



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Handbuch der Kunstgeschichte

<<Die>> Renaissance in Italien

Springer, Anton

Leipzig [u.a.], 1896

2. Die Skulptur und Malerei Mittelitaliens am Anfange des 16.
Jahrhunderts:

[urn:nbn:de:hbz:466:1-94400](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-94400)



Fig. 205. Der auferstandene Christus. Marmorgruppe von Alfonso Lombardi.
Bologna, S. Petronio.

2. Die Skulptur und Malerei Mittelitaliens am Anfange des 16. Jahrhunderts.

Im Jahre 1489 wurde der Grundstein zum Palazzo Strozzi in Florenz gelegt, im Jahre 1495 die Fassade der Cancelleria in Rom begonnen. Eine so kurze Spanne Zeit trennt zwei Werke, von welchen das eine noch vollständig im Geiste des alttoskanischen Steinhauers gedacht ist, das andere bereits die feinste Blüte der Hochrenaissance enthüllt. Dadurch wird die Stellung, welche Florenz in der Geschichte der Renaissancearchitektur einnimmt, richtig bezeichnet. Wenn auch in Florenz einzelne Künstler, wie Cronaca (s. S. 43) und Baccio d'Agnolo (1462—1543), zu dem neuen Stile sich freundlich stellten und diesem, wie namentlich Baccio, in kleineren Palastbauten (Pal. Bartolini) huldigten, so bot die Stadt doch nicht den Lebensboden für die Hochrenaissance. Den wahren Schauplatz, wo sich die letztere entfaltet, bildet doch nur Rom. Anders verhält es sich auf dem Gebiete der Skulptur und Malerei. Hier darf Florenz sich rühmen, daß innerhalb seiner Mauern der Umschwung vorbereitet und die Einzelzüge gesammelt wurden, welche sodann die großen Künstler des Cinquecento zu einer geschlossenen Einheit zusammenfassen. Florenz ist ferner die Lehrwerkstätte gewesen, wo sie in ihren Jugendjahren ihre Kräfte übten und mannigfache Anregungen empfangen. Es muß daher folgerichtig das Kunstleben in Florenz und weiter in Toscana um die Wende des Jahrhunderts zuerst in das Auge gefaßt werden, ehe die Haupthelden der italienischen Kunst an die Reihe gelangen. Im Kreise der Skulptur, namentlich aber auf dem Gebiete der Malerei vollzogen sich seit dem Ende des 15. Jahrhunderts wichtige Ereignisse, welche das schöpferische Wirken des neuen Geschlechtes in vielen Punkten vorbereiteten.

Die Skulpturwerke des 15. Jahrhunderts fesseln durch das warme, frische Leben, den naiven Zug, welcher der Mehrzahl innewohnt. Die Natur war für die Kunst gleichsam neu entdeckt worden. Mit Begeisterung werfen sich die Bildhauer auf ihre Wiedergabe; sie beäugeln sie eifrig in allen ihren Regungen, sind fast ungestüm in der Freude, der Wirklichkeit nahe zu kommen. Die naive, wenn auch oft herbe und unbändige Wahrheit der Schilderung sichert der Skulptur der Frührenaissance einen dauernden Wert, macht sie namentlich im Zeit-

alter kühl reflektierender Kunstanschauung zu einem begehrten Muster. Das jüngere Geschlecht, welches im Anfange des 16. Jahrhunderts in die Höhe kam, fühlte sich aber nicht befriedigt und suchte, nach allen Richtungen fortschreitend, die Kunst zur Vollendung zu bringen. Die Skulptur des 15. Jahrhunderts ist vielfach dekorativ, von der Architektur abhängig, in der Nachahmung malerischer Motive, z. B. bei der Gewandung, befangen. Die Natur konnte größer geschaut, die Formen konnten mächtiger und doch einfacher wiedergegeben werden. Die Antike



Fig. 206 und 207. Phariseer und Levit. Bronzefiguren von Rustici.
Florenz, Baptisterium.

war noch nicht vollständig ausgenützt, die Behandlung der Statuen ließ sich ihrem Vorbilde noch mehr annähern. Jetzt tritt das idealisierende Element entschieden in den Vordergrund, bestimmt die Wahl der Gegenstände und ihre Auffassung. Die Skulptur stellt sich auf ihre eigenen Füße, löst das Band, welches sie an die Architektur und die dekorative Kunst gefesselt. Wie die äußeren Dimensionen der Werke bis zum Kolossalen wachsen, so wird auch die Mächtigkeit der Formen gesteigert. Die Gefahr lag freilich nahe, und sie wurde nur zu frühe unausweichlich, daß gespreizte Hohlheit an die Stelle der Mächtigkeit, die subjektive Willkür der

Künstler an die Stelle greifbaren, charaktervollen, selbständigen Lebens trat. Die Berührungen mit dem Volkstum werden schwächer, die Beziehungen zu feingebildeten Kunstfernern häufiger.

In Florenz lernen wir zunächst eine Reihe von Künstlern kennen, welche einer Uebergangsperiode angehören, mit Werken im alten Stile beginnen oder Züge des letzteren ihren in der neuen Weise angelegten Schöpfungen einverleiben; so Andrea Ferrucci aus Fiesole (1465—1526), ferner Benedetto da Rovezzano, Baccio da Montelupo (1469—ca. 1533).

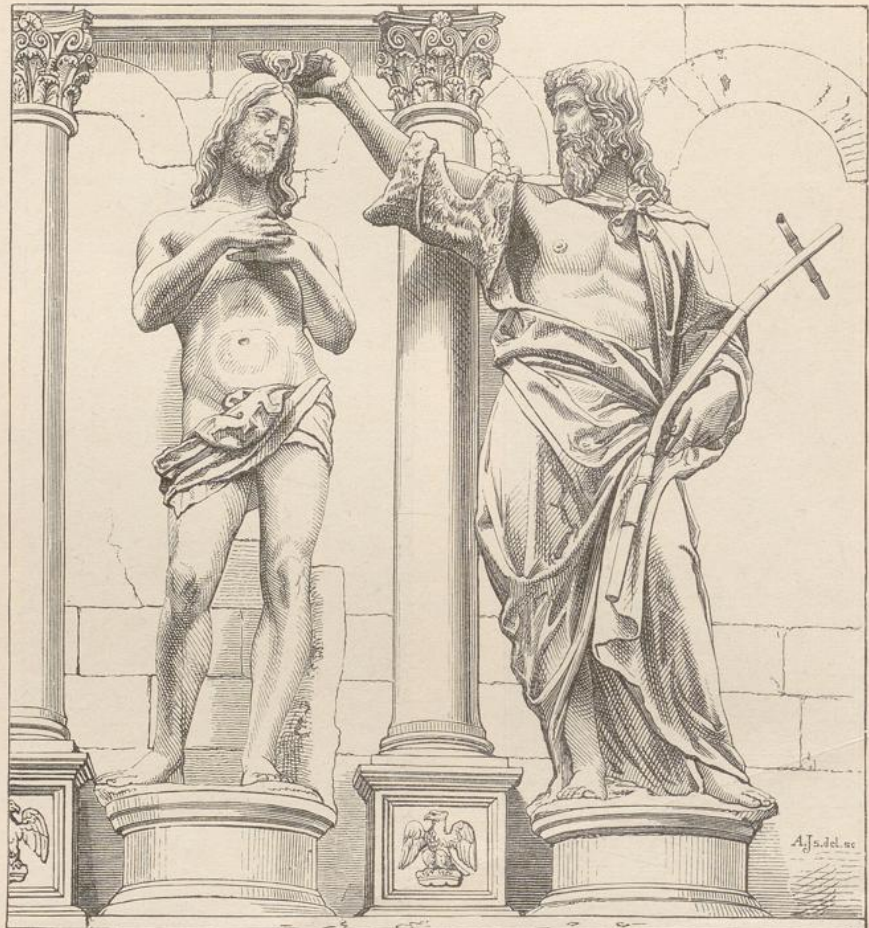


Fig. 208. Taufe Christi, Marmorgruppe von Andrea Sansovino.
Florenz, Baptisterium.

Der bedeutendste Bildhauer dieses Kreises ist Giovanni Francesco Rustici (1474—1554). Nur ein einziges größeres Werk besitzen wir von seiner Hand, die Bronzegruppe über der nördlichen Thüre des Baptisteriums zu Florenz, welche den predigenden Johannes zwischen zwei Zuhörern (einem Pharisäer und einem Leviten, Fig. 206 und 207) darstellt. Wie nahe seine Beziehungen zu Leonardo waren, von welchen Vasari erzählt, können wir nicht mehr ergründen. Die tiefere Charakteristik, das Stimmungsvolle in den beiden Gestalten sowie die Behandlung der Gewänder zeigt, daß er bereits auf dem neuen Boden steht, mehr als die einfache scharfe Naturwahrheit anstrebt.

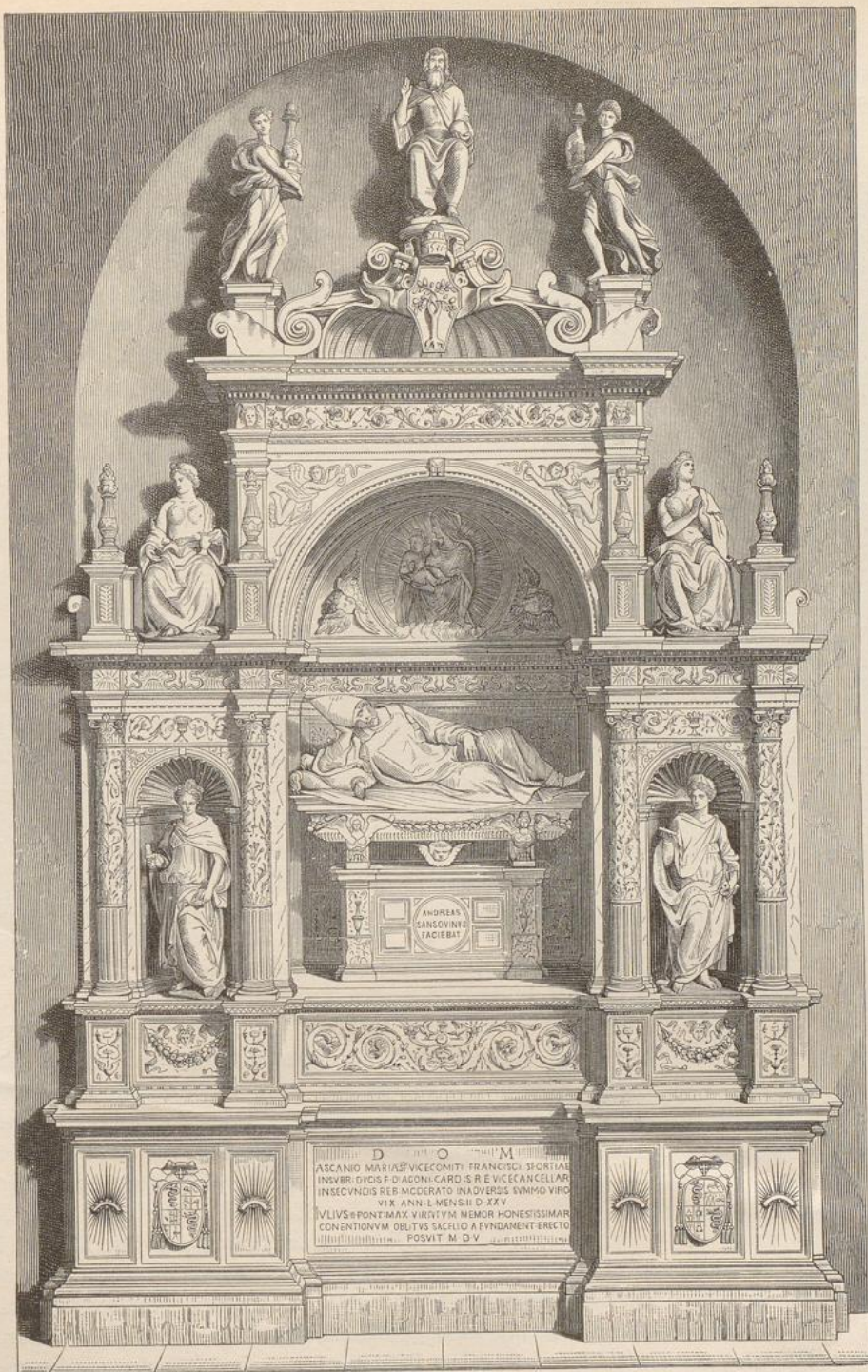


Fig. 209. Grabmal des Ascanio Sforza. Von Andrea Sansovino.
Rom, S. Maria del popolo.

Vollständig im Geiste des Cinquecento arbeitet Andrea (Contucci da Monte) Sansovino (1460—1529), angeblich in der Schule des Erzgießers M. Pollajuolo gebildet, viel wahrscheinlicher aber in der Werkstatt des Simone Cronaca unterrichtet. Er war eine Zeitlang (ca. 1492—1500) in Portugal tätig; unmittelbar nach seiner Rückkehr in die Heimat schuf

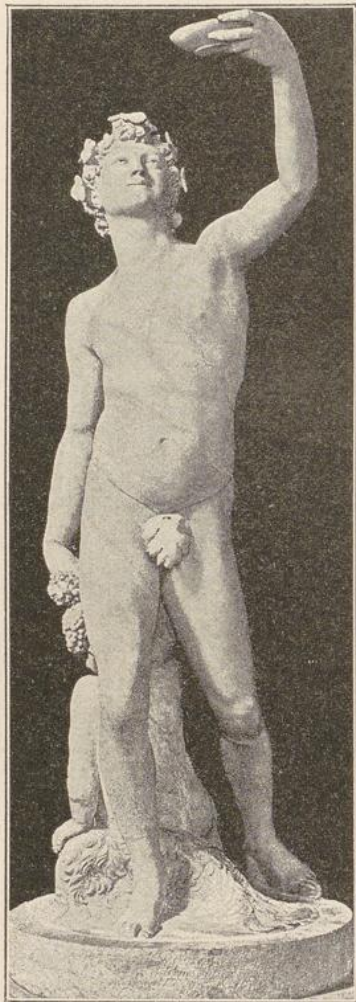


Fig. 210. Bacchus. Marmorstatue von Jacopo Sansovino.
Florenz, Museo Nazionale.

er sein schönstes Werk, die Taufe Christi über dem Ostportal des Baptisteriums (Fig. 208). Die Durchbildung des Nackten in der Figur Christi wie die Zeichnung des Gewandes in jener des Täufers erscheinen gleich vollendet, von mächtiger Wirkung überdies der Kontrast des Ausdrucks und der Charaktere in den beiden würdigen, einfach und groß gedachten Gestalten. Von Florenz wandte sich Andrea (ca. 1505) nach Rom und schuf hier im Chore der Kirche S. Maria del Popolo die Grabmäler der Kardinäle Basso und Sforza Visconti (Fig. 209), in welchen das überlieferte Nischengrab die reichste dekorative Ausbildung gewann. Der Gestalt des Verstorbenen, welcher das Haupt auf den Arm stützt, gab er eine bewegtere Stellung; den allegorischen Statuen verlieh er, besonders in der Gewandung, eine der Antike entlehnte gesetzmäßigere Haltung. Im Auftrage eines deutschen Protonotars an der Kurie, Johann Coricius, bildete Andrea 1512 in der römischen Kirche S. Agostino die Gruppe der Madonna mit der h. Anna. Sie ist im Aufbaue trefflich geschlossen, das Antlitz der Madonna in holdseliger Schönheit strahlend, der Effekt aber durch die Gegenüberstellung der runzeligen, alten Anna und der anmutigen, jugendlichen Maria beinahe schon an das Gesuchte streifend. Die spätere Zeit seines Lebens wird durch die Arbeiten an der Casa Santa in Loreto ausgefüllt, wo Andrea, an der Spitze einer zahlreichen Künstlerkolonie (Niccolo Pericoli, gen. Tribolo u. a.) stehend, eine reiche Fruchtbarkeit entwickelte.

Durch seinen Schüler Jacopo Tatti aus Florenz, nach dem Meister gewöhnlich Jacopo Sansovino (s. S. 178) genannt, wird der Stil des Cinquecento nach Venedig übertragen. Aus Sansovinos jüngeren Jahren, welche er in Florenz und Rom verlebte, stammt der von anmutiger Fröhlichkeit durchströmte Bacchus im Museo Nazionale (Fig. 210), wohl die glücklichste Wiedergabe eines streng antiken Motives in

der Renaissanceperiode, und die Madonnenstatue in S. Agostino in Rom. Es scheint, daß ihn die Kriegsstürme unter dem Pontifikate Clemens VII. aus Rom vertrieben. So verhängnisvoll diese für Rom waren, so befruchtend wirkten sie auf die auswärtige Kunst, besonders Oberitaliens, wo zahlreiche eingewanderte Künstler ein neues Tätigkeitsfeld fanden. Sansovino ging nach Venedig, wo er vierzig Jahre lang eine umfassende Wirksamkeit entfaltete und neben Tizian gleichsam als Künstlerfürst herrschte. Wie rasch er persönlich in dem glänzenden Genußleben

Venedigs heimisch geworden war, sagen die Briefe seiner Zeitgenossen. Aber auch auf seine Werke scheint ein Zug des venezianischen Geistes übergegangen zu sein. So erklären wir uns die Lebensfülle, die aus mehreren seiner Götterbilder, z. B. aus den Bronzestatuen an der Loggia des Markusturmes und aus vielen seiner Reliefs mit mythologischen und christlichen Szenen, wie z. B. an der Sakristeithüre in S. Marco, spricht. Schilderungen leicht bewegter Gestalten gelingen ihm besser als Darstellungen leidenschaftlicher Natur, wie z. B. in S. Antonio zu Padua die Wiedererweckung einer Selbstmörderin durch den h. Antonius (Fig. 211). Berühmt sind Sansovinos Kolossalstatuen des Mars und Neptun an der nach ihnen benannten Riestreppe im Dogenpalaste, ebenso die lange für ein antikes Werk ausgegebene Statue des Herkules in Brescello bei Parma. Durch liebenswürdigen Ausdruck fesseln die ehemals vergoldete Madonna aus Terracotta im Inneren der Loggia und der kleine Johannes über dem Taufbecken in der Kirche S. Maria de' Frari zu Venedig. Zahlreiche Gehilfen,



Fig. 211. Wiedererweckung einer Ertrunkenen. Relief von Jacopo Sansovino.
Padua, Santo.

zum Teil aus der Schule der Lombardi hervorgegangen, beschäftigte Sansovino, wodurch sich der ungleiche Wert seiner Arbeiten erklärt; auch Schüler und Nachfolger besaß er, unter welchen Girolamo Campagna aus Verona (zahlreiche Altäre und Madonnastatuen) und Alessandro Vittoria († 1605), dessen beste Arbeit sein eigenes Grabdenkmal sein dürfte, hervorrangen.

Eine ähnliche Stellung wie Sansovino in Venedig nimmt Niccolò Pericoli oder Tribolo (1485—1550) in Bologna ein, wohin er aus Florenz berufen wurde, um die Seitenportale von S. Petronio mit Reliefs zu schmücken. In der Nähe der beiden Sansovino ausgebildet, mit Michelangelos Werken bekannt, brachte er den römischen Stil nach Bologna und drängte die bisher hier herrschende Weise zurück. Von dem Kampfe zwischen beiden Manieren legen einzelne Werke des Alfonso Lombardi (ca. 1488—1537), der eigentlich Cittadella hieß und aus Lucca stammt, Zeugnis ab. Er ging in seinen meist bemalten Thonfiguren von der malerisch naturalistischen Auffassung aus, suchte aber dann die Wirkung durch einen geschlossenen Aufbau der Gruppen und durch Idealisierung der einzelnen Gestalten zu steigern.

Fig. 212. Die heil. drei Könige. Marmorelief von Alfonso Lombardi, am Sockel der Arca des h. Dominicus. (S. Seite 10.) Bologna, S. Petronio.



Zu seinen besten Leistungen zählen die den Sockel der Arca di S. Domenico in Bologna schmückenden Reliefbilder (Fig. 212) und die Gruppe einer Lunette an S. Petronio, den auferstandenen Christus darstellend (Fig. 205 f. S. 192).

Von den drei größten Künstlern des Cinquecento, Leonardo, Raffael und Michelangelo, verbrachte der erstere ein Jahrzehnt mit dem Entwürfe zu dem Weiterstandbilde Francesco Sforzas. Das Modell ging zu Grunde, die Komposition wird nur durch einzelne Handzeichnungen des Meisters versinnlicht. Von Raffael versahen sich zwar die Zeitgenossen auch im Skulpturfache tüchtiger Leistungen. Was ihm aber zugeschrieben wird, die nackte Statue des Jonas in S. Maria del Popolo, der tote Knabe auf dem Delphin in Petersburg, kann nur auf Modellstücken von ihm zurückgeführt werden. Die Ausführung rührt in dem einen Falle von Lorenzetto, im anderen von einem sonst unbekannten Bildhauer, Pietro d'Ancona, her. Dagegen spielt im Leben und Wirken Michelangelos die Skulptur eine bedeutende Rolle. Obgleich Baukunst und Malerei Michelangelo zu den ruhmreichsten Meistern zählen, so fühlte er sich doch vor-

wiegend als Bildhauer. Wäre es stets nach seinen Wünschen gegangen, so hätte er niemals die Skulptur durch die übrige Thätigkeit in den Hintergrund drängen lassen. Auf dem Ge-

biete der Malerei streiten sich Raffael und Michelangelo um die Herrschaft; im Kreise der Skulptur ist Michelangelos Muster für die jüngeren Geschlechter fast ausschließlich maßgebend geworden. Michelangelo gehört aber zu den Künstlern, bei welchen nicht die Schule die Persönlichkeit bestimmt, sondern zu den Männern, deren Persönlichkeit den Stil sich selbstherrlich schafft. Er kann nur, indem man sein Leben betrachtet und verfolgt (s. weiter unten S. 228), als Bildhauer begriffen werden. In stärkerem Maße ist für Raffaels Kunst die Florentiner Malerei Voraussetzung gewesen.

In den ersten Jahren des 16. Jahrhunderts hob sich nach dem tragischen Ausgange Savonarolas, und seitdem größere Ruhe im Staate herrschte, wieder die künstlerische Thätigkeit.

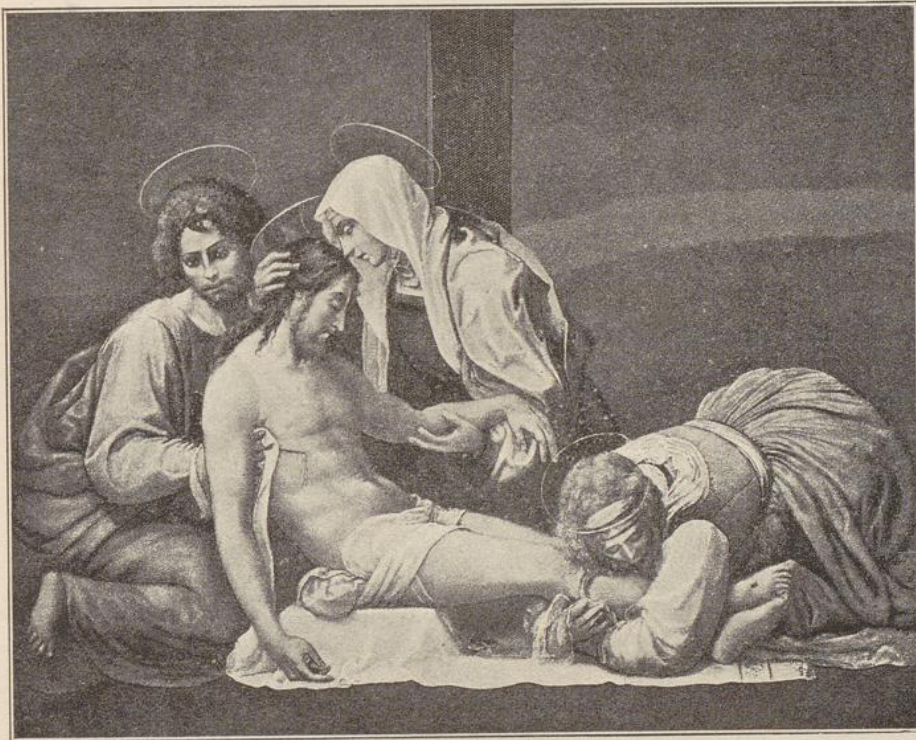


Fig. 213. Die Beueinung Christi. Von Fra Bartolommeo.
Florenz, Pal. Pitti.

Die neue Regierung schien den Beweis liefern zu wollen, daß nicht die Medici allein die Künste liebten und pfl egten. Sie bedachte namentlich den Sitz ihres Waltens, den Palazzo Vecchio, mit mannigfachem Schmucke. Noch ragten aus der älteren Zeit einzelne Künstler, wie Botticelli, Filippino, in das neue Jahrhundert hinüber und erfreuten sich eines großen Ansehens, wenn auch ihre Wirksamkeit an Bedeutung verloren hatte. Unterdeffen war ein neues Geschlecht in die Höhe gekommen, welches dank der rastlosen Thätigkeit der Quattrocentisten über die technischen Mittel fast unbedingt gebot und auf fester Grundlage weiterbauen konnte.

Die erste Stelle gebührt Fra Bartolommeo (Bartolommeo della Porta), dem Mönche von S. Marco (1475—1517). Aus der Werkstätte des Cosimo Rosselli war er hervorgegangen; doch hat er rasch die Schranken des überlieferten Stiles durchbrochen. Schon aus

dem halb zerstörten Fresko in S. Maria Nuova (1498), welches den Weltrichter mit der Maria und den Aposteln darstellt, leuchtet uns eine neue künstlerische Auffassung entgegen. Die Gruppen der Apostel vertiefen sich, die Köpfe, wenn auch nur leise bewegt, verraten ein reiches Stimmungsleben, die Gewänder fallen in schönen, weiten Falten, denen man besonders in den Ausgängen anmerkt, daß sie von der bedächtigen Hand des Künstlers geordnet sind. (Fra Bartolommeo soll die Gliederpuppe zuerst für solche Zwecke verwendet haben.) Großen Einfluß

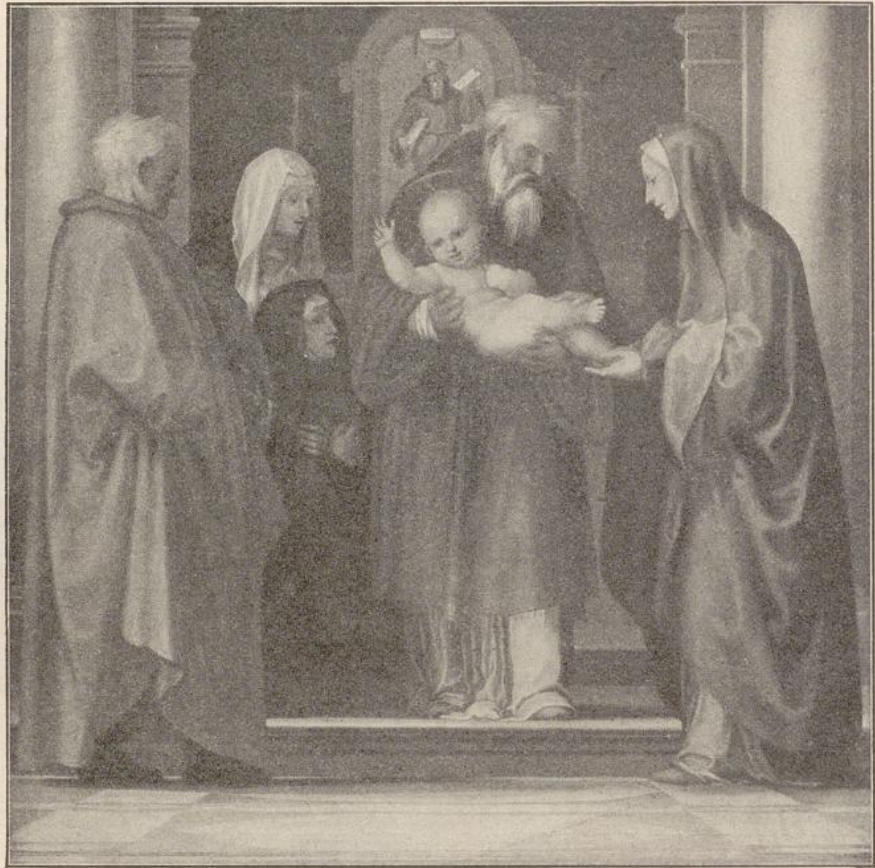


Fig. 214. Darbringung im Tempel. Von Fra Bartolommeo.
Wien, k. k. Hofmuseum.

(Nach der photogr. Aufnahme von J. Loewy in Wien.)

übten auf ihn die Lehren Savonarolas, dem er mit Begeisterung anhing, nach dessen Tode er in das Kloster sich zurückzog und mehrere Jahre (1500—1504) der Pinselführung entsagte. Nicht minder wichtig war dann sein Verkehr mit Leonardo und Raffael. Doch darf der Mönch von S. Marco keineswegs nur als der empfangende Teil aufgefaßt oder gar zum Nachahmer gestempelt werden. Er besaß eine scharf umgrenzte Künstlernatur. Milde, ruhig, in sich gekehrt und still in der Klosterwerkstätte arbeitend, verhielt er sich gegen die Wiedergabe des Leidenschaftlichen und Pathetischen ziemlich spröde. Selbst in dem Gemälde der Pieta in der Pittigalerie (Fig. 213), in welchem dieser Empfindungskreis notwendig berührt werden muß,



Fig. 215. Die thronende Madonna mit Heiligen (braune Untermalung). Von Fra Bartolommeo. Florenz, Uffizien.

zeigt nur die Magdalena eine heftigere Bewegung. Lautloser Schmerz, tiefinnige Teilnahme sprechen aus den Zügen der Maria und des Johannes. Selbst im Leichname Christi läßt er die herbe Naturwahrheit gegen die unverwischbare edle Schönheit des Körpers zurücktreten.

Springer, Kunstgeschichte. III.

So gewinnt der Vorgang eine ideale Verklärung. Vorzugsweise als Delmaler tätig, fast ausschließlich mit der Herstellung von Altarbildern betraut, konnte Fra Bartolommeo nicht durch



Fig. 216. Handzeichnung Raffaels, mit Sepia angelegt. Studie zur Disputa. Windsor.

umfassende Kompositionen glänzen. Einen hochentwickelten Raumsinn, die Freude an einem geschlossenen Aufbau der Gruppen offenbaren indes auch seine Tafelgemälde. Dabei weiß er aber das starr Symmetrische, verständig Berechnete wohl zu meiden, so daß den Schilderungen der Reiz ungezwungener, natürlicher Freiheit verbleibt. In dieser Verschmelzung architektonischer

Gliederung der Komposition mit scheinbar zufälligen Zügen der Haltung liegt ein besonderer Vorzug des neuen Stiles. Auf dem Gemälde der Darstellung im Tempel z. B. in der Wiener Galerie, aus dem vorletzten Lebensjahre des Künstlers (Fig. 214), bilden die drei Gestalten Simeons, Marias und Josephs das feste architektonische Gerüste der Komposition. Durch leise Wendungen der Köpfe, durch die im Hintergrunde eingeschobenen zwei Frauen wird aber alles Harte und Steife der Anordnung vermieden, ein Hauch des frischen, unmittelbaren Lebens dem Werke verliehen.



Fig. 217. Ritzzeichnung von Andrea del Sarto. Studie zur Grablegung im Pal. Pitti. Florenz, Uffizien.

Im ganzen klingt in den Altarbildern Fra Bartolommeos (Madonna mit Heiligen im Dome zu Lucca, Madonna als Mutter der Barmherzigkeit in der Galerie zu Lucca, Madonna mit Heiligen in S. Marco zu Florenz, der auferstandene Christus mit zwei Heiligen in der Pittigalerie, der thronenden Madonna in den Uffizien, Fig. 215, u. a.) ein feierlicher Ton an, welcher auch auf die Komposition Einfluß übte. Die Madonna oder Christus stehen auf einem erhöhten Sockel (Grab), umgeben von würdigen Heiligengestalten, welche sich zu beiden Seiten symmetrisch anreihen, durch verschiedene Kopfwendungen und mannigfache Bewegungen wieder individualisiert. Allen ist aber eine gesteigerte Stimmung, der Ausdruck

mächtiger Empfindung gemeinsam, welche Eigenschaften auch in seinen kolossalen Einzelgestalten (h. Markus in der Pittigalerie) wiederkehren. Um diese Wirkung zu erzielen, bedurfte es besonderer technischer Mittel. Der Farbenauftrag ist viel weicher und tiefgreifender geworden. Die Uebergänge von den warmen, gelblichen Lichtern zu den grünlich-grauen, kühleren Schatten erscheinen durch Hgltöne feiner und sorgsamer vermittelt, die scharfen Umrisse beginnen zu schwinden, die Gestalten runden sich ab, über die unteren Farbensichten werden noch durchscheinende Farben (Lasuren) gesetzt. So giebt das Kolorit nicht allein das äußere Leben wieder, sondern lockt gleichsam das innere Leben, die tieferen Regungen der Personen an die Oberfläche. Damit hängt auch der Umschwung zusammen, welcher gleichzeitig in der Zeichenweise beobachtet wird. Die Handzeichnungen des 15. Jahrhunderts (aus früherer Zeit haben sich solche nur in geringer Zahl erhalten) dienen wesentlich nur dazu, die Kompositionen in den allgemeinen Grundzügen festzustellen oder die Haltung und Bewegung der Einzelgestalten zu bestimmen. Mit dem Metallstifte oder mit der Feder werden die Umrisse bald zart und fein, bald kräftig und derb gezogen, malerische Wirkungen zunächst nicht angestrebt. Jetzt dagegen zeigt sich in den Zügen ein bestimmter Charakter, eine besondere Stimmung ausgeprägt, ein subjektives Element, in welchem man die persönlichen Ideale des Künstlers erkennt, herausgearbeitet. Wir haben es nicht mehr ausschließlich mit Formstudien, sondern auch mit Studien des seelischen Ausdruckes zu thun, welcher besser durch die Farbe als durch die bloße Linie wiedergegeben werden kann. Die Handzeichnungen werden außer mit dem Metallstifte und der Feder nun auch mit der Kohle, der Kreide, dem Rötel entworfen, gewischt, getuschelt, so daß sie ein malerisches Aussehen gewinnen (Fig. 216 und 217). Unverkennbar hängt die neue Zeichenweise mit der Wendung, welche die Malerei nahm, enge zusammen. Hat sie auch nicht Fra Bartolommeo geschaffen (in der Schule Verrocchios wurde sie wahrscheinlich vorbereitet, durch Leonardo in Florenz eingebürgert), so gehört er doch zu den ersten, die sie erfolgreich anwandten. Die Handzeichnungen steigen von nun an gar mächtig an Wert und Bedeutung. Wir lernen aus den Skizzen das allmähliche Werden und Wachsen der Werke kennen; die Naturstudien und Modellakte sind Zeugnisse des wunderbaren Fleißes, welcher alle großen Renaissancekünstler auszeichnet. Wir gewinnen aber außerdem durch die zahlreichen selbständigen Entwürfe und Kompositionen einen Einblick in die persönliche Natur der Künstler. Belehren uns die aus den Archiven geschöpften Urkunden, die Berichte der Zeitgenossen und Geschichtschreiber über ihr äußeres Leben, so geben uns die Handzeichnungen den besten Aufschluß über ihr inneres Wesen, ihre künstlerische Eigentümlichkeit. In ihnen enthüllt sich die Künstlerseele am offensten.

Ein stattlicher Malerkreis bewegte sich in der Nachbarschaft Fra Bartolommeos. Am nächsten stand ihm Mariotto Albertinelli (1474—1515). Beide hatten in ihrer Jugend die gleiche Schule durchgemacht, später mehrere Jahre in derselben Werkstatt gemeinschaftlich gearbeitet. Den Anteil Albertinellis an solchen gemeinsamen Werken abzugrenzen, hält schwer; seine künstlerische Eigenart zu bestimmen, ist kaum möglich, da er sich auch in den selbständigen Bildern eng an die Weise des Freundes anschloß. Einmal (1503) gelang ihm ein großer Wurf. Die Heimsuchung in den Uffizien (Fig. 218) gehört, sowohl was die einfache Geschlossenheit der Komposition, wie die Innigkeit des Ausdruckes und die Charakteristik der schamhaften Maria und der älteren, traulich grüßenden Elisabeth betrifft, zu den schönsten Gemälden Italiens. Erwähnung verdienen außerdem: Giuliano Bugiardini (1475—1554), Francia Bigio (1482—1525), als Porträtmaler ausgezeichnet, und Ridolfo Ghirlandajo (1483—1561), ein Sohn und Schüler Domenico's, mit dem jugendlichen Raffael befreundet, dessen Darstellungen aus dem Leben des h. Zenobius in den Uffizien durch die kräftige Färbung, die lebendige und doch maßvolle Auffassung hervorragen. Eine selbständige Künstler-

natur spricht aus keinem dieser Maler. Wie so manche andere gleichzeitige Künstler konnten sie sich dem Bannkreise der großen Meister auf die Dauer nicht entziehen, gerieten dadurch in ein bedenkliches Schwanken und fanden sich nur zu häufig in ihrer Thätigkeit gelähmt.



Fig. 218. Die Heimsuchung. Von Albertinelli.
Florenz, Uffizien.

Den letzten, in manchen Beziehungen bedeutendsten florentiner Lokalmeister begrüßen wir in Andrea d'Agnolo, nach dem Schneidergewerbe des Vaters gewöhnlich Andrea del Sarto (1486—1531) genannt. Er steht in seiner Auffassung der künstlerischen Dinge wesentlich noch auf dem alten Boden, sucht von diesem aus einzelne Errungenschaften des neuen Stiles

sich anzueignen. Andrea del Sarto hält auch auf eine durch leichte Gegensätze gemilderte, geschlossene Komposition, er hüllt die Gestalten in breite Formen, dem modischen Schnitt der

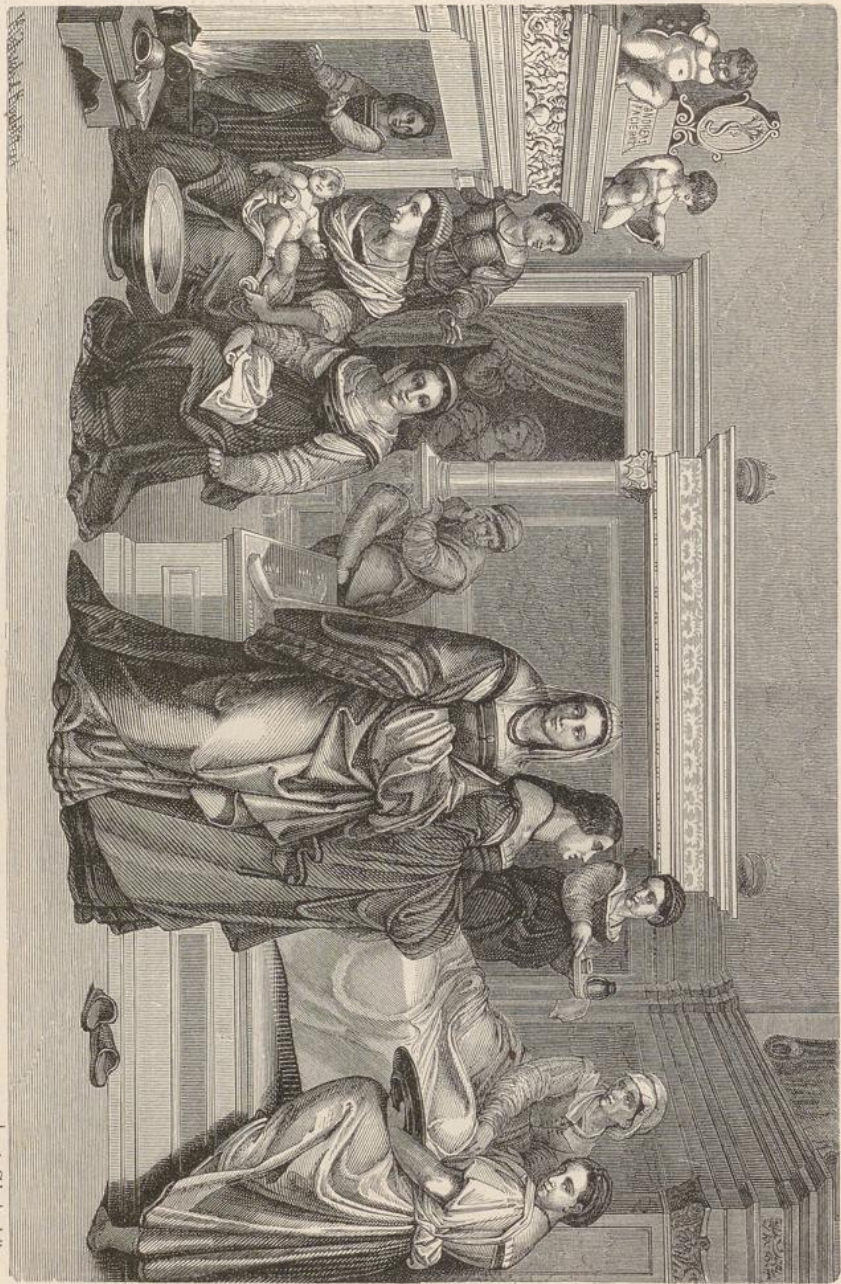


Fig. 219. Geburt der Maria. Standgemälde von Andrea del Sarto (mit Begleitung der oberen Partie). Florenz, Vorhalle der Stimmigliata.

L. Schultze del.

Gewänder zieht er bei den Männern eine mehr ideale Tracht vor. Auf eine tiefere Beseelung der dargestellten Personen, auf eine dramatische Kraft der Handlung ist aber seine Absicht selten gerichtet. Er bleibt der fesselnde Erzähler, welcher sich an der Wiedergabe eines reichen



Louis Schultze del.

Fig. 220. Madonna del Sacco. Wandgemälde von Andrea del Sarto.
Florenz, Kreuzgang der Annunziata.

A. J. 1801.

Daseins, an der Schilderung lebensfroher, gesunder Menschen vergnügt, die äußere Erscheinungswelt in ihrem Glanze und ihrer Schönheit in seinen Bildern abspiegelt. Innere Bewegtheit geht seinen Gestalten meistens ab. Auch darin zeigt er sich als konservativen Charakter, daß er der Freskomalerei seine besten Kräfte leiht, während die unruhigen Geister sich den neuen Aufgaben der Tafelmalerei mit größerem Eifer zuwenden. Er setzt das Werk Domenico



Fig. 221. Verkündigung Mariä. Von Andrea del Sarto.
Florenz, Pal. Pitti.

(Nach der photogr. Aufnahme von Braun, Clément & Co. in Dornach.)

Ghirlandajos fort, überragt ihn aber weitaus durch seine leuchtende, harmonische Färbung. Als Kolorist betrachtet, hat Andrea del Sarto unter den Freskomalern seiner Zeit keinen Nebenbuhler. Daher machen auch seine Wandgemälde zuerst den mächtigsten Eindruck, der aber auf die Dauer, wenn man auf das geringe Feuer der Empfindung aufmerksam wird, nachläßt. Die Hauptstätten seiner Wirksamkeit waren das Kloster der Annunziata und der Hof der Bruderschaft dello Scalzo. Ihre Ausschmückung beschäftigte ihn viele Jahre lang. In der Vorhalle der Annunziata malte er Legenden aus dem Leben des Filippo Benizzi und Szenen aus dem Leben Mariä. Das mit Recht berühmteste Fresko schildert die Geburt Mariä (Fig. 219)

Das Ereignis geht in einem prächtigen Renaissancegemache vor sich. Auserlesene Gestalten von stattlicher Schönheit begrüßen die Wöchnerin und beschäftigen sich am Kamin mit dem neugeborenen Kinde. Der Kreuzgang des Klosters birgt ein noch berühmteres Wandgemälde, die durch die kräftig schönen Formen, den weichen Fluß der Linien und das satte, dabei durchsichtige Kolorit ausgezeichnete heilige Familie, nach dem Sack, an den sich der h. Joseph lehnt, Madonna del sacco genannt (Fig. 220). Nur in einer Farbe (braun) sind die das Leben des Täufers darstellenden Fresken im Scalzo gehalten. Sie entbehren dadurch einen großen Reiz, zeigen aber die Steigerung des Formen sinnes in reiferen Jahren des Künstlers.

Solche breite Formen treten uns auch in seinen Tafelbildern entgegen, welche stets durch den hellen Farbenglanz und die feine Stimmung das Auge erfreuen, häufig aber die lebendige Empfindung vermissen lassen. Vergleicht man zum Beispiel seine Grablegung in der Pittigalerie mit Fra Bartolommeos Pieta, so erkennt man sofort den größeren geistigen Gehalt des letztgenannten Werkes. Ebenso ist die Caritas im Louvre nach allen Regeln der Kunst komponiert; der an sich schöne Frauenkopf büßt aber an Wirkung ein, wenn man ihn in zahlreichen anderen Bildern wiederfindet. Andrea verewigte mit Vorliebe die Züge seiner Gattin Lucrezia del Tede, einer Frau von üppigen Formen und blühendfrischem Aussehen, in seinen Darstellungen, so auch in der durch die anmutigen Züge des Engels Gabriel und seiner Begleiter ausgezeichneten Verkündigung Mariä im Pal. Pitti (Fig. 221). Schon diese Genügsamkeit mit einigen wenigen Typen deutet darauf hin, daß die Blüte der florentiner Schule zu welken beginnt.

Noch mehr spricht aus Andreas äußerem Lebenslaufe der allmähliche Niedergang des florentiner Künstlertums. Ihn lockte der leichte Gewinn in der Fremde, die Heimat allein bot ihm nicht mehr den sicheren Boden für die Entfaltung seiner Kräfte. Andrea versuchte, allerdings nur für kurze Zeit, sein Glück am Hofe König Franz I. von Frankreich. Ihm und zahlreichen Genossen genügte nicht mehr der herkömmliche bürgerliche Verkehr. In besonderen Vereinen traten sie zusammen; sie spielten hier mit ihren künstlerischen Kräften und strebten ein Virtuositentum im Lebensgenusse an, dem nur zu bald das Virtuositentum in der Kunst folgen sollte.

Ähnlich wie in Florenz nahm auch in Siena am Anfange des 16. Jahrhunderts die Malerei einen mächtigen Aufschwung. Er überrascht um so mehr, da in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts die Malerei hier gegen die Nachbarstädte entschieden zurückgeblieben war. Schwerlich hätten ihn auch die heimischen Kräfte allein bewirkt, da der Volksboden noch weniger als in Florenz dafür reiche Nahrung bot. Die neue Blüte wurde durch einen aus weiter Ferne zugezogenen Meister hervorgerufen, welcher dann durch sein Beispiel auf die Sieneser Maler anregend wirkte. Ein Lombarde, Giovanni Antonio Bazzi (1477—1549), bekannter unter dem häßlichen Spottnamen Sodoma, welcher in seiner Jugend Leonardos Werke in Mailand kennen gelernt hatte und um das Jahr 1501 nach Siena übersiedelte, brachte frisches Leben dahin. Sodoma war ein wunderlicher Geselle, voll Grillen und Launen, welche die Klatzschucht noch vergrößerte, unstät in seinem Leben, unruhig, reizbar in seinem Wesen. Er besaß aber einen angeborenen Schönheitssinn, der ihn zur Wiedergabe anmutiger Frauen, schalkhafter Kinder, nackter Leiber besonders geschickt machte. Zweimal versuchte er sein Glück in Rom. Das erste Mal, 1507, zog er dorthin, angelockt durch die künstlerischen Pläne des Papstes Julius II., nachdem er vorher in Monte S. Oliveto eine stattliche Reihe von Fresken aus dem Leben des h. Benedikt vollendet hatte. Doch blieb er nur kurze Zeit in Rom.

Fruchtbar und folgenreich war der zweite, längere Aufenthalt (seit 1511 oder 1512),

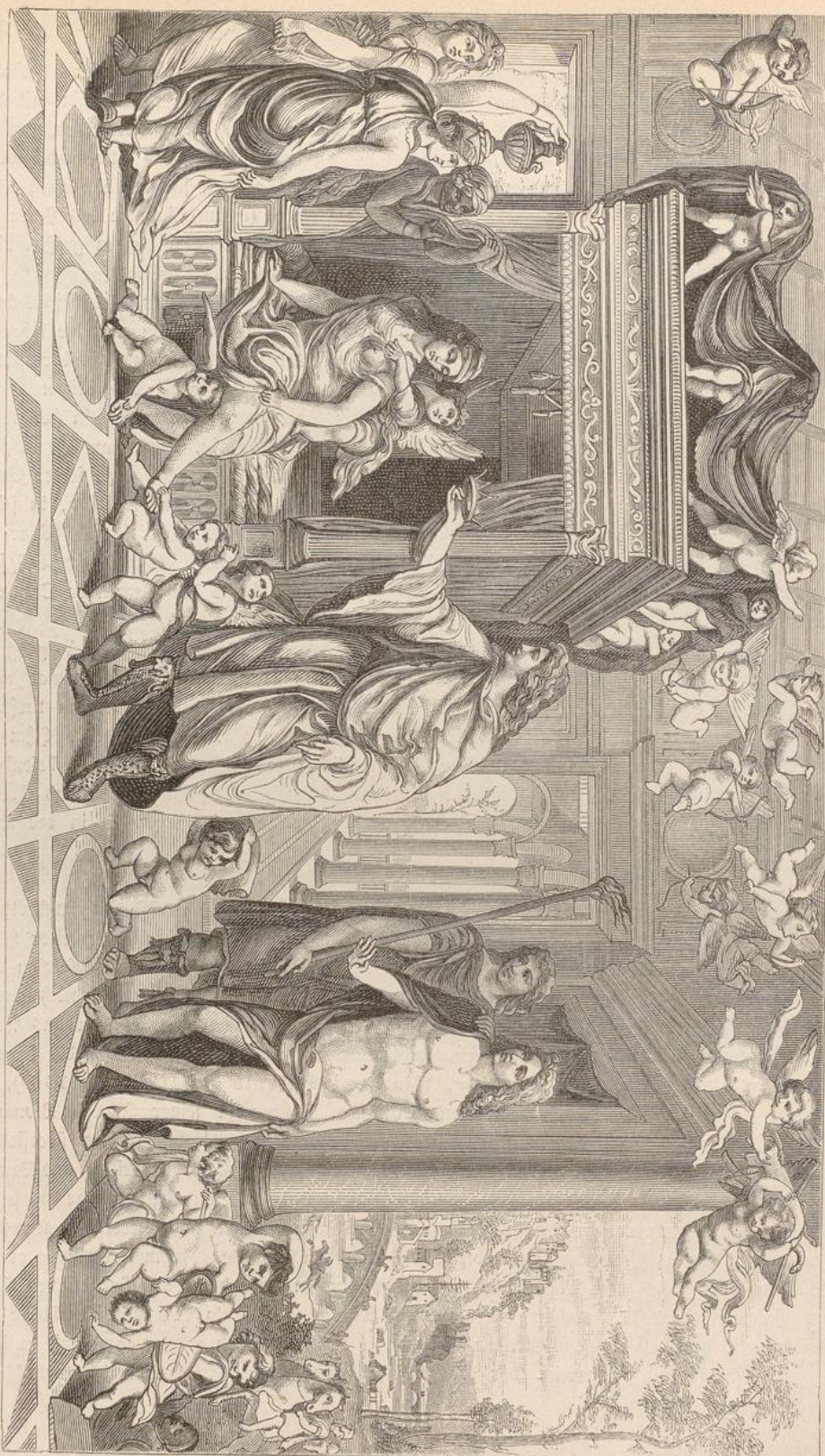


Fig. 222. Hochzeit Alexanders mit Marya. Skulptengruppe von Zederna. Rom, Villa Greville.

welcher den Künstler in den Diensten des großen Kaufherren Agostino Chigi zeigt. Dieser reiche Sieneſe beſaß eine natürliche Vorliebe für die Künstler ſeiner Vaterſtadt und zog mehrere von ihnen nach Rom. Aber bei der Auswahl ging er mit ſeinen perſönlichen Neigungen zu Rate. Agostino ſpielte im öffentlichen Leben Roms, trotz ſeines Anſehens bei den Päpſten, keine hervorragende Rolle; dafür galt er als das Muſter eines vornehmen, kunſtfreundlichen Lebemanns. Auch aus den Kunſtwerken, mit welchen er ſich umgab, ſollte Lebensluſt ſprühen, der Schmuck der Räume, in welchen er ſich bewegte, zum Genuſſe des Daſeins aufſordern. Er begünſtigte daher beſonders ſolche Maler, deren Phantaſie und Pinſel in Schilderungen fröhlich anmutiger Szenen glänzte. Zu dieſen gehörte Sodoma. In Chigis römiſchem



Fig. 223. Kopf der Roxane (zu Fig. 222).
Nach einer Zeichnung von L. Jacoby; Graph. Künſte, 1895.

Landhauſe, der ſpäter ſogenannten Farneſina, ſchmückte er das Schlafzimmer im Oberſtocke mit Fresken, welche mit Recht zu den köſtlichſten Kunſtſchätzen Roms gezählt werden. Die Hauptbilder ſtellen Alexander den Großen dar, wie er die Huldigungen der Familie des Darius empfängt, und ſeine Vermählung mit Roxane (Fig. 222). Lucians Beſchreibung eines Gemäldes des Aetion diente Sodoma als Ausgangspunkt ſeiner Schilderung. Am Rande des Brautbettes ſiſt Roxane, deren Züge den ſinnlichen Reiz vollendet wiedergeben (Fig. 223). Die Dienerinnen ziehen ſich zurück, Amoretten ſind noch mit der letzten Zurüſtung der Braut beſchäftigt. Alexander naht ſich dem Lager und reicht Roxane eine Zadenkrone dar, zum Zeichen, daß er ſie zur Königin erhebe. Am Eingange des Gemaches ſtehen Hymenaeus und Hephaeſtion, der himmlische und irdiſche Brautführer, der letztere als ſolcher mit der Fackel in der Hand, beide in Bewunderung der Schönheit der Braut verſunken. Neckiſche Amoretten tummeln ſich in den Lüften und treiben auf dem Boden mit Alexanders Rüſtung munteres Spiel.

Ein Meister in der Wiedergabe der Einzelercheinung, insbesondere wenn es jugendlich schöne Männer, anmutige Frauen und holde Kinder darzustellen gilt, steht Sodoma schwankend



Fig. 224. Der h. Victor. Von Sodoma. Siena, Pal. Pubblico.

und unsicher da, sobald es sich um größere Kompositionen handelt. Eine geschlossene Einheit zeigt weder die Hochzeit Alexanders in der Farnesina, noch die zahlreichen Fresken, welche er in den späteren Jahren in Siena ausführte. In S. Domenico schmückte er die Kapelle der h. Katharina mit Szenen aus ihrem Leben, unter welchen der Verückung der Heiligen

der Preis zukommt, sowohl wegen der ausdrucksvollen Schönheit der drei Frauen, wie wegen der vornehm reichen Dekoration; das Oratorium S. Bernardino bedachte er mit Einzelfiguren von Heiligen und mit Bildern aus dem Leben Mariä, das Rathhaus mit drei Heiligen, welchen die Begleitung der Amoretten ein recht weltliches, aber das Auge entzückendes Ansehen verleiht (Fig. 224). Gegen seine Fresken treten seine Tafelbilder zurück. Sie zeigen wenigstens keine Vorzüge, welche man nicht schon an seinen Wandgemälden bewundert. Auch hier erscheinen Einzelgestalten, wie der h. Sebastian in den Uffizien, die Madonna mit dem Lamm in der Brera denn am besten gelungen.

Außer Sodoma besaß Siena am Anfange des 16. Jahrhunderts noch mehrere tüchtige Maler, welche zum Teil Sodomas Einflüsse sich unterwarfen; so namentlich Girolamo del Pacchia (1477 bis nach 1535), dessen Marienleben im Oratorium S. Bernardino, ohne in der Erfindung originell zu sein, äußerlich doch den Vergleich mit den besten florentiner Fresken wohl aushält. Auch der Architekt Baldassare Peruzzi (i. S. 162) versuchte sich in seiner Vaterstadt (Kirche Fonte giusta) und in Rom (Farnesina, Konservatorenpalast und S. Maria della Pace) in der Malerei. Ihn hemmte in der freien Entfaltung seiner Kraft die vorwiegend architektonische Schulung der Phantasie. Ausgezeichnet in perspektivischen Schil-derungen und in dekorativer Malerei, zeigt er doch in den figürlichen Darstellungen leicht eine gewisse Kälte. Verhängnisvoll war für ihn, wie für einen anderen Sieneren, den sog. Beccafumi (? 1486—1551), welchem die Zeichnungen zum eingelegten und niellierten Marmorfußboden im Chore des Domes (Leben Moses) einen berühmten Namen machten, die Nachbarschaft der großen Meister. Sie mußten diese nachahmen, konnten sie nicht erreichen, verloren ihr Eigentum, gewannen keine großen Schätze.

Mit Andrea del Sarto drohten dem Raffael seine Feinde: »das Bürschen in Florenz würde ihn weiblich schwitzen machen, wenn es vor größere Aufgaben gestellt würde«. Sodoma gilt als glücklicher Nebenbuhler Raffaels. Ganz nahe kommt dem großen Urbiner in einzelnen Schöpfungen Fra Bartolommeo. Gewiß darf das Kunstvermögen dieser Männer nicht gering angeschlagen werden. Doch muß man es bezweifeln, daß bloß äußere Umstände sie am Er-klimmen des höchsten Gipfels hinderten. Ihnen allen fehlt doch, was allein groß macht, die Kraft des selbstständigen Eingreifens in die künstlerische Bewegung auf Grund der eigenen un-bezwinglichen Natur.

3. Leonardo, Michelangelo und Raffael.

Es kommt nicht bloß in der Geschichte der Staaten vor, daß wir auf mächtige Persön-lichkeiten stoßen, welche mit einemmal das Schicksal der Völker wenden, so daß mit ihrem Auf-treten eine neue Zeit beginnt und, während sie leben, sie allein den ganzen Raum ausfüllen, neben ihnen alles unbedeutend, untergeordnet erscheint. Auch die Kunstgeschichte verehrt Heroen, die durch ihre gewaltige, allumfassende Persönlichkeit den Gang der Kunst auf lange hin bestimmen, die alten Bahnen vollenden, neue eröffnen. Als solche Helden treten uns in der Renaissanceperiode Leonardo da Vinci, Michelangelo Buonarroti, Raffael Santi entgegen. Sie fanden den Boden für ihre Wirksamkeit wohl vorbereitet. Es giebt wenige Züge in ihren Werken, welche nicht ältere Künstler wenigstens angedeutet hätten, schwerlich eine von ihnen eingeschlagene Richtung, für welche nicht Vorläufer nachgewiesen werden könnten. Sie wurzeln in Wahrheit in ihrer Zeit und wachsen organisch aus der früheren Kunst heraus. Ohne diesen Zusammenhang hätten sie ja nimmermehr den großen Einfluß gewinnen und die gewaltige Herrschaft über die Zeitgenossen erringen können. Immerhin empfängt man im Angesichte