



UNIVERSITÄTS-  
BIBLIOTHEK  
PADERBORN

# **Universitätsbibliothek Paderborn**

**Die klassische Kunst**

**Wölfflin, Heinrich**

**München, 1899**

4. Ein Bildnis Andreas

[urn:nbn:de:hbz:466:1-53122](#)

Die zwei knienden Heiligen in der ersten Assunta stammen von Fra Bartolomeo; 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

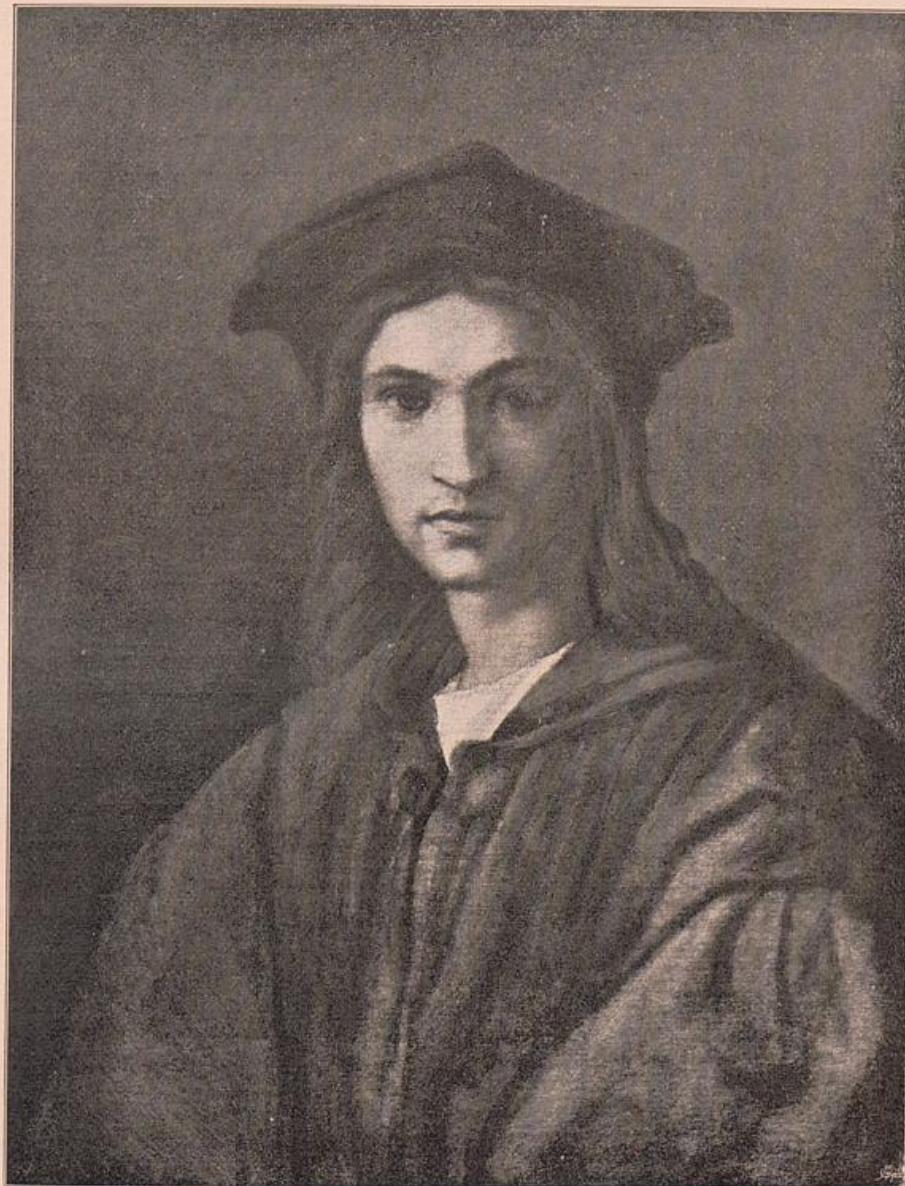
Hof der Annunziata und das des älteren Mannes in der Sammlung der Malerbildnisse (Uffizien). Sie sind vollkommen sicher zu bestimmen, Vasari spricht von beiden. Die erstgenannten Bilder lassen sich mit diesen Zügen nicht vereinigen, ja, selbst unter sich scheinen sie sich nicht zu vertragen, das Londoner Bild möchte doch einen andern Mann darstellen als die Florentiner. Diese zwei aber reduzieren sich auf eines, insofern sie sich Linie für Linie entsprechen bis in die Details der Falten. Das Exemplar der Uffizien ist offenbar die Kopie, und das Urbild ist das Gemälde im Pitti, das, obwohl nicht intakt, noch immer die feinere Hand offenbart.<sup>1)</sup> Von ihm allein soll hier die Rede sein.

Der Kopf taucht aus dunklem Grunde hervor. Er ist nicht knallig auf schwarzer Folie herausmodelliert, wie man das etwa bei Perugino findet, sondern er bleibt wie befangen in der grünlichen Dämmerung. Das höchste Licht liegt nicht auf dem Gesicht, sondern auf einem zufällig sichtbar werdenden Stückchen des Hemdes am Halse. Kutte und Kragen sind stumpffarbig, grau und braun. Die Augen blicken gross und ruhig aus ihren Höhlen hervor. Bei allem malerisch-lebendigen Vibrieren besitzt die Erscheinung die höchste Festigkeit durch die Vertikale der Kopfhaltung, die reine Faceansicht und die ganz ruhige Lichtführung, die gerade eine Hälfte des Kopfes hervorholt und gerade die notwendigen Punkte aufhellt. Mit einer plötzlichen Wendung scheint sich der Kopf für einen Moment in diese Ansicht eingestellt zu haben, wo die Vertikal- und Horizontalachsen in absoluter Reinheit erscheinen. Die Vertikale geht durch bis in die Spitze des Baretts. Die Einfalt der Linien und die Ruhe der grossen Licht- und Schattenmassen verbindet sich mit der klaren Formenbezeichnung von Andreas Meisterstil. Überall ist das Feste durchzuspüren. Wie der Augen-Nasenwinkel herauskommt, wie das Kinn sich modelliert oder ein Backenknochen angegeben ist, erinnert durchaus an den Stil des Disputabildes, das offenbar ungefähr gleichzeitig entstanden ist.<sup>2)</sup>

Man darf diesen feinen und geistvollen Kopf wohl als einen Idealtypus im Sinne des 16. Jahrhunderts auffassen. Gerne möchte man ihn mit dem Violinspieler zusammen, dem er innerlich und äusserlich

<sup>1)</sup> Der Cicerone urteilt umgekehrt: das schönste (und wahrscheinlich sein eigenes) Porträt in den Uffizien (Nr. 1147), wovon im Palazzo Pitti eine nicht ganz ebenbürtige, sehr schadhafte Wiederholung (Nr. 66). — In den posthumen »Beiträgen zur Kunstgeschichte von Italien« hat J. Burckhardt zum erstenmal gegen die Auffassung der Bilder als Selbstporträts Einsprache erhoben.

<sup>2)</sup> Schon darum kann das Bild unmöglich Selbstporträt sein: als Andrea so malte war er nicht mehr der junge Mensch, der hier sich zeigt.



Andrea del Sarto.

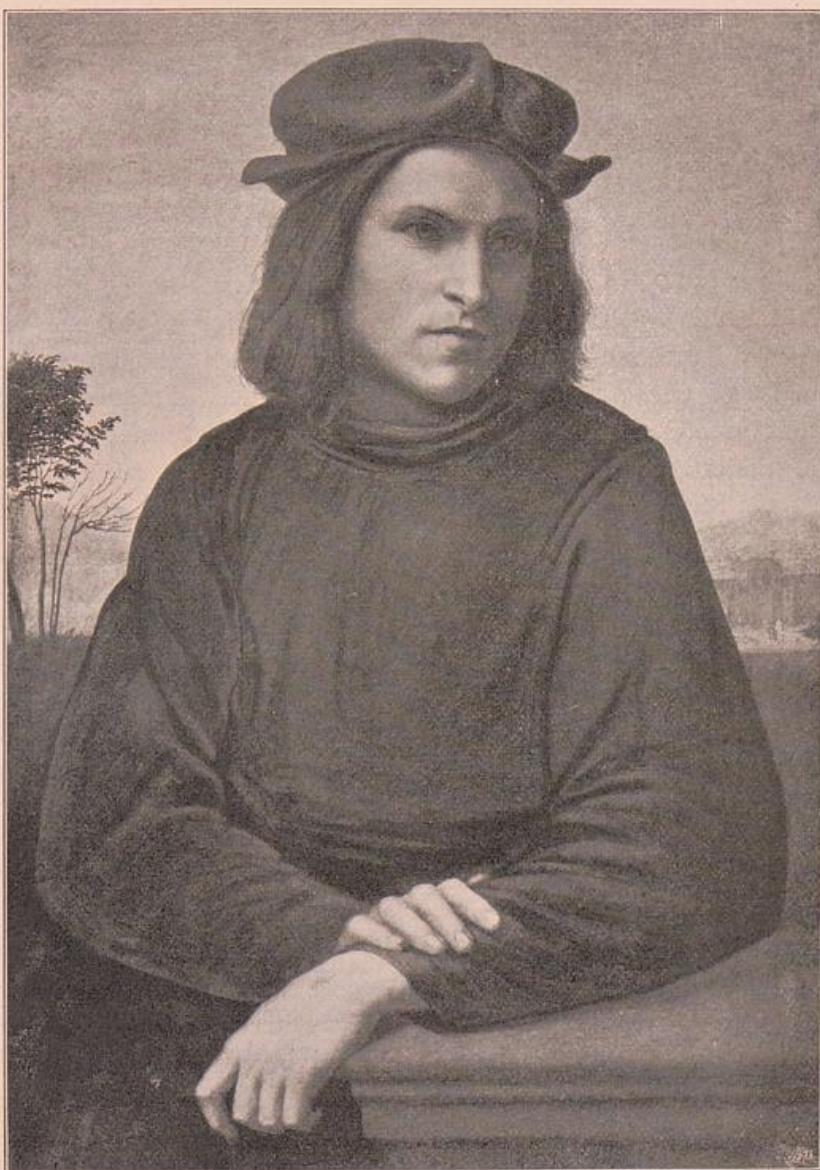
Sogenanntes Selbstporträt.

verwandt ist, in die Reihe der Künstlerbildnisse stellen. In jedem Fall ist es eines der schönsten Beispiele der hochaufgefassten Menschenform des Cinquecento, deren gemeinsame Grundlage bei Michelangelo zu suchen sein möchte. Den Eindruck des Geistes, der die Delphica geschaffen, wird man auch hier nicht erkennen können.

Als ein mehr lionardeskes Gegenstück zu diesem Bildnis des Andrea darf man den sinnenden Jüngling im Salon Carré des Louvre nennen, ein vorzügliches Bild, das schon die verschiedensten Namen gehabt hat, jetzt aber, wie mir scheint mit Recht, dem Franciabigio zugeschrieben wird, ebenso wie jener ganz beschattete Jünglingskopf von 1514 im Palazzo Pitti, wo die linke Hand auf der Brüstung mit einer noch etwas altertümlich-steifen Gebärde des Sprechens sich aufrichtet.<sup>1)</sup> Das Pariser Bild ist später gemalt als dieses (um 1520) und die letzten Spuren von Steifheit oder Befangenheit sind getilgt. Der Jüngling, dem etwas Schmerzliches die Seele bewegt, sieht mit gesenktem Blick vor sich hin, wobei die leichte Wendung und Neigung des Kopfes ausserordentlich charakteristisch wirkt. Der eine Arm liegt auf einer Brüstung und die rechte Hand legt sich darüber, und auch diese Bewegung hat in ihrer Weichheit etwas ganz Persönliches. Das Motiv ist nicht ungleich dem der Mona Lisa, aber wie sehr ist hier doch alles aufgelöst in momentanen Ausdruck und das anspruchsvolle Präsentationsbild in ein Stimmungsbild von genrehaftem Reiz umgewandelt. Man fragt nicht gleich: wer ist das? sondern interessiert sich zunächst für den dargestellten Moment. Die tiefe Beschattung der Augen dient hier im besonderen, den trübblickenden Melancholiker zu charakterisieren. Auch der tiefe Horizont wird ein Ausdrucksfaktor. Falsch wirkt nur der Raum, der im Original nach allen Seiten vergrössert worden ist. Unsere Abbildung versucht die ursprüngliche Ansicht herzustellen.

Eigentümlich moderne Töne klingen in diesem träumerischen Bildnis an. Wie viel feiner ist es empfunden als etwa Raffaels jugendliches Selbstporträt. Das Sentimento des 15. Jahrhunderts hat immer etwas Aufdringliches gegenüber der Restriktion des Stimmungsausdrucks im klassischen Zeitalter.

<sup>1)</sup> Die Handbewegung kommt genau so wieder vor bei der Hauptfigur auf Franciabigios Abendmahl (Calza, Florenz) und möchte in letzter Instanz auf den Christus in Lionardos Cenacolo zurückgehen, das Franciabigio gekannt und benutzt hat.



Frangiabigo.

Bildnis eines Jünglings.