

# EIN FLORENTINER HOLZKRUFIX DES FRÜHEN MANIERISMUS

EIN WERK DES JACOPO SANSOVINO (?)

von Margrit Lisner

In der Prepositura von Scarperia im Mugello befindet sich ein aussergewöhnlich schönes, unterlebensgrosses Holzkruzifix (Abb. 1), das meist verhängt und daher von der Forschung unbeachtet geblieben ist.<sup>1</sup> Vor einigen Jahren hat es ein ortsansässiger Künstler mit einem die Wirkung von vergoldetem Metall wachrufenden Anstrich versehen und einige Ergänzungen, besonders an den Fingern, vorgenommen<sup>2</sup>; bei dieser Gelegenheit wurde auch das Kreuz erneuert.

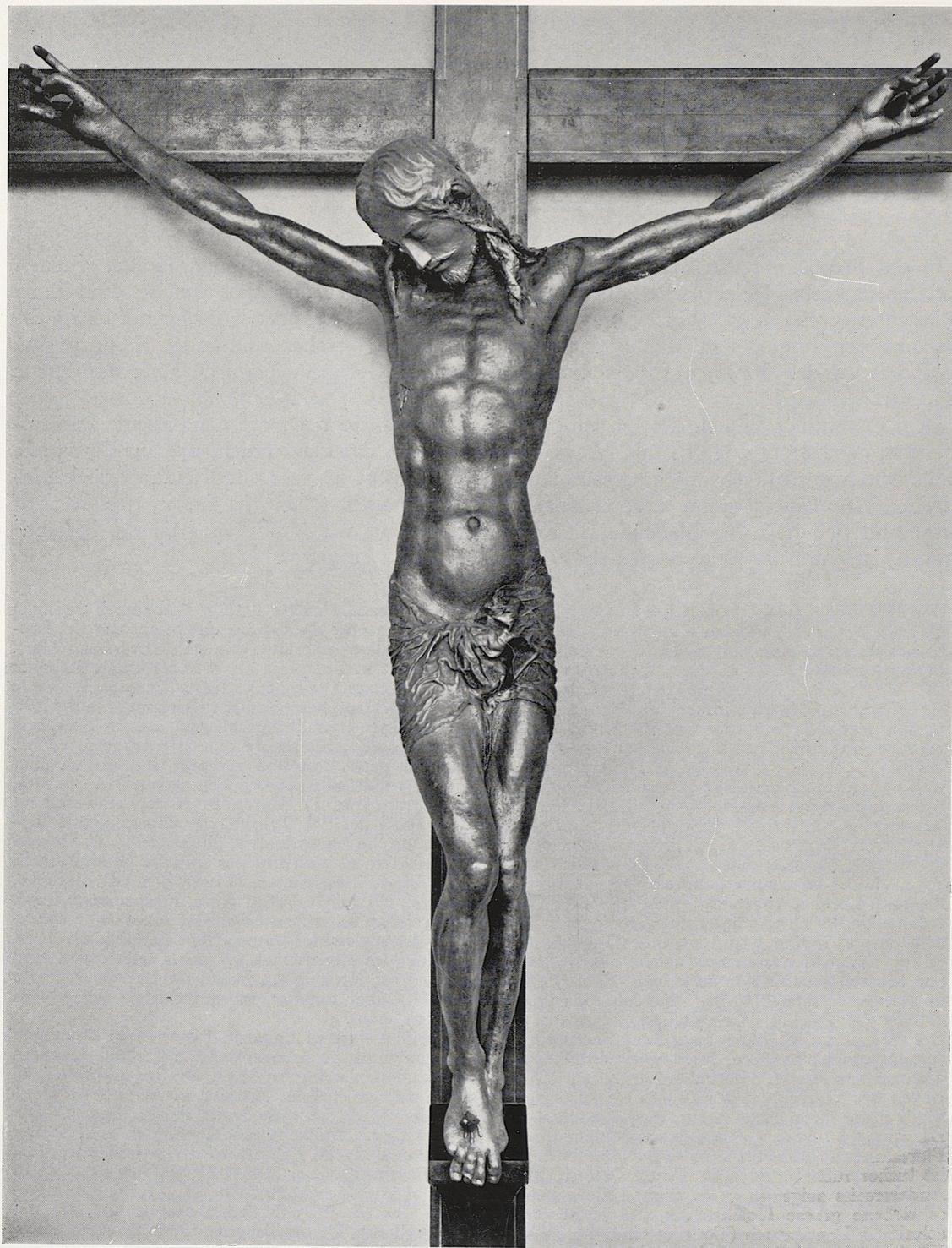
Dem Florentiner Brauch des Quattrocento und weitgehend noch des Cinquecento entsprechend ist der Körper zunächst als Akt geformt und dann das Lententuch, das aus Cartapesta und nicht, wie häufiger, aus gipsgestränktem Stoff gebildet ist, wie ein Kleidungsstück hinzugefügt.<sup>3</sup> Auffallend, wenn auch vereinzelt Vorstufen nicht fehlen, ist ferner, dass das auf Brust und Schultern herabfallende Haar vom Ohr ab aus wergähnlichem Material besteht.<sup>4</sup> Brauen, Bart und die Blutstropfen sind offenbar in Stuck aufgelegt.

<sup>1</sup> Das Kruzifix befindet sich heute in der rechten Seitenkapelle. Die Höhe beträgt von den Fusspitzen bis zum Scheitel gemessen c. 99,5 cm, die Gesamthöhe c. 112 cm; die Grösse entspricht der bei Prozessionskreuzen üblichen. — Die Herkunft des Kreuzes, das als wundertätig gilt, ist nicht ganz geklärt. Brocchi erwähnt 1748 in der Compagnia der SS. Annunziata in Scarperia ein wundertätiges Kruzifix (*G. M. Brocchi, Descrizione della Provincia del Mugello, Firenze 1748, 120*). Diese Compagnia wurde laut Chini im Zusammenhang mit den Kirchenreformen des Grossherzogs Pietro Leopoldo aufgelöst. 1776 wurde auf der unter seinem Einfluss stehenden Pistoieser Synode beschlossen, das in Scarperia verehrte Kruzifix der „Bianchi“ zu entfernen. Die Bevölkerung protestierte jedoch hiergegen, sodass das Kreuz bei Nacht aus der Kirche gestohlen und heimlich nach Pratolino verkauft, schliesslich aber wegen der unter den Bewohnern entstehenden Unruhen wieder zurückerworben wurde (*P. L. Chini, Storia antica e moderna del Mugello, IV, Firenze 1876, 53 f., 55, Anm. 1*). Santoni führt 1847 ein verehrtes Kruzifix in der vom hl. Filippo Neri gegründeten Compagnia der SS. Trinità, der ehemaligen Pfarrkirche von Scarperia, auf (*L. Santoni, Raccolta di notizie storiche riguardanti le chiese dell'Arce-Diognesi di Firenze, Firenze 1847, 310*). Dort wird das Kreuz, bei dem es sich um das unsrige handelt, noch 1914, ehe es an seinen heutigen Ort gelangte, von *F. Niccolai* beschrieben (*Mugello e Val di Sieve, Borgo S. Lorenzo 1914, 379*; offenbar ihm folgend *G. Righini, Mugello e Val di Sieve, Firenze 1956, 129*). Da in allen Berichten immer nur von einem in Scarperia verehrten Kruzifix die Rede ist, ist es wahrscheinlich, dass es sich stets um ein und dasselbe, das würde heissen das hier besprochene handelt. Doch ist es kein Kruzifix der Bianchi (siehe Chini), da deren Kreuze im allgemeinen vor 1400 entstanden sind (ein solches Kruzifix könnte jedoch das nicht sehr gut erhaltene Kreuzigungsfresko im Palazzo Pretorio in Scarperia darstellen, das eher um oder nach 1400 als früher anzusetzen sein dürfte; vgl. Guida d'Italia del Touring Club Italiano, Toscana, Milano 1959, 366).

<sup>2</sup> Der Maler und Bildhauer Gigi Savi, Scarperia, hat nach seinen eigenen Angaben folgende Ergänzungen vorgenommen: Daumen, Zeige- und Mittelfinger der rechten Hand, Zeigefinger der linken Hand, Daumen des rechten Fusses. Hierbei sei er genau den noch vorhandenen alten Ansätzen, die jedoch zum Teil wegen der Morschheit des Holzes hätten entfernt werden müssen, gefolgt. Ferner hat er eine brüchige Stelle unter der rechten Achsel ausgebessert. — An der linken Hand fehlt die Spitze des kleinen Fingers.

<sup>3</sup> Die gipsgetränkten Lententücher scheinen, worüber an anderer Stelle gehandelt werden soll, in der Florentiner Plastik um 1400 aufgekommene zu sein. Wie lange sie im Cinquecento verwendet werden, ist bisher nicht untersucht. Noch Cellinis Marmorkruzifix im Escorial (1562) ist als Akt gemeisselt. Andererseits zeigt das in S. Piero a Sieve befindliche, wohl zu Unrecht Raffaello da Montelupo zugeschriebene grosse Holzkruzifix, das kaum vor der Mitte des 16. Jh. entstanden sein dürfte, ein geschnitztes Lententuch (*Touring Club Toscana, a. a. O., 365*). Aus Cartapesta anstatt aus Stoff gebildete Lententücher sind anscheinend im Cinquecento verhältnismässig weit verbreitet gewesen.

<sup>4</sup> Dieser Zug kommt u. a. bei einzelnen Kruzifixen der Bianchi vor; siehe auch das Kruzifix im Nebenraum der Alten Sakristei von S. Lorenzo (*W. u. E. Paatz, Die Kirchen von Florenz, II, 499*). Vgl. Anm. 20.



1 Jacopo Sansovino (?), Holzkruzifix. Scarperia, Prepositura.

Die Gestalt Christi ist mit weit und bogenähnlich ausgebreiteten Armen ans Kreuz geheftet, so, dass der Körper nicht seinem natürlichen Gewicht folgend hängt, sondern in einer gewissen Schwerelosigkeit erscheint. Diesen Eindruck steigern die feinen, überlängten, in zart differenzierten, weich schwingenden Umrisslinien eingefangenen Formen. Dazu kommt der nur leise angedeutete Kontrapost, bei dem dem seitlich geneigten Haupt des Gekreuzigten das vor das linke Bein geschobene rechte, eine äusserst schmale Zusammenbindung der Knie bewirkend, entgegengesetzt ist; die Figur ist wie nach oben, zu dem stillen, schmalen Antlitz hin entfaltet.

Typ und Stil können Anhaltspunkte für eine annähernde Datierung des Kruzifixes geben. Dabei sollen für die Bestimmung im wesentlichen Beispiele der Malerei, die eine sicherere Ansetzung als die Plastik ermöglichen<sup>5</sup>, herangezogen werden.

Der Gekreuzigte auf Albertinellis Trinität in der Florentiner Akademie (Abb. 2), einem Werk aus den letzten Jahren des Meisters<sup>6</sup>, lässt sich in der Biegung der über die Höhe des Kopfes erhobenen Arme, dem dünnstoffigen, in der Mitte geschlungenen Lendentuch, in seiner kontrapostischen Haltung, wie auch in der schmerzfrei beruhigten Auffassung gut mit dem Kruzifix in Scarperia vergleichen, nur dass bei diesem die Proportionierung manieristisch anmutend, gestreckter und schlanker, die Modellierung des Einzelnen hingegen eingehender und reicher ist. Der beiden Werken gemeinsame, nur in der Verschiebung eines Beines ausgedrückte Kontrapost, der — das dürfte vor allem für die Plastik gelten — seltener zu sein scheint als ein anderer Typ, bei dem beide Beine nach rechts gewendet sind<sup>7</sup>, hat in der Florentiner Malerei seit dem zweiten Jahrzehnt des Cinquecento, u.a. im Schulkreis Fra Bartolommeos und Andrea del Sartos, eine gewisse Verbreitung gefunden.<sup>8</sup> Auch Pontormo hat ihn bei der Kreuzigung des Boldrone-Tabernakels verwandt<sup>9</sup>; doch während der Körper Christi auf dem Fresko, akzentuierter als bei Albertinelli, nach rechts gewendet und, gesteigert



2 Mariotto Albertinelli, Trinität. Florenz, Akademie.

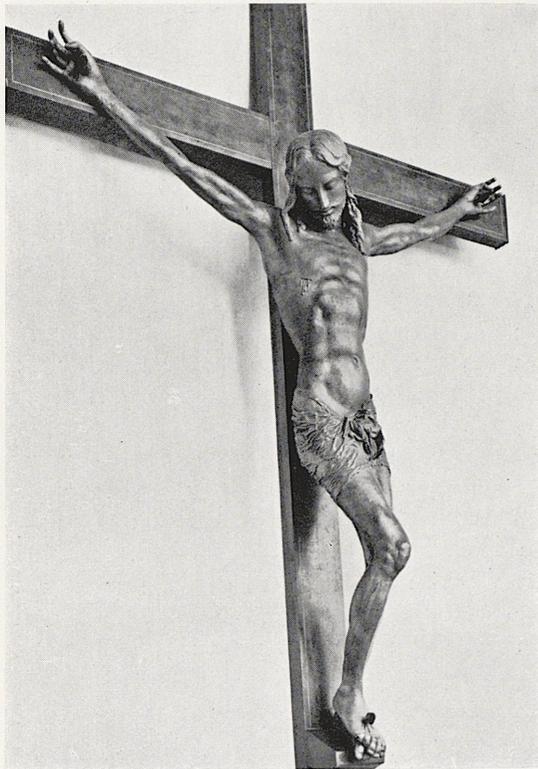
<sup>5</sup> Plastische Kruzifixe, die dem hier veröffentlichten stilistisch vergleichbar wären, sind mir bisher nicht bekannt geworden. Ebenfalls gibt es in dem für die Datierung in Frage kommenden Zeitraum offenbar keine fest datierten Stücke.

<sup>6</sup> Um 1512/15; vgl. H. Bodmer, *Dedalo* IX, 1928/29, 618.

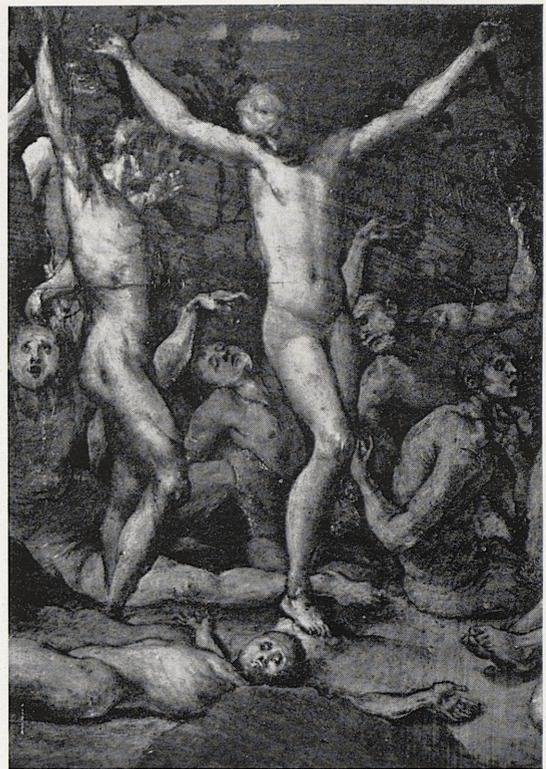
<sup>7</sup> Zur Entstehung des letzteren Typs siehe H. Thode, *Michelangelo*, Kritische Untersuchungen I, Berlin 1908, 25 ff., u. Ch. de Tolnay, *The Youth of Michelangelo*, Princeton 1947, 195 ff. Auch auf diesen Problemkreis ist noch in anderem Zusammenhang einzugehen.

<sup>8</sup> Vgl. u. a. die 1516 datierte Kreuzigung Fra Paulinos in Siena, S. Spirito, bei der das Lendentuch fast gleich wie bei dem Kreuz in Scarperia gebildet ist; ferner: die Kreuzigung mit Franziskus, Raphael und Tobias, Florenz, Poggio Imperiale, aus der Schule des Andrea del Sarto; die Antonio Ceraiuolo zugeschriebene Kreuzigung in der Florentiner Akademie (B. Degenhart, *Münchener Jahrb. N. F.* IX, 1932, 136) und, einer späteren Stilstufe entsprechend, Soglianis 1536 datierte Kreuzigung im Refektorium von S. Marco, Florenz.

<sup>9</sup> Siehe *Mostra del Pontormo e del primo Manierismo fiorentino*, 2<sup>a</sup> ed., Firenze 1956, S. 27, Nr. 42-44, Taf. 36. Gegenüber der bisher üblichen späteren Ansetzung ist in dem Katalog eine frühere Datierung,



3 Jacopo Sansovino (?),  
Seitenansicht von Abb. 1.



4 Jacopo Pontormo, Mauritiusmarter (Ausschnitt).  
Florenz, Palazzo Pitti.

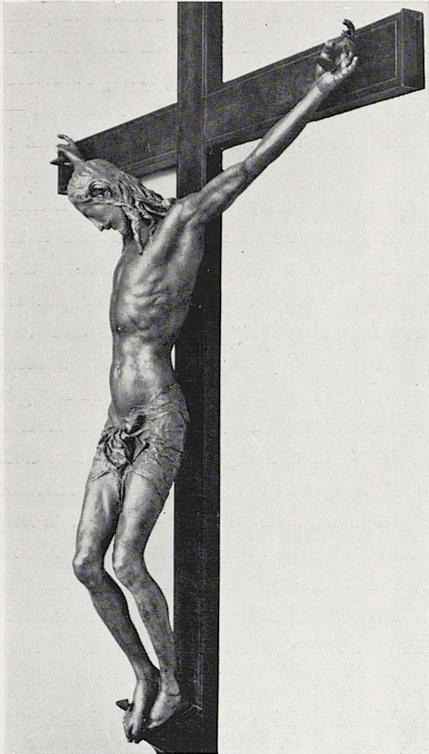
durch die scharfe Biegung des Knies, aus der Mitte des Kreuzstammes verschoben ist, schliesst das Kreuz von Scarperia offenbar an einen älteren frontalen Typ, der leise variiert wird, an: in fein wechselndem Vor- und Zurücktreten der Formen ist der Oberkörper etwas von rechts gesehen, der Unterkörper dagegen, die Stellung des rechten Beines vorbereitend, links leicht vorgezogen und schliesslich der rechte Fuss, der die frontale Haltung unterstreicht, genau von vorn wiedergegeben.<sup>10</sup> Diesen kaum merklichen Unterscheidungen entsprechend ist die Mittelachse des Rumpfes nicht gerade und einheitlich durchgehend, sondern — den Eindruck des Schwachen, Zerbrechlichen noch betonend — etwas gebogen.

Es ist nun auffallend — hierauf ist zurückzukommen —, dass unser Kruzifix auch aus einem Blickpunkt von halblinks eine bildmässige Ansicht bietet (Abb. 3); sie ist einem der Gekreuzigten auf Pontormos Mauritiusmarter des Palazzo Pitti (Abb. 4) nahe verwandt.<sup>11</sup> Die Proportionierung des Körpers, die Neigung des Kopfes, der in weichen, grossen Linienzügen entwickelte Umriss, die Verschleifung der Gelenkpunkte, etwa an Armen und Hüften, sind bei beiden Gestalten so ähnlich, dass man versucht ist zu fragen, ob zwischen diesen Werken eine Verbindung bestanden haben kann.

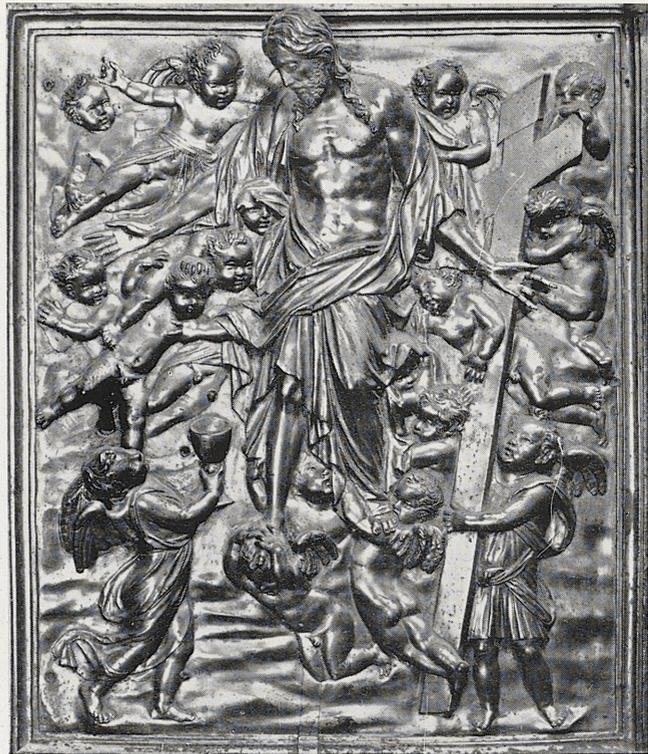
um 1521/22 oder um 1525, vorgeschlagen worden. — Es ist ein manieristischer Zug, dass der Gekreuzigte von einem anderen Blickpunkt aus als der Kreuzstamm gesehen zu sein scheint.

<sup>10</sup> Innerhalb der Entwicklung der Florentiner Kunst gehen die Kruzifixdarstellungen mit rein frontal wiedergegebenem Körper auf eine ältere Tradition zurück als diejenigen, die nach rechts verschoben sind; sie scheinen erst ab etwa 1490 aufzutreten.

<sup>11</sup> c. 1530/31; vgl. *Mostra del Pontormo*, S. 40, Nr. 65. Auch hier ist, wie das Verhältnis der Arme zum Körper zeigt, der Blickpunkt nicht ganz einheitlich.



5 Jacopo Sansovino (?),  
Seitenansicht von Abb. 1.



6 Jacopo Sansovino, Tür des Sakramentstabernakels.  
Venedig, S. Marco.

Demnach scheint vom Typ und auch vom Stil des Kruzifixes her gesehen eine Beziehung zum frühen Manierismus gegeben. Sie wird in der (nicht gewollten) Seitenansicht von rechts, etwa in der die plastische Akzentuierung der Kniegelenke entwertenden subtilen Formung der Beine, vielleicht noch deutlicher (Abb. 5). Verschiedene Gründe mögen jedoch für eine verhältnismässig zeitige Ansetzung des Kreuzes sprechen: während die Bildung des Kopfes Anklänge an den frühen Michelangelo verrät<sup>12</sup>, lassen die Zeichnung der Brustpartie und des Rippenrandes und die betonte Einziehung in der Gürtelzone noch einen Zusammenhang mit den Kruzifixen des ausgehenden Quattrocento und frühen Cinquecento — wofür das in der Tradition des Benedetto da Maiano-Kreuzes im Florentiner Dom stehende kleine Berliner Kruzifix als Beispiel dienen mag — erkennen.<sup>13</sup> Die Frage der Datierung soll aber zunächst offen gelassen werden; sie wird sich in Verbindung mit der nun aufzuwerfenden nach dem Meister des Kruzifixes weiter klären.

Hier nun ergibt sich die Schwierigkeit, dass wir eine manieristische Plastik, die stilistisch etwa der frühen Pontormo-Stufe entspricht, bisher eigentlich nicht kennen.<sup>14</sup> Der Kruzifixus

<sup>12</sup> Siehe die Pietà in St. Peter. Doch könnte auch die Malerei anregend gewirkt haben; vgl. beispielsweise Fra Bartolommeos Lünette mit Christus, Kleophas und Lukas in S. Marco, Florenz.

<sup>13</sup> Katalog *F. Schottmüller*, 1933, S. 147, Nr. 7139 (mit Abb.), als Werkstatt des Baccio da Montelupo (Zuschreibung Gramberg). — Die kräftige, wulstähnliche Bildung der Achselmuskulatur des Scarperia-Kreuzes lässt sich ebenfalls mit dem Quattrocento, etwa mit Werken der Pollaiuolo, verbinden. Schliesslich rufen die überlängten Formen und weich fließenden Umrisslinien noch eine Erinnerung an Kreuzigungsdarstellungen des weichen Stiles (etwa diejenige Lorenzo Monacos in S. Giovanni dei Cavalieri, Florenz) wach.

<sup>14</sup> Michelangelo kann hier ausgeschaltet werden, da die manieristischen Züge in seinen Werken weitgehend anderer Art sind.

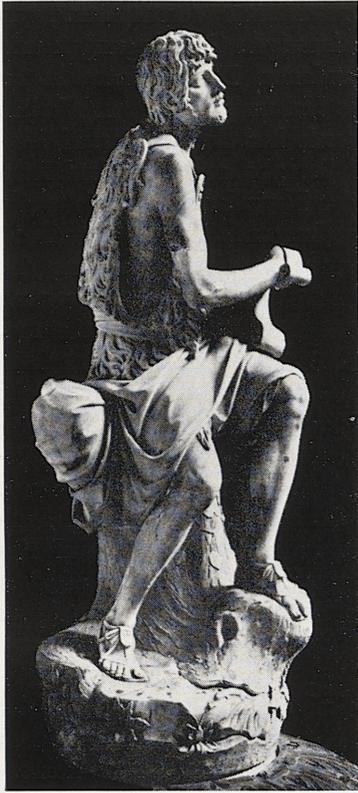
wird wegen seines hohen künstlerischen Ranges kaum von einem zweitklassigen Künstler gearbeitet sein. Cellini, an den sich der Betrachter zuerst erinnern fühlen könnte, ist auszuschließen; denn der Kopftyp seiner Gestalten, die gleichbleibendere, der späteren Entstehung entsprechende Breite des Rumpfes — man denke an den Narziss oder das Marmorkruzifix im Escorial —, die Modellierung der Rippen und der Bauchmuskulatur, das alles weicht von dem Kreuz in Scarperia ab.

Dagegen lässt sich eine Beziehung zu Jacopo Sansovino aufweisen, obwohl dem frühen Manierismus angehörende Werke von ihm noch nicht bekannt geworden sind. Besonders deutlich kommt der sansovineske Charakter vielleicht in der Bildung des Kopfes zum Ausdruck. Bei der Christusfigur der Tabernakeltür von S. Marco in Venedig<sup>15</sup> (Abb. 6) sind die Kopfform und die Aufteilung des Gesichtes, die Wiedergabe des Haares mit den langen, vor der Schulter herabfallenden Locken dem Kreuz sehr ähnlich. Dazu kommen die für Jacopo typischen Hände mit den langen, gespreizten Fingern, die schon Vasari rühmend hervorgehoben hat.<sup>16</sup> Hingegen ist der Akt bei dem venezianischen Werk, wenn auch Einzelheiten wie die Angabe der Brustknochen und der Rippen übereinstimmend erscheinen, viel breiter und körperhafter als bei dem Kruzifix wiedergegeben. Der Täufer in der Frarikirche bietet weitere Vergleichsmöglichkeiten (Abb. 7): die schmale Nase, der leicht geöffnete, wie atmende Mund mit der ein wenig vortretenden Oberlippe und, vielleicht besonders bezeichnend für Sansovino, der kleine Schnurrbart und der kurze Bart am Kinn, der sich als leichter Flaum bis zum Ohr hinaufzieht. Schliesslich kann man auch in der zartgliedrigen Durchbildung der Täuferstatue, ihrer undramatischen, fast lyrischen Auffassung etwas dem Kruzifixus Entsprechendes finden.<sup>17</sup> Den

<sup>15</sup> Die Datierung der Tabernakeltür, ihr Verhältnis zum Medici-Tabernakel im Bargello, Florenz, und zu der ähnlichen 1543 datierten Komposition Lorenzo Lottos im Kunsthist. Museum in Wien ist umstritten (*G. Lorenzetti*, *L'Arte* XII, 1909, 292: Ausführung, wenn das Modell auch schon früher vorhanden gewesen sein kann, nach 1545, jedoch vor dem Medici-Tabernakel. *H. R. Weihrauch*, Studien zum bildnerischen Werke des Jacopo Sansovino, Strassburg 1935, 63 ff.: Zu nicht näher bestimmbarer Zeit nach dem um 1542 anzusetzenden Medici-Tabernakel, das seinerseits die Komposition Lottos voraussetzt, entstanden. Vgl. *Mostra di Lorenzo Lotto, Venezia 1953*, Nr. 96, S. 160, u. *B. Berenson*, *Lorenzo Lotto, Köln 1957*, 117). Nach einem Zahlungsvermerk Lottos hat 1542, das würde heissen vor der Entstehung des Wiener Gemäldes, bereits ein Relief Sansovinos mit der Glorie Christi bestanden. Beide Fassungen Sansovinos zeigen in der Relieftchnik, im Faltenstil und der Wiedergabe des Aktes so erhebliche Unterschiede, dass sie wohl zu verschiedenem Zeitpunkt entworfen worden sind. Der Stil des S. Marco-Reliefs lässt sich in den straff gezeichneten Falten, dem weich undulierenden Mantelsaum, der Gewandbildung über dem linken Bein Christi wie auch in dem Hemd des Engels unten rechts gut mit Jacopos Werken der dreissiger Jahre verbinden (vgl. das vor 1536 datierbare Relief der *Sacra Conversazione* in Berlin, Kat. 1933, S. 181, Nr. 286, und die Reliefs der ersten Tribüne in S. Marco). Der Kopftyp Christi schliesst an die römische Jakobusstatue an, bei der der sogen. „Parallelfaltenstil“ schon vorbereitet ist. Bei dem Bilde Lottos ist u. a. das Mantelmotiv, der auf der Schulter eines Engels aufruhende linke Fuss Christi, der Putto zwischen seinen Beinen der Tabernakeltür in S. Marco verwandt; auf eine Abhängigkeit des Gemäldes von dem Relief weisen die gespreizte Beinhaltung des Putto links in der Mitte, die bei der Tabernakeltür durch das Schlüsselloch bedingt ist, und die sansovineske Handbildung von Lottos Christus hin. Das Relief könnte demnach noch in den dreissiger Jahren modelliert, 1542 gegossen, jedoch erst etwas später, da Sansovino es 1545 unter seinen Forderungen nicht aufführt, ziseliert worden sein. Das Medici-Tabernakel, das sich mit dem Stil der dreissiger Jahre nicht gut verbinden lässt, weist dagegen Beziehungen zu der 1546 im Modell vollendeten Sakristeitür von S. Marco auf (vgl. die Gewandbildung Gottvaters in der Lünette mit den Nischenfiguren der Bronzetur, ferner die Wolkenbildung der Auferstehung Christi); es wird kaum vor den vierziger Jahren, wobei Sansovino nunmehr Anregungen von der inzwischen entstandenen Komposition Lottos mitverwendet haben könnte, entworfen worden sein.

<sup>16</sup> *Vasari-Milanesi* VII, 491, 494. An der Tabernakeltür sind zwei Finger der linken Hand Christi abgebrochen. Die linke Hand des Bacchus ist ergänzt.

<sup>17</sup> Dem Kruzifix ist u. a. auch die Modellierung der Knie (was die Photos nicht zeigen) verwandt; vgl. ferner die Art, wie das Ohr vom Haar freigelassen ist. — Die signierte Täuferstatue ist vor 1550, dem Entstehungsdatum der von ihr abhängigen Täuferstatuette A. Vittorias in S. Zaccaria, Venedig, anzusetzen (*Weihrauch*, a. a. O., 72). Sansovinos Täufer erinnert in der Auffassung an Orpheus- oder Apollodarstellungen; könnte er ausser von den Werken des „Meisters der Johannesstatuetten“ auch von einem antiken Werk inspiriert sein?



7 J. Sansovino, Johannes d. T. Venedig, S. Maria dei Frari. 8 J. Sansovino, Hl. Jakobus. Florenz, Dom. 9 J. Sansovino, Seitenansicht von Abb. 8.

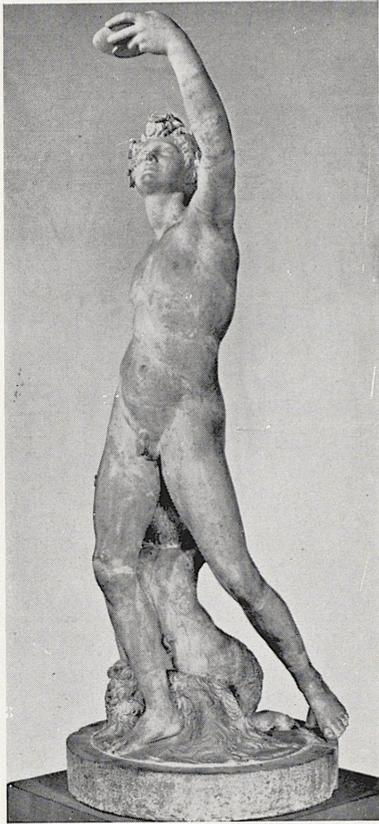
diesen Werken zu Grunde liegenden Kopftyp hat Jacopo bereits bei der ihm 1511 in Auftrag gegebenen Jakobusstatue im Florentiner Dom verwendet (Abb. 8)<sup>18</sup>; die Kopf- und Gesichtsform, die Nase, Haar- und Bartbildung stehen den venezianischen Arbeiten und auch unserem Kruzifix — das in jedem Fall nach der Apostelfigur entstanden sein dürfte — in gleicher Weise nahe.<sup>19</sup>

Doch auch die Modellierung, der Aufbau und die Auffassung des Gekreuzigten deuten auf Jacopo Sansovino hin. Das wie aus nassem, dünnen Stoff gebildete Lententuch ähnelt in seinem unruhigen, schmale brüchige Stege bildenden Gefältel, das dennoch den Körper durchfühlen lässt, den lebendigen Stofffigurationen am Oberkörper der Jakobusstatue im Florentiner Dom.<sup>20</sup> Und wenn die Körperauffassung des Bacchus (Abb. 10), bedingt durch das andere Thema und eine andere Tradition, auch weicher und fülliger als bei dem Kruzifixus ist, so kann man trotzdem

<sup>18</sup> Zur Entstehung der Statue vgl. *G. Lorenzetti*, *N. Arch. Ven.* XX, 1910, 322 f.; *Weihrauch*, a. a. O., 8, 88 f.

<sup>19</sup> Vgl. ferner den Kopf des hl. Antonius auf dem von Minelli begonnenen und von Sansovino anscheinend zwischen 1528 und 1534 vollendeten Relief mit der Erweckung des Knaben im Santo in Padua.

<sup>20</sup> Zu dem in Jacopo Sansovinos Werkstatt üblichen Brauch, Terracottamodelle mit nassen Tüchern zu drapieren siehe *Vasari-Milanesi* VII, 493, Anm. 1. Dem Lententuch des Kruzifixes vergleichbar ist auch das neuerdings von *J. Pope-Hennessy* Jacopo Sansovino zugeschriebene und 1515 angesetzte Relief (Stuck, mit Ziegenhaar vermischt, auf Holz) im Victoria and Albert Museum, bei dem die Gewänder der Figuren aus Leinen gebildet sind (*Burl. Mag.* CI, 1959, 4 ff.; die Gruppe rechts zeigt allerdings erhebliche Unklarheiten). Der Gebrauch verschiedenartiger Materialien in der Werkstatt Jacopos könnte auch die Verwendung von Werg für das Haar des Kruzifixus erklären, zumal Vasari berichtet, dass Jacopo einen Putto aus Werg (*stoppa*) gearbeitet hat (*Vasari-Milanesi* VII, 492).



10 J. Sansovino, Bacchus.  
Florenz, Bargello.

die in fließenden Übergängen modellierte Verschiebung von Ober- und Unterkörper, den in kurvigen Schwingungen und zarten, fast graphisch empfundenen Linien entwickelten Umriss und die grazile, elegante Haltung bei beiden Werken vergleichen.<sup>21</sup> — H. R. Weihrauch hat bereits darauf hingewiesen, dass die Gestalten Jacopos mehrere Ansichten bieten<sup>22</sup>; dies ist ein auch für das Kruzifix charakteristischer Zug. Der die Frontalansicht bestimmende Umriss hat damit seine uneingeschränkte Bedeutung für die Bildwirkung der Gestalten verloren; vielmehr tritt die Schönheit der Bewegung und der plastische Reichtum erst dann voll in Erscheinung, wenn man auch die Seitenansichten hinzuzieht.<sup>23</sup> Scheinen diese Übereinstimmungen die Vermutung, dass es sich bei dem Kruzifix um ein Werk Jacopos handeln könnte, zu stützen, so wird man schliesslich in dem sehr feinen Liniengefühl, das die Formen harmonisch verbindet, in den stillen, verhaltenen Gesten, der zurückhaltend distanzierteren Auffassung, die mehr auf das beruhigt Schöne als auf das Dramatische gerichtet ist, Seiten wiederfinden, die öfter in den Werken Sansovinos — etwa bei der Pax und dem Apoll der Loggetta — begegnen.<sup>24</sup>

Wie aber lässt sich die manieristische Durchbildung der Christusgestalt erklären? Zunächst darf gesagt werden, dass Jacopos Entwicklung, vor allem in der früheren Zeit, keineswegs stetig ist und fast gleichzeitig oder in verhältnismässig geringem zeitlichen Abstand voneinander entstandene Werke erhebliche Unterschiede aufweisen. Dass der Florentiner Jakobus mit seiner mächtigen, gespannten Bewegtheit ungefähr zur gleichen Zeit wie der schlanke, leicht dahin-

schreitende Bacchus konzipiert wurde, und andererseits auf die schwere Madonna von S. Agostino im Abstand von wenigen Jahren die schmale, zartere Madonna vom Nischesola-Grab in Verona — die durch eine signierte Bronzestatuette zumindest im Entwurf für Jacopo gesichert ist<sup>25</sup> — folgt, ist so erstaunlich, dass bei ihm auch sonst mit grösseren stilistischen Schwankungen gerechnet werden kann.<sup>26</sup> Nun erzählt Vasari von der engen Freundschaft, die Jacopo mit Andrea

<sup>21</sup> Zur Datierung des Bacchus in das Jahr 1512 siehe *L. Ginori Lisci*, Gualfonda, un antico palazzo ed un giardino scomparso, Firenze 1953, 9. Leider wirkt der Bacchus auf den bisher existierenden, bei künstlichem Licht aufgenommenen Photographien stets viel breiter und schwerer als in Wirklichkeit.

<sup>22</sup> *Weihrauch*, a. a. O.; für den Bacchus vgl. auch *Vasari-Milanesi* VII, 494.

<sup>23</sup> Die Mehransichtigkeit von Jacopos Figuren ist schon in einigen Gestalten Andrea Sansovinos vorbereitet (Matthäus vom Corbinelli-Altar, S. Spirito, Florenz; einige Tugenden der Grabmäler in S. Maria del Popolo in Rom. Vgl. *G. H. Huntley*, Andrea Sansovino, Cambridge Mass., 1935, Fig. 11, 43, 44). Diese Art des Aufbaus machte die Verwendung vollplastischer Modelle fast unerlässlich. Die etwa gleichzeitig mit dem Jakobus im Florentiner Dom entstandenen, ebenfalls dort befindlichen Statuen von Andrea Ferrucci, Benedetto da Rovezzano und Bandinelli (*Paatz*, Kirchen v. Florenz, III, 373) sind dagegen noch durch den Umriss der Frontalansicht bestimmt.

<sup>24</sup> Vgl. die Seitenansicht des Apoll bei *Weihrauch*, a. a. O., Abb. 19. Ein ausgeprägtes Gefühl für die Harmonie der Linien macht sich bereits bei der Kreuzabnahme im Victoria- und Albert Museum in London (siehe Anm. 35) bemerkbar.

<sup>25</sup> *Weihrauch*, a. a. O., 33 ff.

<sup>26</sup> Vgl. vor allem *G. Lorenzetti* in der Einführung zu Vasaris Vita Jacopo Sansovinos von 1570, Firenze 1913, 32; ferner *Weihrauch*, a. a. O., 13.

del Sarto verband; sie hat in der gemeinsam ausgeführten Fassadendekoration des Florentiner Domes für den Einzugs Leos X. und auch in der Madonna delle Arpie (1517) ihren Ausdruck gefunden, für deren Johannes Andrea ein Tonmodell Jacopos verwendete, das dem Jakobus im Dom sehr ähnlich gewesen zu sein scheint (Abb. 9).<sup>27</sup> In jenen für die Entwicklung des frühen Manierismus entscheidenden Jahren wird Jacopo auch mit Andreas Schülern, dem jungen Rosso und mit Pontormo, der offenbar Anregungen von ihm aufgenommen hat, bekannt gewesen sein.<sup>28</sup> Eine Berührung mit den neuesten Strömungen der Zeit war für ihn daher ohne weiteres gegeben.

Manieristisch anmutende Züge waren aber, obwohl auf den verwandten Tendenzen des ausgehenden Quattrocento beruhend, auch den Werken seines Lehrers Andrea Sansovino nicht ganz fremd. Schon dessen frühe Arbeiten weisen überlängte Figuren auf, die nur geringe körperhafte Schwere besitzen; am deutlichsten können dies vielleicht die Engel im Bogen des Madonnenaltars in Monte Sansovino zeigen.<sup>29</sup> Doch auch noch an den Grabmalern der Kardinäle Sforza und Basso in S. Maria del Popolo in Rom stehen die Zwickelfiguren mit ihren überdehnten Gliedern (Abb. 11) und die schmalen, hochgereckten Engel der Bekrönung (Abb. 12) zu den breiten, lastenden Gestalten der Tugenden in eigentümlichem Kontrast. Die beiden Grabmäler sind in kurzer Zeit, zwischen 1505 und 1509, entstanden; eine grössere Beteiligung von Gehilfen ist daher wahrscheinlich. Sollte der junge Jacopo, der sich in den gleichen Jahren in Rom befand, hier — wenn vielleicht auch nur vorübergehend und nach dem Entwurf Andreas — mitgearbeitet haben<sup>30</sup>? Dass er die Gräber genau studiert hat, lässt sich nicht nur am Aufbau des Doppelgrabmals in S. Marcello al Corso in Rom, sondern auch an seinen Figuren nachweisen.<sup>31</sup> Nach Florenz zurückgekehrt, scheint er sich besonders an die Engel mit den Rauchgefässen entsonnen zu haben: das Schreitmotiv des Bacchus, seine leicht durchgebogenen Knie und das etwas schleifend nachgezogene Bein, ist ihnen verwandt.<sup>32</sup>

Ist es nun, von hier aus gesehen, nicht vorstellbar, dass die gegensätzliche Figurenauffassung in den Werken des Andrea Sansovino bei seinem Schüler einen gewissen Eindruck hinterlassen und in dem Moment, wo dieser mit Künstlern wie Pontormo und Rosso in Verbindung kam, seine Bereitschaft zur Aufnahme manieristischer Züge begünstigt hat? Diese Vermutung könnte, zumal auch spätere Werke Jacopos, wie die Bronzetür von S. Marco in Venedig und der Täufer der Frarikirche manieristische Elemente zeigen, eine entsprechende kurze Phase in der Frühzeit, die dann durch das Scarperia-Kreuz vertreten wäre, erklären.

<sup>27</sup> *Vasari-Milanesi*, VII, 494 f., 487 f. Zur Datierung des Terracottamodells für den Johannes vgl. *G. Lorenzetti*, N. Arch. Ven. XX, 1910, 318. Es ist bezeichnend, dass Andrea del Sarto nicht die Ansicht des Modells, die etwa der Frontalansicht des Jakobus entsprechen würde, sondern offenbar die Seitenansicht, die auch bei der Jakobusstatue vielleicht die bedeutendere ist, wiedergegeben hat.

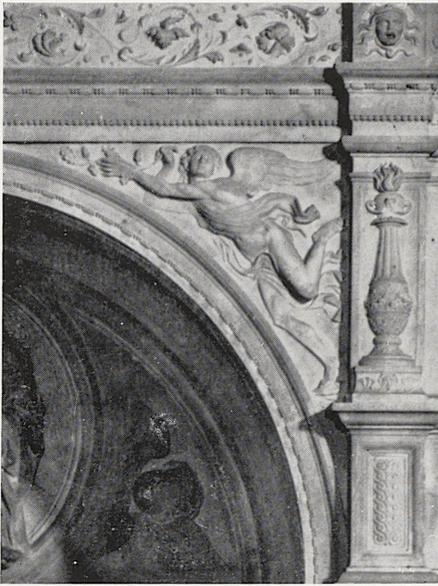
<sup>28</sup> Über die Beziehungen des jungen Pontormo zu Jacopo Sansovino siehe den Katalog der Pontormo-Ausstellung, S. 10.

<sup>29</sup> *Huntley*, a. a. O., Fig. 2. Siehe auch die Verkündigungsmaria vom Corbinelli-Altar in S. Spirito, Florenz; *Huntley*, Fig. 12.

<sup>30</sup> Jacopo Sansovino war von c. 1506-1511 in Rom. Laut *Vasari*, a. a. O., 488, ist er von Giuliano da Sangallo dorthin mitgenommen worden. Dies bedeutet jedoch kaum, dass seine Beziehungen zu seinem Lehrer, die besonders herzlich gewesen zu sein scheinen, deswegen abgebrochen waren. Die Frage einer möglichen Mitarbeit Jacopos an den Grabmalern ist m. W. nie untersucht worden; zur Beantwortung wären weitere Einzelaufnahmen erforderlich.

<sup>31</sup> Z. B. bei der Liegefigur des Kardinals S. Angelo wie auch an Einzelheiten der Gewandbildung der Petrus- und Paulusfiguren bei dem Doppelgrab in S. Marcello (siehe Anm. 36). Selbst bei den venezianischen Werken, der Manteldrapierung der Balustraden-Evangelisten in S. Marco oder auch bei der Pax der Loggetta wirken anscheinend noch Erinnerungen an die Tugenden von Andreas römischen Grabmalern nach.

<sup>32</sup> Zur Herkunft des Bacchus vgl. neuerdings *C. Blümel*, Staatl. Museen zu Berlin, Forschgn. u. Ber., 2. Bd., 1958, 24 ff. Falls die Statuette echt ist und Sansovino eine ähnliche antike Figur bekannt gewesen sein sollte, schliesst dies dennoch eine Beziehung zu den römischen Grabmalern nicht aus.



- 11 Andrea Sansovino, Grabmal des Kardinals Girolamo Basso (Ausschnitt). Rom, S. Maria del Popolo.
- 12 Andrea Sansovino, Grabmal des Kardinals Ascanio Sforza (Ausschnitt). Rom, S. Maria del Popolo.

Vasari berichtet, dass Jacopo ein sehr schönes Holzkruzifix für Giovanni Bartolini und ein weiteres, in der Art der Prozessionskreuze, für die Compagnia del Crocifisso in S. Marcello in Rom gearbeitet hat. Von beiden Stücken, die der Vita zufolge der vorvenezianischen Periode angehörten, ist jede Spur verloren.<sup>33</sup> Noch in der Frühzeit, am ehesten in den letzten Florentiner Jahren, dürfte auch der Kruzifixus von Scarperia entstanden sein. Sansovino ist, abgesehen vielleicht von einer kurzen Romreise im Jahr 1516, von Juni 1511 bis Mai 1518 in Florenz nachweisbar. Nach dem Unfall, den er sich in Rom bei den Arbeiten für S. Giovanni dei Fiorentini zuzog, kehrte er 1521 krank in seine Heimatstadt zurück und konnte sich, obwohl hierüber nichts Genaueres bekannt ist, auch 1522 und zum Teil noch 1523, d. h. während des Pontifikates Hadrian VI., dort aufgehalten haben.<sup>34</sup> Für die Datierung des Kruzifixes kämen daher die Jahre um 1515/16-1518 oder 1521/23 in Frage. Vor die Wahl gestellt, wird man der früheren Ansetzung den Vorzug geben; die unruhige Fältelung des Lententuches und die Modellierung des Oberkörpers lassen sich leichter mit seinen voraufgehenden Florentiner Arbeiten und mit der heimischen Tradition als mit den späteren Werken verbinden.

Zwischen den beiden Romaufenthalten, von denen der erste durch die Kreuzabnahme im Victoria und Albert Museum<sup>35</sup> (möglicherweise auch den Entwurf, wenn nicht die teilweise Ausführung des Doppelgrabmals in S. Marcello<sup>36</sup>), der zweite durch die Madonna von S. Ago-

<sup>33</sup> *Vasari-Milanesi*, VII, 494, 497; vgl. *Tommaso Temanza*, Vita di Jacopo Sansovino, Venezia 1752, 8, 12, der wohl irrtümlich angibt, das Florentiner Kreuz sei für Giovanni Gaddi ausgeführt worden. — Man könnte fragen, ob das Kreuz in Scarperia mit dem für Giovanni Bartolini gearbeiteten identisch sein kann. Verbindungen der Bartolini nach Scarperia, die die Überführung des Kruzifixes dorthin erklären würden, habe ich jedoch nicht feststellen können. — In S. Marcello al Corso in Rom und in der Kirche der Compagnia ist ein Kruzifix, das von Sansovino stammen könnte, nicht mehr vorhanden.

<sup>34</sup> Vgl. *Lorenzetti*, Vita, 92 ff., 98 f., 105 ff. Laut *Temanza*, a. a. O., 213 f., wäre Sansovino 1523 aus Furcht vor der Pest von Florenz nach Venedig gegangen. Bei Jacopos Aufenthalt in Florenz im Jahre 1537 dürfte das Kruzifix aus stilistischen Gründen kaum entstanden sein.

<sup>35</sup> Vgl. *U. Middeldorf*, Riv. d'Arte XVIII, 1936, 294 ff., und neuerdings, nach der Reinigung der Gruppe, *Pope-Hemnessy*, a. a. O.

<sup>36</sup> Als terminus post quem für den Beginn des Grabmals wird im allgemeinen der Brand von S. Marcello im Jahr 1519 und der nachfolgende Neubau angenommen. Dagegen hat *A. Venturi* (Storia dell'Arte ital., X, 2, 614 ff.) einen Arbeitsbeginn vor 1511, dem Tod des Bischofs Orso, vorgeschlagen. Tatsächlich kann das Datum des Neubaus nur für die endgültige Aufstellung, nicht aber für den Zeitpunkt

stino und den Jakobus in S. Maria in Monserrato bezeichnet wird, stellt sich das Bild der Florentiner Jahre, wenn wir ihnen den Kruzifixus zuzählen dürfen, vielgestaltiger dar als bisher. Die Jakobusstatue des Domes und die mit ihr zusammenhängenden Arbeiten<sup>37</sup>, der Bacchus und das Kruzifix sind wie Marksteine eines Weges, an dem das Bemühen um eine immer differenziertere und verfeinertere Anwendung der bildnerischen Mittel abzulesen ist.

Doch wie könnte man es verstehen, dass Jacopo, in Rom angelangt, sich von der manieristischen Formgebung des florentinischen Ambiente wieder so völlig abgewendet hat? Mag hier nicht seine Ausschaltung bei der damals geplanten Ausschmückung der Fassade von S. Lorenzo, die er als eine schwere Enttäuschung, wenn nicht sogar Kritik an seinen Arbeiten empfunden haben wird, eine Rolle gespielt haben<sup>38</sup>? Auf diese Weise würden sich die in der Madonna von S. Agostino offensichtliche neue Hinwendung zur Antike und ihre schweren Formen, die mit Michelangelos Moses zu wetteifern scheinen, vielleicht am leichtesten erklären.

Besteht die hier vorgeschlagene Zuschreibung des Kruzifixes an Jacopo Sansovino zu Recht, dann hätte er sich vorübergehend von den manieristischen Bestrebungen seiner Zeitgenossen beeindrucken lassen. Die selbständige Umsetzung in die plastische Form wäre jedoch seine persönliche Leistung. Als ein bildnerisches Werk von erstem künstlerischen Rang tritt das Kreuz der frühmanieristischen Malerei gleichwertig zur Seite.

der Auftragserteilung des Grabes verbindlich sein. Eine erneute genaue Durchsicht der Dokumente könnte hierüber vielleicht Aufschluss geben. Vom Stil her gesehen stösst man auf erhebliche Schwierigkeiten, die Architektur (die Nische der Madonna von S. Agostino erscheint bereits viel fortgeschrittener) und die Figuren in den zwanziger Jahren unterzubringen, während eine Ansetzung zumindest des Entwurfs um oder kurz vor 1510 keine grosse Mühe bereitet. Wäre der Auftrag für das Grabmal damals, noch vor der Rückkehr nach Florenz, an Jacopo ergangen, dann wäre es leichter erklärlich, dass man ihm, von dem sonstige grössere Marmorarbeiten anscheinend noch nicht bekannt waren, die Ausführung so wichtiger Werke wie die Jakobusstatue des Domes und den Bacchus anvertraut hat.

<sup>37</sup> Zu dem Apostel-Bozzetto in Paris siehe *Weihrauch*, a. a. O., 18 ff., zu den hölzernen Statuen von Petrus und Paulus in Passignano *U. Middeldorf*, a. a. O., 245 ff.

<sup>38</sup> Vgl. *Vasari-Milanesi* VII, 496, und *Lorenzetti*, a. a. O., 96 ff.

*Photonachweis*: Abb. 1, 3, 4, 5, 9, 10: Soprintendenza alle Gallerie, Florenz; Abb. 2, 8, 11, 12: Alinari; Abb. 6 u. 7: Böhm, Venedig.

## RIASSUNTO

Il tipo e lo stile di un crocifisso di legno nella Prepositura di Scarperia suggeriscono la datazione ai primi anni del manierismo. Il problema dell'autore è reso più complicato dal fatto che opere di scultura paragonabili allo stile del Pontormo giovane finora non sono conosciute. L'alta qualità del crocifisso lascia pensare ad un artista notevole.

La forma della testa, delle mani e del perizoma di cartapesta, si può confrontare con le opere di Jacopo Sansovino. Anche la tipica visuale laterale della figura e la lieve torsione delle membra, la linea ondulata di contorno, l'atteggiamento elegante e nobile in senso distanziato, lasciano pensare ancora a Jacopo (per es. al Bacco).

La modellatura manieristica, strana per gli inizi di Jacopo Sansovino, potrebbe essere spiegata con l'amicizia con Andrea del Sarto e il rapporto da essa risultante con il Pontormo e il Rosso. Anche nelle opere del suo maestro, Andrea Sansovino, si trovano casualmente tendenze quasi manieristiche, fondate nel tardo-quattrocento, di cui Jacopo può averne serbato il ricordo.

Il Vasari racconta che Jacopo eseguì un crocifisso di legno per Giovanni Bartolini e un altro per S. Marcello a Roma. Il crocifisso di Scarperia potrebbe essere stato con probabilità eseguito intorno al 1516/18. Il fatto che lo sviluppo di Jacopo non presenti omogeneità può essere provato con opere fra loro contemporanee come le statue fiorentine di S. Jacopo ed il Bacco. Rimane quindi comprensibile che il Nostro nei seguenti anni romani in un nuovo rapporto con l'antichità e forse anche rivaleggiando con Michelangelo, sia ritornato ad una modellatura più pesante.