



UNIVERSITÄTS-  
BIBLIOTHEK  
PADERBORN

# Universitätsbibliothek Paderborn

## Die klassische Kunst

Wölfflin, Heinrich

München, 1899

1. Die Fresken der Annunziata

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

Reiz. In seiner koloristischen Empfindung hat er wie in seiner Linienempfindung dieselbe weiche, fast müde Schönheit, die ihn moderner als irgend einen anderen erscheinen lässt.

Ohne Andrea del Sarto würde das cinquecentistische Florenz seines Festmalers entbehren. Das grosse Fresko der Geburt Mariä im Vorhof der Annunziata giebt uns etwas, was uns Raffael und Bartolommeo nicht geben: das schöne geniessende Dasein der Menschen im Augenblick, da die Renaissance ihre Sonnenhöhe erreicht hatte. Man möchte von Andrea noch viel mehr derartige Existenzbilder haben, er hätte nichts anderes malen sollen. Dass er nicht der Paolo Veronese von Florenz geworden ist, lag freilich nicht an ihm allein.

### 1. Die Fresken der Annunziata.

In der Vorhalle der Annunziata pflegt der Reisende gewöhnlich den ersten grossen Eindruck von Andrea zu bekommen. Es sind lauter frühe und ernsthafte Sachen. Fünf Szenen aus dem Leben des heiligen Filippo Benizzi mit dem Schlussdatum 1511 und dann die Geburt der Maria und der Zug der drei Könige von 1514. Die Bilder sind in einem schönen lichten Ton gehalten, anfänglich noch etwas trocken in dem Nebeneinander der Farben, in dem Geburtsbild aber ist die reiche harmonische Modulierung Andreas schon vollkommen vorhanden. In der Komposition sind die ersten zwei Bilder noch locker und lose behandelt, mit dem dritten aber wird er streng und giebt eine Fügung mit accentuierter Mitte und symmetrisch entwickelten Seitengliedern. Er treibt einen Keil in die Menge herein, dass die Zentralfiguren zurücktreten müssen und das Bild Tiefe bekommt, im Gegensatz zu der Linien-Aufstellung dem vorderen Bildrand entlang, wie sie noch Ghirlandajo fast ausschliesslich hat. Das Zentralschema an sich ist im Historienbild nicht neu, aber neu ist es, wie sich die Figuren die Hände reichen. Es sind nicht einzelne Reihen hintereinander aufgestellt, sondern es entwickeln sich die Glieder in übersichtlicher und ununterbrochener Verbindung aus der Tiefe heraus. Es ist das gleiche Problem, was gleichzeitig, nur in viel grösserem Masstabe, Raffael in der Disputa und der Schule von Athen sich stellte. Mit dem letzten Bilde, der Geburt Mariä, geht dann Sarto aus dem tektonisch-strengen in den freirhythmischen Stil über. In prachtvoller Kurve schwillt die Komposition an: von links her, mit den Weibern am Kamin, beginnend, gewinnt die



Andrea del Sarto. Geburt der Maria.  
(Ohne den oberen Abschluss.)

Bewegung in den wandelnden Frauen ihren Höhepunkt und verklingt in der Gruppe am Bett der Wöchnerin. Die Freiheit dieser rhythmischen Anordnung ist freilich etwas ganz anderes als die Regellosigkeit des älteren ungebundenen Stiles: auch hier ist Gesetz, und wie die stehenden Frauen das Ganze beherrschen und zusammenfassen, ist als Motiv erst im 16. Jahrhundert denkbar.

Sobald Sarto von dem anfänglichen lockeren Nebeneinander zur strengen Komposition überging, hatte er das Bedürfnis, die Architektur zur Mithilfe heranzuziehen. Sie soll sammelnd wirken und den Figuren Halt geben. Es beginnt jenes Zusammenempfinden von Raum und Menschen, das dem Quattrocento im ganzen noch fremd gewesen war, wo das Bauliche mehr die Rolle einer zufälligen Begleitung und Bereicherung spielt. Sarto ist noch Anfänger und man wird nirgends sagen können, dass das Verhältnis zur Architektur ein glückliches sei. Man merkt seine Verlegenheit, mit dem übergrossen Raum zurechtzukommen. Der architektonische Hintergrund ist wohl durchweg zu schwer; wo er eine Öffnung in der Mitte giebt, wirkt sie mehr verengend als erweiternd und wo er den Blick seitlich in die Landschaft entlässt, zerstreut er den Beschauer. Überall sehen die Figuren noch

etwas verloren aus. Erst das Interieur des Geburtsbildes bringt auch hier die reine Lösung des Problems.

Wie wenig Andrea dem dramatischen Gehalt der Szenen gewachsen war, macht jeder Vergleich mit Raffael klar. Die Gebärde des wunderwirkenden Heiligen ist weder gross noch überzeugend und das Publikum gefällt sich durchweg in einem blossen lässigen Dabeistehen mit ganz leisen Äusserungen des Erstaunens. Wo es sich einmal um eine starke Bewegung handelt, wo der Blitz die Spieler und Spötter auseinanderschreckt, da zeigt er diese Figuren nur klein im Mittelgrund, obwohl gerade das ein Anlass gewesen wäre, von den Studien vor Michelangelos Karton der badenden Soldaten eine Probe abzulegen. Die Hauptmotive sind alle von ruhiger Art, aber es lohnt sich doch der Mühe, den Gedanken des Künstlers im einzelnen nachzugehen und gerade da, wo er dreimal hintereinander die Aufgabe hatte, mit stehenden, kommenden, sitzenden Figuren die Glieder von der Mitte aus im ganzen symmetrisch, im einzelnen unsymmetrisch zu entwickeln, wird man auf sehr schöne, jugendlich-weich empfundene Motive treffen. Die Schlichtheit wirkt ja manchmal fast als Befangenheit, allein man verzichtet so gerne einen Augenblick auf die durch Kontraposto interessant gemachten Körper. Völlig frei ist Andrea im Geburtsbild. Die vornehme Nonchalance, das lässige Sich-Geben hat keinen berufeneren Interpreten gefunden als ihn. In den zwei wandelnden Frauen lebt der volle Rhythmus des Cinquecento. Die Wöchnerin in ihrem Bett wird gleichzeitig auch zu reicherer Präsentation aufgerufen. Das flache Liegen und der steife Rücken bei Ghirlandajo erschien jetzt wohl ebenso philiströs-altertümlich wie das Liegen auf dem Bauch bei Masaccio den vornehmen Florentinern gemein vorkommen musste. Die Wöchnerin im Bett macht eine ähnliche Entwicklung durch wie die liegende Grabfigur: beiderorts giebt es jetzt viel Drehung und Differenzierung der Glieder.

Das dankbarste Motiv einer Wochenstube im Sinne der reichen Bewegung ist der Kreis der Frauen, die sich mit dem Kinde abgeben. Hier kann man prachtvoll sein in vielfältigen Kurven und aus Sitz- und Beugefiguren einen dichten Bewegungs-Knäuel bilden. Sarto ist noch zurückhaltend in der Ausbeutung des Themas, spätere aber machen daraus überhaupt den Inhalt eines Geburtsbildes. Man nimmt die Frauengruppe ganz in den Vordergrund und schiebt das Bett mit der Wöchnerin zurück, wodurch dann von selbst das Besuch-Motiv in Wegfall kommt. Sebastiano del Piombo giebt in einem grossartigen

Bild in S. M. del popolo (Rom) die Scene zum erstenmal in dieser Art, die für das 17. Jahrhundert allgemein gültig wird.

Im Oberteil des Bildes sieht man einen Engel das Weihrauchfass schwingen. So sehr die Wolkenentfaltung an dieser Stelle aus seicentistischen Beispielen bekannt ist, so sehr ist man überrascht, das Motiv hier bei Sarto zu finden. Man ist noch zu sehr an die helle klare Wirklichkeit des Quattrocento gewöhnt, um solche Wundererscheinungen als etwas Selbstverständliches hinzunehmen. Offenbar ist ein Wechsel der Stimmung vor sich gegangen; man denkt wieder ideal und giebt dem Wunder Raum. Bei der Verkündigung werden wir auf ein gleiches Symptom treffen.<sup>1)</sup>

Unbeschadet dieser Idealität verlässt Andrea im Kostüm der Frauen und in der Ausstattung des Raumes nicht die florentinische Gegenwart: es ist ein florentinisches Zimmer des modernen Stiles und die Kostüme sind — wie Vasari ausdrücklich angiebt — die damals (1514) getragenen.

Wenn Sarto in diesem Geburtsbild auf den frei-rhythmischen Stil gegriffen hat, so will das nicht heissen, dass er die strengere, tektonische Komposition als eine überwundene Vorstufe betrachtete; er kommt an anderer Stelle, im Kreuzgang des Scalzo, wieder darauf zurück. Der Vorhof der Annunziata selbst aber enthält noch ein Prachtbeispiel der Art, die unmittelbar nachher entstandene Heimsuchung des Pontormo. Vasari hat wohl recht: wer neben Andrea del Sarto hier sich zeigen wollte, musste schon etwas aussergewöhnlich Schönes machen. Pontormo hat es gethan. Die Heimsuchung wirkt nicht nur imposant durch die gesteigerte Grösse der Figuren, es ist eine innerlich grosse Komposition. Das Zentralschema, wie es Andrea fünf Jahre früher durchprobiert hatte, ist hier erst auf die Höhe einer architektonischen Wirkung gebracht. Die Umarmung der Frauen geschieht auf einer stufenerhöhten Plattform, vor einer Nische. Durch die (weitvorgezogenen) Stufen ist für die Begleitfiguren eine ausgiebige Höhendifferenzierung erreicht und es giebt ein lebhaftes Gewoge der Linien. Aus all dieser Bewegung tönen aber siegreich die grossen gliedernden Accente heraus: die Vertikalen am Rand und dazwischen eine steigende und fallende Linie, ein Dreieck, dessen Spitze durch die geneigten Figuren der Maria und

<sup>1)</sup> Andrea hat Dürer gekannt und benutzt. Man weiss das aus anderen Fällen. Es ist möglich, dass auch hier der Engel auf die Anregung von Dürers »Marienleben« zurückgeht. An sich musste der Künstler froh sein, überhaupt irgendwie den überflüssigen Oberraum füllen zu können.

Elisabeth gebildet wird und das in der sitzenden Frau links und dem Knaben rechts seine Basis hat. Das Dreieck ist nicht gleichschenkelig, die steilere Linie liegt auf der Seite der Maria, die flachere bei Elisabeth und der nackte Bube unten dran hat sein Bein nicht zufällig so ausgestreckt: er muss eben diese Linie in ihrer Richtung weiterleiten. Alles greift hier zusammen und jede Einzelfigur nimmt Teil an der Würde und Feierlichkeit des grossen durchgehenden rhythmischen Themas. Die Abhängigkeit von den Altarkompositionen Fra Bartolommeos ist offenkundig. Ein Künstler zweiten Ranges hat hier, getragen durch die grosse Zeit, ein wirklich bedeutend wirkendes Bild hingestellt.

Franciabigios Sposalizio nebendran sieht im Vergleich dazu etwas dünn und ärmlich aus, so fein die Einzelheiten sein mögen. Wir überschlagen es.

## 2. Die Fresken des Scalzo.

In bescheidenen Dimensionen, nicht farbig, sondern grau in grau, hat Andrea del Sarto bei den Barfüssern (Scalzi) ein kleines Säulenhöfchen mit der Geschichte Johannes des Täufers ausgemalt. Zwei Bilder nur sind von Franciabigio, die anderen zehn und die vier allegorischen Figuren sind ganz von seiner Hand, aber doch nicht in einheitlichem Stil, denn die Arbeit schleppte sich mit vielen Unterbrechungen durch fünfzehn Jahre hindurch, so dass man fast die ganze Entwicklung des Künstlers hier verfolgen kann.

Das Grau-in-graumalen war lange üblich. Cennino Cennini sagt, man wende es an Orten an, die dem Wetter ausgesetzt seien. Auch an Stellen von minderer Wichtigkeit, an Brüstungen, dunkeln Fensterwänden kommt es neben der farbigen Malerei vor. Im 16. Jahrhundert aber wird es mit einer gewissen Liebhaberei gepflegt, was man im Zusammenhang des neuen Stiles verstehen kann.

Das Höfchen macht einen höchst angenehmen Eindruck von Ruhe. Die Einheit der Farbe, der Zusammenhang mit der Architektur, die Art der Einrahmung, alles wirkt zusammen, die Bilder als besonders wohl gebettet erscheinen zu lassen. Wer Sarto kennt, wird die Bedeutung der Fresken nicht in den psychischen Momenten suchen. Johannes ist ein matter Bussprediger, die Schreckensscenen sind mässig im dramatischen Effekt, Charaktere darf man nicht erwarten, aber er ist immer klar und voll schöner Bewegung und man lernt hier sehr