

# Italienische Skulptur um 1400: Untersuchungen zu den Einflussbereichen

CLAUDIA FREYTAG

*Clawson-Mills Fellow, Department of Western European Arts,  
The Metropolitan Museum of Art*

DIE JAHRE ZWISCHEN 1390 und 1410 werden in der Kunstgeschichte meist verallgemeinernd mit der Bezeichnung "Internationaler Stil" charakterisiert. Man versucht damit, die merkwürdige Erscheinung zu kennzeichnen, dass in dieser relativ kurzen Zeitspanne in den Zentren Europas, in Frankreich, Italien, Böhmen und Deutschland annähernd gleichzeitig ein eigentümlicher Mischstil geboren wird, der auf der einen Seite retrospektiv sich aus der französischen Spätgotik entwickelt und sie in eine höfische, präziöse Richtung führt, jedoch andererseits bereits die Anfänge der Frührenaissance in sich trägt. Er ist ein Stil des Überganges, aber auch eine letzte Blüte der gotischen Tradition, ein Stil, der die letzte Verfeinerung im Formalen bringt, gleichzeitig aber die Grundlagen entwickelt, aus denen die neue, wirklichkeitsnahe, puristische Kunst des Quattrocento entstehen konnte.

Wie im Hohen Mittelalter ist die Kunst auf Zentren beschränkt, doch ist sie nicht mehr ausschliesslich an die Kirche, sondern auch im steigenden Masse an mäzenatische Fürstenhäuser und die auflebenden Stadtstaaten gebunden: an den Hof des französischen Königs in Paris, an Philipp den Kühnen in Dijon, an den Herzog von Berry, an den Prager Hof und den Habsburgerhof in Wien. In Italien treten Mailand unter Gian Galeazzo Visconti hervor, die Dogen von Venedig, die Commune von Florenz, um die bedeutendsten Auftraggeber zu nennen.

Der Ursprung des "Internationalen Stils" liegt nach Meinung Krautheimers<sup>1</sup> in Frankreich, am Hofe der französischen Könige. Hier entwickelt sich in den 20er Jahren des 14. Jahrhunderts ein neuer Stil innerhalb der Gotik, der figürliches Volumen und elegante lineare Form zu vereinigen sucht. In seinen Anfängen wird er im Wesentlichen von der Buchmalerei getragen, die sich im Folgenden zu einem der wichtigsten Exponenten dieser Richtung entwickelt. In den 30er und 40er Jahren schliesst sich auch die Skulptur dieser neuen Auffassung an, meist im Kleinformat der Elfenbeinschnitzereien. In der zweiten Hälfte des Jahrhunderts nimmt die realistische Vortragsweise grösseren Platz in der "höfischen Kunst" ein und gibt ihr eine neue Richtung: porträtgetreue Nachahmung der Wirklichkeit, sowohl in der Physiognomie der Dargestellten, als auch in ihren Emotionen, die sich in den Bewegungen spiegeln, werden zum neuen Ziel der Kunst, die nach wie vor die eleganten Formen der Frühzeit bewahrt. Das taktile Element der Oberfläche tritt immer stärker heraus. Man spürt dies an den ausserordentlich präzise geführten Falten der Gewänder, die neben dem Körpervolumen Eigenwert besitzen. Daneben zeigt sich die Tendenz der Verschleifung der Oberflächen, der weichen Übergänge, die

1. Richard Krautheimer, *Lorenzo Ghiberti* (Princeton, second edition, 1970) S. 55 ff.



ABB. 1  
Claus Sluter, Maria mit dem Kinde. Dijon,  
Chartreuse de Champol

eigene Formen in den Gewändern herausmodellieren. Zwei entgegengesetzte Richtungen also, die scheinbar nicht miteinander zu vereinbaren sind. Doch dienen sie dem gleichen Ziel, nämlich die Figur nicht nur durch ihr Körpervolumen, sondern auch durch ihre Oberfläche zu bestimmen.

Schon frühzeitig finden sich statuarisch selbstständige Einzelbildwerke, geschaffen von den Ymagiers-Tailleurs, wie sie in Frankreich genannt werden, die im Gegensatz zu den Hüttenmeistern des 13. und beginnenden 14. Jahrhunderts nicht zu den Bauhandwerkern zählen. Die Vielzahl der Aufträge der Feudalherren förderte die Spezialisierung der Künste und prägte ihren individuellen Charakter. Die Stellung bei Hofe befreite vom korporativen Zwang der Zünfte. Am Deutlichsten wird dies am Hof Philipps des Kühnen, der für die Errichtung und Ausgestaltung der

Kartause von Champmol bei Dijon, Dreux de Damartin als Architekten, Jean de Marville und Claus Sluter als Bildhauer und Melchior Broederlam als Maler beschäftigte.

Die "trumeau"-Madonna Sluters (Abb. 1) an der Kartause von Champmol, die wie Panofsky<sup>2</sup> anmerkte, in retrospektiver Weise sich an die Gestaltung der "Vierge Dorée" von Amiens anlehnt, zeigt, so meine ich, stilistisch eine entscheidende Phase des Kulminationspunktes um 1400, die wie wir später sehen, eine der wichtigen Anregungen für Italien ist. Als dominierendes Element dieser Statue tritt uns die Gestaltung des Gewandes entgegen, die die tektonische Struktur der Figur verhüllt. Der stark betonte Kontrapost, der sich an der für diese Zeit typischen S-Biegung des Körpers zeigt, äussert sich nur im Gewand, das in tief eingekerbten, bauchigen Diagonalfalten vom linken Arm Mariens zum rechten Fuss herunterschwingt. Der unruhige Umriss der Figur, die weit ausgreifende Arm-bewegung der Madonna, die reiche Fülle des Stoffes, der in zahlreichen Faltentrauben von der linken Hüfte herunterfällt, das alles sind Elemente, die der Skulptur pathosvolle Züge verleihen. Als Kontrast dazu tritt die innige Zuneigung von Mutter und Kind und die weichmodellierten Gesichtszüge Mariens. Im Gegensatz zum Hochmittelalter begegnen wir zum ersten Mal in der Kartause von Champmol einem selbständigen skulpturalen Ensemble, das sich von den Aufgaben der Kathedralskulptur gelöst hat. Eine Statuarik, die, wie der Mosesbrunnen, zwar weiterhin religiöse Inhalte vermittelt, jedoch im freien Zusammenspiel der einzelnen Teile ebenso rein dekorativen Zwecken dient.

Diese Untersuchungen zur italienischen Skulptur um 1400 versuchen nicht einen umfassenden Überblick über das bildhauerische Schaffen zu vermitteln. Es soll die Problematik der Einflüsse aufgezeigt werden, die ständigen Wechselbeziehungen zwischen Frankreich, Böhmen, Deutschland und den italienischen Künstlern, die Adaption und Umformung lokaler und "ausländischer" Traditionen, die Gipfelung in einer allgemein verbindlichen Kunstsprache, die die Werke Claus Sluters in Dijon, die Triforienbüsten der Parler in Prag und die Reliefs der Porta della Mandorla in Florenz von der gleichen Idee getragen erscheinen lassen.

2. Erwin Panofsky, *Renaissance and Renascences in Western Art* (New York, 1969) S. 164, Anm. 1.

ABB. 2

Ludovico Le Roy, Pietà. Mailand, Dom



## MAILAND

Die Heirat Gian Galeazzo Viscontis mit der französischen Prinzessin Isabella von Valois rief am Mailänder Hof naturgemäss eine besondere Bevorzugung französischer Künstler hervor. Man sprach französisch und gab französischer Literatur den Vorzug gegenüber den zeitgenössischen italienischen Volgare-Texten. So verwundert es nicht, dass die ersten Bildhauer des Mailänder Domes aus Prag und Burgund berufen wurden. 1389, drei Jahre nach der Grundsteinlegung, bringt der Architekt Nicholas de Bonaventure aus Paris eigene Bildhauer mit.<sup>3</sup> Unter ihnen befindet sich Ludovico Le Roy, dem Baroni wohl mit Recht das Pietà-Relief im Chor des Domes zuschreibt (Abb. 2).<sup>4</sup> Die einfache Komposition—zwei Engel präsentieren Christus als Schmerzensmann, aus dem Sarkophag

ABB. 3

Prager Meister, dat. 1387, Reliquiar-Monstranz, Schmerzensmann. Silber vergoldet, Höhe 157,5 cm. (62 in.). Baltimore, Walters Art Gallery, 57.700



herausragend, unter dem Kreuz mit den Leidenswerkzeugen—zeigt ein beliebtes Thema dieser Zeit, dessen Vorbilder im frühen 14. Jahrhundert zu suchen sind. Doch zeigt die Dominanz der, bewusst um ihrer selbst willen schöngeschwungenen Linie, die kalligraphisch genannt werden kann, in den Flügeln der Engel, die scharfgratigen, bestimmten Falten der Draperie, verbunden mit der klaren, geometrischen Aufteilung des Reliefs, eine neue formale Richtung, die durch das Parenté de Narbonne und die Apokalypse von Angers wesentlich beeinflusst wurde. Vergleicht man dieses Relief mit einer annähernd gleichzeitig entstandenen

3. *Annali della Fabbrica del Duomo di Milano* (Mailand, 1877–1885). Ugo Nebbia, *La Scultura del Duomo di Milano* (Mailand, 1908). Costantino Baroni, "La Scultura del Primo Quattrocento," *Storia di Milano* (Mailand, 1953–1957), Bd. IV, S. 684 ff.

4. Costantino Baroni, *Scultura Gotica Lombarda* (Mailand, 1954).

Goldschmiedegruppe des gleichen Themas, die in Prag 1387 angefertigt wurde (Baltimore, Md., Walters Art Gallery) (Abb. 3), so zeigen sich bereits in dieser frühen Phase vergleichbare Tendenzen. Auch hier ist die Komposition klar geordnet, Christus als Schmerzensmann steht in der Mitte der rechteckigen Plinthe, von zwei Passionssymbolen, dem Kreuz und der Geißelsäule mit dem Hahn, flankiert, von den Ecken diagonal dem Erlöser zugewandt zwei adorierende Engel mit weiteren Passionswerkzeugen. Die kalligraphische Linie dominiert, wie beim Pietà—Relief des Mailänder Domes, Haar und Bart umrahmen das vom Leiden geprägte Antlitz Christi in schönlinig—ziselierten Wellen, das Lendentuch schwingt in grosszügigen, gratigen Falten um den Körper.

ABB. 4

Giovannino de' Grassi, Christus und die Samariterin, dat. 1391. Mailand, Dom (Photo: Kunsthistorisches Institut, Florenz)



Etwa gleichzeitig mit den französischen Bildhauern und Architekten um 1390 wird Giovannino de' Grassi in den Verband der Mailänder Dombauhütte eingetreten sein. In seinen Werken begegnen wir hier zum ersten Mal der unmittelbaren Einflussnahme französischer Kunst auf italienische Skulptur und ihrer Auseinandersetzung mit diesem Stil. Die Persönlichkeit Giovannino de' Grassis wird meist nur mit seinen Skizzenbüchern identifiziert,<sup>5</sup> in denen zum ersten Mal Naturstudien ihren Niederschlag gefunden haben. Seine Zeichnungen von Tieren und Pflanzen, manchmal zur vegetabilen Ornamentik umgestaltet, galten als beliebte Musterbücher des beginnenden 15. Jahrhunderts und nahmen selbst auf die Dekoration architektonischer und skulptureller Ensembles Einfluss. Man kann dies am Beispiel der Fonte Gaia Jacopo della Quercias zeigen, deren Ornamentierung in unmittelbarem Zusammenhang mit Skizzen des Oberitalieners steht. Sein einzig dokumentiertes plastisches Werk ist das Relief mit Christus und der Samariterin am Brunnen (Abb. 4) in der südlichen Sakristei des Mailänder Domes, das zu Beginn der 90er Jahre entstanden sein dürfte. Eingespannt in einen gelängten Vierpass sprengt die gedrängte Komposition fast den Rahmen. Felsen und stilisierte Bäume geben den Ort des Geschehens an. Christus, im Profil gesehen, sitzt am Brunnen, über den sich die Samariterin beugt, um Wasser zu schöpfen. In breitgezogenen, gratigen Falten, die in Trauben von den hochgezogenen Knien herunterhängen, umhüllt das Gewand die Gestalt Christi. Auch die Figur der Samariterin wird durch das Gewand bestimmt und zeigt, wie die gesamte Komposition, die Freude an der Linie als gestaltende Form. Giovannino de' Grassis Naturstudien gingen ein in die Dekoration der Supraporte zwischen der Basis des Reliefs und dem Giebel der Sakristeitür. Aus mit Bändern durchwirkten Akanthusranken wachsen die Figuren zweier Engel heraus, in der einen Hand das Winkeleisen, Symbol der Steinmetze, präsentierend, mit der anderen eine Krone aus Akanthuslaub haltend, eine eigentümliche Mischung von Künstlerstolz und naiver Dekorationsfreude.

Vergleicht man nun das Pietà-Relief des Ludovico

5. A. van Schendel, *Le Dessin en Lombardie* (Brüssel, 1938). Otto Pächt, "Early Italian Nature Studies and the Early Calendar Landscape," *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* XIII (1950) S. 13 ff.



ABB. 5  
Ampel mit Propheten, Heiligen und Engeln.  
Mailand, letzte Dekade des 14. Jahrhunderts.  
Kupfer, Höhe ca. 41,3 cm. (16 ¼ in.). The Metropolitan Museum of Art, gift of J. Pierpont Morgan, 17.190.827

le Roy mit dem Relief Giovanninos, so zeigt sich beim Italiener noch die Unsicherheit, die Szene in einen Rahmen einzupassen. Giovannino de' Grassi versucht wie bei einem Meisterstück, sein Repertoire an Bekanntem und Gekanntem vorzuzeigen; bei ihm dominiert die Freude an der Dekoration, während Ludovico Le Roy sich auf die formal und kompositionell strenge Repräsentation eines Inhaltes beschränkt. Die Bedeutung der Linie jedoch, die sich bei Giovannino in vielerlei Gestalt zeigt, nicht nur in den Faltenwürfen des Gewandes, sondern auch in der Form des Vierpasses, in der Profilierung des Sockels, in dem S-förmigen Spruchband, das aus der Hand Christi herauszuwachsen scheint, ist die wesentliche Anregung, die die französischen Bildhauer dem Italiener vermittelten.

Ebenfalls als ein Werk eines Giovannino nahesteh-

henden Bildhauers italienischer Herkunft sehe ich eine kupferne Ampel mit Propheten, Heiligen und Engeln im Besitz des Metropolitan Museums an (Abb. 5). Das sehr präziös gearbeitete Stück, goldschmiedehaft in der Erscheinung, dürfte gegen 1400 zu datieren sein. Wie beim Relief Giovannino de' Grassis zeigt sich hier diese eigentümliche Verschmelzung von "Statuarik" und überquellender Dekorationsfreude, die sich in den, die Struktur des Objektes fast verunklarenden, wuchernden Weinranken und Blüten des Schaftes äussern. Aufgebaut wie das Fialentürmchen einer Kirchenfassade, präsentiert diese Ampel in den offenen, mit Andeutung von Masswerk verzierten Bögen vollrunde Figuren von Propheten und Heiligen, die, wie der eine bärtige Prophet mit dem Turban, unmittelbar von Sluters Propheten am Mosesbrunnen abzuleiten sind. Die kleinen Engelfiguren wiederum, die die flankierenden Pilaster schmücken, erinnern in der ausgeprägten Wölbung ihrer Körper verbunden mit einem ange deuteten S-Schwung an böhmische Madonnen des "Weichen Stils." So verdeutlicht diese Ampel sehr klar die verschiedenen Einflüsse, die sich an der Mailänder Hütte gegen die Jahrhundertwende kreuzen.

Neben den Franzosen und den einheimischen Norditalieniern, geben die Hüttenbücher auch Kunde von einer grossen Anzahl deutscher Künstler, die vor 1400 am Dom arbeiteten.<sup>6</sup> Der erste urkundlich erwähnte deutsche Bildhauer wird bereits ein Jahr nach der Grundsteinlegung namentlich genannt: Hans von Farnech, der nach Ansicht Siebenhüners wohl im Rheinland beheimatet ist.<sup>7</sup> Dokumentarisch kann mit ihm die Supraporte der südlichen Sakristeitür in Verbindung gebracht werden, die in drei Zonen übereinander gestaffelt, ein mariologisches Programm zeigt. Da Hans von Farnech 1393 aus Mailand abwandert und sich an die Hütte von S. Petronio nach Bologna begibt, erhält Giovannino de' Grassi den Auftrag, das Relief fertigzustellen.<sup>8</sup> Von seiner Hand stammt vermutlich der Architrav mit den Vierpassreliefs von Prophetenköpfen.<sup>9</sup>

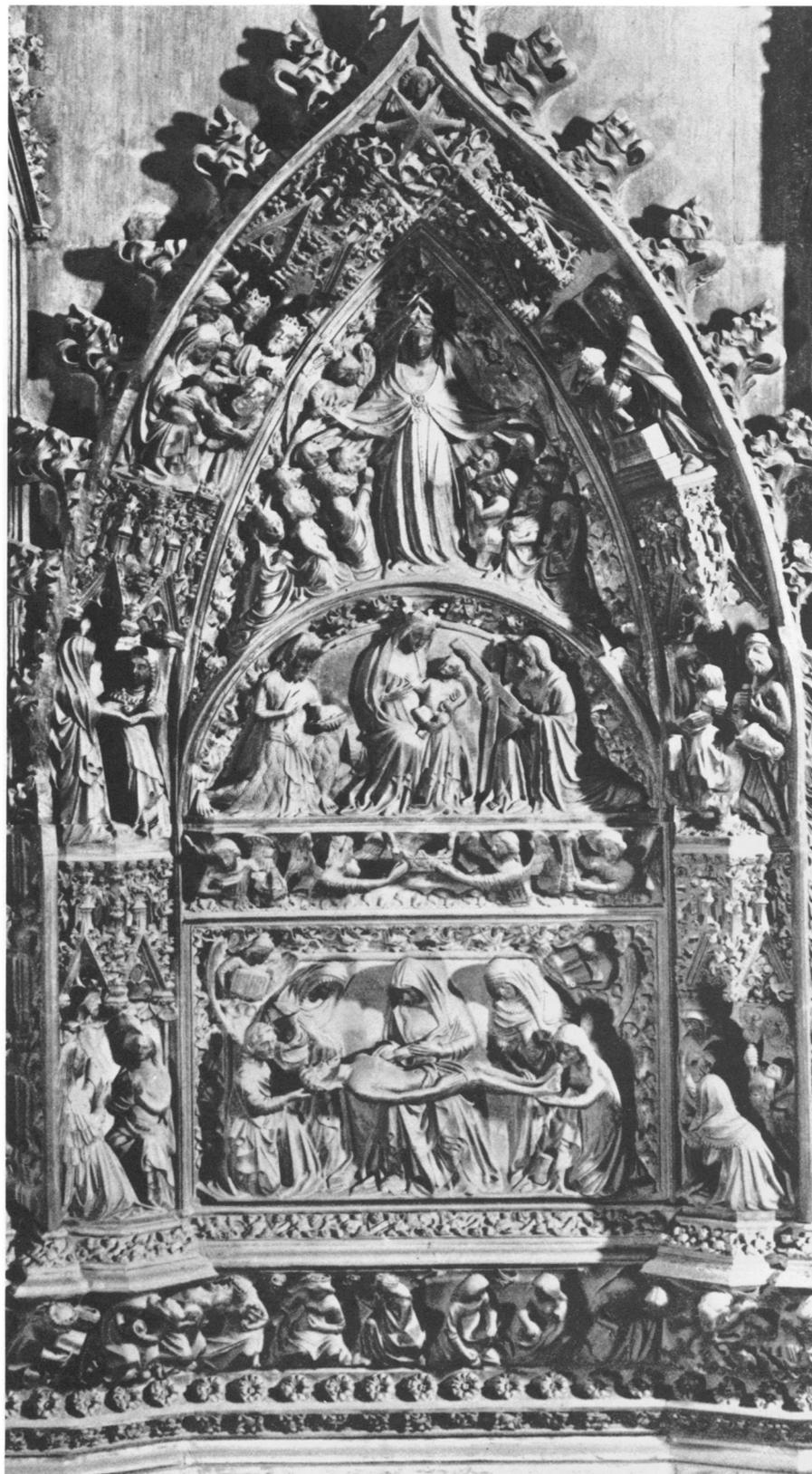
6. Herbert Siebenhüner, *Deutsche Künstler am Mailänder Dom* (München, 1944).

7. Siebenhüner, *Deutsche Künstler*, S. 65, 66. Erwähnt in Mailand: 12.7.1387; 2.7.1389; 12.3.1391; 22.3.1391; 25.2.1392; 5.8.1393.

8. Siebenhüner, *Deutsche Künstler*, S. 65. Dokument vom 5.8.1393.

9. Mia Cinotti, *Il Duomo di Milano* (Florenz, 1966) Abb. 32.

ABB. 6  
Hans von Farnesch, Supra-  
porte. Mailand, Dom



Das Supraportenrelief (Abb. 6), angelegt wie der Tympanon einer deutschen, hochgotischen Kathedrale, zeigt sowohl programmatisch, als auch im Detail der Ausführung den engen Zusammenhang mit der deutschen Tradition. Das unterste, rechteckige Feld stellt die Beweinung Christi dar, kompositionell eine Verbindung italienischer, vielfiguriger Beweinungsszenen und der rheinischen Ausprägung der Pietà oder Schmerzensmutter, die den flach ausgestreckten Leichnam Christi auf ihrem Schoss hält. Im mittleren Lünettenfeld thront Maria mit dem Kinde, angebetet von Johannes dem Täufer und dem Hl. Andreas. Das abschliessende, spitzgiebelige Relief zeigt die Figur der Schutzmantelmadonna. Merkwürdig ist die Vermischung verschiedener Thematiken: Marienklage und Schutzmantelmadonna, getrennt voneinander durch eine quer verlaufende Lisene mit der Darstellung von Engeln, die eine Krone halten—die Krone der Marienkrönung. Die Unstimmigkeit lässt sich erklären, dass Hans von Farnach vermutlich Muster verschiedener Provenienz benutzte und sie wie ein Mosaik zusammensetzte. Die seitlichen, jeweils von reich ornamentierten Baldachinen überhöhten Figurengruppen des Gewändes stellen weitere Szenen aus dem Marienleben dar, wie Verkündigung, Visitatio, etc. Den architektonischen Abschluss des Ensembles bilden zwei krabbenbesetzte Fialen, die die in der Mitte befindliche Kreuzigung rahmen. Das Sockelrelief zeigt das im deutschen Sprachraum oft dargestellte Thema der klugen und törichten Jungfrauen.

Der Wanderweg des Hans von Farnach von Köln über Mailand nach Bologna und wieder in die Heimat zurück, ist exemplarisch für die grosse Fluktuation der Künstler bei den grossen skulpturalen Aufträgen in Italien um 1400. Es zeigt sich aber gleichzeitig auch, dass Künstler wie Hans von Farnach, durch ihre unmittelbaren Kontakte mit französischen, flämischen und italienischen Künstlern diese Eindrücke in die Heimat zurückbringen konnten um sie dort weiterzugeben. Einige dieser deutschen Künstler aber blieben in Italien, so wie Gualterius de Monico, Walter von München, der von Mailand nach Orvieto abwanderte und dessen Weg in die Abruzzen, nach Aquila und Sulmona führt.<sup>10</sup> Gemeinsam ist ihnen allen dass für sie Mailand der Ausgangspunkt, das Tor zu Italien gewesen zu sein scheint.

## BOLOGNA

In den letzten Dekaden des Trecento strömen in Bologna Bildhauer und Steinmetze Norditaliens zusammen, deutsche Künstler vom Mailänder Dom und Toskaner für die grossen Bauaufträge der Stadt,<sup>11</sup> unter denen die Errichtung des Domes S. Petronio hervorrangt (ab 1390). Im Gegensatz zu Florenz, Mailand oder Venedig besass Bologna keine einheimische Bildhauerschule; deshalb war hier fruchtbarer Boden für fremde Einflüsse gegeben. Neben den Ausländern arbeiteten eine grosse Anzahl florentiner, fiesolaner, venezianischer, und lombardischer Steinmetze in der Opera di S. Petronio; dazu kamen noch die Romagnolen, "lavoranti in pietra" aus Varignana, die jedoch innerhalb der künstlerischen Entwicklung keine wesentliche Rolle spielten. Es entsteht so in Bologna ein merkwürdiger Mischstil, der ähnlich wie in Mailand lombardische, venezianische und transalpine Stilelemente in sich vereinigt.

Die Bedeutung Bolognas jedoch für die Entwicklung und neue Zielsetzung des Stils, den wir "international" nennen, liegt nicht so sehr in der Hütte von S. Petronio und seinen Bildhauern, sondern an der Berufung der Brüder dalle Masegne aus Venedig.<sup>12</sup>

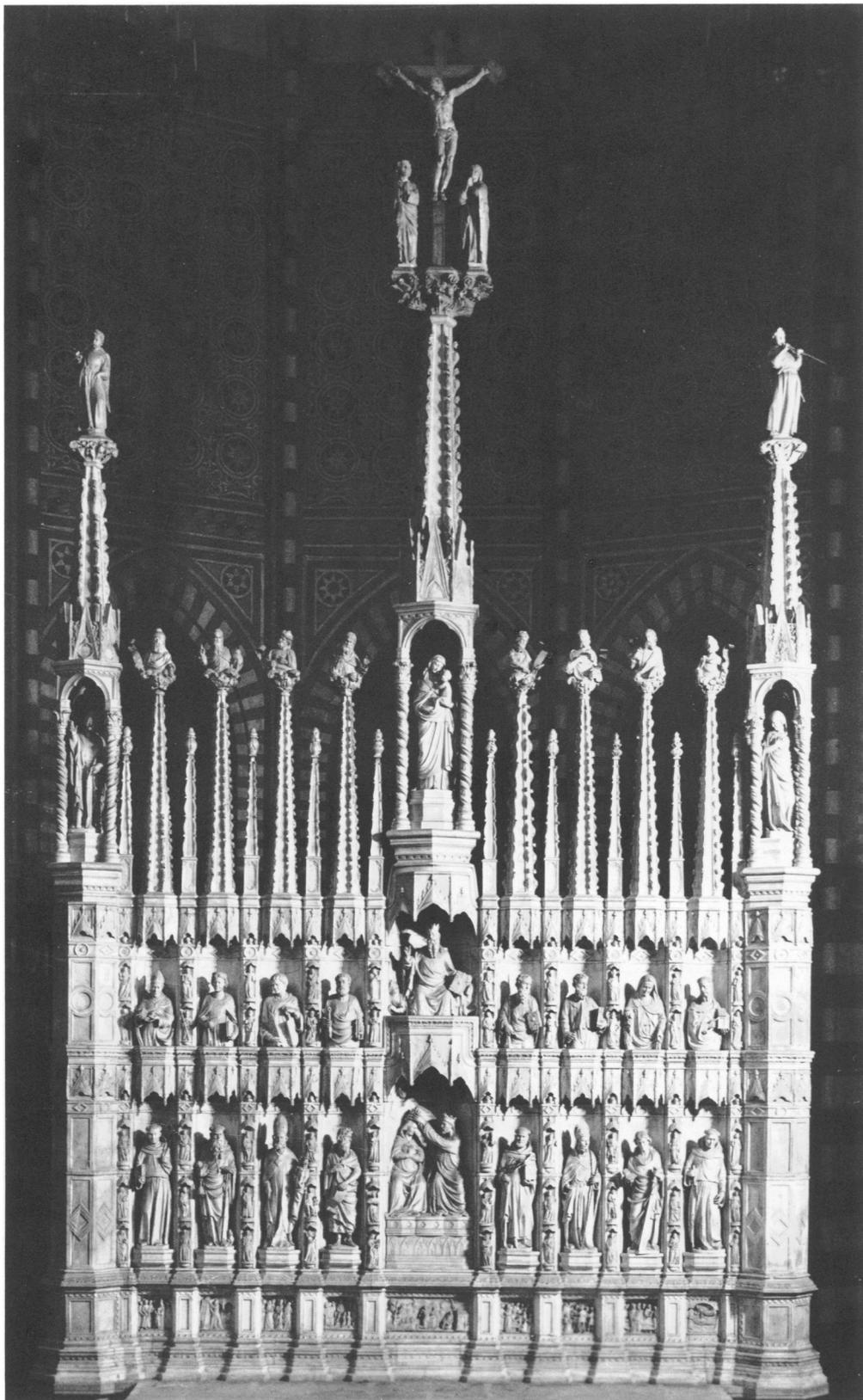
Über ihr Geburtsjahr und ihre Lehrzeit sind uns keine Dokumente überliefert, auch kennen wir keine frühen Werke von ihrer Hand. Sie treten uns in ihren Bologneser Arbeiten bereits als gereifte Meister gegenüber mit Werken, die eine würdige Vorbereitung ihrer grossartigen Schöpfung, der Ikonostasis von S. Marco in Venedig, sind. Die erste Nachricht, die sich mit den Künstlern in Verbindung bringen lässt, stammt vom

10. Siebenhüner, *Deutsche Künstler*, S. 49. Weiterhin wandert auch Petrus de Johannis de Fierimburgo (Freiburg), theutonicus magister und sein Gehilfe Christoforo Teutonico nach Orvieto, wo sie 1402/03 am dortigen Taufbecken arbeiten. Werner Körte, "Deutsche Vesperbilder in Italien," *Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana* 1937, S. 1-138.

11. I. B. Supino, *La Scultura in Bologna nel secolo XV* (Bologna, 1910).

12. Lutz Heusinger, *Jacobello und Piero Paolo dalle Masegne* (Diss. München, 1967). Heusinger geht in seiner stilkritischen Analyse der Skulpturen auf die Problematik der Restaurierungen, die hauptsächlich im 19. Jahrhundert unternommen wurden, ausführlich ein (S. 66 ff.). Wir ziehen hier nur Figuren in Betracht, die nach Heusinger weitgehend unangetastet blieben.

ABB. 7  
Jacobello und Pier-  
paolo dalle Masegne,  
Marienkrönungsal-  
tar.  
Bologna, S. Francesco  
(Photo: Alinari)



August 1386 aus Bologna, wo die Masegne im Hause der Erben des Giovanni da Legnano ansässig sind.

Das Hauptwerk Jacobello und Pierpaolos dalle Masegne ist der marmorne Hochaltar von S. Francesco (Abb. 7). Am 16. November 1388 wird er von den Franziskanern in Auftrag gegeben, mit der Auflage, die pala bis September 1391 zu vollenden. Offenbar sind aber die dalle Masegne nicht mehr in Bologna ansässig, denn die Zahlungen erfolgen bis Sommer 1390 nach Venedig. Ab 1391 ist Pierpaolo wieder in Bologna nachweisbar, wo im November die Bezahlung für die Mittelgruppe, die Marienkrönung, erfolgt. 1392 beurteilt eine Prüfungskommission die Ausführung des Altars, doch scheinen die Arbeiten zu diesem Zeitpunkt noch nicht beendet zu sein. Ab Mai 1396 befindet sich Pierpaolo allein in Bologna und leitet dort offenbar eine Werkstatt. 1403 setzt er sein Testament auf. 1409 verhandelt Jacobello wegen der wohl noch immer ausstehenden Bezahlung für das Retabel. Dieses Dokument ist die letzte Notiz, die wir über die Brüder dalle Masegne besitzen.

Das Marmorretabel des Hochaltars von S. Francesco ist dreizonig aufgebaut. Die Predella mit Szenen aus dem Leben des Hl. Franziskus (Abb. 8) ist an ihren jeweiligen Seiten von massiven Achteckpfeilern be-

grenzt; der Mittelteil wird durch besondere Grösse hervorgehoben und setzt sich in den beiden Obergeschossen risalitartig fort. Zwischen dem Mittelteil und den seitlichen Begrenzungen befinden sich, in zwei Zonen aufgereiht, Heiligenstatuetten und Heiligenbüsten in Baldachinnischen, die voneinander durch schmale Lisenen getrennt werden. Der Mittelrisalit trägt in zwei übereinandergestellten Nischen die Gruppe der Marienkrönung und darüber die sitzende Gestalt Gottvaters. Die seitlichen Pfeiler werden von zwei Figurentabernakeln mit der Verkündigungsgruppe, der Mittelrisalit von einem Tabernakel mit der stehenden Muttergottes, auf dessen Spitze eine Kreuzigungsgruppe sich erhebt, bekrönt. Auf den Tabernakeln der seitlichen Pfeiler erheben sich posauenblasende Engel. Die Zwischenstücke tragen Fialen mit Prophetenbüsten. Zum Stil des Retabels: ein wesentliches Element der Gestaltung des Hochaltars ist seine Modellierung durch das Licht. Bühnenartige Effekte werden erzielt durch die Nischen auf halb-kreisförmigen Grundriss, in denen vollrund die Statuen bzw. Büsten von Heiligen stehen. Die Qualität des Lichtes als Gestaltungselement lässt sich auch an den einzelnen Figuren erkennen: die hochpolierte Oberfläche des Marmors erhält eigene Bedeutung. Be-

ABB. 8

Marienkrönungsaltar, Detail: Predella mit Szenen aus dem Leben des Hl. Franziskus





ABB. 9  
 Marienkrönungsalter, Detail: Stigmatisation des Hl. Franziskus

trachten wir exemplarisch das mittlere Predellenrelief mit der Stigmatisation des Hl. Franziskus (Abb. 9). In angedeuteter, weich modellierter, bergiger Landschaft mit versatzstückhaften Bäumen und Büschen—zur Rechten die Kapelle von La Verna, im Grössenverhältnis zu den Figuren wie ein Votivgeschenk wiedergegeben—kniert der Heilige mit weit ausgebreiteten Armen. Zu seiner Rechten hockt ein Mitbruder, über dem Lesen eingenickt. Darüber erhebt sich der cherubimgeflügelte Kruzifixus der Stigmatisation. Beide Figuren, die des Hl. Franziskus und die des Ordensbruders, sind als Gewandfiguren konzipiert, d.h. die Struktur ihrer Körper ist nicht sichtbar, ihre Bewegungen werden durch die Faltschwünge ihrer weitfallenden Kutten erklärt. Besonders deutlich wird dies an dem hockenden Franziskanermönch, dessen Sitzbewegung—er hat das linke Bein unter das rechte geschlagen—allein aus der schwingenden Drapierung seines Gewandes ersichtlich ist. Diese Drapierung erinnert an die Miniaturen des André Beauneveu, dessen Propheten in ähnlicher Haltung dargestellt sind. Das Licht spielt auch in diesem Relief eine entscheidende gestalterische Rolle. Während der Hintergrund mit der sanften Kontur der Hügelketten zu verschwimmen scheint, rückt der Hl. Franziskus scharf in den Vordergrund. Sein Kopf hebt sich akzentuiert vom Hinter-

grund ab, seine Arme öffnen sich zum Betrachter, der linke Arm ragt sogar aus der Bildbühne heraus. Gleiche Kriterien lassen sich auch an der Mittelgruppe der Krönung Mariens verfolgen (Abb. 10). Auch hier spielen Stoff und Draperie eine wesentliche Rolle in der Komposition. Engel halten in der Rückwand der dreibogig abschliessenden Baldachinnische ein kunstvoll gefaltetes Tuch, verschmelzen selbst mit ihren Körpern mit dieser Draperie. Die Bewegung des krönenden Christus wird nicht durch eine sichtbare Körperdrehung angezeigt, sondern durch die diagonale Faltenführung, die von der rechten Schulter zum linken Fusse der Figur hinabgeführt wird. Wie bei der Figur des Hl. Franziskus besitzt das Gewand eigene Kompositionsqualitäten. Schwere, träge fließende Falten mit breiten Faltenbögen überziehen die Figuren.<sup>13</sup>

Wie ich bereits andernorts aus stilistischen Erwä-

13. Heusinger sieht als Vorbild der Krönungsgruppe das Relief der Marienkrönung 1352, Bologna, S. Francesco, an; Abbildung bei I. B. Supino, *L'Arte nelle Chiese di Bologna, secoli VIII–XIV* (Bologna, 1932) S. 229. Mir erscheint jedoch der Zusammenhang der Krönungsdarstellung mit gleichen Typisierungen in der toskanischen Malerei entscheidender zu sein, wie z.B. Bartolo di Fredis Marienkrönung von 1388, Montalcino, Museo Civico, oder Jacopo di Ciones Bild in der Florentiner Akademie von 1373. Abb. Millard Meiss, *Painting in Florence and Siena after the Black Death* [Princeton, 1951] Taf. 54, 56).

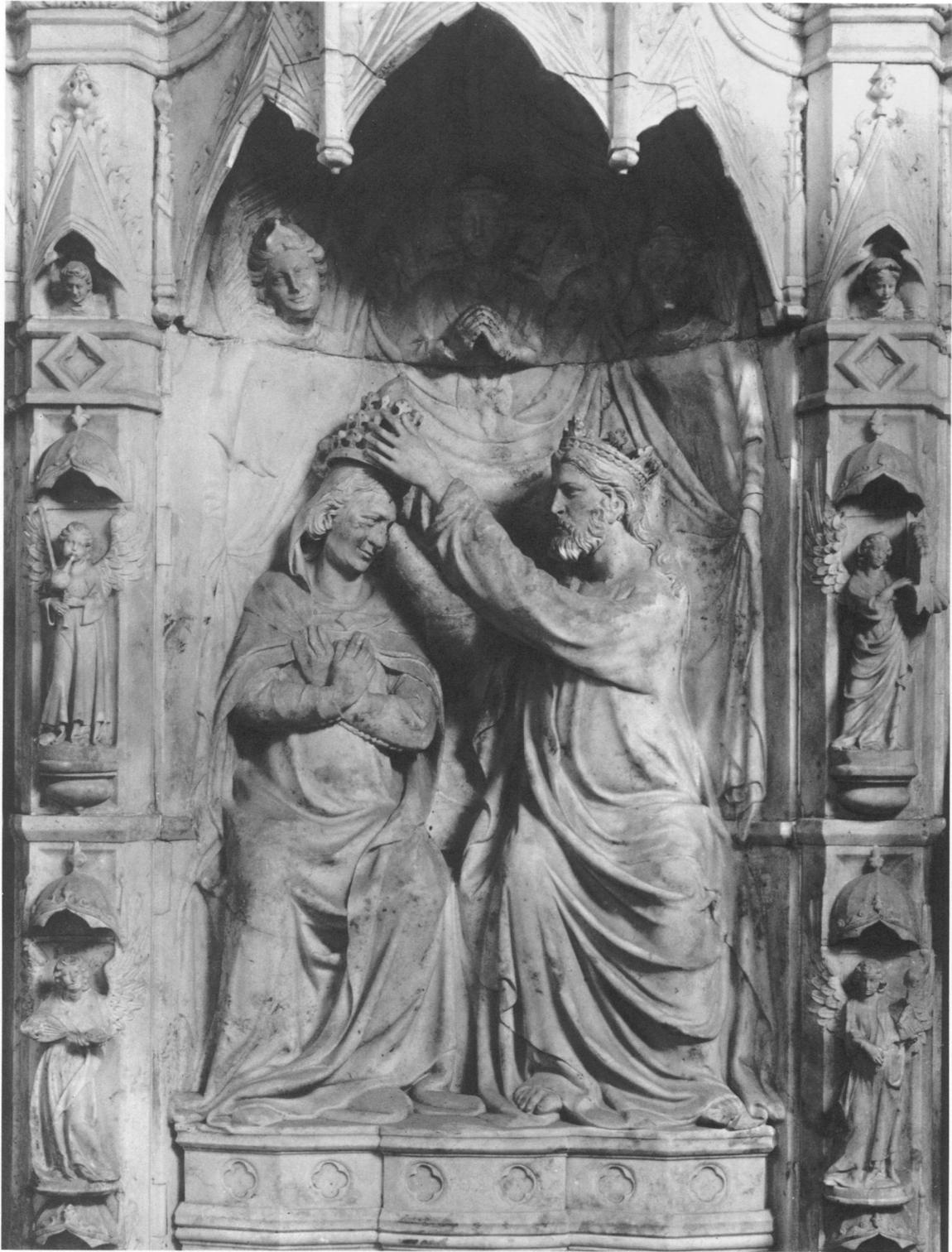
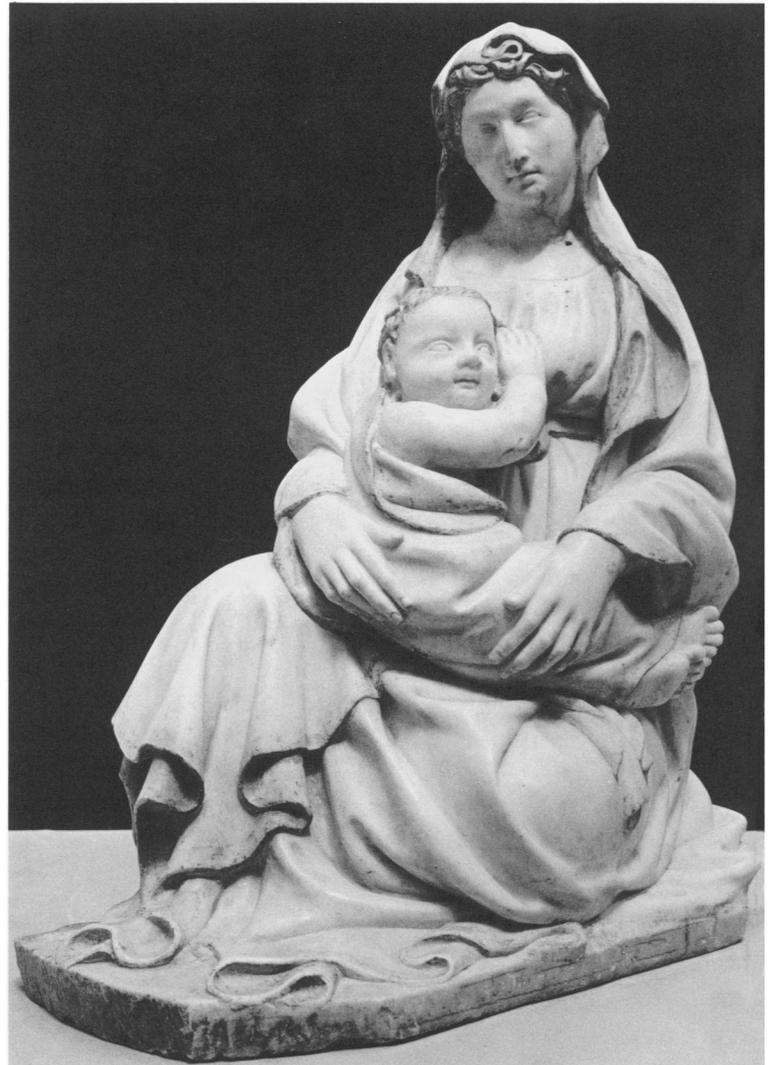


ABB. 10  
Marienkrönungsalter, Detail: Mittelgruppe (Photo: Alinari)

gungen nachzuweisen versuchte,<sup>14</sup> besitzen wir ein Jugendwerk von der Hand des sienesischen Protagonisten der Frührenaissance, Jacopo della Quercia, das vermutlich in engstem Zusammenhang, vielleicht sogar im Werkstattverband, mit den dalle Masegne in Bologna entstanden ist: die "Madonna dell'Umiltà" der Kress Collection in der Washingtoner Nationalgalerie. Es handelt sich hier um das früheste bekannte Beispiel des "Humilitas" Types in der Skulptur.<sup>15</sup>

Die verhältnismässig kleine Marmorfigur (Abb. 11, 12) stammt aus der Sammlung Ercolani in Bologna, die sie direkt aus einer Bologneser Kirche übernahm. In den nervösen, unruhigen Faltsäumen der Skulptur können wir ein spezifisch sienesisches Element beobachten, das sich, beginnend bei Duccio, durch das ganze Trecento hindurch nachweisen lässt, um dann in den Werken des Taddeo di Bartolo in der ersten Dekade des 15. Jahrhunderts zu kulminieren.<sup>16</sup> Swarzenski-Seymour bringen den Stil der Umiltà-Madonna in Beziehung zu den Werken Nino Pisanos, insbesondere zur Madonna in S. Maria della Spina in Pisa. Vergleichen lässt sich hier die Haltung des Kindes mit den verkreuzten Füsschen.<sup>17</sup> Stilistisch zeigen sich auffallende Ähnlichkeiten mit den Bologneser Figuren der dalle Masegne; Gesichtstyp, Gewandstil, und Oberflächenbehandlung sind eng verwandt. Vergleicht man die Engel der Marienkrönungsnische des Altars von S. Francesco mit der Washingtoner Madonna, so zeigt sich die gleiche ovale Gesichtsform ohne scharfe



14. Claudia Freytag, *Jacopo della Quercia: Stilkritische Untersuchungen zu seinen Skulpturen unter besonderer Berücksichtigung des Frühwerks* (Diss. München, 1970). Charles Seymour/Hanns Swarzenski, "A Madonna of Humility and Quercia's Early Style," *Gazette des Beaux Arts* 30 (1946) S. 129–152, haben diese Zuschreibung zuerst formuliert, doch aus unterschiedlichen stilistischen Erwägungen.

15. Betty Kurth, "Das Gnadenbild als Stilvermittler," *Belvedere XII* (1934–1936), S. 7 ff. Meiss, *Painting in Florence*, S. 132 ff., dort auch weitere Literaturhinweise. Seymour/Swarzenski, "Madonna of Humility."

16. Fresken im Palazzo Pubblico, Siena, 1408; Verkündigung, Siena, Pinacoteca, 1409. Letzteres abgebildet bei Enzo Carli, *Guida della Pinacoteca di Siena* (Mailand, 1967) Abb. 22.

17. Dieses Detail gehört bisweilen zur Ikonographie der Humilitas-Madonna; das zeigt eine Reihe von Darstellungen, die Meiss, *Painting in Florence*, zusammenstellte, so z.B. Werkstatt Simone Martinis, Taf. 128; Bartolommeo da Camogli, Taf. 129; Andrea di Bartolo, Taf. 131; Giovanni di Niccolò, Taf. 132; Neapolitanischer Nachfolger Simone Martinis, Taf. 133; Lorenzo Veneziano, Taf. 135.

Abgrenzung der Augenbrauen. Die schmalgratige, lange Nase hebt sich gemmenhaft aus dem Antlitz heraus; die Wangen sind kaum herausgewölbt, glatt sich rundend ziehen sie sich zu den Ohren hinüber. Bei der Faltengebung fiel bereits das spezifisch sienesisches Element der Säume auf, das im Werk der dalle Masegne nicht zu finden ist. Vergleicht man aber den Fall des Gewandes mit dem der Krönungsmadonna, so besitzt der Stoff in beiden Fällen eine ähnliche Schwere: das das Haupt umhüllende Tuch schwingt bei beiden Figuren leicht zurück, wobei es einen Einschlag bildet. Die gleiche Form findet sich weiterhin bei der Washingtoner Madonna am Umhang über der Brust, bei der Maria der Krönung unterhalb des



ABB. 11, 12

Jacopo della Quercia, Madonna dell'Umiltà.  
Washington, National Gallery, Kress Collec-  
tion, A-157

angewinkelten Armes. Die teigigen Faltenverwerfungen zu Füßen der Madonna von S. Francesco können wir bei der Madonna dell'Umiltà in Washington an der Rückseite der sitzenden Gestalt entdecken. Über die Bedeutung der Oberfläche im Werk der dalle Masegne haben wir schon gesprochen. Bei der Washingtoner Madonna übt die feingeschliffene Oberfläche, die an den Gewandsäumen mit Gold gefasst war,<sup>18</sup> in ihren mannigfaltigen Licht- und Schattenwirkungen einen eigenen, vom Künstler intendierten Reiz aus.

18. Reste roten Bolus und der Vergoldung noch sichtbar. Am Sockel befand sich eine Inschrift, deren Fragmente als Anrufung Mariens gedeutet werden können.

Zur Theorie der künstlerischen Herkunft dieses Werkes vom Stil des Nino Pisano: im Allgemeinen werden die Brüder dalle Masegne mit der Wirksamkeit Nino Pisanos in Venedig in Verbindung gebracht. Ihr Stil orientiert sich zu einem grossen Teil an den Figuren des Monumentes für Marco Cornaro in SS. Giovanni e Paolo in Venedig, das um 1367 zu datieren ist. In dieser Hinsicht, durch die Vermittlung der Masegne, lässt sich also auch ein indirekter Zusammenhang zwischen dem Meister der Washingtoner Madonna und Nino Pisano herstellen.

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass die Madonna dell'Umiltà im bolognesischen Umkreis der dalle Masegne entstand. Dafür spricht, neben Stilist-



ABB. 13  
Jacopo della Quercia, Madonna del Melograno.  
Ferrara, Dom (Photo: Alinari)

ischem, ihre Herkunft aus einer Bologneser Kirche. Weiterhin zeigt sie in den Faltensäumen spezifisch sienesisische Stilelemente. Seymour-Swarzenski datieren dieses Frühwerk Quercias "um 1410," eine Datierung, die mir zu spät angesetzt erscheint. Wie Nello Rondelli mit Hilfe von Dokumenten nachweisen konnte,<sup>19</sup> entstand Quercias weiteres Jugendwerk, die Madonna del Melograno in der Kathedrale von Ferrara (Abb. 13), in den Jahren zwischen 1403 und 1406. Vergleicht man die Ferrareser Madonna mit der "Madonna dell'Umiltà," so sind die Ähnlichkeiten beider Figuren augenfällig. Neben dem vergleichbaren Gesichtstypus mit den feingeschnittenen Zügen ist auch die nahezu identische Kopfbildung beider Christuskinder bemerkenswert. Das breite, stark gerundete Kindergesicht, mit der kurzen, etwas nach oben gebogenen Nase, den unverhältnismässig grossen, mandelförmig geschnit-

tenen Augen und dem kurzen Lockenhaar ist charakteristisch für das Werk Quercias. Die unruhigen Faltensäume der Washingtoner Madonna sind einem klassischeren, beruhigten und monumentalen Faltenwurf gewichen. Deutlich wird dies am Umhang Mariens, der sich bei beiden Gestalten um das Haupt legt. Wo bei der Madonna dell'Umiltà die Falten weich schwingend das Gesicht umrahmen, hängen bei der Madonna del Melograno schwere, zick-zack gesäumte Falentrauben zu beiden Seiten des Antlitzes herab. Die künstlerische Entwicklung geht also eindeutig von der Washingtoner Madonna aus, die eine Voraussetzung zur Madonna del Melograno ist. Daher glaube ich, man sollte eine Neudatierung der Madonna dell'Umiltà auf vor 1403 zur Diskussion stellen.

## VENEDIG

Die venezianische Skulptur des ausgehenden 14. und beginnenden 15. Jahrhunderts, die so bedeutsam für die Entwicklung der Florentiner Bildhauer ist, wird wesentlich durch den Stil der Brüder dalle Masegne bestimmt. Das grossartige Werk der Ikonostasis von S. Marco (Abb. 14) gehört zu den Inkunabeln der neuen Statuarik. Auf die "nordischen" Einflüsse, die die Lettnerfiguren mitprägen, hat Heusinger hingewiesen,<sup>20</sup> ohne sie jedoch genauer zu präzisieren. Wie W. Körte<sup>21</sup> aufzeigte, waren Venetien und das angrenzende Friaul die Endpunkte der die Alpen überquerenden alten Passwege und Strassen von Süddeutschland, Österreich und Böhmen. Über den Plöckenpass kamen Kärntner Bildhauer aus Lienz und Spital, durch das Piave-Tal gelangten Salzburger nach Italien. Zahlreiche Vesperbilder zeugen in diesen Gebieten von deutschen Wanderkünstlern. In Venedig konnten sie in der deutschen Gemeinde um den Fondaco dei Tedeschi Aufnahme finden.

Die Dokumente über die Errichtung der Ikonostase von S. Marco sind fast alle verlorengegangen. Lediglich das Vollendungsdatum, 12. Februar 1394, und

19. Freytag, *Jacopo della Quercia*, S. 76. Zur Datierung der Madonna von Ferrara siehe Nello Rondelli, "Jacopo della Quercia a Ferrara 1403-1408, *Bollettino Senese di Storia Patria* III/XXIII, S. 131 ff.

20. Heusinger, *Masegne*, S. 122.

21. Körte, "Vesperbilder," S. 31.

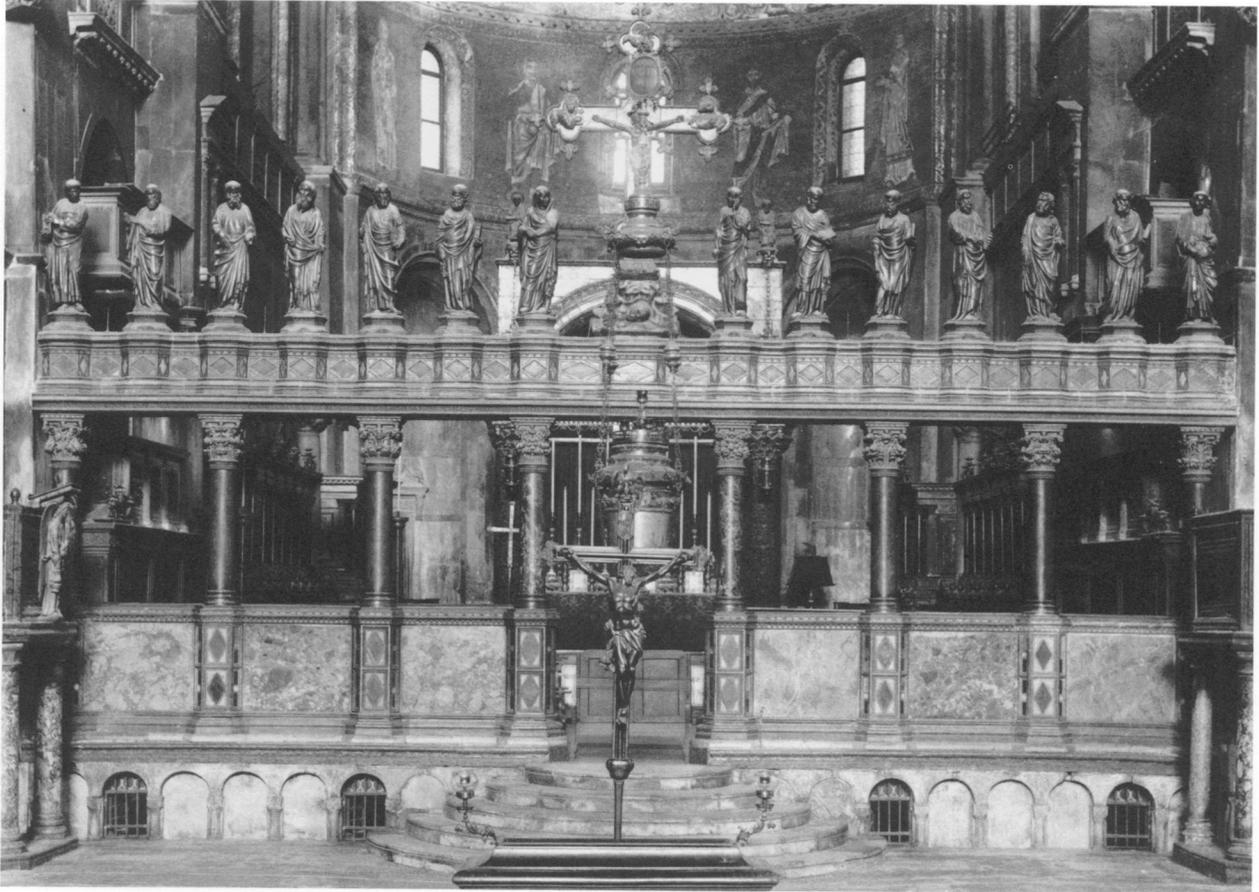


ABB. 14

Jacobello und Pierpaolo dalle Masegne, Ikonostasis. Venedig, S. Marco (Photo: Kunsthistorisches Institut, Florenz)

der Name der Bildhauer ist uns überliefert. Die architektonische Gliederung des Lettners war festgelegt durch die byzantinisierende Ikonostasis des 13. Jahrhunderts, die aus bisher unbekanntem, wohl politisch bedingten Gründen, Ende des 14. Jahrhunderts erneuert wurde. Sie besteht aus einem mittleren Lettner vor dem Hochaltar, der im Zentrum den Kruzifix zeigt, flankiert von der trauernden Maria, dem Evangelisten Markus, Patron Venedigs, und den 12 Aposteln. Zwei seitliche Ikonostasen, in der Cappella S. Pietro und der Cappella S. Clemente, tragen weibliche Heilige, die sich um die jeweils zentrale Figur der Madonna gruppieren. Nur der mittlere Lettner ist das Werk der dalle Masegne, die Urheberschaft der seitlichen Ikonostasen ist bisher ungeklärt. Diejenige der Cappella S. Clemente ist inschriftlich 1397 datiert, muss also unmittelbar im Anschluss an den Masegne-Lettner entstanden

sein.<sup>22</sup> Den einheitlichen Plan des Ensembles hebt Heusinger hervor, bemerkt aber auch gleichzeitig die stilistische Inkongruenz der Statuen vor den seitlichen Chorkapellen mit den Figuren der dalle Masegne. Auffallend ist die typologische Anlehnung des Aufbaus der Ikonostasis an die früh—und hochgotischen Lettner nördlich der Alpen. Bereits die Wahl des gekreuzigten Christus als Zentralpunkt der Ikonostasis—in Byzanz und dem byzantinischen Venedig wählte man die Darstellung des Pantokrators—verweist auf die Zusammenhänge.

Die gewaltige Neuerung des Masegne-Lettners, bereits als Idee angelegt im Hochaltar von S. Francesco in Bologna, ist die Auseinandersetzung der Figuren mit dem Raum. Unabhängig vom architek-

22. Heusinger, *Masegne*, Anm. 436.



ABB. 15  
Prag (?), um 1390, Moses, Kopf der Konsolbüste  
unter der Statue der Muttergottes. Sandstein.  
Thorn, Johanniskirche

tonischen Rahmen stehen die Apostel, gleichsam wie auf einer Brüstung, in unmittelbarer Beziehung zueinander. Einige scheinen miteinander zu disputieren, andere sind in Kontemplation versunken. Wie wir bereits bei den Bologneser Figuren beobachten konnten, verschwindet hier in noch stärkerem Masse die Körperstruktur unter der Faltenfülle und der Schwere der Gewänder, deren Schwingungen die Richtung der Bewegung angeben. So zeigen die scharfen, zur rechten Seite der Gestalt hingeführten Faltenbögen im Gewand Mariens das Motiv des sich Abwendenwollens, das "pathetisch" kontrastiert zum schmerz erfüllten Antlitz der Madonna, die zum gekreuzigten Sohn aufblickt. Der Ausdruck des Grames und der Verzweiflung spiegelt sich also nicht nur in den Gesichtszügen, sondern auch in der gesamten Komposition der Statue.

Auch in der Gestalt des Jacobus Zebedaei zeigt sich die Emotion im Faltenwurf, der in breitgezogenen Falten den Körper umhüllt. Die schon prämanent enthaltene Unsicherheit des Skeptikers wird beim Hl. Thomas nicht nur im zweifelnden Ausdruck des Antlitzes, sondern auch im unruhigen Kontur des Gewandes deutlich. In Falentrauben, bewegten Schwüngen, tief eingekerbten Linien umgibt es die im ausgeprägten Kontrapost angelegte Figur. Völlig in sich zusammengezogen in seinem Schmerz erscheint Johannes der Evangelist, während der Hl. Markus in sicherer, standfester Statuarik bereits vom Evangelium zu künden weiss.

Die bemerkenswerte Individualisierung der einzelnen Apostel in ihrer jeweiligen, überlieferten Charakteristik—ein Gestaltungselement, das das ausgehende 14. Jahrhundert kennzeichnet—hat Krautheimer folgenderweise charakterisiert: "Aber nicht nur um ihrer Wirklichkeit willen wird die Wirklichkeit künstlerisch gestaltet, nicht nur weil sie untypisch ist, vielfältig, nicht nur weil sie Nicht-Ich ist, weil sie Materie ist, sondern weil sie hässlich ist und defekt und abgefallen vom göttlichen Archetypus. Niemals ist eine Zeit so rebellisch, so von Grund auf revolutionär gewesen, wie dieses späte 14. Jahrhundert. Niemals hat eine Zeit so sehr sich gegen jeden Versuch, ein Schönheitsideal aufzustellen, gestemmt, niemals ist eine Zeit mit solcher Liebe dem Hässlichen um seiner Hässlichkeit willen nachgegangen: niemals gibt es soviel Darstellungen hässlicher Menschen, hässlicher Dinge, wie damals."<sup>23</sup>

Die Koinzidenz dieser Stilelemente, die Krautheimer hier allgemein schildert, mit nahezu gleichzeitig böhmischen Werken, ist auffallend. So repräsentiert die Konsolbüste des Moses im brennenden Dornbusch unterhalb der Madonna der Johanneskirche (Abb. 15) in Thorn<sup>24</sup> die gleiche Auffassung von individueller Charakteristik. Was Alfred Schädler als "feinfühligsten Realismus" in dieser Gestalt kennzeichnet, trifft auch für den Hl. Thaddaeus der Ikonostase zu, der dem Moses von Thorn in seiner Expressivität verwandt ist. Mit dem Hl. Simon lässt sich ein Hl. Petrus in der Prager Nationalgalerie (Abb. 16) vergleichen, der dem Meister der Krumauer Madonna

23. Richard Krautheimer, "Zur venezianischen Trecentoplastik," *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* V (1929) S. 206.

24. Alfred Schädler, *Deutsche Plastik der Spätgotik* (Königstein, 1962) Abb. S. 9.

zugeschrieben wird.<sup>25</sup> Die gleiche, bestimmte Statuarik, gekennzeichnet durch das sichere Standmotiv und die schwingenden Faltenbögen, die, ausgehend von der linken Schulter zur rechten, vorgelegten Hand verlaufen, sowie das eingefallene Antlitz, von aufgedrehten Haar- und Bartlocken umrahmt, verbindet diese, topographisch so entfernten Werke. Bei diesen Betrachtungen erhebt sich die Frage, in welchem Ausmass die Werkstatt der Parler und die der von ihnen unmittelbar beeinflussten Künstler auf die Kunst der Masegne eingewirkt haben. Auf die Kommunikationswege haben wir bereits eingangs hingewiesen, doch der schlüssige Beweis kann nicht erbracht werden, da die Dokumente über die Ikonostase verlorengegangen sind.

Die Statuette eines knieenden Dogen (Abb. 17), traditionsgemäss als Tommaso Mocenigo bezeichnet, wurde von Krautheimer<sup>26</sup> zuerst den Masegne zuge-

25. Ausstellung, *Česke Umění Gotickè, Národní Galerie v Praze* (Prager Nationalgalerie, böhmische Gotik) (Praha, 1964) Kat. Nr. 50 und Abb. 41, 43.

26. Krautheimer, "Trecentoplastik," S. 1.

27. Wolfgang Wolters, "Über zwei Figuren des Jacobello dalle Masegne in S. Stefano zu Venedig," *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 1965, S. 113.

28. Heusinger, *Masegne*, S. 168.



ABB. 16  
Meister der Krumauer  
Madonna (?), Hl.  
Petrus. Sandstein.  
Prag, Nationalgalerie,  
Inv. Nr. VP 3

ABB. 17  
Jacobello dalle  
Masegne, Doge Tom-  
maso Mocenigo.  
Venedig, Museo  
Correr (Photo: Kunst-  
historisches Institut,  
Florenz)

schrieben und von Wolters<sup>27</sup> und Heusinger<sup>28</sup> bestätigt. Die Figur, allansichtig konzipiert, entstand wohl kurz nach der Ikonostasis und setzt die stilistischen Errungenschaften dieser Skulpturen fort. Der Kontur erscheint nicht mehr "aufgerissen" wie bei den Aposteln der Ikonostase, hat sich beruhigt, umgletet in fließenden Linien den Körper. Die typische Kopfbedeckung des Dogen bildet einen eleganten, kontrapostischen Gegensatz zum Gewand, das die Füße des Knieenden umhüllt. Die Faltenführung des Gewandes rundet sich in sanften Schwüngen. Dagegen kontrastieren die markanten, portraitähnlichen Linien des Antlitzes mit





ABB. 18

Venezianischer Meister um 1420–1430, Krönung Mariens. Kalkstein, 81,9 x 60,2 x 2 bis 9,6 cm. ( $32\frac{1}{4}$  x  $23\frac{3}{4}$  x  $\frac{3}{4}$  bis  $3\frac{3}{4}$  in.). New York, Sammlung Irwin Untermyer

seinen eingefallenen Wangen, den hohen Backenknochen und tiefliegenden Augen, die das Faszinierende einer Persönlichkeit vermitteln.

Ein Relief aus der Sammlung Irwin Untermyer, New York (Abb. 18)<sup>29</sup> zeigt uns die weitere Entwicklung des "Internationalen Stils" in Venedig, der immer stärker von ausser-venezianischen Einflüssen abhängig wird.

Es zeigt die Madonna mit dem nackten Christusknaben im rechten Arm auf einem sorgfältig architektonisch gestalteten Thron sitzend. In der linken Hand hält sie eine rosenförmige Kreuzblume, Symbol der Passion. Neben dem Thron flankieren je drei musizierende Engel mit zeitgenössischen Musikinstrumenten die Komposition, während zwei am oberen Rand des Reliefs schwebende Engel eine Akanthuskrone über das Haupt Mariens halten. Ikonographisch haben wir also hier eine in der italienischen Kunst nicht so häufig verbreitete Verbindung zwischen der Darstellung der Madonna in der Glorie und der Marienkrönung vor uns. Diese spezifische Kombination verweist uns dagegen auf den transalpinen, süddeutschen Raum, wo diese Form des Andachtsbildes ein beliebtes Objekt der aufkommenden Marienverehrung ist. Auch einige stilistische Merkmale deuten auf Einflüsse, die von süddeutschen und südostdeutschen Gebieten nach Venedig gelangten. So erinnern die weich modellierten Gesichter der Engel mit ihren sorgfältig, schneckenartig gedrehten Locken, die kaum vom Stirnreif gebändigt werden, an frühe Gestaltungen Multschers.<sup>30</sup> Dagegen zeigen die Faltenkatarakte, die breite Schüsselfalten bildend, in gross angelegten Schwüngen über die Knie der Madonna schwer zu Boden fallen und sich dort in weichen Knickungen aufstauen, den Einfluss des Lamberti-Kreises in Venedig.<sup>31</sup> Auch der Thron mit dem halb-vierpassförmigen Piedestal zeigt spezifisch italienische Prägung. Die merkwürdige Mischung zwischen byzantinisierenden

Hoheitszeichen, wie dem Kissen, auf dem Maria sitzt, dem elaborierten gotischen Schnitzwerk des Thrones und den neuen, antikischen Formen der Akanthusarchitrave und der von Akanthuslaub umrahmten Pinienzapfen auf den Lehnen des Thrones zeigen uns diesen Übergangstil um 1420, der traditionelle Elemente der Spätgotik verbindet mit den Neuerungen der Frührenaissance.

## FLORENZ

Die Statuarik der Florentiner Bildhauer um 1400 wurde, im Gegensatz zu den Werkstätten jenseits des Appenin, von Beginn an durch die neue Sicht der Antike geprägt, die bereits in der Mitte des 14. Jahrhunderts in der toskanischen Literatur einsetzte. Die "Argumentation mit den Romtrümmern," die Francesco Petrarca im Hl. Jahr 1350 in Rom niederschrieb,<sup>32</sup> der "Dittamondo" des Fazio degli Uberti, um 1360, eine fingierte, visionäre Reisebeschreibung in der Roma, in Gestalt einer Greisin, den Verfasser und seinen Begleiter durch die Stadt führt,<sup>33</sup> zeugen vom Aufleben der Wertschätzung antiken Gedankengutes und antiker Monumente. Der Paduaner Arzt Dondi nimmt während seines Romaufenthaltes 1375 Messungen an antiken Monumenten vor und sammelt römische Inschriften.<sup>34</sup>

In der Toskana selbst waren eine grosse Anzahl antiker Monumente, meist Sarkophage, erhalten geblieben, an denen die Generation um 1400 die Komposition antiker, römischer Figuren studieren konnte. Die grösste Sammlung solcher Denkmäler hat sich bis heute im Camposanto in Pisa erhalten: Sarkophage, die zum Teil im Hohen Mittelalter wiederverwandt worden waren.<sup>35</sup> Wie Krautheimer nachweisen konnte, benutzte auch Ghiberti solche Vorlagen für seine Kompositionen.<sup>36</sup>

29. Kalkstein mit Spuren der alten Fassung. Die Innenseite der Flügel des linken Krönungsengels später (modern) ausgekittet. Die oberen Ecken des Reliefs ausgebrochen.

30. Kurt Gerstenberg, *Hans Multscher* (Leipzig, 1928) S. 54, Abb. 28.

31. Giuseppe Fiocco, "I Lamberti a Venezia," *Dedalo* VIII (1927/1928) Vol I, S. 287, 343, 432.

32. Jacob Burckhardt, *Kultur und Kunst der Renaissance in Italien* (Berlin, o.J.).

33. Burckhardt, *Kultur und Kunst*. W. S. Heckscher, *Die Rom-*

*ruinen. Die geistigen Voraussetzungen ihrer Wertung im Mittelalter und in der Renaissance* (Diss. Hamburg, Würzburg 1936).

34. Heckscher, *Die Romruinen*.

35. Enzo Carli, Paolo E. Arias, *Il Camposanto di Pisa* (Rom, 1937) (Nr. 61 Itinerari dei Musei e Monumenti d'Italia). Bernhard Degenhart, Annegrit Schmitt, Gentile da Fabriano in Rom und die Anfänge des Antikenstudiums," *Münchener Jahrbuch der Bildenden Kunst* XI (1960), S. 59. ff.

36. Krautheimer, *Ghiberti*, S. 337 ff. Appendix A: Handlist of Antiques.

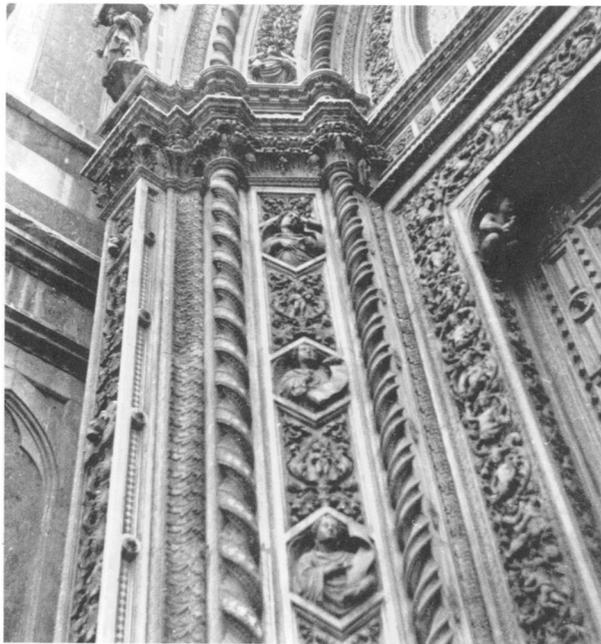


ABB. 19  
Giovanni d'Ambrogio und Mitarbeiter, Porta della Mandorla, Detail: linkes Gewände. Florenz, Dom

ABB. 20  
Porta della Mandorla: Herkules, Detail des linken Gewändes (Photo: Alinari)

Die entscheidende Anregung zum Studium der Antike jedoch ging aus von Philosophie und Literatur des endenden Trecentos. Coluccio Salutati und Leonardo Bruni sind hier an erster Stelle zu nennen.<sup>37</sup> Coluccio di Piero Salutati (gest. 1406), Verehrer Petrarcas und Freund Boccaccios, langjähriger Staatskanzler von Florenz, übertrug nicht nur die Staatslehren und orationes des antiken Rom auf seine Gegenwart, sondern schuf auch in seinem Traktat "De laboribus Herculis" das Leitbild des modernen, tätigen Menschen, das in der Herkulesdarstellung der Porta

37. Alfred von Martin, "Coluccio Salutati und das humanistische Bildungsideal," *Beiträge zur Kulturgeschichte des Mittelalters und der Renaissance*, Hsg. W. Goetz, Heft 33 (Leipzig/Berlin, 1916). Eugenio Garin, *I Trattati Morali di Coluccio Salutati* (Florenz, 1944). B. L. Ullmann, *Colucii Salutatis de laboribus Herculis* (Zürich, 1951). B. L. Ullmann, *The Humanism of Coluccio Salutati* (Padua, 1958). Friedrich Überweg, *Grundriss der Geschichte der Philosophie*, Bd. III (Berlin, 1924) S. 7. ff.

della Mandorla seinen Niederschlag gefunden hat.<sup>38</sup> Leonardo Bruni (1396–1440), der bedeutendste Schüler des Manuel Chrysoloras, eines Griechen, der in der letzten Dekade des Trecento an die Florentiner Akademie berufen wurde, um die griechische Sprache und Literatur zu lehren, errang nicht nur als Philosoph besondere Bedeutung, sondern auch als Übersetzer platonischer<sup>39</sup> und aristotelischer<sup>40</sup> Schriften ins Lateinische.

So ist es nicht verwunderlich, dass die Skulptur des ausgehenden 14. Jahrhunderts in Florenz, die Dekoration der Porta della Mandorla und die Gestaltung der Domfassade von diesem Gedankengut geprägt sind.

Die Dekoration der Porta della Mandorla (Abb. 19)

38. Freytag, *Jacopo della Quercia*, S. 35. ff.

39. Phaedon, Gorgias, Kriton, Briefe, Apologie, und Phaedrus.

40. Nikomachische Ethik, Politeia (Letztere hatte Palla Strozzi als Codex aus Konstantinopel erhalten).



des nördlichen Seitenportales des Florentiner Domes, stand im Wesentlichen unter der Gesamtleitung des Giovanni d'Ambrogio, 1391–1396, dem Wundram auch den Entwurf zuschreibt.<sup>41</sup> In dieser ersten wichtigen Phase entstanden, nach der detaillierten Aufstellung Seymours,<sup>42</sup> der Türsturz des Portales mit den mittleren Rankenornamenten, aus denen in phantasiereicher Weise Nereiden und andere heidnische Figuren herauswachsen;<sup>43</sup> die inneren Gewände der Porta della Mandorla, die dieses Dekorationssystem fortsetzen;<sup>44</sup> die Zwickelkonsolen in Form von putti;<sup>45</sup> die äusseren Gewände mit ihren Engelsreliefs in hexagonalen Rahmungen, voneinander abgegrenzt durch Akanthuskelche, aus denen die antiken Gestalten von Gottheiten entspringen<sup>46</sup> und die seitlich unter Baldachinen auf dem hervorkragenden Architrav stehenden Prophetenfiguren.<sup>47</sup>

Die Verteilung der einzelnen Werkstücke unter die urkundlich<sup>48</sup> bekannten Künstler, wie sie Seymour versuchsweise vornahm<sup>49</sup> ist ausserordentlich problematisch und beruht grösstenteils auf Hypothesen. Die meisten dieser Vermutungen beschäftigen sich mit der Identität des Meisters des Herkulesreliefs am linken äusseren Gewände. Die nackte Figur des Herkules (Abb. 20), im ausgeprägten Kontrapost gezeigt, über die rechte Schulter das Löwenfell gehängt, hat in seiner freien, renaissancehaften Adaption antiker Vorbilder den Ausgangspunkt geschaffen für zahlreiche Analysen der "buona maniera moderna" der Florentiner. Der reizvolle Gegensatz dieser Gestalt zu dem spielerisch geformten, von Blütendolden gerahmten Akanthusblätterkelch, der als eigenständiges Ornament verstanden werden kann, zeigt uns, wie kongenial

hier an der Porta della Mandorla die Formensprache der "Internationalen Gotik" verwoben ist mit der florentinischen "all' antica" Mode der letzten Dekade des Trecento. Wie schon angedeutet, steht das Thema des Herkules in unmittelbarem Zusammenhang mit Coluccio Salutati's Traktat "De laboribus Herculis."<sup>50</sup> Jedoch noch eine weitere Quelle lässt sich für diese Darstellung angeben: zu Beginn des Trecento entwickelt sich in Florenz ein ausgeprägter Herkuleskult, der gegen Ende des Jahrhunderts immer mehr an Bedeutung gewinnt.<sup>51</sup> Sein Ursprung liegt möglicherweise in einer, Dante zugeschriebenen Canzone, die die Taten des Herkules besingt und seine Eigenschaften als die eines politischen Menschen rühmt. Noch vor Entstehung dieser Canzone siegelt die Stadt Florenz mit einem neuen Siegelbild (ca. 1277), mit dem Herkules, der, die Keule geschultert, über dem Arm das Löwenfell, weit ausschreitet. Dieses Siegel wird das ganze Trecento hindurch gleichberechtigt neben dem Patron, Johannes dem Täufer, im Siegelbild geführt.<sup>52</sup> Diese Wertung des heidnischen Heros als politisches Symbol der Stärke, Unbesiegbarkeit und unermüdlichen Tatkraft zeigt sich bereits an einem Relief Andrea Pisano's am Campanile, das Herkules mit dem erschlagenen Kakus darstellt. Das Fortleben dieser Tradition dokumentiert sich an Baccio Bandinelli's Herkules- und Kakus-Gruppe vor dem Palazzo Vecchio in Florenz.

Überzeugend konnte Wundram Giovanni d'Ambrogio, den vermutlichen Urheber des Gesamtentwurfes der Porta della Mandorla, mit dem "Herkulesmeister" identifizieren.<sup>53</sup>

Viel stärker eingebunden in die allgemeine "internationale" Stilrichtung erscheinen die Halbfiguren

41. Manfred Wundram, *Der Meister der Verkündigung in der Domopera zu Florenz*, Festschrift H. R. Rosemann (Berlin-München, 1960) S. 109 ff.

42. Charles Seymour, Jr., *Sculpture in Italy 1400 to 1500* (Harmondsworth, 1966), S. 33.

43. Piero di Giovanni Tedesco und Lorenzo d'Ambrogio (?); cf. Seymour, *Sculpture*.

44. Links: Lorenzo di Giovanni d'Ambrogio (?) und ein Werkstattgehilfe (Niccolò di Pietro Lamberti?). Rechts: Piero di Giovanni Tedesco (?); cf. Seymour, *Sculpture*.

45. Links: Giovanni d'Ambrogio. Rechts: Piero di Giovanni Tedesco, cf. Seymour, *Sculpture*.

46. Links: Niccolò di Pietro Lamberti (?), Piero di Giovanni Tedesco (?), Lorenzo di Giovanni d'Ambrogio (?). Rechts: Giovanni d'Ambrogio (?), Jacopo di Piero Guidi (?), cf. Seymour, *Sculpture*.

47. Lorenzo di Giovanni d'Ambrogio, cf. Seymour, *Sculpture*.

48. Giovanni Poggi, *Il Duomo di Firenze*. Italienische Forschungen, herausgegeben vom Kunsthistorischen Institut in Florenz, II (Berlin, 1909).

49. s. Anm. 43–47.

50. Krautheimer, *Ghiberti*, S. 279.

51. Marcel Simon, *Hercule et le Christianisme* (Strassburg, 1955).

52. Abb. bei Walter Paatz, *Werden und Wesen der Trecentoarchitektur in Toskana* (Burg, 1937) Titelvignette.

53. Wundram, *Der Meister der Verkündigung*. Weitere Vermutungen über die Identität des Meisters der Herkulesdarstellung äusserte Giulia Brunetti: Giulia Brunetti, "Jacopo della Quercia a Firenze," *Belle Arti* (1951) S. 1. Giulia Brunetti, "Jacopo della Quercia and the Porta della Mandorla," *The Art Quarterly* (1952) S. 119–132.



ABB. 21, 22

Giovanni d'Ambrogio (?), Verkündigungsgruppe (?), Engel und Maria der Verkündigung (?). Florenz, Museo dell'Opera del Duomo (Photos: Kunsthistorisches Institut, Florenz)

der Engel an den äusseren Gewänden, die mit ihrem plastischen Volumen fast den sechseckigen Rahmen zu sprengen scheinen (Abb. 19). Allen gemeinsam sind die ausgeprägten Schwünge in der Gewandführung, die sich in breiten, gedrückten Falten in grossem Bogen um den Körper legen. Auffallend sind die stilisierten Gesichter der Engel, ein Erbe der Bauhüttenskulptur, doch ist das verbindliche Ideal antiker Herkunft. Statuen der Juno mögen Pate gestanden haben.<sup>54</sup>

Der zweiten Arbeitsphase an der Porta della Mandorla (1404–1409),<sup>55</sup> wird die ungewöhnliche Gruppe der “Verkündigung Mariens” zugeordnet, heute im Dommuseum von Florenz (Abb. 21, 22), die Anlass zu divergierenden Diskussionen gab. Meines Erachtens wurde sie von Wundram<sup>56</sup> zu früh angesetzt, in die letzte Dekade des Trecento und Giovanni d’Ambrogio

54. Manfred Wundram, “Niccolò di Pietro Lamberti und die Florentiner Plastik um 1400,” *Jahrbuch der Berliner Museen* 4 (1962) S. 78.

zugeschrieben. Diese Zuweisung an den “Herkulesmeister” erscheint aus stilistischen Gründen gerechtfertigt, doch ist eine Datierung wie sie Seymour vorschlägt, in die erste Dekade des Quattrocento, wahrscheinlicher.

Wie die Regesten berichten, wurde 1414 eine marmorne Verkündigungsgruppe im Tympanon der Porta della Mandorla aufgestellt, jedoch vor 1489 wieder entfernt, um dem Verkündigungsmosaik des Davide Ghirlandajo Platz zu geben.

Beide Figuren sind vollrund konzipiert, was Zweifel aufkommen lässt, ob sie wirklich ursprünglich für das Bogenfeld des Portals bestimmt waren. Das Pathos der Bewegung, das den Engel prägt, gemahnt an die burgundischen Schöpfungen der Gewandfiguren Claus Sluters. Das Gewand besitzt gestalthaften Eigenwert, fällt in massiven, schweren, durchhängenden Falten-

55. 3. Phase: 1414–1422, mit der Gürtelspende Mariens von Nanni di Banco.

56. Wundram, *Der Meister der Verkündigung*.



ABB. 23, 24  
Sienesischer Meister um 1410,  
Engel und Maria der Verkündigung. Holz gefasst. Montalcino, Museo d’Arte Sacra (Photos: Kunsthistorisches Institut, Florenz)

trauben vom linken, dem Körper zugewandten Arm des Engels, gleichsam von der Bürde des Stoffes heruntergedrückt. Die rechte Hand erhebt sich, leicht aus der Körperdrehung nach rechts herausragend, verheissungsvoll der anderen Figur entgegen. Diese, sich zurückwendende Bewegung des Körpers wird unterstrichen durch die hochgewölbten Diagonalfalten des Obergewandes, die auf dem Rücken des Engels verebben. Die teigigen Aufstauhungen zu Füßen der Figuren, die wir bei den zeitgenössischen Skulpturen beobachten, ist einem ruhigen Auslaufen der Falten gewichen. Das Antlitz des Engels, von zurückfliehenden, detailliert ausgearbeiteten Locken gerahmt, zeigt in seinen Zügen die Vergänglichkeit, das bald wieder Entschwindende der Himmlischen Erscheinung.

Die Gestaltung der Pendantfigur lässt Zweifel aufkommen, ob es sich hier in der Tat um eine Madonnen-darstellung handelt. Der antike Imperatorenkopf der Skulptur mit den scharfgeschnittenen männlichen Zügen, die männliche Gestalt und das für Verkündigungsmarien ungewöhnliche Gewand, das im Rücken in einer Kapuze ausläuft, erinnert eher an Darstellungen von Diakonen. Auch kann man stilistisch einen Unterschied bemerken zwischen der Gestaltung des Engels und seinem Pendant. Während der Engel eindeutig in seinem Stil der Übergangszeit um 1400 zuzuordnen ist, ist man versucht, die andere Skulptur in seinem kraftvollen, ausgeprägten Charakter, eher in die Nähe Nanni di Bancos zu versetzen.

Das in seinem Pathos dem Engel am Nächsten vergleichbare Werk (Abb. 23, 24) ist die mächtige, aus Holz geschnitzte Verkündigungsgruppe in Montalcino bei Siena (Museo d'Arte Sacra). Wir treffen hier die gleiche, in die Tiefe wirkende Gestaltung an, die gleiche, fliehende Haltung des Engels, die gewaltigen Schwünge der massigen Gewänder.

Für die Fassade des Vorgängerbaus des heutigen Florentiner Domes, S. Reparata, hatte bereits Francesco Talenti 1357 Pläne entworfen, die einen reichen, plastischen Schmuck vorsahen. Von Arnolfos Bautätigkeit hatte er die Blendbögen des Untergeschosses, deren Rückwand von den Cosmaten ausgestattet war und die rechteckigen, nischenartigen Felder des ersten Obergeschosses übernommen.<sup>57</sup> Doch gelangten Talentis Projekte nicht zur Ausführung, oder sind nicht erhalten geblieben, wie Piero di Giovanni Tedescos Apostelserie für die Gewände des Hauptportals, 1362–

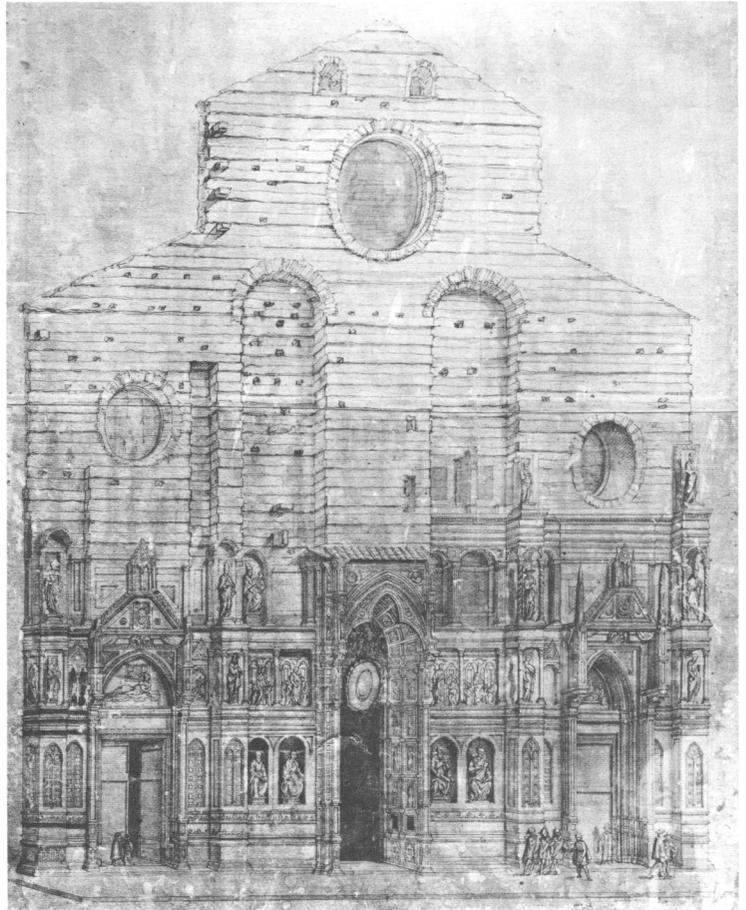


ABB. 25

Anonym vor 1586, Ansicht der Florentiner Domfassade. Feder. Florenz, Museo dell'Opera del Duomo (Photo: Brogi)

1377.<sup>58</sup> Die in der Domopera in Florenz aufbewahrte Federzeichnung (Abb. 25), die den Zustand der Fassade vor ihrem Abbruch 1586 wiedergibt, ist neben den von Poggi<sup>59</sup> veröffentlichten Dokumenten der Hütte der einzige Anhaltspunkt um die alte Fassade des Florentiner Domes zu rekonstruieren.

Im Untergeschoss wurden vier der Cosmatenblendbögen, die das Hauptportal flankieren, 1408 zu Renaissanceformen umgestaltet, um die vier Evangelisten

57. Harald Keller, "Ein Engel von der Florentiner Domfassade im Frankfurter Liebieghaus," *Festschrift für Herbert von Einem zum 16. Februar 1965* (Berlin, 1965) S. 117. ff.

58. Hans Kauffmann, "Florentiner Domplastik," *Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen* 47 (1926) S. 141. ff.

59. Poggi, *Il Duomo*.

Donatello, Ciuffagnis, Nanni di Banco und Niccolò di Pietro Lamberti aufzunehmen. Die Nischen am Tabernakel des Hauptportals des Domes waren bestimmt für eine Reihe von ehemals neun musizierenden Engeln, die 1382–1388 entstanden. In den "seichten, vitrinartigen rechteckigen Nischen"<sup>60</sup> im ersten Obergeschoss—ursprünglich von den Cosmaten konzipiert—fanden, umgeben von jeweils zwei anbetenden Engeln, vier Heilige Aufstellung.

Es sind dies die Hll. Barnabas, Victor, Stephanus, und Laurentius. Wie Keller ausführte, sind die beiden ersteren zur Ehre zweier berühmter Siege der Florentiner ausgeführt worden:<sup>61</sup> der Hl. Barnabas als Erinnerung an den Sieg über die Aretiner bei Certomondo, 1289, der Hl. Victor als Dokumentation des Sieges über die Pisaner bei Cascina, 1364. Auch die vier Kirchenväter waren am Portal vertreten. Eine weitere Anzahl von teilweise nicht benennbaren Figuren ist im Florentiner Dommuseum erhalten, die wahrscheinlich für die Fassade ausgeführt wurden, deren Aufstellungsort aber nicht mehr rekonstruierbar ist. 1390–1396 entstanden die vier Heiligen mit den anbetenden Engeln in Zusammenarbeit Giovanni d'Ambrogios, dem der Hl. Barnabas zugeschrieben wird<sup>62</sup> und Piero di Giovanni Tedesco, von dessen Hand die Serie der acht anbetenden Engel stammt (Abb. 26–29). Während die Heiligenfiguren qualitativ keine hervorragende Stellung einnehmen, gehören die Gestalten der Engel zu den erstaunlichen Erzeugnissen toskanischer Bildhauerkunst vor der Jahrhundertwende. Diese majestätischen Figuren, die uns alle erhalten sind—sechs von ihnen befinden sich in der Florentiner Domopera, einer im Liebieghaus in Frankfurt und einer im Metropolitan Museum, verkörpern das Ideal der Zeit, das versucht, die Skulptur nicht nur durch Körperformen zu verdeutlichen, sondern sie durch das Gewand und den Kontur zu erklären. Die kalligraphische Zick-Zack Linie der scharfgeschnittenen Faltenkaskaden am Rücken der Figuren, die sich dem Betrachter in der intendierten Seitenansicht zeigt, lässt sich vergleichen mit Claus Sluters Trumeau-Madonna in der Kartause von Champmol und mit der geographisch so weit entfernten Maria mit dem Jesuskind der Thorner Johanneskirche, die etwa gleichzeitig anzusetzen ist.<sup>63</sup> Gewiss ist die Formensprache der Ausdrucksmöglichkeiten regional bedingt, nicht zu verwechseln, doch zeigen sich Gemeinsamkeiten der "intentio," Koinzi-

denzerscheinungen, die dieser Zeit internationalen Charakter verleihen.

Der Durchbruch des "Internationalen Stils" (Abb. 30, 31) in Italien zur allgemeinen Anerkennung und Gültigkeit wurde 1401 in Florenz mit der Preiskrönung Lorenzo Ghibertis beim Wettbewerb um die Gestaltung der Baptisteriumstür vollzogen. Von der grossen Anzahl der Wettbewerbsreliefs haben sich nur zwei erhalten, diejenigen Ghibertis und Brunelleschis. Die übrigen wurden vermutlicheingeschmolzen.<sup>64</sup> Eine Reihe von Untersuchungen sind angestellt worden, um die Bevorzugung Ghibertis durch das Komitee zu ergründen. Es ist hier nicht der Ort, dies zu resümieren. Immer wieder wurde das Bemühen beider Künstler um die Rezeption antiker Kompositionen hervorgehoben, was besonders deutlich an den Isaak-Gestaltungen wird. Brunelleschis Isaak-Relief zeigt den genauen Umriss antiker Figuren, die er und seine Zeitgenossen an Sarkophagen studieren konnten. Die gewaltsame Verdrehung des knabenhaften Körpers, mit den gespreizt angewinkelten Knien und den, auf den Zehen balanzierenden, zur Flucht bereiten Füßen, spricht voller Lebendigkeit zum Betrachter. Doch erscheint die Bewegung des Isaak zu gespannt, beinahe gekünstelt übertrieben. Vergleichen wir den Isaak Ghibertis, so dokumentiert sich hier ein "freies Gegenüber-treten" gegenüber der Antike, eine "freie Wahl der Vorbilder."<sup>65</sup> Ghibertis Isaak ist als athletischer junger Mann gebildet, nicht unmittelbar von antiken Sarkophagreliefs abgeleitet, sondern eine freie Rezeption, eine Umwandlung in die Formensprache des beginnenden 15. Jahrhunderts. Sein Widerstand gegen den göttlichen Spruch erscheint im Vergleich zu Brunelleschi spielerisch, die geballte Kraft fehlt, das Spannungsmoment. Im Gegensatz zu Brunelleschis Isaak, der noch nichts ahnt von seiner Erlösung durch den Spruch des Engels, erscheint Ghibertis Isaak sich dieser Erlösung bereits bewusst zu sein. Dies zeigt nicht nur die entkrampfte Haltung des jugendlichen Körpers, sondern auch die, mitten in der Bewegung

60. Keller, "Ein Engel," S. 119.

61. Keller, "Ein Engel," S. 120.

62. Wundram, *Der Meister der Verkündigung*.

63. Schädler, *Deutsche Plastik*.

64. Krautheimer, *Ghiberti*, S. 31. ff.

65. Herbert von Einem, "Die Monumentalplastik des Mittelalters und ihr Verhältnis zur Antike," *Antike und Abendland* III (Hamburg, 1948) S. 125.

ABB. 28

Piero di Giovanni Tedesco, Anbetender Engel.  
Frankfurt, Liebieghaus, Inv. Nr. 1446

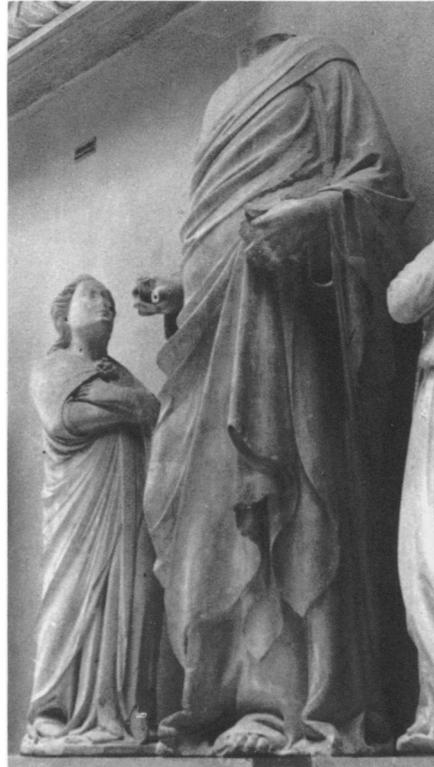


ABB. 26, 27

Piero di Giovanni Tedesco, Anbetende Engel. Florenz, Museo dell'Opera del Duomo (Photo: Kunsthistorisches Institut, Florenz)

innehaltende Gestalt Abrahams, wiederum gegenübergestellt der aggressiven Haltung des Abraham im Brunelleschi-Relief, der mit Gewalt vom Engel von seinem Vorhaben abgehalten werden muss. Diese Befreiung von jedem Zwang, die Gelöstheit der Bewegungen zeigt sich bei Ghibertis Gestaltung an der gesamten Komposition des Reliefs, das vertragsgemäss in die Vierpassform eingefügt werden musste. Nur der felsige Grund der Darstellung richtet sich nach diesem Umriss, die Begleitfiguren stehen aufrecht und unabhängig in der Relieffläche. Betrachten wir dagegen die Gestaltung Brunelleschis, so fällt auf, wie sehr sich die Begleiter Abrahams der Form des Vierpasses integrieren. Die grossartig rezipierte Gestalt des "Dornausziehers" zur Linken korrespondiert mit dem, in

ABB. 29

Piero di Giovanni Tedesco, Anbetender Engel.  
The Metropolitan Museum of Art, gift of J. Pierpont Morgan, 17.190.752

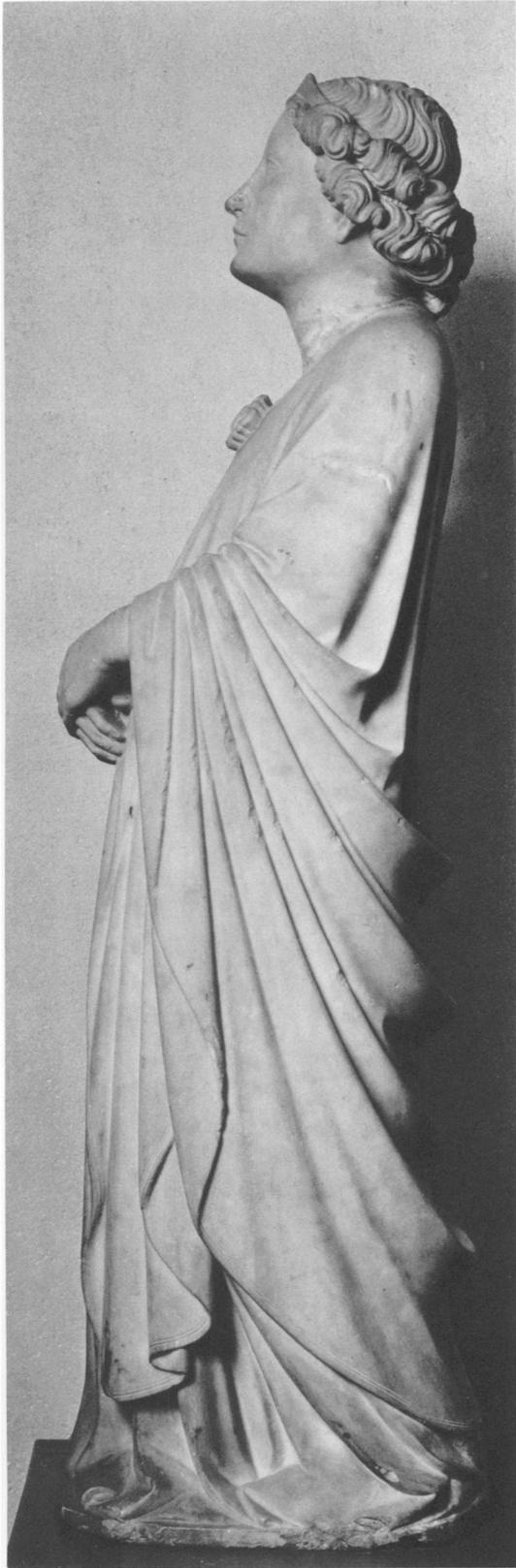


ABB. 30  
Lorenzo Ghiberti, Opferung Isaaks. Bronze vergoldet.  
Florenz, Museo Nazionale (Photo: Anderson)



ABB. 31  
Filippo Brunelleschi, Opferung Isaaks. Bronze vergoldet.  
Florenz, Museo Nazionale (Photo: Alinari)

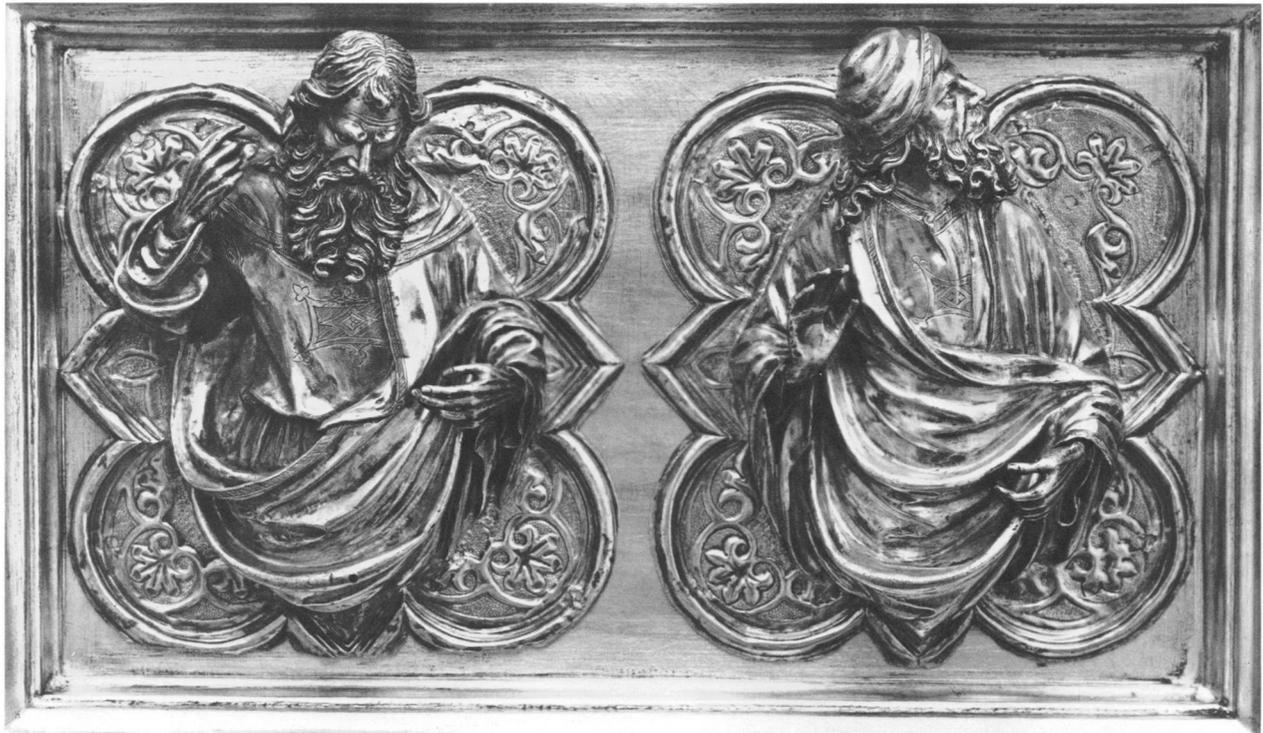


ABB. 32

Filippo Brunelleschi, zwei Propheten, Silberaltar des Hl. Jakobus. Pistoia, Dom (Photo: Soprintendenza)

sich zusammengezogenen, gebückten Begleiter zur Rechten. "Variatio" der Bewegungen, wie sie Alberti später forderte, doch nicht die beruhigte, vom Umriss geprägte Eleganz des "Internationalen Stils," wie sie das Relief Ghibertis verkörpert. Seine Figuren leben vom wechselvollen Faltenspiel der Draperie, von der Eleganz der Ponderation, vom ausgeglichenen Mass der Anordnung der Figuren. Es zeigen sich also in Florenz verschiedene Stilrichtungen: die eine, zu verbinden mit den Werken Giovanni d'Ambrogios, versucht ein neues Verständnis der Antike, das auf der Literatur des ausgehenden Trecento basiert und lehrhaften Charakter trägt. Im Werk des Nordländers Piero di Giovanni Tedesco begegnen wir der Rezeption der Errungenschaft der neuen, burgundischen Statuarik, die möglicherweise durch die Mailänder Dombauhütte vermittelt wurde. Lorenzo Ghiberti benutzt Ausdrucksformen des "Weichen Stils," um seiner Interpretation antiker Statuarik zeitgemässe Form zu verleihen. Brunelleschi verbindet pathetische Formen der ausgehenden Gotik mit einer neuen, für das Florenz

des ausgehenden 14. Jahrhunderts ungewohnten, vitalen Ausdrucksform der Emotion.

Diese Art der Darstellung findet sich bereits an Brunelleschis Frühwerk, an den Propheten des Silberaltars von S. Jacopo in Pistoia (Abb. 32).<sup>66</sup> Mit diesen beiden Propheten, vielleicht mit Jeremias und Jesaias zu identifizieren,<sup>67</sup> begann der damals dreiundzwanzigjährige seine Karriere. Wie das Wettbewerbsrelief von einem Vierpass gerahmt, zeigen die beiden Propheten Prophetenreliefs eine vergleichbare Attitude. Während die linke der zwei Büsten voller Ernsthaftigkeit und Überzeugungskraft das Haupt in fast dozierender Weise neigt, blickt der Rechte der beiden in Erleuchtung und Sehergabe nach oben. Beide Prophetenbüsten sprengen den Rahmen, ihre starke Emotion spiegelt sich in den bewegten Falten der Drapierung.

66. S. Ferrali, *Der Silberaltar des Hl. Jakobus in der Kathedrale von Pistoia* (Florenz, 1958). Erich Steingraber, "The Pistoia Silver-Altar: A re-examination," *The Connoisseur* (1955/56) S. 148 ff.

67. Ferrali, *Der Silberaltar*.

Der Auftrag, um den sich die Teilnehmer des Wettbewerbs von 1401 bewarben, war die Gestaltung der Nord—ursprünglich Süd—Tür des Florentiner Baptisteriums, die im, seit Arnolfos Zeiten nicht mehr im Grossformat geübten, Bronzeguss ausgeführt werden sollte. Dank Krautheimers Untersuchungen können wir die einzelnen Arbeitsphasen an der Nordtür unterscheiden.<sup>68</sup> Zu den ersten Darstellungen gehören die Verkündigung, die Geburt Christi und die Anbetung der Könige; sie wurden 1404–1407 fertiggestellt.

Die Verkündigung an Maria (Abb. 33), wie die übrigen Relieffelder einem Vierpass eingebunden, besteht aus einer ausgewogenen Drei-Figurenkomposition, angereichert durch architektonische Versatzstücke. Maria, in der zurückgebogenen, in sich zusammengezogenen, S-förmigen Gestaltung des Körpers völlig Abwehr und Zurückweichen, gleichzeitig aber auch Empfangen der Botschaft verdeutlichend, steht in einer arkadengewölbten, giottesken Nische, die den Ort der Handlung angibt. Ihr nähert sich der Engel im eiligen Flug, die Lilie als Zeichen der Verheissung in der Linken haltend. Die Falten, die sich um den Körper Gabriels in wirbelartigen Bewegungen schlingen, erinnern an die Gestaltung des Verkündigungsengels im Palazzo Communale in Certaldo,<sup>69</sup> der meines Erachtens nicht sienesischen Ursprunges ist, sondern in Zusammenhang mit diesem Relief Ghibertis stehen mag.

Die Geburt Christi (Abb. 34) zeigt im Gegensatz zur vorigen Darstellung eine vielfigurige, bewegte Szene, die ikonographisch in den byzantinischen Repräsentationen der Höhlengeburt wurzelt. Maria ruht entspannt, den Oberkörper halb aufgerichtet und sich dem Kind zuneigend, auf einer Felsplatte. Zu ihrem Füssen kauert zusammengesunken, in seinem Umriss an die Prophetenzeichnungen André Beauneveus errinnernd, der Hl. Joseph, kontrapostisch ergänzt durch die schlafenden Tiere, Ochs und Esel, am linken Reliefrand. Im Hintergrund scheinen die teils erstaunten, teils erschreckten Gestalten der beiden Hirten den Rahmen zu sprengen, erregt durch die Botschaft des Engels, der auf das Ereignis weist.

Das Relief der Anbetung der Könige (Abb. 35), ebenfalls eine vielbewegte Szene, gibt den Ort der Handlung durch eine gewölbte Arkade an. Ein kniender, bärtiger König beugt sich demütig zum Kind hin, um dessen Füsse zu küssen, eine Komposition, die später Gentile da Fabriano in seinem Anbetungsbild der Uffizien übernahm. Die beiden anderen Könige stehen erwartungsvoll im Hintergrund, die Spannung in ihren Gestalten durch die mächtige, diagonale Drapierung ihrer Gewänder ausgedrückt.

68. Krautheimer, *Ghiberti*, S. 103.

69. Carlo del Bravo, *Scultura Senese del Quattrocento* (Florenz, 1970) Abb. 117, 119.

ABB. 33, 34, 35

Lorenzo Ghiberti, Verkündigung, Geburt Christi, Anbetung der Könige. Florenz, Nordtür des Baptisteriums (Photo: Alinari)





ABB. 36  
Florentiner Meister, dat. 1407, Hl. Christophorus. Bronze. Boston, Museum of Fine Arts, Arthur Tracy Cabot Fund, 51.412

Wie Krautheimer vermutet, scheint Ghiberti Anregungen aus französischen Musterbüchern erhalten zu haben. Diese enge, motivische und stilistische Verbindung zum Norden, die sich an den Reliefs der Nordtür zeigt, wird bestätigt durch einige Kleinbronzen, die teils aus einer Pariser Werkstatt, teils aus einer Florentiner bottega stammen, und das Verbindungsglied herstellen zwischen der französischen Auffassung des "Internationalen Stils" und dem Ghiberti-Kreis.

Es sind dies der Hl. Christophorus in Boston (Abb. 36),<sup>70</sup> datiert 1407, und die beiden knienden Propheten in Cleveland (Abb. 37) und Paris, die als Tragfiguren des 1409 in Auftrag gegebenen, verschollenen Schreins von St. Germain-des-Prés identifiziert werden kann-

ten.<sup>71</sup> Der Bostoner Christophorus ist ikonographisch in Nordfrankreich oder Flandern verwurzelt, stilistisch aber in einer Florentiner Werkstatt beheimatet. Die aufgekitterten, in reichen Kaskaden über den Körper schwingenden Falten zeigen enge Verwandtschaft zu den ersten Reliefs der Nordtür, obwohl Krautheimer mit Recht bemerkt,<sup>72</sup> dass Ghiberti nicht als Autor der Statuette in Anspruch genommen werden kann. Überraschend ist die Ähnlichkeit der beiden Propheten vom Reliquiar von St. Germain-des-Prés mit dem hockenden Pharisäer vom gleichzeitig entstandenen Relief der Nordtür, Christus unter den Schriftgelehrten (Abb. 38). Der halb kniende, halb sitzende Gelehrte mit der orientalischen Mütze und den grosszügig über den Körper drapierten, die Bewegung unterstreichenden Faltenschwüngen scheint sich von den Pariser Propheten herzuleiten, die Ghiberti möglicherweise durch Skizzenbücher bekannt waren.

#### SCHLUSSBEMERKUNG

Überblickt man diese wenigen ausgewählten, hier vorgestellten Beispiele aus dem Schaffen der italienischen Bildhauer um 1400, so wird deutlich, warum die Bezeichnung "Internationaler Stil" dieses Phänomen nicht genügend kennzeichnet. Es handelt sich um keinen einheitlichen Stil, wie ihn z.B. der Barock repräsentiert; er ist ein Konglomerat verschiedenster Richtungen, denen Eines gemeinsam ist: die Bedeutung von Linie und Körpervolumen als gestaltende Elemente. Er ist auch nicht "international," sondern gekennzeichnet durch Koinzidenzerscheinungen, die topographisch so entfernte Werke, wie die Skulpturen der Parler, mit den Figuren der dalle Masegne verbinden. "International" sind hingegen die Künstler, die auf ihren Wanderwegen mit den verschiedensten Einflussbereichen konfrontiert wurden: der legendäre Meister Gusmin, der eine wichtige Rolle in Ghibertis

70. Georg Swarzenski, "A Bronze Statuette of St. Christopher," *Bulletin of the Museum of Fine Arts* (Boston, 1951) S. 92. ff. Krautheimer, *Ghiberti*, S. 83.

71. Virginia Wylie Egbert, "The Reliquary of St-Germain," *Burlington Magazine* (1970) S. 359. ff. J. L. Schrader, "Mysticism to Humanism in Kansas: watching the middle ages wane," *The Connoisseur* (Sept. 1970) S. 37. ff.

72. Krautheimer, *Ghiberti*, S. 83.



ABB. 37

Meister des Reliquiers von St. Germain des Près, 1408, knieender Prophet. Bronze vergoldet. The Cleveland Museum of Art, Leonard C. Hanna Jr. Bequest, 64.360

#### SUMMARY IN ENGLISH

This article tries to clarify and explain the outside influences on Italian sculpture around the year 1400. Its four divisions deal with the most important centers of artistic endeavor at the beginning of the century: Milan, Bologna, Venice, and Florence. The founding of the Cathedral of Milan in 1386 brought to the city numerous architects, stonemasons, and sculptors from France, Germany, and other European countries. Several of them are known to us, including Ludovico Le Roy, who probably was the author of the Pietà Relief, and Hans von Farnech, the German sculptor who carved the archway of the Cathedral's southern sacristy door. A copper lantern in the Metropolitan Museum, ascribable to the Cathedral's workshop, brings together various influences. Claus Sluter's prophets of the Chartreuse de Champmol near Dijon in Burgundy, the Bohemian Madonnas of the "Weiche Stil," and the nature studies of the Lombard, Giovannino de'Grassi, are combined in this work.

After spending only a few years in the Milan cathedral workshop, the itinerant artists spread throughout

Commentarii spielt,<sup>73</sup> Piero di Giovanni Tedesco, dessen Name auf deutschen Ursprung schliessen lässt, dessen Anfänge aber im Dunklen liegen, Hans von Farnech und Aegidius von Wiener Neustadt oder Paul von Limburg, der Florenz besuchte und die Porta della Mandorla studierte.<sup>74</sup>

Die Zeit um 1400 ist ein Übergangsstil, nicht der Endpunkt einer Entwicklung, ein Stil, der der Gotik die letzte, präziöse, höfische Verfeinerung bringt und gleichzeitig, durch das erwachende Interesse an Naturstudium und Antike den Keim der Frührenaissance in sich birgt.

73. Julius von Schlosser, *Leben und Meinungen des Florentinischen Bildners Lorenzo Ghiberti* (Basel, 1941). Georg Swarzenski, "Der Kölner Meister bei Ghiberti," *Vorträge der Bibliothek Warburg*, 1926/27 (Leipzig, 1930) S. 22. ff. Richard Krautheimer, "Ghiberti and Master Gusmin," *Art Bulletin* XXIX (1947) S. 25. ff.

74. Friedrich Winkler, "Paul de Limbourg in Florence," *Burlington Magazine* LVI (1930) S. 95. ff.

ABB. 38

Lorenzo Ghiberti, Jesus und die Schriftgelehrten. Florenz, Nordtür des Baptisteriums (Photo: Ali-nari)



Italy. Only four years after the founding of the Cathedral, San Petronio in Bologna was started. Since Bologna had no native sculpture workshops, it became the center for Milanese, Venetian, Lombard, and Florentine stonecarvers, among them the Venetian brothers Pierpaolo and Jacobello dalle Masegne. They were commissioned to erect the main altar of San Francesco in Bologna in 1388. This outstanding masterpiece of the fourteenth century greatly influenced the young generation of the early Renaissance, notably Jacopo della Quercia, who most probably was active in the dalle Masegne workshop. A small marble Madonna in the Kress Collection, Washington, ascribable to Quercia, most probably was carved in Bologna before 1403.

The "Nordic" influence on Venetian sculpture around 1400, pointed out by several art historians, is geographically understandable, since all the major mountain passes from Austria and southern Germany lead to Venice. The iconostasis of San Marco, an important sculptural ensemble finished in 1394, was carved by the dalle Masegne brothers, commuting between Bologna and Venice. In this work especially, the South German and Austrian influence is clearly evident; therefore one can compare the statues of the apostles with sculptures belonging to the circle of the Parler in Prague. A relief depicting the Coronation of the Virgin in the Untermeyer Collection shows the same

tendencies: the combination of native Byzantine elements and South German stylistic prototypes.

The style of the Florentine sculptors was from the beginning greatly influenced by the discovery of antique literature and the knowledge of antique monuments, which started as early as the fourteenth century. The most striking example of this trend is Giovanni d'Ambrogio's Hercules relief of the Porta della Mandorla of the Cathedral of Florence; the relief combines political and literary meanings.

Another astonishing and monumental work has been connected with the oeuvre of Giovanni d'Ambrogio: the marble annunciation group in the Museo dell'Opera in Florence. The Metropolitan owns one of eight marble adoration angels that once decorated the old façade of the Florence cathedral, and are ascribed to Piero di Giovanni Tedesco, whose name indicates a German origin. The "international" courtly style that dominated, especially in France, even since the middle of the previous century was revived by Lorenzo Ghiberti, whose victory over Brunelleschi in the competition of 1401 initiated a new epoch. The early reliefs from the north door of the baptistry show a new approach to the various influences that ruled during the last decades of the fourteenth century: the combination of the French courtly style with studies after the antique, expressed independently from earlier prototypes.

C.F.