

## Alessandro Vittoria's Vorbild zu einem Bronzerelief des Giuseppe di Levi.

Von L. Planiscig.

In der Sammlung Pierpont Morgan<sup>1</sup> befindet sich ein großes Bronzerelief, die Kreuzabnahme darstellend, wofür Bode den Aretiner Bildhauer und Plastiker Leone Leoni als den vermutlichen Meister vorgeschlagen hat (Abb. 1). Neu und interessant ist die Komposition dieser Plastik. Die dramatische Szene wird in zwei abgegrenzte Gruppen geteilt: ganz vorne der Leichnam Christi, auf einem Tuch gebettet, von Nikodemus und Josef von Arimathia gestützt, während sich die Magdalena vornüber beugt, um die Hand des Toten zu küssen. Diese Gruppe bewegt sich schräg von der unteren Reliefecke gegen die Mitte der linken Reliefseite zu, während die zweite Darstellung in der richtigen Diagonale von der unteren, linken Reliefecke zur oberen rechten hin orientiert ist. In dem Mittelpunkt des Vorganges (aber auch des ganzen Reliefs) sieht man die vor dem Kreuze in Ohnmacht gefallene Maria von drei Frauen und von dem aufrechtstehenden Johannes gestützt. Rechts sind zwei Nebenfiguren, ein Mann und eine hinter ihm stehende Frau, wohl als Raumfüllung — wie die beiden im Hintergrund kulissenartig gestellten Krieger — angebracht. Und ebenso akzessorisch erscheinen die zwei in verdrehter Stellung gekreuzigten Schächer. Spärlich ist im Hintergrund eine Landschaft angedeutet. — Die Dramatik ist hier willkürlich verschoben. Nicht der eben vom Kreuze herabgenommene Leichnam, dem die biblisch überlieferten Samariter den letzten Dienst erweisen und von dem Magdalena schmerzlich Abschied nimmt, trägt — wie es seit Giotto im Tre-, Quattro- und im frühen Cinquecento üblich war — die Hauptrolle. Gemäß des

<sup>1</sup> Bode, Collection of J. Pierpont Morgan: Bronzes of the Renaissance and subsequent Periods, Paris 1910, Bd. II, Nr. 134, Pl. XCVI. „A bronze low-relief, depicting the Lament over the Dead Body of Christ, most theatrically composed, betrays dependence upon Michelangelo and is the work of a North Italian artist working in the second half of the XVI century probably Leone Leoni. Characteristic of him are the draperies which look as if inflated by the wind.“



Abb. 1. Kreuzabnahme, Sammlung Pierpont-Morgan.

neuen „Sentimento“ des beginnenden Barock, ist es die in ihrem Schmerz zusammengebrochene Mutter, die der Künstler zur Trägerin der Hauptrolle erwählte. Hierhin, dem lebendigen Leiden, wendet sich die Aufmerksamkeit und das Mitgefühl der Anwesenden zu, geht auf die rechts

abseits stehenden Beschauer über und erfaßt sogar die römischen Krieger. Die Schaffung zweier dramatischer Brennpunkte kündigt eine neue Zeit an. Bei Giottos Beweinung Christi in der Arena zu Padua bleibt für Himmel und Erde der tote Menschengott die Hauptperson der Handlung und auf San Lorenzos Cantorien hat Donatello im Grunde diese Komposition beibehalten, nur den Schmerz verwildert. Erst Michelangelos vatikanische Pietà, diese aus gotischer Tradition und antiker Formensprache entsprungene Versinnbildung des Mutterschmerzes, kündigt die neue Zeit an, die in Rafaels ungefähr gleichzeitig entstandener Grablegung ihr bezeichnendstes Werk hat. Der tote Heiland spielt aber hier noch die Hauptrolle, ist in den Vordergrund gerückt, während die ohnmächtig zusammengefallene Mutter samt ihren Begleiterinnen kaum ein Drittel der Szene einnimmt. Die Trennung ist aber bereits vollzogen, die zwei Handlungen separiert, der Dramatik ein neuer Weg angezeigt. Rafael's Darstellung blieb nicht ohne Wirkung. Bei Parmegianino, diesem merkwürdigsten und selbständigsten unter den Manieristen der Rafaelschule, treffen wir sie wieder. Sein Stich (Bartsch 5) verrät deutlich, trotz der umwälzend neuen Formensprache, Rafaels Urgedanken. Und in der Wiederaufnahme dieser Darstellung bei dem Venezianer Schiavone, dessen Radierung im Gegensinn als Kopie nach Parmegianino angesprochen werden könnte, wenn nicht rein malerische — seiner Schule eigene — Probleme das Interesse auf sich lenkten,<sup>1</sup> finden wir einen Beleg für die rasche und allgemeine Verbreitung dieser Komposition, die aber auch mit einer neuen Formensprache zusammenhängt, welche man kurzweg Manierismus nennt und verachtend übersieht, während sie sich in Wirklichkeit als Triebfeder europäischer Kunst bis auf Bernini hinauf behauptet.

Aus diesem Kunstkreise ist der Meister unseres Reliefs hervorgegangen. War es Leone Leoni, wie Bode annehmen möchte? Wohl keiner unter den Plastikern Italiens im Cinquecento hat den Rafael-Parmegianino-Einfluß so wenig gespürt wie dieser. Er stammte direkt aus Michelangelos Gigantenkraft. Man ziehe zum Vergleiche das Relief mit der Anbetung der Hirten vom Grabmal des Gian Giacomo dei Medici, Marquis von Marignan, im Dom zu Mailand (1563) heran, und man wird deutlich erkennen, welche Kluft den Künstler unserer Grablegung von dem dieser Darstellung trennt.

Wer mag aber der Schöpfer unseres Reliefs gewesen sein? Sicherlich gehört er nicht zu den unzähligen Meistern zweiten und dritten Ranges, die im Schatten der Großen emsig ihr Handwerk ausübten; denn zu

<sup>1</sup> Siehe L. Fröhlich-Bum, Andrea Meldolla, genannt Schiavone, im Jahrbuch der kunsthist. Samml. des Allerh. Kaiserhauses, Wien 1913, Bd. XXXI, S. 139.



Abb. 2. Kreuzabnahme, Sammlung Dr. Figdor-Wien.

großzügig und neu ist seine Komposition, zu gewaltig der Schritt, den er selbständig in der Entwicklung der inhaltlichen und der formalen Probleme unternahm.

Diese Bestimmungsfrage wäre ein Leichtes, wenn nicht ein besonderer

Umstand deren Lösung scheinbar erschwerte. — Vor zirka Jahresfrist gelangte in die Sammlung des Herrn Dr. Figdor-Wien eine Bronzewiederholung des Morganschen Reliefs, die links unten mit IOSEPH DE LEVIS. F. bezeichnet ist (Abb. 2). Wer ist, fragt man sich erstaunt, dieser Joseph de Levis, den man italienisch Giuseppe di Levi, deutsch Levisohn nennen kann und der, bis jetzt kaum bekannt, imstande war, ein derart vollendetes Werk zu schaffen? Eine Antwort auf diese Frage können uns nur anderswärtig erhaltene Werke von ihm geben, die entweder dieselbe Signatur tragen oder stilistisch mit der Kreuzabnahme sich derart decken, daß man, ohne zu zweifeln, seine Autorschaft annehmen muß. So weit es mir nun möglich war, habe ich nach Werken dieses Künstlers geforscht. Die wenigen, die ich gefunden habe, sind aber ausreichend genug, um zu verstehen, wer Giuseppe di Levi war und was für eine Rolle er in der Kunstgeschichte gespielt hat.

Auf der Versteigerung der bekannten Sammlung des Baron Lanna, die 1911 bei Lepke in Berlin abgehalten wurde, kam ein Bronzenapf mit beweglichem Bügelhenkel vor, der die Form einer Vase mit tiefeingeschnürtem Fuß und Hals besaß.<sup>1</sup> Auf der Leibung waren zwei tiefreliefierte Wappenschilde durch Festons miteinander verbunden, darüber je ein Engelskopf. In dem Halsbogen und am Ablauf Rosetten, in der Halskehlung Medaillons mit Profilköpfen, am Rande Stabornamente. Der Halter des aus Delphinen gebildeten Bügelhenkels hatte die Form von Engelsköpfen. Am Boden befand sich folgende reliefierte Inschrift in einer Festonsumrahmung: IOSEPHO DI LEVI IN VERONA MI FECE. Vom Verfasser des Auktionskataloges wurde die Arbeit als „Italienisch, 16. Jahrhundert“, bezeichnet.

Das South Kensington-Museum zu London besitzt zwei große Feuerböcke, von den Statuetten des Neptun und der Venus bekrönt, die Fortnum<sup>2</sup> in die zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts verlegt und folgendermaßen beschreibt: Die Komposition bewegt sich auf vier Etagen rechts und links von der Basis zwei Greife, dazwischen ein Schild. Auf diesem ruhen drei von Hippokampen getragene Abschlußfiguren, die einen dreieckigen mit Festons und Maskarons geschmückten Sockel umgeben, worauf eine eiförmige Vase ruht, um der sich drei weitere Stützfiguren gruppieren. Darauf die Basis der Statuetten. Auf der Rückseite ist folgende Signatur zu lesen: IOSEPH DI LEVI IN VERONA MI FECET.

Über ein weiteres bezeichnetes Werk dieses Künstlers berichtet

<sup>1</sup> Sammlung des Freiherrn Adalbert von Lanna, Prag. Auktionskatalog Bd. II, Nr. 1217, Abbildung auf Tafel 99.

<sup>2</sup> Fortnum, A descriptive catalogue of the Bronzes of european origin in the South Kensington Museum, London 1876, S. 126, Nr. 3011 und 3012.

Zanandreis,<sup>1</sup> der 1831 an der Tür der Casa Pomé ai Leoni zu Verona einen mit einem Maskaron verzierten Klopfer sah und der auf der Rückseite die eingravierte Bezeichnung IOSEPHO LEVI FECE trug.

Aus dem bisher Gefundenen ergibt sich Verona als die Heimat unseres Künstlers und, was der Stilcharakter seiner Werke anbelangt, so tragen diese, wie der Herausgeber des Lanna-Kataloges und Fortnum zu erkennen glaubten, die Merkmale des reifen Cinquecento. Feuerböcke, wie die des South Kensington-Museums, sind in dieser Zeit nicht selten in Venedig und in der Terra ferma, und manches Museum sowie auch manche Privatsammlung besitzt Beispiele, die mit den zwei Levi-Stücken äußerst verwandt sind.<sup>2</sup>

Damit ist aber die Levi-Frage nicht erschöpft. Eine Überraschung steht uns noch bevor. In San Giorgio Maggiore zu Verona können wir auf der Basis einer Bronzestatue des heiligen Johannes des Täufers, die sich über ein Weihwasserbecken erhebt, die uns schon bekannte Bezeichnung Levis lesen: IOSEPH DE LEVIS F. Auf dem gegenüberstehenden Weihwasserbecken erhebt sich das Gegenstück zu dieser Statue, den Kirchenpatron Georg darstellend, das aber mit der Aufschrift: ANGELVS DE RVBEIS INV. signiert ist. — Die Worte fecit und invenit sind einleuchtend: Angelus de Rubeis ist der Erfinder der als Gegenstücke erdachten Statuetten, Joseph de Levis begnügte sich dabei mit der bescheideneren Rolle eines Gießers. Wer war aber Angelus de Rubeis? Simeoni schreibt in seiner neuen, großen Guida von Verona:<sup>3</sup> „I due pilieri, con piede a tripode, di marmo rosso, della fine del XVI, portano in bronzo l'uno S. Giovanni B., l'altro S. Giorgio, modellati da Angelo Rossi e fusi da Giuseppe Levi.“ Aus diesem Satze geht nicht klar hervor, ob Simeoni die Bestimmung 16. Jahrhundert auf das Weihwasserbecken

<sup>1</sup> Diego Zanandreis, *Le vite dei pittori scultori e architetti veronesi*, herausgegeben von G. Biadego, Verona 1891, S. 322. — Zanandreis erwähnt als vermutliche Werke unseres Künstlers auch sechs große Bronzestatuen der Evangelisten und zweier Bischöfe auf den Chorschranken in S. Giorgio Maggiore zu Verona, sowie sechs große Kerzenleuchter derselben Kirche, die er im Kunsthandel sah (Anfang des 19. Jahrhunderts).

<sup>2</sup> Fortnum vergleicht sie mit anderen zwei Feuerböcken des South Kensington-Museum Kat. Nr. 8431 und 8431a, welche die Statuetten des Adonis und der Venus tragen. Weitere Stücke: Wien, Estensische Kunstsammlung mit den Statuetten von Bacchus und Venus; Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum, ein Stück mit der Statuette der Venus (Kat. Goldschmidt Nr. 224); Budapest, Kunstgewerbemuseum mit der Statuette des Merkur; Florenz, Museo Nazionale mit Engelsputten; in der Sammlung Pierpont Morgan mit der Statuette der Minerva (Kat. Bode cit. II, Nr. 193) usw. — Stilistisch gehören diese Stücke in die zweite Cinquecentohälfte. Zwei spätere Feuerböcke (Oberteil 17. Jahrhundert, die Basis 18. Jahrhundert), von den Statuetten der Minerva und der Ceres bekrönt, aus dem Palazzo Calbo-Crotta in Venedig stammend, in der Sammlung Rothschild in Paris.

<sup>3</sup> L. Simeoni, Verona, Guida storico-artistica della Città e Provincia, Verona 1909, S. 277.

beschränkt oder auch auf die Statuen erstreckt. Doch bereits Pozzo<sup>1</sup> weiß zu berichten, daß die „due statue di bronzo nel mezzo ai lavelli dell' acqua Santa“ von „Angelo Rossi inventore“ und von „Giuseppe di Levi fonditore“ herkommen. Und näher noch bestimmt sie Chiusole<sup>2</sup> in seinem Itinerario: „Sono belle le statue di bronzo ne' vasi dell' acqua santa, d'Angelo Rossi Genovese nato nel 1681, degnissimo scultore. Giuseppe Levi le fuse.“

Es hat den Anschein, als ob unsere Fragen sich immer mehr verwickeln würden. Denn Angelo Rossi ist der ziemlich bekannte genuesische Bildhauer, über dessen Leben und Wirken uns Orlandi<sup>3</sup> und Soprani-Ratti<sup>4</sup> zur Genüge zu berichten wissen: er war 1671 (nicht wie Chiusole 1681 meint) zu Genua geboren, war dort bei Filippo Parodi in die Lehre gegangen, um dann im Alter von achtzehn Jahren nach Rom zu übersiedeln, wo er ein Relief in der Ignatiuskapelle des Gesù ausführte und um 1700 im Dienste des Kardinals Ottoboni am Grabmal des Papstes Alexander VIII. in St. Peter beschäftigt war. Er starb 1715.

Von Werken, die den Stilcharakter des Cinquecento trugen, sind wir somit, durch die Bezeichnung des Angelo Rossi, an die Schwelle des 18. Jahrhunderts gelangt. Weder der Lannasche Bronzenapf, noch die Feuerböcke des South Kensington-Museums weisen Merkmale einer so vorgeschrittenen Periode auf, am wenigsten unser Relief der Grablegung. Levi scheint also mit besonderer Vorliebe Vorlagen aus der Vergangenheit abgegossen zu haben, ein Faktum, das gesichert aber auch recht merkwürdig ist. Wollte man an Fälschungen denken — was für die Zeit kaum annehmbar erscheint — so würde man auf die von Levi so gerne angebrachten, beinahe prahlerisch wirkenden Signaturen stoßen. Oder war Levi der Lieferant einer konservativen Gesellschaft, die das Neue verabscheute und sich an die althergebrachten Formen zähe festhielt? Die barocke Kirche und mit ihr die Gesellschaft waren aber in Sachen der Kunst fortschrittlich gesinnt. Man sieht, wir laufen Gefahr, unsere modernen Kunstverhältnisse in die Vergangenheit zu projizieren, aber wir stehen vor einem so seltenen Fall, daß alle Erwägungen berechtigt erscheinen. Am naheliegendsten steht aber die Annahme, Levi sei der Ausläufer einer alten Gießwerkstatt gewesen, in der sich Modelle vererbt hatten und die bestimmte, berühmte Kompositionen für Einheimische und Fremde im

<sup>1</sup> Pozzo, *Le vite de' Pittori, degli Scultori et Architetti veronesi*, Verona 1718, S. 242.

<sup>2</sup> A. Chiusole, *Itinerario delle pitture, sculture ed architetture più rare di molte Città d'Italia*. Vicenza 1782, S. 89.

<sup>3</sup> Orlandi, *Abecedario pittorico*, Bologna 1704, S. 77.

<sup>4</sup> Soprani-Ratti, *Delle vite de' pittori scultori ed architetti genovesi*, Genua 1769. Bd. II, S. 235–40.



Abb. 3. Kreuzabnahme, Sammlung Dr. Figdor-Wien.

Guß wiederholte.<sup>1</sup> Daß dieser Hypothese ein Kern Wahrheit innewohnt, beweist uns gerade unser Relief, das wir bereits in zwei Bronzewieder-

<sup>1</sup> Historisch ist eine derartige mit Levi in Verbindung stehende Gießwerkstatt nicht überliefert. Pozzo (op. cit. S. 200) kennt einen Blumenmaler Domenico Levo.

holungen kennen und von dem ich noch zwei weitere Exemplare in Marmor und in Cartapesta angeben kann.

Im Museum Poldi-Pezzoli zu Mailand<sup>1</sup> befindet sich — bezeichnenderweise der Schule Michelangelos zugeschrieben — ein Marmorrelief, das die Grablegung wiederholt und auch in den Maßen mit den zwei Bronzereliefs übereinstimmt.<sup>2</sup> Schließlich besitzt abermals Dr. Figdor eine ziemlich roh bemalte Wiederholung dieser Szene aus Cartapesta (Abb. 3), die angeblich aus dem italienischen Kunsthandel stammen soll.



Abb. 4. Venedig, S. Giuliano. Geburt der Maria von A. Vittoria.

Interessant ist ein Vergleich der hier reproduzierten drei Repliken, der zwei Bronzereliefs bei Morgan und Dr. Figdor und des Cartapesta-reliefs. Diese Stücke weisen untereinander kleine Varianten auf, die

Zanandreis (op. cit. S. 321) erwähnt einen Maler Giovanni Battista Levi, der zu Beginn des 17. Jahrhunderts tätig war und führt von ihm ein Bild in Legnago auf, das folgendermaßen signiert war: IOHANNES BAPT. DE LEVIS. VERO. P. F. 16. .; die Levi waren also doch eine alte veronesische Künstlerfamilie!

<sup>1</sup> Kat. 1905. Seconda sala terrena. Nr. 77.

<sup>2</sup> Die Maße aller Reliefs stimmen ungefähr miteinander überein. Bronzerelief bei Pierpont Morgan, H: 20 inches, d. s. 0,53 m; Bronzerelief bei Dr. Figdor, H: 0,50 m B: 0,345 m; Marmorrelief im Museum Poldi-Pezzoli, H: 0,53 m, B: 0,44 m; Cartapesta-relief bei Dr. Figdor, H: 0,475 m, B: 0,38 m.

festzustellen mir nicht uninteressant erscheint: die Figur links, welche den Leichnam Christi trägt, hält auf dem Bronzerelief Figdor den Kopf nach unten gesenkt, während sie auf dem Morgan-Exemplar und auch auf der Cartapestawiederholung emporschaut. Der Schleier der oberen Frau rechts von der ohnmächtigen Maria bauscht sich regelrecht im Winde

wie die Gewänder aller anderen Figuren auf dem Figdorschen Bronzerelief, während er auf dem Morgan- und auf dem Cartapestarelieff wie abgeschnitten erscheint. Der Zuschauer rechts ist auf beiden letzteren mit einer Rüstung bekleidet, während er auf dem Figdor-Exemplar nackt dargestellt ist. Der landschaftliche Hintergrund variiert schließlich bei allen drei Stücken. Die Cartapestawiederholung scheint also vom Morgan-Relief abhängig zu sein. Doch das Auslassen des ursprünglich sicher aufgebauschten Gewandes bei der trauernden Frau dürfte die Tat eines Nachgießers sein, der sich vom Original entfernt hat, denn das aufgebauschte Gewand dieser Figur auf dem Figdorschen Bronzerelief ist stilistisch — im Vergleiche zu der Behandlung ähnlicher Gewandpartien bei den anderen Figuren der Komposition — vollkommen berechtigt.

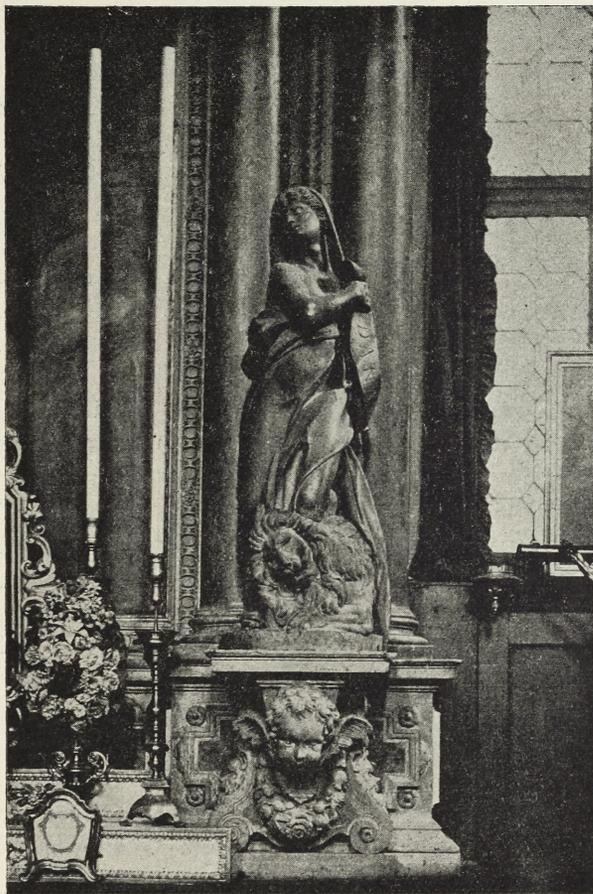


Abb. 5. Venedig, S. Giuliano. Daniel von A. Vittoria.

Im ganzen kennen wir nun vier Repliken einer Szene und dürfen wohl annehmen, daß auch weitere Wiederholungen aufzutreiben sein werden, womit mit Bestimmtheit die Behauptung ausgesprochen werden kann,

allen diesen Exemplaren liege ein berühmtes und zu verschiedenen Zeiten gewürdigtes Original vor. Ich kann heute nicht feststellen, ob wir in dem Marmorrelief des Museo Poldi-Pezzoli dieses Original vermuten dürfen.



Abb. 6. Venedig, SS. Giovanni e Paolo  
Madonna von A. Vittoria.

Es sind mehrere Jahre verstrichen, seit ich zum letzten Mal (ohne dabei ein direktes Interesse zu verbinden) das Stück gesehen habe, daher wage ich keine Behauptung und begnüge mich mit den mir zu Gebote stehenden Repliken, vor allem mit dem äußerst feinen Bronzerelief von Dr. Figdor, um den Zeitstil des Originals und womöglich auch den Meister charakterisieren zu können. Ich bin mir bewußt, daß eine derartige Bestimmung ohne jeden historischen Anhaltspunkt aus rein subjektivem Stilempfinden hervowächst und hervowachsen muß, denn „beweisen und widerlegen kann man Bestimmungen nicht“, wie M. J. Friedländer<sup>1</sup> erlösend bemerkt hat. „Und die Irrtümer werden erst als Irrtümer erkannt, wenn sie absterben und abfallen.“

Ich halte das Vorbild für die hier angeführten Reliefs für ein Werk des Alessandro Vittoria. Nicht nur allein, weil die höchst charakteristische Behandlung der Gewänder, die, Schmetterlingsflügeln ähnlich, von einem richtungslosen Windstoß aufgebauscht werden, mit der ähnlichen Behandlung an den

Medaillons der Stukkdecke der Scala d'Oro im Dogenpalaste oder an einem Relief Vittorias — die Geburt der Maria darstellend — in S. Giuliano zu Venedig völlig übereinstimmt (Abb. 4)<sup>2</sup>. Die Gewandbehandlung

<sup>1</sup> Max J. Friedländer, von Eyck bis Bruegel, Berlin 1916. Einleitung S. 2.

<sup>2</sup> Der Altar Vittorias in S. Giuliano zu Venedig war 1583 vollendet. An der Vorderseite der Mensa das Relief mit der Geburt der Maria. Auf dem Altare selbst die Marmor-

ist bei Vittoria immer so charakteristisch, daß man sie, einmal in der Erinnerung, nie wieder vergißt: große Flächen legen sich schwer an den Körper; zu dick, um die Körperteile völlig durchscheinen zu lassen, deuten sie diese nur hier und da an, wie dies klar aus dem Vergleiche der Rundfigur des Propheten Daniel in S. Giuliano (Abb. 5) mit unserer ohnmächtigen Maria hervorgeht. Und ist die Maria nicht eine Schwester der signierten Bronzema Donna (Abb. 6)<sup>1</sup> aus der verbrannten Cappella del Rosario in S. Giovanni e Paolo? Stimmt sie in der manierierten Haltung und in der Fältelung des Gewandes nicht mit den allegorischen Frauengestalten an der Gedenktafel für Heinrich III. in der Loggia des Dogenpalastes<sup>2</sup> und am Grabmal des Künstlers in S. Zaccaria überein?<sup>3</sup> — Mögen diese Übereinstimmungen noch so wichtig sein für das Erkennen des Meisters, mögen sie auch als Einzelwahrnehmung zur richtigen Bestimmung hervorragende Dienste leisten, man wird doch eingestehen müssen, daß sie von sekundärer Bedeutung sind und erst nachträglich, als Bekräftigung der Bestimmung (und nicht umgekehrt), in die Wagschale fallen. In erster Linie spricht der absolute Stilgehalt des Werkes selbst und die Erkenntnis des Wesens eines Meisters, die wiederum auf eine Summe von Erfahrungen beruht. — In dem Augenblick, da man Klarheit über die Stellung Vittorias in der Skulptur und Plastik des Cinquecento gewonnen hat und weiß, welche Probleme er ausgebaut und welche er angebahnt hat, dürfte es nicht schwer fallen, dieser oder jenes noch unbekanntes Werk ihm zuzuschreiben.

Die Überwindung des Michelangiolismus ist eine der fruchtbarsten Taten des reifen Cinquecento. Ihr lautester Verkünder war in Venedig Vittoria.<sup>1</sup> Doch schon Sansovino hatte sie angebahnt, durch das Zurückgreifen auf seine erste, im Quattrocento wurzelnde Erziehung. Man be-

statuen des Propheten Daniel (Abb. 5) bezeichnet A. V. F. und der heiligen Katharina ebenfalls A. V. F. bezeichnet.

<sup>1</sup> Nach 1575 entstanden. Am Sockel groß signiert: ALEXANDER. VICTORIA F. Als Gegenstück der heilige Johannes, ebenfalls signiert.

<sup>2</sup> Entstanden im Jahre 1575.

<sup>3</sup> Von Vittoria selbst zwischen 1602—1605 errichtet. — Der Künstler war 1555—1556 in Verona tätig, wo er im Auftrage des Bischofs Trevisan vier große Engel für den Turm des Domes liefern sollte. Eine von diesen Figuren, bezeichnet ALESSANDRO VITORIA TRID. F., hat sich im Hofe des Vescovado zu Verona erhalten. 1577—1578 war Vittoria in Brescia und arbeitete für das jetzt zerstörte Grabmal des Bischofs Domenico Bollani. Davon haben sich drei Statuen erhalten: der Glaube mit dem Kelch, die Liebe mit einer Vase (im Eingang zum Duomo vecchio) und ein Christus in drei Fragmenten im Museo Civico Medioevale. — Angenommen, das Marmorrelief des Museo Poldi-Pezzoli sei ein Originalwerk des Vittoria, so könnte es leicht während seines veronesischen oder brescianischen Aufenthaltes entstanden sein.

trachte sein Grablegungsrelief von der Tür zur Sakristei in S. Marco, das 1546 vollendet wurde. Wie nähert sich hier schon der tote Christus dem unseres Reliefs! Aber wie weit zurück steht die völlig quattrocentistische Komposition mit der, Donatello entlehnten Magdalena, welche die Arme im wilden Schmerze ausbreitet, gegenüber der durchwegs neuen und doch über Parmegianino und Rafael zurückzuführenden Szene, die ich für Vittoria in Anspruch nehme! — Der Durchbruch in die gewaltige, von Michelangelo geschaffene Konvention, welche die Welt erfaßt und sie zu einem aussichtslosen Ringen gezwungen hatte, war unvermeidlich. Er bedeutete die Erlösung aus einer gigantischen Knechtschaft der Form und eröffnete gerade dorten, wo ein plus unmöglich erschien, neue Wege zu einer fruchtbringenden Entwicklung, die zwar von praerafaelitisch angehauchten Dogmatikern kurzweg als Manierismus abgetan wird, in Wirklichkeit die Dämmerung einer international europäischen Kunst bedeutet. Gerade der venezianische Boden mit seiner alten Freiheit einerseits, mit dem zähen Festhalten an seinen alten Traditionen andererseits war dazu geeignet, die neuen Entwicklungsmöglichkeiten zu fördern. Es darf nicht übersehen werden, daß es ein Toskaner, und mehr noch, ein in Rom tätig gewesener Toskaner, Jacopo Sansovino war, der in der Lagunenstadt, wo bereits die letzten Wellen des Michelangiolismus verbrandeten, die Ketten sprengte. Einem Venezianer wären sie aber nie so schwer erschienen. Deshalb atmet aus seinen Werken so viel Sehnsucht nach der ruhigen Kunstübung der Heimat seiner Jugendjahre. Deshalb klammert er sich an Venedig, den purpurnen Lockungen Roms widerstehend. — Ist aber Vittoria sein Schüler und der Fortpflanzer seiner Kunst gewesen? Hat der aus den Trientiner Bergen stammende Alessandro ihn überhaupt verstanden? Wesensverwandt waren beide sicher nicht. Letzterer lernte nur den alten, venezianischen Sansovino kennen, den nach der Überwindung geklärten. Dessen Kunst saugte er rasch auf, die noch vorhandenen Toskanismen und Michelangiolismen nur oberflächlich streifend. Vor allem wußte er aber der eigenen Natur Bahn zu schaffen, so daß beide eher Antagonisten als Lehrer und

<sup>1</sup> Merkwürdig und interessant ist die Pietà Vittorias, ein Relief am Grabmal des Dogen Francesco Venier in S. Salvatore zu Venedig (1557—1558). Oberflächliche, auch moderne Beschauer (so L. Pittoni, Jacopo Sansovino scultore, Venedig 1909, S. 344), nennen das Stück eine verzernte Nachahmung der Pietà Michelangelos in St. Peter. Aber gerade das charakterisiert den Künstler. Dieses entlehnte, ihm vielleicht durch eine Zeichnung oder besser gesagt durch eine kleine Ton- oder Bronze-replik bekannte Motiv hat er vollständig seiner neuen Kunst angepaßt, etwas derart Unmichelangioleskes daraus geschaffen, wie eben nur der bahnbrechende Sohn der Lagunenstadt es tun konnte.

ergebener Schüler wurden. Der Bruch mußte folgen. Die erst langsam herbeigeführte Versöhnung — im Grunde eine Demütigung Sansovinos — war aber von keiner tiefen Bedeutung. Stillschweigend wurde die Selbständigkeit Vittorias akzeptiert. Ihm war es beschieden, um sich die jüngsten und hoffnungsvollsten Kräfte, Maler und Bildhauer, zu sammeln, ihm, fast einem vollen Jahrhundert sein Stilgepräge aufzustempeln.