



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Universitätsbibliothek Paderborn

Die klassische Kunst

Wölfflin, Heinrich

München, 1899

2. Die Fresken des Scalzo

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

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

gut verstehen, wie das Interesse der Zeit allmählich mehr und mehr auf die formalen Werte übersprang und der Wert einer Historie nach der blossen räumlichen Anordnung abgeschätzt wurde.

Wir besprechen die Bilder nach der Folge ihrer Entstehung.

1. Die Taufe Christi (1511). Das Bild lässt sich gleich als frühestes erkennen durch die Art, wie die Figuren den Raum nicht füllen, sondern zerstreut herumstehen. Es ist zu viel Platz vorhanden. Das feinste ist die Figur Christi, ungemein zart empfunden in der Bewegung und von leichtester Wirkung. Das rechte Bein ist das entlastete, aber bescheiden bleibt Ferse an Ferse. Die Beine decken sich teilweise und das Einziehen der Silhouette in der Kniegegend wirkt ungemein elastisch. Beachtenswert ist, dass die Füße nicht ins Wasser tauchen, sondern sichtbar bleiben. Einige ideale Nebenschulen hatten es immer so gehalten, jetzt geschah es im Interesse der plastischen Klarheit. Gleichermassen dient die Entblössung der Hüfte dem Bedürfnis einer klareren Vorstellung. Das alte horizontal gebundene Schamtuch unterbrach den Körper gerade an der Stelle, wo die wichtigsten Aufklärungen zu geben sind. Hier ist mit dem schrägfallenden Schurz nicht nur die Deutlichkeit gewahrt, sondern es ergibt sich von selbst auch noch eine angenehme Kontrastlinie. Die Hände des Täuflings sind über der Brust gekreuzt, nicht betend zusammengelegt wie früher.

Nicht die gleiche Feinheit wird man bei Johannes finden. Der eckig gebrochenen Figur haftet noch einige Ängstlichkeit an. Ein Fortschritt ist nur das Stillestehn, Ghirlandajo und Verrocchio gaben ihn im Moment des Hinzutretens. Die Engel sind die kenntlichen Geschwister des noch schönern Paares auf dem Verkündigungsbild von 1512.

2. Die Predigt Johannis (ca. 1515). Die Figuren besitzen hier einen beträchtlicheren Grössenwert innerhalb des Rahmens und die massigere Füllung der Fläche giebt dem Bild von vornherein ein anderes Aussehen. Das Kompositionsschema weist auf Ghirlandajos Fresko in S. M. Novella. Die erhöhte Figur in der Mitte, die Disposition des Hörerkreises mit den stehenden Randfiguren stimmt überein. Auch die Wendung des Predigers nach rechts ist identisch. Umsomehr wird sich eine Untersuchung der Abweichungen im einzelnen rechtfertigen.

Ghirlandajo sucht seinem Redner mit einer Schrittbewegung Dringlichkeit zu geben, Sarto legt die ganze Bewegung in eine Drehung der Figur um ihre eigene Achse. Sie ist ruhiger und doch reicher an Bewegungsinhalt. Ganz besonders wirksam ist auch hier die starke Einziehung der Silhouette bei den Knien. Die altertümliche Redegebärde



Andrea del Sarto. Predigt Johannes des Täufers.

mit dem einzeln hochgestreckten Zeigefinger erscheint jetzt kleinlich und dünn, man sucht die Hand als Masse wirken zu lassen, und während dort der Arm steif in einer Ebene gehalten ist, gewinnt er hier, freier ausgreifend, schon durch die Verkürzung ein anderes Leben. Wie die Gelenke ausdrucksvoll gemacht sind und die ganze Figur klar sich gliedert, ist ein schönes Beispiel der cinquecentistischen Zeichnung.

Sarto hat weniger Raum, sein Publikum zu entfalten; er weiss aber den Eindruck der Menge überzeugender zu geben als Ghirlandajo, der mit zwei Dutzend Köpfen, wo jeder einzeln gesehen sein will, doch nur zerstreut. Die festschliessenden Randfiguren wirken an sich massig.¹⁾ Es ist auch vorteilhaft, dass der Redner zu denen spricht, die nicht im Bilde sichtbar sind.

Dass die Hauptfigur bei Sarto so gross wirkt, möge man nicht nur aus dem relativen Grössenverhältnis erklären, von allen Seiten ist

¹⁾ Bekanntlich ist der Mann mit der Kutte rechts ebenso wie die sitzende Frau, die ihr Kind hochnimmt, eine Entlehnung von Dürer.



Ghirlandajo. Predigt Johannes des Täufers.

darauf hingearbeitet, ihr den Hauptaccent zuzuleiten. Auch die Landschaft ist in Bezug darauf erfunden. Sie giebt dem Redner Halt im Rücken und Luft nach vorn und er erhebt sich als freie fassbare Silhouette, während er bei Ghirlandajo nicht nur in der Menge drinsteckt, sondern auch mit den Hintergrundlinien in üblen Konflikt kommt.

3. Die Taufe des Volkes (1517). Der Stil fängt an, unruhig zu werden. Die Gewänder sind zackig und zerrissen, die Bewegungen überlaut. Die sekundären Figuren, die das strenge Schema mit dem Reiz des Zufälligen umkleiden sollen, thun das im Unmass. Ein echter Sarto ist noch die schöne Rückenfigur eines nackten Jünglings, der lässig niederblickt.

4. Die Gefangennahme (1517). Auch diese Scene, die so wenig dazu sich eignet, ist als Zentralkomposition gegeben. Es sind nicht Herodes und Johannes einander gegenübergestellt, Profil gegen Profil, sondern der Fürst sitzt in der Mitte, schräg vor ihm rechts der Täufer und zur Herstellung der Symmetrie links die gewichtige Rückenfigur eines Zuschauers. Da nun aber Johannes von zwei Schergen

umringt ist, so verlangt das Bild noch eine Ausgleichung und diese erfolgt in der (unsymmetrisch) links aus der Tiefe kommenden Figur des Hauptmanns der Wache. Die reiche Gruppe der Gefangennahme wirkt sehr lebhaft gegenüber der ruhigen Masse der einen, stehenden Rückfigur. Dass diese nicht mehr als ein Kleiderstock ist, kann man zugeben; nichtsdestoweniger sind solche Kontrastrechnungen für Florenz ein Fortschritt. Früher pflegte man alles gleichmässig zu füllen und gleichmässig in Bewegung zu setzen. Ausserdem ist die Figur des Johannes, der Mühe hat, mit dem Blick den Fürsten zu treffen, sehr schön und wenn die Schergen in der Bewegung vielleicht noch kräftiger sein könnten, so ist doch der Fehler vermieden, in den andere verfallen sind, dass neben ihrer Ungebärdigkeit die Hauptfigur gar nicht mehr zu Worte kommt.

5. Der Tanz der Salome (1522). Die Tanzscene, die sonst in ungehöriger Weise mit der Überreichung des Johanneskopfes zusammengenommen wurde, ist hier in einem gesonderten Bilde behandelt. Andrea mochte an dem Stoffe seine besondere Freude gehabt haben und die tanzende Salome ist in der That eine seiner schönsten Erfindungen, von einem hinreissenden Wohllaut der Bewegung. Die Figur ist sehr ruhig gehalten, die Bewegung liegt hauptsächlich im Oberkörper. Der Tänzerin ist als Kontrast eine Rückfigur gegenübergestellt, der Diener, der eine Platte hereinbringt. Man wird genötigt, die zwei Figuren aufeinander zu beziehen, sie ergänzen sich und erst dadurch, dass der Diener räumlich weiter vorgeschoben ist, kommt die momentane Zurückhaltung der Salome, die so spannend wirkt, zur Geltung. Der Stil hat sich wieder beruhigt, die Linien sind fließender behandelt. Für die ideale Vereinfachung der Scenerie und das Weglassen aller irgendwie entbehrlichen Details ist das Bild ein Hauptbeispiel.

6. Die Enthauptung (1523). Man sollte meinen, hier wenigstens sei es für Sarto unmöglich, der Darstellung einer starken physischen Aktion aus dem Wege zu gehen: der schwertschwingende Henker ist eine Lieblingsfigur der Künstler, die die Bewegung um ihrer selbstwillen aufgesucht haben. Allein Sarto ist der Verpflichtung doch entkommen. Er giebt nicht die Enthauptung, sondern den ruhigen Moment, wie der Scherge der Salome den Kopf in die hingehaltene Schüssel legt. Er als Rückfigur mit gespreizten Beinen in der Mitte, sie links und auf der anderen Seite ein Hauptmann, also wieder eine Zentralcomposition. Das Opfer ist dem Blick gütig verdeckt.



Andrea del Sarto. Der Tanz der Salome.

7. Die Darreichung (1523). Noch einmal die Tischgesellschaft. Diesmal die Figuren mehr zusammengerückt, es ist ein engeres Bild. Die Trägerin des Hauptes ist so anmutig wie im Tanz, den Gegensatz zu ihrer eleganten Wendung bildet das starre Dastehen der Zuschauer gegenüber. Alle lebhaftere Bewegung ist in die Mitte geschoben. Die Ränder sind mit gedoppelten Figuren besetzt.

8. Die Verkündigung an Zacharias (1523). Der Künstler ist nun seiner Sache sicher. Er hat seine Rezepte, mit denen er eine gewisse Wirkung unter allen Umständen erreicht und erlaubt sich im Vertrauen darauf immer grössere Flüchtigkeit. Die Schablone der Randfiguren wird wieder aufgelegt; die Erscheinung des Engels geht hinten vor sich, er neigt sich stumm mit gekreuzten Armen vor dem zurückstauenden Priester. Alles ist nur oberflächlich angedeutet, aber die absolut sichere Ökonomie der Wirkungen und die stille Feierlichkeit der architektonischen Disposition giebt der Darstellung doch eine Würde, neben der selbst Giotto, der es so viel ernster meint, Mühe hat, sich zu behaupten.

9. Die Heimsuchung (1524). Die symmetrischen Randfiguren sind aufgegeben. Die Hauptgruppe der sich umarmenden Frauen ist

diagonal gestellt und diese Diagonale wird massgebend für die ganze Komposition. Die Figuren stehen in der quincunx, d. h. nach Art der fünf Augen des Würfels. Beruhigend tritt eine gerade orientierte Hintergrundsarchitektur dazu.

10. Namengebung (1526). Noch einmal ein neues Schema. Die Magd mit dem Neugeborenen steht zentral in der ersten Zone, dem am Rand sitzenden Joachim zugewandt. In genauer Entsprechung am anderen Rand eine sitzende Frau. Die Mutter im Bett und eine Dienerin schieben sich in der zweiten Zone symmetrisch zwischen die Vordergrundfiguren ein. Vasari spricht hier von einem *ringrandimento della maniera* und lobt das Bild sehr. So viel ich sehe, ist kein besonderer neuer Stil da, es ist alles vorbereitet und das besonders schlecht erhaltene Fresko lässt nicht einmal den Wunsch aufkommen, mehr zu sehen. Man sieht alles, was Sarto in dieser späten Zeit noch zu geben für gut fand.

Die zwei Bilder, die *Franciabigio* zu diesem Cyklus beige-steuert hat, tragen beide frühe Daten. Neben Sarto kommt er wieder als das kleinere Talent nicht günstig zum Vorschein. Um nur von dem einen zu reden, wo der kleine Johannes den väterlichen Segen empfängt (1518), so wirkt in der Figur des segnenden Vaters die Heftigkeit der Bewegung noch ganz altertümlich. Nebenfiguren, die an sich sehr hübsch sind, wie die Knaben am Treppengeländer, treten zu stark vor und ein feinerer Künstler hätte die grosse Treppe überhaupt nicht in diesem Zusammenhang gebracht. Sie ist das einzige Motiv in dem *Scalzo-Höfchen*, wo das Auge stutzt. Das Fresko stösst unmittelbar an die früheste Arbeit *Andreas*, die Taufe Christi; es überbietet sie an Grösse, aber nicht an Schönheit.

Die Reihe der Historienbilder unterbrechen — wie gesagt — vier allegorische Figuren, die alle Sarto gemalt hat. Sie sollen Statuen imitieren, die in Nischen stehen. Die Künste fangen wieder an zusammenzugreifen. Man wird in dieser Zeit kaum mehr ein grösseres malerisches Ensemble ohne Zuziehung wirklicher oder imitierter Plastik finden. Die beste unter den Figuren hier mag die *Caritas* sein, die, ein Kind auf dem Arm, sich zu einem zweiten niederbeugt, wobei sie zweckmässig sich nur im Knie niederlässt, um nicht das Gleichgewicht zu verlieren (ähnliche Gruppe an der Decke des *Heliodorzimmers* in dem *Noahbilde*). Die *Justitia* ist eine offenbare Anlehnung an die gleiche Figur des *Sansovino* in Rom (*S. M. del popolo*). Nur ist der

eine Fuss hochgesetzt, um mehr Bewegung zu gewinnen.¹⁾ Die Figur lebt dann noch einmal auf in der Madonna delle arpie.

3. Madonnen und Heilige.

Das Nachlassen im Ernst der Auffassung und Durchführung, das sich in den Scalzifresken etwa vom Jahre 1523 an fühlbar macht, bedeutet nicht, dass dem Künstler diese besondere Aufgabe verleidet gewesen wäre, in den Tafelbildern stellen sich zur selben Zeit dieselben Symptome ein. Andrea wird gleichgültig, ein Routinier, der auf seine glänzenden Kunstmittel sich verlässt. Selbst da, wo er sich offenbar



A. Sansovino. Die Gerechtigkeit.

zusammennimmt, spürt man in dem Werk nicht mehr die seelische Wärme. Der Biograph wird sagen, warum die Dinge so kamen. Die Jugendwerke lassen die Wendung nicht ahnen und man kann an keinem besseren Beispiel erkennen, was ursprünglich in dieser Seele beschlossen lag, als in dem grossen Verkündigungsbild des Palazzo Pitti, das Andrea in seinem 25. oder 26. Jahre gemalt haben muss.

Maria vornehm und streng wie bei Albertinelli, aber in der Bewegung feiner durchgeföhlt, und der Engel so schön wie ihn nur Lionardo hätte machen können mit allem Reiz jugendlicher Schwärmerei in dem vorgebeugten und leise geneigten Kopf. Er spricht seinen Gruss und streckt den Arm gegen die Erstaunende, indem er das Knie beugt. Es ist eine ehrfurchtsvolle Begrüssung von ferne, nicht mehr das stürmische Hereinrennen eines Schulmädchens wie bei Ghirlandajo oder Lorenzo di Credi. Und zum erstenmal wieder seit dem gotischen Jahrhundert kommt der Engel auf Wolken. Das Wunderbare ist im

¹⁾ Nach quattrocentistischem Geschmack wird das Schwert aufwärts gehalten, nach cinquecentistischem gesenkt. Sansovino vertritt hier den alten Stil, Sarto den neuen. Auch von Paulus mit seinem Schwert ist das gleiche zu sagen. Eine grosse Skulptur, wie der Paulus des P. Romano an der Engelsbrücke, repräsentiert noch den altertümlichen Typus.