

WYDZIAŁY POLITECHNICZNE KRAKÓW

BIBLIOTEKA GŁÓWNA

L. inv.



Adolf Philippi

Kunstgeschichte

Einzel

Die

Kunst der Griechen
in Italien

Zweites Buch: Die Frührenaissance
in Toscana und Umbrien.

Preis 5 Mark.

Leipzig

Verlag von E. A. Seemann

1897.

Biblioteka Politechniki Krakowskiej



100000297387

Adolf Philippi

Kunstgeschichtliche Einzeldarstellungen

No. 2.



Die Kunst der Renaissance in Italien

Von

Adolf Philippi

Zweites Buch

Die Frührenaissance in Toskana
und Umbrien

Mit 95 Abbildungen.



Leipzig 1897.

Verlag von E. A. Seemann.

A/532.



11-348450

~~11 2001~~

Uebersetzungsrecht vorbehalten.

Druck von Ramm & Seemann in Leipzig.

Akc. Nr. 1307/51

BPU-3-282/2017

Vorbemerkung der Verlagshandlung.

Sür diese „kunstgeschichtlichen Einzeldarstellungen“ war zunächst die wichtigste Periode der modernen Kunstgeschichte, die Renaissance in Italien, in Aussicht genommen worden. Die Verlagshandlung beabsichtigt indessen, das Programm auch auf die Gebiete diesseits der Alpen und jenseits der Pyrenäen auszudehnen und so einen durch billigen Preis, reiche und verständige Illustration nicht minder wie durch vornehme Schreibart ausgezeichneten Ersatz für das seit Jahren vergriffene, unter Robert Dohme's Leitung erschienene Werk „Kunst und Künstler des Mittelalters und der Neuzeit“ zu schaffen.

Umfang und Preis der einzelnen Teile lassen sich im voraus nicht genau bestimmen. Die beiden bisher erschienenen geben indes einen Anhalt dafür. Jedes Bändchen ist einzeln zu haben, die Seitenzahlen laufen aber durch die sämtlichen, eine zusammengehörige Reihe bildenden Teile, damit für Verweisungen und Register keine Unbequemlichkeiten entstehen. Für das Zusammenhalten einer solchen Reihe ist die Anfertigung von Kapseln mit Rückentitel vorgesehen.

Die weiteren noch im laufenden Jahre zum Druck kommenden Teile enthalten:

Drittes Buch: Der Norden Italiens bis auf Tizian.

1. Andrea Mantegna. (Padua — Squarcione — und Mantua.)
2. Ferrara und Bologna. (Vittore Pisano und die Ferraresen. Francesco Francia.)

3. Venedig bis auf Tizian. (Die Divarini. Die Bellini. Antonello da Messina. Giorgione, Palma, Lorenzo Lotto. Girolamo Romanino und Moretto.)

Viertes Buch: Die Hochrenaissance.

1. Lionardo und seine Schule. (Luini, Sodoma. — fra Bartolommeo und Andrea del Sarto.)
2. Michelangelo und Raffael bis zu ihrem Uebergang nach Rom. (Bramante, Andrea Sansovino.)
3. Michelangelo und Raffael in Rom. (Sebastiano del Piombo.)

Fünftes Buch: Tizian, Correggio und das Ende der Renaissance.

1. Tizian.
 2. Michelangelos Alter. (Jacopo Sansovino, Palladio.)
 3. Correggio und der Norden Italiens. (Giulio Romano. Tintoretto und Paolo Veronese).
-



Fig. 145. Venus und Mars, von Piero di Cosimo. Berlin (f. S. 263).

Inhalt.

1. Die Baumeister und Bildhauer von Florenz S. 113—186.

Die Absichten der florentinischen Frührenaissance 113. Die ersten vier Baumeister und Bildhauer 115. Florenz um 1400, die Medici 116. Brunellesco, Alte Sakristei 118. Cappella de' Pazzi 119. Konkurrenz für das Baptisterium 120. Ghibertis erste Thür 123. Brunellesco, die Domkuppel 125. S. Spirito, S. Lorenzo, Fintelhaus 127. Alberti, seine Schriften 127. Charakter seiner Architektur 129. S. Annunziata, S. Andrea in Mantua, S. Francesco in Rimini 131. Fassade der S. Maria Novella 132. Florentinischer Palastbau 133. Pal. Pitti und Riccardi 135. Rucellai 136. Strozzi 138. Gondi, Guadagni 140. Ghibertis zweite Thür 141. Statuen: h. Stephanus 146. Donatello 147. Statuen: Johannes, Georg 150. Reliefs 153. Am Taufbrunnen in Siena 154. Die Cantorien im Dom zu Florenz 155. Skulpturen im Santo zu Padua 156. Verkündigung, S. Croce 158. Gattamelata 159. Porträtskulptur: Uzano 160. Kanzeln in S. Lorenzo 162. Luca della Robbia 163. Andrea und Giovanni della Robbia 165. Die Marmorbildhauer 167. Das Grabmal 169. Das Porträt 172. A. Pollajuolo 177. Verrocchio 178. Sein David 179. Colleoni 180. Thomasgruppe 181. Grabmäler: Tornabuoni 183. Madonnenreliefs 184.

2. Die Maler der Frührenaissance in Florenz S. 187—263.

Masaccio 187. Fresken der Brancaccikapelle 188. Tafelbilder 195. Masolino, S. Clemente 196. Seine älteren Fresken in Castiglione d'Olona 197. Die jüngeren Fresken daselbst 201. Masolinos Verhältnis zu den Fresken der Brancaccikapelle 203.

Masaccios Nachfolger 205. Filippo Lippi, Charakter 205. Tafelbilder: Madonnen u. s. w. 208. Fresken in Prato 214; in Spoleto 215. Sandro Botticelli, Charakter und Stoffgebiet 216. Geistige Auffassung und Technik 224. Künstlerische Entwicklung: die Fresken der Sixtina 226. Die Brüder Pollajuoli u. a. 230. Verrocchio als Maler: Taufe Christi 232. Sein Einfluß: weitere Bilder 235. Rückblick auf Sandro 236. Domenico Ghirlandajo, Fresken in S. Maria Novella 238; in der Sixtina und in S. Trinità 242. Tafelbilder 243. Ghirlandajos Charakter 244. Werkstattbilder und Schüler: Granacci, Mainardi, Ridolfo Ghirlandajo 246. Filippino Lippi, Charakter 247. Tafelbilder 248. Er vollendet Masaccios Fresken in der Brancaccikapelle 251. Fresken in Rom 255; in der S. Maria Novella 256. Raffaellino del Garbo 256. Benozzo Gozzoli 257. Lorenzo di Credi 259. Cosimo Rosselli 261. Piero di Cosimo 262.

3. Umbrien S. 264—312.

Anfänge der umbriischen Kunst 264. Gentile da Fabriano 267. Perugia 268. Domenico Veneziano 269. Piero de' Franceschi 269. Sein Charakter: Fresken in Arezzo 269. Luca Signorelli, Charakter 271. Fresken in Orvieto 274. Tafelbilder 277. Pietro Perugino 280. Fresken in Rom 282. Tafelbilder 284. Fresken im Cambio, Perugia 286. Pinturicchio, sein Verhältnis zu Perugino 287. Fresken in Rom und Siena 289.

Sixtus IV. und der Hof von Urbino 291. Melozzo da Forlì 294. Die Fresken der Sixtina: Sandro 298. Ghirlandajo 302. Cosimo Rosselli und Piero di Cosimo 303. Signorelli 306. Perugino 308. Pinturicchio 308.

Zu den Abbildungen.

Den Figuren 92, 103, 130, 136, 145 liegen photographische Aufnahmen von Franz Hanfstängl in München zu Grunde, den Figuren 99 und 125 solche von Braun, Clément & Co. in Dornach. Die in Rom befindlichen Kunstwerke sind nach Photographien von Anderson (Spithöver'sche Buchhandlung) in Rom wiedergegeben, die sonstigen nach Aufnahmen der Gebrüder Alinari in Florenz.



Fig. 51. Ansicht von Florenz.

I. Die Baumeister und Bildhauer von Florenz.

Filippo Brunelleschi und Lorenzo Ghiberti. Leon Battista Alberti (der Palastbau). Donatello. Luca della Robbia. Die Marmorbildhauer. Bronzebildner: Antonio Pollajuolo und Verrocchio.

Die Kunst des neuen Jahrhunderts, die Renaissance, hat ihren Mittelpunkt in Florenz, nicht in Rom, wo die Denkmäler des Altertums standen, die man hätte nachahmen können, wenn die Renaissance nichts anderes hätte sein wollen, als eine Erneuerung der antiken Kunst. Aber man wollte mehr. Die Denkmäler der vergangenen Größe brachten es gerade damals den Nachkommen recht lebhaft zum Bewußtsein, daß die darauf folgenden Zeiten nichts ähnliches geschaffen hätten, wie das klassische Altertum. Man fühlte sich politisch stark und reich, man suchte Ruhm und äußeren Glanz, man wollte bauen und bilden zu eigener Ehre und zum Stolz des Gemeinwesens. Lange vor Dante schon pflegte man in diesen emporstrebenden italienischen Stadtrepubliken, wenn man bei festlichen Anlässen, bei Staatsakten und anderen öffentlichen Kundgebungen nach einem besonders feierlichen Ausdruck suchte für das eigene Selbst- und Machtgefühl, die Gegenwart in den mannichfaltigsten Redewendungen anzuknüpfen an das Römertum, dessen Erbe man zu verwalten glaubte. Jetzt, wo man sich in Florenz auch in

den Werken der Kunst das Höchste vorgefetzt hatte, sah man nach den alten Denkmälern mit frischen Blicken als nach Zielen eines neu erwachenden Wett-eifers hin. Man wollte etwas ebenso großes schaffen, wie es die heidnischen Vorfahren gehabt hatten, ja, man vermaß sich wohl, es noch weiter zu bringen, wie z. B. Filippo Brunelleschi, als er den Bauherren des Doms erklärte, eine Kuppel von dieser Größe hätten selbst die Alten nicht zu bauen gehabt. Weil es sich aber dabei nicht um äußerlichen, willkürlichen Zierat handelte, sondern um bestimmte praktische Aufgaben des öffentlichen Lebens, und weil diese Aufgaben sich seit den Zeiten des Altertums geändert hatten, so konnte man nicht einfach wiederholen oder nachahmen. Man mußte neu schaffen und konnte nun künstlerisch entweder im allgemeinen die alten Denkmäler als Muster ansehen, oder im einzelnen Sinn und Auge daran bilden für schönen oder charakteristischen Ausdruck. An eine Wiedererweckung des Altertums dachte man nicht, dafür war das Gefühl der eigenen Bedeutung zu stark und die Schätzung der Gegenwart, in der man lebte, viel zu groß. In Rom, unter einem Papst als Nachfolger der römischen Kaiser und unter dem starken Einflusse der antiken Ueberbleibsel, hätte ja vielleicht die neue Kunst zu einer Wiederholung der alten werden können. In der Bürger-republik Florenz mit ihrer besonderen kleinen, von Rom unabhängigen Ge-schichte sollte es anders kommen. Vor diesem Florenz warnte zwei Menschen-alter später den jungen Pietro Perugino sein umbrischer Lehrer: dort wehe scharfe Lust und mache die Menschen kritisch und sporne ihren Ehrgeiz zum äußersten; die Mittelmäßigkeit käme da nicht weiter, und selbst das Vollkommene würde nach einer Weile übertroffen und beiseite gesetzt. Das ist, auf die Kunst angewandt, die Begabung, die zu scharfer Charakteristik und zur Naturwahrheit führt, und dieses ist es ja, worauf die neue Kunst, die Renaissance, im Vergleich mit der früheren, wesentlich hinausgeht. Dem-gegenüber kann das Verhalten der Renaissance zur Antike, namentlich in ihrer ersten, jugendfrischen Entwicklung, nur als etwas nebensächliches an-gesehen werden, und daß das so gekommen ist, verdankt sie ihrem Geburts-orde Florenz.

Die grundlegenden Thatfachen, auf denen die florentinische Früh-renaissance beruht, sind alle in den ersten drei bis vier Jahrzehnten des 15. Jahrhunderts erfolgt. Vor 1450, genau genommen schon 1435, ist das Wesentliche gegeben. Man sieht bereits deutlich, worauf die Zeit hinaus will. Die maßgebenden Künstler haben die Werke geschaffen, an die die weitere Entwicklung folgerichtig und ohne neue, überraschende Wendungen

anknüpft. Auch theoretisch ist sich die neue Richtung über das, was sie will, klar. Den Verlauf der Dinge in diesen Jahrzehnten müssen wir beobachten, wenn wir verstehen wollen, was die Frührenaissance war und wofür sie selbst gehalten sein wollte. Die Betrachtung kann sich, um zu ihrem Ziele zu gelangen, nicht an die einzelnen Künstlerbiographien halten, denn die Männer, die schöpferisch auftreten, wirken neben einander in derselben Zeit und sie beeinflussen einander. Ebenso wenig lassen sich die drei Kunstgattungen gesondert betrachten, denn sie folgen zeitlich nicht so auf einander, wie man denken möchte, sodaß etwa die Architektur voranginge und an sie sich die Plastik und die Malerei angeschlossen. Vielmehr erscheint zuerst die Plastik in der Form des neuen Ausdrucks am Anfange des Jahrhunderts, dann die Malerei — Masaccio † 1428 — dann erst die Architektur 1420—35. Indem wir die Behandlung der Malerei dem nächstfolgenden Kapitel vorbehalten, haben wir es hier, wo wir sie nur gelegentlich berühren müssen, mit der Architektur und der Plastik zu thun.

Vier Männer gelten vor allen anderen als die geistigen Urheber der Frührenaissance, die Baumeister Brunelleschi (1377—1446) und Alberti (1404/7—1472/7) und die Bildhauer Ghiberti (1378—1455) und Donatello (1386—1466). Brunelleschi und Ghiberti sind gleichalterig und greifen schon bald nach dem Anfange des Jahrhunderts in die Entwicklung ein. Donatello ist zehn Jahre jünger (1416 der „heilige Georg“ von Or San Michele), und Alberti ist erheblich jünger, aber sehr frühreif. Er tritt zu Brunelleschi, als dieser auf seiner Höhe steht, in eine sehr wichtige Beziehung (1435), auch den zwei anderen steht er nahe, und da keiner sich über die Absichten der Frührenaissance so ausführlich ausgesprochen hat, wie er, so kann man, wenn man sich ihr Wesen klar machen will, den viel jüngeren Alberti von den drei älteren, schaffenden Künstlern nicht trennen. Mit eigenen Arbeiten ist er erst gegen 1450 aufgetreten.

Alle, außer Ghiberti, sind uns bekannt als scharf ausgeprägte und bedeutende Persönlichkeiten, von weiter künstlerischer und allgemeiner Bildung. Brunelleschi bedeutet viel mehr, als seine Bauwerke uns sagen, er ist mit seinem Denken tief in das Wesen der bildenden Kunst eingedrungen und er ist Bildhauer und Zeichner so gut wie Baumeister. Alberti kann an den wenigen Bauwerken, die man auf ihn zurückführt, in seiner allseitigen Fähigkeit auch nicht annähernd begriffen werden. Die Wirkung, die von ihm ausgeht, bedeutet hier viel mehr. Dagegen steht Donatello als Bildhauer mit vielen großen, für sich wirkenden Leistungen vor uns und erscheint

darum in seiner Totalität vielleicht einseitiger, als die beiden anderen. Aber seine Werke, wenn wir nur diese hätten, verbürgen uns doch einen persönlich großen und tiefen Geist, geradeso wie uns das z. B. für Masaccio, über dessen Leben wir gar nichts wissen, nach seinem einzigen Werke, den Fresken der Brancaccikapelle, feststeht. Ghiberti ist eine etwas kompliziertere Erscheinung, deren vorteilhafte Seiten infolge störender Zusätze nicht ohne Einschränkung genossen werden können. Er ist nur Künstler und bedeutet weniger durch seinen Charakter oder durch den Umfang seiner Bildung. Als Künstler wiederum hat er technisch nur in der Plastik etwas geleistet. Als Architekt bewährte er sich nicht, als er sich Brunelleschi gegenüber geltend machen wollte, und als Bildhauer zeigt er sich bei dem Aufbau seiner Werke nicht von der starken Seite. In seiner Jugend war er Maler, und das sieht man seinen Reliefs an. Auch hat er über den Zusammenhang dieser beiden Künste viel nachgedacht; wir haben früher seinen Traktat über Giotto kennen gelernt (S. 43). Dazu ist er in der Bronzeplastik ein tüchtiger Techniker, weil er die Goldschmiedekunst getrieben hat (was übrigens ebenso bei Brunelleschi und Donatello der Fall ist). Von seinen Reliefs pflegt man nichts weiter zu sagen, als daß sie sehr schön sind. Als künstlerische Persönlichkeit hat er etwas weiches, passives. Aber seiner Werke wegen steht er doch mit seinen drei großen Zeitgenossen in einer Reihe.

Nach den Parteikämpfen, die uns beispielsweise aus dem Leben Dantes bekannt sind, und den vielerlei Kriegszügen des vorangegangenen Jahrhunderts erfreute sich Florenz um 1400 einer verhältnismäßigen Ruhe, und es sah seinen Wohlstand sich mehren. Man lebte in einer Republik, aber die Bankiers und Wollhändler hatten fürstlichen Reichtum, und einzelne von ihnen traten auch durch Ansehen vor dem Volk und durch Einfluß in den Staatsgeschäften gleich Fürsten hervor.*) Eine aristokratische Gesellschaft aus-

*) Es ist für die Beurteilung der Kunstzustände nicht gleichgiltig, wie man sich die Stellung dieser Familien und ihrer Häupter denkt. Der alte Adel, später gewöhnlich *grandi* oder *Guelfen* genannt, war in Florenz von dem aufstrebenden städtischen Bürgertum früh beiseite gedrängt worden; er mußte sich z. B., um an den Ämtern teil zu haben, in eine der Zünfte aufnehmen lassen. Die Zünfte (*arti*, seit 1266) zerfielen in die sieben höheren oder *maggiori* (Richter und Notare, Tuchhändler, Wechsler, Ärzte und Apotheker, Wollhändler, Seidenfabrikanten, Pelzhändler) und die fünf (später bis auf vierzehn vermehrten) niederen oder *minori*. Ihrer waren also

erlesener Familien hatte die Leitung. Der Luxus der Kaufleute und Handwerksmeister nahm nicht seine Richtung auf Pferde und Waffen und kriegerischen Prunk, oder er ahnte doch höchstens an den Feiertagen bei Paraden und Turnieren darin den ritterlichen Adel der kleinen Höfe nach. Statt dessen galt es für vornehm, nicht nur die eigene Wohnung schmuckvoll und prächtig zu gestalten, sondern auch den Kirchen und den Plätzen der Stadt von diesem Glanze abzugeben. Das Stadttregiment behandelte eine Kunstfrage mit derselben Wichtigkeit, wie eine andere Angelegenheit der Regierung. Aber man brauchte den öffentlichen Säckel nicht so sehr dafür in Anspruch zu nehmen, da ganze Korporationen, wie die Zünfte, in Stiftungen mit den Privatleuten wetteiferten und für den Einzelnen, wenn er höher strebte, in solchen Aufwendungen damals ein wirksames Mittel für die politische Ambition lag. Eine glückliche Klugheit bewiesen unter ihresgleichen, den Pitti, Strozzi, Tornabuoni, Rucellai und wie diese erlauchten Kaufmannsgeschlechter alle heißen, die Medici, und einer von ihnen, Giovanni, der Urgroßvater des Lorenzo Magnifico, stand bei seinen Mitbürgern in großem Ansehen. Nach seinem Tode (1429) brachte es sein Sohn Cosimo, der 1434 aus Padua aus der Verbannung zurückgekehrt war, noch weiter. Man nannte ihn schon jetzt „Vater des Vaterlandes“, und die Worte wurden ihm später auf das

früher zwölf und später einundzwanzig. Nur aus den höheren Zünften wurden die Rats Herren genommen, die Priori delle arti oder Signori (1282 drei, gleich darauf sechs und seit 1382 acht, zeitweilig auch zwölf), sowie der Gonfaloniere; sie alle amtierten zwei Monate und wohnten während dessen im Palazzo del Comune. Außerhalb der Zünfte und ihnen wie eine Art Schutzgenossenschaft untergeordnet, stand das ganz geringe Volk (popolo minuto), das sich in den Parteikämpfen bald hier bald dorthin schlug. Einmal erkämpfte es sich durch den sog. Aufstand der Wollkammer (Ciompi) 1378 Anteil an den Aemtern, aber nur auf kurze Zeit. Denn bald nach einer scharfen Reaktion bekamen die höheren Zünfte wieder, wie früher, die Leitung der Angelegenheiten in die Hand. Ihre vornehmsten Familien bildeten eine neue Art von Adel (popolani nobili). Ein Teil von diesen, an ihrer Spitze die Albizzi und die Strozzi, suchten sich mit dem alten Adel zu verbinden und die niederen Zünfte und das Volk möglichst niederzuhalten. Andere, wie die Pucci und die Alberti, stützten sich auf das Volk und arbeiteten für eine gerechte Verteilung der Lasten. Zu diesen hielten sich die Medici, die sich früh durch ihre volksfreundliche Politik auszeichneten. Salvvestro de' Medici war zweimal Gonfaloniere, 1378 und 1382. Veri beschwichtigte bald darauf einen Volksaufstand. Giovanni, Gonfaloniere September und Oktober 1421, ist das dritte volkstümliche, einflussreiche Haupt des Geschlechts. Und als Cosimo am 6. Oktober 1434 glücklich aus der Verbannung von Padua zurückkehrte, war den Medici der Weg zur Herrschaft sicher.

Grab gesetzt. Beide eröffnen die lange Reihe der Kunstgönner aus dem Hause Medici. Sie sind persönlich mit jenen großen Künstlern befreundet und stehen ihnen auch geistig nahe. Für Giovanni löste z. B. Brunelleschi eine seiner Spezialaufgaben, als er seit 1425 die „Alte Sakristei“ am nördlichen Querschiff von S. Lorenzo, eine quadratische Kapelle, baute mit einer schirmartigen Kuppel, die auf Bogen ruht und durch zwölf kreisrunde Fenster Licht giebt. Bei Giovanni's Tode war der Bau noch nicht unter Dach. Und als Donatello dann den zierlichen Innenraum mit Stuckreliefs und Ornamenten im Gewölbe geschmückt hatte, war auch Brunelleschi nicht mehr am Leben. S. Lorenzo ist immer als eine der Musterleistungen von Brunelleschi angesehen worden. So spät kommt also die Architektur des neuen Stils zur Vollendung, und in ihrer äußeren Erscheinung ist die Alte Sakristei doch dem Umfange nach sehr bescheiden und darin nicht zu vergleichen mit den großen Kirchenbauten der vorangegangenen Zeit. Sie erscheint mehr als eine gefällige Probe von dem, was der Baustil hätte leisten können, wenn man ihm größere Aufgaben gestellt hätte.

Es mag wohl mit in den bedeutenden Denkmälern der gotischen Zeit gerade in Florenz seinen Grund haben, daß die neue Architektur so spät kam. Die große Kirchen war zunächst geforgt. Der Dom und die Ordenskirchen S. Croce und S. Maria Novella standen längst, und Brunelleschi's größte praktische Lebensaufgabe bestand schließlich doch nur in der Vollendung des alten Doms, soweit dieser damals überhaupt vollendet worden ist, also in dem Bau der Kuppel. Dessen öffentliche Profangebäude, wie den Palazzo Vecchio und den Palazzo del Podestà oder die Loggia dei Lanzi, die dem heutigen Florenz noch gerade so seine Physiognomie geben, wie dem damaligen, hat die Renaissance nicht mehr zu bauen gehabt. Es blieb also im wesentlichen das Privathaus übrig. Dieses, den florentinischen Bürgerpalast mit der langen, regelmäßigen, nach der Straße gerichteten Front, hat die Frührenaissance neu geschaffen. Ueber dreißig solcher Paläste stehen in Florenz und bestimmen noch jetzt mit das Bild der Straßen. Aber sie sind erst seit 1450 gebaut worden. Man sieht, warum die neue Architektur nicht die Führung übernehmen konnte für die Plastik, wie es doch im Norden in der Gotik geschehen ist. Sie kam zu spät und bedeutete materiell, dem Umfange nach, doch immerhin zu wenig. Es blieben einzelne kleinere Aufgaben kombinerender Thätigkeit zurück, Grabmäler und Tabernakel oder Kirchenmobiliar, wie Kanzeln und dergleichen. Denen hat dann die Plastik mit voller Lust den Reichtum ihrer Erfindung zugewandt und hat ihr ganzes

Schönheitsgefühl in sie hinein gelegt. Aber das sind doch für die Architektur nur dekorative Nebenaufgaben. Das erste für den neuen Stil bezeichnende Denkmal, welches zugleich über die besondere Art des Künstlers mit entscheidet, ist ein ganz kleiner Centralbau im Hofe von S. Croce, den Brunelleschi 1420 begonnen hat, die Cappella de' Pazzi (Fig. 52), deren Kuppel auf zwei Seitenbogen ruht. Von da an entstehen seine anderen wichtigeren Werke — es sind ihrer nicht viele — bis zum Schluß des Gewölbes der Domkuppel 1434. Erst seit 1450 ist dann Alberti als Baumeister thätig.

Als Brunelleschi den Bau der Kapelle für die Familie der Pazzi anfang, war er bereits über vierzig Jahre alt. Es lag ein langes mühevolleres Leben hinter ihm, verbracht in ganz anderen Künsten und Wissenschaften. In dem unansehnlichen, schwächlichen Manne wohnte ein niemals ruhender, vielseitig gebildeter Geist. Das Wissensgebiet der Humanisten war ihm ebenso vertraut, wie Mathematik und Geometrie. Seinen Lieblingsdichter Dante



Fig. 52. Cappella de' Pazzi.

er beherrschte die gelehrten Grundlagen zu seiner Erklärung. Aber er wollte auch mit seiner Erkenntnis in die Tiefe dringen, und die einzelnen Teile seiner praktischen Aufgaben wurden ihm zu selbständigen wissenschaftlichen Forschungen. Lange ehe er in der Architektur als Künstler auftrat, war er im Nutzbau thätig gewesen, hatte sich auch als Ingenieur mit konstruktiven Aufgaben beschäftigt, die mit einem Kunststil nichts zu thun haben, und war außerdem bemüht gewesen, in der Theorie alles, was dazu erforderlich war, zu begründen und zu verstehen.

Der Forscher und der Techniker sind in ihm auf eine seltene Weise vereinigt, und dazu kommt noch der große Umfang seiner Interessen und die Weite seiner Bildung. Als ältester Sohn eines vornehmen und reichlich wohlhabenden Hauses hätte Filippo sich wohl dem Staatsdienste widmen sollen, aber künstlerische Neigungen in verschiedener Form beherrschten seinen Geist in seiner Jugend, und darum und um dem theoretisierenden Gange ein

Gegengewicht zu geben, hatte der Vater ihn die Goldschmiedekunst erlernen lassen. Das war die natürliche Schule für den Bildhauer, namentlich wenn dieser in dem Fache der Bronzetechnik thätig sein wollte, und so finden wir denn auch den späteren Architekten schon viel früher unter den Bewerbern um eine plastische Aufgabe, deren Ausführung ihm freilich nicht zufallen sollte.



Fig. 53. Das Baptisterium in Florenz

Im Jahre 1402 schrieb die Tuchhändlerzunft, die für die Erhaltung des Baptisteriums (Fig. 53) zu sorgen hatte, eine Konkurrenz aus für eine

zweite Thür — die Nordthür — in Bronze herzustellen und mit Reliefs zu versehen, wie sie einst Andrea Pisano an der ersten gemacht hatte, die damals noch auf der östlichen Hauptseite des Gebäudes angebracht war. Es meldeten sich sechs Künstler, darunter Brunelleschi und Lorenzo, ein Bildhauergoldschmied aus dem bürgerlichen Hause der Ghiberti. Die Kommission entschied sich für Ghiberti allein, weil Brunelleschi nicht mit diesem gemeinsam den Auftrag übernehmen wollte. Sie hat also die noch

erhaltene Konkurrenzarbeit Brunelleschis nicht geringer geschätzt, als die seines glücklicheren Konkurrenten. Ghibertis Thür ist dann im Guß vollendet und 1424 eingesetzt worden.

Die beiden Bronzetafeln aus der Konkurrenz von 1402 (Fig. 54 u. 55; jetzt im Bargello) sind die ersten Denkmäler der im engeren und strengen Sinne als italienische Renaissance angesehene Kunst und darum unserer besonderen Aufmerksamkeit wert. Es handelte sich um eine Aufgabe plastischer Dekoration, dergleichen noch für manches unter den Gebäuden aus älterer Zeit erforderlich war. Außerlich betrachtet, gehören die Reliefs in eine Reihe mit ähnlichen Arbeiten älterer Bildhauer, in denen man auch schon etwas von dem Zuge der neuen Kunst verspürt. So finden sich z. B. an dem südlichen Portal des Doms als Umrahmung marmorne Reliefpilaster mit kleinen menschlichen Figuren und Tieren in aufsteigendem Rankenwerk, gemacht vor 1402 von einem Deutschen, Pietro di Giovanni. Die Pflanzenblätter sind freier und natürlicher, und die Tiere lebendiger, als sie sonst in der italienischen Gotik erscheinen, die nackten musizierenden Engelknaben in recht graziöser Haltung erinnern bereits an antike Werke. Man hat hier schon eine Vorahnung der Renaissance. Noch mehr aber in den etwas späteren Rahmen des nördlichen Portals eines Niccolò aus Arezzo, wo das Nackte schon in kleinen mythologischen Szenen (Herkuleskämpfen) deutlich als etwas für sich wirkendes hervortritt und das Ornament mit seinen kräftigen Linien schon in den Formen der wirklichen Renaissance gegeben ist. Wenn wir dagegen die Konkurrenzreliefs Brunelleschis und Ghibertis halten, so versetzen sie uns aus der Dekoration wieder in die Erzählung eines bestimmten Vorgangs, wie früher die Reliefs von Andrea Pisano und die Bilder Giotto's. Wir haben also höhere, selbständige Aufgaben der Plastik vor uns. Die gotische Umrahmung und der Umfang der einzelnen Felder waren durch den Anschluß an die erste Thür Andreas gegeben. Daraus und aus dem vorgeschriebenen Gegenstande, der „Opferung Isaaks“, folgte zugleich eine beschränkte Anzahl nackter und bekleideter Figuren. Der Aufbau ist in beiden Reliefs derselbe; das lag ebenfalls in dem Programm. Die Bekleidung ist antik, wie sie schon bei den Pisanern und bei Giotto war. Das Nackte und die Köpfe sind bei Ghiberti entschieden schöner, die Stellungen und der dramatische Ausdruck des Vorganges sind dafür bei Brunelleschi lebendiger und reicher in den einzelnen Motiven, in der Haupt-handlung geradezu stürmisch, aber doch nicht heftiger, als wir es schon bei Giovanni Pisano angetroffen haben. Dagegen ist die Komposition, die Ein-

fügung in den gegebenen Raum, vollkommener, als bei den Pisanern, und bei Brunelleschi wieder noch feiner abgewogen, als bei Ghiberti. Der Faltenwurf ist natürlicher bei Brunelleschi, bei Ghiberti konventioneller. An die Antike erinnert bei Brunelleschi das Motiv des „Dornausziehers“ in dem sitzenden Diener, daran oder auch an den spezifischen Formenschatz der



Fig. 54. Das Opfer Abrahams, von Brunelleschi.

Renaissance erinnert bei Ghiberti die Akanthusranke an dem Altar. Im ganzen hat Ghiberti mehr Schönheit, Brunelleschi mehr Leben und Charakter. Spricht darum Ghibertis Relief als Erscheinung an sich mehr an, so enthält Brunelleschis Arbeit mehr in sich von dem, was eine kräftige Entwicklung verspricht. Also der wahre Führer der Renaissance, wenn man ihr Wesen in das natürliche Leben setzt, wäre wohl Brunelleschi geworden, während Ghiberti die Sprache der früheren Kunst zu einer ruhigen, allgemeinen Schönheit vollendet hat. Technisch endlich ist sein aus einem Stück gegossenes Bronzerelief das bessere.

Trotz alles Bemühens, durch das Zergliedern der beiden Werke in ihre einzelnen Bestandteile uns ihres Charakters bewußt zu werden, könnten wir doch in diesen Reliefs allein, wenn wir aufrichtig sein wollen und wenn wir z. B. ihre Stellung in der Kunstgeschichte nicht von vornherein kannten, keineswegs den fundamentalen Gegensatz einer neuen gegen eine alte Kunst



Fig. 55. Das Opfer Abrahams, von L. Ghiberti.

empfinden. Der Unterschied und das Wesen des Neuen müssen sich erst herausstellen, wenn diese Kunst mehr in die Breite geht. Der Fortschritt ist nun bei Ghiberti allein zu suchen, da Brunelleschi nicht mehr zu der Skulptur zurückgekehrt ist.

Die Bronzethür von 1424, Ghiberti's erste, enthält auf ihren zwei Flügeln in zwanzig Feldern Geschichten aus dem Leben Christi und außerdem darunter in je vier Feldern Gestalten von Evangelisten und Kirchenvätern. Wenn

man die erzählenden Reliefs mit denen Andrea Pisanos an der ersten Thür vergleicht, so haben wir bei Ghiberti anstatt gotischer Details in den Zierformen vieles, was aus der Antike genommen ist, aber es sind Zuthaten, die auf die Haltung des Ganzen keinen Einfluß haben. Ebenso ist es mit dem antiken Kostüm, welches vor ihm und nach ihm gebraucht worden ist. Er selbst verhält sich hierin nicht viel anders, als Andrea, der ebenfalls neben der antiken Tracht schon Zeittracht reichlich angewandt hatte. Ghiberti war in Rom gewesen, hatte dort ausgegraben und gezeichnet; er war ein leidenschaftlicher Verehrer der alten Kunst, besaß auch selbst antike Statuen und Marmorvasen, die er sich zum teil mit großen Kosten aus Griechenland hatte kommen lassen. Trotz allem sind seine Reliefs im Stil von den griechischen weit entfernt, und auch den römischen stehen sie nicht so nahe, wie die manches seiner Vorgänger. Sie erscheinen vielmehr als Fortsetzungen der älteren italienischen Arbeiten, aber sie sind von höherem Wert, weil in ihnen viele Unvollkommenheiten überwunden sind. Ihr Vorzug z. B. gegenüber den Reliefs von Andrea beruht auf zwei Dingen. Die Bewegungen der Menschen, ihr Anfassen und Handeln, sind naturwahrer und darum überzeugender; ebenso dienen diesem Eindruck zahlreiche kleine genreartige Züge, die das Einzelne ungemein mannichfaltig machen. Sodann aber ist das Ganze, Komposition und Zeichnung, von einer noch größeren allgemeinen Schönheit umgeben, als bei Andrea. Der Reliefstil, hoch und flach durcheinander, hält eine glückliche Mitte zwischen der ganz flachen Erhebung, die man hier um des malerischen Eindruckes willen nicht brauchen konnte, und dem stark erhabenen Relief der römischen Sarkophage und Triumphaldarstellungen, das mit seinen vielen, nahe aneinander tretenden und sich überschneidenden Figuren leicht unruhige Bilder schafft. In diesen kleinen Feldern mit dem „Leben Christi“ sind gerade genug Figuren angebracht, uns den Vorgang zu verdeutlichen, aber nicht mehr, als in dem Rahmen bequem Platz haben, um angenehm wirkende Linien zeigen zu können. Ghiberti hat also, seiner persönlichen Neigung folgend, die Antike zur Lehrmeisterin genommen, aber indirekt und im allgemeinen Sinne, indem er darin Leben und Schönheit sah, diese aber in seine eigenen, besonderen Formen übertrug. Der Gedanke an ein Nachahmen, an das „Antikifizieren“, kommt uns bei diesen Reliefs garnicht. Was das heißen würde, wird uns noch deutlicher, wenn wir einem noch bedeutenderen Kunstwerke einen Blick zuwenden, nämlich Masaccios Fresken in der Brancaccikapelle, die in denselben Jahren entstanden sind. Auch da werden wir durch Kostüme und,

weniger bestimmt, durch ornamentales Beiwerk an das Altertum erinnert, aber das sind Aeußerlichkeiten im Vergleich zu der großen, eigenen Kraft der Erscheinungen, die Masaccio hier zum ersten male gegeben hat und die ganz sein persönliches Werk sind. Und weil dieses Individuelle, als Eindruck, der von einer großen Persönlichkeit ausgeht, bei Masaccio stärker ist, ohne doch die Schönheit und das Ganze zu beeinträchtigen, als bei Ghiberti, so dürfen wir auch sein Werk das größere nennen. Den kräftigen Zug, den wir bei Ghiberti vermissen, fanden wir ja im Gegensatze zu ihm auch bei Brunelleschi.

In den Jahren, wo Ghiberti diese glücklichste Schöpfung seiner besten Lebensjahre vorsichtig reifen ließ, bildete sich sein einstiger Rival in mühsamer Arbeit zu dem größten Baumeister der Renaissance aus. Sein Geist strebte nach tiefen Eindrücken, darum wurde ihm nichts, was er hervorgebracht hat, leicht, und ein schweres, gewaltiger Erregung fähiges Temperament bereitete ihm sehr viel Hindernisse. Wer nicht Baumeister ist, dem wird es immer schwer fallen, bloß an dem Erhaltenen sich die wirkliche Größe des Mannes klar zu machen. Es gab Wünsche, die wie Träume der Sehnsucht in der Luft lagen, die aber keiner erfüllen konnte, und dazu gehörte für die Menschen der damaligen Zeit der Gedanke, weite Räume zu überspannen, nicht mit dem spitzkappigen Gewölbe, wie es die Gotik thut, sondern mit einer leichten, freischwebenden Kuppel, die auch äußerlich sichtbar wäre, wie am Pantheon in Rom. Hier sah man das Vollbrachte seit Jahrhunderten, aber es verstand doch keiner nachzumachen, und wenn es ihm gelungen wäre, die Konstruktion bloßzulegen, so konnte sie darum doch noch nicht in der bestimmten Form einer eben vorliegenden Aufgabe angepaßt werden. In Florenz mußte diese „Frage der Kuppel“ einmal ihre Lösung finden. An dem alten Bau Arnolfo's (S. 54) war über dem riesigen achteckigen Mittelraum seit 1368 ein ebenfalls achtsseitiger hoher Tambour aufgesetzt worden, er stieg höher und höher, und kein Mensch wußte, wie dieses gewaltige Achteck einmal bedeckt werden könnte. Brunelleschi sagte sich, daß es durch eine Kuppel geschehen müßte, und als er dann gleich nach jener verfehlten Konkurrenz für die Bronzethür mit seinem jungen Freunde Donatello nach Rom ging und dort mit diesem zusammen antike Architektur und Skulptur studierte, ausgrub, vermaß, zeichnete und beschrieb, da ging er mit besonderem Eifer auch jenem Problem nach, bis er es wußte, wie die Pantheonkuppel zu stande gekommen wäre. In Florenz aber war die Kuppel frei auf den

hohen Tambour zu stellen, dessen acht Seiten auch für sie maßgebend sein mußten. Die Aufgabe mußte also ganz anders angefaßt werden. Wie, das wußte nur er allein, und einmal hat er es auch der Signorie und den Bauherren und den mittelmäßigen Kollegen aus der Baukommission selbstbewußt und sarkastisch zu verstehen gegeben, daß der liebe Gott wohl den richtigen Mann zu finden wissen werde, das Werk zu Ende zu führen, über das die lieben Fachgenossen nichts vorbrächten als thörichtes. Sogar die Kritik Ghibertis, der hier als Baumeister auftreten wollte, mußte der Aermste damals über sich ergehen lassen. Als er endlich „Baumeister der Kuppel“ war (1420), dauerte es noch fast fünfzehn Jahre bis zur Vollendung der Kuppel: 1425 wurde der erste Keil über den Tambour gelegt, im August 1434 war endlich die Kuppel geschlossen. Sie war ohne Hilfsgerüste aufgeführt worden und kam der damaligen Zeit vor wie ein Wunder. Jetzt, wo sie längst fertig ist, erscheint ja dem Betrachter, der nicht daran denkt, mit welchen Mühen sie zu Stande kam, ihre innere Schale mit dem steilen, achtseitigen Gewölbe nicht schön und in ihrer mangelhaften Beleuchtung durch die acht Rundfenster des Tambours sogar unvollkommen, und der äußere Umriß wirkt nicht so angenehm, wie die mehr gerundete Form der Kuppel von S. Peter. Aber das war eine Folge des Tambours, der bereits vorhanden war, und für Brunelleschi handelte es sich zunächst nicht um Schönheit, sondern um eine Notwendigkeit, und diese Riesenkuppel mit ihrer doppelten Schale und den hohlen Räumen dazwischen, von diesem Manne erfunden und ausgeführt, bleibt nun doch auch für uns eine Erfindung künstlerischer Mechanik allerersten Ranges. Sie ist die erste große That der Renaissance-Architektur, und nichts zeigt uns besser, als sie, daß die Kunst dieser Zeit keine bloße Wiederholung des Altertums ist. Der Gedanke Filippos bleibt doch eigen und groß, wenn man gleich seiner Erfindung nachgehen kann bis auf das Pantheon und andere Kuppelbauten des Altertums.

Brunelleschi hat das Schicksal gehabt, daß von seinen Werken so gut wie nichts fertig geworden, und daß noch außerdem an den meisten von ihnen später von anderen etwas verdorben worden ist. Während er sein Leben lang Baumeister am Dom blieb, die Laterne auf die Kuppel setzte und den Ausbau des Chors und der Querschiffe noch in den Grundzügen bestimmte, hatte er den zierlichen, kleinen Centralbau für die Pazzi (S. 119) hingestellt und jene Alte Sakristei, ebenfalls einen Kuppelbau, womit der Neubau der Kirche S. Lorenzo begonnen wurde (S. 118). Aber er hat auch die andere Kirchenform, den Langbau, gepflegt und dafür die dreischiffige

Säulenbasilika gewählt, früher für S. Spirito, viel später dann für S. Lorenzo, als dort auf die Alte Sakristei noch der Bau des Langhauses folgen sollte. S. Spirito ist erst nach seinem Tode nach seinem Modell gebaut, auch S. Lorenzo ist zu seiner Zeit nicht annähernd vollendet worden, sowenig wie das Zindelhaus (Innocenti), dessen harmonische Hallenfront ihm angehört. Man muß sich Brunelleschis Gedanken aus fremdem Gut heraussuchen und bleibt dabei leicht äußerlich am Detail hängen. Das Wesentliche aber an ihm ist nicht, daß er Säulen, Architrave und Bogen nahm, wie das Altertum, — denn was hätte er anders nehmen sollen, wenn er nicht Pfeiler anwenden oder gotisch wölben wollte? — sondern, welche Verhältnisse er damit ausdrückte. Dieses, die Wirkung der Raummassen, ist ja das Lebensgesetz der Renaissancebaukunst, und es erfüllte Brunelleschi ebenso sehr, wie jene Probleme der Konstruktion, hinter der es uns bei ihm leicht verborgen bleibt. An der neuen Art, wie die Renaissance den Raum behandelt, hat Brunelleschi einen viel größeren Anteil, als es sich zunächst aus seinen Bauwerken zu ergeben scheint. Er beeinflusst das gesamte Gebiet der Kunst. Obwohl er nicht Maler war, beschäftigte er sich doch mit der malerischen Perspektive und stellte auf Bildern Wirkungen dar, wie er sie als Architekt mit den Linien seiner Bauwerke hervorrufen wollte. Seit dem Jahre 1420 zeigt sich nun hierin bei den Malern überhaupt ein Fortschritt, und das Interesse dafür ist im Wachsen. Auch die Plastik wird — in dem Relief der Renaissance — immer malerischer. So erreicht schließlich der Architekt Filippo mit seinen der Antike entnommenen Details dekorative Nebenwirkungen, die solchen malerischen Bedürfnissen entsprechen, und die sein Eigentum sind, abgesehen von den einzelnen Elementen antiker Baukunst, die er neu zusammenfügte.

Gleich nachdem Brunelleschi die Domkuppel vollendet hatte, bereitete ihm der junge Leon Battista Alberti eine denkwürdige Huldigung, zufällig gerade ein Jahr früher, als Fiesole sich im Markuskloster in Florenz einrichtete (1436). So nahe treten hier die Richtungen von Zeitaltern in einzelnen Personen aneinander. Alberti war noch nicht dreißig Jahre alt, als er zurückkehren durfte aus dem Exil, worin er geboren war. Aber er fühlte sich alt darin geworden, sagte er bald darauf, als er seinen Traktat Ueber die Malerei dem berühmten Meister Brunelleschi widmete (1435). In Wirklichkeit war er wenigstens ungewöhnlich früh reif geworden draußen unter den anderen vornehmen Verbannten in Venedig, Genua, und wo nicht überall! Nun kam er im Gefolge des Papstes Eugen IV. als Sekretär

nach Florenz, noch vor Cosimo Medicis Rückkehr. Er war ein vollendeter Mann, so wie die Renaissance oft in ihren Büchern das Bild des vollkommenen Menschen hingestellt hat, ein Mann, der körperlich zu allem geschickt ist, an das Wunderbare grenzende Proben von Kraft und Gewandtheit giebt und der daneben geistig alles kennt, versteht und, soweit es der Stand erlaubt, auch ausübt, der außerdem Konversation macht, schriftstelt und dichtet, ein „Allseitiger“. Die Kunstgeschichte hat ihn unter die Architekten gestellt. Das kommt für die damalige Zeit, um 1435, in Florenz noch wenig in Betracht (denn gebaut hat er erst viel später), aber er verstand auch das, und es gehörte ja zu dem vornehmen Leben, wie das Bücherkaufen. Er stammte aus einer erlauchten Familie und durfte mit Fürsten wie mit seinesgleichen verkehren. Er suchte aber die geistig Hochstehenden auf, und die neue Kunst war ihm eine Herzensangelegenheit. So rechnen wir ihn auch wohl zu den Humanisten. Er gehört aber unter die Erfinder der Renaissance. Er gebrauchte zuerst das Quadratnetz beim Zeichnen und benutzte den Storchschnabel und eine auf dem Prinzip der Camera obscura beruhende Erfindung, um Gegenstände kleiner oder größer auf die Fläche zu bringen. Im Sinnen und Suchen und Erfinden und in der Weite und Tiefe seiner theoretischen Bildung bereitet er uns auf Lionardo vor, den wir als seinen eigentlichen Nachfolger und Vollender ansehen dürfen.

Lange, so bekennet Alberti in seiner Widmung an Brunelleschi, hat es ihn niedergedrückt, daß die Natur, die Meisterin in allen Dingen, alt und müde geworden scheint und keine großen Geister und bewunderungswürdigen Werke mehr hervorbringen will, wie in den Zeiten des Altertums. Da blickt er, nach Florenz zurückgekehrt, auf Ghiberti, Donatello, Luca della Robbia, auf Masaccio, und vor allem sieht er das gewaltige Werk der Domkuppel Filippo Brunelleschis vollendet, und nun hat er die freudige Ueberzeugung gewonnen, daß die Florentiner die großen Alten erreicht, ja daß sie sie überholt haben. Denn jene waren von großen Mustern, die sie nachahmen konnten, umgeben, diese aber mußten mit eigener Mühe ohne Lehrmeister neue Aufgaben suchen und erfüllen. So ist auch ihr Verdienst größer, und der Ruhm Toskanas wird ewig währen.

In dem Traktat selbst legt er dann dar, daß der Künstler mit der Vergangenheit und ihrer Ueberlieferung brechen müsse, daß er nicht gegebene Muster nachahmen, sondern auf die Natur in ihrer mannichfaltigen Schönheit sehen und mit ihrer Hilfe aus seinem Genius die neue Schönheit schaffen solle. Das ist das Bekenntnis der Renaissance, die keine Nachahmerin der

Antike sein will. Aber es wird uns nicht leicht sein, ohne weiteres zu erkennen, daß durch den Künstler Alberti diese Forderung erfüllt ist. Denn als Architekt nimmt er ja nicht nur die Säulen, Pilaster und Gesimse und die Zierformen aus dem Altertum herüber, sondern er wendet sie auch strenger, im Sinne der Antike an, als die meisten anderen, und seine Architektur erscheint dadurch dem Altertum ähnlicher. So fordert er z. B. geradliniges Auflager auf den Säulen, anstatt der Bogen, die das Mittelalter hatte, und verwirft theoretisch die Bogen selbst dann, wenn zwischen ihnen und dem Kapitell zur Vermittelung das abgeschnittene Gebälkstück der antiken Säulenordnung, eine Art Würfel, eingelegt wird, wie das z. B. durch Brunelleschi bei Kirchenbauten geschah.

Außerlich also erinnert uns Albertis Architektur an das Altertum. Wir vermögen in ihr nicht auf den ersten Blick seinen Grundsatz wiederzufinden, wonach der Genius mit Hilfe der Natur aus sich heraus das Schöne neu schaffen soll. Er scheint uns als Architekt weniger frei, als etwa Brunelleschi. Er selbst empfand das nicht und hätte es nicht zugegeben, denn für ihn waren die antiken Formen, mit denen er arbeitete und an denen unser Auge jetzt haften bleibt, nicht die Hauptsache, sondern es waren die Verhältnisse, die dadurch hervorgebracht werden, und die, sagt er, sind des Künstlers freies, selbstgeschaffenes Eigentum. Daß ein Architekt das antike Detail benutzte, verstand sich in Italien bei der Menge alter Bau- denkmäler ganz von selbst. Man hatte es dort längst angewandt, ehe die Baukunst Renaissance wurde. Alberti insbesondere hatte schon früh, vor jener Widmung an Brunelleschi, die alte Welt der Ruinen in Rom emsig studiert (vielleicht seit 1431). Ihm hätte der Gedanke gar nicht kommen können, daß er, anstatt der vorhandenen alten, andere, neue Formen zu erfinden suchen müßte. Er gebrauchte sie also weiter, aber ihre Kombination ergab dann etwas ganz neues: die Raumverhältnisse des neuen Baustils. Die Form, und wenn sie im einzelnen noch so schön ist, gilt nicht für sich, sondern wegen ihres Verhältnisses zum Ganzen. Und diese innere Beziehung der Verhältnisse und der Formen ist nicht durch Regeln zu gewinnen, sondern sie beruht auf dem Gefühl, auf dem Geschmack, der den Künstler zum Künstler macht.

Was die Renaissance wollte im Gegensatz zu den auf festen, gegebenen Konstruktionen beruhenden Stilen des griechischen Tempels und der gotischen Kirche, die wir darum auch wohl die „organischen“ Baustile nennen, nämlich die Proportionen im Raume und in der Fläche für das Auge möglichst

vollkommen darstellen, ein „Raumstil“ sein, — das hat zuerst Alberti gefühlt und so deutlich, wie er es vermochte, mit damals ganz neuen Vergleichen und Bildern ausgedrückt. In die Tiefe der Aufgaben eines Architekten und auf den ganzen Umfang seines Wissens und seines Könnens läßt er uns in seinem späteren Werke Ueber die Baukunst sehen, das er 1452 dem Papste Nikolaus V. überreichte. Der Architekt ist hier der vollkommene Mann, der unentbehrliche, ohne den die Menschen, die Fürsten sowohl wie die Städte, in keiner Lage auskommen können. Er ist Konstrukteur und Ingenieur zugleich, er macht Berg und Thal gleich, legt Sümpfe trocken, baut den Menschen ihre Bauwerke für alle erdenklichen Zwecke. Er macht ihnen Maschinen, hilft ihnen Kriege führen und siegen, und ist ihr Ratgeber bei ihren Festen und in allen Lagen des Lebens. In diesem seinem Hauptwerke spricht Alberti auch von der architektonischen Schönheit, dem Zwecke der Renaissancebaukunst. Die Schönheit ist nach ihm das „völlig Harmonische (*concinntas*), das Verhältnis aller Teile zu einander, dem man ohne Schaden weder etwas hinzufügen noch etwas nehmen darf“. Diese auf dem Gebiet der Musik beruhende Art des übertragenen Ausdrucks war durch den Sprachgebrauch der griechischen Philosophen geläufig geworden. Von „musikalischen Proportionen“ der antiken Baudenkmäler spricht auch ein anonymes Biograph Brunelleschis bei Gelegenheit von dessen Studien, und Alberti hatte in seinem Brief über die Kuppel von S. Francesco in Rimini (die nicht ausgeführt worden ist) in Bezug auf die Fassade der Kirche erklärt (1447): wer ihm da nur das Geringste an den Maßen verändern wollte, der würde ihm seine ganze Musik (*tutta quella musica*) verstimmen. — Weil es aber, meint er weiter in dem Hauptwerke, nicht jedermanns Sache ist, diese vollkommene Harmonie zu finden, so giebt es dafür einen Ersatz in den Ornamenten, die sich anbringen lassen. Aber sie sind deshalb auch für den wahren Künstler nur Neußerlichkeiten, während die echte Schönheit in dem Ganzen liegen und von innen herauskommen muß.

Wissen wir nun, worauf diese Kunst, obwohl sie äußerlich dieselben Formen, wie das Altertum verwendete, hinauswollte, und haben wir dann unsere Sinne geschärft für die Musik ihrer Verhältnisse, so wird es uns auch gelingen, in den wenigen Ueberbleibseln von Albertis Architektur seine Ansichten verwirklicht zu finden.

Zur Lösung der Frage des Jahrhunderts, der „Frage der Kuppel“, hat Alberti nichts nennenswertes beigetragen. Sein erstes Bauwerk (1447—50), die Kirche in Rimini, bekam schließlich keine Kuppel. Als ihm dann der

zweite Markgraf von Mantua, Lodovico Gonzaga, der zugleich Feldherr der Republik Florenz war, aufgab, in Florenz eine Art Ruhmeshalle für Waffen und Siegeszeichen zu bauen (1451), da entwarf er den runden Chorbau von S. Annunziata, mit einer kreisförmigen Kuppel darüber, die aber nicht frei über Bogen schwebt, sondern wie an dem Rundbau der sog. Minerva Medica bei Rom, auf Mauern sitzt. Ausgeführt hat den Bau, wie alle Bauten Albertis, ein anderer Baumeister, und dieser baute daran noch nach Albertis Tode. Auch die Kuppel von S. Andrea, einem großen Langbau in Mantua (Fig. 56), geht Alberti nichts mehr an. Den Auftrag zu dem Bau gab ihm ebenfalls Lodovico, und Alberti begab sich auch nach Mantua, aber die Kirche ist schwerlich vor seinem Tode angefangen worden. Uns interessiert sie wegen ihrer Vorhalle, einer selbständig vorgelegten Prachtdecoration mit vier Pilastern und einem antiken Tempelgiebel darüber. Damit ist der letzte, entscheidene Schritt gethan zu der ominösen „Fassadenmusik“. Wir müssen diese Fassade in ihren Verhältnissen, als künstlerische Produktion an sich, schätzen, aber über den Bau des Innern, dem sie als Schaustück vorgelegt ist, lehrt sie uns nichts. Sie könnte ebenso gut irgendwo anders stehen. Lehrreich sind die ersten Schritte auf diesem Wege, die Alberti in Rimini that. Dort sollte er für den Herrn der Stadt, Sigismondo Malatesta, eine alte Kirche, S. Francesco, neu bekleiden. Im Jubiläumsjahr 1450 wurden nur geringe Anfänge eingeweiht, und 1454 war die Fassade noch nicht über die Sockelhöhe hinausgeführt. Er gab dem Bau eine Vorderfassade nach den Motiven eines nahegelegenen römischen Triumphbogens. Das Erdgeschoß hat vier korinthische Halbsäulen mit der Hauptthür und einer Nische an jeder Seite. Ueber dem Gebälk dieses Geschoßes und vor dem Pultdache der Kirche sollte eine neue Ordnung aufsteigen. Sie ist aber nicht vollendet worden, und das alte Pultdach bleibt jetzt hinter zwei Mittelpilastern sichtbar. Besonders glücklich ist, wenn man überhaupt diese Formsprache gelten läßt, die Seitenfassade ausgefallen. Aus dem Brauche, Grabmäler in die Kirchenmauern einzufügen, hat Alberti ein neues Motiv gewonnen: eine Reihe von bogenbedeckten Pfeilern bildet Nischen zur Aufnahme von Sarkophagen. Das ist sehr originell und schön. Das Auge erfreut sich an angenehmen Verhältnissen, und die Arkaden verdecken das Seitenschiff nicht, sondern sie drücken es aus, indem sie es noch außerdem äußerlich verschönern. Wie hätte es der Künstler an der Vorderseite gemacht, wenn diese vollendet worden wäre? — Gegen Ende seines Lebens hat er auf diese Frage eine ganz neue Antwort gegeben. An der großen gotischen

Dominikanerkirche in Florenz, S. Maria Novella, war, wie an so vielen anderen Kirchen, die Vorderseite äußerlich noch nicht vollendet. An ihr gilt das schöne Mittelportal für eine Erfindung Albertis (1470; Fig. 57). Es ist eingefasst von korinthischen kannelierten Pilastern, die einen Bogen mit reichen Kassetten tragen. Darüber zieht sich das gerade Gebälk hin, auf zwei die Thürpilaster flankierenden korinthischen Säulen ruhend. Das obere Stockwerk ist mit schwarzem und weißem Marmor getäfelt, wie es anderwärts in Toskana üblich war und z. B. an S. Miniato (S. 9) geschehen ist.



Fig. 56. S. Andrea in Mantua.

Aber dort hebt sich im Obergeschoß das Dach des Mittelschiffes deutlich ab von den anliegenden Halbgiebeln der beiden Seitenschiffe. Hier an der Maria Novella brachte Alberti anstatt der halben Giebel zum erstenmale die Voluten an, deren Form er der antiken Konsole entlehnte. Das Motiv ist zierlich und gefällig, es entspricht dem Gesetze des schönen Scheins, das in dieser Richtung herrscht, aber es verdeckt dem Auge die Konstruktion des Daches und hat nun in der Renaissance — gleichviel ob die Fassade einem Centralbau oder einem Langhause vorgelegt wurde — weitergelebt. Daß diese

Form, wie die selbständige Fassade überhaupt, im Zusammenhange der Architektur als ein Gewinn anzusehen sei, wird man nicht behaupten wollen. Aber Alberti hat sie so gewollt, und als Erscheinung hat sie in Italien gefallen, und für die Nachrenaissance ist Albertis Fassade sogar wesentlich geworden.

Alberti hat noch nach seinen künstlerischen Beobachtungen in seinem Hauptwerke Grundsätze aufgestellt über die Anordnung der Räume und über Maße und Verhältnisse bis ins kleinste, sowohl für Kirchen, als für Profangebäude höheren Ranges und für Verkehrsbauten. Auf seinen Wegen sind dann andere als Theoretiker und als Baumeister weiter gegangen. Seine

hohe Begabung und sein besonderer Schönheitsinn zeigen sich uns noch glänzend auf einem bestimmten Gebiete, in dem neuen florentinischen Palastbau, dem wir in diesem Zusammenhange einige weiter ausgreifende Bemerkungen zu widmen haben.

Barzbi, einer der Fortsetzer der florentinischen Nationalgeschichte, zählt allein in den Jahren zwischen 1450 und 1478 dreißig Paläste auf, denen er dann noch einige weitere hinzufügt. Manche dieser Paläste sind zunächst nicht fertig geworden, sie geben Zeugnis von den Bewegungen der Zeitgeschichte nicht minder, als von dem wechselvollen Leben ihrer Besitzer und Bewohner. Das Bürgerhaus der gotischen Zeit war inwendig unregelmäßig und eng, nach außen verteidigungsfähig und mit möglichst wenigen und kleinen Oeffnungen nach der Straße hin versehen. Das neue Geschlecht wollte keine Wendeltreppen und Zwischenräume, sondern weite Räume, möglichst viele auf einer Fläche gelegen. Daraus folgt eine möglichst große Grundfläche mit wenigen Stockwerken; gewöhnlich sind es zwei außer dem Erdgeschoße. Die Hauptfront des Gebäudes richtet sich nach der Straßensucht. Die Fassade ist einfach, ohne Schmuck, ohne besondere sogenannte Gruppierung der Teile; ihre Schönheit besteht nur in den Verhältnissen von Wand und Wandöffnung, manchmal in der Größe des Maßstabes. Die Stockwerke sind gleichwertig. Das Erdgeschoß mit dem Eingang von der Straße hat außer einem oder mehreren Portalen nur kleine, hochgelegene, viereckige Fenster. Die beiden oberen Geschoße haben Rundfenster mit dem mittelalterlichen Teilungsstabe in der Mitte. Darüber erhebt sich ein Kranzgesims oder auch wohl noch, wie früher, ein Sparrendach. An die trotzige Hausfestung der alten Bürgerkämpfe erinnert speziell in Florenz die Fassade aus unbehauenen Steinen (Rustika); die Quadern sind nur an den Kanten oder Fugen durch Bossenschlag geglättet, sonst roh gelassen. Ein solcher ernster und vornehmer Bau umschließt aber dann noch einen lichten Hof mit Säulenstellungen, worin sich Heiterkeit und Schönheit mit aller denkbaren Bequemlichkeit des häuslichen Lebens vereinigen können. Dieser neue Palast des florentiner Kaufmanns war schöner, wohllicher und auch bei weitem prächtiger, als irgend ein wenn auch größeres Fürstenschloß bis auf diese Zeit.

Außer in Florenz treffen wir diesen Stil der Bauten gleich in Siena, etwas bescheidener, aber sehr schön und vornehm, — wegen des unebenen Bodens konnte z. B. der innere Hof nicht die gleiche Bedeutung haben — und in der neuen Stadt Pienza, zu der Pius II. seit 1460 seinen

Geburtsort umschuf. Allmählich aber wollte man überall, wenn auch nicht die florentinische Fassade, so doch den vortrefflichen, bequemen Grundriß haben, und nachdem inzwischen der Typus auch dem kleineren Maßstabe des

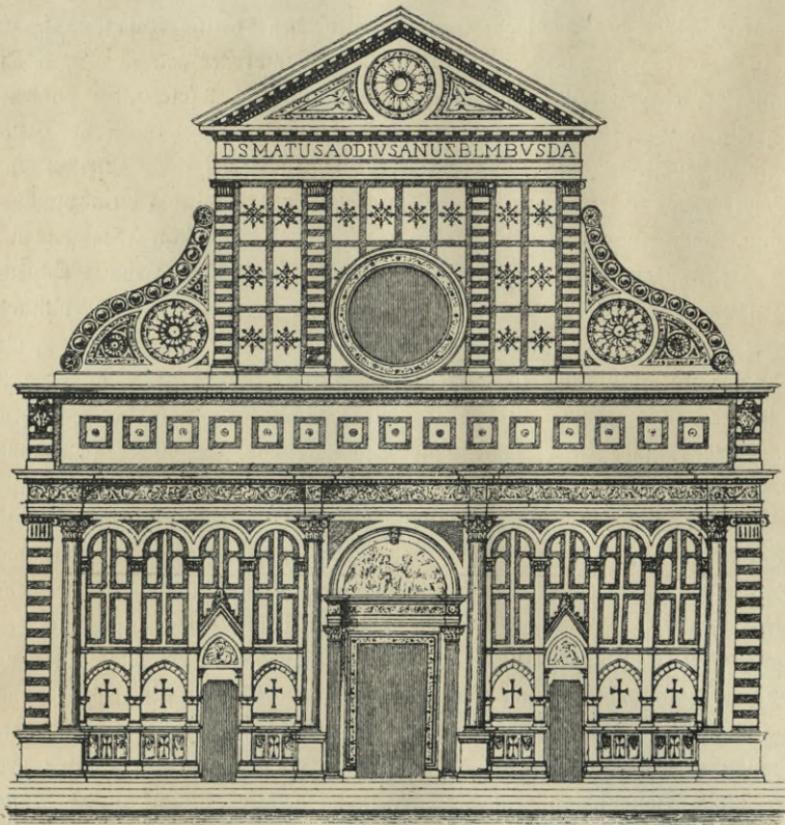


Fig. 57. Fassade von S. Maria Novella in Florenz.

einfach-schönen Bürgerhauses gerecht geworden war, nahm das auf der Mitte zwischen Palast und Haus stehende Patrizierhaus in dieser Form allmählich seinen Weg durch ganz Italien und nach dem Norden hin. So verdankt unsere Zeit ihre moderne Stadtwohnung zuletzt dem Florenz der Renaissance.

Die Bahn bricht auch hier der große Brunelleschi. Er hatte schon früh, mindestens seit 1420, Privathäuser teils umgebaut, teils neu aufgeführt,

aber er hatte noch keine Aufgabe gefunden von der Größe, wie sie sein Geist verlangte. Die Hoffnung, einen Palast für Cosimo Medici ausführen zu können, erfüllte sich nicht; diesem baute dann Michelozzo den Palast Riccardi. Da bot ihm ein Nebenbuhler dieser schon der herrschenden Stellung zustrebenden Familie, der reiche Luca Pitti, einen Bau in einem Maßstabe an, wie ihn kein Privatmann je wieder einem Baumeister gewährt hat. Die Fenster des Palastes Pitti (Fig. 58) sind acht zu vier Metern, und in eines der Portale könnte man ein kleines zweistöckiges Wohnhaus stellen; wir haben hier „die höchste Ambition, die der Privatbau auf Erden an den Tag gelegt hat“ (J. Burckhardt). Von Brunelleschi und seinem Bauführer Luca Fancelli rührt nur das Mittelstück her, und auch dieses war noch nicht bis zur vollen Dachhöhe geführt worden, da wo jetzt die oberste jonische Säulengalerie das Gesims des obersten Geschosses abschließt. Brunelleschi war lange tot, als der Bauherr sich in eine Verschwörung gegen Piero de' Medici verwickelte, die unglücklich ausging und ihn um sein Ansehen brachte; der Bau blieb vollständig liegen (1466). Sein Urenkel verkaufte die Ruine an Eleonore von Toledo, die Gemahlin des nachmaligen Großherzogs Cosimo I. Dann erst wurde der Hof gebaut, noch später, seit 1620, wurden die um ein Stockwerk niedrigeren Flügel angelegt, über die nun der Mittelbau emporragt. Dieser Gegensatz hat nichts zu thun mit dem Plane Brunelleschis; er würde der Fassade ein gleichhohe Dachlinie gegeben haben. Endlich hat das 18. Jahrhundert zu beiden Seiten vorspringende Bogenhallen hinzugefügt. Das Erdgeschosß öffnet sich durch eine ganze Reihe von Portalen — in die meisten sind später Füllungen mit Giebelfenstern gesetzt worden — abwechselnd mit hochgelegenen, kleinen, viereckigen Fenstern. Auf jedes Portal und jedes Fenster trifft eins der großen Bogenfenster der beiden oberen Geschosse. Ueber den Gesimsen aller drei Geschosse laufen jonische Säulengalerien hin. Die Harmonie des Planes ist durch die Zusätze wohl gestört worden, der Eindruck der gewaltigen Größe aber ungeschwächt geblieben. So ist also aus dem Bürgerhause ein großherzoglicher Palast geworden, der später gleich als Königsschloß dienen konnte.

Der Palast der Medici (jetzt Riccardi; Fig. 59), den Michelozzo dann für Cosimo baute (seit 1440), zeigt das Motiv des Pittipalastes etwas geändert. Die Fassade ist nicht ganz symmetrisch, die Stockwerke nehmen nach oben an Höhe ab; auch die Rustika, unten ganz schwer, weicht oben stufenweise zurück.

Bald darauf erbaute für eine dritte dieser großen Kaufmannsfamilien

L. B. Alberti den Palast Rucellai (1460—66; Fig. 60). Die Rucellai hatten ihren Namen (Dricellari) von einer Pflanze, deren Einführung sie ihren Reichtum verdankten, der Orseille, die den Färbern kostbare, von der vornehmen Gesellschaft begehrte Farben (rot, blau, violett) ergab. Giovanni, Paolo's Sohn, hatte auch politischen Ehrgeiz. Es war ihm unbequem, daß Cosimo



Fig. 58. Teil der Fassade des Palazzo Pitti in Florenz, von Brunelleschi.

Medici aus der Verbannung zurückkehrte (1434); aber er stellte sich mit ihm und noch mehr mit seinem Sohne Piero, dessen Tochter Mannina er 1466 seinen eigenen Sohn Bernardo heiraten ließ, denselben, der später nach Lorenzo's des Prächtigen Tode in den „Gärten der Rucellai“ die Mitglieder der Platonischen Akademie aufnahm. Dessen Sohn Giovanni († 1525) hat sich dann noch spät durch Tragödien und als Verfasser des ersten italienischen Lehrgedichts („die Biene“) einen Namen gemacht. Er blieb mit den Medizeern dauernd verbunden. Sener ältere Giovanni (den wahrscheinlich



Fig. 59. Palazzo Riccardi in Florenz, von Michelozzo.

eine vortreffliche Stuckbüste in Berlin Nr. 141 darstellt) ist der Bauherr des Palazzo Rucellai; für ihn entwarf Alberti etwas später auch die dekorativen Zuthaten an der Fassade der Maria Novella (S. 132). An

der Fassade des Palastes schlug er einen neuen Weg ein. Er ermäßigte die Rustika und fügte der bis dahin nur durch die Horizontale wirkenden Fassade in allen drei Stockwerken eine vertikale Gliederung ein durch Pilaster, von denen hier die Fenster und im Erdgeschoß die zwei Portale eingeschlossen sind. Die untersten Pilaster haben dorische, die mittleren ionische, die obersten korinthische Kapitelle. Ueber den Kapitellen laufen reichgegliederte Gesimse hin. Im untersten und mittleren Stockwerk liegt über einem Gurt ein ornamentierter Fries, dann folgt ein zweiter Gurt, der zugleich den Pilastern des nächsthöheren Stockwerks zur Fußplatte und als Fenstersohle dient. Den oberen Abschluß bildet das über einem Gurt liegende feingegliederte Kranzgesims. Die untersten Pilaster stehen auf Postamenten, sodaß auch am Sockel die vertikale Teilung der Fassade zum Ausdruck kommt. Die Fenster haben Rundbogen und die Teilungssäule nach der früheren Sitte. Dagegen haben die beiden Portale, die übrigens nicht symmetrisch in den betreffenden Pfeilerzwischenräumen stehen, geradlinige Architrave und antikisierendes Detail in der Umrahmung und in den Füllungen. Palazzo Rucellai mit seinen schönen Raumverhältnissen und den mannichfaltigen und edeln Zierformen ist die vollendetste Schöpfung Albertis. Aus der älteren florentinischen Palast-Fassade ist etwas ganz anderes geworden, etwas individuelleres. Diese geistreiche Verbindung des Quaderbaus mit Pilasterordnungen ist zunächst nur noch in dem Palast Piccolomini wieder aufgenommen worden, den Pius II. etwa gleichzeitig in Pienza aufzuführen ließ. In Florenz ignorierte man sie und baute in dem alten Stil weiter. Erst die Hochrenaissance (Bramante) hat Albertis Anregungen benutzt.

Unter den Rustikapalästen der älteren Art ist Palazzo Strozzi der edelste. Im Gegensatz zu dem auf einem freien, ansteigenden Platze emporragenden Fürstensitz für Luca Pitti haben wir hier das Bürgerhaus in der Reihe der übrigen, aber als solches doch in der höchsten herstellbaren Erscheinung. Man sieht auf den ersten Blick, daß der Bauherr etwas besonderes wollte. Filippo, Matteo's Sohn, eine der anziehendsten Persönlichkeiten der Zeit, war 1466 nach Florenz zurückgekehrt und war, als er 1489 durch Benedetto da Majano den Grundstein zu seinem Familienpalaste legen ließ, längst im Besitz des ganzen, ungeheuren Reichthums seines Hauses. Während die Medici seit Cosimo's Rückkehr ihre Herrschaft immer mehr befestigten, lebten ihre Widersacher, die Strozzi, alle in der Verbannung und starben außerhalb der Heimat. So der große Palla und sein Vetter Niccolò mit zwei Brüdern. Niccolò war ein überaus kluger Mann, ein

Finanztalent ersten Ranges. Als junger Mensch war er bis nach Brügge gekommen, später gründete er eigene Banken in London, Barcelona und Avignon, in Rom und in Neapel, wo er 1469 starb. Das Berliner Museum besitzt von ihm eine ausgezeichnete Marmorbüste, die 1454 in Rom gemacht worden ist und auf Mino da Fiesole zurückgeführt werden kann, vorausgesetzt, daß sich die Bezeichnung Opus Nini (das wäre nämlich eigentlich „Hänschen“ für „Nöbi“, Giovannino für Giacomino) auf diesen

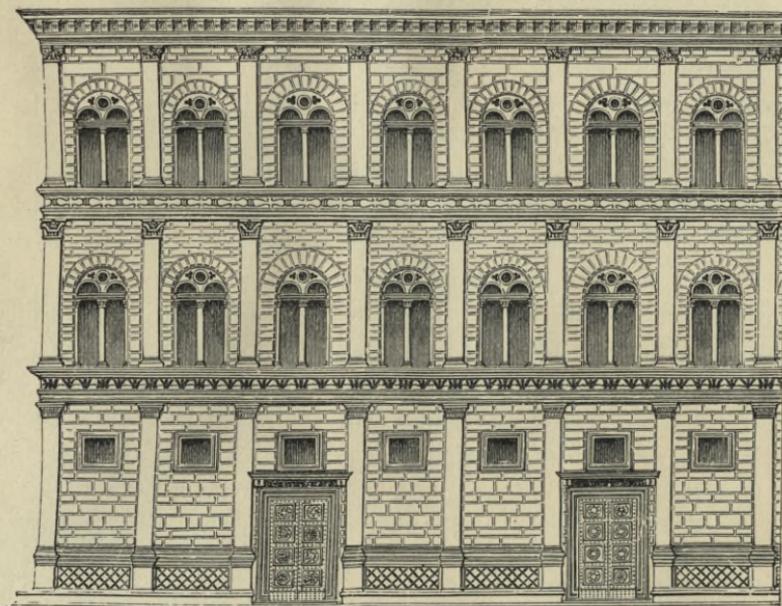


Fig. 60. Pal. Rucellai in Florenz, vor L. B. Alberti. (Teil der Fassade.)

deuten läßt. Jedenfalls steht die Person des Dargestellten fest: ein klugblickender Kopf mit gewaltigem Doppelfinn; Niccolò litt an der Fetztsucht. Er und seine Brüder waren unverheiratet. Seines Veters Matteo Sohn, unser Filippo Strozzi, war als Knabe mit zwei Brüdern aus Florenz fortgegangen und in den Bankhäusern des Oheims thätig gewesen. Er war dann, wie bemerkt, als dessen künftiger Erbe 1466 nach Florenz zurückgekehrt.*) Seine Gattin war die vielgenannte Fiammetta Abimari. Er stand

*) Der eine Bruder, Matteo, war 1459 gestorben, der andere, Lorenzo, starb 1479. Die Mutter der drei, Alessandra, ist durch ihre schönen Briefe an die verbannten Söhne in der Litteratur berühmt geworden.

Piero Medici und Lorenzo Magnifico immer nahe. Benedetto da Majano, der Erbauer des Palastes, mußte bald darnach, als Filippo von einer schweren Krankheit ergriffen wurde, auch dessen Grabmonument machen, das seit seinem Tode (1492) in der Familienkapelle der Maria Novella steht. Auf Benedetto geht ebenfalls eine lebensvoll aufgefaßte, ernste Büste Philippos aus bemaltem Thon zurück, ein Modell, das bis 1877 in dem Familienpalaste stand (Berlin Nr. 85).

Palazzo Strozzi also (Fig. 61) steht auf der höchsten Stufe des alten florentinischen Rustikafassadenbaus und hat ein Erdgeschoß mit einem Portal und kleinen viereckigen Fenstern, darüber zwei ganz gleiche Stockwerke mit den üblichen Bogenfenstern. Der Bau ist sehr hoch im Verhältnis zu seiner Breite und hat seine majestätische Wirkung allein durch die großen und dabei schönen Verhältnisse ohne weitere Gliederung und Detail. Als Filippo starb, war er noch lange nicht fertig; den Söhnen war die Vollendung testamentarisch zur Pflicht gemacht worden. Auch Benedetto da Majano starb darüber hinweg. Erst Cronaca setzte das berühmte schwere Kranzgesimse auf und erbaute den Hof. Im Jahre 1533 hatte der jüngere Filippo Strozzi das Testament seines Vaters erfüllt. Er war der gewaltigste aus diesem Geschlecht und als Gemahl der Clarissa Medici von besonderem Einfluß. An der Spitze der Verbannten griff er in das Leben der späteren Medizeer ein, und als der nachmalige Großherzog Cosimo I. eben zur Regierung gekommen war, starb er, man weiß nicht recht, wie (1538).

So wurde der Palast trotz aller Schwierigkeiten und der großen Kosten doch im Sinne des ursprünglichen Plans einheitlich zu Ende geführt, anders, als sein gewaltiger Nebenbuhler auf dem andern Arnoufer, der Palazzo Pitti, und giebt uns jetzt das nie wieder erreichte Bild der einfach vornehmen Behausung eines stolzen Geschlechts. Die unmittelbar folgende Zeit hat bei kleinen räumlichen Verhältnissen auch noch zierlichere Formen gefunden, ohne doch in etwas wesentlichem von ihrem Prinzip und der hergebrachten Fassade abzuweichen. Giuliano da S. Gallo d. ä. baute (seit 1490) den Palast Gondi mit abgestufter Rustika — unten ist sie stark, in der Mitte schwach dem obersten Stock fehlt sie ganz — und einer ganz außerordentlich feinen, malerischen Hofanlage. Cronaca aber geht in der Abwechslung noch weiter: Palazzo Guadagni (Fig. 62). Ueber drei völlig ausgebauten Stockwerken erhebt sich noch als viertes eine offene Säulenhalle mit einem weit vorspringenden, auf Konsolen ruhenden Dache. An den drei ausgebauten Stockwerken sind die Ecken jedesmal stärker betont, als die Mitte, und zwar

ist im Erdgeschoß die Mitte mit glatten Quadern gedeckt und mit Rustika eingefast, an den beiden oberen Stockwerken ist die Mitte verputzt und bemalt, während Quader die Einfassung bildet. Außerdem sind noch das Portal und die Fenster kräftig eingerahmt und wieder so, daß die Stärke der Betonung nach oben hin abnimmt. Wir müssen uns erinnern, daß diese Mannichfaltigkeit der Töne von demselben Künstler ausgeht, der sein Feingefühl an dem Gesimse des Palazzo Strozzi gezeigt hat. Der Palast Guadagni ist die heiterste, leichteste Erscheinungsform, die aus der ursprünglichen Rustikafassade hervorgehen konnte. Die Künstler haben sich auch hier nur durch ihr Gefühl für den Raum und durch eine schöne Wirkung ihrer Details bestimmen lassen, nicht durch Rücksichten auf bestimmte einzelne Formen oder ganze Denkmäler des Altertums, wenn auch ein einzelner, wie L. B. Alberti mit seinem Suchen nach Schönheit in dieser Formenwelt besonders gern verweilte.

Die Bemerkungen über die florentinische Architektur, insbesondere über den Palastbau der Frührenaissance, haben uns gelegentlich über das Ende des Jahrhunderts hinausgeführt. Wir wenden uns nun zu der Skulptur zurück und zu Ghiberti, den wir, nachdem er die Thür von 1424 vollendet hatte, verließen. Es handelte sich dort um Reliefs mit Figuren in kleinem Maßstab in Bronzezuguß, die Ghiberti vorzüglich gelungen sind. Offenbar ist das

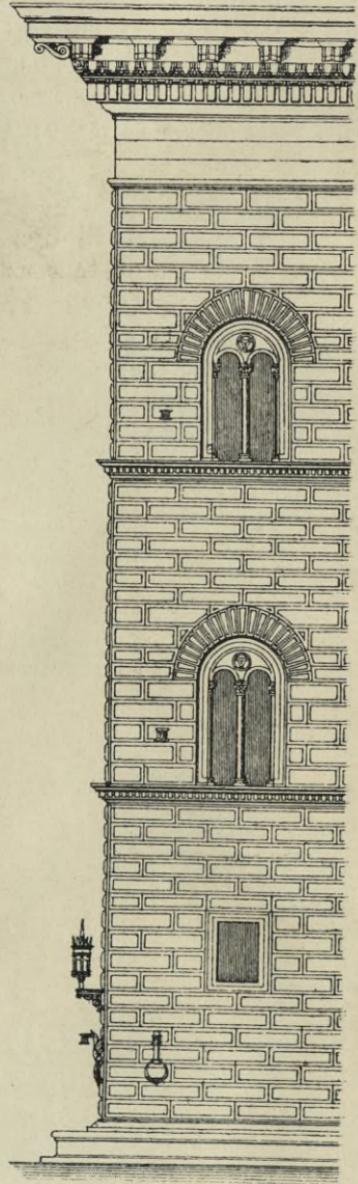


Fig. 61.
Rom Palazzo Strozzi in Florenz.

der Gegenstand, der ihm nach seiner Begabung am besten liegt, nicht die große Einzelfigur, die er ebenfalls bisweilen darzustellen unternommen hat. Und ebenso wird man in Florenz gedacht haben, als man noch vor der Einfügung jener ersten Thür den Kontrakt über eine zweite mit ihm abschloß (Januar 1424). Als aber diese endlich 1452 fertig war, gefiel

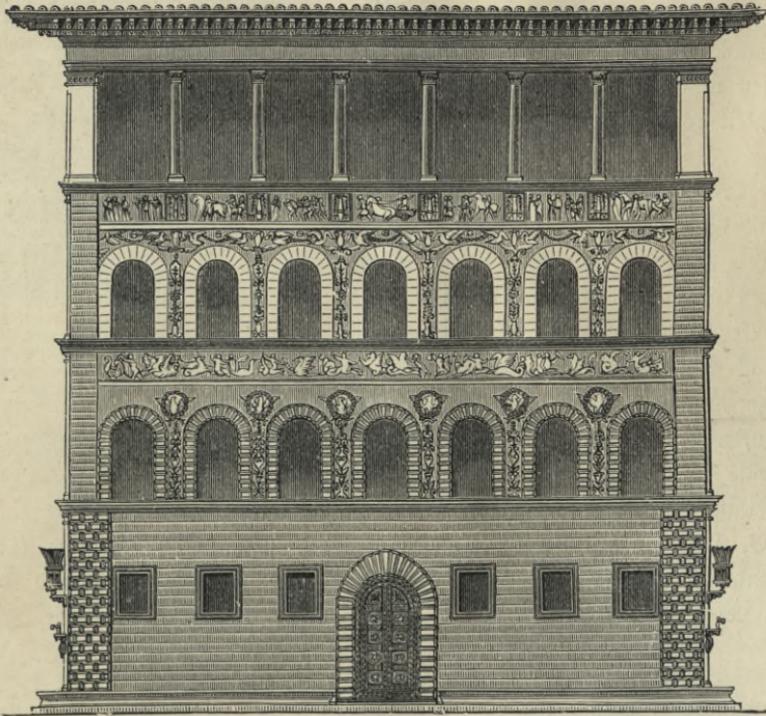


Fig. 62. Pal. Guadagni in Florenz, von Cronaca.

sie der Signorie und der Domverwaltung so ausnehmend, daß man Andrea Pisanos Thür, die bis dahin die (östliche) Vorderseite eingenommen hatte, an die Südseite setzte, und nun Ghibertis zweite, die jetzige „Östthür“, dafür an diesen Ehrenplatz gegenüber dem Dom kam. Noch Michelangelo hat sie bewundernd mit den Pforten des Paradieses verglichen (Fig. 63).

Die Signorie legte großen Wert auf die Behandlung der Aufgabe. Sie ließ durch ihren gelehrten Kanzler zehn besonders geeignete Geschichten des Alten Testaments auswählen, die der Künstler auf die zwei Seiten der



Fig. 63. Von der zweiten Thür Ghiberti's am Baptisterium in Florenz.

Thür verteilte, und er selbst nennt in der Inschrift sein Werk, als es fertig ist, „mit wunderbarer Kunst gefertigt“. Und wunderbar sind sie, diese Reliefs der Ostthür, für jeden, der sie heute ohne gelehrte kunsttheoretische Voraussetzungen betrachten will. Auf ihn werden sie die Wirkung machen, die Ghiberti von seinen künftigen Beschauern erhoffte, als er in sein Tagebuch einschrieb, er hätte hier nach Kräften die Natur nachzuahmen gesucht, die Gegenstände gegeben, wie sie dem Auge erscheinen, die Figuren bald kleiner, bald größer, je nachdem sie hinten oder vorn stünden. Er, der ja, wie wir sahen, auch ein Werk über Giotto geschrieben und eingehend über das Wesen der malerischen Erscheinung und ihr Verhältnis zur Natur nachgedacht hatte, hat hier in seinen Reliefs ohne weiteres diese malerische Darstellungsart erstrebt. Für Gemälde und nicht für Bildnerarbeit, hat deshalb Rumohr gesagt, sollte man sie ansehen, wenn man ihren vollen Sinn erfassen und sie ungetrübt genießen wollte. Sie sind also, stilistisch betrachtet, etwas ganz anderes, als die Reliefs der ersten Thür, die sich näher an die Forderungen der Relieffskulptur halten, wie wir sie aus der Geschichte zu entwickeln pflegen. Wer an dem griechischen und dem griechisch-römischen Relief gelernt hat, daß die Plastik nicht mit der Malerei um die Wette den Schein der Gegenstände perspektivisch darstellen soll, und daß sie es auch nicht kann, ohne in Fehler der Zeichnung zu geraten, denen auch Ghiberti — hier auf seiner zweiten Thür — nicht hat entgehen können: der ist natürlich von der ungetrühten Freude, wie sie Rumohr empfahl und vermutlich auch noch selbst empfand, schon recht weit entfernt und hat dafür als Ersatz einen Standpunkt der Erkenntnis eingetauscht, auf dem er praktisch gleichwohl nichts vor jedem Studenten der Archäologie voraus hat. Es muß darum jedem überlassen bleiben, mit seiner Freude an dem Schönen, wie es Ghiberti vorgeschwebt hat, sich vor den Werken selbst abzufinden, auch wenn die Schönheit in einem einzelnen Falle stilwidrig sein sollte. Als Gemälde, sagt Rumohr, erscheinen sie, wenn man sie an einem hellen Vormittage scharf vom schräg einfallenden Sonnenlichte beleuchtet, ungestört von bildnerischen Stilsforderungen, betrachtet. — Wer das nicht kann, der hat freilich hier nichts weiter zu erwarten, als die immerhin wertvolle Wahrheit, daß die Renaissance, gerade wo sie ihr Eigenstes sucht und sich ungestört ihrem Genius ergiebt, sich am weitesten von der Antike entfernt, selbst wenn ein einzelner Künstler, wie dieser Ghiberti, das Altertum kennt und persönlich aufs höchste verehrt.

Rings um jeden der beiden Thürflügel zieht sich eine Art von Fries,

in dem abwechselnd Nischen mit alttestamentlichen Figuren und aus Medaillons hervorschauende Porträtköpfe angebracht sind, und um die ganze Pforte ist oben und seitwärts (unten liegt die Schwelle) eine Umrahmung gelegt: daran steigen aus Vasen in die Höhe um Stäbe geschlungene Laubgewinde mit Früchten und mit Tieren daran, in prächtiger, voller, ganz unterhöhlter Körperlichkeit, eine Erinnerung an den bei Kirchenfesten um die Thüren gelegten natürlichen Schmuck. Alles einzelne ist auch hier schön und naturwahr, und die Arbeit ist technisch vorzüglich; aber bei aller Bewunderung des Gegenstandes an sich, muß man doch von diesen dekorativen Zuthaten sagen: der tektonische Charakter eines dienenden Gliedes, das die plastischen Bilder mit dem Bauwerke verbinden soll, hätte klarer ausgesprochen werden müssen. Luca della Robbia mit den Thüren der Domsakristei, und Donatello mit den Thüren der Sakristei von S. Lorenzo haben das bei viel bescheidneren Aufgaben besser verstanden. Sie



Fig. 64. Der h. Stephanus, von L. Ghiberti. Dr. San Michele.

waren bessere Architekten und hatten Gefühl für den Aufbau und die Einteilung. Das ging Ghiberti ab. Seine Begabung beruht auf dem großen Schönheitsgefühl und hat darüber hinaus ihre Grenzen. Es fehlt ihr die kräftige Eigenart. Wir sahen bei seiner Entwicklung von oben her, daß Brunelleschis Art charakteristischer war, als die seine, und nach unten hin finden wir wieder, daß Ghiberti auf die Nachfolgenden keinen Einfluß ausgeübt hat. Er hat, so könnte man sagen, mit seinem Sinn für die Natur und seinem Bedürfnis nach Schönheit, aus seiner Richtung schon selbst gemacht was möglich war. Spätere Nachahmer konnten darin nicht mehr glücklich sein. Seine Aufgabe war es, Züge der Beseelung zu finden zu der Kunst des 14. Jahrhunderts und dadurch ist er an dem Fortschreiten des 15. beteiligt. Ein weiterer Fortschritt zu etwas neuem wäre von ihm aus schwerlich erfolgt. Dazu bedurfte es eines kräftigeren Anstoßes. Und der Mann, von dem dieser kommen sollte, war längst da.

Ehe wir uns aber mit Donatello beschäftigen, haben wir noch ein Ereignis nachzuholen, das in Ghibertis frühere Lebenszeit fällt. Dr San Michele, der zu einer Kirche umgebaute Getreidespeicher (S. 45), wurde bald nach seiner Erneuerung von den einzelnen Gilden im Wettstreit geschmückt mit Standbildern von Heiligen, die in reichverzierten Tabernakeln an den äußeren Pfeilern aufgestellt wurden. Zwischen 1414 und 1428 lieferte Ghiberti drei große Bronzestatuen, für die Tuchhändler den Johannes, für die Münzmeister den Matthäus, für die Wollhändler*) den Stephanus. Der Preis für den Matthäus durfte sich nach dem Kontrakt auf 2500 Gulden belaufen, ungerechnet alles Material, was die Auftraggeber lieferten! Diese drei Bronzestatuen sind technisch ausgezeichnet und als künstlerische Erscheinungen groß, einfach und edel, am feinsten in den Verhältnissen ist der Stephanus (Fig. 64). „Es giebt spätere Werke“, sagt J. Burckhardt, „von viel bedeutenderem Inhalt und geistigem Aufwand, aber wohl keines mehr von diesem reinen Gleichgewicht.“ Man wird vor dieser Statue durchaus an das Altertum erinnert, aber nicht äußerlich, durch Nachgeahmtes, wie etwa den Wurf eines Mantels, denn dergleichen ist hier Nebensache, sondern in der Weise, daß man das sichere Gefühl hat, etwas gleichgroßes und gleichwertvolles vor sich zu haben. Formell aufgefaßt, müßte man sagen, hat

*) Die Tuchhändler (arte di Calimala) bereiteten eingeführtes Tuch zu, die Wollhändler hingegen (arte della Lana) fabrizierten solches aus Rohstoff. Ihr Patron war der Stephanus. Die maestri della Zecca sind keine Zunft.

die christliche Skulptur in einer solchen Einzelfigur ihre absolute Höhe erreicht. Aber der Inhalt blieb noch nachzufüllen, der Ausdruck von innen heraus zu erweitern und zu verstärken. Diese Aufgabe war Donatello vorbehalten, der sie, zunächst für unser Gefühl sehr einseitig, auf sich genommen hat.

Donatello, eigentlich Donato di Niccolò di Betto Bardi (di Bardo) (1386—1466), gehört einer guten, einfachen bürgerlichen Familie an. Er ist eine durch und durch gesunde Natur, persönlich ohne Ansprüche an äußeren Lebensgenuß. Es ist nicht zufällig, daß wir viel weniger von ihm wissen, was ihn äußerlich mit der Zeitgeschichte verbindet, als von manchem so viel geringern Künstler. Er lebt eben nur für seine Kunst und ist um ihretwillen auch viel in Italien auf Reisen gewesen. Als er unverheiratet im hohen Alter starb, ließ er ein großes geistiges Erbe zurück, welches er persönlich zusammengebracht hatte. Der Zustand der italienischen Plastik hatte sich in den sechzig Jahren, seit er angefangen hatte selbständig einzugreifen, völlig und zwar durch ihn verändert. Ueber ganz Italien waren seine Werke verbreitet, an einzelnen Stätten, wo er länger gearbeitet hatte, z. B. in Padua, lebte seine Richtung kräftig weiter. Er hat zahlreiche sehr betriebsame Schüler gebildet, von denen wir einige nur aus ihren Werken, nicht den Namen nach kennen. Sein Einfluß war so groß gewesen, wie der keines Bildhauers vor ihm. Unter den Malern kann man nur Giotto oder Masaccio mit ihm vergleichen.

Sein älterer Freund Ghiberti, der zehn Jahre vor ihm gestorben war, hatte, wie wir gesehen haben, einen solchen Einfluß nicht gehabt. Donatello hat noch unter ihm gearbeitet, aber sein Lehrer ist Ghiberti darum doch nicht gewesen. Die Frage, wer seine Lehrer waren, ist aber unwesentlich, denn was er suchte und wollte und schließlich auch erreicht hat, das konnte ihm unter den damaligen Bildhauern keiner geben. Das Wesentliche seiner Kunst lag in seiner eigenen Natur, in seinem festen und tiefen Charakter, dem es um jeden geringsten Teil seiner Arbeit ernst war. Um wie viel mehr aber lebte er noch in dem Ganzen einer Aufgabe! „So sprich doch, daß du die Ruhr kriegst“, soll er immerfort gerufen haben, als er an dem Zuccone (Kahlkopf), dem sogenannten König David arbeitete, einer seiner großen Marmorstatuen für den Campanile, einer langen, hageren Greisengestalt in Tracht und Haltung eines römischen Redners, aber mit einem Porträtkopf von erschreckender Naturwahrheit (seit 1426). — Viel wichtiger, als die

Lehrer, war für ihn von Anfang an der Kreis seines Umganges, daß er z. B. schon als Kind dem Hause der Martelli nahe stand, für die er dann später gearbeitet hat, daß er mit Brunellesco befreundet war, und daß ihm Cosimo Medici ein Freund und Gönner wurde. Eine Zeit lang (1420 bis 1430) arbeitete er mit dem Baumeister Michelozzo (S. 135) zusammen. Das wurde für ihn, der doch ganz ausschließlich Plastiker war und blieb, von Wert in Bezug auf den Aufbau seiner Werke, die schwächere Seite an Ghiberti, wie wir gesehen haben. Wir vergleichen dabei sowohl die Umrahmungen der Reliefs, wenn diese mit Architekturen oder Geräten verbunden sind, als auch auf den Reliefs selbst die allgemeine Komposition und besonders die darin dargestellten Architekturen. In der Einzelfigur würde dieser Vergleich zu ungunsten Ghibertis — im Hinblick auf seinen „Stephanus“ — nicht zutreffend sein. Donatello's herbe, große, neben der sanften Schönheit Ghibertis nicht selten abstoßende Art und ihre Bedeutung für die Nachfolgenden hat zuerst Rumohr erkannt, ohne daß er ihr gerecht werden konnte. Bode hat um das ganze Problem seiner Kunst das größte Verdienst und er erst hat dem Manne die ihm gebührende Stelle gegeben. Donatello ist für sein Jahrhundert, was für das folgende Michelangelo ist, der zufällig auch bei einem Schüler von ihm — Bertoldo di Giovanni — den ersten Unterricht empfangen hat. Aber viel mehr bedeutet die innere Ähnlichkeit der beiden großen Künstler, wodurch der Jüngere auf das Vorbild des nicht mehr lebenden Aelteren hingeführt wurde. Beide holen aus den Tiefen des animalischen Lebens das innere Feuer, die seelische oder geistige Erregung hervor, die die von ihnen geschaffenen Körper durchzuckt. Michelangelo hat diese Körper seziiert, Donatello hat sie nur beobachtet. Jener wirft sie gewaltsam und giebt uns dadurch Lagen und Erscheinungen, an die wir manchmal nicht mehr zu glauben vermögen im Reiche des Wirklichen, dieser hält sich dem Leben näher und geht mehr unbefangen und suchend in den Spuren der Natur. Aber ein tieferes, individuelles Leben hinter der allgemeinen äußeren Erscheinung der Körper sucht er gerade so, wie später Michelangelo, und das unterscheidet ihn von allen früheren bis zu dem ihm nächsten, Ghiberti, hin. Einen Vorgänger, aber doch nur ganz äußerlich angesehen, hat er an Giovanni Pisano, wenn man an dessen vielberufenes „Häßliches“ denkt, — denn in der wahren geistigen Charakteristik ist doch der Abstand zu groß, als daß man die zwei Erscheinungen vergleichen könnte, auch wenn man dabei in Anschlag bringt, daß mehr als ein Jahrhundert zwischen ihnen liegt.

Bei Donatello haben wir lauter neues, in allen den einzelnen Gruppen, nach denen wir uns seine Kunst zur Betrachtung ordnen mögen: fast überall fängt das, was unsere Aufmerksamkeit als Haupterscheinung auf sich zieht, mit ihm und in ihm selbst an. Zunächst geht uns sein Verhältnis zur Antike an. Wir sahen, wie er als junger Mensch mit Brunellesco zusammen in Rom ausgrub und studierte. In seinen mittleren Jahren wurde er noch einmal durch einen Auftrag auf längere Zeit (1532—1533) dorthin gerufen. Mehr als einer dieser Bildhauer des 15. Jahrhunderts hat sich Donatello mit der antiken Kunst vertraut gemacht. Er zeigt das in den Formen seiner Dekoration, wie in den Motiven seiner Figuren, deren man eine ganze Menge aus den Anregungen antiker Vorbilder herleiten kann. Aber es sind alles äußere Anleihen. Der Ausdruck seines eigenen Lebens ist anders. Abgesehen von den ganz modernen Bestandteilen — so das Lutschen der Kinder, die Art, wie sie sich anfassen, ihr Aufmerken und ihr Ergriffensein von äußeren Vorgängen — bemerkt man bald, wie die antike Kunst ihm nur der äußere Weg ist, der durch eigene Beobachtung ihn tiefer in das Wesen seiner Gegenstände eindringen läßt. Dafür nur eine kleine Neußerlichkeit: man beobachte, wie oft auf seinen Reliefs die „allerantiksten“ Figuren für den Gegenstand am wenigsten Bedeutung haben und als sogenannte Akte im Hintergrunde stehen, Frauen und Männer, diese manchmal zu Pferde. Das Charakteristische jedes besonderen Lebens und die Zusammenfassung dieses Lebens auf den Mittelpunkt der dargestellten Zustände und Handlungen hin, der konzentrierte Ausdruck in einzelnen Figuren und die dramatische Zuspitzung in figurenreichen Reliefs, dieses für Donatello Wesentliche hat alles mit der antiken Kunst garnichts mehr zu thun. Donatello ist als Künstler gerade so individuell und persönlich, wie Dante in den energischen Mitteln seiner Sprache, wenn sie uns durch Bilder und Vergleiche packt und anstatt langer Worte die Sache selbst in ihrer abgekürzten, wesentlichen Erscheinung hinstellt.

Für den Bildhauer ist die wichtigste Aufgabe, weil sie über sein Talent entscheidet, die menschliche Gestalt als Vollstatue. Für Donatello traf es sich günstig, daß ihm gleich anfangs eine große Zahl solcher Einzelstatuen — im ganzen zwanzig — aufgegeben wurde: für die später abgerissene Domfassade, für den von Giotto erbauten Campanile, für Or San Michele. Zweierlei ist neu an der Art, wie er diese Aufgaben behandelte. Zuerst richtete er sich in der Ausführung, in der Betonung des Details, in der Schattengebung durch die Tiefe der Gewandfalten, nach der Wirkung, die



Fig. 65. Der Evangelist Johannes, von Donatello.
Florenz, im Dom.

die Statue an ihrem Standorte für das Auge des tiefer und ferner stehenden Beschauers haben sollte, so daß z. B., als er für die Weberzunft*) die Statue des Markus vollendet hatte und diese seinen Auftraggebern nicht zusagte, ihre Kritik verstummte, nachdem die Statue an Or San Michele aufgestellt worden war. Sodann aber machte er an solchen Statuen die Köpfe nicht nur ausdrucksvoller, als man es bisher gesehen hatte, sondern er ließ ihnen sogar manchmal die Porträtzüge bestimmter Zeitgenossen. Außerdem aber verstand er es, sie durch Stellung und einzelne Bewegungen vor denen Ghibertis und anderer gleichzeitiger Bildhauer auch bei übrigens ähnlicher Gattung deutlich auszuzeichnen, so daß nun diese Einzelstatuen Donatellos, gegenüber denen aller anderen und

auch verglichen mit Statuen des Altertums, eine besondere und völlig neue Erscheinung sind. Wir wählen dafür zwei hervorragende Beispiele.

*) Linajuoli, thätfächlich Flachshändler (s. S. 110).

Von den vier sitzen-
den Kolossalstatuen der
Evangelisten für die
Domfassade (jetzt im
Chor) gehört der Jo-
hannes (Fig. 65;
1415 vollendet) dem
Donatello. Außerlich
ist die Statue denen
seiner Kunstgenossen
ziemlich gleich, aber bei
näherem Aufachten ge-
wahrt man den Unter-
schied. Der bärtige,
ernste Kopf, nicht der
gewöhnliche eines ju-
gendlichen Johannes,
hat unter allen viere
allein den Ausdruck
einer Person. Der
lange Mantel und der
Rock darunter sind
ferner so behandelt,
wie Donatello das Ge-
wand immer verwen-
det, nicht an und für
sich als Gegenstand,
sondern damit man
den Körper dahinter
suche. Und so haben
wir in diesem Jo-
hannes eine Vor-
ahnung von Michel-
angelos Moses. —
In dieselbe Zeit ge-
hört der für die Pan-
zerschmiede gelieferte



Fig. 66. St. Georg, von Donatello.
Marmorstatue von St. San Michele. Florenz, Bargello.

Georg, früher an *Or San Michele* (1516; Fig. 66), die schönste Darstellung eines christlichen Helden, der mit bloßem Kopfe und festem, lebhaftem, aber nicht theatralischem Blick, also tapfer und bescheiden zugleich, immer gerüstet bereit steht. Alles Schöne ist einfach. Das sieht man hier. Dazu kommt ein besonderer, echt donatello'scher Zug. Der lange Schild vor beiden Knien deckt einen großen Teil des Körpers, aber für die Charakteristik geht doch nichts verloren, denn seitwärts greifen die Beine aus, weit gespreizt, ein Zeichen von Kraft und Selbstvertrauen. Aber der Ausdruck ist noch nicht so komisch = renommistisch, wie bald darnach in Antonio Pollajuolo's köstlichem *Bramarbas* „Pippo Spano“ mit der quer vor den Bauch gelegten Schwertklinge (Fresko aus *Villa Pandolfini*, jetzt im Museo S. Apollonia). Man sieht daran, was die Beinsetzung bedeuten soll. Donatello's Statue ist in den Verhältnissen aufs feinste abgewogen, der kurze Mantel, der Harnisch darunter und durch diesen durchscheinend der Körper, alles ist berechnet und doch im Zusammenwirken gleich einfach. Keine Statue eignet sich so, wie diese, uns Donatello's Verhalten zum Altertum klar zu machen und zwar in einer Weise, das die Antike neben ihr einen schweren Stand haben dürfte!

Die meisten dieser Statuen sind in Marmor gearbeitet. Das Technische dabei ist nicht die Hauptsache. Donatello mußte sich schon bald fremder Hände zur Hilfe bedienen, da die Aufträge sich häuften. Er darf überhaupt nicht als Techniker aufgefaßt werden. Auf den Guß und das Ziselieren vollends verstanden sich die etwas jüngeren Antonio Pollajuolo und Verrocchio viel besser, als er. Nun fügte es sich, daß die Hauptwerke seiner späteren Zeit in Bronze ausgeführt werden mußten. In Padua errichtete er eine eigene Werkstatt, und um ihn bildete sich dann eine ganze Schule von Gießern und Ziselleuren. Auch zur Herstellung der Modelle mußte er schon fremde Hilfe in Anspruch nehmen, je größer die Aufgaben wurden, und an den umfangreichen, aus mehreren Stücken bestehenden Werken sehen wir denn auch deutlich den Unterschied der Hände. Je weiter sein Leben fortschreitet, einen desto reicheren Inhalt bekommt es, und immer weitere Kreise erfaßt seine kräftig weiterwachsende Kunst. Aber es fordert mehr Sorgfalt von uns, in der handwerkmäßigen Verbreitung und Verflachung die eigenen Züge Donatello's festzuhalten. Daß die meisten seiner Statuen in Marmor ausgeführt waren, hing mit den Wünschen der Besteller zusammen, die sich gleichwohl, wenn Donatello schon damals ein hervorragender Bronzebildner gewesen wäre, darnach gerichtet haben würden. Als

solchen zeigte er sich allerdings auch einmal in seiner früheren Zeit, in der wahrscheinlich bald nach seinem zweiten römischen Aufenthalte in den ersten dreißiger Jahren für Cosimo Medici ausgeführten Bronzestatue des David (im Bargello). Sie ist wieder etwas neues, nämlich die erste nackte Vollstatue, die seit dem Altertum den Anspruch erhebt, der Natur gerecht zu werden. Technisch ist sie vorzüglich ausgeführt, der Körper sorgfältig modelliert, der Schächerhut und die Locken, das Schwert in der Rechten, die Weinschienen und Sandalen, endlich der Helm auf dem Haupte Goliaths sind auf das feinste nachgearbeitet. Dies Ziselieren hatte aber für die Nebensachen an Statuen große Bedeutung, ebenso auch für die Reliefs im ganzen, da durch den Guß manches von den Feinheiten des Thonmodells verloren gehen mußte.

Noch mehr vielleicht, als die Einzelstatue, giebt uns das Relief Veranlassung Donatellos Größe zu bewundern. Hier hat ihn zunächst sein künstlerischer Takt, im Gegensatz zu Ghiberti, insofern auf den richtigen Weg geführt, als er nicht die hohe, sondern die flache, der Zeichnung näher verwandte Erhebung wählte, wie sie die Griechen anwendeten. Er vermied auf diese Weise den Abweg, der auf einzelne malerische Nebenwirkungen trifft, und erreichte statt dessen eine klare und übersichtliche Darstellung, sogar wenn ein Bild mit Gegenständen überfüllt war. Sodann kommt in diesen figurenreichen Bildern die Gabe der dramatischen Erzählung zur Geltung, die auf dem Beobachten der charakteristischen Züge im Menschenleben beruht. Die Schilderung ist dann durch einen geistigen Mittelpunkt zusammengehalten und ergiebt — äußerlich — zugleich eine künstlerisch gefällige Komposition.

Dieselbe Gabe wird aber schon früh bei ihm offenbar in einer sehr einfachen Aufgabe, in der Madonna, die gewöhnlich als Brustbild und bisweilen mit Engeln, im Relief dargestellt, vorkommt auf kleinen Altären oder Tabernakeln in Marmor, Stuck oder Thon, manchmal bemalt. Eine bereits ältere Sitte bestimmte diese ungemein reizvollen kleinen Denkmäler für Kapellen, zur Hausandacht oder zu Botivgeschenken. Hervorragende Beispiele dieser Kunstgattung aus seinen mittleren Jahren (1420—40) bieten die Sammlungen des Louvre, des Southkensington-Museums und des Berliner Museums.

Unter den erzählenden Reliefs seiner früheren Zeit interessiert uns besonders eins, weil es uns seine Ueberlegenheit über die Mitstrebenden klar vor Augen führt.

Jacopo della Quercia, der in Siena, wie Ghiberti in Florenz, die

Plastik aus der Formsprache des 14. Jahrhunderts in die neue Zeit hinüberführte, hatte dort für S. Giovanni um 1416 einen Taufbrunnen entworfen, ein kunstvolles, mit Statuetten und Reliefs in Bronze und Marmor reich bedachtes Werk, welches für diese Zeit etwa die Bedeutung hat, wie anderthalb Jahrhunderte früher die großen Kanzeln der Pisaner in Pisa und Siena. Nur war es zierlicher und im Schmuck noch mannich-



Fig. 67. Aus dem Tanz der Salome, Relief von Donatello. Siena, S. Giovanni.

faltiger, weswegen man auch verschiedene auswärtige Künstler dazu herbeigezogen hatte. Quercia hatte außer anderen Schmuckteilen von den sechs Bronzereliefs nur eins geliefert, zwei einer seiner Schüler, darauf zwei Ghiberti, endlich das letzte (1427), den „Tanz der Salome“, Donatello. Diese Reliefs treten als Hauptschmuck an dem ganzen Werke hervor. Sie sind nicht flach und dekorativ gehalten, sondern in Rahmen eingelegte und kastenartig vertiefte perspektivische Bilder mit dem Anspruche selbständiger Schilderung. Man erkennt hier Donatello (Fig. 67) sofort an der lebhaft erregten

Auffassung, und dasselbe Leben zeigt sich auch in einigen der kleinen Freifiguren, die man ihm zuschreibt. Ghibertis Reliefs, so schön sie sind, erreichen doch darin das seine nicht.

Zu Donatellos Reliefdarstellungen nimmt nun aber in der Folge das Leben zu, und zugleich vervollkommnet sich die Technik, und eine große Menge von bestimmten Motiven sowohl als von technischen Mitteln oder Kunstgriffen führt den Künstler seit seinem zweiten römischen Aufenthalt auf seine Höhe. Die Aufträge drängen sich, ein Werk folgt auf das andere, er ist genötigt, Gehilfen anzunehmen und manches den besseren ganz zu überlassen. Seine Kunst wächst in die Breite. Wir wollen zwei bedeutende Werke, eigentlich Gruppen von Einzelwerken, daraus hervorheben, weil sie uns am deutlichsten seine ganz neuen Seiten zeigen.

Das eine ist die eine der beiden Sängers- und Musikantentribünen (Cantorie), die sich seit 1440 im Dom zu Florenz über den beiden Sakristeithüren unter der Kuppel befanden. Donatello hatte den Auftrag zu der seinen 1434 erhalten. Das Gegenstück, die Tribüne des Luca della Robbia, war schon seit 1431 in Arbeit. Beide Kanzeln ruhten auf Konsolen und waren außen mit den berühmten Marmorreliefs — sechs bei Donatello, acht bei Luca — singender, tanzender und musizierender Kinder geschmückt, die (jetzt im Museum des Doms; Fig. 68 u. 69) zum Vergleiche der beiden Künstler auffordern. Die vierzehn Reliefplatten gehören einer Richtung und, fast könnte man sagen, derselben Schule an, denn der jüngere Luca steht hier unter Donatellos Einfluß. Und doch wie verschieden sind sie! Donatello zunächst hat die Ausführung ganz skizzenhaft gelassen, was mit Rücksicht auf den hohen und mäßig beleuchteten Aufstellungsort wohlgethan war, während der vollendete Marmorkünstler Luca sich nichts erlassen hat an der sorgfältigsten Technik, wodurch diese weich und naturwahr ausgeführten Figuren nun in der Nahsicht denen des Donatello überlegen erscheinen. Der Erfindung nach sind wohl Donatellos Reliefs mannichfaltiger, sie sind ganz besonders reich an Bewegungen und natürlichen, derben, schalkhaften Zügen, die das jüngere Alter dieser Putten nahe legt, wenn der Beobachtende, wie wir es an Donatello sehen, für dergleichen Sinn hat. Dafür sind aber Lucas Reliefs edler und schöner und in ihrer maßvollen und doch charakteristischen Erscheinung, wobei die Ausführung den geistigen Inhalt ganz zu decken scheint, den besten griechischen Reliefs, als eine neue und andere Art, ebenbürtig. Neben der Welt der kleinen Kinder gelingt Luca ganz hervorragend der — körperlich und geistig — verschlossene und doch vielsagende Ausdruck

des Uebergangsalters, und das gerade konnte er von Donatello lernen, z. B. an dessen Reliefbüste des kleinen Johannes (im Bargello). Mit diesen kräftigen, mageren Körpern und den nicht sehr klug ausschenden, aber doch anziehenden Gesichtern arbeitet die neuere Plastik, namentlich der Franzosen, bekanntlich mit Vorliebe weiter. Sie haben als Typen etwas allgemeingiltiges, und man wird sie doch nicht leicht verwechseln mit antiken Skulpturen. Den Weg zu dieser Art von Natur haben zuerst die großen florentinischen Realisten gezeigt, und Donatello muß als der eigentliche Finder gelten.



Fig. 68. Relief Donatello's von der Cantoria.

Das andere Hauptwerk Donatello's führt uns nach Padua, wo er mit zahlreichen Gehilfen in einer größeren Reihe von Reliefs und Freifiguren den Schmuck des Hochaltars im Santo (S. Antonio) herstellte und zwar in dem Material, das er immer mehr als das seiner Art zuzugende beherrschen lernte, der Bronze. Die einzelnen Teile (jetzt in der Kirche zerstreut) sind der Ausführung nach und selbst im Modell von sehr verschiedenem Werte. Am hervorragendsten sind vier breite, niedrige Tafeln mit „Wundern des Antonius“ in vielen Figuren von dramatisch bewegter Haltung, mit reicher Architektur im Hintergrunde, alles vorzüglich klar komponiert, und in ganz flachem, scharfem Relief ausgeprägt.

Ernste Gesichter und lebhafte Gebärden, zahlreiche aus dem Leben genommene Motive, namentlich an den Kindergestalten das Staunen, die ängstliche Spannung, ein in den Mund gesteckter Finger, eine angebissene Brezel und ähnliches, was später bei Mantegna und andern wieder erscheint, zeigen hier Donatello's immer neue, ertragreiche Beobachtung in ihrem eigensten Elemente und gleichsam an der Ursprungsquelle. Von den zwölf musizierenden,



Fig. 69. Relief Lucas della Robbia von der Cantoria.

kurzgeschürzten Kinderengeln auf schmalen, hohen Tafeln sind einzelne gering andere wieder viel besser, alle lebendig aufgefaßt, und einzelne Motive, z. B. die über den Bildrand gelegten Flügel, kehren ebenfalls bei Mantegna und bei florentinischen Malern wieder. Hier sehen wir auch schon in einer großen Tafel das Vorbild für die „Pietà“ Giovanni Bellinis und anderer Oberitaliener, den sitzenden Christus vor der Brüstung der Grabkammer, hinter ihm zwei erwachsene Engel, mit der einen Hand das ausgespannte

Tuch als Hintergrund haltend, die Hand des äußeren Armes an die Backe legend und mit geöffnetem Munde klagend.

Donatello ist unerschöpflich in kleinen selbständigen Motiven, die über den Inhalt des dargestellten Gegenstandes hinausweisen und dadurch diesen dem Sinne des Beschauers nahe bringen, so wenn z. B. bei dem einen von



Fig. 70. Die Verkündigung. Tabernakel von Donatello. S. Croce.

zwei freistehenden Engelspaaren auf dem Gesims eines Tabernakels mit der Verkündigung (Florenz, S. Croce) der eine Kinderengel seinen Arm um den Leib des andern legt, damit dieser nicht schwindlich werde. Die folgenden, auch hier wieder in erster Linie Mantegna, haben sich dergleichen gemerkt, und an der Hand solcher Aeußerlichkeiten ist dann die Kunst des 15. Jahrhunderts der Natur immer näher gekommen.

Aber Donatellos Erfindung ist noch nicht zu Ende. Das Altertum bis in die späte Römerzeit kannte die Reiterstatue als höchsten monumentalen Ausdruck der kriegerischen oder überhaupt fürstlichen Persönlichkeit. Im Mittelalter hatte man nur bescheidene Stufen wieder erreicht, in größerem Maßstabe im Norden (man denke an den „Konrad III“ in Bamberg), in



Fig. 71. Standbild des Gattamelata. Bronzeguß von Donatello, Padua.

Italien nur in nebensächlichen Zuthaten, wie in den Reitern über den Sarkophagen der Scaliger in Verona oder dem hl. Martin in Lucca (S. 30). Donatello hat die Aufgabe zuerst in ihrem ganzen Umfange gelöst und zwar in Padua, wohin er für die Arbeiten am Hochaltar des Santo berufen war und wo er nun zugleich das Bronzestandbild eines gewaltigen Reiters mit dem Kommandostab in der Rechten geschaffen hat (Fig. 71). Erasmo da Narni,

genannt die „gefleckte Katze“ (*gatta melata*), mag als Condottiere den Venezianern noch soviel wert gewesen sein; gesetzt haben sie ihm aber, wie wir jetzt wissen, das Denkmal dennoch nicht, sondern sein Sohn hat es bezahlen müssen, und die Republik hat nur den Platz dazu geschenkt in der Stadt, wo ihr ehemaliger Söldnerführer zuletzt lebte und gerade, ehe Donatello hinkam, gestorben war. Das Denkmal und der Sockel sind 1447



Fig. 72. Niccolò da Uzano, Terrakottabüste von Donatello. Bargello.

vollendet worden, aber erst 1453 aufgestellt. Es ist das erste wahre Reiterstandbild der neuen Zeit und ist nur noch von dem vierzig Jahre jüngeren Colleoni Andrea's del Verrocchio übertroffen worden.

Aufgaben der Porträtskulptur, in solcher Vollständigkeit und mit solchem Aufwande von Mitteln ausgeführt, gehören aber in dieser guten Zeit noch zu den Seltenheiten. Ferrara bekam zwar, wie wir später sehen werden, schon 1451 eine Reiterstatue, und auch Donatello sollte noch den Markgrafen Lodovico von Mantua und ebenfalls Borso von Ferrara in Modena hoch zu Ross darstellen. Aber es kam nicht dazu. Man hatte

einstweilen besseres zu thun. Man schmückte die Kirchen und die öffentlichen Bauwerke außen und innen und wählte dazu die Gegenstände nach der Bestimmung, die sie haben sollten, oder nach dem Anlaß der Stiftung, und der einzelne begnügte sich mit dem einfachen Ruhme eines freigebigen, kunst-sinnigen StifTERS. Für das persönliche Andenken genügten, abgesehen von dem Grabmal, worin man schon bald etwas höher griff, noch bescheidenere Formen.

Hierher gehört das Porträtbildnis, selten als Statue gegeben, gewöhnlich als Büste von Bronze, Thon oder Marmor. Donatello ist der Urheber dieser neuen Kunst. Ghiberti hatte noch nichts davon. In den Köpfen der Knabenjünglinge auf den Reliefs von Luca della Robbia spricht sich schon der Sinn dafür aus. Bei Donatello wurden wir daran erinnert durch die ganz neue Verwendung von Porträtzügen an Statuen von Heiligen. Das hervorragendste Beispiel dafür ist der sogenannte Poggio Bracciolini in der neuen Sakristei des Doms. Als eigentliches Porträt ist von unerbittlicher Charakteristik die häßliche, scharfe bemalte Thonbüste des mageren alten Uzano*) (Fig. 72) im Bargello. Ähnliche Büsten aus Thon (South Kensington und Berlin) stellen eine unbekannte Frau und Johannes den Täufer dar. Donatello liebte diese Technik der Thonbildnerei; er hat sie auch sonst bei Reliefs mit Madonnen und heiligen Geschichten kleineren Umfanges angewandt. Die Feinheiten des ersten Entwurfs blieben dauernd erhalten, anstatt im Bronzeguß abgeschwächt herauszukommen. Eine Bronzebüste Lodovicos von Mantua (Berlin Nr. 40) um 1450 geht ebenfalls auf Donatello zurück. Bei anderen Werken dieser Art ist es zweifelhaft, ob sie ihm oder einem seiner Schüler gehören. Denn die Produktion in seiner Werkstätte und auf seine Anregung hin hat während der letzten Jahrzehnte seines Lebens ganz außerordentlich an Umfang zugenommen. Das Gebiet der florentinischen Porträtskulptur wird uns gleich noch einmal beschäftigen im Zusammenhange mit dem nächsten Geschlecht von Bildhauern, die nach der Mitte dieses Jahrhunderts zuerst selbständig auftreten. Sie sind alle von Donatello beeinflusst, wenn auch nicht alle im eigentlichen Sinne seine Schüler gewesen sind, sondern viele von ihnen nach anderer Seite hin vielmehr einem anderen näher stehen: Luca della Robbia.

*) Auch „Uzzano“, z. B. an der Etiketle des Originals. In der Schreibung der Eigennamen mit einem oder mit zwei Konsonanten herrscht bei den Italienern noch lange Zeit hindurch erhebliches Schwanken. Hier und immer ist die Form gegeben, die nach Prüfung die richtigere scheint.

Aber ehe wir uns diesem zuwenden, muß noch darauf hingewiesen werden, daß mit den bisher erwähnten Werken Donatellos wohl die wichtigsten Seiten seiner Kunst bezeichnet sind, seine Thätigkeit aber in ihrem Umfange auch nicht annähernd umschrieben werden konnte. Bodes großes Werk über Donatello wird diese Aufgabe erfüllen. Donatellos Einfluß reicht weiter, als der irgend eines anderen Bildhauers bis auf Michelangelo, und bei seinen vielen Gedanken und Entwürfen mußte er mehr, als ein anderer, sich fremder Hilfe zur Ausführung bedienen. So ist uns auch, je weiter ihn sein Leben führt, desto weniger von ihm rein, ganz persönlich, erhalten. Aber auch da verlohnt es sich noch, ihm nachzugehen. So mögen uns noch wenige Bemerkungen zu dem letzten großen Werke seines Lebens führen und an eine wahrhaft historische Stätte, nämlich in die Alte Sakristei von S. Lorenzo, die Lieblingsgründung seiner Gönner, der Medizeer.

Giovanni der Ältere hatte die Sakristei erbauen lassen (S. 118), er ruhte darin unter einer einfachen Grabplatte Donatellos unterhalb des großen Marmortisches in der Mitte. Sein Sohn Cosimo ruhte in der Gruft unter dem Hochaltar der Kirche; die ebenfalls einfache Grabplatte hatte Verrocchio gemacht etwa um die Zeit, als Donatello starb, der nun selbst neben seinem Gönner Cosimo beigelegt wurde. Gleich darauf ließ dann Lorenzo der Prächtige, wieder durch Verrocchio, ein Grabdenkmal für seinen Vater Piero († 1469) und dessen Bruder Giovanni († 1463) in der Alten Sakristei errichten: einen roten Porphyrsarkophag mit reichem Bronzeornament auf einem Marmorsockel, immer noch einfach als Monument eines Hauses von beinahe souveränem Range und im Vergleich zu den nur wenig späteren florentinischen Prachtgräbern anderer vornehmer Männer, aber vollendet und gebiegen in Ausstattung und Technik, das echte Werk eines Goldschmied-Bildhauers. — Hier nun in dieser Alten Sakristei hatte Donatello die ganze noch übrige Ausstattung zu beschaffen in den letzten Jahren seines Lebens übernommen: zunächst an der Decke reiche und selbständig wirkende Ornamente in weißem Stuck, dazwischen Medaillons mit Evangeliengeschichten in den Zwickeln und Evangelistenbilder in den Lünetten, alles in Stuck, das erste bedeutende Beispiel dieser Gattung von Gewölbedekoration; dann die einfachen Flügelthüren in Bronze, architektonisch aufgebaut mit je zwei Heiligen in flachem Relief auf jedem Felde. Endlich gehören ihm in der Kirche S. Lorenzo die beiden Kanzeln oder vielmehr die Reliefs dafür (denn nur um ihretwillen waren die Kanzeln da). Es sind Szenen aus der Passion von höchstem Leben und zum Teil vortrefflich erfunden und an-

geordnet, dazu Frieſe mit Kinderdarstellungen. Schülerhände haben bei der Ausführung viel daran verdorben, und auch die ganze spätere Einfügung und Anordnung der Reliefs beeinträchtigt ihren Eindruck. Aber alle dieſe Platten ſind doch, rein äußerlich genommen, noch ein wichtiges Zeugnis dafür, wie weit dieſer Rieſengeiſt unter den Plaſtikern alle die anderen unter ſeinen Zeitgenoſſen überragte.

Damit die Skulptur des neuen Stils die allgemeine Formgebung des 14. Jahrhunderts überwand und den unmittelbaren Weg zur Natur im einzelnen von ſich aus wiederſand, bedurfte es eines Künſtlers wie Donatello, der mit offenen Augen und ſcharfem Blick loſging auf das Charakteriſtiſche am Menſchen in den Körperformen und im geiſtigen Ausdrücke, unbekümmert um die Anforderungen einer höheren oder zarten Schönheit. Dieſe Einſeitigkeit macht ſich bei ſeinen Schülern unvorteilhaft geltend, weil ſie die herben Formen nicht mit eigenem Leben erfüllen konnten. Hier bot ein ganz anders gearteter, wenig jüngerer Bildhauer Erſatz und heilſames Gegengewicht mit ſeinem hohen Schönheitsgefühl, das er bei einer übrigens viel engeren Begabung in frühreifer Entwicklung doch ſehr entſchieden ſelbſt zum Ausdruck brachte und an die anderen weitergab: Luca della Robbia aus Florenz (1399—1482), ein einfacher Mann aus einer ſchlichten Handwerkerfamilie, über deſſen äußeres Leben nichts weiter zu ſagen iſt, als daß er mit emſigem Fleiße ſeiner Arbeit oblag und ſo in einer großen Menge unter einander ähnlicher Werke gleichmäßig die Erſcheinung einer einfachen, ruhigen, gegenſtändlichen Schönheit ausgedrückt hat. Wir ſahen bereits, wie er als fertiger Künſtler in den dreißiger Jahren in ſeinen Kinderdarstellungen für ſeine Sängertribüne (S. 157) einige kräftigere Züge von Donatello aufnahm. Aber er iſt doch nicht von dieſem ausgegangen. Er iſt hervorgewachsen aus einer größeren Gruppe älterer Bildhauer, die — zeitlich neben Ghiberti — kleinere Werke von wenigen Figuren in Thon oder Stuck darſtellten und darin in anſpruchsloſer Form und bei äußerlich beſcheidener Ausführung einen natürlichen, oftmals lebendigen und dem Sinne des Volkes zuſagenden Ausdruck trafen. Es ſind zum großen Teile Madonnenreliefs, manchmal in dem Rahmen einer beſtimmten Situation, z. B. der „Verkündigung“, die, für einen geringen Preis hergeſtellt, bald allgemein beliebte Gegenstände der häuslichen Andacht wurden und, neben den Bildern der Maſer, in Toſkana ein lange Zeit hindurch gepflegtes Gebiet einfacher und volkstümlicher Kunſtübung begründeten. Ueber den

ganzen Reichtum dieser eigentümlichen kleinen Welt gewährt jetzt die Sammlung des Berliner Museums den besten Ueberblick. Das Feierliche der älteren kirchlichen Malerei, die ernste Mutter Gottes mit dem segnenden, altklugen Christuskind, trat hier nicht so sehr hervor. Dafür fand das Naive, Anmutige, Liebreizende, sogar das Schalkhafte oder Reckische seine Stelle. Das natürliche Verhältnis einer einfachen, bürgerlichen Mutter zu ihrem Kinde haben lange vor den Malern diese toskanischen Thonbildner gut ausgedrückt. Manchmal ist wohl auch der Charakter des Andachtbildes



Fig. 73. Sänette mit Madonna, von Luca della Robbia. Florenz, S. Pierino.

stärker betont, und dann wird die Madonna, namentlich in größeren Darstellungen dieser Art, von Engeln oder Heiligen umgeben, ernster aufgefaßt, und auch das Kind wieder mit segnender Gebärde gegeben (Fig. 73), oder es wird, in einer ganz anderen Gruppierung, die Mutter knieend und das vor ihr liegende Kind anbetend dargestellt. Aber auch dann bringt gewöhnlich ein auf dem Ganzen ruhender Liebreiz oder die natürliche Anmut vieler Einzelheiten einen solchen Vorgang dem Beschauer menschlich näher und dadurch unterscheidet sich ein solches Relief von dem strengen Andachtbilde der älteren Art.

Auf diesem Boden ist die Kunst Lucas della Robbia gewachsen. Er selbst aber führt sie durch eine tiefere persönliche Begabung und durch seine höhere, künstlerische Art aus dem handwerksmäßigen und individuell

noch wenig verschiedenen Betriebe empor, sowohl der Auffassung nach, als auch namentlich in der Technik. Denn Luca ist ein sorgfältiger und feinführender Techniker, und zwar wählt er, wenn er in edlerem und beständigem Material ausführt, vorzugsweise — im Gegensatz zu Donatello — den Marmor, wie an jenen Tribünenreliefs. In Marmor soll er auch bald nachher acht Reliefs mit „Wissenschaften“ und ihren persönlichen Vertretern am Campanile, an der dem Dom zugekehrten Seite, im Anschluß an die älteren Arbeiten von Andrea Pisano ausgeführt haben (1437—40). Aber sein Ruhm oder wenigstens seine größte Popularität haftete doch an den vielen reizvollen bemalten Thonreliefs, für die er eine Glasur erfand, die die frische Form möglichst wenig beeinträchtigte und, mit dem zarten Farbauftrag im Brand verschmolzen, das ganze Werk fast so dauerhaft machte, wie wenn das Modell in Marmor oder Bronze übertragen worden wäre.

Ganz Toskana ist erfüllt von diesen „Robbiaarbeiten“. Sie konnten schnell hergestellt werden und gaben einen billigen und in ihrem Farbenglanze heitern Ersatz für Marmor und Bronze. Mancher Innenraum und manche Fassade einer Kirche, einer Kapelle oder eines Palastes erhalten durch sie ihren fröhlichen Charakter. Wir finden sie an Altären und Tabernakeln, als Füllungen in den Lunetten über Thüren und Fenstern, als Frieße an den Thürpfosten und als freistehenden figürlichen Zierrat an Grabmälern, Taufbecken oder Brunnen. Von Luca selbst geben die Domsakristeien, die Cappella Pazzi an S. Croce und die Kapelle des Kardinals von Portugal in S. Miniato hervorragende Beispiele. Lange über ein Jahrhundert und weit hinaus über die Schule der Robbia hat man in Mittelitalien in dieser Art decoriert. Lucas Sohn Andrea (1437—1528) führte, zunächst unter dem Vater, die Arbeit der Werkstatt weiter. Seine ersten selbständigen Arbeiten sind die köstlichen Wickelkinder am Findelhaus (S. 127). Dann wird er reicher und mannichfaltiger in den Aufgaben, beseelt von einem ganz besonderen Schönheitsgefühl, worin er an Fiesole erinnert. Später wird er wieder kräftiger und ist von Verrocchio beeinflusst. Er geht an Darstellungen größeren Umfangs und wendet mehr und stärkere Farben an. An ihn schließen sich wieder seine Söhne an, deren tüchtigster Giovanni (1469—1529?) ist. Allmählich werden die Arbeiten ärmer und flacher im Ausdruck, greller in den Farben, nachlässiger in der Durchführung, unverhältnismäßig in ihren Bestandteilen. Das Beiwerk und die Fruchtschnüre werden zur Hauptsache, für das Figürliche reicht die Begabung nicht mehr aus. Zu dem allen kommt dann noch

gelegentlich in den Figuren ein kirchlicher, strenger, ja asketischer Charakter, — Giovanni war mit Savonarola befreundet — und so haben sich diese oftmals äußerlich großen und anspruchsvollen Arbeiten allmählich sehr weit von der ursprünglichen Weise entfernt.

Luca selbst, zu dem wir nun zurückkehren, ist einfacher, aber frischer,

sowohl äußerlich in Figuren, Formen und Farben, als in der Erfindung und im Ausdruck. Er ist sanft, wie Ghiberti, und hat bisweilen, wie wir gesehen haben, etwas kräftiges von Donatello, was sich auch in manchen dieser Thonreliefs zeigt und diese schon für den ersten Blick als selbständige Arbeiten eines individuellen Künstlers auszeichnet. Aber auch übrigens unterscheiden sich Lucas Arbeiter und auch die besseren Andreas deutlich von denen der anderen. Lucas' Begabung ist nicht energisch und groß und auch nicht umfassend, aber sein Talent ist innerhalb seiner Grenzen vollkommen. Und die höchste und für die folgende Ge-



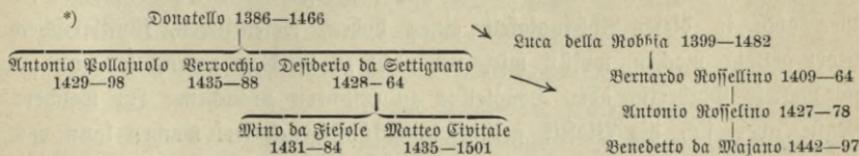
Fig. 74. Wickelkind, von Andrea della Robbia.
Florenz, Findelhaus.

dieses Talents ist die einfache Mutter mit dem Kinde, naturwahr in der Form, deutlich im Ausdruck, anmutig, beseelt und dazu durch die Linien ihrer Komposition als ein Kunstwerk von selbständiger Schönheit wirkend. Hier in diesem Motiv, das für die Maler der Folgezeit eine so große Bedeutung gewinnen sollte, ist Luca als der eigentlich Schaffende anzusehen, als der Grundlegende auf der Stufe des individuellen und selbständigen Schönen. Die frühesten dieser Madonnenreliefs gehören noch den zwanziger

Zahlen an. Die Plastik geht oft der Malerei auch bei der Madonna, einem ihrer wichtigsten Gegenstände, voraus. Luca, der also schon sehr früh in dieser Art thätig gewesen ist, nimmt auch hier Einflüsse Donatello's in sich auf, der, wie wir gesehen haben, an dieser Gattung von Madonnendarstellungen einen hervorragenden Anteil hat.

Luca hat auch, wie bemerkt, formell und technisch in seinem deutlichen und sicherem Relief, gewöhnlich von mittlerer Erhebung, von sich aus den richtigen Stil gefunden. Denn er war am wenigsten der Mann darnach, die Alten auf solche Erfordernisse hin zu studieren, und sein Relief dürfen wir als Stilform durchaus dem griechischen an die Seite stellen, wobei die tiefere Beseelung ganz außer Rechnung bleiben kann. Und es mag noch einmal nachdrücklich bemerkt werden, daß man Luca, was man bei seinem Zusammenhange mit dem Handwerk leicht außer acht läßt, als selbständigen, erfindenden Künstler anzusehen hat. Das zeichnet ihn aus vor den etwas jüngeren „Marmorbildhauern“, die wir deshalb nur kurz als Gruppe zu betrachten haben.

Die Marmorbildhauer sowohl, wie die als künstlerische Individualitäten höher stehenden Bronzesculptoren Pollajuolo und Verrocchio, sind alle, die meisten sogar erheblich jünger, als Luca della Robbia. Ihr selbstständiges Wirken fällt nach 1450, nur bei einzelnen beginnt es etwas früher. Sie sind alle (außer Matteo Civitale aus Lucca) in Florenz oder in der Nähe geboren. Sie sind alle von Donatello mehr oder weniger abhängig, ohne doch alle seine Schüler zu sein (dies Verhältnis mag eine Uebersicht in Form eines Stammbaumes*) veranschaulichen), die Marmorbildhauer daneben ebenfalls von Luca della Robbia. — Die Marmorbildhauer, mit denen wir uns zuerst beschäftigen, sind alle in erster Linie, was man zunächst nicht mißverstehen wolle, Handwerker. Die beiden Rossellini, Bernardo und Antonio (eigentlich Gamberelli) hatten noch drei Brüder, und alle fünf gehörten dem Kunstgewerbe an, Bernardo war zunächst Baumeister. Mino da Fiesole war von Haus aus Steinmetz und wurde erst durch Desiderio da Settignano für die Kunst gewonnen. Vene-



detto da Majano war Baumeister (Palazzo Strozzi, S. 140), sein Bruder Intarziator. Das reinste Schönheitsgefühl hat Desiderio, er steht als Künstler am höchsten und ist als Bildhauer der selbständigste. Er kommt Donatello, an den er sich unmittelbar anschließt, am nächsten. An Kraft erreicht er ihn nicht, an Zartheit und anmutvoller Beseelung ist er ihm überlegen; seine kleineren Büsten sind denen Donatellos ähnlich und werden leicht mit ihnen verwechselt. Am fernsten steht dem Donatello in seiner besonderen, zarten, weichen Schönheit Antonio Rossellino. Der vielseitigste und, was den Umfang seiner Werke betrifft, fruchtbarste ist der jüngste, Benedetto da Majano. Einen ganz eigentümlichen, innigen, sogar schwärmerischen Zug hat Matteo Civitale aus Luca; er unterscheidet sich dadurch von allen Florentinern, an die er sich übrigens, in seiner künstlerischen Erziehung, angeschlossen hat. Antonio Rossellino ist auch als Bildhauer zunächst der Schüler seines Bruders Bernardo. Dieser ist unter allen — die beiden Bronzebildner mit eingerechnet — der älteste, nur zehn Jahre jünger als Luca della Robbia.

Wir wollten die Marmorbildhauer zunächst als Handwerker aufgefaßt wissen. Das mag durch einige allgemeine Bemerkungen erklärt werden. Daß sie vom Handwerk ausgehen, macht es nicht allein. Denn das thun auch die Bronzebildner Ghiberti, Pollajuolo, Verrocchio und andere, die von Haus aus Goldschmiede sind und doch übrigens mehr als Künstler im eigentlichen Sinne dastehen, als die Marmorbildhauer. Das Handwerk ist ja auch in diesem gesunden und kräftigen Zeitalter der natürliche Boden für die Kunst. Aber was und wie diese Marmorbildhauer schaffen, läßt, wie es scheint, die individuellere Art des Künstlers oder die höheren Eigenschaften eines Kunstwerkes nicht so hervortreten, — und das liegt allerdings auch wohl etwas mit in dem Material, das sie verarbeiten, dem Marmor. Die Plastik entwickelt sich in der Geschichte an der Architektur, oftmals in unbequemen, geometrisch zugemessenen Räumen. Sie zeigt sich selbständig nur in der Statue, als Denkmal, und in dessen bescheidenerer, abgekürzter Form, in der Büste des Privatmannes. Ist sie aber mit der Architektur verbunden, so hat sie zunächst den Charakter einer gelegentlichen Ausstattung, sie ist nur die Dekoration des Bauwerks, das um seines Zweckes willen die Hauptsache ist. In glücklichen Zeiten und bei begabten Bildhauern kann sie aber auch in dieser Abhängigkeit einen hohen, wesentlichen, künstlerischen Wert geltend machen, wofür wir, um nicht zu weit zu gehen, ja nur an die Reliefs Ghibertis oder Donatellos zu erinnern brauchen. In welchem Maße aber sich die Plastik geistig und künstlerisch frei machen kann von

dieser Verbindung, die sie gleichwohl äußerlich nicht aufzugeben braucht, das sehen wir an den höchsten Leistungen eines Volkes, dem es gelungen ist, Architektur und Plastik auf die vollkommenste Weise zu einander in Beziehung zu setzen, der Griechen. Gegenüber den Skulpturen der Parthenongiebel fragt man sich, „ob der Architekt dem Bildhauer den Platz herrichten wollte, wo er seine geniale Kraft am glänzendsten entfalten konnte, oder ob der Bildhauer dem Architekten zu Liebe den leeren Raum füllte“ (E. Curtius). Es kommt uns hier wenigstens nicht der Gedanke, den Phidias (der trotz allen neueren Meinungen doch der Urheber bleiben wird) als Kunsthandwerker auffassen zu wollen. Und ebensowenig verliert Donatello „Georg“ oder Ghiberti's „Stephanus“ an Kunsthöhe und selbständigem Wert dadurch, daß sie in die Nischen von Or San Michele gestellt sind. Hier= nach bedarf es keiner Begründung mehr dafür, daß die plastischen Arbeiten unserer florentinischen „Marmorbildhauer“ außerhalb der architektonischen Umrahmung und losgetrennt von ihren Grabdenkmälern, Tabernakeln, Kanzeln nicht die gleiche selbständige, künstlerische Bedeutung haben. Und da ferner bei dem anderen Teile ihrer Leistung, der Porträtbüste, trotz aller sachlichen Vorzüge des Gegenstandes, nachdem Donatello einmal den großen, entscheidenden Schritt gethan und das Verdienst des Urhebers vor= weg genommen hatte, ihnen nur die weniger individuelle Aufgabe glücklicher Nachahmerer übriggeblieben war: so ist es gerechtfertigt, daß wir sie selbst auch als Künstler eine Stufe tiefer stellen. Daß aber einzelnen von ihnen, wie dem Antonio Rossellino, auch eine vollkommene Marmorstatue (z. B. der „Sebastian“ im Dom zu Empoli) gelungen ist, kann an dieser Auf= fassung im ganzen nichts ändern.

Von ihren Werken betrachten wir zuerst die dekorative Plastik, dann die Porträtskulptur.

Da ist zunächst das Grabmal, welches jetzt in Florenz eine neue, reichere und prächtige Gestalt bekommt. Dankbarkeit für öffentliches Verdienst, Ruhmsucht der Stiftenden (des Gemeinwesens, der Korporationen oder der Familien), endlich das Verlangen einzelner Männer, die testamentarisch für ihr eigenes Andenken sorgten, gaben den Anlaß zu dieser Prachtentfaltung. Die Medizeergräber waren einfach (S. 162). Aber für den Staatssekretär von Florenz, Leonardo Bruni († 1444) machte Bernardo Rossellino das erste dieser schönen Nischengräber der Frührenaissance (in S. Croce). Es ist eine Abart des an die Kirchenwand gelehnten Hochgrabes (S. 23), das neben der liegenden Grabplatte und dem einfachen Sarkophag schon bisher

üblich war. Die einzelnen Elemente der früheren Formen sind hier zu einer reicheren Kombination zusammengesfügt und der Aufbau ist schöner geworden. Das Verdienst des Aufbaus gebührt Bernardo Rossellino, der als Baumeister in Rom, in Siena und namentlich in Pienza (S. 133) thätig war. Seine besondere architektonische Begabung ist seinen Grabdenkmälern zu gute gekommen, von denen dieses in S. Croce das schönste ist. In der Nische steht auf dem Sarkophag die Bahre, auf ihr liegt die Gestalt des Entschlafenen; diese besonders ergreifend, mit dem Gesicht dem Beschauer zugewandt, übertrifft als plastisches Kunstwerk die meisten ähnlichen Gestalten. In der Lünette zu oberst der Nische ist im Relief die Madonna dargestellt, von Engeln verehrt; darüber halten zwei Genien das Wappen, von dem reiche Guirlanden herabfallen. — Bald darauf wurde Brunis Grab gegenüber das ganz ähnliche Denkmal seines Amtsnachfolgers Marzupini († 1455) aufgestellt, an den der frühverstorbene Desiderio da Settignano in seinen letzten Jahren seinen ganzen Schönheitsfönn walten ließ. Der Aufbau ist leichter, das Dekorative zierlicher, und die wappenhaltenden Knaben unten am Sockel, sowie die Jünglinge, die oben auf den Pilastern Fruchtkränze auf ihren Schultern tragen, zeigen uns den Meister des Frauen- und Kinderporträts an. — Ganz anders wieder, und wenn auch nicht schöner, doch heiterer, freundlicher, man kann in Bezug auf den bildnerischen Teil sagen: weicher, hat gleich darauf Antonio Rossellino die Aufgabe behandelt in dem gleichartigen Denkmal für den Kardinal von Portugal († 1459) in der von ihm selbst erbauten Grabkapelle von S. Miniato (Fig. 75). Jung, beliebt und allgemein betrauert war der Gesandte der Republik am spanischen Hofe plötzlich in Florenz gestorben. Es ist, als hätte der Künstler zeigen wollen, wie seine Kunst mit dem Schmerze zu versöhnen verstehe, denn der Tote ist schlafend dargestellt. Engel schweben mit dem Rundbild der Madonna von oben her aus der Lünette zu ihm hernieder, zwei andere knien über ihm, gleichsam oben und unten an den Bettposten, und der zu Häupten hält über ihn die Krone, zwei nackte Putten endlich haben sich mit den Enden des Bahrtuchs umwunden. Die plastischen Bestandteile sind hier noch mehr, über ihre dekorative Aufgabe hinaus, in das Leben und in die Handlung gezogen. Sie und auch die bloßen Zierformen sind mannichfaltiger und füllen den Raum, der nirgends leer bleibt. Und während an den anderen Denkmälern die hohe, geradlinige Rückwand über dem Sarkophag feierlich wirkt und die Madonna in der Lünette von dem Toten trennt, schließt sich hier das überirdische Leben, die



Fig. 75. Grabmal des Kardinals von Portugal, von Antonio Rossellino. Florenz, S. Miniato.

Madonna mit ihren Engeln, unmittelbar und lebendig zu dem Entschlafenen in Beziehung gesetzt, an einen kaminartigen Aufbau hinter dem Paradebette an. Ueberdies ist der Rand des ganzen äußeren Halbrunds von den Falten eines zurückgenommenen Vorhanges eingefasst. Alles das giebt eine trauliche, versöhnliche Stimmung, ähnlich dem friedlich-schönen Ausdruck der Madonnen, Engel und Heiligen auf Antonios zahlreichen Marmorreliefs.

Wie diese drei, jeder das in seiner Art schönste Grabmal geschaffen haben, so verdankt Florenz dem Benedetto da Majano seine schönste Marmorkanzel (in S. Croce). Benedetto ist Antonio Rossellino's Schüler und hat auch Arbeiten, die dieser unvollendet ließ, zu Ende geführt. Er steht ihm an Schönheitsgefühl nahe, ist mannichfaltiger in den Gegenständen und reicher in den Mitteln des Ausdrucks, aber dafür oft auch konventioneller. Als Bildhauer ist er spät hervorgetreten, zuerst 1474, mit der ausgezeichneten Marmorbüste des alten Pietro Mellini (Bargello); dieser stiftete die kostbare Kanzel, die bald darauf ausgeführt worden ist. Sie ruht nicht auf Säulen, wie die alten Prachtkanzeln der Pisaner, sondern auf einer Konsole an dem Kirchenpfeiler. In den Füllungen der Brüstung sitzen, wie in Kästen vertieft, fünf Reliefs aus dem Leben des hl. Franz, wie es für S. Croce passend war, aufgesetzt und in Marmor dargestellt, so wie bisher auf den bemalten Tafeln. Es ist der Erzählungsstil, den wir aus den Bildern kennen, Lebhaftigkeit und eine gewisse allgemeine Schönheit, aber wir haben nicht die Größe der Erfindung, wie z. B. bei Donatello, und nicht das Pathos der ersten Anstrengung, sondern schon eine gewisse Routine. Das Leben geht überhaupt mehr in die Breite, und die Plastik erfüllt es mit ihrer Schönheit in zahlreichen Werken. Solche erzählende Reliefs von Benedetto sind nicht mehr von der Art, daß sie der Malerei Vorbilder geben. Vielmehr ist das selbständige und individuelle Leben der hohen Kunst um diese Zeit — 1480 — bereits nur durchaus bei den Malern anzutreffen, und das Hervorstechende an diesen Marmorwerken sind der Aufbau, die tektonische Durchführung und der dekorative Charakter. Es ist eben „Kunsthandwerk“.

Dagegen hat das Porträt in der Plastik die selbständige Bedeutung und für die Malerei die Rolle des Vorbildes länger behalten, denn in der Malerei tritt das Porträt um die Mitte des 15. Jahrhunderts überhaupt erst vereinzelt auf. Und bald darnach (1466) war doch schon Donatello nicht mehr am Leben, der Begründer der Porträtplastik, wie wir gesehen haben. Er sowohl wie sein Schüler Verrocchio zeigen in ihren Werken diesen Sinn für das Bildnißmäßige. Durch Luca della Robbia allein hätten

die Marmorbildhauer die Richtung nicht bekommen, denn das Kräftige und Individuelle, was Luca allerdings bisweilen hat, scheint er erst seinem etwas älteren Mitstrebenden, Donatello zu verdanken. Dieser hat also — außer Luca — mehr oder weniger stark auf die Marmorbildhauer eingewirkt.

Das plastische Bild des Privatmanns hat die Form der Büste. Ganze Statuen bestimmter Personen sind zunächst selten, auf Grabmälern sowohl wie als Denkmäler. Die Büste, als Vollbüste oder im Relief, bleibt nun aber nicht auf das Grabmal beschränkt. Sie wird seit 1450 — zuerst in Florenz, dann auch in Oberitalien und Venedig — ein Ausstattungsstück für das vornehme Haus. Sie mehrt den Ruhm und verstärkt zugleich die Pracht der Einrichtung. Was die Form betrifft, so sind die Büsten von Marmor, Terrakotta oder Stuck unten gerade abgeschnitten, weil sie auf den Sims der Kamine und Thüren zu stehen bestimmt waren. Die Bronzebüsten haben bisweilen noch einen besonderen Fuß, auf dem ein Ausschnitt des Körpers aufliegt. Bei der weiten Verbreitung dieser Dekorationsweise muß doch viel zerstört worden sein, denn der Vorrat des Erhaltenen ist nicht sehr groß (Bronzebüsten giebt es überhaupt nur etwa zwölf). Das Meiste befindet sich in den öffentlichen Sammlungen von Florenz (Bargello), Berlin, London (South Kensington) und Paris, manches erlesene Stück im Privatbesitz und davon manches noch in den alten italienischen Familien.

Die besondere Art dieser Porträtskulptur machen wir uns am besten klar durch einen Vergleich mit der antiken Plastik. Bei den Griechen überwiegt das Typische bedeutend gegenüber dem Individuellen. Porträts aus älterer Zeit sind überhaupt selten. Unterscheiden sie sich erheblich von Idealköpfen, so geschieht das nicht durch größere Naturwahrheit, sondern durch starke Betonung einzelner Merkmale, also eher auf Kosten der wirklichen Natur! Der Grieche versteht gut zu beobachten und gut zu schildern, aber für das Bildnis in der Kunst hat er wenig Sinn: es scheint, als ob seine Art zu sehen hier alles vereinfacht habe. Als sich die Kunst schon auf ihrem Höhepunkte befindet, z. B. auf dem attischen Grabmal des 4. Jahrhunderts, sagt den Griechen ein Idealbild mehr zu, als das wirkliche Porträt des betreffenden. Gegen die hellenistische Zeit hin wird der Ausdruck der Gesichter lebendiger, und was man damals suchte, das Ernste und Trübe oder das Leidenschaftliche und Bewegte, das wird auch in vielfach geänderten Formen ausgedrückt, aber nicht durch direktes Nachahmen der Natur, sondern durch Hinarbeiten auf gewisse malerische Wirkungen, z. B. in der Behandlung des Mundes oder der Umgebung des Auges (Unterscheidung der

Lidränder, Verstärkung der Wülste, so daß Licht- und Schattengegenätze entstehen). Uns erscheinen darum die Gesichter dieser späten Zeit wesentlich natürlicher, „moderner“; aber bei einigem Nachdenken werden wir uns sagen, daß der Eindruck mehr auf einem allgemeinen Pathos beruht, als auf derjenigen bestimmten und einzelnen Naturwahrheit, mit der das Porträt zu thun hat. Erst die Römer — und vor ihnen die Etrusker, oft in abschreckender Verbtheit — gehen in ihren Bildnissen auf die wirkliche Natur los. Und diesen Weg betreten nun aufs neue die Florentiner des 15. Jahrhunderts. Sie haben ihn nicht von den Denkmälern der Römer oder gar der Etrusker aus genommen, denn der ganze Zug der Frührenaissance geht ja, wie wir gesehen haben, überhaupt nicht auf das Nachahmen. Außerdem waren z. B. etruskische Bildnisse auf Mischentisten, wo ihre Naturwahrheit heute auf uns den überraschendsten Eindruck macht, damals noch nicht in größerer Zahl vorhanden. Der Florentiner des 15. Jahrhunderts hat also von Natur für die Persönlichkeit und ihren Kopf dasselbe Interesse gehabt, wie die antiken Vorkenner seines Landes. Während den Griechen zu allen Zeiten der Körper die Hauptsache war, arbeiteten bekanntlich die römischen Bildhauer oft Porträtstatuen auf Vorrat, um ihnen nachträglich die Köpfe der Besteller aufzusetzen.

Das florentinische Porträt der Frührenaissance hat vor dem antiken die scharfe Individualisierung*) voraus, und daß es ihm auch im Ausdruck einer allgemeinen Größe mindestens gleichkommen kann, zeigen die großen italienischen Reiterstatuen. Im einzelnen brauchen wir den Unterschied und die Art nicht zu schildern, da sie jeder, einmal aufmerksam gemacht, empfinden wird und leicht für sich weiter beobachten und schärfer begründen kann. Es hängt damit auch die vielfache Anwendung von Stuck und Terrakotta, sogar von Holz, und die Bemalung zusammen. Die Porträtbüste der älteren Florentiner ist also der antiken überlegen. Aber nur das Jugendalter der Erfinder hat sich diesen Vorzug bewahren können, denn bald sucht die Hochrenaissance wieder große, allgemeine Wirkungen anstatt der intimen Nachahmung des einzelnen Lebens. Sie vergrößert den Maßstab dieser gewöhnlich etwas unter Lebensgröße gehaltenen Bildnisse erheblich, ahmt die Pose römischer Imperatoren und Redner nach, und erreicht so alsbald den

*) So erklärt sich auch die häufige Erscheinung, daß kenntnisreiche Archäologen nicht einig darüber sind, ob einander ähnliche griechische und sogar römische Porträt-darstellungen sich auf dieselbe Persönlichkeit beziehen oder nicht.



Fig. 76. Mädchenbüste von Desiderio da Settignano. Berlin, Museum.

erwünschten leeren und vermeintlich vornehmen Ausdruck der Antike. So bedeutet denn das plastische Porträt der Hochrenaissance, die in dem gemalten Meisterin war, nicht mehr viel. Warum Michelangelo keine Porträts mehr machte, werden wir später sehen.

Beachtenswert ist es, daß für diese Kunst des 15. Jahrhunderts die Aufgaben der Idealskulptur und das Porträt oft so nahe bei einander liegen, ohne daß doch eines darunter leidet. Dieselben Bildhauer bildeten Madonnen und Heilige und machen daneben Porträts von schönen irdischen Frauen, die manchmal den Madonnen einigermaßen gleichen und doch sofort als Bildnisse erkennbar sind. Knaben und Jünglinge werden in Vollbüsten oder im Relief in der Haltung des Schutzpatrons Johannes des Täufers dargestellt. Fällt die ernste Einkleidung weg, so kommt der Eindruck größter Natürlichkeit in einem lachenden Kinderkopf zu Tage, z. B. an einer Knabenbüste Desiderios (Wien, Benda).

Am höchsten von diesen Porträtbildnern steht wohl, wie sich das schon nach seinen Madonnen und Grabfiguren erwarten läßt, Desiderio. Er hat am meisten von Donatello, mit dessen Arbeiten die seinen auch auf diesem Gebiete oft verwechselt werden, — ist aber weicher und schöner. Er war vorzüglich dazu geeignet, Frauen und Kinder zu porträtieren. Eine von Vasari erwähnte Büste der Marietta Strozzi steht noch im Palast Strozzi, mehrere Mädchenbüsten, die an Desiderio erinnern, befinden sich in Berlin, zwei „Prinzessinnen von Urbino“ (Nr. 62 E in Stuck, fein bemalt, und Nr. 62 A vorzüglich ausgeführt in Kalkstein, Fig. 76), ferner eine Marmorbüste (Nr. 62) und eine ihr ähnliche in Stuck (Nr. 62 C einst bemalt), die allerdings entweder nicht Marietta Strozzi darstellen oder nicht von Desiderio sein können. Denn Marietta war, als ihr Oheim bankrott wurde und mit ihr nach Ferrara floh, in Desiderios Todesjahr, kaum 17 Jahre alt*). Desiderio ist jung gestorben und hat, wie es scheint, Antonio Rossellino, der übrigens seines älteren Bruders Bernardo Schüler war, beeinflusst. Antonio ist ein vorzüglicher Techniker sowohl im Nackten, wie in der Gewandung; berühmt sind seine Kinderbüsten (Florenz, Bargello und sonst.). Mino ist schon handwerksmäßiger und derb, was sich namentlich in seinen Madonnen zeigt, aber zum Porträtbildner ist er dennoch geeignet. Seine — etwa zwölf — Büsten und Reliefporträts sind frisch und natürlich (Fig. 77). Hervorragend sind die Büsten der Brüder Piero und Giovanni Medici (Bargello) aus

*) Ebenso wertvoll wie Desiderios Frauenbildnisse, sind die durch besondere typische Züge (etwas schräggestellte, halbgeöffnete Augen, zusammengekniffenen Mund) zusammengehaltenen weiblichen Büsten und Masken von dem angesehenen Wanderkünstler Francesco Laurana aus Dalmatien. Er erbaute den berühmten Palast der Herzoge von Urbino für Federigo. Ihm gehört noch z. B. eine früher Marietta Strozzi benannte Marmorbüste aus Palast Strozzi (Berlin Nr. 61) an.

der Mitte der fünfziger Jahre (Fig. 77). In Berlin gehört ihm vielleicht außer der Büste des Niccolò Strozzi (S. 139) noch die eines jungen Mädchens (Nr. 80). Daß Benedetto da Majano als Porträtbildner wieder sehr hoch steht, zeigt die früher hervorgehobene (S. 140) Stuckbüste des Filippo Strozzi (Berlin Nr. 85).

Wenn wir die Marmorbildhauer in den Anregungen Donatello's und Lucas weitergehen und die Kunst der großen Erfinder in vorwiegend handwerksmäßiger Thätigkeit verbreiten sehen, so finden wir dagegen, daß ihre gleichzeitigen Genossen Antonio del Pollajuolo und Andrea del Verrocchio (nach seinem Lehrer, einem Goldschmiede, so benannt; eigentlich Cioni), die sich enge an die spätere Kunstweise Donatello's anschließen und als Bronzebildner die Technik aufs höchste vervollkommen, selbst



Fig. 77. Marmorbüste des Piero de' Medici. Von Mino da Fiesole. Florenz, Bargello.

in kräftiger, neuer Weise ihre eigene Individualität ausdrücken und anderen, namentlich den Malern, neue Wege für ihre Aufgaben weisen. Sie sind selbständiger und vielseitiger, als jene, und bedeuten als Künstler mehr, auch wenn sie, wie Pollajuolo, weniger fertige Werke hinterlassen haben.

Pollajuolo ist ein Meister des Uebergangs. In allen seinen Arbeiten: Grabdenkmälern mit Porträts und allegorischen Figuren, kleineren Bronzegruppen und Reliefs, sehen wir ihn das kraftvolle Leben Donatello's durch eine sorgfältige, saubere, in der Arbeit des Goldschmieds gereifte

Technik im Guß und in der Ziselierung verfeinern und vertiefen. Wir sehen, wie er im Nacken, im Knochenbau und an der Oberfläche, in der Gewandung und ihren kleinsten, äußersten Falten, der Natur nachgeht und diese in aller Schärfe herauszuarbeiten bemüht ist. Er ist auch nicht ohne Schönheitsgefühl, aber seine Schönheit ist herbe und nur charaktervoll. Als selbständige Erscheinung fesselt sie uns nicht. Sie ist nicht zur Ruhe gekommen in abgeschlossenen Werken, die uns an und für sich befriedigen könnten. Denn ihr Urheber strebt immer weiter, und die Früchte seiner unablässigen Arbeit kommen erst den Malern zu gute, denen er auch technisch, durch Versuche in der Firnismalerei, zugleich mit seinem jüngeren Bruder Piero, vorgearbeitet hat. In diesen sehr bedeutenden Anregungen, die er gab, hat er seine eigentümliche, historische Aufgabe zu erfüllen gehabt. Dort bei der Malerei der Frührenaissance werden wir wieder an ihn zu erinnern haben.

Noch vielseitiger, als er, ist der wenig jüngere Verrocchio, ein Künstler, den wir in seinem weittragenden Einflusse wahrscheinlich niemals vollständig, dem wirklichen Gange der Thatsachen entsprechend, werden würdigen können. Seine nicht wenigen Werke zeigen ihn schon vielseitig genug, und doch haben wahrscheinlich noch neue Seiten seiner Begabung nur in den Werken anderer, auf die er einwirkte, ihren Ausdruck gefunden. Weil das aber im einzelnen nicht durch Ueberlieferung feststeht, so wird manches, was gleichwohl über ihn mitgeteilt werden muß, wohl immer unsicher bleiben. Daß er oft in seinen eigenen Werken der auf Genuß ausgehenden Betrachtung nicht genügt, ist eine Folge seines Ueberflusses an Gedanken und des noch suchenden Arbeitens, das ebensowenig, wie bei Pollajuolo, in der bloßen schönen Erscheinung zur Ruhe gekommen ist. Wer tiefer in die Kunst einzudringen liebt und nach ihren historischen Grundlagen sucht, für den ist alles, was von Verrocchios Hand herrührt, wertvoll, und er wird finden, daß dieser, gerade wie Donatello, „lauter neues“ gemacht hat.

Wir wollen ihn von einem bestimmten Zeitpunkte aus, wo er als Bildhauer seine Höhe erreicht hat, als er ein mittlerer Vierziger war, um 1475, betrachten. Bis dahin war er zugleich mit Antonio del Pollajuolo unter Luca della Robbia thätig gewesen, hatte dessen Bronzethüren für den Dom mit ziselieren helfen, hatte ferner, wie wir sahen, den Bronzesarkophag für S. Lorenzo gearbeitet (S. 162)*. Er konnte für einen ausgezeichneten,

*) Aus derselben Zeit stammen die zeitgeschichtlich interessanten Jünglingsbüsten Lorenzos und Giulianos, Thonmodelle für den Bronzequß (Shaw in Boston, Dreyfuß in Paris).

fleißigen und erfolgreichen Techniker gelten, aber noch nicht für einen genialen Erfinder, der sich als solcher besonders früh entwickelt hätte. Aber Lorenzo

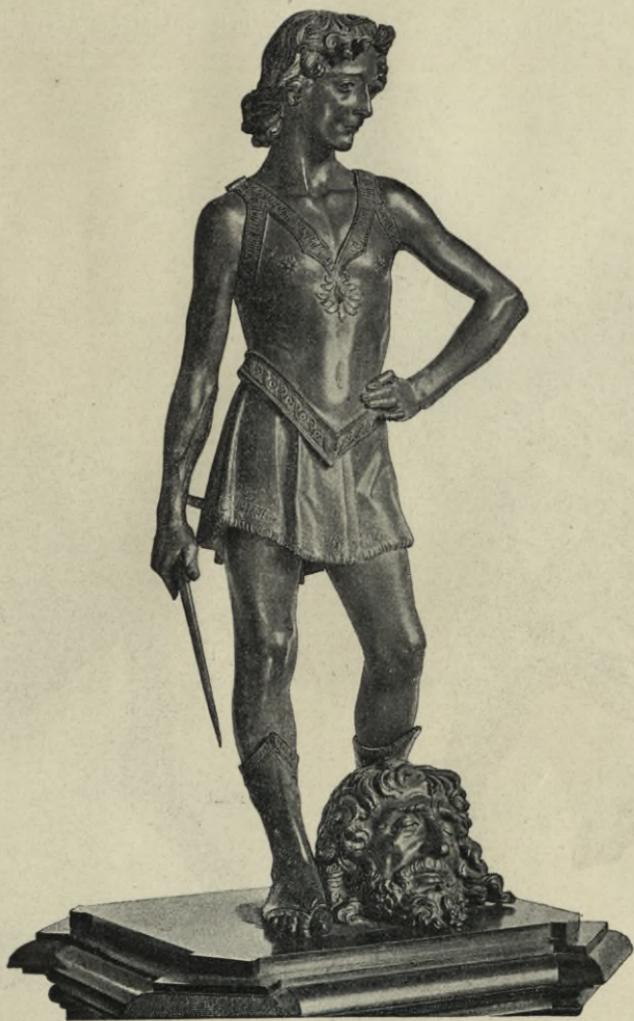


Fig. 78. David. Bronzestatue von Verrocchio. Florenz, Bargello.

der Prachtige, trotz seiner Jugend ein feiner Kenner, hatte sich nicht in Andrea verrechnet. Denn dieser hatte ihm schon für die Villa Careggi eine Fontänenfigur gemacht (die jetzt im Hofe des Palazzo Vecchio auf

einem Brunnenbecken steht), den reizenden kleinen Flügelnaben von Bronze, der auf einem Beine tanzt und einen wasserspeienden Delfin zwischen seine dicken Arme gepreßt hält. Die Kindergestalt, der Putto, war eine von Verrocchio's Lieblingsaufgaben: er hatte sie von Donatello übernommen und

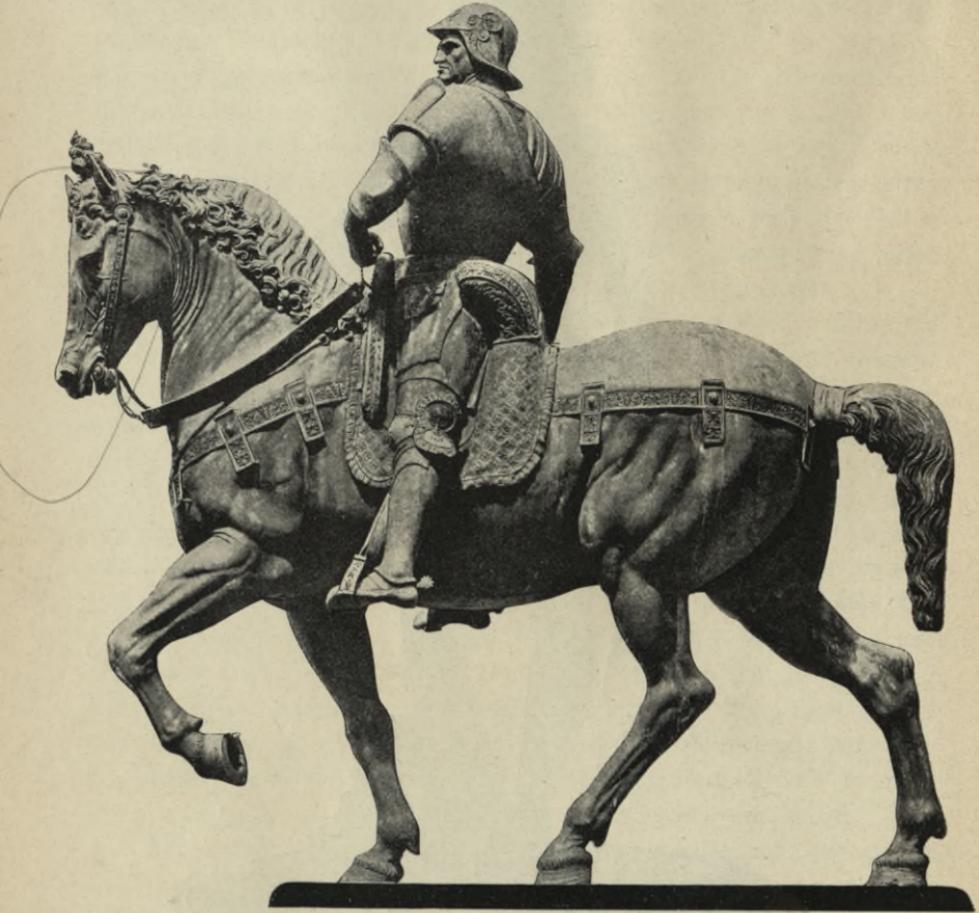


Fig. 79. Standbild Colleonis von Verrocchio. Venedig.

führte sie besonders glücklich weiter. Zahlreiche Zeichnungen solcher kleinen Menschenkinder mit oder ohne Flügel gehen unter seinem Namen und erinnern an seine Art. Gleich nach jenem Putto und ebenfalls für Lorenzo goß er den Knaben David mit dem Goliathshaupte auf der Basis (Vergello) mit den der Natur abgesehenen Zufälligkeiten des noch nicht ausgewachsenen



Fig. 80. Christus und Thomas, Bronzegruppe von Verrocchio. Florenz, Or San Michele.

Körpers, den großen Füßen, der eckigen, gezwungenen Haltung und dem Lockenkopf mit dem mädchenhaften Lächeln (Fig. 78). Das ist ein Fortschritt in der Beseelung gegen Donatellos Gesichtsausdruck, worin sich zugleich schon die tiefere Anmut seines Schülers Lionardo ankündigt. Also wieder eine neue und bedeutende Leistung! Donatellos „David“ in Bronze (S. 153) war die erste vollkommen durchgebildete nackte Statue der Renaissance. Verrocchio erreicht im Körper seinen Meister, in dem Geistigen hat er ihn übertroffen. — Das Ideal einer schönen Männergestalt hat er dann am Ende seines Lebens in dem schönsten Reiterstandbilde Italiens geschaffen, dem das Söldnerführers Colleoni. Mann und Roß sind in vollkommener Einheit, wie für einander geschaffen, und darin ist dieses Werk dem Gattamelata Donatellos noch überlegen (Fig. 79). Verrocchio erhielt den Auftrag 1479, ging aber wahrscheinlich erst 1485 nach Venedig. Bei dem Gusse erkältete er sich und starb. Seinen Leichnam brachte sein Liebesschüler Lorenzo di Credi gegen den Wunsch des Verstorbenen, der in Venedig bestattet werden wollte, nach Florenz zurück, wo er in der Familiengruft S. Ambrogio beigesetzt worden ist. Den Sockel des Denkmals aber ließ der Senat nicht, wie Verrocchio gewünscht hatte, von Lorenzo vollenden, sondern von Alessandro Leopardi.

So hat Verrocchio die wichtigste Aufgabe des Bildhauers, die menschliche Gestalt auf ihren einzelnen Entwicklungsstufen als Vollstatue, bewältigt und durch seine besondere Art den Ansprüchen der fortgeschrittenen Zeit Genüge gethan. Aber er ist nicht dabei stehen geblieben. Sein „Christus, der dem Thomas das Wundenmal zeigt“, an Or San Michele (1483 vollendet) ist die beste Gruppe der Frührenaissance (Fig. 80). Die Schwierigkeit, bei zwei Figuren zu einer einheitlichen Komposition zu gelangen, war nicht gering. Er überwindet sie so, daß er den Thomas eine Stufe tiefer und ins Profil stellt, den Christus aber von vorne zeigt und über ihn erhaben als Hauptfigur hervortreten läßt. Die innere Verbindung wird durch ein lebhaftes Sprechen der Hände erreicht, und nur der schwere Faltenwurf der übrigens technisch vollendeten Gewänder läßt einen Rest von den Schwächen der Zeit zurück.

Dies sind alles Bronzewecke. Aber Lorenzo gab ihm auch (seit 1477) Gelegenheit in zwei Reliefs, die von Schülern unvollkommen und abgekürzt in Marmor ausgeführt worden sind, sich als Meister einer ganz originellen, figurenreichen Darstellung zu zeigen. Beide sind Grabdenkmäler, und sie drücken in ganz verschiedener Weise Verrocchios Gabe der tiefen und

ergreifenden Beseelung aus. Francesca Pitti, die Gemahlin von Lorenzos Oheim Giovanni Tornabuoni, dem Bruder seiner Mutter, war im Wochenbette gestorben. Das lange Relief von ihrem Grabmal in der Kirche S. Maria Novella (Bargello) schildert den Vorgang naturwahr in der Sache, wie die „Marterle“ in den Alpen, realistisch im Ausdruck und bewegt in der Weise Donatellos (Fig. 81). — Eine Thonstizze für das Grabmal des Kardinals Forteguerra (South Kensington-Museum) zeigt uns hingegen in höherer Verklärung denselben Gedanken, den die Marmorbildhauer auf ihren großen Grabmälern ausgedrückt hatten (S. 170), aber ganz neu aufgefaßt. Auf



Fig. 81. Relief (Teilstück) vom Grabmal Tornabuoni. Florenz, Bargello.

einer umfangreichen, aufrechtstehenden Grabplatte erscheint oben Christus segnend in der Mandorla, die von vier langbekleideten Engeln getragen wird. Der Verstorbene blickt, auf dem Sarkophag knieend und betend, nach oben; links von vorne reicht ihm der „Glaube“ Kreuz und Kelch, rechts hinter ihm schwebt die „Hoffnung“, und über ihm steigt die „Liebe“ zu der Mandorla empor. Das Strenge und Herbe, was Verrocchios Weise sonst leicht hat, ist in dieser holdseligen Komposition ganz überwunden. Geblieben sind nur die hastigen Bewegungen und das Knitterige des vom Winde geblähten Faltenwerks der Gewänder, was sich dann der Maler Sandro Botticelli zum Vorbilde genommen hat.

Wir haben eine Seite an Verrocchios Kunst noch nicht berührt, das Gebiet der weiblichen Schönheit, woran er doch auch seinen Anteil hat.

Der Kopf des „David“ machte schon den Uebergang dazu. Abgesehen von seinen großen Werken finden sich in den verschiedenen öffentlichen Sammlungen (Florenz, Berlin u. s. w.) und im Privatbesitze zerstreut zahlreiche kleinere



Fig. 82. Madonnenrelief. Thonmodell von Verrocchio. Florenz, S. Maria Nuova.

Arbeiten zum Teil in Marmor, meistens aber Skizzen in Stuck oder Thon, und gerade diese Entwürfe zeigen in ihrer Frische Verrocchios vielseitige Begabung (es sind auch wirkliche Kompositionen darunter, die nie ausgeführt worden sind) und sein lebendiges Schönheitsgefühl. Wir verstehen

ihnen gegenüber, wie einflußreich seine Lehre und sein Vorbild sein mußten. Wir sind geneigt, diesen Teil seiner Lebensaufgabe fast noch höher anzuschlagen, als seine eigenen Leistungen. Wenigstens war er der beste Lehrer, vielleicht innerhalb der ganzen italienischen Kunstgeschichte, wenn man neben der Stärke des Einwirkens auch das Heilsame und Erfolgreiche mit in Anschlag bringt. Er hat nur genützt, und man sieht nicht, wem er geschadet hätte, wie später Michelangelo so vielen! Die Plastik ging bald nach ihm in dem neuen Jahrhundert neue Wege. Sein Einfluß zeigt sich da weniger direkt, als bei den Malern des 15. Jahrhunderts seit den siebziger Jahren. Diesen hat er die plastische Durchbildung ihrer Formen ermöglicht, wodurch sie sich von den früheren unterscheiden. Das zeigen, auf verschiedenen Stufen der Begabung, Lorenzo di Credi, Sandro Botticelli und der große Leonardo da Vinci. Verrocchio hat ja auch selbst gemalt, wie Antonio Pollajuolo, und wir werden ihm unter den Malern der siebziger Jahre wieder begegnen. Dadurch, daß er das Bindeglied ist zwischen der Plastik des alten und der Malerei des neuen Jahrhunderts, ist er eine der interessantesten Erscheinungen der Kunstgeschichte.

Diese Bemerkungen führen unmittelbar zurück auf die Frage nach Verrocchios Verhältnis zu dem weiblichen Schönheitsideal. Wir haben von ihm einige Madonnenreliefs, die sich in der Art an die ähnlichen Arbeiten Donatello's und Lucas anreihen. Das beste darunter ist ein großes, außerordentlich frisch empfundenes Thonmodell (Museum von S. Maria Nuova, Fig. 82). Nach einer Beobachtung Julius Meyers ginge das Madonnenideal Verrocchios auf den Madonnenotypus von Filippo Lippi, der schon um 1440 fertig war (Madonna für S. Spirito von 1438, im Louvre), zurück, und dem Verrocchio wiederum verdankte das 15. Jahrhundert seit den siebziger Jahren die gemalte florentinische Madonna mit dem nackten, plastisch durchgebildeten Kinde. Der Typus wäre zwischen 1450 und 1470 an die Stelle der ebenfalls realistischen Madonna Donatello's getreten. Die Bemerkung hängt mit der an sich richtigen Wahrnehmung zusammen, daß Verrocchio in seinen Skulpturen, je mehr wir diese kennen lernen, in desto größerem Umfange sich auch für die Maler als schulbildend erweist, spitzt sich aber hinsichtlich der Madonna zu sehr auf den Einen zu. Jedenfalls gehört er mit zu den auch für den Madonnenotypus maßgebenden Bildhauern, und da er zugleich Maler gewesen ist, und seine hervorragendsten Schüler Maler sind, so liegt es nahe anzunehmen, daß er außer dem einen beglaubigten Bilde, der „Taufe Christi“ (Akademie), noch andere gemalt habe.

Die Kunstforschung ist deswegen neuerdings bemüht gewesen, ihm und auch seinen namenlosen Schülern Bilder zuzuweisen. Mag im einzelnen der Eifer fehlgreifen, man ist doch in das Verständnis der Typen der verschiedenen namhaften Meister dadurch tiefer eingedrungen, und für die Gesamtauffassung der florentinischen Malerei im letzten Viertel des 15. Jahrhunderts hat diese Methode überwiegend Vorteile ergeben.



Fig. 83. Madonnenrelief am Grabmal des Filippo Strozzi, von Benedetto da Majano.
Florenz, S. Maria Novella. (S. 140.)



Fig. 84. Hauptgruppe aus dem „Hinsgrofchen“ von Masaccio. Florenz, Carmine.

2. Die Maler der Frührenaissance in Florenz.

Masaccio und Masolino. Filippo Lippi, Sandro Botticelli, Domenico Ghirlandajo, Filippino Lippi. Benozzo Gozzoli und Lorenzo di Credi. Cosimo Rosselli und Piero di Cosimo.

Wir haben, veranlaßt durch den letzten bedeutenden Bildhauer der Frührenaissance, Verrocchio, mit einem Blicke auch die Madonnenmaler in Florenz bis gegen 1475 hin gestreift. Um die Anfänge dieser neuen Malerei aufzufuchen, müssen wir uns wieder mindestens ein halbes Jahrhundert zurückwenden, zurück hinter das Jahr, wo Brunellesco die Domkuppel schloß (1434) und wo der letzte bedeutende Maler des alten gotischen Stils, Giesole, sich in Florenz niederließ (1436). Die Konkurrenz der Bildhauer um die zweite Thür der Taufkirche war lange entschieden, und Ghiberti mit den Arbeiten für dieses Werk, die erste von seinen zwei Bronzethüren, beschäftigt, — da malte der junge Masaccio (1401—28) seine Geschichten aus dem Leben des Petrus für die kleine Kapelle der Brancacci in der Karmeliterkirche am anderen Ufer des Arno, das erste und zugleich das größte Denkmal der Malerei in dem neuen Stil. Die

Kunstgeschichte verzeichnet im trocknen Annalenton, daß die Malerei der Renaissance zehn bis zwanzig Jahre nach der Plastik auftritt, um 1420. Wir aber müssen uns die wunderbare Erscheinung lebendig zu machen suchen, wie ein junger Maler, von dem man bis dahin nichts besonderes gehört hatte und über dessen sonstiges Leben wir auch bis heute so gut wie nichts wissen, durch die That seines Genius aus dem Nichts, möchte man sagen, ein großes Werk geschaffen hat, das wie ein hoher Markstein hineinragt in die folgende Zeit und noch vielen Geschlechtern die Richtung in der Malerei angeben sollte.

Tommaso, der Sohn eines Notars aus der Umgegend von Florenz, Masaccio d. i. der wunderliche Thomas geheißten, ließ sich, zwanzig Jahre alt, nach einer römischen Reise in Florenz bei der Zunft der Ärzte und Apotheker eintragen (1421) und drei Jahre später unter die Mitglieder der Lukasgilde aufnehmen. Sein Name kommt noch 1427, wo Giovanni Medici eine neue Einkommensteuer durchbringen half, in den Steuerlisten vor. Er lebt in bescheidenen, sogar dürftigen Verhältnissen und wird zuletzt in den Listen von 1429 und 1430 als „angeblich“ in Rom verstorben und mit einem unbeglichenen Schuldposten erwähnt. Die Kapelle ist 1422 eingeweiht worden, und Masaccio malte anläßlich dessen an die Wand im Kreuzgang grau in grau ein Gelegenheitsbild, eine Prozession mit vielen zeitgenössischen Figuren, deren lebensvolle Erscheinung Vasari mit Ausdrücken der Bewunderung beschrieben hat. Aber die berühmten Fresken in der Kapelle waren damals noch lange nicht fertig. Vielleicht waren sie sogar noch nicht einmal von Masaccio angefangen worden, und jedenfalls ließ er sie bei seinem Tode unvollendet zurück. Erst Filippino Lippi hat sie über fünfzig Jahre später zu Ende geführt.

Einen Teil dieser Fresken soll vor Masaccio oder zum Teil noch mit ihm zugleich sein Lehrer gemalt haben, ein Florentiner, Tommaso, zum Unterschiede von ihm Masolino genannt, und zwar wären es nach Vasari außer den jetzt zerstörten Bildern der Decke die zwei Darstellungen der „Heilung des Lahmen“ und der „Heidenpredigt Petri“, denen seit Gaye aus stilistischen Gründen der „Sündenfall des ersten Menschenpaars“ als drittes Bild hinzugerechnet zu werden pflegt. Wir stellen diese Frage und die künstlerische Persönlichkeit des Masolino zunächst zurück, um die Fresken Masaccios zu betrachten.

Die Mittelwand zu beiden Seiten des Altars bedecken je zwei Hochbilder, die zwei Seitenwände mit den vorspringenden Wandpfeilern je zwei

Breit- und zwei Hochbilder in der Weise des untenstehenden Schemas*). Wer je vor diesen Fresken in der schlecht erleuchteten kleinen Kapelle gestanden hat, auf den haben sie auch nach dem glänzenden Reichthum der großen florentinischen Galerien immer noch einen ganz besonderen Eindruck gemacht. Es ist der frische Reiz der noch suchenden, aufsteigenden Kunst, der diese verwitterten und halbzerstörten Bilder erfüllt, und die Kunst hat mit einfachen, großen Mitteln bereits die Höhe des in seiner Art Vollkommenen erstiegen. Die Personen leben. Ihre Körper heben sich ab von der Wand wie im Relief. Sie haben porträtartige Köpfe, und wir wissen, daß Masaccio seinen Heiligen die Köpfe bestimmter Individuen aufgesetzt hat. Donatello's Kunst (S. 150) ist hier auf die Malerei übertragen worden. Die Gesichter sind alle ernst, oft von großer Hoheit, wie bei dem Petrus, manchmal auch an das Verbe des Straßentypus gehend, so bei einzelnen Aposteln (2. 3.) oder bei dem Krüppel (5). Die einzelnen Gestalten haben alle etwas ungemein würdevolles, wie Donatello's Bronzestaturen, und es ist vorwiegend die männliche Schönheit des gesetzten Alters, die den Bildern ihren Charakter giebt. Daß die Männer so fest auf ihren Füßen stehen und nicht mehr, wie man es auf den älteren Bildern sieht, geziert auf den Fußspitzen zu schweben scheinen, hebt Vasari öfters rühmend hervor. Ihr ganzes Auftreten und Gebahren ist überzeugend, viel alltäglicher, häuslicher möchte man sagen, als bei Giotto, wo der menschliche Typus noch etwas sehr allgemeines hat. Bisweilen schreiten sie an uns vorüber, wie wir es auf der Straße sehen; ihr Schatten fällt auf die Wand und berührt den

*)

1. Serrichtung aus dem Sparabiele.	2. Bezahlung des Zinsgroshens.	3. Rechtigt Petri (Matthio?).	Altar-	4. Petrus laufend.	5. Heilung des Lahmen und der Petronilla (Tabitha).	6. Sündenfall (Matthio?).
7. Petrus im Gefängnis von Petrus befreit (Philippino).	8. Erweckung des Königssohns und Petrus auf dem Thron (3. teil Philippino).	9. Petrus und Johannes Kranke durch ihren Schatten heilend.	Wand.	10. Petrus mit Johannes blumen gehend.	11. Petrus und Paulus vor dem Protonsul und Petri Märtyrertum (Philippino).	12. Petri Befreiung (Philippino).



Fig. 85. Petrus und Johannes heilen Kranke. Von Masaccio. Florenz, Carmine.

Kranken, an dem die beiden Apostel vorbeigehen (9, Fig. 85). Es ist also zum erstenmale in der Malerei mit dem Leben in seiner leibhaftigen Erscheinung Ernst gemacht.

Der Realismus geht weiter. Zwar in der Bekleidung findet sich Giotto

gegenüber grundsätzlich kein Unterschied. Die Apostel und ähnliche Figuren haben antike Tracht, dazwischen stehen Menschen in Zeitkleidung mit eng anliegenden Beinkleidern und, wenn sie vornehm sind, mit langen Mänteln, gehören sie dem Volke an, auch in kurzen Röcken. Aber die Gewänder sind nicht mehr schematisch behandelt. Auch wenn sie reich und schwer von Stoff sind, folgt ihre Oberfläche den Formen und Bewegungen des darunter verdeckten Körpers. Falten und zurückliegende Teile sind tief und kräftig in Schatten angegeben; ihnen stehen die erhabenen Teile in breiten Lichtmassen gegenüber. Oft sind noch die höchsten Lichter an den Rand der Formen gesetzt, wo sie einen Ersatz für den früheren dunklen Linienumriß geben sollen. Uebrigens wird nicht mehr, wie bei Giotto, alles mit Strichen gezeichnet, sondern die Hauptsachen an Kleidern, Formen, Köpfen werden in Licht und Schatten modelliert. So macht es unser Auge, wenn es sich auf eine Statue richtet, und das ist natürlich auch der Weg, auf dem Masaccio dieses körperliche Malen, das Setzen von Licht und Schatten, gefunden hat. Es war vor ihm nicht da, auch im Altertum nicht, trotz mancher äußerer Vergleichspunkte. Nun

hat, wie wir früher sahen, die Kunst der Renaissance es als eine ihrer höchsten Aufgaben angesehen, gerade so wie die antike Plastik die unbekleidete, reine Form des menschlichen Körpers wiederzugeben, und zufällig



Fig. 86. Vertreibung aus dem Paradiese. Von Masaccio. Florenz, Carmine.



Fig. 87. Petrus taufend. Von Masaccio. Florenz, Carmine.

wird in der Renaissance der entscheidende Schritt früher in der Malerei gethan, als in der Plastik. Masaccios Adam und Eva, wie sie von dem Engel aus der Paradiesespforte getrieben werden (1, Fig. 86), sind in den Formen so vollkommen und in Bewegung und Ausdruck so lebendig, daß sie noch

Raffael in den Loggien zum Vorbilde dienen konnten, und die Täuflinge in der „Taufe Petri“ (4, Fig. 87), namentlich der berühmte nun verwitterte „Frierende“, sind die ersten natürlichen männlichen Akte, noch vor Donatello's David (S. 153). Ghiberti's Jaak, wenn man an ihn hier denken darf, ist allerdings älter (S. 123). Masaccio ist also den anderen vorangegangen in der Erfassung der Natur nach einer Seite, die später in der Malerei eine immer größere Bedeutung gewinnt. Für ihn und seine Richtung ist das Nackte noch nebensächlich, er zeigt es als eine Probe seines Könnens und giebt darin gleich das Höchste.

Die schmalen Hochbilder enthalten wenige Figuren, lebendig und groß aufgefaßt, in den Körperformen richtig und deutlich ausgedrückt, aber leicht hingesezt mit breitem Auftrag und in flüssigen, durchscheinenden Farben, so daß die Körper Rundung und durch die Verschmelzung der Töne Weichheit bekommen haben, und die ganze farbige Oberfläche einen allgemeinen lichten, warmen Schein hat, wie später in den Fresken Correggio's und Andrea's del Sarto. Die Figuren wirken wie Statuen, die zu einer kleinen Gruppe zusammengestellt sind. Dahinter ist etwas Landschaft oder sonstige Umgebung angegeben.

Eine weitergehende, wirkliche Komposition haben wir dann auf den großen Bildern, auf denen allen übrigens (sogar auf den später von Filippino gemalten 8, 11) sich verschiedene Szenen befinden, deren Teilnehmer einander nichts angehen, so daß sie innerhalb derselben einheitlich aufgefaßten Landschaft oder Architektur an den Grenzen der Szenen einander die Rücken zuwenden. Das ist gedacht in der früheren Art Giotto's und überhaupt des Mittelalters. Masaccio behält diese Kompositionsweise, die das 16. Jahrhundert in Italien durchweg aufgiebt, mit vielen späteren Malern seines Jahrhunderts bei, aber bei seiner sonstigen Art darzustellen und zu malen beeinträchtigt es nicht die Wirkung seiner Kunst, die uns dennoch den Eindruck wirklicher Vorgänge giebt.

Masaccio hat lebendige Bilder, er hat das bloße Illustrieren für den Verstand, das unbeholfene Verdeutlichen überwunden. Am vollendetsten und treuesten giebt seine Art zu schildern das schönste aller dieser Bilder wieder, der „Zinsgroßchen“ (2). In der Mitte steht Christus unter den Aposteln vor dem Böllner und weist Petrus auf das Wasser hin (Fig. 84, S. 187), wo (links) derselbe Petrus niedergekniet ist, um die Münze einem Fische aus dem Munde zu ziehen, und dann reicht (rechts) Petrus wieder sie dem Böllner, der hier zum zweitenmal erscheint, hin. Hinter dem Ganzen zieht sich eine Hügel-

landschaft hin mit spärlich belaubten Bäumen, wie sie die Italiener noch heute gern haben; daran schließt sich rechts, wo Petrus vor dem Zöllner steht, eine Architektur, die, ohne gotisch zu sein, noch an das leichte Stangenwerk Giotto's erinnert. Ausgebildete Renaissance-Architektur, wie bei Filippino



Fig. 88. Kopf Christi aus dem „Zinsgrofchen“, von Masaccio. Zu Fig. 84.

(8 und weniger ausgeprägt 11) kann man so bald nach 1420 (S. 119) auf Masaccio's Fresken noch nicht erwarten. Aber es ist schon charakteristisch, daß diese Dinge wie Nebensachen und auf eine gewisse malerische Wirkung hin behandelt werden und nicht, wie noch bei den Giotto'sken, mit Sorgfalt und Liebe als etwas für sich geschätztes. Den entschiedensten Eindruck einer Renaissance-Architektur haben wir auch in dieser Hinsicht auf dem Bilde der

„Heilung des Lahmen und der Petronilla“, das unter Masolinos Namen geht (5, Fig. 91).

Ein ganz bedeutender Fortschritt gegen Giotto ist in der perspektivischen Verteilung der Gegenstände über die Fläche gemacht. Hier war, wie berichtet wird, Brunellescos Lehre von Einfluß auf Masaccio. Der Eindruck der Nähe und der Ferne, den Giotto noch nicht einmal erstrebt hat, wird hier vollkommen erreicht durch Mittel, die also für uns zuerst Masaccio als Maler zur Wirkung gebracht hat. Angewandt hat sie, wie wir aus Beschreibungen wissen, schon vor ihm Brunellesco. Ungezwungen und natürlich, wie bei einem wirklichen Vorgange, erscheinen nun die handelnden Figuren auf der vertieften Fläche. Die große Mittelgruppe auf dem „Zinsgroßchen“ ist zusammengesetzt aus solchen Teilnehmern, die lebhaft gestikulierend den Gedankeninhalt verständlich machen und zugleich dadurch künstlerisch rhythmisch wirken, — vor allem Christus (Fig. 88), Petrus und der Zöllner — und aus solchen, die mehr oder weniger ruhig, wie der Chor, die Handlung begleiten. Wir sehen was die Menschen wollen, und ihr Zusammensein ist ein natürlicher und schön geordneter Vorgang, wiederum ein großer Fortschritt gegen Giotto! Die lange Fläche und die große Figurenzahl dieser Wandbilder bringen es mit sich, daß sich die Komposition geradlinig, zwischen links und rechts, hinzieht und daß die Köpfe der Figuren gleich hoch in einer Linie liegen. Das ist bei der unbefangenen Art der Schilderung und bei der immerhin dekorativen Bestimmung dieser Bilder natürlich. So haben es auch noch die folgenden Maler in ihren Fresken gemacht. Erst am Ende des Jahrhunderts versucht man, hauptsächlich unter Lionardos Einfluß, eine der Form des Dreiecks sich nähernde, pyramidenartige Gruppierung, die dann für das Tafelbild als Regel angesehen werden kann.

Was auch immer von Masaccio verloren gegangen ist und was ihm an Vorhandenem noch zugeschrieben werden mag, wie die Fresken in S. Clemente in Rom: die Bilder der Brancaccikapelle sind jedenfalls seine höchste und reifste Leistung. Daß sie uns wenigstens in den Grundzügen erhalten sind, verdanken wir dem besonderen Glücksfalle, daß ein Brand, der 1771 die alte Karmeliterkirche zerstörte, diese Kapelle verschont hat. Soweit ein Meister von dieser Größe auf Tafelbildern erkannt werden kann, leisten diesen Dienst vortrefflich zwei Predellen einer Altartafel: die „Anbetung der Könige“ und das „Martyrium Petri und Johannis

des Täufers“, sowie ein ihm ebenfalls zugeschriebenes Rundbild mit der Darstellung einer vornehmen florentinischen Wochenstube (sämtlich in Berlin).

Das Hervorstechende an Masaccio ist das Ernstste und Große neben der vollen Naturwahrheit. Diese fehlt noch bei Giotto, der in der monumentalen Haltung sein Vorgänger ist. Masaccios Kunst ist von einem beinahe unendlichen Einfluß gewesen. Seine Art haben am meisten in ihren Fresken Filippino Lippi und Domenico Ghirlandajo weitergeführt. Sie sind seine echten Nachfolger und haben denselben ernststen, feierlichen Zug. Wir dürfen uns gewiß den frühverstorbenen Masaccio auch in seinem persönlichen Wesen ernst und schwer vorstellen; zum Lustigsein scheint er ja auch keinen Anlaß gehabt zu haben. Seine älteren Freunde Brunellesco und Donatello waren auch keine leichten Naturen.

Aber der Mann, der als Maler Masaccios Lehrer genannt wird, Masolino, war, nach seinen Bildern und auch nach seinem Leben zu schließen, ein anders gearteter Mensch, heiter und beweglich. Indem wir ihm und einigen seiner Werke nachgehen, thun wir manchen interessanten Blick in das Leben der Zeit. Wir können damit die Betrachtung der Bilder, die ihm in der Brancaccikapelle von manchen zugeschrieben werden (3, 5, 6), verbinden.

Masolino hat den Masaccio um viele Jahre überlebt; er ist wahrscheinlich erst 1447 gestorben. Er hat für zwei sehr verschiedenartige Gönner gemalt, für den Kardinal Branda von Castiglione an der Olona (nördlich von Mailand) und für Filippo Scolori, einen kühnen Abenteurer, der sich vom Kaufmannslehrling emporgearbeitet hatte zum Feldherrn König Sigismunds von Ungarn und schließlich zum Obergespan. Er baute in Ungarn zahlreiche Kirchen und Kapellen. „Pippo Spano“ nannte man ihn in Florenz. An ein Porträt von ihm sind wir früher erinnert worden (S. 152).

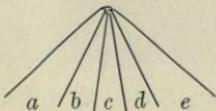
Branda war Kardinal von S. Clemente in Rom (um 1420) und ließ in dieser seiner Basilika die Katharinentapelle mit Fresken schmücken: einer großen „Kreuzigung“ und „Geschichten der Heiligen Ambrosius und Katharina“. Die Bilder sind stark übermalt. Nach Vasari wären sie von Masaccio, andere geben sie dem Masolino, der bald darauf für den Kardinal in Castiglione beschäftigt war, und lassen wohl den Masaccio in seinen jungen Jahren daran Anteil haben. Die Frage ist nicht sicher zu entscheiden. Ueberwiegende Gründe sprechen doch, wie es scheint, für Masolino.

In seiner Heimat Castiglione ließ Branda eine bescheidene Kirche

ausbauen, die 1425 eingeweiht worden ist. Nach diesem Jahre erst erhielt sie Fresken, und zwar zunächst das Chorgewölbe von Masolinos Hand, wie eine lateinische Inschrift an der Decke bezeugt, dann die ganze untere Wandfläche unter dem Gewölbe von einem Unbekannten („Geschichten der Heiligen Stephanus und Laurentius“, die uns hier nichts angehen). Masolino ist 1424 bei den Ärzten und Apothekern in Florenz eingeschrieben worden und hat 1425 eine Zahlung für Arbeiten in der Karmeliterkirche (der Brancaccikapelle) erhalten. Bald darauf wird er sich also nach Castiglione d'Olona begeben haben. Seine Fresken in Castiglione sind höchst merkwürdig. Sie füllen, im ganzen fünf Bilder, die über dem Chor zusammenlaufenden fünf Rippen des Spitzbogengewölbes*), deren Form dem Künstler erhebliche Beschränkungen auflegte. Auf den drei inneren, schmälern Feldern sind die Figuren strenger, langgezogen, gotisierend und etwas schematisch nach alter Weise. An den beiden äußeren, breiten Rippen entfaltet sich die Schilderung freier, mannichfach und anmutig erzählend in der Art des neuen florentinischen Stils.

Die Szenen sind hier bereits ins Freie gelegt und durch bescheidene landschaftliche Umgebung leise belebt. Bei der „Geburt Christi“ sehen wir das Kind auf dem Erdboden mit an den Mund gelegtem Finger, Maria anbetend davor (wie auf einer Predelle Gentiles da Fabriano von 1423). Links kniet Josef, rechts der Kardinal Branda als Stifter, von einer weiblichen Schutzheiligen eingeführt. Wir fühlen uns in der Stimmung erinnert an spätere ähnliche Bilder von Filippo Lippi, der von Masolino beeinflusst worden ist. Ebenso schön und natürlich ist die „Anbetung der Könige“ dargestellt. Der älteste König küßt knieend dem Kinde den Fuß, wie auf dem erwähnten Bilde Gentiles. Die Körperformen auf diesen Bildern stehen etwa auf der Mitte zwischen dem feierlichen Giotto und dem lebendigen Masaccio. Wir finden noch nichts von dem ungarischen Kostüm, das Masolino seit seinem Aufenthalte bei Pippo Spano annimmt und später, wie wir gleich sehen werden, auch in Castiglione d'Olona verwendet hat. Die Fresken des Chors gehören also in die frühere Zeit Masolinos, wo er dem Augenschein nach aus der gotischen Formgebung durch eigenes

*) Was folgendes Schema veranschaulichen mag:



a) Geburt Christi,

e) Anbetung der Könige,

dazwischen b—d Krönung Mariä, Verkündigung und Epopalizio.

Leben und individuelles Schönheitsgefühl, gleichzeitig mit dem wenig älteren Gentile da Fabriano, herausstrebte. Sein Schüler Masaccio ist kräftiger, Masolino ist weich und hat mehr Liebreiz, sowie später Filippo Lippi.

Masolino ging darauf nach Ungarn und hat dann viel später noch einmal in Castiglione für den Kardinal Branda gearbeitet. Denn die kleine Taufkirche S. Giovanni daselbst, neben der Kirche, ist im Innern ganz mit Fresken aus dem Leben des Täufers — von der „Verkündigung“ bis zum „Gastmahl des Herodes“, im ganzen vierzehn — bedeckt, die dem Stil nach nur Masolino gehören können; und oben an der Decke findet sich als Schluß einer erloschenen Inschrift die Zahl 1435 gemalt, die sich nur auf die Zeit dieser Malereien beziehen läßt. In diesem Cyklus wechseln, wie in der Brancaccikapelle, figurenreichere Bilder ab mit solchen, die nur aus wenigen großen Figuren bestehen, und es kommen dann noch einige Einzelgestalten hinzu. Der Raum der Taufkirche ist der Entfaltung nicht so günstig gewesen, wie die geraden Wände der Kapelle in Florenz. Das hat jedenfalls den Maler in der Komposition gehemmt. Aber es ist etwas äußerliches, wodurch sich die Befangenheit in den Linien und das Erzwungene der dekorativen Anpassung nicht erklären läßt. Das geeignete Talent würde auch das überwunden und andere Linien und Motive gefunden haben. Der Maler, der hier malte, hat in dem allgemeinen großen Wurf der Darstellung nicht Schritt gehalten mit Masaccio oder Donatello. In der Durchbildung der Form an dem Nackten ferner kommt er ihnen ebenfalls nicht gleich. Aber im einzelnen verfügt er nicht nur über die Gabe, sanfte Schönheit und Anmut gut auszudrücken, — ganz wie an dem Gewölbe der Kirche (S. 197) — sondern er beobachtet hier im Baptisterium auch übrigens am Leben, an den Menschen, in der Tracht scharf und mit großer Vorliebe für das Mannichfaltige der täglichen Erscheinung. Masolino hat hier um 1435 das reiche und prächtige Zeitkostüm der Lombarden in die florentinische Kunst eingeführt. In den Fresken von Filippo Lippi und Benozzo Gozzoli entfaltet sich dieser Glanz dann weiter. Wie einfach, schlicht und allgemein sind dagegen die Menschen bei Fiesole und selbst bei Masaccio gekleidet. Dadurch machen die Fresken in Castiglione mit ihren vielen Porträtfiguren neben einer andererseits steifen, frühen, altertümlichen Formensprache einen ganz eigentümlichen Eindruck, fesselnd und doch wieder seltsam berührend. Der Eindruck wird verstärkt durch die ungarischen Erinnerungen, die Masolino hier in einer so lebendigen, genreartigen Weise verwertet hat, wie das bis dahin in der italienischen Kunst ohne Beispiel



Fig. 89. Taufe Christi. Von Masolino. Castiglione, Taufkirche.

ist. Der Lehrer Masolino, der seinen Schüler Masaccio lange überlebt hat, zeigt also hier in seinem späteren Werke seine Vorzüge neben seinen Schwächen. Aus der Art seiner schließlichen Entwicklung dürfen wir die



Fig. 90. Gastmahl des Herodes (Teilstück). Von Masolino. Castiglione, Taufkirche.

Gewißheit nehmen: im einzelnen und kleinen, in der Beobachtung überhaupt, mag Masaccio von Masolino noch soviel gelernt haben, im großen seiner Kunst gewiß nicht viel, denn darin war er, als er starb, längst über seinen

ehemaligen Lehrer hinaus, der dann noch zwar realistisch im einzelnen und insofern im neuen Stil, aber ohne die volle Beherrschung der Form, kurz unharmonisch weiter malte.

Ueber die Art Masolinós wollen wir uns in einigen Beobachtungen an den merkwürdigsten dieser Bilder Rechenschaft geben.

Auf der „Taufe Christi“ (Fig. 89) erinnern die Hauptpersonen, Johannes und Christus, an die gotische Malerei. Daneben spricht die neue Zeit aus einem Genrebilde, das sich als Hauptgegenstand vordrängt: drei fast nackte Männer haben sich entkleidet, einer zieht sich die Beinkleider, einer den letzten Schuh aus; einer, vom Rücken gesehen, zieht sich das Hemd über den Kopf. Neben ihm steht ein vierter, frierend, in seinem Mantel. Die Körperformen und die Stellungen sind, verglichen mit dem Nackten in der Brancaccikapelle, doch um 1435 keine bedeutende Leistung mehr. Unter den Zuschauern, die zu der Szene von unten auf Stufen emporsteigen, erscheint ein Porträtkopf, mit einer Mütze bedeckt. Und diese Zuthaten mehren sich auf den anderen Darstellungen aus der Geschichte des Täufers („Zacharias im Tempel“, „Namengebung“, stark verwittert, „Predigt Johannis“, „Lamm Gottes“): ältere Männer in kurzen Mänteln, manchmal in ganzer Figur mit enganliegenden Beinkleidern, mit verschiedenen gestalteten, zum Teil sehr hohen Mützen, mit freundlichen oder mürrischen Gesichtern, alle individuell und manche durch eine entschiedene Familienähnlichkeit als Glieder eines Geschlechtes kenntlich, einige stillstehend und zuschauend, andere auf Stufen in die Höhe steigend. Zweimal erscheint Branda selbst, außerdem mindestens fünf andere Castigliones unter einer noch größeren Zahl anderer lebensvoll kostümirter Teilnehmer. Wollen wir dies an sich ja sehr interessante Element zeitgeschichtlicher Zugaben künstlerisch richtig würdigen, so darf uns nicht entgehen, daß es hier getrennt als Merkwürdigkeit für sich neben die, wie aus einer anderen Welt stammenden Gestalten gestellt ist, während Masaccio und nach ihm Filippo Lippi, im Dom zu Prato, die zeitgenössischen Teile mit den handelnden historischen Personen auch künstlerisch in Stil und Kostüm zu verbinden verstehen.

Einige andere Bilder Masolinós mit wenigen Figuren geben sehr wirkungsvolle Einzelmotive, die uns etwas an die Brancaccikapelle erinnern: Johannes, den Herodes ermahnend, wird von dem Häfcher gepackt; der Schließer in ganzer Figur, wie er Johannes einferktert; Johannes als Brustbild aus dem Kerkerfenster sehend.

Merkwürdiger aber und für Masolinós Stellung in der Kunstgeschichte

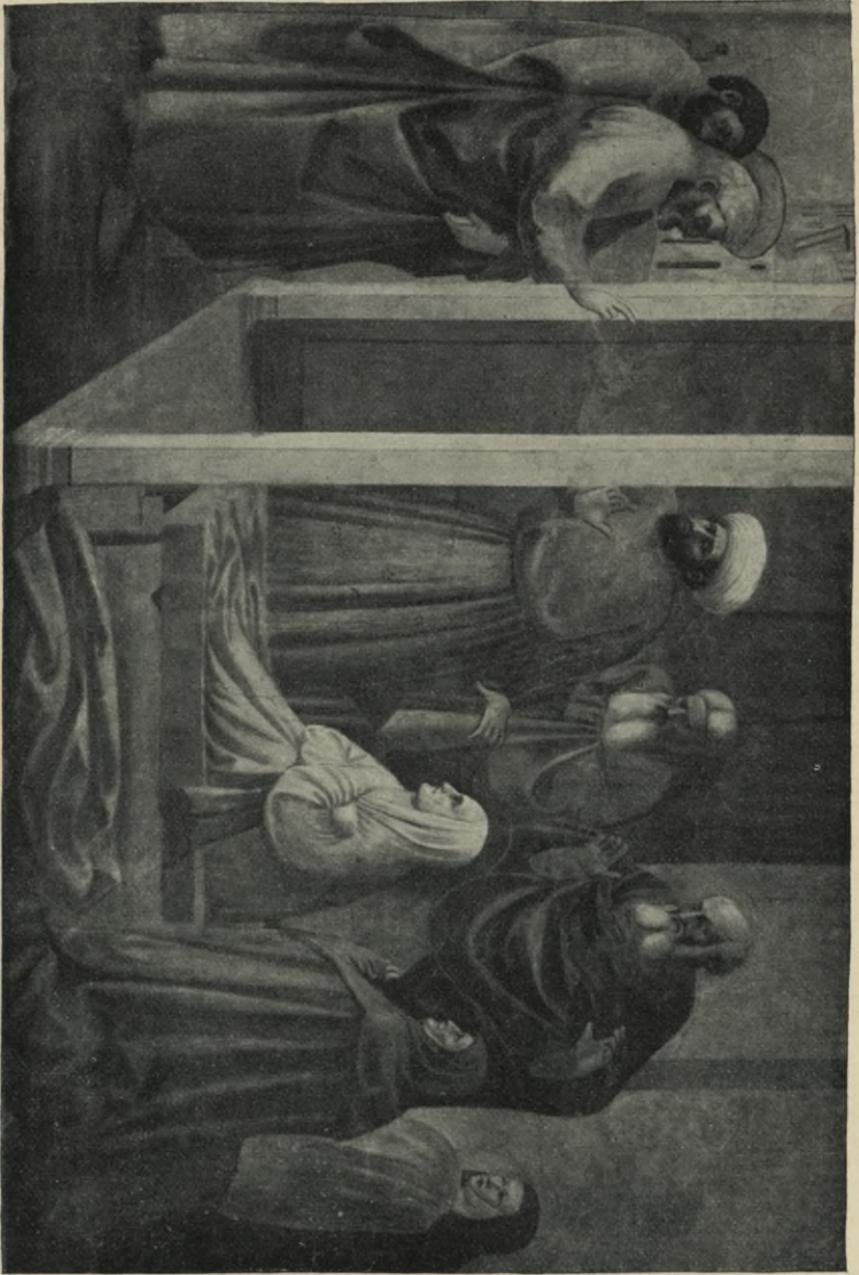


Fig. 91. Verlobung der Petronilla (Zelthild). Florenz, Garmine.

besonders wichtig ist die große Darstellung des Gastmahls des Herodes, die deswegen kurz beschrieben werden muß. Links und rechts vom Beschauer öffnen sich reiche Architekturen auf einen Hof, der, hinten wiederum durch Arkaden abgeschlossen, darüber den Blick in eine Gebirgslandschaft freigiebt. Unter der Säulenhalle links (Fig. 90) sitzen an gedeckter Tafel Herodes, der Kardinal Branda, Pippo Spano mit hoher Bärenmütze und sein ungarischer Begleiter mit langem Schnauzbart, alle erstaunt über das Anliegen der schönen Salome, die grazios an den Tisch herangetreten ist, mit einer gleich anmutigen Genossin, einem Pagen und zwei Herren in Mützen und kurzen Mänteln, von denen der eine durch seine Gesichtszüge uns bereits von den früher betrachteten Bildern her bekannt ist: er gehört zum Geschlechte des Kardinals. Dieser Gruppe gegenüber thront vor der Halle zur Rechten die Königin, von zwei Frauen umgeben, vor ihr kniet Salome mit dem Haupte auf der Schüssel. Hier hat wohl Masolino sein bestes gegeben. Welchen Eindruck macht es auf uns? Er versteht deutlich und lebendig zu erzählen. Aber seine Figuren sind nicht auf den Mittelpunkt eines dramatischen Vorgangs hin komponiert, sondern in sehr kleinem Maßstabe als Staffage in die Architektur gestellt, die durchaus als die Hauptsache erscheint. Die Architektur selbst ist fleißig und, wenn auch nicht durchweg, mit den Mitteln der Renaissance zusammengestellt, aber nicht, was man doch bei ihrer vorzüglichen Ausführlichkeit erwarten könnte, groß und frei oder schön im Geiste dieser Renaissance erfunden, sondern von einem Dekorationsmaler mühsam zusammengestoppelt. Welch ein Abstand von Masaccio, der in der Brancaccikapelle in großer Historienmalerei lebendige Menschen giebt und das Beiwerk dahinter zurücktreten läßt!

Nun erst können wir uns mit der Aussicht auf Verständnis nach Florenz zu denjenigen Bildern der Brancaccikapelle zurückwenden, die von vielen dem Masolino zugeschrieben werden (S. 189).

Das Menschenpaar des „Sündenfalls“ (6), welches man erst in neuerer Zeit dem Masolino gegeben hat, ist nach anderen Modellen gemacht, als das der „Vertreibung“ (1), außerdem nicht, wie hier, dramatisch, sondern typisch und ohne geistige Teilnahme aufgefaßt, beide Menschen dieses Paares sind porträtartig gehalten, besonders stark Adam. Die zwei Menschenpaare brauchen darum nicht notwendigerweise von verschiedenen Künstlern herzuführen, wenn nur der eine — in diesem Falle Masaccio — sie nicht unmittelbar nach einander gemacht hätte. Bei der „Predigt Petri“ (3) würde wohl niemand ohne Vasaris Angabe auf einen anderen, als Masaccio,

gekommen sein. Fremdartig sieht hier ein Kopf mit Schnurrbart aus, aber einen ähnlichen Typus hat der zweite Apostel von links auf dem Zinsgroßgebilde (2). Wichtiger ist für die Frage die „Heilung des Krüppels“ und die „Petronilla“ (5, Fig. 91). Das Urteil hat sich hier immer zunächst bestimmen lassen durch die beiden jungen Patrizier, die über den Platz schreiten und in ihrer vornehmen Tracht allerdings verschiedenen der Zuschauer auf Masolinos Fresken in S. Giovanni gleichen. Für den sorgfältig prüfenden hört aber damit auch die Ähnlichkeit mit Masolino auf. Von allem andern ist nichts dem Masaccio fremd, und die Architektur des Hintergrundes mit den zwei perspektivisch gezeichneten Straßeneingängen ist so ganz in seiner großen, andeutenden Weise gegeben, daß sie zu der äußerlichen, ängstlichen, unmalerischen Behandlung dieser Teile auf Masolinos „Gastmahl Herodis“ in S. Giovanni in einem unerklärlichen Gegensatz stehen würde, wenn wir für beide Bilder Masolino als Urheber annehmen müßten. Ja, wenn noch Masolino zuerst in Castiglione d'Olona gemalt hätte und dann sich zu dem ohne Frage viel freieren und größeren Stil dieses Bildes der Brancaccikapelle, etwa unter dem Einflusse seines genialen Schülers, fortentwickelt hätte! Aber er malte ja viel später in Castiglione d'Olona. So können wir nicht anders als annehmen, daß Masaccio auch dieses Bild (5) gemalt hat und in den Typen der zwei Edelleute sich der Weise seines Lehrers näherte. Noch auf einen äußerlichen Unterschied ist man neuerdings aufmerksam geworden. Nach einer zuerst von Morelli gemachten, von Hausing ausgesprochenen Beobachtung bildet die alte Zeit den Heiligenschein als einen runden Kreis, der um den Kopf geht, während seit Masaccio der Nimbus als schwebende Scheibe oberhalb des Kopfes plastisch und gleichsam beweglich wird. Der Anfang mit dieser Neuerung muß irgendwann von Masaccio gemacht worden sein. Es wäre zu erwägen, ob er nicht auf der „Predigt Petri“ (3) und auf der „Heilung“ (5) — wo übrigens der Nimbus des vor Petronilla stehenden Petrus schon nicht mehr ganz die alte Form zeigt — sich auch in dieser technischen Einzelheit seinem Lehrer näher gehalten haben könnte, ehe man das fast Unmögliche annimmt und dem Masolino Bilder zuteilt, die jedenfalls hoch über seinen beglaubigten, späteren Werken in Castiglione d'Olona stehen.

Masaccio war 1428 gestorben, ein großer Künstlergeist, dessen Wirkung auf die Geschichte der Kunst gar nicht hoch genug angeschlagen werden kann.

Meußerlich gerechnet, nach der Zahl seiner Bilder und der Gattung seiner Gegenstände, war das Werk seines kurzen Lebens doch nicht so mannichfaltig. Bald nach ihm entwickelt sich die Malerei breit und reich und vielseitig, und diese Malerei der Frührenaissance, wohl die glänzendste und harmonischste Erscheinung des 15. Jahrhunderts, verteilt sich auf Gruppen und Individuen, deren Zahl uns heute fast verwirrt, so wie es die Malerschulen des 17. Jahrhunderts in Holland thun. Ist es dem gegenüber nicht merkwürdig, daß sich in Florenz gleich nach 1450 nur ein einziger bedeutender Maler findet, der neben den großen Bildhauern, die wir früher betrachtet haben, als etwa gleichwertig genannt werden kann, nämlich Filippo Lippi? Die anderen waren damals alt, wie Fra Angelico, oder überhaupt nicht zur Reise gekommen, wie Andrea del Castagno und Paolo Uccello, oder sie waren noch in der Entwicklung begriffen, wie der ältere Pollajuolo und Verrocchio, die ohnehin mehr zur Plastik gehören, und wie die schwächeren Talente Benozzo Gozzoli und Cosimo Rosselli. Die großen Träger der Entwicklung für die zweite Hälfte des Jahrhunderts waren kaum geboren: Sandro Botticelli und Domenico Ghirlandajo. Ihre Blüte fällt zwischen 1480 und 1490. Seit 1480 wurden die Fresken in der Sixtina in Rom gemalt, 1490 waren Domenicos Fresken in der S. Maria Novella in Florenz vollendet. Gleichzeitig erreicht ein nur wenig jüngerer, ebenfalls bedeutender Maler seine Höhe, Filippino Lippi, der bei einem vielleicht gleich großen Talente in seinen vollendeten Leistungen den beiden anderen doch nicht völlig gleich gestellt werden kann. Diese vier: Filippo Lippi, Sandro Botticelli, Domenico Ghirlandajo und Filippino Lippi sind als Maler die eigentlichen Nachfolger Masaccios, und sie haben als selbständige Künstler ihre volle Bedeutung. Die großen Stationen ihrer Kunst sind Philippos Fresken im Dom zu Prato (seit 1456) und Ghirlandajos Fresken in der S. Maria Novella (bis 1490). Dazwischen liegt der Bildercyclus der Sixtina von Sandro, Ghirlandajo und anderen (nach 1480), und etwas später vollendet Filippino Masaccios Fresken in der Brancaccikapelle.*

Filippo Lippi (um 1406—1469) ist der Maler, einer heiteren, stillen Schönheit, die auch, wenn sie groß und ernst wird, in einem wohl-

*) Masaccios Nachfolger lassen sich in folgender Gruppierung leichter übersehen:

Vorstufen: Andrea del Castagno † 1457 (Charakteristik der Körperform), Domenico Veneziano † 1461 (Kolorit), Paolo Uccello † 1475 (Perspektive).

thuenden Ebenmaße der Linien und gehalten und sanft im Ausdruck bleibt. Seine besondere Aufgabe hat er nach zwei Richtungen hin gehabt. Nach dem Vorgange der Bildhauer, Donatello und Lucas della Robbia, hat er als Maler das neue Madonnenbild geschaffen, die florentinische Mutter in menschlicher, jugendlicher Schönheit mit blondem Haar und schleierartigem Kopfstuch, dazu das natürlich gebildete Kind mit runden, kindlichen Formen. Auch wenn, wie in der „Anbetung des Kindes“, ein mystischer Inhalt beibehalten ist, wirkt das nicht auf die Formen und die äußere Erscheinung, die naturwahr und menschlich bleiben. Der Eindruck wird unterstützt durch etwas Landschaft, in deren Stimmung, selbstverständlich nach dem besonderen Naturgefühl des Italieners, Filippo Meister ist. Von diesen Bestandteilen gehen seine zahlreichen Tafelbilder aus, die ihn manchmal weiter führen zu reichen Kompositionen mit vielen Figuren. Wie bei Sandro Botticelli, so hat auch bei Filippo das Tafelbild neben dem Fresko noch eine eigene, besondere Bedeutung; bei Ghirlandajo und Filippino hingegen würde man, wenn man nur die Fresken hätte, kaum etwas wesentliches vermissen.

Im Typus ist Filippo nicht mannichfaltig, auf größeren Bildern sogar etwas einförmig, aber bei natürlicher Anmut und großer Sorgfalt im einzelnen doch niemals langweilig oder handwerksmäßig. Seine Vorgänger in dieser malerischen Richtung sind Masolino, und abgesehen von dessen ekstatischem Zuge, Fra Angelico. Wie dieser, zeichnet er sich durch eine fleißige, fein durchgeführte Temperatechnik aus. Seine Lokalfarben, helles Blau und Rot, sind leuchtend und klar bis in die tieferen Schatten, seine

1. Heitere Schönheit nach Erfindung und Form:

Filippo Lippi um 1406—1469, formell weniger ausgestaltet: Benozzo Gozzoli um 1424— um 1496.

2. Plastische Richtung, scharfer Ausdruck der Körperform:

Andrea del Verrocchio 1435—1488, die Pollajuoli, Antonio 1429—1498, Piero 1443— vor 1496.

3. Reiche Phantasie in der Erfindung, wie 1, zugleich aber Streben nach schärferem Ausdruck:

Sandro Botticelli 1446—1510. Filippino Lippi 1458—1504. Bescheidenerer Ausläufer dieser Richtung: Lorenzo di Credi 1459—1537.

4. Monumentale Größe:

Domenico Ghirlandajo 1449—1494.

5. Guter technischer Durchschnitt ohne tiefere Begabung:

Cosimo Rosselli 1439—1507. Piero di Cosimo 1462—1521.

schleierartigen Stoffe zart und durchsichtig, der Gesamttön in seinen besten Bildern ist in seinem silberartigen Glanze unendlich reizvoll. In der Modellierung der Körperformen geht er von der Härte und Schärfe der Bildhauer allmählich über zu malerischer Rundung und Weichheit, wenn er auch den Umriß der Zeichnung um der Deutlichkeit willen nicht ganz entbehren kann.

In seinen großen Fresken (Prato, Spoleto) ist er der Fortsetzer von Masaccio. Die vornehme Repräsentation des damaligen Lebens kommt zur Geltung in der gedrängten Masse würdiger und kostbar gekleideter Zuschauer, einer weltlichen Zuthat zu dem heiligen Vorgange, der dahinter manchmal fast etwas zu sehr zurücktritt. Bisweilen nimmt auch die heilige Geschichte selbst ganz die Formen einer heiteren weltlichen Gesellschaft an: „Herodis Gastmahl“ (Prato, drittes Fresko rechts), wo zwei Frauen sich küssen und eine andere an der Tafel sich gerade servieren läßt, alle von zierlicher Schönheit. Die vielen Frauen in den Fresken Filippos sind etwas neues gegenüber Masaccio, bei dem fast nur Männer vorkommen. Die Anordnung der Fresken in Prato ist geradlinig und regelmäßig, wie bei Masaccio, aber in einigen Bildern auch schon kunstvoller, pyramidenartig, wie später im 16. Jahrhundert, und besonders frei ist sie in seinem letzten Lebenswerk, den Fresken aus dem „Leben Marias“ in der Chornische des Doms von Spoleto mit der „Krönung Maria“ in der Halbkuppel, wo das Vorherrschende des Weiblichen die zarten und weichen Züge seiner Kunst wieder ebenso hervortreten läßt, wie es in seinen Tafelbildern der Fall ist.

Filippos Kunstweise ist also im wesentlichen sanft und innig, von weiblichem Charakter. Freude am Leben blickt aus seinem heiteren Realismus hervor, alle Askese scheint ihm fremd zu sein. Hinter den Bildern steht ein Mensch von frischem Temperament und lebhaftem Blut, das ihn seltsam genug durch sein unruhiges Leben treibt. Als Waisenknabe wurde er 1421 bei den Karmelitern eingekleidet nahe bei derselben Kirche, wo etwas später Masaccio seine Fresken malte. Da lernte er bald diesen großen Meister kennen und wurde Maler, wie vor ihm Fra Angelico, der ja auch Mönch war. Aber Fra Filippo ist ein Weltkind. Ueber sein Treiben gingen viele Geschichten um, ob sie nun wahr sind oder nicht. Uns interessiert es, daß er trotz der Anregung durch Masaccios Kunst doch in dieser ersten Periode seiner Thätigkeit (seit 1438: Madonna für S. Spirito, jetzt im Louvre) viel zarter und weicher ist, als dieser, und daß er nur mit der Jungfrau und Engeln und weiblichen oder sehr passiven

männlichen Heiligen zu thun hat, wiewohl seine Naturauffassung auf derselben realistischen Art zu sehen beruht. Darum scheinen seine Gestalten wirklich



Fig. 92. Madonna im Walde, von Filippo Lippi. Berlin.

und lebendig, und seine besondere Weise umspinnt sie mit einer Poesie, wie sie so bis dahin noch kein italienischer Maler für uns auszudrücken vermochte. Die eigentümlichste Hervorbringung Filippos ist die Madonna im Walde, die knieend das vor ihr liegende Kind anbetet. Das Motiv

ist älter (S. 108) und dem alten kirchlichen Andachtsbilde entnommen, aber das Mystische tritt für unseren Eindruck zurück hinter das menschlich Schöne der Formen und hinter das Duftige und Zarte, Märchenhafte der Erscheinung. Man versteht die Stimmung, die Filippo ausdrücken wollte: der Vorgang berührt uns, wie eine lebendig gewordene Vision eines frommen Einsiedlers im Walde. Der Wald ist zwar nicht der deutsche mit kräftigen Stämmen und dichtem Laub, sondern ein italienischer auf Felsgrund mit Quellen und Bächen, wo auf ansteigendem Boden dichtgereiht die schwächtigen Bäume sich in die Höhe ziehen und schimmerndes, glitzerndes Zwielicht durchlassen. Diese anbetende Madonna ist aber auch den Nordländern sympathisch gewesen, denn bald darauf haben sie auf ihre Weise Hugo van der Goes (S. Maria Nuova, Florenz) und Rogier van der Weyden (Berlin Nr. 535) wiedergegeben, und von da an finden wir sie weiter bei Schongauer, Zeitblom, Dürer. In Italien kommt sie natürlich häufig vor. Raffael hat diese Form nicht zugesagt. Filippo hat seine „Madonna im Walde“ öfter gemalt, am besten mit dem Johannesknaben und dem hl. Bernhard und oben Gottvater als Halbfigur über der Taube, mit voller Namensbezeichnung (Berlin Nr. 69, Fig. 92), abgefürzt und von der Gegenseite, auch etwas geringer (Florenz, Akad. qu. picc. 26) und endlich wieder anders mit Josef und anderen Heiligen, Hirten und Engeln (daselbst qu. picc. 12).

In diese Reihe gehören die „Verkündigung“ in München und anderes in Prato und Florenz, hier namentlich das große Altarbild für S. Ambrogio (Akademie qu. gr. 41): die „Krönung der Jungfrau“ durch Gottvater im Ornat des Papstes, als kirchliche Prunkdarstellung aufgefaßt, im Weissein zahlreicher Heiliger, Engel und einiger irdischer Bewohner (Fig. 93). Unter diesen befindet sich Filippo in seiner Mönchstracht knieend. Ein Engel hält ein zu ihm hinführendes Spruchband: *is perfecit opus*, und Johannes der Täufer steht aufrecht daneben, die Rechte, wie in freundlicher Anerkennung, über dem Haupt des Malers erhebend. Der altarartige Thron Gottes in der Mitte ist mit Lilien- und Rosengewinden geschmückt, und Kränze von Rosen und Lilienstengel tragen die engelartigen weiblichen Gestalten, die reihenweise geordnet von beiden Seiten der Kirche her auf die Zeremonie hinsehen. Schöne, zum teil kostbare Stoffe, schleierartige Tücher, ausgefuchte und sehr mannichfaltige Haarfrisuren vervollständigen den heiteren Eindruck des Kirchenfestes. Wieder etwas später, aber innerhalb derselben Formgebung, nur besonders fest gezeichnet und sicher und reif aufgefaßt ist die „Mutter des Erbarmens“ (in Berlin Nr. 95) mit schönen, satten Farben.



Fig. 93. Krönung der Maria (Mittelgruppe), von Fra Filippo Lippi. Florenz, Akademie.

Fra Filippo malte diese Bilder sehr langsam und wird wegen seiner großen Sorgfalt von einem angesehenen Koloristen, Domenico Veneziano, in einem Schreiben an Piero de' Medici höchlichst gerühmt. Er kam auch



Fig. 94. Maria das Kind anbetend. Von Fra Filippo Lippi. Florenz, Uffizien.

nicht auf seine Kosten, obwohl die Medici, Cosimo und seine Söhne, seine Gönner waren, und ein unstetes, wunderliches Leben schuf ihm schon früh allerlei Verlegenheiten. Seit 1452 lebte er in Prato in einem eignen Hause und hatte viele Aufträge; Prato ist noch besonders reich an Tafelbildern von ihm. Seit 1456 war er dann an den Fresken des Domchors

beschäftigt. Damals entführte der Fünzigjährige die einundzwanzigjährige Lucrezia Buti, die Tochter eines Florentiner Wollmaklers, aus einem Nonnenkloster, wo sie in Pension war, in sein Haus. Ueblich war dergleichen nicht für einen Frate, auch damals nicht, auch wenn dies der „Fehltritt“ (errore)

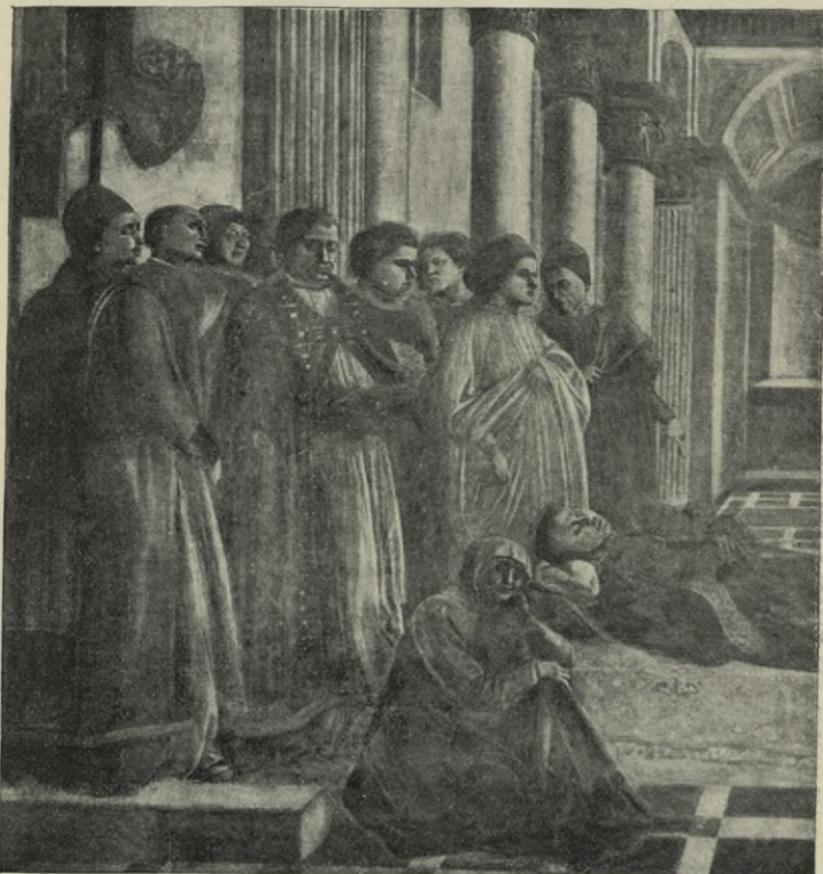


Fig. 95. Befattung des h. Stephanus (linke Hälfte), von Fra Filippo Lippi. Frato, Dom.

sein sollte, über den sich Giovanni de' Medici einmal vor Lachen geschüttelt hat, wie er in einem Briefe von 1458 erzählt. Dem Verhältnis entsprach bald der nachmals als Maler berühmte Filippino. Viel später hat Fra Filippo die Lucrezia gehehlicht. Er war seiner geistlichen Aemter enthoben und ging nun, mit weltlichen Sorgen vielfach beschwert und mit manchem

Vorwurf wohl nicht ohne Grund belastet, seinen Lebensweg weiter. Die Fresken im Dom zu Prato waren 1464 noch nicht vollendet. Zuletzt ging er nach Spoleto, wo er während der Arbeiten für den dortigen Dom



Fig. 96. Tod der Maria, von Fra Filippo Lippi (linke Gruppe). Spoleto, Dom.

gestorben ist. Sein Ordensbruder Fra Diamante, sein ständiger Gehilfe als Freskant von Prato her, brachte die Fresken in Spoleto zu Ende.

Ehe uns Filippos Fresken beschäftigen, sind einige Bemerkungen über seine späteren Tafelbilder nötig. Sie fallen nicht durchweg in die erste Zeit seines Aufenthalts in Prato, sondern manche von ihnen gehören noch den Jahren an, wo er schon mit dem Freskomalen beschäftigt war.

Im ganzen sind sie nicht so harmonisch, wie die zarten Bilder der früheren Jahre. Dafür haben sie mehr Kraft und männlichen Charakter. Sie zeigen auch mannichfaltigere Typen, und in beiden Beziehungen kann man sie als Uebergangsstufe zu dem großen Stil der Fresken im Dom zu Prato ansehen. Die Formen sind kräftiger herausmodelliert und von einer eigentümlichen, strengeren Schönheit: „Maria“, im Profil sitzend bis zur Kniehöhe sichtbar, faltet die Hände anbetend mit ernstem, niederwärts gerichtetem Blick, ehe sie das Kind aus den Händen eines zum Bilde heraussehenden, derben Engelnaben in Empfang nimmt; seine Flügel und der Umriß ihres Armes treten rechts und links über den gemalten Bildrand hinaus, was an Mantegna's Gewohnheiten erinnert (bestes Exemplar Filippus: Offizien Nr. 1307, Fig. 94). Die Gesichter bekommen etwas mürrisches, die Komposition wird architektonisch, der Faltenwurf hart und großartig: die „Madonna“ mit vier männlichen Heiligen in einer aus drei Nischen gebildeten Architektur sitzend (Akademie qu. gr. 40).

Im Chor des Domes zu Prato hatte Filippo unter den vier Evangelisten des Kreuzgewölbes links das Leben des Stephanus, rechts das des Täufers Johannes darzustellen. Schon um der Technik willen und wegen des kräftigen, leuchtenden Kolorits müssen diese Fresken als das größte geschichtliche Denkmal um die Mitte des Jahrhunderts angesehen werden (neben Mantegna's Fresken in der Eremitenkapelle zu Padua). Dazu kommt die Fülle neuer Gegenstände, die uns bald in ernstern, ergreifenden Szenen vorgeführt werden: „Bestattung des h. Stephanus“, inhaltlich tief und vortrefflich komponiert (Fig. 95). Etwas neues sind hier die an der Leiche sitzenden Mlageweiber; zwei stehende, rücksichtslos einseitig und gewaltig in ihrer Affektäußerung, hat Piero dei Franceschi (Fresko in Arezzo). Bald haben wir bei Filippo mehr heitere Schilderungen des weltlichen Lebens: „Gastmahl des Herodes“ (S. 207). Hier auf der Seite des Johannes hat Filippo in der Abschiedsszene und in der „Predigt des Täufers“ auch bereits das Kompositionsprinzip der kommenden Zeit, die nach oben ansteigende Gruppe. Der beschauliche Maler der zarten Tafelbilder ist hier in Prato zum Erzähler großen Stils geworden und dadurch dem Masaccio näher getreten, als früher. Sein Aufwand an Mitteln kann sogar größer genannt werden, denn das Kostüm der Menschen und ihr Auftreten ist noch prächtiger. Aber wenn man schärfer beobachtet, so ist das Auftreten äußerlicher und die ganze Erscheinung mehr gesellschaftsmäßig. Diese Menschen sind und stellen sich dar, aber sie handeln nicht. Die tiefe, energische Beseelung, die Masaccio

jedem Kopf geben konnte, und die geistige Beziehung, die er zwischen seinen Personen hergestellt hat, konnte Fra Filippo nicht erreichen. Ihm fehlt das Dramatische, was die Historienmalerei, wenn sie mit vielen Figuren in die Breite geht, haben muß. Der schönen Darstellung des bloß Gegenständlichen war sein Talent gewachsen, im ernsteren wie im freundlichen Gebiete.

Es war darum wohlgethan, daß er zuletzt in Spoleto zu den Gestalten seiner Jugendzeit zurückkehrte, um in sie noch einmal die ganze Anmut und Innigkeit zu legen, über die er von jenen Tagen her Meister war. Oben in der Halbkuppel malte er die „Krönung Mariä“, wie früher in der großen Altartafel für S. Ambrogio (S. 209), aber nun in ansteigender Gruppierung, darunter in drei zum Teil erst nach seinem Tode und nicht gut ausgeführten Bildern links die „Verkündigung“, rechts die vor dem liegenden Kinde knieende Madonna, wie früher, — und dazwischen eine neue, sehr ergreifende Darstellung des „Todes der Maria“ (Fig. 96).

Hiermit ist auf schöne Weise der Kreis dessen, was er leisten konnte, erfüllt, und so ist er unter dieser Arbeit recht eigentlich zu seinem Glück aus dem Leben gerufen worden in der Fülle seiner

Jahre. Denn wenn ihrer nach dem Laufe der Natur auch noch viele weitere hätten folgen können, sie würden doch nach menschlichem Ermessen nur den Niedergang seiner Kunst haben zeigen können. So aber starb er trotz der Verfehlung seines Lebens hochgeehrt, und als Künstler steht er mit seinen Leistungen so abgeschlossen und harmonisch da, wie wenige. Die Spoletiner ließen ihn in ihrem Dom beisetzen und gaben die Gebeine auch später nicht heraus, als Lorenzo der Prächtige sie sich für ein Grabmal im Dome zu Florenz erbat. Er setzte dem Künstler dann in Spoleto ein sinnreiches Marmordenkmal.



Fig. 97. Ausschnitt aus dem Rundbilde der Madonna von Fra Filippo Lippi. Florenz, Pal. Pitti.

Nach Filippos Tode war Alessandro (Sandro) Filipepi, nach einem Goldschmied, bei dem er gelernt hatte, gewöhnlich Botticelli genannt (1446—1510), unbestritten der erste Maler in Florenz. Er war erst 23 Jahre alt und malte Madonnen, wie Filippo, der auf ihn eingewirkt hatte, und in der Art der Reliefs der Marmorbildhauer Desiderio oder Antonio Rossellino (S. 167). Aber in den nächsten zehn Jahren machte er eine Entwicklung durch, die ihn sehr weit über seinen einstigen Lehrer hinausführen sollte. Er ist reicher in seiner künstlerischen Phantasie, aber auch theoretisch, weltlich vielseitiger gebildet und im Bereiche seiner Stoffe von einer Mannichfaltigkeit, die Filippo nicht von ferne, die aber auch kein anderer Maler des 15. Jahrhunderts völlig erreicht hat, so daß man, wenn man zu seinen Leistungen noch den Einfluß, den er ausgeübt hat, hinzunimmt, ihn nur mit Masaccio vergleichen kann. Wie dieser der ersten Frührenaissance den Ernst und den Charakter aufgedrückt hatte, so gab ihr Sandro in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts den Geist und das strahlende Leben und dazu den Glanz seiner virtuosen Technik. Den Reichtum seiner Erfindung, worin er alle anderen überragte, lehrt schon ein schneller Ueberblick über sein weites Stoffgebiet kennen.

Wie viel neues tritt uns da entgegen! Wir wollen es nach Gruppen zu ordnen suchen. Zunächst seine Engel. Ihr Typus kündigt sich schon bei Filippo an, z. B. auf der „Krönung Maria“ in der Akademie (S. 209). Aber durch Sandro wird er schöner und zugleich charaktervoller, bei aller großen, äußeren Anmut noch mehr durchgeistigt. Der moderne Betrachter wird diesen Typus am besten verstehen, wenn er an die Liebe in den Canzonen, Sonetten und Madrigalen des stil nuovo seit Dante denkt. Gegenstand der Verehrung ist darin eine Frau von fast überirdischer Hoheit, und Amore, der Liebesgott, ist nicht der tändelnde, nackte Flügelknabe der spätgriechischen Kunst, sondern ein nicht minder hohes, ernstes Wesen, das des Dichters Herz gefangen nimmt und in seinen Sinnen auch wohl ganz mit dem menschlichen Bilde jener Geliebten zusammenfließen kann. Sandro hat sich tief in Dante versenkt und auch sein großes Gedicht illustriert. Er hat nun in seinen erwachsenen, langbekleideten, der allgemeinen körperlichen Erscheinung nach weiblich gedachten Engeln, die keineswegs immer Flügel haben, ein künstlerisches Gegenbild zu jenem Gegenstande der italienischen Liebespoesie geschaffen. Die Engel sind schlank und reich gekleidet, mit schönen blonden oder dunkeln Haaren, auch wohl mit Kränzen geschmückt, wie Frauen. Aber in ihren Gesichtszügen erinnern sie an Jünglinge, und

ihr Ausdruck ist sinnend, tief, manchmal ernst und sogar schwermütig. Diese erhöhten oder verstärkten Mädchengestalten sind die Begleiter seiner Madonna, die auch ihrerseits wieder um einen Grad höher und geistiger aufgefaßt ist, als die Filippos (man vergleiche dafür die schönste auf dem Rundbilde mit dem „Magnificat“, Uffizien, Fig. 98, so bezeichnet von den Anfangsworten einer Seite



Fig. 98. Madonna mit Engeln (Magnificat), von Botticelli. Florenz, Uffizien.

des aufgeschlagenen Buches, an dem die Madonna zu schreiben im Begriff ist: magnificat anima mea dominum) — aber diese Engel erscheinen dann auch auf seinen anderen Bildern, oft als irdische junge Mädchen, oder auch wieder als wirkliche Engel selbständig, z. B. in dem wundervollen Reigentanz oben in der Luft über einer „Geburt Christi“ mit der Jahreszahl 1500 in griechischer Schrift (London, Nationalgalerie; aus der Sammlung Young Otley, Fig. 99): einige dieser erwachsenen Mädchen bekränzen zwei knieende

Sirten, andere umarmen stürmisch drei herannahende Jünglinge; ganz unten entfliehen zwei kleine Teufelsgestalten.

An diese erwachsenen Mädchenengel reihen wir die Schönheit der reifen irdischen Frau, die uns Sandro oft auf seinen Bildern giebt, manchmal mit einem energischen Motive der Stellung oder der Bewegung, z. B. entfliehend oder etwas tragend. So lange das nicht übertrieben wird, haben wir in solchen Darstellungen den Anfang eines idealen, schöngebildeten und zugleich vornehmen florentinischen Frauentypus in der Kunst. Bei Ghirlandajo und Filippino treffen wir etwas später ganz dieselben Figuren, bei Filippo dagegen sind nur erst schwache Versuche (z. B. auf dem Rundbild mit der „Madonna“ im Palast Pitti unter den Nebenpersonen des Hintergrundes die Dienerin mit dem Korbe auf dem Kopf, Fig. 97) vorhanden. Das Verdienst der Erfindung scheint Sandro zu gehören. Jedenfalls bekommt doch bei ihm das Weibliche für die Malerei eine wesentlich erhöhte Bedeutung, und auch der Masse nach tritt es, wenn man ihn mit Masaccio vergleicht, mehr hervor. Wir sahen, daß Filippo hauptsächlich weibliche Wesen darstellte, und nahmen in seiner ganzen Kunst, abgesehen von den Fresken in Prato, diesen Charakter des Weichen oder Weiblichen wahr. Auch Sandro ist weich. Aber nicht immer. Er kann heftig und streng werden, ausgreifend bis zur Karikatur. Seine Frauen und seine Menschen überhaupt haben in ihrer Haltung und in ihrem Gesichtsausdruck die Stimmung des jeweiligen Augenblicks, sie sind milde oder erregt. Sein jüngerer Freund Ghirlandajo übertrifft ihn durch seine monumentale Größe, aber Sandros „Sentiment“ haben seine Menschen nicht. Sandro verfügt über die Fähigkeit, auf dieser Gedankengrundlage starke Gegensätze gut auszudrücken, und er arbeitet mit solchen Gegensätzen oft auf demselben Bilde. Wegen dieser psychologischen, nicht selten in das Kapriziöse fallenden Mannichfaltigkeit hat man ihm in der allerneuesten Zeit, zuerst in England, wieder ein ganz besonderes Interesse zugewandt.

Bei Sandro streift nun auch das Weltlich-Natürliche die Rolle des Beiwerks zu der heiligen Darstellung ab und wird als Gattung selbständig. Wir finden bei ihm zunächst Mythologisches, was er dann wohl auch nach Art eines Humanisten selbst suchend und sinnend sich zurechtlegt, so die „Verläumdung des Apelles“ nach Lucian (Uffizien) oder „Pallas einen Centauren am Schopf fassend“, den „Thörichten“, wahrscheinlich eine Anspielung auf die 1478 niedergeworfene Verschwörung der Pazzi (1895 im Palast Pitti entdeckt, jetzt Uffizien). In solchen Gegenständen giebt Sandro



Fig. 99. Engelreigen (Zeitstück) aus der Geburt Christi, von Botticelli. London.

die Form niemals als Nachahmer der Antike, außer bei ganz äußerlichen Dingen, sondern stets mit den Augen und den Empfindungen des Florentiners aus dem 15. Jahrhundert wieder, und dazu kommt eine Stimmung, zu der ihn keine antike Darstellung anleiten konnte, und die in diesem 15. Jahrhundert auch wieder nur Sandro ausdrücken kann. So in der „Geburt der Venus“ (Uffizien, Fig. 100), wo die Göttin nackt auf einer Muschel stehend über das Meer zu uns heranzfährt, von zwei sich umschlingenden Windgöttern unter einem Regen von Blumen an das Ufer geblasen (die Erfindung der Blasen-



Fig. 100. Geburt der Venus. Von Botticelli. Florenz, Uffizien.

geht auf eine Handzeichnung Lionardos zurück), wo unter Lorbeerbüschen eine kostbar gekleidete Frauengestalt ihr ein rotes Gewand entgegenhält. Noch stimmungsvoller ist das ähnliche Bild „der Frühling“ (Akademie): Mädchen und einige Jünglinge, in einem Park unter hohen Bäumen (Fig. 101). Das ist nicht mehr Altertum, sondern bereits italienische Poesie in der Art von Boccaccios „Ameto“. An ihn wurden wir schon erinnert durch giotteske Fresken in Pisa und Florenz (S. 102). Aber anders, reicher und wirkfamer versteht Sandro zu schildern, als das 14. Jahrhundert. Er hat großes Gefallen an weltlichen Stoffen und liebt es, nun auch die heiligen Vorgänge ganz weltlich vorzustellen. Zu den Historienmalern darf man ihn

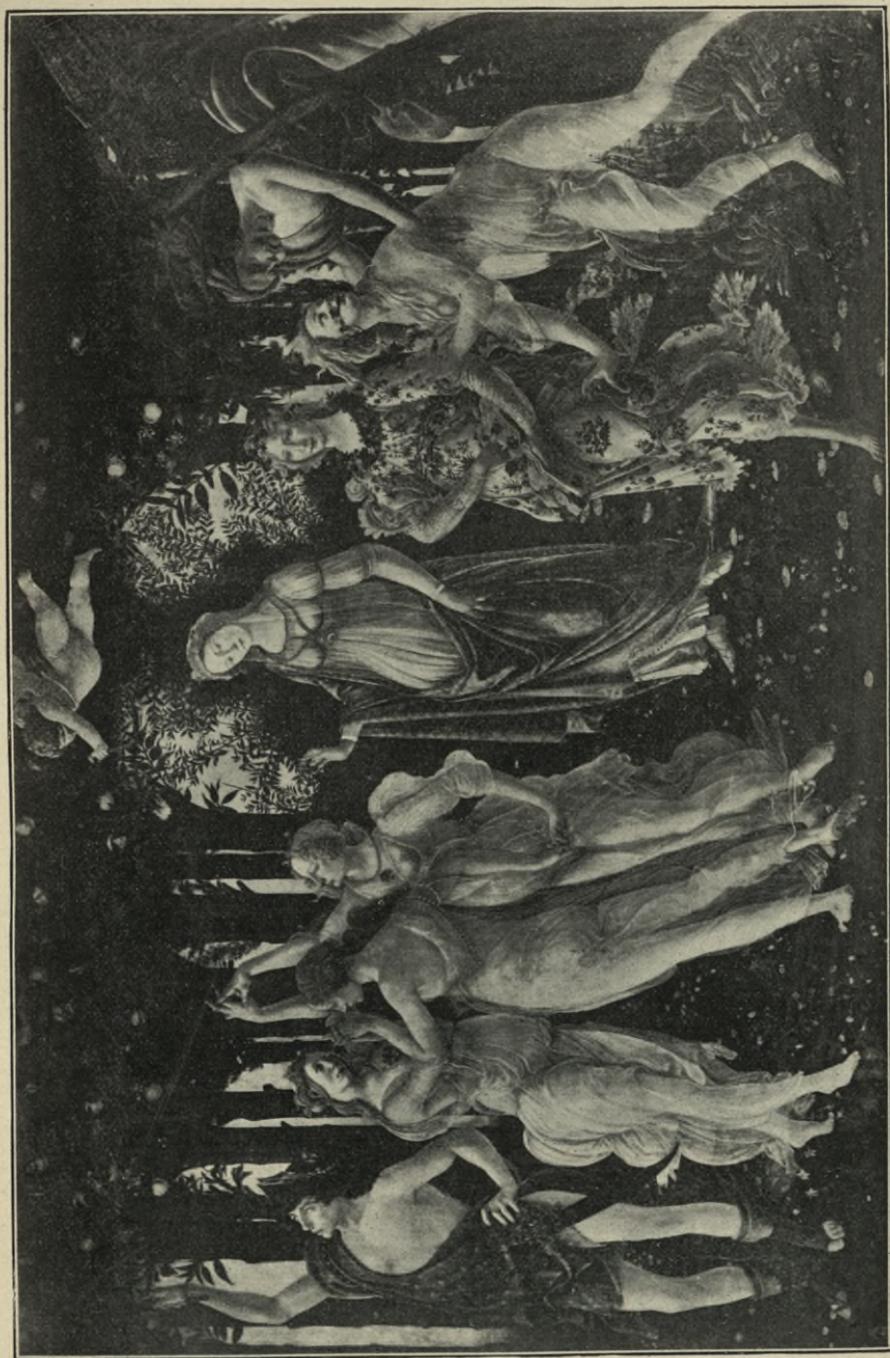


Fig. 101. Der Verführung. Von Botticelli. Florenz, Akademie.

darum nicht rechnen, obwohl er, wie wir sehen werden, drei von den Fresken der Sixtinischen Kapelle in Rom, die unter seiner Leitung ausgeführt worden sind, selbst gemalt hat. Diesen Bildern fehlt die Größe des Gesamtaus-



Fig. 102. Die 3. drei Könige. Von Botticelli. Florenz, Uffizien.

drucks, die Ruhe der Linien, ohne welche Bilder von solchem Umfange keine Wirkung haben können. Sandro giebt uns statt dessen lauter Einzelszenen. Er ist lebhaft, überlebendig sogar, aber doch kein Dramatiker, wie Ghirlandajo. Ihm fehlt die Ruhe. Und wie uns seine Madonnen mit ihren

Engelknaben an die italienische Liebeslyrik erinnerten, so dürfen wir seine Art, weltliche Vorgänge zu behandeln, novellistisch nennen. Die Komposition ist nicht auf einen Mittelpunkt hingehalten, sondern sie geht zerfahren nach rechts und links aus einander. Charakteristisch ist dafür schon die von Sandro gern gewählte Form der sehr breiten Tafel von geringer Höhe, auf der sich nun vielerlei ungehemmt neben einander entfalten kann. Das hervorragendste Beispiel davon sind vier kleine Breitafeln von 1487 mit der Geschichte des Mastagio degli Onesti bei Boccaccio 5, 8 (aus der Sammlung Barfer, jetzt im Museum zu Lyon mit Ausnahme des Gastmahls, das sich noch im Londoner Kunsthandel befindet) für die Familie Pucci zur Hochzeit einer Tochter gemalt, aber nicht durchweg eigenhändig, und jetzt sehr verdorben. Die Darstellung des Festmahls mit dem Reiter und den zwei Hunden ist bei aller Flüchtigkeit unheimlich und ohne allen Reizgeschmack von Lächerlichkeit, der solche Uebertreibungen leicht verfallen. Das setzte nicht nur starke Nerven voraus, sondern legte für die Braut auch fatale Vergleiche nahe, woran aber der Sinn der Zeit keinen Anstoß nahm. Von ähnlicher Haltung sind die vier Breitbilder aus dem „Leben des h. Zenobius“ (Dresden), gut und leuchtend in der Farbe, aber ohne den sonstigen Schmelz Sandros und hart gezeichnet, also Schulbilder.

Endlich nimmt Sandro in der Komposition, worin sonst nicht seine Stärke liegt, mit einem figurenreichen Wilde großen Stils ein selbständiges Verdienst in Anspruch. Es ist die prächtige Anbetung der Könige (Auffizien Nr. 1286) für S. Maria Novella im Auftrage Lorenzos de' Medici gemalt (Fig. 102). Ghirlandajo hat diesen in fast allen italienischen Schulen beliebten Gegenstand dreimal 1487—1488 sehr schön behandelt. Aber bei Sandro haben wir die neue, pyramidenartige Gruppierung. Oben in der Mitte sitzt die Madonna mit dem ältesten, knieenden König, hinter der Gruppe steht etwas erhöht Josef. Von beiden Seiten rechts und links reiht sich daran eine kreisartig nach unten hin verlaufende, aber vorne nicht völlig geschlossene Versammlung von sehr ausdrucksvollen zeitgenössischen Gestalten, unter ihnen die andern beiden Könige. Der zur Linken stellt nach Vasari Giuliano dar*),

*) Den Giuliano hat er auch besonders porträtiert, als Brustbild, fast im Profil mit merkwürdig geschlossenen Augen, wie man es sonst auf Büsten der Bildhauer, aber bei weiblichen, nicht bei männlichen Bildnissen sieht (Berlin, Nr. 106 B, i. Fig. 103 und Sammlung Morelli). Dagegen ist Giulianos berühmte Geliebte Simonetta niemals authentisch, und ihre gewöhnlich so bezeichneten Bildnisse (Palast Pitti; Herzog von

der durch die Verschwörung der Pazzi fiel, der andere Giovanni, Cosimos Sohn, während der älteste König des verstorbenen alten Cosimo Züge trägt. Die Darstellung zeichnet sich aus durch eine große, vornehme Ruhe bei sehr lebendiger Haltung der Figuren und sprechendem Gesichtsausdruck. Man wird hier an die Krone aller dieser Darstellungen, an Lionardos spätere

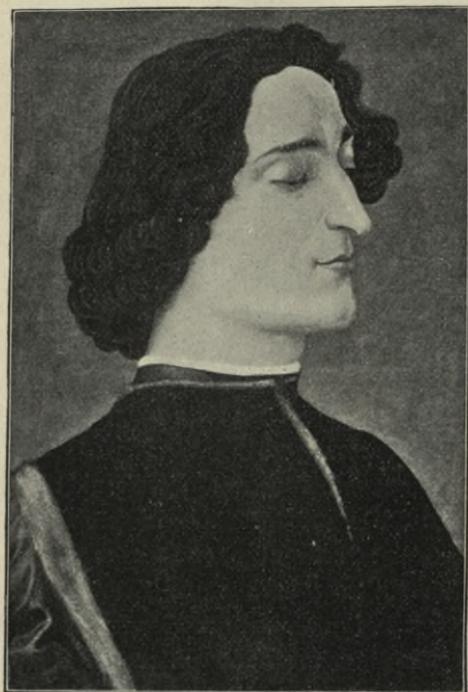


Fig. 103. Giuliano de' Medici. Von Botticelli. Berlin.
(Photogr. von Hansjüngl.)

„Anbetung“, in den Affizien, erinnert, und Lionardos Einfluß auf Sandro ist wahrscheinlich; beide waren in Verrocchios Atelier einander nahe getreten. Sandro gab hier in einer Art von Motivbild der Medizeer nach der Ueberwindung der Pazzi sein bestes. Sein Bild gehört in den Anfang der achtziger Jahre, er hat die Priorität vor Ghirlandajo, der ihn in der Komposition seiner späteren gleichartigen Bilder nicht erreicht. Die bei Ghirlandajo übliche glänzende Architektur fehlt bei Sandro, dafür treten aber bei diesem die Figuren gegenüber der Szenerie selbständig und kräftig, in ganz neuer Weise auf einer solchen „Anbetung“ hervor.

Hiermit haben wir das Stoffgebiet Sandros und zugleich seine geistige Auffassung umschrieben. In der völlig persönlichen Auffassung seiner Gegenstände giebt er durchaus sein eigenes Wesen und die neue Zeit wieder. Er ist kein Nachahmer, sondern ein Erfinder nach allen Seiten hin, wenn auch sein nervöses Naturell ihn oftmals einen feinen Gedanken

(Numale, Chantilly) sind nicht einmal von Sandro, während Berlin wenigstens ein Phantasiebild von seiner Hand hat, ein junges Mädchen fast im Profil im roten Kleide (Nr. 106 A).

keineswegs gleichwertigen Ausdruck finden läßt. Mit der geistigen Auffassung der Stoffe haben wir auch schon ihre formelle Darstellung berührt. Es ist noch ein Wort im allgemeinen über seine ganz bestimmte Technik zu sagen, ehe wir versuchen können, uns seine künstlerische Entwicklung klar zu machen. Aus der Schule eines Goldschmieds hervorgegangen, hat er eine genaue, scharfe Zeichnung, bisweilen nicht ohne Härte, aber dabei doch wieder eine natürliche Grazie der Linien und der Formen, so lange er sich von Uebertreibung, von unruhiger und heftiger Bewegung fern hält. Plastisches Modellieren ist seine Sache nicht. Der Umriß, das Zeichnerische herrscht auch bei der übrigens natürlichen Erscheinung seiner Formen vor. Das eigentlich Malerische, die perspektivische Vertiefung der Räume und die Abstufung der Töne in Farbe, Luft und Licht, der Gegensatz von Nähe und Ferne, das alles tritt dagegen zurück, er hat darin nicht seine Stärke. Auch in der Landschaft nicht. Sein etwas jüngerer Schulgenosse Lionardo legte großen Wert auf die Landschaft und suchte die geheimnisvolle Wirkung ihrer einzelnen Elemente auf die menschliche Stimmung zu ergründen. Er hat einmal in seinem Traktat über die Malerei (9, 3) Sandro halb scherzend getadelt wegen einer leichtfertigen Bemerkung, die dieser über die nebensächliche Bedeutung dieser Zuthat zu einem Figurenbilde gemacht hatte. Wir können uns dadurch zu einer Beobachtung führen lassen, die die landschaftlichen Bestandteile auf Sandros Bildern nahe legen. Diese machen nicht die spezifisch malerische Wirkung, die z. B. ein viel Geringerer aus diesem Kreise, Lorenzo di Credi, mit den duftigen Hintergründen seiner besten Bilder erreicht, sie haben vielmehr ihren allerdings ganz besonderen und ebenso großen Reiz in den viel reicheren Zügen und Gaben einer tiefen, sinnenden, oft eigensinnig gestaltenden und willkürlich verstreuenden Phantasie, die unser Gemüt ergreifen und stimmen, wenn sie auch zu unserer auf die Natur gestützten Erfahrung nicht passen wollen. Es ist das Phantastische, was manchmal Zeichen für wirkliche und naturwahre Formen nimmt und was unsere modernen Symbolisten sich wieder in Bildern und Radierungen zu eigen gemacht haben. Es ist oft befremdlich und herb, aber man empfindet immer etwas dabei. Franz Rugler, der doch als Dichter ganz in den Stimmungen der romantischen Schule stand, konnte sich darin noch nicht finden. Daß es ein Abweg ist von dem eigentlichen Ziel der vollgiltigen malerischen Erscheinung, eine Art Abschlagszahlung an unsere Gedanken, die das Weitere selbst hinzufügen müssen, braucht kaum gesagt zu werden.

In der Technik, in der leuchtenden, ganz reinen Tempera, steht er in
 Philipp, Renaissance.

seiner besten Zeit allen Malern des 15. Jahrhunderts voran. Neben den klar flüssigen, durchsichtigen Farben wird auch Gold angewandt, aber nicht dick aufgelegt oder als Fläche gegeben, sondern in zartester, spinnwebartiger Zeichnung zur Erhöhung der Lichter. Seine Ausführung ist sorgfältig, die Zeichnung der Körperformen und der Gewandfalten gewissenhaft, alles Beiwerk — Geräte, Blumen, Teppiche — besonders reizvoll und ausführlich. Daß die zeichnende Linie immer bleibt und jedes Detail bei Sandro zu seinem Recht kommt und trotz dieser manchmal ängstlichen Behandlung des Einzelnen doch ein Gesamteindruck erreicht wird, nicht nur für die Stimmung, sondern auch in der körperlichen Wahrheit und sogar nach der Seite der rein malerischen Erscheinung: auf diesem Spiel der Gegensätze beruht der beinahe einzige Zauber der Bilder seiner besten Zeit, z. B. der „Madonna mit dem Magnificat“ (S. 217). Daß seine Technik aber hier nicht stehen bleibt, wird uns seine weitere künstlerische Entwicklung zeigen.

In demselben Jahre, das Filippo Lippi hinwegnahm, starb auch Piero Medici (1469). Der alte Cosimo hatte sehr lange gelebt, und sein Sohn Piero war schon nicht weit von den Fünfzigern, als er die Stellung eines ersten Bürgers von Florenz überkam, die er nur fünf Jahre genießen sollte. Er war kränklich und willensschwach, und seine kurze Verwaltung war von Sorgen erfüllt. Gleich seinem Vater förderte er die Kunst und fuhr fort, öffentlich und im stillen seinen Mitbürgern Wohlthaten zu erweisen. Sein Sohn, Lorenzo der Prachtige, der auf ihn folgte, hat diese Aufwendungen seiner beiden Vorfahren in einer Summe angegeben, die man nach dem heutigen Wert des Geldes auf über 30 Millionen Lire berechnet hat. Lorenzo war erst 21 Jahre alt, als er mit seinem Bruder Giuliano das Erbe des Vaters übernahm. Er hatte sowohl in der Politik als in seinem Privatleben zunächst mit großen Schwierigkeiten zu kämpfen. Die Pflege der Künste verstand sich für das damalige Haupt dieser Familie gleichwohl von selbst. Er hat auch Sandro mit Aufträgen bedacht. Zwei Bilder, die nach der Verschwörung der Pazzi entstanden, den „Centauren“ und die „Anbetung“, haben wir schon kennen gelernt. Unmittelbar nach dem Ereignis (1478) mußte Sandro außerdem die Bildnisse der hingerichteten Verschwörer mit den Köpfen nach unten an die Mauer des Rathhauses malen. Zufällig ist uns auch noch eine Spur seines großen Mitstrebenden Lionardo aus jenen Tagen erhalten, eine Federzeichnung, die den Mörder Giulianos, Bernardo Bandini, am Galgen hängend in verschiedenen Ansichten zeigt mit Notizen über die Farbe seiner Kleidung! (vom 29. Dezember 1479). Bandini

war nach Konstantinopel entflohen und, auf Lorenzos Begehren vom Sultan ausgeliefert, noch nachträglich gehenkt worden.

Eine eigentümliche Fügung hat es gemacht, daß Sandro bald darauf einem bitteren Feinde seiner Gönner für dessen künstlerische Pläne seinen Pinsel lieh, dem willensstarken und ruhmfüchtigen Emporkömmling Sixtus IV. zur Zeit, wo dieser noch dazu mit Florenz in Fehde lag. Die Sixtinische Kapelle in Rom enthält an ihren beiden Langseiten zwölf Fresken aus dem Alten und Neuen Testament von der Hand Sandros, Cosimo Rossellis, Ghirlandajos, Peruginos, Pinturicchios und ihrer Familiarez, wie es in dem Kontrakt vom Oktober 1481 heißt, fertigzustellen nach Ablauf von fünf Monaten. Aber erst am 15. August 1483 ist die Kapelle eingeweiht worden. Das große Werk, bei dem Sandro nach Vasari eine Art Oberleitung gehabt haben muß, wird uns später beschäftigen. Von Sandro rühren drei Bilder her. Nach 1482 oder 83 kehrte er nach Florenz zurück. Er blieb daselbst bis an seinen Tod und stand in ungemindertem Ansehen. Aber seine künstlerische Thätigkeit zeigt einen Niedergang. Das scheint mit äußeren Umständen zusammenzuhängen, und auch mit Wandlungen seiner persönlichen Natur. Als Karl VIII. von Frankreich 1494 durch Toskana nach Neapel einbrach, vertrieben die Florentiner Lorenzos Sohn, den jüngeren Piero, und die anderen Medici, und Sandro war seiner Gönner beraubt. Nun hatte auch die Bewegung Savonarolas begonnen. Sandro gehörte zu den eifrigsten Anhängern des Dominikaners. Vasari berührt öfter einen sinnenden, schwärmerischen Zug an Sandro und kommt in diesem Zusammenhange zuletzt dann auch auf seine Vorliebe für Dante und seinen Zusammenhang mit Savonarola. Darnach sei er so ziemlich verträumt und am Ende verkommen. Uns sind in der That noch fast hundert Zeichnungen auf Folioblättern zu Dantes Komödie (86 in Berlin, darunter eine farbig und acht im Vatikan) erhalten, und außerdem gehen schon neunzehn Kupferstiche der florentiner Danteaussgabe von 1482 auf Sandro zurück (Fig. 104). Andererseits können wir uns vorstellen, welchen Eindruck die Erschütterung des ganzen florentinischen Lebens durch Savonarola auf jemanden machen mußte, der sich, wie Sandro, dem gewaltigen Propheten ganz ergab und der dann alle Schritte der großen geistigen Bewegung mit erlebte und zuletzt den Märtyrer auf dem Scheiterhaufen enden sah (1498). Sandros späte Bilder haben nicht mehr den frohen Glanz der Jugend, sondern etwas ernstes, trübes, asketisches im Ausdruck und manchmal sogar in den Formen der Körper. Ueber das Jahr 1503 hinaus, wo er sich an einem Gutachten über die Aufstellung von

Michelangelo's David beteiligte, haben wir keine Aufzeichnung mehr über sein Leben. Er wird also in den letzten Jahren in der That, wie Vasari zu verstehen giebt, als Künstler tot gewesen sein. Die Begeisterung für



Fig. 104. Aus den Dante-Illustrationen von Botticelli. Berlin, Museum.

Savonarola teilten übrigens auch andere bedeutende Künstler, und bei manchen bemerkt man noch in ihren Werken seinen Einfluß um diese Zeit. Savonarola wollte ja nicht die Kunst vernichten, er wandte sich nur gegen die äußeren, weltlichen Reize, die ja wesentlich die Malerei der zweiten Hälfte des

15. Jahrhunderts bestimmen, und wollte der ganzen Kunst eine ernste, religiöse Richtung geben. Fra Bartolommeo, Raffaels erster Mitschreiber, ist Savonarolas Ordensbruder. Bei Pietro Perugino sehen wir nicht zufällig gerade in diesen Jahren Ernst und Trauer in den Gegenständen (die Pietà des Pal. Pitti von 1495) vorherrschen. Der sanfte Lorenzo di Credi ist durch Savonarola bestimmt. Die Umwandlung der lieblichen und heiteren Thonbilder der Robbia in die strengere und finstere Art des Giovanni trat uns schon früher entgegen (S. 166), und sogar Filippino Lippi zeigt sich in seiner letzten Zeit in ganz besonderer Weise von Savonarolas Geist beeinflusst. Auch der junge Michelangelo gehörte zu den Anhängern der neuen Glaubenslehre, wie unter anderem ein Brief von ihm von 1496 beweist. Und es ist das nicht so wunderbar, wie es auf den ersten Blick scheinen mag. Denn in Wirklichkeit ist Michelangelos und Raffaels Kunst ernster und, sogar vom Standpunkt der Kirche betrachtet, eindringlicher als die der florentinischen Frührenaissance.

In Sandros künstlerische Entwicklung einzudringen, ist uns dadurch schwer gemacht, daß er selbst seine Bilder nicht zu datieren pflegt, und daß wir außerdem über sein Verhältnis zu Männern, welche außer seinen eigentlichen Lehrern jedenfalls auf ihn den größten Einfluß ausübten, wie Verrocchio und die Brüder Pollajuoli, aus der Geschichte der Zeit nichts oder doch nur allgemeines erfahren, was uns schon die Vergleichung der beiderseitigen Werke lehrt. Hier greift nun auch mit seinem alle überragenden, frühreifen Talent der junge Lionardo ein, der um 1466 in Verrocchios Atelier kam und, obwohl er 1472 als selbständig genannt wird, doch bis nach 1477 dem älteren Meister nahe blieb. In den Handzeichnungen, worin sich ja eines Künstlers Sprache am reinsten für uns ausprägt, kommen Verrocchio und Lionardo einander manchmal so nahe, daß man sie verwechseln könnte. Man lernt daraus, daß mancher Gedanke, den wir in der Ausführung nur durch Lionardo kennen, auch auf Verrocchio zurückgehen kann. Andererseits hat Verrocchio, aus dessen Schule zwei so verschiedene und technisch tüchtige Maler hervorgingen, wie Pietro Perugino und Lorenzo di Credi, aller Wahrscheinlichkeit nach selbst noch mehr gemalt, als das eine beglaubigte Bild für S. Salvi. Das hängt wieder mit den Anfängen des Delmalens in Italien zusammen, deren wirkliche Geschichte verloren ist. Einzelne Spuren davon begegnen uns aber an verschiedenen Orten, und die einzelnen Maler werden auch zum theil unabhängig von einander und selbständig Versuche gemacht haben, statt der schnell trocknenden Tempera

ein langsamer trocknendes und klareres, harziges oder öliges Bindemittel den Farben zuzusetzen. In Florenz ist dies zuerst im Anfang der siebziger Jahre im Kreise der Pollajuoli und Verrocchios geschehen, und daß Sandro, der vollendete Meister in der reinen Tempera, auch den Versuchen in der gemischten Technik nicht fern geblieben ist, zeigt z. B. ein Bild aus seiner mittleren Zeit, die „Madonna mit den beiden Johannes“ vor einer frischen, saftigen, tiefleuchtenden Wand von Oliven und Palmen (Berlin Nr. 106), worin die Farben der Blumenvasen mit Del oder Firniß angefetzt sind. Aber in diesem Kreise lernte Sandro mehr als solche äußere Dinge, und ehe wir uns mit seiner eigenen Entwicklung beschäftigen, müssen wir seinen älteren florentinischen Kunstgenossen einen Blick zuwenden.

Domenico Veneziano wird uns bei den Umbrenn im Zusammenhange mit Piero de' Franceschi beschäftigen.

Das Eigentum der beiden Brüder Pollajuoli ist, was die Malerei anlangt, nicht sicher zu scheiden. Antonio, der ältere und bedeutendere (1429—98), ist Goldschmied, und als solcher schon 1456 thätig, sodann Bildhauer (S. 177), aber er hat daneben auch gemalt. Piero (1443 bis vor 1496), ebenfalls Goldschmied, ist vor allem Maler, aber keiner, der neue Wege weist, sondern er geht in den Wegen seines älteren Bruders weiter. Als Maler werden beide Brüder zusammen zuerst 1460 erwähnt. Die vorhandenen, nicht zahlreichen Bilder zeigen uns im allgemeinen eine kräftige Hand, eine manchmal herbe und rücksichtslose Modellierung des Körperlichen, energische Bewegungen und Stellungen der Figuren und scharfe Umrisse, dabei tiefe, leuchtende Farbe und, wenn Architektur vorkommt, gute Perspektive nebst sorgfältigster Ausarbeitung der Zierformen in Stein und Metall. Es ist also eine Malerei, die in der Formgebung ihre Haupteigenschaften von der Plastik und von der Metallarbeit entlehnt zu haben scheint. Es kann von vornherein angenommen werden, daß das meiste auf den erhaltenen Bildern von Piero gemalt worden ist. So werden die große „Verkündigung“ mit herrlicher, bunter Architektur und Durchblick ins Freie, sowie ein ganz kleines Hochbild mit einem eleganten, jungen, als David gedachten Edelmann (beide in Berlin) ihm zugeschrieben, wobei man höchstens bei dem ersten Bilde einen Anteil an der Erfindung in Bezug auf die Architektur für Antonio offen läßt. Bezeichnend ist an diesem Bilde, das jedenfalls erst in die achtziger Jahre gehört, die leuchtende und doch dick aufgetragene,

harzige Farbe, die sich in ihrer Wirkung von der Tempera deutlich unterscheidet und schon an Delmalerei erinnert. Piero hat also in dieser Richtung Versuche gemacht, die seinem Bestreben nach kräftigem Ausdruck der Formen dienen sollten. Er hat dabei noch Einflüsse von anderer Seite erfahren, abgesehen von dem älteren Bruder. Man denkt in Bezug auf die Form-



Fig. 105. Drei Heilige. Von Antonio und Piero Pollajuoli. Florenz, Uffizien.

gebung an den altertümlich-strengen Andrea del Castagno (1390—1457), im technischen aber an den etwas jüngeren Messo Baldovinetti und an einen großen Meister in der Führung von Linien und in der Behandlung von Luft und Licht, Piero de' Franceschi, dem wir unter den Umbrenn wieder begegnen werden. Geht man nun auf den Bildern der Brüder Pollajuoli der Zeichnung des Figürlichen schärfer nach, so bemerkt man einen Unterschied. Eine ganz naturwahre, einfache, überzeugende Auffassung der Formen,

der Körperteile und ihrer Funktionen, z. B. des Anfassens, steht einer zierlicheren, schwächeren, nicht so sicheren und scheinbar affektierten Ausdrucksweise gegenüber. Jene giebt man jetzt dem Antonio, diese dem Piero. Die Zuweisung des Einzelnen hängt dabei zum Teil von persönlicher Empfindung ab.

Ganz unbestritten gehört dem Antonio eine kleine Doppeltafel mit „Herkuleskämpfen“ (Antäus und Hydra; Uffizien Nr. 1153), modelliert wie ein Erzwerk, und eine sehr viel lieblichere Darstellung: „Apollo und Daphne“ (London). Zwei andere in ihrer Art gleich wichtige Bilder sind jedenfalls gemeinsame Arbeiten der Brüder, aber über die Grenzen des Anteils gehen die Meinungen sehr weit aus einander. Drei Heilige, aufrecht in Lebensgröße, sehr kräftig gezeichnet und in emailartiger Farbe (Uffizien Nr. 1301), einst das Altarbild für die Kapelle des Kardinals von Portugal (S. 170), giebt Vasari beiden Brüdern, während es manche jetzt ganz dem Piero zuschreiben möchten (Fig. 105). Ein etwas späteres (1475) großes „Martyrium Sebastians“ mit vielen Bogenschützen in mannichfachen Stellungen (London) giebt Vasari dem Antonio, und manche Neuere urteilen ebenso, während andere etwas langweiliges, schlaffes in den Körperformen finden im Vergleich mit der Zeichnung auf dem einzigen sichern Kupferstich von Antonio („Kampf der zehn Nackten“) und darum das Londoner Bild lieber ganz oder doch zum großen Teile dem Piero zuweisen möchten. Wie sich nun aber auch im einzelnen jemand darüber entscheiden mag, die Hauptsache, um deren willen wir die Daten über die Brüder Pollajuoli ausführlich geben mußten, bleibt davon unberührt.

Hier in Florenz hat man also gegen die Mitte der siebziger Jahre neben einzelnen technischen Problemen der Malerei den Versuch gemacht, die menschliche Figur nackt in Lebensgröße gemalt darzustellen, was bis dahin nur die Bildhauer gethan hatten, von denen man nun mit der richtigeren Zeichnung auch die strengere Auffassung der Formen zunächst übernehmen mußte.

Das führt uns auf Verrocchio als Maler und auf das leider nicht datierte Bild in der Akademie, die Taufe Christi für S. Salvi, welches in diese Jahre gehören muß (Fig. 106). Denn Lionardo, der den einen der beiden Engel darauf gemalt hat, ist 1452 geboren. Er kam um 1466 zu Verrocchio und war in dessen Werkstatt vielleicht nur bis 1472, wo er als selbständig erwähnt wird, blieb aber mit dem sehr angesehenen Meister in Zusammenhang und konnte auch dann noch den für die Anschauung der Zeit

immerhin bescheidenen Beitrag zu dem Bilde geben. Ob das aber über ein gewisses Alter des ehemaligen Schülers hinaus wahrscheinlich ist? — Darnach wird man die Vollendung der „Taufe Christi“ von Verrocchio jedenfalls nicht viel unter 1477 hinunterrücken dürfen. Wie es dabei in Wirklichkeit



Fig. 106. Taufe Christi, von Verrocchio. Florenz, Akademie.

zugegangen ist, als der Meister dem Schüler die Rolle zuwies, wieviel genau der Schüler gemacht hat, und was der Meister dann dazu gemeint und wieviel er selbst nachträglich noch daran geändert haben mag, um das durch den genialen Schüler gestörte Gleichgewicht wieder herzustellen: das hat man in sehr verschiedener Art aus der Komposition und dem Technischen des Bildes herausgelesen, dessen Erhaltungszustand indessen nicht völlig durch-

sichtig ist und von den Einzelnen sehr verschieden beurteilt wird. Wenn wir uns nicht in unsicheren Vermutungen ergehen wollen, so bleibt uns leider nichts übrig, als einige Beobachtungen über dies wichtige Denkmal der Malerei zusammenzustellen. Der nackte Christus und der hagere, sehnige Johannes mit den von geschwollenen Adern durchzogenen Armen und Händen sind zwei männliche Akte ohne jeden äußeren Reiz; aber so durchgebildet und naturwahr hat bis dahin kein Maler Körper in Lebensgröße dargestellt. Der Bildhauer Verrocchio zeigt sich hier als Maler mit den Mitteln der



Fig. 107. Engel, Teilstück von Fig. 106.

alten Temperatechnik auf der vollen Höhe, auf welche ihn die Ueberlieferung nach der Ansicht der Zeitgenossen als Künstler im allgemeinen und als schulbildenden Lehrer gestellt hat. Der Engel des jungen Lionardo ist lebendiger, vornehmer, vor allen Dingen geistiger aufgefaßt, als sein plumper Genosse mit dem bäurischen Gesichte und den großen Händen, und dieser Unterschied macht es wahrscheinlich, daß der ganze Engel, nicht nur der Kopf mit dem entscheidenden Typus, dem Lionardo gehört (Fig. 107). Auf dieser Seite des Bildes ist außerdem ein ölartiges Bindemittel angewandt, und nach der günstigsten Auffassung des Thatbestandes (Bode bei Müller-Walde) hätte Lionardo hier auch an den Teilen der Landschaft, an den Händen

des zweiten Engels und an dem Christuskörper in Del gearbeitet, das Temperabild seines Meisters also über den einen Engel hinaus in Del verbessert, während nach der ungünstigsten Meinung (Morelli) das ganze Bild später, etwa im vorigen Jahrhundert, mit Delfirniß überschmiert, darauf aber auf der rechten Hälfte wieder gereinigt worden wäre, so daß nunmehr die ganze linke Hälfte, im Zustande der nachträglichen Uebermalung, über die von Lionardo ursprünglich angewandte Technik kein Urteil mehr gestattete. Eine Entscheidung ist demnach ohne eine mechanisch eingreifende technische Untersuchung nicht mehr möglich.

Abgesehen von diesem beglaubigten Bilde meint man in neuerer Zeit, namentlich nach Bodes Beobachtungen, Verrocchios Hand noch weiter in dem vorhandenen Bildervorrat nachweisen zu können, worüber bei der Bedeutung der Frage das Wichtigste zusammengestellt werden muß. Am nächsten kommt der Art Verrocchios ein sonst dem Sandro zugeschriebenes Bild mit dem „jungen Tobias von Engeln geleitet“ (Florenz, Akademie): großartig aufgefaßten, kräftig und zugleich zierlich auschreitenden Figuren in einer schönen, naturwahren Landschaft (Fig. 108). Dazu stellen sich ein kleineres Bild mit „Tobias“ (London) und eine „Madonna“ (Berlin Nr. 104 A), während verschiedene andere Bilder in Berlin, Frankfurt, Paris, die bisher unter den Namen von Cosimo Rosselli, Filippo Lippi, Granacci, Pesellino gingen, namenlosen Mitgliedern der Werkstatt Verrocchios zugeschrieben werden. Aus diesen Beobachtungen geht jedenfalls soviel hervor, daß Verrocchios Einfluß unter den Malern seit den siebziger Jahren zu erkennen ist, sodann daß ihm insbesondere Sandro, zu dem wir nun zurückkehren, nahe gestanden hat. Denn der „Tobias mit den drei Engeln“ ist bisher von den meisten ohne Bedenken für Sandros Werk angesehen worden, und ob man bei der früheren Meinung bleibt, oder der neuen beipflichtet, in beiden Fällen spricht das Bild für ein naheß Verhältnis zwischen Verrocchio und Sandro.

Gegen diese ganze Auffassung wandte Morelli ein, daß Sandro viel weicher gewesen wäre als Verrocchio, und daß dieser schon 1484—85 aus Florenz fortging. Mit Unrecht! Denn es handelt sich hierbei nicht um Stoff und um Reichthum der Gedanken, sondern um formelles Gestalten, und als Verrocchio Florenz verließ, ja selbst früher, als Sandro nach Rom ging, bereits um 1480 war das alles geschehen, und Sandro war fertig. Seine Fresken in der Sixtina geben an lebhafter, scharfer Charakteristik und an heftiger

Bewegung („Rotte Korah“) schon das Neueste und zeigen außerdem in der Menge der Motive, in der Zahl der zu Gruppen zusammengedrängten Figuren und in dem Vorrat der Typen Sandros Vermögen nach seinem ganzen Umfange. Der Einfluß, den Verrocchio auf ihn übte, hat sich also um diese Zeit bereits vollzogen. Sandro war um die Mitte der siebziger



Fig. 108. Die drei Erzengel mit Tobias. Florenz, Akademie.

Jahre dreißig Jahre alt. Der zehn Jahre ältere Verrocchio stand im engsten Verhältnis zu Lionardo und näherte sich als Künstler und als Lehrer seiner Höhe. Die Brüder Pollajuoli waren schon in voller Thätigkeit.

In den Anfang der achtziger Jahre und wahrscheinlich noch vor die römische Reise gehört Sandros Anbetung der Könige, die man wohl, wenn man Erfindung, Komposition und Technik zusammennimmt, als sein

größtes Werk wird bezeichnen dürfen (S. 223). Darin spürt man schon etwas von Lionardos Geist. Zwischen 1475 und Sandros römischem Aufenthalt fallen Ereignisse, die ihn persönlich sehr ergreifen mußten: die Verschwörung gegen die Medici 1478 und der Krieg, den Sixtus IV. und der König von Neapel gegen Florenz führten, dann Lorenzos Reise zu Ferrante nach Neapel, und endlich seine langerwartete Rückkehr im März 1479. In dieselbe Zeit gehören Sandros reichste Bilder: „Pallas und der Centaur“, „der Frühling“, „die Geburt der Venus“ (S. 220). Das erste ist allegorisch gedeutet worden (S. 218); wer weiß, wieviel Zeitanspielung hinter der schönen und an und für sich schon völlig genügenden Erscheinung der übrigen verborgen ist. Es ist nicht nur eine andere Welt der Gedanken, was uns hier entgegentritt, wenn wir es vergleichen mit den Madonnen und Engeln und mit der Art Fra Filippus, von der Sandro ausgegangen war. Die römische Reise macht also einen Einschnitt, und wir werden die erste Periode Sandros in die zehn Jahre 1470—80 setzen, wo er, abgesehen von den eben genannten Bildern, seine besten Madonnen und Engel in ihrer ruhigen Schönheit und mit klarer, reiner Tempera malt. Dann kommt die Zeit der römischen Fresken. Nach der Rückkehr aus Rom wird die Zeichnung auf seinen Tafelbildern nachlässiger. Die Frische des Eigenhändigen fehlt. Manchmal zeigt sich sogar sehr plump die Handwerksarbeit der Gehilfen. Daß die Tafelbilder in Bezug auf die Ausführung zurückgehen, sobald die Maler im Fresko thätig sind, ist eine vielfach gemachte Erfahrung.

Wichtige Bilder aus dieser späteren Zeit besitzt das Berliner Museum. Auf dem Rundbild mit der zwischen Engeln stehenden Madonna vor einer Rosenhecke entspricht der herrlichen Erfindung schon nicht mehr ganz die Ausführung. Bald darauf werden auch die Heiligen ernster im Ausdruck und härter in den Formen, wie die beiden Johannes zuseiten der „thronenden Madonna“ auf dem großen Breitbilde (Nr. 106), wo die Blumen und das Laubwerk an der prächtigen Wand von Oliven und Palmen noch auf das sorgfältigste ausgeführt sind. An seiner düstern „Grablegung“ (München) merkt man vollends schon die Stimmung Savonarolas. In diese Zeit gehören die meisten Werkstattbilder, während anderseits von den bedeutenderen eigenhändigen Werken keines mit Sicherheit so spät gesetzt werden kann. Es bestätigt sich demnach, was Vasari über Sandros späteres Nachlassen berichtet hat (S. 227).

Sandro's Natur ist reich und sehr kompliziert, und seine künstlerische Entwicklung ist darum nicht leicht zu übersehen, weil sie sich aus sehr verschiedenen Ursachen zusammensetzt. Dagegen ist sein fast gleichaltriger Genosse Domenico, mit dem Beinamen Ghirlandajo (der „Guirlandemacher“ nach einem Kopfsuße, den die Goldschmiede für die Frauen verfertigten, 1449–1494), als Künstler eine einfache, klare, große und besonders glückliche Erscheinung. Er wußte frühzeitig bestimmt was er wollte: die Seele der Malerei sei das Zeichnen, und die wahre Malerei für die Ewigkeit sei die Mosaikarbeit. Und, pflegte er zu sagen, seit er das Freskomalen kennen gelernt habe, thue es ihm leid, daß er nicht die Mauern von ganz Florenz mit Geschichten bemalen müsse. Er hatte ferner das Glück, daß man ihm rechtzeitig zwar nicht die Mauern von ganz Florenz, aber doch genügend Raum zum Bemalen gab, zuerst kleine, dann immer größere Aufgaben und zuletzt eine allgrößte, an der er seine Lieblingskunst in ihrer ganzen Ausdrucksfähigkeit zeigen und das Fresko des Jahrhunderts als größter Meister abschließen konnte: in S. Maria Novella. Aus der Inschrift am Schlusse dieses Werkes: „Gemalt im Jahre 1490, als unsere aller schönste Stadt u. s. w.“ spricht das höchste Gefühl des Glückes. Bald darauf starb er im vollen Schaffen und mitten in einer Thätigkeit, die er nicht allein bewältigen konnte, die seine Brüder und später sein Sohn und zahlreiche andere Gehilfen dann auf ihre Weise fortsetzten. Er starb aber gerade vor dem „Anfang des Unglücks“, wie Machiavelli den Einbruch Karls VIII. von Frankreich ins Reich Neapel durch Toskana hindurch 1494 mit Wahrsagergeist nannte. Ueber Ghirlandajos Leben (es war sehr einfach) wissen wir nicht viel. Aber es schadet nichts, denn seine Werke sprechen eine klare Sprache und bedürfen keiner Erläuterung aus persönlichen Umständen.

Wir betrachten zuerst sein letztes großes Lebenswerk, den Freskenzyklus im Chor von S. Maria Novella: Geschichten Johannes des Täufers, aber ohne die Enthauptung, die seinem Schönheitsgefühl nicht zugesagt haben wird, (rechts) und das Leben der Maria (links), in breiten Streifen über einander geordnet. Giovanni Tornabuoni, für den bereits Verrocchio das Grabmal seiner Gemahlin in derselben Kirche (nicht, wie Vasari sagt, in der Minerva in Rom) hatte herstellen müssen (S. 183), ließ nun für 1200 Goldgulden diesen herrlichen Bilderkreis ausführen (vollendet 1490), auf dem Ghirlandajo den Stifter, seine längst verstorbene Gattin, seinen Sohn, seine Tochter und Schwiegertochter nebst mehreren

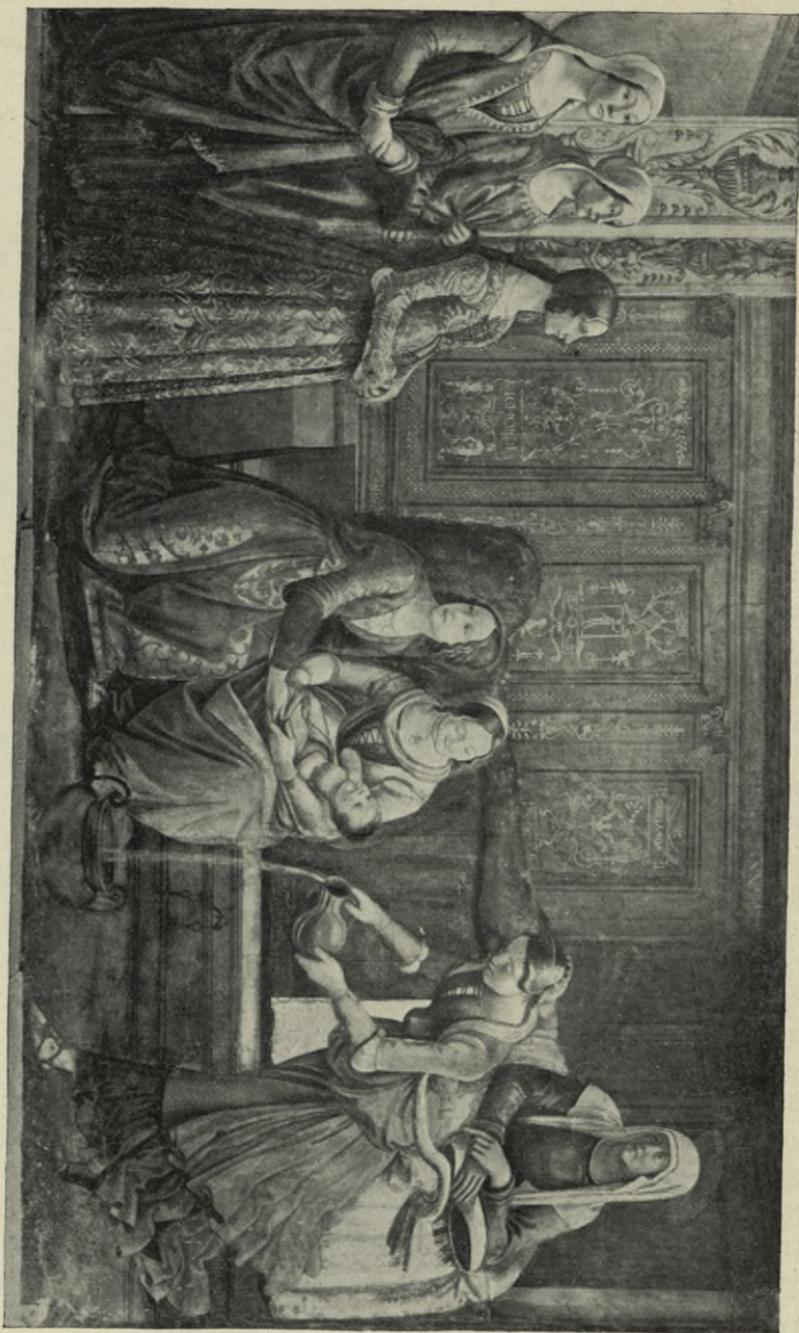
anderen Verwandten des Hauses in kostbarer, vornehmer Zeittracht anbringen mußte (Fig. 109). Diese Bestandteile stellen die heilige Geschichte noch lebendiger in den Bereich des florentinischen Lebens, als dies fünfzig Jahre früher von Filippo in Prato geschehen war (S. 214). Die Hauptscenen sind lebhafter aufgefaßt, als bei Filippo, die Gruppierung ist mannichfaltiger, die Komposition ebenso großartig, hervorragend und von eigenem, neuem Geiste durchdrungen, namentlich auf der Seite des Johannes die „Namengebung“, auf der Seite der Maria die „Begegnung Marias und Elisabeths“ und die „Wochenstube“ (Fig. 110).

In besonderen Zugaben thut dann der Künstler seinem selbständig schaffenden Formeninn Genüge. So ist in der „Wochenstube“ das männlich aussehende Mädchen entstanden, das eine Schale mit Früchten auf dem Kopfe trägt, während ihr Rock und Schleiertuch im Zuge der schnellen Bewegung rückwärts fliegen, ein köstliches kleines Denk-



Fig. 109. Ausschnitt aus der Geburt Johannis, von Ghirlandajo. Florenz, S. Maria Novella.

mal der Frührenaissance in beinahe typischer Haltung! Endlich giebt uns der Künstler ausgeführte Architektur, der Erfindung nach von eigenem Werte und immer verschieden, den einzelnen Szenen angepaßt, häuslich, einfach-vornehm, oder monumental in weiten großen Hallen, wie später Raffael. Und nun betrachte man in diesem Zusammenhange, in welchem Maße Ghirlandajo Herr über den Raum ist, ganz anders als Sandro oder Filippo! Er stellt viele Figuren, und sie scheinen für diese Räume bestimmt zu sein, nicht nur nachträglich in sie hineingesetzt, — aber dazwischen läßt er freie Flächen,



S. 110. *Reckenfuhle* (Geburt der Maria), von Domenico Ghirlandajo (Zelfst. d. Florenz, S. Maria Novella.



Fig. 111. Berufung der Apostel Petrus und Andreas, von Ghirlandajo. Rom, Sixtinische Kapelle.

am Erdboden und im Aufriß, und dieses Weiträumige wirkt wie selbständige Schönheit oder wie eine Art Musik auf unsere Sinne, so wie es nach anderer Richtung die Verhältnisse der großen Palastfassaden dieser Zeit thun.

Ohne Frage ist dies das äußerlich glänzendste Werk Ghirlandajos und überhaupt die heiterste Erscheinung in der ganzen Malerei des 15. Jahrhunderts, die man in Florenz antreffen kann. Aber als Künstler steht Ghirlandajo schon früher auf derselben Höhe, nämlich im Anfange der achtziger Jahre, wo er in Rom in der Sixtina eines der Bilder malte: die „Berufung des Petrus und Andreas durch Christus“, an dessen würdigen, schön aufgestellten Menschen man den Abstand von seinen Genossen ohne weiteres empfindet (Fig. 111). Ebenso bedeutend zeigt er sich in den Bildern der Cappella Saffeti in der kleinen Kirche S. Trinità in Florenz, einem wahren Juwel der Freskomalerei (1485). Der Stifter, der mit seiner Gemahlin knieend besonders an der Altarwand dargestellt ist, hieß Francesco. Darum sollten hier Geschichten seines Namensheiligen Franz von Assisi, auf die drei Wände in sechs Feldern verteilt, dargestellt werden, von denen vier durch Größe und Bedeutung hervorragen. Wir haben hier Gegenstände, die der Kunst von früher her vertraut sind. Giotto und Filippo Lippi (S. 214) hatten ähnliches gemalt. Ghirlandajo übertrifft auch hier wieder Filippo. Die „Bestätigung des Ordens durch den Papst“ ist vornehm und groß aufgefaßt, ruhig komponiert und in eine echte, selbständig wirkende Architektur gestellt. Das alles gilt auch für das berühmteste Bild dieses Cyklus, die „Bestattung“ des Heiligen, aber es kommt noch hinzu die innige Beseelung der leidtragenden Mönche. Die bescheidene Kapelle wirkt eine weihedvolle Stimmung, wie wenige Stätten der Kunst. Nebenbei zeigt sich Ghirlandajo hier sowohl wie in der Sixtina als einen ganz hervorragenden Landschaftler. Die toskanischen Historienmaler verstehen alle mit der Landschaft umzugehen, und Sandro scheint das für Kinderspiel gehalten zu haben (S. 225). Aber wenn man Ghirlandajo hier — „Stigmatisierung des h. Franz“ — oder in der Sixtina mit andern vergleichen will, so wird man doch finden, daß seine Landschaften etwas ganz besonderes sind.

Für den wahren Freskomaler sind Tafelbilder begleitende Beschäftigungen, und aus Ghirlandajos Tafelbildern allein würde man seine Größe nicht ohne weiteres empfinden, aber bei einigem Nachdenken könnte man sie, wenn man seine Fresken kennt, wenigstens in einer Klasse dieser Bilder wiederfinden. Das gilt für die Anbetung der Könige, einen Gegenstand, der wegen der feierlichen Pracht, die sich dabei entfalten läßt,

so recht für Ghirlandajos Kunst geeignet war. Er hat ihn zweimal selbstständig und von einander verschieden behandelt, 1487 als Rundbild (a Uffizien Nr. 1295, Fig. 112; darnach zum teil wiederholt, aber, anstatt mit Architektur, in einer Landschaft, Pal. Pitti Nr. 358) und 1488 rechteckig (b Spedale degli



Fig. 112. Anbetung der Könige, von Domenico Ghirlandajo. Florenz, Uffizien.

Innocenti). Auf beiden Bildern ist die Komposition groß und würdevoll; das Christkind hat wieder die segnende Gebärde; die weltliche Vornehmheit und der Reichtum der Kleidung sind da, wie wir es bei Ghirlandajo gewohnt sind. Das eine Bild (b) spricht besonders an durch die Innigkeit in den Beziehungen der Dargestellten, durch kleine gemüthvolle Nebenzüge (Kinder, singende Engel, hereinschauende Hirten), die man sonst nicht gerade bei

Ghirlandajo sucht, und durch eine weite, lachende Landschaft, allerdings mit dem bethlehemitischen Kindermord darin! Das andere (a) zeichnet sich durch eine edlere Architektur und einen großen Reichtum prächtiger Statisten in Harnisch oder Staatskleid neben ihren Pferden aus. Es ist weniger intim als das Findelhausbild, aber stolzer und als Repräsentationsbild besonders gelungen. Auf derselben Höhe steht das fast gleichzeitige Altarbild aus der Kapelle Saffetti (1485, jetzt Akademie qu. gr. 50), eine „Anbetung der Hirten“. Die Madonna kniet vor dem Kinde, das den Finger auf den Mund legt, wie bei Filippo (S. 208). Die Auffassung ist ebenfalls prächtig. Das Strohdach der Hütte ruht auf zwei korinthischen Pilastern, davor steht als Krippe ein antiker Marmor Sarkophag, hinten thut sich weite Landschaft auf mit einem römischen Triumphbogen, durch den der Zug der Könige, lebhaft bewegt mit den bei Sandro und Ghirlandajo üblichen Figuren, heranzieht. Diese drei Hauptbilder Ghirlandajos haben die monumentale Haltung seiner großen Fresken und sie halten auch in ihren tiefen und leuchtenden Farben den Vergleich aus; die Tempera erreicht schon beinahe die Kraft der Delmalerei.

Für seine Art bezeichnend sind noch zwei Altarbilder, undatiert, aber derselben Zeit wie die erwähnten angehörend (Uffizien Nr. 1297 und Akademie qu. ant. 17). Beide stellen die „Madonna mit Engeln und Heiligen“ dar vor einer reichen Architektur mit Blumenschmuck. Es ist beidemale derselbe Gegenstand, den auch Filippo und namentlich Sandro behandelt haben. Gleichwohl fällt der Unterschied sofort in die Augen. Die Architektur bedeutet mehr, die Haltung ist besonders feierlich (das Kind wieder mit segnender Gebärde), die Figuren sind großartiger, plastisch herausgearbeitet, sie erinnern an Verrocchio, sogar etwas an Lionardo, vor allem auf dem Bilde der Uffizien. Sie haben im Gesamtausdruck wieder das Monumentale der anderen Bilder, das Filippo in seinen Tafelbildern nicht, und Sandro nur in seiner „Anbetung der Könige“ erreicht hat, und haben andererseits auch nicht ganz das Liebliche und Heitere Sandros, trotz mancher äußeren Ähnlichkeit in Zierrat und Blumen.

Diese Wahrnehmung kann uns mitten in die Arbeit der florentinischen Maler am Anfang der achtziger Jahre versetzen, als Ghirlandajo seinen künstlerischen Charakter ausbildete. Er war aus Rom zurückgekehrt und hatte sich dort — auch schon während eines früheren Aufenthaltes 1475/6 — eine Herrschaft über die Architekturformen erarbeitet, wie sie unter den Malern keiner bis dahin gehabt hatte; fast jedes seiner Bilder legt dafür

Zeugnis ab. Er war Goldschmied gewesen, wie Sandro und die Maler-
 bildhauer, Verrocchio und die beiden Pollajuoli. Sein Lehrer in der Malerei
 war Alesso Baldovinetti gewesen, ein hervorragender Techniker und Mosaizist.
 Seine wirklichen Lehrmeister aber waren offenbar die Denkmäler der älteren
 Zeit, vor allem Masaccios Fresken. Nun war er wieder in Florenz, als
 Sandro seine „Anbetung der Könige“ entworfen hatte. Verrocchio ging
 nach Venedig. Lionardo, der früher unter diesem gearbeitet hatte, war jetzt
 lange selbständig, er vertrat praktisch und theoretisch die Ueberlieferung der
 tüchtigen Schule. Ghirlandajo gehört geistig zu diesem Kreise, aber er
 bewahrt sich selbständig seine eigene Art. Seine „Anbetung der Könige“
 sucht auch nach der neuen Gruppierung Sandros mit den Mitteln der
 älteren, im wesentlichen geradlinigen Komposition durch andere Verteilung
 neues zu geben und erreicht ihre Wirkung, gerade wie die anderen Tafel-
 bilder und die Fresken Ghirlandajos die ihm eigne, große, feierliche Haltung
 alle mit gleicher Sicherheit wiedergeben. Dabei nimmt er im einzelnen
 vieles an, was uns deutlich an seinen großen Mitstrebernden Lionardo erinnert.
 Das Anbetungsbild der Uffizien hat Typen Verrocchios, und im Hintergrunde
 erscheinen zuerst die Pferde als selbständige Elemente äußerer Schönheit,
 wie auf Lionardos Anbetungsbilde in den Uffizien. Auch im übrigen wird
 man finden, daß Ghirlandajo und Sandro Typen und Bewegungen gemeinsam
 haben. Bei Ghirlandajo wirkt die einzelne Erscheinung gewöhnlich kräftiger,
 bei Sandro lebhafter, nervöser. Wer in solchen Dingen der Gebende, wer
 der Empfangende war, ist in diesen glücklichen Zeiten erfolgreichen Zusammen-
 strebens nicht immer zu finden. Will man vergleichen, so hat jedenfalls
 Ghirlandajo seine künstlerische Persönlichkeit zu einer vollkommeneren Einheit
 gebracht. Er steht mit seiner Kunst ganz im 15. Jahrhundert, dem er ja
 äußerlich angehört (während z. B. der nur wenig jüngere Filippino Lippi
 mit seiner Unruhe schon in das Barock hinübergreift), er hat der Kunst
 dieses Jahrhunderts den reifsten und zugleich reinsten Ausdruck gegeben, der
 es als Schule für die Künstler des folgenden Jahrhunderts brauchbar machte.
 Und zufällig war, als Ghirlandajo an den Fresken der Maria Novella
 arbeitete, der vierzehnjährige Michelangelo sein Schüler.

Ghirlandajos Gediegenheit sieht man sogar noch an den Arbeiten
 seiner Werkstatt. Kein Maler der Renaissance hat vor ihm so zahlreiche
 und tüchtige Schüler gehabt. Er selbst war durch die großen Fresken in
 Anspruch genommen und ist später gewiß nur noch selten dazu gekommen,
 an Tafelbildern zu malen. Darum sind echte Tafelbilder von ihm außerhalb

Italiens wenig zu finden, während über seine Schule schon die Bilder des Berliner Museums einen vollständigen Ueberblick gewähren. In seiner Werkstatt arbeiteten vor allen zunächst seine zwei Brüder Davide und Benedetto auch nach seinem Tode weiter, tüchtige Männer, aber als Künstler nicht individuell. Das große Altarwerk für S. Maria Novella — eine Vorder- und eine Rückwand mit je zwei Flügeln — war, als Domenico starb, noch nicht einmal an seiner Vorderseite („Maria in der Glorie mit Heiligen“, München) vollendet. Diese Aufgabe fiel also den Brüdern zu, die dann auch an der Rückseite wenigstens das Mittelbild („Auferstehung Christi“, Berlin) gemalt haben. Die Heiligen dagegen auf den beiden Flügeln (Berlin) gehören wohl ganz Domenicos bestem Schüler an, — er war bei seines Meisters Tode erst 17 Jahre alt — Francesco Granacci, der den einen (Nr. 76) sogar in Del gemalt hat. Sodann ist der etwas ältere Mainardi, Domenicos Schwager, in kleinen Aufgaben ein angenehmer Fortsetzer von ihm (mehrere Bilder von ihm in Berlin), ohne etwas besonderes zu geben. Dagegen macht sich Granacci, der übrigens von der Tempera allmählich ganz zu der Deltechnik übergeht, leicht auch persönlich unter seinen Genossen als besserer bemerklich, so in einer Altartafel (Berlin Nr. 88), auf der von Schülern Domenicos die „Madonna in der Glorie“ aus dem Altar-bilde für S. Maria Novella (München) wiederholt ist, und wo unter den neuhinzugekommenen vier Heiligen die zwei vorne knieenden, von Granacci in Del gemalten wiederum bei weitem die besten sind.

Endlich hinterließ Domenico noch seinen Sohn Ridolfo im Alter von elf Jahren, der gleichfalls Maler wurde. Dieser hat dann bei einem sehr langen Leben († 1561) von der einstigen Werkstatt seines Vaters aus auch die kommende Zeit auf sich einwirken lassen, zuerst bald nach dem Anfang des 16. Jahrhunderts Lionardo, von dem er das Liebliche im Ausdruck der Gesichter annimmt, dann aber Fra Bartolommeo und Raffael. Er ist angenehm und gewinnend, sogar großartig in Versammlungen von Heiligen und in Prozessionen („Wunder des heil. Zenobius“ und seine „Bestattung“, Uffizien Nr. 1275, 1277) und hat leuchtende und mannichfaltige Farben. In ihm verbinden sich die alte und die neue Malerei unmerklich und auf glückliche Weise. Man sieht seine besseren Bilder immer gern auch neben solchen anderer, die geistig mehr bedeuten.

Der letzte unter den selbständigen Nachfolgern Masaccio's ist Filippino Lippi (1458—1504), der Sohn Fra Filippo's und der Lucrezia Buti, als Künstler unter seinen Zeitgenossen mit Recht hochgeachtet, denn er war talentvoll und sehr vielseitig, aber er war keine harmonische Natur. Für die Entwicklung der malerischen Formen in ihrem Uebergange vom 15. ins 16. Jahrhundert ist er eine interessante Erscheinung, aber mit der einzelnen Leistung schafft er uns nur selten ungetrübten Genuß. Wir sehen an den Einzelheiten immer, wohin sein großes Talent bei größerer Selbstzucht und ernsterem Fleiße hätte kommen können, aber im ganzen giebt er fast niemals was uns völlig befriedigt. Lionardo ist sechs Jahre älter, als er, und hat nicht bloß durch größere Anlage, durch seine Genialität, sondern vor allem auch durch seinen beharrlichen Fleiß den Weg gefunden, auf dem er zu einem Führer der Hochrenaissance geworden ist. Filippino dagegen bleibt immer bei einzelnen bedeutenden Anregungen stehen, er selbst hat sie niemals zu Ende geführt

und zu reifen Schöpfungen der Malerei ausgestaltet. Mag man deswegen auch seine Begabung für größer, energischer und vielleicht auch für vielseitiger halten, als die seiner drei Vorgänger, in der künstlerischen Erscheinung kann er keinem von ihnen gleich geachtet werden. Er hat weder das Unmutige Filippo's, noch das Tiefinnige Sandro's, noch das Majestätische Ghirlandajo's, sondern seine Kraft ist unruhig und ungezügelt. Er ist reich in der Erfindung und in der Zeichnung fähig zu charakteristischem Ausdrucke. Aber in der Ausführung verdirbt er eigenwillig und launenhaft die Gesamtwirkung, und die Farbe ist bei ihm nicht, wie bei den anderen, ein selbständiges Element der malerischen Schönheit. Darum werden uns seine Handzeichnungen und Entwürfe immer besser gefallen, als seine ausgeführten Bilder.



Fig. 113. Selbstbildnis Filippino Lippis.
Florenz, Uffizien.

Seines Vaters Unterricht kann er nicht mehr genießen haben, da er, als dieser starb, erst zehn Jahre alt war. Trotzdem haben, wie es auch natürlich ist, als er bald darauf zu Sandro in die Schule kam, seines



Fig. 114. Vision des h. Bernhard (Teilstück), von Filippino Lippi. Florenz, Badia.

Vaters Bilder in seinen Gedanken weitergelebt, und sein frühestes und zugleich schönstes Tafelbild, die Vision des h. Bernhard in der Badia zu Florenz (angeblich 1480, vielleicht aber einige Jahre später) mutet uns an wie eine höhere Kombination beider. Der Heilige schreibt in einer felsigen Landschaft seine Homilien. An sein Pult ist die Jungfrau getreten, etwas schlanker und magerer als bei Filippino, und ohne das Kind; sie legt

ihm eine Hand auf sein Buch (Fig. 114). Sie ist begleitet von vier Engeln; die zwei halberwachsenen vorn erinnern stark an Sandros Typus, die zwei jüngeren dagegen hinter der Jungfrau, die die reizenden Köpfe lauschend in die Szene hereinstrecken, gehören Filippo selbst an und lehren uns, wohin er hätte kommen können, wenn er in diesem Zuge stiller Schönheit weiter gegangen wäre. Die Landschaft mit einer Gruppe sich lebhaft unterhaltender Mönche hat Stimmung und große Naturwahrheit mit gutem Detail in Steinen, Bäumen und Blumen. Sie ist realistischer, als sie bei Sandro zu sein pflegt, dabei ebenso stimmungsvoll, wie bei Filippo, und sie ist noch um einige Jahre früher als die Landschaft auf dem Anbetungsbilde Ghirlandajos (S. 244) entstanden.

Aber so wohl wie vor diesem einzigen Bilde wird uns nicht leicht wieder bei Filippino. Seine Tafelbilder sind ziemlich zahlreich (in Florenz, Prato und außerhalb Italiens), sie haben alle neben einzelnen Vorzügen die eben geschilderten Mängel und Unebenheiten seiner späteren Entwicklung.

Für den Bilderkritiker giebt es kaum ein gewählteres Vergnügen, als wenn er sich dem gemischten Genusse ihres Studiums überlassen kann. Oft entdecken wir nämlich unter den Typen dieser Bilder solche, durch die wir mindestens ebenso sehr an einen anderen selbständigen Quattrocentisten erinnert werden. Läßt dann daneben auch noch die Ausführung zu wünschen, so werden wir den Urheber eines solchen Bildes nicht mehr unter den ersten von ihnen suchen, wir geraten schon unter die Nachahmer, deren einen wir bald kennen lernen werden. Die Entscheidung, ob echt oder nicht, ist oft durch die Beschaffenheit eines Gemäldes recht schwer gemacht. Wir treten z. B. vor ein auf den ersten Blick entzückendes Rundbild, eine „Anbetende Madonna“ (Pal. Pitti Nr. 347). Sie kniet innerhalb einer Balustrade vor einer sehr schönen und mannichfaltigen Landschaft. Auf das am Boden liegende Kind schüttet ein ihm zu Häupten stehender Engel Blumen herab; vier andere und der kleine Johannes umgeben es knieend und richten ihre Köpfe, die an Liebreiz zum Teil denen auf dem Bilde der Badia gleichkommen, auf den Gegenstand ihrer Andacht oder dem Betrachtenden entgegen (Fig. 115). Die Komposition ist wundervoll und müßte bis spätestens 1485 entstanden sein. Aber in den Typen der Kinder, nicht der Maria, steckt etwas fremdes (wie z. B. ebenfalls auf dem prächtigen Altarbild einer „Madonna mit Heiligen und Stiftern“ in S. Spirito), die Farbe ist unrein in der Wirkung und dem Auftrage nach gestrichelt, es scheint, als hätte die ganze Ausführung der Erfindung nicht nachkommen können. So giebt denn der eine das Bild im Palast Pitti einem Nachahmer (wie auch manche sogar das Bild

in S. Spirito dem Raffaellino del Garbo zuschreiben), während der andere noch durch einen trotz alledem echten Filippino angezogen zu werden glaubt.

Wir wollen nur noch zwei von seinen unbezweifelten Bildern charakterisieren. Zehn Jahre nach Sandro und Ghirlandajo versuchte auch er sich an dem beliebten Prachtgegenstände einer Anbetung der Könige (1496).



Fig. 115. Madonna das Kind anbetend, von Filippino Lippi (?) Florenz, Pal. Pitti.

Das große Bild der Uffizien giebt eine als Ganzes angesehene gute und an Figuren sehr reiche Komposition in der Art, wie sie seine Vorgänger festgestellt hatten. Aber im einzelnen ist alles aufgelöst in eine bunte Lebendigkeit, zwar ohne die unangenehmen, hastigen Bewegungen seiner anderen Bilder, wovon ihn hier das herkömmliche Zeremoniell des Gegenstandes zurückgehalten haben wird, aber doch so, daß alle Personen, auch die nebensächlichsten, unter einander in Beziehung gesetzt sind und in ihrer Anruhe störend wirken. Also das Monumentale, was Sandro und Ghirlandajo in

diesem Vorgange auszudrücken verstanden, wird hier nicht erreicht. Uebrigens giebt Filippino in Architektur und Landschaft lauter Einzelheiten und zum theil recht gut. — Wir reihen hieran gleich sein letztes Bild, die große Kreuzabnahme der Akademie (1503. — qu. gr. 57). Drei muskulöse Männer mit energischen, unedlen Köpfen und heftig ausgreifenden Bewegungen in unruhig flatternden Gewändern lassen Christus auf Leitern vom Kreuze herunter. Das ist die unnatürliche, übertriebene Manier seiner späten Zeit. Er hat das Bild nicht fertig gemacht. Unten hat einige Jahre später Perugino in seiner letzten, flüchtigen Weise Maria, Magdalena und die anderen Leidtragenden hinzugemalt. Das geschah kurz ehe der junge Raffael nach Florenz kam!

Wenn man sich fragt, wie und unter welchen Einflüssen aus dem zart empfindenden Maler des schönen Bildes der Badia der ungestüme Schilderer der späteren Tafelbilder und Fresken mit den derben, von der Straße aufgesehenen Figuren und ihren verzerrten Bewegungen werden konnte, so liegt es nahe, an seinen Lehrer Sandro zu denken, der ja das Ungestüme ebenfalls hat, z. B. auf einem der Fresken in der Sixtina („Rotte Korah“) um 1482. Aber so früh, scheint es, zeigt sich diese Eigenschaft bei Filippino noch nicht: das Bild der Badia ist ja kaum erheblich älter. Man nimmt bei ihm die Veränderung etwa gegen 1490 hin an und erklärt sie aus dem selbständigen Verlangen, der tieferen Belebung Lionardos oder der stillen Größe Ghirlandajos, der damals die Fresken der Maria Novella gemalt hatte, etwas anderes, ebenfalls imponierendes entgegenzusetzen. Eine besondere Einwirkung erfuhr er übrigens noch, wie auch andere Künstler der Zeit, durch Savonarola. Neben der reichen und wuchernden Phantasie tritt doch in seinen späteren Tafelbildern sehr deutlich ein ernster, herber und schwärmerischer Zug hervor.

Es wäre für diese Frage von Wichtigkeit zu wissen, wann Filippino die unvollendet gebliebenen Bilder Masaccios in der Brancaccikapelle fertig gemalt hätte, denn sie haben nichts von jener Hast, sondern eine edle Ruhe, die ganz zu der Art Masaccios stimmt und anderseits abweicht von der Haltung der zwei andern, selbständigen Freskencyklen Filippinos. Aber wir wissen nicht einmal, wie Filippino zu dem Auftrag kam, Masaccios Fresken zu vollenden, und wir können nicht genau bestimmen, wann er es that. Wir müssen hier in eine kurze chronologische Erörterung eingehen. Zu dem nackten, knieenden Königssohn auf dem Bilde der „Erweckung“ in der Brancaccikapelle (Nr. 8 S. 189, Fig. 116) soll nach Vasari der junge Francesco Granacci Modell gestanden haben. Francesco ist, wie wir jetzt bestimmt wissen, 1477 geboren, nicht 1469, wie man früher annahm, weil so seine

Großmutter einmal auf dem Standesamt in Florenz ausgesagt hatte. Da der Knabe auf dem Bilde mindestens 13 Jahre alt ist, so kommen wir für



Fig. 116. Erweckung des Königssohns (Teilstück), von Filippino Lippi. Florenz, Brancaccikapelle.

die Ausführung wenigstens dieses Teils der Fresken auf 1490. Aber einige Jahre vorher sowohl wie einige Jahre nachher scheint für diese Aufgabe in Filippinos Leben kein Raum zu sein. Denn 1489 ist er in Rom mit den Fresken in der Kirche S. Maria sopra Minerva beschäftigt, und zwar

seit geraumer Zeit, wie aus einem Briefe von ihm an Filippo Strozzi in Florenz (S. 138) hervorgeht. Von diesem war er schon 1487 beauftragt worden, Fresken in der Kirche S. Maria Novella zu malen, was er auch in den neunziger Jahren unternommen hat. Hiernach scheint es, als blieben für die Fresken der Brancaccikapelle, wenn anders er sie, wie man annimmt, in einem Zuge gemalt hat, nur die Jahre entweder vor 1488 oder lange nach 1490 übrig. Nun ist ja Vasari öfter fehlgegangen in der Bestimmung



Fig. 117. Petrus und Paulus vor dem Prokonsul, von Filippino Lippi. Florenz, Brancaccikapelle.

zeitgenössischer Persönlichkeiten auf Bildern älterer Maler. War er vielleicht in diesem Falle ebenso wenig sicher unterrichtet?

Wie dem auch sei, die Fresken der Brancaccikapelle zeigen noch nichts von der Unruhe, die die beiden andern Bilderkreise erfüllt. Wirkte etwa das Vorbild des großen Vorgängers mäßigend, zügelnd? Waren vielleicht gar Entwürfe von ihm oder Anhaltspunkte für solche in seinem Sinne vorhanden? Dafür würde sprechen, daß auf der „Erweckung“ (8), wo Filippino zuerst als Fortsetzer von Masaccio auftritt, man sich über die Grenzen ihrer beiderseitigen Arbeit nicht klar ist. Im übrigen hat Filippino die ihm

zugefallene Aufgabe hier und auf den drei andern Bildern (7, 11, 12) meisterhaft gelöst. Die fortgeschrittene Zeit kündigt sich an in der gewandten Modellierung und dem mühelosen Hantieren mit Licht und Schatten, in dem ausführlichen Beiwerk — Landschaft und Architektur —, endlich auch wohl in einem etwas moderneren Wesen, in der sprechenden Porträtähnlichkeit und



Fig. 118. Kopf eines Zuschauers aus Fig. 117.

in dem lebhaften oder doch mehr abgestuften geistigen Ausdrucke der nicht handelnden Personen. Die Komposition auf Nr. 11 (in zwei Szenen zerlegt) ist nicht überfüllt, sondern ruhig und verständlich (Fig. 117 u. 118). Die zwei schmalen Pfeilerbilder (7, 12) geben großgedachte und schöne Einzelfiguren, die Masaccios würdig sind (Fig. 119).

Welch ein Abstand macht sich nun bemerklich, wenn man von hier aus an die beiden andern Freskenkreise Filippinos hinantritt! Die Schönheit scheint verschwunden oder doch auf Nebenpunkte zurückgezogen. Filippino hatte

in seiner Jugendzeit Sinn dafür, und auch später zeigt er das bisweilen noch in kleinen Aufgaben, z. B. auf einem Bildchen mit einer Allegorie (Berlin Nr. 78A), wo die „Musik“ in rotem Kleide und blauem Mantel unter einem Lorbeerbaum am Meeresufer steht und einen von Amoretten angeschirrten Schwan an ihrem Gürtelbande hält. Darin ist noch etwas von Sandro's Stimmung. Aber das Große und Umfangreiche zugleich auch schön zu machen, brachte Filippino nicht mehr fertig. Er sah nur noch auf

das Charakteristische, und dafür trat dann leicht das Erzwungene und Gewalt=same ein.

In der Kapelle Caraffa (S. Maria sopra Minerva in Rom) sollte der Triumph des h. Thomas dargestellt werden. Unter den vier Bestandteilen des kleinen Cyklus ist der wichtigste ein Breitbild, wo in einem mittleren Nischenbau, zwischen Seitengebäuden mit Durchblick auf Straßen und Landschaft, der h. Thomas auf seinem Thron sitzt, erhöht zwischen vier anderen Heiligen. Zu heftigen Bewegungen gab eine solche Gedanken Aufgabe keinen Anlaß. Aber wie häßlich windet sich doch der Ketzer zu den Füßen des Thomas. Andere stehen unten in zwei Gruppen rechts und links. Bücher, zum teil zerrissene, liegen dazwischen auf dem Boden. Wir werden ja hier etwas an die späteren Existenzbilder der großen Meister, Raffaels Schule von Athen und dergleichen, erinnert. Die einzelnen Menschen sind sehr individuell, deutlich und von außen lebhaft gegeben. Sie sind nicht gerade niedrig aufgefaßt, aber sie haben alle etwas derbes, und keiner gewinnt durch irgend eine angenehme äußere Erscheinung.

Das Bedeutendste an dem Bilde ist die Architektur. Filippino hatte diese in Rom ebenso emsig studiert, wie Ghirlandajo. Seine baulichen Zuthaten haben als Entwürfe ebenfalls einen selbständigen Wert. Aber seiner Neigung nach geht



Fig. 119. Petri Befreiung, von Filippino Lippi.
Florenz, Brancaccikapelle.

bei ihm die Erfindung nicht auf das Großartige in den Linien, sondern auf Mannichfaltigkeit der Zierformen und auf malerische Wirkung. Das, woraus später in der Architektur der Barockstil wurde, kann man schon auf den Hintergründen und in den Umrahmungen seiner Bilder wahrnehmen. Er hat auch mit unter den ersten die Arabesken oder sogenannten Grottesken (nach den damals aufgedeckten Gewölben oder Grotten) auf seinen Fresken und späteren Tafelbildern angewandt. Wenn man etwas von Sandros reicher Phantasia bei ihm hat wiederfinden wollen, so hat man dazu am ehesten in diesen Bestandteilen ein Recht.

Hierauf beruht auch der Hauptwert seiner letzten Fresken in S. Maria Novella, wo er an den Seitenwänden der Kapelle Strozzi je eine Wunderthat des Johannes und des Philippus, im Hauptbilde aber und darüber in der Nische das Martyrium der beiden Apostel (es sind die Namensheiligen der Strozzi) gemalt hat. Der Reichtum des Beiwerkes ist hier noch größer als in Rom. Aber das Fingirliche hat die ganze Unruhe, die Filippino in seiner späteren Zeit, z. B. auf der „Kreuzabnahme“ in der Akademie (S. 251) uns als Dramatik zu geben liebt, und ebenfalls in den einzelnen Formen viel unerfreuliches: die krummen Kniee und die im Schritt ausgeweiteten Beine, die rohen Straßentypen mit den erregten Gesichtern, etwas, was, einzeln gegeben, wohl die beabsichtigte Wirkung eines volleren Lebens machen könnte, als Masse wiederholt aber doch auch wieder nur konventionell wirken kann.

Filippinos reiches Talent ist also nicht zur Entfaltung gekommen, auch in keinem Schüler.

Denn der sogenannte Raffaellino, nach einem Stadtquartier del Garbo zubenannt, der ihm bei seinen römischen Fresken half, hat in seinen besten Tafelbildern, die allein in der Kunstgeschichte einen Platz verdienen, nur die Anfangsstufe des Meisters festgehalten, ohne etwas neues oder eignes hinzu zu thun. Seine fein in Tempera gemalten Madonnen mit Engeln und Heiligen sind sehr angenehme, aber nach Filippo und Ghirlandajo keine bedeutenden Erscheinungen mehr. Nach dieser Seite seiner Leistungen hin giebt ihn die Berliner Galerie mit ihren drei Bildern vollständig wieder. Das früheste (Nr. 98) und das darauf folgende (Nr. 87) erinnern ganz an Filippino, und das erste ist unten nach Ghirlandajo (Uffizien Nr. 1297) angeordnet. Das späteste (Nr. 90), ein „Tondo“ (Rundbild), hat viel von Sandro. Diesem Raffaellino gelang nur ruhiges, aber nichts bewegtes. Eine Entwicklung, ein Weiterführen ist das nicht, und wäre es auch dann nicht, wenn dieser

Künstler wirklich dieselbe Person gewesen wäre mit einem oder zweien seines Namens, deren Bilder außer an Filippino noch an Lorenzo di Credi und Pietro Perugino erinnern. Das alles wäre doch ebenfalls nur ein Entlehnen und Verflachen. — Aber für Filippino bleibt es doch gewiß charakteristisch, daß jener Raffaellino del Garbo als der Beste von den dreien gerade das festhielt, was Filippino selbst nicht weiter entwickelt hatte, die ruhige Schönheit als Erscheinung ohne Handlung.

An der Entwicklung und dem Leben der florentinischen Malerei seit den sechziger Jahren haben noch einige Männer teilgenommen, die zwar an Originalität nicht mit jenen vier selbständigen Nachfolgern Masaccios verglichen werden können, die sich aber doch vor der großen Menge auszeichnen. Sie bringen entweder einzelne Seiten der Malerei auf eine besonders anmutige Weise in ihren Werken zur Erscheinung, wie Benozzo Gozzoli und Lorenzo di Credi, oder sie helfen, wie Cosimo Rosselli und Piero di Cosimo, neben eignen, nicht bedeutenden, aber achtungswerten Arbeiten als Lehrer größere Talente ausbilden, verbinden auf diese Weise Schulen mit einander und leiten Einflüsse weiter in die folgende Zeit.

Benozzo Gozzoli (um 1424 bis um 1496) kann nur in seinen Fresken erkannt werden, nicht in seinen übrigens nicht sehr zahlreichen Tafelbildern. Seine Blüte beginnt gegen das Ende der Lebenszeit Filippos und wird ziemlich gleichmäßig zum Ausdruck gebracht durch drei größere Bilderkreise: den „Zug der h. drei Könige“ (Pal. Riccardi, Florenz) auf drei Wänden der Kapelle bis in den Altarraum, wo der Zug von Engeln empfangen wird (1463), das „Leben des h. Augustin“ in S. Agostino in S. Gimignano (1463—7) und endlich, im Camposanto zu Pisa, Geschichten aus dem Alten Testament in einundzwanzig Breitbildern nebst einer „Anbetung der Könige“ und einer „Verkündigung“ in gleichseitigem Format. Die erstaunliche Menge an Arbeit in Pisa hat er, wie es nach den Urkunden scheint, ohne Gehilfen, allerdings nicht, wie Vasari behauptet, in zwei, sondern in sechzehn Jahren (1469—85) geleistet, und vielleicht interessiert es noch heute jemanden, daß er für zwanzig bis 1481 gelieferte Bilder etwas über 8000 Lire erhalten hat.

Als Schüler Giesoles ist er um die Ausbildung der körperlichen Form nicht sonderlich bemüht gewesen. Nur vereinzelt merkt man ihm seinen Aufenthalt unter den großen florentinischen Realisten an, wie auf der „Weinlese

Noahs“ (Fig. 120) in Pisa in den berühmten beiden fortrragenden Mädchen, die zusammen mit dem Manne auf der Leiter zugleich durch ihre Bewegungen einen wundervollen Rhythmus bilden. Uebrigens lassen sich in Bezug auf



Fig. 120. Weintese Noahs, von Benozzo Gozzoli (linke Gruppe). Pisa, Camposanto.

den Ernst im Ausdruck der Handlung die Geschichten Moses und Narons hier, darunter auch der „Durchzug durchs Meer“, nicht mit den Bildern gleichen Inhalts in der Sixtina vergleichen, und die „Königin von Saba vor Salomo“ reicht ebensowenig an das Fresko von Piero de' Franceschi hinan. Manches ist hübsch und frisch erfunden (Jakobs Hochzeit; Josef in

Aegypten und seine Brüder), die Frauen und Jünglinge sind oft sehr grazios, die Männerversammlungen recht einförmig. An Fiesole erinnert er durch den in seiner Kunst vorherrschenden weichen Charakter, durch die Frauen und die Kinder und die sanft dreinschauenden Männergesichter. Reizend phantastisch ist die „Anbetung der Könige“ im Palast Riccardi und in Pisa, hier urkundlich vor 1471, also älter, als die für die Folge maßgebende florentinische Auffassung des Gegenstandes. Dabei konnte er entfalten, woran er sein Gefallen findet, die mannichfaltige Kleidertracht und die allgemeine Schönheit eines ruhigen Daseins. Seine Köpfe sind oft zu groß, die Gesichter nicht sehr individuell und meistens an einem oft wiederkehrenden Typus kenntlich. Aber nichts ist unangenehm, weil sich nichts anspruchsvoll vordrängt. Seine Stärke ist eine anmutige, lachende Landschaft mit grünem Erdreich, Blumen und Vögeln und mit Architektur; diese ist nach Stilen bunt gemischt und von der Wirkung einer guten Theaterdecoration. Es ist zeitgeschichtliche Illustration im besten Sinne, aber kein im technischen Vortrag und im Kolorit durchaus genügendes Fresko und, wie bemerkt, dem Eindrucke nach keineswegs mit der eindringlichen Schilderung Filippos und der anderen wirklichen Historienmaler zu vergleichen.

Lorenzo di Credi (1459—1537) giebt sich in dem ganzen, sehr bestimmt umschriebenen Umfange seiner Kunstübung als den treuesten Schüler Verrocchios zu erkennen. Daneben hat er von seinem wenig älteren Mitschüler Lionardo Einflüsse in sich aufgenommen. Er zeichnet vortrefflich und scharf, und die Farbe hat bei ihm selbständigen, nicht nur dekorativen Wert. Auch an den neuen Aufgaben der Delmalerei hat er teilgenommen. Die Perspektive in den Linien handhabt er sicher und behandelt die Probleme der Licht- und Schattenwirkung oft in neuer Weise und mit schönem Erfolg. Dies glückliche Ebenmaß der malerischen Erscheinung verdankt er der soliden Schule, aber auch seinem persönlichen Takte, der ihn von den großen Aufgaben zurückhielt, in denen seine bedeutenderen Zeitgenossen die Kunstgeschichte selbständig weiter führten, an denen aber sein bedingtes Talent ohne Frage hätte scheitern müssen. Er giebt in seinen Tafelbildern (in Fresko hat er nicht gemalt) niemals eigentliche Geschichte und Handlung, sondern immer ruhige Existenz: außer der herkömmlichen, sitzenden Madonna (Fig. 121) die „Verkündigung“ oder die Jungfrau knieend vor dem auf dem Boden liegenden Kinde, wie es bei den Florentinern seit Filippo üblich war, nur einmal eine große, figurenreiche Darstellung desselben Inhalts, die „Geburt Christi“ mit den anbetenden Hirten (Akademie, qu. gr. 51), sein schönstes Bild!

Auf diesem begrenzten Gebiete reicht er aus mit einem kleinen Vorrat von Typen, den er sich selbst gebildet hat, im Ausdruck der Beseelung von Lionardo abhängig, bisweilen auch an Perugino erinnernd. Ausgezeichnet sind seine Hintergründe: Landschaft mit Bäumen, Gebüsch und Wasser, oft gartenartig angeordnet, von angenehmer Stimmung und mit sehr guter Ferne.



Fig. 121. Thronende Madonna, von Lorenzo di Credi. Pistoja, Dom.

Welche Wirkung macht noch ein ganz kleiner Ausschnitt neben dem scharf modellierten Kopfe eines Bildnisses (Fig. 122)! Das Gesicht steht im vollen Licht, auch die Hände heben sich hell ab, alles andere tritt zurück, das Ganze ist schlicht, aber sprechend natürlich: man sieht gleich, daß zwar eine gewichtige Persönlichkeit dargestellt ist, aber kein vornehmer, sondern ein bürgerlicher Mann. Wer so die Wirklichkeit auszudrücken versteht, der wird

uns immer etwas zu sagen haben, und auf diesem Realismus beruht es auch, daß uns Lorenzos einfache und so oft wiederholte Madonna niemals langweilig wird. Unter dem vielen bewegten und großen, was diese Zeit hervorgebracht hat, empfangen wir aus seinen meist kleinen Bildern immer

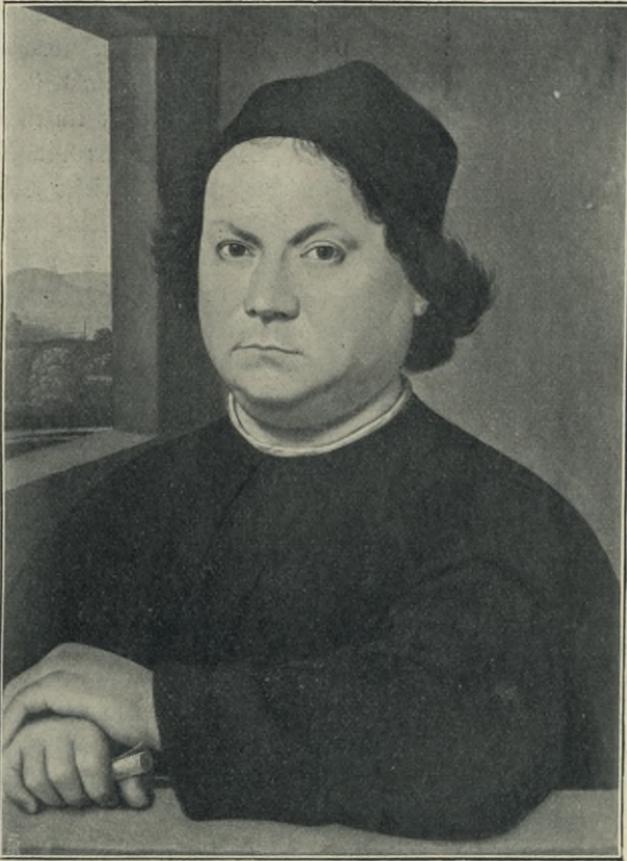


Fig. 122. Bildnis Berrochios, von Lorenzo di Credi. Florenz, Uffizien.

angenehme Eindrücke einer zu völliger Ruhe gekommenen künstlerischen Erscheinung. Eine weiter gehende Wirkung auf andere hat er nicht gehabt und konnte er nicht haben.

Cosimo Rosselli (1439—1507) und sein Schüler Piero, der nach ihm di Cosimo zubenannt worden ist (1462—1521), gehören nach ihrer

Thätigkeit zusammen. Ihre Stellung zu der Kunst der Zeit haben wir im allgemeinen angedeutet (257). Der Schüler bedeutet aber mehr als der Lehrer.

Von Cosimo Rosselli besitzt die Berliner Galerie drei Andachtsbilder, die alle für ihn bezeichnend sind, darunter sein ältestes Bild von 1471 (Nr. 59 A). Wenn wir uns vergegenwärtigen, was in den auf dieses Jahr folgenden zwei Jahrzehnten in Florenz von andern in der Malerei geleistet worden ist, so machen Rossellis Bilder in ihrer steifen Komposition und Formgebung den Eindruck, als müßten sie älter sein, als sie sind. Er gehört also zu den Zurückgebliebenen, wenn er auch in einzelnen Stücken den Größeren nachzukommen bemüht ist. Sein Lehrer war Benozzo Gozzoli, dessen Kopfstylen man vielfach bei ihm wiederfindet. In dieser Schule konnte er allerdings das Individualisieren nicht lernen. Seine Köpfe sind durchweg das Geringste auf seinen Bildern. Er hat außerdem noch viele andere Einflüsse erfahren, hat sie aber alle nicht zu einem wirklichen Stil zu verarbeiten vermocht. Sodann fehlt ihm, wie ja auch seinem Lehrer Benozzo, der Farbensinn. Abgesehen von dem Fresko ist er immer bei der Tempera geblieben, ohne sich um das neue technische Problem zu kümmern. Seine Farben sind grell zusammengestellt — schreiendes Rot und dunkles Blau — und trübe, dick, undurchsichtig. Er hat dann das Studieren ganz gelassen und wird schließlich langweilig.

Diesen durchaus unoriginellen und technisch ebenso wenig ausgezeichneten Maler hat dennoch Papst Sixtus von den über zwölf historischen Fresken seiner Kapelle (S. 227) nicht weniger als vier malen lassen. Als Rosselli dann aus Rom nach Florenz zurückkehrte, zeigte es sich, daß er von seinen Mitarbeitern Ghirlandajo und Perugino zu wenig gelernt hatte. Das beweist sein Fresko in einer Kapelle von S. Ambrogio (1486 vollendet), eine Prozession mit einem wunderthätigen Kelsche. Man hält es für sein bestes Werk. Besser als das Uebrige ist wenigstens ein Teil des Gefolges in seinem Zeitkostüm.

Bald nach dieser Zeit muß sein Schüler Piero seine Werkstatt verlassen haben. Denn es ist nicht anzunehmen, was Vasari sagt, daß er zeitlebens bei seinem Meister geblieben wäre. Er hatte diesem bei den Fresken in Rom geholfen, zunächst nach Vasaris Angabe in den Landschaften der Hintergründe, aber seine Arbeit ist jedenfalls weiter gegangen, wie uns die Betrachtung der Sixtina später zeigen wird. Und vielleicht ist das seine beste und eigentümlichste Leistung! Seine Landschaften haben immer ihre ganz intimen Reize, wie bei Pinturicchio oder dem Ferraresen Lorenzo Costa.

Wahrscheinlich hat er hierin von Benozzo Gozzoli gelernt. In der Behandlung der Körperformen ist er seinem Lehrer Rosselli überlegen. Er steht hier unter dem Einflusse des fast gleichaltrigen Filippino Lippi, aber er ist später auch den Lombarden (Lionardo) näher getreten und hat für eine noch mehr realistische Auffassung der malerischen Erscheinung und für die besonderen Aufgaben der Farbe Interesse bekommen. Er scheint, durch Lionardo angeregt, Versuche in der Delmalerei gemacht zu haben, hat Sinn für tieferen Schmelz, als ihn die reine Tempera gewöhnlich giebt, und für das Hell dunkel, auch malt er gelegentlich breiter, den Delmalern ähnlich. Diesen selbständigen technischen Sinn hat er also ebenfalls vor Rosselli voraus. Auf dieser Grundlage ist er in einem langen Leben — er starb nach Raffael! — sehr mannichfach thätig gewesen. Er hat mythologische Gegenstände und Novellenbilder mit Figuren in der Landschaft gemalt, wie die anderen ältern Florentiner (ein gutes Beispiel ist das Breitbild, Berlin Nr. 107: „Venus und Mars“ unter Büschen und Blumen ruhend, womit man ein ähnliches, allerdings noch viel poetischeres Bild von Sandro Botticelli in London vergleichen möge), ebenso Bilder aus der heiligen Geschichte und Andachtsbilder. Er ist nicht originell, aber tüchtig, was er von andern in sich aufnimmt, verarbeitet er, und das Ergebnis ist brauchbar. Deshalb war er auch in seiner Zeit geachtet und hat Schule gemacht in Nachfolgern, die viel bedeutender sind, als er, und unter einander sehr verschieden: Fra Bartolommeo, Albertinelli, Andrea del Sarto und dessen Gevossen Franciabigio und Pontormo. Was diese ihm verdanken, ist außer der soliden, alten Technik des vergangenen Jahrhunderts doch gewiß auch der Sinn für den großen Inhalt dieses Jahrhunderts. Wie mannichfaltig er gewirkt hat in der Verbreitung dieser guten Ueberlieferung, kann vielleicht garnicht hoch genug angeschlagen werden. Bezeichnend ist dafür unter anderem, daß er und auch seine besseren Schüler vielfach auf Holztafeln malten, die man — schon im Anfange des 16. Jahrhunderts — in die Möbel einzufügen pflegte.



Fig. 123. Adams Tod (Teilstück), von Piero dei Franceschi. Arezzo, S. Francesco.

3. Umbrien.

Gentile da Fabriano. — Piero de' Franceschi. — Luca Signorelli, Pietro Perugino, Pinturicchio. — Melozzo da Forlì. — Die Fresken in der Sixtinischen Kapelle.

Aus den Landschaften östlich von Toskana sind drei bedeutende Maler hervorgegangen, die dann auch zu der florentinischen Frührenaissance in Beziehung getreten sind, um zunächst von dort Einflüsse in sich aufzunehmen, darauf aber auch die Kunst selbständig, jeder in einer anderen Richtung, weiterzuführen. Die zwei älteren, Luca Signorelli und Pietro Perugino, sind etwa so alt, wie die Florentiner Rosselli, Sandro und Ghirlandajo, und mit diesen zusammen haben sie auch im Anfang der achtziger Jahre an den Fresken der Sixtina in Rom gemalt. Der dritte, Pinturicchio, ist jünger, hat aber als Gehilfe und Schüler Peruginos an diesen Arbeiten ebenfalls teilgenommen. Dann haben sich die drei Umbrier wieder getrennt und haben ihre bedeutendsten Werke später als ihre florentinischen Kunstgenossen, und zum teil erst in dem neuen Jahrhundert geschaffen. Bei Perugino zeigt sich aber schon nach den ersten Jahren des Jahrhunderts



Fig. 124. Anbetung der Könige, von Gentile da Fabriano. Florenz, Akademie.

ein völliger Niedergang, während die anderen zwei bis zuletzt fortschreiten. Signorelli ist unbedingt der größte unter ihnen. Am meisten von dem Geiste der neuen Zeit hat Pinturicchio in sich aufgenommen, oder er ist ihr am weitesten entgegengekommen, obwohl er zehn Jahre früher, als die beiden älteren, gestorben ist (1513). Ueber sein Verhältnis zu Perugino mag man einen Augenblick nachdenken. Peruginos Talent ist größer und kräftiger gewesen, seine Leistungen sind aber zum größten Teile lange nicht in dem Maße und im Verhältnis, wie sein Ansehen groß war, bedeutend oder auch nur erfreulich. Er hätte bei größerer Energie viel mehr leisten können. Pinturicchio dagegen war sehr fleißig und ist in seinen Leistungen fast immer angenehm, wenn er auch bei der Nachwelt weniger bekannt und nicht so berühmt geworden ist, wie sein Lehrer.

Um ermessen zu können, was Signorelli und Perugino an eigenem Wesen mitbrachten, als sie gegen 1480 mit den florentinischen Malern der Frührenaissance in Verbindung kamen, müssen wir etwas höher hinaufgehen zu den Anfängen des Kunstlebens ihrer Heimatlande. Die florentinischen Maler hatten den Vorteil gehabt, daß sie, abgesehen von der Schulung durch ihre Bildhauer seit Ghiberti und Donatello, schon früher im gotischen Zeitalter durch einen so bedeutenden Maler, wie Giotto, und durch seine besseren Schüler auf die Natur und das Charakteristische in ihr hingewiesen worden waren. Eine solche bestimmende Persönlichkeit hatte da gefehlt, wo Signorelli und Perugino aufwuchsen. Wie es in diesen Landstrichen östlich von Toskana niemals zur Bildung eines größeren politischen Gemeinwesens gekommen ist, so verteilte sich auch die Kunstübung auf verschiedene kleine landschaftliche Mittelpunkte, deren Bedeutung im Laufe der Zeit wechselte.

Wir haben zwei Gebiete, die gleichwohl weder durch natürliche Grenzen, noch im Verkehr streng von einander geschieden sind. Von Toskana weiter entfernt nach Südosten hin liegt das umbriische Bergland mit den kleinen Städten Gubbio und Fabriano, wo sich heimische Malerei schon früh entfaltet hat, ehe sie sich in Foligno und Perugia weiter entwickelt zeigt, — und nördlich davon das Grenzland gegen Toskana mit Arezzo und Cortona und den kleinen Städten Borgo San Sepolcro und Città di Castello, wozu noch das weiter dem Meere zu jenseits des Apennins gelegene Urbino gerechnet werden muß. Die Umbrier galten für sinnend und weich, äußeren Eindrücken leicht zugänglich und dem Hange zur Schwärmerei nachgebend. Ihre nordwestlichen Nachbarn dagegen waren ein kräftigerer, energischer Menschenschlag, gleich den alten Etruskern, auf deren Grenzmarken sie

saßen, und den thätigen, scharfen Florentinern ähnlich. Drüben in Umbrien war Pietro Perugino aufgewachsen, hier in Cortona wurde Signorelli geboren. Ihre deutlich unterschiedene Kunstweise hat in der verschiedenen Art ihres Volksstammes ihre natürlichen Wurzeln.

Zu der Zeit, als in Florenz Giotto die Malerei an der Natur zu erfrischen suchte, malten in Gubbio oder Fabriano fleißige Illuminatoren selbstgenügsam ihre bunten kleinen Bilder in die frommen Bücher, mit hübschen Farben und zierlich in den Formen, mit mildem, innigem Ausdruck auf den Gesichtern der Heiligen, wie wir ihn von den Bildern der alten Sienesen her kennen, — aber unbekümmert um die Ansprüche eines Beschauers, der darin etwas vom wirklichen Leben hätte suchen wollen. Diese Künstler hatten nicht nur in den Bergen ihrer Heimat großen Ruhm, auch auswärts wurden ihre Miniaturen geschätzt. Aber eine wirkliche Historienmalerei konnte aus dieser zarten und schlichten Schilderung weicher Stimmungen nicht hervorgehen. Das sieht man an dem umbrischen Maler, der zuerst mit dem Kunstleben des übrigen Italiens in Berührung gekommen ist, an Gentile da Fabriano. Er hatte seit 1414 für einen Malatesta in Brescia eine Kapelle ausgemalt und war von da 1419 als ein schon berühmter Mann nach Florenz gekommen, wo er, 1421 in die Akademie von S. Luca aufgenommen, 1422 bei den Ärzten und Apothekern eingeschrieben wurde. Dort malte er 1423 seine berühmte „Anbetung der Könige“ (Fig. 124, S. 109) und 1428, gleichzeitig also mit Masaccio, ist er schon gestorben. Er hat das Andachtsbild der Umbrier verfeinert und einen ruhigen Vorgang, wie die Anbetung auf jenem großen Bilde, weiß er mit vielen zarten und sinnigen kleinen Zuthaten auszustatten, die uns anmuten wie der Zauber eines hübschen Märchens. Aber es ist nichts von seiner heimatlichen Kunst grundverschiedenes, es ist keine Kraft und keine sprudelnde Erzählung darin, wie bei den florentinischen Bildhauern und Malern um dieselbe Zeit, und auch äußerlich arbeitet er auf seinen großen Tafeln mit Goldschmuck und plastisch aufgetragenem Zierat weiter, wie die Miniaturisten, und als wollte die Farbe gar keinen naturgleichen Eindruck wiedergeben. Masaccio, der damals in der Brancaccikapelle malte, existierte für ihn nicht, soweit wir nach jenem Hauptbilde Gentiles urteilen dürfen; bei Masolino hat uns manches an ihn erinnert (S. 197). Man möchte meinen, daß er den Florentinern mehr verdankte, als sie von ihm hätten lernen können. Allerdings hatte er schon vor 1414 in Venedig im Dogenpalast Fresken ausgeführt zur größten Zufriedenheit des Rates, aber in Venedig stand die Malerei im Anfange des 15. Jahrhunderts sehr

tief. Was man dort an ihm schätzte und was den jungen Jacopo Bellini zu ihm zog und veranlaßte, ihm nach Florenz zu folgen, das konnte allein schon die solide und zugleich in der Wirkung prächtige Technik seiner Bilder sein. Denn in der Naturbeobachtung und in dem Ausdrucke des Wesentlichen ist Jacopo ihm schon wenige Jahre später (in seinem Skizzenbuche, seit 1430) unendlich überlegen. Und wenn Michelangelo in Bezug auf Gentiles spätestes Werk, die nun untergegangenen Fresken in Rom, meinte, er hätte die Gentilezza seines Vornamens daran bewiesen, so ist das eine Freundlichkeit, wie sie ein Großer dem zu spenden pflegt, dessen Schatten niemals mehr seinen Weg kreuzen können. Will man die Malerei der Umbrier richtig schätzen, so muß man Gentile mit Fiesole vergleichen. Dieser kam zwar erst nach Gentiles Tode nach Florenz (1436), aber vorher, als Fiesole in Umbrien war, haben sie einander gewiß, wenigstens durch ihre Werke, berührt. Fiesole ist nicht nur in seiner Art malerischer, sondern auch, trotz der Weichheit, kräftiger im Erfassen des Thatsächlichen; er ist eben doch der Florentiner gegenüber dem Umbrier!

In dem folgenden Menschenalter haben wir in Foligno eine mehr auf die Wirklichkeit der Dinge hinstrebende Schule, deren Hauptmeister ein Niccolò (von Vasari fälschlich Munno genannt, d. h. Zögling, und hätte eigentlich vollständig heißen sollen: Zögling Umbriens) war. Seine Bilder beginnen 1458. Früher nahm man an, daß er sich unter dem Einfluß von sienesischen Malern entwickelt hätte, jetzt denkt man richtiger an Benozzo Gozzoli, der — bis etwa 1456 — mehrfach in dem Städtchen Montefeltro gemalt hatte. Seine Kunstweise sagte dem umbriischen Naturell zu und wurde darum leicht angenommen, aber um so weniger konnte sie einen Anstoß zu etwas neuem geben. Und so ist nicht von hier aus, sondern erst über Perugia die umbriische Kunst zu der florentinischen Frührenaissance hinübergeleitet worden.

Perugia war sowohl als Gemeinwesen, wie als städtische Bauanlage etwas anderes, als die übrigen umbriischen Städte. Hoch und prächtig gelegen, gewährt die Stadt von ihrem Corso aus eine das ganze Land bis an die letzten, umschließenden Berge wahrhaft beherrschende Aussicht. Dort an der alten Via dei Nobili liegen die stolzen mittelalterlichen Paläste und die Fontäne Giovanni Pisanos (S. 28). Die Stadt war guelfisch und stand dem Namen nach unter päpstlicher Botmäßigkeit. Aber in der That regierten in der Stadt die großen Geschlechter, die Oddi und die Baglioni, deren Glieder sich nach der Mitte des Jahrhunderts auf gräßliche Weise bekämpften. — Es gab in Perugia lokale Maler so gut wie in Foligno.

Man that auch von Gemeindewegen sogar etwas dafür. Schon 1438 hatte man aus Florenz den Domenico Veneziano berufen, einen jener Realisten aus der Zeit unmittelbar nach Masaccio, über den wir nicht viel sicheres wissen, († 1461). Die an sich unglaubliche Geschichte bei Vasari, wonach Andrea del Castagno († 1457) ihm das Geheimnis der Delmalerei entlockt und ihn dann, um keinen Konkurrenten in der Kunst zu haben, erschlagen hätte, beweist nur, daß man Domenico unter die, die auch technisch etwas bedeuteten, gerechnet hat, und eine mit seinem Namen bezeichnete „Madonna mit Heiligen“ (Uffizien) ist wenigstens in ihrer Technik sehr eigenartig.

Domenico gewann einen Schüler, der alle bisher erwähnten Umbrier übertreffen sollte und der zu einem technischen Neuerer in der Malerei geworden ist: Piero dei Franceschi aus Borgo San Sepolcro, einem Städtchen bei Arezzo, geboren vielleicht schon 1416 und gestorben, wie wir bestimmt wissen, 1492. Den „König der Maler“, monarca della pittura nannte ihn sein Schüler Luca Pacioli, der später als Professor an der Universität von Perugia und in Mailand Mathematik und Perspektive lehrte. Pjeros wichtigstes Werk ist ein Freskencyklus in Arezzo (S. Francesco), die „Geschichte des heiligen Kreuzes“, um 1451, woraus zwei Bilder besonders hervorragen, rechts in der Lunette „Adams Tod“ (Fig. 123) wegen seiner nackten Körper und plastisch durchgebildeten Formen, und, unmittelbar darunter, die „Königin von Saba vor Salomos Palaß“, mit ihrem Gefolge prächtig gekleideter Frauen samt den die Pferde haltenden Männern, als bedeutendes Kostümsstück. — Piero ist zunächst ein Theoretiker von selbstständigen Gedanken. Nachdem kurz vorher Brunelleschi, von der Architektur ausgehend, das Verhältnis von Grundriß und Aufriß veranschaulicht hatte, und Alberti das Quadratnetz beim Zeichnen zu gebrauchen und den Storchschnabel zur Uebertragung der Gegenstände in einen veränderten Maßstab anzuwenden gelehrt hatte, behandelte Piero die Lehre vom Fluchtpunkt und andere Seiten der malerischen Perspektive und stellte vor allem durch kühne Versuche das Element der Farbe in den Dienst dieser Aufgabe einer beinahe täuschenden Veranschaulichung der körperlichen Erscheinung. Seine Technik hat nicht den emailartigen Schmelz der Delmalerei, sondern sie arbeitet noch mit den Mitteln der alten Tempera. Die Farben folgen in ihrer Abtönung den Linien, die die Gegenstände vom Vordergrund aus in die Tiefe des Bildgrundes hineinführen, verschieben und verändern, so daß die entfernteren Teile allmählich aus der kräftigen Lokalfarbe durch gebrochene Töne in den weißgrauen Schleier der Luft, durch den sie gesehen werden sollen, übergehen.

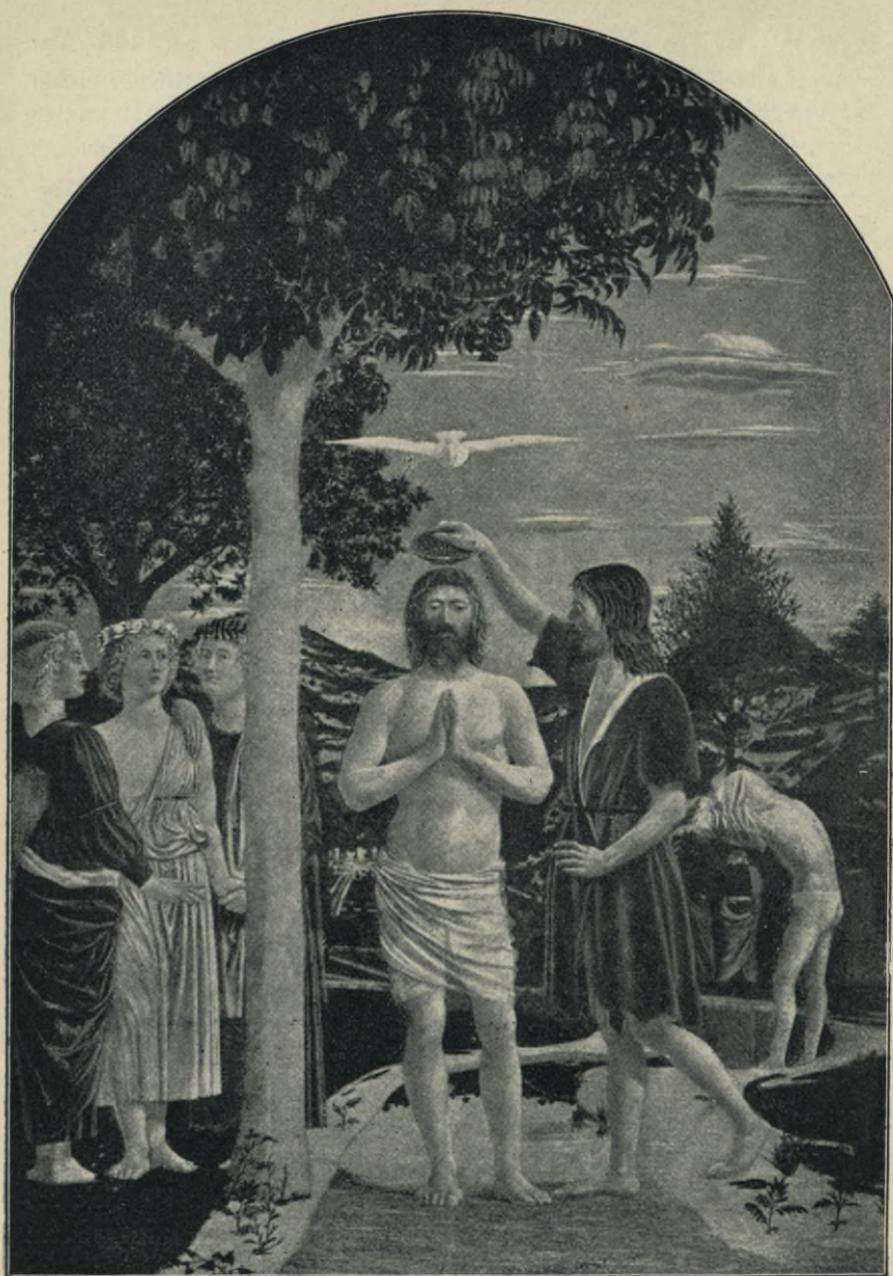


Fig. 125. Taufe Christi, von Piero dei Franceschi. London.

Er verfolgt also mit Bewußtsein die Wirkungen unserer heutigen Hellmalerei. Dazu kommt noch bei ihm das anatomische Studium des Nackten. Die florentinischen Bildhauer Donatello und Verrocchio waren ihm darin vorangegangen, aber als Bildhauer, — Andrea del Castagno und später Verrocchio und die beiden Pollajuoli behandelten die bloße Körperform als selbständigen Bestandteil eines Bildes in Lebensgröße auch als Maler, aber noch ohne diese eminent malerische Wirkung einer naturgleichen Erscheinung, die von Piero durch eine Art von Helldunkel, durch grelle Lichter und Schlag= schatten hervorgebracht wird. Diese technischen Mittel werden von ihm mit einer gewissen Rücksichtslosigkeit angewendet, so daß der tiefere geistige Gehalt hinter einem gewaltigen Sinnesindruck zu verschwinden scheint. Für zarte, weiche Stimmung bleibt kein Raum; dafür stehen aber die Figuren in der Luft, als sähen wir sie mit unseren Augen vor uns in der wirklichen Atmosphäre, und an Formen, Stellungen, Gesichtsausdruck sind sie von der gleichen Herbigkeit, wie sie unsere heutigen Impressionisten wieder anstreben.

Bedeutendes, wenn es neu ist, kommt ja oft einseitig zum Vorschein. In dem ganzen geistigen Gehalt, in der Mannichfaltigkeit der sinnlichen Schönheit, vollends in der tiefer liegenden Schönheit, die durch Beseelung des Einzelnen ausgedrückt werden kann, darf man Piero nicht mit den gleichzeitigen Historienmalern in Florenz, einem Filippo Lippi oder Ghirlandajo, vergleichen. Auf seinen Bildern liegen, möchte man sagen, lauter einzelne Probleme, geistreich behandelt, vor. Darum wirken sie einseitig, wenn auch noch so bedeutend: so der sterbende Adam, die bewegte Klage= frau, der nackte auf den Stock gelehnte Mann, von hinten gesehen (Fig. 123), so auch der Jesus taufende Johannes mit der genrehafteu Nebenfigur eines Jungen, der sich das Hemd über den Kopf zu ziehen im Begriff ist (London, Fig. 125). In dieser frappanten Betonung des Einzelnen, im Malen des Nackten, im Ausdrücken einer Bewegung war Piero der erste Maler seiner Zeit. Was seine geschichtliche Aufgabe war, welche Lücke er auszufüllen hatte in der Entwicklungsgeschichte der Kunstformen, sieht man am besten an Luca Signorelli, zu dem wir nunmehr übergehen können.

Signorellis Persönlichkeit ist einfach, und seine Laufbahn liegt klar vor unseren Augen. Er verlebte den größten Teil seines Lebens (1441—1523) und starb in der Stadt seiner Geburt, dem kleinen Cortona auf der

Grenze zwischen Toskana und Umbrien. Dort fühlte er sich behaglich und glücklich, er kehrte darum immer wieder nach allen seinen Kunstreisen und längeren Aufenthalten in Florenz, Siena oder Rom in die kleine Landstadt zurück, wo er unter seinen Mitbürgern geachtet und beliebt, sogar an mäßigem Wohlleben und hübschen Kleidern Freude fand. Da nun sein Beruf ihm über alles ging, und er in seinem Fleiße auch Erfolge sah, so darf er wohl zu den glücklichsten, harmonischsten Menschen unter den Künstlern gerechnet werden, wenn ihm auch das Leben an äußern Gütern und vielleicht auch an Künstlerruhm nicht so viel eingetragen hat, wie manchem anderen, der es weniger verdiente. Seine Entwicklung verläuft ungestört, ohne Abwege. Aber sie vollzieht sich langsam, wie es bei Menschen, die für ihren Beruf viel arbeiten müssen, leicht der Fall ist. Seine größten Leistungen, die Fresken von Orvieto oder die „Schule des Pan“ (Berlin) hat er hervorgebracht, als er fast sechzig Jahre alt war. So fand er auch noch in seinem höchsten Alter, als schon Raffael und Fra Bartolommeo blühten, die Kraft, in dem feierlichen Andachtsbilde mit schicklich bekleideten Figuren, das eigentlich nie recht seine Sache gewesen war, von den jungen Meistern zu lernen und mit ihnen auf seine Weise Schritt zu halten. Sein Lieblingsfeld ist das Fresko und die historische Schilderung, wenn er dabei kräftige Bewegungen und nackte Körper, oder wenigstens Menschen in einer Tracht zeigen kann, die den Bau und den Gebrauch der Glieder frei läßt. Dafür fand er den geeigneten Lehrmeister in Piero dei Franceschi, als dieser in Arezzo beschäftigt war (S. 268). Bei diesem ist er lange geblieben, jedenfalls bis in den Anfang der siebziger Jahre, und er hat dann dort und in den anderen kleinen Städten der Umgegend selbständig Fresken und Tafelbilder gemalt. Bald darauf wurde er nach Rom berufen, wo ihm eines der für Sixtus IV. gemalten Freskobilder (S. 227) gehört. Hier können wir ihn mit den Florentinern vergleichen, und er steht, wie wir später sehen werden, wahrlich nicht hinter ihnen zurück.

Er war jetzt etwas über vierzig Jahre alt, und rückwärts von diesem Punkte seines Lebens aus — bald nach 1480 — lassen sich die einzelnen Abschnitte am besten überblicken, in denen er bedeutendere Einflüsse erfahren haben kann. In Florenz vertraten Verrocchio und die Pollajuoli eine Richtung, die der seinen sehr verwandt war; auch Sandro und Ghirlandajo, mit denen er dann in Rom zusammentraf, mußten ihm zugehen. Er wird jedenfalls vorher, etwa von Arezzo aus, in Florenz gewesen sein, denn nicht nur das römische Fresko, sondern auch früher entstandene Bilder haben viel floren-



Fig. 126. Strafe der Verbannten (Zeitstudie), von Signoretto. Davieto, Rom.

tinisches an sich. Wenn in der Kraft des Einzelnen, in der nackten Form und in dem gewaltigen Ausdruck des Affekts Signorelli es mit allen aufnehmen konnte, so konnte er doch große, vornehme Haltung und Komposition noch lernen in diesem Kreise recht verschiedener, durch das anregende Leben der reichen Stadt zusammengehaltener Künstler. Es bedurfte für den Schüler Pieros zu dem Charakteristischen noch eines Zusatzes von höherer Schönheit, und den konnten um diese Zeit nur die Florentiner geben. Im einzelnen begegnet man auf Signorellis Bildern Motiven von Sandro, aber auch wohl einer Stellung, einer Haltung, einer Art der Kleidung, die man zuerst bei Ghirlandajo gefunden zu haben meint. Sandro mit seiner nervösen Art hat gewiß sehr vielfach angeregt. Uebrigens ist festzuhalten, daß manches davon gemeinsames Gut ist, daß auch Signorelli schon, ehe er in Rom war, zu diesem Gemeinsamen manches geben konnte, und daß Ghirlandajos Höhepunkt (die Fresken der S. Maria Novella) fast zehn Jahre später fällt! — Zu Perugino und den anderen umbrischen Malern hatte Signorelli ebenfalls nicht weit von Cortona aus oder von Arezzo. Hier hatte, nach Vasari, sogar Perugino eine Zeitlang bei Piero dei Franceschi gelernt. Die Nachricht ist glaublich, denn Perugino legt früh Wert auf eine studierte Rundung der Figuren, und er liebt es besonders, imposante Gebäude auf seinen Bildern zu geben; für beides konnte ihm der berühmte Techniker nützen. Konnte aber auch umgekehrt Signorelli von Perugino oder dem jüngeren Pinturicchio lernen? Signorelli hat in seiner mittleren Zeit bisweilen einen meist jugendlichen männlichen Typus mit geneigtem Kopf und niedergeschlagenen Augenlidern, der sehr an Perugino erinnert. Von da aus kann man auch sonst bei ihm etwas weiches, was mehr in der Art der Umbrier ist, finden und was man bei Piero de' Franceschi vergebens suchen würde. Man trifft es namentlich an den ruhigen Figuren seiner Tafelbilder (ein Hauptbeispiel dafür ist die „Madonna mit zwei Engeln und zwei Kirchenvätern“, Florenz, Akademie, qu. gr. 54); bei seinem Fresko in Rom werden wir darauf zurückkommen. Später verschwindet das Umbrische. Die Fresken in Orvieto stehen sowohl in ihren kräftigen, wie in den zarteren Bestandteilen durchaus den Florentinern sehr nahe.

Zu dieser größten Aufgabe seines Lebens wurde er erst in seinem Alter berufen (1499). In den Gewölbekappen der Madonnenkapelle im Dom von Orvieto hatte Fra Angelico vor fünfzig Jahren den Weltrichter und eine Prophetengruppe gemalt, dann war das Werk liegen geblieben. Signorelli mit seinem völlig anderen Kunstcharakter hat das Unvollendete

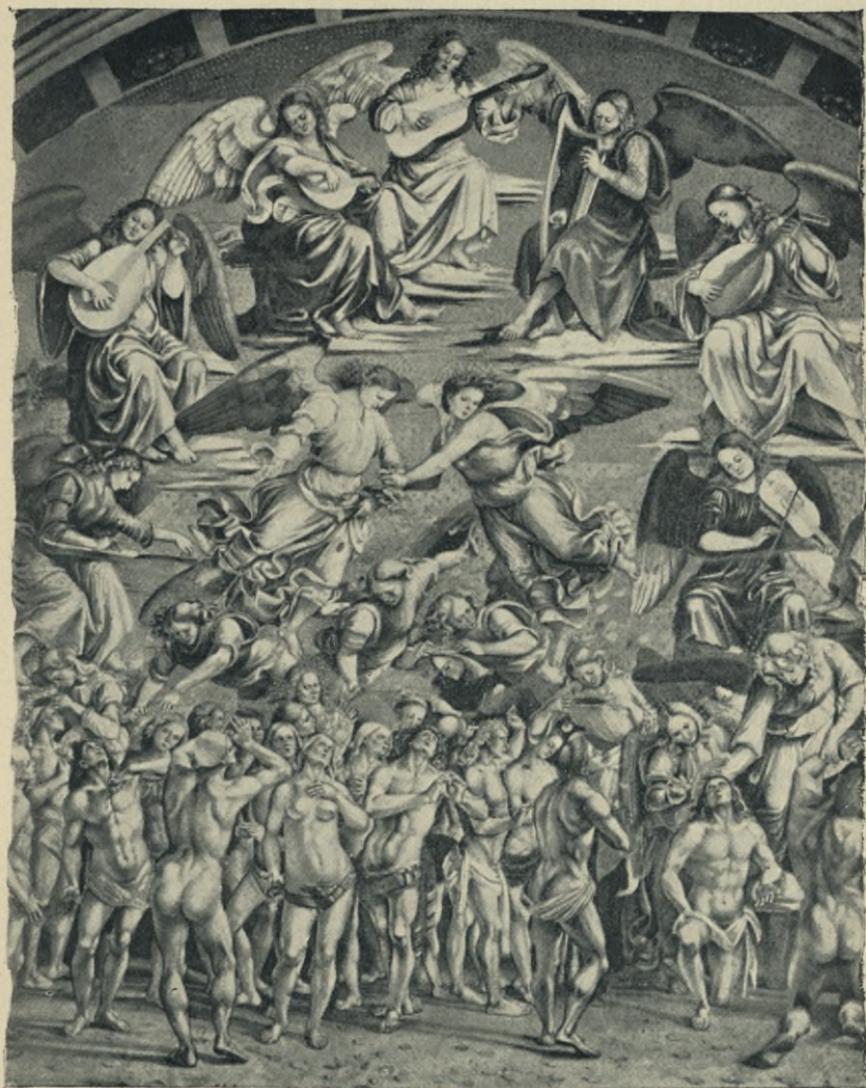


Fig. 127. Chor der Seligen (Teilstück), von Signorelli. Orvieto, Dom.

an der Altarwand und an der Decke so im Einklange mit dem ursprünglich Beabsichtigten fortgesetzt, wie man es nur erwarten konnte. Unten an den Wänden zu beiden Seiten des Altars gab er dann etwas neues, einen voll-

ständigen Cyclus der letzten Dinge in vier kleineren, schmalen und vier mächtigen, breiten Bildern: 1. Predigt und Antichrist. 2. Sturz der Verdammten. 3. Auferstehung des Fleisches. 4. Chor der Seligen. In diesen Bildern ist die frühere Allegorie überwunden. Nur einmal ist (1) etwas davon für den Verstand in der allgemeinen Composition zurückgeblieben, aber dabei sind doch schon das körperliche Leben und eine Gruppe kräftiger Gestalten mit enganliegenden Kleidern die Hauptsache. Im übrigen herrscht das Nackte in jeder Abstufung des Alters und des physischen Unterschiedes, in jeder Stellung und in solcher Häufung, wie niemals bisher, und hier zum erstenmale durch die Masse wirkend (Fig. 126). Denn die älteren Höllenbilder machen überhaupt keine Wirkung. Signorellis Fresken sind das letzte und, auf die Form angesehen, höchste Ergebnis aus den Studien der florentinischen Maler-Bildhauer und Pioss de' Franceschi am Schluß der Frührenaissance. Der Körper ist als selbständige Erscheinung gegeben, jede Bewegung als Problem für sich gefaßt. Das Knochengeriiste giebt den Grund, darüber liegen die Muskeln bloß, wie in der Anatomie. Die Phantasie des Künstlers arbeitet nur mit diesen äußeren, anatomischen Mitteln, wenn er die Toten auferstehen, die Gerippe allmählich sich beleben läßt (3). Alles Ueberirdische ist ferngehalten, auch jeder Zug des Sinnenden, das Menschlich-Beschauliche, vollends das Sentimentale fehlt. Wo geistiger Ausdruck aus dem Körperlichen hervordringt, da sind es die stärksten Affekte grausamer Peiniger oder angsterfüllter Opfer. Für den sanften Ausdruck einer innigen Empfindung, eines höheren, seligen Genießens hat Signorelli kein Organ. Seine Engel, die musizieren und die Seligen krönen (4), sind nur von einer allgemeinen Schönheit (Fig. 127). Daran sieht man die Grenzen seines Könnens.

Jeder wird bei diesen Bildern unwillkürlich an Michelangelo erinnert. Michelangelo ist bei seinen Fresken in der Sixtina von seinem Vorgänger angeregt worden, und dieser selbst hat noch in seiner letzten Lebenszeit einen Teil des Werkes seines größeren Nachfolgers sehen können, — allerdings nur die Decke, nicht das „Jüngste Gericht“, — nämlich 1517, wo er zum letztenmale nach Rom kam als Gesandter seiner Heimatstadt. Vorher, im Jahre 1508, war er von Julius II. berufen worden, um mit Pietro Perugino, Pinturicchio und Sodoma in den Stenzen zu malen, aber er sowohl wie seine Genossen mußten bald vor dem jungen Raffael zurücktreten. Ein Menschenalter war damals verflossen, seit Signorelli einst mit den Florentinern in der Sixtina gearbeitet hatte. Seine Zeit war vorüber, aber er arbeitete ohne Reid und Harm an kleinen Aufgaben ruhig weiter und er

ist wenigstens nicht zurückgeblieben, wie Perugino. Wirkliche Schüler, die etwas bedeuten, hat er nicht gehabt. Seine Aufgabe für das folgende Geschlecht darf man darin sehen, daß er Michelangelo vorarbeitete. Den Unterschied zwischen beiden auf dem gemeinsamen Gebiete wird man so ausdrücken dürfen: Signorelli giebt das Physische vollkommen und in allen seinen möglichen äußeren Veränderungen vielseitig und beinahe erschöpfend. Bei Michelangelo hat der menschliche Körper, abgesehen von diesen äußeren Eigenschaften, etwas sensitives oder durchgeistigtes, eine ideelle Zugabe, die aus einer starken Subjektivität des Künstlers kommt, und die der Beschauer oftmals ohne ein großes Entgegenkommen seinerseits nicht einmal mehr natürlich finden wird.

Als Techniker, besonders in der Farbe, wird Signorelli gewöhnlich nicht gelobt. Die Zeichnung und die Modellierung sind ihm die Hauptsache bei seinen oft wie aus hartem Stoffe geschnitzten erscheinenden Figuren. Auf zarte Abtönung, allmähliches Vertreiben und Wirkung der Luft legt er keinen Wert. Könnte das auch in den Fresken verloren gegangen sein, könnten wir also, wenn wir nur sie hätten, denken, es sei einmal vorhanden gewesen: in den Tafelbildern müßte es sich erhalten haben, und da fehlt es. Das Malerische im engeren Sinne liegt nicht in seiner Richtung. Man sieht das schon daraus, daß er für ein dem Ausdruck des Ganzen so wichtiges Beiwerk: Landschaft und Architektur, keinen Sinn hat. Ihn interessiert nur die Form und zwar als Einzelercheinung, denn nicht einmal in der höheren Komposition, das heißt da, wo die einzelne Gruppe aufhört, sind seine großen Fresken vorteilhaft. Dasselbe werden wir bei Michelangelo finden.

Von diesem Standpunkte aus allein sind seine Tafelbilder zu verstehen. Sie müssen im Verhältnis zu den Fresken ganz anders beurteilt werden, als wenn man z. B. bei Filippo Lippi oder Sandro beides vergleicht. Bei diesen geben die Tafelbilder fast immer neben den Fresken etwas besonderes, im Gegenstand, in der Auffassung und namentlich in den Einzelheiten. Ohne die Tafelbilder würden wir in diesen beiden garnicht die Meister in ihrer ganzen reichen Bedeutung für die Malerei der Frührenaissance erkennen. Eher schon bei Ghirlandajo, wo wenigstens die Tafelbilder nebensächlich sind. Aber bei Signorelli darf man fast sagen, daß er schon allein aus seinen Fresken erkannt werden kann, da seine Tafelbilder daneben kaum noch etwas neues enthalten, sondern die Bestandteile seiner Fresken in abgekürzter Form und in einer anderen Technik geben. Dafür aber sind sie fast ebenso monumental und jedenfalls ebenso herbe und streng, so daß man sich schon nach ihnen allein eine Vorstellung von dem Freskomaler machen könnte.

Es giebt nur ein einziges Porträt von seiner Hand, was aber nicht aus den kleinen Verhältnissen seiner Heimatstadt zu erklären ist, denn er war oft und lange in größeren Städten und auch bei großen Herren, — z. B. dem Pandolfo Petrucci in Siena, ehe er nach Orvieto ging — wo doch das zum Porträt sitzen zu den Gewohnheiten des feinen Lebens gehörte. Signorelli ist auch darin Michelangelo ähnlich. Das Andachtsbild, die Madonna mit Heiligen oder die abgefürzte biblische Historie, hat



Fig. 128. Heil. Familie, von Signorelli. Florenz, Uffizien.

er dagegen auf zahlreichen Tafeln dargestellt. Die meisten dieser Bilder befinden sich noch in Italien. Wo er Handlung geben kann, in der „Kreuzabnahme“, oder starke Affekte, wie in der „Pietà“, ist er in seinem Element, daß er dann auch wohl in den lebhaften Bewegungen der kleinen Nebenfiguren verstärkt zur Geltung zu bringen weiß. Weniger natürlich und frei fühlt er sich gegenüber der ruhigen Existenz. Da macht er sich bisweilen, wie später auch Michelangelo, auf Madonnen- und Heiligenbildern in Nebenfiguren, die gar nichts mit dem Gegenstande zu thun haben, nackenden Akten und dergleichen, Lust. Das schönste dieser Existenzbilder ist eine „heilige Familie“ der Uffizien (Nr. 1291), mit lebensgroßen,

innerlich empfundenen und realistisch aufgefaßten, dabei aber edeln Figuren, vortrefflich in das Rund komponiert und von tiefer, leuchtender Farbe (Fig. 128). Er bedient sich nämlich sein Lebenslang der Tempera, aber in seiner besten Zeit, die gegen das Ende des Jahrhunderts beginnt, und gelegentlich auch noch ganz zuletzt, erreicht er damit bei kräftigem Aufstrage namentlich in den Schatten und den tiefen Lokaltönen (seinem bräunlichen Gelb, seinem dunkeln Grün und Violett) einen der Delmalerei nahekommenen Eindruck, so daß man manchmal erst in dem kalten Weiß der hohen Lichter die Wirkung der Tempera bemerkt. Außerhalb Italiens ist Signorelli mit Tafelbildern am besten in Berlin vertreten, wo zwei hohe „Altarsflügel mit Heiligen“ und eine kleine „Begnung der Maria und Elisabeth“ im Rund, beide aus seiner reifen Zeit, ihn nach Typus und Farbe auf dem religiösen Gebiete vollständig erkennen lassen. Dazu kommt noch die etwas früher für Lorenzo Medici wahrscheinlich als Plafondschmuck auf Leinwand gemalte „Schule des Pan“



Fig. 129. Aus der Strafe der Verdammten, von Signorelli.
(Zu Fig. 126.)

mit ihren sechs großen nackten Figuren, äußerlich komponiert, wie eine Madonna mit Heiligen: Pan sitzt in der Mitte, je zwei Gestalten stehen rechts und links, die sechste ruht zu seinen Füßen, wie die Engel auf einer „heiligen Konversation“. (Vier ganz ähnliche nackte Hirten im Hintergrunde einer ebenfalls für Lorenzo gemalten Madonna: Uffizien Nr. 36.) Der Wert des Bildes liegt zunächst in der Behandlung des Nackten, dann aber in der durchaus selbständigen, novellistischen Auffassung antiker Elemente, die Boccaccio in die Litteratur eingeführt hatte. Sie hat durch die Maler von Florenz aus in der Kunst Gestalt gewonnen und ist dann weiter anzutreffen in Ferrara und bei Mantegna. — Uebrigens haben wir auf diesem Bilde Signorellis außerdem noch den sinnenden, träumenden Zug der Umbrier, der sich als Stimmung über das Ganze legt. Die Komposition ist viel weicher und passiver, als es sonst Signorellis Art ist. Sie zeigt uns eben, daß vielerlei in ihm schlummerte. Aber als klardenkender,

praktischer Mann zwang er sich zu dem einseitigen Fleiße, der seiner Entwicklung das Stetige und seinen Leistungen ihren soliden Wert gegeben hat.

Pietro Perugino nannten sie zuerst in Florenz den hausbackenen und schlechtunterrichteten, aber technisch ausgezeichnet geschulten umbrischen Maler, der mit seinem Familiennamen Vanucci hieß und aus Perugia gekommen war (1446—1524). Er stammte aus der kleinen Città della Pieve und hatte dann in dem geistig schon etwas mehr bedeutenden Perugia zunächst seine Ausbildung bei irgend einem der dortigen umbrischen Maler empfangen. Darauf hatte er bei Piero de' Franceschi gearbeitet (S. 274), hatte wahrscheinlich auch seinen nur wenig älteren Grenznachbar Signorelli kennen gelernt und kam mit dem Ergebnis dieser Studien und Eindrücke nach Florenz, wo ja die Kunst der Malerei am höchsten stand. Wann das gewesen ist, wissen wir nicht; jedenfalls nicht erst 1482, wo er zum erstenmale dort erwähnt wird, sondern schon in den siebziger Jahren, vielleicht sogar in deren Anfang. Davon würde es abhängen, ob wir uns den Ankömmling als Lernenden oder als mehr oder weniger fertigen Meister vorzustellen haben. Der, von dem er lernte, war jedenfalls vor allen anderen Verrocchio. Ob aber Pietro wirklich sein Schüler wurde, wie es dazumal Lionardo war und bald darnach Lorenzo di Credi, das können wir nicht mehr wissen. Perugino und Lionardo haben also auf diese Weise einander kennen gelernt. Giovanni Santi, Raffaels Vater, stellt sie in seiner Heimchronik als junges Künstlerpaar zusammen. Ein ungleicheres Paar konnte es freilich kaum geben.

Pietro Perugino war von allen umbrischen Malern der angesehenste und berühmteste. Wäre er immer in Perugia geblieben, so hätte er das Erbe der umbrischen Schule, den seelenvollen Ausdruck bei ruhigem Verharren des Dargestellten, durch sein Talent vermehren und die Wirkung seiner Vorgänger durch seine Bilder weit übertreffen können. Auch hatte ihm schon die Schule des Piero de' Franceschi mehr Kraft und mehr technisches gegeben, als die anderen Umbrier hatten. Aber entscheidend war es für die Wirkung seiner Bilder, daß er von den Florentinern den Aufbau und die Anordnung des Einzelnen annahm. Durch dieses Ebenmaß wurde seine Kunst auf eine höhere Stufe gehoben, und sie wurde äußerlich der florentinischen ähnlich. Allerdings nur äußerlich, weil die Gruppierung ja zunächst etwas formales ist. Sieht man mehr nach innen, so hält sich Perugino von dem lebhafteren

Erzählerton der Florentiner fern; seine Menschen existieren nur. Das Ereignis, auch das übernatürliche, das Wunder, ist in dem Kreise seiner Personen sozusagen selbstverständlich, sie geraten nicht dadurch in Bewegung, und von Affekten werden nur die sanften und stillen ausgedrückt, die aus



Fig. 130. Vision des h. Bernhard. Von Perugino. München.

dem Einverständnis und der willigen Aneignung hervorgehen, Freude und Trauer sind gleichermaßen gedämpft. Bei den Florentinern wird dagegen Handlung geschildert mit zeitgeschichtlicher Deutlichkeit, oder es wird auf Existenzbildern, bei Visionen und dergleichen, doch durch die Wirkung des Uebernatürlichen auf die Beteiligten ein lebhafter Gegensatz hervorgerufen, der in

seinem Ausdrucke einer Handlung nahe kommt. Die innere Auffassung Peruginos wird also von jenem florentinischen Einfluß nicht berührt. Sie geht auf ruhige Erscheinung und passive, weiche Stimmung. Dies leitet ihn schon bei der Auswahl der Gegenstände. Perugino hat aus der heiligen Geschichte bevorzugt, was sich am besten mit diesen weichen Zügen oder doch als schöne Zeremonie darstellen läßt: das Marienleben und aus dem Leben Christi die Pietà, die Kreuzigung, die Himmelfahrt, nicht die eigentlichen Passionszenen. Und in dieser Stoffwelt hat er als Umbrer das Gefühlsleben vertieft und den Seelenausdruck verfeinert. Das gewann ihm die Herzen der Florentiner, darin berührte er sich mit Lionardo, wenn er diesen auch weder in der Tiefe, noch in der Weite der Empfindung erreicht. So unterscheidet sich auch bei gleichem Gegenstande und äußerlich gleicher Anordnung ein Bild Peruginos von einem florentinischen, sogar von einem Bilde Fra Angelicos, der doch selbst einen Teil seiner Anregungen von den Umbrenn geholt hatte (S. 108). Das innere Leben in seinen Personen arbeitet doch immer noch kräftiger, und es ist auch etwas vielseitiger, als bei Perugino, der nur über einen Ton und eine Stimmung zu gebieten scheint. — Auch als Techniker konnte Perugino die Florentiner wohl interessieren. Denn in der Farbe geht er mit selbständigem Sinne auf ein gewisses Zusammenstimmen und auf eigene Wirkung aus. Er verfügt nicht über die feineren Mittel der Abtönung, erreicht darum auch kein natürliches und nur selten ein an sich angenehmes Farbenbild; die Farben sind grell und stehen bunt, aber sie sind kräftig und leuchtend und manchmal auch sogar von einer gewissen Harmonie. Er koloriert nicht bloß, er modelliert auch in Farbe, wenngleich in der Regel hart. Er hat auch um die Anwendung des neuen Bindemittels und um die Bervollkommnung der Oeltechnik eigenes Verdienst und er ist der erste oder der älteste aus diesem Kreise, der im Staffeleibild ganz zur Oelmalerei übergang. Alle anderen Florentiner, die es ebenfalls thaten, waren jünger als er, und andere jüngere, wie Ghirlandajo und selbst Sandro, blieben immer bei der Tempera.

Wie allmählich Perugino zu dem Hauptmeister einer neuen „umbro-florentinischen“ Richtung geworden ist, das zeigen uns die erhaltenen Denkmäler nicht mehr. Denn obwohl er langsam reifte und eine lange Entwicklung hinter sich haben mußte, bis er, nach 1480, von Sixtus IV. nach Rom berufen wurde, so ist uns doch von seinen früheren Jugendbildern nichts erhalten. In dem Fresko der Sixtina aber: „Petri Schlüsselamt“, ist die Kombination der beiden landschaftlichen Richtungen, der umbrischen

und der toskanischen, vollzogen und auch schon eine gewisse Höhe erreicht. Der Gipfelpunkt wird bald darauf erstiegen. Und zwar liegt Peruginos



Fig. 131. Pietà, von Perugino. Florenz, Pal. Pitti.

Bedeutung weit mehr, als im Fresko, im Staffeleibilde, was wieder bezeichnend ist sowohl für ihn als Umbroer im Gegensatz zu vielen Florentinern, als auch für sein besonderes Studium, die Delntechnik. Seine schönsten Bilder hat er gemalt, als er fünfzig Jahre alt war; diese Zeit seiner höchsten Blüte dauert wenig über fünf Jahre. Er muß sich durch großen und

energischen Fleiß zu außerordentlicher Leistung angespannt haben. Sonst wäre es nicht zu begreifen, daß er gleich nach dem Anfang des neuen Jahrhunderts schnell und traurig tief abfiel!

Nach seiner Rückkehr aus Rom lebte er meistens in Florenz, vorübergehend auch wieder in Perugia, oder er war auswärt's mit Aufträgen beschäftigt. Denn er malte bis in seine allerletzten Tage. Unter den erhaltenen Tafelbildern ist eine frühe Madonna mit zwei weiblichen Heiligen und Engeln im Rund (Louvre) noch in Tempera gemalt, steif komponiert, aber von zierlichen, anmutigen Formen. Ein mehrgliedriges Altarbild, mit einer „Anbetung“ vor der Krippe als Mittelstück, von 1491 (Villa Albani) zeigt bei fleißiger Ausführung der Figuren in kleinem Maßstabe eine außerordentlich angenehme Gesamtwirkung und vortreffliche Farbe. Dann folgen seine schönsten Bilder: die Jungfrau, die mit zwei Engeln dem h. Bernhard erscheint und mit ihm spricht; er ist von zwei Heiligen umgeben (Fig. 130, München). Der Vorgang geht vor sich in einer graziosen Halle, die an Bramante erinnert, mit Durchblick in eine umbrische Landschaft. Das Bild ist für Peruginos Art glücklich erfunden und gestimmt. Auch die Pietà von 1495 in Del (Pal. Pitti) ist bezeichnend für ihn, fein komponiert und vorzüglich in der Farbe; der Ausdruck der Empfindung ist überaus gemäßigt, mehr kontemplativ, er würde eben so gut zu einem weniger schmerzlichen Vorgange passen (Fig. 131). Peruginos Art zu komponieren ist fast niemals einfach und ungesucht; man merkt ihm das Zurechtrücken der Modelle an, auch das Vorbild der Florentiner, wie hier in der „Pietà“. Wo er eigenes giebt, reicht seine Erfindung nicht weit, und sein Schönheitsgefühl versagt oft. So auf einem seiner Hauptwerke, dem Sposalizio der Maria für die Josefsbrüderschaft des Doms von Perugia, 1501 vollendet (Caën). Das Schema des Hochbildes mit dem das Ganze überragenden und beherrschenden Tempelbau oben als Hintergrund, vorn die Hauptfiguren steif in eine Reihe gestellt, dazwischen im Mittelplan ein leerer, glatter Fliesenboden mit ganz kleinen darüber hinlaufenden Figuren: das alles ist genau aus dem Fresko der Sixtina (Petri Schlüsselamt) wiederholt. Das solide und prächtig gemalte Bild macht den Eindruck eines Prunkstücks, wie es etwa die Besteller gewünscht hatten. Aber die Gruppierung der Hauptfiguren des Vordergrundes ist plumper, als auf dem Fresko, die Figuren selbst sind einförmig und ohne Grazie. Der junge Raffael zeigte vier Jahre später, was man aus dem Gegenstande machen konnte, als ihm für S. Francesco in Città di Castello vermutlich die genaue Wiederholung der

Komposition seines Lehrers aufgetragen worden war (Brera). — Mit den Florentinern konnte es also Perugino, wenn die Wirkung einer Komposition auf das Monumentale gehen sollte, nicht aufnehmen, in der Beherrschung der Perspektivik stand er aber damals in seiner besten Zeit wohl allen, mit Ausnahme Lionardos, voran. In diesen Jahren malte er auch sein bestes, technisch vollendetes Fresko (S. Maria Maddalena de' Pazzi, Florenz), welches uns zeigt, wie er sich mit seiner Schwäche abzufinden mußte. Auf dieser „Andacht zum Kreuz“ ist eigentlich von einer Komposition gar nicht die Rede. Durch die drei Oeffnungen einer sehr schönen Bogenhalle hindurch sehen wir, jedesmal in wundervoller Landschaft, in der Mitte Christus am Kreuz und die knieende Magdalena, links Maria, rechts Johannes, beide stehend mit je einem knieenden Heiligen am äußeren Bildrande, also lauter Einzelfiguren, in ihrer besonderen Seelenstimmung für sich wirkend. Der Zusammenhang ist bloß ideell, und nur weil Perugino in jede Figur soviel Sorgfalt und äußere Schönheit und Seelenstimmung gelegt hat, wie er es nur vermochte, sind wir auch von dem Ganzen befriedigt und meinen, daß er niemals etwas so feiner Begabung angemessenes und von so vollkommener Ausführung geschaffen hat, wie hier. In der Landschaft hatte er manches, was den Florentinern gefallen konnte, wengleich Ghirlandajo (S. 242) zeigt, daß sie darin seit 1480 durchaus nicht mehr hinter den Umbrenn zurück waren. Auch Architekturen bringt Perugino mit Vorliebe an, und sie geraten ihm, aber Ghirlandajo leistet das ebenfalls. Und eins, wonach doch die Florentiner gerade in dieser Zeit strebten, gelang Perugino nie: die Vertiefung des Bildgrundes durch einen etwas für sich bedeutenden mittleren Plan. Er kennt nur Vordergrund und baut dahinter räumlich in die Höhe, und dazwischen verjüngt er die Figuren und verschiebt die Linien nach der Regel, aber die Täuschung einer nach hinten verlaufenden Fläche wird nicht erreicht, außer wo sie sich, bei bloßem Landschaftshintergrund, leichter ergibt. Manchmal vermißt sie auch der Betrachtende nicht.

Seine Besonderheit und sein Vorzug bleiben also der umbrische Gefühlsausdruck und die Perspektivik seiner besseren Zeit. Der umbrische Ausdruck war dabei das wichtigste. Das zeigt sich dann bei Raffael! Im technischen wären die Florentiner auch ohne ihn ans Ziel gekommen. Lionardo und andere haben Perugino bald in Schatten gestellt.

Es hat wenig erfreuliches, dem Niedergange eines Künstlers zu folgen, der nun noch ein Menschenalter weiter malt, seine eigene Manier handwerksmäßig gleichsam abschreibt und, wo er nach neuem sucht, immer ungenießbarer

wird. Die Freskobilder im Cambio (Halle der Wechsler) in Perugia sind mühsame Erfindungen des Verstandes nach einem im einzelnen vorgeschriebenen Programm ohne innere Gedanken eines Künstlers und ohne den Versuch einer höheren Komposition. Die monumentalen Teile der umfanglichen, 1498—1500 mit Gehilfen ausgeführten Arbeit sind noch das beste daran. Nicht einmal in dem Fleiße und der Sorgfalt, die ihn früher ausgezeichnet hatten, blieb er sich treu. Er war zwar immer noch begehrt und verdiente gut, legte auch recht großen Wert auf den materiellen Ertrag seiner Kunst, aber er gab sich keine Mühe mehr und ließ sich oft und manchmal vergeblich an die übernommenen Verpflichtungen mahnen. Sein Vorrat an Typen war nie groß gewesen. Nur sein Frauentypus war schön und konnte geistig genügen. Die passive Stimmung seines Ausdrucks war ebenfalls keiner reichen Abwechslung fähig, die Stellung seiner Figuren eiförmig. Nun wiederholte er mechanisch die müde Körperhaltung, die gesenkten Köpfe mit dem süßlichen Ausdruck, die zwei oder drei Beinstellungen, und wenn einmal etwas von ihm verlangt wurde, was mit diesen Wiederholungen nicht zu erreichen war, so kam es zu kläglichen Ergebnissen. Als Isabella von Este 1502 für ihr Studio im alten Schloß zu Mantua einen „Kampf der Keuschheit gegen das Laster“ nach ihren eigenen ganz ausführlichen Anweisungen bestellt hatte, erhielt sie endlich nach fast drei Jahren und nach langen verdrufreichen Verhandlungen für 100 Dukaten das schlechtgemalte, reizlose Bild ohne alle Komposition (Paris), dessen Unwert sie klar erkannte. Ihre Enttäuschung gab die feine Frau in einem Briefe dem industriellen alten Freunde nur mit der einen Bemerkung kund, daß sie doch auf ein Bild in Deltechnik, die er besser beherrsche, gerechnet hätte, während er Tempera gewählt hatte, weil in ihrem Zimmer zwei Bilder Mantegna's in Tempera hingen, neben denen dieses seinen Platz finden sollte. — In den Augen der meisten galt der Alte immer noch etwas um seines früheren Ruhmes willen, mochte er mit seinem persönlichen Wesen ihnen auch noch so unausstehlich sein. „Ich habe noch keinen Menschen getroffen,“ schrieb an Isabella bei jenem Anlaß einer ihrer florentinischen Kunstagenten, der Abt von Fiesole, „in dem die Kunst so mächtig ist, wogegen uns seine Natur so gar nichts bietet.“ Michelangelo allerdings hat ihn um dieselbe Zeit auch öffentlich ins Gesicht einen Tölpel in der Kunst geheißt, als der Alte es sich einfallen ließ, über eine Arbeit des jungen Recken anzügliche Bemerkungen zu verbreiten.

Die Geschichte, die den Fortschritten der Kunst nachgeht, könnte Perugino bald nach dem Jahre 1500 verlassen. Wer seinem Leben noch weiter folgt, kann daran eine Beobachtung machen, die für die Auffassung Pinturicchios (1454—1513) von Nutzen ist.

Beide haben in technischer Hinsicht in ihrer Jugend zwar eine gleich tüchtige Schule durchgemacht, aber durch den eindringlichen Fleiß, der Perugino fehlte, hat Pinturicchio in einer kürzeren Lebenszeit aus seinem bescheideneren Talente mehr gemacht, als Perugino aus dem seinen. Und leichter ist es ihm dabei nicht geworden, denn er war von unansehnlichem Aeußeren, das „Malerlein“, wie er deshalb hieß (il Pinturicchio, eigentlich Pintoriccio, hieß nach seinem Vater Bernardino di Betto Biagio), war außerdem schwerhörig — il sordicchio nannte man ihn — und böß verheiratet. Als Künstlernatur muß er sehr angenehm und beliebt gewesen sein: er hatte immer zu thun und fand immer Gönner, und seinen heiteren Bildern merkt man all sein persönliches Mißgeschick nicht an. Er ist von umbrischen Malern in Perugia unterrichtet worden und hat dort auch noch weiter gearbeitet, als Pietro Perugino bereits nach Florenz gezogen war. Ob dieser ihn schon vorher, oder wenn er von Florenz aus zeitweilig in die Heimat zurückkehrte, beeinflusst hat, weiß man nicht; aber es ist wahrscheinlich. Jedenfalls wirkte er dann bedeutend auf ihn ein in Rom, wohin Pinturicchio gekommen war, und wo er dann ganz als Gehilfe Peruginos an den Fresken der Sixtina arbeitete. Er ist dem Perugino sehr ähnlich, im Typus sowohl wie in der Behandlung des Faltenwurfs, und auf ihren Bildern, auch den Tafelbildern, werden beide oft mit einander verwechselt. Uebrigens bedeutet das Tafelbild für Pinturicchio viel weniger, das Fresko zeigt seine Eigenart ganz, und da er hier als tüchtiger, handwerksmäßig geschulter Künstler über die Handgriffe bald Meister wurde, so fehlte es ihm nie an Aufgaben. Sein besonderer Stil kann nur an seinem Verhältnis zu Perugino gemessen und begriffen werden, von dessen Art er, wenn beide zusammen arbeiten, wie in der Sixtina, nicht leicht zu unterscheiden ist. Seine Köpfe haben vielfach dieselbe geneigte Haltung und den zarten umbrischen Ausdruck Peruginos, aber sie sind weniger fein und nicht so tief, wie sie wenigstens manchmal, auf seinen besten Bildern, Perugino geben kann; sie sind allgemeiner. In der Gruppierung übertrifft dafür Pinturicchio in seinen erzählenden Fresken weitaus den Perugino; man sieht bei ihm Fluß und natürliche Bewegung. Die Personen haben sich etwas mitzuteilen, sie gehen einander wenigstens etwas an, wenn sie auch kein tieferes Interesse zusammengeführt zu haben

scheint, während Peruginos Figuren durch garfeinen Gedanken verbunden zu sein pflegen, dafür aber als Einzelfiguren gelegentlich bedeutender wirken.



Fig. 132. Abreise des Aeneas Sylvius, von Pinturicchio. Siena, Dom.

Nach höherer, strenger, linearer Komposition, wie sie Perugino wenigstens erstrebt, darf man aber bei Pinturicchio nicht suchen, seine leichte erzählende Art — er erinnert darin an Benozzo Gozzoli — widerstrebt jeder höheren

Formalität und äußerem Ebenmaß. Er ist viel mannichfaltiger und lebendiger — dramatisch wäre schon zu viel gesagt — als Pietro, dafür aber auch nie so tief im Ausdruck der Seelenstimmungen, wie Pietro wenigstens sein kann. Wenn man etwa Perugino den Charaktermaler der umbrischen Richtung, allerdings von sehr beschränktem Umfange, nennen darf, so möchte man Pinturicchio als ihren Illuſtrator ansehen. Er kehrte nicht wieder dauernd in die Heimat zurück, — während Perugino daselbst Hausbesitz hatte und zuweilen sogar eine Werkstatt weiter unterhielt — und er führte als einer der frühesten Wandmaler die Gestalten seiner Heimatkunst, heiterer, gewandter, aber auch leichter an Gehalt, als die Peruginos, in die großen Städte Italiens, vor allem nach Rom und Siena. Beide Maler zeichnet eine solide Handwerksgrundlage aus, beide betonen selbständig das Ornament, die Verbindung zwischen freischaffender Kunst und Architektur. Doch bedeutet hierin Pinturicchio schließlich doch noch mehr. Er giebt das früheste Beispiel der sog. Grottesken im Appartamento Borgia des Vatikans für Alexander VI., wohl schon 1493—4, dann malt er die Fresken in der Kirche S. Maria del Popolo in Rom und zuletzt giebt er noch feiner und leichter alles Ornamentale in der gleich zu betrachtenden Libreria in Siena. Was das Technische der eigentlichen Malerei anlangt, so ist Pinturicchio im Fresko überlegen, Perugino aber in der Tafelmalerei, wo er in der Zeit, als der junge Raffael ihn berührt, namentlich bei kleineren Bildern, die man ihm zuschreiben muß, neben ganz intimen Reizen der Stimmung eine technische Durcharbeitung zeigt, wovon sich der leichtere Flug Pinturicchios fern gehalten hat. Man denke an das lauschige, goldige Bildchen aus dem Besitz von Morris Moore, „Pan und Marshyas“, das nun für einen unglaublich klingenden Preis seinen Weg in den Salon des Louvre gefunden hat.

Am populärsten ist Pinturicchios Name geworden durch die zehn Fresken aus dem Leben des Papstes Pius II., Aeneas Sylvius Piccolomini, in der Libreria (Bibliothek) des Doms zu Siena, eine Aufgabe, die auf seine Kunstweise recht eigentlich berechnet scheint. Den Auftrag bekam er 1502 durch den Neffen des Dargestellten, Franz Todeschini aus Siena, der als Pius III. 1503 den Thron bestieg und nach 26 Tagen starb. Pinturicchio hatte damals gerade die Decke vollendet und übernahm dann, abgesehen von der Libreria, auch noch andere Arbeiten für die Piccolomini. Die letzte Zahlung für die Fresken der Libreria erhielt er 1509. — Als Pinturicchio arbeitete, war der Held, dessen Leben er schildern sollte, Pius II. (1458—64), schon fünfzig Jahre tot. Von teilnehmender historischer

Charakterisierung konnte nicht mehr die Rede sein, die Farben des Originalbildes waren längst abgeblaßt, und das Bild des wirklichen Hergangs ging nun über in eine leichte, novellenartige Schilderung im Zeitgewande, eine angenehm unterhaltende Chronik zum Ruhm der Familie. Und um große geschichtliche Ereignisse handelte es sich ja ohnehin nicht. Es waren vornehme Gesellschaftsbilder, heitere Prozeßionen, wie „Aeneas Ausfahrt zum Basler Konzil“ (Fig. 132), die an Benozzos „Zug der Könige“ (S. 257) erinnert, um fünfzig Jahre moderner, aber trotzdem ebenso phantastisch und reich, oder wie der „Empfang der Eleonore von Portugal“. „Kaiser Friedrichs III. Vermählung“, „Aeneas Krönung zum Dichter“ und sein „Empfang am schottischen Hofe“ sind ruhige weltliche Zeremonien, die kein ernsteres psychologisches Interesse erwecken können. Mantegna hatte dreißig Jahre früher im Stadtschloß zu Mantua ähnliche Szenen aus dem Alltagsleben einer fürstlichen Familie kräftiger und interessanter zu schildern gewußt. Bei Pinturicchio geht alles das in schöner Landschaft vor sich, worin er sich als Meister bewährt. Im allgemeinen hat er sich doch weit genug von den Ueberlieferungen der umbrischen Schule entfernt, und wenn es gegenüber den zwanzig Jahre älteren umbrischen Fresken der Sixtina sorgfältigen Aufachtens bedarf, um ihn von seinem Lehrer Perugino zu unterscheiden: hier in Siena würde man Perugino doch nur noch in einzelnen Typen, in dem ganzen Geiste aber nicht mehr erkennen. Das war Pinturicchios letzte Arbeit. In Siena ist er dann bald darauf gestorben.

Die umbrische Schule hat im 15. Jahrhundert ihre Aufgabe erfüllt und schließt in ihrer Eigenart mit dem Tode dieser älteren Meister ab. Sie haben zwar Gehilfen gehabt, die auch als ihre Nachfolger noch weiterarbeiteten, aber keinen selbständigen Schüler, der in dem neuen Jahrhundert den Geist der Schule fortgesetzt hätte. Raffael ist ein Umbrier von Herkunft, aber daraus allein wird man seine Größe nicht herleiten wollen. Er ist ein Geist für sich. Wie er aber zunächst Peruginos Schüler gewesen ist, so wird er auch dessen römischen Arbeitsgenossen Pinturicchio in seinen jüngeren Jahren kennen gelernt haben, obwohl dieser die umbrische Heimat längst verlassen hatte. Nach Vasari hätte Raffael an den Fresken der Libreria geholfen, Entwürfe dazu gemacht, oder auch nach Entwürfen Kartons gezeichnet. An sich ist es nicht gerade wahrscheinlich, daß Pinturicchio sich in dieser Art von Erfindung, die ihm nicht schwer fallen konnte, von einem jüngeren unterstützen ließ, während Raffael ihn sehr wohl in Siena bei dem Werke besucht haben kann, wie sich denn in verschiedenen seiner Handzeichnungen

(Auffizien; Oxford) Erinnerungen an die Fresken der Libreria finden. Aber die zwei für diese Frage wichtigsten Zeichnungen: „Aeneas Sylvius Auszug“ (Auffizien) und der „Empfang der kaiserlichen Braut“ (Perugia, Casa Baldeschi), die früher allgemein für Raffaelisch galten, werden doch wohl mit größerem Rechte von vielen dem Pinturicchio zugeschrieben. Uebrigens bediente sich Pinturicchio bei der Ausführung der Fresken auch der Hände von Gehilfen, und er selbst hat auch am Ende der Arbeit nicht mehr so gut gearbeitet wie am Anfang der Reihe, die mit dem Bilde des „Auszugs“ beginnt.

Die Fresken der Sixtina, welche Sixtus IV. am Ende seines Pontifikates in der Kapelle im Vatikan ausführen ließ, sind das erste Denkmal einer ganzen Schule in Rom. Bis dahin hatten nur einzelne Maler, wie Piesole unter Nikolaus V. (S. 112), und vor ihm Masolino, und noch früher Giotto (S. 196. 80) kleinere Cyklen oder einzelne Bilder dort gemalt. Diese umbro-florentinischen Fresken gehen auf einen großen Plan und eine tiefere Absicht zurück. Man wollte am Sitze des heiligen Stuhls das Beste in der neuen Kunst haben. Sixtus begann das Werk. Sein Neffe Julius II. hat es mit Michelangelo und Raffael größer und prächtiger fortgesetzt. Die Fresken der Sixtina sind die Vorläufer von Raffaels Stenzen im Vatikan.

Sixtus kam der Gedanke an den Schmuck seiner Kapelle nicht von ungefähr, denn alles, was er that, sofern es nicht der Augenblick anders forderte, geschah planmäßig. Er hatte sich schon vorher der Kunst — durch Melozzo da Forlì — zum Ruhme seines Namens bedient. Nun sollte ein besonderes Werk so vieles, was ihm bereits während seiner Regierung gelungen war, mit neuem Glanze verherrlichen. Er hatte es in der That weit gebracht im Leben. Sixtus war ein Papst ohne Ahnen, kein echter Rovere! Eines Fischers Sohn aus Savona und unter sechs Kindern das älteste, hatte Francesco bei den Franziskanern als kenntnisreicher Theologe seine Laufbahn gemacht und in beharrlicher Thatkraft es in der Kirche bald zum Cardinal gebracht. Er war bereits damals so angesehen, — vielleicht winkte ihm auch schon nach der Meinung vieler die Tiara — daß, als seine Genealogen ihm und seiner Familie das Wappen und den Stammbaum der wirklichen della Rovere, eines piemontesischen Grafengeschlechts, das erst hundert Jahr später ausstarb, andichteten, die Berechtigten keinen Einspruch erhoben und die übrigen die solenne Lüge mit demselben Halbglauben hingenommen, mit dem man sich die Hunderte von harmloseren Windbeutelereien

der Humanisten anzueignen pflegte. Auf die Länge der Zeit hat das geholfen, und heute giebt es vielleicht manchen Kunsthistoriker, der noch nicht daran gedacht hat, daß die berühmten Rovere — keine Rovere sind. Seit jener Erfindung galten die Mitglieder der Familie für hochgeboren, so unbequem es ihnen auch war, daß des künftigen Papstes Vater, der alte Leonardo, sich mit seinen Gewohnheiten als alter Mann nicht mehr in die Ansprüche seiner vornehm gewordenen Kinder finden konnte.



Fig. 133. Battista di Montefeltro, von Piero dei Franceschi.
Florenz, Uffizien.

Der neue Papst Sixtus (1471—84) verstand es, mit grausamer Energie Städte und einzelne Herren im Bereiche des Kirchenstaates sich zu unterwerfen und seinen Neffen (oder Söhnen) eigene Herrschaft zu sichern. Da ihm das große Florenz dabei im Wege war, so waren die Medici seine natürlichen Feinde. Unter den umwohnenden Herren hatte er aber einen ganz in den Kreis seines politischen Interesses gezogen und baute auf dieses Verhältnis große Pläne. In Urbino saßen seit dem 13. Jahrhundert Grafen von Montefeltro. Einen von

diesen, Oddantonio, hatte Papst Eugen IV. zum Herzog gemacht (1443). Ein Jahr darauf wurde er ermordet, und es folgte ihm in der Herrschaft sein Halbbruder Federigo. Aber die Herzogswürde ging auf diesen als Bastard nicht mit über, erst dreißig Jahre später verlieh sie ihm Sixtus IV., wofür Federigo dem päpstlichen Gönner seine Kriege führen half. Friedrich war einäugig und hinkend, aber er war ein tüchtiger General nach den kleinen Verhältnissen der Zeit; dabei ein kluger, guter Regent und ein Be-

schützer der Künste von ganz selbständigem Geschmack. Klar und scharf hat Piero de' Franceschi sein keineswegs schönes Antlitz mit einer Habichtsnase und etlichen Warzen, sowie das seiner Gemahlin Battista Sforza gemalt (Uffizien), beide ganz ins Profil gestellt und einander zugewandt (Fig. 133 u. 134). Auf den Rückseiten der Bilder sieht man in emailartig gemalten Landschaften (von deren Wirkung man sich nach den

Hintergründen der Bildnisse eine Vorstellung machen kann) Triumphwagen dargestellt, auf denen der Herzog und die Herzogin sitzen, geleitet von Tugenden; das Ganze ist ausdrucksvoll und packend, wie man das bei Piero gewohnt ist. Der Herzog baute sich in Urbino, zuerst mit Hilfe Lauranas (S. 176), einen weiten, wegen seiner zweckmäßigen Einrichtungen in Italien berühmten Palaß, in dem später auch sein gichtfranker Sohn Guidobaldo, Raffaels Landesherr, mit Elisabeth von Mantua Hof hielt. Er hatte sie geheiratet, als er sechzehn Jahre alt war; er war edeln Sinnes, aber unglücklich und vom Schicksal



Fig. 134. Federico di Montefeltro, von Piero dei Franceschi. Florenz, Uffizien.

verfolgt. Er starb früh kinderlos (1508), seine Gemahlin überlebte ihn viele Jahre. Seine ältere Schwester Giovanna hatte einen Neffen von Papst Sixtus geheiratet, den Sohn seines jüngsten Bruders Raffaello, Giovanni della Rovere, den jüngeren Bruder des Papstes Julius II. Aus dieser Ehe entsproß Francesco Maria della Rovere, den Guidobaldo 1504 adoptierte als dereinstigen Herzog von Urbino. Nun erst waren Sixtus Pläne erfüllt. Sein Neffe, Julius II., hatte das Herzogtum an sein Haus gebracht mit

Banden, die unzerreißbar sein mußten, wenn die Medici nicht gewesen wären, und wenn Julius nicht Leo X. zum Nachfolger gehabt hätte. Doch das gehört dem folgenden Jahrhundert an. Bei Gelegenheit Raffaels und Leos X. kommen wir auf Guidobaldos Hof zurück. Einstweilen nehmen wir wahr, wie Sixtus aus politischen Gründen die Interessen des Hauses förderte, in dessen kleiner Residenz Giovanni Santi, Raffaels Vater, lebte, — und wie er gleichzeitig einem anderen Mittelpunkte der umbriischen Kunst sein Augenmerk zuwandte: Perugia. Dort, wo ein durchaus anderer Gesellschaftskreis herrschte, als am Hofe zu Urbino, pflegte er die Universität, an der Luca Pacioli, ehe er nach Mailand ging, Mathematik lehrte, und der des Papstes Nefte Julius die Ehre erwies, sich öffentlich ihren Zögling zu nennen. Das Interesse der päpstlichen Familie forderte, daß man sich mit allen Mitteln der größten Municipalstadt Umbriens versicherte. Aber das war nicht leicht gegenüber der Macht und dem Troze der einander bekämpfenden Adelsgeschlechter (S. 268). Erst Julius II. als Papst machte der Herrschaft der Baglioni ein Ende und nahm die Stadt für den Kirchenstaat in Besitz (1506).

Sixtus IV. war Staatsmann und Diplomat, wenn auch keiner von den feinsten unter denen seinesgleichen, er war vor allem ein rücksichtsloser und leidenschaftlicher Kriegsmann, dabei von theologischer, aber nicht von tieferer, humanistischer Bildung, und am allerwenigsten war er kunstverständlich. Denn zuerst brauchte er nötigeres bei seinem schnellen Emporsteigen von unten nach oben. Dann aber hielt er es für richtig, auch die Künste mit vor seinen Siegeswagen zu spannen. Im Anfange seines Pontifikats finden wir in Rom Melozzo da Forlì, der auch für den befreundeten Federigo von Urbino thätig war.

Melozzo (1438—94), nicht viel älter als Perugino, ist wahrscheinlich Schüler Pieros de' Franceschi, vielleicht ist er aber auch — auf Umwegen — von Mantegna beeinflusst worden. Mit beiden verbindet ihn die plastische Modellierung der Körper und der lebendige, realistische Ausdruck der Köpfe. Er teilt ferner mit ihnen das Interesse für die Perspektive, die er meisterhaft anwendet in reichen architektonischen Innenräumen und, worin er besonders an Mantegna erinnert, in der Ansicht seiner Figuren „von unten nach oben“, so daß sie dem Beschauer wie aufrecht stehend erscheinen. In dieser Art malte er in der Wölbung der Tribuna der Apostelkirche seit 1472 für Sixtus IV. eine „Himmelfahrt Christi“ mit Aposteln und reichgekleideten, halberwachsenen Engeln (Ueberbleibsel jetzt im Quirinal und im Kapitelsaale

von St. Peter) in kühnen Stellungen und mit lebhaften Gebärden (Fig. 135). Hier übertrifft er sowohl Piero als Mantegna durch seine ganz eigenartige, majestätische, man möchte sagen: jubelnde Schönheit. Endlich ist auch die



Fig. 135. Engel (Fragment der Himmelfahrt Christi), von Melozzo da Forli.
Rom, St. Peter.

Farbe ein bedeutendes Mittel seiner Kunst: er geht technischen Problemen nach und hat schon in Del gemalt, z. B. für Federigos Bibliotheksaal im Palast zu Urbino eine Folge von Bildern, die die Pflege der Wissenschaften an dem Hofe darstellt. Auf einem (Berlin Nr. 54) empfängt der

Herzog knieend aus den Händen der thronenden, reichbekleideten „Wissenschaft“ ein Buch (Fig. 136), auf einem zweiten (Nr. 54A) reicht die „Astronomie“ einem anderen vornehmen Manne eine Sphäre. Zwei andere Bilder sind in



Fig. 136. Pflege der Wissenschaft. Von Melozzo da Forlì. Berlin.

London, zwei ähnliche, die wahrscheinlich demselben Cyklus angehören, in Windsor und im Palast Barberini in Rom. Die herkömmliche Allegorie in einer schon so oft dargestellten Brunkszene hat doch hier ein neues, selbstständig wirkendes Gewand bekommen in der zeitgeschichtlichen Tracht, der

Porträtwahrheit und dem prächtig spielenden Schimmer der Architektur. Ein solches noch großartigeres Bibliotheksbild ist das große, jetzt auf Leinwand gezogene Fresko (Galerie des Vatikan), auf dem Sixtus in seinem



Fig. 137. Sixtus IV. empfängt Platina (Teilstück). Von Melozzo da Forlì. Vatikan.

Sessel sitzend den vor ihm knieenden Platina in Audienz empfängt, umgeben von zwei Kardinälen und zwei Edelleuten (Fig. 137). In dem natürlichen und immer verschiedenen Gehaben der Personen und in der Art, wie sie gegen das durch die Fenster des Hintergrundes eindringende Licht gestellt sind, übertrifft Melozzo noch die gleichzeitigen Florentiner. Alle Bilder zeigen diesen origi-

nellen Maler des Uebergangs auf selbständige Weise immer wieder neuen Problemen nachgehend.

Wie stehen doch hierin die gleichzeitigen Freskanten der Sixtina hinter ihm zurück? Allerdings hatten sie es nicht so leicht, indem sie noch nach älterer Weise mit einer Fülle von Gegenständen erzählen sollten oder wollten, während er durch seine Einzelfiguren auf das Herausarbeiten der selbständig wirkenden malerischen Erscheinung hingeführt wurde.

Daß Sixtus seinen Künstlern erlaubte zu erzählen, worin ja die Stärke der Florentiner lag, und ihnen keinerlei dogmatisierende Gedankenmalerei auferlegte, war verständig. Als er die einfache Kapelle bauen ließ, hatte er gleich dabei den künftigen Bilder Schmuck im Auge gehabt. Der Raum mit lauter geraden Flächen war günstig und für die Maler bequem. Zwei lange Seitenwände, und dazwischen dem Eingange gegenüber die Altarwand, standen zur Verfügung. Dargestellt ist in je sechs breiten Bildern die Geschichte Moses (links vom Eingang) und Christi (rechts, gegenüber). Die Erzählung begann ursprünglich auf der Altarwand mit drei Bildern Peruginos, die später für Michelangelos Jüngstes Gericht heruntergeschlagen wurden: „Krönung Mariä“, „Findung Moses“, „Christi Geburt“. Sie schließt also am Eingange ab und zwar auf Moses Seite mit der „Verkündigung der zehn Gebote“, auf der Seite Christi mit dem „Abendmahl“*). In die Darstellung der heiligen Geschichten legten die Künstler zeitgeschichtliche Beziehungen, so daß ihre Bilder dadurch etwas von Historienbildern bekommen haben. Uns ist der Sinn nicht mehr überall verständlich, aber daß er besteht, ist wichtig für die Gattung und die Stellung der Kunst zu ihrer Zeit. Zu weit im Auffuchen solcher Beziehungen wird man nicht gehen dürfen. So ist z. B. des Papstes Porträt nirgends angebracht; wie nahe hätte es doch gelegen, seine Züge dem Petrus des „Schlüsselamts“ (11) zu geben! Auf der „Himmelfahrt Mariä“ von Perugino an der Altarwand hatte Sixtus sich knieend darstellen lassen. Wir wissen nicht, wie weit im

*) Moses Seite: 1. Reise Moses und Zipporahs (Pinturicchio). 2. Moses in Aegypten (Sandro). 3. Pharao's Untergang (Rosselli). 4. Moses auf dem Sinai, Goldenes Kalb (Rosselli). 5. Rote Korah (Sandro). 6. Leben Moses, Zehn Gebote u. (Signorelli).

Christi Seite: 7. Taufe Christi (Pinturicchio). 8. Verjuchung (Sandro). 9. Berufung des Petrus und des Andreas (Ghirlandajo). 10. Bergpredigt (Rosselli). 11. Petri Schlüsselamt (Perugino). 12. Abendmahl (Rosselli).



Fig. 138. Die Mitte Jeraß (mittlere und rechte Gruppe), von Botticelli. Sixtinische Kapelle.

einzelnen die Anspielungen der Auftraggeber befehl, der sich übrigens sehr angelegentlich für das Prunkwerk interessierte. Daß er den plumpen Cosimo Rosselli allein vier Bilder malen ließ, zeugt nicht für seinen Geschmack, auch wenn die Geschichte bei Vasari nicht wahr ist, wonach er an Cosimos Manier und seinem aufgefleckten Gold (was die Bilder indessen nicht zeigen) besonderes Gefallen gefunden hätte.

Für den heutigen Betrachter ist es, abgesehen von dem wenigen Zeitgeschichtlichen, soweit es ihm noch zugänglich ist, am interessantesten zu beobachten, wie viel gemeinsames die hier zusammen arbeitenden Künstler haben, und wie daraus der Stil des Einzelnen nach der Stärke seines persönlichen Wesens hervortritt. Ueber das Eigentum der einzelnen Künstler und seine Grenzen haben die Ansichten schon früh geschwanzt. Auch die schärfere Stilkritik der neueren Zeit wird hier ohne neue äußere Anhaltspunkte niemals völlige Klarheit schaffen. Dennoch kann man nur auf dem Wege der Kritik zum Verstehen und zum Genießen des Ganzen kommen, weswegen wir genötigt sind, hier einige Bemerkungen zusammenzustellen, denen vielleicht der eine oder der andere Leser, etwa mit den Photographien in der Hand, gern folgen wird. Wir beginnen mit den Florentinern und wenden uns dann zu den drei umbrischen Malern.

Der reichste und bedeutendste Geist ist Sandro; er wird auch in dem Gemeinsamen der anderen am meisten zu finden sein. Von seinen eigenen drei Bildern ist das glücklichste „Moses bei den Midianitern“ (2), wo die einzelnen Szenen (Moses selbst kommt siebenmal vor!) auf die verschiedenen Pläne einer idyllisch gestimmten Landschaft verteilt sind. Die Tränkung der Schafe durch Moses mit den zwei schön gewachsenen „Töchtern Jethros“ unter hügelwärts ansteigenden, bis zur Krone hinauf geschorenen Bäumen, und links davon der Zug schöner Frauen und Männer, den Moses zum Bilde herausführt, sind die beiden großen Hauptvorgänge. Alles andere ist mit wenig Figuren dazwischen verstreut, und darunter ist nur ganz wenig gewalttames und heftiges. Sandro hat sich hier in diejenige Art seiner schönen Erscheinung, die ihm am besten steht, so ganz versenkt und sich darin genug gethan, daß zuschauende Gestalten, Menschen von aktueller Bedeutung, gar keinen Platz mehr gefunden haben. — Sein „Sturz der Notte Korah“ (5) bedeutet als Komposition mehr: ein Mittelstück mit zwei aus dem Bilde rechts und links hinausweisenden Flügeln, dazu als Hintergrund der Konstantinsbogen und säulengetragene antike Ruinen mit Durchblick auf Wasser und Berge (Fig. 138). Die Figuren sind stürmisch bewegt



Fig. 139. Das Opfer des Ausgestoßenen. Ausschnitt aus dem Fresco von Botticelli. Sixtinische Kapelle.

und darum meist nicht angenehm. Daß sie aber doch wirkliches Leben in sich haben, merkt man, wenn man sie z. B. mit denen von Cosimo Rosselli vergleicht, wo dieser dergleichen entweder äußerlich mitmachen will (4) oder stark karikiert (3). Auf Sandros Bilde stehen links ein älterer und ein jüngerer Mann, die keine bloßen Statisten sind; was sie bedeuten, wissen wir aber nicht. — Auf dem letzten Bilde Sandros (8) ist die „Versuchung Christi“, wonach es benannt wird, nur ausgedrückt in vier kleinen Neben-
 szenen, die auf Bergen und auf dem Giebeldach eines tempelartigen Gebäudes vor sich gehen. Dieses die Mitte beherrschende Gebäude aber und eine figurenreiche Szene davor, die den ganzen Vordergrund einnimmt, stehen mit der Versuchung Christi zunächst in keinem Zusammenhang. Der Bau stellt die Fassade des Spitals S. Spirito dar, das Sixtus hatte erbauen und in dessen Genossenschaft er mit seinem ganzen Hofe sich hatte aufnehmen lassen. In der Mitte nimmt ein Hoher Priester aus den Händen einer langbekleideten, jugendlichen Gestalt eine Schale mit Opfern entgegen. Ähnliches bringen zwei Frauen herzu, darunter eine prächtige Idealgestalt in Sandros Art (Fig. 139). Männer und einige Frauen in Zeittracht von zum teil sehr bedeutungsvollem Auftreten stehen und sitzen in Gruppen und geben durch aufmerksames Zuschauen oder in lebhafter Unterhaltung ihre Teilnahme an dem merkwürdigen Vorgange kund. Nun verstehen wir, was das Ganze bedeutet. Dargestellt ist das Opfer Hilfesuchender und Geheilten, der Krankheit Gegenbild ist das Reich des Teufels, und die Heilstätte hat das Oberhaupt der Kirche errichtet. Die Komposition ist sorgfältig abgewogen, und es finden sich in der großen Versammlung Gestalten und Köpfe von Sandros allerbesten.

In der allgemeinen Harmonie und auch meistens in der Schönheit des Einzelnen wird Sandro von dem jungen Domenico Ghirlandajo übertroffen, dessen Bild (9) nach beiden Richtungen den großen Fortschritt des folgenden Jahrhunderts schon ahnen läßt (S. 241). Er ist der einzige hier in der Sixtina, der einen bereits vollkommen würdigen Christustypus geschaffen hat. Eine weite Landschaft thut sich vor uns auf: rechts und links bebauete Hügel, in der Mitte Wasser, heiter und glänzend bis in den tiefsten Hintergrund. Das allein ist eine künstlerische Leistung für sich, worin keiner von den anderen hier den Ghirlandajo völlig erreicht und nur Sandro und Pinturicchio ihm nahe kommen. Vorn am Ufer in der Mitte des Bildes knien die zwei Apostel vor Christus, der noch zweimal kleiner im Mittelgrunde, ebenso wie dort, mit erhobener rechter Hand erscheint und die Apostel in ihren Booten empfängt. Die rechte und die linke Seite des Vordergrundes füllen dichte

Gruppen vornehmer, schöner Menschen, wie wir sie bei Ghirlandajo gewohnt sind. Wir kennen die ruhige Haltung seiner Gestalten: hie und da eine leise Handbewegung, aber nichts von Sandros Lebendigkeit, dafür die Köpfe besonders feierlich und ausdrucksvoll, und bisweilen in Beziehung zu einander gesetzt, was dem Einförmigen solcher Massenversammlungen entgegenwirkt. Einige Vögel stoßen durch die Luft, ein Mittel der Belebung durch Nebendinge, das allen Florentinern auf dieser Stufe gemeinsam ist und auch hier von zweien wieder angewendet wird (10, 1). — Ghirlandajo hat später noch größeres ausgeführt, aber nichts schöneres, als diese Arbeit seiner Jugendzeit.

Von Sandro und Ghirlandajo zu Cosimo Rosselli ist, wie wir nicht anders erwarten können (S. 262), ein großer Abstand. Komponieren konnte Rosselli überhaupt nicht (Handlung hätte er nicht ausdrücken können), höchstens Zeitfiguren neben einander stellen. Die einförmigen, kurzen Köpfe und die undurchsichtig gemalten Bärte machen ihren Urheber leicht kenntlich. So gleichmäßig indessen, wie wir uns Cosimo vorstellen, oder wie wir ihn sonst kennen, und so in ihrer Art einheitlich, wie wir darnach erwarten müßten, sind die vier Bilder, die in der Sixtina unter seinem Namen gehen, keineswegs. Wir kennen seinen jungen Gehilfen Piero di Cosimo, den vortrefflichen Landschaftler (S. 262). Vasari sagt, er hätte seinem Meister hier in dem Landschaftlichen geholfen, und das ist überzeugend. Aber in neuerer Zeit geht man weiter und sucht Pteros Anteil auch in dem Figürlichen.

Wir beginnen mit der „Bergpredigt“ (10), die die schönste Landschaft hat, bei Sonnenuntergang, — also von Pteros Hand. Auch das Figürliche ist hier vielleicht am besten. Christus ist zweimal dargestellt, links auf dem Berge predigend, rechts den vor ihm knieenden nackten Ausfägigen heilend. Die Gruppe links ist besser komponiert, als die rechts; auch die einzelnen Figuren dort sind besser, die vielen Frauen mit den andächtig in die Höhe gerichteten Köpfen sogar recht gut. Giebt man die Gruppe rechts dem Rosselli, so liegt es nahe, entweder das Bessere der übrigen Teile (Umann) oder die ganze linke Seite (Morelli) dem Piero zu geben, wogegen nicht spricht das Porträt Rossellis (aus S. Ambrogio in Florenz hier wiederholt, oben von links zweiter Kopf), das ja ebenso gut der Gehilfe gemalt haben könnte, wie Rosselli selbst. Jedenfalls sind hier verschiedene Urheber, nicht nur ausführende Hände, sichtbar. — Die „Gefetzgebung und das goldene Kalb“ (4) zeigt in einer guten Landschaft, die wieder auf Piero zurückgehen

wird, sehr viele Figuren, unter denen sich manche durch Haltung oder Stellung auszeichnen, z. B. der Begleiter des Moses (zweimal) oder ein entfernt an Ghirlandajo erinnernder Frauentypus, während der Moses selbst kraftlos und konventionell ist. Das ganze Bild ist nicht interessant, und das Bessere darauf nicht so gut, daß es nicht auch Rosselli gemacht haben könnte. — Das schwächste Bild ist das „Abendmahl“ (12). Judas sitzt, vom Rücken



Fig. 140. Gruppe aus Pharaos Untergang. Von Piero di Cosimo (?). Sixtinische Kapelle.

gesehen, nach der älteren Weise allein vor der Tafel, hinter der die übrigen, mit den Gesichtern dem Beschauer zugewendet, Platz genommen haben; er hat den Heiligenschein und trotzdem darunter, auf dem Nacken — eine bequeme Hieroglyphe nach mittelalterlicher Art — eine ganz kleine Teufelsgestalt. Die Teilnehmer des Abendmahls bemühen sich lebhaft zu erscheinen, machen aber sämtlich nichts sagende Gebärden und haben Köpfe ohne Ausdruck. Rechts und links am Bildrand stehen je zwei Männer in Zeittracht, besser als jene Hauptpersonen, wie das manchmal der Fall ist. Vor der einen

Gruppe steht ein kleiner Hund sehr natürlich auf seinen Hinterfüßen aufgerichtet; nach der Seite der anderen hin bereiten sich Hund und Katze auf einen Angriff vor. Diese besseren Bestandteile in den Zuthaten ist man geneigt Piero zu geben, während man sehr verschieden urteilt über die drei Szenen aus der Passion mit Landschafts-Hintergrund, auf die man beim Durchblick durch die Zwischenräume der Pilaster sieht. Einige finden diese Bildchen selbst für Rosselli zu elend (Ulmann), während andere sie dem Piero geben, sie also wohl für das Beste auf dem Bilde halten müssen (Schmarjow, Weizsäcker). — Der „Untergang Pharaos“ (3) ist viel bewegter, als die drei eben betrachteten Bilder von Rosselli. In der Mitte des Bildes, im „Roten Meer“, steht eine Säule mit einem korinthischen Kapitell. Rechts davon auf der ägyptischen Seite, über einer türmereichen Stadt, regnet es, und das Heer versinkt, zahlreiche Krieger samt ihren Pferden kämpfen mit den Wellen. Links davon, am anderen Ufer, ist es klar und hell. Moses steht dort und sieht auf das Heer der Feinde in den Fluten, neben ihm sieht man Aaron, knieend in türkischer Tracht, und Mirjam mit der Zither (Fig. 140). Hinter diesen, die mehr als Idealfiguren aufgefaßt sind, stehen verschiedene Porträtgestalten, deren anspruchsvolles Auftreten zu sagen scheint, daß sie hier etwas zu bedeuten haben: ein vornehmer Krieger mit grauen Locken, der begeistert gen Himmel blickt, einige jüngere Männer desselben Gesellschaftskreises, darunter zwei geharnischte Jünglinge, endlich ein graubärtiger Mann, in der Tracht der Chorherren von S. Peter, mit einer Monstranz in den Händen. Liegt hier Zeitgeschichte versteckt? Es scheint so, denn Vasari erzählt, Piero di Cosimo hätte unter anderen zwei große Kriegsmänner, die für Sixtus kämpften, dargestellt: Verginio, das Haupt der römischen Orsini und Generalleutnant in venezianischen Diensten, und Ruberto Sanseverino. Dieser zweite hat indessen garnicht unter Sixtus IV. für Rom gekämpft, wohl aber Ruberto Malatesta (mit dem dann Vasari den Sanseverino verwechselt haben könnte), Herr von Rimini, Sohn Sigismondos (S. 131) und venezianischer Generalkapitän, den, wie die Historiker erzählen, die Republik dem Papste zu Hilfe schickte, als der Herzog von Kalabrien, der Sohn König Ferrantes von Neapel, vom Süden einbrach, um Ercole I. von Ferrara gegen Venedig zu schützen. Der Papst war mit Venedig verbündet und setzte sich den Neapolitanern entgegen. Auf dem Campo Morto bei Belletri schlug im August 1482 Malatestas Infanterie die neapolitanischen Reiter, die in den durch starken Regen geschwellten Sümpfen stecken blieben. Das Heer hatte große Verluste, nur mit Mühe rettete sich der Prinz durch

die Flucht. Malatesta aber starb wenige Tage darauf am Sumpffieber und wurde bei seiner Bestattung vom Papste hoch geehrt. So erzählt Machiavelli. Man hat darnach neuerdings in „Pharaos Untergang“ den Triumph über die Niederlage des Prinzen von Neapel sehen wollen, und der Gedanke hat viel ansprechendes. Die Feststellung der Porträts ist aber nicht gelungen, der schöne vom Rücken her gesehene Mann mit grauen Haaren kann z. B. nicht den erst vierzigjährigen Malatesta vorstellen. — Wer aber hat diese allegorisierende Historie gemalt? Man giebt entweder das Beste, die Porträtgruppe links, auf Grund jener Bemerkung Vasaris, dem Piero (Steinmann), und alles übrige einem schwächeren Schüler Rossellis, wenn nicht diesem selbst. Oder man ist zu einer ganz anderen Auffassung gekommen: man giebt nämlich die rechte Hälfte dem Domenico Ghirlandajo und läßt dabei die Gruppe links entweder dem Piero (Schmarow), oder man giebt diese sogar dem Benedetto Ghirlandajo (Ulmann). Allen diesen Vermutungen liegt der Eindruck zu Grunde, daß das Bild trotz seiner unerfreulichen Gesamthaltung doch das einzelne Figürliche höher aufgefaßt zeigt, als wir es bei Rosselli gewohnt sind. Aber Piero di Cosimo scheint uns dafür zur Erklärung auszureichen. Was Ghirlandajo betrifft, so könnte man an ihn doch nur in den besten Teilen erinnert werden, nämlich links, und da auch nur ganz allgemein. Die zum Bilde hinausreichende Idealfigur einer Frau mit einem Bündel auf dem Kopfe hat zwar etwas von Ghirlandajo an sich, aber das beliebte Motiv kommt auch bei Sandro und Perugino vor, und warum hätte es nicht auch Piero di Cosimo anwenden sollen?

Wir kommen nun zu den Umbriern. Signorelli (6) hat die Anordnung der Florentiner: im Vordergrund eine mittlere Gruppe mit zwei Flügeln, rechts Moses auf dem Thron, die zehn Gebote verkündend (Fig. 141), links Aarons Belehnung, darüber, ebenfalls dreifach gegliedert, Landschaft, links und in der Mitte mit kleinen Figuren besetzt (Tod Moses; Moses sieht das gelobte Land). Signorelli erreicht Ghirlandajo und Sandro in der Komposition, kommt ihnen nahe in der Stimmung des Ganzen und in der Landschaft, und übertrifft sie noch in seiner Hauptstärke, der kräftig durchgebildeten männlichen Figur. Er ist sofort zu erkennen an den kraftvollen Männergestalten, dem auf den Stock gelehnten vor Moses Thron, den beiden hünenhaften Jünglingen in der Mitte; auch in der umbrischen Neigung mancher Köpfe, die aber nie so weich sind, wie bei Perugino oder Pinturicchio, — endlich in seinen hochgewachsenen Frauen mit den nicht gerade sehr bedeutenden Gesichtszügen.

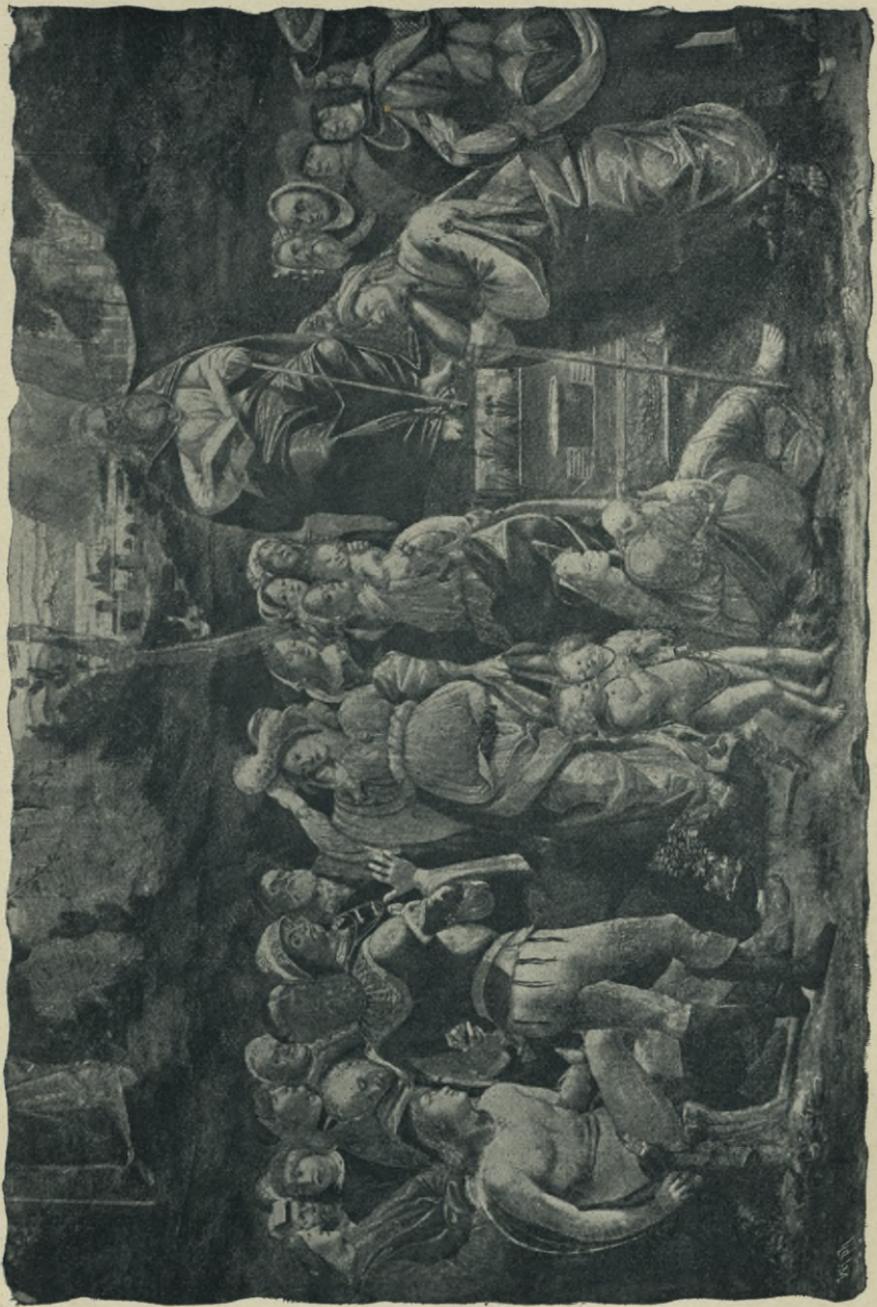


Fig. 141 Ausschnitt aus den „Zehn Geboten Moſis“. Von Signorelli. Sixtinische Kapelle.

Wie anders ist die Erscheinung der Menschen auf Peruginos „Schlüsselamt“ (11), einem seiner besten Bilder (Fig. 142)! Der Körperbau, der bei Signorelli oft die Hauptsache ist und immer, bei jeder Art von Bekleidung, maßgebend bleibt, wird bei Pietro hinter schönen Gewändern und reichem Faltenwurf versteckt; die Hände gestikulieren hie und da, aber der eigentliche Ausdruck ist doch in die Köpfe gelegt. Die Figuren sind sehr schön gezeichnet, und die Feierlichkeit hat soviel Leben bekommen, wie es bei Perugino möglich ist. Die drei Architekturen des Hintergrundes, eine Rundkirche zwischen zwei Triumphbogen, an sich gut, wirken durch ihre Anordnung einförmig, noch mehr aber thut es der Fliesenboden des Mittelgrundes, wo Staffage von Figuren aus dem „Leben Christi“ in ganz kleinem Maßstab über den Köpfen der Personen des Vordergrundes hin- und hertanzte. Das Breitbild besteht aus lauter horizontal gehenden geraden Linien. Komponieren war ohnehin Peruginos starke Seite nicht (S. 284). Hätte er Landschaft genommen statt der Architektur, so würde er die Einförmigkeit haben vermindern können. Was das Typische betrifft, so wird man auf diesem Bilde eine besondere Beeinflussung durch einzelne Florentiner, z. B. Sandro oder Ghirlandajo, nicht wahrnehmen. Perugino hat die Florentiner studiert und dazu die feine Beseelung der Köpfe aus sich gefunden; was er giebt, ist durchaus sein eigen, und als solches ebenso kenntlich, wie Signorelli auf seinem Fresko (6) deutlich erkennbar ist.

Die zwei anderen Bilder, die früher dem Perugino gegeben wurden (1, 7), beides Landschaften, machen doch auch in ihren Figuren und in dem Ganzen der Gruppierung einen völlig anderen Eindruck, als das „Schlüsselamt“ (11). Man hat das auf verschiedene Ursachen zurückgeführt und aus allerlei Einflüssen erklärt, bis man auf das Richtige kam und die Bilder dem Pinturicchio gab (Morelli). Es wäre doch auch zu seltsam, wenn Perugino sich innerhalb eines großen Werkes so verschieden zeigen sollte. Betrachten wir die Fresken einzeln.

Das eine (1) ist in den Figuren durchweg viel kräftiger, als wir es bei Perugino sonst finden. In dem, wie gewöhnlich, dreigliedrigen Vordergrunde besteht die Mittelgruppe aus einem erwachsenen Engel, der mit entschiedener Gebärde, in fester, energischer Stellung, das linke Knie durchgedrückt, dem Moses entgegentritt (Fig. 143). Das hat so wenig Peruginos Typus, wie die drei gleich schönen Frauen links davon. Vereinzelt könnte ja so etwas auch bei ihm vorkommen, aber nun gehe man weiter, sehe die derben, kräftigen Kinder, die beiden Frauen rechts, die mit dem Knaben beschäftigt



Fig. 142. Petri Schlüsselamt, von Perugino. Sixtinsche Kapelle.

sind, und die ernste Männerversammlung um sie her. Man wird nur sehr wenig finden, was unmittelbar an Perugino erinnert, und sehr vieles, was, vollends wenn es so in Menge auftritt, gegen ihn spricht. Früher gab man das Bild Signorelli, worin sich die richtige Empfindung ausdrückte, daß es für Perugino nicht weich genug ist. Aber für Signorelli ist es doch auch durchaus nicht charakteristisch. Nun könnte man an eine „Beeinflussung“



Fig. 143. Ausschnitt aus dem „Auszug Moses“, von Pinturicchio.
Sixtinische Kapelle.

denken, durch die Perugino umgestaltet worden wäre, und da ist man auf Signorelli und Ghirlandajo geraten, nicht auf Sandro. Wir würden aber Sandro keineswegs ausschließen; man weiß nie, wie ein Vorbild im einzelnen wirkt, und vollständig sind die beiden zuerst erwähnten Maler ebenso wenig in einer bestimmten Figur des Bildes wiederzuerkennen. Anders liegt die Sache, wenn dieser Beeinflusste ein anderer wäre, als Perugino, nämlich sein Gehilfe Pinturicchio, dessen Teilnahme im allgemeinen überliefert ist, und der doch nur in diesen beiden Bildern gesucht werden kann. Man wird

ihn an sich gewiß nicht kräftiger nennen, als Perugino, aber in der Erzählung ist er mannichfaltiger, für das Zeitkostüm und die Zeitgeschichte



Fig. 144. Taufe Christi (Teilstück). Von Pinturicchio. Sixtinische Kapelle.

mehr begabt oder eingenommen, als der andere. Daß ein solcher in der Gesellschaft von Mitarbeitern, die ihm in der Charakteristik überlegen waren, wie die Florentiner, diesen sehr nahe kommen konnte, ist begreiflich. Tritt man nach diesen Beobachtungen an die „Taufe Christi“ (7), so wird man

88-8

auf dieser zunächst vergebens nach einem für Perugino ganz entscheidenden Gesichtstypus suchen, der nicht ebenso gut einem anderen Urheber gehören könnte (Fig. 144). Die nackenden Aktfiguren um die Taufgruppe sind für Perugino zu mannichfaltig, und die Zuschauergruppen rechts und links zu weltlich-vornehm. Man hat auch dieses früher aus Ghirlandajos Einfluß erklären wollen. Auf den Hügeln im Mittelgrunde die Predigten Johannis (links) und Christi (rechts), ferner die Engel, die oben das Rund mit dem Gottvater umschweben, sind nicht von Perugino, wohl aber erinnern sie an Pinturicchio. Nachdem diesem und ihrem von Vasari bei diesem Anlasse erwähnten Gehilfen, dem Abt Bartolommeo della Gatta von Arezzo, schon Crowe und Cavalcaselle beide Fresken zugesprochen hatten, hat sich die Meinung in Bezug auf Pinturicchio immer mehr befestigt. An dem Entwurf wird Perugino im einzelnen beteiligt gewesen sein (eine Handzeichnung zu dieser Taufe Christi ist im Louvre), aber die Ausführung und das Malwerk gehören dem Pinturicchio, von dem wir ebenfalls noch für diese Bilder Zeichnungen besitzen, falls ihm das sogenannte venezianische Skizzenbuch Raffaels gehört. Morelli hat zuletzt auf den besonderen, von dem peruginesken abweichenden Charakter der Landschaft in diesen beiden Fresken hingewiesen. Pinturicchios Landschaftsgründe sind reicher, mit Architektur und Staffage viel mehr angefüllt und nicht so auf einen Ton gestimmt, wie es bei Perugino zu sein pflegt.



S - 96

S. 61

Biblioteka Politechniki Krakowskiej



II-349540

Biblioteka Politechniki Krakowskiej



10000297387