



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Universitätsbibliothek Paderborn

Die klassische Kunst

Wölfflin, Heinrich

München, 1899

III. Die neue Bildform

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

III. Die neue Bildform.

Von der neuen Art der Darstellung der Dinge soll in diesem letzten Kapitel gehandelt werden. Wir meinen die Art, wie das gegebene Objekt für das Auge als Bild zurecht gemacht wird, wobei der Begriff »Bildform« eine Anwendung auf das ganze Gebiet der sehbaren Künste gestattet. Es liegt auf der Hand, dass die neuen Körper- und Bewegungsgefühle, wie sie soeben dargelegt worden sind, auch in der Bildgestaltung sich geltend machen müssen, dass die Begriffe des Ruhigen, Grossen, Gewichtigen im Bildeindruck, unabhängig von dem besonderen Stoff der Darstellung, bestimmend hervortreten werden. Damit sind aber die Momente der neuen Bildform nicht erschöpft; es treten andere dazu, die aus den vorausgegangenen Bestimmungen nicht entwickelt werden können, Momente ohne Gefühlston, Resultate der blossen vollkommeneren Ausbildung des Sehens. Es sind die eigentlich künstlerischen Prinzipien: die Klärung des Sichtbaren und die Vereinfachung der Erscheinung einerseits und dann das Verlangen nach immer inhaltsreicheren Anschauungskomplexen andererseits; das Auge will mehr bekommen, weil seine Fähigkeit des Aufnehmens bedeutend erhöht ist, zugleich aber vereinfacht und klärt sich das Bild, insofern die Dinge augengerechter gemacht sind. Und dazu kommt dann noch ein drittes: das Zusammensehen der Teile, die Fähigkeit, das Viele in der Anschauung einheitlich zusammenzufassen, was sich mit dem Willen nach einer Komposition verbindet, wo jeder Teil des Ganzen an seiner Stelle als notwendig empfunden wird.

Man kann über diese Materien nur entweder sehr ausführlich oder sehr kurz, d. h. in blossen Überschriften reden, mit einer mittleren Breite möchte der Leser mehr ermüdet als aufgeklärt werden. Ich habe das zweite gewählt, da die kurze Darstellung allein in den Rahmen dieses Buches passt. Wenn das Kapitel darum nur unbeträchtlich aussieht, so mag dem Autor die Bemerkung erlaubt sein, dass es trotzdem nicht schnell geschrieben worden ist und dass es überhaupt be-

quemer sein möchte, verlaufenes Quecksilber zu sammeln, als die verschiedenen Momente aufzufangen, die den Begriff eines reif und reich gewordenen Stiles konstituieren. Die Neuheit des Versuches aber wird — wenigstens teilweise — als Entschuldigung gelten dürfen, wenn dieser Abschnitt die Eigenschaften einer gefälligen Lektüre in besonderem Grade entbehren lässt.

1. Beruhigung, Räumigkeit, Masse und Grösse.

Nicht nur die Bilder eines einzelnen Meisters, auch die Bilder einer Generation in ihrer Gesamtheit haben ihren bestimmten Pulsschlag. Ganz abgesehen vom Inhalt der Darstellung können die Linien unruhig und hastig laufen oder gemessen und still, kann die Flächenfüllung gedrängt sein oder weiträumig und bequem und die Modellierung klein und springend oder grossflächig und gebunden. Nach allem, was über die neue Schönheit des Cinquecento in Körper und Bewegung schon gesagt worden ist, hat man auch von den Bildern ein Ruhigwerden zu erwarten, mehr Masse und Räumigkeit. Es wird ein neues Verhältnis von Raum und Füllung festgestellt, die Bilder werden gewichtiger und in Lineament und Modellierung empfindet man denselben Geist der Ruhe, dasselbe gehaltene Wesen, das der neuen Schönheit unentbehrlich ist.

I.

Der Gegensatz ist augenscheinlich, wenn man ein Jugendwerk Michelangelos, das Tondo der Madonna mit dem Buch, neben ein gleiches Rundrelief des Antonio Rossellino stellt, der die alte Generation vertreten mag. Vgl. die Abbildungen auf S. 14 und S. 46. Hier das flimmernde Vielerlei und da der einfache grossflächige Stil. Es handelt sich nicht nur um ein Weglassen von Sachen, um die Vereinfachung im Stofflichen (wovon schon die Rede gewesen ist), sondern um die Behandlung der Flächen überhaupt. Wenn Rossellino den Hintergrund mit dem zitternden Licht- und Schattenspiel seiner felsigen Landschaft belebt und die Fläche des Himmels mit gekräuselten Wölkchen besetzt, so ist das nur die Fortführung der Art, mit der auch Kopf und Hände modelliert sind. Michelangelo sucht die grossen zusammenhängenden Flächen schon in der menschlichen Form und damit ist die Frage, wie er das übrige behandle, von selbst erledigt. In der Malerei gilt kein

anderer Geschmack als in der Plastik. Auch hier hört die Freude am Kapriziösen, an den vielen kleinen Hebungen und Senkungen auf, man verlangt nach den stillen grossen Massen von hell und dunkel. Die Vortragsbezeichnung heisst legato.

Noch deutlicher vielleicht äussert sich der Stilwechsel in der Behandlung der Linie. Das quattrocentistische Lineament hat etwas Hastiges. Viel kleines Geschlängel und Knickwerk. Harte Begegnungen und heftige Brechungen. Das 16. Jahrhundert bringt den beruhigten Fluss der Linie, den grossen Zug, die rhythmische Kadenz. Es ist als ob überhaupt ein neues Mitgefühl für die Linie wachgeworden sei; es wird ihr wieder ein Recht zugestanden, sich auszuleben. Perugino hatte angefangen und Raffael mit unübertroffener Feinfühligkeit fortgeföhren. Aber auch die Übrigen, die im Temperament ganz anders sind, kennen die Schönheit des grossen Linienzuges und vermeiden das kleinliche, kurzatmige Gewirre und Gekräusel. Bei Botticelli kann es noch vorkommen, dass ein spitzer Ellenbogen hart gegen den Bildrand stösst (Pietà, München), jetzt nehmen die Linien Rücksicht aufeinander, sie accomodieren sich gegenseitig und das Auge wird empfindlich gegen die schrillen Schneidungen der älteren Manier.

2.

Das allgemeine Verlangen nach dem Weiträumigen musste dann auch in der Malerei ein neues Verhältnis der Figuren zum Raum bedingen. Man empfand die Räumlichkeit in den alten Bildern als eng. Die Figuren stehen da hart am vorderen Bühnenrand und das ergibt einen Eindruck von Knappheit, der nicht verschwindet, auch wenn dahinter noch so weite Hallen und Landschaften erscheinen. Selbst Lionardos Abendmahl ist in dem Vorrücken des Tisches bis an die Rampe noch quattrocentistisch befangen.¹⁾ Das Normalverhältnis geben die Porträts. Was ist das für eine unbehagliche Existenz in dem Stübchen, in das Lorenzo di Credi seinen Verrocchio hineingesetzt hat (Uffizien), gegenüber dem grossen tiefen Atemzug cinquecentistischer Porträts. Die neue Generation verlangte Luft und Bewegungsmöglichkeit und sie erreichte das zunächst mit der Vergrösserung des Figurenabschnittes. Das Kniestück ist eine Erfindung des 16. Jahrhunderts. Aber auch da, wo von der Figur wenig mitgeteilt ist, weiss man jetzt einen weit-

¹⁾ Raffael Morghen hat auf seinem Stich des Abendmahls den Thatbestand gefälscht und, um den modernen Geschmack nicht zu verletzen, jenen Abstand vom Rand gegeben den man seit dem Cinquecento zu finden gewohnt ist.

räumigen Eindruck zu gewinnen: wie wohligh wirkt der Castiglione mit seinem Dasein innerhalb der vier Rahmenlinien.

In analoger Weise wirken auch quattrocentistische Fresken an ihrem Orte gewöhnlich knapp und eng. In der Kapelle Nicolaus V. im Vatikan sehen die Fresken Fiesoles beengt aus und in der Kapelle des Palazzo Medici, wo Gozzoli den Zug der Könige gemalt hat, wird der Beschauer trotz aller Festpracht ein Gefühl von Unbehagen auch nicht ganz los werden. Sogar noch von Lionardos Abendmahl wird man etwas Ähnliches sagen müssen; wir erwarten einen Rahmen oder Rand, den das Bild nicht hat und nie gehabt haben kann.

Es ist charakteristisch, wie dann Raffael in den Stanzen eine Entwicklung durchmacht. Sieht man in der Camera della segnatura ein Bild allein, so mag dem Beschauer das Verhältnis zur Wand nicht störend vorkommen; sieht man aber auf zwei Bilder zugleich, wie sie in den Ecken zusammenstossen, so kommt ihm das Altertümlich-Trockene der Raumempfindung gleich zum Bewusstsein. In der zweiten Stanze ist die Eckbegegnung eine andere und das Format der Bilder, angesichts des vorhandenen Raumes, überhaupt kleiner genommen.

3.

Es ist kein Widerspruch, wenn trotz dem Verlangen nach Räumigkeit die Figuren innerhalb des Rahmens an Grösse zunehmen.¹⁾ Sie sollen als Masse beträchtlicher wirken, wie überall die Schönheit im Gewichtigen gesucht wird.

Man vermeidet den überflüssigen Raum, weil man weiss, dass die Figuren dadurch an Kraft verlieren, und man besitzt die Mittel, bei aller Beschränkung, die Vorstellung doch mit dem Eindruck der Weite zu füllen.

Die Neigung geht auf das Zusammengenommene, Schwere, Lastende. Die Horizontale gewinnt an Bedeutung. Und so erniedrigt sich der Gruppenumriss und aus der hohen Pyramide wird die Dreiecksgruppe mit breiter Grundlinie. Raffaels Madonnenkompositionen liefern die besten Beispiele. In gleichem Sinn ist das Zusammennehmen von zwei oder drei Stehfiguren zur geschlossenen Gruppe anzuführen. Die älteren Bilder erscheinen da, wo sie gruppieren wollen, dünn und brüchig und im ganzen licht und leicht gegenüber der massigen Füllung des neuen Stils.

¹⁾ Die plastische Figur in der Nische unterliegt den gleichen Veränderungen.

Wölfflin, Die klassische Kunst.

4.

Endlich ergab sich als unabweisbare Konsequenz die allgemeine Steigerung der absoluten Grösse. Die Figuren wachsen den Künstlern sozusagen unter den Händen. Es ist bekannt, wie Raffael in den Stanzen den Masstab immer grösser nimmt. Andrea del Sarto überbietet im Hof der Annunziata mit seinem Geburtsbild sich selbst und wird gleich wieder überboten von Pontormo. So gross war die Freude am Mächtigen, dass selbst der jetzt erwachte Sinn für Einheit keinen Einspruch erhob. Von den Tafelbildern gilt dasselbe. Man sieht die Veränderung in jeder Galerie; wo das Cinquecento beginnt, da beginnen die grossen Tafeln und die grossen Leiber. Wir haben später noch einmal davon zu reden, wie das Einzelgemälde in den architektonischen Zusammenhang aufgenommen wird: man sieht es nicht mehr für sich allein, sondern mit der Wand zusammen, für die es bestimmt ist, und so wäre die Malerei schon von diesem Gesichtspunkt aus der Grössensteigerung überantwortet gewesen, auch wenn nicht ihr eigener Wille sie in derselben Richtung geführt hätte.

Die hier gegebenen Stilmerkmale sind wesentlich stofflicher Natur, sie entsprechen einem bestimmten Gefühlsausdruck; nun treten aber — wie gesagt — Momente formaler Natur dazu, die aus der Stimmung der neuen Generation nicht entwickelt werden können. Mathematisch sauber ist die Abrechnung nicht zu machen: die Vereinfachung im Sinne der Beruhigung trifft sich mit einer Vereinfachung, die auf möglichst vollkommene Klärung des Bildes ausgeht und die Tendenz zum Zusammengenommenen und Massigen begegnet einem mächtig entwickelten Willen, den Bildern einen immer grösseren Erscheinungsreichtum zu geben, jenem Willen, der die konzentrierten Gruppengebilde schafft und die Tiefendimension sich erst eigentlich erschliesst. Dort die Absicht, dem Auge die Perception zu erleichtern, und hier die Absicht, das Bild möglichst inhaltsreich zu machen.

Wir stellen zunächst zusammen, was sich dem Begriff der Vereinfachung und Klärung unterordnen lässt.

2. Vereinfachung und Klärung.

1.

Die klassische Kunst greift zurück auf die Elementarrichtungen der Vertikale und der Horizontale und auf die primitiven Ansichten der reinen Face- und Profilstellung. Es waren hier völlig neue

Wirkungen zu entdecken, denn dem Quattrocento war das Einfachste ganz abhanden gekommen. In der Absicht, um jeden Preis bewegt zu erscheinen, war es diesen Urrichtungen und Uransichten geflissentlich ausgewichen. Auch ein einfach denkender Künstler wie Perugino hat z. B. in seiner Pietà im Palazzo Pitti kein einziges reines Profil und nirgends die reine Facestellung. Jetzt, wo man alle Fülle des Reichtums besass, bekam auf einmal das Primitive einen neuen Wert. Nicht dass man archaisiert hätte, aber man erkannte die Wirkung des Einfachen im Zusammenhang des Reichen: es giebt die Norm und das ganze Bild bekommt Haltung dadurch. Lionardo trat als ein Neuerer auf als er seine Abendmahlsgesellschaft mit zwei Profilköpfen in reiner Vertikale einrahmte; von Ghirlandajo wenigstens hat er das nicht lernen können.¹⁾ Michelangelo erklärt sich von allem Anfang an für den Wert des Einfachen und Raffael hat wenigstens unter den Bildern seines Meisterstils kaum eines, wo man nicht auf die bewusste Verwendung der Einfachheit im Sinne der starken, nachdrücklichen Wirkung stiesse. Wer von der älteren Generation würde die Schweizergruppe in der Messe von Bolsena so zu geben gewagt haben: drei Vertikalen nebeneinander! Und gerade diese Schlichtheit thut hier Wunder. Und so giebt er an höchster Stelle, bei der Sixtinischen Madonna, die reine Vertikale mit ungeheurer Wirkung, das Primitive im Zusammenhang der vollendeten Kunst. Eine Architektonik wie die Fra Bartolommeos wäre ohne dieses Zurückgreifen auf die elementaren Erscheinungsweisen vollends undenkbar.

Nimmt man dann eine einzelne Figur wie etwa den liegenden Adam Michelangelos an der sixtinischen Decke, der so fest und sicher wirkt, so wird man sich sagen müssen, dass ohne die Einstellung der Brust in die volle Breitansicht die Wirkung nicht zu stande käme. Sie ist eindrucksvoll, weil die (für das Auge) normale Stellung aus schwierigen Umständen heraus gewonnen ist. Die Figur ist damit gleichsam festgelegt. Sie bekommt etwas Notwendiges.

Ein anderes Beispiel für die Wirkung einer solchen — man möchte sagen — tektonischen Ansicht, ist der sitzende und predigende Johannes von Raffael (Tribuna). Es wäre leicht gewesen, ihm eine gefälligere (oder mehr malerische) Wendung zu geben, aber so wie er dasitzt, uns

¹⁾ Die Porträtköpfe auf den Tornabuonifresken dürfen in diesem Sinne kaum angeführt werden, da es sich hier nicht um formale Absichten von seiten des Künstlers, sondern um bestimmte gesellschaftliche Modehaltungen handelte. Man sieht das an seinen anderen Kompositionen.



Sebastiano del Piombo.
Drei weibliche Heilige (Bruchstück).

ganz entgegen mit der Breite der Brust und den Kopf gerade aufgerichtet, so spricht nicht nur der Mund des Predigers, sondern die ganze Gestalt ruft aus dem Bilde heraus und diese Wirkung hätte auf keine andere Weise gewonnen werden können.

Auch in der Lichtführung sucht das Cinquecento die einfachen Schemata auf. Man findet Köpfe, die, en face gesehen, in der Nasenlinie sich genau teilen d. h. auf der einen Hälfte dunkel, auf der andern hell gehalten sind, und diese Art von Beleuchtung verbindet sich gern mit der höchsten Schönheit. So ist Michelangelos Delphica und so der jugendliche Idealkopf Andrea del Sartos. Anderwärts sucht man oft bei hohem Lichteinfall eine symmetrische

Beschattung der Augen zu erhalten, was auch sehr klar und ruhig wirkt. Ein Beispiel: der Johannes auf Bartolommeos Pietà oder Lionardos Johannes der Täufer im Louvre. Das will nun durchaus nicht heissen, dass man immer so beleuchtete, so wenig man immer mit den einfachsten Achsen operierte. Allein man empfand das Einfache und verwertete es als etwas Besonderes.

Auf dem frühen Bilde Sebastianos in S. Crisostomo in Venedig sieht man auf der linken Seite drei weibliche Heilige zusammenstehen. Ich muss diese Gruppe hier anziehen als ein besonders frappantes Beispiel der neuen Dispositionsart, wobei ich nicht von den Körpern, sondern nur von den Köpfen spreche. Scheinbar eine sehr natürliche Auswahl: ein Profil, ein führender Dreiviertel-Kopf und dann der dritte, nicht mehr selbständig und auch im Licht untergeordnet, geneigt; die einzige Neigung neben den zwei Vertikalen. Nun gehe man den Vorrat quattrocentistischer Beispiele durch, wo sich etwa eine gleiche Anordnung fände, und man wird sich bald überzeugen, dass das Einfache gar nicht das Selbstverständliche war. Die Empfindung dafür kommt erst wieder mit dem 16. Jahrhundert, und noch in allernächster Nähe Sebastianos, im Jahre 1510, konnte Carpaccio seine Darstellung im Tempel malen (Akademie, Venedig), wo ganz im alten Stil drei weibliche Köpfe neben

einander erscheinen, fast gleichwertig, jede etwas anders in der Wendung, und keine doch entschieden anders, ohne bestimmte Norm und ohne klaren Gegensatz.

2.

Die Rückkehr zu den elementaren Erscheinungsweisen ist nicht zu trennen von der Erfindung der Kontrastkomposition. Man darf wohl von Erfindung sprechen, denn die klare Einsicht, dass alle Werte nur Verhältniswerte sind, dass jede Grösse oder jede Richtung nur in Bezug auf andere Grössen und andere Richtungen ihre Wirkung erhält, ist vor dem klassischen Zeitalter nicht vorhanden gewesen. Jetzt erst weiss man, dass die Vertikale notwendig ist, weil sie die Norm giebt, an der die Abweichungen vom Lot zur Empfindung kommen und durch das ganze Reich der Sichtbarkeit bis hinauf zu den menschlichen Ausdrucksbewegungen macht man die Erfahrung, dass erst in der Verbindung mit dem Gegensätzlichen das einzelne Motiv seine volle Wirkungskraft bekommen kann. Gross wirkt, was in der Umgebung des kleinern erscheint, sei es eine einzelne Körperform oder eine ganze Figur; einfach, was neben dem vierteiligen steht; ruhig, was ein bewegtes neben sich hat, u. s. w.

Das Prinzip der Kontrastwirkung ist für das 16. Jahrhundert von grösster Wichtigkeit. Alle klassischen Kompositionen sind darauf aufgebaut und es ist eine notwendige Konsequenz, dass in einem geschlossenen Werk jedes Motiv nur einmal vorkommen darf. Auf der Vollständigkeit und Einzigkeit der Gegensätze basiert die Wirkung von Wunderwerken der Kunst, wie die Sixtinische Madonna. Das Bild, das man vor allen andern gegen jede Effektrechnung gesichert halten möchte, ist ganz gesättigt mit lauter Kontrasten und bei der Barbara z. B. — um nur einen Fall herauszunehmen — war es jedenfalls lange entschieden, dass sie als Parallelfigur zu dem emporblickenden Sixtus abwärts blicken müsste, bevor an die besondere Motivierung dieses Abwärts gedacht wurde. Das Eigentümliche bei Raffael ist nur, dass der Beschauer über der Gesamtwirkung an die Einzelmittel nicht denkt, während etwa der spätere Andrea del Sarto uns seine Rechnung mit den Kontrasten vom ersten Augenblick an geradezu aufdrängt und das kommt daher, dass sie bei ihm bloss Formeln sind ohne einen Inhalt.

Es giebt auch eine Anwendung des Prinzips auf geistigem Gebiet: dass man einen Affekt nicht neben seinesgleichen vorbringen soll, sondern zusammen mit anders gearteten. Fra Bartolommeos Pietà ist ein Muster psychischer Ökonomie. Raffael mischt der Gesellschaft seines Cäcilien-

bildes, wo alles von dem Eindruck der himmlischen Musik ergriffen ist, die völlig gleichgültige Magdalena bei, in dem Bewusstsein, dass erst auf dieser Folie die Grade des Hingenommenseins bei den andern dem Beschauer eindrücklich würden. An gleichgültiger Assistenz fehlt es dem Quattrocento nicht, aber solche Überlegungen lagen ihm dabei fern. Wie völlig schliesslich Kontrastkompositionen von der Art des Heliodor und der Transfiguration über den Horizont der ältern Kunst hinausgehen, braucht nicht gesagt zu werden.

3.

Das Problem der Kontraste ist ein Problem der gesteigerten Intensität der Bildwirkung. Nach demselben Ziel geht nun aber auch die ganze Summe der Bemühungen, die auf die Vereinfachung und Verdeutlichung der Erscheinung gerichtet sind. Was damals in der Architektur geschieht, der Prozess der Reinigung, des Ausscheidens aller Einzelheiten, die für das Ganze unwirksam sind, die Auswahl weniger grosser Formen, die Verstärkung der Plastik, all das hat in der darstellenden Kunst ein vollkommenes Analogon.

Die Bilder werden gesichtet. Es sollen grosse führende Linien herauskommen. Die alte Art der Betrachtung im Detail, das Abtasten des Einzelnen, das Herumgehen im Bild von Teil zu Teil hört auf, die Komposition soll als Ganzes wirken und schon dem Fernblick deutlich sein. Bilder des 16. Jahrhunderts haben einen höheren Grad von Sehbarkeit. Die Perzeption ist ausserordentlich erleichtert. Was wesentlich ist, tritt sofort hervor; es giebt eine entschiedene Über- und Unterordnung und das Auge wird in bestimmten Bahnen geführt. Statt aller Beispiele diene die Hinweisung auf die Komposition des Heliodor. Man darf nicht daran denken, was dem Betrachter von einem quattrocentistischen Maler auf einer solchen Fläche an Sehenswürdigkeiten, die alle gleichmässig sich dem Auge entgegengedrängt hätten, zugemutet worden wäre.

Der Stil des Ganzen ist auch der Stil des Einzelnen. Eine Draperie des 16. Jahrhunderts unterscheidet sich von einer quattrocentistischen eben dadurch, dass grosse durchgehende Linien vorhanden sind, klare Kontraste von schlichten und reichen Partien und dass im ganzen der Körper, der doch das Wesentliche bleibt, unter dem Gewand sich deutlich macht.

In dem Gefält des Quattrocento lebt sich ein ganzes grosses Stück seiner Formphantasie aus. Leute ohne Augensinnlichkeit werden an

diesen Gebilden gleichgültig vorüberstreifen und überhaupt glauben, so etwas Nebensächliches mache sich ganz von selber. Man probiere aber nur einmal, ein solches Stück Draperie zu kopieren und man wird bald Respekt davor bekommen und in diesen Schiebungen eines toten Stoffes den Stil d. h. den Ausdruck eines bestimmten Wollens empfinden, so dass man gerne dem Rieseln und Rauschen und Murmeln seine Aufmerksamkeit zuwendet. Jeder hat seinen Stil. Am flüchtigsten ist Botticelli, der mit gewohnter Heftigkeit einfache langzügige Furchen reißt, während Filippino und die Pollaiuolo und Ghirlandajo mit Liebe und Hingebung ihre formreichen Faltenester bauen.¹⁾

Mit verschwenderischer Hand streute das 15. Jahrhundert seinen Reichtum über den ganzen Körper aus. Wenn es keine Falten sind, so ist es ein Schlitz, eine Öffnung, ein Bausch oder die Musterung des Stoffes, was die Aufmerksamkeit auf sich zieht. Man hält es für undenkbar, dass das Auge irgendwo auch nur einen Augenblick lang unbeschäftigt bleiben soll.

In welchem Sinn die neuen Interessen des 16. Jahrhunderts auf die Draperie wirken, ist schon angedeutet worden. Es genügt, die Frauen auf Lionardos Annabild, Michelangelos Madonna der Tribuna oder Raffaels Madonna Alba gesehen zu haben, um die Absichten des neuen Stiles zu verstehen. Das Wesentliche: das Kleid soll nicht das plastische Motiv überwuchern.²⁾ Das Gefält tritt in den Dienst des Körpers und



P. Pollaiuolo. Prudentia.

¹⁾ Die Draperie der Madonna Ghirlandajos in den Uffizien (mit zwei Erzengeln und zwei knieenden Heiligen) steht in direktem Zusammenhang mit der berühmten und oft abgebildeten Gewandstudie Lionardos im Louvre (Müller-Walde, Abb. 18). Sollte Ghirlandajo wirklich den Lionardo kopiert haben?

²⁾ Lionardo, Buch von der Malerei No. 182 (254): Mache deine Figuren nie zu reich an Verzierungen, so dass diese der Form und Stellung der Figuren etwa im Wege wären.

soll sich nicht als etwas Unabhängiges dem Blicke aufdrängen und selbst bei Andrea del Sarto, der gern seine rauschenden Stoffe in male-
rischen Brechungen funkeln lässt, ist das Tuchwerk nie von der Be-
wegung der Figur loszulösen, während es im 15. Jahrhundert so gern
ein Sonderinteresse in Anspruch nimmt.

Wenn nun bei einer Draperie die Formen gelegt werden können
nach Belieben und es hier wohl verständlich ist, wie ein neuer Ge-
schmack von dem Vielen hinweg nach dem Wenigen drängt, nach
grossen, starken führenden Linien, so sind die festen Gebilde wie Kopf
und Körper doch nicht minder dem umgestaltenden Willen des neuen
Stiles unterworfen gewesen.

Köpfe des 15. Jahrhunderts haben das Gemeinsame, dass das
glänzende Auge den Hauptaccent abgiebt. Den ganz lichten Schatten
gegenüber besitzt die dunkle Pupille (und Iris) eine Bedeutung, dass
man notwendig zuerst das Auge im Kopfe sieht und das mag auch in
der Natur der Normaleindruck sein. Das 16. Jahrhundert unterdrückt
diese Wirkung; es dämpft den Glanzblick; das knochige Gefüge, die
Struktur soll das wesentliche Wort sprechen. Man verstärkt die Schatten,
um der Form mehr Energie zu geben. Nicht zerstreut auftretend, in
kleinen Partikeln, sondern als grosse zusammenhängende Massen haben
sie die Aufgabe, zu verbinden, zu ordnen, zu gliedern. Was früher als
lauter Einzelnes auseinanderfiel, wird zusammengenommen. Man sucht ein-
fache Linien, sichere Richtungen. Man übertönt das Geringfügige mit
dem Grossen. Nichts Einzelnes darf auffallen. Die Hauptformen sollen
heraustreten für die Wirkung, auch für den Fernblick.

Über solche Dinge ist schwer überzeugend zu reden ohne Demon-
stration, und selbst die Demonstration wird erfolglos sein, so lange nicht
die eigene Erfahrung ihr entgegenkommt. Statt aller Einzelausführung
möge es hier mit dem Hinweis auf die parallelen Bildnisse des Perugino
und des Raffael, die auf S. 119 und 117 abgebildet sind, sein Bewenden
haben. Der Betrachter wird sich überzeugen, wie Perugino bei minu-
tiöser Detaillierung seine Schatten nur in kleinen Dosen und in geringer
Stärke vorbringt, wie er damit operiert, so behutsam, als ob es ein not-
wendiges Übel wäre, während Raffael umgekehrt die Dunkelheiten
mächtig heranzieht, nicht nur um dem Relief Kraft zu geben, sondern
vor allem als ein Mittel, die Erscheinung zu wenigen grossen Formen
zu einigen. Augenhöhle und Nase sind so unter einen Zug gebracht
und ganz klar und einfach erscheint das Auge neben den ruhig zu-

sammenschliessenden Schattenmassen. Den Nasen-Augenwinkel wird man im Cinquecento immer accentuiert finden, er ist für die Physiognomie von ausschlaggebender Wichtigkeit, ein Knotenpunkt, wo viele Ausdrucksfäden zusammenlaufen.

Es ist das Geheimnis des grossen Stiles, mit Wenigem viel zu sagen.

Wir verzichten völlig darauf, der neuen Auffassung nun dahin zu folgen, wo sie sich dem ganzen Körper gegenübergestellt sieht, und auch nur den Versuch zu machen, im einzelnen über die Vereinfachung der Leibeserscheinung auf das Wesentliche Rechenschaft zu geben. Es ist nicht das Mehr von anatomischen Kenntnissen, was hier entscheidet, sondern ein Sehen der Figur nach ihren grossen Formen. Wie der Körper jetzt nach seinen Artikulationen begriffen wird, wie das Gewächs in den Knotenpunkten sich markiert, setzt ein Gefühl für organische Gliederung voraus, das von anatomischer Vielwisserei unabhängig ist.

In der Architektur spielt sich dieselbe Entwicklung ab, wofür hier nur ein Beispiel namhaft gemacht werde: das 15. Jahrhundert nahm keinen Anstoss, um eine Bogennische das Profil gleichmässig herumlaufen zu lassen; jetzt verlangt man ein Kämpfergesimse, d. h. der wichtige Punkt, wo der Bogen ansetzt, muss deutlich accentuiert sein. Eben diese Klarheit fordert man von den Artikulationen des Körpers. Es ist eine andere Art, wie der Hals auf dem Torso aufsitzt. Die Teile sondern sich bestimmter von einander, zugleich aber bekommt der Körper als Ganzes einen überzeugenderen Zusammenhang. Man sucht der entscheidenden Ansatzpunkte sich zu bemächtigen; man lernte verstehen, was man in der Antike schon so lange vor sich gehabt hatte, und in der Folge kam es wohl auch zu einem bloss schematischen Konstruieren des Körpers, wofür aber die grossen Meister nicht verantwortlich zu machen sind.

Und nun handelte es sich ja nicht nur um die Darstellung des Menschen nach seiner ruhenden Erscheinung, sondern auch und noch viel mehr um seine Bewegung, um seine körperlichen und geistigen Funktionen. Unabsehbare Reihen von lauter neuen Aufgaben erstanden auf dem Gebiet der physischen Bewegung und des physiognomischen Ausdrucks. Alles Stehen, Gehen, Heben und Tragen, Laufen und Fliegen musste nach den neuen Forderungen durchgearbeitet werden, so gut wie der Ausdruck der Affekte. Überall schien es möglich und notwendig, das Quattrocento an Klarheit und an gesteigerter Kraft des Eindrucks zu überbieten. Für die Aktionen des nackten Körpers hat Signorelli am meisten vorgearbeitet; unabhängig von dem peinlich

genauen Studium der Einzelheiten, wie es die Florentiner trieben, kam er sicherer zu dem, was für das Auge wichtig ist und was die Vorstellung verlangt. Allein mit all seiner Kunst ist er nur Andeutung und Ahnung, wenn man Michelangelo neben ihn stellt. Michelangelo hat für die Muskelfunktionen zuerst diejenigen Ansichten gefunden, die den Beschauer zwingen, den Vorgang mitzuerleben. Er gewinnt dem Stoff so völlig neue Wirkungen ab, als ob ihn noch niemand in der Hand gehabt hätte. Die Reihe der sitzenden Sklaven in der Sixtina sind, nachdem der Karton der badenden Soldaten verloren ist, die eigentliche hohe Schule, der Gradus ad Parnassum zu nennen. Sieht man allein auf die Zeichnung der Arme, so kann man die Bedeutung des Werkes ahnen lernen. Wo das Quattrocento die leichtest fassbaren Erscheinungsarten aufsuchte, wie z. B. beim Ellenbogen die Profilansicht, und Generation an Generation dieses Schema weitergab, da reißt ein Mann mit einemmal alle Schranken ein und giebt Gelenkzeichnungen, die beim Beschauer ganz neue Innervationen erzeugen mussten. Nicht mehr gleichmässig in der breiten Ansicht aufgenommen und nicht mit tragem Parallelismus der Konturlinien, besitzen die mächtigen Glieder dieser »Sklaven« ein Leben, das über den Eindruck der Natur hinausgeht. Das Aus- und Einspringen der Linie, das Anschwellen und Zusammenziehen der Form bedingt diese Wirkung. Von der Verkürzung wird später die Rede sein. Michelangelo ist für alle der grosse Lehrmeister gewesen, der zeigte, welches die sprechenden Ansichten sind. Um mit einem einfachen Beispiel zu illustrieren, sei auf die weiblichen Tragfiguren Ghirlandajos und Raffaels zurückverwiesen (s. die Abbildungen auf S. 220 und S. 221): wenn man sich klar gemacht hat, um wie viel der gesenkte linke Arm, der eine Last hält, bei Raffael dem Ghirlandajo überlegen ist, so hat man einen Ausgangspunkt, um den Unterschied der Zeichnung im 15. und 16. Jahrhundert zu beurteilen.¹⁾

Mit dem Augenblick, wo der Wert der Gelenke sich erschloss, musste auch das Bedürfnis erwachen, die Gelenke alle sichtbar zu machen und so tritt jene Entblössung der Arme und Beine ein, die auch vor den Heiligenfiguren nicht Halt macht. Das Aufstreifen der Ärmel bei heiligen Männern ist etwas Allgemeines — man verlangt nach dem Ellenbogengelenk —, Michelangelo aber geht weiter und entkleidet auch eine Maria bis zum Schultergelenk (Madonna der

¹⁾ Es ist dabei gleichgültig, dass wir die Raffael'sche Figur nicht in einer Originalzeichnung vorlegen können, sondern nur in einer (alten) Copie nach dem Fresko.

Tribuna). Wenn andere ihm darin nicht folgten, so wird doch gerade bei Engeln das Blosslegen des Armansatzes üblich. Schönheit ist Klarheit der Charniere. Für das mangelhafte Verständnis organischer Gliederung, wie es dem 15. Jahrhundert eigentümlich ist, darf man als ein Hauptbeispiel die Behandlung des Schamtuches bei Christus oder Sebastian anführen. Dieses Kleidungsstück ist dann unleidlich, wenn es die überleitenden Linien zwischen dem Torso und den Extremitäten verdeckt. Botticelli und Verrocchio scheinen keinerlei Unbehagen empfunden zu haben, den Leib in dieser Weise zu zerhacken, während im 16. Jahrhundert das Schamtuch in einer Weise angeordnet wird, welche deutlich sagt, dass man den struktiven Gedanken verstanden habe und die reine Erscheinung wahren wolle. Es ist nicht überraschend, dass Perugino mit seinem architektonischen Denken schon früh auf eine gleiche Lösung gekommen war.

Um mit einem grössern Beispiel die Erörterung abzuschliessen, stellen wir die Bilder der Venus aus Piero di Cosimos »Venus und Mars« in Berlin und Tizians ruhende Venus der Uffizien einander gegenüber, wobei Tizian das Cinquecento auch für Mittelitalien vertreten muss, da sich kein ebenso gut passendes Vergleichsstück finden liess. Also beiderseits die liegende nackte Frau. Nun wird man natürlich zuerst aus der Verschiedenheit des Modells die Verschiedenheit der Wirkung erklären wollen, aber wenn man sich auch sagt, dass hier die artikulierte Schönheit des 16. Jahrhunderts, wie wir sie oben bei Franciabigio (S. 222) aufgewiesen haben, mit dem unartikulierten Gewächs des 15. Jahrhunderts in Vergleich tritt, und dass eine Gestalt im Geschmack des Cinquecento, wo die feste fassende Form gegenüber den quellenden Weichteilen betont ist, jedenfalls den Vorzug grösserer Klarheit haben muss, so bleiben doch noch genug Unterschiede in der Art, wie die Form zur Erscheinung kommt, dort nur bruchstückweise und mangelhaft mitgeteilt wird und hier zur vollkommensten Klarheit hinaufgeläutert ist. Selbst wer von italienischer Kunst erst wenig gesehen hat, wird bei Piero stutzig werden, sobald er etwa die Zeichnung des rechten Beines ins Auge fasst. Eine gleichmässige Linie parallel dem Bildrand. Es ist ganz gut möglich, dass das Modell diesen Anblick bot. Allein warum hat der Maler sich dabei genügen lassen? Warum giebt er gar nichts von der Gliederung des Beines? Er hatte kein Bedürfnis darnach. Das Bein ist gestreckt: es würde nicht anders aussehen, wenn es vollkommen steif wäre; es ist von oben belastet und zusammen-



Piero di Cosimo. Liegende Venus (Bruchstück).

gedrückt, allein es sieht aus wie verdorrt und eben solche Verkümmernngen der Erscheinung sind es, gegen die der neue Stil Einsprache erhebt. Man sage nicht, Piero sei eben ein schlechterer Zeichner als Tizian, es handelt sich hier wirklich um generelle Stilunterschiede und wer dem Problem nachgeht, wird erstaunen, wie weit die Analogien reichen. Man könnte sogar aus frühen Dürerzeichnungen genaue Parallelbeispiele zu Piero beibringen.

Der Leib, vorquellend wie immer im 15. Jahrhundert, hängt seitwärts. Das ist sehr unschön, allein wir wollen dem Naturalisten sein Vergnügen lassen, wenn er nur nicht die Verbindung zwischen den Beinen und dem Leib zerschnitten hätte. Es fehlt völlig an den überführenden Formen, nach denen die Vorstellung verlangt.

Und so verschwindet oben der linke Arm von der Schulter an plötzlich, ohne Andeutung, in welcher Weise er auszudenken wäre, bis man dann irgendwo eine Hand antrifft, die zugehörig sein muss, wo aber für das Auge der Zusammenhang fehlt.

Fragt man nach der Klarmachung der Funktion, wie das Stützen des aufgelehnten Armes zur Erscheinung komme, die Drehung des Kopfes oder die Bewegung im Handgelenk, so bleibt Piero vollends stumm. Tizian giebt nicht nur den Körper nach seinem Bau in vollkommener Klarheit und lässt uns über keinen einzigen Punkt im Ungewissen, auch das Funktionelle ist diskret, aber durchaus genügend angegeben. Von dem Wohlklang der Linie, wie an der rechten Seite namentlich der Kontur in gleichmässig rhythmischem Fall heruntereilt, wollen wir gar nicht reden. Nur sei im allgemeinen gesagt, dass auch Tizian nicht von Anfang an so komponierte: die einfachere ältere Venus in der Tribuna, mit dem Hündchen, mag den Vorzug grösserer Frische haben, ist aber nicht von gleicher Reife.



Tizian. Liegende Venus.

Was von der einzelnen Figur gilt, gilt in erhöhtem Grade von der Zusammenfügung mehrerer. Das Quattrocento machte dem Auge ungläubliche Zumutungen. Der Beschauer hat nicht nur die grösste Mühe, in den enggestellten Kopfreiheiten die einzelnen Physiognomien sich herauszuklauben, er bekommt auch Figuren in Bruchstücken zu sehen, die fast unmöglich zur ganzen Gestalt zu vervollständigen sind. Man wusste noch nicht, was man an Überschneidungen und Verdeckungen riskieren dürfe. Ich verweise auf die unleidlichen Figurenabschnitte in Ghirlandajos Heimsuchung (Louvre) oder auf Botticellis Anbetung der Könige in den Uffizien, wo der Leser eingeladen sei, einmal die rechte Bildhälfte zu analysieren. Für Vorgeschnittene wären die Fresken Signorellis in Orvieto zu empfehlen, mit ihrem schier unentwirrbaren Gewühl. Was für eine Befriedigung empfindet dagegen das Auge vor den figurenreichsten Kompositionen Raffaels; ich spreche von seinen römischen Arbeiten, denn in der »Grablegung« wirkt auch er noch ungeklärt.

In der Mitteilung architektonischer Dinge trifft man auf dieselbe Unberatenheit. Die Halle in Ghirlandajos Fresko mit dem Opfer

Joachims ist so gezeichnet, dass die Pilaster mit ihren Kapitellen gerade an den oberen Bildrand stossen. Heutzutage wird jeder sagen, dass er entweder das Gebälk noch mitaufnehmen oder die Pilaster weiter unten durchschneiden musste. Diese Kritik aber haben die Cinquecentisten gebracht. Perugino ist auch hier schon weiter als die andern, immerhin finden sich auch bei ihm noch Archaismen der Art, wenn er etwa meint, mit kleinen, vom Rand einspringenden Gesimsecken ein ganzes Gewölbejoch markieren zu können. Wirklich belustigend aber wirken die Raumrechnungen des alten Filippo Lippi. Sie gehören mit zu dem Urtheil, das im ersten Kapitel dieses Buches über ihn gefällt worden ist.

3. Bereicherung.

I.

Unter allen Errungenschaften des 16. Jahrhunderts wird die völlige Befreiung der körperlichen Bewegung vorangestellt werden müssen. Sie ist es, die in erster Linie den Eindruck des Reichtums in einem cinquecentistischen Bilde bestimmt. Der Körper regt sich mit lebendigeren Organen und das Auge des Beschauers wird zu einer erhöhten Thätigkeit aufgerufen.

Unter Bewegung ist nun nicht die Fortbewegung vom Platze zu verstehen. Im Quattrocento wird ja schon viel gelaufen und gesprungen und doch haftet ihm eine gewisse Armut und Leere an, insofern von den Gelenken doch nur ein beschränkter Gebrauch gemacht ist und die Möglichkeiten der Wendungen und Biegungen in den grossen und kleinen Charnieren des Körpers nur bis zu einem gewissen Grade ausgebeutet zu sein pflegen. Hier setzt das 16. Jahrhundert ein mit einer Entfaltung des Körpers, mit einer Bereicherung der Erscheinung selbst bei dem ruhigen Gebilde, dass man sich an den Anfang einer ganz neuen Epoche gestellt sieht. Auf einmal wird die Figur reich an Richtungen und was man nur als eine Fläche aufzufassen gewohnt war, bekommt Tiefe und wird zu einem Formenkomplex, wo auch die dritte Dimension ihre Rolle spielt.

Es ist der verbreitete Irrtum der Dilettanten, die Meinung, dass zu allen Zeiten alles möglich sei und dass die Kunst, sobald sie nur einige Ausdrucksfähigkeit gewonnen habe, gleich auch alle Bewegung werde geben können. Und doch vollzieht sich die Entwicklung nicht

anders als bei einer Pflanze, die langsam Blatt um Blatt auseinanderlegt, bis sie rund und völlig und nach allen Seiten ausgreifend dasteht. Dieses ruhige, gesetzmässige Wachstum wird allen organischen Kunst-kulturen eigen sein, allein es lässt sich nirgends so rein beobachten wie in der Antike und in der italienischen Kunst.

Ich wiederhole, es handelt sich nicht um Bewegungen, die einen neuen Zweck verfolgen oder im Dienst eines besonderen neuen Ausdruckes stehen, sondern lediglich um das mehr oder weniger reiche Bild eines Sitzenden, Stehenden, Lehnenden, wo die Hauptfunktion die gleiche bleibt, wo aber durch Wendungskontraste zwischen Oberkörper und Unterkörper, zwischen Kopf und Brust, durch Hochstellen eines Fusses, durch Übergreifen des Armes oder Vorschieben einer Schulter und was solcher Möglichkeiten mehr sind, sehr verschiedene Konfigurationen von Torso und Gliedern gewonnen werden können. Als bald haben sich gewisse Gesetzmässigkeiten in der Verwendung der Bewegungsmotive herausgebildet und die kreuzweis korrespondierende Behandlung, wo etwa dem gebogenen rechten Bein die Biegung des linken Armes entspricht und umgekehrt, nennt man Kontrapost. Allein das Gesamtphänomen darf mit dem Begriff Kontrapost nicht bezeichnet werden.

Man könnte nun daran denken, die Differenzierung der synonymen Teile, der Arme und Beine, der Schultern und Hüften, die neuentdeckten Bewegungsmöglichkeiten nach den drei Dimensionen auf schematische Tabellen abzuziehen. Allein der Leser wird das hier nicht erwarten und sich, nachdem im vorausgehenden schon so viel vom plastischen Reichtum die Rede war, mit einigen ausgewählten Beispielen zufrieden geben.

Am einleuchtendsten werden die Operationen des neuen Stils sich da darstellen, wo der Künstler den ganz bewegungslosen Körper vor sich hat wie bei dem Thema des Gekreuzigten, der bei der Festlegung der Extremitäten gar keiner Variation fähig zu sein scheint. Und doch hat die Kunst des Cinquecento auch aus diesem sterilen Motiv etwas Neues gemacht, indem sie die Gleichwertigkeit der Beine aufhob, das eine Knie über das andere schob und durch die Wendung der Figur im ganzen einen Richtungskontrast zwischen unten und oben gewann. Bei Albertinelli ist davon gesprochen worden (vgl. S. 147). Der das Motiv bis in die letzte Konsequenz verfolgte, ist Michelangelo. Und bei ihm kommt dann — nebenbei gesagt — auch noch der Affekt hinzu: er ist der Schöpfer des Gekreuzigten, der das Auge nach oben



Benvenuto Cellini. Perseus (Modell).

David fehlt: nicht nur dass die Kontraste der Glieder stark gesteigert sind, die Figur ist überhaupt aus der einen Ebene herausgenommen

¹⁾ Vasari (VII. 275) interpretiert anders: *alzato la testa raccomanda lo spirito al padre*. Die Komposition ist nur in Kopien erhalten. (Abbildung bei Springer, Raffael und Michelangelo.) — Hier hat der Crucifixus des Seicento seinen Ursprung.

richtet und dessen Mund zum Aufschrei der Qual sich öffnet.¹⁾

Reichere Möglichkeiten enthielt das Motiv des gefesselten Körpers: der an den Pfahl gebundene Sebastian oder der Christus der Geißelung oder auch jene Reihe von Pfeilersklaven, wie sie Michelangelo für das Juliusgrab vorhatte. Man kann den Eindruck gerade dieser »Gefangenen« auf die kirchlichen Themata deutlich verfolgen und hätte Michelangelo die ganze Reihe am Grabmal ausgeführt, so wäre wohl überhaupt nicht mehr viel zu erfinden übrig geblieben.

Wenn wir uns dann nach der freien Stehfigur umsehen, so erscheinen natürlich vollends unabsehbare Perspektiven. Wir wollen nur fragen, was wohl das 16. Jahrhundert mit dem Bronze-David Donatellos gemacht haben würde? Er ist in der Bewegungslinie dem klassischen Geschmack so verwandt, die Differenzierung der Glieder ist schon eine so wirkungsvolle, dass man — abgesehen von der Formbehandlung — wohl erwarten könnte, er würde auch diesem spätern Geschlecht genügt haben. Die Antwort giebt der Perseus des Benvenuto Cellini, eine späte Figur (1550), aber verhältnismässig einfach komponiert und daher zu einer Vergleichung geeignet. Hier sieht man, was dem



Der Berliner Giovannino.

und greift weit vor und zurück. Man mag das bedenklich finden und schon den Verfall der Plastik darin angedeutet sehen, ich brauche das Beispiel, weil es die Tendenz kennzeichnet.

Michelangelo freilich ist viel reicher und komponiert doch geschlossen, blockmässig; allein wie sehr er eben auch die Figuren nach der Tiefe zu entwickeln sucht, ist oben an dem Beispiel des Apollo im Gegensatz zu dem scheibenhaften David erörtert worden. Durch die Wendung der Figur, die von unten bis oben geht, wird die Vorstellung nach allen Dimensionen angeregt und der übergreifende Arm ist nicht nur als kontrastierende Horizontallinie wertvoll, sondern besitzt auch einen räumlichen Wert, indem er auf der Skala der Tiefenachse einen Grad bezeichnet und von sich aus bereits ein Verhältnis von vorn und rückwärts schafft. Ebenso ist der Christus der Minerva gedacht und in diesen Zusammenhang gehört auch der Berliner Giovannino (s. oben S. 49, Anm.), nur würde Michelangelo hier die Auflockerung der Masse nicht gebilligt

haben. Wer den Bewegungsinhalt der Figur analysiert, wird mit Nutzen den Bacchus Michelangelos beiziehen: völlig klar wird dann die altertümlich einfache und flache Auffassung des echten Jugendwerkes des Künstlers der komplizierten Bewegung des mehrseitig gedrehten Spätwerks eines Nachahmers sich gegenüberstellen und der Unterschied nicht nur zweier Individuen, sondern zweier Generationen dem Unbefangenen entgegentreten.¹⁾

¹⁾ Das gesuchte Motiv des Emporführens einer Schale zum Munde — ein einfacherer Sinn würde das Schlürfen selbst gegeben haben — kommt gleichzeitig auch in der Malerei. Vgl. den Giovannino des Bugiardini in der Pinakothek von Bologna.

Wölfflin, Die klassische Kunst.



Montorsoli. Der heilige Cosmas.

Als Beispiel einer cinquecentistischen Sitzfigur sei der Cosmas aus der Mediceischen Grabkapelle angeführt, den Michelangelo vormodelliert und Montorsoli ausgeführt hat, eine schöne stille Gestalt, man möchte sagen, ein beruhigter Moses. Nichts Auffälliges im Motiv und doch eine Formulierung des Problems, die dem 15. Jahrhundert unzugänglich war. Man lasse die quattrocentistischen Sitzfiguren des Domes zur Vergleichung am Auge vorübergehen: keiner dieser älteren Meister hat auch nur versucht, mit der Hochsetzung eines Fusses die unteren Extremitäten zu differenzieren, von dem Vorbeugen des Oberkörpers gar nicht zu reden. Der Kopf giebt hier dann noch einmal eine neue Richtung an und die Arme sind bei aller Ruhe und Anspruchslosigkeit der Gebärde höchst wirkungsvolle Kontrastglieder in der Komposition.

Sitzfiguren haben den Vorteil, dass die Gestalt als Volumen nahe zusammengeht und daher auch die Achsengegensätze energischer aufeinander treffen. Es ist leichter, eine Sitzfigur interessant zu machen als eine Stehfigur, und man wundert sich nicht, ihr im 16. Jahrhundert besonders häufig

zu begegnen. Der Typus des sitzenden Johannesknaben verdrängt den des stehenden fast völlig, in der Plastik und in der Malerei. Sehr übertrieben, aber eben deswegen lehrreich ist die späte Figur des J. Sansovino aus den Frari in Venedig (1556), der man die Qual ansieht, interessant erscheinen zu müssen.

Die allergrösste Möglichkeit konzentrierten Reichtums bieten dann die Liegefiguren, wofür die blosse Erwähnung der Tageszeiten in der mediceischen Kapelle genügen möge. Ihrem Eindruck hat auch

Tizian nicht widerstehen können; als er in Florenz gewesen war, kam ihm die langhingestreckte nackte Schöne, wie sie seit Giorgione in Venedig gemalt wurde, allzu einfach vor, er suchte nach stärkern Richtungskontrasten der Glieder und malte seine Danaë, die mit halbaufgerichtetem Oberkörper, das eine Knie hochgestellt, den goldenen Regen in ihren Schoß aufnimmt. Dabei ist nun besonders lehrreich, wie er in der Folge — das Bild ist noch dreimal aus seinem Atelier hervorgegangen — die Figur immer mehr zusammenballt und die Kontraste (auch in der Begleitfigur) immer schärfer nimmt.¹⁾

Es ist bisher mehr von plastischen als von malerischen Beispielen die Rede gewesen. Nicht als ob die Malerei einen andern Gang genommen hätte — die Entwicklung geht ganz parallel —, allein es treten hier sofort die Probleme der Perspektive hinzu: ein und dieselbe Bewegung kann je nach der Ansicht reicher oder ärmer wirken, und einstweilen sollte nur von der Steigerung der objektiven Bewegung gehandelt werden. Sobald wir nun aber diese objektive Bereicherung auch im Zusammen mehrerer Figuren nachweisen wollen, lässt sich die Malerei nicht mehr zurückschieben. Die Plastik bildet zwar auch ihre Gruppen, allein hier stösst sie doch sehr bald an natürliche Grenzen und muss das Feld dem Maler überlassen. Der Bewegungsknäuel, den Michel-



J. Sansovino. Johannes der Täufer.

¹⁾ Die Reihenfolge der Bilder lässt sich ganz bestimmt feststellen. Den Anfang giebt, wie jedermann weiss, das Bild in Neapel (1545), dann kommen mit beträchtlichen Abweichungen die Bilder von Madrid und Petersburg, und die letzte vollkommenste Redaktion enthält die Danaë in Wien.



Andrea del Sarto. Madonna mit acht Heiligen.

fünf Köpfe nebeneinanderbringen, die alle ungefähr dieselbe Neigung haben und das nicht etwa in einer Prozession, sondern bei einer Gruppe von Weibern, die Augenzeugen einer wunderbaren Erweckung sind (Erweckung der Drusiana, S. M. Novella). Was für einen Achsenreichtum enthält dagegen — um nur ein Beispiel zu nennen — die Gruppe der Frauen auf Raffaels Heliodor.

Wenn Andrea del Sarto seine zwei schönen Florentinerinnen zum Besuch in die Wochenstube führt (Annunziata), so giebt er gleich zwei ganz entschiedene Richtungskontraste, und so kann es geschehen, dass er mit zwei Figuren den Eindruck grösserer Fülle hervorbringt, als Ghirlandajo mit einem ganzen Trüppchen.

Bei dem ruhigen Zusammenstehen von Heiligen im Gnadenbild gewinnt derselbe Sarto mit lauter Stehfiguren (Madonna delle arpie) einen Reichtum, den ein Maler wie Botticelli auch da nicht hat, wo er abwechselt und eine zentrale Sitzfigur einschiebt, wie man das an der Berliner Madonna mit den beiden Johannes sehen kann. Vgl. die Abbildungen auf S. 163 und 265. Es ist nicht das Mehr oder Weniger der Einzelbewegung, was hier den Unterschied bestimmt: Sarto ist im Vor-

angelo in dem Rundbild der Madonna der Tribuna uns zeigt, hat selbst bei ihm keine plastischen Analogien und die Anna selbdritt eines A. Sansovino in S. Agostino in Rom (1512) erscheint sehr arm neben Lionardos Komposition.

Es ist auffällig, wie bei aller Lebhaftigkeit des spätern Quattrocento und selbst bei den aufgeregtesten Malern — ich denke an Filippino — ein Menschenhaufen nie einen reichen Anblick gewährt. Viel Unruhe im kleinen, aber wenig Bewegung im grossen. Es fehlt an den starken Richtungsdivergenzen. Filippino kann



Botticelli. Madonna mit Engeln und sechs Heiligen.

sprung durch das eine grosse Kontrastmotiv, dass er der mittleren Frontfigur die Begleiter in entschiedener Profilstellung gegenüberstellt.¹⁾ Wie sehr aber steigert sich erst der Bewegungsinhalt des Bildes, wenn nun Stehende und Knieende und Sitzende zusammenkommen, und die Unterscheidungen des Vor und Zurück, des Oben und Unten herangezogen sind, wie in Sartos Madonna von 1524 (Pitti) oder der Berliner Madonna von 1528, Bilder, die in jener grossen Sechs-Heiligen-Komposition des Botticelli (Florenz, Akademie) ihre quattrocentistische Parallele besässen, wo fast völlig gleichförmig und gleichartig die sechs Vertikalfiguren nebeneinanderstehen.²⁾

¹⁾ Man darf hierzu Lionardo citieren (Buch von der Malerei, No. 187 [253]): Ich sage auch noch, dass man die direkten Gegensätze nahe nebeneinander stellen und zusammenmischen soll, denn sie verleihen einander grosse Steigerung, und zwar um so mehr, je näher sie beisammen sind, u. s. w.

²⁾ Die hier mitgeteilte Abbildung giebt das bekannte Bild unter Weglassung des obern Fünftels, das eine offenkundige Ergänzung aus späterer Zeit ist. So erst bekommen die Figuren ihre originale Wirkung, während ein hoher leerer Oberraum mit den quattrocentistischen Forderungen der gleichmässigen Raumauffüllung sich gar nicht verträgt.

Denkt man endlich an die vielstimmigen Kompositionen der Camera della segnatura, so hört vor dieser kontrapunktischen Kunst die Vergleichbarkeit des Quattrocento überhaupt auf. Man überzeugt sich, dass das Auge, zu einer neuen Auffassungsfähigkeit entwickelt, nach immer reicheren Anschauungskomplexen verlangen musste, um ein Bild reizvoll zu finden,

2.

Wenn das 16. Jahrhundert einen neuen Reichtum an Richtungen bringt, so hängt das zusammen mit der Erschliessung des Raumes überhaupt. Das Quattrocento steht noch im Bann der Fläche, es stellt seine Figuren in der Breitlinie nebeneinander, es komponiert streifenförmig. Auf Ghirlandajos Wochenstubenbild (s. Abb. S. 217) sind die Hauptfiguren alle in einer Ebene entwickelt: die Frauen mit dem Kinde — die Besuchenden — die Magd mit den Früchten, sie halten sich alle auf einer Linie parallel zum Bildrande. In Andrea del Sartos Komposition dagegen (s. Abb. S. 151) nichts mehr davon; lauter Kurven, Aus- und Einwärtsbewegung; man hat den Eindruck, der Raum sei lebendig geworden. Nun sind solche Antithesen, wie Flächenkomposition und Raumkomposition, cum grano salis zu verstehen. Auch die Quattrocentisten haben es an Versuchen nicht fehlen lassen, in die Tiefe zu kommen, es giebt Kompositionen zur Anbetung der Könige, die aus allen Kräften sich bemühen, die Figuren vom vordern Bühnenrand weg in den Mittel- und Hintergrund hineinzuziehen, allein der Beschauer verliert gewöhnlich den Faden, der ihn in die Tiefe leiten sollte, d. h. das Bild fällt in einzelne Streifen auseinander. Was Raffaels grosse Raumkompositionen in den Stanzen bedeuten, lehren am besten die Fresken Signorellis in Orvieto, die der Reisende ja unmittelbar vor dem Eintritt in Rom zu sehen pflegt: Signorelli, dem sich seine Menschenmassen sofort mauerartig schliessen und der auf den gewaltigen Flächen so zu sagen nur Vordergrund zu geben imstande ist, und Raffael, der von Anfang an mühelos die Fülle seiner Gestalten aus der Tiefe heraus entwickelt, scheinen mir den Gegensatz der zwei Zeitalter erschöpfend zu repräsentieren.

Man kann weiter gehen und sagen: alle Formauffassung ist flächenhaft im 15. Jahrhundert. Nicht nur die Komposition ist streifenförmig, auch die einzelne Figur ist silhouettenhaft aufgefasst. Die Worte sind nicht nach ihrem buchstäblichen Sinn zu verstehen, allein zwischen der Zeichnung der Frührenaissance und der Hochrenaissance besteht ein Unterschied, der sich kaum anders wird formulieren lassen. Ich berufe

mich noch einmal auf Ghirlandajos Geburt des Johannes und im besondern auf die sitzenden Frauen. Muss man hier nicht sagen, der Maler habe die Figuren auf der Fläche plattgeschlagen? Und nun im Gegensatz dazu der Kreis der Mägde in Sartos Wochenstube: überall sind die Wirkungen des Vor- und Zurücktretens der einzelnen Teile gesucht, d. h. die Zeichnung geht den verkürzten, nicht den flächenhaften Ansichten nach.

Ein anderes Beispiel: Botticellis Madonna mit zwei Heiligen (Berlin) und Andrea del Sartos Madonna delle arpie. Warum sieht Johannes der Evangelist hier so viel reicher aus? Wohl hat er in der Bewegung vieles voraus, allein die Bewegung ist auch so gegeben, dass der Beschauer unmittelbar zu plastischen Vorstellungen angeleitet wird und das Vor- und Zurückspringen der Form empfindet. Abgesehen von Licht und Schatten ist der räumliche Eindruck ein anderer, weil die Vertikalebene durchbrochen und das Scheibenbild durch das körperlich-dreidimensionale ersetzt ist, wo die Tiefenachse d. h. eben die verkürzte Ansicht in ausgedehnter Masse zum Worte zugelassen wird. Verkürzungen hat es auch früher gegeben und von Anfang an sieht man die Quattrocentisten an dem Problem herumlaborieren, jetzt aber erledigt sich mit einemmale das Thema so gründlich, dass man wohl von einer prinzipiell neuen Auffassung sprechen darf. Man findet auf dem angezogenen Bilde Botticellis (s. Abb. S. 265) noch einen weisenden Johannes, die typische Gebärde des Täufers: wie der Arm in die Fläche eingestellt ist, parallel zum Beschauer, geht durch das ganze 15. Jahrhundert durch und bei dem predigenden Johannes ist es nicht anders als bei dem weisenden. Kaum haben wir aber die Scheide des Jahrhunderts überschritten, so kommen überall die Versuche, aus diesem Flächenstil sich herauszuarbeiten und innerhalb unseres Abbildungsmaterials möchte ein Vergleich der Predigt des Johannes in den Bildern Ghirlandajos und Sartos die Sache am besten glaubhaft machen.

Die Verkürzung gilt im 16. Jahrhundert als die Krone des Zeichnens. Alle Bilder werden daraufhin beurteilt. Albertinelli bekam das ewige Gerede vom *scorzo* schliesslich so satt, dass er die Staffelei mit dem Schenktisch vertauschte, und ein venezianischer Dilettant wie Ludovico Dolce würde sich seiner Meinung angeschlossen haben: Verkürzungen seien ja doch nur etwas für Kenner, wozu sich so viele Mühe darum geben?¹⁾ In Venedig mochte das sogar die allgemeine Ansicht sein und man kann zugeben, dass die dortige Malerei allerdings schon Mittel

¹⁾ Ludovico Dolce, *L'Areino* (Ausgabe der Wiener Quellenschriften, S. 62).

genug besass, das Auge zu beglücken, und es überflüssig finden durfte, nach diesen Reizen der toscanischen Meister auszuspähen. Allein in der florentinisch-römischen Malerei haben die Grossen alle das Problem der dritten Dimension aufgenommen.

Gewisse Motive wie der aus dem Bilde herausweisende Arm oder der verkürzt gesehene gesenkte Facekopf kommen fast gleichzeitig an allen Orten und eine Statistik dieser Fälle ist gar nicht uninteressant. Indessen kommt es nicht an auf einzelne Kunststücke, auf die überraschendsten scorzi, das Wichtige ist die allgemeine Veränderung im Projizieren der Dinge auf die Fläche, die Gewöhnung des Auges an die Darstellung des Dreidimensionalen. Am konsequentesten hat Andrea del Sarto die Silhouette, die die Figur an die Fläche heftet, durch beständige Überschneidungen unschädlich zu machen versucht.

3.

Es versteht sich von selbst, dass innerhalb dieser neuen Kunst auch Licht und Schatten eine neue Rolle zu spielen berufen waren. Muss man doch glauben, dass durch die Modellierung noch viel unmittelbarer als durch die Verkürzung der Eindruck des Körperhaften und Raumwirklichen erreicht werden kann. In der That gehen die Bemühungen um beides schon bei Lionardo — theoretisch und praktisch — nebeneinander her. Was nach Vasari das Ideal des jungen Künstlers gewesen ist, »dar sommo rilievo alle figure«, blieb es zeitlebens. Er fing an mit den dunklen Gründen, aus denen die Figuren herauskommen sollten, was etwas ganz anderes ist als das blosse Schwarz der Folie, wie das früher schon angewandt wird. Er steigert die Schattentiefe und verlangt ausdrücklich, dass in einem Bilde grosse Dunkelheiten neben hohen Lichtern vorkommen müssten.¹⁾ Selbst ein Mann der Zeichnung im besondern Sinne, wie Michelangelo, macht die Entwicklung mit und im Verlauf der sixtinischen Deckenarbeit kann eine zunehmende Verstärkung der Schatten wohl konstatiert werden. Bei den eigentlichen Malern aber sieht man einen nach dem andern in den dunkeln Gründen und den energisch vorspringenden Lichtern ihr Glück suchen. Raffael gab mit dem Heliodor ein Beispiel, neben dem nicht nur seine eigne »Disputa«, sondern auch die Wandmalereien der ältern Florentiner alle flach erscheinen mussten, und welches quattrocentistische Altarbild hätte die Nachbarschaft eines Fra Bartolommeo mit seinem mächtigen plastischen Leben aushalten können. Die Kraft der körperlichen Erscheinung und

¹⁾ Buch von der Malerei: No. 61 (81).



Botticelli. Madonna mit den beiden Johannes.

die überzeugende Wucht seiner Nischen mit ihren grossen Wölbungsschatten müssen damals einen Eindruck gemacht haben, den wir uns nur mühsam wieder vergegenwärtigen können.

Die allgemeine Steigerung des Reliefs brachte natürlich auch für die Bildrahmen eine Veränderung mit sich: dem flachen quattrocentistischen Pilasterrahmen mit leichter Krönung wird der Abschied gegeben und statt dessen kommt ein Gehäuse mit Halb- und Dreiviertelsäulen und mit schwerer Bedachung; man lässt die spielende dekorative Behandlung dieser Dinge fallen zu Gunsten einer ernsthaften grossen Architektur, worüber ein Kapitel für sich zu schreiben wäre.¹⁾

Licht und Schatten stehen nun aber nicht nur im Dienste der Modellierung, sondern sind sehr bald als höchst wertvolle Hilfskräfte

¹⁾ Auf was für Vorbilder die vor einigen Jahren erstellten Giebeleinrahmungen von zwei bekannten quattrocentistischen Bildern in der Münchner Pinakothek (Perugino und Filippino) zurückgehen, weiss ich nicht. Sie scheinen mir etwas zu gewaltig und zu architektonisch.

für die Bereicherung der Erscheinung überhaupt erkannt worden. Wenn Lionardo verlangt, dass man der hellen Seite des Körpers eine dunkle Folie geben solle und umgekehrt, so mag das noch im Interesse der Reliefwirkung gesagt sein, allein hell und dunkel wird nun allgemein nach Analogie des plastischen Kontrapostes verwendet. Auf den Reiz der partiellen Beschattung ist selbst Michelangelo eingegangen, wofür die späteren Sklavenfiguren der Decke zeugen mögen. Es giebt Darstellungen, wo die ganze eine Körperhälfte in Schatten getaucht ist und dies Motiv kann fast die plastische Differenzierung des Körpers ersetzen. Die Venus des Francia-bigio (s. Abb. S. 223) gehört hieher oder auch der jugendliche Johannes des Andrea del Sarto. Und sieht man von der Einzelfigur ab und auf die Gesamtkomposition, so wird die Unentbehrlichkeit dieser Momente für die reiche Kunst umsomehr in die Augen springen. Was wäre Andrea del Sarto ohne seine Flecken, die die Komposition zum Vibrieren bringen und wie sehr rechnet der architektonische Fra Bartolommeo auf die Wirkung der malerischen Massen von hell und dunkel. Wo sie fehlen, wie in dem bloss untermalten Entwurf mit der Anna selbdritt, scheint das Bild des eigentlichen Atems noch zu entbehren.

Ich beschliesse diesen Abschnitt mit einem Citat aus Lionardos Malerbuch. Wer nur für die urteilslose Menge male, sagt er gelegentlich,¹⁾ in dessen Bildern werde man wenig Bewegung finden, wenig Relief und wenig Verkürzung. Mit anderen Worten, die künstlerische Qualität eines Bildes bestimmt sich für ihn darnach, wie weit der Autor auf die genannten Aufgaben einzugehen vermochte. Bewegung, Verkürzung, körperhafte Erscheinung sind aber gerade die Begriffe, die wir in ihrer Bedeutung für den neuen Stil hier zu erklären versuchten und so mag die Verantwortung, wenn wir die Analyse nicht weiterführen, Lionardo zugeschoben werden.

4. Einheit und Notwendigkeit.

Der Begriff der Komposition ist alt und schon im 15. Jahrhundert erörtert worden, allein in seinem strengen Sinn als Zusammenordnung von Teilen, die auch zusammengesehen werden sollen, gehört er erst dem 16. Jahrhundert an und was einst als komponiert galt, erscheint jetzt als ein blosses Aggregat, dem die eigentliche Form fehle. Das Cinquecento fasst nicht nur grössere Zusammenhänge auf und begreift das Einzelne in seiner Stellung innerhalb des Ganzen, wo man bisher

¹⁾ Buch von der Malerei: No. 59 (70).

mit isolierendem Nahblick Stück um Stück betrachtete, es giebt auch eine Bindung der Teile, eine Notwendigkeit der Fügung, neben der in der That alles Quattrocentistische zusammenhangslos und willkürlich wirkt.

Was das bedeutet, kann aus einem einzigen Beispiel ersichtlich werden, wenn man sich an die Komposition von Lionardos Abendmahl erinnert im Vergleich zu der Ghirlandajos. Dort eine Zentralfigur, herrschend, zusammenfassend; eine Gesellschaft von Männern, wo jedem seine bestimmte Rolle innerhalb der Gesamtbewegung zugewiesen ist; ein Bau, aus dem kein Stein herausgenommen werden könnte, ohne dass alles aus dem Gleichgewicht käme; hier eine Summe von Figuren, ein Nebeneinander ohne Gesetz der Folge und ohne Notwendigkeit der Zahl: es könnten mehr sein oder weniger und in der Haltung könnte jeder auch anders gegeben sein, der Anblick würde sich nicht wesentlich ändern.

Im Gnadenbild ist die symmetrische Anordnung immer respektiert worden und es giebt auch Bilder profaner Natur, wie die Primavera des Botticelli, die daran festhielten, dass eine Mittelfigur da sei und ein Gleichgewicht zwischen den beiden Seiten. Allein damit konnte sich das 16. Jahrhundert noch lange nicht zufrieden geben: die Mittelfigur ist doch nur eine Figur neben andern, das Ganze eine Reihung von Teilen, wo jeder ungefähr gleichviel bedeutet. Statt einer Kette gleichartiger Glieder verlangt man jetzt ein Gefüge mit entschiedener Über- und Unterordnung. An Stelle der Koordination tritt die Subordination.

Ich verweise auf den einfachsten Fall, das Gnadenbild mit drei Figuren. In Botticellis Berliner Bild (s. Abb. S. 265) sind es drei Personen nebeneinander, jede ein Element für sich, und die drei gleichen Nischen des Hintergrundes befördern die Vorstellung, dass man das Bild in drei Teile auseinanderlegen könnte. Dieser Gedanke bleibt völlig fern angesichts der klassischen Redaktion des Themas, wie wir es in Andrea del Sartos Madonna von 1517 haben (s. Abb. S. 163): die Nebenfiguren sind zwar immer noch Glieder, die für sich allein auch etwas bedeuten würden, allein die dominierende Stellung der Mittelfigur ist augenscheinlich und die Verbindung erscheint als unlösbar.

Im Historienbild war die Transformation in den neuen Stil schwieriger als bei solchen Gnadenbildern, insofern ja überhaupt zuerst der Boden eines Zentralschemas gewonnen werden musste. An Versuchen fehlt es nicht bei den späteren Quattrocentisten und Ghirlandajo

erweist sich in den Fresken von S. M. Novella als einer der beharrlichsten; man merkt, es ist ihm nicht mehr recht behaglich bei dem blossen zufälligen Nebeneinander der Figuren; er ist wenigstens da und dort auf das architektonische Komponieren mit allem Ernst eingegangen. Und doch bietet dann Andrea mit seinen Johannesgeschichten im Scalzo dem Beschauer eine völlige Überraschung: bemüht, um jeden Preis dem Zufälligen zu entrinnen und den Eindruck der Notwendigkeit zu erreichen, hat er auch das Widerstrebende dem Zentralschema unterworfen. Keiner blieb zurück. Bis in die wirren Massenscenen eines Kindermordes dringt die gesetzmässige Ordnung (Daniele da Volterra, Uffizien) und selbst Geschichten wie die Verleumdung des Apelles, die so offenbar die Längsabwicklung fordern, werden ins Zentrale umgesetzt, auf Kosten der Deutlichkeit. So bei Franciabigio im kleinen (Pitti), bei Girolamo Genga im grossen (Pesaro, Villa imperiale).¹⁾

Wie weit nun die Regel wieder gelockert und im Interesse eines lebendigeren Eindrucks das Gesetz für die Erscheinung teilweise verdeckt wird, kann hier nicht ausgeführt werden. Die vatikanischen Fresken enthalten bekannte Beispiele von aufgehobener Symmetrie innerhalb eines noch ganz tektonischen Stiles. Das aber muss nachdrücklich gesagt werden, dass keiner die Freiheit recht benutzen konnte, der nicht durch die Komposition der strengen Ordnung durchgegangen war. Nur auf dem Grunde des fest angespannten Formbegriffs war die partielle Auflösung der Form zur Wirkung zu bringen.

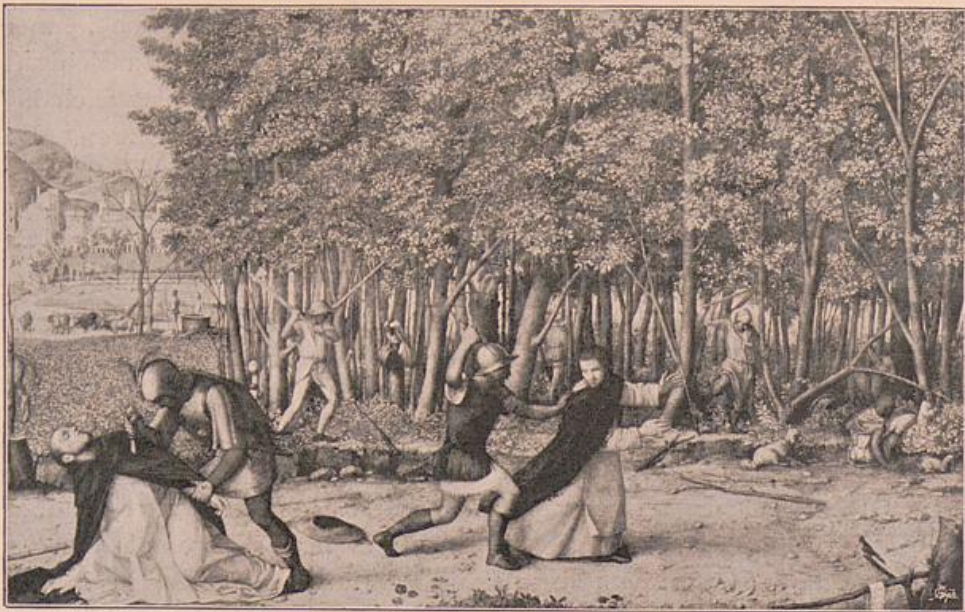
Das Gleiche gilt für die Komposition der einzelnen Gruppe, wo seit Lionardo ein analoges Bemühen nach tektonischen Konfigurationen nachzuweisen ist. Die Madonna in der Felsgrotte lässt sich einem gleichschenkligen Dreieck einschreiben und dieses geometrische Verhältnis, das dem Beschauer unmittelbar zum Bewusstsein kommt, unterscheidet das Werk so merkwürdig von allen andern der Zeit. Man empfindet die Wohlthat einer geschlossenen Anordnung, wo die Gruppe als Ganzes notwendig erscheint und doch die einzelne Figur in ihrer freien Bewegung keine Einbusse erfahren hat. In gleichen Geleisen bewegt sich Perugino mit seiner Pietà von 1495, zu der man weder

¹⁾ Bei diesem Anlass kann am besten auch ein perspektivisches Motiv zur Sprache gebracht werden. Das spätere Quattrocento hat hie und da einen Reiz darin gesucht, den Verschwindungspunkt der Linien seitlich zu legen, nicht aus dem Bilde heraus, aber doch gegen den Rand hin. So ist es gehalten auf Filippinos Madonna Corsini (s. Abb. S. 207), so auf Ghirlandajos Fresko der Heimsuchung. Der klassischen Gesinnung sind derartige Zerstreuungen unangenehm.

bei Filippino noch bei Ghirlandajo ein Analogon hätte finden können. Endlich hat Raffael in seinen florentinischen Mariengruppen sich zum allersubtilsten Baumeister ausgebildet. Unaufhaltsam kommt auch hier dann die Wandlung vom Regulären zum Scheinbar-Irregulären. Das gleichseitige Dreieck wird zum ungleichseitigen und in die symmetrischen Achsensysteme kommt eine Verschiebung, aber der Kern der Wirkung bleibt derselbe und selbst innerhalb der völlig atektonischen Gruppe weiss man den Eindruck der Notwendigkeit festzuhalten. Und damit werden wir auf die grosse Komposition des freien Stiles hingeführt.

Bei Raffael wie bei Sarto findet man neben dem tektonischen Schema eine freirhythmische Komposition. Im Hof der Annunziata steht das Bild der Mariengeburt neben den strengen Wundergeschichten und in den Teppichen finden wir einen Ananias unmittelbar neben dem Fischzug oder der Berufung Petri. Das sind nicht weitergeduldete Altertümlichkeiten; dieser freie Stil ist etwas ganz anderes als die ehemalige Regellosigkeit, wo alles ebensogut auch anders sein könnte. Man darf einen so starken Ausdruck gebrauchen, um den Gegensatz zu markieren. Das 15. Jahrhundert hat in der That nichts, was auch nur annähernd jenen Charakter des Nicht-zu-ändernden besässe wie die Gruppe von Raffaels Fischzug. Die Figuren sind durch keine Architektur zusammengehalten und trotzdem bilden sie ein absolut geschlossenes Gefüge. Und so sind — wenn auch in etwas minderer Masse — auch auf Sartos Mariengeburt die Figuren alle unter einen Zug gebracht und die Gesamtlinie besitzt eine überzeugende rhythmische Notwendigkeit. Um das Verhältnis ganz anschaulich zu machen, sei es erlaubt, aus der venezianischen Kunst mit einem Falle zu exemplifizieren, wo die Dinge für die Beobachtung besonders günstig liegen. Ich meine die Geschichte der Ermordung des Petrus Martyr, wie sie einmal, von einem Quattrocentisten gemalt,¹⁾ in der Londoner Nationalgalerie vorliegt und wie sie andererseits in dem (untergegangenen) Bilde der Kirche S. Giovanni e Paolo durch Tizian in die klassische Form gebracht worden ist. Der Quattrocentist buchstabiert die Elemente der Geschichte: ein Wald; die Überfallenen, nämlich der Heilige und sein Begleiter; der eine flieht dahin, der andere dorthin; der eine wird rechts erstochen, der andere links. Tizian geht davon aus, dass man unmöglich zwei analoge Szenen nebeneinandersetzen könne. Die Niederwerfung des Petrus muss das Haupt-

¹⁾ Die Zuweisung des Bildes an Giovanni Bellini scheint heutzutage allgemein aufgegeben zu sein. Berenson giebt es dem Gentile Bellini (Venetian painters. 1894).



Gentile Bellini. Die Ermordung des Petrus Martyr.

motiv sein, dem nichts Konkurrenz macht. Er lässt also den zweiten Mörder ausser Spiel und behandelt den Begleiter nur als einen Fliehenden. Zugleich aber macht er ihn dem Hauptmotiv unterthan, er ist in den gleichen Bewegungszusammenhang aufgenommen und verstärkt, indem er die Richtung fortsetzt, die Wucht des Anpralls. Wie ein abgESPrenGtes Stück jagt es ihn nach derselben Seite, wohin der Fall des Heiligen geschehen ist. So ist aus einem störenden und zerstreuenden Element ein unentbehrlicher Wirkungsfaktor geworden. Will man mit philosophischen Begriffen den Fortschritt bezeichnen, so kann man sagen, Entwicklung heisst auch hier Integrierung und Differenzierung: jedes Motiv soll nur einmal vorkommen, die altertümliche Gleichartigkeit der Teile ersetzt sein durch lauter Verschiedenheit, und gleichzeitig soll das Differenzierte zu einem Ganzen sich zusammenfügen, wo kein Teil fehlen könnte, ohne dass alles dadurch auseinanderfiel. Dieses Wesen klassischer Kunst ist schon von L. B. Alberti geahnt worden, wenn er in einem oft zitierten Satze das Vollkommene als einen Zustand bestimmt, wo nicht der kleinste Teil geändert werden könnte, ohne die Schönheit des Ganzen zu trüben, allein bei ihm sind es Worte, hier steht der anschauliche Begriff.

Wie bei einer solchen Komposition Tizians alles Accessorische zur Förderung der Hauptwirkung herangezogen ist, kann die Verwendung

der Bäume lehren. Während der Wald auf dem ältern Bilde als etwas für sich im Bilde steht, lässt Tizian die Bäume eingreifen in die Bewegung, sie machen die Aktion mit und geben dadurch auf neue Weise dem Geschehnis Grösse und Energie.

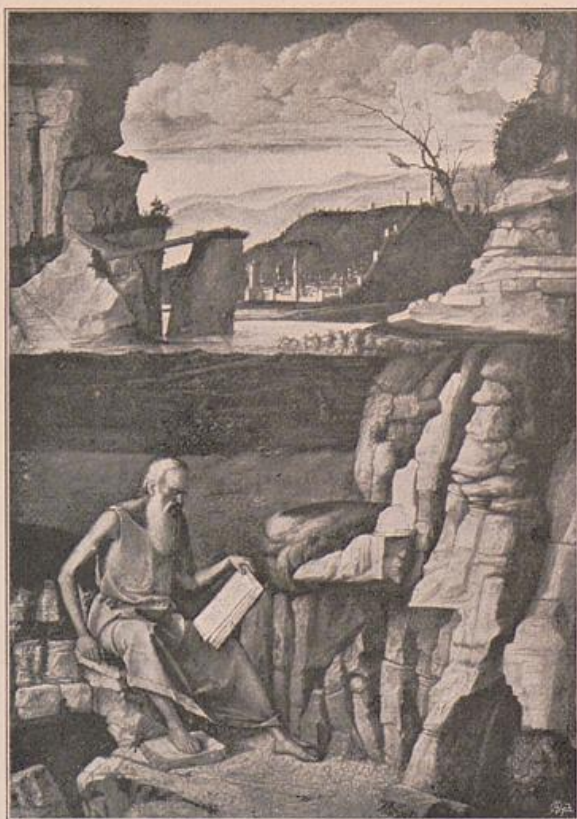
Als im 17. Jahrhundert Domenichino in engster Anlehnung an Tizian die Geschichte wiedererzählte, in einem bekannten Bilde der Pinakothek von Bologna, da war für all diese künstlerische Weisheit der Sinn schon stumpf geworden.

Es braucht nicht besonders gesagt zu werden, dass die Verwertung der landschaftlichen Gründe im Zusammenhang der Figurenwirkung im cinquecentistischen Rom ebensowohl bekannt war als in Venedig.

Was die Landschaft in Raffaels »Fischzug« bedeutet, ist bereits erörtert worden; geht man zum nächsten Teppich, der »Berufung«, so hat man das gleiche Schauspiel: der Gipfel der langgezogenen Hügellinie trifft gerade auf die Cäsur der Gruppe und hilft so leise, aber nachdrücklich mit, die Jünger als eine Masse für sich dem einen Christus gegenüber erscheinen zu lassen. Vgl. die Abbildung auf S. 109. Darf ich aber noch einmal auf ein venezianisches Beispiel greifen, so möchte der Hieronymus des Basaïti (London) im Vergleich mit Tizians entsprechender Figur (in der Brera) den Gegensatz der Auffassung in den zwei Zeitaltern mit aller wünschbaren Deutlichkeit darthun. Dort eine Landschaft, die für sich allein etwas bedeuten soll und in die der Heilige hineingesetzt



Tizian. Die Ermordung des Petrus Martyr.



Basaiti. Hieronymus.

ist ohne irgendwelchen notwendigen Zusammenhang, hier dagegen Figur und Berglinie von Anfang an zusammenerdacht, ein jäher waldiger Hang, der das Aufwärts in der Gestalt des Büssers mächtig unterstützt, der ihn förmlich hinaufreisst, eine Scenerie, die auf diese bestimmte Staffage ebenso angewiesen ist wie umgekehrt.

Und so gewöhnt man sich, die baulichen Hintergründe nicht mehr als eine willkürliche Bereicherung des Bildes zu betrachten, nach dem Grundsatz, je mehr desto besser, sondern man kommt auch hier auf notwendige Verhältnisse Ein Gefühl dafür, dass man mit einer architektonischen Be-

gleitung die Würde menschlicher Erscheinung erhöhen könne, war immer vorhanden gewesen, aber meist wächst das Bauliche den Figuren über den Kopf. Ghirlandajos Prachtarchitekturen sind viel zu reich, als dass seine Figuren eine günstige Folie darin besäßen, und wo es sich um den einfachen Fall der Figur in einer Nische handelt, da wird man erstaunen, wie wenig das Quattrocento auf die wirksamen Kombinationen eingegangen ist. Filippo Lippi treibt es so weit in der Sonderbehandlung, dass seine sitzenden Heiligen der Akademie nicht einmal mit den Nischen der Rückwand korrespondieren, eine Schaustellung des Zufälligen, die dem Cinquecento ganz unerträglich vorgekommen sein muss. Offenbar suchte er den Reiz der Unruhe mehr als die Würde. Wie in ganz anderer Weise Fra Bartolommeo durch Überschneidung der Nische nach oben seinen Helden Grösse zu geben wusste, zeigt der »Auferstandene« im Palazzo Pitti. Auf all die andern Beispiele cinquecentistischer Bauwirkung zurückzukommen, wo

die Architektur wie eine Macht-
äusserung der dargestellten Per-
sonen selbst erscheint, möchte über-
flüssig sein.

Indem wir aber von dem all-
gemeinen Willen sprechen, die Teile
der ganzen Komposition unter sich
in Bezug zu setzen, treffen wir auf
einen Punkt des klassischen Ge-
schmacks, der weit über die Malerei
hinaus zur Kritik der ältern Kunst
aufforderte. Es ist ein sehr charak-
teristisches Vorkommnis, was Vasari
mitteilt, dass man den Architekten
der Sakristeivorhalle von S. Spirito
in Florenz getadelt habe, weil die
Linien der Gewölbeeinteilung nicht
mit den Säulenachsen zusammen-
träfen:¹⁾ die Kritik hätte an hundert
andern Orten auch geübt werden
können. Der Mangel an durchgehen-
den Linien, die Behandlung jedes
Teiles für sich ohne Rücksicht auf
die einheitliche Gesamtwirkung, ist eine der auffallendsten Eigen-
schaften der quattrocentistischen Kunst.

Von dem Moment an, wo die Architektur aus der spielerischen
Beweglichkeit ihres Jugendalters heraustritt, männlich wird, gemessen
und streng, nimmt sie für alle Künste die Zügel in die Hand. Das
Cinquecento hat alles sub specie architecturae aufgefasst. Die plastischen
Figuren an Grabmälern bekommen ihren bestimmten Platz zugewiesen;
sie werden eingerahmt, gefasst und gebettet; da kann nichts mehr ver-
schoben und verändert werden, auch nicht in Gedanken; man weiss,
warum jedes Stück gerade hier ist und nicht ein bisschen weiter oben
oder unten. Ich verweise auf die Ausführungen über Rossellino und
Sansovino auf S. 69 f. Die Malerei erfährt ein Gleiches. Wo sie als
Wandmalerei in Bezug zur Architektur tritt, behält sich diese immer
das erste Wort vor. Was nimmt sich doch Filippino noch für sonder-

¹⁾ Vasari IV. 513 (vita di A. Contucci), wo man auch mit Interesse lesen wird, wie
sich der Architekt entschuldigte.



Tizian. Hieronymus.

bare Freiheiten in den Fresken von S. M. novella. Er zieht den Boden seiner Bühne heraus, so dass die Figuren also teilweise vor der Wandflucht stehen und dann mit den wirklichen Architekturgliedern der Ränder in ein sehr merkwürdiges Verhältnis geraten. Und so macht es auch Signorelli in Orvieto. Die Plastik hat einen analogen Fall in der Thomasgruppe des Verrocchio, wo der Vorgang nicht in der Nische sich abspielt, sondern teilweise auch draussen. Kein Cinquecentist würde das gethan haben; für die Malerei wird es selbstverständliche Voraussetzung, dass sie ihren Raum in der Tiefe der Mauer zu suchen habe und in der Einrahmung muss sie genau sagen, wie sie sich den Eingang ihrer Bühne denke.¹⁾

Des weitern tritt nun die einheitlich gewordene Architektur mit der gleichen Forderung der Einheit an die Wandbilder heran. Schon Lionardo war der Ansicht, dass es nicht anginge, Bild über Bild zu malen, wie das in den Chormalereien Ghirlandajos der Fall ist, wo man gleichzeitig gewissermassen in die verschiedenen Stockwerke eines Hauses hineinsieht.²⁾ Er würde es auch kaum gebilligt haben, überhaupt zwei Bilder nebeneinander an eine Chor- oder Kapellenwand zu malen. Völlig unhaltbar aber ist der Weg, den Ghirlandajo in den zusammenstossenden Bildern der »Heimsuchung« und der »Verwerfung von Joachims Opfer« eingeschlagen hat, wo die Scenerie hinter dem trennenden Pilaster durchgeführt und doch jedes Bild seine besondere Perspektive — und zwar nicht einmal eine gleichartige — bekommen hat.

Die Tendenz, einheitliche Flächen auch einheitlich zu bemalen, ist mit dem 16. Jahrhundert allgemein vorhanden, aber nun nahm man auch das höhere Problem auf, Wandfüllung und Raum zusammenzustimmen, so dass das wohlräumig komponierte Bild gerade für den Saal oder die Kapelle, wo es sich befand, geschaffen zu sein schien und eines aus dem anderen sich erklären musste. Wo das erreicht ist, da entsteht eine Art von Raummusik, ein Eindruck von Harmonie, der zu den höchsten Wirkungen gehört, die der bildenden Kunst vorbehalten sind.

Wie wenig das 15. Jahrhundert auf die einheitliche Behandlung eines Raumes ausging und jedes Stück eben an seiner Stelle aufsuchte,

¹⁾ Nachdem Masaccio hier schon vollkommene Klarheit hatte walten lassen, war im Verlauf des Jahrhunderts der Sinn wieder so weit verdunkelt worden, dass ein rahmenloses Zusammenstossen von Wandbildern in der Ecke vorkommen kann. Es wäre interessant, die architektonische Behandlung der Wandbilder einmal zusammenhängend zu verfolgen.

²⁾ Buch von der Malerei: No. 119 (241).

ist schon gesagt worden. Es kann hier die Betrachtung auch auf die grössern Räume, wie die öffentlichen Plätze ausgedehnt werden. Man frage sich etwa, wie die grossen Reiterfiguren des Colleoni und des Gattamelata aufgestellt sind und ob jemand heutzutage den Mut hätte, sie so ganz unabhängig von den Hauptachsen des Platzes oder der Kirche aufzustellen. Das moderne Urteil ist repräsentiert in den reitenden Fürsten des Giovanni da Bologna in Florenz, aber so, dass noch manches für uns zu lernen übrig bliebe.

Und in allergrösstem Umfang endlich macht sich die einheitliche Raumauffassung da geltend, wo Bauwerk und Landschaft unter einem Gesichtspunkt aufgefasst sind. Es wäre an die Villen- und Gartenanlagen zu erinnern, an die Einfassung ganzer grosser Aussichten u. dgl. Der Barock hat diese Rechnungen in gesteigertem Masstab aufgenommen, allein wer etwa einmal von der hohen Terrasse der unvergleichlich grossartig situierten Villa imperiale bei Pesaro in die Berge gegen Urbino zu gesehen hat, wo das ganze Land dem Schlosse unterthänig gemacht ist, der wird von dem grossen Blick der Hochrenaissance einen Eindruck erhalten haben, der auch durch die kolossalsten Dispositionen der späteren Zeit kaum überboten werden möchte.

Es giebt eine Auffassung der Kunstgeschichte, die in der Kunst nichts anderes sieht als eine »Übersetzung des Lebens« in die Bildsprache und die jeden Stil als Ausdruck der herrschenden Zeitstimmung begreiflich zu machen versucht. Wer wollte leugnen, dass das eine fruchtbare Betrachtungsweise ist? allein sie führt doch nur bis zu einem gewissen Punkt, fast möchte man sagen, nur bis dahin, wo die Kunst anfängt. Wer sich nur an das Stoffliche im Kunstwerk hält, wird vollkommen damit auskommen, allein sobald man mit künstlerischen Werturteilen die Dinge messen will, ist man genötigt, auf formale Momente zu greifen, die an sich ausdruckslos sind und einer Entwicklung rein optischer Art angehören.

So sind Quattrocento und Cinquecento als Stilbegriffe mit einer stofflichen Charakteristik nicht zu erledigen. Das Phänomen hat eine doppelte Wurzel und weist auf eine Entwicklung des künstlerischen Sehens, das von einer besonderen Gesinnung und von einem besonderen Schönheitsideal im wesentlichen unabhängig ist.