

1 Florenz, Museo Nazionale, Reliquienkreuz aus S. Gaggio (Vorder- und Rückseite)
Kreuz Anf. 16. Jh., Silberemails 1476–1483 von Antonio del Pollaiuolo

STUDIEN ZUR FLORENTINER GOLDSCHMIEDEKUNST I¹

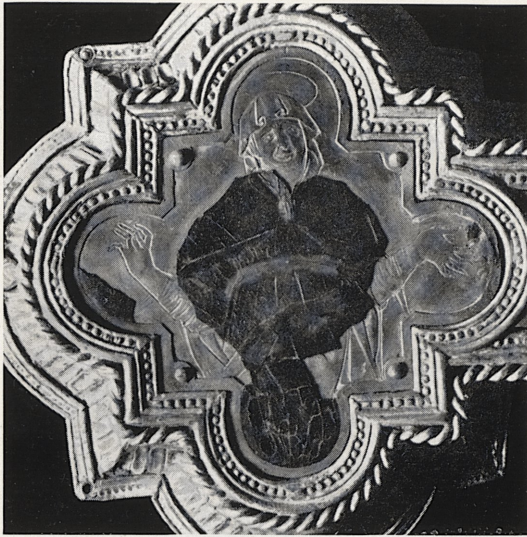
Von Erich Steingraber

*A. Eine unbekannte Arbeit des Antonio del Pollaiuolo
für das Kloster S. Gaggio bei Florenz*

Unter den Beständen sakraler Goldschmiedekunst im Museo Nazionale in Florenz befindet sich ein bisher ungenügend beachtetes Reliquienkreuz, das am 2. März 1867 aus dem aufgelösten Augustinerkonvent S. Gaggio bei Florenz (auch S. Caterina al Monte genannt) an seinen jetzigen Aufbewahrungsort gelangte (Abb. 1)². Das Kreuz mißt 56,5 cm in der Höhe, 49,5 cm in der Breite und ist über einem Holzkern mit vergoldeten Kupferfolien beschlagen. Die Vorderseite zeigt in vierpaßförmigen getriebenen Hochreliefs das Lamm Gottes, die Evangelisten und den heiligen Gajus (der hier, wie gelegentlich, mit Mitra statt Tiara erscheint). Die sechs transluziden Silberschmelzplatten der Rückseite, ebenfalls vierpaßförmig, zeigen in Halbfiguren Gottvater, Maria, Johannes,

¹ Die vorliegenden Abhandlungen bringen Teilergebnisse meiner von der Deutschen Forschungsgemeinschaft unterstützten Untersuchungen zur Florentiner Goldschmiedekunst. Dem Ehrwürdigen Kapitel von S. Maria del Fiore und Herrn Prof. Filippo Rossi, Soprintendente und Direktor des Museo Nazionale, die meine Studien im Domschatz und im Museo Nazionale in Florenz bereitwilligst ermöglichten, gilt auch an dieser Stelle mein aufrichtiger Dank. Ferner fühle ich mich Herrn Prof. Ulrich Middeldorf, Herrn Dr. Werner Gramberg und Herrn Direktor Dr. Theodor Müller für die Förderung meiner Florentiner Studien zu Dank verpflichtet. Das Kunsthistorische Institut in Florenz ermöglichte eine Reihe von photographischen Neuaufnahmen.

² Guida del R. Museo Nazionale, Florenz 1884, S. 100. Knapper Abriß der Geschichte des Klosters, das im 15. Jahrhundert seine Blüte erlebte, bei G. Carocci, I dintorni di Firenze, Vol. II, Florenz 1907, S. 289.



die hl. Katharina und zwei Heilige in bischöflichem Ornat (Abb. 2–7). Die Emaillierung ist nur noch in wenigen Resten erhalten. Im unteren Kreuzarm befindet sich ein ausgesparter Raum für heute nicht mehr vorhandene Reliquien.

Hier interessieren nur die Schmelzplatten der Rückseite, die offensichtlich nichts mit der übrigen, recht unbeholfenen Arbeit des Kreuzes zu tun haben (Durchmesser 8 bzw. 6 cm). Sie stehen ihrer künstlerischen Qualität nach weit über dem Niveau der gewöhnlichen, meist werkstattmäßig auf Vorrat gearbeiteten Silberschmelze des 15. Jahrhunderts und müssen auf einen der führenden Florentiner Goldschmiede zurückgehen. Am engsten verwandt erscheinen die Silberemailplatten vom Fuß des Altarkreuzes für S. Giovanni (Florenz, Dommuseum), für den Antonio del Pollaiuolo mit einem Gehilfen Miliano Dei im Jahre 1457 verpflichtet wurde (Abb. 8)³. Es ist ein ähnliches, vom späten Donatello abgeleitetes Formgefühl, das mit seiner ungewöhnlichen plastischen Intensität die Gestalten förmlich seziert, um ihrer künstlerisch habhaft zu werden. Im einzelnen lassen sich Gottvater und Maria vom Kreuz aus S. Gaggio überzeugend mit den Figuren von Moses und Fides

am Kreuzfuß aus S. Giovanni vergleichen (Abb. 2, 4, 8). Maria ist eng verwandt mit der um 1460 entstandenen Maria Magdalena in Staggia, deren Entwurf die jüngere Forschung mit guten Gründen Antonio del Pollaiuolo zuschreibt. Der Kopf des Johannes findet seine Gegenstücke in dem berühmten, um 1470 entstandenen Stich mit den kämpfen-



³ G. Poggi, *Catalogo del Museo dell'Opera del Duomo*, Florenz 1904, S. 73 f. (Dokumente); H. Mackowsky, *Das Silberkreuz für den Johannesaltar im Museo di S. Maria del Fiore zu Florenz* (Jahrb. d. Preuß. Kunstsammlg., Bd. XXIII, 1902, S. 235 ff. mit Abbildungen der Silberschmelzplatten, die ihren Emailbezug ebenfalls völlig verloren haben, nach Abgüssen); zuletzt S. Ortolani, *Il Pollaiuolo*, Mailand 1947, S. 183 f., Abb. 1–8 (mit Bibliographie).

2, 3, 4 Florenz, Museo Nazionale, Reliquienkreuz aus S. Gaggio, Silberemails 1476–1483 von Antonio del Pollaiuolo



den Jünglingen. Bis in die sehr charakteristischen, eigentümlich gekrümmten Finger wird die Intensivierung des Ausdrucks von der plastisch bewegten Form her deutlich. Dabei wird man – und das gilt sowohl für die Smalti vom Kreuz aus S. Gaggio wie auch für zahlreiche (hier nicht abgebildete) Schmelzplatten am Kreuzfuß für S. Giovanni – der Mitarbeit von Werkstattgehilfen einen gewissen Spielraum geben müssen. Das „Pollaiuoleske“ in der künstlerischen Diktion bleibt dennoch auch bei jenen Smalti überzeugend, die man sich auf Grund ihrer minderen Qualität nach Zeichnungen des Meisters von Gehilfenhand ausgeführt zu denken hat (Abb. 5, 6, 7). So bilden die Smalti ein sehr anschauliches Paradigma von Pollaiuolos vielgerühmter Meisterschaft im „disegno“, wenn man darunter nicht ein zeichnerisches Verfahren in klassizistisch gefärbtem Sinne versteht, sondern eben jenes leidenschaftliche Bemühen um die Natur, das Pollaiuolo schon unter seinen Zeitgenossen berühmt machte.

Nicht nur die sehr verschiedene Qualität von Kreuz und Smalti, sondern auch der ikonographische Tatbestand mit der sinnlosen Anordnung der trauernden Figuren von Maria und Johannes zu seiten eines heiligen Bischofs am Kreuz von S. Gaggio zeugt dafür, daß die Smalti nicht am ursprünglichen Platz sitzen. Wenigstens in einem der beiden männlichen Heiligen wird man den hl. Gajus, neben der hl. Katharina der Hauptschutzpatron des Klosters, erblicken dürfen. Einer anzunehmenden Arbeit aus der Werkstatt Pollaiuolos muß also ein uns im einzelnen unbekanntes Schicksal beschieden gewesen sein, dem nur diese sechs Schmelzplatten trotzten. Das Kreuz, für das die Smalti wiederverwendet wurden und an dem sie sich bis heute erhalten haben, dürfte eine Arbeit des frühen 16. Jahrhunderts sein. Dafür spricht – bei aller gebotenen Zurück-



5, 6, 7 Florenz, Museo Nazionale, Reliquienkreuz aus S. Gaggio, Silberemails 1476–1483 von Antonio del Pollaiuolo (Werkstatt)

haltung gegenüber einem so provinziellen Stück – die kräftig profilierte Rahmung und das robuste, stark vom Grund gelöste Relief der Evangelisten (Abb. 1). Bei den sehr einheitlichen Maßen und Proportionen toskanischer Altar- und Reliquienkreuze dieser Zeit überrascht es nicht, wenn Teile eines älteren Kreuzes ohne Schwierigkeit einer späteren Arbeit eingepaßt werden konnten.

Die anschaulich gewonnenen Einsichten lassen sich durch bisher unbekannte Dokumente belegen (s. Anhang). Sie bezeugen einen Auftrag des Klosters S. Gaggio an Antonio del Pollaiuolo für ein großes Kreuz aus Messing und vergoldetem Silber mit Emails im Wert von 45 Fiorini, die der Meister in den Jahren von 1476–1483 in Teilzahlungen erhält. Als Lieferant des Rohmaterials wird ein Tommaso Capponi genannt. Somit ist für Antonio del Pollaiuolo der Nachweis einer annähernd datierten Arbeit erbracht, von der sich allerdings nur noch diese sechs, einem späteren Kreuz eingefügten Schmelzplatten erhalten haben. Zugleich darf nun auch für die Silberemails vom Fuß des Altarkreuzes aus S. Giovanni, die bisweilen dem Mitarbeiter Miliano Dei zugeteilt wurden, Pollaiuolos Autorschaft außer Zweifel stehen⁴. Es zeigt sich, daß der besondere Verismus seines Frühstils, wie er 1457 die Schmelzplatten des Kreuzfußes in der Domopera kennzeichnet, noch für die etwa zwanzig Jahre später entstandenen Smalti aus S. Gaggio gültig ist. Dennoch wird über diese Verwandtschaft hinaus zwischen den Emails von 1457 und den Schmelzen vom Kreuz aus S. Gaggio ein spürbarer Wandel der künstlerischen Mittel deutlich. Erscheint das Relief der frühen Emails noch im Sinne der ersten Hälfte des Quattrocento reich modelliert und eminent plastisch empfunden, so erlangt in der späteren Arbeit der stark bewegte Kontur (als geritzte Linie) einen ganz spezifischen Eigenwert. Damit ist eine künstlerische Entwicklung angedeutet, die sich nicht nur im übrigen Werk Pollaiuolos aufzeigen läßt, sondern die auch in die geläufige Vorstellung von der Stilentwicklung im Quattrocento paßt.

Die ihrem Ursprung und Wesen nach gotische Silberemailtechnik wurde im Zuge einer allgemein gotisierenden Tendenz der Florentiner Goldschmiedekunst bis ins 16. Jahrhundert hinein gepflegt. Inzwischen hatten sich jedoch die künstlerischen Einsichten grundlegend geändert. Der trecenteske Silberschmelz zeigt eine wesentlich auf die eingegrabenen Konturen beschränkte Zeichnung mit darübergelegter Emailschicht, die in den vertieften Teilen naturgemäß dunkler erscheint, während der reflektierende Rezipient die Farben in den übrigen Teilen stärker auflichtet. Grund und transparente Farbschicht existieren nur in gegenseitiger Bezogenheit. In den Schmelzplatten Pollaiuolos aber verleiht ein sehr differenziertes Relief mit einer homogen durchmodellierten Oberfläche den Figuren einen ganz neuen Grad von Gegenwärtigkeit. Hier hat das auf Entschwerung der Materie abgestellte Email jeden Bezug zu dem „autonom“ gewordenen Rezipienten verloren. Pollaiuolos Silberschmelze müssen ihrem Wesen nach der Renaissancemedaille an die Seite gestellt werden. Erst in solcher Nachbarschaft – der Betrachtung vom rein „Goldschmiedhaften“ her entzogen – offenbart sich ihre Schönheit in vollem Umfang.

Dokumente:

Florenz, Staatsarchiv: Conventi soppressi 234 (Monastero di S. Gaggio o di S. Caterina a Monte). Auszüge der Nachrichten über ein im Auftrag des Klosters gefertigtes Kreuz von Antonio del Pollaiuolo.

Registro n. 81 (Libro Debitori e Creditori segnato D):

fol. 95

1476 Antonio del Pollaiuolo orafò de'dare adì 5 d'aprile 1476 L. diciasette s. due co(n)tanti, portò Piero sta in bottega sua, in fiorini 3 larghi. A uscita segnata B, a c. 149 L. 17 s. 2
 E de'dare adì 25 di maggio L. cinque s. quattordici, portò ser Piero nostro capellano. A nostra uscita segnata B, a c. 150 L. 5 s. 14
 E de'dare L. quattro s. uno, per lui a Piero di Matteo suo lavorante, per staia 3 di farina ebbe detto Piero da bottega di Filippo e Francesco alla porta, per S. 27 lo staio: come appare a uscita B, a c. 152 L. 4 s. 5

⁴ Die bisherigen Meinungen hierzu bei *Ortolani*, a.a.O., S. 183 f.



8 Florenz, Domopera, Fuß des Altarkreuzes für S. Giovanni, 1457–1459 (Ausschnitt)
von Antonio del Pollaiuolo

- E de'dare adì 15 di marzo L. sette contanti, ebbe alle grate: per lui a Piero suo lavorante, in fior. uno largo e resto moneta. A uscita B, a c. 155 L. 7 -
- E de'dare adì 18 di marzo L. quattro s. sedici, per lui a Piero di Mattheo suo lavorante, per staia 3 di farina ebbe dalla bottega di Francesco, per s. 32. A uscita B, c. 155 L. 4 s. 16
- 1477 E de'dare adì 17 di maggio 1477 L. trentaquattro s. quattro portò Giovanni fattore in fior. 6 larghi
A uscita B, a c. 157 L. 34 s. 4
- E de'dare adì 14 di giugno fior. cinque larghi, portò Giovanni fattore. A uscita B, a c. 157 L. 28 s. 10
- E de'dare cinquantanove s. due d. otto, per libre una onca 2 denari 6 d'ariento di lega d'onca 11 d. 15, per noi da Tomaso Capponi: posto Tomaso debba avere in questo, a c. 92; fagli fior. 10 larghi
e L. 8 a oro L. 59 s. 2 d. 8
(fol. 92: E de'avere per onca 14 d'ariento d. 6, sodo, a lega d'onca 11 d. 15, togliamo da llui per la croce, el quale ariente ebbe Ant. del Pollaiuolo orafò: posto Ant. debbi dare in questo, c. 94 .. L. 59 s. 2 d. 8)
- E de'dare adì 11 d'aprile fior. otto larghi, pagò Giovanni fattore contanti. A uscita B, a c. 170 L. 46 -
- 1476 Antonio del Pollaiuolo de'dare L. dugentosei s. nove d. otto, chome appa(re) nella faccia al dirimpetto, tirato innanzi perchè non v'è più luogo da scrivere, e posto in questo a c. 128 L. 206 s. 9 d. 8
fol. 129
- 1478 Antonio del Pollaiuolo de'avere fiorini 45 larghi per una croce grande d'ottone e d'ariento dorata e smaltata, la quale fa al munistero. Tolsse la affare per decto pregio cioè per fiorini 45 larghi; e debbela dare loro fatta al loro contentamento e che sia giudichata, che sia ben fornita d'oro e di tutto per detto pregio d'accordo col lui come appare per una scripta di sua mano fiorini 45 larghi
- 1478 Antonio del Pollaiuolo orafò de'dare L. dugentosei s. nove d. otto, chome appare in questo a c. 94 e 95, e quali danari ebbe in fior. 30 larghi e L. 12, tra moneta e roba. Recati a fiorini larghi, fano fior. 36 L. 1 s. 1 d. 8 f. 36 L. 1 s. 1 d. 8
- E de'dare adì 16 di novembre fior. due larghi, pagò Giovanni fattore: a nostra uscita segnata B, a c. 175; montano L. 11 s. 10 f. 2 -
- 1479 E de'dare adì 29 di febbraio 1479 fior. tre larghi, portò Giovanni fattore. A uscita segnata B, a c. 181 f. 3 -
- 1480 E de'dare adì primo d'aprile 1480 fior. due larghi, cioè fior. uno largo pagò Giovanni fattore contanti, e fior. uno largo ebbe Piero suo lavorante, per staia $6\frac{1}{4}$ di farina tolsse per detto pregio: scripti a uscita B, a c. 182 f. 2 -

E de'dare adì 2 di giugno per staia 3 di farina, e adì 30 detto per altre staia tre, portò Antonio suo lavorante; per s. – lo staio fanno L. –

1483 E de'dare adì 29 d'aprile 1483 L. sei in fior. uno largo e adì 17 di maggio L. due, paghò Giovanni.

A uscita C, in due partite, a c. 74 e 75, in tutto, per resto di questa f. 1 L. 2 –

(Die hiermit korrespondierenden Texte im registro n. 35 [Entrata e uscita segnata B] und im registro n. 39 [Entrata e uscita segnata C] kommen nicht zum Abdruck, da sie keine weiteren Zusätze enthalten.)

B. Ein Reliquiar von Vittorio Ghiberti

Im Museum der Florentiner Domopera befindet sich ein aus S. Maria del Fiore stammendes Reliquiar in Form eines Schreins (Abb. 9)⁵. Seine mit pietre dure belegten Flächen werden durch eine Messingfassung zusammengehalten. Die flachgeschliffenen Onyxplättchen (hellblau, ziegel- bis tomatenrot und hellockerfarbig) sind am abgewalmten Dach schuppenartig angeordnet, an den Langseiten des Schreins aus Rhomben und an den Schmalseiten aus Quadraten zusammengesetzt, ohne dabei ein farbiges Muster zu bilden. Die senkrechten Kanten werden von Akanthusblättern gefaßt, die über eingezogenen Klauenfüßen mit kräftig ausholendem Schwung aufsteigen. Den Dachfirst zieren gegenständig angeordnete Blattvoluten. Auf diese Weise erhält die stereometrisch einfache Grundform des Schreins eine dynamisch schwungvolle Silhouette.

Das Reliquiar ist in dieser besonderen Form nicht denkbar ohne das Vorbild von Andrea del Verrocchios Grabmal für Piero und Giovanni de' Medici von 1472 in der alten Sakristei von S. Lorenzo, das eine ganze Reihe von Goldschmiedeerzeugnissen anregte⁶. Dabei handelt es sich nicht einfach um gedankenlose Übertragungen aus der Großplastik in die Kleinkunst. Solche Unterstellung trüge der künstlerischen Situation, aus der das Wirken dieser „Goldschmiedemaler“-Generation verständlich wird, keine Rechnung. Entscheidend ist vielmehr die alles umfassende künstlerische Grundhaltung dieser Zeit, die eben etwas „Goldschmiedehaftes“ in sämtlichen Äußerungen besitzt. Es ist verständlich, daß in solcher Situation der Goldschmiedekunst selbst eine besondere Rangstellung zukommen mußte. Nachdem sich in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts auch in der florentinischen Goldschmiedekunst langsam ein tektonischer Sinn gegen die gotische Tradition durchsetzen konnte, faßt die Schöpfung Verrocchios alle jene Bestrebungen zusammen, die seit der Mitte des Jahrhunderts mit einer bewegteren Formensprache wieder geheime Bezüge zur Gotik knüpfen.

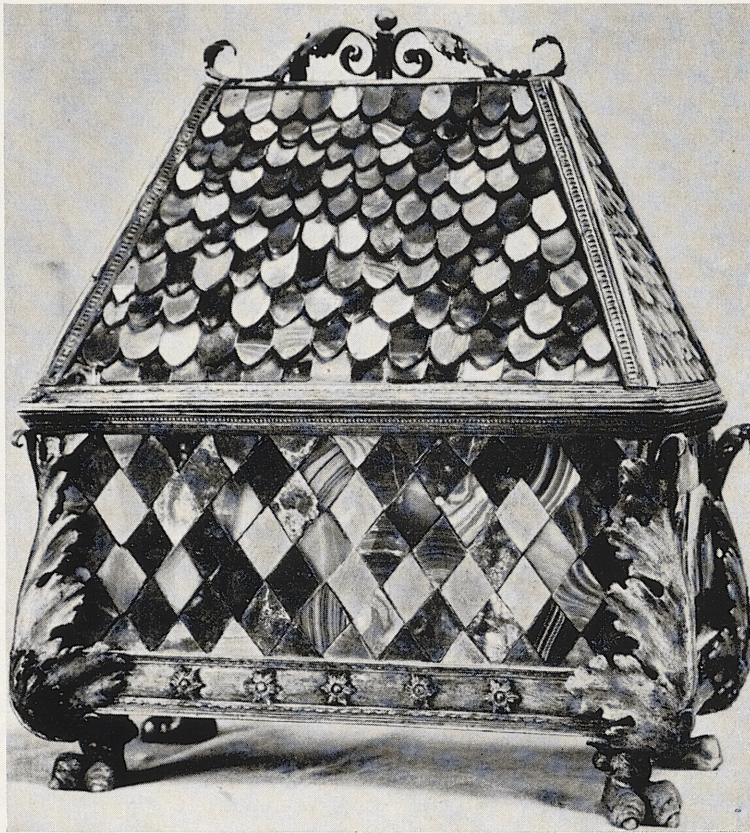
Das Reliquiar des Dommuseums läßt sich mit einer Nachricht in Verbindung bringen, nach der „nel 1476 fece Vettoriotto Ghiberti una cassa di pietra per le reliquie di S. Maria del Fiore“⁷. Unsere Kenntnis von der Kunst des Vittorio Ghiberti, Sohn des Lorenzo und wie der Vater ebenfalls Goldschmied, ist gering. Am 12. 2. 1454 wurde Vater und Sohn gemeinsam die Umrahmung der Tür Andrea Pisanos am Florentiner Baptisterium übertragen. Seit 1456 finden sich Zahlungen an den Sohn allein, da der Vater inzwischen gestorben war⁸. Dies ist die einzige Stelle, an der wir Vittorio Ghiberti einigermaßen sicher fassen können. Nun läßt sich der gußbronzene Blattdekor der Türrahmung mit seinen freistehenden und kräftig geschwungenen Einzelformen gut mit der Fassung des Reliquiars vergleichen, hinter der man eine im Bronzeguß geschulte Kraft erblicken möchte. Sie ist nicht eigentlich goldschmiedehaft getrieben und ziseliert, sondern kunstvoll aus vergleichs-

⁵ H. 31 cm, L. 27,5 cm, T. 16 cm.

⁶ Vgl. u. a. das Benediktreliquiar von Antonio di Salvi in der Badia, Florenz (Abb. 21–23 im folgenden Beitrag des Verf.) oder das Sixtusreliquiar in S. Maria dell'Impruneta bei Florenz (Photo Alinari 44 097).

⁷ G. Gaye, *Carteggio inedito d'artisti dei secoli XIV, XV, XVI*, Bd. I, Florenz 1839, S. 108 f. (Den Quellennachweis „Archivio dell'Opera Delib. 1472–1476“ scheint Gaye falsch zitiert zu haben, da sich die Notiz bei kurzer Durchsicht dort nicht finden ließ. Wir hegen deshalb jedoch an ihr keinen Zweifel.) *W. u. E. Paatz*, *Die Kirchen von Florenz*, Bd. III, Frankfurt a. M. 1952, S. 420 (unter „verlorener Ausstattung“).

⁸ G. Vasari, *Le Vite*, Ed. K. Frey, Bd. I, München 1911, S. 363 f. Vgl. auch G. Vasari, *Le Vite*, Ed. Milanese, Bd. II, Florenz 1878, S. 86 Anm. 1, S. 244 Anm. 2 (mit einigen Irrtümern).



9 Florenz, Domopera, Reliquiar, 1476, von Vittorio Ghiberti

weise starken Metallfolien geschmiedet und steht somit rein anschaulich dem Bronzeguß näher als der Goldschmiedekunst im geläufigen Sinne. Das freischwingende, breitlappige und an den Rändern zerfranste Akanthusblattwerk ist auch in Details hier und dort sehr verwandt.

Im übrigen ist die Verwendung von *pietre dure* innerhalb der Kleinkunst jener Zeit noch so ungeläufig, daß sich die dokumentarisch überlieferte „*cassa di pietra*“ um so wahrscheinlicher mit dem erhaltenen Reliquiar identifizieren läßt. Die Goldschmiedekunst des 15. Jahrhunderts bedient sich vorwiegend des Email- und Niellodekors. Edel- und Halbedelsteine werden nur in gefaßtem Zustand dekorativ verwendet. Auch an Möbeln fanden ungefaßte Halbedelsteine im Quattrocento nur vereinzelte Verwendung. Ein schon dem frühen 16. Jahrhundert angehörendes Andreasreliquiar im Schatz von S. Lorenzo in Florenz, das Onyxeinlagen zeigt, steht mit diesem Dekor noch immer isoliert da⁹. Der Ruhm des „*comesso in pietra dura*“ gründet auf seiner reichen Anwendung im Florentiner Kunsthandwerk erst seit dem späteren 16. Jahrhundert¹⁰. Das Reliquiar des Vittorio Ghiberti darf deshalb als eine Inkunabel der Pietraduratechnik angesehen werden. Noch besticht der Stein durch den Reiz seiner sehr unterschiedlichen Tönung und Struktur, bevor dieses Eigenleben im Verlauf des 16. Jahrhunderts immer mehr durch bildkünstlerische Funktionen verzehrt wird.

⁹ Abbildung in: *Boll. d'arte* XXVII, 1933/34, S. 230, fig. 23.

¹⁰ Vgl. *A. Zobi*, *Notizie storiche sull'origine e progressi dei lavori di comesso in pietre dure*, Florenz 1853. Ferner den nicht in allen Punkten stichhaltigen Aufsatz von H. Weigelt, *Florentiner Mosaik in Halbedelsteinen* (*Belvedere*, 10. Jg., 1931, S. 166 ff.).

C. Antonio di Salvi orafa

Antonio di Salvi Salvucci wird nicht nur von Vasari, sondern auch von Cellini in seinem „proemio“ zum Goldschmiedetraktat lobend als ein „valente praticone nelle cose delle grosserie“ erwähnt¹¹. Es soll versucht werden, die literarischen Nachrichten durch den Nachweis von Arbeiten seiner Hand mit anschaulichem Leben zu füllen.

Den Ausgangspunkt muß seine bisher einzige dokumentarisch einwandfrei gesicherte Arbeit für S. Giovanni in Florenz bilden (Abb. 10, 11, 13). Im Jahre 1478 erhält Antonio di Salvi zusammen mit einem als „compagno“ bezeichneten und sonst nicht näher bekannten Francesco di Giovanni den Auftrag für die Silberplatte mit dem „Gastmahl des Herodes“ auf der Epistelseite des Silberaltars für S. Giovanni¹². Darüber hinaus hatte Salvi den architektonischen Rahmen der ganzen Seitenfront in enger Anlehnung an die Vorderseite des Altars aus dem 14. Jahrhundert zu liefern (Abb. 13). Er scheint damals bereits Ansehen genossen zu haben, da sein Protest gegen die zunächst ausschließlich an Antonio del Pollaiuolo und Andrea del Verrocchio ergangene Auftragserteilung für beide Seitenfronten Erfolg hatte. Die letzten Zahlungen erhielt Salvi 1483. Vergleicht man seine Arbeit

mit der „Geburt des Täufers“ von Pollaiuolo auf der Evangelien- und der Rückseite desselben Altars (Abb. 12), so legt die verwandte Gesamtdisposition der beiden Platten nahe, an ein Abhängigkeitsverhältnis des siebzehn Jahre jüngeren Salvi von Pollaiuolo zu denken. Auch der Vergleich mit der Herodesszene unter den von Pollaiuolo entworfenen Stickerien (Florenz, Dommuseum)



10 Florenz, Domopera, Silberaltar für S. Giovanni (Ausschnitt aus dem „Gastmahl des Herodes“), 1478–1480, von Antonio di Salvi

¹¹ Vasari-Milanesi, *Le Vite*, Bd. III, Florenz 1878, S. 290. Auf Milanesis Angaben fußt im wesentlichen der Artikel bei U. Thieme-Becker, *Künstlerlexikon*, Bd. XXIX, 1935, S. 361. *Benvenuto Cellini*, I Trattati dell'Oreficeria e della Scultura, Ed. C. Milanesi, Florenz 1857, S. 11. — Antonio di Salvi wurde 1450 in Florenz geboren und starb am 9. November 1527. Seine erste Frau hieß Francesca di Giuliano da Majano; zur zweiten Frau hatte er Alessandra, Schwester des Domenico Ghirlandajo und Witwe des Bastiano Mainardi aus S. Gimignano. Mit einem Salvi di Marino di Piero, der 1475 in der Arte di Por S. Maria eingetragen war, hat Antonio di Salvi nichts zu tun.

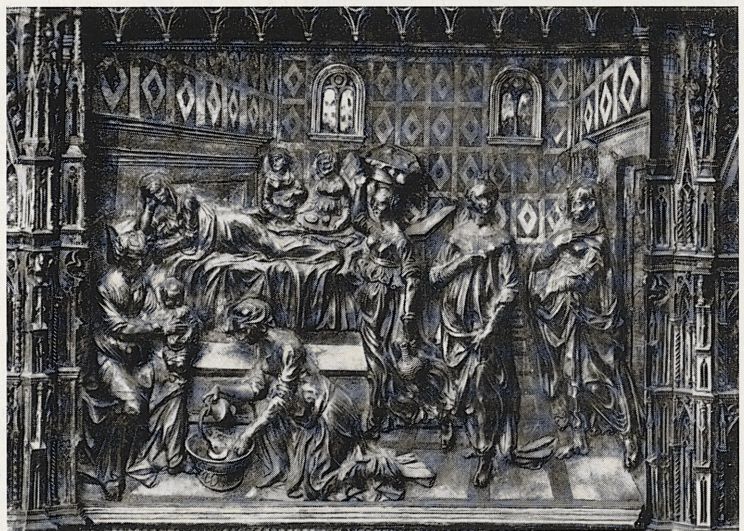
¹² Dommuseum, Florenz. Ca. 38 : 42 cm. G. Poggi, *Catalogo del museo dell'Opera del Duomo*, Florenz 1904, S. 46, 70 ff. (mit Quellen). In den letzten Zahlungsurkunden wird der Name des Francesco di Giovanni nicht mehr erwähnt. Er scheint nur untergeordnete Arbeit geleistet zu haben.



11 Florenz, Domopera, Silberaltar für S. Giovanni
(Ausschnitt „Gastmahl des Herodes“)
1478–1480, von Antonio di Salvi

stützt diesen Eindruck. Wir dürfen annehmen, daß Salvi bei Pollaiuolo in der Lehre war¹³. Zugleich setzt sich die primär plastische Begabung des Lehrers deutlich von der dekorativeren Art seines Schülers ab. Während Pollaiuolos Figuren von einem plastischen Kern her entwickelt erscheinen und ihre Bewegungen funktionell bedingt sind, verschleift und verschleiert Salvi diesen Kern zugunsten einer sorgfältig-kleinteiligen Behandlung der Oberfläche. Bezeichnend für dieses mehr „goldschmiedehafte“ Verhalten ist der eigentümlich knittrige, oft strudelnd bewegte Faltenstil und die Betonung des schmückenden Details – eine künstlerische Einstellung, die dem Material zu

¹³ Vgl. für Antonio del Pollaiuolo zuletzt zusammenfassend S. Ortolani, *Il Pollaiuolo*, Mailand 1947. Ferner: Rufus Graves Mather in *The Art Bull.*, XXX, 1948, S. 32 ff. (Quellen); *P. Sanpaolesi*, *Due Sculture Quattrocentesche inedite*, *Belle Arti* 1951, S. 71 ff. sowie den vorangehenden Beitrag des Verf. – Für Vasari, a.a.O., S. 288 war auch das „Gastmahl des Herodes“ eine Arbeit Pollaiuolos.



12 Florenz, Domopera
Silberaltar für S. Giovanni
(Ausschnitt „Geburt
des Täufers“), 1478–1480
von Antonio del Pollaiuolo



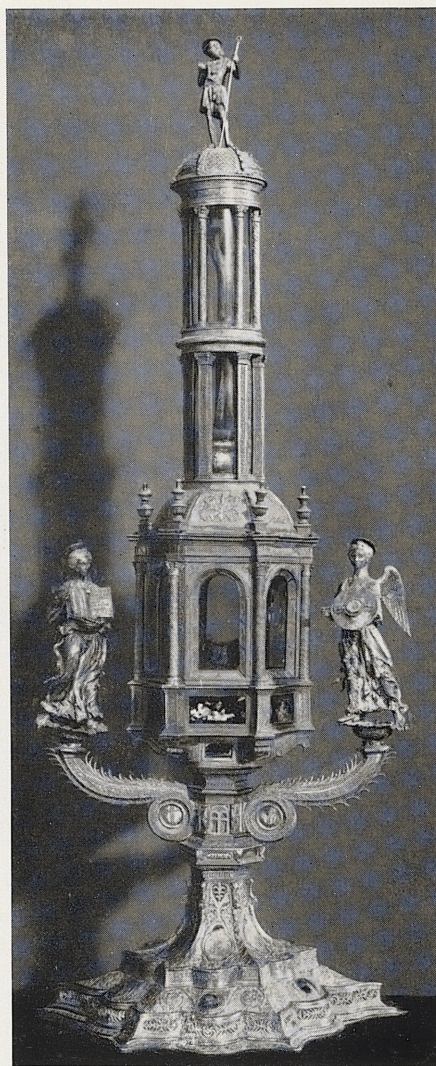
13 Florenz, Domopera, Silberaltar
für S. Giovanni, rechte Schmalseite
(Ausschnitt)
1478–1480, von Antonio di Salvi

schöner Wirkung verhilft, wengleich die Komposition als Ganzes etwas befangen erscheint. Salvis Figurenbühne besitzt nicht die Tiefe und den Spannungsreichtum pollaiuolesker Räume, weil seine Gestalten keinen so weit gespannten Aktionsraum benötigen. Seine Darstellung entfaltet sich mehr in der Fläche, nicht – wie die „Geburt des Täufers“ – in der tiefenräumlichen Ausmessung der Figurenbühne. Bei aller Verpflichtung gegenüber der Kunst Pollaiuolos erscheint der besondere Dialekt Salvis nicht ganz unberührt von sienesischer Kunst. Man denkt an jene Tendenzen, die sich schon in Giovanni Turinis Tugenden am Sieneser Taufbrunnen finden und die dann bei Vecchietta und Francesco di Giorgio mit dem besonderen Sinn für Oberflächenwirkungen jene spezifisch sienesische Note entwickeln, die zuweilen an nordische Ausdrucksmittel gemahnt.

Die tanzende Salome des Silberaltars (Abb. 11) besitzt zwei enge Verwandte in den beiden Engeln des bisher verkannten Hieronymusreliquiars von 1487, das der noch immer reichen Schatzkammer des Florentiner Doms gehört (Abb. 14–19; die auf eine Restaurierung am Ende des 17. Jahrhunderts zurückgehende hölzerne Sockelleiste wurde in der Abbildung wegretuschiert)¹⁴. Am Reliquiar befindet sich folgende Inschrift, die über die Herkunft der Reliquien, den Stifter des Reliquiars und über das Stiftungsjahr Aufschluß gibt: „BRACHIUM AC MAXILLA DIVI HIERONIMI PRESBYTERI EVG. IIII PONT. HAE RELIQUIAE HUIC ECCLESIAE DATAE SUNT FUERUNT FAMILIAE DE CLARAMONTE HONORIUS III. ANN. XVII QUADRAGENAS XVII INDULSIT CUICUMQUE CONFESSO VISITANTI IDEM GREG. XII IDEM MARTIN. V. XXII INSUPER CARD. CUILIBET D. C. JACOBUS MANNELLIUS CANON. FLOR. AUREA OSSA HOC ARGENTO EXCEPT MCCCCLXXXVII.“ Im Rand des Kardinalshutes in der Hand des einen Engels findet sich das Florentiner Beschauzeichen (Löwe in Rechteck) sowie ein triangelförmiger Proberstrich (Abb. 17). Die besonderen Proportionen des

¹⁴ Silber, teilvergoldet. H. 115 cm. A. Cocchi, *Les anciens Reliquaires de S. Maria del Fiore et de S. Giovanni de Florence*, II. Ed., Florenz 1903, S. 35 ff. Über die erste Aufstellung des Reliquiars im Dom berichtet lobend L. Landucci, *Diario Fiorentino dal 1450 al 1516*, Florenz 1883, S. 51, 52. *Catalogo della „Mostra del Tesoro di Firenze sacra“*, Florenz 1933, S. 59. W. u. E. Paatz, *Die Kirchen von Florenz*, Bd. III, Frankfurt a. M. 1952, S. 386: „Vielleicht von Antonio del Pollaiuolo.“ – Da es sich um eine private Stiftung handelte, ließen sich auch keine diesbezüglichen Zahlungsurkunden im Archiv der Domopera nachweisen (frdl. Mitteil. von Prof. Giovanni Poggi). Für die Person des Stifters vgl. S. Salvini, *Catalogo Cronologico de’ Canonici della Chiesa Metropolitana Fiorentina*, Florenz 1782, Nr. 390.

Reliquiars wurden wesentlich durch die Form der langen Armreliquie und die Kieferreliquie bestimmt. Im übrigen folgt der nach allen Seiten von Fenstern durchbrochene Aufbau jenem Ostensorientypus, wie er sich – einem neuen Frömmigkeitsgefühl entsprechend – seit dem späten Mittelalter immer mehr durchsetzte¹⁵. Im einzelnen werden spätgotische und quattrocenteske Formeln nebeneinander verwendet. Gegenüber dem als Ganzes noch der spätgotischen Tradition verpflichteten Fuß – die Volutenarme mit den Engeln gehen über das Altarkreuz aus S. Giovanni letztlich auf das gotische Altarkreuz überhaupt zurück – ist das Gehäuse konsequenter im Sinne einer schulgerechten Frührenaissance gebaut. Das Haupttabernakel ist eine Variante jenes in der toskanischen Goldschmiedekunst des Quattrocento so oft auftauchenden Laternenmotives, das Brunelleschi als erster in die Architektur einführte¹⁶. Eine besondere Zierde des Reliquiars sind die beiden getriebenen Engelstatuetten mit den Attributen des Heiligen als Kirchenlehrer (H. 21 cm) und die bekrönende Silbergußstatuette des Heiligen als Büsser (H. 13,5 cm). Ein Vergleich der beiden Engel mit der Salome des Silberaltars läßt an der Autorschaft Salvis keinen Zweifel, wengleich seine Kunst sich hier – ungehindert von jedem kompositionellen Zusammenhang – reifer und technisch vollendeter präsentiert. Leicht und hoheitsvoll schweben die schlanken Geschöpfe auf flachen Blattkelchen. Die vergoldeten Haare und Flügel – man beachte auch die zarte Angabe der Augenbrauen – sind fein ziseliert, das Gewand umrieselt gleich Wasserstrudeln den Körper und endet in einem glockigen Saum. Wie sich hier das spezifisch „goldschmiedehafte“ Verhalten des Künstlers in einer besonderen Weise am Engelsmotiv bewährt, das gehört zum schönsten der florentinischen Goldschmiedeplastik im Quattrocento überhaupt. Auch die gegossene Hieronymusstatuette (Abb. 18. 19) erhebt sich über das übliche Niveau solcher Bekrönungsfiguren. Erinnert der Typus mit seinem weitausgreifenden Kontrapost unmittelbar an Pollaiuolo, so wirkt doch die Silhouette weniger akzentuiert, und die weiche Behandlung der Oberfläche mildert die widerstrebenden Kräfte. Das sorgfältig nachziselierte Haar und die eingeritzten Augenschlitze tragen auch hier das Signum Salvis¹⁷. Vergleicht man das Hieronymusreliquiar als Ganzes mit dem von Pollaiuolo 1457–1459 gefertigten Unterteil des Kreuzes für den Silberaltar von S. Giovanni (Abb. 20), so werden bei grundsätzlicher Verwandtschaft wieder zwei durchaus verschieden gefärbte Dialekte deutlich. Während sich bei Pollaiuolo die Einzelformen mit kräftigen Profilen stark gegeneinander absetzen und der Aufbau sich in einer bewegten Silhouette



14 Florenz, Domopera, Hieronymusreliquiar, 1487, von Antonio di Salvi

¹⁵ Vgl. E. Meyer in: Festschrift für C. G. Heise, Berlin 1950, S. 62.

¹⁶ Vgl. hierfür H. L. Heydenreich, Die Spätwerke Brunelleschis, Jahrb. der Preuß. Kunstsammlg., 52. Bd., 1931, S. 17.

¹⁷ In einem ähnlichen Verhältnis zu Antonio del Pollaiuolo steht u. E. der Künstler der Judithstatuette im Museum von Detroit. Die Zuschreibung an Pollaiuolo selber scheint vom anschaulichen Tatbestand her nicht gerechtfertigt. S. Ortolani, a.a.O., S. 165, Abb. 170; W. R. Valentiner, Cat. of an Exhibition of Italian Gothic and early Renaissance sculptures, Detroit 1938, Nr. 52.



15, 16 Florenz, Domopera, Hieronymus-Reliquiar, 1487 (Ausschnitt) von Antonio di Salvi

ausdrückt und plastisch durchgeformt erscheint, besitzt bei Salvi die feingetriebene Ornamentik, welche das ganze Reliquiar überzieht und die Einzelformen verschleift, wesentliche Bedeutung für den anschaulichen Eindruck¹⁸.

Die Badia in Florenz besitzt ein Reliquiar, dessen Hauptbestandteile durch bisher unveröffentlichte Dokumente mit Antonio di Salvi in Verbindung zu bringen sind (Abb. 21–23). Am 6. August 1490 erteilt Pier Filippo Pandolfini an Antonio di Salvi, der bereits für denselben Besteller einen Silbercrucifixus gefertigt hatte, den Auftrag, zum Gedächtnis an seine 1488 verstorbene Frau Maria di Francesco Neroni ein Silberreliquiar für Reliquien des hl. Benedikt in der Badia anzufertigen (s. Anhang)¹⁹. Der dreiteilige Aufbau besteht aus einem kastenförmigen Sockel, dem

¹⁸ Die Engelstatuetten im Tabernakel des Kreuzfußes sind u. E. moderne Zutaten.

¹⁹ H. 58 cm, L. 30 cm, T. 16 cm. Das schon von Milanesi, a.a.O., S. 290 nach den Dokumenten erwähnte Benedikt-reliquiar Salvis galt als verloren, bis U. Middeldorf es mit dem heute andere Reliquien enthaltenden Reliquiar in der

Hauptreliquiar in Form eines Sarkophages, das heute Reliquien der hll. Stephanus, Laurentius und Gordianus enthält, und dem tabernakelartigen Aufbau, der eine Kreuzreliquie birgt. Die Silberschmelzplatte am Sockel mit den Wappen der drei Florentiner Familien Pandolfini, Neroni und Acciaiuolo, die seitlichen Halbfiguren des hl. Benedikt und des hl. Placidius (?) sowie die Inschrift an der Rückseite des Reliquiars (s. Abb. 23) lassen keinen Zweifel an der Identität dieses Stückes mit dem von Filippo Pandolfini an Antonio di Salvi in Auftrag gegebenen Benediktreliquiar²⁰.

Indessen wird bei näherer Betrachtung der Einzelheiten deutlich, daß Salvis Reliquiar nicht mehr in seinem originalen Zustand erhalten ist. Das sarkophagförmige Hauptreliquiar läßt sich mühelos mit der bisher von Salvi gewonnenen Vorstellung in Einklang bringen. Die fischblasenartige Öffnung des Schreins und das Maßwerkband am oberen Rand erinnern an das gotisierende Sockelband des Hieronymusreliquiars und letztlich an das Maßwerk des Silberaltars. Die besondere Form des Reliquiarkörpers ist nicht denkbar ohne das Vorbild von Verrocchios Grabmal für Piero und Giovanni de' Medici von 1472 in der alten Sakristei von S. Lorenzo²¹. Nicht nur der kräftig ausladende Sarkophagtypus ist von dort übernommen, sondern auch das beschlagartig aufsitzende Ornament hat sich unter Verrocchios Einfluß zu bewegteren, schwellenderen Formen entwickelt. Es überzieht hier nicht gleichmäßig die Flächen, sondern steht in einem mehr funktionellen Verhältnis zum Träger, indem es seine Kanten und Achsen betont. Nur die Montierung der Inschrift auf der Rückseite des Reliquiars läßt sich im Quattrocento nicht vorstellen. Ist das Schild selbst auch zweifellos alt, so vermitteln die ornamentalen Applikationen etwa den Eindruck einer barocken Kartusche. Die zentrierenden Tendenzen dieses Dekors wirken an dem quattrocentesken Reliquiarkörper fremd. Der kastenförmige Sockel bildet mit dem Reliquiar so überzeugend ein künstlerisches Ganzes, daß auch hier an der Autor-



17 Florenz, Domopera, Hieronymus-Reliquiar, 1487
(Ausschnitt) von Antonio di Salvi

Badia identifizierte (Vortrag „Florentinische Goldschmiedekunst im Quattrocento“ im Kunsthist. Institut Florenz am 20. 11. 1937; Résumé in: Mitteilungen des Kunsthist. Institutes in Florenz, V. Bd., H. 6, 1940, S. 437 f. Die dort erwähnten beiden Paxtafeln stammen von Donato di Leonardo und wurden von Antonio di Salvi nur vergoldet). Für die Überlassung der im Anhang abgedruckten archivalischen Auszüge und der Abb. 22 u. 23 ist der Verfasser Herrn Prof. Middeldorf verpflichtet. Catalogo della „Mostra del Tesoro di Firenze sacra“, Florenz 1933, S. 59; F. Rossi, Opere d'Arte inedite alla Mostra del Tesoro di Firenze sacra, Riv. d'arte XV, 1933, S. 422 ff., fig. 3; W. u. E. Paatz, a.a.O., Bd. I, S. 285 (noch ohne Bezug auf Salvi).

²⁰ Für die Familiengeschichte Pandolfini-Neroni vgl. E. Gammurini, Istoria Genealogica delle famiglie nobili toscane e umbre, Florenz 1685, Bd. V, S. 106.

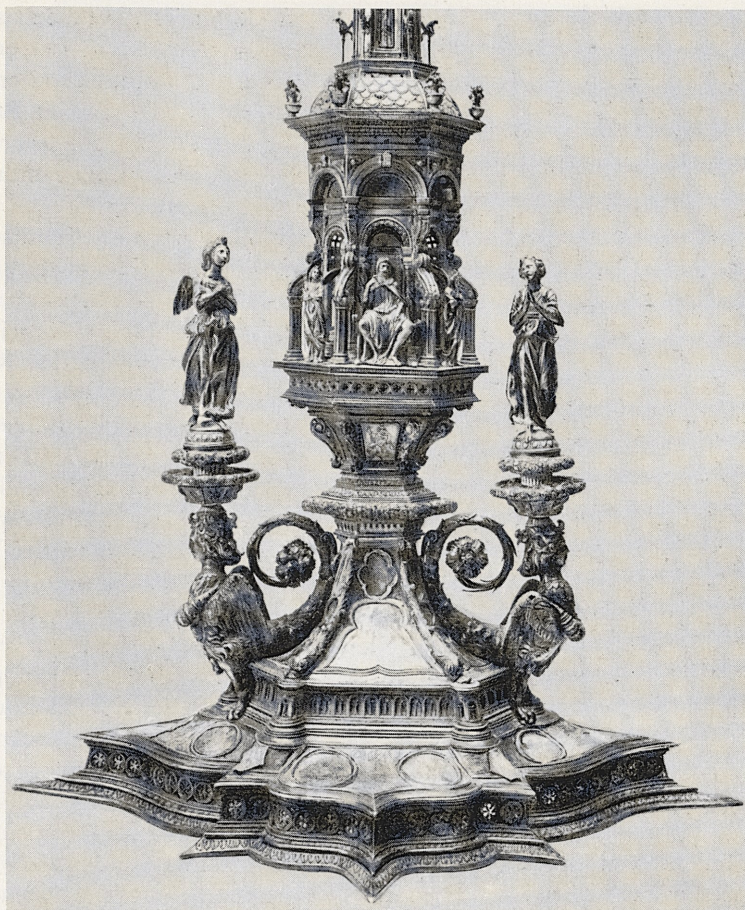
²¹ Für den Einfluß des Verrocchiograbmals auf die Florentiner Goldschmiedekunst vgl. auch den vorangehenden Beitrag des Verfassers.



18, 19 Florenz, Domopera, Hieronymus-Reliquiar, 1487 (Ausschnitt)
von Antonio di Salvi

schaft Salvis nicht zu zweifeln ist. Die kräftigen Girlandenmotive und die Beschlagstücke an den Kanten finden sich entsprechend am Sockel des noch zu behandelnden Antoniusreliquiars von Salvis Hand. Nur die applizierten Engelsköpfe und das Benediktinerwappen auf der Vorderseite des Sockels sind ihrem stilistischen Befund nach Zutat der Zeit um 1600. Der tabernakelförmige Aufbau jedoch besitzt über eine allgemeine zeitstilistische Verwandtschaft hinaus offensichtlich keinen organischen Zusammenhang mit den unteren Teilen. Seine unbearbeitete Rückseite wirkt befremdend neben dem gleichmäßig sorgfältig ausgeführten Reliquiar Salvis. Gemessen an den kraftvollen Formen von Sockel und Sarkophag wirkt der Aufbau eigentümlich kleinteilig und in sich wiederum uneinheitlich. Denn man muß zwischen dem bekrönenden Tabernakel und dem in diesen eingelassenen kleinen Reliquienbehälter unterscheiden. Sie dürften beide im ausgehenden 15. oder beginnenden 16. Jahrhundert entstanden sein, stammen aber zweifellos von verschiedenen Händen und fügen sich nicht recht zu einer überzeugenden künstlerischen Einheit. Im Unterschied zu Salvis saftiger Ornamentik am Schrein und Sockel besitzt der zart geritzte Dekor des Tabernakels einen auffallend schwächlichen und befangenen Duktus. Schließlich können die erhobenen Arme der beiden Putti aus der gegenwärtigen Verwendung der Figuren nicht sinnvoll erklärt werden. Ein flacher Kamm auf dem Sarkophagdeckel und zwei seitliche kleine Haltebolzen bezeugen noch heute, daß Salvis Reliquiar ursprünglich einen anders aussehenden oberen Abschluß besaß.

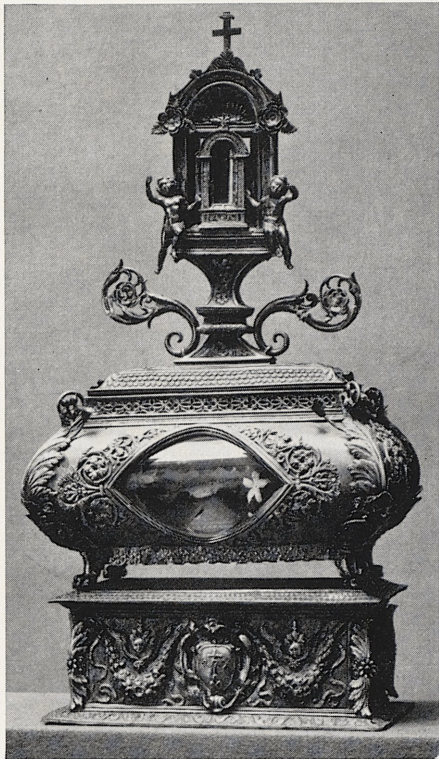
Für die bisher nie erörterte Rekonstruktion des originalen Zustandes erscheint folgende Beschreibung von Puccinelli aus dem Jahre 1664 wichtig: „Una cassetina di rame dorato con fogliami d'argento entrovi del Legno della S. Croce, colle Armi de Neroni e Pandolfini + in mezzo vi sono in cartello d'argento tenuti nelle mani da due Angeletti di basso rilievo li seguenti versi: . . . (es folgt die Inschrift am Reliquiar).“ Richas Beschreibung aus dem Jahre 1754 entspricht der von



20 Florenz, Domopera, Fuß des Altarkreuzes für S. Giovanni
1457–1459, von Antonio del Pollaiuolo

Puccinelli, nur sagt er eingangs, daß sich „früher“ eine Kreuzreliquie in dem Reliquiar befand²². Die Reliquien des ursprünglichen Benediktreliquiars waren also schon zu Zeiten Puccinellis und abermals zu Zeiten Richas ausgewechselt worden. Man wird Puccinellis Beschreibung gerecht, wenn man die beiden Putti auf die noch sichtbaren kleinen Ansatzstücke an den Schmalseiten des Sarkophagdeckels setzt und ihnen das auf die Rückseite des Reliquiars versetzte Inschriftschild in die erhobenen Hände gibt. Der untere Schildrand dürfte in den schon erwähnten Kamm auf dem Deckel des Reliquiars eingelassen gewesen sein. Damit ergibt sich für Salvis Benediktreliquiar eine Bekrönung, die dem Werk plötzlich eine angemessene und überzeugende künstlerische Geschlossenheit verleiht. Für die Frage, wann das Reliquiar zum Pasticcio in seiner heutigen Form zusammengefügt wurde, müßten die ornamentalen Applikationen um das auf die Rückseite des Reliquiars versetzte Schild genau untersucht werden. Jedenfalls kennt Richa (1754) das Reliquiar noch in seinem originalen Zustand. Die im einzelnen eigentümlich „stillösen“ Ornamente, die dem Schild etwa das Aussehen einer barocken Kartusche verleihen, möchte man sich am ehesten doch wohl unter neubarockem Einfluß im 19. Jahrhundert entstanden denken. Doch sei diese Möglichkeit hier nur angedeutet.

²² P. Puccinelli, *Cronica dell'insigne ed imperial'abbadia di Fiorenza*, Florenz 1664, S. 101; G. Richa, *Not. istor. d. chiese fior.*, Florenz 1754, Bd. I, 201.



21 Florenz, Badia, ehem. Benedikt-Reliquiar, 1490–1491, von Antonio di Salvi

27 Jahre älteren Reliquiar, so hat der Aufbau – bei aller grundsätzlichen Verwandtschaft – im Sinne des Cinquecento an Volumen gewonnen. Die gewandelten Proportionen verleihen dem Antoniusreliquiar einen festeren Stand. An dem formalen Vokabular im einzelnen hat sich wenig geändert. Auffallend ist auch hier, wie der im ganzen renaissancemäßige Aufbau des laternenförmigen Gehäuses mit gotisierenden Elementen durchsetzt wird. Gern werden die Flächen maßwerkartig durchbrochen und mit Silberschmelzplatten hinterlegt. Die Strebestützen sind ohne jede statische Funktion. Das Maßwerkband des Fußes entspricht bis in die Details der nochmals

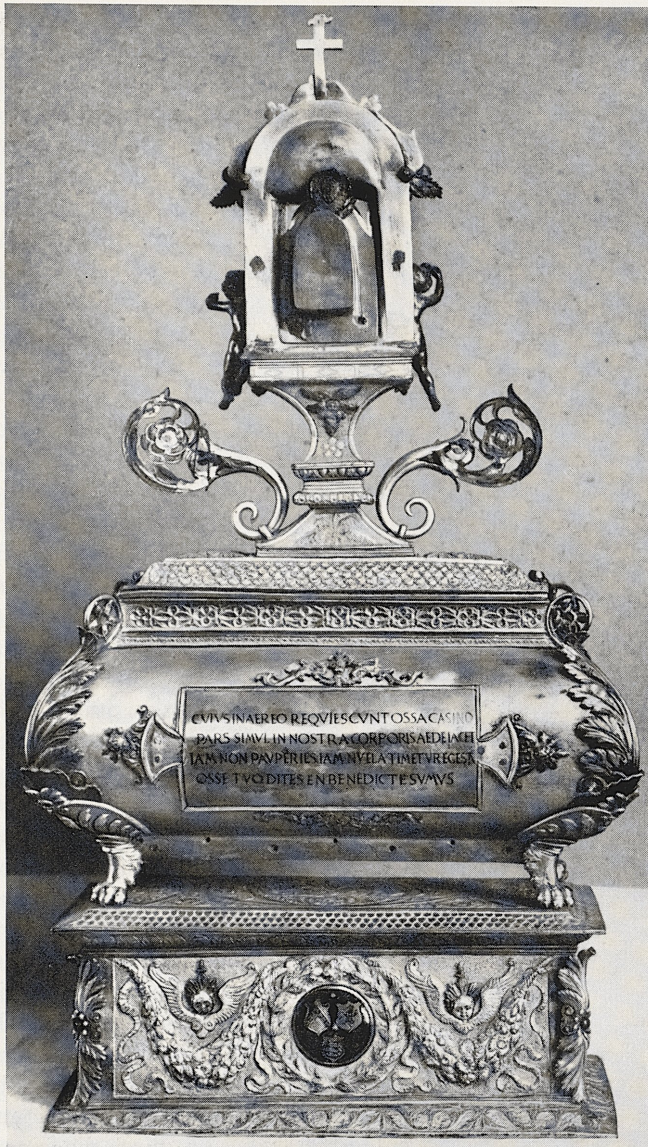
²³ Silber und Kupfer, vergoldet. H. 115 cm. A. Cocchi, a.a.O., S. 38 ff.; A. Cocchi in: *Arte e Storia*, XXI (1902) (mit Quellen); *Catalogo della „Mostra del Tesoro di Firenze sacra“*, S. 58; L. Serra in: *Boll. d'arte*, XXVII, 1933/34, S. 43; F. Rossi in: *Boll. d'arte* XXVII, 1933/34, S. 222. Der bei *Sidney J. A. Churchill u. Cyril G. E. Bunt*, *The Goldsmiths of Italy*, London 1926, S. 57 vermutete Zusammenhang zwischen Hieronymus- und Antoniusreliquiar wurde in der Literatur nie akzeptiert. Der Vergleich fällt in der Tat schwer, solange man das Hieronymusreliquiar nicht durch Gegenüberstellung mit der Salomeplatte vom Silberaltar als eine Arbeit Salvis erkannt hat.

Ein Schrein mit Reliquien des hl. Sebastian und des hl. Kreuzes, den Salvi im Auftrag desselben Pandolfini für die Badia zu vergolden und zu verzieren hatte (s. Anhang), läßt sich wohl in Teilen eines Pasticcioreliquiars aus dem 14., 15. und 17. Jahrhundert wiedererkennen. Es trägt das Pandolfiniwappen und enthält gegenwärtig Reliquien der hll. Zenobius, Gregor VII., Thomas, Simon und Antonius (Florenz, Badiasakristei). Salvi dürfte den Trecentoschrein vergoldet und das kleine bekrönende Tabernakel hinzugefügt haben, dessen getriebener Rankendekor auf der Rückseite seine Hand verrät. In seinem heutigen Zustand ist das Reliquiar jedoch künstlerisch unbedeutend.

Hat man mit dem Relief des Silberaltars und den Reliquiaren der hll. Hieronymus und Benedikt eine Vorstellung von der künstlerischen Persönlichkeit Antonio di Salvis gewonnen, so besteht kein Zweifel mehr, daß es sich bei dem von den Capitani der Parte Guelfa in die Cappella di S. Antonio e Vittorio des Florentiner Doms gestifteten Antoniusreliquiar, für das ein „Salvi orafa“ 1514 verpflichtet wurde, um eine Arbeit des Antonio di Salvi handelt (Florenz, Domopera). (Abb. 24, 25; die auf eine Restaurierung am Ende des 17. Jahrhunderts zurückgehende hölzerne Sockelleiste wurde in der Abbildung wegetuschiert)²³. Umgekehrt erhält auch die Zuschreibung des Hieronymusreliquiars an Salvi von hier aus eine weitere Bestätigung. Vergleicht man mit dem

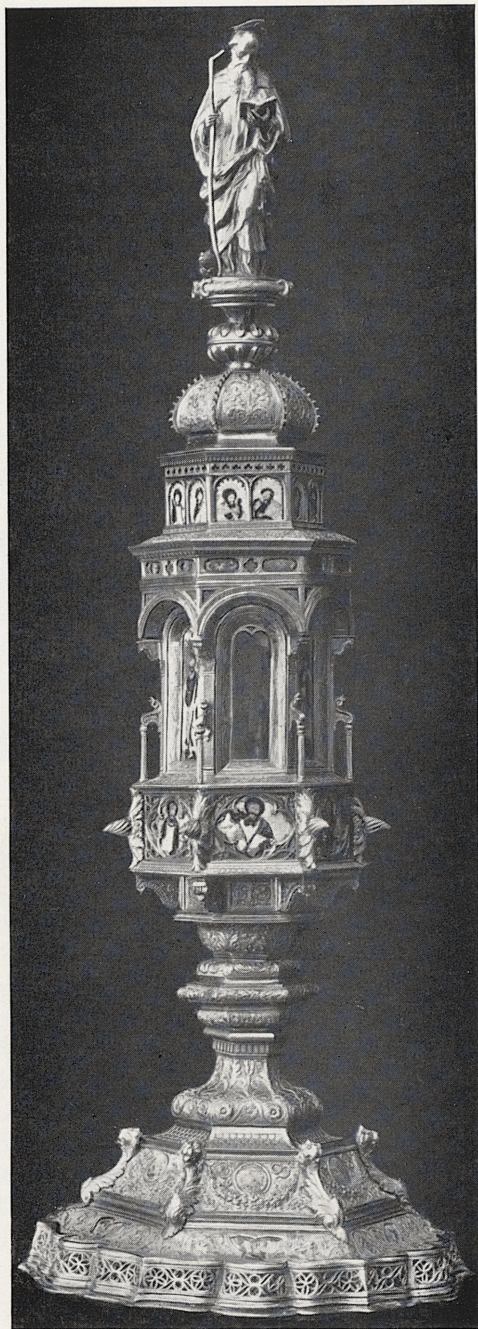


22 Florenz, Badia, ehem. Benedikt-Reliquiar (Schmalseite), von Antonio di Salvi



23 Florenz, Badia, ehem. Benedikt-Reliquiar (Rückseite)
1490–1491, von Antonio di Salvi

unterteilten Einzelpässe dem des Reliquiars der Badia. In der häufigen Anwendung rein gotischer Maßwerkmotive und auch des Silberemails lebt deutlich die Erinnerung an den Maßwerkrahmen fort, den Salvi in genauer Anlehnung an die trecenteske Vorderfront für den Silberaltar von S. Giovanni zu liefern hatte. Auch die Girlandenmotive, die beschlagartig aufgesetzten Zierstücke an den Kanten und die fein getriebene Spiralrankenornamentik verbinden die drei Reliquiare untereinander. Man vergleiche die Girlanden am Fuß des Antoniusreliquiars und am Sockel des Benediktreliquiars miteinander. Die gegossene Antoniusstatuette (H. 22 cm) erscheint im Vergleich mit der Figur des hl. Hieronymus untersetzter und gewichtiger und gemahnt an Vorbilder der Großplastik etwa



24 Florenz, Domopera, Antonius-Reliquiar 1514, von Antonio di Salvi

in der Art des „Leviten“ von Rustici über der Nordtür des Florentiner Baptisteriums. Hier wird deutlich, daß Salvi den künstlerischen Wandlungen seiner Zeit gegenüber durchaus aufgeschlossen war. Trotzdem ist die Brücke zu den früheren Arbeiten leicht zu schlagen. Das sackartig fallende Gewand charakterisiert bereits die winzigen Silberstatuetten in der Tabernakelreihe, die den oberen Abschluß von Salvis Seitenfront am Silberaltar bildet (Abb. 13). Auch bei der Antoniusstatuette ist wieder die sehr sorgfältig behandelte Oberfläche für den Eindruck entscheidend.

Im Anschluß an die für Salvi gesicherten Werke soll im folgenden noch versucht werden, vier weitere Arbeiten mit ihm in Verbindung zu bringen.

Von Salvis Hand scheint eine silberne Pax zu stammen, die dem Museo Nazionale in Florenz gehört und die aus der Domopera stammt (Abb. 26, 29). Den Architrav der in Form eines Portikus aufgebauten Kußtafel ziert folgende Inschrift: „DISCIPLINA PACIS NOSTRE SUPER EUM CUIUS LIVORE SANA.“ Vasari erwähnt einige Paxtafeln von Antonio del Pollaiuolo in S. Giovanni, und unter dieser Bezeichnung wurde das Stück auch aus der Domopera ins Museum übernommen²⁴. Diese alte Tradition weist in eine sehr überzeugende Richtung; denn der Aufbau der Pax im ganzen wie auch der schöne Silberschmelztondo mit der Beweinung Christi sind nicht ohne das Vorbild Pollaiuolos denkbar. Hat man jedoch eingesehen, daß es sich um keine eigenhändige Arbeit Pollaiuolos handelt, so lassen sich viele Einzelheiten, wie die durchbrochenen und mit Silberemails hinterlegten Flächen (vgl. Antoniusreliquiar) und besonders die kleinen getriebenen Engelstatuetten (vgl. Salome vom Silberaltar und Engel vom Hieronymusreliquiar), mit der bisher von Salvi gewonnenen Vorstellung in Einklang bringen. Die emaillierte Darstellung Gottvaters besitzt durch die feine Ziselierung ähnliche Oberflächenwerte wie die Antoniusstatuette vom Antoniusreliquiar. Der gravierte Akanthusrankendekor der Rückseite findet sich entsprechend als getriebenes Ornament ebenfalls an den Reliquiaren Salvis.

Das Victoria and Albert Museum in London besitzt ein silbernes Altarkreuz, das besonders in seinem reichen Emaildekor an Salvi gemahnt²⁵. Die Vorderseite zeigt in Halbfiguren Gottvater, Maria, Johannes,

²⁴ Silber, vergoldet. H. 21 cm. Guida del R. Museo nazionale, Florenz 1884, S. 101 (dort Pollaiuolo zugeschrieben) Vasari, a.a.O., S. 289.

²⁵ Inv. Nr. 580-1910; Victoria and Albert Museum, A Guide to the Salting Collection, 3. Ed., London 1926, pl. XII (als „sienese“ bezeichnet).

Magdalena, das Agnus Dei, den (modern erneuerten) Kalvarienberg und den hl. Franziskus. Auf der Rückseite (Abb. 30) sieht man nochmals den hl. Franziskus, umgeben von Engeln, mit den Franziskanerheiligen Clara, Bonaventura, Ludwig von Toulouse, Bernhardin von Siena und Antonius von Padua. Die Verwandtschaft der äußerst zart und flach geritzten Smalti, die ein dünner Überzug von eigentümlich lichten, bunten Schmelzfarben (Goldocker, Gelbgrün, Violett, Blau) bekleidet, mit den Silberemails am Antoniusreliquiar und an der Pax ist so eng, daß sie nur innerhalb derselben Werkstatt möglich scheint. Die in der Florentiner Goldschmiedekunst des ausgehenden 15. Jahrhunderts gerne verwendeten blauemaillierten Kugeln und Zapfen verleihen dem Kreuz jene bizarre „gotisierende“ Silhouette, die für Salvis Arbeiten seit seiner Begegnung mit der Kunst Verrocchios besonders charakteristisch ist. Der in Vierpässen durchbrochene Silberrahmen des Kreuzes hat motivisch unter den späten Arbeiten Salvis (Antoniusreliquiar) seine genauen Entsprechungen.

Auch die Fassung eines bisher wenig beachteten Prozessionskreuzes, das aus S. Maria del Fiore stammt und sich heute im Florentiner Dommuseum befindet, möchte man Antonio di Salvi zuschreiben (Abb. 31)²⁶. Das Maßwerk hat seine genaue Analogie am Reliquiar der Badia, und die feinen Profilbänder mit Zickzackmuster entsprechen dem Dekor der untersten Sockelrandleiste am Hieronymusreliquiar. Es gibt hierfür in der Florentiner Goldschmiedekunst des ausgehenden Quattrocento trotz ihrer allgemein gotisierenden Tendenzen nichts Vergleichbares. Ein so rein gotisches Maßwerk bleibt in dieser Zeit nur bei einem Künstler verständlich, der wie Salvi bei seiner Arbeit am Silberaltar zum genauen Kopieren gotischen Dekors angehalten worden ist. Es bleibt während seines ganzen Schaffens ein sehr persönliches Signum. Offensichtlich von anderer Hand stammen die gegossenen und vor opakblauen Schmelzgrund gesetzten figürlichen Teile des Kreuzes. Sie stehen der Art des Luca della Robbia – man vergleiche mit der Bronzetür des Florentiner Doms – noch recht nahe, so daß eine Entstehungszeit um 1470/80 wahrscheinlich ist. Arbeitsteilungen dieser Art waren den Florentiner Goldschmieden durchaus geläufig. Auch für Salvi ist eine entsprechende Teilarbeit bezeugt. Im Jahre 1514 erteilte die Florentiner Domopera an Antonio di Salvi und Michelangelo Viviani, den Vater des Baccio Bandinelli, den Auftrag für ein großes Silberkreuz, wobei Salvi das Kreuz selbst und Viviani die figürlichen Teile zu liefern hatte. Die Arbeit blieb dann jedoch unvollendet und wurde eingeschmolzen²⁷.

Schließlich steht eine silberne Reliquienbüste des heiligen Märtyrerbischofs Ignatius von Antiochia dem Salvi nahe. Die Büste gelangte 1867 aus S. Maria Novella, wo sie wahrscheinlich zum ehemali-



25 Florenz, Domopera, Antonius-Reliquiar, 1514 (Ausschnitt) von Antonio di Salvi

²⁶ Messing, vergoldet. H. 76 cm, Br. 58 cm. Nicht im Katalog von G. Poggi.

²⁷ Vasari-Milanesi, a.a.O., S. 290. G. Gage, Carteggio inedito d'artisti dei secoli XIV, XV, XVI, Bd. II, Florenz 1840, S. 176 (mit einem auf den Auftrag bezüglichen Brief des Baccio Bandinelli). Paatz, a.a.O., S. 420.



26 Florenz, Museo Nazionale, Pax, um 1500, von Antonio di Salvi (?)

gen Altar des hl. Ignatius in der Kapelle der Familie Benintendi gehörte, ins Museo Nazionale in Florenz (Abb. 27, 28)²⁸. Mitra und Pluviale der auf flachem Sockel ruhenden Büste sind reich verziert. Entzieht sich eine repräsentative Kultbüste im allgemeinen auch den üblichen Vergleichsmethoden, so weisen doch verschiedene Einzelheiten in die Richtung der bisher betrachteten Arbeiten. Auch hier wieder ist die dekorativ sehr reich gestaltete Oberfläche eigentlicher Träger des Ausdrucks. Wie das fein ziselierte Haar von Bart und Haupt schmiegsam den von der weich model-

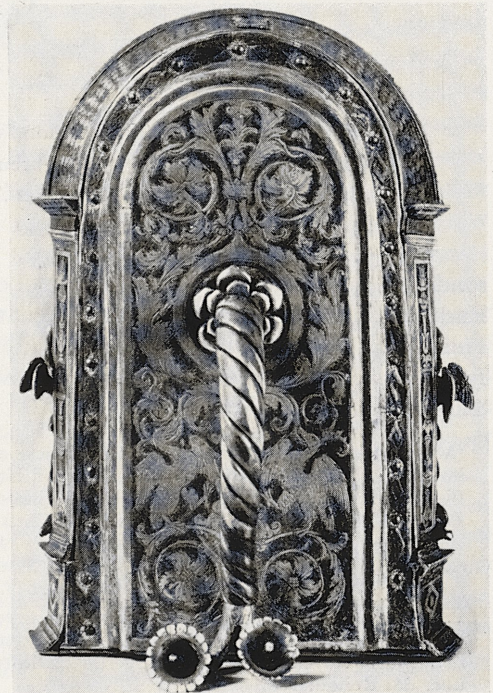
²⁸ Silber und Kupfer, teilvergoldet. H. ca. 60 cm (mit Sockel). Guida del R. Museo Nazionale, Florenz 1884, S. 98. M. Wackernagel, *Der Lebensraum des Künstlers in der florentinischen Renaissance*, Leipzig 1938, S. 57, 83 f. Paatz, a.a.O., S. 747. – Unter dem Patronat des hl. Ignatius stand eine an S. Maria Novella angeschlossene Bruderschaft. Schon 1466 gab man ein Reliquiar für eine Fingerreliquie des Heiligen in Auftrag. Vgl. G. Poggi in: *Rivista d'arte*, 1903, S. 69. Im Sockelinneren Inschrift der Stifter Lorenzo und Dicho di Benintendi. (Früdl. Mitteilung von Herrn Rainer Rückert.)



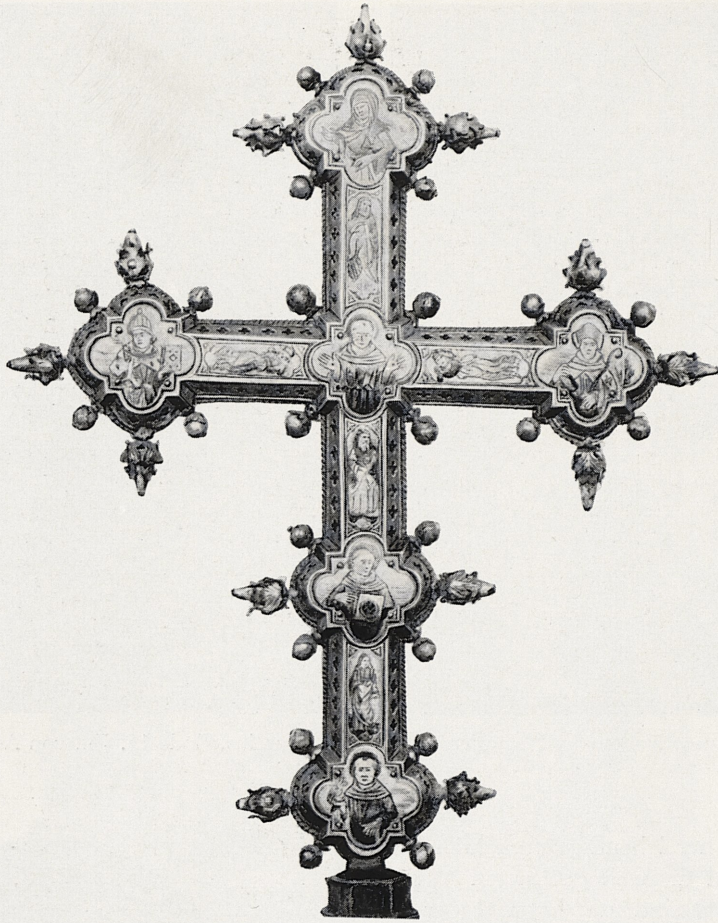
27, 28 Florenz, Museo Nazionale, Reliquienbüste des hl. Ignatius, Ende 15. Jh., von Antonio di Salvi (?)

lierten Oberfläche her lebendig gemachten Asketenkopf einrahmt und die weit geöffneten Augen fast graphisch formuliert sind, das hat viel Verwandtes mit den bisher betrachteten Werken Salvis. Auch das dekorative Vokabular verbindet die Büste mit den übrigen Arbeiten. Man vergleiche die zarten Spiralranken der Mitra mit dem Sockeldekor an den Reliquiaren der hll. Hieronymus und Antonius oder die saftigeren Akanthusbordüren des Pluviale mit dazwischensitzenden Reliefmedaillons (drei davon verloren) mit dem beschlagartig aufsitzenden Dekor am Reliquiar der Badia²⁹. Die beiden Silberschmelzplatten auf der Vorderseite der Mitra lassen sich be-

²⁹ Die dreipaßförmigen Besatzstücke an der Rückseite der Mitra in transluzidem Goldstegemail („émail de plique“) mit Dornblatttrankenmuster gehören einer Gruppe von gotischen Emailarbeiten offensichtlich französischer Herkunft an, die als besondere Kostbarkeiten der Juwelierkunst internationale Verbreitung besitzen. Vgl. *C. Enlart, L'émaillerie cloisonné à Paris sous Philippe le Bel et le maître Guillaume Julien* (in: *Monuments et Memoires*, Vol. 29, 1927/28) und Bericht in: *The Bull. of the Cleveland Mus.*, März 1933. Ferner sind mir folgende Stücke dieser Art bekannt: Palermo, Domschatz



29 Rückseite von Abb. 26

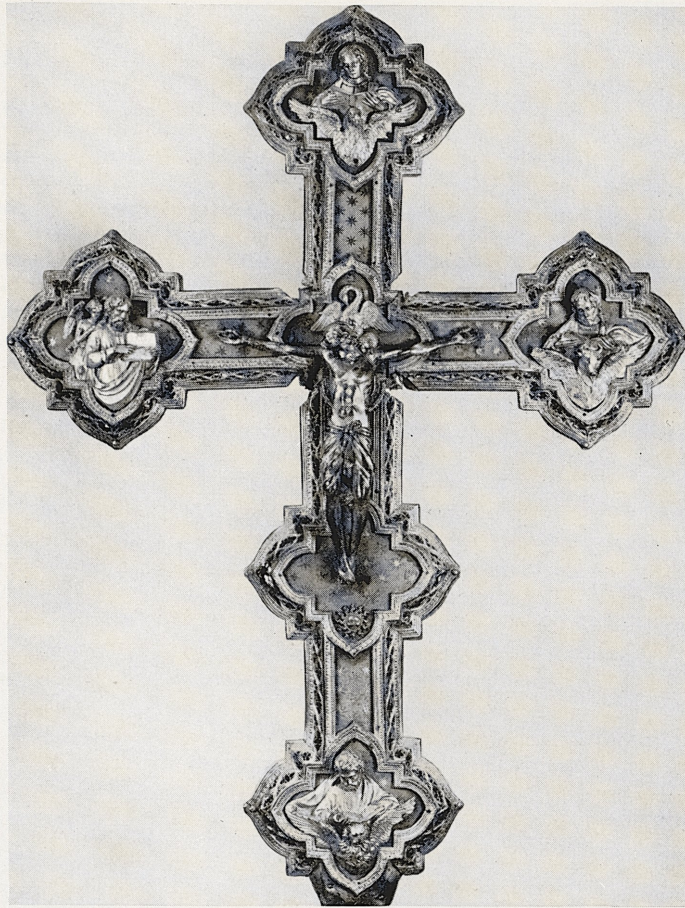


30 London, Victoria and Albert Museum
Altarkreuz (Rückseite), um 1500
von Antonio di Salvi (?)

sonders überzeugend mit den Smalti des Londoner Kreuzes verglichen. Stellt man das wohl gegen Ende des 15. Jahrhunderts entstandene Ignatiusreliquiar neben eine kürzlich entdeckte Reliquienbüste Pollaiuolos, so steht wieder einer spezifisch plastischen Gesinnung, bei der noch die letzte Falte Bezug auf einen inneren Kern hat, einem schmuckfreudigen, vornehmlich „goldschmiedehaften“ Talent gegenüber³⁰.

(Medaillons aus den Kaisergräbern); Zierstücke an einem Reliquienkästchen in Siena, Hospital; vier Beschlagstücke im Museo Nazionale, Florenz (Coll. Carrand Nr. 627–630); drei dreipaßförmige Zierstücke im Museo Nazionale, Pisa; Besatzstück am Deckel des Bertholdmissale in New York, Morgan Library (Ms. 710); Heiligblutreliquiar in Boulogne-sur-Mer, S. François de Sales (Cat. Chefs-d’Oeuvre de l’art français, Paris 1937, pl. CXLVI); Besatzstücke am Innocentesfußreliquiar in Basel, Münsterschatz (*R. F. Burckhardt, Der Basler Münsterschatz, Basel 1933, Nr. 28*); Medaillons auf der Stola der Reichsinsignien, Wien, Schatzkammer (H. Fillitz, *Die Insignien und Kleinodien des Heiligen Römischen Reiches, Wien 1954, S. 61*).

³⁰ P. Sanpaolesi, a.a.O.; *G. Galassi, La scultura fiorentina del Quattrocento, Mailand o.J., Abb. 252, 253*. – Da es sich bei dem Ignatiusreliquiar doch wohl um eine Privatstiftung handelte (der größte Teil der quattrocentesken Ausstattung in S. Maria Novella beruht auf bürgerlichen Stiftungen), findet sich in den Ausgabenbüchern der Kirche keine Notiz über das Reliquiar.



31 Florenz, Domopera, Prozessionskreuz, um 1470–1480
 Figuren in der Art des Luca della Robbia
 Kreuz von Antonio di Salvi (?)

Allein diese wenigen, zufällig erhaltenen Arbeiten – wieviel mag in den Zeiten des Assedio zugrunde gegangen sein³¹ – erweisen Antonio di Salvi als einen der fähigsten Goldschmiede der auf Pollaiuolo und Verrocchio folgenden Generation. Er führt, von Antonio del Pollaiuolo ausgehend und wohl durch sienesisische Anregungen gefördert, das Erbe der „Goldschmiedemaler“ bis an die Schwelle einer Zeit, in der durch auswärtige Künstler wie Valerio Belli die gotisierende Tendenz in der florentinischen Goldschmiedekunst überwunden wird.

³¹ Milanesi, a.a.O., S. 290, verzeichnet folgende verlorene oder bis heute nicht nachweisbare Werke Antonio di Salvis: 1488 Silberkruzifixus und Smalti für ein Kreuz der Badia (vgl. *Pini e Milanesi*, *Scrittura di Artisti Italiani*, Bd. II, 1869/76, S. 110. Faksimileauszug aus: Florenz, Staatsarchiv, Conventi sopressi 78, n. 322 Familiarum To. XI. C. 262); 1494 Kelch (mit Christusrelief) und Patene für die Badia; Silberkreuz für das Kloster von SS. Annunziata; 1514 Silberkreuz für die Domopera in Florenz (zusammen mit Michelangelo Viviani), eingeschmolzen; 1514 zwei Silberschüsseln für den Dom von Pistoja (hierfür: *Ciampi*, *Lettera sopra la interpretazione d'un verso di Dante nella cantica XXIV dell'Inferno, e sopra l'autore di due candellieri d'argento fatti per l'Opera di Sant'Jacopo dal 1457 al 1462, con altre notizie relative all'arte dell'oreficeria, Pistoja 1814*).

Dokumente:

Florenz, Staatsarchiv: Conventi soppressi 78 (Badia), n. 322 Familiarum To. XI. C. 262 (Auszüge).

Pier Filippo di messer Giannozzo Pandolfini de'dare addì 6 d'agosto 1490 fior. trenta larghi d'oro in oro et libre dua, et soldi sette, et den. otto, cioè: fiorini trenta, larghi d'oro in oro et di conio fiorentino et libre dua et soldi sette et den. otto tra grossoni et quattrini; portò Domenicho d'Anibale Petrucci sta con Ruberto di Giovanni de'Ricci banchieri in Calimala, furono per libre tre et oncie otto d'ariento popolino il quale comperò per noi Antonio di Salvi orafo, per fare uno reliquiere d'ariento per tenere reliquie del nostro Sanctissimo Padre Benedetto, il quale fa fare Pier Filippo Pandolfini in nome della buona memoria di mona Maria sua donna. Et sopra detto ariento portò Antonio sopradetto in quattro verghie allegato die leghe dieci et mezzo, pesò libre quattro per lavorare sopra detto lavoro, chome appare in una scritta di sua mano . . . fior. XXX libre 2 soldi 7 den. 8.

E de'dare a dì 27 di novembre 1491 fior. cinque larghi d'oro in oro portò Antonio di Salvi sopradetto contanti in oro, furono per dorare uno forzeretto con certi ornamenti d'ariento nel quale si contiene reliquie di san Sebastiano et del legno della Santissima Croce, et reliquie d'altri santi fior. V – lib. – sol. – den.

Pier Filippo di messer Giannozzo Pandolfini de'avere addì 18 di dicembre 1491 fior. quindici larghi d'oro in oro, i quali danari rechò Giovanni suo figliuolo a me Don Ambrosio di Marchione di Francesco, monacho della badia di Firenze per dargli a Antonio di Salvi orafo per parte d'ariento et fatura d'un forzeretto ci fa per tenere reliquie di San Benedetto et altri ornamenti d'ariento per la nostra sagrestia chome ordinò pier Filippo sopradetto per memoria di mona Maria sua donna, chome appare in diverse schritte di mano d'Antonio sopradetto fior. XV. – lib. –.

E de'avere a dì 17 di Gennaio 1491 fior. quindici larghi d'oro in oro, rechò Giovanni di Pier Filippo di messer Giannozzo Pandolfini contanti in oro per dovergli spendere in diversi ornamenti d'ariento et oro et fatura chome si ve' in diverse scritte et disegni di mano d'Antonio sopradetto fior. XV – lib. –.

E de'avere a dì 21 di febraio 1492 fior. trenta larghi d'oro in oro i quali denari rechò Giovanni di Pier Filippo di messer Giannozzo Pandolfini per dovergli spendere chome si dice di sopra contanti in oro fior. XXX – lib. –.

Et de'avere per insino a dì 27 di novembre 1491 fior. cinque d'oro in oro rechò Giovanni di Pier Filippo Pandolfini contanti in oro, furono per dorare uno forzeretto con certi ornamenti d'ariento per tenere reliquie di San Sebastiano et d'altri Santi et un pezzo del legno della Santissima Croce del Nostro Signore . . . fior. V – lib. –.

Nachweis der Abbildungen:

Soprintendenza alle Gallerie, Florenz: 1, 8, 10, 14, 20, 27, 28. – Neuaufnahmen des Kunsthist. Instituts Florenz: 2–7, 29 (Cipriani); 11, 13, 15–19, 25, 31 (Brogi). – Dr. Hilde Lotz: 9. – Alinari, Florenz: 12, 21, 24, 26. – Prof. Dr. U. Middeldorf: 22, 23. – Victoria and Albert Museum, London: 30.