



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Universitätsbibliothek Paderborn

Die klassische Kunst

Wölfflin, Heinrich

München, 1899

3. Madonnen und Heilige

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

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

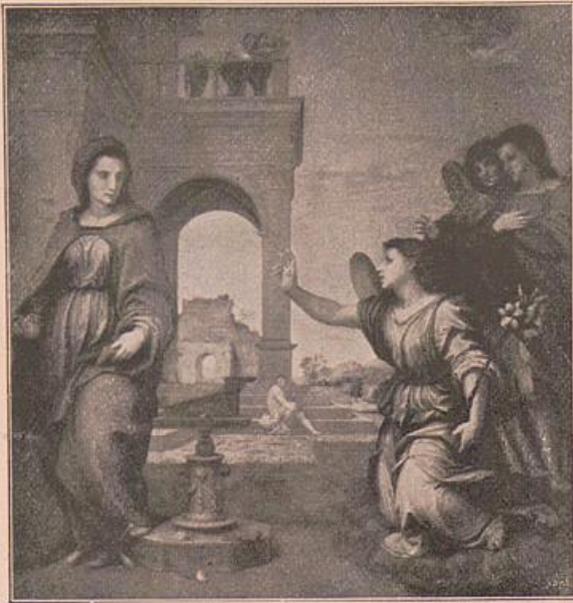


A. Sansovino. Die Gerechtigkeit.

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.



Andrea del Sarto. Verkündigung.

begleitenden Engel — und die Zeichnung verrät wohl den Schüler des Michelangelo. Wie die linke Hand den Lilienstengel fasst, ist ganz michelangelesk.

Das Bild ist noch nicht ganz frei von zerstreuem Detail, allein die Hintergrundsarchitektur ist in ihrer Art vortrefflich und neu. Sie festigt die Figuren und verbindet sie. Auch die landschaftlichen Linien gehen mit der Hauptbewegung zusammen.

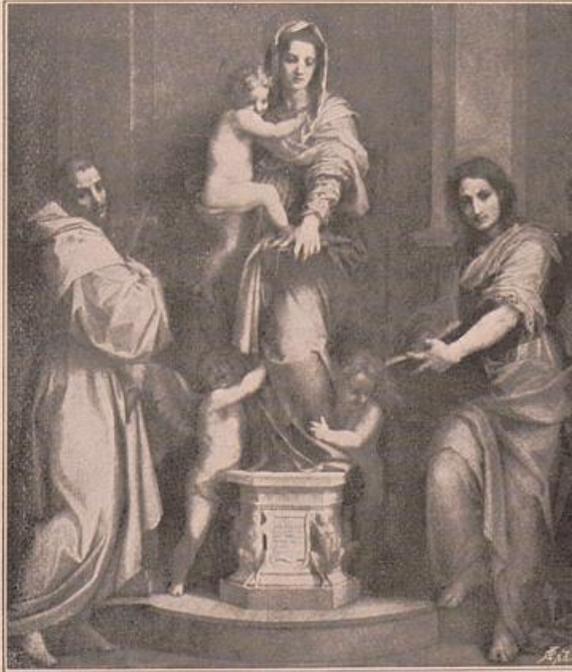
Der Palazzo Pitti enthält noch eine zweite Verkündigung aus der Spätzeit Andreas (1528), ursprünglich in eine Lünette gemalt und jetzt zum Rechteck ergänzt. Sie giebt den Gegensatz von Anfang und Ende in erschöpfender Deutlichkeit. An malerischer Bravour der ersten weit überlegen, zeigt diese zweite Darstellung doch eine Leere des Ausdrucks, über die uns aller Zauber der Luft- und Gewandbehandlung nicht hinwegtäuschen kann.¹⁾

In der Madonna delle arpie erscheint Maria als die reife Frau und Andrea als der reife Künstler. Es ist die vornehmste Madonna

¹⁾ Im Cicerone sind die Bilder verwechselt und von einer dritten Verkündigung im Palazzo Pitti kann wohl überhaupt nicht die Rede sein. Das fragliche Bild (Verkündigung mit zwei assistierenden Heiligen) ist in der Maria nur eine Wiederholung der Figur von 1528 und zwar offenbar von einer geringeren Hand. Andere Motive sind anderswoher genommen. Die Notiz bei Vasari V. 17 (Anm. 2) ist offenbar ein Irrtum; in die Zeit von 1514 gehört das Werk unmöglich.

in Florenz, königlich in ihrer Präsentation und selbstbewusst, und dadurch ganz anders als Raffaels Sixtina, die nicht an sich denkt.

Statuengleich steht sie auf einem Postament und blickt herab. Der Knabe hängt an ihrem Hals, und sie trägt mühelos die grosse Last auf einem Arm. Der andere greift abwärts und hält ein Buch gegen den Schenkel gestemmt. Auch das ein Motiv des monumentalen Stils. Nichts Mütterliches und Intimes, kein genrehafte Spielen mit dem Buch, sondern die ideale Pose. Sie kann so gar nicht gelesen haben oder lesen wollen. Wie die Hand sich breit über die Kante des Buches legt, ist ein besonders schönes Beispiel der cinquecentistischen grossen Gebärde.¹⁾



Andrea del Sarto. Madonna delle Arpie.

Die beigeordneten Heiligen, Franz und Johannes der Evangelist, beide reich ausgestattet mit Bewegung, sind der Madonna doch subordiniert schon dadurch, dass sie nur in Profilstellung erscheinen. Eng zusammengeschoben bilden die Figuren einen einheitlichen Komplex und die inhaltsreiche Gruppe gewinnt noch an Kraft durch ihr räumliches Verhältnis: kein Stückchen überflüssigen Raumes, überall rühren die Körper an den Bildrand. Merkwürdig, dass trotzdem kein Gefühl von Enge entsteht. Eines der gegenwirkenden Mittel ist das nach oben weiter führende Pilasterpaar.

Zu dem plastischen Reichtum kommt der malerische Reichtum der Erscheinung. Andrea sucht dem Auge die Silhouetten, an denen es entlang gehen kann, zu nehmen, und statt der zusammenhängenden Linie ihm nur einzelne helle Wölbungsflächen zu bieten. Da und dort taucht ein beleuchteter Teil aus dem Dämmerlicht auf, um gleich wieder

¹⁾ Nach dem Vorbild des Petrus auf Raffaels Madonna del baldacchino.



Andrea del Sarto. Disputa.

im Schatten zu verschwinden. Die gleichmässig klare Ausbreitung der Formen im Licht hört auf. Das Auge wird in beständiger reizvoller Bewegung erhalten und es resultiert eine räumlich leibhaftige Wirkung der Körper, die dann natürlich über allen früheren Reichtum des Flächenstils triumphiert.

Eine malerisch noch höhere Stufe ist bezeichnet durch das Bild der Disputa im Palazzo Pitti. Vier Männer, stehend, in Wechselrede. Man denkt unwillkürlich an die Gruppe des Nanni di Banco an Orsanmichele. Allein hier ist es

nicht nur ein quattrocentistisch gleichgültiges Zusammenstehen, sondern eine wirkliche Disputation, wo die Rollen deutlich verteilt sind. Der Bischof (Augustin?) spricht und der Angeredete ist Petrus Martyr, der Dominikaner, ein feiner geistvoller Kopf, neben dem alle Typen Bartolommeos roh erscheinen. Er hört gespannt zu. Der heilige Franz dagegen legt die Hand aufs Herz und schüttelt den Kopf: er ist kein Mann der Dialektik. Lorenz, als der Jüngste, enthält sich der Äusserung. Er ist die neutrale Folie und spielt hier die gleiche Rolle, wie auf Raffaels Cäcilienbild die Magdalena, mit der er auch die accentuierte Vertikale gemein hat.

Die Starrheit einer Gruppe von vier reinen Stehfiguren ist gemildert durch Zufügung von zwei Knieenden im Vordergrund (eine Stufe tiefer), es sind Sebastian und Magdalena, die an der Wechselrede ganz unbeteiligt sind, aber dafür koloristisch den Hauptaccent haben. Hier giebt Sarto Farbe und Fleisch, während die Männer ernst gehalten sind, viel grau, schwarz und braun, nur ganz hinten glüht ein verhaltenes Karmin (Lorenz). Der Hintergrund ist ganz dunkel.

Malerisch und zeichnerisch steht das Bild auf der Höhe von Andreas Kunst. Der nackte Rücken des Sebastian und der emporgewandte Kopf der Magdalena sind wunderbare Interpretationen der menschlichen Form. Und dann die Hände! Das weiblich feine Fassen bei Magdalena und die ausdrucks gesättigten Formen bei den Disputierenden! Man darf sagen, dass neben Lionardo keiner diese Organe so behandelt hat wie Andrea.

In der Akademie findet man ein zweites Bild von vier Stehfiguren, was etwa 10 Jahre später gemalt wurde (1528) und die Fortbildung und Auflösung von Andreas Stil kennzeichnet. Es ist von einer hellen Buntheit wie alles spätere, locker in den Köpfen, aber geschickt und geistreich in der malerischen Entwicklung und Zusammenstellung der Figuren.¹⁾ Man merkt, wie leicht es ihm gewesen ist, solche reichwirkende Kompositionen hervorzubringen, aber der Eindruck bleibt denn auch ein äusserlicher.

Auch die Madonna delle arpie hat keine vollkommene Nachfolge mehr gefunden.

Das neuerdings modisch gewordene Thema der Madonna in der Glorie oder vielmehr in Wolken musste Andreas Geschmack besonders gut gelegen sein. Er öffnet den Himmel und lässt eine grosse Helligkeit erscheinen und, wie es der Zeitstil mit sich brachte, zieht er die Madonna auf ihren Wolken tief herunter, mitten hinein in die Versammlung der sie kreisförmig umstehenden Heiligen. Die Abwechslung von Steh- und Kniefiguren ist schon selbstverständlich, ebenso wie das systematische Wirtschaften mit den Kontrasten der Auswärts- und Einwärtswendung, des Hinauf- und Hinabblickens u. s. w. Sarto fügt noch hinzu die Kontraste ganz heller und ganz dunkler Köpfe und bei der Austeilung dieser Accente wird gar keine Rücksicht auf das Woher von Licht und Schatten genommen. Es ist auf ein allgemeines starkes Auf- und Abwogen im Bilde abgesehen. Dass bestimmte Rezepte äusserlich angewendet sind, merkt man sehr bald, aber eine gewisse Notwendigkeit, die aus dem Temperament Andreas stammt, ist dem Eindruck dieser Bilder doch nicht abzusprechen.

Als Beispiel möge hier die Madonna von 1524 (Pitti) figurieren. Nach Charakteren darf man nicht fragen, die Madonna ist sogar schon recht trivial. Die zwei Knieenden sind Wiederholungen aus dem Bilde der Disputa, mit den charakteristischen Verschärfungen der routinierteren

¹⁾ Ursprünglich standen zwei Putten in der Mitte, die jetzt herausgenommen und einzeln aufgehängt sind.



Andrea del Sarto. Madonna mit sechs Heiligen (1524).

schnitten; das Treppenmotiv und auf den Stufen die Heiligen, die so nun auch räumlich stark differenziert werden können. Die vordersten Figuren erscheinen nur als Halbfiguren, ein Motiv, das die hohe Kunst bisher absichtlich vermieden hatte.

Von den heiligen Familien wäre dasselbe zu sagen, was schon bei Raffael zu dem Thema gesagt wurde. Es war auch für Andrea das künstlerische Ziel, auf kleiner Fläche reich zu sein. Er bringt darum seine Figuren als hockende und knieende nah an den Boden und ballt dann drei, vier bis fünf Personen zu einem Knäuel zusammen. Der Grund pflegt schwarz zu sein. Es giebt eine Reihe von Bildern der Art. Die guten werden die sein, wo man zuerst unter den Eindruck der natürlichen Gebärde kommt und erst nachher an das Formproblem denkt.

Eine Sonderstellung, auch Raffael gegenüber, behauptet die Madonna del sacco von 1525 (Kreuzgang der Annunziata, Florenz). Ein Hauptbeispiel für den vollendet weichen Freskovortrag im allgemeinen und die malerische Faltengebung im besonderen, besitzt das Bild vor allem den Vorzug eines nicht wieder erreichten kecken Wurfes in

Hand. Der Sebastian möchte auf das gleiche Modell zurückgehen wie die bekannte Halbfigur des jugendlichen Johannes (siehe unten), in malerischem Geschmack ist er hier so behandelt, dass der Kontur fast gar nichts zu sagen hat, sondern nur die helle Fläche der offenen Brust zu Worte kommt.

Alle Register sind schliesslich gezogen in dem grossen Berliner Bild von 1528. Wie es bei Bartolommeo schon vorkommt, sind hier die Wolken in einen geschlossenen architektonischen Raum hereingenommen. Dazu eine Nische, vom Rahmen über-



Andrea del Sarto. Madonna del sacco.

der Anordnung der Figuren. Maria sitzt nicht zentral, sondern seitlich, die Gleichgewichtsstörung wird aber aufgehoben durch den gegenüber gelagerten Joseph, der, tiefer in den Raum hineingerückt, als Masse zwar kleiner erscheint, aber wegen der grösseren Entfernung von der Mittelachse in der Gewichtsabrechnung ebensoviel bedeutet. Wenige klare Hauptrichtungen sorgen für die monumentale Fernwirkung. Sehr einfacher Kontur bei grossem Reichtum im Innern. Das pompöse breite Motiv der Madonna ist gewonnen durch den tiefen Sitz. Der aufblickende Kopf wird seine Wirkung nie versagen, auch wenn man sich eingesteht, dass es ein äusserlicher Effekt ist. Der Augenpunkt liegt tief, entsprechend der wirklichen Situation: das Fresko befindet sich über einer Thür.

Unter den Einzelheiligen Andreas hat der jugendliche Johannes der Täufer im Pitti einen Weltruhm. Er gehört zu dem halben Dutzend von Bildern, die während der Reisesaison in Italien im Schaufenster keiner Photographienhandlung fehlen dürfen. Es wäre nicht uninteressant zu fragen, seit wann er diese Stellung besitzt und welchen Modeströmungen auch diese erklärten Lieblinge des Publikums unterworfen sind. Die strenge leidenschaftliche Schönheit, die man ihm nachrühmt (Cicerone), verflüchtigt sich sofort, wenn man Raffaels Johannesknaben in der Tribuna vergleicht, aber es bleibt immer ein

hübscher Bursche.¹⁾ Leider hat das Bild sehr gelitten, so dass die beabsichtigte malerische Wirkung, wie das helle Fleisch aus dem Dunkel herauskommt, nur noch erraten werden kann. Die fassende Hand mit der Drehung im Gelenk ist von der guten Art Andreas. Charakteristisch ist, wie er überall für Überschneidungen der Silhouette sorgt und die eine Seite des Körpers ganz verschwinden lässt. Der Gewandswall, der die Gegenrichtung zu der dominierenden Vertikale abgeben soll, erinnert schon an die Extravaganzen des 17. Jahrhunderts. Zu der seitlichen Schiebung der Figur (mit dem leeren Raum rechts) wäre der Violinspieler Sebastianos zu vergleichen.

Eine Schwester besitzt dieser Johannes in der sitzenden Agnes des Domes von Pisa, eines der reizendsten Bilder des Meisters, wo er auch einmal an den exstatischen Ausdruck zu streifen scheint. Doch bleibt es bei einem halbscheuen Emporblicken der Heiligen. Jene höchsten Zustände der Empfindung waren ihm ganz unzugänglich und es war ein Fehler, ihm die Assunta in Auftrag zu geben. Er hat sie zweimal gemalt, die Bilder stehen im Palazzo Pitti. Weder im Ausdruck ist es hier zureichend, noch in der Bewegung und auch das war vorauszusehen. Was soll man sagen, wenn man hier — nach 1520 — bei einer Himmelfahrt der Maria noch die blosse Sitzfigur findet! Freilich wäre auch so immer noch eine würdigere Lösung zu finden gewesen. Das Beten bei Sarto ist aber ebenso nichtssagend wie die lächerliche Verlegenheitsgebärde, dass Maria den Mantel auf dem Schoss festnimmt. Bei den Aposteln am Grab hat er beidemal Johannes als Hauptfigur herausgenommen und ihm die feine Bewegung der Hände gegeben, wie man sie auf Jugendbildern findet. Doch wird man den Eindruck bewusster Eleganz nicht ganz los und die Empfindung bei den überraschten Aposteln hat überhaupt keine hohe Temperatur. Immerhin, wie viel angenehmer ist diese Stille als das Lärmen der römischen Schule in der Gefolgschaft Raffaels.

Die Lichtrechnung geht dahin, dass der Glanz des Himmels in der dunkeln irdischen Scene seinen Kontrast haben soll. Bei dem zweiten späteren Bilde hat er denn aber doch schon von unten an einen hellen Schlitz offen gelassen und ein grösserer Maler der Bewegung, Rubens, ist ihm darin nachgefolgt, weil es nicht gut ist, mit einer so stark betonten Horizontale das Bild einer Himmelfahrt auseinanderzulegen.

¹⁾ Sarto hat dasselbe Modell benutzt in dem Isaak der Opferung (Dresden), die bald nach 1520 gemalt wurde. Auch in der Madonna von 1524 habe ich es noch einmal zu erkennen geglaubt.

Die zwei knienden Heiligen in der ersten Assunta stammen von Fra Bartolommeo; bei der zweiten Redaktion wurde das Motiv der Kniefiguren im Vordergrund beibehalten und dem Kontrast zuliebe ist auch die Trivialität nicht vermieden, dass der eine der Männer — und hier ist es ein Apostel — während des feierlichen Aktes aus dem Bilde heraus den Beschauer ansieht. Hier liegt der Anfang zu den gleichgültigen Vordergrundfiguren der Seicentisten; die Formen der Kunst sind schon deutlich als ausdruckslose Formeln gemissbraucht.

Von der Pietà im Palazzo Pitti wollen wir ganz schweigen.



Andrea del Sarto. Johannes der Täufer.

4. Ein Bildnis Andreas.

Andrea hat nicht viele Porträts gemalt und man wird ihm von vornherein keine besondere Disposition zum Porträtmaler zutrauen; allein es giebt einige jugendliche Bildnisse von ihm, Männerbildnisse, die mit einem geheimnisvollen Reiz den Beschauer fesseln. Es sind die bekannten zwei Köpfe in den Uffizien und im Pitti und die Halbfigur in der Nationalgalerie von London. Sie besitzen die ganze Noblesse von Andreas bester Art und man fühlt, der Maler habe hier etwas Besonderes sagen wollen. Es ist nicht zu verwundern, dass sie als Selbstbildnisse aufgefasst worden sind. Und doch lässt sich mit Bestimmtheit sagen, dass sie das nicht sein können. Wir haben hier den gleichen Fall wie bei Hans Holbein d. J., wo sich zu Gunsten des schönen Anonymen schon früh ein Vorurteil gebildet hat, das schwer auszurotten ist; man hat das echte Bildnis (Zeichnung in der Sammlung der Malerbildnisse in Florenz), aber man will nicht die Konsequenz ziehen, dass es andere ausschliesse, weil sich die Vorstellung ungern von dem schöneren Typus trennt. Das echte Porträt des jungen Andrea findet sich auf dem Fresko des Zuges der Könige im