

## Werk

**Titel:** Jahrbücher für Kunstwissenschaft

**Ort:** Leipzig

**Jahr:** 1870

**PURL:** [https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?487713249\\_0003|log4](https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?487713249_0003|log4)

## Kontakt/Contact

[Digizeitschriften e.V.](#)  
SUB Göttingen  
Platz der Göttinger Sieben 1  
37073 Göttingen

✉ [info@digizeitschriften.de](mailto:info@digizeitschriften.de)

10

JAHRBÜCHER  
FÜR  
KUNSTWISSENSCHAFT.

HERAUSGEGEBEN

VON

DR. A. VON ZAHN.

DRITTER JAHRGANG.

HEFT I.

*n* h a l t.

Donatello, seine Zeit und Schule. Erster Abschnitt. Die Vorläufer Donatello's. Von Dr. **Hans Semper**. — Ueber einige Werke Lionardo's. Von **W. Lübke**. — Die Kapelle der heil. Katharina in S. Clemente zu Rom. Von **A. v. Reumont**.

*Ausgegeben am 1. Juni.*



LEIPZIG, 1870.

VERLAG VON E. A. SEEMANN.





Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

Durch alle Buch- und Kunsthandlungen ist zu beziehen:

## DIE GALERIE ZU BRAUNSCHWEIG

IN IHREN

### MEISTERWERKEN.

ACHTZEHN RADIRUNGEN VON WILLIAM UNGER.

MIT ERLÄUTERNDEN TEXT.

Großes Quart.

*Ausgabe auf weißem Papier broch. 4 Thlr., geb. 5 $\frac{1}{3}$  Thlr.*

*Ausgabe auf chinesischem Papier broch. 6 Thlr., geb. 7 $\frac{1}{2}$  Thlr.*

Diese in der „Zeitschrift für bildende Kunst“ erschienenen Blätter nach Gemälden von Rembrandt, Jean Steen, Franz Hals, Palma Vecchio, van der Meer etc. haben sich durch treue Wiedergabe der Originale und vollendete malerische Wirkung den lebhaften Beifall aller Kunstfreunde erworben. Sie gehören unbedingt zu dem Besten, was die Radirnadel in neuerer Zeit geschaffen.

## DIE GALERIE ZU CASSEL

IN IHREN

### MEISTERWERKEN.

VIERZIG RADIRUNGEN VON WILLIAM UNGER.

MIT ERLÄUTERNDEN TEXT.

Auch diese Blätter, noch vollendeter in der Darstellung als die vorerwähnten, sind zunächst für die „Zeitschrift für bildende Kunst“ bestimmt. Um indess den Wünschen vieler Kunstfreunde nachzukommen, habe ich eine beschränkte Anzahl Abzüge vor Abdruck in der Zeitschrift machen lassen, die in splendorerem Format und mit besonderer Sorgfalt gedruckt, den strengsten Ansprüchen genügen.

Das Werk wird in vier Serien à 10 Blatt die vorzüglichsten Gemälde der Casseler Galerie bringen, deren reiche Schätze, namentlich an vorzüglichen Niederländern, hier zum ersten Male durch den Stich vervielfältigt erscheinen.

Der Text wird erst mit der im Herbst 1871 erscheinenden letzten Serie ausgegeben. Die erste Serie ist bereits im Handel zu haben und nimmt, soweit der Vorrath noch reicht, jede Buch- und Kunsthandlung Subscriptionen auf folgende Ausgaben an:

**Folio-Ausgabe I**, Epreuves d'artiste, vor der Verstählung und vor aller Schrift. Jede Serie à 13 $\frac{1}{3}$  Thlr. = 50 Frs.; vollständig 53 $\frac{1}{3}$  Thlr. = 200 Frs.

**Folio-Ausgabe II**, vor der Verstählung mit dem Maler- und Stechernamen. Jede Serie à 8 Thlr. = 30 Frs.; vollständig 32 Thlr. = 120 Frs.

☛ Von Ausgabe I werden nur 18, von Ausgabe II nur 20 Exemplare abgezogen. Einzelne Blätter werden nicht abgegeben.

**Quart-Ausgabe III**, vor der Schrift, aber nach der Verstählung, mit dem Maler- und Stechernamen. Jede Serie 3 $\frac{1}{3}$  Thlr. = 12 Frs. 50 c.; vollständig 13 $\frac{1}{3}$  Thlr. = 50 Frs. Einzelne Blätter à 15 Sgr. = 2 Frs.

☛ Sämmtliche Ausgaben sind auf chinesischem Papier gedruckt.

LEIPZIG, 6. Mai 1870.

**E. A. Seemann.**

Druck von C. Grumbach in Leipzig.

# Donatello, seine Zeit und Schule.

Erster Abschnitt: Die Vorläufer Donatello's.

Von **Dr. Hans Semper.**

## I.

### Geschichtliche Einleitung.



Fig. 1. Der Glaube von *Jacopo di Piero* an der Loggia de' Signori.

Politische Uebersichten den einzelnen Abschnitten des hier zum Theil vorliegenden Werkes voranzuschicken, war um so nöthiger, als die Kunstgeschichte mit der Staatengeschichte nicht nur geistig und innerlich, sondern auch in rein äusserlicher Beziehung verknüpft zu sein pflegt, verknüpft sein sollte und in den von uns zum Vorwurf erwählten Zeitepochen es auch im höchsten Grade war.

Alle Bürgerzwiste, die Florenz vom 12. bis zum 14. Jahrhundert spalteten, lassen sich auf drei nebeneinanderlaufende und eng, wenn auch nicht immer logisch, verkettete Conflictte zurückführen: Erstens auf den Kampf zwischen dem Handel und Gewerbe treibendem Bürgerthum der Stadt und dem Adel des Landes. Sodann auf den Kampf zwischen der päpstlich-national gesinnten Parthei und den Anhängern des Kaiserthums; endlich auf die Eifersucht zwischen dem eingebürgerten Adel und den durch Reichthümer und Aemter emporgekommenen bürgerlichen Patriziern. Dazwischen taucht aber seit dem 13. Jahrh. noch eine vierte Tendenz auf: der Versuch der niedersten Volksklassen, ihre materielle und politische Stellung zu verbessern.

Nachdem 1268 in Folge von Konradins Hinrichtung die Macht der Ghibellinen innerhalb der Mauern von Florenz gebrochen, 1328 durch

den Tod des Herren von Lucca, Castruccio Castracane, die letzte Furcht vor den auswärtigen Ghibellinen geschwunden war, ging 1343 unmittelbar nach der Vertreibung Walters von Athen, durch blutigen Kampf die Macht des alten Adels überhaupt in Florenz zu Ende, so dass dem Prinzipale nach das nationale, demokratische Bürgerthum in jeder Hinsicht zum Siege gelangt war. — An Stelle des alten Adels schwang sich jedoch, verstärkt durch die Ueberreste desselben, die bloss den Namen getauscht hatten, bald ein neues Patriziat reicher oder durch Aemter ausgezeichnete Bürger empor, die sich nun untereinander die Leitung der Republik streitig machten. Piero degli Albizzi warf sich zum Führer der einen, Uguccione de' Ricci zu dem der andern Parthei auf. Beide trachteten zunächst danach, sich im Magistrat der „Welfenparthei“, welcher 1267 nach dem Tode Manfreds gegründet worden, der Oberleitung zu bemächtigen. Als diess schliesslich Piero degli Albizzi gelang, begann er unbarmherzig, unter irgend einem Vorwand, seine Gegner als Ghibellinen zu ammoniren (d. h. von den Aemtern auszuschliessen). Als er darin aber immer rücksichtsloser verfuhr und nahe daran war, die Staatsleitung völlig an sich zu reissen, da erhoben sich die Bürger, besonders auf Anstiften von Salvestro de' Medici, der mit seiner Familie zu den eifrigsten Anhängern der Parthei Ricci gehörte, und zügelten durch Gesetze den Uebermuth der albizzischen Parthei; ja Piero selbst wurde hingerichtet. Die eine Bewegung rief jedoch eine andere, wildere hervor, die in ihrer Tendenz derjenigen verwandt war, die schon im 13. Jahrhundert durch Giano della Bella erregt worden war. Die unterste Klasse des Volkes, diejenigen Arbeiter, die vermöge ihres niedern Handwerks keine eigne Zunft bilden konnten, sondern sich den übrigen in einem Abhängigkeitsverhältniss anschliessen mussten, wie die Wollfärber, Wollhechler u. s. w., ahmten das Beispiel ihrer Brodherren nach, um sich ihrerseits von deren Druck, wie diese vom Druck der Oligarchen, zu befreien. Der Aufstand gelang, die „Ciompi“ erstürmten den Regierungspalast und nur ein glücklicher Zufall war es, dass der neuerwählte Gonfaloniere, Micchele di Lando, obwohl niederster Herkunft, die Staatsleitung doch voller Maass und Verstand handhabte; sonst hätte schon damals Florenz eine französische Revolution erlebt. Salvestro de' Medici, der sich eiligst mit den Proletariern auf guten Fuss stellte, wusste durch List bald wieder ihnen das Regiment zu entwenden und in die Hände der Bourgeoisie zu spielen. Als aber auch diese, und besonders einer ihrer vornehmen Leiter, Giorgio Scali, sich durch Gewaltakte verhasst machte, gelang es der Oligarchenparthei schon wieder im Jahre 1382 sich der obersten Staatsleitung zu bemächtigen, der sie fortan zwar mit Härte doch auch mit grosser Energie, mit Ruhm und Glück oblag.

Gar bald wurde die zur Herrschaft gelangte Parthei geradezu genöthigt

das beste Mittel zur Beschwichtigung der innern Unruhen zu ergreifen, indem Giangaleazzo Visconti, dessen Ideal war, König von Italien zu werden, einen Krieg mit Florenz vom Zaune riss (1385). Auf beiden Seiten standen vortreffliche Feldherrn; General der Florentiner war der verschlagene englische Condottiere, John Hawkwood (Giovanni Aguto); an der Spitze der viscontischen Truppen stand Jacopo del Verme. Anfangs neigte sich der Vortheil den Florentinern zu, so dass die Lombardei schon vom Osten durch Hawkwood, vom Westen durch Armignac stark bedroht ward. Allein Hawkwood musste aus Mangel an Lebensmitteln nach Padua zurückweichen, Armignac, ein französischer Condottiere in Solde der Florentiner, fiel durch Unvorsichtigkeit mit dem grössten Theil seiner Truppen vor Alexandria, das er berannt hatte, und der Krieg wurde von Jacopo del Verme nach Toscana getragen. Hier erlitt Letzterer durch den umsichtigen John Hawkwood einige Schlappen ohne entscheidende Bedeutung, so dass es schliesslich dem friedliebenden Herrn von Pisa, Pietro Gambacorti, für diesmal noch gelang, Frieden zu stiften.

Visconti ging ihn jedoch nur ein, um bessere Vorbereitungen für einen neuen Feldzug treffen zu können. Ihm kam dabei zu statten, dass sofort nach Beendigung des Krieges (1393) der Partheihader in Florenz von Neuem ausbrach. Maso degli Albizzi, Neffe des hingerichteten Piero, war zum Gonfaloniere ernannt worden und benutzte die Stellung, um die an seinem Oheim und ihm selbst (er war mit verbannt worden) verübte Unbill zu rächen. Als es ihm gelang, geheime Verbindungen zwischen Verbannten und in Florenz zurückgebliebenen Anhängern der Gegenparthei aufzudecken, musste die Mehrzahl der Alberti ins Exil wandern und wurden Viele aus dem Volke hingerichtet. Dieses erhob sich in Folge davon mit dem Rufe: „Es lebe das Volk, es leben die Zünfte“ und forderte Vieri de' Medici auf, sich an die Spitze der Bewegung zu stellen. Vieri aber hütete sich, die Absichten und Aussichten seiner Parthei und Familie in einem verfehlten Unternehmen nutzlos zu compromittiren. Erst mit der Ernennung von Niccolò da Uzzano, eines allgemein geachteten Mannes, zum Gonfaloniere, trat wieder Ruhe ein.

Unterdessen war es dem Visconti gelungen den Sekretär von Piero Gambacorti, Jacopo Appiani, für seine Zwecke zu gewinnen, so dass dieser seinen Herrn ermordete, sich selbst zum Herrscher von Pisa aufwarf und eine viscontische Besatzung in die Stadt aufnahm. Aehnliches versuchte Giangaleazzo Visconti in S. Miniato, doch ohne Erfolg. — Dagegen gewann er die Regierung von Siena für sich, Perugia war schon früher in seine Hände gefallen. So hatte er Florenz unversehens in einen Gürtel von feindlichen Städten eingeschlossen; da er ausserdem aus allen Kräften rüstete, so erklärte ihm Florenz 1397 den Krieg.

Derselbe bildet eine Kette von Unfällen und Gefahren für Florenz. Pisa wird nach Jacopo Appiani's Tode von dessen Sohne Gherardo, der nur Elba und Piombino behält, an Visconti verkauft (1399); in Florenz wüthet die Pest (1400); in Lucca gelangt Paolo Guinigi mit Visconti's Hülfe zur Herrschaft (1400); der neuerwählte König von Deutschland, Ruprecht von der Pfalz, der, so zu sagen, im Solde von Florenz, mit einem Heere gegen Visconti zog, wird bei Brescia auf's Haupt geschlagen (1401), Bologna, die treueste Bundesgenossin von Florenz wird von Alberigo da Barbiano, Visconti's General, im Sturm genommen, wobei der Herr der Stadt, Giovanni Bentivoglio, kämpfend fällt (1402). Nur Cortona unter Francesco de Casoli harrt bei Florenz aus.

Aengstlich schaute dieses sich nach der letzten Hülfe um, unschlüssig, ob sie bei Venedig, bei Ladislaus oder beim Papste zu suchen sei; schon liess Giangaleazzo Visconti die Krone anfertigen, die er sich in Florenz als König von Italien auf's Haupt zu setzen gedachte, da starb er eines plötzlichen Todes bei Marignano am Lambro, unweit Pavia, von wo er vor einer ansteckenden Krankheit geflohen war, am 3. September 1402.

Auch während dieses zweiten Krieges, der sich um die Existenz von Florenz drehte, hatte die unterdrückte Parthei des Volkes, mehr noch aber seiner vornehmen Freunde und Schmeichler in der Verbannung nicht aufgehört, an den bestehenden Zuständen zu rütteln. Kurz nach einander, in den Jahren 1396, 1397 und 1400 fanden drei Putschversuche der Emigranten statt, bei deren zweitem ein unschuldiger Sohn des Maso degli Albizzi ermordet wurde, was nur dazu diente, das Volk von den Auführern abzustossen. Hinrichtungen und zahlreiche Verbannungen besonders von Gliedern der Familien Medici, Alberti, Scali, Ricci, ja selbst Strozzi, Adimari und Altoviti waren die jedesmalige Folge dieser Unruhen.

So edle Patrioten aber auch in den Reihen der herrschenden Optimaten sich befanden, so ruhmvoll sie auch durch die schwersten Gefahren hindurch die Stadt zu immer grösserer Macht und Blüthe führten, so energisch sie auch alle widerspenstigen Elemente niederzuhalten wussten, die Fundamente ihrer Herrschaft wurden dennoch zwar langsam aber um so sicherer untergraben, oder vielmehr die ächten Fundamente, die Liebe und das Vertrauen des Volkes, waren gar nie vorhanden. Durch mittelalterliche Geringschätzung der niedern Stände, durch veraltete Einrichtungen, worauf sie ihre Macht stützten, verletzten die Optimaten das Volk, und zudem war ein oligarchisches Regiment von vornherein dem Zeitgeist entgegen, der eben nach politischer und socialer Gleichstellung Aller strebte. Die Medici waren es, welche verstanden, sich als Vorkämpfer aller modernen Bestrebungen aufzuwerfen und dadurch den Gimpel „Volk“ ins Garn zu locken. Ein unklares Streben nach E m a n c i p a t i o n

eines Jeden schlug so in die Knechtschaft eines Jeden zu Gunsten der Willkür einer einzigen Familie um. Das individualistische Prinzip gelangte so zwar zur Geltung — wenn auch nur für Einzelne —, nicht aber die Prinzipien der Freiheit und Gleichheit, aus denen das Individualistische allein die Berechtigung für sein Auftreten schöpfen kann.

---

## II.

Das aufdämmernde Bewusstsein menschlicher Würde, das sich trotz aller unreinen und selbstsüchtigen Beimischungen in den geschilderten innern Kämpfen von Florenz gegen mittelalterliche Autoritäten und für die Gleichberechtigung Aller offenbarte, lag auch dem gleichzeitig frisch erwachenden Studium der alten Schriftsteller zu Grunde. Die Ehrfurcht vor Letzteren war in Italien zwar nie erloschen, auch hatte der Gebrauch der lateinischen und selbst der griechischen Sprache (als Sprache der Liturgie in den Pontificalien zu Rom, sowie als gottesdienstliche Sprache bei den Mönchen von S. Basilio) nie ganz aufgehört, allein ein eigentliches Studium der Alten war im Mittelalter schon deshalb nur sehr spärlich gepflegt worden, weil die Codices theils verlegt, theils verloren waren. Selbst Dante, der Bewunderer Virgils, kannte die Mehrzahl der alten Classiker nur dem Namen nach. Petrarca und Boccaccio sind die ersten, welche sich mit Ernst und Eifer dem Studium der lateinischen Autoren hingaben, und die sogar ihre lateinisch oder nach antikem Muster verfassten Schriften am höchsten schätzten. Von Petrarca sowie von seinem Freunde Guglielmo Pastrengo wissen wir ausserdem, dass sie Sammlungen antiker Münzen anlegten; gleichzeitig schöpfte Cola Rienzi in Rom aus den von ihm durchforschten Trümmern römischer Kunst und Herrlichkeit seine Begeisterung für die alte Republik und seinen phantastischen Entschluss, dieselbe wieder herzustellen.

---

## III.

Obgleich nun, um endlich zur Kunst überzugehen, im Gebiete der Sculptur schon im 13. Jahrhunderte ernsthafte Versuche zur Wiederbelebung antiker Formen und antiker Technik gemacht wurden, so waren doch seit Giov. Pisano solche Bestrebungen fast wieder eingeschlummert, oder es war der Klassizismus mit dem von Giovanni eingeführten Realismus in Kampf getreten oder beide waren auch Miss-Ehen mit ascetischen Elementen eingegangen. Gegen Ende des 14. Jahrhunderts schöpfen Realismus wie Studium der Antike wieder neue Kraft und zwar zunächst der Realismus, der seinerseits dazu beiträgt, den Klassizismus wieder zu erwecken. Was aber das Wichtigste

ist, jetzt beginnt auch erst eine harmonische Zusammenwirkung und Verschmelzung beider Prinzipien. Bedenkt man nun, dass gerade diese Verschmelzung das Wesen der Renaissancesculptur ausmacht, so darf man nicht mehr, wie es meist geschieht, das epochemachende Auftreten der Renaissanceheroen als eine ganz isolirte, unvermittelte Offenbarung durchaus neuer Kunstrichtungen betrachten, und dabei den ganzen Zeitraum von Orcagna's Tod bis Donatello's und Brunellesco's Erscheinen als eine leere Seite der Kunstgeschichte überblättern. Das Ende des 14. Jahrhunderts liesse sich vielmehr dem dunklen Erdenschooss vergleichen, worin der Same gesenkt ward, der zu Anfang des darauf folgenden Jahrhunderts wie mit einem Zauberschlag frisch und schön als Renaissancekunst aufspröss.

Wie der wieder beginnende Klassizismus in der Kunst zunächst in der klassischen Tendenz der gleichzeitigen litterarischen Bestrebungen ein Gegenstück findet, so entspricht dem energischer erwachenden Realismus in der Kunst der realistische Charakter der gleichzeitigen social-politischen Strömungen. Dieser Zusammenhang zwischen öffentlichem Leben und Kunstentwicklung bestand aber auch in einer mehr äusserlichen Weise, nämlich in Bezug auf die grossartigen monumentalen Bauten, die damals unternommen oder zu Ende geführt wurden. Das Erbtheil früherer Zeiten in Florenz war die ungemaine Hochachtung aller Klassen der Bevölkerung vor der Kunst. Daher konnten grosse Bauten, die zu Nutz und Zierde der Stadt gereichten, ein wichtiges Mittel für eine Parthei sein, sich Anhang und Achtung zu verschaffen. So beseelt denn auch ein gleicher Eifer für öffentliche Bauten die Volksregierung von 1378 bis 83 wie die Oligarchen. Der Privategoismus dagegen durfte noch nicht mit Prachtbauten hervortreten; vielmehr begnügten sich die ersten Familien noch mit einfachen, wenn auch uneinnehmbaren Wohnungen. Es war eben eine Zeit der höchsten Gährung, wo es für eine jede Parthei galt, durch Beweise von Patriotismus die Mehrheit moralisch zu erobern, ehe Jemand auf erworbene Macht pochen durfte.

Monumentale Nutzbauten waren es also, für welche zu dieser Zeit Regierung und Privaten alle Baulust und Baumittel verwandten. Nicht nur wurde an den bereits früher begonnenen öffentlichen Gebäuden eifrig fortgearbeitet, wie an der Loggia des Bigallo, an dem Oratorium von S. Michele und besonders am Dom, sondern auch grosse Neubauten, unter andern die meisterhafte Loggia der Signori wurden in dieser Epoche binnen kurzem begonnen und zu Ende geführt. (Siehe Excurs I. und II.)

Hand in Hand mit diesen grossartigen Bauunternehmungen ging eine rege Thätigkeit der Bildhauer und Maler, welche jene Bauten mit Statuen, Reliefs und Frescogemälden zu schmücken hatten. Gerade im 14. Jahrhundert stellte sich ein innigerer Zusammenhang der drei Schwesterkünste her, als er

seit dem Alterthum je bestanden hatte. Denn zur nämlichen Zeit, als die Ueberlieferungen des letztern zu versiegen begonnen, waren byzantinische Einflüsse in Italien eingedrungen und hatten Sculptur wie Malerei von der Ausschmückung der innern Kirchenräume zurückgedrängt oder doch sehr darin beschränkt. *Niccolò Pisano* war einer der ersten von denen, welche der Sculptur wieder zu ihren alten Rechten verhalfen; zugleich rettete er die antike Tradition der Malerei, insofern er für seine Statuen und Reliefs Bemalung beibehielt oder wieder aufnahm. Und zwischen Bemalung von Sculptur und Frescomalerei herrscht entschieden grössere Verwandtschaft, als zwischen letzterer und Mosaik oder aus Mosaik entsprungener Malerei im Stile Cimabue's.

Dass aber *Niccolò Pisano* wirklich seine Sculpturen bemalte (obwohl jetzt keine Spuren von Farben mehr daran sind) geht wohl mit Sicherheit daraus hervor, dass Werke seiner unmittelbarsten Schüler noch die deutlichsten und reichlichsten Spuren von Bemalung an sich tragen. Wir meinen verschiedene Gräber im Camposanto von Pisa. Ausser dem Grabe Heinrichs VII. von *Tino di Camaino*, an dem sich noch verschiedene Farbenreste befinden, ist in dieser Hinsicht besonders interessant ein links daneben befindliches grosses Grab im Stile *Niccolò Pisano's*. Es befindet sich daran noch, zum Theil auf grossen Flächen:

Gold mit gemalten Mustern an Heiligenscheinen	
Braun . . . . .	an den Haaren.
Violett und Gold . . . . .	„ Gewandsäumen.
Blau . . . . .	„ einem Buch.
Braun . . . . .	„ einem Schlüssel.
Hellblau . . . . .	„ einem Gewand.
Schwarz . . . . .	„ den Augen.
Blau . . . . .	„ Engelfügeln.
Grün . . . . .	„ Buchstaben.

Ebenso lassen sich an den architektonischen und ornamentalen Theilen dieses Grabes Farbenspuren entdecken, meist hellgrün, hellblau und roth.

Die Bemalung der Statuen im Mittelalter entwickelte sich also vor — und unabhängig von *Giotto*; ja fast scheint es, dass Letzterer die Sculpturen *Giovanni Pisano's* nicht nur in Bezug auf Zeichnung und Auffassung zum Vorbilde genommen habe, — was wohl unläugbare Thatsache ist — sondern auch in Bezug auf die Farbengebung. So erst liesse sich ganz der gewaltige Sprung begreifen von *Cimabue's* zu *Giotto's* Stil.

Wir wollen dahingestellt sein lassen, ob erst durch *Giotto's* Einfluss: faktisch ist es, dass im 14. Jahrhundert die Frescomalerei sich über alle Flächen und Glieder — über Wände, Gewölbe, Pfeiler und Kapitäle — der Innenräume von Kirchen und auch Profanbauten, ja besonders bei letztern

häufig auch über die Aussenwände ausbreitete und dadurch die Mosaik verdrängte.

Am längsten erhielt sich die Mosaik und die ihr verwandte musivische Bekleidung noch an den Aussenseiten der Kirchen, ja hier gelangt sie zur selben Zeit zur höchsten Blüthe, da sie aus dem Innern schon verschwunden ist. Beispiele: die Dome von Siena, Orvieto, Florenz, sowie der Glockenthurm in letzterer Stadt. Desshalb beschäftigen sich auch bis ins 14. Jahrhundert hinein die bedeutendsten Künstler noch eifrig mit musivischen Arbeiten. Andrea Pisano und Orcagna arbeiteten an der Mosaik des Domes von Orvieto, Giotto an der Incrustation des Domes und Glockenthurmes von Florenz. Selbst im 15. Jahrhundert widmen sich noch einige Künstler, wie Domenico Ghirlandajo, Alesso Baldovinetti und andre der Mosaik. Diese erhält sich ausserdem noch als Grund von ornamentalen Marmorarbeiten, wie an Pilastern, Fenstersäulchen, Tabernakeln (Orcagna's Tabernakel in Or S. Michele), sowie von Reliefs und Statuen in Nischen.

Ungefähr gleichzeitig mit dem Verschwinden der Mosaik aus dem Innern der Kirchen nimmt die Bemalung der Glasscheiben einen Aufschwung, so dass es fast scheint, als ob die Lust an buntem mosaikartigem Schmuck sich zum Theil auch in die Fenster geflüchtet hätte. Ebenso steht das Auftreten der Holzintarsien vielleicht im innern Zusammenhang mit dem Zurückweichen der Mosaik.

Wie sich nun Giotto auch zur Verdrängung der Mosaik durch Fresken verhalte, gewiss ist es, dass durch ihn erst die Malerei zu dem hohen Ansehen gelangte, das sie im 14. Jahrhundert — nach Giotto's und Orcagna's Tod mit Unrecht — in Florenz genoss. Dieses Vorherrschen der Malerei ging so weit, dass z. B. Statuen nicht nur nach ihrer Vollendung durch den Bildhauer von Malern bemalt, sondern auch vor der plastischen Ausführung von Malern auf Kartons entworfen wurden.

Doch wurden die Bildhauer dadurch nur wenig in ihrer Schaffensfreiheit und in ihrem Verdienst beschränkt; vielmehr war es erst recht eine Probe ihrer Tüchtigkeit, wenn sie innerhalb der enggesteckten Grenzen dennoch eignes Leben auszudrücken vermochten. Und gewiss waren ihnen die während der Arbeit als nöthig befundenen Abweichungen von der Zeichnung gestattet. Dadurch aber, dass ihnen ein Theil der Erfindung abgenommen war, konnten sie sich um so ungetheilter der Ausarbeitung der Formen und Köpfe hingeben.

Ja, trotz ihrer scheinbaren Unterordnung ist die Sculptur vom Ende des 14. Jahrhunderts doch technisch wie gehaltlich der gleichzeitigen Malerei weit überlegen. Während diese nach Orcagna's Tode einer gewissen mürrischen Müdigkeit und flüchtigen Einförmigkeit verfällt, macht die Scul-

ptur regelmässige und rüstige Fortschritte in der Detaillirung, Proportionirung und Belebung der Formen und ist die erste von den drei Schwesterkünsten, in welcher die Prinzipien der neuen Kunstpoche auftauchen. (Siehe Excurs III.)

Noch in Orcagna's Skulpturstil gehalten, und bei aller Strenge durch sorgfältige Arbeit und charaktervolle Köpfe ausgezeichnet sind die vielen kleinen Marmorfigürchen, womit die durchbrochenen Fenster von Or S. Michele geschmückt sind; eine Arbeit *Simone's* des *Sohnes von Francesco Talenti*, desselben Künstlers, der am Bau der Loggia dei Signori als Architekt mit thätig war.

Auch an dieser Loggia tragen die Figuren im Allgemeinen noch Orcagna's Einfluss an sich, übertreffen dessen Werke jedoch in der Freiheit der Bewegung, Correctheit und Abrundung der Zeichnung und Modellirung sowie in der Individualisirung.

Vom Bildhauer *Jacopo di Piero di Guido* aus dem Stadtbezirke S. Apollonia (also nicht mit dem sienesischen Jacopo della Guercia zu verwechseln, der gleichfalls Sohn eines Pietro war), sind im Jahre 1384 die Figuren der Fides und Spes und zwei Jahre später einer der beiden Engel hergestellt worden. Im Jahre 1388 machte er sich an die Vollendung der Caritas (Mutterliebe) welche 1386 von einem Bildhauer *Luca di Giovanni* von Siena begonnen und von *Pietro di Giovanni Tedesco* weitergeführt, von beiden aber unvollendet liegen gelassen war.

Von diesen Werken des Jacopo di Piero ist besonders schön die Figur des Glaubens an der Ostseite der Loggia, welche Kreuz und Kelch in beiden Händen hält. Ihr vorzüglich modellirtes Gesicht zeigt einen edeln, phantasievollen Schnitt; man betrachte nur die grossen träumerischen und von breitem Nasenrücken weit von einander getrennten Augen, den nobeln Zug zwischen Nasenflügel und Wange, den feinen, zugleich leutseligen und schwermüthigen Mund, das starke runde Kinn, das volle und doch feine Oval der ganzen Gesichtsform. Der Künstler hat hier bereits mit vollen Zügen aus dem Leben geschöpft und einen der edelsten Typen meisterhaft aufzufassen gewusst, wie sie noch heutigen Tages uns in den Strassen von Florenz entzücken. (Siehe Figur 1.)

Die Figur der Hoffnung von demselben Künstler wendet sich betend zum Himmel, so dass sie nur das Profil zeigt. Die Bewegung ist zwar voller Empfindung doch zu schwierig, als dass sie nicht mit einer gewissen Befangenheit dargestellt wäre.

Noch alterthümlicher im Kopf und der Gewandung als beide eben genannten Figuren ist die Caritas, eine Mutter mit einem Kinde; um so interessanter ist aber das letztere, welches auf dem Schoosse der Frau steht, von der es gesäugt und umfasst wird. Interessant ist an dem Kinde nicht

nur die völlige Nacktheit, sondern auch der Realismus, mit welchem die Anatomie seines musculösen Körpers ausgeführt ist. Aus Gründen, die weiter unten folgen werden, ist desshalb wahrscheinlich Giovanni di Pietro der Verfertiger dieses Kindes. Zwar kommen nackte Kinder schon früher in der christlichen Sculptur vor, aber wohl nicht in einer Weise, dass es wie hier so nahe an das Christuskind streift, das nie unbekleidet dargestellt wurde. Beide Engelfiguren an der Nordseite der Loggia sind ebenfalls Werke Jacopo di Piero's. Sehr anmuthig ist die Composition der zu äusserst links befindlichen, während die Engelfigur mit einer Harfe daneben schöner in der Ausführung und im Ausdruck des Gesichtes ist. Ausserdem hatte Jacopo noch einen Löwen und eine Löwin von Sandstein für die Loggia auszuführen (1382—83), die sich aber nicht mehr aus ihren vielen Gefährten heraus indentifiziren lassen. Sodann stellte er im Jahre 1386 zwei weitere Engelfiguren her, welche bestimmt waren, über der Thüre des Audienzsaales im Palazzo vecchio angebracht zu werden. Ihr ferneres Schicksal ist jedoch unbekannt. In demselben Jahre arbeitete er auch für den Dom an einem Marmorengel sowie an einer Verkündigung, bestehend aus Maria und dem Engel Gabriel, welche im Jahr 1389 beendet ward. Ueber alle diese Figuren wissen wir jedoch nichts Weiteres, als dass die Gruppe der Verkündigung für ein Portal des Domes bestimmt war. Ueber dem ersten südlichen Portal befindet sich eine solche Gruppe, jedoch in so befangenem pisanischem Stil gehalten, dass wir sie unmöglich demselben Künstler zuschreiben können, der die besten Figuren an der Loggia dei Lanzi geschaffen hat. Von 1394—96 finden wir Jacopo di Piero damit beschäftigt, auch decorative Marmorarbeiten für den Dom auszuführen, nämlich Kapitäle für die Fenstersäulchen. Im Jahre 1402 jedoch erhält er einen Ruf nach Orvieto, um dort als Nachfolger Giovanni di Pietro's von Deutschland, das Marmortaufbecken des Domes mit „Figuren, Blattwerk und Blumen“ auszuschnitzen. Im Jahre 1405 war Jacopo wieder nach Florenz zurückgekehrt, wo er im Januar zum Oberbauführer des Domes ernannt, jedoch schon im Februar sammt seinen Consiglieri, worunter auch die Goldschmiede Ghiberti und Brunellesco sich befanden, wieder abgesetzt wurde. Dies ist die letzte Nachricht, die wir von seinem Leben haben.

Ein zweiter der bedeutenderen Nachfolger des Orcagna war *Giovanni di Fetto*, welcher im Jahre 1385 die Figur der Stärke mit Schild und Schwert an der Nordseite der Loggia herstellte, während im darauf folgenden Jahr die Figur der Temperantia, die er begonnen hatte, ihm wegen hohen Alters entzogen ward. Sie giesst mit vieler Grazie Flüssigkeit in weitem Bogen aus einem grossen Gefäss in ein kleineres. Ihr Kopf trägt den Typus einer sanften jungen Hausfrau, fast an Benedetto da Majano er-

innernd; auch ward der ganzen Figur eine saubere und runde Ausführung zu Theil, während die Fortitudo im Ganzen trocken und leblos ist und nur im süßen kleinen Mund einigen Reiz besitzt. *Giovanni d'Ambrogio* führte 1385 die Figur der Justitia für die Loggia aus, doch fehlt sowohl sie selbst sowie auch der Platz dafür. (Siehe Excurs IV.)

Das Geburtshaus der Renaissance in der Sculptur sowohl als in der Architectur ist jedoch recht eigentlich der Florentiner Dom. Schritt für Schritt erklimm hier die florentinische Sculptur jene Stufe, welche sie als Renaissancesculptur kennzeichnet.

Bereits Mitte der fünfziger Jahre, lange ehe man nur an den Bau der Loggia dei Signori dachte, begann der Dom mit Statuen versehen zu werden; dieselben waren vorzugsweise bestimmt, einerseits an dem im Bau weit vorgeschrittenen Glockenthurm, andererseits an der 1357 begonnenen Fassade in zahlreichen Nischen aufgestellt zu werden. In dieser ersten Periode, etwa in den Jahren von 1360—1380 werden zwei Künstler genannt: der Architect *Francesco Talenti* und *Francesco di Neri*, welche Statuen für den Dom herzustellen hatten. Francesco Talenti machte von 1357—1358 die Marmorfigur eines Propheten, welche ohne Zweifel für den Campanile bestimmt war, wo lauter Prophetenfiguren aufgestellt wurden. Francesco di Neri liefert 1360 die Figur des Evangelisten Johannes, fünf Jahre später die des S. Petrus, S. Bartholomäus, S. Simon und S. Philippus. 1367 vollendet er den heiligen Thomas und 1382 einen Engel, sowie für die Loggia di Signori einen Löwen und eine Löwin. Wir lassen dahingestellt, ob die Werke dieser Künstler unter den Statuen zu suchen seien, welche vom Dom in den Hof des Palastes Riccardi und in den Poggio Imperiale gebracht wurden. Mit den mürrischen geduckten Köpfen, deren Züge ein mönchisches Zerrbild antiker Kaiserbüsten sind, mit den verkümmerten leblosen Körpern in unverständner antiker Gewandung, stellen dieselben den tiefsten Verfall pisanischer Sculptur dar und erinnern in vieler Hinsicht an byzantinischen Stil. Sie scheinen den Durchschnittszustand der Sculptur um die Mitte des 14. Jahrhunderts zu bezeichnen, aus dem nur die Leistungen einzelner Koryphäen, wie Andrea Pisano und nachher Orcagna, hervorragten. Und dieses Verhältniss ist begreiflich, da die Sculptur damals noch keine irgendwie feste Richtschnur gefunden hatte und zaghaft zwischen Antike, Realismus und transcendentalem Afterbyzantinismus herumtappte. Doch hatten beide Meister auch mehrere Schüler, die sich über der Verkommenheit der Alltagssculptur erhalten konnten. Auch von ihren Werken finden sich noch Proben und zwar vortreffliche in der Bauhütte des Doms.

Zu Andrea Pisano's Schule gehören vier meisterhafte Statuetten im Vestibul des genannten Gebäudes; die zwei grösseren weiblichen Figuren allego-

rischer Bedeutung sind reich an Anmuth der Bewegung und Studium der Antike, sowie sehr zart ausgeführt. Die zwei kleineren sind denselben ebenbürtig und stellen Christus und die h. Catharina dar.

Zu Orcagna's Schule gehörig erscheinen sodann vier Büsten, zwei weibliche und zwei männliche an der linken Wand des Hofes. Sie haben runde, volle Wangen, einen kleinen süßen Mund, schwärmerisch zum Himmel gewandte Augen, ein sanft geneigtes Haupt und sind überhaupt voll Anmuth und inniger Empfindung.

Ein Nachfolger Orcagna's, durch den die Sculptur wirklich einen Schritt vorwärts that, ist, wie wir sahen, Jacopo di Piero, der besonders in der Technik und der Belebung und Befreiung der Bewegung viel leistete, im Ganzen jedoch und besonders auch in der Gewandung dem streng Schematischen des Mittelalters treu blieb.

Das entscheidende Ereigniss aber, welches der Sculptur den Keim der Renaissance zuführte, war die plastische Ausschmückung des zweiten südlichen Domportals. Anfangs arbeiteten daran gemeinsam *Lorenzo*, Sohn des späteren Oberbaumeisters *Giovanni d'Ambrogio*, und *Piero di Giovanni Tedesco*; Lorenzo wurde aber schon drei Jahre nach dem Beginn der Arbeit, 1398, wegen nachlässiger Führung derselben, abgedankt, worauf sie an Piero di Giovanni allein übertragen wurde. Dieser wird also die Hauptsache und — aus Gründen, die sich weiter unten zeigen werden, — vor Allem den figürlichen Schmuck ausgeführt haben und muss daher als derjenige Künstler betrachtet werden, welcher der Sculptur den oben bezeichneten Anstoss gab. Gleichsam wie ein Pfropfreis keilte sich dieser deutsche Künstler mit seiner Kunstweise in den Stamm der italienischen Künstlerschaft hinein und trug unermesslich viel dazu bei, dass dieser Baum statt der unschmackhaften Holzäpfel des Mittelalters künftighin die saftigen Früchte der Renaissance trug.

*Pietro di Giovanni theotonico* oder *Tedesco* wird in den Urkunden des Florentiner Doms als von Brabant, in jenen Orvieto's als von Freiburg gebürtig bezeichnet und ist überdiess wahrscheinlich identisch mit dem berühmten Bildhauer von Cöln, von dem Ghiberti so viel Gutes erzählt.

„In Deutschland, so sagt Ghiberti, lebte in der Stadt Cöln ein sehr erfahrener Meister der Bildhauerkunst; er besass ein ungemeines Talent. Lange Zeit war er beim Herzog von Anjou, der ihn sehr viele Goldarbeiten ausführen liess und besonders eine Tafel von Gold, die er mit aller Sorgfalt und Kunst vortrefflich zu Ende führte. Er war vollkommen in seinen Werken und den antiken Meistern ebenbürtig; wunderbar schön machte er besonders die Köpfe und den nackten Körper. Der einzige Fehler war bei ihm, dass seine Statuen etwas kurz waren. Ich sah sehr viele von seinen Figuren, die eine grosse Anmuth besaßen.

Als er sah, wie das Werk, das er mit so viel Liebe und Kunst für den Herzog von Anjou gefertigt hatte, wegen Staatsnöthen zerstört ward, und wie also seine ganze Mühe umsonst gewesen, da warf er sich auf den Knien zur Erde und rief, indem er die Augen und Hände zum Himmel erhob: „O Herr, der du Himmel und Erde lenkst und jeglich Ding ordnest, lass meine Thorheit nicht so mächtig werden, dass ich andern Gütern nachgehe, als dir allein, habe Erbarmen mit mir.“ Gleich darauf gab er Alles weg, was er hatte, aus Liebe zum Schöpfer aller Wesen, ging auf einen Berg, wo eine grosse Einsiedelei war, trat dort ein und that Busse bis an seines Lebens Ende; er starb aber zur Zeit des Papstes Martin (also zwischen 1418 und 1431). Verschiedene Jünglinge, welche sich in der Bildnerei zu unterrichten wünschten, sagten mir (Siehe Excurs V.), wie sehr erfahren er in allen Zweigen seiner Kunst war, und dass er in seiner Heimath auch Malerei betrieben hätte; er starb Olympias 428. (soll vielleicht heissen 1428?) Er zeichnete sehr gut und, war wie gesagt, überaus geschickt. Die Jünglinge, welche bei ihm lernen wollten, gingen zu ihm und baten ihn um Belehrung. Er empfing Alle auf's freundlichste und gab ihnen gute Lehren und zeigte ihnen viele Maasse und Beispiele; zudem war er ebenso bescheiden als tüchtig und starb in seinem Kloster zugleich als frommer Christ und guter Künstler.“

Was wir Urkundliches von diesem deutschen Bildhauer wissen (denn aller Wahrscheinlichkeit ist der von Ghiberti genannte mit unserem identisch) ist Folgendes:

Im Jahre 1386 taucht er in Florenz zum ersten Mal auf und bleibt dort bis 1399 ununterbrochen und stark beschäftigt. Eine chronologische Uebersicht seiner Thätigkeit wird hier am ehesten am Platze sein.

1386. Arbeitet er an einem Engel im Auftrag der Dombauhütte.

1387. Vollendet er die Figuren der Apostel S. Andreas und S. Simon, womit die Fassade geschmückt werden sollte. Die Maler Lorenzo di Bicci und Agnolo di Taddeo Gaddi hatten die Kartons dazu geliefert; zu zwei andern Apostelfiguren des S. Marcus und S. Johannes macht ihm der Maler Spinello di Luca die Zeichnungen. Letztere beiden Apostelfiguren werden ihm 1388 bezahlt.

Januar 1389. Wird die Gruppe der Caritas, welche er für die Loggia dei Signori begonnen hatte, ihm wegen Arbeitsüberhäufung entzogen und an Jacopo die Piero Guido übertragen. Im nämlichen Jahre stellt Piero di Giovanni die Figur des Apostels Jacob für den Dom, sowie eine Madonna für die Loggia dei Signori her, beide von Marmor. Von letzterer wissen wir nichts mehr.

1390. Erhält er den Auftrag zu zwei Marmorfiguren des S. Thomas und S. Bartholomaeus, gleichfalls für die Fassade des Doms und wird für

eine Figur Johannes des Täufers bezahlt, die über dem Hauptportal des Doms angebracht werden sollte. Agnolo di Taddeo Gaddi bemalt diese Figur, sowie die des Evangelisten Johannes. Pietro stellt ausserdem im nämlichen Jahre einen Engel von Marmor her.

1391. Vollendet Pietro die Engelfigur, sowie einen S. Stefano.

1393. Wird er für eine weitere Engelfigur bezahlt, welche an der Domfassade zu Füssen einer Marmorfigur des S. Laurentius angebracht soll.

1394. Wird er für ein Marmorsims mit Blattwerk, sowie eine Marmorfigur, beides für die Domfassade bezahlt.

1395. Vollendet er die Figur des S. Victor, welche gleichzeitig mit einem S. Barnabas des Giovanni d'Ambrogio in einer Nische an der Domfassade aufgestellt wird. Lorenzo di Bicci soll ihren Werth schätzen. — Ausserdem arbeitet Pietro an zwei weiteren Engeln und bekommt den Auftrag zu zwei grossen Heiligenfiguren. — In demselben Jahre wird er auch für die Marmorfigur eines Hirten mit dem Stock bezahlt und beginnt an der zweiten südlichen Domthüre zu arbeiten. — Im November geht er nach Carrara, um Blöcke für vier Heiligenfiguren (wovon zwei Niccolò d'Arezzo auszuführen hatte) anzuschaffen. Endlich machte er noch bis zum December desselben Jahres zwei Kapitäle für die zweite südliche Domthüre.

1396. Wird er wiederum für zwei Engel von Marmor für den Dom bezahlt; die von ihm gekauften vier Marmorblöcke sind zu vier Statuen des heiligen Augustinus, Gregorius, Ambrosius und Hieronymus bestimmt. Dieselben sollen in vier grossen Tabernakeln aufgestellt werden, die zu je zwei das Hauptportal flankiren. Pietro führt den S. Ambrosius und S. Hieronymus, Niccolò d'Arezzo den S. Gregorius und S. Augustinus aus. Pietro arbeitet an seinen Figuren bis 1398.

1397. Stellt er zwei Pilasterkapitäle für die Sakristei her.

1398. Wird der Oberbaumeister des Doms, Lorenzo di Filippo zusammen mit Andrea di Niccolò beauftragt die Arbeit zu schätzen, welche Lorenzo di Giovanni d'Ambrogio gemeinsam mit Pietro di Giovanni bis dahin am zweiten südlichen Domportal gemacht habe. Es ist der Querpfeiler, wofür sie zu gleichen Theilen bezahlt werden. Darauf solle Letzterem die ganze Arbeit ausschliesslich übergeben werden. — In diesem Jahre wird Pietro für zwei weitere Pilasterkapitäle bezahlt, sowie, wie erwähnt, für die beiden Doctoren.

1399. Arbeitet Pietro di Giovanni an einer Madonna mit dem Kind, wozu ihm Lorenzo di Filippo, der Oberbaumeister, den Marmor geliefert hat.

1402, März. Arbeitet Pietro am Taufbecken des Domes von Orvieto, das er mit Blumen, Blättern und Figürchen in Relief schmücken sollte. Dies ist ein Beweis davon, dass er besonders durch seine ornamentalen Arbeiten

für den Dom und zumal das Südportal sich grossen Ruf weit und breit in Italien erworben hatte. Doch wurde er, aus welchen Gründen, wissen wir

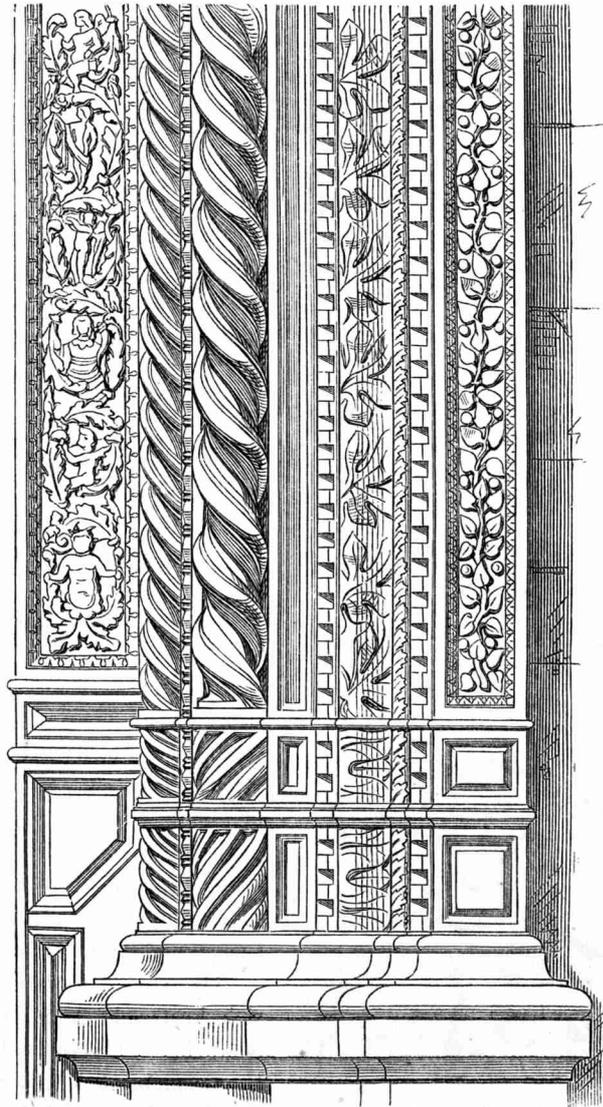


Fig. 2. Einfassung der 2. südl. Thür am Dom zu Florenz von *Piero di Giovanni Tedesco*.

nicht, schon nach einem Jahr von *Jacopo di Pietro* aus seiner Stellung in Orvieto wieder verdrängt.



Fig. 3. Detail zu Fig. 2.

Von allen seinen Arbeiten die einzige, die ihm noch jetzt mit Sicherheit zugeschrieben werden kann, ist die schon erwähnte marmorne Thürlaibung des südlichen Domportals beim Chor. Durch eine Beschreibung an der Hand einiger Illustrationen soll versucht werden, den Charakter dieser Sculpturen sowie die Stellung, welche demnach Piero di Giovanni in der Entwicklung der Bildhauerei einnimmt, so deutlich als möglich festzustellen. (Siehe Figur 2.)

Die rechteckigen Pfosten, welche die Thüröffnung einschliessen, sind an ihren Schmalseiten mit durchaus der Natur nachgebildeten Büscheln von Eichenlaub mit Eicheln in Flachrelief geschmückt; an den breiteren Seiten der Thürpfosten dagegen, nach Aussen zu, sind Akanthusgewinde und dazwischen alle denkbaren Scenen aus Thier- und Menschenwelt in Hochrelief gemeisselt. Ueberreich an den naturwahrsten und unmittelbarsten Motiven bilden sie mit ihrem sprudelnden Leben und tiefen Humor ächt niederländische Genre- und Thierstücke.

Da sind: Tanzende Bären, sich kratzende Affen, (um nicht deutlicher zu sprechen) bellende Hunde, pickende Vögel, Schlangen, die Eidechsen und Fische verspeisen, Eulen, Drachen, Möpfe,

kauernde und lauernde Löwen, Eselsköpfe, Enten, Krebse, Windhunde, Wachteln im Nest, sich schnäbelnde Tauben, Waldmänner, Hunde mit

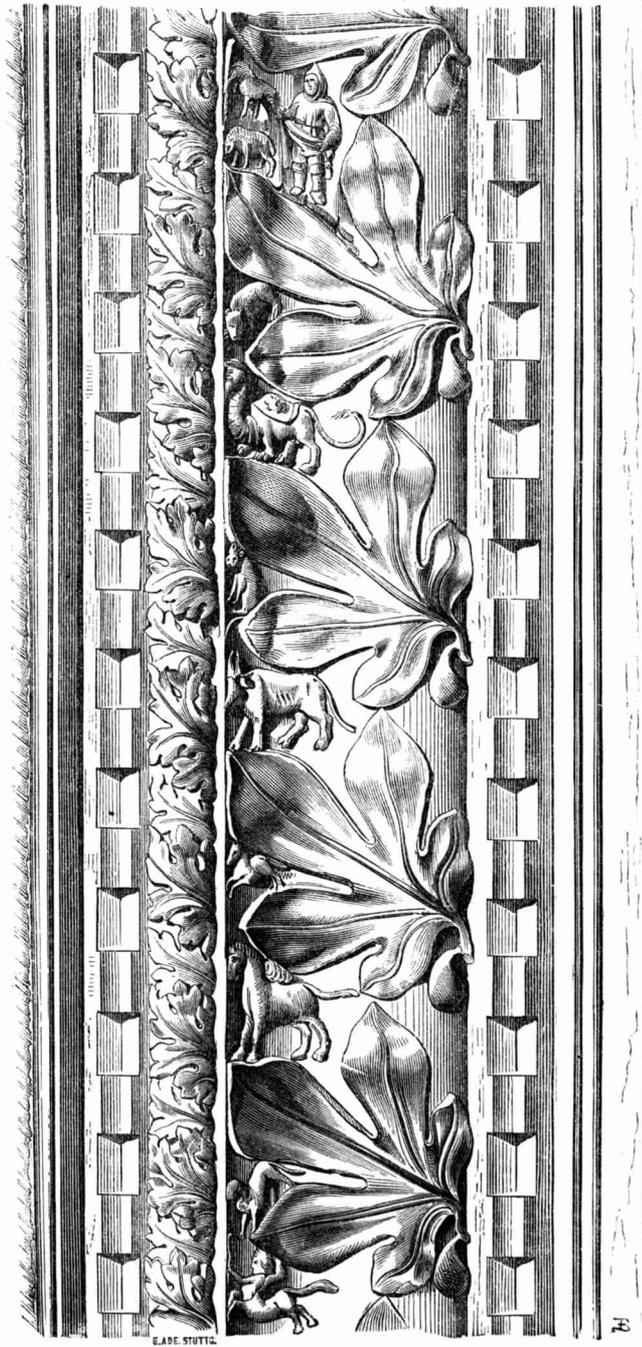


Fig. 4. Detail zu Fig. 2.



Menschenköpfen, Schnecken, Frauen und Männer im deutschen Kostüm, Affen, die auf Kameelen reiten, Panther auf Pferden, nackte musizierende Kinder u. s. w. (Siehe Figur 3.)

Den Thürpfosten folgt die Thürschrägung, die erstens aus einem Akanthusstreifen besteht, der von gewundenen Säulchen flankirt wird, sodann aus einem andern Wandstreifen mit durchaus naturalistischen und zugleich sehr fein aufgefassten und modellirten Feigenblättern und Früchten in Flachrelief. Zwischen den Blättern sind in niedlich zarter, schwungvoller und überraschend richtiger Zeichnung wiederum Thiere in den mannigfaltigsten Situationen dargestellt. Da sind Schmetterlinge, Eidechsen, Drachen, Bienen, Schwäne, Löwen, Finken, Greifen, Spechte, Pferde, Affen, Störche, Biber, Ochsen, Hasen, Krebse, Bären, Hähne, Kentaurer, Panther, Katzen, Hirsche, Kameele, Wölfe, Schlangen, kurz eine ganze Menagerie von Thieren und jedes in einer charakteristischen Handlung dargestellt. (Siehe Figur 4.)

Die Aussenpfosten endlich, welche die Thürlaibung abschliessen, zeigen an der Vorderseite sehr schön gemeisselte weibliche Epheuranken in Flachrelief, ebenfalls völlig der Natur nachgebildet; auch hier sind die Zwischenräume mit Thieren und Menschen angefüllt.

Die verschiedenen Glieder der Thürlaibung werden durch ein gemeinsames friesartiges Kapital von Akanthuslaub abgeschlossen, das sich über dem Thürbalken auch als Fries hinzieht. Darüber erhebt sich ein Spitzgiebel mit einem Schmuck, der den Thürpfosten entspricht, jedoch ohne Figuren zwischen dem Laubwerk.

An einem andern Monument noch können wir Piero di Giovanni's Kunst studiren, wenn auch nicht mit der nämlichen Sicherheit wie am obigen Portal. Gerade die Sculpturen an Letzterem dienen uns aber als Erkennungsmittel derjenigen, die Pietro am Taufbrunnen des Doms von Orvieto schuf, sowie andererseits diese Uebereinstimmung mehrerer Sculpturen am Taufbecken von Orvieto mit denen am Florentiner Dom uns die Gewissheit verschafft, dass auch am Domportal der Hauptkünstler, zumal der Figuren, Pietro di Giovanni war, abgesehen von allen innern Gründen, die für diese Annahme sprechen.

Der architektonische Theil dieses Taufbrunnens wurde im August 1390 dem damaligen Dombaumeister Luca di Giovanni von Siena (der auch in Florenz für die Loggia dei Signori thätig war) zur Ausführung übertragen; der Deckel jedoch wurde erst im Jahre 1407 von Sano di Matteo gleichfalls aus Siena hergestellt, wie folgende daran eingravirte Inschrift meldet:

Mille quater centum septenis Idus Aprilis  
Mathei Sanus hec edit origine Senis.

Dieser Taufbrunnen besteht aus einem achteckigen Becken, das von Löwen getragen, auf einer fünfstufigen, gleichfalls oktogonalen Basis ruht und einen pyramidalen Deckel trägt, der auf vier Seiten mit portalähnlichen gothischen Aufsätzen geschmückt und von einer kleinen, schlechten und späten Marmorstatue des Täufers gekrönt ist, die an die Stelle der ursprünglicher, jetzt verschwundenen von Donatello kam.

Als Material ist vorherrschend weisser, zu den Friesen und anderm Schmuck harter rother Marmor verwendet worden, ausserdem ist an verschiedenen Stellen schwarzer eingelegt. Die halsartige Verengung über dem Fuss ist mit Eichen- und Akanthuslaub, ersteres naturalistisch, wie am geschilderten Domportal, geschmückt. Endlich läuft um den Saum des Weihbeckens herum ein Fries von rothem Marmor, der in zwanzig Abtheilungen figürliche Darstellungen in Hoch- und Flachrelief zeigt, die trotz der Härte des Steins mit wunderbarer Feinheit und Sorgfalt ausgearbeitet sind. Die Mitte fast einer jeden Abtheilung nimmt ein Figürchen ein, das zu beiden Seiten von den zierlichsten Ranken und Blumen, schon voller Renaissance-schwung, eingefasst ist. Diese dargestellten Figürchen sind, vom Treppenaufgang, der zum Taufbecken emporführt, nach links:

1. Ein Schaf, vielleicht Abzeichen der Domverwaltung, die auch hier wie in Florenz aus der Wollenweberzunft heraus gebildet werden mochte.
2. Ein Engel mit einer Schaale und mit Schlangen.
3. Ein schöner, mit Edelsteinen ausgelegter Kelch von antiker Form.
4. Eine weibliche Engelfigur.
5. Eben eine solche, die ein Kind tauft.
6. Ein Engel mit Fackel und Buch.
7. Ein liegender nackter Mann, der einen Baum auf einer Anhöhe umfasst. Vor ihm ein Löwe, hinter ihm ein Adler. Die Richtigkeit der Zeichnung und Reinheit in der Anatomie ist für die Zeit erstaunlich; der Kopf des Mannes ist durchaus realistisch. Vielleicht stellt er Adam den Stammvater der Menschen dar.
8. Die Stelle der Figur nimmt eine Ranke ein.
9. Ein weiblicher Kopf, der ganz in der Weise der Renaissance in eine Ranke ausläuft.
10. Tanzende Kinder, etwas roh, im Detail aber sehr lebendig und ausdrucksvoll in den Motiven.
11. Eine Lilie.
12. Eine sehr schöne, höchst lebendige und ganz naturalistische Lerche, welche im Begriffe ist, vom Neste aufzufiegen. Jede Feder ist aufs feinste angegeben. Dies Relief ist ein Meisterwerk von Miniatursculptur, ganz eines Niederländers und eines Goldschmieds würdig.

13. Eine Frau, die ein Weihgefäss und ein Gebäude in den Händen trägt. Vermuthlich die Heilige Orvieto's oder eine Gründerin des Doms. Neben ihr steht die Wölfin mit Romulus und Remus, Siena's Wappen, (Orvieto gehörte damals zu Siena), sowie ein Wolf, der ein Schaf frisst. Auch dies Relief, sowie alle folgenden sind von einer wunderbaren haarscharfen Ausführung.

14. Ein Engel in der anmuthigsten Stellung in freier Bewegung und schöner Gewandung.

15. Ein Engel mit denselben Vorzügen, der eine Flüssigkeit in ein Becken giesst.

16, 17, 18 sind die Figuren herausgebrochen, während die wunderbar zarten Blumen noch erhalten sind.

19 und 20. Auch hier sind Engel sowie Blumen von grösster Schönheit.

Wie wir schon sahen, arbeitete ausser Pietro di Giovanni im folgenden Jahre 1403 auch Jacopo di Piero Guidi an diesen Reliefs, und eine schwere Aufgabe ist es nun, bei dem geringen Umfang der letzteren, den Stil und die Arbeit der beiden Meister mit Bestimmtheit von einander zu scheiden, zumal da allen Reliefs eine entschiedene Annäherung an die Renaissance gemeinsam ist. Nur so viel können wir mit Bestimmtheit sagen, dass die anatomische Genauigkeit und der Realismus in der Figur No. 7 entschieden von derselben Hand herrührt, wie ähnliche nackte Figuren am Florentiner Dompportal; dass ferner ebenso der Kindertanz No. 10 durch seine Lebenslust und seinen Humor uns sofort Pietro als Erfinder erkennen lässt, dass endlich die Lerche No. 12 ihr Gegenstück am geschilderten Portal des Florentiner Doms besitzt.

Alle die beschriebenen Sculpturen Piero's sind klein und unscheinbar, und fallen nicht in die Augen. Dennoch lohnt es sich der Mühe, sich in diese kleine Welt ein wenig zu vertiefen; ebenso wie eine Mücke unterm Mikroskop mit Recht und nicht nur factisch zum Elephanten wird, auf gleiche Weise lässt sich dieses kleine ornamentale Figurengewimmel mit dem Storchschnabel der Phantasie in einen Wald der herrlichsten Statuen, der edelsten Sculpturen verwandeln.

Was die Ausführung dieser Reliefs betrifft, so sind sie mit grosser Energie und schwungvoller Linie bald hoch mit scharfschattigen Umrissen, bald äusserst flach und zart aus dem Marmor herausgearbeitet. Doch liegt Piero's Hauptbedeutung nicht in seiner Technik — darin waren ihm die italienischen Nebenbuhler überlegen — sondern vielmehr in seiner Auffassung und seinen Gegenständen. Er besitzt einen unendlichen Reichtum natürlicher und freier Motive; ein üppiges Leben und der heiterste Humor beseelt seine Schöpfungen und lässt den freien Künstlergeist der

folgenden Jahrhunderte zum ersten Mal ahnen. Was seine Darstellungsgegenstände betrifft, so bleibt er im Ornament zwar noch bei den strenggothischen Akanthusranken mit den starken Rippen stehen, zugleich beobachtet er dabei aber auch jenen entschiedenen Naturalismus, welcher der deutschen Späthgothik eigen ist. Ganz neu für Italien ist sodann seine Darstellung der mannigfaltigsten Thiere, sowie nackter schalkhafter Kinder.

Was zunächst die Thiere betrifft, so ist seine feine Beobachtung, seine anatomische Kenntniss und seine schöne Modellirung derselben erstaunlich. Fast scheint diese Vorliebe für die harmlose und formenreiche Thierwelt gleichfalls auf eine germanische Eigenthümlichkeit des Künstlers hinzuweisen; kindlich und menschenscheu hat er gleichsam enge Freundschaft mit den Thieren geschlossen, da diese ja selbst im schlimmsten Falle nicht die Seele kränken, sondern nur den Leib auffressen.

Die Genauigkeit, womit überdiess Pietro die wilden Bestien des Orients in den Menagerien seiner Heimath studirt haben muss, ist ein Anzeichen von einem damals schon lebhaften Verkehr Deutschlands und der Niederlande mit dem Orient und folglich auch mit Italien. Und die Handelsverbindungen, nicht die Politik waren ohne Zweifel auch die Ursache der seit Giovanni Pisano fortwährend sich erneuernden Beziehungen zwischen deutscher und italienischer Kunst und Künstlern, woran das 14. und noch mehr das 15. Jahrhundert so reich sind.

Den Thieren zunächst verwandt als Gegenstand künstlerischer Darstellung sind die heiteren, scherzenden und schalkhaften Kinder. Und wenn in Hinsicht auf Anatomie und Verhältniss Piero hier auch weniger glücklich war als bei seinen Thieren, so gelang es ihm doch auch in seinen stümpfnasigen und plumpen Kindern individuelle momentane Empfindung und heitere Laune auszudrücken. Und ausserdem war der Umstand an und für sich schon wichtig genug, dass er freibewegte, nackte Kinder der Sculptur zuführte.

Eine ganz ähnliche Stellung wie Pietro di Giovanni in der florentinischen — nimmt *Bartolomeo Bon* mit seiner *Porta della Carta* am Dogenpalast in der venezianischen Kunstgeschichte ein. Auch hier wird noch gothisches Blattwerk, das stilistisch allerdings schon fast Renaissance ist, mit den lebhaftesten und, wenigstens was die Motive belangt, schon der Renaissance angehörigen Putten belebt. Auch *Bartolomeo Bons* That hängt wahrscheinlich mit deutschen Einwirkungen zusammen; was sie jedoch von der florentinischen des Pietro di Giovanni hauptsächlich unterscheidet, ist ihr weit späteres Auftreten, indem die *Porta della Carta* erst 1439 begonnen wurde und 1465 noch nicht beendigt war.

Um wieder zur florentinischen Domthüre zurückzukehren, so sei nur angedeutet, dass sie in jeder Beziehung von ungeheuerem Einfluss auf die Folgezeit und also die Entstehung der Renaissancesculptur war, sei es was die realistische und freie Auffassung überhaupt, sei es was die liebevolle Behandlung der Thier- und Kinderwelt, sei es was das Ornamentale betrifft. Aus der Antike allein konnte im 15. Jahrhundert gewiss nicht ein so üppiger Realismus in der Ornamentik entspringen, wie wir ihn z. B. an den Rahmen der Bronzethüren des Baptisteriums sehen. Den antiken Motiven wurde von den Künstlern ein bedeutendes Maass eigenen Realismus beigegeben, zu dem das erste Beispiel und Muster eben unsre Domthüre war. Auch für die humoristische Belebung des Laubwerkes mit Thieren an den Bronzethüren des Baptisteriums lieferte Pietro's Domthüre ein gewiss ebenso nahe liegendes Muster, als etwa zerstreute antike Beispiele. So verhält es sich auch mit der plötzlichen so umfassenden Aufnahme von scherzhaften Putten in die Sculptur, Pietro's Anstoss zur Darstellung nackter Engel floss zusammen mit der Nachahmung antiker Amorinen.

Was endlich Pietro's Freistatuen betrifft, von denen sich leider keine mit Bestimmtheit nachweisen lässt, so kann man doch einerseits aus dem Stil seiner Reliefs, andererseits aus den Freistatuen der Folgezeit, die ganz ohne Beziehung den früheren Schulen gegenüberstehen, auf die umwälzenden Neuerungen schliessen, die er einführte. Durch ihn mögen die Freistatuen an Individualität und Kraft in den Köpfen, an Leben und Mannigfaltigkeit in den Bewegungen des Körpers und der Arme, an Realismus in der Gewandung gewonnen haben. Fast scheint die zweite Figur im rechten Seitenschiff des Doms — wenn die Combination nicht zu gewagt ist — ein Werk Piero's di Giovanni zu sein; grosse Härte und Strenge kennzeichnet sie einerseits noch durchaus als Werk des 14. Jahrhunderts, andererseits aber ist die Statue voll Geist und Leben. Sie stellt einen Greis mit ernstem würdigem Antlitz dar, welcher von rechts her in seinen langherabwallenden Bart greift. In der Gewandung dieser Figur, die materiell noch antik ist, suchte der Künstler durch scharfgeschnittene, mannichfache Zerfurchung sich der Zufälligkeit der Natur in den Falten zu nähern, blieb aber dabei höchst trocken. Vortrefflich ist dagegen die Eintheilung in Hauptparthieen und demgemäss die Vertheilung der Hauptlichter und Schatten — eine malerische Rücksicht, die ebenfalls einen Schritt zur Renaissance bildet.

Durch seinen Realismus arbeitete Pietro di Giovanni einerseits dem dogmatisch-klassizistischen Stil seiner Vorgänger entgegen, andererseits aber gerade der Wiederaufnahme eines gründlichen Studiums der Antike in die Hände.

Gleichzeitig mit Pietro di Giovanni schaffen allerdings auch die italienischen Meister aus Orcagna's Schule weiter und scheinen mit ihm zu wetteifern. Jedoch der schöne, individuelle Typus, den einige von ihnen, wie *Jacopo di Piero*, ihren Statuen zu geben wussten, scheint dennoch auf eine Einwirkung des deutschen Künstlers auch auf diese seine Rivalen hinzudeuten. Ja ein Italiener ging so weit, sich geradezu zum Erben von Pietro's neuen Kunstprinzipien einzusetzen, ohne dabei den italienischen Ueberlieferungen ganz untreu zu werden; vielmehr suchte er das Beste beider Partheien einheitlich zu verschmelzen.

*Niccolò di Piero de' Lamberti* von Arezzo, genannt *Pela* ist der Künstler, den wir meinen. Nach Vasari siedelte er in Folge eines Zerwürfnisses mit seiner Familie frühe nach Florenz um, wo er sich anfangs mit niedrigen Arbeiten begnügte. Diese Angabe scheint bestätigt zu werden durch die Dokumente, wonach Niccolò im Jahr 1388 zum ersten Mal in Florenz auftaucht und zwar als Steinmetz, der einige Chornischen für den Dom zu hauen hat. 1390 erhält er schon grössere Aufträge, nämlich für die sechs Wappenschilder von Sandstein, womit die Attika der Loggia dei Signori geschmückt werden soll. Auf diesen Schilden sind in flachem und feingearbeitetem Relief die Abzeichen: der florentinischen Gemeinde (Lilie); der Wolfenparthei (Adler mit einer Lilie über dem Haupt und einem Drachen in den Klauen); der Kirche (Schlüssel); der Freiheit (Wappen mit der Inschrift „Libertas“ diagonal durch); des von den Florentinern als Kaiser anerkannten Ruprecht von der Pfalz (ein Feld voll Lilien); und endlich des florentinischen Volkes (Kreuz) dargestellt.

Diese Wappen waren ursprünglich folgendermassen bemalt:

1. Lilie, roth in weissem Feld.
2. Adler roth, auf weissem Feld; die Lilie ebenfalls roth, der Drache grün.
3. Schlüssel, golden auf blauem Feld.
4. Libertas, golden auf blauem Feld.
5. ?
6. Kreuz, roth auf weissem Feld.

In den folgenden Jahren erhält er bereits Figuren zur Ausführung; 1396 wird er für einen Christus und eine Maria von Marmor bezahlt, die er für den Dom herstellte, und arbeitet gleichzeitig an einem Engel, sowie an den Statuen des heiligen Augustinus und Gregorius, ebenfalls von Marmor, die er bis 1401 zugleich mit einem marmornen Löwenkopf vollendete. Daneben verschmähte er auch nicht, noch fortwährend architektonische Details und Glieder in Arbeit zu nehmen.

Entweder die eben genannten beiden Heiligenfiguren oder die zwei, welche er im Oct. 1401 in Auftrag erhielt (zwei andre entsprechende wurden

gleichzeitig bei Urbano da Venezia bestellt) sind identisch mit jenen, welche jetzt an der Ostseite des Domcampaniles in Nischen stehen und von verschiedenen Schriftstellern dem Niccolò d'Arezzo mit Bestimmtheit zugesprochen werden. Wahrscheinlich sind es die, welche er 1401 vollendete, d. i., der heilige Gregor und Augustin, da er die andern beiden vermuthlich für die Fassade machte, für deren Hauptportal er 1402 gemeinsam mit demselben Urbano da Venezia auch die Bögen herzustellen hatte.

Obschon nun leider die alten Schriftsteller in der Bezeichnung der zwei Statuen Niccolò Arezzo's unter den vier Figuren, welche die Ostseite des Domglockenthurms schmücken, von einander abweichen, so glauben wir nach sorgfältiger und wiederholter Prüfung und Vergleichung der vier Statuen untereinander mit Bestimmtheit erkannt zu haben, welche dem Niccolò und welche dem Donatello zuzuschreiben seien; das Unternehmen war keineswegs leicht, insofern Donatello in seinen ältesten, und so in diesen Werken hier, bedeutende Eigenschaften mit Niccolò gemein hat. Aus diesen Statuen Niccolò's tritt der gewaltige Umschwung klar hervor, welcher regelmässig aber schnell sich in der Sculptur entwickelt hatte. Lebhaft individuelle Empfindung verdrängte die falsch-klassische passive Ruhe der Statuen aus älteren Schulen. Feuer durchströmt die Glieder, welche vorher Steinmassen waren, Ausdruck belebt die Köpfe, deren Augen und Wangen stimmungsvoll schattirt werden.

Von diesen beiden Statuen Niccolò's ist hervorzuheben wegen des schönen Kopfes und der warmen Empfindung die zweite von links: ein Heiliger im kräftigsten Mannesalter, der begeistert Haupt und Hand zum Himmel hebt, während er seine Linke mit Nachdruck an die Brust drückt. Die Gewandung besteht aus Tunika und Mantel. Die andre Statue Niccolò's in der vierten Nische von links stellt einen Greis dar, der energisch, ernst nachsinnend zu Boden blickt, während er mit seiner geballten Rechten in den Bart greift und das Kinn stützt und zugleich mit der halbverhüllten Linken den Mantel an sich zieht.

Das Motiv des in den Bartgreifens findet sich in ähnlicher Weise bei der oben geschilderten Statue, die wir dem Pietro di Giovanni zuschreiben möchten und weist auf einen Schulzusammenhang zwischen beiden Kunstwerken hin, während zugleich letztere Statue entschieden älter ist. — Schlüsse in spätere Zeiten hinein, zu welchen uns diese Bartmotive auffordern, sparen wir uns auf.

Was an diesen Statuen Niccolò's besonders auch auffällt, das ist die Aufmerksamkeit, welche auf den umgeworfenen Mantel verwendet worden ist. Während das Costüm darunter antik bleibt, wird derselbe

in mannigfacher und faltenreicher Anordnung den Figuren lose umgeworfen und bildet so ein neues energisches Mittel zum Ausdruck der Empfindung und zur malerischen Gliederung des Ganzen; auch fördert diese Art der Drapirung ein freieres Spiel der Hände und des ganzen Körpers. Eine kräftige und geschickte Vertheilung von Licht und Schatten unterstützt diese Behandlungsweise und entspringt ihr zum Theil. Damit im entschiedenen Zusammenhange steht der immer weiter geschrittene, wenn auch noch nicht völlig durchgeführte Realismus im Faltenwurf.

In den folgenden Jahren bis 1408 stellte Niccolò gemeinsam mit *Antonio di Banco* und dessen Sohn *Giovanni* oder *Nanni*, der sein Schüler war, die Einfassung der Domthüre gegen die Via dei Servi, her, ein Werk das heutigen Tages noch erhalten ist und mehr Aufmerksamkeit verdient, als ihm bisher zu Theil ward, weshalb eine eingehendere Schilderung desselben hier gestattet sein möge. (Siehe Figur 5.)

Diese Portaleinfassung ist offenbar nach dem Vorbilde derjenigen des *Pietro di Giovanni* entstanden, indem eine Uebereinstimmung nicht nur in der architektonischen Anordnung beider Portale besteht, sondern sich deren Verwandtschaft auch auf die Art und Anordnung des figürlichen Schmuckes erstreckt. Sowohl der Architekt, der das Portal entwarf, *Giovanni d'Ambrogio*, damals Dombaumeister, als auch die ausführenden Bildhauer haben *Pietro's* Portal zum Vorbild genommen.

Die wichtigsten Theile der jetzt zu besprechenden Portaleinfassung hat *Niccolò di Pietro* ausgeführt, weshalb er einmal in einem Document auch schlechtweg nur „Maestro della porta“ genannt wird.

So sind besonders die Hauptzierden der Thüre, die Pfosten, welche die Thüröffnung einschliessen, ein Werk des *Niccolò*. Die Schmalseiten dieser Pfosten gegen den Durchgang hin sind mit schön und reich gearbeitetem Akanthuslaub geschmückt, aus dem Blumen und Trauben hervorspriessen. Die Breitseiten der Pfosten gegen den Platz hin sind mit ähnlichen Ranken bedeckt, welche jedoch eine fortlaufende Reihe von Figürchen in sich schliessen, deren Reichthum an Motiven eine kurze Aufführung andeuten möge.

Am Seitenpfosten rechts folgen sich von unten an:

1. Ein nacktes befügeltes Kind, welches kniet und die Arme kreuzt.
2. Ein ähnliches knieendes Kind hält die eine Hand wie geblendet vor das Auge, das erstaunt emporblickt.
3. Ein ähnlicher Genius sitzt und spielt Mandoline (das vollständige Motiv ähnlicher Kinder bei *Fra Bartolommeo*, *Andrea del Sarto* etc.).

Innerhalb der fünf folgenden Akanthusranken sind bloss darauhervorwachsende Trauben dargestellt. Mit dem neunten Raume nehmen die Figuren die doppelte Grösse der vorigen an und sind dafür nur im Halbbild gegeben.

9. Ein Kind steht bis an die Hüfte aus einer Blüte heraus und bläst aus vollen Backen nach links in ein krummes Horn, das es mit beiden Armen

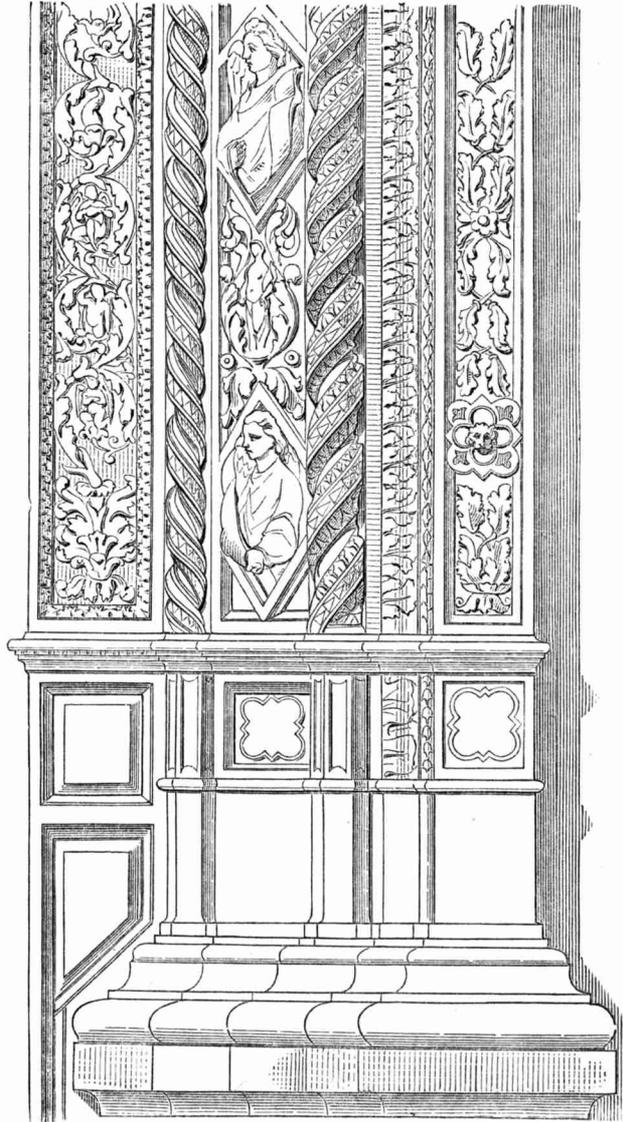


Fig. 5. Einfassung der Thür gegen Via de' Servi am Dom zu Florenz.

erhebt. In diesem Kinde ist ein schönes antikes Motiv graziös empfunden und wiedergegeben.

10. Eine Traube.

11. Ein Kind, das einen Schild emporhebt und ein Schwert zückt.



Fig. 6. Linker Seitenpfeiler.

Löwe ist meisterhaft elegant gezeichnet und zeugt von vielem Studium der Antike; ebenso

12. Ein Kind, das mit geneigtem Haupte lächelt und mit beiden Händen eine Mandoline vor sich hin hält.

13. Eine Traube.

14. Ein Kind, das mit einem Hunde scherzt, dem es die Faust entgegenballt.

Auf dem linken Seitenpfeiler sind alle von den Ranken gebildeten Räume mit Figuren ausgefüllt, die sich von unten an folgendermaassen aneinanderreihen:

1. Ein sehr schön ausgeführtes Kind (nackt und beflügelt wie alle genannten) erhebt freudig lachend die Hände.

2. Ein Kind sitzt im Profil und umfasst mit beiden Händen eine runde Frucht, welche aus der Akanthusranke herauswächst.

3. Ein sitzender Genius hält sich lachend an der Ranke fest. Sein Bein ist in Verkürzung dargestellt.

4. Ein bärtiger Mann in ähnlicher Stellung. (Siehe Figur 6.)

5. Ein anderer bärtiger Mann wie zum Hiebe ausholend.

6. Ein trefflicher Ringkampf zwischen Herkules und Kakus, jedenfalls nach einer Antike. Es scheint dem Künstler hier dasselbe Muster, wie später dem Antonio di Pollajuolo gedient zu haben.

7. Kampf des Herkules mit dem nemeischen Löwen, auf welchem er rittlings sitzt und dessen Rachen er aufreisst. Die Gruppe und besonders der

8. Ein weibliches Brustbild.
  9. Ein Triton, der ein Muschelhorn bläst und
  10. Ein weibliches Brustbild nach dem Motiv der Venus von Medici. —
  11. Ein Jüngling hebt eine Hand verkündigend empor, in der herabgelassenen andern hält er ein Spruchband.
  12. Ein sitzender Engel im Profil mit erhobnen Händen.
  13. Ein muskulöser Mann, welcher bemüht ist eine Ranke zu erklimmen.
- Mit dieser Figur sind wir am obern Ende des linken Seitenpfostens angelangt, dessen Ranken und Figuren in einem grössern Maassstabe gehalten und daher weniger zahlreich sind als die des rechten, was jedoch durchaus nicht störend wirkt.

Auf dieselbe Weise wie die Seitenpfosten ist der obere Querpfosten geschmückt, dessen figürliche Darstellungen, von links begonnen, folgende sind:

1. Ein geigender Jüngling. In einem Winkel aussen an der Ranke sitzt ein kleiner Genius mit welchem er zu sprechen scheint.

2. Eine nackte Figur, welche nach vorn geneigt sitzt und in sehr freier und anmuthiger Weise die Hände über Knie und Schoos legt. Auch hierin herrscht antike Auffassung.

3. Brustbild einer schwärmerisch blickenden Amazone.

4. Ein sitzender Mann dressirt einen vor ihm in lebendigster Weise kauern den Hund. (Aehnlich ein Motiv an Pietro di Giovanni's Thüre.)

5. Eine phantasievolle, anmuthige Jungfrau, nackt, im Brustbild. Sie neigt den Kopf und stützt die rechte Hand auf die Hüfte, die Linke liegt quer über den Leib.

6. Ein knieender Engel in Gewand mit gefalteten Händen, er verehrt:

Gottvater, der mit segnend erhobner Hand in der Mitte der Thüre ein vertical gedehntes Sechseck einnimmt. Auf der rechten Seite davon befindet sich

1. Wiederum ein anbetender Engel, feingearbeitet, mit gefühlvollen Zügen.

2. Ein sitzender, bärtiger Mann, dessen Beine vom Schooss an mit Gewand bedeckt sind, worauf er ein Figürchen hält. Die Stellung ist ganz antik und wohl auch der Gegenstand der an den menschenformenden Prometheus erinnert.

3. Ein sehr lebensvoller Genius kriecht an der Ranke herauf und bläst dem Prometheus mit einem Horn in die Ohren.

4. Ein ähnliches Kind kriecht nach der entgegengesetzten Seite und bläst mit einem krummen Horn das folgende Kind an.

5. Dieses antwortet in derselben Weise.

6. Eine kauern de Engelfigur.

Den geschilderten Thürpfosten folgen wie beim andern Portal gegen

Aussen sich abschrägende von gewundenen Pilastern eingefasste Wandstreifen. In jedem derselben befinden sich, von vertikal gestreckten sechseckigen



Fig. 7. Von der Domthür gegen Via de' Servi.

Rahmen eingefasst, fünf Engel mit Inschriftrollen. Die Engel auf der ersten Seite, welche auf ihre Rollen hinweisen, sind weniger fein ausgeführt, als jene links und sind wahrscheinlich ein Werk Nanni d'Antonio di Banco's, da nach den Dokumenten auch er solche Engel herstellte. Die Erstgenannten erheben eine Hand verkündigend empor, die andre legen sie um den Leib, jedoch jeder in einer verschiedenen individuellen Weise. Besonders der vierte Engel von unten ist, abgesehen von der schönen Ausführung und dem fortgeschrittenen Realismus in der Gewandung, voller Leben und Liebreiz in dem zum Himmel gewandten Antlitz, dessen scharfe und zugleich duftige Zeichnung schon völlig Renaissance ist. Auch ist an dessen Mund nichts mehr weder von der affectirten Bitterkeit noch Süßigkeit der mittelalterlichen Sculptur zu sehen, vielmehr zeigt er einen saftigen und nur aus lauter Lebensfülle schwärmerischen Schnitt.

Die Zwischenräume zwischen den Sechsecken sind wiederum mit Akanthusranken ausgefüllt, welche von einem Strausse aus nach links und rechts abzweigen und ebenfalls kleine Figuren einrahmen. Die Reihenfolge derselben ist, von links unten begonnen:

1. Eine sehr elegant und gut gezeichnete Figur des Herkules mit dem Löwenfell auf der Schulter, in Vorderansicht. Die Auffassung und Behandlung ist antikisirend. (Siehe Figur 7.)

2. Ein geigender	} stehender und nackter Ge- nius. Rechts:
3. Dudelsackpfeifender	
4. Geigender	

1. Ein sehr anmuthiges weibliches Figürchen, das in dem einen Arm

ein Füllhorn, in dem andern eine Traube hält. Ihr Haupt ist mit einem Diadem geschmückt. Ein Gewand umhüllt ihre Beine von den Schenkeln an und lässt sie durchschimmern; das Figürchen ist ganz antik in der Auffassung.

2. Die Rückansicht eines nackten, schreitenden Mannes, der ein Becken und eine Schlange hält. Das Figürchen ist kühn erfunden und schön gezeichnet.

3. Ein nacktes Kind hält einen Gegenstand vor sich und betrachtet ihn.

4. Ein kauern des Kind.

Die Aussenpfosten der Thürlaibung, woran Niccolò und Nanni d'Antonio in gleichem Maasse Theil hatten, sind ebenfalls mit Akanthusranken sowie je vier Löwenköpfen in sechseckigen Rahmen verziert.

Alle diese Figuren sind hoch aus dem Marmor herausgeschnitten, scharf und schön umrissen und für sich selbst flachgehalten. Von Pietro di Giovanni ist in diesen Reliefs der kräftige Realismus, der Reichthum an lebendigen Motiven, der heitere Geist und Humor, sowie überhaupt die künstlerische Freiheit der Erfindung aufgenommen worden.

Bis 1404 war Niccolò an der Concurrenzarbeit für eine Bronceothüre des Baptisterums beschäftigt, welche Ghiberti zur Ausführung bekam. Darüber wird später ausführlicher gesprochen werden. 1403 stellte Niccolò die marmorne Grabplatte des Lione d'Acciajuoli in der Kapelle S. Niccolò in S. Maria novella her. Bei einer modernen Restauration der Kirche wurden leider alle Marmorgräber, die den Boden bedeckten, durch einfache Platten ersetzt und verdrängt.

Im Anfang des nämlichen Jahres war Niccolò gemeinsam mit Brunellesco und Ghiberti Mitglied des Dombauraths unter dem Dombaumeister Jacopo di Piero Guidi, wurde aber mit diesem und seinen Collegen zusammen schon nach einmonatlicher Amtsdauer wieder abgesetzt. Im Jahre 1408 geht er nach Carrara um einen Block für eine Marmorstatue des St. Marcus anzukaufen, die er im Auftrag der Rigattieri-Zunft für eine Nische von Or S. Michele herstellen sollte, die jedoch 1411 an Donatello zur Ausführung übertragen wurde.

Wahrscheinlich gleichzeitig hat er auch die Marmorstatuetten der Maria und des Engels Gabriel hergestellt, welche die beiden Ecken des Tabernakels einnehmen, worin der S. Mattheus des Ghiberti steht. Maria legt die eine Hand, in welcher sie eine Rolle hält, auf die Brust, die andere streckt sie erstaunt aus. Der Kopf ist leider restaurirt, wenn auch nicht schlecht. Der Engel, fest auf dem linken Fuss ruhend, erhebt die Rechte, gen Himmel blickend; mit der Linken fasst er seinen Mantel. Der Ausdruck seines Köpfchens ist begeistert ideal. Die Gewandung der Figürchen ist sehr wohl an-

geordnet und schon völlig realistisch. Ueber der anschliessenden Tunika tragen die Figürchen einen durch Agraffen vor dem Hals zusammengehaltenen Mantel, den sie über den Hinterleib herumziehen. Die Behandlung des Marmors ist äusserst weich. Besonders auffallend ist hier die Freiheit mit welcher das alte Motiv der Verkündigung behandelt ist. Eine Seite von Piero di Giovanni's, Niccolò's und Donatello's Streben war, sich von der allzustrengen und ängstlichen Befolgung althergebrachter und populärer, ja fast kirchlich vorgeschriebener Compositions motive so viel wie möglich zu befreien.

In demselben Jahre 1408 arbeitete Niccolò an einer andern, sitzenden, Statue des S. Marcus, die er überlebensgross für die Fassade des Doms auszuführen hatte, wo sie neben den andern sitzenden Evangelisten S. Lucas von Nanni di Bancò, S. Johannes von Donatello und S. Mattheus des Piero Ciuffagni aufgestellt wurde. Sämmtliche 4 Statuen befinden sich jetzt, bei der niederträchtigsten Nichtbeleuchtung, links und rechts in den 4 Seitenkapellen vom Hochaltar des Doms.

Mit Hilfe der auf Figur 6 so bestimmt hervortretenden Männertypen des Niccolò konnte Verfasser mit absoluter Gewissheit die 1. Statue rechts als den S. Marcus des Niccolò d'Arezzo identifiziren. Hier wie dort die rundliche Kopfform, der runde Vollbart, der mürrische Ausdruck im Munde, die scharfschattirten Backenknochen, die etwas stumpfe Nase, die düstern Augen. Wir werden später bei der Besprechung der übrigen 3 Statuen wieder darauf zurückkommen.

Endlich stellte Niccolò in demselben Jahre 1414 noch einen marmornen Wasserspeier für den Dom von Florenz her. 1419 verkauft die Dombauhütte eine Marmortafel von  $3\frac{1}{2}$  Braccien Länge für ein Grab an ihn; darauf wird er erst wieder 1444 als Schiedsrichter über ein Broncegitter erwähnt, womit im Dom von Prato die Kapelle der Madonna della Cintola damals umgeben werden sollte.

In die Zwischenzeit 1419 und 1444 fallen wahrscheinlich seine Arbeiten in Arezzo, nämlich die Fassade des Bruderschaftsgebäudes der Misericordia mit dem Lunettenrelief der beschützenden Maria, sowie den in Nischen daneben befindlichen Statuen des Papstes S. Gregorius und des S. Donatus, die beide Beschützer der Stadt waren.

Madonna steht mit dem noch halbbekleideten Kinde inmitten einer knieenden Schaar Schutzfliehender, welche sie mit dem von zwei Engeln emporgehaltenen Mantel schirmt. Hier ist das Motiv der Composition schon uralte, aber auf's frischeste belebt. In der Stellung der Maria sehen wir ein anmuthiges Vorspiel der sixtinischen Madonna von Rafael. Auf ihrer einen Hand ruht das Kind, um dessen Leib sie die andere legt. Ihr Antlitz besitzt einen feinen, liebenswürdigen Ausdruck.

Seitwärts knieen die zwei Stifter, die eine Hand auf der Brust, mit der andern ihren Wappenschild haltend.

Von sorgfältigem Naturstudium zeugen die auf's beste ausgeführten Hände, denen überhaupt Niccolò und seine Schule mit Recht ein Hauptaugenmerk zuwandte, im Gegensatz zu der rohen und geringschätzigen Behandlung die ihnen von der ältern florentinischen Schule widerfahren war. In der Gewandung ist auch hier noch ein Gemisch von altem Stil und Realismus zu erkennen; ersterer zeigt sich besonders in den zahlreichen, momentanen Längefalten. Ausser den Stiftern und Maria sind noch besonders zwei nackte Kinder, wovon das eine sitzt, das andere kniet, durch lebendige Motive und anatomische Genauigkeit bemerkenswerth. Die Figuren sind schön und plastisch gerundet und scharf umrissen, die Verkürzung der nach oben gewandten Köpfe ist sehr gut gelungen.

Sehr unbedeutend dagegen und kaum von Niccolò selbst sind die beiden Heiligenfiguren in den Seitennischen; sie sind schwankend in der Haltung, ihr Ausdruck ist flau; es ist als ob sie vom alten Banne des vierzehnten Jahrhunderts eben erwacht wären und schlaftrunken ihre Glieder schlottern liessen.

Ausserdem führte Niccolò in Arezzo zwei Figuren des S. Biagio aus, deren eine, in der Hauptkirche, verschwunden, während die andere in S. Antonio noch vorhanden ist. Ebenso befindet sich am Spital noch eine Figur von ihm.

Niccolò war auch Architekt. Als solcher führte er den obern Theil der Fassade der Misericordia, von der wir eben sprachen, im frühesten Renaissancestil aus. (Wahrscheinlich ist auch der gothische Theil von ihm, da beide Stile hier unauf löslich in einander geflochten und zu gemeinsamer Wirkung zusammencomponirt sind).

In S. Sepolcro baute er Mauern wieder auf, die ein Erdbeben zerstört hatte, in Rom befestigte er für Bonifacius IX. das Castell S. Angelo, in Mailand betheiligte er sich mit seinem Rath am Dombau; in Pavia auch mit der That an der von Gian Galeazzo Visconti gegründeten Certosa.

Zwischen seinen figürlichen Sculpturen und architektonischen Werken halten die Mitte inne: ein Sacramentshäuschen für eine Kirche von Arezzo (wo sich dasselbe jetzt befindet, ist uns nicht bekannt), sowie das Grabmonument des Pabstes Alexander V. von Stuck und Terracotta. Dasselbe befand sich anfangs im Chor der Minoritenkirche, wurde von dort nach der Certosa gebracht und steht jetzt im Camposanto von Bologna.

Nach Vasari wäre Niccolò d'Arezzo selbst auch in Bologna kurz nach der Herstellung des Papstgrabes im Jahre 1417 gestorben und es wäre ihm folgende Inschrift gesetzt worden:

## Nicolaus Martinus Sculptor

Nil facis impia mors cum perdis corpora mille

Si manibus vivunt saecula refecta meis.

Allein Vasari muss hier einen andern Bildhauer, Niccolò von Bologna, mit unserem verwechselt haben; denn in der Namenreihe des letztern kommt kein Martino vor.

Zudem ist die oben erwähnte Notiz, dass ein Niccolò d'Arezzo im Jahre 1444 Kunstrichter über das Bronzegetzter im Dom zu Prato war, einer Urkunde entnommen. Und dass dieser Niccolò mit dem unsern identisch sei, scheint mehr als wahrscheinlich, denn welcher ein zweiter Niccolò d'Arezzo wäre denn diess, der ein so bedeutendes Ansehen genoss, dass er zum Kunstrichter erwählt wurde; von seinen frühern Werken wüssten wir zum mindestens nichts.

Piero di Giovanni ist seinem Schüler zwar noch überlegen, was Frische und Reichthum der Ideen belangt, dafür hat Niccolò ihn aber im Verständniss der menschlichen Formen weit überholt. Niccolò verband mit Piero's Realismus, und vielleicht dadurch so gut angeregt wie durch die klassischen Zeitrichtungen, ein neues gründlicheres und freieres Studium der Antike, als es je vorher stattfand (wenn auch nur in seinen ornamentalen und Miniaturskulpturen). Dazu kam seine verständige Benutzung auch der italienischen Errungenschaften in der Skulptur, zumal was die Technik anbelangt, die z. B. von Jacopo di Piero so sehr gefördert wurde. Rechnet man endlich dazu sein angeborenes italienisches Gefühl für Schönheit und Anmuth, so begreifen wir seine sehr achtbaren Leistungen, was Linieneleganz, Anmuth der Composition, Belebung des Ausdrucks und der ganzen Gestalt; Sorgfalt und Realismus in der Gewandung und allen anatomischen Details betrifft.

Mit Piero's und Niccolò's Auftreten wurden pisanische und giotteske Einflüsse auf die Skulptur gründlich und für immer beseitigt. Die ehemals den Figuren als äusserer Zwang auferlegte dogmatische Begeisterung wird in innere, individuelle, menschliche Gluth, in menschliches Gefühl von Leid und Freude, in menschliches Sehnen und Träumen verwandelt. Jedoch in voller Religiosität und Arglosigkeit wird diese Vermenschlichung der transszendentalen Gefühle vollzogen, und gerade erst in Folge dieses Prozesses konnten die christlichen Ideen zu ihrem höchsten und endgültigen künstlerischen Ausdruck gelangen.

---

## E X C U R S E .

### I.

#### Loggia dei Signori.

Schon im Jahr 1356 fühlte man das Bedürfniss einen eigenen Bau für die öffentlichen Sitzungen des Rathes herzustellen, die bis dahin auf der Terrasse vor dem Palast der Signori stattgefunden hatten, weshalb man in demselben Jahr die Errichtung einer eigenen Loggia zu diesem Zweck beschloss. Erst im Jahr 1376 (acht Jahre nach Orcagna's Tod) wurde jedoch der Bau begonnen und mit regem Eifer, sowohl von der Volksregierung (1378—83) als von der bald danach wieder zur Herrschaft gelangten Oligarchie betrieben. Als Oberbaumeister waren dabei thätig, bis 1379 *Benci di Cione* von Como und *Simone, Sohn des Francesco Talenti*, im darauf folgenden Jahre *Jacopo di Paolo* von Siena, von 1378 bis zur Vollendung der Loggia, Mitte der neunziger Jahre, *Lorenzo di Filippi*. Die Pfeiler wurden vom obigen Simone di Francesco Talenti, die Gewölbe von *Antonio Pucci*, dem Dichter und Stammvater der nachmals zu so hohem Ansehen gelangten Familie Pucci, errichtet.

Der figurliche Schmuck der Loggia besteht einerseits in zahlreichen kleinen Sandsteinslöwen, welche auf den Sockeln um die Pfeiler herum gruppiert sind, andererseits in weiblichen sitzenden Marmorfiguren, welche in geometrisch ausgeschnittenen Flachnischen an der Ost und Nordseite der Loggia oberhalb der Bogen und unterhalb der Attika angebracht sind und die christlichen Tugenden der Spes, Fides und Caritas östlich, der Temperantia und Fortitudo sowie zweier Engel nördlich darstellen.

Folgende chronologische Uebersicht der Erbauungsgeschichte der Loggia entnimmt Verfasser theils einem Büchlein von Conte Luigi Passerini: „Curiosità artistiche di Firenze“, theils den Dokumenten des Domarchivs selbst.

1356. Beschluss die Loggia zu erbauen.

25. August 1368. Orcagna zum letztenmal in den Dokumenten und zwar als schwer krank erwähnt.

1376. Die Häuser der Baroncelli werden niedergerissen und Benci di Cione Dami von Como mit Simone di Francesco Talenti zu Capimaestri des Baues erwählt.

1377. Jacopo di Paolo wird Capomaestro.

1378. Wird derselbe in seinem Amte bestätigt.

„ Lorenzo di Filippo ist sein Nachfolger.

28. Nov. 1379. Simone di Francesco Talenti wird für die Errichtung des ersten Pfeilers bezahlt.

1380. Antonio di Puccio Benintendi (Begründer der Familie Pucci) construirt drei Gewölbe.

8. März 1380. Lorenzo di Filippo von Neuem Capomaestro.
1. Jan. 1382. Die Loggia soll gepflastert werden. Die Arbeiter sollen sich erst beim Sonnenuntergang nach dem Läuten entfernen.  
Lorenzo di Filippo wird in seinem Amt bestätigt.  
Agnolo di Taddeo Gaddi wird für Zeichnungen bezahlt.
1. Juli 1382. Jacopo di Piero Guidi del Popolo di S. Apollonia macht zwei Löwen und eine Löwin, Francesco di Neri einen Löwen für die Loggia.
1383. Bezahlung von 2 fl. an Agnolo di Taddeo Gaddi für Zeichnung von Figuren.
3. August 1384. Jacopo di Piero erhält den Auftrag zu den Figuren der Spes und Fides.
12. Aug. 1384. Agnolo di Taddeo Gaddi wird für eine Zeichnung bezahlt mit 2 fl.
30. Aug. 1384. Der Capomaestro Lorenzo di Filippo wird bezahlt.
22. Nov. „ Jacopo di Piero wird für seine Fides bezahlt.  
Johannes Ambrosii wird für die Figur der Justitia, die er ausführte, bezahlt.
1385. Giovanni di Fetto erhält 10 fl. für die Fortitudo.
1385. Jacopo di Piero, der an der Spes arbeitet, erhält 80 fl.  
Giovanni d'Ambrogio erhält ebensoviel für die Justitia.  
Der Platz der Signori wird gepflastert.
- Jan. 1386. Agnolo di Taddeo Gaddi zeichnet die Prudentia und Caritas.  
„ Luca di Giovanni da Siena soll die Caritas in Stein hauen.
1386. Giovanni Fetti erhält 50 fl. für die von ihm vollendete Figur der Fortitudo.
1386. Frate Leonardo, Monacho dell' Ordine Vallombrosa erhält 5 fl. für das blaue Glas, womit er die Figuren einrahmte.  
Die Häuser der Alberti und die Kirche S. Cecilia werden niedergerissen, um den Platz zu erweitern.  
Lorenzo di Bicci erhält für die Bemalung von zwei Tugenden mit Gold und Farben 10 fl.  
Johannes Fetti kann wegen hohen Alters die von ihm begonnene Figur der Temperantia nicht vollenden.  
Lorenzo di Bicci erhält für die Bemalung der Fides und Spes 90 fl.
1. Jan. 1387. Sta Cecilia wird an einem andern Platze von Giovanni d'Ambrogio wieder aufgebaut.  
Benedetto di Nerozzo degli Alberti und Matteo Tedaldi werden für ihre zerstörten Häuser entschädigt.  
Es wird eine Mauer gegen den Palazzo dei Signori hin gebaut von der Stelle aus, wo das Haus der Alberti stand.
1. Juli 1389. Die Via Cacciajuoli (Calzajuoli) soll erweitert werden —
22. Dec. „ und werden deshalb die Häuser der Cavalcanti, Tedaldi, Cerchi, Buonaguidi etc. und der Compagnia di Or S. Michele zerstört.
1389. Jacopo di Piero erhält die Caritas zur Ausführung, welche ursprünglich dem Luca di Giovanni, dann dem Pietro di Giovanni teotonico aufgegeben war. Letzterem wurde sie wegen seiner Ueberhäufung mit Arbeit entzogen.

1. Jan. 1390. Niccolo di Piero d'Arezzo macht 6 Schilde von Sandstein für die Loggia.

Die Thürme der Baroncelli und Bandini werden Behufs der Erweiterung des Platzes niedergerissen.

## II.

### D o m.

*Arnolfo di Cambio* entwarf den ersten Plan zu diesem historisch denkwürdigen Bau, zu welchem 1296 der erste Grundstein gelegt wurde, wie folgende Inschrift meldet:

Istud ab Arnulpho templum fuit aedificatum

Anno millenis centum bis octo nogenis.

Obschon diess auch 1298 bedeuten könnte, so wird doch die Zahl 1296 auch von Villani und Ammirato angenommen und dadurch als die wahrscheinlich richtige bezeichnet. Die Kosten des Baues wurden anfangs durch freiwillige Beiträge der Bürger, dann durch verschiedene Steuern bestritten, so wurde 1392 ein Gesetz erlassen, wonach von jedem Testator 20 Soldi an die Dombauhütte vermacht werden sollten; diese Verordnung wurde 1477 bestätigt. Auserdem mussten viele politisch Verbannten sich ihre Amnestie durch eine Steuer zum Dombau erkaufen, wie aus einem Beschluss von 1393, den Ammirato anführt, hervorgeht. Endlich fielen in den Jahren 1380 und 1442 zwei grosse Wälder im Casentino und der Romagna, sowie 1432 die Beute des eroberten Schlosses Marti an die Dom-Opera. Wir geben diese Daten, die zum grossen Theil aus Ammirato's florentinischer Geschichte geschöpft sind, nur als Einzelheiten ohne Anspruch auf Vollständigkeit.

Nach Arnolfo's Tode 1310 blieb der Bau, vermuthlich wegen der unglücklichen Kriege gegen die auswärtigen Ghibellinen, Uguccione della Faggiola und Castruccio Castracane, sowie wegen schwerer Bankerotte bis 1331 liegen. In diesem Jahre wurde die Oberaufsicht über den Bau, damit er energischer betrieben würde, an die mächtigste der Zünfte, die Wollenweberzunft, übertragen, aus deren Mitgliedern abermals eine eigene Baubehörde gewählt wurde. In deren Auftrage legte *Giotto* 1334 als Oberbaumeister den Grund zum Glockenthurm. (Siehe Matthei Palmerii opus de temporibus suis:

1334. Marmorea turris singulari praestantia splendidissimi operis ad Reparatae templum Florentinae fundari est coepta.)

Von Giotto selbst wurde jedoch wahrscheinlich nur das unterste Stockwerk des Thurmes mit den Reliefs von ihm und Andrea Pisano, sowie mit der Thüre, worauf eine Statue des Letztgenannten steht, vollendet. Denn bereits im Jahre 1336 starb Giotto.

(Siehe obengenanntes Werk:

1336. Joctus vir praeclarissimi in pictura ingenii qui antiquitatem jam longo tempore pingendi artem nobilissimam reddidit defunctus est.)

*Taddeo Gaddi* und *Neri di Fioravante* führten den Bau nach seinem Plane weiter, nur dass sie eine viereckige statt der projectirten runden Wendeltreppe herstellten. 1357 wird noch immer am Thurm gebaut, 1367 ein Fra Benedetto Poggioli für betreffende Rathschläge mit 5 fl. bezahlt; 1387 wird der Thurm gedeckt. Mit Statuen wurde er erst im Laufe des 15. Jahrhunderts ganz versehen. —

Ausser dem Thurme begann Giotto noch die Incrustation der südlichen und vielleicht auch der nördlichen Seitenmauer gegen die Front hin.

1348 trat abermals eine Stockung im Bau ein, ohne Zweifel wegen der grossen Pest, welcher der Dom andererseits gewiss aber auch viele Vermächtnisse zu verdanken hatte, so dass im Jahr 1353 mit neuen Kräften begonnen werden konnte. Und von da an datiren auch erst die Dokumente im Archiv, indem die vorhergehenden vielleicht während der Pest verbrannt worden waren.

Die neuerwählten Baumeister waren *Francesco Talenti* und *Giovanni di Lapo Ghini*. Sie machten einen neuen Entwurf, wonach Arnolfo's Plan, sowohl was die Dimensionen und Verhältnisse, als wahrscheinlich auch was die ganze Form belangt, durchaus verlassen wurde. Von Arnolfo's Anlage waren vermuthlich bereits sämtliche Aussenmauern vorhanden, während Pfeiler, Gewölbe und Kuppel noch fehlten. Nun liess man nur die Fassadenmauer und die zunächst darangrenzenden Theile der Seitenmauern mit je einer Thüre, die von Giotto incrustirt worden waren, stehen, — alles Andre riss man nieder, selbst die an den Chormauern angrenzenden Wohnungen der Kanoniker und eine ganze Kirche, Namens S. Michele Bis Domini, die dann anderswo von Neuem erbaut wurde. Nach dem neuen Plan sollte nämlich das Langschiff um ein Bedeutendes länger werden, als es in Arnolfo's Absicht gelegen hatte, ohne dass zugleich die Breite des Langschiffes eine Aenderung erleiden sollte.

Nach einer Messung vom 19. Juni 1357 waren die Hauptmaasse der alten Kirchenanlage folgende:

Länge der Kirche, eingerechnet die Tribüne . . . . .	br. 164.
Breite im vordern Theil . . . . .	br. $66\frac{7}{8}$ .
Breite der Tribüne, worüber sich die Kuppel erheben sollte, eingerechnet die Kapellen . . . . .	br. 62.
Die entsprechenden Maasse der neuen Kirche sind dagegen:	
Länge bis zur Kapelle Zanobi . . . . .	br. 260.
Breite der Tribüne . . . . .	br. 78.
Breite der drei Schiffe . . . . .	br. $66\frac{1}{2}$ .

Die Verschiedenheit zwischen den beiden Breiteangaben ( $66\frac{7}{8}$ : $66\frac{1}{2}$ ) beruht wahrscheinlich auf Ungenauigkeit in den obigen Angaben.

In demselben Jahre, als diese Messungen stattfanden, begann man auch die Pfeiler nach Francesco Talenti's Modell zu errichten, während Giovanni di Lapo Ghini im Jahre 1366 die Kreuzgewölbe nach dem gemeinschaftlichen Plan zu construiren begann. Als aber bald Risse daran bemerklich wurden, so sistirte man den Bau vorläufig und begann am Chor weiterzuarbeiten. Zugleich wurde eine Jury von Bildhauern, Goldschmieden und Malern berufen, welche über die Restauration der schon hergestellten, sowie über den Weiterbau der übrigen Kreuzgewölbe und des Chores ihr Urtheil abgeben sollten. Die Risse der Gewölbe, die nur von Senkungen herrührten, machte man durch Eisenklammern unschädlich, dagegen wurde der weitere Bau der übrigen Kirche, besonders der Tribuna und des Chors, nach einem von den Mitgliedern der Jury gemeinsam entworfenen Plan unternommen.

Nach diesem Plane sollen die Kapellen etwa  $11\frac{3}{4}$  Br. breit und  $10\frac{1}{3}$  tief sein; vor denselben sollen sich drei Stufen befinden. Das Achteck der Tribüne soll nicht mehr als 72 br. im Umkreiss messen. Erst im Jahre 1383 wurden die Fundamente der Kapellen gegen Osten, vermuthlich die letzten des Bau's,

gelegt. Innerhalb einer jeden Bogenlunette an den erhöhten Wänden des Mittelschiffs wurden nach einem Beschluss von 1364 ein Rundfenster mit weissem Glas von 6 br. ins Lichte, sowie unter jedem Wandbogen der Seitenschiffe ziemlich hoch ein, nicht wie auch vorgeschlagen war — drei — Langfenster angebracht. Das grosse Rundfenster an der Front über dem Hauptportal wurde erst später begonnen, insofern man 1383 beschloss, dass es mit Marmor eingefasst werde. Ja noch im Jahre 1404 ist es nicht fertig, da dann *Giov. d'Ambrogio* den Auftrag erhält, es nach dem ursprünglichen Plan zu vollenden, und zwar so, dass es wenigstens 10½ br. ins Lichte messe, ohne dass dabei die Fassadenmauer berührt oder beschädigt werde.

Die Fassadenmauer mochte wohl schon von Arnolfo's Zeiten herrühren, die Incrustation wurde jedoch erst im Jahre 1357 begonnen, in welchem Jahre am 24. Juni, Fest des S. Giovanni, die Zeichnung der Fassade, die wahrscheinlich von den Oberbaumeistern Francesco Talenti und Giovanni di Lapo Ghini hergestellt worden, an der Fassadenmauer öffentlich aufgehängt wurde. 1367 wurde eine Wache ernannt, um die Incrustationsarbeiten am Campanile und an der Fassade vor nächtlichem Vandalismus zu schützen.

Von den Portalen stammen die beiden der Hauptfassade zunächst gelegenen an der Süd- und Nordseite in Bezug auf die Anlage noch aus Arnolfo's, was die Incrustation betrifft, aus Giotto's Zeiten. Für das zweite südliche Portal, das sich wie das gegenüberliegende nördliche an dem Verlängerungsbau des 14. Jahrhunderts befindet, wurde schon im Jahre 1367 eine Zeichnung angefertigt. 1394 wurden die Ornamentation der marmornen Seitenpfosten begonnen, die Marmoreinfassung der dieser gegenüberliegenden nördlichen Thüre wurde von 1403 bis 1408 hergestellt. Zu derselben Zeit wurde auch die Ausschmückung am Hauptportal, die jetzt verschwunden ist, begonnen.

Soviel zur Orientirung. Der Vollständigkeit wegen möge noch ein kurzer übersichtlicher Auszug aus den Urkunden des Domarchives folgen.

#### Aussenmauern.

1334. Giotto beginnt die vorhandenen Mauern mit Inkrustation zu bedecken.

1353. Die Mauer gegen „Balla“ hin (an der Südseite) soll bedeckt werden, weil sie sonst verdirbt.

1. Juli 1376. Rathen Ambrogio di Vanni, Giovanni di Giuntino und Andrea di Ceffo, Steinhauer und Holzschneider von Florenz, dass die oberhalb des Pilasters der Wendeltreppe gegen „Balla“ hin abgesägte Mauer wieder aufgebaut werde, zusammen mit „der andern Mauer“, damit der Pilaster fest, vollendet und gut sei, wenn der Hauptbogen gewölbt wird.

#### Langschiff (Pfeiler, Gewölbe etc.).

Juni 1355. Ein neuer Entwurf Francesco Talenti's zum Bau der Kirche soll in drei Versammlungen geprüft werden.

15. Juni 1355. Berathung über die Pfeiler.

Das Terrain der neuprojektirten Anlage soll von Gräbern und Häusern gesäubert werden.

Messung der alten Kirche (Siehe oben).

Grundlegung der Pfeiler, die mindestens  $7\frac{1}{2}$  Br. tief bis zum guten Kies unterhalb des Wassers hinein gehen sollen. Pfeilerdistanz in die Länge 34 Br., in die Breite  $33\frac{3}{5}$ .

3. Juli 1357. Francesco Talenti und Andrea di Cione, genannt Arcagnolo, machen Pfeilermodelle.

Benci di Cione opponirt gegen die Fundamente und die Beschlüsse für die Pfeilererrichtung; er soll seine Ansichten niederschreiben.

19. Juli. Das Fundament des ersten Pfeilers wird nicht 7, sondern 11 Br., das des zweiten  $11\frac{1}{2}$  Br. tief gegraben.

Andrea Arcagnolo's Pfeilermodell wird zur Ausführung erwählt, doch soll das Tabernakel daran weggelassen und die Basis verstärkt werden.

28. Juli. Ein neues Pfeilermodell soll durch Giovanni di Lapo Ghini angefertigt werden.

3. August. Abermalige Wahl zwischen Arcagnolo's Pfeilermodell, sowie dem des Giovanni di Lapo Ghini und einem neuen des Francesco Talenti. Das letztere wird gewählt.

12. Aug. Abermaliger Entschluss, dass alle Häuser im Bereich der neuen projektirten Anlage niedergerissen werden sollen.

16. Aug. Die neu aufzuführenden Mauern sollen  $1\frac{1}{2}$  Br. dick sein.

Die Pfeiler werden in Auftrag gegeben.

23. Aug. Das Dach, welches wegen der an der alten Kirche angebauten Häuser der Kanoniker zerstört worden, soll wieder aufgebaut und über den Hochaltar weg geführt werden.

31. Aug. Francesco Talenti soll bei Busse das Mauern der Pfeiler beaufsichtigen.

Er macht das Kapitäl des ersten Pfeilers, gegen die Thüre zum Kirchhof hin, also rechts. Das Kapitäl misst 3 Br. in der Höhe, was  $57\frac{1}{2}$  Br. macht, für 320 fl.

Mato di Cenni und Jacopo di Paolo (von Siena) stellen Basis und Schaft des zweiten und dritten Pfeilers her.

17. Nov. Die Fundamente derjenigen Wandpfeiler werden gegraben, welche den ersten und zweiten Pfeilern gegenüber stehen sollen.

7. Dec. Das Fundament zum Wandpfeiler bei der zweiten Südthüre wird  $11\frac{1}{4}$  Br. tief ausgegraben.

4. Jan. 1358. Berathung über Errichtung des vierten Pfeilers.

30 Jan. „ Das Fundament des dritten Wandpfeilers von der Fassade aus wird gegraben  $10\frac{1}{2}$  Br. tief, das des fünften  $12\frac{1}{2}$  Br., das des sechsten 12 Br., das des siebenten Wandpfeilers der Wendeltreppe  $11\frac{3}{4}$  Br.

Francesco Talenti will ein Kapitäl auf eigene Kosten machen.

12. Dec. 1358. Mit den Wandpfeilern sollen aussen Streben correspondiren; zwischen je zwei Wandpfeilern soll ein Langfenster angebracht werden.

Francesco Talenti und Alberto Arnoldi sind Oberbaumeister.

5. Oct. 1362. Die Bogen sollen mit Wappen geschmückt werden.

22. Jan. 1363. Francesco Talenti und Giov. di Lapo Ghini sind Oberbaumeister.

27. Sept. 1364. Beschluss, dass die Gewölberippen des Hauptgewölbes möglichst flach an das Gesims stossen, unter welchem sich die Galerie befinden soll, die ebenfalls möglichst wenig von der Mauer vorragen und die

ganze Kirche umlaufen soll; dass in den Mauern, welche jetzt behufs des Hauptgewölbes errichtet werden, Augen und nicht Fenster und zwar ein Auge auf jedes Gewölbe leer gelassen werden sollen. (Wir hoffen dass im Anfang der Sinn der Worte richtig gegeben ist, die italienisch lauten: Che il peduccio delle volte grande si ponga basso quanto si più sopra la cornice; sotto la quale si pongano i Beccatelli, e che i Beccatelli si ponghino bassi quanto si più sopra il detto muro etc.)

18. Juli 1365. Giovanni di Lapo Ghini hat das Gerüst für die Konstruktion der grossen Bogen gemacht; Berathung darüber.

12. Juli 1366. Eine Versammlung der besten Maler, Goldschmiede und Steinhauer wird ausgeschrieben, um über die Kirche zu berathen. In den bisher gebauten vier kleinen und zwei grossen Gewölben zeigen sich Risse. Es wird anempfohlen, dieselben durch Eisenstangen unschädlich zu machen. (Diese Eisenstangen sind noch zu sehen.)

13. Aug. 1366. Ausser dem alten, von Giovanni di Lapo Ghini und Francesco Talenti verfertigten Kirchenmodell liegen jetzt noch zwei andre vor, eins von Simone, Sohn des Francesco Talenti, das andre von den Malern, Goldschmieden und Steinhauern gemeinsam. Francesco Talenti selbst empfiehlt letzteres, ebenso entscheiden sich acht von den Operai zu Rathe gezogene Bürger für dasselbe; besonders weil darnach die Kapellen erweitert und  $11\frac{1}{3}$  Br. breit,  $10\frac{1}{3}$  Br. tief ausgeführt und eine bedeutende Höhe erreicht werden kann, ohne dass die Festigkeit dadurch leidet. (Jedenfalls betraf dieses Projekt besonders die Tribüne und den Chor, denn die Höhe des Langschiffes wurde ja nicht verändert. In der That sagt ein Dokument vom 31. Mai 1367, dass die Zeichnung der Maler und Consorten in Betreff der Croce am besten gefalle.)

18. Aug. 1366. Es werden Künstler ernannt, die den Oberbaumeistern rathend zur Seite stehen und sich wöchentlich wenigstens einmal versammeln sollen. Es sind:

Neri di Fioravante,	Johannes Gherardini,
Benci di Cione,	Andreas Arcagnolo Cionis pictor.
Francesco Salvetti.	

20. Aug. 1366. Beschluss, dass alle Modelle zerstört werden, ausgenommen jenes der Maler und Meister.

31. Aug. 1366. Jacopo di Paolo v. Siena, Mato di Jacopo, Corso di Jacopo und Niccolò d'Agostino erhalten Aufträge zu verschiedenen Kapitälern, Pfeilern und Streben in der Umgebung der Tribüne.

23. Sept. 1366. Es sollen keine Stufen in der Kirche sein, ausser vor den Kapellen; in der Sakristei sollen Brunnen, an jedem vierten Pfeiler eine Kanzel sein. (Diese Beschlüsse wurden viel später ausgeführt.)

Errichtung des dritten Hauptgewölbes, das mit den Wappen der Kirche und des Königs Ruprecht von der Pfalz geschmückt wird. —

1. Juli 1376. Siehe oben.

1380—81. Zahlreiche Häuser werden um die Kirche herum niedergehauen.

1. Juli 1389. Der Dom soll von Pilastern (vermuthlich Loggien) umgeben werden, doch so, dass zwischen ihm und den letztern sich eine Strasse von 27 Br. Breite herumzieht. (Diese Pilaster sind an den Mauern der Häuser rings um den Dom noch zu sehen.)

1. Jan. 1390. Die Wölbung der Halbkuppel rechts wird geschlossen.  
(Beendigt wurden die Kapellen und der Chor jedoch erst von Brunellesco, wie wir im Verlauf des Werkes sehen werden.)

#### Chor.

29. Mai 1355. Francesco Talenti soll eine Zeichnung machen, wie die Kapellen der Tribuna sein sollen und soll den Fehler der Fenster korrigiren.

31. Aug. 1355. Seine Zeichnung und sein Modell wird angenommen.

8. Juni . . . Auch Andere machen Projekte für die Kapellen.

29. Juli 1357. Der Pilaster gegen die Sakristei hin soll hergestellt werden, um ihn unter die Wölbung zu stellen, mit einem Bogen an der Wand. Francesco Talenti bezeichnete diess als eine sichere Manier (?).

3. Aug. 1357. Der Bogen und die Mauer darüber neben dem Hochaltar gegen die Sakristei hin wird bis zum Dach zerstört.

3. Aug. 1366. Siehe oben.

23. Sept. 1366. Siehe oben.

9. Aug. 1368. Das Achteck der Tribüne soll nur 72 Br. im Umfange messen.

1. Juli 1382. Agostino di Falco und Ciapino di Piero bauen die Mauer zunächst dem grossen Pfeiler für die Kapellen, vor der Tribüne der Kirche.

1. Jan. 1383. Es werden die Fundamente der östlichen Kapellen gegraben.

---

In Betreff der Fenster ist schon Genügendes oben gesagt worden, was das Architektonische anbelangt.

#### Fassade.

24. Juni 1357. Das Fassadenprojekt wird an der Fassadenmauer öffentlich ausgehängt.

19. Sept. 1357. Die Mauern des Campanile vecchio (noch von Arnolfo?) sollen bis zum Schnitt (risega) der Fassade weggerissen werden. (Also scheint der alte Thurm seitwärts vor der Fassade angebaut gewesen zu sein, wenn wir die Worte recht verstehen, die italienisch lauten: Allogossi a Baldino Nepi e Stefano Vannusi a disfare tutte le mura del Campanile vecchio fino alla risega della facciata della chiesa.)

19. Aug. 1367. Eine Wache soll die Beschädigung der Fassade und des Thurms verhüten.

25. Aug. 1383. Fiat ruota magna marmorea et alia laboreria circa dictam ruotam expedientia pro fenestra sive oculo magno quod et quae est supra majorem Januam dicte ecclesie in facie anteriori.

20. Mai 1396. Deliberaverunt quod in facie anteriori ecclesie S. Reparate in tabernaculis vacuis in columnis marmi ibidem existentibus ponantur et murentur figure marmoree que facte sunt in dicta opera, videlicet S. Barnabe, et S. Victorii cum eorum Angelis ex utraque parte juxta dictas figuras.

(Wegen ihrer Kürze geben wir diese Dokumente im Originaltext: der Künstler der letztgenannten Statuen war Giovanni d'Ambrogio.)

---

29. Aug. 1396. Pietro di Giovanni tedesco (derselbe arbeitete vielfach für die Fassade) und Niccolò di Piero von Arezzo machen die vier heiligen Doktoren der Kirche, S. Augustinus, S. Gregorius, S. Ambrosius und S. Hieronymus.

... et postea ponantur — in quatuor tabernaculis magnis existentibus duobus ex utraque parte . . . . juxta januam majorem ecclesie Sete Reperate in facie anteriori dicte ecclesie.

Das Weitere siehe oben in der Uebersicht.

---

In Betreff der Portale siehe oben, sowie die Dokumente zu Lorenzo di Filippo, Piero di Giovanni und Niccolò di Piero.

---

### III.

Es mögen hier von einigen Malern dieser Epoche Notizen gebracht werden, die noch nicht bekannt sind und zugleich unsere Angaben bestätigen über das Verhältniss der Malerei zu der Skulptur. Was wir hier anführen, ist ein Auszug der im Anhang folgenden Dokumente.

#### Agnolo di Taddeo Gaddi.

1381, 1382 und 1383 wird er für die Zeichnung von Figuren für die Loggia dei Lanzi bezahlt, wahrscheinlich die der Fides und Spes, die Jacopo di Piero darauf auszuführen erhält.

1386. Zeichnet Agnolo die Prudentia und Caritas, welche letztere 1389 von Jacopo di Piero ausgeführt wurde.

1387. Erhält Agnolo L. 1. 5 10 für die Zeichnung eines Apostels für den Bildhauer Piero di Giovanni theotonicus.

1390. Wird er für die Ausschmückung i. e. Bemalung der von Pietro di Giovanni ausgeführten Marmorstatuen des Evangelisten Johannes und des Täufers bezahlt.

29. Nov. 1395. Erhalten er und Arrigho di Pesello den Auftrag, die Gräber der Generale John Hawkwood und Pietro Farnese zu zeichnen, welche in Sandstein ausgeführt und an der nördlichen Wand des Domes zwischen den beiden Thoren angebracht werden sollen. Hievon später mehr.

---

#### Lorenzo di Bicci.

Am 22. Nov. 1386. Wird er für die Bemalung mit Gold und Farben der Figuren der Fides und Spes an der Loggia dei Lanzi bezahlt.

Am 1. Juli 1387. Erhält er die Ausschmückung von fünf, Jacopo di Cione (Bruder des Orcagna) diejenige von vier, Lapo di Bonaccorso die von drei Marmorfiguren.

6. Aug. 1394. Wird er für die Bemalung und Ausschmückung der Figur der Caritas an der Loggia bezahlt.

22. Mai 1398. Hat er fünf Kompass (Felder) mit dem Agnus Dei und den vier Evangelisten in der Kapelle der heiligen Maria im Dom mit Gold und Farben gemalt.

1427. Malt er die Geschichte des S. Zenobius im Chor des Domes.

1435. Malt er über der Thür des florentinischen Kapitels die Figur der Maria, des S. Zenobius und des S. Stephanus.

(In demselben Jahre malen behufs der Einweihung der Kirche die Maler Bicci di Giovanni, Giovanni di Marco Boselli und Lippo — wahrscheinlich Fra Filippo Lippi — zwölf Apostelfiguren.)

1435—1439. Malt Bicci di Lorenzo das Grab des Luigi di Sala de' Marsigli.

#### Mariotto Nardi.

1396. Wird er für Arbeiten im Dom bezahlt.

27. Juni 1398. Wird er für Farben bezahlt, die er für die Ausmalung der Kapelle der heil. Maria im Dom gebraucht. In der Kapelle der heiligen Maria hat er ein Tafelbild gemalt.

Bis 1402. Wird er wiederholt für die Ausmalung obiger Kapelle bezahlt.

23. Juni 1403. Wird er für das Malen einer Glasscheibe bezahlt.

#### Giuliano d'Arrigo genannt Pesello.

29. Dec. 1395. Siehe oben bei Agnolo di Taddeo Gaddi.

15. Juli 1395. Hat er für die Bauhütte des Doms Schilde mit dem Wapen der florentinischen Gemeinde gemeißelt und bemalt.

1398. Hat er ein Feld mit dem Agnus Dei in der neuen Kapelle Seta Maria's im Dom gemalt.

(Vergleiche: Lorenzo di Bicci).

#### Ambruogio Baldessi.

Juni—Sept. 1398. Malt er die Wand der Kapelle der heil. Maria, an welcher das Altarbild sich befindet, mit Blau und Gold (wahrscheinlich Sternenhimmel) aus.

#### Antonio Jacobi.

15. Juli 1395. Malt er ein Dach über einem Altar im Dom.

#### Francesco di Bono.

30. Nov. 1367. Malt er die Steine des Bogens der dritten Wölbung im Dom, sowie das Grab des Pietro da Farnese.

(Vergleiche Agnolo di Taddeo Gaddi 1395).

#### Jacopo di Cione (Bruder des Orcagna).

1378. Malt er das Wapen der Freiheit am Hauptbogen im Dom.

(Siehe oben bei Lorenzo di Bicci 1387. — Diese Notizen über Maler enthalten zugleich interessante Aufschlüsse darüber, wie ehemals die Wände des Doms mit Malerei bekleidet waren.)

## IV.

Ueber die andern Bildhauer ausser Jacopo di Piero, welche an der Loggia dei Lanzi beschäftigt waren, mögen hier noch folgende Notizen folgen und sei ausserdem auf Anmerkung I verwiesen

Von Giovanni Fetti können wir ausser seinen Arbeiten an der Loggia nichts erwähnen.

Luca di Giovanni da Siena wird

1385 für einen Engel von Marmor bezahlt, der vielleicht für die Loggia bestimmt ist.

1386. Erhält er den Auftrag zur Caritas an der Loggia, die jedoch von Jacopo di Piero ausgeführt wird,

1390. Arbeitet er zu Orvieto am Taufbrunnen und an einer Statue des heiligen Paulus von rothem Marmor.

(Siehe Luzzi. Il Duomo di Orvieto. Firenze, Successori Le Monnier 1866 p. 380. Doc. XLIV.)

Um die Mitte des Jahrhunderts war mehr als Architekt denn Bildhauer thätig: Francesco Talenti. Als Bildhauer führte er aus im Jahre:

1357 eine Prophetenfigur von Marmor.

1362 werden zwei Figuren von ihm, einen Propheten und einen Engel darstellend, über einem Giebel aufgestellt, der an der südlichen Ecke der Kirche (ex latere Balle) errichtet wurde.

Ausser der Figur der Justitia 1385, sind noch folgende Werke von Giovanni d'Ambrogio:

1388. Arbeitet er an der Kirche von Sta Cecilia.

1391. Arbeitet er gemeinsam mit Niccolò d'Arezzo an zwei Wappenschildern mit den Abzeichen der Wollenzunft.

1394. Wird er für ein Marmorgesims der porta de' Capellai (zweites Thor an der südlichen Domseite) mit 20 fl. bezahlt.

1395. Erhält er mit Lorenzo di Filippo zusammen den Auftrag, das Grab des Professors Aloysius de' Marsigli in Marmor auszuführen. — Wahrscheinlich kam es nicht zur Ausführung oder wurde demolirt, so dass 1439 derselbe in der Kapelle der heiligen Jungfrau, links vom Chor, vom Maler Lorenzo di Bicci an die Wand al fresco gemalt wurde.

1396. Hat Giovanni eine Figur des heiligen Barnabas vollendet. Zugleich wird er für einen Löwen von Holz bezahlt, mit dessen Herstellung er beschäftigt ist und der als Glockenschläger der Uhr des Palazzo dei Signori dienen soll.

In demselben Jahre wird beschlossen, dass die Figuren des heiligen Barnabas (von ihm) und des heiligen Victor (von Pietro di Giovanni) in die leeren Tabernakel zwischen den Säulen an der Vorderfassade des Domes gestellt werden sollen.

1398. Vollendet er den obigen Löwen.

1400—Jan. 1405 ist er ununterbrochen als Oberbaumeister des Domes angestellt und besetzt im Februar dieselbe Stelle von Neuem, nachdem Jacopo di Piero Guidi dieselbe nur einen Monat eingenommen hatte.

Von seinem Sohn

Lorenzo

wissen wir Folgendes:

1396. Wird er für zwei Prophetenfiguren bezahlt, die er aus einem Marmorblock zu hauen begonnen.

1397. Beendigt er die beiden Prophetenfiguren mit ihren Tabernakeln und sie sollen über dem zweiten südlichen Domportal (*versa capsettarios*) aufgestellt werden. — Auch beginnt er an den Thürpfosten für dasselbe Portal zu arbeiten; am 5. September erhält er die Arbeit, den 5. November wird sie ihm aber schon wieder entzogen, weil er sie nachlässig betreibt. (Die Arbeit wird an Pietro di Giovanni tedesco übertragen.)

1402. Wird er für eine Figur der heiligen Maria bezahlt. In demselben Jahre geht er nach Carrara, um zwei Marmorblöcke für Statuen zu beschaffen.

(Siehe Anhang: Dokumente.)

## V.

Cicognara, der die oben in der Uebersetzung vorgeführte Stelle aus Ghiberti's Traktat zum ersten Male veröffentlichte, versetzt, durch einige Fehlschlüsse verleitet, den darin besprochenen Deutschen irrigerweise in die Zeit Giovanni Pisano's; doch führen wir Cicognara's Worte selber an, wie sie in seiner „Storia della scultura etc., Band I, p. 369“ stehen, da wir sie auf diese Weise am besten berichtigen können.

Cicognara sagt: „L'epoca poi in cui fiori (jener Deutsche) si combina perfettamente con quella appunto in cui viveva Giovanni Pisano, mentre è chiaramente indicata dal servizio che l'argentiere tedesco prestò al duca d'Angiò Carlo II. e dall' essere stato contemporaneo di papa Martino il cui pontificato non durò che soli quattro anni dal 1281 al 1284 inclusive e Giovanni non morì che nel 1320, talchè si erano trovati contemporanei per molta parte della loro vita . . . .“

Auf diese Schlussfolgerungen ist zu erwidern:

- 1) Dass Ghiberti mit keinem Worte von einem Karl II., sondern nur von einem Duca d'Angiò spricht. Herzöge von Anjou hielten sich aber auch im 14. und 15. Jahrhundert als Prätendenten des Thrones von Neapel in Italien auf.
- 2) Dass bekanntlich auch im 15. Jahrhundert ein Papst Martin auf dem päpstlichen Stuhle sass, nämlich Martin V., von 1419—1428.
- 3) ist aber dem Cicognara eine Thatsache ganz entgangen, die für sich allein sein ganzes Kartenhaus von Schlüssen zusammen wirft und den fraglichen Deutschen mit Bestimmtheit, wenigstens was seine letzten Lebensjahre betrifft, in's 15. Jahrhundert versetzt, dass nämlich nach Ghiberti's eignen Worten Zeitgenossen von ihm, die zugleich bei jenem Deutschen Schüler gewesen waren, ihm seine Notizen über diesen letztern mittheilten.



## D o k u m e n t e. \*)

### I.

#### Jacopo di Piero.

Jacopo di Piero Guidi del Popolo di Sta Apollonia in Florenz.

Libri deliberazioni e stanziamenti degli operai etc.

Die sentodecimo mensis septembris 1382.

Jacopo Pietri magistro pro parte sui salarii unius Leonis lapidis pro opera loggie et unius Angeli marmorei pro opera ecclesie quem facit — in toto fl. decem auri.

Die decimonono m. novembris 1382.

Jacopo Pieri magistro scharpelli pro ejus salario unius leonis et unius leonesse factorum pro opera loggie. In summa fl. 10 auri.

April 1383.

Jacopo Pieri scarpellatori pro complemento sue mercedis, et salarii cujusdam imaginis Angeli cum salterio in lapide marmoreo per eum sculptum pro dicta Opera fl. 25 auri.

27. Juni 1383.

Jacopo Pieri pro parte solutionis sue mercedis cujusdam imaginis Angelice de marmore per eum sculpte dicte Opere cum cennamellis in manibus fl. 10 auri.

Die 3 Augusti 1384.

— Stantiaverunt Jacopo Pieri Intagliatori pro parte solutionis suarum figurarum, quas intagliat, idest una cum figura Fidei, et alia cum figura Spei pro ponendo ad Logiam Dominorum Priorum fl. 30 auri.

Die 22 Novembris 1384.

Jacopo Pieri intagliatori qui facit figuram Fidei pro Loggia Dominorum Priorum idest pro integra solutione dicte figure et pro toto pagamento dicte figure fl. 25 auri.

1385.

Jacopo di Piero erhält für die Figur der Spes 80 fl.

Die Veneris XX Julii 1386.

Jacobo pierj sculptori qui fabricavit duas figuras Angelorum de marmore ponendas supra portam audientie Dominorum in palatio pro pretio dictarum figurarum per eum factarum in totum flor. auri viginti quinque.

\*) Anmerkung. Die Mehrzahl der folgenden, hier zum ersten Mal publicirten Urkunden hat Verfasser selbst im Archiv des Domes kopirt; nur für einige weniger hervortretende Bildhauer begnügte er sich, einen Auszug von Domurkunden zu benutzen, der ihm gütigst von Herrn Gaetano Milanesi zur Verfügung gestellt wurde; auf demselben Auszug basirt auch die chronologische Uebersicht der wichtigsten Fakten in der Baugeschichte des Doms, die sich im Excurs II. vorfindet.

Der Verfasser.

Die nono mensis Augusti 1386.

Jacopo Pieri magistro pro manufactura virtutum cardinalium pro logia Dominorum Priorum et Vexilliferi ut patet in libro L L c. 95 — fl. 2 L. 1 s 10.

Jacopo Pieri predicto in prestantiam super Angelo marmoreo quem celat pro loggia dicta ut patet libro predicto c. 28 — fl. 10.

Die XVIII Febr. 1387 (1388).

Jacopus Pieri intagliator . . . . pro una figura marmorea angelica quam fecit dicte opere . . . habere debeat a dicta opera per laborem fl. auri 25.

Jacopo Pieri sopradicto pro parte solutionis dicte figure marmoree fl. aur. 15 ut constant in libro L L c. 132.

28 Febr. 1387 (1388).

Item . . . deliberaverunt quod Jacopus Pieri intagliator habeat marmum per faciendum figuram annunciationis gloriose virginis marie.

3 Juni 1388.

Jacopus Pieri incisor lapidum teneatur facere figuram haritatis que debet micti (mitti) ad loggiam platee dominorum ubi sunt alie figure seu virtutes cardinales.

25 Sept. 1388.

Magistro Jacobo Pieri magistro pro mutuo sibi facto supra quadam figura quam fecit une virginis gloriose porte p . . . ut patet in libro L L c. 98 in Tergo fl. 10 auri.

19 Jan. 1388 (1389).

Nobiles et prudentes viri XV . . . . . annullaverunt locationem factam per operarios dicte opere Magistro Piero teutonico qui ad presens laborat figuras marmoreas dicte opere de Caritate seu figuram Caritatis que poni debet ad loggiam communis florentini existentem supra plateam dominorum priorum et que ipsa figura caritatis sit fienda intelligitur et sit locata et eam locaverunt dicti operarii Jacopo Pieri Guidonis cum his pactis modis formis et condicionibus prout et sicut et quemadmodum alias locata fuerat per operarios dicte opere dicto Jacopo Pieri.

3 März 1388 (1389).

Magistro Jacobo Pieri Intagliatori figurarum pro quadam figura marmi albi unius beate Marie Virginis per eum facte dicte opere pro ejus magisterio et labore pro integra solutione et satisfactione dicte figure ut constat in libro L L c 155 in totum fl. 15 auri.

22 Juni 1390.

Jacopo Pieri scarpellatori pro parte solutionis figure caritatis quam facit pro ponendo apud loggiam platee dominorum priorum fl. 15 auri.

10 März 1390 (1391).

Jacopo Pieri scarpellatori ex causa mutui fl 15 pro sua ratione ut patet in libro duarum L . . .

19 Juli 1391.

Jacopo Petri Guidonis intagliatori qui fecit et intagliavit et laboravit figuram caritatis . . . pro sculptura et factura et remuneratione laborerii dicte figure fl. 90.

26 Febr. 1393 (1394).

Jacopo Pieri magistro pro . . . incidere duos capitellos marmoreos de magnis (?) pro columnis exterioribus fenestrarum . . . libros decem pro quolibet ut de sua racione constat libro duorum K c. 185. In totum libr. 19. S. 13 d. 4.

6 April 1393 (1394).

Bezahlung von 29 L. 10 S.

16 Mai 1394.

. . . . pro una sua racione lib. 3 S. 8 d. 10.

30 October 1394.

Jacopo Pieri magro pro sua racione que patet in libro duorum L ad c. 113 l. 23 S. 12.

7 Juni 1396.

Jacopo Pieri magistro intagliatori pro intagliatura unius capitelli marmoris pro columpnis IX capellis ut patet in libro duor. m. c. 94 libr. 10 S. 16 D. 4.

Der Vollständigkeit wegen möge auch folgendes Dokument folgen:

1402. 30 Dicembre.

In nomine Domini amen. Anno Domini MCCCCII, inditione X, tempore Bonifatii P. P. IX, die XXX mensis Decembris, Magister Jacobus Petri Guidi de Florentia magister ad lapides sculpendas et in figuris et foliis designandas et conducendas, locavit se et opus suum prudenti et circumspecto viro Ser Laurentio Lutii Cam. operis et fabrice majoris ecclesie sancte Marie de Urbeveteri, presenti in dicto nomine. Qui conduxit D. Mag. Jacobum pro se et suis in dicto officio successoribus in dicto opere et fabrica, et voluntate, consensu et deliberatione circumspect virorum Nicolai Petrutii etc. Superst. ad laborandum et laborari faciendum potissimum in concha baptismatis de novo fabricanda et que fabricatur in dicto opere, et deputari debet in dicta ecclesia ad baptisma, de figuris, foliis et floribus, et aliis laboreris formosis in sculturis et generaliter in et super quibuscunque manualiter laborantis, tam inchoatis quam inchoandis in fabrica predicta. (Vi sono gli stessi patti fermati con Pietro da Friburgo al Doc. 47 con la diversità del pagamento come segue).

Pro salaris et more salarii CXXXII. flor. auri et in auro bono et puro justi et recti ponderis in anno proximo venturo incepto die VII mensis Novembris proxime preteriti — et insuper clare et comodare eidem magistro et ad usum habitationis — unam domum — cum uno lecto fulcito cultrice plumatio lenthe a minibus, cultris et aliis massariis necessariis, expensis opsus Fabrice etc.

(Abschrift aus: Il Duomo di Orvieto descritto et illustrato per Lodovico Luzi. Firenze 1866; Successori Le Monnier).

Die 11 m. Jan. 1405.

Jacobus pieri caput magister dicte opere etc.

Die 12 Febr. 1405.

(Cassation des Jacobus Pieri Guidi als Caputmagister der opera).

Simones andree orifex

Filippus Ser Brunelleschi orifex

Laurentius bartoli orifex

Nicholaus pieri detto il pela.

Benedictus vocatus pellegrinus

} olim consiliatos dicte opere Scte. Reparate de florentia chassi.

## II.

### Piero di Giovanni Tedesco.

#### Piero di Giovanni Theutonico.

#### Libri Deliberazioni e Stanziamenti degli Operai.

Die 12 Oct. 1386.

Magistro Petro teutonico in presstantiam super quodam Angelo marmoreo quem celat per operum ut patet libro predicto (L L).

Jahrbücher für Kunstwissenschaft. III.

Die 21 mens. Dec. 1386.

Petro Johannis Teutonico vel de bramantia magistro pro celatura seu sculptura in prestantiam super quodam Angelo marmoreo quem ad presens facit pro opera fl. 10.

26. Juni 1387.

Magistro Petro Johannis teotonico pro incisura duarum figurarum marmoris Scti Andree et Simonis Apostolorum ut constat in libro l. l. c. 40 in summa fl. auri 24.

Die 27 m. Augusti 1387.

Magistro Pietro intagliatori . . . . super duabus ighuris per eum interceptis . . . . ut constat in libro L L c. 120. fl. —

Die 5 m. Septemb. 1387.

Lorenzo bicci pictori pro solutione unius disegni cujusdam Apostoli pro dando magistro petro teotonico intagliatori ut constat libro L L — l. 1 S 10.

Agnolo Taddei pictori pro solutione unius disegni per eum facti de uno apostolo pro magistro Petro predicto ut constat libro l. l. — l. 1. S 10.

Spinello Luche pro solutione duorum disegnorum duorum apostolorum per eum factorum pro dicto magistro Petro mandato dictarum operarum quod constat in libro dicte opere filza l. l. 1. S 10.

31 Oct. 1387.

Magistro Petro Johannis intagliatori figurarum pro residuo figure S. Andree Apostoli per eum complete pro dicta opera ut constat libro l. l. fl. septuaginta.

21 Juli 1388.

Magistro Pietro Johannis teotonico . . . . super duabus ighuris quas intagliat, duos apostoles porte quod patet in libro l. l. c. 44. fl. 15 auri.

15 Oct. 1388.

Magistro Petro Johannis teotonico pro residua intagliatura figure Scti Marchi et Scti Johannis Evangeliste per eum facti ut patet in libro ll. c. 148. fl. 29 auri.

23 Dec. 1388.

Mo. Pietro Johannis theotonico qui intagliat figuras, pro intagliatura unius figure scti Marchi ut patet libro ll. ac. 152. fl. 22 auri.

19 Jan. 1388 (1389).

Siehe Jacopo di Piero.

27 Jan. 1388 (1389).

Pietro Johannis teotonico in mutuo . . . . fl. 15.

30 März 1388 (1389).

Magistro Pietro Johannis teotonico Intagliatori pro intagliatura et magisterio figure Scti Johannis evangeliste et Scti Jacobi Appli (Apostoli) . . . . fl. 22. qualibet figura ut constat in libro ll. c. 148. Summa fl. 29 auri (?).

22 April 1388 (1389).

Magistro Petro Johannis teotonico ex causa mutui . . . . ut constat in l. ll c. 61. fl. 12 auri.

15 Mai 1389.

Magistro Petro Johannis pro reactatura figure gloriose virginis marie quae (est ad logiam) dominorum Priorum civitatis florent. fl. 1 auri.

30 Juni 1389.

Magistro Petro Johannis teotonico pro actatura figure Virginis Marie de domo dominorum priorum artium et vexilliferi Iustitie civit. flor. ut constat in libro platee ll. c. 69. fl. 1 auri.

4 Sept. 1389.

Magistro Piero Johannis teotonico super duas figuras per eum construendas Scti Tomasi et Scti Bartolomei . . . ut patet in libro ll. a c. 72 tergo. fl. 10.

22 Dec. 1389.

Magistro Petro theotonico pro duabus figuris marmoreis quas fecit pro ponendo eas ante Januam majorem ecclesie Scte Reparate fl. quadragintaquatuor . . .

23. und 29. Dec. 1389.

Werden Piero Theotonico und Tommaso Guidotti für Köpfe des St. Matteo und Antonio bezahlt.

Die III m. Martii 1389 (1390).

Magistro Piero theothonico pro pretio et remuneratione unius figure marmoree per eum sculpte ad imaginem et figuram ymaginis Scti Johannis baptiste que poni debet ad Januam ecclesie Scte Reparate. fl. auri viginti.

23 März 1389 (1390).

Agnolo Taddei Gaddi . . . pro exornatione figurarum marmorearum Scti Johannis baptiste et Scti Johannis evangeliste fl. 2 auri.

31 März 1389 (1390).

Magistro Piero Theothonico qui facit figuras marmoreas fl. 6 auri.

27 Juni 1390.

Magistro Piero Theotonico pro una figura unius angeli marmorea per cum facta fl. 25 auri.

18 Juli 1390.

Magistro Petro teutonico pro resto sue rationis, libr. 2 l. in carta 95. fl. 11 auri.

21 Nov. 1390.

Magistro Piero pro una figura ch'a fatta d'uno Angniolo fior. 25.

19. Dec. 1390. Pietro Johannis fl. XX.

1 Jan. 1390 (1391).

Magistro Piero intagliatori figurarum ex causa mutui . . . solutionis fl. 19.

10 März 1390 (1391).

Magistro Piero Teotonico fl. otto auri ex causa mutui et solutionis . . . unius angeli de marmo.

13 April 1391.

Magistro Piero Teutonico magistro figurarum pro fattura et integra solutione magisterii et faciture unius angeli de lapide marmi. fl. 25, degli fl. 25 habuit fl. 14.

26 April 1391.

M. Piero Teutonico mag. figurarum ex causa mutui fl. 8. auri.

7 Juli 1391.

Magro Petro Teutonico super laborerio et sculptura figure Soti Stefani quam perfecit fl. X auri.

14 Aug. 1391.

Magro Piero Teutonico intagliatori qui fecit figuram Scti Stefani ex causa mutui fl. 6 auri.

8 Dec. 1391.

Mô Petro Teotonico magistro intagliatori ex causa mutui ad excomputandum super figura Scti Stefani fl. 20 auri.

9 Jan. 1391 (1392).

Magistro Petro Teotonico pro quadam lapide marmorea . . . . . facta per eum pro dicta opera. fl. 28 et dimidium alterius flor. etc.

30 Febr. 1391 (1392).

M. Piero teotonico fl. 10.

10 März 1393.

Magistro Petro theotonico pro una figura marmorea Angeli positi in facie anteriori dicte ecclesie S. Reparate juxta et seu ad pedem figure marmoree Scti Laurentii in dicta facie existentis fl. 25.

Item deliberaverunt quod dictus magister Petrus de omni et toto eo quod ipse petere posset quacunquē de ragione in presentem diem accausa cujus cujusque figure complete per cum usque in dictam presentem diem petere posset et seu recipere et habere deberet . . . . .

22. Dec. 1394.

Magistro Piero teotonico pro sua racione quae patet in libro duarum l ad c fl. 130 l. 4 S. 11. d. 9.

Bartolo Michelis aurifici et Nicholao Luce de archō pictori per eorum junxione (?) . . . . . quam fecerunt decerto laborerio predicti Magistri Pieri Teotonici l 1 pro quolibet in summa libr. 2.

19 Jan. 1394 (1395).

Magistro Piero Teotonico pro laborerio unius becchatelli marmoris albi cum fogliamis et cum una figura pro Janua Scte Reparate in totum fl. 14 auri.

6 Mai 1395.

Item deliberaverunt quod Nicholaus Pieri, Johannes Ambroxii, Benedictus Francisci, magister Petrus Theotonicus omnes magistri possint scribi in creditum dicte opere pro illis quantitibus denarum summis quae per ipsos operarios . . . . . deliberate sunt.

3 Juni 1395.

Item simili modo et forma deliberaverunt quod magister Pierus Teutonicus habeat de figura Scti Vectoris per eum facte in marmore albo fl. 70.

3 Juni 1395.

Magistro Piero Teotonico a caxione supradicte figure per eum factę et pro complemento solutionis dicte figure fl. 45.

Laurentio bicci pictori pro suo labore extimate dicte figure soldi 20.

4 Juni 1395. — Petrus Teut. — sold. 16. —

16 Aug. 1395.

Piero Johannis theotonico pro figura pastoris marmorea, in libro duarum L c. 152. fl. 9.

3 Sept. 1395.

Piero Theotonico magistro ex causa mutui duorum angelorum quos facit fl. 15 auri.

15. Oct. 1395.

Magistro Piero Johannis theotonico pro parte solutionis laborerii fiendi fl. 8 auri.

Item modo et forma premissis dicti operarii locaverunt dictis magistris Piero et Nicolao ad faciendas figuras marmoreas sanctorum quattuor magnorum uni cuilibet eorum duas

29 Oct. 1395.

Piero Johannis theotonico magistro pro conciatura marmoris nigri et colonellis ut in libro suo patet duarum l. c. 155. fl. 12 l. 4.

5. Nov. 1395.

Piero Johannis theotonico pro duobus petiis (pezzi) cimase marmoris albi factis per eum pro cardinalibus parte nuove ecclesie versus viam casseptorum de supra ut in libro duorum l. c. 150. fl. 4 s. 2 d. 18.

Piero Johannis predicto pro una figura marmorea unius pastoris cum bastone fl. 9 auri.

25 Nov. 1395.

Magistro Piero theutonico } pro expensis per eos factis in eundo carraram ad  
Niccolo di Piero } degrossandas quatuor figuras marmoreas Sancto-  
rum Quatuor c. 38 s. 2.

15 Dec. 1395.

Piero Johannis theotonico pro conciatura b.  $\frac{1}{3}$  et  $\frac{2}{3}$  duarum porte capitellorum ut in libro suo duorum l. c. 10 s. 16 d. 4.

31 Jan. 1395 (1396).

Piero Johannis Theotonico pro ejus salario brac.  $1\frac{1}{2}$  capitelli fogliati lapidis fortis ad rationem librarum 7 pro bracchio et pro brachiis tribus lapidis fortes pro chioccola ad rationem s. 20 pro bracchio ut patet in libro duorum m. c. 73 in Summa libr. 5 s. 18.

21 April 1396.

Magister petrus teotonichus habeat pro ejus salario et mercede duorum angelorum marmoris per eum factorum opere. fl. vigintiquinque auri pro quolibet.

Item modo et forma predictis stantiaverunt Magistro Petro teotonicho pro resto pretii, duorum angelorum marmoris per eum factorum et intagliatorum opere ut patet in libro duor. m. cart. 91. flor. decemseptem auri.

16 Juni 1396.

Piero Johannis teotonicho pro labore marmoris et lapidis per eum facti opera ut patet in libro duorum m. c. 98 libras triginta octo s. septem et den. novem.

Die quartodecimo Julii 1396.

Item supradicti operarii absque dicto Johanne eorum collega modo et forma predicti locaverunt et concesserunt magistro petro Johannis teotonicho magistro Intagli usque ad presentem ad laborandum et intagliandum unam figuram marmoream unius sancti ex quatuor sanctorum choronatorum pro qua figura fienda deputaverunt unum lapidem marmoream quem volet dictus magister Petrus ex quatuor lapidibus marmoreis in dicta opera . . . . existentibus. supra quo facere et intaglare teneatur et debeat dictus magister petrus et obligatus sit figuram predictam dicti sancti in ea longitudine et grositie prout capit dicta petra pulcerima — et laborata pro illo salario pretio et mercede quod et que videbuntur operariis dicte opere . . . . erunt et per eos deliberabitur et stantiabitur.

Postquam in continenti dictus magister petrus audit dictam locationem . . . . ratificavit, acceptavit, adprobavit et promisit . . . . dictam figuram . . . . diligenter facere . . . . secundum formam dicte locationis . . . .

Die vigesimo nono Augusti 1396.

Suprascripti operarii dicte opere absque dictis Matteo et Domino Forese corum collegis in simul in sufficienti numero congregati in domo dicte opere in loco corum solite residentie etc.

ordinaverunt et deliberaverunt quod ad honorem et reverentiam omnipotentis dei et Scte marie virginis et quattuor Sctorum doctorum ecclesie fiant sive locentur ad laborandum quattuor figure marmoree quattuor sanctorum doctorum ecclesie, videlicet scti Augusti, scti Gregorii, scti Ambroxii et scti Geronimi et postea ponantur seu poni debeant in quattuor tabernaculis magnis existentibus duobus ex utraque parte . . . . juxta januam majorem ecclesie scte reparate, in facie anteriore dicte ecclesie.

Prefati operarii dicte opere absque dictis Matteo et domino forese eorum collegis modo et forma predictis . . . . locaverunt et concesserunt magistro Petro Johannis teotonico et magistro niccolao pieri Lamberti magistris intagli quod conducent videlicet dicto magistro piero ad intagliandum in marmore albo eidem exhibendo perdictam operam figuram beati geronimi doctoris ecclesie dei et dicto magistro niccolao ad intagliandum . . . in marmorei albi eidem etiam exhibendo perdictam operam figuram beati Augustini doctoris ecclesie dum supra quibus et de quibus lapidibus marmoreis predictis predicti magistri petrus et nicolaus promisit . . . dictis operaris et pro dicta opera rec. et stipendium laborare et intagliare videlicet ut quisque ipsorum suam figuram doctorum doctorum conductam bene et diligenter peti mercede et salario et pretio quid quod videbitur operariis dicte opere etc. . . .

Die sento novembre 1396.

Magistro Piero Johannis magistro intagli ex causa mutui pro figura Scti Jeronimi quam ad presens laborat in lapide marmi albi flor. 10 auri.

Die quartodecimo novembr. 1396.

Magistro Petro Johannis teotonicho magistro Intagli fl. decem auri pro figura et ocasionem figure quam ad presens laborat Sti Geronimi in lapide marmi ex causa mutui. —

30 Juli 1397.

Magistro Piero Johannis teotonicho pro prestantia et parte solutionis duarum figurarum doctorum in libr. 2 m. c. 34. flor. viginti auri

causa mutui . . . . laboris duarum figurarum duorum doctorum marmi. —

20 Sept. 1397.

Magistro Piero teotonico intagliatori figurarum supra dicto laborerio figurarum duorum doctorum fl. X auri.

29 Oct.

Piero Johannis teotonico pro brachiis duabus  $2\frac{7}{12}$  alter bracch. capitellorum ponendorum supra pilastris sacristiarum ad rat. l. 4 pro brachio quolibet in libro mm. c. 150 debetur detrahi l. s. pro duo pro faciendo perfici p. arc. dicte capitell. et pro limis s. XVII emptis ex pecunia opere predictae etc.

19 Dec.

M. Piero Johannis teotonico intagliatori figurarum marmoris super laborerio duarum figurarum doctorum quas facit et incidit fl. 10 auri retineatur fl. duobus de debito suo.

26 Dec.

Item simili modo et forma considerant devotionem gentium quae . . . . erescit ob miracula figure et nostre matris virginis marie que est in lapide in juncta Januam eccl. Scte Reparate versus cimiterium juxta cappellam S. Victorii et quod ibi non est locus actus ad talem devotionem.

11. Jan. 1398.

Magistro Pietro Johannis teotonico intagliatori figurarum super laborerio figurarum quas fecit pro dicta opera figurarum doctorum florenos 14 auri.

Ita . . . . pierus scribamus dicte opere de dicta quantitate florenorum 14 auri retinere debeat pro dicta opera fl. duos auri et ponere et poni faceret dictos duos florinos auri ad rationem dicti magistri petri ubi dictus magister petrus est debitor dicte opere.

7 Febr.

Item simili modo et forma providerunt, ordinauerunt et deliberauerunt quod Lau-

rentius filippi capudmagister et Andreas nicolai provisor in dicta opera possint et valeant ac teneantur et debeant videre et examinari cardinalem supra quo incepit laborare Laurentius Johannis Ambroxii. Et laborerium supra dicta cardinali per dictum Laurentium factum una cum magistro Petro Johannis teotonico. Et deinde examinare et praticare quod restat facere supra dicto cardinali usque ad complementum. Et deinde locare omnem laborerium quod restat fiendum super dicto cardinali alteri Piero Johannis teotonico intagliatori in dicta opera pro illo salario et mercede de quo et qua etc. . . .

15 März 1398.

Pietro di Giovanni tedesco pro brachiis tribus et sexagintis alte brachii de duobus petiis capitellorum de magnis per pilastros sacrestie pro l. 4 brachium etc. c. X s. XVI d. 4.

20 marz.

Item simili modo et forma providerunt ordinaverunt et deliberaverunt quod  
 Simon orafus  
 Nerius Antonii pictor } quibus per dictos operarios commissum fuit quod viderent  
 Julianus Arighi pictor }  
 figuram marmoream beati Jeronimi factam et intagliatam perdictam operam per magistrum Petrum Johis Teotonicum et ipsa visa et diligenter examinato laborerio et intaglio supra ipsa figura facta perdictum magistrum petrum rec. eorum veram et puram conscientiam et intelligentiam declarent et deliberent quod et quantum dictus magister petrus debiti meretur et capere deberet a dicta opera. pro mercede et salario suo dicte figure et dicti laborerii et intagli facti supra dicta figura.

1 Apr. 1398.

Item simili modo et forma considerantes quod mag. Petrus Johannis teotonico fecit et complevit figuram marmoream seti Ambroxii quam a dicta opera conduxit ad faciendum pro eo pretio et mercede de quo et qua declaratum fore juxta peritos quibus fiet commissio dicte declarationis. Et quod juxta est pl. satisfieri de labore suo predicto et considerantes quod pro satisfactione predicta fienda per ipsos operarios fiat sca commissio etc. . . . habeat et habere debeat a dicta opera pro integra solutione flor. 140 auri. . . .

13 Mai 1398.

Piero Johannis todescho pro suo laborerio sc. effogliando et complendo cardinalem marmoreum ponendum supra Januam cimiterii juxta cappellos de quo cardinali declaratum fuit pretium in totum fl. 44 auri de quo pretio Laurentius Johannis Ambroxii qui incepit dictum cardinalem et laboravit supra dicto habuit fl. 22 et residuum 6 fl. 22 declarat, fuit per laurentium caputmagistrum et Andream proveditorem opere quod dictus pierus habeat pro complemento dicti cardinalis de quibus fl. 22 dictus pierus habuit in duobus stantiametis ab opera fl. duodecim auri. Restat igitur habere dictus Pierus fl. 10 auri

10 Juli 1399.

Magistro Petro teotonico pro integra solutione figure S. girolami in summa fl. quingaginta auri.

1. Apr. 1399.

Magister Pierus mag. intalii faciat unam Ymaginem nostre domine cum angelis et quod Laurentius caputmagister det sive dari faciat sibi marmum actum ad dictum intalium prout est consuetum.

31 Mai 1399.

Magistro Piero Johannis fl. 33 computat in dicta summa fl. XXV per eum habito.

### III.

#### Niccolò di Piero d'Arezzo.

Niccolò di Piero d'Arezzo, voc. Pela.

4. Oct. 1388. Kommt unter 70 Steinhauern, die bezahlt werden, auch ein Niccolò di Piero vor.

20. Mai 1390. Ausbezahlung des Lohnes an viele Meister, darunter Nicolaus Petri. —

31. Juli 1391.

Nicolaus pieri qui intagliat scutum in quo debent essere arma partis guelfe in causa mutui fl. 4.

5. Sept 1391.

Nicolao Pieri qui intagliat scuptos guelfe, popli — f. 4.

10. Oct. 1391.

Nicolao Petri qui intagliat scutum pro causa mutui f. 7.

25. Februar 1392 (93). fl. 9. l. 3. s. 12 d. 5.

10. März 1392 (93). l. 24.

11. Mai 1393.

Nicolaum Pieri voc. Pela magistrum in debitorem et pro debitore ecclesie seu opere S. Reparate civitatis flor. flor. 3 libr. 100 ad dandum et solvendum dicte opere Scte Reparate. . . .

16 Juni 1393.

Nicolaum Pieri magistrum vocatum Pela et declaratum in dictis declarationibus et quantitibus etc. . . . de eo que ipse Nicolaus tenetur reddere et restituere dicte opere de denariis per eum mutuo conceptis . . . . cassaverunt et annullaverunt. . .

16. Oct. 1393. pro sua racione . . . . l. 12 s. 7 d. 2.

3. Febr. 1394.

Nicolao Pieri scultori ex causa mutui pro quadam figura quam facit per dictam operam fl. 20 auri ut de sua racione constat in libro duorum l. cart. 28.

3. Juni 1394.

Nicolao Pieri voc. Pela magistro pro parte et causa mutui pro una figura virginis quam facit pro dicta opera fl. X. auri. —

16. Aug. u. 15. Oct. 1395. Bezahlungen an ihn.

14. Dez. 1395.

Nicolao Pieri voc. Pela magistro ex causa mutui laborerii cujusdam facti in sopra fl. 15.

16. Juni 1396.

Niccolao Pieri vocato Pela magro ex causa mutui occasione cujusdam figure marmoree per eum facte in dicta opera ut patet in libro duor. m. car. qu. fl. 6 auri.

Die undecimo Julio 1396.

Niccolao Pieri scarpellatori pro integra solutione figure marmoree beate marie virginis et nostri domini yhu Xpr quas dictus nicolaus laboravit et fecit et comple-

vit pro dicta opera et pro integra solutione flor. auri centum et usque in . . . flor. auri centum quos pro predictis dictus nicolaus habere debebat secundum relationem factam dictis operariis per magistros qui predictas figuras tanaverunt et de quibus dictus nicolaus habuit a camera dicte opere flor. auri septuaginta novem. l. tres soldos duodecim d. duos. — pro resto dicte rationis flor. auri viginti et soldi quattuor.

27. Oct. 1396.

Niccolao Pieri magistro intagli ex causa mutui pro laborerio unius angeli marmi per eum laborati et quod laborat ad presens et pro figura beati Augustini per eum incepta laborari in lapide marmi albi flor. 60 ut patet in libro duor. n. c. 51.

Die 24. Nov. 1396.

Nicolao Pieri magistro intagli ex causa mutui pro figurarum setarum Augustini et Gregorii quas ad presens laborat in lapide marmi albi in dicta opera flor. 10 auri.

Die predicta in primo Augusti 1397.

Niccolao pieri magro intagli mutuare possit et debeat pro labore quod facit dicte opere vid. duarum figurarum marmorearum doctorum solvere dare et mutuare fl. 15 auri, libr. mm. c. 32 super duarum figurarum duorum doctorum quas facit.

Die 23 Augusti 1397.

Niccolao pieri lamperti magistro intagli pro septem bottaccetis (?) capitellorum ad rationem p. XXV p. quaque libra erte (?) et pro brach.  $3\frac{1}{2}$  marmoris nigri provocati ad s. XXVIII br. et pro bracchiis  $1\frac{1}{4}$  colonelli marmoris albi ad s. XXV brachium et pro bracchiis  $3\frac{1}{2}$  collonettorum mussor lapidis fortis ad s. 15 pro bracchio et pro uno bracchio lapidis torte ad s. 9 d. 6 bracchium . . . . in summa l. 18 s. 4. in libro mm. c. 142.

20 Sept. 1397.

Niccolao Pieri intagliatori qui sculpsit et facit duas figuras duorum doctorum supra dicto laborerio pro med. mutui fl. 10 auri u. p. m. l. mm. c. 4 s.

11 März 1399.

Niccolao pieri lamberti pro parte solutionis duorum doctorum marmi ut patet in libro n. c. 113. fl. 20.

31 Mai 1399.

Niccolao Pieri Lamberti p. parte solutionis sue rationis duorum doctorum marmoris albi fl. 20 auri.

4 März 1400 (1401).

Niccolao Pieri Lamberti intagliatori pro parte solutionis duorum figurarum marmoris S. Augustini et gregorii fl. 20 auri.

22 März (1401)

Niccolao Pieri lamberti magro scarpelli pro intagliatura cujusdem capitatis sive teste leonis marmorei fl. duos auri cum dimidio.

ult. Junii 1401.

Item stantiaverunt magro qui existimaverat figurem sti Augustini marmoream intagliatam per Nicolaum pieri lamberti. l. 111.

19 Juli 1401.

Nicolao Pieri vocato Pela magistro pro pretio cujusdam figure de marmo per eum sculpta sub figura scti Augustini fl. 30 auri.

Die XX sept. 1401.

Nicolao pieri magistro intagli flor. 25 auri . . . . .

25. Oct. 1401.

Nicolao pieri lamberti magro intagli ad faciendum duas figuras magnas de marmo Urbano magistro intagli ad faciendum duas figuras de marmo magnas.

Febr. 1402.

Nicolao pieri vocato pela intagliatori figurarum in mutuo fl. 30.

Item deliberaverunt quod nicolaus pieri voc pela et laurentius Johannis Ambroxii et Urbanus Andree (v. Venedig) magistri intagli teneantur et debeant quilibet eorum pro tertia parte facere archettos Janue modo et forma eis dandis per caputmagistrum. Et quod quadam lapis marmorea que est figurapta ad figuras de qua dictus Urbanus teneatur facere unam figuram que eidem dicitur per caputmagistrum.

13 Oct. 1402.

Nicolaus pieri faciat unum angelum marmi albi simili illi et ipsius magnitudinis quod est illud supra porta illius longitudinis et illius factionis nichil hic debeat.

16 Nov. 1402.

Nicolao pieri lamberti scarpelatori figurare mutuo fl. 10 auri.

5 Febr. (1402).

Nicholao piero magistro intagli mutuo flor. decem auri.

19 Juni 1402.

Nicholao Pieri voc. pela scarpellatori in dicta opera in mutuo supra quamdam figuram et uno agnolotto per eum facto fl. 9 auri.

23 Juni 1403.

Nichola pieri voc. pela mutuo super ejus laborem fl. 15 auri.

27 Juni 1403.

Nicholao pieri voc. pela fl. 10 auri super ejus laborem.

12 Februar 1405. (Siehe Documente zu Jacopo di Piero).

7 März 1406.

Nicholao Pieri voc. Pela fl. auri tres quos — habuit vigore stantiamenti facti die XIII mensis martii etc.

Nicholao predicto fl. auri 12 vigore stantiamenti XIII martii.

Die XIII aprilis.

Nicholao pieri detto pela fl. auri 3 . . . . .

18 Mai.

Nicholao Pieri voc. pela fl. auri 8 . . . . .

29 Nov. 1406

Nicholao pieri lamberti voc. pela magistro qui laborat arcum figuratum pro porta fl. 15 auri in dicto mutui XV fl. computatis fl. 4 auri . . . . . pro parte Solutionis dicti qui magisterii, etc.

19 Dec. 1407.

Nicholao pieri voc. pela . . . pro bracchiis fl. 7 . . . . qui vadit super stipitem porte versus ecclesiam servorum in qua est una vita folgiamis cum cornice effogliata circum secundum restant. fl. 7 auri pro quolibet bracchio.

Item dicto Nicholao pro bracchiis . . . unius petri colonne invulate cum mandorlis et ipsis rossetis comissis in arco Janue tuentis versus ecclesiam Servorum ad rationem fl. 6 auri pro bracchio que capit summam fl. . .

Item dicto Nicholao pro bracchiis . . (fehlt) bracchio unius petii fregis squanciati quod sequitur juxta predictam columnam que est intus incisa cum compassis mediorum angelorum cum cartis in manibus eorum et ab uno angelo ab alio sunt folgliamini

cum figurettis intus dictis folgliaminis, pro arco Janue existentis versus ecclesiam Servorum ad rationem fl. 10 pro quolibet bracchio quod capit Summam florenorum. . . .

12 Jan. 1407.

Item stantiaverunt fl. 25 auri Nichola pieri voc. pela in mutuo super laborerio per eum facto Janue existentis versus ecclesiam Servorum de florentin.

Die 31 Aprilis 1407 (8).

. . . Nicolao vocato Pela .. magistro de porta ecclesie Sete Reparate que hodie est juxta cappellorum Crucifixi et ab laboreriis et folgliamis et sex compassibus et dimidio et ortis et aliis ornamentis designatis et denotatis per Johannem Ambroxii capudmagistrum dicte opere et ab ductis laboreriis per dictum Nicolaum principiatis et inceptis que dictus Nicolaus non prosequitur.

Dicte parte ad ornamentum prout principiavit secundum factum exemplum dicti Johannis capudmagistri, his et aliis justis modis et rationibus . . . . . providerunt et deliberaverunt et providendo declaraverunt, dictum Niccolaum . . . . . debitorem dicte opere in flor. 25 auri . . . et Niccolaum ipsos fl. 24 auri teneatur et obligetur ad dandum et solvendum dicte opere et servandum hinc ad pertotum mensem Junii proximi futuri pro restauratione . . . daprii (?) per eum comissi constitut. dicte porte et ad labori. . .

Salvo quod sit dictus Niccola hinc ad pertotum mensem dicti mensis Junii pro fut . . . portam et alium laborerium ornamenta et archum et dictos compassos et vitem inceptam . . . secundum modum et ordinem et sub forma dicti exempli et designati dicti Johannis capudmagistri, et ipsam pertam ornaty . . . in dictis laboreriis compleverit prout designatum intelligatur . . . pro solutione a dicta quantitate fl. 25.

Die XI Sept. 1408.

Niccolao voc. pela olim pieri intagliatori pro parte solutionis sui laboris sive laborerii quod misit et fecit et facit de porta Sete Reparate per quam exitur et vaditur versus ecclesiam fratrum Servorum fl. 10 auri.

Die XII Dec. 1408. (Siehe Jacopo di Piero).

Nicholao Pieri magistro pro parte Solutionis laborerii per eum facti supra portam qua itur ad ecclesiam Servorum fl. 20 auri.

Die III Febr. 1408 (9).

Nicholao pieri scarpellatori fl. 3 s. 8 edd. 9 ad rat l. 71 et s. 5. pro resto laborerii stipendii.

Die I Dec. 1409.

Niccolao pieri voc. pela fl. 15 auri per parte solutionis unius figura marmoree ad honorem Scti Marci Evangeliste.

Die 11 Febr. 1409 (10).

Niccolao pieri Sculptori lapidem po parte solutionis ejusque debetur a dicta opera fl. auri 15 quo habeat in mutuum.

Die VIII Aprilis 1409 (10).

Niccolao pieri voc. pela Scultori pro parte solutionis cujusdam figure Scti Marci que fit per eum fl. 10 auri habuit in mutuo.

Die XXVII m. Junii 1410.

Nicholao pieri voc. pela Scultori pro lavoratura et planatura brac. novem marmi nigri laboravit ut patet in dicto quaterno ad c. . . pro S. 28 pro bracchio etc. . .

Die XXIII m. Octobris 1410.

Nicholao pieri scarpellator cum salario consueto. . . .

Die decimo Settembris.

Niccolao pieri voc. pela pro actatura et pianatura brac. 4 marmi nigri pront patere debet in libro qu. ad rati. S. 28 pro quolibet braccio detract. S. 4 p. libra in Summa l. 5. s. 10.

Die XXIV. Apr. (1411).

Debitores opere Nicholaus pieri.

Die XVII Nov. 1411.

Item deliberaverunt quod Nicolaus vocatus il pela a die 24 presentis mensis in . . . statim post dict. terminem . . . debeat ad rat. a dicta opera ad solvendum dicte opere fl. 40.

Et quod laborerium quod faciebat pro dicta opera alteri locetur et per predictum Niccolaum aliquo . . . perficiatur.

1412, 30 Juni. (Siehe Bemurdo di Piero Ciuffagni).

Nicholao pieri detto pela pro una alia figura fl. auri quattuor.

III Mai (1414).

Nicholao pieri dicto pela magistro qui laborat figuram S. Marei in dicta opera fl. 26 auri.

9 Marzo (1415).

Niccolao pieri voc. pela intagliatori pro manufactura unius teste martini (?) de marmore da giettare acqua fl. quinque cum dimidio auri.

Die 27 Febr. (1415).

Niccolao pieri voc. pela intagliatori pro figura Scti Marci quam facere tenetur fl. 15 auri supra dicta figura.

Die 21 martii (1415).

Niccolao pieri voc. pela intagliatori pro resto et integra solutione figure marmoree Scti Marci per eum facti fl. 15 auri.

Die XV m. apr. (1419).

Niccolao alias pele intagliatori vendatur unus lapis marmoreus pro sepultura brachiorum trium ac dimidio in quodam defectu 9 lapis est opere et detur sibi per fl. 10 auri. —

---

#### IV.

#### Johannes Ambrosii.

---

1388. 1 Sept.

Johanni Ambrosii lastrajuolo pro ostiis cardinalibus exactis (?) de macigno per chiesam Ste cecilie fl. 20 s. 15.

Die 15 m. Dec. 1388.

Johanni Ambrosii lastrajuolo pro cardinalettis et becchadellis et lapidibus quarti ut patet in libro h h e. 151. l. 3. s. 18 d.

Johanni predicto pro cornicibus et cardinalettis pro domibus (?) Ste Cecilie . . . l. 8 3. B. d.

Die 14 m. Agusti 1389.

Johanni Ambrosii lastrajuolo pro . . . . scagliorum et soglie ut apparet in libro h h a c. 60 l. 1 s. 19.

Die 16 m. Octubri 1394.

Johanni Ambrosii magistro pro labore quod facit pro dicta opera. fl. 20 auri.

Item supradicti operarii . . . ordinaverunt ut Johannes Ambroxii magister habeat et habere debeat . . . dicte opere Site. Reparate pro intagliatura et sculptura unius becchatelli marmoris pro porta dite ecclesie Scie Reparate que dicitur la porta de Cassetai fl. 20 auri etc.

Die 14 m. Dec. 1394.

Johannes Ambroxii pro sua ratione quae potet in libro duorum l. ad cart. 124. l. 25. s. 4.

Die 6 m. Mai 1394 (1395).

Joh. Ambroxii fl. 24 auri, soldi 1. d. 6.

Die 20 m. Decembris 1395.

Consules artis lane, excepto Alesso de Albizzis et operarii predicti excepto Jacopo de Johannis eorum collegis absentibus . . . . deliberaverunt quod per operarios opere . . . fieri possit in loco decente et honorabili . . . una honorabilis sepultura pro corpore eximii et excellentissimi sacre pagine profinoris domini magistri Aloysii de Marsiliis ordinis francisci. etc.

Die 20 m. Dec. 1395.

Johanni Ambroxii pro parte laborerii cujusdam figure fl. 20.

Die 29 m. Dec. 1395.

Item modo et forma predictis locaverunt

Johanni Ambroxii	} magistris
Laurentio Filippi	

sepulturam faciendam pro corpore excellentissimi . . . Magistri Aloysii de Marsiliis ordinis predicatorum Sti Augustini in ecclesia Site Reparate. locando ita tam quam opus fiat elaboratum in opera dicte ecclesie et non alibi.

Die 11 Julii 1396.

Item modo et forma predicti operarii deliberaverunt putaverunt et ordinaverunt, quod Piero Gerini Scribanus possit, teneatur et debeat ponere et scribere . . . ad rationem Johannis Ambroxii scarpellatoris in libro dicte opere prohibito per ipsum Johannem pro parte solutionis fl. auri viginti quinque ex summa fl. aura sexuaginta quos dictus Johannes habere debeat a dicta opera pro pretio et mercede figure marmoree beati Bernabe per eum facte et complete et de quibus Johannes habuit fl. quadraginta quinque a predicto camerario dicte opere . . . flor. 16 quos dictus Johannes habuit pro laborerio et factura figure Leonis lingni per eum laborate et nondum perfecte que poni debebat ad sonandum campanas orioli.

Se etiam modo et forma predictis deliberaverunt et stantiverunt quod predictus camerarius dicte opere seu aliquisquisque camerarius dicte opere . . . possit, teneatur et debeat . . . pro integra solutione totius dicte quantitatis fl. septuaginta auri pro predicto pretio et mercede dicte figure beati bernabe dare solvere et pagare dicto Johanni Ambroxii fl. auri otto l. 1. s. 14.

Hier möge auch folgendes Dokument seinen Platz finden, da die darin besprochene Arbeit unter Giovanni's Oberbauleitung stattfand:

19 Aug. 1396.

Item modo et forma predictis predicti operarii nemine absque volentes pro honore dicte ecclesie S Reparate et perfecte opere ipsius et pro honore tam artis lane quam officii dictorum operariorum procedere ad opus et perfectionem opere dicte ecclesie quantum eis est possibile vigoro eorum officio deliberaverunt providerunt et

ordinaverunt quod ad presens laboretur et fiat ruota magna marmorea et alia laboreria dictam ruotam expedientia pro fenestra sive oculo magno quae et quod est ad majorem januam dicte ecclesie in facie anteriore secundum formam designi supra predictis facti et secundum ordinem dicte opere de predictis loquenti et quod interim donec dicta Ruota laborabitur per dictum officium opere procuretur locari et perserutetur et perquiratur de bono magistro cui locetur ad laborandum dictam fenestram sive vitrum quod expediens fiunt pro dicta Ruota sive oculo dicte fenestre prout melius videbitur predicta opera et dicte opere utilis et honorabilis.

Die 6 m. Novembris 1396.

Item dicti operarii omnes modo et forma predictis deliberaverunt et providerunt et declaraverunt magistrum Joannem Ambroxii de florentia magistrum intagli debere recipere et habere ab opera predicta et de pecunia opere fl. auri sedecim pro figura leonis lingni quam incepit laborare pro oriuolo communis flor. videlicet quando ipsum leonem omnibus suis laboribus expedientibus ad dictam figuram et intagliaturam et perfectionem plenariam ipsius figure dicti leonis fecerit et compleverit, et insuper modo et forma predictis deliberaverunt et stantiauerunt quod presens camerarius dicte opere . . . posse teneatur et debeat libere et inprime de quacumque pecunia dicte opere . . . dare solvere et pagare ex causa mutui . . . dicto Johanni Ambroxii magistro predicto flor. auri decem ad presens.

Die 21 nov. 1396.

Item dicti operarii absque dictis Arrigho et Zenobio eorum collegis modo et forma predictis deliberaverunt et providerunt quod in faciem anteriorem ecclesie. Scte Reparate in tabernaculis vacuis in columpuiis marmi ibidem existentibus ponantur et murentur figure marmoree quae facte sunt in dicta opera videt. Scti Bernabe et Scti Victorii cum corum Angelis et utraque parte juxta dictas figuras per caputmagistrum et apud magistros dicte opere sine temporis intervallo. Et quod si in dictis tabernaculis aliquid apporteret fieri fiat etiam ut supra dictum est.

Die 9 Aprilis 1398.

Item prodando Johanni Ambroxii pro parte solutionis leonis quem faciebat predictis oriulis fl. 10 auri.

Vnn 1400 — Jan. 1405 ist er caputmagister des Dombaues, dann wieder v. Febr. 1405 —

---

V.

**Lorenzo di Giovanni d'Ambrugio.**

Die 27 m. Octubris 1396.

Laurentio Johannis Ambrosii magistro in talgli et causa mutui unius quadronis marmi albi ni quo sculpta est figura unius profete et pro laborerio quadronis marmi per eum incepti laborari et pro una profeta fl. 8 auri ut patit in h duor. n. e 41.

Die 27 nov. 1396.

Item predicti operarii modo et forma predictis providerunt ordinaverunt et deliberaverunt et stantiauerunt quod presens camerarius dicte opere seu aliquis quisque camerarius posse, teneatur et debeat de quacumque pecunia dicte opere . . . dare solvere et pagare licite et unpune ex causa mutui Laurentio Johannis Am-

broxii de Florentia, magistre intagli ex causa mutui pro figuris profetarum quas ad presens laborat in marmo albo pro dicta opera fl. 10 auri.

Die 19 Dec. 1396.

Item etc. . . . Laurentio Johannis Ambroxii de flor. magistro intagli ex causa mutui pro figuris profetarum quas in lapide marmi ad presens laborat pro dicta opera fl. 6 auri.

Die 30 m. Julii 1397.

Prefati operarii . . . deliberaverunt et ordinaverunt quod Laurentius Johannis Ambroxii intagliatura dictarum figurarum profetarum cum tabernaculis et aliis . . . pertinentibus ad dictas figuras a toto fl. 76, vid. pro quaque dictarum figurarum fl. 38 que figura debet poni ad Januam porte Scte Reparate ultimam erga capsettarios. Et insuper providerunt et stantiauerunt quod camerarius dicte opere tamprimum quam futurum teneatur et debeat dare solutionem et pagare . . . Laurentio Johannis predicto pro resto e integdar solutione . . . fl. 58. fl. 18.

Die V. m. Septembris 1397.

Laurentio Johannis Ambroxii magistri intagli pro uno cardinale quod fit per eum pro Janua cimiteri Scte Reparete. fl. 4.

Die V. m. Octubris 1397.

Laurentio Johannis intagliatori pro parte solutionis laborerii cardinalis marmore quod facit per Januam Scte Reparate ex parte Cimiteri pro modo mutui fl. sex auri ut patet in l. mm c. 4.

Die V. novemb. 1397.

Laurentio Johannis intagliatori pro eo quod facit cardinales marmoreos portarum Scte Reparate ex latere cimiteri fl. auri VI supra dicto laborerio et pro modo mutui.

Die 20 novembris 1398.

Item simili modo et forma advertentes quod Laurentius Johannis intagliator conduxerat ad intagliandum cardinales marmoreos ponendos supra Januam ecclesie Scte Reparate ex parte cimiteri et predicto laborerio percepit quod plures flor. auri quantitates et ad presens relicit dictum laborerium inlicentiatum et ipsis operariis insciis recessit et se . . . absentavit . . . ordinaverunt et statuerunt quod dictus Laurentius . . . nunquam ultro pecuniam recipiat in laborerio et seu ad laborandum per dictam et in dicta opera S. Reparate quoque modo in prima de eorum receptione ad laborandum in dicta opera et pro ipsa opere obtineatur per consules artis lanae et operarios dicte opere . . . non possit recipere . . . Insuper quod per caputmagistrum videatur . . . quod ultra debitum recepit quidquid restat solvere legatur . . . remedium opportunum ad restituendum dicte opere totum quod solvere et remictere tenetur.

Die 20 marzo 1398 (99).

Item ante dicti domini operarii absque Johanne domini Zenobi et Bartolo Schiatti . . . moda et forma predictis . . . deliberaverunt quod Laurentius Johannis Ambrosii intagliator marmoris que laboravit pro dicta opera super cardinali quod poni debet supra Januam superiorem versus canonicos pro labore et intagliis per eum factis supra dicto cardinali habeat . . . fl. 22.

Item modo et forma predictis considerantes supradicti operari quod supradictus Laurentius Johannis Ambroxii intagliator aduxerat a dicta opera ad intagliandum et perficiendum dictum cardinalem ponendum supra Januam superiorem quae est versus Canonicos pilastrum et promiserat dicte opere dictum cardinalem dare perfectum et intagliatum integrum, et quod ipse Laurentius nec non dictus Johan-

nes pater ejus uterque eorum vilipenditer dictam operam et operarios supra dicta opera deputatos ab ipsis operariis nulla . . . licentia neque eis de eorum intentione descendendum aliquo in timato (?) discesserunt . . . et ad alium de eorum exercitium prouerunt relicto imperfecto et incompleto cardinali predicto ut de eorum mala operatione predicta non possint gloriari et hec cedat aliis ad exemplum providerunt ordinaverunt et deliberaverunt non derogando pro hoc alicui . . . deliberationum per operarios dicte opere hactenus factarum in dictos Laurentium et Johannem.

23 Ag. 1402.

Laurentio Johannis Ambroxii intagliatori figurarum pro dicta opera fl. viginta mutuo supra unam figuram virginis Marie.

---

## VI.

### Urbano d'Andrea di Venezia.

12 Dec. 1401.

Urbano Andree magistro intagli in mutuo fl. 6 auri.

Item deliberaverunt quod Nicolaus Pieri voc. Pela et Laurentius Johannis Ambroxii et Urbanus Andree magistri intagli teneantur et debeant quilibet eorum (S. Niccolo di Piero).

31 Dec. 1401.

Urbano Andree de Venetiis magistro intagli in mutuo fl. 8 ita quod satisfacat de ipsis restituendo et excomputando.

— Magistro Urbano Andree de Venetiis magistro intagli ad faciendum unam figuram marmi ex quodam petio marmi noviter delati ad dictam operam . . . . . Et quod Johannes caput magister teneatur et debeat . . . . magistro Urbano dicere sub qua simul ulteriorem figuram debeat facere et sculpere . . . . .

31. Dec. Urbanus Andree de Venetiis magister in tagli fl. octo eodem in mutuo stantiam. per operarium dicte opere etc. . . .

---

## VII.

### Francesco Talenti als Bildhauer.

Auszug Milanesi.

Libro memoriale del provveditore.

8 Marzo 1357.

Della figura del profeta a Francesco.

L. d. Ricordanze. 1358.

Francesco Talenti lavora una statua di marmo d'un profeta.

---

## VIII.

**Francesco di Neri genannt Sellajo.**

Libro segn. A. 28. 28 Sept. 1354.

Franciscus Sellarius incipit dicta die unam figuram marmi, de qua figura facit Sanctum Joannem Evangelistam.

L. Deliberazioni 1362. Die 4. Novembris. Deliberaverunt quod Franciscus Nerii Sellarius, magister scarpelli veniat et sit ad laborandum in dicta opere ad faciendum figuras marmi in dicta opere ad provisionem operariorum qui pro tempore fuerint solvendam eidem de figuris que per eum fabricantur.

1362. Die 23 Febr.

Deliberaverunt quod Franciscus Sellarius habeat de quadam figura Beati Petri quam fecit de marmore florenos 12 auri. —

1364 (65) 27 Febr.

A Francesco di Neri Sellajo per le cinque figure lavorate per lui di S. Piero, S. Bartolo, S. Giovanni Evangelista, S. Simone e S. Filippo se gli paghiu fiorini 14 d'oro per ciascheduna.

1366, 12 Marzo.

Francesco di Neri d'Ubaldo abbia fiorini 13 per la figura di S. Tommaso scolpita per lui. —

1382. 1 Luglio.

Francesco di Neri maestro intaglia un Leone per la Loggia dei Sgri Priori. —

1383. 1 Genn.

Francisco Sellario olim Scarpellatori dicte opere pro parte sue mercedis cujusdam imaginis Agnoli per eum inchoatum sculpi pro dicta opera in lapide marmoreo fl. 2 auri. —

## IX.

**Luca di Giovanni da Siena.**

Libro di Ricordanze. cominc. 1 Gen. 1385.

Figura della Carità di marmo da porsi alla Loggia de Sgri Priori si dà a fare a Luca di Giovanni da Siena, Maestro d'intaglio abitante a Firenze, per prezzo di fior. 58.

Libro di Delib. com. 1 Gen. 1384.

A maestro Luca da Siena si paga f. 20 p. fattura d'un agnioletto di marmo.

dto 1 Luglio 1386.

Luce Joannis de Senis in prestantia super figura marmorea quam facit pro opera fl. 15.

## X.

**Zanobi di Bartoli.**

Libro di Delib. cominc. 1 Luglio 1377.

A Zanobi di Bartolo intagliatore di figure per due figure fatte per lui di marmo. fl. 40.

A Simone di Francesco Talenti intagliatore per una figura di marmo intagliata per lui — fl. 13.

Auch folgendes Dokument findet hier seinen besten Platz:

Lib. Segn. A.

Deliberaverunt quod due figure marmi albi sculpte et facte, id est quedam figura Angeli et quedam figura profete ponantur super frontespicio facto super dicta ecclesia ex latere Balle super angulo dicte Ecclesie una dictarum figurarum, et alia figura super cinoro facto et edificato apud dictum frontispicium.

---

## XI.

### Agnolo di Taddeo Gaddi.

---

Januar 1386 zeichnet Agnolo di Taddeo die Figuren der Prudentia und Caritas für die Loggia dei Signori.

Die 27 m. Augusti 1387.

Agnolo Taddei pictori pro solutione unius disegni per eum facti de uno apostolo pro magistro Petro predicto ut constat libro II. — l. 1 s. 10.

Die 23 m. Martii 1389 (1390).

Agnolo Taddei Gaddi . . . pro exornatione figurarum marmorarum Scti Johannis Baptiste et Scti Johannis Evangeliste. fl. 2 auri. (Siehe: Maestro Pietro di Giovanni.)

Die 6 m. Augusti 1394. (Siehe: Leonardo di Simone).

23 Dec. 1395. (Siehe: Leonardo di Simone und Antonio di Pisa)

15 Juni 1396. (Siehe: Leonardo di Simone).

21 Oct. 1395.

Agnolo Taddei Gaddi pro disegno figurarum Sanctorum . . . fl. 6 auri.

29 Nov. 1395.

Prefati operarii simul in sufficiente numero hadunati . . . adtendentes ad provisionem factam per communitatem florentinam circha sepolturam incliti militis dni Johannis Augut (Hawkwood) olim honore Capitani Guerre civitatis florentie et honoris et status ipsius communis continui et solliciti defensoris ac circa ad sepolturam excelsi militis domini pieri de Farnese olim capitani guerre communis predicti qui in servitium civitatis florentie ad eo animo frequenti se habuit contra Pisanos et in eoden. suum clausit extremum quae jam antiqua et non apparens est et in loco non apto posita et volentes ipsas sepolturas in facie ecclesie Scte Reparate quae est intra duas portas versus viam Capsetaiorum construi et hedificari facere honorabiliter quantum decet deliberaverunt.

Primo in ipsa facie ipsas sepolturas designari per Pictores bonos et omnibus civibus ad ipsam ecclesiam venientibus ostendantur et super eas maturius et honorabilius et cum deliberatione omnium volentium consulere, postea ad ipsarum perfectionem procedatur.

Et habito supra dicto designo, colloquio, tractatu et consilio cum multis exceptis Angiolo Taddei Gaddi et Juliano Arrighi pictoribus et aliis de modo et forma.

---

## XII.

**Mariotto Nardi.**

Die 1 Febr. 1396.

Mariotto Nardi Pictor pro resto ejus rationis ut pat. in l. mm. c. 14 fl. 7.

Die 27 m. Junii 1398.

Mariotto Nardi pictori pro uncia una et dimidia azurri finis ultramarini quod defecit muro cappellarum pro fl. uno uncia ut patet in libro duorum m. c. 91. — fl. 1 l. 1 s. 18 d. 4.

Mariotto Nardi pictori qui pinxit tabulam quae est apostata ad altarem in nova cappella beate virginis marie in ecclesia Scte Reparate pro resto fl. 36 auri quos providerunt sede et deliberaverunt dicti operarii, quod dictus Mariottus haberet de salario et premio dicte tabule et de qua quantitate habuit dictus Mariottus residuum in certis stantiamentis eidem supra factis fl. 21 auri quos dictus camerarius eidem solvere nisi primo per Jacobum Nicholai de Riccialbanibus unum ex dictis operariis declaratur ipsum Mariottum complevisse dictam tabulam quae declaratio dicti Jacobi hic juxta presentem stantiamentum ponatur et scribatur per me notarium dicte opere etc. . . .

Die 1 Julii 1398.

Mariotto Nardi pictori pro unciis 4 azurri finis habiti ab eo pro complendo cappellam novam nostre domine prout patet dicto libro a cart. 100.

Die 11 Dec. 1398.

Mariotto Nardi pictori pro ejus ratione scripta dicto libro a. c. 122 fl. auri 3 l. 2 s. 17. d. 4.

Die undec. mens. Agusti 1402.

Mariotto nardi pictori cujusdam cappelle . . . . facte et fiende fl. 12.

Die 6 nov. 1402.

Mariotto nardi pictori fl. quadraginta quos habeat pro pictura repolita noviter, site et facte in ecclesia S. Reparate celo ipsius cappelle et compassi ipsius celi.

Die 10 Dec. 1402.

Mariotto Nardi fl. 4 pro picturis factis per dictam operam.

Die 23 Junii 1403.

Mariotto Nardi pictori pro pictura unius vetri fl. 2 auri.

## XIII.

**Giuliano d'Arrigo, gen. Pesello, u. A.**

29 Dec. 1395. (Siehe Agnolo di Taddeo Gaddi.)

Die 15 m. Julii 1395.

Juliano Arrighi pictori voc. Pesello pro parte solutionis quorundam scutorum existentium in domo dicte opere in quibus dictus Julianus pinxit et celavit Arma communis Florentie flor. auri 30.

1398.

Giuliano d'Arrigo Pittore per un compasso d'un Agnus Dei, posto nel cielo della nuova cappella della Vergine Maria se li paga flor. 6.

Azzurro grosso si mette sotto l'azzurro ultramarino.

(Auszug Milanese aus L. di delib. comminc. 1 Genn. 1397 (98).

• •      **Ambrogio Baldessi.**

Die 27 Junii 1398.

Ambruogio baldessi pictori pro l. duabus azurri grossi pro mictendo super alium azurrum ut patet in libro duor. n. l. 3 s. 2.

Ambruogio dicto quos habuit pro p. solut. picture quam facit juxta virginem Mariam in nova cappella ut p. in l. duor. n. c. 21. fl. 10 auri.

Ambruogio dicto pro octingentis petiis auri pro mictendo in dicto laborerio . . . s. 200 l. 24 d. 15.

. . . Item modo et forma predictis providerunt ordinaverunt, deliberaverunt et stantiaverunt quod praesens Camerarius dicte opere de quacunq[ue] pecunia dicte opere . . . possit . . . pagare . . . Ambruogio Baldessi pictori pro laborerio et pictura per eum facta in facie cappelle nove beate Virginis marie nuper constructe in ecclesia Scte Reparate, illam quantitatem pecunie quam Vanne Lapi de oricellariis et Jacobus Nicolai de Riccialbanis declarabunt etc. . . .

Et in quidem Vannes et Jacobus vigore dicte commissionis habita, super dicto laborerio et pictura . . . declaraverunt dictum Ambroxium dicta occasione laborerii et pitture per eum facte in dicta facie excepto loco ubi posta erat tabla deberet recipere et habere ad dicta opera et camerario dicte opere ut supra dictum est excepto auro et azurro. fl. 20 auri.

18 Sept. 1398.

Ambroxio baldesis pictori pro petiis 60 auri et pro libris in dachi . . . pro cappella nova marie domine rp. cappella crucifixi et pro ejus magisterio de cujus ratione patet dicto libro . . . in toto absque aliqua retentione fl. 8 auri et l. 29 s. 12.

**Andere Maler.**

Die 15 Julii 1395.

Antonio Jacobi pictori qui pinxit quoddam tectum puum super altare quoddam quod est in sancta reparata fl. auri tres.

Die 30 Nov. 1367.

A Franc. di Bono Pittore si pahi piu danari per dipignere le pietre dell' arco della terza volta della chiesa di S. Reparate e la sepoltura di M. Piero di Farnese e certo disegno fatto per Francesco. (Auszug Milanese.)

1378.

Jacopo di Cione Pittore dipigne il Marione della liberta, posto nell'arco grande. (Auszug Milanese.)

XIV.

**Lorenzo di Bicci.**

1386. Die 22 Novembris.

Laurentio Bicci Pictori in prestantiam super laborerio quod fecit circa illas duas fighuras cardinales existentes ad loggiam. — fl. 10.

Operarii deliberaverunt quod Laurentius Bicci pictor qui picturis, ornavit figuras Fidei et Spei, sitas in facie loggie Platee Dominorum versus Orientalem plagum habeat et habere possit pro dictis picturis auro, coloribus ejus labore et certis computatis in totum fl. auri 90 et non ultra.

Die 1 Lugli 1387.

Lorenzo di Bicci Pittore adorna 5 figure di marmo bianco Jacobo di Cione ne adorna quattro, e Lapo di Bonaccorso tre. (Auszug, G. Milanesi's.)

Die 6 Agusti 1394.

Laurentio Bicci pictori pro pictura et ornatu figurae caritatis quae est in loggia communis florentie ex causa mutui fl. 20 auri.

Die 22 Maj. 1398.

Lorenzo bicci pictori pro parte solutionis quinque compassorum, unius agnus dei et quatuor evangelistarum quos pinxit pro cappella beate marie virginis ordinata in ecclesia S. Reparate fl. 6 auri.

Die 13 Junii 1398.

Laurentio bicci pittori pro pictura et pro auro et coloribus quattuor compassorum quos apposuit supra celum capelle virginis marie que fit in ecclesia scete Reparate. per fl. 6 auri pro quolibet eorum compassorum ut patet in libro duorum l— in totum fl. viginti quatuor auri de quibus habuit fl. 6 auri in uno stantiamto eidem facto die 22 mai restant fl. 18 auri.

1427.

Lorenzo di Bicci dipintore dipigne la storia di S. Zanobi nel Coro di S. Maria del Fiore. (Ausz. Milanesis.)

---

## XV.

### Bicci di Lorenzo.

---

1435. Bicci pittore dipinga sopra la porta del capitolo fiorentino la figura della Vergine Maria, di S. Zanobi e di Sto Stefano. Sepoltura di Maestro Piero da Farnese.

M. ridipinga per essersi guasta nel arricciare la chiesa.

Dodici Apostoli si danno a dipingere in S. Maria del Fiore per la Consagrazione da farsi di detta chiesa a Bicci di Giovanni, Giovanni di Marco Rossello e Lippo Pittori. (Auszug des G. Milanesi aus Libro di deliberazioni e provis. degli operai di S. Reparata e de Consoli dell' arte della Lana, segn. A. cominc. 1 Luglio 1425. fin. 9 Agosto 1436.)

1439. A Bicci di Lorenzo dipintore f. 119 per resto di tutte le figure fa nella cappella della Croce della chiesa maggiore e per la dipintura fa in detta chiesa della sepoltura di Mo Luigi del Sala Marsigli.

1439. Capelle della tribuna maggiore si depinghino per buoni pittori delle storie a ciascheduna assegnate.

Facciasi in S. Maria del Fiore il disegno del sepolcro della B. M. del Maestro Luigi di Sala de Marsigli Maestro di Sacra Teologia dell Ordine di St Agostino conforme a che era stato ordinato per gl'opportuni consigli del popolo fiorentino. — (Auszug des G. Milanesi aus obgen. Buch, segn B. v. Aug. 1436 b. Nov. 1440)



## Ueber einige Werke Lionardo's.

In dem neu eröffneten Saale der alten Florentiner in den Uffizien fesselte kürzlich bei wiederholtem Besuch kein Bild meine Aufmerksamkeit so andauernd wie die aus der Kirche von Monte Oliveto bei Florenz in die Galerie gelangte Altartafel der Verkündigung, unter No. 1288 aufgestellt. Einige halten dies anziehende Bild für ein Jugendwerk des *Lionardo*, Mündler schreibt es dem *Lorenzo di Credi*, Cavalcaselle dem *Ridolfo Ghirlandajo* zu. Das Bild ist ein Breitbild von geringer Höhe und enthält nur zwei Figuren von etwa halber Lebensgrösse. Rechts vom Beschauer sitzt die Madonna auf einer Bank vor einem palastartigen Gebäude, dessen Ecken mit Rustikaquadern eingefasst sind. Eine Marmorbrüstung zieht sich von da durch die ganze Breite des Bildes und lässt den Blick in eine reiche Landschaft frei, in der man links eine Gruppe von Cypressen und anderen Bäumen, weiterhin einen mit Schiffen belebten Fluss, begrenzt von steilen Bergen, sieht. Vor der heiligen Jungfrau breitet sich ein üppiger Blumengarten aus, und zu ihren Füßen steht ein marmornes Betpult, dessen Ornamente eben so feinen Geschmack der Erfindung als Anmuth der Ausführung verrathen. Die rechte Hand der Jungfrau ruht noch auf dem aufgeschlagenen Gebetbuch, während sie mit der Geberde des Erstaunens die Linke zurückzieht und gegen den Beschauer öffnet. In stummer Frage richtet sie den Blick auf den Engel, der eilig genah, sich auf das rechte Knie niedergelassen hat, ehrfurchtsvoll zur Jungfrau aufblickt und die Worte des himmlischen Grusses, die auf seinen leise geöffneten Lippen schweben, mit der zum Segen erhobenen Rechten begleitet.

Auf den ersten Blick wird man dies vorzügliche mit der höchsten Sorgfalt in Oel ausgeführte Bild einem florentiner Meister etwa um 1475 zuschreiben; so viele aber von den damals in Florenz thätigen Künstlern man in Gedanken mit dem Bilde verbinden mag, keiner entspricht in seinem Wesen der Holdseligkeit und Schönheit dieses Werkes. Ist schon der im Profil dargestellte Kopf des Engels mit seinem reichen Locken-

haar von einem feineren Typus als wir ihn bei den meisten der gleichzeitigen florentiner Meister finden, so gilt dies in noch höherem Maasse von der Madonna. Dies bezaubernd feine Köpfchen mit dem köstlichen Geringel blonder Locken, den unvergleichlich feinen Zügen ist von ganz anderer Gattung als alle übrigen florentiner Madonnen. Die Idealköpfe bei Meistern wie Lorenzo di Credi, Sandro, ja bei allen andern Florentinern sind von gröberem Knochenbau und einem mehr kleinbürgerlichen Gepräge. Selbst wo sie so fein und anmuthig sind, wie bei Fra Filippo, fehlt ihnen die ideale Schönheit, und fast ohne Ausnahme finden wir jenen gemüthlichen stumpfnasigen Typus mit breiter Stirn und starken Backenknochen, der zwar den Ausdruck naiver Offenheit, aber auch zumeist hausmütterlicher Befangenheit bietet. Hier dagegen ist der Typus von einer Feinheit, von einer jugendlichen Lieblichkeit, dass wohl nichts übrig bleibt als an Lionardo zu denken. Der Kopf erinnert in der That auffallend an den schönen Engel auf dem Bilde Verrocchio's in der Sammlung der Academie, aber auch an die Madonna und den Engel in der *Vierge aux rochers*, die jedenfalls noch zu den frühen Compositionen Lionardo's gehören muss. Wenn die Modellirung des Kopfes an Schärfe zu wünschen lässt, so liegt die Schuld davon an einer Verputzung, die das Bild erlitten hat.

Dieselbe hinreissende Jugendschönheit bei ähnlichem Reichthum der Haarbehandlung finden wir an einer schönen Handzeichnung der Uffizien, welche Braun unter No. 429 photographirt hat. Eben so bestimmt weist die Form der Hände mit ihrem schlanken Wuchs, der feinen Beweglichkeit der Finger und dem zarten Handgelenk auf Lionardo hin, denn dieselben Eigenschaften zeigen die Hände der Madonna und des Engels in der *Vierge aux rochers*. Auch der Styl der Gewänder kehrt in dieser Weise nur bei Lionardo's Jugendwerken wieder, denn neben der scharfen plastischen Bestimmtheit, die er mit den übrigen Florentinern theilt, überrascht er durch eine nur ihm eigene geistreiche Feinheit und Mannigfaltigkeit der Motive. Auch dafür bietet die *Vierge aux rochers* Vergleichungspunkte; aber noch zwingendere Analogien finden wir auf der prachtvollen Gewandstudie in der florentiner Sammlung der Handzeichnungen (No. 81 bei Braun). Das Grundmotiv und die Durchführung dieses wundervollen Gewandstudiums wiederholt sich mit geringen Aenderungen bei dem Gewande unsrer Madonna; aber der Meister hat noch einmal sich desselben bedient bei der *Vierge au basrelief*, und zwar stimmen beide Madonnen darin überein, dass der Mantel in reichem Faltenwurf über die Kniee herabsinkend, anstatt auf die Erde nieder zu gleiten, auf der einen Seite über die Ecke der Sitzbank hinauf gezogen ist. Alles dies hat bei der

Vierge au basrelief sich mit einer grösseren Vereinfachung der Details vollzogen, was der etwas späteren Zeitstellung dieser Composition entspricht.

Endlich zeugt die reich gegliederte Landschaft ähnlich wie in der Vierge aux rochers für Lionardo, der sogar noch in der Madonna mit der h. Anna des Louvre die Vorliebe für alpine Landschaftsgründe stark walten lässt. Auch das geschmackvolle Betpult ist in Erfindung und Ausführung dem jugendlichen Lionardo wohl zuzutrauen und verräth einen glücklichen Wetteifer mit den edelsten Marmordekorationen der damaligen florentiner Grabmäler.

Aus diesen Vergleichen lassen sich wie ich glaube einige Anhaltspunkte für die Zeitbestimmung mehrerer Werke Lionardo's gewinnen. Einem allgemeinen Gesetz zufolge ist Lionardo vom Reichen und Mannichfaltigen zu immer grösserer Einfachheit fortgeschritten. Wenn daher das Exemplar der Vierge aux rochers, welches Lord Suffolk in England besitzt, schon im XVI. Jahrhundert in der Capella della Concezione der Kirche San Francesco zu Mailand angeführt wird, so dürfen wir das Werk, das mit seinem verschwenderischen Reichthum an Detail den jugendlichen Lionardo der Florentiner Epoche verräth, wohl in die erste Zeit seines Mailänder Aufenthalts, d. h. bald nach 1482 ansetzen. Jedenfalls muss es früher entstanden sein als die Vierge au basrelief, deren Entstehung Waagen um 1490 setzt.

Mit der letzteren hört der jungfräuliche Ausdruck in Lionardo's Madonnen auf und geht in den der jungen Mutter, der Frau über. Vollständig vollzieht sich diese Umwandlung bei der Madonna mit der heil. Anna des Louvre, in welcher auch zum ersten Male jene gesteigerte Süssigkeit des Lächelns zur Erscheinung kommt, welche für die reifere Zeit des Meisters, etwa seit 1490, und mehr noch für die Werke seiner Schüler und Nachfolger bezeichnend ist. In dem Exemplar des Louvre sind mir die Köpfe bei wiederholtem Betrachten immer mehr als eigenhändig lionardesk erschienen, trotz der schweren Schatten im Kopfe der heil. Anna und des Christuskindes, und trotz des etwas verwaschenen Zustandes des Madonnenkopfes. Dagegen hätte Lionardo selbst schwerlich die Gewandung so unschön geordnet, und sicher die Füsse der heil. Anna besser gezeichnet. Am reinsten erkennt man die Absichten des Meisters in den beiden Studienblättern zu den beiden Frauenköpfen, von denen die Albertina den der Madonna in einer Kreidezeichnung, das Louvre den der heil. Anna in ähnlicher Behandlung besitzt. Letzterer ist in Rothstift noch einmal in der Albertina, ersterer ebenso in der Ambrosiana, beides offenbar Copieen von der Hand seiner Schüler.

Ich darf hier wohl zugleich erwähnen, dass ich die Apostelköpfe in Weimar nicht als Studien Lionardo's für das Abendmahl, sondern als Copieen nach dem Abendmahl betrachte; denn sie sind in etwas weicher, fast verschwommener Weise und zwar farbig ausgeführt, um den koloristischen Eindruck des Originals festzuhalten, wahrscheinlich behufs einer danach anzufertigenden Wiederholung. Marco d'Oggione hat diese Copieen vielleicht gemacht, als er sich anschickte das Abendmahl zu copiren; jedenfalls stammen sie noch aus der unmittelbaren Umgebung des grossen Meisters und sind, vollends bei dem ruinenhaften Zustande des Originals, von nicht genug zu schätzendem Werthe: nur an Lionardo's eigene Hand muss man dabei nicht denken, wie schon ein Vergleich mit dem Christuskopfe der Brera beweist.

Endlich darf man wohl noch einmal die Frage nach der Zeitstellung des Fresco's in S. Onofrio zu Rom aufwerfen. Dass an die späte Zeit, an 1514 nicht zu denken ist, wo Lionardo zur Thronbesteigung Leo's X. nach Rom gegangen war, vielleicht um auszuschauen, ob es für ihn dort bedeutende Aufträge geben werde, liegt auf der Hand. Man hat nun allgemein angenommen, Lionardo müsse gegen 1482 in Rom gewesen sein und das Bild gemalt haben, ehe er nach Mailand ging. Das Bild hat noch so viel von dem einfachen strengen Naturalismus der Florentiner des 15. Jahrhunderts, dass diese Annahme wahrscheinlich wurde. Es fragt sich indess, ob es noch eine andere Lebensperiode gebe, in welcher Lionardo das Werk gemalt haben könnte. Nun muss der Meister allerdings kurz vor dem Beginn seiner Arbeiten im Rathssaale zu Florenz in Rom gewesen sein, denn im April 1505 ist in den städtischen Rechnungen ein Posten verzeichnet für den Zoll der Kleider Lionardo's, die von Rom herbeigeschafft waren (cf. Gaye, Cart. II, p. 89). Betrachtet man den Kopf der Madonna im Klosterhofe von S. Onofrio, so trägt er allerdings jene grossartigen Züge, jenes mehr frauenhafte, vornehme Gepräge, welches Lionardo seinen Madonnen erst später giebt; auch ist die Formgebung im Ganzen, die Composition und die Behandlung der Gewänder und des Haares viel einfacher, als an seinen früheren Florentiner Werken und selbst noch an der *Vierge aux rochers* und der *Vierge au basrelief*. Könnte man danach einen Augenblick glauben, ein weit späteres Werk vor sich zu haben, so muss andererseits doch bemerkt werden, dass von dem stark ausgeprägten Zuge lächelnder Holdseligkeit, der seinen spätern Arbeiten gemeinsam ist, sich keine Spur findet, so dass der Typus dieser Madonna, allerdings reifer, frauenhafter als die früheren, doch ruhiger, gemessener erscheint als die späteren. Das Werk um 1505 entstanden zu denken, mehrere Jahre nach dem Abendmahl und nach

der Madonna mit der heil. Anna, ist noch viel schwerer als es früher zu setzen, zumal auch in der Anordnung und Art der Raumbenutzung ein Element unbefangener Naivetät sich zu erkennen giebt, welches man eher dem Lionardo von 1482 als dem von 1505 zutrauen darf. So wird man also doch wohl bei jener früheren Annahme stehen bleiben müssen, und die auffallend einfache Conception, die sich von der eleganten Zierlichkeit der anderen früheren Werke des Meisters so stark unterscheidet, auf Rechnung der neuen Umgebungen, der Oertlichkeit, der Bestimmung des Werkes und seiner Ausführung in Fresco zu setzen haben.

Stuttgart, März 1870.

**W. Lübke.**



## Die Kapelle der h. Katharina in S. Clemente zu Rom.

Die Fresken aus der Legende der h. Katharina in S. Clemente am Caelius sind auf Vasari's Zeugniß von jeher *Masaccio* zugetheilt worden. So neuerdings von Crowe und Cavalcaselle (deutsche Ausg. Bd. II. S. 97 ff.), so im Jahre 1868 in meiner Geschichte der Stadt Rom (Bd. III. Abth. 1. S. 375.). Unabhängig von den beiden Genannten, deren Abschnitt über *Masaccio* mir damals unbekannt war, hielt auch ich den Cardinal Gabriel Condulmer, nachmals Papst Eugen IV., für den Besteller. Die von A. v. Zahn in dem Aufsatz: *Masolino und Masaccio* in den vorliegenden Jahrbüchern für Kunstwissenschaft (Jahrg. II. S. 155 ff.) geltend gemachten Umstände und angestellten Vergleichen mussten mich jedoch umso mehr zu eingehender Erwägung der chronologischen und anderen Daten auffordern, da ich schon bei der Ausarbeitung des gedachten Buches an der Begründung der Autorschaft *Masaccio's* Zweifel hegte und äusserte. Die Lemonnier'sche Ausgabe des Vasari (Bd. III. S. 158.) giebt hier keinen Aufschluss, wie denn überhaupt die auf Rom sich beziehenden Partien in dieser sonst so fleissigen und schätzbaren Arbeit viel zu wünschen lassen, indem es den Herausgebern an Autopsie fehlte.

Papst Gregor XII. ernannte im Mai 1408 seinen Schwestersonn Gabriel Condulmer Bischof von Siena zum Cardinalpriester von S. Clemente. Diese Ernennung, welche zugleich mit drei andern während des Aufenthalts des Papstes in Lucca erfolgte und den getroffenen Vereinbarungen zum Zweck der Beseitigung des grossen Schisma zuwiderlief, stiess auf heftige Opposition der römischen Cardinäle wie der beim Papste befindlichen französischen Bevollmächtigten. Eine Opposition, welche zum Bruch mit Gregor, zum Concil der Mehrzahl der Mitglieder, so seines eignen Cardinalcollegiums wie jenes seines Gegners Benedict XIII., in Pisa, zu der am 5. Juni 1409 erfolgten Absetzung beider hadernden Päpste und zur Wahl Alexanders V. führte, der in Rom wie in ganz Italien mit Ausnahme einiger adriatischen Küstenstädte anerkannt ward. Nach Alexanders baldigem Tode folgte ihm Johannes XXIII., welcher am 6. Juni

1411 dem edlen Mailänder Branda Castiglione, der von Gregor XII., seiner freimüthigen Vorstellungen wegen, des Bisthums Piacenza entsetzt worden war, den rothen Hut verlieh. Die Creirung erfolgte unter Beilegung des Titels von S. Clemente, da Condulmers Ernennung nur von wenigen Anhängern Gregors XII. anerkannt, der Titel somit in den Augen der römischen Curie vacant war.

So blieb es bis zu der am 4. Juli 1415 auf dem Concil zu Constanz stattgefundenen Verzichtleistung Gregor's XII., welche die Cardinäle seiner Obedienz mit denen des kurz vorher abgesetzten Johannes XXIII. und den frühern Anhängern des Gegenpapstes Benedict vereinigte, sodass bei der am 11. November 1417 vorgenommenen Wahl Martins V. zwei Cardinäle von S. Clemente erschienen, eine Anomalie, von welcher in Pisa Beispiele nicht gefehlt hatten. In der Folge vertauschte Branda Castiglione seinen bisherigen Titel mit dem bischöflichen von Porto. Wann es geschah, geht aus den Kirchenhistorikern nicht hervor. Wahrscheinlich erfolgte es aber nicht allzulange nach der Wahl des neuen Papstes, welchem begreiflicher Weise daran liegen musste, in dem endlich wieder vereinten h. Collegium die Spuren des Schisma zu tilgen. Der Umstand, dass Castiglione gewöhnlich nach seinem lombardischen Bischofsitze *Cardinalis Placentinus* genannt wurde, wie Condulmer *Senensis*, macht es noch schwerer den Zeitpunkt zu bestimmen. Keinenfalls jedoch dürfte dieser Zeitpunkt jünger sein als der 30. September 1420, der Tag von Martins V. Einzug in Rom.

Von 1411 an bis 1417—20 ist somit Branda Castiglione in und für Rom Cardinal von S. Clemente gewesen, ein Titel, welchen dann bis zu seiner Papstwahl 1431 Gabriel Condulmer, hierauf der am 24. Mai 1426 zum Diaconus von S. Adriano ernannte Prinz von Cypern Hugo v. Lusignan führte. Condulmer war während der Regierung Martins V. wenig in Rom, indem die wichtigen Legationen Ancona und Bologna ihn meist in Anspruch nahmen. Erwägt man nun die Beziehungen, in denen *Masolino*, nach Vasari Masaccio's Lehrer, zu Cardinal Branda stand, wovon die Fresken in dessen Heimat Zeugniß geben, so kann es wol keinem Zweifel unterliegen, dass die römischen Fresken von Erstem herrühren und in dem oben bezeichneten Zeitraum für den Mehrgedachten ausgeführt wurden. Masaccio's Jugend dürfte für diesen Zeitraum seine Autorschaft, aber nicht eine untergeordnete Betheiligung an den Werken des Lehrers ausschliessen.

Abgesehen von dem Charakter der in Rede stehenden Wandmalereien, trifft anderes zusammen, dieselben dem Masolino zuschreiben zu lassen, wenn dieser, woran kaum zu zweifeln sein dürfte, identisch ist mit dem

von G. Milanesi (*Giornale stor. degli Archivi toscani* Bd. IV. S. 192 ff. — vgl. Zahn a. a. O. S. 159) besprochenen Tommaso di Cristoforo di Fino. Seine Berufung nach Ungarn, wohin er um das Jahr 1425 gegangen sein dürfte und wo er für jenen Filippo degli Scolari Grafen von Ozora und Obergespan von Temesvar malte, der als Pippo Spano in den florentinischen und venetianischen Geschichten eine bedeutende Rolle spielt, könnte, worauf A. v. Zahn richtig hinweist, mit Cardinal Branda's ungarischer Legation zusammenhängen, welche diesem die Belehnung mit der Grafschaft Vesprim durch König Sigmund eintrug. Diese Berufung würde somit zwischen den zwei von Masolino für den Cardinal ausgeführten Werken in der Mitte liegen, zwischen der Capelle in S. Clemente, welche jedenfalls vor 1420 gemalt worden sein muss, und den Fresken in Castiglione d'Olena, die in die Jahre 1428—35 fallen. Die Lebensbeschreibungen Pippo Spano's, deren eine von Jacopo Bracciolini, dem Sohne Poggio's, herrührt (vgl. *Vite di illustri Italiani*, als Bd. IV. des *Archivio storico Italiano*, Flor. 1843, S. 119 ff.), nennen die Künstler nicht, deren der Günstling Sigmunds von Luxemburg sich in Ungarn, so für seine Kapelle in Stuhlweissenburg bediente. Aber die florentinischen Kataster-Urkunden weisen nach, dass nach Pippo's im Jahr 1426 erfolgtem Tode der Tommaso-Masolino an dessen Erben eine Forderung von 360 Gulden stellte. Dass Pippo mit Florenz anhaltende genaue Beziehungen unterhielt und mehr als einen seiner Verwandten und Landsleute nach Ungarn zog, ist bekannt. Noch heute erinnert an ihn in seiner Vaterstadt das unter dem Namen des Castellaccio bekannte Fragment eines von Brunellesco entworfenen Kirchenoctogons, dessen Bau er im Garten des Camaldulenserklusters der Angeli begann.

Die Aehnlichkeit der beiden von Tommaso abgeleiteten Namen Masolino und Masaccio erklärt hinlänglich deren in Bezug auf die Kapelle in S. Clemente stattgefundene Verwechslung, eine Verwechslung die umsoweniger befremden darf, wenn man die inbetreff der Braccacci-Kapelle heute noch bestehenden Meinungsverschiedenheiten in Betracht zieht. Die beiden Maler trugen übrigens nicht blos denselben Taufnamen, sie waren auch Landsleute. Denn Panicale, nach welchem Masolino benannt wird, ist nicht, wie man bei Vasari (a. a. O. S. 135) liest, ein Ort im Elsahtale, sondern eine jetzt nur durch ein grosses Gehöft, eine Besizung der in unsern Tagen ausgestorbenen Rinuccini, bezeichnete Localität im obern Arnothal, in der Gemeinde S. Giovanni, von wo Masaccio war. Dass Masolino sich in Castiglione als „de Florentia“ aufführt, darf nicht Wunder nehmen, da er in der Hauptstadt ansässig war, und im Auslande seine Heimat im weitem Sinne bezeichnen durfte. Auch Fra Angelico

heisst in der Grabschrift in S. Maria sopra Minerva „Fr. Joannes de Florentia“ obgleich er aus der Landschaft stammte.

Wie Branda Castiglione sich für Literatur und Kunst interessirte, ersehen wir auch aus der schönen Charakteristik, welche Vespasiano da Bisticci (Vitae CIII. virorum illustrium, Rom 1839, S. 155 ff., in Angelo Mai's Spicilegium Vaticanum) von diesem verdienten Manne entworfen hat. „Er gewährte den Gelehrten grosse Gunst und legte in der Lombardei eine Bibliothek an, zu gemeinsamer Benutzung Aller, die sich in den Wissenschaften unterrichten wollten. So reich an tüchtigen Männern der römische Hof zu seiner Zeit war, so gehörte er doch zu den weisesten und geachtetsten. . . . Er liess eine Menge Kirchen herstellen und verwandte dazu wie auf deren Ausschmückung und auf die Ausstattung mit Chorbüchern den grössern Theil der aus seinen Beneficien fliessenden Einkünfte“. So heisst es in seiner in Castiglione d'Olona befindlichen Grabschrift (vgl. Ciacconius' Vitae pontificum etc. Bd. II. S. 802):

„Struxi acies, ditavi aras, delubra locavi  
 Immenso redimita auro; maiora parabam,  
 Ni me inter cursus atque haec molimina mixum  
 Omnipotens genitor terreni e carcere secli  
 Traxisset.“

Von seiner Legation im Jahre 1421 zur Beilegung der husitischen Wirren reden deutsche und böhmische Geschichten. (Palacky, Gesch. v. Böhmen Bd. III. Abth. 2. S. 244 ff.) Giuliano Cesarini, der nachmalige Lenker des Baseler Concils in seiner ersten Periode, war damals bei ihm. Von der Sendung nach Ungarn war schon die Rede. Er starb dreiundneunzigjährig am 5. Februar 1443, nicht gar lange zuvor noch so kräftig, dass er weite Strecken zu Fusse zurücklegte und nur bei Lampenlicht sich der Brille bediente. Pompeo Litta spricht von ihm in der Genealogie der Castiglioni in den Famiglie celebri Italiane.

In Bezug auf die in dem Zahn'schen Aufsatz S. 161 hinsichtlich der Jahreszahl 1422 als Gründungszeit der Collegiatkirche von Castiglione d'Olona enthaltene muthmaassliche Berufung auf Vespasiano da Bisticci bemerke ich, dass dieser Autor kein Datum giebt. Der ebendas. S. 163 befindliche Ausdruck „Regierungsantritt“ Giovanni's de' Medici 1420 ist eine sehr uneigentliche Bezeichnung für dessen im J. 1421 erfolgte Uebernahme des zweimonatlichen Gonfalonierats. Ich brauche wol nicht anzuführen, dass von einer Regierung der Medici erst im folgenden Jahrhundert die Rede war.

Ich füge hieran noch eine weitere Bemerkung. Unter Masolino's römischen Arbeiten erwähnt Vasari nur der Fresken im Palast von Monte

Giordano: „fece la sala di casa Orsina vecchia in Monte Giordano.“ Die von Dante in der Schilderung des Pilgerzugs beim Jubiläum 1300 erwähnte Burg eines mächtigen Zweiges der Orsinen ist vielfach umgestaltet und endlich in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts durch ihre heutigen Besitzer die Gabrielli neugebaut worden, so dass man hier vergebens nach Altem sucht. Vasari kommt auf diesen Palast ein andermal zu reden, denn es handelt sich wol um diesen, obgleich er ohne weitere Bezeichnung „casa degli Orsini“ sagt und es in Rom ein halbes Dutzend Orsini'scher Paläste gab. Im Leben Tommaso's genannt Giotto heisst es nämlich (II. 143), dieser habe daselbst „una sala piena d'uomini famosi“ gemalt. In der Geschichte der Stadt Rom Bd. II. S. 1103 habe ich dieser Fresken gedacht, mit der Bemerkung, es sei die erste Nachricht dieser Art, der wir in Bezug auf einen römischen Baronpalast begegnen. Ich möchte die Zahl der Zweifel, mit denen wir in der ältern Kunstgeschichte zu schaffen haben, nicht gerne durch eine neue Hypothese vermehren. Aber ich kann nicht umhin zu gestehen, dass mir gegenwärtig, indem ich die vollständige Unzulänglichkeit von Vasari's Nachrichten über Masolino in Betracht ziehe, andererseits die in Bezug auf den sogenannten Giotto angerichtete, von Fr. Bonaini und Milanese schon vor vierundzwanzig Jahren bemerkte Confusion ins Auge fasse, die Vermuthung nahe liegt, dass die beiden Maler vom Monte Giordano, der Tommaso genannt Giotto und der Tommaso-Masolino eine und dieselbe Person sind und es sich bei der zweimal erwähnten Sala um ein und dasselbe Werk handelt. Die Bildnisse der „Uomini famosi“ würden auch auf Masolino ganz gut passen. Wollte man den Einwurf machen, es lasse sich nicht füglich annehmen, dass Vasari dieselben Malereien zweimal erwähnt und ein Werk eines Giotto'schen Nachahmers mit dem eines Quattrocentisten verwechselt haben sollte, so könnte ich nur zu bedenken geben, dass Gedächtnissfehler bei unserm aretiner Biographen keine Seltenheit, seine römischen Nachrichten oft unzuverlässig sind, sowie dass er (II. 145) bei einem Frescobilde eines angeblichen Schülers des angeblichen Giotto, des Giovanni Tossicani, einem Bilde, an welchem er selbst restaurirt hat, ohne weiteres eine ähnliche Verwechslung in der chronologischen Bestimmung macht. Wie es sich mit der Autorschaft der übrigen von Vasari dem Giotto in Rom zugeschriebenen sämmtlich verschwundenen Fresken verhält, muss ich auf sich beruhen lassen.

Bonn.

A. v. Reumont.



