

DEUTSCHE HOLZKRUZIFIXE DES 15. JAHRHUNDERTS IN ITALIEN

von Margrit Lisner

Die folgenden Überlegungen sind nicht Ergebnis einer systematischen Bearbeitung des Themas, sie sind aus einer Beschäftigung mit italienischen Holzkruzifixen des Quattrocento hervorgegangen. Die Aufgabe soll daher weniger in der möglichst weitgehenden Erfassung sämtlicher in Frage kommenden Werke bestehen als darin, zunächst auf eine Anzahl von Kruzifixen hinzuweisen, die, ein Fremdkörper in der italienischen Kunst, auffallende Beziehungen zur deutschen Plastik der Spätgotik zeigen und wahrscheinlich als Arbeiten deutscher Schnitzer anzusehen sind. Die bisherige Vorstellung von der Tätigkeit deutscher Künstler des 15. Jahrhunderts in Italien dürfte sich damit nicht un wesentlich erweitern.¹

Den Ausgangspunkt der Betrachtung bildete ein annähernd lebensgrosser Kruzifixus, der sich im linken Seitenschiff von S. Lorenzo in Florenz, in der ehemals den Cambini gehörenden Kapelle, befindet (Abb. 1, 2).²

Mit weit ge breiteten Armen, den Körper aus der Achse des Stammes nach rechts gebogen, ist Christus ans Kreuz genagelt. Von dem zur Schulter geneigten Haupt mit der reich geschnitzten Krone hängt eine dünngesträhnte Locke steil herab. Kopfwendung und Blick lassen die Gestalt wie aus einer Kreuzgruppe herausgelöst erscheinen. Die einzelnen Motive betonen das Leiden: die Stirnhaut und Ohr durchbohrenden Dornen, die an Händen und Füßen von den Nägeln hochgerissene Haut, die im Todeskampf hervortretenden Adern. Verquält wirkt der eigentümlich kantige und knochige, unruhig bewegte Leib. Der Eindruck wird weitgehend von relief haften und graphischen Werten bestimmt; dagegen spielen die natürliche Schwere und Rundheit des Körpers und seine stoffliche Erscheinung kaum eine Rolle. Dennoch bemüht sich der Meister, etwa in der Bildung von Schulter, Brustkorb und Beinen, um die Wiedergabe der anatomischen Struktur. Zu der abstrakten Stilisierung von Haar und Bart, den mehr topomässig als realistisch hervorge hobenen Zeichen der Passion tritt, noch zögernd, das Begreifen der Natur. Es ist, als ob sich in diesem Werk zwei Welten trafen.

¹ Die Durchführung dieser Arbeit wurde durch ein Stipendium der Deutschen Forschungsgemeinschaft ermöglicht.

Gesprächen mit Herrn Prof. Th. Müller, München, ver danke ich wertvollste Hinweise und Anregungen vor allem im Hinblick auf die vermutliche Herkunft der in Italien tätigen deutschen Schnitzer. Zur Tätigkeit deutscher Bildhauer in Italien vergl.: *W. Körte*, Kunstgeschichtl. Jahrb. d. Bibl. Herziana, I, 1937, 1 ff.; *G. Otto*, Mitt. Kunsthist. Inst. Florenz V, 1939, 173 ff.; *H. Siebenhüner*, Deutsche Künstler am Mailänder Dom, München 1944; Katalog der Ausstellung „Sculpture lignee nella Campania“, Napoli 1950, Nrn. 54-55 bis, 57-59; *Th. Müller*, Art Quarterly XVII, 1954, 365 ff.; *J. A. Schmoll gen. Eisenwerth*, Annales Universitatis Saraviensis VII, 1958, 265 ff. — *G. v. Francovich* hat kurz darauf hingewiesen, dass sich bei einer Reihe von Kruzifixen des 15. Jahrhunderts eine Verbindung zwischen der deutschen und der italienischen Holzplastik nachweisen lässt (Boll. d'Arte XXIX, 1935/36, 227). Für die allgemeineren Beziehungen zwischen der Kunst beider Länder siehe neuerdings *W. Paatz*, Heidelberger Jahrbücher III, 1959, 68 ff., für die Malerei besonders *F. Winkler*, Jahrb. d. Berliner Museen I, 1959, 51 ff.

² Die hier abgebildete Gesamtaufnahme ist überbelichtet, daher wirken die Formen weniger prägnant als in Wirklichkeit. Ausser dem Daumen und dem kleinen Finger der rechten Hand sind alle Finger abgebrochen; vermutlich waren sie, ebenso wie bei den nachfolgend angeführten Kruzifixen, scharf nach vorn gekrümmmt. An der linken Seite des Kopfes hing ursprünglich eine Locke vom Ohr herab, die Ansatzstelle ist deutlich sichtbar. Die Fassung mit dem kräftigen Braun des Körpers, dem weissen, innen blau gefütterten Lendentuch und den vergoldeten Borten ist wahrscheinlich alt. Das Ornament am Saum besteht aus Romben und aus aneinandergefügten Ovalen, die ein einfaches Blütenmuster umschließen. Bemerkenswert ist die Angabe des Haars an der Brust.



1 Florenz, S. Lorenzo, ehem. Cambini-Kapelle.

Fabriczy und Paatz haben den Kruzifixus in den Anfang des 15. Jahrhunderts datiert, und dem früheren Quattrocento dürfte er, was schon die weiche Fältelung des Lendentuches nahe legt, auch angehören.³

Damals haben die Florentiner Künstler den Gekreuzigten ganz anders dargestellt. Brunellesco — um ein berühmtes Beispiel zu nennen — bildet seinen Christus in S. Maria Novella in Florenz zuerst als nackten Menschen (Abb. 3); das Lendentuch ist nicht geschnitten, sondern war ursprünglich wohl in gipsgetränktem Stoff hinzugefügt.⁴ Das religiöse Thema des geopferten Gottessohnes verschmilzt mit dem künstlerischen Thema des Aktes. Dessen Einzelformen, der gedrückte Rippenrand, der vorgewölbte Magen, weichen von dem Kruzifixus in S. Lorenzo, bei dem das Brustbein angegeben und die Magenpartie muldenähnlich eingetieft ist, deutlich ab. Für Brunellesco ist der einheitliche Aufbau des Körpers, die Unterscheidung von Knochen, Muskeln, der weicheren Fleischteile, ein vordringliches Anliegen. Die neuen Erkenntnisse sind in eine Fülle plastischer Werte, lebendiger Wölbungen und Senkungen, umgesetzt. Man glaubt, bei diesem kräftig gerundeten Leib ein inneres Lot zu spüren. Das Widerspiel zwischen körperlicher Schwerkraft und der geistigen Belebung des Kopfes, die menschliche Gestalt in ihrer statischen und räumlichen Bedingtheit sind wie selbstverständlich begriffen. Gegenüber der in sich ruhenden, schmerzfrei verklärten Menschlichkeit von Brunellescos Gekreuzigtem wirkt der Kruzifixus in S. Lorenzo mittelalterlich und gebunden. Erinnerungen an die Gabelkruzifixe des 14. Jahrhunderts scheinen in ihm noch nachzuklingen.

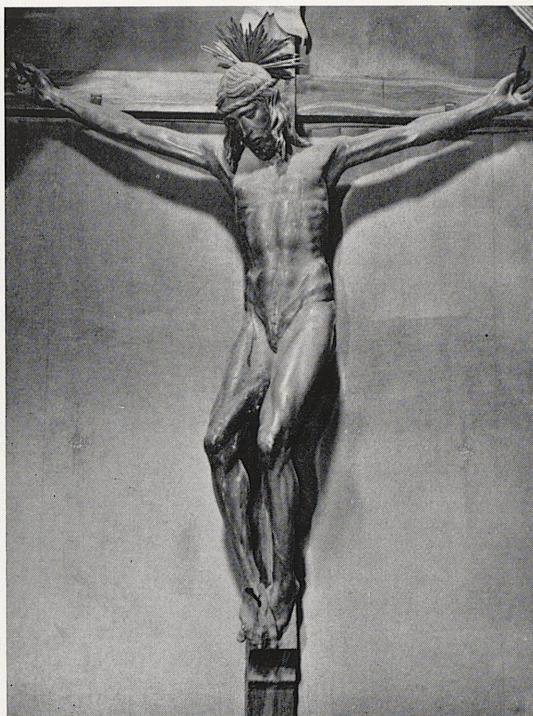
Schliesslich prägen sich die Unterschiede zwischen beiden Werken auch in der Arbeitsweise aus. Der Kruzifixus in S. Maria Novella wäre ohne weiteres in einem anderen Material, etwa



2 Teilansicht des Kruzifixus Abb. 1.

³ C. v. Fabriczy, Jb. d. Preuss. Kunstsln. 30, 1909, Beih. S. 35, Anm. 1. W. u. E. Paatz, Die Kirchen von Florenz, II, Frankfurt a. M. 1941, 503. Eine irrtümliche Datierung ins 13. Jahrhundert bei A. Garnero, Firenze e dintorni in giro con un artista, 1924, 177. Der Kruzifixus ist bereits bei Richa (Notizie istoriche delle chiese fiorentine, V, Firenze 1757, 33) erwähnt.

⁴ Die Verwendung gipsgetränkter Lendentücher ist schon in der toskanischen Plastik des Trecento nachweisbar; allgemeinere Verbreitung haben sie anscheinend seit dem zweiten Jahrzehnt des Quattrocento gefunden.



3 Brunellesco, Holzkruzifix. Florenz,
S. Maria Novella.



4 Venedig, S. Giorgio Maggiore.

in Ton oder in Bronze, vorstellbar, und es ist gut denkbar, dass Brunellesco zunächst — wie dies noch Vasari für Bildwerke in Holz empfiehlt — ein kleinplastisches Tonmodell angefertigt hat.⁵ Dagegen ist der Gekreuzigte in S. Lorenzo nur als Schnitzarbeit zu verstehen: die eckigen, harten Formen, die kunstvolle Bildung der Dornenkrone, das Haar und das reich geschlungene, fein unterschnittene Lendentuch verraten einen Meister, der ganz vom Holz ausgeht und seine Kunst daran setzt, diesem seine spezifischen Möglichkeiten abzugewinnen.

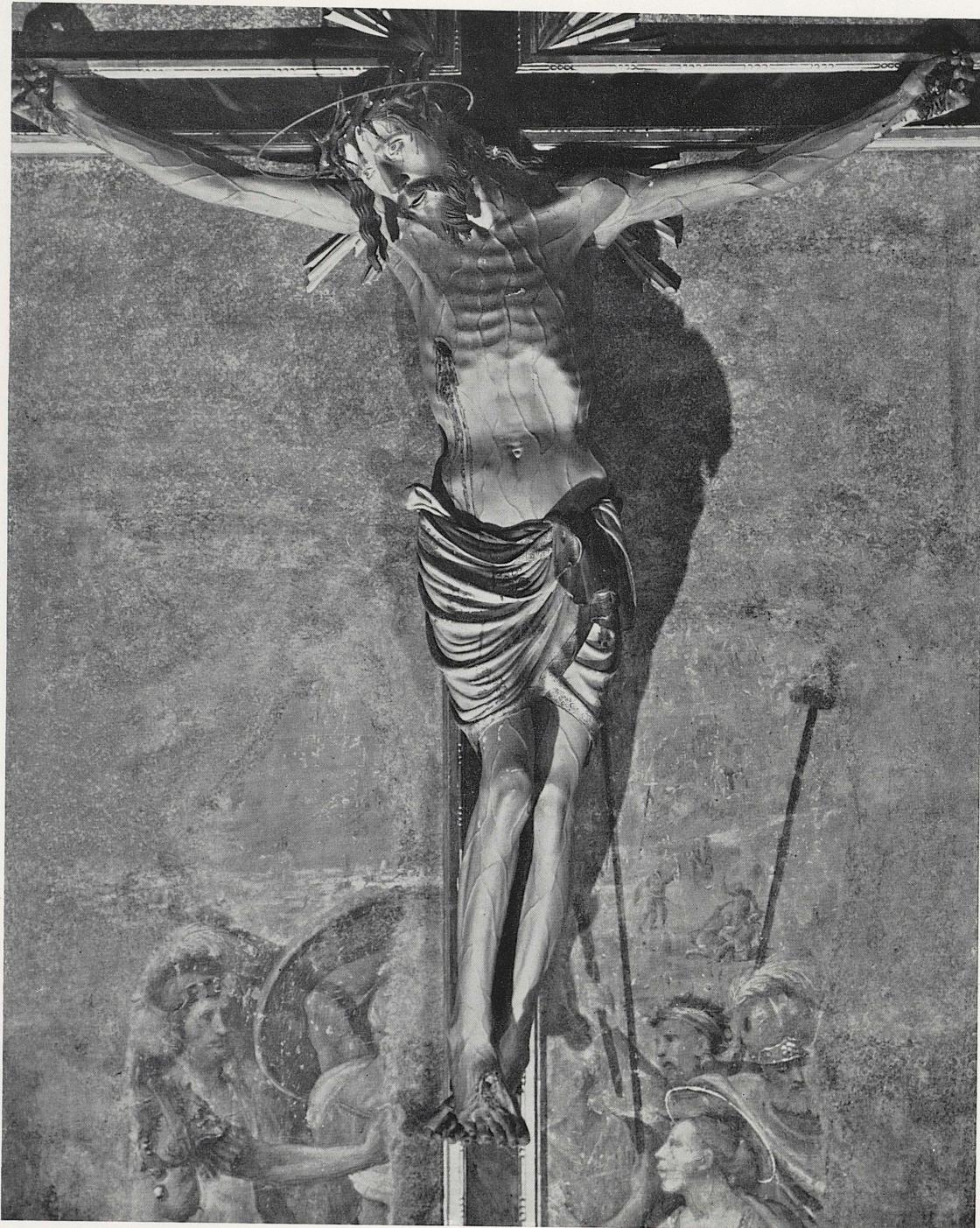
Während sich eine Verbindung des S. Lorenzo-Kruzifixes auch zu den übrigen seit dem ausgehenden Trecento entstandenen, als „florentinisch“ zu bezeichnenden Kruzifixen offenbar nicht herstellen lässt, ist es auffallend, dass sich verwandte Stücke vereinzelt in verschiedenen anderen italienischen Landschaften finden.

Unter diesen ist der Kruzifixus in S. Giorgio maggiore in Venedig der Forschung schon lange bekannt (Abb. 4, 15). Daraus, dass er nacheinander Brunellesco, Michelozzo und schliesslich von Fiocco, obwohl zögernd, Niccolò Lamberti zugeschrieben wurde, lässt sich schliessen, dass seine Einordnung in die venezianische Kunst nicht einfach ist.⁶ Der Lokalisierung in die Toskana ist V. Moschini entgegengetreten; er hebt bei dem Gekreuzigten die „asprezza veristica nutrita di studio anatomico di gusto nordico“ hervor.⁷ Noch entschiedener äusserte sich

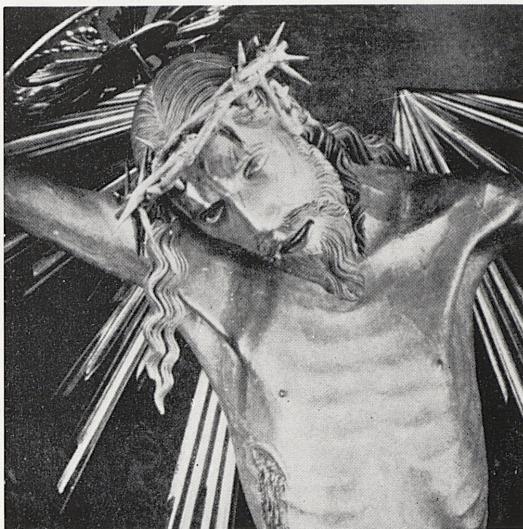
⁵ Vasari-Milanesi I, 166 f.

⁶ E. A. Cicogna, *Delle inscrizioni Veneziane*, IV, Venezia 1834, 258 f. u. 312 ff., Anm. 144; G. Fiocco, *Dedalo* VIII, 1927/28, 448; Fiocco fügt hinzu, dass, falls das Kruzifix nicht von Michelozzo sei, es einem lombardischen Mitarbeiter und Nachahmer Michelozzos zuzuschreiben wäre.

⁷ V. Moschini, *L'Arte* N. S. IV (XXXVI), 1933, 278. Gegen die Zuschreibung an die Florentiner haben sich schon früher P. Paoletti (*L'architettura e la scultura del Rinascimento in Venezia*, I, Venezia 1893, 82 f.) und G. Lorenzetti ausgesprochen (*Venezia e il suo estuario*, Venezia-Milano-Roma-Firenze 1926, 728; dgl. Neuauflage 1956, 768). Vgl. L. Venturi, *L'Arte* XIX, 1916, 42.



5 Bologna, S. Michele in Bosco.



6 Imola, Dom.

nen ist akzentuierter, der Rhythmus der Linien feiner, geschliffener, die Bewegung greift stärker ineinander. Das zarte Relief der Rippen ähnelt leise bewegten Wellen. Im Vergleich zu dem S. Giorgio-Kruzifixus wirkt der Gekreuzigte in S. Lorenzo runder, fester, gedrungener und, etwa in der Bildung der Beine mit den auseinander gespreizten Füßen, auffallend eckig und auch ein wenig derb. Dagegen erscheint das Pathos des Ausdrucks bei ihm etwas gemildert. Die Unterschiede mögen sich zum Teil dadurch erklären, dass der eine Meister mit der venezianischen und der andere mit der Florentiner Kunst in Berührung gekommen ist.

Dem Kruzifix in S. Giorgio maggiore steht ein dritter Kruzifixus nahe, der sich in S. Michele in Bosco in Bologna, also wiederum in einer anderen Landschaft, befindet (Abb. 5).¹⁰ Haltung und Proportionierung stimmen annähernd überein. Doch ist der Kopf des Bologneser Gekreuzigten mehr nach links gewendet; die Einheit des kurvigen Gefüges wird dadurch abgeschwächt. Alles ist etwas härter gebildet, der kräftig abgesetzte Rippenrand, die geschärften, stegähnlich nach hinten greifenden Falten. Trotz der unmittelbar dramatischen Wirkung bleiben Rang und Frische der Ausführung hinter den beiden zuerst genannten Werken zurück.

⁸ Körte, a. a. O., 13.

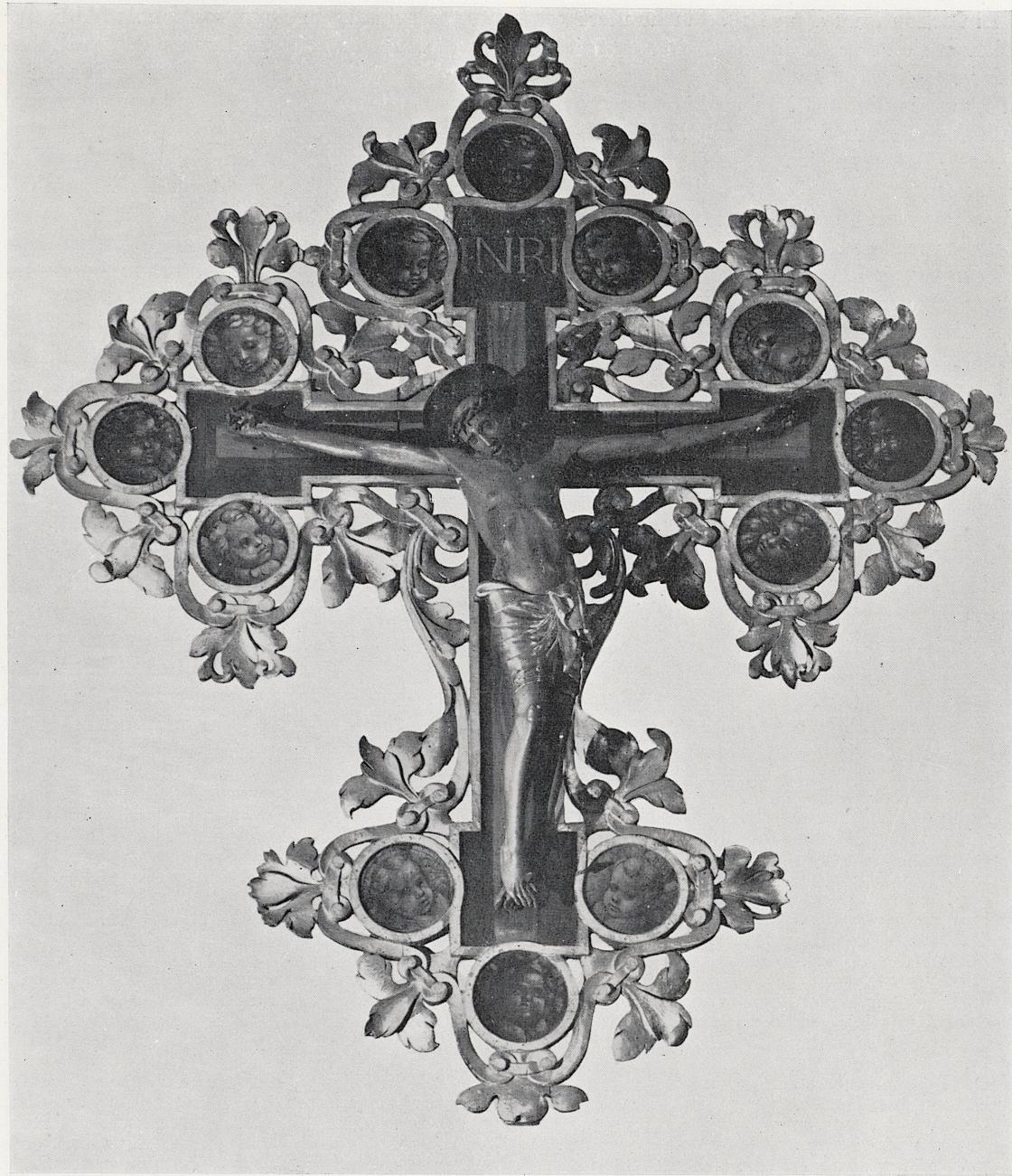
^{8a} In: Festschrift Karl M. Swoboda zum 28. Januar 1959, Wien-Wiesbaden 1959, 237 ff.; als kurzer Hinweis bereits in Arte Atesina 1950, 140. Die Ausführungen Rasmos wurden mir erst bekannt, als der vorliegende Text bereits festlag; sie konnten daher nur nachträglich in das Manuskript eingearbeitet werden.

⁹ Der Erhaltungszustand ist im allgemeinen gut; vier Finger, ein Zeh und die ehemals vor dem linken Ohr nach vorn fallenden Haarsträhnen sind abgebrochen. Die Bemalung könnte alt, wenn auch vielleicht nicht die ursprüngliche sein. Die Dornenkrone ist anscheinend aus gewundenen Stricken gefertigt und extra aufgesetzt. Am Kreuzstamm befindet sich eine gefälschte auf Brunellesco und das Jahr 1430 lautende Inschrift (Mitteilung der Fondazione Cini, Venedig, wo sich auch die entsprechenden Fotos befinden).

¹⁰ Der Kruzifixus ist stark übermalt. Für frühere Erwähnungen vgl. Malvasia, Le Pitture di Bologna, Bologna 1686, 326; L. Arze, Indicazione storico-artistica delle cose spettanti alla Villa Legatizia di San Michele in Bosco, Bologna 1850, 92; La Storia delle Arti del Disegno... in Bologna e nei suburbii, Bologna 1888, 171 f.; F. Malaguzzi Valeri, La chiesa e il convento di S. Michele in Bosco, Bologna 1895, 19; J. B. Supino, L'Arte nelle Chiese di Bologna, Secoli XV-XVI, Bologna 1938, 460.

Körte in einem kurzen Hinweis; ohne auf die Datierung einzugehen, bezeichnete er den Kruzifixus als deutsch.⁸ In allerneuster Zeit hat ihn N. R亚洲 mit Hans von Judenburg, dem Meister des Bozener Hochaltares, in Verbindung gebracht.^{8a} Auf diese Frage ist später einzugehen.

Zunächst bleibt festzustellen, wie sich der Kruzifixus in Venedig zu dem von S. Lorenzo verhält.⁹ Beide folgen dem gleichen Typ; der nach rechts gebogene Körper, die Bildung von Haar und Bart, die Rippen, das Lendentuch, das alles und selbst ein kleiner Zug, wie die im Mund sichtbare Zunge, ist eng verwandt. Dennoch gehören beide Stücke verschiedenen Händen an. Der Kruzifixus in S. Giorgio maggiore ist, von der Seite gesehen, fast brettartig flach, seine Formen sind gelängter. Die Schwingung des Körpers mit den sich leicht überschneidenden, edel geformten Bei-



7 Bologna, S. Petronio, Hochaltar.

Ein schon im 17. und 18. Jahrhundert gerühmter Kruzifixus im Dom von Imola (Abb. 6)¹¹ zeichnet sich durch seine besonders energische Formgebung aus. Die Wiedergabe der wulstähnlich verfestigten Rippen könnte darauf hinweisen, dass der Schnitzer bolognesisch-emilianische Werke (wie die Kruzifixe in der Kirche der Osservanza in Imola und in S. Giacomo maggiore in Bologna¹²) vor Augen gehabt hat.¹³ Auch die übrigen Formen sind im Sinne des Plastischeren, Umgreifbaren bereichert. Der rhythmisch belebte Körper ist freier vom Kreuzstamm gelöst und vorgewölbt als bei den bisher genannten Kruzifixen. Damit kommt ein aktives, raumhaltiges Moment in die Bewegung hinein. Die weiche, stoffliche Bildung des tief ansetzenden Lendentuches wird bei einigen noch zu besprechenden Stücken der zweiten Jahrhunderthälfte wieder begegnen. Die gesamte Gestaltung, die Haltung von Kopf und Schultern, die herausgebogene Hüfte, die vom Schmerz wie auseinandergekrampften Beine, scheint der Dramatisierung des Todeskampfes zu dienen; dieser findet seinen Höhepunkt in dem wie in einem Stöhnen aufwärts gewendeten Blick. Christus „in atto di spirare che mostra un affetto mirabile, massime negli occhi, a' quali corrisponde il resto del corpo“, so hat im Jahre 1606 Bernardo Bizoni, der Begleiter des als Kunstsammler berühmten Marchese Vincenzo Giustiniani, diesen Kruzifixus beschrieben.¹⁴

Den vier genannten Werken lassen sich drei weitere zuordnen, die wohl im Typ verwandt sind, aber jeweils gewisse Abweichungen aufweisen. Vom Norden zum Süden gehend gehört hierzu zunächst der Kruzifixus, der heute über dem Hochaltar von S. Petronio in Bologna aufgehängt ist (Abb. 7).¹⁵ Dass der Meister einer anderen Werkstatt entstammt als der, der das Kruzifix in S. Michele in Bosco gearbeitet hat, können der kleine Kopf, die fast horizontal gespannten Arme mit den gratig abgesetzten Achseln, der fest gerundete Körper zeigen; er berührt den Kreuzstamm nur mit Schultern und Füßen und wölbt sich bogenförmig schräg nach vorn. Trotz der Unterschiede verraten Einzelheiten die Verwurzelung in einer ähnlichen Tradition: die in Stirn und Ohr greifenden Dornen, die Angabe des Brustbeins und der Adern und vor allem die Schlingung des Lendentuches, wenn seine Falten auch sparsamer gerafft sind und es sich dem Gesäß enger anschmiegt.¹⁶

¹¹ Auch dieser Kruzifixus hat eine moderne Übermalung. — Vgl. *Bernardo Bizoni*, Europa Milleseicentesca, diario di viaggio (a cura di Anna Banti), Milano-Roma 1942, 43; Guida pittorica d'Imola dell'Abate Giovanni Villa (1794) con note ed aggiunte di Guido Gambetti, Bologna 1925, 136; ferner L. Orsini, Imola e la Valle del Santerno, Bergamo 1907, 90 (Abb. S. 84); R. Buscaroli, Imola, Imola 1939, 86 f.; Guida d'Italia del Touring Club Italiano, Emilia e Romagna, Milano 1957, 477.

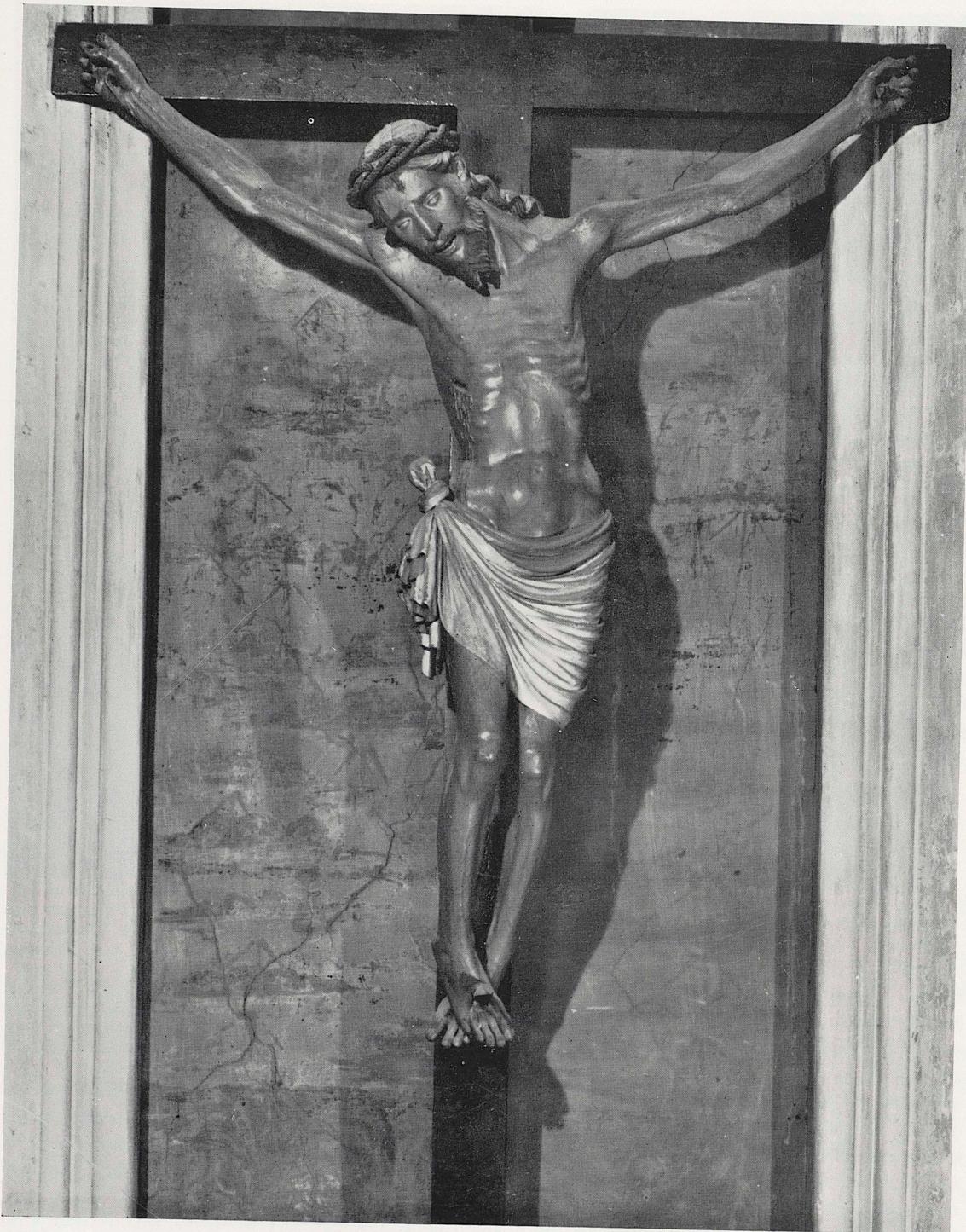
¹² Der zuerst genannte Kruzifixus ist im 14. Jahrhundert, der bolognesische wohl im frühen Quattrocento entstanden (Foto Croci, Bologna, Nr. 5568). Vergl. Touring Club Emilia e Romagna, 1957, 478, und A. Ravale, S. Giacomo maggiore in Bologna, Bologna 1955, 53.

¹³ Diese Vermutung ergibt sich vor allem aus den Abweichungen von den genannten Stücken in Venedig und Bologna. Allerdings wäre auch die Nachwirkung einer anderen deutschen Tradition denkbar.

¹⁴ Bizoni, a. a. O. — Für den Hinweis auf diese Stelle und damit auf den Kruzifixus habe ich Fräulein Christa Baumgarth, Florenz, herzlich zu danken. Eine Gesamtaufnahme hat der Photograph Bovesi, Imola, hergestellt.

¹⁵ Die Fassung, vor allem die starke Vergoldung des Lendentuches, ist nicht alt, im übrigen ist die Erhaltung gut. Der Rahmen dürfte dem Ornament nach aus dem Cinquecento stammen; die Cherubim könnten evtl. eine spätere Hinzufügung (anstelle von Passionsszenen?) sein. Die Schicksale des Kruzifixes sind offenbar folgende: 1464 war in der Tribuna von S. Petronio ein grosser Kruzifixus aufgestellt, der sich noch 1529, beim Aufenthalt Karl V. in Bologna, dort befand (B. Supino, La Basilica di S. Petronio, Bologna 1914, 8; Bianco Negri, Basilica Petroniana overo Vita di S. Petronio, Venezia 1680, 63, 73). Dieses Kruzifix gelangte anlässlich der Umgestaltung des Chores in die Sakristei, wo es in der Guidenliteratur von 1776 bis 1923, zuletzt mit dem Vermerk „del sec. XV“ beschrieben wird (vgl. Malvasia, 1776, 208, Nr. 15; Bianconi, 1820, I, 246 f.; Guida di Bologna e suoi dintorni, 1909, 90, und Neuaufl. 1923, 27). Erst 1930 wird ein Kruzifix des 15. Jahrhunderts über dem Hochaltar aufgeführt, während dasjenige in der Sakristei, wo sich auch heute kein grosser Kruzifixus befindet, nicht mehr erwähnt ist (C. Ricci e G. Zucchini, Guida di Bologna, Bologna 1930, 16). Vermutlich handelt es sich jeweils um dasselbe Werk.

¹⁶ Das rockartige Abstehen des Lendentuches auf der Rückseite bei den Kruzifixen in S. Giorgio maggiore in Venedig, im Seitenschiff von S. Lorenzo in Florenz und, weniger ausgesprochen, bei dem-



8 Florenz, S. Lorenzo. Martelli-Kruzifixus.

Auch in Florenz gibt es ein zweites Kruzifix, das zu dieser Gruppe gehört. Es befindet sich ebenfalls in S. Lorenzo, in der von den Martelli ausgestatteten Kapelle der Operai, vor dem blinden Fenster über Fra Filippos Verkündigung (Abb. 8).¹⁷ Als eine Stiftung der Martelli erweist es sich durch das an dem Golgathahügel zu Füssen des Kreuzstammes angebrachte Wappen. Wiederum handelt es sich um eine anders geschulte Hand. Neu ist das links geknotete, in dichten, scharfen Faltenstegen um den Körper greifende Lendentuch. Im Vergleich zu dem Kruzifix der Cardini-Kapelle in S. Lorenzo sind die Formen rund, wie gedrechselt, die harten Kanten sind vermieden, alles greift fliessender ineinander. In den gebogenen Armen drückt sich das Hängen aus. Die reiche Modellierung des Anatomischen lässt vermuten, dass dieser Meister die neuen Errungenschaften der Florentiner Plastik genau studiert hat.

Noch weiter geht der Künstler, der den Kruzifixus in S. Agostino in Rom gearbeitet hat (Abb. 9, 10).¹⁸ Manche Züge scheinen ihn mit dem Kruzifix in Imola und dem der Cardini-Kapelle zu verbinden. Doch ist die Wiedergabe des Rumpfes mit dem sich wölbenden Brustkorb und den lebendig unterschiedenen Rippen, die weiche, füllige Bildung der Hüft- und Bauchpartie fortgeschritten im Sinne der Aktauffassung der florentinischen Frührenaissance. Wahrscheinlich ist der Meister über Florenz nach Rom gezogen. Auch hier kommt durch die Verschiebung des Körpers und seine Lösung vom Kreuzstamm ein räumlicher Zug in die Bewegung hinein. Pathos des Ausdrucks, kraftvoll-rhythmische Bewegtheit und Schönlösigkeit verbinden sich zu einer künstlerischen Einheit, die diesem Kruzifixus einen besonderen Platz innerhalb der besprochenen Gruppe anweist.

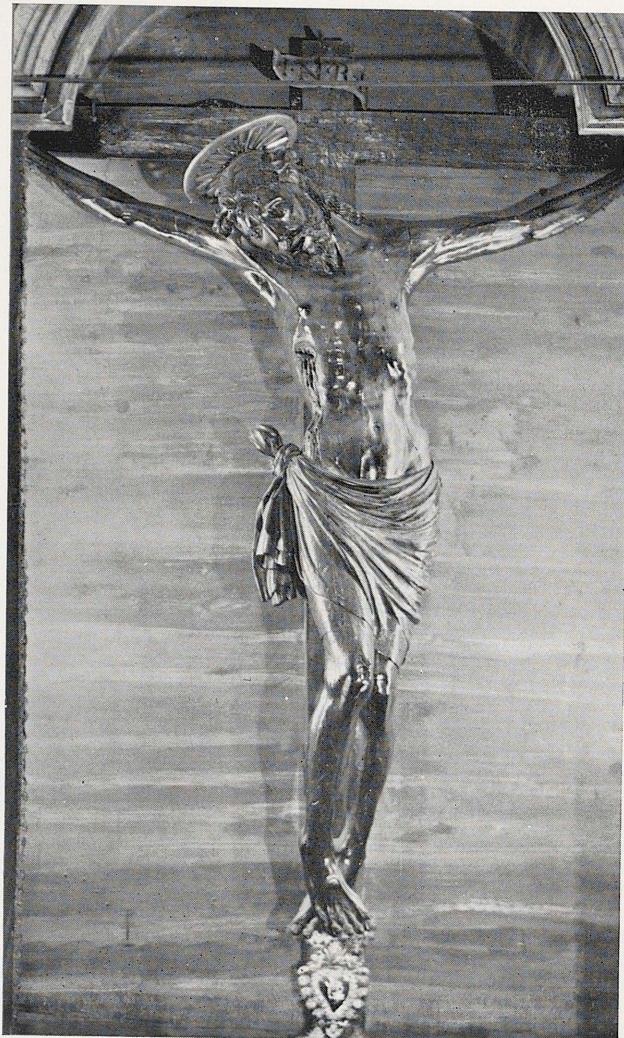
In verschiedenen italienischen Kunstlandschaften verstreut ist, das hat das bisher Gesagte ergeben, eine Reihe von Kruzifixen erhalten, die im Typ einander auffallend ähnlich sind. Dieser Typ scheint in Italien nirgends beheimatet zu sein. Was in Venedig, Bologna, Florenz und Rom an Kruzifixen des 15. Jahrhunderts bekannt geworden ist, sieht in Haltung, plastischer Auffassung und Ausdruck wesentlich anders aus.¹⁹ Die italienische Malerei, die gerade im Quattrocento oftmals ein getreuer Spiegel der Errungenschaften der Plastik ist, bietet anscheinend ebenfalls keine Vergleiche.

jenigen in S. Michele in Bosco in Bologna geht auf eine mittelalterliche Tradition zurück. Wenn das Tuch dagegen bei dem Kruzifix in S. Petronio wie auch bei den beiden anschliessend zu nennenden Stücken dem Körper eng anliegt, so könnte dies, mit Vorsicht, als ein Eingehen auf italienische Ge-wohnheiten gedeutet werden.

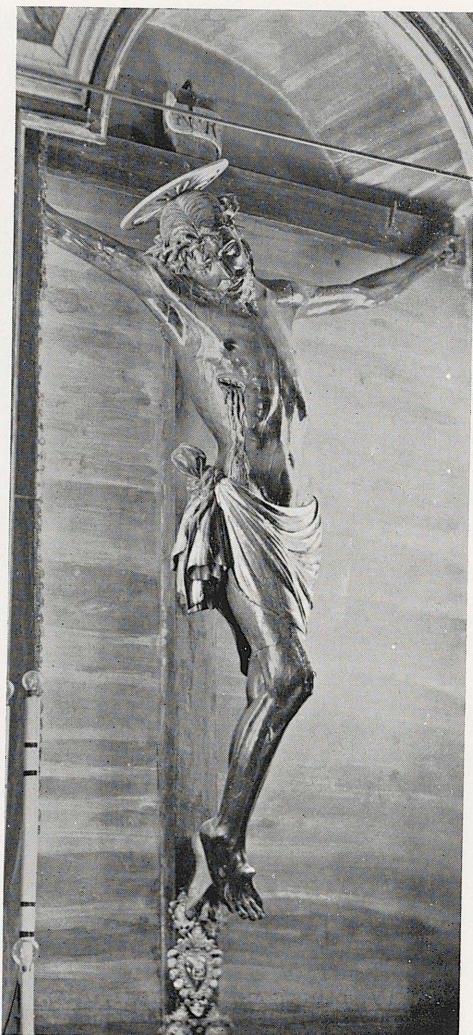
¹⁷ Die Fassung dürfte die alte sein. An der linken Seite des Kopfes hing ursprünglich, ebenso wie bei den meisten Kruzifixen dieser Gruppe, eine Locke senkrecht hinab; die Bruchstelle ist deutlich sichtbar. Der Golgathahügel unter dem Kreuz wurde, wie das Wappen erkennen lässt, anscheinend gleichzeitig mit dem Kruzifix errichtet. An der Rückwand sind Spuren einer Bemalung, Pflanzen und Bäume, zu sehen, die ebenfalls aus dem Quattrocento stammen könnten (nur auf der Gesamtaufnahme erkennbar). — Vergl. Richa, a. a. O., 33; Fabriczy, a. a. O.; Paatz, Kirchen von Florenz, II, 503.

¹⁸ Der Kruzifixus weist Beschädigungen an den Händen und vor allem am Kopf auf; die Astkrone ist teilweise abgebrochen, ebenso das ehemals auf der linken Seite herabhängende Haar. Die Bemalung scheint die ursprüngliche zu sein; am Saum des Tuches ist das alte Rombenmuster deutlich erkennbar. Doch hat der Kruzifixus in neuerer Zeit einen glänzenden Firnis erhalten. — Vergl.: I Santuari d'Italia illustrati, La Chiesa di Sant'Agostino a Roma, Anno III, Agosto 1930, S. 124.

¹⁹ Vergl. für Venedig den Berliner Kruzifixus aus der Frarikirche (Bildwerke d. Kaiser Friedrich-Mus., Mittelalterl. Bildwerke aus Italien und Byzanz, bearb. v. W. F. Volbach, Berlin 1930, Nr. 45, S. 108, Abb. S. 113), den Kruzifixus des Antonio Bonvicino in Castel di Mezzo (L. Venturi, a. a. O.; L. Serra, L'Arte nelle Marche, II, Roma 1934, 150 f., Fig. 183) und den Kruzifixus in S. Lorenzo (Moschini, a. a. O.); für Bologna ausser dem genannten Gekreuzigten in S. Giacomo maggiore die Kruzifixe in S. Procolo, S. Petronio (5. Kapelle rechts), Madonna del Baraccano, S. Maria dei Servi (Chor), S. Benedetto; für Rom beispielsweise die Stücke in S. Marcello al Corso und in S. Lorenzo in Panisperna. Einige bedeutende römische Kruzifixe, die in der Literatur mehrfach erwähnt sind, bedürften dringend einer speziellen Untersuchung (vgl. E. Lavagnino, Riv. del R. Ist. d'Arch. e storia dell'arte, VIII, 1941, 217 ff.; P. Toesca, Il Trecento, Torino 1951, 367, Anm. 115); sollten sie tatsächlich zum Teil aus dem Quattrocento stammen, so haben sie jedenfalls mit den hier besprochenen Werken nichts zu tun.



9 Rom, S. Agostino.



10 Seitenansicht des Kruzifixus Abb. 9.

Es erscheint daher berechtigt, Körtes und Rasmos Auffassung nachzugehen, dass das S. Giorgio maggiore-Kruzifix Arbeit eines im Norden beheimateten Meisters sei. Hierbei ist zunächst nach Entstehung und Herkunft des ikonographischen Typus zu fragen. In der deutschen Malerei des späteren 14. Jahrhunderts taucht ein Kruzifixtyp auf, bei dem der Körper ähnlich wie bei unseren Stücken betont nach rechts aus der Achse des Kreuzstammes hinaus verschoben ist. Es sei nur an die Kreuzigung in Netze in Westfalen und die Kreuzigungstafel aus der Münchner Augustinerkirche im Bayerischen Nationalmuseum erinnert.²⁰ Diese Form hat in verschiedenartigen Brechungen zur Zeit des weichen Stiles weitere Verbreitung gefunden und noch in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts fortgewirkt. Besonders im deutschen Nordwesten, im Kreis des Konrad von Soest, im süddeutschen und österreichischen Bereich ist

²⁰ A. Stange, Deutsche Malerei der Gotik, II, Berlin 1936, Abb. 159, 233.

sie anscheinend gebräuchlich geworden, wobei die süddeutschen und österreichischen Beispiele unseren Kruzifixen durchweg näher stehen als die westfälischen Werke.²¹ Eine dem Lienhart von Brixen zugeschriebene Tafel im Museum Ferdinandeum in Innsbruck (Abb. 11)²² ist vor allem deshalb interessant, weil der zur Seite gebogene Leib Christi ebenfalls von sich netzartig verbindenden Adern übersponnen ist. Möglicherweise sind dem Maler ähnliche Holzkruzifixe bekannt gewesen.

Schwieriger ist es dagegen, im deutschen Bereich plastische Kruzifixe zu finden, die sich den oben genannten zur Seite stellen liessen. Reformation und spätere Umbauten mögen die Bestände vernichtet haben oder eine ungünstige Aufstellung ihre Erschliessung erschweren. Zudem steht eine Arbeit über den Kruzifixus des 15. Jahrhunderts in Deutschland bisher aus.^{22a} Rein vom Typ her gesehen ist der grosse Kruzifixus in der Stadtpfarrkirche in Limburg a. d. Lahn vergleichbar (Abb. 12).²³ Die Ausschwingung und Verschiebung des Körpers ist bei ihm noch heftiger und akzentuierter; an Armen und Beinen sind Adern deutlich erkennbar. Ver einzelte kleinere Arbeiten am Mittelrhein, in Bayern und in Schlesien beweisen, dass der Typus mit dem kurvig ausgebogenen Körper in der deutschen Plastik des früheren 15. Jahrhunderts allgemein bekannt, wenn auch — nach dem Vorhandenen zu urteilen — kaum der vorherrschende gewesen ist.²⁴ Nach der Jahrhundertmitte zeigt ihn der Holzkruzifixus am Kreu-

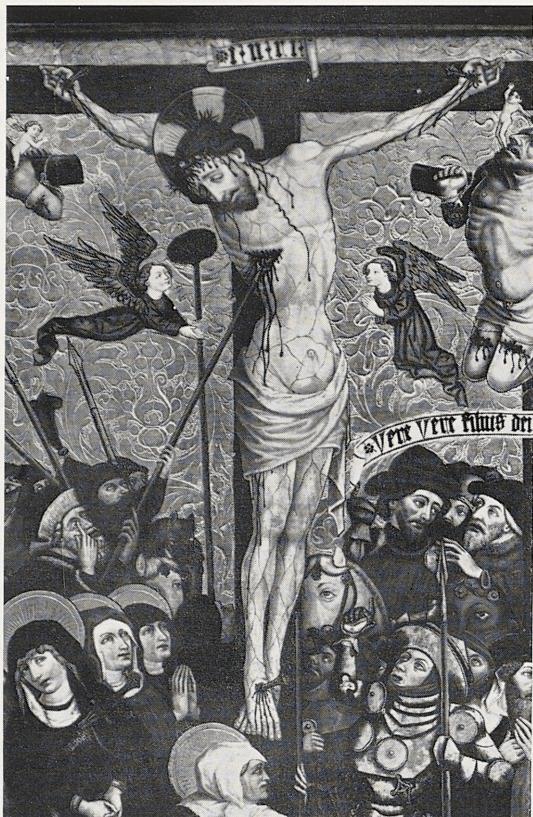
²¹ Die westfälischen Kreuzigungsdarstellungen und die mit ihnen zusammenhängenden Werke zeigen eine Besonderheit, die sie von den hier besprochenen Holzkruzifixen merklich unterscheidet: in die Biegung des Körpers ist nur das linke Bein miteinbezogen, während das rechte mehr von vorn gesehen und fast senkrecht nach unten gespannt ist; die Beine sind folglich stark gegabelt, was die ohnehin schmalen Gestalten noch zerbrechlicher erscheinen lässt (vgl. *Stange*, a. a. O., III, Berlin 1938, Abb. 13, 40, 228, 232 und andere). Bei den in den süddeutschen und österreichischen Landschaften erhaltenen gemalten Kreuzigungen sind die Beine Christi dagegen meist geschlossen oder leicht übereinandergeschoben; der Umriss ist damit vereinheitlicht, sodass die ganze Figur eine kurvige Bewegung beschreibt. Auf den Darstellungen, die stilistisch über den weichen Stil hinausgehen und bereits gegen die Jahrhundertmitte entstanden sind, ist der Körper des Gekreuzigten der allgemeinen Stilentwicklung folgend plastisch stärker zusammengefasst; eine betontere Lösung vom Kreuzstamm geht damit anscheinend Hand in Hand. Vergl. beispielsweise ein Wandgemälde in der Georgskirche in Schenna in Südtirol (J. *Weingartner*, Gotische Wandmalerei in Südtirol, Wien 1948, Abb. 103), die Kreuzigung aus St. Peter am Kammerberg in Graz (Kat. der Ausstellung „Malerei und Skulptur aus Steiermark bis 1450“, bearb. v. K. *Garzarolli von Thurnlackh*, Wien 1936, Nr. 60), den Grau in Grau gemalten Ternseer Altar der Münchner Pinakothek (Alte Pinakothek München, Kurzes Verzeichnis der Bilder, München 1957, S. 68, Nr. 1438, Abb. 76) und eine Kreuzigung im Frankfurter Städels (Stange, a. a. O., IV, München-Berlin 1951, Abb. 51).

²² Inventar Nr. 6. Das Bild, das aus der Frauenkirche in Brixen stammt, wird um 1450 angesetzt. Vergl. Kat. der Ausstellung „Gotik in Tirol“, 1950, Nr. 74.

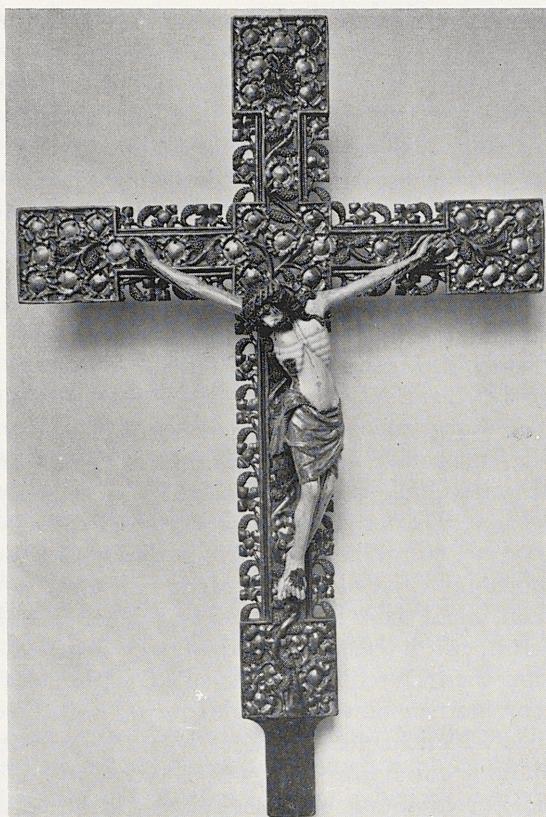
^{22a} Eine Dissertation über den Kruzifixus des weichen Stils wird in Freiburg i. Br. von G. Oldemeyer vorbereitet. Frl. Oldemeyer war so freundlich, mir Einblick in das von ihr gesammelte Material zu geben.

²³ Siehe Deutsche Kunst und Denkmalpflege, Heft 1, 1959, S. 42, Abb. 26. Wie mir Herr Dr. H. Feldtkeller, Wiesbaden, — dessen Liebenswürdigkeit ich auch die Aufnahme verdanke —, mitteilt, wird der Kruzifixus dort in den Anfang des 15. Jahrhunderts datiert.

²⁴ Vergl. den kleinen Kruzifixus der Madonna in der Korbgrasse in Mainz (D. *Heubach* in Mainzer Zeitschr. 11, 1916, 51), das um 1400 datierte Kalksandsteinrelief mit dem Gnadenstuhl im Münchner Nationalmuseum (Die Bildwerke des Bayerischen Nationalmuseums, I. Abteilg., Die Bildwerke in Holz und Stein vom 12. Jahrh. bis 1450, v. Ph. M. Halm u. G. Lill, Augsburg 1924, Nr. 226, Abb. Taf. 122) und einen nur im fragmentarischen Zustand überlieferten kleinen Holzkruzifixus, früher im Kunstmuseum in Breslau (E. *Wiese*, Schlesische Plastik vom Beginn des 14. bis zur Mitte des 15. Jahrhunderts, Leipzig 1923, Taf. IX, Nr. 5). — Multscher hat einen abweichenden Typus entwickelt. Für den Gekreuzigten vom Grabsteinmodell für Ludwig den Gebarteten und für den Wiblinger Kruzifixus ist bezeichnend, dass bei ihnen die Hüfte wohl stark nach rechts verschoben ist, der Umriss des Körpers jedoch keine Kurve beschreibt, sondern die Beine scharf nach links gerichtet sind. Durch die gleichgerichtete Vorneigung von Kopf und Beinen kommt ein betont raumhaltiger Zug in die Gestalten hinein. Dennoch mögen die Vorstufen für die Kruzifixe Multschers und seiner Werkstatt denen ähnlich gewesen sein, die auch für unsere Stücke die Voraussetzung gebildet haben. Vergl. ferner den kleinen Kruzifixus aus der Karmeliterkirche in Boppard (Katalog der Ausstellung „Alte Kunst am Mittelrhein“, Darmstadt 1927, Nr. 116, als 2. Viertel 15. Jahrh.).



11 Lienhart von Brixen, Kreuzigung (Det.).
Innsbruck, Ferdinandeum.



12 Limburg a. d. Lahn, Stadtpfarrkirche.

zigungsaltar der Georgskirche in Dinkelsbühl. Der späteren Entstehung entsprechend ist der Kopf nicht mehr vor die Schulter geneigt, sondern stärker aufgerichtet.²⁵

Auf die Herkunft der Meister aus Deutschland weist auch die Formgebung im Einzelnen hin. Der Kopftyp mit der breiten Nase, dem spitzen Bart und den stilisierten seitlichen Locken ist den südostdeutschen Vesperbildern verwandt²⁶; die eckige, magere Knochigkeit des Körpers lässt sich eher mit ihnen als mit Arbeiten der italienischen Plastik vergleichen. Die Bildung der Rippen mit der Angabe des Brustbeins, die muldenähnliche Eintiefung der meist nur

²⁵ Stange, a. a. O., IX, 1958, Abb. 189. — Die Ausbiegung des Körpers nach rechts kommt in der spätgotischen deutschen Plastik gelegentlich auch später vor, wobei es sich jedoch um die Wiederaufnahme des früheren Typus und nicht um ein Fortleben handeln könnte. Vergl. die Kreuzigung von der Rosenkranztafel aus der Schule des Veit Stoss in Berlin (Die Bildwerke in Holz, Stein und Ton, Grossplastik, bearbeitet von Theodor Demmler, Berlin und Leipzig 1930, N. 388, Abb. S. 189), den Riemschneider-Kruzifixus und den Kalvarienberg der Grasser-Werkstatt in Berlin (Katalog Demmler, Nr. 2931, S. 173, u. Nr. 8184, S. 240), ferner den von S. Fliedner veröffentlichten steinernen Kruzifixus des Bremer Domes (Bull. Musées Royaux des Beaux-Arts, Bruxelles, VII, 1958, Abb. 24, S. 163). Auch der unten aufgeführte 1491 vollendete deutsche Kruzifixus in S. Giovanni in Bragora in Venedig ist noch leicht nach rechts gebogen.

²⁶ Die Pietàgruppe im Baptisterium von S. Marco in Venedig lässt sich, zumindest in allgemeiner Weise, ebenfalls heranziehen. Für den mageren, knochigen Körper siehe ferner das 1424 datierte Vesperbild in Venzone (Körte, a. a. O., Abb. 29 u. 24).

wenig modellierten Magenpartie sind in der deutschen Skulptur weit verbreitet.²⁷ Es äussert sich hier eine anatomische Auffassung, die von derjenigen italienischer Werke grundsätzlich verschieden ist. Dazu kommt das den Körper überziehende Geäder; man denke nur, als drastisches Beispiel, an Konrad von Einbecks Schmerzensmann.²⁸ Bei den Kruzifixen treten die Adern gleichsam an die Stelle der Pestbeulen oder Geisselmale, die die Gabelkreuze der voraufgehenden Zeit streumusterähnlich bedeckten.²⁹ Schliesslich deutet bei dem Kruzifixus in S. Giorgio maggiore auch das — auf dem Kopf stehende — Inschriftblatt auf den deutschen Ursprung des Werkes hin: das geschwungene, mehrfach eingewickelte Band, das den Text nur bruchstückhaft sehen lässt, die in gotischen Minuskeln mit zahlreichen Zierenden gemalten Buchstaben finden in der deutschen Kunst überraschende Parallelen, während sie in dieser Verbindung in Italien fremd sind.³⁰

Über die landschaftliche Herkunft unserer Schnitzer ist mit diesen Feststellungen jedoch wenig gesagt. Wie erwähnt, hat Rasmussen den Kruzifixus in S. Giorgio maggiore dem Hans von Judenburg zugeschrieben, dessen Christus vom ehemaligen Bozener Hochaltar (aus einer Marienkrönung, heute im Germanischen Museum in Nürnberg) eine sehr ähnliche Form und Schnitztechnik des Bartes zeigt.³¹ Kreuzigungsdarstellungen dieses Meisters sind sonst nicht bekannt. Da der hier interessierende Typus zwar in der Malerei der Steiermark und Südtirols begegnet (vergl. Abb. 11), die in diesen Gebieten erhaltenen Holzkruzifixe aber anderen Typen angehören³², ist die Frage, ob es sich um das Werk eines steiermärkischen Schnitzers handeln kann, nicht ganz leicht zu entscheiden. Vor allem fällt es schwer, von der gestenhaft gebundenen, fast lyrischen Auffassung der Arbeiten des Judenburger Meisters den Weg zu der anatomischen Durchbildung und dem Pathos des venezianischen Kruzifixes zu finden.³³ Der aus dem Norden zuwandernde Künstler müsste dann in der Begegnung mit dem Süden ganz neue Möglichkeiten entfaltet haben. Ausserdem könnte, das beweisen unsere Kruzifixe, die Bildung des Bartes eine weiter verbreitete Werkstattgewohnheit sein. Aber auch, wenn man die Zuschreibung offen lässt, weist die Beobachtung Rasmussen darauf hin, dass die deutschen

²⁷ Diese Züge sind auch für die Arbeiten Multschers und seines Kreises bezeichnend: den Schmerzensmann am Ulmer Münster, den Kruzifixus von Scharenstetten und für das von Th. Müller Multscher zugeschriebene Alabasterrelief der Dreifaltigkeit (Festschrift Wilh. Pinder zum sechzigsten Geburtstage, Leipzig 1938, 302 ff.).

²⁸ G. v. d. Osten, *Der Schmerzensmann*, Berlin 1935, Taf. XLIII, Abb. 85; vgl. auch den Schmerzensmann der Schottenkirche in Erfurt, a. a. O., Taf. XLV, Abb. 90. Für das Vorkommen des Aderngeflechtes besonders in der ostdeutschen Kunst siehe W. Pinder, *Die deutsche Plastik des ausgehenden Mittelalters und der Frührenaissance*, Handb. d. Kunsthiss., Wildpark-Potsdam 1924, 220. Bei italienischen Kruzifixen ist die Angabe der Adern dagegen sehr selten und da, wo sie vorkommt, auf Arme und Beine beschränkt. Offenbar sind die Adern im allgemeinen nicht geschnitten, sondern aus Kordel oder sehr feinen Spänen gebildet und in die Grundierung eingelegt. Nach Mitteilung von Herrn Dr. J. Taubert, München, können sie ausserdem auch in Stuck aufgetragen sein. Schnitzwerk und Fassung bilden demnach eine untrennbare Einheit.

²⁹ Eine Übergangslösung zeigt das um 1400 entstandene sogenannte Hedwigskreuz im Dom von Krakau (vgl. G. v. Francovich, *Kunstgeschichtl. Jahrb. d. Bibl. Hertziana*, II, 1938, Abb. 198): während Arme und Beine die Äderung aufweisen, ist der Rumpf von Geisselmalen überstreut.

³⁰ Siehe das Epitaph der Elisabeth v. Görlitz in Trier; das sich schlingende, den fortlaufenden Text unterbrechende Inschriftband und die Buchstaben sind nahe verwandt. Für die Schrift vgl. Mainzer Inschriften, bearb. v. F. v. Arens u. K. F. Bauer, Stuttgart 1945, 6 f., 22 f. Obwohl sich in Italien auch im 15. Jahrhundert gelegentlich ähnliche Schriftzeichen finden, sind sie auf den Inschrifttafeln der Kruzifixe anscheinend ungewöhnlich. Ebenfalls kommt das an den Enden aufgerollte Schriftband im Süden vor; dass es in der Mitte noch mehrfach eingeschlagen ist, erscheint jedoch fremd.

³¹ Um 1422-24. Vergl. Rasmussen, a. a. O.; ders., *Cultura Atesina*, 1947, 46; C. Th. Müller, *Mittelalterl. Plastik Tirols* von der Frühzeit bis zur Zeit Michael Pachers, Berlin 1935, Abb. 187. Die von Rasmussen hypothetisch vorgeschlagene Identifizierung des Hans von Judenburg mit dem Meister von Grosslobming bedürfte einer eingehenderen Begründung.

³² Für die Malerei siehe Anm. 21. Für die Plastik vgl. K. Garzaroli v. Thurnlackh, *Mittelalterliche Plastik in Steiermark*, Graz 1941, und C. Th. Müller, a. a. O.

³³ Vgl. Müller, a. a. O., Abb. 188, 193/97.

Schnitzer wohl zum Teil, falls nicht direkt aus der Steiermark, so vermutlich doch aus Österreich nach Italien gezogen sind. Auf diese Frage ist später noch einmal einzugehen.

Aber dürfen wirklich alle bisher herangezogenen Kruzifixe als deutsche Arbeiten bezeichnet werden? Ist es nicht möglich, dass einige von ihnen, wie etwa das Martelli-Kreuz, von italienischen Meistern gearbeitet worden sind, die sich von den deutschen Werken anregen liessen? Hiergegen ist einzuwenden, dass eine so weitgehende Anlehnung des Italieners an die ihm fremde Kunst — hinsichtlich Typ, Einzelbildung und Auffassung — nicht sehr wahrscheinlich ist. Die Aufgabe des Eigenen wäre umso erstaunlicher, als sich gerade damals in Italien die künstlerischen Kräfte regen, die im Rahmen der Gesamtentwicklung gesehen die entscheidenden sind.³⁴ Die Unterschiede zwischen den einzelnen Stücken lassen sich dagegen leicht durch eine andere künstlerische Schulung der Schnitzer, die nicht gleichzeitige Entstehung der Kreuze und schliesslich auch dadurch erklären, dass die Meister in Italien mit der Kunst verschiedener Landschaften in Berührung gekommen sind oder mit der Zeit zunehmend italienische Elemente aufnahmen.

Für die Datierung der genannten Kruzifixe lassen sich feste Anhaltspunkte kaum gewinnen. Zieht man das wahrscheinlich unterschiedliche Alter der Meister und den nicht stets gleichen künstlerischen Rang der Werke in Betracht, dann erscheint es ratsam, den Zeitpunkt nicht zu starr festzulegen. Auch ist es möglich, dass sich, ähnlich wie bei den Vesperbildern, die Typen im Süden länger gehalten haben. Der Gekreuzigte in S. Giorgio maggiore in Venedig gehört in seiner in grossen Kurven ineinander greifenden, weitgehend in der Fläche entwickelten Bewegtheit noch dem weichen Stil an. Die differenzierte Modellierung des Anatomischen legt eine nicht zu frühe Ansetzung, etwa um 1430, nahe.³⁵ Diese Datierung lässt sich mit der Auffassung der älteren Forschung verbinden, dass der Kruzifixus zur Zeit des berühmten Abtes Giovanni Michel (gest. 1430) entstanden oder eine Stiftung von Cosimo dei Medici sei, der 1433 in dem Kloster wohnte.³⁶ Etwas gleichzeitig oder kurz darauf mag auch der Kruzifixus im Seitenschiff von S. Lorenzo gearbeitet worden sein; trotz seiner „italienischeren“ Körperbildung dürfte der weiche Fall des Lendentuches eine wesentlich spätere Ansetzung verbieten. Das Kruzifix in S. Michele in Bosco in Bologna wird man dagegen wegen seiner vermutlichen Abhängigkeit von dem S. Giorgio-Kreuz, aber auch wegen der steigähnlichen, strafferen Wiedergabe der Falten einige Jahre danach datieren. Der nach links gewendete, etwas mehr erhobene Kopf scheint bereits auf eine andere Zeit hinzuweisen. Vielleicht ist der Kruzifixus mit dem 1437 begonnenen Neubau der Kirche, für die man schon bald auch ein Kreuz in Auftrag gegeben haben wird, in Verbindung zu bringen.³⁷ Der Gekreuzigte in Imola könnte noch etwas jünger sein. Das Lendentuch mit dem in einem spitzen Zipfel endenden Überschlag, die kräftigere, stark akzentuierende Formgebung sprechen für eine nicht zu frühe Datierung.³⁸

³⁴ Wie ein Kruzifix der hier besprochenen Gruppe in der italienischen Umsetzung aussieht, davon kann man in Umbrien eine Vorstellung gewinnen: in der Kirche der Madonna di Loreto in Spoleto befindet sich ein Kruzifix, bei dem alle wesentlichen Elemente des Typs wie in einem Erinnerungsbild festgehalten, aber weniger ausgeprägt wiedergegeben sind. Dagegen wirkt der Leib dick und aufgeblasen, die Modellierung ist ins Volle, Körperhafte und zugleich ins Starrere abgewandelt.

³⁵ Die prägnante Ausbiegung des Körpers kommt in dieser Zeit auch bei anderen Werken vor. Vergl. z. B. den Schmerzensmann der Dorotheenkirche in Breslau und denjenigen vom Singertor des Stephansdomes in Wien (v. d. Osten, a. a. O., 79 f., Abb. 71, 72), ferner die Madonna in der Pfarrkirche in Geiselsberg (Müller, a. a. O., Abb. 151).

³⁶ Cicogna, a. a. O.; Paoletti, a. a. O., 82 f. Im Jahr 1458 wurde der Kirche ein grosser Kruzifixus von einer Franceschina Gabo testamentarisch gestiftet; in ihrem Testament von 1469 ist dagegen von einem Kruzifix nicht mehr die Rede. Das Datum von 1458 erscheint für unser Kruzifix etwas spät. Vergl. Anm. 40a.

³⁷ F. Malaguzzi Valeri, a. a. O., 11 ff. Eine dem Kruzifixus geweihte Kapelle ist 1457 erwähnt (Arze, a. a. O., 92).

³⁸ R. Buscaroli, a. a. O., nimmt an, dass der Kruzifixus im Zusammenhang mit der 1460 vorgenommenen Erweiterung der Kirche entstanden sei.

Die schärfer gebildeten, um den Körper herumgreifenden Tuchfalten und die im italienischen Sinn gerundetere Modellierung des Martelli-Kreuzes machen es wahrscheinlich, dass es um die gleiche Zeit wie die unter ihm befindliche Verkündigung Fra Filippes oder wenig später, um etwa 1440, in Auftrag gegeben worden ist.³⁹ In dieser Zeit dürfte schliesslich auch der Kruzifixus in S. Agostino in Rom sowohl wegen der Bildung des Lendentuches, wie wegen der reifen Modellierung und Vorwölbung des Körpers geschnitten worden sein. Gewisse Schwierigkeiten bereitet dagegen das etwas andersartige Kruzifix in S. Petronio in Bologna. Die scharfe Gabelung der Achseln, die gebundene Modellierung des Thorax, die Fältelung des Lendentuches sprechen für eine verhältnismässig frühe Datierung. Dennoch scheinen der rhythmische Schwung der Beine mit der leisen Einknickung der Knie, die starke Verschiebung des sich vom Kreuz lösenden Körpers und auch Einzelheiten der Modellierung, wie die wulstähnlichen Polster an den Hüften, eher auf eine Entstehung um 1440 oder noch etwas später hinzuweisen. Die erstgenannten Merkmale wären dann im Sinne einer anderen künstlerischen Herkunft, aber auch des Altertümlichen zu werten.⁴⁰

Die bisher besprochene Gruppe, die im Gegensatz zu den später zu behandelnden Kreuzen der zweiten Jahrhunderthälfte von nun ab als die „frühe“ bezeichnet wird, dürfte nach dem Gesagten etwa in dem Jahrzehnt von 1430 bis 1440 entstanden sein, wobei die Möglichkeit einer gewissen zeitlichen Verschiebung nach unten und nach oben, gegen die Mitte des Jahrhunderts hin, jedoch offen gelassen werden soll.^{40a}

Wie aber lässt sich das Auftreten der deutschen Schnitzer in Italien erklären? Erwähnungen deutscher Bildhauer tauchen hier im letzten Drittel des Trecento zunächst sporadisch auf, um sich mit Anbruch des neuen Jahrhunderts zusehends zu mehren. Zuerst waren es wohl meist Steinbildhauer, die in noch mittelalterlicher Weise von den grossen Bauaufgaben in Mailand, Bologna, Florenz, Orvieto und Venedig angezogen wurden.⁴¹ Doch zeigen die Werke

³⁹ Zur Datierung des Bildes gegen Ende der dreissiger Jahre siehe M. Pittaluga, Filippo Lippi, Firenze 1949, 178. Die Errichtung der Cappella degli Operai wurde 1423 durch Niccolò Martelli testamentarisch verfügt; in den zwanziger Jahren ist bereits eine Wand aufgeführt worden (H. Saalman, Art Bull. XL, 1958, 124). In seiner Portata von 1447 erklärt Ugolino Martelli, dass man an der Kapelle „al continuo“ gebaut habe (G. Pudelko, Riv. d’Arte XVIII, 1936, 60, Anm. 2); 1450 war sie anscheinend noch nicht ganz vollendet (D. Moreni, Continuazione delle memorie istoriche dell’Ambrosiana imperial Basilica di S. Lorenzo di Firenze, I, Firenze 1816, 51). Es ist jedoch möglich, dass die Ausstattung schon gleichzeitig mit der Errichtung des Baues in Auftrag gegeben wurde, wie dies auch bei anderen Stiftungen der Fall war (z. B. bei der Sakristei von S. Trinita). Es fragt sich daher, ob der Verküngungsaltar mit dem Kruzifixus darüber nicht gegen Ende der dreissiger Jahre einheitlich geplant worden ist (die Tatsache, dass es vorher schon eine der Annunziata geweihte Kapelle in S. Lorenzo gab, zwingt kaum zu der Annahme, dass die Tafel Fra Filippes zunächst für diese gestiftet worden sei. Vgl. Pudelko, a. a. O., Paatz, Kirchen v. Florenz, II, Anm. 224 S. 571).

⁴⁰ Laut A. Gatti, La Basilica Petroniana, Bologna 1913, 68, wurde die innere Ausstattung der Kirche 1447 begonnen; die Hauptchorkapelle befand sich damals im sechsten Joch. Supino, a. a. O., weist darauf hin, dass es im Lauf der Bauarbeiten drei verschiedene Chorkapellen gegeben habe, die zweite sei ab 1446 errichtet worden. Es ist nicht ausgeschlossen, dass unser Kruzifix mit diesen Daten in Verbindung zu bringen ist. Vgl. Anm. 15.

^{40a} Es ist auffallend, dass die überlieferten Nachrichten auch eine spätere Ansetzung der Kruzifixe nahe legen könnten (vgl. Anm. 15, 36-40, schliesslich das unten zu der Bruderschaft von S. Lorenzo Gesagte). In diesem Fall müssten die Meister sehr zäh an einem weit älteren Typ festgehalten haben. Die späte Datierung würde zwar die in einzelnen Zügen erstaunlich enge Verbindung zu den unten zu behandelnden Stücken in Faenza und Perugia leichter erklären, andererseits aber sprechen einige Kreuze der späteren Gruppe, die ihrem Stil nach um die Jahrhundertmitte oder in den sechziger Jahren entstanden sein dürften, gegen eine solche Annahme.

⁴¹ In Mailand waren im ausgehenden Trecento Hans von Fernach, Walter von München und Peter von München tätig; der erstere ist später in Bologna, der zweite in Orvieto nachweisbar. In Florenz arbeitete damals Piero di Giovanni tedesco für die Domopera, ein Peter von Freiburg ist 1402 in Orvieto bezeugt (vgl. die vorzüglich zusammengestellten Regesten bei Körte, a. a. O., 126 ff., und bei Siebenhüner, a. a. O., 64 ff.). Im Chor von S. Marco in Venedig schuf schliesslich um 1430 der Meister von Grosslobming seine Figuren (A. Feulner u. Th. Müller, Geschichte der deutschen Plastik, München 1953, 232 f.).

des Egidius von Wiener Neustadt und die von Körte zusammengestellten Vesperbilder, dass auch deutsche Einzelbildwerke schon bald ihre Abnehmer fanden.⁴² Die Anwesenheit deutscher Schnitzer ist spätestens 1409 in Venedig, seit den zwanziger Jahren in Padua bezeugt.⁴³

Die Wanderung deutscher Künstler ist jedoch nicht isoliert zu sehen; sie geht mit der Wanderung deutscher Handwerker Hand in Hand. Seit dem Ende des 14. Jahrhunderts hatten sich bekanntlich deutsche Schuster, Bäcker, Weber und Gastwirte in immer grösserer Zahl in italienischen Städten niedergelassen. Hier schlossen sie sich zu Bruderschaften zusammen, die gemeinsame religiöse Andachten abhielten. Häufig besass sie in einer italienischen Kirche eine Kapelle oder einen Altar, zu dessen Ausschmückung sie berechtigt waren.⁴⁴ Diese Gemeinschaften werden sich, wenn sie einen Kruzifixus aufstellen wollten, zuerst an ihre eigenen Landsleute gewendet haben, da das Werk eines deutschen Schnitzers ihrem religiösen Empfinden sicherlich am meisten entsprach. Tatsächlich befinden sich zwei der bisher genannten Kruzifixe in Kirchen, in denen Altäre deutscher Bruderschaften überliefert sind. In S. Lorenzo in Florenz pflegte sich spätestens seit dem Jahre 1441 eine von Oberdeutschen gebildete Schusterbruderschaft zu versammeln, und die Annahme liegt nahe, dass der Kruzifixus, der sich heute in der ehemaligen Cardini-Kapelle befindet, ursprünglich im Besitz dieser Bruderschaft war.⁴⁵

Der Kruzifixus in S. Agostino in Rom lässt sich vielleicht auf die gleiche Weise erklären. Während die Kirche erst 1479 bis 1483 errichtet wurde⁴⁶, gehört der Gekreuzigte dem Stil nach einer früheren Zeit an. Es wurde also wahrscheinlich von einem anderen Ort aus dorthin übertragen. Nun wissen wir, dass die Bruderschaft der deutschen Bäcker seit 1431 einen Altar in der deutschen Nationalkirche S. Maria dell'Anima besass, diesen aber nach der Errichtung von S. Agostino verliess, um in der neuen Kirche eine Kapelle zu übernehmen, für deren Al-

⁴² E. Rigoni, Lo scultore Egidio da Wiener Neustadt a Padova, in: Atti e memorie della R. Accademia di Scienze, Lettere ed Arti in Padova, XLVI, 1930; Körte, a. a. O., 116 ff. — Es ist auffallend, dass gerade in den Orten, in denen sich die hier besprochenen Kruzifixe befinden, Vesperbilder und zum Teil auch andere deutsche Bildwerke des ausgehenden 14. und früheren 15. Jahrhunderts überliefert sind: In Venedig, abgesehen von den Arbeiten des Meisters von Grosslobming, die Figur eines Schmerzensmannes in S. Marco und die Pietàgruppen im Baptisterium von S. Marco und in S. Giovanni in Bragora; in Bologna sind neben den Reliefs der Madonna und des hl. Petrus, die Hans von Fernach 1394 für S. Petronio ausführte, die Vesperbilder in S. Domenico und in S. Giovanni al Monte erhalten. In Rom befindet sich noch heute ein deutsches Vesperbild im Campo Santo Teutonico. Schliesslich gibt uns Vasari für Florenz einen bemerkenswerten Hinweis (Vasari-Milanesi II, 147): er beschreibt in der SS. Annunziata, also in der Kirche, in der sich die aus Deutschen und Niederrändern zusammengesetzte Barbarabruderschaft versammelte, einen „Cristo morto in grembo alla Vergine“. Können wir über die Richtigkeit seiner Zuschreibung der offenbar verlorenen Gruppe an Dello Delli, also einen Meister des „weichen Stiles“, auch nicht urteilen, so dürfen wir dennoch mit Sicherheit annehmen, dass die Komposition des deutschen Andachtsbildes bereits im früheren Quattrocento in Florenz bekannt war (folglich war auch Michelangelo von Jugend auf mit ihr vertraut, was in Bezug auf die Pietà in St. Peter nicht uninteressant ist).

⁴³ Körte, a. a. O., 131 f., 128 f.; Paoletti, a. a. O., 81 Anm. 2, führt unter den Schnitzern bereits 1371 einen „Johannes intaiador halemanus“ in Venedig auf.

⁴⁴ Siehe vor allem A. Doren, Deutsche Handwerker und Handwerkerbruderschaften im mittelalterlichen Italien, Berlin 1903; H. Simonsfeld, Der Fondaco dei Tedeschi in Venedig und die deutsch-venezianischen Handelsbeziehungen, Stuttgart 1887. In Florenz hatte beispielsweise die von niederdeutschen Webern gebildete Korneliusbruderschaft einen Altar und eine Begräbnissstätte in S. Salvatore di Camaldoli, deren Ausschmückung mit Malereien und Skulpturen ihr erlaubt war (Doren, a. a. O., 95, 132). In Venedig waren die deutschen Ballenbinder verpflichtet, ihre Kapelle in Ss. Giovanni e Paolo reich auszustatten; die einzelnen Gegenstände wurden vertraglich aufgezählt (Simonsfeld, a. a. O., Bd. I, 165 ff.).

⁴⁵ Vergleiche C. Paoli, Mitteilungen des Instituts für österreichische Geschichtsforschung, Band VIII (1887), 455 ff., ferner D. Moreni, a. a. O., 34, Anm. 1. — Das Patronat der Kapelle, in der der Kruzifixus jetzt aufgestellt ist, wurde 1445 an die Cambini vergeben (Moreni, a. a. O., 9, Anm. 1), die Errichtung erfolgte jedoch erst wesentlich später (Paatz, Kirchen von Florenz, Band II, 466).

⁴⁶ P. Tomei, L'architettura a Roma nel Quattrocento, Roma 1942, 123.

tardienst sie einen eigenen Kaplan unterhielt.⁴⁷ Ebenso hatten die deutschen Schuster, die bereits um 1380/90 in Rom nachweisbar sind und deren Bruderschaftssatzungen 1439 von Eugen IV. bestätigt wurden, eine Kapelle in S. Agostino.⁴⁸ Daher könnte der Kruzifixus von einem älteren Altar dieser Bruderschaften stammen und bei deren Umzug nach S. Agostino versetzt worden sein.^{48a} Aus diesen Überlegungen darf man wohl schliessen, dass die deutschen Schnitzer, die nach Italien wanderten, manchesmal von ihren eigenen Landsleuten die ersten Aufträge bekamen. Die auf den Altären der Deutschen errichteten Kruzifixe mögen dann bei den Italienern Anklang gefunden und den fremden Meistern weitere Arbeit verschafft haben. Auf diese Art könnte beispielsweise das Martelli-Kreuz entstanden sein.⁴⁹

Dafür, dass deutsche Schnitzer in Italien Holzkruzifixe gearbeitet haben, liefern die nachfolgend zusammengestellten urkundlichen Nachrichten einen sprechenden Beweis:

- 1440 In der Hinterlassenschaft des Pietro d'Alemagna in Udine wird ein Holzkruzifix, dem die Arme fehlen, und ein unvollendeter kleiner Kruzifixus erwähnt.⁵⁰
- 1457 Ein „Johannes enrici de alamania, vir bonus, et scultor egregius presertim in crucifixis effingendis“ wird von der Florentiner Signoria an den Kardinal Colonna in Rom empfohlen.⁵¹
- 1458 Meister „Jeronimus theutonicus“ liefert den Nonnen der Arcella in Padua einen Kruzifixus.⁵²
- 1458 Die Prioren von Perugia erwerben für die Kapelle ihres Palastes einen geschnitzten und schon bemalten Kruzifixus, den ein „Tedesco“ nach Perugia gebracht habe. Der Preis beträgt 50 Gulden.⁵³
- 1478 Maestro Giovanni tedesco arbeitet für die Benediktiner von S. Pietro in Perugia einen hölzernen Kruzifixus.⁵⁴

⁴⁷ J. Lohninger, S. Maria dell'Anima, die deutsche Nationalkirche in Rom, Rom 1909, 28; Fr. Noack, Das Deutschtum in Rom, I, Berlin-Leipzig 1927, 16 ff.

⁴⁸ F. Nagl, Römische Quartalschrift 1899 (12. Supplement), XXIV; L. Pastor, Geschichte der Päpste im Zeitalter der Renaissance bis zur Wahl Pius II., Freiburg im Breisgau 1901, 244; vgl. Doren, a. a. O., 65 ff.

^{48a} Aus dem reichen Urkundenmaterial von S. Maria dell'Anima geht hervor, dass es dort mehrere Holzkruzifixe gegeben hat. 1431 wurde auf dem Altar der neuen Chorkapelle ein Kruzifixus aufgestellt; 1447 wird ein Maler bezahlt, „qui depinxit crucem ligneam“; 1448 erfolgt eine Zahlung an den Maler Lukas, „qui depinxit ab uno latere crucem parvem ligneam cum crucifixo et 4 evangelistis“ (J. Schmidlin, Geschichte der deutschen Nationalkirche in Rom S. Maria dell'Anima, Freiburg i. Br. 1906, 163 Anm. 9; Lohninger, a. a. O., 25). Sehr wahrscheinlich hat es sich auch bei diesen Stücken, von denen heute keines mehr in der Anima erhalten ist, um deutsche Arbeiten gehandelt. Ob eins von ihnen, etwa dasjenige, das 1447 bemalt wurde, mit dem Gekreuzigten in S. Agostino identisch sein kann, sei dahingestellt.

⁴⁹ Ähnliches mag auch für die Kruzifixe in Venedig und Bologna gelten. Über deutsche Vereinigungen in Venedig siehe Simonsfeld, a. a. O., und Doren, a. a. O., 65, 72. In Bologna waren die deutschen Studenten bereits seit 1269 fest organisiert (Doren, a. a. O., 7 ff.). Deutsche Künstler scheinen sich hier im 15. und im frühen 16. Jahrhundert grosser Beliebtheit erfreut zu haben; u. a. sind deutsche Sticker, Vergolder, Glasmaler, Buchmaler und Schreiber bezeugt (Malaguzzi Valeri, a. a. O., 25 39, 41; A. Gatti, La fabbrica di S. Petronio, Bologna 1889, 90; L. Frati, I Corali della Basilica di S. Petronio in Bologna, Bologna 1896, 31).

⁵⁰ V. Joppi, Contributo quarto ed ultimo alla storia dell'arte nel Friuli ed alle Vite dei pittori, intagliatori, scultori, architetti ed orefici friulani dal XIV al XVIII secolo, Venezia 1894, 109 f., ferner Körte, a. a. O., 133, Dok. Nr. 3.

⁵¹ G. Gaye, Carteggio inedito d'artisti, I, Firenze 1839, 174. Vgl. E. Müntz, Les arts à la cour des Papes, I, Paris 1878, 195, Ann. 4.

⁵² E. Rigoni, a. a. O. (Sonderdruck), 13 u. 23, Dok. 12.; vgl. Körte, a. a. O., 129.

⁵³ A. Rossi, Maestri e lavori di legname in Perugia nei secoli XV.⁰ e XVI.⁰, Perugia 1873, 5.

⁵⁴ Rossi, a. a. O., 11; Dn. Luigi Manari, Memorie della Basilica di S. Pietro de' Monaci Benedettini Cassesi di Perugia (Estr. dall'Apologetico, 1865, 77 f.).

- 1488 Giovanni de Gocto Alemanno verpflichtet sich, für SS. Giovanni e Paolo in Neapel einen Kruzifixus zu schnitzen.⁵⁵
- 1491 Das Kruzifix des Lardo tedesco in S. Giovanni in Bragora in Venedig wird bemalt.⁵⁶

Aus diesen Belegen geht zunächst hervor, dass sich selbst bedeutende italienische Stellen und Auftraggeber um Kruzifixe deutscher Schnitzer bemühten; demnach genossen diese wohl einen erheblichen Ruf. Wenn die mehr oder minder zufällig publizierten Dokumente erst um 1440 einsetzen, so schliesst dies das Vorhandensein älterer Kreuze keineswegs aus. Andererseits berechtigen die sich über das ganze Jahrhundert verteilenden Daten, auch nach späteren deutschen Kruzifixen zu suchen. Hierbei beschränken wir uns auf die Behandlung einiger Gruppen, die untereinander ähnlich sind, zugleich aber auch einen Zusammenhang mit den bisher behandelten Stücken zeigen.

Während Werke deutscher Holzplastik in der ersten Jahrhunderthälfte in Italien nur sporadisch zu finden sind und die deutschen Schnitzer nach den überlieferten Urkunden anscheinend nur im Friaul und im Veneto festeren Fuss fassten⁵⁷, hat sich ihre Tätigkeit im weiteren Verlauf des Quattrocento neben Venedig und Neapel⁵⁸ offenbar vor allem auf Umbrien konzentriert, also auf jenes Gebiet, das, arm an eigenen künstlerischen Kräften, von jeher auswärtige Meister, Pisaner, Sienesen, Florentiner, anzog. Hier hatten schon früh die deutschen Pietàgruppen Verbreitung gefunden⁵⁹, und ähnlich wie sie kamen auch die deutschen Kruzifixe in ihrer besonderen Ausdruckskraft dem Frömmigkeitsbedürfnis dieses Volkes entgegen.

Der oben genannte datierte Kruzifixus des Giovanni tedesco in S. Pietro in Perugia ist noch erhalten (Abb. 13, 14, 16, 29). Die Urkunden aus dem Jahr 1478 haben folgenden Wortlaut: „M. Giovanni di... todesco che fa il nostro Crocifisso... deve avere f. 37, 2, 11 per lui de spesa de sacrestia... sono che fu patto dovessi avere del crocifisso ci fece per mettere nel mezzo della Chiesa... costo questo prezzo manifattura non si computando il legname f. 37, 2, 11.“ Und später heisst es: „A m. Giovanni tedesco che fece il nostro Crocifisso... per la fattura de lo crocefisso bello f. 37, 2, 11“.⁶⁰ Leider hat der Schreiber den Herkunftsname Meister Giovannis, dessen Schreibweise ihm wohl Schwierigkeiten bereitete, ausgelassen. Doch erfahren wir, dass sich der Preis von rund 37 ½ Gulden offenbar allein auf die Schnitzarbeit bezog, während das oben zitierte, anscheinend nicht erwähnte Kruzifix für den heutigen Palazzo Comunale, das zwanzig Jahre früher von einem deutschen Meister in schon gefasstem Zustand nach Perugia gebracht worden war, 50 Gulden gekostet hat. Nicht minder interessant ist, dass die Italiener das Werk des Deutschen als „schön“ bezeichnen.

Der Kruzifixus Meister Giovannis vertritt in seiner ausgewogenen frontalen Haltung mit den langgestreckten Beinen gegenüber der frühen Gruppe einen anderen Typ. Die kurvig ge-

⁵⁵ G. Filangieri, Documenti per la storia e le arti e le industrie delle provincie napoletane, V, Napoli 1891, 333; vgl. Körte, a. a. O., 128.

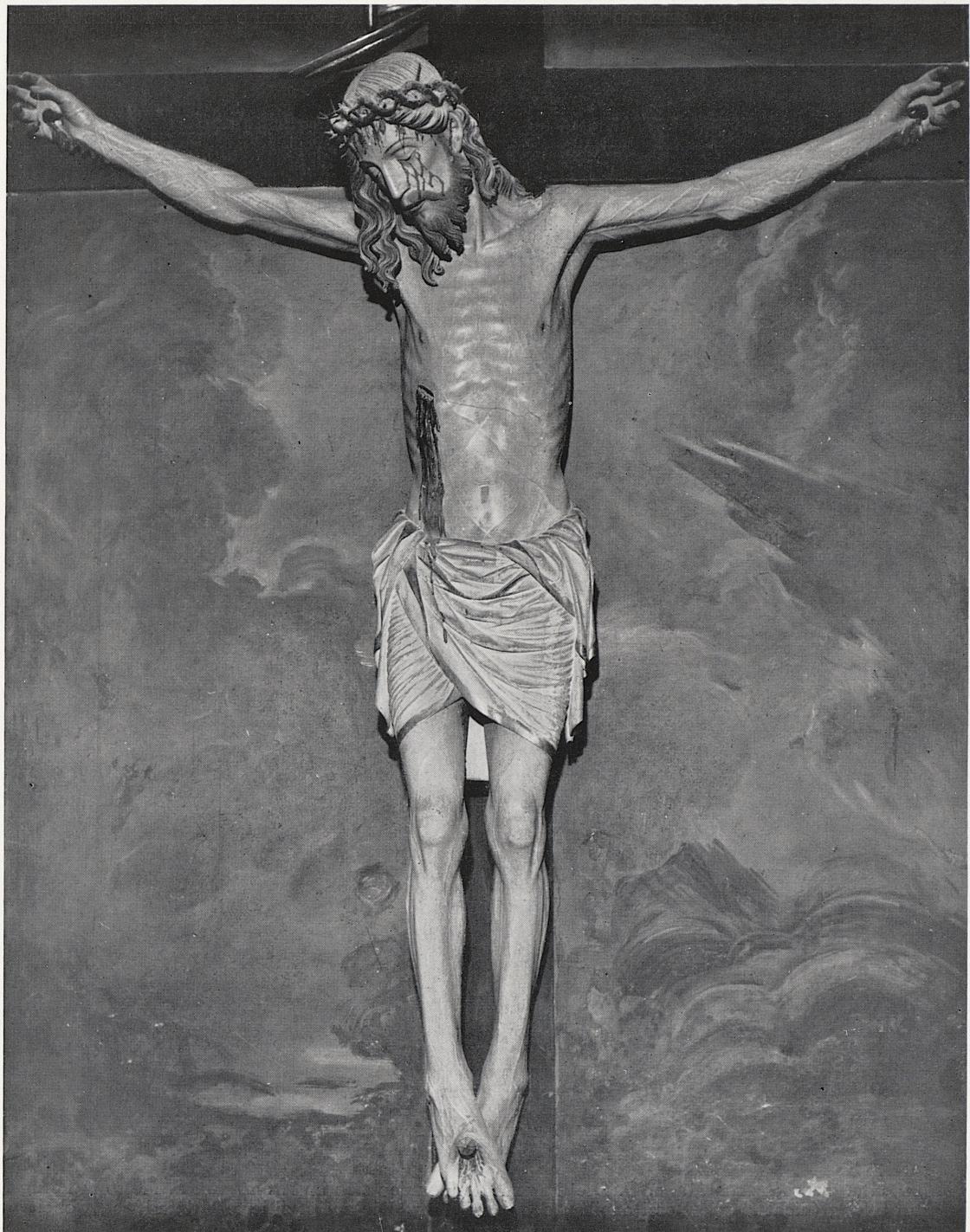
⁵⁶ Körte, a. a. O., 132.

⁵⁷ Vergl. die von Körte, a. a. O., 129 ff., zusammengestellten Regesten zu Padua, Udine, Venedig; da, wo die Herkunft der Schnitzer angegeben ist, stammen sie aus Wien und dem Salzburger Gebiet. Siehe ferner G. Marchetti-G. Nicoletti, La scultura lignea nel Friuli, Milano 1956, 12 f., 31 f.

⁵⁸ Vgl. die in Anm. 1 unter G. Otto, Th. Müller, J. A. Schmoll wie zur Neapler Ausstellung von 1950 zitierte Literatur.

⁵⁹ Siehe Körte, a. a. O., 116 ff.

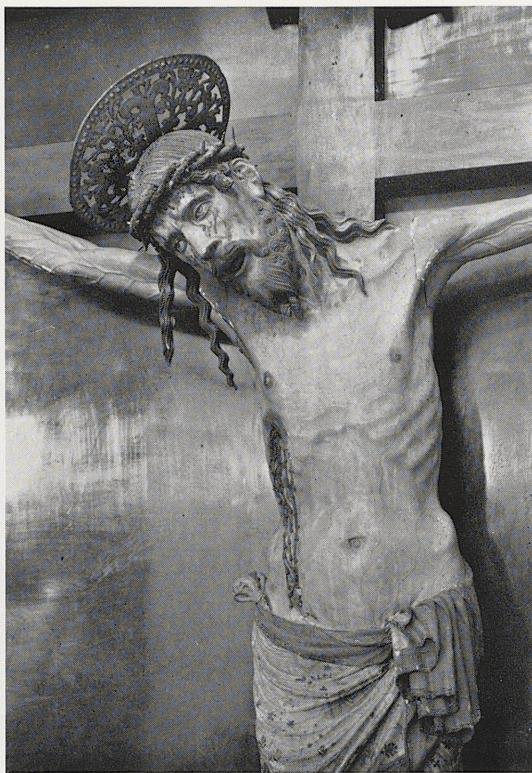
⁶⁰ Rossi, a. a. O., 11; Manari, a. a. O. Die Dokumente befinden sich im Archiv von S. Pietro in Perugia, Libro Nr. 3 (nicht 4, wie Rossi angibt), c. 110 und 125. Die zuerst zitierte Urkunde ist, wobei wir Manari folgen, aus Soll- und Habenseite zusammengestellt. Die in der älteren Literatur übliche Zuschreibung des Kruzifixes an Eusebio Bastoni, der 1541-68 nachweisbar ist (Thieme-Becker III, 27), erweist sich damit als irrtümlich. Für die Zuschreibung an Giovanni tedesco siehe ferner O. Gurrieri, La Basilica di S. Pietro in Perugia, 3. Aufl., Perugia 1957, 64. Der Kruzifixus ist stark übermalt, im übrigen aber ausgezeichnet erhalten.



13 Giovanni tedesco, Holzkruzifixus (1478). Perugia, S. Pietro.



14 Teilansicht des Kruzifixus Abb. 13.



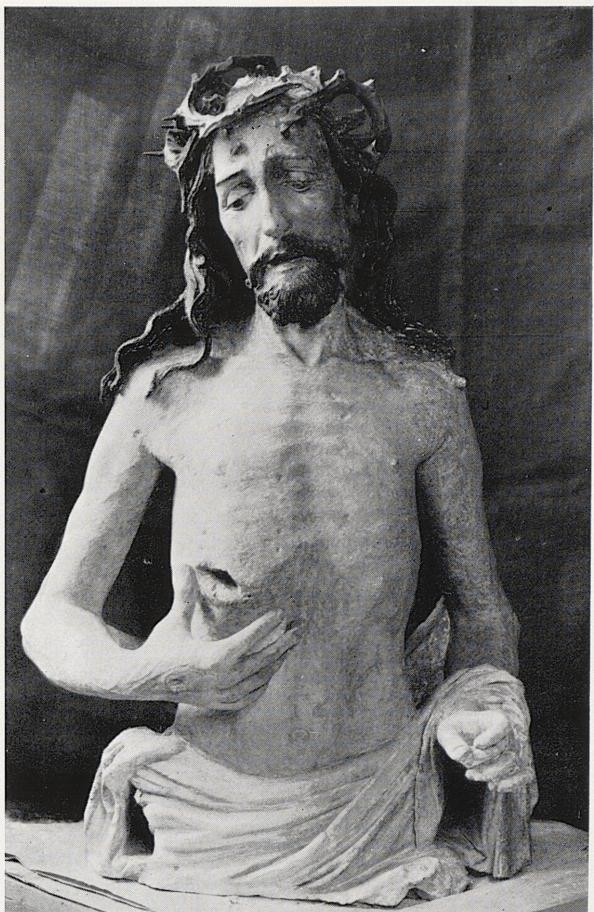
15 Teilansicht des Kruzifixus Abb. 4.

bogenen Formen haben sich zu einem achsenbetonten Liniengefüge verfestigt. Dem Thema der Kreuzigung ist ein anderer Aspekt abgewonnen. Nicht das dramatisch gesteigerte Leiden, sondern Erlösung und Überwindung des qualvollen Todes sind dargestellt. Trotzdem überrascht gerade bei diesem Kruzifix der Zusammenhang mit den älteren Werken, besonders dem Kreuz in S. Giorgio maggiore (Abb. 14, 15). Der flache Körper, das zarte Relief der leicht geschwungenen Rippen, die Bildung der Achseln und der knochig-mageren Hüften sind von einer frappierenden Ähnlichkeit. Dazu kommen die gleichen Zeichen der Passion, die hochgerissene Haut an Händen und Füßen, die in Stirn und Ohr greifenden Dornen, die im Mund erkennbare Zunge, das reiche Geäder. Doch gewinnen diese Merkmale der beruhigten Auffassung entsprechend jetzt einen mehr attributiven Charakter; das fast symmetrische Adernnetz wird zum reinen Ornament. Dieses zähe Festhalten an Werkstattgewohnheiten, die schon Jahrzehnte vorher gebräuchlich waren, ist ein erstaunlicher Zug. Rückblickend kann es die deutsche Herkunft des S. Giorgio-Kruzifixes nochmals bestätigen.

Während Meister Giovanni von den wichtigsten Zentren der italienischen Kunst kaum unmittelbar berührt erscheint, — dass er in Florenz war, ist nicht anzunehmen —, stand er offenbar mit anderen in Italien arbeitenden deutschen Meistern und ebenfalls mit der Kunst des Heimatlandes in enger Verbindung. Die frontale Wiedergabe des Kruzifixus war, wie noch zu zeigen ist, seit etwa der Jahrhundertmitte in deutschen Werkstätten des Südens üblich. Schon in ihnen ist — möglicherweise unter Verschmelzung älterer deutscher Formen mit italienischen Anregungen — die gekreuzte Schlingung des Lententuches mit dem eng anliegenden beiderseitigen Gehänge verwendet worden; diese Drapierung, die der Streckung der Gestalt



16 Seitenansicht des Kruzifixus Abb. 13.



17 Thoman Strayff, Schmerzensmann. Wiener Neustadt, Dom.

einen horizontalen Akzent verleiht und zugleich die Einheit der körperlichen Erscheinung wahrt, möchte vor allem dem Empfinden der italienischen Auftraggeber entsprechen, denen das rauschende Flattern der Tuchenden, das die in Deutschland entstehenden Werke dieser Zeit zeigen, sicherlich fremd war.⁶¹ Auffallend ist wiederum, dass die einmal gefundene Lösung mit geringen Abweichungen für die Mehrzahl der hier zusammengestellten Stücke verbindlich bleibt.

Das aber, was in dem schmalen, wie atmenden Antlitz des Gekreuzigten in S. Pietro an Menschlichem erfasst ist und die Drastik der frühen Stücke in eine geläuterte Schönheit verwandelt, setzt anscheinend die mit Niclaus Gerhaert in Deutschland ansetzende Entwicklung

⁶¹ Verwandte Drapierungen, bei denen das Tuch um die linke Körperseite nach vorn geschlungen und vor dem Körper, das andere Ende des Stoffes überkreuzend, zur rechten Hüfte hochgezogen ist, wie auch der obere Umschlag und das beiderseitige Gehänge kommen bereits in der deutschen Plastik des 14. und des frühen 15. Jahrhunderts vor (vgl. *v. d. Osten*, a.a.O., Taf. XVI, Abb. 30 u. Taf. LXXVI, Abb. 146). Die Vereinheitlichung des Umrisses, die Betonung der Horizontale, die Kennzeichnung des dünnen Stoffes mögen dagegen von italienischen Vorbildern (am ehesten von den gipsgetränkten Lendentüchern Florentiner Kruzifixe) angeregt sein.

voraus. Zwischenglieder, die, worauf noch einzugehen ist, vielleicht in Österreich zu suchen sind, mögen in Verbindung mit in Italien aufgenommenen Eindrücken jenen Zusammenklang von asketischer Gespanntheit, Verfeinerung der Formen und erlöster Ruhe bewirkt haben, auf dem die noble Erscheinung dieses Kruzifixes beruht. Geht man von deutschen Kruzifixdarstellungen aus, so hat es, trotz der unterschiedlichen Grundlagen, etwa zwischen dem Nördlinger Kruzifixus und dem des Erasmus Grasser vom Ramersdorfer Altar seinen Platz.⁶² In seiner linearen Gestrecktheit kann man schliesslich eine stilistische Haltung erkennen, die gerade für die deutsche Plastik um 1480 bezeichnend ist.

Ausgehend von dem gesicherten Werk des Giovanni tedesco und im Vergleich mit den Kreuzen der frühen Gruppe ist es nun möglich, noch eine Reihe weiterer Kruzifixe heranzuziehen, bei denen es sich vermutlich um deutsche Arbeiten handelt. Die Gegenprobe liegt wiederum darin, dass sich diese Kruzifixe der Kunst der Landschaften, in denen sie sich befinden, nicht einordnen lassen, da dort anscheinend andere Typen heimisch waren.

Die Betrachtung soll mit einigen Stücken beginnen, die wahrscheinlich vor dem Gekreuzigten Meister Giovannis entstanden sind.

Es wird kaum überraschen, in Urbino, in der Kirche der Klarissinnen, ein Kruzifix zu finden, das die gleichen typenbildenden Merkmale wie die bisher besprochenen Kreuze aufweist (Abb. 18).⁶³ Führte doch der Weg der deutschen Künstler, die vom Norden über das Veneto nach Umbrien zogen, ohnehin auch durch die Marken. In seiner streng geschlossenen frontalen Haltung mit den erhobenen Armen und dem eigentümlich schweren, verhaltenen Ausdruck des Gesichts bildet dieser Kruzifixus eine Zwischenstufe zwischen der frühen Gruppe und dem Werk Meister Giovannis. Auf eine verhältnismässig frühe Entstehung weist auch die Bildung des Lendentuches mit dem noch unsymmetrischen Gehänge und dem gewellten, in einem spitzen Zipfel endenden Saum des Überschlages hin. L. Serra hat diesen Kruzifixus wohl deshalb einem toskanischen Meister zugeschrieben, weil er sich mit der Kunst der Marken nicht verbinden lässt.⁶⁴ Diese Annahme ist von den toskanischen Kreuzen her gesehen zwar kaum haltbar, wundert aber nicht. Die robuste Bildung und feste Rundung der Formen könnte sich tatsächlich durch eine Berührung des Schnitzers mit der florentinischen Plastik erklären, zumal in Urbino um die Jahrhundertmitte Florentiner Bildauer tätig gewesen sind.⁶⁵ Etwa um 1450 dürfte, sowohl von der deutschen wie von der italienischen Kunst her gesehen, der Kruzifixus auch anzusetzen sein.

Ein nur in fragmentarischem Zustand überliefelter, sehr edler Kruzifixus in Berlin gehört, soweit der Erhaltungszustand ein Urteil erlaubt, ebenfalls in den Kreis dieser Betrachtung (Abb. 20). Da er in Siena erworben wurde, hat man ihn bisher für sienesisch, möglicherweise für ein Werk Sassettas gehalten.⁶⁶ Tatsächlich wirkt er in seiner milden, geschlossenen Auffassung italienischer als die oben genannten Stücke; daher bedarf die Frage, ob es sich um eine deutsche oder um eine italienische Arbeit handelt, einer eingehenden Überlegung. Ein deutscher Schnitzer, der im Quattrocento nach Siena kam, traf hier auf eine andere künst-

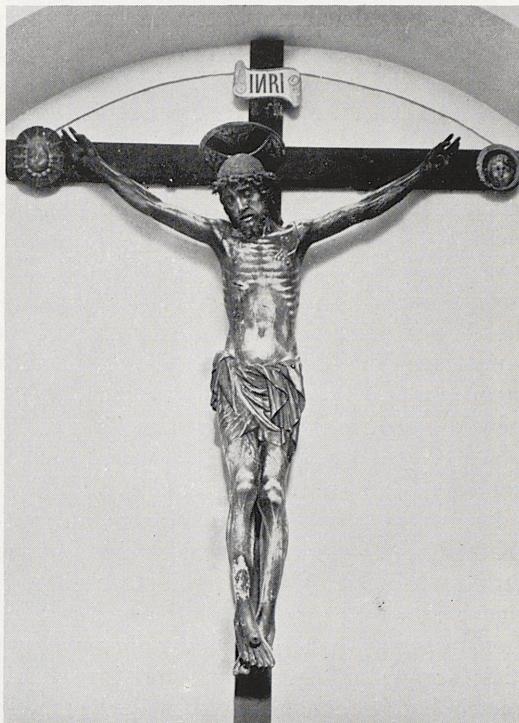
⁶² W. Pinder, Die deutsche Plastik des 15. Jahrhunderts, München 1924, Taf. 63 (zur Datierung vgl. Feulner-Müller, a.a.O., 295 ff.); Ph. M. Halm, Erasmus Grasser, Augsburg 1928, Taf. XXII.

⁶³ Zu diesen dem Typ eigenen Merkmalen gehören, abgesehen vom Lendentuch, die Bildung der Rippen mit der Angabe des Brustbeins, das den ganzen Körper überziehende Geäder, die wie bei den Kreuzen der frühen Gruppe an der linken Kopfseite nach hinten fallende gewellte Locke, ferner die an Händen und Füssen von den Nägeln hochgeschobene Haut, die Falten an den Hacken etc. — Die Bemalung des Kruzifixes könnte alt sein, ist aber fast schwarz geworden.

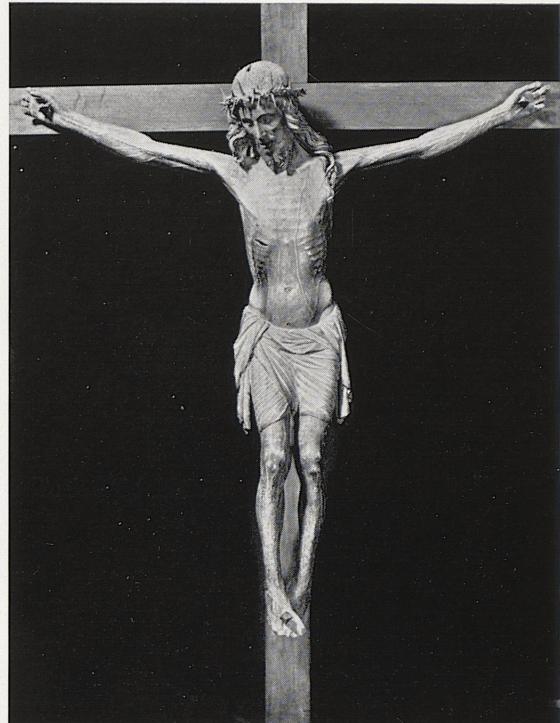
⁶⁴ L. Serra, L'Arte nelle Marche, Il periodo del Rinascimento, Roma 1934, 190 f., Fig. 240.

⁶⁵ Man denke an Luca della Robbia, der 1450 die Lünette für S. Domenico in Urbino arbeitete, und an Maso di Bartolommeo.

⁶⁶ Katalog Schottmüller, 1933, S. 88, Nr. 7240. Der Kruzifixus befindet sich heute in den Staatl. Museen, Ost-Berlin.



18 Urbino, S. Chiara.



19 Terni, Pinakothek.

lerische Situation als die Meister, die in Venedig, Bologna, Florenz oder in Umbrien tätig waren. Denn unter diesen Orten besaß allein Siena eine höher entwickelte und eigenständige Holzskulptur. Dazu wird die sienesische Kunst in ihrer verhältnismässig starken traditionellen Gebundenheit einem deutschen Künstler leichter zugänglich gewesen sein als etwa die florentinische, die ihm zunächst wie eine fremde Welt erscheinen mochte. Zu einer fruchtbaren Auseinandersetzung mit dem Süden waren daher in Siena besonders günstige Voraussetzungen gegeben. Andererseits wuchs ein sienesischer Schnitzer der damaligen Zeit in einer so fest verwurzelten eigenen Überlieferung auf, dass er einer Anlehnung an die deutsche Kunst kaum bedurfte. Wenn er seine Augen in die Fremde richtete, dann zuerst auf das nahe Florenz. Die in Siena erhaltenen hölzernen Kruzifixe des 15. Jahrhunderts sind dementsprechend von den deutschen Werken auch deutlich unterschieden.⁶⁷

Dagegen ist bei dem Berliner Gekreuzigten der Zusammenhang mit den bisher besprochenen Kruzifixen kaum zu übersehen. Die stilisierten Bartlocken, die den Körper zurückhaltend überziehenden Adern und vor allem das Lendentuch, — das in der weichen Bildung der Falten, besonders des Überschlags, noch den frühen Kreuzen, aber in der Schlingung und Einzelheiten der Schnitzweise dem Kruzifix Meister Giovannis gleicht —, zeigen das Verbindende.⁶⁸ Handelt es sich um ein Werk eines deutschen Meisters, dann erweist sich dessen Bedeutung gerade in

⁶⁷ Vergl. die Kruzifixe in S. Pietro a Ovile, im Dom, im Palazzo Pubblico und, als besonders typische Beispiele der zweiten Jahrhunderthälfte, in S. Spirito in Siena wie im Dom von Pienza.

⁶⁸ Die in Anm. 67 aufgezählten Kruzifixe zeigen eine abweichende Bildung des Lententuches. Nach mündlicher Mitteilung von Prof. E. Carli, Siena, ist ihm der Typ des Lententuches, wie ihn der Berliner Gekreuzigte zeigt, in der Sienesischen Plastik ebenfalls unbekannt.

der Fähigkeit, die neuen Eindrücke schöpferisch umzusetzen. Der breit gewölbte Schädel (die ursprünglich zugehörige Dornenkrone ist verloren), die zarte Führung des Umrisses, die weiche Einbettung des Knochengerüstes wären in diesem Fall der Auseinandersetzung mit sienesischen Arbeiten zuzuschreiben, und wahrscheinlich darf man auch den ganz aus der Figur selbst entstehenden verhaltenen Ernst des Antlitzes, die beruhigte, harmonische Formgebung auf diese Weise erklären.

Dass es im 15. Jahrhundert in Siena Werke deutscher Schnitzer gegeben haben kann, lässt die historische Überlieferung durchaus möglich erscheinen. Denn auch in Siena hatten sich zahlreiche deutsche Handwerker niedergelassen, die sich ebenso wie in anderen Städten zu Bruderschaften verbunden. Während sich die anscheinend deutsche Barbarabruderschaft in S. Domenico versammelte, ist 1461 in S. Simone ein Altar der deutschen Schuster bezeugt.⁶⁹ Ob der Berliner Kruzifixus aus einer dieser Kirchen — und dann vielleicht eher aus S. Simone — stammt, lässt sich kaum mehr klären. Eine Datierung in die frühen sechziger Jahre würde vom Stil her gese-



⁶⁹ Für die 1478 erwähnte Barbarabruderschaft, in der offenbar die deutschen Bäcker eine führende Rolle spielten, vgl. G. Milanesi, Documenti per la storia dell'arte Senese, II, Siena 1854, Doc. 260, S. 364 ff., ferner A. Doren, Deutsche Handwerker und Handwerkerbruderschaften im mittelalterlichen Italien, Berlin 1903, 80 f. In S. Domenico in Siena befindet sich noch heute ein Pestkruzifixus des 14. Jahrhunderts, bei dem sich der deutsche Typ mit italienischer Auffassung verbindet. — Für die Bruderschaft in S. Simone siehe Doren, a. a. O., 69.

hen keine Schwierigkeiten bereiten, zumal wenn man das zähe Weiterleben der Formen bedenkt.

Zusammenfassend wird man mit einer gewissen Vorsicht sagen dürfen, dass der Berliner Gekreuzigte vermutlich die Arbeit eines deutschen Schnitzers ist, der von der sienesischen Kunst wesentliche Anregungen empfing.⁷⁰ Ob bei den engen künstlerischen Beziehungen zwischen Siena und Umbrien auch eine Verbindung zwischen diesem Meister und den deutschen Werkstätten in Umbrien bestanden hat, lässt sich bei der jetzigen Kenntnis der Denkmäler nicht entscheiden.

Mit den folgenden Beispielen kehren wir wieder in den umbrischen Bereich zurück. Hier hatten sich im Quattrocento offenbar auch in Terni deutsche Schnitzer niedergelassen.

Ein aus der Kirche S. Francesco stammender Kruzifixus in der Pinakothek in Terni ist bereits in der lokalen Literatur als Werk eines deutschen Meisters bezeichnet worden (Abb. 19).⁷¹ In Haltung und Proportionierung steht er dem Urbiner Kruzifix nahe. Aber der Körper ist flacher, seine Modellierung (was das Foto nicht erkennen lässt) verhältnismässig weich und zart. Die symmetrische Anordnung des Lendentuches gleicht dem Christus des Giovanni tedesco; die leichte Einsenkung zwischen den Oberschenkeln, die deren Rundung betont, ist dagegen, ähnlich wie bei dem Berliner Kruzifixus, eher ein früher Zug. Früh wirken auch die gerade gereckten Arme und die auseinandergebogenen Unterschenkel. Sie verleihen dem Gekreuzigten einen herben und gebundenen Charakter. Trotzdem bahnt sich in dem ursprünglich auf beiden Seiten tief nach vorn fallenden Haar und auch im Schnitt des Gesichtes bereits eine etwas gelöstere Auffassung an. Gewisse Übereinstimmungen mit Meister Giovannis Kruzifixus, besonders in der Schnitzweise von Haar und Bart, könnten darauf hindeuten, dass Giovanni mit dem Meister in Terni oder seiner Werkstatt in Verbindung gestanden hat. Das Kruzifix in Terni wird wahrscheinlich nach der Jahrhundertmitte, am ehesten um etwa 1460 oder nicht viel später, entstanden sein.⁷²

Ihm lässt sich der Kruzifixus im Dom von Terni zur Seite stellen. Soweit die starke Übermalung ein Urteil zulässt, ist der künstlerische Rang etwas geringer als bei den zuletzt genannten Werken. Die Formgebung des Körpers, der schräg geneigte Kopf mit dem ebenfalls auf beiden Seiten lang herabhängenden Haar, das zwischen den Beinen eingesenkte Tuch lassen, im Vergleich mit dem Kruzifix aus S. Francesco, eine nur wenig spätere Entstehung vermuten.⁷³

Am bedeutendsten unter den noch vor Meister Giovannis Christus anzusetzenden Kreuzen ist der Kruzifixus in der Galleria Nazionale in Perugia (Abb. 21, 22); neuerdings hat ihn auch P. Thoby als Werk eines deutschen Meisters bezeichnet.^{73a} Er stammt aus dem Franziskaner-

⁷⁰ Die Beurteilung erscheint in diesem Fall (zumal mir das Original nicht bekannt ist) besonders schwierig. Vielleicht könnte der Meister auch ein Deutschitaliener gewesen sein. Für die sienesische Komponente seines Stils dürften am ehesten Werke des Francesco da Valdambrino und seines Kreises die Grundlage gebildet haben. Die Schnitztechnik des Lendentuches mit den typischen y-ähnlichen Stegen an der linken Seite ist in der Sieneser Holzskulptur anscheinend nicht gebräuchlich.

⁷¹ Siehe L. Lanzi, Terni, Bergamo 1910, 70, Abb. S. 64; Touring Club Umbria, Milano 1950, 272. — Fast alle Finger und sämtliche Zehen des Kruzifixes sind abgebrochen, desgleichen Teile des Haares, vor allem an der rechten Seite. Die Bemalung könnte alt sein.

⁷² Laut M. Guardabassi (*Indice-Guida dei monumenti pagani e cristiani riguardanti l'istoria e l'arte esistenti nella provincia dell'Umbria*, Perugia 1872, 314) wurden der Kirche S. Francesco in Terni 1445 zwei Schiffe hinzugefügt. Vielleicht könnte das Kruzifix nach Abschluss des Erweiterungsbaus in Auftrag gegeben worden sein.

⁷³ Der Kruzifixus ist in der Literatur nicht erwähnt. — Die Äderung ist nicht sichtbar, könnte aber anlässlich der Neubemalung vernichtet oder überdeckt worden sein. Die Dornenkrone ist anscheinend, wie das auch bei den noch zu besprechenden Werken öfter der Fall ist, in späterer Zeit nach oben verschoben worden.

^{73a} P. Thoby, *Le Crucifix des origines au Concile de Trente*, Nantes 1959, 209, Abb. 358.



21 Perugia, Pinakothek.

kloster am Monte Ripido und wurde zu Beginn des Cinquecento mit einem Altarbild Peruginos verbunden.⁷⁴ Die nachträgliche Versetzung des isolierten Kruzifixus in einen szenischen Zusammenhang wird in Terni und Narni noch einmal begegnen. Die Hinzufügung von Assistenzfiguren, die sich in Klage und Andacht gleichsam mit dem Beschauer verbinden, kam in ihrer repräsentativen Auffassung der italienischen Frömmigkeitshaltung besonders entgegen. Die vielfigurigen Beweinungen bilden hierzu eine Parallele.⁷⁵

In der Hervorhebung des Leidens steht der Kruzifixus vom Monte Ripido noch den Kruzifixen der frühen Gruppe nahe. Aber der Schmerz ist stiller, distanzierter geworden, in die ruhig gestreckte Haltung mit den gelöst ausgetretenen Armen gleichsam eingebunden. Das Unerhörte drückt sich allein in den qualverzerrten Zügen des tief geneigten Antlitzes und in dem geheimen Leben der mächtigen Krone und des prächtig geschnitzten, vollen Haares aus.

Gegenüber der etwas starren Gebundenheit der Kruzifixe in Urbino und Terni ist dieser Gekreuzigte — vor allem in den leisen Verschiebungen von Brustkorb und Hüften, der eingehenden Modellierung der Beine und in der reliefhaften Behandlung der Oberfläche — plastisch reicher differenziert.⁷⁶ Die Wiedergabe des schleierartig dünnen Tuches, dessen Fältelung stilistisch fortgeschritten als die der Kruzifixe in Urbino und in Berlin erscheint, kann an die Bestrebungen der Florentiner Bildner der zweiten Jahrhunderthälfte erinnern. Vermutlich ist dieses besonders bezeichnende Kreuz etwa um 1460, also etwa gleichzeitig wie der Kruzifixus aus S. Francesco in Terni, zu datieren.

Versucht man nun, von dem oben genannten deutschen Kruzifixus, der 1458 für den Palazzo dei Priori in Perugia gekauft wurde, eine Vorstellung zu gewinnen, so mag dieser eher den Kruzifixen vom Monte Ripido oder in Terni als dem Meister Giovannis ähnlich gewesen sein. Die Beschäftigung deutscher Künstler, auch durch sehr vornehme Auftraggeber, war damals in Perugia offenbar keine Seltenheit. Gaben die Prioren der Stadt doch schon 1450 einem „Niccolò tedesco, maestro di legname“ einen Altar in Auftrag, den dieser allerdings nicht ordnungsgemäß ausgeführt hat.⁷⁷ Ferner nahmen die Benediktiner von S. Pietro neben dem Schnitzer Giovanni tedesco auch einen deutschen Goldschmied „Giovanni... di lamagna orefice“ in ihren Dienst; dieser empfängt 1471 für ein Altarkreuz und zwei silberne mit Schmelzarbeiten versehene Kandelaber eine Zahlung.⁷⁸

Augenscheinlich aber haben die Kruzifixe der deutschen Schnitzer sowohl in Umbrien wie in den angrenzenden Gebieten vor allem bei den Franziskanern Verbreitung gefunden. Von den bisher erwähnten Stücken stammten bereits drei, diejenigen in Urbino, im Museum in Terni und in der Peruginer Pinakothek, aus dem franziskanischen Bereich. Und ebenso befindet sich ein grösserer Teil der nun zu nennenden Kreuze noch heute in Franziskanerkirchen oder ist von dort in die Museen gelangt. Die Erklärung hierfür liegt nicht nur in der Tatsache, dass es in Umbrien damals an eigenen bedeutenderen Schnitzern fehlte, sondern hat wohl seinen tieferen Grund darin, dass die stärkere Betonung des Leidens bei den deutschen Werken dem franziskanischen Bedürfnis nach Andacht besonders entsprach. Dagegen hat es florentinische Kruzifixe, die man sich aus einer der zahlreichen Werkstätten doch auch hätte

⁷⁴ Fr. Santi, La Galleria Nazionale dell’Umbria in Perugia, Roma 1956, 27, No. 263-200; der Kruzifixus ist laut Santi früher als das um 1504 gemalte Bild entstanden. — Die Bemalung ist offenbar ursprünglich.

⁷⁵ Siehe Körte, a.a.O., 69 ff., dazu Abb. 52 und 57 ff. Die Verbindung von geschnitztem Kruzifixus und gemaltem Historienbild kommt jedoch, wie der Kreuzigungsaltar in St. Georg in Dinkelsbühl zeigt, auch in Deutschland vor.

⁷⁶ Dies ist nur vor dem Original erkennbar.

⁷⁷ G. Cristofani, Per la storia dell’arte del legname nell’Umbria, Augusta Perusia III, 1908, 5 ff.; vgl. W. Bombe, Werke alter Holzschnitzkunst in Peruginer Kirchen und Zunfthäusern, Zeitschrift für christliche Kunst, XXVII, 1914, 89 ff.

⁷⁸ Manari, a.a.O., 59.



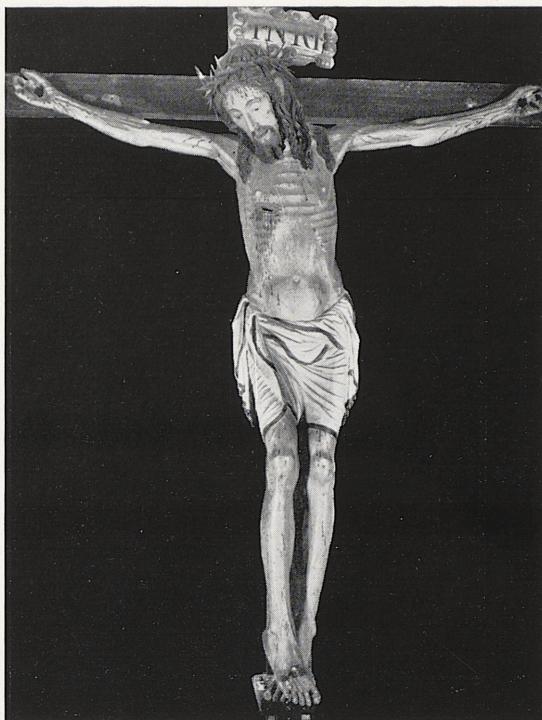
22 Teilansicht des Kruzifixus Abb. 21.

beschaffen können, bei den Franziskanern wie überhaupt in Umbrien anscheinend nur selten gegeben⁷⁹, und zwar vielleicht deshalb, weil die Florentiner Meister, von ihrem Interesse an der Darstellung des Aktes verleitet, manchesmal in Konflikt mit den Anforderungen des religiösen Themas gerieten. Für die Tätigkeit der deutschen Künstler war daher in der Heimat des hl. Franziskus ein günstiger Boden bereitet.

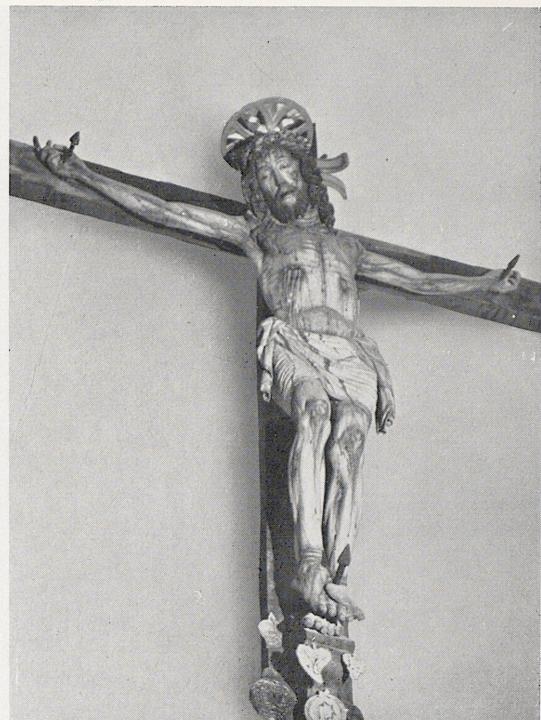
So wundert es nicht, auch in der Wiege des Franziskanertums, in S. Francesco in Assisi und in S. Maria degli Angeli, zwei zu unserer Gruppe gehörende Kruzifixe zu finden. Der Gekreuzigte der Katharinenkapelle in der Unterkirche von S. Francesco (Abb. 23, 27) zeigt in der durchbrochenen Schnitzerei der das schmale Gesicht rahmenden Locken, der Verschiebung der Hüften und des Gesäßes, der Schlingung des Lendentuches und in der Bildung der Beine noch Anklänge an den Gekreuzigten vom Monte Ripido.⁸⁰ Doch ist die Proportionierung gelängerter; die feinen Oberflächenwerte sind einer die Rundung des Leibes mehr hervorhe-

⁷⁹ Das heute am Altar der Franziskanerkirche auf dem Monte Ripido, Perugia, aufgestellte Kruzifix des ausgehenden Quattrocento ist, soweit die starke Restaurierung Schlüsse zulässt, entweder eine Florentiner Arbeit oder von florentinischen Kreuzen angeregt.

⁸⁰ Das Kruzifix ist übermalt. Die heutigen Schäden an Haar und Händen sind offenbar erst in jüngerer Zeit eingetreten; vgl. die Aufnahme bei Beda Kleinschmidt, Die Basilika San Francesco in Assisi, I, Berlin 1915, Abb. 285.



23 Assisi, S. Francesco, Unterkirche.



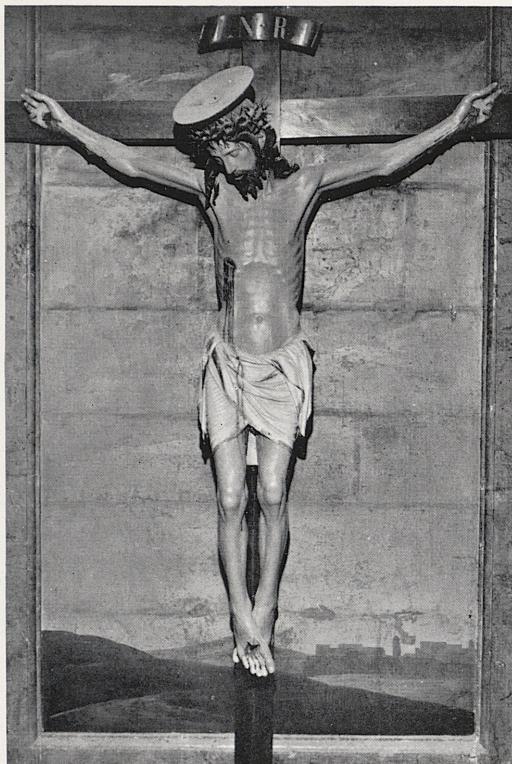
24 Assisi, S. Maria degli Angeli.

benden, etwas schematischen Modellierung gewichen. Offensichtlich handelt es sich um das Werk eines Meisters, der einer jüngeren Generation angehört. Darauf weist vor allem der veränderte Ausdruck hin; er lässt sich eher Meister Giovannis Kruzifix vergleichen, obwohl dieser, etwa in der Wiedergabe der Rippen, von einer anderen Tradition ausgeht. Da wir keine Daten für das Kreuz in Assisi besitzen⁸¹, ist es schwer zu entscheiden, welches von beiden Werken zuerst entstanden ist. Die leichte Achsenverschiebung des Körpers, die der Gestalt eine feine Bewegtheit verleiht, und das zwischen den Beinen eingesenkte Lendentuch könnten für eine etwas frühere Ansetzung des Gekreuzigten in S. Francesco sprechen. Sein Meister hat dem Bild Christi eine neue Nuance abgewonnen: das asketisch anmutende Antlitz ist wie von einem leisen ekstatischen Feuer durchglüht.

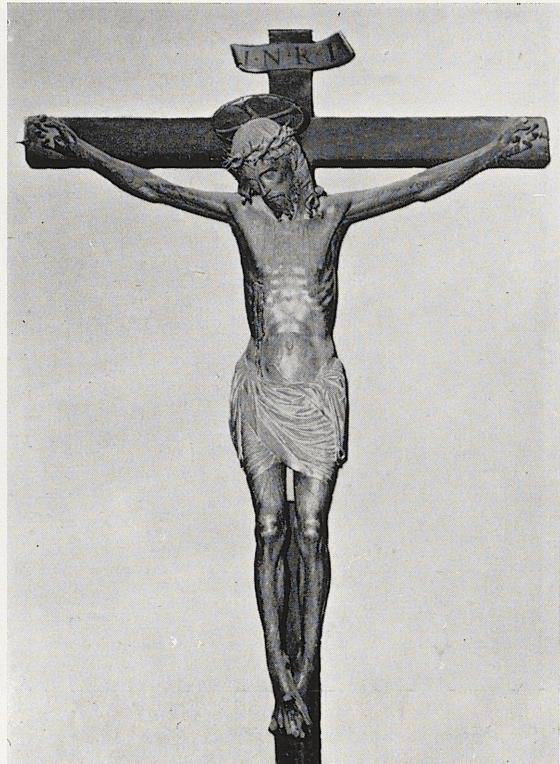
Ein wenig später dürfte das durch Übermalung entstellte Kruzifix von S. Maria degli Angeli zu datieren sein; es ist in einen barocken Altar des linken Querschiffs eingefügt (Abb. 24).⁸² Das reiche Haar, die streifig verlaufenden Rippen und die Fältelung des Lendentuches erinnern an den Gekreuzigten in der Unterkirche, doch hat der Meister vielleicht auch den Kruzifixus in S. Pietro in Perugia oder ein ihm ähnliches Werk gekannt. Jedenfalls hat er die empfängenen Eindrücke in selbständiger und nobler Weise umgesetzt. In der etwas breiteren und

⁸¹ Der Kruzifixus ist zuerst in der ältesten Beschreibung der Kirche (vor 1580), und zwar in der Johanneskapelle erwähnt. Die Zuschreibung an Domenico di Sanseverino, der 1501 das Chorgestühl der Oberkirche vollendete, ist hypothetisch (Beda Kleinschmidt, a.a.O., 256 f.; ders. Bd. III, 1928, 22 f.).

⁸² Vgl. E. Zocca, Catalogo delle cose d'arte e di antichità d'Italia, Assisi, Roma 1936, 324. Der Altar stammt aus dem späten Seicento; der Kruzifixus ist in dem Inventar nicht erwähnt. Die auf Postkarten zu findende Zuschreibung an Bastoni ist ebenso unbegründet wie bei dem Gekreuzigten des Giovanni Tedesco.



25 Perugia, S. Maria Nuova.



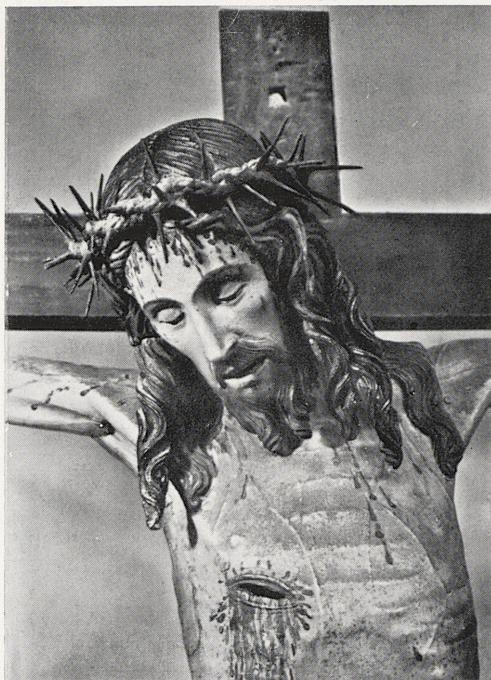
26 Rieti, S. Antonio del Monte.

volleren Modellierung, die die linearen Werte zurücktreten lässt, in der akzentuierten Verschiebung der Knie, wie in seiner gelösteren Auffassung vertritt der Kruzifixus offenbar eine fortgeschrittenere Entwicklungsstufe.

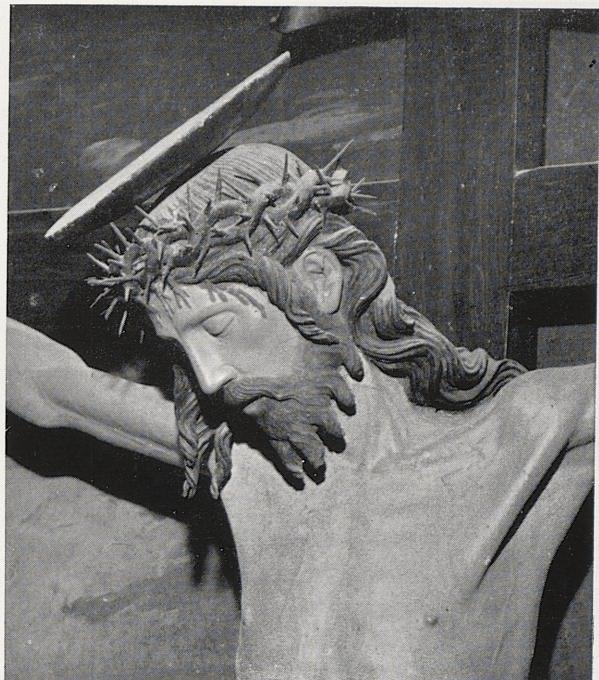
Bildeten die etwa seit der Jahrhundertmitte entstandenen Kruzifixe in ihrer recht vielfältigen Erscheinung das Bindeglied zwischen der frühen Gruppe und dem Werk des Giovanni tedesco oder aber eine von ihm verhältnismässig unabhängige Parallele, so sind einige der nun zu betrachtenden Stücke ohne eine direkte Berührung mit seiner Werkstatt kaum zu erklären.

Zu ihnen zählt zunächst der stark übermalte Kruzifixus in der Servitenkirche S. Maria Nuova in Perugia (Abb. 25, 28).⁸³ Seine Haltung, der flache Körper, die Modellierung der Arme und Beine, die Wiedergabe der Adern (vor allem an den Armen) stehen dem Kruzifix in S. Pietro besonders nahe. Doch ist der zur Brust geneigte Kopf schwerer geformt, die ganze Gestalt wirkt etwas gedrungener; die Bildung des Brustkorbs und der Rippen ist nicht so zart und reliefhaft, sondern ein wenig fester zusammengefasst. Die linearen Werte haben eine geringere Bedeutung. Die tiefe Ruhe des Antlitzes steht zu den Dornen der Krone, die in regelmässigem Abstand in die Stirn greifen und auch hier das Ohr durchbohren, in eigenständlichem Kontrast. Diese Abweichungen sind wahrscheinlich als Reaktion des Meisters auf die umgebende italienische Kunst zu erklären. Doch ist der Schnitzer, der aus der Werkstatt des Giovanni tedesco hervorgegangen sein dürfte, kaum ein Italiener gewesen; ein solcher hätte den Körper weitaus kräftiger und runder gebildet. Hierauf ist noch einzugehen.

⁸³ Der Kruzifixus ist bereits bei Guardabassi, a.a.O., 179, als Werk des 15. Jahrhunderts aufgeführt.



27 Teilansicht des Kruzifixus Abb. 23.



28 Teilansicht des Kruzifixus Abb. 25.

Vielleicht ist auch dieser Kruzifixus, wie vermutlich einige der frühen Kreuze, für einen Altar der Deutschen in Auftrag gegeben worden. Denn es ist überliefert, dass eine deutsch-französische Bruderschaft seit 1441 eine Kapelle in S. Maria Nuova besass. 1553 wird der „compagnia degli Oltramontani“ der Hochaltar dieser Kirche übertragen mit der ausdrücklichen Verfügung, das Tabernakel bzw. den Rahmen für den Kruzifixus zu bezahlen.⁸⁴ Ob dieser mit dem unsrigen identisch gewesen ist, lässt sich nicht sagen. Dem Stil nach ist der Gekreuzigte in S. Maria Nuova am ehesten um 1480 entstanden.

Offenbar sind die Meister, die zunächst in Umbrien gearbeitet haben, auf der Suche nach neuen Aufträgen weiter nach Süden ins Latium und bis nach Rom gezogen. Ein schöner Kruzifixus befindet sich in der Franziskanerkirche S. Antonio del Monte bei Rieti, also noch in unmittelbarer Nähe des umbrischen Gebiets (Abb. 26, 30). Der Schnitt des von einem leisen Lächeln umspielten Gesichtes lässt sich mit Meister Giovannis Gekreuzigtem vergleichen (Abb. 29).⁸⁵ Die feinen Verschiebungen von Brustkorb und Hüften verraten jedoch einen fähigen Schnitzer, der sich keineswegs mit einer Nachahmung begnügt. Sehr wahrscheinlich sind ihm italienische, möglicherweise florentinische Werke bekannt gewesen. Das würde die von den obigen Kruzifixen abweichende anatomische Wiedergabe der Rippen und die genauere Modellierung des Magens erklären. Trotzdem ist der Körper, im Profil gesehen, auch hier dünn und flach.

⁸⁴ Vgl. Doren, a.a.O., 160; Rossi, a.a.O., 57.

⁸⁵ Den Hinweis auf dieses Kruzifix wie die freundliche Überlassung der Abbildung des Kopfes verdanke ich Herrn Prof. A. Sacchetti-Sassetti, Rieti.

Die Gesamtaufnahme wird dem künstlerischen Rang des Werkes, dessen alte Fassung noch erhalten ist, in keiner Weise gerecht. Vgl. F. Palmegiani, Rieti e la regione Sabina, Roma 1932, 330.



29 Teilansicht des Kruzifixus Abb. 13.



30 Teilansicht des Kruzifixus Abb. 26.

Die Errichtung des Klosters von S. Antonio del Monte wurde 1474 durch ein Breve Sixtus IV. beschlossen; 1479 wurde die Kirche geweiht.⁸⁶ Der Kruzifixus, der wie stets zu den vornehmsten und dringlichsten Aufgaben der Ausstattung zählte, mag um 1480 oder in den frühen achtziger Jahren ausgeführt worden sein.

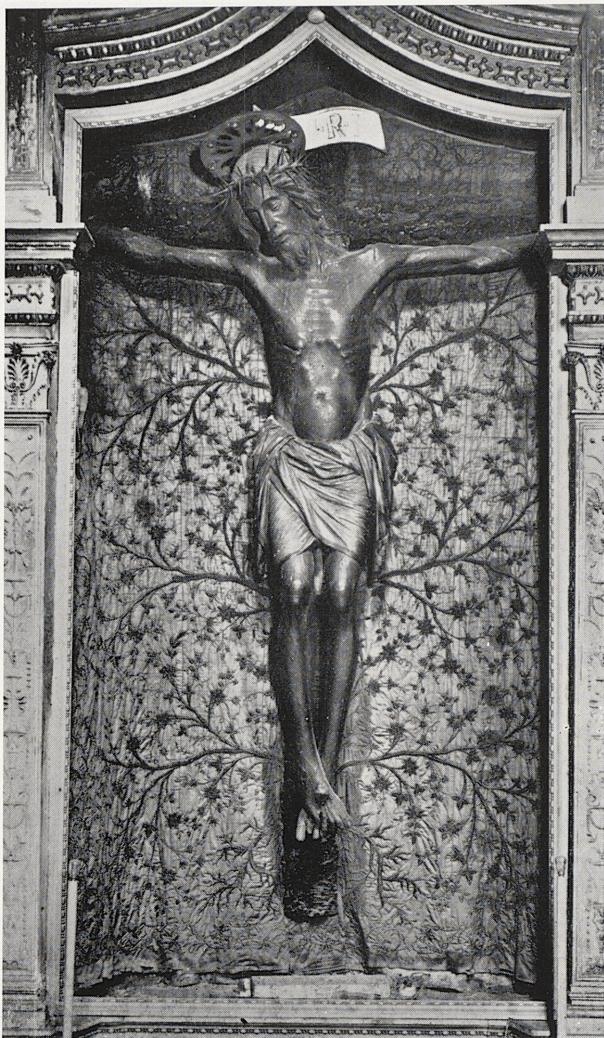
Der Meister des Kruzifixes in S. Maria della Pace in Rom (Abb. 31)⁸⁷ hat augenscheinlich mit den in Umbrien tätigen deutschen Schnitzern in enger Verbindung gestanden. Der Oberkörper Christi ist etwas gedrungener, die Modellierung fester, die Haltung der Beine geschlossener als bei den zuletzt genannten Kruzifixen. Dies ist wohl aus der Reaktion auf die italienische Umgebung zu verstehen. Dennoch besitzt auch der römische Kruzifixus, sieht man ihn von der Seite, nur ein geringes Volumen. Ob und in welcher der deutsch-umbrischen Werkstätten der Meister vorher gearbeitet hat, lässt sich aufgrund der bisher bekannten Denkmäler schwer sagen. Augenscheinlich ist er nicht nur mit den Giovanni tedesco nahe stehenden Kruzifixen, sondern auch mit dem Kruzifixus in S. Maria degli Angeli und dem Gekreuzigten in der Unterkirche in Assisi oder ähnlichen Werken vertraut gewesen; darauf deuten das schmale, leicht geneigte Haupt mit der aus Stricken anstatt aus Astwerk gedrehten Krone, die streifige Wiedergabe der Rippen und die Faltenführung des Lendentuches hin. In der beruhigten Auffassung vertritt das Kruzifix in S. Maria della Pace eine Stufe, die am ehesten den Kreuzen in S. Maria degli Angeli und in S. Antonio del Monte entspricht.

Wiederum kann die historische Überlieferung die vom Stil her nahe gelegte Ansetzung stützen: Der unter Sixtus IV. errichtete Bau von S. Maria della Pace ist 1482 geweiht worden.⁸⁸ Um diese Zeit oder wenig später dürfte auch der Kruzifixus zu datieren sein.

⁸⁶ Palmegiani, a.a.O., 328; V. della Vergiliiana, La Valle Santa (Rieti), Firenze 1923, 124.

⁸⁷ Der Kruzifixus ist in der Tribuna in dem von Innocenz VIII. für die „Madonna della Pace“ errichteten Marmortabernakel aufgestellt.

⁸⁸ Tomei, a.a.O., 129 f.



31 Rom, S. Maria della Pace.

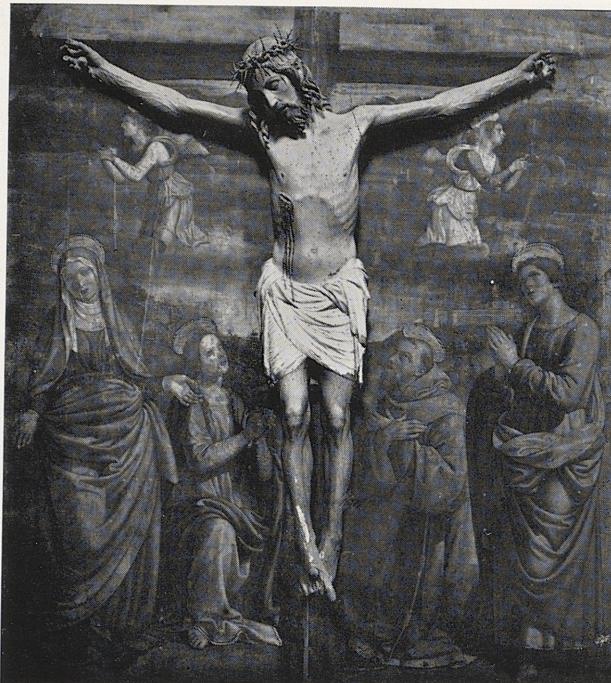
lich mit einem gemalten Altarbild verbunden.⁹⁰ Trotz der harmonisch ineinandergrifenden Bewegung und einer gewissen Idealität in Haltung und Ausdruck sind die etwas trockenere und härtere Behandlung des Einzelnen und die gleichgültiger gewordene Auffassung nicht zu erkennen. Die stereotype Wiederholung der dem Typ eigenen Merkmale, — die Dornen in Stirn und Ohr, die Zunge im Mund, der flache Körper, das Lendentuch —, und, auf der anderen Seite, die Angleichung an die Ausdrucksmöglichkeiten eines fremden Volkes haben hier, spür-

⁸⁹ Der Kruzifixus ist bei *Guardabassi* (a.a.O., 1872, S. 338) noch in der Kirche erwähnt. Für die Datierung siehe *G. Pensi-A. Comez*, Todi 1912, 42, Nr. 29. Das Kreuz, das wegen seiner heutigen hohen Anbringung schwer fotografierbar ist, hat eine neue Bemalung.

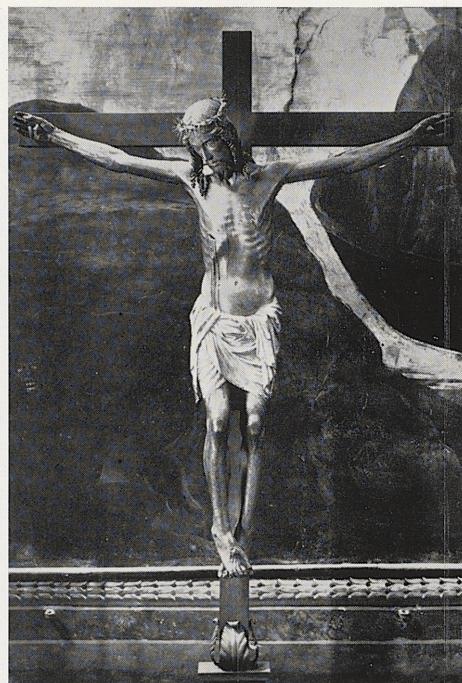
⁹⁰ Die Bemalung des Kruzifixes ist weitgehend zerstört. Zur Literatur vgl. *Guardabassi*, a.a.O., 133; *G. Eroli*, *Descrizione delle Chiese di Narni*, Narni 1898, 310. Das Tafelbild mit vier Heiligen wird *Marcantonio Aquili*, dem Sohn des Antoniazzo Romano, zugeschrieben (*Touring Club Italiano*, Umbria, Milano 1950, 148).

Einen etwas abweichenden Charakter zeigen einige Kruzifixe, deren Meister anscheinend zwei verschiedenen Werkstätten in Terni angehörten oder aus ihnen hervorgegangen sind. Am bedeutendsten unter ihnen ist der aus dem nahe gelegenen Franziskanerkloster am Montesanto stammende Kruzifixus im Museo Comunale in Todi. Angeblich ist er um 1482 in Terni gekauft worden.⁸⁹ In der gelängten Proportionierung steht er Meister Giovannis Gekreuzigtem nahe; aber alles ist im Sinne des Ausgewogenen und Schönheitlichen abgewandelt. Die Haltung ist gelöster, die Modellierung etwas voller und weicher, die Konturen sind flüssiger geworden. Die Hüften und die nun dichter geschlossenen Knie sind, der Stellung der Beine folgend, leise gegeneinander verschoben. Der schmerzfreien Auffassung entsprechend tritt das Geäder am Rumpf fast ganz zurück. Doch neben dem, was hier gewonnen ist, steht, noch kaum merklich, ein Verlust: das schmale, von korkenzieherähnlichen Locken gerahmte Antlitz spricht nicht mehr ganz unmittelbar, sondern wirkt in seiner noblen Ruhe ein wenig allgemein.

Derselben Hand oder zumindest der gleichen Werkstatt wird man den Kruzifixus in S. Agostino in Narni zuschreiben dürfen; wahrscheinlich ist er aus dem nahe gelegenen Terni dorthin gekommen. Ähnlich wie den Kruzifixus in der Pinakothek in Perugia hat man ihn nachträg-



32 Terni, Pinakothek.



33 Rom, Sixtinische Kapelle.

barer als bei dem noch sehr differenzierten Gekreuzigten in Todi, zu einem leichten Schematismus geführt. Der Kruzifixus ist vermutlich etwas später als der in Todi und im Verlauf der achtziger Jahre entstanden.⁹¹

Dass es in den deutsch-umbrischen Werkstätten da, wo keine schöpferischen Kräfte an der Arbeit waren, zu einer allmählichen Erstarrung der Formen gekommen ist, zeigen die beiden folgenden Stücke deutlich. Der Kruzifixus aus der Zoccolantenkirche S. Maria delle Grazie in der Pinakothek in Terni steht vor einem Gemälde Spagnas, das von Peruginos Tafel mit dem Kreuz vom Monte Ripido angeregt ist (Abb. 32).⁹² Während der Gekreuzigte in der Bildung von Kopf und Haar und der verhältnismässig weichen Modellierung der Bauchpartie an die Kruzifixe in Todi und Narni erinnert, könnten die gedrunghenere Proportionierung und die Haltung der Beine mit den auseinandergespreizten Füssen noch auf den Kruzifixus aus S. Francesco in Terni, also auf die Werkstatt des älteren dort tätigen Meisters, zurückgehen. Doch ist die Schnitzerei, etwa des Haares, spröder und weniger kunstvoll, die Durchführung im Gesamten flauer geworden. Bei dem offenbar zähen Weiterleben der Formen ist eine Datierung nicht leicht. Einen ungefähren Anhaltspunkt mag die aus dem Jahr 1489 stammende Inschrift an dem Portal von S. Maria delle Grazie geben, die sich wahrscheinlich auf die Vollendung des Baues bezieht.⁹³

⁹¹ Diese Datierung wird dadurch gestützt, dass, wie ein 1482 datiertes Madonnenfresko links vom Eingang der im Quattrocento errichteten Kirche zeigt, die Ausstattung des Baues damals offenbar im Gange war (Touring Club, Umbria, a.a.O.).

⁹² Der Kruzifixus weist kleinere Schäden an Händen und Füßen und vor allem am Haar auf. Bei *Guardabassi* (a.a.O., 318) ist er noch in der Kirche als Werk des ausgehenden Quattrocento erwähnt. Vgl. ferner *Lanzi*, a.a.O., 65, und Touring Club Umbria, a.a.O., 272.

⁹³ *Guardabassi*, a.a.O.

In diesen Zusammenhang gehört auch der Gekreuzigte am Altar der Sixtinischen Kapelle in Rom (Abb. 33).⁹⁴ Wahrscheinlich ist der Meister aus den Werkstätten in Terni hervorgegangen. Könnten die Massverhältnisse des Körpers, der zugespitzte Rippenrand, die Fältelung des Lendentuches zunächst eine vergleichsweise frühe Datierung nahe legen, so deuten die milde Ruhe des Antlitzes, die leicht gerundete Wiedergabe des Rumpfes, das Verschwinden der Adern am Leib eher auf eine spätere Entstehung hin. Offenbar handelt es sich um ein etwas altertümliches Werk. Die Modellierung von Kopf, Armen und Beinen ist ohne rechte Intensität und Kraft; eine gewisse Trockenheit und starre Leere sind unverkennbar. Trotzdem sichert die Bindung an die Tradition dem Kruzifixus seine immer noch edle Wirkung. Vermutlich ist er, ebenso wie die zuletzt genannten Stücke, im Verlauf der achtziger Jahre entstanden.

Dennoch waren damals die schöpferischen Kräfte noch nicht versiegt. In einer lockeren Verbindung mit den späteren Werkstätten in Terni hat vielleicht der bedeutende Künstler gestanden, der den Kruzifixus aus S. Maria della Valle im Museum in Rieti geschaffen hat (Abb. 34).⁹⁵ Zumindest lassen dies Einzelheiten in der Schnitzweise des Haars vermuten. Im übrigen aber geht dieser Kruzifixus über die gerade erwähnten Kreuze weit hinaus. Die lang gestreckte Gestalt Christi mit dem leicht geneigten ernsten Haupt und den weit gebreiteten Armen ist von einer fast klassisch anmutenden Ausgewogenheit. Die weiche, zusammenfassende Modellierung lässt die Oberfläche des Leibes wie atmend erscheinen. In seinem natürlichen Verhältnis von Knochengerüst und umhüllender Haut wirkt der Körper wie ein Akt. Ihm scheint der Kopf in organischer Weise zu entwachsen. Und doch liegen auch hier die alten Formmotive zugrunde. Von der Seite gesehen ist der Gekreuzigte, ähnlich den übrigen deutsch-umbrischen Kruzifixen, sehr schmal und schlank. Ebenso schliesst die Bildung der Schultern, der Rippen, des Lendentuches, das sich frei entwickelnde Geäder noch an die voraufgehenden Stücke an. Von der Tradition ausgehend und sichtlichst berührt vom Geist italienischer Werke hat der Schnitzer gleichsam einen neuen Typ geschaffen. Dieser bezeichnet den Anbruch einer neuen Zeit. In einer Urkunde aus dem Jahre 1525 wird der Kruzifixus bereits als „figuram devotam crucifixi“ beschrieben.⁹⁶ Wenn er schon damals verehrt wurde, dann ist er mindestens einige Jahre vorher entstanden. Wegen der noch spürbaren Beziehungen zu den Kreuzen des Quattrocento dürfte er am ehesten um 1500/1510 anzusetzen sein. Die Kruzifixe des Veit Stoss, etwa das der Lorenzkirche in Nürnberg, bilden trotz der abweichen den künstlerischen Eigenart eine gewisse stilistische Parallelen.

Bei der verhältnismässig grossen Anzahl der hier aufgeführten Kruzifixe, die wahrscheinlich nur einen Ausschnitt aus dem einmal vorhanden Gewesenen und vielleicht zum Teil noch Vorhandenen darstellen, taucht wiederum die Frage auf, ob diese Werke wirklich alle von deutschen Meistern geschnitten oder aus deutschen Werkstätten hervorgegangen sind. Nun ist in Umbrien und den unmittelbar angrenzenden Gebieten — unter anderem in Perugia, Città di Castello, Spoleto, Montefalco, Narni, im südlicher gelegenen Rieti — eine ganze Reihe von Kruzifixen erhalten, die offenbar dort beheimatet sind, aber einen völlig anderen Charakter

⁹⁴ Die Dornenkrone ist heute zu hoch aufgesetzt; in der Stirn sind die Löcher der Dornen deutlich zu sehen. — Laut freundl. Mitteilung von Fr. Dr. H. Speier, Rom, war der Kruzifixus früher im Appartamento Borgia aufgestellt (siehe Rendiconti della Pont. Accad. Rom. di archeol. III, 1924/25, 490, und V, 1926/27, 242).

⁹⁵ Siehe A. Sacchetti-Sassetti, Guida illustrata di Rieti, Rieti 1916, 29, mit Datierung ins frühe 16. Jh.; vgl. dagegen Palmegiani, a.a.O., 248, Abb. 257.

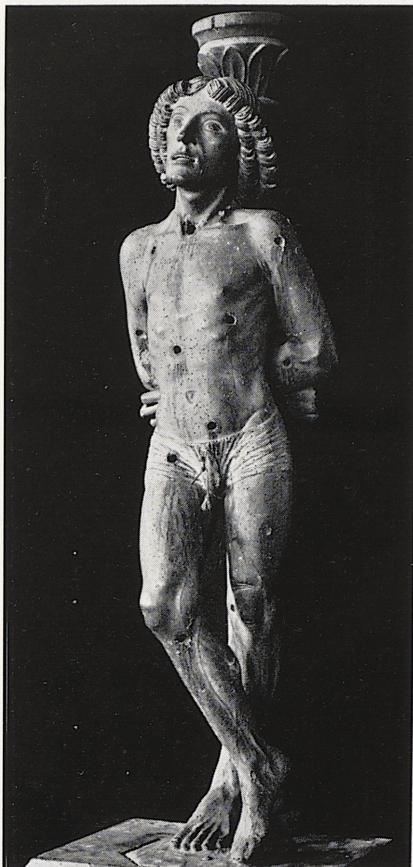
⁹⁶ Die Kenntnis des Dokumentes verdanke ich Herrn Prof. Sacchetti-Sassetti, Rieti. Damals wurden dem Kruzifixus einige Wachsfiguren, die drei Marien, Johannes und Maria Magdalena beigefügt, ein Vorgang, der der Verbindung des Kruzifixus mit einem Tafelgemälde weitgehend entspricht. — Im Jahre 1528 wurden das Kreuz, der Nimbus und die Nägel erneuert (ders., L'Arte XIX, 1916, 98, Doc. XIII).



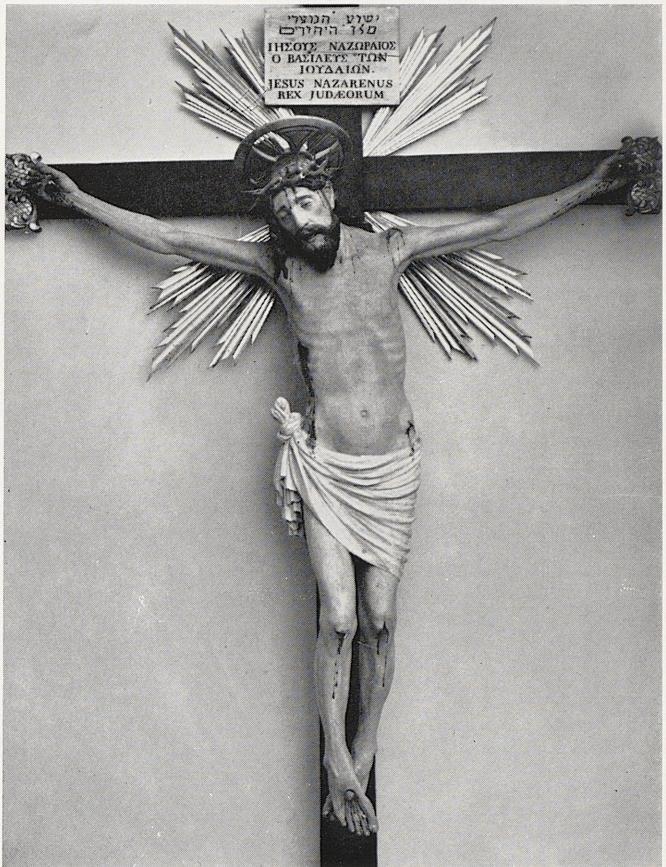
34 Rieti, Museum.

aufweisen.⁹⁷ Die Gestalten sind stärker gerundet und körperhafter, die Modellierung ist im allgemeinen härter, die Zeichen des Leidens treten fast ganz zurück. Die deutschen Kreuze

⁹⁷ Vgl. in Perugia die Kruzifixe im Oratorium von S. Francesco (auf dem Dachboden abgestellt) und in S. Ercolano. Ein schöner aus Perugia stammender Kruzifixus des späten Quattrocento, bei dem sowohl



35 Perugia, Pinakothek.



36 Faenza, S. Domenico.

scheinen aber gelegentlich als Vorbild gedient zu haben, wie gegen Ende des Jahrhunderts auch florentinische Anregungen bemerkbar sind. Als Werke der Schnitzkunst sind die umbrischen Kruzifixe den deutschen unterlegen.

Das Vorhandensein einer eigenen lokalen Tradition schliesst jedoch nicht aus, dass umbrische Meister vereinzelt in deutschen Werkstätten gelernt haben. Hierauf weisen vor allem die beiden Gruppen einer Verkündigung und einer Marienkrönung in der Galleria Nazionale in Perugia und eine ebenfalls dort befindliche Sebastiansstatue hin, die aus Sangemini bei Terni stammt.⁹⁸ Während die beiden Gruppen in der Schnitztechnik und auch ikonographisch allgemeinere Beziehungen zur deutschen Bildnerei der Spätgotik aufweisen⁹⁹, aber, besonders deutlich

Anregungen von florentinischen wie von deutschen Kreuzen verarbeitet sind, befindet sich in Florentiner Privatbesitz. Siehe ferner die Kreuze im Dom von Città di Castello, in den Kirchen Madonna di Loreto und S. Pietro in Spoleto (siehe Anm. 34), S. Francesco in Montefalco, im Dom von Narni, im Dom von Foligno (Sakristei), im Dom von Rieti.

⁹⁸ F. Santi, a.a.O., 19 ff, Nr. 725-726, 723-724, 984.

⁹⁹ Dass der Verkündigungsengel rechts von der Madonna kniet, ist ein in der italienischen Kunst sehr seltener Zug, ebenso die Haltung Gottvaters mit der Weltkugel bei der Marienkrönung; siehe dagegen die Verkündigung in Klausen und die Marienkrönung in Säben (C. Th. Müller, a.a.O., Abb. 248, 260/61).

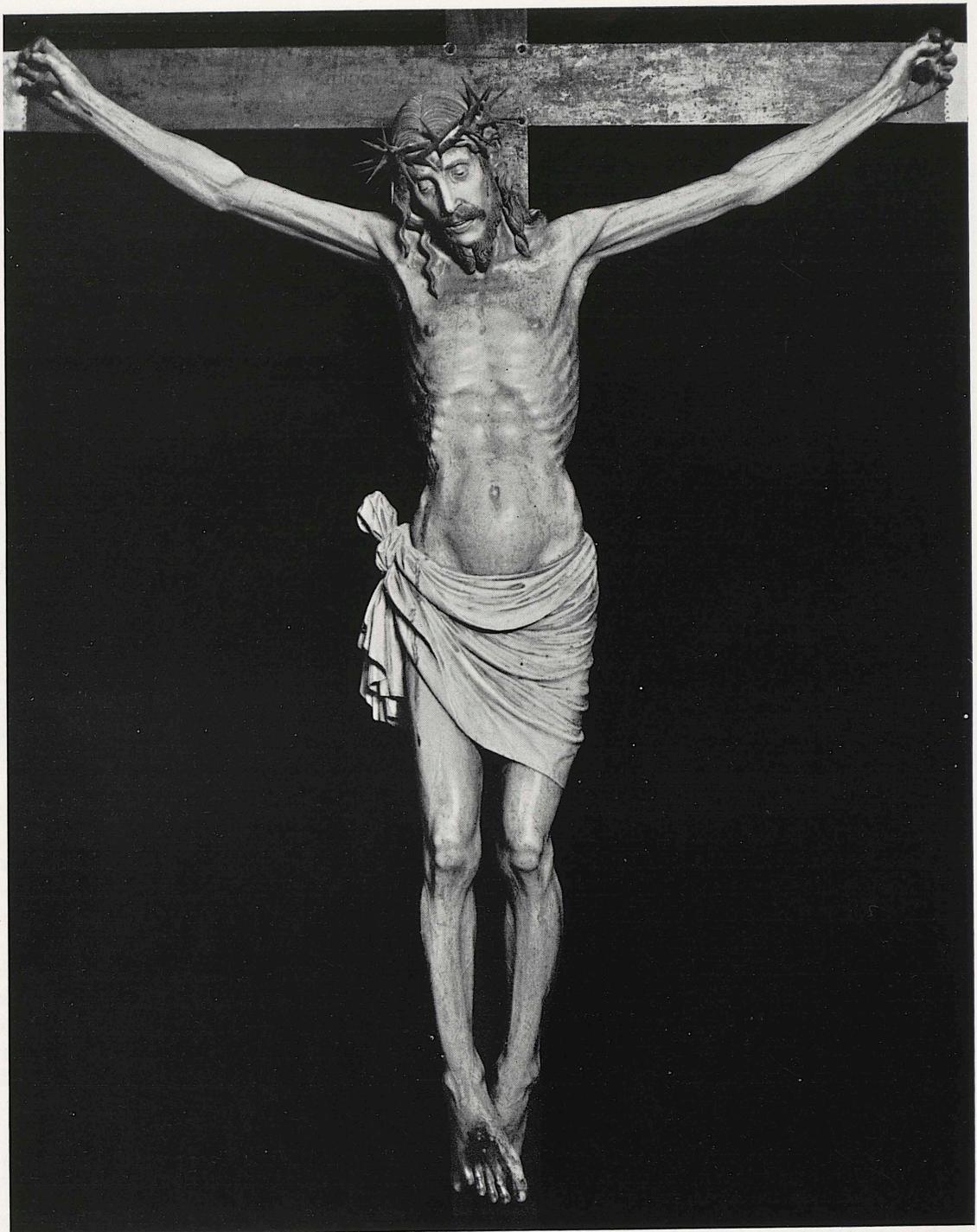
vielleicht bei dem Verkündigungsengel, ihren italienischen Charakter nicht verleugnen, lässt sich bei dem Sebastian ein unmittelbarer Zusammenhang mit den deutschen Kruzifixen fassen (Abb. 35). Die Bildung der Halsmuskulatur und der Rippen, die Schnitzweise des Lenden-schurzes, die aufgelegten Adern sind vergleichbar. Dagegen ist der Körper kräftiger, die Modellierung breiter, kantiger, das stilisierte Haar wirkt starr, das Gesicht ist maskenhaft verzerrt; es fehlt die Vertiefung ins persönlich Menschliche, die die Kruzifixe auszeichnet. Der Sebastian dürfte daher ebenfalls von einem umbrischen Meister ausgeführt sein. Ein solcher Schnitzer wird nun, wenn er ein Kruzifix arbeitete, die deutschen Stücke sicherlich nachgeahmt haben. Ob sich derartige Kreuze unter den unsrigen befinden ist, solange keine Dokumente ans Licht kommen, mit Sicherheit nicht zu sagen. Auch wäre es möglich, dass einzelne Meister einer deutsch-italienisch versippten Familie entstammten.¹⁰⁰ In diesem kaum sehr häufigen Fall würde sich die Vermischung der verschiedenen Elemente ganz natürlich erklären. Wirklich entscheidend sind diese Fragen nicht; denn die wichtige Rolle, die die deutschen Schnitzer damals in Umbrien spielten, wird durch die Einbeziehung derartiger Möglichkeiten letztlich nur bestätigt.

Zum Schluss sind noch einige Kruzifixe von auffallend hohem künstlerischen Rang zu nennen, die mit der „deutsch-umbrischen“ Gruppe anscheinend nichts zu tun haben und sich in der Romagna befinden. Es handelt sich um zwei einander sehr nahe stehende Stücke in S. Domenico und im Dom in Faenza (Abb. 36, 37, 39) und um ein drittes in S. Marino in Rimini, das wiederum einen eigenen Charakter besitzt (Abb. 38, 40). Alle drei stimmen darin überein, dass das Lententuch, wie bei den entwickelteren Kreuzen der frühen Gruppe, links an der Hüfte geknotet ist. Überraschte schon bei dem Gekreuzigten Meister Giovannis der Zusammenhang mit dem weit älteren Kruzifixus in S. Giorgio maggiore, so besteht bei den beiden Faentiner Kruzifixen das gleiche Phänomen. Vor allem die Köpfe können die Verbindung zu den frühen Stücken zeigen: das fein geriefelte Haupthaar, die dünn gewellten, strähnigen Locken, der Bart, die Öffnung des Mundes mit den sichtbaren Zähnen sind dem Kruzifix in S. Giorgio oder auch dem im nahe gelegenen Imola so eng verwandt, dass die Frage auftaucht, ob die Faentiner Schnitzer nicht zeitweise in einer dieser Werkstätten oder bei den Schülern der älteren Meister gearbeitet haben.

Der Kruzifixus in S. Domenico in Faenza (Abb. 36)¹⁰¹ schliesst ebenfalls in der Ausbiegung des Körpers, der der Knoten des Lententuches als plastischer Akzent entgegengesetzt ist, noch an die frühen Kreuze an. Doch alles Harte, Drastische ist vermieden, der Kopf ist stärker aufgerichtet, die Formen und die Linien des Umrisses greifen weich und harmonisch ineinander. Dem entspricht, dass der Ausdruck des Schmerzes gemildert ist. Das Geäder ist zwar vorhanden, aber weniger ausgeprägt als bei den frühen und selbst den späteren „deutsch-umbrischen“ Kruzifixen. Trotz der verfälschenden Übermalung zeigen die schlanken, edle Proportionierung des Körpers, der feine Rhythmus der Bewegung und, im Einzelnen, die sensible Durchbildung der schmalen Füsse das Können des Meisters. — Der Kruzifixus im Dom von Faenza ist dem in S. Domenico, besonders in der noblen Bildung des Kopfes mit der ausdrucksvollen Dornenkrone, so ähnlich, dass man — sieht man beide Stücke nacheinander —

¹⁰⁰ Z. B. haben Egidius von Wiener Neustadt und der Schnitzer und Maler Georg von Salzburg, der 1446 in Udine ansässig war, italienische Frauen geheiratet; der Sohn des letzteren ist ebenfalls Schnitzer geworden (Körte, a.a.O., 90, 128, 130).

¹⁰¹ Einige Haarsträhnen sind offenbar abgebrochen. Verwandt mit der frühen Gruppe sind auch die Bildung der Hände mit den nach vorn gekrümmten Fingern, die von den Nägeln hochgerissene Haut, die Füsse mit dem zurückgebogenen dicken Zeh. — Die Kirche S. Domenico gehörte ursprünglich (1484) dem Kloster Sant'Andrea in Vineis (C. Rivalta, Il Duomo di Faenza, 1933, 13). Möglicherweise stammt das Kreuz aus dem Besitz der Arciconfraternità della SS. Croce, die sich hier versammelte (A. Montanari, Guida storica di Faenza 1882, 92).



37 Faenza, Dom.

zunächst glauben möchte, sie seien von der gleichen Hand (Abb. 37, 39).¹⁰² Dennoch bestehen wichtige Unterschiede. Nicht nur die frontale Haltung des Gekreuzigten im Dom, auch seine festeren, etwas runderen und schwereren Formen, die reichere anatomische Durchmodellierung, eine gewisse Herbheit und Gespanntheit weichen von dem Kruzifixus in S. Domenico ab. Haben wir es mit Werken desselben Schnitzers zu tun, dann wird ein gewisser zeitlicher Abstand zwischen ihnen liegen. Andererseits ist die Verschiedenheit in Formgebung und Auffassung zwischen den Kruzifixen der frühen Gruppe und dem in S. Domenico noch grösser. Das letztere dürfte daher im dritten Viertel des Quattrocento, jedoch kaum vor den sechziger Jahren, entstanden sein. In Deutschland liesse sich — als unabhängige Parallele — etwa der Kruzifixus in der Georgskirche in Dinkelsbühl vergleichen. — Für das Kruzifix des Domes, das im 18. Jahrhundert mehrfach in feierlicher Prozession nach Loreto getragen wurde, ist ein terminus ante quem durch die Baugeschichte gesichert. Der Grundstein für den Neubau des Domes von Faenza war 1474 gelegt worden. In einer Urkunde vom 31. Januar 1480 heisst es: „capella noviter constructa in ecclesia Catedralj sanctj petrj de Faventia ... sub vocabulo Sanctj Sebastianj ... ubi et in qua capella est posita ymago dominij nostrj Jhesu Christi crucifixi de ligno“.¹⁰³ In der dem hl. Sebastian geweihten Kapelle, deren Lage in dem Dokument genau beschrieben wird, ist der Kruzifixus noch heute aufgestellt. Berücksichtigt man den stilistischen Abstand von dem Gekreuzigten in S. Domenico, dann ist es wahrscheinlich, dass man das Domkreuz im Zusammenhang mit dem Neubau in Auftrag gegeben hat. Demnach wäre es etwa gleichzeitig mit dem Kruzifixus des Giovanni Tedesco gearbeitet worden. Die in einzelnen Motiven und in dem gebundeneren Ausdruck ein wenig altertümlichere Wirkung des Faentiner Werkes wird sich durch die andere künstlerische Herkunft des Meisters erklären, der zudem auch der generationsmässig Ältere gewesen sein mag. Hierauf ist bald einzugehen.

Im Rahmen dieser Betrachtung nimmt der Kruzifixus in S. Marino in Rimini eine Sonderstellung ein (Abb. 38, 40).¹⁰⁴ Die Ähnlichkeit mit den bisher betrachteten Werken ist auf wenige Motive und Einzelheiten der Modellierung beschränkt. Im übrigen zeigt sich in dem leise geneigten, wie sprechenden Haupt mit dem eng gewellten, nach hinten fallenden Haar, wie in der Durchbildung des Oberkörpers ein abweichender Typ; augenscheinlich liegen ihm andersartige Voraussetzungen zu Grunde.

In der beherrschten anatomischen Erfassung des Körpers und der weichen Einbettung des Knochengerüstes, in seiner harmonischen Ausgewogenheit und der milden Klarheit des prägnant modellierten Antlitzes wirkt der Kruzifixus fortgeschrittener als die Faentiner Kreuze — mögen die stilisierten Bartlocken, die gereckten Arme und die auseinandergebogenen Unterschenkel und Füsse auch an Früheres erinnern. Gegenüber der noch etwas spröden, abstrahierenden Formgebung des Dom-Kruzifixes in Faenza, seinem eigentlich schweren Ernst tritt bei dem Gekreuzigten in Rimini ein fast sinnenfroh-festliches Element zu Tage. Wie bei den frühen Stücken wird die Haut auch hier von den Nägeln hochgerissen, dringen die Dornen der Krone in die Stirn ein; aber all dies hat jetzt nur einen historisch-bezeichnenden Charakter, ist nicht mehr, wie vordem, bestimmender Ausdruckswert. An die Stelle der Passion ist der Sieg Christi, an die Stelle des bis zur Hässlichkeit entstellten geopferten Heilands der schöne Gottmensch getreten. Deutsche und italienische Auffassung sind zu vollkommener Einheit verbunden.

¹⁰² Wegen der verfälschenden Übermalung des Kruzifixes in S. Domenico ist die Ähnlichkeit zwischen beiden Werken auf den Fotos kaum erkennbar.

¹⁰³ C. Grigioni, L'Arte XXVI, 1923, 164.

¹⁰⁴ Die Kirche ist auch unter den Bezeichnungen S. Bartolomeo und S. Rita bekannt. Von 1464 bis 1797 war sie im Besitz der Canonici Regolari Lateranensi; vgl. N. Matteini, Rimini, i suoi dintorni, la riviera di Romagna, 1956, 42 (mit Datierung ins Cinquecento).



38 Rimini, S. Marino.



39 Teilansicht des Kruzifixus Abb. 37.



40 Teilansicht des Kruzifixus Abb. 38.

Der Kruzifixus in Rimini dürfte — bei Erwägung der Tatsache, dass zur gleichen Zeit verschiedene Gestaltungsmöglichkeiten bestanden haben können — ebenfalls gegen 1480/90 anzusetzen sein.¹⁰⁵

Blickt man auf die hier zusammengestellten Kruzifixe zurück, so ergibt sich ein reiches Bild. Und wieder taucht die schon zu Beginn berührte Frage auf, in welchen Gegenden die Heimat unserer Schnitzer zu suchen sein wird. Bei den frühen Kreuzen schienen einige Kriterien auf den österreichischen Raum hinzudeuten. Bei den späteren Stücken liegt das Problem dadurch etwas anders, weil die Meister offenbar zum Teil an Gewohnheiten der älteren deutschen Werkstätten in Italien angeknüpft haben. Oder sollten die jüngeren Schnitzer aus Gebieten zugewandert sein, in denen die gleichen Traditionen lebendig waren? Jedenfalls haben sie es verstanden, das Überkommene aufgrund der neuen Errungenschaften der deutschen Plastik und unter Nutzung der in Italien empfangenen Eindrücke umzugestalten. Um die Kluft zu erklären, die zwischen der frühen Gruppe und Meister Giovannis Kruzifixus besteht,

¹⁰⁵ Die Form des links geknoteten Lendentuches war offenbar nicht allein auf die späteren deutschen Werke in der Romagna beschränkt, da sie auch bei einem wohl ebenfalls deutschen Kruzifixus in S. Jacopo oltr'Arno in Florenz begegnet, der wahrscheinlich im dritten Viertel des Quattrocento entstanden, aber künstlerisch unbedeutend ist (Foto Soprintendenza, Florenz, Nr. 111199). Die schon oben betonte Langlebigkeit der Motive in den deutschen Werkstätten des Südens zeigt sich also auch hier. Doch kam die verhältnismässig breite Anordnung des Tuches den in Italien üblichen Gewohnheiten entgegen, zumal die einheitliche Erscheinung von Körper und Gewand gewahrt blieb. Stilistisch sind die Lendentücher der „deutsch-romagnolischen“ Gruppe wie auch des Gekreuzigten in S. Jacopo oltr'Arno in Florenz von denen der früheren Stücke in ihrer geschmeidigeren, anscheinend von der italienischen Kunst angeregten Stofflichkeit, der stärkeren Freilegung des rechten Oberschenkels und schliesslich darin unterschieden, wie der Stoff, ähnlich dem Kruzifix des Giovanni Tedesco, ohne merkliche Einsenkung gerade über die Beine gezogen ist.

wurde auf Niclaus Gerhaert und die Ausstrahlungen seiner Kunst hingewiesen. Das vermittelnde Zentrum für die jüngeren gen Süden wandernden Schnitzer könnte Wien gewesen sein. In seinem Bereich sind einige Werke erhalten, die einen ähnlichen Geist wie unsere Kruzifixe atmen. Der um 1480 entstandene halbfigurige Schmerzensmann des Thoman Strayff am Dom von Wiener Neustadt steht dem Gekreuzigten in S. Pietro in Perugia im Gesichtstyp und in der nobel distanzierten Darstellung des menschlich Psychischen nahe (Abb. 17)¹⁰⁶; das auffallend schmale Antlitz mit den akzentuierten Backenknochen und dem länglichen Kinn, der geöffnete, wie atmende Mund, die Bildung von Schultern und Hals sind, mag die Modellierung im übrigen auch abweichen, allgemein verwandt. Bei dem steinernen Schmerzensmann ist die Verbindung zu Niclaus Gerhaert direkt fassbar. Dagegen dürften bei dem Kruzifix Meister Giovannis noch andere Grundlagen eine Rolle spielen, die, abgesehen von den deutschen Schnitzerwerkstätten des Südens, vielleicht in der älteren Wiener Kunst zu suchen sind.¹⁰⁷ Die schönheitlichere, zu einer etwas allgemeinen Idealität hinneigende Auffassung der in Italien gearbeiteten Kruzifixe scheint nun ihrerseits zu der um die Jahrhundertwende entstandenen Holzfigur des Sebasian im Dom von Wiener Neustadt überzuleiten.¹⁰⁸ Seine langgezogenen Umrisslinien, der knochig-magere Körper mit dem eingemuldeten Magen und selbst Einzelnes, wie der Schnitt der Augen, lassen über eine noch vergleichbare Stillage hinaus die gleiche landschaftliche Herkunft der Meister, wenn nicht ein Verbindung der Werkstätten untereinander, vermuten. B. Fürst hat bei dem Sebastian die italienischen Elemente hervorgehoben.¹⁰⁹ Trifft die Annahme zu, dass die in Italien tätigen deutschen Schnitzer zum Teil aus dem Wiener Gebiet stammten, dann würde sich diese Beziehung ohne weiteres erklären.

Das schon mehrmals bemerkte lange Fortwirken oder die Wiederaufnahme von älteren Typen und Formmotiven kann auch einen Hinweis auf die Herkunft der in der Romagna tätigen Schnitzer geben. Der Meister des Kruzifixes in Rimini scheint ebenfalls mit der Wiener Kunst in Berührung gekommen zu sein. In der Durchbildung des Kopfes und selbst in der Wiedergabe des Aktes klingen noch Erinnerungen an Werke wie den über ein halbes Jahrhundert früher entstandenen steinernen Schmerzensmann von St. Michael in Wien an.¹¹⁰ Bei den beiden Faentina Kruzifixen führen die Fäden vielleicht noch weiter gen Osten, aber ebenfalls auf im weichen Stil wurzelnde Werke zurück. Im Kopf des Gekreuzigten im Dom von Faenza wirkt offenbar ein Christustyp nach, der für die in Prag erhaltenen Werke aus der Nachbarschaft des Breslauer Dumlose-Meisters — den Kruzifixus der Teynkirche, die beiden Figuren des Schmerzensmannes aus dem Altstadt- und dem Neustadtrathaus — bezeichnend ist.¹¹¹ In diesem Kreis war auch das auffallend tief ansetzende Lententuch mit dem plastisch betonten Knoten gebräuchlich, obwohl die Faltenbildung bei den schlesischen und böhmischen Arbeiten härter, weniger stofflich und im Verhältnis zum Körper weitgehend indifferent ist.

Die Heimat unserer Schnitzer könnte also, falls Rasmo Recht hat, zum Teil in der Steiermark, darüber hinaus aber im Wiener Bereich und in den noch östlicher gelegenen Gebieten

¹⁰⁶ Den Hinweis auf diese Figur verdanke ich Herrn Prof. Th. Müller, München. Vgl. B. Fürst, Krit. Berichte VII, 1938, 84 f.; Feulner-Müller, a.a.O., 338.

¹⁰⁷ Dies könnten Schnitzwerke gewesen sein, die dem steinernen Schmerzensmann am Chorhaupt des Stephansdomes in Wien ähnlich waren. Trotz der anderen Entwicklungsstufe zeigen Gesichtsschnitt, Haar- und Bartbildung eine gewisse typenmässige Verwandtschaft (vgl. v. d. Osten, a.a.O., Taf. XXII, Abb. 43).

¹⁰⁸ Vgl. Feulner-Müller, a.a.O., 339, Abb. 279; eine Abbildung des Kopfes bei O. Wertheimer, Nicolaus Gerhaert, seine Kunst und seine Wirkung, Berlin 1929, Taf. 45.

¹⁰⁹ Fürst, a.a.O.

¹¹⁰ v. d. Osten, a.a.O., Taf. XLII, Abb. 83.

¹¹¹ Vgl. Pinder, a.a.O., 165, 178; v. d. Osten, a.a.O., Taf. LXXVI, Abb. 146; P. E. Vondoorfer, Cicerone XV, 1923, 866, Abb. 2.

zu suchen sein. Sie wären demnach einen ähnlichen Weg wie die Meister der Vesperbilder, der Meister von Grosslobming und Egidius von Wiener Neustadt gezogen. Doch mögen einzelne von ihnen, wie etwa der Meister des Kruzifixes in S. Petronio in Bologna, auch aus anderen deutschen Landschaften stammen.

Dass der Zustrom deutscher Schnitzer nach Italien aus den verschiedensten Provinzen erfolgte, darauf deuten — wenn wir zunächst im Bereich der Holzkruzifixe bleiben — einige weitere Stücke hin, die augenscheinlich deutschen Ursprungs sind, mit den hier behandelten Gruppen aber nichts zu tun haben. Zu ihnen zählt unter anderen das kleine Kruzifix in der Geisselkapelle im Campo Santo teutonico in Rom, das von Körte aufgeführte Kreuz in S. Giovanni in Bragora in Venedig und ein Kruzifixus aus dem Franziskanerkloster in Figline (Valdarno).¹¹² Diese Kruzifixe sind wahrscheinlich ebenfalls in Italien gearbeitet worden. Dagegen handelt es sich bei dem grossen Kruzifixus aus der Werkstatt des Veit Stoss in Ognissanti in Florenz — wie auch bei der eigenhändigen Rochusstatue in der SS. Annunziata — um aus Deutschland importierte Werke.¹¹³ Und es ist wohl kein Zufall, dass man sich gerade in der Stadt, in der die höchsten Masstäbe galten, Arbeiten aus der damals berühmtesten deutschen Schnitzerwerkstätte kommen liess.

Wie gesagt, waren es wahrscheinlich manchesmal die in den grösseren Orten angesiedelten eigenen Landsleute, die den deutschen Meistern zunächst Arbeit gaben. Doch das allein erklärt ihr zahlreiches Auftreten noch nicht. Wichtiger dürfte sein, dass seit dem frühen Quattrocento tüchtige Holzschnitzer in Italien vermutlich sehr gesucht waren. Denn da der gemalte Kruifixus, der im Dugento und Trecento die italienischen Kirchen geschmückt hatte, im 15. Jahrhundert fast völlig in den Hintergrund trat, zählte der plastische Kruifixus im Bereich der kirchlichen Ausstattung nun zu den vornehmsten und dringlichsten Aufgaben.¹¹⁴ Für die deutschen Bildschnitzer waren daher günstige Arbeitsmöglichkeiten vor allem in den Landschaften gegeben, wo es, wie zum Beispiel in Umbrien, an eigenen Kräften mangelte und keine Konkurrenz bestand. Soweit zu übersehen ist, scheinen sich die deutschen Meister tatsächlich weitgehend auf die Herstellung hölzerner Kruzifixe konzentriert zu haben, was im wesentlichen darauf beruht, dass der Schnitzaltar, abgesehen von den Alpengebieten, in Italien nicht sehr verbreitet war. Der mit der repräsentativen Stellung des Kreuzes im Kultus verbundene Anspruch an die künstlerische Qualität kann auch erklären, warum der Rang der deutschen Kruzifixe den der im Süden befindlichen deutschen Vesperbilder, die vorwiegend der privaten Andacht dienten und oft in kleineren Kapellen aufgestellt waren, meist weit überlegen ist. Auffallend bleibt — falls sich das Bild durch neue Funde nicht verschiebt —, dass die deutschen Schnitzer anscheinend in besonders grosser Zahl in den dreissiger Jahren und um 1480 über die Alpen gezogen sind, also gerade in den Zeiten, in denen die künstlerische Produktivität in Deutschland eine sehr reiche war. Vielleicht haben ein gewisser Überschuss an Kräften und die in der Ferne wirkenden Verdienstaussichten den Anstoß zur Reise gegeben; denn dass schon damals, wie später zur Dürerzeit, der Ruhm der neuen italienischen Kunst der eigentliche Anlass zur Reise war, ist kaum sehr wahrscheinlich.

Offensichtlich haben sich die deutschen Meister im Gastland sehr schnell durchgesetzt. Das zeigt sich nicht nur in der im Verlauf des Jahrhunderts zunehmenden Zahl der Kruzifixe, sondern auch darin, dass man den fremden Künstlern auch wichtigere andere Aufgaben über-

¹¹² Siehe A. Schuchert, Der Campo Santo teutonico in Rom, 1957, 7 f. (das an einem Pfeiler der Kirche aufgestellte Holzkruzifix gehört wohl erst dem 16. Jh. an); Körte, a.a.O., 13 Anm. 14 und 132. Eine weitere, recht schwache deutsche Arbeit befindet sich in S. Maria degli Angiolini, Florenz (Foto Soprintendenza Florenz 108419).

¹¹³ Vgl. H. Voss, Jahrb. d. Preuss. Kunstsln. 29, 1908, 20 ff., ferner Paatz, Kirchen von Florenz I, 106, und IV, 424.

¹¹⁴ Siehe hierzu neuerdings W. Schöne, Festschr. Fr. Winkler, Berlin 1959, 62 f.

trug. Die von einem Strassburger Bildhauer gearbeiteten Reliefs am Chorgestühl der Frarikirche¹¹⁵ und die Krippenfiguren von Pietro und Giovanni Alemani aus S. Giovanni a Carbonara und im Ospedale dell'Annunciata in Neapel¹¹⁶ geben hier von ein beredtes Zeugnis.

Im Cinquecento, mit dem Abklang der Hochblüte deutscher Schnitzkunst, lassen auch die Wanderungen der deutschen Meister nach. Ihre Kruzifixe haben jedoch einen späten Nachhall gefunden, und zwar bei jenen franziskanischen Mönchsschnitzern des Seicento, die offenbar von einem Kloster zum anderen zogen und dort Kruzifixe arbeiteten, die den deutschen Werken in Kopftyp und Haltung, aber vor allem in der Kennzeichnung des Leidens zum Teil noch ähnlich sind.¹¹⁷

Wir sind am Ende unserer Überlegungen angelangt. Im Vergleich zu den in Deutschland überlieferten Denkmälern ist in Italien eine erstaunlich grosse Anzahl von Kruzifixen des 15. Jahrhunderts erhalten, die wohl als deutsch bezeichnet werden dürfen. Das ist auf günstigere äussere Voraussetzungen zurückzuführen. Betrachtet man die genannten Werke aus einem gewissen Abstand, so schliessen sie sich grundsätzlich zu einem zusammengehörigen Ganzen zusammen, mögen sich durch ihre verschiedene Entstehungszeit und die nicht gleiche Herkunft der Meister auch gewisse Gruppierungen ergeben. Den Rang der grössten deutschen Künstler des 15. Jahrhunderts erreichen diese Schnitzer vielleicht nicht. Dennoch steht ihr Können auf einer solchen Höhe, dass ihre Kruzifixe (sofern man von den Werken der bedeutenden Florentiner Bildhauer und einzelnen Kreuzen in Oberitalien absieht)¹¹⁸ oftmals die italienischen Stücke überragen. Hier, auf einem begrenzten Gebiet, konnte damals Deutschland auch Italien etwas geben. Und doch sind die deutschen Schnitzer dem Gastland tief verpflichtet. Was ihren Arbeiten gegenüber den grossen Werken des Nordens an Differenzierung im Einzelnen und an Intensität des Ausdrucks fehlt — dies gilt besonders für die späteren Kreuze —, wird teilweise durch neue anatomische Erkenntnisse und die ausgewogene Harmonie der Erscheinung wieder ausgeglichen. Ohne sich an die neue Welt zu verlieren, binden diese Künstler das, was sie von ihr aufnehmen, ganz in die eigene Art ein. Auf diese Weise sind Werke entstanden, die in ihrer besonderen Ausprägung und von der deutschen Kunst her gesehen, gleichsam einen „deutsch-italienischen Sonderstil“ bilden.

¹¹⁵ Siehe Schmoll gen. Eisenwerth, a.a.O., ferner, zum Chorgestühl im Dom von Spilimberg, dessen Reliefs offenbar mit denen in Venedig zusammenhängen, Marchetti-Nicoletti, a.a.O., 36, Taf. 33.

¹¹⁶ Katalog der Ausstellung Sculture lignee nella Campania, a.a.O.

¹¹⁷ Siehe P. Damiano Neri, Scultori Francescani del Seicento in Italia, Pistoja 1952.

¹¹⁸ Hier wäre etwa an den Kruzifixus über dem Chor der Frarikirche in Venedig und den ihm verwandten in S. Antonio in Polesine in Ferrara (Foto Min. Pubbl. Istr. No. C 7492) zu denken; beide Werke sind kaum ohne Berührung mit der Kunst des Nordens entstanden.

Photonomachweis: Abb. 1, 2, 8, 22: Soprintendenza alle Gallerie, Florenz; Abb. 3, 4, 19, 21, 23, 34, 35: Alinari; Abb. 13, 16, 25, 28, 29: Paoletti, Perugia (Negative im Kunsthist. Inst., Florenz); Abb. 36, 37, 39: Borchi, Faenza; Abb. 5, 7: Villani, Bologna; Abb. 9, 10, 31: Photothek Hertziana, Rom; Abb. 38, 40: Moretti-Film, Rimini; Abb. 11: Museum Ferdinandeum, Innsbruck; Abb. 12: Bildarchiv des Landeskonservators von Hessen; Abb. 15: Fondazione Cini, Venedig; Abb. 17: Bildarchiv d. Öst. Nationalbibliothek; Abb. 18: Fotomero, Urbino; Abb. 20: Schwarz, Berlin; Abb. 24: P. Gerhard Ruf, Assisi; Abb. 26: Torsellini, Rieti; Abb. 27: De Giovanni, Assisi; Abb. 32: Gargioli; Abb. 33: Sansaini, Rom; Abb. 6 nach: L. Orsini, Imola e la Valle del Santerno, Bergamo 1907, S. 84; Abb. 14, 30: unbekannt.

Für die Aufnahme von Abb. 24 möchte ich P. Gerhard Ruf, Assisi, aufrichtig danken. Don Antonio Savio, Faenza, erteilte freundlicherweise die Druckgenehmigung der für ihn aufgenommenen Abb. 37 und 39.

RIASSUNTO

In varie provincie d'Italia si possono reperire crocifissi lignei che, pur avendo rapporti fra loro, non rivelano confronti con l'arte della regione in cui sono conservati. Questi sono : il crocifisso della navata sinistra di S. Lorenzo a Firenze (già Cappella Cambini), il crocifisso di S. Giorgio Maggiore a Venezia (già erroneamente attribuito al Brunellesco e a Michelozzo, dal Körte in breve nota ritenuto tedesco, e molto recentemente dal Rasmo attribuito a Hans von Judenburg), il crocifisso di S. Michele in Bosco a Bologna e quello del Duomo di Imola. A queste quattro opere si possono aggiungere con piccole varianti il crocifisso dell'Altar maggiore di S. Petronio a Bologna, il crocifisso della Cappella degli Operai in S. Lorenzo a Firenze (donazione Martelli) e quello della navata destra di S. Agostino a Roma.

Le caratteristiche fondamentali di questo tipo di crocifisso sono le seguenti : il corpo arcuato a destra rispetto all'asse della croce, la testa reclinata a sinistra sulla spalla, lo sterno posto in singolare evidenza, l'addome incavato, e quindi le spine della corona conficate nell'epidermide frontale e nel lobo dell'orecchio, la pelle dei piedi e delle mani contratta dai chiodi, le vene che coprono tutto il corpo come una rete. Il tipo con il corpo arcuato a destra sembra che non abbia raffronti nella scultura e pittura italiana, ma è invece diffuso nella pittura tedesca dalla fine del Trecento e soprattutto nel gotico internazionale tedesco; esempi si trovano anche nella scultura. La resa anatomica e la concezione del crocifisso sofferente convalidano l'origine tedesca. Le osservazioni del Rasmo potrebbero indicare una provenienza austriaca, possibilmente dalla Steiermark, dei nostri intagliatori, anche se l'attribuzione del crocifisso di S. Giorgio Maggiore a Hans von Judenburg rimane incerta. D'altro canto i maestri tedeschi rivelano di aver risentito l'influsso dell'arte della regione italiana nella quale si sono trovati.

La datazione potrebbe collocarsi in senso un po' lato fra il 1430 e il 1440. I crocifissi dal perizoma annodato a sinistra sembrano lievemente posteriori.

L'origine tedesca di queste opere si può storicamente spiegare con il fatto documentato che non solo molti artigiani tedeschi, ma anche scultori si sono trovati in Italia dalla fine del Trecento in numero crescente. Si hanno documenti che nel Quattrocento Confraternite di artigiani tedeschi avevano i loro altari sia in S. Lorenzo a Firenze che in S. Agostino a Roma; è presumibile che il crocifisso della navata sinistra di S. Lorenzo e quello di Roma siano un giorno appartenuti a tali Confraternite. Documenti assai interessanti comprovano come committenti italiani di notevole importanza si rivolgessero per l'esecuzione di crocifissi ad intagliatori tedeschi.

Il bel crocifisso di un certo Giovanni tedesco eseguito nel 1478 per i Benedettini di S. Pietro a Perugia si conserva tuttora in tale chiesa. Quest'ultimo, da un confronto con i crocifissi precedenti, rivela nella sua impostazione frontale ed irrigidita, nella sua fisionomia molto umana, un tipo nuovo. Ciò nonostante, i legami con i precedenti si fanno sentire nella resa del costato e nelle vene che fasciano il corpo. L'origine tedesca delle opere soprannominate è quindi nuovamente confermata.

Avendo come base il crocifisso di Giovanni tedesco si può creare un nuovo gruppo di opere che si possono ritenerе di tale origine. Fra questi si può in primo luogo ricordare il crocifisso di S. Chiara in Urbino, un crocifisso nel Museo di Berlino di provenienza senese della cui arte rivela influssi notevoli, il crocifisso della chiesa di S. Francesco attualmente nella Pinacoteca di Terni, quello del Duomo di Terni, e quello assai importante nella Galleria di Perugia, proveniente dal Convento Francescano sul Monte Ripido (recentemente ritenuto tedesco anche dal Thoby). Queste cinque opere per ragioni stilistiche possono datarsi anteriormente al crocifisso di Giovanni tedesco, e con più precisione nel periodo intercorrente fra il 1450 e il 1470. — Dello stesso periodo del crocifisso di Giovanni tedesco invece potrebbero essere i crocifissi nella Chiesa Inferiore di S. Francesco ad Assisi ed in S. Maria degli Angeli; ancor più vicini al crocifisso di S. Pietro in Perugia sono da considerarsi quello di S. Maria Nuova in Perugia

e quello del convento Francescano di S. Antonio del Monte in Rieti; sempre nello stesso periodo, ma forse leggermente più tardi si possono citare i crocifissi di S. Maria della Pace a Roma, quello del Museo di Todi (che si dice acquistato nel 1482 a Terni e proveniente dal Convento Francescano del Monte Santo) e della stessa bottega di quest'ultimo quello di S. Agostino in Narni. — Un po' più stanchi nel modellato e vicinissimi stilisticamente sono due crocifissi: uno del Museo di Terni dalla Chiesa degli Zoccolanti, S. Maria delle Grazie, e quello sull'altare della Cappella Sistina, già nell'Appartamento Borgia. — La fine dello sviluppo è rivelata dal bel crocifisso del Museo di Rieti, quasi classico nell'armonia delle proporzioni, appartenente già ai primi del Cinquecento.

Tutti questi crocifissi portano quasi a sigillo lo stesso motivo del perizoma, dovuto a caratteristiche tedesche più antiche rivissute con una sensibilità più italiana. Sembra che gli intagliatori tedeschi nella seconda metà del Quattrocento abbiano trovato i loro committenti soprattutto in Umbria, presso i conventi dei Francescani (i crocifissi veramente Umbri sono realizzati con tutta un'altra visione), estendendosi quindi nel Lazio ed a Roma.

Un altro gruppo di crocifissi, presumibilmente tedeschi, si trova in Romagna (due a Faenza nel Duomo ed in S. Domenico, ed uno a S. Marino in Rimini, un po' diverso dai precedenti); queste opere sono ancora paragonabili per la testa ed il perizoma con i crocifissi del primo gruppo (S. Giorgio Maggiore, Imola).

Le caratteristiche dei crocifissi della seconda metà del Quattrocento lasciano ritenere che i loro intagliatori siano venuti anche dall'Austria, pur in parte derivando le radici della loro arte ancor più dall'Est, da opere della prima metà del Quattrocento che si conservano in Boemia. Ciò nonostante gli intagliatori tedeschi hanno risentito profondamente la suggestione del paese ospitale, poiché, malgrado gli usi costanti delle loro botteghe, certe conoscenze anatomiche e soprattutto il senso di una contenuta e calma umanità, sono da attribuirsi all'impulso a loro dato dall'arte italiana. Così si ottenne una forma artistica che, confrontata con la scultura tardogotica tedesca, appare particolarmente italianizzante.