



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Universitätsbibliothek Paderborn

Die klassische Kunst

Wölfflin, Heinrich

München, 1899

3. Die Anna selbdritt

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

hundert hat, die Vollendung des »feinen« Stils, dem die Plastiker vor allem ihre Bemühungen widmeten. Die jung-florentinische Schule ist nicht darauf eingegangen, einzig in der Lombardei wurden die zarten Fäden weitergesponnen.¹⁾

3. Die Anna selbdritt.

Neben der Mona Lisa genießt das andere Bild Lionardos im Salon carré, die hl. Anna selbdritt, die Sympathien des Publikums in geringerem Masse. Das Bild, das wohl nicht ganz eigenhändig ausgeführt wurde, ist in der Farbe entstellt, und was den Wert der Zeichnung ausmacht, wird von modernen Augen wenig geschätzt, kaum wahrgenommen. Und doch erregte der blosse Karton seiner Zeit (1501) in Florenz ein gewaltiges Staunen, so dass es ein allgemeines Wallfahrten nach dem Kloster der Annunziata gab, wo man das neue Wunderwerk Lionardos sehen konnte.²⁾ Das Thema mochte immer im Geruch der Sterilität gestanden haben. Man erinnert sich an die spröden Zusammenstellungen der drei Figuren bei älteren Meistern, eine auf dem Schoss der andern und alle nach vorn gerichtet. Aus dieser trockenen Ineinanderfügung war hier eine Gruppe von höchstem Reichtum geworden und das leblose Gestell war aufgelöst in ein Motiv voll lebendiger Bewegung.

Maria sitzt quer auf dem Schoss ihrer Mutter; lächelnd beugt sie sich und fasst mit beiden Händen den Knaben, der vor ihren Füßen sich rittlings auf ein Schäfchen setzen möchte. Der Kleine sieht sich fragend um, indessen er das arme zusammengeknickte Tier fest am Kopf gepackt und schon ein Bein über den Rücken gebracht hat. Lächelnd schaut auch die (jugendliche) Grossmutter dem muntern Spiele zu.

Die Gruppenprobleme des Abendmahls sind hier weitergesponnen. Die Komposition ist unendlich anregend; auf knappem Raum ist viel gesagt: alle Figuren sind kontrastierend bewegt und die widerstreitenden Richtungen zur geschlossenen Form zusammengeballt. Man wird be-

von Panli / ¹⁾ Dass die »belle ferronière« (Louvre) nicht in das Werk Lionardos hineinpasst, ist schon mehrfach empfunden worden. Das schöne Bild ist neuerdings versuchsweise dem Boltraffio zugeschrieben worden. — Nebenbei gesagt möchten diesem selben Boltraffio auch die Heiligenfiguren zu Füßen des »Auferstandenen« in Berlin gehören; die Übereinstimmung mit der Madonna mit dem Kinde in Halbfigur in der National Gallery ist augenscheinlich. Sie erstreckt sich bis auf die Musterung der »geblühten« Kleidung des heiligen Leonhard.

²⁾ Der Karton existiert nicht mehr. Die Bildausführung dürfte beträchtlich später fallen. Vgl. Gazette des beaux-arts 1897 (Cook).

merken, dass sich das Ganze einem gleichschenkligen Dreieck einschreiben lässt. Das ist die Frucht von Bemühungen, die man schon in der Madonna in der Felsgrotte wahrnimmt, die Komposition nach einfachen geometrischen Formen zu ordnen. Aber wie zerstreut wirkt das ältere Werk neben dem gedrängten Reichtum des Annabildes. Es sind keine Künsteleien, wenn Lionardo auf immer kleinerem Raum immer mehr Bewegungsinhalt unterzubringen versucht: die Stärke des Eindruckes nimmt im gleichen Masse zu. Die Schwierigkeit war nur die, dass die Klarheit und Ruhe der Erscheinung keinen



Lionardo. Die Anna selbdritt.

Schaden nahm. Das ist der Stein, an dem die schwächern Nachahmer strauchelten. Lionardo ist zu einer vollkommenen Abklärung gekommen und das Hauptmotiv, die Neigung der Maria, ist von einer hinreissenden Schönheit und Wärme. All die gleichgültige Zierlichkeit, in der das Quattrocento so leicht stecken blieb, ist hier weggeschmolzen vor einer unerhörten Ausdruckskraft. Man vergegenwärtige sich ja im einzelnen die Umstände, unter denen sich hier — hell vor dunkel — die Linie der Schulter und des Halses mit ihrem wunderbaren Schmelz heraus entwickelt. Wie ruhig und wie drängend! In der zurückhaltenden Anna ist ein vorteilhafter Kontrast gegeben und von unten her schliesst der umblickende Knabe mit seinem Schäfchen die Gruppe aufs glücklichste.

Es giebt ein kleines Bild Raffaels in Madrid, das den Eindruck dieser Komposition widerspiegelt. Als junger Mensch suchte er in Florenz ein ähnliches Problem — er nimmt statt der Anna den Joseph — zu bearbeiten, allein mit nur schwachem Erfolg. Wie hölzern ist allein

schon das Schäfchen. Raffael ist nie ein Tiermaler geworden, während Lionardo alles kann, was er angreift. (In glücklicherer Weise nimmt später die Madonna Alba in der Kopfwendung das Motiv dieser Maria aus dem Annabilde Lionardos auf.) Ein stärkerer als Raffael aber trat damals gegen Lionardo in die Schranken: Michelangelo. Wir haben davon später zu reden.

Von den Gräsern und Blumen und kleinen Wasserspiegeln der »Madonna in der Felsgrotte« sieht man nichts mehr hier. Die Figuren sind alles. Sie sind lebensgross. Was für den Eindruck aber bedeutender ist, als der absolute Masstab, ist ihr Verhältnis zum Raum. Sie füllen die Fläche viel mächtiger als früher, oder anders ausgedrückt: die Fläche ist hier kleiner im Verhältnis zur Füllung. Es ist die Grössenrelation, die für das Cinquecento typisch wird.¹⁾

4. Die Schlacht von Anghiari.

Von dem Schlachtbild, das für das Florentiner Rathaus bestimmt war, können wir nur wenig sagen, weil die Komposition nicht einmal mehr im Karton, sondern nur in einer unvollständigen Wiederholung von späterer Hand existiert. Dennoch kann es nicht übergangen werden, die Fragestellung ist zu interessant.

Lionardo hat sich viel mit Pferden abgegeben, am meisten von allen Cinquecentisten. Er kannte das Tier aus vertrautem Umgang.²⁾ In Mailand war er jahrelang beschäftigt, ein Reiterstandbild des Herzog Francesco Sforza zu formen, eine Figur, die nie gegossen wurde, für die aber ein fertiges Modell existierte, dessen Untergang zu den grössten Verlusten der Kunst zu zählen ist. Was das Motiv betrifft, so scheint er anfänglich beabsichtigt zu haben, Verrocchios Colleoni an Bewegung noch zu überbieten: er ist bis zu dem Typus des galoppierenden Pferdes

¹⁾ Der Eindruck auf die Zeitgenossen spiegelt sich deutlich in einem Bericht des Fra Piero di Novellara an die Markgräfin von Mantua vom 3. April 1501, wo vom Karton gerade in dieser Hinsicht gesprochen wird: — e sono queste figure grandi al naturale, ma stanno in piccolo cartone, perchè tutte o sedono o stanno curve, et una sta alquanto dinanzi all'altra. (Archivio storico dell'arte I.)

Der Londoner Karton (Royal Academy) einer Gruppe von zwei Frauen mit zwei Kindern besitzt nicht die gleiche Schönheit und möchte wohl eine etwas frühere, noch weniger flüssige Komposition sein. In der Schule (Luini, Ambrosiana) spielt sie noch einmal eine Rolle.

²⁾ Vasari IV. 21.