

Biblioteka Politechniki Krakowskiej



10000299905

Adolf Philippi

Die Kunst der Renaissance in Italien

Zweiter Band, 4. und 5. Buch:

Die Hochrenaissance.

Inhaltsverzeichnisse

sind jedem einzelnen Buche vordruckt.

24617 1/2 3.-

Die Kunst der Renaissance in Italien

Von

Adolf Philippi

Zweiter Band

Mit 223 Abbildungen im Text.



Leipzig 1897.

Verlag von E. A. Seemann.



~~II. 13352~~



~~II - 351733~~

3PK-3-50/2018
Akc. Nr. K-781 | 54.

Die Kunst der Renaissance in Italien

Von

Adolf Philippi

⋄ + ⋄ + ⋄
Viertes Buch

Die Hochrenaissance

I.

Leonardo da Vinci und seine Schule.

Mit 58 Abbildungen.



Leipzig 1897.

Verlag von E. A. Seemann.



II-351733

Inhalt.

1. Leonardo da Vinci und seine Schule S. 417—512.

Leonardo als Begründer der Hochrenaissance 417. Seine Skizzenbücher 419. Sein Malerbuch 421. Seine Jugend 422. Uebersiedelung nach Mailand 423. Lodovico Sforza, sein Hof und seine Politik 423. Leonardos Verhalten dazu 426. Das Reiterdenkmal für Francesco Sforza 429. Das Abendmahl in S. Maria delle Grazie 432. Porträts der Mailänder Zeit: Belle Ferronnière, Köpfe der Ambrosiana S. 435. Isabella von Mantua, Karton 436. Monalisa 436. Leonardos Farbentechnik 438. Der Karton mit der Schlacht bei Anghiari 441. Skizzen zu einem Sankt Georg 444. Religiöse Tafelbilder: Madonna mit der Rahe 444. Die Anbetung der Könige 446. Die Madonna mit der heiligen Anna (Karton und Gemälde) 448. Die Madonna in der Felsgrötte 450. Der heilige Hieronymus 453.

Nachfolger Leonardos, ihre Bilder vielfach diesem selbst zugeschrieben 453. Die Leda (Salaino?) 454. Die Verkündigung (Louvre, Uffizien) 455. Madonna Litta, Münchener Madonna, Berliner Auferstehung Christi 456. Weibliche Porträts 457.

Schüler Leonardos: Luini 457. Gaudenzio Ferrari 458. Luinis ältere Fresken (Madonnen u. s. w.) 460. Fresken in Saronno 462. Fresken in Mailand, S. Maurizio 464. Fresken in Lugano 468. Tafelbilder: Heimkehr des Tobias u. s. w. 469.

Sodoma 470. Sein Kunstcharakter: erster Aufenthalt in Siena, ältere Tafelbilder 471. Fresken in Monte Oliveto 474. Sodoma in Rom; Baldassare Peruzzi 474. Sodomas Fresken in der Farnesina für Agostino Chigi 477. Sodomas Verhältnis zu Raffael 479. Späterer Aufenthalt in Siena 480. Fresken im Rathaus, im Oratorium S. Bernardino, in S. Spirito (Sankt Jakob, Sebastian) 482. Tafelbilder: Madonnen, Porträt 484. Fresko in S. Domenico (heil. Katharina) 484. Marienleben in S. Bernardino 486. Schüler Sodomas 486.

Die Hochrenaissance in Florenz 487. Fra Bartolommeo 488. Sein Kunstcharakter: Fresko von S. Maria Nuova 489. Raffaels Fresko in S. Severo, Perugia 491. Fra Bartolommeo und Savonarola 492. Tafelbilder Fra Bartolommeos 494. Madonna della Misericordia 494. Der auferstandene Christus 495. Pietà 498. Albertinelli 499.

Andrea del Sarto 499. Sein Kunstcharakter: Farbentechnik 502. Fresken in der Annunziata 505. Verkündigung 506. Madonna dell' Arpie 506. Opfer Abrahams (Dresden) u. a., Pietà 509. Die Madonna del Sacco 509. Das Abendmahl 510.

Berichtigung.

Die Unterschrift zu Fig. 212 muß lauten: Studie zu dem Philippuskopf des Abendmahls.

I. Lionardo da Vinci und seine Schule.

Die Lombarden (Luini) und Sieneſen (Sodoma, Peruzzi). Florenz: Fra Bartolommeo und Andrea del Sarto.



Fig. 205. Hölzzeichnung in Turin.

Mit Lionardo da Vinci (1452 bis 1519) beginnt ein neuer Abschnitt in der italienischen Kunstgeschichte, wie vorher mit Giotto und Masaccio. Die Wendung erscheint, wenn man die inzwischen angewachsene Menge der fertigen künstlerischen Leistungen und der neuen Probleme berücksichtigt, noch bedeutender und als Ergebnis der Lebensarbeit eines Mannes beinahe wunderbar. Lionardos Vielseitigkeit ist sprichwörtlich geworden. Er war nicht nur ein erfindender und ausführender Künstler in allen drei bildenden Künsten, sondern auch Ingenieur und Naturforscher in dem ganzen Umfange menschlicher Erfahrung und Wahrnehmung, den er mit selbständigen Gedanken durchdrang und für seine Mit- und Nachwelt erhellte. Wenn man auf die einzelnen Teile seines Forschungs-

gebietes sieht, wenn man beachtet, wie er etwas scheinbar den Aufgaben des bildenden Künstlers so entlegenes, wie die menschliche Sprache und die Rede in Prosa und Poesie, mit demselben eindringlichen Ernste erfaßt, so scheint es,

als könnte man sich keine Rechenschaft darüber geben, was ihm in seinen Bestrebungen die Hauptsache war, und worin das Entscheidende seiner Begabung lag. Das gilt insbesondere für die drei bildenden Künste. Man pflegt Lionardo als Maler anzusehen, aber war er nicht ebenso groß als Bildhauer oder als Architekt? Die italienische Kunst geht allmählich von der Frührenaissance in eine Hochrenaissance über. Dieser Unterschied, der uns von nun an beschäftigen wird, spricht sich am deutlichsten in der Architektur aus, weil wir in ihr das Formelle am einfachsten auf bestimmte äußere Thatfachen zurückführen können. An diesem Uebergange hat Lionardo unter allen Künstlern den stärksten und in allen drei Künsten einen persönlichen Anteil. Allerdings sind uns in Bezug auf Architektur und Plastik nur Entwürfe von ihm erhalten. Aber welcher Reichtum an Erfindung steckt in den Architekturen seiner Bildhintergründe und seiner Handzeichnungen! Seine Hallen und Bogengänge, seine Fassaden von Profangebäuden und Kirchen führen unmittelbar auf Bramante und Raffael hin. Seine Studien für das Reiterdenkmal in Mailand ergeben nebenher eine Menge neuer Motive für dekorative Aufgaben im Sinne der Hochrenaissance. Die Anfänge der Barockkunst, die uns bei Filippino Lippi beschäftigten (S. 256), gehen auf Lionardo als Erfinder zurück. Auch in der Malerei geben ja doch seine vorhandenen Bilder nur einen kleinen Teil dessen, was er wirklich geleistet und bedeutet hat. Wir können uns seiner ganzen Größe nur bewußt werden, wenn wir seine Entwürfe und seine aufgezeichneten Gedanken zur Grundlage unsers Urtheils machen. Und wenn nicht das Meiste bei ihm Entwurf geblieben wäre, worüber seine Zeitgenossen oft geklagt haben und sich verwunderten, wenn er, wie sie es wünschten, mehr ausgeführt und viel vollendet hinterlassen hätte: so würde sein Leben nicht ausgereicht haben, um aus ihm den universalen Geist zu machen, als welcher er nun in der Geschichte der Kunst einzig dasteht. Wir sollen also die Frage, in welcher der drei Künste er am größten war, besser gar nicht stellen. Für ihn war die Kunst ein Ganzes, und in jeder ihrer Arten ging er jeder Aufgabe nach, wann und so lange ihn sein Geist dazu antrieb. Darum hat er sie so vielseitig in die Breite und so stark und weit in die Zukunft hinaus fördern können, wie kein anderer.

Die Betrachtung Lionardos wird weniger oft auf vollendeten, Genuß bietenden Werken ausruhen können; sie wird öfter den mühevolleren Weg durch Gestrüpp und viele kleine Trümmer der Ueberlieferung zu den Gedanken des Künstlers zurück nehmen müssen. Bei seiner großen Bedeutung und bei

der Menge der Fragen ist es zweckmäßig, daß wir zuerst die sicher zu datierenden Werke mit seinem Lebensgange verbinden und dann erst die noch übrigen betrachten. Da öfter auf seine handschriftlichen Aufzeichnungen Bezug genommen werden muß, so mögen zunächst einige Mitteilungen darüber hier ihre Stelle finden.

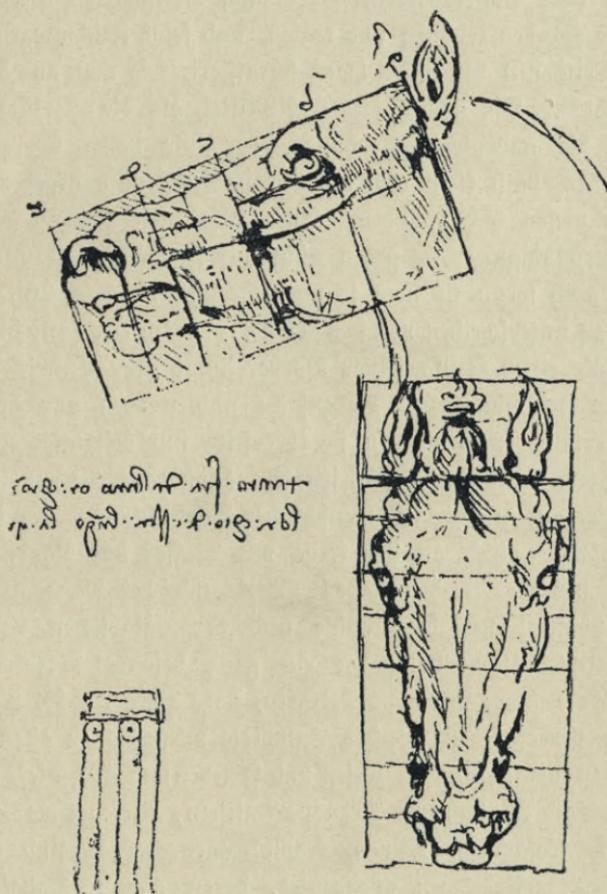


Fig. 206. Aus einem Skizzenbuche Leonardos.

Leonardo pflegte ein Notizbuch bei sich zu führen, in das er jede Beobachtung, die ihm einfiel, sofort eintrug; er sah das als ein wesentliches Hilfsmittel für den Künstler an und empfahl es seinen jüngeren Freunden. Was er an solchen Beobachtungen in seinen Gedanken bis zu einem gewissen Grade verarbeitet hatte, das schrieb er nicht streng planmäßig, aber unter

bestimmten Rubriken in Arbeitsjournale oder Tagebücher ein, und zwar ganz knapp und mit Abkürzungen, und außerdem mit der linken Hand rückwärts schreibend, so daß das Geschriebene nur durch einen Spiegel lesbar war. Daß er diese Spiegelschrift wählte, um den Inhalt vor solchen, die diesen Gebrauch des Spiegels nicht kannten, zu verstecken, ist nicht anzunehmen. Es war also eine Sonderbarkeit, die er sich angewöhnt hatte. Er konnte eben mit beiden Händen zeichnen und malen, und seine Zeichnungen sind sogar zum größten Teile mit der linken Hand schraffiert, wie man aus der Richtung der Striche sieht*). Ein noch bequemeres Mittel, als die aller kürzeste Schrift, war für ihn die andeutende Zeichnung, der wir daher überall in diesen Büchern begegnen, bald klein und mit ein paar Strichen gegeben, bald umfangreich mit vielen Gegenständen. Aber alle diese Zeichnungen sind nur Mittel zur Verständigung; sie gehen nicht auf Formschönheit und malerische Wirkung aus, auch wenn sie noch so umfangreich sind (Fig. 206). Sie sind also durchaus zu unterscheiden von den Künstlerzeichnungen, die ein Kunstwerk auf irgend einer Stufe seiner Vorbereitung oder Entwicklung zeigen. Bald sind jene Zeichnungen die Hauptsache und werden nur durch einzelne Bemerkungen erläutert; bald geben sie ihrerseits nur beiläufige Illustrationen zu einem zusammenhängenden Schrifttext. Lionardos Auseinandersetzungen beziehen sich hier auf alle Gebiete menschlicher Beobachtung. An dem Himmel mit seinen Sternen und an der Erde mit Wasser und Land, mit Bergen und Städten werden Probleme der Optik und der Mechanik und selbst Fragen der physikalischen Geographie und der natürlichen Entwicklungsgeschichte erörtert. Lionardo nahm ein ganz besonderes Interesse an der Landschaft. Er bestieg, wie einst Petrarca, hohe Berge, z. B. vom Comersee aus den Monte Rosa! Es werden Entwürfe vorgelegt zu allen erdenklichen Veranstaltungen des Lebens in Krieg und Frieden: Hoch-, Tief- und Wasserbauten, Brücken, Maschinen, Transportmitteln, Belagerungs- und Verteidigungsparke, Geschütze, Minen, Kampfwagen. Hier sind Entdeckungen vorbereitet und Erfindungen angedeutet, deren ganzen Inhalt die exakte Wissenschaft der folgenden Jahrhunderte unter ihre größten Erfolge zählt. Erst in unseren Tagen ist man zu der Einsicht gekommen, daß der Ertrag dieser Arbeiten noch zu heben ist, und diesen zahlreichen Bänden gegenüber

*) Woraus jedoch keineswegs hervorgeht, daß nur diese echt und zwar alle, die rechts gezeichneten dagegen unecht sind, denn dann wäre die Kenntnis seiner Handzeichnungen ein Kinderpiel!

versteht man es, daß Lionardo so wenig Bilder fertig gemalt hat. Ihn reizte die Arbeit nur als Mittel der Erkenntnis. Er nennt die Zeichnung einmal geradezu die Mutter des ersten, nicht fehlenden Erkennens, die Erzieherin aller Wissenschaften. So lebte er in Entwürfen und Skizzen. Die Ausführung überließ er anderen. Von diesen Aufzeichnungen kamen aus Lionardos Nachlaß dreizehn Folio- und Quartbände nach Mailand in die Ambrosiana und von da 1796 nach Paris; nur der „Codex Atlanticus“ ist später in die Ambrosiana zurückgegeben worden. Andre Handschriften befinden sich noch anderwärts in Italien, z. B. in der Bibliothek Trivulzi in Mailand, sowie im British Museum, in South-Kensington und in Windsor. Mit der Veröffentlichung dieser Schätze hat man an verschiedenen Stellen begonnen.*)

Während diese Bände in der Hauptsache eigenhändige Aufzeichnungen Lionardos für seinen persönlichen Gebrauch enthalten, giebt ein besonderer Trattato della pittura einen Auszug seiner Lehre für den praktischen Unterricht wieder. Der Anfang dieses „Malerbuchs“ geht noch auf Lionardo selbst zurück, das Uebrige haben seine Freunde nach seinen Mitteilungen und zum Teil auch aus seinen Schriften zusammengestellt, und das Ganze ist in seiner vollständigsten Fassung in einer Handschrift des Vatikans enthalten. Die Handschrift ist von einer unbekanntem Hand geschrieben und hat sich einmal im Besitze seines Freundes und Erben Francesco Melzi befunden. Dieses wertvolle Buch, dessen Inhalt sich vielfach mit den eigenen Aufzeichnungen Lionardos in den Tagebüchern berührt, ist mit Rücksicht auf die Zwecke der mailändischen Akademie zusammengestellt worden. Diese bestand aus einer Kunstschule, der ersten in Italien, (denn die Accademia di S. Luca in Rom, seit 1478, war eine Genossenschaft von Künstlern nach dem Muster der alten Gilden) und aus einer Gesellschaft von hervorragenden Gelehrten. Den Mittelpunkt dieser beiden Institute, die Lodovico Sforza gestiftet hatte, bildete Lionardo, und nach ihm nannte sich die Kunstschule „Accademia Leonardo Vinci“. In Lionardos Malerbuch hat die Antike unter den Lehrmitteln für die Künstler gar keine Stelle mehr.

*) Mit dem Codex Atlanticus in Italien, mit den Pariser Handschriften in Frankreich (Mavaijjon-Mollien). Aus den englischen Handschriften hat J. P. Richter Proben gegeben: the literary works etc. 1883, 2 Bände. Sabachnikoff (der einige kleinere Schriften z. B. über den Vogelflug, Paris 1893, veröffentlicht hat) gedenkt sie ganz herauszugeben. — Das von diesen Schriften zu unterscheidende „Malerbuch“ ist öfter herausgegeben worden, allerdings noch nicht wissenschaftlich genügend.

Wie er selbst aus der Antike außerordentlich wenig Anregungen gewonnen hat, so beruht auch aller Unterricht seiner Schule auf Naturbeobachtung. Das Zeitalter der Nachahmung hat sein Ende erreicht. Damit ist Lionardos bahnbrechende Bedeutung auch prinzipiell gegeben. Der Künstler soll der Sohn der Natur sein, nicht ihr Enkel!

Dem Stand der Notare hat das ältere Italien von seiner höheren geistigen Kultur, wie man aus der Litteraturgeschichte weiß, recht viel zu verdanken. So verdankt es auch seinen größten Künstler einem jungen Notar, als dessen unehelicher Sohn Lionardo in dem Castell Vinci nicht weit von Florenz geboren wurde. Seine Mutter heiratete bald einen anderen Mann, und sein Vater heiratete nicht weniger als viermal und hatte eine Menge Kinder, die später dem armen Lionardo das Leben nach Kräften erschwerten. Trotzdem vermachte er kurz vor seinem Tode seinen „leiblichen Brüdern“ eine ansehnliche Summe Geldes. Er selbst schloß nie einen Ehebund. Ihm genügte der Verkehr mit zahlreichen Freunden und Schülern, er fand hochstehende Gönner, und sein unruhiges Wanderleben war ausgefüllt von seiner Kunst und seinen nie rastenden Gedanken. Daß er erst spät (1472) in die Malergilde von Florenz eingeschrieben worden ist, zeigt, daß er seinen eigentlichen Beruf schwer fand, und daß er gewiß ursprünglich nicht dafür bestimmt worden war. Die vielen Geschichten aus seiner Jugendzeit machen den Eindruck, daß er zunächst in seinem Heimatskreise wohl als Wunderkind, aber doch auch als ein unverstandener Sonderling galt, bis er bei Verrocchio in Florenz in die richtige Schule kam. Ein so talentvoller Schüler, den, als er sich bewährt hatte, der Meister auf dem Bilde für S. Salvi den einen der beiden Engel malen ließ (S. 232), hat natürlich in dieser Zeit noch vieles hervorgebracht. Vasari und andere Berichterstatter erzählen uns von Bildern und Entwürfen, die alle namentlich mit Rücksicht auf neue, geistreiche Erfindungen gepriesen werden. Unter seinen Handzeichnungen ist vieles, was sicher in diese Zeit gehört, und manches davon berührt sich auch in den Gegenständen mit den bei den Schriftstellern erwähnten Arbeiten. Aber ein bestimmt dieser Periode angehörendes, vollendetes oder doch in gewissem Sinne abgeschlossenes Werk (wofür manchen die „Anbetung der Könige“ in den Uffizien gilt; wir setzen sie später an) haben wir nicht mehr. Auf einige seiner vermeintlichen Jugendwerke kommen wir noch zurück.

Für keinen Künstler haben übrigens die Handzeichnungen eine so umfassende Bedeutung, wie für Lionardo. Wir verstehen darunter nicht die früher erwähnten, die seine handschriftlichen Mitteilungen unterstützen und

teilweise ersetzen sollten, sondern die ebenfalls zahlreichen, die künstlerische Erfindungen enthalten. Wir können die Weite des Gesichtskreises, der sich hier aufthut, nur andeuten. Bei der Betrachtung der Bilder wird einzelnes erwähnt werden, aber der größte Teil hat gar nicht den Weg bis zur Staffelei gefunden.

Wir haben früher gesehen, wie der junge Lionardo um diese Zeit, wo Florenz erfüllt war von dem wetteifernden Streben zahlreicher Künstler, wohl auf einige von ihnen, wie Verrocchio oder Sandro Botticelli, mit seinem größeren Talente einen stillen Einfluß ausübte. Aber seinen richtigen Platz, wie ein kräftig aufstrebender und bahnbrechender Künstler, fand er hier nicht. Er konnte bei seiner Art keine Erfolge zeigen, woran man durch die vielen Bilder der anderen gewöhnt war, — oder er hat sie wenigstens nicht gezeigt. Ihm mußte daran liegen, einen anderen Ort und einen neuen Grund zu finden, um die Kraft zu entfalten, die er in sich fühlte, und es ist bezeichnend, daß er sich dem Herzog von Mailand als Ingenieur und Kriegstechniker empfiehlt mit Brücken und Belagerungsapparaten, mit Waffen aller Art, Hinterladern und Mitrailleusen, daß er hingegen der Malerei und der Skulptur in Marmor, Erz und Thon, die er ebenfalls leisten könne, erst am Schlusse seiner Denkschrift erwähnt.

Lodovico Sforza, il Moro genannt, regierte zwar noch als Vormund seines jungen Neffen Giangaleazzo Maria (der erst 1494, vielleicht nicht ohne Mitwissen des Onkels, Gift bekam), aber er bereitete sich schon mit allen Mitteln der Tyrannenweisheit auf die Herzogswürde vor*). Als Gewalt herrscher war er nicht schlimmer, als man es an den meisten aus dem früheren Hause der Visconti gewohnt war, und seinen brutalen Egoismus zeigte er wenigstens mit einer Naivität, die in Verbindung mit seiner Thatkraft oft ganz angenehm berührt. Auch Lionardo muß sich von dem Manne angezogen gefühlt haben, sonst hätte er schwerlich seine beste Lebenszeit bei ihm zugebracht und bis zuletzt (1500) bei ihm ausgehalten. Er kam im Anfang der achtziger Jahre hin, wie es heißt, mit einer selbstverfertigten silbernen Laute, und schon früher einmal soll ihn Lorenzo Medici mit einem besonders wertvollen Musikinstrumente an den mailändischen Hof gesandt haben. Lionardo war musikalisch, war ein amüsanter Beobachter und hinreißend in der Unterhaltung, dabei voll von Einfällen und kleinen Künsten,

*) Giangaleazzo Maria war der Sohn von Lodovicos älterem Bruder, der 1466 seinem Vater Francesco in der Regierung folgte und 1476 ermordet wurde.

wie sie an diesem Hofe erwünscht sein mußten, mit dem es, seit Burgund nicht mehr existierte, an seiner Prachtentfaltung kaum eine Hofhaltung in Europa aufnahm. Wer außer Lionardo konnte denn z. B. einen leibhaftigen Löwen konstruieren, der ins Zimmer hereingeschritten kam, sich vor dem königlichen Gaste von Frankreich verneigte und dann seine Brust aufklappte,



Fig. 207. Männliches Porträt. Schule Lionardos, S. 436. Mailand, Ambrosiana.

aus der nun lauter Lilien herausquollen? So war Lionardo dem Herzog vor allem für seinen persönlichen Glanz und seine Feste wertvoll. Die Thaten der Künstler in der Renaissancezeit haben ja oft die Künste der Diplomaten unterstützen müssen. Und bald kam auch der Krieg, für den der Moro seines neuen Ingenieurs bedurfte. Zunächst aber gab es Feste, darunter solche von politischer Bedeutung. Der junge Neffe heiratete 1489 Isabella von Neapel, die sich später nach dem Tode ihres Gemahls (1494)

an ihre Familie anlehnte und dadurch den Moro veranlaßte, Karl VIII. von Frankreich gegen ihren Bruder Ferdinand II. von Neapel herbeizurufen. Das war der Anfang der Kriegsnöte für Italien und vor allem für das Herzogtum Mailand selbst! Lodovico vermählte sich 1491 mit Beatrice von Este (Isabellas von Mantua Schwester) und er erreichte es dann noch vor



Fig. 208. Dame aus dem Hause Sforza. Schule Lionardos, S. 436. Mailand, Ambrosiana.

seinem Anschluß an Frankreich, daß seine Nichte Bianca Maria, Giangaleazzo's Schwester, die zweite Gemahlin Kaiser Maximilians wurde (1493). Für diese Hochzeiten hatte Lionardo vollauf zu thun. Im übrigen gehörte er, wie der Architekt Bramante und der Mathematiker Luca Pacioli*), zu den

*) Früher war er in Perugia (S. 294), er war ein Landsmann und Bekannter von Piero de' Franceschi, und in diesem Verhältnis liegt die Bedeutung seines Zusammentreffens mit Lionardo.

persönlichen Berühmtheiten, um deren willen der Herzog seine Akademie gestiftet hatte, und aus ihrer Schulabteilung ging Lionardos spezielle Malerschule, die mailändische, hervor. Hier faßte er also Fuß, wie weder früher in Florenz, noch später in Frankreich. Der Hof gab ihm auch Aufgaben in der Kunst, wie er sie wünschen konnte: Porträts und sogar eine Reiterstatue, und wenn es oft an Geld dafür und für Lionardos persönlichen Unterhalt fehlen mochte, weil der Krieg allmählich die Kassen leerte, so fand er doch durch ihn auch wieder andere Aufträge. Daß er so wenig vollendete, gerade so wie später, lag gewiß ebenso sehr an ihm, wie an den Verhältnissen. Alles in allem muß diese Zeit in Mailand als die glücklichste seines Lebens angesehen werden, und mit schwerem Herzen mag er die Stadt mit den vielen Schülern und dem alten Gönner verlassen haben, als dieser nicht mehr zu retten war. Lodovico, der den fremden König zuerst ins Land gerufen und sich in seiner Politik auf ihn gestützt hatte, wurde von dem Nachfolger Karls VIII., Ludwig XII., als Enkel einer Visconti, nachdem sein Heer geschlagen war, entthront, und starb zehn Jahre später als Staatsgefangener in Frankreich. Ludwig XII. nahm 1500 das Herzogtum in Besitz. Aber er und Franz I. mußten es in schweren Kämpfen gegen Spanien und Habsburg verteidigen, und schließlich ging es durch die Schlacht bei Pavia (1525) doch für die Franzosen verloren. In diesen Zeitraum, als über die einzelnen Landschaften Italiens soviel Schrecknisse hereinbrachen, fällt Lionardos weiteres Leben. Seine Landsleute, auch die späteren, haben es ihm nie vergessen, daß er auf der „schlechteren Seite“ stand. Erst bei dem Moro, dann ging er 1500 zwar zunächst nach Florenz, aber doch nicht zu dauerndem Aufenthalte, er lebte wieder viel in Mailand, war auch einmal kurze Zeit für Cesare Borgia in der Romagna als Ingenieur beschäftigt (das Diplom ist aus dem Jahre 1502). Schon 1506 gehörte er Florenz nicht mehr an, seit 1507 war er Peintre du Roi und 1515 trat er ganz in den Dienst des Königs Franz I., um im folgenden Jahre nach Amboise überzusiedeln. Dort ist er auch gestorben.

Den traurigen politischen Zustand Italiens hat er oft genug selbst beklagt. Er war sich, wie gleichzeitig Machiavelli, klar über den Grund des Uebels, die gegenseitige Eifersucht der vier oder fünf großen italienischen Staaten mit ihrem System von wechselnden Trabanten, und hätte es lieber anders gehabt. Aber die Förderung, deren er bedurfte, fand er nur in Mailand und nachher an keinem italienischen Hofe mehr. In Florenz aber traf er auf Gegensätze in der Kunstauffassung, die zu Reibereien führten

und ihm den Aufenthalt dort verleideten. Einmal nur, von Mailand aus, ist er in Rom gewesen, 1513. Er hat dort wenigstens Raffaels Werke gesehen. Aber der Papst und er haben kein Gefallen an einander gefunden.

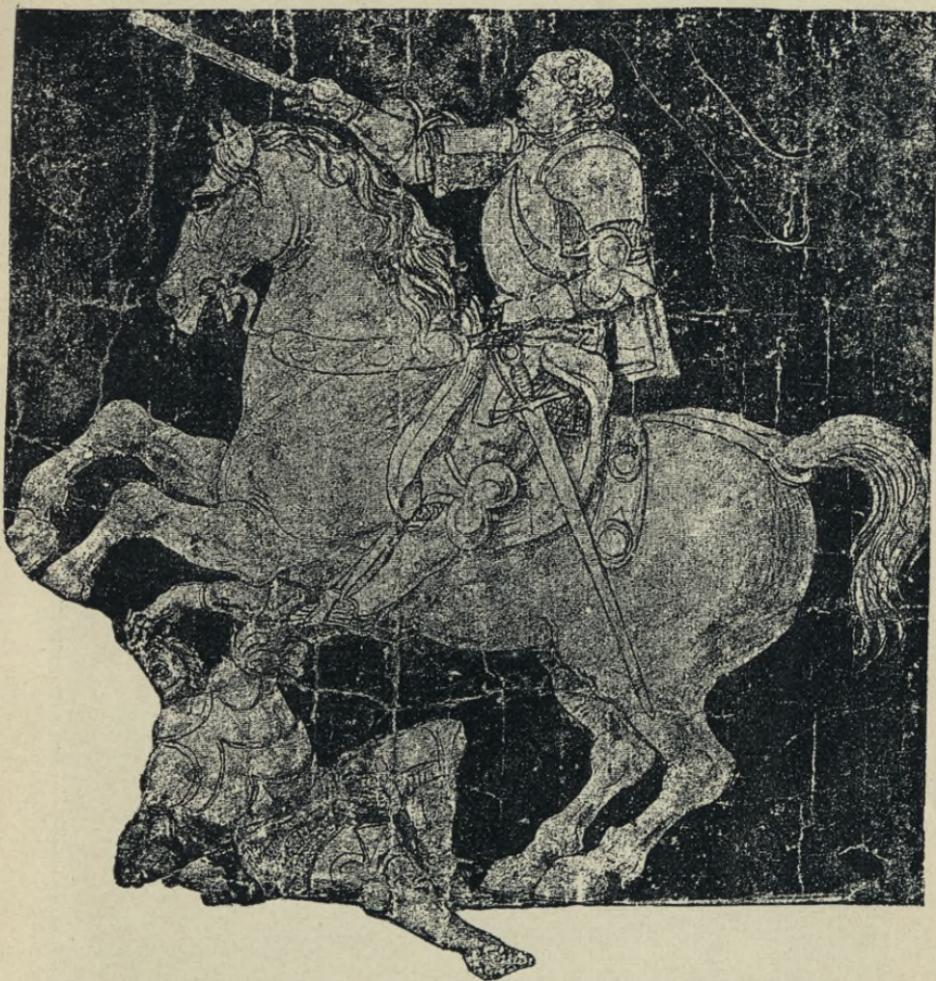


Fig. 209. Entwurf Pollajuolos zum Reiterstandbild Francesco Sforzas. München, Kupferstichkabinett.

Leo X. war in Lionardos Augen ebenso wenig ein gültiger Vertreter der nationalen Interessen, wie seine Verwandten, die Regierenden in Florenz; er sorgte, wie sie, für sein Haus. Dem Papst aber mochte er seinerseits schon als Günstling der Franzosen nicht genehm sein. So ging er denn seinen geistigen Interessen nach und stellte sie über die Politik, wie einst

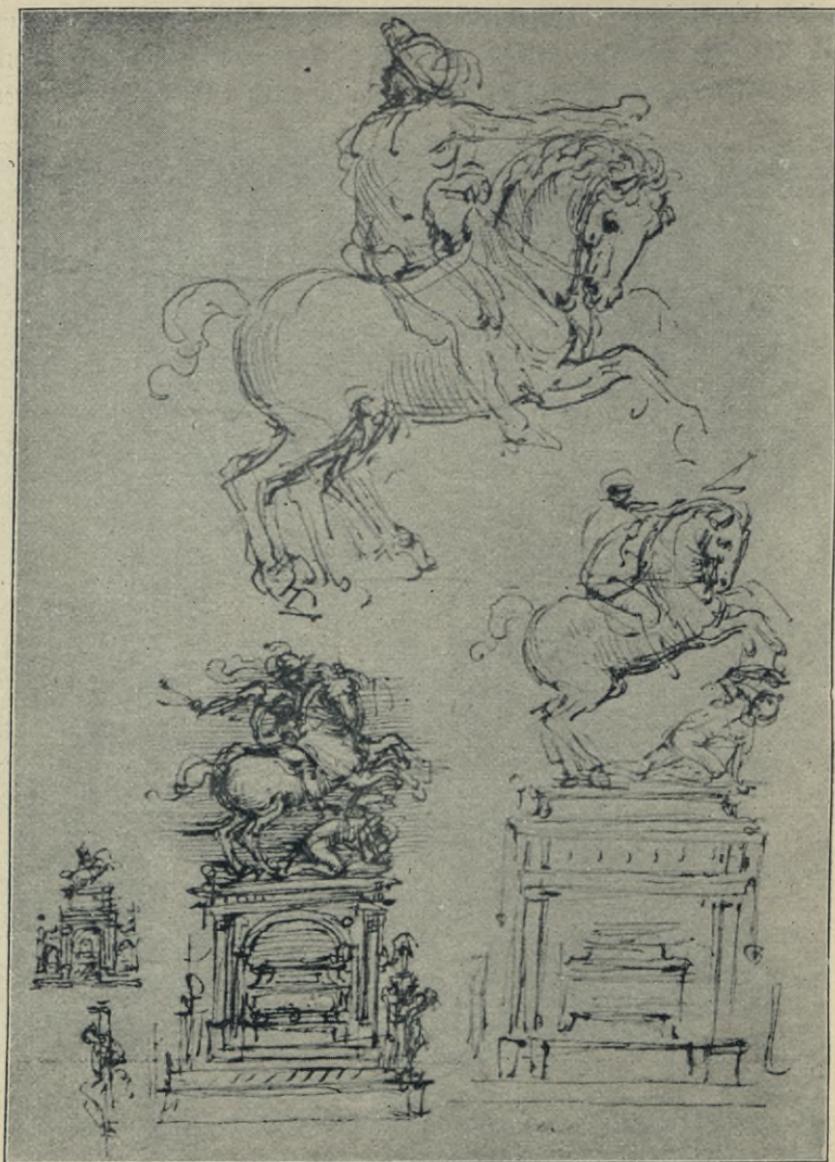


Fig. 210. Handzeichnung von Lionardo. Windsor.

Petrarca, dem man ja auch vorgeworfen hatte, daß er kein guter Patriot war. Man versteht auf diese Weise, was Lionardo immer wieder nach Mailand trieb, und wie es gekommen ist, daß der Florentiner eine oberitalienische Malerschule gegründet hat.

Zwei seiner Hauptwerke gehören in die Zeit des ersten Aufenthalts in Mailand: das Reiterdenkmal und das Abendmahl. Von beiden haben wir nur Ueberbleibsel. Wir beginnen mit dem ersten.

Die eiserne Reiterstatue, die der Moro seinem Vater Francesco, dem Condottiere und nachmaligen Schwiegerjohn des letzten Visconti, errichten wollte, sollte zugleich ein Ehrendenkmal für das neue Haus der Sforza sein, dessen erster Herzog — seit 1450 — Francesco gewesen war. An der Konkurrenz, die der Moro ausschrieb, beteiligte sich nach Basari auch Antonio Pollajuolo mit einem Entwurf, der den Herzog auf einem über einen liegenden Krieger hin springenden Pferde darstellte. Antonios Hand glauben manche mit Morelli in einer schönen Zeichnung auf dunkeln Grunde (München, Kupferstichkabinet) zu erkennen, die früher allgemein dem Lionardo zugeschrieben wurde (Fig. 209). Lionardo, dem das Werk übertragen ward, hat sehr lange daran gearbeitet. Unter dem 23. April 1490 bemerkt er eigenhändig, daß er „wieder an dem Pferde zu arbeiten angefangen habe“. Drei Jahre später, bei der Hochzeitsfeier des Kaisers, ist das Modell öffentlich aufgestellt worden. Zum Guß kam es überhaupt nicht, und später ist auch das Modell verschwunden. — Man hat vielfach erörtert, ob Lionardo das Pferd schreitend dargestellt habe, wie kurz vorher sein Lehrer Verrocchio in Venedig das des Colleoni (S. 180), oder aber springend. Das letztere ist wahrscheinlich, nicht weil eine epigrammatische Beschreibung Paolo Giovios darauf führen kann (denn auf solche rhetorische Aeußerungen ist nichts zu geben), sondern weil man aus Lionardos Handzeichnungen sieht, daß er sich mit dem springenden Pferde besonders eingehend beschäftigt hat, und weil man annehmen darf, daß er in dem Denkmal etwas neues geben wollte. Wo er in seinen Tagebüchern von dem Guß eines Pferdes handelt, da giebt er allerdings in der Hilfszeichnung nur einmal ein galoppierendes, sonst immer ein schreitendes Pferd und zwar einmal sogar in einem Gerüst (in Nötel, Codex Atlanticus). Aber vier Blatt Handzeichnungen (Windsor) zeigen uns zusammen zehn Entwürfe mit dem springenden Pferde in mannichfacher Abwechslung. Zweimal liegt unter dem Pferde ein Gefallener, zweimal ist der Sockel gedacht als Grabmonument, das sich über der liegenden Statue des Verstorbenen erhebt (Fig. 210). Wenn es nun auch an sich nicht von Bedeutung ist zu wissen, ob das Pferd, wenn das Denkmal vollendet worden wäre, diese oder die andre Form bekommen hätte: so giebt doch Lionardo in diesen Entwürfen der zweiten Form eine solche Menge von überraschend schönen Motiven, daß alles Gute, was an Stellungen dieser Art in der Kunst bis

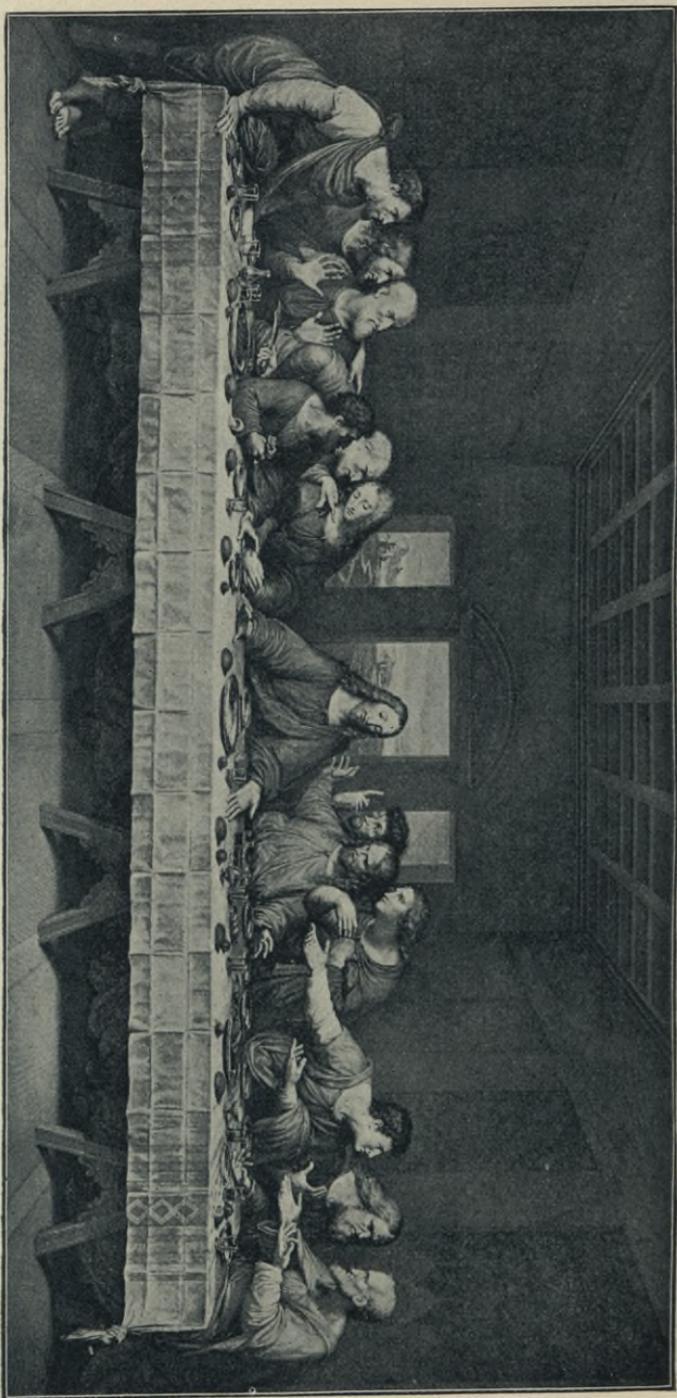


Fig. 211. Das Stuebemahl. Von Simonarbo. Nach dem Zilge von Staffael Morigsen.

in die neueste Zeit gefunden wird (z. B. die „Amazone“ von Riß und Wolfs „Löwenkämpfer“ in Berlin) auf Lionardos Erfindung zurückgeht, und wir hierin die kunstgeschichtliche Bedeutung des Denkmals sehen. Vittore

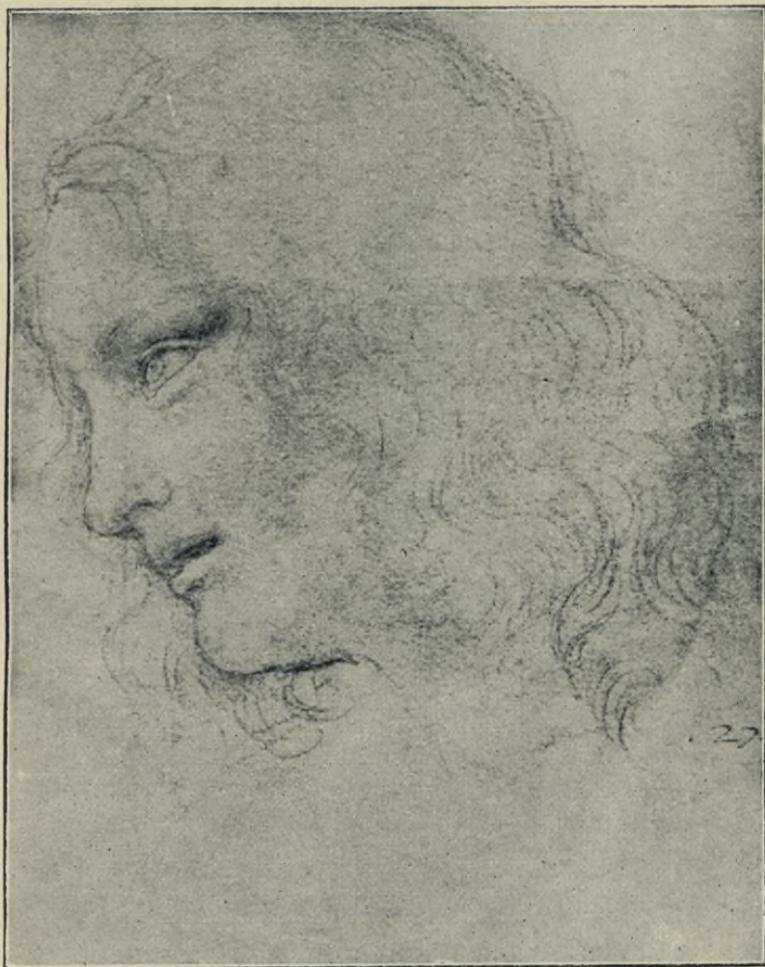


Fig. 212. Studie zu dem Johanneskopf des Abendmahls. Von Lionardo. Windsor.

Pisano (S. 343) hatte das Pferd in ruhiger Haltung von allen Malern am vorzüglichsten dargestellt. Lionardo liebte das Pferd besonders; er hielt sich zeitweise welche, obwohl das über sein Vermögen ging. Er stellt also zuerst das Pferd im Sprunge dar nach den Ansprüchen der neuen Zeit,

und — wie uns sein Karton für die Schlacht bei Anghiari zeigen wird — auch für die spätere Zeit genügend.

Das Abendmahl hat Lionardo nicht in Fresko, sondern mit Oelfarbe, bedeutend über Lebensgröße an die Wand eines Speisezimmers (im Kloster

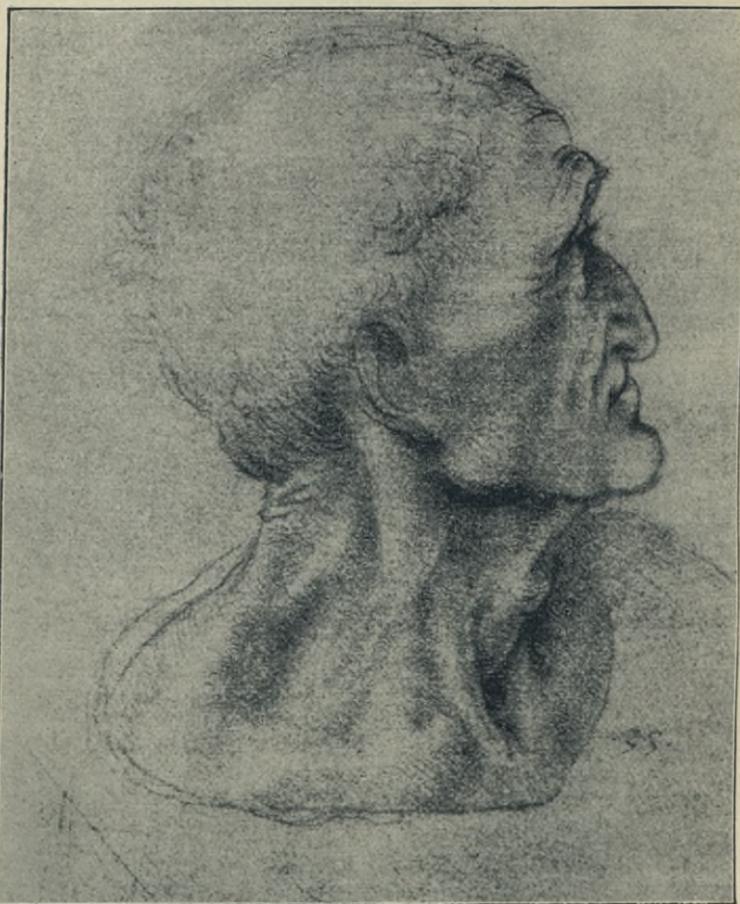


Fig. 213: Studie zu dem Judaskopf des Abendmahls. Von Lionardo. Windsor.

S. Maria delle Grazie, Mailand) gemalt. Diesem Verfahren, einem für den Künstler interessanten technischen Problem, ist das Werk zum Opfer gefallen. Es war schon in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts sehr zerstört. Von der ursprünglichen Farbe giebt vollends heute nach so vielen Auffrischungen das Original keine Vorstellung mehr, und in Bezug auf Zeichnung und Erfindung hält man sich jedenfalls bequemer an den Stich

Raffael Morghens (Fig. 211). Lionardos Gruppierung der Figuren an der langen, geraden Tafel ist, äußerlich genommen, streng, und die einfache, niedrige, flachgedeckte Halle, in die die Tafel ganz symmetrisch hineingesetzt ist, paßt zu diesem feierlichen Eindruck. Aber erst die Gruppenbildung im einzelnen offenbart uns die ganze, neue Tiefe seiner Kunst, mit den Beziehungen der Gesichter auf einander und der Haltung der Körper und dem Spiel der Hände, das wie ein elektrischer Strom durch die ganze Reihe geht, so daß wir sagen dürfen: So etwas von Feierlichkeit und zugleich von lebendiger Naturbeobachtung ist nicht wieder geschaffen worden. Wir wissen aus Lionardos Notizen, denen er kleine Skizzen beigegeben hat, wie sehr er auf die Körperhaltung und den Ausdruck der Gliedmaßen bei den Menschen achtete, wenn er sie unter den verschiedensten geistigen Eindrücken zu beobachten pflegte. Seine vielberufenen Karikaturen sind ja im Grunde auch nichts anderes, als die Folgerungen einer scharfen, bis an die äußersten Grenzen des Möglichen gehenden Beobachtung. Er hat seine Wahrnehmungen aber auch mit Worten bis ins kleinste erläutert, so daß ein Schauspieler noch heute daraus Nutzen ziehen könnte. Das alles also findet man hier in dem Abendmahl angewendet. Außerdem beachte man, wie die wunderbare Lichtführung den geistigen Ausdruck der Handlung unterstützt. Lionardo hat an diesem Werke viele Jahre gearbeitet. Er war noch 1497 damit beschäftigt und hat vielleicht schon bald nach seiner Ankunft in Mailand mit den Studien dafür begonnen. Daß einige seiner Handzeichnungen für ein Abendmahl noch in die florentinische Zeit zurückreichen, ist möglich, aber durch nichts wahrscheinlich zu machen. Ueberhaupt lernen wir gerade aus diesen Zeichnungen zum Abendmahl nichts, was wir uns nicht ohne sie auch denken können. Es gewährt uns Interesse, auf ihnen seinen Gedanken nachzugehen, aber zum Verständnis des Werkes in seiner entgeltigen Gestalt geben sie keinen Beitrag. Zwei frühere Blätter mit Federzeichnungen zeigen, das eine (Louvre) neben nicht hierher gehörenden Skizzen einen kleinen, unbeskleideten Christus in Halbfigur, ausdrucksvoll hinter einem Tische sitzend und mit Handbewegungen, die auf dem Bilde nicht verwendet worden sind, — das andere (Windsor) zwei Skizzen des Abendmahls in der älteren florentinischen Form, wo Judas vorn vor dem Tische sitzend von rückwärts gesehen wird. Dagegen entsprechen drei in Kreide ausgeführte größere Apostelköpfe und ein Arm mit Gewand (Windsor) der späteren Ausführung (Fig. 212 u. 213). Eine ebenfalls sehr durchgeführte, lebendig, aber wieder anders aufgefaßte Rötelzeichnung (Venedig) ist wenigstens nicht völlig sicher, und die berühmten zwölf

Apostelköpfe in Pastell (Weimar) sind erst nach dem Bilde in Mailand und darum selbstverständlich nicht von Lionardo gemacht worden. Es ist unver-



Fig. 214. Bildnis einer Unbekannten (Velle Ferronière). Von Lionardo. Louvre.
Phot. Braun, Clément & Co.

ständig, daß es sogar Kunstforscher giebt, die sich das noch nicht klar gemacht haben.

Ein echtes Produkt der Mailänder Zeit ist ferner das Brustbild einer

unbekannten Dame („la belle Ferronnière“, Louvre) in feiner, oberitalienischer Tracht — rotes Kleid und goldner Stirnreif bei schlichtfrisiertem Haar — auf dunkeln Grunde und hinter einer Steinbrüstung (Fig. 214). Die Figur und das ernste Gesicht sind ein wenig nach links gerichtet; von dorthier



Fig. 215. Isabella von Mantua. Kartonzzeichnung von Lionardo. Louvre.

trifft den Beschauer ein tiefer Blick aus den dunkeln, nach rechts hin zurückgewandten Augen, den er nicht so leicht vergißt. Alles was zur Toilette gehört, ist höchst sorgfältig behandelt, die Modellierung des Fleisches noch etwas hart, mehr plastisch, ohne die später übliche Vertreibung der Töne, das Ganze aber in feiner etwas herben Schönheit von großem Reize. — Dagegen sind zwei Porträts der Ambrosiana, die Lionardo zugeschrieben zu

werden pflegen, nicht gut genug für ihn. Der hübsche kleine Profilkopf einer „unbekannten jungen Dame“ aus dem Hause Sforza (Fig. 208), mit Haarnetz, Stirnreif und Perlen schmuck, hat einen frischen, fecken Ausdruck und ist von Morelli dem Bildnißmaler des Hofes, Ambrogio de Predis, zugeschrieben worden. Das entsprechende Porträt eines „unbekannten Mannes“ (Fig. 207) ist nicht vollendet und braucht nicht derselben Hand anzugehören; mit Lionardo selbst hat es ebenso wenig etwas zu thun.

Zwar nicht ein Bild, aber ein in Kreide und Rotstift pastellartig ausgeführter Karton (Louvre Nr. 390) zeigt uns ein Frauenporträt Lionardos aus dieser Zeit (Fig. 215), und wenn, was sehr wahrscheinlich ist, diese vornehme Dame im Profil mit gewelltem Haar Isabella von Mantua (S. 336) darstellt, so hat das hübsche kleine Denkmal eine Geschichte, die zugleich ein interessanter Beitrag zu Lionardos Leben ist, um die Zeit als er von Mailand nach Florenz aufbrach. Isabellas Korrespondenz zeigt, daß er schon um 1500 ihr „Freund“ war, natürlich durch ihre Schwester in Mailand, „Vice“, — und daß sie ihm in Mantua, als er Ende 1500 durchreiste, saß. Aber das Porträt, in Kohle ausgeführt, verschenkte der Markgraf, und darauf richtet sie an den Künstler nach Florenz hin die Bitte um einen Ersatz, um eine andere Zeichnung ihres Porträts, wiederholt, brieflich, durch Agenten, Gesandte, Freunde von höchstem Range. Als sie endlich sieht, daß es nichts hilft, bittet sie nach einigen Jahren wieder, nur um ein Bild überhaupt, z. B. nur um den Kopf des zwölfjährigen Jesus — dergleichen verstehe er so ausdrucksvoll zu machen —, und das dauert bis 1506. Er verspricht, aber löse, wie ein hoher Herr dem andern, studiert inzwischen, wie Isabellas Berichterstatter sagen, treibt Mathematik, aber geliefert hat er schließlich nichts. Ursprünglich hatte er jedenfalls vor, ihr Porträt in Del zu machen, denn damals, von Mantua aus, nahm er den Karton (der jenem in Kohle ausgeführten Porträt zu Grunde gelegen hatte) mit sich nach Venedig, wo ihn Lorenzo di Pavia am 13. März 1500 bei ihm gesehen hat. Das wäre also aller Wahrscheinlichkeit nach der Karton des Louvre.

In die nächsten Jahre seines Aufenthalts in Florenz — etwa 1506 — gehört eins der schönsten aller weiblichen Bildnisse, die Monalisa (Madonna Lisa), dritte Frau des Francesco del Giocondo (Louvre, Fig. 216). Vasari sagt, er hätte vier Jahre daran gemalt, und das sprechende Leben hätte er dadurch in die weichen Züge gebracht, daß er die Dame während der Sitzungen, wie es seine Gewohnheit gewesen, durch Musik und humoristische Unterhaltung hätte zerstreuen lassen. Der Ausdruck ist freundlich, aber nicht gemühtief,



Fig. 216. Monalija, von Lionardo. Louvre. Phot. Braun, Clément & Co.

die Erscheinung überaus natürlich mit den über einander gelegten, sprechenden Händen, eine reiche und hochgestellte, aber keineswegs geistig bedeutende junge Frau. Der Vortrag dieses Bildes nun hat das Duftige, die aufgelösten Umrisse, das sfumato, was Lionardos große Erfindung ist, man kann sagen: das Ziel, worauf seine Kunst hinstrebt. Bei den Florentinern, von denen er ausging, ist die Form das Entscheidende, im ganzen als eine große, etwas kalte Erscheinung, im einzelnen als Linie, als Umriß oder plastisch behandelter Körperteil. Dazu kommt dann die Farbe. Lionardo hat, das sehen wir aus seinen Tagebüchern, unablässig an der Natur beobachtet und studiert, daß Linien, Formen und Farben in der Luft unter der Wirkung des Lichtes dem Auge ganz anders erscheinen, als sie genau gemessen oder unter andern äußeren Umständen geprüft, sind oder zu sein scheinen und herkömmlich dargestellt werden. Er hat zahlreiche Bemerkungen über das Schwinden der Körper in der Luft, das Verschwimmen der Umrisse, die Reflexwirkungen in den Farben, und diesen Schein will er so täuschend, wie es menschlicher Kunst möglich ist, darstellen. Beseht man unter diesen Voraussetzungen einige seiner Handzeichnungen, namentlich weiblicher Köpfe, so liegen hier oft hinter kleinen Unterschieden in der Darstellung der Augenumgebung und des Mundes Probleme für den Ausdruck des seelischen Lebens verborgen, und in der Führung der Umrißlinien, deren Charakter von sehr verschiedener Stärke sein kann, wieder andere für den Unterschied der malerischen Erscheinung. Hier liegt eine Vertiefung und eine Verfeinerung vor, ein leises Verschieben der Grenzen des Darstellbaren in das Gebiet des Geistigen und Empfundenen, etwas, was nur durch langsam tastendes Versuchen gefördert werden konnte. In diesem Sinne nennen wir Lionardo, wenn er auch lange nicht soviel gemalt hat, wie viele andere, den größten Maler und seine Kunst spezifisch malerisch. Und daß sein großer Gegner, der junge Titan Michelangelo, für diese vorichtig ein Problem an das andere fügende, halbmetaphysische Arbeitsweise kein Verständnis hatte, begreifen wir, ebenso aber auch, daß Raffael hier tiefere Beseelung lernen konnte, als von Perugino oder von Timoteo Viti. Der Sinn für Farbe, bekanntlich seit Lionardo eine Schuleigenschaft der Oberitaliener, könnte auch bei diesen selbst wohl schon etwas mit auf einer landschaftlichen Grundlage beruhen. Die Geschichte der Schule vor Lionardo ist dunkel. Morelli hat zuerst auf einen Aelteren, Vincenzo Foppa, hingewiesen, dessen Schüler Ambrogio Borgognone vorzügliche warme und satte Farben hat. Mit diesem ist Lionardo gleichzeitig, eher jünger, als älter. Es läßt sich also annehmen, daß Lionardos koloristischer

Sinn in Mailand durch die einheimische Richtung bedeutend gefördert wurde. Wie stark aber dieser Sinn bei ihm war, kann man schon aus seinen Handzeichnungen erkennen. Die Farbe ist ja nicht das einzige Element des Malerischen; dieses beruht ebenso sehr auf der Art, wie Licht und Schatten auf die sinnliche Wirkung hin verteilt werden. Nun wollten die früheren Maler in ihren Zeichnungen mit Stift oder Feder nur die Komposition oder einen einzelnen Gegenstand z. B. einen Kopf in seinen charakteristischen Bestandteilen festhalten. Seit dem letzten Viertel des 15. Jahrhunderts entsteht daneben in Florenz eine ganz andere Art, äußerlich weicher, mit Rötel, Kohle oder Kreide zu zeichnen und tiefer liegende Ausdrücke mit einer der Farbe nahelkommenden Behandlung von Schatten und Licht wiederzugeben. Diese breite, malerische, in den Stimmungen mit gemalten Bildern wetteifernde Handzeichnung finden wir besonders reich bei Fra Bartolommeo, Andrea del Sarto und Raffael entwickelt. Der ältere Geber dieser Kunst ist aber Lionardo, und ihre Grundzüge gehen zurück auf seinen Verkehr mit Verrocchio und mit den Schülern aus dessen Werkstatt in Florenz. Kein gemaltes Bild Lionardos aber ist nach den berührten Seiten hin so sehr der Inbegriff seines Könnens, wie die Monalija trotz ihrer Zerstörung. Der warme Fleischton ist im Gesicht verschwunden, aber an den Händen noch sichtbar. So weich wie die Formen in der Luft stehen, so sanft und harmonisch stehen die Farben zu einander, das grüne Kleid mit den gelben Ärmeln und die grüne, frische, feuchte, wolkige Landschaft. Lionardo hat keinen Effekt geben wollen, nichts prächtiges, sondern er hat die ganze Milde und das Behagen eines passiv gestimmten Menschen so gleichmäßig über die ganze Fläche seines Bildes ausgebreitet und alles Malerische so gleichmäßig vollendet gegeben, daß man den Grund dieser Stimmung nun in nichts einzelnem mehr suchen könnte. Er selbst mußte dieses sein eigenes Meisterwerk der Luftperspektive später aus dem Privatbesitz zurückkaufen, für König Franz I., der nicht weniger als etwa 45000 Franken dafür bezahlt hat. So ist es in den Louvre gekommen.

Mit seinem Nebenbuhler Michelangelo ist Lionardo öfter zusammengetroffen und, wie es zu gehen pflegt, immer bei Gelegenheiten, die zwei gründlich verschiedene Menschen noch mehr aus einander bringen müssen. Es mag wohl wahr sein, daß Lionardo den Spott hat hinnehmen müssen über die viele Zeit und das Geld für das nicht zu stande gebrachte „Pferd“. Im Anfange des Jahres 1503 saß er in der Kommission, die einen Platz für



Fig. 217. Der Kampf um die Bahre. Zeichnung von Stubens nach dem Sarton Sionarhos (Zeichn.). Gravir. Joh. Braun, Glement & Co.

Michelangelos „David“ bestimmen sollte (S. 227), und gleich darauf hatte er sich in einer Konkurrenz mit seinem Nebenbuhler zu messen. Für den eben vollendeten großen Ratsaal des Palazzo Vecchio sollte ein Wandschmuck aus der vaterländischen Geschichte beschafft werden, und während Michelangelo in seinem Karton eine Szene aus dem Kriege gegen Pisa darstellte und in den „Kletterern“, beim Baden überraschten Soldaten, seine Stärke, die Anatomie des Menschenkörpers, zeigen konnte, wählte Lionardo den Sieg über die Mailänder bei Anghiari. Er zeichnete zwischen Oktober 1503 und Herbst 1504 und malte dann ein Stück auf die Wand, und zwar wieder



Fig. 218. St. Georg. Skizzen von Lionardo. Windsor.

mit Oelfarbe, wie beim „Abendmahl“, und auf einen ungeeigneten Bewurf. Dann, im Mai 1506, blieb die Arbeit liegen, und sie ist ebenso wenig wieder aufgenommen worden, wie das Werk seines Rivalen, das auch unvollendet blieb. Der Karton Michelangelos hing, wie Benvenuto Cellini erzählt, im Palazzo Medici, der Lionardos in einem Saale bei S. Maria Novella; zu beiden wallfahrte man, und sie waren die Schule für die Welt. — Beide sind längst verschwunden. Lionardo hatte als den am weitesten fortgeschrittenen Teil seiner Arbeit den Kampf von zwei Reiterpaaren um eine Fahne über einigen am Boden liegenden Soldaten dargestellt. Also wieder das Pferd in Aktion! Verschiedene Federzeichnungen mit prächtigen Motiven dieser Art im Louvre, in Windsor und Venedig gewähren uns Freude, zeigen aber doch keinen deutlichen Weg zu dem Original, das Vasari anschaulich

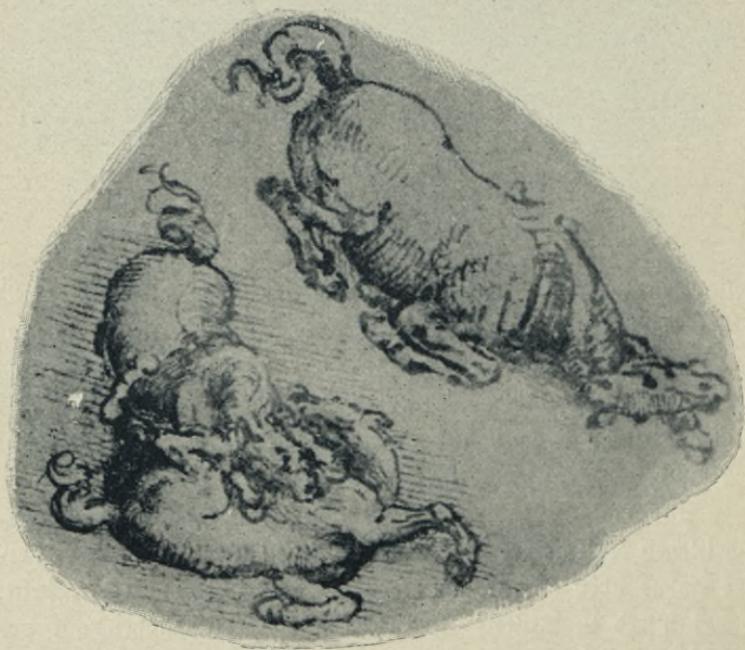


Fig. 219. St. Georg. Skizzen von Lionardo. Windsor.

und treffend beschreibt: der ganze, heftige Grimm der Männer hatte sich den Tieren mitgeteilt, die wie Menschen an dem Kampfe Anteil zu nehmen schienen. So bleibt das für uns verständlichste Ueberbleibsel eine ausgeführte Zeichnung, angeblich von Rubens, im Louvre (Fig. 217), und



Fig. 220. Die Madonna mit der Katze. Handzeichnung von Leonardo. Uffizien.

darnach der Stich von Edelinck. Einzelne in Kreide angelegte Köpfe sind noch in Pest, Windsor und Venedig. Sicherlich steckt unter Leonardos Zeichnungen noch mehr, als was bisher bekannt geworden ist.

Die Art, wie Leonardo hier das Pferd mit Temperament versehen und gewissermaßen zum Individuum gemacht hat, ist wiederum etwas ganz neues. Und es will beachtet sein, daß ganz zu derselben Zeit, also unter Leonardos

Anregungen, der junge Raffael das merkwürdigste aller Pferde auf seinem „heiligen Georg“ (Petersburg) malte. Anstatt weiterer Betrachtungen erinnern wir für diese Gabe Lionardos an einige Federzeichnungen zu einem „Georg mit dem Drachen“. Wie hat er da zuerst die kriechenden Bewegungen zahlreicher Tiere aus dem Katzengeschlechte studiert (Windsor Nr. 247), um dann allmählich durch allerlei Zusammensetzungen seinen Drachen zu gewinnen, nicht mehr das komische Schreckgebilde der früheren Maler, sondern ein wirkliches Ungetüm, lebendig und glaubhaft (Windsor Nr. 246 — Fig. 218 u. 219). Bei Lionardo ist alles Gegenstand der Untersuchung, alles wird ernsthaft genommen, und an solchen Genüssen müssen wir uns entschädigen für die großen Enttäuschungen, die uns die meisten der ihm zugeschriebenen Bilder bereiten.

Aber auch solche, an denen er sicher eigenhändig gearbeitet hat, müssen erst studiert werden, ehe sie genossen werden können. Es sind das vor allen diejenigen, denen erst die Betrachtung eine Stelle in seinem Leben anweisen kann.

Es ist für Lionardo bezeichnend, daß er sich, abgesehen von dem „Abendmahl“ und seinem Schlachtkarton, nicht an historische Szenen und große Darstellungen gemacht hat. Seine Beobachtung war zu genau, und er konnte sich in der Sorgfalt der Ausführung nie genug thun — wie man neuerdings gefunden hat, war er sogar kurzichtig — und was ihn interessierte, konnte er viel besser im kleinen Maßstabe und, anstatt im Fresko, auf dem Tafelbilde mit wenigen Figuren erreichen. So finden wir ihn mit den herkömmlichen Gegenständen der religiösen Tafelmalerei beschäftigt, der Madonna, der „Anbetung“, einem Hieronymus. Vorab gilt für alle, daß er kein Kirchenbild schaffen will für die Andacht, sondern er sucht zuerst den Ausdruck eines vollen, natürlichen Lebens, das dann allerdings auch eine höhere Form annehmen und beschauliche, geistliche Stimmung erwecken kann, also ein religiöses Genrebild wird. Auf demselben Wege fand er Raffael begriffen und förderte ihn durch sein Vorbild.

Das früheste dieser Werke ist kein ausgeführtes Bild, sondern eine von anderen zu Bildern benutzte Erfindung, die „Madonna mit der Katze“, die sicher noch in die Zeit des ersten florentinischen Aufenthalts gehört. Die stark genrehafte Zuthat vertrieb am gründlichsten den alten Hoheitszug, der dem Künstler für seine natürliche Auffassung der Dinge im Wege war. Die Grundlage der Komposition giebt eine Handzeichnung der Uffizien (Nr. 421, Br. 448), wo das Kind statt des Lammes eine Katze unbarmherzig an sich

preßt (Fig. 220). So wie hier die Katze, wird das Lamm dem derb anpackenden Kinde, das es als Reittier benutzen will, zum Spielgefährten gegeben auf dem Lionardo zugeschriebenen Gemälde „S. Anna selbdritt“ (Louvre). Ebenso haben es — nur von der Gegenseite — die Freskolünette von Luini in S. Maria degli Angeli in Lugano (von 1530, aus dem Refektorium des Klosters),



Fig. 221. Anbetung der Könige. Von Lionardo. Florenz, Uffizien.

Raffaels „heilige Familie mit dem Lamme“ (Madrid) aus seiner florentinischen Zeit, und eine Madonna Sodomas (Brera). Die Schüler haben also hier nur das Motiv, nicht das unheilige Tier, festgehalten. Bei Dürer und oberitalienischen Malern kommen dann Meerkatze und Affe neben der Madonna vor, und Lionardo selbst hat noch auf einem Blatte (Windsor Nr. 186 Br.) dreimal ein Kind und eine Katze als Studie zu einer Gruppe „Madonna mit dem kleinen Johannes und der Katze“ zusammengestellt.

Dann beschäftigte ihn die Anbetung der Könige. Er bekam 1478 den Auftrag, ein Altarbild für eine Kapelle des Palazzo Vecchio zu liefern, hat auch daran gemalt, es aber nicht vollendet, so daß an seiner Stelle



Fig. 222. Mittelgruppe aus dem Bilde Fig. 221.

1485 Filippino Lippi für denselben Platz eine „Madonna mit vier Heiligen“ liefern mußte (Uffizien Nr. 1268). Seit 1481 war Lionardo ferner mit einer „Anbetung der Magier“ für die Mönche von S. Donato in Scopeto beschäftigt, hat aber auch dieses Bild nicht abgeliefert, und Filippino malte wieder an dessen Stelle den Mönchen seine große „Anbetung der Könige“ von 1496 (Uffizien Nr. 1257). — Auf einen dieser beiden Aufträge geht

die braun untermalte „Anbetung“ Lionardos (Uffizien Nr. 1252, Fig. 221) zurück, aber das Bild ist kein erster Entwurf, es hat schon eine längere Geschichte, die wir uns aus verschiedenen Studien Lionardos zusammensetzen müssen. Wir stellen über diese einige Bemerkungen zusammen, wobei wir das Ergebnis, die Hell dunkeluntermalung ohne bunte Farben in den Uffizien, immer im Auge behalten.

Zuerst hat Lionardo an eine „Anbetung der Hirten“ gedacht (Skizze Bonnat, Paris), nach der die Madonna das Kind mit anbeten sollte. Dann ging er zu einer „Anbetung der Könige“ über. Wir sehen zunächst auf einer ausgeführten Federzeichnung (aus der Sammlung Galichon, Paris) in einer prächtigen Renaissancehalle mit offenem Dachstuhl die Madonna, aber noch nicht in die Mitte gerückt, wie auf dem Bilde der Uffizien, sodann die Könige, nackt als Modelle, mit ihrem Gefolge aufgestellt. Alle begrüßen dramatisch das Kind. Dazu gehören einzelne Studien mit Königen und nackten Akten (Louvre; Malcolm in England). Dann kommt eine neue Studie für den Hintergrund (Uffizien) in Breitformat mit einer sehr schönen, perspektivisch aufgebauten Architektur und vielen Figuren, Pferden und einem Dromedar. Weitere Studien zu einzelnen Figuren dieses Hintergrundes finden sich im British Museum und in der Sammlung Armand (Paris). Und nun erst kommen wir auf das untermalte Bild der Uffizien, auf dem wir einen großen Teil dieser einzelnen Elemente wiederfinden, das aber im Aufbau durchaus von der früheren Form abweicht und, wenn man sich durch den unfertigen Zustand nicht stören läßt, die ganze Reife und Höhe der Durchbildung offenbart. Zwischen ihm und den ersten Studien, die in den Anfang der achtziger Jahre zurückgehen können, liegt eine sehr lange Zeit. Die Gruppierung ist nicht mehr breitbildartig, von rechts nach links gestreckt, sondern mehr vertikal, die Figuren sind enger um die Madonna als Mittelpunkt zusammengedrückt, die Szene ist in eine freie Landschaft gelegt, und die Architektur nur in einigen malerischen Resten als Hintergrund geblieben. Die Hauptgruppe, die sich halbkreisartig um die Madonna zieht (Fig. 222), zeigt ein Leben, eine Bewegung, wie sie die früheren Florentiner, selbst Sandro auf dieser Darstellung (Fig. 102) noch nicht haben. Zwei Könige knien rechts und links, der älteste hat sein Geschenk schon dargebracht und neigt den Kopf ganz zur Erde. Josef, mit dem Deckel eines Gefäßes in der Hand, lehnt sich von hinten zu Maria herüber, und das Kind hebt die Rechte segnend; das ist der letzte Rest des Kirchenstils, der sich aber für diesen Gegenstand immer noch schickt. Das Bild mit seiner durchdachten, reichen

Komposition kann nicht gemacht worden sein, ehe Lionardo nach Mailand ging. Es ist bereits „Hochrenaissance“. Die prachtvollen Akte springender und stehender Pferde im Hintergrund setzen schon die Studien für das



Fig. 223. Madonna mit der h. Anna. Karton von Lionardo (obere Hälfte). Gombori, Stabernie.

Denkmal des Sforza voraus. Wir setzen das Bild in das neue Jahrhundert. Es ist das Werk eines reifen Meisters und die Schule für Raffael.

Die Madonna mit der heiligen Anna, welche Lionardo gleich nach seiner Rückkehr aus Mailand von den Mönchen der Annunziata in



Fig. 224. Die Madonna in der Felsgrotte. Von Leonardo. London. Phot. Ganfstügl.
Philippi, Renaissance.

Florenz aufgetragen worden war, ist erhalten in einem unbestritten echten Karton (London, Akademie der Künste, Fig. 223) und in einem schwerlich eigenhändigen und nicht ganz vollendeten Bilde (Louvre). Beidemal sitzt Maria im Schoße der Anna, aber auf dem Karton sind die Köpfe der zwei Frauen parallel und in gleicher Höhe, auf dem Bilde dagegen beugt sich Maria nieder zu dem Kinde, das bemüht ist, das Lamm wie ein Reittier zu besteigen. Auf dem Karton endlich sitzt das Kind auf dem Schoße der Maria, und als vierte Figur reicht ihm der Johannesknabe das Lamm zum Spielen hin. Der Karton ist ungemein frei und groß gezeichnet und hat außerdem einen rituellen Zug: das Christuskind erhebt die Rechte segnend dem Johannes entgegen, und Anna zeigt mit der Linken nach dem Himmel. Das Bild des Louvre dagegen ist ganz Genrebild: zwei Frauen sitzen am Rande eines Baches, und das Manöver mit dem Lamm erinnert uns an die „Madonna mit der Kaze“ (S. 444). Die Tracht und die Landschaft sind auf beiden Darstellungen mailändisch. Wie verhalten sich nun der Karton und das Bild zu einander? Vasari beschreibt uns den Karton genau so, wie er jetzt beschaffen ist. Aber Ende April 1501 giebt ein Agent der Isabella von Mantua in Florenz, der Karmeliter Novellara, einen Bericht an seine Herrin, wie er Lionardo an der Arbeit getroffen habe bei dem Karton für die Annunziatenbrüder, und nun beschreibt er den Gegenstand, aber nicht entsprechend dem Londoner Karton, sondern dem Bilde im Louvre! Also hat Lionardo dieses um 1501 komponiert, und darnach ist später das Bild des Louvre gemalt worden. Ob aber darum dieses Bild von Lionardo ist? Novellara schreibt: „Er hat nichts weiter gemacht. Zwei Schüler sitzen daneben und machen Porträts. Er retouchiert sie bisweilen. Zur Malerei hat er keine Geduld. Er treibt Geometrie.“ Ein solches Schülerbild ist auch das im Louvre. Wann aber ist der Londoner Karton entstanden? Aus stilkritischen Gründen würde man ihn eher vor den Entwurf des Louvrebildes setzen, als später. Um des rituellen Zusatzes willen aber ihn viel später zu setzen, so daß Vasari ihn irrtümlich auf den Auftrag der Annunziatenbrüder bezogen hätte (Springer), geht auch nicht an. Zeugnis steht gegen Zeugnis, und Vasari ist soviel wert wie Novellara. Warum soll nicht damals, nicht gleichzeitig, aber innerhalb eines längeren Zeitraums, Lionardo zwei Kartons angefertigt haben, so daß jeder Gewährsmann nur einen sah? Es ging ja doch lange Zeit über die Aufgabe hin, und das Altarbild für die Annunziata ist überhaupt nicht geliefert worden.

Die Madonna in der Felsgrotte ist in zwei Bildern erhalten.

Das eine (Louvre) stammt aus der Sammlung von Franz I., das andere (London, Fig. 224) aus der Kirche S. Francesco in Mailand, für die Lionardo den Gegenstand als Mittelstück eines Altarwerkes zu malen hatte, während die Flügel mit „Engeln“ (jetzt in Casa Melzi) sein Genosse Ambrogio de Predis liefern sollte. Aber aus der Geschichte der beiden Bilder ist auch die strengste wissenschaftliche Untersuchung nicht im stande, festzustellen, welches den größeren Anspruch hat, auf Lionardos Hand zurückgeführt zu werden. Wir sind daher ganz auf die äußere Erscheinung der Bilder angewiesen. Zunächst muß für beide gelten, daß wir einer ganz vollendeten und durchdachten Komposition gegenüberstehen, mit der Gruppierung im Dreieck und mit einer meisterhaft durchgeführten Wirkung des Hell dunkels, aus seiner späten, reifsten Zeit. Es geht also nicht an, daß man eine Notiz des Künstlers auf einer Handzeichnung (Kopf des h. Leonhard, Uffizien): „ . . . 1478 fing ich die beiden Madonnenbilder an“ auf diese Komposition beziehe. Auch die Handzeichnungen, die bestimmt zu ihr gehören: der Kopf des „Christkinds“ dreimal und der „Johanneskopf“ auf demselben Blatte (Louvre), die Büste des „Christkinds“ in Nötel (Windsor), und eine herrliche Silberstiftzeichnung auf braunem Papier mit einem weiblichen Kopf für den „Engel“ (Turin) können nicht veranlassen, an eine so frühe Zeit zu denken. Was aber vor allem hat Lionardo mit dem wunderbaren Gegenstand beabsichtigt? Die Mutter hat sich mit den beiden Kindern in einer Felsgrotte am Rande des Wassers niedergelassen. Der Johannes naht zwar dem Christkind mit anbetender Gebärde, und dieses giebt mit erhobener rechter Hand darauf Bescheid. Aber der rituelle Nebenzug tritt doch zurück gegenüber der ganzen Situation, dem Märchenhaften und Nordischen einer an Dürer erinnernden Naturpoesie, der Grotte mit der liebevoll ausgeführten Vegetation und dem Durchblick in die sonnige Dolomitenlandschaft. Die Hauptsache ist also eine Dichtung mit den herkömmlichen Typen, eine poetische Erfindung im religiösen Gewande, ganz im Sinne Lionardos und ebenso neu, wie die im Schoße der Anna sitzende Maria. Ob der erwachsene knieende Engel, der mit der Linken das am Wasser sitzende Christkind umfaßt, der „Schutzengel“ sein soll? Jedenfalls ist es ebenso unpassend, wie unschön, und es stört das Gleichgewicht, wie die Stimmung, daß er auf dem Pariser Bilde die rechte Hand mit dem Zeigefinger vorwärts auf den kleinen Johannes hinweisend hinausstreckt. So hätte Lionardo sich nicht selbst verschlechtern können. Außerdem sind die Pflanzen und vieles andere Beiwerk auf dem Londoner Bilde natürlicher und weicher gemacht, z. B. die Ränder und Falten der schweren Gewänder und die

feineren Stoffe an der Madonna, die Haare, und bei dem Engel der Augenlid-aufschlag. Wenn eines der Bilder darum dem Lionardo näher steht, ist es



Fig. 225. Leda, von Salaino(?). Paris, Privatbesitz. Phot. Braun, Clément & Co.

das Londoner. Ganz mit eigener Hand wird er überhaupt kein Bild mit soviel Detail mehr ausgeführt haben. Aber ein Bild mit so vielen unvoll-

kommenen Einzelheiten, wie das Pariser, in so später Zeit von Lionardo ausgeführt oder auch nur in der Hauptsache von ihm gemalt, wäre nicht denkbar.

In die letzte Zeit muß endlich der heilige Hieronymus (Galerie des Vatikans) gesetzt werden, eine interessante Untermalung auf einer Holztafel, woran wir des Malers technisches Verfahren beobachten können. Auf weißem Grund pflegte er vorzuzeichnen, dann braun zu untertuschen und darüber mit grauer Deckfarbe zu modellieren. Erst die Lasierung mit neuen Farben, die bei dem Hieronymus fehlt, ergab das Kolorit. Der Heilige mit seinen abgemagerten Körperformen war für Lionardo ein Problem, zuerst der Anatomie, dann, innerhalb der Höhle, in die er gesetzt ist, des Helldunkels, und endlich ergab die ganz durchdachte Führung der Linien mit dem Spiel ihrer Gegensätze eine äußerst wirksame Kompositionsfigur. Wäre der „Hieronymus“ je vollendet worden, so hätten wir auch in diesem spätesten Werke Lionardos wieder ein Kunstwerk zu bewundern, aus einfachen, alten, aber neu angewendeten Mitteln mit großem Bedacht zusammengesetzt.

Es war uns nicht vergönnt, in einem einzigen vollendeten und wohl-erhaltenen Bilde einen ganz reinen und vollständigen Eindruck von Lionardos großer Kunst zu empfangen. Wir konnten an dem auf uns gekommenen immer nur einzelne Seiten seines großen Talents wahrnehmen. Seine Arbeit ist dem nächsten Geschlechte zu gute gekommen. Vor allen Raffael, der jung starb, ein Jahr nach ihm. Sodann dem bedeutendsten Koloristen nächst Tizian, Correggio, der sich in Farbe, Luft und Licht ganz nach Lionardos Grundsätzen bildete. Außerdem hat Lionardo eine eigene, mailändische Schule hinterlassen, die in dem leuchtenden und wechselreichen Kolorit und in einem gemeinsamen Vorrat von Typen auf ihn zurückgeht, und deren hervorragendste Vertreter Luini und Sodoma sind. Bessere Bilder dieser und anderer Nachfolger hat eine weniger kritische Zeit denn dem großen Meister selbst zugeschrieben, und manche davon sind erst in neuester Zeit ihren Urhebern zurückgegeben worden, so wahrscheinlich mit Recht, das übermalte Fresko der „Madonna mit dem Stifter“ in S. Onofrio in Rom dem Voltraffio (Trizzoni), ferner ein feines Männerporträt, der „Goldschmied“ des Palazzo Pitti, dem Ridolfo Ghirlandajo (Morelli). Anderes wieder läßt sich wenigstens noch der Erfindung nach an Lionardo anknüpfen. So die „Veda“, die er allerdings einmal für Franz I. gemalt hat. Aber sie ist verschwunden, so oft man sie auch wieder aufgefunden zu haben meinte.

Morelli hat in fünf verschiedenen Handzeichnungen (Ambrosiana, Weimar, Chatsworth, Windsor), von denen andre Kenner drei dem Lionardo und eine dem Raffael zuschreiben, Sodomas Hand erkannt, der demnach ebenfalls eine Veda gemalt haben muß. Ihm gab man früher auch ein Bild der Galerie Borghese in Rom, aber dieses ist eine Kopie nach einem geringeren Meister als Sodoma. Das beste vorhandene Delbild, in französischem Privat-



Fig. 226. Verkündigung, von Lorenzo di Credi (?). Louvre.



Fig. 227. Verkündigung, von Lionardo (?). Florenz, Uffizien.

besitze (De la Nothiere, Fig. 225), eine Veda mit vier Knaben anstatt der überlieferten zwei, hat man dem Lieblingschüler Lionardos, Salaino, zugeschrieben.

Im Gegensatz zu dieser dem Lionardo nehmenden und sein Werk von Zusätzen reinigenden Kritik ist die neueste Forschung bemüht gewesen, eine ihr aufgefallene Lücke in der Ueberlieferung seines Lebenswerkes auszufüllen, indem sie eine Anzahl sogenannter Jugendwerke zusammenstellte, in denen man früher nur seinen Einfluß hatte erkennen und zugeben müssen. Wir

erwähnen sie hier, weil ihre Betrachtung, auch wenn das Ergebnis negativ ist, Lionardos Erkenntnis nur fördern kann.



Fig. 228. Auferstehung Christi, von Lionardo(?). Berlin.

An religiösen Darstellungen kommen zuerst zwei unter einander verwandte Breitbilder mit der „Verkündigung“ in Betracht. Auf beiden befinden

sich Maria und der Engel, ziemlich weit von einander getrennt, in einer zierlich gezeichneten Renaissancehalle mit Durchblick in eine gartenartige Landschaft. Das eine Bild (Louvre Nr. 158, Fig. 226), bisher Lorenzo di Credi genannt, würde sowohl in der Formgebung, z. B. der Maria (Handzeichnung dazu in den Uffizien), als in der Zeichnung des Ganzen, in die Frühzeit Lionardos (um 1470), dem es zuerst Morelli zugeschrieben hat, passen. Auf dem zweiten (Uffizien Nr. 1288, Fig. 227, früher Ridolfo Ghirlandajo genannt; andere haben an Verrocchio gedacht) erinnert das ganze Beiwerk und außerdem besonders der Engel an das Bild im Louvre, und es könnte wohl einzelnes, z. B. dieser Engel, darnach gemacht worden sein. Hiernach könnte mit derselben Begründung, wie jenes, auch dieses Lionardo zugeteilt werden (was zuerst von Liphart geschehen ist), wenn nicht die aufrechtstehende, sehr repräsentativ gehaltene Maria mit ihrem dicken Kopfe für Lionardo, namentlich an einem Jugendwerke, eine recht fremdartige, man darf vielleicht sagen: eine unmögliche Erscheinung wäre.

Wir kommen nun zu zwei sehr ungleichen Madonnenbildern. Bei der „Madonna Litta“ (Petersburg) spricht für einen Anteil Lionardos (Bode) eine sehr schöne und, wie es scheint, echte Handzeichnung des Kopfes (Louvre), die in die frühere Zeit des ersten florentinischen Aufenthalts, vielleicht 1475/6, gehören würde, sodann die feine und edle Erscheinung der ganzen Figur. Für Bernardino de' Conti (Morelli) ist das Bild jedenfalls zu gut. Der wirkliche Urheber wäre noch zu suchen. Eine „Madonna“ in München, die man dort dem Lionardo zuschreibt, ist sehr viel geringer. Man wird durch Nebendinge an Lorenzo di Credi und damit an die Art, wie man sich den jungen Lionardo denkt, erinnert, aber sie machen doch den Eindruck von Einzelheiten, die ein Nachahmer zusammengesucht hat. Alle Frische eines jugendlichen Strebens fehlt, und vor allem fehlt — man sehe den Kopf! — die Grazie und das Seelische, was wir bei Lionardo auf jeder Stufe finden müssen. — Dagegen ist die große „Auferstehung Christi mit den Heiligen Leonhard und Lucia“ (Berlin Nr. 90 A), ein ganz vorzügliches Bild nach Zeichnung und Farbe, mit Bedacht aufgebaut und mit vieler Sorgfalt ausgeführt, bis zu dem Beiwerk, den Pflanzen und dem Landschaftshintergrunde (Fig. 228). Es hängt außerdem noch durch eine Studie zu dem Kopfe des Leonhard (S. 451, von der Gegenseite genommen) mit Lionardo zusammen und ist würdiger, als die anderen, diesem gegeben und, wie sich dann von selbst versteht, in die erste Mailänder Zeit gesetzt zu werden (Bode). Haben wir aber irgend etwas mit ähnlicher Sorgfalt von Lionardo

selbst ausgeführtes, und macht nicht doch das Bild den Eindruck, als sei es gemalt von jemand, der sich mehr Mühe ließ, als Lionardo zu thun pflegte?

Sin und wieder begegnet man weiblichen Porträts, durch die man sich gern an Lionardo erinnern läßt, ohne daß man damit ein Urtheil über den wahren Urheber abgibt. Dahin gehört das schöne Bildnis einer „Dame mit dem Biesel“ beim Fürsten Czartorisky (Krakau). Das Porträt der Galerie Liechtenstein (Wien) gehört zwar sicher in den Kreis der Schule Lionardos, aber für ein Jugendwerk von ihm selbst (Bode) erscheint es doch zu wenig frisch. Man müßte sich denn von seiner Entwicklung eine ganz andere Vorstellung machen. Gegenüber dem Engel auf dem Bilde Verrocchios (S. 233) hat man doch einen anderen Eindruck: den hat ein aufstrebender Künstler geschaffen, während die jetzt als Jugendwerke Lionardos angesehenen Bilder meistens den Eindruck mühsamer Bearbeitungen machen.

Der Kreis von Schülern und Nachahmern Lionardos ist sehr groß. Er umfaßt auch den Geschichtschreiber der Schule, Lomazzo, und Francesco Melzi, einen reichen und vornehmen jungen Gönner, der des Meisters litterarischen Nachlaß sammelte. Wir kennen noch nicht einmal alle Nachahmer mit Namen. Die meisten dieser Maler — ihre Bilder finden sich meist in Mailand, selten außerhalb Italiens, wenn man von Paris und London absieht — haben keinen eigenen Stil entwickelt, wie die Bildnismaler Ambrogio de Predis und Bernardino dei Conti, oder wie Giovanni Pedrini, Marco d' Ognionno, Cesare da Sesto, der dann zu Raffael überging, und Salaino (der „kleine Salai“), der sich ganz eng an Lionardo angeschlossen. Selbständiger sind Boltraffio und Solario, der gute Landschaftshintergründe hat und in Licht und Farbe, auch in seinen Figuren bisweilen dem Lionardo oder dem Correggio ganz nahe kommt (z. B. la vierge au coussin vert, Louvre).

Am fruchtbarsten von allen ist Bernardino Luini. Er wurde wahrscheinlich am Lago Maggiore geboren (um 1480 und lebte bis nach 1533); wir wissen nichts weiter von ihm, und auf seinen Bildern bezeichnet er sich äußerst selten. Er hat durch eine große Masse von Fresken Lionardo gewissermaßen popularisirt, und wenn er da oft flüchtig ist und sich leicht wiederholt, so erreicht er in seinen besseren Tafelbildern religiösen Inhalts mit einer viel sorgfältiger ausgeführten Zeichnung und einem satten, tiefen Kolorit eine sehr hohe Stufe der Kunst. Er war vor allem ein tüchtiger Techniker und kam von der älteren Schule Borgognones (S. 438) her erst

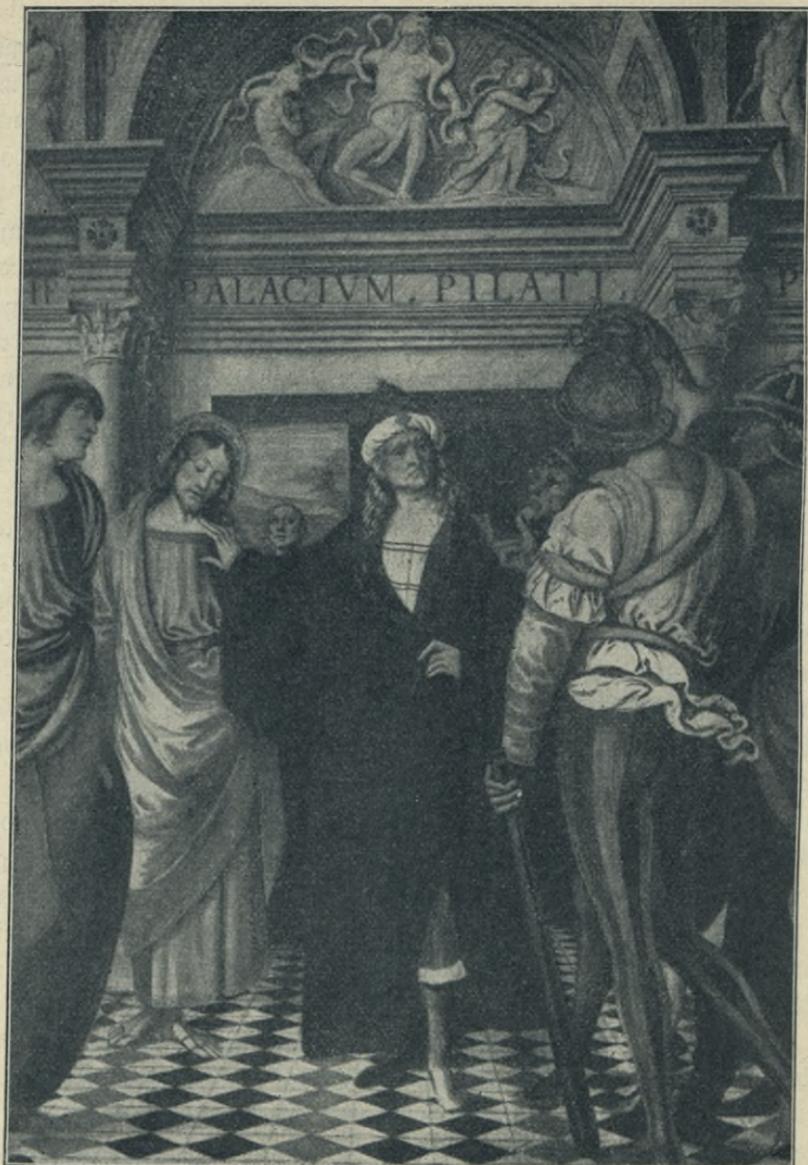


Fig. 229. Christus vor Pilatus, von Gaudenzio Ferrari. Varallo, S. Maria delle Grazie.

später, gegen 1510, als Lionardo schon nicht mehr dauernd in Mailand war, unter dessen Einfluß. Er hat dann wieder den etwas jüngeren Gaudenzio Ferrari, den kräftigen Sohn des piemontesischen Berglandes, unter diesen



Fig. 230. Die Verkündigung, von Gaudenzio Ferrari. Barallo, S. Maria delle Grazie.

Einfluß gebracht. Gaudenzios Fresken und Tafelbilder befinden sich in derselben Gegend, wo Luini, bisweilen an demselben Orte mit ihm zusammen, gearbeitet hat. An Erfindung, an kräftigem, stürmischem Leben und an Viel-

seitigkeit der Begabung steht er noch über Luini. Er erreicht zuweilen eine übernatürliche Schönheit, die aus dem Märchen geboren scheint und ihren duftigen, goldigen Schimmer wie lauter glitzernde Lichter in die Welt wirft. So auf seinem schönsten Bilde, einem Fresko in Vercelli, Chor von S. Cristoforo, um 1530, einer Madonna mit Stifterinnen in einem lauschigen Boskett unter Fruchtbäumen mit Engeln darauf. Solch ein Uebersprudeln kennt Luini nicht. Er bleibt ruhig und gleichmäßig anmutig. Sein Kolorit ist dagegen tüchtiger, harmonischer, während Gaudenzio leicht bunt und grell wird. Als Beispiele der scharfen Charakteristik sowohl wie der sanfteren, zarten Schönheit, deren Gaudenzio mächtig ist, mögen zwei Szenen dienen aus einem umfangreichen Passionszyklus in Fresko aus seiner frühen Zeit: bezeichnet 1513 (Fig. 229 u. 230). In der Architektur namentlich des Pilatusbildes giebt sich der Mailänder zu erkennen.

Luini kann man nicht aus einzelnen Bildern und nicht in einer Galerie kennen lernen. Zu seinem Wesen gehört mit die organisierte Betriebsamkeit und die Schnellfertigkeit, die sich kundgeben in einer für die Kraft eines Menschen geradezu unbegreiflichen Menge von tüchtig gemalten Fresken. Manche befinden sich noch an ihrem Ursprungsort (Saronno, Mailand, Lugano), die meisten, namentlich solche aus seiner früheren Zeit, sind aus zum teil verfallenen Kirchen und Klöstern und aus Privathäusern in die Brera und andere Museen Mailands, einige auch (aus Casa Litta) nach Paris gekommen. Luini muß sich bei seinen vielen Aufträgen früh eine Werkstatt mit vielen Gehilfen eingerichtet haben, deren ungeschickte und uninteressierte Hand wir an mancher geringen und gleichgiltig hingemalten Figur wahrnehmen können. Daß er trotzdem das alles bewältigen konnte und soviel ausgeführt hat, zeugt immer noch von einer seltenen und sicheren Leichtigkeit. Er behielt die Fäden in der Hand und teilte dem Ganzen die Züge einer allgemeinen, immer erfreulichen Anmut mit, die die vielen Unebenheiten und den Mangel an einer tieferen Erfindung verdecken. Eigene Gedanken oder besonders originelle einzelne Motive oder auch nur einen an sich durch die Stoffwahl bedeutenden, überraschend wirkenden Gegenstand darf man bei ihm nicht suchen. Er ist nicht interessant, im geistigen Ausdruck und in der inneren Verknüpfung eines Vorgangs nicht tief und vor allen Dingen niemals dramatisch. Am besten gelingt ihm die ruhige Szene und das Andachtbild. Er giebt Geschichten des Alten und des Neuen Testaments, seltener Mythologie oder römische Geschichte in guten, fertigen, nicht sehr individuellen Typen und so, daß die Komposition der schwächere Teil, die



Fig. 231. Die Madonna vor dem Felsen. Fresko von Luini.
Pavia, Certosa.

Hauptsache aber die schöne Einzelfigur einer Frau oder eines jüngeren Mannes ist. Aber wo die Formen sich wiederholen, und bei figurenreichen Darstellungen hinter dem Aufwande der Mittel sich der Eindruck geistiger Leere bemerklich macht, da führt uns seine einzig schöne, kräftige und bunte, aber harmonische mailändische Farbe über die Mängel hinweg, und auf Tafelbildern seiner besten Zeit erreicht er sogar die Wirkungen eines an Correggio erinnernden Hellbunkels. So z. B. auf dem großen Hochbilde mit der „Geburt Christi“ (Mailand, Galerie Passalacqua), wo über den untern Teil Dunkel gebreitet ist, und das Licht nur auf das Kind und die Köpfe der Eltern fällt, während oben in einem herrlichen lichten Ausschnitt die Hirten in der Landschaft erscheinen. Auch auf den Tafelbildern gilt unsere Bewunderung mehr seiner Technik, als der geistigen Tiefe, und fast noch mehr den wundervollen Blumen und der Landschaft, als der Madonna, oder doch auch an dieser mehr den Einzelheiten, wie dem Augenniedererschlag oder den Haaren oder dem Impasto des Fleisches. Einzelne Madonnen hat er sehr oft und in allen Abschnitten seines Lebens dargestellt. Sie sind gewöhnlich mit ihrer landschaftlichen Umgebung durch eine besondere Naturstimmung oder durch hübsch erfundene Einzelheiten glücklich verbunden, und wenn der geistige Gehalt ihres auf Lionardo zurückgehenden Typus auch nicht bedeutend ist (am wenigsten genügen die Hände!), so ist es doch, als spräche aus diesen ruhigen Bildern jedesmal zu uns eine große persönliche Liebenswürdigkeit, und unter allen seinen Werken werden sie deshalb den Beschauer am leichtesten gewinnen. Ein hier abgebildetes Fresko aus seiner früheren Zeit (Fig. 231), worin man für das Gesagte einen Anhalt finden mag, giebt außerdem durch den kräftigen Strich und die scharfen Lichter eine Vorstellung von den Wirkungen seiner Technik.

Auf seiner vollen Höhe sehen wir ihn in einem wirklich monumentalen und zufällig auch bezeichneten Werke, einer „thronenden Madonna“ in Fresko von 1521 (jetzt in der Brera) mit den Heiligen Antonius und Barbara und einem an Bellini oder Giorgione erinnernden lautspielenden Engel unten auf der Stufe des Thrones (Fig. 232); eine so geschlossene Komposition, wie diese, ist übrigens sonst keine Sache nicht. Auch in der Farbe, in der warmen Skala oder der „blonden Manier“ hat er nun seine Vollendung erreicht.

Wir folgen ihm jetzt an die Hauptstätten seiner Freskomalereien. In der kleinen Wallfahrtskirche zu Saronno hat er außer einzelnen Figuren vier größere Fresken gemalt, im Durchgang nach dem Chor in einem breiteren Format, als die zwei anderen: „Mariä Vermählung“ und „Jesus unter den

Schriftgelehrten“, im Chor selbst: die „Anbetung der Könige“ und die „Darstellung im Tempel“ (bezeichnet 1525). Das erste und das letzte Bild



Fig. 232. Madonna mit den Heil. Antonius und Barbara, von Luini. Brera.

sind durch Uebermalung entstellt. Das schönste ist die „Anbetung“, ein Gegenstand, den er öfter behandelt hat, aber hier mit der höchsten Anmut, deren er fähig ist (Fig. 233). Ein Page, der hinter dem ältesten König steht

und diesem Schwert und Turban hält, wäre Lionardos oder Raffaels würdig. Die Kuppel dieses farbenerglänzenden Raumes bedeckte Gaudenzio Ferrari zehn Jahre später mit seinem berühmten um Jehova tanzenden und singenden „Engelchor“. Quini hat hier nicht sein umfangreichstes Werk geschaffen, denn sein späteres Passionsbild in Lugano ist großartiger, — wohl aber das seiner Begabung angemessenste und das heiterste, glänzendste. Es ist darin nicht etwa der große Stil der Florentiner, z. B. Ghirlandajos in die Sprache des 16. Jahrhunderts überetzt. Man wird vielmehr an Pinturicchios Art zu schildern erinnert.

Eine größere Aufgabe erwartete ihn bald darauf in Mailand. Dort hatte Giovanni Ventivogli, als er vom Papst Julius II. aus Bologna vertrieben war (S. 352), mit seiner Familie bei seinen Verwandten, den Söhnen des Moro (S. 426), Aufnahme gefunden. Er ruhte nun längst in seiner Familiengruft im Monastero Maggiore. Aber sein Sohn Alessandro lebte noch hier mit seiner kunstliebenden Gemahlin, Ippolita Sforza. In das gesellschaftliche Leben ihres Hauses mit den musikalischen Unterhaltungen vornehmer Dilettanten läßt uns ihr Zeitgenosse, der Novellist Bandello, manchen Blick thun. Zu dem Kloster gehörte die Kirche S. Maurizio, ein einfacher Renaissancebau im Bramantischen Stil, zur Aufnahme von Malereien wie geschaffen. Die Kirche wird durch eine Quierwand in zwei Hälften geteilt, eine Laien- und eine Klosterkirche. Auf die großen Flächen dieser beiden Räume malte Quini im Auftrage des Ehepaars 1526—28 mit seinen drei Söhnen ausgedehnte Reihen von Fresken, indem er in der Laienkirche*) begann, wo er selbst am meisten gemalt hat. Als Ganzes

*) Quierwand der Laienkirche:

1. Martyrium des Mauritius.	4.	5. König Sigismund stiftet dem Mauritius die Kirche.
2. Alessandro Ventivogli von Benedikt, Johannes d. T. und Lorenzo zum Altar geführt.	Mariä Himmelfahrt.	6. Ippolita von Agnes, Scholastika und Katharina von Alexandrien zum Altar geleitet.
3. Die Heiligen Justina (Ursula) und Rosa (Cäcilie).		7. Die Heiligen Lucia und Apollonia, zwischen ihnen Christus.



Fig. 233. Anbetung der Könige (Festsüßig), von Luini. Coronno.

betrachtet, ist dieses eins der reichsten Denkmäler religiöser Freskomalerei in Italien. Aber Luinis Begabung, sein Sinn für das Monumentale oder seine künstlerische Durchbildung reichten doch für eine solche Aufgabe nicht aus. Vielleicht war auch die kurz bemessene Zeit mit schuld, daß die Leistung sehr ungleich ausgefallen ist, und wir uns nun das Schöne unter vielem Minderwertigen suchen müssen. Nämlich vor allem die wirklich ergreifenden, vornehmen Gestalten der knieenden Stifter mit den je drei begleitenden Heiligen, die nebenbei zeigen, wie gut Luini gruppieren kann, wenn ihn die Linette zur Komposition zwingt (Fig. 234). Sodann unter den vier weiblichen Einzelfiguren eine echt Luinische Idealgestalt, die „Lucia“ (die „Apollonia“ ist ganz übermalt), von der Art der Barbara auf dem Madonnenbilde von 1521 oder der beiden Heiligen in Saronno, Katharina und Apollonia. In solchen einzelnen Figuren, wozu auch seine besten Madonnen gehören (vorab die auf der „Anbetung der Könige“ in Saronno), gefällt einem Luini am besten. Auf der „Himmelfahrt Mariä“, wo das Schweben noch nicht ausgedrückt ist, und auch die Engel auf den Wolken aufrecht stehen, sind die Figuren dieses oberen Teils an sich recht schön, und in der unteren Gruppe, den Aposteln am Grabe, zeigt sich auch wohl etwas dramatische Bewegung. Aber wem sollte hier nicht Tizians zehn Jahr frühere „Assunta“ einfallen, wo alles fließt und schwingt und sich in Rhythmus auflöst! Luinis Mauritiusbilder endlich haben einige gute Köpfe und Figuren, aber keine gute Anordnung und nicht eine einzige gefällige Linie. Er ist kein Historienmaler.

Die Bilder an der Quermwand der Klosterkirche, die „Passion Christi“ in neun Darstellungen, sind stark zerstört. Die weiblichen Köpfe sind noch immer zum teil von sehr großer Schönheit, und bisweilen packt uns auch eine lebhaftere Art der Schilderung, als sie sonst in Luinis Gewohnheiten liegt. Aber die Ausführung war den Schülern überlassen, und deren Noheit macht sich hinlänglich bemerkbar.

Einige Jahre später hat Luini noch in einer Familienkapelle der (Laien-)Kirche S. Maurizio (1530 inschriftlich) auf der Rückwand die „Geißelung Christi“ mit den Heiligen Katharina und Lorenzo und der knieenden Gestalt des eben verstorbenen Stifters dargestellt. Die Köpfe sind wieder sehr ausdrucksvoll, und auch als Ganzes wirkt die Szene, wenn man gleich Luini in einfacheren und lieblicheren Gegenständen immer lieber haben wird. Ueber dem Hauptbilde sieht man noch zwei kleinere Ausschnitte mit Szenen aus der Passionsgeschichte in etwas Landschaft, also im Freien gedacht:

„Petrus spricht mit der Magd“, die nach unten auf das Hauptbild zeigt, und „Johannes steht vor Maria“ großartig und mit betauernder Gebärde



Fig. 284. Heil. Frauen mit der Stifterin (Spolitina Sforza). Fresko von Luini. Matland, S. Maurizio. Phot. Brogi.

die Hand auf die Brust legend, gerade wie auf dem großen Kreuzigungsbilde in Lugano (Luini ist nicht reich an solchen Motiven). Diese kleinen Szenen wirken recht bedeutend. Dagegen sind die beiden Darstellungen an den Seitenwänden der Kapelle — „Marter und Tod der Katharina“ — lang-

weilig, ganz abgesehen von der rohen Ausführung und von nachträglichen Entstellungen. Man hat von hier nicht mehr weit bis zu den manierten Grimassen und den muskulösen Körpern seines Sohnes Aurelio und der anderen, die man gleichfalls hier in den übrigen Kapellen der Laienkirche sehen kann. Quini hatte noch Lionardos Schule genossen und hatte auch eigenes Gefühl. Aber wir dürfen nicht vergessen, daß er mitten unter den schrecklichen Kriegeswirren malte, die sein Heimatland zerrissen und ihn selbst in seinen Lebensverhältnissen oft nahe berührt zu haben scheinen. Sollten wir nicht auch etwas davon in der Unruhe und dem Unebenmäßigen seiner Bilder merken? Und doch muß uns seine Größe gerade um diese Zeit Bewunderung abnötigen.

Denn kurz vor seiner letzten Arbeit in Mailand hat er in Lugano in der Franziskanerkirche S. Maria degli Angeli ein so umfangreiches Werk von einer solchen Größe des Stils ausgeführt, wie wir es dem sanften Schilderer von Saronno nicht zutrauen würden. Auf einer ununterbrochenen Wandfläche ist hier mit einem Ernst, der an Quentin Massys und an die besten deutschen Maler erinnert, vorn als Hauptstück die „Kreuzigung“ mit vielen Figuren dargestellt; dahinter schließen sich Szenen aus der „Passion“ in sechs Gruppen an einander an. Von einem einheitlichen Gesamteindruck oder gar einer malerischen Komposition kann natürlich nicht die Rede sein. Es ist Freskodekoration größten Stils, etwas zum Lesen in einzelnen Bildern, was aber großartig wirken will. Nach der Inschrift (1529) müssen wir annehmen, daß auch dies gewaltige Werk in sehr kurzer Zeit hergestellt worden ist. Quini ist zwar noch später wieder in Lugano gewesen, zuletzt 1533, — aber um anderes im Kloster zu malen oder zu vollenden. Bald darauf muß er gestorben sein.

Ein aufmerksamer Betrachter kann an den Männerköpfen Quinis, im Ausdruck sowohl wie im technischen, in der Wiedergabe von Haar und Bart, etwas den Mailändern gemeinsames wahrnehmen, was sich auch noch weiter, z. B. bis zu Girolamo Romanino, erstreckt. Es tritt auf solchen historisierenden Bildern besonders deutlich hervor. Von der Schärfe Lionardos im physiognomischen Unterscheiden haben die Lombarden nicht viel bekommen. Die Florentiner wissen den Unterschied der Rollen nicht bloß in der körperlichen Aktion auszudrücken, sondern auch in die Gesichtszüge zu legen. Die Lombarden geben ernste, würdige Heiligenköpfe von einem allgemeinen, passiven Ausdrucke auch da, wo sie nicht hingehören, und wenn sie unterscheiden wollen, so geraten sie leicht ins Karikieren und werden

gemein. Davor hat allerdings Luini sein Schönheitsgefühl meistens bewahrt, aber nicht immer, wie wir bereits an dem Martyrium der h. Katharina in S. Maurizio sahen. Eine häßliche grinsende Gebärde macht auch der Henker auf einem übrigens sehr guten Tafelbilde mit der „Entauptung Johannis des Täufers“ (Uffizien). Dieses gehört zu einer Klasse von Halbfigurenbildern („Jesus unter den Schriftgelehrten“, London, u. a.), die man früher



Fig. 235. Heimkehr des Tobias, von Luini. Mailand, Ambrosiana.

ohne weiteres dem Lionardo zuzuschreiben pflegte. Wir geben aus der Gattung ein besonders anziehendes Beispiel: die „Heimkehr des Tobias“ (Ambrosiana, Fig. 235), wo der geleitende Engel (Fig. 236) nach dem Modell des Pagen auf dem Anbetungsbilde in Saronno (Fig. 233) genommen ist. Unser erster Eindruck ist der eines hohen Liebreizes und einer sehr großen allgemeinen Vollkommenheit, die im Typus an Lionardo erinnert. Bei näherem Aufachten wird uns bald der Abstand von Lionardo klar, nicht nur in dem

etwas äußerlichen Spiel der Hände, sondern auch in dem ganzen auf den verschiedenen Teilen beruhenden Ausdrucke. Zu einer wirklichen Charakteristik und einem individuellen, den einzelnen Situationen entsprechenden Ausdruck ist Luini auch in seinen Köpfen nicht durchgedrungen.

In einigen Neußerlichkeiten kann man mit Luini seinen gleichaltrigen Landsmann Sodoma (eigentlich Giovanni Antonio Bazzi) aus Vercelli (um



Fig. 236. Ausschnitt aus Fig. 235.

1477—1549) vergleichen. Beide sind durch Lionardo beeinflusst, beide Freskomaler und bedeutende Koloristen, beide haben ihre Stärke in der Wiedergabe zarterer Gegenstände: Frauen, Jünglinge, Engel; Sodoma greift aber hier mit einer Spezialität, seinen Putten oder Engeln, schon weiter. Beide geben, wenn sie schildern, die weichen und anmutigen Seiten, und beide komponieren in der höheren Darstellung nicht gut. Damit sind aber auch die Ähnlichkeiten zu Ende. Denn Sodoma ist vielseitiger, als Luini. Er ist mannichfacher und tiefer in der Erfindung und viel reicher in der

Abstufung des jeelischen Ausdrucks. Seine größere Selbständigkeit zeigt sich auch darin, daß er selbst wieder in Siena Schule gemacht hat und einmal — in Rom — einem der Allergrößten, Raffael, recht nahe gekommen ist. Schon dies Verhältnis zu Raffael würde ihn uns interessant machen. Und ein interessanter Mensch von eigenen Gedanken und vielen Einfällen ist er auch in seinem ganzen Wesen. Dieses wird gefördert durch das Leben an drei sehr verschiedenen Schauplätzen: in Oberitalien, in Siena und in Rom. Aber leichtsinnig, wie er war, und empfänglich für alle Freuden des Lebens, hat Sodoma nicht die Selbstzucht geübt, um seine Anlage durch Anstrengung zu erschöpfen und die äußeren Gaben und Güter des Lebens, sein nicht unbeträchtliches Glück, ganz für die Arbeit auszunützen. Darum, wenn er uns auch durch eine an Correggio oder Lorenzo Lotto und Giorgione erinnernde Seelenanmut ergreift, und uns das unerschöpfliche Spiel seiner graziösen Einfälle nicht losläßt: bis zum Höchsten ist doch bei ihm jedesmal ein Schritt. Morelli, der das Hauptverdienst um die Erkenntnis seiner Kunst hat, sagt einmal: als Freskomaler ist er, wenn er will, unübertrefflich. Dieses „wenn er will“ erklärt bei Sodoma fast alles.

Er hat ein Raffael verwandtes, allerdings enger begrenztes, mehr sinnliches Schönheitsgefühl. Er erlebt die ganze Entwicklung des ihm etwa gleichaltrigen Michelangelo, aber dieser Gewaltige hat ihn auf seinen Wegen nicht berührt und nicht gestört. Wir wollen uns seine Kunst in den einzelnen Abschnitten ihrer Entwicklung klar zu machen suchen.

Sodoma ist jedenfalls als junger Mann aus seiner Vaterstadt auch nach Mailand gekommen, wo er Lionardo noch persönlich kennen lernen konnte. Um die Zeit, als dieser aus Mailand fortging, um 1500, siedelte Sodoma nach Siena über, veranlaßt durch eine dortige Kaufmannsfamilie, die in Mailand ihre Agenten hatte, wurde Bürger von Siena und ist hier auch gestorben. Er entfaltete hier eine sehr umfangreiche Thätigkeit und bildete eine Schule, die ganz auf ihm beruhte. Denn mit der Richtung der früheren Malerei, die allmählich abgestorben war, hat sie keinen Zusammenhang. Schon vor ihm war Signorelli in Siena gewesen, und noch in den nächsten Jahren nach Sodomas Uebersiedlung war Pinturicchio mit den Fresken der Libreria beschäftigt (S. 289), aber auf das einheimische Kunstleben und auf die neu beginnende Thätigkeit Sodomas übten diese Zugewanderten keinen nennenswerten Einfluß aus. Was Sodoma um diese Zeit war, sehen wir aus einem seiner frühesten Werke, einer „Kreuzabnahme“ (Siena, Akademie, etwa 1503) mit schönen kräftigen Figuren — Magdalena



Fig. 237. Kreuzabnahme, von Sodoma. Siena, Akademie.

stützt die ohnmächtige Maria —, deren Gesichtsausdruck z. B. an Lionardo erinnert (Fig. 237). Das sehr gut komponierte Bild zeigt ihn durchaus als einen Lombarden, und es hat alle Eigenschaften einer vielversprechenden



Fig. 238. Sodomas Selbstbildnis aus den Fresken in Monte S. Oliveto.
Zeichnung von Jasper.

Jugendleistung. In der gleichzeitigen Darstellung desselben Gegenstandes von Filippino und Perugino (S. 251) konnten wir wahrnehmen, wie eine ältere Richtung auf traurige Weise abstirbt. — Ebenso wie in der „Kreuzabnahme“ zeigt sich Sodoma auf dem frühen Rundbilde einer „Geburt Christi“, die als „Anbetung“ behandelt ist (ebenda). Als Gegenstück zu der Maria rechts

umfaßt links ein erwachsener knieender Engel den kleinen Johannes. Auch hier wird man an Lionardo erinnert.

Sodoma hatte trotz der Grazie, die aus seinen Figuren zu uns spricht, persönlich nichts von einem feinen Weltmann an sich. Er verkehrte nie mit Fürsten und fühlte sich am wohlsten unter den Leuten des Volkes, als Bürgermann, allerdings nicht von der soliden, hausbackenen Art. Er kleidete sich kostbar, auffallend und stutzerhaft, hatte Rennpferde im Stall und in seinem Hause Hunde, Katzen und Affen, die er abrichtete, einen Raben, den er sprechen lehrte und vielerlei andere zahme und wilde Vögel. Kurz, er steckte voller Einfälle und war eine lustige, ausgelassene Künstlernatur, über deren Pöffen sich die Leute abwechselnd belustigten oder ärgerten. Seit 1510 hatte er eine Gastwirthstochter als Ehegemahl in seine „Arche Noah“, wie er sein Haus in einer Steuererklärung nennt, eingeführt.

Sieht man nun etwas von diesen lustigen Dingen, die sein Leben erfüllten, in seiner Kunst? Direkt nicht. Denn humoristische Züge fehlen darin mit einer Ausnahme, die uns gleich beschäftigen wird, und auch das Genreartige tritt bei ihm nicht hervor. Vielmehr muß man ihn in der Hauptsache den Maler der feinen und zarten Seelenstimmungen nennen, sogar eines besonderen, religiösen und schwärmerischen Gefühlsausdrucks, den er bis zur Ekstase steigern kann. So sehr ist also auch in ihm, wie in vielen anderen, der Künstler verschieden von dem Menschen, wie er äußerlich erscheint.

Von Siena aus vollendete er seit 1505 in dem Kloster Monte Oliveto einen Freskenzyklus aus dem „Leben des h. Benedikt“, den Signorelli mit acht Darstellungen begonnen hatte, und warf mit flüchtiger Hand die dreifache Anzahl von Bildern auf die Wände. Die vier besten hat er wohl nicht ohne Absicht an die Ecken der Wände gesetzt, was Vasari richtig hervorgehoben hat. Die übrigen interessieren uns wenig und lassen es verstehen, daß schon seine Auftraggeber ihm wegen seiner Leichtfertigkeit Vorhalte machten. Es sind Jugendarbeiten, an die uns in den Werken seiner folgenden Jahre nicht mehr vieles erinnert. Hier hat er noch hin und wieder kleine Ergebnisse seiner auf das Leben gerichteten lustigen Wahrnehmungen verwendet und auch sich selbst in vornehmster Tracht dargestellt (Fig. 238), mit einem langen Schwerte in der Hand, und zu seinen Füßen einige seiner Hunde und Vögel.

Darnach ist das Wichtigste seine Berührung mit Raffael und mit Rom. Er ist zweimal dort gewesen, zuerst zwischen 1507 und 1508, dann

1513 — nach einigen sogar schon früher — bis 1515. Das erstemal sollte er nebst Perugino und Pinturicchio für Julius II. in den vatikanischen Zimmern Fresken malen. Was sich davon an der Decke der Stanza della Segnatura erhalten hat, ist flüchtige Arbeit, zeigt aber Talent für höhere Aufgaben des dekorativen Stils. Er brachte die Zeit hin mit seinen Pöffen und seinen Tieren, sagt Vasari. Bald übernahm dann Raffael, was den andern nicht gelang. Für Sodoma hatte dieser erste Aufenthalt doch schon die Bedeutung, daß sein Auge sich an dem, was er sah, bildete und er in seinem Stil freier wurde. Insbesondere legte er schon jetzt den Grund zu seiner Herrschaft über die architektonische Form, die er fortan so oft auf seinen Bildern zeigt in selbständigen, freien Entwürfen von Gebäuden und in der feinen und ausdrucksvollen Behandlung des schmückenden Details. Seinen Historien fehlt das Monumentale, es fehlen die großen für die Anordnung bestimmenden Mittelpunkte. Desto lieber ergeht sich seine reiche, aber unruhige Phantasie in den Nebendingen, aus denen er immer neue Schönheiten zu gewinnen weiß. Die Betrachtung der architektonischen Teile bei ihm gewährt die größten Reize, und in den Landschaftsgründen mit Bäumen und Wasser, mit Bergen und Felsen thut er es den besten Landschaftsmalern gleich. Eigen ist ihm dabei eine sehr wirkungsvoll verteilte Scheinarchitektur von Nischen, Gewölben und halbzerstörten Bogen, woran er manchmal geradezu erkannt werden kann. Er hat einen besonders entwickelten Sinn für Architektur. Er sammelte auch kleine antike Skulpturen und studierte in Rom mit großem Interesse die Bauwerke des Altertums, wie es vor ihm einst Brunelleschi, Donatello und Alberti gethan hatten.

Es traf sich günstig, daß er hier einen feinsinnigen jungen Architekten aus Siena wiedersand, der schon mindestens seit 1503 in Rom lebte und im Anschluß an Bramante, der 1499 Mailand verlassen hatte, sich als Baumeister seinen leichten, eleganten, antikisierenden Stil ausbildete und daneben als Dekorationsmaler in vielerlei kleineren Aufgaben das selbe gefällige Talent bekundete: Baldassare Peruzzi (1481—1536). Dieser förderte von seinem eigenen Fache aus Sodoma ebenso sehr, wie er selbst in seinen Fresken und Tafelbildern von Sodoma und demnächst auch von Raffael annahm. Als Maler gehört er zu der Schule, die sich später in Siena um Sodoma bildet, und giebt hier gegenüber dem wärmer pulsierenden Sentiment Sodomas zuweilen in strengeren und gut gezeichneten Formen, woran man den großen Baumeister wieder erkennt, einen vornehmen Klassizismus: „Augustus und die Sibylle von Tibur“ (Siena, Kirche Fontegiusta). Bedeutender ist er



Fig. 239. Alexander und Moira, von Sobotta. Rom, Garuffina. Nach dem Stich von Falck.

Falck 23

als Baumeister und zwar in noch höherem Maße durch zahlreiche Entwürfe zum teil vom höchsten Werte, als durch das verhältnismäßig Wenige, was ihm beschieden war auszuführen. In Siena, wo er später wieder arbeitete, war die Zeit der großen Aufgaben längst vorüber, und mit ganz bescheidenen Mitteln mußte er seinem Schönheitsinn zu genügen. Keines seiner dortigen Bauwerke ist durch irgend etwas hervorragend, aber alle geben einen freundlichen Ausdruck des Zwecks, dem sie dienen, und was die Hochrenaissance der baulichen Physiognomie Sienas noch hinzugefügt hat, das beruht wesentlich auf Peruzzi. Nur in Rom wurde er zu bedeutenden Aufgaben berufen. So hatte er gleich nach Sodomas Weggang eine Villa zu bauen für Agostino Chigi aus Siena (dessen Vater schon nach Rom gekommen war), den sprichwörtlich reichsten Mann Roms. Seit kurzem war er Chef des sieneser Bankhauses, durch das einst Sodoma von Mailand nach Siena gezogen worden war. Agostino war es auch, der Sodoma an den Papst Julius empfohlen hatte.

Es handelte sich nicht um einen Stadtpalast, sondern um ein großes, aber verhältnismäßig einfaches Gartenhaus am anderen Ufer des Tibers, und Peruzzi hat diese Aufgabe in den Jahren 1509 und 1510 gelöst in einem länglichen Backsteinbau von zwei Stockwerken, der, seit er in den Besitz der Farnese kam, im Gegensatz zu deren späterem Stadtpalaste Farnesina genannt wird. In beiden Stockwerken ist dieselbe schlichte dorische Pilasterordnung angewandt, die bei Bramante beliebt war.*) Das Erdgeschoß hat zwischen zwei vorspringenden Flügeln eine mittlere Halle, die sich mit fünf hohen Bogen einst ins Freie öffnete; diese schmückte Raffael später (1516 bis 1519) mit den „Geschichten Amors und Psyche“. Gegenüber an der Gartenseite liegt eine kleinere Halle, die schon bald (1514) Raffaels „Galatea“ aufnahm. Hier mußte Peruzzi zunächst die Decke malen, die Lünetten darunter hat Sebastiano del Piombo mit Fresken ausgefüllt. Nun wollte aber Agostino noch für einen oberen Saal der Villa Freskens Schmuck von seinem sienesischen Günstling haben, und das führte zu Sodomas zweitem römischem Aufenthalte, während dessen er zwei große Wandgemälde hergestellt hat: die „Hochzeit Alexanders und Roxanes“ (Fig. 239) und die „Familie des Darius“. Das zweite ist roh gemalt und mit Gegenständen überladen, das erste dagegen reich an vielen besondern Schönheiten Sodomas, und es

*) Peruzzis Urheberchaft beruht nur auf Vasari. Neuerdings hat man aus stilkritischen Gründen die Farnesina sogar Raffael geben wollen.

ist durch die Anmut seiner allgemeinen Erscheinung sehr beliebt geworden. Er nahm hier einen antiken Stoff, ein von Lucian beschriebenes Bild, und



Fig. 240. Milchmühle Sobomas zu dem Grestio in der Garneina (Fig. 239), 95ten, 140ertina.

behandelte die Antike ebenso frei und willkürlich, wie Raffael, so daß sie nur dazu dient, das Zeitkostüm fern zu halten und eine gewisse „Kühle oder

vornehme, ideale Temperatur herzustellen. In der Zeichnung lassen sich manche Fehler finden. Aber den Hauptreiz üben die Bestandteile, in denen sich das Sodoma eigene Schönheitsgefühl zeigen kann: der Kopf der Roxane und die zahlreichen kleinen in den Falten des Betthimmels sich versteckenden, oder mit neckender Gebärde durch die Luft fliegenden pfeilschießenden, oder am Boden spielenden Amoretten. Ebenso schöne Putten hat, etwa gleichzeitig, Andrea del Sarto, und daß man im allgemeinen bei diesem Bilde an Raffael erinnert wird, ist schon angedeutet worden. Raffael muß auch seinerseits Sodoma sehr geschätzt haben, wenn Morellis, von andern Kennern geteilte Ansicht, daß das angebliche Porträt Peruginos auf der „Schule von Athen“ vielmehr Sodoma vorstelle, zutreffend ist. Eine andere Frage ist, ob Raffael Anteil daran gehabt habe, worauf eine Bemerkung Vasaris in dem Leben des Kupferstechers Marc Anton hinführt. Eine Zeichnung zu „Roxanes Hochzeit“ giebt schon vor Vasari dem Raffael Lodovico Dolce in seinem „Aretino“, und ebenfalls Tomazzo. Aber daraus allein folgt noch nichts für dieses Fresko Sodomas. Morelli, der jedenfalls der beste, wenn auch ein etwas für Sodoma eingennommener Kenner dieser Dinge war, schreibt sämtliche hierher gehörenden Handzeichnungen Sodoma zu. Zunächst zwei weniger bedeutende in Oxford (zu dem Bett) und Pest (stehende nackte Frau); wenn diese, nach der Meinung anderer, garnicht zu Sodomas Wille gehören, so ist die Frage nach ihrem Urheber überhaupt gleichgültig. Wichtiger sind eine schöne, sehr ausgeführte Nötelzeichnung der Albertina (Fig. 240) und eine ähnliche Federzeichnung der Uffizien zu den Hauptscenen des Bildes, von denen diese sicher Sodomas Züge zeigt, während jene von anderen Raffael zugeschrieben wird. Wir stehen hier auf Morellis Seite — man beachte z. B. den Kopf der Roxane — und lassen sie Sodoma. Sollte sie dennoch Raffael gehören (der dann natürlich nicht von Sodoma abhängig sein könnte!) und Sodoma hätte sie gekannt, so wäre er, bei dem unverkennbaren Zusammenhange der Zeichnung mit seinem berühmten Bilde, hier nicht mehr originell, und darin liegt die Bedeutung des Problems, dessen Behandlung also durchaus nur auf dieser einen Zeichnung beruht. Sodoma würde auf die Stufe eines Nachahmers hinuntertreten.

Mit seiner Rückkehr aus Rom hat Sodoma seine künstlerische Höhe erreicht (1515), die er in zahlreichen Werken bis in die dreißiger Jahre, oder bis etwa fünfzehn Jahre vor seinem Tode, glänzend behauptet. Keine zweite Stadt Italiens ist so angefüllt von den Werken eines einzigen Malers, wie Siena von denen Sodomas und seiner Arbeitsgenossen, die allein für diese Stadt die Hochrenaissance darstellen. Sodoma blieb nun in Siena,



Fig. 241. Heil. Sebastian, von Sodoma. Florenz, Uffizien.

aber er unternahm doch noch später Ausflüge in nahegelegene Städte, wo er Arbeiten auszuführen hatte. Weil sich aber aus den ersten zehn Jahren seit seiner Rückkehr nach Siena (1515—25) nichts erhebliches erhalten hat, unmittelbar darnach aber eine reiche, ununterbrochene, mindestens zehnjährige



Fig. 242. Heil. Sebastian, von Sodoma. Ausschnitt aus Fig. 241.

Thätigkeit durch Malereien aller Art bezeugt ist, so nimmt man an, daß Sodoma noch einmal Mailand besucht und von dort sich neue Anregungen geholt habe, nicht minder aber Florenz, wo er Andrea del Sarto treffen konnte, an dessen liebreizende, weiche und dabei doch geistig vornehme Art er etwas erinnert.

Sodomas Stoffgebiet kennen wir bereits, und wir sahen auch die
Philippi, Renaissance.

Formen entstehen, über die er nun nicht mehr hinausgreift. Sein spezifischer Typus drückt in seinen Frauen, Kindern und Putten sehr schön die äußere sinnliche Lebensfreude aus. Aber der Eindruck wirkt nicht tief, er ist milde, süß, etwas oberflächlich. So kann der Typus leicht verflachen. Es fehlt das Gegengewicht des Ernstes und eines festen Charakters, das Kräftige und Herbe, was uns allein für die sanftere Schönheit auf die Dauer genutzfähig erhalten kann. Männer, nach der tieferen Seite ihres Wesens, stellt er nicht dar. Wo er sie malt, wie z. B. in seinen berühmten drei einzelnen Heiligen,



Fig. 243. St. Jakob als Besieger der Sarazenen, von Sodoma. Siena, S. Spirito.

in Nischen und von Putten begleitet (im Rathaus 1529—34) und vier anderen (im oberen Oratorium von S. Bernardino, bis 1532), da giebt er sie in der Schönheit der Jünglinge und seinen Frauen angenähert, von tändelnden Putten begleitet und in überreich verzierte Renaissanceischen gestellt, aber von ihren Gedanken und von etwaigen Entschlüssen, deren sie fähig wären, sehen wir nichts. Sein „Christus an der Martsensäule“, Halbfigur (Siena, Galerie), noch aus etwas früherer Zeit, ist ganz vortrefflich modelliert und im allgemeinen sehr ergreifend, der Kopf aber ist zwar schmerzlich bewegt, aber doch auf eine Art, die Sodoma immer zu geben verstand und die er auch seinen Frauen gab, und daher ist der Ausdruck weder tief noch hoch. Dagegen war der „Sebastian“ von 1525 (Uffizien) so recht eine Aufgabe für ihn (Fig. 241 u. 242). Bald darauf hat er diesen Heiligen mit den vorzugsweise passiven Gesichtszügen und dem schönen Körper noch einmal



Fig. 244. Die Madonna mit dem Lamme, von Sodoma. Mailand, Brera.

in Fresko dargestellt, in einer Kapelle von S. Spirito in Siena (1530) neben einem antiken Antinous. Und hier sprengt über beide, in einer Bünette, auf einem mächtigen Pferde „Sankt Jakob“ als Sieger über die Sarazenen

hin, sehr ausdrucksvoll und mit einer für Sodoma seltenen Kraft (Fig. 243). Aber die wichtige Erscheinung ist auch nur wie ein Schattenbild behandelt, wenig ausgeführt. Eigentümlich ist für Sodomas Formsprache noch eine Art Tanzschritt, ob er passen mag oder nicht, bei Frauen sowohl (Lucrezia, Caritas) wie bei Männern; die feste Beinstellung, in die ja mancher Maler viel Ausdruck gelegt hat, ist seine Sache nicht.

Nun genügt er auch in seiner besten Zeit auf seinem besonderen Stoffgebiet am besten in ganz kleinen Aufgaben, wo die Form gegeben ist und die Komposition ihn nicht zu Darstellungen zwingt, die er nicht bewältigen kann. So in der Madonna. Seine schönste, als Altarbild für den Dom gemalt (jetzt in der Kapelle des Rathauses), sitzt in wundervoller Landschaft und reicht dem h. Leonhard das Kind; in lieblichem Ausdruck und Schmelz und Duft der Farbe scheint sie Lionardo und Andrea del Sarto in sich zu vereinigen. Leider ist das Bild nicht sehr gut erhalten. Der Leser muß sich darum für seine Vorstellung mit einem nicht ganz so groß gedachten, aber im Geiste und in den Formen ähnlichen Werke genügen lassen (Fig. 244), über dessen Verhältnis zu Bildern Lionardos und Raffaels früher gehandelt worden ist (S. 445). Seltsam ist, daß von Sodoma, dem Maler der Frauen, dessen Frauenporträts Vasari als berühmt erwähnt, kaum eins dieser Bilder vorhanden ist. Wenn die herrliche, in Grün gekleidete Dame, die in Frankfurt (Städelsches Institut) als ein Sebastian del Piombo gilt und von Bode dem Scorel zugeschrieben wird, vielmehr, wie Morelli gesehen hat, von Sodoma ist, so hätte dieser hier das Porträt zu einem der vornehmsten Existenzbilder umgeschaffen, wie nur je ein Venezianer.

Was er leisten kann und was nicht, sieht man beisammen an einer Stätte, die sein bedeutendstes, jedenfalls sein berühmtestes Fresko enthält, in der Kapelle der h. Katharina in S. Domenico (1525—27). Zu beiden Seiten des Altars ist unter einem hohen, reichverzierten Bogen mit Durchblick in die Landschaft die Heilige dargestellt mit nur wenigen anderen Figuren. Links ist sie ohnmächtig nach der Aufnahme der Wundenmale niedergesunken und mit den zwei sie umgebenden Kloster-schwestern zu einer Gruppe von vollendeter Harmonie und ganz angemessenem Seelenausdruck vereinigt (Fig. 245). Die Engel sind gut, und alles Beiwerk ist tadellos und geschmackvoll, der über einem Pfeiler schwebende Christus aber ist als Vision zu körperlich und in seiner sinnlichen Erscheinung schon durch den mißlungenen Ausdruck des Schwebens erheblich beeinträchtigt. Rechts, wo die Heilige in der Kommunion von einem größeren Engel die Hostie empfängt, während



Fig. 245. Die Ohnmacht der h. Katharina, von Sodoma. Siena, S. Domenico.

ihr ein Putto das Kreuz entgegenhält, und oben, dem Christus links entsprechend, die Madonna mit Gott Vater und dem h. Dominikus erscheint, wird ein stärkeres Form- und Gefühlsinteresse, das sich links an die Hauptgruppe halten kann, nicht in gleicher Weise angezogen. Immerhin aber sind die Figuren noch gefällig, wenn auch einzeln für sich nicht viel bedeutend. Aber auf einem dritten, größeren Bilde der Seitenwand dieser Kapelle ist dann noch in sehr schlechter Komposition und mit vielen unsympathischen Figuren dargestellt, wie Katharina für einen enthaupteten Verbrecher betet, dessen Seele gen Himmel fährt. Hier können uns lediglich einige Putten entschädigen, die oben auf den Gesimsen sitzen und — wie bei Mantegna — Fruchtschnüre halten.

In dem oberen Oratorium von S. Bernardino hat Sodoma — bis 1532 — außer den erwähnten Heiligen ebenfalls in Fresko vier Breitbilder aus dem Marienleben gemalt, von denen nur das erste, der „Tempelgang“, auch als Gruppe genügt, und als Bestes ragt auch daraus wieder eine einzelne Figur, die Maria selbst, hervor. Lombardisch sind hier die oben aus der Architektur herunterschauenden Köpfe, und bei der „Himmelfahrt“ erinnern direkt an Lionardo oder Luini die stark hervortretenden, aus dem Grabe hervorgewachsenen Blumen. Uebrigens gewinnt man zu sehr den Eindruck, daß der Vorgang äußerlich wiederholt ist, und die erforderlichen Gegenstände zusammengestellt, aber nicht mit Sorgfalt und Sinn für äußeres Ebenmaß an einander gepaßt sind.

Nur darf man wieder, vermöhnt durch Sodomas intime Reize, wo diese fehlen oder nicht ausreichen, auch nicht ungerecht werden in seinen Ansprüchen. An dem Höchsten gemessen, mit Raffael oder Andrea del Sarto verglichen, besteht er nicht die Probe. Sobald man aber seine Bilder als dekorative Arbeiten höherer Ordnung ansieht oder auch beim Vergleichen tiefer nach unten sieht, wird man noch genug bemerkenswerthes finden und in den Einzelheiten immer wieder den Meister erkennen.

Sodomas eigentliche Schüler sind gering, besser die gleichaltrigen Gehilfen, die allmählich von ihm auf seiner Bahn mitgezogen wurden und ihn dann durchs Leben begleiteten. Von diesen haben einige in demselben Oratorium S. Bernardino die noch übrigen Darstellungen aus dem „Leben der Maria“ gemalt. Beccafumi ist in seiner „Bermählung“ doch schon viel geringer, als Sodoma. Pacchias „Geburt Maria“ ist außerdem stark plagiiert (nach Andrea del Sarto). Pacchia ist im allgemeinen noch schön, aber absolut nicht originell: sein „Englischer Gruß“ (Siena, Akademie) ist aus

Sodoma, Andrea del Sarto und Albertinelli zusammengestohlen. Paccia-rotto endlich ist nicht einmal mehr schön, also nur noch historisch als Ausläufer zu schätzen. Sodomas schwärmerischer Zug bleibt und wird schließlich stereotyp. Aber wer von Sodoma selbst nichts gesehen hätte, auf den könnten immerhin diese Nachfolger im Vergleich zu dem Absterben mancher anderen Schulen noch als Dekoratoren einen gewissen Eindruck machen.

Die Hochrenaissance, als deren geistigen Urheber wir Lionardo ansehen, erreicht ihre Vollendung in Michelangelo und Raffael, und ihr Schauplatz wird Rom, wohin beide im Anfange des 16. Jahrhunderts übersiedeln. Florenz bleibt für uns wesentlich die Hauptstätte der Frührenaissance. Den Unterschied der beiden Richtungen drücken unter den drei Künsten zunächst deutlicher die Architektur und die Plastik aus, als die Malerei. Jene haben die Führung, diese folgt und läßt dann allerdings ebenfalls in ihrer Composition und in ihren Einzelformen den Uebergang in die neue Ausdrucksweise erkennen. Was Florenz betrifft, so mußte in der Architektur im Anfang des 16. Jahrhunderts alles neue verschwinden hinter den beherrschenden Eindrücken der großen früheren Bauwerke. Durch diese war ohnehin für die nächsten Bedürfnisse gesorgt, und die bald über den Staat und die Gesellschaft hereinbrechende Zeit der Not machte einstweilen aller größeren Bauhätigkeit ein Ende. In der Skulptur sehen die Florentiner zwar die ersten Schöpfungen Michelangelos entstehen, und die Statuen des Medizeerdenkmals sind noch viel später in Florenz aufgestellt worden. Aber Michelangelo selbst und seine Kunstgenossen gingen nach Rom, und dort vollzog sich die weitere Entwicklung der Renaissance, um sich von Rom aus wieder über Italien auszubreiten.

Etwas anders liegen die Verhältnisse in der Malerei. Allerdings wurden fortan neben Michelangelo Raffael und in gewissem Sinne die Venezianer maßgebend. War doch nicht einmal Lionardo seit seiner Rückkehr aus Mailand wieder in Florenz heimisch geworden. Aber Lionardo machte doch, wie wir gesehen haben, den Zug nach Rom nicht mit. Darauf beruht seine Schule oder Nachfolge, die zunächst von Rom unabhängig ist und sich erst später den Römern genähert hat. Ihre Mitglieder sind etwa so alt wie Michelangelo und Raffael und haben diese meist überlebt. Gegenüber diesen Malern der Hochrenaissance, die wir bereits betrachtet haben, sind zwei: Fra Bartolommeo und Andrea del Sarto noch aus der älteren florentinischen Schule hervorgegangen und vertreten dann vornehmlich unter Lionardos Anregungen in Florenz die Malerei der Hochrenaissance. Sie

sind niemals in Rom gewesen, obwohl es Vasari berichtet, und bilden zu derselben Zeit, wo Michelangelo und Raffael in Rom leben, den glänzenden Schluß der Malerei in Florenz. Der Ältere, Fra Bartolommeo, war gleich seinem Arbeitsgenossen Albertinelli noch ein Schüler von Cosimo Rosselli gewesen, also ein jüngerer Kamerad jenes tüchtigen Piero di Cosimo, der so viele vortreffliche Schüler gehabt hat (S. 263). Der Jüngere, Andrea del Sarto, ist von diesen Schülern Pieros der ausgezeichnetste. Beiden aber, Fra Bartolommeo und Andrea, gab dann das Meiste Lionardo.

Fra Bartolommeo (1475—1517) stammte aus einem Wirtshause vor einem der Thore von Florenz (daher „della Porta“) und hatte schon mit seinem ein Jahr älteren Freunde Mariotto Albertinelli zusammen einen kleinen Geschäftsbetrieb, als Savonarola (S. 227) auftrat. Die Predigten des Dominikaners ergriffen ihn dergestalt, daß er ganz zu ihm überging, — Savonarolas Porträt ist das früheste unter seinen erhaltenen Bildern — und bald nach dessen Tode auf dem Scheiterhaufen in den Orden der Dominikaner eintrat. Seit 1501 lebte er in dem Markuskloster und war für dessen Rechnung als Maler in Florenz und auf Reisen außerhalb beschäftigt, eine Zeitlang (1509—12) auch wieder mit Albertinelli zusammen, an Bildern, die dann oft durch ein besonderes Monogramm bezeichnet sind.

Seine Kunst war ernst, wie die Bußpredigten seines Freundes. Er hat nichts mythologisches, überhaupt nichts weltliches gemalt, nur einmal einen nackten Körper (Sebastians, der nicht erhalten ist), sonst immer bekleidete, feierliche Gestalten. Nur die Putten machen eine Ausnahme, und darin kann er sich mit Raffael messen. Seine Kunst ist also Kirchenmalerei. Nur ganz vereinzelt findet sich ein religiöses Genrebild, wie die kleine „heilige Familie“ des Lord Cowper in Panshanger (1508 oder 9), die auffallend an Raffaels frühere Madonnen erinnert. Auf diesem Bilde haben wir auch noch einen recht schönen Landschaftshintergrund. Sonst finden wir fast immer bei ihm als Umgebung der Figuren Bauwerk, das oft gut und stilvoll gezeichnet ist, aber doch nicht den selbständigen Wert hat, den diese Teile auf den Bildern der allerersten Meister haben. Das Gebiet Fra Bartolommeos ist also nicht weit, und seine Erfindung nicht so reich wie z. B. die von Andrea del Sarto. So vermeidet er auch innerhalb des Kirchenbildes die bewegte Darstellung, es bleibt nur die ruhige Existenz übrig, die religiöse Erzählung (Marienleben, Kindheit Jesu), verbunden mit dem Ausdrucke einer stärkeren oder gelinderen Seelenstimmung. Aber in dieser Beschränkung hat er doch seine große Bedeutung. Die Strenge der

Komposition, die Masaccio, und als übersichtliche und klare Anordnung auch schon Giotto hat, war den florentinischen Freskomalern unter der Fülle alles dessen, was sie zu erzählen und neu darzustellen hatten, verloren gegangen. Maler von großer Gedankentiefe und bedeutenden Formen, wie Signorelli, sind in der Anordnung vielfach ungenügend. Der Beste ist immer noch Domenico Ghirlandajo. Hier greift Fra Bartolommeo ein. Sein erstes größeres Werk, ein Freskobild für den Friedhof von S. Maria Nuova, stellt in seinem oberen Teile „Christus als Weltrichter“ in einer Engelglorie dar, ihm zur Seite rechts und links Maria und die zwölf Apostel. Es ist schlecht erhalten und namentlich in den unteren, von Albertinelli ausgeführten Teilen stark zerstört*). Fra Bartolommeo hat architektonisch klar komponiert, die Gruppen der Apostel nach dem Hintergrunde zu malerisch vertieft, Wolken und Luft vertrieben und die Farben abgetönt. Die einzelnen Figuren sind groß und vornehm entworfen, die Köpfe ernst und edel, die Gewänder deutlich in breiten, schönen Massen angeordnet. Er hat an diesem Werke schon 1498 gearbeitet und darin etwas völlig anderes gegeben, als seine florentinischen und umbrischen Vorgänger in ähnlichen Gruppenbildern und Glorien. Bei ihnen sind die Gruppen, die wir uns in dem Raum denken sollen, auf die Fläche gezeichnet, bei Fra Bartolommeo ist der Raum etwas wirkliches, eine Erscheinung für sich, worauf die einzelnen Gegenstände nach ihrer Stellung hervortreten. Es ist nur einer unter den damaligen Malern, der so etwas machen konnte: Lionardo. Wir erkennen hier seinen Einfluß. Nach ihm und allenfalls nach Domenico Ghirlandajo, bei dem ja auch noch Michelangelo zu allererst gelernt hat, bildete sich Fra Bartolommeo. Raffael, der jünger ist, kommt hier noch nicht in Betracht. Dieser hat vielmehr 1505 in S. Severo in Perugia, wo er in einem unvollendeten Fresko „Christus und sechs Benediktinerheilige“ in gleicher Anordnung darstellte, sich durchaus an Fra Bartolommeos Vorbild gehalten (Fig. 247). Für dessen Bedeutung ist zunächst dieses Verhältnis maßgebend. Er zuerst giebt in Florenz, unter den Anregungen Lionardos, in dem Kirchenbilde die Anordnung der neuen Zeit. Sie ist, wenn man sie nachrechnend prüft, streng architektonisch. Aber die Strenge wird gemildert durch einzelne Abweichungen in der Form, so daß nun dem unbefangenen Betrachter die Gruppierung doch wieder wie zufällig erscheint, denn sie hat nur so viel Ordnung, wie es dem Auge zur Uebersicht

*) Eine alte Kopie, Handzeichnung eines Unbekannten, in der Akademie zu Venedig giebt wenigstens von der Komposition eine deutliche Vorstellung (Fig. 246).

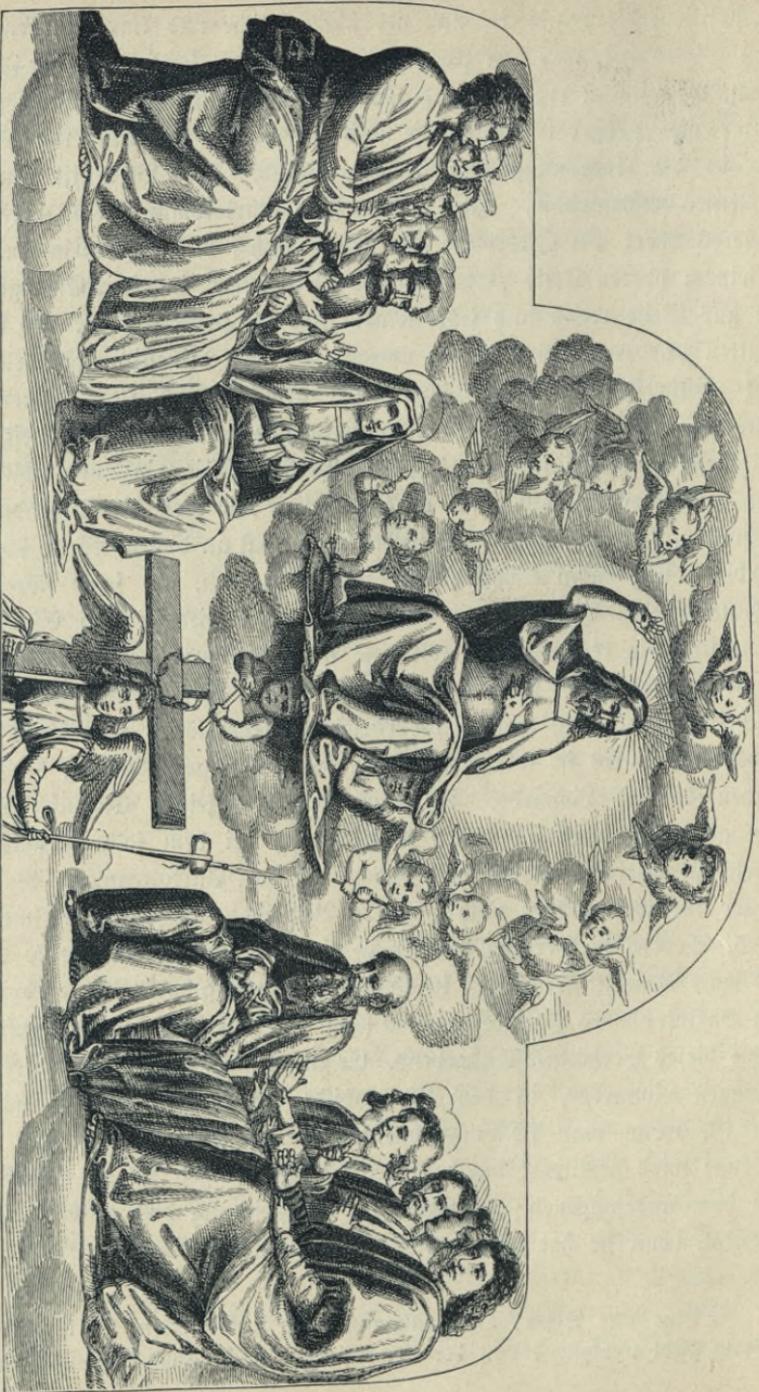


Fig. 246. Spiritus als Richter, Fresco von San Bartolommeo in S. Maria Nuova zu Florenz, nach der Gombeschnung eines Unbekannten.
Genöbly, Malacemie.

angenehm ist. Dazu kommt eine neue malerische Behandlung, die nicht nur die einzelnen Lokalfarben abtönt, sondern auch durch das Zusammenhalten größerer Licht- und Schattensmassen die Gruppierung wirksam unterstützt. Hierin konnte Raffael nur von ihm lernen (abgesehen natürlich von Lionardo), denn keiner seiner Vorgänger, auch nicht Perugino, konnte ihm in der Gruppierung größerer Massen ein Vorbild sein. Und weil in den folgenden Jahren Raffael wiederum auf Fra Bartolommeo zurückgewirkt hat, so kommt dieser in seinen schönsten Kirchenbildern hin und wieder Raffael außerordentlich nahe. Ihre Butten sind manchmal zum Verwechseln ähnlich.

Aber nicht bloß den großen Stil des Kirchenbildes konnte Raffael bei Fra Bartolommeo finden, sondern auch die Farbe, und wir haben anzunehmen, daß Raf=



Fig. 247. Unvollendetes Fresko Raffaels in S. Severo zu Perugia.

fael auf diesem Wege, im Verkehr mit dem Frate, die Entdeckungen Lionardos zugänglich geworden sind. Fra Bartolommeo ist ein ausgezeichnete Techniker. Einseitig, wie er es ja auch in der Erfindung ist, hat er sich bald von dem Fresko abgewandt und vorzugsweise die Deltechnik, diese aber desto eindringlicher, betrieben. Außerlich geht er in denselben Wegen wie Lionardo: er untermalt braun in braun, modelliert weiter mit Halbtönen, dann kommt die Lokalfarbe, und endlich das Zusammenstimmen vermittelt frischer Lasuren. In der Wirkung der Farbe als eines selbständigen Elements übertrifft er aber vielfach noch Lionardo und kommt Andrea del Sarto nahe, der, was Lionardo durch Suchen und Versuchen mühsam fand, als Naturgabe mitgebracht zu haben scheint und nun mit seiner weichen Modellierung in lustigen, dämmerig schimmernden und dabei doch durchsichtigen Farbentönen alle übertrifft. Aber das ist doch wieder ein einseitiges Virtuositentum. Andrea ist ein Farbenvirtuos wie Correggio. Wie er aber im geistigen Ausdruck weniger tief ist, als Fra Bartolommeo, so ist dieser auch in der Farbe kräftiger, als Andrea. Und es fügte sich sogar, daß Fra Bartolommeo bei einem Aufenthalte in Venedig (1508) diejenige Schule kennen lernen konnte, für die die Farbe die größte Bedeutung hat. So war er mit allen Mitteln ausgerüstet, um, innerhalb eines fest umgrenzten Stoffgebietes, in überlegter und selbstgewählter Beschränkung, auf seiner Höhe seit 1511 sein natürliches, weiches und dabei doch ausdrucksvolles, kräftiges Kolorit, „die neue Manier“, wie Vasari sagt, zur Geltung zu bringen.

Wir haben früher gesehen, daß viele Künstler sich persönlich an Savonarola angeschlossen (S. 228), und daß dieser keineswegs aller Kunst abhold war. Er wollte nur die Kunst in den Dienst, wenn nicht der herrschenden Kirche, so doch eines erneuten, ernstesten religiösen Lebens gestellt wissen. Die Kirche zog daraus bald für ihre Zwecke die Folgerungen und hat später, zur Zeit der Gegenreformation, ihre Forderungen auch in Kunstfachen durch ihre Organe, z. B. die Inquisition, deutlich genug ausgesprochen. Einstweilen nehmen wir schon im allgemeinen wahr, daß die religiöse Kunst des 16. Jahrhunderts ernster und feierlicher ist, als die des fünfzehnten, welche über dem heiteren Spiel des weltlichen Lebens oft den Ernst ihres Inhalts vergessen zu haben scheint. Der Geist Savonarolas und die neue Auffassung der künstlerischen Aufgaben kommt zuerst in den Kirchenbildern Fra Bartolommeos zum Ausdruck.

Seine Bilder sind nicht sehr zahlreich, und die besten sind in Italien



Fig. 248. Madonna della Misericordia, von Fra Bartolommeo. Lucca, Pinacoteca.

geblieben. Wir haben nun die Aufgabe, seine Charakteristik an einigen Hauptwerken seiner Reifezeit weiter auszuführen.

Schon in dem ersten, der „Verlobung der h. Katharina“ von 1511 (Louvre; eine Wiederholung mit Erweiterungen im Pal. Pitti), tritt das Anmutige des Vorgangs, das andere Maler oft zu einer rein genreartigen Behandlung veranlaßt hat, zurück hinter einen großen, pyramidenartigen Aufbau. Die Madonna mit dem Kinde neigt sich zu der unten knieenden Heiligen herunter. Ernstere heilige Männer umstehen den Thron, der in einer Nische steht unter einem von Engeln getragenen Baldachin. — Dieselbe Anordnung zeigt eine nur bis zu der braunen Untermalung geführte Altartafel von 1513 (Uffizien). Oben schwebt eine Anzahl Engel. Darunter in einer Nische sitzt die Madonna mit dem kleinen Johannes, eine Gruppe für sich, die uns an Lionardo und Raffael erinnert. Maria sieht auf den kleinen Johannes nieder, und hinter ihr steht mit erhobenen Armen und mit aufwärts gerichtetem Blicke, ähnlich wie die Jungfrau auf Tizians Himmelfahrtsbilde, die h. Anna, etwas größer und voller gebildet. An den Stufen des Throns stehen und sitzen männliche Heilige in einem Halbkreis, der vorn durch zwei auf der untersten Stufe sitzende Engel geschlossen wird. — Von nun an macht sich die Nähe Raffaels und Michelangelos immer mehr bemerkbar. Vasari läßt Fra Bartolommeo 1515 sogar Rom aufsuchen; beweisende Zeugnisse sind dafür nicht vorhanden. Bei dem leichten Austausch künstlerischer Mitteilungen und bei seinem persönlichen Verhältnis zu Raffael konnte Fra Bartolommeo auch in Florenz die Gelegenheit finden, die Gedanken seiner beiden größeren Mitstrebenden auf sich wirken zu lassen. Sein großartigstes Werk, die „Madonna della Misericordia“ (Fig. 248) für S. Romano in Lucca (jetzt in der Pinakothek) von 1515 macht ja freilich auf uns den Eindruck, daß wir es uns gern unter den Augen Raffaels und Michelangelos entworfen denken möchten. Der Aufbau ist wieder derselbe. Ganz oben schwebt Christus als Halbfigur, umgeben von Engeln, deren zwei ein ausgespanntes Tuch halten. Vor diesem steht auf einem hohen Thron die „Mutter des Erbarmens“ in einem durch keine Beschreibung wiederzugebenden Spiel schöner Linien, worin ihre Stellung und der Fluß ihrer Gewandfalten zusammenwirken. Als Einzelgestalt dürfte wohl diese unter allem, was Fra Bartolommeo geschaffen hat, das Vollendetste sein. Ihren Thron umgeben unten in einem vorn nicht ganz geschlossenen Kreise dichtgedrängte Gruppen von Männern, Frauen und Kindern (Fig. 249), sehr verschieden im Ausdruck und mannichfaltiger bewegt und unter einander in Beziehung gesetzt,

als wir es sonst an Fra Bartolommeos ruhigen Darstellungen gewohnt sind. Wir werden hier an die Art der schönen Einzelgruppen in Raffaels Stenzen



Fig. 249. Gruppe aus der Madonna della Misericordia, von Fra Bartolommeo (Fig. 246).

erinnert. — Wiederum hat man von jeher an Michelangelo gedacht vor dem großartigen Bilde des „Auferstandenen Christus“ (Fig. 250) mit den vier prächtigen Evangelistengestalten, die zu seinen beiden Seiten stehen (Pal. Pitti), 1516.

Die Architektur, eine runde Nische unter einem auf Pilastern ruhenden dorischen Gebälk, ist nachdrucksvoller behandelt als gewöhnlich; sie geht oben

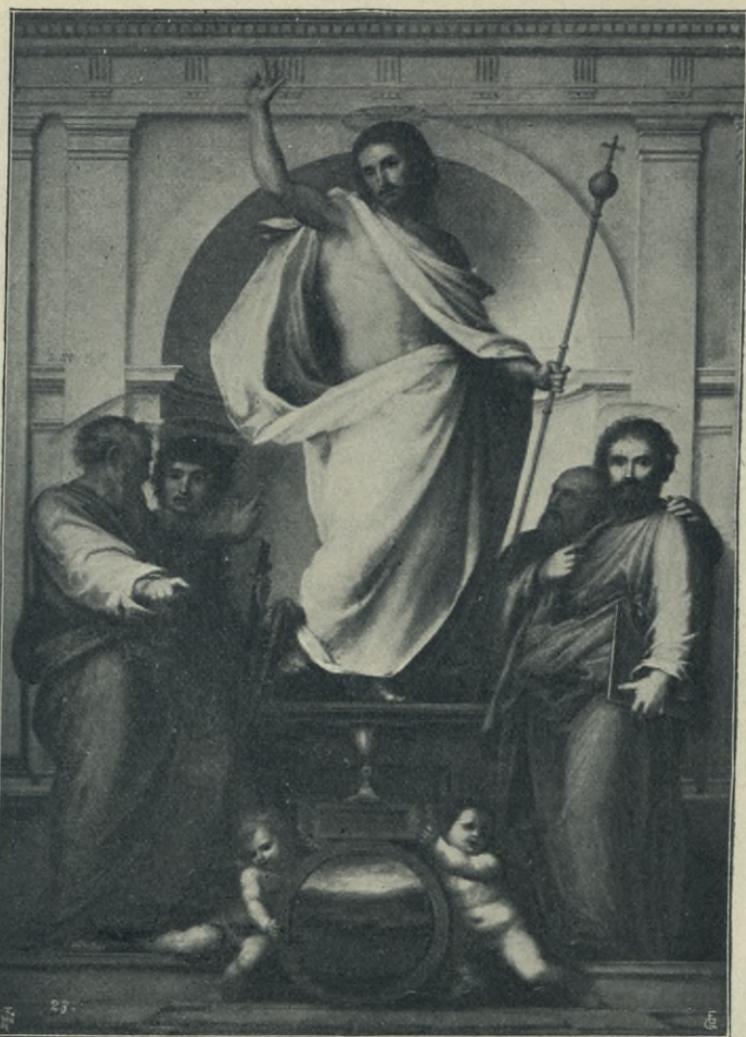


Fig. 250. Der Auferstandene, von Fra Bartolommeo. Florenz, Pal. Pitti.

und an den Seiten bis an den Bildrand und umschließt würdig eine ideale Vereinigung von Figuren, die gar nicht an das Geschichtliche des Auferstehungsevangeliums erinnert. Christus, auf einem hohen Sockel stehend, und die zwei vorderen Apostel sind wirklich monumentale Gestalten. In der Plastik

und auch in der Art ihrer Stellung und dem Kontrast der Körperteile haben sie viel von Michelangelo, aber ihr ruhig aus dem Innern kommender Temperamentsausdruck zeigt uns deutlich, worin sich Fra Bartolommeo von



Fig. 251. Bekehrung Christi, von Fra Bartolommeo. Florenz, Pal. Pitti.

Michelangelo geistig unterscheidet. Auf die unteren Stufen des feierlichen Bauwerks hat der Künstler zwei von seinen schönsten geflügelten Putten gesetzt, die mit graziosem Bemühen einen runden Spiegel zwischen sich halten.

Sein letztes größeres Werk, keine Repräsentation, sondern ein Vorgang Philippi, Renaissance.



Fig. 252. Die Heimführung, von Albertinelli. Florenz, Uffizien.

der heiligen Geschichte, darf in Bezug auf seinen Gegenstand als das Muster seiner Gattung angesehen werden. Wie Lionardos Abendmahl und Raffaels Grablegung, so ist Fra Bartolommeos Pietà 1516 (Fig. 251) durch keine Darstellung eines anderen Künstlers beeinträchtigt worden. Die Komposition, im Breitformat: vier Figuren am Stamme des Kreuzes vor einer nur durch wenige Linien angedeuteten, dunkeln Landschaft — ist streng genug, um sich geltend zu machen, und dabei von einer großen innern Schönheit. Christus in sitzender Stellung, von dem hinter ihm knieenden Johannes gehalten, erinnert uns wieder an Michelangelo, und Magdalena, die sich niedergeworfen hat und die Füße des Herrn umschließt, ist eine plastische Erfindung ersten Ranges. Der Ausdruck des Schmerzes ist wahr und echt, aber gehalten, nicht übertrieben, und auch nicht sentimental. Wenn eine Vereinigung von Michelangelos Form und Kraft und von Raffaels seelenvoller Schönheit denkbar ist, so wird man sich eine solche Vorstellung vor keinem andern Bilde eher machen können, als vor diesem. Wie weit hat doch Fra Bartolommeo die für ihre Zeit mit Recht berühmte Pietà, die zwanzig Jahre früher Perugino gemalt hatte (Fig. 131), übertroffen! Was hätte der Alte wohl für Gedanken gehabt, wenn er das Bild seines großen Nachfolgers etwa noch im Augustinerkloster vor Porta San Gallo gesehen haben sollte?

Ueber Fra Bartolommeos äußeres Leben ist nichts zu berichten. Sein Arbeitsgenosse Albertinelli starb ein Jahr vor ihm. Einmal hatte dieser für sich einen glänzenden Zug gethan. Seine „Heimsuchung Mariä“ (Fig. 252) ist ein Hochbild mit nur zwei Figuren, die vor einer ins Freie gehenden Bogenhalle stehen und ohne alles Beiwerk nur durch ihre einfachen, großen Gestalten wirken und sich durch den Ausdruck ihrer Gesichter uns sofort verständlich machen! Ein Zeichen, wie eine Zeit mit ihrem großen Inhalt auch einmal ein geringeres Talent über sich selbst gleichsam emporhebt.

Eines anderen Geistes Kind, als Fra Bartolommeo, war Andrea, der Sohn des Schneiders Agnolo und deswegen del Sarto genannt (1487—1531, Fig. 253). Er kam früh zu einem Goldschmied in die Lehre, dann zu einem Maler und zuletzt zu einem zweiten, Piero di Cosimo, dem er jedenfalls das Handwerkmäßige verdankte, und der selbst noch in seinen späteren Jahren von seinem bedeutenderen Schüler lernte. Andrea hatte eine leichte, glückliche Hand, aber auch einen sehr leichten Sinn. Er gehörte Jahre lang zwei Künstlerklubs an, in denen es ausgelassen und hoch herging. Er war mit

einer geistig nicht hochstehenden, aber schönen jungen Witwe verheiratet, wahrscheinlich seit 1514, denn damals hat er sie als vornehmste Besucherin

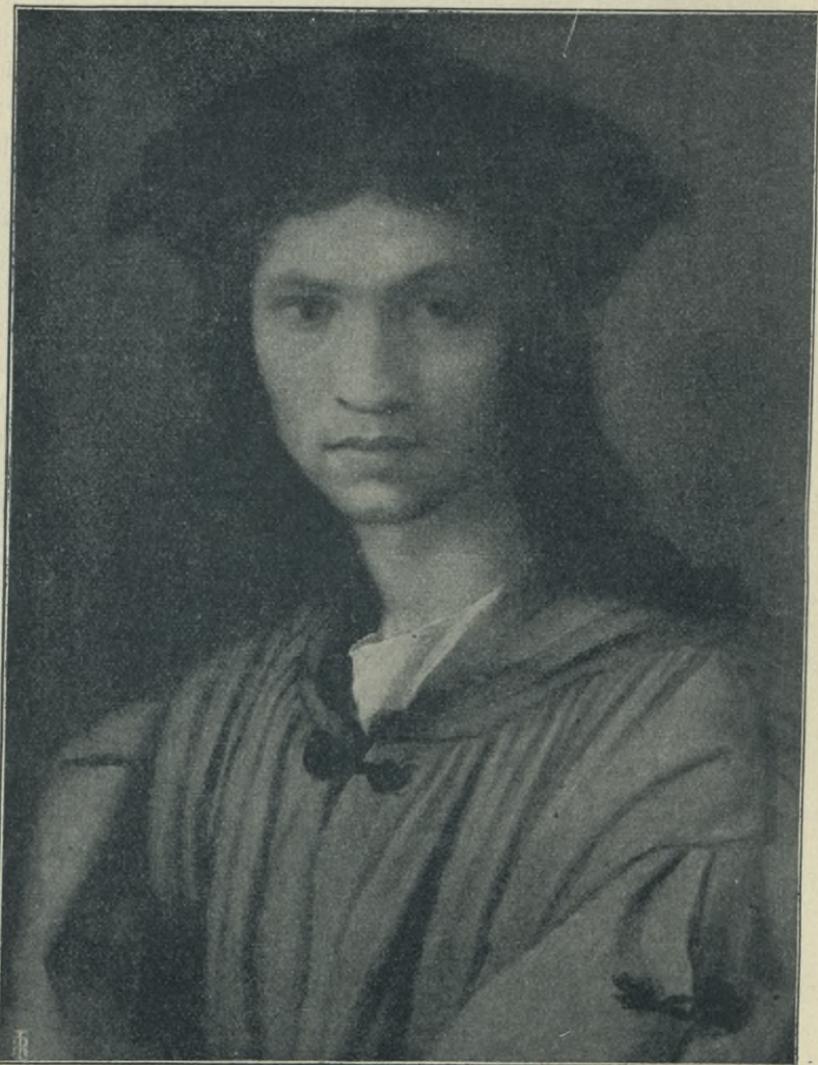


Fig. 253. Selbstbildnis Andrea del Sarto. Florenz, Uffizien.

auf seiner „Geburt Mariä“ (S. Annunziata) dargestellt. Dann kehrt ihr Porträt auf seinen Madonnenbildern und in seinen Handzeichnungen (Fig. 254) häufig wieder. Vasari, der die Frau Meisterin kannte, rechnet sie mit unter

die Hemmnisse des Lebens ihres Ehegatten, der bei seinen Anlagen mit höherem Sinn noch größeres hätte erreichen können und müssen, wenn —



Fig. 254. Köpfstudie, von Andrea del Sarto (zu Fig. 259). Paris.

so meint er — er neben seiner tiefen künstlerischen Bildung mehr Seelenstolz und geistiges Feuer gehabt hätte. Wir wollen uns an dem Erreichten genügen lassen und es zu verstehen suchen.

Andrea ist gerade so, wie sein älterer Freund Fra Bartolommeo, aus der damaligen florentinischen Kunst hervorgewachsen. Seine Schule war der seit 1505 ausgestellte Karton Lionardos, als letzte Vorbilder der älteren Zeit hatte er Ghirlandajos Fresken in S. Maria Novella vor Augen, und eine seiner ersten großen Freskoarbeiten führte er an einer Stelle aus, wo vor ihm Cosimo Rosselli gemalt hatte, in der Annunziata. An dem älteren Fra Bartolommeo hatte er das Beispiel eines ernstern Mitstrebenden, und in seinem Genossen Francia Bigio fand er einen Maler von ganz gleicher Richtung in Form und Farbe und von einem annähernd gleichen Talente, wie das seine war. Wie es sich mit seinem von Lionardo aus entwickelten Ideal verhält, der geistig nicht sehr tief gegründeten, aber duftigen und koloristisch vollendeten Erscheinung seiner Kunst, ist früher angedeutet worden (S. 492). Darin liegt auch eine Erklärung dafür, daß Andrea, wie Sodoma in Siena, noch so spät in Florenz einen kleinen Kreis von Schülern hat bilden können: Pontormo, Puligo, Bugiardini, die in ihren durchschnittlichen Leistungen noch ganz genießbar sind. Hin und wieder erreichen sie ihn in Einzelheiten, in den Köpfen, auf Bildnissen. Aber in der Erfindung, sowohl in der Komposition, wie in den einzelnen Typen, die er schafft, bleibt er ihnen allen überlegen. Als Farbentechniker steht er auf der allerhöchsten Stufe und ist im Fresko ebenso selbständig, wie in der Delmalerei. Man wird ihn nach der Zahl der Hauptfarben, die er anzuwenden pflegt, vielleicht nicht einmal vielseitig nennen wollen. Er erreicht seine Wirkungen vorzugsweise mit einzelnen, immer aufs neue angewandten Tönen, die ihm eigentümlich sind, z. B. seinem Silbergrau und einem zwischen Purpur und Scharlach liegenden Rot. Der Auftrag seiner Farben ist für die mehr zarten als kräftigen Gestalten seiner Erfindung wie geschaffen. Wo die Linie verschwindet, bleibt doch die Form in Licht und Schatten noch deutlich. Die Luft hat ihr nur alles Harte genommen. Bei dieser Technik konnte die Figur sich leicht ins unbestimmte verlieren, aber in seinen guten Bildern hat Andrea diesen Abweg vermieden. — Manches erinnert bei ihm an Sodoma. Einzelne Frauengestalten könnte man auf den ersten Blick zu tauschen geneigt sein. Andrea ist wohl nicht ganz so reich in der Erfindung, aber er ist viel sicherer und korrekter in der Zeichnung und ebenfalls in der Komposition; darin hält er sich nahe an Raffael. Als Koloristen nennt man ihn neben Correggio, und er erinnert ebenfalls noch an diesen in seinem nicht sehr mannichfaltigen und stark subjektiven Gesichtstypus. Aber Correggio ist gezielter; man beachte bei ihm z. B. nur die Mundwinkel. Und ebenso

ist die Haltung und Stellung der Figuren bei Andrea kräftiger; sie zeigt doch die Einwirkung nicht nur Raffaels, sondern auch Michelangelos. So stehen denn auch seine Menschen als Träger eines geistigen Inhalts, mit dem,



Fig. 255. Gruppe aus der Geburt der Maria, von Andrea del Sarto. Florenz, S. Annunziata.

was sie uns „zu sagen haben, wenn sie reden könnten“ (Jakob Burckhardt), im ganzen genommen über denen Correggios, wenn sie auch anderseits hinter denen des Fra Bartolommeo ein gutes Stück zurückbleiben.

Daß einem Fürsten von dem Geschmacke Königs Franz I., der sich auf alle Weise bemühte, italienische Kunst und Künstler an seinen Hof zu ziehen, Andrea besonders zusagen mußte, ist begreiflich. Nach einem erfolglosen

Versuch, Fra Bartolommeo zu gewinnen, gelang es ihm zuletzt, Andrea in seinen Dienst zu bekommen. Aber nach kaum zwei Jahren jammerte des Malers Frau, und der König mußte ihm Urlaub geben, Andrea ging nach Florenz, um nicht zurückzukehren, obwohl er sich durch einen Schwur aufs



Fig. 256. Die Verkündigung, von Andrea del Sarto. Florenz, Pal. Pitti.

Evangeliem dazu verpflichtet hatte (1519). Von nun an blieb er in Florenz und erlebte den vergeblichen letzten Kampf der Republik um ihre Freiheit und die endliche Rückkehr der Medici (1530). Bald darauf ist er an der Pest gestorben.

Andrea hat sehr viel gemalt, denn er war gewandt und malte sehr schnell. Seine Fresken zeichnen sich durch eine große, flotte Technik aus,

und auch im Staffeleibild wird er niemals klein und ängstlich, eher bisweilen flüchtig. Von seinen besseren Tafelbildern finden sich mehrere auch außerhalb Italiens.



Fig. 257. Madonna dell' Arpie, von Andrea del Sarto. Florenz, Uffizien.

Unter den mancherlei Fresken nehmen die vornehmste Stelle ein diejenigen in dem Hofe des Servitenklosters der Annunziata. Hier gab er im Anschluß an Cosimo Rosselli zunächst die „Geschichte des StifTERS des Ordens, Filippo Benizzi“, in fünf Bildern, die große Schönheiten und ein

regelmäßiges Fortschreiten zeigen. Darauf folgt sein Meisterwerk in der legendarischen Erzählung, die „Geburt der Maria“ (1514) und eine nicht so gut komponierte „Anbetung der Könige“. Seine Schüler haben den Zyklus der Marienbilder fortgesetzt. Jenes erste Bild daraus führt uns in eine vornehme florentinische Wochenstube. Um das Bett stehen oder sitzen edle, graziöse Frauengestalten: zwei besuchende, darunter die eine mit den Brüsten der Frau des Künstlers (Fig. 255), zwei Dienerinnen, die der Wöchnerin aufwarten, und zwei, die mit der Pflege des Kindes beschäftigt sind, alle von schönem, aber gleichmäßigem Gesichtstypus. Selbstverständlich stand Andrea bei dieser Szene das Vorbild Ghirlandajos (Fig. 110) vor der Seele. Aber der vornehme und feierliche Aufzug dort ist hier umgesetzt in einen behaglicheren, anheimelnden Vorgang, und die steifere Anordnung dort ist in eine wechselvolle Gruppierung zufällig gestellter Personen übergegangen. Dazwischen ergeht sich des Künstlers Vorliebe für zierliche, antikisierende Renaissancearchitektur in den Ausstellungsgegenständen: Kamin, Thürumrahmung u. s. w. Oben auf dem Betthimmel sitzen Putten, und ihnen zur Seite füllt den leeren Raum über dem Kamin ein größerer auf Wolken schwebender Engel. Was Ghirlandajo als Denkmal großen Stils gab, hat Andrea hier in die malerische Auffassung der neuen Zeit übersetzt auf eine Weise, daß es in Italien nicht mehr übertroffen werden konnte. Im Norden waren noch andere, weniger vornehme, intimere Züge in dieser Darstellung möglich. — Man kann neben dieses Fresko ein wenig älteres Tafelbild ganz gleichen Stils und gleichen Geistes stellen, eine „Verkündigung“ von 1512 (Fig. 256). Das Bild hat durch Restaurationen gelitten, ist aber dennoch als Ganzes herrlich. Auch hier berührt uns zunächst ein Zug von einer etwas kühlen, eleganten, klassischen Vornehmheit. Links am Bildrande steht Maria an einem Betpult, hoch aufgerichtet und umflossen von den breiten Falten ihres Mantels; den linken Fuß hat sie auf den Sockel eines niedrigen, zierlichen, antikisierenden Altars gesetzt, der in der Mitte des Bildes steht. Ueber diesen hinweg sieht man auf eine Renaissancearchitektur, von deren Altan Zuschauer herniedersehen, und weiterhin auf eine Landschaft mit römischen Ruinen. Dies schöne Architekturbild trennt von der Maria den auf der rechten Seite des Bildes knieenden Gabriel mit dem Lilienstengel und zwei hinter ihm stehende Engel, alle drei von Andreas ganzem Liebreiz. Es giebt Bilder, auf denen dieser Vorgang viel intimer und zärtlicher aufgefaßt ist; Andrea hat ihn uns wirklich schön dargestellt.

Für sein bestes Tafelbild gilt die „Madonna dell' Arpie“ von 1517



Fig. 258. Das Opfer Abrahams, von Andrea del Sarto. Dresden. Phot. Hanfstängl.

(Uffizien), die so benannt ist von den Eckfiguren eines kleinen antikisierenden, altarartigen Sockels, auf dem die Madonna steht, großartig wie eine Statue



Fig. 259. Beweinung Christi, von Andrea del Sarto. Florenz, Pal. Pitti.

Michelangelo, mit starken Gegensätzen in der Haltung der Gliedmaßen (Fig. 257). Zwei auf der Erde stehende Putten umfassen ihr Kleid. Ihr zur Seite stehen Franziskus und der Evangelist Johannes, kräftige und gehaltvolle Figuren. Zu dem Johannes benutzte er nach Vasari ein Modell seines

Freundes Jacopo Sansovino (Fig. 262), eine nicht angenommene Konkurrenzarbeit für Dr. San Michele. Zu solcher Energie der Formen, gepaart mit einer solchen Schönheit des Ausdruckes, ist allerdings Andrea nicht wieder gekommen. Der Fluß der Gewänder ist ihm ebenso gelungen, wie die Gestalt an sich. Und die Farbe mit ihrer Leuchtkraft und ihrem verschwimmenden Duft hat er niemals besser gegeben. Er malte das Bild kurz vorher ehe er nach Frankreich ging. Man kann nicht sagen, daß er von der Höhe, die er in der „Madonna mit den Harpyien“ erreichte, schnell oder stark abgefallen wäre. Er hat vielmehr bis zuletzt vortreffliche Bilder gemalt, wie eine große „Madonna mit Heiligen“ von 1528, eines seiner schönsten Bilder, wenn es gut erhalten wäre (Berlin; ehemals daselbst verdorben, neuerdings einigermaßen hergestellt), und das „Opfer Abrahams“ von 1529 (Dresden). Aber er wählte nicht immer Vorgänge, die für seine Begabung günstig lagen. So zeigt z. B. das Dresdener Bild in sehr entschiedener Weise das Studium Michelangelos. Der auf dem korrekt gezeichneten Renaissancealtar mit einem Knie ruhende Jaak ist als Aktfigur vorzüglich, der Abraham in seinen Formen gewaltig, fast theatralisch bewegt, die Landschaft schön und reich (Fig. 258). Trotzdem hat man die Empfindung, daß ein Existenzbild Andreas, auf dem das Weibliche nicht ganz gefehlt hätte, uns noch mehr erfreuen würde. — Schon zehn Jahre früher hatte er für Franz I. eine „Caritas“ gemalt, 1518 (Louvre), mit drei prachtvollen Kindern, tadellos in den Formen und vollendet gruppiert, ebenfalls schon unter Michelangelos Einfluß, — aber es wird uns nicht warm dabei. Denselben Eindruck haben wir vor seiner „Pietà“ von 1523 (Fig. 259), einem Bilde mit sieben Figuren. Es ist anzunehmen, daß er die ganz ähnliche Komposition Peruginos von 1495 mit ihren zwölf Figuren bei den Nonnen von S. Chiara (Fig. 131) gesehen hat. Er hat sie formell übertroffen. Aber die Stimmung der Trauer kommt uns bei Perugino doch wohl noch etwas aufrichtiger vor, als bei Andrea, wo zu vieles davon über den schönen Handbewegungen verloren geht. Und mit Fra Bartolommeo vollends kann er sich nicht messen. Dessen Pietà gegenüber erscheint die seine doch nur wie ein tadelloses, schönes Bild, nicht mehr.

Andreas Kunst hat also in dem Geistigen ihre sehr bestimmten Grenzen, und es bleibt immer zuzusehen, ob uns dafür die Form und die Farbe entschädigen können. Wir versuchen das noch an seinen berühmtesten zwei Fresken aus der späteren Zeit. Die „Madonna del Sacco“ (1525) — Josef, auf einem Sack lagernd im Profil und die Madonna in der ganzen

Breite und Fülle einer matronalen, unter faltigen Kleidern sitzenden Erscheinung, herrlich in eine Thürlinette der Annunziata hineinkomponiert (Fig. 260) — macht, als Formenspiel aufgefaßt, einen fast berauschenden Eindruck, ähnlich wie manche von den Einzelfiguren Michelangelos an der Decke der Sixtina, oder wie Correggios Fresken. Auf Michelangelo führen uns auch direkt die Formen hin, sodann die Bewegungen des Kindes, das rittlings vom Schoße der Mutter zu dem Vater hinstrebt. Kurz, es ist alles vortrefflich gezeichnet und, wie man trotz der Zerstörung noch sieht, gemalt. Aber wenn wir nach geistigem Inhalt fragen, so gehen wir leer aus.



Fig. 260. Madonna del Sacco, von Andrea del Sarto. Florenz, S. Annunziata.

Bald nachher malte er das große „Abendmahl“ im Refektorium von S. Salvi (Fig. 261), das einzige, das sich dem von Lionardo „wenigstens von ferne nähern darf“ (Jakob Burckhardt). Es ist gut gemalt, wie man aus den erhaltenen Teilen sehen kann. Das Spiel der Hände ist sehr lebendig und die Haltung der Personen überzeugend, ihre Stellung mannichfach verschieden. Die Köpfe sind nicht von tiefem geistigem Gehalt, aber sie sind individuell, porträtartig: es sollen Männer aus dem Volke sein. Dennoch hat in wenigstens drei Fällen derselbe Typus für eine zweite Person herhalten müssen; nicht einmal Christus hat den seinen für sich allein. Doch wir kennen ja diese Schwäche Andreas. An der allgemeinen, überzeugenden Wirkung schadet sie diesmal nicht. Dies Abendmahl bleibt immer ein glaublicher Vorgang, der unsere

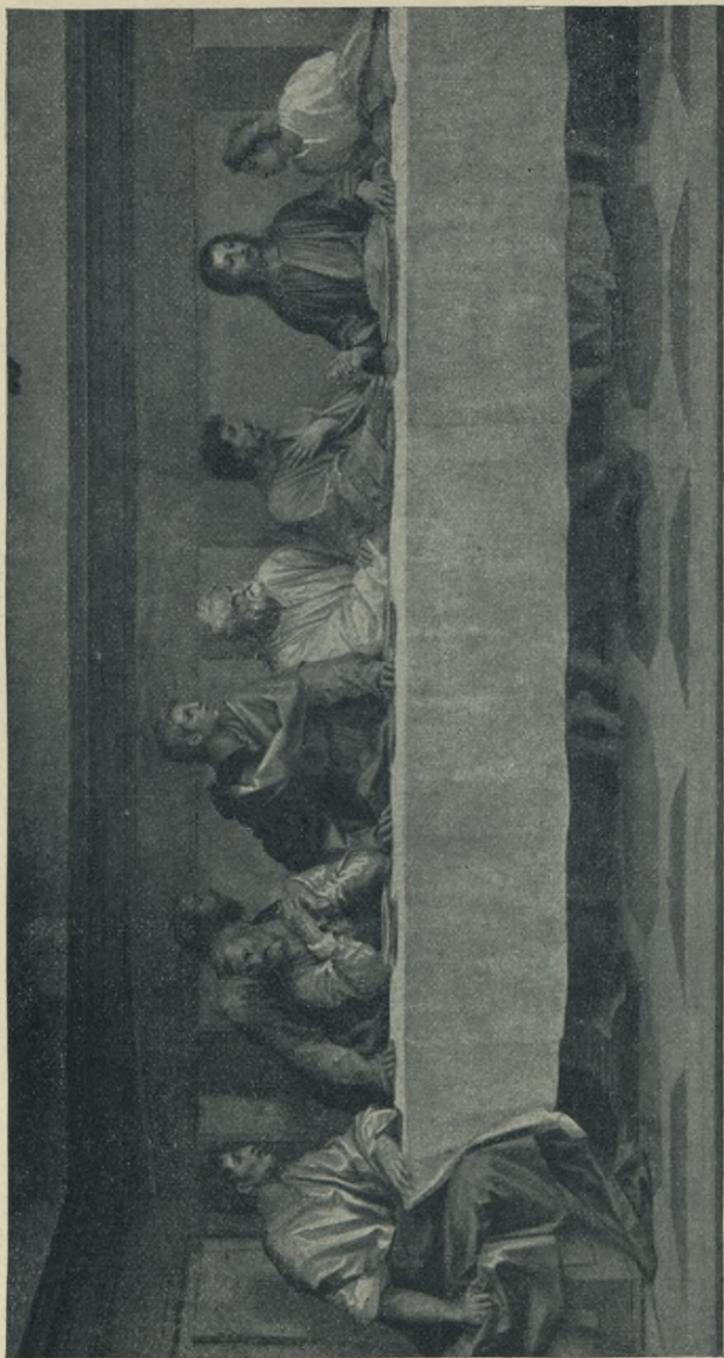


Fig. 261. Das Abendmahl (Feilstück), von Andrea del Sarto. Florenz, S. Salvi.

ganze Teilnahme hat. Und gehen wir nun weiter in das Einzelne und zu den äußeren Mitteln, welche diesen Eindruck hervorrufen, so entdecken wir immer neue Schönheiten. Solche liegen hier z. B. in dem Kostüm beinahe versteckt. Andrea komponiert nämlich in einer Zeit, wo auf religiösen Bildern für die Männer namentlich unter Raffaels Einfluß das an die Antike an-



Fig. 262. Ausschnitt aus Fig. 257.

geschlossene „römische Kostüm“ immer mehr überhand genommen hat, während bei den Florentinern eher noch Reste der Zeittracht bleiben. Andrea nun hat neben dem faltenreichen antiken Mantel sehr mannichartig die Kleidung des damaligen Lebens mit benützt. Dadurch erreicht er nicht nur schöne malerische Wirkungen, sondern auch für seine Zeitgenossen das Realistische überhaupt, was in unserer Zeit auf demselben Wege wieder erstrebt wird (Gebhardt's Abendmahl).

Handbuch der Kunstgeschichte

von

Anton Springer

Vierte Auflage der Grundzüge der Kunstgeschichte

Illustrierte Ausgabe

Mit 1450 Abbildungen im Text und acht Farbendrucke.



I. Das Altertum.

Mit 359 Abbildungen im Text und 4 Farbendrucke. Geb. 5 M.

II. Das Mittelalter.

Mit 363 Abbildungen im Text und drei Farbendrucke. Geb. 5 M.

III. Die Renaissance in Italien.

Mit 319 Abbildungen im Text und 1 Farbendruck. Geb. 7 M.

IV. Die Renaissance im Norden

und die Kunst des 17. und 18. Jahrhunderts.

Mit 409 Abbildungen. Geb. 7 M.

Teil I—IV in eleganten Halbfranzbänden 28 M.

Der Deutsche Reichsanzeiger schreibt über das Werk:

Als Anton Springers Text zu Seemanns Kunsthistorischen Bilderbogen 1879 anonym erschien, war die Kritik bald darüber einig, daß in diesem bescheiden als Textbuch einer volkstümlichen Publikation auftretenden Werk die schwierige Aufgabe, die Grundzüge der Kunstgeschichte klar und doch nicht leicht darzustellen, klassisch gelöst war. Dieser Ruhm des besten und knappsten Elementar-Handbuchs der Kunstgeschichte ist dem Werk auch in späteren Auflagen geblieben, unter denen die gegenwärtig erscheinende vierte sich insofern in veränderter Gestalt giebt, als die Abbildungen in den Text aufgenommen sind, die früher als Bilderbogen einzeln erschienen. Damit war die Notwendigkeit eines größeren Formats gegeben, so daß das Werk jetzt auch in seiner äußeren Gestalt sich anderen Handbüchern an die Seite stellen kann, deren geistigen Gehalt es zweifellos überragt . . .

Das Andenken des genialen Verfassers, dem der Verleger in dieser Neuauflage ein pietätvolles Denkmal gesetzt hat, wird damit auch bei der nachlebenden Generation in Ehren erhalten bleiben.

Jakob Burckhardt:
Die Cultur der Renaissance
in Italien

Fünfte Auflage, unveränderter Abdruck der vierten Auflage

bearbeitet von

Ludwig Geiger.

2 Bände 8°. Geb. in Lwd. 11 M., in Halbfranz 14 M.



Jakob Burckhardt:

Der Cicerone

Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens.

Siebente verbesserte und vermehrte Auflage.

bearbeitet von

Wilhelm Bode.

3 Bände und Registerband, kl. 8°. Geb. in Lwd. 16 M.

Diese neue, mit Benutzung der jüngsten Forschungsergebnisse verbesserte und erweiterte Auflage wird gegen Ende dieses Jahres (1897) ausgegeben. Das Werk ist zur Zeit ganz vergriffen.



Jakob Burckhardt:

Die Zeit Konstantins des Großen

Zweite, vom Verfasser selbst besorgte Auflage.

Gr. 8°. Brosch. 6 M., in Halbfranz geb. 8 M.

S. 89

S. 61

WYDZIAŁY POLITECHNICZNE KRAKÓW

Biblioteka Politechniki Krakowskiej



II-351733

Kdn., Czapskich 4 — 678. 1. XII. 52. 10.000

Biblioteka Politechniki Krakowskiej



II-351905

Biblioteka Politechniki Krakowskiej



100000315744

Biblioteka Politechniki Krakowskiej



II-351906

Biblioteka Politechniki Krakowskiej



100000315745

Biblioteka Politechniki Krakowskiej



100000299905