ANDREA DEL VERROCCHIO

ΑΤΟΣ

NB
623
.V5
P53
1941

Βιβλιοθήκη
ΤΕΛΛΟΓΛΕΙΟΥ
ΙΔΡΥΜΑΤΟΣ
ΤΕΧΝΩΝ
Α.Π.Θ.
Κωδ. 14907

ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ Τ. & Ι. ΣΤΗΤΕΡΗ
ΤΕΛΛΟΓΛΕΙΟ
ΙΔΡΥΜΑ
ΤΕΧΝΩΝ
Α.Π.Θ.

Βιβλιοθήκη Μαρίνου Καλλιγά

Δωρεά
Παύλου & Ανδρέα Καλλιγά

0640004859


SAMMLUNG
AS
SCHROLL

LEO PLANISCIG

IB/7

ANDREA DEL VERROCCHIO

MIT 81 ABBILDUNGEN

VERLAG ANTON SCHROLL & CO IN WIEN

Printed in Germany
Alle Rechte vorbehalten
Copyright 1941 by Anton Schroll & Co, Ges. m. b. H., Wien V
Klischees: A. Krampolek, Wien IV
Druck: Christoph Reisser's Söhne, Wien V

Andrea del Verrocchio[1]) ist der führende Florentiner Plastiker in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts. Man hat ihn, wie das ja nahelag, als den Schüler oder wenigstens als den Erben Donatellos bezeichnet. Dies trifft aber nur so weit zu, als jedermann das Erbe seiner Vorfahren antritt. Denn Verrocchio ist in seinem gesamten Schaffen ein Antagonist dieses großen Künstlers, dessen bedeutendste Werke in die erste Hälfte des Jahrhunderts fallen[2]). Er wandelt nicht in seinen Spuren, seine Kunst, und mit ihr die seiner Zeit, ist anderen, zu einem großen Teil denen Donatellos entgegengesetzten Zielen zugewandt. Als Donatello nach zehnjähriger Abwesenheit im Jahre 1453 in die Heimatstadt Florenz zurückkehrte, war hier die Entwicklung der Plastik, die ihm freilich die Grundlagen verdankte, andere Wege gegangen, als er, sich selbst noch einmal erneuernd, in Padua eingeschlagen hatte. Sein Naturalismus, wie er sich dort ausgebildet hatte, eine Rückkehr in die „gotische" Vergangenheit, eine aus den Tiefen der Volksseele entspringende Reaktion gegen die rein antikisierenden Tendenzen, aus denen die Werke seiner Jugend und seines Mannesalters hervorgegangen waren, und sein Hang zum erzählenden Relief, zur Schilderung dramatischer Szenen von unvergleichlicher Dynamik der Konzeption, mußten in Florenz befremden, in jenem Florenz, das sich an der sonnigen Ruhe der Madonnen des Luca della Robbia erfreute, das Lorenzo Ghibertis zweite Baptisteriumstüre enthusiastisch begrüßte und das der klaren, unproblematischen Kunst des Bernardo Rossellino breiten Raum zur Entfaltung bot. Vereinsamt und allein muß sich Donatello inmitten dieses ihm fremd

[1]) Andrea di Michele di Francesco de' Cioni, genannt del Verrocchio, wurde in Florenz im Jahre 1435 geboren und ist Ende September oder anfangs Oktober 1488 in Venedig gestorben.

[2]) Das Wirken Donatellos, dessen Name auch in diesem Buche oft genannt wird, schildert das in derselben Reihe wie das vorliegende Buch erschienene über „Donatello" von dem gleichen Verfasser.

gewordenen Schaffens gefühlt haben. Eine junge Generation war herangewachsen und hatte sich seiner Errungenschaften, die einer tiefen Interpretation der Antike entsprungen waren, mit jener Selbstverständlichkeit bemächtigt, mit der die Söhne das Wissen der Väter absorbieren, das sie dann, dem Gesetz der ewigen Opposition der Generationen gegeneinander folgend, wieder verneinen. Die den Grund gelegt hatten, mußten denen Platz machen, die ihn nutzten. Cosimo de' Medici allein, der inoffizielle Beherrscher der Stadt Florenz, Donatello an Jahren gleich, gab noch diesem den Vorzug vor den Jüngeren. Schon aber schickte sich Cosimos Neffe, der Magnifico Lorenzo, an, stärker noch als die finanzielle Leitung des ererbten und die Macht seines Geschlechtes bedingenden Bankhauses, die politische Führung der Stadt in die Hände zu nehmen. Mit Lorenzo beginnt jene neue Zeit, die man das Perikleische Zeitalter des toscanischen Athen genannt hat; äußerlich ein goldenes Zeitalter, in dem Kunst und Wissenschaft blühten und eine neue Philosophie reifte, innerlich freilich schon von den Keimen durchsetzt, die den jähen Sturz der neunziger Jahre verursachten. Noch im Glanze seines Aufstieges wurde Lorenzo der Gönner Verrocchios.

Die großen Probleme der Bildhauerkunst waren in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts bereits gelöst worden. Donatellos geistige Durchdringung antiker Formen, die Befreiung der Statue von der Architektur, die Gesetze der Ponderation, all das war Gemeingut geworden, und Ghibertis nachahmende Rezeption antiker Motive war nur ein Zwischenspiel geblieben. Auf dem Umwege über die Kunstwerke der Antike hatte man die Natur, den Menschen neu sehen gelernt. Nun erkannte man einen unmittelbaren Weg vor sich und näherte sich mit dem Rüstzeug der gesammelten Erfahrung direkt der Natur, dem Menschen, des Staunens und der Freude voll, ein unendliches Feld neuer Betätigung damit zu entdecken. Jetzt galt es, die Gesetze dieser neuen Welt zu erforschen, sie sich zu eigen zu machen. Man begab sich mit wissenschaftlichem Eifer ans Werk. Der Bau und die Gliederung aller Lebewesen, vor allem aber die Struktur des menschlichen Körpers, wurden dem eingehendsten Studium unterworfen. Das Modell kam

in den Werkstätten der Künstler zu Ehren, der lebendige nackte Körper ebenso wie die Gliederpuppe, die das Studium der Gewandfalten ermöglichte. Nicht so sehr der Gegenstand selbst als seine Interpretation beschäftigte die Geister, ohne daß jedoch das rein Technische oder das Artistische das Übergewicht bekam. Jener überlieferte gotisch-transzendentale Zug, der mehr oder minder dem Schaffen der alten Generation latent innegewohnt hatte, schwand dahin vor dem unmittelbaren Studium der Natur. Jetzt erst konnte der tiefe innere Trieb der toscanischen Seele, den Tastsinn über alle anderen Sinne zu stellen, wirklich befriedigt werden. Es versteht sich von selbst, daß die Plastik die Erfüllung dieses Triebes besser als jede andere Form der Kunst zu gewähren vermochte und daß daher in ihr die toscanische Eigenart sich am reinsten aussprach.

Werkstätten wie die der Brüder Antonio und Piero del Pollajuolo und des Andrea del Verrocchio wurden, geleitet von dem Bedürfnis der Künstler, für sich selbst volle Klarheit und eine Meisterschaft zu erlangen, die, unabhängig von der Antike, Geltung beanspruchen konnte, zu Mittelpunkten für die Erforschung der natürlichen Gesetzmäßigkeit der Bewegung des nackten Körpers. Die Fülle von Akt- und Draperiestudien, die uns aus dieser Zeit erhalten ist, legt davon Zeugnis ab. Wie ein Gegenstand dargestellt, wie er behandelt werden kann, das ist diesen Künstlern wichtig, vor allem andern aber erregt ihr Interesse die Bewegung des menschlichen Körpers und die Funktion seiner Glieder, der verschiedene Aspekt, der sich dabei dem Auge des Künstlers darbietet, wobei sie den Körper, wie die vorangegangene Generation die Statue von der Nische befreit hatte, nun von der landschaftlichen und atmosphärischen Umgebung loslösen. Dieses fast wissenschaftliche Erforschen der Natur hätte Selbstzweck werden oder zu einem bloßen Spiel entarten können, hätten nicht begnadete Künstler es ihren höheren Zielen nutzbar gemacht. Wenn diese zusammenfaßten, was sie auf solche Art erarbeitet hatten, ergab es sich jedoch von selbst, daß die menschliche Figur in den Mittelpunkt alles Schaffens gestellt und das Maß aller Dinge wurde.

* *
*

Die in der Hauptsache auf die Malerei eingestellte kunsthistorische Forschung unserer unmittelbaren Vergangenheit und zum Teile auch unserer Tage sah in Andrea del Verrocchio vornehmlich den Maler, was ein verzerrtes, ja falsches Bild seiner künstlerischen Tätigkeit zur Folge hatte. Sicherlich war Verrocchio auch Maler. Wollten wir aber versuchen, seine künstlerische Persönlichkeit auf diesem Gebiet zu erfassen, so stünden wir, nach einem zwecklosen Ringen mit Hypothesen und Gegenhypothesen, ohne ein greifbares Ergebnis da. Wie Lorenzo Ghiberti, wie die Brüder Pollajuolo und manch anderer Künstler des toscanischen Quattrocento ging auch Andrea del Verrocchio aus einer Goldschmiedewerkstatt hervor und war in erster Linie Goldschmied und Plastiker. Seine Werke in Stein und Bronze sind es daher — die Goldschmiedearbeiten sind leider alle verlorengegangen —, die uns allein ein geschlossenes Bild seiner Tätigkeit und seiner künstlerischen Persönlichkeit vermitteln können. Aber auch hier stehen große Schwierigkeiten im Wege. Da Dokumente nur sehr spärlich vorhanden sind, mit deren Hilfe man ein Gerüst für die chronologische Ordnung von Verrocchios Werk aufbauen könnte, wie es doch für die Erforschung der Entwicklung eines Künstlers unerläßlich ist, sehen wir uns in vielen Fällen gezwungen, mit Hypothesen zu arbeiten und uns der Stilkritik, also eines trotz allem Bemühen, objektiv zu sein, doch im Grunde subjektiven Verfahrens zu bedienen. Und gerade im Falle Verrocchios hat die Stilkritik viel Unheil angestiftet. Um ein Jugendœuvre seines Schülers Leonardo da Vinci konstruieren und dieses möglichst umfangreich gestalten zu können, sprachen ihm einseitige Leonardo-Enthusiasten nach und nach, sei es die Erfindung, sei es die Vollendung fast aller seiner Werke ab, so daß Verrocchio schließlich als eine marklose Figur, ja sogar als der geschäftsmäßige Inhaber einer Werkstatt, in der sein Schüler Leonardo der ausschlaggebende Geist war, erschien. Auf Verrocchio zurückgehende Elemente im Werke Leonardos wurden zu leonardesken Elementen im Werke Verrocchios verwandelt, der Spieß wurde also geradezu umgedreht und der einfache Schluß der Logik, daß im Werke des Schülers Spuren der Einwirkung des

Meisters zu finden sein müssen, auf den Kopf gestellt. Es gibt kaum ein Werk Verrocchios, an dem man nicht einmal die Hand Leonardos beteiligt glaubte; dieser, von dem wir wissen, daß er kaum ein eigenes Werk vollendet hat, sollte gerade alles das vollendet haben, was Dokumente und Stilkritik als das Werk seines Lehrers bezeichnen. Erstaunt frägt man sich, wie es zu einer solchen Verkehrung der Tatsachen kommen konnte. Es liegt ihr wohl die Überschätzung Leonardos als Künstlers zugrunde und die Sucht der Leonardo-Forscher, an ihrem Helden schon in seiner frühesten Jugend Eigenschaften zu entdecken, die seinem künftigen Schaffen vorausleuchten. Der Mythos vom Helden macht sich auch hier bemerkbar: Herakles, der in der Wiege bereits die Schlangen bezwingt! Eine äußerliche Handhabe zu jener Verkehrung der Wahrheit bot die von Giorgio Vasari, in der Mitte des 16. Jahrhunderts, erzählte Anekdote, daß Leonardo einen Engelskopf auf die Tafel Verrocchios mit der Taufe Christi gemalt habe, der so schön gewesen sei, daß Verrocchio erklärt habe, keinen Pinsel mehr anrühren zu wollen. Das ist sicherlich die Keimzelle der Verrocchio gegenüber so negativen, zerstörenden, in letzter Zeit geradezu grotesk gewordenen Kritik, die von dem frühesten uns bekannten Werk des Künstlers — dem Auferstehungsrelief in Ton aus Careggi — angefangen bis zu seinem letzten Werk — dem Colleoni — in allem und jedem die helfende Hand Leonardos erblicken will. Freilich finden sich auf einer großen Anzahl von Handzeichnungen Leonardos Elemente aus Verrocchios Kunst: sie beweisen aber nur Leonardos Abhängigkeit von ihm, von seiner Werkstatt, niemals seine Abhängigkeit von Leonardo, was schon Vasari als selbstverständlich ansah, der von einigen Handzeichnungen Verrocchios spricht, welche Leonardo da Vinci „wegen ihrer Schönheit immer nachahmte". Was die Kritik nach langem Für und Wider heute als das Werk der ersten Florentiner Zeit Leonardos ansieht, kann nicht darauf Anspruch erheben, höher gewertet zu werden als die Schöpfungen Verrocchios. Als Bildhauer ist uns Leonardo unbekannt geblieben, und alle Versuche, sein bildhauerisches Oeuvre mit Hilfe der Stilkritik zu rekonstruieren, sind fehlgeschlagen. Im

Werke Verrocchios dagegen finden wir Elemente, die Leonardos malerisches Schaffen, zum Teil auch das seiner Spätzeit, beeinflußten. Nicht Leonardo allein aber war es, der unter diesem Einfluß stand: eine ganze Reihe von Künstlern der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts — Bildhauer wie Maler — schufen im Geiste von Verrocchios künstlerischer Atmosphäre.

* *
*

Die Spärlichkeit der Dokumente über Verrocchios Werke und der Verlust sämtlicher Goldschmiedearbeiten erschweren es uns, ein chronologisch richtiges Bild seines Schaffens zu entwerfen. So sind die Datierungen, die wir vorschlagen, in manchen Fällen nur Notbehelfe; wir müssen unsere Entscheidung nach dem Stil der Werke treffen — und das beginnt gleich bei den frühesten uns erhaltenen Schöpfungen. Aus den Katastereinschreibungen der Stadt Florenz läßt sich entnehmen, daß Verrocchio um 1435 geboren wurde. Bis in die sechziger Jahre des Jahrhunderts hinauf aber kennen wir kein Werk, das wir ihm zuzuschreiben vermöchten. Was Verrocchio in seiner frühen Jugend gearbeitet hat, wer sein Meister war, aus wessen Werkstatt er hervorging, dies alles wissen wir nicht mit Bestimmtheit und wollen auch jedes unnütze Herumraten darüber unterlassen. Die ersten Werke, die ihm — mit eben jener nur bedingten Sicherheit, die uns die Stilkritik gewährt — auf Grund von Merkmalen des Stils zugeschrieben werden können, zeigen ihn uns bereits als fertigen Künstler, als Beherrscher jener Formenwelt, in der sich seine durch Dokumente für ihn gesicherten Werke bewegen. Durch den Vergleich mit diesen Werken können neue Zuschreibungen begründet werden, wobei gewisse „Archaismen" einen Fingerzeig für die frühere Entstehungszeit bieten.

Einige Werke, deren Entstehung wir in die Mitte der sechziger Jahre verlegen möchten, gruppieren sich um die große Lünette aus gebranntem Ton mit einer Darstellung der Auferstehung Christi, die von der Kapelle der mediceischen Villa Careggi herstammt und im florentinischen Museo Nazionale bewahrt wird (Abb. 1—7). Was bei diesem, zum Teil noch polychromierten Relief sofort auffällt, ist die

Abhängigkeit seiner Komposition von der der Lünette in glasiertem Ton oberhalb der Tür zur Alten Sakristei des Florentiner Domes, welche Luca della Robbia, zwischen 1442 und 1445, geschaffen hat[3]). Die Komposition wurde von Verrocchio ziemlich genau übernommen. In der Mitte der Auferstandene, über dem Sarkophag schwebend, links und rechts von ihm zwei anbetende Engel (bei Luca della Robbia sind es vier); zu beiden Seiten am Bildrande ein Olivenbaum und eine Palme; unter diesen neben dem Sargkasten fünf Wächter, am Boden liegend, je zwei rechts und links, der fünfte vorne. Hat nun aber Verrocchio auch das Schema von Lucas etwa zwanzig Jahre früher entstandener Darstellung übernommen, so ist doch der Geist, der seinem Werke innewohnt, ein ganz anderer und neuer. Die Statik von Lucas Szene ist überwunden. An ihre Stelle sind Bewegung, Affekt und eine Dramatik, die der milde Luca nicht kannte, getreten. Während dieser das Geschehnis in der ihm eigenen epischen Ruhe schildert und Christus in aller Stille, ohne daß die schlafenden Krieger erwachten, auferstehen läßt, vollzieht sich das Wunder bei Verrocchio gleichsam unter dem Getöse des gebrochenen Sargdeckels. Drei von den Wächtern sind geweckt worden, mit verschieden bewegtem Gesichtsausdruck sind sie so Zeugen der Auferstehung. Der älteste und der jüngste schlafen noch. Dadurch wird der Zustand der fünf Wächter vor dem Wunder und während es vor sich geht, deutlich gemacht und, mit diesem Kontrast, der dramatische Effekt gesteigert. Der bärtige Soldat rechts hebt schlaftrunken den Kopf empor, er ist sich des Ereignisses noch nicht voll bewußt, seine Augen vermögen kaum dem überirdischen Lichte zu begegnen, das von dem Heiland ausstrahlt. Die kompositionell als Gegengewicht zu ihm erfundene Figur links, der Krieger, dessen Kopf jetzt leider abgebrochen ist, scheint die Hand schützend vor die Augen gehalten zu haben, gleichfalls geblendet von der übernatürlichen Helle. Der neben ihm jedoch schreit mit verzerrtem Gesicht auf, blinde Panik hat ihn ergriffen, die ihn, wie wir zu fühlen glauben, zur Flucht treiben wird. Wie

[3]) Siehe Abb. 34 des in derselben Reihe wie das vorliegende Buch erschienenen Werkes über „Luca della Robbia“ von dem gleichen Verfasser.

das Vorher und das Nachher des dramatischen Momentes durch Schlaf und Erwecktsein angedeutet ist, so ist mit der Steigerung des Affektes in diesen drei Figuren eine Skala der Gefühlsreaktion gegeben und zugleich etwas wie eine Bewegung in der Zeit erreicht: gleich werden gewiß auch die noch Schlafenden erwachen, die noch nicht erkannt haben, werden die Wahrheit erkennen, der panische Schreck des einen wird sie alle ergreifen. Wie weit sind wir hier von der bloßen Schilderung des Luca della Robbia entfernt, aber auch von Donatellos Dramatik, die einer handelnden, bewegten Masse bedurfte! Der Gefühlsausdruck weniger Figuren genügt, um den Gang der Handlung mit gesteigertem Effekt zu schildern. Diese Konzentration ist für die Kunst der neuen Zeit, sie ist besonders für Verrocchios Art charakteristisch. Wollen wir aber die Brücken finden, die von Lucas Stil zu dem hier entwickelten herüberführen, so müssen wir etwa auf das Werk des Malers Andrea del Castagno hinweisen, dessen scharf konturierte, überplastische Formen in Verrocchios Kunst einen Widerhall finden; vor allem aber müssen wir unsern Blick auf Antonio del Pollajuolo richten, der in Gemälden und Plastiken eine ganz ähnliche, ja vielleicht noch krassere Art der Affektschilderung zeigt, ohne jedoch Verrocchios psychologische Tiefe zu erreichen.

Das Auferstehungsrelief aus Careggi ist durch kein Dokument für unseren Künstler gesichert. Es gibt aber Anhaltspunkte genug, die Bestimmung zu rechtfertigen. Ausschlaggebend für die Zuschreibung ist die Figur Christi (Abb. 2 und 3): mit verändertem Ausdruck, aber sowohl im Typus als in der Durchführung unverkennbar verwandt, werden wir ihr noch einige Male im Werk Verrocchios begegnen, so auf dem Kenotaph des Kardinals Forteguerri in Pistoja (Abb. 44), so in der berühmten Gruppe Christi nnd des ungläubigen Thomas an Or San Michele in Florenz (Abb. 67), so auf dem Gemälde der Taufe Christi in den Uffizien (Abb. 79). Es ist ein neuer, bis zu diesem Zeitpunkt in der Ikonographie nicht auffindbarer Typus, der dann von der Werkstatt Verrocchios aus, vornehmlich in Büstenform, ziemlich große Verbreitung gefunden hat. Dem verzerrten Antlitz des schreienden Wächters (Abb. 7) begegnen wir auf der Rüstung des Kriegers

wieder, der auf einem Marmorrelief in New York Alexander den Großen repräsentiert, und zwar zu einem Medusenhaupt gewandelt (Abb. 37); auch auf der Rüstung der Büste des Giuliano de' Medici im Museum zu Washington erscheint der gleiche Kopf (Abb. 39). Man glaubte in dem schreienden Krieger eine Erfindung Leonardos erblicken zu können, und da man aus chronologischen Gründen das Relief aus Careggi, wenn man es als Frühwerk Verrocchios ansah, nicht mit Leonardo in Verbindung bringen konnte, erklärte man es einfach als in einer späteren Zeit entstanden, ungeachtet der „archaischen" Merkmale, die es kennzeichnen und die es deutlich von anderen Werken unterscheiden, welche unbedingt nach diesem Relief entstanden sein müssen. Sicher hat Leonardo den Typus benutzt, etwa auf dem Karton der Schlacht von Anghiari, für den Handzeichnungen erhalten sind. Er hat ihn aber benutzt, nicht erfunden, so wie ihn auch Giovanni Francesco Rustici für seine plastischen Kampfszenen in Ton verwendet hat, die übrigens eine Kritik, deren Blick durch Scheuklappen verengt ist, auch Leonardo zugeschrieben hat. — Wir stellen das Relief aus Careggi an den Anfang unserer Betrachtungen über Verrocchios Werk, weil wir es für die älteste uns bekannte Arbeit von seiner Hand halten und die Mitte der sechziger Jahre als die wahrscheinliche Entstehungszeit dafür ansehen.

Vergleichen wir die Figur des schlafenden jungen Wächters vor dem Sarkophag auf dem Auferstehungsrelief (Abb. 4) mit der vollrunden Tonplastik eines schlafenden Jünglings im Kaiser-Friedrich-Museum in Berlin, so werden wir nicht im Zweifel darüber sein, daß wir es auch hier mit einem Werke Verrocchios zu tun haben, und zwar mit einem, das zeitlich dem Auferstehungsrelief nicht ferne liegt (Abb. 8). Sehen wir uns nur die Hände und die Füße dieses Jünglings an: sie gleichen denen der Christusgestalt des Reliefs in frappanter Weise. Ob wir es hier mit einem Adam oder mit einem Endymion zu tun haben, das ist unwesentlich; Aktfiguren wie diese sind zu Beginn der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts in Florenz ganz ohne Bestimmung und ohne einen anderen Zweck als den des Studiums der menschlichen Gestalt ausgeführt worden. Daß der Name Pollajuolo

in jüngster Zeit vor diesem Werke ausgesprochen wurde, ist nur ein Beweis dafür, das gewisse Züge in jener Periode Allgemeingut waren; die richtige Bestimmung ist es nicht. Die Beziehungen zwischen dem schlafenden Jüngling und dem Auferstehungsrelief sind allzu deutlich, und dieses für Pollajuolo in Anspruch zu nehmen — das sollte doch niemandem einfallen! Hier darf dann auch die Tonstatuette eines sitzenden hl. Hieronymus im Victoria and Albert Museum zu London genannt werden (Abb. 9), die mit der Figur des aufblickenden Kriegers rechts am Relief aus Careggi (Abb. 5) in Verbindung gebracht werden kann, jedoch, wie aus dem knitterigen Faltenwurf der Draperie auf den Schenkeln hervorgeht, etwas später entstanden sein muß. Neuartig für Florenz sind diese Falten und so verschieden von dem welligen, weichen Faltenwurf bei Donatello! Im Norden freilich treten sie schon früher auf, etwa um 1440, in Reaktion zum „weichen" Stil; auch die Realistik der Typen ist ja nicht etwa ein allein florentinisches Stilmerkmal, sondern es handelt sich, wie früher beim sogenannten „internationalen" Stil, dabei um etwas, das der Kunst des ganzen Abendlandes gemeinsam ist. Man könnte jene Falten als Atelierfalten bezeichnen, denn sie sind auf der Gliederpuppe gelegt und dort, damit sie nicht einsinken, mit Gips gestärkt worden. Es sind nicht natürliche, sondern gewollte, gekünstelte Falten, deren durch die vielen Brechungen erzeugte Unruhe in Kontrast stehen soll zu den sichtbaren Teilen des Körpers. Auch in ihnen haben wir Zeugnisse für jenen Drang vor uns, aller Schwierigkeiten Herr zu werden, für jenes Sichversenken in das Naturdetail, das die ganze Periode charakterisiert.

Eine Reihe von Werken, die unser Künstler für verschiedene Glieder der Familie Medici ausführte, ist durch eine Liste beglaubigt, die sein jüngerer Bruder Tommaso im Jahre 1495, nach dem Sturze dieses Geschlechtes, der Signoria von Florenz als der Verwalterin des mediceischen Vermögens vorlegte, um Forderungen geltend zu machen, die von den Auftraggebern nicht abgegolten worden waren. Nicht alle, aber doch manche der in dieser Liste genannten Werke können heute noch identifiziert werden. Durch diese Liste wissen wir auch, daß

Andrea del Verrocchio die Grabplatte für Cosimo de' Medici vor dem Hochaltar von S. Lorenzo in Florenz — höchstwahrscheinlich gleich nach dessen Bestattung, die am 22. Oktober 1467 erfolgte — ausgeführt hat (Abb. 10). Sie ist noch an dieser Stelle erhalten, obgleich die stürmischen Zeiten, die dem Fall der Medici folgten, nicht spurlos an ihr vorübergegangen sind: ein einfaches, aus verschiedenen eingelegten bunten Marmorsorten und Bronze zusammengesetztes geometrisches Gebilde, dessen Wirkung rein auf der Farbigkeit beruht. Zwei Inschrifttafeln — es sind aber nicht die ursprünglichen, sondern diese heute vorhandenen sind im Jahre 1532 nach der Restauration der Medici an die Stelle der zerstörten alten gesetzt worden — geben Cosimos Lebensdaten und nennen ihn den „Vater des Vaterlandes". Es handelt sich um ein bescheidenes Werk, vergleicht man es mit dem Grabmal von Cosimos Söhnen, aber es atmet jene stille Vornehmheit, die das ganze Tun und Lassen Cosimos zeitlebens kennzeichnete.

An sich wie für die Erkenntnis seiner Kunst unbedeutend ist das älteste durch Dokumente bezeugte Werk Verrocchios, der anderthalb Meter hohe Bronzeleuchter, den er für die Sala dell' Udienza im Palazzo della Signoria ausführte und am Fuße durch die römische Zahl MCCCCLXVIII datierte (Abb. 11). Auf eine von Löwenpranken und Akanthusblättern getragene dreieckige Basis ist eine Art Kelch gestellt (die Dokumente sagen: eine Vase), aus dem ein schlanker Schaft emporwächst, in der Mitte und unter der Kerzenhülle durch je einen Knoten unterbrochen. Wären nicht die Dokumente erhalten, die von Zahlungen aus den Jahren 1468, 1469 und 1480 (in diesem Jahre wohl eine Nachtrags- oder Restzahlung) sprechen, und stünde nicht die am Fuße des Leuchters angebrachte Jahreszahl mit ihren Angaben völlig in Einklang, so würde man kaum den Künstler dieses rein kunstgewerblichen Gegenstandes, mag ihm auch eine besondere Eleganz der Form eigen sein, zu erraten vermögen.

Eine der des Leuchters ähnliche kelchartige Vase sehen wir auch an dem Marmorbrunnen in der Alten Sakristei von S. Lorenzo, den Verrocchio ungefähr zur gleichen Zeit ausgeführt haben muß

(Abb. 12—14). Auch hier handelt es sich um ein dekoratives Werk, das jedoch an Umfang und Eigenart der Ornamentik ungleich reicher und auch weit bedeutender ist. Die wiederholt angebrachte Devise SEMPER, die auch auf der durch einen nachgebildeten Diamantring laufenden Banderole erscheint, legt die Annahme nahe, daß dieses Werk im Auftrage des Piero de' Medici, des Sohnes des alten Cosimo und Vaters des Lorenzo, entstanden ist. Dies gewährt uns die Möglichkeit, es ungefähr zu datieren. Piero starb im Jahre 1469, so daß die Ausführung des Brunnens vor dieses Jahr zu setzen ist. Kein Dokument erwähnt ihn allerdings, und so ist bei der Bestimmung des Künstlers, der ihn geschaffen hat, schon in frühester Zeit ein ziemliches Durcheinander angestiftet worden. Bei der ersten Erwähnung in der Lokalliteratur wird er als ein Werk des Antonio Rossellino angeführt, bald danach aber als von Donatello begonnen und von Verrocchio vollendet bezeichnet. Nichts im Stile des Werks bestätigt eine dieser Behauptungen, es sei denn der Umstand, daß das Relief an der Wand in einem gewissen Gegensatz zu dem Bassin und dem vasenförmigen Wasserablauf steht. Denn jenes ist im Flachrelief gearbeitet, die vorspringenden Teile jedoch charakterisiert ein kräftiges Hochrelief, das eher modelliert als gemeißelt erscheint. Dieser Kontrast hat wohl auch das seltsame Kompromiß der neueren Kunstforschung herbeigeführt, durch das die beiden alten Bestimmungen zusammengezogen und unser Werk als Gemeinschaftsarbeit Rossellinos und Verrocchios erklärt wurde. Eher jedoch als den Stil Antonio Rossellinos dürfte man glauben, den des Desiderio da Settignano an der Wandverkleidung zu erkennen, denn für diesen ist das zarte Relief von der Art, wie wir es hier finden, charakteristisch. Da nun aber der Einfluß Desiderios im Schaffen Verrocchios, zumindest vorübergehend, eine Rolle gespielt hat — wir werden das noch bei der Besprechung des Grabmals des Piero und des Giovanni de' Medici zu erwähnen haben — und da andererseits die koloristische Wirkung der Wandverkleidung — bewirkt durch die von dem Kranz umschlossene Serpentinplatte — nicht auf Desiderio zurückgeführt werden kann und völlig der Art Verrocchios entspricht, wie wir sie von der Grab-

platte Cosimos her kennen, ist es durchaus nicht notwendig, an die Beteiligung mehrerer Hände zu denken. Wenn wir Verrocchio allein als den Urheber dieses Werkes ansehen, so liegen im Stil des Werkes Gründe genug dafür vor, das dies mit aller Sicherheit geschehen kann.

An dem Brunnen der Alten Sakristei tritt uns eine neue Art des Dekors entgegen, die bis dahin die florentinische Kunst nicht gekannt hatte. Die Vielfarbigkeit durch Anwendung bunter Steine hatte zwar schon Donatello in seiner mittleren Periode gepflegt, Luca della Robbia war sie nicht fremd geblieben und zu Beginn der sechziger Jahre scheint sie Mode geworden zu sein; so kann man, was die Freude an der Buntheit betrifft, eine gewisse Kontinuität feststellen. Die Polychromie bei Verrocchio entspringt aber einer tieferen Quelle, sie ist etwas grundsätzlich anderes. Denn die Verbindung mit dem Kunstwerk ist hier weit inniger, ja man möchte fast sagen die Buntheit ist mit ihm zugleich geboren und so keine bloße Zutat, sondern ein bestimmender Faktor der Konzeption. Was nun die Art der Ornamentik angeht, der wir hier begegnen, so muß man feststellen, daß es für sie keinen Vorläufer gibt. Auch in der Antike finden wir sie nicht. In ihrem phantastischen Zug schließt sie sich am ehesten der Ornamentik gotischer Kathedralen an: die Harpyien mit den schuppigen Leibern und den Drachenflügeln könnten als Wasserspeier erdacht sein. Und doch ist das Renaissanceempfinden in diesem Dekor so stark, daß, was als Rückwerdung zu der Kunst einer damals schon fernen Vergangenheit angesehen werden könnte, gänzlich dadurch überdeckt erscheint. Wenn Verrocchio später Kriegerrüstungen darstellt, greift er neuerlich zu den phantastischen Flügeln und Flossen, die das Hauptelement des Dekors des Brunnens bilden. — Bei diesem Werk hat man ausnahmsweise noch nicht die Mitarbeit Leonardos festgestellt (vielleicht weil man sich mit der Rossellinos begnügte!), die verknoteten Schlangenleiber aber, die den Wasserausguß bekrönen, hätten dafür eine Handhabe geboten.

Derselben Neuartigkeit der Erfindung und des Dekors begegnen wir, gesteigert, zugleich aber mit weiser Mäßigung einer Grundidee unter-

geordnet, an einem anderen, zeitlich unmittelbar folgenden Werke, an dem Grabmal, das Lorenzo und Giuliano de' Medici ihrem Vater Piero († 1469) und ihrem Onkel Giovanni († 1463) in der Alten Sakristei von S. Lorenzo setzen ließen. Laut seiner Inschrift war dieses Werk im Jahre 1472 vollendet (Abb. 15–24). Tommaso del Verrocchio führt es in seiner Liste der Forderungen an, die Tradition hat es seit jeher als ein Hauptwerk des Andrea del Verrocchio gefeiert. Und in der Tat, es ist eines der bedeutendsten Grabdenkmäler der Renaissance, gewaltig, ja revolutionär in der Erfindung, ein Wunderwerk, was die Ausführung angeht. Die Prinzipien des in der Toscana seltenen Freigrabes und die des Wandnischengrabes, für das kurz vorher Bernardo Rossellino und Desiderio da Settignano Muster geschaffen hatten, erscheinen hier in einer genialen Lösung vereinigt. Verrocchio durchbrach die Wand der Sakristei gegen eine angrenzende Kapelle; es entstand eine oben im Halbkreis geschlossene Öffnung, eine Art Portal, ähnlich dem Rahmen, der den Wandbrunnen umgibt; die nach innen etwas abgeschrägte Umfassung dieses Portals aus grauem Macigno, dem harten Florentiner Stein, ist mit Ornamenten reich bedeckt. Als Basis wählte Verrocchio eine geschweifte Stufe aus dem gleichen Stein. Auf diese Stufe stellte er in die Öffnung den Sargkasten: auf einem von bronzenen Schildkröten getragenen Sockel aus weißem Marmor, dessen Oberfläche, ähnlich wie die Platte über dem Grabe des Cosimo de' Medici, mit bunten Marmorsorten in geometrischen Ornamenten eingelegt ist, ruht auf bronzenen Löwenpranken und an den Ecken von bewegtem, überaus reich gestaltetem Rankenwerk, ebenfalls aus Bronze, eingefaßt, der rechteckige Kasten aus dunkelrotem Porphyr. Ein bronzener Laubkranz mit fliegenden Bändern umschließt, in der Mitte der Vorderwand, die Inschrifttafel aus dunkelgrünem Serpentin; an den Kanten oben und unten bildet eine gedrehte Schnur aus Bronze den Abschluß des Sargkastens. Der Sargdeckel besteht aus einem mit Schuppenwerk bedeckten Unterteil von weißem Marmor und aus einer schreinartigen Erhöhung aus Porphyr, an welcher die Schnüre sich als Einfassungsmotiv wiederholen; die schräge Fläche dazwischen bedeckt ein Bronze-Gitterwerk aus verschlungenen Schnüren. Über

diesem Deckel ragt, von großen Akanthusblättern aus Bronze getragen, das Emblem der Medici, der spitze Diamant, den Piero mit Vorliebe benutzt hatte, empor; rechts und links wölben sich symmetrisch, von reichem Laubwerk gestützt, muschelförmige, mit Früchten beladene Füllhörner, die, indem sie den ornamentalen Pflanzenreichtum von den Ecken des Sargkastens wieder aufnehmen, dessen Bekrönung bilden. Das Besondere, Einzigartige des Denkmals wird noch durch das Gitter verstärkt, mit dem Verrocchio die Portalöffnung schloß: hier findet das Motiv der Schnüre, das wir schon am Sargdeckel verwendet sahen, als Trennung zwischen der Sakristei und der angrenzenden Kapelle, zugleich aber als ein in Licht und Schatten bewegter Hintergrund des Sarkophags die großartigste Verwendung[4]). — Alles ist in diesem Werk auf Farb- und Kontrastwirkung hin komponiert; doch sind die Farben dem vorherrschenden Bronzeton angepaßt, der bewegten Ornamentik sind ruhige Flächen gegenübergestellt, so daß die Gesamtharmonie, obwohl sich in dem Ganzen ein unbändiger Gestaltungswille verrät, immer und überall bewahrt bleibt. Das Überquellen der Kräfte wird von sicherer Hand gebändigt. — Alles Figürliche ist vermieden. Noch auffälliger ist es, daß kein christliches Zeichen, wie das doch auf einem Grabmal zu erwarten wäre, hier anzutreffen ist. Deshalb aber die florentinische Renaissance als irreligiös, als vom antiken Heidentum durchdrungen anzusehen, wäre verfehlt. Gerade die platonische Akademie, deren Entstehen so charakteristisch für das Zeitalter des Magnifico ist, versuchte in ihren Debatten und Äußerungen eine Synthese zwischen der antiken und der christlichen Philosophie herzustellen. Der Grund für das Fehlen der Figuren der Verstorbenen an dem Denkmal mag in jener weisen Zurückhaltung zu suchen sein, die sich die Medici auferlegten, um ihre tatsächlich bestehende Alleinherrschaft dem „freien"

[4]) Dieses Schnurmotiv hatte bereits Michelozzo di Bartolommeo, jener merkwürdige, etwas im Schatten stehende, aber immer wieder in entscheidenden Augenblicken in Erscheinung tretende Künstler, als Füllung der Schranken seines von Luca della Robbia geschmückten Tabernakels in der Kirche der Impruneta am Beginn der Fünfzigerjahre verwendet. Verrocchio, indem er, sicherlich von hier ausgehend, die Erfindung aufnahm, veränderte den Sinn des Motivs durchaus und erhob es ins Monumentale. Siehe das in derselben Reihe wie das vorliegende Buch erschienene Werk über „Luca della Robbia", Abb. 61.

Florenz gegenüber zu maskieren. Trotzdem diente das Grab der Glorifizierung des Geschlechtes der Medici; es ist ein Denkmal, das Lorenzo mehr seiner Macht und der Macht seines Hauses setzte, als aus kindlicher Pietät. In dieser Verherrlichung des Irdischen findet eines der wesentlichsten Postulate der Renaissance seinen vollkommensten Ausdruck.

Den Einfluß der Antike aber werden wir in diesem „heidnischen" Grabmal vergebens suchen. Wohl sind einzelne Elemente der klassischen Kunst entnommen, die Gesamtkonzeption jedoch ist durchwegs neu. Denn nicht in der Nachahmung, sondern in der Einverleibung der Antike, in deren Überwindung durch eine innere Erneuerung, gipfelte, bewußt oder unbewußt, das Streben der Zeit. Man hat darauf hingewiesen, daß die Löwenpranken und die Blattranken an den Ecken des Sarkophags dem Grabmal Marsuppini des Desiderio da Settignano in S. Croce entnommen sind und daß das Blatt- und Fruchtwerk der bronzenen Umrahmung der Südtür des Florentiner Baptisteriums, die zum größten Teil ein Werk des Vittorio Ghiberti[5]) ist, nachgebildet wurde. Das ist gewiß richtig, und niemand wird leugnen wollen, daß auch Verrocchio Beziehungen mit der Kunst der seinem Wirken unmittelbar vorangegangenen Periode verknüpfen. Das Werk des Desiderio namentlich scheint ihn in seiner Jugend beeindruckt zu haben. Aber darauf kommt es nicht an. Denn das Medici-Grabmal ist ja nicht eine Kompilation entlehnter Motive, es ist als ein Ganzes und Geschlossenes Verrocchios Schöpfergeist entsprungen; es ist etwas Einmaliges, Einzigartiges und so kühn in der Erfindung, daß es jeder Nachahmung von vornherein entzogen blieb. Während die Grabdenkmäler Rossellinos und Desiderios die Schablone für die Grabplastik ganz Italiens lieferten, blieb Verrocchios Schöpfung, in ihrer unnahbaren Vornehmheit, ohne Nachfolge, ohne Wiederholung. Dennoch aber hat auch bei diesem Werke aus einem Guß die jüngste Kunstforschung den Ruhm seines Schöpfers zu schmälern versucht. Ohne irgend einen Anhaltspunkt zu haben, erfand man willkürlich die

[5]) Siehe Abb. 102—105 des in derselben Reihe wie das vorliegende Buch erschienenen Werkes über „Lorenzo Ghiberti" von dem gleichen Verfasser.

Legende von einer bedeutsamen Mitarbeit Leonardos daran, obgleich die unbestrittene Tatsache, daß das Werk im Jahre 1472, wie die Inschrift besagt, schon vollendet war, auch eine bloße Vermutung in dieser Richtung von vornherein ausschließen müßte. Nehmen wir an, daß Verrocchio mit der Arbeit gleich nach dem Tode des Piero de'Medici, also um 1469, begonnen hat (drei Jahre sind für die Vollendung eines derartigen Werkes wahrhaftig nicht viel!), so müßte der siebzehnjährige Leonardo dem Meister die Hand geführt haben! Dabei wissen wir nicht einmal, ob der Jüngling damals in Florenz und im Atelier des Verrocchio weilte. Anstatt hier Leonardos Mitarbeit zu suchen, täten gewisse Leonardo-Forscher besser daran, den Einfluß gerade dieses Werkes auf die Kunst ihres Abgottes zu studieren: sie würden dann erkennen, daß — gerade umgekehrt — dieses Denkmal die Quelle für manche Eigentümlichkeiten in Leonardos Werk geworden ist.

Ist das Grabmal in S. Lorenzo ein Triumph architektonischer und dekorativer Gestaltung, so bedeutet die Bronzestatue des jugendlichen David, die ungefähr um die gleiche Zeit entstanden sein muß, die Verwirklichung aller Ziele, die die Kunst der neuen Zeit anstrebte (Abb. 25—32). Man hat diese Figur, die durch die Liste des Tommaso del Verrocchio für unseren Künstler gesichert ist und die sich heute im Museo Nazionale in Florenz befindet, mit dem dort ebenfalls bewahrten David aus Bronze des Donatello verglichen und durch den Vergleich dieser Werke, zwischen denen eine Zeitspanne von etwa vierzig Jahren liegt, den Weg darzustellen versucht, den die florentinische Kunst inzwischen zurückgelegt hatte. Und in der Tat, nichts dünkt uns lehrreicher als diese Gegenüberstellung. Donatellos David, dessen Entstehung um 1430 angesetzt werden muß, ist das Werk des Künstlers, mit dem dieser sich am meisten der Antike nähert. Hier war es das Ziel, den gotisch-internationalen Stil zu überwinden und eine wohlponderierte Figur zu schaffen, hier galt es, eine für sich allein stehende und bestehende, eine von jeder architektonischen Umrahmung losgelöste Statue ins Leben zu rufen, den nackten menschlichen Körper, zum ersten Male, als das Endziel jeder plasti-

schen Schöpfung zu preisen: das waren Forderungen, die aus den eigenen Bestrebungen erwuchsen, zugleich aber dort die Augen für die Kunst der Antike öffnen mußten, wo der Blick sich bereits von jeder Transzendentalität ab und der Antike zugekehrt hatte. Während nun Donatello in seiner weiteren Entwicklung wieder von diesen Zielen abrückte, auf seine Art dem allgemein zur Herrschaft gelangten Naturalismus huldigte und neue Formen, neuen Ausdruck für die Leidenschaft und den Affekt fand, vertiefte sich die um ihn und nach ihm wirkende Künstlergeneration, wie wir bereits schilderten, in die Erforschung der Anatomie des menschlichen Körpers mit einem, man möchte fast sagen, wissenschaftlichen Ernst, der nicht selten sogar das rein Künstlerische überschattete. Die nackte menschliche Figur in allen Stellungen und Bewegungen wurde aufs eindringlichste studiert. Es ergab sich daraus ein Suchen nach innerer Spannung, dem die antikische Ruhe, die dem David Donatellos noch eigen ist, weichen mußte. Nun konnte ein begnadeter Künstler darangehen, aufs neue einen David zu schaffen, ohne fürchten zu müssen, an der Größe des alten gemessen zu werden und zu unterliegen. Er vermochte mit Hilfe der aus jenem intensiven Naturstudium gewonnenen Kenntnis des menschlichen Körpers sogar eine bekleidete Figur zu schaffen, ohne daß die Falten des Gewandes die anatomische Struktur, die freie Artikulation der Glieder verbargen. Der David Verrocchios vereinigt in sich die Errungenschaften der Vergangenheit und das Streben der zweiten Jahrhunderthälfte; er ist für dieses der typischeste Repräsentant, denn etwas, was der in sich gekehrte „schlafende Schäferknabe" Donatellos nicht besaß, nicht besitzen konnte, liegt hier offen zutage: ein psychologischer Zug im Antlitz des stolzen Jünglings, durch den er aus der Gattung herausgehoben und als ein bestimmtes, einmaliges Individuum charakterisiert wird, ohne daß dabei das Porträthafte gestreift würde. David hat den Riesen besiegt; nun steht er spöttisch da, dem Feind trotzend, der es nicht wagen wird, ihn anzugreifen. Ein leises, keckes Lächeln umspielt seine Lippen, und fast scheint es, daß er, die Augenlider leicht zusammenziehend, die Möglichkeit weiteren Kampfes ermißt. Als Zeitgenosse des Künstlers tritt gleichsam dieser David Ver-

rocchios auf, ohne doch, so real er ist, den Raum der Kunst auch nur um Haaresbreite zu überschreiten. Wie anders wirkt diese Figur als die Gestalten des Auferstehungsreliefs aus Careggi! Nur von dem Sehnigen, etwas Harten, das diese haben, ist auch in dem David ein Nachklang, und die Freude am Detail ist die gleiche geblieben, ohne daß durch sie die Gesamterscheinung litte. — Wir wissen nicht wann Verrocchio den David vollendet hat, jedoch wurde er — darüber belehrt uns eine Urkunde — für die Medici geschaffen; Lorenzo und Giuliano Medici verkauften ihn nämlich im Jahre 1476 den Vorstehern des Palazzo della Signoria um 500 Gulden. Die Gründe dieser merkwürdigen Transaktion sind uns unbekannt. Gleich einem Schutzgott wurde der biblische Jüngling auf den Treppenaufsatz vor der Sala dei Gigli auf den noch erhaltenen, von Verrocchio geschaffenen, Sockel gestellt, neben einer Tür, die nur auf Befehl der Obrigkeit geöffnet werden durfte.

Wie wir den Christus-Typus der Auferstehung aus Careggi auf dem Bilde der Taufe Christi und in der Gruppe mit dem ungläubigen Thomas wiederfinden werden, so kehrt auch der Jünglingstypus des David im Werke Verrocchios, der Einmaligkeit der Plastik selbst zum Trotz, wieder. Daß wir ihm auch auf Handzeichnungen des jungen Leonardo begegnen, gab selbstverständlich auch in diesem Falle, wie immer, Veranlassung dazu, dessen Mitwirkung zu vermuten. Aber gerade diese Handzeichnungen, die zwar den Typus, nicht aber den die Figur beseelenden Affekt wiedergeben, sollten die Erkenntnis befördern helfen, daß Leonardo in der Werkstatt Verrocchios mit der Freude am Kodifizieren, die ihn immer auszeichnet — der Fall steht ja nicht vereinzelt da — eben in den Werken des Meisters Belehrung suchte.

Vasari weiß zu berichten, daß Verrocchio für seine Kompositionen kleine Modelle aus Ton zu verfertigen pflegte, und fügt hinzu, er habe selbst solche besessen. Ein derartiges Modell dürfte das kleine Tonrelief mit der Grablegung Christi im Kaiser Friedrich-Museum zu Berlin gewesen sein (Abb. 33), das in äußerster Feinheit alle charakteristischen Züge der Kunst des Meisters aufweist. Wie in dem Relief aus Careggi ist die Dramatik der Szene betont, auch hier der bekannte Christus-

typus. Jene brüchigen Falten aber, die uns schon beim hl. Hieronymus aufgefallen sind, treten hier deutlich in Erscheinung. Wie bei dem hl. Hieronymus ist auch bei diesem Relief die Eingliederung in Verrocchios Werk äußerst schwierig. Der Faltenwurf läßt wohl an die Zeit des Forteguerri-Kenotaphs und an die der Gruppe Christi und des ungläubigen Thomas denken; die Feinheit der Ausführung rückt das Relief an die beiden Engelreliefs des Louvre heran, die ohne Zweifel Modelle für das Forteguerri-Denkmal gewesen sind: man wird kaum fehlgehen, wenn man die zweite Hälfte der siebziger Jahre als Entstehungszeit für dieses Stück annimmt.

Das Silberrelief mit der Szene der Enthauptung des hl. Johannes d. T. für den großen Altarvorsatz im Museum der Dombauhütte in Florenz, für das Verrocchio — wie aus erhaltenen Urkunden hervorgeht — im Jahre 1477 den Auftrag erhielt und das im Jahre 1480 vollendet war (Abb. 34—36), wirkt wie ein Fremdkörper in dem sonst einheitlichen und trotz der Verschiedenheit der darin gelösten Probleme in sich geschlossenen Werk unseres Künstlers. Es erweckt einen Mißton in der harmonischen Reihe seiner Schöpfungen, was oft bemerkt, aber, angesichts der Dokumente, mit verlegenen Worten und unter Hinweis auf das Material oder auch auf Schülerhände, denen die Vollendung anvertraut war, zu beschönigen versucht worden ist. Das eine steht fest: der Vorwurf ist, ohne daß im geringsten die Überlieferung zu Hilfe gerufen worden wäre, gestaltet worden. Eine Art Bühne mit perspektivisch jäh in die Tiefe hinein aufsteigendem Boden ist der Schauplatz, eine antikisierende Architektur bildet den Hintergrund; in diesem begrenzten Raum kniet links Johannes, neben ihm schwingt der Henker — eine Rückenfigur — das Schwert; drei Zuschauer, darunter ein Jüngling mit einer Schüssel in der Hand, folgen mehr mit ihren Gesten als mit geistiger Anteilnahme dem Vorgang; im Vordergrunde rechts stehen zwei Krieger, von denen der eine gleichfalls eine Rückenfigur ist, mit der Waffe in der Hand, der eine nimmt für, der andere gegen die Hinrichtung Stellung. Die Einheitlichkeit der Handlung, die Steigerung der Affekte, alles, was wir an dem Relief aus Careggi oder an dem Berliner Grablegungsrelief bewundern konnten, fehlt hier. Da-

gegen gibt es komplizierte, manchmal gezierte Stellungen, schwere perspektivische Probleme, ohne daß dazu eine innere Notwendigkeit vorhanden wäre, man hat den Eindruck, als seien sie geradezu als Fleißaufgaben gesucht, um die Bewältigung auch des Schwierigsten vorzudemonstrieren. Wie in einer Art Kompendium sind hier Motive aus Verrocchios Kunst vereinigt, ja gehäuft: die Charakterköpfe des Auferstehungsreliefs aus Careggi kehren wieder, der David-Typus ist in einer, unserem Empfinden nach widerwärtig süßen Abwandlung in dem tänzelnden Jüngling mit der Schüssel vorhanden, die gebrochenen Mantelfalten des Johannes rufen die des hl. Hieronymus und der Figuren vom Berliner Grablegungsrelief in Erinnerung, daneben fehlen nicht die Löwenmasken, die Drachenflügel, die Schuppenmuster des Brunnens in S. Lorenzo und sogar der merkwürdige Merkurflügel, der schon auf dem Auferstehungsrelief zu sehen war und der auch hier auf dem Helme eines Kriegers erscheint. All dies stammt gewiß aus der Vorratskammer Verrocchios, man möchte aber sagen, es ist zuviel Verrocchio, um der wahre Verrocchio zu sein, der etwa am Medici-Grabmal das Überquellen der Phantasie so weise zu meistern verstand. Umsonst suchen wir in dieser Komposition mit auseinanderflatternden Figuren die Einheitlichkeit seiner Darstellungen, umsonst jenen psychologischen Zusammenhang, der für seine Kunst so charakteristisch ist. Nicht zu leugnen ist, daß die Durcharbeitung des Details und die Sorgfalt, die der Ornamentik gewidmet ist, der Eigenart unseres Künstlers entsprechen. Alles ist da, nur die Seele Verrocchios fehlt. Man könnte meinen, wir stünden in diesem Werke vor einem, das einen Wendepunkt seiner Kunst bildet, aber die Werke, die wir noch besprechen wollen, schließen sich organisch den schon behandelten an, so daß der Eindruck von diesem Silberrelief als einem Fremdkörper innerhalb einer harmonischen Entwickelung nur noch verstärkt wird. Aber die Dokumente? Wir werden noch Gelegenheit haben, ihren Wert bei einem anderen Werk zu untersuchen, bei der Altartafel des Domes zu Pistoja, für die zwar Verrocchio den Auftrag erhalten hat, die aber ganz von Schülerhänden ist. Sicherlich ist hier der Fall nicht so kraß, wie aber die Ornamentik, die auf dem Silber-

relief so gequält erscheint, bei einem wirklich eigenhändigen Werk Verrocchios aussieht, das zeigt das Alexander-Relief der Sammlung Straus in New York, von dem wir nun sprechen wollen.

Nach einer noch im 16. Jahrhundert in Florenz lebendigen Tradition soll Lorenzo de' Medici dem König Matthias Corvinus von Ungarn zwei Reliefbildnisse im Profil, Alexander den Großen und Darius darstellend, zum Geschenk gemacht haben, welche Werke des Andrea del Verrocchio waren. Vasari, der diese Überlieferung festhielt, bezeichnet die Reliefs als in Bronze gegossen, aber, wie so oft, mag er sich auch hier im Material geirrt haben, zumal er ja die Stücke, die schon etwa siebzig Jahre früher Florenz verlassen haben müssen, nicht gekannt haben kann. In der zeitgenössischen Kunst haben sie jedoch, durch Varianten und Repliken, deutliche Spuren hinterlassen. Der junge Leonardo selbst hat sich in einer berühmten Zeichnung des British Museums zu London den Darius als Vorbild gewählt. Das Original des Alexander-Reliefs konnte nun vor wenigen Jahren in der Sammlung Mrs. Herbert N. Straus zu New York wiedergefunden werden (Abb. 37); seine Herkunft aus Ungarn war zurückzuverfolgen; das Original des Gegenstücks mit der Darstellung des Darius ist noch verschollen, wir kennen aber seinen Vorwurf ziemlich genau durch erhaltene Nachbildungen, vornehmlich durch ein glasiertes Tonrelief aus der Della-Robbia-Werkstatt im Kaiser Friedrich-Museum zu Berlin (Abb. 38) und durch die obenerwähnte Zeichnung Leonardos. Die Figur des Alexander wiederholt jenen Jünglings-Idealtypus des David, dem Verrocchio später im hl. Thomas der Gruppe an Or San Michele monumentale Gestalt verlieh. Ein phantastischer Helm krönt das gelockte Haupt, auf dem als Zimier ein so naturalistisch gebildeter Drache lauert, daß er fast lebendig wirkt. Ebenso phantastisch, man möchte sagen, als eine romantische Interpretation der Antike, wirkt auch die Rüstung, auf der ein medusenhafter Kopf mit kurzem, vorstehendem Kinn und zum Schrei geöffnetem Munde, von dem links und rechts ausgebreitete Flügel abstehen, das Bruststück ziert. Auf dem Achselstück der Rüstung erscheinen im Hochrelief ein Triton und die Abundantia, ein antiker Vorwurf zwar, aber mit voller Freiheit, auch

gegenüber jeder technischen Überlegung, gestaltet — der Triton sprengt mit seiner erhobenen Linken den Kreis des Zierstückes und reicht darüber hinaus. Hier wird, im Gegensatz zu der gequält und trocken erscheinenden Ornamentik des Silberreliefs, das Ornamentale zur Höhe großer Kunst emporgehoben, trotz der exakten Ausführung und dem Überreichtum an Einzelheiten. Wir erinnern uns dabei der Drachenflügel, der Fischleiber und der flatternden Banderolen des Marmorbrunnens von S. Lorenzo, so wie wir auch die Verwandtschaft des Medusenhauptes mit dem Kopf des schreienden Kriegers am Auferstehungsrelief (Abb. 7) erkennen. Zeigt das Alexander-Relief uns den Idealtypus eines Jünglings, so ist der Darius auf dem Gegenstück ein Beispiel jenes Charakterkopfes, der in der Werkstatt des Verrocchio für einen älteren Krieger geradezu kanonisch wurde. Die beiden Soldaten rechts auf dem Relief mit der Enthauptung Johannis (Abb. 36) und letzten Endes auch der Colleoni (Abb. 75) sind Abwandlungen dieses Typus. Aus der Replik des Darius können wir freilich nicht die Feinheiten des Originals entnehmen, die wir am Alexander-Relief bewundern, sie gibt uns aber wahrscheinlich eine ziemlich genaue Vorstellung von dem Werke. Daß es sich wirklich um das Gegenstück des Alexander-Reliefs handelt, ist durch die Maße und durch den Gleichklang der Ornamentik bewiesen. Auch hier ein phantastischer Helm, von einem Delphin gekrönt, und als Apotropaion ein Löwenkopf, ähnlich dem am Marmorbrunnen von S. Lorenzo; auch hier ein fast rundplastisch verziertes Achselstück mit einem drachenähnlichen Ungeheuer, auch hier die im Winde flatternden Banderolen. — Das Alexander-Relief hat noch niemand für Leonardo in Anspruch genommen, wohl aber wurde eine schwache Variante nach ihm im Louvre zu Paris abwechselnd mit Verrocchios und Leonardos Namen bedacht; das Relief mit Darius dagegen erklärte man, unter Hinweis auf die Zeichnung in London und auf die Krieger rechts auf dem Silberrelief, deren Köpfe jenes Gebiet der Karikatur streifen, in dem ja Leonardo zu Hause war, in der Erfindung für sein Werk. Sicherlich verrät die Londoner Zeichnung die Hand des jungen Leonardo; betrachtet man aber das Blatt genauer, so wird man erkennen, daß der

erst am Beginn seiner Laufbahn stehende Künstler hier nicht erfindet, sondern kopiert; jeder Strich ist zaghaft, fast ängstlich; Leonardo geht der Fülle an Einzelheiten, die ihm das Original bot, aus dem Wege, und wenn er etwas hinzudichtet, so ist es nicht etwas Eigenes, sondern er verwendet wieder Elemente der Kunst Verrocchios.

In den Bereich dieser romantischen Idealbildnisse gehört auch die lebensgroße Tonbüste des Giuliano de' Medici, die in jüngster Zeit in den Besitz der National Gallery of Art in Washington übergegangen ist (Abb. 39, 40). Giuliano, der Bruder des Magnifico, der im Jahre 1478 der Pazzi-Verschwörung zum Opfer fiel, bietet hier das Bild überquellenden Lebens und kecken Draufgängertums, das ihn ja wirklich, wie seine Zeitgenossen zu berichten wissen, zum Mittelpunkt für allen unternehmungsfreudigen Jugendsinn machte. In dieser Büste steckt etwas vom Geiste des David; an Unmittelbarkeit, an Lebendigkeit steht sie diesem sicher nicht nach. Der brüsk, wie aufhorchend, aus der Frontalachse gewendete Kopf, der leise Spott, der die Lippen umspielt, der von oben herab einen Gegenstand fixierende Blick — das sind meisterhaft wiedergegebene Züge, die besser als irgendeine literarische Beschreibung uns den unbändigen Giuliano schildern: ein Märchenprinz mit lockigem Haar, den die phantastische Rüstung, deren Brust das uns schon bekannte Medusenhaupt schmückt, am besten kleidet. Man hat behauptet, daß diese Büste im Jahre 1477 entstanden sei. Wovon sich eine so genaue Kenntnis ableitet, vermögen wir nicht zu sagen. Dabei ist es gar nicht einmal so sicher, daß das Werk noch zu Lebzeiten des Dargestellten, also vor 1478, ausgeführt wurde. Wir hätten auch Anhaltspunkte für die Vermutung, daß es von Lorenzo nach dem Tode des Bruders, zur Erinnerung an diesen, bei Verrocchio bestellt worden sei und dieser die Büste unter Benützung der Totenmaske gearbeitet habe. Gerade Verrocchio war unter seinen Zeitgenossen berühmt dafür, Totenmasken abnehmen und danach Bildnisse formen zu können. Nach der Pazzi-Verschwörung, so berichtet uns Vasari, hat er das Antlitz Lorenzos nach dem Leben geformt und danach drei Kopien in Wachs gießen lassen, die, mit

einem Körper aus Werg und mit wirklichen Gewändern Lorenzos angetan, in drei Kirchen, ex voto, aufgestellt wurden. Eine davon hatte sich in der Kirche SS. Annunziata zu Florenz bis ins 18. Jahrhundert erhalten. Im Inventar des Tommaso del Verrocchio werden überdies zwanzig „nach der Natur geformte" Masken erwähnt, die sein Bruder für die Medici hergestellt hatte. Der direkte Gebrauch der Totenmaske ist allerdings an der Büste Giulianos nicht ersichtlich. Sehr oft jedoch gab diese für den Künstler die Unterlage der Gestaltung seiner Bildnisse ab; wenn eine Totenmaske hier zugrunde liegt, so wußte Verrocchio sie so zu benutzen, daß aus dem Endresultat höchste Vitalität spricht. Die Entstehung der Büste in eine Zeit lange vor 1478 zu verlegen, ist wegen des Alters des Dargestellten und auch deshalb nicht möglich, weil sie aus der Phase des reifen Stils des Künstlers stammen muß. Ist sie nach dem Tode Giulianos als Denkmal entstanden, so müssen wir sie ziemlich kurz nach der Pazzi-Verschwörung ansetzen. Somit wird die Datierung „um 1478" die sein, die der Wahrheit am nächsten kommen dürfte.

Das Kenotaph, das nach langen Erwägungen und Verzögerungen im Auftrage des Stadtrates von Pistoja dem Kardinal Niccolò Forteguerri im Dom dieser Stadt errichtet wurde, ist nur als Fragment und durch Zutaten entstellt auf uns gekommen (Abb. 41–44). Schon die Auftragserteilung war mit Schwierigkeiten verbunden. Im Jahre 1476 legte Verrocchio ein Modell vor, das Gottvater von den Kardinaltugenden umgeben zeigte. Die Knauserigkeit der Stadtverwaltung und kleinliche Intrigen verzögerten die Ausführung des Werks, worüber wir durch erhaltene Dokumente eingehend unterrichtet sind. Erst im Jahre 1483 hatte Verrocchio den größten Teil der Skulpturen dafür vollendet. Bei seinem Tode im Jahre 1488 lagen diese jedoch noch in der Florentiner Werkstatt. Im Jahre 1489 wird Lorenzo di Credi, der Schüler und Erbe Verrocchios, mit der Vollendung des Denkmals betraut; doch bleiben die Zahlungen aus, so daß das Kenotaph auch 1493 noch nicht an seinem Platze ist. Erst im Jahre 1514 wird der junge Bildhauer Lorenzetto Lotti damit beauftragt, es zu vollenden und aufzustellen; er soll die fehlende

Figur der Caritas, zwei Engel und die kniende Gestalt des Kardinals ausführen. An diese Figur des Kardinals scheint dann der Bildhauer Giovanni Francesco Rustici, der für Lotti gebürgt hatte, die letzte Hand angelegt zu haben. Damit hat aber das Mißgeschick, das dieses Denkmal verfolgte, noch kein Ende: im 18. Jahrhundert erhielt es eine barocke Marmorumrahmung, Lottis Engel und die kniende Figur des Forteguerri wurden entfernt, dafür fügte man einen Sargkasten und auf diesem, von zwei Putten flankiert, eine Büste des Kardinals in den Aufbau ein. Lottis Engelfiguren sind verschollen, die Gestalt des knienden Kardinals bewahrt das Museum von Pistoja. Schließlich setzte sich das Mißgeschick auch in der Behandlung des Werkes durch die Kritik fort, die, verführt von der verunglückten heutigen Gestalt, an ihm nur die Tätigkeit von mäßigen Schülerhänden erblicken zu dürfen glaubte. Die Legende von einer Betätigung des Lorenzo di Credi auch als Bildhauer, die in der Kunstgeschichte umhergeistert, geht gleichfalls von diesem Denkmal aus. Es ist aber nicht wahr, daß Verrocchio, mit anderen Arbeiten überhäuft, dieses Werk vernachlässigte. Die beiden Tonreliefs mit schwebenden Engeln im Louvre in Paris (Abb. 45, 46) sind ohne Zweifel Modelle für jene Engel des Kenotaphs, die die Mandorla um den thronenden Christus stützen, und sie sind in der Ausführung dergestalt vollendet, Verrocchio hat sie mit solcher Liebe bis ins kleinste gearbeitet, daß durch sie allein schon die Behauptung von dem mangelnden Interesse des Künstlers diesem Werke gegenüber widerlegt erscheint. In letzter Zeit ist nun aber auch diesem Denkmal Gerechtigkeit widerfahren[6]), ein genaueres Studium der Einzelheiten hat überall die Hand des Meisters festgestellt, so daß kein Zweifel mehr darüber bestehen kann, daß wir hier ein zwar in seinen Teilen willkürlich zusammengefügtes, fragmentarisches, aber ein sicheres Werk Verrocchios vor uns haben. Nur die beiden die Inschrift haltenden Putten in Relief auf der Basis stammen, was aus ihrem Stil leicht zu ersehen ist, von Verrocchios Schüler Francesco di Simone Ferrucci. — Der Kopf des

[6]) C. Kennedy, E. Wilder and P. Bacci, The unfinished Monument by Andrea del Verrocchio to the Cardinal Niccolò Forteguerri at Pistoja, Nordhampton, Mass. U. S. A. 1932.

thronenden Christus — bei der Erwähnung des Modells in den Dokumenten wird die Gestalt als die Gottvaters bezeichnet — entspricht ganz dem Typus, dem wir im Werke Verrocchios schon begegneten. Segnend blickt Christus auf die jetzt fehlende Figur des Kardinals hinunter, ein Lächeln des Wohlwollens umspielt seine Lippen. Es ist der so charakteristische Zug in der Gestaltung des Mundes, durch den unser Künstler die verschiedensten Empfindungen wirkungsvoll darzustellen versteht. Ein wundervoller Kopf, mit dessen Ausdruck voll Erhabenheit und Güte in seiner vollendeten Klarheit sich nur noch der Christuskopf von Or San Michele (Abb. 67) messen kann. Die Gewänder der vier, die Mandorla, den zum Zeichen erstarrten Strahlenkranz, stützenden Engel, sind stark bewegt; sie zeigen ein Spiel der Falten, das das eingehende Studium auf der Gliederpuppe verrät; vielfach gebrochen, in Bauschen vereinigt und wieder im Winde flatternd, schwer zugleich und leicht, sind diese Falten ein charakteristisches Beispiel für eine Tendenz jener Zeit, für die es in der späten Gotik nördlich der Alpen eine Parallele von gleichem Werte gibt. Wie der Faltenwurf des „internationalen Stils" um die Wende vom 14. zum 15. Jahrhundert europäische Geltung hatte, so ist auch dieser Stil der „gebrochenen Falten" Allgemeingut geworden, ohne daß zur Erklärung dieses Phänomens Einflüsse unmittelbarer Art vom Süden nach dem Norden oder umgekehrt herangezogen werden müßten. Eine derartige Stilkonkordanz, bei aller Verschiedenheit der Kunstwerke, entspringt einer höheren Ordnung, es sind Erscheinungen, deren Wurzeln tief in der abendländischen Seele verankert sind. Überträgt man es in Gedanken in Holz, so erinnert das Kenotaph Forteguerri an jene überreichen Schnitzaltäre der süddeutschen Spätgotik, in denen die Charakterköpfe der Dargestellten, als hätten sie keine Körper, im Gewirr der Falten zu schweben scheinen. Zu dieser Hypertrophie ist es im durch die Antike geschulten Florenz und bei Verrocchio nicht gekommen, das Gleichgewicht zwischen den Funktionen des Körpers und dem Spiele der Falten erscheint in unserem Denkmal gewahrt. Auch der Typus der vier Engelsgestalten und der zwei Tugendfiguren, die von unserem

Künstler stammen, des Glaubens und der Hoffnung, stehen mit seiner vorangegangenen Kunstübung in engem Zusammenhang. Die Köpfe gemahnen uns an die Harpyien des Marmorbrunnens von S. Lorenzo (Abb. 13 und 14), und der Vergleich etwa der Züge des „Glaubens" mit denen des Alexander von dem Relief in New York erspart uns jedes nähere Eingehen, so schlagend ist die Ähnlichkeit im Ausdruck und in der Gestaltung bei diesen Werken.

Eine Schöpfung der reifen Zeit unseres Künstlers, die während seiner Beschäftigung mit den Skulpturen des Forteguerri-Kenotaphs und mit der Bronzegruppe Christi und des ungläubigen Thomas entstand, ist das Tonrelief der Madonna mit dem stehenden nackten Jesuskindlein, das aus dem Spital von S. Maria Nuova in den Besitz des Museo Nazionale in Florenz gelangt ist (Abb. 47). Das Stück ist durch kein Dokument beglaubigt. Unter den vielen Madonnenreliefs aber, die mit Verrocchios Kunst in Beziehung gebracht werden können, ist dieses das einzige, das den Anspruch darauf erheben kann, zur Gänze als ein eigenhändiges Werk zu gelten. Der tiefe Eindruck, den diese Madonna auf die Zeitgenossen gemacht haben muß, geht daraus hervor, daß uns zahllose Nachahmungen und Nachschöpfungen des Werkes bekannt sind. Das Relief beschließt in rühmlichster Weise eine lange Reihe ähnlicher Darstellungen, die, vom beginnenden 15. Jahrhundert an, alle Entwicklungsphasen der florentinischen Kunst begleiten. Die schon von Luca della Robbia angebahnte Vermenschlichung des Motives der Mutter mit dem Kinde, die heitere, von keinem Schatten der leidenreichen Zukunft Christi verdunkelte Auffassung des Themas hat hier ihre vollkommenste Gestaltung gefunden. Trotz dem genrehaften Vorwurf ist die Monumentalität der Formen und des Geistes, der sie beseelt, bewahrt, der gütige Stolz, mit dem die Mutter auf das blühende Leben des Kindes herabblickt, das leise Lächeln auf ihren Lippen verleihen dem Werke eine Erhabenheit und wohltuende Ruhe, die von Verrocchios Nachfolgern vergeblich erstrebt, aber niemals erreicht wurde. Die florentinische Lokaltradition scheint das Relief seit jeher mit dem Namen Verrocchios verbunden zu haben; wenn man sein Werk übersieht, ist es nicht schwer, die Bestätigung

für diese Zuschreibung darin zu finden. Denn die Tugenden des Kenotaphs Forteguerri sind ja geradezu leibliche Schwestern dieser Madonna; auch die faltenreiche Gewandung ist hier wie dort die gleiche, wenn auch das breite Ausladen, das wir hier sehen, eine noch bessere Entsprechung in der Gruppe Christi und des ungläubigen Thomas findet. Neu ist die Figur des Kindes; in der an Kindern und Putten reichen Kunst der florentinischen Renaissance tritt hier bei Verrocchio zum ersten Male ein solches auf. Durch seine Gedrungenheit und Fülle, seine breite Kopfbildung, die vielen Fettpolsterchen und Falten unterscheidet es sich von den zierlichen Knäblein der anderen Florentiner Künstler und steht so am Beginn einer neuen vielgestaltigen Kinderwelt, die in der Kunst des Barocks dann zur freiesten Entfaltung gelangte. Dieses Jesuskind ist, wie uns scheint, die früheste Figur einer kleinen Gruppe von Putten Verrocchios, die ihrem Stil nach eng miteinander verbunden sind und die heitere Note in seinem reifen Werk bilden: es folgen ihr der Bronzeputto mit dem Delphin im Hofe des Palazzo della Signoria in Florenz und der laufende, nackte Putto aus Ton im Museum zu Washington. Es ist merkwürdig, daß die einseitigen Leonardo-Forscher das Madonnenrelief des Museo Nazionale in ihrer verkrampften Suche nach dem imaginären Anteil Leonardos an Verrocchios Werk unbeachtet ließen, bei den anderen beiden Putten aber ihrem Abgott den Hauptanteil daran zuschreiben wollten, wobei sie übersahen, daß alle drei Werke ihrem Stil nach eine Einheit bilden.

Der Bronzeputto mit dem Delphin, der in Tommaso del Verrocchios Aufstellung vom Jahre 1495 erwähnt wird, ist das allgemeinbekannteste Werk unseres Künstlers (Abb. 48–54). Geschaffen für einen Brunnen der Villa Medici in Careggi, wurde er auf Befehl des Großherzogs Cosimo I. um die Mitte des 16. Jahrhunderts auf einen damals neugeschaffenen Brunnen in der Mitte des ersten Hofes des Palazzo della Signoria in Florenz gestellt. Die Darstellung des nackten, einen Delphin in den Armen tragenden Putto kannten schon die späte hellenistische und die römische Antike; es war eines der vielen Genremotive aus der letzten Phase des verspielten „antiken Barocks“. Ohne

Zweifel hat Verrocchio sich ein derartiges Werk zum Muster genommen, doch hat er ihm einen wesentlich anderen Inhalt verliehen. Dieser fast nackte geflügelte Eros, der mit beiden Händen den schlüpfrigen Fisch an die Brust preßt und in einer Bewegung halb des Fliegens, halb des Laufens das gelockte Haupt dem Beschauer zuwendet, während ein Lächeln sein spitzbübisches Gesicht erhellt, setzt einer langen, das ganze 15. Jahrhundert umfassenden Entwicklung des Puttomotives, das in Florenz beheimatet ist und von hier aus das Abendland eroberte, die Krone auf. Was dieses Knäblein von den Putti der Antike unterscheidet ist die innere Dynamik, die Lebensenergie, die aus ihm sprüht und der hier der Künstler kaum Schranken anlegt. Leibliche Ähnlichkeit, aber auch tiefe Verwandtschaft des Stils verbindet ihn mit dem Jesuskindlein auf dem Madonnenrelief des Museo Nazionale: es ist dasselbe kurzhalsige Kind mit der etwas starken Schädelbildung und dem gelockten Haar, mit den schelmischen Augen und dem Lächeln um die Lippen, mit den Fettpolstern und Fettringen, die die Rundlichkeit seines Körpers verursacht. Sehen wir uns seine dürftige Bekleidung, die kurze Tunika, an, die an den Hüften gerafft ist, so bemerken wir ganz die gleiche Faltenlegung wie auf dem Madonnenrelief: Verrocchios typische harte und brüchige Falten, die dem gipsgetränkten Modell nachgebildet sind. Ein Faktor erhöht noch den Reiz dieser Figur: ihre Farbigkeit. Das Wasser, das aus dem Munde des Delphins quillt, hat gewiss schon seinerzeit, wie es das heute noch tut, der Bronze die grünliche, ungleichmäßige Patina verliehen, die im Kontrast steht zu dem roten Porphyr des Bassins. Freilich, dieses Bassin ist erst im 16. Jahrhundert hinzugekommen, aber die Figur stand ja auch ursprünglich auf einem Brunnen und dieser war mit Marmorskulpturen und Bronzeplastiken geschmückt, wie wir aus einer Andeutung des Tommaso entnehmen können, der mit dem Putto zugleich drei Bronzeköpfe und vier Löwenmäuler aus Marmor anführt. Der Eindruck, den das Werk auf die Zeitgenossen hinterließ, war groß. Das Motiv wurde nicht direkt kopiert — seine Einmaligkeit verbot das —, aber eine ganze Reihe von Putten in Bronze und Ton — bemalte sowohl wie in der Werkstatt des Andrea della Robbia auch buntglasierte — bezeugt seine Beliebtheit.

Noch einmal finden wir in Verrocchios Werk ein ähnliches Motiv: in dem nackten Knäblein aus gebranntem Ton der National Art Gallery in Washington (Abb. 55, 56). Auch hier ein schwebender, laufender Putto, diesmal auf einer Halbkugel; und wieder liegt ein antikes Motiv zugrunde. Die erhobene Hand, in der wohl die heute fehlende Tuba zu ergänzen ist, wiederholt die Geste antiker Famagestalten, so wie etwa auch die Engelchen des Donatello und des Turini am Taufbrunnen des Domes zu Siena. Doch ist im Unterschied zu diesen hier alles Bewegung, das Auge erhascht den Putto in einem Moment des Dahineilens. Das Motiv von Giambolognas Merkur, dieser berühmten Figur aus der Mitte des Cinquecento, scheint damit vorweggenommen. Trotz dieser und trotz allen barocken Vorahnungen ist unser Putto, gleich seinem Bruder aus dem Palazzo della Signoria, unbezweifelbar eine Schöpfung der Kunst des Quattrocento und des Verrocchio. Die beiden Freistatuen bedeuten in ihrer originellen und freien Erfindung und im Übermaß ihrer Bewegtheit einen Fortschritt gegenüber dem Jesuskind des Reliefs im Museo Nazionale, ihr Stil jedoch verbindet alle drei so eng miteinander, daß man für sie so ziemlich die gleiche Entstehungszeit annehmen kann.

Die Marmorbüste der Frau mit dem Blumensträußchen, die, auch „die Frau mit den schönen Händen" genannt, aus großherzoglich-mediceischem Besitz stammt und sich heute im Museo Nazionale zu Florenz befindet, ist das am meisten umstrittene Werk Verrocchios (Abb. 57—61). Wie bei der sogenannten Mona Lisa Leonardos hat romantisch-literarischer Geist auch hier Geheimnisse gewittert, Alkovengeschichten vermutet und aus tief in unserer Seele schlummernder Angst vor dem Namenlosen in der Dargestellten Ginevra de' Benci oder, zuletzt, die Geliebte des Magnifico, Lucrezia Donati, sehen zu können geglaubt. Tatsächlich wissen wir gar nichts von dieser Frau, keine Urkunde, keine Überlieferung auch nur, gibt uns von ihr eine Kunde. Wollen wir aber das Geheimnis dieser Büste enthüllen — nicht das romantische um die dargestellte Person, das uns im Grunde wenig kümmert, nein, das künstlerische ihrer Entstehung — so brauchen wir nur den kalten Marmor, der doch soviel Leben birgt, zu befragen.

Auch hier, und natürlich gerade hier, um dieses Werk, geistert der Gedanke einer Mitarbeit Leonardos seit geraumer Zeit, ja man hat neulich sogar versucht, es Leonardo allein zuzuschreiben. Nicht das herbe Antlitz, das dem des nach links gewendeten Engels der Tonstudie für das Forteguerri-Kenotaph im Louvre (Abb. 46) so ähnlich ist, hat die Verfechter der Mitarbeit zu ihrer These verführt, aber die Hände, jene „göttlichen" Hände sind es, die nur ihr Abgott, Leonardo, geschaffen haben kann. Man würde nun vermuten, daß, um die primäre Grundlage jeder vernünftigen Kritik zu schaffen, zum Beweis für eine derartige Behauptung Vergleichsobjekte herangebracht würden. Es gibt aber keine; denn Leonardo hat nie ein Werk in Stein ausgeführt — zumindest kennen wir keines —, mag er auch in einem dem Herzog Ludovico il Moro seine Dienste anbietenden Brief sich dessen rühmen, in Marmor wie auch in Bronze und Ton arbeiten zu können. Was zum Beweis herangezogen wird, das sind Handzeichnungen und Werke der Malerei, welche nie unmittelbar als Vergleichsgegenstände für Werke der Skulptur dienlich sein können. Entschieden gegen die Mitarbeit Leonardos aber spricht — die gänzliche Zuschreibung an ihn wollen wir gar nicht diskutieren — die Einheitlichkeit des Werkes in allen seinen Teilen, und zwar nicht so sehr die Einheitlichkeit der Erfindung, als die der technischen Ausführung. Die Vollendetheit dieser Figur, des Kopfes, der Hände setzt eine handwerkliche Übung voraus, die wir bei Leonardo um 1480 nicht voraussetzen, ja selbst später nicht vermuten können. Dem Künstler jedoch, der den David, die Engel des Kenotaphs in Pistoja, die Madonna mit dem Kinde des Museo Nazionale geschaffen hat, können wir es wohl zutrauen, ein solches Werk geschaffen zu haben. Wir können ihm auch das Neue in der Erfindung dieses „Händeporträts" zutrauen, hat er uns doch im Laufe seiner Entwickelung oft genug — vom Marmorbrunnen und vom Grabmal in S. Lorenzo angefangen bis zu dem Putto mit dem Delphin — durch Neuartiges, Originelles überrascht. Das Argument der „Schönheit" ist kein Maßstab für eine Zuschreibung auf der Basis des Stils und gewiß nicht anwendbar auf Leonardos Frühwerke. Der Künster, der den jugendlichen David

modellierte, hat auch die „Frau mit dem Blumensträußchen", und zwar ohne fremde Hilfe, ausgeführt. Das allerdings wird niemand leugnen, daß wir vor einem Meisterwerk stehen, das in der zeitgenössischen Kunst seinesgleichen sucht. Als solches ist es auch nicht ohne Einfluß geblieben. Blicken wir aber zurück in die nähere Vergangenheit, so könnten wir nur ein Werk anführen, das, freilich unter anderen Voraussetzungen entstanden, durch geheimnisvolle Fäden mit dieser Büste verknüpft ist: die Mädchengestalten von der Sängertribüne des Luca della Robbia, die mehr als eine bloße Typusverwandtschaft mit Verrocchios Frau mit den schönen Händen aufweisen. Es ist merkwürdig, daß unser Künstler, den ein Frühwerk wie das Auferstehungsrelief aus Careggi uns so eng mit der Kunst des Luca della Robbia verbunden zeigte, uns nun, im Zenith seiner Laufbahn, noch einmal dazu zwingt, den Namen dieses großen Plastikers heraufzubeschwören. Vergessen wir aber nicht, daß Verrocchio es war, der die letzten beiden Reliefs der Bronzetüre des Luca della Robbia für den Dom zu Florenz gegossen hat.

Verrocchios letztes großes Werk in seiner Vaterstadt Florenz, zugleich eine der Glanzleistungen der italienischen Renaissance überhaupt, ist die Gruppe Christi und des ungläubigen Thomas, aufgestellt in der mittleren Außennische der Ostseite von Or San Michele (Abb. 62—67). Obwohl die Zuschreibung dieser Bronzegruppe an Verrocchio durch Dokumente gesichert ist, bleibt, was die Ausführung angeht, manches im unklaren. Vor allem die lange Dauer der Arbeit. Verrocchio soll sich damit siebzehn Jahre beschäftigt haben. Die Einheitlichkeit des Stils und der reife Charakter des Werks widersprechen dieser Angabe. Im Jahre 1463 wurden die Embleme der durch den Aufstieg der Medici unterlegenen Parte Guelfa (der Welfenpartei) von der Nische entfernt. Diese wurde von Michelozzo di Bartolommeo in den zwanziger Jahren des 15. Jahrhunderts erbaut und soll bis dahin den bronzenen hl. Ludwig von Toulouse Donatellos enthalten haben, der dann von hier aus über das Portal von S. Croce gekommen wäre. Jedenfalls stand die Nische leer und deren neuer Besitzer, die mächtige Gewerkschaft der Handelsleute, beschloß, ihren Patron, den hl. Thomas,

darin aufstellen zu lassen. Schon im Jahre 1466 scheint Verrocchio mit der Ausführung der Figur betraut worden zu sein, aber erst zwei Jahre später taucht die Kunde auf von einer Gruppe, die unser Künstler auszuführen im Sinne habe. Es ist möglich, daß im Jahre 1470 schon ein Modell fertig war; in diesem Jahre wurde das für den Guß notwendige Material besorgt und abgewogen. 1476 war jedoch die Figur Christi noch nicht ganz vollendet und der Guß des Apostels stand erst bevor. Im Jahre 1483 erst wurde die Gruppe in der Nische aufgestellt. Mit diesen Daten entfernen wir uns merklich von der Zeit des Auftrages und nähern uns dem Ende der siebziger Jahre, also der Zeit, für die der Stil der Gruppe spricht. — Mit dem Auftrag wurde Verrocchio vor ein schweres Problem gestellt. In eine nicht besonders tiefe Nische, die für die Aufnahme einer Figur bestimmt war, sollte er nun deren zwei stellen, wenn er die für das Leben des hl. Thomas ausschlaggebende Episode darstellen wollte. Dies lag ja auch dem Dramatiker Verrocchio weit näher als die Schaffung einer bloßen Daseinsfigur. Die Lösung des Problems ist meisterhaft: Verrocchio stellte die wichtige und durch das Sich-Bauschen des Gewandes die Nischenrundung füllende Figur Christi auf einen Sockel in der Nische, links davor jedoch, auf die etwas vorspringende Basisplatte, die Figur des Jüngers; ja, er wagt es sogar, dessen rechtes Spielbein über diese Basisplatte vorragen zu lassen. So erreichte er, daß die erhöhte Figur Christi, von der Nischenarchitektur umrahmt, an Majestät gewann, zur betonten Hauptfigur wurde, während durch die Stellung des Apostels, um eine Kopfhöhe tiefer und außerhalb der Nische, dessen Geringheit und Niedrigkeit, dem Heiland gegenüber, zu lebendigstem Ausdruck kam. Verrocchio wählte den Augenblick zum Gegenstand seines Werks, da Christus sich die Brust entblößt und dem bis dahin an der Wirklichkeit seiner Erscheinung zweifelnden Apostel die Stichwunde zeigt. Man würde erwarten, daß dieser vor solchem Anblick betroffen und beschämt zu Boden stürzte, wie denn auch bis dahin die Szene gewöhnlich dargestellt worden war. Für eine knieende Figur aber bot der vorhandene Platz keine Möglichkeit und so sehen wir Thomas sich dem Heiland nähern, die Rechte leicht heben und sie gegen die

Wunde strecken, als ob er, noch nicht ganz überzeugt, diese wirklich betasten wollte. Darüber zeichnet sich auf dem Antlitz Christi leiser Zorn ab, man möchte fast sagen, mit ein wenig Verachtung gemischt. Den Christus-Typus kennen wir bereits, in väterlicher Güte haben wir ihn am Forteguerri-Kenotaph erstrahlen sehen (Abb. 44). Der Apostel aber — und dies ist für das psychologische Erfassen der Darstellung wichtig — ist hier nicht, wie gewöhnlich, ein bejahrter, bärtiger Mann, sondern wir sehen ihn als einen schönen Jüngling dargestellt, dessen äußere Erscheinung der Alexanders des Großen auf dem Marmorrelief in New York verwandt ist. Ein gewisser Mangel an Empfindung zeichnet diesen gelockten Epheben. Ihn so darzustellen, war eine Notwendigkeit. Nur durch diesen noch währenden Zweifel konnte seine aufrechte Haltung und sein Langen nach der Wunde motiviert werden. Das leise Ausstrecken der Hand aber bedeutete eine Verbindung der zwei Figuren, die nur allein auf diese Weise zu einer Gruppe verschmelzen konnten. Faltenreiche Gewänder umhüllen die Gestalten. Das uns schon bekannte bauschige, brüchige, eckige, wirre und doch, wie ein Ornament, bis in die kleinste Einzelheit studierte Faltensystem zeigt hier eine auch von Verrocchio zuvor nie erreichte Vollendung. Wiederum kommt uns die Faltengebung spätgotischer Figuren des Nordens in den Sinn und jenes unsichtbare Wirken geistiger Beziehungen, bei einem Motiv, das hier in einer monumentalen, durchaus florentinischen Interpretation erscheint.

Der Florentiner Apotheker und Chronist Luca Landucci vermerkte am 26. Juni 1483 in seinem Diarium: „. . . in ein Tabernakel von Or San Michele wurde jener hl. Thomas, der zur Seite Christi steht, gestellt; der Christus aus Bronze ist eine der schönsten Sachen, die man finden kann, und der Heiland hat den schönsten Kopf, der jemals geschaffen wurde; von der Hand des Andrea del Verrocchio."

Verrocchios letztes großes Werk, den weltberühmten „Colleoni" (Abb. 68—76), umschattet Schicksalstragik. Die guten Geister, die Donatello in Padua zur Seite standen, als er dort die Reiterstatue des Gattamelata schuf, scheinen Verrocchio, als ein ähnlicher Auftrag an ihn ergangen war, in Stich gelassen zu haben. Sicherlich um eine,

der des Gattamelata ähnliche, Ehrung zu erfahren, hatte der Anführer venezianischer Truppen Bartolommeo Colleoni in seinem Testament den Wunsch geäußert, die Stadtherrn von Venedig möchten ihm ein erzenes Standbild errichten. Da er der Signoria auch sein Vermögen hinterlassen hatte, glaubte er diesen Wunsch noch deutlicher ausdrücken zu dürfen, indem er verlangte, daß das Denkmal in die Mitte des Markusplatzes gestellt werde. Die Signoria beschloß nun wohl im Jahre 1479 die Errichtung des Monumentes, die Zumutung aber, es auf dem Hauptplatze, vor dem Palladium der Stadt, der Markuskirche, aufzustellen, wies sie entschieden zurück und wählte den etwas abgeschiedenen Platz neben der Kirche SS. Giovanni e Paolo als geeignet genug, den Condottiere zu ehren. Ob eine Konkurrenz für das Denkmal ausgeschrieben oder ob Verrocchio direkt mit dem Auftrag betraut wurde, ist aus den spärlichen Urkunden nicht klar ersichtlich. Wir wissen nur, daß unser Künstler im Jahre 1481 ein lebensgroßes Modell des Pferdes nach Venedig sandte. Wann er selbst dorthin übersiedelte, ist uns nicht bekannt. Die immer lebendige, die Ereignisse dramatisierende Künstleranekdote weiß von Streitigkeiten zu berichten, die Verrocchio zwangen, sein Modell zu zerstören und nach Florenz zurückzukehren. Im Jahre 1485 scheint er wirklich in seiner Vaterstadt geweilt und den Vertrag für ein Bild im Dom zu Pistoja, das er dann nicht selbst ausführte, geschlossen zu haben. Ganz gewiß ist aber, daß Verrocchio sein Testament in Venedig aufsetzte und daß er dort im Jahre 1488 starb. Er hinterließ ein Modell des Reiterdenkmals. Dem Wunsch, den er an den Dogen richtete, sein Lieblingsschüler Lorenzo di Credi möge die Arbeit zum Abschluß bringen, wurde nicht entsprochen. Man darf vermuten, daß die Signoria Lorenzo di Credi kein großes Vertrauen entgegenbrachte, man kann aber auch annehmen, daß der Lokalpatriotismus dabei mitgespielt haben wird, denn mit der Arbeit wurde ein Venezianer, Alessandro Leopardi, betraut. Leopardi hat die Erwartungen, welche die Signoria in ihn setzte, nicht enttäuscht. Er hat den Guß von Roß und Reiter in höchster Vollkommenheit besorgt und das Standbild auf einen Sockel gestellt, der

in seiner Art ein Musterbeispiel für eine wahrhaft architektonische Lösung ist. Ein Jahr nach Verrocchios Tode, 1489, begann Leopardi seine Arbeit, im Jahre 1496 war er damit fertig. Sie brachte ihm großen Ruhm und den Beinamen Alessandro del Cavallo (Alexander des Pferdes) ein. Ja, spätere venezianische Hitoriker wollten in ihm sogar den Erfinder der Bronzegruppe sehen, zumal er auf dem Gurt des Pferdes die Inschrift ALEXANDER·LEOPARDVS·V·F·OPVS anbrachte. Die Buchstaben V. F. sind aber doppelsinnig: sie können ebensogut Venetus fecit als Venetus fudit (also „ausführte" oder „goß") heißen. Der Stil des Rosses wie der Reiterfigur sprechen gegen seine Autorschaft und für die Verrocchios. Als dieser starb, muß das Modell in allen seinen Teilen vollendet gewesen sein. Alessandro Leopardi war eigentlich Stempelschneider bei der venezianischen Münze, jedoch sicher auch im Guß erfahren, wie die Stückgießer Venedigs und jene Gießerfamilien — die Alberghetto, die Campanato —, die nicht als Erfinder, aber als bloße Gußtechniker nur in Venedig selbst ihresgleichen kannten. Auch diese bezeichneten die Werke, die sie gegossen, die aber andere modelliert hatten, mit ihren Namen (wir kennen mehrere solche Beispiele), indem sie die technische Leistung der geistig-schöpferischen voranstellten. Ein anderes signiertes Werk Leopardis, die drei Basen aus Bronze für die Fahnenstangen vor der Markuskirche in Venedig aus dem Jahre 1505, zeigt in seinem Stil nicht den leisesten Berührungspunkt mit dem des Colleoni; auch hier wissen wir nicht, ob er der Erfinder oder bloß der Gießer gewesen ist. Anders als beim Colleoni ist aber hier der Name des Erfinders durch den des Leopardi gänzlich überschattet.

Verrocchios Standbild des Bartolommeo Colleoni entstammt derselben künstlerischen Atmosphäre, der Donatellos Gattamelata entsprang. Auch hier, wie immer, tritt jedoch der Gegensatz, in dem die Kunst Verrocchios zu der Donatellos steht, zutage. Die zwei Reiter, von zwei Florentinern für venezianisches Gebiet geschaffen, können nur in der Antithese gegeneinander betrachtet werden, wobei es nicht auf das „Vorgeschrittene" des einen gegenüber dem anderen an-

kommt, sondern auf die Grundsätze der Auffassung des Gegenstandes, die bei Verrocchio bewußt und willentlich völlig andere sind. Triumphator et Augustus, nicht der Feldherr, der sein Heer dem Feinde entgegenführt, sondern der Sieger, der seine Scharen nach dem Kampfe an sich vorbeiziehen läßt — so zeichneten wir Donatellos Gattamelata[7]). Mit dem Colleoni dagegen stehen wir mitten im Kampfe selbst; feurigen Blickes, nervös und doch verhalten, erbebt die Figur des Anführers; der leise Schwung des Pferdes, das er spornt, nach vorne (von dem schmalen Sockel des Leopardi wohlüberlegt betont) kündet von verhaltener Dynamik, ein Taktschlag des Herzens wird darin vernehmbar, der vom Reiter auf das Roß übergeht. Der Feldherr ist seines Schlachtplanes gewiß; werden ihn aber seine Leute verstehen, seinen Befehl richtig ausführen? Er prägt ihnen von weitem seinen Willen auf, seine Augen bohren sich in das Schlachtgetümmel, die Muskeln des Antlitzes sind gespannt, die Rechte krampft sich um dem Kommandostab. Breit wölbt sich die Brust des Helden, breit wie ein Damm, der jedes Zurückfluten verbietet. In dieser Gegensätzlichkeit, in all der verhaltenen Energie erkennen wir den Geist Verrocchios, des Meisters des Medici-Grabmals und der Gruppe Christi und des ungläubigen Thomas. Man hat behauptet, seine Kunst sei mehr auf die „Lieblichkeit" des David als auf die Energie des Colleoni abgestimmt, und man hat damit versucht, dessen Charakterkopf — einen Idealkopf, dem alle porträthafte Realistik fehlt — auf Leonardo zurückzuführen. Wir kennen aber, wenn auch nur durch eine Wiederholung von anderer Hand, den Kopf des Darius und wissen auch, daß die Londoner Zeichnung Leonardos nur ein Nachklang dieses Werks ist. Freilich ist die Steigerung vom Darius zum Colleoni gewaltig, aber es ist eine Steigerung innerhalb desselben, von Verrocchio ersonnenen und gestalteten Typus, die in seinem Werke nicht vereinzelt dasteht. Sein Christus-Typus erfährt vom Relief der Auferstehung aus Careggi (Abb. 3) über das Bild der Taufe Christi (Abb. 79) und das Kenotaph Forteguerri (Abb. 44) eine ähnliche Entwickelung bis zu dem

[7]) In dem schon erwähnten Buche über Donatello.

Christus, der sich dem hl. Thomas offenbart (Abb. 67); die Steigerung des seelischen Ausdruckes ist in dieser Klimax nicht geringer. Mag auch Leopardi einzelne Teile — etwa die Ornamentik des Sattels, die ganz venezianischen Charakter verrät — überarbeitet haben, diesen Kopf hat er zur Gänze und unverändert von Verrocchio übernommen, von jenem Verrocchio, der, wie seine künstlerische Entwicklung zeigt, es nie und nimmer notwendig hatte, die Hilfe seines Schülers Leonardo in Anspruch zu nehmen, dessen Genialität in eine ganz andere Richtung weist.

Verrocchio starb dreiundfünfzigjährig, mitten in der Arbeit, in Venedig im Jahre 1488. Sein Schüler Lorenzo di Credi soll seinen Leichnam nach Florenz gebracht haben und ihn in der Kirche seines Sprengels, in Sant' Ambrogio, haben begraben lassen. Von seinem Grab aber ist heute nur mehr die Kunde erhalten, wo seine sterblichen Überreste ruhen, wissen wir nicht.

* *
*

Von dem Goldschmied Verrocchio besitzen wir nur literarische Nachrichten. Vasari führt einige Werke an, die er gekannt haben muß und die in der Mitte des 16. Jahrhunderts als Arbeiten unseres Meisters galten: Schnallen für Kirchengewänder im Florentiner Dom, die wir uns in der Ornamentik etwa den Ranken des Medici-Grabmals ähnlich vorstellen können; eine damals „bei allen Goldschmieden bekannte" Vase von runder Form mit Tieren, Laubwerk und anderem seltsam gebildeten Schmuck verziert; eine zweite Schale mit sehr schönen tanzenden Kindern. Tommaso del Verrocchio nennt eine wohl für den Magnifico ausgeführte „Dame in Relief", die als Zimier eines Helmes diente. Als Techniker führte Verrocchio — das bezeugen Dokumente — die große Kupferkugel aus, die die Bekrönung der Florentiner Domkuppel bildete: im Jahre 1468 erhielt er den Auftrag dazu, 1471 wurde die Kugel montiert; im Jahre 1600 beschädigte sie aber ein Blitz, so daß sie unter dem Großherzog Ferdinando I. in der alten Form gänzlich erneuert werden mußte. Die mechanische

Uhr vom Mercato Nuovo, an der ein Putto (wohl aus Bronze) mit beweglichen Armen die Stunden schlug, ist verschollen. Man hat versucht, den Putto aus Ton im Museum zu Washington (Abb. 55) damit in Beziehung zu bringen, doch deutet in der Bewegung dieses Knäbleins nichts auf das Stundenschlagen hin. Verrocchio hat für die Medici auch Antiken restauriert; es ist dabei von einem Marsyas die Rede und man hat diesen vor kurzem in einer Statue der Uffizien erkennen zu dürfen geglaubt, aber diesem Versuch der Identifizierung mangelt es an Beweiskraft.

Verrocchios Tätigkeit als Maler hat eine unübersehbare Literatur hervorgerufen, zumal die Zuschreibungen je nach der Einstellung des Kritikers zwischen ihm und Leonardo pendelten. Versuchen wir der Frage vom Standpunkt des reinen Historikers aus gegenüberzutreten, so müssen wir gleich erkennen, daß es von ihm aus keine Möglichkeit gibt, Verrocchios malerische Tätigkeit zu ermitteln. Eine etwas unklare Nachricht aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts (im Memoriale des Albertini von 1510) und die literarische Ausschmückung dieser Nachricht durch Vasari erklären die Tafel mit der Taufe Christi in den Uffizien zu Florenz als sein Werk, das er für die Mönche von S. Salvi gemalt haben soll (Abb. 78–80). Über dieses berühmte Bild ist viel geschrieben worden. Seinem Stil nach ist es das einzige Gemälde, das mit Sicherheit unserem Künstler zugeschrieben werden kann. Die Figur des Täufers spricht in ihrer scharf konturierten, überplastischen Form, die an die Behandlung der Figuren des Auferstehungsreliefs aus Careggi erinnert, für eine frühe Entstehungszeit. Man hat hier mit Recht auf Pollajuolos trockene Art hingewiesen. Der Christus-Typus ist entschieden der Verrocchios, wie er uns in dem genannten Relief entgegentritt. Von anderer Art ist die Landschaft. Der Kontrast zwischen den beiden links knieenden Engeln ist augenfällig. Der vordere wurde schon durch Albertini und Vasari als von Leonardo da Vinci herrührend bezeichnet. Die ganze Vorstellung von der Mitarbeit Leonardos am Werke Verrocchios ist von diesem Punkt ausgegangen. Röntgenaufnahmen, die in jüngster Zeit gemacht wurden, zeigen unzweideutig, daß die Figur Christi und die Landschaft im

Hintergrunde völlig, aber in früher Zeit, übermalt wurden. Dadurch wurde die alte Theorie, daß das Bild zwei Malphasen aufweist, die voneinander durch eine Anzahl von Jahren getrennt sind, bestätigt. Die erste, ursprüngliche Landschaft zeigt durchwegs quattrocentesken Charakter, auch die Figur Christi gleicht, soweit uns die Röntgenaufnahme ein Urteil gestattet, in der ersten Fassung der des Johannes in ihrem trockenen Charakter. Auch in der Übermalung ist der Stil Verrocchios jedoch deutlich erkennbar. Der Kopf des vorderen Engels hat keine ältere Unterlage, er „fällt aus dem Bilde heraus" und verrät, obwohl er einen verrocchiesken Typus wiederholt, Stilelemente, die ihn als von einer anderen Hand ausgeführt kennzeichnen. Die Kritik ist sich darin nicht völlig einig, ob es die Hand des jungen Leonardo gewesen ist. Wir wollen aber das Gebiet der Hypothesen gar nicht betreten, sondern nur, die Tatsachen zusammenfassend, feststellen: das Bild wurde von Verrocchio relativ früh begonnen, er hat später die Figur Christi selbst überarbeitet; eine andere Hand veränderte die Landschaft und schuf den noch fehlenden Kopf des linken Engels neu; daß es die des jungen Leonardo gewesen ist, scheint uns mehr als nur wahrscheinlich.

Alle anderen Bilder, die Verrocchio zugeschrieben wurden, sind mit seinem Namen nur auf Grund stilkritischer Spekulation verknüpft worden, ohne historische Grundlagen und ohne konkrete Ausgangspunkte. Endgültiges über den Maler Verrocchio und sein Verhältnis zu Leonardo hat Bernard Berenson ausgesprochen. Von den Gemälden, bei denen die Autorschaft Verrocchios größte Wahrscheinlichkeit hat, seien die Madonna mit dem Kinde, wohl ein Frühwerk, im Kaiser Friedrich-Museum zu Berlin (Abb. 77) und die Madonna mit dem Kinde, dem jugendlichen Johannes und einem Engel in der National Gallery zu London erwähnt (Abb. 81); die Zuschreibung dieses Bildes der National Gallery bedingt eigentlich auch die einer zweiten Madonna in Berlin; eine dritte im Metropolitan Museum zu New York müßte den beiden Bildern dann vorangegangen sein. Das einzige Bild, das durch Dokumente mit Verrocchios Namen verbunden ist, die große Altartafel im Dom zu Pistoja, für die er im Jahre 1485 den

Auftrag erhielt, hat er ohne Zweifel nicht ausgeführt: im wesentlichen ist sie eine Arbeit des Lorenzo di Credi. Oder soll gar, wie gewisse Anzeichen in der modernsten Kritik vermuten lassen, dieses Bild zum Ausgangspunkt für eine revolutionierende Revision des malerischen Werkes Verrocchios dienen? Sein plastisches Werk, wie es hier gesammelt ist, steht geschlossen da, um seinen Stil, seine Kunst derartigen Versuchen gegenüber zu verteidigen.

* *
*

Verrocchio bildete den Mittelpunkt der künstlerischen Tätigkeit während der glorreichsten Epoche der florentinischen Geschichte. Unter dem Schutze des Magnifico Lorenzo wirkend, von dem er den Auftrag zu wichtigen Werken erhielt, starb er noch vor dem Sturze der Medici und vor dem Erscheinen des düsteren Mönches Savonarola, mit dem die sonnige Zeit der Renaissance ins Grab steigt. Seine Werkstatt war das Zentrum für die verschiedensten Felder künstlerischer Betätigung. Aus ihr ging eine Reihe von Schülern hervor, welche, Bildhauer und Maler, seinen Stil weithin verbreiteten. Die Bildhauer Francesco di Simone Ferrucci, Benedetto Buglione, Giovanni Francesco Rustici, Agnolo di Polo, die Maler Pietro Perugino, Lorenzo di Credi und Leonardo da Vinci sind seine nächsten Schüler gewesen. Manche von diesen überschritten die Schwelle einer aufsteigenden neuen Zeit; Verrocchio jedoch blieb zeitlebens im Grunde den Prinzipien des 15. Jahrhunderts treu; dennoch enthält die Typik seiner Gestalten, auf die wir oft Gelegenheit hatten hinzuweisen, den Kern für jene Figurentypologie, die im 16. Jahrhundert, bis zu ihrer Kodifikation in Traktaten, Triumphe feiern sollte. Der Bereich seiner Kunst endet mit den Wirren des letzten Jahrzehntes des 15. Jahrhunderts, er endet mit einer Umformung der florentinischen Seele, aus der die Kunst eines anderen großen Meisters erwächst, die Kunst des Michelangelo Buonarroti.

In diesem Buche, das sämtliche bekannten Werke Andreas del Verrocchio behandelt, wären wir gerne, weil dergleichen seinem Charakter zuwiderläuft, der Polemik über die Frage „Verrocchio — Leonardo“ ganz aus dem Wege gegangen. Nach reiflicher Überlegung schien uns ein völliges Stillschweigen dazu, wie das zuerst unsere Absicht war, jedoch nicht am Platze. Es ist bereits zuviel über die Frage geschrieben worden, und der Leser, der etwa eine Abhandlung über Leonardo in die Hand bekommen und die dort vielleicht zu Tatsachen umgewandelten Hypothesen als bare Münze hingenommen hätte, würde unseren Standpunkt nicht begreifen können. So haben wir, ohne uns in Einzelheiten zu verlieren, den von uns schon an anderer Stelle geführten Kampf für die Bedeutung des Künstlers Verrocchio und gegen eine Kritik, die ihn zu gunsten des jugendlichen Leonardo herabsetzen möchte, erneut wieder aufgenommen, in dem Bewußtsein der Verpflichtung, das Werk eines großen Künstlers der italienischen Renaissance auf der Grundlage der Tatsachen und ungetrübt durch blinde Parteilichkeit ins richtige Licht stellen zu sollen.

Anmerkungen zu den Bildtafeln.

Die mit * bezeichneten Werke sind durch Dokumente belegt.

1—7 Auferstehung Christi (um 1465), Relief aus gebranntem Ton mit reichlichen Spuren einer alten Bemalung. Höhe: 1·35 m, Breite: 1·50 m.

Aller Wahrscheinlichkeit nach war dieses Relief ursprünglich oberhalb der Tür zur Kapelle der mediceischen Villa Careggi bei Florenz angebracht. Man nimmt an, daß es im 17. Jahrhundert entfernt worden ist, als an dieser Stelle ein Fenster durchgebrochen wurde. Die sechs Teile, aus denen das Relief besteht, kamen auf einen Dachboden der Villa und ruhten dort bis vor wenigen Jahren fast unbeachtet. — Man hat in dem Antlitz des vorne auf dem Boden liegenden Kriegers die Züge des Magnifico Lorenzo erkennen wollen; da das Relief in seiner Komposition deutlich die Herkunft von dem Relief des Luca della Robbia über der Tür zur linken Sakristei des Florentiner Domes zeigt, erfand man eine rührende Fremdenführergeschichte, nach welcher Lorenzo das Relief zur Erinnerung an seine Rettung bei der Pazzi-Verschwörung (er konnte gerade noch durch die von Lucas Relief gekrönte Tür in die Sakristei flüchten) gestiftet hätte. Demnach wäre das Relief erst nach 1478 (dem Jahr jener Verschwörung) entstanden, was nach seinem Stil unmöglich ist. Wohl zeigt die Ausführung des Werkes eine sichere Hand, doch war ja Verrocchio um 1465 ein dreißigjähriger Mann und bestimmt bereits ein erfahrener Künstler. — Dokumente oder irgendwelche historische Nachrichten über das Relief fehlen. Die Zuschreibung an Verrocchio erfolgt lediglich auf Grund seines Stils. — Florenz, Museo Nazionale.

8 Schlafender nackter Jüngling (um 1465), Statuette aus gebranntem Ton, unbemalt. Höhe: 0·36 m, Breite: 0·58 m.

Die Bezeichnungen als „Endymion" oder „ruhender Adam", die vorgeschlagen wurden, entbehren jeder ikonographischen Grundlage. Für die relativ frühe Datierung ist die Verwandtschaft mit den Figuren der Auferstehung aus Careggi maßgebend. Die Zuschreibung beruht rein auf dem Stil des Werks. — Berlin, Kaiser Friedrich-Museum.

9 Hl. Hieronymus (nach 1465), Statuette aus gebranntem Ton, unbemalt. Höhe: 0·435 m.

Diese Plastik wird zu Unrecht nicht allgemein als ein Werk Verrocchios anerkannt und sogar manchmal als Fälschung bezeichnet. Die Zuschreibung ist jedoch nur stilistisch fundiert. — London, Victoria and Albert Museum.

10 Grabplatte für Cosimo il Vecchio de' Medici (um 1467). Ornamental eingelegte Marmorsorten und Wappen aus Bronze.

Cosimo de' Medici († 1464) wurde hier am 22. Oktober 1467 bestattet. Die Grabplatte wird als Arbeit Verrocchios in dem auf Text Seite 14 näher bezeichneten Memorial des Tommaso del Verrocchio, eines Bruders des Künstlers, aus dem Jahre 1495 erwähnt. Auf zwei Täfelchen folgende Inschriften: COSMVS MEDICES HIC SITVS EST DECRETO PVBLICO PATER PATRIAE (oben). VIXIT ANNOS LXXV · MENSES III · DIES XX (unten). — Die ursprüngliche Inschrift wurde anläßlich der Verjagung der Medici im Jahre 1495 zerstört. Während der politischen Unruhen des Jahres 1527 wurde die Grabplatte nochmals beschädigt und im Jahre 1532, nach der Restauration der Medici, repariert. Aus dieser Zeit stammen die jetzigen Inschriften. — Florenz, S. Lorenzo (am Boden vor dem Hauptaltar).

11 Leuchter* (1468), Bronze. Höhe: 1·53 m.

Auf dem Fuße die mitgegossene Jahreszahl MCCCCLXVIII. — Für Verrocchio durch Dokumente gesichert, der im Jahre 1468 eine erste Zahlung dafür empfängt; es folgen andere Zahlungen in den Jahren 1469 und 1480. — Erst in jüngster Zeit durch W. R. Valentiner in Detroit wieder identifiziert. Der Leuchter war für die Sala dell' Udienza im Palazzo della Signoria zu Florenz ausgeführt worden. — Rotterdam, Privatbesitz (1939).

12—14 Brunnen (vor 1469), Marmor.

Die Devise SEMPER auf der durch einen Diamantring gezogenen Banderole und das mediceische Wappen weisen auf Piero de' Medici, den Sohn Cosimos, hin. Piero, genannt „der Gichtbrüchige", starb 1469. Es ist wohl anzunehmen, daß die Arbeit in seinem Auftrage und zu seinen Lebzeiten ausgeführt wurde. Die Zuschreibung beruht auf dem Stil des Werkes. In dem Memorial des Albertini von 1510, dem ältesten Stadtführer von Florenz, wird das Werk irrtümlicherweise Antonio Rossellino zugeschrieben. In den Aufzeichnungen eines Unbekannten (des sogenannten Anonimo Magliabechiano), die sich in der Biblioteca Magliabechiana zu Florenz befinden und aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts stammen, sowie auch um die Mitte des 16. Jahrhunderts von Giorgio Vasari, dem aber in diesem Falle der Anonymus als Quelle diente, wird das Werk als von Donatello begonnen und von Verrocchio vollendet bezeichnet. Moderne Kritiker behielten die Idee der Zuteilung an zwei Künstler bei und schrieben die Wandverkleidung Antonio Rossellino, das Waschbecken Verrocchio zu. Wie im Text näher ausgeführt, liegt kein Anlaß vor, an diese Zweiteilung der Arbeit zu denken, der Brunnen ist in seiner Gänze ein Werk Verrocchios. — Florenz, S. Lorenzo (Alte Sakristei).

15—24 Grabmonument des Piero und des Giovanni de' Medici (1472), Marmor, Porphyr, Serpentin und Bronze.

Giovanni († 1463) und Piero de' Medici († 1469) waren die Söhne des Cosimo de' Medici. Piero ist der Vater des Lorenzo und des Giuliano, der beiden Errichter dieses Grabmonumentes. Die Inschriften geben davon Kunde. Sie lauten: Auf der Seite gegen die Kapelle der Madonna „PETRO ET IOHANNI DE MEDICIS COSMI PP · FF", auf der Seite zur Sakristei „PET · VIX · AN · LIII · M · V · D · XV · IOHAN · AN · XLII · M · III · D · XXVIII, an der Basis: LAVRENTIVS ET IVL · PETRII · FF · POSVER · PATRI PATROSQVE · MCCCCLXXII." Dokumente fehlen. Von Tommaso del Verrocchio im Jahre 1495 als Werk seines Bruders Andrea angeführt (siehe Text Seite 14). Wahrscheinlich wurde das Werk gleich nach dem Tode Pieros im Jahre 1469 begonnen und im Jahre 1472 laut seiner Inschrift vollendet. — Florenz, S. Lorenzo (Alte Sakristei).

25—32 David (vor 1476), Bronzestatue. Originalsockel aus Marmor und Porphyr. Höhe der Statue: 1·26 m.

Im Jahre 1476* erwarben die Vorsteher (Operai) des Palazzo della Signoria zu Florenz von Lorenzo und Giuliano de' Medici diesen David aus Bronze für 150 Gulden (Fiorini larghi) und stellten ihn vor dem Eingange zur Sala dei Gigli auf. Der Großherzog Ferdinando I. (1587—1608) entfernte ihn von diesem Platze. Die Statue kam in die mediceischen Depots und von dort aus im Jahre 1777, jedoch ohne den Sockel, in die Uffizien, später in das Museo Nazionale. Erst in jüngster Zeit sind Statue und Sockel wieder miteinander vereinigt worden. — In der Erwerbungsurkunde vom Jahre 1476 ist der Name des Künstlers nicht genannt. Das Werk ist aber in der Liste von Andreas Bruder Tommaso del Verrocchio (1495) angeführt (siehe Text Seite 14). — Florenz, Museo Nazionale.

33 Kreuzabnahme (vor 1477), Relief aus gebranntem Ton, unbemalt, zum Teil beschädigt. Höhe: 0·29 m, Breite: 0·43 m.

Wohl das Modell zu einem größeren Werk. Die Zuschreibung erfolgt aus Gründen des Stils. Zeitlich ist dieses Stück vor das Kenotaph Forteguerri in Pistoja zu setzen, dem es jedoch seinem Stil nach nahesteht, ohne, wie man vermutet hat, das Modell für dessen Predella zu sein. Man wollte auch in der Figur des Josef von Arimathia ein Porträt des Kardinals Forteguerri erblicken. — In der Kapuzinerkirche zu Camerino (Marche) verwendete ein später Nachzügler der Della Robbia-Werkstatt diese Komposition für den Mittelteil der Predella eines großen Altarreliefs in buntglasiertem Ton. — Berlin, Kaiser Friedrich-Museum.

34—36 Enthauptung des hl. Johannes d. T.* (1477—1480), Relief, in Silber getrieben und sehr stark ziseliert.

Das Relief befindet sich an der rechten Seitenwand des großen silbernen Altarvorsatzes, der von den Goldschmieden Betto di Geri und Leonardo di Giovanni im Jahre 1366 für die Taufkirche S. Giovanni (das Baptisterium) in Florenz begonnen wurde. Acht Silberreliefs mit Szenen aus dem Leben des Täufers in reichem architektonischem Rahmen auf der Vorderseite des Altarvorsatzes sind Schöpfungen der genannten Goldschmiede. Noch

im Jahre 1402 erfolgen hiefür Zahlungen. Nach langer Pause, erst im Jahre 1452, denkt man wieder an die Fortsetzung des Werkes: in diesem Jahre vollendete Michelozzo di Bartolommeo die vollrunde Silberstatuette des Täufers in einer Nische in der Mitte der Vorderseite des Altarvorsatzes. Erst 1477 wird schließlich der Auftrag für vier Reliefs, die die Seitenteile zieren sollten, folgendermaßen erteilt: Antonio del Pollajuolo sollte die Geburt des Johannes darstellen, Andrea del Verrocchio die Szene der Enthauptung, Bernardo Cennini die Heimsuchung und Antonio di Salvi zusammen mit Francesco di Giovanni das Gastmahl des Herodes. Verrocchio vollendete, aber kaum mit eigener Hand, im Jahre 1480 das Relief, das von ihm verlangt worden war. Das Antependium wurde bald nach seiner Vollendung als Altarpala verwendet und wird noch heute, am Tage des hl. Johannes, im Baptisterium oberhalb des Altares aufgestellt. — Ein Relief aus gebranntem Ton mit derselben Darstellung, das vor Jahren als Modell des Verrocchio veröffentlicht wurde und später in mehreren Privatsammlungen auftauchte, ist nur eine spätere, schwache Nachahmung. — Florenz, Museum der Dombauhütte (Opera del Duomo).

37 Idealbildnis Alexanders des Großen (um 1480), Relief aus Marmor. Höhe: 0·58 m, Breite: 0·38 m.

Nach Giorgio Vasari führte Verrocchio zwei Reliefs mit den Idealköpfen des Alexander und des Darius im Profil als Gegenstücke aus, die von Lorenzo de' Medici an Matthias Corvinus (1458 bis 1490) nach Ungarn gesandt wurden. Dokumente darüber fehlen, aber der Stil des in letzter Zeit wiederentdeckten Alexander-Reliefs bestätigt unzweideutig die Autorschaft des Andrea del Verrocchio. — Das Gegenstück, die Idealbüste des Darius, ist verschollen und uns nur durch eine spätere Replik bekannt (siehe Abb. 38). — New York, Sammlung Mrs. Herbert N. Straus.

38 Idealbildnis des Darius, Relief aus gebranntem Ton, bunt glasiert. Höhe: 0·59 m, Breite: 0·415 m.

Nachbildung aus der späten Della Robbia-Werkstatt (vom Anfang des 16. Jahrhunderts) nach dem verschollenen Gegenstück zum Idealbildnis Alexanders des Großen (siehe Abb. 37). — Berlin, Kaiser Friedrich-Museum.

39, 40 Giuliano de' Medici (um 1478), Büste aus gebranntem Ton, unbemalt. Höhe: 0·63 m.

Giuliano de' Medici, der jüngere Bruder des Lorenzo, fiel (am Ostersonntag 1478) der Pazzi-Verschwörung zum Opfer. Die Büste kann kurz vor diesem Datum nach dem Leben oder bald nachher, als Votivbild, im Auftrage Lorenzos ausgeführt worden sein. Dokumente fehlen. Die Zuschreibung erfolgt auf Grund von Kennzeichen des Stils. (Die Tonbüste des Lorenzo il Magnifico im Museum zu Boston, U. S. A. — Sammlung Mr. Quincy Shaw —, die gewöhnlich in der kunsthistorischen Literatur mit der Büste Giulianos zugleich genannt wird, ist eine moderne Fälschung.) — Washington, U. S. A., National Gallery of Art.

41—44 Kenotaph des Kardinals Niccolò Forteguerri* (1476—1488), Marmor.

Im Jahre 1474 faßte der Stadtrat von Pistoja den Beschluß, zu Ehren seines Mitbürgers, des Kardinals Forteguerri, ein Denkmal zu errichten. 1476 legte Andrea del Verrocchio dafür ein Modell vor, das Gottvater (sic!), umgeben von den Kardinaltugenden, darstellte. Der Entwurf Verrocchios wurde vom Stadtrat genehmigt. Im Jahre 1477 wurden verschiedene Beschlüsse gefaßt, die die Deckung der Kosten zum Gegenstand hatten. Inzwischen hatte auch Piero del Pollajuolo, der Bruder des Antonio, ein Modell vorgelegt, das den Auftraggebern besser zu gefallen schien. Sie wünschten, dieses zu wählen (vielleicht waren dabei auch die Kosten der Ausführung geringer), wußten aber nicht, wie sie sich aus dem Vertrage mit Verrocchio befreien sollten; sie dachten daran, diesem eine Abfertigung zu zahlen. Im Zweifel über den Wert der Projekte wandten sie sich an Lorenzo de' Medici und baten ihn um eine Entscheidung. Lorenzo wählte das Modell Verrocchios. Im Jahre 1483 erfolgten Zahlungen an Verrocchio, der, in Florenz, die Skulpturen zum großen Teil vollendet hatte. 1488 wird aber das Denkmal, das „vor langer Zeit Verrocchio begonnen hatte", als noch nicht vollendet bezeichnet. 1489, nach dem Tode Verrocchios, erfolgen Zahlungen an den „Maler" Lorenzo di Credi (geb. um 1459, gest. 1537). Zu Ende dieses Jahres, so heißt es, soll das Denkmal vollendet sein, es werden nach langer Bemühung und langen Beratungen die fehlenden Gelder für den Transport und für den Zoll verschafft.

1491 ist aber noch nichts geschehen, Lorenzo di Credi droht, die Skulpturen anderwärtig zu verkaufen. Noch im Jahre 1492 droht „der Besitzer des Denkmals", es nicht auszufolgen, wenn nicht eine bestimmte Summe gezahlt wird. Trotzdem ist im Jahre 1493 das Denkmal noch immer nicht an seinem Platze. Nun scheint die Angelegenheit bis 1514 zu ruhen. Noch sind nicht alle Skulpturen vollendet. Es dürften Verhandlungen mit dem Bildhauer Andrea Ferrucci da Fiesole (1465—1526) gepflogen worden sein, der ein Modell für die Vollendung des Denkmals lieferte. Noch im Jahre 1514 jedoch wurde dann ein junger Bildhauer, Lorenzetto Lotti (1490—1541), mit der Aufgabe betraut. Er führte ein Modell aus: dem schon Vorhandenen fügte er noch die Figur der Caritas (die in der Mitte des Kenotaphs noch erhalten ist), die kniende Gestalt des Kardinals (heute im Museum zu Pistoja) und vier Engelsputten, zwei mit Wappen und zwei mit Leuchtern, (heute verschollen) hinzu. Für Lotti war der Bildhauer Giovanni Francesco Rustici (1474—1554) Bürge gestanden: als Lotti vorzeitig Florenz verließ, um nach Rom zu ziehen, scheint Rustici die Figur des knienden Kardinals vollendet zu haben. Die Schicksale des Kenotaphs waren aber damit noch nicht beendet: im Jahre 1753 beschloß man, das Denkmal zu verlegen; mit der Arbeit wurde der Bildhauer Gaetano Masoni betraut, der die barocke Umrahmung, den Sargkasten mit der Büste des Kardinals und den zwei trauernden Engelsputten ausführte. Damals wurden Lottis kniende Figur des Forteguerri und seine Engelsputten entfernt. — Eine Tonskizze des Kenotaphs mit dem knienden Kardinal im Victoria and Albert Museum zu London, die Verrocchio und jüngst Piero del Pollajuolo zugeschrieben wurde, ist eine Fälschung des 19. Jahrhunderts. — Pistoja, Dom.

45, 46 Zwei Engel (um 1480), Reliefs aus gebranntem Ton. Höhe: 0·38 m, Breite: 0·35 m.

Aller Wahrscheinlichkeit nach handelt es sich um Modelle für die Engel am Forteguerri-Kenotaph in Pistoja. Die Zuschreibung an Verrocchio erfolgt auf Grund des Stils der Reliefs. — Paris, Louvre.

47 Maria mit dem Kinde (um 1480), Hochrelief aus gebranntem Ton, unbemalt. Höhe: 0·86 m, Breite: 0·66 m.

Dieses Relief stammt aus S. Maria Nuova in Florenz. Dokumente darüber fehlen. Die Zuschreibung beruht auf dem Stil. (Ein Marmorrelief Mariae mit dem Kinde im Museo Nazionale zu Florenz, durch mehrere Wiederholungen in Ton und Stucco bekannt, ist eine Spiegelbildvariante dieses Tonreliefs.) — Florenz, Museo Nazionale.

48—54 Putto mit dem Delphin (um 1480), Bronzestatuette.

Erwähnt in Tommaso del Verrocchios Liste vom Jahre 1495 (siehe Text Seite 14). Stammt von einem Brunnen in der mediceischen Villa Careggi bei Florenz und wurde bei der Umgestaltung des Palazzo della Signoria unter dem Großherzog Cosimo I. in der Mitte des 16. Jahrhunderts auf seinen heutigen Standort gebracht. Der Brunnen, den der Putto heute krönt, wurde von Giorgio Vasari entworfen und von Ammanati, Francesco del Tadda (1555) und Andrea di Domenico di Polo, zum Teil aus Porphyr, ausgeführt. — Florenz, Palazzo della Signoria (erster Hof).

55, 56 Laufender nackter Putto (um 1480), Statuette aus gebranntem Ton, unbemalt. Höhe: 0·76 m.

In der erhobenen Hand ist eine Posaune zu ergänzen. Dokumente fehlen. Ihrem Stil nach nimmt diese Plastik einen Platz zwischen dem Jesuskind der Ton-Madonna im Museo Nazionale zu Florenz und dem Bronzeputto mit dem Delphin im Hofe des Palazzo della Signoria ein. — Washington, U. S. A., National Gallery of Art.

57—61 Die Frau mit dem Blumensträußchen (um 1480), Büste aus Marmor. Höhe: 0·61 m.

Stammt aus großherzoglich mediceischem Besitz. Dokumente fehlen. Dem Stil nach unbedingt als Werk Verrocchios anzusehen. Romantische Ausdeutungslust hat sich dieser berühmten Büste bemächtigt und verschiedene Deutungen vorgeschlagen, die aber jeder historischen oder ikonographischen Grundlage entbehren. — Florenz, Museo Nazionale.

62—67 Christus und der ungläubige Thomas* (1466 bis 1476—1483), überlebensgroße Bronzegruppe.

Im Jahre 1463 wurde der Beschluß gefaßt, das Wappen der Parte Guelfa (der den Medici feindlichen Welfenpartei) über der

von Michelozzo di Bartolommeo erbauten Nische an der Ostseite von Or San Michele zu entfernen und durch das Wappen der Mercatanzia (der Gewerkschaft der Handelsleute) zu ersetzen (dieses neue Wappen stammt von Luca della Robbia); in die Nische, in der angeblich bis dahin der hl. Ludwig von Toulouse Donatellos gestanden war, sollte eine neue Figur gestellt werden. Im Jahre 1466 wird an Verrocchio für eine nicht näher bezeichnete Bronzestatue, welche in diese Nische kommen sollte, eine Anzahlung geleistet. 1468 wird der Beschluß gefaßt, Verrocchio monatlich 25 Lire für die „Figuren aus Bronze" zu zahlen. 1470 wird das Material für die Figuren gewogen. 1476 war die Statue Christi fast vollendet, der Guß des hl. Thomas stand noch bevor. 1483 wurden beide Figuren in der Tabernakelnische aufgestellt; das Modell Verrocchios wurde erworben, um es im Sitzungssaal der Università de' Mercatanti aufzustellen. (Es ist heute verschollen.) 1487 waren die Statuen noch nicht ganz bezahlt. — Florenz, Or San Michele (Außennische der Ostseite).

68—76 Reiterstandbild des Feldherrn Bartolommeo Colleoni* (1479—1488; vollendet 1496), überlebensgroße Statue.

Bartolommeo Colleoni, der Anführer der venezianischen Truppen († 1475), hatte die Stadt Venedig in seinem Testament reichlich bedacht und den Wunsch geäußert, man möge ihm auf dem Markusplatze ein erzenes Standbild errichten. Im Jahre 1479 beschloß die Signoria von Venedig, dieses Denkmal ausführen zu lassen, es jedoch auf dem Platze neben der Kirche SS. Giovanni e Paolo aufzustellen. Ob eine Künstlerkonkurrenz ausgeschrieben wurde oder ob der Auftrag direkt an Verrocchio ergangen ist, wissen wir nicht. Im Jahre 1481 ersuchte der ferraresische Gesandte in Florenz seinen Herrn, das Modell eines Pferdes für das Denkmal des Colleoni, das in Naturgröße ausgeführt sei, abgabefrei durch die estensischen Staaten nach Venedig ziehen zu lassen. Die Anekdoten, die Vasari und andere über einen Wettstreit mit dem Paduaner Bildhauer Bartolommeo Bellano und über weitere Ungelegenheiten, die Verrocchio in Venedig zu erdulden hatte, mitteilen, sind, wenn auch in ihnen ein Körnchen Wahrheit stecken mag, nicht belegbar, kein Dokument sagt etwas darüber aus. Als Verrocchio vor dem 7. Oktober des Jahres 1488

in Venedig starb (aus welchem Jahre auch sein Testament stammt), war das Colleoni-Denkmal noch nicht vollendet. Wie weit es gediehen war, ist uns nicht bekannt. Verrocchio ersuchte in seinem Testamente den Dogen, die Vollendung der Arbeit seinem Schüler, dem Maler Lorenzo di Credi (1459—1537), anzuvertrauen. Es wurde jedoch der Venezianer Alessandro Leopardi (gest. 1522/23) damit betraut, ein Gußtechniker, der das auf ihn gesetzte Vertrauen durch seine Arbeit vollauf rechtfertigte. Am 21. März 1496 wurde das Reiterstandbild des Colleoni, auf dem von Leopardi meisterhaft entworfenen und ausgeführten Sockel, enthüllt. — Venedig, Platz bei SS. Giovanni e Paolo.

77 Maria mit dem Kinde in einer Landschaft (um 1470?), Gemälde auf Pappelholz. Höhe: 0·72 m, Breite: 0·53 m.

Dokumente fehlen. Die Zuschreibung erfolgt lediglich auf Grund stilkritischer Erwägungen. Unter den vielen Madonnen, die hin und wieder Verrocchio zugeschrieben werden, scheint diese Zuschreibung die am besten fundierte. Jedenfalls ein frühes Werk. — Berlin, Kaiser Friedrich-Museum.

78—80 Taufe Christi (um 1470? begonnen, später vollendet), Gemälde auf Holz, Höhe: 1·77 m, Breite: 1·51 m.

Das Bild stammt aus der Klosterkirche S. Salvi, es ging dann in die von Santa Verdiana über. Von da kam es in die Accademia und später in die Uffizien. In der Literatur wird es schon im 16. Jahrhundert als Werk Verrocchios erwähnt (im Stadtführer des Albertini 1510 und von Giorgio Vasari). — Florenz, Galleria degli Uffizi.

81 Maria mit dem Kinde, dem jugendlichen hl. Johannes und einem Engel, Gemälde auf Holz.

Dokumente fehlen. Die Zuschreibung ist nicht allgemein anerkannt. — London, National Gallery.

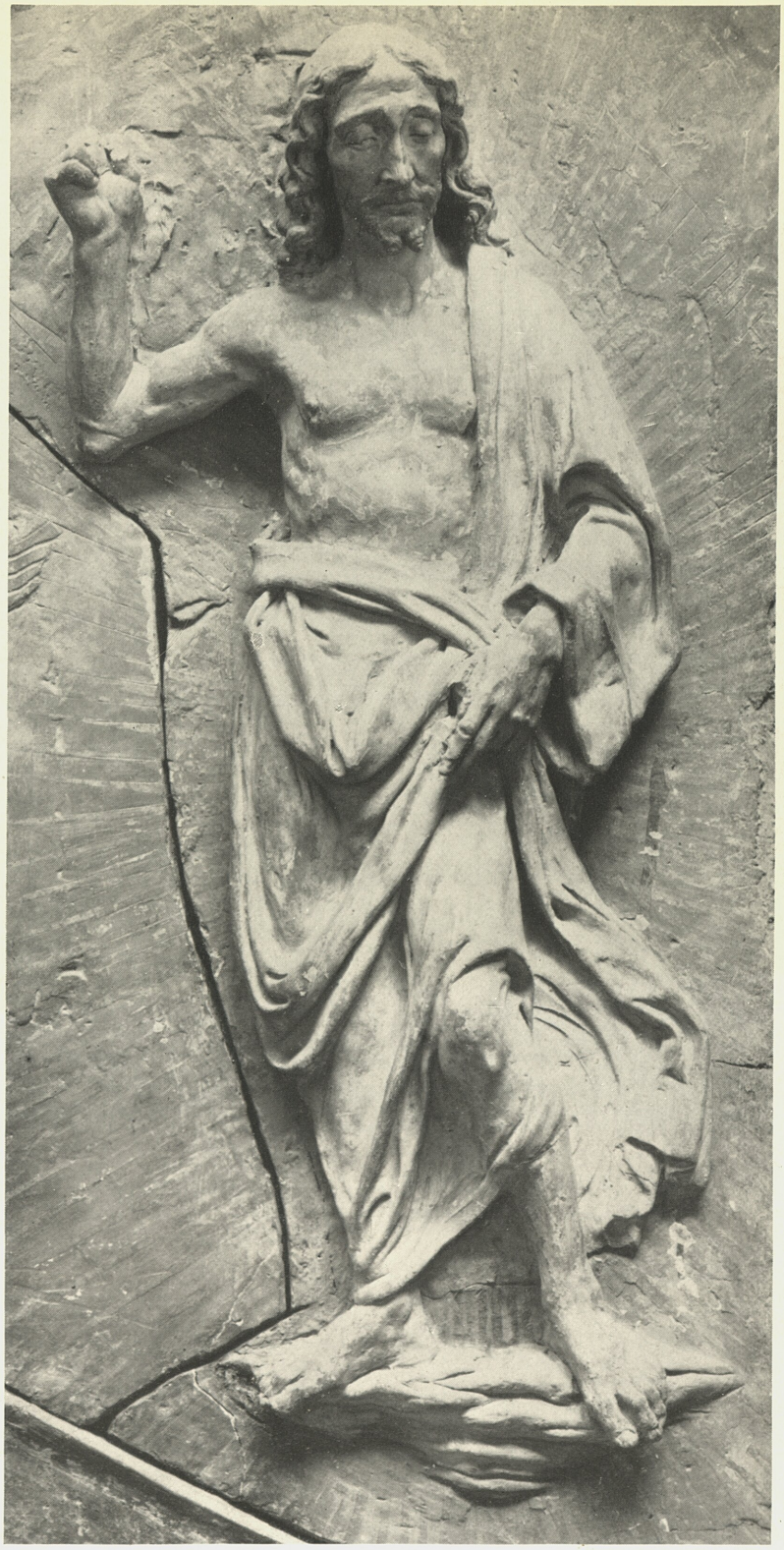
Bildtafeln

Urheber der Bildvorlagen

Alinari, Florenz: 12, 41, 42, 45, 46, 64, 78, 79, 80.
Anderson, Rom: 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 81.
Borsig, Arnold von, Berlin: 13, 14.
Brogi, Florenz: 1, 2, 4, 5, 10, 15—32, 47—54, 57—63, 67.
Fototeca Italiana, Firenze: 3, 6, 7.
Kaiser Friedrich-Museum, Berlin: 77.
Kennedy, Professor, New-York: 34, 35, 36, 43, 44.
National Gallery of Art, Washington: 39, 40, 55.
Sammlung Straus, New-York: 37.
Schloß-Museum, Berlin: 11.
R. Sopraintendenza alle Gallerie, Firenze: 65, 66.
Staatliche Museen, Skulpturen-Abteilung, Berlin: 8, 33, 38.
Victoria and Albert Museum, London: 9.



1. Auferstehung Christi, Tonrelief aus Careggi, um 1465
Florenz, Museo Nazionale



2. Gestalt Christi vom Auferstehungsrelief aus Careggi
Florenz, Museo Nazionale



3. Kopf Christi vom Auferstehungsrelief aus Careggi
Florenz, Museo Nazionale



4. Die beiden Wächter links und der schlafende Wächter vorne, vom Auferstehungsrelief aus Careggi
Florenz, Museo Nazionale



5. Die beiden Wächter rechts, vom Auferstehungsrelief aus Careggi
Florenz, Museo Nazionale



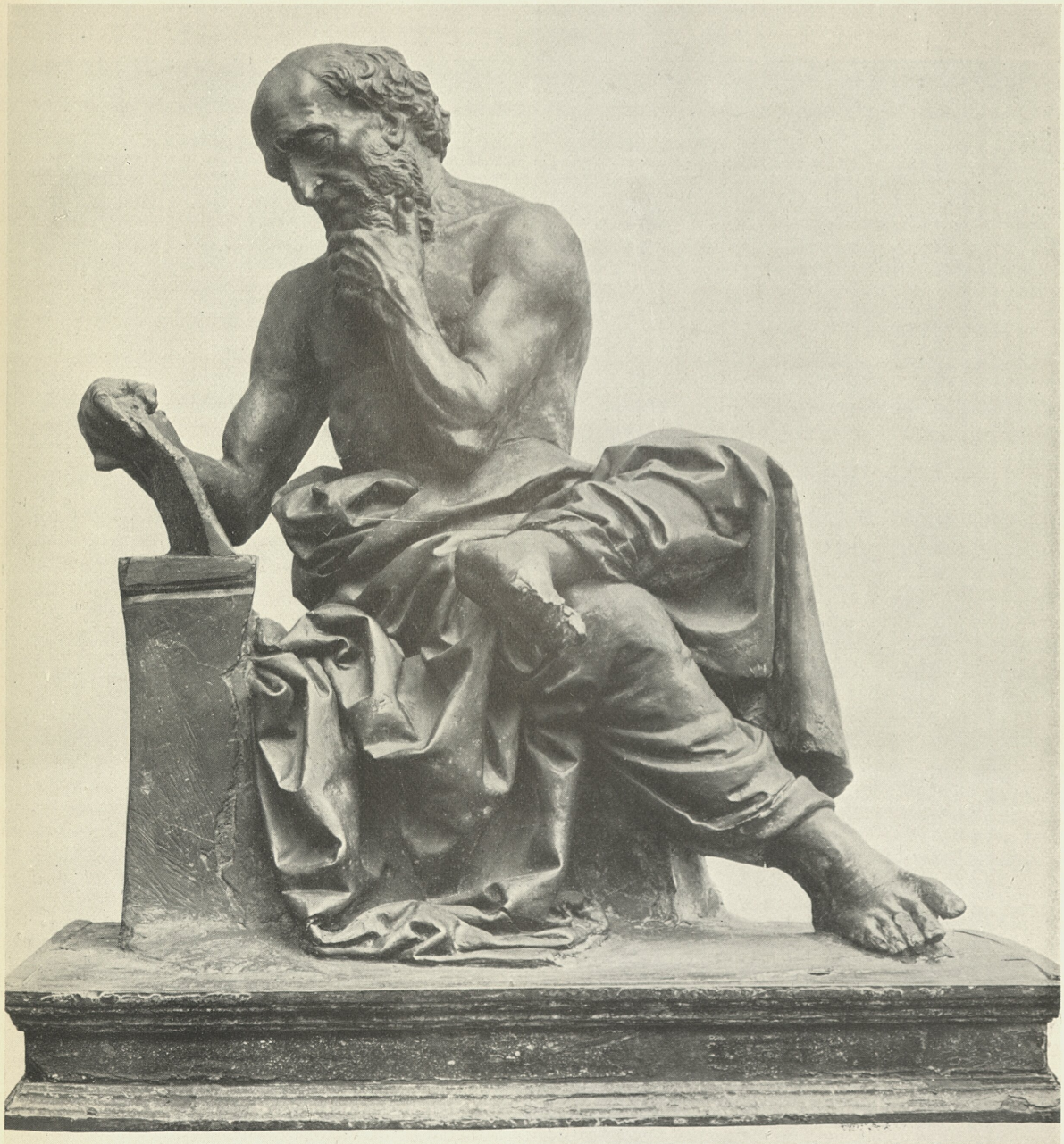
6. Kopf des schlafenden Kriegers vorne, vom Auferstehungsrelief aus Careggi
Florenz, Museo Nazionale



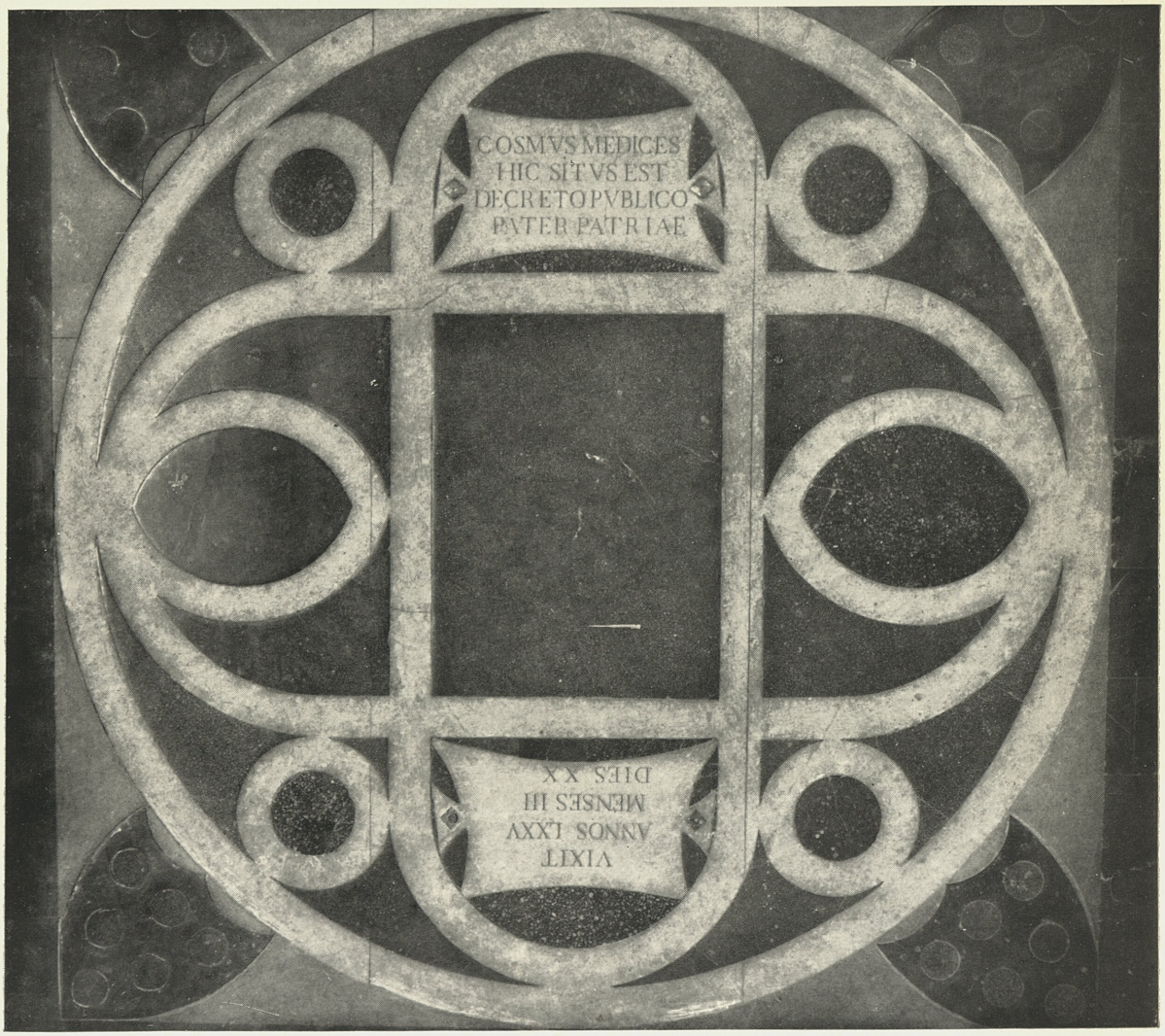
7. Kopf des schreienden Kriegers links, vom Auferstehungsrelief aus Careggi
Florenz, Museo Nazionale



8. Schlafender Jüngling, Ton, um 1465
Berlin, Kaiser Friedrich-Museum



9. Hl. Hieronymus, Ton, nach 1465
London, Victoria and Albert Museum



10. Grabplatte für Cosimo de' Medici, um 1467
Florenz, S. Lorenzo



11. Bronzeleuchter, 1468
Rotterdam, Privatbesitz

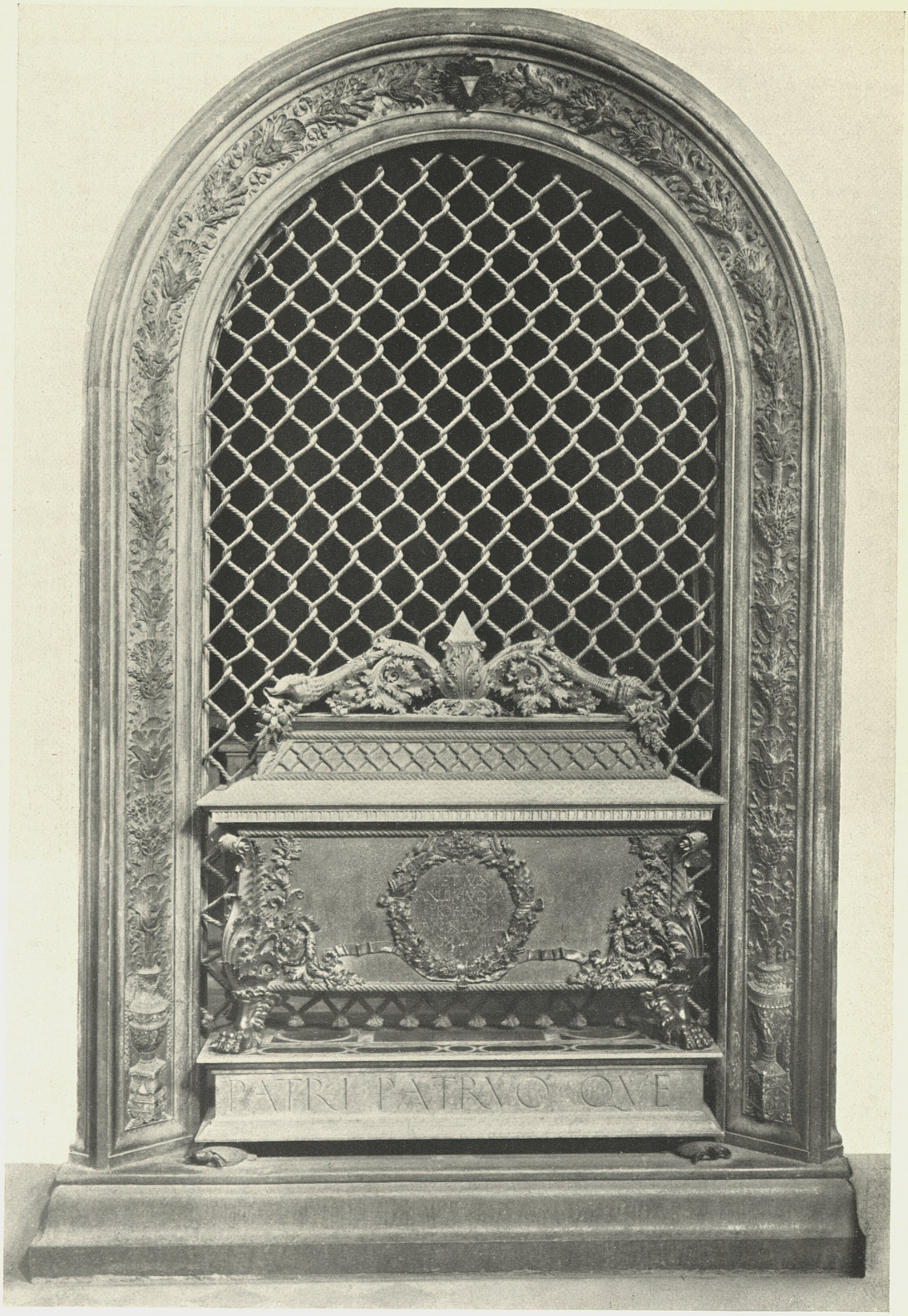


12. Marmorbrunnen, vor 1469
Florenz, S. Lorenzo (Alte Sakristei)





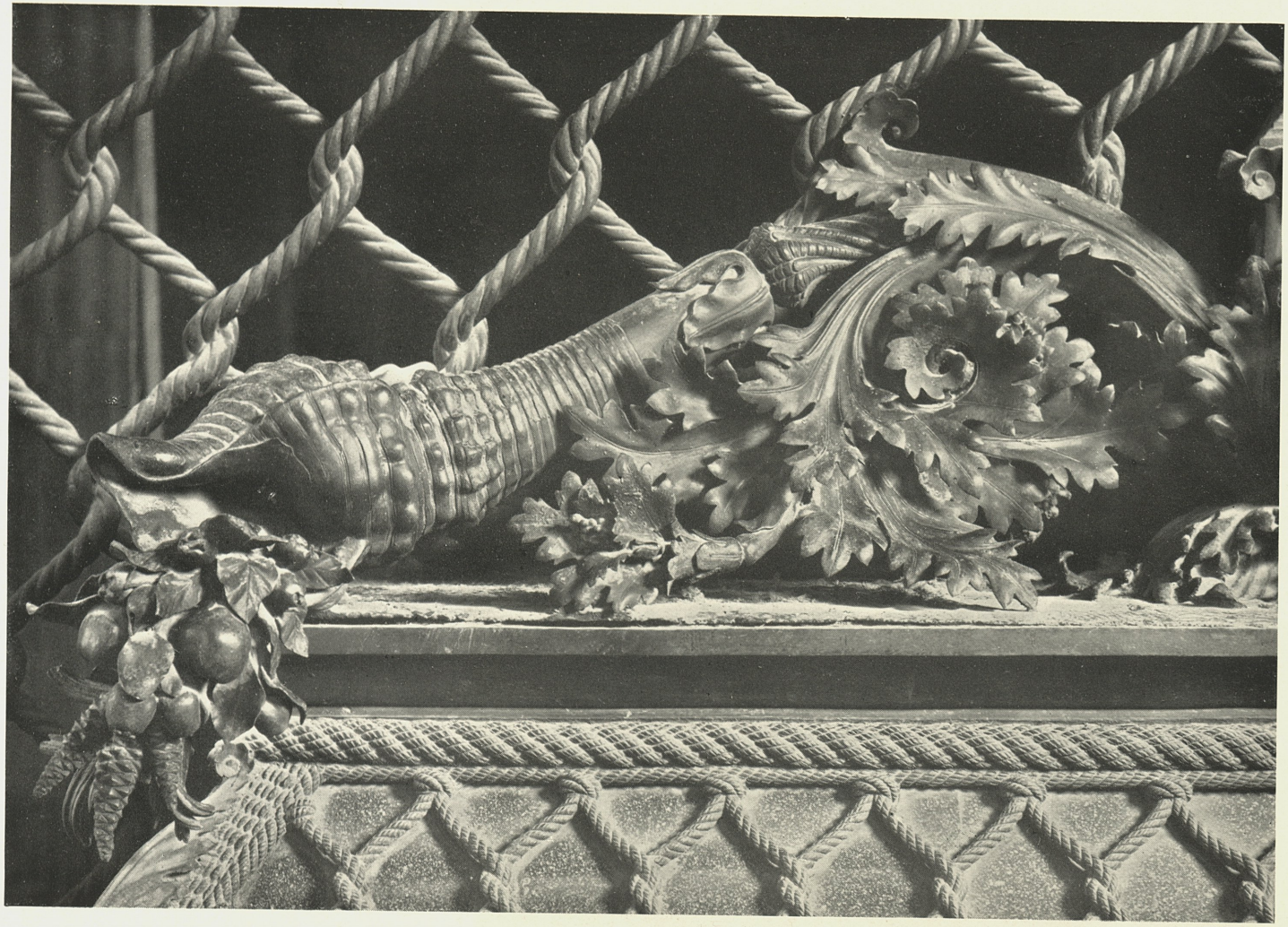
13 und 14. Harpyienköpfe vom Marmorbrunnen in der alten Sakristei von S. Lorenzo, Florenz



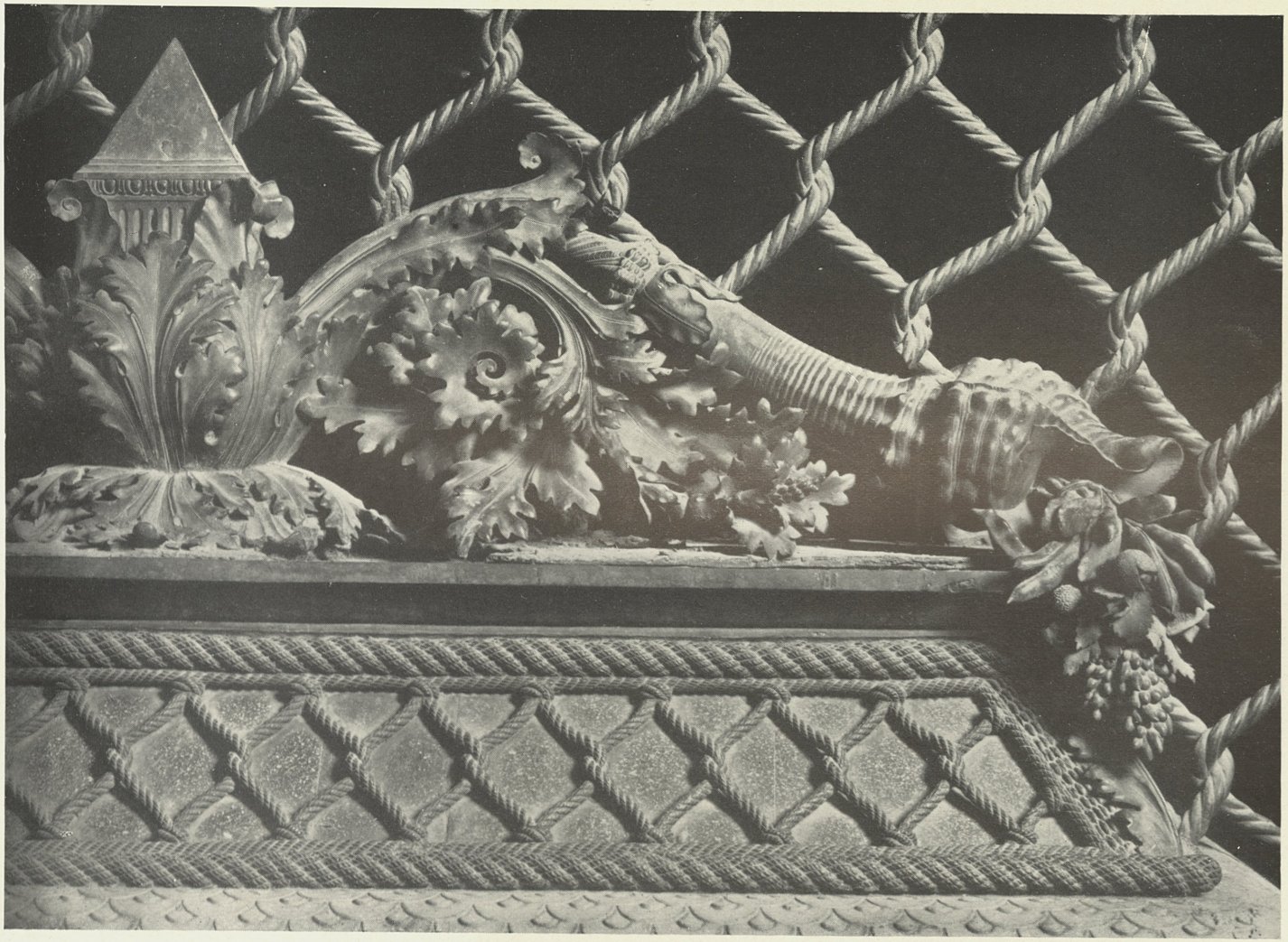
15. Grabmal des Piero und des Giovanni de' Medici, 1472
Florenz, S. Lorenzo (Alte Sakristei)



16. Grabmal des Piero und des Giovanni de' Medici, der Sarkophag
Florenz, S. Lorenzo (Alte Sakristei)



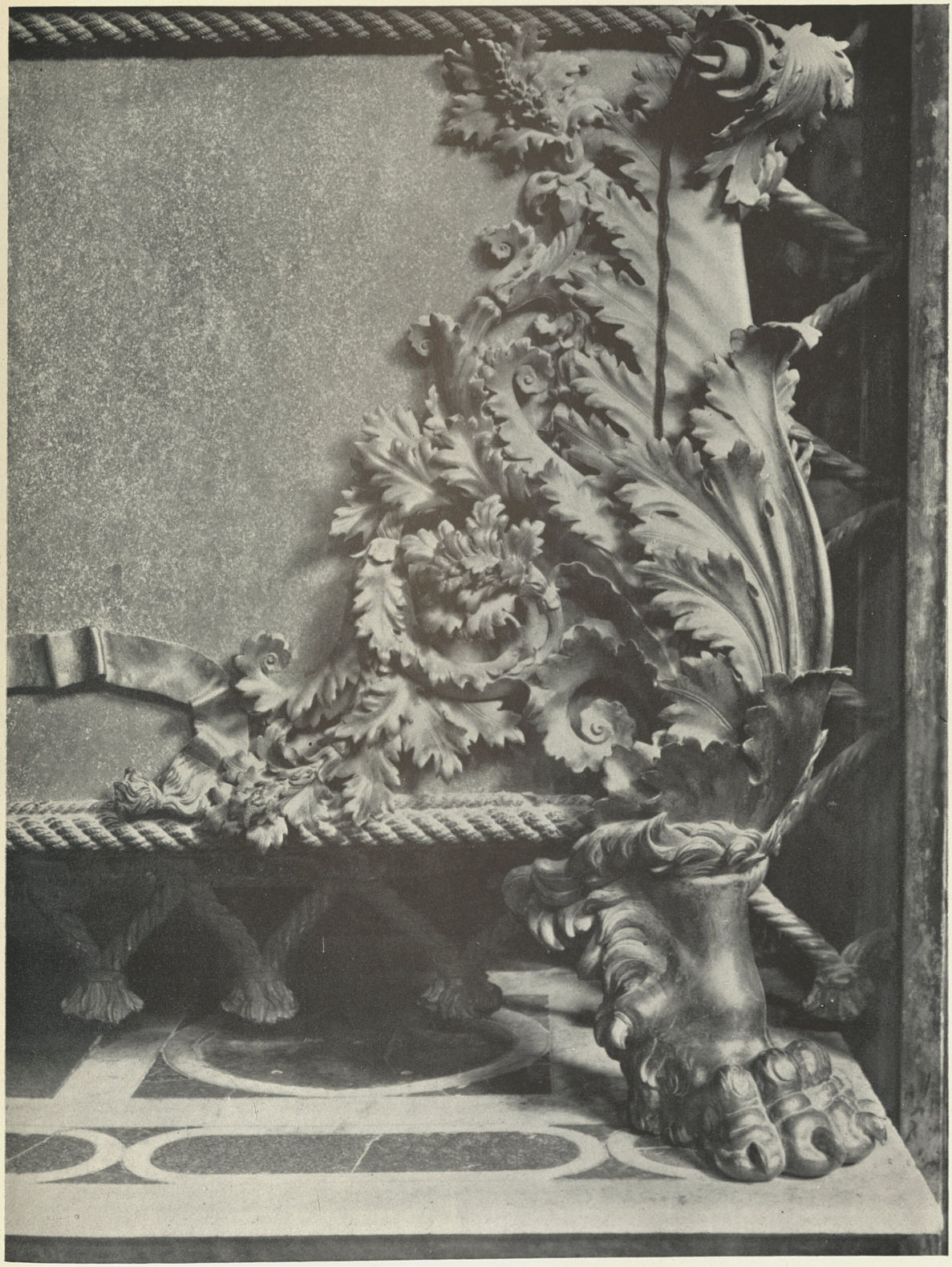
17. Grabmal des Piero und des Giovanni de' Medici, Detail des Sarkophags
Florenz, S. Lorenzo (Alte Sakristei)



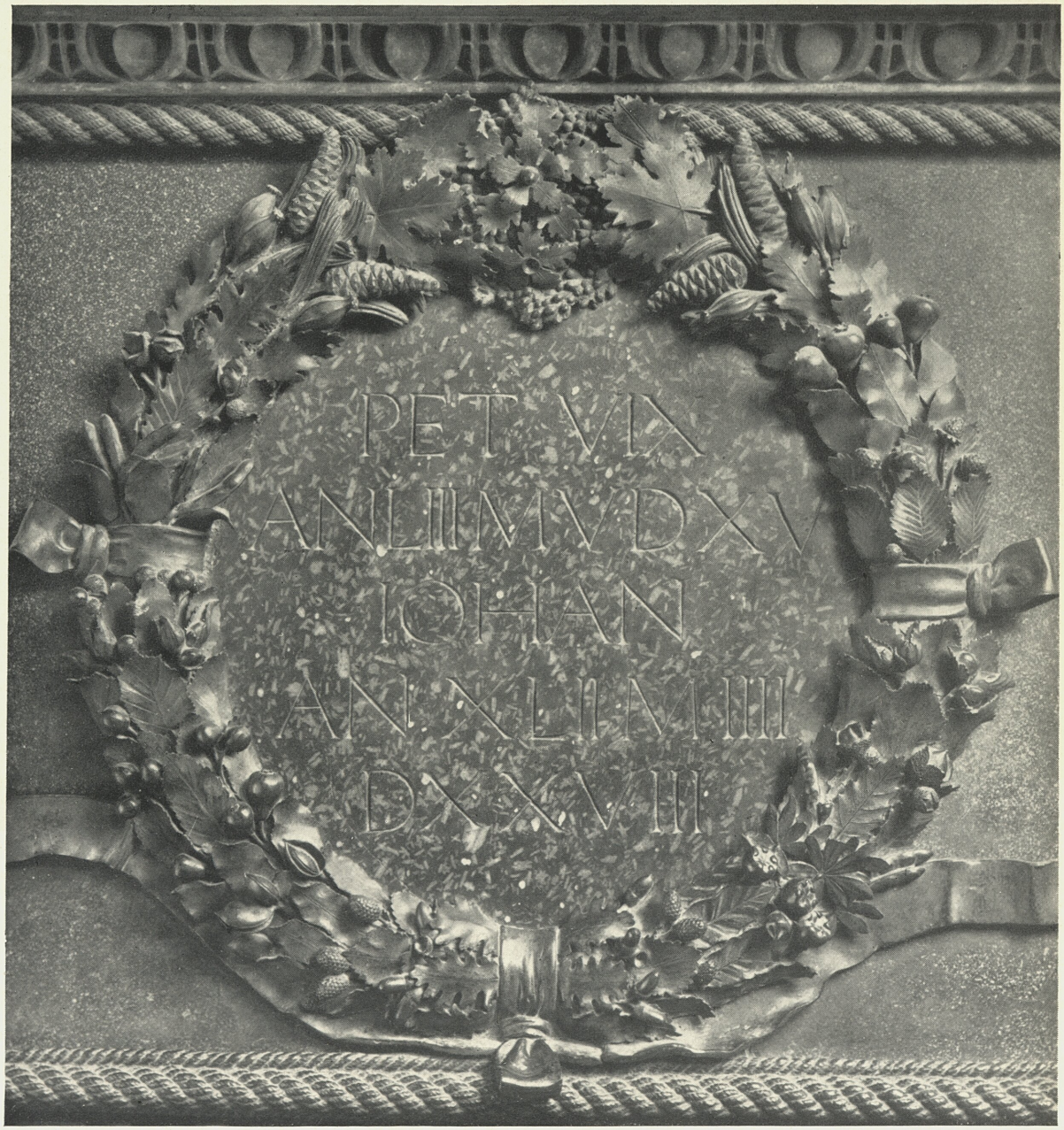
18. Grabmal des Piero und des Giovanni de' Medici, Detail des Sarkophags
Florenz, S. Lorenzo (Alte Sakristei)



19. Grabmal des Piero und des Giovanni de' Medici, Detail des Sarkophags
Florenz, S. Lorenzo (Alte Sakristei)



20. Grabmal des Piero und des Giovanni de' Medici, Detail des Sarkophags
Florenz, S. Lorenzo (Alte Sakristei)



21. Grabmal des Piero und des Giovanni de' Medici, die Inschrift auf dem Sarkophag
Florenz, S. Lorenzo (Alte Sakristei)



22. Grabmal des Piero und des Giovanni de' Medici, Detail der Umrahmung
Florenz, S. Lorenzo (Alte Sakristei)



23. Grabmal des Piero und des Giovanni de' Medici, Detail der Umrahmung
Florenz, S. Lorenzo (Alte Sakristei)



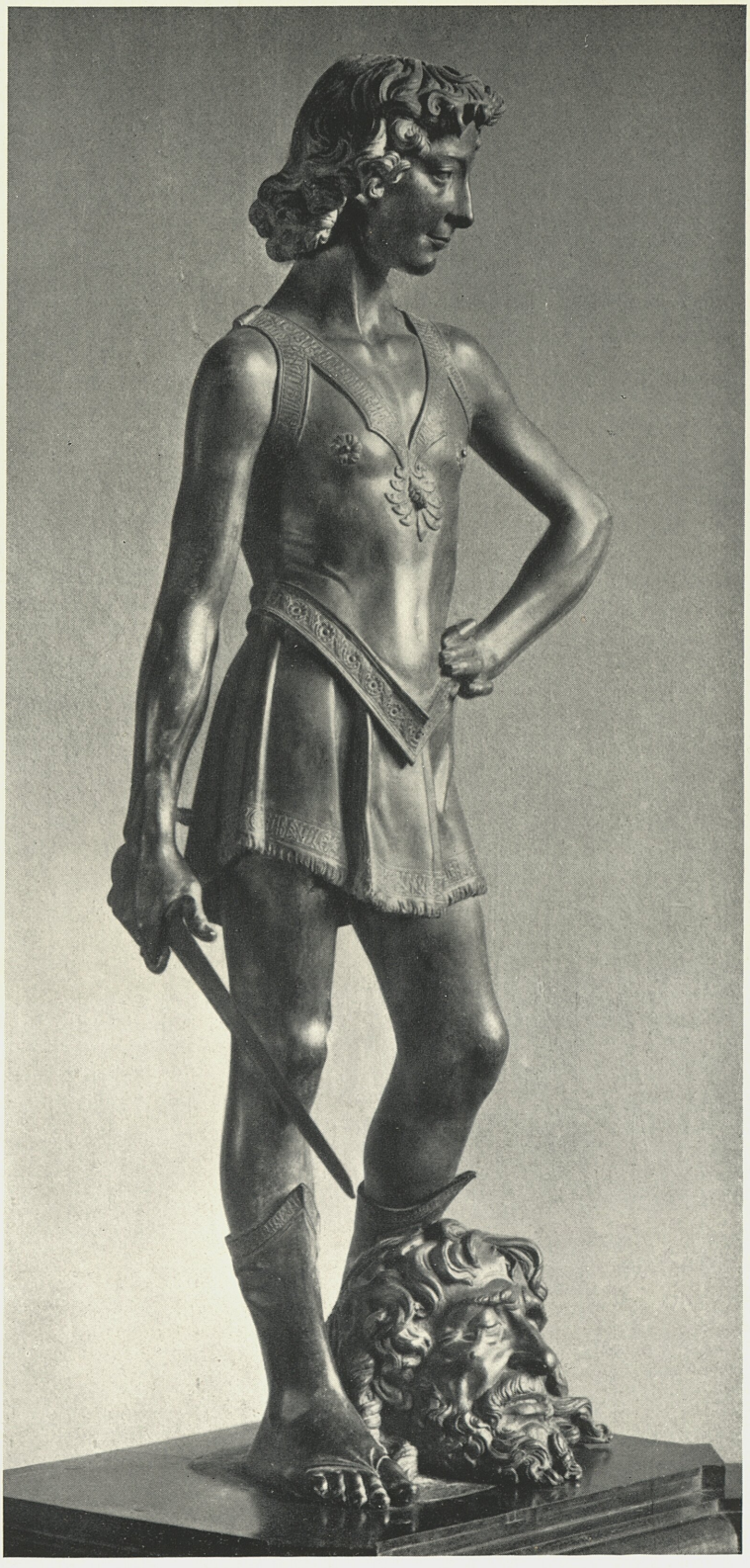
24. Grabmal des Piero und des Giovanni de' Medici, Detail der Umrahmung
Florenz, S. Lorenzo (Alte Sakristei)



25. David in Bronze, vor 1476
Florenz, Museo Nazionale



26. Kopf des David (Detail)
Florenz, Museo Nazionale



27. David, Seitenansicht
Florenz, Museo Nazionale



28. David, Rückenansicht
Florenz, Museo Nazionale



29. Kopf des David
Florenz, Museo Nazionale



30. Kopf des David
Florenz, Museo Nazionale



31. Hand des David
Florenz, Museo Nazionale



32. Kopf des Goliath vom David in Bronze
Florenz, Museo Nazionale



33. Kreuzabnahme, Tonrelief vor 1477
Berlin, Kaiser Friedrich-Museum



34. Enthauptung des hl. Johannes, Silberrelief 1477—1480
Florenz, Museum der Dombauhütte



35. Der Jüngling mit der Schüssel links vom Relief mit der Enthauptung des hl. Johannes
Florenz, Museum der Dombauhütte



36. Der Krieger rechts vom Relief mit der Enthauptung des hl. Johannes
Florenz, Museum der Dombauhütte



37. Alexander der Große, Marmorrelief um 1480
New York, Sammlung Mrs. Herbert N. Straus



38. Nach Verrocchio, Darius, glasiertes Tonrelief
Berlin, Kaiser Friedrich-Museum



39. Tonbüste des Giuliano de' Medici, um 1478
Washington, National Gallery of Art



40. Tonbüste des Giuliano de' Medici, Detail
Washington, National Gallery of Art



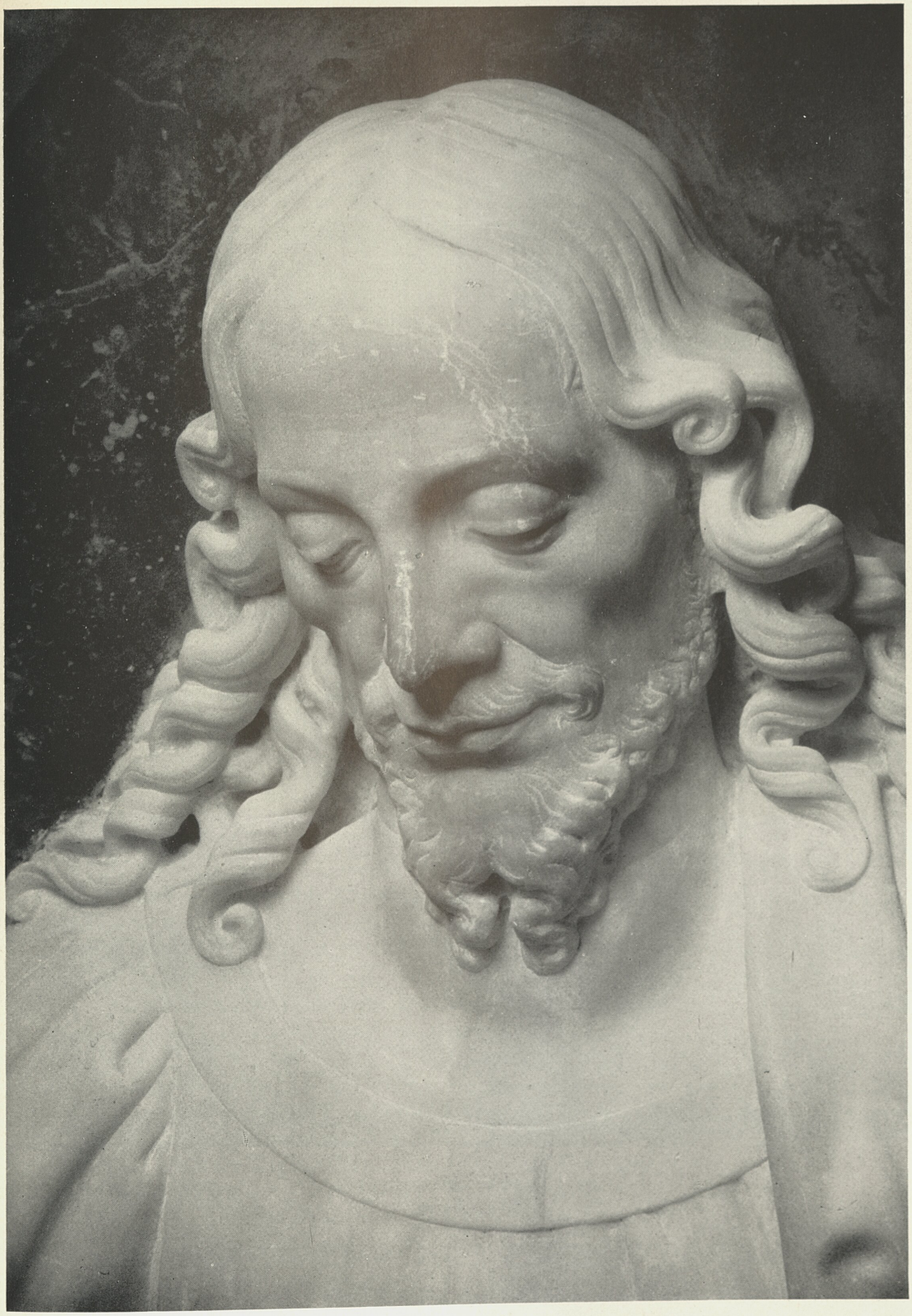
41. Kenotaph des Kardinals Forteguerri (1476—1488)
Pistoja, Dom



42. Kenotaph des Kardinals Forteguerri
Pistoja, Dom



43. Kenotaph des Kardinals Forteguerri, Kopf des „Glaubens“
Pistoja, Dom



44. Kenotaph des Kardinals Forteguerri, Kopf Christi
Pistoja, Dom



45. Engel, Tonrelief, um 1480
Paris, Louvre



46. Engel, Tonrelief, um 1480
Paris, Louvre



47. Maria mit dem Kinde, Tonrelief, um 1480
Florenz, Museo Nazionale



48. Putto mit dem Delphin, Bronze, um 1480
Florenz, Palazzo della Signoria



49. Putto mit dem Delphin
Florenz, Palazzo della Signoria



50. Putto mit dem Delphin
Florenz, Palazzo della Signoria



51. Putto mit dem Delphin
Florenz, Palazzo della Signoria



52. Putto mit dem Delphin
Florenz, Palazzo della Signoria



53. Putto mit dem Delphin, Detail
Florenz, Palazzo della Signoria



54. Putto mit dem Delphin, Detail
Florenz, Palazzo della Signoria



55. Laufender Putto, Ton, um 1480
Washington, National Gallery of Art



56. Laufender Putto, Detail
Washington, National Gallery of Art



57. Die Frau mit dem Blumensträußchen, Marmor, um 1480
Florenz, Museo Nazionale



58. Die Frau mit dem Blumensträußchen
Florenz, Museo Nazionale



59. Die Frau mit dem Blumensträußchen
Florenz, Museo Nazionale



60. Die Frau mit dem Blumensträußchen
Florenz, Museo Nazionale



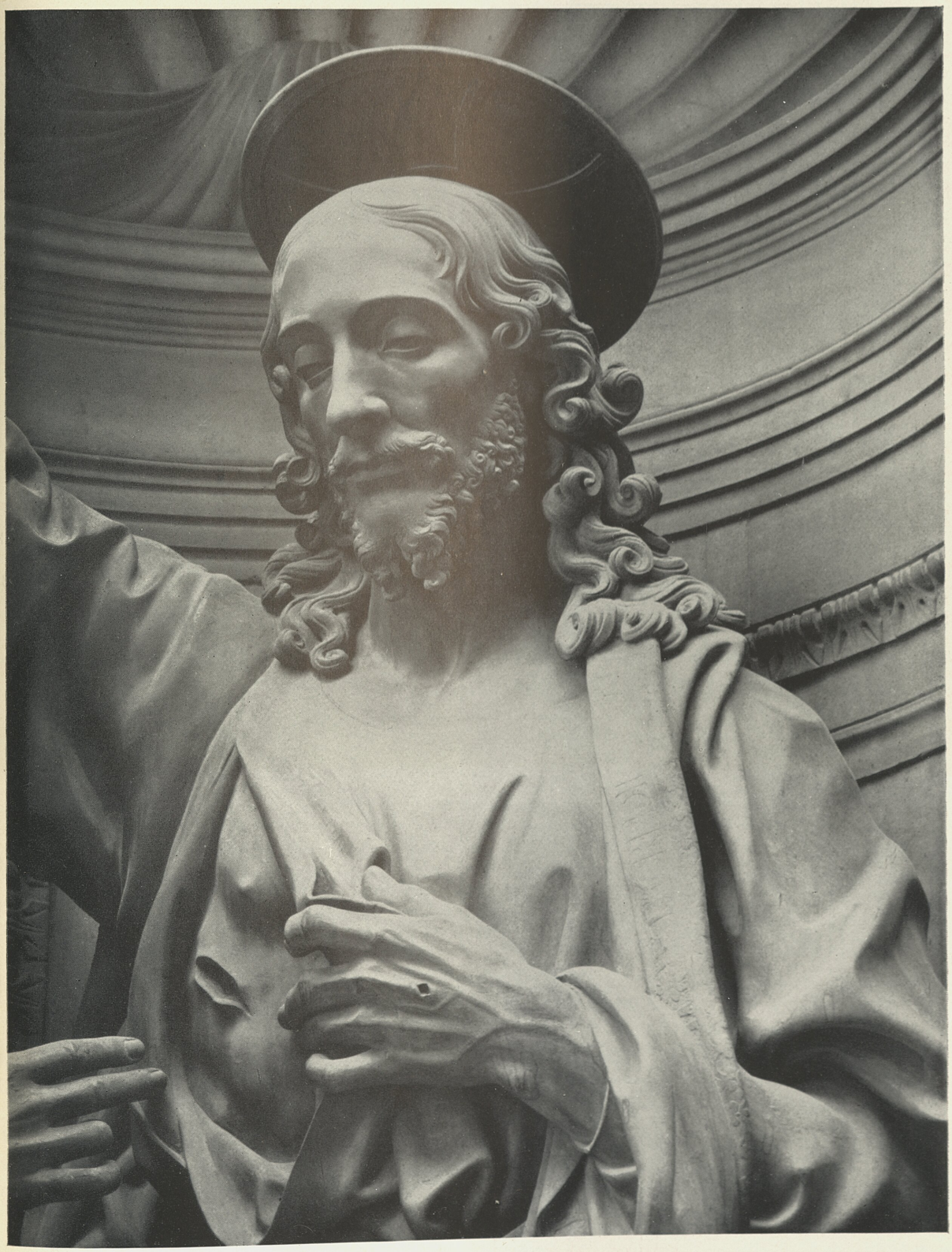
61. Die Hände der Frau mit dem Blumensträußchen
Florenz, Museo Nazionale



62. Christus und der ungläubige Thomas in Michelozzos Nische, Bronze, 1476—1483
Florenz, Or San Michele



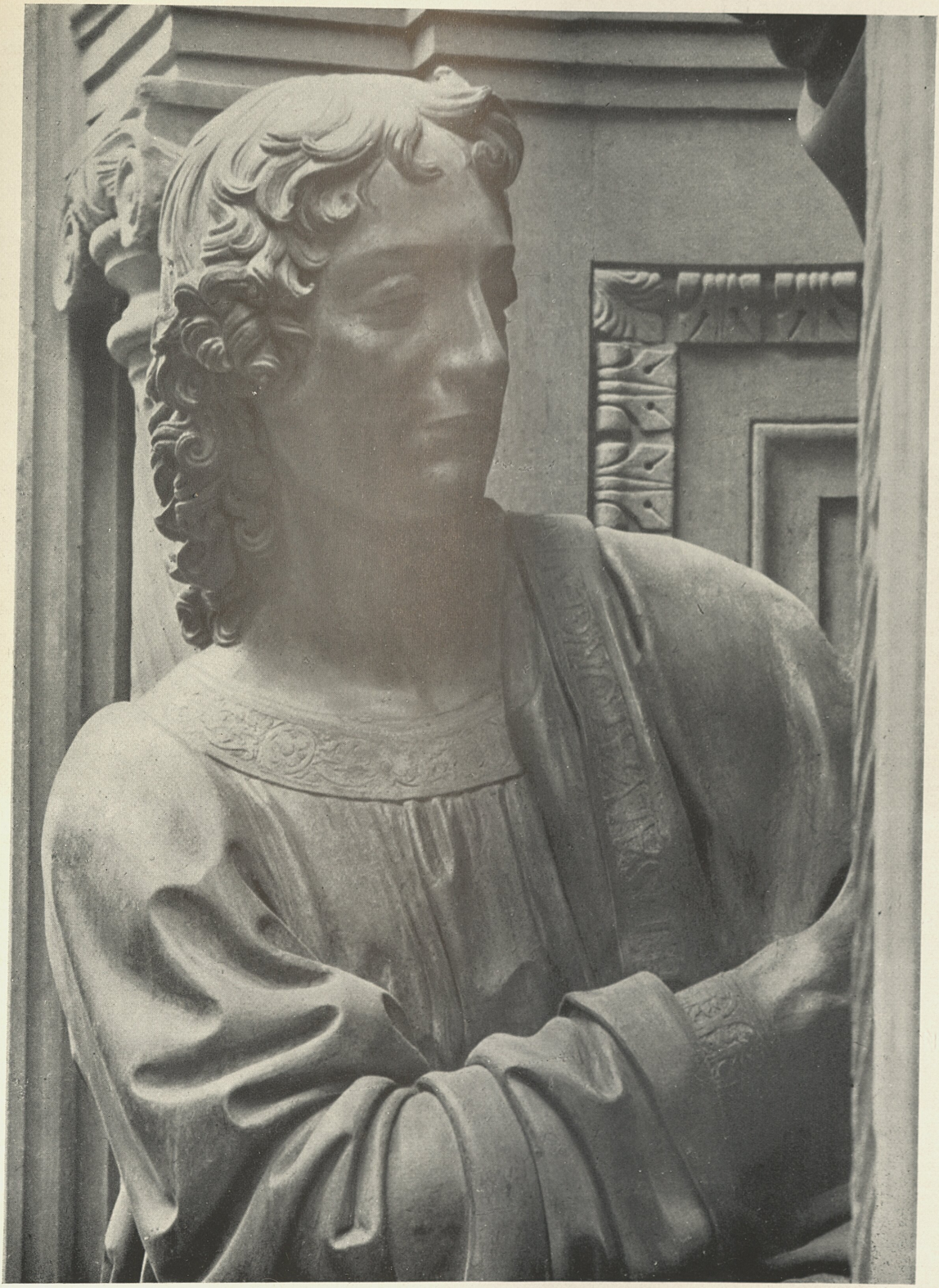
63. Christus und der ungläubige Thomas
Florenz, Or San Michele



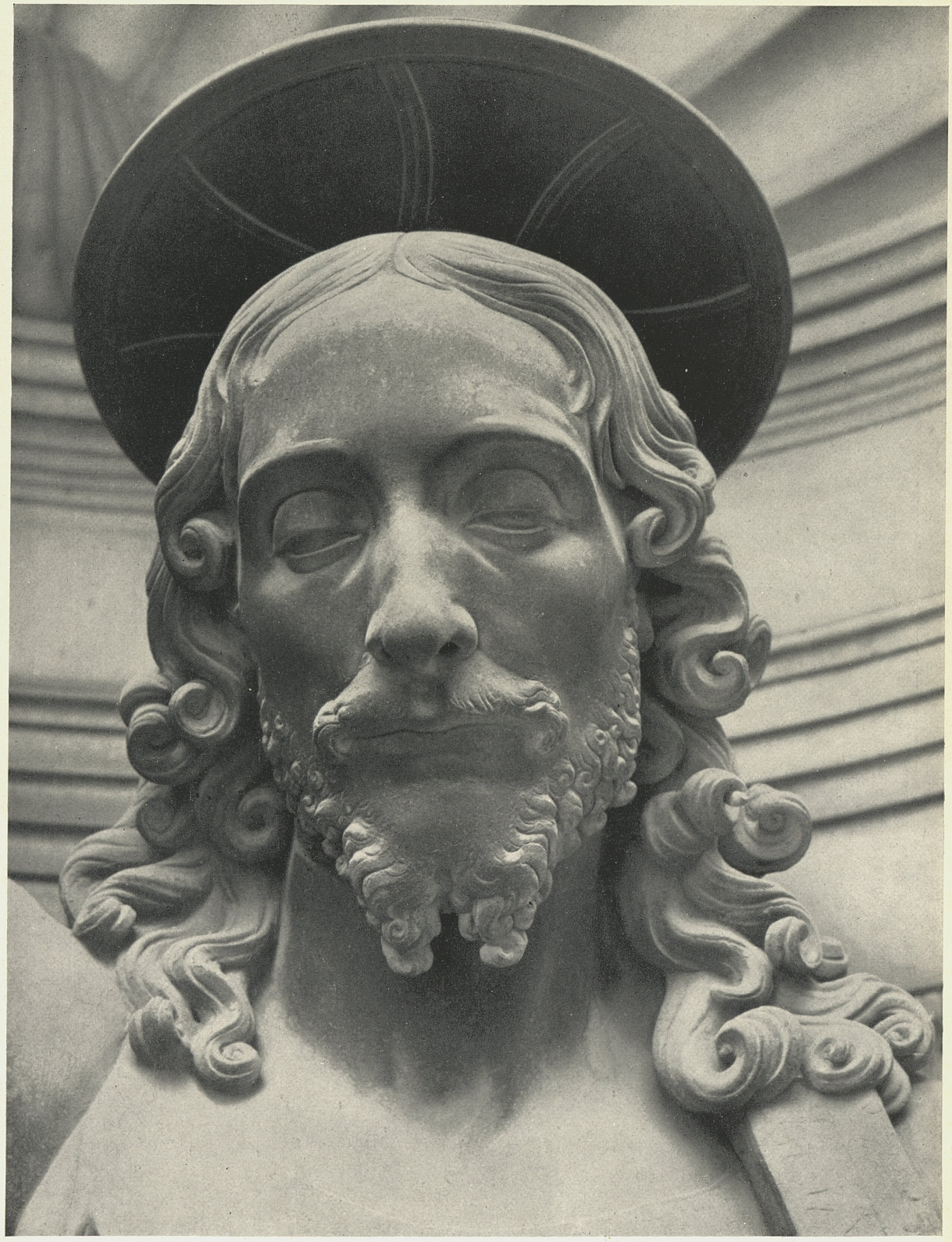
64. Christusgestalt aus der Gruppe mit dem ungläubigen Thomas
Florenz, Or San Michele



65. Der ungläubige Thomas von der Gruppe an Or San Michele in Florenz



66. Der ungläubige Thomas von der Gruppe an Or San Michele in Florenz



67. Kopf Christi von der Gruppe an Or San Michele in Florenz



68. Denkmal des Bartolommeo Colleoni, Bronze (1479—1488)
Venedig, Platz bei SS. Giovanni e Paolo



69. Denkmal des Bartolommeo Colleoni
Venedig, Platz bei SS. Giovanni e Paolo



70. Denkmal des Bartolommeo Colleoni
Venedig, Platz bei SS. Giovanni e Paolo



71. Denkmal des Bartolommeo Colleoni, Detail
Venedig, Platz bei SS. Giovanni e Paolo



72. Denkmal des Bartolommeo Colleoni, Detail
Venedig, Platz bei SS. Giovanni e Paolo



73. Denkmal des Bartolommeo Colleoni, Detail
Venedig, Platz bei SS. Giovanni e Paolo



74. Denkmal des Bartolommeo Colleoni, Detail
Venedig, Platz bei SS. Giovanni e Paolo



75. Denkmal des Bartolommeo Colleoni, Detail
Venedig, Platz bei SS. Giovanni e Paolo



76. Denkmal des Bartolommeo Colleoni, Detail
Venedig, Platz bei SS. Giovanni e Paolo



77. Maria mit dem Kinde, Tafelgemälde
Berlin, Kaiser Friedrich-Museum



78. Taufe Christi, Tafelgemälde
Florenz, Galleria degli Uffizi



79. Christuskopf aus dem Gemälde der Taufe Christi in der Galleria degli Uffizi, Florenz



80. Kopf des hl. Johannes des Täufers aus dem Gemälde der Taufe Christi in der Galleria degli Uffizi, Florenz



81. Maria mit dem Kinde, dem hl. Johannes und einem Engel, Tafelgemälde
London, National Gallery

ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ Τ. & Ιρ. ΣΠΗΤΕΡΗ
ΤΕΛΛΟΓΛΕΙΟ
ΙΔΡΥΜΑ
ΤΕΧΝΩΝ
Α.Π.Θ

ΤΕΛΛ