechnik hergestellt, später, seit der Mitte des XII. Jahrh. in einzelnen Platten mit Reliefs gegossen. Sie erscheinen im Stil von den Elfenbeinreliefs abhängig; erstere sind durchweg byzantinische Arbeiten, letztere wurden meist schon von Italienern ausgeführt, bekunden aber noch stark byzantinischen Einfluß. Unter diesem Einfluß entwickelte sich Ende des XI. und im XII. Jahrh. eine regere und in ihrer Art recht tüchtige Kleinplastik mit lebendig erzählendem, wenn auch kindlich naivem Charakter; zumeist in Elfenbein, worin der bekannte Altarvorsatz im Dom von Salerno das Hauptstück ist; vereinzelt auch in Stein, wie in den zierlich gearbeiteten Marmortafeln im Dom zu Neapel, die durchaus im Stil der Elfenbeinreliefs behandelt sind. Die Berliner Sammlung besitzt verschiedene Elfenbeinreliefs, die denen in Salerno nahe verwandt sind (No.436, 453 u. [454](#)) und offenbar den gleichen Ursprung haben; und für jene Marmorreliefs erscheinen die Darstellungen aus der Schöpfung auf einer Elfenbeintafel der Sammlung (No.455) wie die unbeholfenen, altertümlichen Vorbilder.



28. Büste einer südtalienenischen Fürstin.

In der kurzen Zeit des Friedens und äußeren Gedeihens der südtalienenischen Provinzen unter der Herrschaft Friedrichs II. brachten die Cosmaten aus Rom ein neues Element in die Dekoration. Aus dergleichen Zeit oder wenig später sind aber auch einige Stücke großer Plastik erhalten: verschiedene Porträtbüsten, die sich bisher schwer in Zusammenhang mit der übrigen Entwicklung der Plastik in Südtalien bringen ließen. Zwar scheinen die Büsten im Museum zu Capua vielmehr Arbeiten aus der letzten Verfallzeit römischer Kunst zu sein; aber es bleiben als zweifellose Arbeiten dieser Zeit ein paar Frauenbüsten, die der Sigilgaïta Rufolo an der Kanzel im Dom zu Ravello und zwei verwandte, aber flüchtiger behandelte Reliefköpfe an derselben Kanzel (vom Jahre 1272), sowie die aus der unmittelbaren Nachbarschaft von Ravello stammende Büste einer jungen Fürstin in Berlin (No.28). Beide Büsten, obgleich unter sich nicht unwesentlich verschieden, stimmen in dem Streben nach möglichstem Anschluß an spätrömische Arbeiten, selbst in der technischen Behandlung überein. Bei der Vereinzlung dieser Bildwerke liegt es näher, dieselben auf Einflüsse der Kunst der Pisaner

Meister (s. S.16) zurückzuführen, als umgekehrt daraus auf Süditalien als die Heimat der Kunst des Niccolo Pisano zu schließen. Wie roh die große Plastik in Süditalien damals noch war, dafür giebt die Statue Karls von Anjou, die jetzt an der Treppe des Conservatorenpalastes zu Rom steht, augenfälligen Beweis.

In Venedig und seiner Umgebung finden wir gleichzeitig eine der süditalienischen verwandte Entwicklung der Plastik: auch hier verhindert der byzantinische Einfluß eine freie eigenartige Gestaltung; auch hier sind noch lange Zeit byzantinische Künstler hervorragend thätig und liefern auch später durch ihre Arbeiten die Vorbilder für die flüchtigen Nachbildungen der einheimischen Künstler. Mehr noch als in Süditalien bleibt in Venedig der bildnerische Schmuck auf ornamentale Verzierungen beschränkt, die mit Tierdarstellungen in phantastischer Weise verquickt sind. Ein charakteristisches Zeichen für die Scheu vor freier Skulptur ist der Umstand, daß noch um die Mitte des XIII. Jahrh. für die Monumente der Dogen antike Sarkophage benutzt wurden. Wo uns an den Bauten dieser Zeit plastischer Schmuck begegnet, ist er entweder aus dem Orient herübergeholt oder orientalischen Vorbildern nachgeahmt. Ausnahmen, wie die Säulen des Tabernakels in San Marco, (wenn nicht zum Teil früh-christlich), bestätigen nur die Regel: sie sind ganz nach Art der Elfenbeinschnitzwerke und der Goldschmiedearbeiten eingeteilt und mit ganz kleinen Reliefdarstellungen wie übersponnen, Arbeiten, die in ihrer sauberen, ängstlichen Ausführung jeden größeren bildnerischen Sinn vermissen lassen. Das Berliner Museum besitzt eine ganze Sammlung

charakteristischer venezianischer Dekorationsstücke, wie sie noch heute das Äußere und Innere der romanischen Kirchen und die Fassaden der gleichzeitigen Paläste Venedigs und der Nachbarorte auf den Inseln in reicher musivischer Anordnung bedecken. (No.11ff.).

Noch ausschließlicher als in Süditalien und Venedig bleibt in Rom die Thätigkeit der Bildhauer auf rein dekorative Arbeiten beschränkt; ja diese verzichtet selbst auf eigentlich plastische Ornamentik und bildet dafür ein zierliches und farbenreiches musivisches Schmucksystem aus, welches mit Anlehnung an antike Vorbilder aus dem unerschöpflichen Vorrat an römischen Baustücken in wertvollen Steinen aller Art sein Material herbeiholt und gerade durch die Fülle und den Wert desselben zur Ausbildung dieser Dekorationsweise angeregt wurde; als Cosmatenarbeit benannt, weil namentlich der Marmorarius *Cosmas* und seine Familie dieselbe ausübte. Ein Beispiel dafür, doch schon aus späterer Zeit, bietet die Aschurne (No.31).



28A. Marmorbüste aus Rom.

Zwischen diesen Arbeiten steht das Bruchstück eines großen plastischen Werkes, welches in Rom ausgegraben wurde und das sich jetzt im Berliner Museum befindet, bisher vereinzelt und unerklärt da: der kolossale Marmorkopf eines bärtigen Mannes, den der Reif im lockigen

Haar wohl als Fürsten charakterisiert (No.28A). Neben den oben genannten, etwa gleichzeitigen süditalienischen Büsten fällt in diesem Marmorwerke der enge Anschluß an antike Büsten archaischen Stils, sowie die außerordentlich saubere Ausführung und teilweise schon individuelle Empfindung auf, wie sie sich z.B. in der Behandlung des Ohres bekundet. Die eigentümlich stilisierte Behandlung des flach anliegenden lockigen Barthaares findet sich ganz übereinstimmend im Haar der Bronzewölfin im Kapitöl, die auch sonst in ihrer Auffassung und Behandlung mehr mittelalterlichen als antiken Charakter hat. Wir werden daher auch dieses Werk der römischen Plastik des XIII. Jahrh. zuzuschreiben haben, die uns in ihrer Entwicklung und im Zusammenhang mit der Plastik des übrigen Italien noch manches zu raten giebt.

Eine klare und stetige Entwicklung und eine reichere Entfaltung zeigt die Skulptur nur in Norditalien und Toskana. Von vornherein, seit dem Anfang des XII. Jahrh., tritt sie hier in gesunder Verbindung mit der Architektur zur Hebung und Belebung ihrer Glieder auf; auch geht sie denselben Weg, den sich hier die selbständige Entwicklung der Architektur bahnt: vom Mittelpunkt des alten Longobardenreiches, von Mailand und seiner Umgebung, wird sie durch Marmorarbeiter dieser Orte (namentlich aus Como) nach Mittelitalien übertragen und lange Zeit vorwiegend durch diese »Comasken« ausgeübt. Die Lombardei selbst hat nur dürftige Reste aufzuweisen; die großen Reliefs am Tabernakel über dem Hochaltar in S.Ambrogio zu Mailand sind in ihrer starren Regelmäßigkeit, wenn nicht von byzantinischer Herkunft, doch erst aus dem XIII. Jahrh.; das

beweisen die rohen Skulpturen der Porta Romana vom Meister *Anselmus*, die aus den Jahren 1167 bis 1171 datieren. Sehr bedeutend sind dagegen die Überreste, welche heute noch in Verona erhalten sind: das Portal des Domes (1135) und namentlich die Fassade von S.Zeno sind hier mit reichstem Skulpturenschmuck verziert. Beide Arbeiten gehen wenigstens teilweise auf Meister *Nicolaus* zurück, der an S.Zeno mit dem Meister *Wilhelm* zusammen arbeitet, dann am Dom von Modena thätig ist und 1139 auch das Portal des Domes zu Ferrara mit reichem plastischen Schmuck versieht. Neben diesen Steinarbeiten bieten die aus vielen ehernen Platten bestehenden Thürflügel von San Zeno das Bild einer äußersten Barbarei in allen körperlichen Bildungen dar. Die einzelnen Tafeln könnten auch verschiedenen Ursprungs und Alters sein. Mit einigen älteren deutschen Bronzearbeiten haben sie gemein, daß die Figürchen in ihrem starken Hochrelief wie aufgenietet erscheinen. Teppichartig bedecken die Marmorreliefs die Wände und zeigen eine kindlich naive, unbeholfene und derbe, ja selbst rohe, aber eigenartige Erzählungs- und Darstellungsweise. Das Relief springt hier durchweg kräftig über den Rahmen hinaus, der ganz flach bleibt; doch sind die Figuren, selbst die Extremitäten dabei gleichmäßig in der Fläche gehalten. Die viel lebendigeren und besser verstandenen Figuren an dem Taufbecken in S. Giovanni in Fonte zu Verona gehören schon einer vorgeschritteneren Zeit an und verraten, wie die gleichzeitigen venezianischen Bildwerke, die Schulung durch byzantinische Künstler und Vorbilder.

Den Arbeiten in Verona und Ferrara sind die noch umfangreicheren Skulpturen in Parma und dem benachbarten San Donino schon wesentlich überlegen. An beiden Orten ist *Benedetto Antelami*, der sich in bezeichneten Arbeiten zwischen den Jahren 1178 und 1196 nachweisen läßt, der maßgebende Künstler. Hier wie an den vorgenannten Orten sind die Portale Mittelpunkt des Reliefschmuckes, welcher das Bogenfeld, den Bogen, Sturz und Pfosten, vielfach auch die Wandflächen zu den Seiten und den Baldachin vor der Thür bedeckt, und dessen Motive Szenen aus dem alten und neuen Testament, namentlich aus der Schöpfungsgeschichte und der Passion, dann Folgen genreartiger Darstellungen der Monate, sowie (an den Einrahmungen, als Säulenträger u.s.f.) phantastische Tierbilder und gelegentlich Darstellungen lokaler Beziehung zeigen. Im Innern ist der plastische Schmuck weit spärlicher; die Kapitelle der Säulen, Kanzeln, Lettner, Taufbecken, Weihwasserbecken und einzelne Architekturteile sind mit Reliefs geschmückt, die sich aber leider meist nicht mehr an ihrem Platze befinden. Die Arbeiten Antelami's zeichnen sich vor den älteren lombardischen Bildwerken aus durch glückliche architektonische Verteilung, klare Anordnung, saubere und gleichmäßige Ausführung, durch ausgebildete Reliefbehandlung, bessere Naturbeobachtung und namentlich durch feinere innere Beziehungen ihres Ideengehaltes. Dies gilt in höherem Maße noch von einigen jetzt aus ihrem Zusammenhange gerissenen Skulpturen im Innern des Baptisteriums, die schon dem XIII. Jahrh. angehören. Ungeschickter und flüchtiger in der Arbeit, aber durch den reineren Reliefstil, der die Figuren schon fast frei

gerundet vor den Grund stellt, sind von Interesse die Monatsdarstellungen am Dome von Ferrara und die von derselben Hand herrührende Anbetung der Könige über der Thür von S.Mercuriale zu Forlì; wahrscheinlich schon aus der Mitte des XIII. Jahrhunderts.—

Wenig später, aber unter anderen Bedingungen, entstand und entwickelte sich die Skulptur in Toskana, wenn sie auch mit der lombardischen Kunst Beziehungen hat und aus der Lombardei sogar eine Reihe ihrer Künstler bezog. In höherem Maße als in der Lombardei war in Toskana die Plastik abhängig von der Architektur, welche dort bald nach der Mitte des XI. Jahrh. an den Formen der Antike in sehr eigenartiger Weise sich als Basilikenbau entwickelt hatte. Die innere Gestaltung erhielt in der Fassade einen reichen organischen Ausdruck; teils in einer Art farbiger Steinmosaik, wie an San Miniato vor Florenz, teils in Säulenarkaden, wie zuerst am Dom zu Pisa. Der feine architektonische Sinn ließ hier nur eine beschränkte Mitwirkung der freien Plastik zu; auch machte sich diese erst nach Verlauf eines vollen Jahrhunderts, nach der Mitte des XII. Jahrh. geltend. Außen blieb sie im Wesentlichen auf den Thürsturz und die Thürflügel beschränkt, im Innern wurde ihr der Schmuck der Kapitelle, des Taufbeckens und namentlich der Kanzel überwiesen, welche gerade damals durch die Predigerorden, die Dominikaner und Franziskaner, eine besondere Bedeutung erhielt.

Die frühesten dieser Bildwerke besitzt Pistoja. Ein Meister *Gruamons* fertigte 1162 am Thürsturz des Hauptportals von S.Giovanni Fuorcivitas das Abendmahl und 1166 für San Andrea an derselben Stelle die Anbetung der Könige. Als

Verfertiger der Kapitelle dieser Thür nennt sich der Meister *Enrigus*. Ein Jahr später entstand das Relief am Architravbalken der Thür von S.Bartolommeo in Pantano. Den gleichen Charakter tragen die jüngeren, aber trotzdem roheren Bildwerke an der Kanzel in Groppoli vor Pistoja, sowie der Erzengel Michael ebenda (vom Jahre 1194), letzterer interessant als Freifigur. Gleichzeitige Arbeiten derselben Richtung sind (von zahlreichen, überall im nordwestlichen Toskana zerstreuten skulptierten Kapitellen, Säulenbasen u. dergl. abgesehen): in Pisa die Architravskulpturen an S.Casciano und das Relief mit Christus zwischen den Apostelsymbolen von einem Meister *Bonusamicus* (jetzt im Campo Santo), in Lucca der Portalschmuck des Meisters *Biduinus* an S.Salvatore und die Reliefs des Taufbeckens vom Meister *Robertus* in S.Frediano, letztere wohl die tüchtigsten von allen diesen Arbeiten. Zu den spätesten, aber trotzdem noch fast rohen Arbeiten dieser Art zählen die Bildwerke am Dom zu Arezzo, der zweiten Hälfte des XII. und dem Anfang des XIII. Jahrh. angehörend. Dasselbe gilt auch noch von den Arbeiten des *Marchionne* (vom Jahre 1216).



21D. Bemalte Madonnenstatue des Presbyter Martin.

Alle diese Werke halten sich auf dem Niveau der Arbeiten von Steinmetzen, welche die Ornamente an den Kirchenbauten auszuführen gewohnt sind. Sie behandeln daher ihre Reliefs in der Komposition und in der Wiedergabe der menschlichen Gestalt genau wie ihre Ornamente: die Figuren sind ganz in der Fläche gehalten und möglichst zur Ausfüllung des Raumes benutzt, so daß der Grund ringsum ausgehoben erscheint und die Gestalten in der Regel mit den Füßen den unteren, mit den Köpfen den oberen Rand berühren. In den Verhältnissen, in Bewegung und Ausdruck der Figuren noch völlig kindlich und in der Ausführung mehr oder weniger roh, konnten dennoch diese Arbeiten durch die Selbständigkeit und die Naivetät der Empfindung und durch den Ernst des Strebens den Grund zu einer wirklich künstlerischen Entwicklung der Plastik legen.

Wie weit damals diese einheimische Skulptur noch hinter der byzantinischen zurückstand, beweist am deutlichsten

eine Anzahl Arbeiten, die gleichzeitig in Toskana unter byzantinischem Einfluß ausgeführt worden sind; namentlich in Pisa, das durch seinen blühenden Handel auf dem Mittelmeere zu dem halb byzantinischen Süden von Italien und zu Byzanz selbst in nahe Beziehung gebracht war. Schon die Bronzethür am Dom zu Pisa, wahrscheinlich die Arbeit des Pisaners *Bonannus* (1180), der einige Jahre später in Monreale die sehr verwandte Thür goß, erscheint ganz unter dem Einfluß gleichzeitiger byzantinischer Goldschmiedearbeiten. Noch stärker und vorteilhafter macht sich diese Einwirkung in den Skulpturen an den Architraven von zwei Thüren des Battistero geltend; an der östlichen Thür auch in den Laibungen. Hier haben die Figuren die volle Schönheit, die schlanken Körperformen, die zierlichen Falten der klassischen Gewänder, die vornehme Ruhe und die feine Rundung echt byzantinischer Arbeiten dieser Zeit. Diesen kommen sie ferner in der Sauberkeit der Arbeit gleich und besitzen dabei auch die charakteristische Fülle, die einfach schlichte Erzählungsart, die kräftige Ausarbeitung, den in seiner Gebundenheit feinen Ausdruck solcher Arbeiten. Die Berliner Sammlung, die von älteren romanischen Bildwerken aus Toskana nur ein mit Köpfen und Tieren dekoriertes Kapitell aufzuweisen hat (No. 27, aus Lucca stammend, etwa vom Jahre 1200), besitzt eine in ihrer Art hervorragende große Madonnenstatue aus jener von byzantinischen Vorbildern beeinflussten Richtung: die thronende Maria mit dem segnenden Christkind von der Hand des *Presbyter Martin* von Borgo San Sepolcro, aus d.J. 1199 (No. [21D](#)): lebensgroße Figuren aus Holz mit ihrer ursprünglichen, trefflich erhaltenen Bemalung; herbe im

Ausdruck, gebunden in Haltung und regelmäßiger Faltenbildung, aber von einer eigentümlich strengen Größe der Erscheinung.

Ihren eigenen plastischen Stil bilden sodann die Marmorarbeiter aus, welche die wirkungsvollen zierlichen Inkrustationsarbeiten der toskanischen Fassaden und der Innendekoration in weißem Marmor und tiefgrünem Serpentin auszuführen hatten. Während gleichzeitig die römischen Cosmaten nicht einmal den Versuch zu figürlicher Darstellung machten, wurden diese toskanischen Marmorarbeiter durch die allgemeine Richtung auf figurale Skulptur und den Wunsch, dieselbe als Erklärung des Dogmas für die gläubige Gemeinde zu benutzen, bald zu einer Einbeziehung figürlicher Darstellungen in ihre Steinmosaiken gebracht; namentlich an den Kanzeln. Schon die Kanzel in San Miniato (wohl nicht viel früher als der von 1207 datierte Fußboden der Kirche) zeigt an passender Stelle wenigstens eine Figur. In der etwas jüngeren Kanzel in San Lionardo vor Florenz sind die figürlichen Kompositionen schon die Hauptsache. Während sie aber hier noch auf dem inkrustierten Grunde wie aufgeleimt erscheinen, sind sie in der Kanzel des Domes zu Volterra wie in Meister Guido's Kanzel in S. Bartolommeo in Pantano zu Pistoja (vom Jahre 1250) und in der ähnlichen, noch jüngeren Kanzel in Barga frei aus dem Grunde gearbeitet, so daß die Steinintarsia auf die Einrahmung beschränkt oder ganz verdrängt ist. Man merkt diesen Bildwerken, selbst noch denen des Meisters der Kanzel in Pistoja, *Guido Bigarelli* aus Como, die Hand des Ornamentisten an, der auch die menschliche Gestalt mit schematischer Regelmäßigkeit und zierlicher Sauberkeit

behandelt, statt sie frisch nach dem Leben zu schaffen. Der Komposition kommt aber diese Regelmäßigkeit und der Geschmack in der Anordnung und Ausfüllung des Raumes entschieden zu gute, und ebenso ist die saubere Durchbildung ein Vorzug gegenüber jenen älteren romanischen Bildwerken.

Auf Meister Guido geht in Pistoja noch die gedrungene Gestalt des Erzengels Michael am Oratorio S. Giuseppe zurück; in Pisa hat er 1246 das prachtvolle, mit reicher Marmorintarsia geschmückte Taufbecken vollendet, und in seiner Art sind auch schon die Skulpturen am Hauptportal des Domes zu Lucca: Christus im Limbus und am Architrav die Apostel und Maria, vom Meister *Guidetto* (in dem man neuerdings den jungen Guido Bigarelli hat erblicken wollen). Diese Arbeiten in Lucca sind seit 1204 ausgeführt; die Fortsetzung derselben an der Fassade seit dem Jahre 1233 fiel Kräften zu, die bei aller Verwandtschaft mehr plastischen Sinn hatten als Meister Guido. Der Monatszyklus und die Darstellungen aus der Geschichte des hl. Martin stehen dem Guido noch am nächsten, die Skulpturen der Reguluspforte haben schon eine über ihn hinausgehende Vornehmheit der Erscheinung, Freiheit der Bewegung und Feinheit der Empfindung. Das große Reiterstandbild des hl. Martin, der mit dem Bettler seinen Mantel teilt, ist die letzte und zugleich die schwierigste Aufgabe, welche diese lombardisch-toskanische Steinmetzen- und Bildnerschule in Lucca zu lösen hatte. Einer der ersten Versuche, eine Freifigur zu geben, und seit dem Altertum das erste Reiterbild, ist dieses Bildwerk ausgezeichnet durch die vornehme Ruhe der schönen Gestalten, durch die feine

Empfindung für Proportionen und teilweise selbst durch naturalistische Wahrheit: aber zu freier Bewegung, zu naturalistischer Durchbildung, zu einer Auffassung der Figuren als Gruppe oder nur als richtige Freifiguren vermag sich der Künstler noch nicht zu erheben. In der Anlehnung an die Kirchenwand, in der Einhaltung der äußeren Fläche verrät sich vielmehr der an die Reliefdarstellung gewöhnte Künstler.

Niccolo Pisano und die Protorenaissance

[Inhaltsverzeichnis](#)

(um 1250 bis 1300).

[Inhaltsverzeichnis](#)

Die Bildwerke, in denen der plastische Schmuck der Portale des Domes zu Lucca seinen Abschluß erhielt: die Kreuzabnahme in der Lünette, die Geburt Christi und die Anbetung der Könige am Architrav des linken Seitenportals, verraten einen Künstler ganz anderer, ganz neuer Art. Hier herrscht echt plastischer Sinn und große, ja in der Kreuzabnahme eine fast gewaltige Auffassung; daneben erscheinen selbst die wenig älteren Skulpturen des anderen Seitenportals nur als befangene Leistungen fleißiger Steinmetzen. Vasari bezeichnet als Künstler dieser Arbeiten den *Niccolo Pisano* (um 1206 bis nach 1280); mit vollem Recht, wie der Vergleich mit seinen beglaubigten Arbeiten, namentlich mit der 1260 vollendeten Kanzel im Baptisterium zu Pisa beweist.



* Kanzel des Niccolò Pisano

im Baptisterium zu Pisa.

Der Bildhauer Niccolò di Piero, der sich nach seinem Geburtsort Pisano nennt, steht auf den Schultern jener älteren lombardisch-toskanischen Bildnerschule: speziell hat er in den Arbeiten an der Domfassade zu Lucca seine unmittelbaren Vorläufer. Dies gilt sowohl für die plastische Gestaltung wie für den geistigen Inhalt seiner Kunstwerke, während die dekorative, an byzantinischen Vorbildern großgezogene Plastik Süditaliens, mit der man den Niccolò (wegen der fragwürdigen Herkunft seines Vaters aus Apulien) hat in Verbindung bringen wollen, im vollen Gegensatz zu Niccolò's Kunst steht. Aber auch gegenüber jener älteren Plastik, aus der er hervorgeht, erscheint der Künstler recht eigentlich als Reformator. Niccolò Pisano ist kein Naturalist wie die Meister des Quattrocento; er steht