



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Handbuch der Kunstgeschichte

<<Die>> Renaissance in Italien

Springer, Anton

Leipzig [u.a.], 1896

Die Künstlerfamilie der Robbia

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

Als betagter Mann, siebzigjährig, kehrte Donatello nach Florenz zurück. Auch jetzt ruhte und rastete der nur im Schaffen und Arbeiten glückliche, in seinem Wesen sonst anspruchslose, bescheidene Meister nicht. Die Kirche S. Lorenzo war der letzte Schauplatz seines Wirkens. Für die Sakristei goß er die beiden Erzthüren mit kleinen Heiligenfiguren und modellierte (in Stucco) die Rundbilder der Evangelisten und die Büste des h. Laurentius. Wenn er hier mit weiser Mäßigung tief empfundene, aber einfach ruhige Charaktertypen verkörperte, so gab er in den Kanzelreliefs, welche das Leiden und den Triumph Christi schildern, seiner dramatischen

Gestaltungskraft freien Lauf. Namentlich in der Kreuzigung (Fig. 81) und der Abnahme vom Kreuz lodern mächtige Leidenschaften hell auf. Die Vollendung des Werkes mußte Donatello seinem Gehilfen Bertoldo di Giovanni überlassen. Die antiken Motive, welche dieser im Beiwerte hier anbrachte, weisen auf den Einfluß, welchen die antiken Studien in der Schule Donatellos allmählich gewannen, deutlich hin. Bertoldo, der letzte Schüler Donatellos, ist zugleich der Lehrer Michelangelos. So sind die beiden größten Bildhauer Italiens, wie sie innerlich nahe verwandt sind, auch äußerlich eng mit einander verknüpft.

Seit Giotto hat kein Künstler einen so nachhaltigen und weitgreifenden Einfluß geübt, wie Donatello. Er gab nicht nur in seinem eigentlichen Fache die Richtung an, welcher die meisten Genossen folgten, sondern warf auch auf das benachbarte Gebiet der Malerei den Widerschein seines Wirkens. In der dramatischen Gewalt der Erzählung, in der kraftvollen Wahrheit der Schilderung, in dem energischen Vortragen innerer Empfindungen, in der Wichtigkeit und Mannig-

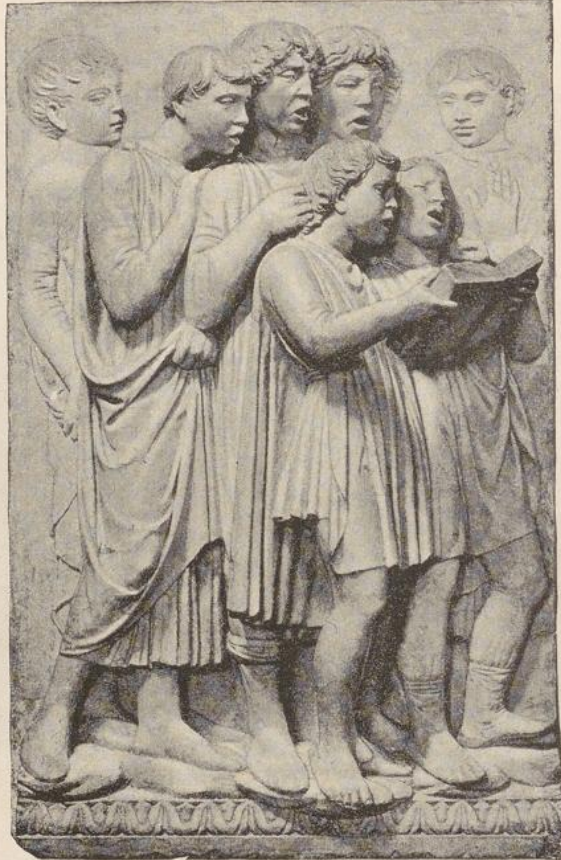


Fig. 82. Von dem Kinderfries des Luca della Robbia. (Marmor.)
Florenz, Museo S. M. di Fiore.

faltigkeit der äußeren Bewegungen, in der Kenntnis des menschlichen Körpers ging er den Malern voran und zwang sie zum Einschlagen des gleichen Weges.

Neben Donatello und Ghiberti steht unter den älteren florentiner Renaissancekünstlern Luca della Robbia (1400—1482) in erster Linie.

Schmiegsamer in seinem Wesen, erfuhr Luca zuerst Einflüsse seiner beiden Genossen, besonders Donatellos; mit diesem weitergehend schuf er (1431) die Reliefs an der zweiten Orgelbühne im Dom zu Florenz, jetzt im Museo S. M. di Fiore. Die tanzenden und musizierenden

Kinder (Fig. 82), an sich eine der schönsten Leistungen der Frührenaissance, erscheinen trefflich geeignet, die besondere Natur Lucas erkennen zu lassen. Sie sind zierlicher und feiner durchgebildet als Donatellos Knaben, entbehren aber der Mannigfaltigkeit und Kühnheit der Bewegungen, welche Donatellos Fries auszeichnen, sind auch in der Gesamtwirkung nicht so glücklich erfunden wie jene. Ein anderes Mal trat Luca an Donatellos Stelle, als dieser es unterließ, die Bronze-reliefs für die Domthüre auszuführen. Luca fertigte sie 1446 gemeinsam mit Michelozzo und Maso di Bartolomeo. So hoch wahrscheinlich Luca selbst seine Thätigkeit als Marmorbildner und Erzgießer schätzte, so knüpft sich doch sein Hauptruhm an die bescheideneren Thonreliefs. Er belebte damit einen vollstümlichen Kunstzweig, gab ihm durch seine Erfindung einer emailartigen,



Fig. 83. Thonrelief von Giovanni della Robbia. Köln, Kunstgewerbemuseum.

farbigen und insbesondere weißen Thonglasur, oder doch durch Verbesserung der bisher in Italien üblichen, Dauer und erweiterte Wirkung, verlieh ihm zugleich durch die Anmut seiner Madonnen, die milde Ruhe seiner Gestalten eine künstlerische Weihe. Das gefügige Material lockte zu einer weicherer Behandlung der Formen, zum Beschreiten naturalistischer Bahnen. Lucas Verdienst war es, daß er die richtigen stilistischen Folgerungen aus der Natur des Stoffes zog, aber jede Einseitigkeit und Uebertreibung vermied. Kein Künstler des 15. Jahrhunderts war im Kreise maßvoller Empfindungen so heimisch und verstand so gut Innigkeit des Ausdruckes und Lebensfrische mit plastischer Ruhe zu verknüpfen wie Luca. Die verhältnismäßig sparsame Färbung, welche bei den „Robbiawerken“ vorwiegt, bezeichnet trefflich die Richtung. Nur eine beschränkte Reihe von Farben, eben hinreichend zur reicheren Belebung des Reliefs, kommt zur Anwendung. Die vom blauen Grunde sich abhebenden Gestalten erscheinen wesent-

lich weiß, stehen, dank dem glänzenden Email, nicht schroff den Marmorwerken gegenüber. Im Beiwerke, namentlich in den Blumen und Fruchtgewinden, welche die Reliefs einrahmen (Fig. 83), wird allein von mannigfachen Farbentönen Gebrauch gemacht. Rasch gewann die neue Technik und mildsinnige Auffassung in Toskana große Beliebtheit.

Ein volles Jahrhundert betrieb die Familie Robbia diesen nach ihr benannten Kunstzweig. Luca nahm seinen Neffen Andrea (1437—1528) als Gehilfen an. Nach Lucas Tode stand Andrea an der Spitze der Werkstätte und vererbte die Kunst wieder auf seine vier Söhne: Girolamo, Luca, Ambrogio und Giovanni. Erst spät im 16. Jahrhundert starb der Kunstzweig in Italien aus. Lucas glasierte Thonreliefs sind vielfach dekorativer Natur und stehen mit der architektonischen Umgebung in unmittelbarem Zusammenhange, wie z. B. die Kassetten in der Kapelle Pazzi und die Deckenmedaillons in der Kapelle von S. Jacopo in S. Miniato. Seine Madonnenreliefs in Thürkünetten (Dom, S. Pierino u. a. in Florenz, S. Domenico in Urbino)



Fig. 84. Verkündigung. Thonrelief von Andrea della Robbia. Florenz, Spedale degli Innocenti.

atmen noch einen strengeren kirchlichen Geist. Erst in den Werken Andreas kommt der weiche Liebreiz, das mild freundliche Wesen, welches als das Wahrzeichen der „Robbien“ begrüßt wird und nicht selten an die Schilderungen des Fra Angelico erinnert, zu voller Geltung (Fig. 84). Die Madonna verwandelt sich in eine zärtliche Mutter, welche auch mit dem Kinde zu spielen liebt; dieses selbst regt und bewegt sich in naiv munterer Weise. Eine Mittelstellung nimmt das auch in der Malerei beliebte Motiv ein, welches die knieende Madonna, in stille Andacht vor dem schlafenden Christkinde versunken, darstellt. Allmählich, mit der gesteigerten technischen Kraft wächst auch der Mut der Schule. Sie erweitert den Aufgabenkreis des Reliefs, giebt auch reichere, beinahe dramatische bewegte Szenen und förmliche Gruppen wieder, baut Altäre, Taufbrunnen, größere Friestafeln aus Thon auf und berührt nicht selten in ihren Werken das Gebiet der monumentalen Plastik und dekorativen Architektur. Den größten Reiz üben aber doch die einfachen, kleinen Reliefbilder aus, in welchen weiche Formen, ein anmutiger oder lieblicher Ausdruck vorherrschen. So bilden die Wickelkinder (Medaillons) an der Halle

des florentiner Findelhauses von Andrea Robbia (Fig. 85) eine schier unerschöpfliche Quelle des heiteren Genusses. Auf der anderen Seite begreift man, daß die bereits durch das Material und die Anwendung der Farbe genährte Neigung zum Naturalismus eifrig aufgegriffen wurde, allerdings erst in späterer Zeit und außerhalb der engeren Schule Robbias. Das berühmteste Beispiel dafür liefern die Reliefs am Ospedale del Ceppo in Pistoja, in welchen die sieben Werke der Barmherzigkeit in lebendiger Erzählung vorgeführt werden (Fig. 86).

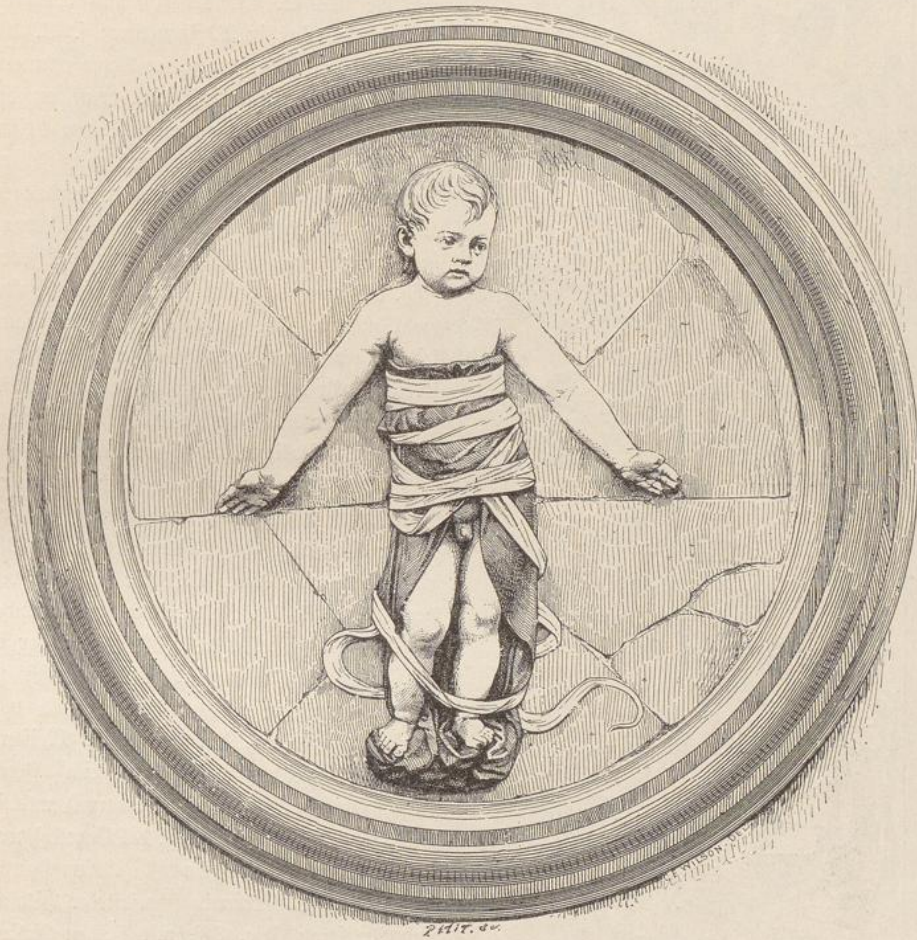


Fig. 85. Wickelkind. Thonrelief von Andrea della Robbia. Florenz, Spedale degli Innocenti.
(Nach Cavallucci und Molinier.)

Selbstverständlich füllte die Thätigkeit der großen Meister nicht das ganze florentiner Kunstleben aus. Neben ihnen wirkten, mehr oder weniger von ihnen abhängig, noch zahlreiche namhafte Künstler, welche aber keinen wesentlich neuen Zug in die florentiner Skulptur brachten, auch in ihrer persönlichen Entwicklung nicht genau verfolgt werden können. Bei größeren Unternehmungen wurden mannigfache Kräfte zur Mitwirkung herangezogen. So halfen Ghiberti bei der Herstellung der zweiten Bronzethüre mehr als zwanzig Genossen. Michelozzo war mehrere Jahre hindurch der Gehilfe Donatello's; der von L. B. Alberti gepriesene Maso di Bartolommeo, auch Masaccio genannt, arbeitete gemeinsam mit Michelozzo und Luca della

Robbia. Bei solcher Art von Thätigkeit hält es schwer, sich von der einzelnen Persönlichkeit ein klares Bild zu verschaffen, und kann es nicht Wunder nehmen, wenn bei dem einen oder

anderen Künstler eine fest begrenzte Richtung nicht wahrgenommen wird, wie bei Agostino d'Antonio di Duccio (1418 — n. 1481) aus Florenz, dessen Hauptwerke in Perugia (Fassade von S. Bernardino) und Rimini (Innendekoration in S. Francesco; s. S. 43) zu sehen sind. Einzelne seiner Köpfe erinnern durch den schwärmerischen Ausdruck an die umbrische Malerschule, andere Gestalten streifen mit ihren unruhig flatternden, mit Falten überladenen oder lang schleifenden Gewändern an das Manierierte; auch die Schilderung heftig bewegter, leidenschaftlicher Szenen (Fig. 87) war ihm nicht fremd. Er entfaltet wohl äußerlich eine gar mannigfache Wirkksamkeit, ist aber doch innerlich keine reiche Natur. Gleiches gilt noch von manchen anderen Zeitgenossen Donatellos, dessen Einfluß auf minder kräftige Persönlichkeiten schwer drückte.

Gleichzeitig mit den bahnbrechenden florentiner Bildhauern entwickelt Jacopo della Quercia in Siena (1371—1438) eine fruchtbare Thätigkeit. Er hat sich von dem Stile des 14. Jahrhunderts in mancher Beziehung noch nicht losgelöst, steht aber in der Kunst, die Komposition dramatisch zu beleben und die Körper bewegt und voll Kraft zu gestalten, den florentiner Meistern mindestens gleich. Außer in Siena (Fonte Gaja, Taufbrunnen in S. Giovanni) und in Lucca (Grabmal der Maria del Caretto) war Jacopo auch in Bologna thätig. Am Hauptportale von S. Petronio schmückte er Pilaster und Architrav (Fig. 88) mit flachen Reliefs aus der Genesis und aus der Jugendgeschichte Christi, welche trotz ihrer Kleinheit mächtig wirken und eine merkwürdige Herrschaft über kraftvolle physische Lebensäußerungen bekunden. Sein Hauptwerk in Bologna ist das Grabmal des gelehrten Galeazzo Bentivoglio in S. Giacomo maggiore mit sieben Statuetten und einem Relief, welches in lebendiger Weise

eine Vorlesung schildert (Fig. 89). Er übte Einfluß auf einzelne Bildhauer der überaus rührigen sienesischen Schule, konnte aber natürlich nicht hindern, daß die andere, der sienesischen Malerei ver-

Fig. 86. Teil des Tarnacotta-Griffes am Speckel bei Geypo in Viterbo.

