



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Die Grundlagen der Zeichnung

Crane, Walter

Leipzig, [1901]

9. Kapitel. Der individuelle Einfluss in der Zeichnung

[urn:nbn:de:hbz:466:1-74132](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-74132)

NEUNTES KAPITEL.

DER INDIVIDUELLE EINFLUSS IN DER ZEICHNUNG.

Wir sprechen gewöhnlich von der antiken Kunst, aber von modernen Künstlern. Strohhalme zeigen an, woher der Wind weht, und anscheinend unbedeutende Gewohnheiten können Veränderungen im Denken und Empfinden verraten, denen eine tiefe Bedeutung zukommt. Das Interesse hat sich jetzt mehr auf die Ausbildung der individuellen Besonderheiten als auf typische Formen konzentriert, während, wie wir gesehen haben, es gerade der letztere Charakterzug ist, der die Kunst der Alten von der unseren unterscheidet. In den grossen monumentalen Werken der asiatischen Völker des Altertums sind die Namen der einzelnen Künstler verloren gegangen, und in der Kunst Aegyptens, Assyriens und Persiens sind sie von geringer Bedeutung, da sie sich an gewisse vorherrschende Typen und Methoden hielten; die meisten ihrer Werke, wie z. B. ihre Wandskulpturen könnten, während sie sich je nach der Nationalität unterscheiden, beinahe von derselben Hand ausgeführt worden sein — einer ägyptischen, assyrischen, persischen, wie gerade der Fall liegen mag. Tennysons Verse über die Natur können hier auf die Kunst angewandt werden:

„So sorgsam für die Art sie scheint,
So sorglos für das Einzelleben“.

9. Kapitel.
Der individuelle Einfluss
in der Zeichnung.

Mit der intellektuellen Regsamkeit Griechenlands und der Entwicklung seiner Macht zum Staate, führte die archaische, rein typische Periode ihrer Kunst, die eine wundervolle Harmonie und Einheitlichkeit besass, zu der individuellen Entwicklung von Künstlern, und ohne Zweifel durch die Verbreitung des Schreibers und der geschichtlichen Erzählung unterstützt, sind uns berühmte Namen überliefert: wie Iktinos, der Erbauer des Parthenon, und Pheidias, sein Bildhauer, dessen Name den Höhepunkt der griechischen Kunst bezeichnet.

Die antike Sage von Daidalos scheint anzudeuten, dass die Kunst bei den alten Griechen stets eine Macht war, und Daidalos, der eine ähnliche Stellung in der Mythologie des Südens einzunehmen scheint wie der Schmied Wieland im Norden, kann der Vertreter ganzer Generationen von Künstlern und geschickten Handwerkern gewesen sein oder sie mit seinem Namen und Rufe gedeckt haben, gemäss der jetzt noch zu beobachtenden Neigung, mittels derer grosse Namen kleinere aufsaugen und ihnen im Laufe der Zeit Werke zugeschrieben werden, die ihnen in Wirklichkeit nicht alle gehören. Der Name wird ein entsprechendes Symbol für eine ganze Periode, Schule oder Gruppe von Arbeitern.

Man kann verstehen, welche Bedeutung die Handwerke auf der ersten Stufe der Kultur besaßen. Der Waffenschmied war der einzige, der in die Geheimnisse des Schmelzens des Metalls, der Bearbeitung von Eisen, Bronze, Erz und Kupfer, Gold und Silber eingeweiht war und die Fähigkeit besass, aus diesen Materialien Gegenstände voller Schönheit zu gestalten, die dann die verehrten oder begehrten Schätze der Tempel und Königspaläste wurden.

Die Erzählungen von den altgriechischen Malern

Apelles und Protogenes beweisen ferner sowohl die Neigung zur Mythenbildung und die alte Vorliebe für Gespräche über Kunst, als auch die alte und beim Volke beliebte Anschauung, dass die Schönheit der Malerei im Verhältnis zu ihrem Täuschungsvermögen stehe, so dass Apelles' realistische Trauben, die nur die Vögel täuschten, wie man glaubte, von Protogenes naturalistischem Vorhang, der die Kritiker anführte, übertroffen wurden. Diese Ueberlieferung scheinen unsere Bühnenmaler noch festzuhalten, wenn sie uns mit jenen wundervollen (mitunter allerdings fürchterlichen) gemusterten seidnen Vorhängen, mit Quasten und Schnüren von ungeahnter Pracht und geheimnisvollem Mechanismus, beschenken.

Die Namen und Werke von Praxiteles und Myron sind denen, die sich mit der antiken Skulptur beschäftigen, wohlbekannt, und diese sind nur die am hellsten strahlenden Sterne unter einer Menge von anderen weniger ausgezeichneten oder weniger von der allgemeinen Meinung begünstigten. Und doch kennen wir die Aphrodite von Melos nur unter dem Namen der Insel, auf der sie entdeckt wurde.

Wir wissen, dass die griechischen Vasenmaler häufig ihre Zeichnungen mit ihrem Namen versahen, und dieser Umstand hat der historischen Kritik und Einteilung auf diesem interessanten und schönen Gebiet der griechischen Zeichnung wesentliche Hilfe geleistet, wie es Fräulein Jane E. Harrison in ihren Schriften so geschickt gethan hat.

In der byzantinischen und frühmittelalterlichen Periode bemerken wir wiederum eine grossartige Entwicklung der typischen, symbolischen und tief bedeutsamen Kunst in der Architektur und Dekoration, aber wiederum sind Namen und individuelle Künstler meistens in Vergessenheit geraten. Wir wissen

9. Kapitel.
Der individuelle Einfluss
in der Zeichnung.

9. Kapitel.
Der individuelle Einfluss
in der Zeichnung.

z. B. nicht, wer die Zeichner der herrlichen Mosaiken in Ravenna waren.

Mit dem Aufkommen der Malerei in Italien im dreizehnten Jahrhundert entstand dagegen ein persönlicher und individueller Kunsttypus, in dem Namen ausserordentliches Interesse erhielten. Dies wurde ohne Zweifel durch die Rivalität der Städte genährt, von denen jede einzelne unter ihrer eigenen Herrschaft unabhängig, jede Gemeinde stolz und bemüht war, in dem Glanze und der Schönheit der Kunst die benachbarte Gemeinde zu übertreffen. Dies führte zu einem heilsamen Wettstreit unter den Künstlern und sehr schönen Ergebnissen, da sich in den grossen öffentlichen Denkmälern, den Rathäusern und Kirchen überreiche Gelegenheit für die höchste Ausübung der Kunst des Baumeisters, Malers und Handwerkers bot.

Das alte System, dass ein Meister mit seinen Schülern in seiner Werkstatt oder seinem Atelier arbeitete, herrschte vor. Man konnte die Kunst des Malens von Beginn an lernen, dem Reiben der Farben, dem Zubereiten der Leinwand, dem Mischen der Farben, dem Zeichnen der Kartons, dem Vergrössern der Zeichnung für Wandmalerei, dem Malen ornamentaler Umrahmungen und des dekorativen Details, das Verzieren von Stuckwerk, das Vergolden, die Miniaturmalerei und das Verzieren von Büchern, Altären, Wirtshausschildern, Schränken, vielleicht Stickerei- und Gewebemuster, Fahnen, Schau- und Prachtgeräte — all das konnte, vielleicht unter einem Meister, ausgeführt werden. Der Begriff Maler war damals noch nicht in dem Sinne spezialisiert, dass man entweder den Stubenmaler oder den Staffeleimaler darunter verstanden hätte. Ein Lehrling musste seinen Beruf gründlich und praktisch in dem eigentlichen Sinne

des Wortes erlernen, und es hing von seiner persönlichen Fähigkeit und Begabung ab, ob er ein Meister werden sollte, dessen Name in das goldene Buch des Nachruhms eingetragen wurde, um künftigen Kunsthistorikern als Markstein zu dienen.

9. Kapitel.
Der individuelle Einfluss
in der Zeichnung.

Die romanhaften Erzählungen und Episoden aus dem Leben der Maler, die auf uns gekommen sind, sind stets interessant und in Italien, das der Mittelpunkt des künstlerischen Lebens vom vierzehnten bis zum Ende des sechzehnten Jahrhunderts war, finden wir eine überreiche Fülle von Ueberlieferungen dieser Art.

Hierher gehört z. B. jene hübsche Erzählung von Cimabue von Florenz, die sich zuerst bei Lorenzo Ghiberti (der im Jahre 1378 geboren war) findet, dass dieser auf einer Reise im Thale von Vespignano ungefähr vierzehn Meilen von Florenz den jungen Giotto als Schäferknaben traf, wie er das Bild eines seiner Schafe auf ein glattes Stück Schiefer mit einem spitzen Stein zeichnete, und ihn als seinen Schüler mit nach Florenz nahm.

Cimabue gilt gewöhnlich als derjenige, der zuerst eine neue Bahn in der Richtung nach grösserer Freiheit und Natürlichkeit eingeschlagen hat, als der erste, dessen Werke eine starke Individualität aufweisen und sich von den engen und genau vorgeschriebenen Regeln der byzantinischen Schule losmachte, die die älteste italienische Malerei der christlichen Zeit kennzeichnet. Diese war in der That durch die griechische Kirchenmosaikzeichnung beeinflusst, die beinahe als die Windeln der mittelalterlichen Malerei in Italien betrachtet werden kann.

Cimabue
1240—1302.

Sein Altargemälde für die Kirche von Santa Maria Novella wurde in einer Prozession durch Florenz nach der Kirche getragen — ein Gegenstand, der den

9. Kapitel.
Der individuelle Einfluss
in der Zeichnung.

Vorwurf für Lord Leightons wohlbekanntes und schönes dekoratives, leider zu wenig beachtetes Erstlingswerk geliefert hat.

Sein (Cimabues) Porträt in einem weissen gestickten Kleide mit einer Haube erscheint in einer Gruppe mit Giotto und anderen berühmten Zeitgenossen, die Petrarca und Laura umgeben, auf einem Freskogemälde von Simone Memmi, einem zeitgenössischen Künstler, an der Wand der Cappella dei Spagnoli in Santa Maria Novella.

Giotto
1276—1336.

Doch den eigentlichen Wendepunkt bezeichnet Giotto. Er kam geradewegs vom Leben ausserhalb der Stadt, von den einfachen ländlichen Beschäftigungen eines Hirtenknaben, und es war bezeichnend, dass er der erste war, der einen neuen Geist in die Kunst einführen sollte. Natürliche Schlichtheit und Unmittelbarkeit der Empfindung, das Vermögen der dramatischen erzählenden Malerei, Würde und Einfachheit des Stils und dekorative Schönheit — das waren einige der Vorzüge, mit denen Giotto das Gebiet der älteren italienischen Kunst bereichern sollte.

Er war mit Dante befreundet, der ihm seinen Tribut in den wohlbekannten Versen aus dem „Purgatorio“ zollt:

. . . Durch Cimabue ward
Zum Meister er der Malerei, und nun
Tönt's Giotto überall; sein Name schwand.

Und Giotto hat uns ein interessantes Porträt von dem Dichter hinterlassen auf der Wand der Podestà oder des Ratssaales von Florenz, seinem ersten bekannten Werke. Giotto war in der That ein Mitschüler von Dante bei demselben Lehrer, Brunetto Latini, da Cimabue ihm die ganze gelehrte und künstlerische Bildung seiner Zeit gab. Giottos Ruhm als Maler verbreitete sich über ganz Italien, seine Dienste



Simone Memmi.
Fresko mit den
Porträts von Ci-
mabue, Giotto und
Zeitgenossen.
Florenz. Kloster
von Santa Maria
Novella. Nach
einer Photo-
graphie von Ali-
nari.

Giotto. Porträt
Dantes. Florenz.
Palast der Signo-
ria. Nach einer
Photographie
von Alinari.





Giotto. Fresko.
Arenakapelle,
Padua. Nach
einer Photo-
graphie von
C. Naya.

wurden von der Kirche sowie von reichen und hochstehenden Personen in Anspruch genommen.

Es giebt eine wohlbekannte Anekdote, die Zeugnis von der Geschicklichkeit und Sicherheit seiner Hand ablegt. Als ihn einmal ein Abgesandter des Papstes Bonifatius VIII. besuchte, um eine Probe seiner Meisterschaft zu sehen, nahm Giotto ein Stück Papier und zeichnete einen Kreis in einem Zuge ohne Zirkel.

Der päpstliche Abgesandte war enttäuscht, nicht ein schöneres Bild zu erhalten; aber der Beweis war überzeugend, und die Erzählung ging in ein Sprichwort über, das weite Verbreitung fand: „Runder als das O von Giotto — più tondo che l'O di Giotto.“

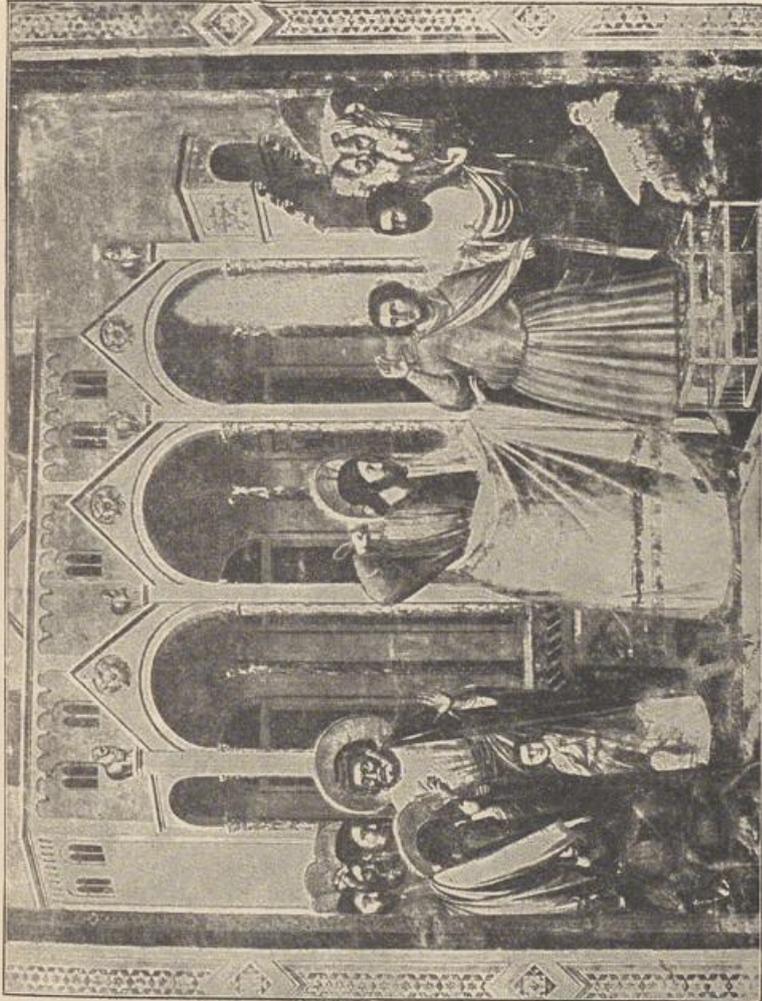
Die Fresken der Arenakapelle in Padua, die in fünfzig viereckigen Abteilungen die Geschichte Christi und der Maria darstellen, gehören zu Giottos berühmtesten Werken. Die Fresken der gewölbten Decke der Unterkirche von Assisi sind ebenfalls sehr schön.

Frau Jameson sagt in ihrem Werke über „Die älteren italienischen Maler“: „Ueber dem Grabe des heiligen Franciscus stellte der Maler die drei Gelübde des Ordens — Armut, Keuschheit und Gehorsam — dar und auf dem vierten Gemälde den Heiligen in seiner Verherrlichung auf dem Throne sitzend, umgeben von den himmlischen Heerscharen.“

„Die Erfindung der Allegorien, unter denen Giotto die Gelübde des Heiligen — seine Vermählung mit der Armut — die Keuschheit belagert in ihrer Felsenburg — und den Gehorsam mit Zügel und Joch — wird von der Ueberlieferung Dante zugeschrieben“.

Er war sowohl Baumeister und Bildhauer als Maler, und der Entwurf des schönen Glockenturmes des Domes zu Florenz geht auf ihn zurück.

Cimabues und Giottos Zeitgenosse, der Bildhauer



Giotto. Fresko.
Arenakapelle,
Padua. Nach
einer Photo-
graphie von
C. Naya.

Giotto. Keuschheit. Assisi. Nach einer Photographie von Alinari.





Giotto. „Gehorsam.“ Assisi. Nach einer Photographie von Alinari.

9. Kapitel.
Der individuelle Einfluss
in der Zeichnung.

Niccolo Pisano war ein anderer hervorragender Künstler der italienischen Frührenaissance. Er soll durch das Studium der antiken Plastik angeregt worden sein. Man nennt einen Sarkophag mit Phaidra und Hippolytos, der durch die Lebendigkeit und Bewegung in seiner Darstellung die Eigenart seiner Werke bestimmt habe. Die dramatische Lebensfülle, die er seinen Figuren einhauchte, war sicher ausserordentlich, wie seine berühmte Kanzel in Pisa beweist. Es lag zwar die Gefahr nahe, die monumentale Würde und Ruhe zu verlieren, aber es bedeutete eine Rückkehr zur Natur und Lebenswahrheit nach einer langen Periode des Zwanges und der Ueberlieferung, die nun verschwanden.

Die Renaissance war daher heilsam und notwendig; doch lag es in der Natur der Sache, dass die Maler von ihr den meisten Vorteil zogen und dass die Malerei die leitende und volkstümliche Kunst wurde, weil sie am unmittelbarsten und innigsten zum Gemüte sprach und der Kreis ihrer Freunde und Darstellungen der weiteste war.

Andrea Orcagna 1310.

In Bezug auf die dramatische Eindringlichkeit des Entwurfs und den Ernst der Zwecke zeichnet sich Orcagna unter den älteren florentinischen Malern aus. Andrea Orcagna war der Sohn eines Goldschmieds in Florenz. Die Goldschmiede des vierzehnten und fünfzehnten Jahrhunderts waren gewöhnlich vortreffliche Zeichner und wurden nicht selten Maler, wie es bei Francia, Ghirlandajo, Verrocchio, Andrea del Sarto der Fall war. Die Anfangsgründe seiner Kunst erlernte Orcagna in der Werkstatt seines Vaters. Er war vor 1310 geboren und malte 1332 im Campo Santo. Sein berühmtestes Werk war das Freskogemälde, das man jetzt noch an der Wand des Campo Santo in Pisa erblickt, der „Triumph des



Niccolo Pisano.
Kanzel, Pisa,
Baptisterium.
Nach einer
Photographie
von Alinari.

9. Kapitel.
Der individuelle Einfluss
in der Zeichnung.

Todes“.*) Es stellt uns unter den scharfen Gegensätzen von Leben und Tod, Lust und Schmerz, Prunk und Hoffart und Armut das strenge Leben des Heiligen und das lustige Leben des Vergnügungssüchtigen dar. Eine in die Augen fallende Schar von Jägern zügelt ihre Rosse beim Anblick einiger hässlichen Särge, in denen hochstehende und prachtliebende Persönlichkeiten in verschiedenen Stadien des Verfalls liegen. Grotesk gestaltete Teufel werfen einige Gottlose in eine feurige Grube. So macht der Maler die alte Moral eindringlich. So malt er die scharfen Gegensätze von Leben und Tod, wie das kurze, lustige, das sorglose, weltliche und das reiche, mächtige Leben schliesslich im Tode gleich sind, während das höhere geistige Leben und die Tugenden der Selbstverleugnung und Aufopferung durch das fromme, einfache Leben der Mönche dargestellt werden.

Solche Vorwürfe waren das ganze Mittelalter hindurch beliebt, und es mag daran erinnert werden, dass Petrarca um diese Zeit seine „Triumphe“ schrieb, von denen einer den Titel „Der Triumph des Todes“ führt.

Ein heiterer Geist zeigt sich in der Kunst Benozzo Gozzolis (geboren um das Jahr 1424), einem Schüler Fra Angelicos, erfüllt von Liebe zur Natur, zu Bäumen, Blumen und Tieren, voll von dekorativer Schönheit, einem Gefallen an schönen, ummauerten Städten, an geschmückten Kleidern, an anmutigen, frischen Gesichtern von Jünglingen und Mädchen. Es ist die Lebensfreude ohne den Schatten des Todes, wie sie sich in den Visionen eines heiteren Geistes ausspricht, der das alte heidnische Leben und die neuen christlichen Ideale vereinigt und sie in einer Welt voll Schönheit versöhnt.

*) Die neuere Forschung spricht Orcagna dieses Gemälde sowie das ebenfalls im Campo Santo befindliche „Jüngste Gericht“ ab. (Anm. des Uebers.)



Orcagna.
„Triumph des
Todes.“
Fresko-
gemälde.
Campo santo.
Pisa. Nach
einer Photo-
graphie von
Alinari.

Benozzo Gozzoli.
Riccardikapelle,
Florenz. Nach
einer Photographie
von Alinari.





Benozzo Gozzoli.
„Reise der Ma-
gier.“ Fresko.
Riccardikapelle,
Florenz. Nach
einer Photo-
graphie von
Alinari.

9. Kapitel.
Der individuelle Einfluss
in der Zeichnung.

In den Fresken der Riccardikapelle in Florenz stellt Benozzo mit liebevoller Naturwahrheit die mediceischen Fürsten dar, wie sie in glänzender Ausrüstung zur Jagd in ein waldiges Gebirgsland ausreiten, wie man es in der Umgebung von Florenz findet. Der Vorwurf war „Die Anbetung der Magier“, die an den Seitenwänden dargestellt war, und die „Geburt“, die ihren Platz über dem Altare fand. Man sieht, wie sich der Zug der Könige mit ihren Gaben über die Hügel der reichen und mannigfaltigen Landschaft windet, untermischt mit Gruppen wie die der Fürsten, unter denen Lorenzo der Prächtige und Porträts des Malers, seiner Freunde und Zeitgenossen erscheinen.

Die frischen, jugendlichen Gesichter sind erfüllt von Lebenslust und Lebensfreude. Die Pferde kurbettieren und bäumen sich in stolzer Haltung, und die Hunde verfolgen den fliehenden Hirsch wie zum angenehmen Zeitvertreib.

Ebenfalls in derselben Kapelle führt er uns jene anmutige Gruppe knieender Engel vor Augen. Oder er erzählt uns in San Gimignano die Geschichte vom Turmbau zu Babel, von Noah, vom heiligen Augustinus mit derselben Heiterkeit und Freude an nebensächlichem Beiwerk und Ornament.

Sandro Botticelli (Alessandro Filipepi),
um 1472.

Eine andere sehr ausgeprägte malerische Individualität, die den Geist jener Zeit atmete, die mitten inne stand zwischen dem mittelalterlichen Empfinden und dem wiederbelebten Heidentum und dem Humanismus der klassischen Renaissance, war Botticelli. Er war ein Schüler des Malers und Mönches Fra Filippo Lippi und war in Florenz um die Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts thätig. Er war einer von den Malern, die im Jahre 1471 von Papst Sixtus II. nach Rom berufen wurden, um die Wände der Sixtinischen Kapelle zu bemalen. In Lionardo da Vincis Abhand-



Benozzo Gozzoli. Riccardikapelle. Florenz. Nach einer Photographie von G. Brogi.

Benozzo Gozzoli, Riccardikapelle, Florenz. Nach einer Photographie von G. Brogi.





Sandro Botticelli.
Einzelfiguren aus
der „Anbetung
der Magier“.
Florenz, Uffizien.

9. Kapitel.
Der indivi-
duelle Einfluss
in der Zeich-
nung.

lung von der Malerei wird von ihm als „unserem Freunde Botticelli“ gesprochen; aber im Vergleich mit den von der Posaune des Ruhmes öfter verkündeten Namen ist die Schönheit seiner Werke verhältnismässig lange unbeachtet geblieben.

Das jetzt allgemein bewunderte und höchst poetische und schöne Werk „Allegorie auf den Frühling“ in der Akademie zu Florenz hing vor etwa fünfundzwanzig Jahren in einem dunklen Winkel; endlich aber und wahrscheinlich vorzugsweise dank englischem Geschmack und englischer Kritik hat es eine bevorzugte Stelle erhalten, und wird beständig kopiert. Die Frauengestalt, nach der, wie man annimmt, das Gemälde seinen Namen trägt, steht in der Mitte einer Gruppe von Orangenbäumen, der Boden ist mit Blumen bedeckt, unter denen die Lilien von Florenz sichtbar sind; Zephyros schwebt über die Erde, und seinem Munde entfallen Blumen; neben ihm schwebt Flora oder der Frühling, in einem schönen und blumengestickten Kleide, und trägt Rosen in ihrem Schosse, die sie herumstreut. Ferner erblickt man die Gruppe der drei tanzenden Grazien, während Hermes als der Herold des Frühlings den Zug leitet. Man nimmt an, dass das Bild einen Teil einer Folge von vier Gemälden bildet. Das zweite Gemälde, „Sommer“ genannt, das Aphrodite darstellt, wie sie in ihrer Muschel aus dem Meere auftaucht, mit einer bekleideten Gestalt, die ihr ein Gewand überwirft, sowie sie das grasige Ufer betritt, befindet sich in der Uffziengalerie. In derselben Galerie hängt auch eine beachtenswerte Allegorie, „Die Verleumdung“, während unsere Nationalgalerie eine charakteristische Madonna mit dem Kinde und Engeln besitzt. Botticellis Madonnen zeichnen sich stets durch einen eigenartigen Ausdruck von gedankenvollem Ernst und einer Empfindung aus, die



Sandro Botticelli. „Frühling.“ Akademie zu Florenz.

9. Kapitel.
Der individuelle Einfluss
in der Zeichnung.

Andrea Mantegna, 1431 bis
1506.

von denen anderer Maler abweicht. Es existiert auch eine reizende kleine „Geburt“ mit einem Engelreigen nebst einer wahrhaft glänzenden himmlischen Vision. Botticelli zeichnete auch Illustrationen zu Dante.

Ein strengerer und entschiedener klassisch gesulter Geist, der aber eine gewisse nordische Härte zeigt, ist Mantegna, der im Jahre 1431 in der Nähe von Padua geboren war. Er stammte, wie es heisst, von sehr armen und niedrigen Eltern ab, und gleich seinem grossen Vorgänger Giotto hütete Mantegna die Schafe. Von seinem Jugendleben ist wenig bekannt, doch findet man ihn später als Schüler Francesco Squarciones, eines paduanischen Malers, der aber als Lehrer einen grossen Ruf hatte, da seine Schule damals in ganz Italien die am weitesten vorgeschrittene war und seine Schüler die Zahl von hundertsiebenunddreissig erreichten. Er war ein begeisterter Anhänger der Antike und bereiste Italien und Griechenland, um Denkmäler der antiken Kunst aufzusuchen; von den Skulpturen, die er nicht kaufen oder fortschaffen konnte, verschaffte er sich Abgüsse oder Kopien, so dass Mantegna unstreitig das Studium der klassischen Skulptur, das einen so ausgesprochenen Einfluss auf seine Zeichnung ausübte, ausserordentlich erleichtert wurde.

Er scheint auch unermüdlich thätig gewesen zu sein und zeichnete mit grossem Eifer nach den Statuen, Büsten, Basreliefs und architektonischen Ornamenten, die er in Squarciones Schule vorfand. „Im Alter von siebzehn Jahren malte Andrea sein erstes grosses Bild für die Kirche von Santa Sofia in Padua (jetzt verloren gegangen), und im Alter von neunzehn Jahren beteiligte er sich an der Ausmalung der Kapelle des heiligen Christoph im Eremitenklöster, wobei er an der Wölbung die vier Evangelisten darstellte.“ Er

soll diesen heiligen Männern die Miene und Haltung von griechischen oder römischen Philosophen gegeben und so den Typus geschaffen haben, der in der That von Raffael weiter ausgebildet und dann späterhin

9. Kapitel.
Der individuelle Einfluss in der Zeichnung.



Mantegna.
Nach dem Bronzedenkmal in der Kirche von San Andrea in Mantua. Nach einer Photographie von C. Naya.

von den Renaissancekünstlern gewöhnlich übernommen wurde.

Eine merkwürdige Veränderung oder Mischung mit anderen Elementen und einem abweichenden Empfinden, das den kalten und starren Klassicismus

9. Kapitel.
Der individuelle Einfluss
in der Zeichnung.

etwas milderte, scheint in Mantegnas Schaffen ungefähr seit seiner Verbindung mit dem venetianischen Maler Jacopo Bellini, dem Vater der zwei grösseren Bellinis (Giovanni und Gentile), dessen Tochter Nicolosia er um diese Zeit (1450) heiratete, eingetreten zu sein. Diese Heirat mit der Tochter von Squarcione Nebenbuhler, als der Bellini galt, und Mantegnas Freundschaft mit ihm, scheint Squarcione verletzt zu haben und zog ihm eine Entfremdung und sogar offene Feindschaft von seiten seines ersten Lehrers zu, was ihn vielleicht veranlasste, Padua zu verlassen. Er malte einige Fresken in Verona, wurde von Ludovico Gonzaga nach Mantua eingeladen und trat endlich ganz in den Dienst dieses Fürsten. Von Papst Innocenz VIII. wurde er nach Rom eingeladen, um eine Kapelle im Belvedere des Vatikans auszumalen, die Pius VI. im vergangenen Jahrhundert abreißen liess, um Platz für sein neues Museum zu schaffen. Dies war ganz in der unbarmherzigen Art der Päpste, die keine Wandmalereien schonten, seitdem die schönen Fresken aus der Frührenaissance von Melozzo da Forli entfernt worden waren, um Raffaels und Giulio Romanos Fresken in den Stanzen Platz zu machen.

Es existiert eine Anekdote von der Zurückhaltung Mantegnas, die ihn in Verbindung mit einem angeborenen feinen Benehmen persönlich ausgezeichnet zu haben scheint. Während er für Papst Innocenz VIII. arbeitete, traf es sich, dass die Bezahlungen für die Arbeiten nicht mit der wünschenswerten Pünktlichkeit geleistet wurden; als der Papst den Künstler eines Tages bei seiner Arbeit besuchte, fragte er ihn nach der Bedeutung einer weiblichen Gestalt, die er auf dem Gemälde dargestellt hatte. Andrea antwortete, er habe versucht, die „Zurückhaltung“ darzu-

stellen. Der Papst verstand ihn sogleich und entgegnete: „Wenn Ihr die ‚Zurückhaltung‘ in passender Gesellschaft darstellen wollt, so müsst Ihr ihr die ‚Geduld‘ begeben.“ Andrea verstand den Wink und sagte nichts mehr. Es gewährt einem Befriedigung, wenn man erfährt, dass am Ende der Papst ihn nicht nur bezahlte, sondern sich auch ausserdem „freigebig“ erwies.

Schliesslich kehrte Mantegna nach Mantua zurück, wo er sich ein prächtiges Haus baute, das er innen und aussen eigenhändig ausmalte und in dem er hochgeachtet und geehrt bis zu seinem Tode im Jahre 1506 lebte. Er wurde in der Kirche seines Schutzheiligen Andreas beigesetzt, wo sein Denkmal in Bronze und mehrere Gemälde von ihm noch heute zu sehen sind.

Der berühmte Fries „Der Triumphzug Julius Caesars“, der sich jetzt in Hampton Court Palace befindet, nachdem er von König Karl I. dem Herzog von Mantua abgekauft worden war, war von Mantegna anfangs für den Saal des Palastes von San Sebastiano in Mantua entworfen und im Jahre 1488 begonnen worden, ehe er nach Rom ging; er beendete ihn nach seiner Rückkehr im Jahre 1492. Der Fries besteht aus neun Gemälden oder Abteilungen: „sie sind in Temperafarben auf geköperter Leinwand gemalt, die in Rahmen gespannt und ursprünglich an der Wand befestigt war, während mit Arabesken verzierte Pilaster die Abteilungen voneinander trennten.“

Alfred Marks hat vor einigen Jahren eine Reihe Photographien davon herausgegeben, aber sie sind nicht recht klar. Es existiert eine gute Reihe italienischer Holzschnitte in Helldunkel von den Zeichnungen, ausgeführt von Andrea Andreani, während der Fries sich im Palast von Mantua befand; sie wurden zu

9. Kapitel.
Der individuelle Einfluss
in der Zeichnung.

9. Kapitel.
Der individuelle Einfluss
in der Zeichnung.

verschiedenen Zeiten auf verschiedene Art und mit sehr verschiedenem Erfolge geschnitten.

Die ganze Zeichnung ist ausserordentlich reich und prächtig und von erstaunlicher zeichnerischer Kraft und Beherrschung des Details der Erfindung, das so charakteristisch für Mantegna ist.

„In der ersten Abteilung erblicken wir die Spitze des Zuges: Trompeten, brennende Fackeln, Fahnen, die von den siegreichen Soldaten hoch einhergetragen werden.

„In der zweiten werden die Statuen der Götter aus den feindlichen Tempeln fortgeschafft; Sturmböcke, Kriegsgeräte, Haufen von glänzenden Waffen, die auf den Schultern der Männer getragen oder hoch auf Wagen gefahren werden.

„In der dritten Abteilung glänzendere Trophäen ähnlicher Art: grosse mit Goldmünzen gefüllte Gefässe, Dreifüsse u. s. w.

„In der vierten noch mehr Trophäen dieser Art, mit blumengeschmückten Opferstieren.

„In der fünften kommen vier mit Blumen- und Fruchtgewinden geschmückte Elefanten, die auf ihrem Rücken kostbare Leuchter tragen und von schönen Jünglingen gelenkt werden.

„In der sechsten sind Gefässe tragende Männer dargestellt, andere tragen die Waffen der Besiegten.

„Die siebente zeigt uns die unglücklichen Gefangenen, die entsprechend der barbarischen römischen Sitte bei solchen Gelegenheiten dem Spott und Uebermut der Menge ausgesetzt waren. Hier befindet sich eine Gruppe weiblicher Gefangener aller Altersstufen, unter ihnen eine niedergeschlagene Gestalt, die einer Braut gleicht, eine Frau, die ihre kleinen Kinder trägt, und eine Mutter mit ihrem kleinen Knaben, der den Fuss hochhebt, als habe er ihn sich verletzt.

„In der achten haben wir eine Gruppe von Sängern und Musikern vor uns.

„In der neunten und letzten erscheint der Sieger, Julius Caesar, auf einem prächtigen, reich mit Skulpturen geschmückten Wagen: er ist mit einer Schar Männer umgeben, unter denen man einen Jüngling

9. Kapitel.
Der individuelle Einfluss in der Zeichnung.



Andrea Mantegna. Teil des Triumphzuges Julius Cäsars“. Nach dem Holzschnitt von Andrea Andreani.

erblickt. der eine Fahne mit den stolzen Worten: ‚Veni, vidi, vici — ich kam, sah, siegte‘ in die Höhe hält.“

Die Sorgfalt und wissenschaftliche Genauigkeit der Zeichnung ist ebenso bemerkenswert als der Reichtum der Ausführung. Da die Perspektive sorgfältig beobachtet ist und die Figuren in Wirklichkeit von oben gesehen sind, so herrscht in dem Werke

9. Kapitel.
Der individuelle Einfluss
in der Zeichnung.

trotz aller Pracht und trotz der verschiedenen Elemente, aus denen die Zeichnung zusammengesetzt ist, eine gewisse Zurückhaltung und monumentale Strenge vor, welche seine Würde bewahrt.

Als Rubens sich 1606 in Mantua aufhielt, war er von der Vortrefflichkeit des Werkes überrascht und fertigte in seiner Art eine Kopie von einem der Bilder an, die sich in der Nationalgalerie befindet; doch verlor sich die eigentümliche Würde, Heiterkeit und der dekorative Charakter des mantegnaschen Werks in dem etwas blühenden und pomphaften Stile des späten flämischen Meisters; aber es unterliegt keinem Zweifel, dass Rubens eine aufrichtige Bewunderung für das Werk hatte und Karl I. beim Ankaufe desselben behilflich war.

Unter Mantegnas Hauptwerken kann die „Madonna della Vittoria“ namhaft gemacht werden, jetzt im Louvre, gemalt als Altarbild für die vom Markgrafen von Mantua zur Erinnerung an den Rückzug Karls VIII. aus Italien erbaute Kirche, ferner die Kreuzigung, ebenfalls im Louvre, die des Künstlers eigenes Porträt in der halb lebensgrossen Figur des von vorn gesehenen Soldaten enthält, die schöne Allegorie der vor der Weisheit, Keuschheit und Philosophie fliehenden Laster, der schöne Parnass, die alle für Isabella von Este gemalt wurden und die Wände eines Zimmers ihres Palastes in Mantua schmückten, wie man vor kurzem entdeckte. Armstrong hat eine schöne Nachbildung einer Seite dieses Zimmers in grossem Massstabe im South Kensington-Museum aufgestellt, um die vollständige dekorative Wirkung der Allegorien Mantegnas (die durch Kopien vertreten sind) zu zeigen. Man darf jedoch weder die wundervolle Beschneidung in Florenz noch die thronende Jungfrau mit dem Kinde in unserer Nationalgalerie vergessen.

Neben diesen Gemälden existiert noch eine Menge Zeichnungen, Entwürfe, selbstgeschnittene Platten (eine Kunst, die er im Alter von sechzig Jahren erlernte). Diese umfassen die fünfte, sechste und siebente Abteilung seines „Triumphzuges Julius Caesars“.

Vielleicht der grösste individuelle Geist der italienischen Renaissance war Lionardo da Vinci, der sich in so verschiedenen Gebieten der Wissenschaft und der Kunst so hervorragend auszeichnete; während er sich jedoch die gesamte philosophische und wissenschaftliche Bildung seines Zeitalters aneignete und über sie hinausging, in fast allen Richtungen Versuche anstellte und zu gleicher Zeit Baumeister, Chemiker, Ingenieur, Musiker, Dichter war, beruht sein Ruhm heute auf seinen Meisterschöpfungen in der Malerei, die sich durch einzigartige Feinheit, höchste Vollendung und geistigen und poetischen Gehalt auszeichnen. Er war in Vinci geboren, wovon er seinen Namen hat, in der Nähe von Florenz, diesem Athen des Mittelalters, in dem unteren Arnothale, an der Grenze des Gebiets von Pistoia. Sein Vater war Rechtsanwalt, nicht reich, aber imstande, seinem Sohn den Vorteil der besten Lehrer in Wissenschaft und Kunst jener Zeit zu gewähren. Er war Schüler Verrocchios (berühmt durch sein herrliches ehernes Reiterstandbild Colleonis in Venedig), der selbst die Künste des Bildhauers, Erzgiessers und Malers in sich vereinigte. Es existiert eine Anekdote, dass Lionardo als Jüngling beauftragt wurde, einen Engel in einem Gemälde von Verrocchio zu malen und seinen Meister so übertraf, dass dieser sich nie mehr mit der Malerei beschäftigte.

Eine wunderbare phantastische Begabung, die sich in Lionardos Werken, namentlich in seiner Vorliebe für die Erfindung von Grottesken, zeigt, offen-

9. Kapitel.
Der individuelle Einfluss
in der Zeichnung.

Lionardo da Vinci 1452 bis 1519.

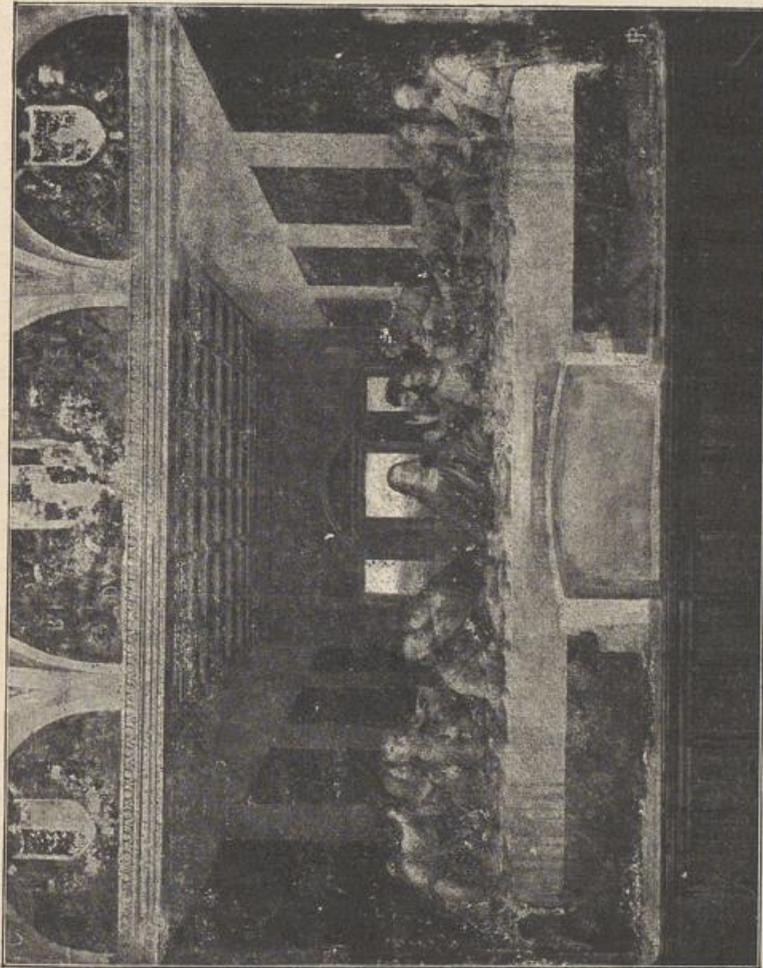
9. Kapitel.
Der individuelle Einfluss
in der Zeichnung.

bart sich in der Erzählung vom Feigenbaum. Ein Bauer auf seines Vaters Gute fällt einen alten Feigenbaum und brachte ein Brett von dem Stamme, worauf er etwas für sein Haus gemalt haben wollte. Lionardo entschloss sich, etwas Furchtbares und Auffallendes zu machen — etwas Schreckenerregendes und Schönes, das mit dem mythischen Medusenhaupt wetteifern sollte, und unterstützt durch seine naturgeschichtlichen Studien und die Reptilien, die er gesammelt hatte, brachte er eine Art Ungeheuer oder Chimaira hervor, das seinen Vater in Schrecken setzte und deswegen zu gut für das Bauernhaus betrachtet wurde; es wurde später teuer verkauft. Der Bauer wurde überredet, auf seinen Feigenbaum zu verzichten, und mit einem hölzernen Schild, auf dem ein von einem Pfeile durchbohrtes Herz gemalt war, abgefunden.

In einem Briefe an den Herzog von Mailand, der ihn an seinen Hof eingeladen hatte, schildert er seine künstlerischen Fähigkeiten folgendermassen: „Ich verstehe die verschiedenen Arten der Bildhauerei in Marmor, Erz und Terracotta. Auch in der Malerei halte ich mich jedem für ebenbürtig, er mag sein, wer er will.“

Von seinen Gemälden ist das durch Stiche bekannteste das „Abendmahl“, das auf der Wand des Refektoriums des Dominikanerklosters von der Madonna delle Grazie zu Mailand im Laufe zweier Jahre, 1496 bis 1498, gemalt wurde — aber das Fresko hat durch Zeit und Restauration gelitten, und jetzt ist nur wenig von ihm übrig. Es existiert eine schöne Studie des Kopfes Christi.

Das Gemälde der Jungfrau in den Felsen und das Porträt — Madonna Lisa del Gioconde im Louvre zeigen die Eigentümlichkeiten seiner Malerei, die cha-



Lionardo da
Vinci. Fresko.
„Das Abend-
mahl“. Nach
einer Photo-
graphie von
G. Brogi.

9. Kapitel.
Der individuelle Einfluss
in der Zeichnung.

rakteristische Feinheit des Ausdrucks, geheimnisvolles Wesen und wahrhaft vollendete Ausführung.

Nach seiner Rückkehr nach Florenz begann seine Rivalität mit einer anderen gigantischen künstlerischen Persönlichkeit jener Zeit der Wunder — Michelangelo, der damals, zu Beginn des sechzehnten Jahrhunderts, ungefähr zweiundzwanzig Jahre jünger war. Die starke, aber eifersüchtige Individualität beider stand trotz der Bewunderung, die jeder für des anderen Genie hegte, leider der Freundschaft und dem Zusammenwirken im Wege. Sie blieben Rivalen und Konkurrenten. Sie kämpften um die Ausmalung der grossen Ratshalle im Palazzo Vecchio zu Florenz und zeichneten beide Kartons. Lionardo wählte als Vorwurf die den Mailändern von dem florentinischen Heere im Jahre 1440 beigebrachte Niederlage, Michelangelo die Ueberrumpelung einer Abteilung florentinischer Soldaten während eines Bades im Arno. Lionardos Entwurf wurde gewählt, aber er verlor soviel Zeit mit Versuchen und mit Zubereitung der Wand für die Aufnahme der Oelmalerei, die er dem Fresko vorzog, dass, als Aenderungen in der Regierung eintraten, der Plan endgültig aufgegeben wurde und beide Kartons, obgleich sie noch mehrere Jahre vorgezeigt wurden, am Ende verloren gingen; nur eine Kopie von dem Michelangelos blieb erhalten und ein Stich nach dieser.

Die Sucht zu experimentieren, die in Lionardos Natur lag, scheint die Vollendung vieler Werke verhindert zu haben, weil sein Kopf voll von Plänen aller Art war, von denen nur allzu viele niemals verwirklicht wurden. Der schöne Karton der Jungfrau mit der heiligen Anna wurde nie ausgeführt. Dieser Karton oder eine gute Kopie davon ist jetzt im Besitze der Königlichen Akademie.



Lionardo da
Vinci. Studie
für den Kopf
Christi. Nach
einer Photo-
graphie von
C. Naya.

9. Kapitel.
Der individuelle Einfluss
in der Zeichnung.

Im Jahre 1514 wurde Lionardo wie so viele grosse italienische Künstler durch den Papst (damals Leo X.) nach Rom eingeladen, aber mehr in seiner Eigenschaft als Philosoph, Mechaniker und Alchymist denn als Maler. Hier traf er mit Raffael zusammen, der damals auf der Höhe seines Ruhmes stand und mit der Ausmalung der Stenzen des Vatikans betraut war. Aber Lionardo war im ganzen mit seinem römischen Besuche unzufrieden. Der Papst soll über seine spekulativen und zeitraubenden Gewohnheiten ungeduldig geworden sein. Sein alter Nebenbuhler Michelangelo war dort, und schliesslich verliess er Rom und ging nach Pavia, wo Franz I. von Frankreich damals Hof hielt. Von ihm wurde Lionardo ehrenvoll und gnädig empfangen und ging als erster Hofmaler mit ihm nach Frankreich, jedoch nur, um, wie feststeht, hier am 2. Mai 1516 zu sterben.

Michelangelo
Buonarotti,
1474—1564.

In den Werken von Lionardos grossem Rivalen, Michelangelo, hat die Kunst der italienischen Renaissance, wie man sagen kann, ihren Gipfelpunkt erreicht, und nach ihm trat der Verfall ein. Es ist, als ob die wunderbare Konstitution des erfindenden künstlerischen Genius durch das Leben und die Bestrebungen von Generationen zu einer den Ehrgeiz befriedigenden, aber gefährlichen Höhe gesteigert worden und zuletzt in Verrenkungen ausgeartet sei, oder vielleicht wie bei der Sonnenblume, dass dieselbe Kraft, die ihr prächtiges Strahlenhaupt erhebt und sie in den Stand setzt, die Sonne anzuschauen, sie zuletzt wieder zur Erde zwingt.

Michelangelo Buonarotti war in Settignano bei Florenz im Jahre 1474 geboren. Sein Ehrgeiz, persönlicher Stolz und sein temperamentvolles, imponierendes Wesen können vielleicht auf seine Ahnen zurückgeführt werden — eine früher adlige Familie. Es



Büste von Michelangelo Buonarotti. Santa Croce, Florenz. Nach einer Photographie von Alinari.

9. Kapitel.
Der individuelle Einfluss
in der Zeichnung.

war auch gegen den Willen seines Vaters, dass er schliesslich seine Laufbahn erwählte und der Schüler von Ghirlandajo wurde. Es war in der Zeit, als Lorenzo der Prächtige über Florenz herrschte, und der junge Michelangelo wurde in die Akademie aufgenommen, die damals auf der Grundlage einer Sammlung von antiken Marmorwerken, Büsten, Statuen, Bruchstücken, die in dem Palaste und den Gärten dieses Fürsten gefunden worden waren, errichtet wurde. Dies allein hätte genügt, seinem Stil eine starke Hinneigung zur klassischen Kunst zu geben.

Es existiert eine Anekdote von Michelangelos erstem Versuch in Marmor, als er ungefähr fünfzehn Jahre zählte, einer Kopie nach einer antiken Maske eines alten lachenden Fauns: er behandelte sie mit selbständigem Geist und lebhafter Empfindung, und Lorenzo von Medici war von ihrer Vortrefflichkeit überrascht, sagte jedoch: „Du hättest daran denken sollen, dass alte Leute nicht ihre sämtlichen Zähne behalten; einige davon fehlen immer“. Der junge Bildhauer schlug mit einem Meisselschlage ein oder zwei heraus und gab der Maske so einen groteskeren Ausdruck.

Nach diesem Beweise von Geschicklichkeit nahm Lorenzo Michelangelo ganz in seine Dienste. Neben diesem Zeichen fürstlicher Gnade war ihm jedoch für alle Zukunft ein anderes nicht so angenehmes Zeichen beschieden, das er, wie einige sagen, der Eifersucht Torreggianos, eines Mitschülers verdankte, der ihm nach einigen Berichten mit seiner Faust, nach anderen mit einem Hammer bei einem Streite ins Gesicht schlug und ihm so die zerbrochene Nase gab, die für die Bildnisse Michelangelos charakteristisch ist. Torreggiano wurde infolgedessen aus Florenz verbannt. In seinem eigenen Bericht über die Schlägerei an



Michelangelo.
Decke der
Sixtinischen
Kapelle. „Die
Schöpfung des
Menschen.“
Nach einer
Photographie
von A. Braun
& Co.

9. Kapitel.
Der individuelle Einfluss
in der Zeichnung.

Benvenuto Cellini erklärt er, die Herausforderung sei von Michelangelos Seite erfolgt. Die Gunst und Gnade Lorenzos dauerte nicht lange, da Michelangelo in seinem achtzehnten Jahre seinen Beschützer durch den Tod verlor.

Es war Lorenzos Sohn Piero, der ihn an einem Wintertage mit der Anfertigung eines Schneemanns beauftragte — sicher eine beleidigende Zumutung für einen Michelangelo, obgleich, wie der verstorbene Walter Pater einmal sagte, in den nur angedeuteten und halbvollendeten Figuren von den Gräbern der Medici eine gewisse Erinnerung an den Eindruck des Schneemanns liegt.

Bei dem Fall der Medici und ihrer Verbannung aus Florenz musste auch Michelangelo als einer ihrer Anhänger die Stadt verlassen und nahm seine Zuflucht nach Bologna, wo er seine Thätigkeit als Bildhauer fortsetzte. Im Alter von zweiundzwanzig Jahren schuf er die „Pietà“ in Marmor, die sich jetzt in der Peterskirche in Rom befindet.

1502 wurde er nach Florenz zurückberufen. 1504 fand der schon erwähnte Wettbewerb mit Lionardo wegen der Kartons für den Palazzo Vecchio statt.

1506 wurde Michelangelo durch Papst Julius II. nach Rom berufen. Der Papst beauftragte ihn mit dem Entwurf des für sein eigenes Grab bestimmten prächtigen plastischen Denkmals, für das der berühmte kolossale Moses und die Sklaven oder Gefangenen ausgeführt wurden; aber diese letzteren wurden samt dem Denkmale nie vollendet.

Aber sein Hauptwerk in Rom, das Hauptwerk seines Lebens war die Ausschmückung der Decke der Sixtinischen Kapelle, deren Wände von den älteren Künstlern der florentinischen Schule, Signorelli, Cosimo Roselli, Perugino, Ghirlandajo, Botticelli, bemalt

worden waren. Die Decke war ohne Schmuck geblieben; jetzt wurde Michelangelo zur Ausführung seines grossen heiligen Epos der Malerei berufen, wozu ihm ein Raum von 150 Fuss Länge und 50 Fuss Breite auf der inneren Fläche einer runden Wölbung ohne jegliche architektonische oder konstruktive Verzierung oder Gliederung zur Verfügung stand. Der Vorwurf war der Sündenfall und die Erlösung des menschlichen Geschlechts nach der biblischen Erzählung.

Anfangs scheint Michelangelo, wie berichtet wird, im Zweifel an seiner eigenen Fähigkeit, in Fresko zu malen, die Hilfe von florentinischen Malern bei der Ausführung seines Entwurfs in Anspruch genommen zu haben, aber er war von ihrer Arbeit so enttäuscht, dass er sie wegwischte und die Maler fortschickte. Er verliess sich nun auf seine eigene Kraft und widmete sich ganz allein dem riesenhaften Werke, indem er sogar die Farben eigenhändig rieb und so bewies, wie durchaus individualistisch seine Natur gewesen sein muss, entgegen der Sitte seiner Zeit, die es liebte, sich der Mitwirkung von Schülern und Gehilfen zu bedienen.

Er begann mit dem Abschnitte an der Thür, und in zwei Gemälden stellte er zunächst die „Sintflut“ und den „Weinberg Noahs“ dar; die Figuren sind in kleinerem Massstabe gehalten, den er später zu Gunsten einer grossartigeren, kühneren Behandlung aufgab. Er verwandte zweiundzwanzig Monate auf das Malen der Decke, abgesehen von der Zeit, die ihn die Vorbereitung der Kartons kostete. Das Werk wurde der öffentlichen Besichtigung am Tage Allerheiligen 1512 zugänglich gemacht.

Das plastische und architektonische Empfinden, das in der That in Michelangelos Werken stärker

9. Kapitel.
Der individuelle Einfluss
in der Zeichnung.

9. Kapitel.
Der individuelle Einfluss
in der Zeichnung.

zu Tage tritt als das malerische, offenbart sich in voller Deutlichkeit sowohl in dem Gesamtriss der Zeichnung als in den Einzelfiguren und dem Detail. Um einen so grossen Entwurf in übersichtliche Form zu bringen, war es notwendig, die kahle Decke mit gemalten architektonischen Gesimsen und Rippen in einzelne Flächen und Felder zu zerlegen. Die dazwischen, auf den Rändern und Leisten der Umrahmung der Darstellungen angebrachten riesenhaften jugendlichen Figuren sind sehr schön und charakteristisch im Stile und von wesentlich plastischer Zeichnung, jede würde als Statue für sich volle Wirkung ausüben, obgleich durchgängig jede einzelne Figur, jede Figur in einer Gruppe in bestimmter Beziehung zu den übrigen steht und einen harmonischen und notwendigen Platz in dem Ganzen ausfüllt. Die Farbe ist gedämpft und ruhig. Sie hat eine graue, kühle Wirkung in der Kapelle, da graublaue, hellgrüne und weisse Töne in den Gewändern vorherrschen und die hauptsächlichste dekorative Wirkung durch den Gegensatz der braunen Fleischtöne zu den breiten, hellen, marmorähnlichen Einfassungen oder dem landschaftlichen und himmlischen Hintergrund der figürlichen Darstellungen erzielt wird. Dieses grosse Werk wurde von Michelangelo in seinem neununddreissigsten Jahre vollendet.

Ein anderes grosses monumentales Werk, in dem sich sein architektonischer und plastischer Genius offenbart, sind die Gräber der Medici in der Kirche von San Lorenzo. Die sitzenden Figuren Lorenzos und Giulianos de Medici haben ihren Platz in den Vertiefungen einer Renaissancearkade, vor der Marmor-sarkophage stehen; auf den Deckeln liegen die Figuren von Nacht und Morgen, beziehungsweise von Morgen- und Abenddämmerung. Sie sind äusserst kühn und



Michelangelo.
Decke. Sixtinische
Kapelle.

9. Kapitel.
Der individuelle Einfluss
in der Zeichnung.

mächtig in der Zeichnung und ausserordentlich charakteristisch in Stil und Behandlung, zeigen eine gewisse titanenmässige Thatkraft und tragische Ruhelosigkeit wie nachdenkliches Grübeln und sind darin das Abbild der starken Persönlichkeit ihres Schöpfers.

Sowohl Dichter als Maler, Baumeister, Bildhauer, bewegt er sich inmitten der politischen Wirren und Wechselfälle seiner Zeit, ein stolzer und ungestümer Geist, ein Mann von ausserordentlicher Energie, der allen seinen Werken sein eigenes Gepräge aufdrückt. Der Zeichner der Peterskirche, der Maler der Sixtinischen Kapelle, als Ingenieur nach Florenz berufen, um die Stadt zu befestigen, streng und enthaltsam in seiner Lebensweise, stolz und herrisch und doch zärtlich für seinen alten Vater besorgt und seinem alten Diener Urbino, den er in seiner letzten Krankheit liebevoll pflegte, treu ergeben.

Der grosse Künstler wurde neunundachtzig Jahre alt und starb in Rom, dem Schauplatze seiner monumentalen Arbeiten, am 18. Februar 1564.

Als Beweis für die Lebendigkeit und Unermüdllichkeit seines Geistes im hohen Alter wird angeführt, dass er eine Zeichnung von sich als betagtem Mann in einem Gängelwagen angefertigt habe mit dem Motto *Ancora imparo* (Lerne unaufhörlich) — ein treffendes Sinnbild für einen grossen Mann, der trotz seiner Kenntnisse fühlt, dass er in Bezug auf das Unerkennbare nichts erkennt.

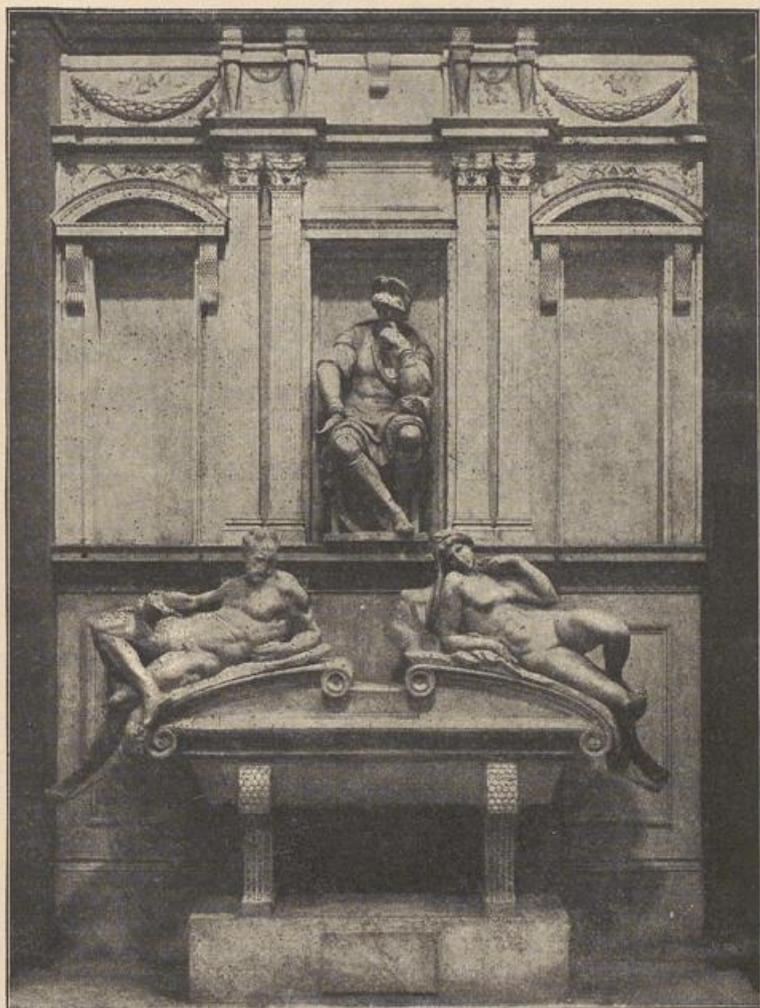
Dies sind wenige, sehr wenige kurz geschilderte Individualitäten aus der Entwicklung der italienischen Kunst, aber so selbständig sie auch sind, sie stehen nicht wie Einzelstatuen auf ihren Piedestalen losgelöst von dem Geiste ihres Zeitalters da. Sie sind gross, weil sie diesen Geist in sich verkörpern, sie gleichen kostbaren Edelsteinen, die auf eine goldene



Michelangelo.
Sixtinische
Kapelle. Die
delphische Sibylle.
Nach einer Photo-
graphie von Ali-
nari.

Michelangelo.
Grab Giulianos
von Medici.
Florenz. Nach
einer Photo-
graphie von
Alinari.





Michelangelo.
Grab Lorenzos
von Medici.
Florenz. Nach
einer Photo-
graphie von
Alinari.

9. Kapitel.
Der individuelle Einfluss
in der Zeichnung.

Kette gereiht sind — die goldene Kette der künstlerischen Ueberlieferung, die sie zusammenfasst — die, während sie jeden Künstler frei in seinem Wirkungskreise schaffen lässt, seine Werke in Beziehung und Einklang zu denen seiner Zeitgenossen, seiner Vorgänger und Nachfolger setzt. Viele mögen es vorziehen, die Edelsteine herauszugreifen und sie ohne Rücksicht auf die Kette zu bewundern, aber ich glaube, um den Genius der einzelnen Künstler voll zu verstehen und zu würdigen, darf man niemals ihr Verhältnis zu ihrer Zeit und deren Einflüsse, das Verhältnis ihrer besonderen Kunst zu dem Stande der Künste im allgemeinen ausser acht lassen; denn hierin liegen die Faktoren, die dazu beigetragen haben, sie zu dem zu machen, was sie in ihren Werken sind, genau so wie die Farbe und das Relief einer Figur oder eines Kopfes in hohem Masse von dem Hintergrunde abhängt.