



UNIVERSITÄTS-  
BIBLIOTHEK  
PADERBORN

# Universitätsbibliothek Paderborn

## Die klassische Kunst

Wölfflin, Heinrich

München, 1899

3. Bereicherung

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

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

<sup>1)</sup> 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.<sup>1)</sup>

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.<sup>1)</sup>

<sup>1)</sup> 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.<sup>1)</sup>

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.

<sup>1)</sup> 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.<sup>1)</sup> 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.<sup>2)</sup>

<sup>1)</sup> 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.

<sup>2)</sup> 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?<sup>1)</sup> In Venedig mochte das sogar die allgemeine Ansicht sein und man kann zugeben, dass die dortige Malerei allerdings schon Mittel

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

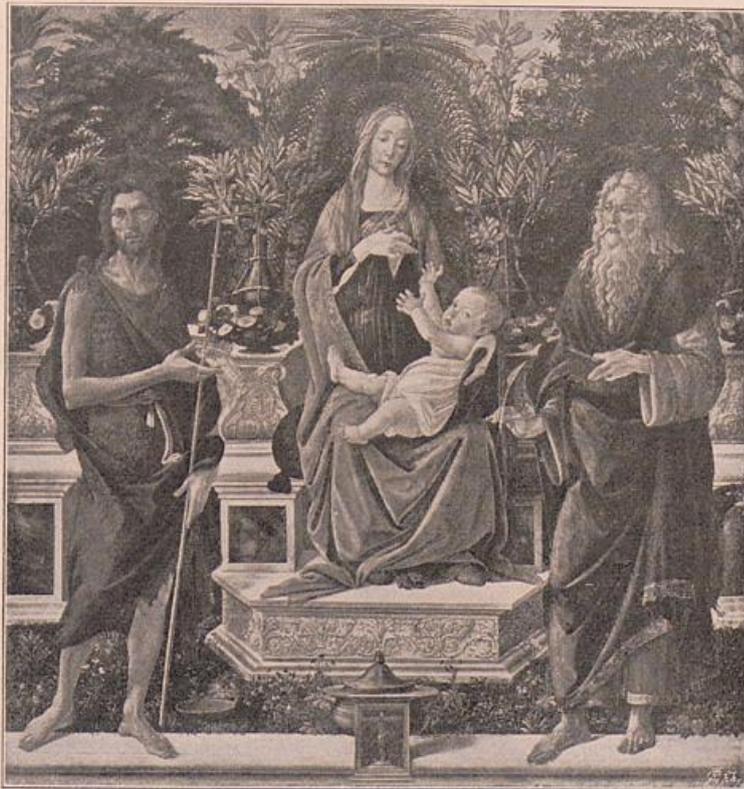
genug besass, das Auge zu beglücken, und es überflüssig finden durfte, nach diesen Reizen der toscanischen Meister auszuspähen. Allein in der florentinisch-römischen Malerei haben die Grossen alle das Problem der dritten Dimension aufgenommen.

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.<sup>1)</sup> 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

<sup>1)</sup> 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.<sup>1)</sup>

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

<sup>1)</sup> 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,<sup>1)</sup> 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

<sup>1)</sup> Buch von der Malerei: No. 59 (70).