



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Universitätsbibliothek Paderborn

Die klassische Kunst

Wölfflin, Heinrich

München, 1899

2. Vereinfachung und Klärung

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

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 blosse 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 trägem 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 Kopfreihe 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 Urteil, 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