

EIN VERSCHOLLENES BRUNNENWERK DES BARTOLOMEO AMMANATI

Von Friedrich Kriegbaum

I. Geschichte und Rekonstruktion

In den fünfziger Jahren des 16. Jahrhunderts unternahm Cosimo I. von Toskana, der sich nach der völligen Unterwerfung der Sienesen auf dem Höhepunkte seiner Macht fühlen mochte, eine großzügige Umgestaltung des Palazzo Vecchio. Die herzogliche Familie hatte diesen schon 1540 mit dem alten Medicipalast in Via Larga vertauscht und als Wohnpalast bezogen. Nun bestand neuerdings die Aussicht, den finsternen Signorienpalast, den die Herzogin Eleonore von Anfang an gehaßt hatte, ebenfalls aufzugeben und in den schön gelegenen und entwicklungsfähigen Palazzo Pitti zu ziehen, den die Spanierin zehn Jahre nach ihrem Einzug in den Palazzo Vecchio eigenmächtig der Familie Pitti abgekauft hatte. Daher wurde der Signorienpalast frei und er sollte als repräsentatives Regierungsgebäude des jungen Staates mit demjenigen Aufwand ausgebaut werden, der allen künstlerischen Unternehmungen dieses mit Pracht und weltlicher Größe sich betäubenden Fürsten eignet.

Cosimo fand seinen Kanzler für Kunstangelegenheiten, wie man ihn wohl nennen darf, in Giorgio Vasari, dem Organisator großen Stils, dessen behende Geschicklichkeit dem Herzog schon in früheren Regierungsjahren gedient hatte und der um die Jahrhundertmitte seine rasch planende und noch rascher ausführende Kraft Papst Julius dem Dritten als einem schwierigen und ewig nörgelnden Auftraggeber lieb. Cosimo gelang es ohne Mühe, den leicht verletzlichen Aretiner aus der römischen Intrigenluft zu locken und ihn zur Übersiedelung nach Florenz zu veranlassen, wo er sogleich, im Jahre 1554, die Oberleitung über die baulichen Veränderungen am Palazzo Vecchio übernahm. Neben dem Quartiere degli Elementi und dem Treppenhaus erstreckten sich diese im wesentlichen auf die Sala dei Cinquecento, den Haupt- und Festsaal, dessen Decke, auch auf den Rat Michelangelos, bedeutend erhöht und mit einem großen Bilderzyklus geschmückt werden sollte.¹

Doch fand Vasari diese Veränderungen schon in Angriff genommen: Der betriebsame Baccio Bandinelli hatte den Herzog zu dem Plan zu überreden vermocht, die Schmalseite gegen die Piazza della Signoria mit einer großen loggienähnlichen Architektur, der sogenannten Udienza, zu verkleiden. Sein Bau stand mitten in der Arbeit und war schon ein beträchtliches Stück in die Höhe geführt, als Vasari auftrat. Er entschloß sich, die Udienza weiter-

¹ Siehe Lensi, Palazzo Vecchio, Florenz 1911; ausführlich auch bei K. Frey, Der literarische Nachlaß Giorgio Vasaris, München 1923, p. 725 Anm. 6, mit chronologischem Schema der Arbeiten in der Sala grande p. 730.

zuführen, ja sogar eine entsprechende Wandarchitektur vor die Schmalseite gegen San Pier Scheraggio zu stellen, verstand es jedoch, den ihm persönlich verhaßten Michelangeloegner auszuschalten und berief 1555 zur Errichtung der neuen Innenfassade dessen ehemaligen Schüler, den Bildhauer Bartolomeo Ammanati,¹ mit dem er in Rom zusammengearbeitet und dessen Eignung für gemeinsame Arbeit mit einem Architekten er dort erprobt hatte. Die sachlichen Gründe dieser Berufung erzählt er selbst in seinem Vitenwerk:² An diese zweite der anderen gleichende Fassade plante man einen aufs reichste mit Säulen, Marmor- und Bronzestatuen geschmückten Brunnen zu stellen, von dem aus Wasser in den Saal springen sollte. In der Tat muß Ammanati die Skulpturen zu diesem Brunnen bald in Angriff genommen haben, da er schon am 27. Oktober 1556 den Großherzog wissen ließ, er werde die in Arbeit befindlichen Statuen bis zum nächsten Karneval fertig haben, halte es jedoch für gegeben, den Marmor für die noch zur Fontana fehlenden vier Figuren brechen zu lassen, und bitte um die nötigen technischen Vorkehrungen.³

Über diese Statuen und das Programm des Brunnens findet sich Näheres in der Vita des Ammanati, die Raffaello Borghini in seinem „Riposo“ (Florenz 1584) veröffentlichte. Der Passus schließt an den Bericht über des Künstlers römische Tätigkeit an:

„Nach dem Tode des Papstes [Giulio] aber kehrte er [Ammanati] nach Florenz zurück und trat in die Dienste des Großherzogs Cosimo. Dieser trug ihm einen Brunnen auf, der in den großen Saal des Palastes, gegenüber den Figuren des Bandinelli, kommen sollte. Dafür arbeitete Ammanati sechs weit überlebensgroße Marmorstatuen, die den Kreislauf des Wassers [il generar dell' acqua] darstellten. Auf einen großen Bogen aus Marmor hatte er nämlich eine Juno als Personifikation der Luft gestellt, unter den Bogen als Verkörperung der Erde eine Ceres, die sich die Brüste preßt und Wasser aus ihnen hervorspringen läßt, was bedeuten sollte, daß aus der Erde mit Hilfe der Luft die Flüsse und die Quellen entstehen. Deshalb arbeitete er noch eine Statue

¹ Magni im Ammanatiartikel des Thieme-Beckerschen Künstlerlexikons gibt an, der Künstler sei ungefähr 1560 für dauernd nach Florenz übersiedelt. Vasari indessen (Vita d. Bandinelli, ed. Milanese VI p. 185) präzisiert das Jahr genau: Ammanati sei von ihm ein Jahr nach seiner eigenen Ankunft in Florenz, die 1554 erfolgte, aus Rom herbeigerufen worden und dann gleich an die Ausführung eines Teils der Statuen gegangen.

² Vita d. Cronaca, Ausg. Milanese vol. IV p. 453.

³ Gaye, Carteggio II p. 414, Francesco di S. Jacopo an Cosimo I. mit Anordnungen p. 416. — Wann die Arbeit fertig war, steht nicht fest. Sie dürfte sich aber bis zum Ende des Jahrzehnts hingezogen haben. Jedenfalls werden die Figuren erst im Okt. und Nov. 1563 aus dem Haus des Sig. Chiappino am Ponte alla Carraia, wo sie gearbeitet zu sein scheinen, in die Loggia an der Piazza gebracht. Siehe Fir. A. St. Fabbr. Med. 10, c. 39 t. 1563 Okt. 9: . . . a Ameo di Currado carradore per avere aiutato stracinare coruno paio di buoj una figura di marmo dalla casa del Sor. Chiappino dove lavorava M. Bartolomeo Ammanati per in sino alla loggia di piazza, cioè 4 figure in 3 viaggi . . . (s. auch c. 40—43).

des Arno und eine Frau, die die Quelle des Parnaß darstellte. Die zwei anderen Figuren waren eine Fiorenza und eine Temperanza, diese an einem Anker und einem Delphin, dem Abzeichen des Großherzogs Cosimo, kenntlich, die sie in der Hand hielt. Da es indessen späterhin nicht geboten schien, dieses Werk in dem erwähnten Saal aufzustellen, ließ Großherzog Francesco aus allen diesen Statuen in seiner wundervollen Villa Pratolino einen Brunnen errichten, der den Namen „Brunnen des Ammanati“ trägt.“

Die Gründe, warum man von der Aufstellung in der Sala grande des Palazzo Vecchio absah, sind uns nicht überliefert, lassen sich aber leicht ausdenken: Kurz nach dem Tode Michelangelos hatte sein Neffe Lionardo Buonarroti die von dem Meister in seinem Atelier hinterlassenen Figuren, die unvollendeten Sklaven und die Gruppe des Sieges, dem Herzog Cosimo geschenkt, der sich entschloß, diese letztere an hervorragender Stelle in der Sala grande aufzustellen; im Dezember 1565 — also nicht sehr lange nach dem Antransport der Ammanatiguren (s. S. 72 Anm. 3) — brachte man sie dorthin.¹ Wegen dieser annähernden zeitlichen Koinzidenz ist es sehr wahrscheinlich, daß dieser neue Plan das Fassadenprojekt des Ammanati zu Fall brachte. Mitgespielt haben mag möglicherweise auch das sich ebenfalls erst in der ersten Hälfte der 60er Jahre entwickelnde Projekt die Saaldecke von 20 auf die jetzigen 32 braccia zu erhöhen, ein baulicher Eingriff, der den sehr gedrückten Saal der republikanischen Zeit zu einem völlig neuen Raum umgestaltete und der die Udienza des Bandinelli zu einem störenden Relikt werden ließ. Die Fontana, die für die alte Saalhöhe gearbeitet war, mochte in dem neuen Raum doch zu klein wirken, tatsächlich wäre ja über ihr auch eine fast noch einmal so hohe leere Wand entstanden.

Baldinucci übernimmt den Bericht Borghinis wörtlich, nur mit Ausschleifung sprachlicher Unebenheiten, in die mit besonderer Liebe geschriebene Ammanati-Vita, die im 4. Teil seiner Notizie dei Professori del Disegno 1688 erschienen ist, schließt ihn aber mit der Bemerkung, der Brunnen in Pratolino heiße „bis auf den heutigen Tag“ Ammanatibrunnen. Diese Angabe ist insofern ungenau — sie mag auf mangelnder Autopsie beruhen —, als der dortige Brunnen zwar den alten Namen beibehielt, aber längst nicht mehr aus den Originalfiguren bestand.² Diese hatte man vielmehr schon gegen 1590 wieder

¹ Siehe Thode, Michelangelo, Kritische Untersuchungen I p. 215 f. und Lensi, Palazzo Vecchio p. 182. Die Gruppe steht seit 1921 wieder in der Nische der Schmalwand gegen die Uffizien

² Schon auf der Lünette mit der Ansicht von Pratolino des S. 75 Anm. 1 genannten Zyklus findet sich eine Ansicht des Brunnens, aber nur mit sitzenden Figuren. Bestätigt wird dies durch die Beschreibung, die Sgrilli, Descrizione della regia Villa, Fontane e Fabbriche di Pratolino 1742, p. 25 gibt: „... Vi è una vasca, detta la fonte dell' Ammannato con quattro statue a sedere. Questa è di figura ovale, ed in mezzo alla medesima vi è un piano ornato di spugne, che serve di base alle dette statue, le quali chi in un modo, e chi in un altro gettano acqua, ed in mezzo s' alza in aria un bellissimo fonte...“



Abb. 1. Ausschnitt aus der Lünette des Pitti u. Boboli
Florenz, Museo topografico.

Topografico zu Florenz bewahrten Gemälde des Palazzo Pitti mit dem Giardino Boboli ist, freilich klein und undeutlich, die Aufstellung zwischen ca. 1590

nach Florenz transportiert und — wenigstens teilweise — auf dem Dach der Hofgrotte des Palazzo Pitti gegen den Giardino Boboli zu als „Fontana della Giunone“ montiert, von wo sie 1639 dem jetzt noch bestehenden Susinibrunnen weichen mußten.¹ Ein Teil der Figuren soll dann in den Garten des Casinos von S. Marco gewandert und ca. 1740 wieder im Giardino Boboli, in der Mitte des Amphitheaters aufgestellt worden sein. Seit man aber — ca. 1750 — den großen Obelisken dort errichtet hatte, sind die Skulpturen spurlos verschwunden und die verschiedenen Notizen in den Quellenwerken, die ein bewegtes Wanderleben des ruhelosen Brunnenwerkes vertragen, zu einer scheinbar gegenstandslosen Sage geworden.

Tatsächlich ist diese zunächst auch nur in einem einzigen Fall durch eine Abbildung des verschollenen Werkes zu beleben. Auf einem alten, im Museo

¹ Ausgaben für die Neuaufstellung im Libro Creditori des Pal. Pitti 1587—1591 (Fir. A. St. Fabbr. Med. 53) v. 29. Okt. 1588 (c. 90; Zhlg. an einen scarpellino a buon conto di fattura nel fondo della fonte che va ne pittu su la grotta del cortile) bis zum 7. April 1590 (ca. 154 t.; Zhlg. an Mro. Geri del Riccho, orefice, per valuta di dua cinta con foglie di rame dorate a fuoco messe a una figura di detta fonte, d'ordine di M. Bart. Ammanati). Darunter Einzelposten: ab 3. Dez. 1588 (c. 94 t.) wöchentliche Zahlungen für Arbeiter an der „fonte di marmo della Junone venuta di Pratolino“; 21. Jan. 1589 (c. 101 t.) . . . a mettere in opera le figure et l'arco di marmo . . . , dann Zahlungen für stuccho, spugne attorno all' arco e figure; 29. April 1589 (c. 117 t.) a Pompeo di Giovabat. della Tadea schultore . . . a far dua putti di terra per detta fonte; außerdem werden noch „cartelli und festoni per sotto il vaso“ gearbeitet.

und 1639 festgehalten (Abb. 1).¹ Man erkennt bei aller Skizzenhaftigkeit die Juno als bekrönende Figur auf einem nicht weiter auszumachenden Pfeiler stehend. Ihr sind zwei Pfauen beigegeben, die auf merkwürdigen unregelmäßig geschichteten Bogen sitzen. Diese scheinen unten auf dem Rand des runden oder ovalen Beckens aufzustehen. In deutlicher Kurve ragen in das Wasserbecken die zwei lagernden Flußgötter vor, von denen Borghini spricht. Trügt die Skizze nicht, so waren in dieser Aufstellung also nur drei von den sechs überlieferten Statuen verwendet, der Rest wird damals schon sich etwa im Casino di San Marco befunden haben.

Dies ist das einzige Dokument, das uns eine Anschauung der Fontana geben kann. Daß sie nicht öfter bildlich festgehalten auf uns kam, mag sich aus dem leidigen Zufall der Überlieferung erklären. Daß sie aber in allen ihren Bestandteilen verschwunden sein sollte, ist in dem schreib- und notizseligen Florenz der Barockzeit, das die Skulpturen noch gekannt hat, um so unwahrscheinlicher, als von einem Abtransport nicht die leiseste Spur sich finden läßt.

In der Tat führen solche Überlegungen schon am naheliegendsten Ort weiter. In dem ansehnlichen Skulpturenbestand des Giardino Boboli, der der Kunstgeschichte leider noch zum größten Teil eine Anonymengalerie ist, müssen einem aufmerksamen Betrachter immer zwei augenscheinlich zusammengehörige, heute an verschiedenen Orten aufgestellte Marmorfiguren wegen einiger ungewöhnlicher Merkmale aufgefallen sein: Die Liegefigur des „Arno“, die heute dicht am Ausgang nach Via Romana einen klassizistischen Brunnen des späten 18. Jahrhunderts bekrönt (Abb. 2) und die weibliche Liegefigur des sog. „Fiume Arbia“, die, an die vom Belvedere zur Porta Romana ziehende Gartenmauer gelehnt, einen jener unvergleichlichen Laubenausblicke abschließt, von denen der Spaziergang den Stradone hinunter so angenehm unterbrochen wird (Abb. 3).

Diese beiden Flußgötter sind auf eine bogenförmige, kufenartige, im Marmor mitgearbeitete Bahn hingelagert, die weder in einem gegenständlichen Zusammenhange mit den Statuen, noch in einem technischen oder konstruktiven mit ihrer derzeitigen Unterbringung steht. Diese Kufe löst sich aus einem roh zugearbeiteten Block geschichteter Steine los, verfolgt in regelmäßigem Kreisbogen die Rückenlinie der Figuren und bricht dann, in einer mit Dübellöchern versehenen regelmäßigen Ansatzfläche unvermittelt ab, die

¹ Öl-Lunette mit dem Titel: Belveder con Pitti (ganz abgeb. b. L. Dami, *Il Giardino italiano*, Mailand 1924, Tafel LXIX) aus einer Folge der Medicischlösser und -villen, angeblich aus einem Florentiner Privathaus stammend, neuerdings mit dem ganzen Museum nach S. Marco übertragen. Die Serie ist zwischen 1590 und 1618 entstanden, da dicht hinter dem Junobrunnen noch der Neptunbrunnen des Giovanni Bologna auf der Wiese des späteren Amphitheaters steht, der 1618 von hier aus an seinen jetzigen Standort kam.



Abb. 2. B. Ammanati: „Arno“. Florenz, Giardino Boboli



Abb. 3. B. Ammanati: Parnaßquelle. Florenz, Giardino Boboli

auf Fortsetzung nach oben schließen läßt. Auch zeigt der Felsblock seitlich, nächst bei den Füßen, unregelmäßige Löcher, Ansatzkanten und Fugen, die nie frei gelegen haben können. Alles einigermaßen rätselhaft Dinge, die aber doch sogleich die frühere Unterbringung der Figuren in einem größeren architektonischen oder ornamentalen Zusammenhange sichern.

Ikonographisch ist der greise Flußgott mit der gestürzten Urne, dem reichen hinter ihm hochsteigenden Fruchtfüllhorn und dem an den Fels geschmiegtten Marzocco als „Arno“ einwandfrei richtig benannt. Der „Fiume Arbia“ aber gibt sich bei näherem Zusehen als etwas ganz anderes zu erkennen: Der Lorbeerzweig auf der Brust, der Lorbeerkranz in der Hand, der großgeflügelte Pegasus und die Quellurne lassen keinen Zweifel darüber, daß es sich um eine Darstellung der Parnaßquelle handelt. Beides, Arno und Quelle des Parnaß, aber nennt Borghini als Bestandteile des Pratolinobrunnens. Die Identifizierung dieser Bobolifiguren mit denen Ammanatis legt auch der flüchtigste Blick auf den Stil der Statuen nahe. Die gewöhnliche Bestimmung auf einen Nachfolger des Giovanni Bologna¹ trifft ganz ins Leere; von der Leichtigkeit des Niederländers und seiner Schule findet sich nicht die Spur. Dieses schwere und breite Hingelagertsein verrät den Stil des reifen, aber nicht den des sich neigenden Cinquecento oder gar des frühen 17. Jahrhunderts. Und um auf den Namen Ammanati zu kommen, werfe man nur einen Blick auf den bärtigen Kopf des „Arno“: er trägt alle Merkmale der eigensten Hand des Meisters und unverkennbar ist er von ihm mit besonderem Interesse gearbeitet.

In den beiden Liegefiguren sind also die Flußgötter des Pratolinobrunnens wieder gefunden. Offenkundig stehen ihre erwähnten Besonderheiten im Zusammenhang mit dem überlieferten „Arco“ oder „Anello“, über dessen Form sie freilich zunächst noch wenig aussagen. Erst auf Grund weiterer Stücke wird sich hierüber Näheres ermitteln lassen.

Ebenfalls im Giardino Boboli und zwar in einer Nische der Terrassenmauer gegen den Südflügel des Palazzo Pitti steht eine überlebensgroße Marmorfigur, deren Künstler ebenso unbekannt ist, trotzdem sie bedeutende Qualitäten von ihrer Umgebung abheben (Abb. 4). Der Stil weist entschieden auf das 16. Jahrhundert und läßt sich mit nichts Späterem in Florenz auch nur annähernd zusammenbringen. Sehr auffallend sind Abzeichen und Äußeres dieser Statue. Ein reiches faltiges Gewand mit langen von den Schultern fallenden Überschlägen. In einem Mantelbausch trägt sie Blumen wie in einem Körbchen, der rechte Arm ist beschient, in der Hand ein Bündel Pfeile, zu Füßen ein Prunkhelm. Die Brust überzieht das reiche Ordensband des goldenen Vlieses, wie ein Gehänge über der linken Schulter getragen. Eine reiche allegorische Ausstattung also, die sehr an die Überladung mancher Allegorie des

¹ Siehe Soldini, *Descrizione del Giardino Reale detto di Boboli*, Firenze 1789, p. 43. Danach die meisten Guiden.

Vasari-Borghini-Kreises erinnert, dort aber in dieser Bedeutung nirgends vorkommt. Nun beschreibt Cinelli in den *Bozze* zu seiner Neuherausgabe des Bocchischen Führers¹ eine Statue des Brunnens als „una donna maestosa-mente ornata con ricco monile che dal collo sul petto gli discendeva“, mit der er die „Città di Firenze“ meint. Dieses reiche Geschmeide ist natürlich das Ordensband, das Cinelli an der Statue besonders auffiel. Sie trägt es als die Stadt des mediceischen Herzogs, der kurz vorher, 1553, wegen seiner Bemühungen gegen das kaiserfeindliche Siena von Karl V. in den Orden des goldenen Vließes aufgenommen worden war.² Die übrigen teils friedlichen, teils kriegerischen Abzeichen passen sehr gut zu einer Allegorie der Fiorenza; sie sollen ihren blühenden Wohlstand, aber auch ihre feste Wehrhaftigkeit symbolisieren. Und zieht man noch die große Verwandtschaft des allerdings qualitativ überlegenen Kopfes mit dem der Parnaßquelle, die Ähnlichkeit der Gewandstücke, soweit die Liegefiguren solche zeigen, vor allem aber die technische Mache (groscharrierte Sockel in unregelmäßiger Schichtung, starke Verwendung des Bohrers) und verschiedene sehr bezeichnende Einzelheiten (langgestreckt knochige, elegante Hände, zarte Reliefarbeit in Zierzutaten) in Betracht, so wird man sich nicht sträuben, in unserer Figur tatsächlich die verlorene Città di Firenze zu sehen.

Sie ist nun eine ganz ausgearbeitete Freifigur und nichts zeigt an, daß sie etwa an dem architektonisch-ornamentalen Verband teilgehabt hätte, den man für die Liegefiguren annehmen muß.

Diese Eigenschaft teilt sie mit dem offenkundig zu ihr gehörigen Gegenstück, einer gleich großen Jünglingsfigur mit Anker und Delphin, die im Sommer 1927 von der Soprintendenza aus dem nicht zugänglichen Giardinetto degli Ananas in den Hof des Bargello gebracht wurde und noch, als sie vor der Montage auf dem Boden lag, jedem, der die Bobolifiguren kannte, als stilistisch und technisch außerordentlich verwandt erscheinen mußte (Abb. 5).³ Sie hat leider nicht nur durch die Verwitterung gelitten; an beiden Händen sind Finger abgeschlagen. Doch sind Anker und Delphin⁴ noch deutlich genug, um in der Statue diejenige Personifizierung der „Temperanza“ und „Maturità del Consiglio“ erkennen zu lassen, die Borghini ausdrücklich als mit dieser *Impresa* des Herzogs versehen beschreibt. (Anker und Delphin, als die beiden Extreme Stillstand und flinke Bewegung, zusammengesetzt ergeben das Mittel

¹ Manuskript in der Bibliotheca Nazionale (Magliab. XIII, 34, p. 336). Vor 1677, da die erweiterten „*Bellezze della Città di Firenze*“ in diesem Jahre erschienen sind.

² Siehe Col. G. F. Young C. B., *The Medici*, London 1911, II, p. 261.

³ Die Bergung dieser und der im folgenden genannten Figur ist der die Zusammenhänge kennenden Einsicht Dr. Giovanni Poggis zu danken, dem ich für die Erlaubnis zur Publikation des ganzen Materiales in besonderem Maße verpflichtet bin.

⁴ Aus seinen Nasenöffnungen sollte Wasser springen, was die nach hinten durchgehende Steinbohrung beweist.



Abb. 4. B. Ammanati: „Città di Firenze“.
Florenz, Giardino Boboli



Abb. 5. B. Ammanati: „Maturità del Consiglio“.
Florenz, Bargello, Hof

der abwägenden Überlegung!)¹ Wieder genügt ein Blick auf die große, monumentale Haltung der Figur und auf die genaue Übereinstimmung vieler technischer Einzelheiten, um die enge Zugehörigkeit des Jünglings zu den bisher gefundenen Statuen zu sichern. Auch sie muß für sich in einer Nische, vielleicht frei gestanden haben, da sie nirgends Spuren irgendeines Verbandes oder Ansatzes zeigt.

Anders steht es mit der maßstäblich etwas größeren Statue, die gleichzeitig und aus demselben Giardinetto mit in den Bargello kam, einer die Brüste sich pressenden weiblichen Aktfigur, von deren muschel- und perlengeschmücktem Haupt ein Schleier wie vom Winde gebläht nach hinten zieht und sich als Folie hinter dem schönen Körper ausbreitet (Abb. 6). Daß es eine Brunnenfigur ist, verraten die Bohrungen in den Brüsten; sie gaben in großem Bogen zwei Wasserstrahlen. Auffallende Merkmale hat die nach rückwärts ausbiegende Schleierbahn. Sie ist sehr dick gearbeitet und bildet die unmittelbare tragkräftige Fortsetzung des Felssockels nach oben, auch finden sich auf der abgeplatteten oberen Abschlußfläche — also über dem Kopf der Figur — neben Versenkungen für die Wasserzuleitung deutliche Einarbeitungen, die auf von oben aufgesetzte Marmorteile schließen lassen. Wieder also Andeutungen eines architektonischen Verbandes, in dem sich die Figur befunden haben muß. Nach Borghinis Beschreibung des Pratolinobrunnens vermischen wir noch die „*Cerere figurata per la terra, la quale si premea le mammelle e ne usciva fuor l'acqua . . .*“, die sich unter dem „*arco*“ befunden habe. Überzeugten nicht schon stilistische Erwägungen, auf die wir noch näher zurückzukommen haben, von der Zugehörigkeit dieser Statue zum Brunnen, so wäre sie allein durch die erwähnten technischen Merkwürdigkeiten gesichert.

Mit ihrer Hilfe können wir uns endlich ein ungefähres Bild von der früheren Anordnung der Figuren machen. Bringt man nämlich die beiden Flußgötter im Boboli (Abb. 2 u. 3) in einen nicht zu groß zu denkenden Abstand voneinander, der aus den beiden Bogenkufen den unteren Teil eines Kreises entstehen läßt, und denkt man sich diesen Kreis nach oben fortgemauert und geschlossen, so genügt eine nicht allzu große Hochstellung der zwischen den beiden Figuren stehenden Terra-Cerere (Abb. 6), um diesen Marmorring über deren Haupte hinweglaufen zu lassen. Aus dieser Auflage des Bogenscheitels also erklären sich die oberen Einarbeitungen dieser Statue. Karyatidenartig stützte die Cereresfigur den von den Flußgöttern ausgehenden Marmorring und trug zugleich die (heute fehlende) bekrönende Figur der Juno, die nach Borghini „*sopra un grand' arco*“ stand. Vor diesem Vierverein hat man sich etwa ein Becken zu denken, in das sowohl das Doppelbrunnlein der schönen Ceres, wie die Urnenströme der Flußgötter sprangen. Dabei erlaubt die

¹ Einen ähnlichen Sinn hat eine andere häufig vorkommende *Impresa* des Herzogs: die Schildkröte, auf deren Schale ein Segel gehißt ist.



Abb. 6. B. Ammanati: „Terra Cerere“.
Florenz, Bargello, Hof

partielle Ausarbeitung auf den Rückseiten der Flußgötter den Schluß, daß diese Liegefiguren schräg in das Becken vorsprangen, so wie es noch die alte Abbildung der späteren Zusammensetzung zeigt (Abb. 1). Überhaupt hat man diese Neuaufstellung im Boboli ca. 1590 noch in deutlicher Erinnerung an den ursprünglichen Plan für den Palazzo Vecchio vorgenommen, da man wieder einen Freibogen wählte, allerdings, wie es scheint, diesmal nicht mathematisch zirkelnd, sondern lose Felsgebilde schichtend und offensichtlich unter Ausschaltung der Ceres; denn nur die leider nicht mehr auffindbare Juno bekront das Werk, sie scheint auf einem nicht figürlichen Sockel zu stehen.¹

In Ermangelung von Zeichnungen oder sonstigen Spiegelungen des kompositionellen Entwurfes muß man sich weitere Spekulationen über den Gesamtaufbau versagen. Die Firenze im Giardino Boboli und der Jüngling im Bargello haben etwa seitlich hinter kleineren Wasserbecken in Nischen gestanden; an dem Ornamentenspiel des Bogens können sie aus den schon aufgeführten Gründen nicht beteiligt gewesen sein.

Dem entspricht auch das inhaltliche Programm des Brunnenwerkes. Man wird dem Zeitgenossen Raffaello Borghini glauben dürfen, daß das Thema der Kreislauf des Wassers war; derartige halb wissenschaftliche Programme sind der Kunst der Spätrenaissance durchaus geläufig. Mit den zwei übereinander-

¹ Die Juno ist vielleicht als einzige Figur im Casino di San Marco geblieben, da sie in der „Descrizione del Giardino di Boboli“ von Soldini (1789) nicht auftritt. Andererseits ist aus späteren Guiden zu entnehmen, daß bis ca. 1840 an der Stelle des modernen Pegasus an der Terrasse gegen den kleinen Pitti zu eine kolossale Junostatue stand, von der jede weitere Spur fehlt. Sollte es unsere Juno gewesen sein? (vgl. Nouveau Guide de Florence, 1839, p. 531). Maße der Figuren: Terra-Ceres (Bargello) 2.30 m hoch; Jüngling (Bargello) 2.30 m hoch; Firenze (Boboli) 2.25 m hoch; Liegende Flußgötter (Boboli) ca. 2.10 m hoch, ca. 1.60 m breit; Bogenkufe 12 cm stark, 50 cm tief. — Die Urnen der Flußgötter zeigen keine Leitungsbohrungen; diese hätten wohl erst in situ gearbeitet werden sollen. — Ob man in zwei marmornen Pfauen (ca. 1 m lang), die in einem Giardinetto an den Verwaltungshäusern aufbewahrt werden und die angeblich aus Pratolino stammen, die Abzeichen der Juno aus der Neuaufstellung von 1590 erkennen kann, ist fraglich, da sie ebene Basen aufweisen, die sich mit dem unregelmäßig geschichteten Bogen schwer vereinigen lassen. — Die Tradition der Zugehörigkeit zu einem früheren Brunnenwerk ist, wenigstens für die drei stehenden Figuren, nie ganz verloren gegangen: Soldini, Descrizione usw. p. 53 f. macht darüber dunkle Andeutungen, übernimmt aber — p. 13 Anm. — den Irrtum Cinellis (s. S. 79 Anm. 1), die Neuaufstellung des Brunnens auf dem Dach der Pittihofrotte gehe auf Bandinelli zurück und die Terra („Clemenza“) stamme von der Hand dieses Künstlers (vgl. S. 74 Anm. 1). Bandinelli muß tatsächlich Entwürfe zu einem im Pittigarten geplanten Brunnen ausgeführt haben; er spricht selbst in einem Brief v. 11. Febr. 1551 davon (Bottari, Lettere pittoriche, 1754, Bd. I p. 66), scheint aber dann, wie aus dem gleichen Schreiben zu entnehmen ist, sein ganzes Interesse der großen Fontana für die Piazza zugewandt zu haben. Von einer tatsächlichen Ausführung der Pittipläne ist nirgends mehr die Rede. Eine Verwechslung lag indessen nahe, da Buontalenti die Statuen der Ceres (die umgearbeitete, ursprünglich für den Domhochaltar bestimmte Eva) und des Apollo von Bandinelli am Eingang seiner Grotticella in Nischen aufstellte. Diese falsche Meldung hat vereinzelt in die Bandinelliliteratur Eingang gefunden.

stehenden Figuren der Ceres und der Juno sollte, wie Borghini sagt, symbolisiert werden, daß mit Hilfe der Luft (Juno) aus der Erde (Ceres) die Flüsse entstehen. Dies Allgemeine wird dann speziell auf Florenz bezogen in der Gestalt des Stadtflusses Arno. Dessen Gegenstück ist bezeichnenderweise kein realer Fluß, sondern die Parnaßquelle, die in dem poesie- und kunstliebenden Florenz als die nächstliegende, verehrteste Quelle erscheinen mochte. In losem Zusammenhange damit steht die „Firenze“ als Personifikation des bedeutendsten Glanzes, der sich in den Wassern des Arno spiegelt, und die Allegorie der Mäßigkeit, die eigentlich auf den Herzog erfunden ist, dürfte dann wohl auf die „Firenze“ übertragen sein als auf das Gemeinwesen, das am nächsten die Ratsweisheit des Herrschers zu genießen bekommt, wie ja schon das goldene Vließ an der „Firenze“ eine schmeichelnde Anspielung auf Cosimo bedeutet.¹

Die letzten beiden Allegorien entfernen sich demnach stark von dem Thema der Hauptgruppe; dem entspricht ja auch ihre vermutliche Aufstellung, für die ein unmittelbarer Zusammenhang mit der Juno-Vierergruppe nicht gesichert ist. Daß der „arco“ der die Figuren dieser letzteren Gruppe verband, einen Regenbogen (arco balena) bedeutete und nicht etwa den Ring als medicäische Imprese,² wie Cinelli in seinen Bozze schreibt, ist aus der Deutung auf die Entstehung der Flüsse sehr plausibel. Die Marmorkufe ist ganz gleichmäßig stark und in regelmäßigem Kreisbogen gearbeitet, und es wäre nicht ausgeschlossen, daß der Regenbogen farbig hervorgehoben war, wenn sich auch heute keine Spur von Farbe mehr vorfindet.

Das spitzfindig-gelehrte, beziehungsreich ausgeklügelte Programm stammt gewiß nicht vom Künstler selbst. Derlei pflegte man den Ausführenden zu liefern, um die Garantie auch inhaltlicher Originalität zu haben. Es ist nicht überliefert, aber es ist als fast selbstverständlich anzunehmen, daß auch diese erste unter Vasaris neuer Ägide entstandene „Invenzione“ von dem gelehrten Kopf stammt, der den ganzen Kunstbetrieb am damaligen Medicäerhof mit historisch-wissenschaftlich durchgearbeiteten Programmen versah, von Don

¹ Eine sehr vage, wohl selbst erfundene Deutung gibt der überhaupt sehr phantasiereiche F. De Vieri, *Delle maravigliose opere di Pratolino* (Firenze 1586) p. 48, der den Brunnen noch kurz vor dem Rücktransport in Pratolino sah und mit offenkundiger Verwechslung von 8 Terrakottastatuen spricht: „... v'è una fontana con otto statue di terra; evvi Giunone su un arco baleno, v'è l'Iride in forma di donna, che getta acqua per le poppe. Di queste otto statue, quale è figurata per alcuna delle virtù, alcuna per Fiorenza. Per tutto questo io intendo gl' huomini gioviali, e benefici, per mezzo delle virtù: de' quali la nostra Regale Città Fiorenza è una fontana abbondantissima, ò parlisi delle virtù fattrici, quali sono l'arti giovevoli, e commodo al corpo humano, ò attive quanto a' governi, al guerreggiare, all' orare e simili; ò per altezza di specolazioni, come per l' historie, et per l' opere, et scritti di piu, et piu famosi Fiorentini è manifesto. . .“

² Diese im Cinquecento nicht mehr allzuhäufige Impresa des Hauses Medici ist übrigens immer als Fingerring, also toreutisch rund, mit einem aufgesetzten Stein gebildet.

Vincenzo Borghini, dem Prior der Innocenti, der zu den besten Freunden Vasaris zählte.¹ Von seinen „Invenzioni“ sind uns viele ausgeführte und auch nur geplante literarisch erhalten, darunter das Riesenprogramm für die Malereien der Sala grande im Palazzo Vecchio, das Vasari in seine „Ragionamenti“ (Gespräche mit dem Großherzog über den Inhalt der Bilder) verarbeitet hat.² Bedauerlicherweise handeln diese nur über die Bilder; die Opere des Ammanati und des Bandinelli werden nur namentlich erwähnt. Der Grund scheint darin zu liegen, daß die Programme der beiden Innenfassaden schon vor der Invenzione für die Malereien fertig waren, was ja auch der zeitlichen Aufeinanderfolge der beiden Teile entspricht. Auch steht das Programm für den Ammanatibrunnen mit dem Inhalt der Malereien in keinem weiteren Zusammenhang. Die Deckenbilder sind symmetrisch um das Mittelbild der Krönung Cosimos gruppiert und schließen an beiden Schmalseiten mit den Allegorien je zweier Quartieri der Stadt mit den ihnen unterstellten Landvikariaten ab, ohne irgendwelche Anspielungen auf die geplante Brunnenfassade. Daher konnte man von deren Aufstellung auch absehen, ohne den Malereien Schaden zu tun.

II. Zum Stil der Skulpturen

Die Überreste des Palazzo Vecchio-Brunnens vermehren das Werk Ammanatis als Marmorbildhauers nicht unwesentlich. Es ist naheliegend, von diesem zahlenmäßigen Zuwachs auch Aufklärung über Art, Bedeutung und Bildung seines Stiles zu erwarten. Dabei braucht die Frage der Eigenhändigkeit zunächst noch nicht zweifelsfrei beantwortet zu sein, da die Figuren auch an den wenigen Stellen, die nicht für die selbst arbeitende Hand des Meisters zu sprechen scheinen, immer den einheitlichen Entwurf des Ideators durchspüren lassen.

Die Skulpturen schließen vor allem die rätselhafte Lücke im Ammanati-oeuvre zwischen seiner Ankunft in Florenz, 1555 und dem Beginn der Arbeit am Neptun für die Piazza della Signoria 1561. Marmorarbeiten sind für diese wichtigen Jahre vor der Inangriffnahme des „Biancone“, der des Künstlers Ruf bestimmen sollte, überhaupt nicht bekannt und von Gußwerken läßt sich nur die Statue des Mars in den Uffizien mit Sicherheit in die fünfziger Jahre datieren; sie ging 1559 in die Gießhütte.³

¹ Über ihn, der vom Verfasser des „Riposo“ Raffaello B. wohl zu unterscheiden ist, und seine Beziehungen zu Vasari vgl. U. Scoti-Bertinelli, Giorgio Vasari Scrittore, Pisa 1905, p. 51 ff. — Frey, Der lit. Nachlaß Giorgio Vasaris, passim, und A. Lorenzoni, Carteggio artist. inedito di D. Vinc. Borghini, Vol. I. Firenze 1912.

² Vasari-Milanesi Bd. VIII.

³ Fir. A. St. Fabbr. Med. 21 c. 14 t. 1559 Juni 3. A spese per l'opera di M. Bart. Ammanati . . . per la portatura d'una forma di terra per gittare uno martte di bronzo pagati a 8 facini che portano detta forma da casa M. Bart. alla Sapienza. . . .

Das allgemeine Bild, das die Kunstgeschichte von Ammanati hat, ist, gestehen wir es offen, im wesentlichen bestimmt von einem Werk, das nicht zu seinen glücklichsten gehört, wenn es auch sein glücklichster Auftrag war, dem „Biancone“ auf der Piazza, an dem freilich heute noch zuviel des papierenen Spottes hängt, der nach seiner Enthüllung, nach alter Stadtgewohnheit, über sein ehrwürdig-gutmütiges Haupt herniedersauste. Denn schon in dem Heer der Bronzestatuen an der gleichen Fontana verwischt sich das Bild des persönlichen Stiles auf das empfindlichste. Augenscheinlich ist nur der bärtige Flußgott von der Hand des Meisters selbst, alle anderen Figuren stammen von nicht nur selbständig ausführenden, sondern auch selbständig entwerfenden und modellierenden Gehilfen und verschleiern das Bild der Persönlichkeit eher, als daß sie es klärten.

Doch gehört der Biancone schon den sechziger Jahren an und was uns sonst noch an Skulpturen des mit seinem Alter mehr und mehr zum Architekten werdenden Künstlers bekannt ist, bildet dessen Stil nicht mehr grundlegend um, sondern variiert ihn nur in einer bestimmten Richtung. Für die Frage, wie sich dieser spätere Stil Ammanatis nach seiner endgültigen Übersiedelung nach Florenz gebildet hat, können allein die Figuren des Pratolinobrunnens ausschlaggebend sein.

Es überrascht zunächst, daß die wesentlichsten Elemente der sechziger Jahre, sagen wir der Bianconezeit, schon gleich beim ersten Wiederauftreten des Künstlers in Florenz vorhanden sind. Man wird bei aller Abhängigkeit des Jünglings mit dem Delphin (Abb. 5) von dem großen Vorbild des Michelangelo-David seine enge Verwandtschaft mit dem Biancone nicht leugnen können. Die Figur verrät bei aller Sehnigkeit und Schlankheit die gleiche Tendenz des Künstlers, von dem manieristischen Allzuviel an Muskelrelief und -häufung loszukommen, die auch den Neptun bestimmt und die dessen Anatomie soweit verschleift, daß sie schon die Grenze gegen die Weichlichkeit berührt. Noch ist aber die Jünglingsfigur konsequenter in der Ponderierung; die Haltung der Arme und des Kopfes steht ganz im Einklang mit dem Schrittmotiv — was am Biancone schon verloren ist — und dies läßt alle Umrise fließender, eleganter und daher die ganze Gestalt beschwingter, disziplinierter, höfischer erscheinen. Der Biancone wirkt dagegen schlaff, etwas zu lässig, zu bürgerlich und etwas zu gemütlich, um der Aufgabe, den großherzoglichen Platz schmückend zu beherrschen, ganz gewachsen zu sein.

Eine ähnliche Distanz ist festzustellen etwa zwischen dem „Arno“ im Giardino Boboli (Abb. 2) und dem bärtigen Flußgott am Neptunbrunnen. Trotz des gleichen Motivs gerät dieser letztere sehr viel zwangloser, lässiger hingelagert und läßt alle jene repräsentative Bindung, ja Steifheit der knapp ein Jahrzehnt älteren Marmorfigur vermissen, die dieser immerhin die größere Gehaltenheit und damit eine größere Monumentalität verleiht, mag man auch gewisse Verstöße gegen die Anatomie rügen.

Ähnliche Nüancen unterscheiden die Köpfe. Die Gesichter der Pratolinofiguren folgen einem deutlich von der Antike abgeleiteten Schönheitskanon, der dem Zwange eines gequälten physiognomischen Ausdrucks unterliegt und so das Klagen gewisser spätantiker Gesichter noch übersteigert, ohne aber das rein Somatische, Plastische zu verneinen. Später folgen die Köpfe auffallend malerischen Tendenzen, bekommen etwas Zufälliges, Porträthafes, wirken flockig wie das weiche Modellierwachs, kurz, verlieren die plastische Strenge.

Auch die übrigen Figuren des Marmorbrunnens haben diese Gegensätze zu Späterem in ähnlicher Weise an sich. Es genügt, auf die alle plastischen Reize des Körpers akzentuierende, ja etwas übertriebende Anatomie der Ceres hinzuweisen, auf die trotz allen Gefühls für den feinen Stoff strengen, metallischen Gewandfalten der „Firenze“. All dies sind aber nur formale Korrelate einer künstlerischen Hauptabsicht, nämlich diese Allegorien möglichst deutlich und in die Augen springend unter gleichzeitiger vornehmer Zurückhaltung im Akzessorischen zu gestalten. Daher waren prägnante, vom Alltag möglichst weit entfernte Stellungen, momentane Pointen in der Haltung zu wählen, wie sie etwa nur von guten Schauspielern in glücklichen Sekunden gefunden, die aber nie mit noch so vielen Überlegungen „gestellt“ werden können. Diese Zuspitzung, dieses Erfülltsein von einem momentan sachlich überflüssigen, also rein idealen Bewegungsimpuls macht diese Allegorien — wir haben in erster Linie die drei Standfiguren im Auge — so beschwingt, unaufdringlich deutlich, aber in ihrer Beredtheit fast aggressiv gegen den Beschauer, transitorisch in ihrer Erscheinung, nicht eigentlich für die Ewigkeit geschaffen und daher, in Marmor gebannt, so geladen mit dem halb seligen, halb schmerzlichen, halb ernsten, halb scherzenden, heute frommen, morgen lockeren Rhythmus des entwickelten Cinquecento, der an keinem europäischen Hof so ungehemmt schlug als im großherzoglichen Florenz. Es sind echte Bestandteile einer großen Improvisation, die ein umfassender künstlerischer Machtwille in die Sphäre der reinen Kunst zu erheben vermochte. Sie wären die Krönung jener Riesenarbeit geworden, mit der Vasari zuerst sich, dann seine Zeit und endlich noch das Herrscherhaus verewigt hat, heute sind sie verstreute Glieder dieses Organismus und bedürfen zum Verständnis der geringen Phantasie, die sie sich an die Stelle der Siegergruppe Michelangelos zurückversetzt. —

Ammanati, bei seinem ersten Wiederauftreten in Florenz der vollendete Hofkünstler, dem gewandten Vasari künstlerisch um ein bedeutendes Stück überlegen, der Florentiner Skulptur ganz neue monumentale Lösungen der Allegorie vorführend — wie hat er sich die Eignung zu einer solchen Rolle erworben?

Des Künstlers vorflorentinische Entwicklung wird verhältnismäßig spät greifbar, da fast alle überlieferten Jugendwerke verloren sind. Wir müssen deshalb

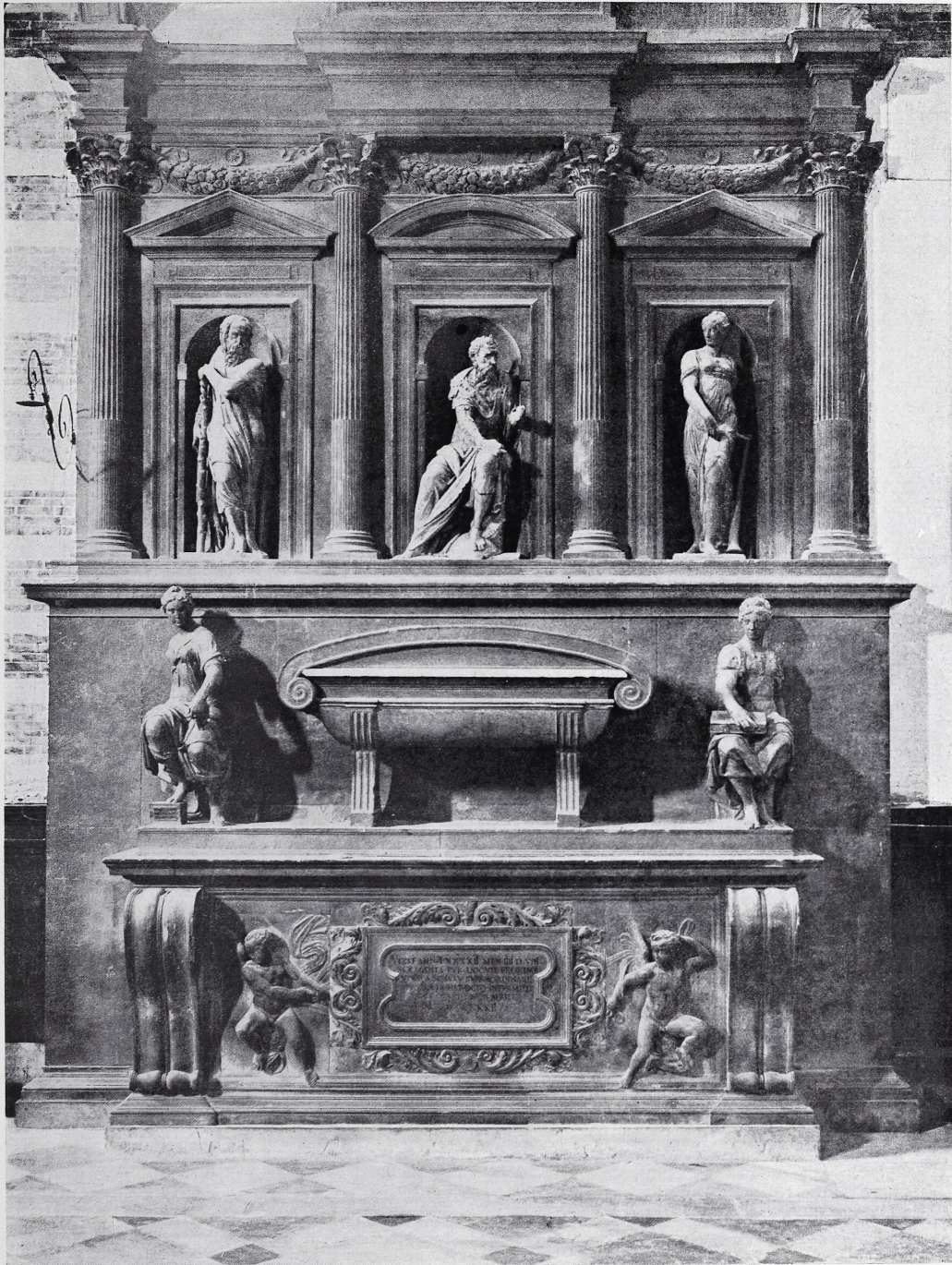


Abb. 7. B. Ammanati: Grabmal der M. Mantova Benavides. Padua, Eremitani

ein Distanz versprechendes Stück auf eine erste geschlosseneren Gruppe von Werken der vierziger Jahre zurückgehen.

Ammanati hat, 1544 von einem kunstliebenden und auf seine Unsterblichkeit frühzeitig bedachten Auftraggeber, dem Rechtsgelehrten Marco Mantova Benavides nach Padua berufen, dort bis 1546 eine ganze Reihe von kaum bekannten Werken geschaffen, die über seine Entwicklung wesentlichen Aufschluß geben: Das pompöse Benavidesgrabmal in der Chiesa degli Eremitani (Abb. 7) und ein eigenartig schönes Einfahrtstor in den Benavidespalast, an dessen Erbauung er ebenfalls beteiligt ist. Es haben uns im Augenblick nur die Skulpturen an diesen beiden Werken zu interessieren, eine Reihe von teils sitzenden, teils stehenden Figuren von Göttern und Allegorien.¹

Wie die streng klassizistische, äußerst vornehme Architektur beider Werke auf Florenz und Rom der dreißiger und vierziger Jahre weist, so auch die Skulpturen. Überraschend ist jedoch, daß der dahinter stehende Stilkomplex nicht Michelangelo heißt, sondern Sansovino und daß sich Ammanati in diesen Werken auf den ersten Blick als Schüler Jacopo Sansovinos zu erkennen gibt, als der er ja auch von Baldinucci überliefert ist. Es stellt sich heraus, daß es zum mindesten unvorsichtig ist, wenn man ihn allgemein als Schüler Michelangelos bezeichnet. Die zu Seiten des Sarkophages sitzenden Allegorien (Abb. 8 u. 9) gehören durchaus derjenigen hochrenaissancemäßigen plastischen Auffassung an, die von Andrea Sansovino in unmittelbarer Fortsetzung des Quattrocento gefunden, von seinem Schüler Jacopo zunächst fortgesetzt und erst in dessen späterer venezianischen Zeit übersteigert worden ist. Ihre Charakteristika sind die gesammelte, in sich verhaltene Plastik, der alles Extensive fernliegt, das klassizistisch Antikisierende, das sich ausspricht sowohl in der konsequenten Durchponderierung selbst der Sitzfigur (einer absoluten Neuerung der italienischen Renaissance gegenüber der Antike!), als auch in der engen Anlehnung der Kopftypen an antike Vorbilder. Der schwerflüssige Faltenwurf, der zwar nicht unfrei ist, aber doch an feste Blockgrenzen gebunden, entspricht der gleichen Absicht auf gemäßigtes, durch Selbstbescheidung überlegenes Auftreten.

All diese Merkmale finden sich an den Paduaner Sitzfiguren wieder. Ihre Köpfe zeigen dieselbe Glätte und Spannung der Oberfläche, die die Figuren

¹ Baldinucci, Vita d. B. Ammanati und Paduaner Guiden. — Es gehört zu dieser Gruppe noch eine auf dem Hofe des Palastes stehende, weit überlebensgroße Herkulesstatue, die hier füglich beiseite bleiben kann; sie bedeutet eine sich aus der ähnlichen Aufgabe erklärende Nachahmung der 1534 in Florenz aufgestellten Kakusgruppe des Bandinelli und ist nur für die Wandlungsfähigkeit des jungen Ammanati bezeichnend, nicht aber für seine in den übrigen Paduaner Denkmälern sich dokumentierende künstlerische Überzeugung. — Die sehr schlechte Sitzstatue des M. Mantova Benavides in der Mittelnische des Eremitanigrabes hängt mit Ammanati nicht zusammen, sie wird wohl erst nach dem Tod des Dargestellten (1489—1582) ausgeführt sein.

des späten Andrea und des frühen Jacopo so unverkennbar auszeichnet. Dicke und schwere Gewandbäusche, gewellte Säume, malerisch feine Relieifarbeit in schmückenden Details, all dies hat Ammanati von diesen Vorbildern. Worin man allein seine Individualität erkennen kann, ist das leichtere momentanere Sitzen. So schwer, fast dumpf und träumend in sich versunken wie etwa eine frühere Sansovinomadonna, sind diese Frauengestalten nicht. Das gewecktere, aktionsbereite Temperament, das kühnere in die Ferne blicken, das Kontakt mit der Umwelt sucht, sind doch Momente, die über den Lehrer hinausführen und Kommendes ahnen lassen.

Die stehenden Figuren sowohl am Palasttor (Apoll und Jupiter, Abb. 10) als am Grabmal (Onore und Fama, Abb. 7) erscheinen einen Grad moderner im Sinne der Weiterentwicklung des Sansovinostiles in Venedig. Sie haben jene starke Drehung der Schulterpartien an sich, die zusammen mit dem hintereinander, nicht nebeneinander Setzen der Füße den Figuren Jacopos ihre so charakteristische spindelartige Schlankheit und hochstrebende Eurhythmie verleiht. Die Fama am Grabmal mit der hohen Gürtung und dem typischen über den Knien zurückweichenden Gewand ist so sansovinesk, daß man versucht sein könnte, sie Ammanati abzusprechen. Es ist schon ganz der Typ, der erst in Jacopos Schule, durch Alessandro Vittoria u. a. seine volle Ausbildung erfahren sollte.

Daß der Künstler gelegentlich seiner Berufung nach Padua Venedig und seinen Lehrer wieder aufgesucht habe, ist an sich schon naheliegend, wird aber durch einen Vergleich des Apollo am Benavidestor (Abb. 10) mit dem inzwischen — 1540 bis 1545 — entstandenen Jacopo Sansovinos in der Loggetta des Campanile zur Sicherheit.¹ Bis auf einen kleinen Unterschied in der Haltung des linken Unterarmes sind sie außerordentlich übereinstimmend zu nennen. Aber auch in diesem Falle verleugnet sich das Florentiner Temperament Ammanatis nicht; ihm liegt eben mehr die schöne Bewegung als die schöne Beruhigung, mehr die Beifall verlangende als in sich genügsame Vornehmheit der Erscheinung, daher mehr der sich vorwärts bewegende Schritt als der nur ausponderierende, daher mehr ein eigenwillig herumgeworfener Kopf als ein in angeborener Grazie zurücksinkender.

Aber diese Eigenschaften sind nur eben andeutungsweise zu spüren; sie schlummern als sich nur bei genauem Zusehen enthüllende Tendenzen unter der Oberfläche einer unbedingten Stilzugehörigkeit zum nächsten Sansovinkreis.

Mit diesem Paduaner Stil der vierziger Jahre hat die Art der Pratolino-
statuen fast nichts gemein. Ihr weiter Abstand beruht auf einem völligen Stilwandel des Künstlers, der sich nicht von ungefähr eingestellt haben wird, sondern sich langsam und bei neuen Arbeiten vollzogen haben muß.

¹ Abgeb. bei Planiscig, Venezianische Bildhauer der Renaissance, Wien 1921, p. 365.

Er ist deutlich ablesbar an jenen prachtvollen Marmorfiguren, die Ammanati 1550—1555 in der Cappella del Monte in S. Pietro Montorio zu Rom gearbeitet hat.¹ Außer zwei liegenden Grabfiguren kommen vor allem die zwei über den Gräbern in Nischen stehenden Allegorien der Gerechtigkeit und der Religion



Abb. 8. B. Ammanati: „Arbeit“, am Grabmal der M. Benavides. Padua, Eremitani

in Betracht (Abb. 11 u. 12). An ihnen ist sofort die größte Verwandtschaft mit den Pratolinostatuen ersichtlich. Gegenüber den an sich haltenden Paduaner Allegorien mit ihren anliegenden Gewändern wirken diese beiden Frauengestalten plötzlich wie ein Aufgebot neuen Reichtums, absichtlicher Pracht-

¹ Daten und Einzelheiten am besten zusammengestellt bei Kallab, Vasaristudien (Wien und Leipzig 1908), Regest 162 ff.; ausführlich auch Frey, Vasarinachlaß p. 290.

entfaltung, wie ein Fanfarenstoß gegenüber dem verhaltenen Ton des vorliegenden Jahrzehnts.

Vor allem hat sich das plastische Gefühl des Künstlers geändert. Die einzelnen Glieder sind mächtiger und pompöser gebildet und behaupten ihr Recht durch

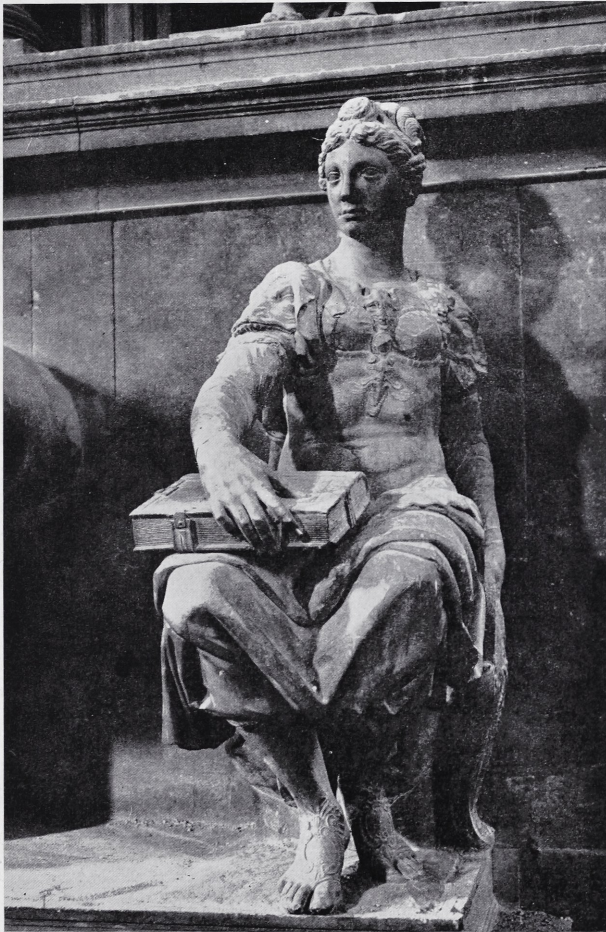


Abb. 9. B. Ammanati: „Wissenschaft“
am Grabmal der M. Benavides. Padua, Eremitani

das reiche Gewand hindurch. Sie stehen in organisch störungsloser Beziehung zu der eleganten Bewegung des Rumpfes und sind nicht mehr wie früher nach den Erfordernissen der Blockgeschlossenheit gewaltsam abgebogen. Völlig überraschend ist die reiche Gewandung. (Auf unserer Aufnahme der „Religion“ (Abb. 11) erscheint sie fast überreich, doch verschwindet dieser Eindruck, sobald man die Statue von vorne oder von rechts betrachtet.) Sie überspinnt

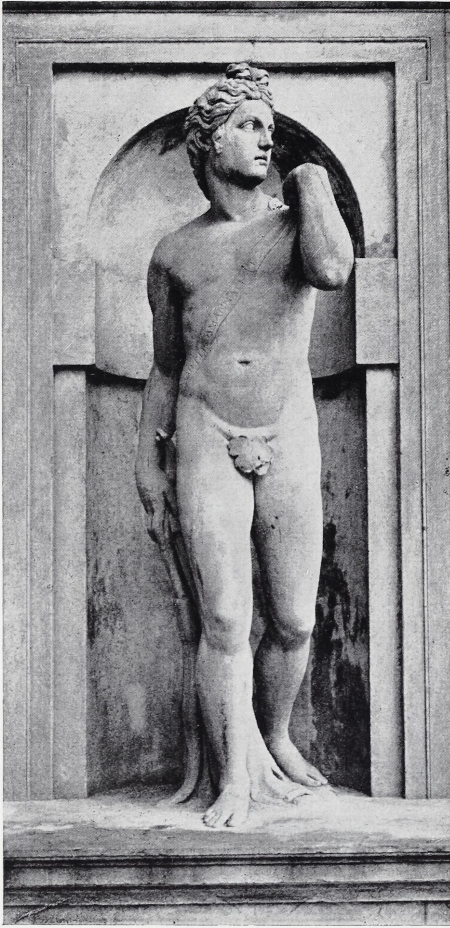


Abb. 10. B. Ammanati: Apoll am Tor
des Palazzo Benavides. Padua

in großen Bahnen den ganzen Körper, oder sie umrauscht in zufälligem Gefältel die Glieder und läßt diese nur um so mehr hervortreten. Ihr Material ist viel feiner geworden, wie leichte Seide etwa, und die Wiedergabe dieses stofflichen Reizes, ja des Schimmernden, Farbigen lag dem Künstler sehr am Herzen.

Aber vor allem sind es andere Individuen, die einem jetzt entgegentreten, präventios auftretende Allegorien, die nicht nur inhaltlich verstanden werden können, sondern dies sogar fordern, extensiv wirkende, den Beschauer ansprechende Erscheinungen, deren Ausstattungsreichtum gewürdigt, deren gedankliche Bedeutung genossen werden will, weil er mit Schönheit und Grazie vorgebracht wird. Erscheinungen für den Augenblick, die vor den Beschauer hintreten, auf ihrer kleinen Nischenbühne ihr Wort sprechen, in unserer Einbildung nur für einen Augenblick das Schweigen unterbrechen, das um die Liegefiguren der Verstorbenen herrscht. Es ist nicht Zufall oder Laune, daß die „Gerechtigkeit“ (Abb. 12) gegeben ist, wie wenn sie eben in einem momen-

tanen, leichten, fast tänzelnden Schritt herantrete, ein Eindruck, den das im Einhalten zurückquirlende Gewand ganz deutlich macht. Bei der ruhiger dastehenden „Religion“ ist dagegen mehr Nachdruck auf den Fall des reichen Gewandes gelegt, dem erfahrene Meißelarbeit zu raffinierter Brillanz verhilft. In den Köpfen ist noch immer das Vorbild der Antike fühlbar, nun aber sehr überlegt verarbeitet und, wie es scheint, erneut an römischen Originalen studiert. Jene etwas primitive Härte sansovinesker Antikeninterpretation, wie sie noch aus den Paduaner Allegorien spricht, ist einem neuen klassizistischen Typ gewichen, der, über römische Kopienabklänge zurückgehend, unbewußt sich den Reizen praxitelischer Originalköpfe wieder nähert, indem er dem Schema der Kopie die Kraft eigener Sinnlichkeit eingibt.

Alle diese Züge führen auf unsere Pratolinofiguren zu, ja sie drängen die Überzeugung auf, daß diese mit den römischen Grabstatuen in eine Familie

gehören, die den Stil Ammanatis der fünfziger Jahre repräsentiert und zwar in Rom in ganz reiner Form, da es sich augenscheinlich um durchaus eigenhändige Arbeiten handelt, in Florenz teilweise getrübt, da für die Pratolino-Statuen verschiedentlich Gehilfenmitarbeit anzunehmen ist.

Über die Entstehungsart dieses Stiles in Rom kann eine weitere Beobachtung Aufschluß erteilen, die sich in der Montoriokapelle geradezu aufdrängt: der bedeutende Unterschied zwischen den Liegefiguren (Fabiano del Monte rechts, Abb. 12, Antonio del Monte links, Abb. 11). Man ist zunächst versucht, ihn für einen Unterschied in der Qualität zu halten, tut aber daran sehr unrecht; wenn man die Figur des Fabiano näher untersucht, wird man sich bald überzeugen, daß auch sie eigenhändig sein muß. Sie ist nur das zuerst in Angriff genommene Stück, während die Arbeit mit der linken, technisch raffiniertesten Figur abgeschlossen zu sein scheint. Die frühe Figur ist den Paduaner Arbeiten noch sehr verwandt. Eine gewisse Steifheit im Liegen, die Absichtlichkeit in den Armgesten, die glatten Flächen, die Schwerflüssigkeit des Faltenwurfs, die gröbere Meißelführung, all dies verrät den von seinen Paduaner Arbeiten kommenden Bildhauer.

Die Läuterung dieser Art über die beiden Allegorien bis zu der fast nervösen Feinheit der gegenüberliegenden Figur läßt sich nun aber ohne äußere Einwirkungen nicht mehr erklären. Diese zwanglos zu präzisieren, kann man keinen Augenblick in Verlegenheit sein, wenn man sich vergegenwärtigt, welchem Ambiente die Montorioskulpturen entstammen. Ammanati arbeitete sie nachweislich in engster Fühlung mit Vasari, der den Gesamtentwurf ausdrücklich für sich in Anspruch nimmt.¹ Die Allegorien dürften wohl auch von ihm ausgedacht sein, wenn auch nicht anzunehmen ist, daß er dem Bildhauer geradezu plastische Entwürfe geliefert habe. Wichtiger für die Annahme einer Beeinflussung Ammanatis durch Vasari ist auch die allgemein feststehende enge Zusammenarbeit der beiden während der römischen Zeit, z. B. in der Villa di Papa Giulio.² Vasari hatte zudem einige Jahre vor Beginn der Montoriokapelle in der Cancelleria jene monumentale, freilich sehr schnell hingemalte Freskenfolge geschaffen, die nach Salvati's ebenda befindlichen Malereien als das Neueste an großer dekorativer Malerei in Rom bedeutendes Aufsehen erregte. Von dieser großzügigen und weltmännischen Art, der Allegorie und Symbolik das zu übertragen, was der eilige Pinsel nicht mehr zu sagen hatte, dieser virtuosen Fertigkeit, der wir heute doch nicht den weiten Horizont absprechen dürfen, so sehr

¹ Vasari-Milanesi VII p. 226 (Vita Michelangelos); s. auch die Entwurfzeichnung im Louvre bei Frey, Vasarinachlaß p. 293, die indessen ein früheres Stadium bezeichnet; die Dekoration ist reicher — man rechnete noch mit Simone Mosca's Mitarbeit! — und statt der späteren Porträtstatuen der Verstorbenen finden sich noch liegende Allegorien. Die beiden gegenständlich schon festgelegten Allegorien in den Nischen sind in dem späteren Modell, von dem wir Kunde haben, noch wesentlich verändert worden.

² Vasari-Milanesi VII p. 694 (Vita Vasaris).



Abb. 11. B. Ammanati: „Religio“. Rom, S. Pietro in Montorio, Capp. del Monte

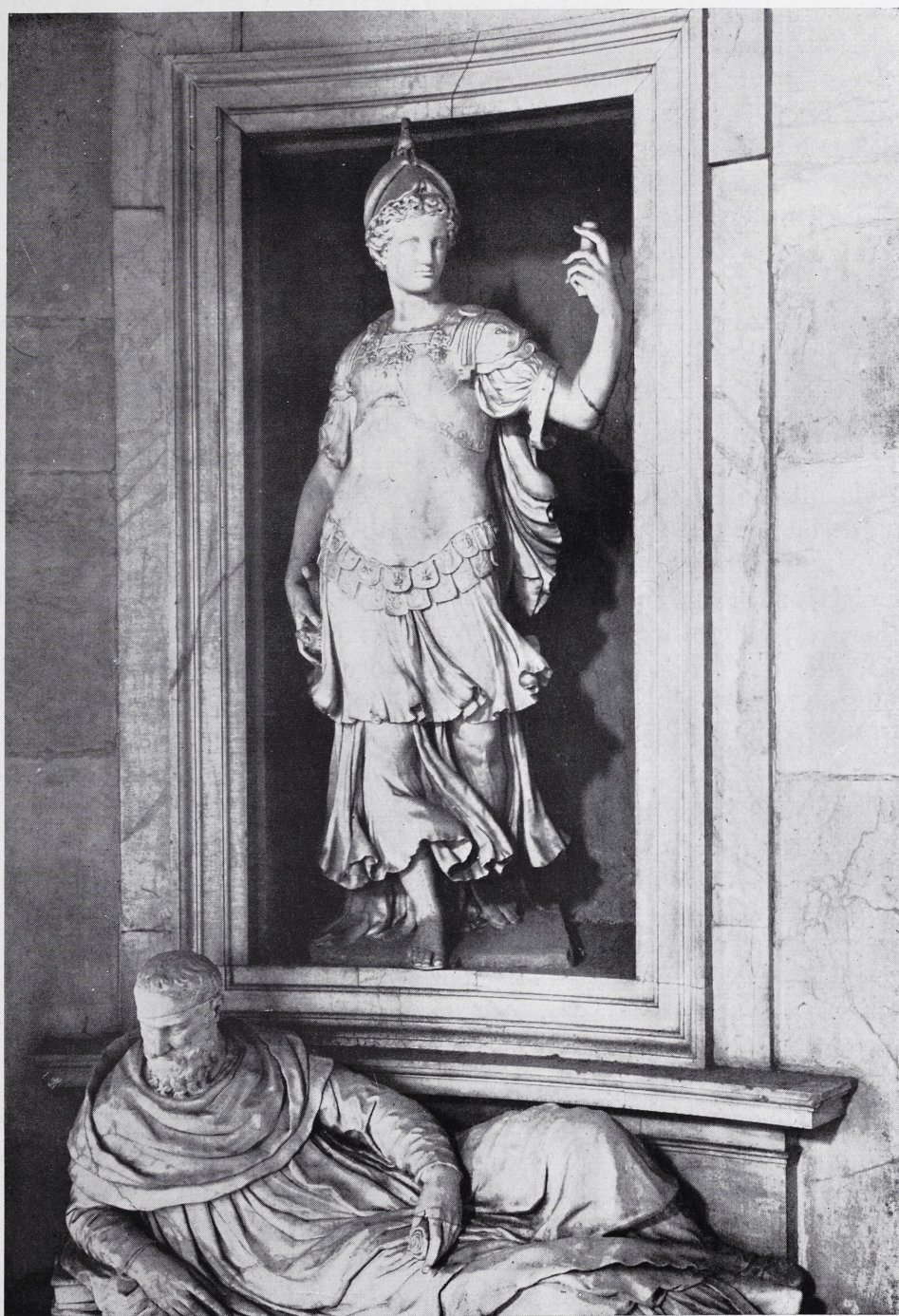


Abb. 12. B. Ammanati: „Justitia“. Rom, S. Pietro in Montorio, Capp. del Monte

wir ihr zuweilen den Vorwurf sorgloser Schnellmalerei machen müssen, scheint der reife Ammanati einen nachhaltenden Eindruck empfangen zu haben, ja eine Auseinandersetzung mit diesen neuen römischen Leistungen wird durchaus im Sinne der Besteller und des Publikums gelegen haben.

Seiner Natur entsprechend mußte Ammanati über die eine Seite, die flüchtige Virtuosität in der Mache, von der her allein heute ablehnende Kritik berechtigt ist, hinwegsehen und sich nur an die eigentlichen inneren künstlerischen Neuerungen halten, nämlich an die hohe Stimmung der Repräsentation und die anspruchsvolle Aufmachung von Allegorie und Erzählung. So kam es, daß er sich, was Feinheit der Einzelausführung, stoffliche Durcharbeitung u. ä. betrifft, auch noch zu den so viel qualitätvolleren, schon etwas älteren Freskenzyklen Salviatis in der Cancelleria hingezogen fühlen mochte, die übrigens auch Vasari zeitlebens ein uneingestandenes Vorbild gewesen sind.

Jedenfalls trat dem Bildhauer an diesen beiden Künstlern Vasari und Salviati ein Hofstil entgegen, der, bei den Päpsten und den Medici gleichzeitig entstanden, ihm als die Möglichkeit erscheinen mußte, mit der man neue monumentale Leistungen erreichen konnte, und so ergab er sich ihm mehr, als es seine Selbstständigkeit noch vor kaum einem Jahrzehnt hätte erwarten lassen. Kein Wunder, daß er, von dem Dirigenten dieser neuartigen Regie selbst an das andere Zentrum, Florenz, berufen, diese Art unmittelbar fortsetzte, zumal sich in dem Brunnen für den Palazzo Vecchio eine völlig präzedenzlose und viel geeignetere Aufgabe bot, als es die römische gewesen war.¹

Der oben charakterisierte Stil unserer neuen Marmorfiguren, der in der florentinischen Skulptur eine voraussetzungslose Überraschung bedeutet, ist also in seinem ganzen Umfang schon ausgebildet in den römischen Werken des Künstlers. Kaum wahrnehmbare Ansätze hierzu sind vorentwickelt in den Skulpturen in Padua aus den vierziger Jahren, in denen der Künstler durchaus dem sansovinesken Lager zugehört. Doch beweist die Schwäche dieser Ansätze, daß sie ohne anderweitige Einflüsse nie hätten sich zu der Stärke der Pratinofiguren entwickeln können. Die entscheidende Wandlung geschieht in Rom unter dem persönlichen Einfluß Vasaris und dem der Werke Salviatis. Ammanati setzt sich dabei mit der anderen Hälfte der Triebkräfte seines Jahrhunderts auseinander, dem Erbe Michelangelos, das ihm freilich aus zweiter Hand gereicht wird. Aber trotz aller Übereinstimmungen mit der florentinisch-römischen Michelangelschule kann sein Anschluß an sie nicht mit einer völligen Kapitulation verwechselt werden, wenn auch gerade unsere Pratinofiguren dies nahelegen könnten.

¹ Wie eng der Anschluß an Vasari gelegentlich werden konnte, zeigt die Gegenüberstellung der im Pitti befindlichen Allegorie der Paziienza (Abb. 13), die Vasari 1553 unter Beratung Michelangelos für Minerbetti ausführte (Kallab, Reg. 205), mit der Seitenansicht unserer Terra (Abb. 14). Die Ähnlichkeit in Haltung, Körperauffassung, Gesichtstyp und Stoffwiedergabe ist so groß, daß man annehmen muß, Ammanati habe dieses Bild gekannt.

Denn daß er seine Jugend im Sansovinokreis als dankbarer Schüler verbracht hatte, konnte er nie verleugnen. Sobald die starke Welle florentinisch-römischen Michelangelostiles überwunden war, kehrte er wieder zu der in ihm liegenden Sammlung und etwas verträumten Verslossenheit zurück — dies ist die Erklärung für die Art seiner späteren Werke, des Biancone, des Appennin und der Herkules- und Antäusgruppe in Castello.¹ Und ebendaraus erklärt sich auch die Kritik, die sich der arme Biancone hat gefallen lassen müssen. Er ist einen Augenblick zu spät entstanden, als nämlich Ammanati eben in das Stadium eigenwilliger Spätstilträumereien eingetreten war. Von dieser individuellen Wandlung konnte niemand wissen; der Großherzog gab dem Künstler den Auftrag, weil er den Pratolinobrunnen für eine zuverlässige Probe hielt und das Publikum mußte spotten, weil es empfand, wie wenig des Auftraggebers Hoffnungen auf Fortsetzung der monumentalen Art der marmornen Brunnenfiguren berechtigt gewesen waren und weil es der Überzeugung sein konnte, daß irgendeiner der meist jüngeren Mitbewerber wohl die Kraft gefunden hätte, diese monumentale Aufgabe in dem einzig möglichen Sinn zu lösen, nämlich ohne Voreingenommenheit und zu starke Traditionsbelastung. Das Sansovineske also ist es zwar, was die Lösung der wichtigsten monumentalen Aufgabe damals in Florenz nicht völlig hat gelingen lassen, aber es allein hat auch zugleich den Spätstil eines führenden Meisters ermöglicht, der als Verschmelzung der beiden großen Lager Michelangelo und Sansovino die Überwindung der Zwiespältigkeit des Cinquecento, der Doppelgesichtigkeit des Manierismus bedeutete.

Nach diesen Prämissen scheint nun die Frage nach der Eigenhändigkeit der Pratolinofiguren beantwortet werden zu können.

Ihrer langen Entstehungszeit nach könnten sie, trotz der mannigfachen anderweitigen, auch architektonischen Beschäftigung des Meisters,² alle von ihm selbst ausgeführt sein. Eine nähere Untersuchung, vorwiegend unter dem Gesichtspunkt der Qualität, ergibt denn auch, daß für die drei stehenden Figuren (Abb. 4—6) nicht gut eine künstlerisch spürbare Gehilfenmitarbeit angenommen werden darf. Die Unmittelbarkeit der Wirkung, in der viel von den Reizen erster Entwürfe enthalten ist, die durch keine Abweichung ins Kümmerliche gestörte Proportionierung, die Feinheiten der Umriss, die bis ins letzte Detail durchgeführte routinierte Meißelarbeit verraten den eigenhändig arbeitenden Meister, der sein überlegenes, in Rom geschultes Können in diesen Figuren in

¹ Der Appennin, in dessen Nachbarschaft bei Borghini wie bei Baldinucci die anderen Stücke aufgezählt sind, ist 1563 gegossen, s. Fir. A. St. Fabbr. Med. 10, c. 43 ff. 1563 Nov. 9; Ausgaben für fachini per avere aiutato portare la figura dell' Appennino dall' opera sino alla fonderia (Sapienza).

² Nach der Hochwasserkatastrophe von 1557, welcher der alte Ponte Trinità zum Opfer fiel, war Ammanati in erster Linie beschäftigt mit der Aufführung der neuen Brücke, die erst 1569 ganz vollendet wurde.



Abb. 13. G. Vasari: „Geduld“.
Florenz, Palazzo Pitti

wisse Komplizierung hinzu, die künstlerisch interessant ist. Es handelt sich, wie es scheint, um den typischen Fall eines „verhauenen Blockes“, den der Meister durch persönliches Eintreten nach Kräften retten wollte. Der Sockel mit dem Löwen und der Kufe stammt wohl von übrigens darin sich wacker bewährenden Gehilfen. Bei der Ausführung des Anatomischen indessen gerieten sie stark in Verlegenheit. Die Oberschenkel sind zu kurz genommen, wobei besonders das linke Bein eine das Auge beleidigende Verkümmern erlitt. Angesichts dieses Fehlschlages scheint Ammanati selbst Hand angelegt zu haben, um wenigstens durch eine meisterhafte Durcharbeitung des Kopfes wieder gutzumachen, was die geringeren Kräfte in dem nicht so leicht wieder neu zu beschaffenden Marmorblock verdorben hatten. Die mitarbeitenden Hände lassen sich vorläufig noch nicht benennen, dürften aber

würdigster Weise fortsetzt. Man begreift, daß man ihm mit gutem Gewissen den Block zum Neptun für die Piazza überlassen konnte; solche Leistungen werden ausschlaggebender gewesen sein als die angebliche Gunst der Großherzogin.

Anders steht es mit den beiden Flußgöttern. Es scheint, daß ihre Ausführung, natürlich nach Modellen Ammanatis, von Anfang an in den Händen von Gehilfen gelegen hat. Der Beweis hierfür ist vor allem mit der Parnaßquelle gegeben (Abb. 3). Ihre recht äußerliche, etwas grob dekorative Art, einzelne unüberlegte Partien, wie etwa das leblos herunterhängende linke Bein, vor allem der recht mäßige Kopf (dessen Eindruck freilich eine schlechte Ergänzung der Nasenspitze stark beeinträchtigt), lassen jene Reize vermissen, die ein sicheres Zeichen für den Meister bilden und die seine Werke in die erste Reihe damaliger Produktion rücken.

Es liegt ähnlich mit dem „Arno“ (Abb. 2), nur kommt hier eine ge-

auch nie von bedeutendem Interesse sein, falls sie sich je einmal feststellen ließen.

Noch knüpft sich an die Pratinofiguren ein persönliches Bekenntnis des Künstlers, ein Kuriosum, das aber zu einem ernstem historischen Dokument wird, jetzt, da wir seinen Gegenstand kennen. Es ist jener oft zitierte Brief, den der alte Ammanati ungefähr im Jahre 1590 an den Großherzog Ferdinand schrieb.¹ Aus ihm geht hervor, daß sein Jammern und Wehklagen, das er schon 1582 in einem Brief an die Accademici² hatte ertönen lassen, sich ganz besonders auf die ihm zu sündig erscheinende Nacktheit unserer Figuren bezieht. Der Brief ist in unmittelbarem Zusammenhang mit der Wiederaufstellung des Giunonebrunnens im Giardino Boboli geschrieben. In noch viel eindringlicherem und wehklagenderem Ton als an die Akademiker bekennt der fast 80jährige Künstler dem Großherzog seine Reue darüber, daß er in seinem Leben das Instrument jenes „abuso nella scoltura et pittura“

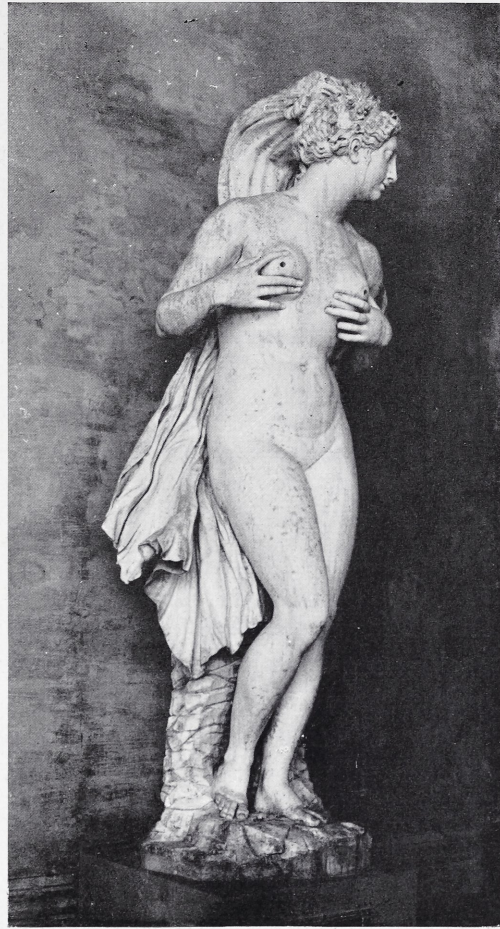


Abb. 14. B. Ammanati: „Terra Cerere“.
Florenz, Bargello, Hof

seines Jahrhunderts gewesen sei, der überall unter der Flagge der Kunst das Nackte zeigen wolle, nur um sinnliche Begierden zu erregen. Ammanati geht so weit, den Großherzog geradezu um ein Generalverbot gegen die Darstellung des Nackten in den Künsten anzugehen, mindestens aber darum, mit züchtigen Mäntelchen die Ehre der Heiligen und Märtyrer zu retten.

„. . . Und da Euere Hoheit kürzlich befahl, jene Statuen, die ich vor nunmehr 30 Jahren im Auftrag Sr. Gnaden des Großherzogs, Ihres Herren Vaters, für Pratolino arbeitete, in den Pittigarten zu übertragen, was auch geschehen ist, so habe ich die größten Gewissensbisse darüber, daß Werke meiner Hand so wie sie sind, dort bleiben sollen, den Betrachtern als Anreiz zu allerhand

¹ Gaye, Carteggio III, p. 578 (Original im Collegio Romano in Rom).

² Abgedruckt bei Baldinucci, Notizie etc. ed. F. Ranalli, Fir. 1846, vol. II, p. 396.

unsauberen Gedanken. So bitte ich Euch nun in aller Ergebenheit, mir die schönste Entlohnung für alle meine Dienste zu gewähren, die mir widerfahren kann, mir nämlich die Gnade zu erweisen, daß ich erstens mich überhaupt nicht mehr an der Wiederaufstellung der Figuren beteiligen muß; ferner mir zu erlauben, daß ich sie so künstlich und dezent als irgendwelche Tugenden verkleide, daß sie niemandem mehr Gelegenheit zu unanständigen Gedanken geben können. Schon deshalb geziemt sich dies, damit Ihre fürstl. Gnaden die Großherzogin mit ihrem Gefolge und all die anderen Damen, die sie öfters besuchen, Gelegenheit haben soll, in Euerer Hoheit Besitztümern nur Kunstwerke zu bewundern, welche eine streng christliche Fürstin, die sie ist, auf christliche Art erbauen können.“¹

Gewiß spricht aus solchen ernstern Ermahnungen der Greis, der fern von der Epithymia ist und in dessen Augen die Dinge ihren äußeren Glanz verlieren, aber wir wollen dieses interessante Bekenntnis doch nicht nur als Dokument absterbender Senilität nehmen; die Zeiten waren eben anders geworden, als sie in Ammanatis Jugend waren. Der Ton hatte sich auch an dem unter Cosimo I. so weltlich gerichteten Florentiner Hof geändert. Die Gegenreformation war in vollem Gange, die Regierung lag in den Händen des früheren Kardinals, dessen Begeisterung für kirchliche Dinge, für das Heilige Land, für Züge gegen die Ungläubigen u. ä. bekannt ist. Nicht nur greisenhafte Resignation hat den Künstler zu seinen fast flehenden Sorgen und Gewissensbissen geführt, sondern es spricht aus ihm auch eine neue Generation, die den Künstler wie jeden anderen Menschen mit den geltenden moralischen Maßstäben aufs strengste zu messen für ihre Pflicht hielt.

Aber es bleibt doch ein Rest von Bitternis in dieser Zurücknahme der während eines langen Lebens geschaffenen Werte, und versöhnlicher mag der Hinweis darauf erscheinen, daß unsere Marmorfiguren, in denen Ammanati seinerzeit sicher sein Bestes geben wollte, noch gleichsam unter den Augen des greisen Michelangelo entstanden sind und die Ehre seiner lobenden Zustimmung erfahren haben. In einem Brief an den Großherzog Cosimo I. vom 28. April 1560² bestätigt er den Empfang des Modells der Sala Grande mit dem Disegno des Ammanatibrunnens, bespricht verschiedenes, macht Vorschläge zum Bau und fügt schließlich hinzu: „quanto alla fontana di M. Bartolomeo che va in detta sala, mi pare una bella fantasia e che riuscirà cosa mirabile. . . .“

Der alte Großmeister hat es nicht mehr erfahren, daß diese „schöne Erfindung“ seines Enkelschülers ein ähnliches Schicksal haben sollte wie alle seine eigenen großen dekorativen Gedanken, aber noch weniger konnte er ahnen, daß ein einziger verehrter Rest eines jener Gedanken soviel Macht auf das künst-

¹ Der Wunsch, die Figuren verkleiden zu dürfen, ist dem Künstler gewährt worden, wie die S. 74 Anm. 1 genannte Zahlung an den Goldschmied für vergoldetes Kupferblech zeigt.

² Gaye, Carteggio III, p. 35.

lerische Florenz ausüben konnte, daß es die „bella fantasia“ aufgab, um dafür seinem großen Sohne an dieser würdigsten Stelle ein dauerndes Triumphmal zu errichten.

Resumé

Von einem aus sechs Marmorfiguren bestehenden Brunnenwerk des Bartolomeo Ammanati, das in den Jahren nach 1555 für die gegen die Uffizien liegende Schmalseite der Sala grande im Palazzo Vecchio gearbeitet wurde, dort aber nie zur Aufstellung kam, sondern in Pratolino als Gartenbrunnen Verwendung fand, werden fünf Statuen mit überlebensgroßen Skulpturen im Bargello und Giardino Boboli identifiziert, die den Kreislauf des Wassers symbolisieren sollten. Die Figuren -- es sind dieselben, deren Nacktheit der alternde Künstler so bitter bereute -- zeigen Ammanati stark unter dem Einfluß Vasaris und Salviatis und schließen damit eng an die mit Zeichnungen Vasaris gearbeiteten römischen del Montegräber in S. Pietro in Montorio an, die gegenüber den ganz sansovinesken Arbeiten in Padua den entscheidenden Wendepunkt Ammanatis zum rein florentinisch-michelangelesken Stil bedeuten.