

MATERIALIEN ZUR BIOGRAPHIE DES ANNIBALE FONTANA UND ZUR KUNSTTOPOGRAPHIE DER KIRCHE S. MARIA PRESSO S. CELSO IN MAILAND

Mit einem archivalischen Anhang

Von Ernst Kris

Seit wenigen Jahren erst hat die eindringlichere Erforschung der italienischen Bildnerei des späteren Cinquecento einige Aufmerksamkeit auf sich gelenkt. Die Frucht dieser Bemühungen ist nicht hoch genug einzuschätzen; über die Grundzüge der Stilentwicklung in Venedig sind wir einigermaßen unterrichtet¹ und über die gewichtigere und bedeutsamere in den Erbländen der Renaissanceskulptur, in der Toskana, sind ausgreifende Forschungen in Vorbereitung, die ein bereichertes und anschaulicheres Bild zu bieten versprechen². Nur der Kreis der lombardischen Bildhauerkunst ist meines Wissens kaum ernsthaft berührt worden; gelegentliche Versuche haben sich bisher darauf beschränkt, da weiter zu bauen, wo ein zureichendes Fundament gelegt war, und etwa zum Werke des Leone Leoni, dem vor nahezu zwei Menschenaltern Plon eine gründliche Monographie gewidmet hat, neue Beobachtungen vorzulegen³. Indessen wäre eben in Mailand der Forschung eine lockende Aufgabe gestellt, denn hier hat die Tradition des Cinquecento eine nicht zuletzt mit dem Dombau verknüpfte Nachfolge gefunden, die es gestatten würde, an einer langen, durch gleiche Zweckbestimmung sinnvoll verbundenen Reihe von Denkmälern den Lauf der Stilentwicklung bis in das Settecento zu verfolgen.

Nicht um besser gerüsteter Arbeit vorzugreifen, vielmehr um die Aufmerksamkeit anderer mit einigem Nachdruck auf ein so vielversprechendes Gebiet zu lenken, soll im Folgenden der Versuch gemacht werden, einige Nachrichten vorzulegen oder in Erinnerung zu bringen, die sich auf einen bedeutenden Mailänder Bildhauer der Spätrenaissance beziehen und den Umkreis seines Schaffens wenigstens andeutend zu schildern gestatten.

I.

Über die Lebensschicksale des Annibale Fontana sind wir höchst unzureichend unterrichtet. Im Jahre 1540 in Mailand geboren, scheint der Meister seine Heimat schon in jungen Jahren verlassen zu haben. Den Dreißigjährigen finden wir zu Palermo, wo er sich nicht geringen Ansehens erfreut haben muß; er wird „civis Mediolanensis et Panormitanus“ genannt, als Bildhauer („scultor marmorum“) bezeich-

¹ Vgl. L. Planiscig: „Venezianische Bildhauer der Renaissance“, Wien 1921.

² Die ersten Ergebnisse seiner Untersuchungen hat F. Kriegbaum in diesen „Mitteilungen“, Bd. III, S. 71 ff., veröffentlicht.

³ Vgl. neuerdings F. Schottmüller in Thieme-Beckers Künstlerlexikon (Leone Leoni).



Abb. 1. Galeazzo Alessi: Fassade von S. Maria presso S. Celso, Mailand

net und zu einem Gutachten über Marmorarbeiten des Vincenzo Gaggini herangezogen¹. Vier Jahre später (1574) war er wieder in seiner Heimat und nun für die Kirche S. Maria presso S. Celso tätig, an deren Ausschmückung er einen von Jahr zu Jahr wachsenden Anteil nahm². Dreizehn Jahre stand er im Dienst der Fabbrica; in den Spätsommermonaten des Jahres 1587, auf der Höhe seines Ruhmes, ist er gestorben. Die Vorsteher der Kirche haben ihm unter der Statue des Evangelisten Johannes (Abb. 16), die er als letztes Werk für die Kirche ausgeführt hatte, ein Grab gesetzt. Die Inschrift der schmucklosen Marmorplatte läßt trotz mancher herkömmlichen Wendung auf die gewichtige Stellung des Künstlers schließen³.

Nicht nur seine Auftraggeber, auch die Kunstschriftsteller seiner Zeit waren bestrebt, seinem Ruhm zu dienen. Daß Lomazzo Fontanas Namen öfter und mit Bewunderung nennt, daß er Mailand auf diesen Sohn stolz sein heißt, mag man als Zeugnis des Landsmannes und Freundes, dessen Bildnis Fontana in einer Schaumünze festgehalten hat, gering einschätzen⁴, daß aber ein feingebildeter Toskaner, Raffaele Borghini, in seinem 1584, in demselben Jahre wie Lomazzos Traktat und drei Jahre vor des Fontana Tod erschienenen „Riposo“ dem Künstler eine zwar kurze, aber inhaltsreiche Biographie widmet, die an die Lebensbeschreibungen der führenden Künstler Venedigs gereiht ist, läßt darauf schließen, daß Fontana in jener Zeit als der befugte Vertreter der Kunst seiner Heimat gelten konnte⁵.

Der Ruhm des Meisters ist mit seinem Tode nicht erloschen. Morigia hat in der 1595 erschienenen „Nobiltà di Milano“ einen (vielleicht auf Borghinis Darstellung fußenden) Bericht über Fontanas Wirken gegeben; schon bei Borsieri aber, der 1619 die zweite Auflage der „Nobiltà“ des Morigia besorgte, finden wir Lob und Bewunderung noch ausführlicher betont; zwei Menschenalter später hat dann Carlo Torre in seinem „Ritratto di Milano“ (1674), einem trefflichen, doch etwas schwülstigen Buche dem Andenken des Künstlers ein schon dicht von Legenden umranktes Denkmal gesetzt. Noch im 19. Jahrhundert war des Fontana Name und Ansehen in der lombardischen Lokalperiegetik so lebendig, daß an der Zuschreibung von Arbeiten festgehalten wurde, die lange nach seinem Tode entstanden, oft keinerlei Berührung mit seinem Stile zeigen. Die kunstgeschichtliche Forschung der

¹ Vgl. dazu den Fontana betreffenden Artikel in Thieme-Beckers Künstlerlexikon, der Richtiges und Falsches in loser Aufzählung vereinigt. Ich verzichte im Folgenden darauf, zu den dort vorgebrachten Nachrichten expressis verbis kritisch Stellung zu nehmen.

² Vgl. dazu die im Anhang S. 248 auszugsweise abgedruckten archivalischen Nachrichten, die im Folgenden nach den fortlaufenden Nummern der Regesten zitiert werden.

³ Die Grabschrift, die auch bei Morigia und bei Torre (u. a. a. O.) abgedruckt ist und (nach Millin, Voyage I., S. 112) den Jacopo Resta zum Verfasser haben soll, lautet: „Annibale Fontanae Mediolanensi — Sculptori summo — Qui vel marmora stupente natura — In homines mutavit — Vel hominum simulacra — In marmoribus spirare iussit — Fabricae templi huius praefecti — Quod ille sculpsit signis — Mirabiliter ornavit — B. M. posuerunt — Vixit annos XXXXVII — Obiit anno MDXXCVII.“

⁴ Lomazzo, Trattato, Rom 1844, I/309, II/157, III/181.

⁵ Borghini, Il Riposo, Mailand 1807, III/133 f.

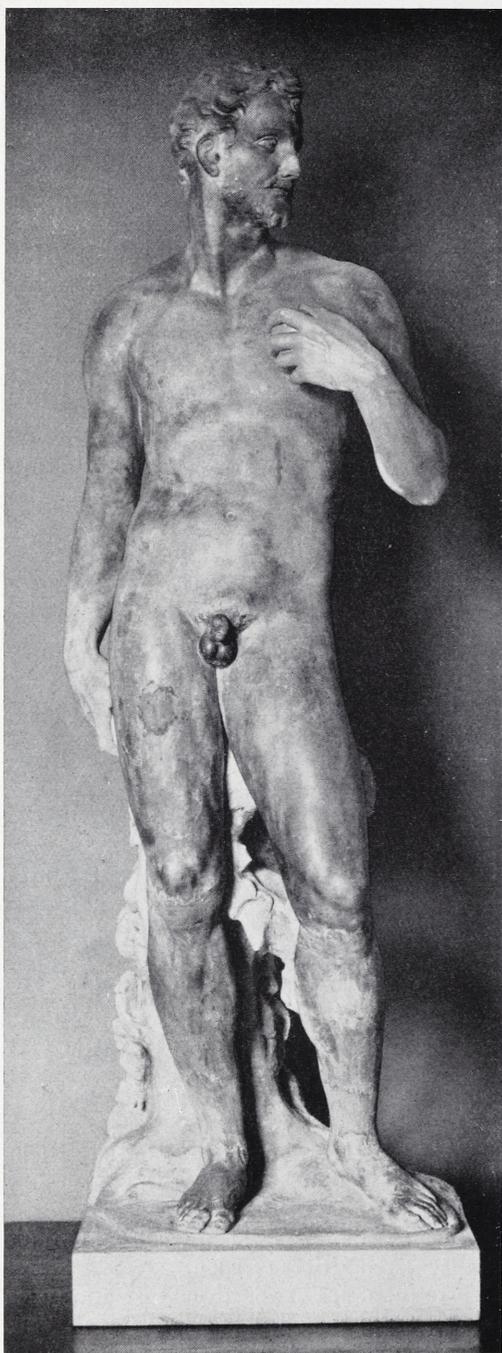


Abb. 2. Stoldo Lorenzi: Adam;
Mailand, Museo Archeologico

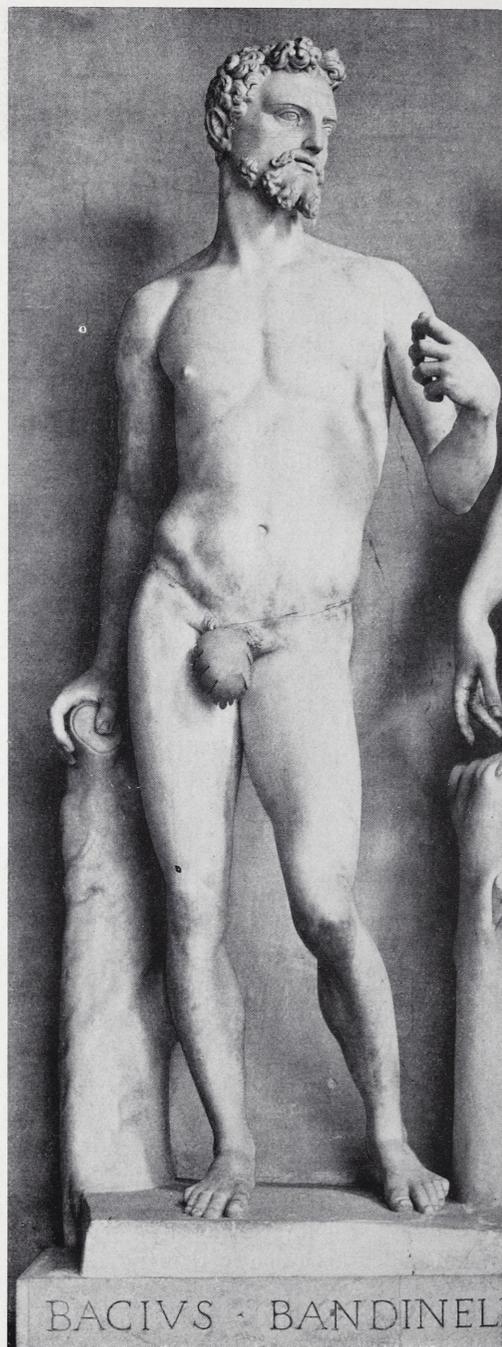


Abb. 3. Baccio Bandinelli: Adam;
Florenz, Museo Nazionale (Bargello)

neueren Zeit ist an seinen Arbeiten, von gelegentlichen Ausnahmen abgesehen, achtlos vorbeigegangen; und doch verdient der Meister einige Aufmerksamkeit, die ihm schon der Umfang seines Schaffens sichern sollte. Denn der Bildhauer Annibale Fontana war als Bronzegießer, als Medailleur und Kristallschneider erfolgreich tätig und hat den Mailänder Edelschmieden fruchtbare Vorbilder geliefert¹.

Auf manchen Gebieten seines Wirkens läßt sich die stilbildende Kraft seiner Arbeiten deutlich erfassen, auf anderen wieder gelingt es noch nicht, die entwicklungsgeschichtliche Stellung seiner Werke näher zu bestimmen. So bescheiden wir uns damit, einen Überblick über seine Tätigkeit zu geben und nur da weiter auszuholen, wo es der Stand der Forschung mit einiger Aussicht auf Erfolg zu gestatten scheint.

Von den Wanderjahren des Annibale Fontana, von jenen Werken, die er als „civis Panormitanus“ im Süden Italiens geschaffen hat, haben wir noch keine Kenntnis gewonnen. Sein Wirken wird erst faßbar, als er sich, in die Heimat zurückgekehrt, vor bedeutende künstlerische Aufgaben gestellt sieht.

II.

Um den Bau der Marienkirche, die am Ausgange des 15. Jahrhunderts neben dem aus frühmittelalterlicher Zeit stammenden Heiligtume von S. Celso in Mailand angelegt wurde, haben sich führende lombardische Architekten, ein Dolcebuono, ein Solario und manche andere bewährte Künstler bemüht. Erst in der zweiten Hälfte des Cinquecento ist die Bautätigkeit zum Abschluß gelangt. Nach einigen dekorativen Aus- und Umgestaltungen der schon vollendeten Teile ist man in jener Zeit daran gegangen, die Fassade (Abb. 1) zu errichten. Galeazzo Alessi hat den Plan geliefert, Martino Bassi die Ausführung geleitet².

Schon im Grundgedanken des Geschoßaufbaues, in der gehäuften Aneinanderreihung von Bronzekapitälen und Festons, Pilastern, Säulen, Hermen und Rahmenwerk, weisen sich hier die Kennzeichen jenes mailändischen Architekturstils der Spätrenaissance, dessen gewichtigstes Beispiel, das Hauptwerk des Alessi, der Palazzo Marina, unverkennbare Verwandtschaft mit der Fassade der Marienkirche zeigt. Wie es zur Bildung dieses Stils gekommen ist, wie der aus Perugia stammende Architekt eine oberitalienischer Tradition angepaßte Formensprache entwickeln konnte, läßt sich im gegenwärtigen Augenblick auch nicht annähernd übersehen. Doch ist es klar, daß es sich um künstlerische Absichten handelt, die jener Konzentration auf die „plastische“ Formung des Baukörpers, jenem im römisch-florentinischen Kunstkreise herrschenden Streben, die Wirkung der Schauwand aus dem symbolischen Ausdruck des „Spieles der Kräfte“ zu gewinnen, entgegengesetzt war, wie denn auch das Projekt, das Galeazzo Alessi 1570 für die Fassade des Gesù in Rom

¹ Über die Tätigkeit des Fontana als Glyptiker und über die Bedeutung seiner Werke für die Entwicklung der Mailänder Steinschneidekunst habe ich gehandelt in meinem Buche: „Meister und Meisterwerke der Steinschneidekunst in der italienischen Renaissance“, Wien 1929, I/105 ff.

² Vgl. dazu die noch immer zuverlässige Darstellung bei Mongeri, *L'Arte in Milano*, 1872.

eingereicht hatte, verworfen worden ist. Die Eigenart von Alessis Stil, der in Mailand eine bis tief ins Seicento lebendige Nachfolge gefunden hat und auch in Oberitalien (trotz vielfacher stilistischer Analogien namentlich aus dem venezianischen Kunstkreise) eine Sonderstellung einnimmt, läßt sich am besten durch den Hinweis auf die Fülle von Statuen und Reliefs illustrieren, die Nischen und Kompartimente der Fassade von S. Maria füllen.

Die Bauarbeit an dieser Fassade war im Jahre 1572, nach mehr als vierjähriger Dauer, vollendet¹; ihre Ausschmückung hat sich durch etwa drei Lustren hingezogen. Schon im Jahre 1573 ist der Florentiner Bildhauer Stoldo Lorenzi in den Dienst der Marienkirche getreten. Der Meister stand im 39. Lebensjahre, auf der Höhe seines früh erworbenen Ruhmes, den die fünf Jahre vorher erschienene Biographie des Vasari verbürgte, und war durch erfolgreiche Arbeiten in Pisa und Florenz bekannt.

In den ersten zwei Jahren ihrer Tätigkeit für die Fabbrica von S. Maria haben Stoldo und seine Gehilfen — namentlich genannt wird in den Rechnungen ein Florentiner Bildhauer Tommaso Stoldo, vielleicht ein Verwandter des Meisters² — die zwei Statuen des ersten Elternpaares geschaffen, die in den Nischen des Erdgeschosses der Fassade Aufstellung fanden³. Die Statue des Adam ist in späterer Zeit durch eine Kopie ersetzt worden; das Original befindet sich im Museo Archeologico in Mailand⁴ (Abb. 2).

Der nächste größere Auftrag, der Stoldo Lorenzi in den Jahren 1575—1578 beschäftigte, galt vier Figuren, die für die Nischen der Vierungspfeiler im Inneren der Kirche bestimmt waren. Die Statuen des David und des Moses waren schon im Frühjahr 1577 vollendet⁵; die Fertigstellung der beiden anderen, der Abrahams und Johannes des Täufers (Abb. 4/5), hat sich noch bis in das nächste Jahr hingezogen⁶.

Nach dem Erfolg, den der Meister mit diesen Arbeiten geerntet hat⁷, ist er neuerlich zur Ausschmückung der Fassade herangezogen worden. Schon im Jahre 1577 erhalten Tommaso Stoldo und er Bezahlung für „Maskarons“⁸; es mag sich um jene

¹ Vgl. dazu Vasari, ed. Milanesi, VII/155.

² Reg. 2, 33—35.

³ Reg. 1, 3, 4.

⁴ Die etwa 1.62 m hohe Statue ist vielfach beschädigt und restauriert; sie scheint aus der Nische herabgestürzt und dann in museale Verwahrung übergeben worden zu sein. — Die Photographie wurde von der Museumsleitung freundlich zur Verfügung gestellt. — Die Statue der Eva an der Fassade konnte weder näher untersucht noch auch photographiert werden, da ein dichtes Gitter, das die Statue zu schützen bestimmt ist, nicht entfernt werden durfte.

⁵ Reg. 5, 6, 9, 10. Diese beiden Statuen konnten leider nicht photographisch aufgenommen werden.

⁶ Reg. 7, 9, 10.

⁷ Die beiden später in Auftrag gegebenen Statuen, die des Täufers und Abrahams, wurden höher bezahlt, als die früher bestellten; nachträglich aber hat man, wie aus Reg. 9 hervorgeht, auch für diese einen höheren Preis genehmigt.

⁸ Reg. 35.



Abb. 4. Stoldo Lorenzi:
Johannes der Täufer; Mailand, S. Maria presso S. Celso



Abb. 5. Stoldo Lorenzi:
Der Erzvater Abraham; Mailand, S. Maria presso S. Celso

handeln, die am obersten Geschoß der Fassade als Träger des Giebels verwendet sind; seit dem Herbst 1578 finden wir Stoldo Lorenzi mit der Arbeit an der Gruppe der Verkündigung beschäftigt (Abb. 6/7), die über dem Hauptportal Aufstellung finden sollte¹. Wie wir aus einer Abrechnung vom 31. Dezember des Jahres 1581 ersehen, hatte er bis zu diesem Zeitpunkte auch noch das Relief mit der Anbetung der Könige im ersten (Abb. 13), das kleine Relief mit der Flucht nach Ägypten im dritten Geschoß der Fassade und eine Statue des Propheten Ezechiel vollendet, die wir als linke Nischenfigur des zweiten Fassadengeschosses wiederfinden² (Abb. 8).

Es waren dies die letzten Arbeiten des Meisters für die Mailänder Kirche. Spätestens im Frühling des nächsten Jahres muß er die Hauptstadt der Lombardei nach mehr als achtjährigem Aufenthalte verlassen haben; denn schon im April des Jahres 1582 hat er die Ausführung des berühmten leuchtertragenden Bronzeengels für die Pisaner Kathedrale übernommen, der einen Monat vor des Künstlers Tod, im August 1583, vollendet war³.

Den Entschluß, seine Tätigkeit in Mailand abzubrechen, scheint er überraschend gefaßt zu haben. Noch 1581 war Stoldo Lorenzi nach Carrara gefahren, um Marmor für die Fabbrica von S. Maria zu erwerben; die Blöcke sind dann geringeren Künstlern übergeben worden, dem Francesco Marchetti, dem Moretto da Torano und dem Mariano Vitale, Bildhauern, die an dem Giebelrelief für die Fassade und an zwei Engelsgestalten — wohl an den anbetenden Engeln der Mittelgruppe über dem Giebel — gearbeitet haben⁴.

Diese Künstler, über die nähere Nachrichten zu ermitteln der Lokalforschung überlassen bleiben muß, mögen als Schüler oder Gehilfen in der Werkstatt des Stoldo Lorenzi gearbeitet haben. Der Charakter der Eintragung, in der wir sie genannt finden, macht es wahrscheinlich, daß es sich um untergeordnete Kräfte gehandelt hat, denen wohl nur die Ausführung eines schon bestehenden Entwurfes überlassen blieb. Ob freilich ein solcher Entwurf, den wir namentlich für das Relief im Giebel der Fassade voraussetzen möchten, von Lorenzi gefertigt wurde, bleibt fraglich. Denn das Scheiden des Meisters aus der Bauhütte von S. Maria presso S. Celso mag seinen Grund darin gehabt haben, daß in den letzten Jahren ein anderer Künstler, der Mailänder Annibale Fontana, wachsenden Einfluß auf die Ausschmückung der Kirche gewonnen hatte.

Im Jahre 1574, ein Jahr nach Stoldo Lorenzi und vier Jahre nach jener Zeit, da wir ihn in Palermo tätig fanden, ist auch er in den Dienst der Fabbrica von S. Maria

¹ Reg. 11, 12.

² Reg. 14. — Der Versuch, das Relief mit der Flucht nach Ägypten zu photographieren, hat nicht zu brauchbaren Ergebnissen geführt.

³ Vgl. Papini, *Catalogo delle cose d'arte e di antichità d'Italia*, II, Pisa, 38 f. Stoldo Lorenzi ist im September 1583 (Pisaner Stils) gestorben. Er war schon im Jahre 1581 — wohl nur vorübergehend — in Pisa; vgl. dazu Reg. 14.

⁴ Reg. 41.

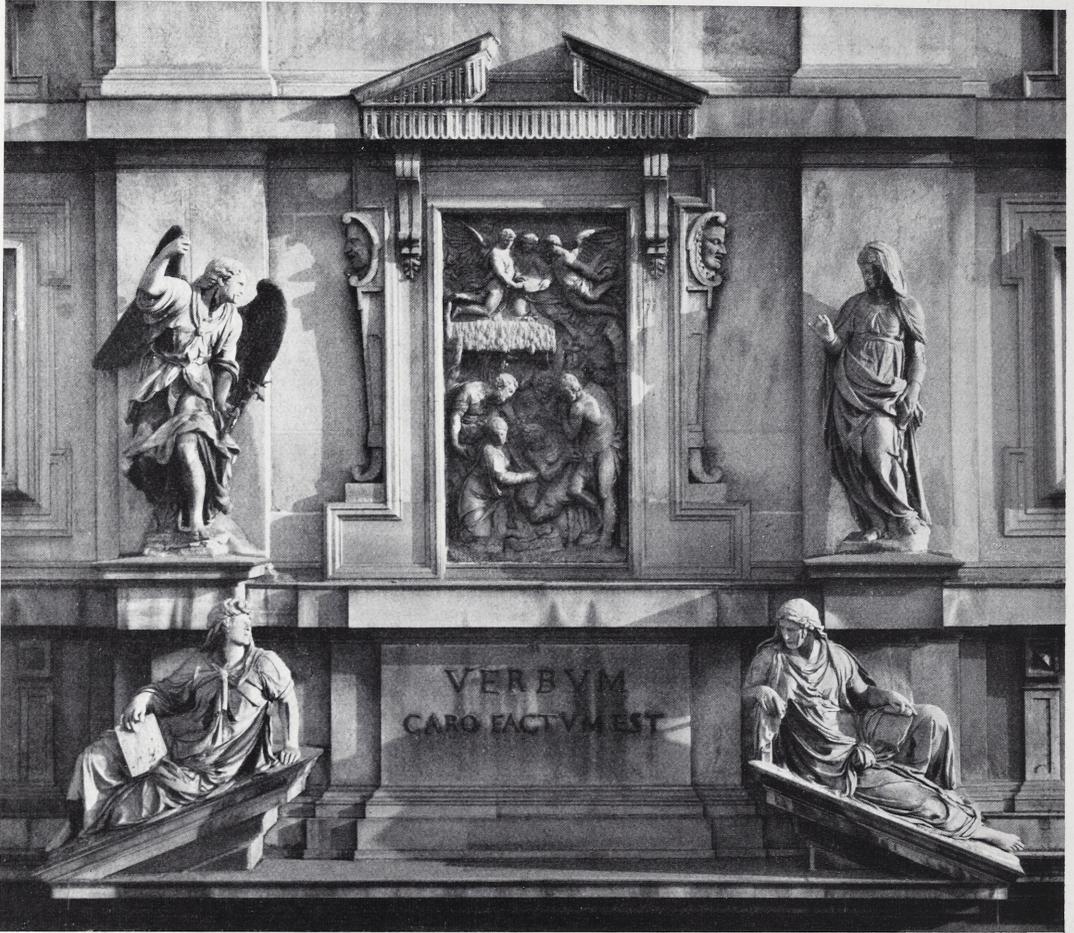


Abb. 6. Fassade von S. Maria presso S. Celso, Mailand: Ausschnitt

getreten¹. Zunächst wird er ausgesandt, um Marmor zu besorgen, dann, in den Jahren 1575 und 1576, ist er mit der Arbeit an den Statuen der Propheten Jesaias

¹ Reg. 15. — Hier mag der Kern jener von späterer Überlieferung, namentlich von Carlo Torre (Ritratto, 74 f.) reich ausgeschmückten „Konkurrenz“ beider Meister liegen. Der Mailänder Perieget weiß zu berichten, daß sich Fontana den Vorstehern der Kirche zur Arbeit angeboten habe, und daß diese sich zwar bereit gefunden hätten, ihm eine Arbeitsstätte anzuweisen, nicht aber dazu verstehen wollten, dem Meister, der bis dahin nur durch Werke der Kleinkunst bekannt gewesen sei, einen Auftrag zu erteilen. Vielmehr durfte Fontana nach der Darstellung Torres nur zur Probe arbeiten und mußte im voraus den Gegenwert für einen Marmorblock erlegen, an dessen Bearbeitung er sich sofort mit großem Eifer machte. Das Werk aber, an dem er mit mutigen Meißelschlägen arbeitete — das Standbild der Madonna — habe dann Stoldo während einer Abwesenheit des Fontana gesehen; da sei er denn von der überlegenen Kunst des Mailänders so tief erschüttert worden, daß er die Vorsteher der Kirche eilends um seinen Abschied gebeten habe: Ein schlichter Bildhauer vermöge da nicht zu arbeiten, wo die Engel den Meißel führen.



Abb. 7. Stoldo Lorenzi (?): Verkündigungengel Stoldo Lorenzi: Maria
Mailand, S. Maria presso S. Celso: Fassade

und Jeremias für die Fassade beschäftigt¹ (Abb. 10/11). Im nächsten Jahre hat er die Sibyllen, die über dem Hauptportal liegen, gemeißelt² (Abb. 12) und 1580 die Arbeit an einem der Marmorreliefs im ersten Geschoß der Fassade, an der Anbetung der Hirten begonnen (Abb. 17); in denselben Jahren hatte er auch drei Bronzekapitälé zu liefern, die gleichfalls für die Fassade bestimmt waren³.

Die großen Aufträge sprechen dafür, daß nun das Ansehen des Fontana im Wachsen war; so kommt es, daß, als man Stoldo Lorenzi mit der Arbeit am dritten der Fassadenreliefs betraute, er auf „porcione“ und „misura“ von Fontanas Anbetungsrelief verwiesen wurde⁴. Die Arbeit an der Fassade hat nicht geruht, im Jahre 1582

¹ Reg. 16, 18—20. — Daß es sich um die in Abb. 10/11 abgebildeten Propheten handelt und nicht um den, wie diese beiden, mit dem vollen Namen des Künstlers bezeichneten, dritten (Abb. 9), der erst 1582 ausgeführt wurde (vgl. Reg. 23), geht aus der Angabe über die Aufstellung (im zweiten Fassadengeschoß) hervor (vgl. Reg. 20) und wird durch den Stilvergleich bestätigt.

² Reg. 20, 21. ³ Reg. 22.

⁴ Reg. 14. — Später scheint man den Gedanken, das Relief des Stoldo in gleicher Größe wie das über dem Hauptportal angebrachte Anbetungsrelief des Fontana ausführen zu lassen, wieder aufgegeben und den Entschluß gefaßt zu haben, die seitlichen Reliefs kleiner zu halten als das Mittelstück, so daß nun die Anbetung der Könige des Stoldo Lorenzi (Abb. 13) mit Fontanas Darbietungsrelief (Abb. 14) in den Massen annähernd übereinstimmt.

entstehen die Statue des Propheten Zacharias und das Relief mit der Darbietung im Tempel¹ (Abb. 9/14); im Jahre 1584 finden wir Fontana damit beschäftigt, die Marienstatue und drei Jahre später auch zwei Engel zu fertigen, die für das oberste und bekronende Geschoß der Fassade bestimmt waren² (Abb. 1).

Als um die Mitte der Achtzigerjahre alle wesentlichen Teile des Skulpturenschmuckes der Fassade von S. Maria fertiggestellt und nurmehr einige Ergänzungen nötig waren, hat man sich entschlossen, die innere Ausgestaltung des Baues nach einem neuen Plane zu vollenden und unter der Vierung, an dem linken, dem Chor zunächst stehenden Pfeiler, einen Altar zu errichten. Im Jahre 1585 hat Martino Bassi, der Architekt, der auch die Ausführung der Fassade geleitet hatte, Bezahlung für diese Arbeit erhalten³. Schon im Jahre vorher aber war Annibale Fontana mit der Ausführung der Marienstatue beschäftigt, die den Altar einzunehmen bestimmt war, einem Kultbild, das in der mailändischen Tradition hochgeehrt, noch heute von den Brautpaaren Mailands nach der Trauung besucht zu werden pflegt. Die Statue der Assunta „für den neuen Altar“ ist im Jahre 1586, einige Monate vor dem Tode des Annibale Fontana vollendet worden⁴ (Abb. 15).

Nun aber mochte sich noch die Notwendigkeit ergeben haben, eine weitere Figur für die Nische des rechten, dem Chor zunächst stehenden Vierungspfeiler in Auftrag zu geben; denn von den vier Statuen des Lorenzi waren nur zwei, die des Abraham und die des Täufers Johannes in den Pfeilernischen verblieben. Die beiden anderen, die Statuen des David und des Moses, hatten vermutlich schon damals auf der eben vollendeten Orgelbrüstung Aufstellung gefunden⁵. So war denn die vierte, dem Marienaltare gegenüberliegende Pfeilernische noch leer. Für diese hat Annibale Fontana im Jahre 1587, in seinem Todesjahre, die Statue des Evangelisten Johannes gearbeitet, zu dessen Füßen der Adler ruht (Abb. 16). In den Rechnungsbüchern der Kirche wird dieser Statue zwar, soweit ich sehen konnte, nur einmal,

¹ Reg. 23. — Vgl. auch oben S. 211¹.

² Reg. 24, 25, 27, 30, 32. — Die Statue der Madonna ist späterhin im Inneren der Kirche in einer Nische über der linken Eingangstür aufgestellt worden; es blieb leider unmöglich, sie zu photographieren. Als Grund für die Übertragung gibt Torre (a. a. O.) den Wunsch an, das Werk des verehrten Meisters besser sehen zu können. — Die Kopie, die jetzt auf dem Giebel steht, hat nach Torre G. P. Lasagni gearbeitet (über diesen vgl. unten S. 246), nach den „Notizie storiche intorno alla miracolosa immagine ed insigne tempio della B. V. Maria presso S. Celso“ (Milano, bei G. B. Bianchi, 1765), Andrea Prevosti.

Die Engelsstatuen, von denen in den Rechnungsbüchern die Rede ist, glauben wir aus stilistischen Gründen in den, (übrigens gemeinsam mit der Madonna auf einem späteren Silberaltärchen [Abb. 30] nachgebildeten), Posaunen blasenden Engeln auf den seitlichen, bekronenden Eckpfeilern der Fassade wiederzuerkennen und nicht in den beiden anbetenden Engeln unterhalb der Madonnenstatue, die wir mit einer anderen archivalischen Nachricht (Reg. 41) zu verknüpfen versuchen.

³ Reg. 36.

⁴ Reg. 25, 28.

⁵ Im Jahre 1576 ist das Orgelgehäuse vergoldet worden; vgl. Reg. 40. Auch Stoldo Lorenzi ist, wie aus Reg. 8 hervorgeht, zur Ausschmückung der Orgelbrüstung herangezogen worden.



Abb. 8. Stoldo Lorenzi:
Der Prophet Ezechiel



Abb. 9. Annibale Fontana:
Zacharias
Mailand, S. Maria presso S. Celso: Fassade



Abb. 10. Annibale Fontana:
Der Prophet Jesaias
Mailand, S. Maria presso S. Celso: Fassade



Abb. 11. Annibale Fontana:
Der Prophet Jeremias

im April 1587, Erwähnung getan¹; ihr Stil aber erlaubt die Vermutung, daß Fontana sie in allen wesentlichen Teilen vollendet habe. Den Auftraggebern und Zeitgenossen des Meisters galt sie als dessen letztes Werk, und unter der Statue des Evangelisten ist Annibale Fontana bestattet worden.

III.

Es ist kein Zufall, daß die kunstgeschichtliche Forschung die Arbeiten, die der Florentiner Lorenzi und der Mailänder Fontana in den Siebziger- und Achtzigerjahren des 16. Jahrhunderts für die Marienkirche bei S. Celso in Mailand geschaffen haben, bisher so gut wie völlig unbeachtet ließ, obgleich die literarischen Quellen der Aufteilung der Bildwerke unter die beiden Künstler zwar keine vollständige, aber doch eine ausreichende Grundlage hätte bieten können. Denn weder das Wirken des Florentiners noch das des Mailänder Bildhauers sind bisher entsprechend gewürdigt worden; so kann denn auch im vorliegenden Zusammenhang nur der Versuch gemacht werden, die kunstgeschichtliche Stellung ihrer Bildwerke in S. Maria presso S. Celso flüchtig anzudeuten². Die Herkunft des Stoldo Lorenzi aus dem Stilmittel der Florentiner Kunst ist in seinen Mailänder Arbeiten nicht zu verkennen³. Deutlicher als in früheren Arbeiten — etwa als in dem, mit den „Frühwerken“ des Giovanni da Bologna vergleichbaren und am ehesten aus der Kunst eines Tribolo abzuleitenden Neptunsbrunnen im Giardino Boboli — sucht er nun unmittelbaren Anschluß an die künstlerische Überlieferung älterer Florentiner Meister. Für die Figuren des ersten Elternpaares im untersten Fassadengeschoß hat er die 1551 entstandene, Adam und Eva darstellende Gruppe des Baccio Bandinelli als Vorbild benutzt. Der Adam des Lorenzi (Abb. 2) ist eine fast getreue Übertragung der entsprechenden Figur des Bandinelli (Abb. 3). In Haltung und Stellung ist alles Entscheidende beibehalten, im einzelnen der Formensprache aber herrscht eine Weichheit und eine Sorgfalt naturalistischer Durchbildung, deren das Werk des Bandinelli durchaus ermangelt. Die Kühle und isolierende, im Kern antikische Plastizität, der wir in der Haarbehandlung von Bandinellis Adam

¹ Reg. 31.

² Die künstlerische Entwicklung des Stoldo Lorenzi wird demnächst F. Kriegbaum, auf ein umfassendes Material gestützt, schildern. Über die Bedeutung des Fontana hat bisher noch am besten die Monographie von Malaguzzi-Valeri (*Italia illustrata*, Milano II) unterrichtet. Eben in der entscheidenden Frage hat sich in seine Darstellung ein Irrtum eingeschlichen. Die Statue Johannis des Tüfers (Abb. 4) wird als Werk des Fontana angesehen. Diese irriige Zuschreibung hat auch mich einige Jahre lang genarrt, bis die Kenntnis der Archivalien die gewünschte Klarheit brachte.

³ Wir wissen nicht, wo Stoldo Lorenzi seine Ausbildung empfangen hat. Brinckmann (*Handbuch der Kunstwissenschaft, Barockskulptur*) nennt p. 119 Cioli, p. 214 Tribolo als Lehrer. (Vgl. auch Balducci Notizie, ed. Ranalli III. 510, wo Girolamo Macchiotti als Lehrer angeführt wird.) Antonio Lorenzi, sein Bruder, scheint bei Tribolo gelernt zu haben. Battista Lorenzi, ein um 7 Jahre älterer Verwandter des Stoldo, war Schüler des Bandinelli. Vgl. Vasari ed. Milanesi, VII/636 u. 638, und Schottmüller in Thieme-Beckers *Künstlerlexikon* (Stoldo Lorenzi).

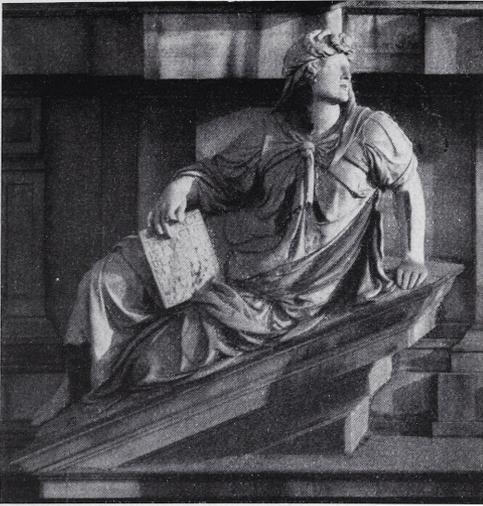


Abb. 12. Annibale Fontana: Sibyllen; Mailand, S. Maria presso S. Celso: Fassade

begegnen¹, die leicht aneinander geschmiegt Haare an der Skulptur des Stoldo — dieser Gegensatz allein vermag Art und Umfang der Veränderung ausreichend zu kennzeichnen².

Die weitgehende Abhängigkeit von dem Werke eines älteren Künstlers darf zunächst als ein Einzelfall im Schaffen des Lorenzi angesehen werden. Die Tendenz aber, die aus diesem Zurückgreifen auf eine um vier Lustren ältere künstlerische Erfindung spricht, läßt sich an einem anderen Werke des Meisters, an der Statue Johannes des Täufers (Abb. 4) im Inneren der Kirche nicht weniger anschaulich belegen. Pathos und Haltung dieser Gestalt sind nicht im achten Jahrzehnte des 16. Jahrhunderts heimisch. Die Rückschau mag den Meister hier bis an die Höhe der „klassischen Kunst“ zurückgeführt haben. Es scheint sich um die Einwirkung der etwa durch die Bildwerke eines Andrea Sansovino vertretenen Stilstufe zu handeln. Zwei Jugendarbeiten des berühmten Namens-Erben des Andrea, die Statuen in S. Maria in Monserrato in Rom und im Dome von Florenz, in denen Jacopo Tatti im zweiten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts seinen Patron Jakobus dargestellt hat, dürfen vermutungsweise als die Stilquellen bezeichnet werden, denen Lorenzi die Anregung dankt. Die Statue des Abraham (Abb. 5), die gleichzeitig mit der des Johannes im Jahre 1576 in Arbeit gegeben wurde, ergänzt das Bild, das wir von der Tätigkeit des Künstlers in seinen ersten Mailänder Jahren gewinnen konnten. Auch hier ist in Haltung und Motiv manches aus der Tradition des Florentiner Manierismus verständlich, ohne daß sich, soweit wir sehen, eine nähere Ableitung erfolgreich

¹ Der Kopf der Eva des Bandinelli läßt übrigens auf die unmittelbare Verwertung eines römischen Vorbildes schließen.

² Die deutlichste Abweichung von der Statue des Bandinelli — in der Haltung der rechten Hand von Lorenzis Adam — führt zu Michelangelos David zurück.

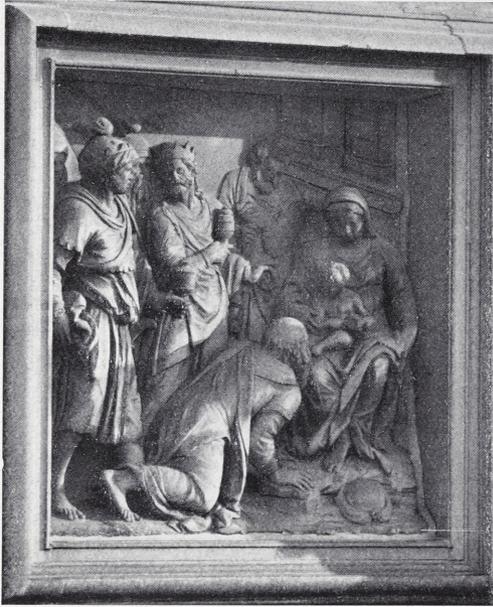


Abb. 13. Stoldo Lorenzi: Anbetung der Könige
Mailand, S. Maria presso S. Celso: Fassade

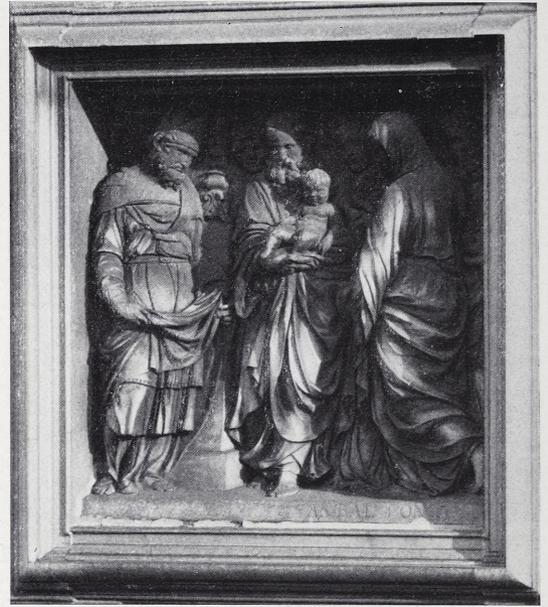


Abb. 14. Annibale Fontana: Darstellung im Tempel

versuchen ließe, aber es fehlt das breite und frei entwickelte Standmotiv, das an der Statue des Täufers so auffallend ist; vielmehr wird der Eindruck bestimmt durch das Spiel kontrapostischer Motive, deren Wendungs- und Drehungstendenz schon im Aufbau gehemmt, durch die Nische, in die die Statue eingespannt ist, vollends gebändigt wird.

Die Vermutung, daß die Mailänder Werke des Stoldo Lorenzi auf einen Stilwandel in der Kunst des Meisters zu schließen gestatten, wird gestützt, wenn wir die Gruppe der Verkündigung über dem Hauptportal von S. Maria presso S. Celso (Abb. 6) mit jener anderen Verkündigung vergleichen, die er mehr als ein Jahrzehnt früher, im Jahre 1561, für die Kirche Madonna della Spina in Pisa geschaffen hatte¹. Die starre Monumentalität der Pisaner Gruppe, deren Verhältnis zur gleichzeitigen Florentiner Kunst, namentlich zum Schaffen des Vincenzo Danti, sorgfältig zu prüfen wäre, ist einer freieren und bewegteren Formensprache gewichen. Abwendung und Hinwendung sind an der Gestalt Mariae höchst eigenartig zu einer Haltung verschmolzen, die beinahe dem Kanon der „Linea serpentinata“ entspricht. In der Haltung des Engels ist auch dieses Stadium schon überwunden; den pathetischen Schwung, dem wir hier begegnen, müssen wir als ein neues und ungewohntes Element in der Kunst des Lorenzi ansehen². Es mag sein, daß der Flo-

¹ Vgl. dazu Schottmüller in Thieme-Beckers Künstlerlexikon.

² Ich habe lange daran gezweifelt, daß wir in dieser Figur noch die ursprüngliche, von Stoldo Lorenzi gearbeitete vor uns haben, und obwohl sich der Kopftypus des Engels zwanglos mit der kühlen Art des Meisters verknüpfen läßt, kann ich auch neuerdings gewisse Bedenken nicht

rentiner eben in dieser Skulptur den Werken des Annibale Fontana Anregungen dankt; die stürmischere Bewegung der Falten in den Gewändern des Engels scheint einigermaßen an die reicher drapierten Gewandfalten der eben erst vollendeten Sibyllen des Mailänders (Abb. 12) zu erinnern; aber weder vermag mit diesem Hinweise das Einzigartige an der Wirkung dieses Engels aufgeklärt zu werden, der in mancher Hinsicht als Vorbote des Barocks gelten darf, noch auch läßt sich die Hypothese, daß Lorenzi den Einfluß der Kunst des Fontana erfahren habe, vor anderen seiner Werke bestätigt finden, obgleich eben an den letzten Arbeiten, die der Florentiner für S. Maria geschaffen hat, einzelne Züge auffallen, die man aus Anregungen seiner lombardischen Umwelt abzuleiten versucht ist. Das gilt vornehmlich für das kleine Relief mit der Darstellung der Flucht nach Ägypten im dritten Fassadengeschoß, doch auch für das größere mit der Anbetung der Könige (Abb. 13), das neben den Reliefs des Fontana seinen Platz fand.

Die Nebeneinanderstellung der Werke beider Meister aber vermittelt einen anschaulichen Einblick in die Verschiedenheiten ihres Stils. Wählen wir zur Verdeutlichung einen Vergleich zwischen den Propheten des Fontana (Abb. 9/11) und dem 1581 ausgeführten Propheten Ezechiel des Stoldo Lorenzi (Abb. 8). In knapper Formulierung läßt sich etwa sagen, daß die Figur des Florentiner Meisters geschmeidiger

völlig unterdrücken: Baldinucci etwa (Notizie, ed. Ranalli, III. 510) erwähnt nur die Madonna als Stoldos Werk. Das besagt freilich wenig, man muß aber doch die Möglichkeit erwägen, daß wir es mit einer späteren Nachbildung des Originals zu tun haben. Vgl. dazu unten S. 224.

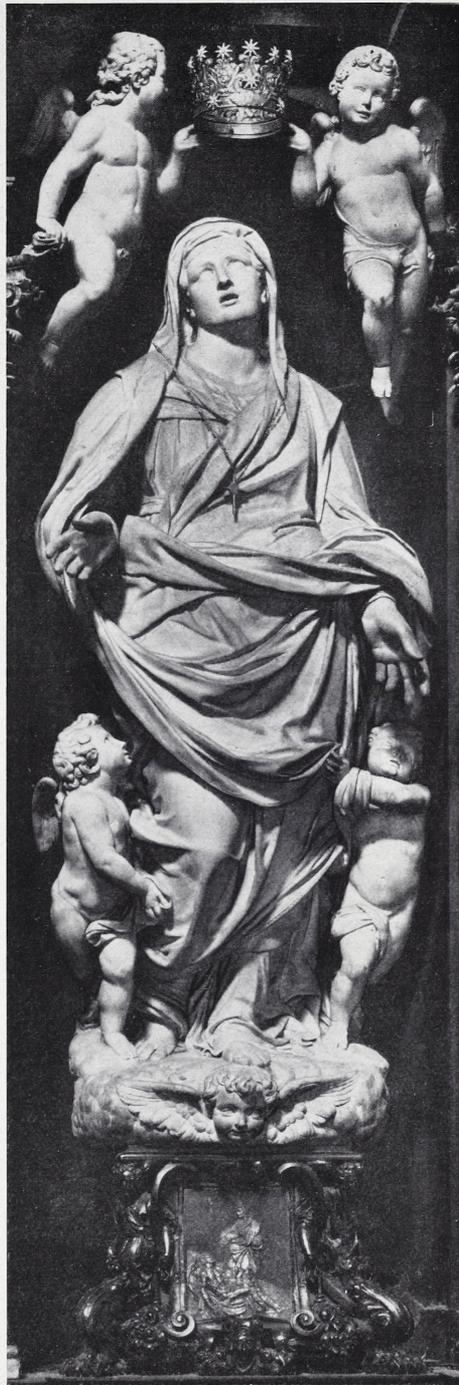


Abb. 15. Annibale Fontana: Assunta;
Mailand, S. Maria presso S. Celso



Abb. 16. Annibale Fontana:
Johannes Evangelista; Mailand, S. Maria presso S. Celso

bewegt ist und freier aufwächst als die Statuen des Fontana, die schwerer, klobig und fast bäurisch wirken. Schon die Fußstellung bereitet bei dem Werke des Stoldo (Abb. 8) auf die geschlängelte, in Fläche und Raum frei entwickelte Biegung vor, die dem manieristischen Grundkonzept entspricht; hier ist der Anschluß an die Gestalt Mariae von der Verkündigungsgruppe anzumerken und ein Blick auf die fünf Jahre früher vollendete Figur des Abraham zeigt, daß der statuarische Aufbau sichtlich bereichert wurde. Den Propheten des Fontana (Abb. 9/11) dagegen fehlt wie die Geschmeidigkeit so auch die „manieristische“ Bewegungslinie. In der Haltung herrscht Wucht und Monumentalität; aus den Typen der Köpfe und der in ausgreifendem Zug bewegten Glieder — denn auch für diese gibt es hier einen „Typus“ — spricht überdimensionierte Schwere, Terribilità. Die Versatzstücke des Michelangeskes Stiles sind ineinander geschachtelt und gleichsam verdichtet. Am glücklichsten ist die Verbindung der — nach der Mosesstatue des Michelangelo gebildeten — Motive an der Gestalt des niederblickenden Propheten Zacharias gelungen (Abb. 9), der die Linke an den Kopf führt, während die gesenkte, quer gestreckte Rechte in die Gewänder greift. Die beiden anderen, früher entstandenen Prophetenstatuen des Fontana wirken neben diesem, im Jahre 1582, ein Jahr nach der Figur des Stoldo vollendeten Werk dürrer und schulmäßiger.

Die Bedeutung der Prophetenstatuen des Annibale Fontana für die gleichzeitige Mailänder Kunst läßt sich bei dem dürftigen Stand unserer Kenntnisse durchaus noch nicht erfassen. Doch wir dürfen vermuten, daß schon seine beiden ersten Werke für die Fabbrica von S. Maria, die Statuen des Jesaias und Jeremias (Abb. 10/11), die bald oder unmittelbar nach seiner Heimkehr aus der Fremde entstanden sein müssen, ein neues und ungewohntes Element in die Kunst der lombardischen Hauptstadt verpflanzten.

Die Mailänder Bildhauerkunst des Cinquecento scheint sich unter eigenartigen Bedingungen entwickelt zu haben. Die Tradition des 15. Jahrhunderts hatte sich hier widerstandsfähiger erwiesen als anderwärts. In den Werken eines Bambaja war sie bis an die Mitte des Jahrhunderts lebendig geblieben¹ und auch die ihrem Wesen

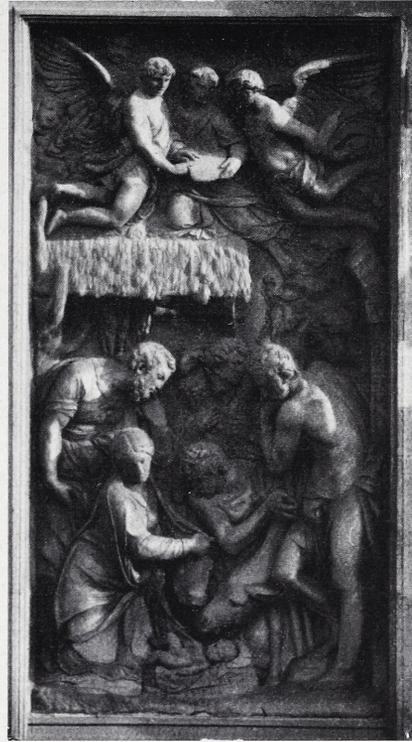


Abb. 17. Annibale Fontana: Anbetung des Kindes durch die Hirten; Mailand, S. Maria presso S. Celso: Fassade

¹ Vgl. dazu Kris: „Meisterwerke der Steinschneidekunst“, I, wo die Ausläufer dieses Stils in der Glyptik der zweiten Cinquecentohälfte behandelt werden.

nach quattrocenteske, klassizierende Stilrichtung eines Solario lebt lange ungebrochen fort. Die neuen künstlerischen Errungenschaften der römisch-florentinischen Bildhauerkunst des Cinquecento sind in Mailand, wie es scheint, erst durch die Wirksamkeit eines toskanischen Meisters bekannt geworden, der hier seine Wahlheimat fand¹. In den Vierzigerjahren hat sich Leone Leoni in Mailand niedergelassen und in seinem berühmten Palaste ein Studio geschaffen, dessen oft beschriebene Eigenart wie für die künstlerische, so auch für die soziale Stellung des seltsamen Mannes kennzeichnend ist. Es war die Kunst des toskanischen Manierismus, die mit Leoni in Mailand ihren Einzug hielt. Denn der kühle, einzelne Merkmale gleichsam addierende Naturalismus der prächtigen Bronzebüsten des Aretiners darf ebensowohl neben die Porträts eines Bronzino gestellt werden, wie die gebändigte und glatte Monumentalität seiner Standbilder an den Werken eines Bandinelli, eines Cellini gemessen werden kann. Obgleich nur auf dürftige Anhaltspunkte hinzuweisen ist, liegt doch die Vermutung nahe, daß Annibale Fontana der Mailänder Werkstatt des Leoni seine ersten künstlerischen Bildungseindrücke dankt.

Die Werke aber, mit denen er sich nach seiner Heimkehr aus Palermo, nachdem ihn sein Weg gewiß über Rom und Florenz, vielleicht auch über Venedig, geführt hatte, in seiner Vaterstadt bekannt macht, entsprechen nicht jener stilistischen Gesinnung, als deren Anwalt Leoni angesprochen werden darf. Denn die Prophetenstatuen des Fontana sind enger an das große Vorbild michelangelesker Kunst anzuschließen; die manieristische Note, die das Schaffen des Leoni, so gut wie das des Stoldo Lorenzi, bestimmte, klingt eben in diesen Werken nicht, oder — wenn man den Begriff des Manierismus weiter zu fassen geneigt ist: nicht mit gleicher Deutlichkeit und in einer anderen Ausprägung — an.

Die Stellung des Annibale Fontana zu der von Leone Leoni vertretenen stilistischen Richtung — und obgleich Leoni den jüngeren Mailänder um drei Jahre überlebt hat, ließe sich hier schon von seinem „künstlerischen Erbe“ sprechen — wird besser verständlich, wenn wir eine Parallele heranziehen und uns der Rolle erinnern, die den Jugendwerken des Alessandro Vittoria in Venedig zufiel. Auch hier hatte ein Toskaner der lokalen Kunstübung neue Wege gewiesen. Doch das Auftreten des Jacopo Sansovino in Venedig fällt noch in den Anfang des zweiten Jahrhundertviertels und ist — nicht etwa nur wegen der längeren Dauer der Einwirkung — für die Kunst der Lagunenstadt von einer weit umfassenderen Bedeutung gewesen, als die Tätigkeit des Leoni für die Mailands. Denn während dieser schon wegen der vielfachen Aufträge für den fernen Kaiserhof in der lokalen Kunstübung lange als Fremdling gegolten zu haben scheint, hat Sansovinos Beispiel die künstlerische Bedeutung der venezianischen Bildhauerkunst mit einem Schlage auf eine neue Stufe gehoben, und, da ihm durch lange Jahrzehnte alle größeren Aufträge zufielen, die in der Serenissima zu vergeben waren, hat er auch als Lehrer und Vorstand einer

¹ Nach einem Aufenthalt von zwei Jahren hat Leoni Mailand 1544 wieder verlassen und ist erst 1550 endgültig dahin zurückgekehrt; vgl. Schottmüller in Thieme-Beckers Künstlerlexikon.

fruchtbaren Werkstatt die Nachfolger und Nachahmer seines Stils selbst geschult. Das dritte Viertel des Cinquecento hat aber — freilich um mehr als ein Jahrzehnt früher als in Mailand — auch in Venedig eine Wendung gebracht, als der junge Tridentiner Alessandro Vittoria sich anschickte, mit der venezianischen Tradition zu brechen und sich enger und eindringlicher, als es Sansovino etwa ein Menschenalter früher hatte tun können, an Stil und Vorbild Michelangelos anschloß. Der persönliche Gegensatz zwischen Lehrer und Schüler, zwischen Sansovino und Vittoria, durfte denn auch von Planiscig zum Teil aus einem Gegensatz der künstlerischen Bestrebungen erklärt werden¹; und jene Polarität der Einstellung, jenes Schwanken zwischen Wucht und Zierlichkeit, zwischen „Manierismus und Michelangiolismus“, das Planiscig im Schaffen des Vittoria hat schildern können, wird uns auch in den Werken des Fontana entgegnetreten. Doch während sich des Vittoria Tätigkeit und Stilentwicklung bis an den Anfang des Seicento verfolgen läßt, war dem Schaffen des Mailänders eine kurze Frist gesetzt. Annibale Fontana hat sie in einer sich von Jahr zu Jahr steigernden Beherrschung seiner künstlerischen Ausdrucksmittel genutzt.

Die liegenden Sibyllen über dem Hauptportal von S. Maria (Abb. 12), deren Ausführung den Meister seit dem Jahre 1577 beschäftigte, zeigen seine Kunst von einer günstigeren Seite, als die beiden früher entstandenen Prophetengestalten und von diesen Werken aus scheint sich ein Weg zu bieten, um dem Künstler wenigstens auf einer kurzen Strecke seines Bildungsganges zu folgen. Denn das Motiv der Sibyllen darf nicht etwa als freie Verarbeitung des durch die Fürstengräber des Michelangelo in S. Lorenzo nun schon allgemein geläufigen Schemas angesehen werden. Es läßt sich vielmehr vermuten, daß Fontana das Motiv des Meisters aus zweiter Hand übernommen habe, und zwar in jener kühleren und klassizistischeren Abwandlung, die ihm Guglielmo della Porta an dem 1550 begonnenen Grabmal Pauls III. in St. Peter zu geben gewußt hatte. Diese aus dem Stilbefund nahegelegte Vermutung gewinnt an Wahrscheinlichkeit, wenn wir bedenken, daß Fontana eben den Werken des Landsmannes in Rom wird Beachtung geschenkt haben. Doch das Vorbild des älteren Künstlers liefert Fontana kaum mehr als eine Anregung, die er höchst selbständig verwertet. Die Monumentalität seiner Sibyllen, die durch den machtvollen Wurf der Falten noch gesteigerte Wucht und Größe ihrer Erscheinung, läßt uns auf die gestaltende Kraft seiner eigenen Formgebung schließen.

So meinen wir denn schon hier beobachten zu können, daß die künstlerische Auffassung Fontanas sich in den Jahren seiner Tätigkeit für S. Maria wesentlich entwickelt habe. Deutlicher noch wird dies, wenn wir — unsere Betrachtung zunächst auf die statuarischen Werke beschränkend — die Marienfigur heranziehen, die der Meister im Jahre 1580 für den Giebel der Fassade geschaffen hat und die in späterer Zeit im Inneren der Kirche, in einer Nische über der linken Eingangstür einen

¹ Venezianische Bildhauer der Renaissance, 435 ff.



Abb. 18. Nachfolger des Annibale Fontana: Bronzeleuchter; Pavia, Certosa

höchst ungünstigen Platz fand. Hier herrscht eine neue Großzügigkeit der Bewegung. Die gesuchte Haltung, die gehäuften Kontraposti, die für die Statuen der Propheten kennzeichnend waren, sind nun weggefallen; der Aufbau ist vereinheitlicht und klingt in den gefalteten Händen und im Blick des aufwärts gewandten Kopfes aus¹.

Wenige Jahre später aber hat der Meister einen ähnlichen Vorwurf in der für den neuen Altar des Martino Bassi bestimmten im Jahre 1586, etwa ein Jahr vor seinem Tode vollendeten Statue der Assunta noch weit großartiger zu fassen gewußt (Abb. 15). Wer unbefangen vor dieses Standbild tritt, wird sich des Eindruckes nicht erwehren können, einem Werke des Seicento gegenüber zu stehen. Die Madonna steht auf einem Wolkensockel, zwei Engelknaben tragen die Falten ihres Mantels. Die große Geste der Hände Mariae bereitet auf den Ausdruck des Antlitzes vor; der schmerzlich geöffnete Mund, der Blick nach oben, drücken ein hohes und klares Gefühl aus. Bei allem Reichtum der Formen ist die Wirkung der Statue ruhig und feierlich, obwohl spätere Zutat den Eindruck verändert haben muß. Denn das schlichte Kopftuch bildete einst einen festen Abschluß, der indessen nicht mehr voll zur Geltung kommen kann, seit — wohl kurz nach Fontanas Tod — der noch als Bildhauer tätige Giulio Cesare Procaccini (geb. 1548, gest. 1626) den Auftrag erhielt, für den obersten Teil der Nische zwei Engel zu arbeiten, die eine Krone über das Haupt

¹ Von dem Motiv dieser Statue — die leider, wie schon berichtet wurde, nicht hat photographiert werden können — vermittelt die kleine Silberstatuette der Madonna auf Abb. 30 eine beiläufige Vorstellung; auch an der Fassade von S. Angelo in Mailand ist diese Figur des Fontana (von Girolamo Prestinari?, vgl. dazu S. 246) frei nachgebildet worden.

Mariae halten¹. So hat man denn versucht, den Geist des Barocks noch näher an diese Statue heranzutragen, aus dem sie doch schon ein gut Stück, freilich nicht so sehr das Ekstatische und Theatralische, als das Große und Monumentale vorwegzunehmen scheint. Denn Mimik und Gebärde sind seltsam gedämpft und statt auf den Wolken zu schweben, *steht* diese Assunta fest und ruhig auf ihnen, wie auf einem Sockel; steht, fügen wir hinzu, wie ein antikes Standbild. Die Ähnlichkeit mit der Antike aber läßt hier auf eine mindestens mittelbare Abhängigkeit schließen. Faßt man einzelnes ins Auge, etwa die Fußstellung und den Faltenwurf — namentlich an den unteren, von den stehenden Engeln gleichsam eingerahmten Teilen des Gewandes — dann wird es deutlich, daß hier Aufbau und Motive einer römischen Statue frei verarbeitet sind. Auch in der Mimik wird man ein Nachklingen antiker Würde zu entdecken vermögen, kein lautes Bekenntnis zur Antike, das einem literarischen Bildungserlebnis seinen Ursprung verdankt, sondern ein stilles Nachschaffen, das auf ein vertieftes Verhältnis zum klassischen Erbe zu schließen gestattet. Auch diese klassizistische Note aber ist man noch eher geneigt, einem Meister des Seicento

¹ Vgl. dazu Torre, *Ritratto* p. 75, „gli angioletti, che le scherzano al capo sostenendo le tre corone d'argento che cingono la fronte non sono parti d'Annibale Fontana ma bensì di G. Cesare Procaccini, fatti da lui sin quando attendeva a' scapelli“. Die „tre corone“, offenbar eine dreiteilige Krone, sind vermutlich später durch die noch heute vorhandene ersetzt worden.

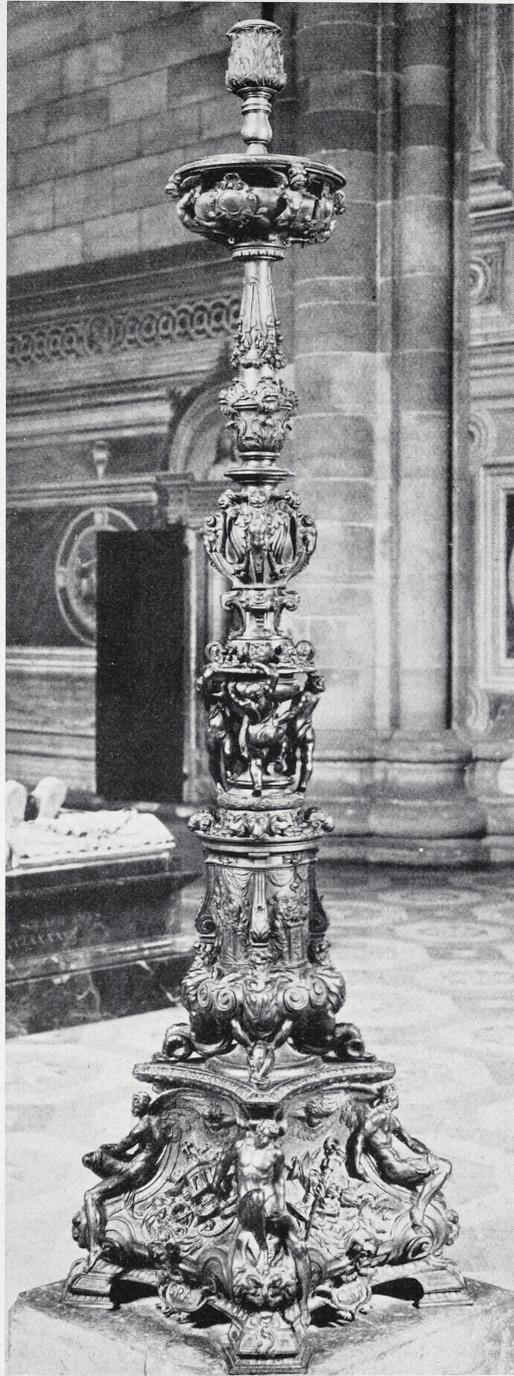


Abb. 19. Annibale Fontana: Bronzeleuchter; Pavia, Certosa

zuzutrauen, als dem Mailänder Nachfahren Michelangelos, als den wir Annibale Fontana bisher kennengelernt haben. Auch dies also — und noch einiges andere — ließe sich zugunsten der Vermutung anführen, daß hier in späterer Zeit, im 17. Jahrhundert, das berühmte Kultbild des hochgeehrten Meisters aus irgendeinem uns nicht bekannten Grunde frei nachgebildet und in neue Form übersetzt worden sei. Daß derlei eben in S. Maria vorkam, wissen wir; auch die Giebelfigur des Fontana ist ja von einem Bildhauer des Seicento, von Giovanni Pietro Lasagni, kopiert worden¹, und daß man die Gruppe der zwei fliegenden Engel von Procaccini hat hinzufügen lassen, spricht dafür, daß man sich mit der Ausschmückung des Marienaltars auch weiterhin befaßte.

Da das Zeugnis der urkundlichen Nachricht, die besagt, daß Fontana für den neuen Altar „eine Statue der Madonna mit zwei Putten und zu ihren Füßen“ geschaffen habe, diese Zweifel zwar abzuschwächen aber nicht ganz zu entkräften vermag, müssen wir denn der stilistischen Kritik die Entscheidung anvertrauen. Ich meine, daß sie zugunsten Fontanas ausfällt. Denn Wucht und Form der Mariengestalt sind an den Sibyllen (Abb. 12) vorgebildet, an deren Köpfen wir im Keime jene Gesinnung, jenen Zug ins Heroische wiederfinden, der aus dem Antlitz der Assunta zu uns spricht. Auch im einzelnen der Faltenführung lassen sich Übereinstimmungen anmerken, namentlich, wenn wir den oberen Teil der Marienstatue heranziehen. Wir fügen hinzu, daß sich der stilistische Vergleich auf andere Werke des Meisters ausdehnen läßt, daß etwa der Puttenkopf, der den Marmorsockel vorne schmückt, und die Engelsknaben zu Füßen der Madonna mit jenen Engelsjünglingen verglichen werden dürfen, die auf dem Fassadenrelief mit der Darstellung des „presepio“ (Abb. 17) über dem Stall schweben. Doch diese losen Hinweise vermögen nicht dem Einwand zu begegnen, daß auch in einer Kopie der Stil des Fontana fortlebte, ein Einwand, der sich nur widerlegen ließe, wenn die Einordnung der Madonnenstatue in das Werk des Fontana aus der Entwicklung des Meisters sinnvoll, das heißt ohne unwahrscheinliche Annahme begründet werden könnte. Dieser Forderung aber vermögen wir leider nur teilweise zu entsprechen. Denn wohl läßt sich eine Entwicklung denken, die von den Sibyllen des Portals über die ursprünglich für den Giebel bestimmte Marienstatue zu der Assunta des Altare nuovo führt, aber es bleibt uns versagt, auch andere Verschiedenheiten, die wir innerhalb der Werke des Meisters feststellen können, und damit jene anderen stilistischen Probleme, die uns noch beschäftigen werden, aus dieser Annahme über die Entwicklung seiner Kunst zu erklären. Denn der künstlerische Werdegang des Annibale Fontana läßt sich, wie wir im Folgenden noch zu zeigen haben werden, an Hand der bisher bekanntgewordenen und gesicherten Arbeiten des Meisters noch nicht nachzeichnen, vielmehr müssen wir uns darauf beschränken, bloß einzelne Phasen und Komponenten seines Stils aufzuzeigen, deren Verknüpfung künftiger Forschung vorbehalten bleiben muß.

¹ Vgl. oben S. 222.

Was wir mit den Mitteln „innerer Kritik“ nicht völlig zu sichern vermögen, daß nämlich Annibale Fontana jene Statue geschaffen habe, die noch heute, als Kultbild verehrt, auf dem Madonnenaltar in S. Maria presso S. Celso steht, läßt sich mit Hilfe äußerer Anzeichen im höchsten Grade wahrscheinlich machen und gegen alle noch statthaften Zweifel verfechten. Denn ein Maler, dessen künstlerische Laufbahn mit der Ausschmückung der Marienkirche am Anfange des 17. Jahrhunderts auf das engste verknüpft war, Giovanni Battista Crespi, hat auf einem seiner Bilder das Werk des Landsmannes festgehalten¹.

So glauben wir denn in der Tat die Statue der Assunta als Werk des Annibale Fontana — als eines seiner Hauptwerke — ansprechen zu dürfen. Aber es schien uns unerläßlich, an Grund und Gegengrund unsere Meinung zu bilden, denn einerseits handelt es sich um eine künstlerische Leistung, die schon durch ihre chronologische Stellung in einer Geschichte der italienischen Kunst hohe Beachtung fordern darf — bedenken wir nur, wie spielerisch und kleinlich noch am Anfange des Seicento der Venezianer Bildhauer Girolamo Campagna in der Madonna Dolfin in S. Salvatore² einen ähnlichen Vorwurf gestaltet hat — andererseits aber vermögen wir die künstlerische Entwicklung des Annibale Fontana nicht über die Statue der Assunta hinaus zu verfolgen. Denn nur noch eine Arbeit des Meisters ist knapp nach diesem Bilde der Madonna und schon in seinem Todesjahr 1587 entstanden, eine Statue des Evangelisten Johannes (Abb. 16), die an ältere künstlerische Leistungen anknüpft. Jene Einstellung, die wir schon an den Statuen der Propheten Jesaias und Jeremias (Abb. 10/11) und auf höherer künstlerischer Stufe an jener im Jahre 1582, fünf Jahre nach diesen, entstandenen meisterhaften des Zacharias kennen lernten, ist hier fortgebildet und zur Entfaltung gebracht. Die Sicherheit, mit der die Statue des Evangelisten in die Nische gestellt, mit der der Adler dem Faltenzug eingefügt ist, findet an den früheren Werken kaum eine Analogie. Aber auch auf dieser neuen Höhe seiner Kunst bekennt sich Annibale Fontana zum Erbe Michelangelos.

Der Versuch, an die statuarischen Schöpfungen des Meisters, die wir allein im Laufe unserer Darstellung herangezogen haben, nun seine anderen bisher bekannten Arbeiten anzuschließen, führt uns auf neue und andersartige Probleme. Denn schon die Betrachtung der Reliefs, die er für die Fassade von S. Maria presso S. Celso geschaffen hat, bereichert und sprengt das Bild, das wir gewonnen zu haben meinen.

¹ Turin, Pinakothek (Kat. 1909) Nr. 464. Der hl. Franziskus und der hl. Karl vor der Statue der Madonna von S. Celso. — Den Hinweis auf dieses Bild danke ich der Freundlichkeit Nikolaus Pevsners. — Den methodisch wichtigen Versuch, andere Nachwirkungen der „Assunta“ des Fontana in der Mailänder Kunst jener Zeit aufzuzeigen, vermag ich leider nicht durchzuführen. — Es darf hier noch angemerkt werden, daß, falls die nach einem Entwurfe des Cerano von G. P. Lasagni ausgeführte Figur der Helena auf der Pestsäule des hl. Karl Borromäus in Mailand, wie Pevsner in seiner grundlegenden Arbeit über G. B. Crespi (Jahrb. d. Preuß. Kunstsammlungen, 1925, p. 261) annimmt, schon 1581 und nicht erst 1613—1616 anzusetzen wäre, sie, vor beiden Madonnenstatuen des Fontana entstanden, nicht von einer dieser beiden Figuren beeinflusst sein könnte.

² Abgebildet bei Planiscig, „Venezianische Bildhauer der Renaissance“, p. 534.

Das 1582 entstandene kleinere seitliche Relief, eine Darstellung der Darbietung im Tempel (Abb. 14), zeigt in einfachster Aneinanderreihung jene schweren und wuchtigen Gestalten, deren Wiedergabe wir uns dem Meister zuzutrauen schon gewöhnt haben. Das große, im Jahre 1580 fertiggestellte Relief der Anbetung (Abb. 17) über dem Hauptportal aber gewährt uns einen tieferen Einblick in die Kompositionskunst des Fontana, die wir im Folgenden noch eingehender werden zu schildern haben. Die Gruppe der Anbetenden wird von den beiden Eckfiguren, dem hl. Josef und einem bärtigen Hirten, eingerahmt. Die vorgeneigten Köpfe dieser Gestalten, zwischen denen der prächtige Profilkopf des jungen, ein Lamm tragenden Hirten sichtbar wird, betonen den Abschluß gegen den Hintergrund; dort öffnet sich, streng abgesetzt von den anderen Teilen des Bildfeldes und auf den Abbildungen kaum sichtbar, der Ausblick auf eine kulissenreiche Landschaft, in der die Verkündigung an die Hirten spielt. Durch die Architektur des Stalles von der geschlossenen Vordergrundsgruppe getrennt, doch in gleicher Reliefhöhe wie diese, bildet eine Schar fliegender Engelsjünglinge den Abschluß dieser Darstellung, in der, gleichsam im Ansatz alle jene Elemente vereinigt sind, die in der mailändischen Reliefplastik des Seicento in einer, etwa in den Werken eines Dionigio Bussola gipfelnden Entwicklung zur Entfaltung kommen sollten.

Auch unsere Vorstellung von der Figurendarstellung des Annibale Fontana wird durch dieses Relief wesentlich erweitert; denn neben den schwereren und wuchtigeren Gestalten des Vordergrundes lernen wir andere Typen aus dem Repertorium seiner Kunst kennen, und diese, namentlich die in den Lüften schwebenden schlanken Engelsingestalten, sind offensichtlich dem fruchtbaren Stilerbe eines Correggio und eines Parmeggianino anzuschließen. Die bisher zugänglichen Monumentalskulpturen des Meisters gestatten es nicht, uns über Bedeutung und Verbreitung dieser Komponente seiner Formensprache zu unterrichten. Doch auf anderen Gebieten seines Schaffens scheint sich ein Zugang zu dieser wie auch zu anderen Seiten seiner künstlerischen Eigenart zu eröffnen.

IV.

Nach dem Zeugnis seiner zeitgenössischen Biographen war Annibale Fontana als Bronzeplastiker tätig. Den Rechnungsbüchern der Marienkirche konnten wir entnehmen, daß er Kapitelle für die Fassade geliefert hat; in der Tradition der Guiden ist dies nicht vergessen, vielmehr sind — ob mit Recht oder Unrecht, bleibe dahingestellt — alle dekorativen Bronzeplastiken in S. Maria presso S. Celso für Fontana in Anspruch genommen worden, wie sich denn eben auf diesem Gebiete auch sonst mancherlei Zuschreibungen eingebürgert haben, deren Widerlegung wenig Umsicht erfordert¹. Die Bronzeleuchter etwa, die auf den Chorschranken der Mailänder

¹ Vgl. dazu die seltsamen „Notizie storiche intorno alla miracolosa immagine ed insigne tempio della B. V. Maria presso S. Celso in Milano, 1756 per Gio. Battista Bianchi, stampatore del suddetto insigne tempio“, eine „Guida“ im eigentlichen Sinne, wo es heißt: „...formò tutti i ca-



Abb. 20. Annibale Fontana: Bronzeleuchter, Ausschnitt aus Abb. 19; Pavia, Certosa

Kirche S. Fedele stehen und deren einer in der Monographie Malaguzzi-Valeris über die Kunststätte Mailand als Werk des Fontana abgebildet ist, tragen die Signatur eines späteren Gießers, des Annibale Busca und die Datierung 1608¹, die Engel am Hochaltar des Domes in Bergamo, die gleichfalls als die Werke Fontanas gelten², sind in der zweiten Seicentohälfte entstanden, dem berninesken Stile lehnspflichtige Arbeiten. Am bekanntesten aber ist eine Reihe von dekorativen Bronzeplastiken geworden, die in der Certosa von Pavia bewahrt, nach älterer Tradition, deren Entstehung zu überprüfen mir aus äußeren Gründen zur Zeit unmöglich ist, als Werke des Meisters angesprochen werden. Die Garnitur des Hochaltars freilich, Kreuz und Leuchter, läßt sich ohne Bedenken aus dem Werke des Fontana ausschließen³; es handelt sich um Arbeiten des vorgeschrittenen Seicento, in denen die Tradition des vergangenen Jahrhunderts kaum mehr nachklingt. Auch die Leuchter auf der Chorbalustrade sind wohl erst im 17. Jahrhundert entstanden; sie entstammen einer Werkstatt, deren Erzeugnissen man in der Lombardei öfter begegnet; das Erbe des Manierismus ist noch lebendig, doch durchaus selbständig fortgebildet worden. Zum Schaffen eines Fontana führt kein Weg zurück⁴. Enger mit dem Stil des Meisters verknüpft sind die Bronzeleuchter vor der Kapelle des hl. Bruno (Abb. 18); in den Telamonen, die die viereckige Basis tragen, meint man seinen Stil zu spüren. Die allegorischen Gestalten aber, denen wir am Schafte in ovalen Medaillons begegnen, weisen wohl ebenso schon in spätere Zeit, wie die Ornamentik, deren Charakter gleichfalls eine Datierung in das letzte Jahrzehnt des Cinquecento zu rechtfertigen scheint⁵. Die Annahme, daß es sich hier um ein Werk aus der Nachfolge des Fontana handle, wird unterstützt, wenn wir uns nun einem Hauptwerk des Meisters zuwenden, das, gleichfalls in der Certosa bewahrt, uns auf eine weit höhere Stufe künstlerischer Erfindung führt.

Zwei große Bronzekandelaber, die im linken Querschiff vor der Sakramentskapelle aufgestellt sind, übertreffen die bisher angeführten Werke an Reichtum der Formensprache⁶ (Abb. 19). Schon das Äußerliche des Aufbaues, der aus lose ver-

pitelli in bronzo, che in gran numero adornano i pilastri della chiesa, e le lesene, ed i festoni della facciata, tutti gli ornamenti degli archi ed i getti delle balaustre pure in bronzo . . .“

¹ Die Signatur lautet: ANIBAL . BUSCA MDL . F // ANNO D . MDCVIII . ECCLS . FIDELIS . // SOC. IESV.

² Nach A. Pasta, „Le Pitture notabili di Bergamo“, 1775.

³ Abgebildet bei Beltrami, „L'Arte negli arredi sacri della Lombardia“, 1897, Taf. 46. Auch Salmi (La Certosa di Pavia, Coll. „Il Fiore“, Milano, Treves, Taf. 22 und 27) hat an der Zuschreibung an Fontana festgehalten, dem er außer den im Folgenden genannten Arbeiten auch die mit den Leuchtern auf der Chorbalustrade sehr verwandten Bronzepyramiden in der Certosa zuweist.

⁴ Beltrami, loc. cit., Taf. 47.

⁵ Beltrami, loc. cit., Taf. 54.

⁶ Beltrami, loc. cit., Taf. 53. — Die beiden Leuchter sind vermutlich aus denselben Formen gegossen. — Die Reliefs an der Säulentrommel stellen dar: die Verkündigung, die Anbetung der Hirten (Abb. 25), die Darbietung im Tempel und die Auferstehung.



Abb. 21. Annibale Fontana: Bronzeleuchter,
Ausschnitt aus Abb. 19; Tanzende Putten; Pavia, Certosa

knüpften architektonischen und ornamentalen Formen und Teilformen aufgetürmt ist, erinnert an die geläufigen dekorativen Typen der venezianischen Kunstprovinz. Dieser allgemeine Hinweis läßt sich weiter führen, wenn wir einzelne Motive ins Auge fassen. Man hat etwa darauf aufmerksam gemacht, daß Annibale Fontana die 1527 vollendeten Bronzeleuchter des Brescianer Gießers Maffeo Olivieri in S. Marco in Venedig gekannt haben dürfte¹; doch eben wenn er hier eine Anregung empfangen hat, dann ist die Art, in der er sie zu verwerten wußte, um so bewundernswerter. Denn die Jünglingsgestalten, die den Kandelaber des Olivieri im Kreise umschreiten, scheinen die oberen Teile des Leuchters zu tragen; die Putten aber, die um den Schaft von Fontanas Leuchtern tänzeln (Abb. 21), sind eifrig bemüht, mit ausgestreckten Armen oder gar springend aus den Festons zu ihren Häupten eine Frucht zu erhaschen. Allein schon die Umdeutung des Motives kennzeichnet die Eigenart von Fontanas Erfindung; die Auflockerung und Auflösung der Formen ist hier ganz

¹ Vgl. Molinier, *L'Art*, (1890), I, 140.



Abb. 22. Annibale Fontana: Engel, Bronze; Wien, Sammlung Stephan von Auspitz

anders ausgebildet, als an dem strengeren und geschlosseneren Werke des Olivieri, das freilich etwa ein halbes Jahrhundert früher entstanden war. Doch die fließende Leichtigkeit, mit der Fontana Glied an Glied gereiht hat, an Voluten Satyrköpfe fügend, an bärtige Hermen Greifenklauen anstückelnd, hat in der gleichzeitigen Kunst Venedigs ebenso wenig ihresgleichen, wie anderwärts in Italien.

Wie in dem Aufbau und in den ornamentalen Teilen des Kandelabers Typen der venezianischen Gießertradition frei und selbständig zu einem durchaus neuartigen Ganzen verarbeitet wurden, so klingt in den figuralen Darstellungen, namentlich etwa in den an den Sockel geschmiegtten Engelsjünglingen (Abb. 20), die den hohen



Abb. 23. Annibale Fontana: Engel, Bronze; Wien, Sammlung Stephan von Auspitz

Aufbau des Leuchters auf schlanken Schultern zu tragen scheinen, der Geist der florentinischen Kunst nach. Als allgemeines Stilvorbild, dessen unmittelbare Einwirkung freilich durchaus nicht nachzuweisen ist, dürfen etwa einzelne der Bronzen vom Florentiner Neptunsbrunnen genannt werden, vornehmlich die der schlanken jugendlichen Gestalten, die ein als Gehilfe des Amanati tätiger Meister geschaffen hat¹. Die Anregungen der Florentiner Kunst hat Fontana mit sicherer Hand weitergebildet, die Modellierung der Körper in weicher und eindringlicher Formulierung Zug um Zug bereichernd; trotz der lässigen Haltung sind die Gestalten

¹ Vgl. dazu die Andeutungen F. Kriegbaums in diesen „Mitteilungen“, III/3, p. 87.

gleichsam mit motorischer Energie gesättigt, die durch die dekorative Funktion — das gedrückte Überecksitzen — kunstvoll gebändigt ist. Gelöst und befreit tritt uns die Fülle der Wirkungsmöglichkeiten an zwei schönen Einzelgüssen nach diesen Sockelfiguren entgegen, die die Sammlung Stefan von Auspitz in Wien bewahrt (Abb. 22/23)¹. Erst die „falsche“ photographische Aufnahme, die von diesen Statuetten Ansichten wählen konnte, die an ihren, in die Architektonik des Leuchters gefügten Mailänder Geschwistern nicht zur Geltung kommen, enthüllt den Reichtum der Erfindung. Geistvoller ist der von Michelangelos Sklaven an der Decke der Sixtina stammende Kontrapost der Sitzfigur nie mit dem Streben nach Leichtigkeit und Anmut im Sinne eines Correggio verschmolzen worden. Ein Stück aus der Gesinnung des Rokoko ist ebenso hier vorweggenommen, wie an den dekorativen Reliefs in den Füllungen der Basis, die mit allerlei Kirchengesäß gleichsam vollgestopft sind. Es mag erst noch ein leidlich geordneter Aufbau gewesen sein, aber Kreuz und Monstranz, Kelch, Patene, Schwenkessel und Mitra sind wirr durcheinandergestürzt, als der Engelsjüngling an der Ecke, um eine neue Stütze zu gewinnen, seine Hand ausgestreckt hat, die eben noch den Griff des Weihrauchgefäßes zu fassen bekam. Nun ist es ein mit aller Selbstsicherheit und Meisterschaft wiedergegebenes Stilleben geworden, aus der Tradition des römisch-florentinischen Manierismus stammend und doch voll von jener ihrem Wesen nach nordischen Phantastik, die in der Lombardei erst ein halbes Menschenalter später, etwa in den Werken des Bergamasken Evaristo Baschenis, des italienischen Großmeisters der „nature morte“, zu voller Entfaltung gelangt ist.

Den scheinbaren Anachronismus von Annibale Fontanas großem Leuchter in der Certosa und den Zusammenhang zwischen mancher Erfindung der Spätrenaissance mit der Gesinnung des Rokoko wesensmäßig zu erklären, vermöchte die Aufgabe einer gesonderten Untersuchung zu bilden. Wir aber müssen uns darauf beschränken, für diesen Stilzusammenhang eine — freilich recht äußerliche — Bestätigung vorzubringen. In der Eremosynariuskapelle des Preßburger Domes werden zwei Leuchter bewahrt, die als Werke des österreichischen Plastikers Georg Raffael Donner angesprochen wurden (Abb. 24). Die Beziehung dieser Werke zu den Arbeiten des Fontana hat zuerst Planiscig erkannt. Auf den Sockeln des Leuchters sitzen auf je drei breitgeschwungenen Voluten Engelsjünglinge, die dem Vorbilde des Mailänders verpflichtet sind. Es handelt sich nicht um getreue Kopien jener Gestalten, die er für die Sockel der Leuchter in der Certosa erfand — da schon die dekorative Funktion eine andere ist, sitzen die Engel an den Leuchtern in Preßburg aufrecht — sondern um freie Nachbildungen. Die Annahme aber, daß erst ein Meister des 18. Jahrhunderts sich dem Vorbilde des Fontana angeschlossen habe, darf abgelehnt werden, obgleich die Wurzeln von Raffael Donners Kunst sich bis tief in das Cinquecento haben verfolgen lassen. Denn Ornamentik und Aufbau der Leuchter in

¹ Vgl. L. Planiscig in „Kunst und Kunsthandwerk“, 1917, p. 372 ff.



Abb. 24.
Mailändisch, Anfang des 17. Jahrhunderts, Nachfolger
des Annibale Fontana: Bronzeleuchter; Preßburg, Dom

Preßburg sind einwandfrei aus dem Formenbestand der italienischen Renaissance abzuleiten und nur der nähere zeitliche Ansatz kann zweifelhaft sein. Wenn man an den Kandelaber Fontanas in der Certosa zurückdenkt, so wird man es ablehnen, die Preßburger Leuchter nach dem Vorschlage Planiscigs als Werke des Meisters anzusehen und vielmehr versuchen, sie als Arbeiten anzusprechen, die — wie man etwa aus dem Puttenfries an dem Leuchterschaft schließen darf — erst im Seicento entstanden, der Mailänder Nachfolge des Fontana angehören. Daß es in der Tat eine Generation von Künstlern gab, denen die Werke des jungverstorbenen Meisters zum Vorbilde wurden, daß sein künstlerisches Erbe in Mailand wenigstens eine Zeitlang lebendig geblieben ist, werden wir im Folgenden noch nachzuweisen versuchen. Vorher aber obliegt es uns, noch einmal zu den großen Kandelabern der Certosa zurückzukehren. Wir haben hier Hauptwerke des Meisters kennen gelernt, die uns eine neue und hohe Meinung von seiner künstlerischen Bedeutung nahelegen; doch eben das Außerordentliche dieser Leistung macht es zur Pflicht, die Zuschreibung ausreichend zu begründen. Unschwer finden sich Argumente: einerseits lassen sich deutlich Beziehungen zu den Skulpturen an der Fassade von S. Maria presso S. Celso beobachten — auf der unteren Säulentrommel der Kandelaber begegnen wir einem Anbetungsrelief (Abb. 25), das der Darstellung des „presepio“ über dem Hauptportal der Kirche ungemein ähnlich ist, wie denn auch die bärtigen Köpfe der phantastischen Wesen unter der Säulentrommel mit denen der Prophetenstatuen der Fassade zu verbinden sind — andererseits gehören eben die Engelsjünglinge an der Basis der Leuchter zu den häufig verwendeten Typen des Meisters. Doch, müssen wir um diese letzte Behauptung belegen zu können, andere Werke des Annibale Fontana heranziehen und dem vielseitigen Mann auf ein neues Gebiet seiner Tätigkeit folgen.

V.

Die Schwierigkeit der technischen Ausführung und die besonderen Bedingungen, unter denen sich das Handwerk entwickelt hat, machen es verständlich, daß erst um die Mitte des Cinquecento führende Meister der italienischen Kunst als Steinschneider tätig waren¹. Doch während der Goldschmied Cellini und Fontanas Mailänder Nachbar und vielleicht auch Lehrer, Leoni, sich nur gelegentlich auf diesem Gebiete versuchten, war — wie wir dem Zeugnis der literarischen Quellen, über deren Zuverlässigkeit in diesem Punkte kein Zweifel möglich ist, entnehmen — Annibale Fontana mit allen Geheimnissen der Steinschneidekunst wohl vertraut und darf zu den führenden Meistern dieses von der Forschung noch arg vernachlässigten Kunstzweiges gerechnet werden. Die Gemmen und Kameen, die er nach dem Bericht des Borghini und Morigia geschnitten haben soll, konnten noch nicht ermittelt werden. Seine glyptischen Hauptwerke aber scheinen sich wenigstens teilweise erhalten zu haben, vornehmlich seine berühmteste Arbeit, die Kristallplatten einer

¹ Zum folgenden vgl. Kris, „Meisterwerke und Meister der Steinschneidekunst“.



Abb. 25. Annibale Fontana: Bronzeleuchter, Ausschnitt aus Abb. 19:
Anbetung des Kindes durch die Hirten; Certosa, Pavia

Kassette, die schon vor dem Jahre 1579 in den Schatz des bayrischen Königshauses gelangt sein muß. Borghini und Morigia, die die Darstellungen dieser Kristallplatten beschreiben, die nun den „Albertinischen Kasten“ der Reichen Kapelle in München zieren, nennen als Kaufpreis die ansehnliche Summe von 6000 scudi. Neben dekorativen Panneaux, deren Ausführung durch Fontana ebensowenig gesichert ist, wie die der Kristalllöwen, auf denen das Kästchen ruht — daß die kleinen dekorativen Kameen, die in Emailfassungen auf das Kästchen montiert sind, nicht von Fontana herrühren, sondern von dem Goldschmiede beige stellt wurden, der die Montierung des Ganzen besorgte, braucht nicht erst betont werden — finden sich an Wandung und Decke der Kassette Kristallschnitte mit Darstellungen aus der Schöpfungsgeschichte (Abb. 26) und dem Alten Testament (Abb. 27), meist reich gegliederte Szenen, denen wir eine anschauliche Vorstellung von der Kompositionskunst des Meisters danken. Die Bühne ist öfter schräg in die Tiefe gestaffelt und meist durch reiche landschaftliche Elemente gegliedert. Bäume mit schweren Laub-

kronen und weite Ausblicke beleben die Bilder. Kein Zufall, daß eben diesen Elementen in der Kunst des Fontana die besondere Bewunderung seiner Zeitgenossen, vor allem des Morigia, gegolten zu haben scheint. Denn hier hat der Meister in einer der gewichtigsten künstlerischen Fragen des späteren Cinquecento ein Bekenntnis abgelegt. Es bedarf nicht erst eines Beweises, daß er Anregungen verwertet, die der Kunst nördlich der Alpen entstammen; manche der landschaftlichen Bildungen gemahnen fast an Motive der Donauschule. Zu einer Zeit, da das wachsende Verständnis für die Kunst der Völker im Norden der Anteilnahme eines Tintoretto die Werke eines Altdorfer nahe brachte, ist derlei nicht weiter erstaunlich, namentlich aber im Gefüge der künstlerischen Tendenzen, die den Charakter der mailändischen Kunst bestimmen, hat die Beziehung zu dem nördlich der Alpen herrschenden Stil eine gewichtige Rolle gespielt. In jener Stadt Italiens, die einen „deutschen Dom“ — das vielbespottete „gotische Ungeheuer“ — zur Kathedrale hat, war auch im Cinquecento und noch lange bevor ein Lomazzo seine Landsleute und ganz Italien nachdrücklich zur Bewunderung der niederländischen und deutschen Landschaftskunst aufrief, deren Geist sowohl in die Graphik als in die Kleinkunst der Medailleure eingedrungen; von hier mag sich denn auch Fontana zuerst seine Anregungen geholt haben. Denn in den Reversdarstellungen mancher seiner Medaillen, deren Entstehung mit einiger Wahrscheinlichkeit in die Zeit vor seinem Aufenthalte in Palermo verlegt werden darf, scheint er eben dieses Element, die Verwendung der landschaftlichen Kulisse, der Tradition des Leoni und des Jacopo da Trezzo entlehnt zu haben¹. Die Kristallschnitte des Albertinischen Kastens zeigen die gleiche Tendenz, doch auf einer höheren Stufe. Die freiere Entfaltung landschaftlicher Elemente, der wir nun begegnen, darf vielleicht aus erneuter und unmittelbarer Berührung mit Vorbildern aus dem Norden erklärt werden; wir denken an Stiche der Schule von Fontainebleau, die ihrerseits manche Anregungen der deutschen Landschaftskunst verwerten; wir können uns, um diese Vermutung zu stützen, darauf berufen, daß in jener Zeit in den Mailänder Künstlerwerkstätten französische Stiche vielfach benutzt wurden, etwa von dem fruchtbaren Kameenschneider Alessandro Masnago, der die Motive seiner Kompositionen den Kupferstichen des Etienne Delaune entlehnte.

Da wir nun zwischen den Reversdarstellungen einiger Medaillen und den Kristallschnitten des Annibale Fontana eine Verbindung herstellen zu dürfen meinen —

¹ Der aus äußeren Gründen beschränkte Rahmen dieser Darstellung macht es unmöglich, die Tätigkeit des Fontana als Medailleur auch nur andeutend zu behandeln. — Es ist hier noch der auf den Bericht des Carlo Torre fußenden Annahme Erwähnung zu tun, der zufolge Fontana sich zuerst als Steinschneider betätigt hätte und erst später, anlässlich seiner Arbeiten für S. Maria, zum Bildhauer geworden sei. Vgl. oben S. 210¹. Berichtigen wir diese Überlieferung nach dem Stande unserer Kenntnisse, so würden wir damit zu rechnen haben, daß Fontana vornehmlich im dritten Jahrzehnt seines Lebens — bevor er nach Palermo ging, wo er als Bildhauer genannt wird — die Steinschneidekunst pflegte. Der mit dem Anbetungsrelief von 1580 übereinstimmende Stil der Leuchter zu Pavia und der Kristallschnitte des Albertinischen Kastens scheint gegen jeden Versuch zu sprechen, die Nachricht Torres kritisch zu verwerten.

es sei ausdrücklich hervorgehoben, daß in beiden Gruppen von Arbeiten die Anregungen der von uns vermuteten Stilquellen, der älteren Mailänder Medaillen und der graphischen Blätter nordischer Kunst, völlig frei verarbeitet wurden — schöpfen wir die Hoffnung, aus der Kenntnis der glyptischen Arbeiten des Fontana auch weitere und schärfere Einblicke in seinen künstlerischen Werdegang zu gewinnen. Diese Hoffnung erfüllt sich indessen nicht, vielmehr führt eben der Versuch, die Kristallschnitte des Albertinischen Kastens mit den bisher besprochenen Skulpturen des Fontana zu verbinden, auf neue, kaum eindeutig lösbare Probleme. Wohl finden wir im Kreise der Genien, die Gott-Vater auf dem Schöpfungsbilde umgeben (Abb. 26), dieselben feingliedrigen und anmutigen Gestalten, die wir als Träger des Leuchters in der Certosa (Abb. 20) kennen lernten — die Übereinstimmungen sind so weitgehend, daß man meint, die Figuren auswechseln zu können — aber damit ist zwar die Zuschreibung der Bronzeleuchter nun auch von anderer Seite her gesichert, nicht aber ein Weg gewonnen, um die Stilentwicklung des Fontana besser verstehen zu lernen. Denn die Figuren am Bronzeleuchter der Certosa und die Engelsjünglinge auf der Darstellung der Schöpfung lassen sich stilistisch mit dem 1580 fertiggestellten Anbetungsrelief über dem Hauptportal verbinden (Abb. 17); sechs Jahre früher sind die Statuen der Propheten Jesaias und Jeremias (Abb. 10/11), zwei Jahre später die des Propheten Zacharias (Abb. 9) und das Relief der Darbietung, sieben Jahre später, als letzte Arbeit des Meisters das Standbild des Evangelisten Johannes (Abb. 16) entstanden, Werke, in denen sich Fontana zum Stil Michelangelos bekennt. So ist uns, mindestens solange wir nicht die Jugendwerke Fontanas kennen, die Möglichkeit genommen, diese Stilunterschiede durch den Hinweis auf die Entwicklung seiner Kunst zu erklären. Es ließe sich ein Ausweg ersinnen, die Annahme nämlich, daß die Formensprache des Meisters typologisch gebunden sei, daß etwa nur die wuchtigen bärtigen Gestalten dem Stile Michelangelos folgen, die graziilen Jünglingsfiguren aber das „manieristisch“-correggieske Schönheitsideal propagieren. Wenn diese Annahme nicht schon als positivistischer Erklärungsversuch von vornherein abzulehnen wäre, so ließe sie sich auch noch widerlegen. Denn eben die Gestalt Gott-Vaters auf der Kristallplatte mit der Darstellung der Schöpfung verkörpert jenen Typus, den wir von den bärtigen Prophetenstatuen der Fassade her kennen, und doch ist die Gesinnung eben hier eine grundsätzlich andere. Die seltsame Biegung des Oberkörpers über den steif ausgestreckten Beinen und, im Gegensatz dazu, die ausgebreiteten Arme bilden ein Motiv, das jener Konzentration und Wucht widerspricht, die wir an den Skulpturen des Fontana herrschend fanden. Es ist ein Gegensatz der Formensprache, den wir zunächst noch nicht aufzuklären vermögen. So müssen wir uns damit bescheiden, neuerlich auf das Problematische in der künstlerischen Erscheinung des Meisters hinzuweisen. Offenbar wird auch sein Schaffen von der großen und zunächst unüberbrückbaren Gegensätzlichkeit zwischen den „michelangelesken“ und den „manieristischen“ Stiltendenzen beherrscht, wie das eines Alessandro Vittoria — und wir glauben hier die Bemerkung an-

schließen zu dürfen, daß eben eine solche Spaltung der künstlerischen — im weiteren Sinne der „geistigen“ — Person in mehrere Richtungen uns auf ein auch mit dem Rüstzeug wissenschaftlicher Psychologie „erklärbares“ oder durch so begründete Einsicht „verständliches“ Wesensmerkmal der Spätrenaissance und ihrer „eklektischen“ Neigungen hinzuweisen scheint.

Auch die anderen bisher bekannt gewordenen glyptischen Arbeiten des Annibale Fontana scheinen für die Frage nach der künstlerischen Einstellung des Meisters keine neuen Gesichtspunkte nahezulegen. Doch die Wirksamkeit Fontanas als Steinschneider gewährt uns Einblick in die fruchtbare Bedeutung seines Stils für die mailändische Kunst, und da wir eben diese Frage im vorliegenden Zusammenhang noch zu berühren haben werden, fasse ich kurz zusammen, was ich an anderer Stelle über die entwicklungsgeschichtliche Stellung der Kristallschnitte des Meisters ausführlicher darzustellen versuchte. Die Mailänder Kristallschneider der Spätrenaissance haben der Wirksamkeit des Künstlers entscheidende Anregung verdankt und Kopien seiner glyptischen Arbeiten führen uns unmittelbar in den Kreis der fruchtbarsten Mailänder Steinschneidewerkstatt, in die der Familie Sarachi. Der Sinn dieser Nachbildungen wird erst verständlich, wenn wir erfahren, daß Fontana, wie es scheint als einer der ersten, die ganze Wandung eines Bergkristallgefäßes mit einer einheitlich komponierten Szene zu schmücken unternahm, daß er an die Stelle der friesartig angeordneten Darstellungen reiche Landschaftsprospekte setzte und in der Figurendarstellung die volle Höhe seiner Schulung und Kunst einer handwerklich betriebenen Bearbeitung als Vorbild gegenüberstellte, dabei aber wie kaum ein anderer die technische Seite der Steinschneidekunst zu meistern verstand. Die entscheidenden künstlerischen Errungenschaften des Fontana sind von den Glyptikern Mailands frühzeitig aufgenommen und, wie es scheint, auch mißverstanden worden; doch die allerorten nachgeahmte landschaftliche Staffage erstarrt gar bald und aus der Fülle der Motive seiner Figurendarstellung hören die Nachahmer allein die manieristische Note, die sie noch eigenartig steigern und versteifen. So bildet sich endlich ein Sonderstil des Kristallschnittes aus, der jene manieristischen Tendenzen fortführend, die im zweiten Jahrhundertviertel, im Zeitalter des „Disegno“, den Bergkristall als fruchtbares, den Stilforderungen besonders entsprechendes Material empfohlen hatte, nun, am Ausgang des Jahrhunderts, an einer Formensprache festhält, die anderwärts und auf anderen Gebieten längst überwunden war. Diese, aus der Beharrungstendenz der Formengebung im Kunstgewerbe verständliche Bildung eines „Sonderstils“ mag auch das „Schicksal“ der Mailänder Steinschneidekunst, den schnellen Verfall des blühenden Gewerbes am Anfang des Seicento bestimmt haben, das Versiegen einer breiten kunstgewerblichen Produktion, die den Arbeiten des Annibale Fontana entscheidende Anregungen zu danken hatte.

Dieser Sachverhalt, der Einfluß, den Fontana auf die Entwicklung der Steinschneidekunst in seiner Heimatstadt hat gewinnen können, mußte hervorgehoben werden, da wir auch auf anderen Gebieten, freilich weniger deutlich, die beispiel-

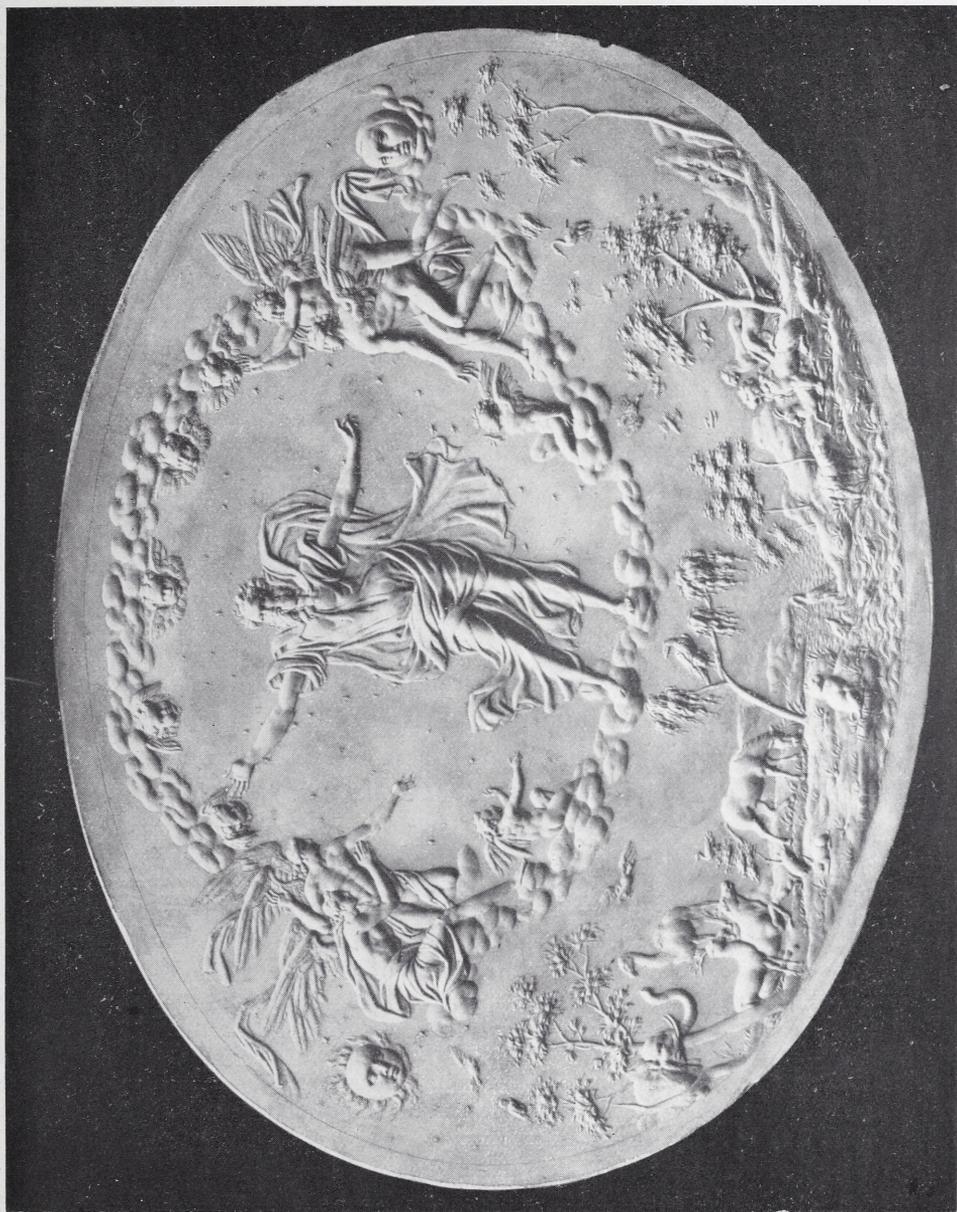


Abb. 26. Annibale Fontana: Erschaffung der Welt; München, Reiche Kapelle (Kristallschnitt, Deckel des Albertinischen Kastens)

gebende Kraft seines Stils aufzeigen können und aus den vielseitigen Einwirkungen seines Schaffens auf die eigenartige und besondere entwicklungsgeschichtliche Stellung seiner Werke im Rahmen der mailändischen Kunstentwicklung zu schließen lernen. Wir greifen neuerlich auf die Eintragungen in den Rechnungsbüchern der Fabbrica von S. Maria presso S. Celso zurück. In den Jahren 1584—1587, da der Schmuck des neuen Marienaltars vorbereitet wurde, war man auch darauf bedacht, eine Silberverkleidung für den Sockel des Altars zu schaffen. Annibale Fontana hatte für zwei Reliefs, Darstellungen der Geburt und des Todes Mariae, die Modelle zu liefern, die der Goldschmied Pietro Francesco (da) Como in Silber treiben sollte¹. Die Reliefs haben sich erhalten und zeigen, daß der Goldschmied die Erfindung des Bildhauers arg vergrößert haben muß (Abb. 28, 29). Die Kompositionen lassen sich dem Reliefstil des Fontana durchaus einreihen, nur daß die räumliche Gliederung reicher ist als die der Fassadenreliefs der Marienkirche². Die Ausführung dieser Platten war nicht die einzige Arbeit, die Pietro Francesco (da) Como im Dienste der Kirche und nach einem Vorbilde des Fontana zu leisten hatte. Schon im Jahre 1578 wird in den Rechnungsbüchern eines silbernen Tabernakels Erwähnung getan, dessen Modell Fontana ausgeführt hatte und das der Goldschmied nun in Edelmetall übersetzen sollte, doch wissen wir nicht, ob diese Arbeit, die in den uns zur Einsicht vorliegenden Quellen, wie es scheint, nur einmal erwähnt wird, zur Ausführung gelangte. Unter den reichen Kirchenschätzen von S. Maria aber findet sich ein Altärchen (Abb. 30), das mit dem Stile des Fontana verbunden werden darf³. Zwar bietet der einfache architektonische Aufbau keinerlei Handhabe, die Figuren aber, die Madonna und zwei in Posaunen blasende Engel, sind verkleinerte Nachbildungen jener Statuen von Giebel und Bekrönung der Kirchenfassade, mit denen wir den Meister in den Achtzigerjahren mehrfach beschäftigt fanden. Hier aber handelt es sich offenbar nicht mehr um eine zu Lebzeiten des Künstlers ausgeführte

¹ Vgl. Reg. 26 u. 29; es ist hier von der „Natività di nostro Signore“ und vom „Transito di nostro Signore“ die Rede; die Darstellung der Silberreliefs aber ist den entsprechenden Szenen aus dem Leben Mariae gewidmet; so ist man geneigt, hier einen Irrtum des Rechnungsführers anzunehmen; in der Tat spricht eine spätere Eintragung aus dem Jahre 1587 vom „Transito della beata vergine“. Vgl. dazu auch Reg. 38. — Auffallend ist aber, daß in den „Notizie“ (vgl. oben S. 226¹) dem Meister, der sonst reich mit Zuschreibungen bedacht wird, nur „una delle imposte che formano il paliotto dell'altare della miracolosa Immagine“ belassen wird, und zwar die Darstellung des „transito“, während die andere mit der Darstellung der Geburt von Francesco Brambilla „in Silber ausgeführt“ worden sei (travagliata in argento). Die Rolle dieses merkwürdigen, 1599 verstorbenen Künstlers ist wenig geklärt und die Annahme naheliegend, daß ihm eben nur die Ausführung des Reliefs zugefallen sei.

² Als Stilparallele wird man etwa jene Reliefs an den Türen der Basilika in Loreto denken dürfen, deren Meister, die Künstler der Schule von Recanati, erst kürzlich in die Kunstgeschichte eingeführt wurden; vgl. G. Pauri: „I Lombardi-Solari e la scuola Recanatese di Scultura“, Mailand 1925.

³ Gesamthöhe 61 cm, Basis 52 cm, Höhe der Madonnenstatuette 24 cm, der Engel 22 cm. — Daß die Statuetten schon ursprünglich zu dem Altärchen gehört haben, ist nach der Art der Anbringung nicht ganz sicher.

Arbeit, denn der Stil der an dem Altärchen verwendeten Ornamentik weist zwingend in den Beginn des 17. Jahrhunderts, so daß der Schluß naheliegt, ein im Dienste der Kirche tätiger Goldschmied sei mehrere Lustren nach des Fontana Tod auf eine Erfindung des Meisters als Vorbild hingewiesen worden, und es mag sein, daß jene „Zeichnungen“, die aus seinem Nachlaß in den Besitz der Kirchenverwaltung gelangt sein sollen, dem ausführenden Handwerker eine willkommene Unterstützung hatten bieten können¹.

Doch die Nachwirkungen der Kunst des Fontana blieben nicht an die Tradition der Fabbrica von S. Maria presso S. Celso, nicht an jene Stätte gebunden, an der er seine künstlerische Persönlichkeit hatte entfalten können. Eine prunkvolle und monumentale Altargarnitur, ein Kreuz und sechs Leuchter aus Silber (Abb. 31, 32), die an Festtagen den Schmuck des Hochaltars im Mailänder Dom zu bilden bestimmt waren, zeigen uns die mailändische Goldschmiedekunst des Seicento auf ihrer vollen handwerklichen Höhe². Die Leuchter, die einander völlig gleichen, sind nach dem Datum, das sich auf einem von ihnen findet, im Jahre 1626 geliefert worden; die engste Übereinstimmung verbindet alle strukturell wichtigen Teile des Kreuzes mit den entsprechenden Partien der Leuchter. Sieht man davon ab, daß am oberen Teile des Kreuzes Zutaten des 18. Jahrhunderts festzustellen sind, so erlaubt es diese Stilähnlichkeit auch die Entstehung des Kreuzes in die gleiche Zeit zu setzen, wobei man bei äußerster Vorsicht aus gewissen Verschiedenheiten in der Linienführung der Ornamentik etwa darauf schließen dürfte, daß die Ausführung des Kreuzes um eine kurze Zeitspanne früher als die der Leuchter erfolgt sei. Eine Guidentradition, die zurückzufolgen ich mir versagen mußte, bezeichnet die Garnitur, vornehmlich aber das Kreuz, als Arbeiten des Fontana. Zunächst ist man geneigt, auch hier an eine jener haltlosen Zuschreibungen zu denken, deren einige

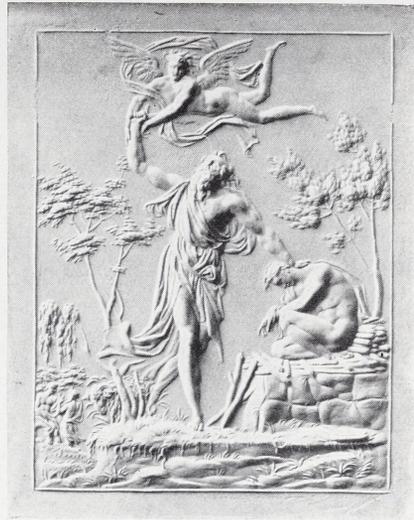


Abb. 27. Annibale Fontana: Opferung Isaaks (Kristallschnitt von der Wandung des Albertinischen Kastens); München, Reiche Kapelle

¹ Vgl. dazu unten S. 248.

² Vgl. dazu Torre, *Ritratto*, p. 402 f.: „...veggonsi sette altissimi Candelieri con una gran Croce d'argento massiccio da Federico Borromeo Arcivescovo donati, che costarono il disfacimento di tutta sua argenteria ascendendo a più di due mila oncie“. Auf einem der Leuchter findet sich die Inschrift: A. MDCXXVI. FEDERICI BORROMEI. CARD. ET ARCHIEP. DONUM. — Leider ist es mir nicht gelungen, den Namen des Goldschmiedes festzustellen; ich zweifle indessen nicht, daß es anderen, die Gelegenheit haben, die Mailänder Lokalliteratur gründlicher zu studieren, als es die — sonderbarer Weise eben in diesem Punkte lückenhaften — Bibliotheken Wiens gestatten, möglich sein wird, den ausführenden Meister zu nennen.

schon gelegentlich angeführt wurden. Die nähere Untersuchung aber verändert das Bild. Es führt in der Tat ein Weg zu den Werken des Fontana zurück. An einer der Seiten der Dreiecksbasis des Kreuzes (Abb. 33) ist eine der Kompositionen, die wir als Erfindung des Meisters aus den Kristallschnitten des „Albertinischen Kastens“ her kennen, die Opferung Isaaks (Abb. 27) wiedergegeben. Der Goldschmied hat die Dimensionen etwas vergrößert, die Ecken rund eingezogen und das Feld mit einem profilierten Rahmen umgeben; die Übereinstimmung mit der Arbeit des Fontana aber ist so genau, daß eine getreue Nachbildung des Kristallschnittes dem Künstler als Modell vorgelegen haben muß; offenbar ein Abguß nach der Kristallplatte selbst; wir vermuten ein Bronzeabguß, wie sich deren eben von dieser — und so weit wir sehen nur von dieser — Komposition des Albertinischen Kastens einige erhalten haben¹. Es ist nicht der einzige Fall, in dem unseres Wissens Kristallschnitte des Fontana in Bronze ausgegossen und ihre Kompositionen durch Plaketten verbreitet worden sind. Nach Borghinis Bericht hat der Meister eine Anzahl von Kristalltafeln mit Darstellungen der Taten des Herkules geschnitten, die wohl gleichfalls für ein Kästchen bestimmt waren. Einige dieser Tafeln haben sich erhalten; namentlich die offenbar für den Deckel bestimmte, auf der wir Herkules sehen, der sich eben anschickt, Nessus und Dejanira den Pfeil nachzusenden (Abb. 34); mit geringen Veränderungen begegnen wir dieser Komposition auf einer Plakette des Berliner Museums, die lange Zeit, doch offenbar zu Unrecht, als ein Werk des Giovanni dei Bernardi gegolten hat²; bei einer anderen Plakette, einer Geißelung Christi der ehemaligen Sammlung Baron Lanna, liegt mindestens die Vermutung nahe, daß sie auf eine Erfindung des Fontana zurückgehe³. Daß aber der mailändische Goldschmied des Seicento bei seiner Arbeit an dem Kreuz des Domschatzes in der Tat Plaketten benützt habe, läßt sich auch durch eine andere Beobachtung sichern. Auch die Reliefkomposition eines zweiten der drei Basisfelder des Mailänder Kreuzes, eine Darstellung der Erscheinung der ehernen Schlange, stimmt mit einer Plakette überein, die zuletzt als deutsche Arbeit des 17. Jahrhunderts galt⁴, durch den Zusammenhang aber, in dem sie uns hier begegnet und durch den mit den Arbeiten lombardischer Glyptiker eng verbundenen Stil nun als Werk eines Mailänder Künstlers, den wir in der unmittelbaren künstlerischen Nachfolge des Fontana vermuten dürfen, angesprochen werden muß. Die Beziehungen des Kreuzes im Mailänder Domschatz zum Werke des Fontana und zu seinem künstlerischen Erbe lassen sich vermutungsweise noch ein

¹ Vgl. Kris, „Meisterwerke der Steinschneidekunst“, I, zu Nr. 477.

² Vgl. Kris, loc. cit., Z. Nr. 484 f.

³ Katalog Lanna Nr. 331 = Taf. 26 Nr. 323.

⁴ L. Planiscig, „Die Bronzeplastiken im Kunsthistorischen Museum“, Wien 1925, Nr. 485. Stilistisch ist diese Plakette den Arbeiten aus der Werkstatt der Sarachi zu verbinden. — Wie mir R. Berliner freundlich nachweist, bewahrt das Münchner Nationalmuseum auch eine Plakette, die mit der dritten Darstellung des Leuchterfußes, der des Passahmahles, übereinstimmt.



Abb. 28. Nach Annibale Fontana: Silberrelief, Geburt Mariae;
Mailand, S. Maria presso S. Celso



Abb. 29. Nach Annibale Fontana: Silberrelief, Tod Mariae;
Mailand, S. Maria presso S. Celso



Abb. 30. Mailändisch, Anfang des 17. Jahrhunderts: Reliquien-Altärchen;
Mailand, S. Maria presso S. Celso, Kirchenschatz

Stück weiter verfolgen: die drei Sitzgestalten — Moses, David und Aaron —, die am Sockel des Kreuzes Verwendung fanden (Abb. 33), sind so eng mit der Tradition des Cinquecento verbunden, so eng auch mit dem Stil des Fontana, daß ein Weg zu einem verschollenen Werke des Meisters zurückführen könnte, dessen Geist und dessen Formen hier fortzuleben scheinen.

Noch eine Anzahl verschiedenartiger Arbeiten der Kunst und des Kunsthandwerkes ließen sich mit größerer oder geringerer Wahrscheinlichkeit den hier behandelten anreihen¹. Doch in keinem Falle vermögen wir die den Stilzusammenhang betreffenden Vermutungen mit ausreichender Sicherheit zu begründen. So muß es künftiger Forschung überlassen bleiben, die eine oder andere Spur weiter zu verfolgen. Die Nachsuche ließe sich nach vielen Seiten hin erstrecken. Wenn erst der Blick für Stil und Eigenart des Meisters geschärft sein wird, werden sich sicherlich unter den italienischen Kleinbronzen der Spätrenaissance Werke seiner Hand nachweisen lassen; auch ist es durchaus wahrscheinlich, daß der Meister Bildnisbüsten geschaffen habe, ein Ausblick, den die meisterhaften Medaillen des Künstlers nahelegen. Die fruchtbarste Ausbeute aber verspricht der Versuch, die künstlerische Tätigkeit und das stilistische Erbe des Fontana in der lombardischen Monumentalskulptur weiter zu verfolgen. Es werden sich noch andere Werke des Meisters selbst ermitteln lassen, und es muß gelingen, die stilgeschichtliche Bedeutung seines Wirkens schärfer zu fassen. Denn eben gemessen an seinen Zeitgenossen in Mailand, etwa an den Bildhauern der Dombauhütte, läßt sich erst die volle Bedeutung seiner Persönlichkeit abschätzen. Wie schwächlich und zerfahren mußten etwa jene zu ihrer Zeit vielbewunderten Skulpturen des Sizilianers Angelo de Marinis wirken, wenn man sie mit den Statuen des Fontana verglich und schon dem raschen Überblick zeigt es sich, daß das Vorbild seiner Skulpturen, der für Mailand neuartige Stil, den er vertrat, manche zu unbedingter Gefolgschaft aufrief. So bekennen sich etwa ei-

¹ In erster Linie ist hier die Bronzebasis und das Relief einer Pietà am Altar der Assunta in S. Maria presso S. Celso zu nennen, Werke, die auch die „Notizie“ — vermutlich mit Recht — dem Fontana zusprechen. Vgl. hierzu etwa auch Reg. 39; (der dort genannte Gießer Dionigio Busca hat im Jahre 1577 eine Domglocke geliefert). Dann darf etwa auf das Grab des 1573 verstorbenen Jacopo Molombra in S. Angelo in Mailand verwiesen werden, das von neueren Führern dem Meister gelegentlich zugewiesen wurde; vgl. dazu S. Pinardi, „S. Angelo“, Mailand 1926. Dem Stilkreis dieser Werke ist eine Marmorstatuette des Chronos im Kunsthistorischen Museum in Wien anzuschließen, die bisher als venezianische oder florentinische Arbeit gilt. Unter den mit hoher Wahrscheinlichkeit in den Kreis Fontanas gehörigen Arbeiten ist zudem eine Herme aus Bronze zu nennen, die von Planiscig (Die Estensische Kunstsammlung, Wien 1919, Nr. 232) dem Meister selbst zugeschrieben wurde. (Einer gütigen mündlichen Mitteilung des Direktors Joseph Breck zufolge ist eine ähnliche Herme kürzlich von ihm für das Metropolitanmuseum in New York erworben worden.) Aus welchem Grunde eine Büste der ehem. Sammlung Spitzer (Aukt.-Kat. Nr. 1276) gelegentlich als Arbeit Fontanas bezeichnet worden ist (vgl. Gazette des Beaux-Arts, 1888, I, p. 288), weiß ich nicht anzugeben. Nach der Abbildung läßt sich dem nicht ohne weiteres widersprechen. — Ein einfacher Wandbrunnen in S. Maria presso S. Celso wird von den Guiden als Werk des Meisters genannt; die Zuschreibung ist schwer zu diskutieren.

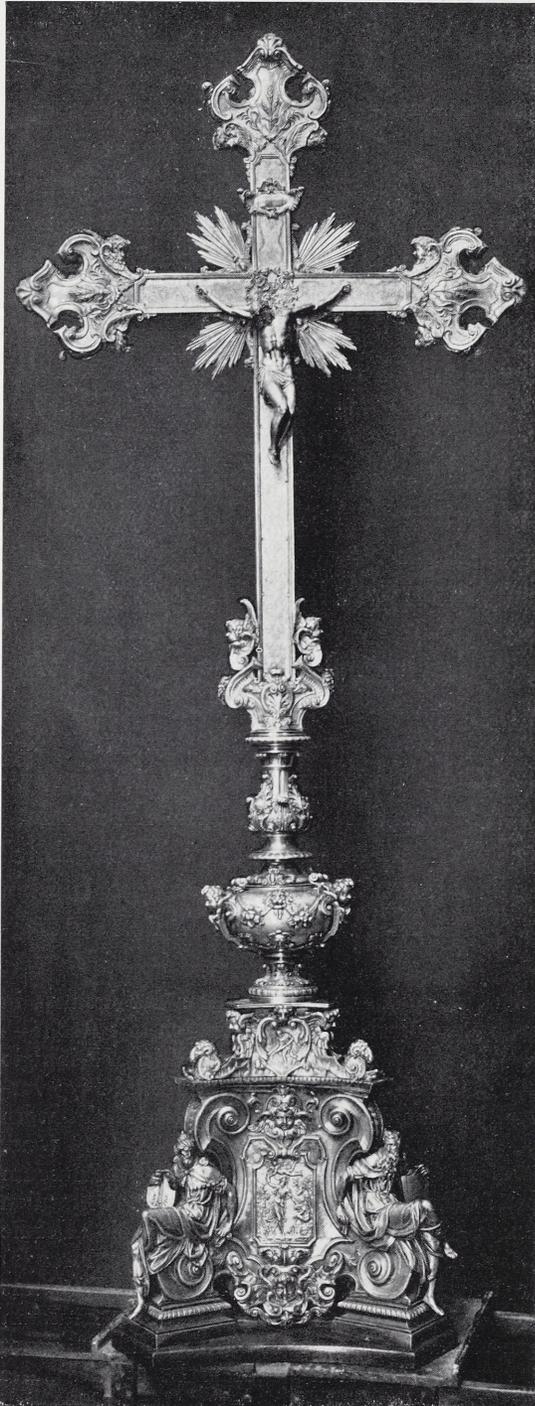


Abb. 31. Mailändisch, Anfang des 17. Jahrhunderts: Silbernes Altarkreuz; Mailand, Schatzkammer des Domes

nige der Fassadenskulpturen der Kirche S. Angelo in Mailand¹ zu Fontanas Kunst und jener Giovanni Pietro Lasagni, der für den Giebel von S. Maria eine Nachbildung der Marienstatue des Meisters geliefert hat, hat nicht nur in diesem Werke, sondern nahezu während der ganzen und langen Dauer seiner künstlerischen Tätigkeit die Formensprache des Fontana nachgeahmt und aus dieser Quelle immer erneute Anregungen geschöpft².

Wir aber glauben, hier abbrechen zu sollen. Denn da es sich darum handelt, den ersten Schritt in ein Neuland zu tun, darf die gesicherte Grundlage der Darstellung nicht ohne Not verlassen und ihre Tragfähigkeit nicht gefährdet

¹ Von der Guidentradiation — so auch in einer gefälligen Monographie von P. Serafino Pinardi (Collana di Chiese di Milano, S. Angelo, Mailand 1926) — werden diese Skulpturen dem Girolamo Prestinari zugewiesen; auch Torre (Ritratto, p. 263) nennt diesen Meister, führt aber als Fassadenskulpturen der Kirche nur die „Santi della Francescana Religione“ und das Relief mit dem Sieg des hl. Michael über den Drachen an, Arbeiten, die den Stil des Seicento in einer wenig erfreulichen Ausführung vertreten. Die beiden mittleren Figuren des zweiten Fassadengeschosses aber, Statuen der Heiligen Paulus und Petrus, wie auch die Madonna über dem Mittelfenster, kann ich nicht für Werke dieses Künstlers halten. Entweder es hat sie ein Schüler des Fontana geschaffen oder doch der Meister selbst. Da mir Einzelaufnahmen nicht vorliegen und der hohen Aufstellung wegen auch vor den Originalen eine Entscheidung nicht zu erreichen war, muß ich diese Frage offen lassen.

² Über Lasagni vgl. Thieme-Beckers Künstlerlexikon und Rassegna d'Arte XIV/1914, p. 264 ff. Das Verhältnis des Fontana zu anderen Mailänder Künstlern des 16. und 17. Jahrhunderts zu berühren, gestattet, wie mir scheint, der Stand der Forschung noch nicht.

werden; handelt es sich doch darum, von der künstlerischen Erscheinung des Annibale Fontana ausgehend, allmählich in die Gesamtvorstellung von italienischer Skulptur des Cinquecento den Stil der lombardischen Kunstprovinz einzutragen.

Im Bewußtsein dieser Verantwortung haben wir versucht, die mannigfachen stilgeschichtlichen Probleme, die uns im Zuge unserer Darstellung begegnet sind, als Probleme zu erkennen und darauf Wert gelegt, sie nicht im Eifer der Darstellung durch voreilige Deutung oder Erklärung zu verwischen. Eben darum aber dürfen wir, ohne befürchten zu müssen, in den Fehler jener Biographen zu verfallen, die ihre Helden überschätzen — zumal da nicht die Biographie des Fontana vorgetragen, sondern nur Bausteine zu einer künftigen Vita des Meisters herbeigeschafft werden sollten und konnten — mit der Erwartung schließen, daß, so rätselhaft die künstlerische Persönlichkeit des Fontana noch ist, man sich bei einem Versuche, die Stilentwicklung der italienischen Spätrenaissance darzustellen, künftig seiner als eines Meisters wird erinnern müssen, der, schwankend zwischen den gegensätzlichen Strömungen der Zeitkunst, doch noch am Ende einer kurzen Laufbahn tiefer in den Geist des Kommenden vorgedrungen ist, das Seicento in seinen Werken deutlicher vorausgesagt hat, als die meisten seiner gleichaltrigen Zeitgenossen.

* * *

Es obliegt mir an dieser Stelle, der Leitung des Kunsthistorischen Institutes in Florenz für die Förderung meiner Stu-

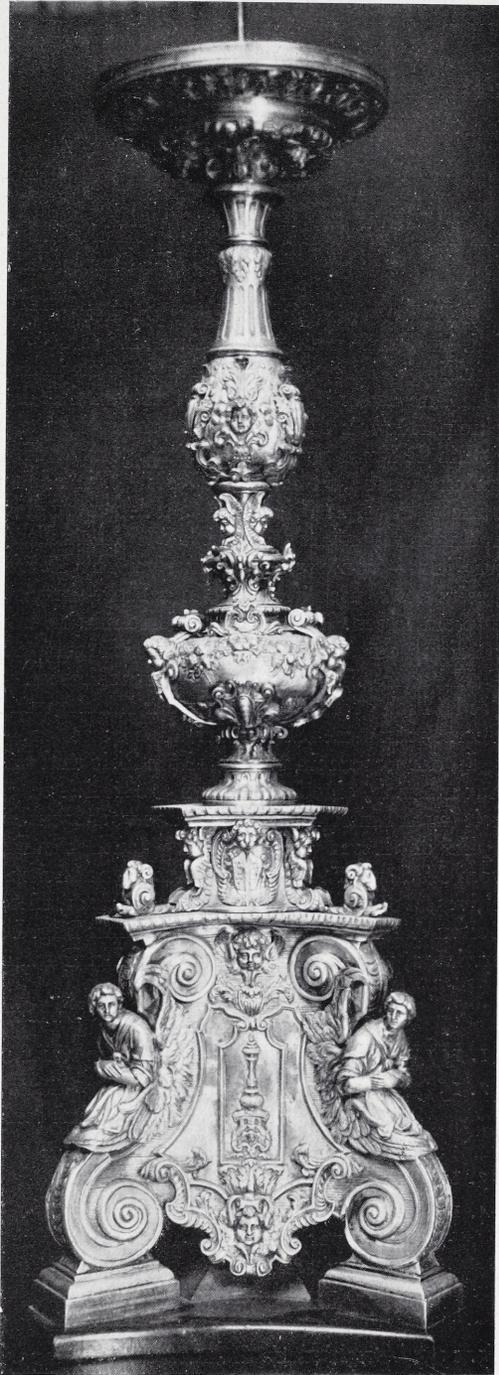


Abb. 32. Mailändisch, Anfang des 17. Jahrhunderts: Silberner Leuchter; Mailand, Schatzkammer des Domes

dien durch photographische Aufnahmen, namentlich aber Herrn Direktor Dr. Bodmer, Herrn Dr. Weigelt und Herrn Dr. Kriegbaum, für ihren regen Anteil am Fortschreiten dieser Arbeit und dem letzteren auch für wertvolle Ratschläge meinen herzlichen Dank auszusprechen.

REGESTEN

aus den Libri della Fabbrica der Kirche S. Maria presso S. Celso in Mailand und aus dem Giornale della Scuola della Madonna presso S. Celso.

Die Kenntnis der im folgenden auszugsweise abgedruckten Nachrichten danke ich einem Zufall. Im Laufe meiner Untersuchungen über die italienischen Steinschneider der Renaissance ist mir die gewichtige Stellung des Fontana in der Entwicklung der Mailänder Kunst klar geworden. Um eine bessere Vorstellung von dem Stil dieses Meisters zu gewinnen, versuchte ich zunächst, einem Hinweis des Mongeri nachzugehen, der (*L'Arte in Milano*, 1872, p. 263) berichtet, daß Annibale Fontana seine Zeichnungen der Kirchenverwaltung von S. Maria presso S. Celso hinterlassen habe, in deren Besitz sie sich noch befänden; nach Millin (*Voyage dans le Milanais*, Paris 1812, I, 112) handelt es sich um zwei große in der Sakristei verwahrte Mappen, die aufzufinden mir nicht geglückt ist. Wohl sind erst in den letzten Jahren — ob zum erstenmal bleibt fraglich — von der Kirchenverwaltung Zeichnungsfaszikel verkauft worden, deren zwei in dem Besitz des Museo del Castello gelangt sind, aber Zeichnungen des Fontana haben sich nicht ermitteln lassen. Bei den Nachforschungen nach diesen Zeichnungen bin ich, dank der Unterstützung eines erfahrenen Kirchendieners, auf dem als Lager eines Textilgeschäftes benutzten Dachboden eines der Kirche benachbarten und der Kirchenverwaltung gehörigen Hauses auf das leidlich geordnete Archiv der Kirche und in diesem auf die für die Tätigkeit des Fontana in Betracht kommenden Archivalien gestoßen.

In der ungemein beschränkten Zeit und unter den schwierigen örtlichen Verhältnissen war es nur möglich, einen flüchtigen Überblick zu gewinnen, so daß keine Bürgschaft für Vollständigkeit (auch hinsichtlich der für den vorliegenden Zusammenhang wichtigen Nachrichten) besteht.

Bei der Lesung der oft wenig deutlichen Eintragungen hat mich Dottoressa Catarina Santoro vom Mailänder Archivio Civico freundlichst unterstützt; ihr, wie auch dem Direktor des Archives, Dott. Ettore Verga, danke ich an dieser Stelle für ihre gütige und fördernde Hilfe. Von Seiten der Kirchenverwaltung hat mir Rag. Leonardo Peduzzi jedes denkbare Entgegenkommen erwiesen, wofür ich ihm geziemenden Dank ausspreche.

Stoldo Lorenzi

1. 1573 6. November: Zahlung (Lire 472 für 80 scudi) „...per statue della chiesa“.
2. 1573 3. Dezember: Zahlung (Lire 266·10 für 35 scudi) „...come ricompensa sua e dei suoi giovani del tempo che sono stati senza lavorare per effetto di non aver avuto le marmi prima“.
3. 1574 25. Februar und 15. November: Zahlungen „a conto delle statue che ha da fare“.
4. 1575 undatiert: Zahlung von Lire 2546·16 „...per conto di avere a dì ultimo dicembre Lire 2183 per scudi 360 d'oro per lo pretio stabilito con lui delle due statue de marmo de Carrara zoè Adam ed Eva a scudi 185 d'oro per statua oltre al pretio del marmo comprato per la scolla per lo detto Adam et cambiato da lui a sue spese in altro di più sua satisfacione como per lo accordio stabilito con lui a dì 14 Agosto“.
5. 1575 Verschiedene Zahlungen (4. Jänner, 20. April, 9. Mai) ohne Angabe der Leistung. Diese wird genannt in einer Eintragung vom 15. März: Zahlung von Lire 1407·10 für die Marmorfigur des David; ebenso Zahlung vom 12. September (Lire 177) „...per una figura“; eine Eintragung (ohne Datum) betrifft eine Zahlung von Lire 1457·16 „...a conto delle figure“.



Abb. 33. Mailändisch, Anfang des 17. Jahrhunderts: Silbernes Altarkreuz, Sockel; Mailand, Schatzkammer des Domes

6. 1576 3. Jänner, 9. Februar, 13. April und 30. Juni: Verschiedene Zahlungen „... sopra le figure quali lavora de marmo“ und „... a conto delle statue“; ferner Zahlungen am 17. August, 11. September und eine undatierte Zahlung „... sopra le due statue David et Moisé“.
7. 1576 24. Oktober und 23. November: Zahlungen „... sopra buon conto delle due figure di S. Giovanni Battista e Abram“.
8. 1576 Undatierte Zahlung (Lire 2398·40): „... per lo pretio del capitello grande del Tiburo et degli dei festoni posti sotto la soffitta del organo et ogni sorte di lavoro tanto in giesa quanto fuora de giesa...“.
9. 1577 17. März: Zahlung (von Lire 3540) für die Statuen Johannes des Täufer und Abrahams „... i quali andranno posti in le nice sotto a la troyna nel mezzo della giesa, cioè per dette due statue scudi 500 et altri scudi 100 si aggiogono per le altre due statue David et Moisé per quali si diedero soli scudi 400“. Am 10. Mai, 26. und 27. Juli und 26. November folgen weitere Zahlungen für die beiden Figuren Abraham und Johannes der Täufer. Anlässlich einer größeren Zahlung am 1. Juni (Lire 2360) heißt es „... per fattura delle due statue David et Moisé in le due nice sotto la tribuna, le quali, le già due dette sono posto in opera a manca (del)le due quali lavora: S. Giovanni Battista e Abramo... quel più sarà giudicato per lo illustre marchese Litta e Signor Alessandro Caimo per David et Moisé gia fabricata (et) poste in opera“.

10. 1578 4. Februar und 14. April: Zahlungen für die Statuen Johannis des Täufers und Abrahams; am 16. Mai erfolgt „...entiero pagamento delle quattro figure David, Abram, Moesè et S. Giovanni“.
11. 1578 13. November: Zahlung (von Lire 147·10) „...sopra le due statue cioè la Madonna e l'Angiollo“; am 11. Dezember eine weitere Zahlung (Lire 70·16) „...per le due statue che de presente lavora“.
12. 1579 9. März: Zahlung für die Madonna und den Engel; eine Eintragung vom 6. November nennt den vollen Preis: „...per fattura di la Madonna et angiollo di marmo per poner in la facciata della giesa d'accordo scudi 300 d'oro“.
13. 1580 Mehrere kleinere und eine größere Zahlung (9. Mai, 30. Juni, 22. September, 30. November, 19. Dezember — Lire 236, 111, 147·10, 236) ohne nähere Angaben.
14. 1581 Mehrere größere und kleinere Zahlungen, deren eine (23. März, 177 Lire) dem Stoldo durch einen Mittelsmann in Pisa ausgezahlt wird. — Am 31. Dezember eine zusammenfassende Abrechnung: Zahlung von Lire 413 „...per sue spese e tempo perso in andare a Carrara comperare marmi“; ferner Zahlung von Lire 3492·16 „...per diverse opere fatte... a gli percii come appresso: Per la historia di 3 magi alla porcione della misura della historia del presepio per Mr. Annibal Fontana scudi 261, item per la historia della fuga di nostro signor in Egitto scudi 130, item per il profeta Ezechiel scudi 170, se li compensa per tempo perso scudi 30“.

Annibale Fontana

15. 1574 6. März: Zahlung von Lire 147·10 „...per andare a tor a Ferrara (!) marmi per far statue“. (Danach scheint es sich um istrianischen Marmor gehandelt zu haben, der am Po verschifft worden wäre; die Möglichkeit, daß hier wie unten Ferrara für Carrara verstanden ist, bleibt offen; vgl. Reg. 17 und 20.)
16. 1575 22. Februar: Zahlung (Lire 177 per scudi 30) „...sopra il conto delle statue di marmo comencate per virtù de mandato de 21 di questo“.
17. 1575 Undatierte Zahlung von Lire 147·10 „...per andare a Ferrara“. Am 3. Jänner 1576 erfolgt dann noch eine Bezahlung „...per condotta dei marmi“ (vgl. oben zu Reg. 15).
18. 1575 16. Juni, 1. September und 16. Dezember: verschiedene Zahlungen „...sopra le statue de marmo“.
19. 1576 14. Juli: Zahlung von Lire 177 „...per le due statue qualle lavora per la facciata della giesa“. Anlässlich einer Zahlung von 413 Lire am 20. August werden diese Statuen „le due figure de marmo de Isaya et Eremia“ genannt.
20. 1577 1. Juni: Zahlung von Lire 2271·10 „...per la fattura delle due statue Esaya et Eremia posto nel secondo ordine di la facciata di fora della giesa, aggiunto poi scudi 85 per la bontà delle statue et la sua andata et dimoranza a Carrara per marmi da statue“.
21. 1577, 1578, 1579 8. Dezember bis 14. Juli 1579 verschiedene Zahlungen „per le due sibille che di presente lavora“.
22. 1580 Verschiedene kleinere Zahlungen ohne nähere Angaben. Aus einer Eintragung vom 8. Juli ersehen wir, um welche Arbeiten es sich handelt: Zahlung von Lire 2360 „...per fattura della historia posta in la facciata sopra la porta di mezzo...“ und von Lire 663 für „tre capitelli di bronzo posti in la facciata della giesa“.
23. 1581 und 1582 Verschiedene kleinere Zahlungen, über deren Bestimmung, soweit ich sehen konnte, erst die Halbjahresabrechnung vom 30. Juni 1582 Auskunft gibt. Zahlung von Lire 1541·17 „per la fattura dell'historya di marmo, della presentazione di Christo posta a man sinistra della facciata della chiesa“ und von Lire 1003 „...per la fattura del Profeta Zaccaria qual va posto nella facciata della chiesa“.
24. 1584 30. Juni: Zahlung von Lire 300 „...per la statua della beatissima vergine quale va sopra la facciata“ und von Lire 120 „...per la fattura delle lastre d'argento“.



Abb. 34. Annibale Fontana: Herkules verfolgt Nessus und Deianira; Wien, Kunsthistorisches Museum

25. 1584 31. Dezember: Zahlung „... per la statua di madonna quale va da porre alla mizza (?) sopra l'altare maggiore“.
26. 1585 Verschiedene Zahlungen, über deren Bestimmung die Abrechnung vom 31. Dezember unterrichtet. Erwähnt wird „una delle due lastre d'argento per le ante del detto altare dedicate una alla natività l'altra al transito di nostro signore (sic!) quale argento e pervenuto dalle mani di M. Fr. Gatto fattore“; für die eine der beiden Kompositionen („una lastra d'argento per scolpirvi la natività di nostro signore“) wird eine Zahlung von Lire 1005·20 ausgewiesen. Das für diese Arbeit bestimmte Silber übermittelt Fontana an Pietro Francesco (da) Como; vgl. unten Reg. 37 f.
27. 1586 2. Juni: Zahlung (Lire 300) „... per le figure di marmo et angeli“.
28. 1586 11. Juli: Zahlung von Lire 2250 „... per la fattura della statua con li duoi puttini al piede, quale fu fatta per poner nella mizza (?) sopra l'altare nuovo et ora per modo di provisione posta all'incontro che caso si presentasse, si tornerà poi la presente partita indebita al detto altare et non tramutandosi et ponendovisi come si pensa il quadro della madonna che fu del rev. Cardinale Borromeo“. Eine weitere Zahlung von Lire 450 erfolgt am 31. Dezember.
29. 1587 7. Jänner: Zahlung von Lire 230 „... per la lastra d'argento del transito della beata vergine“.
30. 1587 23. Jänner: Zahlung von Lire 420 „... a conto degli angeli di marmo da metter in cima della facciata“.
31. 1587 28. April: Zahlung von Lire 750 „... a saldo della Statua di S. Giovanni“.
32. 1587 30. Juni: Zahlung von Lire 300 „... per le due statue in cima della chiesa“.

Tommaso Stoldo

(Da über diesen Meister keinerlei andere Nachrichten vorzuliegen scheinen, sei für alle Fälle erwähnt, daß schon im Jahre 1561 (Nachricht ohne näheres Datum) ein „Mr. Thomaso scultore“ im Dienste der Fabbrica von S. Maria stand und „sopra gli angeli de marmo“ bezahlt wird.)

33. 1575 5. August: „Mr. Tomaso Stoldo scultore fiorentino“, Zahlung von Lire 70·10 „... per 12 scudi d'oro“.
34. 1577 1. Juni: Zahlung von Lire 70·16 „... quali si dovevano al detto messer Stoldo e furono posti a Tomaso Stoldo...“.
35. 1577 ohne Datum: Zahlung von Lire 436·12 an Stoldo Lorenzi und Tomaso Stoldo für „... quattro mascheroni... i due fatti da Tommaso Stoldo“.

Martino Bassi

36. 1585 31. Dezember: Zahlung für den neuen Altar.

Pietro Francesco (da) Como

37. 1577 7. Februar: Zahlung an Annibale Fontana für ein Silbertabernakel, dessen Ausführung dem P. F. (da) Como anvertraut wurde.
38. 1585 31. Dezember: Zahlung von Lire 536·60 „... a Pietro Fr. Como orefice incontro ad Annibale Fontana per lire 104 consegnatoli per detto Fontana avanzatoli della sudetta lastra a buon conto per far l'altra lastra dedicata al transito.“

Dionigio Buscha

39. 1576 Ohne Datum: Zahlung von Lire 2525·10 „... per intero pagamento del capitello di bronzo posto in la giesa presso lo altare maggiore della parte della veneranda Maria“. Auch im Jahre

1577 findet sich eine (undatierte) Zahlung in der gleichen Höhe für denselben Zweck. Man könnte demnach vermuten, daß es sich um zwei Bronzekapitale gehandelt habe; vgl. S. 226¹ und 245.

Giuseppe Giovenone und Giuseppe Monza

40. 1576 ohne Datum: Zahlung von Lire 295 „...per Ondoratura della cassa dell'organo...“.

Stoldo Lorenzi, Francesco Marchetti, Moretto da Torano und Mariano Vitale.

41. 1581 Zahlung von Lire 1014:15 „...per tanti...da a conto Stoldo Lorenzi avere spesi in marmi per la ven. fabbrica come per un conto qua appresso, de modochè oltre la detta partita et la sudetta di Lire 47 egli viene a restare debitore di Lire 117 per compire alli scudi (?) 200 che già è fatto debitore, le quali lire 117 egli compenserà negli altri suoi conti atteso che ha tolto in se da riscoter dal signor Cesare Negrollo a detto Stoldo Lorenzi 1^o cinque pezzi di marmo da Francesco Marchetti, cioè tre pezzi per far figure et uno per la storia sotto il frontispicio et un altro et dal detto un pezzo per una figura sbozzata e posta a orlo di barca; et dal detto un pezzo per una figura et una per la historia in sotto al frontispicio e due pezzi per cherubini per la facciata et uno per un braccio et da Moretto da Torano un pezzo per una figura sbozzata posta a orlo et da Mariano Vitale pezzi cinque di marmo una per la historia grande di mezz, le altri pezzi per ale e cherubini sbozzate e poste in orlo“.

Résumé

An Hand archivalischer Nachrichten werden die im achten und neunten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts an der Fassade und im Inneren der Kirche S. Maria presso S. Celso in Mailand vollendeten Skulpturen der Bildhauer Stoldo Lorenzi und Annibale Fontana besprochen. Die Tätigkeit des Florentiners Lorenzi wird der des Mailänders Fontana gegenübergestellt und dessen künstlerische Entwicklung zu klären versucht. Seine Werke als Bronzeplastiker und Glyptiker, die Vorbilder, die er für mailändische Goldschmiede geliefert hat, werden vorgeführt. Die entscheidende Bedeutung seines Schaffens für die Entwicklung der mailändischen Skulptur wird angedeutet, der Versuch einer chronologischen Ordnung seines „Werkes“ nach Erörterung der stilgeschichtlichen Probleme zurückgestellt, da der Stand der Forschung die Lösung dieser Frage noch nicht zu gestatten scheint.

Die Abbildungen 26 und 27 sind dem Buche: Ernst Kris, „Meister und Meisterwerke der Steinschneidekunst in der italienischen Renaissance“, Wien 1929, entnommen. Die Verlagsanstalt Anton Schroll in Wien hat die Druckstöcke freundlichst zur Verfügung gestellt.