



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Universitätsbibliothek Paderborn

Die klassische Kunst

Wölfflin, Heinrich

München, 1899

Zweiter Teil.

[urn:nbn:de:hbz:466:1-53122](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-53122)

ZWEITER TEIL.

I. Die neue Gesinnung.

Benozzo Gozzoli hat im Camposanto von Pisa unter anderen alttestamentlichen Geschichten auch die »Schande Noahs« zu erzählen gehabt. Es ist eine rechte Quattrocento-Erzählung geworden, breit und ausführlich, wo man das Behagen des Erzählers merkt, uns die Entstehung des Rausches bei dem Patriarchen mit aller Umständlichkeit darzulegen. Weit ausholend fängt er an: Es war ein schöner Herbstnachmittag und der Grosspapa nahm zwei Enkelkinder und ging mit ihnen die Weinlese zu besehen, und wir werden zu den Knechten und Mägden geführt, die die Trauben lesen, in Körbe füllen und in der Bütte zerstampfen. Es ist überall lebendig von munterm Getier, an dem Wässerchen sitzen die Vögel und dem einen Kleinen macht ein Hündchen zu schaffen. Der Grosspapa steht da und geniesst die heitere Stunde. Indessen ist der neue Wein gepresst und wird dem Padrone zum Probieren gereicht. Die eigene Frau bringt den Becher und sie hängen alle an seinen Lippen, während er das Getränk prüfend auf der Zunge behält. Das Urteil war günstig, denn nun verschwindet der Erzvater in einer hinteren Laube, wohin man ihm ein grosses Fass mit vino nuovo gestellt hat, und dann geschieht das Unglück: sinnlos betrunken liegt der alte Mann vor der Thüre seines schönen buntgemalten Hauses und hat sich unanständig entblösst. In profundem Staunen besehen sich die Kinder die seltsame Wandlung, während die Frau zunächst dafür sorgt, dass die Mägde von der Stelle kommen. Die verdecken sich mit den Händen das Gesicht, aber ungern, und eine sucht durch die gespreizten Finger doch wenigstens noch ein Stück des Schauspiels zu erwischen.

Eine solche Erzählung kommt nach 1500 nicht mehr vor. Knapp und ohne Nebendinge wird die Scene in wenigen Figuren entwickelt. Man giebt keine Schilderungen, sondern den dramatischen Kern der Geschichte. Man duldet nicht das genremässige Ausspinnen, die Sache wird ernst genommen. Man will den Beschauer nicht amüsieren, sondern



Verrocchio. Taufe Christi.

ergreifen. Die Affekte werden zur Hauptsache und vor dem Interesse am Menschen verschwindet der ganze übrige Inhalt der Welt.

In einer Galerie, wo die Cinquecentisten beisammenhängen, ist der erste Eindruck für den Beschauer bedingt durch die Einseitigkeit im Stofflichen: es sind nichts als menschliche Körper, die die Kunst bildet, grosse Körper, das ganze Bild füllend, und überall ist mit strengem Sinn das Nebensächliche ausgeschieden. Was für das Tafelbild gilt, gilt erst recht von der Wandmalerei. Es ist ein anderes Geschlecht von Menschen, das vor uns

auftritt, und die Kunst geht auf Wirkungen aus, die mit der beschaulichen Freude an der Mannigfaltigkeit der Dinge sich nicht mehr vertragen.

I.

Das Cinquecento setzt ein mit einer ganz neuen Vorstellung von menschlicher Grösse und Würde. Alle Bewegung wird mächtiger, die Empfindung hat einen tiefern leidenschaftlicheren Atemzug. Man beobachtet eine allgemeine Steigerung der menschlichen Natur. Es bildet sich ein Gefühl aus für das Bedeutende, für das Feierliche und Grossartige, dem gegenüber das 15. Jahrhundert in seiner Gebärde ängstlich und befangen erscheinen musste. Und so wird denn aller Ausdruck umgesetzt in eine neue Sprache. Die kurzen hellen Töne werden tief und rauschend und die Welt vernimmt wieder einmal das prachtvolle Rollen eines hochpathetischen Stiles.

Wenn Christus getauft wird — sagen wir: bei Verrocchio — so geschieht es mit einer dringlichen Hast, mit einer ängstlichen Biederkeit,

die sehr ehrlich empfunden sein mochte, die aber dem neuen Geschlecht als gemein vorkam. Man vergleiche mit dem Taufbild Verrocchios die Gruppe des A. Sansovino am Baptisterium. Er hat etwas ganz Neues daraus gemacht. Der Täufer tritt nicht erst hinzu, er steht da, ganz ruhig. Die Brust ist uns zugewendet, nicht dem Täufling. Nur der energisch seitwärts gedrehte Kopf geht mit der Richtung des Armes, der weitausgestreckt die Schale über dem Scheitel Christi hält. Kein besorgtes Nachgehen und Sich-Vorbeugen, lässig zurückhaltend wird die Handlung vorgenommen, eine symbolische Handlung, deren Wert nicht in der peinlich exakten Ausführung besteht. Der Johannes des Verrocchio beugt sich vor wie ein Apotheker, der ein Tränklein in die Flasche giesst, ängstlich besorgt, dass kein Tropfen daneben gehe; das Auge folgt hier dem Wasser: bei Sansovino ruht sein Blick auf dem Antlitz Christi.¹⁾



A. Sansovino. Taufe Christi.

Von Fra Bartolommeo findet sich unter den Handzeichnungen der Uffizien ein ganz übereinstimmender Entwurf zu einer Taufe im Sinn des Cinquecento.

Und gleicherweise ist nun auch der Täufling umgebildet, er soll ein Herrscher sein, nicht ein armer Schullehrer. Unfest steht er bei Verrocchio im Bach und das Wasser umspült seine mageren Beine. Die spätere Zeit lässt so wie so das Stehen im Wasser beiseite, indem sie nicht die Klarheit der Figurenerscheinung dem Gemein-Wirklichen opfern mag, das Stehen selbst aber wird frei und vornehm. Bei Sansovino ist es die schwingvolle Pose mit dem seitwärts abgesetzten Spielbein. Statt der eckigen zerhackten Bewegung entsteht eine schöne durchgehende Linie. Die Schultern sind zurückgenommen und nur der

¹⁾ Die Schale bei Sansovino wird fast flach gehalten. Früher giebt man mit archaischer Deutlichkeit die umgestürzte Schale und Bellini etwa lässt den Inhalt bis auf den letzten Rest abtropfen (Bild in Vicenza).

Kopf ist um ein wenig gesenkt. Die Arme liegen gekreuzt vor der Brust, die natürliche Steigerung des herkömmlichen Motivs der betend aneinandergelegten Hände.¹⁾

Das ist die grosse Gebärde des 16. Jahrhunderts. Bei Lionardo ist sie schon da, still und fein, wie es seine Art war. Fra Bartolommeo lebt von dem neuen Pathos und spricht hinreissend, wie mit der Gewalt des Sturmwindes. Das Beten der *mater misericordiae* und das Segnen seines Salvators sind Erfindungen von der grössten Art: wie dort das Gebet in der ganzen Gestalt aufflammt und wie hier Christus segnet, voll Nachdruck und Würde, so muss alles frühere wie Kinderspiel erscheinen. Michelangelo ist von Hause aus kein Pathetiker, er hält keine langen Reden, man hört das Pathos nur rauschen wie eine mächtige unterirdische Quelle, aber an Wucht der Gebärde vergleicht sich ihm keiner. Der Verweis auf die Figur des Schöpfers an der sixtinischen Decke mag genügen. Raffael hat in seinen männlichen römischen Jahren sich ganz mit dem neuen Geist erfüllt. Was für eine grosse Empfindung lebt in dem Teppichentwurf zur Krönung der Maria, was für ein Schwung in der Gebärde des Gebens und Empfangens! Es gehört eine starke Persönlichkeit dazu, um diese mächtigen Ausdrucksmotive in der Gewalt zu behalten. Wie sie gelegentlich mit dem Künstler durchgehen, zeigt in lehrreicher Weise die Komposition der sogenannten fünf Heiligen in Parma,²⁾ ein Werk aus Raffaels Schule, das man in den himmlischen Figuren zusammenhalten möge mit der noch ganz scheuen Christusgruppe auf der »Disputa« des jugendlichen Meisters.

Zu diesem Überschwang des Pathos haben wir in Sannazaro's berühmter Dichtung der Geburt Christi (*de partu virginis*) die litterarische Parallele.³⁾ Der Dichter hat sich angelegen sein lassen, den schlichten Ton der biblischen Erzählung möglichst zu meiden und die Geschichte mit allem Pomp und Pathos auszustatten, den er überhaupt aufzubringen vermochte. Maria ist von vornherein die Göttin, die Königin. Das demütige »*fiat mihi secundum verbum tuum*« wird umschrieben mit einer langen hochtrabenden Rede, die der biblischen Situation in keiner Weise entspricht; sie blickt zum Himmel empor

¹⁾ An der Erzgruppe Verrocchios von Orsanmichele, Christus und Thomas, wäre eine ähnliche Kritik zu üben. Christus, der eigenhändig die Wunde blosslegt und selbst mit dem Blick die Operation begleitet, ist im Motiv zu niedrig gegriffen. So würde kein Späterer die Situation gegeben haben.

²⁾ Stich von Marc Anton, B. 113.

³⁾ Das Werk erschien 1526. Der Autor soll 20 Jahre daran gefeilt haben.

— *oculos ad sidera tollens
adnuat et tales emisit pectore
voces:*

*Fam jam vince fides, vince
obsequiosa voluntas:
en adsum: accipio venerans
tua jussa tuumque
dulce sacrum pater omni-
potens etc.*

Glanz erfüllt das Ge-
mach: sie empfängt. Es
donnert bei heiterem Himmel
ut omnes audirent late populi,

*quos maximus ambit
Oceanus Thetysque et rauci-
sona Amphitrite.*

2.

Neben dem Verlangen
nach der grossen, ausladen-
den Form findet man eine
Tendenz, den Ausdruck des
Affektes zu dämpfen, die
vielleicht in noch höherem

Masse als bezeichnend für die Physiognomie des Jahrhunderts empfunden wird. Es ist diese Zurückhaltung gemeint, wo man von der »klassischen Ruhe« der Figuren spricht. Die Beispiele liegen nahe. In einem Augenblick des höchsten Affekts, da wo Maria ihren Sohn tot vor sich hat, schreit sie nicht auf, sie weint nicht einmal: ruhig und thränenlos, von keinem Schmerz verzerrt, breitet sie die Arme und blickt nach oben. So hat sie Raffael gezeichnet (Stich des Marc Anton). Bei Fra Bartolommeo drückt sie dem Toten, bei dem auch jeder Zug des Leidens ausgelöscht ist, einen Kuss auf die Stirn, ohne Heftigkeit und ohne Jammern, und so hat schon Michelangelo, noch grösser und noch gehaltener als die andern, bei der Pietà seines ersten römischen Aufenthaltes die Situation gegeben.

Wenn bei der »Heimsuchung« Maria und Elisabeth mit gesegnetem Leib sich umarmen, so ist es die Begegnung von zwei tragischen Königinnen, eine langsame, feierliche, schweigende Begrüssung (Sebastiano



Raffael. Pietà. Nach dem Stich des Marc Anton.

del Piombo, Louvre), nicht mehr das muntere eilige Zusammenlaufen, wo eine freundliche junge Frau mit anmutigem Neigen der alten Base zuspricht, sie solle doch nicht so viel Umstände machen.

Und in der Verkündigungsscene ist Maria nicht mehr das Mädchen, das in fröhlichem Schrecken den unerwarteten Besuch ansieht, wie wir es bei Filippo, bei Baldovinetti oder Lorenzo di Credi finden, es ist auch nicht die demütige Jungfrau mit den gesenkten Augen einer Konfirmandin, sondern vollkommen gefasst, in fürstlicher Haltung, empfängt sie den Engel, nicht anders als eine vornehme Dame, die gewohnt ist, sich nicht überraschen zu lassen.¹⁾

Selbst der Affekt mütterlicher Liebe und Zärtlichkeit wird gedämpft. Raffaels Madonnen der römischen Periode sehen ganz anders aus als seine ersten. Es wäre nicht mehr passend für die vornehm gewordene Maria, das Kind so an die Wange zu drücken, wie die Madonna aus dem Hause Tempi (München) es thut. Man nimmt Abstand voneinander. Auch auf der Madonna della Sedia ist es die stolze Mutter, nicht die liebende, die die Welt ringsum vergisst, und wenn auf der Madonna Franz I. das Kind der Mutter zueilt, so beachte man, wie wenig diese ihm entgegenkommt.

3.

Italien hat im 16. Jahrhundert die Begriffe des Vornehmen festgestellt, die dem Abendland bis heute geblieben sind. Eine ganze Menge von Gebärden und Bewegungen schwindet aus den Bildern, weil sie als zu ordinär empfunden werden. Man bekommt deutlich das Gefühl, in eine andere Klasse der Gesellschaft überzutreten: aus einer bürgerlichen wird eine aristokratische Kunst. Was sich in den höheren Kreisen der Gesellschaft an unterscheidenden Merkmalen des Benehmens und Empfindens ausgebildet hat, wird übernommen und der ganze christliche Himmel, Heilige und Helden müssen ins Vornehme umstilisiert werden. Damals entsteht der Riss zwischen dem Volkstümlichen und dem Edlen. Wenn auf Ghirlandajos Abendmahl von 1480 Petrus mit dem Daumen auf Christus zurückweist, so ist das eine Ge-

¹⁾ Schon Lionardo tadelt einen zeitgenössischen Maler, wo die Maria bei der Botschaft in solche Bewegung gerate, als ob sie sich zum Fenster herausstürzen wolle. Albertinelli und Andrea del Sarto möchten dann den Ton des Cinquecento zuerst rein getroffen haben. Eine Antezipation dieser Erscheinung ist Piero dei Franceschis Verkündigung in Arezzo. Die grossartigste Darstellung aber hat der Gegenstand in dem Bilde Marcello Venustis gefunden (Lateran), eine Conception, die den Geist Michelangelos verrät. (Eine Wiederholung in der selten zugänglichen Kirche S. Caterina ai funari in Rom.)

bärde des Volkes, die die hohe Kunst alsbald nicht mehr als zulässig anerkannt. Lionardo ist schon gewählt, und doch giebt auch er einem reinen cinquecentistischen Geschmack hie und da noch Anstoss. Ich rechne dahin etwa die Gebärde des Apostels auf dem Abendmahl (rechts), der die eine Hand offen hingelegt hat und mit dem flachen Rücken der andern hineinschlägt, eine auch heute noch gebräuchliche und verständliche Ausdrucksbewegung, die aber der hohe Stil mit andern fallen liess. Es würde sehr weit führen, diesen Prozess der »Reinigung« auch nur einigermaßen vollständig darzustellen. Ein paar Beispiele mögen für viele sprechen.



Sebastiano del Piombo. Heimsuchung.

Wenn beim Gastmahl des Herodes das Haupt des Johannes an den Tisch gebracht wird, so sieht man bei Ghirlandajo den Fürsten den Kopf schief legen und die Hände zusammendrücken; man hört ihn lamentieren. Dem späteren Geschlecht kam das wenig fürstlich vor, Andrea del Sarto giebt den lässig abwehrenden, vorgestreckten Arm, das schweigende Zurückweisen.

Wenn die Salome tanzt, so springt sie bei Filippo oder Ghirlandajo mit der ungestümen Heftigkeit eines Schulmädchens im Zimmer herum, die Vornehmheit des 16. Jahrhunderts verlangt die gemessene Haltung, eine Fürstentochter darf nur langsam im Tanz sich bewegen und so hat sie Andrea gemalt.

Es bilden sich allgemeine Anschauungen aus über das vornehme Sitzen und Gehen. Zacharias, der Vater des Johannes, war ein einfacher Mann, aber dass er das Bein übers Knie legt, wenn er den Namen des Neugeborenen schreibt, wie man es bei Ghirlandajo sieht, passt nicht mehr für den Helden einer Cinquecentogeschichte.

Der wahrhaft Vornehme ist lässig in seiner Haltung und Bewegung, er wirft sich nicht in Positur, er steift nicht den Rücken, um sich zu präsentieren; er lässt sich scheinbar gehen, denn er ist immer präsentabel. Die Helden, die Castagno gemalt hat, sind in der Mehrzahl gemeine Renommisten, so stellt sich kein edler Mann hin. Auch der Typus des Colleoni in Venedig muss vom 16. Jahrhundert so empfunden worden sein, als der Protz. Und wie die Frauen in Ghirlandajos Wochenstuben bolzengerade zum Besuch aufmarschieren, hat wohl später einen bürgerlichen Beigeschmack bekommen, die edle Frau soll etwas Lässiges haben im Gang, etwas Gelöstes.

Verlangt man nach den italienischen Worten für diese neuen Begriffe, so findet man sie in dem »Cortigiano« des Grafen Castiglione, dem Büchlein vom vollkommenen Kavalier (1516). Es giebt die Anschauungen des Hofes von Urbino und Urbino war damals der Ort, wo alles zusammenkam, was in Italien auf Rang und Bildung Anspruch machen konnte, die anerkannte Schule der feinen Sitte. Der Ausdruck für die vornehme, elegante Nonchalance ist *la sprezzata desinvoltura*. An der Herzogin, die den Hof dominierte, wird die unauffällige Vornehmheit gerühmt: die *modestia* und *grandezza* in ihren Reden und Gebärden machen sie fürstlich. Man erfährt dann weiter vieles über das, was sich mit der Würde eines Edelmannes vertrage oder nicht vertrage. Ein gehaltener Ernst wird immer wieder als sein eigentliches Wesen in den Vordergrund geschoben. *Quella gravità riposata*, die den Spanier auszeichne. Es wird gesagt — und offenbar war das etwas Neues —, dass es für den vornehmen Mann unschicklich sei, schnelle Tänze mitzumachen (*non entri in quella prestezza de' piedi e duplicati ribattimenti*) und ebenso lautet die Vorschrift für die Damen, sie sollten alle heftigen Bewegungen vermeiden (*non vorrei vederle usar movimenti troppo gagliardi e sforzati*). Alles soll haben *la molle delicatura*.

Die Diskussion über das Schickliche und Unschickliche erstreckt sich natürlich auch auf die Rede und wenn Castiglione noch eine grosse Freiheit gewährt, so findet man in dem populäreren Anstandsbuch des della Casa (*il Galateo*) später schon einen strengeren Hofmeister. Auch die alten Dichter werden hergenommen und der Kritiker des 16. Jahrhunderts wundert sich, dass man selbst aus dem Munde von Dantes Beatrice Worte zu hören bekomme, die in die Tavernen gehören.

Man dringt überall auf Haltung und Würde im 16. Jahrhundert und man ist dabei ernst geworden. Das Quattrocento muss der neuen

Generation wie ein mutwilliges, oberflächliches Kind vorgekommen sein. Dass z. B. an einem Grabmal zwei lachende Buben mit den Wappenschildern sich präsentieren durften, wie bei Desiderios Marsuppinigrab in S. Croce, ist für sie eine unverständliche Naivität. Es müssten an diesem Ort doch trauernde Putten sein oder besser schmerzlichbewegte grosse Figuren (Tugenden), denn Kinder können wohl nicht recht ernst sein.¹⁾

4.

Man will nur das Bedeutende gelten lassen. In den Historien der Quattrocentisten giebt es eine Menge Züge genrehafter, idyllischer Art, die mit dem eigentlichen Thema wenig zu thun haben, die aber in ihrer Anspruchslosigkeit das Entzücken der modernen Beschauer bilden. Es ist schon oben bei Gelegenheit von Gozzolis Noahgeschichten davon die Rede gewesen. Es kam den Leuten gar nicht darauf an, einen geschlossenen Eindruck zu erzielen, sie wollten durch die Fülle der Einfälle das Publikum ergötzen. Wo auf Signorellis Wandbild in Orvieto die Seligen ihre himmlischen Kronen erhalten, da machen in den Lüften die Engel Musik; einer aber ist unter ihnen, der sein Instrument erst stimmen muss und der nun in dem hochfeierlichen Moment ganz ruhig diesem Geschäft sich hingiebt, und zwar an sichtbarster Stelle. Er hätte das doch früher besorgen sollen.

In der sixtinischen Kapelle hat Botticelli den Auszug der Juden aus Ägypten gemalt. Der Auszug eines Volkes, was für eine heroische Scene! Was ist aber das Hauptmotiv? Eine Frau mit zwei kleinen Knaben: der Jüngste soll sich vom älteren Bruder führen lassen, aber er will nicht und hängt sich weinerlich an den Arm der Mutter und wird darob zurechtgewiesen. Das ist allerliebste, und doch — wer von den Neuern hätte den Mut, das Motiv gerade in diesem Zusammenhang vorzubringen?

In der gleichen Kapelle durfte Cosimo Rosselli das Abendmahl darstellen. Er bringt im Vordergrund seines Bildes ein Stilleben mit grossem blanken Metallgeschirr, daneben lässt er einen Hund mit einer Katze sich herumbalgen und weiterhin findet man noch ein Hündchen, das »das Männchen« macht — die Stimmung des heiligen Bildes ist natürlich vollkommen verdorben, aber kein Mensch nahm Anstoss und der Maler malte in der Hauskapelle des Herrn der Christenheit.

¹⁾ Die trauernden Putten kommen schon im 15. Jahrhundert in Rom vor, wo man immer feierlicher war als in Florenz. Das 17. Jahrhundert findet später wieder die Unbefangenheit, muntere Kinder — allerdings nur ganz junge — an Grabmälern vorzubringen.

Pino della
Francesca.

Es hat einzelne Künstler gegeben, wie den grossen Donatello, die für die einheitliche Fassung eines historischen Moments Gefühl hatten. Seine historischen Bilder sind weitaus die besten Erzählungen des 15. Jahrhunderts. Für die anderen war es ausserordentlich schwierig, sich zusammenzunehmen, auf das bloss Unterhaltende zu verzichten und mit der Darstellung des Geschehnisses Ernst zu machen. Lionardo mahnt, eine gemalte Geschichte müsse auf den Beschauer den gleichen Gemütseindruck machen, als ob er selbst bei dem Fall beteiligt wäre.¹⁾ Was will das aber heissen, solange man auf den Bildern selbst eine ganze Menge von Menschen duldet, die gleichgültig dabeistehen oder teilnahmslos umblicken. Bei Giotto war jeder Anwesende in eigentümlicher Weise thätig oder leidend an der Handlung beteiligt, mit dem Quattrocento aber stellt sich sofort jener stumme Chorus von Leuten ein, die darum geduldet werden, weil das Interesse für die Darstellung der blossen Existenz und des charakteristischen Daseins stärker geworden ist als das Interesse an der Aktion und der Wechselbeziehung. Oft sind es die Besteller und ihre Sippe, die auf der Bühne mitfigurieren wollen, oft bloss städtische Berühmtheiten, die man auf diese Weise ehrte, ohne ihnen den Zwang einer bestimmten Rolle im Bilde zuzumuten. L. B. Alberti geniert sich nicht, in seinem Traktat von der Malerei ausdrücklich um diese Ehre für seine Person nachzusuchen.²⁾

Durchgeht man den Freskencyklus an den Wänden der sixtinischen Kapelle, so ist man immer wieder betroffen von der Gleichgültigkeit des Malers dem Stoff gegenüber; wie wenig es ihm darauf ankommt, die eigentlichen Träger der Geschichte herauszuarbeiten; wie mehr oder weniger überall unter der Konkurrenz verschiedener Interessen das Wesentliche dem Unwesentlichen zu erliegen droht. Hat man je erlebt, dass ein Verkündiger des Gesetzes wie Moses ein so zerstreutes Auditorium vorgefunden habe, wie auf dem Bilde Signorellis? Dem Beschauer ist es fast unmöglich, in die Situation hineinzukommen. Man meint, Botticelli wenigstens wäre wohl der Mann, beim Aufruhr der Rotte Korah eine leidenschaftliche Erregung, die sich ganzen Massen mitgeteilt hat, vorzuführen. Allein wie bald erstickt auch bei ihm die aufflackernde Bewegung in den Reihen einer starren Assistenz!

Es muss ein bedeutender Eindruck gewesen sein, als zum ersten Mal neben diesen Historien des Quattrocento die Raffael'schen Teppiche mit den Apostelgeschichten erschienen, Bilder, wo mit der Sache völlig

¹⁾ Buch von der Malerei (ed. Ludwig): No. 188 (246).

²⁾ Kleinere Schriften (ed. Janitscheck) S. 162 (163).

Ernst gemacht ist, wo die Bühne gereinigt ist von allem müssigen Volk und wo denn auch jene Energie der dramatischen Belebung sich eingestellt hat, die den Beschauer unmittelbar ergreift. Wenn Paulus in Athen predigt, so sind es nicht nur Statisten mit Charakterköpfen, die herumstehen, sondern in den Mienen jedes einzelnen ist es geschrieben, wie ihn das Wort ergreift und wie weit er der Rede folgen kann, und wenn etwas Seltsames geschieht, wie der plötzliche Tod des Ananias, so fahren alle, die es sehen, mit der sprechendsten Gebärde des Staunens oder Entsetzens zurück, während das ganze Volk der Ägypter im Roten Meer versinken konnte, ohne dass der quattrocentistische Maler von den Juden auch nur einen sich darüber hätte aufregen lassen.

Es war dem 16. Jahrhundert vorbehalten, die Welt der Affekte, der grossen menschlichen Gemütsbewegungen nicht zu entdecken, aber doch künstlerisch auszubeuten. Das starke Interesse an dem psychischen Geschehen bildet ein Hauptmerkmal seiner Kunst. Die Versuchung Christi wäre durchaus ein Thema im Geist der neuen Zeit gewesen: Botticelli wusste nichts damit zu machen, er hat sein Bild mit der Schilderung einer blossen Zeremonie gefüllt; umgekehrt, wo den Cinquecentisten Vorwürfe ohne dramatischen Inhalt gegeben werden, versehen sie sich oft, indem sie den Affekt und die grosse Bewegung dahin bringen, wo sie nicht hingehören, z. B. in die idyllischen Szenen der Geburt Christi.

Mit dem 16. Jahrhundert hört das behagliche Schildern auf. Die Freude, in der Breite der Welt und in der Fülle der Dinge sich zu ergehen, erlischt. Was weiss ein Quattrocentist alles vorzubringen, wenn er nur die Anbetung der Hirten zu malen hat. Es giebt von Ghirlandajo eine Tafel der Art in der Akademie von Florenz. Wie umständlich sind die Tiere behandelt, Ochs und Esel und Schaf und Distelfink; dann die Blumen, das Gestein, die fröhliche Landschaft. Dazu werden wir genau bekannt gemacht mit dem Gepäck der Familie, ein abgeschabter Sattel liegt da und ein Weinfässchen daneben und für den archäologischen Geschmack giebt der Maler noch ein paar Zierstücke extra: einen Sarkophag, ein paar antike Pfeiler und hinten einen Triumphbogen, funkelnelne, mit goldener Inschrift auf blauem Fries.

Diese Unterhaltungen eines schaulustigen Publikums sind dem grossen Stil völlig fremd. Es ist später davon zu reden, wie das Auge überhaupt das Reizvolle anderswo sucht, an dieser Stelle soll nur gesagt sein, dass im Historienbild das Interesse durchaus auf das eigentliche Geschehen sich konzentriert und dass die Absicht, mit der

bedeutenden affektvollen Bewegung die Hauptwirkung zu gewinnen, die blosse Augenvergnügung mit dem bunten Vielerlei ausschliesst. Das bedeutet zugleich, dass die breit auseinandergelegten Marienleben und dergleichen Stoffe eine starke Reduktion erleben müssen.

5.

Man kann auch vom Porträt sagen, dass es im 16. Jahrhundert etwas Dramatisches bekomme. Seit Donatello ist zwar hie und da der Versuch gemacht worden, über die blosse Beschreibung des ruhenden Modells hinauszukommen, allein das sind die Ausnahmen und die Regel ist, dass der Mensch festgehalten wird, so wie er eben dem Maler sitzt. Köpfe des Quattrocento sind in ihrer Schlichtheit unschätzbar, sie wollen gar nicht etwas Besonderes vorstellen, aber sie haben neben den klassischen Porträtwerken etwas Gleichgültiges. Das Cinquecento verlangt den bestimmten Ausdruck; man weiss sofort, was die Person denkt oder sagen will; es ist nicht genug zu zeigen, wie die bleibenden festen Formen eines Gesichtes gewesen sind, es soll ein Moment des frei bewegten Lebens dargestellt werden.

Dabei sucht man nun überall dem Modell die bedeutendste Seite abzugewinnen, man denkt höher von der Würde des Menschen und wir empfangen den Eindruck, es sei ein Geschlecht mit grösserer Empfindung und von mächtigerer Art gewesen, das diesseits der Schwelle des 16. Jahrhunderts steht. Lomazzo hat in seinem Traktat dem Maler als Regel vorgeschrieben, dass er, das Unvollkommene beseitigend, die grossen würdevollen Züge im Porträt herausarbeite und steigere, eine späte theoretische Formulierung dessen, was die Klassiker von sich aus gethan hatten (*al pittore conviene che sempre accresca nelle faccie grandezza e maestà, coprendo il difetto del naturale, come si vede che hanno fatto gl'antiichi pittori*).¹⁾ Wie nah die Gefahr lag, bei solcher Tendenz die individuelle Stimmung zu verletzen und die Persönlichkeit in ein ihr fremdes Ausdrucksschema hineinzudrängen, ist offenbar. Allein es sind erst die Epigonen, die dieser Gefahr erlegen sind.

Es mag mit der erhöhten Auffassung des Menschen im allgemeinen zusammenhängen, dass die Zahl der Porträtbestellungen jetzt kleiner ist als früher. Man durfte den Künstlern offenbar nicht mit jeder beliebigen Physiognomie kommen. Bei Michelangelo heisst es dann

¹⁾ Er beruft sich u. a. auf Tizian, der bei Ariost *la facundia e l'ornamento* und bei Bembo *la maestà e l'accuratezza* habe erscheinen lassen. Lomazzo, *trattato della pittura*. Ausg. von 1585. Pag. 433.

gar, er habe es für eine Entwürdigung der Kunst angesehen, etwas Irdisches in seiner individuellen Beschränkung nachzubilden, wenn es nicht von der höchsten Schönheit gewesen sei.

6.

Es ist nicht anders möglich gewesen, als dass dieser Geist gesteigerter Würde auch für die Auffassung und Darstellung der himmlischen Personen bestimmend wurde. Das religiöse Gefühl mochte sich in diesem oder jenem Sinn aussprechen: die gesellschaftliche Erhöhung der heiligen Figuren war eine Konsequenz, die sich aus ganz andern Prämissen notwendig ergeben musste. Es ist schon darauf hingewiesen worden, wie die Jungfrau in der Verkündigung vornehm und zurückhaltend dargestellt wird. Aus dem scheuen Mädchen ist eine Fürstin geworden und die Madonna mit dem Bambino, die im 15. Jahrhundert eine gute bürgerliche Frau aus der und der Gasse sein konnte, wird vornehm, feierlich und unnahbar.

Sie lacht den Beschauer nicht mehr an mit munteren Augen, es ist auch nicht mehr die Maria, die befangen und demütig das Auge gesenkt hält, die junge Mutter, die mit ihrem Blick auf dem Kinde ruht: gross und sicher schaut sie nun den Betenden an, eine Königin, die gewohnt ist, Knieende vor sich zu sehen. Der Charakter kann wechseln, bald ist es mehr eine weltliche Vornehmheit, wie bei Andrea del Sarto, oder mehr eine heroische Weltentrücktheit, wie bei Michelangelo, aber die Umwandlung des Typus ist überall zu beobachten.

Und auch das Christuskind ist nicht mehr das spielende muntere Bübchen, das etwa in einem Granatapfel grübelt und der Mutter auch ein Kernchen anbietet (Filippo Lippi), es ist auch nicht mehr der lachende Schelm, der mit dem Händchen segnet, ohne dass man's ernst nehmen kann, — wenn er lächelt, wie in der Madonna delle arpie, so ist es ein Lächeln gegen den Beschauer, ein nicht ganz angenehmes Kokettieren, das Sarto verantworten mag, gewöhnlich ist er ernst, sehr ernst. Raffaels römische Bilder bezeugen das. Michelangelo aber ist der erste, der das Kind so gebildet hat, ohne ihm unkindliche Bewegungen (wie das Segnen eine ist) aufzudrängen. Er giebt den Knaben in freier Natürlichkeit, aber ob er wache oder schlafe, es ist ein Kind ohne Fröhlichkeit¹⁾.

¹⁾ Dass das Christuskind der unkindlichen Funktion des Segnens enthoben wird, hätte auch in der deutschen Kunst der Hochblüte seine Analogien. Die Gebärde des Knaben auf Holbeins Darmstädter Madonna, der das linke Ärmchen ausstreckt, ist kein Segnen mehr.

Unter den Quattrocentisten hat Botticelli deutlich in diesem Sinne präludiert; er wird mit dem Alter immer ernster und ist darin ein energischer Protest gegen die lächelnde Oberflächlichkeit eines Ghirlandajo. Aber mit den Typen des neuen Jahrhunderts kann man ihn doch nicht zusammenstellen: seine Madonna kann wohl ernst aussehen, aber es ist ein niedergedrücktes, trauriges Wesen ohne Grösse und sein Kind ist noch nicht das herrschaftliche Kind.

Täusche ich mich oder gehört nicht auch das Seltenwerden der säugenden Madonna in diesen Zusammenhang? Es lässt sich denken, dass die Scene der mütterlichen Ernährung dem Cinquecento der Hoheit zu entbehren schien. Wenn Bugiardini die Madonna del latte noch giebt, so weist die Maria mit der Hand auf die Brust, als wollte sie dem Beschauer sagen: Dies ist die Brust, die den Herrn genährt hat (Bild in den Uffizien). In dem Bilde der Verlobung des Christuskindes mit der hl. Catharina (Galerie Bologna) nimmt derselbe Künstler die Scene nicht als eine für das Kind unverständliche Zeremonie, vielmehr ist der kleine Knabe der Situation schon vollkommen gewachsen und giebt der Demütig-Empfangenden mit erhobenem Finger noch gute Lehren.

Mit der inneren Wandlung hat sich auch ein Wechsel in der äusseren Erscheinung vollzogen. An den Thron, wo die Maria sass, hatte man früher alle Schätze der Welt zusammengetragen und die Liebe Frau mit aller Zier von feinen Geweben und kostbarem Schmuck bedacht. Da breiteten sich die feingemusterten bunten Teppiche des Orients, da glänzten Marmorschranken vor dem blauen Himmel, in zierliche Lauben war Maria gebettet, oder es rauschte ein schwerer Purpurchhang von oben herab, goldgemustert, mit Perlen gesäumt und gefüttert mit köstlichem Hermelin. Mit dem 16. Jahrhundert verschwindet die bunte Mannigfaltigkeit auf einmal. Man sieht keine Teppiche und Blumen mehr, kein künstliches Zierwerk des Thrones und keine ergötzlichen Landschaften: die Figur dominiert und wenn die Architektur beigezogen ist, so ist es ein grosses ernstes Motiv und aus der Tracht sind alle profanen Schmuckmotive verbannt. Einfach und gross soll sich die Königin des Himmels darstellen. Ob in dieser Wandlung eine innigere Frömmigkeit sich ausspreche, frage ich nicht. Es giebt Leute, die im Gegenteil behaupten, dass das sorgliche Fernhalten des »Profanen« eine Unsicherheit der religiösen Empfindung anzeige.¹⁾

¹⁾ Über den Anteil, der dem Eindruck Savanorolas bei diesen Vorgängen zuzuweisen ist, mögen sich andere aussprechen. Die Gefahr liegt nahe, zu viel von dieser einen Persönlichkeit abhängig zu machen. Es handelt sich hier um ein allgemeines und nicht einmal ausschliesslich religiöses Phänomen.

Die analoge Typenerhöhung vollzieht sich im Kreise der Heiligen. Es ist nicht mehr erlaubt, beliebige Leute von der Gasse hereinzurufen, um neben dem Thron der Madonna Platz zu nehmen. Einen alten Kracher, mit der Brille auf der Nase und etwas unsauber in seinem Habitus, nahm das 15. Jahrhundert von Piero di Cosimo noch gern als heiligen Antonius an. Andere Künstler haben auch höher gegriffen, das 16. Jahrhundert aber verlangt unbedingt die bedeutende Erscheinung. Es braucht kein Idealtypus zu sein, aber der Maler soll auswählen unter seinen Modellen. Um von Raffael zu schweigen, der unvergleichliche Charaktere hingestellt hat, wird man selbst bei dem oberflächlich gewordenen Andrea del Sarto nie das Niedrige und Philisterhafte treffen. Bartolommeo aber macht mit Einsatz aller Kräfte den immer erneuten Versuch, seinen heiligen Männern den Ausdruck des Gewaltigen zu erringen.

Es wäre nun noch ein weiteres zu sagen über den Verkehr der Personen, die zum engeren Haushalt gehören, mit der Maria und ihrem Kinde, wie der alte Spielgeselle Johannes ehrfurchtsvoll wird und anbetend niederkniet, indessen möge hier nur noch eine Andeutung über die Engel des neuen Jahrhunderts angereicht werden.

Das Cinquecento übernahm von seinem Vorgänger die Engel in der doppelten Gestalt des Engelkindes und des halbwüchsigen Engelmädchens. Von der letzteren Gattung erinnert sich jedermann gleich, bei Botticelli und Filippino die reizendsten Exemplare gesehen zu haben. Man beschäftigte sie im Bild als Kerzenhalterinnen, wie in Botticellis Berliner Tondo, wo die eine mit naivdummem Gesicht nach der flackernden Flamme emporsieht, oder sie dürfen als Blumenmädchen und Sängerinnen in der Nähe des Bambino weilen, wie in dem köstlich empfundenen Frühbild Filippinos in der Galerie Corsini, das hier in Abbildung beigegeben ist. Schüchtern, mit gesenktem Blick, bietet eines von den Mädchen dem Christusknaben ein Körbchen voll Blumen an und während dieser sich lustig auf die Seite wälzt und in die Bescherung hineingreift, tragen ein paar andere Engel mit vielem Ernst ein Lied nach Noten vor, nur einer sieht einen Augenblick auf und es geht ein Lächeln über seine Züge. Warum ist das 16. Jahrhundert nie mehr auf solche Motive zurückgekommen? Es fehlt den neuen Engeln der Zauber jugendlicher Befangenheit und die Naivität haben sie ganz abgestreift. Sie gehören jetzt gewissermassen mit zur Herrschaft und benehmen sich dementsprechend. Der Beschauer soll nicht mehr lächeln dürfen.

In der Bewegung der Flugengel greift das Cinquecento auf das alte feierliche Schweben zurück wie es die Gotik gekannt hatte. Dem Realismus des 15. Jahrhunderts waren die schönlinigen, langgewandeten Gestalten ohne Körperlichkeit unverständlich gewesen; es begehrte die plausiblere Bewegung und gab statt des Schwebens das Laufen oder Rennen auf einer kleinen Wolkenunterlage und so entstanden jene hurtigen Mädchenfiguren, die weder schön noch würdevoll, aber sehr überzeugend die Beine mit nackter Ferse hinten auswerfen. Versuche, das »schwimmende« Fliegen zu geben, stellen dann bald sich ebenfalls wieder ein, mit heftiger Bewegung der Beine, allein erst die hohe Kunst fand denjenigen Ausdruck für die gemessene und feierliche Bewegung in der Luft, der seither acceptiert worden ist.¹⁾

Von den Kinderengeln ist als Hauptsache zu sagen, dass auch sie an der Kindlichkeit des Bambino teilnehmen dürfen. Man fordert von ihnen nichts, als dass sie Kinder seien, wobei dann freilich je nach Umständen auch der Widerschein einer allgemeinen hohen und getragenen Stimmung auf sie fallen kann. Der Putto mit seinem Täfelchen auf der Madonna di Foligno wirkt ernster, trotzdem er nicht betet als beispielsweise die zwei kleinen nackten Bübchen auf Desiderios Sakramentstabernakel (S. Lorenzo), die in angelegentlicher Frömmigkeit dem segnenden Christus sich nahen, wo aber niemand die Scene anders als scherzhaft nehmen kann. Aus venezianischen Bildern sind die ganz jugendlichen Musikanten bekannt, die zu Füßen der Madonna die Guitarre und andere Instrumente sachlich und eifrig handhaben. Das Cinquecento hat auch dieses Spiel unpassend gefunden und die musikalische Begleitung eines heiligen Zusammenseins älteren Händen anver-

¹⁾ Die mittelalterlichen Flugfiguren stammen direkt aus der Antike. Indem die Renaissance das Springschema erfand, griff sie unbewusst auf diejenige Gestaltung der Flugbewegung zurück, mit der die älteste griechische Kunst angefangen hatte und die in der Archäologie als das »Knielaufschema« bekannt ist. (Typus: die Nike aus Delos, wozu der Engel des Benedetto da Majano in der Abbildung auf S. 15 verglichen werden kann.) Das vollkommene, aus der Bewegung des Schwimmers gewonnene Schema geht noch eine Weile neben dem alten her (vgl. Studniczka, die Siegesgöttin. 1898, S. 13) und auch dafür giebt es in der neueren Kunst Parallelen: Peruginos Himmelfahrt der Maria in der Akademie von Florenz zeigt beide Typen nebeneinander und während Botticelli und Filippino ihre Engel schon wagrecht in der Luft sich halten lassen, kann man gleichzeitig, bei Ghirlandajo etwa, noch immer den alten Springengel finden. Signorelli möchte unter den Quattrocentisten derjenige sein, der dem neuen Schema die vollkommenste Form abgewonnen hat (Fresken in Orvieto); an ihn hat sich Raffael in der Disputa angelehnt. Später tritt dann die gesteigerte Bewegung und die Verkürzung dazu, das Hervorkommen aus der Tiefe und das »Kopfüber«, wofür die Beispiele bei den vier Sibyllen der Pace oder der Madonna del baldacchino nahe liegen.



Filippino Lippi. Madonna und Kind mit Engeln.

traut, damit die Reinheit der Stimmung nicht beeinträchtigt werde. Das populärste Beispiel für die ganz kindlichen Putten des neuen Jahrhunderts sind die zwei Figuren auf der Schwelle der sixtinischen Madonna.

7.

Bei der offenkundigen Tendenz, dem Altarbild wieder mehr Respekt zu sichern und die allzu nahe Verbindung des Himmlischen und Irdischen zu lösen, kann es nicht überraschen, wenn nun das Wunderbare unmittelbar aufgenommen wird, nicht nur mit Glorien und Nimben, sondern mit einer idealen Darstellung von Vorgängen, die bisher höchst real und möglichst begreiflich gegeben worden waren.¹⁾

Fra Bartolommeo giebt die Erscheinung der Madonna vor dem heiligen Bernhard zuerst als ein Herabschweben. Andrea del Sarto folgte

¹⁾ Im Quattrocento gab es auch Leute mit einem felsenharten Wirklichkeitssinn wie Pietro Cossa von Ferrara, der es nicht einmal über sich brachte, dem Engel Gabriel bei der Verkündigung einen ordentlichen Heiligenschein zuzugestehen, sondern ihm ein Gestell aus Messing auf den Kopf schraubte (Bild in Dresden).

ihm nach, indem er den Verkündigungengel auf Wolken sich nahen liess, wofür er sich auch auf trecentistische Vorbilder berufen konnte. In die Alltäglichkeit einer Wochenstube dringen die Engel auf Wolken (Mariengeburt Andreas von 1514) und während das Quattrocento seine Madonna am liebsten auf einen soliden Thronessel vor sich hingesezt hatte, erlebt man es seit Ausgang des 15. Jahrhunderts, dass Maria wieder in die Lüfte gehoben wird und als Madonna »in der Glorie« erscheint, ein altertümliches Schema, das in der sixtinischen Madonna eine unerwartete und einzigartige Umsetzung ins Momentane erfahren hat.

8.

Diese Erhöhung der Vorstellung nach Seite des Übernatürlichen bringt uns nun auf die allgemeinere Frage nach dem Verhältnis der neuen Kunst zur Wirklichkeit. Dem 15. Jahrhundert ging das Wirkliche über alles. Ob es schön sei oder nicht, bei der Taufe musste Christus jedenfalls mit den Füßen im Bache drin stehen. Etwa einmal hat sich zwar in Nebenschulen ein idealer Meister von dieser Forderung freigehalten und die Sohlen des Herrn auf der Wasserfläche stehen lassen, wie P. dei Franceschi (London), den Florentinern aber hätte man nicht so kommen dürfen. Und doch, mit dem neuen Jahrhundert stellt sich diese ideale Fassung auch hier wie selbstverständlich ein. Und so geht es mit andern Dingen. Michelangelo bildet die Maria bei seiner Pietà ganz jugendlich und lässt sich durch keine Einrede beirren. Der zu kleine Abendmahlstisch des Lionardo und die unmöglichen Kähne auf Raffaels Fischzug sind weitere Beispiele, wie für die neue Gesinnung das Wirkliche nicht mehr der entscheidende Gesichtspunkt ist und der künstlerischen Erscheinung zuliebe auch das Unnatürliche zugelassen wird.

Indessen, wenn von dem Idealismus des 16. Jahrhunderts die Rede ist, so denkt man an etwas anderes, an eine allgemeine Abkehr vom Lokalen, Individuellen und Zeitlich-Bestimmten und mit dem Gegensatz von Idealismus und Realismus glaubt man wohl den wesentlichsten Unterschied zwischen klassisch und quattrocentistisch bezeichnet zu haben. Die Bestimmung ist aber nicht zutreffend. Wahrscheinlich würde niemand die Begriffe damals verstanden haben und sie sind eigentlich auch erst im 17. Jahrhundert am Platze, wo die Gegensätze nebeneinander hervortreten. Beim Übergang in das Cinquecento aber handelt es sich eher um eine Steigerung als um die Verleugnung der alten Kunst.

Das 15. Jahrhundert ist mit den biblischen Historien nie in dem Sinne realistisch verfahren, dass es, wie moderne Maler thun, den Vorgang prinzipiell ins moderne Leben hätte übersetzen wollen. Die Absicht ging immer auf die reiche sinnliche Erscheinung und hierfür benutzte man die Motive der Gegenwart, unter dem Vorbehalt, darüber hinauszugehen, sobald es zweckdienlich schien.

Umgekehrt ist das 16. Jahrhundert nicht ideal in dem Sinne, dass es die Berührung mit der Wirklichkeit vermieden und den Eindruck des Monumentalen auf Kosten der bestimmten Charakterisierung erstrebt hätte. Seine Bäume wurzeln im alten Boden, sie reichen nur höher hinauf. Die Kunst ist noch immer die Verklärung des gegenwärtigen Lebens, nur glaubte sie den gesteigerten Ansprüchen an die feierliche Erscheinung nicht anders genügen zu können, als eben mit ihrer Auswahl von Typen, Trachten und Architekturen, wie sie die Wirklichkeit nicht leicht zusammen bieten mochte.

Völlig irreführend aber wäre es, das Klassische mit der Imitation der Antike identifizieren zu wollen. Die Antike mag uns aus den Werken des Cinquecento vernehmlicher entgegensprechen als aus denen der älteren Generation — wir werden darüber in anderem Zusammenhang noch handeln —, der Intention nach stehen aber die Klassiker nicht wesentlich anders dem Altertum gegenüber als die Quattrocentisten.

Es ist nötig, etwas ins Einzelne zu gehen. Beginnen wir mit der Behandlung der Örtlichkeit. Man weiss, wie viel Raum Ghirlandajo in seinen Bildern den baulichen Dingen gewährt hat. Zeigt er uns Florenz? Wohl sieht man hie und da in eine Gasse der Stadt, allein in seinen Höfen und Hallen ist er Fabulist. Das sind Architekturen, wie sie nie gebaut worden sind; es kam ihm nur an auf die Pracht des Eindruckes. Und das 16. Jahrhundert behält den Standpunkt; bloss ist seine Ansicht über das, was prachtvoll sei, eine andere. Die ausführlichen Stadtprospekte und die Landschaftsveduten fallen fort, aber nicht weil man den möglichst unbestimmten Allgemeinausdruck gesucht hätte, sondern weil man sich für diese Dinge überhaupt nicht mehr interessierte. Die ubiquité des französischen Klassizismus ist hier noch nicht zu suchen.¹⁾

¹⁾ Bei der Madonna di Foligno hat Raffael übrigens doch geduldet, dass ein Ferrarese eine detaillierte Landschaft (man nimmt wohl fälschlich an, es sei Foligno) darauf malte. Die Madonna von Monteluca zeigt den Tempel von Tivoli. Anderer Fälle nicht zu gedenken.

Nun kommen freilich Zugeständnisse an die Idealität des Raumes vor, die uns ganz fremdartig berühren. Eine Geschichte wie die Heimsuchung, wo man den Eingang in ein Haus, die Wohnung der Elisabeth, zu sehen erwartet, wird von Pontormo so gegeben, dass die Bühne nichts enthält als eine grosse Nische und einen Stufenaufgang davor. Allein auch hier wäre zunächst daran zu erinnern, dass ja auch Ghirlandajo in seinem Louvrebild der Heimsuchung einen Thorbogen als Hintergrund genommen hat, jedenfalls nicht zur Verdeutlichung des Vorgangs, dann aber wäre im allgemeinen zu sagen, dass in diesen Fragen unser nordisches Gefühl überhaupt nicht zum Urteil zugelassen werden darf. Die Italiener haben eine Fähigkeit, den Menschen für sich allein zu nehmen und von der Umgebung als etwas Gleichgültigem abzusehen, die uns, die wir Figur und Lokal immer sachlich zusammenbeziehen, schwer verständlich ist. Eine blosse Nischenarchitektur bei der Heimsuchung benimmt dem Vorgang, selbst wenn wir die günstige formale Wirkung einsehen, sofort die überzeugende Lebendigkeit, für uns; für den Italiener ist jeder Hintergrund gut, sobald nur die Figuren sprechen. Die Allgemeinheit des Raumes oder sagen wir der Mangel an Realismus kann darum von Pontormo nie so empfunden worden sein, wie wir nach unserm Eindruck es anzunehmen geneigt sind.¹⁾

Nein!

Ein noch höherer Grad von Idealismus ist es, die Madonna auf ein Postament zu stellen, als ob sie eine Statue wäre. Auch das ist ein Zugeständnis des hohen Stiles an die formale Wirkung und nicht nach nordischen Begriffen von »Intimität« zu beurteilen. Der Italiener ist auch hier im stande, von dem Anstössigen abzusehen, was das Motiv, sachlich genommen, haben müsste, und er bewährt die gleiche Denkart in den Fällen, wo dem Bewegungsmotiv zuliebe einer Figur ohne weitere Erklärung ein Würfel oder etwas dergleichen unter die Füsse geschoben wird.

Lionardo hat gelegentlich gewarnt, sich mit modernen Kostümen einzulassen, sie seien meistens künstlerisch ungünstig, gut genug für Grabmäler;²⁾ er rät zu antiker Draperie, nicht um der Darstellung einen

¹⁾ Es fällt jedem Fremden auf, was man auf der italienischen Bühne an illusionsstörenden Momenten erträgt. In diesem Sinne ist auch hier bei Pontormo und anderswo die Gegenwart historisch unzugehöriger Personen zu beurteilen, was schon lange vor dem 16. Jahrhundert vorkommt.

²⁾ Lionardo, Buch von der Malerei. No. 541 (544).

antiken Habitus zu geben, sondern bloss weil der Körper dabei besser zur Geltung kommt. Trotzdem durfte Andrea del Sarto später wagen, seine Geburt der Maria als ein ganz modernes Gesellschaftsbild an die Mauer zu malen (1514) und er ist dabei vielleicht einheitlicher verfahren als irgend einer seiner Vorgänger, denn auch bei Ghirlandajo mischen sich beständig antik-ideale Motive mit Zeitkostümen, wie das weiterhin Sitte bleibt. Ähnliche klassische Darstellungen aus dem modernen Leben geben die Mariengeschichten des Sodoma und Pacchia in Siena. Das eine Beispiel der Raffaelschen Fresken im Heliodorzimmer würde aber überhaupt schon zur Genüge zeigen, dass der damaligen Ästhetik noch keinerlei Bedenklichkeiten aufgestiegen sind, ob sich das Alltägliche und Gegenwärtige mit dem monumentalen Stil vertrage oder ob nicht die Geschichten in eine höhere Wirklichkeit, etwa die antike, zu transponieren seien. Diese Bedenklichkeiten kommen erst später, als die klassische Kunst schon vorüber gegangen war.

Was uns befremdet, das ist das Nackte und Halbnackte. Hier scheint einem künstlerischen Verlangen zuliebe die Wirklichkeit geopfert und eine ideale Welt creiert worden zu sein. Und doch ist auch in diesem Fall der Nachweis nicht schwer, dass das Quattrocento schon das Nackte in das Historienbild aufgenommen und durch Alberti sogar theoretisch gefordert hat.¹⁾ Einen nackten Mann, wie er auf den Kirchenstufen sitzt in Ghirlandajos »Tempelgang«, würde man auch in der damaligen Stadt Florenz, trotz freier Sitte, nicht angetroffen haben. Aber es fiel niemanden ein, im Namen des Realismus zu reklamieren. Und so wird man auch von einem Bild wie dem Borgobrand noch nicht sagen dürfen, es habe prinzipiell mit der quattrocentistischen Tradition gebrochen. Das Cinquecento giebt nur mehr Nacktes.

Vor allem haben die allegorischen Figuren daran glauben müssen. Man nimmt ihnen ein Kleidungsstück nach dem andern und an den Prälategengräbern des A. Sansovino sieht man so eine unglückliche Fides in einem antiken Bademantel dasitzen, wobei man wirklich nicht weiss, was der entblösste Leib bedeuten soll. Diese Gleichgültigkeit gegen den Inhalt der Figur ist nicht zu entschuldigen, aber heimisch-volkstümliche Gestalten sind diese Allegorien auch früher nicht gewesen.

Wirklich unangenehm wird die Schaustellung nackter Glieder erst bei heiligen Figuren. Indessen darf das Beispiel von Michelangelos Madonna in der Tribuna doch nicht als typisch für das Zeitalter genommen

¹⁾ L. B. Alberti, Drei Bücher von der Malerei (Janitscheck) S. 118 (119).

werden. Nur soviel ist richtig, dass, wenn überhaupt ein einzelner für grosse kulturgeschichtliche Wandlungen verantwortlich gemacht werden darf, Michelangelo es gewesen ist, der dem allgemein-heroischen Stil gerufen und die Entfremdung von Boden und Zeit gebracht hat. In jeder Beziehung ist sein Idealismus der gewaltigste und ausser aller Linie. Durch ihn ist die wirkliche Welt aus den Angeln gehoben worden und er hat der Renaissance den schönen Genuss an sich selbst genommen.

Das entscheidende Wort in der Frage von Realismus und Idealismus wird übrigens nicht von Kostüm und Lokal gesprochen werden: alles Fabulieren des 15. Jahrhunderts in Bauwerk und Kleidung ist doch nur harmloses Spiel, der durchschlagende Wirklichkeitseindruck beruht auf dem individuellen Charakter der Köpfe und Gestalten im Bild. Ghirlandajo mag im Accessorischen uns vormachen was er will: beim »Zacharias im Tempel« wird man sagen, wo diese Leute stehen, da muss Florenz sein. Hat man diesen Eindruck noch im 16. Jahrhundert?

Es ist offenbar, die Porträtköpfe werden spärlicher. Man fühlt sich seltener mehr aufgefordert zu fragen, wie der oder der geheissen haben möge. Das Interesse am Individuell-charakteristischen und die Fähigkeit es darzustellen verschwindet nicht — man denke an die Porträtgruppen der Heliodorfresken oder an Sartos Bilder in der Annunziata — aber die Zeit ist vorbei, wo man nichts Höheres kannte, als den lebendigen Porträtkopf und jeder Fall an sich merkwürdig genug war, um seine Existenz in einem Historienbild zu rechtfertigen. Seitdem man mit den Geschichten Ernst machte und die gleichgültigen Zuschauerreihen das Feld räumen mussten, ist die Situation von vornherein gründlich verändert. Dann aber hat der Individualismus jetzt überhaupt eine starke Konkurrenz bekommen. Die Darstellung von Affekten wird ein Problem, was stellenweise das Charakterinteresse zu ersetzen scheint. Das Bewegungsmotiv des Körpers kann so interessant sein, dass man nach dem Kopfe kaum mehr fragt. Die Figuren besitzen einen neuen Wert als Kompositionsfaktoren, dass sie, ohne höheres Eigeninteresse, im Zusammenhang des Ganzen bedeutend werden, als blosse Markierungen von Kräften in der architektonischen Konstruktion, und diese formalen Wirkungen, die das frühere Geschlecht nicht kannte, führen von selbst zu einem nur oberflächlichen Charakterisieren. Derartige allgemeine Köpfe aber hat es auch im 15. Jahrhundert immer gegeben, — auch bei Ghirlandajo massenhaft — und von einem prinzipiellen Gegensatz zwischen der alten und der neuen Kunst, wonach diese dem

Individuellen aus dem Wege gegangen wäre, ist nichts zu erkennen. Das Bildnismässige erscheint seltener, aber dass der klassische Stil eine allgemeine Idealmenschheit postuliert hätte, das ist nicht der Fall. Selbst Michelangelo, der auch hier wieder eine besondere Stellung einnimmt, ist in den ersten Sixtinageschichten (in der Sündflut z. B.) noch voll von Wirklichkeitsköpfen. Dann sinkt bei ihm das Interesse am Individuellen, während es bei Raffael, der in der ersten Stanze selten über das Allgemeine hinausgeht, mehr und mehr zunimmt.

Eine andere Frage aber ist es, ob das Individuelle in gleicher Weise aufgefasst und dargestellt wird wie früher. Jene Gier, der Natur habhaft zu werden bis zum kleinsten Fältchen, die Freude am Wirklichen um der Wirklichkeit willen hat sich erschöpft. Das Cinquecento sucht in dem Bilde des Menschen das Grosse und Bedeutende zu geben und sie glaubt das zu erreichen, wenn sie vereinfacht, das Unwesentliche unterdrückt. Es ist das keine Erschlaffung des Auges, wenn es über gewisse Dinge wegsieht, sondern im Gegenteil die höchste Steigerung der Auffassungskraft. Das grosse Sehen ist ein Idealisieren des Modells von innen heraus und hat mit dem verschönernden Zurechtmachen, dem Idealisieren von aussen her, nichts zu thun.¹⁾

Und nun ist wohl anzunehmen, dass in dieser Zeit der grossen Kunst auch hie und da ein Ungenügen an dem, was die Natur bot, empfunden worden sein mag. Über diese Stimmungen ist schwer zu sprechen und vollends möchte es sehr gewagt sein, mit Generalurteilen von ja und nein den Unterschied zweier Zeitalter wie Quattrocento und Cinquecento bestimmen zu wollen. Es giebt Hunderte von Stufen in der bewussten Umformung des Modells, wenn es der Künstler in die Hand nimmt. Von Raffael liegt eine Aussage vor, aus der Zeit, als er an der Galatea arbeitete: er könne mit den Modellen nichts machen, sondern verlasse sich auf die Vorstellung der Schönheit, die ihm von selber komme.²⁾ Da hätte man nun den urkundlichen Beweis für den Idealismus Raffaels. Allein würde nicht Botticelli ebenso gesprochen haben und ist seine Venus auf der Muschel weniger eine Schöpfung der blossen Vorstellung?

Idealkörper und Idealköpfe hat es auch im »realistischen« Quattrocento gegeben, überall trifft man auf bloss graduelle Unterscheidungen.

¹⁾ Bei Lomazzo, trattato (1585) pag. 433, heisst es von der Porträtweise der grossen Meister: Usavano sempre di far risplendere quello che la natura d'eccellente aveva concesso loro (nämlich den Darzustellenden).

²⁾ Guhl, Künstlerbriefe I² 95.

Doch nimmt das Ideale offenbar im 16. Jahrhundert einen weit grösseren Raum ein. Die Aspirationen dieses Zeitalters vertragen sich nicht mit der Duzbrüderschaft, die das vergangene Jahrhundert mit dem gemeinen Leben gepflegt hatte. Es ist merkwürdig, dass im selben Moment, wo die Kunst von sich aus eine erhöhte Schönheit fand, auch die Kirche für die Hauptgestalten des christlichen Glaubens eine gesteigerte Würdigkeit verlangte. Die Madonna sollte nicht eine beliebige gute Frau sein, die man von der Strasse her kennt, sondern die Spuren menschlich-bürgerlicher Herkunft abgestreift haben. Jetzt erst wieder waren aber auch die Kräfte da, das Ideale zu concipiren. Der grösste Naturalist, Michelangelo, ist auch der grösste Idealist. Ausgestattet mit der ganzen Begabung des Florentiners für das Individuell-Charakteristische ist er zugleich derjenige, der am vollständigsten auf die äussere Welt verzichten und aus der Idee schaffen kann. Er hat seine Welt creiert und durch sein Beispiel ist (ohne seine Schuld) der Respekt vor der Natur bei der kommenden Generation am meisten erschüttert worden.

In diesem Zusammenhang ist endlich auch das noch zu sagen, dass im Cinquecento ein erhöhtes Bedürfnis nach der Anschauung des Schönen vorhanden ist. Dies Bedürfnis wechselt, es kann zeitweise fast völlig zurücktreten vor anderen Interessen. Die vorausgehende Kunst des Quattrocento hat die Schönheit, ihre Schönheit, auch gekannt, aber sie nur selten gestalten wollen, weil ein viel stärkeres Verlangen nach dem bloss Ausdrucksvollen, dem Charakteristisch-Lebendigen drängte. Donatello ist das immer wieder anzurufende Beispiel. Derselbe Meister, der den Bronze-David im Bargello erdacht hat, ist unersättlich im Hässlichen und hat den Mut, der widerwärtigen Bildung selbst bei seinen Heiligen nicht aus dem Wege zu gehen, weil eben das Überzeugend-Lebendige alles war und das Publikum unter diesem Eindruck nicht mehr nach schön und hässlich fragte. Die Magdalena im Baptisterium ist ein »zum länglichen Viereck abgemagertes Scheusal« (Cicerone, erste Ausgabe) und Johannes der Täufer der ausgetrocknete Asket (Marmorfigur im Bargello), der Gestalten am Campanile nicht zu gedenken. Schon gegen Ausgang des Jahrhunderts merkt man aber, dass die Schönheit hervorbrechen will und im Cinquecento tritt dann jene allgemeine Umformung der Typen ein, die nicht nur die niedrige Bildung durch eine höhere ersetzt, sondern bestimmte Gestalten überhaupt fallen lässt, weil sie nicht schön sind. Magdalena ist die schöne Sünderin und nicht die Büsserin mit verwüstem Leib und der Täufer

bekommt die starke männliche Schönheit eines Menschen, der in Wind und Wetter aufgewachsen ist, ohne die Spuren des Mangels und der Askese. Der jugendliche Johannes aber wird als das Bild eines vollkommen schönen Knaben dargestellt und ist als solcher zu einer Lieblingsfigur des Zeitalters geworden.



Raffael. Der junge Johannes predigend.

II. Die neue Schönheit.

Wenn man sagt, es sei ein neuer Stil emporgekommen, so denkt man immer zuerst an eine Umformung der tektonischen Dinge. Sieht man aber näher zu, so ist es nicht nur die Umgebung des Menschen, die grosse und kleine Architektur, nicht nur sein Gerät und seine Kleidung, die eine Wandlung durchgemacht haben, der Mensch selbst nach seiner Körperlichkeit ist ein anderer geworden und eben in der neuen Empfindung seines Körpers und in der neuen Art, ihn zu tragen und zu bewegen, steckt der eigentliche Kern eines Stiles. Dabei ist dem Begriff freilich mehr Gewicht zu geben als er heutzutage hat. In unserem Zeitalter wechselt man die Stile wie man bei einer Maskerade ein Kostüm nach dem andern durchprobiert. Allein diese Entwurzelung der Stile datiert doch erst seit unserem Jahrhundert und wir haben eigentlich gar kein Recht mehr von Stilen zu sprechen, sondern nur noch von Moden.

Die neue Körperlichkeit und die neue Bewegung des Cinquecento offenbart sich in aller Deutlichkeit, wenn man ein Bild wie Sartos Geburt der Maria von 1514 mit den Fresken Ghirlandajos und seinen Wochenstuben vergleicht. Das Gehen der Frauen ist ein anderes geworden. Statt des steifen Trippelns ein getragenes Wandeln: das Tempo hat sich verlangsamt zu einem *andante maestoso*. Nicht mehr die kurzen raschen Wendungen des Kopfes oder einzelner Glieder, sondern grosse lässige Schiebungen des Körpers und statt des Gespreizten und Eckigen das Gelöste und die langatmige, rhythmische Kurve. Das trockene Gewächs der Frührenaissance mit den harten Formen der Gelenke entspricht nicht mehr der Vorstellung von Schönheit, Sarto giebt die üppige Fülle und die prachtvolle Breite des Nackens. Und schwer-massig, schleppend fallen die Gewänder, wo Ghirlandajo kurze, steife Röcke, knappenliegende Ärmel hat. Die Kleidung, die dort der Ausdruck der raschen gelenkigen Bewegung war, soll jetzt in ihrer Fülle retardierend wirken.



Ghirlandajo. Geburt Johannes des Täufers.*)

I.

Die Bewegung in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts ist von einer zierlichen, oft präziösen Art. Wenn die Madonna das Kind hält, so stellt sie gern den Ellenbogen spitz nach aussen und spreizt den kleinen Finger an der wählerisch-fassenden Hand. Ghirlandajo ist keiner von den Subtilen, aber er hat diese Manier vollkommen sich angeeignet. Selbst ein Künstler von dem mächtigen Naturell Signorellis macht dem Zeitgeschmack Konzessionen und sucht das Anmutige in einer unnatürlich verfeinerten Art. Die Mutter, die das Kind anbetet, hat nicht die Hände schlicht zusammengelegt, sondern nur die zwei ersten Finger berühren sich, während die andern abgespreizt in die Luft stehen.

Delikate Personen wie Filippino schrecken dann sogar schon vor der Zumutung zurück, etwas fest anzufassen. Sei es, dass ein heiliger Mönch ein Buch halten soll oder der Täufer seinen Kreuzstab: es bleibt bei einem Antippen. Und so Raffaellino del Garbo oder Lorenzo di Credi: der heilige Sebastian präsentiert gesucht-elegant seinen Pfeil zwischen zwei Fingern, als ob er einen Bleistift überreichen wollte.

Das Stehen bekommt zuweilen etwas Tänzerlich-Unfestes und dieses wackelige Wesen berührt am unangenehmsten in der Plastik. Man

*) Vergl. dazu die Abbildung von A. del Sartos Geburt der Maria auf S. 151.



Verrocchio. Tobias mit dem Engel.

wird dem Johannes des Benedetto da Majano im Bargello einen Vorwurf hier nicht ersparen können. Mit wahrer Sehnsucht blickt man nach dem festen Tritt der nächsten Generation: selbst der taumelnde Bacchus des Michelangelo steht besser auf seinen Füßen.

Ein Inbegriff dieser präziösen Geschmacksrichtung im späteren Quattrocento ist das Bild Verrocchios mit den drei Erzengeln (in der Akademie), dem sich der Tobias von London an die Seite stellt.¹⁾ Vor dieser gekräuselten Art der Bewegung drängt sich unwillkürlich der Gedanke auf, dass hier ein altertümlich zierlicher Stil sich auflöse, dass wir das Phänomen eines dekadierenden Archaismus vor uns haben.

Das 16. Jahrhundert bringt wieder das Feste, das Einfache, die natürliche Bewegung. Die Gebärde beruhigt sich. Man überwindet die kleinliche Zierlichkeit, das künstlich Gesteifte und Gespreizte. So wie die Madonna delle arpie des Andrea del Sarto dasteht, fest und stark, so bietet sie ein ganz neues Schauspiel und man glaubt ihr fast,

¹⁾ Vgl. dazu die Arbeiten Pollaiuolos in S. Peter. (Grab Sixtus IV. und Innocenz VIII.)

dass sie den schweren Knaben wirklich auf einem Arm zu halten vermöge. Wie sie dann das Buch auf den Schenkel aufgestemmt hat und wie sich die Hand über die Kante legt, so dass eine zu sammenhängende grosse Form entsteht, das ist wieder im prachtvollsten Stil des Cinquecento. Überall ist mehr Kraft und Energie in der Bewegung. Man nehme Raffaels Madonna da Foligno: wer wird es glauben? man muss bis auf Donatello zurückgehen, um einen Arm zu finden und eine Hand, die so entschlossen fasst, wie es dieser Johannes thut.

Die Drehungen des Körpers und die Wendungen des Hauptes haben im 15. Jahrhundert etwas Unentschiedenes, als ob man den starken Ausdruck gescheut hätte. Erst jetzt kommt wieder die Freude an den mächtigen Bewegungen einer starken Natur. Ein herumgeworfener Kopf, ein ausgestreckter Arm besitzt plötzlich eine neue Gewalt. Man spürt ein erhöhtes physisches Leben. Ja, das blosses Schauen gewinnt eine unbekannte Energie und erst das 16. Jahrhundert hat wieder den grossen starken Blick darstellen können.

Den höchsten Grad reizvoller Bewegung hat das Quattrocento in der leichthineilenden Figur genossen. Nicht umsonst findet sich dies Motiv bei allen Künstlern. Der Kerzenengel ist eilig im Herankommen und die Dienerin, die Früchte und Wein vom Lande her der Wöchnerin bringt, kommt mit krausen Wellen im aufgeblähten Kleide zur Thüre hereingesprungen. Dieser für das Zeitalter so sehr bezeichnenden Figur ist die Wasserträgerin aus dem Borgobrand als cinquecentistisches Gegenbild gegenüber zu stellen: in dem Gegensatz der zwei Gestalten liegt der ganze Unterschied der Formempfindung beschlossen. Sie ist eine der prachtvollen Erfindungen des gereiften männlichen Schönheitsgefühls Raffaels, diese Wasserträgerin, die ruhig schreitend und hochaufgerichtet mit starken Armen die Last trägt. Das knieende Weib im Vordergrund der Transfiguration, das man vom Rücken sieht, ist aus verwandtem Geschlecht und vergleicht man damit die ähnliche Figur in der Frauengruppe des Heliodor, so hat man einen Masstab für die Entwicklung zum Starken und zur mächtigen einfachen Linie in Raffaels letztem Stil.

Dem neuen Geschmack ist andererseits nichts unerträglicher als das unmässig Gespannte, das Unfreie der Bewegung. Der reitende Colleoni des Verrocchio hat wohl Energie genug, eine eiserne Kraft, allein das ist nicht die schöne Bewegung. Anschauungen von vornehmer Lässigkeit begegnen sich hier mit dem neuen Ideal, das die Schönheit in der fliessenden Linie, im Gelösten sieht. Im Cortigiano des Grafen Casti-



Ghirlandajo. Früchteträgerin.

glione findet sich eine Anmerkung über das Reiten, die wohl hier angezogen werden darf. Man solle nicht so steif im Sattel sitzen wie gebügelt, *alla veneziana* (die Venezianer galten als schlechte Reiter), sondern ganz lässig: *disciolto* ist sein Ausdruck. Freilich kann das nur für den Reiter ohne Rüstung gelten. Wer leicht gekleidet ist, der kann auf dem Pferde sitzen, die schwere Rüstung bedingt eher ein Stehen. »Dort biegt man die Knie, hier hält man sie gestreckt.«¹⁾ Die Kunst aber hält sich fortan an die erstere Form.

Perugino hatte einst den Florentinern gezeigt, was eine süsse und weiche Bewegung sei. Sein Stehmotiv mit dem seitwärts ab-

geschobenen Spielbein und der korrespondierenden Neigung des Kopfes war seiner Zeit in Florenz etwas Fremdes. Die toscanische Grazie ist sperriger, eckiger und so nahe man sich manchmal im Motiv gekommen ist: die Süßigkeit der Bewegung, den linden Zug der Linie hat keiner so wie er. Das 16. Jahrhundert hat das Motiv dann aber doch beiseite geworfen.²⁾ Raffael, der als junger Mensch förmlich darin geschwelgt hatte, bringt es später nicht mehr. Man kann sich vorstellen, wie Michelangelo über solche Posen gehöhnt haben mag. Die neuen Motive sind gesammelter, gehaltener im Umriss. Ganz abgesehen von der gefühlvollen Dehnung entsprach die perugineske Schönheit nicht mehr, weil sie den Geschmack für Masse nicht befriedigte. Man will nicht

¹⁾ Pomponius Gauricus, *de sculptura* (Brockhaus), p. 115.

²⁾ Es kommt noch vor im Christus der Taufgruppe A. Sansovinos (1502 begonnen), aber doch schon modifiziert.

mehr das Abstehende, das Auseinandergezogene, sondern das Zusammengenommene, Feste. In diesem Sinn bilden sich auch eine Reihe von Hand- und Armbewegungen um, wie denn die anbetend über der Brust gekreuzten Arme ein charakteristisches Motiv des neuen Jahrhunderts sind.

2.

Es scheint, als ob mit einem Schlag in Florenz neue Körper gewachsen wären. Rom hat die völligen, schweren Bildungen, auf die man ausging, immer gehabt, aber in Toscana mögen sie seltener gewesen sein. Jedenfalls thun die Künstler, als ob man im quattrocen-tistischen Florenz niemals Modelle der Art zu sehen bekommen hätte, wie sie später etwa Andrea del Sarto in seinen Florentinerinnen giebt. Der Geschmack der Frührenaissance bevorzugt die unentwickelte Form, das Dünne und Bewegliche. Die eckige Grazie und die springende Linie des jugendlichen Alters hat einen grössern Reiz als das Frauenhaft-Völlige und die reife Gestalt des Mannes. Die Engelmädchen des Botticelli [und des Filippino mit ihren spitzen Gelenken und trocknen Armen repräsentieren das Ideal jugendlicher Schönheit und in den tanzenden Grazien Botticellis, die doch ein reiferes Alter vertreten, ist die Herbheit nicht gemildert. Das 16. Jahrhundert denkt hier anders. Schon Lionardos Engel sind weicher und wie verschieden ist eine Galatea Raffaels oder eine Eva bei Michelangelo von den Venusfiguren des spätern Quattrocento. Der Hals, ehemals lang und schlank und wie ein umgekehrter Trichter auf den abfallenden Schultern sitzend, wird rund und kurz, die Schultern breit und stark. Das Gestreckte hört auf. Alle Glieder bekommen eine völlige, mächtige Form. Man verlangt von der Schönheit wieder den runden Torso und die breiten



Raffael. Wasserträgerin.



Lorenzo di Credi. Venus.

Hüften des antiken Ideals und das Auge begehrt nach grossen, zusammenhängenden Flächen. Das cinquecentistische Gegenstück zu Verrocchios David ist der Perseus des Benvenuto Cellini. Der magere, gelenkige Knabe ist nicht mehr schön und wenn man trotzdem das frühjugendliche Alter bildet, so giebt man ihm Rundung und Fülle. Die raffaelische Figur des sitzenden jungen Johannes (in der Tribuna) ist ein lehrreiches Beispiel, wie man sogar über die Natur hinaus dem knabenhaften Körper männliche Formen beimischt.

Der schöne Körper ist klar in der Artikulation. Das Cinquecento hat ein Gefühl für das Strukture und ein Bedürfnis nach dem Ausdruck des Baues, dass alle Einzelreize nichts daneben bedeuten können. Hier setzt die Idealisierung früh und kräftig ein und die Parallele von Lorenzo di Credis Aktmodell (Uffizien) und Franciabigios(?) Idealfigur (Gal. Borghese)¹⁾ kann in mehr als einer Beziehung aufschlussreich sein.

Die Köpfe werden grossflächig, breit; es accentuieren sich die Horizontalinien. Man liebt das feste Kinn, die völligen Wangen und auch in dem Munde will man nicht das Zierliche und Kleine. Wenn es für Frauen einstmals keine grössere Schönheit gab als eine blanke hohe Stirn zeigen zu können (*la fronte superba*, sagt Polizian) und man sogar die Haupthaare vorn ausriss, um dieses Vorzugs in möglichst ausgedehntem Masse teilhaftig zu werden, so erscheint dem Cinquecento die niedrige Stirn als die würdigere Form, indem man empfand, dass sie dem Gesicht mehr Ruhe gebe. Auch in den Augenbrauen sucht

¹⁾ Das Bild ist nach oben und unten vergrössert worden.

man die flachere und stillere Linie. Nirgends finden sich mehr die hochgewölbten Bogen, wie bei den Mädchenbüsten eines Desiderio, wo die Brauen in dem lachend-staunenden Gesicht noch höher emporgezogen sind und man den Reim Polizians citieren möchte: sie zeigten alle — nel volto meraviglia — *Wunder*
Kreis con fronte *crespa e rilevate* ciglia.
 (Giostra.) *hoch*

Und die keck emporgestülpten Näschen mögen einst ihre Liebhaber gefunden haben, jetzt sind sie nicht mehr nach der Mode und der Porträtist würde sich alle Mühe geben, die hüpfende Linie zu glätten und die Form ins Gerade und Ruhige auszurichten. Was man heute eine edle Nase nennt und in alten Bildwerken so empfindet, ist eine Anschauung, die erst mit dem klassischen Zeitalter wieder heraufgekommen ist.

Schön ist, was den Eindruck des Ruhigen und Machtvollen giebt und der Begriff der »regelmässigen Schönheit« möchte damals entstanden sein, denn er hängt damit zusammen. Gemeint ist nicht nur eine symmetrische Entsprechung der zwei Gesichtshälften, sondern eine klare Übersichtlichkeit, ein konsequentes Grössenverhältnis der Gesichtsformen, das im einzelnen schwer festzustellen ist, im Gesamteindruck aber sofort einleuchtet. Die Bildnismaler sorgen dafür, dass diese Regelmässigkeit herauskomme und mit der zweiten Generation des Cinquecento werden die Forderungen immer grösser. Was sind das für regelmässig ausgeglättete Gesichter, die Bronzino in seinen anerkannt vorzüglichen Porträtstücken bringt.



Franciabigio. [?] Venus.
 Andrea del Brescianino (?)



Piero di Cosimo. Die schöne Simonetta.

Mehr als Worte sagen hier Bilder und so seien denn als gute Parallelen Piero di Cosimos Simonetta und die sogenannte Vittoria Colonna Michelangelos¹⁾ zusammengestellt, beides Idealtypen, die den Geschmack zweier Zeitalter in gesammelter Form enthalten.

Den florentinischen Mädchenbüsten des 15. Jahrhunderts wäre eine ähnliche Serie aus dem 16. Jahrhundert überhaupt nicht gegenüberzustellen. Die Schönheitsgalerie des Cinquecento enthält lauter Frauentypen — die Donna velata, die Dorothea in Berlin, die Fornarina der Tribuna, die prächtige Frau Andrea del Sartos in Madrid

u. s. f. Der Geschmack hat sich dem voll entfaltetem Weibe zugewandt.

3.

An den Haaren hat der Spielgeist des 15. Jahrhunderts alle seine Launen ausgelassen. Die Maler haben Prachtfrisuren gemalt mit unendlich reichem Geschlinge von Strähnen und Zöpfen verschiedenen Grades, mit eingestreuten Edelsteinen und eingeflochtenen Perlenketten, man wird diesen ins Phantastische gesteigerten Schmuck zu unterscheiden wissen von den wirklich getragenen Haartrachten: sie sind noch immer kapriziös genug. Die Tendenz geht hier auf Teilung und Auflösung, auf die zierliche Einzelform im Gegensatz zu dem neuen Geschmack, der die Haare als Masse zusammengehalten haben möchte, der die schlichte Form sucht und auch im Schmuck die edeln Steine nicht als

¹⁾ Die Autorschaft Michelangelos ist von Morelli ^{mit Rehm} bestritten, für unsern Zweck ist das ohne Belang.

vereinzelte Punkte wirken lässt, sondern sie nur zu ruhiger Form gesammelt vorbringt. Man liebt nicht mehr das Lose, Flatternde, sondern das Feste und Gebundene. Die freien gewellten Löckchen (wie sie bei Ghirlandajo und seinen Zeitgenossen überall vorkommen), die an den Wangen herunterfallen und auch das Ohr verdecken, verschwinden alsbald als ein bloss niedliches Motiv, was zudem die Klarheit der Erscheinung beeinträchtigt: der wichtige Ansatzpunkt des Ohres soll offen liegen. Die Stirnhaare werden in schlichter Linie an den Schläfen hingeführt, sie sollen einfassend wirken, während das Quattrocento



Michelangelo. Sog. Cleopatra.

gerade dafür kein Verständnis haben wollte und die Stirn rahmenlos über ihre natürlichen Grenzen hinaus erhöhte. Mit einem Juwel auf der Scheitelhöhe betont dann dieser ältere Stil die Vertikaltendenz gern noch einmal, während das breite Cinquecento mit einer grossen Horizontale zu schliessen liebt.

Und so geht die Umstilisierung weiter. Der lange schlanke Hals der quattrocentistischen Schönheit, der ganz frei und beweglich erscheinen soll, verlangte einen andern Schmuck als die massige Form des 16. Jahrhunderts. Man spielt nicht mehr mit einzelnen Juwelen, die an einem Faden hängen, sondern giebt die grossformige Kette, und das engumschliessende leichte Halsband wird hängend und schwer.

Alles in allem: man sucht das Gewichtige und Gemessene und die phantastische Spiellust wird in die Bahn der schlichten Einfachheit gewiesen. Ja, es werden auch Stimmen laut, die dem natürlichen ungeordneten Haar den Preis zuerkennen, wie die Haut schöner sei in

ihrem natürlichen Ton (*palidetta col suo color nativo*) als mit weisser und roter Schminke, wobei die Frauen die Farbe nie wechselten als morgens beim Anziehen. Es ist der Graf Castiglione, der so spricht; eine beachtenswerte Reaktion gegen die Buntheit und Künstlichkeit der späteren quattrocentistischen Mode.

Von der Haartracht der Männer sei hier wenigstens so viel gesagt, dass das ehemals ausgezauste Haar zu ruhigem Umriss sich sammelt. Es ist kein Zufall, wenn auf Porträts des Credi oder Perugino die Haare flattern als ob ein leiser Wind sie wachgerufen hätte. Der zierliche Stil will es so. Bilder des 16. Jahrhunderts zeigen dann durchweg die Massen gesammelt und beruhigt.

Den Bart lässt man im 16. Jahrhundert gerne stehen. Er unterstützt den Eindruck der Würde. Castiglione stellt es noch jedem anheim, wie er es hierin halten wolle. Er selbst hat sich aber von Raffael mit Vollbart malen lassen.

Noch klarer und stärker spricht der neue Wille in dem Kostüm sich aus. Die Kleidung ist der unmittelbare Ausdruck, wie man den Körper auffasst und wie man sich bewegen will. Das Cinquecento musste notwendig auf die schweren und weichen Stoffe kommen, auf die hängenden Bauschärmel und die machtvollen Schleppe. Man betrachte die Frauen in Andrea del Sartos Mariengeburt von 1514, wo Vasari ausdrücklich bezeugt, es sei das damals moderne Kostüm dargestellt. Es liegt nicht in unserer Absicht, den Motiven im einzelnen nachzugehen, das Entscheidende ist das allgemeine Verlangen nach dem Vollen und Gewichtigen in der Bekleidung des Körpers, das Herausarbeiten der Breitlinie, die Betonung des Hängenden und Schleppe, was die Bewegung verlangsamte. Das 15. Jahrhundert accentuierte umgekehrt die Gelenkigkeit. Enganliegende, kurze Ärmel, die das Handgelenk frei lassen. Keine wuchernden Massen, sondern knappe Zierlichkeit. Ein paar Schlitzchen und Bändchen am Unterärmel, sonst aber lauter dünne Saummotive und trockene Nähte. Das Cinquecento verlangt nach dem Schweren und der rauschenden Fülle. Es lässt sich auf das Vielteilige im Schnitt und auf die kleinen Einzelmotive nicht ein. Die geblühten Stoffe verschwinden vor den mächtigen, tiefen Falten des Rockes. Das Kostüm bestimmt sich nach einer Rechnung, die grosse Flächenkontraste im Auge hat. Man bringt nur, was im ganzen wirkt, nicht was erst dem Nahblick sich zu erkennen giebt. Die Grazien Botticellis haben die Brüste mit einem Netz von Fäden überspannt: das sind archaische Subtilitäten, die dem neuen Geschlecht ebenso unver-

ständig sind wie die Spiele der flatternden Bänder, Schleierchen und derartiger dünner Dinge. Man sucht andere Berührungsempfindungen, nicht das Antippen mit spitzen Fingern, sondern das breite feste Fassen.

4.

Von diesem Standpunkt aus ist nun auch ein Blick auf die Architektur und ihre Umgestaltung im Cinquecento zu werfen. Auch sie ist ja wie die Kleidung eine Projektion des Menschen und seines Körpergefühls nach aussen. In den Räumen, die es sich schafft, in der Bildung von Decke und Wand sagt ein Zeitalter so genau wie in der Stilisierung seines Körpers und seiner Bewegung, was es sein möchte und wo es Wert und Bedeutung suche. Das Cinquecento hat ein besonders starkes Gefühl für die Relation zwischen Mensch und Bauwerk, für die Resonanz eines schönen Raumes. Es kann sich fast keine Existenz denken ohne architektonische Fassung und Fundamentierung.

Auch die Architektur wird gewichtig und ernst. Sie bindet die muntere Beweglichkeit der Frührenaissance zu gemessenem Tritt. Das viele fröhliche Zierwerk, die weitgespannten Bogen, die schlanken Säulen verschwinden und es kommen die schweren gehaltenen Formen, die würdevollen Proportionen, die ernste Einfachheit. Man verlangt das Weiträumige, den hallenden Schritt. Man will nur noch grosse Funktionen und lehnt das kleine Spiel ab, und die feierliche Wirkung scheint sich nur mit der höchsten Gesetzmässigkeit zu vertragen.

Über die Innendekoration florentinischer Häuser am Ausgang des 15. Jahrhunderts finden wir bei Ghirlandajo bequeme Auskunft. Die Wochenstube der Johannesgeburt möchte ziemlich genau das Bild eines Patrizierhauses wiedergeben, mit den Pilastern in den Ecken und ringsumlaufendem Gebälk, der kassettierten Holzdecke mit vergoldeten Nagelköpfen und dem farbigen Teppich, der unsymmetrisch irgendwo der Wand vorgehängt ist. Dazu allerhand Gerät, wie man es zu Zier und Nutzgebrauch herumstehen hatte, ohne Rücksicht auf die Regelmässigkeit. Was schön ist, sollte an jeder Stelle schön sein können.

Dem gegenüber erscheint das Cinquecento-Gemach kahl und kalt. Der Ernst der Aussenarchitektur hat sich auch nach innen gewandt. Keine Detailwirkungen, keine malerischen Winkel. Alles architektonisch stilisiert, nicht nur in der Form, sondern auch in der Ausstattung. Vollständiger Verzicht auf Farbigeit. Das ist das Zimmer auf Andrea del Sartos Mariengeburt von 1514.

Schön!

Die Monochromie kommt im Zusammenhang gesteigerter Ansprüche an die Vornehmheit der Erscheinung. Statt der geschwätzigen Buntheit will man die zurückhaltende Farbe, den neutralen Ton, der nicht auffällt. Der Edelmann soll sich für gewöhnlich in eine anspruchslose dunkle Farbe kleiden, sagt der Graf Castiglione. Nur die Lombarden gehen bunt und klein geschlitz; wollte das einer in Mittelitalien versuchen, so würde man ihn für verrückt halten.¹⁾ Die bunten Teppiche verschwinden ebenso wie die farbiggestreiften Hüfttücher und die orientalischen Shawls; das Verlangen darnach erscheint jetzt als ein kindisches.

So wird nun auch in der vornehmen Architektur die Farbe gemieden. In den Fassaden verschwindet sie ganz und in den Innenräumen erfährt sie die strengste Beschränkung. Die Anschauung, dass das Edle notwendig farblos sein müsse, hat lange nachgewirkt und viele alte Denkmäler haben darunter leiden müssen, so dass wir aus verhältnismässig geringen Resten uns das Bild des Quattrocento rekonstruieren müssen. Die architektonischen Hintergründe Gozzolis oder Ghirlandajos sind hiefür noch immer aufschlussreich, wenn sie auch nicht im einzelnen wörtlich zu nehmen sein mögen. Ghirlandajo ist fast unersättlich an Buntheit — blaue Friese, gelbe Pilasterfüllungen, bunte Marmorfriesen — und doch rühmt ihn Vasari als einen Vereinfacher, insofern er mit den Goldzierarten in Bildern aufgeräumt habe.²⁾

Das gleiche gilt für die Plastik. Schon oben (S. 69) ist ein Hauptbeispiel quattrocentistischer Polychromie namhaft gemacht worden, das Grabmal des Antonio Rossellino in S. Miniato; ein anderes Beispiel wäre das Marsuppinigrab Desiderios in S. Croce, das nun ebenfalls in stiller Weise vor uns steht. Wo man nachspürt, findet man Farbereste und es wäre eine schöne Aufgabe, in unserm Zeitalter, wo so viel restauriert wird, auch einmal dieser Verstossenen sich anzunehmen und sie in alter Freudigkeit wieder erstrahlen zu lassen. Es gehört gar nicht viel Farbe dazu, um eine farbige Wirkung zu gewinnen. Das blosse Gold an ein paar Stellen genügt, den weissen Stein nicht als farblos, als einen Widerspruch innerhalb der überall farbigen Welt

¹⁾ Von hier aus war es dann nur noch ein Schritt zur spanischen Kleidung. Die Sympathie für das spanische Wesen — *grave e riposato* — kommt übrigens schon bei Castiglione oft genug zum Ausdruck. Er findet die Spanier den Italienern viel verwandter als die Franzosen mit ihrem springenden Temperament.

²⁾ Bei den Umbrenn hatte das Gold noch einen festern Stand als bei den Florentinern. Interessant ist das allmähliche Verschwinden in Raffaels vatikanischen Arbeiten zu beobachten.

erscheinen zu lassen. Das Madonnenrelief des Ant. Rossellino im Bargello ist so behandelt und die Johannesfigur des Benedetto da Majano. Nicht mit dicker Vergoldung, sondern nur mit einigen Strichen ist dem Haar, dem Pelz ein farbiger Schimmer gegeben. Sehr natürlich verbindet sich das Gold mit der Bronze und es giebt ganz besonders schöne Kombinationen von Bronze und Marmor mit Gold wie das Grabmal des Bischofs Foscari in S. M. del Popolo in Rom, wo die eiserne Figur des Toten auf einem Marmorkissen mit goldener Zierat liegt.

Michelangelo hat von Anfang an mit der Farbigkeit gebrochen und sofort pflanzt sich die Monochromie auf der ganzen Linie fort. Auch der Thon, der so sehr auf den Reiz der Bemalung angewiesen ist, entfärbt sich, wofür das Beispiel Begarellis anzuführen ist.

Das oft wiederholte Urteil, die moderne Farblosigkeit der Plastik komme von der Ambition, antike Statuen zu imitieren, möchte ich nicht unterschreiben. Der Verzicht auf die Buntheit war eine beschlossene Sache, bevor irgend ein archäologischer Purist auf diesen Gedanken hätte kommen können und derartige kapitale Geschmacksänderungen pflegen überhaupt nicht von historischen Erwägungen bedingt zu sein. Die Renaissance hat die Antike farbig gesehen, so lange sie selbst farbig war, und hat alle antiken Denkmäler, wo man sie auf Bildern brachte, polychrom behandelt; von dem Moment an, wo das Farbenbedürfnis aufhört, ist dann auch die Antike weiss gesehen worden, aber man wird nicht sagen dürfen, dass sie den Anstoss gegeben habe.

5.

Jede Generation sieht in der Welt das, was ihr gleichartig ist. Das 15. Jahrhundert musste selbstverständlich ganz andere Schönheitswerte der Sichtbarkeit entnehmen als das 16., denn es stand ihr mit anderen Organen gegenüber. Man findet in der Giostra des Polizian, da, wo er den Garten der Venus beschreibt, einen gesammelten Ausdruck quattrocentistischer Schönheitsempfindung. Er spricht von dem lichten Hain und den Brunnen voll klaren Wassers, er nennt die vielen schönen Farben, die Blumen, er geht von einer zur andern und beschreibt sie in langer Aufzählung, ohne fürchten zu müssen, den Leser (oder Hörer) zu ermüden. Und mit was für einem zierlichen Gefühl redet er von der kleinen grünen Wiese

*... scherzando tra fior lascive aurette
fan dolcemente tremolar l'erbette.*

So war für den Maler die Blumenwiese eine Versammlung von lauter einzelnen Existenzen, deren kleine Daseinsgefühle er miterlebt. Von Lionardo wird berichtet, dass er einst einen Blumenstrauss in einem Wassergefäss mit erstaunlicher Kunst gemalt habe.¹⁾ Ich nenne den einen Fall als Beispiel für viele malerische Bemühungen der Zeit. Mit einem neuen Feingefühl, das aus Bildern niederländischer Quattrocentisten Nahrung sog, beobachtete man damals Glanzlichter und Reflexe auf Edelsteinen, Kirschen und metallenen Geschirr; in besonders präziösem Geschmack giebt man dem Täufer Johannes einen gläsernen Kreuzstab mit Messingringen in die Hand; glänzende Blätter, leuchtendes Fleisch, lichte Wölkchen auf blauem Himmel, das sind malerische Delikatessen und überall ist es abgesehen auf die höchste Brillanz der Farbe.

Das 16. Jahrhundert kennt diese Freuden nicht mehr. Das bunte Nebeneinander schöner Farben muss vor den starken Schatten und dem Verlangen nach räumlicher Wirkung weichen. Lionardo macht sich lustig über die Maler, die die Schönfarbigkeit nicht der Modellierung opfern wollten. Er vergleicht sie Rednern schöner Worte ohne Inhalt.²⁾

Zitternde Gräser und der Glanzblick eines Krystalls sind keine Dinge mehr für die cinquecentistische Malerei. Es fehlt ihr der Nahblick. Nur die grossen Aktionen werden miterlebt und nur die grossen Lichtphänomene aufgenommen.

Und damit ist noch nicht alles gesagt. Das Interesse an der Welt beschränkt sich überhaupt mehr und mehr auf die blosse Figur. Es ist früher schon erwähnt worden, wie Altarbild und Historienbild ihren besonderen Wirkungen nachgehen und der allgemeinen Sehlust nichts mehr geben wollen. Einst war das Altarbild die Stätte, wo alles niedergelegt wurde, was man an Schönheit unter dem Himmel fand, und im erzählenden Bild malte der Künstler nicht als »Historienmaler«, sondern zugleich als Architekturmaler, als Landschafts- und Stillebenmaler. Jetzt vertragen sich die Interessen nicht mehr. Selbst da, wo es nicht auf die dramatische Wirkung oder auf einen kirchlich-weihevollen Eindruck abgesehen war, in rein idyllischen Szenen und im gleichgültigen Daseinsbild mit wältlich-mythologischem Inhalt, ist es die figurale Schönheit, die alles oder fast alles aufsaugt. Wem unter

¹⁾ Vasari III. 25. Es war in einem Marienbild. Venturi citiert die Stelle zu dem rätselhaften und stellenweise ganz lionardesken Tondo der Galerie Borghese, No. 433.

²⁾ Buch von der Malerei: No. 236 (95). Die Verstärkung der Schattenwirkung muss auch in der Architektur (und Plastik) in Betracht gezogen werden als farbenfeindliches Moment.

den Grossen möchte man das Blumenglas Lionardos zutrauen? Wenn Andrea del Sarto so etwas macht, ist es ganz oberflächlich hingewischt als ob er sich scheute den monumentalen Stil in seiner Reinheit zu trüben.¹⁾ Und doch hat er etwa einmal eine schöne Landschaft. Raffael, der malerisch — wenigstens der Potenz nach — der vielseitigste sein möchte, giebt gerade hier wenig. Noch sind überall die Mittel vorhanden, aber unaufhaltsam scheint sich die definitive Absonderung einer Figurenmalerei vorzubereiten, die vornehm an allem, was nicht Figur ist, vorbeisieht. Es



Filippino Lippi. Allegorie.

ist bemerkenswert, dass es ein Oberitaliener ist, Giovanni da Udine, der in der Werkstatt Raffaels für das malerische Kleinzeug verwendet wurde. Später wieder hat dann der Lombarde Caravaggio gerade mit einem Blumenglas in Rom einen wahren Sturm hervorgerufen; es war das Zeichen einer neuen Kunst.

Wenn ein Quattrocentist wie Filippino die Musik malt (Bild in Berlin), eine junge Frau, die den Schwan des Apollo schmückt, während der Wind ihren Mantel emporflattern lässt in den lustigen Koloraturen des quattrocentistischen Stiles, so wirkt das Bild mit seinen Putten und Tieren, dem Wasser und Laubwerk mit dem Reiz einer Böcklinschen Mythologie. Das 16. Jahrhundert würde nur das statuarische Motiv herausgenommen haben. Das allgemeine Gefühl für die Natur verengt sich. Es ist kein Zweifel, dass damit für die Entwicklung der Kunst nichts Gutes geschah. Die Hochrenaissance steht auf einem schmalen Boden und die Gefahr lag nahe, dass sie sich erschöpfte.

¹⁾ Es giebt jetzt eine Unterscheidung zwischen monumental und nicht-monumental. Für die kleinen Cassone-Bilder gelten deutlich andere Stilbestimmungen.

Die Wendung zum plastischen Geschmack fällt in der italienischen Kunst zusammen mit der Annäherung an antike Schönheit; man hat beiderseits den Willen der Nachahmung als das wirkende Motiv annehmen wollen, als ob man den antiken Statuen zuliebe die malerische Welt hätte fallen lassen. Allein man darf nicht urteilen nach Analogien aus unserm historischen Jahrhundert. Wenn die italienische Kunst in ihrer Vollkraft einen neuen Trieb zeigt, so kann das nur eine Entwicklung von innen her gewesen sein.

6.

Es muss hier zusammenfassend noch einmal von dem Verhältnis zur Antike die Rede sein. Die vulgäre Meinung geht dahin, das 15. Jahrhundert habe die antiken Denkmäler sich wohl angesehen, dann aber beim eigenen Werke das Fremde wieder vergessen können, während das 16. Jahrhundert, mit minder starker Originalität begabt, den Eindruck nicht wieder losgeworden sei. Es wird dabei stillschweigend vorausgesetzt, dass die einen wie die anderen die Antike in derselben Weise gesehen hätten; aber eben diese Voraussetzung ist anfechtbar. Wenn das quattrocentistische Auge in der Natur andere Momente gesehen hat als das cinquecentistische, so ist es psychologisch konsequent, dass auch vor der Antike dem Bewusstsein sich nicht die gleichen Faktoren des Anschauungsbildes accentuierten. Man sieht immer nur das, was man sucht und es gehört eine lange Erziehung dazu, wie man sie einem künstlerisch-produktiven Zeitalter nicht zumuten darf, um dieses naive Sehen zu überwinden, denn mit der Abspiegelung des Objektes auf der Netzhaut ist es nicht gethan. So wird man richtiger annehmen, dass bei einem verwandten Willen, antik zu sein, das 15. und das 16. Jahrhundert zu anderen Resultaten kommen mussten, weil jedes die Antike anders verstand, d. h. sein Bild in ihr suchte. Wenn uns aber das Cinquecento mehr antik vorkommt, so muss das daran liegen, dass es eben innerlich der Antike ähnlicher geworden war.

Das Verhältnis lässt sich in der Architektur wohl am klarsten überblicken, wo niemand an der ehrlichen Absicht der Quattrocentisten zweifelte, die »gute, alte Baukunst« wieder heraufzuführen und wo die neuen Werke doch so wenig den alten gleichen. Als ob die Antike nur vom Hörensagen bekannt gewesen wäre, sehen die Versuche des 15. Jahrhunderts aus, auf römische Formensprache einzugehen. Die Architekten nehmen die Idee der Säule, des Bogens, der Gesimse,

allein, wie sie diese Glieder bilden und zusammenfügen, lässt schwer glauben, dass sie römische Ruinen gesehen haben. Und doch haben sie sie gesehen, bewundert, studiert und waren auch überzeugt, einen antiken Eindruck zu machen. Wenn an der Fassade von S. Marco in Rom, die die Arkaden des Kolosseums nachahmt, gerade im wesentlichen, in den Proportionierungen, alles anders, d. h. quattrocentistisch geworden ist, so geschah das nicht in der Absicht, vom Vorbild sich zu emanzipieren, sondern in der Meinung, man könne es auch so machen und so sei es auch antik. Man entlehnt das Materielle des Formensystems, aber in der Empfindung blieb man ganz selbständig. Es ist eine lehrreiche Untersuchung an einem Beispiel wie den antiken Triumphbögen, die in frühen und späten Stilprägungen gleichmässig zur Nachahmung offen standen, das Verhalten der Renaissance zu beobachten, wie sie an dem klassischen Beispiel des Titusbogens vorbeiging und auf archaische Ausdrucksweisen geriet, die in augusteischen Bauten in Rimini und noch weiter weg ihre Analogien haben, bis die Stunde kam, wo man von sich aus klassisch geworden war.¹⁾

Und so ist es mit den antiken Figuren. Mit dem sichersten Takt nimmt man von diesen bewunderten Mustern nur das, was man verstand, d. h. was man selber hatte, und man darf wohl sagen, dass der antike Denkmälerschatz, der ja wesentlich reife und überreife Kunst enthielt, den Gang der modernen Stilentwicklung nicht nur nicht bedingt, sondern auch nicht zu verfrühten Fruchttrieben veranlasst hat. Wo die Frührenaissance ein antikes Motiv in die Hand nimmt, giebt sie es nicht weiter ohne die gründlichsten Veränderungen. Sie verfährt mit der Antike nicht anders als wie die stilkräftigen Perioden des Barock oder des Rokoko es gethan haben. Mit dem 16. Jahrhundert aber kam die Kunst auf eine Höhe, dass sie der Antike eine kurze Weile Aug' in Auge sah. Das ist eigene, innere Entwicklung gewesen, nicht die Folge eines vorsätzlichen Studiums der alten Fragmente. Der breite Strom der italienischen Kunst ging seinen Gang und das Cinquecento müsste so geworden sein wie es geworden ist, auch ohne alle antiken Figuren. Die schöne Linie kommt nicht vom Apoll von Belvedere und die klassische Ruhe nicht von den Niobiden.²⁾

¹⁾ Vgl. Repertorium für Kunstwissenschaft 1893: die antiken Triumphbögen, eine Studie zur Entwicklungsgeschichte der römischen Architektur und ihr Verhältnis zur Renaissance (Wölfflin).

²⁾ Die Florentiner Niobiden sind übrigens zu Anfang des 16. Jahrhunderts noch nicht bekannt gewesen.

Man gewöhnt sich nur langsam daran, im Quattrocento die Antike zu sehen, allein es ist nicht daran zu zweifeln: wenn Botticelli in mythologischen Darstellungen sich erging, so wollte er einen antiken Eindruck machen. So merkwürdig es uns vorkommen mag, mit seiner Venus auf der Muschel so gut wie mit der Verleumdung des Apelles meinte er sicher nichts anderes zu geben, als was ein antiker Maler in diesem Falle gegeben hätte, und das Frühlingsbild mit der Liebesgöttin im roten, goldgemusterten Kleid, mit den tanzenden Grazien und der blumenstreuenden Flora durfte als eine Komposition im Geiste der Antike gelten. Die Venus auf der Muschel gleicht zwar ihrer antiken Schwester nur wenig und die Graziengruppe Botticellis sieht ganz anders aus als die Antike und dennoch braucht man ein absichtliches Sich-Unterscheiden-Wollen nicht anzunehmen, that doch Botticelli nichts anderes als was seine Zeitgenossen und Kollegen in der Architektur auch thaten, wenn sie ihre Bogenhallen mit den dünnen Säulen und luftigen Spannungen und reichem Zierwerk in Nachahmung der Antike aufzuführen glaubten.¹⁾

Wenn von irgendwoher damals ein Winckelmann gekommen wäre, um von der stillen Grösse und der edlen Einfalt in der antiken Kunst zu predigen, man würde die Begriffe nicht verstanden haben. Das frühe Quattrocento war diesem Ideal noch viel näher gestanden, aber die ernsthaften Versuche eines Niccolò d'Arezzo und Nanni di Banco oder selbst eines Donatello sind nicht erneuert worden. Jetzt suchte man das Bewegte, man schätzte das Reiche und Schmuckvolle, das Formgefühl hatte sich wesentlich verändert, aber man glaubte darum nicht, von der Antike abgekommen zu sein. Bot doch gerade sie die höchsten Vorbilder der Bewegung und der flatternden Gewänder und waren doch die alten Denkmäler die unerschöpfliche Schatzkammer der Zierarten für Gerät, Kleidung und Bauwerk.²⁾ In den Hintergründen wusste man nichts besseres als antike Gebäude hinzustellen und so gross war die Begeisterung für diese Monumente, dass der Constantinsbogen z. B. in Rom, wo man ihn ja leibhaftig vor sich hatte, auf Fresken immer wieder gebracht werden durfte und nicht einmal, sondern zweimal auf demselben Bild. Freilich nicht so wie er

¹⁾ In dem Relief Verrocchios mit der Sterbescene einer Tornabuoni (vom Grabmal in der Minerva in Rom, jetzt im Bargello) haben wir die antike Behandlung einer zeitgenössischen Scene. Der römische Boden hat immer stärker nach der Antike gedrängt als Florenz und der Marmor scheint fast wie eine Verpflichtung auf antiken Ausdruck aufgefasst worden zu sein.

²⁾ Filippino ist nach Vasari der erste, der massenhaft antike Motive zum Schmuck seiner Bilder herbeischleppte.

war, sondern so wie er hätte sein sollen: farbig bemalt und bunt aufgetakelt. Überall wo man auf antike Szenen eingeht, erstrebt man den Eindruck einer phantastischen, fast märchenhaften Pracht. Dabei sucht man in der alten Welt nicht das Ernsthafte, sondern das Heitere. Nackte Menschen mit bunten Schärpen im Grase liegend — man nennt sie Venus und Mars —, das sah man gerne. Nirgends etwas Statuenhaftes, Marmormässiges; man verzichtet nicht auf das farbige Vielerlei, auf das leuchtende Fleisch und die blumige Wiese.

Für die antike gravitas war noch kein Gefühl vorhanden. Man las die antiken Dichter, aber mit veränderter Accentuierung. Das Pathos Virgils verhallte wirkungslos. Für die grandiosen Stellen, die sich den späteren Generationen eingeprägt haben, wie etwa die Worte der sterbenden Dido: *et magna mei sub terras ibit imago* —, war die Empfindung noch nicht reif. Wir dürfen das sagen angesichts der Illustrationen zu antiken Dichtungen, die den Ton so völlig anders greifen als wir erwarten. In der Heimkehr des Odysseus, wie sie von Pinturicchio gemalt wurde (National Gallery, London), ist es ganz und gar nicht der schicksalsreiche Held, der das Ende seiner Fahrten erreicht hat, sondern ein beliebiger junger Mensch mit buntkarrierten Hosen kommt gestikulierend ins Zimmer der Penelope hineingesprungen.

Wie wenig dazu gehörte, einen antiken Eindruck zu machen, ersieht man aus der hübschen Schilderung eines tafelnden Humanisten bei Vespasiano.¹⁾ Der Tisch sei gedeckt gewesen mit dem weissesten Linnen. Ringsherum standen reiche Schalen und antike Gefässe und er selber trank nur aus einem krystallinen Becher. *A vederlo in tavola ruft der Erzähler entzückt aus, così antico come era, era una gentilezza.* Das Bildchen ist fein archaisch empfunden und fügt sich gut den quattrocentistischen Vorstellungen von antiker Art ein — wie ganz undenkbar wäre es im 16. Jahrhundert! Wer würde das antik nennen? wer überhaupt in diesem Zusammenhang vom Essen reden?

Die neuen Begriffe von menschlicher Würde und menschlicher Schönheit brachten die Kunst von selbst in ein neues Verhältnis zur klassischen Antike. Auf einmal trifft sich der Geschmack und es ist eine verständliche Konsequenz, dass jetzt erst das Auge auch auf die archäologische Richtigkeit in der Reproduktion antiker Figuren achten lernte. Die phantastische Kostümierung verschwindet, Virgil ist nicht

¹⁾ Citiert bei J. Burckhardt, Kultur der Renaissance und neuerdings wieder in seinen »Beiträgen« (die Sammler).

mehr der orientalische Zauberer, sondern der römische Dichter und den alten Göttern wird ihre eigentliche Bildung zurückgegeben.

Man begann jetzt die Antike zu sehen wie sie ist. Das naive Spiel hört auf; von diesem Moment an aber war sie auch eine Gefahr und für die Schwachen musste die Berührung verderblich werden, nachdem sie einmal vom Baum der Erkenntnis gegessen.

Raffaels Parnass zeigt in sehr lehrreicher Weise gegenüber von Botticellis Frühlingsbild, wie man sich jetzt ungefähr eine antike Scene dachte und auf der Schule von Athen begegnen wir dem Standbild eines Apollo, der wirklich echt aussieht. Die Frage ist hier nicht, ob die Figur nach der Vorlage einer antiken Gemme gemacht sei oder nicht.¹⁾ Das merkwürdige ist, dass man unmittelbar aufgefordert wird, an eine Antike zu denken. Zum erstenmal giebt es jetzt auch Aufnahmen antiker Statuen, die richtig wirken. Das moderne Linien- und Massengefühl hat sich dahin entwickelt, dass man sich über die Jahrhunderte hinüber wieder versteht. Und es berühren sich nicht nur die Vorstellungen von menschlicher Schönheit, auch für das Feierliche der antiken Gewandung hat man jetzt wieder Sinn (wozu schon einmal im früheren Quattrocento Anlage vorhanden war), man empfindet die Würde antiker Präsentation, den Adel der gehaltenen Gebärde. Die Scenen aus der Aeneide auf dem »Quos-ego«-Blatt des Marc Anton bilden den lehrreichen Gegensatz zu den quattrocentistischen Illustrationen. Die Zeit war zu einem statuarischen Empfinden gekommen und diese Neigung, das plastische Motiv vor allem zu sehen, musste sie vollends disponieren, sich jetzt mit antiker Kunst vollzusaugen. Nichtsdestoweniger ist die Empfindung bei allen grossen Meistern selbständig geblieben, sonst wären sie eben nicht die grossen. Das Herübernehmen einzelner Motive, die Anregung durch dieses oder jenes Vorbild beweist nichts dagegen. Man kann wohl von der Antike im Bildungsgang Michelangelos oder Raffaels als einem Moment reden, aber es ist doch nicht mehr als ein sekundäres Moment. Bei der Plastik lag die Gefahr näher als bei der Malerei, die Originalität zu verlieren: Sansovino hatte gleich am Anfang des Jahrhunderts in den Prachtgräbern von S. M. del Popolo mit einem weitgehenden Antikisieren angefangen und gegenüber älteren Arbeiten wie den Pollaiuolo-Gräbern in S. Peter wirkt sein Stil wie die Proklamation einer neu-römischen Kunst, allein der eine Michelangelo hat genügend dafür gesorgt, dass die Kunst

¹⁾ v. Pulsky (Beiträge zu Raffaels Studium der Antike, 1877) trifft wohl das Richtige, wenn er auf die medicäische Gemme des Marsyas und Apoll verweist.

nicht in die Sackgasse eines nachempfundenen antiken Klassizismus hineinkomme. Und so wird man in der Umgebung Raffaels der Antike zwar einen immer grösseren Spielraum gewährt finden, allein das Höchste ist ganz unabhängig von ihr entstanden.

Es bleibt immer denkwürdig, dass die Architekten zu einer eigentlichen Reproduktion alter Bauten sich nie hergegeben haben. Die römischen Ruinen mussten eindringlicher reden als je. Man verstand jetzt ihre Einfachheit, denn man hatte die unbändige Zierlust selbst überwunden. Man begriff ihre Maasse, denn man war selbst zu analogen Proportionen gekommen und das geschärfte Auge verlangte nun auch nach genauen Messungen. Man gräbt und in Raffael steckte ein halber Archäologe. Man hat eine Entwicklung hinter sich und unterscheidet auch in der Antike verschiedene Perioden,¹⁾ aber trotz dieser geläuterten Einsicht wird das Zeitalter nicht irre an sich selber, sondern bleibt »modern« und aus der Blüte des archäologischen Studiums geht der Barock hervor.



Venus. Copie nach dem Stich Marc Antons.

¹⁾ Vgl. hiezu den sogenannten »Bericht Raffaels« über die römischen Ausgrabungen (abgedruckt u. a. bei Guhl, Künstlerbriefe I) und das überraschende Urteil Michelangelos über die Bauperioden des Pantheon, wo er, so viel ich sehe, mit den modernsten Forschungen zusammentrifft. (Vasari IV. 512 in der vita des A. Sansovino.)

III. Die neue Bildform.

Von der neuen Art der Darstellung der Dinge soll in diesem letzten Kapitel gehandelt werden. Wir meinen die Art, wie das gegebene Objekt für das Auge als Bild zurecht gemacht wird, wobei der Begriff »Bildform« eine Anwendung auf das ganze Gebiet der sehbaren Künste gestattet. Es liegt auf der Hand, dass die neuen Körper- und Bewegungsgefühle, wie sie soeben dargelegt worden sind, auch in der Bildgestaltung sich geltend machen müssen, dass die Begriffe des Ruhigen, Grossen, Gewichtigen im Bildeindruck, unabhängig von dem besonderen Stoff der Darstellung, bestimmend hervortreten werden. Damit sind aber die Momente der neuen Bildform nicht erschöpft; es treten andere dazu, die aus den vorausgegangenen Bestimmungen nicht entwickelt werden können, Momente ohne Gefühlston, Resultate der blossen vollkommeneren Ausbildung des Sehens. Es sind die eigentlich künstlerischen Prinzipien: die Klärung des Sichtbaren und die Vereinfachung der Erscheinung einerseits und dann das Verlangen nach immer inhaltsreicheren Anschauungskomplexen andererseits; das Auge will mehr bekommen, weil seine Fähigkeit des Aufnehmens bedeutend erhöht ist, zugleich aber vereinfacht und klärt sich das Bild, insofern die Dinge augengerechter gemacht sind. Und dazu kommt dann noch ein drittes: das Zusammensehen der Teile, die Fähigkeit, das Viele in der Anschauung einheitlich zusammenzufassen, was sich mit dem Willen nach einer Komposition verbindet, wo jeder Teil des Ganzen an seiner Stelle als notwendig empfunden wird.

Man kann über diese Materien nur entweder sehr ausführlich oder sehr kurz, d. h. in blossen Überschriften reden, mit einer mittleren Breite möchte der Leser mehr ermüdet als aufgeklärt werden. Ich habe das zweite gewählt, da die kurze Darstellung allein in den Rahmen dieses Buches passt. Wenn das Kapitel darum nur unbeträchtlich aussieht, so mag dem Autor die Bemerkung erlaubt sein, dass es trotzdem nicht schnell geschrieben worden ist und dass es überhaupt be-

quemer sein möchte, verlaufenes Quecksilber zu sammeln, als die verschiedenen Momente aufzufangen, die den Begriff eines reif und reich gewordenen Stiles konstituieren. Die Neuheit des Versuches aber wird — wenigstens teilweise — als Entschuldigung gelten dürfen, wenn dieser Abschnitt die Eigenschaften einer gefälligen Lektüre in besonderem Grade entbehren lässt.

1. Beruhigung, Räumigkeit, Masse und Grösse.

Nicht nur die Bilder eines einzelnen Meisters, auch die Bilder einer Generation in ihrer Gesamtheit haben ihren bestimmten Pulsschlag. Ganz abgesehen vom Inhalt der Darstellung können die Linien unruhig und hastig laufen oder gemessen und still, kann die Flächenfüllung gedrängt sein oder weiträumig und bequem und die Modellierung klein und springend oder grossflächig und gebunden. Nach allem, was über die neue Schönheit des Cinquecento in Körper und Bewegung schon gesagt worden ist, hat man auch von den Bildern ein Ruhigwerden zu erwarten, mehr Masse und Räumigkeit. Es wird ein neues Verhältnis von Raum und Füllung festgestellt, die Bilder werden gewichtiger und in Lineament und Modellierung empfindet man denselben Geist der Ruhe, dasselbe gehaltene Wesen, das der neuen Schönheit unentbehrlich ist.

I.

Der Gegensatz ist augenscheinlich, wenn man ein Jugendwerk Michelangelos, das Tondo der Madonna mit dem Buch, neben ein gleiches Rundrelief des Antonio Rossellino stellt, der die alte Generation vertreten mag. Vgl. die Abbildungen auf S. 14 und S. 46. Hier das flimmernde Vielerlei und da der einfache grossflächige Stil. Es handelt sich nicht nur um ein Weglassen von Sachen, um die Vereinfachung im Stofflichen (wovon schon die Rede gewesen ist), sondern um die Behandlung der Flächen überhaupt. Wenn Rossellino den Hintergrund mit dem zitternden Licht- und Schattenspiel seiner felsigen Landschaft belebt und die Fläche des Himmels mit gekräuselten Wölkchen besetzt, so ist das nur die Fortführung der Art, mit der auch Kopf und Hände modelliert sind. Michelangelo sucht die grossen zusammenhängenden Flächen schon in der menschlichen Form und damit ist die Frage, wie er das übrige behandle, von selbst erledigt. In der Malerei gilt kein

anderer Geschmack als in der Plastik. Auch hier hört die Freude am Kapriziösen, an den vielen kleinen Hebungen und Senkungen auf, man verlangt nach den stillen grossen Massen von hell und dunkel. Die Vortragsbezeichnung heisst legato.

Noch deutlicher vielleicht äussert sich der Stilwechsel in der Behandlung der Linie. Das quattrocentistische Lineament hat etwas Hastiges. Viel kleines Geschlängel und Knickwerk. Harte Begegnungen und heftige Brechungen. Das 16. Jahrhundert bringt den beruhigten Fluss der Linie, den grossen Zug, die rhythmische Kadenz. Es ist als ob überhaupt ein neues Mitgefühl für die Linie wachgeworden sei; es wird ihr wieder ein Recht zugestanden, sich auszuleben. Perugino hatte angefangen und Raffael mit unübertroffener Feinfühligkeit fortgeföhren. Aber auch die Übrigen, die im Temperament ganz anders sind, kennen die Schönheit des grossen Linienzuges und vermeiden das kleinliche, kurzatmige Gewirre und Gekräusel. Bei Botticelli kann es noch vorkommen, dass ein spitzer Ellenbogen hart gegen den Bildrand stösst (Pietà, München), jetzt nehmen die Linien Rücksicht aufeinander, sie accomodieren sich gegenseitig und das Auge wird empfindlich gegen die schrillen Schneidungen der älteren Manier.

2.

Das allgemeine Verlangen nach dem Weiträumigen musste dann auch in der Malerei ein neues Verhältnis der Figuren zum Raum bedingen. Man empfand die Räumlichkeit in den alten Bildern als eng. Die Figuren stehen da hart am vorderen Bühnenrand und das ergibt einen Eindruck von Knappheit, der nicht verschwindet, auch wenn dahinter noch so weite Hallen und Landschaften erscheinen. Selbst Lionardos Abendmahl ist in dem Vorrücken des Tisches bis an die Rampe noch quattrocentistisch befangen.¹⁾ Das Normalverhältnis geben die Porträts. Was ist das für eine unbehagliche Existenz in dem Stübchen, in das Lorenzo di Credi seinen Verrocchio hineingesetzt hat (Uffizien), gegenüber dem grossen tiefen Atemzug cinquecentistischer Porträts. Die neue Generation verlangte Luft und Bewegungsmöglichkeit und sie erreichte das zunächst mit der Vergrösserung des Figurenabschnittes. Das Kniestück ist eine Erfindung des 16. Jahrhunderts. Aber auch da, wo von der Figur wenig mitgeteilt ist, weiss man jetzt einen weit-

¹⁾ Raffael Morghen hat auf seinem Stich des Abendmahls den Thatbestand gefälscht und, um den modernen Geschmack nicht zu verletzen, jenen Abstand vom Rand gegeben den man seit dem Cinquecento zu finden gewohnt ist.

räumigen Eindruck zu gewinnen: wie wohligh wirkt der Castiglione mit seinem Dasein innerhalb der vier Rahmenlinien.

In analoger Weise wirken auch quattrocentistische Fresken an ihrem Orte gewöhnlich knapp und eng. In der Kapelle Nicolaus V. im Vatikan sehen die Fresken Fiesoles beengt aus und in der Kapelle des Palazzo Medici, wo Gozzoli den Zug der Könige gemalt hat, wird der Beschauer trotz aller Festpracht ein Gefühl von Unbehagen auch nicht ganz los werden. Sogar noch von Lionardos Abendmahl wird man etwas Ähnliches sagen müssen; wir erwarten einen Rahmen oder Rand, den das Bild nicht hat und nie gehabt haben kann.

Es ist charakteristisch, wie dann Raffael in den Stanzen eine Entwicklung durchmacht. Sieht man in der Camera della segnatura ein Bild allein, so mag dem Beschauer das Verhältnis zur Wand nicht störend vorkommen; sieht man aber auf zwei Bilder zugleich, wie sie in den Ecken zusammenstossen, so kommt ihm das Altertümlich-Trockene der Raumempfindung gleich zum Bewusstsein. In der zweiten Stanze ist die Eckbegegnung eine andere und das Format der Bilder, angesichts des vorhandenen Raumes, überhaupt kleiner genommen.

3.

Es ist kein Widerspruch, wenn trotz dem Verlangen nach Räumigkeit die Figuren innerhalb des Rahmens an Grösse zunehmen.¹⁾ Sie sollen als Masse beträchtlicher wirken, wie überall die Schönheit im Gewichtigen gesucht wird.

Man vermeidet den überflüssigen Raum, weil man weiss, dass die Figuren dadurch an Kraft verlieren, und man besitzt die Mittel, bei aller Beschränkung, die Vorstellung doch mit dem Eindruck der Weite zu füllen.

Die Neigung geht auf das Zusammengenommene, Schwere, Lastende. Die Horizontale gewinnt an Bedeutung. Und so erniedrigt sich der Gruppenumriss und aus der hohen Pyramide wird die Dreiecksgruppe mit breiter Grundlinie. Raffaels Madonnenkompositionen liefern die besten Beispiele. In gleichem Sinn ist das Zusammennehmen von zwei oder drei Stehfiguren zur geschlossenen Gruppe anzuführen. Die älteren Bilder erscheinen da, wo sie gruppieren wollen, dünn und brüchig und im ganzen licht und leicht gegenüber der massigen Füllung des neuen Stils.

¹⁾ Die plastische Figur in der Nische unterliegt den gleichen Veränderungen.

Wölfflin, Die klassische Kunst.

4.

Endlich ergab sich als unabweisbare Konsequenz die allgemeine Steigerung der absoluten Grösse. Die Figuren wachsen den Künstlern sozusagen unter den Händen. Es ist bekannt, wie Raffael in den Stanzen den Masstab immer grösser nimmt. Andrea del Sarto überbietet im Hof der Annunziata mit seinem Geburtsbild sich selbst und wird gleich wieder überboten von Pontormo. So gross war die Freude am Mächtigen, dass selbst der jetzt erwachte Sinn für Einheit keinen Einspruch erhob. Von den Tafelbildern gilt dasselbe. Man sieht die Veränderung in jeder Galerie; wo das Cinquecento beginnt, da beginnen die grossen Tafeln und die grossen Leiber. Wir haben später noch einmal davon zu reden, wie das Einzelgemälde in den architektonischen Zusammenhang aufgenommen wird: man sieht es nicht mehr für sich allein, sondern mit der Wand zusammen, für die es bestimmt ist, und so wäre die Malerei schon von diesem Gesichtspunkt aus der Grössensteigerung überantwortet gewesen, auch wenn nicht ihr eigener Wille sie in derselben Richtung geführt hätte.

Die hier gegebenen Stilmerkmale sind wesentlich stofflicher Natur, sie entsprechen einem bestimmten Gefühlsausdruck; nun treten aber — wie gesagt — Momente formaler Natur dazu, die aus der Stimmung der neuen Generation nicht entwickelt werden können. Mathematisch sauber ist die Abrechnung nicht zu machen: die Vereinfachung im Sinne der Beruhigung trifft sich mit einer Vereinfachung, die auf möglichst vollkommene Klärung des Bildes ausgeht und die Tendenz zum Zusammengenommenen und Massigen begegnet einem mächtig entwickelten Willen, den Bildern einen immer grösseren Erscheinungsreichtum zu geben, jenem Willen, der die konzentrierten Gruppengebilde schafft und die Tiefendimension sich erst eigentlich erschliesst. Dort die Absicht, dem Auge die Perception zu erleichtern, und hier die Absicht, das Bild möglichst inhaltsreich zu machen.

Wir stellen zunächst zusammen, was sich dem Begriff der Vereinfachung und Klärung unterordnen lässt.

2. Vereinfachung und Klärung.

1.

Die klassische Kunst greift zurück auf die Elementarrichtungen der Vertikale und der Horizontale und auf die primitiven Ansichten der reinen Face- und Profilstellung. Es waren hier völlig neue

Wirkungen zu entdecken, denn dem Quattrocento war das Einfachste ganz abhanden gekommen. In der Absicht, um jeden Preis bewegt zu erscheinen, war es diesen Urrichtungen und Uransichten geflissentlich ausgewichen. Auch ein einfach denkender Künstler wie Perugino hat z. B. in seiner Pietà im Palazzo Pitti kein einziges reines Profil und nirgends die reine Facestellung. Jetzt, wo man alle Fülle des Reichtums besass, bekam auf einmal das Primitive einen neuen Wert. Nicht dass man archaisiert hätte, aber man erkannte die Wirkung des Einfachen im Zusammenhang des Reichen: es giebt die Norm und das ganze Bild bekommt Haltung dadurch. Lionardo trat als ein Neuerer auf als er seine Abendmahlsgesellschaft mit zwei Profilköpfen in reiner Vertikale einrahmte; von Ghirlandajo wenigstens hat er das nicht lernen können.¹⁾ Michelangelo erklärt sich von allem Anfang an für den Wert des Einfachen und Raffael hat wenigstens unter den Bildern seines Meisterstils kaum eines, wo man nicht auf die bewusste Verwendung der Einfachheit im Sinne der starken, nachdrücklichen Wirkung stiesse. Wer von der älteren Generation würde die Schweizergruppe in der Messe von Bolsena so zu geben gewagt haben: drei Vertikalen nebeneinander! Und gerade diese Schlichtheit thut hier Wunder. Und so giebt er an höchster Stelle, bei der Sixtinischen Madonna, die reine Vertikale mit ungeheurer Wirkung, das Primitive im Zusammenhang der vollendeten Kunst. Eine Architektonik wie die Fra Bartolommeos wäre ohne dieses Zurückgreifen auf die elementaren Erscheinungsweisen vollends undenkbar.

Nimmt man dann eine einzelne Figur wie etwa den liegenden Adam Michelangelos an der sixtinischen Decke, der so fest und sicher wirkt, so wird man sich sagen müssen, dass ohne die Einstellung der Brust in die volle Breitansicht die Wirkung nicht zu stande käme. Sie ist eindrucksvoll, weil die (für das Auge) normale Stellung aus schwierigen Umständen heraus gewonnen ist. Die Figur ist damit gleichsam festgelegt. Sie bekommt etwas Notwendiges.

Ein anderes Beispiel für die Wirkung einer solchen — man möchte sagen — tektonischen Ansicht, ist der sitzende und predigende Johannes von Raffael (Tribuna). Es wäre leicht gewesen, ihm eine gefälligere (oder mehr malerische) Wendung zu geben, aber so wie er dasitzt, uns

¹⁾ Die Porträtköpfe auf den Tornabuonifresken dürfen in diesem Sinne kaum angeführt werden, da es sich hier nicht um formale Absichten von seiten des Künstlers, sondern um bestimmte gesellschaftliche Modehaltungen handelte. Man sieht das an seinen anderen Kompositionen.



Sebastiano del Piombo.
Drei weibliche Heilige (Bruchstück).

ganz entgegen mit der Breite der Brust und den Kopf gerade aufgerichtet, so spricht nicht nur der Mund des Predigers, sondern die ganze Gestalt ruft aus dem Bilde heraus und diese Wirkung hätte auf keine andere Weise gewonnen werden können.

Auch in der Lichtführung sucht das Cinquecento die einfachen Schemata auf. Man findet Köpfe, die, en face gesehen, in der Nasenlinie sich genau teilen d. h. auf der einen Hälfte dunkel, auf der andern hell gehalten sind, und diese Art von Beleuchtung verbindet sich gern mit der höchsten Schönheit. So ist Michelangelos Delphica und so der jugendliche Idealkopf Andrea del Sartos. Anderwärts sucht man oft bei hohem Lichteinfall eine symmetrische

Beschattung der Augen zu erhalten, was auch sehr klar und ruhig wirkt. Ein Beispiel: der Johannes auf Bartolommeos Pietà oder Lionardos Johannes der Täufer im Louvre. Das will nun durchaus nicht heissen, dass man immer so beleuchtete, so wenig man immer mit den einfachsten Achsen operierte. Allein man empfand das Einfache und verwertete es als etwas Besonderes.

Auf dem frühen Bilde Sebastianos in S. Crisostomo in Venedig sieht man auf der linken Seite drei weibliche Heilige zusammenstehen. Ich muss diese Gruppe hier anziehen als ein besonders frappantes Beispiel der neuen Dispositionsart, wobei ich nicht von den Körpern, sondern nur von den Köpfen spreche. Scheinbar eine sehr natürliche Auswahl: ein Profil, ein führender Dreiviertel-Kopf und dann der dritte, nicht mehr selbständig und auch im Licht untergeordnet, geneigt; die einzige Neigung neben den zwei Vertikalen. Nun gehe man den Vorrat quattrocentistischer Beispiele durch, wo sich etwa eine gleiche Anordnung fände, und man wird sich bald überzeugen, dass das Einfache gar nicht das Selbstverständliche war. Die Empfindung dafür kommt erst wieder mit dem 16. Jahrhundert, und noch in allernächster Nähe Sebastianos, im Jahre 1510, konnte Carpaccio seine Darstellung im Tempel malen (Akademie, Venedig), wo ganz im alten Stil drei weibliche Köpfe neben

einander erscheinen, fast gleichwertig, jede etwas anders in der Wendung, und keine doch entschieden anders, ohne bestimmte Norm und ohne klaren Gegensatz.

2.

Die Rückkehr zu den elementaren Erscheinungsweisen ist nicht zu trennen von der Erfindung der Kontrastkomposition. Man darf wohl von Erfindung sprechen, denn die klare Einsicht, dass alle Werte nur Verhältniswerte sind, dass jede Grösse oder jede Richtung nur in Bezug auf andere Grössen und andere Richtungen ihre Wirkung erhält, ist vor dem klassischen Zeitalter nicht vorhanden gewesen. Jetzt erst weiss man, dass die Vertikale notwendig ist, weil sie die Norm giebt, an der die Abweichungen vom Lot zur Empfindung kommen und durch das ganze Reich der Sichtbarkeit bis hinauf zu den menschlichen Ausdrucksbewegungen macht man die Erfahrung, dass erst in der Verbindung mit dem Gegensätzlichen das einzelne Motiv seine volle Wirkungskraft bekommen kann. Gross wirkt, was in der Umgebung des kleinern erscheint, sei es eine einzelne Körperform oder eine ganze Figur; einfach, was neben dem vierteiligen steht; ruhig, was ein bewegtes neben sich hat, u. s. w.

Das Prinzip der Kontrastwirkung ist für das 16. Jahrhundert von grösster Wichtigkeit. Alle klassischen Kompositionen sind darauf aufgebaut und es ist eine notwendige Konsequenz, dass in einem geschlossenen Werk jedes Motiv nur einmal vorkommen darf. Auf der Vollständigkeit und Einzigkeit der Gegensätze basiert die Wirkung von Wunderwerken der Kunst, wie die Sixtinische Madonna. Das Bild, das man vor allen andern gegen jede Effektrechnung gesichert halten möchte, ist ganz gesättigt mit lauter Kontrasten und bei der Barbara z. B. — um nur einen Fall herauszunehmen — war es jedenfalls lange entschieden, dass sie als Parallelfigur zu dem emporblickenden Sixtus abwärts blicken müsste, bevor an die besondere Motivierung dieses Abwärts gedacht wurde. Das Eigentümliche bei Raffael ist nur, dass der Beschauer über der Gesamtwirkung an die Einzelmittel nicht denkt, während etwa der spätere Andrea del Sarto uns seine Rechnung mit den Kontrasten vom ersten Augenblick an geradezu aufdrängt und das kommt daher, dass sie bei ihm bloss Formeln sind ohne einen Inhalt.

Es giebt auch eine Anwendung des Prinzips auf geistigem Gebiet: dass man einen Affekt nicht neben seinesgleichen vorbringen soll, sondern zusammen mit anders gearteten. Fra Bartolommeos Pietà ist ein Muster psychischer Ökonomie. Raffael mischt der Gesellschaft seines Cäcilien-

bildes, wo alles von dem Eindruck der himmlischen Musik ergriffen ist, die völlig gleichgültige Magdalena bei, in dem Bewusstsein, dass erst auf dieser Folie die Grade des Hingenommenseins bei den andern dem Beschauer eindrücklich würden. An gleichgültiger Assistenz fehlt es dem Quattrocento nicht, aber solche Überlegungen lagen ihm dabei fern. Wie völlig schliesslich Kontrastkompositionen von der Art des Heliodor und der Transfiguration über den Horizont der ältern Kunst hinausgehen, braucht nicht gesagt zu werden.

3.

Das Problem der Kontraste ist ein Problem der gesteigerten Intensität der Bildwirkung. Nach demselben Ziel geht nun aber auch die ganze Summe der Bemühungen, die auf die Vereinfachung und Verdeutlichung der Erscheinung gerichtet sind. Was damals in der Architektur geschieht, der Prozess der Reinigung, des Ausscheidens aller Einzelheiten, die für das Ganze unwirksam sind, die Auswahl weniger grosser Formen, die Verstärkung der Plastik, all das hat in der darstellenden Kunst ein vollkommenes Analogon.

Die Bilder werden gesichtet. Es sollen grosse führende Linien herauskommen. Die alte Art der Betrachtung im Detail, das Abtasten des Einzelnen, das Herumgehen im Bild von Teil zu Teil hört auf, die Komposition soll als Ganzes wirken und schon dem Fernblick deutlich sein. Bilder des 16. Jahrhunderts haben einen höheren Grad von Sehbarkeit. Die Perzeption ist ausserordentlich erleichtert. Was wesentlich ist, tritt sofort hervor; es giebt eine entschiedene Über- und Unterordnung und das Auge wird in bestimmten Bahnen geführt. Statt aller Beispiele diene die Hinweisung auf die Komposition des Heliodor. Man darf nicht daran denken, was dem Betrachter von einem quattrocentistischen Maler auf einer solchen Fläche an Sehenswürdigkeiten, die alle gleichmässig sich dem Auge entgegengedrängt hätten, zugemutet worden wäre.

Der Stil des Ganzen ist auch der Stil des Einzelnen. Eine Draperie des 16. Jahrhunderts unterscheidet sich von einer quattrocentistischen eben dadurch, dass grosse durchgehende Linien vorhanden sind, klare Kontraste von schlichten und reichen Partien und dass im ganzen der Körper, der doch das Wesentliche bleibt, unter dem Gewand sich deutlich macht.

In dem Gefält des Quattrocento lebt sich ein ganzes grosses Stück seiner Formphantasie aus. Leute ohne Augensinnlichkeit werden an

diesen Gebilden gleichgültig vorüberstreifen und überhaupt glauben, so etwas Nebensächliches mache sich ganz von selber. Man probiere aber nur einmal, ein solches Stück Draperie zu kopieren und man wird bald Respekt davor bekommen und in diesen Schiebungen eines toten Stoffes den Stil d. h. den Ausdruck eines bestimmten Wollens empfinden, so dass man gerne dem Rieseln und Rauschen und Murmeln seine Aufmerksamkeit zuwendet. Jeder hat seinen Stil. Am flüchtigsten ist Botticelli, der mit gewohnter Heftigkeit einfache langzügige Furchen reißt, während Filippino und die Pollaiuolo und Ghirlandajo mit Liebe und Hingebung ihre formreichen Faltenester bauen.¹⁾

Mit verschwenderischer Hand streute das 15. Jahrhundert seinen Reichtum über den ganzen Körper aus. Wenn es keine Falten sind, so ist es ein Schlitz, eine Öffnung, ein Bausch oder die Musterung des Stoffes, was die Aufmerksamkeit auf sich zieht. Man hält es für undenkbar, dass das Auge irgendwo auch nur einen Augenblick lang unbeschäftigt bleiben soll.

In welchem Sinn die neuen Interessen des 16. Jahrhunderts auf die Draperie wirken, ist schon angedeutet worden. Es genügt, die Frauen auf Lionardos Annabild, Michelangelos Madonna der Tribuna oder Raffaels Madonna Alba gesehen zu haben, um die Absichten des neuen Stiles zu verstehen. Das Wesentliche: das Kleid soll nicht das plastische Motiv überwuchern.²⁾ Das Gefält tritt in den Dienst des Körpers und



P. Pollaiuolo. Prudentia.

¹⁾ Die Draperie der Madonna Ghirlandajos in den Uffizien (mit zwei Erzengeln und zwei knieenden Heiligen) steht in direktem Zusammenhang mit der berühmten und oft abgebildeten Gewandstudie Lionardos im Louvre (Müller-Walde, Abb. 18). Sollte Ghirlandajo wirklich den Lionardo kopiert haben?

²⁾ Lionardo, Buch von der Malerei No. 182 (254): Mache deine Figuren nie zu reich an Verzierungen, so dass diese der Form und Stellung der Figuren etwa im Wege wären.

soll sich nicht als etwas Unabhängiges dem Blicke aufdrängen und selbst bei Andrea del Sarto, der gern seine rauschenden Stoffe in male-rischen Brechungen funkeln lässt, ist das Tuchwerk nie von der Be-wegung der Figur loszulösen, während es im 15. Jahrhundert so gern ein Sonderinteresse in Anspruch nimmt.

Wenn nun bei einer Draperie die Formen gelegt werden können nach Belieben und es hier wohl verständlich ist, wie ein neuer Ge-schmack von dem Vielen hinweg nach dem Wenigen drängt, nach grossen, starken führenden Linien, so sind die festen Gebilde wie Kopf und Körper doch nicht minder dem umgestaltenden Willen des neuen Stiles unterworfen gewesen.

Köpfe des 15. Jahrhunderts haben das Gemeinsame, dass das glänzende Auge den Hauptaccent abgiebt. Den ganz lichten Schatten gegenüber besitzt die dunkle Pupille (und Iris) eine Bedeutung, dass man notwendig zuerst das Auge im Kopfe sieht und das mag auch in der Natur der Normaleindruck sein. Das 16. Jahrhundert unterdrückt diese Wirkung; es dämpft den Glanzblick; das knochige Gefüge, die Struktur soll das wesentliche Wort sprechen. Man verstärkt die Schatten, um der Form mehr Energie zu geben. Nicht zerstreut auftretend, in kleinen Partikeln, sondern als grosse zusammenhängende Massen haben sie die Aufgabe, zu verbinden, zu ordnen, zu gliedern. Was früher als lauter Einzelnes auseinanderfiel, wird zusammengenommen. Man sucht ein-fache Linien, sichere Richtungen. Man übertönt das Geringfügige mit dem Grossen. Nichts Einzelnes darf auffallen. Die Hauptformen sollen heraustreten für die Wirkung, auch für den Fernblick.

Über solche Dinge ist schwer überzeugend zu reden ohne Demon-stration, und selbst die Demonstration wird erfolglos sein, so lange nicht die eigene Erfahrung ihr entgegenkommt. Statt aller Einzelausführung möge es hier mit dem Hinweis auf die parallelen Bildnisse des Perugino und des Raffael, die auf S. 119 und 117 abgebildet sind, sein Bewenden haben. Der Betrachter wird sich überzeugen, wie Perugino bei minu-tiöser Detaillierung seine Schatten nur in kleinen Dosen und in geringer Stärke vorbringt, wie er damit operiert, so behutsam, als ob es ein not-wendiges Übel wäre, während Raffael umgekehrt die Dunkelheiten mächtig heranzieht, nicht nur um dem Relief Kraft zu geben, sondern vor allem als ein Mittel, die Erscheinung zu wenigen grossen Formen zu einigen. Augenhöhle und Nase sind so unter einen Zug gebracht und ganz klar und einfach erscheint das Auge neben den ruhig zu-

sammenschliessenden Schattenmassen. Den Nasen-Augenwinkel wird man im Cinquecento immer accentuiert finden, er ist für die Physiognomie von ausschlaggebender Wichtigkeit, ein Knotenpunkt, wo viele Ausdrucksfäden zusammenlaufen.

Es ist das Geheimnis des grossen Stiles, mit Wenigem viel zu sagen.

Wir verzichten völlig darauf, der neuen Auffassung nun dahin zu folgen, wo sie sich dem ganzen Körper gegenübergestellt sieht, und auch nur den Versuch zu machen, im einzelnen über die Vereinfachung der Leibeserscheinung auf das Wesentliche Rechenschaft zu geben. Es ist nicht das Mehr von anatomischen Kenntnissen, was hier entscheidet, sondern ein Sehen der Figur nach ihren grossen Formen. Wie der Körper jetzt nach seinen Artikulationen begriffen wird, wie das Gewächs in den Knotenpunkten sich markiert, setzt ein Gefühl für organische Gliederung voraus, das von anatomischer Vielwisserei unabhängig ist.

In der Architektur spielt sich dieselbe Entwicklung ab, wofür hier nur ein Beispiel namhaft gemacht werde: das 15. Jahrhundert nahm keinen Anstoss, um eine Bogennische das Profil gleichmässig herumlaufen zu lassen; jetzt verlangt man ein Kämpfergesimse, d. h. der wichtige Punkt, wo der Bogen ansetzt, muss deutlich accentuiert sein. Eben diese Klarheit fordert man von den Artikulationen des Körpers. Es ist eine andere Art, wie der Hals auf dem Torso aufsitzt. Die Teile sondern sich bestimmter von einander, zugleich aber bekommt der Körper als Ganzes einen überzeugenderen Zusammenhang. Man sucht der entscheidenden Ansatzpunkte sich zu bemächtigen; man lernte verstehen, was man in der Antike schon so lange vor sich gehabt hatte, und in der Folge kam es wohl auch zu einem bloss schematischen Konstruieren des Körpers, wofür aber die grossen Meister nicht verantwortlich zu machen sind.

Und nun handelte es sich ja nicht nur um die Darstellung des Menschen nach seiner ruhenden Erscheinung, sondern auch und noch viel mehr um seine Bewegung, um seine körperlichen und geistigen Funktionen. Unabsehbare Reihen von lauter neuen Aufgaben erstanden auf dem Gebiet der physischen Bewegung und des physiognomischen Ausdrucks. Alles Stehen, Gehen, Heben und Tragen, Laufen und Fliegen musste nach den neuen Forderungen durchgearbeitet werden, so gut wie der Ausdruck der Affekte. Überall schien es möglich und notwendig, das Quattrocento an Klarheit und an gesteigerter Kraft des Eindrucks zu überbieten. Für die Aktionen des nackten Körpers hat Signorelli am meisten vorgearbeitet; unabhängig von dem peinlich

genauen Studium der Einzelheiten, wie es die Florentiner trieben, kam er sicherer zu dem, was für das Auge wichtig ist und was die Vorstellung verlangt. Allein mit all seiner Kunst ist er nur Andeutung und Ahnung, wenn man Michelangelo neben ihn stellt. Michelangelo hat für die Muskelfunktionen zuerst diejenigen Ansichten gefunden, die den Beschauer zwingen, den Vorgang mitzuerleben. Er gewinnt dem Stoff so völlig neue Wirkungen ab, als ob ihn noch niemand in der Hand gehabt hätte. Die Reihe der sitzenden Sklaven in der Sixtina sind, nachdem der Karton der badenden Soldaten verloren ist, die eigentliche hohe Schule, der Gradus ad Parnassum zu nennen. Sieht man allein auf die Zeichnung der Arme, so kann man die Bedeutung des Werkes ahnen lernen. Wo das Quattrocento die leichtest fassbaren Erscheinungsarten aufsuchte, wie z. B. beim Ellenbogen die Profilansicht, und Generation an Generation dieses Schema weitergab, da reisst ein Mann mit einemmal alle Schranken ein und giebt Gelenkzeichnungen, die beim Beschauer ganz neue Innervationen erzeugen mussten. Nicht mehr gleichmässig in der breiten Ansicht aufgenommen und nicht mit trägem Parallelismus der Konturlinien, besitzen die mächtigen Glieder dieser »Sklaven« ein Leben, das über den Eindruck der Natur hinausgeht. Das Aus- und Einspringen der Linie, das Anschwellen und Zusammenziehen der Form bedingt diese Wirkung. Von der Verkürzung wird später die Rede sein. Michelangelo ist für alle der grosse Lehrmeister gewesen, der zeigte, welches die sprechenden Ansichten sind. Um mit einem einfachen Beispiel zu illustrieren, sei auf die weiblichen Tragfiguren Ghirlandajos und Raffaels zurückverwiesen (s. die Abbildungen auf S. 220 und S. 221): wenn man sich klar gemacht hat, um wie viel der gesenkte linke Arm, der eine Last hält, bei Raffael dem Ghirlandajo überlegen ist, so hat man einen Ausgangspunkt, um den Unterschied der Zeichnung im 15. und 16. Jahrhundert zu beurteilen.¹⁾

Mit dem Augenblick, wo der Wert der Gelenke sich erschloss, musste auch das Bedürfnis erwachen, die Gelenke alle sichtbar zu machen und so tritt jene Entblössung der Arme und Beine ein, die auch vor den Heiligenfiguren nicht Halt macht. Das Aufstreifen der Ärmel bei heiligen Männern ist etwas Allgemeines — man verlangt nach dem Ellenbogengelenk —, Michelangelo aber geht weiter und entkleidet auch eine Maria bis zum Schultergelenk (Madonna der

¹⁾ Es ist dabei gleichgültig, dass wir die Raffael'sche Figur nicht in einer Originalzeichnung vorlegen können, sondern nur in einer (alten) Copie nach dem Fresko.

Tribuna). Wenn andere ihm darin nicht folgten, so wird doch gerade bei Engeln das Blosslegen des Armansatzes üblich. Schönheit ist Klarheit der Charniere. Für das mangelhafte Verständnis organischer Gliederung, wie es dem 15. Jahrhundert eigentümlich ist, darf man als ein Hauptbeispiel die Behandlung des Schamtuches bei Christus oder Sebastian anführen. Dieses Kleidungsstück ist dann unleidlich, wenn es die überleitenden Linien zwischen dem Torso und den Extremitäten verdeckt. Botticelli und Verrocchio scheinen keinerlei Unbehagen empfunden zu haben, den Leib in dieser Weise zu zerhacken, während im 16. Jahrhundert das Schamtuch in einer Weise angeordnet wird, welche deutlich sagt, dass man den struktiven Gedanken verstanden habe und die reine Erscheinung wahren wolle. Es ist nicht überraschend, dass Perugino mit seinem architektonischen Denken schon früh auf eine gleiche Lösung gekommen war.

Um mit einem grössern Beispiel die Erörterung abzuschliessen, stellen wir die Bilder der Venus aus Piero di Cosimos »Venus und Mars« in Berlin und Tizians ruhende Venus der Uffizien einander gegenüber, wobei Tizian das Cinquecento auch für Mittelitalien vertreten muss, da sich kein ebenso gut passendes Vergleichsstück finden liess. Also beiderseits die liegende nackte Frau. Nun wird man natürlich zuerst aus der Verschiedenheit des Modells die Verschiedenheit der Wirkung erklären wollen, aber wenn man sich auch sagt, dass hier die artikulierte Schönheit des 16. Jahrhunderts, wie wir sie oben bei Franciabigio (S. 222) aufgewiesen haben, mit dem unartikulierten Gewächs des 15. Jahrhunderts in Vergleich tritt, und dass eine Gestalt im Geschmack des Cinquecento, wo die feste fassende Form gegenüber den quellenden Weichteilen betont ist, jedenfalls den Vorzug grösserer Klarheit haben muss, so bleiben doch noch genug Unterschiede in der Art, wie die Form zur Erscheinung kommt, dort nur bruchstückweise und mangelhaft mitgeteilt wird und hier zur vollkommensten Klarheit hinaufgeläutert ist. Selbst wer von italienischer Kunst erst wenig gesehen hat, wird bei Piero stutzig werden, sobald er etwa die Zeichnung des rechten Beines ins Auge fasst. Eine gleichmässige Linie parallel dem Bildrand. Es ist ganz gut möglich, dass das Modell diesen Anblick bot. Allein warum hat der Maler sich dabei genügen lassen? Warum giebt er gar nichts von der Gliederung des Beines? Er hatte kein Bedürfnis darnach. Das Bein ist gestreckt: es würde nicht anders aussehen, wenn es vollkommen steif wäre; es ist von oben belastet und zusammen-



Piero di Cosimo. Liegende Venus (Bruchstück).

gedrückt, allein es sieht aus wie verdorrt und eben solche Verkümmernngen der Erscheinung sind es, gegen die der neue Stil Einsprache erhebt. Man sage nicht, Piero sei eben ein schlechterer Zeichner als Tizian, es handelt sich hier wirklich um generelle Stilunterschiede und wer dem Problem nachgeht, wird erstaunen, wie weit die Analogien reichen. Man könnte sogar aus frühen Dürerzeichnungen genaue Parallelbeispiele zu Piero beibringen.

Der Leib, vorquellend wie immer im 15. Jahrhundert, hängt seitwärts. Das ist sehr unschön, allein wir wollen dem Naturalisten sein Vergnügen lassen, wenn er nur nicht die Verbindung zwischen den Beinen und dem Leib zerschnitten hätte. Es fehlt völlig an den überführenden Formen, nach denen die Vorstellung verlangt.

Und so verschwindet oben der linke Arm von der Schulter an plötzlich, ohne Andeutung, in welcher Weise er auszudenken wäre, bis man dann irgendwo eine Hand antrifft, die zugehörig sein muss, wo aber für das Auge der Zusammenhang fehlt.

Fragt man nach der Klarmachung der Funktion, wie das Stützen des aufgelehnten Armes zur Erscheinung komme, die Drehung des Kopfes oder die Bewegung im Handgelenk, so bleibt Piero vollends stumm. Tizian giebt nicht nur den Körper nach seinem Bau in vollkommener Klarheit und lässt uns über keinen einzigen Punkt im Ungewissen, auch das Funktionelle ist diskret, aber durchaus genügend angegeben. Von dem Wohlklang der Linie, wie an der rechten Seite namentlich der Kontur in gleichmässig rhythmischem Fall heruntereilt, wollen wir gar nicht reden. Nur sei im allgemeinen gesagt, dass auch Tizian nicht von Anfang an so komponierte: die einfachere ältere Venus in der Tribuna, mit dem Hündchen, mag den Vorzug grösserer Frische haben, ist aber nicht von gleicher Reife.



Tizian. Liegende Venus.

Was von der einzelnen Figur gilt, gilt in erhöhtem Grade von der Zusammenfügung mehrerer. Das Quattrocento machte dem Auge ungläubliche Zumutungen. Der Beschauer hat nicht nur die grösste Mühe, in den enggestellten Kopfreiheiten die einzelnen Physiognomien sich herauszuklauben, er bekommt auch Figuren in Bruchstücken zu sehen, die fast unmöglich zur ganzen Gestalt zu vervollständigen sind. Man wusste noch nicht, was man an Überschneidungen und Verdeckungen riskieren dürfe. Ich verweise auf die unleidlichen Figurenabschnitte in Ghirlandajos Heimsuchung (Louvre) oder auf Botticellis Anbetung der Könige in den Uffizien, wo der Leser eingeladen sei, einmal die rechte Bildhälfte zu analysieren. Für Vorgeschnittene wären die Fresken Signorellis in Orvieto zu empfehlen, mit ihrem schier unentwirrbaren Gewühl. Was für eine Befriedigung empfindet dagegen das Auge vor den figurenreichsten Kompositionen Raffaels; ich spreche von seinen römischen Arbeiten, denn in der »Grablegung« wirkt auch er noch ungeklärt.

In der Mitteilung architektonischer Dinge trifft man auf dieselbe Unberatenheit. Die Halle in Ghirlandajos Fresko mit dem Opfer

Joachims ist so gezeichnet, dass die Pilaster mit ihren Kapitellen gerade an den oberen Bildrand stossen. Heutzutage wird jeder sagen, dass er entweder das Gebälk noch mitaufnehmen oder die Pilaster weiter unten durchschneiden musste. Diese Kritik aber haben die Cinquecentisten gebracht. Perugino ist auch hier schon weiter als die andern, immerhin finden sich auch bei ihm noch Archaismen der Art, wenn er etwa meint, mit kleinen, vom Rand einspringenden Gesimsecken ein ganzes Gewölbejoch markieren zu können. Wirklich belustigend aber wirken die Raumrechnungen des alten Filippo Lippi. Sie gehören mit zu dem Urteil, das im ersten Kapitel dieses Buches über ihn gefällt worden ist.

3. Bereicherung.

I.

Unter allen Errungenschaften des 16. Jahrhunderts wird die völlige Befreiung der körperlichen Bewegung vorangestellt werden müssen. Sie ist es, die in erster Linie den Eindruck des Reichtums in einem cinquecentistischen Bilde bestimmt. Der Körper regt sich mit lebendigeren Organen und das Auge des Beschauers wird zu einer erhöhten Thätigkeit aufgerufen.

Unter Bewegung ist nun nicht die Fortbewegung vom Platze zu verstehen. Im Quattrocento wird ja schon viel gelaufen und gesprungen und doch haftet ihm eine gewisse Armut und Leere an, insofern von den Gelenken doch nur ein beschränkter Gebrauch gemacht ist und die Möglichkeiten der Wendungen und Biegungen in den grossen und kleinen Charnieren des Körpers nur bis zu einem gewissen Grade ausgebeutet zu sein pflegen. Hier setzt das 16. Jahrhundert ein mit einer Entfaltung des Körpers, mit einer Bereicherung der Erscheinung selbst bei dem ruhigen Gebilde, dass man sich an den Anfang einer ganz neuen Epoche gestellt sieht. Auf einmal wird die Figur reich an Richtungen und was man nur als eine Fläche aufzufassen gewohnt war, bekommt Tiefe und wird zu einem Formenkomplex, wo auch die dritte Dimension ihre Rolle spielt.

Es ist der verbreitete Irrtum der Dilettanten, die Meinung, dass zu allen Zeiten alles möglich sei und dass die Kunst, sobald sie nur einige Ausdrucksfähigkeit gewonnen habe, gleich auch alle Bewegung werde geben können. Und doch vollzieht sich die Entwicklung nicht

anders als bei einer Pflanze, die langsam Blatt um Blatt auseinanderlegt, bis sie rund und völlig und nach allen Seiten ausgreifend dasteht. Dieses ruhige, gesetzmässige Wachstum wird allen organischen Kunst-kulturen eigen sein, allein es lässt sich nirgends so rein beobachten wie in der Antike und in der italienischen Kunst.

Ich wiederhole, es handelt sich nicht um Bewegungen, die einen neuen Zweck verfolgen oder im Dienst eines besonderen neuen Ausdruckes stehen, sondern lediglich um das mehr oder weniger reiche Bild eines Sitzenden, Stehenden, Lehnenden, wo die Hauptfunktion die gleiche bleibt, wo aber durch Wendungskontraste zwischen Oberkörper und Unterkörper, zwischen Kopf und Brust, durch Hochstellen eines Fusses, durch Übergreifen des Armes oder Vorschieben einer Schulter und was solcher Möglichkeiten mehr sind, sehr verschiedene Konfigurationen von Torso und Gliedern gewonnen werden können. Als bald haben sich gewisse Gesetzmässigkeiten in der Verwendung der Bewegungsmotive herausgebildet und die kreuzweis korrespondierende Behandlung, wo etwa dem gebogenen rechten Bein die Biegung des linken Armes entspricht und umgekehrt, nennt man Kontrapost. Allein das Gesamtphänomen darf mit dem Begriff Kontrapost nicht bezeichnet werden.

Man könnte nun daran denken, die Differenzierung der synonymen Teile, der Arme und Beine, der Schultern und Hüften, die neuentdeckten Bewegungsmöglichkeiten nach den drei Dimensionen auf schematische Tabellen abzuziehen. Allein der Leser wird das hier nicht erwarten und sich, nachdem im vorausgehenden schon so viel vom plastischen Reichtum die Rede war, mit einigen ausgewählten Beispielen zufrieden geben.

Am einleuchtendsten werden die Operationen des neuen Stils sich da darstellen, wo der Künstler den ganz bewegungslosen Körper vor sich hat wie bei dem Thema des Gekreuzigten, der bei der Festlegung der Extremitäten gar keiner Variation fähig zu sein scheint. Und doch hat die Kunst des Cinquecento auch aus diesem sterilen Motiv etwas Neues gemacht, indem sie die Gleichwertigkeit der Beine aufhob, das eine Knie über das andere schob und durch die Wendung der Figur im ganzen einen Richtungskontrast zwischen unten und oben gewann. Bei Albertinelli ist davon gesprochen worden (vgl. S. 147). Der das Motiv bis in die letzte Konsequenz verfolgte, ist Michelangelo. Und bei ihm kommt dann — nebenbei gesagt — auch noch der Affekt hinzu: er ist der Schöpfer des Gekreuzigten, der das Auge nach oben



Benvenuto Cellini. Perseus (Modell).

David fehlt: nicht nur dass die Kontraste der Glieder stark gesteigert sind, die Figur ist überhaupt aus der einen Ebene herausgenommen

¹⁾ Vasari (VII. 275) interpretiert anders: alzato la testa raccomanda lo spirito al padre. Die Komposition ist nur in Kopien erhalten. (Abbildung bei Springer, Raffael und Michelangelo.) — Hier hat der Crucifixus des Seicento seinen Ursprung.

richtet und dessen Mund zum Aufschrei der Qual sich öffnet.¹⁾

Reichere Möglichkeiten enthielt das Motiv des gefesselten Körpers: der an den Pfahl gebundene Sebastian oder der Christus der Geißelung oder auch jene Reihe von Pfeilersklaven, wie sie Michelangelo für das Juliusgrab vorhatte. Man kann den Eindruck gerade dieser »Gefangenen« auf die kirchlichen Themata deutlich verfolgen und hätte Michelangelo die ganze Reihe am Grabmal ausgeführt, so wäre wohl überhaupt nicht mehr viel zu erfinden übrig geblieben.

Wenn wir uns dann nach der freien Stehfigur umsehen, so erscheinen natürlich vollends unabsehbare Perspektiven. Wir wollen nur fragen, was wohl das 16. Jahrhundert mit dem Bronze-David Donatellos gemacht haben würde? Er ist in der Bewegungslinie dem klassischen Geschmack so verwandt, die Differenzierung der Glieder ist schon eine so wirkungsvolle, dass man — abgesehen von der Formbehandlung — wohl erwarten könnte, er würde auch diesem spätern Geschlecht genügt haben. Die Antwort giebt der Perseus des Benvenuto Cellini, eine späte Figur (1550), aber verhältnismässig einfach komponiert und daher zu einer Vergleichung geeignet. Hier sieht man, was dem



Der Berliner Giovannino.

und greift weit vor und zurück. Man mag das bedenklich finden und schon den Verfall der Plastik darin angedeutet sehen, ich brauche das Beispiel, weil es die Tendenz kennzeichnet.

Michelangelo freilich ist viel reicher und komponiert doch geschlossen, blockmässig; allein wie sehr er eben auch die Figuren nach der Tiefe zu entwickeln sucht, ist oben an dem Beispiel des Apollo im Gegensatz zu dem scheibenhaften David erörtert worden. Durch die Wendung der Figur, die von unten bis oben geht, wird die Vorstellung nach allen Dimensionen angeregt und der übergreifende Arm ist nicht nur als kontrastierende Horizontallinie wertvoll, sondern besitzt auch einen räumlichen Wert, indem er auf der Skala der Tiefenachse einen Grad bezeichnet und von sich aus bereits ein Verhältnis von vorn und rückwärts schafft. Ebenso ist der Christus der Minerva gedacht und in diesen Zusammenhang gehört auch der Berliner Giovannino (s. oben S. 49, Anm.), nur würde Michelangelo hier die Auflockerung der Masse nicht gebilligt

haben. Wer den Bewegungsinhalt der Figur analysiert, wird mit Nutzen den Bacchus Michelangelos beiziehen: völlig klar wird dann die altertümlich einfache und flache Auffassung des echten Jugendwerkes des Künstlers der komplizierten Bewegung des mehrseitig gedrehten Spätwerks eines Nachahmers sich gegenüberstellen und der Unterschied nicht nur zweier Individuen, sondern zweier Generationen dem Unbefangenen entgegentreten.¹⁾

¹⁾ Das gesuchte Motiv des Emporführens einer Schale zum Munde — ein einfacherer Sinn würde das Schlürfen selbst gegeben haben — kommt gleichzeitig auch in der Malerei. Vgl. den Giovannino des Bugiardini in der Pinakothek von Bologna.

Wölfflin, Die klassische Kunst.



Montorsoli. Der heilige Cosmas.

Als Beispiel einer cinquecentistischen Sitzfigur sei der Cosmas aus der Mediceischen Grabkapelle angeführt, den Michelangelo vormodelliert und Montorsoli ausgeführt hat, eine schöne stille Gestalt, man möchte sagen, ein beruhigter Moses. Nichts Auffälliges im Motiv und doch eine Formulierung des Problems, die dem 15. Jahrhundert unzugänglich war. Man lasse die quattrocentistischen Sitzfiguren des Domes zur Vergleichung am Auge vorübergehen: keiner dieser älteren Meister hat auch nur versucht, mit der Hochsetzung eines Fusses die unteren Extremitäten zu differenzieren, von dem Vorbeugen des Oberkörpers gar nicht zu reden. Der Kopf giebt hier dann noch einmal eine neue Richtung an und die Arme sind bei aller Ruhe und Anspruchslosigkeit der Gebärde höchst wirkungsvolle Kontrastglieder in der Komposition.

Sitzfiguren haben den Vorteil, dass die Gestalt als Volumen nahe zusammengeht und daher auch die Achsengegensätze energischer aufeinander treffen. Es ist leichter, eine Sitzfigur interessant zu machen als eine Stehfigur, und man wundert sich nicht, ihr im 16. Jahrhundert besonders häufig

zu begegnen. Der Typus des sitzenden Johannesknaben verdrängt den des stehenden fast völlig, in der Plastik und in der Malerei. Sehr übertrieben, aber eben deswegen lehrreich ist die späte Figur des J. Sansovino aus den Frari in Venedig (1556), der man die Qual ansieht, interessant erscheinen zu müssen.

Die allergrösste Möglichkeit konzentrierten Reichtums bieten dann die Liegefiguren, wofür die blosse Erwähnung der Tageszeiten in der mediceischen Kapelle genügen möge. Ihrem Eindruck hat auch

Tizian nicht widerstehen können; als er in Florenz gewesen war, kam ihm die langhingestreckte nackte Schöne, wie sie seit Giorgione in Venedig gemalt wurde, allzu einfach vor, er suchte nach stärkern Richtungskontrasten der Glieder und malte seine Danaë, die mit halbaufgerichtetem Oberkörper, das eine Knie hochgestellt, den goldenen Regen in ihren Schoß aufnimmt. Dabei ist nun besonders lehrreich, wie er in der Folge — das Bild ist noch dreimal aus seinem Atelier hervorgegangen — die Figur immer mehr zusammenballt und die Kontraste (auch in der Begleitfigur) immer schärfer nimmt.¹⁾

Es ist bisher mehr von plastischen als von malerischen Beispielen die Rede gewesen. Nicht als ob die Malerei einen andern Gang genommen hätte — die Entwicklung geht ganz parallel —, allein es treten hier sofort die Probleme der Perspektive hinzu: ein und dieselbe Bewegung kann je nach der Ansicht reicher oder ärmer wirken, und einstweilen sollte nur von der Steigerung der objektiven Bewegung gehandelt werden. Sobald wir nun aber diese objektive Bereicherung auch im Zusammen mehrerer Figuren nachweisen wollen, lässt sich die Malerei nicht mehr zurückschieben. Die Plastik bildet zwar auch ihre Gruppen, allein hier stösst sie doch sehr bald an natürliche Grenzen und muss das Feld dem Maler überlassen. Der Bewegungsknäuel, den Michel-



J. Sansovino. Johannes der Täufer.

¹⁾ Die Reihenfolge der Bilder lässt sich ganz bestimmt feststellen. Den Anfang giebt, wie jedermann weiss, das Bild in Neapel (1545), dann kommen mit beträchtlichen Abweichungen die Bilder von Madrid und Petersburg, und die letzte vollkommenste Redaktion enthält die Danaë in Wien.



Andrea del Sarto. Madonna mit acht Heiligen.

fünf Köpfe nebeneinanderbringen, die alle ungefähr dieselbe Neigung haben und das nicht etwa in einer Prozession, sondern bei einer Gruppe von Weibern, die Augenzeugen einer wunderbaren Erweckung sind (Erweckung der Drusiana, S. M. Novella). Was für einen Achsenreichtum enthält dagegen — um nur ein Beispiel zu nennen — die Gruppe der Frauen auf Raffaels Heliodor.

Wenn Andrea del Sarto seine zwei schönen Florentinerinnen zum Besuch in die Wochenstube führt (Annunziata), so giebt er gleich zwei ganz entschiedene Richtungskontraste, und so kann es geschehen, dass er mit zwei Figuren den Eindruck grösserer Fülle hervorbringt, als Ghirlandajo mit einem ganzen Trüppchen.

Bei dem ruhigen Zusammenstehen von Heiligen im Gnadenbild gewinnt derselbe Sarto mit lauter Stehfiguren (Madonna delle arpie) einen Reichtum, den ein Maler wie Botticelli auch da nicht hat, wo er abwechselt und eine zentrale Sitzfigur einschiebt, wie man das an der Berliner Madonna mit den beiden Johannes sehen kann. Vgl. die Abbildungen auf S. 163 und 265. Es ist nicht das Mehr oder Weniger der Einzelbewegung, was hier den Unterschied bestimmt: Sarto ist im Vor-

angelo in dem Rundbild der Madonna der Tribuna uns zeigt, hat selbst bei ihm keine plastischen Analogien und die Anna selbdritt eines A. Sansovino in S. Agostino in Rom (1512) erscheint sehr arm neben Lionardos Komposition.

Es ist auffällig, wie bei aller Lebhaftigkeit des spätern Quattrocento und selbst bei den aufgeregtesten Malern — ich denke an Filippino — ein Menschenhaufen nie einen reichen Anblick gewährt. Viel Unruhe im kleinen, aber wenig Bewegung im grossen. Es fehlt an den starken Richtungsdivergenzen. Filippino kann



Botticelli. Madonna mit Engeln und sechs Heiligen.

sprung durch das eine grosse Kontrastmotiv, dass er der mittleren Frontfigur die Begleiter in entschiedener Profilstellung gegenüberstellt.¹⁾ Wie sehr aber steigert sich erst der Bewegungsinhalt des Bildes, wenn nun Stehende und Knieende und Sitzende zusammenkommen, und die Unterscheidungen des Vor und Zurück, des Oben und Unten herangezogen sind, wie in Sartos Madonna von 1524 (Pitti) oder der Berliner Madonna von 1528, Bilder, die in jener grossen Sechs-Heiligen-Komposition des Botticelli (Florenz, Akademie) ihre quattrocentistische Parallele besässen, wo fast völlig gleichförmig und gleichartig die sechs Vertikalfiguren nebeneinanderstehen.²⁾

¹⁾ Man darf hierzu Lionardo citieren (Buch von der Malerei, No. 187 [253]): Ich sage auch noch, dass man die direkten Gegensätze nahe nebeneinander stellen und zusammenmischen soll, denn sie verleihen einander grosse Steigerung, und zwar um so mehr, je näher sie beisammen sind, u. s. w.

²⁾ Die hier mitgeteilte Abbildung giebt das bekannte Bild unter Weglassung des obern Fünftels, das eine offenkundige Ergänzung aus späterer Zeit ist. So erst bekommen die Figuren ihre originale Wirkung, während ein hoher leerer Oberraum mit den quattrocentistischen Forderungen der gleichmässigen Raumauffüllung sich gar nicht verträgt.

Denkt man endlich an die vielstimmigen Kompositionen der Camera della segnatura, so hört vor dieser kontrapunktischen Kunst die Vergleichbarkeit des Quattrocento überhaupt auf. Man überzeugt sich, dass das Auge, zu einer neuen Auffassungsfähigkeit entwickelt, nach immer reicheren Anschauungskomplexen verlangen musste, um ein Bild reizvoll zu finden,

2.

Wenn das 16. Jahrhundert einen neuen Reichtum an Richtungen bringt, so hängt das zusammen mit der Erschliessung des Raumes überhaupt. Das Quattrocento steht noch im Bann der Fläche, es stellt seine Figuren in der Breitlinie nebeneinander, es komponiert streifenförmig. Auf Ghirlandajos Wochenstubenbild (s. Abb. S. 217) sind die Hauptfiguren alle in einer Ebene entwickelt: die Frauen mit dem Kinde — die Besuchenden — die Magd mit den Früchten, sie halten sich alle auf einer Linie parallel zum Bildrande. In Andrea del Sartos Komposition dagegen (s. Abb. S. 151) nichts mehr davon; lauter Kurven, Aus- und Einwärtsbewegung; man hat den Eindruck, der Raum sei lebendig geworden. Nun sind solche Antithesen, wie Flächenkomposition und Raumkomposition, cum grano salis zu verstehen. Auch die Quattrocentisten haben es an Versuchen nicht fehlen lassen, in die Tiefe zu kommen, es giebt Kompositionen zur Anbetung der Könige, die aus allen Kräften sich bemühen, die Figuren vom vordern Bühnenrand weg in den Mittel- und Hintergrund hineinzuziehen, allein der Beschauer verliert gewöhnlich den Faden, der ihn in die Tiefe leiten sollte, d. h. das Bild fällt in einzelne Streifen auseinander. Was Raffaels grosse Raumkompositionen in den Stanzen bedeuten, lehren am besten die Fresken Signorellis in Orvieto, die der Reisende ja unmittelbar vor dem Eintritt in Rom zu sehen pflegt: Signorelli, dem sich seine Menschenmassen sofort mauerartig schliessen und der auf den gewaltigen Flächen so zu sagen nur Vordergrund zu geben imstande ist, und Raffael, der von Anfang an mühelos die Fülle seiner Gestalten aus der Tiefe heraus entwickelt, scheinen mir den Gegensatz der zwei Zeitalter erschöpfend zu repräsentieren.

Man kann weiter gehen und sagen: alle Formauffassung ist flächenhaft im 15. Jahrhundert. Nicht nur die Komposition ist streifenförmig, auch die einzelne Figur ist silhouettenhaft aufgefasst. Die Worte sind nicht nach ihrem buchstäblichen Sinn zu verstehen, allein zwischen der Zeichnung der Frührenaissance und der Hochrenaissance besteht ein Unterschied, der sich kaum anders wird formulieren lassen. Ich berufe

mich noch einmal auf Ghirlandajos Geburt des Johannes und im besondern auf die sitzenden Frauen. Muss man hier nicht sagen, der Maler habe die Figuren auf der Fläche plattgeschlagen? Und nun im Gegensatz dazu der Kreis der Mägde in Sartos Wochenstube: überall sind die Wirkungen des Vor- und Zurücktretens der einzelnen Teile gesucht, d. h. die Zeichnung geht den verkürzten, nicht den flächenhaften Ansichten nach.

Ein anderes Beispiel: Botticellis Madonna mit zwei Heiligen (Berlin) und Andrea del Sartos Madonna delle arpie. Warum sieht Johannes der Evangelist hier so viel reicher aus? Wohl hat er in der Bewegung vieles voraus, allein die Bewegung ist auch so gegeben, dass der Beschauer unmittelbar zu plastischen Vorstellungen angeleitet wird und das Vor- und Zurückspringen der Form empfindet. Abgesehen von Licht und Schatten ist der räumliche Eindruck ein anderer, weil die Vertikalebene durchbrochen und das Scheibenbild durch das körperlich-dreidimensionale ersetzt ist, wo die Tiefenachse d. h. eben die verkürzte Ansicht in ausgedehnter Masse zum Worte zugelassen wird. Verkürzungen hat es auch früher gegeben und von Anfang an sieht man die Quattrocentisten an dem Problem herumlaborieren, jetzt aber erledigt sich mit einemmale das Thema so gründlich, dass man wohl von einer prinzipiell neuen Auffassung sprechen darf. Man findet auf dem angezogenen Bilde Botticellis (s. Abb. S. 265) noch einen weisenden Johannes, die typische Gebärde des Täufers: wie der Arm in die Fläche eingestellt ist, parallel zum Beschauer, geht durch das ganze 15. Jahrhundert durch und bei dem predigenden Johannes ist es nicht anders als bei dem weisenden. Kaum haben wir aber die Scheide des Jahrhunderts überschritten, so kommen überall die Versuche, aus diesem Flächenstil sich herauszuarbeiten und innerhalb unseres Abbildungsmaterials möchte ein Vergleich der Predigt des Johannes in den Bildern Ghirlandajos und Sartos die Sache am besten glaubhaft machen.

Die Verkürzung gilt im 16. Jahrhundert als die Krone des Zeichnens. Alle Bilder werden daraufhin beurteilt. Albertinelli bekam das ewige Gerede vom *scorzo* schliesslich so satt, dass er die Staffelei mit dem Schenktisch vertauschte, und ein venezianischer Dilettant wie Ludovico Dolce würde sich seiner Meinung angeschlossen haben: Verkürzungen seien ja doch nur etwas für Kenner, wozu sich so viele Mühe darum geben?¹⁾ In Venedig mochte das sogar die allgemeine Ansicht sein und man kann zugeben, dass die dortige Malerei allerdings schon Mittel

¹⁾ Ludovico Dolce, *L'Areino* (Ausgabe der Wiener Quellenschriften, S. 62).

genug besass, das Auge zu beglücken, und es überflüssig finden durfte, nach diesen Reizen der toscanischen Meister auszuspähen. Allein in der florentinisch-römischen Malerei haben die Grossen alle das Problem der dritten Dimension aufgenommen.

Gewisse Motive wie der aus dem Bilde herausweisende Arm oder der verkürzt gesehene gesenkte Facekopf kommen fast gleichzeitig an allen Orten und eine Statistik dieser Fälle ist gar nicht uninteressant. Indessen kommt es nicht an auf einzelne Kunststücke, auf die überraschendsten scorzi, das Wichtige ist die allgemeine Veränderung im Projizieren der Dinge auf die Fläche, die Gewöhnung des Auges an die Darstellung des Dreidimensionalen. Am konsequentesten hat Andrea del Sarto die Silhouette, die die Figur an die Fläche heftet, durch beständige Überschneidungen unschädlich zu machen versucht.

3.

Es versteht sich von selbst, dass innerhalb dieser neuen Kunst auch Licht und Schatten eine neue Rolle zu spielen berufen waren. Muss man doch glauben, dass durch die Modellierung noch viel unmittelbarer als durch die Verkürzung der Eindruck des Körperhaften und Raumwirklichen erreicht werden kann. In der That gehen die Bemühungen um beides schon bei Lionardo — theoretisch und praktisch — nebeneinander her. Was nach Vasari das Ideal des jungen Künstlers gewesen ist, »dar sommo rilievo alle figure«, blieb es zeitlebens. Er fing an mit den dunklen Gründen, aus denen die Figuren herauskommen sollten, was etwas ganz anderes ist als das blosse Schwarz der Folie, wie das früher schon angewandt wird. Er steigert die Schattentiefe und verlangt ausdrücklich, dass in einem Bilde grosse Dunkelheiten neben hohen Lichtern vorkommen müssten.¹⁾ Selbst ein Mann der Zeichnung im besondern Sinne, wie Michelangelo, macht die Entwicklung mit und im Verlauf der sixtinischen Deckenarbeit kann eine zunehmende Verstärkung der Schatten wohl konstatiert werden. Bei den eigentlichen Malern aber sieht man einen nach dem andern in den dunkeln Gründen und den energisch vorspringenden Lichtern ihr Glück suchen. Raffael gab mit dem Heliodor ein Beispiel, neben dem nicht nur seine eigne »Disputa«, sondern auch die Wandmalereien der ältern Florentiner alle flach erscheinen mussten, und welches quattrocentistische Altarbild hätte die Nachbarschaft eines Fra Bartolommeo mit seinem mächtigen plastischen Leben aushalten können. Die Kraft der körperlichen Erscheinung und

¹⁾ Buch von der Malerei: No. 61 (81).



Botticelli. Madonna mit den beiden Johannes.

die überzeugende Wucht seiner Nischen mit ihren grossen Wölbungsschatten müssen damals einen Eindruck gemacht haben, den wir uns nur mühsam wieder vergegenwärtigen können.

Die allgemeine Steigerung des Reliefs brachte natürlich auch für die Bildrahmen eine Veränderung mit sich: dem flachen quattrocentistischen Pilasterrahmen mit leichter Krönung wird der Abschied gegeben und statt dessen kommt ein Gehäuse mit Halb- und Dreiviertelsäulen und mit schwerer Bedachung; man lässt die spielende dekorative Behandlung dieser Dinge fallen zu Gunsten einer ernsthaften grossen Architektur, worüber ein Kapitel für sich zu schreiben wäre.¹⁾

Licht und Schatten stehen nun aber nicht nur im Dienste der Modellierung, sondern sind sehr bald als höchst wertvolle Hilfskräfte

¹⁾ Auf was für Vorbilder die vor einigen Jahren erstellten Giebeleinrahmungen von zwei bekannten quattrocentistischen Bildern in der Münchner Pinakothek (Perugino und Filippino) zurückgehen, weiss ich nicht. Sie scheinen mir etwas zu gewaltig und zu architektonisch.

für die Bereicherung der Erscheinung überhaupt erkannt worden. Wenn Lionardo verlangt, dass man der hellen Seite des Körpers eine dunkle Folie geben solle und umgekehrt, so mag das noch im Interesse der Reliefwirkung gesagt sein, allein hell und dunkel wird nun allgemein nach Analogie des plastischen Kontrapostes verwendet. Auf den Reiz der partiellen Beschattung ist selbst Michelangelo eingegangen, wofür die späteren Sklavenfiguren der Decke zeugen mögen. Es giebt Darstellungen, wo die ganze eine Körperhälfte in Schatten getaucht ist und dies Motiv kann fast die plastische Differenzierung des Körpers ersetzen. Die Venus des Francia-bigio (s. Abb. S. 223) gehört hieher oder auch der jugendliche Johannes des Andrea del Sarto. Und sieht man von der Einzelfigur ab und auf die Gesamtkomposition, so wird die Unentbehrlichkeit dieser Momente für die reiche Kunst umsomehr in die Augen springen. Was wäre Andrea del Sarto ohne seine Flecken, die die Komposition zum Vibrieren bringen und wie sehr rechnet der architektonische Fra Bartolommeo auf die Wirkung der malerischen Massen von hell und dunkel. Wo sie fehlen, wie in dem bloss untermalten Entwurf mit der Anna selbdritt, scheint das Bild des eigentlichen Atems noch zu entbehren.

Ich beschliesse diesen Abschnitt mit einem Citat aus Lionardos Malerbuch. Wer nur für die urteilslose Menge male, sagt er gelegentlich,¹⁾ in dessen Bildern werde man wenig Bewegung finden, wenig Relief und wenig Verkürzung. Mit anderen Worten, die künstlerische Qualität eines Bildes bestimmt sich für ihn darnach, wie weit der Autor auf die genannten Aufgaben einzugehen vermochte. Bewegung, Verkürzung, körperhafte Erscheinung sind aber gerade die Begriffe, die wir in ihrer Bedeutung für den neuen Stil hier zu erklären versuchten und so mag die Verantwortung, wenn wir die Analyse nicht weiterführen, Lionardo zugeschoben werden.

4. Einheit und Notwendigkeit.

Der Begriff der Komposition ist alt und schon im 15. Jahrhundert erörtert worden, allein in seinem strengen Sinn als Zusammenordnung von Teilen, die auch zusammengesehen werden sollen, gehört er erst dem 16. Jahrhundert an und was einst als komponiert galt, erscheint jetzt als ein blosses Aggregat, dem die eigentliche Form fehle. Das Cinquecento fasst nicht nur grössere Zusammenhänge auf und begreift das Einzelne in seiner Stellung innerhalb des Ganzen, wo man bisher

¹⁾ Buch von der Malerei: No. 59 (70).

mit isolierendem Nahblick Stück um Stück betrachtete, es giebt auch eine Bindung der Teile, eine Notwendigkeit der Fügung, neben der in der That alles Quattrocentistische zusammenhangslos und willkürlich wirkt.

Was das bedeutet, kann aus einem einzigen Beispiel ersichtlich werden, wenn man sich an die Komposition von Lionardos Abendmahl erinnert im Vergleich zu der Ghirlandajos. Dort eine Zentralfigur, herrschend, zusammenfassend; eine Gesellschaft von Männern, wo jedem seine bestimmte Rolle innerhalb der Gesamtbewegung zugewiesen ist; ein Bau, aus dem kein Stein herausgenommen werden könnte, ohne dass alles aus dem Gleichgewicht käme; hier eine Summe von Figuren, ein Nebeneinander ohne Gesetz der Folge und ohne Notwendigkeit der Zahl: es könnten mehr sein oder weniger und in der Haltung könnte jeder auch anders gegeben sein, der Anblick würde sich nicht wesentlich ändern.

Im Gnadenbild ist die symmetrische Anordnung immer respektiert worden und es giebt auch Bilder profaner Natur, wie die Primavera des Botticelli, die daran festhielten, dass eine Mittelfigur da sei und ein Gleichgewicht zwischen den beiden Seiten. Allein damit konnte sich das 16. Jahrhundert noch lange nicht zufrieden geben: die Mittelfigur ist doch nur eine Figur neben andern, das Ganze eine Reihung von Teilen, wo jeder ungefähr gleichviel bedeutet. Statt einer Kette gleichartiger Glieder verlangt man jetzt ein Gefüge mit entschiedener Über- und Unterordnung. An Stelle der Koordination tritt die Subordination.

Ich verweise auf den einfachsten Fall, das Gnadenbild mit drei Figuren. In Botticellis Berliner Bild (s. Abb. S. 265) sind es drei Personen nebeneinander, jede ein Element für sich, und die drei gleichen Nischen des Hintergrundes befördern die Vorstellung, dass man das Bild in drei Teile auseinanderlegen könnte. Dieser Gedanke bleibt völlig fern angesichts der klassischen Redaktion des Themas, wie wir es in Andrea del Sartos Madonna von 1517 haben (s. Abb. S. 163): die Nebenfiguren sind zwar immer noch Glieder, die für sich allein auch etwas bedeuten würden, allein die dominierende Stellung der Mittelfigur ist augenscheinlich und die Verbindung erscheint als unlösbar.

Im Historienbild war die Transformation in den neuen Stil schwieriger als bei solchen Gnadenbildern, insofern ja überhaupt zuerst der Boden eines Zentralschemas gewonnen werden musste. An Versuchen fehlt es nicht bei den späteren Quattrocentisten und Ghirlandajo

erweist sich in den Fresken von S. M. Novella als einer der beharrlichsten; man merkt, es ist ihm nicht mehr recht behaglich bei dem blossen zufälligen Nebeneinander der Figuren; er ist wenigstens da und dort auf das architektonische Komponieren mit allem Ernst eingegangen. Und doch bietet dann Andrea mit seinen Johannesgeschichten im Scalzo dem Beschauer eine völlige Überraschung: bemüht, um jeden Preis dem Zufälligen zu entrinnen und den Eindruck der Notwendigkeit zu erreichen, hat er auch das Widerstrebende dem Zentralschema unterworfen. Keiner blieb zurück. Bis in die wirren Massenscenen eines Kindermordes dringt die gesetzmässige Ordnung (Daniele da Volterra, Uffizien) und selbst Geschichten wie die Verleumdung des Apelles, die so offenbar die Längsabwicklung fordern, werden ins Zentrale umgesetzt, auf Kosten der Deutlichkeit. So bei Franciabigio im kleinen (Pitti), bei Girolamo Genga im grossen (Pesaro, Villa imperiale).¹⁾

Wie weit nun die Regel wieder gelockert und im Interesse eines lebendigeren Eindrucks das Gesetz für die Erscheinung teilweise verdeckt wird, kann hier nicht ausgeführt werden. Die vatikanischen Fresken enthalten bekannte Beispiele von aufgehobener Symmetrie innerhalb eines noch ganz tektonischen Stiles. Das aber muss nachdrücklich gesagt werden, dass keiner die Freiheit recht benutzen konnte, der nicht durch die Komposition der strengen Ordnung durchgegangen war. Nur auf dem Grunde des fest angespannten Formbegriffs war die partielle Auflösung der Form zur Wirkung zu bringen.

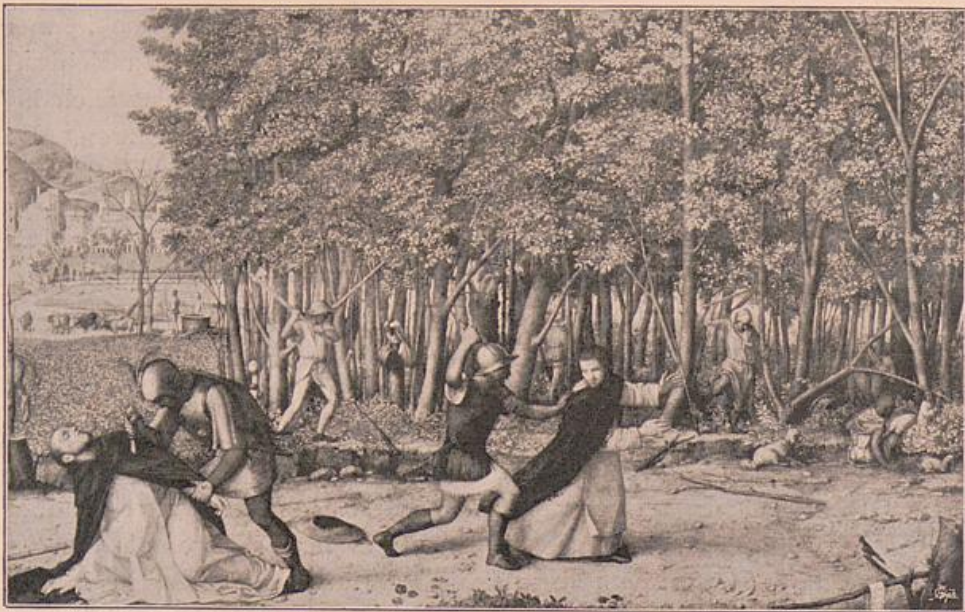
Das Gleiche gilt für die Komposition der einzelnen Gruppe, wo seit Lionardo ein analoges Bemühen nach tektonischen Konfigurationen nachzuweisen ist. Die Madonna in der Felsgrotte lässt sich einem gleichschenkligen Dreieck einschreiben und dieses geometrische Verhältnis, das dem Beschauer unmittelbar zum Bewusstsein kommt, unterscheidet das Werk so merkwürdig von allen andern der Zeit. Man empfindet die Wohlthat einer geschlossenen Anordnung, wo die Gruppe als Ganzes notwendig erscheint und doch die einzelne Figur in ihrer freien Bewegung keine Einbusse erfahren hat. In gleichen Geleisen bewegt sich Perugino mit seiner Pietà von 1495, zu der man weder

¹⁾ Bei diesem Anlass kann am besten auch ein perspektivisches Motiv zur Sprache gebracht werden. Das spätere Quattrocento hat hie und da einen Reiz darin gesucht, den Verschwindungspunkt der Linien seitlich zu legen, nicht aus dem Bilde heraus, aber doch gegen den Rand hin. So ist es gehalten auf Filippinos Madonna Corsini (s. Abb. S. 207), so auf Ghirlandajos Fresko der Heimsuchung. Der klassischen Gesinnung sind derartige Zerstreuungen unangenehm.

bei Filippino noch bei Ghirlandajo ein Analogon hätte finden können. Endlich hat Raffael in seinen florentinischen Mariengruppen sich zum allersubtilsten Baumeister ausgebildet. Unaufhaltsam kommt auch hier dann die Wandlung vom Regulären zum Scheinbar-Irregulären. Das gleichseitige Dreieck wird zum ungleichseitigen und in die symmetrischen Achsensysteme kommt eine Verschiebung, aber der Kern der Wirkung bleibt derselbe und selbst innerhalb der völlig atektonischen Gruppe weiss man den Eindruck der Notwendigkeit festzuhalten. Und damit werden wir auf die grosse Komposition des freien Stiles hingeführt.

Bei Raffael wie bei Sarto findet man neben dem tektonischen Schema eine freirhythmische Komposition. Im Hof der Annunziata steht das Bild der Mariengeburt neben den strengen Wundergeschichten und in den Teppichen finden wir einen Ananias unmittelbar neben dem Fischzug oder der Berufung Petri. Das sind nicht weitergeduldete Altertümlichkeiten; dieser freie Stil ist etwas ganz anderes als die ehemalige Regellosigkeit, wo alles ebensogut auch anders sein könnte. Man darf einen so starken Ausdruck gebrauchen, um den Gegensatz zu markieren. Das 15. Jahrhundert hat in der That nichts, was auch nur annähernd jenen Charakter des Nicht-zu-ändernden besässe wie die Gruppe von Raffaels Fischzug. Die Figuren sind durch keine Architektur zusammengehalten und trotzdem bilden sie ein absolut geschlossenes Gefüge. Und so sind — wenn auch in etwas minderer Masse — auch auf Sartos Mariengeburt die Figuren alle unter einen Zug gebracht und die Gesamtlinie besitzt eine überzeugende rhythmische Notwendigkeit. Um das Verhältnis ganz anschaulich zu machen, sei es erlaubt, aus der venezianischen Kunst mit einem Falle zu exemplifizieren, wo die Dinge für die Beobachtung besonders günstig liegen. Ich meine die Geschichte der Ermordung des Petrus Martyr, wie sie einmal, von einem Quattrocentisten gemalt,¹⁾ in der Londoner Nationalgalerie vorliegt und wie sie andererseits in dem (untergegangenen) Bilde der Kirche S. Giovanni e Paolo durch Tizian in die klassische Form gebracht worden ist. Der Quattrocentist buchstabiert die Elemente der Geschichte: ein Wald; die Überfallenen, nämlich der Heilige und sein Begleiter; der eine flieht dahin, der andere dorthin; der eine wird rechts erstochen, der andere links. Tizian geht davon aus, dass man unmöglich zwei analoge Szenen nebeneinandersetzen könne. Die Niederwerfung des Petrus muss das Haupt-

¹⁾ Die Zuweisung des Bildes an Giovanni Bellini scheint heutzutage allgemein aufgegeben zu sein. Berenson giebt es dem Gentile Bellini (Venetian painters. 1894).



Gentile Bellini. Die Ermordung des Petrus Martyr.

motiv sein, dem nichts Konkurrenz macht. Er lässt also den zweiten Mörder ausser Spiel und behandelt den Begleiter nur als einen Fliehenden. Zugleich aber macht er ihn dem Hauptmotiv unterthan, er ist in den gleichen Bewegungszusammenhang aufgenommen und verstärkt, indem er die Richtung fortsetzt, die Wucht des Anpralls. Wie ein abgESPrengetes Stück jagt es ihn nach derselben Seite, wohin der Fall des Heiligen geschehen ist. So ist aus einem störenden und zerstreuenden Element ein unentbehrlicher Wirkungsfaktor geworden. Will man mit philosophischen Begriffen den Fortschritt bezeichnen, so kann man sagen, Entwicklung heisst auch hier Integrierung und Differenzierung: jedes Motiv soll nur einmal vorkommen, die altertümliche Gleichartigkeit der Teile ersetzt sein durch lauter Verschiedenheit, und gleichzeitig soll das Differenzierte zu einem Ganzen sich zusammenfügen, wo kein Teil fehlen könnte, ohne dass alles dadurch auseinanderfiel. Dieses Wesen klassischer Kunst ist schon von L. B. Alberti geahnt worden, wenn er in einem oft zitierten Satze das Vollkommene als einen Zustand bestimmt, wo nicht der kleinste Teil geändert werden könnte, ohne die Schönheit des Ganzen zu trüben, allein bei ihm sind es Worte, hier steht der anschauliche Begriff.

Wie bei einer solchen Komposition Tizians alles Accessorische zur Förderung der Hauptwirkung herangezogen ist, kann die Verwendung

der Bäume lehren. Während der Wald auf dem ältern Bilde als etwas für sich im Bilde steht, lässt Tizian die Bäume eingreifen in die Bewegung, sie machen die Aktion mit und geben dadurch auf neue Weise dem Geschehnis Grösse und Energie.

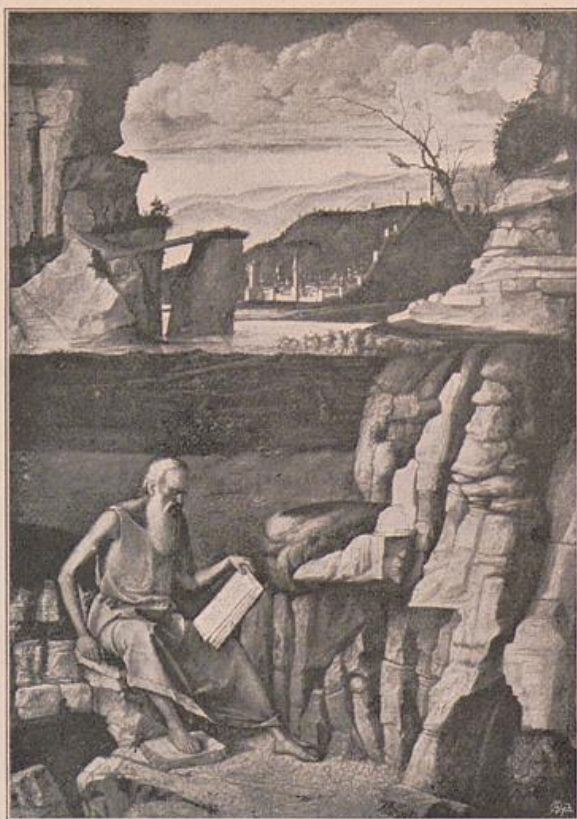
Als im 17. Jahrhundert Domenichino in engster Anlehnung an Tizian die Geschichte wiedererzählte, in einem bekannten Bilde der Pinakothek von Bologna, da war für all diese künstlerische Weisheit der Sinn schon stumpf geworden.

Es braucht nicht besonders gesagt zu werden, dass die Verwertung der landschaftlichen Gründe im Zusammenhang der Figurenwirkung im cinquecentistischen Rom ebensowohl bekannt war als in Venedig.

Was die Landschaft in Raffaels »Fischzug« bedeutet, ist bereits erörtert worden; geht man zum nächsten Teppich, der »Berufung«, so hat man das gleiche Schauspiel: der Gipfel der langgezogenen Hügellinie trifft gerade auf die Cäsur der Gruppe und hilft so leise, aber nachdrücklich mit, die Jünger als eine Masse für sich dem einen Christus gegenüber erscheinen zu lassen. Vgl. die Abbildung auf S. 109. Darf ich aber noch einmal auf ein venezianisches Beispiel greifen, so möchte der Hieronymus des Basaïti (London) im Vergleich mit Tizians entsprechender Figur (in der Brera) den Gegensatz der Auffassung in den zwei Zeitaltern mit aller wünschbaren Deutlichkeit darthun. Dort eine Landschaft, die für sich allein etwas bedeuten soll und in die der Heilige hineingesetzt



Tizian. Die Ermordung des Petrus Martyr.



Basaiti. Hieronymus.

ist ohne irgendwelchen notwendigen Zusammenhang, hier dagegen Figur und Berglinie von Anfang an zusammenerdacht, ein jäher waldiger Hang, der das Aufwärts in der Gestalt des Büssers mächtig unterstützt, der ihn förmlich hinaufreisst, eine Scenerie, die auf diese bestimmte Staffage ebenso angewiesen ist wie umgekehrt.

Und so gewöhnt man sich, die baulichen Hintergründe nicht mehr als eine willkürliche Bereicherung des Bildes zu betrachten, nach dem Grundsatz, je mehr desto besser, sondern man kommt auch hier auf notwendige Verhältnisse Ein Gefühl dafür, dass man mit einer architektonischen Be-

gleitung die Würde menschlicher Erscheinung erhöhen könne, war immer vorhanden gewesen, aber meist wächst das Bauliche den Figuren über den Kopf. Ghirlandajos Prachtarchitekturen sind viel zu reich, als dass seine Figuren eine günstige Folie darin besäßen, und wo es sich um den einfachen Fall der Figur in einer Nische handelt, da wird man erstaunen, wie wenig das Quattrocento auf die wirksamen Kombinationen eingegangen ist. Filippo Lippi treibt es so weit in der Sonderbehandlung, dass seine sitzenden Heiligen der Akademie nicht einmal mit den Nischen der Rückwand korrespondieren, eine Schaustellung des Zufälligen, die dem Cinquecento ganz unerträglich vorgekommen sein muss. Offenbar suchte er den Reiz der Unruhe mehr als die Würde. Wie in ganz anderer Weise Fra Bartolommeo durch Überschneidung der Nische nach oben seinen Helden Grösse zu geben wusste, zeigt der »Auferstandene« im Palazzo Pitti. Auf all die andern Beispiele cinquecentistischer Bauwirkung zurückzukommen, wo

die Architektur wie eine Macht-
äusserung der dargestellten Per-
sonen selbst erscheint, möchte über-
flüssig sein.

Indem wir aber von dem all-
gemeinen Willen sprechen, die Teile
der ganzen Komposition unter sich
in Bezug zu setzen, treffen wir auf
einen Punkt des klassischen Ge-
schmacks, der weit über die Malerei
hinaus zur Kritik der ältern Kunst
aufforderte. Es ist ein sehr charak-
teristisches Vorkommnis, was Vasari
mitteilt, dass man den Architekten
der Sakristeivorhalle von S. Spirito
in Florenz getadelt habe, weil die
Linien der Gewölbeeinteilung nicht
mit den Säulenachsen zusammen-
träfen:¹⁾ die Kritik hätte an hundert
andern Orten auch geübt werden
können. Der Mangel an durchgehen-
den Linien, die Behandlung jedes
Teiles für sich ohne Rücksicht auf
die einheitliche Gesamtwirkung, ist eine der auffallendsten Eigen-
schaften der quattrocentistischen Kunst.

Von dem Moment an, wo die Architektur aus der spielerischen
Beweglichkeit ihres Jugendalters heraustritt, männlich wird, gemessen
und streng, nimmt sie für alle Künste die Zügel in die Hand. Das
Cinquecento hat alles sub specie architecturae aufgefasst. Die plastischen
Figuren an Grabmälern bekommen ihren bestimmten Platz zugewiesen;
sie werden eingerahmt, gefasst und gebettet; da kann nichts mehr ver-
schoben und verändert werden, auch nicht in Gedanken; man weiss,
warum jedes Stück gerade hier ist und nicht ein bisschen weiter oben
oder unten. Ich verweise auf die Ausführungen über Rossellino und
Sansovino auf S. 69 f. Die Malerei erfährt ein Gleiches. Wo sie als
Wandmalerei in Bezug zur Architektur tritt, behält sich diese immer
das erste Wort vor. Was nimmt sich doch Filippino noch für sonder-

¹⁾ Vasari IV. 513 (vita di A. Contucci), wo man auch mit Interesse lesen wird, wie
sich der Architekt entschuldigte.

Wölfflin, Die klassische Kunst.



Tizian. Hieronymus.

bare Freiheiten in den Fresken von S. M. novella. Er zieht den Boden seiner Bühne heraus, so dass die Figuren also teilweise vor der Wandflucht stehen und dann mit den wirklichen Architekturgliedern der Ränder in ein sehr merkwürdiges Verhältnis geraten. Und so macht es auch Signorelli in Orvieto. Die Plastik hat einen analogen Fall in der Thomasgruppe des Verrocchio, wo der Vorgang nicht in der Nische sich abspielt, sondern teilweise auch draussen. Kein Cinquecentist würde das gethan haben; für die Malerei wird es selbstverständliche Voraussetzung, dass sie ihren Raum in der Tiefe der Mauer zu suchen habe und in der Einrahmung muss sie genau sagen, wie sie sich den Eingang ihrer Bühne denke.¹⁾

Des weitern tritt nun die einheitlich gewordene Architektur mit der gleichen Forderung der Einheit an die Wandbilder heran. Schon Lionardo war der Ansicht, dass es nicht anginge, Bild über Bild zu malen, wie das in den Chormalereien Ghirlandajos der Fall ist, wo man gleichzeitig gewissermassen in die verschiedenen Stockwerke eines Hauses hineinsieht.²⁾ Er würde es auch kaum gebilligt haben, überhaupt zwei Bilder nebeneinander an eine Chor- oder Kapellenwand zu malen. Völlig unhaltbar aber ist der Weg, den Ghirlandajo in den zusammenstossenden Bildern der »Heimsuchung« und der »Verwerfung von Joachims Opfer« eingeschlagen hat, wo die Scenerie hinter dem trennenden Pilaster durchgeführt und doch jedes Bild seine besondere Perspektive — und zwar nicht einmal eine gleichartige — bekommen hat.

Die Tendenz, einheitliche Flächen auch einheitlich zu bemalen, ist mit dem 16. Jahrhundert allgemein vorhanden, aber nun nahm man auch das höhere Problem auf, Wandfüllung und Raum zusammenzustimmen, so dass das wohlräumig komponierte Bild gerade für den Saal oder die Kapelle, wo es sich befand, geschaffen zu sein schien und eines aus dem anderen sich erklären musste. Wo das erreicht ist, da entsteht eine Art von Raummusik, ein Eindruck von Harmonie, der zu den höchsten Wirkungen gehört, die der bildenden Kunst vorbehalten sind.

Wie wenig das 15. Jahrhundert auf die einheitliche Behandlung eines Raumes ausging und jedes Stück eben an seiner Stelle aufsuchte,

¹⁾ Nachdem Masaccio hier schon vollkommene Klarheit hatte walten lassen, war im Verlauf des Jahrhunderts der Sinn wieder so weit verdunkelt worden, dass ein rahmenloses Zusammenstossen von Wandbildern in der Ecke vorkommen kann. Es wäre interessant, die architektonische Behandlung der Wandbilder einmal zusammenhängend zu verfolgen.

²⁾ Buch von der Malerei: No. 119 (241).

ist schon gesagt worden. Es kann hier die Betrachtung auch auf die grössern Räume, wie die öffentlichen Plätze ausgedehnt werden. Man frage sich etwa, wie die grossen Reiterfiguren des Colleoni und des Gattamelata aufgestellt sind und ob jemand heutzutage den Mut hätte, sie so ganz unabhängig von den Hauptachsen des Platzes oder der Kirche aufzustellen. Das moderne Urteil ist repräsentiert in den reitenden Fürsten des Giovanni da Bologna in Florenz, aber so, dass noch manches für uns zu lernen übrig bliebe.

Und in allergrösstem Umfang endlich macht sich die einheitliche Raumauffassung da geltend, wo Bauwerk und Landschaft unter einem Gesichtspunkt aufgefasst sind. Es wäre an die Villen- und Gartenanlagen zu erinnern, an die Einfassung ganzer grosser Aussichten u. dgl. Der Barock hat diese Rechnungen in gesteigertem Masstab aufgenommen, allein wer etwa einmal von der hohen Terrasse der unvergleichlich grossartig situirten Villa imperiale bei Pesaro in die Berge gegen Urbino zu gesehen hat, wo das ganze Land dem Schlosse unterthänig gemacht ist, der wird von dem grossen Blick der Hochrenaissance einen Eindruck erhalten haben, der auch durch die kolossalsten Dispositionen der späteren Zeit kaum überboten werden möchte.

Es giebt eine Auffassung der Kunstgeschichte, die in der Kunst nichts anderes sieht als eine »Übersetzung des Lebens« in die Bildsprache und die jeden Stil als Ausdruck der herrschenden Zeitstimmung begreiflich zu machen versucht. Wer wollte leugnen, dass das eine fruchtbare Betrachtungsweise ist? allein sie führt doch nur bis zu einem gewissen Punkt, fast möchte man sagen, nur bis dahin, wo die Kunst anfängt. Wer sich nur an das Stoffliche im Kunstwerk hält, wird vollkommen damit auskommen, allein sobald man mit künstlerischen Werturteilen die Dinge messen will, ist man genötigt, auf formale Momente zu greifen, die an sich ausdruckslos sind und einer Entwicklung rein optischer Art angehören.

So sind Quattrocento und Cinquecento als Stilbegriffe mit einer stofflichen Charakteristik nicht zu erledigen. Das Phänomen hat eine doppelte Wurzel und weist auf eine Entwicklung des künstlerischen Sehens, das von einer besonderen Gesinnung und von einem besonderen Schönheitsideal im wesentlichen unabhängig ist.

Die grosse Gebärde des Cinquecento, seine massvolle Haltung und seine weiträumige starke Schönheit charakterisieren die Stimmung der damaligen Generation, aber alles was wir ausgeführt haben über die Klärung der Bilderscheinung, über das Verlangen des gebildeten Auges nach immer reicheren und inhaltsvolleren Anschauungen bis zu jenem einheitlichen Zusammensehen des Vielen und dem Zusammenbeziehen der Teile zu einer notwendigen Einheit, sind formale Momente, die sich aus der Stimmung der Zeit nicht ableiten lassen.

Auf diesen formalen Momenten beruht der klassische Charakter cinquecentistischer Kunst. Es handelt sich hier um Entwicklungen, die überall sich wiederholen, um durchgehende Formen der Kunst: was Raffael vor der älteren Generation voraus hat, ist dasselbe, was bei ganz anderen Aufgaben einen Ruysdael unter den holländischen Landschaftlern zum Klassiker macht.

Damit wollen wir durchaus nicht einer formalistischen Kunstbeurteilung das Wort geredet haben: das Licht gehört freilich dazu, den Diamanten blitzen zu machen.

