

WYDZIAŁY POLITECHNICZNE KRAKÓW

BIBLIOTEKA GŁÓWNA



L. nrw.

4218

r Renaissance
in Italien.

1.

Biblioteka Politechniki Krakowskiej



100000294524

3447

Adolf Philippi

Die Kunst der Renaissance in Italien

Erster Band, 1. bis 3. Buch:

Vorrenaissance und Frührenaissance.

BIBLIOTEKA POLITECHNICZNA
KRAKÓW

II 4218

Akc. Nr. 1585 / 50

Über Kunstbetrachtung und Kunstschriftstellerei.

An Oscar Eisenmann.

Über bildende Kunst so schreiben, daß Leute von Bildung und Geschmack es gern lesen, wie jemand etwa ein gutes litteraturgeschichtliches Buch liest, ist sehr schwer. Man kann auch den Satz anders wenden und sagen: was über Kunst geschrieben wird, lesen nur die, die zu dem Sache eine besondere Beziehung haben oder gewinnen möchten; für die anderen ist es zu schwer. An manchem litteraturgeschichtlichen Buche kann man sich auch noch nach der Arbeit erholen, an einem kunstgeschichtlichen nicht. Schon vor langer Zeit hat ein wirklich geistreicher Mann, Detmold, der selbst einmal sehr unterhaltende Ausstellungsberichte veröffentlicht hat, behauptet, alles über Kunst geschriebene wäre langweilig, mit alleiniger Ausnahme vielleicht von Diderots „Salons“. Wie erklären wir uns das? Es wird doch so viel über Kunstgeschichte geschrieben, auch populär sein sollendes, und so viel gerade in unserer Zeit über Kunst gesprochen.

Man hat schon früh nach den Gründen jener Erscheinung gefragt und immer gefunden, daß es nur wenige Bücher gewesen sind, die sich überhaupt in Ansehen bei den Menschen, wenn auch nicht in ihrem Gedächtnis und ihrer Kenntnis, erhalten haben, Bücher, die, wie man zu sagen pflegt, unserer Litteratur angehören, nicht nur den Repositorien der Fachwissenschaft. Jene berühmten „Salons“ von Diderot, Ausstellungsberichte aus drei Jahren (1765—67), sind das erste derartige Buch, in dem vieles noch heute mit Genuß auch von solchen gelesen werden kann, die sich gar nicht einbilden, etwas von Kunst zu verstehen. In Deutschland erschienen zehn Jahre später Wilhelm Heinsses Briefe über die Düsseldorfer Gemäldegalerie mit Bemerkungen über das Volkstümliche in der Kunst der Niederländer und Holländer, über moderne

Empfindung und Landschaftsmalerei, — ganz wie wir sie jetzt machen würden, und darum lesbar und stellenweise frisch, wie gestern geschrieben. Aber es sind nur wenige Blätter, bescheidene Anfänge, die uns höchstens zeigen, was ihr Verfasser bei ernstlicher Anstrengung hätte erreichen können. Wenn wir dazu noch die wieder fünfzehn Jahre später geschriebenen Ansichten vom Niederrhein von Georg Forster nehmen, so muß — abgesehen von dem einen Goethe — die Liste für das vorige Jahrhundert schon geschlossen werden. Denn eine zweite Reihe: Winckelmann, Lessing, Herder, hat einen ganz anderen Charakter. Die Hauptwerke, auf die es für unsere Frage ankommt, sind Winckelmanns Gedanken über die Nachahmung (1755), Lessings Laokoon (1766) und Herders Fragmente (1767). Wenn auch noch weitere Schriften folgen, so ist doch diese Reihe ihrem wesentlichen Inhalte nach abgeschlossen zu der Zeit, wo Diderot eben begonnen hat. Und so ist es auch mit dem Inhalte selbst. Beide Richtungen berühren sich kaum. Diderot, Heinse, Forster gehen von der modernen Kunst, und zwar als Anschauung, aus, ohne jede Gelehrsamkeit, die anderen von der Antike, und diese nehmen sofort eine feste Richtung auch auf die Theorie.

Herder hatte eine reiche, lebendige Phantasie und wußte sich in seiner Jugendzeit mit warmer Empfindung auszudrücken über Unterschiede der Plastik und der Malerei; er zeigte uns hier ein inneres Verhältnis zu der modernen Kunst, wie es Lessing nie gehabt hat. Er regte dann noch etwas später, 1771, namentlich für mittelalterliche Baukunst, Goethe an. Aber er selbst folgte diesen Dingen dann nicht weiter; er war und wurde doch in den Grundlagen aller modernen Kunst, den großen Denkmälern der Malerei, nicht heimisch. Seine Betrachtungen kehren zur Antike zurück, womit sie angefangen hatten, als er an Lessing anknüpfte, und es wird auch das Verhältnis von bildender Kunst und Dichtkunst weiter von ihm erörtert, ähnlich wie es bei Lessing geschehen war. — Lessing selbst war alle Kunsterklärung nur Ziel seines Scharffsinns und Probe der kritischen Methode gewesen. Den Gewinn von seiner Arbeit hatte nicht die Kunst, für die sein Sinn weniger angelegt war, für die vor allem seine Lebensverhältnisse ihn nicht vorbereitet hatten, — sondern die Theorie der Dichtung. Wer deswegen heute von Lessing außer seinen vier Hauptdramen noch etwas weiteres liest, der hat darum mit dem, was wir jetzt Kunst nennen, noch nicht das mindeste zu thun, sondern er will vielleicht seinen Vorstellungen über das formelle Wesen der Dichtung

eine etwas gesichertere Grundlage geben, verfolgt also zunächst ein litteraturgeschichtliches Interesse. — Winckelmann endlich, der am Anfange dieser Reihe steht, hatte freilich ein Herzensverhältnis zum allerinnersten Wesen der Kunst, und sein klares Auge that Blicke, wie keiner vor ihm. Auch hat er ja, bei seiner so vieles auf einen Schlag erfassenden Gabe der Anschauung, zahlreiche Beobachtungen zu einer Kulturgeschichte zuerst von allen gemacht. Der Schwerpunkt lag also für ihn nicht, wie bei den zwei anderen, in der Litteratur, sondern recht eigentlich in der Kunst. Aber die Kunst war bekanntlich für Winckelmann nur die antike. Zur Malerei und zu aller nachantiken Kunst hatte er kein Verhältnis. Alles, was er über moderne Kunst urtheilte, hat ja die Grundlage abgegeben zu dem bekannten Antikisiren, das die Mengs und Oeser, und wie sie alle hießen, in der Malerei weiterführten, und das als Richtung nicht völlig tot zu machen war trotz aller naturalistischen Gegenströmungen, trotz aller reizenden und verlockenden Künste des gleichzeitigen Rokoko's. Wenn nun also für Winckelmann auch die Kunst Leben ist und nicht nur Material zu einer Theorie und Hilfsmittel zur Litteraturgeschichte, und wenn er auch schließlich in seiner Kunstgeschichte eines der schönsten Bücher geschrieben hat, die wir haben: so ist es doch nur antike Kunst und Plastik. Der Geist des modernen Lebens hat aber seinen Ausdruck, soweit er sich der Kunst bediente, in der Malerei gefunden. Denn die Plastik kommt erst an zweiter Stelle, und zwar nicht erst jetzt, sondern solange es eine moderne, ausdrucksfähige Malerei giebt, also seit Giotto, — wenn sie auch mit ihren festeren Formen in der Geschichte der Kunst noch öfter die Führung übernommen hat. Wer deswegen heute zu Winckelmann greift, der will etwas über das Altertum und seine Kunst wissen, oder er will sich näher über Lessings Laokoon unterrichten, oder er will das in der Geschichte der deutschen Litteratur mit Recht hochgepriesene Werk Winckelmanns auch einmal in der Hand gehabt haben. Aber wer sich für „Kunst“ zu interessieren glaubt und ein ansprechendes, angenehm belehrendes Buch lesen will, der findet bei Winckelmann so wenig, was er sucht, wie bei Herder oder bei Lessing.

Ganz für sich steht Goethe da. Er ist der einzige unter unseren großen Schriftstellern, den man einen Kunstkenner, selbst im jetzigen Sinne, nennen kann, wenn man nur nicht einen Spezialisten darunter verstehen will. Sein weiter Geist hatte die Fähigkeit, sich auch dieser Offenbarungsform des geistigen Lebens der Völker mit Hingabe zu nähern, und in

zahlreichen, auf tiefem Verständniß beruhenden Beobachtungen hat er die empfangenen Eindrücke überallhin verstreut. Wir sammeln sie und sind erstaunt über das, was diese anspruchslosen Bemerkungen noch heute selbst solchen lehren können, die sich berufsmäßig mit der Kunstbetrachtung beschäftigen. Den anderen ist das weniger bekannt. Sie halten sich meist nur an seine „Italienische Reise“. Aber für Goethe gehörte die bildende Kunst zu seinem inneren Leben. Er war in seiner Jugend Gotiker, wie man in England und Frankreich sagte; bei uns nannte man es etwas später „romantisch“. Dann wurde seine Richtung antik, und gegen das Alter hin folgte er wieder gern den Eindrücken seiner früheren Zeit. Überdies war er jedoch Weltmann, Liebhaber und Sammler. Wie haben wir uns gewundert, als wir zum erstenmal in Weimar seine Kupferstichmappen und die einzig schön gewählten Majoliken erblickten. Wunderbarer sind aber doch noch die vielen für die Kunst maßgebenden Gesichtspunkte, die der einstige Besitzer aller dieser hübschen Sachen in bescheidener Form in seinen Werken niedergelegt hat.

Dieser Sinn fehlte seinem jüngeren philosophischen Freunde gänzlich. Schiller dachte bei einem Kunstwerk nicht an Form oder Farbe, ihm schwebte dabei immer etwas wie die platonische Idee vor. Darum werden in seinen Briefen über die ästhetische Erziehung unsere Gedanken so selten auf eine deutliche Vorstellung von bestimmten Kunstwerken geführt; die Betrachtung verweilt, so zu sagen, in den Räumen, aus denen erst die Bilder hervorgehen sollen, und ein Leser, der sich gern etwas bestimmt vorstellen möchte und in seiner geistigen Anschauung vorausseilt, sieht dann plötzlich: so weit ist der Philosoph mit seinen Bestimmungen noch nicht. Schiller ist ja eben, wie die Schulausdrücke lauten, der Idealist, und Goethe der Realist, und nun hat Schiller — und das ist ja wieder für unsere Litteratur ein großes Glück gewesen — eine außerordentlich fruchtbare Richtung auf die Theorie, soweit sie die Dichtung angeht, genommen, was er schwerlich gethan oder gekonnt hätte, wenn er sich auch um bildende Kunst hätte seiner Anlage nach kümmern können oder wollen. Während nun Schiller einer unserer Führer auf dem Gebiete der litterarischen Theorie geworden ist und immer bleiben wird, konnte Goethe doch für die bildende Kunst nichts ähnliches werden. Denn die Hauptsache bleibt an ihm der Dichter, alles andere sind Zuthaten des Lebens, auch des inneren, die der Goethefreund oder der Kunstkenner gern auffuchen und auf sich wirken lassen wird. Aber für die große

Menge der gebildeten Menschen liegt das alles zu weit ab, und sie können auf solchen Umwegen kein Verhältniß zur bildenden Kunst gewinnen, wenn sie es nicht schon vorher haben.

Uns aber führt dieser Umweg wieder von einer anderen Seite an jene Frage heran: warum es so schwer sei, etwas über bildende Kunst zu schreiben, oder so langweilig, etwas darüber geschriebenes zu lesen. — Dichter und Romanschreiber schaffen aus ihren Gedanken für die Gedanken anderer; wie leicht oder wie schwer sie Zugang finden, hängt zu allererst von ihrer eigenen Fähigkeit ab. Litterarhistoriker und Geschichtsschreiber, Reisebeschreiber und Sittenschilderer sind zwar mehr an gegebene Gegenstände gebunden, aber sie arbeiten mit Hilfe von Analogien, die den Lesern geläufig sind, und bewirken so durch das bloße Wort eine hinlänglich deutliche Vorstellung. Wissen sie außerdem mit dem Worte gut umzugehen, so können sie daneben noch ihren Lesern ein gewisses geistiges Vergnügen bereiten. Der Kunstschriftsteller handelt von Gegenständen, die unter einander sehr verschieden sind, zum großen Theile ganz eigenartig, fein und kompliziert, und die alle mit dem äußeren Auge wahrnehmbar sind. Aber seine Leser sehen sie nicht, denn was bedeuten die wenigen Abbildungen eines Buches, und wieviel Menschen haben eine ausreichende Erinnerung an das Original, von dem er spricht? Und die bildende Kunst ist andererseits nicht dazu da, daß man über sie spreche oder schreibe; man soll sie zu allererst anschauen und so genießen und verstehen, oder aber beides lernen. Alles Schreiben darüber ist doch nur eine Veranstaltung für den Zweck der Belehrung. Das Wort hat also hier eine ungleich schwerere Aufgabe, als in jenen anderen Gattungen der Schriftstellerei. Worte decken sich überhaupt nicht genau mit Vorstellungen. In sehr vielen Fällen, namentlich einfacherer Art, haben wir uns durch unbewußtes Übereinkommen an ein festes Verhältniß von Wort und Vorstellung gewöhnt. Bei feineren, zusammengesetzten Erscheinungen versagt das Wort; es weckt keine Vorstellung mehr, wenn die Anschauung ganz fehlt. So ist es oft in der Kunst. Nun soll der abwesende Gegenstand durch seine Beschreibung vertreten werden. Aber auch eine vollständige und fast geometrische Beschreibung genügt nicht, wenn z. B. jemand darnach einen Gegenstand in seinen wesentlichen Eigenschaften zeichnend darstellen wollte. Außerdem hat sie keinerlei Vergnügen im Gefolge und ermüdet auf die Dauer. Eine Schilderung aber, die abkürzt, nur den feineren Besonderheiten des

Gegenstandes möglichst treu folgt und dabei die Erregung des Beobachtenden gleichsam mittönen läßt, wird in dem Leser wohl eine gewisse Stimmung, aber doch niemals ganz dieselbe Vorstellung hervorrufen, die der Schildernde hat und ausdrücken will. Gefühlsäußerungen endlich, die „impressionistisch“ wirken wollen oder sich mit den Mitteln der poetischen Sprache ausstatten, gefallen zwar ihren Urhebern gemeiniglich ausnehmend, der Leser wird sie aber bei einigem Nachdenken unklar, stellenweise albern und für den Zweck, dem sie dienen sollen, so gut wie wertlos finden. Was jemand niemals gesehen hat oder wenigstens nicht nach etwas gesehenem ähnlich sich vorstellen kann, über das läßt sich für ihn schwerlich etwas sagen oder schreiben, was er verstehen kann und was ihm außerdem noch ein gewisses Vergnügen machen soll, und wenn der andere der größte Sprach- oder Schreibkünstler wäre. Es ist also fast unmöglich, für eine große Zahl von Menschen, die sich immerhin gebildet nennen, etwas über Kunst zu schreiben, und es ist andererseits unbillig, von einer an bestimmte, eng begrenzte Voraussetzungen gebundenen Aufgabe Wirkungen zu verlangen, die nur eine freie Schöpfung der Gedanken gewähren kann. Wer sich aber die Kunst durch eigene, selbständige Anschauung ihrer Werke zu eigen gemacht hat, der braucht den größten Teil solcher Bücher überhaupt nicht mehr, und die übrigen sind ihm wissenschaftliche Hilfsmittel, kommen also für den Gesichtspunkt der angenehmen Unterhaltung oder des geistigen Genusses, wovon wir ausgingen, überhaupt nicht mehr in Betracht. Die Kunstschriftstellerei gehört also, wenn sie einen Sinn haben soll, in ein wissenschaftliches Fach und nicht in die Unterhaltungslitteratur, wenn sie auch mit ihren Ausdrucksmitteln manchmal eine ähnliche Wirkung erzielen will, wie diese.

Aber die Kunst der Vergangenheit ist kein toter Stoff, der nur dazu da wäre, wissenschaftlich erkannt und behandelt zu werden, sondern eine lebensfähige und in den nachlebenden Geschlechtern weiter wirkende geistige Macht, die Teilnahme fordert. Sie ist deswegen noch kein Luxus, weil ihre originalen Leistungen meistens kostbar sind. Denn das Besitzen ist ja zu ihrem Genießen und Verstehen nicht erforderlich. Ihre Werke sind nur nicht so transportabel, ihre Wirkung ist nicht so leicht übertragbar, wie ein Gedicht in Worten, oder ein Lied durch die Stimme, ein Musikstück durch das Instrument. Da liegt der Unterschied. Populär durch Bücher allein, wie die Klassiker durch billige Ausgaben, oder wie eine Ouvertüre durch Konzerte, kann die bildende Kunst nicht werden.

Das ist der Grund, weswegen auch die besten Bücher, die wir überhaupt besitzen, z. B. Schnaases „Niederländische Briefe“ oder Jakob Burckhardts „Cicerone“ oder auch Rumohrs „Italienische Forschungen“, nicht den weiten Leserkreis eines guten Werkes unserer Nationallitteratur finden können. Durch die Photographie und vielfache Arten künstlerischer Vervielfältigung ist die Möglichkeit, Kunstwerke verhältnismäßig gut wieder zu geben, mit jedem Jahre gewachsen. Der gesteigerte Verkehr führt eine große Anzahl von Reisenden zu berühmten und entfernten Originalen. Die Ausstellungen endlich bringen sogar kleineren Städten von Zeit zu Zeit eine Probe von dem, was die Gegenwart Kunst nennt. So ist denn allmählich für das, was die Bücher nicht leisten können, ein gewisser Ersatz geschafft worden durch die Anschauung, so gut sie sich eben geben läßt, und die Kunst kann auf diese Weise den Menschen unmittelbar nahe treten. Es ist auch zweifellos, daß das Interesse für Kunst allgemeiner wird, und mit ihm eine gewisse, allerdings nicht tiefer gehende Kenntnis. Zahlreiche Menschen, die kaum Bücher lesen, gehen in die Ausstellungen und besehen mit Eifer die Photographien in den Schaufenstern. Man darf nicht sagen, daß das bloß um der Mode willen oder zum Zeitvertreib geschieht. Im Gegenteil, dies ist der natürliche Weg: erst Sehen, dann Lesen für den, der es braucht, und viele brauchen es überhaupt nicht. In Italien und Frankreich, wo die Kunst mehr zum Leben gehört, hat es von jeher Menschen gegeben, die sich durch bloße Anschauung einen sicheren künstlerischen Takt erwerben, ohne im mindesten auf Gelehrsamkeit Anspruch zu machen. So kann jemand auch bei uns vermittels der Anschauung an den Äußerungen der zeitgenössischen Kunst Anteil nehmen, ohne etwas anderes zu lesen, als seine Zeitungsberichte. Es ist schon viel gewonnen, wenn das Bewußtsein durchdringt, daß die Kunst — wie sie denn auch immer beschaffen sein mag — kein Überfluß ist für einzelne Kreise von Genießenden oder für Studierende der Kunstgeschichte, sondern eine Äußerung des geistigen Lebens, die beachtet sein will, wie die Litteratur oder die Musik, wenn sie sich auch nicht in gleich leichter Weise allen verständlich machen kann.

Von hier aus ist nun auch der Weg gegeben in die Geschichte der vergangenen Kunstleistung und in die historischen Bildersammlungen. Diese sind alle entstanden aus Kabinetten fürstlicher, vornehmer und reicher Herren. Sie sind fast alle in unserem Jahrhundert öffentliche Sammlungen geworden, und ihre Benutzung ist in einer Weise erleichtert,

zu einer Art Vergnügen gemacht, wie man noch vor dreißig Jahren das nicht hätte ahnen können. Was kann jetzt jemand, der in einer großen Stadt wohnt, spielend in sich aufnehmen! Wenn also „Kunstgeschichte“ früher etwas mühsames, etwas zum Arbeiten war, was an Unnehmlichkeit sich nicht von ferne mit einem Konzertabend messen konnte, so fügt es sich jetzt schon eher, daß jemand, etwa auf dem Umwege durch eine moderne Kunstausstellung, die Säle einer Galerie von alten Bildern betritt. Er wird dort alte Bekannte finden und sehen, daß sich die Modernen bei allem Titanenmuth nicht frei machen können von der Erinnerung an ihre großen Vorgänger. Er wird von seinem Interesse für die Gegenwart, an deren Kämpfen er Anteil nimmt, etwas auch der Vergangenheit zu gute kommen lassen; er wird die Kunst früherer Tage mit anderen Augen ansehen lernen, wenn er sich sagt, daß viele ihrer Leistungen unter ähnlichen Kämpfen entstanden sind. Dabei gewähren ihm die knappen Notizen unserer ganz vortrefflichen deutschen Galerie-cataloge (man denke hier dreißig Jahre zurück!) für das Thatsächliche eine Fülle von zuverlässiger Belehrung. So wird in unserem Kunstfreunde der Wunsch erwachen, etwas zusammenhängendes über Kunst zu lesen und über die allmählich aufgenommenen Eindrücke sich besser Rechenschaft zu geben. Er will dabei zunächst etwas lernen, kann aber daneben auch noch ein gewisses Vergnügen empfinden, weil er nun nicht mehr erwartet, daß es so mühelos sei, wie wenn er eine Sammlung von Gedichten oder einen Roman in die Hand nähme. Für Leser in dieser Stimmung möchte ich geschrieben haben.

Was die folgenden Bände enthalten, hat, als wir vor Jahren mit einander in Italien lebten, unsere Gedanken beschäftigt, später durfte ich es in nachbarlichem Gedankenaustausch mit Dir oft aufs neue erwägen, und zuletzt konnte ich es bei Dir in Kassel abschließen, gefördert durch Habichs erlesene Sammlung von Photographien nach den Handzeichnungen der alten Meister. So liegt es nun jetzt vor Dir, etwas anders, als es ursprünglich gedacht war. Was ist es und was will es?

Etwas weniger Bilderbeschreibung und Bilderkritik, als die Kunstgeschichten zu geben pflegen, dafür etwas mehr Geschichte, nicht sowohl Künstlerbiographie, die nicht durchaus zum Verständnis der Kunstwerke erforderlich ist, als vielmehr Geschichte der Zeit und ihrer Stimmungen, aus denen heraus die Kunstwerke geschaffen, unter denen sie zuerst genossen

und beurteilt worden sind. Diese Art von Geschichte müssen wir zu kennen suchen, wenn wir die Kunstwerke verstehen wollen. Denn die meisten treten uns zuerst als geschichtlich bedingte Erscheinungen entgegen. Nur wenige wirken auf jeden Beschauer wie heute entstanden, weil sie vor seinen Augen den Charakter des Vergangenen verloren haben. Jene Art von Geschichte beruht ferner auf den Eigentümlichkeiten eines Landes und seiner einzelnen Landschaften. Daraus gehen aber auch die Künstler hervor, und es bilden sich Schulen, und selbst die stärksten Persönlichkeiten unter den Künstlern machen sich nicht ganz frei von dem Zusammenhange mit der Scholle, auf der sie geboren wurden, von den Einflüssen der Gesellschaft, unter der sie aufgewachsen sind. Springer bemerkt einmal, die Kunstgeschichte kenne nur Persönlichkeiten, in denen sich die herrschende Richtung typisch widerspiegele, oder die den Gang der Entwicklung beeinflusst hätten. Aber sie kennt doch auch Zustände, deren Physiognomie man nicht einzelnen Personen auf die Rechnung setzen kann. Sie führt ferner mit sich an Leistungen einen mittleren Durchschnitt, an dem man (man darf ihn nur nicht über das ihm zukommende Maß erhöhen) bisweilen besser erkennt, worauf eine Zeit hinauswill, als an den Spitzen und den großen Ereignissen. Dieses Zuständliche oder Geschichtliche soll also neben den leitenden Persönlichkeiten zur Geltung kommen. Dafür sind die toten Strecken vermieden, die in den Kunstgeschichten mit Namen ausgefüllt zu werden pflegen, mit denen die Meisten keine Vorstellung mehr verbinden. Die einzelnen Kapitel der Darstellung entsprechen einzelnen Landschaften und sind zugleich bestimmten einzelnen Künstlern gewidmet. Aber es sind keineswegs Künstlerbiographien. Wichtiger, als das äußere Leben, die sogenannte Biographie, ist die Charakteristik der Künstler als solcher, die mit auf dem Vergleichen beruht. Hierin ist mit Absicht weit gegangen und der Versuch gemacht worden, die einzelnen so scharf wie möglich hinzustellen. Besser zu viel Zeichnung, als zu wenig. Das ist nun freilich Sache der persönlichen Auffassung, und dem Leser wird damit in jedem Falle ein bestimmter Standpunkt aufgezwängt. Wenn er sich dann durch Anschauung und abweichendes Urtheil im einzelnen dagegen auflehnt, so hat die Methode ihre Aufgabe erfüllt.

Die vorliegende Reihe dieser Darstellungen, die Kunst der Renaissance in Italien, besteht aus fünf Büchern oder Hefen. Dem fünften ist ein Verzeichnis der besprochenen Kunstwerke und der dazu käuflichen Photographien beigegeben, sowie ein genealogischer Anhang zur Orientierung

über solche Personen aus fürstlichen Häusern, die zu der Kunst ihrer Zeit Beziehungen unterhalten haben.

Der Standort der Kunstwerke ist möglichst kurz angegeben. Bei Affizien, Louvre, Brera u. s. w. ist Florenz, Paris, Mailand entbehrlich. London, Berlin, München u. s. w. bezeichnen jedesmal die Hauptsammlungen. Doppelte Bezeichnung, z. B. Florenz, Akademie, steht nur, wo eine allein nicht genügen würde. Bisweilen sind, namentlich bei Handzeichnungen und Bildern, um das Gemeinte vor jeder Verwechslung sicher zu stellen, noch die Nummern hinzugefügt.

In geschichtlichen Dingen konnte ich mich an meinen Freund Paul Scheffer-Boichorst wenden, und seinem Mitarbeiter an den Regesta imperii, Herrn Dr. E. Schaus in Berlin, bin ich für die kundige Sorgfalt, mit der er sich meiner vielen Anliegen angenommen hat, zu großem Danke verpflichtet. Rat und Hilfe meines Verlegers, mit dem mich vieljährige Freundschaft verbindet, sind meiner Arbeit weit über den Bereich der zahlreichen neu herzustellenden Abbildungen hinaus zu statten gekommen.

Die Kunst der Renaissance in Italien

Von

Adolf Philippi

Erstes Buch

Die Vorrenaissance

Die Bildhauer von Pisa. — Giotto. — Fiesole.

Mit 50 Abbildungen



Leipzig 1897.

Verlag von E. A. Seemann.

Uebersetzungsrecht vorbehalten.

I n h a l t.

Ueber Kunstbetrachtung und Kunstschriftstellerei. Von Oscar Eisenmann.
S. V—XIV.

1. Die Bildhauer von Pisa S. 1—50.

Die Plastik ist älter als die Malerei 1. Ihr Verhältnis zur Architektur 2. Romanische Kirchen in Italien 3. Toskana 5. Pisa 6. Florenz (S. Miniato) 9. Lucca, Pistoja 11. Niccolò Pisano 11. Die Kanzel der Taufkirche zu Pisa 13. Skulpturen aus der Zeit vor Niccolò in Verona, Florenz (S. Lionardo), Pistoja (S. Bartolommeo) 17. Die Kanzel des Doms zu Siena 22. Arnolfo di Cambio: Grabmal des Kardinals de Braye, Orvieto 23. Die Arca di S. Domenico, Bologna 25. Fra Guglielmo: Kanzel in S. Giovanni, Pistoja 27. Der Große Brunnen zu Perugia 28. Skulpturen am Dom zu Lucca 30. Giovanni Pisano und Giotto 34. Was heißt gotische Skulptur? 35. Gotische Architektur in Italien 37. Giovanni's Kanzeln in Pistoja (S. Andrea) und Pisa (Dom) 38. Andrea Pisano 40. Seine Thür an der Taufkirche in Florenz 42. Reliefs am Glockenturm (Giotto) 42. Orcagna: Tabernakel in Or San Michele 45. Rino Pisano 46. Die Bildhauer in Siena 47. Skulpturen am Dom zu Orvieto 49.

2. Giotto S. 51—112.

Gotische Kirchen in Italien 51. Die Bettelorden 53. Die Dome in Florenz, Siena, Orvieto 54. Gotische Ordenskirchen 54. S. Francesco in Assisi u. a. 56. Älteste Wandmalerei; Mosaiken 56. Giotto, allgemeiner Charakter 58. Was ist religiöser Charakter in der Kunst? 59. Freskotechnik der Giottesken 61. Giotto und seine Vorgänger: Cimabue 62. Giunto von Pisa, Guido und Duccio von Siena 63. Charakter der Giottesken: ihr Realismus 64. Giotto's Fresken in Padua, in Assisi und Florenz (S. Croce) 66—78. Giotto's Schüler: Taddeo und Agnolo Gaddi, Orcagna (Altarbild in S. Maria Novella) 78. Spinello Aretino 79. Giotteske Tafelbilder 80. Gedankenmalerei (Giotto und Dante) 81.

Siena 83. Das Andachtsbild (Duccios Dombild) 85. Historische Malerei: Simone Martini (die Maestà) 87. Lippo Memmi 88. Die Lorenzetti; politische Malerei 89. Die giottesken Fresken in der Spanischen Kapelle zu Florenz 92. Der Camposanto zu Pisa 95. Seine Fresken (Triumph des Todes u. f. w.) und deren Urheber 96. Gedankenmalerei 103.

Fra Giovanni da Fiesole 104. Kunstcharakter: seine Frömmigkeit 106. Zusammenhang mit Umbrien („Geburt Christi“) 108. Tafelbilder (Krönung Mariä u. a.) 110. Fresken in S. Marco 111; in Orvieto und Rom 112.



Fig. 50. Gruppe der Frauen aus dem Bilde „Christus am Delberg“, von Fiesole.

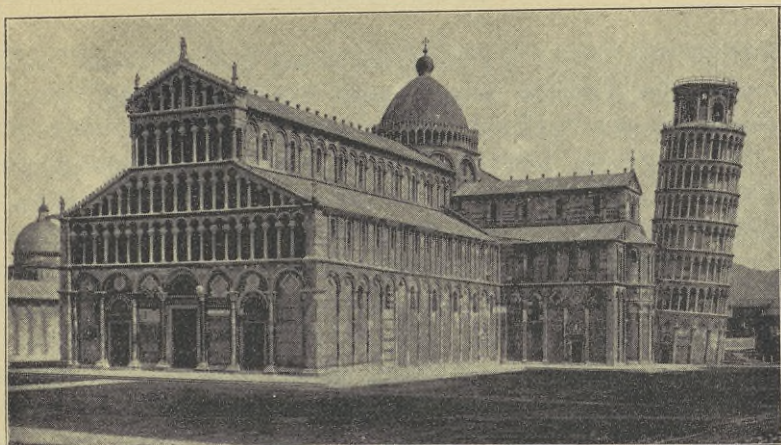


Fig. 1. Dom und Glockenturm in Pisa.

1. Die Bildhauer von Pisa.

Allgemeines. Romanische Kirchen in Italien. Die Bildhauerschule von Pisa. Anfänge der Gotik. Bildhauer von Siena. Skulpturen am Dom von Orvieto.

Von den beiden im engeren Sinne bildenden Künsten ist die Malerei die Kunst unseres heutigen Lebens. Die Plastik hat ihre größte Bedeutung im Altertum gehabt und bei den Griechen eine Höhe und zugleich durch ihre allgemeine Verbreitung eine Herrschaft erreicht, die sie nach menschlichem Ermessen nicht wieder einnehmen wird. Für den modernen Menschen steht sie erst in zweiter Reihe, wenn sie es auch bisweilen in den neueren Zeiten, sei es in einzelnen Männern, wie Michelangelo, sei es in ganzen Schulen, wie hundert Jahre vor ihm in Italien, zu ganz hervorragenden Leistungen gebracht hat. Die Malerei in dem Sinne, wie wir sie fassen und wie sie noch für die heutige Welt Interesse und Bedeutung hat, beginnt in Italien und mit Giotto. Aber wie die Bildhauerkunst überhaupt in der Weltgeschichte älter ist, als die Malerei, so tritt sie auch bei einigen Völkern und in einzelnen Perioden — nicht bei allen, z. B. nicht in den Niederlanden oder in Spanien — früher auf und übernimmt gewissermaßen die Führung. An ihr lernt dann die Malerei, bis sie selbständig wird. So ist es vor allem in Italien gewesen. Die italienischen Maler könnten wir gar nicht verstehen und würdigen, wenn wir nicht die Bildhauer, die ihnen vorausgingen, kennen zu lernen suchten. Fünzig Jahre aber bereits vor Giotto blüht in Pisa eine Schule von Bildhauern. Sie hat nicht nur auf

Giotto eingewirkt, sondern sie gewinnt auch Einfluß über ganz Italien und hält sich bis in ihre Ausläufer hundert Jahre lang, 1250—1350. Ihr Begründer ist Niccolò Pisano.

Seine persönliche Richtung, die sich sehr deutlich schon von der seines Sohnes Giovanni unterscheidet, hat man passend als Vorrenaissance bezeichnet. Also was erst später um 1400 in Florenz als eigentlich sogenannte Renaissance auftritt und von da sich weiter entwickelt, das soll nach der Meinung dieses Ausdrucks hier in Pisa bereits hundertundfünfzig Jahre früher zuerst entstanden sein, um bald wieder zurückgedrängt zu werden, bis es sich seit 1400 in Florenz wieder einstellt und dann dauernd behauptet.

Beide Künste, die Plastik sowohl wie die Malerei, treten in der Geschichte überall zunächst im Gefolge der Baukunst auf. Bei unserem heutigen Staffeleibilde denkt man nicht mehr an diese Abhängigkeit, die man in der Wandmalerei sogar noch äußerlich erkennt. Die Plastik zeigt das noch deutlicher. Denn die bei uns üblichste unter ihren scheinbar selbständigen Aufgaben, das Denkmal, erscheint manchmal geradezu als eine Art Architektur und ist jedenfalls immer noch tektonisch, wie man es nennt, gebunden. Von Haus aus war aber die Unselbständigkeit noch größer, und auf den Anfangsstufen tritt die plastische Kunst — wie auch die Malerei — nur als Dekoration des Bauwerks auf. Was noch auf den Höhepunkten der Skulptur die Architektur für ihre einstige Dienerin oder Begleiterin bedeutet, sieht man an den Bildwerken der griechischen Tempel oder an den besten und vollendetsten Statuen einer französisch-gotischen Kathedrale. So könnten wir auch der frühesten italienischen Erscheinung auf dem Gebiete der italienischen Plastik, eben dieser Schule des Niccolò Pisano, gar nicht gerecht werden, wenn wir den Boden nicht kennen, den ihr die Architektur in Italien bereitet hat.

Wie also stand es in Italien mit der Architektur, als Niccolò in Pisa auftrat? Vor allen Dingen sehr verschieden in den einzelnen Provinzen, je nach dem Gange und dem Ergebnis ihrer Sondergeschichte. Wir erhalten deswegen kein einheitliches Bild. Wir finden keine so mächtig bestimmenden Baugedanken, wie sie im Norden die beiden großen nationalen Baustile ausdrücken, der romanische in Deutschland, der gotische in Frankreich. Denn gegenüber diesen gewaltigen, trotzig aufsteigenden und auf die kleine Welt zu ihren Füßen herabblickenden Denkmälern, zu deren Erschaffung es jedesmal der Bändigung eines ganzen Heeres von Kräften be-

ducfte, erscheint doch alle gleichzeitige Plaftik oder Malerei wie ein bloßes Spielwerk. Diefe nordifchen Kirchen find aber auch gefchichtlich aus ihrer Zeit hervorgewachfen, wie nur je ein Erzeugniß der Kunft. In Deutfchland wird die altchriftliche, auf Pfeilern ruhende Bafilika mit flacher Decke feit dem Jahre 1000 allmählich in den romanifchen Kirchenbau hinübergeführt. Die niederdeutfchen Kirchen in den Stammlanden des fächfifchen Kaiferhaufes erinnern noch mehr an die ältere Form. Die Decke bleibt meift noch flach, die Obermauern zwifchen Mittel- und Seitenschiff werden von Säulen und Pfeilern abwechfelnd getragen. Diefe Kirchen find einfacher in der Konftruktion und befcheiden in der Abmeffung. Am Rhein dagegen fteigen unter den fränkifchen Kaifern prächtige Kirchen empor: die Dome von Speier, Mainz und Worms, die Abteikirche zu Laach und die romanifchen Kirchen Kölns. Hier finden wir fowohl die Pfeilerftützung, wie die Wölbung vollftändig durchgeführt. Die räumliche Ausdehnung ift fo groß, daß die Konftruktion fich imponant entfalten kann. Diefe ift die Hauptsache. Alles dekorative bleibt dahinter angemeflen zurück. Erft fpäter kommen die reichen Portale und dazu der weitere Figurenfchmuck, wie an den Domen von Bamberg und Raumburg oder an der Goldenen Pforte zu Freiberg. Der echte, frühe romanifche Stil in Deutfchland wirkt zuerft faft nur durch feine Verhältniffe.

Diefen Baustil hat auch Italien mitgemacht, aber nicht der Süden: Neapel und Sizilien. Diefe Gebiete fcheiden, fobald die Kultur des Abendlandes ihre moderne Gefalt anzunehmen beginnt, aus der Kunftentwicklung völlig aus. Die Natur fpendet ihnen ihre Gaben, wie vor zweitaufend Jahren, aber mit der Gefchichte ift es vorbei. Sie hatten ihre Blüte vor unferer Zeitrechnung, ja noch vor dem Römerreiche, zur Zeit der griechifchen Kolonien. Damals war man in Unteritalien bald weiter und man lebte dort reicher und fchöner, als im griechifchen Mutterlande. Dann unterwarfen die Römer diefe gefegneten Landftriche und genoffen ihre Früchte jahrhundertlang. Darauf kam Unteritalien unter die byzantinifche Herrfchaft und in Verkehr mit Konftantinopel, und vieles erhielt nun ein morgenländifches Ausfehen. Die Araber feßten von Afrika herüber und erfüllten Sizilien. Was fie gebaut haben, ift bis auf ganz geringe Ueberbleibfel verfchwunden. Aber von dem behaglichen Reichtume, mit dem fie fich dort einbetteten, von dem Wohlleben und von allen den feineren geiftigen Genüffen der vorgefchrittenen Kultur des Islams nahm dann wiederum ein neues Gefchlecht Befitz, die Normannenkönige, ftark und kriegerifch, zugleich aber

beßien, das Leben auch im Frieden auszukosten. Die Normannenzeit hat ja in Palermo glänzende Bauwerke hinterlassen, Zeugen einer in ihrer Art einzig dastehenden Kultur in unserem Abendlande, und wir kennen diese Kultur genügend, um sagen zu können, daß das Leben der feinen Gesellschaft an diesem Fürstenhofe damals im 12. Jahrhundert im Abendlande wohl kaum noch seinesgleichen hatte. Aber das darf doch nicht täuschen über den wahren Wert dieser hochscheinenden Bildung. Sie ist äußerer Glanz, im Volke ruht sie nicht. Wie hätte auch ein Volkstum sich kräftig und für die Weiterentwicklung der Kultur maßgebend erhalten können, wo die Herren so oft wechselten, immer neues brachten und das Vorgefundene in Staat und Gesellschaft und in materiellen Dingen nur zu ihrem Gefallen ausnützten! Wo kein Volk ist, da ist auch keine Kunst, die lebendig weiter wirken kann, wenn ihre Trümmer den Späteren auch noch so glänzend scheinen. Auf diesem Boden und mit den Ueberbleibseln dieses einstmal so reichen Lebens haben sich dann noch einmal unser Kaiser Friedrich II. und die spanischen Aragonesen häuslich eingerichtet. Die schaffende Kraft des Landes aber war erschöpft, und diese letzten Herren haben ihm nichts neues mehr gebracht, aber es war noch genug da zum Weiterleben, und dieses Hofhalten mit Dichtern und Sängern und mit Künsten und Wissenschaften, dieser Zustand eines selbstverständlichen, anspruchsvollen höheren Genießens hat unter den Zeitgenossen manchen Blick des Neides auf sich gezogen und manches Zeugnis der Bewunderung auf die Nachwelt gebracht.

Das „Königreich beider Sizilien“ hat längst zu leben aufgehört. Die äußeren Reste seines einstigen wechselvollen Lebens, mannigfaltig an sich und vielfach fremdartig gegenüber dem, was man sonst für italienisch ansieht, üben auf den Besucher immer noch den alten Zauber. Er sieht neben den griechischen Tempelsäulen und der altchristlichen Basilika die byzantinischen Kirchen und Klöster, er findet neben maurischen Arabesken Bronze- und Email aus Konstantinopel oder bunte Marmormosaik, wie sie die „Kosmaten“ aus dem römischen Gebiet gebracht hatten. Sogar gotische Kirchen und gotische Grabmäler haben noch zuletzt die Könige aus dem Hause Anjou auf burgundische Weise in Neapel aufgeführt. Aber so originell dem Betrachter dieses bunteste aller Bilder aus dem großen Buche der italienischen Kunstgeschichte erscheinen mag, wirklich originell, d. h. am Orte haftend und fähig, weiter zu wachsen, war hier nichts. Kein architektonischer Gedanke ist von Unteritalien ausgegangen (wenn wir von jenen Normannenbauten absehen), kein großes Bauwerk und kein eigentümliches Werk eines Bildhauers

hat sich nach den Zeiten des Altertums dort erhalten, kein bedeutender Maler ist in der neueren Zeit aus Neapel oder Sizilien hervorgegangen. Beide Länder haben, wenn man die Kunstgeschichte fragt, fortan nur empfangen, nicht gegeben. Legenden und Lügen der örtlichen Berichterstatter haben die Leere mit Truggestalten und mit nie geschehenen Ereignissen ausgefüllt. Aber die historische Kritik hat an dieser Art von Lokalüberlieferung längst ihr Werk gethan, und unsere geschichtliche Darstellung hat diese Landschaften nur noch vorübergehend zu berühren.

Gehen wir weiter nach dem Norden hin, so bietet auch Rom auf dieser Stufe der baulichen Entwicklung noch nichts. Die antike Kunst in ihren Nachwirkungen war zu mächtig, und zu großen Bauwerken war neben den altchristlichen Basiliken kein Bedürfnis. Ganz im Norden dagegen ist der Markusdom von Venedig zwar in gewissem Sinne eine romanische Kirche, aber er ist doch wesentlich unter byzantinischem Einflusse gebaut und äußerlich ausgestattet. Das Hauptgebiet eines nordischen Baustils ist die Lombardei mit ihren zahlreichen Kirchen, allen voran S. Ambrogio in Mailand. Diese Gegend hat sogar an dem Hauptproblem der romanischen Bauweise, der Einwölbung, einen selbständigen Anteil; wenigstens läßt sich nicht entscheiden, ob hier oder am deutschen Mittelrhein früher die flache Decke durch das Gewölbe ersetzt worden ist. Auch die an den rheinischen Kirchen üblichen Bogenfriese und Zwerggalerien finden wir an den lombardischen Fassaden zu einer außerordentlich reichen Wirkung gebracht. Aber nun unterscheidet sich dieser italienische romanische Kirchenbau doch in seiner ganzen äußeren Erscheinung wesentlich von unserem deutschen. Die Türme fehlen oder sind mit dem Langhause nicht einheitlich verbunden. Dafür drängt sich die Fassade gern selbständig vor, sie drückt nicht, wie in Deutschland, als Einkleidung die Konstruktion des Langhauses aus, sondern sie ist oft nur eine für den Baugedanken gleichgiltige Wand, ein Raum zur Aufnahme von weiterem architektonischem oder figürlichem Schmuck, der mit dem klaren Ausdrucke einer einfachen romanischen Fassade im Norden manchmal kaum noch Ähnlichkeit hat.

Wir kommen nun nach Toskana. Neben der Lombardei und der venezianischen Ebene haben wir in diesem Lande den wichtigsten Mittelpunkt für die italienische Kunst der neueren Zeit. Gegenüber Rom und dem Süden, wo die nunmehr abgeschlossene Kultur des Altertums sich einst ent-

faltete, haben wir in diesen drei großen Gebieten noch vielfach neues Land und uner schöpften Boden. Das Antlitz Venedigs ist dem Meere und der Welt des Ostens zugewandt. Die gallischen Bewohner der oberen Po-Landschaft sind niemals vollständig romanisiert worden. Sie unterhielten immer die Verbindung mit dem französischen und deutschen Norden und haben von daher Bezug erhalten. Im frühen Mittelalter erhebt sich dort das kräftige Longobardenreich. So hat auch Toskana innerhalb des alten römischen Reiches die Eigenart seines Stammes durch die ganze Geschichte hindurch sich bewahrt. Nur schwer und langsam und am Ende auch nur äußerlich sind die Etrusker von den Römern unter das Joch ihrer Herrschaft gezwungen worden. Und wie die unzerstörbaren Ueberreste der festen Bergstädte und Burgen Toskanas dem Lande noch heute sein charakteristisches Aussehen geben, so hat sich auch das Volkstum hier kräftig und eigentümlich das Mittelalter hindurch erhalten. Sprache und Litteratur des modernen Italiens sind ja von Toskana ausgegangen. Große Städte erhoben sich auf antiken Gründungen, — Pisa, Florenz, Siena — dazu viele kleinere, und alle mit einem natürlich abgegrenzten Hinterlande bildeten ebensoviele größere und kleinere Mittelpunkte eines in Staat und Kultur kräftigen und reichen Lebens.

Hier in Toskana treffen wir nun auch wieder auf hervorragende Denkmäler der romanischen Architektur. Sie sind durch gemeinsame Züge untereinander zu einer großen landschaftlichen Gruppe verbunden. Das Gewölbe hat nicht die Bedeutung, wie in der Lombardei, aber dafür ist die äußere Dekoration viel prächtiger. Unter allen Städten voran steht Pisa mit seinem auch für nordische Raumverhältnisse ansehnlichen*) Dom aus dem 11. Jahrhundert, dem das folgende dann in gleichem Stil eine Taufkirche und den berühmten schiefen Glockenturm hinzufügte, eine Baugruppe auf einem großen, freien Platze von einer Harmonie der Wirkung, wie sie Italien nicht zum zweitenmal wieder aufzuweisen hat. Sie ist der stolze künstlerische Ausdruck eines mächtig emporstrebenden Gemeinwesens, das damals neben Venedig die erste Stelle einnahm. Denn Florenz, das bald mit Pisa in Wettkampf treten und auch im politischen Leben die Führung von Toskana übernehmen sollte, stand noch zurück, und vollends in der Kunst hatte Pisa noch lange unbestritten den Vorrang. Pisa war wie Genua durch die Kreuz=

*) Man kann etwa an die Dome von Bamberg oder Freiburg denken. Länge und Breite entsprechen einander annähernd dort und hier; das Mittelschiff ist in Pisa höher.

züge in die Höhe gekommen. Nur diese großen italienischen Seestädte hatten damals in Europa Schiffe genug, um die abendländischen Ritter hinüberzubringen und ihre Bewegungen von der See aus zu unterstützen, ihre Verbindung mit der Heimat zu sichern. Pisa allein verfügte im ersten Kreuzzuge über mehr als hundert Schiffe, als Frankreich und England noch

keine nennenswerten Flotten hatten, und das pisaniische Handelsstatut von 1078 hatte als Vorbild Ruf in den Handelsstädten des Nordens und des Orients. Politisch hielt die Stadt zu den Kaiserern, während Florenz guelfisch war. Ihr glückte alles, bis sie nach einer Niederlage zur See ihre Flotte an die Genuesen verlor (1284). Aber das war erst der Anfang vom Ende, denn gerade in diese Zeit fällt noch die Blüte der pisaniischen Bildhauerei, die uns gleich beschäftigen wird.

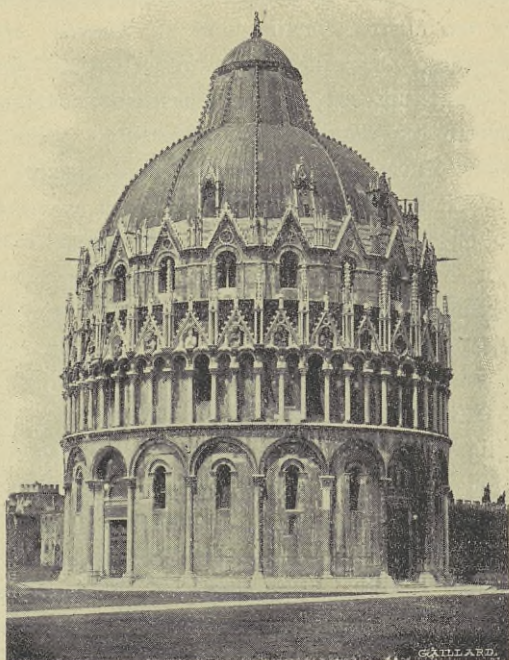


Fig. 2. Die Taufkirche in Pisa.

Hier also in Pisa wurde (seit 1063) jener Dom gebaut, eine fünf-schiffige Basilika, zum Teil aus antiken Werkstücken aufgeführt und außen bedeckt mit edelstem weißem und farbigem Marmor (Fig. 1). Das Langhaus durchkreuzt ein Querhaus von drei Schiffen. Ueber der Kreuzung liegt eine ovale Kuppel. Die Mittelschiffe sind flach gedeckt und nur die niedrigeren Seitenschiffe überkreuz gewölbt. Die äußere Dekoration nicht nur der Vorderfassade — mit ihren vier Reihen von Säulenarkaden übereinander —, sondern auch der Seiten zeigt deutlich mit einem antiken Raumgefühl die Anordnung der inneren Räume an, und ihre Pracht wirkt unvergleichlich durch die Menge der Teile und den Glanz des Stoffes in den einzelnen

Werktücken. Ein so großes Werk mit seiner langen Bauzeit mußte eine Schule für ganze Geschlechter von Architekten und Steinmetzen werden. So sehen wir denn auch, daß, je weiter der Bau vorrückt, die Formen edler, einfacher, reiner werden. Die Taufkirche (gegründet 1153) zeigt das, abgesehen von den später hinzugefügten gotischen Verzierungen, an ihrem äußeren Aufbau (Fig. 2); die Kuppel im Innern reicht allerdings nicht an die Schönheit des älteren Baptisteriums in Florenz, dessen vollendeten Gewölbebau Brunellesco vor sich hatte, als er seine Domkuppel erfand. Und der Glockenturm von Pisa mit seinen rings umlaufenden Galerien, in denen die Schwere des Mauerwerks verschwunden scheint (gegründet 1174), ist der schönste Turm eines italienischen Kirchenbaues.

Die Werkstücke zu diesen Gebäuden waren, wie bemerkt, zum Teil antik, und an das klassische Altertum erinnert überhaupt in seinen Formen dieser Stil weit mehr, als der romanische Stil des Nordens. Das Antike in den einzelnen Baugliedern bestimmt durch die Dekoration den Ausdruck des Ganzen so sehr, daß, wer nur nordische Bauten kennt und diesen Dom mit seinem Glockenturm zum erstenmal sieht, meinen müßte, er hätte eine das Altertum erneuernde künstlerische Aufgabe vor sich oder einen besonders kräftig an das Altertum anklingenden Abschluß der altchristlichen Basilika, die ja aus dem Altertume herkam. Das legt uns wohl einen Vergleich dieser Baugruppe von Pisa mit den großen griechischen Tempelbauten nahe. Fern von Rom, wo die Trümmer der antiken Kunst hoch liegen, erhebt sich in Pisa ein Denkmal neuer Zeit, imposant durch seine Größe und ausgeführt mit einem geläuterten Geschmack, der das Alte, wo es taugt, wirksam benutzt hat. Wenn wir von den Bauwerken Ravennas am anderen, östlichen Meere absehen, so ist doch wohl in diesen drei Gebäuden Pisas zum erstenmal seit den Tagen des Altertums auf dem Boden Italiens etwas entstanden, was sich mit der antiken Architektur messen kann. Dieser Eindruck mußte sich vollends der nachdenkenden Menschen bemächtigen, die die Werke entstehen sahen, und er mußte dann auf solche weiter wirken, die, wie Niccolò Pisano, bald nach ihnen kamen. Wir wissen, daß zu Niccolòs Zeit in Pisa Reste aus dem Altertum: etruskische Aschenkisten, griechische und römische Sarkophage und Reliefs gesammelt und mit Vorliebe betrachtet wurden. Aber hier in diesen Bauwerken war doch etwas neues geschaffen worden, was nicht bloß auf Sammeln und Nachahmen beruhte. An den Portalen des Baptisteriums finden wir auch Reliefs mit menschlichen Figuren, deren Stil schon freier und natürlicher ist, als der byzantinische:

Monatsbilder, Szenen aus dem Leben Christi, Apostelpaare, alles in kleinen Feldern, am östlichen Hauptportal. Es sind sehr bescheidene Anfänge, aber sie zeigen doch, daß es schon vor Niccolò in Pisa auch Skulpturen gegeben hat.

Ob wir aber sehen, wie Niccolò zu seinem Ruhme kam, wollen wir dem weiteren Zuge der romanischen Architektur von Pisa aus folgen. An den Dom von Pisa erinnert die Kirche S. Miniato al Monte bei Florenz (Fig. 3),

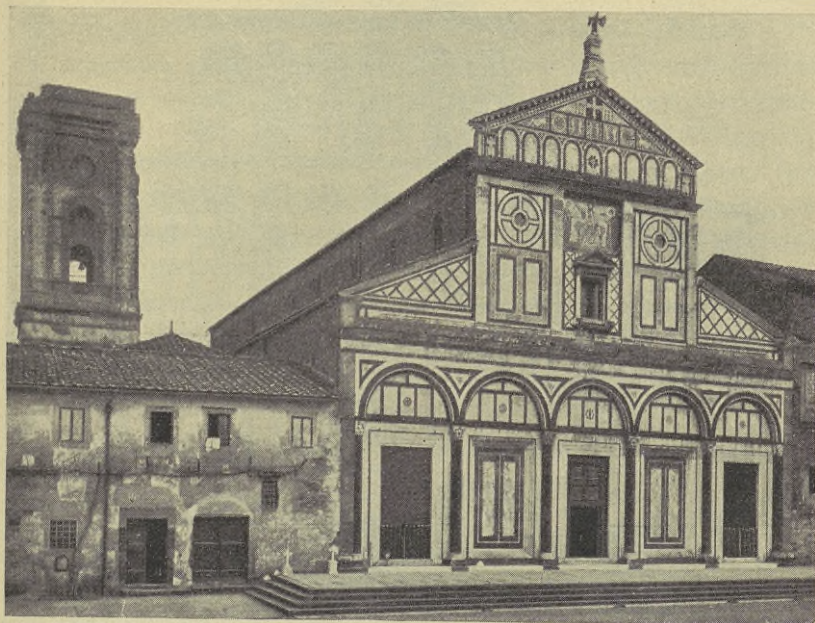


Fig. 3. S. Miniato al Monte bei Florenz.

ein kleines Wunderwerk von Harmonie, der Räume sowohl wie der Außendekoration. Sie hat nur drei Schiffe: die seitlichen sind flach gedeckt, das mittlere aber hat ein offenes Sparrendach, das auf zwei Querbogen über je zwei Pfeilern ruht. Auch die Fassade ist einfacher, als die des Doms von Pisa: unten Säulen mit Bogen, oben flache Pilaster mit geradem Gefims. Die Vierformen treten nicht so plastisch hervor, wie in Pisa; zwischen Säulen und Pilastern liegen farbige Marmorplatten und verbinden sich zu schlichten, angenehm wirkenden Flächenmustern. Klar und deutlich sind darin die Innenräume ausgedrückt. Diese Ruhe und Klarheit der Disposition erinnert uns wieder an antike Werke. Wir möchten meinen, wir wären dem

Altertum noch ganz nahe, oder doch, wir hätten eine viel spätere Renaissance vor uns, die bereits unmittelbar aus dem Altertum entlehnt, wie es bald Leon Battista Alberti that. Aber wir befinden uns noch im Anfange des

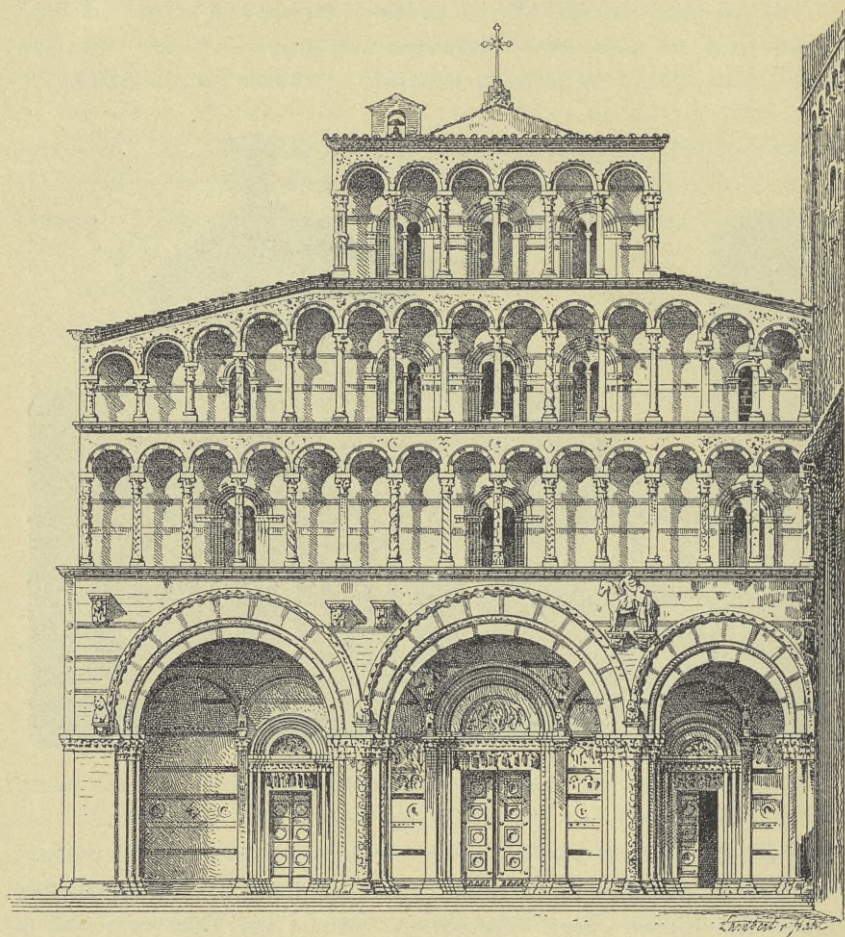


Fig. 4. Der Dom in Lucca.

12. Jahrhunderts, zeitlich zwischen dem Dom von Pisa einerseits und der Taufkirche und dem Glockenturme auf der anderen Seite. Man sieht also, das Schöne, welches in seinem einfachen Ausdrucke der Antike ebenbürtig ist, ohne doch von ihr entlehnt zu sein, entsteht hier dreihundert Jahre vor der gewöhnlich so genannten Renaissance.

Nach Pisa haben sich dann die romanischen Kirchen der kleineren Nachbarstädte Lucca und Pistoja gerichtet: dort z. B. der Dom S. Martino (Fig. 4), S. Michele und andere, hier S. Giovanni Fuorcivitas, S. Andrea, S. Bartolommeo, auch der Dom. Es sind das nur einige Beispiele unter vielen ihresgleichen. In der Anordnung und dem rein Architektonischen sowohl, wie in der Anwendung der Zierformen stehen alle diese hinter dem Dome von Pisa oder der Kirche von S. Miniato erheblich zurück. Ihre Bedeutung für die Kunstgeschichte haben sie durch etwas ganz anderes bekommen. Wir finden namentlich in Lucca viele antike Säulen und sonstige antike Zierstücke vermauert und überhaupt an Fassaden und Vorhallen einen übermäßigen Reichtum von Zierformen verschwendet. Dadurch ist die Wirkung des Bauwerks beeinträchtigt und der Stil oft geschmacklos verzerrt worden. Aber in diesem unpassenden Ueberflusse hat sich auch früh eine Plastik entwickelt, die außen die Kirchen deforiert und in ihrem Innern mancherlei kleine Erzeugnisse zurückgelassen hat. Diese an sich wenig erfreuliche Bildhauerei hat für uns darum einen Wert, weil wir an ihr die Bedeutung der Pisaner verstehen und ihre Aufgaben an diesen Sachen messen können. Darum werden wir ihren Werken später wieder einen Blick zuwenden müssen.

Einstweilen kehren wir nach Pisa zurück, wo gleich nach der Mitte des 13. Jahrhunderts Niccolò als Bildhauer aufgetreten ist. Ueber hundert Jahre trennten ihn bereits von der großen Bauentwicklung, die seiner Vaterstadt die schönen romanischen Kirchen gegeben hatte. Sogar die Gotik war, wie wir später sehen werden, schon eingezogen in Italien, aber Niccolò wird nicht davon berührt, wenn auch seine und seiner Schule Werke zufällig einigemal an oder in gotischen Kirchen verwendet oder aufgestellt worden sind. Wir müssen uns seinen Blick auf die große, nun nicht mehr neue, halb romanische, halb antike Architektur seiner Heimat gerichtet denken, als deren Nachzügler er uns doch wohl erscheinen wird. Die Gotik, für die Giotto malt, gehört schon einer neuen Zeit an, und zu dieser Zeit macht Niccolòs Sohn, Giovanni, den Uebergang. Das Auftreten der pisanischen Bildhauer, deren Werke wir uns gewöhnt haben, zum erstenmal in der italienischen Kunstgeschichte „schön“ zu finden, kommt uns so plötzlich, so unvermittelt und darum unerklärlich vor. Nachrichten über ihre Anfänge fehlen so gut wie ganz. Ihre Werke sind da, aber gleich in so großer äußerlicher Vollendung, daß wir nach Anknüpfung an ähnliches, was vor=

handen wäre, wie es scheint, vergeblich suchen. So sehr überragen sie alle früheren. Und überall, wo das der Fall ist, reizt es uns, nach tiefer liegenden Ursachen zu fragen.

Als Niccolò sein erstes großes Werk, die Kanzel für das Baptisterium in Pisa, vollendete (1260), war er ein Mann in reifen Jahren; 1284 wird er als verstorben erwähnt. Sein Sohn Giovanni arbeitete an dem zweiten Hauptwerk der Schule, einer Kanzel für den Dom von Siena (1266—68), als ein noch nicht fertiger Gehilfe um geringeren Lohn. Er ist nach 1320 gestorben. Sein Schüler Andrea, gleichfalls Pisano zubenannt, lebt bis 1349, und an ihn schließt sich noch ein minder bedeutender Ausläufer, Andreas Sohn Mino Pisano, bis 1368. Ueber hundert Jahre dauert also die Schule. Sie besteht noch, als Giotto längst nicht mehr am Leben war und als das Geschlecht geboren wurde, mit dem um 1400 in Florenz die Renaissance beginnt.

Des alten Niccolò Vater wird in einer gleichzeitigen Urkunde Petrus von Apulien genannt. Wir wissen nicht, was mit dieser Bezeichnung gemeint ist, ob die unteritalische Landschaft, von woher dann Niccolò mit seinem Vater eingewandert sein könnte, oder eine Gegend bei Lucca.*) Aber selbst in dem ersten Falle hätte die Herkunft der Familie für den Ursprung ihrer Kunst keine Bedeutung. Denn aus Unteritalien mit seiner aus abgestorbenen Elementen zusammengesetzten, äußerlich glänzenden, aber wesenlosen, unselbständigen Dekorationsweise (S. 4) konnte diese Kunst nicht hervordringen, wie man früher gemeint hat (namentlich noch Crowe und Cavalcaselle). In Pisa aber und der Umgegend treffen wir neues, frisches Leben und die äußeren Bedingungen für einen neuen Stil der Skulptur. Ihr näherer, innerer Grund liegt jedoch in der persönlichen Kraft des Genies, die an keine bestimmte Gegend gebunden ist. Und Niccolò nennt sich nicht nur auf der Kanzel des Baptisteriums einen Pisaner, sondern er wird auch in gleichzeitigen Urkunden immer so genannt. Er gehört also seiner Art nach nach Toskana.

Die Kanzel des Baptisteriums ruht auf sieben Säulen, von denen drei in romanischer Weise auf Löwen gestellt sind (Fig. 5). Ueber den sechs

*) Petrus de Apulia sagt die Urkunde. Apulia, auch Pulia heißt die Gegend bei Lucca, Apulia die Landschaft Unteritaliens. Da die Urkunde natürlich keinen Accent hat, so bleibt die Bedeutung des Namens ungewiß.

Säulenkapitellen der Ecken stehen als allegorische Gestalten Tugenden: Liebe, Tapferkeit, Treue u. s. w. Sie zeigen Studium antiker Vorbilder. Die

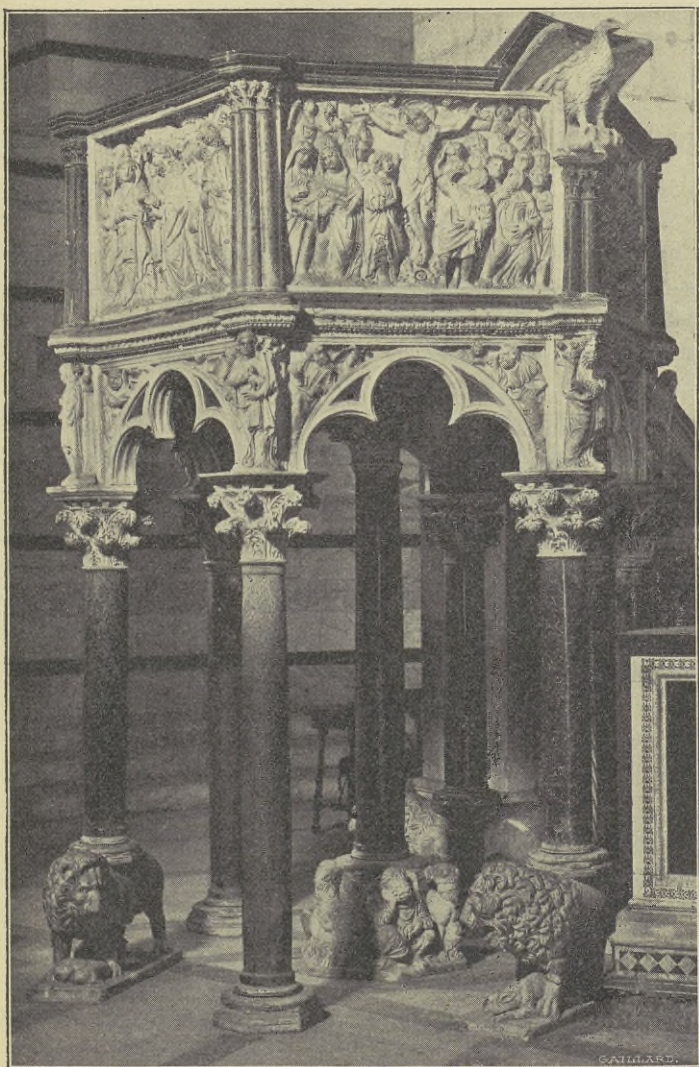


Fig. 5. Die Kanzel in der Taufkirche zu Pisa.

Brüstung der Kanzelbühne hat fünf Marmorreliefs (die sechste Seite ist für den Eingang offen gelassen) mit Darstellungen aus der Geschichte Christi. Ein

prächtiges, bis in die Details zierliches Schaustück! Was lehren uns aber diese Bilder, wenn wir sie mit ihren Vorgängern aus den umliegenden italienischen Landschaften oder auch mit den gleichzeitigen Skulpturwerken des europäischen Nordens vergleichen?

Was zuerst den Norden betrifft, so war man hier um diese Zeit schon sehr viel weiter, als in Italien, dessen spätere reiche Blüte uns das leicht übersehen läßt. Im Anfange des 13. Jahrhunderts, als Niccolò kaum geboren war, regte sich in Frankreich die Skulptur und begann die großen Kirchen der Frühgotik mit Figuren und Reliefs an Türmen und Fassaden in und über den Portalen zu bedecken. Wir haben eine ganze chronologische Reihe von Denkmälern, die mit Notre Dame in Paris anfängt und in den Kathedralen von Chartres, Amiens, Rheims den Lauf des ganzen Jahrhunderts, also gerade die Blütezeit der pisanischen Skulptur, begleitet. Was nun dort sich dem Auge bietet, das ist nicht nur der Menge nach mehr, es ist auch im Ausdruck des Einzelnen großartiger und vielfach naturwahrer und mindestens ebenso schön, wie bei Niccolò. Die Statuen scheinen — in ihren glücklichsten Beispielen — gewachsen an dieser Architektur, von der als Hintergrund sie gehalten werden; so vollkommen drücken sie ihr Wesen aus. Und die Reliefs haben Züge des Gemüts und Beobachtungen aus dem Leben, die wir bei Niccolò vergebens suchen würden. Nicht anders ist es in Deutschland, wo nach 1200, als schon die Gotik aus Frankreich eindringt, aber noch nicht die Skulptur beeinflusst, die Bildhauer in Sachsen und Franken für die romanischen Kirchen frische und in ihrer Einfachheit an die Antike erinnernde Statuen geschaffen haben, wie sie Italien um diese Zeit nicht kennt: an der Goldenen Pforte zu Freiberg, am Dom zu Bamberg und endlich noch an und in dem Raumburger Dom (die zwölf „Stifter“ im Westchor). Diese „spätromanische“ Plastik ist auch eine Erscheinung der „Renaissance“, wunderbar plötzlich folgend aus einer Erhebung der Geister, die sich in Deutschland am Ende des 12. Jahrhunderts bemerklich macht. Sie hat kein langes Leben gehabt, denn die Gotik gab bald der Plastik eine andere Richtung. Sie erstickte jene reichen Blüten und hat dann zu einer eigenen, gotischen Bildhauerkunst geführt, die sich aber gegenüber der Plastik in Frankreich doch nur ausnimmt, wie ein verkümmelter oder mißleiteter Nachkömmling. Will man also den Begriff der Renaissance in der Kunst nicht im äußerlichen Nachahmen des Altertums suchen, sondern in der Rückkehr von dem Schema zur Natur, und will man dann von einer Renaissanceperiode sprechen, die für das Europa der heutigen Kultur, nicht nur für Italien allein, gelten

soll, so müßte diese Periode schon mit dem 13. Jahrhundert beginnen. An ihrer Spitze müßte Frankreich mit seiner frühgotischen Kirchenskulptur stehen. Darauf würde jene spätromanische Bildhauerkunst Deutschlands folgen. Diese nordische Kunst findet dann auf Wegen, die wir nicht im einzelnen bestimmen können (ein wichtiges Bindeglied zwischen Frankreich und dem Osten bleibt jedenfalls immer Burgund!) einen neuen Mittelpunkt in der niederländischen Malerschule der Eycks. Der Genter Altar ist 1432 aufgestellt worden; 1426 war der ältere der Brüder, Hubert, gestorben. Gleichzeitig also erst mit den Eycks, genau genommen wenige Jahre früher, fängt in Italien die gewöhnlich sogenannte Renaissance an, um 1400 für die Plastik, etwas später für die Malerei: Masaccio lebte 1401—28.

Und Niccolò, den wir bei dieser Abschweifung aus den Augen verloren haben? Die Geschichte, die von jener neuen Renaissancekunst berichtet, hat die Spuren seiner Kunst ebensowenig festgehalten, wie die der ersten Renaissance im Norden. Seine Thätigkeit ist nur eine, freilich schöne, Episode, eine verspätete Erscheinung aus früherer Zeit, in der diese Zeit sich noch einmal widerspiegelt, aber dafür auch nicht so lebendig und warm. Es liegt eine Kälte auf den schönen Marmorbildern Niccolòs, etwas, was aus dem Nachdenken, aus dem Studium hervorgegangen ist, und wir wissen es ja und sehen es nun aus seinen Figuren, daß es das Altertum gewesen ist, was er studierte.

Wenden wir uns nun wieder zu der Kanzel des Baptisteriums mit ihren Reliefs zurück. Diese enthalten die „Geburt Christi“, die „Anbetung der Könige“, die „Darbringung im Tempel“, die „Kreuzigung“ und das „Jüngste Gericht“. Auf dem Bilde der „Geburt Christi“ lagert Maria mit dem Kopfe und dem Schleier einer antiken Juno in der Haltung der Verstorbenen auf griechischen Totenmalreliefs oder an etruskischen Aschenkisten, wie eine Königin, teilnahmslos für das, was um sie her vorgeht (Fig. 6). Ebenso in Tracht, Haltung und Ausdruck steht sie noch einmal da mit der Spindel in der Hand, während der Engel ihr die Botschaft der Verkündigung überbringt. Auch alle übrigen Figuren sind in Kleidung und Typus antik; nur der Kopf des sitzenden Josefs hat etwas porträtartiges. Die ganze Szene ist feierlich und steif, und an die Natur erinnert nur die Ziege, die sich am Kopfe kratzt, oder die andere, die zum Bette der Maria hinaufschnuppert. Die ganze Fläche ist dicht mit Figuren bedeckt, wie auf römischen Sarkophagen oder Triumphalreliefs. — Besser und nach den Regeln eines spätgriechischen Reliefs sogar recht gut komponiert ist die „Anbetung der Könige“ (Fig. 7).

Maria ist wieder als Juno dargestellt, die Pferde sind direkt antiken Vorbildern entnommen; nur das eine, das den Kopf zum Boden niederbeugt, zeigt wieder einen individuellen Zug. — Ganz gedrängt stehen dann die Gestalten auf der „Darstellung“: Maria wieder in der früheren Erscheinung, Simeon, der das Kind hält, mit einem Zeuskopf ohne Teilnahme für den Vorgang, hinter ihm Hanna mit in die Höhe gerichtetem Kopfe, der Amme auf einem



Fig. 6. Geburt Christi. Relief von der Kanzel der Taufkirche in Pisa.

Sarkophage mit der Geschichte des Hippolytos und der Phädra entlehnt, dann der Hohe Priester ganz wie ein taumelnder indischer Bacchus, endlich, ganz zur Linken, ein weiblicher Kopf, ebenfalls eine antike Entlehnung.

Diese drei Bilder geben also die heiligen Geschichten in einer für die Volksanschauung und für jedes moderne Gefühl — selbst für jene Zeit! — fremdartigen Weise des Vortrags. Im besten Falle haben wir die Haltung eines gut abgewogenen Zeremonienbildes, wie bei der „Anbetung“. Alles zeitgenössische fehlt. Keine warme Regung bringt diese Menschen dem Betrachter nahe, die meistens nicht einmal für einander weitere Teilnahme zeigen, als daß sie neben einander Platz genommen haben. Und doch gilt Niccolò für einen über seine Zeit, wenigstens unter den Italienern, hervorragenden Bildhauer! Gewiß, — aber wir müssen uns klar machen, worauf

der Abstand beruht. Wir können ihn sogar deutlich messen an einigen Reliefs mit ähnlichen Darstellungen.

Die romanische Skulptur des 12. und 13. Jahrhunderts, aus der die Schule von Pisa hervorgegangen ist, hat in Italien zwei Gebiete behauptet. Das eine, Norditalien, reicht von dem alten Longobardenreiche aus über Verona bis nach Parma, Modena und Ferrara. Marmor-



Fig. 7. Anbetung der Könige. Relief von der Kanzel der Taufkirche in Pisa.

arbeiter aus Como und den nördlichen Gegenden tragen diese Kunst weiter, die nun das Äußere der großen Kirchen mit Steinornamenten und erzählenden Reliefs bedeckt. Freisiguren sind äußerst selten, — anders als in Frankreich und Deutschland — und darin zeigt diese Kunst noch deutlicher ihre Herkunft aus dem Handwerk. Freilich steht sie wieder eine Stufe höher, als die „Rossmatenarbeit“ in Rom und Unteritalien, die über die Dekoration nicht hinausgekommen ist. Das zweite Gebiet der romanischen Plastik umfaßt die Städte Toskanas. Bei der Vorliebe für bloß architektonische Zierrate und bei dem feinen Raumsinn, worauf die Flächenmuster an den Fassaden von Pisa oder von S. Miniato (S. 9) beruhen, konnten die Bildhauer hier nur selten, wie es z. B. in Lucca geschehen ist, außen

an den Kirchen ihre Kunst zeigen. Dafür legte aber jetzt die Sitte und neuer Brauch, wie die Predigt der Bettelorden, auf innere Ausstattung, Geräte, Kanzeln, Lettner, Taufbecken desto mehr Wert (Pistoja, Lucca, Pisa, Florenz), und an diese Aufgaben schließt sich ja gerade die neue Schule von Pisa unmittelbar an. Denn ihre Hauptleistung ist das Relief, das zum Schmuck solcher Geräte des Innenraumes bestimmt ist. Die Freiskulptur bleibt zunächst eine seltene Ausnahme.

Ganz überladen mit Bildhauerarbeit ist innerhalb dieser toskanischen Gruppe der Dom von Lucca, S. Martino, in seinem Aeußeren: eine Fassade mit drei Portalen, darüber Galerien, die auf einer Vorhalle von drei Bogen liegen (s. S. 10). Hier haben wir eine sich durch mehrere Geschlechter hinziehende Spezialgeschichte toskanischer Plastik, die um so wertvoller ist, als auch Niccolòs Name mit diesen Arbeiten verbunden ist. Leider sind die Züge dieser Ueberlieferung für uns nicht deutlich genug. Es bleiben trotz aller Mühe der bisherigen Forschung Zweifel genug, wie die einzelnen Teile zeitlich zu ordnen seien. Wir kommen darauf zurück, wenn uns Niccolòs Anteil beschäftigen wird, um zunächst einige der wichtigsten Reliefs aufzuzählen, die uns für die Beurteilung jener drei unter seinen Pisaner Kanzelreliefs einen Maßstab geben können.

1. S. Zeno in Verona, reicher Fassadenschmuck, von den Meistern Nicolaus und Guilelmus, noch vor 1140, rechts Schöpfungsgeschichte, links die Geschichte Christi von der Kindheit bis zur Kreuzigung, darunter auch die „Anbetung“.

2. Relief am Taufbrunnen von S. Giovanni in Verona, nach 1200, mit der Geschichte Christi, darunter die „Geburt“.

3. Relief einer alten Kanzel, jetzt in S. Leonardo vor Florenz, vor 1250: Stammbaum Christi, Geburt Christi, Anbetung der Könige, Darbringung, Taufe, Abnahme vom Kreuze (Fig. 8).

4. Relief der Kanzel in S. Bartolommeo in Pistoja, im ganzen acht Darstellungen, zum Teil dieselben, wie bei Nr. 2, darunter sechs von Guido Bigarelli aus Como, inschriftlich 1250. Darunter „die Geburt“ (Fig. 9).

Wer diese vier Stufen mit einander vergleicht, der wird, wie sie zeitlich auf einander folgen, auch ein Zunehmen des Lebens, ein wachsendes Verlangen nach Ausdruck gewahren. Also die Mittel, die, wie die einzelnen Umstände und Wendungen einer Erzählung, den Inhalt ausdrücken, werden allmählich reicher. Die Form an sich wird es in einem viel geringeren Maße, und von einer Art Stil des Reliefs kann höchstens erst bei dem letzten, Guido, geredet

werden. Dieser Stil ist nun bei Niccolò Pisano durchaus vorhanden; wir konnten uns ja seine Reliefs ohne weiteres an griechisch-römischen Sarkophagreliefs verständlich machen. Aber das eigene, innere Leben, zu dem jene bescheideneren Vorstufen doch Ansätze zeigen, hat sich bei ihm nicht weiter entwickelt. Dafür ist die Form an sich — die Proportion — bei ihm unvergleichlich besser. Aber er hat sie nicht an der Natur beobachtet,



Fig. 8. Abnahme vom Kreuz. Relief in S. Lionardo zu Florenz.

sondern in der Antike fertig gefunden. Sein Stil ist künstlich! So hoch seine Werke die seiner Vorgänger überragen und so glänzend sie seinen Zeitgenossen erscheinen mochten, eine Entwicklung konnte von hier nicht ausgehen. Man sah mit einem male, daß es so wie bisher nicht weiter gehen konnte. Die frühere Plastik war fortan unmöglich gemacht durch ein imponantes, glanzvolles Modell, das nun aber doch seinerseits ebenfalls nicht weiter nachgeahmt werden konnte, ohne daß die Kunst dadurch schnell ver-

flacht wäre. Wohin dabei ein Minderbegabter kommen konnte, sehen wir an vier Marmorreliefs von den Chorschranken einer ehemaligen Kirche, S. Ansano bei Siena (jetzt im Dom daselbst) mit der „Verkündigung“, der „Geburt Christi“, den „heiligen drei Königen“ zu Pferde und der „Anbetung“ der Könige. Sie sind von durchaus antikisierendem Stil, und die kurzen Proportionen ihrer Figuren führen uns auf die Reliefs der etruskischen Aschenkisten zurück. Früher hielt man sie für eine Vorstufe von Niccolò. Dafür sind sie aber viel zu frei und sicher ausgeführt, zu wenig



Fig. 9. Geburt Christi. Relief von Guido de Como, Pistoja, S. Bartolommeo.

taftend und neu in der Erfindung. Sie sind ein Rückschritt nach Niccolò. Durch Niccolò hatte man zuerst seit den Tagen des klassischen Altertums gesehen, was Schönheit in der Plastik ist. Aber als künstlerische Leistung konnte das keinen Bestand haben. Als Zaum und Zügel hat die Antike gelegentlich wieder in der italienischen Kunst ihre Dienste — gute und schlechte — gethan. Als Vorbild ist sie kaum wieder so rücksichtslos hingestellt worden, wie in diesen drei Reliefs von Niccolò Pisano. Seine eigene Schule drängte zu anderen Neußerungen und hat ihn selbst, wie es scheint, mit fortgerissen. Giovanni Pisano und Giotto haben die Zukunft. Die Kanzelreliefs von Niccolò sind eine schöne Reliquie. Man hat noch keinen modernen Menschen vor ihnen warm werden sehen.

Niccolòs That also und sein großes Verdienst ist es, daß er zu einer Zeit, wo die italienische Plastik keinen Stil finden konnte, geradezu die Formensprache des Altertums wieder aufsuchte und sich aneignete. Ist es auch nicht das Werk der Reflexion, sondern des Genies, das wenigstens die Fähigkeit haben muß, das gewollte Muster selbstthätig noch einmal hervorzubringen, so ist doch die Erscheinung eines solchen Mannes und seiner Werke nicht mehr so wunderbar, daß wir weitere Aufklärung in der Zeitgeschichte suchen müßten. Viel wunderbarer, schon weil sie großartiger ist, scheint die plötzlich in Frankreich sich entfaltende „Mauerplastik“ der gotischen Kirchenfassaden mit ihren Hunderten von schön gedachten Statuen, die durch Haltung der Körper und Bewegung der Glieder zu einander in Beziehung gesetzt sind. Die hervortretenden, beleuchteten Gestalten, gehalten und getragen von der dunkleren Wand, scheinen uns dort ganze Geschichten zu erzählen. Sie sind entstanden, als Frankreich in den Kreuzzügen zu der mächtigsten, stärksten und in Sitte und Bildung ersten Nation heranwuchs, und die schaffenden Geister, die doch hinter diesen Werken gestanden haben, sind für uns höchstens noch Namen ohne persönlichen Inhalt. Wir dürfen darum Niccolòs Bedeutung nicht überschätzen. Es ist mit ihm etwa, wie in neuester Zeit mit Thorwaldsen. Seine Zeitgenossen nannten diesen bekanntlich einen nachgeborenen Griechen, aber auf ihn und aus seiner Richtung ist nichts gefolgt, was uns heute noch erfreuen könnte!

Niccolòs Aufgabe für die Geschichte der Kunst ist im wesentlichen umschrieben mit den Beobachtungen, die wir an den drei ersten Reliefs der Kanzel von Pisa zu machen hatten. Wenn wir nun den Fortschritten der Kunstgeschichte folgen wollten, so könnten wir ihn hier verlassen. Aber er selbst begleitet die neue Richtung noch weiter; wir nehmen das wahr an seinen ferneren Werken, wenn es uns auch nicht vergönnt ist, seinen persönlichen Anteil von dem seiner Mitstreibenden scharf abzugrenzen.

Die zwei letzten Platten der Kanzel von Pisa, die „Kreuzigung“ und das „Jüngste Gericht“, unterscheiden sich von den ersten drei dadurch, daß bei ihren Gegenständen antike Vorbilder nicht mehr so unmittelbar wirken konnten. Dafür treten dann individuelle Züge, lebhaft erregte Köpfe und heftige Gebärden mehr hervor. Auf dem „Jüngsten Gericht“ sind die meisten Köpfe abgeschlagen, und das Ganze ist arg zerstört. Das Kostüm ist antik, auch an den Männern mit barbarischem Typus auf der „Kreuzi-

gung“. Ueber die Komposition und den Gesamteindruck können wir nur bei der „Kreuzigung“ urteilen. Gewiß übertrifft auch hier Niccolò seine Vorgänger. Aber so groß, wie wir ihn nach den ersten drei Reliefs erwarten sollten, ist der Fortschritt doch nicht! Wir sehen, wo seine erwählten Muster ihn im Stiche ließen, konnte er aus eigener Kraft allein nicht viel weiter kommen.

Die Kanzel, die er dann mit seinem Sohne Giovanni und anderen



Fig. 10. Kapitell von der Kanzel im Dom zu Siena.

Gehilfen für den neuen Dom der reichen Nachbarstadt Siena machte, ist eine größere und glänzendere Wiederholung der ersten Aufgabe. Sie enthält dieselben Geschichten, hat aber, weil sie achteckig ist, sieben Reliefs und ruht auf neun Säulen; die Mittelsäule wird getragen von einer Gruppe von acht Frauen: Wissenschaften und Künsten. Die Kapitelle (Fig. 10) sind reicher, die Figuren der Tugenden zwischen ihnen und der oberen Brüstung sind bedeutender. Alles einzelne ist mannichfaltiger und prächtiger. Zwischen den Reliefs stehen nicht Säulen, sondern Gruppen und Figuren. — Wir kommen nun zu den Reliefs dieser Kanzel. Großes selbständiges Interesse bieten sie nicht, weil sie denen der ersten Kanzel zu ähnlich sind und, was an

ihnen neu ist — eine höhere Lebendigkeit und die noch stärkere Ueberfüllung mit Figuren — wenig zu dem antiken Stil, den sie doch im ganzen festhalten, passen will. So haben wir vor allem den Eindruck einer nicht einheitlichen Kunst. Ueberdies sind die Kleider reich gestickt und verziert (in Siena liebte man das, wie uns die alten Bilder lehren), und hier und da kündigt sich bereits die Zeittracht an unter den antiken Gewändern. Geschichtlich hat das Denkmal dadurch seinen Wert, daß es uns die neuen Kräfte, die bald selbständig werden, zum erstenmal kennen lehrt. Unter den in dem Vertrag genannten Gehilfen Niccolòs ist außer dem Sohne Giovanni ein namhafter Mann: Arnolfo di Cambio, der später den Dom in Florenz baute und, etwas früher — nach 1280 — das Grabmal des Kardinals de Braye (in S. Domenico, Orvieto) verfertigte. Dieses zeigt uns in einem in der Folge vielfach nachgeahmten Aufbau unten auf einem Paradebett ruhend den Verstorbenen, darüber thronend die Madonna, zu beiden Seiten einen Heiligen, neben deren einem wieder der Kardinal knieend dargestellt ist (Fig. 11). Der Stil der Skulpturen erinnert deutlich an Niccolò, aber Arnolfo übertrifft diesen in dem Ausdruck einer höheren, allgemeinen Schönheit. Man braucht daraus noch nicht zu folgern, daß er ein kräftigeres Talent gewesen sei, dessen Mitwirkung an jenem zweiten Kanzelwerke Niccolòs besonders deutlich hätte zum Ausdruck kommen müssen. Was Giovanni betrifft, so wird er nicht bei dem Plane des Ganzen geholfen, wohl aber trotz seiner Jugend im Laufe der Arbeit den Vater beeinflusst haben.

Am meisten gleicht dem Bilde auf der früheren Kanzel die „Geburt Christi“, und überall zeigen sich ähnliche kleine Züge des Lebens an den Figuren der Menschen und Thiere. Auch die „Darstellung“ hat noch Ähnlichkeit mit dem entsprechenden früheren Bilde. Die „Anbetung“ dagegen mit dem Reiterzuge der Könige und ihrem Gefolge im Vordergrunde ist völlig anders, lebhaft, individualisiert, — Kamele und orientalische Gesichtsbildungen zeigen sich — malerisch gehalten, mit Verkürzungen und schwer im Relief zu verwirklichenden Ansichten. Diese „Anbetung“ hat nichts mehr von Niccolòs erster Darstellung; sie ist eine Vorbereitung auf die Art, wie bald die Maler von Florenz diesen außerordentlich beliebten Gegenstand behandeln. Die „Kreuzigung“ zeigt das Pathetische der ersten Darstellung bedeutend übertrieben. Ebenso wirkt ein neuer Gegenstand auf dieser Kanzel: der „bethlehemitische Kindermord“ mit einem aufregenden Gewirre von Figuren. Giovanni hat später auf einer Kanzel (für S. Andrea in Pistoja)

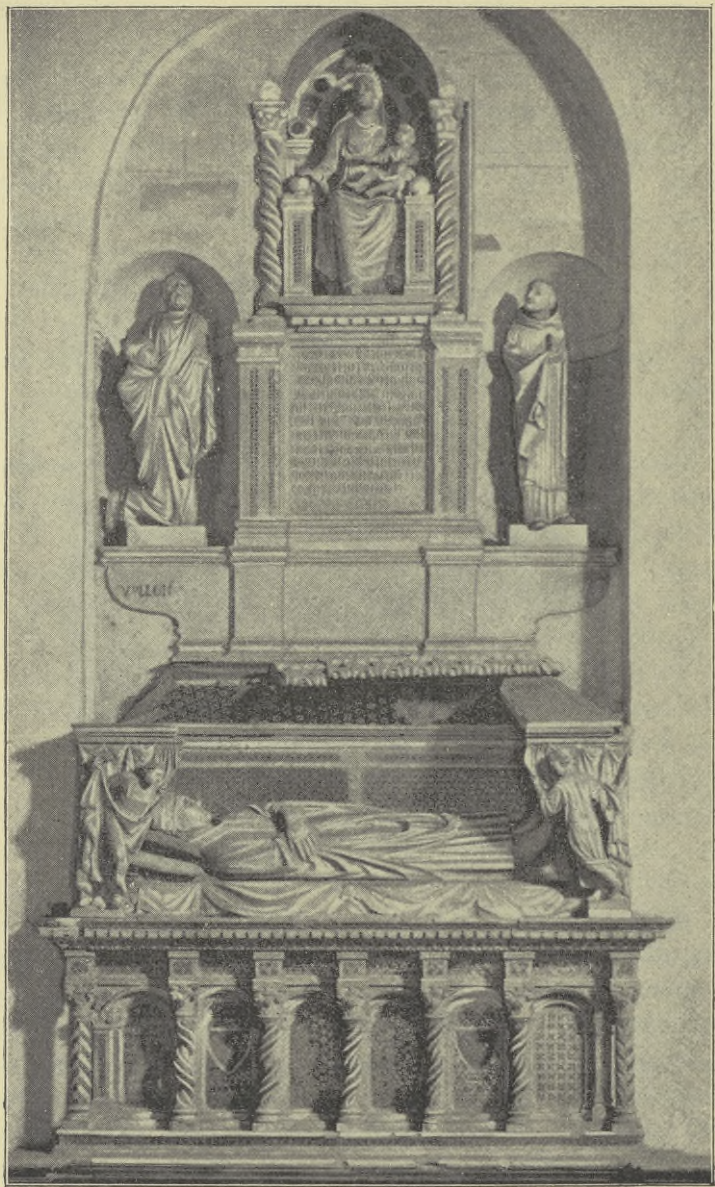


Fig. 11. Grabmal des Kardinals de Braye von Arnolfo di Cambio. Orvieto, S. Domenico.

den Gegenstand veredelt, soweit es möglich war, und ihm dabei alle diese graufige Lebendigkeit, die er nun einmal voraussetzt, gelassen (Fig. 12). Da giebt er eine wirklich bedeutende dramatische Auffassung! Dagegen gehalten ist das Relief in Siena maskenhaft und wie nach einem äußeren Schema gearbeitet. Aber warum soll nicht dennoch der junge Giovanni geistig und auch mit



Fig. 12. Der bethlehemitische Kindermord. Relief von Giovanni Pisano, Pistoja, S. Andrea.

der Hand daran thätig gewesen sein? — Am wenigsten befriedigt das „Zünigste Gericht“ (auf zwei Tafeln), an sich keine günstige Aufgabe für die Plastik und nun vollends in dieser Ausdehnung. Die neue Richtung fand darin so wenig ihre Befriedigung, wie die alte.

Noch ehe die Kanzel von Siena vollendet war, hatte Niccolò für Bologna ein anders Werk fertig gestellt, ein jarkophagartiges Grabmal für die Gebeine der Titelheiligen in S. Domenico. Er wohnte selbst 1267, als die Reliquien in die neue Urne gelegt wurden, dieser Zeremonie bei. Er hat also als Hauptmeister die Arbeit geleitet, und diese ging

zum Teil neben der anderen für Siena her. Es ist schon deshalb nicht wahrscheinlich, daß er selbst viel daran gethan hat. Der Kasten ist ringsum mit Reliefs bedeckt, und diese sind durch kleine Statuen von einander getrennt. In den zwei besten Reliefs, die den Ehrenplatz an der Vorderseite haben, mußte des alten Niccolò Arbeit doch am ehesten gefunden werden. Es sind zwei zeitgeschichtliche Szenen darauf dargestellt: wie Dominikus einen vom Pferde gestürzten Ritter vom Tode auferweckt (Fig. 13), und wie in seiner



Fig. 13. Relief von der Arca des h. Dominikus. Bologna, S. Domenico.

Gegenwart die feyerischen Bücher verbrennen, die seinen aber die Feuerprobe bestehen. Das gestürzte Pferd ist von einem römischen Kindersarkophage genommen, und auch unter den menschlichen Figuren erinnern einige an die Antike, aber ihr Ausdruck ist durchweg inniger, als an der Kanzel in Pisa, und wie das Zeitkostüm bei den Mönchen und den weltlichen vornehmen Jünglingen überwiegt, so hat die lebensvolle Darstellung des Ganzen doch auch keine Ähnlichkeit mehr mit jenen ersten Reliefs, und die menschliche Figur hat schlankere Proportionen, als dort. Die Statuetten zwischen den Tafeln sind vollends schon ganz im Stil der entwickelten Schule. Wir hören nun, daß bei diesem Auftrage der alte Niccolò sich einen Dominikanerlaienbruder, Fra Guglielmo, zu Hilfe nahm. Sollte nicht der um das Grabmal

des Stifters seines Ordens das Hauptverdienst haben? Er stahl bei diesem Anlaß dem Heiligen eine Rippe, was er erst auf dem Totenbette seinen Ordensbrüdern beichtete. Als selbständiger Bildhauer tritt er gleich nach diesen Vorgängen auf, am bedeutendsten an der Kanzel von S. Giovanni Fuorcivitas in Pistoja, die um 1270 und zwar urkundlich von einem Meister Guglielmo gemacht ist. Sie ist äußerlich viel bescheidener, als die großen Prachtkanzeln in Pisa und Siena, lehnt sich an die Wand und hat



Fig. 14. Geburt Christi. Von der Kanzel des Fra Guglielmo in S. Giovanni Fuorcivitas in Pistoja.

an ihren drei Seiten zehn Darstellungen aus der Geschichte Christi von der „Verkündigung“ bis zur „Himmelfahrt“. Neben vielen Entlehnungen aus dem Altertum, wie sie bei Niccolòs Schule begreiflich sind, haben doch diese Szenen eine Sprache der Natur, in der manchmal jedes einzelne zu Leben wird. Dies Leben ist nicht so gewaltig, aber auch nie so häßlich, wie es später bisweilen bei Giovanni ist. Das zeigt sich in jeder einzelnen Figur. Auch Giovanni ist ja, verglichen mit der kalten Regelmäßigkeit Niccolòs in Pisa, ungünstig beurteilt worden. Völlig harmonisch sind diese antik angezogenen Menschen mit den heftigen Gebärden ja auch nicht. Gerade um so deutlicher wird es uns deswegen, wie groß hier der Fortschritt in der Darstellung des Ausdrucks ist gegenüber Werken, die der Zeit nach nur wenig zurückliegen. Man vergleiche z. B. das volle, strömende Leben auf dieser „Geburt Christi“ (Fig. 14) mit der Darstellung desselben Gegenstandes auf

dem Relief der Kanzel in S. Bartolommeo in Pistoja von Guido 1250 (S. 20), wo die Gebärden der Handelnden mit ihren unverhältnismäßig starken Gliedmaßen sehr betont und doch im buchstäblichen Sinne gebunden sind. Zwischen Guido und Guglielmo liegen doch nur zwanzig Jahre! Aber man sieht doch, wo dies Leben hinaus will. Von Niccolò sind wir der Art nach schon weit entfernt, obwohl er noch über zehn Jahre weiter gelebt hat.

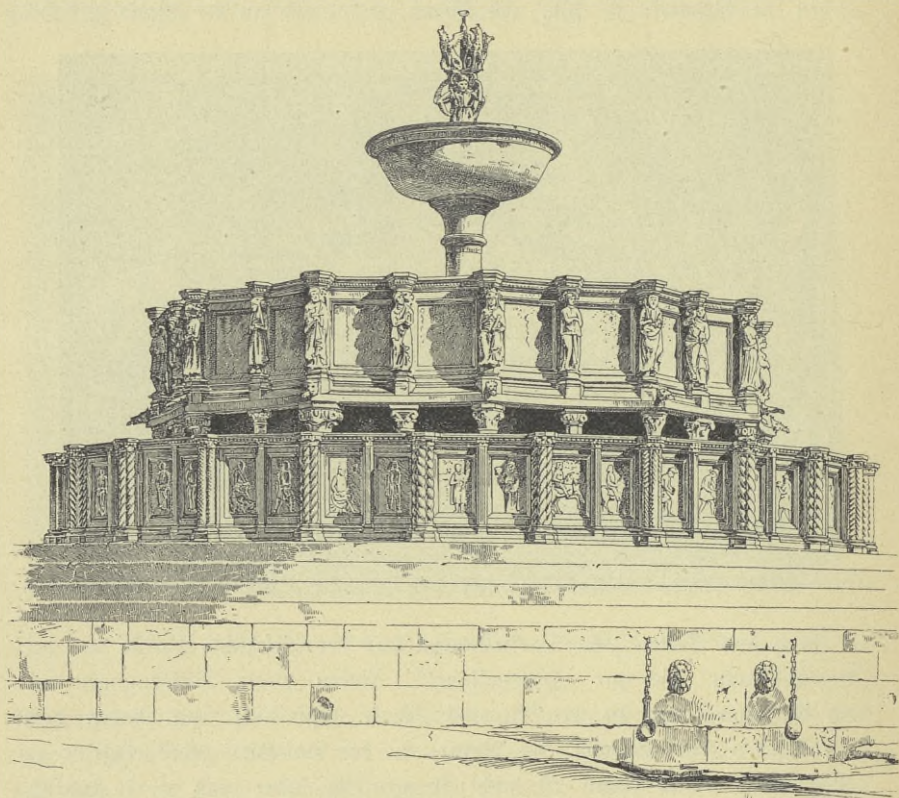


Fig. 15. Der Große Brunnen (Fonte maggiore) in Perugia.

Denn 1280 ist der Große Brunnen, der auf dem Domplate von Perugia steht, vollendet worden, der schönste Italiens aus dieser älteren Zeit, mit drei Becken, die über einander angeordnet sind (Fig. 15). Das oberste ist von Bronze und trägt eine Gruppe aus dem gleichen Metall. Das mittlere aus Marmor hat 24 kleine Statuen von heiligen und historischen Personen (Fig. 16) und Allegorien, ähnlich den Statuetten an den Kanzeln von Pisa

und Siena. Sie bieten nichts innerhalb dieses Kunstbereiches Bemerkenswertes. Das unterste Becken aber, das größte und reichste, trägt auf jeder seiner 25 Seiten zwei, im ganzen also 50 Marmorreliefs in zierlichem, edlem Stil, nicht mit Figuren überladen und ausgezeichnet durch schöne und zugleich frische, naturwahre Motive, wozu der hier gewählte mannichfaltige Inhalt einlud. Es sind Monate, in den Beschäftigungen der Menschen dargestellt, mit Himmelszeichen, ferner die sieben freien Künste, dazu Geschichten aus dem Alten Testament, aus Aesop und endlich die Gründung Roms. Aber der Stoff allein that es doch nicht. Er war schon recht oft seit dem frühen Mittelalter behandelt worden, aber noch nicht so einfach und edel wie hier, wo leider bei starker Verwitterung und Ergänzung das Ursprüngliche nur noch in Spuren erhalten ist. Nun steht an dem mittleren Becken mit den unbedeutenden Figuren eine Inschrift zum Lobe des Meisters Niccolò, während eine kurze Inschrift über einem Bilde des unteren Beckens den Giovanni als Verfertiger bezeichnet. Ob nun nur dieses Bildes oder des ganzen Kreises? Gewöhnlich schreibt man daraufhin Giovanni alle diese Reliefs zu. Doch ihre gemessene, ruhige Art will sich zu dem eigentlichen Stil dieses Künstlers nicht schicken, während sie als Vollendung dessen, was Niccolò erstrebte, uns wohl eher begreiflich wäre. Aber nun wissen wir aus Urkunden, daß auch Arnolfo di Cambio wieder, wie vorher an der Arca in Bologna, an diesem Brunnen gearbeitet hat. Dürfen wir annehmen, daß zwischen einem Schüler, der von ebenso strengem Formsinn wie Niccolò selbst war, und dem vorwärts drängenden Sohne der Alte noch zu guter Letzt diesen einfach-schönen, im guten Sinne an das Altertum erinnernden Reliefstil fand? Außerlich stand er diesem Stil wenigstens in seinen früheren Werken näher, als sein Sohn, sobald wir diesen in der Kunstgeschichte aus eigenen Werken erkennen können.

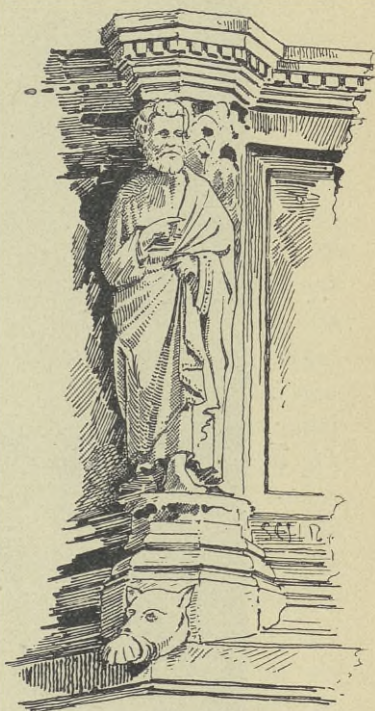


Fig. 16. Pfeilerfigur
vom Großen Brunnen in Perugia.

Es gehört zu dem allerſchwerſten, namentlich in der Plaftik, wo die Farben fehlen, ohne eine andere Ueberlieferung nur aus Kennzeichen des Stils einen perſönlichen Urheber feſtzuſtellen, wenn überhaupt bei der Beſchaffenheit des Kunſtwerkes die Wahl zwiſchen mehreren möglich iſt. Mit dieſer Bemerkung treten wir an den ſehr mannichfachen Skulpturſchmuck des



Fig. 17. Der h. Martin. Freigruppe am Dom zu Lucca.

Doms S. Martino in Lucca (S. 10), um dann zuletzt noch ein beſonders wichtiges Werk, welches dem Niccolò zugeſchrieben wird, zu betrachten. Sein Name iſt nämlich verbunden mit den Skulpturen des linken Seitenportals. Außerdem aber iſt das rechte und das Hauptportal, ſowie die Vorhalle und die ſich darüber hinziehende Faſſade mit Reliefs bedeckt, die ſämtlich geringer als jene, unter einander aber wieder verſchieden ſind und eine längere, auf mehrere Jahrzehnte zu berechnende Thätigkeit vorausſetzen: Chriſtus im

Simbus, Maria und Apostel, Monatsbilder, Geschichten aus der Martinslegende u. s. w. Aber es will nicht gelingen, die Arbeiten zu verteilen und zeitlich anzuordnen. Nur so viel sehen wir ihnen selbst an, daß sie nicht von der Schule von Pisa berührt worden sind. Das merkwürdigste Stück ist eine Freiskulptur, die einzige unter lauter Reliefs: der heilige Martin zu Pferde, wie er mit dem Bettler das Gewand teilt (Fig. 17). Die Gruppe ist nicht ohne Wirkung, aber derb und plump. Wäre sie erheblich älter, als Niccolò, so wäre sie ein wichtiges Denkmal. Aber nichts steht uns dafür. Sie ist handwerksmäßig roh, kann spät sein, und ihr Verfertiger kann hinter seiner Zeit zurückgeblieben sein, und sie wäre selbst nach 1300 noch begreiflich.

Die Skulpturwerke des Doms von Lucca haben also dermalen für die Kunstgeschichte nur die Bedeutung, daß sie uns auf eine sehr entwickelte, in die Masse gehende Thätigkeit comascher und toskanischer Steinmetzen und Bildhauer sehen lassen, wobei sich in dieser Zeit des romanischen Stils aus der nächsten Aufgabe des Handwerks erst die Dekoration und allmählich das Figürliche ergibt, zunächst als Relief, und endlich sogar die freie Statue. Das sind die Verhältnisse, die Niccolò bei seinem Auftreten äußerlich umgaben. Sie waren günstig für ihn. Denn ein wirklicher Bildhauer fehlte noch. Daß er von Pisa aus in jungen Jahren nach Lucca gegangen und längere Zeit daselbst gearbeitet hätte, — arbeitete doch auch der Comaske Guido außer in Pistoja noch in Pisa und Lucca! — daß er dann zuletzt mit seinen Arbeiten alle anderen übertroffen und diese ganze romanische dekorierende Relieffskulptur mit einem Werke der höheren Kunst abgeschlossen hätte, wäre verständlich. Vasari giebt ihm die Reliefs über dem linken Seitenportal in Lucca: am Thürsturz die „Verkündigung“, die „Anbetung der Hirten“ und der „Könige“, noch bei aller Zerstörung einfach und klar ausgedrückt, und darüber die „Kreuzabnahme“ (Fig. 18). Ob Vasari recht hat, ist für Niccolò eine besonders wichtige Frage. Denn hier handelt es sich um eine Ausdrucksweise, die von seiner in Pisa ausgeübten Art der Kunst durchaus verschieden ist. Man kann über dies anspruchslöse, mit vollendetem Raumgefühl in das Halbrund komponierte Relief der „Kreuzabnahme“ nicht leicht zu viel des Lobes sagen. Es hat neben edlen und in der Hauptsache richtigen Formen einen tiefen Gehalt an Empfindung. Das Antike hat der Künstler z. B. in der Tracht angewendet, wie es alle die anderen zu seiner Zeit anwandten, aber es stört nicht und kühlte die Wärme des wirklichen, empfundenen Lebens nicht ab. Das Altertum, an das sich Niccolò z. B. in



Fig. 18. Monarchie vom Reich. Sirette am Dom zu Sireca.

Pisa bei anderen Gegenständen so eng anschoß (S. 18), gab ja für die „Kreuzabnahme“ solche Muster nicht her. Darum wollen wir uns, um dies Relief von Niccolò zu würdigen, nach einigen Versuchen in der älteren italienischen Kunst umsehen.

In Parma, wo das Baptisterium außen, an seinen drei Portalen, und innen mit Skulpturen bedeckt ist, die das ganze 13. Jahrhundert ausfüllen (den Anfang macht ein Bildhauer Benediktus am Nordportal 1196), wird im Dom eine einzelne, noch ältere Relieftafel aufbewahrt mit einer „Kreuzabnahme“ von Benedetto Antelami 1178. Alles Natürliche, wie Körperform und Haar, ist hier noch ganz konventionell behandelt, wie in einem heraldischen Ornament, aber der Inhalt sucht nach Ausdruck in den Bewegungen und in den Mienen der Gesichter. Erheblich später, im 13. Jahrhundert, zeigt dann eines der Kanzelreliefs in S. Leonardo (S. 19) nach der Seite des Ausdrucks einen großen Fortschritt: Maria und Johannes halten ebenso wie in Lucca die Hände des Heilandes ergriffen, Nikodemus umfaßt seinen Oberkörper, und der Mann am Fuße des Kreuzes arbeitet schon ebenso angespannt mit seiner Zange an den Nägeln. Dieses oder ein ähnliches Werk ist das Vorbild für das Relief in Lucca gewesen. Aber dieses Relief läßt alle seine Vorgänger hinter sich. Es übertrifft sogar das Relief der „Kreuzigung“ an der Kanzel in Pisa, nicht nur formell im Stil und in der Anpassung an die Thürklinette, sondern ebenso im Ausdruck. Wenn es eine Jugendarbeit Niccolòs ist oder wenigstens vor die Kanzel von Pisa fällt, wie manche meinen, — wie seltsam wäre es dann, daß ein doch schon ausgereifter Mann, der über so vollendete Ausdrucksmittel verfügt, sich dann erst in den noch strengeren Zwang der antiken Kunstregel begeben und doch zuletzt wieder, wie wir gesehen haben, gegen sein Lebensende, diese Art von Klassizismus in seiner Schule nicht behaupten kann, sondern mit seinen jüngeren Genossen mehr der Natur folgen muß! Wir sehen darum in dem Relief lieber die Vollendung dessen, wonach die romaniische Skulptur in Italien bei christlichen Stoffen suchte, ein Werk, das zu allem anderen, was wir in Lucca, Pistoja und anderwärts sehen, noch die Läuterung der Form, welche Niccolòs Schule eigen ist, hinzubringt, also eine Schöpfung von abschließendem Charakter, die ebenfogut von einem Schüler Niccolòs sein könnte, wie von ihm selbst. Ist sie aber von ihm, so gehört sie seiner Höhe an, und wir müssen uns, wenn wir ihm das Relief zuschreiben, darüber klar sein, daß die anderen erhaltenen Werke, mit denen sein Name verbunden ist, nichts diesem ähnliches enthalten.

Der Mann, von dem die neue Zeit ausgeht, der nicht nur die Skulptur, sondern überhaupt die Kunst des 14. Jahrhunderts bestimmt, ist Giovanni Pisano. Außerlich ist seine Kunstweise dieselbe, wie die seines Vaters: seine Form ist das hohe Relief. Die Statue geht nebensächlich dabei her. Auch die Gegenstände sind oft dieselben. Aber der Sinn und der Ausdruck sind anders geworden. Leben und Bewegung zeigt sich in allem und jedem, die erregte Natur soll dargestellt werden. Selbst das Häßliche wird ohne Scheu gegeben. Die beabsichtigte Wirkung wird in großen Zügen auch erreicht. Aber für das Einzelne der Körperformen ist der Künstler der Aufgabe nicht gewachsen mit seiner Kenntnis. So ist etwas unharmonisches in Giovanni's Werke gekommen, was sich, wenn man es mit dem ruhigen, ebenmäßigen Stil des Vaters vergleicht, wie ein Rückschritt ausnimmt. Aber bei Niccolò drängte die antike, äußerlich angepaßte Form das eigene Leben zurück und bewahrte es zugleich vor unvorsichtigen Schritten, die in der Kunst zu Fehlern werden können. Giovanni fügte sich dem Zwange nicht mehr. Vieles einzelne auf seinen Reliefs erinnert ja noch an das Altertum, aber doch macht er z. B. von der Tracht seiner Zeit ebenso oft Gebrauch, und für die Komposition und den Ausdruck des Ganzen hat die Antike nicht mehr die Bedeutung, wie früher. Sein Relief hat aber ferner nicht nur dem Inhalte nach das Leben und den Affekt einer neuen Zeit, es ist auch malerisch in der Anordnung. So konnte der jüngere Giotto von ihm lernen und er hat mehr von Giovanni gelernt, als ihn die Maler seiner Zeit lehren konnten: den Zug auf das Dramatische, den sie nicht hatten. Manches gab dann vielleicht auch der jüngere Maler dafür dem älteren Bildhauer geistig zurück, denn z. B. Giotto's Fresken in der Arena zu Padua sind früher, als Giovanni's Kanzel für den Dom von Pisa, die 1311 vollendet worden ist. Giovanni hat sogar einmal an derselben Stelle gearbeitet, wo sich Giotto's schönes Jugendwerk befindet, dort in der Kapelle der Arena zu Padua, und jedenfalls für denselben Besteller, in dessen Auftrage sein jüngerer Freund die Fresken aus dem Marienleben malte, die uns bald beschäftigen werden. Enrico Scrovegno, ein ausgeübter Kriegsmann, der die ganze Madonnenkapelle aus seinen Mitteln gestiftet hatte, starb 1321. Eine sehr naturalistisch — z. B. mit Adern auf den Händen — gebildete, liegende Grabstatue des Stifters im Chor der Kapelle hat zwar mit Giovanni nichts zu thun, sondern ist venezianischen Ursprungs. Dagegen ist die großartige Statue der Madonna, die sich ihrem ganz bekleideten Kinde teilnehmend zuwendet, ganz in seinem Stil und mit seinem

vollen Namen bezeichnet. Vielleicht gehört ihm noch außerdem (nach einer Vermutung Bodes) eine andere lebensgroße Statue des Stifters daselbst, im langen Gewande, aufrechtstehend, mit zum Gebete erhobenen Händen; der Dargestellte ist hier zwanzig Jahre jünger als auf der liegenden Statue. Er hätte sich dann also Figuren für sein Grabmal bei Giovanni bestellt. Dieser starb noch vor ihm (nach Vasari 1320), und die liegende Figur hat deshalb später ein anderer gemacht. — Giovanni Pisano bedeutet für seine Zeit, was Donatello für das 15. und Michelangelo für das 16. Jahrhundert gewesen sind.

Man nennt Giovannis Plastik gotisch. Was heißt das? Er war zunächst als Baumeister Gotiker. Er baute am Dome von Siena und hat den Camposanto in Pisa geschaffen, während, wenn sein Vater, was Vasari behauptet, überhaupt gebaut hat, er das gewiß in dem romanischen Stile that. Auch Giovannis Mitschüler, Arnolfo di Cambio, war ja als Baumeister Gotiker (S. 23). Und vielseitig, wie alle diese großen Italiener, war bald darauf auch der Maler Giotto nicht nur in der einen Kunst der Malerei thätig. Er war seit 1334 bis an seinen Tod drei Jahre lang am Dom zu Florenz als Baumeister angestellt. Ihm gehören dort Reliefs an dem unteren Geschoße des Glockenturms, auch wenn er sie nicht selbst in Marmor ausgeführt haben sollte. Um so besser begreifen wir, daß er dem Giovanni so nahe treten konnte, wenn er, wie dieser, auch Bildhauer war. Auch Giotto's Malerei nennt nun die Kunstgeschichte „gotisch“, und sie kann das, insofern sie in das Zeitalter der Gotik fällt und noch nicht Renaissance ist, auch vielleicht, weil sie meist in gotischen Kirchen ihre Stelle gefunden hat. Aber es bleibt doch nur eine ganz äußerlich gegriffene Bezeichnung. Denn abgesehen davon, daß der gotische Baustil für Italien lange nicht die Bedeutung hat, wie im Norden, hat vollends mit den Formen dieses Stils die Malerei Giotto's kaum noch etwas zu thun. Giebt er auf Bildern Architektur oder Geräte, so zeigt sich gotisches darin, und ebenso ist im Ornament und in der Umrahmung der Bilder vielfach Gotik. Aber das Wesen seiner Malerei liegt doch tiefer, als in diesen formalen Dingen. Ebenso ist es mit Giovanni Pisano. Man bringt die größere Bewegtheit seiner Gestalten gegenüber der ruhigen Ausdrucksweise seines Vaters mit den Anregungen des neuen Baustils in Zusammenhang. Man fühlt sich bei den aufrechtstehenden Figuren im Relief oder in der Freiskulptur durch die Ausbiegung des seitlichen Umrisses, das wellenartig fließende in der Richtung von oben nach unten, erinnert an die Mauerstatuen der gotischen Kirchen

in Frankreich, die in den Linien ihres Umrisses und ihres Faltenwurfs mit ihrer geradlinigen architektonischen Einfassung kontrastieren sollen, und man nimmt an, daß Giovanni bei der Nähe dieser nordischen Kunst entweder durch ihre Denkmäler oder durch zugewanderte Künstler beeinflusst worden sei.

Aber man muß tiefer gehen. Die architektonische Gebundenheit des Bildwerks haben wir nicht in der nordischen Gotik allein, wir haben sie auch im romanischen Stil und überhaupt auf jeder Stufe, wo das Bild noch nicht völlig frei, selbständig, reif entwickelt ist. Giotto's Fresken werden uns zu dieser Frage zurückführen. Mit dieser Art von „Gotik“ reichen wir aber bei Giovanni nicht aus. Statt des massenhaft wirkenden Statuens Schmuckes an Portalen und Fassaden haben wir in Italien um diese Zeit das zierliche, als Einzelbild wirken sollende Relief als Hauptaufgabe des Bildhauers. Und wenn man, wie es die Geschichte der Plastik mit den Werken des Nordens zu thun pflegt, Giovanni als Bildhauer einfach unter die Gotiker einreihen wollte, so würde man das Entscheidende in seiner Kunst, seine persönliche Kraft und sein Talent, noch gar nicht berührt haben. Das aufgeregte innere Leben seiner Menschen und die lebhafteste Haltung und malerische Anordnung seiner Bilder ist jenem Charakter der nordischen Skulptur gerade entgegengesetzt. Das beruht zunächst auf seinem eigenen starken individuellen Leben. Da es sich aber weiterhin der ganzen Kunst seit Giotto mitgeteilt hat, so dürfen wir es als etwas ansehen, was im Zuge der Zeit lag und was sich im einzelnen einen verschiedenen Ausdruck gesucht hat. In der Litteratur der jungen italienischen Volkssprache sind es die anschaulichen und kräftigen Beschreibungen und Gleichnisse z. B. Dantes, die wir dem an die Seite stellen, und Dante ist mit Giotto fast gleichalterig und mit ihm befreundet. In der Kirche ist es die entweder strengere oder tiefere, innerliche Auffassung des religiösen Lebens. Sie hatte unlängst die beiden ältesten Bettelorden hervorgerufen, und diese waren zu einer neuen geistigen Macht herangewachsen. Die Bettelorden aber haben die gotischen Kirchen in Italien populär gemacht, soweit sie es werden konnten, und im Zusammenhange aller dieser Kulturäußerungen gewinnt es dann auch wohl den äußeren Anschein, als hätte die Gotik durch die Architektur für die übrige Kunst eine Führerrolle übernommen, die sie doch in Italien niemals in dem Maße gehabt hat, wie im Norden.

Also Giovanni war kein bloßer Gotiker, aber er hat, wie Giotto, ebenfalls für gotische Kirchen und ebenfalls an gotischen Kirchen, z. B. am Dom

von Siena, gearbeitet. Ehe wir aber Giovannis Werke betrachten, wollen wir sehen, wie die gotische Architektur nach Italien gekommen ist.

Früher meinte man, die Kirche des heiligen Franziskus in Assisi sei die älteste gotische Kirche Italiens. Sie ist bald nach 1228 — damals wurde der Heilige, der zwei Jahre vorher gestorben war, kanonisiert — gegründet, und Vasari nennt dabei einen „deutschen“ Baumeister, Jacopo. Solange man an diese Fabel glaubte und die Gotik in ihrer strengsten Form, die nordfranzösische, zum Ausgangspunkte für die italienische nahm, suchte man sich die großen Unterschiede der beiden Bauweisen aus einer Umgestaltung zu erklären, die sich auf italienischem Boden durch deutsche Vermittelung und durch Anpassung an die Forderungen des italienischen Kunstgeschmacks vollzogen hätte. In der That aber ist die französische Gotik zunächst aus Burgund, auch nach Deutschland z. B. an den Rhein, gekommen. Darauf aber ist sie in Deutschland durch den nordfranzösischen Stil verdrängt worden. In Italien dagegen hat die nordfranzösische Form überhaupt keinen Eingang gefunden. Vielmehr haben hier schon früh und zuerst Cisterzienser-Ordensleute aus ihrer burgundischen Heimat den Baustil nach Italien vermittelt. Und zwar finden sich die ältesten gotischen Kirchen Italiens nicht in Toskana, wo jetzt die berühmtesten Franziskanerbauten stehen, sondern im Kirchenstaat (Fossanuova, gegründet 1187), und von da aus ist der Stil dann noch etwas weiter vorgeedrungen. Also fünfzig Jahre vor den Franziskanern ist diese ältere Gotik schon in Italien eingezogen. Aber sie hat sich nicht behaupten können. Die Kirchen waren zu einfach, und die Cisterzienser sind in Italien nie zu Ansehen gekommen. Ebensovienig hat diejenige Gotik, die darauf die Anjous in Neapel einführten, für das übrige Italien eine weitere Bedeutung. Sie blieb allerdings für dies eine Gebiet eine prächtige Erscheinung höfischer Kunst. Erst als die Bettelorden sich der Gotik annahmen, ging es damit in Italien voran, und es ist im besonderen das Verdienst der Franziskaner, daß sie den gotischen Kirchenbau lebensfähig gemacht haben, sofern man das überhaupt in Bezug auf Italien als ein Verdienst gelten lassen will. Diese ganze geistige Bewegung — denn es ist keine bloße Frage der Kunst — wird uns am besten in Florenz im Kreise Giotto's verständlich. Sie wird uns dort wieder entgegentreten. Jetzt wenden wir uns nach Pisa und zu Giovanni zurück.

Giovanni Pisano ist sehr beschäftigt gewesen, und der Einfluß seiner Kunst reicht weit, noch über Toskana hinaus. Das momentan bewegte verrät ihn überall, sowie es zweihundert Jahre später den Stil Michelangelos kenn=

zeichnet. Zwei seiner Hauptwerke, Kanzeln für S. Andrea in Pistoja (vollendet 1301) und für den Dom in Pisa, haben noch dadurch ein be-



Fig. 19. Modell der ehemaligen Kanzel im Dom zu Pisa (Museo civico).

sonderes Interesse, daß es zum Teil dieselben Geschichten sind, die auf ihren Reliefbildern wiederkehren, wie wir sie früher bei Niccolò in Pisa und

darauf in Siena fanden. In Pistoja ruht die Kanzel auf Säulen von rotem Marmor, auf den Kapitellen stehen Sibyllen mit ekstatischen Bewegungen, wie sie später Michelangelo in der Sixtina malte. Dazu kommen, als vorgekröpte Eckstücke, Figuren und Gruppen, wie an der Arca von S. Domenico. In den fünf Reliefs setzt sich dies bewegte Leben fort; am wildesten pulsiert es in den dichtgedrängten Gruppen des „bethlehemitischen Kindermords“ (s. S. 25), der hier an die Stelle der „Darbringung im Tempel“ (in Pisa) getreten ist. — Von der noch größeren Kanzel, die er 1311 für den Dom von Pisa abliefern, lieferte,



Fig. 20. Geburt Christi. Relief von der Domkanzel in Pisa (Museo civico).

finden sich die Ueberbleibsel im Museo civico. Als Träger finden wir anstatt der Säulen sogar ganze Figuren und Gruppen, unter ihnen eine Personifikation der Stadt Pisa, eine gekrönte Frau mit zwei Kindern an der Brust, umgeben von den vier Kardinaltugenden (Fig. 19). Niccolòs Stil ist längst verlassen. Alles ist gewaltiger, heftiger geworden, und der Ausdruck ist bis ins manierierte übertrieben. Eine Tafel enthält nicht weniger als vier Szenen aus der Passion Christi: den „Judasfuß“, das „Verhör vor Kaiphas“, die „Verspottung“ und die „Geißelung“, im einzelnen alles vom höchsten Leben, aber als Ganzes ohne Komposition. Ein anderes Relief zeigt uns die

„Geburt Christi“ mit sämtlichen einzelnen Bestandteilen, wie sie früher Niccolò dargestellt hatte. Aber alles ist ernst und von momentaner Bewegung durchzuckt: Maria auf ihrem Lager, die Engel und die Hirten, sogar die Tiere — bis zu den Wärterinnen, die das Kind baden, und deren



Fig. 21. Gastmahl des Herodes. Bronzerelief von Andre Pisano. Florenz, Taufkirche.

eine das Wasser prüft, ein genrehafter Zug, den die spätere Malerei beibehalten hat (Fig. 20).

Mit Andrea, den man äußerlich auch noch zu den Gotikern rechnet, tritt die italienische Skulptur in eine ganz andere Erscheinung. Er ist kein Pisaner, sondern nur in Pisa und in Giovanni's Schule gewesen, und seine Werke führen uns nach Florenz, und wie seine Kunst nicht mehr pisanisch ist, so kann man auch ihn selbst ebenfogut einen Florentiner nennen. Zu der Lebendigkeit, die er bei Giovanni lernen konnte und die er, wenn auch erheblich gemäßigt, zeigt, gesellt sich bei ihm, was Giovanni nicht hatte, eine im Aus-

druck des einzelnen und in den Linien der Komposition sichtbare schöne Anmut, die ihrer Zeit vorauselt und Andreas eigenste Gabe ist. Denn Giotto, der wenig ältere Maler, hat sie doch noch nicht in gleichem Maße, wie er. Giotto's Profile sind schärfer und keineswegs immer schön, er sucht



Fig. 22. Enthauptung des Täufers. Bronzerelief von Andrea Pisano. Florenz, Taufkirche.

Ausdruck mit wenigen Mitteln, denn er will deutlich werden; er hat wenig Figuren und nur die Hauptzüge des Ausdrucks. Hier knüpft Andrea an. Er ist ebenso sparsam mit seinen Mitteln, wie Giotto, aber er ist weicher und schöner, lieblich, novellistisch, nicht ganz so dramatisch, wie Giotto und nicht so großartig, wie das dreizehnte Jahrhundert oder die französische Plastik seit dem Ende des zwölften. Anstatt der mit Figuren angefüllten Reliefs Niccolò's und Giovannis hat Andrea jedesmal wenig Personen, deren Umrisse sich selten schneiden. Ein einzelner Vorgang wird deutlich und in Linien ausgedrückt, die nicht nur an sich angenehm wirken, sondern auch auf die Einordnung der Figuren in den Raum berechnet sind. So hat er im

Gegensätze zu dem unruhig wirkenden Hochrelief seiner Vorgänger in Pisa ein flacheres, einfach klares, den Gesetzen der Plastik entsprechendes Relief wiedergefunden, welches uns zuerst wieder an gute griechische Zeit erinnern kann. Er war nach Florenz gerufen und sollte an dem Baptisterium die erste Thür (die Südthür) machen. Als er sie modelliert hatte (1330), mußte sie von venezianischen Gießern gegossen werden, denn in Florenz gab es keine Bronzearbeiter, und als die Thür eingesetzt wurde (1336), kam die ganze Signorie, die zufällig in ihrem Palaste Sitzung hielt, mit den Gesandten von Neapel und Sizilien herbei, um dem nationalen Werke zuzusehen. Im ganzen zwanzig zierlich gotisch umrahmte Felder (Vierpaß mit übereck gestelltem Viereck) umschließen die Geschichte Johannes des Täufers, des Patrons der Stadt (Fig. 21 u. 22), darunter sind acht Tugenden dargestellt. Diese Art, Legenden zu erzählen, ist nun für die Skulptur ebenso neu und für die folgende Zeit vorbildlich geworden, wie es kurz vorher Giotto's Fresken mit den vielen einzelnen Bildern gewesen waren. Wie Andrea an Schönheit den Giotto noch übertrifft, so geht er auch in der Anwendung des Zeittkostüms wieder noch etwas weiter. Wer beider Werke vergleicht, dem wird ein Zusammenhang unmittelbar einleuchten, und, wie schon Vasari that, hat man gewöhnlich Giotto als den Gebenden angesehen, und durch ihn wäre demnach Andrea aus den lokalen Grenzen der Plastik von Pisa herausgeführt und zu einem Florentiner geworden. Nun war freilich diese berühmteste Arbeit Andreas schon gethan, ehe wir von Giotto als Bildhauer hören. Dieser wurde erst gegen Ende seines Lebens (1334) Dombaumeister und erbaute wenigstens in seinen Grundlagen den harmonisch wirkenden Glockenturm, dessen obere Geschosse nach der in Pisa üblichen Weise mit Flächenmustern in farbigem Marmor bedeckt sind. Unten aber laufen in zwei Streifen übereinander an allen vier Seiten des Turms herum einzelne Reliefs in vier- oder sechseckigen Rahmen mit wenigen Figuren in einem klaren, einfachen Vortrag, ganz wie Giotto oder Andrea zu schildern lieben. Die einzelnen Bilder gehören zu einem beliebten volkstümlichen Gedankenkreise der damaligen gebildeten Menschen, der uns nicht nur hier begegnet. An die Erschaffung Adams und Evas schließen sich die Beschäftigungen der Menschen in der Natur und im geistigen Leben bis zu den Künsten und Wissenschaften; die Künste sind in „Phidias“ und „Apelles“ dargestellt. An „Apelles“ schließen sich Vertreter der Wissenschaften an, die man Luca della Robbia zuzuschreiben pflegt. Dann kommen — auf dem oberen Streifen — Tugenden, Werke der Barmherzigkeit und anderes, was

uns nicht weiter zu beschäftigen braucht. Nur die ersten 21 von den Reliefs des unteren Streifens bis „Apelles“ gehen Giotto und zugleich Andrea an. Nach der geltenden Meinung hätte Giotto sie mindestens entworfen, und Ghiberti in seinem Traktat über ihn läßt sie ihn auch modellieren, während nach anderer Meinung Andrea sie ausgeführt hätte. Wissen kann man es nicht, wo genau die Grenze dieser Gemeinschaft liegt, die als solche nicht zu



Fig. 23. Tubalkain. Relief von Andrea Pisano am Glockenturm in Florenz.

bezweifeln ist. Den Charakter dieser sehr deutlichen und energischen Kunst zeigt die „Schmiede Tubalkains“ (Fig. 23), die unter den Beschäftigungen und Erfindungen zwischen „Tubals Musik“ und „Noahs Weinbau“ dargestellt ist. Vasari läßt Giotto sogar die Zeichnungen für Andreas Thür machen, aber das ist florentinische Uebertreibung. Andrea war bedeutend genug, um selbständig auch auf den etwas älteren Giotto zurückwirken zu können. Er hat ihn dann noch geraume Zeit überlebt, und sein Werk nicht nur am Campanile, wie wir annehmen dürfen, weitergeführt, sondern auch für die von Giotto gezeichnete Fassade des Doms noch Statuen geliefert und



Fig. 24. Bestattung und Himmelfahrt der Maria. Relief an Orcagnas Tabernakel
in der San Michele zu Florenz.

ist dann noch am Dom von Orvieto (1347—49) bis an seinen Tod beschäftigt anzutreffen.

So hat in der Mitte des 14. Jahrhunderts die florentinische Skulptur in der That etwas erreicht, was über die alten Gotiker hinausgeht, und die antikisierende Richtung der Pisaner ist hier zu etwas lebensfähigem geworden. Denn höheres als Giotto und Andrea kennt man nicht vor der Renaissance. — Die Skulptur der Gotiker wird nun namentlich in Florenz weiter geübt, wo der Staat und ein reicher, freigebiger Bürgersinn ihr große Aufgaben stellen. Aber es sind fast alles Werke, die sich mit ihrem individuellen Leben neben Andreas Pforte nicht sehen lassen können. Nur einer überragt seine Genossen, und der ist wieder mindestens ebenso von Giotto ausgegangen und steht diesem geistig ebensonahe, wie er als Bildhauer zu Andreas Weise gehört, nämlich Andrea dell' Orcagna, aus einer Familie von Bildhauern, Goldschmieden und Malern hervorgegangen. Er galt zunächst als Maler, — sein älterer Bruder Nardo hatte ihn gelehrt — und als solchen werden wir ihn unter den Fortsetzern Giottos als einen der berühmtesten wiedertreffen. Sein Nachruhm hat ihn so hoch gehoben, daß man auch die majestätische gotische Loggia dei Lanzi mit ihren drei Bogen ihm zuschrieb, — „Loggia dell' Orcagna“ — wo die Regierung der Stadt Repräsentationen abhielt und ihre Erlasse verkündete. Wir wissen aber, daß sie erst nach seinem Tode 1376 begonnen worden ist. Dagegen hat er als Obermeister den alten Getreidespeicher *Or San Michele* (S. Michele in Orto) zu einer Kirche umgebaut (die Konsekration geschah zum Andenken an die Vertreibung des Herzogs von Athen 1343) und hierfür als Bildhauer ein prächtiges gotisches Tabernakel mit reichem Figuren- und Reliefschmuck geliefert, welches laut Inschrift 1359 fertig war. Hier nun als Bildhauer setzt er Andrea Pisanos Schule fort. Mit diesem verglichen, ist er freilich in den Formen der Gotik stark befangen, aber innerhalb des ihn beschränkenden Rahmens giebt er doch im einzelnen überall die Aeußerungen eigenen Lebens und Züge von kräftigem Naturalismus, die ihn wieder noch über Andrea hinausführen. An dem Sockel dieses altarartigen Aufbaues sehen wir in achteckigen Feldern acht Reliefs aus dem „Marienleben“, die zu dem Schönsten gehören, was die Plastik des 14. Jahrhunderts hervorgebracht hat, und darüber an der Rückwand im Halbrund, überaus großartig gedacht, die „Bestattung“ und die „Himmelfahrt Mariä“ (Fig. 24). — Seit dieser Zeit (1359) ist er dann auch nach Urkunden mit Dekorationsarbeiten am Dom von Orvieto beschäftigt, und zwischen den Mariendarstellungen an dem Tabernakel und der Fassade des Doms glauben wir deutlich Beziehungen wahrzunehmen.

Was weiter an Skulptur in dieser letzten Zeit aus der Schule von Pisa hervorgegangen ist, erreicht Orcagnas Werk nicht. Pisa selbst tritt jetzt zurück. Andreas Sohn Nino siedelt von Florenz wieder nach Pisa über. Er hat liebliche Madonnenstatuen und Grabmäler gemacht, alles von einer etwas ins zierliche und genreartige gehenden Haltung. Neu und irgendwie bedeutend seinen Vorgängern gegenüber ist er nicht.

In Siena, wo einst am Dome Niccolò und Giovanni thätig gewesen waren, traten neben den Malern, die uns später beschäftigen werden, zwar auch zahlreiche Bildhauer auf. Aber keiner von ihnen ist originell zu nennen. Die sanften, beschaulichen, lieblichen Züge, welche die Eigenart der Malerschule von Siena ausmachen, waren nicht darnach angethan, eine kräftige Plastik hervorzurufen. Alles geht mehr in die Breite, und der etwas einförmige Typus der in ruhiger Schaustellung vor uns hintretenden Figuren wiederholt sich immer kenntlich aufs neue. Die Heimat, die den Malern so reiche Beschäftigung gab, hat für die Bildhauer keine größeren Aufgaben übrig gelassen. Sie gingen in die Fremde, und in ganz Mittelitalien bis zum Süden hin treffen wir — besonders in größeren Grabmälern — auf die Spuren ihrer Thätigkeit. Gelegentlich finden wir auch ganz besonders reizvolle, glückliche Aeußerungen dieser sienesischen Plastik, die wert sind, neben den großen Werken der Maler hervorgehoben zu werden, so z. B. zwei wundervolle bemalte Holzstatuen aus einer „Verkündigung“ — Maria und der Engel — im Museum zu Lyon. Solche Ueberbleibsel lassen ahnen, daß einst vielleicht noch bedeutenderes vorhanden war, aber erhalten ist uns in Italien, vollends in Siena selbst, nichts, was daneben und neben den Werken aus Pisa oder Florenz bestehen könnte.

Anders würden wir über die Bedeutung der sienesischen Bildhauer zu urteilen haben, wenn es erwiesen wäre, daß ihnen, wie man neuerdings glaubt, der Relieffschmuck an der Fassade des Doms von Orvieto gehörte. Als Ganzes genommen und im monumentalen Sinne ist dies die bedeutendste Schöpfung der gesamten italienischen Skulptur seit Niccolò Pisano, die hier noch einmal in ihren verschiedenen Abschnitten einen glänzenden Ausdruck gefunden hat. Wir werden dabei an den figurenreichen Schmuck der großen französischen und deutschen Kathedralen erinnert, mit dem die Arbeiten in Orvieto auch das gemein haben, daß ihre Urheber uns persönlich unbekannt sind, was bei der herkömmlichen Anwendung der

Künstlerinschriften in Italien einem so bedeutenden Werke gegenüber sonst nicht wieder vorkommt. An den Prachtkirchen von Pisa und S. Miniato beschränkte sich die romanische Kunstübung an den Fassaden auf ornamentale Dekoration. In Siena, wo einst Niccolò und Giovanni gearbeitet hatten,

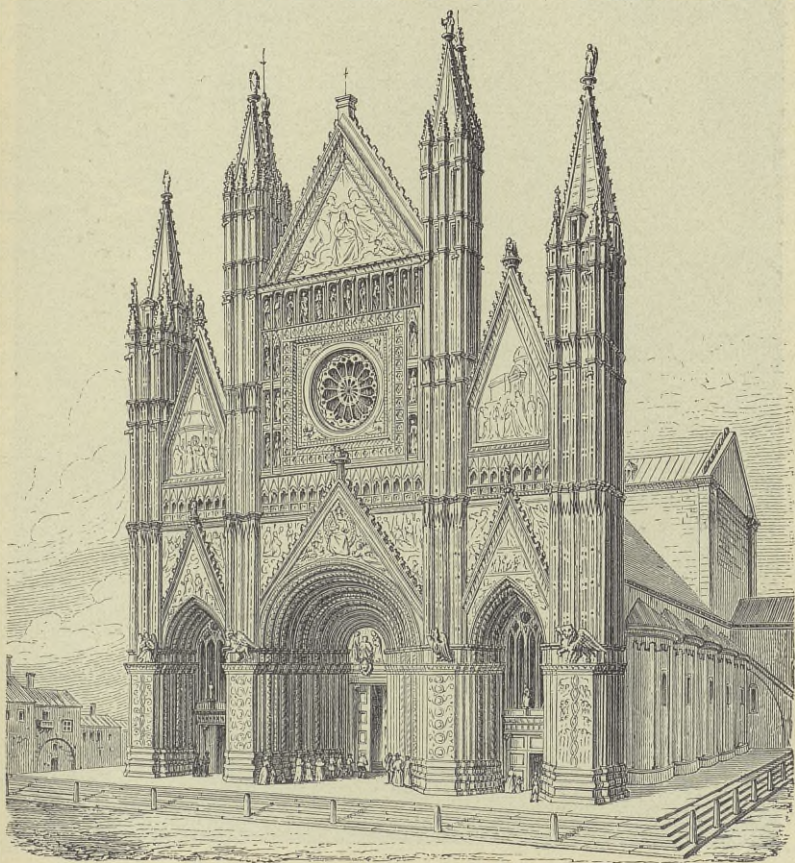


Fig. 25. Der Dom zu Orvieto.

würde die wahrscheinlich auf Giovannis Entwurf beruhende Fassade des Doms, wenn sie damals vollendet worden wäre, gewiß auch zahlreiche Figuren erhalten haben. Was jetzt noch davon vorhanden ist, ist meistens spät. Das Innere der Kirche ist noch ganz nach heimischer Weise mit schwarzen und weißen Marmorplatten bekleidet. — Der Dom von Orvieto, der von Siena aus gebaut worden ist, hat an seiner Fassade außer den späteren — restaurierten

und zum Teil sogar durch neue ersetzt — Mosaiken und einigen Freiskulpturen besonders Reliefs. Diese bedecken die vier Wandpfeiler, von denen die drei Portale eingeschlossen sind, bis zur Höhe des Bogenansatzes,

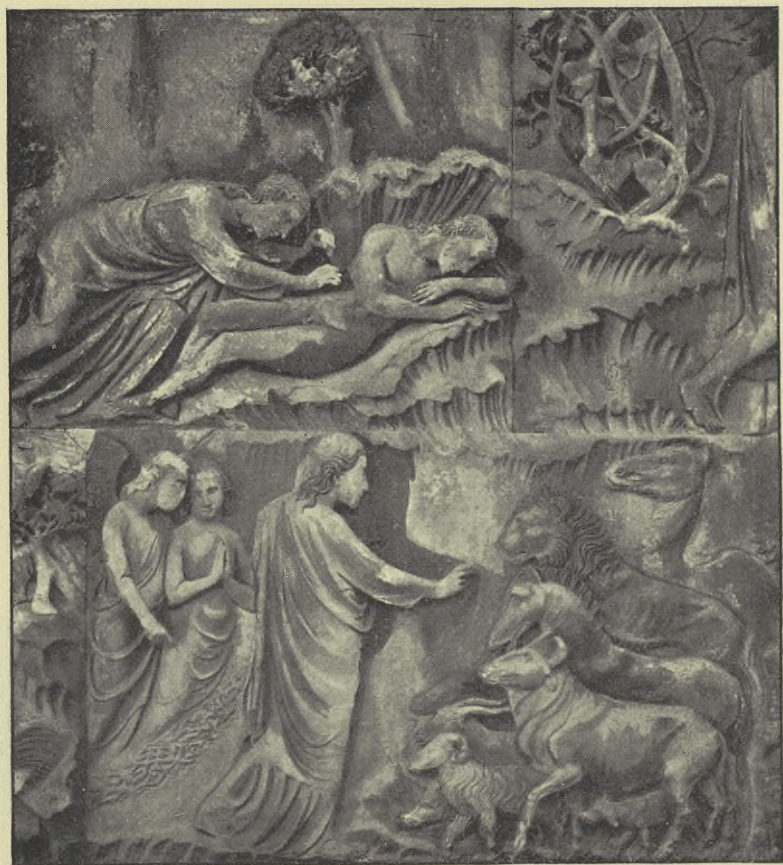


Fig. 26. Aus der Schöpfungsgeschichte. Teil der Reliefs an der Fassade des Doms zu Orvieto.

haben also eine für die dekorative Gesamtwirkung viel weniger günstige Stelle, als wenn sie in oder über den Bogen an der oberen Fassenwand wirken könnten, wo statt ihrer jetzt jene Mosaiken angebracht sind. Sie sind ferner flach gehalten, und die einzelnen Szenen sind nach Art eines Flächenmusters ineinander übergeführt und durch Rankengeflechte verbunden. So hat dieser Schmuck nichts von der augenfälligen Schärfe, womit die Skulptur

an dem Aeußeren der nordischen Kirchen auftritt und ihre Gebilde in großen Linien und durch den Gegensatz von Licht und Schatten neben die kräftigen Formen der Architektur stellt. Der Relieffschmuck an der Fassade zu Orvieto kann nur als eine Gelegenheit zu bildlicher Erzählung angesehen werden, die in bescheidenem Vortrage ihre guten Eigenschaften zeigt und in dieser ihrer Beschränkung um ihre besonderen Vorzüge befragt sein will.

Wir haben die ganze Heilsgeschichte nach der Auswahl jener Zeit vor uns, in Bildern aufgezeichnet für die Gemeinde der Ungelehrten, vor dem Eingang ins Innere: die Erschaffung der Welt, Szenen aus der Geschichte der Propheten, Kindheit und Leiden Jesu, Jüngstes Gericht. Die Künstler waren zunächst bestrebt, den Sinn durch einzelne Motive zu vertiefen. Besonders fein und idyllisch ist das Naturleben ausgedrückt in den Tieren, die sich auf dem spärlich bewachsenen Erdreich bewegen (Fig. 26). Die „Erschaffung der Eva“ ist schon ein ganz verständlicher, individueller Vorgang mit gutgebildeten nackten Körpern. Den einzelnen Szenen sind Gruppen schwebender Engel beigegeben, die ihre Teilnahme äußern, staunend über die Werke der Schöpfung, trauernd bei der Passion Christi. Erfunden hatte dies Mittel zur Belebung Giotto (in den Fresken der Arena), hier ist es noch vervielfältigt. Wir sehen übrigens auch, daß die Künstler ganz in den Anregungen der Zeit stehen. So erinnert z. B. der „bethlehemitische Kindermord“ an Giovanni Pisano. Aber seine Heftigkeit ist hier gemildert oder vielleicht auch verallgemeinert. Was die Formgebung betrifft, so waren diese Künstler — nicht als Individuen, sondern zum teil gerade als Verwerter seiner Fortschritte — weiter in der Behandlung des Nackten und auch in dem, was die Komposition bedingt. Die einzelnen Tafeln sind nicht mehr alle mit Figuren überfüllt, und diese selbst bilden schon angenehm wirkende Linien. In Bezug auf das Nackte sowohl wie in der dramatischen Belebung ist die „Auferstehung“ bei großer Gedrängtheit der Komposition doch schon hervorragend. Bei diesen in den verschiedensten Stellungen und Empfindungen ihren Sarkophagen entsteigenden Männern und Frauen denkt man unwillkürlich an Signorelli und Michelangelo. Das Bild muß, auch wenn wir von dem Inhalt absehen, nach Form und Stil recht hoch gestellt werden. Es erinnert uns an ähnliche Reliefs in den Bogen der Portale zu Rheims und Bourges gegen 1300. Die nordischen Künstler haben die Körperformen mindestens ebenso gut verstanden, wie ihre italienischen Kunstgenossen wenige Jahrzehnte später. Aber diese sind mannichfaltiger in ihren Motiven und in dem, was wir in der Kunst Schönheit zu nennen pflegen, entschieden weiter

vorgeschritten. So ist also in diesem Punkte die nordische Skulptur, die einen großen Vorsprung hatte, hier erreicht. In Bezug auf ihre Haupteigenschaft, das Monumentale, geschieht das erst durch die Renaissance.

Aber aus welchen italienischen Kunstkreisen sind diese Reliefs hervorgegangen? Früher schrieb man sie Giovanni Pisano zu, aber dieser hat keinen Anspruch darauf, wenngleich der Plan zu dem Ganzen noch bei seinen Lebzeiten seit 1310 gemacht worden ist. Genannt werden in den Urkunden dieser Zeit zwei Sienesen als leitende Baumeister, die ja zugleich Bildhauer gewesen sein können. Aber andererseits wissen wir, daß etwas später Andrea Pisano und sein Sohn Nino, dann Andrea Orcagna mit seinem Bruder Matteo daselbst thätig waren, Pisaner also oder Florentiner, die wirklich Bildhauer waren und zum mindesten Anregungen geben konnten. Man meint bei der großen Verschiedenheit dieser Bildwerke in dem geistigen Ausdrucke auch Merkmale zu finden, die bald an den einen, bald an den anderen namhaften Bildhauer aus dem Kreise von Florenz und Pisa erinnern. Und mit der Plastik von Siena, wie wir sie zu kennen glauben, ist schon diese auf dem Individuellen beruhende Verschiedenheit der Kunstwerke nicht wohl verträglich. Ebenso wenig aber der Charakter der bewegteren und mancher heftig erregten Szenen, das häufige Vorkommen des Nackten und die gute Beherrschung der Körperform. Wir bleiben also lieber bei der früheren Annahme und sehen in den Fassadenreliefs von Orvieto Kunstwerke, die mit Florenz, dem nunmehr um die Mitte des 14. Jahrhunderts maßgebenden Stütz der einst von Pisa ausgegangenen Skulptur, in Zusammenhang stehen. „Pisanisch“ sind sie so wenig, wie Andrea noch als reiner Pisaner aufgefaßt werden darf. Florenz ist in der plastischen Kunst an Pisas Stelle getreten. Siena ist Florenz in der Plastik nie ebenbürtig gewesen. Seine Maler werden uns im folgenden Abschnitt begegnen.



Fig. 27. Der Dom zu Florenz.

2. Giotto.

Die gotischen Kirchen in Italien. Florenz. Giotto und seine Schule. Die Malerei in Siena. Der Camposanto in Pisa. Fiesole.

In der bildenden Kunst des Nordens war der gewaltigste Ausdruck des Mittelalters der gotische Kirchenbau. In dieser Kirche konnte die modernste unter den Künsten, die Malerei, nur eine untergeordnete Stelle finden. Die Konstruktion beherrschte alles. Die frei bleibende Fläche war nicht groß genug, um der mit zarteren Mitteln wirkenden Malerei eine selbständige Wirkung zu erlauben. Schon das Licht war ungenügend, das durch die schmalen, hohen Fenster einfiel, vollends, wenn es seinen Weg durch bunte Glasscheiben nahm und sich zu dem farbigen, stimmungsvollen Zwielichte abtönte, wie es dem Sinne der Menschen damals und dort zusagte. Wieviel Poesie hat noch die Stimmung späterer Zeiten geschöpft aus dem Eindruck, mit dem, wie mit einem Zauber ein solcher gotischer Innenraum des Menschen Gemüt umfängt! Die Töne, die dann bisweilen erklingen — sie gehen durch die Litteratur in England seit Spenser und Milton, in Deutschland vor allem durch die romantischen Schule — würden einem Italiener

ziemlich unverständlich sein. Er liebt helle, weite Räume, eine gewisse, in die Breite gehende Regelmäßigkeit der Flächen, etwas buntes dazu und heiteren, wenn auch zu Gedanken anregenden Schmuck darüber verstreut. Die Gotik, die der Norden kennt, in ihrer feierlichen Herrscherstrenge konnte in Italien keinen Eingang finden. Vergleichen wir eine nordfranzösische Kathedrale mit irgend einem Prachtwerk der entwickelten italienischen Gotik, etwa den Domen von Siena oder Orvieto, so müssen wir uns ausdrücklich vergegenwärtigen, daß sie demselben Stil angehören. So verschieden von einander erscheinen sie uns. Wenn wir uns dann aber daran erinnern, daß die italienische Gotik aus Burgund stammt (S. 37), so verstehen wir eher, wie es zu dieser Umbildung kommen konnte. Wir sahen, wie ein erster Versuch, die Bauweise in Italien einzuführen, noch vor 1200, zu keinem bleibenden Besitz geführt hatte. Im 13. Jahrhundert, als die Gotik in Toskana, Umbrien und Oberitalien neu erstand, mußte sie, um sich zu erhalten, in Italien ihre Art allmählich verändern, mehr als in Deutschland, England und selbst in Spanien. Sie fügte sich dem Sinne und dem Geschmacke des Südländers, der an sehr mannichfaltige Reize in Form und Farbe von alters her gewöhnt war. An der Stelle des nordischen Bauwerks, das die vollendete Lösung einer einzigen, gewaltigen mechanischen Aufgabe darstellen will, haben wir nun einen gefällig gestalteten Raum, der zahlreiche Einzelschönheiten beherbergt. Thüren, Fenster und viele Einzelheiten sind wohl gotisch gezeichnet, aber die Zeichnung der Profile ist doch nicht die Hauptsache. Es fehlt hier das für die nordische Gotik wichtigste: die vertikale Richtung, das Strebensystem und das streng gegliederte Gewölbe, endlich auch der mit der Kirche verbundene Turm. Demgegenüber ist in Italien das für den Eindruck bestimmende die Ueberfülle der Zierformen, wobei Skulptur, Mosaik und Malerei mitwirken, und mancher Reisende, der einmal vor der reichen Fassade einer solchen Kirche stand und dann ihr Inneres betrat, mit aller der weitgedehnten, lichten, farbengeschmückten Pracht, weiß vielleicht überhaupt nicht, daß es ein gotisches Bauwerk war, was er gesehen hat.

So verschieden nun auch das, was auf diese Weise in Italien entstand, von dem ist, was wir im Norden Gotik nennen: den Italienern hat diese Art des künstlerischen Ausdrucks zugesagt. Sonst wäre nicht den Kirchen zur Seite eine wohl noch großartigere und glänzendere, jedenfalls aber mannichfaltigere Profanarchitektur entstanden in Festungsbauten und Stadthoren, Hallen und Palästen. Die Gotik ist also auch für Italien

eine historisch gewordene Erscheinung, wie der romanische Stil, und sie hat, wenn wir namentlich mit an die weltlichen Gebäude denken und an ganze Städte, wie Verona, Venedig, Siena, zu dem architektonischen Bilde des heutigen Italiens mehr Züge geliefert, als er. Wir müssen uns darum bemühen, ihren besonderen Wert auch neben dem reicheren Leben der bald folgenden Renaissance zu verstehen.

Für den gotischen Kirchenbau in Italien fügte es sich günstig, daß die neue Richtung mit einer tiefgehenden geistigen Bewegung zusammenließ und von ihr geradezu in das öffentliche Leben eingeführt wurde. In den Anfang des 13. Jahrhunderts fällt die Stiftung der beiden ersten Bettelorden, die der verweltlichten Kirche aus den Kreisen des Volkstums neue Kraft zuführen sollten. Streittbar und gelehrt, befestigten die Dominikaner die Lehre und wurden die Verteidiger ihres gefährdeten Glaubens, die späteren Herren der Inquisition. Die beschaulicheren Brüder der Regel des heiligen Franziskus suchten in friedevoller Betrachtung die Tiefen des Lebens zu ergründen und gingen in der umgebenden Natur den Zügen nach, die vorzugsweise das menschliche Gemüt ergreifen. Ihre Visionen wurden zu Legenden, die unmittelbar zu dem Volke sprachen, und aus ihrer Mitte gingen Sänger und Dichter hervor mit neuen, volkstümlichen geistlichen Liedern. Der heilige Franz selbst liebte und pflegte die Musik, und einer seiner Nachfolger, Jacopone da Todi, ist der größte und reichste Dichter des Ordens geworden. Wie die Dominikaner die Wissenschaft vertreten, so sehen wir nun die Franziskaner eine neue kirchliche Kunst schaffen, und damit sind sie tiefer in das Volk gedrungen, als jene, die an die Spitze der scholastischen Bildung traten und darum den Ungelehrten fremd bleiben mußten. Die Franziskaner ergriffen die damals zuerst für die Litteratur gewonnene italienische Volkssprache, und nun entstanden neben den lateinischen Gesängen und geistlichen Spielen italienische Hymnen und Lieder, zum Teil im Anschluß an lebendige weltliche Weisen, eine volkstümliche sangbare Dichtung fünfzig Jahre vor dem „neuen Stil“ Dantes und seiner unmittelbaren Vorgänger. Diesem inneren Leben sollte nun bald auch eine neue bildende Kunst den Ausdruck der ihr eigentümlichen Sprache leihen.

Denn jetzt entstanden die gotischen Kirchen der beiden Orden aus reichen Stiftungen frommer Weltleute und aus den Gaben des Volkes und der Armen, von den bettelnden Mönchen zusammengetragen. Als Zeugen der Zeit stehen diese Ordenskirchen des 13. und 14. Jahrhunderts nicht so gewaltig da, wie die großen Dome des Nordens. Es fehlen die mächtigen

Türme und die einheitlich zum Gewölbe emporstrebenden Linien, es fehlt auch der Eindruck des Ganzen als einer durch menschliche Gedanken und Kunst bezwungenen Masse. Manchmal sind, wie in dem sichtbar an Stelle einer Decke sich hinziehenden Gebälke des Dachstuhls, wesentliche Erfordernisse des Stils nach unseren nordischen Begriffen nicht zu ihrem Rechte gekommen, und auch sonst scheint wohl dieses und jenes daran zu erinnern, daß die Denkmäler aus ernstern, frommen Gedanken und aus dem Leben mit seinen nötigsten praktischen Anforderungen hervorgewachsen, und daß sie darum die reichere Pracht der großen Bischofskirchen nicht entfalten konnten oder wollten.

Unter diesen ist der Dom von Florenz (1296 gegründet, s. S. 51) der imposanteste Bau, der es in seinen Mäßen sehr wohl mit einer gotischen Kathedrale des Nordens aufnehmen kann. *) Aber wohlgestimmt und durch die Art seiner Ausführung anmutend ist er nicht. Seit Niccolòs Schüler Arnolfo di Cambio (S. 29) haben viele Geschlechter daran gebaut, und erst die allerneueste Zeit hat die Fassade notdürftig verkleidet. Älter noch ist der Dom von Siena (Fig. 28) seiner Gründung nach. Denn diese fällt noch in die Zeit des höchsten Glanzes der Republik, noch vor die Schlacht bei Mont Aperti gegen die Florentiner (1260). Er ist also die erste Stadtkirche, die in dem neuen Stil gebaut worden ist. Giovanni Pisano hat dann noch 1290, vielleicht auch schon 1284, die Fassade angefangen, und trotz großer Veränderungen an dem ursprünglichen Bauplane ist dies doch vielleicht die schönste gotische Kirche Italiens überhaupt. Von Siena aus ist dann die andere schöne gotische Stadtkirche gegründet worden, in Orvieto (s. S. 47), mit ihrer weltberühmten bunten Fassade, übrigens etwas einfacher und weniger umfangreich. Aber es giebt auch gotische Ordenskirchen, die hinter den Kathedralen nicht zurückstehen. So in Verona die Dominikanerkirche S. Anastasia, so vor allem die beiden großen Ordenskirchen von Florenz, wo sich schon ganz früh, seit 1221, Ordensleute niedergelassen hatten. Dort bauten die Dominikaner (seit 1278) S. Maria Novella, einen lichten, hohen Bau mit Kreuzgängen und Klosteräumen, und für die Franziskaner führte Arnolfo, der Dombaumeister, seit 1294 die zwar viel einfachere, dafür aber gewaltig ausgedehnte und mit ihrem offenen Dachstuhl schlicht und großartig wirkende Santa Croce auf

*) Mit seiner Länge (150 m) und der Höhe seines Mittelschiffes (66 m) übertrifft er sogar alle französischen und deutschen Dome. Auch S. Croce hat noch 117 m Länge (Köln 135, Ulm 127, Mainz 112).

mit einem weiten anliegenden System von Höfen und Gängen. Beide Kirchen erhielten dann bald den Schmuck der Malerei des neuen Jahrhunderts. So haben sie für die Kunstgeschichte einen doppelten Wert. Ebenso die ganz eigentümlich auf ungleichem Boden angelegte Mutterkirche der Franzis-



Fig. 28. Der Dom zu Siena.

kaner zu Assisi (Fig. 29), wo sich der heilige Franz selbst begraben ließ (1226). Schon zwei Jahre darnach wurde er heilig gesprochen, und 1253 ist die Kirche eingeweiht worden. Damals war Giotto noch nicht geboren. Mehrere Jahrzehnte vor ihm haben andere Maler hier in der Ober- und Unterkirche gemalt und dadurch Assisi zu der Hauptstätte der älteren Wandmalerei gemacht.

An diese für unseren Gesichtspunkt wichtigsten Kirchen schließt sich noch eine Reihe anderer, in denen wohl ein größerer Anlauf genommen, das schließlich erreichte aber doch nicht so glücklich zu Ende geführt worden ist. So die einzige gotische Kirche Roms, die Dominikanerkirche S. Maria sopra Minerva (gegründet am Ende des 13. Jahrhunderts), die wenigstens einige beträchtliche Denkmäler der Malerei und der Skulptur bewahrt. Ferner zu Padua „il Santo“, als Grabkirche des großen Franziskanerheiligen Antonius gedacht und bald nach seinem Tode (1230) gegründet. Etwas ganz hervorragendes sollte die Stadtkirche von Bologna, S. Petronio, werden, aber sie ist niemals zu Ende geführt worden. Außer vielen Kathedralen Oberitaliens und den gotischen Kirchen Venedigs haben wir endlich noch in dem Dom zu Mailand die prächtigste aller Tyrannenkirchen, unter Giangaleazzo Visconti 1386 begonnen und, in mannichfaltiger Pracht diese überbietend, einen Klosterbau, das Mausoleum der Visconti, die Certosa bei Pavia (seit 1396); sie gehört aber ihrer dekorativen Ausführung nach bereits der Renaissance an.

Man sieht, wieviel Italien im Zeitalter der Gotik noch zu bauen hatte, und es leuchtet ein, daß in der Umgestaltung, die die Gotik hier erfuhr, diese der Malerei, zu der wir nun übergehen, wohl eine günstigere Stätte gewähren konnte, als die gotischen Kirchen Frankreichs oder Deutschlands. Aber hervorrufen konnte sie die neue Malerei darum doch nicht. Dazu war sie als Ursache nicht bedeutend genug; es mußten andere Kräfte wirken. Nun kennt die kirchliche Kunst unseres Nordens eine einfache Wandmalerei, die in großen, leicht verständlichen Zügen die Hauptgestalten unseres christlichen Glaubens und einzelne Vorgänge der Heilsgeschichte für die andachtsuchende Gemeinde darstellen will, gewissermaßen eine Bibel in Bildern für Leute, die nicht lesen können, eine zu den Einfältigen sprechende Sprache ohne Buchstaben. Weil aber doch das Meiste in dieser Kunst Zeichen oder gar Symbol war und ihr letzter Zweck die Kirchenlehre, so konnte der Teil der Darstellung, der unmittelbar auf die Sinne wirken soll, nicht zu seinem Rechte kommen, und an eine Wiedergabe der Natur, auch wenn man ihr mit den Mitteln der damaligen Kunst schon hätte nahe kommen können, war nicht zu denken. Diese bildliche Predigt der Kunst an die Unverständigen hat die Gotik auch im Norden nicht geschaffen, sie hat sie schon von der romanischen Periode überkommen und, entsprechend den Bedingungen ihrer

eigenen Bauformen, eher eingeschränkt, als entfaltet. Aber sie hat sie doch gehabt. Und etwas ähnliches besaßen auch die Italiener, ehe die Gotik zu ihnen kam. Sie hatten Wandmalereien in einzelnen Kirchen und vor allem viele Mosaikebilder, die von altchristlicher Zeit her ihnen vertraut waren und die später in dem fortbauenden Verkehr mit Byzanz immer neue Pflege fanden. In dunklen Hauptlinien, welche viele schimmernde Punkte streng zusammenfassen, breiten sich ernste Gestalten steif über die Bogen des

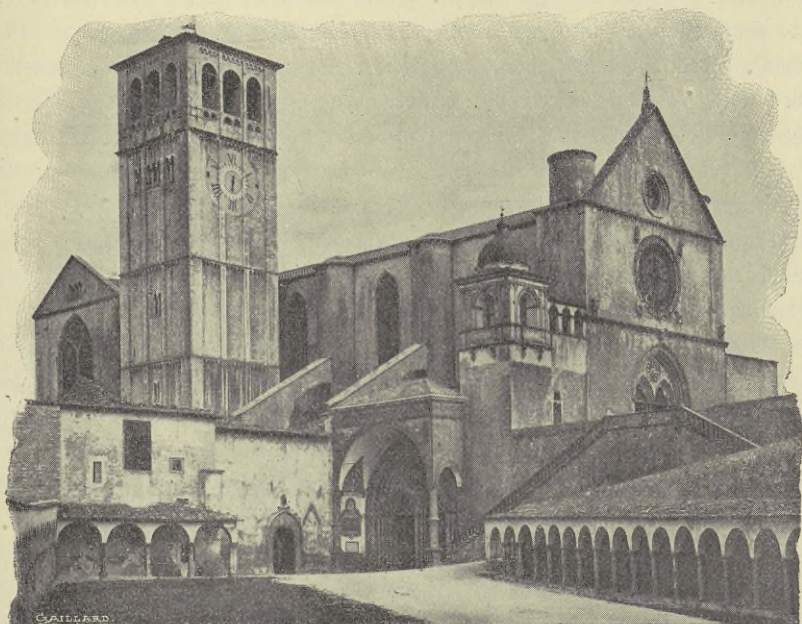


Fig. 29. Der Dom zu Assisi.

Schiffs aus, oder sie sehen starr aus der Kuppel hernieder. Wenn es auch glänzt und glitzert von allen den bunten Steinen, der Gesamteindruck bleibt doch feierlich und, wo die Zeit den Schimmer mit ihrem Roste überzogen hat, sogar finster. Es herrscht ferner, was mit der Technik der eingelegten Arbeit zusammenhängt, die Einzelsigur und die große Linie vor. Im Norden ergeht man sich schon eher in der Schilderung ganzer Geschichten, so unvollkommen es auch geschieht; der Ton ist dort heiterer in der Wandmalerei, wenigstens häufig und wenn man sie mit den meisten italienischen Kirchenmosaiken vergleicht.

Lange vor dem Beginn des 13. Jahrhunderts hatte nun auch in Italien im Anschluß an die Mosaikisten eine einfache und unvollkommene Wandmalerei die Kirchen zu schmücken begonnen. Sie hält sich auf der niederen Stufe provinzieller Kunstthätigkeit und stellt sich auch äußerlich gegenüber den kostbaren Mosaiken als ein bescheidener und billiger Ersatz dar. Daneben geht die Vorfertigung von Tafelbildern her; auch sie lehnt sich an die von alters her geübte Thätigkeit der Byzantiner an. In Toskana — Siena und Florenz — zeigen sich dann zuerst leise Fortschritte und Aeußerungen eines neuen Lebens, ein Streben nach einer gewissen Schönheit des Ausdrucks, der wohl, wenn er einen ruhigen Zustand wiedergeben will, genügt, nicht aber Handlung oder gar zusammenhängende Erzählung bildlich schildern kann. Dann erst kommt der Genius Giotto's, der in der Malerei diesen Schritt nach dem Ausdruck des wirklichen und allgemein verständlichen Lebens hin thut, und nun erscheinen uns ebenso wie den Menschen seiner Zeit die Werke seiner Vorgänger und seiner zurückgebliebenen Zeitgenossen wie vorbereitende Versuche von einem bloß noch historischen Werte.

Aber wir müssen uns, um ihn nicht herkömmlich zu verehren, sondern wirklich zu verstehen, auch die Grenzen seines Könnens geschichtlich klar zu machen versuchen. Er hat die neue Malerei, von der nun die Rede sein soll, geschaffen. Er hat die folgende Zeit, das ganze 14. Jahrhundert, bestimmt. An ihn und seine Schule schlossen sich darauf im 15. Jahrhundert die großen Maler der Frührenaissance in Toskana an. Diese großgedachten Reihen von Wandgemälden aus der Bibel und aus den Legenden der Heiligen, angethan mit dem fröhlichen, überzeugenden Leben der Zeit, bedecken den Chor und andere hervorragende Stellen des Gotteshauses und setzen sich dann weiter fort bis in die Kapellen des Umgangs oder der Seitenschiffe und in den Kreuzgang. Sie bieten dem Nordländer einen ganz ungewohnten Anblick. Ist es mehr die zu dem Gotteshause stimmende und der Andacht angepaßte Hoheit und Ruhe der Gestalten und ihr Ausdruck, was ihn anzieht, — oder ist es die Lust an der schönen bunten Welt, das Gegenteil von Weltflucht, die Freude, die aus jenem ernstesten Grundton überall hervorbricht? Um die Stimmung zu unterstützen, in der man am liebsten diese ganz einzigen und nur in den italienischen Kirchen zu findenden Werke der Malerei in sich aufnimmt, ertönt dann wohl aus einer der größeren Kapellen Orgelklang, und vielstimmiger Gesang trägt zwischen Choral und weltlichen Weisen auf- und niedersteigende Melodien durch die

weiten Räume. Der heilige Franz von Assisi hat sich ja auch nicht in finsterner Trübsal von der Welt abgewandt, sondern sie als Quelle erlaubter Freude geliebt und in einem prächtigen italienischen Gesange noch in seinen letzten Lebenstagen gepriesen. So ist denn auch die religiöse Malerei Giotto's und des folgenden 15. Jahrhunderts nicht eine Kunst der Askese, die nur zur Buße ruft oder die, wie später in Spanien, einen einzigen Zug, wie die Devotion, immer durchklingen läßt. Sie hat an beidem teil, was im menschlichen Leben oft mit einander im Streite liegt. Betrachtung des Ewigen und Freude am Vergänglichen scheint hier noch ungestört beisammen zu wohnen. Das 16. Jahrhundert hat diese Harmonie nicht mehr so oft ausgedrückt. Das Weltliche überwiegt. Wir haben Kirchenbilder, aber nicht mehr diese religiöse Malerei, wie sie von Giotto ausgegangen ist. Den Eindruck, welchen sie an der richtigen Stelle auf den Beobachter ausübt, hat wohl niemand treffender geschildert, als Goethe in den Wahlverwandtschaften, da wo er den Architekten die Vorbereitungen zur Ausschmückung seiner Kapelle treffen läßt. Viele der jetzt bekannten Darstellungen waren damals noch übertüncht, und während seines Aufenthaltes in Italien nahm diese Richtung keineswegs vorwiegend sein Interesse in Anspruch. Aber er kannte doch Giotto, und auf giottoeske Bilder mögen wir am liebsten die Worte der Wahlverwandtschaften beziehen. „Aus allen diesen Gestalten“, heißt es dort, „blickte nur das reinste Dasein hervor, alle mußte man, wo nicht für edel, für gut ansprechen. Heitere Sammlung, willige Anerkennung eines Ehrwürdigen über uns, stille Hingebung in Liebe und Erwartung war auf allen Gesichtern, in allen Gebärden ausgedrückt. Das Geringste, was geschah, hatte einen Zug von himmlischem Leben, und eine gottesdienstliche Handlung schien ganz jeder Natur angemessen. Nach einer solchen Region blickten wohl die meisten wie nach einem verschwundenen Zeitalter, nach einem verlorenen Paradiese hin.“

Jeder nachdenkende Mensch hat sich wohl einmal die Frage vorgelegt, durch welche Eigenschaften eines Bildes die Wirkung hervorgerufen wird, um derenwillen wir es ein religiöses Kunstwerk zu nennen pflegen. Seit Tieck und Wackenroder, zehn Jahre, ehe jene Stelle in den „Wahlverwandtschaften“ geschrieben worden ist, den religiösen Charakter eines Kunstwerks aus der frommen Gesinnung des Künstlers abgeleitet hatten (ein Gedanke, so wunderbar, daß nur zwei junge und in der Geschichte so unbekannte Schwärmer ihn für die Lösung des Problems halten konnten), hat die Frage nicht wieder ganz geruht. Das Beste und in der Hauptsache Richtige hat

darüber bald darnach schon Schnaase gesagt, dem unter allen Deutschen die Kunstgeschichte am meisten verbannt. Er wies in dem dreizehnten seiner „Niederländischen Briefe“ (1834) hin auf das außerordentlich wichtige und für den Eindruck jedes Beschauers mitbestimmende Merkmal der strengen und steifen Gruppierung, einer Art von architektonischer Gebundenheit in der Komposition eines Bildes — was im Gegensatz zu allem freien, leichten, graziösen oder übermäßig natürlichen, eine ernste und feierliche Stimmung in dem Betrachtenden hervorruft. Es ist das ein Rest von Altertümlichkeit, dessen Wirkung auf das Gemüt in der Kunstgeschichte der verschiedenen Völker sogar dazu geführt hat, einen eigenen archaischen Stil für kirchliche Kunstwerke festzuhalten und förmlich auszubilden. Alles moderne erscheint uns vertraut, das Alte dagegen überwunden, fremdartig und vielfach ehrwürdig. Also nicht die zum Ausdruck der Frömmigkeit zurechtgelegten Gesichter wecken in dem natürlich gerichteten Beschauer die Stimmung einer religiösen Ansprache! Und wiederum, wo ein Gemälde diesen religiösen Ausdruck uns zu haben scheint, da liegt dies nicht an der Frömmigkeit des Malers oder seiner ganzen Zeit, noch auch im Gegenstande selbst mit seinem Inhalte, sondern in der Richtung des Formeninnes. Das wichtigste Ausdrucksmittel dafür ist jene gebundene Komposition und die sich von selbst einstellende Ruhe und der suchende Ernst einer sich noch entwickelnden Kunst, die von der vollen Wahrheit der Natur an vielen Stellen einen deutlich wahrnehmbaren Abstand zeigt. Auf den unbefangenen Menschen wirken diese Eigenschaften eines Bildes, welches wirklich den religiösen Charakter hat, unmittelbar. Für den Nachdenkenden beruht allein auf solchen Erwägungen die Möglichkeit, Kunstwerke vergangener Perioden, die dem Zeitgeschmacke längst entrückt sind, geschichtlich nicht nur zu verstehen, sondern auch noch zu genießen. Das ist es ja gerade, was uns die aufsteigenden Stufen in Poesie oder Kunst trotz mancher Unvollkommenheit um vieles erfreulicher macht, als die unfehlbare Routine, die der Abstieg zeigt und die der oberflächlichen Betrachtung wohl als die wahre Virtuosität erscheint.

Nach solchen Erwägungen werden wir von dieser Malerei nicht mehr an Naturwahrheit und an Freiheit des Ausdrucks verlangen, was sie nicht leisten konnte und zum teil nach ihren Absichten auch nicht einmal leisten wollte. Giotto's Stil erschien den Menschen des 14. Jahrhunderts, z. B. einem Boccaccio, so sprechend und so naturwahr, daß er jede Kritik aushalten zu können schien. Und uns erscheinen doch wieder Giotto's Bilder als Vorstufen zu Masaccio, Filippino Lippi oder Ghirlandajo, zu den großen

Gestalten der Fresken des 15. Jahrhunderts, in denen wir erst völlig eine der Danteschen Sprache ebenbürtige künstlerische Uebersetzung anerkennen und die Menschen wiederfinden „mit stillen, ernsten Blicken, in ihrem Antlitz hohe Würde tragend, mit wenig Worten und mit schöner Stimme“ (Hölle 4, 112). Aber darum sollen wir doch nicht weniger deutlich empfinden, worin Giotto's Fortschritt bestand. Es waren zunächst ganze Wandflächen, die zur Verfügung standen, nicht mehr nur Tafeln von beschränktem Umfange, die bemalt werden sollten. Statt weniger Einzelfiguren auf einer Fläche konnte also eine weitausgreifende Schilderung gegeben werden, eine Darstellung verschiedener Szenen derselben Legende, mit Andeutung verschiedener Räume, wovon denn auch sofort in einer noch nicht auf Sinnes-täuschung ausgehenden Weise Gebrauch gemacht wurde. Für die Farbe nahm Giotto eine eigene Technik, noch nicht das sog. „gute“ Fresko, den Auftrag unmittelbar auf den frischen Kalkbewurf, — was erst gegen das Ende des 14. Jahrhunderts aufkommt — sondern ein gemischtes Verfahren, wobei über einem Grundton von mit Kalk und Wasser angerührter Farbe in Temperafarbe weitergemalt wurde. Aber die Technik ist doch schon flotter, der Strich leichter und flüssiger, als in der früheren Tafelmalerei, und vor allem ist die Farbenwirkung lichter, als in der „byzantinischen“ Manier. Es ist ein schneller, großer Wurf, nicht mehr die ängstliche Zeichnung, ganz abgesehen von der an sich viel größeren Fläche. Diese Fläche, über die der Künstler verfügt, wird nun sofort zu einem Mittel, wodurch er die Gedanken des Betrachtenden leitet, noch nicht malerisch durch perspektivische Anordnung der Räume, wohl aber durch allerlei Andeutungen, die seine Phantasie dafür nehmen soll. Die Gestalten treten uns näher oder ferner. Wir sehen in bestimmte, geschlossene Räume. In der Landschaft wird schon ein gewisses Naturgefühl hie und da erreicht mit wenigen, sparsam verwendeten Gegenständen: Gebäuden, die eine Stadt, Bäumen, die den Wald und einzelnen Steinen oder Felsen, die gebirgige Gegend bedeuten sollen. Der Betrachtende weiß, in welcher Umgebung er sich die handelnden Menschen zu denken hat. Diese selbst sind wieder einzeln oder sparsam zu mehreren neben einander in den Raum gesetzt. Die großen Versammlungen, wie sie auf den Fresken des 15. Jahrhunderts erscheinen, treffen wir noch nicht an. Die wenigen Figuren treten gewöhnlich nicht ganz nahe aneinander, so daß sich die Umrisse selten überschneiden. Aber die Menschen zeigen Leben und Handeln, es geht etwas vor, und nicht nur die Bewegungen, auch die Gesichter nehmen an der Handlung teil. Giotto's Profile sind scharf und keineswegs immer

schön. Der Gesichtsausdruck auf den Bildern, die man Cimabue zuschreibt, und bei dem gleichzeitigen Duccio aus Siena, einem Maler von hohem Schönheitsgefühl, ist anmutiger. Ihre Gestalten haben manchmal etwas holdseliges, was über ihre Andachtsbilder eine lyrische Stimmung ausbreitet. Bei Giotto herrscht dramatisches Leben. Nicht die Einzelfiguren mit ihrem Ausdrucke sind ihm die Hauptsache, sondern der Zusammenhang, der sie zu einer Geschichte verbindet. In der Charakteristik des Einzelnen ist man noch mit wenigem zufrieden. Was Giotto's Zeitgenossen als volle Wahrheit des Lebens nahmen und bewunderten, sind oft nur Andeutungen dafür, wie wenn eine sich entwickelnde Sprache tastend sich ihre Ausdrücke schafft. Sie wirken überzeugend, denn sie ruhen auf ernstem Bemühen, alles ist frisch, jung und natürlich und kommt einem offenen Sinne neu entgegen, dem schon dieses Wenige und Unvollkommene einer ungewohnten Bildersprache groß und viel dünkt.

Giotto di Bondone wurde wahrscheinlich 1266 geboren. Als Bauernknabe war er dann aus seinem Dorfe nach Florenz gekommen, wo Benvenuto di Pepo, mit seinem Malernamen Cimabue genannt,*) prächtige, steife Andachtsbilder: Madonnen, Engel und Heiligengruppen auf Tafeln mit Goldgrund malte, in „griechischer Manier“, wie später Giotto's Schüler sagten, das sollte heißen: noch etwas ähnlich den Mosaiken und den byzantinischen Bildern, und ihnen vielleicht für manche zum Verwechseln ähnlich, nachdem ihr großer Meister einen neuen Stil geschaffen hatte, der nun volkstümlich geworden war und sich mit Stolz italienisch oder lateinisch (das sollte heißen: altrömisch) nannte. Dreihundert Jahre später erzählte dann Vasari, schon Cimabue hätte die griechische Manier verlassen und die neue Richtung angebahnt. Und da man schon früher den wirklichen Erneuerer der Malerei, Giotto, ihm zum Schüler gegeben hatte, so erfreute man sich nunmehr einer Kunstgeschichte, die, zum Ruhme von Florenz, das große Neue noch früher beginnen ließ. Hinter einen dergestalt erhöhten Cimabue mußten dann die Nachbarstädte mit ihren Ansprüchen, Siena mit seinem

*) Die Italiener, namentlich von bürgerlicher Abstammung, werden noch auf lange Zeit hinaus, anstatt mit einem Familiennamen, bezeichnet durch den mit ihrem Personennamen im Genitiv verbundenen Vatersnamen. Dazu kommt vielfach, vor allem bei Künstlern, ein Spitzname. Ein solcher ist natürlich Cimabue (Stierschädel). Er hieß nicht Giovanni, wie Vasari ihn nennt, sondern, wie wir jetzt aus einer Urkunde von 1302 wissen, Cenni (Venci? d. i. volkstümlich Benvenuto) di Pepo, dictus Cimabue.

Guido, Pisa mit seinem Giunta schon zurücktreten, auch wenn Guido und Giunta wirklich so viel älter waren, als Cimabue. Die geschichtliche Kritik hat von diesem wohlgefügteten Bilde nicht viel übrig gelassen. In den Wandgemälden in S. Francesco zu Assisi aus der Zeit vor Giotto, die man früher Cimabue gab, findet man jetzt andere Richtungen, zum teil eine von der Art jenes Giunta Pisano. Von Cimabues Tafelbildern aber ist nur noch die große Madonna mit Engeln in S. Maria Novella (Stiftung der Rucellai) übrig geblieben, und auch dieses Bild möchten einige einem Sieneesen, sogar dem Duccio selbst, zuschreiben, während andere immerhin den Einfluß Sienas darin erkennen, so daß auf diese Weise doch Cimabue, wenn er gleich das Bild gemalt hätte, um seine Selbständigkeit gebracht und zu einem Nachfolger des Guido von Siena gemacht würde. Cimabue als Person verliert also für uns seine Bedeutung. Ebensowenig können uns Guido und Giunta mit je einem sicheren Bilde, einer schlecht erhaltenen Madonna in Siena und einem sehr rohen Christus am Kreuz in Pisa, etwas für Giotto und die neue Malerei wichtiges lehren. Es bleibt neben diesem nur der etwas ältere Duccio aus Siena stehen als ein ebenbürtiger Künstler von einer ganz anderen Richtung. Und was Giotto betrifft, so gehören die allerliebsten Geschichten, die ihn mit Cimabue zusammenbringen, in das anmutige Reich der Künstlernovelle. Das Einzige, was wir über sein Verhältnis zu Cimabue wirklich wissen, lehrt uns das berühmte Zeugnis Dantes (Fegeseuer 11, 95), wonach der jüngere den einst gefeierten schon damals, also am Beginn des 14. Jahrhunderts, mit seinem neuen italienischen Stil völlig verdrängt hatte. Und wenn dennoch Giotto sein Schüler gewesen sein sollte, er hätte das Beste von ihm doch nicht lernen können. Wir haben früher, wo wir Giotto als Architekten und als Bildhauer kennen lernten, gesehen, wer sein Lehrmeister war, wenn ein einzelner Name genannt werden soll.

Von Giovanni Pisano und an seinen Werken konnte Giotto vor allem den dramatischen Zug lernen, den Ausdruck des Affekts, den vor ihm die Malerei nicht hatte. In dem Zeitgenössischen, dem Porträt und der Tracht, konnte er schon etwas weiter gehen, als der Bildhauer Giovanni, der bei dem idealeren Charakter seiner Kunstgattung noch etwas tiefer in dem Typus älterer, namentlich auch antiker Vorbilder befangen blieb. *) Giotto ist des-

*) Selbstverständlich nur Giotto gegenüber, während er im Vergleich mit seinem Vater Niccolò vielmehr persönlich und modern genannt werden mußte. Das Vergleichen giebt leicht schiefe Bilder, wenn man sich nicht weit genug umsieht.

wegen realistischer, als er. Seine Gestalten erscheinen uns weniger allgemein, mehr als wirkliche Italiener. Die Tracht ist im ganzen noch die des Altertums, aber die Frauen sind doch schon vielfach nach italienischer Sitte gekleidet. Andrea Pisano folgte wieder dem Giotto. Er hat, wie wir gesehen haben, dessen malerische Auffassung in den Stil seiner Reliefs übertragen, Ausdruck und Komposition von ihm angenommen und ihn in beidem an Schönheit übertroffen. Im zeitgenössischen Kostüm geht er wieder etwas weiter. So langsam werden in der Geschichte die Schritte gethan, welche die Kunst zu dem Ausdrucke einer Natürlichkeit führen, die uns heute selbstverständlich ist. Die Zeitgenossen vermifften darin nichts. Im Gegenteil, jeder kleine Fortschritt nötigte ihnen Bewunderung ab. Denn nicht von dem Aufachten auf die wirkliche Natur geht die Kunstübung aus, sondern sie erwächst allmählich in typischen Vorstellungen. Große Talente kommen plötzlich. Aber auch bei den entscheidenden Wendungen fehlt es nicht an Nachdenken, an Studium und Theorie, was alles uns dann wieder an die älteren Stufen erinnert, auf denen die Späteren weiter gehen. So hatte Giotto zunächst die Pisaner vor sich. Auch sie erzählten in ihren Reliefs, wie er in seinen Bildern, während die Maler bis auf ihn die Gegenstände ihrer Kunst in ruhiger Schaustellung gewissermaßen nur gezeigt hatten.

Die Uebertragung der neuen Ausdrucksweise in das Malerische war also Giotto's persönliche Aufgabe. Seine Schüler und Enkelschüler sind dann noch etwas weiter gegangen, aber keiner so weit, daß wir nicht noch jetzt die gemeinsamen Züge durch einen hundertjährigen Schulzusammenhang hindurchfühlen könnten. Die Giottoesken allesamt sind deutlich geschieden von Masaccio und den folgenden Malern der Frührenaissance, obwohl die letzten von ihnen zeitlich noch mit diesen, um 1420, zusammentreffen, und auch ohne ihre Lebenszeiten zu kennen, würden wir empfinden: sie gehören einer anderen Welt an. Der Sprachgebrauch nennt sie „Gotiker“, ein Ausdruck, über dessen Sinn wir uns bereits verständigt haben (S. 35). Was Giotto mit seiner Schule technisch verband, und wie die Schüler den gemeinsamen Kunstbesitz in der Theorie weitergeführt haben, darin gewährt uns einen hübschen Einblick der Malertraktat, den einer der letzten Ausläufer der Schule, Cennini, um 1417 verfaßt hat. Den Bestandteilen der Natur, z. B. den Gegenständen einer Landschaft, werden die ihnen zukommenden Farben, jede in drei Tönen, zugewiesen. Für die Form werden Einzelmodelle vorgeschrieben: Steine, aus denen man Felsen komponieren soll, auch Tiere. Für den Menschen aber wird ein Normalmaß zu Grunde gelegt.

Wir sehen hier, was uns das Nächstliegende scheint, die Natur im ganzen und unmittelbar, wird nicht aufgesucht und nachgeahmt. Vielmehr wird aus ihren Einzelheiten ein Schema genommen, welches dann der Künstler nach dem Stil seiner Schullehre für sich im einzelnen weiterbildet. So wenig also wie die Form der Zeichnung und die Komposition, will uns auch die Farbe durch den Schein voller Wirklichkeit täuschen. Der Schritt zur Natur in den Einzelheiten, das, was wir heute Realismus nennen, ist in Giotto's Malerei nicht das Entscheidende, sondern die Erfassung eines Sinnes und die Hervorhebung des Charakteristischen in der Erzählung. Diese Wandgemälde wurden nun die künstlerische Predigt für die Zeitgenossen, und darum berühren sie sich mit den Zeugnissen der Litteratur und reden die Sprache ihres Zeitalters; sie sind wirklich geschichtlich. Die Gedanken an das Jenseits und an das Verhältnis des Menschen zu seiner irdischen Hüterin, der Kirche, mit ihren Glaubenssätzen und heiligen Geschichten beschäftigten aber damals die Menschen, sobald sie sich zu irgendwelchem tieferen Nachdenken überhaupt einmal sammelten, weit mehr, als heutzutage. Die Philosophie sollte die Magd der Theologie sein, hatte einst Pietro Damiani gesagt, noch ehe sein Freund Hildebrand als Gregor VII. den Thron bestieg, und seit damals erinnerte sich noch lange Zeit alle weltliche Wissenschaft dieser Vorschrift. So mußte die Malerei sowohl nach ihren Gegenständen, als nach ihrer Absicht religiös sein. Das Leben der Welt und die Freude daran treten, wie wir sahen, hervor, aber sie sondern sich noch nicht zu einer selbständigen Gattung ab. Rein profane Bilder — außer dem Porträt — oder Genredarstellungen sind äußerst selten.

Bei dem Betrachten von Bildern aus Giotto's Kreise verliert man leicht unter den vielen wiederkehrenden Zügen, die die Kunstgenossen untereinander verbinden, das Individuelle aus dem Auge, wodurch der Meister groß war, und wodurch seine Schule erst zu dem geworden ist, was wir nun sehen. Wir stellen darum Giotto's eigene Werke, soweit sie grundlegend für die Erkenntnis der Schule sind, in einer Uebersicht zusammen. *)

*) 1. Padua, Kapelle der Madonna dell' Arena: An beiden Seiten der Langwand in je drei Reihen Szenen aus dem Leben Mariä und Christi, dazu vier Szenen an der Wand vor dem Chor, zusammen 38 Bilder. Darunter rechts vom Eingang grau in grau die allegorischen Gestalten von sieben Tugenden, ihnen gegenüber links sieben Laster. An der Eingangswand und über dem Chor, weniger bedeutend, dort

Als Giotto die kleine Madonnenkirche in Padua für Enrico Scrovegni ausmalte, war er etwa vierzig Jahre alt. Er giebt hier in diesen 38 Bildern mäßigen Umfanges aus dem Marienleben und der Geschichte Christi schon alles für den neuen Stil wesentliche. Damit waren diese beiden Kreise biblischer und legendarischer Ueberlieferung in die Kunst eingeführt, in zum Teil vorbildlichen Formen für die Späteren. Die einzelnen Stationen der Erzählung waren lange vor ihm festgelegt worden, und die Grundzüge der einzelnen Darstellungen waren ebenfalls, z. B. in den Anweisungen eines alten Malerbuchs vom Berge Athos, gegeben. Was Giotto hinzuthat, waren die Charakteristik seiner Sprache und die vielen kleinen Züge des wirklichen Lebens. Wenige Figuren in knapp skizzierter Umgebung treten in eine lebhafte und nach ihrem geschichtlichen Inhalte sofort verständliche Beziehung. Bezeichnend für Giotto ist immer das Spiel der Hände. Sie sind nie ruhig, sondern immer mit Träger des Ausdrucks: „Auferweckung des Lazarus“, oder „Judas empfängt den Sündenlohn“. So auch bei der „Kreuzigung“, wo die Engel händeringend als „göttliche Vögel“ durch die Luft fliegen. Fast komisch gesteigert ist das bei der „Pieta“: die kleinen Gestalten schweben über den aufs höchste erregten Personen, raufen ihr Haar und verhüllen oder zerfragen ihr Angesicht. Mit den dramatisch bewegten Szenen wechseln ruhige Bilder von ganz intimer, idyllischer Stimmung: „Joachim“, wie er zu den Hirten in der Wüste kommt, die „Anbetung“, wobei Joseph nahe bei Maria in gleicher Höhe auf einer Bank in der Hütte sitzt, oder die „Flucht nach Aegypten“, wo die hinter dem Esel gehenden Engel sich lebhaft mit den Händen unterhalten. Die Gestalt der Magdalena auf dem „Noli me tangere“ (Fig. 32) hat etwas ergreifendes: die ganze Charakteristik ist in ihre und Christi Hände gelegt. Ebenso findet der auf-

„Jüngstes Gericht“, hier Christus mit Engeln. Um 1306. (Der Bau war 1303 vollendet. Abbildung Fig. 33 nach S. 70.)

2. Florenz, S. Croce, Cap. Bardi; an den beiden Seitenwänden je drei Szenen aus dem Leben des h. Franziskus. Später als Nr. 5, früher als Nr. 4.

3. Ebenda, Cap. Peruzzi: links drei Szenen aus der Geschichte Johannis des Täufers, rechts ebensoviele aus der des Evangelisten.

4. Assisi, S. Francesco, Unterkirche; in den Gewölbkappen vier Allegorien auf das Leben des heiligen Franz; im Querschiff Szenen aus der Geschichte Christi und des heiligen Franz. Später als Nr. 1.

5. Ebenda, Oberkirche; an beiden Seiten des Langschiffs — untere Reihe — 28 Bilder aus dem Leben des heiligen Franz, davon 1, 16 und die letzten 5 nach gewöhnlicher Annahme von Giotto. Früher als Nr. 4, aber auch als Nr. 1 und 2.

merkliche Sinn auch auf dem Gebiete des rein malerischen manche anspruchlos wirkende Ueberraschung. Aber auf malerische Illusion hat es Giotto noch nicht abgesehen. Es ist bei ihm alles schlichte, objektive Erzählung.

Daß die schon so oft erzählten heiligen Geschichten hier dem Betrachter menschlich näher treten, als bisher, das geschieht nicht bloß durch die aus dem Leben genommenen Züge der Charakteristik, die dem Künstler als äußere Mittel zu Gebote standen, sondern es ist ebenso sehr die Folge einer innerlichen Vertiefung, mit der man im Kreise der Franziskaner die überlieferten heiligen Vorgänge noch einmal in Betrachtungen und Visionen gewissermaßen zu erleben suchte. Und solche Erlebnisse erst kürzlich verstorbener Heiligen stellte die Kunst nun auch direkt dar. So berührte sich neues mit längst vergangenem, und beides erfreute sich der gleicherweise lebendigen Vergegenwärtigung.

Dreimal hat Giotto Geschichten aus dem Leben des heiligen Franz gemalt, zuerst ganz früh, noch im 13. Jahrhundert, in der Oberkirche zu Assisi. Er war damals noch sehr jung. Die 28 Bilder dieser Reihe zeigen keinen einheitlichen Stil, aber es ist dennoch möglich, daß nicht nur die sieben ihm gehören, die man ihm gewöhnlich giebt, weil sie den späteren Giotto verraten, sondern auch ein Teil der übrigen. Jedenfalls haben gerade manche von diesen die sonst dem Giotto eigene, lebhaft sprechende oder genrehafte Art, so z. B. Christus, der dem in tiefen Schlaf gesunkenen Franz im Traum ein reiches Gebäude zeigt (3.), oder die zwei Kinder, die den Heiligen mit Steinen werfen wollen, aber zögernd innehalten (5.), oder der Bauer, der sich an die eben aus dem Boden hervorbrechende Quelle gelegt hat und begierig daraus trinkt (14.), und anderes der Art.

Später und reifer, ganz abgeklärt in der Komposition sind dann die sechs Franziskusbilder in S. Croce in Florenz. Das Beiwerk, Ornament und Architektur, nimmt hier, wie überhaupt in dieser Periode bei Giotto, einen größeren Raum ein. Die schöne Darstellung vom Tode des Heiligen (Fig. 30) hat noch anderthalb Jahrhunderte später Ghirlandajo in S. Trinità ebenso gegeben.

Giotto hat kein seßhaftes Leben geführt. Er ist in den Angelegenheiten seiner Kunst viel gereist und innerhalb seines Vaterlandes von Padua, wie wir gesehen haben, bis nach Neapel gekommen. Er muß auch in seinen späteren Lebensjahren, was uns freilich keine Nachricht meldet, noch einmal wieder in Assisi gewesen sein, denn die vielen Fresken, die er hier



Fig. 30. Tab des h. Franz, von Giotto, Florenz, S. Croce.

in der Unterkirche gemalt hat, zeigen einen ganz anderen Charakter, als die Jugendarbeiten in der Oberkirche. Sie sind so reich und zum Teil, wie wir sehen werden, so überlegt und so verstandesmäßig in der Richtung ihres Ausdrucks, daß ein großer Teil seines Lebens zwischen ihnen und den ersten Franziskusbildern in Assisi liegen muß.

In der Unterkirche zu Assisi, wo er jetzt — es war im ganzen das dritte Mal — das Leben des heiligen Franz zu schildern hatte, hat er dieses

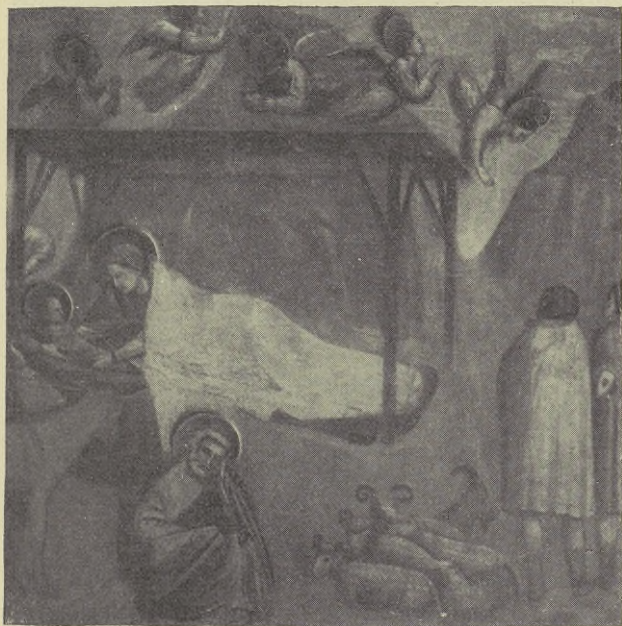


Fig. 31. Geburt Christi, von Giotto. Padua, Arena.

zunächst an eine Reihe von Darstellungen aus der Geschichte Christi (auf den beiden Wänden des nördlichen Querschiffs) so angeschlossen, daß er zuerst den Heiligen mit einigen Ordensbrüdern unter den Zuschauern einer „Kreuzigung“ darstellt und ihm dann noch einige weitere selbständige Bilder widmet. Diese interessieren uns weniger, als vier allegorische Darstellungen zur Verherrlichung des Ordens in den vier Kappen des Kreuzgewölbes über dem Hochaltar derselben Unterkirche. Sie führen uns auf ein ganz neues Gebiet giottesker Ausdrucksweise. Ehe wir dem näher treten, wenden wir uns mit einigen Bemerkungen den erwähnten

Bildern aus der Geschichte Christi im Querschiffe zu, die ebenso, wie sie, die Merkmale seiner späteren Lebenszeit an sich tragen. Es wiederholen sich nämlich hier zum Teil dieselben Szenen, die Giotto schon in Padua (S. 66) gemalt hatte, und meistens hat sich hier bei der Abänderung ein Zug des Alters eingestellt, während dort die jugendlichere Auffassung nicht zu verkennen ist.



Fig. 32. Christus als Gärtner (Noli me tangere), von Giotto. Padua, Arena.

Auf der Szene der „Geburt“ in Padua (Fig. 31) nimmt Maria in einem ärmlichen Zimmer das Kind aus den Armen der Wärterin zärtlich entgegen, in Assisi sitzt sie und hält es feierlich in den Armen, umgeben von dem in der Kunst herkömmlichen Apparat der Wochenstube, in der das Kind zum zweiten male erscheint und gebadet wird. Die „Anbetung der Könige“ geht in Assisi nicht so intim, wie in Padua, als ein Vorgang bei einfachen Leuten vor sich, sondern an der Fassade eines prächtigen Palastes, und das Christkind segnet den knieenden König, wie es nach altem Ritual zu sein pflegt.



Fig. 33. Die Kapelle der Madonna dell'Arena in Padua mit Giotto's Fresken.

Die „Darbringung im Tempel“ ist, gegenüber dem mehr häuslichen Gebaren in Padua, in Assisi wiederum zeremoniöser dargestellt: die Architektur ist prächtiger und gotisch, — in Padua vorwiegend romanisch und sehr bescheiden angedeutet — die Affekte der teilnehmenden Personen sind stärker ausgedrückt, dem Kinde wird eine das Ganze beherrschende göttliche Verehrung bezeugt. Bei der „Flucht nach Aegypten“ ist der Unterschied nicht so groß: in Assisi fliegen zwei Engel dem Tiere voran, während sie in Padua etwas mehr nach Art der Menschen gebildet, hinterher gehen. Auf dem „Kindermord“ in Assisi liegt der Fortschritt in der Steigerung des Tragischen und in der größeren Zahl von Figuren, die auch besser komponiert sind. Und die „Kreuzigung“ giebt in ihrem oberen Teile fast ganz das Bild von Padua wieder, während die Gruppen unter dem Kreuze neu geordnet und die Personen ganz besonders reich und lebhaft zu einander in Beziehung gesetzt sind. Dieses Bild als Ganzes ist in der Wirkung vortrefflich, und bei ihm ist die Abweichung von der entsprechenden Darstellung in Padua ebensowenig einem Abstieg zu vergleichen, wie bei dem „Kindermord“. Manches ist sogar in Padua, wenn man es vergleicht, unbeholfen. Aber alles zusammen genommen ist die Kunst Giotto's in der Arena frischer und größer. Auf dem „Noli me tangere“ (Fig. 32) haben wir die Weichheit und Anmut eines Sienesen, dabei aber die volle Deutlichkeit des Vorganges, durch die Gebärden der beiden Hauptpersonen ausgedrückt. Die glückliche Verteilung der Figuren, bei der alle für die Handlung zur Geltung kommen und doch keine die andere formell beengt, ist für Giotto charakteristisch.

Die zwei kleineren Bilderkreise in S. Croce in Florenz gehören seiner reifsten Zeit an und zeigen mit ihren wenigen Figuren und der klaren Anordnung Giotto von seiner besten Seite. Die Bilder aus der Legende des heiligen Franz haben wir bereits erwähnt. Die Johannesbilder der anderen Kapelle (Peruzzi) sind noch mannichfaltiger in dem Ausdruck ganz verschiedener Stimmungen. Berühmt ist auf der Seite des Täufers das „Gastmahl des Herodes“ wegen seines ebenso kurzen, wie deutlichen Vortrages (Fig. 34). Links von der Tafel musiziert ein schöner, weiß gekleideter Violinspieler, dem ein zu Tische sitzender seine besondere Aufmerksamkeit zuzuwenden bemüht ist. Rechts in der Thür stehen zwei Mägde, die eine zuvorderst mit über der Brust zusammengelegten Armen, die andere hat diese von hinten umfaßt und streckt ihren Kopf von dorthier über die Schulter der Genossin in die Szene hinein, beide starren auf den Musikanten oder auf das in der Schüssel an die Tafel gebrachte Haupt. Giotto weiß immer

auss den Nebenfiguren etwas zu machen. Da bindet ihn kein Typus und keine vorgeschriebene Rolle, alles ist frei geschaffenes Leben. Auf diesen Wegen macht die Kunst fortan ihre hauptsächlichsten Fortschritte.

Wir haben nun von Giotto's Allegorien zu reden und kehren damit zu jenen vier Deckenbildern am Hauptgewölbe der Unterkirche zu Assisi zurück. Besonderer Beliebtheit erfreut sich hier vor den anderen Bildern eines, worauf Christus als Hoherpriester dem heiligen Franz die „Armut“ vermählt, ein hageres, in zersehtem und geslicktem Kleide inmitten eines Dornestrüpps stehendes Weib. An diese Szene als Mittelgruppe schließen sich zu beiden Seiten Engel, dann heilige und einige profane Figuren. Die Mittelgruppe ist in ihrer Erscheinung bedeutend, und man versteht, daß sie das „Gelübde der Armut“ versinnbildlichen soll. Aber mehr als sie wirken doch die genrehaften Zuthaten auf den Seiten: ein Jüngling, der seinen Mantel mittheilend einem zerlumpten Greise reicht; ein Geizhals, der seinen Geldbeutel gierig festhält; ein vornehmer Mann mit dem Jagdfalken auf dem Arme, der die „Armut“, auf die ein Engel ihn hinweist, spöttisch betrachtet; endlich die beiden Buben unten zu den Füßen der „Armut“, der eine mit einem Stecken nach ihr schlagend, der andere mit einem Steine in der Hand, packend natürlich zum Wurfe ausholend, während sein auf die Hinterbeine zurückgelehnter Hund kläffend zu der „Armut“ emporsteht. — Haben wir nun hier noch rein künstlerisch gestaltete Bestandteile, an die sich unsere Anschauung halten kann, so zeigen zwei andere Darstellungen, die „Gelübde des Gehorsams und der Keuschheit“, mechanisch aneinandergereichte Figuren, deren Bedeutung erst durch Beischriften kenntlich gemacht werden muß, und an die Stelle einer sinnfälligen Handlung schieben sich einzelne Bewegungen oder auch nur Gebärden, aus denen sich der Verstand einen Vorgang konstruieren soll, ohne doch seiner Deutung ganz sicher zu sein. Die Kunst geht hier leer aus. — Das vierte Bild stellt den Heiligen in der Glorie, von Engeln umgeben, dar, und hier hat sich Giotto wenigstens an eine mit den Mitteln der Kunst erreichbare Aufgabe halten können.

Es hat keinen großen Wert, darüber nachzudenken, ob er sich diese Bildersprache selbst eronnen habe, oder ob ihm der Gegenstand mit einem fertigen Programm gegeben worden sei, welches ihn dann der Freiheit seines Ausdrucks für das Einzelne beraubt hätte. Noch weniger braucht man nach bestimmten litterarischen Einflüssen, etwa gar durch Dante selbst, zu fragen. Denn dergleichen lag damals in der Zeit und war namentlich in dem frommen Kreise, für den Giotto hier malen sollte, längst heimisch geworden.

Und dieser Zeit folgte er einfach, wenn er ihr zuliebe hier seinen einfachen, erzählenden Stil aufgab. Wir werden später sehen, daß seine Schule solche Uebertragungen, die sich hier doch nur an den Verstand richten, anderwärts in einer auch auf die Phantasie bedeutender wirkenden Weise vorgeführt hat. Wahrscheinlich haben wir es als ein Glück anzusehen, daß der Meister nicht öfter Gelegenheit hatte, seine Kunst in diese kalten Schablonen zu passen. In der Madonnen-Kapelle zu Padua hatte er dieser Ausdrucks-

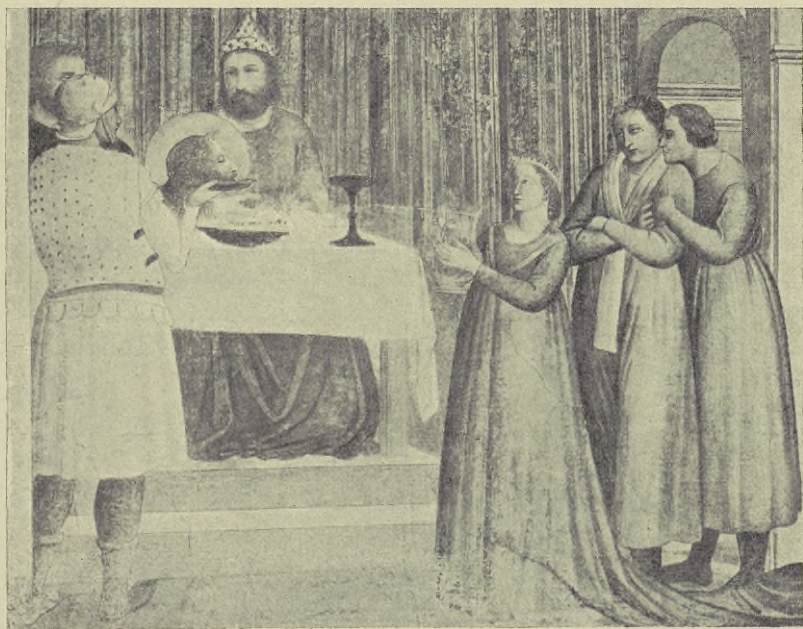


Fig. 34. Gastmahl des Herodes, von Giotto (Mittelgruppe). Florenz, S. Croce.

weise doch nur eine nebensächliche Rolle verstattet: unterhalb der heiligen Geschichten an beiden Wänden sind, grau in grau, sieben „Tugenden“ und sieben „Laster“ gemalt. Man hat über diese Frauenbilder sehr verschieden geurteilt. Gezeichnet sind sie vortrefflich! Die einzelne Gestalt als Personifikation eines Begriffs, die dem Dichter geläufig ist, lassen wir uns auch in der bildenden Kunst gefallen, in ruhiger Haltung und soweit ihre Erscheinung unserem Schönheitsgefühl Genüge thut. Auch das Attribut, wenn es sich taktvoll zurückhält, als Teil der Bekleidung, als nebensächlicher Gegenstand, können wir noch deuten, allerdings auf einem Umwege des Denkens.

Soll aber die Uebertragung zur Handlung werden, ſo wird die Allegorie gewöhnlich zerſtört, denn das Ergebnis iſt, in die Wirklichkeit überſetzt, falſch. Eine weibliche Geſtalt mit dem Zügel in der Hand mag als „Mäßigung“ gelten. Hat ſie ſich den Baum in die Zähne gelegt, — wie bei Giotto in der Arena — ſo wird ſie lächerlich, und doch iſt das erſt der Anfang zu den Allegorien der Mönchsgelübde in Aſſiſi. Die beſte unter den vierzehn Perſonifikationen in Padua iſt der „Zähzorn“, das raſende Weib mit zurückgeworfenem Kopfe, das mit beiden Händen ſich das Gewand vom Buſen reiſt. Denn das iſt einfach und (leider!) unter allen Menſchen verſtändlich, wie es die packenden Metaphern Dantes auch ſind.

Giotto's beſte Schüler halten ſich, wie es in der bildenden Kunſt natürlich iſt, wieder an die Erzählung. Sie geben uns manchmal dieſelben Geſchichten, und das Neue liegt dann in der Art, wie jeder ſich nach ſeinem perſönlichen Weſen zu äußern ſucht. Er hat unter zahlreichen unbedeutenden auch einige wirklich große Nachfolger gehabt, ſo Taddeo Gaddi, ſeinen unmittelbarſten Schüler, der ihn am treueſten wiedergiebt (Marienleben, Cap. Baroncelli in S. Croce) und deſſen Sohn Agnolo, der noch lieblicher, anmutiger und weicher iſt, etwa ſo wie als Bildhauer Andrea Piſano, der ſich ja auch an Giotto anſchloß. Namentlich wird Agnolo maleriſcher. Die Figuren mehren ſich, die Gruppen ſchließen ſich voller zuſammen, die Farbe wird naturwahrer (Geſchichten vom Kreuze im Chor von S. Croce). Eigene neue Züge zeigt dann Andrea Orcagna, den wir bereits als Bildhauer kennen gelernt haben, ſchon früher als Maler in ſeinen Fresken. In der Schönheit der Linien und dem Liebreiz der Geſichter übertrifft er Giotto. Seine Geſtalten ſind ruhig, beſchaulich; ſie weiſen auf Siena hin, von deſſen Malerſchule er beeinflusst worden iſt. Sein Hauptwerk befindet ſich in der Kapelle Strozzi (S. Maria Novella): drei Fresken, in der Mitte das „Jüngſte Gericht“, an der Wand links das „Paradies“, rechts die „Hölle“; — dazu kommt noch ein Altarbild: Chriſtus dem Thomas von von Aquino das Buch und dem Petrus die Schlüſſel reichend, mit Andreas Namen bezeichnet und datiert 1357 (Fig. 35). An den Fresken ſoll auch ſein älterer Bruder Nardo (Lionardo) gearbeitet haben; die Ueberlieferung ſchreibt ihm noch beſonders die „Hölle“ zu. Aber die Frage nach ſeinem Anteil iſt nicht von erheblicher Bedeutung, denn das Höllenbild iſt ganz übermalt und nur noch nach ſeinem Inhalte erhalten. Das Bild intereſſiert uns inſofern, als es

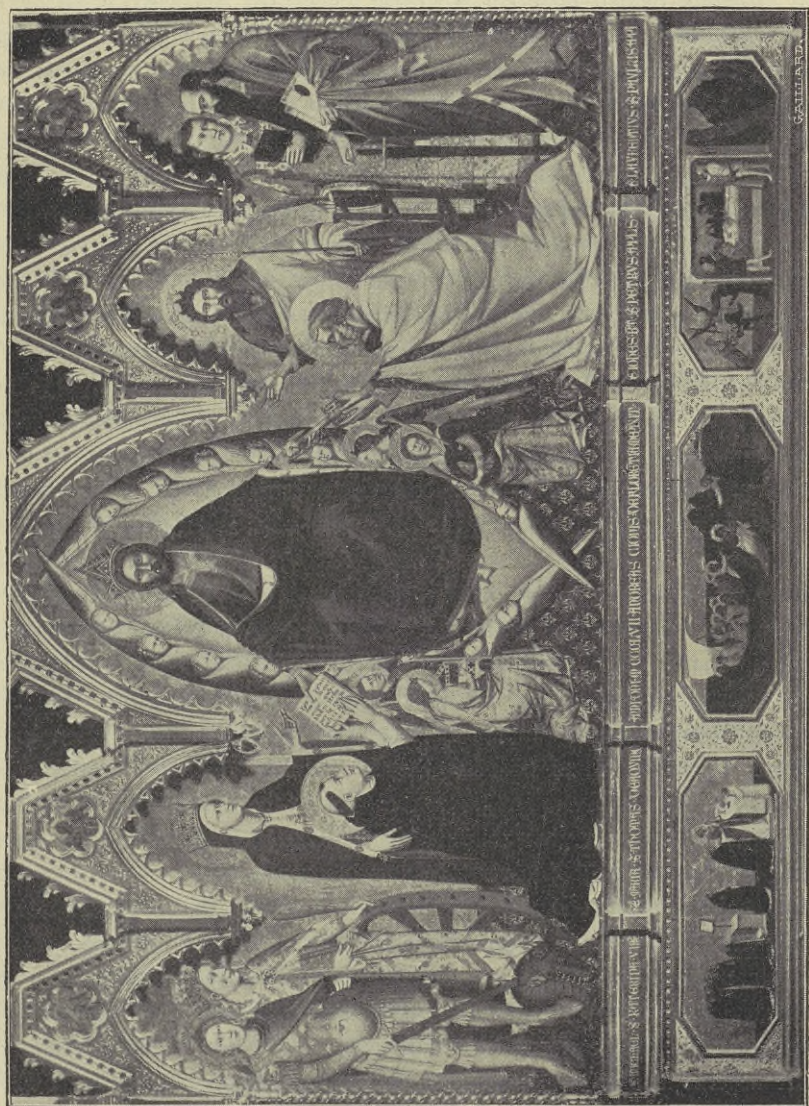


Fig. 35. Altarbild von Orcagna. Florenz, S. Maria Novella.

genau nach Dantes Beschreibung der Hölle angelegt ist. Es ist also nur eine topographische oder historische Merkwürdigkeit; als Bild kann es niemals erfreulich gewesen sein.

Endlich kommt noch ein Routinier, aber ein vollendeter, Spinello Aretino, der — seit 1350 — vor dem Verfall der Schule alle ihre Mittel noch einmal sammelt und mit leichter Hand wieder verstreut: das „Leben des heiligen Benedikt“ in S. Miniato und „Geschichten des Kaisers Barbarossa und des Papstes Alexander III.“ im Stadtpalast von Siena. Neu ist hier das Zeitgeschichtliche, in selbständiger Form in die Kunst eingeführt und für sich, novellistisch, wirkend, eine Vorahnung von Pinturicchio. Die zuletzt genannten Historien fallen schon in den Anfang des 15. Jahrhunderts, in Spinellos letzte Lebensjahre. Er hat sich hier in Siena an eine besondere Richtung der daselbst heimischen Schule angeschlossen und auf seine Weise „politische Malerei“ gegeben. Beinahe ein Jahrhundert ist verflossen seit Giotto's Tode, und Spinellos Kunst hat sich namentlich in den Sachen, die sie behandelt, weit von Giotto entfernt. Andere Maler halten sich auch jetzt noch der Art des Meisters wesentlich näher. Man lernt sie in ihren Fresken sämtlich schon in dem einen Florenz kennen und vorzüglich in den beiden großen Ordenskirchen S. Croce und S. Maria Novella.

Außerdem haben wir von ihnen zahlreiche Tafelbilder, zum Teil noch auf den Altären, für die sie bestimmt waren, meistens aber in den großen öffentlichen Sammlungen. Sie sind indessen für die Schule lange nicht so charakteristisch, wie die Fresken. Jedenfalls kann man sich nur an das Allerbeste halten, wie z. B. für Giotto selbst an die Tafeln eines ehemaligen Altarwerks (jetzt in der Sakristei von S. Peter, Rom), neben denen andere Tafelbilder kaum noch in Betracht kommen. Sie verlieren für das Auge des heutigen Betrachters, weil er sie mit den entsprechenden Bildern der Frührenaissance vergleicht, während den Fresken Giotto's und seiner Schule diese Konkurrenz nicht schadet. Denn vor ihnen hat man immer den Eindruck, daß es sich um etwas sehr originelles handelt. Sind die Tafelbilder bloße Andachtsbilder ohne Handlung mit Madonnen und Heiligen, so sind sie innerhalb ihrer Umrahmung und bei dem starken Hervortreten derartiger ornamentaler Zuthaten insofern besonders charakteristisch, als wir das Gotische der Schule noch mehr empfinden, als in den Fresken. Wenn es aber abgekürzte biblisch-geschichtliche Darstellungen sind, so geben solche kleine Historien zwar eher noch etwas von dem großen Stil der Schule, aber die Schilderung kann sich doch nicht so frei im Raume entfalten, wie an der Wand. Das Fresko ist die eigentliche Sprache von Giotto's Kunst.

In den hundert Jahren, seit Giotto auf seiner Höhe stand, bis zu dem Ende seiner bedeutenderen Nachfolger hatte sich die Welt geändert. Bald begann ja die Frührenaissance. Und in der Malerei gingen schon lange nicht mehr alle Richtungen, wie in einer geraden Linie, von ihm aus. Er selbst hatte neben dem, was er aus der Tiefe seines Geistes gab, auch fremde Einflüsse weiter geleitet. Und viele wieder von denen, die er beeinflusste, nahmen daneben Anregungen auf, die sich inzwischen unabhängig von ihm ausgestalteten. Die Aufgaben vervielfältigten sich. Wir sehen schon an Giotto selbst, daß man nicht bei der einfachen Erzählung stehen blieb. Abgesehen von den Allegorien, oder wie man sonst das nennen mag, was eigentlich mit sinnlichen Mitteln nicht darstellbar ist, lagen schon von vornherein in vielen biblischen oder religiösen Darstellungen wesentliche Momente des Ueber sinnlichen. In den Grundzügen war dergleichen schon am Schluß der Passionsreihe in der Auferstehung und der Himmelfahrt des Herrn gegeben. Es fand seine Erweiterung in Marias Himmelfahrt und in den Visionen und Wundern der einzelnen Heiligen. Denken wir jetzt an Himmel und Hölle, an Weltgericht und Paradies, an Tugend und Laster und alle die Vertreter des weltlichen und himmlischen Lebens, so begeben wir uns auf das weite Gebiet einer wirklichen Gedankenmalerei, welches von den natürlichen Pfaden schlichter Giotto'scher Erzählungsweise aus erst auf einigen Umwegen erreicht werden konnte. In ihrem ergreifenden Ernst und ihrer kühnen Absicht bei mancher äußeren, in die Sinne fallenden Unvollkommenheit haben viele dieser Bilder, so vor allem die im Camposanto zu Pisa, von jeher eine große Wirkung auf die Menschen ausgeübt, und mit ihnen vorzugsweise hat die landläufige Vorstellung den Namen Giotto's verbunden, wenn sie sich an die geheimnisvollen Tiefen seiner Kunst erinnern wollte. Aber diese Richtung ist in Wirklichkeit erst nach Giotto's Tode eingetreten, und die meisten Darstellungen dieser Art gehören erst der zweiten Hälfte des von uns betrachteten Zeitraums, also den Jahren seit etwa 1350, an. Auch kamen wohl noch die äußeren Formen, nicht aber mehr die gedanklichen Anregungen zu diesen Bildern den Künstlern von Giotto, sondern sie kamen direkt aus den Stimmungen und aus der Litteratur des ganzen Zeitalters.

Alle die Fresken, die man unter dem Namen der Giotto'schen Schule zusammenzufassen pflegt, hatten im Laufe der Jahrhunderte unter den Umbilden der Elemente und durch menschliche Nachlässigkeit oder absichtliche Zerstörung oder Uebermalung mehr oder weniger gelitten. In unserem Jahrhundert, besonders seit den sechziger Jahren, begann man an ihrer

Aufdeckung und Wiederherstellung eifrig zu arbeiten. Das Interesse an diesen alten Wandgemälden traf zusammen mit dem aufs neue geweckten Sinn für die lange und zum theil vollständig vergessenen Denkmäler altitalienischer Poesie aus der Zeit Dantes und vor Dante. Man sah hier einen offenbaren Zusammenhang zweier Ausdrucksweisen, sogar wechselseitige Einflüsse. Damals entstand die groß angelegte Geschichte der italienischen Malerei von Crowe und Cavalcaselle, die mit bisher nicht geübter Genauigkeit alle einzelnen Werke beschrieb, auf ihren Erhaltungszustand untersuchte und bis zu den gleichzeitigen Aufzeichnungen in den Archiven zurück verfolgte. Von einer anderen Seite faßte Schnaase in seiner Kunstgeschichte die Aufgabe an. Er zeigte zuerst mit tief eindringendem Sinn jenen Zusammenhang der Bilder mit der geistigen Bewegung ihrer Zeit auf, und als die erste Auflage seines Werkes das berühmte Kapitel über Dante und Giotto brachte, war der betreffende Band jener englischen Kunstgeschichte bereits bei seinem Erscheinen veraltet. Denn die ewige geschichtliche Bedeutung von Giotto's Kunstweise beruht mindestens ebenso sehr, wie auf ihren technischen Fortschritten und ihrer malerischen Erscheinung, auf dem tiefen Gehalte ihrer Gedanken, und dem geschah erst durch Schnaases Behandlung sein Recht. Er hatte sich schon früher mit diesen Dingen beschäftigt, und seine Analyse Dantes ist, abgesehen von ihrem kunstgeschichtlichen Ertrage, eine an sich wertvolle Gabe zur Dante-Litteratur. Als solche wird sie ihren Wert behalten. Ueber das Verhältniß der Malerei zu der Litteratur denken wir jetzt nach einem Menschenalter etwas anders, als er. Giotto und Dante waren einander bekannt, wahrscheinlich auch befreundet. Als Giotto in der Kapelle der Arena zu Padua malte, soll Dante ihn bei der Arbeit aufgesucht und in sein Haus geführt haben. Aber Dante hatte Vorgänger. Er stand nicht am Anfang, sondern mitten in einer geistigen Zeitströmung, aus der er empfangen konnte und mußte, wenn es uns auch so vorkommt, als wäre alles, was er ausdrückt, vollkommen originell. Wir sind öfter an die Franziskaner erinnert worden. Kurz nach dem Tode des heiligen Franz beging man in Italien das große Halleluja (1233), und wenige Jahre, ehe Dante geboren wurde, seit 1260, zogen aus den Bergthälern Umbriens die schwärmenden Geißler mit ihren Bußgesängen durch das Land, die „Gebefferten“, wie sie sich nannten. Da bildeten sich jene Stimmungen, und volkstümliche Dichtungen entstanden daraus, deren Geist allmählich in die Bilder des 14. Jahrhunderts überging. Man sieht, es giebt hier viele Wege, und nicht alle gehen von Dante aus, noch führen sie

alle unmittelbar an dem einen Giotto vorüber. Es wäre ganz gewiß nicht richtig, in Giotto den geistigen Urheber der künstlerischen Gedanken suchen zu wollen, die in der That erst nach seinem Tode erscheinen und von seinen sichereren und eigentümlichen Werken sich einigermaßen entfernen, wenn sie sich auch noch seiner Formgebung bedienen. — Auf diesem Wege gelangen wir wieder nach Pisa und kommen zum Camposanto.

Doch ehe wir uns dorthin wenden, müssen wir das nahegelegene Siena aufsuchen, das dritte große Gemeinwesen Toskanas, die Stadt mit den stolzen gotischen Palästen und den Marmorbrunnen. Als selbständige Republik von einiger Bedeutung konnte Siena auf die Länge der Zeit gegen Florenz nicht aufkommen, aber abgeschieden und in herrlicher Lage auf dem höchsten Punkte eines weiten, einsamen Hügellandes, bildete es dafür in der Kunst seine eigene Weise aus. Der Baufinn des Italieners ging hier ins überschwengliche, und das Bauen ersetzte gewissermaßen die Politik, als deren wichtigste Aufgabe es schon früh erschien, zu erwägen, wie ein Kirchenbau weitergeführt werden, oder welchem Künstler ein plastisches Werk oder ein Bild auf öffentliche Kosten in Bestellung gegeben werden sollte. Bei dem Bau des Doms, der doch nie vollendet werden sollte (S. 54), hatte diese Sucht nach Ruhm das kleine Gemeinwesen weit über seine Kräfte hinausgetrieben. Keine Stadt Italiens ist ferner so reich an Palästen der gotischen Zeit, und wenn wir nach solchen Ueberbleibseln einer Kunst, die doch selbstbewußt die Ansprüche einer Zeit ausdrücken will, schließen dürften, so müßte die Macht dieses winzigen Staates einst zehnmal so groß gewesen sein, wie sie in Wirklichkeit war. So überschätzten sich aber auch die Sienesen selbst in ihrer politischen Stellung. Hätten sie das nicht gethan und nicht sehr vieles für Ernst genommen, was uns heute kindisch dünkt, so wäre nicht das Stadthaus mit allen den Malereien zum Ruhme des kleinen Gemeinwesens entstanden, eine Ruhmeshalle, wie sie vielleicht keine zweite Kommune besitzt. Doch ähnliches läßt sich ja wohl von allen italienischen Staatswesen sagen: hätten sie an politischen Aufgaben im größeren europäischen Stil zu arbeiten gehabt, so wäre ihr Kunstleben weniger glänzend gewesen und vor allem weniger mannichfach ausgefallen. Die Zersplitterung der Staatswesen und der Gesellschaftskreise kam der Kunst zu gute. Und wenn es zum Ernst kam, so hatte ja doch nicht der Papst oder eine der drei kleinen italienischen Großmächte zu entscheiden, sondern Habsburg oder Frankreich.

Aber die italienische Kunst hat sich das nicht kümmern lassen, sie verkündet das Dasein der Menschen und steigert die Bedeutung ihres Thuns in ihrer prächtigen Sprache in einem wahrhaft monumentalen Sinne. Sie kann noch weiter leben, wenn auch ein Gemeinwesen politisch gesunken ist, denn auch die Höhe war zum Teil nur eingebildet; die Kunst kann fortfahren in der Verherrlichung.

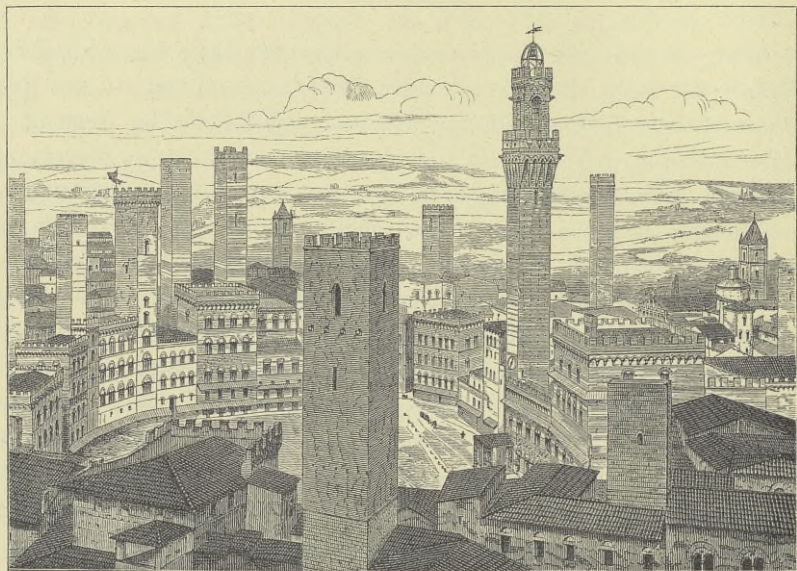


Fig. 36. Der Marktplatz (Piazza del Campo) von Siena (Rohault de Fleury).

Siena war im 13. Jahrhundert ghibellinisch und hielt zu Manfred gegen das guelfische Florenz. Bei Mont Aperti wurden die Florentiner nach lange hin- und herwogendem Kampfe — das Wasser der Arbia floß rot, heißt es bei Dante — endlich aufs Haupt geschlagen, wie sie sagten, infolge ghibellinischen Verrats in ihren eigenen Reihen (1260). Sie sollen 10000 Tote und 11000 Gefangene verloren haben. Bald nachher, gegen 1285, wuchs in Siena der Einfluß der Guelfen, in denen auch Florenz sich eine Stütze suchte. Die Stadt bekam eine neue Verfassung, in der die Zünfte gegen den Adel in Vorteil waren. Dann kamen Parteikämpfe, und im 15. Jahrhundert folgte eine Zeitlang Adels herrschaft (Pandolfo Petrucci). Von da an ging es abwärts mit der politischen Bedeutung von Siena, obwohl

erst 1557 die Republik an den nachmaligen Großherzog Cosimo I. abgetreten wurde. — Nach der Schlacht von Mont Aperti hebt sich nicht nur Sienas Macht und sein äußerer Glanz, sondern auch das Kunstleben, und trotz des politischen Gegensatzes bestellen die Vorsteher von S. Maria Novella in Florenz ein Altarwerk bei einem Sieneſer Meister, Duccio, im Jahre 1285. Duccio ist der erste bedeutende Maler der Schule. Er ist nur wenig älter, als Giotto, und im Charakter völlig von ihm verschieden. Siena hat alten Zusammenhang mit dem umbrischen Berglande in dem Kultus seiner Heiligen und in den schwärmerischen geistlichen Volksliedern. Das Leben der Menschen in der Politik der Stadt, in Handel und Wandel war sehr bewegt, unruhig und, wie manches Zeugnis lehrt, wenig schön und edel. Aber die in Siena einheimische Kunst hat mit diesem unedlen Getriebe nichts zu thun. Still beschaulich schafft sie thronende Madonnen, umgeben von Engeln und Heiligen mit lieblichen, friedevollen Gesichtszügen und in ganz passiver Haltung, und auch wenn sie weltliche Dinge darstellt, liebt es diese Kunst, Ruhe und etwas von der Stimmung des Heiligen darüberzubreiten. Die Menschen zeigen sich, aber sie handeln nicht. Das dramatische Leben in Giotto's Fresken und die raue Luft des scharfen, wüzigen Florenz sind diesem weichen Wesen sehr entgegengesetzt. Darum erscheint uns schon früh die Kunst der sieneſischen Maler wie zurückgeblieben. Wir denken eben an Giotto und können den Maßstab nicht aus der Hand legen. Duccio macht im ganzen diesen Gegensatz seiner heimischen Kunstweise Giotto gegenüber mit. Wir dürfen es als ein seltenes Glück ansehen, daß sein Hauptwerk, das Dombild von Siena, uns erhalten ist. Für dieselbe Madonna, der man sich vor der Schlacht an der Arbia geweiht hatte, die Madonna „mit den großen Augen“ (*degli occhi grossi*) bestellte der Staat noch im Jahre 1308 ein neues, sehr großes Bild, worauf sie mit leise geneigtem Antlitz, thronend, als Stadtgöttin dargestellt ist (Fig. 37). Zwei Heilige knien und je drei stehen aufrecht zur Rechten und Linken der Madonna, überragt von einer Reihe jungfräulich gestalteter Engel. Dicht um den Thronseſſel sind zwölf Engel geschart, von denen die oberen vier, über die Thronlehne gebeugt, andächtig auf die h. Jungfrau niederschauen. Diese „Majestät“, wie die Madonna bezeichnenderweise genannt wird, geleiteten dann 1311 die Behörden im festlichen Zuge unter Glockenſchlag in den Dom, wo sie auf dem Hauptaltar aufgestellt wurde. Dort stand das Bild der Stadtgöttin mit 26 kleinen Darstellungen aus der Paſſion Chriſti auf der Rückſeite und mit einer Predella, die aus Szenen (wahrscheinlich waren es urſprünglich ſieben) der Kindheit Chriſti und des Marienlebens

zusammengesetzt ist,*) bis 1506, wo der Hochaltar abgebrochen wurde. Duccio ist, wenn er ruhige Gestalten geben kann, wie in dem großen Andachtsbilde auf der Vorderseite dieses Altarwerkes, an Schönheitsinn dem Giotto überlegen. Auch im Malerischen, d. h. nicht in der auf Naturwahrheit ausgehenden Wirkung der Farben, aber in dem Technischen des Malwerks ist er, der doch früher anfängt, als Giotto, weiter, als dieser. Es ist die sorgfältige, geübte und erfahrene Hand des Miniaturmalers, die wir sehen. In den Historien steht er, was die Lebendigkeit der Handlung anlangt, im allgemeinen hinter Giotto zurück. In vierzehn seiner kleinen Bilder hat er dieselben Gegenstände behandelt, wie Giotto in Padua, und er überrascht uns doch hin und wieder durch den Eindruck, daß Giotto kaum realistischer sein, kann als er, so in der Gruppe der „Kreuzigung“ oder in der äußerst lebendigen Darstellung der „Verleugnung Petri“ (Fig. 38). Man sieht wenigstens so viel, daß Duccio als origineller Geist dem frischen Zuge, der aus Florenz kommt, wohl nachkommen kann, und so hat er an der Ausgestaltung der Typen im Geiste der neuen Richtung doch auch mitgearbeitet.

Denn was überhaupt an italienischer Malerei des Mittelalters Wert hat, gehört entweder nach Florenz oder nach Siena. Und zwar hat in Siena, um hier noch vorerst stehen zu bleiben, ein Teil der Maler in dem herkömmlichen Stil der alten Schule die passive Anmut des Andachtsbildes ohne individuelle Zuthaten weiter gepflegt. Andere wieder suchen in großen Fresken Handlung zu geben und zeigen sich dabei von Giottos Geiste doch nur ganz äußerlich berührt. Sie malen in dieser Weise bis ins 15. Jahrhundert hinein und sind doch längst überholt von der wahren Entwicklung der Schule, die durch Männer von ganz anderer Art weiter geführt worden ist. So sind z. B. die Fresken des Taddeo di Bartolo im Palazzo Pubblico zu Siena: Szenen aus dem Marienleben und einzelne große Gestalten, zum Teil datiert 1407 und 1414, nach den gleich zu betrachtenden Fresken in Camposanto zu Pisa eigentlich doch nicht mehr anzusehen. Und wenn diese Maler bisweilen in den kleinen Historien ihrer Predellen auch etwas mehr Leben zeigen, als auf den Andachtsbildern der Haupttafeln, wie wenig ist das doch gegen den Ausdruck der Maler aus der Schule Giottos!

*) Jetzt befinden sich die Bilder der Rückseite und die Haupttafel in zwei Kapellen an den Seiten des Chors. Von den Predellentafeln ist eine in Berlin, fünf sind in der Opera des Doms (eine siebente ist wahrscheinlich verloren); außerdem zwölf kleinere Tafeln ebenda, wenn diese wirklich zu diesem Bilde gehören.

Noch in den besten Lebensjahren Duccios, zeitlich also parallel mit Giotto, entsteht in Siena eine historische Malerschule: Simone Martini, der Freund Petrarcas, und sein Schüler Lippo Memmi, so- dann ein Brüderpaar Lorenzetti sind ihre bedeutenderen, mit Namen bekannten Mitglieder. Wie sie sich äußerlich an den alten Meister Duccio anschließen, so haben sie auch alle ein hohes Schönheitsgefühl, und wer die



Fig. 37. Duccios Altarbild (Teilstrich) im Dom-Museum zu Siena.

einfache, unvermischte Gattung sucht, dem werden die Madonnen und die Heiligen dieser Maler in der ruhigen Darstellung ihrer Erscheinung auf Tafelbildern vielleicht am besten gefallen. Aber das Fortschreiten der Zeit zeigt sich doch im Fresko, auch wenn das Ergebnis an und für sich noch nicht durchaus befriedigend sein sollte. Darum sind die historischen Wandgemälde der Schule von Siena für uns wichtiger, als die reinen Andachtsbilder.

In zwei großen Sälen des Stadtpalastes zu Siena (in einem dritten hat später Spinello gemalt S. 80) findet man schon das Wichtigste beisammen.

Zuerst von Simone Martini eine „Majestät“ von 1315, sein frühestes Werk: die Madonna, königlich angethan, auf gotischem Thron, umgeben von vielen Engeln und Heiligen (Fig. 39). Sie erinnert im Aufbau und auch nach dem allgemeinen Eindrucke an das wenig Jahre ältere Dombild von Duccio. Aber wieviel freier ist hier doch die Bewegung, die Beseelung durch kleine Abwechselungen und durch Haltung und Gebärden geworden! Dazu kommen Zusätze von eigener Schönheit, wie die zwei knieenden Engel vorn am Thron,



Fig. 38. Petrus verleugnet den Heiland. Von der Rückseite des Dombildes zu Siena.

die Schalen mit Blumen zu dem Christkind emporreichen. Fast ebenso, wie Simone, hat gleich darauf sein Schüler Lippo Memmi den Gegenstand noch einmal gegeben, im Stadtpalast von S. Gimignano (1317). — Simones Stadtkönigin von Siena ist in dem Saale des großen Rats gemalt, und am Fuße ihres Thrones stehen Inschriften, worin sie zu ihrem Volke spricht: gute Ratschlüsse erfreuen sie mehr, als Blumen, wer aber schlecht rät oder handelt, den will sie verdammen.

An der Wand gegenüber sehen wir einen prächtig gekleideten Reiter, mit dem Feldherrnstab in der Rechten, weit über Lebensgröße, zwischen Rastellen und Palissaden über eine leere Fläche dahinreiten. Das Einsame,

Isolierte der Gestalt hebt den Eindruck dieser trotzigen, majestätischen Größe. Es ist ein Zeitporträt, ein sienesischer Feldherr (Fogliani), und wenn es nicht durch Inschrift und Rechnung feststände, würden wir schwerlich annehmen,



Fig. 39. Thronende Madonna von Simone Martini (Teilstück). Siena, Palazzo Pubblico.

daß Simone Martini, der Maler der Engel und Madonnen, diesen trotzigen Reitersmann im Jahre 1328 gemacht hätte.

Auf drei Wänden eines andern Saales hat der jüngere Lorenzetti (Ambrogio) nicht lange danach (1337—39) jenes Thema von den „guten

Ratshlägen“ viel weitläufiger ausgeführt, und zwar in drei Bildern: das gute Regiment; seine wohlthuenden Folgen; das schlechte Regiment. Auf dem ersten Bilde sitzt mitten unter sehr schönen Frauen, die Tugenden bedeuten, das „gute Regiment“ der Stadt, ein alter König mit Szepter und Schild. Zu ihm hin schreiten, am Seile der „Eintracht“ sich haltend, von dieser und der „Gerechtigkeit“, zwei gleichfalls sitzenden Frauengestalten, her, im langen Zuge, zu zweien geordnet, Bürger und Ratsherren von Siena, in kleinerem Maßstabe gehalten, lauter Porträts (Fig. 40). Die Bürger also haben sich in Eintracht dies gute Regiment gesetzt, und dieses waltet nun über ihnen, das ist der Sinn dieser im einzelnen noch mit vielen Nebendingen ausgestatteten Darstellung. Mannichfache Inschriften und eine italienische Canzone helfen das erläutern in dem neuen Stil der ethisch-politischen Poesie, den wir aus Dante, Petrarca und zahlreichen anderen zeitgenössischen Dichtern kennen. Ob die Canzone von Ambrogio gedichtet ist, oder ob er sie fertig bekam, zugleich mit dem Programm? Die Sache liegt hier wie bei Giotto, als er wenig früher die „Allegorien“ in Uffizi malte (S. 76). Die Dichter sind lehrhaft und wollen ihre tiefen Gedanken durch Uebertragung in das Gebiet des Wirklichen, Metaphern und Vergleiche, erläutern. Die Künstler suchen dazu die entsprechende Bildersprache, weil die Zeit dergleichen Gedanken auch auf den Bildern ausgedrückt zu sehen verlangt. Was also den Sinn und den Inhalt solcher Darstellungen betrifft und auch den Ausdruck, soweit er den Inhalt verständlich machen will, so ist gewiß davon viel mehr von vornherein gegeben, als wir denken. Das Verdienst des einzelnen Künstlers müssen wir nicht in seinem Gedankenreichtum suchen, — gedankenreich war die Zeit — sondern in seinem Verhältnis zur Naturwahrheit oder zu der Schönheit bei den einzelnen Teilen seiner Aufgabe. Hier versteht Ambrogio zu charakterisieren, er ist mannichfaltig in der Wiedergabe des seelischen Ausdrucks. Zugleich zeigt er eine hohe Schönheit der Form, z. B. in der Art, wie die Frauen sitzen, wie ihre Gewänder fallen, und wie die Gliedmaßen gelegt sind. Endlich zieht er uns an durch die zierliche Wiedergabe des Schmuckes und der Stoffmuster und aller feinen Neußerlichkeiten der Zeittracht und der Ausstattung der Räume in echt sienesischer Weise. Er ist also ein sehr begabter Maler; für das unbeholfene Stelzwerk seines Figurenaufbaues konnte er nichts.

Die Beschreibung des „schlechten Regiments“, wo alles einzelne genau ins Gegenteil übersetzt ist, ebenfalls mit erläuternden Beischriften und einer moralisierenden Canzone, können wir uns erlassen. Aber beachtenswert ist

in der übrigens jetzt schon recht zerstörten Darstellung der „Folgen einer guten Regierung“ die Freiheit und Breite des Stils, womit das Leben der Leute in der Stadt und auf dem Lande geschildert ist. Alles einzelne:



Fig. 40. Teilstrich aus dem „guten Regiment“ von Lorenzetti. Siena, Pal. Pubblico.

Markt und Handwerke, Hochzeit und Jagd, ländliche Arbeit und Spaziergänger, ist richtig beobachtet und mit behaglicher Ausführlichkeit erzählt. Giotto begnügt sich in ähnlicher Lage vielfach mit Andeutungen. Hier hingegen haben wir schon eine volle und reiche Architektur, die mit etwas Per-

spektive stimmungsvoll den Blick in die Ferne leitet, wie es später bei Benozzo Gozzoli geschieht. Dagegen sind die einzelnen Gruppen nicht so natürlich gegen einander abgegrenzt, wie bei Giotto. Die Komposition des Ganzen hat bei dem großen Reichtum an Einzelheiten etwas von einer Landkarte, oder — womit man ja die Art der Sienesen gern vergleicht — von einem Teppich mit figürlichen Darstellungen. In Florenz hätte man weniger Figuren genommen und diese dann schärfer in das Licht des wirklichen Lebens gestellt.

Wir wollen von dieser geschichtlich jedenfalls sehr interessanten Malerei nicht Abschied nehmen, ohne daß wir uns ihres Verhältnisses zu Giotto's Allegorien in Assisi, bewußt geworden sind. Neu ist in Siena das rein Weltliche, das Profane. Diese Malerei ist ja freilich auch noch von ernster Absicht geleitet und sie ist nicht ohne religiöse Thaten, aber sie ist doch nicht für den Gottesdienst bestimmt oder in einer Kirche angebracht, sondern sie dient weltlichen öffentlichen Gebäuden zum Schmucke und stellt sich dort zugleich in den Dienst der Ideen einer obrigkeitlichen Rechts- und Ordnungspflege. Es ist also eine ethisch-politische Gedankenmalerei, der wir von den Bedingungen ihrer Zeit aus gerecht werden müssen. Sie ist auf dem weltlichen Gebiete das, was Giotto's Allegorien für die Zwecke der Kirche bedeuten, und sie hat vor ihnen den größeren Reichtum an Gegenständen und den konkreteren Inhalt ihres Lebens voraus. Die darauf folgende Stufe ist dann die Malerei von profaner Zeitgeschichte, nach Art der Novellen in der Litteratur, höchstens mit leichten Anspielungen auf Gedanken, wie sie Spinello Aretino hier in Siena in demselben Rathause siebenzig Jahre später ausgeführt hat. Aber zunächst wollte man noch nicht zu dieser ohne bestimmte Gedanken erzählenden Historie übergehen, sondern man hatte sein Gefallen noch an Ideen, zu denen solche Bilder anregen sollten.

Näher der Art Giotto's und doch auch wieder an diese Bilder in Siena, namentlich an Ambrogio Lorenzetti's politische Malerei erinnernd, zeigt sich uns nun in Florenz ein Teil der merkwürdigen Fresken, welche die Wände der Spanischen Kapelle (im Kreuzgang von S. Maria Novella) bedecken. Sie gehören schon der Mitte des 14. Jahrhunderts an und sind durch keine sichere Ueberlieferung mit bestimmten Urhebern verknüpft. Man schrieb sie früher dem Simone Martini zu, aber diese Teile der Kapelle

sind erst nach seinem Tode (1344) bemalt worden. Uns interessieren vor allen zwei langgedehnte Darstellungen auf den beiden Seitenwänden jener Kapelle. Die Bilder sind also vielleicht zwanzig Jahre jünger, als die Fresken Ambrogio Lorenzettis in Siena. Auf der Westwand ist der „Triumph des Thomas von Aquino“ dargestellt. Der Heilige der Dominikaner sitzt auf seinem Thron, um ihn sind Evangelisten und Propheten versammelt, etwas weiter unten liegen unterworfenen Ketzer, und ganz unten sitzen auf gotischen Chorstühlen, steif in Reihen geordnet, männliche und weibliche Figuren, welche Tugenden und Wissenschaften darstellen. Alle sind durch eine gewisse Beziehung auf die Kirche zusammengehalten. Die Grundlage dieser Malerei ist durchaus gelehrt, wie der Dominikanerorden, dem die Maria Novella gehört. Wir haben lauter ruhige, ernst repräsentierende Gestalten, nichts von der innerlichen, beschaulichen Lieblichkeit der Franziskaner, und auch keine Handlung, kaum eine Bewegung, wie bei Giotto.

Viel mannichtiger ist das Bild der Ostwand: „die streitende und die triumphierende Kirche“. Unten sitzen vor einer Kirchenfassade (des Doms von Florenz) als Hintergrund in langer Reihe der Papst, der Kaiser und der heilige Thomas nebst einigen Begleitern. Zu ihren Füßen ist eine zahlreiche Gemeinde versammelt von Geistlichen und Laien, Männern und Frauen, knieend und stehend, betend und gestikulierend. Weiterhin stehen Dominikaner, predigend und befehrend, vor ihren Füßen am Boden ihre Abbilder, weiße, schwarzgefleckten Hunde, die sich auf Schakale stürzen und sie zerfleischen. Auf dem oberen Streifen ist das himmlische Paradies abgebildet. Petrus mit dem Schlüssel steht an der Pforte, davor eine Schar Einlaßbegehrender in mannichfachen Stellungen. Drinnen, hinter der Pforte, entfaltet sich eine ganz andere Szene, die wir unbekümmert um die gelehrte Auslegung ihres allegorischen Sinnes als ein anmutiges Existenzbild genießen wollen (Fig. 41). Friedlich wandelnde und tanzende weltliche Gestalten in gartenartiger Landschaft verbreiten eine idyllische Stimmung. Einzelne unterhalten sich oder pflücken Früchte von Büschen und Bäumen. Dazwischen sitzt eine vornehme Gruppe in feierlicher Haltung. Musik, das Schoßtier und der Falke fehlen nicht. Sie sollen die Freuden der Welt bedeuten, die der Geist überwunden hat. Es ist aber doch wirkliche Genremalerei im Zeitalter der Gotik.

Gerade diese letzte Darstellung erinnert uns in auffallender Weise an ein Bild im Camposanto von Pisa, und zwar so, daß wir bei der Eigen-



Fig. 41. Zeitbild von der Dinnung der Spinnigen Kapelle in S. Maria Novella zu Florenz.

artigkeit dieses doch sehr hervorstechenden Motivs unter so manchen anderen oft wiederholten Gegenständen den Gedanken an einen Zusammenhang nicht abweisen können. Es fragt sich nur: ging der Zug von Florenz nach Pisa oder in umgekehrter Richtung?

Den Camposanto, d. h. die gotische Architektur um den Friedhof von Pisa, mit angeblich aus dem gelobten Lande geholter geweihter Erde,

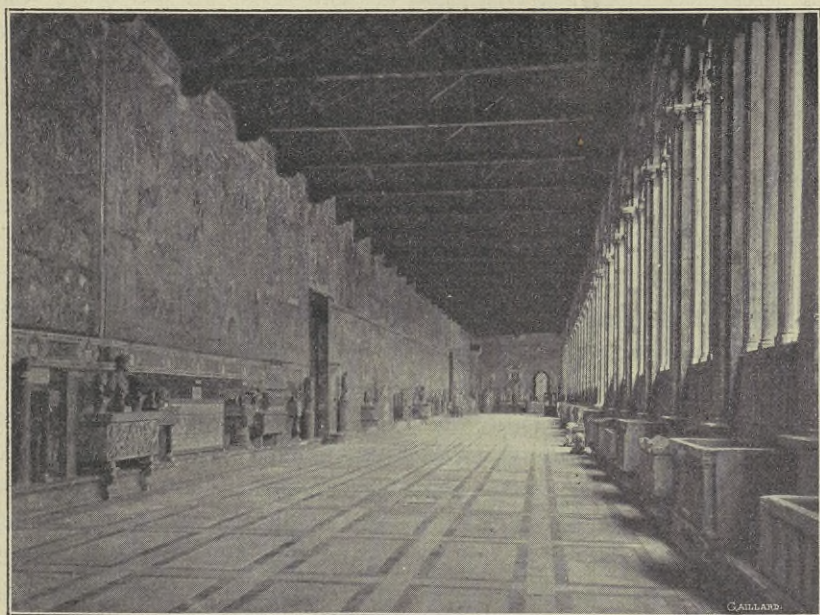


Fig. 42. Südliche Halle des Camposanto in Pisa.

hatte der auch als Baumeister berühmte Bildhauer Giovanni Pisano aufgeführt, als Giotto noch ganz jung war (1283 nach Vasari, aber nach Ausweis der Rechnungen ist noch hundert Jahre lang daran gebaut worden). Von außen stellt sich der Bau wie eine langgedehnte kirchenartige Fassade dar. Die inneren, nach dem Friedhofe zu gelegenen Wandflächen bekamen früh Freskenschmuck, aber man hielt sich nicht an einen einheitlichen Plan, und das jeweilig begonnene verfiel oder wurde durch neue Anfänge überdeckt. Diese große regellose Mannichfaltigkeit einer über drei Jahrhunderte sich hinziehenden Dekorations-

arbeit, wo die folgende fast immer die ihr vorhergehende rücksichtslos beeinträchtigt, ist ja, wie jeder Besucher bald empfindet, das Charakteristische der Malereien des Camposanto. Wer nicht Zeit und Neigung hat, die Musterstücke zu einer dreihundertjährigen Geschichte der Freskenmalerei sich hier aus zum teil kümmerlichen Ueberbleibseln zusammenzusuchen, dem sind wohl die liebsten die spätesten unter diesen Bildern, des heiteren Benozzo Gozzoli alttestamentliche Geschichten, untermischt mit lebendigen Zuthaten aus dem Florenz des 15. Jahrhunderts. Aber das ist bereits Renaissance! Benozzo hat jedoch noch etwas von dem schwärmerischen Geiste der gotischen Ordensleute überkommen von seinem Lehrer Giesole her. Darum paßt er eher als ein anderer in diese ernste und künstlerisch einer früheren Zeit angehörende Welt.

Aus dieser älteren Zeit nun sind die berühmtesten von allen: drei große Darstellungen von dem Meister des „Triumphes des Todes“, nämlich in der Mitte das „Weltgericht“, rechts davon die „Hölle“ und links eben dieser so bezeichnete „Triumph des Todes“.

Nach Vasari müßte dem Andrea Orcagna (S. 78) das Hauptverdienst um diese Bilder zugeschrieben werden. Der hätte das Jüngste Gericht nebst „einigen Phantasien seiner Erfindung“ (nämlich jenen „Triumph des Todes“) in Pisa gemalt und diese Dinge gleich darnach schöner auf drei wundervollen Fresken in Santa Croce in Florenz wiederholt; seinen Bruder (Lionardo, er nennt ihn Bernardo) hätte er in Pisa zurückgelassen, damit er die „Hölle“ malte. Dann beschreibt Vasari jene inzwischen verschwundenen Fresken von S. Croce, die in der That mit den Bildern in Pisa einige nicht gewöhnliche Motive gemein gehabt haben müssen. Aber mit den wirklichen Bildern Orcagnas in der S. Maria Novella (S. 78) haben doch die Fresken des Camposanto nur eine allgemeine Ähnlichkeit, die sich z. B. nicht auf die Gesichtstypen erstreckt. Die „Hölle“, an der sich Vasaris Behauptung eher prüfen ließe, ist nicht nur in Florenz in S. Maria Novella, wie wir früher gesehen haben, sondern auch in Pisa so gut wie zerstört, denn hier ist sie zweimal, 1379 und noch einmal im 16. Jahrhundert zu Vasaris Zeit, übermalt worden. Man hat in neuerer Zeit Vasaris Angabe als willkürlich fallen lassen und entweder an die Lorenzetti in Siena gedacht oder auch einen florentinischen Giottesken, Bernardo Daddi, vorgeschlagen. Schließlich hat man es ganz aufgegeben, nach Namen zu suchen. Es läßt sich nur die Schulrichtung bezeichnen. Pisa selbst hat überhaupt keine einheimischen Maler von solcher Bedeutung gehabt, daß man auf sie diese Bilder zurückführen

könnte. Es bleiben also nur Florenz und Siena übrig. Im allgemeinen wird man, sogar in den Formen, wohl noch mehr an Siena erinnert, als an Florenz. Dabei ist es seltsam, daß, sowie man sich auf die Suche nach Einzelheiten begiebt, man hier, z. B. in den Gesichtszügen, namentlich der Frauen, den Typenvorrat ganz bestimmter Fresken aus Giotto's Schule, z. B. der des Taddeo Gaddi in S. Croce, wiederzufinden meint. Es hat sich also hier in Pisa eine Kombination vollzogen von Gedanken, wie sie in Giotto's Schule ausgedrückt zu werden pflegten, und einer Vortragsweise, die uns an die Maler von Siena erinnert. Die Zeit der Entstehung ist die Mitte des 14. Jahrhunderts. Denn die Bilder sind älter, als ein neuer Bemalungsplan, der nach erhaltenen Rechnungen in den Jahren 1369 bis 1391 ausgeführt worden ist, und an dessen Anfang die Geschichten aus dem Leben Hiobs (1371) stehen. Wie sich aber die Bilder des Camposanto chronologisch zu einigen der ihnen zunächstliegenden Erscheinungen verhalten, den Fresken der Spanischen Kapelle oder denen des Orcagna (1357) in Florenz, läßt sich nicht feststellen. Ob sie aber älter oder jünger sind, als jene, — das ist nun wohl zweifellos, daß an bedeutender, überwältigender Wirkung trotz vieler Schwächen und trotz schlechter Erhaltung diese Bilder vom „Weltgericht“ und vom „Triumph des Todes“ das Größte sind, was irgend eine Malerei bis dahin hervorgebracht hat. Dafür hat uns die Geschichte die Namen ihrer Urheber vorenthalten.

Gehen wir nun noch kurz auf die Bedeutung der Darstellungen ein. Sie sind, wie es scheint, das Höchste an Gedankenmalerei, was erreicht werden kann, insoweit es noch ohne gelehrte Beihilfe verständlich sein will. Es war natürlich, daß jede Betrachtung der Bilder zunächst an Dante anknüpfte. Inwieweit das richtig ist, wurde bereits angedeutet. Es ist häufig bemerkt worden, daß gerade Hölle und Fegefeuer für den Künstler am wenigsten abwerfen, nicht nur des eigentlich malerischen, sondern auch an faßbaren oder gar ergreifenden Gedanken. Das „Paradies“, der dritte Teil in Dantes Komödie, fehlt hier in Pisa. Und die Darstellung der Hölle ist, ganz abgesehen von der schlechten Erhaltung, am wenigsten befriedigend. Manches wirkt wohl ernst oder gar erschreckend, aber nichts ergreift als Ganzes nachhaltig. Vielmehr sieht an zahlreichen Stellen die Karikatur anstatt des Gräßlichen hervor.

Ganz anders ist das „Weltgericht“. Oben sitzt Christus in mandelförmiger Glorie, die rechte Hand erhoben, die linke auf das Wundenmal der Seite gelegt. Seine Richtung und sein Blick und seine Handbewegung

gelten nur den Verdammten, während auf allen früheren Darstellungen in der italienischen Kunst die Aufmerksamkeit des Weltrichters sich den beiden Seiten zuwendet. Das und die drohend erhobene Rechte hat später wieder Michelangelo in der Sixtinischen Kapelle gegeben. Neben dem Weltrichter



Fig. 43. Engelgruppe
aus dem Weltrichter im Campoanto zu Pisa.

des Campoanto sitzt in einer eben solchen Glorie und auch sonst völlig gleichgeordnet Maria, nur daß sich ihr Gesicht mit demütigem Ausdrucke senkt. Unter ihnen sehen wir vier Engel, deren Umrisse die Gestalt des Kreuzes bilden, — darunter einen Gewaltigen, der das Gericht verkündigt. Die Wirkung seines Spruches muß erschütternd sein. Denn sein Genosse, der Engel unter ihm, sitzt ganz in sich zusammengesunken, in seinen Mantel gehüllt und, wie frierend, da, die Hand auf seinen Mund legend (Fig. 43). Und die Apostel auf den Wolfensichten rechts und links von dem Richter geben in lebhaften Gebärden zu erkennen, wie sie ergriffen sind. Unterhalb der Wolken, auf denen die Apostel sitzen, reihen sich, ebenfalls zunächst auf Wolfensichten bis zur Erde hinunter, links vom Betrachter die Heiligen und Frauen aus alter und neuerer Zeit an, knieend und stehend. Zu ihnen steigen noch einige aus ihren Gräbern empor. Alle haben den Blick nach oben gerichtet. Rechts sind in gleicher

Anordnung die Verworfenen versammelt, in mannichfach abgestufter Seelenstimmung. Hier liegt der Schwerpunkt des Bildes in Bezug auf das Dramatische. Welch ein Reichtum an einzelnen Zügen! Gerüstete Engel schreiten umher und besorgen das Geschäft der Verteilung (Fig. 44). Teufel von der Seite der Hölle her ergreifen die ihnen bestimmten Opfer, während diese heftig widerstreben. Die Seite der Verdammten ist darum in größter Bewegung: Spannung, Angst, Verzweiflung und jäher Schreck sind in den



Fig. 44. Mittelgruppe aus dem Weltgericht im Camposanto zu Pisa.

Gefichtern ausgedrückt. Die Gebärden sind mannichfaltig, die Trachten sehr verschieden, viele darunter vornehm und reich, und diese sind offenbar mit Vorliebe ausgeführt worden. Auch auf der Seite der Seligen ist durch schöne einzelne Motive für Abwechslung gesorgt. Auf dem Bilde des Jüngsten Gerichts hat zum ersten male ein Maler den Gegenstand bedeutend behandelt, so daß wir — auch nach Signorelli und Michelangelo — die Wirkung seiner Kunst empfinden.

Aber das Merkwürdigste bleibt immer der „Triumph des Todes“, wie die Italiener diese Darstellung nennen, in der alles, was die Kunst bis dahin geleistet hat, wie auf einer Stelle vereinigt erscheint: die Raumbehandlung, wie sie in Giotto's Schule üblich ist, scharf abgegrenzte Pläne, die unmittelbar aneinanderstoßen, dramatisches Leben mit vielen porträthaften Zügen, — und alles dieses wird zusammengehalten durch eine Symbolik, die sich ohne weiteres verständlich macht, weil sie mit einfachen, aus der Natur genommenen Zeichen redet. Das Bild ist zweiteilig, aber durchaus nicht symmetrisch angeordnet, — wenn man will, auch drei- oder vierteilig, insofern man kleinere Teile für sich nimmt. Wir wollen versuchen, uns in die Stimmung des Kunstwerks zu versetzen. „Mensch, freust du dich in deines Lebens Fülle“, so redet in einem tiefsinnigen italienischen Gedichte jenes Jacopone da Todi, dem wir unter den Franziskanern begegneten, ein Toter einen Lebenden an. Es ist ein Dialog zwischen Leben und Tod. Es ist der Gedanke, der auch unseren Totentänzen mit ihren Sprüchen zu Grunde liegt. Aber wieviel großartiger, vornehmer, man möchte sagen: historischer, entfaltet sich das alles auf diesem Bilde! Links unten ist eine glänzende Jagdgesellschaft hoher Herren und Damen mit Dienertroß und Hunden in die Waldschlucht hineingeritten, um nun plötzlich vor drei offenen Särgen betroffen und schauernd Halt zu machen, in mannichfachen Abstufungen ihre Empfindung kundgebend. Die in den Särgen liegen, waren einst auf Erden Könige. Neben dem Haupte des einen liegt noch die Krone. Das 13. Jahrhundert kennt eine aus Frankreich gekommene Dichtung, worin drei tote Könige zu drei lebenden sprechen: „Wie ihr jezt, waren einst wir, und einst werdet ihr sein, was wir nun sind.“ — Unmittelbar über dieser Szene in friedlicher Felslandschaft leben fromme Einsiedler. Für sie, die aus der Welt zurückgezogenen, hat der Anblick des Todes keine Schrecken mehr. Das ist die eine Hälfte des zweiteiligen Bildes. Von der Mitte des Bildes aus und mit den Rücken gegen die letzten aus dem Jagdgesolge gewendet, strecken nun Bettler und



Fig. 45. Gruppe aus dem Triumph des Todes im Camposanto zu Pisa.

Krüppel ihre Hände verlangend nach dem „Tode“ aus. Der fährt, ein Weib mit Fledermausflügeln und Krallen (*la morte*, sagt ja der Italiener), mit seiner Sense durch die Luft, eine imposante Gestalt ohne irgend etwas von dem Lächerlichen, das solche Bildungen leicht an sich haben. Unter ihm liegen, wie geschichtet, schlummernd die Toten, Männer und Frauen, lauter vornehme, reiche, wohl gestellte Leute, denn jene Bettler flehen ja den Tod vergebens an. Er fliegt von ihnen weg nach rechts. Dort sitzen in der äußersten Ecke in einem schönen Park Damen und Herren. Das reizvolle Bild scheint eine Illustration sein zu sollen zu einer italienischen Liebes-*canzone* oder zum *Voccaccio*. Es erinnert uns an die ähnliche Szene auf dem Fresko der Spanischen Kapelle zu Florenz (S. 94). Welche Darstellung die ältere ist, wissen wir nicht. Die in Pisa ist jedenfalls eigentümlicher und hat mehr Stimmung. Es sind dies übrigens die ältesten Beispiele des Genrebildes in der neueren Kunst. Im Norden findet man dergleichen zwar früh in den Miniaturen der Handschriften, aber in breiter Schilderung ausgeführt vielleicht zum ersten male auf den Fresken des Schlosses Runkelstein in Tirol aus dem Ende des 14. Jahrhunderts. In Pisa schweben über zweien aus der Gesellschaft, die der Seite, woher der Tod geflogen kommt, am nächsten sitzen, schon Todesgenien, mit der Hand auf sie niederweisend. Sie selbst ahnen nichts, sie vergnügen sich mit Musik und Unterhaltung. Solche Gegensätze haben etwas ergreifendes, und überhaupt die Isolierung so vieler Gruppen, die, einander unbewußt, leben und handeln, und der Betrachtende faßt sie doch zusammen und weiß, was sie bedeuten sollen und was ihnen bevorsteht. So verkündet der Chor in der Tragödie den Zuhörern, wovon die Handelnden im Stücke noch nichts wissen. Und weil der Tod den Menschen geteiltes Los bringt, so schweben Engel und Teufel durch die Luft, streiten mit einander um die Seelen und führen sie hier- und dorthin. Oben, nicht weit davon, wo die Einsiedler wohnen, brennen kleine Vulkane oder Feuerlöcher, dahinein werden die Verdammten gesteckt. Ein „Paradies“, wohin die Engel ziehen könnten, ist auf dem Bilde nicht mehr sichtbar. Denn das Wie? das Jenseits soll hier nur nebenbei angedeutet werden, der Hauptnachdruck liegt auf dem Gegensatze zwischen Leben und Tod. Dieser Eindruck durfte nicht abgeschwächt werden. Darum hat auch das Bild für den ersten, großen Blick nur zwei Teile: die Jagdgesellschaft links und das Gartenfest rechts. Alles andere ordnet sich unter.

Man kann sich nun vor diesem Bilde, wie kaum vor einem anderen, mit Erfolg die Frage stellen, worauf denn eigentlich die Wirkung der

Gedankenmalerei beruht. Wie auf den politischen Bildern des Ambrogio Lorenzetti in Siena, so sind auch hier in Pisa Spruchbänder mit Textesworten, zum Teil in den Händen der einzelnen Figuren, angebracht. Auf dem „Triumph des Todes“ besteht der Text aus einfachen italienischen Versen von rührender Stimmung. Man sollte meinen, hier wäre diese Erklärung am wenigsten nötig gewesen, so vernehmlich äußert sich bereits die Sprache des Bildes. Denn wenn wir den „Triumph des Todes“ vergleichen mit allen den anderen allegorischen Bildern in Siena, Florenz oder Assisi, so kommt uns hier in Pisa am wenigsten der Gedanke an ein den Künstlern von außen gegebenes Programm. Die eigene Erfindung scheint uns hier am größten, die Uebersetzung des Gedankeninhalts in das Bild am selbständigsten erfolgt zu sein. Die Gedankenmalerei hat ihren wahrsten, vollkommensten und ergreifendsten Ausdruck gefunden. Gerade hier drängt sich darum aber das Einzelne mit seinem Anspruche an volle Naturwahrheit nicht vor. Nicht daß die Pferde oder die Gliedmaßen dieser Menschen anatomisch möglichst richtig gezeichnet würden, war den Künstlern die Hauptsache, sondern daß das für den Gedanken und die vorliegende Handlung brauchbare in möglichster Deutlichkeit, ja bis zur Schärfe ausgedrückt würde. Man wird nicht finden, daß hierin an irgend einer Stelle zu wenig geschehen oder erheblich gefehlt wäre. Dagegen ist viel mehr an Charakteristik auf diesem Bilde geleistet und überallhin verbreitet, als sonst meist in alter und neuerer Zeit zu geschehen pflegt. Und das wäre nicht geschehen, wenn diese Maler gleich im einzelnen auf Form und Naturwahrheit ausgegangen wären. Gefonnt hätten sie wohl noch manches andere, wenn sie nichts weiter als das gewollt hätten. Schon bald machen ja Maler und Bildhauer Pferde, die in der Kunst nicht ihresgleichen haben! Der Weg zur Herrschaft über die Form und zur Natur beginnt mit der geschichtlichen Bewegung, die wir Renaissance nennen. Bis dahin überwiegt der Inhalt oder der Gedanke. Wenn aber ein Zeitalter lange genug in Form und Natur sich ergangen hat, dann kehrt mancher gelegentlich zu Gedanken zurück und zur Symbolik, ob man das nun jedesmal so nennen will oder nicht. Das sehen wir in der Gegenwart, und damit wäre der Punkt gegeben, an dem wir erkennen, worin die Alten uns voraus waren, nämlich in Gedanken. Die moderne Kunst hat Naturwahrheit angeblich zu viel, Inhalt aber jedenfalls zu wenig. Sie würde darum nicht unweise handeln, wollte sie an die immer noch nicht versiegten alten Quellen schöpfen gehen.

Die bedeutenderen Maler aus Giotto's Schule, außer Spinello Aretino, und die Sienesen, die wir betrachtet haben, waren längst tot, die Renaissance hatte sich schon angekündigt, und Lorenzo Ghiberti arbeitete bereits für die Thüren des Baptisteriums von Florenz, — da wurde bei den Dominikanern oben in der schön gelegenen Bergstadt Fiesole über Florenz ein junger Novize eingekleidet, der dann Fra Giovanni genannt wurde und als Maler im Auftrage seines Ordens später viele fromme Bilder malte. Er that das aber noch in der Weise Duccio's und Giotto's, und weil seine Gestalten die weicheren und weiblichen Züge jener alten Kunst so rein und aufrichtig wiedergaben, so muteten sie die Menschen der neuen Zeit, die übrigens schon ganz anderen Zielen zustrebten, doch besonders heimlich und friedlich an, und Fra Giovanni da Fiesole, nach seinem Kloster auch schlechtthin Fiesole genannt, nahm trotz seiner berühmten Zeitgenossen Brunellesco, Ghiberti, Donatello, als Künstler sein ganzes, langes Leben (1387—1455) hindurch eine angesehene Stellung ein. Dadurch, daß er sich beschränkte auf das, was er konnte, und nicht oder doch nur selten an Aufgaben ging, denen er nicht gewachsen war, ist er eine künstlerisch abgeschlossene Persönlichkeit geworden. Darum befriedigten seine kleinen Schöpfungen damals, wie sie noch jetzt gefallen. Stände ihrem Gedanken- und Gefühlsausdruck nicht eine tüchtige und den Gegenständen angemessene Technik zur Seite, so wäre Fiesole nur unter die Zurückgebliebenen zu rechnen, die für ihre Zeit keine Aufgabe mehr zu erfüllen hatten. So aber erschien er den Zeitgenossen anders. Der Ausdruck der vergangenen Kunst schien mit seinen Mitteln vollkommen wiedergegeben, und deswegen hieß er auch bald nach seinem Tode Beato oder Angelico. Jenen Ausdruck aber schätzte man an und für sich schon deswegen damals noch, weil ja die neue Malerei neben dem kräftigeren, auf Naturwahrheit und Charakter losgehenden Zuge auch noch die zarten, weichen Seiten pflegte, und das verbindet beispielsweise Fiesole ohne weiteres mit Filippo Lippi.

Wo Fiesole so vortrefflich malen gelernt hat, wie er es in Wirklichkeit that, wissen wir nicht. Ein jüngerer Bruder, der mit ihm zugleich in den Orden eintrat, war später ein bekannter Miniaturmaler, und er selbst zeigt in seiner Kunst etwas von der Technik dieser Schule; seine Farbenflächen sind hell, die Schatten schwach, die Körper wenig durchmodelliert. Das hätte ein empfindlicher Nachteil sein können, wenn er große Gegenstände nach allen Seiten hin und dramatisch hätte darstellen wollen. Aber der fromme Mönch bekleidete seine Menschen, — selten zeigt er einen nackten Körper, wie den

Christus am Kreuze — er stellt sie ferner ruhig neben einander und malt endlich meistens in kleinem Maßstabe. Nun umfließen die schönsten Farben, abwechselnd mit reichlichem Golde, sorgfältig aufgetragen, leuchtend und schimmernd die faltenreichen, wallenden Gewänder, und was hier ausgedrückt werden soll: die selige Freude eines ruhigen, überirdischen Daseins vieler glücklichen und



Fig. 46. Die Frauen am Grabe, von Fiesole. Florenz, Akademie.

reinen Menschen, davon empfindet der Beschauer auch allemal ein bedeutendes Teil. Im allgemeinen hat Fiesole von Giotto, Orcagna und anderen längst verstorbenen gelernt. Ihre Fresken wird er manchmal, wenn er nach Florenz hereinkam, gesehen haben, vielleicht schon als Kind, ehe er in Fiesole eingekleidet wurde. Wer ihn dann das Technische lehrte, ist daneben ziemlich gleichgiltig. Wir wollen lieber dem geistigen Zusammenhange seiner Kunst nachgehen.

Manches Bild Giesoles erinnert den Betrachtenden äußerlich an Giotto. Aber eine Bewegtheit, wie sie bei Giotto vorhanden ist, wird man bei Giesole nicht antreffen. Dafür ist aller Ausdruck in die Gesichter gelegt. Giesoles Gesichter sind nicht nur im allgemeinen schöner, als die Giotto's und seiner Schule, sie stehen darin den Sienesen näher, — sondern ihr Ausdruck ist auch intensiver, ohne heftig zu sein, schwärmerischer, inniger. Hierdurch ersetzt Giesole auf seine Weise die fehlende Mannichfaltigkeit der Körper und den Mangel an Handlung. Und weil es ihm gelungen ist, durch dieses Mittel eines gesteigerten Gesichtsausdrucks, — der, solange er nur sanfte Regungen darstellen soll, auch nicht zur Grimasse wird — in Verbindung allerdings mit dem Inhalte seiner Gegenstände die Stimmung einer religiösen Beschaulichkeit in ganz eigentümlicher Weise zu treffen, so ist man leicht geneigt, sich diese seine Kunstweise als die unmittelbare Folge seiner persönlichen Frömmigkeit vorzustellen, wie es schon seine Zeitgenossen gethan haben mögen, und ganz in dem Sinne, wie später Vasari das Leben des malenden Klosterbruders geschrieben und zum theil gedichtet hat. Aber mag Fra Giovanni persönlich noch so fromm gewesen sein, seine Kunst ist ein Vorgang, an dem die Zeit und die Umgebung mehr Anteil haben, als das einzelne Individuum. Er malte im Dienste des Klosters und hatte Heiligenbilder zu malen. Die Formen waren ihm von Giotto und von Siena her gegeben. Ohne das Neue, was Giesole hinzuthat, hätten sie nicht mehr gefallen können. In dieser Kombination lebten sie weiter, aber einer großen Mannichfaltigkeit war dies neue Leben nicht fähig. Giesoles Art des Gesichtsausdrucks ließ sich von einem anderen nur vereinzelt oder ganz im allgemeinen, als Prinzip der Beseelung, weiter nachahmen, sonst würde er in Uebertreibung und Manier verfallen sein. Sind doch bei ihm selbst schon die Frauen, die erwachsenen Engel und die härtigen Heiligen, so reizvoll die einzelne Gestalt auch sein mag, als ganze Klasse genommen, etwas einförmig im Typus. Sehr individuell und persönlich mannichfaltig sind also seine Köpfe nicht, aber verschiedene Arten und Stufen der Beseelung sind versucht worden, und manche ist mit großem Erfolg ausgedrückt. Und wie das Geschlecht seiner stärkeren und energischeren Zeitgenossen den Köpfen mehr Charakter gab, so konnten sie und andere an Fra Giovanni lernen, wie man Affekte deutlich, aber doch sanft und schön auf Gesichtern ausdrücken müsse. Und das ist, wenn man so sagen darf, seine Aufgabe für die Kunstgeschichte gewesen.

Bei Giesole erinnert uns vieles an die zarte Kunst der Franziskaner.



Fig. 47. Krönung Mariä von Giesole (Rechte Hälfte). Uffizien.

Wir können ihn uns nicht gut als Dominikaner denken, wenn wir uns z. B. an die Fresken der Spanischen Kapelle (S. 92) erinnern. Was hat seiner Kunst die weiche, passive Richtung gegeben?

Als er 1436 nach S. Marco in Florenz übersiedelte, war er schon fast fünfzig Jahre alt. Die Fresken, mit denen er nun die Räume des Klosters schmückte, namentlich die kleinen Bilder in den Zellen seiner Brüder, mit ihren wenigen Figuren, erinnern uns an Giotto und zeigen uns zugleich Fiesoles Kunst von ihrer angenehmsten und für ihn vorteilhaftesten Seite. Die Motive sind einfach, aber die Darstellung ist nicht unbeholfen, die Zeichnung sogar sicher. Wir haben also einen Stil vor uns, dem schon eine lange Entwicklung vorhergeht, auch wenn wir ihre Stufen nicht mehr im Zusammenhang an erhaltenen Werken verfolgen können. Fra Giovanni hatte nämlich bis zu dieser Zeit keineswegs in seiner schönen Bergstadt Fiesole, wo er einst zuerst eingekleidet worden war, still gesessen. Gleich anfangs wurde er mit seinem Bruder nach Cortona geschickt. Bald darauf mußte das ganze Ordenskapitel nach Foligno, dann nach Cortona übersiedeln und konnte erst zehn Jahre später (1418) nach Fiesole zurückkehren. Fra Giovanni's Wege in dieser Zwischenzeit können wir nicht im einzelnen verfolgen. Aber Umbrien ist gewiß nicht ohne Einfluß auf seine Entwicklung geblieben. Hier konnte er Assisi und Giotto's Fresken sehen; für die Dominikanerkirche in Perugia hat er später eine schöne „Verkündigung“ (jetzt in der Pinakothek daselbst) gemalt. Wir werden nicht fehl gehen, wenn wir die Anregungen dieses Lebens in Umbrien in seiner Kunst wiederzufinden meinen. So z. B. gleich in einem ganz bestimmten Zuge, der für seine künstlerische Art etwas bedeutet. Unter den Fresken, die er später in den Zellen des Markus Klosters in Florenz malte, findet sich eine „Geburt Christi“. Hier sehen wir Maria nicht mehr, wie auf den früheren Darstellungen gewöhnlich, gelagert, sondern knieend und das Kind anbetend. Dieses Motiv, welches den Vorgang aus dem täglichen Leben und dem Genrehaften in das Uebernatürliche und Mystische emporhebt, hat die Kunst bekanntlich auch in ihrer weiteren Entwicklung mit sich geführt, wenn auch einzelne Künstler, wie z. B. Raffael, es nicht angewandt haben. Nach Fra Giovanni und offenbar unter seiner Einwirkung hat es wieder Filippo Lippi in den reizenden Tafelbildern benutzt, wo der Vorgang in eine stimmungsvolle Waldlandschaft verlegt ist und das Christkind geheimnisvoll den Finger auf den Mund hält. Etwas früher schon, bald nach 1425, hat Masolino, der auch sonst mit Fra Giovanni große Verwandtschaft zeigt, in den Fresken von

Castiglione d'Olona die Szene ebenso gegeben. Der erste aber, welcher die anbetende Madonna hat, ist wohl nicht zufällig ein Umbrer, Gentile da Fabriano auf der Predella zu seiner „Anbetung der Könige“ von 1423 (Florenz, Akademie), gemalt für die Kapelle der Valombrosaner Mönche in S. Trinità in Florenz. So werden wir bei Fra Giovanni ebensosehr, wie an Giotto und an die Sieneſen, an die den Sieneſen verwandte ältere umbrische Kunst erinnert.

Hiermit ist das Wesentliche gegeben, worin sich uns Fra Giovanni's Kunstweise darstellt. Seine Eigenart zeigt sich, solange er Zustände malt und nicht Handlungen, die einen lebendigen Vortrag verlangen, gleichvorteilhaft in Fresken,



Fig. 48. Christus am Delberg,
von Fiesole (Teilstück). Florenz, Museo S. Marco.

wie auch in Tafelbildern. Aber am besten gelingen ihm dort Szenen mit wenigen Figuren, während er hier auch figurenreiche Kompositionen bei kleinerem Maßstabe des Einzelnen vollkommen bewältigt.

Solche Tafelbilder, die uns in Figuren kleinen Maßstabes das ruhige Dasein engelartiger Wesen vergegenwärtigen, und auf denen sich mit den anmutigen Gegenständen eine mannichfache, tiefe, emailartig leuchtende Farbe verbindet, hat er bis in seine späteste Zeit gemalt. Sie werden immer schöner. Die ausgeführten Stücke dieser Gattung sind wahre Prachtstücke seiner Kunst, so die „Frauen am Grabe“ des auferstandenen Heilands (Fig. 46) und die „Krönung Mariä“ (Fig. 47), wo die Hauptgruppe im Strahlenglanze von Engeln und Heiligen in zwei Halbkreisen umgeben ist, wundervoll komponiert und als Vergegenwärtigung eines überirdischen Vorgangs das Höchste, was er geschaffen hat. Sodann die Darstellungen des Jüngsten Gerichts wegen der Engel und Seligen und einer tiefen, herrlich gestimmten Landschaft, wogegen auf der Seite der Verdammten Giesoles Schilderkunst versagt und die „Hölle“, wie fast immer in der Kunst, wenn sie ausführlich behandelt ist, Karikatur wird (das beste Exemplar in Berlin: Altar mit zwei Flügeln). Wo die Naivität des Gegenstandes aufhört und andere Beziehungen sich hinzugesellen, da wird das Ebenmaß dieser Kunst leicht gestört. So in dem großen für die Flachshändler gemalten Zeremonienbild, einem dreiteiligen gotischen Flügelaltar mit Heiligen an den Seiten und der Madonna als Mittelstück (Uffizien; verhältnismäßig früh: 1433), wo das altkluge, puppige Kind auf dem Knie der Mutter steht mit dem Reichsapfel in der Linken und mit der rechten Hand segnet. Die zwölf einzelnen musizierenden Engel in dem Rahmen um die Madonna sind dabei wieder so schön, wie nur je bei Giesole. Oder wenn Handlung und dramatische Bewegung gefordert wird, wie bei der reichen „Kreuzabnahme“ (Florenz, Akademie) mit einem gut gezeichneten Christus und vielen Zuschauern in einer wundervollen Landschaft. Alles einzelne ist schön, aber die Handelnden gestikulieren nur, und eine geistig und künstlerisch auf den Mittelpunkt hin konzentrierte Darstellung dürfen wir bei Giesole nicht suchen. Darum werden uns immer die kleineren, schlichten Erzählungen mit wenigen Figuren ganz besonders ansprechen, wie z. B. die 35 Schranktafeln aus der Annunziata mit dem „Leben Christi“ (Florenz, Akademie).

Im Fresko ist Giesole darum so glücklich, weil er, wie alle Großen, hier gewöhnlich mit ganz wenigen Mitteln alles wesentliche giebt und dazu

seine Technik sich frei und ohne etwas Kleinliches einfindet. Die kleinen Bilder aus der Geschichte Christi und dem Marienleben in den Klosterzellen von S. Marco sind ja darin mit denen Giotto's in der Arena zu vergleichen



Fig. 49. Verkündigung Christi, von Fiesole. Florenz, Museo S. Marco.

— sie sind weicher und in den Gesichtern schöner — und einzelne von ihnen wirken noch besonders intim durch kleine persönliche Zugaben. Dahin gehören die oft unter den heiligen Personen angebrachten Ordensgeistlichen, oder die Art, wie Maria und Martha zu Hause betend dargestellt sind (S. XVI), während Christus am Delberg über den Jüngern kniet (Fig. 48). Bisweilen gelingt

in dieser kurzen, nur auf das Wesentliche gerichteten Bildersprache auch ein neuer und wirklich bedeutender Zug, wie man ihn bei dem sanften Frate nicht suchen würde, so die Stellung des Christus in der „Verkürung“ mit weit ausgebreiteten Armen, als hätte er die Apostel überraschen wollen, die unter ihm in allerlei Abstufungen ihre Eindrücke kundgeben (Fig. 49). Dagegen liegt wieder holde, selige Ruhe über der „Verkündigung an Maria“ im Kreuzgange mit dem Blick auf einen blumigen Rasen und auf Gartengebüsch. Für die Ikonographie der heiligen Geschichte bis Masaccio ist neben Giotto und Duccio unmittelbar Giesole zu nennen als Erfinder von Motiven, die nicht wieder verloren gegangen sind.

Gegen Ende seines Lebens wurde er noch als Freskenmaler an große Aufgaben gerufen, so in Orvieto, wo er das gotische Gewölbe der neuen Madonnenkapelle im Dom zu schmücken hatte. Von den acht Kappen des Gewölbes hat sechs viel später Signorelli, zum teil nach Giesoles Entwürfen, gemalt. Giesoles eigene Arbeit (1447) haben wir in den „Propheten“, einer der Richtung des Spitzbogens folgenden, ansteigenden Pyramide von Gestalten mit herrlichen Köpfen, worin er noch einmal als Sechzigjähriger seine eigentümliche Begabung ausdrückt. — Nach Orvieto kam er von Rom aus herüber, wohin er zu längerem Aufenthalte von dem Papste gerufen worden war und wo er auch starb. In der Kapelle des heiligen Nikolaus im Vatikan hat er nach 1450 die Geschichte der heiligen Stephanus und Laurentius gemalt in einzelnen Bildern von mäßigem Umfange mit wenig Figuren und in schöner Gruppierung. Hier hat er in seinem hohen Alter noch mit naivem Sinne von der neuen Malerei der Renaissance allerlei aufgenommen, was ihm zusagte, namentlich äußere Dinge: Architektur, Gartendekoration, Blumen, — aber auch etwas von dem freien Spiel der größeren Linien, das Masaccio zwanzig Jahre früher zum ersten Male in der Brancaccikapelle entfaltet hatte. Und so viel heiteres Leben und wahre Freude an der Schönheit wohnte in dem kunstfertigen Alten, daß sein Schüler Benozzo Gozzoli, der ihm in Orvieto geholfen hatte, von diesem Schatze noch abgeben konnte, als die Renaissance längst in Blüte stand. Benozzo ist eine der freundlichsten Erscheinungen in der Renaissancekunst. Seine Landschaften und Architekturen sind ebenso heiter, aber noch viel reicher, als die seines Lehrers, und unter seinen Typen führen uns die rundlichen Kinderköpfe mit den kurzen Locken oft auf Giesole zurück.

Die Kunst der Renaissance in Italien

Von

Adolf Philippi

Zweites Buch

Die Frührenaissance in Toscana
und Umbrien

Mit 95 Abbildungen.



Leipzig 1897.

Verlag von E. A. Seemann.

Uebersetzungsrecht vorbehalten.



Fig. 145. Venus und Mars, von Piero di Cosimo. Berlin (J. 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 Dompuppel 125. S. Spirito, S. Lorenzo, Findelhaus 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. M. Pollajuolo 177. Verrocchio 178. Sein David 179. Colleoni 180. Thomasgruppe 181. Grabmäler: Torna-
buoni 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'Ona 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 Brancacciapelle 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 umbrischen 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 (Spithöversche Buchhandlung) in Rom wiedergegeben, die sonstigen nach Aufnahmen der Gebrüder Minari in Florenz.



Fig. 51. Ansicht von Florenz.

1. 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 vorgelegt 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 Luft 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 Thatsachen, 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. Ebenjowenig 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 anschließen. 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 Dr 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, gerade so 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, Aerzte 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 ahmte 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 Stadtr Regiment 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 Ratsherren 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. Salvestro de' Medici war zweimal Gonfaloniere, 1378 und 1382. Vert beschwichigte 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. Für große Kirchen war zunächst gesorgt. 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. 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 kombinierender 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

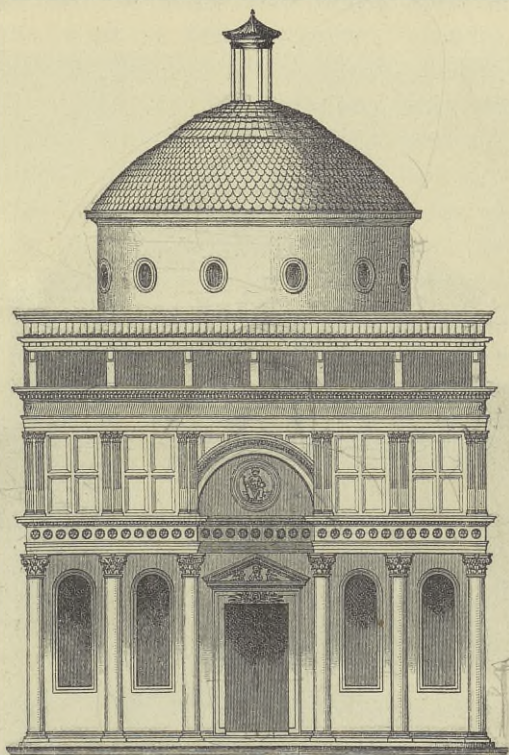


Fig. 52. Cappella de' Pazzi.

konnte er auswendig und 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 selbstständigen 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 leidlich 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 angesehenen 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 Engelnaben 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 Haupthandlung 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 abgemogen, als bei Ghiberti. Der Faltenwurf ist natürlicher bei Brunelleschi, bei Ghiberti konventioneller. An die Antike erinnert bei Brunelleschi das Motiv des „Vornausziehers“ in dem sitzenden Diener, daran oder auch an den spezifischen Formenschatz der



Fig. 54. Das Opfer Abrahams, von Brunelleschi.

Renaissance erinnert bei Ghiberti die Manthusranke 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 Vergliedern 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, Ghibertis 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 Marmorbasen, die er sich zum theil 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 Eindrucks willen nicht brauchen konnte, und dem stark erhabenen Relief der römischen Sarkophage und Triumphalbildstellungen, 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, um 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 „Antikisiren“, kommt uns bei diesen Reliefs gar nicht. 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 Gegensatz 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 achteckiger 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 Findelhaus (Innocenti), dessen harmonische Hallenfront ihm angehört. Man muß sich Brunelleschis Gedanken aus fremdem Gut herausfuchen 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 Giesole 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 bekennt 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- und 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 (*concininitas*), 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

Dominkanerkirche 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 eingefast 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.

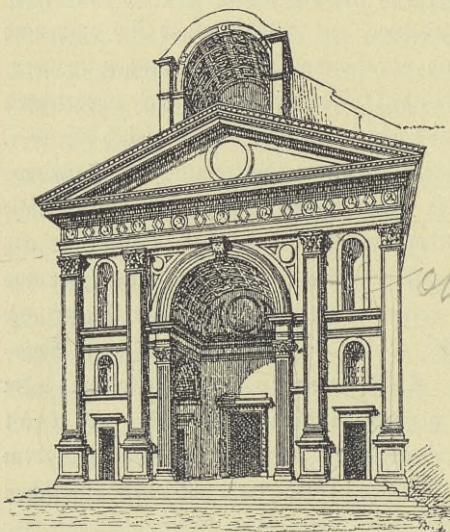


Fig. 56. S. Andrea in Mantua.

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 Gezeze 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 Schönheitsfönn 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.

Varchi, 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 innwendig 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 Straßenflucht. 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 Ranten oder Fugen durch Boffenschlag 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, wohnlicher 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

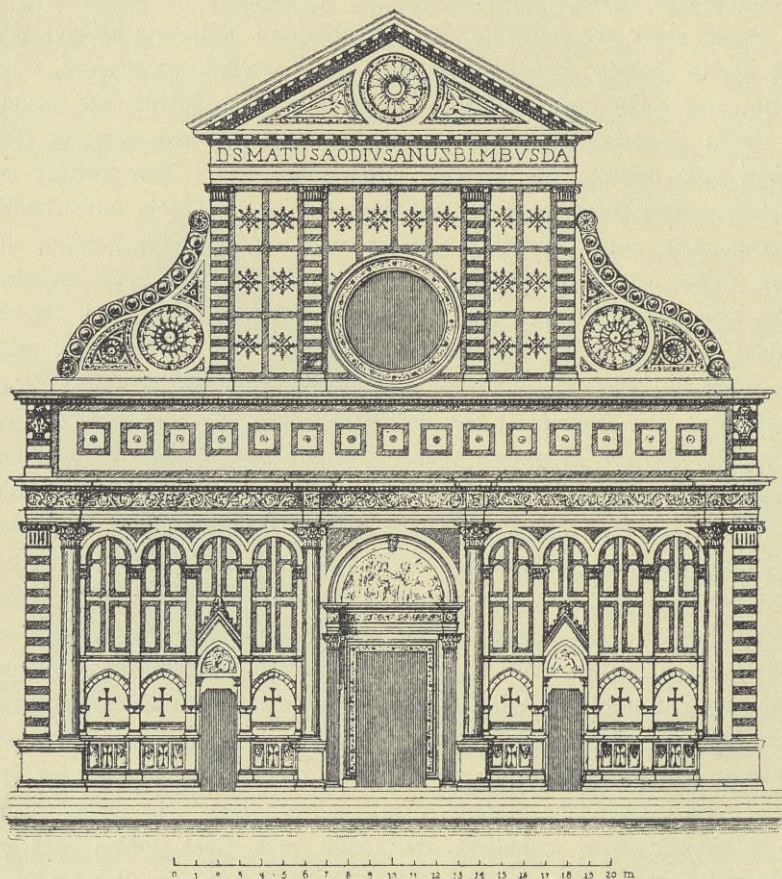


Fig. 57. Fassade von S. Maria Novella in Florenz.

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 Erdgeschoß 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, Paolos 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 Vienen“) einen Namen gemacht. Er blieb mit den Medizeern dauernd verbunden. Jener 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 aufführen 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 Fürstensitze 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 Cosimos 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 „Köbi“, Giovannino für Giacomino) auf diesen

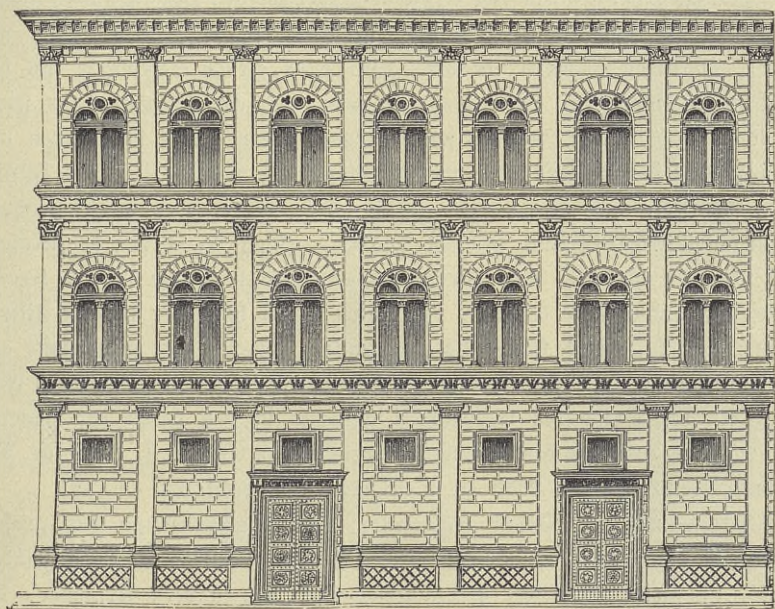


Fig. 60. Pal. Rucellai in Florenz, von L. B. Alberti. (Teil der Fassade.)

deuten läßt. Jedenfalls steht die Person des Dargestellten fest: ein klugblickender Kopf mit gewaltigem Doppelsinn; Riccolò litt an der Zettsucht. Er und seine Brüder waren unverheiratet. Seines Vettters 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 Giammetta Adimari. 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 Abwechselung 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 Bronzeßuß, die Ghiberti vorzüglich gelungen sind. Offenbar ist das

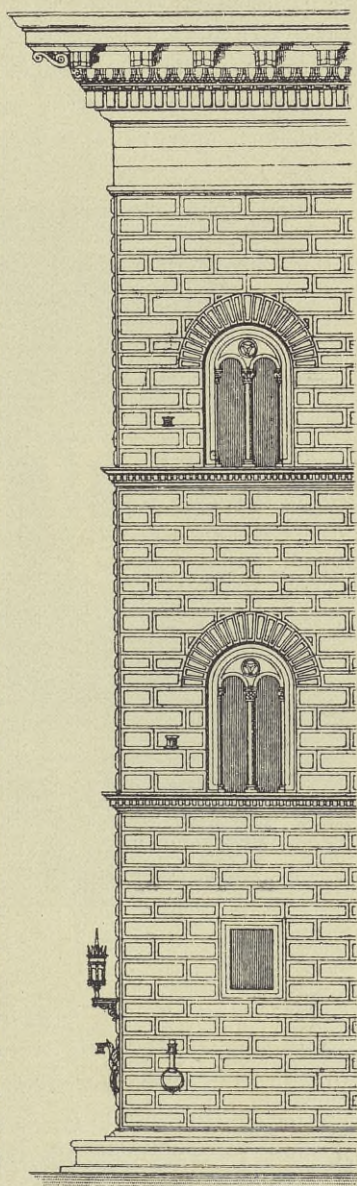


Fig. 61.
Vom Palazzo Strozzi in Florenz.

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

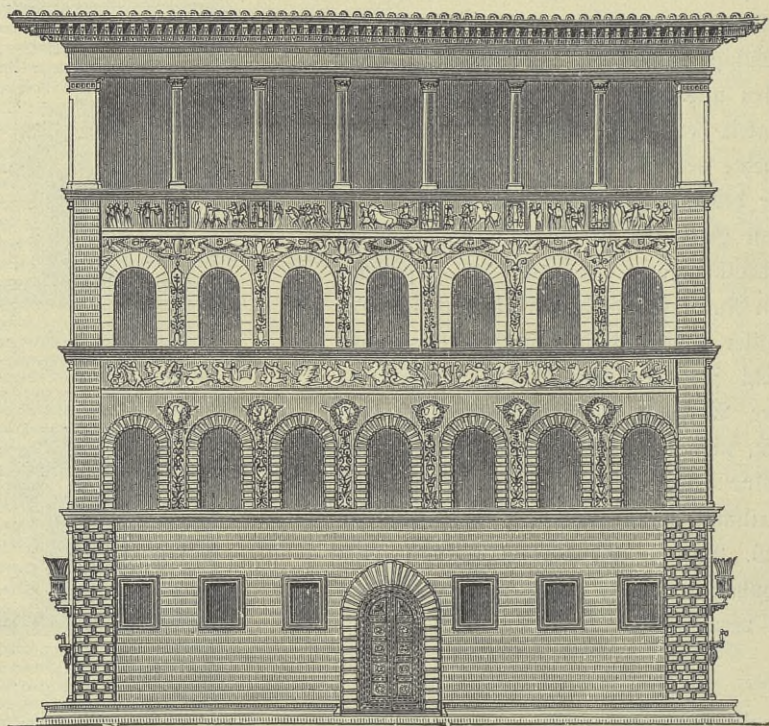


Fig. 62. Pal. Guadagni in Florenz, von Cronaca.

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 Ghivertis 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 ungetrührt genießen wollte. Sie sind also, stilistisch betrachtet, etwas ganz anderes, als die Reliefs der ersten Thür, die sich näher an die Forderungen der Reliefskulptur 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 ungetrübten 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 Bronzeplastiken, 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 Bronzeplastiken 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 betriebfame 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 (Nahskopf), 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. Donatellos 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 Älteren 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 seziert, 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 „Säzliches“ 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 anfasseln, 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 gar nichts 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 Dr. 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

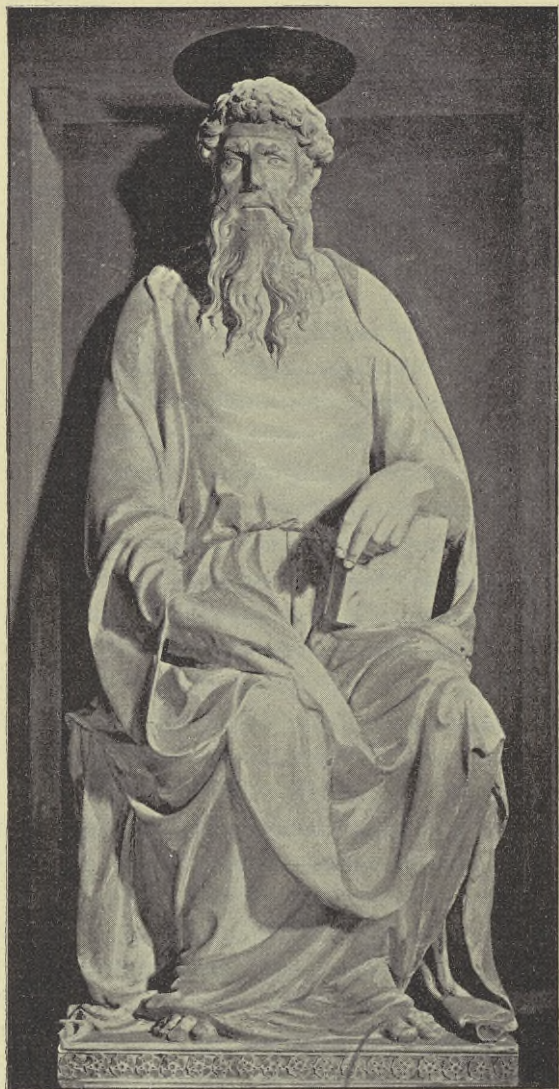


Fig. 65. Der Evangelist Johannes, von Donatello.
Florenz, im Dom.

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 Auftragebern 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 Donatello's, gegenüber denen aller anderen und

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

*) Linauoli, thatsfächlich Flachs'händler (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 viereu
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 Dr. San Michele. Florenz, Bargello.

Georg, früher an *Dr 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, daß 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 Beinschienen 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 Gegensatze 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 South Kensington-Museums und des Berliner Museums.

Unter den erzählenden Reliefs seiner früheren Zeit interessiert uns besonders eins, weil es uns seine Ueberlegenheit über die Mitstreitenden 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 eingelegt 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 Freiguren, die man ihm zuschreibt. Ghibertis Reliefs, so schön sie sind, erreichen doch darin das seine nicht.

In Donatellos Reliefdarstellungen nimmt nun aber in der Folge das Leben zu, und zugleich vervollkommenet 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 Marmoreliefen — 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 That 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 aussehenden, 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 Freiguren den Schmuck des Hochaltars im Santo (S. Antonio) herstellte und zwar in dem Material, das er immer mehr als das seiner Art zusagende 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 lebhafteste 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 Donatellos 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 Wacke legend und mit geöffnetem Munde klagend.

Donatello ist unerschöpflich in kleinen selbständigen Motiven, die über den Inhalt des dargestellten Gegenstandes hinauszweisen 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 Neuzerlichkeiten 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). Graßmo 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

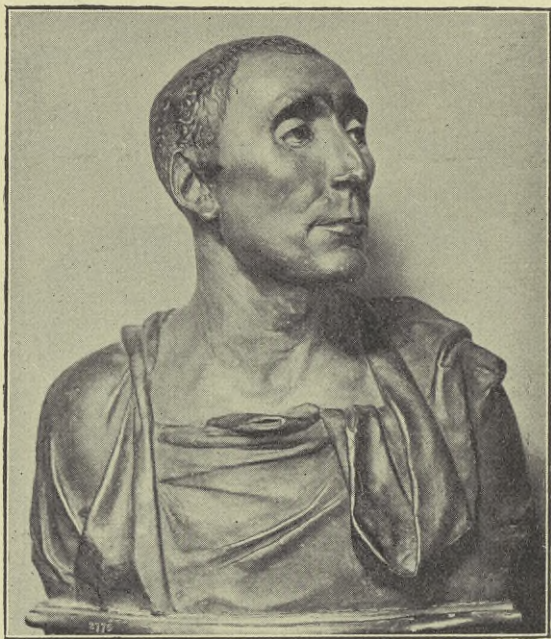


Fig. 72. Niccolò da Uzzano, Terrakottabüste von Donatello. Bargello.

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 Andreas del Verrochio 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, kunstsinrigen Stifters. Für das persönliche Andenken genüigten, 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 Uzzano*) (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 Bronzestatuette 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 Werkstatt 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 Etikette 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. Vodes 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 beigesetzt wurde. Gleich darauf ließ dann Lorenzo der Prachtige, 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 gediegen 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 Evangelien geschichten 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 Frieße 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 wiederfand, 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 Ausdrucke, 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 Maler, 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, altflugen Christuskind, trat hier nicht so sehr hervor. Dafür fand das Naive, Anmutige, Liebreizende, sogar das Schalkhafte oder Neckische 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. Lunette 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 feinfühlender 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 Lünetten über Thüren und Fenstern, als Frieze an den Thürpfosten und als freistehenden figürlichen Zierrat an Grabmälern, Taufbecken oder Brunnen. Von Luca selbst geben die Domskriptorien, 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 dekoriert. 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 Piesole 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 Fruchtstämme 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,

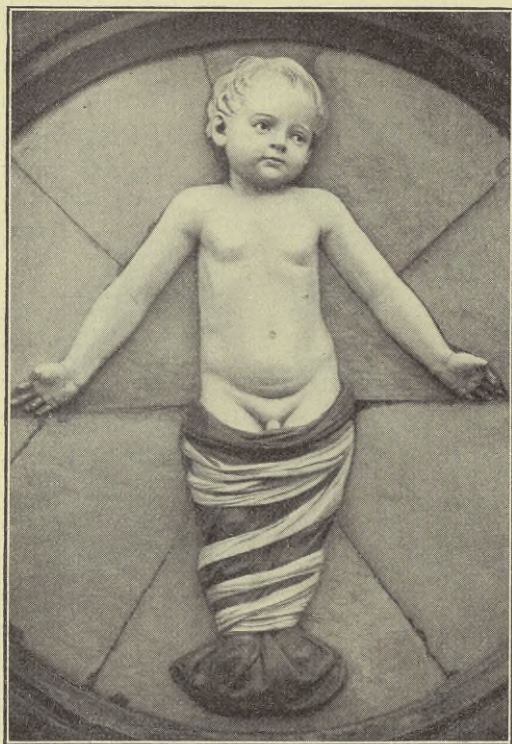


Fig. 74. Wickelkind, von Andrea della Robbia.
Florenz, Findelhäus.

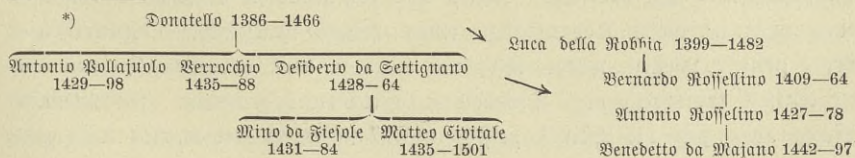
sowohl äußerlich in Figuren, Formen und Farben, als in der Erfindung und im Ausdrucke. Er ist sanft, wie Ghiberti, und hat bisweilen, wie wir gesehen haben, etwas kräftiges von Donatello, was sich auch in manchen dieser Thonreliefs zeigt und diese schon für den ersten Blick als selbstständige Arbeiten eines individuellen Künstlers auszeichnet. Aber auch übrigens unterscheiden sich Lucas Arbeiten 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 Geschichte wichtigste Leistung

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

Jahren 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 sicheren 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 Bronzebildner 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. Bene-



detto da Majano war Baumeister (Palazzo Strozzi, S. 140), sein Bruder Intarsiator. 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 eigenthümlichen, 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 bescheidenere, abgekürzte 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 ebenso wenig verliert Donatello's „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 hinweg genommen hatte, ihnen nur die weniger individuelle Aufgabe glücklicher Nachseiferer 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 Auffassung 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 zusammengefügt 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 Lunette 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 Grabe gegenüber das ganz ähnliche Denkmal seines Amtsnachfolgers Marzupini († 1455) aufgestellt, an den der frühverstorbene Desiderio da Settignano in seinen letzten Jahren seinen ganzen Schönheitssinn 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 Lunette 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 Wahrtuchs 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, getadlinige Rückwand über dem Sarkophag feierlich wirkt und die Madonna in der Lunette von dem Toten trennt, schließt sich hier das überirdische Leben, die

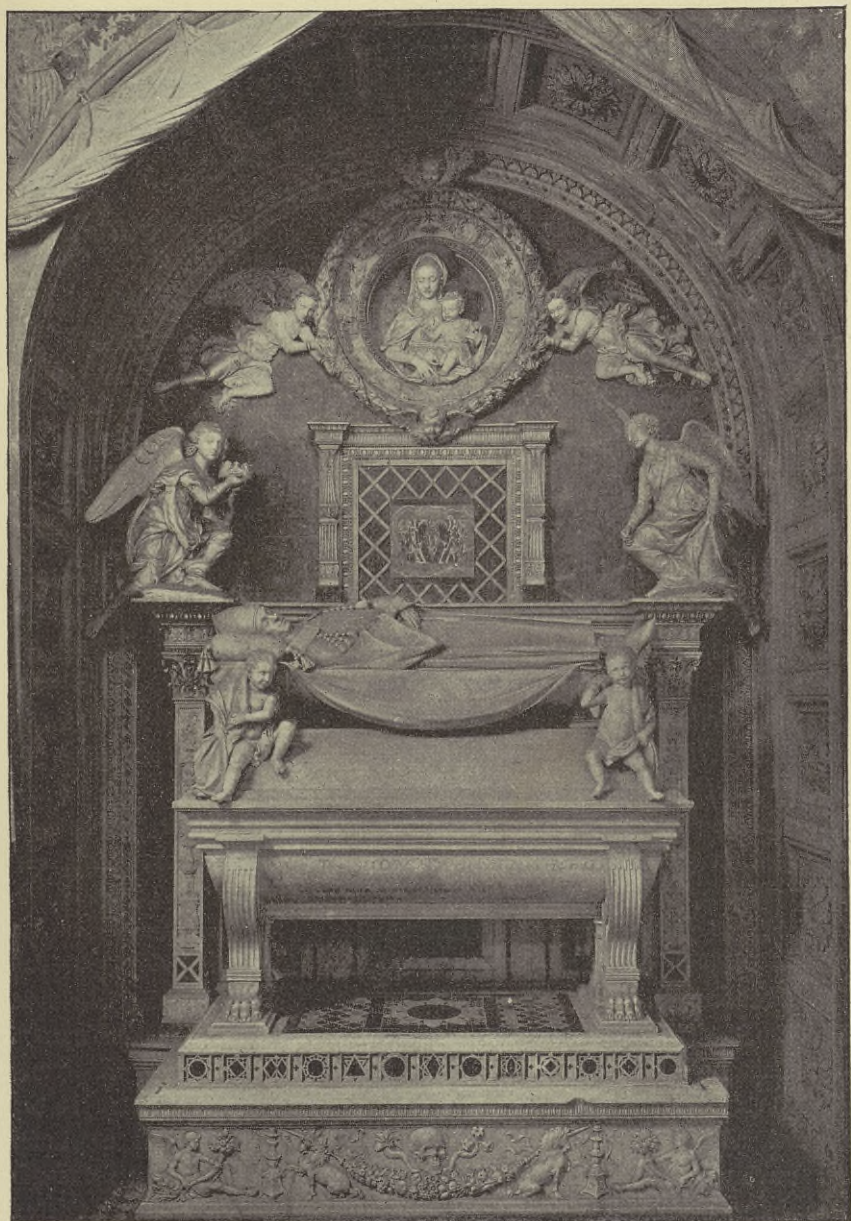


Fig. 75. Grabmal des Kardinals von Portugal, von Antonio Rossellino. Florenz, S. Miniato.

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, aufgefasset 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 Bildnismäßige. 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 Kamme 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

Bildränder, Verstärkung der Wülste, so daß Licht- und Schattengegensätze 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 Nischenkisten, 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 Vorbewohner 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 enig 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 bilden 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 Donatellos und Lucas weitergehen und die Kunst der großen Erfinder in vorwiegend handwerksmäßiger Tätigkeit 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 Donatellos anschließen und als Bronzesculptoren 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 Bronze-
gruppen und Reliefs, sehen wir ihn das kraftvolle Leben Donatellos 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 Firnißmalerei, 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 Thatfachen 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 Ueberschusses 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 Bronzefarkophag 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 Bronzeuß (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 Flügelknaben 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

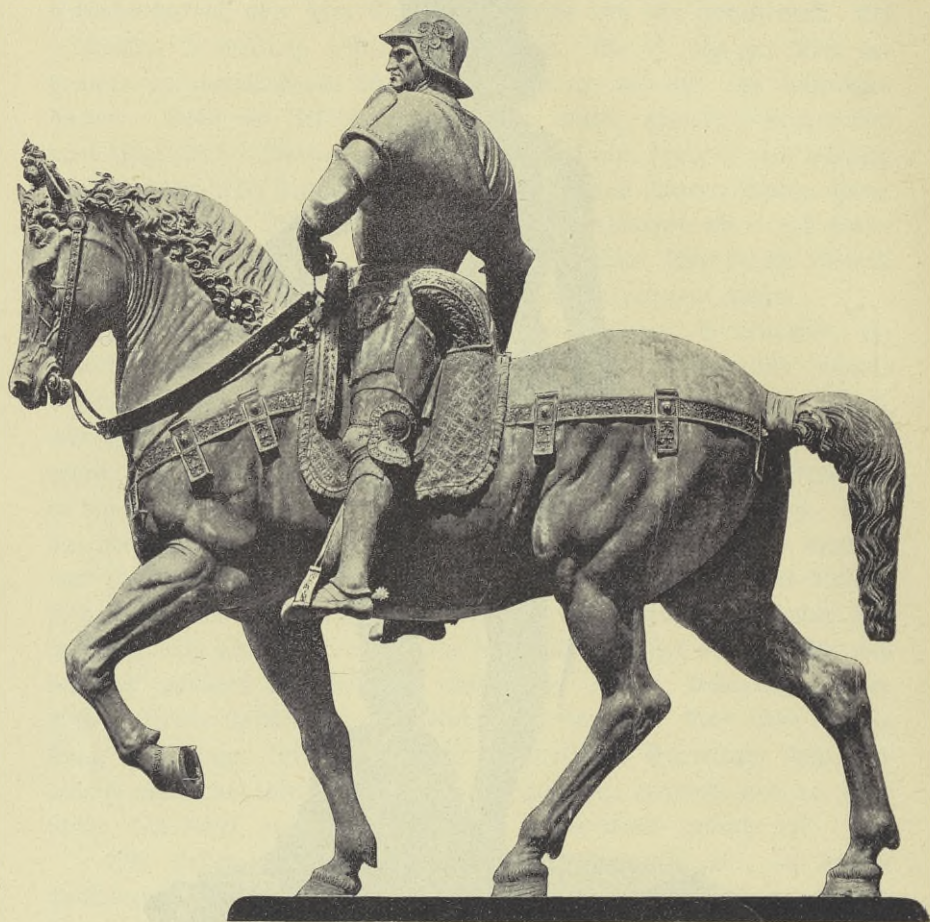


Fig. 79. Standbild Colleoni's von Verrocchio. Venedig.

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 (Bargello) 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 Lieblingschüler 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 Bronzwerke. 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 Donatello's (Fig. 81). — Eine Thonstizze für das Grabmal des Cardinals 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 (Terrakotta) 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 Verrocchio's Weise sonst leicht hat, ist in dieser holdseligen Komposition ganz überwunden. Geblieben sind nur die hastigen Bewegungen und das Knitterige des vom Winde gebauchten Faltenwerks der Gewänder, was sich dann der Maler Sandro Botticelli zum Vorbilde genommen hat.

Wir haben eine Seite an Verrocchio's 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 Privatbesitz 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 genügt, 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 Madonnentypus 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 Madonnentypus 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 Verständniß 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 „Zinsgroßchen“ 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 aufzusuchen, 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 geheißen, ließ sich, zwanzig Jahre alt, nach einer römischen Reise in Florenz bei der Kunst 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 Gage aus stilistischen Gründen der „Sündenfall des ersten Menschenpaares“ 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 Reichtum 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 Bronzestatuen, 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 Gebaren 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. Vertreibung aus dem Paradies.	2. Bezahlung des Zinsgroßens.	3. Predigt Petri (Matth. 23.).	Altar=	4. Petrus taufend.	5. Heilung des Lahmen und der Petronilla (Tabitha).	6. Sündenfall (Matth. 23.).
7. Petrus im Gefängnis von Paulus befreit (Matth. 23.).	8. Erweckung des Königssohns und Petrus auf dem Thron (3. teil Matth. 23.).	9. Petrus und Johannes sterben durch ihren Schatten heilend.	Wand.	10. Petrus mit Johannes sterben heilend.	11. Petrus und Paulus vor dem Prokonsul und Petri Märtyrertum (Matth. 23.).	12. Petri Befreiung (Matth. 23.).

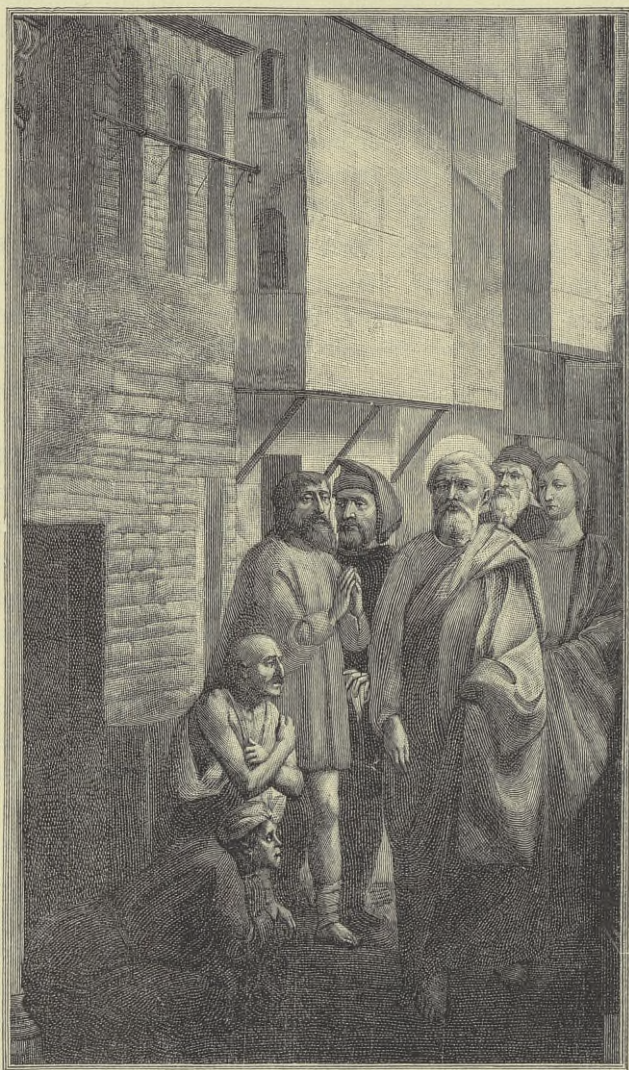


Fig. 85. Petrus und Johannes heilen Kranke. Von Masaccio. Florenz, Carmine.

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

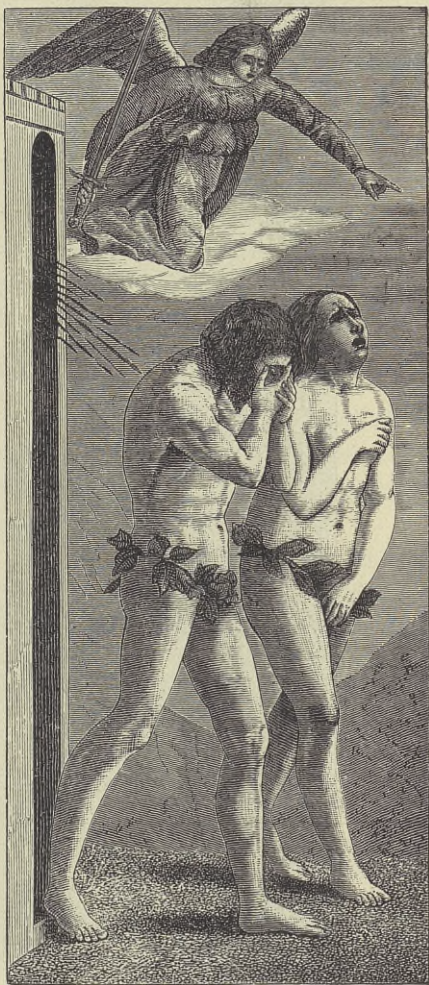


Fig. 86. Vertreibung aus dem Paradiese. Von Masaccio. Florenz, Carmine.

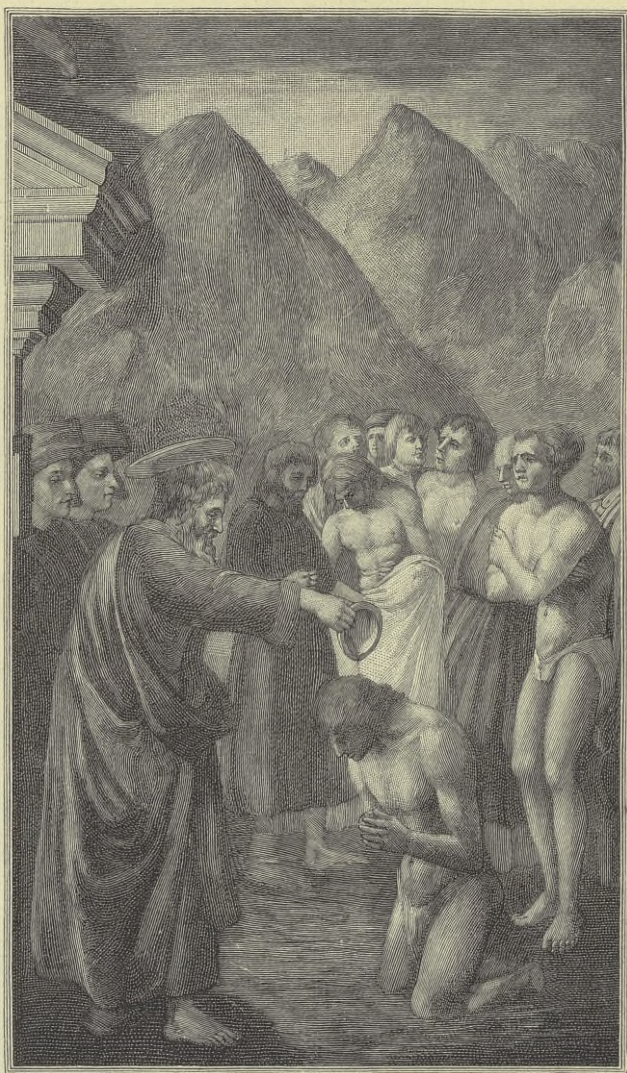


Fig. 87. Petrus taufend. Von Masaccio. Florenz, Carmine.

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 Paradiesesporte getrieben werden (1, Fig. 86), sind in den Formen so vollkommen und in Bewegung und Ausdruck so lebendig, daß sie noch

Masaccio in den Loggien zum Vorbilde dienen konnten, und die Täuflinge in der „Taufe Petri“ (4, Fig. 87), namentlich der berühmte nun verwitterte „Erziehende“, sind die ersten natürlichen männlichen Akte, noch vor Donatello's David (S. 153). Ghiberti's Isaak, 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 Andreas 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 Zöllner 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 Zöllner, 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

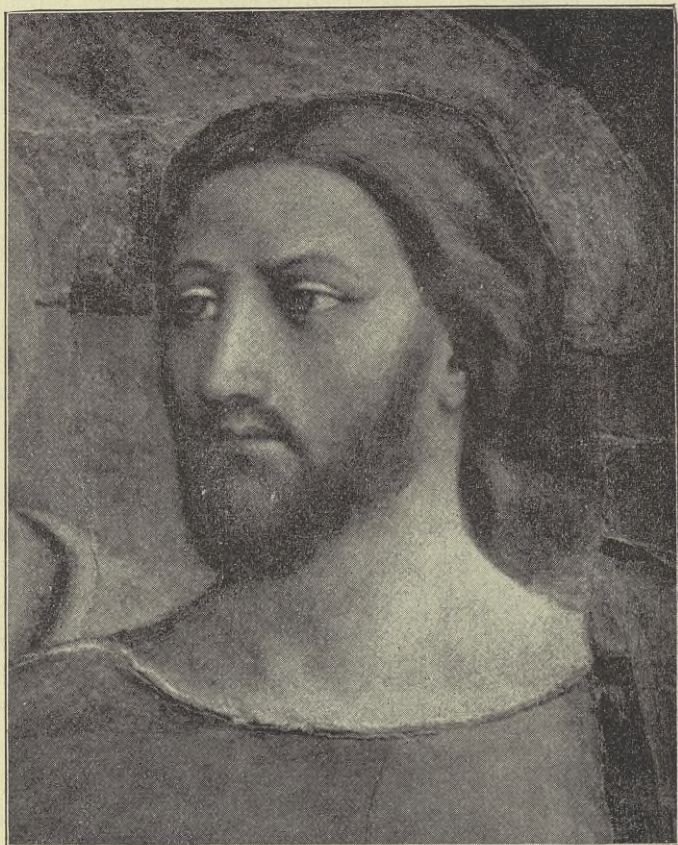


Fig. 88. Kopf Christi aus dem „Zinsgrofchen“, von Masaccio. Zu Fig. 84.

(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 Masolinus 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 Ernste 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 ernsten, 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).

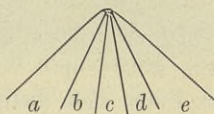
Branda war Kardinal von S. Clemente in Rom (um 1420) und ließ in dieser seiner Basilika die Katharinenkapelle mit Fresken schmücken: einer großen „Kreuzigung“ und „Geschichten der Heiligen Ambrosius und Katharina“. Die Bilder sind stark übermalt. Nach Vasari wären sie von Masaccio, andere geben sie dem 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'Olena begeben haben. Seine Fresken in Castiglione sind höchst merkwürdig. Sie füllen, im ganzen fünf Bilder, die über dem Chor zusammenlaufenden fünf Kappen des Spitzbogengewölbes*), deren Form dem Künstler erhebliche Beschränkungen auflegte. Auf den drei inneren, schmälern Feldern sind die Figuren strenger, langgezogen, gotifizierend und etwas schematisch nach alter Weise. An den beiden äußeren, breiten Kappen 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'Olena 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 Epöjalizio.

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“ bist 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 Zyklus 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 Giesole und selbst bei Masaccio gekleidet. Dadurch machen die Fresken in Castiglione mit ihren vielen Porträtfiguren neben einer anderseits 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 Masaccio. 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 mehrten sich auf den anderen Darstellungen aus der Geschichte des Täufers („Zacharias im Tempel“, „Namengebung“, stark verwittert, „Predigt Johannes“, „Lamm Gottes“): ältere Männer in kurzen Mänteln, manchmal in ganzer Figur mit enganliegenden Beinkleidern, mit verschieden 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 kostümierter 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 Filippino 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 einperfert; Johannes als Brustbild aus dem Kerkerfenster sehend.

Merkwürdiger aber und für Masolinós Stellung in der Kunstgeschichte

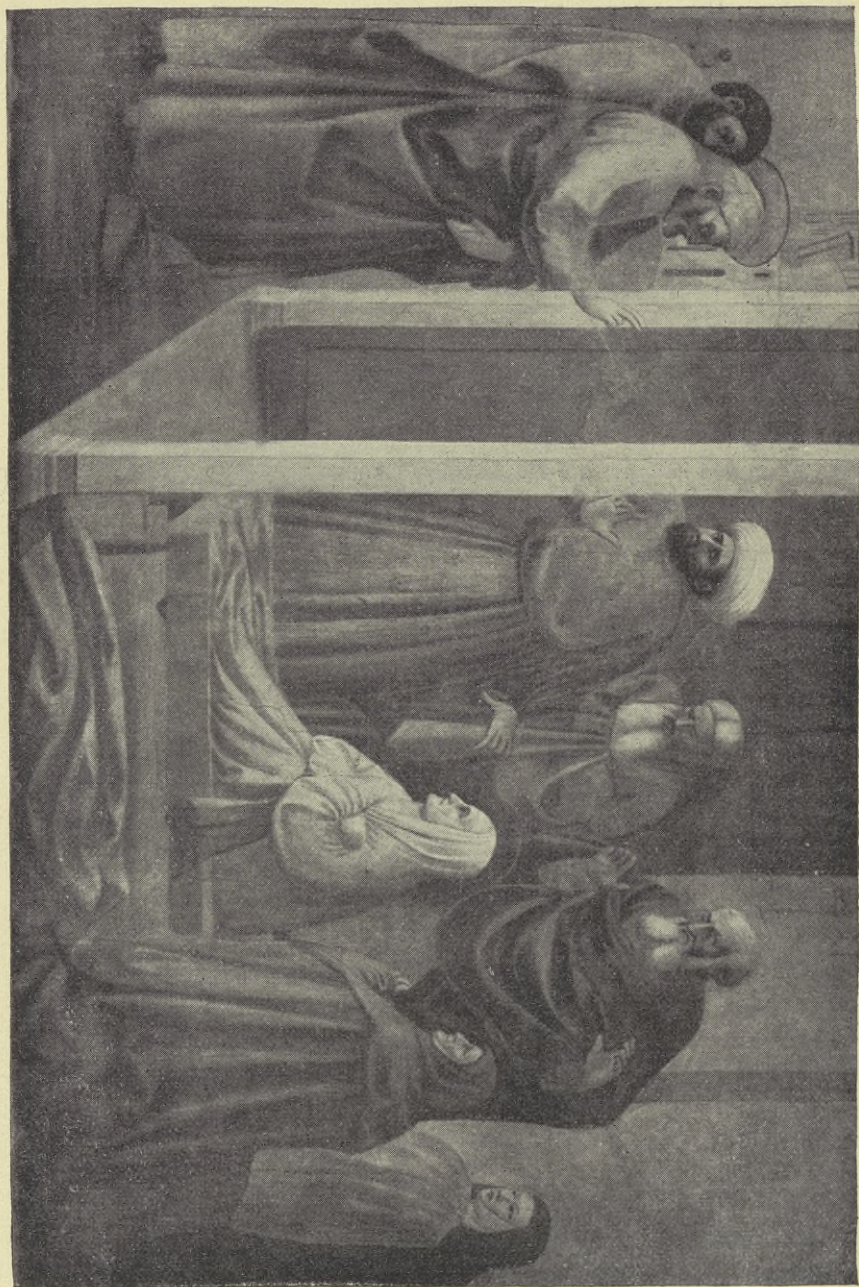


Fig. 91. Erneuerung bei Petronilla (Selbstbild). Florenz, Gernine.

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 Bagen 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 herzurühren, 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'Olena 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'Olena. 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 Thausing 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'Olena stehen.

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

Außerlich 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 Filippinos Fresken im Dom zu Prato (seit 1456) und Ghirlandajos Fresken in der S. Maria Novella (bis 1490). Dazwischen liegt der Bilderzyklus 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 Kopftuch, dazu das natürlich gebildete Kind mit runden, kindlichen Formen. Auch wenn, wie in der „Anbetung des Kindes“, ein mythischer 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 vermischen.

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 Verrochio 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 Gesamtton 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 Mariä“ 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 heitern Realismus hervor, alle Askese scheint ihm fremd zu sein. Hinter den Bildern steht ein Mensch von frischem Temperament und lebhaftem Blut, das ihn selbst 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), abgekürzt und von der Gegenseite, auch etwas geringer (Florenz, Akad. qu. picc. 26) und endlich wieder anders mit Josef und anderen Heiligen, Hirten und Engeln (dasselbst 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 Beisein 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, ausgesuchte 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 Fünfundzwanzigjährige 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)

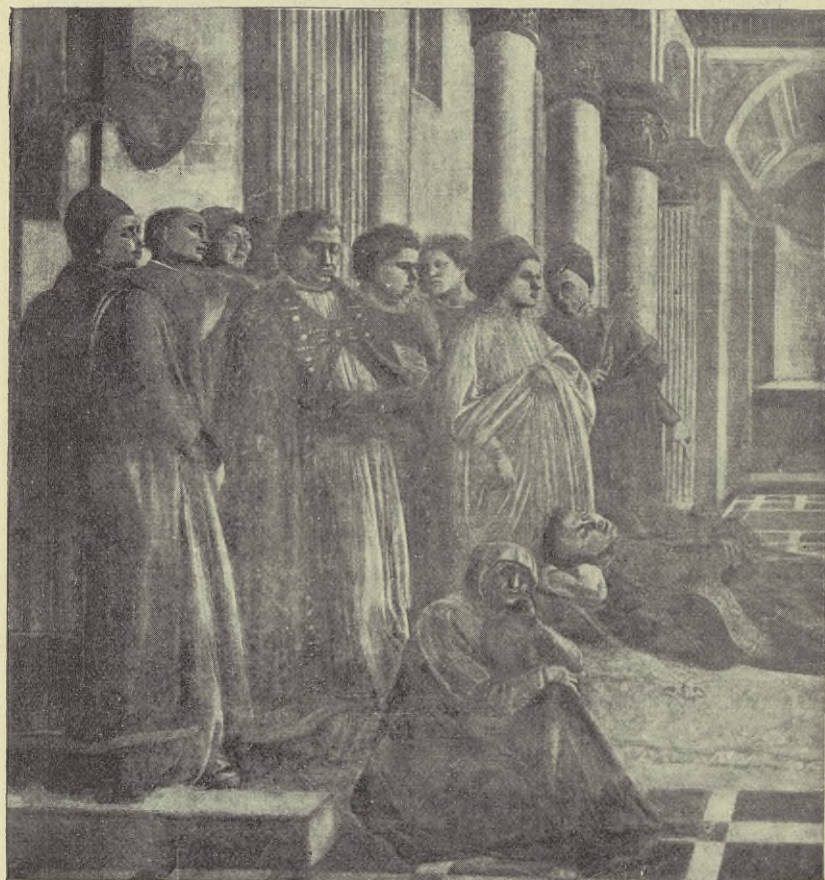


Fig. 95. Bestattung des h. Stephanus (linke Hälfte), von Fra Filippo Lippi. Prato, Dom.

sein sollte, über den sich Giovanni de' Medici einmal vor Lachen geschüttelt hat, wie er in einem Briefe von 1458 erzählt. Dem Verhältnis entsproß 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

Vormurf 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 Filippus 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 Engelknaben 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 Filippo's: Uffizien 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 Klageweiber; 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



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

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 Prachtige sie sich für ein Grabmal im Dome zu Florenz erbat. Er setzte dem Künstler dann in Spoleto ein sinnreiches Marmordenkmal.

Nach Filippus 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 Mariä“ 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 Wilde 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 Hilippos (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 Ottley, Fig. 99): einige dieser erwachsenen Mädchen bekränzen zwei knieende

Hirten, 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 Filippino 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 Korb 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 Filippino 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 Beiwerk's 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 (Zeltstift) 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 heransfährt, von zwei sich umschlingenden Windgöttern unter einem Regen von Blumen an das Ufer geblasen (die Erfindung der Blasen-

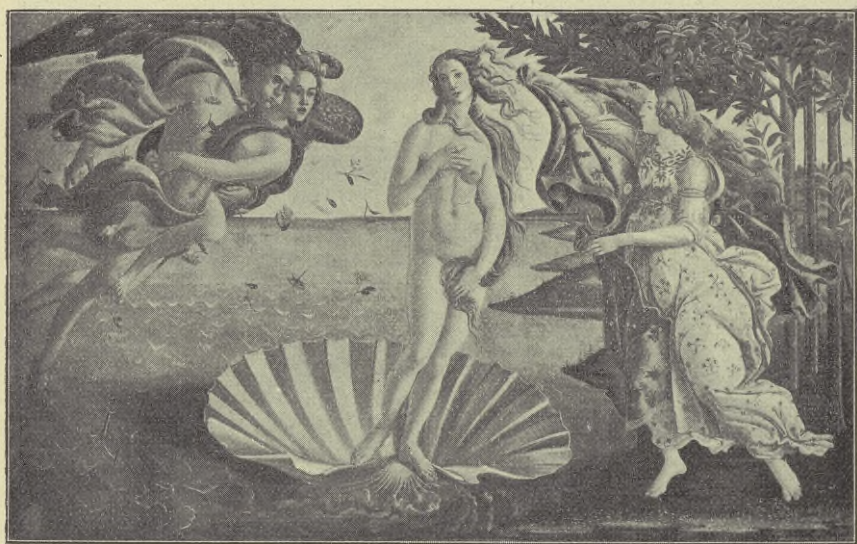


Fig. 100. Geburt der Venus. Von Botticelli. Florenz, Uffizien.

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 wirksamer 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 Frühlings. 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-

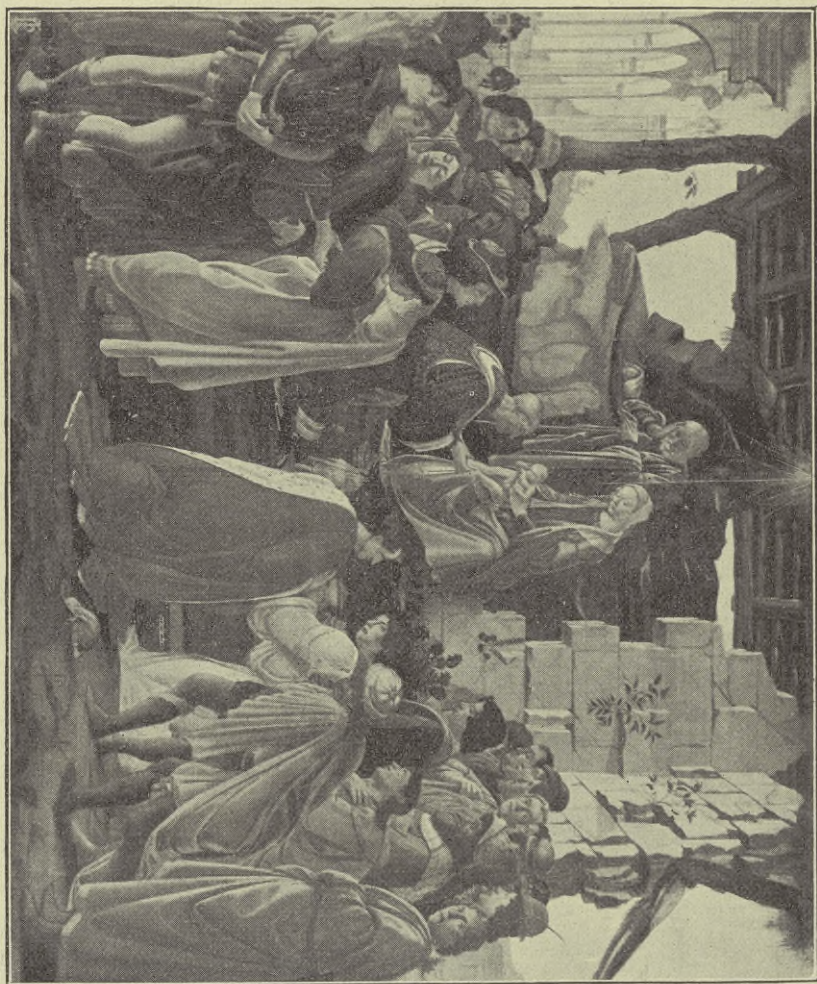


Fig. 102. Die 3. drei Könige. Von Botticelli. Florenz, Uffizien.

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 Breit tafeln von 1487 mit der Geschichte des Rastagio degli Onesti bei Boccaccio 5, 8 (aus der Sammlung Barker, 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 Bilde großen Stils ein selbständiges Verdienst in Anspruch. Es ist die prächtige Anbetung der Könige (Uffizien 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 freisartig 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, s. 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

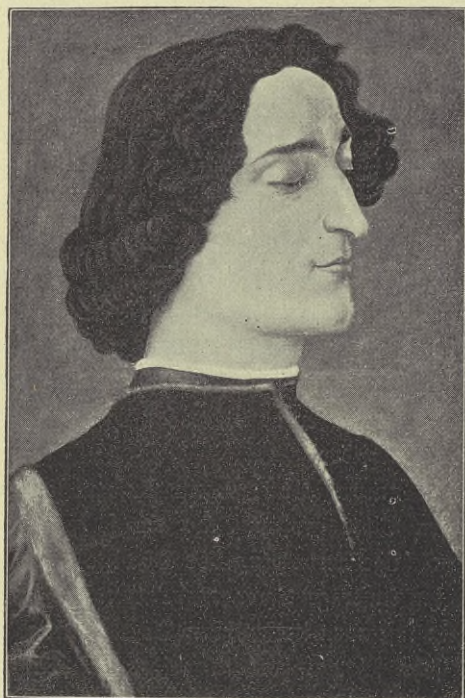


Fig. 103. Giuliano de' Medici. Von Botticelli. Berlin.
(Photogr. von Hansjüngl.)

„Anbetung“, in den Uffizien, erinnert, und Lionardos Einfluß auf Sandro ist wahrscheinlich; beide waren in Verrocchios Atelier einander nahe getreten. Sandro gab hier in einer Art von Totenbild 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 eignes 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 duffigen 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 Nadierungen 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
 Philippi, 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 Fünzigern, 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 gehängt worden.

Eine eigentümliche Zügung hat es gemacht, daß Sandro bald darauf einem bitteren Feinde seiner Gönner für dessen künstlerische Pläne seinen Pinsel lieh, dem willensstarken und ruhmstüchtigen Emporkömmling Sixtus IV. zur Zeit, wo dieser noch dazu mit Florenz in Fehde lag. Die Sixtinische Kapelle in Rom enthält an ihren beiden Längsseiten zwölf Fresken aus dem Alten und Neuen Testament von der Hand Sandros, Cosimo Rossellis, Ghirlandajos, Peruginos, Pinturichios und ihrer Familiaren, 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). Anderseits 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

Michelangelos 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 ernster Mitstrebender, ist Savonarolas Ordensbruder. Bei Pietro Perugino sehen wir nicht zufällig gerade in diesen Jahren Ernst und Trauer in den Gegenständen (die *Pieta* 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 Verhältniß 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 ausdrückt, 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 angefeßt 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 Oelmalerei 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 Auffassens, 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 „Herfuleskämpfen“ (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 Vollenendung der „Taufe Christi“ von Verrochio jedenfalls nicht viel unter 1477 hinunterrücken dürfen. Wie es dabei in Wirklichkeit



Fig. 106. Taufe Christi, von Verrochio. 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 Urtheil 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, Verrocchio's 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 Verrocchio ein sonst dem Sandro zugeschriebenes Bild mit dem „jungen Tobias von Engeln geleitet“ (Florenz, Akademie): großartig aufgefaßten, kräftig und zugleich zierlich ausschreitenden 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 Verrocchio's zugeschrieben werden. Aus diesen Beobachtungen geht jedenfalls soviel hervor, daß Verrocchio's 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 Verhältniß 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 Reichtum 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 römischen 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 langermwartete 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 Filippos, 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 Ausdrucke 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).

Sandros Natur ist reich und sehr kompliziert, und seine künstlerische Entwicklung ist darum nicht leicht zu übersehen, weil sie sich aus sehr verschiedenen Ursachen zusammensetzt. Dagegegen ist sein fast gleichaltriger Genosse Domenico, mit dem Beinamen Ghirlandajo (der „Guirlandenmacher“ nach einem Kopfsputz, 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 allergrößte, 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 Hauptszenen sind lebhafter aufgefäßt, 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 Formensinn Genüge. So ist in der „Wochenstube“ das männlich ausschreitende 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,



Fig. 110. Natività di Maria (Geburt der Maria), von Domenico Ghirlandajo (Zeitlich). Florenz, G. Maria Novella.



Fig. 111. Berufung der Apostel Petrus und Andreas, von Mantegna. 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 Palaßfassaden 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 Sassetti 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 ausgefaßt, 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 weishevolle Stimmung, wie wenige Stätten der Kunst. Nebenbei zeigt sich Ghirlandajo hier sowohl wie in der Sixtina als einen ganz hervorragenden Landschaftser. 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 Finkelhausbild, 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 beidemal 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 anderseits 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 Malerbildhauer, Verrocchio und die beiden Pollajuoli. Sein Lehrer in der Malerei war Alessio 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 Tafelbilder 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 Mitstrebbenden 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 Zusammenstrebens 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 Oeltechnik 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 Altarbilde 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. Genobius“ 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 Filippos 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

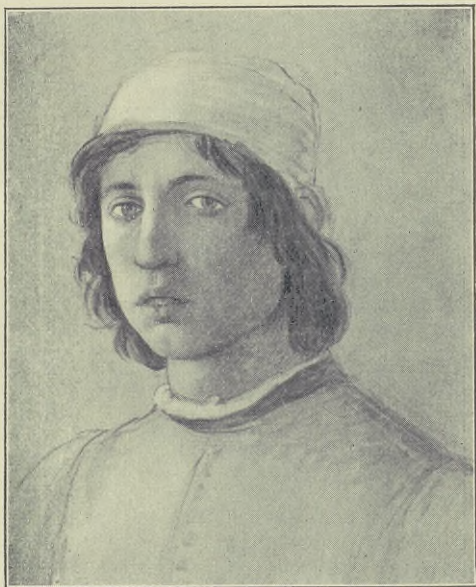


Fig. 113. Selbstbildnis Filippino Lippi.
Florenz, Uffizien.

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 Anmutige Filippos, noch das Tief sinnige 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 selbstständiges Element der malerischen Schönheit. Darum werden uns seine Handzeichnungen und Entwürfe immer besser gefallen, als seine ausgeführten Bilder.

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 Filippo, 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 Altarbilde 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 Prachtgegenstande 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 angesehen 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 Unruhe 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 ungehobene Schilderer der späteren Tafelbilder und Fresken mit den derben, von der Straße aufgelesenen Figuren und ihren verzerrten Bewegungen werden konnte, so liegt es nahe, an seinen Lehrer Sandro zu denken, der ja das Ungehobene ebenfalls hat, z. B. auf einem der Fresken in der Sixtina („Rotte Noth“) 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 Freskenzyklen Filippinos. Aber wir wissen nicht einmal, wie Filippino zu dem Auftrage 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 (Teilsstück), 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 Brancacciapelle, 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, Brancacciapelle.

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

Wie dem auch sei, die Fresken der Brancacciapelle 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 anderen Freskenkreise Filippinos hintritt! 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 Vorbeerbaum am Meeresufer steht und einen von Amoretten angeführten Schwan an ihrem Gürtelbände hält. Darin ist noch etwas von Sandros 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 Gewaltfame 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 Gedankenaufgabe keinen Anlaß. Aber wie häßlich windet sich doch der Keger 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 Thaten haben als Entwürfe ebenfalls einen selbständigen Wert. Aber seiner Neigung nach geht

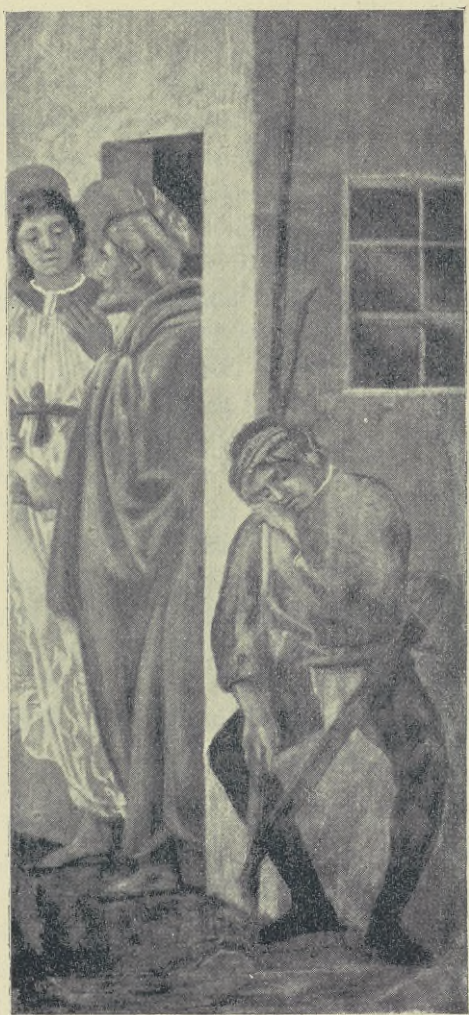


Fig. 119. Petri Befreiung, von Filippino Lippi.
Florenz, Brancaccikapelle.

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 Phantasie 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 Lunette 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 Fügürliche hat die ganze Unruhe, die Filippino in seiner späteren Zeit, z. B. auf der „Kreuzabnahme“ in der Akademie (S. 251) uns als Dramatiker 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 Masaccio's 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 Filippino's 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 forbtragenden 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. Weinlese Noahs, von Benozzo Gozzoli (linke Gruppe). Pisa, Camposanto.

den Ernst im Ausdruck der Handlung die Geschichten Moses und Aarons 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 Theaterdekoration. 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 „Verflündigung“ 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

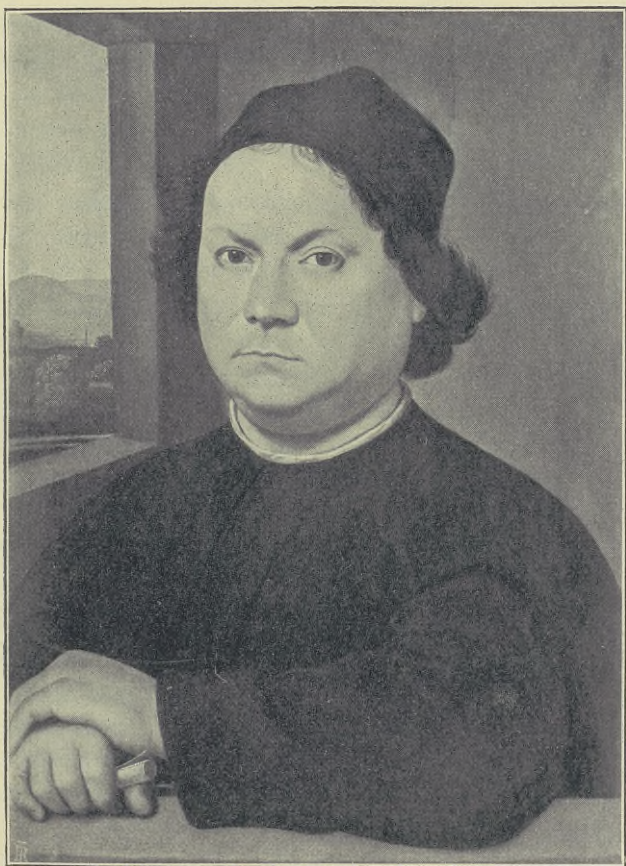


Fig. 122. Bildnis Verrocchios, von Lorenzo di Credi. Florenz, Uffizien.

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 Kopftypen 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 (Leonardo) 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 Leonardo 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 Genossen 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 Umlreer 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. 134. 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 Verhältniß zu Perugino mag man einen Augenblick nachdenken. Peruginos Talent ist größer und kräftiger gewesen, seine Leistungen sind aber zum größten Theile lange nicht in dem Maße und im Verhältniß, 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 ermeßsen zu können, was Signorelli und Perugino an eignem 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 Struskern, 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 Thaten 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 aufgetragenen 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 Giesole vergleichen. Dieser kam zwar erst nach Gentiles Tode nach Florenz (1436), aber vorher, als Giesole in Umbrien war, haben sie einander gewiß, wenigstens durch ihre Werke, berührt. Giesole 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 umbrischen Naturell zu und wurde darum leicht aufgenommen, aber um so weniger konnte sie einen Anstoß zu etwas neuem geben. Und so ist nicht von hier aus, sondern erst über Perugia die umbrische Kunst zu der florentinischen Frührenaissance hinübergelitet worden.

Perugia war sowohl als Gemeinwesen, wie als städtische Bauanlage etwas anderes, als die übrigen umbrischen 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“ (Mffizien) 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. Pieros wichtigstes Werk ist ein Freskenzyklus 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 Palast“, 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.

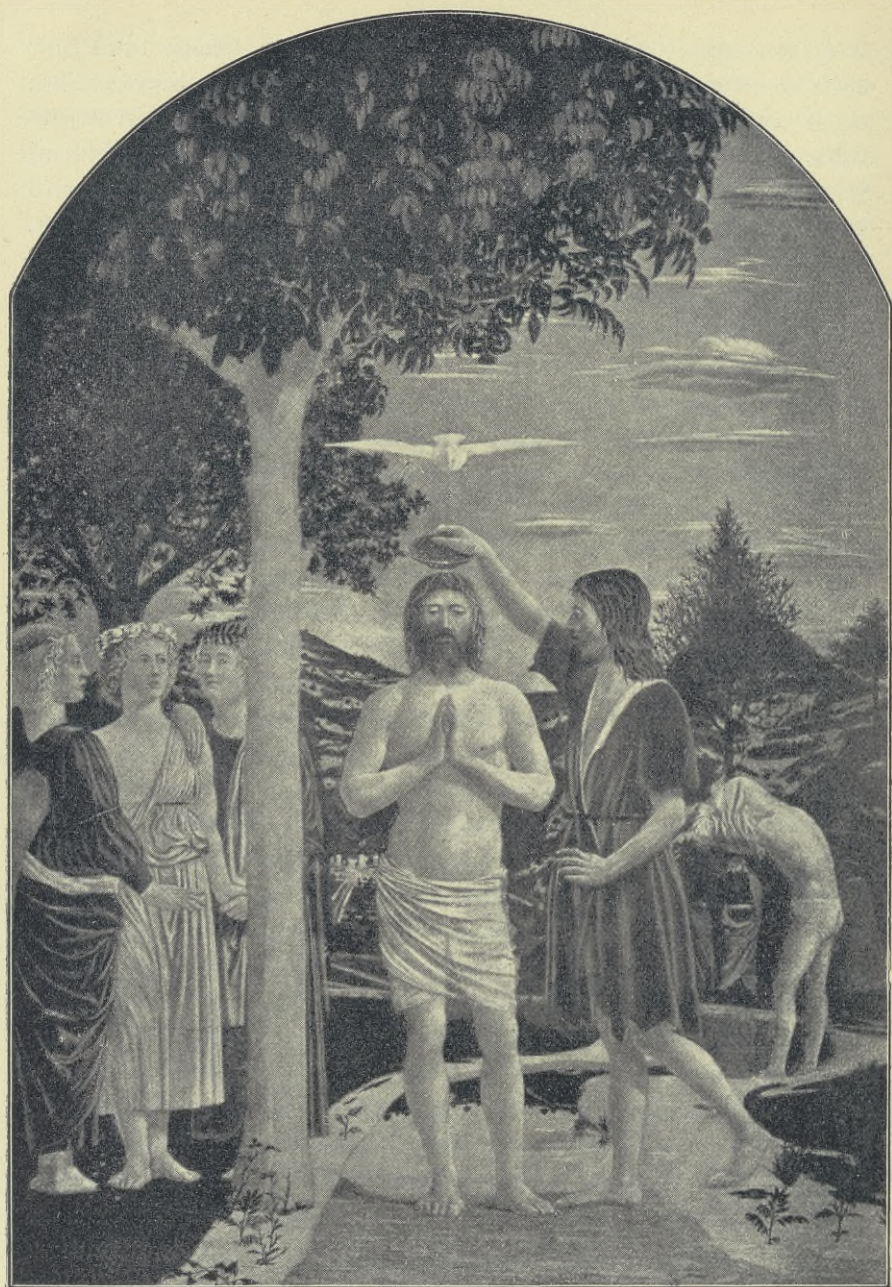


Fig. 125. Taufe Christi, von Piero bei Franceschi. London.

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 genrehaften 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 sechziger 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 zusagen. 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 florenz=

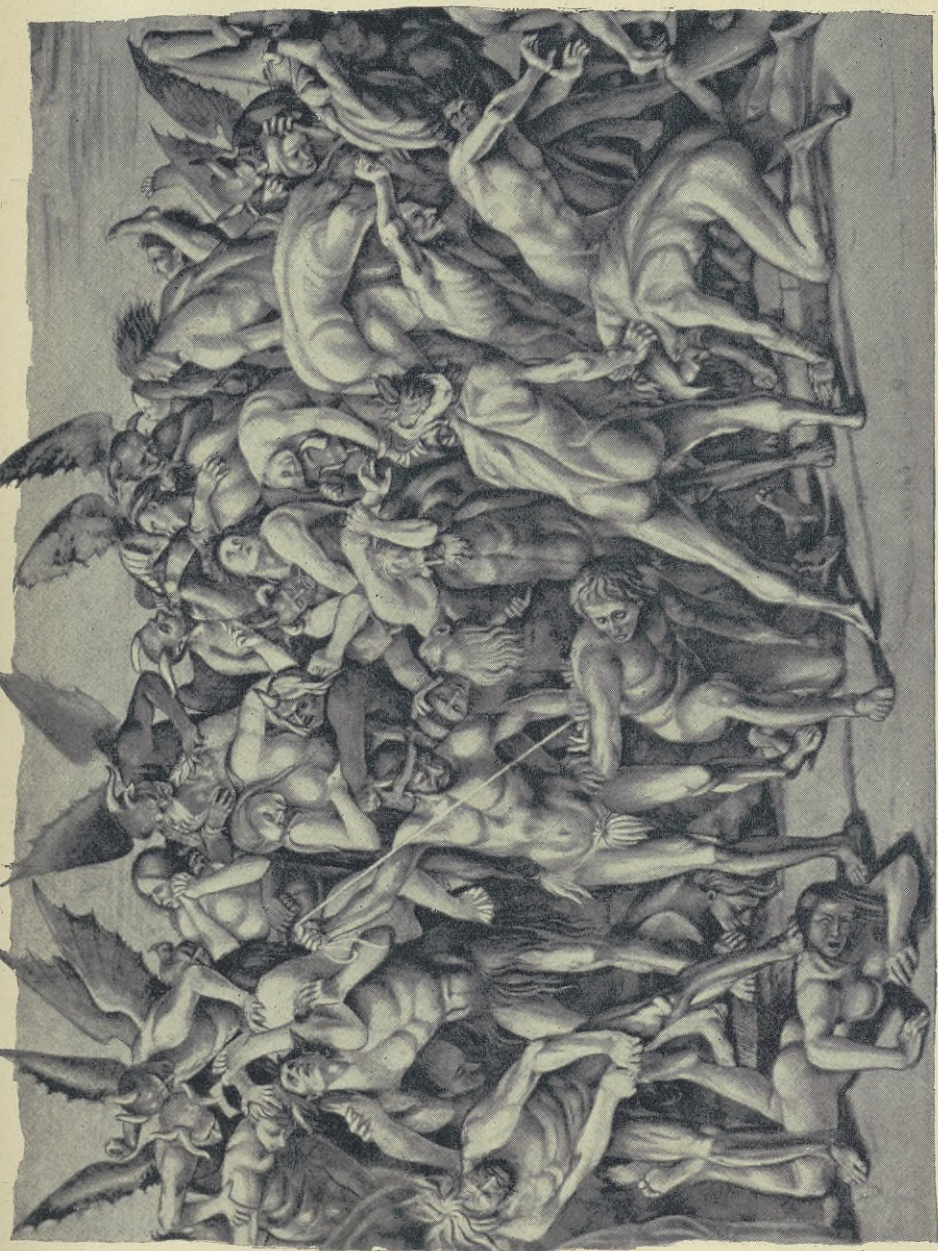


Fig. 126. Strafe der Verdammten (Teufelsch), von Ervieto, Rom.

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 Zusages 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 weicherer, 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 Welttrichter 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 Cyklus 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 Komposition 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 Pieros de' Franceschi am Schluß der Frührenaissance. Der Körper ist als selbständige Erscheinung gegeben, jede Bewegung als Problem für sich gefaßt. Das Knochengeriüst gibt 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 Neid 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 Einzelerrscheinung, 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 Lebelaug 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 Auftrage namentlich in den Schatten und den tiefen Lokaltönen (seinem bräunlichen Gelb, seinem dunkeln Grün und Violett) einen der Delmalerei nahekommenden 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 „Altarflügel mit Heiligen“ und eine kleine „Bekennung 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 klarerfender,

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 Vannucci 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 Chronik 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 Vervollkommnung der Deltechnik eigenes Verdienst und er ist der erste oder der älteste aus diesem Kreise, der im Staffeleibild ganz zur Delmalerei überging. 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 Umbrier im Gegensatz zu vielen Florentinern, als auch für sein besonderes Studium, die Deltechnik. 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 auswärts 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 (Covre) 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 Spozalizio 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 Deltechnik 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 seiner Begabung angemessenes und von so vollkommener Ausführung geschaffen hat, wie hier. In der Landschaft hatte er manches, was den Florentinern gefallen konnte, wenngleich 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 Deltechnik 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 Wechsel) 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 umfangreichen, 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 einförmig. 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 kläglichem Ergebnissen. Als Isabella von Este 1502 für ihr Studiolo 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 verdrüßreichen 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 Oeltechnik, die er besser beherrsche, gerechnet hätte, während er Tempera gewählt hatte, weil in ihrem Zimmer zwei Bilder Mantegnas 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 unausitehlich 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 garnichts bietet.“ Michelangelo allerdings hat ihn um dieselbe Zeit auch öffentlich ins Gesicht einen Tölpel in der Kunst geheißen, als der Alte es sich einfallen ließ, über eine Arbeit des jungen Necken 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 Aussehen, 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 böse 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 Marjyas“, 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 abgebläßt, 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 Prozeffionen, 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 Pinturichio 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 Pinturichios 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 Pinturichio 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 Pinturichio 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

(Uffizien; Oxford) Erinnerungen an die Fresken der Libreria finden. Aber die zwei für diese Frage wichtigsten Zeichnungen: „Aeneas Sylvius Auszug“ (Uffizien) 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 Fiesole 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 Nefse 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 Kardinal 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 hin nahmen, mit dem man sich die Hunderte von harmloseren Windbeuteleien

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.

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



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

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 verließ 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-

schüßer 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 Palast, in dem später auch sein gichtkranker 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 Nefte, 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 Kriegermann, dabei von theologischer, aber nicht von tieferer, humanistischer Bildung, und am allerwenigsten war er kunstverständig. 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 Forlì.
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. 54 A) 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, selbständig 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 Vatikans), 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 dogmatifizierende Gedankenmalerei auferlegte, war verständig. Als er die einfache Kapelle bauen ließ, hatte er gleich dabei den künftigen Bilderschmuck 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“, „Zündung 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. Versuchung (Sandro). 9. Berufung des Petrus und des Andreas (Ghirlandajo). 10. Bergpredigt (Rosselli). 11. Petri Schlüsselamt (Perugino). 12. Abendmahl (Rosselli).



Fig. 138. Die Notte Scorch (mittlere und rechte Gruppe), von Botticelli. Siginifige Kapelle.

einzelnen die Aufspielungen der Auftraggeber befohl, der sich übrigens sehr angelegentlich für das Brunkwerk 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 aufgeflegten 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 geschwankt. 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 gewaltiges 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 Rote 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



Bild. 139. Das Opfer des Ausführens. Ausschnitt aus dem Fresko 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 Opfergaben 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 bebaute 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 Ausjägigen 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 (Ulmann) 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 „Gesetzgebung 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 Heiligenchein 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 nichtsagende 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 Kriegermänner, 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 Bazaris, 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 (Schmarzow), 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 Arons Bekehrung, darüber, ebenfalls dreifach gegliedert, Landschaft, links und in der Mitte mit kleinen Figuren besetzt (Tod Moïse; 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 gelehten vor Moïse 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.

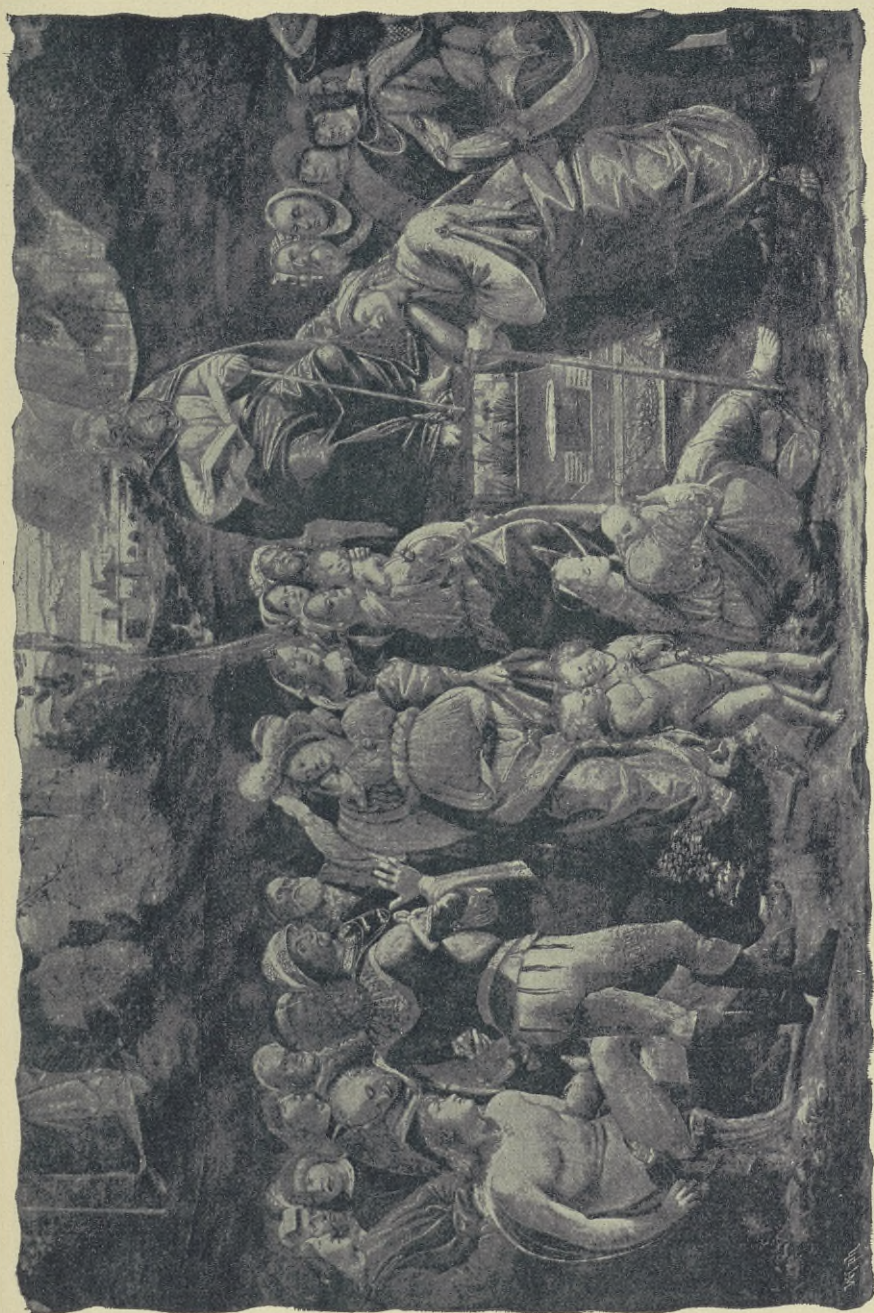


Fig. 141 Ausschnitt aus der „Beim Geboten Moses“. Von Signorelli. Etruskische Kapelle.

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 Schiffsfelant, von Perugino. Sixtinische 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

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 Altfiguren 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.

Die Kunst der Renaissance in Italien

Von

Adolf Philippi

Drittes Buch

Der Norden Italiens bis auf Tizian

Mantegna — Giorgione — Palma Vecchio

Mit 59 Abbildungen.



Leipzig 1897.

Verlag von E. A. Seemann.



Inhalt.

1. Andrea Mantegna S. 313—339.
Padua: Squarcione 314. Marco Zoppo 315. Jacopo Bellini in Padua 315.
Mantegnas Fresken in den Eremitani zu Padua 317. Tafelbilder der früheren
Zeit: S. Zeno, Verona 319. Porträt Scarampis, h. Sebastian 321. Mantua:
der Hof der Gonzaga 322. Fresken im Stadtschloß 325. Gianfrancesco III.
und Isabella 329. Kartons zum Triumphzuge Cäsars 331. Bilder für Isabella,
im Louvre 332. Kupferstiche 334. Madonna della Vittoria; Porträts-
Isabellas 336. Andere Bilder 338.
2. Ferrara und Bologna S. 340—353.
Die Stadt Ferrara 340. Die Markgrafen von Este 341. Lionello 342.
Vittore Pisano 343. Borjo und Ercole I. 345. Die ferrarensische Malerschule
346. Cosimo Tura und Francesco Cozza: Tafelbilder 347. Fresken im Pal.
Schifanoja 349. Lorenzo Costa: Musenhof für Isabella 349. Ercole de'
Roberti 349. Mazzolini, Garofalo, Dossi, Girolamo da Carpi 351. Bologna:
Francesco Francia 352.
3. Venedig bis auf Tizian S. 354—416.
Venedig: Allgemeines 354. Grundlagen der Kunst 355. Charakter der Malerei
356. Die Muranesen (Bivarini) im Wettstreit mit den Bellini 357. Alviso
Bivarini 359. Cribelli 359. Jacopo Bellini: Skizzenbücher 361. Gentile
Bellini: Sittenbild und Porträt 361. Gentiles Wandbilder 363. Porträts der
Caterina Cornaro 363. Porträt Loredanos von Giovanni Bellini 364. Gio-
vanni Bellini und seine Schule 365. Halbfigurenbilder: Madonna mit Heiligen,
Pietà 367. Antonello da Messina, Delmalerei: Porträts und Heiligenbilder 370.
Giovanni Bellinis Kunstcharakter, Verhältnis zu Giorgione 371. Heroische Land-
schaft in Unwick 374. Kirchenbilder für S. Giobbe, S. Zaccaria, S. Pietro in
Murano, S. Maria dei Frari 374. Ältere Schüler Giovanni's: Carpaccio 377.
Cima und Bassaiti 378.

Jüngere Schüler Giovanni's 380. Giorgione, sein Kunstcharakter 382. Altarbild in Castelfranco 385. Handzeichnungen 389. Seine Nachahmer (Campagnola) 389. Busi-Cariani 390. Landschaften mit Figuren: sog. Familie des Giorgione 391. Bilder in Wien, in den Uffizien 393. Halbfigurenbilder: das Konzert, Madonna mit Brigitta 394. Ihm zugeschriebene Porträts 396. Palma Vecchio, sein Kunstcharakter 398. Gattungen seiner Bilder 399. Entwicklung und technische Manieren 402. Lorenzo Lotto, sein Kunstcharakter 406. Einzelne Bilder: die Lebensalter, der Abschied Christi u. a. 408. Girolamo Romanino 414. Savoldo 416. Moretto und Moroni 416.

Bu den Abbildungen.

Den Abbildungen von Gemälden aus italienischen Galerien liegen, sofern nicht eine andere Angabe gemacht ist, photographische Aufnahmen der Gebrüder Alinari in Florenz zu Grunde. Für Fig. 160, 176, 185 sind Aufnahmen von Braun, Clément & Co. in Dornach benutzt, für Fig. 190 eine Aufnahme von Hauser & Menet in Madrid.

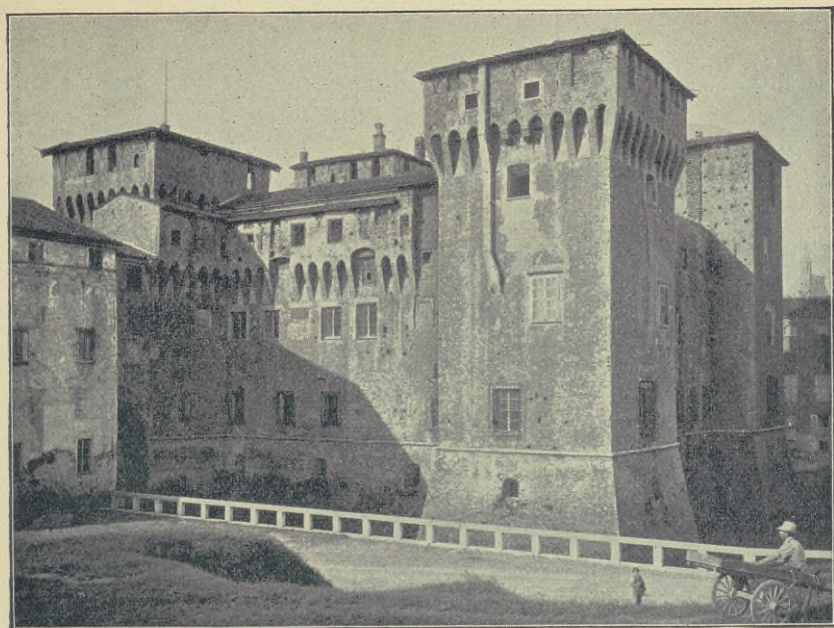


Fig. 146. Das alte Schloß, Castello di Corte, in Mantua.

1. Andrea Mantegna.

Padua (Squarcione) und Mantua.

Während sich die Kunst Toskanas und Umbriens in zahlreichen Vertretern mannichfach entwickelte, und ihre Einwirkung sich über Mittelitalien hinaus südlich bis nach Rom und nordwärts bis nach Venedig erstreckte, war in Oberitalien ein Künstler aufgetreten, der alle anderen um ihn her weit überragte und der in der Selbständigkeit seiner künstlerischen Gedanken und in der gewaltigen Kraft seines äußeren Könnens wohl jedem einzelnen der gleichzeitigen Florentiner überlegen war: Andrea Mantegna (1439—1506). Er hat zuerst, wie jeder andere in seinem Heimatlande, in der Stadt Padua eine Entwicklung durchgemacht, dann aber bald sein selbständiges Wesen gewonnen und seine Wege energisch und rücksichtslos verfolgt, ohne noch viel fremde Einflüsse aufzunehmen. Um so mehr hat er auf andere eingewirkt. Wenn man von der sanfteren Schönheit der Umbrier und Florentiner herkommt, so findet man sich nicht leicht in die herbe Strenge Mantegnas. Er ist mehr, als irgend einer vor ihm, der Maler des

Charakters. Eine gewisse Schönheit ergiebt sich dann wohl auch bei ihm nebenher, aber er scheint sie nicht als Ziel für sich aufgesucht zu haben. Er geht auf die deutliche, scharfe Erscheinung der wirklichen Dinge los und sucht dafür neue Mittel. Bei ihm ist alles Problem: die perspektivische Linienführung, die Art, wie er seine Figuren zur Ansicht darbietet, und das Setzen der Farbe. Ein Ausruhen giebt es nicht für ihn, und selbst in seinem späten Alter ist er darum auch nicht abwärts gegangen. Er hat eine hohe Vorstellung von der Aufgabe der Kunst. Er kommt seiner Zeit nicht schmeichelnd entgegen; seine Besteller haben vielmehr nach seiner Meinung ihrerseits die Verpflichtung, ihm Arbeit zu geben. Er war ein persönlich schwer zu behandelnder Mann.

Seine Wirksamkeit ist zuerst mit Padua, dann seit 1460 mit Mantua verbunden. Florenz hat er niemals gesehen. Von Mantua aus war er einmal in Verona und später auch in Rom, sonst saß er im Gegensatz zu so vielen Malern seiner Zeit an seinem Wohnort fest und erwartete, daß seine Besteller zu ihm kamen. Wir betrachten Mantegna zuerst in Padua, dann in Mantua.

Padua hatte eine berühmte Universität, an der auch der Humanismus kräftig gepflegt wurde. Dort lebte ein eifriger Sammler antiker Kunstwerke, der sogar Griechenland bereist hatte, der nun als Gönner und Unternehmer Künstler an sich zog, sie in der Perspektive unterwies und unter seiner Aufsicht arbeiten ließ: Francesco Squarcione († 1474). Er bedeutet mehr durch diese Anregungen, die er einer nun entstehenden oberitalischen Malerschule gab, als durch seine eigenen Bilder. Denn nicht er hat die Kunst in Padua erweckt, sondern die Florentiner, die herüberkamen. Nach einer Urkunde hat Filippo Lippi schon 1434 im Santo Fresken gemalt. Man hat das — in so früher Zeit! — bezweifelt, aber wir kennen keinen anderen Maler dieses Namens, als den berühmten. In den dreißiger Jahren war auch Paolo Uccelli hier thätig, der sich durch die Behandlung des Perspektivischen einen Namen gemacht hatte. Und endlich arbeitete der große Realist Donatello hier jahrelang (S. 156). Das also sind die geistigen Urheber der Renaissance im Norden. — Bilder von Squarcione sind selten. Seine „Madonna aus dem Hause Lazzara“ (Berlin, Fig. 147) zeigt in der Anordnung der Maria im Profil, in dem schreckhaft erregten Kinde, in den scharf ausgearbeiteten Formen den Einfluß Donatellos und eine mehr plastische, als malerische Art, daneben aber in dem Beiwerk — dem schön und kräftig gemalten Gehänge von Früchten und Blattzweigen und der

Steinbrüstung, auf der ein einzelner Apfel liegt — Zuthaten, die für die folgenden Maler (Mantegna, Crivelli) charakteristisch geworden sind. Wohin diese Kunst ohne neue geistige Zuflüsse führen mußte, sieht man an Squarciones Schülern, den Provinzialmalern Schiavone und Marco Zoppo (von jedem ein Hauptbild in Berlin, Fig. 148). — Mantegna nahm bald eine andere, eigene Richtung. Squarciones Unterricht war für ihn gleichwohl sehr wichtig gewesen. Er war von Squarcione an Sohnes statt angenommen und, erst zehnjährig, in die Rolle der Gilde von Padua eingetragen worden. Bald darnach kam Donatello, und er verließ Padua erst wieder, als Mantegna fast zwanzig Jahre alt war. Donatello also ist als sein eigentlicher Lehrmeister anzusehen. Von ihm hat Mantegna den Blick für das Charakteristische der Gegenstände und die scharfe Formausprägung. Mit ihm hat er gemein, daß ihm die Wahrheit über der Schönheit steht.

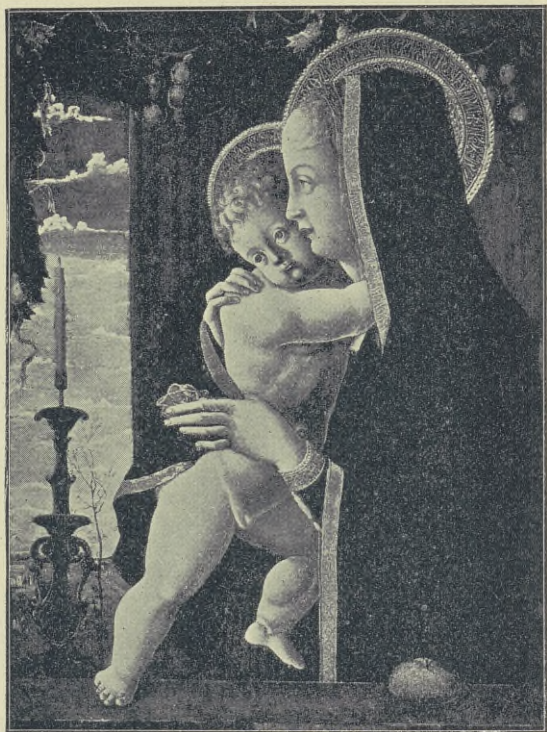


Fig. 147. Madonna von Squarcione. Berlin.
(Phot. Hanfstängl.)

Aber hat nicht Mantegna auch noch von einem Maler gelernt? In Padua lebte damals Jahre lang der Ahnherr einer neuen venezianischen Malerschule, Jacopo Bellini, dessen Tochter Mantegna, ehe er später nach Mantua übersiedelte, zur Frau nahm. Von Jacopo besitzt der Louvre ein reiches, seit 1430 geführtes Skizzenbuch (ein zweites in London). Diese Zeichnungen aus der Mythologie und aus der heiligen Geschichte zeigen uns lebendig aufgefaßte, scharf gezeichnete und originell gruppierte Figuren mit einer sehr hervortretenden, eigentümlichen, nicht schönen oder intimen, aber

doch schon gestimmten Landschaft, die oft durch Architektur und zeitgeschichtliche Staffage belebt ist. Man hat hier schon in einer Frühform das bekannte Breitbild der späteren venezianischen Schule vor sich. Es ist von vornherein anzunehmen, daß ein so eigenartiger Maler, von einer dem Mantegna



Fig. 148. Madonna mit Heiligen, von Zoppo. Berlin. (Phot. Hanfängl.)

leicht zugänglichen Richtung, auch wirklich auf ihn eingewirkt habe. Dazu kommt, daß frühe Bilder von Giovanni, dem Sohne Jacopos, einzelnen Bildern des etwa gleichaltrigen Mantegna zum verwechseln ähnlich sind. Ein Breitbild Giovannis: „Christus am Delberg“ in weiter Landschaft (London, um 1456) erinnert an eine Skizze Jacopos (Brit. Museum 42) und galt früher als ein Werk Mantegna's. Ein „Christus am Delberg“,

mit sehr häßlichen Typen, von Mantegna (zuletzt Sammlung Baring) ist vielleicht einige Jahre jünger und äußerlich dem Bilde Giovannis sehr ähnlich. Aber die Figuren sind viel rücksichtsloser, und die Landschaft ist anders. Mantegna hat eben nicht den Sinn für Landschaft, der sich in Giovannis Bilde ausdrückt. Und etwas so abschreckend häßliches, wie der verkürzte, von den Füßen her gesehene männliche Akt auf Mantegnas „Pietà“ (Brera) ist, würde kein Bellini gemacht haben.

Am besten ist Mantegna zu erkennen aus dem Hauptwerke seiner Paduaner Zeit, den Fresken in einer Familien-Kapelle der Eremitani, die dem h. Christoph und Jakobus dem ä. geweiht war, und deshalb auf Grund eines Legats des letzten Familiengliedes mit Fresken aus dem Leben der beiden Heiligen ausgestattet wurde. Auf den beiden Seitenwänden, deren jede drei Streifen von je zwei Bildern fassen sollte, hatten ältere Schüler Squarcione's rechts Geschichten des Christoph, links solche des Jakobus zu malen begonnen, und diese Darstellungen setzte Mantegna*) im Anfange der fünfziger Jahre fort und vollendete sie, ehe er nach Mantua übersiedelte. Er überragt seine Arbeitsgenossen gleich im Anfange und schreitet dann zu immer neuen Aufgaben fort. Alles ist interessant, nichts erinnert an die hergebrachte Weise, wenn auch manches nicht an seinem Orte ist und das Problem für sich genommen werden will, so z. B. daß Mantegna auf der untersten Reihe der Jakobusbilder, die er zuletzt gemalt hat, plötzlich den Augenpunkt verändert, und wir von dem Erdboden nichts erblicken, dagegen den vorne stehenden Gestalten unter die Fußsohlen sehen, mit deren Ranten sie aus dem Bildgrunde herausgetreten sind (Fig. 149). Die mittlere Reihe der Jakobusbilder, die doch in Wirklichkeit höher über dem Beschauer ist und darum einen niedrigeren Augenpunkt hätte haben können, hat Mantegna dagegen gerade besonders hoch genommen! Und nun plötzlich, unten, versucht er zum erstenmal dieses neue Mittel der malerischen Illusion, die Ansicht „von unten nach oben“, indem er den idealen Standpunkt des Beschauers aufgibt und dafür von dem wirklichen ausgeht, unbekümmert darum, daß der Standpunkt dann wieder in der Reihe darüber vermißt wird. Um

*) Links (Jakobus):

zwei Bilder von Pizzolo.

Jakobus tauft,

Jakobus vor Herodes,

Gang zum Richtplatz,

Hinrichtung,

von

Mantegna.

Rechts (Christoph):

zwei Bilder von Zoppo.

zwei Bilder von Ansuino und

Bono.

Hinrichtung und

Wegschaffung des Leichnams,

von

Mantegna.



Fig. 149. Jakobus Gang zum Richtplatz, von Mantegna. Padua, Eremitani.

den Bildern in ihrer ganzen großen Bedeutung für ihre Zeit gerecht zu werden, müssen wir zweierlei Bestandteile deutlich scheiden: was dem Künstler die Schule gab, was er also mit den Geringeren teilt, und seine eigene, besondere Art der Auffassung. Zu dem ersten gehören die antiken Gebäude mit dem reichen Flächenornament an den Pilastern, die antiken Krüge und sonstigen Geräte auf den Konsolenbrettern, die Reliefs an den Wänden. Das sah man alles bei Squarcione und man lernte es nachbilden, und in diesem plastischen Material fand Mantegna zuerst seine Art zu zeichnen und zu malen. Auch die strobenden Fruchtkränze an der Decke mit den steingrauen Putten darin gehören noch in die Richtung der Schule, aber so lebendig und im Ausdruck individuell hat das doch kein Paduaner vor Mantegna gegeben. Darin ist ihm Donatello vorbildlich gewesen. Und nun kommt Mantegnas persönliches Eigentum: das Hinstellen der Figuren in den Raum und das Gebaren seiner Menschen zur Veranschaulichung des Vorgangs. Sie sind von dreierlei Art: Hauptpersonen in Idealkleidung, würdevoll der Handlung dienend, sodann Nebenfiguren, manchmal Kinder, in Zeittracht und wie zufällig, ohne Rücksicht auf höhere Komposition, hingestellt und nur durch ihre Erscheinung einzeln wirkend, endlich nackte Krieger oder weniger bekleidete Gestalten, die um der Form willen, — als Naturstudium, als einzelnes Modell, als interessantes Kunststück der Perspektive — eingefügt zu sein scheinen. Wenn man auf alle die einzelnen Wirkungen und eigentümlich ergreifenden Schönheiten dieser sechs Fresken sieht, so wird man sagen dürfen, daß Mantegna sie durch keines seiner späteren Werke übertroffen hat. Sie gehören in dieselbe Zeit wie Filippos Fresken in Prato (S. 214). Sie gewähren im ganzen nicht die reine, ungestörte Harmonie des Florentiners, aber dafür ist das Einzelne in seiner Naturwahrheit noch überzeugender, als bei irgend einem Florentiner, der nur Maler gewesen ist. Mantegna steht hier den Bildhauern näher und dem Umbrier Piero de' Franceschi (S. 268). Einige seiner Hauptgestalten könnte man sich als Statuen ausgeführt denken, und seine kleinen grauen Putten in den Fruchtgehängen halten eine ganz eigene, reizvolle Mitte inne zwischen leblosem Zülschmuck und Lebewesen, die teilnehmend eingreifen.

Mehr zusammengedrängt finden wir den herben Reiz seiner Frühzeit in seinen auf das sorgfältigste in Tempera durchgeführten Tafelbildern. Das beste aus seiner ersten Periode ist ein großes, dreiteiliges Altarwerk für S. Zeno in Verona (daselbst auf dem Hauptaltar), eine „Madonna mit Engeln“, deren Flügel je zwei männliche Heilige, majestätisch dargestellt und



Fig. 150. Thronende Madonna, von Mantegna. Verona, S. Zeno.

ohne Beziehung zu einander, als Einzelfiguren enthalten (Fig. 150). Die Predella, ebenfalls dreiteilig, befindet sich im Louvre („Christus am Kreuz“) und in Tours: der „Delberg“ und die „Auferstehung“, diese nach dem Fresko Pieros de' Franceschi im Stadtpalast zu Borgo San Sepolcro, obwohl Mantegna sicher niemals dort gewesen ist. Das Bild ist um die Zeit, als er aus Padua ging, vollendet worden, 1460, und zeigt ihn in allem, was er leisten konnte und was er wollte.

Der strenge Aufbau in einer gut gezeichneten Architektur giebt den Hauptpersonen die feierliche Haltung des Andachtbildes, innerhalb dessen sie um so weniger mit einander verkehren können, als das Ganze aus drei einzelnen Tafeln besteht. Auch die Madonna ist ernst und streng, aber oben im Gebälke hängen wieder lachende Fruchtschnüre mit vergnügten, kurzgeschürzten Engeln darin. Und unten an den Stufen des Thrones sind andere, langbekleidete, die an Donatello und Giovanni Bellini erinnern, emporgeklettert und entfalten da singend und musizierend einen großen Liebreiz. — Viel strenger, als

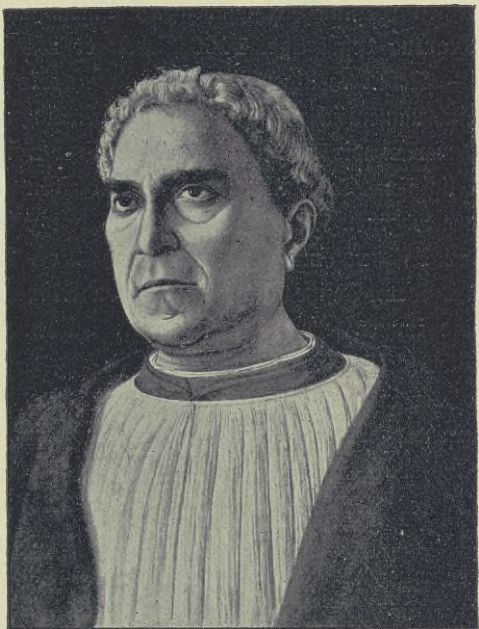


Fig. 151. Kardinal Scarampi, von Mantegna.
Berlin. (Phot. Gansstängel.)

dieses Bild, ist der frühe „Lucasaltar“ der Brera (1454). In die Zeit, als er Padua verließ, gehört auch sein einziges Bildnis in Tafelform, das kleine Brustbild mit dem feingeschnittenen Kopfe des (halb sechzigjährigen, klugen Kardinals Scarampi in rot und weißer Kardinalstracht, prächtig leuchtend (Berlin, Fig. 151). Auch der „Sebastian“ (Wien) vor einer reichgeschmückten, halbzerstörten Pilasterarchitektur ist wenigstens nicht viel später; das Nackte ist gut, aber ohne den weichen Reiz des Malerischen und auch ohne tiefere seelische Schönheit. Am Boden liegen antike Reliefstücke, zu beiden Seiten der Architektur geht der Blick auf Landschaft; am Pfeiler

nennt sich der Künstler mit einer griechischen Inschrift (Fig. 152). Alles macht den Eindruck des Studiums; die freie Inspiration fehlt. Der „Georg“ in Venedig (Akademie), ebenfalls ein Hochbild, ist später. Er ist viel malerischer aufgefaßt, zwar auch ernst und streng, aber er hat dabei doch schon etwas von dem geheimnisvollen geistigen Ausdruck der älteren Venezianer.

In Mantua baut sich nun Mantegnas Kunst auf den von Padua aus geschaffenen Grundlagen breiter und mannichfaltiger auf innerhalb seines letzten reichlich vierzigjährigen Lebensabschnitts. Seit 1460 ist er schon für Mantua beschäftigt, 1466 siedelt er mit seiner ganzen Familie dahin über. — Neben Heiligenbildern treten antike Stoffe und Allegorien, sowie auch namentlich zeitgeschichtliche Darstellungen in den Vordergrund. Außerdem bemerken wir nun häufiger Züge einer weichen, innigen Schönheit auf seinen religiösen Tafelbildern. Dabei bleiben die früheren Vorzüge der fein abgewogenen Komposition erhalten, wie z. B. in dem vortrefflichen Triptychon der Uffizien, mit der „Anbetung der Könige“ als Mittelbild, von 1464, aus dem Besitze der Herzoge von Mantua. Mantegna malte nicht schnell und immer sehr sorgfältig. Wir besitzen trotz seines langen Lebens von ihm nicht viel mehr als zusammen dreißig Werke! Daß er seine Kunst immer wieder in anderen, seinem Talente angemessenen Aufgaben entfalten konnte und seinen großen Stil auf dem heimatischen Boden sich gesund und ruhig weiter entwickeln ließ, das verdankte er seinen neuen Landesherren, die für sein äußeres Auskommen Sorge trugen und seine vielseitige Begabung schätzten und zum Ruhme ihres Hauses verwendeten, denen er darum bei vielen persönlichen Wunderlichkeiten bis an sein Ende ergeben blieb.

Das Leben an diesem kleinen Hofe, geteilt zwischen sehr ernsten politischen Sorgen und Strebungen und einer großartigen Pflege künstlerischer und wissenschaftlicher Interessen, ist einzig merkwürdig. Wir müssen uns mit einigen Gliedern der Familie, die hinfort in der italienischen Kunstgeschichte oft hervortreten, näher bekannt machen. Der fürstliche Ahnherr des Hauses war Gianfrancesco II., den Kaiser Sigismund 1432 zum Markgrafen gemacht hatte. Als Kapitän von Mantua und kaiserlicher Vikar war er schon, in gerader Linie, der fünfte Gonzaga. Sein Großvater Lodovico II. († 1382) hatte die alte befestigte Residenz zu bauen angefangen, das in der Kunstgeschichte viel genannte Castello Vecchio (Castello di Corte, Fig. 146). Dessen Großvater Lodovico I. war nach dem Sturze der Volksherrschaft 1328 Kapitän geworden. Gianfrancescos II. Gemahlin Paula Malatesta war zuletzt körperlich ganz verkümmert durch ein tiefes organisches Leiden,



Fig. 152. Heil. Sebastian, von Mantegna. Wien. (Phot. Hanßjüngl.)

auf das man noch die Deformitäten einzelner viel späterer Familienglieder zurückführen wollte. Diesem Ehebunde entstammten neun Kinder, darunter Lodovico III., sechster Gonzaga, der 1444 als zweiter Markgraf seinem Vater nachfolgte und darum bisweilen unrichtig als Lodovico II. bezeichnet wird. Barbara von Brandenburg, die später seine Gemahlin wurde, war als zehnjähriges Kind an seinen Hof gekommen und blieb daselbst ununterbrochen bis zu ihrer Vermählung, die stattfand, als sie sechzehn Jahre alt war, eine gesunde, kluge, haushälterische und thatkräftige Frau, die die Zukunft ihrer jüngeren Söhne durch kleine Herrschaften, die sie in ihrem Lande errichtete, zu sichern bestrebt war. Lodovico war ein geachteter Kriegermann, dem es nicht leicht gemacht war, das aufblühende Glück seines Hauses durch die Stürme der Zeit hindurchzuführen. Zwischen Venedig und dem Kirchenstaat mit seinem Ländchen gelegen und von beiden Seiten gleichermaßen bedroht, suchte er Anschluß an Mailand, und zwei seiner Töchter, die dem Thronfolger versprochen und nachher von diesem zurückgewiesen wurden, mußten der Politik auf traurige Weise geopfert werden. Lodovicos rauhe Soldatennatur war zugleich allen Aeußerungen einer höheren Kultur eifrig zugewandt. Von Vittorino da Feltre erzogen, war er mit Leon Battista Alberti, dem schon sein Vater seine Gunst geschenkt hatte, befreundet (S. 131) und zog den großen Vittore Pisano, sowie die Humanisten Poliziano und Filelfo an seinen Hof. Er berief auch zuerst Mantegna zu sich, der also in Mantua einen gepflegten Boden fand. Lodovico hatte aus seiner Ehe mit Barbara neun lebende Kinder (ursprünglich waren es elf). Sein Erstgeborener war Federigo I., seit 1478 dritter Markgraf und seit 1463 mit Margarete von Baiern vermählt. Lange hatte er sich dieser Verbindung, die der Vater wünschte, widersetzt und hatte von Mantua flüchten müssen. Seine Mutter, die Brandenburgerin, hatte den Streit zwischen Vater und Sohn nicht schlichten können, der dann endlich mit der Heirat von 1463 sein Ende nahm. Federigo regierte nur kurz (1478—84), länger dagegen Gianfrancesco III., der vierte Markgraf (1484—1519), das älteste von sechs Kindern, Mantegnas dritter Landesherr, der ein bewegtes und wechselvolles Leben führen mußte. — Das alles tritt uns lebendig in Mantegnas Werken entgegen, in denen wir die Geschichte des Hauses deutlich verfolgen können. Wir beginnen mit den älteren Bildern aus der Regierungszeit Lodovicos, um dann, ebenfalls durch Mantegna, zu Gianfrancesco und seiner Gemahlin Isabella geführt zu werden.

Bald nachdem Mantegna nach Mantua übergesiedelt war, mußte er

für Lodovico einen Saal im alten Schloß mit Fresken schmücken, an denen er 1468—74 gearbeitet hat. Zwei Wände und die Decke dieses Zimmers erhielten Bilderschmuck; eine dritte Wand hat nur Dekorationen bekommen. Wahrscheinlich ist das Ganze überhaupt nicht im Sinne des ursprünglichen Planes vollendet worden. Nach Lodovicos Tode hatten für Federigo diese Räume kein Interesse, und Gianfrancesco bewohnte für



Fig. 153. Ausschnitt aus dem Familienbilde der Gonzaga. Von Mantegna (zu Fig. 154).

gewöhnlich den Palast gar nicht mehr. Die Sala dipinta, wie sie in den Tagen ihres Glanzes hieß, wurde später als Archiv benutzt und verkam; jetzt sind die Bilder der Camera degli sposi, wie man sie nun nannte, soweit es möglich war, wiederhergestellt. Am wenigsten konnte das bei dem Hauptbilde gelingen, aber die Komposition und großenteils auch die Zeichnung sind doch geblieben. Es nimmt eine ganze Wand ein und stellt die Familie im häuslichen Beisammensein so natürlich dar, wie es der Künstler nur durch geschickte Raumanpassung und allerlei brillante Täuschungen fertig bringen



Fig. 154. Gantite der Gorgona, Menchmalerei von Mantegna. Mantua, Camera degli Sposi (Kamminward).

konnte (Fig. 154). In den unteren Rand des Bildes schneidet der Sockel des in der Mitte gelegenen Kamins ein. Links davon bildet ein an einer Stange laufender, ganz zurückgezogener Vorhang den Abschluß gegen das gedachte Innere der Gemächer, in deren einem, dem Empfangssaal, der Markgraf und seine Gemahlin sitzen, er im Halbprofil, sie ganz von vorn genommen (Fig. 153). Sie sind umgeben von einigen Hofleuten und einem Teile ihrer Kinder, die sämtlich stehen. Man erkennt alle Söhne. Federigo, der Thronfolger, empfängt rechts vom Kamin Gäste, die den Treppenaufgang heraufkommen. Dazwischen stehen die anderen Brüder, darunter einer, der stolz herausfordernd vor den Pfeiler getreten ist und den Fuß auf den Kamin setzt, ein vorzüglicher Kunstgriff des Malers! Warum von den vier Töchtern nur zwei anwesend sind, wissen wir nicht. — Das ist ein glänzendes, unmittelbar dem Leben entnommenes Repräsentationsbild. Erst zweihundert Jahre später malten so etwas die Holländer. Bei den Florentinern versteckte sich das Zeitgeschichtliche noch entweder anspielend hinter das Historische des Hauptgegenstandes, oder es trat als Zuschauerelement bescheiden auf die Seite. Mantegna, der große Realist, ist hier der Schöpfer einer selbständigen Gattung. Die außerordentliche, dramatische Bewegtheit hat frühere Betrachter veranlaßt, in der Gruppe einen besonders bedeutungsvollen Vorgang zu suchen; sie dachten an die Versöhnung des Markgrafen mit seinem Erstgeborenen. Aber es wäre doch keine schöne Erinnerung für die Beteiligten gewesen, hätte man das Ereignis zehn Jahre später, wo außerdem die Lebensalter der Dargestellten nicht mehr stimmten, zu einem Denkmal des Hauses gestalten wollen.

An der Thürwand halten über der Thüre Amoretten einen Schild mit einer Inschrift, die den Abschluß 1474 angiebt (Fig. 155). Rechts davon sehen wir auf einem Bilde wieder den Markgrafen, aber diesmal in einer Landschaft, die ein Idealbild von Rom giebt. Vor ihm steht sein zweiter Sohn, der Kardinal, der den jüngsten, den Protonotar und späteren Bischof von Mantua, damals etwa vierzehn Jahre alt, an der Hand hält. Auf diesen treten zwei kleinere Knaben, wohl die beiden ältesten Söhne des Thronfolgers, zu; der eine giebt seinem fürstlichen Oheim die Hand. Rings umher stehen viele Herren des Hofes. Alle, außer den beiden Geistlichen, sind in die vornehme weltliche Zeittracht gekleidet, in kurze, gestickte Röcke und enganliegende Beinkleider, und wie zu einem Ausgange versammelt, oder bei einer Unterhaltung im Garten begriffen. Weil der Markgraf sprechend die Hand erhebt und die Söhne vor ihm stehen, so hat man das Bild mit der Stadt Rom

im Hintergrunde auf einen Vorgang des Jahres 1472, wo der Kardinal aus Rom zurückkehrt, bezogen, was möglich ist, aber nicht notwendig. — Links von der Thür stehen auf zwei schmälern Bildern Herren des Gefolges und Diener mit einem Pferde und Jagdhunden in schöner Landschaft und warten auf den Markgrafen (Fig. 155).

Die Decke bemalte Andrea grau in grau mit mythologischen Szenen und den Porträts römischer Kaiser, was alles wie Stuckrelief wirkt. In der Mitte aber ließ er den berühmten runden Ausschnitt, durch den der blaue Himmel in das Zimmer hernieder sieht. Auf einer Balustrade, die die Oeffnung umgiebt, sitzt ein Pflaume, Frauen, darunter eine Mohrin, lehnen sich über die Brüstung und sehen in den Saal, und kleine nackte Flügelknaben machen sich darauf spielend und sich schaukelnd zu schaffen (Fig. 156). Die Decke ist also nicht mehr, wie früher, Malgrund zur Aufnahme von Bildern, sondern die Unterlage für eine optische Täuschung. Ein Plafond, dessen Bestandteile als Skulptur gedacht sind, wird gemalt, und dazu scheinbar lebende Figuren so, wie sie, wenn sie wirklich oben wären, von unten her erscheinen müßten. Dies *di sotto in sù*, das später allgemeine Prinzip aller Deckenmalerei, sehen wir gleichzeitig Melozzo da Forlì in Rom anwenden (S. 295).

Bilder Mantegna's, die wir der kurzen Regierungszeit Federigo's mit Sicherheit zuweisen könnten, sind nicht erhalten. Desto reichlicher beschäftigte sein Sohn den Künstler. Gianfrancesco III. (1484—1519) war bei seines Vaters Tode achtzehn Jahr alt und seit vier Jahren mit der erst zehnjährigen Isabella von Este versprochen. Die Verbindung hatte politische Gründe. Die benachbarten Fürstentümer Mantua und Ferrara wollten sich gegen Venedig und das Papsttum schützen und fester vereinigen. Der Antrag war von Gianfrancesco's Vater ausgegangen. Im Jahre 1490 kam die nunmehr sechzehnjährige Prinzessin mit fünfzig Schiffen den Po heraufgefahren, und die Hochzeit in Mantua dauerte acht Tage. Das Unternehmen ging in jeder Hinsicht, auch für das Glück der Familie, gut aus. Isabella war praktisch, klug und zugleich sehr gebildet. Sie kam aus einem noch feineren und noch reicher geschmückten häuslichen Leben und konnte ihrem für die Freuden eines höheren gesellschaftlichen Daseins empfänglichen Gemahl vieles bringen. Auch an seiner Politik nahm sie mit Einsicht teil. Sie übersah ihren Gatten, und er vertraute ihr. So vertrat sie ihn, wenn er im Kriege draußen war, daheim in guten und bösen Tagen und machte auch seine Schwenkungen, z. B. den Frontwechsel gegen Frankreich, ver-



Fig. 156. Teilbild des Deckenrestes in der Camera degli Sposi zu Mantua, von Mantegna.

ständnisvoll mit. Ihr Einfluß war sehr bedeutend, aber er scheint nirgend nachteilige Folgen gehabt zu haben. Damals, als Isabella gekommen war, waren noch leichte Tage und ein glänzendes Leben. Gianfrancesco hatte für ein neues Schloß vor dem Thore von Pusterla, den Palazzo nuovo di



Fig. 157. Isabella von Este (von Rubens nach Tizians Original). Wien.
(Photogr. Hanfstängl.)

San Sebastiano, vor fünf Jahren bei Mantegna Wandbilder bestellt und wartete sehnlich auf ihre Vollendung, denn sie sollten etwas ganz besonderes werden. Endlich 1492 waren sie fertig. Es sind die neun als Wandbekleidung gedachten Kartons mit dem in Leimfarbe gemalten Triumphzuge Cäsars, die später mit der mantuanischen Sammlung in den Besitz Karls I.

von England kamen (jetzt in Hamptoncourt). Sie sind wundervoll erfunden und energisch gezeichnet und berechnet auf einen tiefen Standpunkt des Beschauers. Reliefartig zieht der lange Zug ohne Tiefe an dem Betrachtenden vorüber, ein Bild stolzer, rauschender Pracht und zugleich von strenger Formschönheit. Man begreift wohl, wie das ein Gegenstand des Wohlgefallens sein konnte für diesen kleinen Hof, wo man die Waffen und die Kultur des klassischen Altertums in gleicher Weise liebte. Aber es wäre heute verkehrt geurteilt, wollten wir darin die folgerichtig entwickelte Vollenbung des Mantegna'schen Stils finden. Wie sich in dem Weiwert und im Kostüm das Antike übermächtig hervordrängt, so ist auch die Formgebung bei Menschen und Tieren beherrscht von einer dem Altertum entnommenen und dann streng persönlich weitergebildeten Stilisierung, so daß schließlich die Archäologie den Sieg davongetragen hat über die Natur (Fig 158). Wir bekommen hier schon einen Vorgeschmack des 16. Jahrhunderts, wo Giulio Romano, der ja auch in Mantua wirkte, in dieser Weise weiter erfand und komponierte. Mantegna's größere Kraft und Natürlichkeit darf nicht täuschen über die nicht in erster Linie auf die Natur gebaute Eigenart dieses glänzenden Schmuckes.

Bald gab die junge Markgräfin dem Künstler ihre eigenen Aufträge. Er hatte schon, als sie noch in Ferrara war, für ihre Mutter, Pianora von Aragon, 1485 eine Madonna mit einigen anderen Figuren gemalt, wahrscheinlich die „Heilige Familie“ aus der Sammlung Castlakes (Dresden). Aber Isabella hatte ihre eigenen Gedanken, die sie dem Meister nun brieflich entwickelte. Sie erfand die Gegenstände, die er nach ihren sehr genauen Angaben zu gestalten und anzuordnen hatte. Aus diesem Zusammenwirken sind zwei Breitbilder hervorgegangen (im Louvre): „Die Vertreibung der Laster durch die Weisheit“, eine Allegorie mit kräftigen, antikisierenden Figuren in einer Landschaft. Für die Wunderlichkeiten im einzelnen ist eher das Programm, als der Künstler verantwortlich zu machen, und dieses Bild sowohl, wie sein Gegenstück, lehrt deutlich, daß Mantegna auf diesem Wege wohl manches lernen konnte und seine Kunst zu zeigen verstand, aber doch nichts vollendetes, was uns heute befriedigen könnte, erreicht haben würde. Auf dem „Parnas“ ist der Musentanz links hart, aber nicht ohne Schönheit, die Luftperspektive sehr gut, wunderbar dagegen der gewaltige Pegasus mit seinem langen Bart in der Ecke rechts. Wir können uns wohl noch hineinendenken in die Zeit, wo man zu Gegenständen, die man sich erdacht hatte, in solchen Bildern die gleichgestimmte Sprache wiedergefunden zu

haben glaubte, und aus solchem Nachempfinden verstehen wir auch wohl manches allzu beredte Lob, aber eine Harmonie des Ausdrucks, die jeder anderen Zeit ohne weiteres zum Bewußtsein kommen könnte, hat Mantegna nicht herstellen können.



Fig. 158. Aus der Folge von Zeichnungen Mantegnas zum Triumphzuge Cäsars. Kensington.

Die Formen, mit denen Mantegna in diesen Bildern und in dem „Triumphzuge Cäsars“ arbeitet, können wir in ihren unleugbaren Vorzügen besser schätzen, wenn sie nicht die Aufgabe haben, einer Illusion zu dienen, die sie doch nicht hervorbringen können, nämlich abgesondert von der Farbe, im Kupferstich. Sind auch vielleicht die Anfänge des italienischen Kupferstichs nicht in Oberitalien zu suchen, wo er sich in der Folge besonders

reich entwickelt hat, so ist gleichwohl Mantegna der erste hervorragende italienische Kupferstecher (mit im ganzen 23 Blättern von verschiedener Güte, wovon ihm persönlich vielleicht nur das Beste gehört). Die beste der zwei „Grablegungen“, ein Breitbild (B. 3) mit zehn Figuren, ist eine bedeutende Komposition von ganz ergreifendem Ausdruck (S. 339). Technisch beherrscht der Künstler die Mittel auf das vollkommenste. Er erreicht Hell Dunkel und bringt außerdem, durch dünne Strichlagen für die Halbschatten nahe am weißen Licht, noch ein reizendes Lustre zur Charakterisierung von Seide, Holzmaser, Wasser und dergleichen hervor. Die meisten seiner Stiche gehören dem Stoffgebiete der Antike an. Sechs Blätter beziehen sich auf den „Triumph Cäsars“; sie entsprechen nicht ganz den Kartons, auf einem der zwei besten (B. 11) findet sich sogar ein ganz neuer Entwurf. Zwei Breitblätter gleichen Formates enthalten prächtig bewegte Kämpfe von Tritonen und Meer-göttern, das eine davon strahlend in dem glänzendsten Lustre, das nur der Stichel hervorbringen kann (Fig. 159), — zwei andere „Herkulesthaten“, zwei „Bacchanale“ u. s. w. Mantegna bedient sich also hier des Stichels nicht etwa zum Kopieren seiner Gemälde, sondern um als „Malerstecher“ für diese Technik besonders geeignete Gegenstände, abgeändert oder auch ganz neu erfunden, charakteristisch in den Formen und wirksam durch Hell Dunkel darzustellen. Dürer hat zwei dieser Stiche kopiert, und Rubens hat für seine Bacchanalien aus den entsprechenden Blättern Mantegnas manche Anregung gewonnen.

Die beiden mythologischen Bilder im Louvre waren für Isabella's „Studiolo“ im Castel Vecchio bestimmt. Dort hatte ihr Gemahl ihr einige Zimmer eingerichtet, in deren einem später Deckenmalereien mit reizenden Putten, wie man meint, von Correggio, zum Vorschein gekommen sind. Dieser mußte sie um 1512 gemacht haben. Noch später, nach ihres Mannes Tode, räumte sie ihrem Sohne den ganzen Palast ein; er beherbergte dort Gäste, z. B. die vor Papst Leo X. geflüchteten Verwandten aus Urbino. Isabella hatte, schon mindestens seit 1505, für ihre Sammlungen und ihre Bibliothek im Erdgeschoß des noch älteren Palazzo Bonaccorsi (so benannt nach seinem Erbauer, der seit 1299 Kapitän war) in der Corte Vecchia ihre „Grotta“, neben der berühmten Waffensammlung ihres Gemahls. Dorthin, in die „Grotta“, kamen dann später auch Mantegnas Bilder. Endlich als Witwe bezog sie 1520 die „Camerini“ im „Paradiso“, die ihr Sohn ihr einrichtete. Hier lebte die geistreiche Frau noch fast zwanzig Jahre. Wir werden ihr noch öfter, bei Gelegenheit Lionardos, Tizians, Giulio Romanos

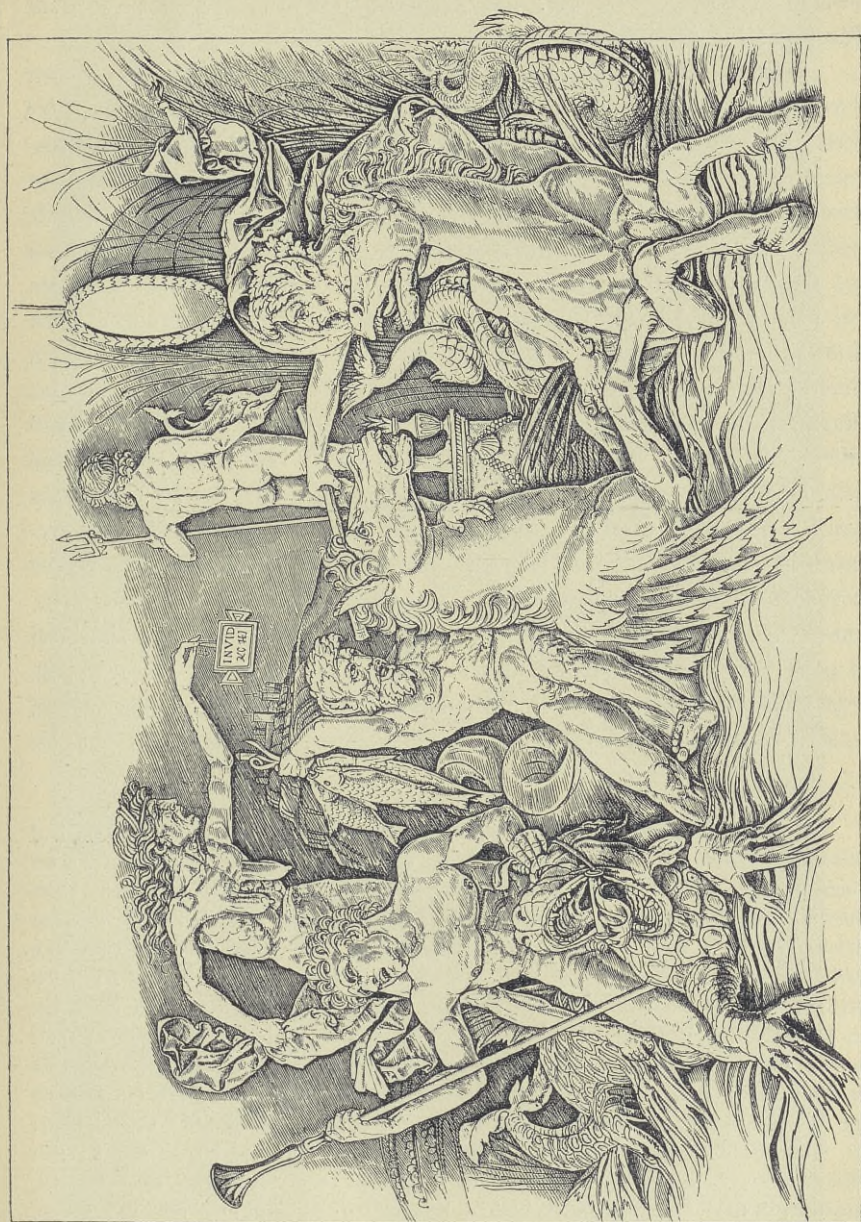


Fig. 159. Tritontkampf, nach dem Kupferstich von Montegna.

wieder begegnen, kehren aber jetzt zu ihren früheren Jahren zurück, [als Mantegna für sie malte*].

Damals, seit 1494, war Gianfrancesco Generalkapitän der großen Liga, zu der alle Mächte gegen Frankreich zusammengetreten waren. Er liebte das Kriegshandwerk ebenso, wie sein Großvater. Seine Waffensammlung war nächst der der Republik Venedig die schönste in Italien. In seinem Marstalle standen 150 edle Hengste, woraus er den Fürsten Geschenke machte. Wenn er von den Kriegsfahrten ausruhte, liebte er es, daheim sich mit Glanz und Luxus zu umgeben. Die venezianischen Gesandten können sich nicht genug darüber wundern, daß der Kriegsmann, während er ihnen Audienz erteilt, sich von seinen Dienern Kühlung zusächern läßt. Sein Porträt zeigt uns Mantegnas „Madonna della Vittoria“ (Louvre), die der Markgraf in Erfüllung eines Gelübdes als „Sieger am Taro“ 1496 stiftete. Allerdings hatte er mit großer Uebermacht und nur mit Not das Feld behauptet; ein Sieg war die Schlacht am Taro nur für die erklärende Kunst. Auf dem herrlichen Bilde sitzt die Madonna als Mutter des Erbarmens und umfängt mit ihrem Mantel rechts Elisabeth und den kleinen Johannes, links den in voller Rüstung barhäuptig vor ihr knieenden Gianfrancesco, über den sie schützend ihre Rechte streckt (Fig. 160). Der Markgraf ist ganz ins Profil gestellt und höchst ausdrucksvoll aufgefaßt. Das Gesicht, nicht mehr glattrasiert, wie bei dem älteren Geschlecht der Renaissancefürsten, sondern bärtig nach spanischer und französischer Sitte, ist energisch und rauh; die

*) Mit den eigenen Bildnissen der bedeutenden Frau hat es eine merkwürdige Bewandnis. Lionardo sollte sie malen; über den Karton im Louvre handeln wir bei seinen Werken. Tizian hat sie gemalt, und zwar öfter. Aber das berühmteste dieser Porträts in blauem Kleid und schwarzem Pelzmantel mit Spitzen und Diamanten (Wien, Nr. 505) stellt die etwa Dreißigjährige dar, also in den ersten Jahren nach 1500. Damals war aber Tizian noch garnicht am Hofe zu Mantua bekannt; erst seit 1516 verkehrte er bei Alfons I. von Ferrara, und er ist wahrscheinlich erst durch ihn bei der Schwester eingeführt worden. Das Wiener Bild muß also viel später gemalt worden sein, und zwar nicht nach dem Leben, sondern nach einer älteren Vorlage, die die Markgräfin jung darstellte, wodurch sich auch der leblose Ausdruck des Gesichts und der Hände auf dem Wiener Bilde erklärt. Dies Bild hat Rubens 1604 kopiert; der Stich darnach ist erhalten. — Rubens kopierte aber noch ein zweites Porträt Tizians (Wien), auf dem die Markgräfin älter und nur im Kleide, ohne Mantel, dargestellt ist (Fig. 157). Tizians Original ist verloren; es kann nach dem Leben und, nach dem Alter der Dargestellten (geb. 1474) auf der Kopie zu schließen, um 1516 gemalt worden sein.



Fig. 160. Madonna della Vittoria. Don Mantegna. Paris.

Gonzagen waren starcknochig und keineswegs schön von Angesicht. Daß die Züge hier trotzdem noch idealisiert sind, zeigen uns die Profilköpfe seiner Medaillen und die abschreckend häßliche Terrakottabüste eines unbekannten Meisters (Mantua, Stadtmuseum). So nähert sich denn das Bild des Markgrafen auf dem Madonnenbilde einer freien Erfindung und macht auf uns etwa den Eindruck eines heiligen Georgs. Die Hauptgruppe des Bildes ist eingefasst von vier kriegerischen Heiligen, und der Thron, mit Reliefs und glänzenden Steinen verziert, steht unter einem Baldachin, dessen Frucht- und Blumengehänge den Blick auf den blauen Himmel leiten. Vielleicht ist dies das wirkungsvollste Tafelbild Mantegnas. Es zeigt ganz anders, als die antikisierenden Bilder derselben Periode, des Künstlers eigentliche Stärke, die in der Verbindung des Zeitgeschichtlichen mit einer allgemeinen, sich immer mehr abklärenden Schönheit liegt.

Anderer Bilder dieser Zeit geben die Schönheit ohne das Zeitgeschichtliche, so die vor einem Drangengebüsch auf dem Thron sitzende „Madonna mit Johannes und Magdalena“ (London), die „Madonna der Casa Trivulzi“ in Mailand, auf Wolken thronend über vier Heiligen (1497) oder die wunderbar poetische „Heilige Familie“ (nun, wie so vieles andere, von Mond in London zusammengekauft), worauf das Christkind und der kleine Johannes auf einem Brunnenrand abgebildet sind. Den ganzen Hintergrund nimmt wieder eine Fruchthecke ein. Davor sitzt Maria im Profil, an einer Blume riechend, fast als hätte Mantegna die Stimmung eines der besseren alttümlichen griechischen Reliefs wiedergeben wollen. Der größere Teil ihres Körpers ist durch den unteren Bildrand abgeschnitten; von dem Josef ist nur der Kopf sichtbar. Auf dem Ganzen liegt ein zarter Schimmer, wie man ihn Mantegna nicht zuzutrauen pflegt, wenn man an die strengen Züge zurückdenkt, von denen er ausgegangen ist. Aber die Bestimmtheit der Zeichnung und die scharfe, niemals ermüdende Auffassung eines festen Typus findet man auch hier wieder, und auf solchem Gegensatz beruht gerade der einzige Reiz dieser und anderer Bilder seiner letzten Zeit.

Mantegna vertritt für sich, mit seiner Person eine ganze Richtung, die des Charakters, wie es Morelli gut ausgedrückt hat. Er steht Signorelli näher, als den Florentinern, ist aber noch vielseitiger, als jener, auch wohl in den Einzelheiten tiefer, kurz origineller. Bezeichnend für ihn ist auch, daß er immer bei der Tempera blieb; sie reichte ihm für seine Formsprache aus. Weiche Modellierung, duftige Abtönung suchte er nicht. Seine Gewänder sind dick, seine Falten kräftig und unbiegsam. Er behielt immer

etwas von der Art der Bildhauer an sich: ganze plastische Bestandteile, Nachahmung von Stuck, Malerei grau in grau an Nebenfiguren, endlich in seiner Farbe neben bunten, kräftigen Lokalfönen ein allgemeines Silbergrau. Immer ist das Malerische bei ihm nicht das Grundlegende, sondern es ergiebt sich erst nach dem Charakteristischen nebenher.

Als er starb, wirkten schon Lionardo und Michelangelo, und der junge Raffael trat eben als selbständiger Künstler ins Leben. Mantegna wird von ihnen nicht berührt. Er ist durchaus Quattrocentist.



Fig. 161. Grablegung. Nach dem Stich von Mantegna.

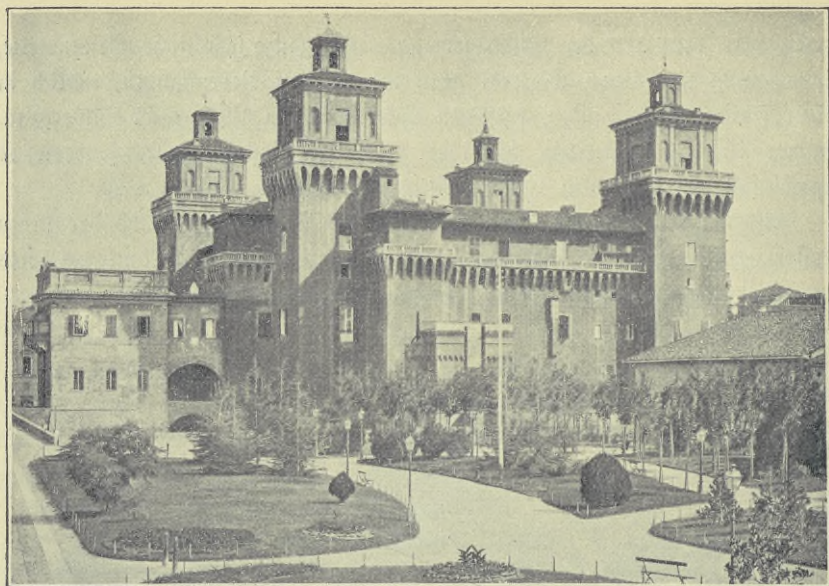


Fig. 162. Das alte Schloß, Castello Estense, in Ferrara.

2. Ferrara und Bologna.

Vittore Pisano und die Ferraresen. Francesco Francia.

Als ein Gebiet für sich betrachtet, könnte die Malerei von Ferrara, neben so vielem größeren in der italienischen Kunst, kein erhebliches Interesse beanspruchen. Denn sie hat schließlich nicht die Vollendung gefunden, um deren willen man sie ebenbürtig neben die anderen bedeutenderen Schulen Italiens stellen könnte. Darum gewinnt sie auch als ablaufender Prozeß selbst in ihren bemerkenswertesten Ausläufern, einem Garofalo oder Dosso Dossi, im Zeitalter Michelangelos und Raffaels nicht mehr unsere Teilnahme. Aber am Anfange der italienischen Kunstgeschichte hat sie zu deren Entwicklung einige sehr wesentliche Züge beigesteuert, die durch ihren offenkundigen Zusammenhang mit der Natur des Landes und mit dem Leben der damaligen Gesellschaft noch besonders unsere Aufmerksamkeit auf sich ziehen. Was die Schule von Ferrara in ihrem kurzen Jugendleben erstrebt hat, das ist wenigstens für die anderen Schulen nicht verloren gegangen. Unter diesem Gesichtspunkt wollen wir ihr gerecht zu werden suchen.

Was Ferrara im 15. und 16. Jahrhundert in Kunst und Industrie, in Litteratur und Wissenschaft erreicht hat, verdankt es nach dem bekannten Worte Goethes seinen Fürsten, den Markgrafen, später Herzogen aus dem Hause Este. In den auf einander folgenden Generationen dieser Familie liegen große Herrschertugenden und die schlimmsten Laster des Privatlebens nahe bei einander. Talent und feiner Kunstsinne und eine wirkliche Begeisterung für hohe Kulturaufgaben bethätigen sich glänzend bei vielen Gelegenheiten und wechseln ab mit abschreckenden Ausbrüchen häßlicher Leidenschaft und mit grausamen Thaten einer kalten, teuflischen Berechnung.

Die Stadt Ferrara liegt in einer fruchtbaren, ebenen, langweiligen Landschaft ohne malerische Reize. Keine Marmorbrüche oder metallreichen Berge konnten hier das einheimische Handwerk für die Aufgaben einer Plastik vorbereiten. Selbst der Haustein fehlte, und die Architektur war auf Backstein angewiesen. Im Volkstum lagen auch keine Keime zu einer landschaftlichen Poesie, in der sich anderwärts in Italien ein kleines nationales Sonderleben anzukündigen pflegt. Man bebaute den fruchtbaren Boden, zog Kanäle und Dämme, stellte Handelswege her und war sonst auf Mehrung des Wohlstandes bedacht. Der Weg der weiteren Entwicklung wies nach Venedig und den oberitalienischen Städten, südwärts nach den Städten der Romagna und nach Bologna. Von Toskana und Umbrien war man durch Gebirge getrennt. Allmählich kam höhere Kultur durch künstliche Pflege, und diese gehörte, wie auch anderwärts in Italien, mit zu den Mitteln der Politik des herrschenden Hauses. Die bedrohte Lage des kleinen Staates forderte Festungen und Soldaten, und dazu bedurfte es wohlhabender Bürger, aber auch einer einträglichen Finanzpolitik, mit der sich äußerer Glanz in einer etwas edleren Form durchaus vertrug. Die Kunst wird hier mit Bedacht ins Leben gerufen, und die Art, wie das in den einzelnen Fällen geschieht, interessiert uns als Geschichtszeugnis manchmal mehr, als das betreffende Kunstwerk selbst.

Seit 1329 waren die Markgrafen von Este päpstliche Vikare von Ferrara. Der Markgraf Niccolò II. hatte (seit 1385) das feste Schloß, das Castello rosso, aus roten Backsteinen gebaut, eine der imposantesten alten Zwingburgen, die Italien hat (Fig. 162). Sein Bruder Albert gründete 1391 die Universität. Dessen natürlicher Sohn Niccolò III. († 1441) zeigt sich uns zuerst in seinem ganzen Benehmen bis in die kleinsten Umstände. Er entfaltete vollständig das System, nach dem von nun an im Hause Este regiert, verwaltet und gelebt wird. Für seinen Bastard Lionello berief

er 1429 den berühmten Humanisten Guarino aus Verona. Wir haben Lionellos häßliches Gesicht mit der krummen Nase, dem tierisch vorhängenden



Fig. 163. Bildnis des Lionello von Erbe.

Von Vittore Pisano. Bergamo, Gal. Morelli. (Photogr. Marcozzi.)

Mund und dem gekräuselten Mohrenhaar auf einer Medaille von Vittore Pisano und auf einem kleinen starkrestaurierten Bilde, einer „Erscheinung der Madonna“ über zwei Heiligen, Antonius dem Eremiten und Georg, als welcher Lionello gerüstet und in der kostbarsten Zeittracht dargestellt ist

(London), endlich giebt es noch ein Porträt von ihm in Profil, ebenfalls von Pisanos Hand (Bergamo, Sammlung Morellis, Fig. 163). So erhielt er also die sorgfältigste Erziehung und pflegte früh mit erlesenem Geschmaek die Künste. Dabei war er ein tüchtiger Krieger. Nach seines Vaters Tode wurde er Markgraf (1441—50). Vielleicht auf Anregung seines Lehrers trat er zu Vittore Pisano in Beziehung und berief ihn nach Ferrara, wo dieser große Realist, der erste bedeutende Maler von Verona, zuerst seine berühmten Medaillen goß. Hier ist der passende Ort, ihm einige Bemerkungen zu widmen.

Pisano ist älter, als die meisten der früher betrachteten Maler der Renaissance (um 1380—1456). Er arbeitete, abgesehen von Verona, in vielen Städten Italiens und schuf sich seinen eigenen Stil aus der Beobachtung der Natur. Er zeichnete viel nach der Antike, aber sie hatte keinen Einfluß auf den Stil dieses Gewaltigen (Skizzenbuch im Louvre). Er versenkte sich liebevoll in die Natur: seine Pferde, Hunde und Vögel stellen ihn neben die größten Tiermaler aller Zeiten. Dabei hat er Landschaftsgründe mit Pflanzen, Blumen, Schmetterlingen darin, alles von unendlich poetischem Reize, und er ist im Unterschiede von den Florentinern des 15. Jahrhunderts ein selbständiger Kolorist. Seine Farben sind abwechselnd satt und tief oder hellleuchtend oder, in Verzierungen, Geschmeiden und Steinen, von emailartigem Glanze. Wir haben nur noch wenig Tafelbilder von ihm, und auch seine Fresken sind zum größten Teile zerstört. Aber alles erhaltene zeigt ihn als einen originellen, hochbegabten Künstler. In seinen Figuren erkennen wir den Plastiker, in seinen Porträtköpfen den Meister der Bronzemedailles wieder. Wie unendlich vornehm steht unter den Freskoresten in S. Anastasia zu Verona (Cappella Pellegrini, außen zu beiden Seiten des Spitzbogens) gegenüber dem zu Pferde steigenden „heiligen Georg“ die „Prinzessin“ in ihrem langen Hermelinmantel da (Fig. 164 u. 165). Wie scharf gezeichnet und doch lieblich aufgefaßt und leuchtend gemalt ist das kleine Profilporträt einer „fürstlichen Braut“ vor einer Blumenhecke mit bunten Schmetterlingen (Louvre; früher bei Felix Bamberger und dem Piero de' Franceschi zugeschrieben). Wahrscheinlich gehört ihm auch das prächtige Rundbild mit der „Anbetung der Könige“ in Berlin (Nr. 95 A).

Außer Vittore Pisano arbeiteten für Lionello in Ferrara Piero de' Franceschi, Jacopo Bellini, Rogier van der Weyden, und wir wissen, daß Mantegna ihn porträtiert hat. Alle diese sind kräftige Charakterdarsteller, die etwas von plastischer Art an sich haben. Dazu kommen noch Bildhauer aus Florenz. Lionello wollte seinem Vater ein Reiterdenkmal setzen lassen

und schrieb 1444 eine Konkurrenz dafür aus. Man erkennt darin die Aspirationen des Hauses. Das 1451 aufgestellte Denkmal in Bronze ist die früheste Reiterstatue in Italien. Leon Battista Alberti, der zuerst 1438 bei Bionello in Ferrara war und auf dessen Anregung auch sein Hauptwerk



Fig. 164. Von den Freskoresten Vittore Pisanos in S. Anastasia zu Verona. (Photogr. Lohe.)

über die Baukunst (S. 130) geschrieben hat, hatte seine Ratschläge gegeben bei der neuen Aufgabe, die zunächst in ihrem ganzen Umfange theoretisch lebendig erörtert und festgestellt wurde: Alberti schrieb damals „über das Pferd in Aktion“ (*De equo animante*). Ein solches Unternehmen setzt viele Künstler voraus, und es mußte einen umfangreichen Betrieb in neu zu errichtenden

Werktstätten hervorrufen. Es blieb auch nicht bei dem einen Denkmal. Unter Lionellos Bruder Borso kamen noch oberitalienische Bildhauer. Borso setzte 1454 sich selbst eine Statue, gleichfalls in Bronze, aber sie stellte ihn nicht zu Pferde, sondern sitzend dar und war von Florentinern gemacht. Dann wollte sich auch noch Ercole I. eine Statue errichten lassen, und es sollte diesmal wieder eine Reiterstatue sein, und zwar nach dem Modell Lionardos zu dem Denkmal für Francesco Sforza! Indessen die Sache



Fig. 165. Von den Freskoresten des Vittore Pisano in S. Anastasia zu Verona.

zerschlug sich, und auch die anderen Statuen sind zerstört worden, und so ist von dieser ganzen Herrlichkeit einer Monumentalplastik der Frührenaissance in Ferrara nichts übrig geblieben. Es war eben doch nur von außen eingeführte Waare. Eine einheimische Bildhauerschule ist nicht daraus hervorgegangen, so vielerlei plastische Arbeit man auch in Ferrara noch im 16. Jahrhundert verlangte. Der bedeutendste, der hier thätig gewesen ist, Alfonso Lombardi († 1537), gehört mehr nach Bologna und Oberitalien, als daß er zu den Ferraresen gerechnet werden könnte.

Der Malerei ist es anders ergangen. Sie hat sich aus heimischen Kräften entwickelt und nach Lionellos Tode unter Borso (1450—71) und

dessen Stiefbruder Ercole I. († 1505) eine gewisse Höhe erreicht. Die Kunstpflege dieser Fürsten hat in der Art, wie sie betrieben wird, etwas hastiges, angestregtes. Es soll alles da sein: Fresken in den großen Sälen, Tafelbilder in den Wohnzimmern, bemalte Platten zum Einlegen in die Möbel, Entwürfe zu Möbeln und Kassetten und zum Schmuck für Tourniere, Anordnungen zu Gesellschaften und Aufführungen, Herstellung kostbarer Kleider, — für alles hatte der Hofmaler zu sorgen, z. B. Cosimo Tura bei Borso. Sogar eine große Druckerei errichtete Borso, aus der bis in das späte 16. Jahrhundert zahlreiche Holzschnittwerke hervorgingen, berühmt durch ihre reiche und edle Ausstattung; sie arbeitete meist mit florentinischen und venezianischen Mustern. Ercole I., der Gönner des Dichters Bojardo, hatte ein besonders feines Kunsturteil; seine Tochter war Isabella von Mantua (S. 336). Aber an Betriebsamkeit that es ihm der ältere Borso wohl noch zuvor. Er war prachtliebend und gab viel Geld für äußeren Glanz aus. Aber er wußte wofür es geschah: es brachte ihm etwas ein. Viermal empfing er den Kaiser Friedrich III. in seiner kleinen Residenz, und zu Ferrara, das die Güte vom Papste zu Lehen trugen, bekamen sie nun noch vom Kaiser Modena und Reggio und den Herzogstitel, den Borso als erster führte (seit 1452). Markgraf Albert hatte draußen vor der Stadt das Sanssouci seiner Nachkommen errichtet, den Palazzo di Schifanoia, einen großen, einförmigen Backsteinbau. Borso erhöhte den Bau, der auch dann auf architektonische Schönheit noch keinen Anspruch machen konnte, und bald entstand zwischen diesem Schloß und der winkeligen, an dem Dom gelegenen Altstadt ein großes, neues, regelmäßig gebautes Quartier, das, wie Jakob Burckhardt meint, zum erstenmale in Europa die Wohneinrichtungen einer modernen Stadt einer größeren Menge von Menschen zugänglich machte. Die vornehmste Blüte dieser mit allen erdenklichen Mitteln geförderten Kultur ist die ferraresische Malerei unter Borso und Ercole I. Sie ist sittengeschichtlich sehr interessant. Einen Geschichtschreiber hat sie in älteren Zeiten nicht gefunden. Basari sind die Ferraresen nicht sympathisch. Er verstand die Typen auf den älteren Bildern nicht, die knochigen Figuren mit den trüben, mürrischen Gesichtern. Und später, als Clemens VIII. nach dem Tode des fünften und letzten, ohne legitime Nachkommen verstorbenen Herzogs Alfons II. (1597) das Lehen zu Gunsten des Stuhles einzog, als die Güte nach Modena gingen und die Kardinallegaten die ferraresischen Paläste plünderten, da wurden die Kunstwerke in alle Welt zerstreut und von ihrem Boden getrennt, auf dem sie verständlich waren und die geschichtliche

Ueberslieferung hätten weiter leiten können. Die Stadt aber verödete, und die Päpste hatten kein Interesse daran etwas zu schonen, was an die früheren Lehensträger erinnerte. Bojardo, Ariost und Tasso, die Poeten, haben drei auf einander folgende Herzoge besungen, und das ist zu keiner Zeit vergessen worden. Was aber die Maler zu ihren Ehren gemalt haben, ist erst neuerdings in Folge der von Morelli angeregten Forschung zusammengestellt worden.

Die zwei älteren Hauptmeister von Ferrara entsprechen der Zeit nach und auch in ihrer Art dem Mantegna. Cosimo Tura wird zuerst 1452 erwähnt und hat sich bis 1456 sogar in Padua aufgehalten, war dann Hofmaler Borjos und lebte bis spätestens 1498. Er ist der kräftigste von allen, derb und rücksichtslos in den Formen, aber keineswegs niedrig, sondern immer vornehm und zeremoniell, und ebenfalls tüchtig als Kolorist. Die Farbe ist bei ihm stark aufgetragen, sorgfältig verarbeitet und in der Wirkung tief und bedeutend. Man lernt ihn schon vollständig kennen aus seinem Hauptwerke, einer sehr großen Altartafel, einer „thronenden Madonna mit Heiligen“ (Berlin). Die Ausführung des Beimerks am Thron, das Anbringen von Reliefs, was technisch an Goldschmuck und Bildhauerarbeit erinnert, haben die Ferraresen mit den Paduanern (Squarcione) gemein. Sie allein, scheint es, haben dann die Sitte erfunden, den Thron, d. h. seine Wand horizontal zu durchbrechen und ihn zweiteilig aufzubauen, so daß man z. B. hier auf dem Berliner Bilde zwischen den Füßen des Gestells, auf dem der Aufbau steht, hindurch in die Landschaft sieht. Etwas weicher, als Tura, ist der wenig jüngere Francesco Cosso, der von Piero de' Franceschi beeinflusst ist. Für ihn ist eine „Verkündigung“ (Dresden), um 1470, sehr bezeichnend: reiche, sorgfältig ausgeführte Architektur, darin, beinahe als Staffage wirkend, Maria und der Engel im Profil, jedes in einem besonderen Raum, die Formgebung scharf mit allerlei kleinen Wendungen nach einer zierlichen Erscheinung hin. Aber noch ganz anders wirkt eine natürliche, in Freilicht modellierte, junge Frau (Berlin), den Herbst darstellend, vielleicht aus einer Folge von Jahreszeitenbildern für den Palazzo Schifanoja (Fig. 166). Sie trägt in der Rechten den Spaten, über der Schulter liegt eine Hacke, die die linke Hand zugleich mit Nebenzweigen und Trauben hält. Das ist einfache Wirklichkeit, wie so oft auch bei Mantegna, herbes und weiches neben einander, großer Reiz der Frühzeit, die noch sucht und strebt und darum ganz natürlich ist. Uebrigens geben die Ferraresen das ruhige Dasein, keine dramatischen Geschichten. Bewegung, wo sie versucht wird, gelingt ihnen nicht so gut. Mantegna verstand beides.



Fig. 166. Der Herbst, von Francesco Cossa. Berlin. Phot. Hanfstaengl.

Unter Borso sind nachweislich 1467—71 beide ferrarese'schen Maler an dem jetzt stark zerstörten Freskenschmuck des Palazzo Schifanoja thätig gewesen. Man giebt dem energischen Tura die Nordwand des großen Saals, dem sanfteren Costa die Ostwand, deren Fresken an Piero de' Franceschi erinnern, alles andere zeigt die Hand von Malern, die paduanischen und venezianischen Einflüssen gefolgt sind. Dargestellt ist, was die Gedanken der gebildeten Gesellschaft damals beschäftigte, in lauter einzelnen Bildern, vor allem das Leben des Regierenden (Borsos) in einer Reihe von äußerlichen Akten, dann Allegorie und Mythologie und endlich das Leben der Menschen in Natur und Kunst. Größere monumentale Wirkung, wie in Florenz, darf man nicht erwarten. Es sollten Bilder sein gleichsam zum Lesen, ein angenehmer und unterhaltender Festtagschmuck, der dann im einzelnen, wie das bei Meistern dieses Ranges selbstverständlich ist, auch viel Schönheit entfaltet hat.

Tura lebte lange und bezog noch unter Herzog Ercole I. sein Jahrgelalt; trotzdem hat man von ihm nur wenig über zwanzig Tafelbilder. Wieviel muß also verloren gegangen sein! — Neben ihm wurde nun aber der beliebte Maler der Gesellschaft von Ferrara sein und Costas jüngerer Schüler Lorenzo Costa (1460—1536), den man mit Perugino vergleichen kann, weil er fast so weich ist, wie dieser, und ebenfalls ganz besonders schöne Landschaftshintergründe hat. Er siedelte dann nach Bologna über, wo er mit Francesco Francia zusammen arbeitete, und zuletzt nach Mantua. Er hat zahlreiche Bilder gemalt, die sich meistens noch in Italien befinden. Seine späteren Werke haben nicht mehr den originellen Reiz, der die früheren auszeichnet. Die Landschaft bleibt immer erfreulich. Uns interessiert als etwas wesentlich neues der „MUSENHOF“ für Isabella von Mantua (Louvre), ein Breitbild, welches, außer den bis dahin in Ferrara zu Tage gekommenen Einflüssen, in der Art, wie die Figuren in die Landschaft gesetzt sind, venezianische Anregungen voraussetzt (Fig. 167).

Viel kräftiger ist wieder der etwas ältere Schüler Turas Ercole de' Roberti († 1513). Sein „Johannes der Täufer“ (Berlin), ein Hochbild, auf dem der magere Heilige reizlos und mürrisch wie eine Bronzestatue steht, hat einen wundervoll leuchtenden, emailartigen Farbauftrag und eine herrlich gestimmte Landschaft mit Blick auf das Meer, wie man sie bei keinem Venezianer der Zeit besser finden wird. Zu solchen Gegensätzen der Stimmung wendet sich ja unsere Zeit mit Vorliebe zurück. Diese Landschaft bot dem ferrarese'schen Maler die Natur an Ort und Stelle nicht! Er war von Mantegna und den Bellini beeinflusst und ist auch 1490 selbst in Venedig gewesen.



Fig. 167. Der Hofenhof, von Lorenzo Giotto. Paris. Phot. Braun, Clement & Co.

Nun kündigt sich aber auch schon das 16. Jahrhundert mit viel größeren Ansprüchen und im Verhältnis zu dem Maßstabe, den man jetzt anlegen darf, viel geringeren Leistungen an. Diese Maler haben sehr viel gemalt

und nehmen in unseren Galerien mit ihrem manchmal bedeutenden Format einen recht großen Raum ein. Sie liefern den Fürsten und der vornehmen Gesellschaft gewissermaßen die bildlichen Gegenstände zum Bojardo und Ariost, — nicht mehr zu Tasso! — und weil sich in ihren Formen und mehr noch in ihrer Farbe die Eigenschaften der Schule auch bei deren Niedergange deutlich aussprechen, so wollen wir diesen Nachzüglern noch einige Beobachtungen widmen. Sie sind zunächst von Lorenzo Costa ausgegangen, haben aber dann auch andere Einflüsse in sich aufgenommen, die sich nicht auf Ferrara und Bologna beschränken.

Mazzolini († um 1528), der „Glühwurm“ (Morelli), ist in kleinem Formate am genießbarsten und eigentlich nur eine nicht uninteressante Kuriosität. Seine scharf geschnittenen Gesichter und die an Stein oder Metall erinnernden Formen gehen wohl auf Roberti zurück. Das leuchtende Kolorit — rot und weiß — seiner Tafelbilder (Berlin, Dresden) giebt mancherlei, bisweilen auch erheiternde Abwechslung. Auf Gedanken hat er sich nicht eingelassen.

Garofalo († 1559) ist mannichfaltiger und hat prächtige, tiefe Farben (grün, rot und ein dunkles Gelb). Die meisten seiner Tafelbilder sind seit der Plünderung Ferraras nach Rom und dort in die Galerie Borghese gekommen; einige finden sich in Berlin und sonst hie und da. In kleinen Bildern kann er oft sehr anmutig sein, und seine Landschaft hat immer Stimmung. Er führte auch Fresken im Schloß zu Ferrara und bei den Gonzaga in Mantua aus. Vasari ist erbozt auf ihn. Allmählich entfernt er sich von der ferrarefischen Art, wird flauer und lehnt sich an andere Richtungen an. Zuletzt gerät er unter den Einfluß von Raffael. Sein Nebenbuhler Dosso Dosji († 1542) hat eine reichere Phantasie und ergeht sich gern in mythologischen Gegenständen und allegorischen Vorwürfen. In der Form folgt er Raffael, Michelangelo und Tizian. An ihn schließt sich Girolamo da Carpi († 1561) an, der zunächst Garofalos Schüler war und dann, wie Dosso, ganz zu den Venezianern überging. — Harte Formen und leuchtende Farbe sind allen gemeinsam, dazu kommt in der Erfindung namentlich bei Dosso und Carpi etwas phantastisches, was sie über große Flächen ausbreiten, aber nicht mit innerer Lebenswärme zu erfüllen vermögen. Sie haben sich weit von ihrem Heimatboden entfernt und nähern sich in ihrer virtuosen äußeren Maché einer kalten Manier, die keine bestimmten Schulzüge mehr zeigt. Am meisten wird uns, historisch wenigstens, noch Garofalo interessieren, aber nicht an sich. Denn auf dem Wege, der

uns nun zu den Klassikern des 16. Jahrhunderts führt, ist er doch nur ein Alltagswanderer. Als Torquato Tasso 1565 an den Hof von Ferrara kam, fand sich schon kein Maler mehr. Die Kunst war erloschen. Die Poesie aber in Fest- und Schäferspielen, im Liebeslied und im Heldengedicht lebte noch ein Menschenalter weiter. Dann verließ auch sie diesen einst so sorgsam gepflegten Musenhof, und es ist seltsam, daß Tasso sein großes Gedicht in seiner späteren Gestalt einem Neffen seines letzten Gönners widmete, des Papstes Clemens VIII., der bald darauf die letzten aus dem Hause Este vertrieb.

Eine künstliche Pflanze von weniger reicher Entfaltung und von kürzerer Lebensdauer war die gleichzeitige Malerschule von Bologna. Ihr Ruhm knüpft sich an Francesco Francia (eigentlich Raibolini, 1450—1517, 18 n. St.), der einst zur Zeit unserer Romantiker bei uns sehr hoch, ja nahe an Raffael, der ihn ja seiner Freundschaft würdigte, geschätzt wurde. Aber er ist nicht originell und hat keine reiche eigene Phantasie. Gute Schulung, scharfe Zeichnung und eine höchst solide, wenn auch in den Tönen nicht umfangreiche Farbentechnik, die ihm unter seinen Zeitgenossen großes Ansehen verschafften, sichern ihm wenigstens in seinen besten Werken jetzt noch den Rang eines guten Nachahmers. Er gehört in seinen Anfängen nicht unter die Erfinder und erscheint später wie ein Zurückgebliebener.

Einheimische Anfänge, an die eine Malerschule hätte anknüpfen können, gab es in Bologna nicht. Die Plastik des 15. Jahrhunderts ist paduanisch. Giovanni II. Bentivoglio, das damalige Haupt (1462—1506) der herrschenden Familie, rief die ferraresischen Maler, außer Tura, nach Bologna; zuerst, bald nach 1470, Cosma, dann Galassi, Roberti und zuletzt Costa, der 1489—1509 hier blieb und dann nach Mantua ging. Das war der Anfang einer Malerschule in Bologna. Der einheimische Meister, Francesco Francia, war bis 1490 Goldarbeiter, Medailleur und Bildhauer und muß in der Malerei vorzugsweise als Schüler Costas angesehen werden, mit dem er zusammen arbeitete, der aber in seiner Phantasie reicher war. Als sein Gönner Giovanni von Julius II. vertrieben wurde, blieb er päpstlicher Münzmeister, und er war mit seinen beiden Söhnen weiter als Maler thätig, während die Ferraresen an die Venezianer oder an Raffael Anschluß suchten. Später nahm Francia noch umbrische Einflüsse in sich auf, die sich in dem Ausdruck seiner Gesichter, in der Form seiner Köpfe und in der Haltung seiner Figuren kundgeben. Bei einer sehr betriebsamen, ausgedehnten Thätigkeit verfällt er dann allmählich in eine leicht kenntliche Manier. Die

Naturbeobachtung läßt nach, und sogar die Farbe wird schlechter. Seine Söhne sind vollends langweilig. Seine guten Bilder sind die seiner Frühzeit, seit den neunziger Jahren. Seine besten befinden sich in Bologna, so ein Altarbild der Bentivogli in S. Giacomo Maggiore (Fig. 168). Auch die Fresken



Fig. 168. Thronende Madonna, von Francesco Francia. Bologna, S. Giacomo Maggiore.

im Oratorium der heiligen Cäcilia (um 1509) zeigen ihn noch auf seiner Höhe. Außer dem Porträt hat er nur das Andachtbild mit passiven Figuren gepflegt. Zur historischen Schilderung ist er nicht vorgebrungen, und zeitgeschichtliches würde man bei ihm vergebens suchen. Einer Entwicklung war seine Kunst nicht fähig.

3. Venedig bis auf Tizian.

Die Vivarini. Die Bellini. Antonello da Messina. Giorgione, Palma, Lorenzo Lotto. Girolamo Romanino und Moretto.



Fig. 169. Teil eines Triptychons von Crivelli. Berlin.

Im Anfange des 15. Jahrhunderts ist Florenz unbedingt der wichtigste Mittelpunkt italienischer Kunstübung. Und auf lange Zeit hinaus bleibt es reicher an künstlerischen Gedanken, sowohl in der Malerei, wie in der Plastik, als irgend eine Stadt oder Landschaft Italiens. Aber hundert Jahre später giebt es in Venedig eine Malerei, die uns noch natürlicher und dabei noch glänzender erscheint, als was um die gleiche Zeit Florenz und die von ihm ausgehenden Schulen bieten. Die

ganze Erscheinung der venezianischen Kunst gewinnt uns leichter; sie ist verständlich und nimmt uns ohne Studium, ohne jede gelehrte Voraussetzung für sich ein. Ihre Gegenstände erklären sich von selbst, ihre Formen sind angenehm, ihre Farben im Vergleich mit Bildern anderer Schulen mannichfaltig und an und für sich leuchtend. Diesen gewinnenden Eindruck machen auch die späteren Ausläufer im siebzehnten, ja selbst im achtzehnten Jahrhundert. Es bleibt immer noch etwas an diesen Bildern, was dem modernen Menschen auf den ersten Blick gefällt, während man gleichzeitigen Leistungen einer mittellitalienischen Schule gegenüber leicht den Eindruck von etwas abgeleiteter und abgestandenem hat, was in unerfreulichem Maße den Gedanken an die vergangene Blüte hervorruft. Dies ist bei den Venezianern der letzte, unzerstörbare Rest, dessen was die Kunstsprache Realismus nennt, was aber als wirkliche Macht in Volk, Land und Stadt lebte und in der Malerei nur eine ihrer Erscheinungsarten fand.

Venedig hatte nach hundertjährigem Kampfe 1381 Genua, die einzige Nebenbuhlerin zur See, besiegt und bald darauf sich zuerst die Insel Corfu und dann allmählich viele Teile Griechenlands unterworfen. Seit 1404

befasß es auf dem Festlande Vicenza, und bald gewann es dazu das ganze Hinterland mit den großen Städten bis Verona und Ravenna. Eine solche Machtfülle erhob die Republik in den Augen Europas zu dem gewichtigsten italienischen Staate, und diese Stellung erfüllte den Kreis der regierenden Familien mit einem königlichen Stolge. Der Kreis dieser zum Großen Rat wählbaren Nobili war bereits 1298 durch die Eintragung der Ratsfähigen in das Goldene Buch geschlossen worden. Dazu brachte der Handel Reichtum und aus dem Orient alle Arten weltlicher Pracht. Das Geld galt hier mehr als in Florenz, und die humanistische Bildung hatte zunächst in Venedig nicht die Bedeutung wie dort. Dafür war aber Venedig reicher als Florenz und Rom, und das Leben begann prächtiger zu werden, als irgendwo in Italien. Der Mangel an großen Straßen und Plätzen, die den täglichen Verkehr ganz anders gestaltet hätten, mußte auch ihrer festlichen Freude die Richtung auf ruhige Schaustellung geben, die dann mit um so glänzenderen Mitteln zu wirken suchte. Voller Lust an diesem weltlichen Schimmer, will man ihn nun in seiner breiten, unmittelbaren Wirkung wiedergeben. Alles übernatürliche bleibt fern, ebenso alle Nebenbeziehungen, die sich nur an den Verstand wenden. Die Darstellung ist so deutlich, wie das Leben selbst es noch heute für uns ist. Und die Pracht der Farben, diese Besonderheit der Venezianer, hat keiner so schön wie Goethe aus den Eigenschaften der umgebenden Natur zu erklären gesucht in einer ganz kurzen Schilderung eines Tages in Venedig: „Der Sonnenschein hob die Violett-farben blendend hervor, und die Schattenseiten waren so licht, daß sie verhältnismäßig wieder zu Lichtern hätten dienen können. Ein Gleiches galt von den Widerscheinen des meergrünen Wassers. Alles war hell in hell gemalt, so daß die schäumende Welle und die Blichlichter darauf nötig waren, um die Tüpfchen aufs i zu setzen. Tizian und Paul hatten diese Klarheit im höchsten Grade, und wo man sie in ihren Werken nicht findet, hat das Bild verloren oder ist aufgemalt.“ — Gefördert werden mußte diese Richtung des Farbenfinns bei den Venezianern noch durch die Erzeugnisse des orientalischen Kunsthandwerks, die man im 15. Jahrhundert in Mengen einfuhrte und an denen man großes Gefallen fand. Und wie die venezianischen Maler die vornehmsten Koloristen geworden sind, so hat sich der ganze Kunstsinns der Venezianer gewissermaßen in der Malerei zusammengefaßt und erschöpft. Ihre Architektur bedeutet mehr durch ihren Flächenschmuck und den Reiz einer malerischen und sogar farbigen Erscheinung, als durch selbständige große oder feine Formen. Die Gotik der berühmten Paläste ist

nur dekorativ gemeint, und die reizvollen Kirchenfassaden der Frührenaissance lassen von der Konstruktion, die dahinter versteckt ist, nichts ahnen. Der alte Markusdom ist voll schwerer Pracht. Der Dogenpalast ist trotz seiner Gotik nicht großartig, und der monumentalste Bau von Venedig ist von einem Florentiner der Hochrenaissance gebaut worden: die Markusbibliothek.

In ihrer Malerei wollen nun die Venezianer das volle Leben in seiner schönen Erscheinung geben, nichts weiter. Sie brauchen sich ihm nur nahe zu halten, so fließen ihnen daraus immer neue Kräfte zu. Die Wirklichkeit ergab unmittelbar sogar das Heiligenbild. Der Begriff des Anachronismus war für das Gewissen des Künstlers noch nicht erfunden. Bei Paolo Veronese sitzt Christus auf der „Hochzeit zu Cana“ (Dresden) zugleich mit den Angehörigen des Stifters zu Tische, und auf der „Kreuztragung“ fängt ein junger Mann aus der Familie die ohnmächtige Muttergottes in seinen Armen auf. „Bei jener Wahrheits- und Wirklichkeitsliebe,“ sagt Goethe zur Erklärung eines Tizianischen Stiches, „ward eine solche Ort- und Zeitwechselung dem Künstler nicht angerechnet.“ So geben denn die Venezianer in ihrer Richtung auf die Wirklichkeit nur den wohlthuenden Eindruck einer gesunden, natürlichen Kraft. Bezeichnend dafür ist, daß fast keiner von den vielen bedeutenden Malern des 15. Jahrhunderts aus Venedig selbst stammt. Sie kommen alle vom Festlande herein, bringen frische Kraft und die Erinnerung an eine ganz andere Natur, an Berge, Flüsse und Bäume mit, um nun diesen Besitz künstlerisch umzubilden. Der Venezianer ist dem Nordländer ein wenig verwandt. Der Handelsweg führte ihn einst nach Augsburg und Nürnberg, und in Venedig wurde Dürer gastlich aufgenommen und verstanden. Auch in unserer Zeit sind die Maler seit mehr als einem Menschenalter, wenn sie neue Wege suchten, vielfach zu den Venezianern zurückgeführt worden, so, um nur die bekannteren zu nennen, Lenbach und Makart, und den geistig bedeutendsten, Anselm Feuerbach. Und nicht nur Tizian oder Paolo Veronese gaben dazu die Vorbilder her. Sogar Spätlingen, wie Tiepolo, wußte man immer noch reizende und dem großen Publikum neu erscheinende Seiten abzugewinnen. Und an ihrer Farbe haben wohl alle gelernt, die überhaupt auf Farbe etwas geben. Das ist der unzerstörbare Reiz der venezianischen Malerei und der Naturkraft, die ihr zu Grunde liegt. Sie hat alle italienischen Schulen überdauert. Aber einmal, viel früher, mußte sie zu dieser Höhe emporsteigen. Zu dieser Zeit wollen wir uns zunächst zurückwenden.

Als Giotto und seine Schüler und Nachfolger, schon seit 1300, von

Toskana aus die erste wirkliche Historienmalerei über Italien verbreiteten, da nahm das abseits auf seinen Inseln gelegene Venedig an diesen Einflüssen noch nicht teil. Statt dessen betrieb es im Anschluß an den alten Verkehr mit Konstantinopel byzantinische Kunstübung, machte eingelegte Arbeit mit bunten Steinen und Glasfluß, trieb Mosaikmalerei und Goldschmiedekunst und verfertigte reiche dekorative Skulptur für Kirchen und Profangebäude. Die einheimischen Maler standen weit hinter den Bildhauern zurück, und erst in den ersten Jahrzehnten des 15. Jahrhunderts, als in Florenz der neue Geist bereits erwacht war, kamen von dort und aus Verona Freskomaler und zeigten, was man draußen leisten konnte. Der Große Saal des Dogenpalastes sollte Fresken bekommen, und man berief dafür Gentile da Fabriano (S. 267) und Vittore Pisano (S. 343). Wir wissen jetzt, daß dieser Saal schon vor 1415 seines Bildschmuckes wegen berühmt war. Die Fresken müssen also 1414 fertig gewesen sein. Erhalten ist von ihnen nichts, sie mußten bald durch andere Bilder ersetzt werden.

Im Wettstreit mit diesem durch fremde Künstler hervorgerufenen Leben hatte Antonio, das Haupt einer Familie, die sich Bivarini nannte, auf der Insel Murano um 1430 eine Malerschule errichtet, die sich zu einer förmlichen Bilderfabrik erweiterte, geleitet von mehreren Mitgliedern der Familie, Antonios jüngerem Bruder Bartolommeo († 1499) und einem Verwandten, Luigi oder Alvisi, der zwischen 1464 und 1503 thätig war. Diese Muranesen brachten nun buntfarbene Tafeln, glänzend wie die alten Mosaiken und sogar inmitten der Farbe mit Edelsteinnachahmung in Relief zur Erhöhung ihrer Wirkung ausgestattet, teils Andachtsbilder mit einzelnen steifgeordneten und durch Architektur getrennten Heiligen, teils zusammenhängende Darstellungen aus Bibel und Legende, oder Schilderungen aus dem Leben, namentlich Professionen. Solche Bilder geben in dem Gedränge ihrer Figuren schon eine reiche Fülle des Lebens und in Einzelheiten, an Gesichtern, an Tieren oder Pflanzen schon manchen Zug von Naturbeobachtung. Aber manchmal fehlt noch die Gruppierung, die Einheit, und die allgemeine Schönheit, alles das, was in Toskana große Meister, wie Filippo Lippi gleichzeitig, d. h. um die Mitte des 15. Jahrhunderts, erreicht hatten.

Dies war in Venedig einer anderen Malerfamilie vorbehalten, den Bellini, einem Vater mit zwei Söhnen, deren jüngerer, Giovanni, Tizians Lehrer wurde und so das venezianische sechzehnte Jahrhundert mit dem fünfzehnten verbindet. Tizian erscheint einem jeden groß, frisch und natürlich. Die Bellini dagegen denkt man sich steif und altertümlich. Aber sie haben

seit der Mitte des Jahrhunderts und im Wettstreit mit der alten Schule von Murano den Formenvorrat und den Aufbau, die Komposition, geschaffen, woran der größere Schüler im wesentlichen festhält: die schönen, reifen Männergestalten, die feierlichen, vornehmen Greise, die kleinen, etwas dicken, urgesunden Flügelknaben, die Madonna mit dem weißen Kopftuch und den



Fig. 170. Thronende Madonna mit Heiligen, von Luigi Bivardini. Venedig, Akademie.

großen, braunen Augen, älter, voller und kräftiger in den Formen, als die mädchenhafte Florentinerin. Der Heiligenchein wird bisweilen weggelassen. Alle diese Typen, denen Tizian dann noch etwas Lasur, etwas Grazie und Bewegung zusetzte, sind bereits von Giovanni Bellini in einschmeichelnder Vollkommenheit dargestellt worden.*)

Wenn nun also bald nach der Mitte des 15. Jahrhunderts die Be-

*) „Dunkle Madonnen, in schöner Architektur sitzend, umgeben von ernsten Männern und schönen Frauen in heiliger Unterredung. Immer sind einige Engelchen

wegung und der Fortschritt von den Bellini ausgehen, so bemühten sich doch auch die Vivarini mitzukommen. Auf Bartolommeos Bildern sehen wir den Einfluß Squarciones und Mantegna's, den ebenfalls die Bellini erfuhren, und Albiſe erreicht auf ſeinen ſpättern Bildern biſsweilen (z. B. in der „Madonna mit Heiligen“, Berlin Nr. 38, um 1500) eine Höhe der Auffaſſung und ein Kolorit, waß beides zuſammen damals außer Giovanni Bellini wohl keiner hätte ſchaffen können. Albiſe trat auch voller Vertrauen in die eigene Leiſtung in einem Briefe von 1488 an den Dogen gegen die Brüder Bellini auf, mit denen zuſammen er im Auftrage deß Staatess die ſchadhaft gewordenen Fresken in dem Großen Saale wieder herſtellte und durch neue Bilder erſetzte. Zu ſeiner Kennzeichnung geben wir (Fig. 170) eine große Altartafel aus ſeiner früheren Zeit (1480, Akademie Nr. 581) mit guten Figuren in der Art Bartolommeos, nur nicht ſo kräftig wie ſie bei dieſem zu ſein pflegen. Aber man darf ſeine Bedeutung nicht, wie daß neuerdings geſchieht, ſoweit übertreiben, daß man ihn als Charaktermaler, d. h. im geiſtigen Ausdrucke, über Giovanni ſtellt und dieſen hohen Anſpruch durch allerlei neue Zuweiſungen zu bekräftigen ſucht. Albiſe war ein tüchtiger Künſtler, der ſich trotz ſeiner Herkunft aus einer veralteten Schule in die neue Zeit zu finden mußte. Aber daß hindert nicht, daß wir, wie bißher, den Fortſchritt und daß größere Verdienſt bei den Bellini ſuchen.

Doch ehe wir zu ihnen übergehen, mag unß ein ſeltſamer Ausläufer der Muraneſen einen Augenblick beſchäftigen: Carlo Crivelli, der zwar von Squarcione beeinflusst iſt und einzelnes, wie ſeine wundervollen Fruchtfränze, auch von Mantegna, anderes wieder von den Bellini nimmt, im ganzen aber doch als Archaiſt biß 1493 an ſeinen ſteifen, aber prächtigſchönen, meiſt großen Figuren in ruhiger Haltung weiter malt. Er hat die Farben der Niederländer und in einzelnen Dingen viel Naturbeobachtung, aber die harte Modellierung und der ſtrenge Ausdruck — noch in dieſer Zeit! — machen dazu einen ſeltſamen Gegenſatz. Seine beſten Bilder ſind in der Brera und in London, dort die große „Madonna mit Heiligen“ von 1482 und ein kleineres Hochbild, die „Madonna in der Laube“ mit Guirlanden und Fruchtzweigen. Jener erſten ähnlich iſt die große Madonna aus Dudleyhouſe in Berlin, wo noch ein kleineres Triptychon, eine „Pietà mit Hieronymus und Magdalena“, unß ſeine früheſte Zeit vergegenwärtigt (Fig. 169). Mit

darunter mit Geigen und Flöten. Ich finde, daß damit alles geſagt iſt, waß man braucht, um ſchön zu leben,“ ſchreibt der fünfundzwanzigjährige Feuerbach an ſeine Mutter.

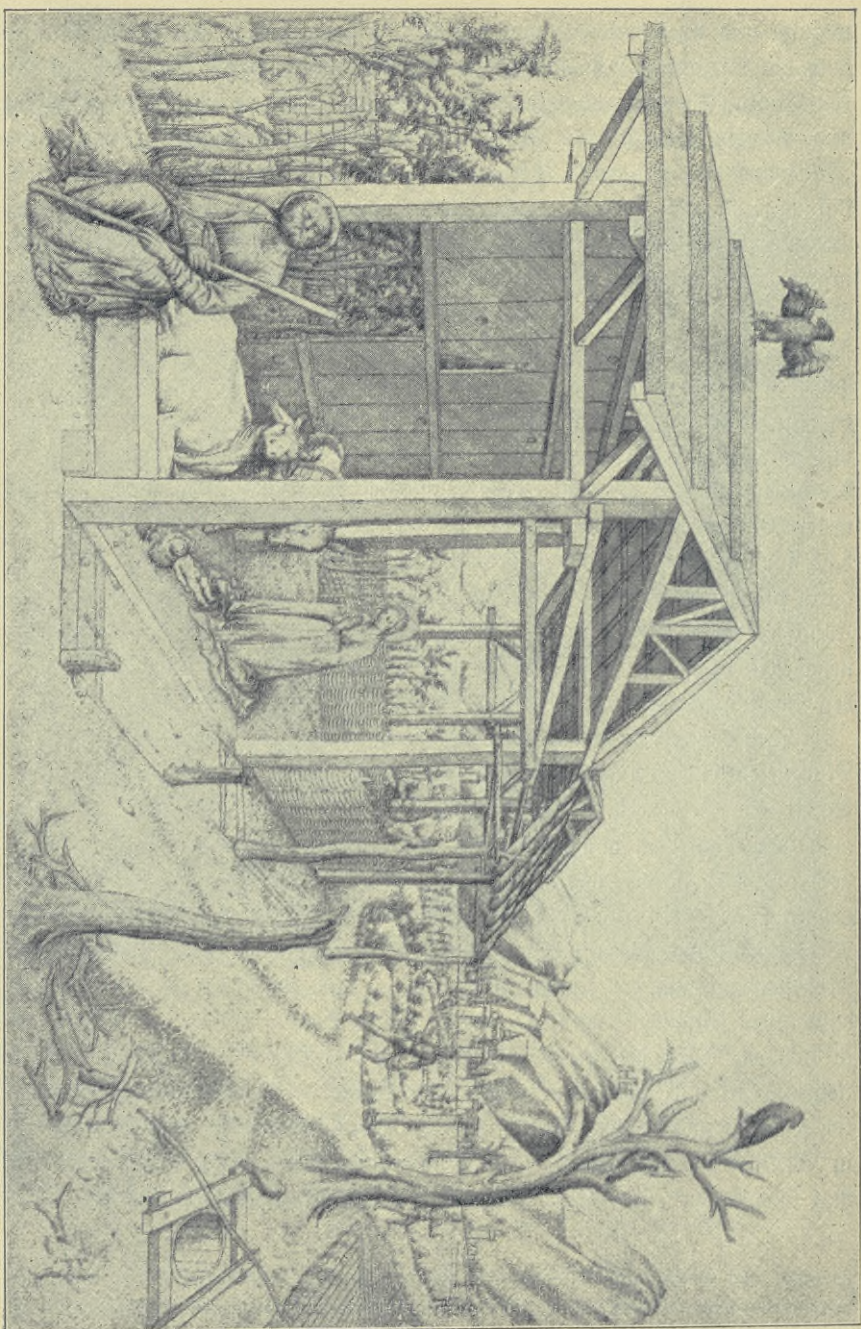


Fig. 171. Geburt Christi. Sandzeichnung von Jacopo Bellini. Paris.

diesen Bildern, an denen wir auch heute noch nicht gleichgiltig vorübergehen können, hatte er auch zu seiner Zeit, wo doch sein Archaismus schon ebenso auf die Menschen wirkte, Erfolg. Seit 1490, wo er geädelt wird, zeichnet er sich auf seinen Bildern als eques.

Den alten Jacopo Bellini haben wir schon als Mantegna's Schwiegervater kennen gelernt (S. 315). Er hatte zuerst in Florenz unter Gentile da Fabriano gearbeitet und diesen auch auf seinen Wanderungen begleitet (S. 268). Dann nahm er zweimal seinen Aufenthalt in Padua (1426—30 und 1444—60), wo er sich an Squarcione angeschlossen. Seine Wirksamkeit scheint sich nicht über 1464 hinaus erstreckt zu haben. Bilder von ihm sind selten. Aber seine Skizzenbücher haben für die venezianische Schule typische Bedeutung (S. 315). Der Aufbau der „Madonna mit Heiligen“, die sogenannte Konversazion, sowie andere, in der venezianischen Schule besonders beliebte ruhige, prächtige Versammlungen sind hier schon vorbildlich zusammengefügt. So die „Darstellung im Tempel“, worin ihm später Giovanni Bellini und Tizian folgten. Die „Anbetung der Könige“ hatte vor ihm Gentile da Fabriano gemalt (S. 265), dazu auf einer Predella die anbetende Mutter vor dem Kinde dargestellt (S. 109). Diesen Vorgang legt Jacopo (Skizzenbuch im Louvre) in eine weite Landschaft (Fig. 171). Die Hauptfiguren, wie bei Gentile auf der Predella: Maria das Kind anbetend in einem geräumigen Stalle, Josef davor sitzend und eingeschlafen; die Könige nahen zu Fuß. Die Landschaft, mit sparsam belaubten Bäumen und Baumstämpfen und leerem Gelände dazwischen, hat schon eine gewisse Stimmung. Berge mit einer Stadt und mit Burgen schließen den Hintergrund ab, Reiter und Fußgänger beleben als Staffage diesen äußerst charakteristischen Entwurf eines venezianischen Breitbildes. — Auch die „Grablegung“, die später von Giovanni Bellini und den Oberitalienern und Umbrenn gern dargestellt wurde, während sie den Florentinern weniger zusagte, findet sich schon früh bei Jacopo.

Seit 1464, wo seine Thätigkeit zu Ende geht, ist sein älterer Sohn Gentile († 1507), der also den Vornamen des umbrischen Lehrers trägt, selbständig. Seine Madonnen sind nebensächlich. Seine Richtung geht auf das Porträt (Bildnis Mohammeds II., bei dem er 1480 in Konstantinopel war, im Besitz der Lady Layard, Venedig) und auf das Sittenbild. Das venezianische Sittenbild steht an sich tiefer, als das durch Giotto vorbereitete dramatische Sittenbild der Florentiner. Es giebt keine Handlung und keine im Ausdruck abgestuften Charaktere, sondern repräsentierende Gestalten in

möglichst reicher Tracht, auch nicht kunstvoll gruppiert, sondern dicht und zufällig, wie dem täglichen Leben entnommen, an einander gestellt. Die Architektur tritt sehr hervor, und das prächtige Kolorit ist die Hauptsache.

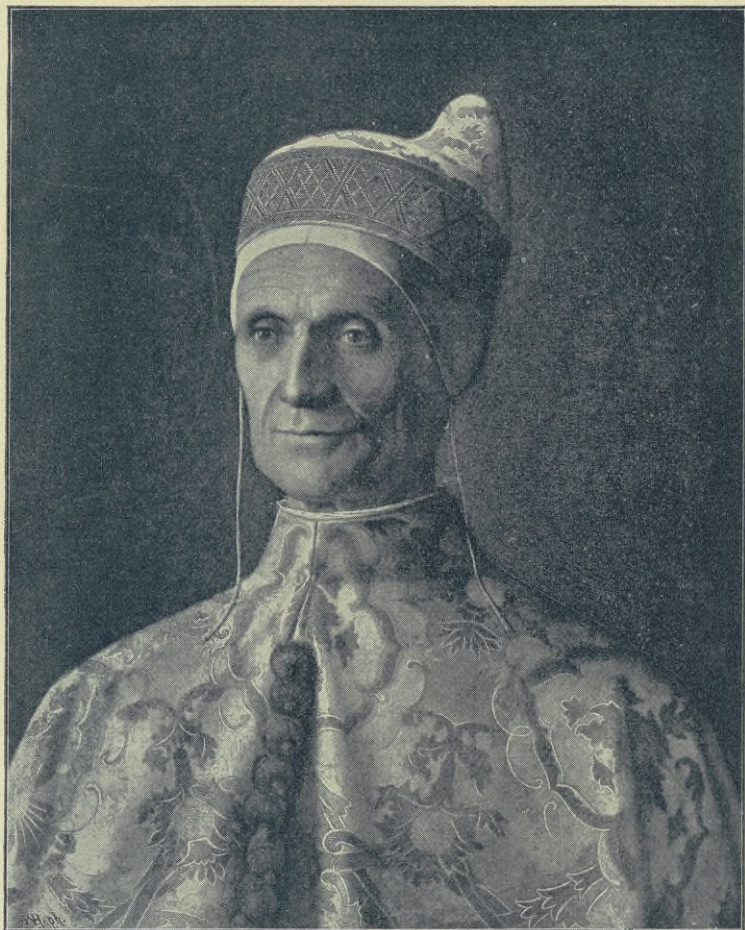


Fig. 172. Bildnis des Dogen Loredano, von Giovanni Bellini. London.
Phot. Hanfstaengl.

Das Format ist breit, der Maßstab sehr groß. Um dieses venezianische Sittenbild hat also Gentile das Hauptverdienst.

Wollen wir solche umfangreiche Existenzdarstellungen richtig beurteilen, so müssen wir bedenken, daß sie gar nicht als Tafelbilder gedacht, sondern

aus dem Wandbilde in Fresko hervorgewachsen sind. Gentile und sein Bruder Giovanni hatten, wie wir sahen, zusammen mit Luigi Bivarini die alten ruinierten Fresken im Dogenpalast durch neue Bilder ersetzen müssen. Ueber diese Angelegenheit sind lange Verhandlungen geführt worden. Zunächst war es auf Erhaltung des Alten abgesehen, und Gentile bekam das Amt eines Konservators der Gemälde. Als er nach Konstantinopel ging (1479), erhielt es sein Bruder Giovanni. Dieser hat, nachweislich 1492, an „neuen“ Bildern („Begegnung Barbarossas mit Alexander III.“) gearbeitet. Auch diese sind längst, durch einen Brand 1577, untergegangen. Man gab damals das Fresko, weil es dem feuchten Klima der Lagunenstadt nicht mehr stand hielt, auf und überzog die Wände mit Leinwand, so daß nun von einer Freskotechnik nicht mehr die Rede und das Verfahren das gleiche war, ob man Wand- oder Staffeileigenmalde machte. Hatte man aber einmal angefangen, auf Leinwand zu malen, so lag es nahe, sie auch für Staffeilebilder anstatt der üblichen Holztafeln zu nehmen. Man war in der Größe weniger beschränkt und konnte nun auch auf einem transportablen Bilde den Vorteil, den bis dahin nur das Wandbild in Fresko geboten hatte, benutzen und in größeren Linien und Flächen arbeiten. Die alte historische Wandmalerei, die sich in dem übrigen Italien noch weiter behauptete, war in Venedig ausgeschieden. Um so eifriger pflegte man hier bald, wie wir sehen werden, die neue Technik des Staffeilebildes, die Oelmalerei.

Unter diesen Voraussetzungen werden uns einige dieser noch erhaltenen Wandbilder Gentiles verständlich. Drei für das Haus (scuola) der Johannesbrüderschaft bestimmte befinden sich in der Akademie. Eines (1496) zeigt uns eine Prozession mit einem „wunderwirkenden Kreuzestiel“ auf dem Markusplatze, mit zahlreichen nach dem Hintergrunde zu verjüngten Figuren, ein anderes (1500), die „Rettung der Kreuzespartikel“ aus einem Kanal, ist mannichfaltiger an Szenen und Figuren, ohne daß aber der Maler zu einer künstlerischen Komposition durchgedrungen wäre. Links vorne sitzt Caterina Cornaro*) mit ihren Hofdamen, schön gepuht und reihenweis

*) Dies Porträt der Königin von Cypern ist also authentisch, ebenso wie Gentiles Bildnis in Pest und die Büste in Berlin (v. Beckerath). Wahrscheinlich ist Caterina auch in der Stifterin auf der „Madonna“ von Jacopo de' Barbari (Berlin) dargestellt. Die Tizian zugeschriebene Halbfigur mit in einander gelegten Händen, als heilige Katharina aufgefaßt (Mffizien Nr. 648) ist erheblich jünger, als Gentiles Porträt. Dagegen stellt ein dem Paolo Veronese zugeschriebenes Bild (Wien Nr. 589) eine andere vornehme Dame dar und ist von Badile, der darin Tizian und Paolo



Fig. 173. Predigt des h. Markus (Teilstück), von Gentile Bellini. Mailand, Brera.

nachgeahmt hat. — Will man übrigens des Abstandes des jetzt manchmal überschätzten Gentile von Giovanni deutlich inne werden, so vergleiche man Giovannis Brustbild des Dogen Loredano (London), so sprechend und charakteristisch aufgefaßt und dabei im Fleisch weich und naturwahr, mit der Farbe modelliert (Fig. 172). So etwas hätte Gentile nicht machen können!

geordnet, ohne Abwechslung und Leben. Das dritte Bild stellt die „Heilung eines Fieberkranken“, der vor dem Altar kniet, dar. Am besten ist eine für die Markus=Scuola gemalte „Predigt des Markus“ (Brera), gedacht in Alexandrien, welches nach Art Venedigs vorgestellt wird (Fig. 173). In orientalischer Weise verschleierte Frauen, Männer im Turban, Dromedar und Giraffe geben uns den Ertrag von Gentiles Aufenthalt im Orient, während die mit Rossmatenarbeit verzierte Rednerbühne wieder an die Heimat erinnert. Dieses Bild hat Giovanni vollendet; vielleicht gehört ihm die männliche Gesellschaft links. Ein ähnliches Bild im Louvre: „Domenico Trevisiano als venezianischer Gesandter in Kairo“, bezieht sich auf eine Gesandtschaft von 1512, hat also mit Gentile nichts mehr zu thun.

Wenn wir diese reichen und wirkungsvollen Bilder mit den gleichzeitigen Fresken der Florentiner vergleichen, so sind in der Charakteristik der Personen, in dem mannichfaltigen Wechsel der Gegenstände, in dem heiteren Reichthum der äußeren Szenerie, ob Architektur, ob Garten, Feld und Wasser, von der schönen Föhrung der Linien, die die Komposition ausmachen, an bis zu der wirklichen, kunstvollen Perspektive, jene Toskaner dem Gentile überlegen, nicht aber in der allgemeinen malerischen Erscheinung und in der malerischen Wirkung des Einzelnen, am wenigsten in dem eigenartigen Kolorit. Geh man dann aber von Gentile weiter zu seinem Bruder Giovanni, so füllt dieser die Lücken an geistigem Gehalt, an tieferer Durchbildung der Einzelheiten, an Komposition soweit aus, daß nun, am Ende des Jahrhunderts, die Kunst der Bellini als Ganzes, zumal da das Kolorit an selbständigem Werte zu ihren Gunsten in die Waagschale fällt, den Vergleich mit der Malerei der Florentiner aushalten kann. Wir haben das an Giovanni Bellini weiter zu verfolgen.

Giovannis Leben (1428—1516) erstreckt sich über einen langen Zeitraum, der zugleich für die Kunst zwei ganz verschiedene Zeitalter in sich begreift. Deswegen und weil Giovanni ein in der Kunstgeschichte vielleicht völlig einziges Beispiel dafür ist, wie jemand im Alter jung bleibt, war er zum Schulhaupt der Venezianer wie geboren. Er hat zahlreiche Schüler gehabt. Von den jüngeren und talentvollen hat er später noch gelernt, und in ihm selbst finden sich die alten und die jungen, die ganz getrennte Wege gehen, wieder zusammen, denn sie haben alle einmal unter seiner Leitung gestanden. So verschieden sie, gegen einander gehalten, sind: wenn wir sie mit ihm vergleichen, verstehen wir, wie beide Gruppen von demselben Meister ausgehen konnten. So können wir an der Hand seines Lebensganges die

Entwicklung der venezianischen Malerei verfolgen bis dahin, wo sie sein größter Schüler Tizian selbständig aufnimmt. Als Giovanni sich seinen Stil zwischen 1480 und 90 geschaffen und die Vivarini endlich überwunden hatte, war er schon nicht mehr jung. Um diese Zeit malt schon die ältere Reihe seiner Schüler: Carpaccio, Cima, auch Bassaiti. Sie sind von den Vivarini ausgegangen, dann aber unter Giovanni's Einfluß gekommen und schlagen nun in dieser Zusammenfügung, jeder für sich, eine Richtung ein, wo Carpaccio und Cima das Dagewesene in tüchtiger Weise wiederholen, ohne neues zu geben, im wesentlichen also Archaisken sind, während Bassaiti, der jüngste dieser Reihe, daneben noch etwas aufnimmt von einem neuen Geiste, von etwas gemeinsamem, was Giovanni Bellini mit seinen jüngeren Schülern verbindet und was uns heute, wenn wir von der venezianischen Malerei sprechen, für ihr Kennzeichen zu gelten pflegt. Diese jüngeren Schüler Giovanni's wurden erst in diesen Jahren (1475—85) geboren. Es sind darunter große Talente: Giorgione, Tizian, Palma, Lotto, von denen wenigstens Giorgione sehr frühreif war. Giovanni Bellini war, als das neue Jahrhundert anbrach, 72 Jahre alt, aber seine künstlerische Entwicklung war, so seltsam das klingt, noch nicht abgeschlossen. Wie er früher von Antonello da Messina (s. unten S. 370) die Deltechnik angenommen hatte, so nahm er nun von diesen jüngeren geistige Einflüsse in sich auf, so daß bis an sein Lebensende ein stetes Fortschreiten an ihm sichtbar bleibt. Wohl war es ein Glück für ihn, daß solche Genossen seinem Alter zu teil wurden, aber es gehörte auch seine Natur dazu, um sich das zu eigen zu machen.

Giovanni Bellini, ob er nun in Padua geboren wurde oder in Venedig, verbrachte jedenfalls einen großen Teil seiner Jugend in Padua und in der engsten Verbindung mit seinem Vater, sowie mit seinem späteren Schwager, dem wenig jüngeren Mantegna. Er malte auch später noch gelegentlich, wie diese immer, in Tempera, und man spricht bei ihm zunächst von einer mantegnesken Periode, worin ausgedrückt sein soll, daß Mantegna der stärkere Geist und der beeinflussende Teil war. Aber abgesehen davon, daß bei Giovanni schon früh die Landschaft bedeutender auftritt, als bei Mantegna (S. 317), hat er auch einen noch höheren, angeborenen Sinn für die malerische Erscheinung, in deren Ausdruck er darum nicht nur später, sondern auch schon früher, wo er noch in reiner Tempera malt, bisweilen den Mantegna übertrifft.

Im Kreise seiner Gegenstände ist die Madonna die Hauptsache. Sie

erscheint zunächst in vielen Exemplaren als Halbfigurenbild für die Privatandacht, mit dem vollen Kopftuch und mit älterem Gesicht, als reife Frau, auch nicht so zärtlich gegen das Kind gewandt, wie die florentinische. Sie hat von vorn herein die Anlage zu einer größeren Vornehmheit, und all der kleine, zierliche Toiletten Schmuck ist beiseite gelassen. Vollends die thronende Madonna des Kirchenbildes, in ganzer Figur, hat diesen ernsten und hohen Charakter, und sie hat mit den sie umgebenden Heiligen weniger Zusammenhang, als bei den Florentinern. Auch das breite Halbfigurenbild



Fig. 174. Pietà, von Giovanni Bellini. Florenz, Uffizien.

aller späteren Venezianer, die „Madonna mit Heiligen“, findet sich schon bei Giovanni. Alle diese Gegenstände zeigen, verglichen mit ähnlichen Aufgaben Mantegna's, eine größere Weichheit und das eigentlich Malerische, das sich bei Giovanni immer selbständiger ausbildet. Den Abschluß dieser Reihe macht eine große „Madonna mit Heiligen“ für die Kirche S. Giovanni e Paolo (1867 verbrannt), noch in reiner Tempera. Sie hat die volle Ueberlegenheit Giovanni's über die Vivarini endgiltig ausgesprochen.

Sodann hat Giovanni in der „Beweinung Christi“ (Pietà), wie Mantegna, den nackten männlichen Körper zum Mittelpunkt eines Halbfigurenbildes gemacht, welches er in zwei verschiedenen Darstellungen — der aufgerichtete Körper wird entweder von Maria und Johannes, oder nur von

Engeln gestützt und betrauert — öfter wiederholt hat. Er geht hier von Mantegna und von den Werken Donatello's aus und arbeitet sich, indem er die Aufgabe immer wieder anders erfährt, von dem herben Realismus allmählich zu der ihm zusagenden malerischen Schönheit durch. Auf dem besten Exemplar der ersten Form (Brera) hat der Johannes mit seinen Drahtlocken



Fig. 175. Bildnis eines jungen Mannes, von Antonello da Messina. Berlin.
Phot. Gausstängel.

und den gerollten Falten des Hemdes am Halse etwas von einer Bronze=statue an sich. Eine weitere Entwicklung dieses Typus zeigt eine unvollendete Grisaille mit lebensgroßen Figuren (Uffizien, Fig. 174). Wie mild und weich ist dagegen der Gegenstand auf den besten Bildern der zweiten Form (Berlin; Rimini, Stadthaus) behandelt: der Christus, das einmal von zwei erwachsenen Engeln in halber Figur gestützt, die hinter dem nackten Körper ein hellrotes Tuch gespannt halten, das andremal von vier kurzbeleideten, etwas

jüngeren Engeln in ganzer Figur umgeben! Namentlich in dem Berliner Bilde hat Giovanni mit der reinen Tempera schon eine Zartheit der Abstönung erreicht, die die Anlage zu einem wirklichen Koloristen bekundet.

Bald darauf tritt nun für die venezianische Malerei die bedeutungsvolle Wendung ein, welche von der Tempera zum Lasieren mit Oelfarbe und zunächst zu einem gemischten Verfahren, dann aber zu der reinen Oelmalerei führt. Der Anfänge dieser neuen, niederländischen Technik an einzelnen Punkten Mittelitaliens ist früher gedacht worden (S. 229). In Venedig hat sie von den Einheimischen zuerst Giovanni ausgeübt. Die Ueberlieferung ist auch hier nicht so bestimmt, wie man wünschen möchte. Gewiß ist nur, daß Antonello da Messina im Anfange der siebziger Jahre nach Venedig kam und das Verfahren mitbrachte. Ob er selbst in den Niederlanden war, oder ob er es an flandrischen Bildern (Rogier van der Weyden) studiert hatte, läßt sich nicht feststellen. Die sizilische, vom Lokalpatriotismus eingegebene Tradition ist nicht älter, als Vasari, und ganz wertlos. Thatsächlich erscheint uns die in Sizilien einheimische Malerei vielmehr umgekehrt von Venedig beeinflusst.

Antonellos Lebensumstände kennen wir nicht. Sein frühestes bekanntes Bild, ein Christus von 1465 (Salvator mundi, London) und ebenso eine „Kreuzigung“ von 1475 (Antwerpen), mit scharfer Zeichnung und von höchst sorgfältiger Ausführung, zeigen ihn ganz unter niederländischem Einfluß stehend. Auch drei kleine Porträts, männliche Brustbilder (Berlin), erinnern entschieden an flandrische Technik. Das schönste darunter, virtuos modelliert und emailartig gemalt, stellt einen bartlosen jungen Mann dar in schwarzer Kleidung und Mütze vor einer Landschaft (Fig. 175; die Inschrift jetzt sicher 1478 gelesen); das zweite, unbezeichnet (Nr. 25; rote Kleidung auf dunklem Hintergrund) ist wohl etwas später; das dritte, aus der Sammlung Hamilton, ist 1474 datiert. Wir können Antonello nun in seinen späteren Bildern bis 1493 verfolgen. Hier zeigt er sich aber ganz als Venezianer, so in dem großen „Sebastian“ (Dresden), der in der Modellierung des Nackten, in der Verkürzung der menschlichen Gestalt und in der perspektivisch durchgeführten Architektur deutlich an Mantegna und Bellini erinnert (Fig. 176). So ist Antonello freilich ein hervorragender Porträtist, aber übrigens erscheint er doch auch in seiner Reise dem Giovanni gegenüber als der Empfangende und nicht als ein schöpferisches Talent, vielmehr als ein bedeutender Techniker, der sicher den Weg von einer Kunstweise in die andere findet, und der darum den Venezianern wohl die Vorteile dieser neuen Technik bringen konnte, aber

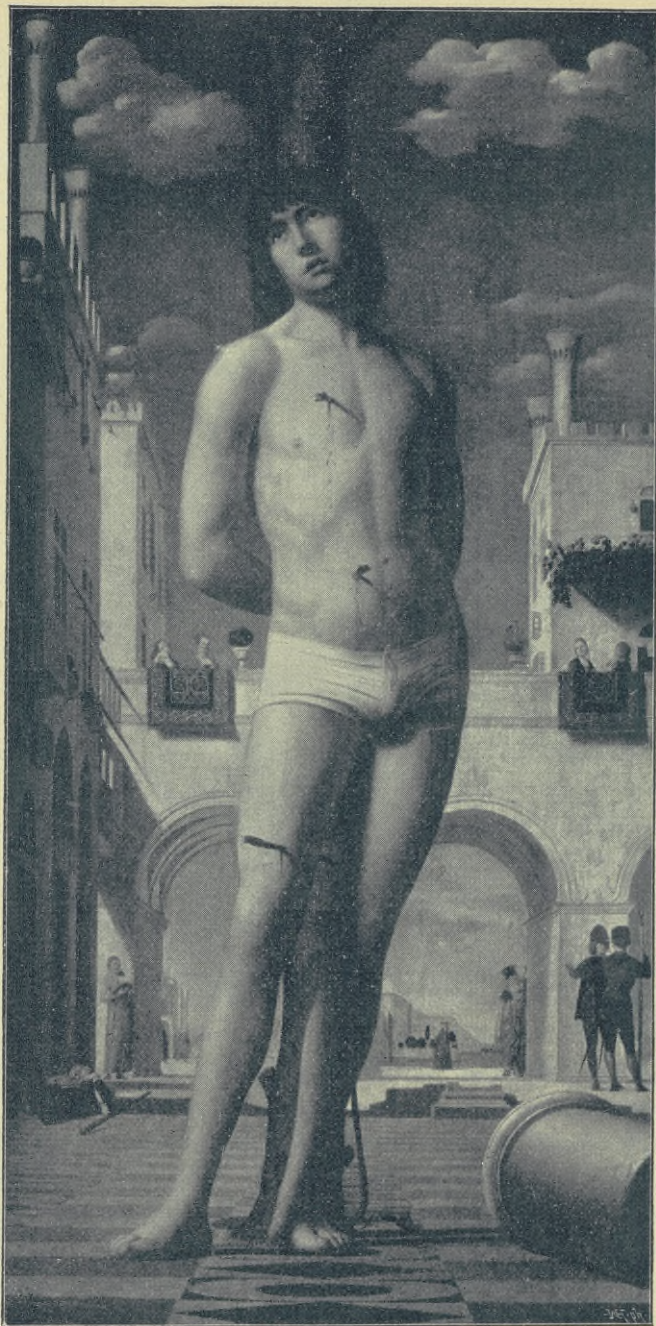


Fig. 176. Heil. Sebastian, von Antonello da Messina. Dresden.

nichts anderes. Dem größeren Talente Giovannis war es vorbehalten, die Technik in Italien in neuen Aufgaben zu bedeutenderer Wirkung zu bringen.

Giovanni, eine Künstlernatur im guten Sinne, wie sein Schwager Mantegna, war sein ganzes Leben hindurch sehr thätig. Seit den achtziger Jahren nahm die Arbeit zu; er war für den Dogenpalast beschäftigt und konnte nicht mehr allen Aufträgen genügen, trotz der wachsenden Hilfskräfte seiner Werkstatt. Denn nun wuchsen ihm bald seine jüngeren Schüler entgegen, deren Entwicklung wieder auf ihn zurückwirkte. Der kräftigste von ihnen war Tizian, der tief sinnigste Giorgione, beide etwa gleichalterig. Man begreift es, wenn die sanfte Art des einen dem älteren Manne mehr zusagte, und wenn sie ihn unvermerkt eher gewann, als die energische des anderen. So spricht man denn bei Giovanni von einer giorgionesken Periode, die, nach den Lebensverhältnissen Giorgiones gerechnet, in den neunziger Jahren beginnen könnte. Giovannis Bilder werden weicher und geschmeidiger in den Formen, in den Farben leuchtend und mannichfach abgetönt. Sie nehmen uns, über das Wohlgefallen an den einzelnen Gegenständen hinaus, in Anspruch durch eine allgemeine Stimmung, die wir nicht auf etwas einzelnes zurückführen können, die als ein tieferer, poetischer Inhalt sich unserer Empfindung bemächtigt. Und da der Grundzug dieser Stimmung mehr sinnend und ernst als heiter ist, so sind wir geneigt, hier das Bindeglied zwischen Giovanni und seinem Schüler Giorgione zu sehen. Giovanni hat nun in zahlreichen großen Kirchenbildern die höchsten Schöpfungen seines Geistes hervorgebracht. Man darf zwischen dem, was er zwischen 1480 und 1490 schuf, und den gleichzeitigen Arbeiten der Florentiner getrost Vergleiche machen. Mit Hilfe des neuen Verfahrens war die Wirkung des Lichtes und der Farben auf eine solche Höhe gebracht, daß man in Florenz und Rom noch lange nach dem Anbruch des 16. Jahrhunderts von den Venezianern lernen konnte. War man dort noch reicher in der Erfindung und mannichfaltiger in den Gegenständen und gründlicher im Durchführen und Ausgestalten: in der natürlichen, unmittelbar wirkenden Darstellung des Lebens und in der Wiedergabe aller seiner leuchtenden Pracht war man in Venedig weiter. Charakteristisch ist hier die zunehmende Bedeutung einzelner Bestandteile, z. B. des Vorhanges, der Draperie, anstatt der bloß architektonischen Umrahmung; von dieser bleibt oft, auch bei dem einzelnen Brustbild, Porträt, Madonna u. s. w., nur die Steinbrüstung übrig, worin die Venezianer mit den Oberitalienern zusammentreffen. Sodann ist jetzt in Venedig, mit Hilfe des neuen Bindemittels, die Stoffmalerei aus-

gebildet worden, und endlich kam das Malen in Del der Landschaft zu gute, die nun auf den Figurenbildern der Venezianer und schon bei Giovanni eine große Bedeutung gewinnt. Das scheint seltsam, da man für die Land-



Bild. 177. Contra Convesione (untere Hälfte), von Giovanni Bellini. Venedig, Akademie.

schaft doch in Venedig kaum natürliche Vorbilder hatte. Aber die Künstler hatten die Erinnerung an ihre Heimat mitgebracht, und die Landschaft der nahen Küste gaben weitere Anregung. Die Deltechnik konnte das Pflanzenleben und das wechselnde Spiel der atmosphärischen Luft besser wiedergeben, als die Tempera, die man darum auch bisweilen für das Figürliche bei-

behielt, um nur den landschaftlichen Hintergrund in Del zu malen. So bekam dieser selbst neue Bedeutung. Der Venezianer, auch darin dem Nordländer ähnlicher, wußte Stimmung in die Landschaft zu legen. Sie wurde schon als Hintergrund selbständiger, für das Bild wichtiger, wurde dann zur Hauptsache oder hielt doch den Figuren fast das Gleichgewicht. Was Giovanni Bellini begonnen hatte, führte Tizian weiter; bei Rubens und anderen treffen wir es viel später wieder. Dort also in Venedig hat es seine Heimat.

Wir bemerkten schon, daß Giovanni im Gegensatz zu Mantegna einen besonders fein ausgeprägten Sinn für diesen Bestandteil der Malerei hatte. Die Landschaft auf seinem „Petrus Martyr“ (London) war von jeher berühmt, und das letzte Werk seines Lebens ist die herrliche, große heroische Landschaft mit mythologischen Figuren (Schloß Anwick beim Herzog von Northumberland), welche Alfons I. von Ferrara 1514 bei ihm bestellt hatte. Des Herzogs Schwester, Isabella von Mantua (S. 336), die zehn Jahre früher nach mühsamen Unterhandlungen endlich eine Madonna bekommen hatte, konnte ein weltliches Bild von dem Vielbeschäftigten nicht mehr erlangen. Jene Landschaft in Breitformat giebt Anlaß zu vielen Beobachtungen. Mantegna hatte das Mythologische auf seinen beiden Bildern für Isabella in seiner gedankenreichen und zugleich formstrengen Weise gegeben, hier und da zu einer gewissen, höheren Schönheit erhoben. In Costas „Museum“ spüren wir etwas von dem erfindenden Geiste Ariostischer Romantik. Giovanni giebt Figuren aus dem bacchischen Kreise, wie sie sein Vater in sein Skizzenbuch gezeichnet hatte, aber hier in behaglicher Sinnenlust gelagert, eine Vorstufe zu Tizians ausgelassenen Bacchanalien. Er setzt sie in eine weite, von der untergehenden Sonne durchleuchtete Waldlichtung und übertrifft seine Vorgänger in dem Ausdruck der Naturstimmung. Ihm gehört die Zeichnung, welche dieser Stimmung die Grundlage giebt. Das schöne, warme Kolorit aber gehört Tizian, der das Bild ausgeführt und ihm den Hintergrund, das Bergland seiner Heimat Cadore, hinzugefügt hat.

Endlich haben wir noch einige der herrlichen Kirchenbilder aus Giovanni's reifer Zeit zu betrachten. Die Reihe beginnt mit einer breiten Altartafel in Del für S. Giobbe (Akademie) von 1480: die Madonna thront mit je drei Heiligen rechts und links; auf den Stufen des Thrones sitzen drei langbekleidete musizierende Engelknaben (Fig. 177). In diesem schon von den Zeitgenossen vielbewunderten Werke giebt Giovanni nach Komposition, Farbe und Stimmung schon die Vorahnung seiner höchsten Leistung, der Madonna von S. Zaccaria 1505. Er hatte sie gerade vollendet, als

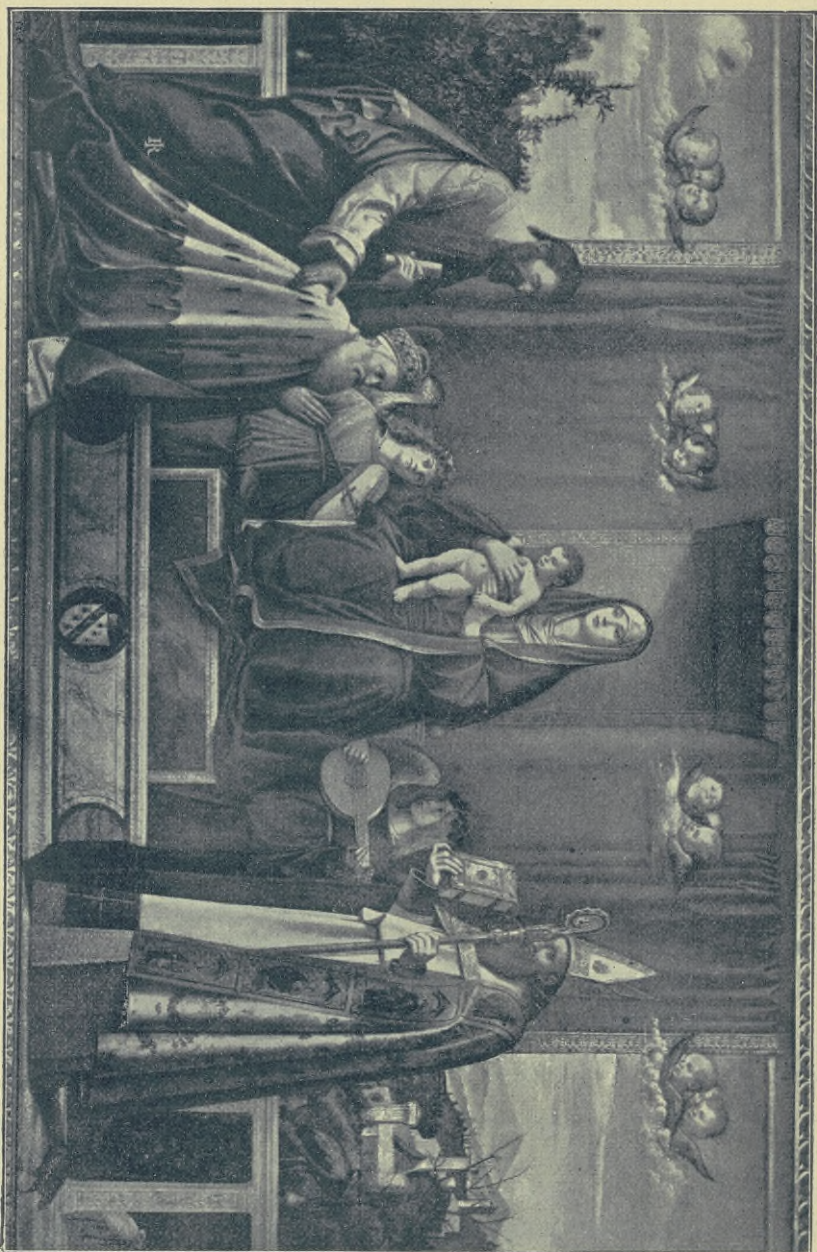


Fig. 178. Madonna mit dem Jungen Bartholäus, von Giovanni Bellini. Milano, S. Pietro Martire. Phot. Aubertin.

Dürer nach Venedig kam. Die Kunst ist auf diesem Bilde in allen Teilen fortgeschritten, die Zahl der Figuren (je zwei Heilige und dazu ein geigender Engel auf der Thronstufe) ist beschränkt, der Ausdruck der sinnenden Gesichter



Fig. 179. Thronende Madonna, Teilstück des Altarbildes von Giovanni Bellini.
Venedig, S. Maria dei Frari.

ist noch mehr vertieft, die Falten sind weicher, das Kolorit ist wärmer und die Luft duftiger. Der Thron steht in einem hochgewölbten Nischenbau, woraus sich die Form des Hochbildes ergab. Bellini hat sich hier seinem Schüler Giorgione am meisten genähert. Interessant ist in dieser Hinsicht der Ver-

gleich mit zwei Bildern, deren Entstehungszeit (1488) so weit zurückliegt, daß damals von einem Einflusse Giorgione noch nicht die Rede sein kann. Auf dem einen, einem Breitbilde (S. Pietro Martire in Murano), thront die Madonna vor einem breiten Vorhange, zu dessen Seiten man in die Landschaft sieht (Fig. 178). Links kniet der Doge Barbarigo, von Markus an die Stufen des Thrones geleitet, rechts steht Augustin im Bischofsornat. Zu den Seiten der Maria nach dem Hintergrunde zu stehen zwei langbekleidete musizierende Engel, oben erscheinen, in vier Gruppen geordnet, auf Wolken geflügelte Engelnköpfe. Die Farben sind tief und glänzend, die Lichter pastos aufgesetzt, wie später bei Tizian. An den einzelnen Gegenständen sieht man, wie weit Giovanni aus eigenen Mitteln der Schönheit Giorgiones entgegenkommen konnte; in Bezug auf die eigentümliche, geheimnisvolle Stimmung ergiebt aber das spätere Bild von S. Zaccaria einen bemerkenswerten Ueberschuß über das frühere. Das andere Altarbild von 1488 (S. Maria dei Frari) hat ungefähr dieselben Bestandteile: die Madonna mit jederseits zwei männlichen Heiligen und mit zwei musizierenden Engeln in kurzen Hemden (wie bei Mantegna und Donatello). Die Figuren an sich sind wohl noch schöner, die Heiligen aber in einem besonderen Pilasterbau von der Madonna, die in der Nische sitzt (Fig. 179), getrennt und ohne Beziehung zu einander, also nach älterer Art.

In einzelnen dieser großen Heiligenbilder seiner späteren, vielbeschäftigten Zeit nimmt man wohl ein Nachlassen der alten Kraft wahr, wenn nicht die ausführende Hand geringerer Schüler das verschuldet hat. Andere aber zeigen ihn auf der früheren Höhe, so noch ganz zuletzt ein Altarbild für S. Giovanni Crisostomo (1513): Hieronymus, Christoph und Augustin sind in einer hügeligen Landschaft zu einer Gruppe geordnet, die sich nicht einheitlich zusammenschließt, weil sie keinen Mittelpunkt hat. Aber die Figuren sind groß und würdig aufgefaßt, und in der Verteilung von Licht und Schatten, sowie in dem kräftigen, leuchtenden Kolorit gehört das Bild noch zu den allerschönsten.

Ob wir uns Giorgione und den anderen bedeutenderen Nachfolgern Giovannis zuwenden, müssen wir dreien seiner älteren Schüler einige Bemerkungen widmen. Sie sind alle von der Schule von Murano ausgegangen und allmählich in den Bereich Giovannis hinübergetreten. Carpaccio z. B. hat mit ihm im Dogenpalast gearbeitet. Er und Cima gehen als

tüchtige Nachzügler ihren Weg weiter, unberührt von den Einwirkungen seiner späteren Entwicklung, die an dem jüngsten von ihnen, Vasaiti, schon wahrnehmbar ist.

Vittore Carpaccio, vielleicht aus Istrien, imponiert äußerlich am meisten mit seinen großen zwischen 1470 und 1522 gemalten Geschichts-



Fig. 180. Mariä Tempelgang, von Carpaccio. Mailand, Brera.

bildern. Seine beste Zeit ist die von 1490 an: „Leben der Ursula“ in neun großen Bildern (Venedig, Akademie), kleiner im Format und noch reifer (1502—8) „Leben der Heiligen Georg und Hieronymus“ (daselbst, S. Giorgio degli Schiavoni); „Stephanuscyklus“ in fünf Bildern (zerstreut; eines in Berlin, 1511). Aufzufassen sind diese Bilder als Dekorationen für Innenräume, anstatt der Fresken; sie sind in Del auf Leinwand gemalt

(sonst malt Carpaccio auch, wie die beiden anderen, auf Holz). Sie schließen sich also in der Gattung an Gentile Bellini an, mit dem Carpaccio auch die Vorliebe für orientalische Kostüme teilt. Irgend welche tieferen, psychologischen Züge, wie bei den Florentinern, darf man nicht suchen. Im Grunde ist es darum auch nicht richtig, ihn einen Erzähler zu nennen; er giebt vielmehr gut gestellte lebende Bilder. Aber sie wirken angenehm, zunächst wegen ihrer Trachten und der Architektur, als naive Bilder der Zeit, dann auch malerisch, aber weniger durch die feinere Gruppierung, worüber das bei Gentile gesagte gilt, als durch die Kontraste der großen Licht- und Schattenmassen und durch die venezianische Farbe. In dieser Hinsicht lehrt aber auch schon ein einziger Blick auf Giovanni Bellini den Abstand von einem selbständigen Koloristen höherer Ordnung kennen. Gegenstände aus der Bibel und der heiligen Geschichte liegen nicht gut für seine Begabung. Wo er sie wählt, z. B. in „Mariä Tempelgang“ (Brera, Fig. 180), müssen sie sich die in Venedig übliche Umbildung in die Kostümprozeßion gefallen lassen. Trotzdem giebt man ihm neuerdings den schönen, vielumwobenen „Christus in Emaus“ (Venedig, S. Salvatore), der früher sogar Giovanni Bellini zugeschrieben wurde.

Feiner in der Erfindung und intimer im Ausdruck ist Cima da Conegliano (aus Friaul). Sein besonderes Schönheitsgefühl zeigt sich namentlich in kleineren Bildern und dann überhaupt in seinen guten landschaftlichen Hintergründen, wozu er oft das Hügelland seiner Heimat verwendet, was ihm seinen Künstlernamen „Cima“ eingetragen hat. Er malt zwischen 1489 und 1508. Seit 1492 entfaltet er sich in der Schatten- und Lichtgebung, in der Plastik seiner Gegenstände und dem metallischen Glanz seiner manchmal sehr schönen — z. B. eines Rosa oder Lila — Lokalfarben, worin er gegen Ende auch weicher wird, ohne aber die dufthigen Lasuren Giovanni's zu erzielen. Sein Stoffgebiet ist nicht die Kostümszene, sondern das ruhige Heiligenbild mit hübschen zeitgeschichtlichen, genrehaften Zuthaten. Dementsprechend wählt er statt des breiten das hohe Format. Das Beste von ihm findet sich in Venedig. Besonders gut ist eine „Madonna mit zwei Heiligen“, mit schöner Landschaft und Staffage, die schon an Giorgione erinnert (Wien Nr. 150). Gut mit vier bezeichneten Bildern ist er in Berlin vertreten; gut ist auch ein kleines Breitbild in Dresden: „Mariä Tempelgang“.

Nicht so prunkvoll, wie Carpaccio ist, und nicht so zart und lieblich, wie Cima wenigstens manchmal sein kann, ist Marco Basaiti, aber dafür

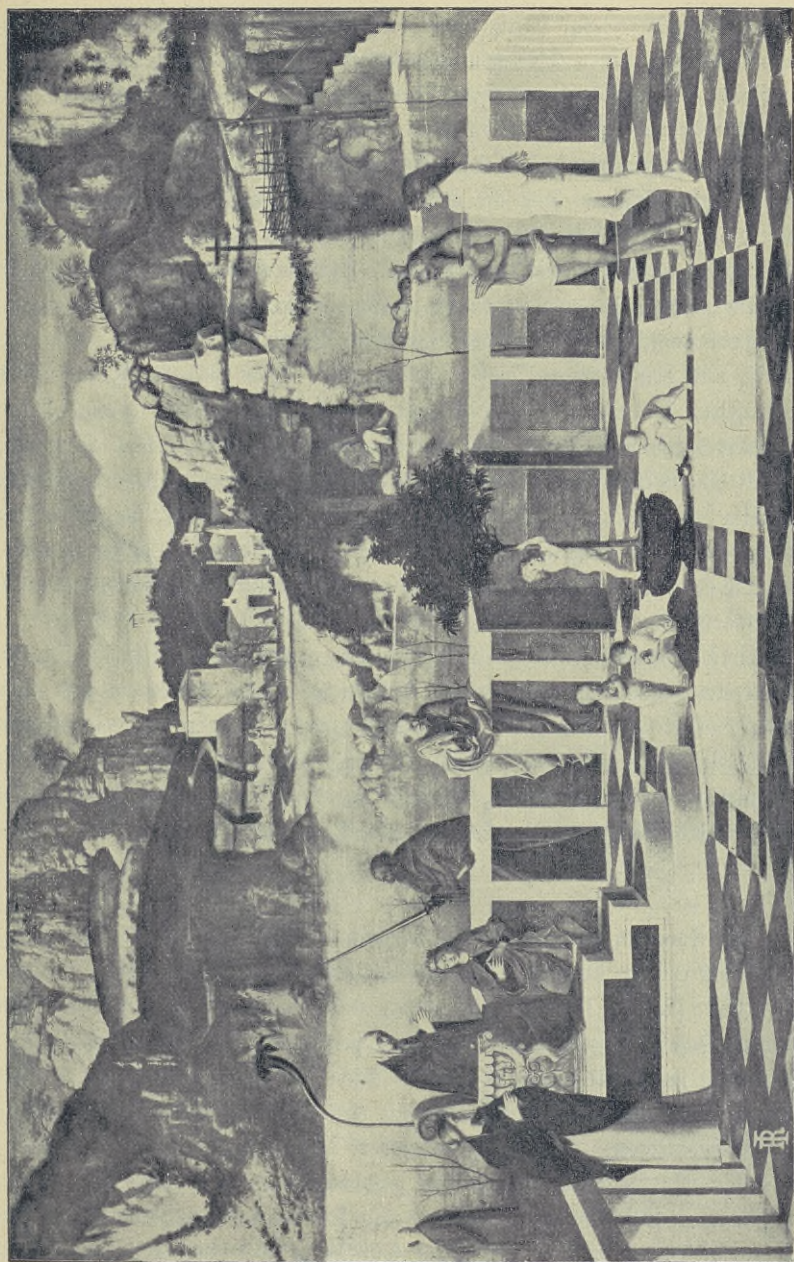


Fig. 181. Religiöse Allegorie, von Vasaiti (?), Florenz, Uffizien.

mannichfaltiger. Seine Heiligenbilder muten uns nicht ruhig und harmonisch an; sie haben einen kräftigen und düsteren Ausdruck und etwas herbes in der Zeichnung. Es ist, als suchte der Künstler nach etwas, dessen er in der Ausführung nicht Herr werden kann. Er malt zwischen 1490 und 1521 und nähert sich gegen 1510 dem Giovanni. Er ist mit drei Bildern in Berlin gut vertreten. Für die Stimmung seiner Bilder sind die Landschaftshintergründe wesentlich. Seine Farbe ist tief und kräftig, mit einem harzigen Bindemittel aufgesetzt, nicht vertrieben. Darum sind auch die Umrisse hart. In seiner besten Zeit nähert er sich mehr der Art der jüngeren Venezianer und giebt auch, etwa unter dem Einflusse Palmas oder Lottos, den harten Umriß und den harzigen Farbenauftrag auf. Aber diese Aenderung ist kein Fortschritt, sondern sie bedeutet nur den Uebergang in eine neue Manier. Die Bilder seiner mittleren Zeit bezeichnen dagegen seine Höhe. Wer sich in Vasaiti hineinversetzen mag, der wird den Eindruck gewinnen, daß er fesseln kann und eine Stimmung erweckt, für die man dann auch wohl in den Einzelheiten nach einer Begründung sucht. Er ist selbstverständlich lange nicht so tief, wie Giorgione oder Lorenzo Lotto, aber doch viel interessanter, als Cima oder Carpaccio. Sollte er sogar die wundervolle „religiöse Allegorie“, die man vielfach dem Giovanni Bellini zuschreibt, gemalt haben (Uffizien Nr. 631), ein Breitbild von ungemein reicher Erfindung, — die Madonna und allerlei Heilige, nicht als Gruppe zusammengeordnet, sondern mit novellistischer Willkür in eine parkartige Landschaft gesetzt (Fig. 181) — so hätte er freilich noch viel mehr in sich gehabt, als seine meisten Bilder ahnen lassen. Denn von hier bis Giorgione ist nicht mehr weit.

Wir kommen nun zu den jüngeren Nachfolgern Giovanni Bellinis. Unter ihnen sind uns einige verständlich und ausreichend bekannt, weil ihre ganze Entwicklung klar vor uns liegt, und ihr langes Leben ihrem künstlerischen Schaffen einen vollen Abschluß gewährte. So vor allen Tizian, der größte und vielseitigste, der von allen Einzelvorzügen seiner Genossen etwas in sich hat und etwas hinzuthut, was sie alle nicht haben, nämlich dramatisches Leben! Dann Palma, der Maler der vielen Frauenbildnisse mit dem leuchtenden Fleisch und den goldblonden Haaren, oder Sebastiano, der später zu Michelangelo überging, also kein reiner Venezianer mehr blieb. Andere wieder erfahren verschiedene Einflüsse, aber die Reihenfolge dieser Einflüsse oder, was manchmal dasselbe ist, das Verhältnis solcher Maler zu

einzelnen verwandten Künstlern, ist uns nicht völlig klar, während wir doch von ihnen selbst zahlreiche Bilder und auch von ihrem Lebensgange einige Kunde haben. Zu diesen gehören der tiefe, geheimnißvolle Lorenzo Lotto und ein etwas Geringerer, Girolamo Romanino; sie erinnern oberflächlich an Palma, gehen aber keineswegs in ihm auf. Einer aber ist unter ihnen, dem kein volles Leben gemessen worden ist, von dem wir wenig Bilder haben, von dem wir noch weniger wissen, denn er ist in der Blüte der Jahre gestorben, den wir aber dennoch für den bedeutendsten neben Giovanni Bellini und Tizian halten müssen, weil auf sein früh verschwundenes Talent viele für die Venezianer charakteristischen Eigenschaften zurückgehen, und das ist Giorgione.

Giorgiones Bild wiederherzustellen, soweit das mit den heute vorhandenen Mitteln noch möglich ist, wäre die schönste Aufgabe innerhalb der ganzen venezianischen Kunstgeschichte. Aber auch die schwerste! Denn es bedarf dazu des Sammelns und des Sichtens vieler Züge, die sich bei anderen Malern finden und die auf ihn zurückzugehen scheinen, einer Rechnung, die mit manchen Störungen zu kämpfen hat und bei aller Sorgfalt doch nicht sicher sein wird, Fehler zu vermeiden. Sollte sie dann auch für den Künstler selbst kein volles und in allen Teilen gesichertes Ergebnis haben, so wird die Bemühung doch dazu führen, daß wir seine Mitstrebenen besser verstehen. Das Problem liegt hier ähnlich, wie bei Verrocchio, dessen mutmaßlicher Bedeutung innerhalb der florentinischen Malerei wir früher weiter nachgehen mußten, als es die klare Ueberlieferung mit Sicherheit zu thun gestattete. Wir werden nun zur Schilderung Giorgiones seine Mitstrebenen und seine Nachfolger, soweit es zweckmäßig ist, mit heranziehen müssen, um, was dann noch über jeden einzelnen besonders zu sagen ist, am Schlusse nachzuholen.

Giorgione, um 1477 geboren, ist also genau so alt wie sein Mitschüler Tizian oder etwa wie Lorenzo Lotto, der aus Treviso nach Venedig kam, wenige Jahre älter als Palma, der aus Bergamo stammt. Romanino aus Brescia, der noch oft an ihn erinnert, ist schon fast zehn Jahre jünger. Am populärsten von allen ist nächst Tizian Palma. Er ist am leichtesten verständlich, denn er ist am wenigsten tief, und über die Hälfte seiner (im ganzen etwas über fünfzig) Bilder ist außerhalb Italiens zu finden; allein schon in Dresden kann man ihn fast vollständig kennen lernen. Seine meist weiblichen Köpfe sind berückend schön, fast schöner aber noch die Kleider, weniger ausdrucksvoll die Gestalten, am unbedeutendsten die Hände,



Fig. 182. Thronende Madonna, von Giorgione. Castelfranco, Hauptkirche.

in die doch mancher große Seelenmaler soviel zu legen wußte, entzückend endlich ist die Landschaft und eine über das Ganze ausgegoffene heitere, aber

nicht lebhafte Stimmung. Weil diese „Palma Stimmung“ etwas sich leicht dem Beschauer mittheilendes ist, und weil die edelsteinartig leuchtende Farbe manches seiner Bilder, sowie der Typus seiner Frauenköpfe etwas sehr charakteristisches haben, so hat man lange in ihm einen maßgebenden, für andere, selbst für Tizian oder Giorgione, einflußreichen Maler zu sehen geglaubt. In Wirklichkeit war er eine mehr empfangende Natur, die etwas einseitig, aber ausdrucksvoll wiedergab. Das anmutige Spiel dieses schönen Lebens muß anderwärts seine Quelle haben. Lorenzo Lotto ist außerhalb Italiens, wo seine meisten Bilder (gegen sechzig) sind, nicht so leicht zu begreifen. Er ist bedeutend vielseitiger als Palma, ergreift auch den Körper und die männliche Erscheinung mit Meisterschaft und giebt seinen Gesichtern mannichfachen, tiefen geistigen Ausdruck. Man könnte, im Vergleiche mit Palma, vielmehr ihn für den Gebenden, für den Urheber wenigstens eines Theiles dieses venezianischen Zaubers halten. Eine kräftigere Natur ist er jedenfalls. Schon eine Galerie, wie die Berliner, genügt, um das erkennen zu lassen. Aber Lottos künstlerische Entwicklung ist dunkel. Seine Vielseitigkeit kann auch in der Fähigkeit großer Anempfindung ihren Grund haben, und der geistige Urheber bleibt zu suchen. Daß Tizian eine solche eigene geistige Kraft ist, wird aus seinem langen Leben ohne weiteres klar. Er ist fast hundert Jahre alt geworden und hat bis in sein hohes Alter mit ungebrochener Kraft geschaffen. Er ist der vielseitigste von allen Venezianern, hat neue und immer neue Wege eingeschlagen, als die Genossen aus der Werkstatt Bellinis längst tot waren, ist also ein selbständiger Mann, ein Genie. Aber auch solche nehmen Einflüsse an; diese müssen nur zur rechten Zeit kommen. Warum sollte auch nicht Tizian ganz früh von Giorgione gelernt haben, wie es doch der Kunsthistoriker der Venezianer, Lodovico Dolce, in seinem Dialog *Metino* (1557) und eine namenlose Biographie Tizians von 1622 aus dem Besitze der Familie behaupten?

Von Giorgione meldet uns die Ueberlieferung wenig, aber dies Wenige macht den Eindruck, daß die jedesmal überliefernden von dem Werte ihrer Mitteilung eine hohe Vorstellung hatten, daß es sich um einen sehr beachtenswerten Mann handelte, über den man leider nicht mehr zu erzählen wußte. Der „große Georg“ war das Kind eines Landmädchens von Castelfranco und eines Vaters aus adlichem Geschlecht. Das ist alles, was man von ihm persönlich weiß. Alles andere knüpft sich an seine Künstlerlaufbahn und an Nebenumstände. In Castelfranco lebte ein alter, vornehmer Kriegsmann, der ein Lehen trug von Caterina Cornaro, der einstigen Königin von

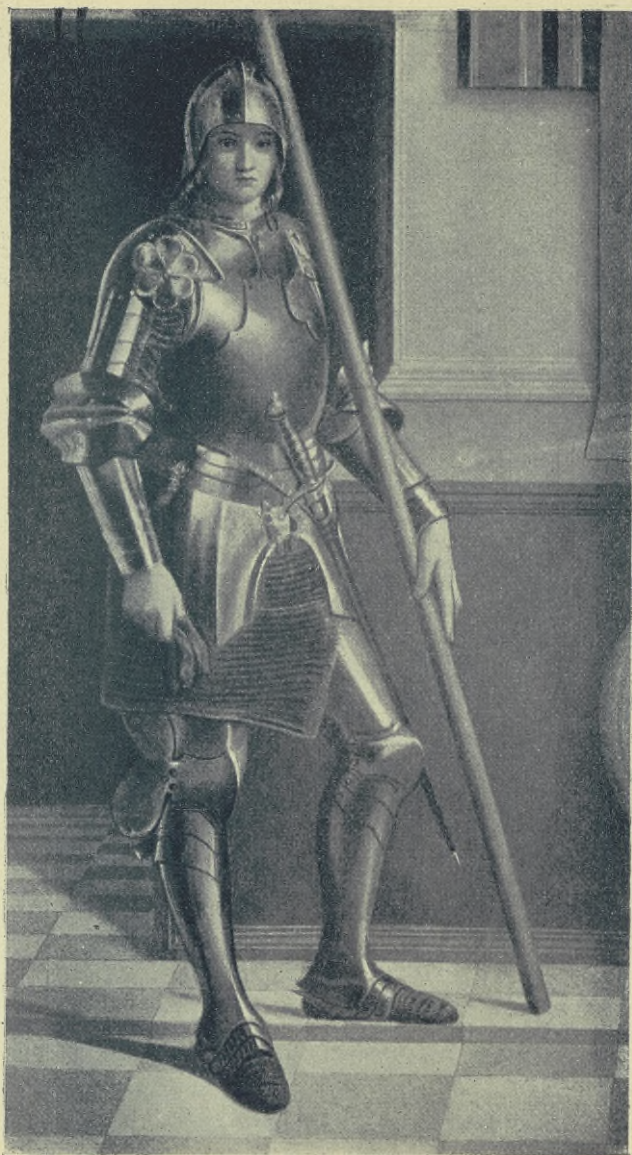


Fig. 183. Der h. Liberale. Aus dem Altarbilde des Giorgione in
Castelfranco. Phot. Anderson.

Cypern, welche einige Stunden weiter nordwärts, nach den Bergen zu, als Wittwe damals Hof hielt. Dem Alten starb in der Blüte der Jahre sein schöner Sohn, und zum Andenken an ihn baute er an die Hauptkirche der Stadt eine Kapelle, und für diese bestellte er bei Giorgione die Altartafel, welche ihren Platz nie gewechselt hat: eine sinnend niederblickende Madonna in einfacher Haltung auf einem sehr hohen Throne mit reichgemusterten Teppichen (Fig. 182). Unten, links von uns, steht ein schöner, gewappneter Jüngling, der heilige Liberale, der Schutzpatron der Kirche und zugleich die künstlerische Erinnerung an den Verstorbenen (Fig. 183). Auf der anderen Seite steht der heilige Franziskus; hinten sieht man schöne, stimmungsvolle Landschaft, an Castelfranco erinnernd. Oben, um die Gestalt der Madonna und auf der Landschaft, liegt noch warmes, goldiges Licht; unten am Thron, in der Kapelle, stehen die Männer schon in dämmerigem Halbdunkel. — Der junge Matteo war erst 1504 gestorben. Als das einfache, ergreifende Bild in Bestellung gegeben wurde, war Giorgione mindestens 27 Jahre alt, und er lebte überhaupt nur noch sieben Jahre, bis 1511. Das Ansehen, das er als Schüler Bellinis neben Tizian genoß, hatte er sich also schon damals erworben. Das Bild zeigt einen fertigen Künstler. So ehrenvoll und angenehm ihm der Auftrag des vornehmsten Mannes seiner Heimat sein mochte, er bekam ihn doch, weil er ihn verdiente und in Venedig als ein Maler von Ruf galt, mochte er nun damals noch in Bellinis Werkstatt arbeiten oder nicht. Der junge Meister führte einen Geschlechtsnamen (Barbarelli) trotz seiner diskreten Herkunft. Eine solche war damals in fürstlichen Familien nicht anstößig; warum hätte es unter einfachen Adlichen anders sein sollen? Er hätte die Erscheinung dieser vornehmen Gesellschaft schwerlich so getreu wiedergeben können, wenn er nicht auch an ihrem äußeren Leben, so oft er sich in seiner Heimat aufhielt, Anteil gehabt hätte. Die Königin Caterina saß ihm zum Bildnis. Ihr Vetter Bembo hat in einem äußerst anmutigen Buche, den „Leuten von Volo“ (1505), das Leben an dem kleinen Hofe hübsch geschildert, wo sich die Damen mit den Herren geistig unterhielten, Canzonen dichteten und musizierten, während in Venedig die Frauen, wie wir aus Palmas Bildern sehen, hauptsächlich an ihr schönes Haar und an ihre kostbaren Kleider zu denken pflegten. Giorgiones „Konzert“ (Palast Pitti) giebt eine unvergleichlich schöne Auffassung derjenigen Kunst, welche neben hübschen Versen das Leben jener Tage verschönte. Und ein weltlicher Vers von seiner Hand, so heißt es, hätte vor Zeiten noch auf der Rückseite des ersten Altarbildes von Castelfranco gestanden, wovon soviel erhalten war:



Fig. 184. Karstgeologische Darstellung von Gloggnitz. Soubre.

„Komm, Cäcilie, komm und eile; ich verweile, dein Georg. . .“, und diese Cäcilie wäre keine andere gewesen, als jene hohe Madonna selbst. Wieviel nun auch Sage ist, und wieviel Geschichte, jedenfalls denken wir uns gern den schönen jungen Giorgione (denn gewiß war er stattlich von Figur!) mit dem tiefen, schwermütigen Ausdrucke seiner jugendlichen Männerköpfe, mit Laute und Degen in vornehmer Tracht, inmitten der Kreise, die wohl keiner so poetisch verewigt hat, wie er. Und wenn man seine persönliche Anmut ersetzen ließ, was ihm an Rang vielleicht zu einer Stellung gegenüber einem Teile dieser Gesellschaft fehlte, so brachte er von Venedig aus den Ruf eines angesehenen Künstlers hinzu, auf den die kleine Vaterstadt stolz sein konnte. Und sie war es auch sicherlich. Denn wenn auch anfangs in der künstlerischen Welt die Neider seines raschen Erfolges über die verhältnismäßig kleinen Bilder spotteten, mit ihren wenigen Gegenständen und den halben Figuren, die eigentlich nichts thaten, als daß sie in reizender Landschaft oder vor einem tieffarbigen Teppich saßen oder ruhten und sich ansehen ließen: fünfzig Jahre nach seinem Tode war alles voll von solchen Bildern, die in der Weise Tizians oder Palmas gemalt und auf den Namen des berühmten Giorgione getauft wurden. Und weiterhin im 17. und 18. Jahrhundert sollte jedes spätvenezianische Bild dieser Art ein „Giorgione“ sein. Auch hatte der berühmteste Bürger von Castelfranco über hundert Jahre nach seinem Tode ein Denkmal bekommen, da wo sein schönstes Bild sich befindet, in der Kirche des heiligen Liberale. Dorthin wurden 1638 seine Gebeine übertragen. Seine Werke aber, die seinen Ruhm schufen und so vielen Fälschungen ein vorübergehendes Ansehen verschaffen mußten, sind fast alle untergegangen. Zerstört worden durch die Salzlust der Lagunen sind vor allem die vielen Malereien in Del und in Fresko, mit denen Giorgione die Außenwände von Häusern, Palästen und öffentlichen Gebäuden, schmückte. An einem, dem Fondaco dei Tedeschi, arbeitete Tizian mit ihm und, wie es scheint, unter ihm, woraus nicht notwendig folgt, daß Giorgione älter war. Aber auch Staffeleibilder haben sich nur wenig erhalten, im günstigsten Falle kaum ein Duzend, auch wenn man solche dazu rechnet, die, wie die sogenannte Tizianische Venus in Dresden, äußerlich nicht beglaubigt sind.

Es verdient bemerkt zu werden, daß lange vor Vasari und fast noch bei Lebzeiten Giorgiones sein Altersgenosse, der Graf Castiglione, in seinem Cortegiano den „Georgio da Castelfranco“ neben Lionardo, Mantegna, Raffael und Michelangelo als Meister eines besonderen und „vollkommensten“ Stils nennt. Er war aus Oberitalien (Mantua) und hatte, gerade ehe er das

schrieb, zwölf Jahre lang am Hofe von Urbino unter Raffaels Landesherrn (S. 293) gelebt. Das ist also das Zeugnis eines Kenners aus dem berufensten Kreise. Die Gegenrichtung, welche allmählich Giorgiones Andenken in den Hintergrund drängte, darf man vielleicht bei den Freunden des aufstrebenden Tizian suchen.



Fig. 185. Das sog. Martyrium. Handzeichnung von Giorgione. Chatsworth.

Vasari hatte für die venezianische Schule kein auf natürlicher Anempfindung beruhendes Verständnis. Für ihn, den Schüler Michelangelos, waren die Form und die Zeichnung, die bei den Florentinern im Vordergrund standen, die Hauptsache. Den Wandmalereien Giorgiones in Venedig, die er noch erhalten sah, konnte er erst recht keinen Geschmack abgewinnen. Aber er stellt dennoch Giorgione über Giovanni Bellini und die anderen Venezianer und in eine Reihe mit den großen Meistern der toskanisch-römischen Malerei. Nur möchte er den weichen Duft seiner Farbe, das *sfumato*, auf den Einfluß Lionardos, der sich 1500 in Venedig aufhielt,

zurückführen. Weiterhin aber sucht er die Eigenschaft der späteren Venezianer, die ihre mangelhafte Zeichnung hinter der Farbe versteckten, schon bei Giorgione, und das ist geradezu verkehrt. Denn sobald in der Malerei die Farbe selbständig wirken und auch der Luftton ausgedrückt werden soll, muß allerdings der Kontur, die Linie als Grenze der Formen, an Strenge einbüßen, und diese höhere Ausbildung des Kolorits ist recht eigentlich das Prinzip von Giorgiones Kunst. Aber damit ist die Zeichnung nicht aufgegeben, sie ist nur in die Farbe übersetzt. Im Gegenteil, wo die Zeichnung sich nicht klar und bestimmt aus der Farbe ergibt, sondern in sie gleichsam verblasen erscheint, da haben wir sicher keinen echten Giorgione vor uns, sondern einen schwächeren Nachfolger oder einen Nachahmer, einen Spottvogel, hinter dessen Ton sich ein Unbekannter versteckt hält. Sichere Wegweiser sind hier die äußerst seltenen echten Handzeichnungen Giorgiones, z. B. aus seiner Jugend eine „Landschaft“ im Charakter der Gegend von Castelfranco mit sehr sorgfältig gezeichneter Architektur und etwas Staffage (Louvre Nr. 2193, Fig. 184), und aus späterer Zeit eine Figurenszene, das sog. „Martyrium“ (in Chatsworth, Fig. 185). Hier hat jeder Strich seine Bedeutung, und in der skizzenhaften Ausführung ist die volle Bestimmtheit eines klaren Ausdrucks erreicht. Vergleicht man mit jener Landschaft eine andere, ähnliche, ebenfalls dem Giorgione zugeschriebene, auf der zwei Hirten in einem Waldgebüsch sitzen (Louvre Nr. 1959), so fällt in dieser das Unbestimmte, Allgemeine, Verblasene in der Wiedergabe der Naturformen auf, und vor allem das wenig Kraftvolle der Figuren. Nun gab es damals zwei Kupferstecher des Namens Campagnola, Giulio, dem man jetzt die eben erwähnte Federzeichnung zuteilt, und seinen Neffen Domenico. Dieser erinnert in dem Typenvorrat seiner zahlreichen Handzeichnungen und Stiche vielfach an Tizian sowohl wie an Giorgione, und da er noch dazu 1510/11 in Padua mit Tizian unter Giorgiones Einfluß als Maler thätig gewesen ist, so ist man neuerdings geneigt, in ihm den Urheber verschiedener Gemälde zu suchen, die zunächst unter Giorgiones Namen bekannt geworden sind. Dahin gehören z. B. das „Konzert“ (im Louvre), dessen Formen für Giorgione viel zu unbestimmt sind, ferner die „Ehebrecherin vor Christus“ (in der Galerie von Glasgow), etwa auch „zwei musizierende Männer“ (dieselbst Nr. 99) und ein „lockiger junger Mann“ mit einer Flöte (Hamptoncourt Nr. 101). — Ein anderer solcher Nachahmer ist Palma Vecchios Schüler Busi aus Bergamo, der bald diesen, bald Giorgione oder Lorenzo Lotto nachahmt, und wenn er sich bezeichnet, dies mit seinem Künstlernamen Cariani und zwar

gewöhnlich in lateinischer Sprachform thut. Seine sicheren Bilder (es sind über vierzig, die meisten in Bergamo und Mailand) stehen, an wirklichen Originalen gemessen, nicht hoch, und ein sorgfältiger Beobachter sieht daran bald, daß er einer abgeleiteten Erscheinung gegenüber steht, einer Art von Kopie, die aber von den Reizen ihres Urbildes noch manches bewahrt hat. Als Ganzes, im Gegenstand und auch in der Form, sind sie geeignet, von der Gattung, die Giorgione geschaffen hat, eine deutliche Vorstellung zu



Fig. 186. Die Frau mit dem Hunde. Von Cariani, Berlin.
Phot. Hanffjängl.

geben, in allen Einzelheiten aber sind sie viel zu schlecht für ihn. Ohne uns mit bekannten und sicher dem Cariani gehörenden Werken weiter aufzuhalten, wollen wir einen Blick werfen auf ein ihm mit großer Wahrscheinlichkeit zugeschriebenes kleines Breitbild (Berlin Nr. 185), weil es, wie wenige, einen Eindruck von dem Charakter dieser „falschen Giorgiones“ giebt: Eine Frau in rotem Mantel und mit weißem Kopftuch, neben ihrem weißen Schoßhündchen behaglich hingestreckt, sieht uns an; hinter ihr thut sich eine weite, schöne, waldbreiche Hüggellandschaft auf, mit Kriegern als Staffage und

einer brennenden Stadt (Fig. 186). Dies Bild stellt die eine der zwei von Giorgione mit Vorliebe gepflegten, man kann sogar sagen: mit geschaffenen Gattungen dar.



Fig. 187. Eog. Familie des Giorgione. Venedig, Pal. Giovanelli.
Phot. Anderson.

Demn abgesehen von dem Kirchenbilde in der herkömmlichen äußeren Form, wie wir es in der Altartafel von Castelfranco kennen lernten, lassen

sich seine Werke entweder als „Landschaften mit Figuren“ oder als „Halbfigurenbilder“ bezeichnen. Bei der ersten Gattung weiß man nicht, ob die Landschaft oder das Figürliche die Hauptsache ist. Als bloße Staffage sind die Figuren zu bedeutend, aber um für sich etwas zu gelten, treten sie doch wieder nicht genug hervor. Sie sind die Träger einer ernstesten, aber gleichmütigen, nicht bewegten Seelenstimmung, und die Landschaft paßt dazu; sie ist manchmal so energisch auf diesen Ton gestimmt, daß man sie darum für den wesentlicheren Teil ansieht. Das Ganze wirkt auf jemand, der nicht durch einzelne pikante Reizmittel angezogen sein will, wirklich „anziehend“. Es läßt uns nicht wieder los, man möchte auch dabei sein oder darin in dieser heimlichen oder ernstesten Landschaft. Wer die Menschen sind, erfahren wir nicht. Sie sind so natürlich, wie Porträts, aber doch auch manchmal wieder so edel, allgemein, wie Muster ihrer Gattung, daß sie die Eigenschaft eines aus poetischer Schöpfung hervorgegangenen Menschenbildes haben. Sie thun gewöhnlich nichts, oder wenn sie etwas thun, so ist es nichts, was uns besonders interessiert oder den Charakter des Bildes bestimmt. Die Hauptsache ist, daß sie sind. Ihre Erscheinung und eine immer vorhandene, dadurch geweckte Stimmung sind die Hauptsache, das Wesen dieser Gegenstands- oder Gattungsbilder, als deren eigentlichen, geistigen Schöpfer wir nun Giorgione ansehen dürfen. So giebt das schönste und für ihn im höchsten Grade bezeichnende Bild aus dem Palast Manfrin (jetzt im Palast Giovanelli, Venedig) uns eine Landschaft in Hochformat, mit Wasser und Bergen, wie bei Castelfranco. Darin steht links ein jugendlicher Mann, rechts sitzt eine nichts weniger als schöne Frau, zwischen beiden steigt hinten eine Gewitterwolke auf mit zuckendem Blitzstrahl (Fig. 187). Aber die Stimmung, die auf dem Ganzen ruht! Sie läßt die Frage gar nicht aufkommen, was die beiden Menschen in der Landschaft wollen oder wer sie sind. Also, mit anderen Worten, Historie oder Porträt, das ist nicht die Gattung, in der wir uns hier bei Giorgione befinden, sondern etwas anderes, das wir uns auf einem anderen Wege verständlich machen müssen. Weil diese Bilder nichts großes und gewaltiges an sich haben, so nennt man sie passend „Novellenbilder“, und wie wir uns eine Kunst gern an der anderen verdeutlichen, so hat man recht hübsch dem dramatischen Tizian gegenüber Giorgione einen Lyriker genannt. Zuweilen ist auch der Künstler bei den Figuren von einer bestimmten historischen oder mythologischen Anregung ausgegangen, ohne daß darum dieser Inhalt das Maßgebende wäre und von seiner Feststellung der Wert des Ganzen abhinge. So ist es bei den „Drei

Philosophen" (Wien) im Vordergrunde einer waldigen Schlucht, die sich in der Mitte des Bildes auf eine Landschaft mit einem Kirchturm und einer



Fig. 188. Das Gottesurteil, von Giorgione. Florenz, Uffizien.

Mühle öffnet. Es ist möglich, daß hier Aeneas Besuch bei Cuander nach Vergils Aeneis dargestellt ist. Die Hauptsache für unsere Stimmung ist

aber der zu dem warmen Licht der gerade untergehenden Sonne passende, sinnende Ausdruck in den beiden ruhig dastehenden, würdigen Männern und dem am Boden sitzenden zeichnenden Jüngling. — Noch deutlicher ist der Ausgangspunkt bei zwei kleinen Bildern aus seiner frühesten Zeit: dem „Gottesurteil“ (Fig. 188) des kleinen Moses nach einer jüdischen Legende und dem „Urteil Salomos“ (Uffizien). Beide Szenen, im Figürlichen noch etwas befangen und ausführlich, sind in eine an Castelfranco erinnernde Land-

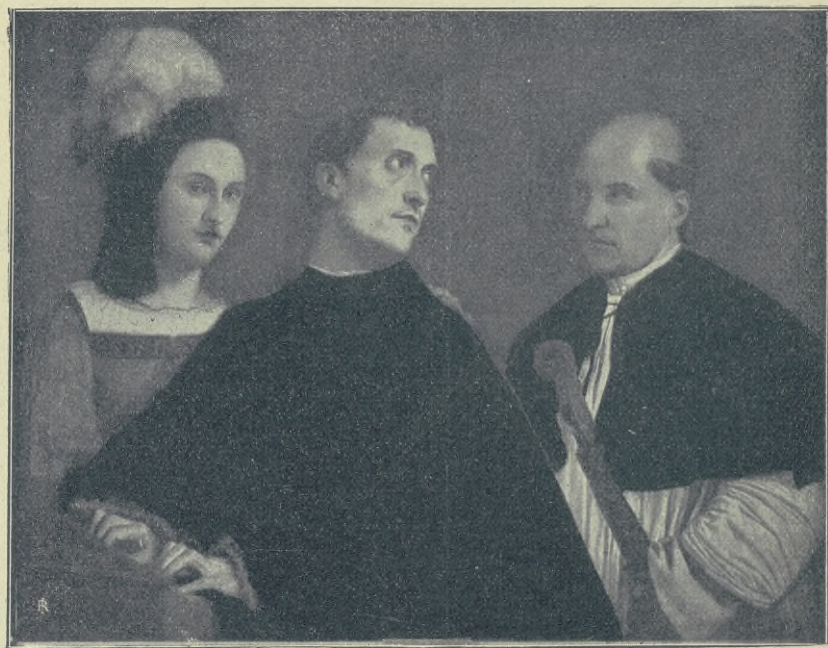


Fig. 189. Das Konzert von Giorgione. Florenz, Pal. Pitti.

schaft gesetzt, und in diese hat Giorgione, abgesehen von dem Zeitkostüm einiger recht ausdrucksvoller Figuren, den Hauptausdruck gelegt. — Man sieht, daß die ganze Gattung auf eine allgemeine Stimmung hinausgeht. Giorgione ist der Urheber des venezianischen Gesellschaftsbildes, das die Menschen entweder in der Tracht der vornehmen Kreise mit Musik oder Lektüre im Park oder Casino nicht allzu ernsthaft beschäftigt zeigt, oder auch noch ländlicher und nach Art wirklicher Hirten oder Bauern, in natürlicher Landschaft gelagert und arkadisch gestimmt. Beide Richtungen stammen aus dem Leben der Zeit. Der vornehme Venezianer konnte im Sommer auf seinen

Landsitz hinausziehen, und die Künstler in der Wasserstadt dachten dann an die schöne Landschaft ihrer Heimatsorte zurück. Die Einkleidung in das Bukolische ergab sich aus der Beschäftigung mit Vergil, und sie war in der italienischen Litteratur schon vollzogen worden durch Sannazaros *Arcadia* 1504, in den Grundzügen aber ist sie viel älter und schon bei Angelo Poliziano, Lorenzo Medici und anderen anzutreffen.



Fig. 190. Madonna mit der h. Brigitta, von Tizian(?) Madrid.

Die zweite Gattung, das Halbfigurenbild, geht aus einer Form der religiösen Bilder hervor, die sich schon bei den Bellini findet. Daß nur ein Teil des Körpers und zwar der für die Charakteristik bedeutendere dargestellt wird, legt die stärkere Betonung dieses Teils, also die Vertiefung des seelischen Lebens nahe, um so mehr als die Landschaft auf diesem kleinen Ausschnitt kaum noch zu Worte kommen kann. Im übrigen kann sich das Interessanteste an dieser Gattung, die Stimmung der Menschen, ebenso entfalten und bei dem größeren Maßstab des Figürlichen noch kräftiger wirken,

als bei der ersten Gattung. Das berühmteste dieser Bilder ist das „Konzert“ (Palast Pitti, Fig. 189) mit drei Figuren von höchst feinem, geistigem Ausdruck (S. 385), aber nicht sehr gut erhalten, und darum äußerlich nicht mehr für Giorgione maßgebend; wir können uns nicht entschließen, es deswegen (mit Morelli) dem jungen Tizian oder gar, mit anderen, dem Domenico Campagnola zu geben. — Ein sehr schönes Breitbild (Madrid): „Maria mit dem Kinde“, dem „Brigitta“ und ein bärtiger Heiliger, d. h. ein als Heilige aufgefaßtes Ehepaar, Blumen anbieten (Fig. 190), hat viel von Giorgione, wird aber wohl mit Recht von einigen Kennern als ein Jugendbild Tizians angesehen (Brigitta hat Ähnlichkeit mit Palma Vecchios „Violanta“ in Wien). Andere Bilder dieser Art haben auf Giorgiones Namen keinen Anspruch mehr.*)

Wenn wir bei Werken der Malerei von einer besonderen Stimmung reden, die wir nicht näher zu erklären pflegen, so kann ihr Grund entweder in der Poesie des Gegenstandes liegen, in seinem Inhalte und den Vorstellungen, zu denen sich der Eindruck in der Seele des Betrachtenden weiter gestaltet, — oder in der Form, namentlich in einem Gegensatz herber und weicher Züge, oder endlich er kann auf dem spezifischen Elemente der Farbe beruhen. Hierin vor allem müssen wir die Wirkung bei Giorgione suchen.

*) Zu Grunde liegt dieser zweiten Gattung das Porträt, worin natürlich Giorgione Meister war. Hat sich nicht noch etwas hiervon erhalten? Schwerlich, aber es giebt noch einige Bildnisse, die an sich zu interessant sind, als daß wir sie übergehen könnten, über die wir daher hier einiges zusammenstellen. Früher gab man Giorgione den „Malteserritter“ der Uffizien (Nr. 622), ein sehr schönes, kräftiges Brustbild mit langem Haar und Vollbart, das aber nicht gut erhalten ist. Oberflächlich erinnert in Haar und Bart an dieses Bildnis der sogenannte „Ariost“ der Sammlung Darnley, ein Mann in bloßem Kopfe hinter einer Steinbrüstung, auf der TITIANVS TV. und rechts davon noch ein zweites großes V geschrieben ist. Ohne auf die Inschrift Rücksicht zu nehmen, würde man an Sebastiano del Piombo als Maler denken. Authentisch für Ariost als Dargestellten ist nur ein ganz abweichendes Profilporträt in Holzschnitt vor der Ausgabe des Orlando Furioso von 1532. Daß Tizian Ariost gemalt hat, ist anzunehmen; es scheint aber nicht, daß sich von diesem Porträt etwas erhalten habe. Oder ist der Profilkopf von Teniers in Wien (Nr. 515) eine Kopie? Jener sogenannte Ariost Darnley hat als Haupttöne ein Braun und ein Grauviolett, ähnlich wie ein kürzlich aus England nach Berlin (Nr. 12A) gekommenes und hier dem Giorgione zugeschriebenes, tiefstes venezianisches Männerporträt, bartlos, mit langer, brauner Perücke; die rechte Hand liegt auf einer Steinbalustrade, die zweimal ein großes V aufgemalt zeigt (Fig. 191). Was das bedeuten soll, möchte man wissen.

Ein der Zeichnung gegenüber selbständiges Kolorit haben wir auch in anderen Schulen und innerhalb ihrer bei einzelnen Malern mehr, als bei anderen gefunden. Giorgione ist der erste, bei dem wir von einer wirklichen Poesie der Farbe reden können. Von dem metallischen Glanze und dem emailartig die Töne verschmelzenden Auftrag arbeitet sich sein Kolorit allmählich durch



Fig. 191. Bildnis eines Unbekannten, von Giorgione(?). Berlin. Phot. Hausjüngl.

zu dem Schein und Schimmer des wirklichen Lebens, worin der einzelne Stoff nach der natürlichen Beschaffenheit seiner verschiedenartigen Oberfläche, ob weich oder hart, deutlich erkennbar ist, und die Lokalfarbe unter der Einwirkung des Lichts die Veränderung erfährt, die unser Auge unmittelbar überzeugt und in unserer Seele weiterwirkende poetische Eindrücke hervorruft. Empfinden wir auch bisweilen schon bei ihm die Farbe losgelöst von den Vorstellungen, die der gemalte Gegenstand in uns erweckt, als Ton oder

Harmonie für sich, so ist sie doch noch nicht zu einem subjektiven, willkürlichen Spiel geworden, wie bald darauf bei Correggio, wo sich das Materielle zu Schimmer verflüchtigt, wo der Stoff durchsichtig wird, und die Lokalfarbe in eine allgemeine farbige Lichtwirkung aufzugehen scheint. Wenn wir darum in Correggios Kolorit, das als technisches Problem die größte Bewunderung erregt, doch schon das Ende des Natürlichen und den Anfang einer Manier sehen, so folgt anderseits auf Giorgiones gesündere Farbenbehandlung noch der ganze lebenskräftige Realismus der übrigen Venezianer, der dann umgekehrt wohl in das Gegenteil von Correggio, in einseitige Stoff- und Gegenstandsmalerei umschlagen kann.

Jede an venezianischen Bildern einigermaßen reiche Sammlung zeigt uns die Wirkungen von Giorgiones Geist. Je später die Zeit ist, und je mehr neue Einflüsse sich in ihr geltend machen, desto mehr verschwindet er. Tintoretto mit seinen muskulösen, michelangeloartigen Gestalten, oder Paolo Veronese in der vornehmen Pracht seines spanischen Kostüms lassen nichts mehr davon verspüren. Bei dem älteren Sebastiano del Piombo, der sich später an Michelangelo angeschlossen und den wir darum besser im Zusammenhange mit diesem betrachten werden, erinnert uns noch das Porträt dieser seiner späten Zeit oftmals an Giorgione. Recht eigentlich sind es aber Palma, Lorenzo Lotto und jener Romanino aus Brescia, welche solche Eindrücke weitergeben, und auch Tizians berühmte „himmlische und irdische Liebe“ führt uns noch in den gleichen Kreis zurück, obwohl hier alles schon etwas größer und prächtiger ausgefallen ist, als es Giorgiones Art war, und besonders sein schwermütiger Zug fehlt.

Bei Giacomo Palma dem älteren (vecchio) — um 1480—1528 — führen die Landschaftsgründe, das Format der Bilder und im allgemeinen auch die Figuren auf Giorgione hin. Daß er diesem in der Tiefe der Auffassung und in dem Ausdrucke des Geistigen nicht gleichkommt, ist schon bemerkt worden. Palma war kränklich, vielleicht brustkrank. Wer das weiß, könnte sich wohl einbilden, davon in manchem seiner Bilder etwas wahrzunehmen. Es fehlt die Kraft und das Männliche. Man denke an Tizian! Vielleicht ist auch das nicht zufällig, daß die Zahl der uns erhaltenen Bilder verhältnismäßig klein ist. Er ist zwar nur 48 Jahre alt geworden, aber seiner Bilder sind auch nicht viel mehr (S. 382). Sie sind meistens nicht von großem Umfange, behandeln oft dieselben Gegenstände,

auch die Typen wiederholen sich und machen Palma leicht kenntlich. Er malt vorzugsweise Frauen, und seine Männer haben gewöhnlich den passiven Zug der Frauen. Selten gelingt ihm eine starke Männergestalt, wie der h. Georg auf einem seiner herrlichsten Bilder, der großen „Madonna“ von S. Stefano (Vicenza), der an Giorgione erinnert. Sehr selten sind wirkliche Porträts von Männern (eines in Berlin). Fresken hat er nie gemalt. Sein Hauptgebiet bilden außer großen Konversationen genreartig aufgefaßte Heiligenbilder, gewöhnlich mit Halbfiguren und in breitem Format, für die Hausandacht oder das Boudoir. Sodann namentlich weibliche Halbfiguren, einzeln oder zu mehreren geordnet. Diese sind nicht individuell als Porträts bestimmter Personen aufgefaßt, sondern sie geben, dem Sittenbilde angenähert, die allgemeinere Erscheinung eines schönen Daseins. Wenn Palma, was seltener geschieht, die nackte Gestalt darstellt, wie in der „ruhenden Venus“ mit Landschaft (Dresden) und in „Adam und Eva“ (Braunschweig), so ist die Zeichnung nicht so korrekt und der Ausdruck des Körperlichen bei weitem nicht so bedeutend, wie bei Giorgione („ruhende Venus“, Dresden)



Fig. 192. Die h. Barbara, von Palma Vecchio.
Venedig, S. Maria Formosa.



Fig. 193. Madonna mit dem h. Georg. Von Palma Vecchio. Vienza.

oder bei Tizian. Auch an seinen bekleideten Frauen ist das Fleisch mehr koloristisch wirksam als naturwahr behandelt, und der Gesichtsausdruck wohl reizend und gefällig, aber oberflächlich und dem Typus nach nicht mannichfaltig. Aber den

ganzen Reichtum seiner Farbenskala, den Schmelz des Auftrags und den Glanz seiner Lichter entfaltet er in den Neußerlichkeiten der Toilette, auf deren Pflege die vornehmen Damen in dem damaligen Venedig den größten Teil ihres Tages verwendeten, in der Wiedergabe des goldenen oder rötlichblonden, sorgfältig gepflegten, an der Sonne getrockneten und gefärbten Haares, und der mit Stoff überladenen, farbigen Kleider, deren bauschige Falten die Körperformen bedecken und ganz verhüllen. Auf dieser Stoff-



Fig. 194. Ausschnitt aus Fig. 193.

unterlage entwickelt er nun die Pracht seiner einseitigen Kunst, das spezielle Palmasche Kolorit, in der ihm eigenen Technik. Sein Auftrag ist sehr pastös, die unterste Farbensicht dick und unegal, die oberste emailartig verarbeitet, und sie ist in Folge dieses Verfahrens nachträglich vielfach durch Risse gesprengt worden.

Palma hat auf seinen Bildern niemals sich bezeichnet oder die Zeit eines Bildes datiert (das einzige Cartellino, auf einem Bilde des Herzogs von Amale, ist unecht). Darum läßt sich, wenn man seine Entwicklung an einer Reihe seiner Werke verfolgen will, in dieser Reihe manchen Bildern kein bestimmter Platz anweisen. Weil aber Palma, wie bemerkt, nicht sehr

tief und wenig mannichfaltig ist und seine künstlerische Entwicklung sich fast ganz auf die eine Seite des Kolorits beschränkt, so wird die Gesamtauffassung durch die Unsicherheit im einzelnen nicht beeinträchtigt.

Zu einem größeren, an das Monumentale reichenden Stil hat er sich nur zu einer Zeit seines Lebens erhoben, als er für das venezianische Artilleriekorps ein sechsteiliges Altarbild (in S. Maria Formosa) malte.



Fig. 195. Die sog. Bella, von Palma Vecchio.
Phot. Braun, Clément & Co.

Auf der Haupttafel hat er in der Schutzpatronin der Truppe, der „h. Barbara“, eine Gestalt von wahrer, innerer Größe geschaffen, die sich den besten Idealschöpfungen der italienischen Malerei an die Seite stellen kann (Fig. 192). Der selben Zeit (etwa 1515) wird die bereits erwähnte, ebenfalls bedeutend aufgefaßte „Madonna“ in Vicenza angehören (Fig. 193 u. 194). Sonst hat Palma in dem Kirchenbilde und der alten, stilvollen großen Konversation seine Stärke nicht. Rückwärts von diesem Zeitpunkte liegen verschiedene „Manieren“, in



Bis. 196. Heil. Familie mit der h. Katharina. Von Palma Vecchio. Dresden. Phot. Kunstgall.

denen sich der Künstler die Wege zu seinem koloristischen Ziele sucht. Manchmal malt er verhältnismäßig farblos in einem braunen oder blonden Tone („Adam und Eva“, Braunschweig), dann giebt er wiederum viele Farben, die schon stark leuchten, aber bei strengerer Zeichnung und dunkeln Schatten doch noch nicht zu einem Gesamteindruck zusammengehen (ein gutes Beispiel dafür die „Madonna mit Johannes und Katharina“ in Halbfiguren, Dresden Nr. 188), und so erreicht er allmählich einen flüssigeren Vortrag, mit dem er den unbeschreiblich reizenden goldigen Schimmer über die bunten Farben legt und alles harte und grelle verschwinden macht. Diesen Höhepunkt bezeichnen unter den in Italien befindlichen Werken außer den bereits genannten verschiedene Heiligenbilder mit Halbfiguren, z. B. eine „Madonna“ mit dem von „Petrus“ empfohlenen „Stifter“ (Palast Colonna, Rom), sodann (in Wien) zwei Darstellungen des heiligen Genres, eine „Madonna mit vier Heiligen“ und „Elisabeth mit Zacharias bei Maria“, und endlich gehören dahin einige jener berühmten Idealporträts schöner Frauen.

Einen ungemein vornehmen Eindruck macht hier die „Bella di Tiziano“ (im Palazzo Sciarra, Rom), die mit der rechten Hand an dem niederwallenden Haar spielt, während die linke nach einem Juwelentäschchen greift (Fig. 195). Auch von den fünf Damen der Wiener Sammlung gehören einige den besten Gesellschaftskreisen an, so namentlich die nach dem an den Busen gesteckten Veilchen sogenannte Violanta, an deren Gesichtszüge übrigens der Maler öfter wieder erinnert worden ist. Die Bella und die Violanta sind Werke der besten Zeit und stehen technisch und — soweit das für Palma und diese Gattung paßt — geistig auf der vollen Höhe. Die gefeierten drei „Schwestern“ (Dresden) sind nicht so vornehm, sondern von geringerer Herkunft, auch nicht so graziös, sondern recht steif in die kostbaren Kleider gesteckt, die ihnen nicht zu gehören scheinen und auf deren ungewohnte Pracht — fünf bunte Farben wetteifern mit einander — sie nicht wenig stolz zu sein scheinen. Wahrscheinlich ist das Bild auch schon etwas später, das Fleisch ist nicht mehr so weich und lebendig (allerdings ist die Oberfläche stark verpußt, namentlich an der äußersten Frau rechts). — Palma liebt es nun immer mehr, die Umrisse in eine allgemeine, schmelzartige Fläche, für die der dargestellte Stoff gleichgiltig ist, übergehen zu lassen, aus der dann die farbigen Lichter wie Edelsteine hervorglitzern. Ein gutes Beispiel dafür ist ein „Mädchen mit hellblondem Haar“ (Berlin Nr. 197 A), in rotem Nieder mit gelben Hermeln, vor einer dunkeln Blätterwand, durch die ein Stück Himmel scheint. Denselben goldenen Glanz

dieser letzten Zeit zeigen unter den Breitbildern mit religiösen Figuren eine „heilige Familie mit der Katharina“ (Dresden Nr. 191, Fig. 196) und die „Madonna mit Rochus und Magdalena“ in München, leider nicht mehr gut erhalten.

Die Frauentypen Palmas sind nicht mannichfaltig. Sie ähneln einander stark, ob sie nun in einem Idealporträt stecken oder als Madonnen und weibliche Heilige, Katharina, Magdalena, wiederkehren. Man hat sich oft die Mühe gegeben, dasselbe Modell in einer Anzahl von Bildern und sogar über Palma hinaus weiter bei Tizian zu suchen. Das Verfahren ist, insofern es eine Grundlage für Schlußfolgerungen sucht, sehr unsicher. Denn es ist schwer, bloß nach den Gesichtszügen auf Bildern persönliche Originale festzustellen; das hat die Ikonographie unendlich oft gezeigt. Was Palma betrifft, so mag man gern glauben, daß hinter den schönen Gesichtern der venezianischen Damen seiner Zeit nicht allzuviel vorging, was Züge ausprägt und Ausdruck machen kann, — aber schwerlich ähnelten sie in Wirklichkeit einander so, wie es nach seinen Bildern scheinen mußte. Das, was er hineinlegte, seine Art zu sehen, wird also nicht minder verantwortlich zu machen sein für den nicht sehr tief geschöpften Typus, als was ihm die Natur das einzelne mal gab, vollends da diese ihm mehr geboten hätte, wenn er nicht bei seinem Typus stehen geblieben wäre. Unter diesem Gesichtspunkt wird „Jakobs Begegnung mit Rahel“ in einer rauhen, norditalischen Berglandschaft unter Viehheerden (Dresden Nr. 192) die Betrachtung immer wieder auf sich ziehen. Es ist ein Bild von viel Inhalt und viel Stimmung. Für Palma ist es zu kräftig, namentlich wenn man es in seine späteste Zeit setzt; auch sind die Tiere doch wohl für ihn gar zu schlecht gezeichnet. Nimmt man deswegen aber erst andere Hände in Anspruch, so verlieren wir freilich jeden Anhalt, nach bestimmten Urhebern zu suchen. Aus Palmas Werkstatt gingen Bonifazio Veronese der ältere und der jüngere hervor; jener namentlich ist ein ausgezeichnete Kolorist und versteht auch die Gegenstände in seinen Historienbildern wirkungsvoll zu stellen.*). Ihm wäre in seinen besten Stunden das Bild ebenso gut zuzutrauen, wie anderseits dem Cariani (S. 389), wiewohl das G. B. F. vorn an einem Sacke diesen nicht

*) Man vergleiche z. B. seine „Findung Moses“ (Dresden Nr. 208). Er wird oft mit Palma verwechselt. — Jünger und geringer, als diese beiden Bonifazio Veronesi, ist Bonifazio Veneziano, der sich nach ihnen gebildet hat, und ganz ähnlich in den Gegenständen und der Art seiner Bilder Polidoro Veneziano. Diese zwei schließen sich auch an Tizian an. Alle vier kann man in Dresden kennen lernen.

bezeichnen kann und jedenfalls später aufgemalt worden ist. Wenn das Bild von Palma sein sollte, an den ja selbstverständlich auch in dem andern Falle vieles erinnern müßte, so machte es jedenfalls unter allen seinen Bildern eine Gattung für sich aus.

Lorenzo Lotto ist weniger berühmt geworden, als Palma, aber er ist bedeutender. Er ist wahrscheinlich ebenfalls Bergamaske (einige nehmen



Fig. 197. Die drei Lebensalter, von Lorenzo Lotto. Florenz, Pal. Pitti.

das näher an Venedig gelegene Treviso als seinen Geburtsort an), und da man seine Geburt zwischen 1475 und 80 setzen kann, so ist er vielleicht älter als Palma. Gestorben ist er im hohen Alter ohne Nachkommen, nachdem er 1555 seine Habe der h. Jungfrau von Loreto vermacht hatte. Ueber sein Leben wissen wir, obwohl Rechnungsbücher von ihm erhalten sind, nichts rechtens und denken ihn uns als einen ernstesten, nur seiner Kunst zugewandten und zuletzt weltmüde gewordenen Mann. In seinen Werken tritt er uns als ein ungemein vielseitiger Künstler entgegen, der nach einander sehr ver-

schiedene Einflüsse in sich aufnimmt, diese aber niemals als unselbständiger Nachahmer wiedergibt, sondern innerlich verarbeitet, kräftig und interessant zu einem eigenen Stil ausgestaltet zeigt. Da er nur für seine Kunst lebte, so hat er sehr viel, nicht nur Selbstbilder, sondern auch Fresken gemalt. Der



Fig. 198. Abschied Christi von seiner Mutter (Teilstück), von Lorenzo Lotto. Berlin.
Phot. Hanfstaengl.

größere Teil seiner Bilder, gegen sechzig, befindet sich noch in Italien, davon sehr viel in Bergamo, in Venedig und in den Kirchen der Marken bis nach Ancona und Loreto.

Ob er wirklich von Alweise Vivarini ausgegangen ist, wie man neuerdings aus den in Italien befindlichen Bildern seiner Frühzeit zu erkennen

meint, und ob er dann im späteren Alter zu diesen Eindrücken seiner Jugend zurückgekehrt sei (Berenjon), müssen wir dahingestellt sein lassen. Jedenfalls erinnert ein bezeichnetes Jugendwerk, die „Vermählung der h. Katharina“ (München) im Ausdruck und in der Technik an Giovanni Bellini. Dann, etwa seit 1512, berührt er sich mit Palma: diese Arbeitsgemeinschaft führt zu wechselseitigem Einfluß, wobei wir uns nach dem über Palma gesagten Lorenzo Lotto als den stärkeren Geist zu denken haben. Ein dritter gleichaltriger Bergamaske, Andrea Previtali, dem man früher einen eigenen Einfluß zuschrieb, hat an diesem Verhältnis nur als Empfangender teilgenommen. Seine angenehm wirkenden Bilder, Madonnen mit Heiligen in schöner Landschaft, von guter Farbe, oft im Breitformat, kommen auch im Norden vor (Berlin, Dresden). Die Figuren sind nicht originell, und Previtali ist nur ein kleines Talent. — Lotto nähert sich ferner manchmal Giorgione und Tizian; er ist also von beiden beeinflusst worden. Seine Bilder sind vielfach bezeichnet, aber nicht immer. In diesem Falle hat man sie früher und später oft einem von diesen beiden geben wollen. So schrieb z. B. das köstliche Halbfigurenbild, die „drei Lebensalter“ (Pal. Pitti, Fig. 197), welches an das Konzert Giorgiones erinnert, Morelli bis zuletzt dem Giorgione zu, und ein ganz eigentümliches, anziehendes Breitbild mit einem „Männerporträt in dreifacher Ansicht“ (Wien Nr. 558) galt, bis es Crowe und Cavalcaselle Lotto zuwiesen, für Tizianisch.

Das Merkwürdigste aber an dieser proteusartigen Künstlernatur ist wohl das Zusammentreffen mit Correggio. „Christi Abschied von seiner Mutter“, mit Lottos Namen und 1521 bezeichnet (Berlin, Fig. 198), versetzt uns in eine weite Klosterhalle mit einzelnen Gemächern und Durchblick in einen Garten. Darin sehen wir in kleinen Figuren, als Staffage, außer Christus und Maria noch Johannes, Petrus, einen dritten Apostel (Jakobus) und zwei Frauen, und rechts davon die Stifterin knieend in vornehmer Zeittracht, neben ihr ein weißes Hündchen. Vorne auf dem Boden liegt ein Apfel neben einem Kirschenzweig, quer durch den Mittelraum schreitet gravitatisch eine schwarze Kaze, und im Garten hinten sehen wir ein Kaninchen. Ein ungemein reiches und durch und durch originelles kleines Bild! Wenn es nun schon in der Farbe, im Aufbau, in der Architektur und deren Perspektive einen lombardischen Eindruck macht (Lotto war ja in Bergamo heimisch), wenn das Hell- und Dunkel an Lionardo und Correggio erinnert, so führt die Haltung und der Gesichtsausdruck der Figuren, namentlich der ohnmächtigen Maria und des mit gekreuzten Armen vor ihr knieenden Christus, noch bestimmter auf

Correggio. Dies Zusammentreffen ist um so auffallender, als der Gegenstand selten vorkommt und vorher wenigstens in Italien nicht behandelt worden zu sein scheint, und als er gerade auf einem kleinen, frühen Bilde Correggios (London, Mr. Benson; stammt aus Mailand) wiederkehrt. —



Fig. 199. Bildnis eines Architekten, von Lorenzo Lotto. Berlin. Phot. Hanfstängl.

Von diesem einen Falle aus kann man nun auch auf anderen, späteren Bildern Lottos sowohl im Helldunkel, als auch im Ausdrucke des Sentiments Anklänge an Lionardo und Correggio finden. Wir beschränken uns darauf, die Thatsache anzuführen. Ein Einfluß Lionardos auf Lotto, der viele seiner Bilder gesehen haben wird, ist sehr wohl möglich. Ob aber Correggio und Lotto aus ähnlicher Stimmung etwa gleichzeitig und unabhängig von einander

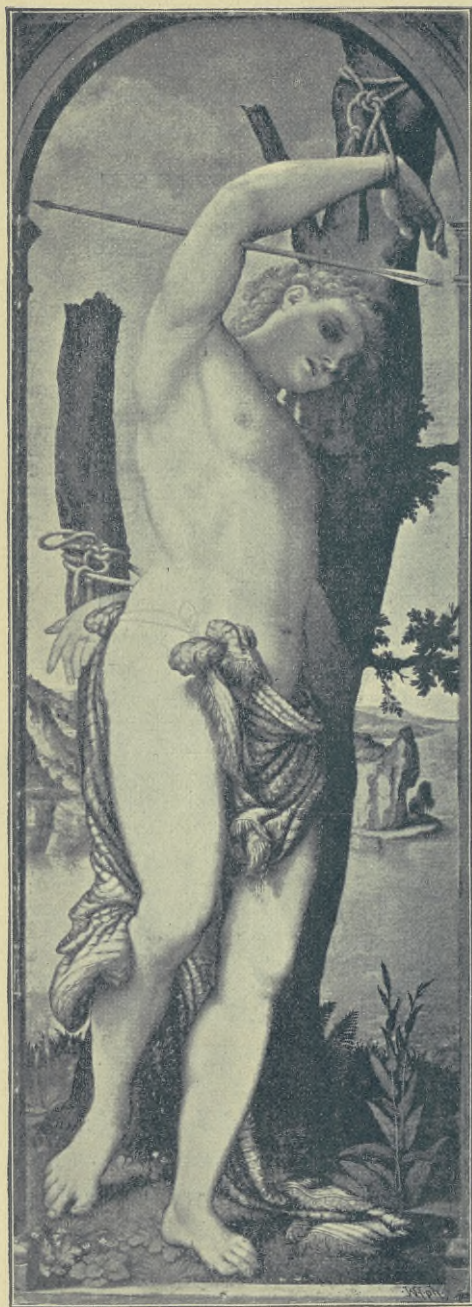


Fig. 200. Heil. Sebastian, von Lorenzo Lotto.
Berlin. Phot. Ganssängl.

zu ähnlichem Ausdruck gelangen konnten, oder ob für Correggio eine ältere, ähnliche Schultradition (Einfluß Lionardos durch Lorenzo Costa S. 349) anzunehmen ist, oder endlich ob, wie Morelli zuletzt meinte, Correggio ganz jung Werke Giorgiones, Tizians und selbst Lottos in Venedig kennen gelernt hat, und so auch Lotto unter die Gebenden zu setzen wäre, als welcher er „früher correggiesk war als Correggio selbst“, — darüber wird man gern vor manchem seiner Bilder nachdenken mögen, ohne doch nach solchen Eindrücken etwas entscheiden zu wollen, was der Zustand der Ueberlieferung uns nun einmal nicht mehr deutlich erkennen läßt.

Die für uns interessanteste Seite Lottos machen nicht die großen Kirchenbilder aus, obwohl er auch darin bedeutendes geleistet hat, sondern solche Bilder, die seiner Phantasie einen freieren Spielraum gaben, dann die Einzelfiguren und endlich alles, was auf dem Gebiete des Porträts liegt. Hier giebt er immer neue Lösungen, die unser Nachdenken hervorrufen, und das unterscheidet ihn von Correggio, der viel zu unruhig war, um scharf im einzelnen zu beobachten. Dessen Auge scheint ganz hingenommen



Fig. 201. Thronende Madonna, von Romanino. Berlin. Phot. Hanfstängl.

zu sein durch das zitternde Licht, das er über die Gegenstände ausgießt. Bei Lotto sind wir geneigt, immer noch mehr zu suchen, als er ausgedrückt hat, und da er immer verschieden ist und sich nie wiederholt, so zeigt schon eine ein-

zige Galerie, wie die Berliner, ihn recht vielseitig. Wir haben dort zwei kleinere Brustbilder jüngerer Männer von tiefem Gemütsausdrucke, worauf mit ganz wenig Mitteln an drapiertem Stoff, und dazu das einmal (Nr. 320) mit etwas Landschaft, ein ganz bedeutend wirkender Hintergrund



Fig. 202. Venezianerin, von Savoldo. Berlin. Phot. Hanfstängl.

angebracht ist. Sodann finden wir, als Kniestück in größerem Maßstabe, einen schwarzgekleideten „Architekten“, breit behandelt in warmem, goldartigem Tone, aus seiner späteren Zeit (Fig. 199). Endlich zwei Altarflügel aus 1531, ganz venezianisch: „Christophorus“ und „Sebastian“ (Fig. 200), beide mit ernsten und tiefen Gesichtern und etwas Hintergrund. Die Gegenstände sind ja alltäglich und ziehen auf den ersten Blick nicht an. Aber bei näherem



Fig. 203. Die h. Justina, von Moretto. Wien. Phot. Hansjüngl.

Aufmerken sieht man, wie Lotto doch wieder auf einen bestimmten Eindruck hin gearbeitet hat, und wie alles auf diesen einfachen Tafeln mit „stimmt“, der hohe Horizont des endlos scheinenden Wassers bei dem „Christoph“ und der lilabläuliche, gestreifte Shawl an dem ausnehmend schön hingestellten Sebastian.

Viel weniger selbständig als Lotto oder Palma, aber darum doch beachtenswert, weil er, was diese gemeinsam haben, etwas von Giorgione, oft mit vieler Stimmung wiedergiebt, ist Girolamo Romanino (1485 oder 86 bis 1566). Er stammt aus Brescia (seine Vorfahren waren aus Romano bei Bergamo) und bildet mit Moretto, Savoldo und Moroni, als ältester eine besondere Schule von Brescia, nicht weit also von der Geburtsstadt Palma Vecchios. Romanino hat viel technisches Geschick und einen gewissen großen Wurf, — er hat zahlreiche Fresken in und bei Brescia ausgeführt — aber in der Durchführung pflegt er nicht zu genügen: seine Typen sind manchmal derb, seine Zeichnung ist nicht sorgfältig, und die Gewandung ist oberflächlich behandelt. Aber der Gesichtsausdruck, die Stimmung und die Farbe machen seine Kirchenbilder mit ihren ruhigen Figuren fast immer angenehm. Er bildete sich namentlich nach Giorgione, wie man aus vielen Bildern seiner früheren Zeit sieht, z. B. einer großen „Konversazion“ (Berlin, Fig. 201). Die Madonna thront vor einem Teppich und dunkeln Gebüsch. Ihr Kopf mit blondem, fast aschfarbenem Haar ist niedergewendet, ihr Blick hat keine bestimmte Richtung. Ebenso träumerisch sehen auch der heilige Ludwig im prächtigen, roten Königsmantel links, und Rochus rechts zum Bilde heraus in die weite Ferne. Sogar der Hund des Rochus scheint etwas von diesem melancholischen Zuge angenommen zu haben, während zu Füßen des Thrones ein pausbäckiger kleiner Engel in weißem Hemde und rotem Mantel mit bunten Flügeln, so reizend, wie Giovanni Bellini in seiner besten Zeit diese naiven Geschöpfe machte, mit seiner Mandoline im Arm allein vergnügt und verzückt nach oben sieht. Das Gemälde hat nicht die Sorgfalt und auch nicht die Frische der Erfindung, wie sie Bilder von Meistern ersten Ranges zeigen. Aber ein solcher war er ja auch nicht, und sein Bild hat, wenn man sich darin vertiefen will, viele Merkmale des Abgeleiteten und Nachgeahmten, etwas von einer guten Fabrikarbeit an sich. In der schwermütigen Stimmung aber, die darin ruht, in dem Goldton und in den tiefen, satten Farben — grün und dreierlei rot — kann es uns eine Vorstellung von Giorgione geben. Gegenstände ohne Handlung halten diese Stimmung eher und länger fest. Ein anderes Bild Romaninos mit heftigen Bewegungen, die „Trauer um den Leichnam Christi“ (Berlin) hat nicht mehr viel davon.

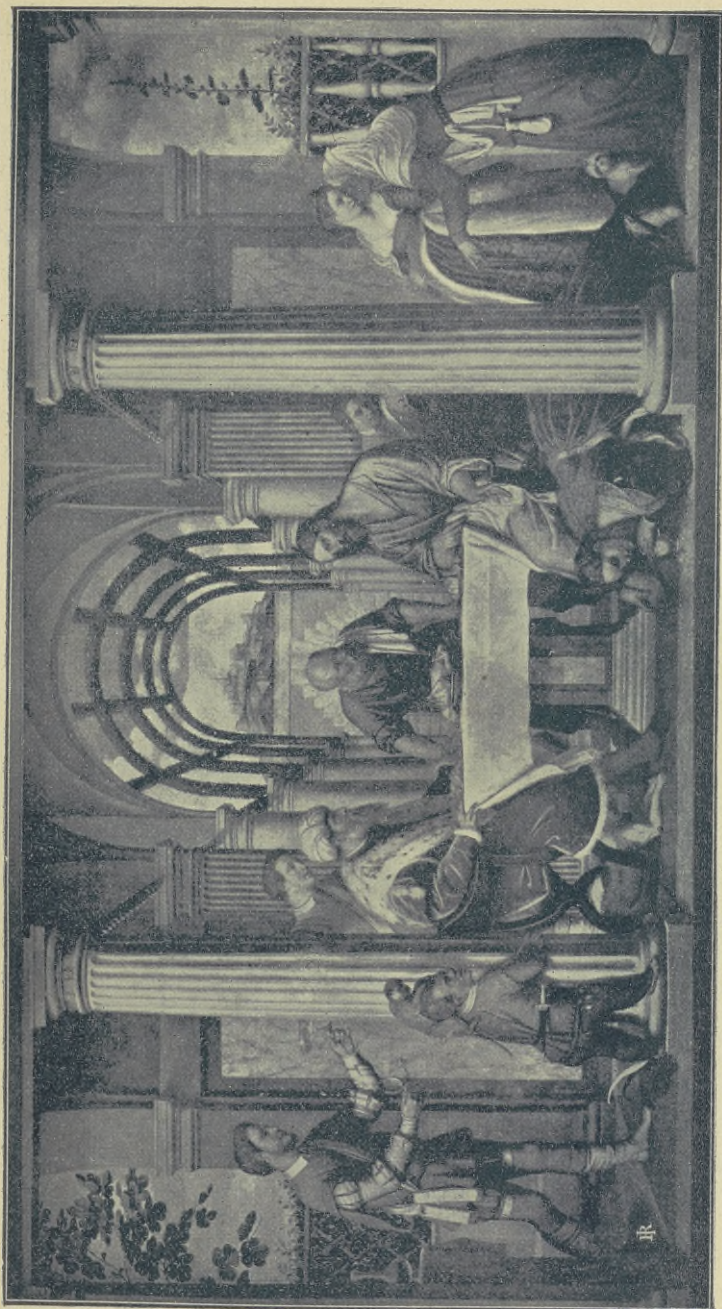


Fig. 204. Werkstatt des Pfarrherr's, von Moretto. Venedig, Pietà. Phot. Anderson.

Seit 1520, wo sein jüngerer und bedeutenderer Landsmann Moretto selbständig ist, beginnt dieser auf ihn einzuwirken. Romanino nimmt statt seines Goldtons einen silbernen an. Die Zeichnung wird strenger, kalte Farben herrschen vor, blaue Stahlrüstungen erscheinen mit weißen Lichtern darauf, Landschaft mit schwarzblauem Himmel und leicht darüber hingeblassenen Feder- oder Strichwölkchen als Hintergrund. Einzelgestalten auf Altarflügeln weiß er in dieser Zeit vortrefflich zu geben; die fortschreitende Kraft des begabteren Genossen scheint ihn bisweilen mit sich gezogen zu haben.

Savoldo, thätig zwischen 1508 und 48, erinnert vielleicht noch ein wenig an Giorgione, in dem Lauschigen und Dämmerigen (die „Venezianerin“, Berlin, Fig. 202) oder auch selbst in dem Düstern seiner Darstellungen: dunkler Himmel mit dem letzten Abendrot auf der „Trauer um den Leichnam Christi“ (Berlin). Viel weniger aber Bonvicino, nach einem Zunamen seiner Familie gewöhnlich Moretto genannt (um 1498—1555). Moretto hat mehr eigene Schönheit und Größe, als die beiden anderen Brescianer, einen besonderen Stil, zu dem sie es nicht gebracht haben. Etwas so hohes, selbständiges, ergreifendes, wo das Visionäre uns ganz gegenwärtig gemacht ist und doch ohne einen verletzenden realistischen Zug, wie die „Madonna, die einem Hirtenknaben erscheint“ (Paitone am Gardasee; schlechte Kopie der Hauptfigur in Dresden) oder die „Justina mit dem neben ihr knieenden Ercole von Ferrara“ (Wien, Fig. 203), beide in sehr guter Landschaft, hätte weder Romanino noch Savoldo erfinden können. Etwas so vornehmeres, von Raffaelischem Schönheitsinn durchdrungenes, wie die große „thronende Madonna“ mit den vier prächtig gekleideten Kirchenlehrern (Frankfurt, Städtisches Institut) haben sie niemals dargestellt. Moretto ist von Romanino ausgegangen und hat sich dann an die eigentlichen Venezianer angeschlossen, namentlich an Tizian und ganz zuletzt („Gastmahl des Pharisäers“, Venedig, S. Maria della Pietà, Fig. 204, und „Hochzeit zu Cana“, Lonigo, S. Fermo, beide von 1544) erinnert er schon etwas an Paolo Veronese. Er greift also in eine Zeit hinüber, die uns hier noch nicht beschäftigt. Sein Schüler Moroni ist ein scharf beobachtender, erst in unserem Jahrhundert berühmt gewordener Maler männlicher Porträts, deren Gesichter nach der Beschaffenheit der Hautoberfläche und des Haares äußerst individuell und offenbar im Ausdruck sprechend ähnlich sind (ältestes bekanntes Datum 1553; Berlin Nr. 167).



Biblioteka Politechniki Krakowskiej



100000294524