

tafel im bestechend schönen Raum – an dessen Wänden „Heidnischwerk“ vom Oberrhein in konservatorisch wie ästhetisch meisterhafter Installation ausgebreitet war (Abb. 1), teils stärker in einen gemeinsamen Blickwinkel mit den Skulpturen einbezogen. Johann Michael Fritz wertet Goldschmiedekunst selbstverständlich nicht als Kunstgewerbe. Seine Einführung beschäftigt sich mit ihrer Bedeutung in der Spätgotik und unterstreicht die Erkenntnis, daß es „neben der geschilderten Bedeutung der Goldschmiedearbeiten für den heutigen Betrachter“ gelte, „in den ausgestellten Werken die Kunst der Goldschmiede als Plastik, Architektur, Malerei, Graphik, Formgebung und Ornament von hoher künstlerischer und technischer Meisterschaft zu begreifen“. Dies zu dokumentieren, ist dem Bearbeiter in vollem Maße gelungen; ebenso lehrreich hat er „den Entstehungsprozeß einer Goldschmiedearbeit von der ersten Skizze bis hin zu exakt konstruierten, dem auszuführenden Gegenstand in der Größe entsprechenden Werkzeichnungen im Grundriß wie im Aufriß“ vorgeführt. Sogar Identifizierungen erhaltener Arbeiten sind erfolgt: für den Kelch aus Straßberg (189) und das Altarkreuz von Georg Schongauer aus Pruntrut (213) fanden sich unter den „Basler Goldschmiederrissen“ die zugehörigen Werkzeichnungen. Alle Altarkreuze aber überragt dasjenige aus St. Stephan in Karlsruhe, mit 101 cm das „größte, das sich in Deutschland aus der Spätgotik erhalten hat“. Es wird eine schöne Aufgabe sein, die Art der Beziehung zum Baden-Badener Kruzifix zu klären, das Alter des Kreuzes zu bestimmen und seine Stilquellen innerhalb der niederländisch-burgundischen Tradition zu erschließen. Die Lektüre des Katalogs macht deutlich, in welcher hohen Maße J. M. Fritz die Erforschung der spätgotischen Goldschmiedekunst durch das Sammeln und Auswerten des Materials gefördert hat. Allein, diese ergebnisreiche Arbeit bedürfte einer eigenen Würdigung.

Anton Legner

REZENSIONEN

MANFRED WUNDRAM, *Donatello und Nanni di Banco* (Beiträge zur Kunstgeschichte Band III), Berlin, Walter de Gruyter & Co, 1969. 180 S., 132 Abb. auf Tafeln. DM 58. –.

Selten sind dem kunsthistorischen Vergleichen die Bedingungen so günstig gestellt wie im Falle von Donatello und Nanni di Banco. Indem beide Künstler während mehrerer Jahre unmittelbar nebeneinander wirkten und mehrfach für denselben Ort mit parallelen Aufträgen bedacht wurden, erwachsen hier dem analytischen Bearbeiter Schulbeispiele des Vergleiches, die um so größeres Gewicht haben, als sie nicht nur der individualisierenden Beschreibung zweier Künstler-Oeuvre zu dienen vermögen, sondern gleichzeitig auch eine bedeutende Epoche – die des Neuanfangs der Skulptur in Florenz, wie er sich zu Beginn des 15. Jahrhunderts zwischen Dom und Orsanmichele darbietet – klären helfen.

Wundram versucht den Nachweis zu erbringen, daß Nanni di Banco auf das frühe Schaffen Donatellos einen erheblich stärkeren Einfluß ausgeübt habe als bisher allgemein angenommen wurde. Was aber wurde allgemein angenommen? Zweifellos ist W.s Feststellung übertrieben, daß Nanni in der bisherigen Forschung ganz und gar

im Schatten Donatellos gesehen worden sei. Die Bewunderung für Donatello mußte sich gegenüber der scharfen Kritik am „Naturalisten“ im vergangenen Jahrhundert durchaus erst ihren Platz erkämpfen, und genau bei diesem Vorgang verknüpfte sich die „fortuna critica“ Nannis mit der Donatellos. So hatte z. B. Hans Semper 1887 Nannis „Lukas“ (den er ja noch 1875 als Donatellos „Johannes“ identifizierte) mit großer Emphase beschrieben, und Gerhard Pachaly ging danach so weit, den „Lukas“ über Donatellos „Johannes“ zu erheben. Ganz in diesem Sinne hatte dann Oskar Wulff in seinem ausführlichen Aufsatz von 1913 Nanni als Bahnbrecher verstanden wissen wollen und – wie auch W. – Vasari der Fehleinschätzung Nannis beschuldigt. Schließlich ist vor zwanzig Jahren Paolo Vaccarinos überschwenglich geschriebenes Buch erschienen, in dem Nanni gleich als der größte Bildhauer nach den Griechen gefeiert wird. Semper, Wulff, Vaccarino: die eigentümliche Qualität Nannis schien ihnen der Adel, die Vornehmheit, die „nobiltà“ im Ausdruck seiner Figuren. Dazu im Gegensatz sei immer ein einseitiger Hang zum Naturalistischen, Nurcharakteristischen, Nurdramatischen bei Donatello zu finden. W. kennt diese Auffassungen; hätte er sie in seiner Einleitung wenigstens knapp skizziert, wäre seine eigene Eröffnung des Themas dann kaum noch als eine besonders neue erschienen. Daß Nanni den frühen Donatello beeinflusst habe, ist mit je verschiedenem Nachdruck schon ausgesprochen worden, und die Begriffe, mit denen Nanni gegen Donatello ins Licht gesetzt wird, haben ihren Ursprung im 19. Jahrhundert. Die Grundfrage, die sich beim Lesen von W.s Darstellung immer wieder einstellt, wird hier schon klar: ob Donatellos Dramatik tatsächlich etwas nur Einseitiges sei – und in diesem Falle besser „Theatralik“ zu nennen wäre –, oder ob Donatello nicht vielmehr das Niveau einer so spezifischen Begabung überbietet und aus einer tieferen Auffassung des *Persönlichen* seiner Gestalten zu einem reicheren Gesamtklang findet, der dann erst eigentlich Harmonie, bzw. Schönheit zu nennen sein dürfte. Wenn „Harmonie“ – wie bei W. zu oft – Beschränkung auf wenige Motive hieße, dann allerdings hätte Donatello nichts davon. Das aber ist eine Frage, die durch Neubeschreibung der Werke eher als durch Dialektik zu klären wäre.

W. macht zum Ausgangspunkt seiner Untersuchung die Frage nach den beiden Prophetenstatuen für die „sproni“ des Florentiner Domes. Am 24. Januar und am 20. Februar 1408 waren die Aufträge von der Florentiner Dombaubebehörde an Nanni (bzw. dessen Vater Antonio) und an Donatello ergangen. Jenő Lányis Verdienst ist es, zu dem Marmordavid Donatellos eine bis dahin anonyme Statue im Florentiner Dom als den „Isaias“ Nannis identifiziert zu haben (Rivista d'Arte XVIII, 1936). In beiden Fällen zieht W. die Identität in Zweifel. Auf seine drei Gründe gegen die Identität des Marmordavid mit der 1408 in Auftrag gegebenen Strebepfeilerfigur hatte Trefendes bereits Margrit Lisner erwidert (Festschr. f. Kurt Bauch 1967, S. 87 Anm. 17; es sei hier vielleicht vermerkt, daß W.s Buch nicht in allen Teilen ein wirklich neues Buch ist, sondern daß einzelne Abschnitte daraus vom Autor bereits früher als Einzeluntersuchungen veröffentlicht wurden). – Die Grundrißform der Basis einer Figur ergibt doch wohl keinen unzweifelhaften Aufschluß über den für sie vorgesehenen

Aufstellungsort und im Falle des Marmordavid ist zu bedenken, daß der Goliathkopf zu Füßen Davids von unten sichtbar zu sein hatte, was bei einer bugförmigen Basis schwerlich der Fall gewesen wäre. Es kam hier dem Bildhauer auf einen möglichst dichten Anschluß des gefällten Hauptes und der Figur an die Vorderkante der Sockelplatte an, daß er sogar Haupthaar und Bart Goliaths über die Kante quellen und obendrein den rechten Fuß des David schräg über die Basisplatte vortreten ließ. Daß dergestalt die geometrische Grundform der Basisplatte übertreten wird, kann aber gut nur aus dem ursprünglich für die Figur vorgesehenen hohen Standort erklärt werden. Für die Höhe spricht ja auch die gesamte Haltung des jungen Siegers: der gespreizte Stand, die Drehung des Rumpfes und vor allem das flügelhafte Ausscheren der Ellenbogen samt dem Einwärtslenken der Hände – durch welche Gebärde die Figur sich gegen den offenen Raum gleichsam eine Abschirmung sichert. – Der Kopf ist durchaus nicht zu klein im Verhältnis zum Körper – er hat freilich das schmale und nur erst zart ausgeprägte Gesicht eines Jugendlichen –, und wie er so stolz auf vorgestrecktem Halse sitzt, hat er seine vollkommene Wirkung auf die Ferne. Im übrigen hätte W., auf seiner Suche nach fernhinwirkenden Proportionen beim David, dessen ungewöhnlich kräftig gebildete rechte Hand, die das Schleuderband zu halten bestimmt ist, bemerken müssen. – Schließlich wird die Sorgfalt, mit welcher der „David“ gearbeitet ist, nicht einfach als eine pragmatische Frage abzurichten sein, die allein vom Aufstellungsort der Figur abhängt. Außerdem scheinen die fünf Goldflorene, die Donatello am 27. August 1416 erhielt, doch wohl für eine Überarbeitung des „David“ bezahlt worden zu sein, denn es treten im Gesicht des „Goliath“ Züge in Erscheinung, wie sie sonst vor 1416 bei Donatello nicht zu finden sind: die flüchtigen Meißelstriche der Wimpern und der Fältchen um die Augenwinkel, das federleichte Spiel der Härchen auf dem Kinn und auf den Brauen. Das deutet auf die Zeit nach dem „Markus“ und nach dem „Johannes“, bei denen das Haar immer in positiv herausgeformten Zotteln und Sicheln gearbeitet ist. Doch darauf ist noch genauer einzugehen.

Vermögen W.s Thesen zum Marmordavid nicht zu überzeugen, so noch weniger die Zuschreibung der von Lányi als Nannis „Isaias“ identifizierten Statue an Donatello. M. Lisner betont mit Recht die für Donatello nicht denkbare „ein wenig protzige und sinnlich derbe Auffassung der Figur“. Übertrieben wirken die Biegung des Leibes sowie das Wippen und Schlingeln der Falten. Von einem gekonnten Kontrapost kann schwerlich die Rede sein, denn im Grunde geht der Schwung des so stark durchs Gewand sich drängenden linken Beines ins Leere, und recht isoliert davon schiebt sich die rechte Hüfte spitz in die Höhe. Der gestelzten Hüfte entspricht die allzu wuchtige Kante der linken Schulter, wo aller Schwung endet und in welche Richtung auch der Kopf sich dreht. Der Schwung des „Isaias“ – als solchen möchten wir ihn weiter bezeichnen – ist weniger Kontrapost als gotischer Schwung. Wie sehr es der Figur an kontrastierenden Bewegungsmotiven fehlt, erhellt schon daraus, daß beidseitig die Arme herabgeführt werden, und wie sodann aus den Händen – dekorierenden Sträußen vergleichbar – einmal ein Gewandknäuel und zum anderen ein geschlängeltes Schriftband hervorsprießen. Im Sinne der Person wie im Sinne der

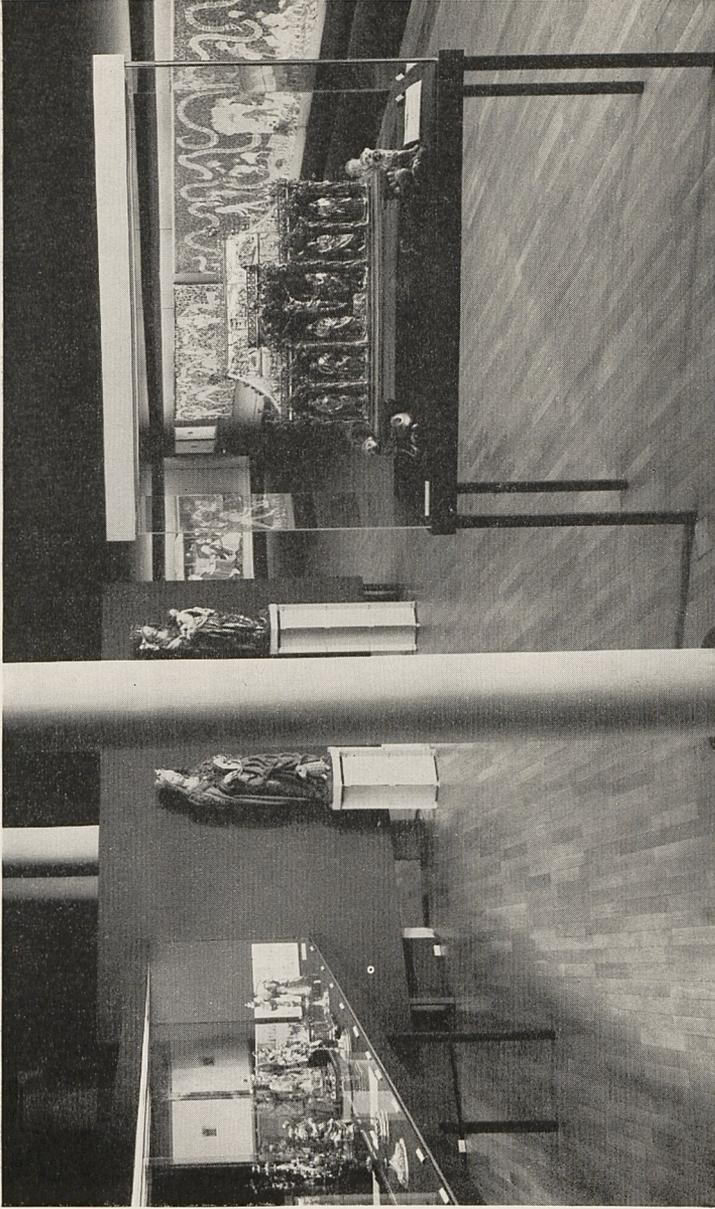


Abb. 1 Badisches Landesmuseum Karlsruhe, Ausstellung „Spätgotik am Oberrhein“, Raumaufnahme



Abb. 2 Oberrheinisch, 3. Drittel 15. Jh. (?): Marienstatuette aus Buchsbaum. München, Slg. Julius Böhler



Abb. 3a Meister des Nördlinger Hochaltars, kurz nach 1462: Trauernder Engel aus einer Kreuzigung Christi. Nördlingen, St. Georg, Hochaltar



Abb. 3b Meister des Nördlinger Hochaltars, um 1466: Trauernder Engel aus einer Kreuzigung Christi. Rothenburg o. d. T., St. Jakob, Hochaltar



Abb. 4 Meister H. L., oberrheinisch, um 1520: Adam und Eva im Paradies. Freiburg i. Br., Augustinermuseum

Kunst jugendlicher ist der „David“. Von „engster Verwandtschaft“, die W. zwischen „Isaias“ und Marmordavid hervorhebt, ist nichts zu sehen.

Die Figur, die W. seinerseits als Nannis „Isaias“ identifizieren möchte, dürfte erst wesentlich später (um 1420) entstanden sein (von G. Brunetti ist sie Nanni di Bartolo „il Rosso“ zugeschrieben worden; vgl. zuletzt Festschr. f. Ulrich Middeldorf, 1968, S. 108). Der Gewandsporn über dem Gurt, das Treten des Spielbeinfußes auf den schleppenden Mantel, die steil fallenden Falten und die Gürtung mit einem Tuch zeigen an, daß Donatello „Markus“ vorausgegangen ist. Einen Anhaltspunkt gibt ferner die Hand mit der Schriftrolle: das nachdrückliche Abspreizen des Zeigefingers ist ein Motiv, das erst – dann aber gleich mehrfach – bei den Campanile-Propheten auftritt.

Aus seinem Ansatz heraus gelangt W. zu einer Neuordnung des Frühwerkes Donatello, wobei die Hauptschritte seiner Entwicklung folgende seien: „Es zeigt sich eine ständig wachsende Meisterschaft, die Struktur des Körpers unter dem Gewande herauszuarbeiten . . . Der Kontrapost wird von Werk zu Werk umfassender im gesamten Körper ausgebildet . . . Stufenweise läßt sich im Frühwerk Donatello eine ständig wachsende Sicherheit in der Beherrschung räumlicher Werte konstatieren . . . Im Gewandstil zeigt sich eine zunehmende Differenzierung und Bereicherung“ (S. 60). Man sieht, wie hier – völlig im Sinne des 19. Jahrhunderts – die Stilbeschreibung von dem Gedanken geleitet wird, daß der Künstler vor allem formale Probleme fortentwickelte. – Die Reihenfolge der Frühwerke Donatello stellt sich dann so dar: 1. Rechter Prophet über der Porta della Mandorla, vor 1408; 2. „Isaias“ (bzw. „David“), 1408 – 09; 3. Marmordavid, bis 1412; 4. „Johannes“, 1413 – 15; 5. „Georg“, 1414 – 15; 6. „Markus“, nach 1415; 7. Sockelrelief vom Georgs-Tabernakel, nach 1417.

Der rechte Prophet über der Porta della Mandorla wird indessen erst nach dem Marmordavid entstanden sein. Darauf deutet der Stand der Figur, das Entblößen des linken Beines unter dem Mantel, das Einbiegen der zwei kleinen Finger der linken Hand und das Hervorschlüpfen des rechten Fußes unter dem Mantel. Da die Figur jedes persönlichen Zuges entbehrt, ist sie sicher kein Werk Donatello. Vielleicht ist sie sogar erst nach dem „Georg“ entstanden, was der über der Stirn aufgeworfene Schopf vermuten läßt (Janson dürfte mit „1417 – 18“ richtig treffen).

Wichtiger ist, ob W. mit seiner relativ späten Datierung des „Markus“ recht hat. W. weist auf das Dokument vom 29. April 1413 hin, aus dem hervorgeht, daß der „Markus“ zu diesem Zeitpunkt noch nicht an Orsanmichele aufgestellt war. Was aber „fare finire la figura et tabernacolo di sancto Marcho“ genau besagen will, und ob der Statue 1413 tatsächlich noch so viel zu ihrer Vollendung fehlte, wie W. annimmt, darüber gibt das Dokument keinerlei Aufschluß, und man wird sich wieder nach dem Augenschein richten müssen. Da zeigt sich, daß der „Markus“ vor Vollendung des „Johannes“ und noch sicherer vor Vollendung des „Georg“ fertig gewesen sein muß, und daß die meist vertretene Datierung von 1411 – 13 das Richtige trifft. – Der „Markus“ steht nicht in völlig antikem Kontrapost. Dafür sind in ihm zu betont die horizontalen Drehungen, die sodann durch schräg gleitende, durchhängende Mantel-

falten in der Höhenentwicklung der Figur wieder zusammengezogen werden. Der Stand ist breitbeinig, und der Spielbeinfuß wird nach außen geschwenkt. Dem Fliehen der Hüfte vor rechten Hand hält sich der Rumpf entgegen – nicht indem er sich Einfachheitshalber zur anderen Seite neigt, sondern elastisch sich durchbiegt und gleichzeitig in der Horizontalen sich dreht, um schließlich in Schulterhöhe um die Mittelachse sich zu sammeln. Wiederum schräg gegen den Rumpf steht der Kopf. Die Spannung und die Mehrheit der Bewegungsmomente im Rumpf wird an der Zäsur deutlich, die der horizontal gestraffte Saum bildet – in den Falentreppen darüber wie in den lockeren Gewandsschwingungen darunter. Der „Sporn“ (Vöge) über dem Gürtel hat seinen Partner in dem „Halbmond“, der aus dem Faltenbüschel neben dem vorgewinkelten Knie zum linken Fuß hin gleitet. In solcher „Flüssigkeit“ des Gewandes und seinen Echomotiven steckt noch ein Erbeil gotischer Figurenauffassung – jedoch nicht als Schematismus, wie beim „Isaias“ (vgl. Vöges schöne Beschreibung des „Markus“ in der Festschrift für Hans Jantzen, die W. doch wenigstens im Literaturverzeichnis hätte aufführen können). Darin steht der „Markus“ dem Marmordavid noch einigermaßen nahe (siehe auch das Schleppen des Mantels und das Treten des Spielbeinfußes auf den Saum), doch ebenso dem „Johannes“.

Der „Johannes“ aber, der ja erst 1415 fertig wurde, erweist sich mindestens an einer Stelle gegenüber dem „Markus“ als später vollendet. Man vergleiche die Köpfe und sehe das linear Umrissene, Umrundete der Gesichtszüge des „Markus“: die runden Augenhöhlen, die Welle des Wulstes über den Augen, das Aufspalten und Auseinanderquirlen des Bartes unmittelbar unter der Kinnrundung, die vielen spitzen Bartsicheln und das verhältnismäßig geringe Ausgreifen des Haupthaars über die Ohren. – Letzteres ist beim „Johannes“ mächtiger, andererseits werden bei ihm die Bartflechten weniger auseinandergesetzt, die Haarspitzen sind zarter und schmiegsamer und in flachem Relief aufgerührt sind die Augenbrauen. Diese Züge sind ein Schritt hin zu der neuen Stufe der feinen, flüchtigen Reliefform, die mit dem „Georg“ und den beiden Reliefs seines Tabernakels erreicht ist. Es ist also anzunehmen, daß Donatello im Verlauf seiner Arbeit am „Johannes“ das Haupt erst verhältnismäßig spät schuf (was wohl als erster A. Schmarsow, Donatello 1886, S. 8, bemerkt hatte) und daß zuvor der „Markus“ vollendet gewesen sein muß.

Der zeitliche Vorrang von Nannis „Lukas“ vor Donatellos „Johannes“ führt W. dazu, die vorbildliche Bedeutung des ersteren für letzteren zu hoch einzuschätzen. Nichts aber zwingt zu sagen „post hoc, ergo propter hoc“, und W.s Analyse scheint uns die Differenz der beiden Werke nicht genügend nach ihren spezifischen Wert erhellt zu haben. Vermag Donatello im „Johannes“ wirklich nicht sein „heftiges Ausdrucksverlangen“ zu meistern? Schon im breiten, ruhigen Aufwachsen des Rumpfes ist des „Johannes“ Haltung von purer Expressivität entfernt. Nurmehr sacht schlägt sich beidseitig der Mantel auseinander, und in ausgeglichenen Schwingungen ist das Gewand vor der Brust bewegt. Über dieser Stille ist das knappe Hochrecken des Hauptes ein erster Spannungsakzent. Dann aber das Antlitz selbst, in dem Geistesmacht, Geistesgespanntheit sich ausprägt. Tief und schattig sind die Zwickel zwischen

Nasenbein und den rollenden Brauen, und es steigert sich diese Tiefe, aus der der Blick hervorleuchtet, noch durch das Zurückweichen der Stirn gegenüber dem prächtig vorwallenden Haupthaar, das sich – der Geradheit und Spontanität des Antlitzes gleichsam die letzte Richtung gebend – zu einem weit vorgreifenden Bug verflucht. Gegenüber dieser gebändigten Leidenschaft in dem kleinen Bezirk des Gesichtes entfalten sich die beiden Schichten des Gewandes um die gewinkelten Beine zu ausdrücklich großformatiger Bewegung. In der unteren Lage spannt sich die Tunika und verstrebt sich zu den Ecken des Sitzes, dafür breitet sich der Mantel in lockeren, gewichtvollen Schleppen. Man sehe nur einmal, welche Konzentration von Gewandlagen allein auf dem rechten Oberschenkel statthat, und wie gelassen die rechte Hand diesem Ineinanderfluten des Gewandes Herr wird. – Nirgends aber gibt es das rundliche Strömen des Gewandes und den phantasieschwachen Gleichlauf der Motive wie bei Nanni. So sitzt beim „Lukas“ der Kopf in gleicher Schräge wie der Rumpf, beide Arme greifen rund nach vorn und beide Knie prangen kugelrund unter dem Gewand hervor. – Wenig ist hier mit „Harmonie“ oder „Kultiviertheit“ beschrieben, denn es sind das immer Summenbegriffe, die ihr Fazit schon innehaben, während doch das beschreibende Wort geduldiger beim Konkreten beharren sollte.

Wir können nicht bestätigen, daß Nanni mit seinem „Lukas“ auf Donatello einen wichtigen Einfluß gehabt habe. Das Umgekehrte ist wahrscheinlicher. Wenn auch Donatello seine Figur später vollendet hat, so hat er doch gleichzeitig mit Nanni die Arbeit begonnen, und da beide benachbart gearbeitet haben, ist durchaus denkbar, daß Nanni von Donatellos Konzeption profitierte. Das Hochstellen des Buches auf dem gewinkelten Bein ist als Motiv eher Donatello zuzutrauen, zumal Nanni hieraus wenig zu machen weiß, indem er das Buch mit der zugreifenden Hand in einer zu lässig gleitenden Verbindung beläßt. Von Donatellos Marmordavid aber stammen die Schrägstellung des Rumpfes und das breite Auswinkeln des Armes, sowie das Überschneiden der Hand durch ein Gewandstück.

Gemäß dem Grundsatz, daß Donatello das Problem des Kontrapostes und der räumlichen Wirkung einer Statue erst allmählich bewältigen lernte, datiert W. den „Georg“ vor den „Markus“. Dabei ist doch unschwer zu sehen, wie die schräge Spreizstellung des „Georg“, die Drehung und muskulöse Wölbung des Brustkorbes, der Kontrast von herabblangendem und quergreifendem Arm und schließlich die Bergung des Gepanzerten zwischen dem schräg vorgehaltenen Schild und dem Rückenschild, den der diagonal gestraffte Mantel bildet, dem jugendlichen Ritter mindestens so viel an räumlicher Differenzierung und Schichtung geben, wie sie im „Markus“ zu finden sind. Ja, indem der „Georg“ auch nicht teilweise nur in die Breite entwickelt ist, d. h., parallel zur rechteckigen Plinthe steht, sondern in räumlicher, spiraliger Drehung sich aufbaut, überragt er gerade in Hinsicht auf das Räumliche den „Markus“ wie die anderen vorhergehenden Statuen. Eine neue, raumdurchdringende Kontinuität erfüllt jede besondere der strengen Bewegungen des „Georg“, und kraft dieser konzentrierten Gesamtgebärde beherrscht er so vollkommen die Nische seines Tabernakels. – Was dieses letztere betrifft, so mag Donatello ver-

pflichtet gewesen sein, ein älteres Tabernakel zu übernehmen, doch hat er es dann ganz in seinem Sinne verwendet und umgestaltet, wie er auch die durch den Treppenaufgang bedingte Flachheit der Nische sich nutzbar zu machen wußte. Zur Umgestaltung des Tabernakels gehört auch das Giebelrelief mit dem segnenden Gottvater, das Lányi erstmals beschrieben und Donatello zugewiesen hat, das aber W. einem Anonymus überlassen möchte, wobei er sogar eine Entstehung des Reliefs beträchtlich vor dem „Georg“ und vor dem Sockelrelief für möglich hält. Dagegen ist Lányis Zuschreibung noch einmal nachdrücklich zu bestätigen.

In Gegenüberstellung mit dem „Markus“ sei noch auf das Haupt des „Georg“ eingegangen: während auf der Kalotte das Haar in flachen Schlingen gelegt ist, staut es sich über den ebenmäßigen Schläfen zu einem Geflecht dicker, sichelförmiger Zotteln, und dieses lebhaft ausgezweigte Haar zu den Seiten kulminiert dann in der kräftigen Woge des Schopfes über der Stirn. Wohllaut und Zartheit sind in dem Oval des Gesichtes und ebenso in dem ruhigen Mund, der von dem scharfen Messen des Blickes, dem Spannen der Brauen und dem Auswärtssprengen des Schopfes so weit entfernt scheint aber doch ganz dazu gehört, so wie zu dem Hervorragenden die zärtliche und die kämpferische Seele gehören. – Die strenge Kontraktion des Innern, die schräge, zielkonzentrierte Blickrichtung und das von den Schläfen zur Stirnhöhe sich emporrankende Haar erweisen den „Georg“ und den „Johannes“ als nach dem „Markus“ entstanden. Beim „Johannes“ aber sind auch die feineren Bewegungen des Haares immer noch als rundlich umrissene Positivformen gearbeitet, und erst vom „Georg“ an (man sehe die Augenbrauen, den Panzer) gibt es die flüchtigen Kerbungen, Riefelungen, Ritzungen und Meißelstriche für den schärferen Umriß des Persönlichen, und man kann beobachten, wie in den beiden Reliefs des Georgstabernakels diese Art noch viel stärker zur Geltung kommt.

Den dritten Abschnitt seiner Arbeit widmet der Verf. dem Entwicklungsgang Nannis. Seine Zuschreibung der linken Archivolten von der Porta della Mandorla an Nanni ist überzeugend. Doch muß daran festgehalten werden, daß Nanni erst am 31. Dezember 1407 erwähnt wird, was W. nicht immer deutlich sagt, stattdessen aber wiederholt, daß Nanni „zwischen 1404 und 1409“ an den Archivolten gearbeitet habe. Im übrigen macht die Zuschreibung der linken Archivolten an Nanni seine Urheberschaft für den „Isaias“ nur plausibler, da dieser sich recht gut zwischen die *Compassi* und den „Lukas“ einfügt.

Im zweiten Jahrzehnt sind als Werke Nannis nur der „Lukas“ und das Relief der Gürtelspende dokumentiert, wobei das letztere den Endpunkt seines Schaffens darstellt. Anscheinend hat Nanni erst ab 1418 kontinuierlich daran gearbeitet. Die vielkurvigen Bewegungen der Figuren, die quirlenden, in kurzen Dellen und rundlichen Schwüngen ausströmenden Gewänder bewirken eine für Nanni neue Lebhaftigkeit, die freilich mehr das Mechanische ihrer Bewegung, das Rascheln ihrer Gebärde, weniger ihr geistiges Pathos betrifft (und Lányi kritisierte nicht ganz zu Unrecht das Puppenhafte der Marienfigur). W. hebt gerade diese Dynamik hervor: „Nanni gelingt es, in der mit höchster künstlerischer Intelligenz fixierten Komposition den Zustand

statischer Endgültigkeit zu überwinden und das transitorische Moment der Auffahrt zu veranschaulichen. . . Die Umwandlung der Szene in eine lebenerfüllte Komposition von fast vor-barocker Dynamik, die Loslösung von irdischer Schwere, durch die das Schweben optisch erst glaubhaft wird, ist Nannis ureigenste schöpferische Leistung" (S. 96 u. 103). – Wie sehr eben in Hinsicht auf das Unstatische, Transitorische Donatellos Georgsrelief anregend gewesen sein mag, wird einmal angedeutet, aber nicht demonstriert – obwohl doch gerade hierin eine Stärke des "rilievo schiacciato" liegt. Dagegen betont W. den Einfluß, den Jacopo della Quercia auf Nannis Mandorla-Relief gehabt habe. In der Tat ist das weite Ausholen der Gebärden, das Strömen der Gewänder den Figuren Jacopos verwandt, doch liegt das an dem in ihm wie in Nanni zeitlebens kräftigen gotischen Erbe, das allerdings bei Nanni – aus seiner Nachbarschaft zu Donatello wohl erklärlich – minder ungebrochen sich entfaltet als bei Jacopo. Im übrigen sind die Wege noch komplizierter, insofern sich auch bei Jacopo unzweideutig Donatellos Einfluß feststellen läßt, so wenig diese Frage auch noch erforscht ist (vgl. hierzu G. de Francovich, Bollettino d'Arte IX, 1929, S. 145 ff.).

Der „Philippus“ von Orsanmichele wird von W. in die Jahre 1410 – 12 datiert, also vor Vollendung des „Lukas“ und vor Donatellos „Markus“. Da der relativ enge Zusammenhang des „Philippus“ mit den Compassi von der Porta della Mandorla nicht ganz leicht einzusehen ist, nimmt W. – durch Subtraktion – an, daß Nanni, der von 1409 bis Mitte des Jahres 1410 in Florenz nicht nachzuweisen ist, in dieser Zeit vielleicht in Rom gewesen sei und die Antike studiert habe (nicht schön am Platze ist in diesem Zusammenhang der Ausdruck „Bildungserlebnis“). Für Donatello aber gelte, daß er mit seinem „Markus“ an Nannis „Philippus“ anschließt. Wohl vermerkt W. außer den Gemeinsamkeiten von „Markus“ und „Philippus“ auch gewisse Schwächen am letzteren, gewinnt aber – merkwürdige Wendung des Gedankens! – daraus den Schluß: „Es bleibt schwer vorstellbar, daß ein Meister vom Range Nanni di Bancos seinen Philippus auf diese Weise formuliert hätte, wenn ihm Donatellos Konzeption des hl. Markus zugänglich gewesen wäre“ (S. 115). – Gemeinsam ist beiden Figuren: der breite, unantike Stand; das stofflich schwere, schleppende Gewand; die Gegensätze von steilen und quer sich ziehenden Falten; das Manteldreieck über dem vorgehenden Arm des „Markus“ und über dem rechten Arm des „Philippus“; der lockere Griff der schweren Hände; der gefälbelte Saum, der ja schon bei Donatellos Marmordavid auftritt; das Treppchen des Kragens beim „Philippus“ und die entsprechenden Faltenstufen beim „Markus“. Neu für Nanni und ebenfalls mit Donatellos „Markus“ verwandt sind die Verschlingungen und Nestbildungen des Gewandes über den gewinkelten Armen. Bei Nanni aber geraten alle diese Züge ins Buchstabierende. Schon allein, daß der „Philippus“ beide Füße symmetrisch auf die abgeschrägten Ecken der Plinthe setzt, zeigt seine geringe Inspiration. Daß bei der deutlichen Verwandtschaft einzelner Motive Donatellos eigenmächtigere Auffassung das Vorbild für den „Philippus“ gegeben hat, dürfte nicht zweifelhaft sein.

Des „Philippus“ Nähe zu den „Quattro Coronati“ betont W. mit Recht. Ferner gibt er treffende Bemerkungen zu den Kontrastbildungen innerhalb der Gruppe der

Märtyrer und gute Gründe für einen relativen zeitlichen Vorrang des linken, aus einem Block geschaffenen Paares unter den Vierern. Es dürfte aber nicht zu halten sein, den „Lukas“ zeitlich zwischen den „Philippus“ und die „Coronati“ zu plazieren. Gewiß kann man feststellen, daß die Physiognomien der „Coronati“ über den „Philippus“ in ihrer Detaillierung hinausgehen, doch gegenüber dem „Lukas“ bleiben auch in dieser Hinsicht die beiden Werke eng zusammengehörig, indem in den „Coronati“ wie im „Philippus“ prinzipiell der gleiche massig-rundliche Gesichtstyp herrschend ist. Zudem ist im „Lukas“ noch nichts von jener Differenzierung des Gewandes in die dünne, senkrechtgestrahlte Tunika und den breitbahnigen, quergerafften Mantel zu sehen, die doch für den „Philippus“ wie für die „Coronati“ so charakteristisch ist. – Ausführliche Beschreibung widmet W. dem jüngsten „Coronato“. Seine auffallend starke Bewegung macht ihn auch zur interessantesten Figur unter den Vierern. Mit Recht sieht W. – wie ehemals schon Hugo von Tschudi – das Erbe des „Isaias“ in dieser Statue nachwirken, wendet dann aber den Gedanken wieder und betont mit Berufung auf das stets nach Ausgleich strebende künstlerische Temperament Nannis die Milderung, die vereinheitlichende Zusammenfassung, die Gleichmäßigkeit der Bewegungsmotive beim „Coronato“, wodurch rückschließend bewiesen sein möchte, daß auf Grund seiner schärfer prononcierten Bewegung der „Isaias“ „schlechterdings“ nicht von Nanni stammen könne. Nun darf doch wohl so stille der künstlerische Gang Nannis nicht angenommen werden. Der „Isaias“ ist ausdrücklich ein Jugendwerk, und was an ihm – „wie an einer Warnungstafel“ (Vöge) – noch überartikuliert erscheint, wird mit der Reife des Künstlers erster. Zudem hatte Donatello zwischen „Isaias“ und „Coronato“ mit seinem „Markus“ eine neue, strengere Konzeption einer Standfigur gegeben, und schließlich wird zu bedenken bleiben, daß der jugendliche „Coronato“ keine Einzelfigur, sondern trotz seiner schwungvollen Bewegung aufs Quartett berechnet ist. Seine grundsätzliche Übereinstimmung mit dem „Isaias“ ist zu beredt, als daß man nicht beide Statuen demselben Bildner zuerkennen möchte.

Die umstrittenste Figur Nannis ist der „Eligius“ – nicht so sehr, was die Zuschreibung, vielmehr was die Datierung betrifft. W. schätzt den „Eligius“ als den Höhepunkt Nannischer Statuenkunst ein und schreibt von Drehungen, von räumlichen Spannungen und Ponderation, wovon doch aber in der Figur nur wenig steckt. Unschön wird der Stand durch das quergeraffte Pluviale verhängt und allein, daß das linke Knie so spezifisch sich durch den Mantel prägt, zeitigt noch wenig Konsequenz für einen lebhafteren Aufbau der Figur (man fühlt sich bei diesem überscharften Druck des Knies durch das Gewand gleich an Parallelen beim „Isaias“ erinnert, genauso wie der Gewandzipfel, der hinter dem rechten Handgelenk des „Eligius“ emporsprießt, bei dem Propheten schon auffällig war). Der rundlichen Raffung des Mantels unten korrespondiert oben recht einfach die elliptische Kurve beider Schultern und Arme. Einen außergewöhnlichen Rang kann die Figur keineswegs beanspruchen, und ebenso erscheint ihre relativ späte zeitliche Ansetzung (1417–18) als nicht genügend begründet. Eher wird der „Eligius“ in die Nachbarschaft des „Lukas“ zu setzen sein,

jedenfalls vor den „Philippus“ und vor die „Coronati“. Die Nische des „Eligius“ ist gegenüber der Statue als später entstanden anzunehmen – nämlich nach der Coronati-Nische bzw. nach der Georgsnische (wo übrigens der Zahnschnitt schon von den Pilastern in den Dreipaß hineingeführt wird). Auffällig sind die abgeschrägten Ecken der Basis des „Eligius“, die doch in Differenz stehen zu dem Sockel, den er jetzt in der Nische hat. Vielleicht war noch zu diesem Zeitpunkt, als der „Eligius“ fertiggestellt war, ein Sockel von der Art des Philippus-Sockels für den Patron der Schmiede vorgesehen.

Den Abschluß des Buches bildet ein knapper Exkurs über die Voraussetzungen der Quattrocento-Skulptur im 14. Jahrhundert. Quellpunkt der neuen Richtung seien die Gerichts-Reliefs von der Orvietaner Domfassade, Zwischenstufen vertreten Jacopo di Piero Guidi und Giovanni d'Ambrogio. Doch wird hier alles nur angedeutet.

Die Darstellung ist recht trocken. Wollte sich Stilbeschreibung stets so schablonenhaft darbieten, hätte sie wohl dem schon vernehmlicher durchdringenden Vorwurf „nichts Neues mehr zu bieten“ kaum etwas entgegenzuhalten. Mehr aber noch führt zu Fehlsichten, was schon als Tendenz des Faches sich abzeichnet: weniger das Neue als vielmehr das Bedingte einer künstlerischen Leistung wissen zu wollen. In dieser Hinsicht wäre der von W. wiederholt als „subjektiv“ geschmähte Vasari positiv zu entdecken. Gewiß, da ihn weniger das Genetische als das Wesentliche des Künstlerwerkes interessierte, ist er in die Lebensgeschichte der Künstler nur unvollkommen eingedrungen und hat stattdessen charakterzeichnende Erzählungen bevorzugt. Dafür aber hat er die Einmaligkeit der einmaligen Künstler und das als Exemplum Fortwirkende ihrer Leistung schärfer gesehen.

Joachim Poeschke

GIOVANNI CARADENTE, *Giacomo Serpotta*. Turin, ERI-Edizioni RAI Radiotelevisione Italiana, 1967. 184 Seiten, 32 Farbtafeln, 75 Abbildungen im Text.

Über den sizilianischen Stukkateur und Bildhauer Giacomo Serpotta (1656 – 1732) ließ sich bis heute alles Wissenswerte in E. Maurici's Artikel im Thieme-Becker (Künstlerlexikon 30, 1936, S. 518 – 519) auffinden. Vita und Werkverzeichnis stützten sich auf die von Maurici bereits richtig gewürdigte Biographie von Filippo Meli (Giacomo Serpotta, *La vita e le opere con 165 documenti*, Palermo 1934), die jedoch in den wenigsten Bibliotheken greifbar ist. Von ihr muß nach wie vor jeder Versuch einer Zusammenstellung und chronologischen Ordnung des Oeuvres ausgehen. Die Vita Serpottas bleibt an einigen Stellen dunkel und stellt die Autoren ständig wieder vor die Frage, ob dieser immerhin bemerkenswerteste unter den sizilianischen Bildhauern mit den Veränderungen, die sich in Italien Ende des 17. Jahrhunderts vollzogen, in irgendeinem Kontakt gestanden hat und wie dieser vorzustellen ist.

In dieser Frage, die Meli ausschließlich mit dem Blick auf Sizilien und unter Hinzuziehung des künstlerisch tätigen Familienumkreises (ebenfalls in Thieme-Becker s. v. Serpotta: Gaspare, der Vater; Giuseppe, der Bruder und Procopio, der Sohn; Pietro, ein Onkel?) einschränkend betrachtete, wobei er wenig überzeugend als einzigen