

# JACOPO DI PIERO GUIDI

Von Manfred Wundram

## I

Die Vorläufer der grossen Florentiner Frührenaissance-Bildhauer gruppieren sich um die erste Arbeitsperiode an der Porta della Mandorla, in deren Verlauf zwischen 1391 und 1397 das Gewände dieses am reichsten ausgestalteten aller Florentiner Domportale ausgeführt wird. In der Erkenntnis, dass die hier tätigen Bildhauer zugleich die Lehrmeister Donatellos und Nanni di Bancos gewesen sein müssen, hat sich die Forschung seit dem späten 19. Jahrhundert, vor allem aber seit der grundlegenden Urkundenpublikation Giovanni Poggis<sup>1</sup> nicht nur immer erneut um die Scheidung der Anteile am Gewände der Porta della Mandorla bemüht<sup>2</sup>, sondern den hier arbeitenden Meistern auch monographische Arbeiten gewidmet, um Eigenart, künstlerische Entwicklung und Bedeutung für die Zukunft zu präzisieren. Sind auf diese Weise Niccolò di Pietro Lamberti, Piero di Giovanni Tedesco und Giovanni d'Ambrogio wiederholt in die Literatur eingeführt worden<sup>3</sup>, so hat der vierte der am Gewände der Porta della Mandorla arbeitenden Bildhauer, Jacopo di Piero Guidi, nie eine zusammenfassende Würdigung erfahren, obwohl uns die Urkunden ungewöhnlich gut über seine Tätigkeit unterrichten und obwohl eine Reihe wichtiger Werke durch die vorangehende Forschung, vor allem durch die Arbeiten von Carl Frey und Hans Kauffmann<sup>4</sup>, sicher identifiziert und zudem fest datiert sind.

Wenn im Folgenden der Versuch unternommen wird, für Jacopo di Piero Guidi den Grundriss einer Monographie zu entwerfen, so geschieht das einerseits in der Absicht, die gesicherten Werke zusammenzustellen und seine künstlerische Persönlichkeit zu bestimmen,

<sup>1</sup> *Giovanni Poggi*, Il Duomo di Firenze (= Italienische Forschungen, herausgegeben vom Kunsthistorischen Institut in Florenz, zweiter Band), Berlin 1909.

<sup>2</sup> *August Schmarsow*, Vier Statuetten in der Domopera zu Florenz, in: Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen VIII, 1887, p. 137-153 (zum Gewände der Porta della Mandorla p. 148 ff.); *Oskar Wulff*, Giovanni d'Antonio di Banco und die Anfänge der Renaissanceplastik in Florenz, in: Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen XXXIV, 1913, p. 99-164 (p. 124 ff.); *Hans Kauffmann*, Florentiner Domplastik, in: Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen XLVII, 1926, p. 141-167 und 216-237 (p. 216 ff.); *Pietro Toesca*, Il Trecento, Turin 1951, p. 352 ff.; *Charles Seymour, Jr.*, The Younger Masters of the First Campaign of the Porta della Mandorla, 1391-1397, in: The Art Bulletin XLI, 1959, p. 1-17; *Manfred Wundram*, Niccolò di Pietro Lamberti und die Florentiner Plastik um 1400, in: Jahrbuch der Berliner Museen IV, 1962, p. 78-115 (p. 92 ff.); *Charles Seymour, Jr.*, Sculpture in Italy 1400 to 1500, Harmondsworth 1966, p. 31 ff. (= Pelican History of Art).

Zu Niccolò di Pietro Lamberti: *Cornel von Fabriczy*, Neues zum Leben und Werke des Niccolò d'Arezzo, in: Repertorium für Kunstwissenschaft 23, 1900, p. 85-91, und 25, 1902, p. 157-169; *Kauffmann*, a.a.O., p. 226 f., 228 ff.; *Giuseppe Fiocco*, I Lamberti a Venezia. I: Niccolò di Pietro, in: Dedalo VIII, 1927/28, p. 287-314; *Leo Planiscig*, Die Bildhauer Venedigs in der ersten Hälfte des Quattrocento, in: Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien, Neue Folge IV, 1930, p. 47-120 (p. 50 ff.); *Wundram*, a.a.O.; *derselbe*, Der heilige Jacobus an Or San Michele in Florenz, in: Festschrift Karl Oettinger, Erlangen 1967, p. 194-207.

Zu Piero di Giovanni Tedesco: *Kauffmann*, a.a.O., p. 143 ff. und 153 ff.

Zu Giovanni d'Ambrogio: *Giulia Brunetti*, Giovanni d'Ambrogio, in: Rivista d'Arte XIV, 1932, p. 1-22; *M. Wundram*, Der Meister der Verkündigung in der Domopera zu Florenz, in: Beiträge zur Kunstgeschichte, Festgabe für Heinz Rudolf Rosemann, München 1960, p. 109-125.

<sup>4</sup> *Carl Frey*, Die Loggia dei Lanzi zu Florenz, Berlin 1885, p. 34 ff. und 301 ff.; *Kauffmann*, a.a.O., p. 145 ff. und 218 f.

andererseits in der Hoffnung, das bisher bekannte Oeuvre um einige bedeutende Arbeiten bereichern zu können, nicht zuletzt aber in der Überzeugung, dass Jacopo di Piero im „Vorfeld“ der Frührenaissance eine wichtige Position einnimmt, die in den ersten Jahrzehnten des Quattrocento deutlich nachwirkt.

## II

Geburtsdatum, Herkunft und Schulung Jacopo di Pieros sind unbekannt. Die erste auf ihn bezügliche urkundliche Nachricht nennt uns das Datum seiner Aufnahme in die Florentiner Zunft der Steinmetzen am 19. Dezember des Jahres 1376.<sup>5</sup> Schlüsse auf sein Geburtsdatum lassen sich aus dieser Mitteilung nicht ziehen. Wichtiger ist, dass Jacopo nicht letztmalig 1406 als Capomaestro der Florentiner Dombauhütte erwähnt wird, wie man bisher annahm, sondern dass er noch am 1. Mai des Jahres 1412 zum Konsul der Florentiner Zunft gewählt wird.<sup>6</sup> Eine Kombination dieser beiden Daten, die einstweilen die beiden Pole seiner nachweisbaren Tätigkeit bezeichnen, lässt allerdings nur sehr vorsichtige und allgemeine Vermutungen für sein Geburtsdatum zu, das man kaum vor 1340 und nicht wesentlich nach 1350 ansetzen möchte.<sup>7</sup>

Vom 28. November 1379 stammt die älteste Erwähnung Jacopos als Bildhauer: er erhält 12 Florinen *pro quadam figura lapidis*, die er für die Loggia dei Lanzi ausgeführt hat.<sup>8</sup> Mit dieser nicht identifizierbaren Figur wird Jacopo erstmals im Zusammenhang mit einem Unternehmen genannt, an dessen Ausgestaltung er im Laufe des folgenden Jahrzehntes massgeblich beteiligt sein wird. Zwei Jahre später arbeitet Jacopo ebenfalls für die Loggia dei Lanzi Wappenschilde, 1382 einen Löwen.<sup>9</sup>

Noch während der Arbeit an dieser Löwenfigur wird Jacopo von der Domopera zur Mitwirkung an einer Serie von Fassadenskulpturen für den Dom herangezogen, die er entscheidend mitbestimmt: es handelt sich um die Reihe der musizierenden Engel, die zwischen 1382 und 1388 von Luca di Giovanni da Siena, Piero di Giovanni Tedesco und Jacopo di Piero ausgeführt werden und die für die Tabernakel unter bzw. neben dem Bogenfeld des mittleren Hauptportals am Dom — *supra ianuam principalem dicte ecclesie*<sup>10</sup> — bestimmt sind. Kauffmann hat die Verteilung der sechs heute im Museo dell'Opera di Santa Maria del Fiore aufgestellten Figuren unter die drei beteiligten Meister vorgenommen und aus einer Verbindung von urkundlichen Nachrichten und stilistischen Kennzeichen Schlüsse gezogen, die als gesichert gelten dürfen.<sup>11</sup>

<sup>5</sup> Archivio di Stato, Florenz, Arte dei Maestri di pietre e legname, vol. I, c. 21 r.

<sup>6</sup> Archivio di Stato, Florenz, a.a.O., vol. II, c. 71 r.

<sup>7</sup> Regeln für den Eintritt in die Zunft in einem bestimmten Alter sind nicht überliefert und dürften auch nicht existiert haben. Zwar weist *Paolo Vaccarino*, Nanni, Florenz o.J. (1950), p. 12 darauf hin, dass nach den Statuten der Arte di Rigattieri die Erben der in dieser Zunft eingetragenen Meister mit Vollendung des 15. Lebensjahres immatrikuliert werden mussten; für die Arte dei Maestri jedoch hat sich bisher kein Dokument auffinden lassen, das den Zunfteintritt eines Fünfzehnjährigen überliefert. Dagegen sind zahlreiche Beispiele für die Immatrikulation in verschiedenen, auch fortgeschrittenen, Altersstufen bekannt.

<sup>8</sup> *Frey*, a.a.O., p. 301, Nr. 5.

<sup>9</sup> *Frey*, a.a.O., p. 301, Nr. 7 und Nr. 10. Weder bei den Wappen, unter denen nach *Freys* Forschungen (a.a.O., p. 35) das der Libertas zeitlich an erster Stelle steht, noch bei den Löwenfiguren dürfte ein eigenhändiger Anteil Jacopos zu erweisen sein.

<sup>10</sup> *Poggi*, a.a.O., p. 8, Nr. 40.

<sup>11</sup> *Kauffmann*, a.a.O., p. 143 ff.

Im Falle Jacopo di Pieros ist die Identifizierung der Engel besonders erleichtert, weil die Urkunden bei den von ihm ausgeführten Figuren zweimal ausdrücklich die zugehörigen Instrumente nennen: er erhält am 23. April 1383 die Restzahlung für einen Psalterengel<sup>12</sup>, am 7. Juni des gleichen Jahres eine Abschlagszahlung in Höhe von 10 Florinen für einen Engel mit Zimbel — *cum cennamellis in manibus*.<sup>13</sup> Tatsächlich ist ein Zimbelschläger in der Florentiner Sammlung erhalten und wurde erstmals von Kurt Rathe als gesichertes Werk für Jacopo in Anspruch genommen.<sup>14</sup>

Den Zimbelschläger (Abb. 1) kennzeichnet ein mächtiges Volumen, ja eine fast säulenhafte Rundheit, die sich mit freier Beweglichkeit der Glieder — besonders im kühnen Vorgreifen des vom Rumpf sich lösenden rechten Armes — verbindet. Der Körpermodellierung entspricht die füllige Rundung des Kopfes mit den kugelig hervortretenden Augäpfeln und den entschieden gegeneinander abgesetzten Details von Lidern, Brauenflächen und Brauenbögen. Im Gewandstil bevorzugt Jacopo die Wiederholung gleicher Motive, ja geradezu Stilisierungen: so etwa in den umgreifenden Falten auf der linken Körperseite, in den ringförmigen Parallelen am Ärmel, den auf die Standplatte aufstossenden Knickungen des Saumes. Richtungskontraste beherrschen das Faltenbild auf Kosten lang und gleichmässig durchlaufender Linien, wie sie etwa die zur gleichen Serie gehörigen Engel des Piero di Giovanni Tedesco zeigen.<sup>15</sup> Insgesamt erweist sich Jacopo als ein Meister, der mit kräftigem Zugriff sein Konzept verwirklicht, ohne der Behandlung des Details besondere Sorgfalt zu widmen, der die Einzelheiten nahezu mit Heftigkeit akzentuiert, statt auf fließende Übergänge bedacht zu sein. Ein Vergleich mit den von Kauffmann dem Sienesen Luca di Giovanni zugewiesenen Engeln<sup>16</sup>, die viel stärker in der Tradition Andrea Pisanos und seiner Nachfolge stehen, zeigt, wie breit die individuelle Entfaltungsmöglichkeit innerhalb eines solchen serienmässigen Bauhüttenauftrages war.

Der Gambaspieler (Abb. 2) lässt sich auf Grund der Urkunden nicht mit gleicher Sicherheit Jacopo di Piero zuschreiben wie der Zimbelschläger. Aber er ist jenem sowohl in der Gesamtkonzeption wie in den Details so eng verwandt, dass an der von Kauffmann ausgesprochenen Zuordnung kein Zweifel bestehen kann.<sup>17</sup> Es genügt ein Vergleich der Köpfe, ein Blick auf den frei vorgreifenden — hier leider stark beschädigten — rechten Arm, auf Führung und Modellierung der die rechte Hüfte umspannenden Falten, um im Gambaspieler die gleiche ausführende Hand zu erkennen. Wiederum ist ein Hang zur Systematisierung des Faltenbildes charakteristisch, wie sie auch hier die Binnenzeichnung des Mantels, die ringförmigen Parallelen am Ärmel und vor allem die Fältelung des Kleides zeigen. In mancher Beziehung weist der Gambaspieler über den Zimbelschläger hinaus: bei gleicher Gewandanordnung tritt der Körper stärker hervor, z.B. mit Knie und Ansatz des rechten Oberschenkels, vor allem aber in der Freilegung und kräftig wölbenden Modellierung des Oberkörpers; und die Beweglichkeit der Arme verbindet sich jetzt mit einem stark betonten Zurückschwingen des Oberkörpers.

Aus den Dokumenten wissen wir, dass Jacopo di Piero 1385 mindestens mit einem weiteren musizierenden Engel beschäftigt war und 1388 erneut eine Figur für diesen Zyklus vollendet hatte.<sup>18</sup> Es liegt nahe, den Gambaspieler mit dieser zwischen 1385 und 1388, also einige Jahre nach dem Zimbel-Schläger, entstandenen Figur zu identifizieren.

<sup>12</sup> Poggi, a.a.O., p. 8, N. 37.

<sup>13</sup> Poggi, a.a.O., p. 8, Nr. 38.

<sup>14</sup> Kurt Rathe, Der figurale Schmuck der alten Domfassade in Florenz. Ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte der Freifigur im Florentiner Trecento, Wien/Leipzig 1910, p. 107; derselbe, Art. „Jacopo di Piero Guidi“, in: Thieme-Becker XVIII, 1925, p. 283 f.

<sup>15</sup> Kauffmann, a.a.O., p. 143 ff. und Abb. 1a, 1b.

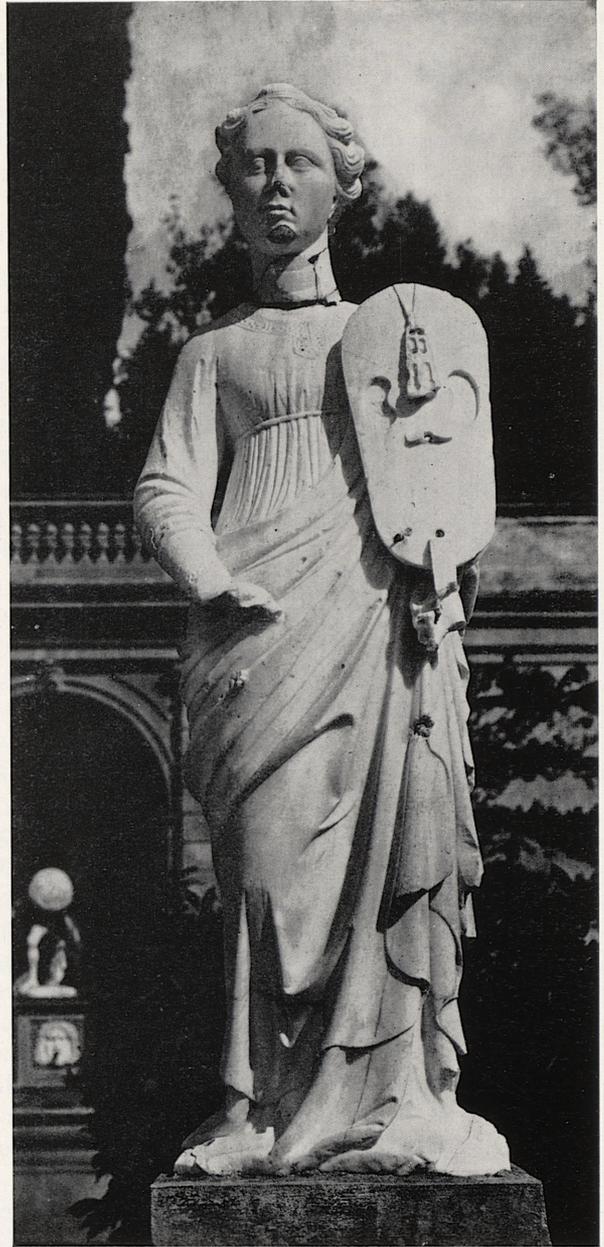
<sup>16</sup> Kauffmann, a.a.O., p. 143 ff. und Abb. 3a, 3b.

<sup>17</sup> Kauffmann, a.a.O., p. 145 und 146.

<sup>18</sup> Poggi, a.a.O., p. 11, Nr. 57. — Vgl. auch unten S. 200.



1 Jacopo di Piero Guidi, Zimbelschlagender Engel. Florenz, Museum der Domopera.



2 Jacopo di Piero Guidi, Gambaspielender Engel. Florenz, Museum der Domopera.

Aber noch vor diesen beiden im Museo di Santa Maria del Fiore erhaltenen Engeln hatte Jacopo die erste Figur der gesamten Serie geschaffen: den am 23. April 1383 vollendeten Engel mit Psalter.<sup>19</sup> Er galt als verschollen, bis Hans Kauffmann ihn in einer Davidstatue des ehemaligen Kaiser-Friedrich-Museums in Berlin wiedererkannte (Abb. 3).<sup>20</sup> Kauffmanns Argumente sind zwingend. Zunächst sprechen schon rein äussere Gründe für die Zugehörigkeit der Berliner Figur zum Kreise der musizierenden Engel: der Davidkopf ist späterer Ersatz des ursprünglichen, dessen länger herabfallende Haare auf der Rückseite des Rumpfes in Spuren noch erkennbar sind; die Masse stimmen mit denen der in Florenz erhaltenen Engel überein; und nicht zufällig dürfte die Berliner Figur von der gleichen Stelle stammen — der Barockdekoration eines Zimmers im Erdgeschoss des Palazzo Giugni in der Via Alfani in Florenz —, an der sich auch zwei der musizierenden Engel befanden.<sup>21</sup>

Wichtiger aber sind die stilistischen Charakteristika, die eine Zuschreibung an Jacopo di Piero rechtfertigen: „die mutige Raumhaltigkeit“ (Kauffmann) der ganzen Figur, besonders aber des ausgreifenden rechten Armes, findet ihre genaue Entsprechung im Zimbelschläger, wobei die ringförmigen Parallelfalten und die Biegung des Handgelenkes geradezu „handschriftlich“ übereinstimmen. Die enge Einbindung des linken Armes in den Kontur des Rumpfes erfolgt mit Hilfe der gleichen Gewandformation, das zugehörige Handgelenk ist in entsprechender Weise gebogen. Und schliesslich setzen auch die Falten mit den nämlichen Knickungen und Schlaufenbildungen auf dem Boden auf.

Bezeichnend für den künstlerischen Rang dieser Statue ist die von Wulff vorgeschlagene Zuschreibung an Nanni di Banco (vgl. Anm. 20). Wulff vermochte sich die freie Beweglich-



3 Jacopo di Piero Guidi, Engel mit Psalter, sogenannter „David“ (Kopf nicht zugehörig). Berlin, Staatliche Museen Ost-Berlin.

<sup>19</sup> Poggi, a.a.O., p. 8, Nr. 37.

<sup>20</sup> Kauffmann, a.a.O., p. 151 ff. — Die Figur war zuvor von Wulff, a.a.O., p. 99 ff. ausführlich publiziert, Nanni di Banco zugeschrieben und zum Ausgangspunkt einer gross angelegten Studie über die künstlerische Entwicklung und die Bedeutung Nanni di Bancos gemacht worden. Sie steht heute in Ost-Berlin (Inv. Nr. 2794); als sie aus der Sowjetunion zurückkam, war sie zerbrochen (freundliche Mitteilung von Dr. Ursula Schlegel).

<sup>21</sup> Wulff, a.a.O., p. 102.

keit der Glieder, „die struktive Bewegung der Gestalt unter dem Gewand“ in Verbindung mit der Andeutung eines Schreitmotivs nur aus dem Geist der Frührenaissance zu erklären. Da damals noch nicht der überwiegende Teil der von der alten Domfassade stammenden Skulpturen übersichtlich im Museum der Domopera versammelt war, ist es Wulff entgangen, dass etwa das Schreitmotiv schon um 1390-91 von Piero di Giovanni Tedesco in seinen ebenfalls für die Domfassade gearbeiteten anbetenden Engeln aufgegriffen wurde.<sup>22</sup>

Dass Jacopo noch eine weitere Figur für diesen Zyklus ausführte, wie Kauffmann für sicher hält, ist aus den Dokumenten nicht zu beweisen. Zwar heisst es in einer Urkunde vom 17. November 1385, dass Jacopo eine Zahlung für Engel — *supra agnoletti*<sup>23</sup> — erhält, aber lediglich am 19. Februar 1388 ist nochmals von der Vollendung eines Engels die Rede.<sup>24</sup> Ob weitere Zahlungen in der Zwischenzeit — insgesamt handelt es sich um 85 Florinen<sup>25</sup> — unter anderem auf einen vierten Engel Jacopos bezogen werden dürfen, bleibt ungewiss. Bedenklich stimmt die Tatsache, dass Jacopo in dem erwähnten Dokument vom 17. November 1385 für einen nicht näher bestimmten Zweck 20 Florinen und gesondert nochmals 10 Florinen *supra agnoletti* erhält, die zusammen mit der Restzahlung vom 19. Februar 1388 die für die musizierenden Engel übliche Summe von 25 Florinen ergeben. — Andererseits lässt sich auch aus Kauffmanns Hinweis auf die Zeichnung der alten Domfassade, auf der von den zehn vermutlich für die Engel bestimmten Tabernakeln eines freigelassen ist, eine Neunzahl der wirklich ausgeführten Figuren *nicht* erschliessen: denn die beiden etwas zurückgestuften Tabernakel auf der rechten Seite des Hauptportals sind wegen der perspektivischen Verkürzung der Zeichnung gar nicht sichtbar; es ist also durchaus möglich, dass hier ein weiteres Tabernakel freigeblieben war. Die Zeichnung scheidet in diesem Falle als Dokument aus.<sup>26</sup>

### III

Dass Jacopo di Piero Guidi nach der in kurzen Zeitabständen aufeinander folgenden Vollendung von Psalterengel und Zimbelschläger — am 23. April bzw. 27. Juni des Jahres 1383 — mit seinen weiteren Aufgaben für die Domopera in Verzug geriet, ist sehr verständlich, wenn wir seine Beanspruchung im Rahmen eines anderen, weitaus repräsentativeren Auftrages in Rechnung stellen.

Am 1. November 1382 war die Loggia dei Lanzi ihrer Bestimmung übergeben worden.<sup>27</sup> Man ging nun in den folgenden Jahren an die Ausschmückung des Bauwerkes, für das Jacopo di Piero Guidi schon 1379 eine Figur, 1381 und 1382 Wappenschilde und einen Löwen ausgeführt hatte. Im Juni 1383, also kurz nach der Vollendung von zwei der für die Domfassade bestimmten musizierenden Engel Jacopos, wird die Serie der etwa lebensgrossen<sup>28</sup> Sitzfiguren

<sup>22</sup> Vgl. Fig. 34 und 35 bei *Poggi*, a.a.O. — Die Dokumente für diese Serie anbetender Engel bei *Poggi*, a.a.O., p. 14 ff.

<sup>23</sup> *Poggi*, a.a.O., p. 9, Nr. 43.

<sup>24</sup> *Poggi*, a.a.O., p. 11, Nr. 57.

<sup>25</sup> *Poggi*, a.a.O., p. 8, Nr. 41 (10 Florinen am 20. April 1384 für einen nicht näher bezeichneten Auftrag); Nr. 42 (30 Florinen am 28. März 1385 als Abschlagszahlung für eine im Auftrag der Domopera entstehende Figur); p. 9, Nr. 43 (20 Florinen für einen nicht genannten Zweck am 17. November 1385; ausserdem am gleichen Tage 10 Florinen *supra agnoletti*); p. 11, Nr. 57 (15 Florinen am 19. Februar 1388 als Restzahlung für einen Engel). — Vgl. zu diesen Dokumenten unten S. 218.

<sup>26</sup> *Kauffmann*, a.a.O., p. 146, Anm. 4.

<sup>27</sup> *Frey*, a.a.O., p. 34 und 299 f., Nr. 66.

<sup>28</sup> Genaue Massangaben sind leider wegen des hohen Aufstellungsortes nicht möglich.

der Tugenden unter dem oberen Abschlussgesims der Loggia dei Lanzi in Angriff genommen. Agnolo Gaddi erhält am 1. Juni zwei Florinen für eine Zeichnung, die offenbar der ersten der insgesamt sieben Figuren zugrundegelegt werden soll.<sup>29</sup> Dass man Jacopo di Piero als ersten Meister für diesen Auftrag verpflichtet, erfahren wir am 12. Oktober des gleichen Jahres, als er 5 Florinen erhält — die früheste überlieferte Zahlung für diesen Zyklus; am gleichen Tage wird Giovanni d'Ambrogio mit der Ausführung zweier Figuren beauftragt.<sup>30</sup>

Die Tugenden an der Loggia dei Lanzi sind die ersten monumentalen Sitzfiguren auf Florentiner Boden seit dem Wirken der Werkstatt Arnolfo di Cambio zu Beginn des 14. Jahrhunderts, die unter anderen die Gestalten eines thronenden Papstes und einer Madonna mit Kind hinterlassen hat.<sup>31</sup> Merkwürdigerweise ist die Reihe der Tugenden trotz sicherer urkundlicher Anhaltspunkte bisher nur immer sporadisch gewürdigt und meines Wissens nie im Zusammenhang veröffentlicht worden<sup>32</sup>, obwohl diese Figuren zu den bedeutendsten Zeugnissen der toskanischen Skulptur im ausgehenden Trecento gehören. Der hohe, unzugängliche Anbringungsort in Verbindung mit ungenügender photographischer Dokumentation mag zu dieser geringen Beachtung beigetragen haben.

Fehlen für die künstlerische Aufgabe — die Gestaltung einer lebensgrossen Sitzfigur — unmittelbare Vorstufen, so standen dagegen von ikonographischer Seite her — für das Thema der Tugenden — mehrere illustre Vorbilder vor Augen: die beiden unteren Reliefreihen an der Bronzetür Andrea Pisanos<sup>33</sup>, der Zyklus der Tugenden am Sockelgeschoss des Domcampanile<sup>34</sup> und schliesslich die Marmorreliefs — drei thronende Gestalten und vier Halbfiguren — an Orcagnas Tabernakel in Orsanmichele.<sup>35</sup> Es ist für die allgemeine Entwicklung der Florentiner Skulptur in der zweiten Hälfte des Trecento überaus bezeichnend, dass der jüngste dieser Zyklen — der des 1359, also nur reichlich zwei Jahrzehnte zuvor vollendeten Orcagna-Tabernakels — keine Impulse für die neue Serie gibt, dass dagegen aber die unmittelbar oder doch mittelbar auf Andrea Pisano zurückgehenden Werke in entscheidender Weise vorbildlich werden.<sup>36</sup> Von Andrea Pisanos Bronzetür wird denn auch, variierend, die Rahmenform übernommen, indem man das dortige Vierpassornament mit den die jeweiligen Rundungen trennenden Winkeln auf einen Dreipass mit entsprechendem Wechsel von Rundung und Spitze zusammenzieht.

<sup>29</sup> Frey, a.a.O., p. 302, Nr. 13. — Freys Vermutung, dass es sich um eine Zeichnung für Fides und Spes handele, lässt sich aus den Urkunden nicht erhärten: es ist lediglich von *ymaginum* die Rede, und das Honorar von 2 Florinen entspricht der Bezahlung für *einzelne* Vorzeichnungen in den folgenden Jahren.

<sup>30</sup> Frey, a.a.O., p. 302, Nr. 14.

<sup>31</sup> Heute im Museum der Domopera. Vgl. Harald Keller, Der Bildhauer Arnolfo di Cambio und seine Werkstatt, II, in: Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen LVI, 1935, p. 22-43 (p. 38 ff.).

<sup>32</sup> Die umfangreichste Abbildungsfolge bei Adolfo Venturi, Storia dell'arte italiana, IV: La scultura del Trecento e le sue origini, Mailand 1906, Fig. 587-592. Aber auch hier fehlt eine der Figuren, die Prudentia des Giovanni d'Ambrogio.

<sup>33</sup> Ilaria Toesca, Andrea e Nino Pisani, Florenz 1950, Tafel 51-64.

<sup>34</sup> Julius von Schlosser, Giusto's Fresken in Padua, in: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses XVII, 1896, p. 13-100 (zu den Tugenden am Campanile p. 53 ff. und p. 74).

<sup>35</sup> Klara Steinweg, Andrea Orcagna — Quellengeschichtliche und stilkritische Untersuchung (= Zur Kunstgeschichte des Auslandes, Heft 131), Strassburg 1929, p. 97 ff. und Abb. 17-21.

<sup>36</sup> Die Meinung von Frey, a.a.O., p. 36, Orcagna sei „der geistige Vater dieser Bildwerke“, lässt sich kaum aufrecht erhalten. — Die Auswirkungen Andrea Pisanos und seiner Schule auf die toskanische Skulptur in der zweiten Hälfte des Trecento sind in ihrem ganzen Umfang noch nicht erkannt und bedürfen dringend einer Untersuchung. Vgl. auch M. Wundram, Die sechzehn Heiligenstatuetten im Museum der Florentiner Domopera, Festschrift Ulrich Middeldorf, Berlin 1968, p. 73-80.

Als erste Figur des gesamten Zyklus wird die Fides (Abb. 4) von Jacopo di Piero Guidi vollendet und am 22. November 1384 auf insgesamt 75 Florinen geschätzt.<sup>37</sup> Man mag geltend machen, dass in diesen Figuren die individuelle Leistung schwerer abzuschätzen sei als bei den musizierenden Engeln der Domfassade, weil der Ausführung Zeichnungen Agnolo Gaddis zugrundelagen. Doch sollten wir deren Gewicht nicht überschätzen, da sie kaum mehr als allgemeine Anhaltspunkte für Aufbau und Anordnung gegeben haben dürften, der Entfaltung des individuellen Stils der ausführenden Meister aber genügend Spielraum liessen.<sup>38</sup>

Die Figur der Fides bekennt sich im allgemeinen Aufbau — in der Frontalität, den Grundlinien der Faltenführung, der Anordnung des Gewandes vor der Brust (bei Austausch der Seiten) — zu der entsprechenden Gestalt des Campanile. Allerdings werden aus der Gegenüberstellung auch die Charakteristika des jüngeren Werkes deutlich: die Knie sind strenger frontal gegeben; das Faltenbild hat sich verfeinert und vervielfältigt, vor allem zwischen den Knien, im reichen Umriss des unteren Mantelsaumes, in den Schlaufen des auf der Standplatte aufliegenden Untergewandes; zugleich ist — dem Zeitstil entsprechend — die schärfere, gratigere Modellierung der Falten und die häufige Verwendung von Knickungen und Brechungen unübersehbar, wie sie auch den wenig früheren Zimbelschläger Jacopos kennzeichnen.

Nur knapp ein Jahr später, am 27. Oktober 1385, wird die zweite Figur, die Jacopo di Piero für den Zyklus der Tugenden an der Loggia dei Lanzi ausführte, geschätzt: die Spes (Abb. 5), für die am 11. Dezember des gleichen Jahres die Restzahlung auf den Gesamtpreis von 80 Florinen geleistet wird.<sup>39</sup> In der Komposition greift hier Jacopo — bzw. die vorbildgebende Zeichnung Agnolo Gaddis — auf einen Typ zurück, den Andrea Pisano an seiner Bronzetür vorgeprägt und den der Meister der Tugenden am Campanile von dort übernommen hatte: die in leidenschaftlicher Bewegung sich im Gebet nach rechts hinüberwendende Figur — die einzige des ganzen Zyklus, die aus der Frontalität gelöst ist. Aber welche Freiheit kennzeichnet die Spes Jacopos gegenüber den älteren Vorbildern, welche Freiheit zugleich gegenüber der eigenen, nur um eine kurze Zeitspanne vorangehenden Fides! Rumpf und Glieder erscheinen in einer Beweglichkeit, wie sie die toskanische Skulptur seit den Eckfiguren an der Kanzel Giovanni Pisanos in San Andrea zu Pistoia nicht mehr, im Bereich der Monumentalskulptur überhaupt nie zuvor gekannt hatte; der rechte Arm greift frei in den Raum vor, die Wendung des Oberkörpers wird bereits in der Anordnung der Beine vorbereitet. Der Beweglichkeit des figürlichen Aufbaus entspricht die Formung des Gewandes, besonders in dem kühnen, hier schon Jahrzehnte vor Ghiberti und Botticelli aufgegriffenen Schwung des abwehenden Mantels, aus dessen Höhlung sich die Gegenbewegung des Rumpfes um so nachdrücklicher ablöst. Kann nicht ausgeschlossen werden, dass das Motiv in der vorgegebenen Zeichnung Agnolo Gaddis grundsätzlich angelegt war, so bleiben doch die Entfaltung im Dreidimensionalen, der grosse Schwung des Umrisses (der heute in seiner Wirkung leider durch eine umfangreiche Fehlstelle beeinträchtigt wird), die virtuose Aushöhlung der Steinmasse die persönliche Leistung des Bildhauers. — In der Faltenführung herrschen ebenso wie im Aufbau der Figur Kontraste. Freilich beschränkt sich Jacopo auf verhältnismässig wenige Motive bei Bevorzugung gebrochener und gratiger Modellierung.

<sup>37</sup> Frey, a.a.O., p. 303, Nr. 24.

<sup>38</sup> Diese Meinung schon bei Rathe, a.a.O. 1910, p. 102. — Genauere Aufklärung ist von der Arbeit über Agnolo Gaddi zu erwarten, die Bruce Cole vorbereitet. — Vgl. auch unten, S. 207.

<sup>39</sup> Frey, a.a.O., p. 304, Nr. 33.

Inzwischen war neben Jacopo di Piero Guidi und Giovanni d'Ambrogio auch Giovanni Fetti mit der Ausführung von zwei weiteren Figuren betraut worden.<sup>40</sup> Während Giovanni d'Ambrogio seine beiden Gestalten — Prudentia und Justitia — in den nächsten Jahren vollendete<sup>41</sup>, wissen wir nicht, wie weit Giovanni Fetti die ihm übertragenen Figuren — Fortitudo und Temperantia — 1384-86 förderte und warum er sie nicht zum Abschluss brachte. Jedenfalls wird am 20. März 1386 die Vollendung von Fortitudo und Temperantia Jacopo di Piero Guidi übertragen<sup>42</sup>, der sich nicht nur durch termingerechte Ausführung von Fides und Spes das Wohlwollen, sondern besonders durch den künstlerischen Rang der Spes auch die Achtung seiner Auftraggeber erworben haben wird.

Zu der Aufgabe, den individuellen Stil des Bildhauers durch das von der Vorzeichnung festgelegte allgemeine Konzept hindurch zu erkennen, kommt bei diesen beiden Figuren also die Schwierigkeit, den Anteil zweier ausführender Meister zu scheiden. Wie weit die Arbeit Giovanni Fettis bis 1386 gediehen war, welche der beiden Tugenden er vornehmlich in Angriff genommen hatte — oder ob beide gleichzeitig und zu gleichen Teilen —, erfahren wir zunächst aus den Urkunden nicht. Wir wissen lediglich, dass zwischen dem 4. Mai 1384 und dem 20. März 1386 die stattliche Summe von insgesamt 50 Florinen — teilweise ausdrücklich für Fortitudo, teilweise für Temperantia bestimmt, teilweise nicht näher spezifiziert — an Giovanni Fetti ausbezahlt worden war.<sup>43</sup> Erst nach Übertragung der beiden Figuren an Jacopo di Piero gibt ein weiteres Dokument einen deutlichen Hinweis auf den Umfang der von Giovanni Fetti geleisteten Arbeit: am 18. Juli 1386 werden ihm für seinen Anteil an der Fortitudo insgesamt 55 Florinen zugesprochen, von denen er noch 4 Florinen, 2 Pfund und 3 Soldi zu bekommen hat.<sup>44</sup>

Die Aussage der Urkunden wird durch die künstlerische Erscheinung bestätigt: auf der Folie der für Jacopo di Piero gesicherten Figuren von Fides und Spes nimmt sich die Fortitudo (Abb. 6) sehr fremdartig aus. Relativ unabhängig von der entsprechenden Figur des Campanile-Zyklus, überrascht die Fortitudo der Loggia dei Lanzi durch die Geschlossenheit des Volumens und eine Zusammenfassung der Umrisse, die weit über Jacopos früheste Figur des Zyklus, die Fides, hinausgehen und vollends mit der Beweglichkeit seiner Spes unvergleichbar sind. Die Glieder bleiben dem Körper eng verbunden, besonders auffällig etwa in dem rechten, die Lanze haltenden Arm. Im Gewand herrschen glatte Faltenbahnen vor und bestimmen beispielsweise den übergeschlagenen Mantel, aber auch die Drapierung über Knien und Unterschenkeln. — Der Kopftyp mit den schmal ausgezogenen Augen und den gleichmässig gewellten Haaren ist stärker dem Umkreis Andrea Pisanos verpflichtet als irgendeiner der Köpfe Jacopos — man vergleiche dagegen etwa die beiden musizierenden Engel im Museum der Domopera, die Kauffmann mit guten Gründen dem ebenfalls Andrea Pisano verpflichteten Sienesen Luca di Giovanni zugeschrieben hat.<sup>45</sup> Bei der Fortitudo scheint die künstlerische Haltung auf den Meister aus einer älteren Generation zu weisen, als den wir Giovanni Fetti vermuten dürfen.<sup>46</sup> Wenn nicht alle Anzeichen täuschen, so waren die Arbeiten an der For-

<sup>40</sup> Am 15. März erhält Giovanni Fetti eine Zahlung von 10 Florinen für die Fortitudo (*Frey*, a.a.O., p. 303, Nr. 26); am 28. August des gleichen Jahres erfahren wir, dass Giovanni Fetti an zwei der Tugenden arbeitet (*Frey*, a.a.O., p. 304, Nr. 29); am 17. November 1385 wird eine Zahlung ausdrücklich für die Temperantia geleistet (*Frey*, a.a.O., p. 304, Nr. 32).

<sup>41</sup> *Wundram*, Der Meister der Verkündigung, a.a.O., p. 119 f.

<sup>42</sup> *Frey*, a.a.O., p. 305, Nr. 35.

<sup>43</sup> Vgl. Anm. 40. — *Frey*, a.a.O., p. 303, Nr. 20, 21 und 26, p. 304, Nr. 28, 29 und 32.

<sup>44</sup> *Frey*, a.a.O., p. 306, Nr. 42.

<sup>45</sup> *Kauffmann*, a.a.O., p. 145 f. und 148, Abb. 3a und 3b.

<sup>46</sup> Giovanni Fetti wird bereits am 26. Juni 1355 als Mitglied der Florentiner Dombauhütte urkundlich genannt (*Cesare Guasti*, Santa Maria del Fiore. La costruzione della Chiesa e del Campanile secondo i documenti, Florenz 1887, p. 82). Am 3. Juni 1377 wählt man ihn *noviter* zum Capomaestro (*Guasti*, a.a.O., p. 238 f.).



4 Jacopo di Piero Guidi, Fides. Florenz, Loggia dei Lanzi.



5 Jacopo di Piero Guidi, Spes. Florenz, Loggia dei Lanzi.



6 Giovanni Fetti und Jacopo di Piero Guidi, Fortitudo. Florenz, Loggia dei Lanzi.



7 Jacopo di Piero Guidi, Temperantia. Florenz, Loggia dei Lanzi.



8 Jacopo di Piero Guidi, Caritas. Florenz, Loggia dei Lanzi.



9 Giovanni d'Ambrogio, Justitia. Florenz, Loggia dei Lanzi.



10 Giovanni d'Ambrogio, Prudentia. Florenz, Loggia dei Lanzi.

titudo bereits erheblich fortgeschritten, als Jacopo di Piero die Vollendung übernahm. Auch ein kleines Detail wie die — im Gegensatz zu der jeweils kräftig sich vorwölbenden Basis bei den Tugenden Jacopos — konkav gerundete Standplatte verdient in diesem Zusammenhang Beachtung. Dem Inhalt des Dokumentes vom 18. Juli 1386 entsprechend, dürfte uns die Fortitudo bis zu einem gewissen Grade eine Vorstellung vom Stile Giovanni Fettis geben.

Diese Vermutung wird durch die zweite Figur bestätigt, die Jacopo von Giovanni Fetti übernimmt: die Temperantia (Abb. 7). Sie fügt sich ganz und gar dem Werk Jacopo di Pieros ein und setzt den von der Spes aufgenommenen Weg konsequent fort: frei und gelöst in den Bewegungen — vor allem in ihrem rechten Arm! —, wendet sich die Temperantia leicht und selbstverständlich nach rechts hinüber. Die Verkürzung der Oberschenkel ist an der linken Seite meisterhaft beherrscht und übertrifft die zeitlich vorangehende Spes, deren Gewand an der entsprechenden Stelle noch vorwiegend in der Fläche ausgebreitet war. Bewundernswert ist das Umgießen von einem Gefäß in das andere veranschaulicht: was in den älteren Vorbildern — z.B. in der Temperantia des Campanile-Zyklus — nur angedeutet worden war, wird hier lebendige Vergegenwärtigung. — Die Modellierung des Kopfes mit den scharf gegeneinander abgesetzten Einzelheiten, den vortretenden Augäpfeln und der Anordnung der Haare entspricht genau Jacopos musizierenden Engeln von der Domfassade, und auch die kräftige Rundung des Rumpfes mit den straff organisierten Parallelfalten erinnert unmittelbar an den Gambaspieler, der in den gleichen Jahren ausgeführt wird.

Die Urkunden über den Abschluss der Arbeiten an Fortitudo und Temperantia sind nicht bekannt. Dagegen unterrichten uns die Dokumente ausführlich über die noch verbleibende siebente Figur des Zyklus, die Caritas (Abb. 8). Sie war als letzte der Reihe am 18. April des Jahres 1386 in Auftrag gegeben worden<sup>47</sup>, und zwar an den aus Siena stammenden Bildhauer Luca di Giovanni, der sich neben Jacopo di Piero und Piero di Giovanni Tedesco bereits an den musizierenden Engeln der Domfassade bewährt hatte.<sup>48</sup> Offenbar kam die Arbeit zunächst nicht in Gang. Jedenfalls erfahren wir nichts von Zahlungen.<sup>49</sup> Am 26. Juni 1388, also mehr als zwei Jahre nach der Auftragserteilung, wird die Caritas Jacopo di Piero übergeben, am 23. Dezember des gleichen Jahres jedoch die Abmachung widerrufen und ein Vertrag mit Piero di Giovanni Tedesco geschlossen; wiederum vier Wochen später, am 19. Januar des folgenden Jahres 1389, wird die Ausführung erneut Jacopo di Piero anvertraut, der nun, nach dieser etwas verwickelten Vorgeschichte, die Figur arbeitet und am 19. Juli 1391 vollendet — mit einem Honorar von 90 Florinen die höchstbezahlte des ganzen Zyklus, so weit uns die Dokumente erhalten sind.<sup>50</sup>

<sup>47</sup> Frey, a.a.O., p. 305, Nr. 37.

<sup>48</sup> Poggi, a.a.O., p. 9 f. — Vgl. auch Anm. 45.

<sup>49</sup> Eine Zahlung vom 1. Oktober 1386 in Höhe von 15 Florinen bezieht sich vermutlich auf den Zyklus der musizierenden Engel und jedenfalls nicht auf die Caritas, da ausdrücklich von einer Figur für die *opera*, also für die Dombauhütte, und nicht für die Loggia die Rede ist. Vgl. Poggi, a.a.O., p. 9, Nr. 46. — Frey, a.a.O., p. 307, Nr. 47; auch Frey bemerkt, dass es sich um eine Statue für den Dom handeln müsse (p. 307, Anm. 1).

<sup>50</sup> Frey, a.a.O., p. 309, Nr. 56. — Die Figur blieb zunächst in der Werkstatt. Erst am 6. August 1394 erhält Lorenzo di Bicci eine Ratenzahlung von 20 Florinen für die farbige Fassung der Caritas (Frey, a.a.O., p. 309, Nr. 59); vom 16. Oktober des gleichen Jahres datiert eine Restzahlung von 17 Florinen an Lorenzo di Bicci (Frey, a.a.O., p. 309, Nr. 60); in dem zweiten Dokument ist zwar die Caritas nicht ausdrücklich genannt, doch lässt der Zusammenhang vermuten, dass sich auch diese Zahlung auf die Fassung der Caritas bezieht. Besteht diese Annahme zu Recht, so wäre für die farbige Fassung der Figur die erstaunlich hohe Summe von etwas mehr als 40% des Bildhauerhonorars gezahlt worden! — Zu Beginn des Jahres 1395 scheint dann die Caritas endlich an der Loggia dei Lanzi aufgestellt worden zu sein; jedenfalls wird am 3. Februar der Transport zur Loggia bezahlt (Frey, a.a.O., p. 309, Nr. 61). — Wann das Tabernakel ausgeführt wurde, ist unbekannt.

Wie bei Fortitudo und Temperantia stellt sich also auch bei der Caritas die Frage, wie weit ausser der Vorzeichnung Agnolo Gaddis bereits geleistete Vorarbeiten des älteren, zunächst mit der Ausführung beauftragten Meisters die allgemeine Konzeption mitbestimmt haben könnten. Die Antwort wird ähnlich wie bei der Temperantia ausfallen: die stilistische Erscheinung weist die Caritas ganz und gar als ein eigenhändiges Werk Jacopo di Pieros aus — in Übereinstimmung mit den Schlüssen, die sich aus dem hohen Abschlussonorar ziehen lassen. Im allgemeinen Aufbau der Figur und in den Grundzügen der Gewandanordnung lässt die Caritas noch einmal die Rückwendung zu dem Campanile-Zyklus besonders deutlich werden — in diesem Falle allerdings nicht zu der entsprechenden Figur aus der Serie der Tugenden, sondern zu der Personifikation der Luna aus den Planetendarstellungen. Die Ausführung dagegen entspricht im Gesamten wie in den Einzelheiten dem Stil Jacopos. Die Proportionierung der Figur mit überlängtem Oberkörper bei hochgeschobener Gürtung kennen wir bereits von der Temperantia. An jene, aber ebenso an Jacopos musizierende Engel — und hier besonders an den Gambaspieler — erinnert der nachdrücklich hervorgehobene Kontrast zwischen den grossflächigen, von wenigen Linien bestimmten Formen des Oberkörpers und seiner Drapierung einerseits, dem feingliedrigen Faltenwerk des Mantels andererseits, das hier, bei gleichbleibenden Motiven — der Form der Schüsselfalten zwischen den Knien, den Schlaufen am unteren Gewandsaum — zu bisher unbekanntem Reichtum entwickelt wird. Die Beziehungen zu den gesicherten Werken Jacopo di Pieros lassen sich bis in Einzelheiten hinein verfolgen: so finden wir etwa auch hier die gelängte Kopfform und die Modellierung der Augen wieder, wie sie Temperantia und musizierende Engel kennzeichnen. — Charakteristisch für das künstlerische Temperament Jacopos ist das Kind, dessen Körper zwar kräftiges Volumen, aber geringes Interesse an differenzierter Durchbildung des Aktes zeigt.

Die individuelle Leistung Jacopo di Pieros bei der Ausführung der Tugenden wird nicht nur durch die enge Verwandtschaft zu seinen musizierenden Engeln, nicht nur durch die Andersartigkeit gegenüber der vermutlich von Giovanni Fetti weitgehend konzipierten Fortitudo deutlich, sondern tritt ebenso klar bei einer Gegenüberstellung mit den Figuren der Justitia und der Prudentia von Giovanni d'Ambrogio hervor (Abb. 9, 10). Anders als Jacopo ist Giovanni d'Ambrogio auf Vereinheitlichung bedacht; das gilt sowohl für die Verbindung von Beinpartie und Rumpf im figürlichen Aufbau wie für die Zusammenfassung in den Umrissen und im Linienbild der Falten. Und nicht weniger ausgeprägt unterscheidet sich der für Justitia und Prudentia kennzeichnende feine, antikisierende Gesichtsschnitt von den kräftig modellierten Köpfen Jacopo di Pieros.

#### IV

Wenige Monate nach der Vollendung der Caritas, am 16. Oktober 1391, wird Jacopo di Piero erneut von der Dombauhütte verpflichtet.<sup>51</sup> Die Auftragsurkunde präzisiert die ihm gestellte Aufgabe nicht, aber der Wortlaut des Dokumentes — und vor allem die gleichzeitige Nennung von Giovanni d'Ambrogio und Niccolò di Pietro Lamberti, die dann in den folgen-

<sup>51</sup> Poggi, a.a.O., p. 15, Nr. 88 und p. 64, Nr. 348. Poggi hat das gleiche Dokument einmal unter die Fassaden- und Campanile-Skulpturen, das andere Mal unter Porta della Mandorla eingereiht, war sich also offenbar über die Bestimmung des Auftrages nicht ganz im klaren. — Dieses Dokument und ein weiteres, das für den 30. Oktober 1394 eine Zahlung von 23 Pfund und 12 Soldi an Jacopo belegt (Poggi, a.a.O., p. 17, Nr. 102) meinte Rathe, Thieme-Becker, a.a.O., offenbar, als er von „untergeordneten“ Steinmetzarbeiten sprach.

den Jahren ausdrücklich im Zusammenhang mit dem Gewände der Porta della Mandorla des Florentiner Domes genannt werden — machen es sehr wahrscheinlich, dass sich dieser Auftrag auf die Porta della Mandorla bezieht. Ist von urkundlicher Seite her immerhin ein Zweifel möglich, dass Jacopo tatsächlich an der Ausschmückung des Portales beteiligt war, so schliesst der Augenschein alle Bedenken aus: schon Wulff erkannte im dritten und vierten Engel des rechten Gewändes (Abb. 11, 12) Werke Jacopos und wies auf die Verwandtschaft zur Caritas der Loggia dei Lanzi hin.<sup>52</sup> Kauffmann unterbaute diese Zuschreibung, indem er nachdrücklich die Übereinstimmungen mit den von ihm identifizierten musizierenden Engeln von der Domfassade hervorhob.<sup>53</sup> Tatsächlich lassen die Stilisierung in der Fältelung des Untergewandes — man vergleiche in dieser Beziehung besonders den Gambaspieler! —, die Modellierung der Köpfe, die freie, die Rahmengenrenzen fast sprengende Beweglichkeit mit den einander entgegengesetzten Kopfwendungen, die spröde, harte Brechungen bevorzugende Faltenführung der Mäntel die Charakteristika Jacopo di Pieros sehr deutlich erkennen.<sup>54</sup>

Die Aktfigürchen, die sich mit diesen beiden Engeln in den gleichen Marmorblöcken befinden, zeigen die Grenzen der Kunst Jacopos: mit der Wiedergabe des unbedeckten Körpers und seines organischen Aufbaus waren seine Kräfte überfordert, wobei es nicht ausschlaggebend ist, ob er diese Details eigenhändig ausführte oder durch einen Gehilfen arbeiten liess. Sein Einfluss jedenfalls ist in diesen Figürchen durchaus spürbar, da die Neigung zu Kontrasten — etwa in dem übertriebenen Kontrapost des Stehenden — und die kräftige, ebenso grosszügige wie grobe Modellierung diese Aktstudien mit dem Kinde der Caritas von der Loggia dei Lanzi verbinden.

## V

Mit diesen Arbeiten an der Porta della Mandorla endet das nachweisbare Werk Jacopos, nicht dagegen seine urkundlich belegte Tätigkeit. Schon am 4. April 1384 hatte Jacopo beratend an einer Sitzung über den Bau einer Domsakristei<sup>55</sup>, am 6. Juli des gleichen Jahres an einer Beratung über die Fundamentierung der Chorkapellen an der Südseite des Domes<sup>56</sup> teilgenommen. Der 1390 erteilte Auftrag zur Erbauung einer Kapelle an der Minoritenkirche in Figline im Arnotal beweist, dass Jacopo zumindest in bescheidenem Rahmen auch als selbständiger Architekt tätig gewesen ist.<sup>57</sup>

Am 10. Oktober 1402 beschliesst die Dombauhütte in Orvieto, Jacopo di Piero Guidi als Capomaestro unter ausdrücklichem Hinweis auf die am Taufbecken auszuführenden Arbeiten zu berufen<sup>58</sup>, nachdem man zuvor schon Piero di Giovanni Tedesco mit dem gleichen Auftrag bedacht hatte.<sup>59</sup> In diesem Zusammenhang verdient es Beachtung, dass man Jacopo ein

<sup>52</sup> Wulff, a.a.O., p. 127 f.

<sup>53</sup> Kauffmann, a.a.O., p. 218 f.

<sup>54</sup> So weit ich sehe, ist diese Zuschreibung in der nachfolgenden Literatur nur einmal in Frage gestellt worden: bei Pietro Toesca, a.a.O., p. 354, der diese beiden Engelhalbfiguren unter Hinweis auf die Gestalt der Justitia an der Loggia dei Lanzi Giovanni d'Ambrogio zuweisen wollte.

<sup>55</sup> Guasti, a.a.O., p. 271.

<sup>56</sup> Guasti, a.a.O., p. 272 ff.

<sup>57</sup> Giovanni Poggi. Documenti su Giovanni del Biondo, in: Rivista d'Arte V, 1907, p. 26 ff. (zu Jacopo di Piero p. 28).

<sup>58</sup> Luigi Fumi, Il Duomo di Orvieto e i suoi restauri, Rom 1891, p. 328, Nr. XI.

<sup>59</sup> Fumi, a.a.O., p. 327 f., Nr. IX und X.

Jahresgehalt von 132 Florinen bei freier Wohnung aussetzt, während man Piero di Giovanni Tedesco zuvor nur 100 Florinen geboten hatte.<sup>60</sup> Am 7. März 1403 wird Jacopo nochmals als Capomaestro der Orvietaner Hütte genannt.<sup>61</sup> In welchem Umfange er dort tätig gewesen ist, erfahren wir nicht. Keinesfalls will es gelingen, unter den kleinen Reliefs des Orvietaner Taufbrunnens einen Anteil der so ganz unkonventionellen Persönlichkeit Jacopos wahrscheinlich zu machen.

Am 11. Januar 1406 ist Jacopo Capomaestro der Florentiner Dombauhütte und erhält an diesem Tage sein Gehalt für drei Monate, wird jedoch bereits am 16. Februar des gleichen Jahres dieses Amtes enthoben.<sup>62</sup>

Die Urkunden in den folgenden Jahren belegen lediglich noch Jacopos Aktivität als Konsul der Steinmetzzunft bis zum Jahre 1412.<sup>63</sup>

## VI

Jacopos Werk lässt sich also über den Zeitraum von rund eineinhalb Jahrzehnten hinweg verfolgen: vom Beginn der Arbeiten an den musizierenden Engeln der Domfassade in den Jahren 1382-1384 bis zur Ausführung der ihm zuzuschreibenden Partien im Gewände der Porta della Mandorla zwischen 1391 und 1397. Anders als der vermutlich annähernd gleichaltrige Piero di Giovanni Tedesco<sup>64</sup> mit seinem zurückhaltenden Temperament, seiner Neigung zu gleichmässig sorgfältiger Ausarbeitung des Details, der geringen Skala der Ausdrucksmöglichkeiten, anders auch als der jüngere Niccolò di Pietro Lamberti<sup>65</sup> mit seiner Tendenz zum Dekorativen, zu Feinheit der Oberflächenbehandlung, zu Reichtum der Übergänge und Nuancen erweist sich Jacopo als zupackende künstlerische Persönlichkeit von weitgespannter Phantasie, deren Variationsbreite in der Folge der Tugenden an der Loggia dei Lanzi am reichsten in Erscheinung tritt. Im Gegensatz zu seinen Florentiner Zeitgenossen ist Jacopo vor allem an der allgemeinen Verwirklichung seiner Konzepte, aber nicht am geschliffenen Detail interessiert, ein Meister kräftiger Volumina, der die Grundlinien seiner Figurenkompositionen durch Stilisierungen in der Faltenführung zu unterstreichen liebt, der in der Beweglichkeit und räumlichen Freiheit seiner Figuren alle Zeitgenossen übertrifft.

<sup>60</sup> Einen Anhaltspunkt für die Höhe dieses Honorars mag der Vergleich mit der Bezahlung der Capomaestri der Florentiner Dombauhütte bieten: Giovanni d'Ambrogio erhält 1401 monatlich 8 Florinen, was also einer Jahreshonorierung von insgesamt 96 Florinen entspricht (*Guasti*, a.a.O., p. 297, Nr. 421); Jacopo di Piero 1406 nur 6 Florinen monatlich (*Guasti*, a.a.O., p. 302, Nr. 433); Antonio di Banco 1414 wieder 8 Florinen monatlich (*M. Wundram*, Antonio di Banco, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* X, 1961-1963, p. 23, Anm. 1).

<sup>61</sup> *Fumi*, a.a.O., p. 328, Nr. XII.

<sup>62</sup> *Guasti*, a.a.O., p. 302, Nr. 433 und 434.

<sup>63</sup> Jacopo wird zwischen 1390 und 1412 zu den folgenden Amtsperioden als Konsul der Zunft gewählt: am 1. September 1390 (*Archivio di Stato*, a.a.O. [s. Anm. 5], Vol. II, c. 1 t; alle folgenden Angaben beziehen sich auf den gleichen Band); am 1. September 1394 (c. 54 t); am 1. September 1398 (c. 8 t); am 1. September 1401 (c. 11 r); am 1. Mai 1404 (c. 13 r); am 1. Januar 1406 (c. 65 t); am 1. Januar 1408 (c. 67 t); am 1. Mai 1412 (c. 71 r).

<sup>64</sup> Lebensdaten sind für Piero di Giovanni nicht überliefert; wir wissen lediglich, dass er, etwas später als Jacopo di Piero, erstmals am 21. August 1386 im Rahmen der Florentiner Dombauhütte genannt wird (*Poggi*, a.a.O., p. 9, Nr. 49) und dass wie für Jacopo die Urkunden zum Orvietaner Taufbecken für ihn die letzte Erwähnung in Verbindung mit einem Auftrag bringen (vgl. Anm. 59).

<sup>65</sup> Das älteste mit Sicherheit auf ihn zu beziehende Dokument ist der Heiratsvertrag vom 29. Juni 1392 (*Fabriczy*, a.a.O., 1902, p. 157 ff.). — 1420 ist seine Tätigkeit für Venedig urkundlich bezeugt (*Fabriczy*, a.a.O., 1900, p. 89). — Zu eventuellen früheren urkundlichen Erwähnungen vgl. *Wundram*, Niccolò di Pietro Lamberti, a.a.O., p. 79 ff.



11 Jacopo di Piero Guidi, dritter Engel des rechten Gewändes der Porta della Mandorla. Florenz, Dom.



12 Jacopo di Piero Guidi, vierter Engel des rechten Gewändes der Porta della Mandorla. Florenz, Dom.



13 und 14 Jacopo di Piero Guidi zugeschrieben, Maria aus einer Verkündigungsgruppe. Florenz, Dom, erstes Langhausportal der Nordseite.

Wenn hier der Versuch unternommen werden soll, dieser ebenso ausgeprägten wie eigenwilligen Künstlerpersönlichkeit einige weitere Werke zuzuschreiben, so ist zunächst auf die Statue einer Annunziata über dem ersten Langhausportal an der Nordseite des Florentiner Domes hinzuweisen (Abb. 13, 14 und 15). Giulia Brunetti hat an entlegener Stelle<sup>66</sup> bereits vor einigen Jahren die Vermutung ausgesprochen, dass diese Figur ein Werk Jacopos sein könnte, ohne dass, so weit ich sehe, diese Anregung seitdem aufgegriffen oder die Statue je publiziert worden wäre. Für welchen Platz die Figur geschaffen wurde, wissen wir nicht. Jedenfalls kann sie ursprünglich nicht als bekrönender Abschluss des Portals gedacht gewesen sein, denn Ihre Gebärde, die Erschrecken und Überraschung beim Anhören der Verkündigungsbotschaft andeutet, fordert das Gegenstück eines Engels, für den die jetzige Aufstellung

<sup>66</sup> Giulia Brunetti, Jacopo della Quercia a Firenze, in: Belle Arti 1951, p. 14, Anm. 3.



15 Jacopo di Piero Guidi zugeschrieben, Kopf der Verkündigungsmadonna Abb. 13/14.  
Florenz, Dom.

keinen Platz bietet, und zudem ist die Ausführung des Details sehr viel feiner als bei den anderen Figuren der das Portal überfangenden Tabernakelarchitektur.

Tatsächlich zeigt die Figur in mancher Hinsicht enge Verwandtschaft zu den gesicherten Werken Jacopo di Pieros: auffällig ist vor allem die Modellierung des Kopfes (Abb. 15) mit den stark heraustretenden Augäpfeln, den fast mit metallischer Schärfe gegeneinander abgesetzten Augenlidern, Augenbrauen und Brauenbögen, wie wir sie von Zimbelschläger und Gambaspieler, von Temperantia und Caritas, von den beiden Jacopo zuzuweisenden Engeln im rechten Gewände der Porta della Mandorla, aber von keinem Werke eines anderen Bildhauers der Zeit kennen. Auch der kontrastreiche Aufbau der Figur, die einerseits — wie der Gambaspieler — im Raum zurückweicht, andererseits mit der leichten Drehung der Schultern eine akzentuierte Gegenbewegung des Kopfes verbindet, fügt sich unserer Vorstellung von der künstlerischen Persönlichkeit Jacopos ein. Schliesslich ist auf die Gebärde hinzuweisen: der rechte, abwehrend erhobene Arm löst sich aus dem Marmorblock (besonders deutlich erkennbar in der rechten Seitenansicht, Abb. 13), der linke mit dem Buch wird auf ganz ähnliche Weise dem Rumpf eingebunden wie bei Psalterengel, Zimbelschläger und Gambaspieler.

Demgegenüber fehlt freilich die für Jacopos gesicherte Arbeiten so charakteristische Betonung des Volumens ebenso wie die Vorliebe für Stilisierungen und scharfe Brechungen in der Faltenführung (was wiederum die Seitenansichten besonders deutlich machen). Sollte Jacopo hier von seinen Auftraggebern angehalten worden sein, sich einem bereits vorhandenen — und heute verschollenen oder jedenfalls vorläufig nicht identifizierten — Verkündigungengel anzugleichen?

Die Urkunden unterrichten uns im übrigen, dass Jacopo di Piero in den Jahren 1388 und 1389 eine Verkündigungsmaria — und zwar bemerkenswerterweise *nur* die Figur der Muttergottes — für den Dom arbeitet: am 28. Februar 1388 wird ihm der Marmor für diesen Auftrag übergeben<sup>67</sup>; am 25. September des gleichen Jahres erhält er eine Abschlagszahlung von 10 Florinen<sup>68</sup>; am 3. März 1389 werden ihm für die als vollendet genannte Figur nochmals 15 Florinen zugebilligt.<sup>69</sup> Wenn die Summe von 25 Florinen tatsächlich den Gesamtpreis für die Statue bezeichnet, so könnten sich diese Dokumente sehr wohl auf die Annunziata über dem nordwestlichen Langhausportal beziehen, denn nach Augenmass dürfte die Figur in der Grösse kaum über die musizierenden Engel und Piero di Giovanni Tedescos anbetende Engel gleichen Formates hinausgehen, die ebenfalls mit jeweils 25 Florinen bezahlt wurden.<sup>70</sup>

<sup>67</sup> Poggi, a.a.O., p. 11, Nr. 58: *Deliberaverunt quod Jacopus Pieri, intagliator, habeat marmum pro faciendo figuram Annuntiationis gloriose Virginis Marie.* — Giovanni Poggi, *Catalogo del Museo dell'Opera del Duomo*, Florenz 1904, p. 42 f., Nr. 95 und 96, wollte die Dokumente auf die berühmte Marmor-Verkündigung im Museum der Domopera beziehen; diese Zuschreibung, die aber aus stilistischen Gründen, wegen der geringen Zahlungen und der Nennung lediglich der Marienfigur ausscheidet, auch bei Venturi, a.a.O., p. 715 ff., aber sonst nicht wieder aufgegriffen. — Vgl. zu der Marmor-Verkündigung: Wundram, *Meister der Verkündigung*, a.a.O., p. 112 ff. — Wilhelm R. Valentiner, *Donatello and Ghiberti*, in: *Studies of Italian Renaissance Sculpture*, London 1950, p. 46, Anm. 1 glaubte in dem linken der beiden kleinen Propheten über der Porta della Mandorla des Florentiner Domes eine weibliche Figur zu erkennen und hielt eine Identifizierung dieser Statuette mit der 1388/89 urkundlich genannten „Annunciation“ Jacopos für möglich. Später sah Valentiner diese These offenbar als gesichert an: *Towards a Chronology of Donatello's early Works*, in: *Festschrift für Friedrich Winkler*, Berlin 1957, p. 71-83, Abb. 4. Valentiner übersah dabei aber, dass die Prophetenstatuette ursprünglich keinesfalls die Maria einer Verkündigung gewesen sein kann, sondern allenfalls ein Engel. Vor allem aber lässt sich die Figur über der Porta della Mandorla weder gegen 1390 datieren, noch zeigt sie Beziehungen zu den gesicherten Werken Jacopo di Piero Guidis, sondern dürfte ein Werk des Bernardo Ciuffagni sein: vgl. M. Wundram, *Donatello und Ciuffagni*, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 22, 1959, p. 85 ff.

<sup>68</sup> Poggi, a.a.O., p. 11, Nr. 63.

<sup>69</sup> Poggi, a.a.O., p. 12, Nr. 67.

<sup>70</sup> Vgl. die Zahlungsnachrichten bei Poggi, a.a.O., p. 8 ff.



16 Giovanni d'Ambrogio zugeschrieben, Apostel (sogenannter „Barnabas“). Florenz, Museum der Domopera.



17 Jacopo di Piero Guidi zugeschrieben, Prophet. Florenz, Museum der Domopera.

Blieben für diese Verkündigungsmaria trotz zahlreicher Übereinstimmungen mit den gesicherten Arbeiten Jacopos einige Zweifel an der Zuschreibung bestehen, so zeigt ein anderes, in äusserem Anspruch und künstlerischer Qualität bedeutenderes Werk so enge Verwandtschaft mit dem Oeuvre Jacopos, dass die Urheberschaft kaum fraglich sein kann: es handelt sich um die mehr als lebensgrosse Statue eines nicht näher benennbaren Propheten (Abb. 17-19), der nach dem Abbruch der alten Domfassade in den Hof des Palazzo Medici-Riccardi und

von dort in das Museum der Domopera gelangte. In der vorangehenden Literatur hat lediglich Rathe auf die Bedeutung dieser Statue hingewiesen, ohne sie indessen mit einem Künstlernamen zu verbinden.<sup>71</sup>

Die dreidimensionale Wucht des Marmorblocks ist hier mit einem Nachdruck anschaulich gemacht wie von keinem anderen Meister des späten Trecento in Florenz. Lässt schon diese Betonung des Volumens an Jacopo als den ausführenden Meister denken, so verbinden den Propheten die Beweglichkeit der Glieder, der Reichtum der Wendungen und eine grossartige Stilisierung des Gewandes auf das engste mit Jacopos musizierenden Engeln und den Tugenden der Loggia dei Lanzi: der kräftig gewinkelte, frei vom Körper gelöste und kühn vorgeifende rechte Arm mit der starken Biegung des Handgelenkes findet seine unmittelbare Parallele in Zimbelschläger und Psalterengel. Ist die verblüffende Übereinstimmung einmal erkannt, so wird auch deutlich, dass die Einbindung des linken Armes in den Kontur des Oberkörpers auf die nämliche Weise und mit den in Führung und Modellierung gleichen Falten erfolgt wie bei Zimbelschläger und Psalterengel. Mit dem letzteren verbindet den Propheten aber auch das Schreitmotiv, dessen Übertragung ins monumentale Format eine einzigartige Neuerung in der Florentiner Skulptur des ausklingenden Trecento bildet. Hier „ist ein kräftiges Dahinschreiten mit einer bisher unerreichten, fast stürmischen Wucht zum Ausdruck gebracht“ (Kurt Rathe). Neuartig innerhalb der Monumentalskulptur ist aber auch das Aufgreifen des antikisierenden Drapierungsmotivs: die Diagonale des Mantels fasst die Statue von der rechten Fusspitze bis zur linken Schulter in einheitlichem Zuge zusammen.<sup>72</sup> Die Eindringlichkeit dieses Diagonalmotivs wird unterstrichen durch die stilisierende Parallelführung der Falten auf Kosten verfeinernder Detailarbeit — dieses wiederum ein Kennzeichen, das den anonymen Propheten mit den gesicherten Werken Jacopo di Pieros verbindet. Die Vorliebe für vereinfachende Parallelführung der Falten zeigt sich übrigens in gleichem Masse an der ringförmigen Drapierung des rechten Ärmels, die in genauer Übereinstimmung an Psalterengel und Zimbelschläger, aber auch an der Temperantia vorkommt.

Leider ist der Kopf der Statue verloren. Aber der Halsausschnitt scheint darauf zu deuten, dass der Kopf sich ehemals — der leichten Drehung der Schultern entgegengesetzt — nach links hinüber wandte — also in Entsprechung zu dem später aufgesetzten, heute wieder entfernten antiken Kopf, wie ihn alte Aufnahmen zeigen.<sup>73</sup> Das Schreitmotiv in Verbindung mit den kontrastierenden Wendungen, die Einbeziehung auch der Arme in das Gegeneinanderspielen der Körperseiten, dazu der grosse — freilich nicht ohne Vernachlässigung des Details erreichte — Schwung der Ausführung lassen den anonymen Propheten als Vorstufe des neuen Statuenkonzeptes erscheinen, das Donatello in den ersten Jahrzehnten des Quattrocento schaffen wird. Um das Zukunftweisende, Unkonventionelle dieser Figur vollends zu ermessen, muss man die vermutlich von Piero di Giovanni Tedesco in den achtziger und neunziger Jahren des Trecento für die Domfassade geschaffenen, heute z.T. im Museo di Santa Maria del

<sup>71</sup> Rathe, a.a.O., 1910, p. 110 f.

<sup>72</sup> Rathe weist auf die Herkunft des Motivs von römischen Oratorenstatuen hin und denkt dabei etwa an den „Arringatore“ im Archäologischen Museum zu Florenz. Wulff, a.a.O., p. 107, Anm. 1, hat eingewandt, dass das Drapierungsmotiv schon bei Orcagnas leuchterhaltenden Engeln am 1350 vollendeten Tabernakel in Orsanmichele aufgegriffen wird; man darf hinzufügen, dass es noch vorbildhafter in einigen der Apostelstatuetten von der Domfassade vorkommt (Wundram, Die sechzehn Apostel-Statuetten, a.a.O., Abb. 12, 13). Aber die Übernahme ins Grossformat ist Jacopo di Pieros eigene Leistung, wenn man nicht einen Rückgriff auf die Sieneser Fassadenstatuen Giovanni Pisanos annehmen will (etwa auf die Sibylle vom ersten Geschoss oder den Habakuk vom ersten Geschoss des nördlichen Strebeturms — vgl. Harald Keller, Giovanni Pisano, Wien 1942, Tafel 22 und 23). Rathe weist ausserdem mit Recht darauf hin, dass diese Statue erst im „Zuccone“ Donatellos und im Petrus von Orsanmichele eine Nachfolge gefunden hat. Innerhalb der toskanischen Skulptur stellt sie jedenfalls in gewisser Weise das Bindeglied zwischen Giovanni Pisano und der Frührenaissance dar.

<sup>73</sup> Poggi, a.a.O., p. XLIII, Fig. 40. — Rathe, a.a.O., 1910, Fig. 52.



18 und 19 Jacopo di Piero Guidi zugeschrieben, Prophet. Florenz, Museum der Domopera.

Fiore, z.T. im Louvre aufbewahrten Apostel <sup>74</sup> in der Befangenheit der Haltung, der auf die Vorderfläche des Marmorblocks konzentrierten Modellierung, der schönlinigen Zeichnung der Drapierung vergleichen, muss ferner die 1396-1401 von dem gleichen Piero di Giovanni

<sup>74</sup> *Kauffmann*, a.a.O., p. 158 ff. und Abb. 15, 16. — Vgl. auch *Poggi*, a.a.O., p. XLIV, Fig. 42 und S. XLVIII, Fig. 50 und 51; *Rathe*, a.a.O., 1910, Fig. 49.

Tedesco und Niccolò di Pietro Lamberti geschaffenen überlebensgrossen Kirchenväter <sup>75</sup> unserem Propheten gegenüberstellen und sich nicht zuletzt bewusst halten, dass selbst jenseits der Schwelle des neuen Jahrhunderts ein Bildhauer wie Niccolò Lamberti diesem Figurenschema in seinem 1403-06 für Orsanmichele geschaffenen Lukas noch verpflichtet bleibt.<sup>76</sup>

Die einzige der im ausklingenden Trecento für die Domfassade entstandenen grossformatigen Figuren, die in gleichem Masse wie der anonyme Prophet die Schranken der Tradition durchbricht, ist jener Apostel, den ich mit dem 1396 vollendeten „Barnabas“ des Giovanni d'Ambrogio identifizieren möchte (Abb. 16).<sup>77</sup> Eine Gegenüberstellung mit der hier besprochenen Statue macht zugleich die Spannweite der künstlerischen Möglichkeiten deutlich, deren die Florentiner Skulptur schon vor Anbruch der Renaissance fähig war: der sogenannte „Barnabas“ überrascht durch die sichere Vorwegnahme des antiken Kontraposts, durch das erstaunliche Verständnis für den organischen Aufbau des menschlichen Körpers, der das Gewand beherrscht. Im Unterschied zu dem Meister des Propheten ist der Schöpfer des Apostels zudem auf Feinheit des Details und der Oberflächenbehandlung bedacht. Insgesamt erweist sich der „Barnabas“ als „klassischer“ — entsprechend Giovanni d'Ambrogios Tugenden an der Loggia dei Lanzi —, zugleich in der Qualität der Ausführung als erheblich überlegen.

Der Prophet lässt sich unmittelbar mit den überlieferten Urkunden nicht verbinden. Aber immerhin wissen wir, was bisher offenbar nie bemerkt wurde, dass Jacopo di Piero im vorletzten Jahrzehnt des Trecento neben den musizierenden Engeln noch eine grössere Figur für den Dom gearbeitet haben muss. Am 28. März 1385 erhält er 30 Florinen *pro parte solutionis cuiusdam figure quam facit et facere debet pro opera...*<sup>78</sup> Möglicherweise beziehen sich weitere Zahlungen in den Jahren 1384 und 1385 auf diesen Auftrag<sup>79</sup>, dessen Format jedenfalls wesentlich über das der mit nur insgesamt 25 Florinen honorierten musizierenden Engel hinausgegangen sein muss. Es ist verlockend, unseren Propheten mit der Urkunde vom 28. März 1385 zu verbinden, zumal die vielfältigen stilistischen Übereinstimmungen mit Jacopos musizierenden Engeln eine etwa gleichzeitige Entstehung wahrscheinlich machen.

Wenn nicht alle Anzeichen täuschen, so ist in das Werk Jacopo di Pieros eine Gruppe von zwei weiteren Arbeiten einzuschliessen, die meines Wissens bisher unpubliziert blieben: die beiden Figurenkapitelle an der Rückwand der Loggia dei Lanzi (Abb. 20, 21) — die einzigen im Rahmen dieses Baues, die sich nicht auf dekorative Ausschmückung beschränken. Ihre Entstehungszeit ergibt sich aus der Baugeschichte der Loggia dei Lanzi: am 26. Juni 1380 wird der Beschluss zur Errichtung der Gerüste für die Einwölbung des Baues gefasst<sup>80</sup>; damals müssen also Pfeiler und Kapitelle fertig gewesen sein. Urkundliche Nachrichten über die Ausführung dieser beiden Kapitelle fehlen. Die Zuschreibung an Simone di Francesco Talenti<sup>81</sup> gründet sich auf die Tatsache, dass Simone seit 1376 für Pfeiler und Kapitelle an der Loggia dei Lanzi bezahlt wird.<sup>82</sup> Doch ist in den erhaltenen Dokumenten lediglich von

<sup>75</sup> Poggi, a.a.O., p. 19 ff. und Fig. 23-26; Kauffmann, a.a.O., p. 162 ff. und Abb. 17-20; Wundram, Niccolò di Pietro Lamberti, a.a.O., p. 91 f. und Abb. 4-7.

<sup>76</sup> Fabriczy, a.a.O., 1900, p. 85 ff.; Wundram, Niccolò di Pietro Lamberti, a.a.O., p. 86 ff. und Abb. 1.

<sup>77</sup> Wundram, Meister der Verkündigung, a.a.O., p. 109 ff.

<sup>78</sup> Poggi, a.a.O., p. 8, Nr. 42; die ausdrückliche Bestimmung *pro opera* schliesst aus, dass es sich um eine Zahlung für die Tugenden an der Loggia dei Lanzi handelt.

<sup>79</sup> Poggi, a.a.O., p. 8, Nr. 41; p. 9, Nr. 43; ob diese Zahlungen sich u.a. auf einen vierten musizierenden Engel Jacopos beziehen, bleibt ungewiss; vgl. dazu oben S. 200.

<sup>80</sup> Frey, a.a.O., p. 31; p. 290 f., Nr. 37.

<sup>81</sup> Frey, a.a.O., p. 29.

<sup>82</sup> Frey, a.a.O., p. 285, Nr. 5; p. 288, Nr. 27; p. 289 f., Nr. 33.



20 Jacopo di Piero Guidi zugeschrieben, Figurenkapitell. Florenz, Loggia dei Lanzi.

der Ausschmückung seiner Kapitelle mit Blattwerk, nicht dagegen mit Figuren die Rede. In welchem Umfange Simone als selbständiger Bildhauer tätig gewesen ist, wissen wir nicht. Bisher lässt sich nur *eine* Arbeit von seiner Hand mit einiger Sicherheit nachweisen: eine der sechzehn Apostelstatuetten im Museo di Santa Maria del Fiore, und zwar die qualitativ schwächste Figur in diesem Zyklus<sup>83</sup>, deren konventioneller, phantasieloser Habitus im schärfsten Gegensatz zu der prallen Fülle der Kapitellfiguren steht. Andererseits ist es aber gerade diese Freude an vollrunder Körperlichkeit, an der Lösung der Figuren aus dem Verbande des Blockes, die die Kapitelle mit den Freifiguren Jacopo di Pieros verbindet. Besonders das Kapitell mit dem bärtigen Alten (Abb. 20) zeigt in den nachdrücklich betonten kontrastierenden Wendungen von Mann und Frau, vor allem aber von dem Putto zur Linken Charakteristika, wie sie uns in den letzten Jahrzehnten des Trecento auf Florentiner Boden nur bei Jacopo di Piero begegnen. Mit den gesicherten Werken dieses Meisters verbinden die Kapitelle der Loggia dei Lanzi aber auch die kräftige und zugleich dem Detail gegenüber sorglose Modellierung der Akte — man vergleiche das Kind der Caritas oder die Aktfigürchen im Gewände der Porta della Mandorla mit den Putten der Kapitelle — und die Neigung zu ein-

<sup>83</sup> Wundram, Die sechzehn Heiligenstatuetten, a.a.O., p. 76, Abb. 16.

facher, auf wenige Formen reduzierter Linienführung der Gewänder unter auffallender Betonung rigoroser Parallelen, wie z.B. im Gewande der Frau neben dem bärtigen Alten. Lässt sich die Urhebererschaft Jacopos an diesen beiden Kapitellen auch durch urkundliche Anhaltspunkte nicht unmittelbar stützen, so sollten wir uns doch daran erinnern, dass Jacopo di Piero zwischen 1379 und 1391 der bevorzugte Bildhauer bei der figürlichen Ausschmückung der Loggia dei Lanzi gewesen ist! Falls die hier vorgeschlagene Zuschreibung das Richtige treffen sollte, hätten wir die beiden Kapitelle vorläufig als die frühesten bekannten Werke Jacopos anzusehen.

## VII

Kehren wir abschliessend zu der Frage zurück: welche Impulse vermochten die in den beiden letzten Jahrzehnten des Trecento in der Florentiner Dombauhütte und an der Loggia dei Lanzi tätigen Bildhauer für die Entstehung der Frührenaissance-Skulptur zu geben?

Verhältnismässig gering war zweifellos der Einfluss, der von Piero di Giovanni Tedesco und Niccolò di Pietro Lamberti ausging. Immerhin dürften die Kultur der Oberflächenbehandlung und die Feinheit des dekorativ ausgestalteten Details, wie sie besonders die Werke Niccolò Lambertis kennzeichnen, ihre Wirkung auf die nachfolgende Bildhauergeneration nicht verfehlt haben.

Bedeutendster Vorläufer der Frührenaissance aber war der vermutlich mit Giovanni d'Ambrogio zu identifizierende Meister der Verkündigung und des „Barnabas“, dem auch die „fortschrittlichsten“ Partien im Gewände der Porta della Mandorla zuzuschreiben sind; er bereitet nachdrücklicher als irgendein anderer der in Florenz tätigen Bildhauer die Rezeption antiker Formen vor, er lehrt die Wiederaufnahme des antiken Kontraposts, er weist den Weg von der mittelalterlichen Gewandfigur zu der in organischem Körperverständnis aufgebauten Statue der Frührenaissance. Sein Statuenkonzept muss auf Nanni di Banco und Donatello tiefen Eindruck gemacht haben.

Neben diesem bedeutendsten Bildhauer des späten Trecento in Florenz dürfte es Jacopo di Piero Guidi sein, dessen charaktvolle Persönlichkeit vor allen anderen die grossen Bildhauer des frühen Quattrocento nachhaltig beeinflusst hat: seine Behandlung des Marmorblockes, die das Volumen mit einer unter seinen Zeitgenossen unvergleichlichen Kraft zur Anschauung bringt, ist besonders für Nanni di Banco wegweisend geworden. Vor allem aber schuf Jacopos reiche Phantasie in der Erfindung von Bewegungen und Kontrasten die Grundlage, auf der — freilich nun mit dem kühnen Zugriff des Genies — Donatello aufbauen konnte.

### RIASSUNTO

Il tentativo di una monografia di Jacopo di Piero Guidi persegue tre scopi: elencare per la prima volta le opere di sicura attribuzione cercando di definire lo stile dell'artista; aggiungere all'opera complessiva di Jacopo alcuni importanti lavori che finora non erano stati mai segnalati o erano stati segnalati solo incidentalmente; infine determinare l'influenza esercitata dall'artista sul primo Rinascimento.

Jacopo eseguì fra il 1382 ed il 1388 almeno tre angeli musicanti per la facciata del Duomo di Firenze, che Hans Kauffmann ha riconosciuto in due statue dell'Opera del Duomo ed in una figura, trasformata più tardi in un David, che trovasi nel Museo di Berlino-Est.



21 Jacopo di Piero Guidi zugeschrieben, Figurenkapitell. Florenz, Loggia dei Lanzi.

Allo stesso periodo, cioè fra il 1380 ed il 1390, risale la partecipazione di Jacopo alla serie delle Virtù sedute a grandezza naturale poste sotto il cornicione superiore della Loggia dei Lanzi: Jacopo esegue dapprima, verso il 1383, la Speranza e la Fede, poi nel 1386 si incarica del completamento della Fortezza e della Temperanza iniziate da Giovanni Fetti, ma mentre, come risulta dai documenti e dalle caratteristiche stilistiche, la Fortezza è da ritenersi, per la maggior parte, opera di Giovanni Fetti, la Temperanza, al contrario, può essere considerata lavoro autografo di Jacopo; infine tra il 1388 ed il 1391 Jacopo portò a compimento la statua della Carità affidata inizialmente a Luca di Giovanni da Siena. Subito dopo Jacopo lavora insieme a Giovanni d'Ambrogio, Piero di Giovanni Tedesco e Niccolò di Pietro Lamberti allo sgancio della porta della Mandorla, eseguendovi la terza e la quarta figura di angeli a mezzo busto sulla destra. In tutte queste opere Jacopo mostra un vivace temperamento artistico, dalla fantasia accesa, più interessato, contrariamente a tutti i suoi contemporanei, alla realizzazione di concetti generali che all'esecuzione del particolare raffinato; Jacopo accentua vigorosamente i volumi delle sue figure, ama le stilizzazioni dei drappaggi e supera nella viva mobilità e spazialità delle sue opere tutti i suoi contemporanei. Al numero dei lavori di sicura attribuzione si può aggiungere, con tutta probabilità, l'Annunziata, che trovasi sul portale del lato nord-ovest nel Duomo di Firenze, alla quale possono essere riferiti alcuni documenti degli anni

1388 e 1389. In base allo stile si possono anche attribuire all'artista, con fondata certezza, i due capitelli figurati della Loggia dei Lanzi e, prima di tutto, una statua di profeta quasi a grandezza naturale destinata alla facciata del Duomo, di cui si fa forse parola in documenti del 1383-85.

In conclusione Jacopo può essere considerato, insieme al maestro dell'Annunciazione dell'Opera del Duomo (Giovanni d'Ambrogio?), il più importante scultore fiorentino della fine del Trecento, la cui forte personalità ha durevolmente influenzato i grandi scultori del primo Rinascimento: la sua concezione del blocco di marmo che insiste sulla tridimensionalità potrebbe essere stata di guida specialmente a Nanni di Banco, ma soprattutto la ricca fantasia di Jacopo, nell'ideazione di nuovi movimenti e contrasti, creò una base su cui poté svilupparsi la nuova scultura statuaria di Donatello.

#### Bildnachweis:

Manelli, Florenz: Abb. 1, 2. - Schwarz, Berlin: Abb. 3. - Alinari: Abb. 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 20, 21. - Brogi: Abb. 11, 12. - Soprintendenza alle Gallerie, Florenz: Abb. 13, 14, 15. - Laurati-Brogi, Florenz: Abb. 16, 17, 18, 19.