



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Handbuch der Kunstgeschichte

<<Die>> Renaissance in Italien

Springer, Anton

Leipzig [u.a.], 1896

Florentiner Malerei des 16. Jahrhunderts. Fra Bartolommeo (Fresko in S. M. Nuova. Pieta. Madonna in Trono. Segnender Christus.)

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

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.

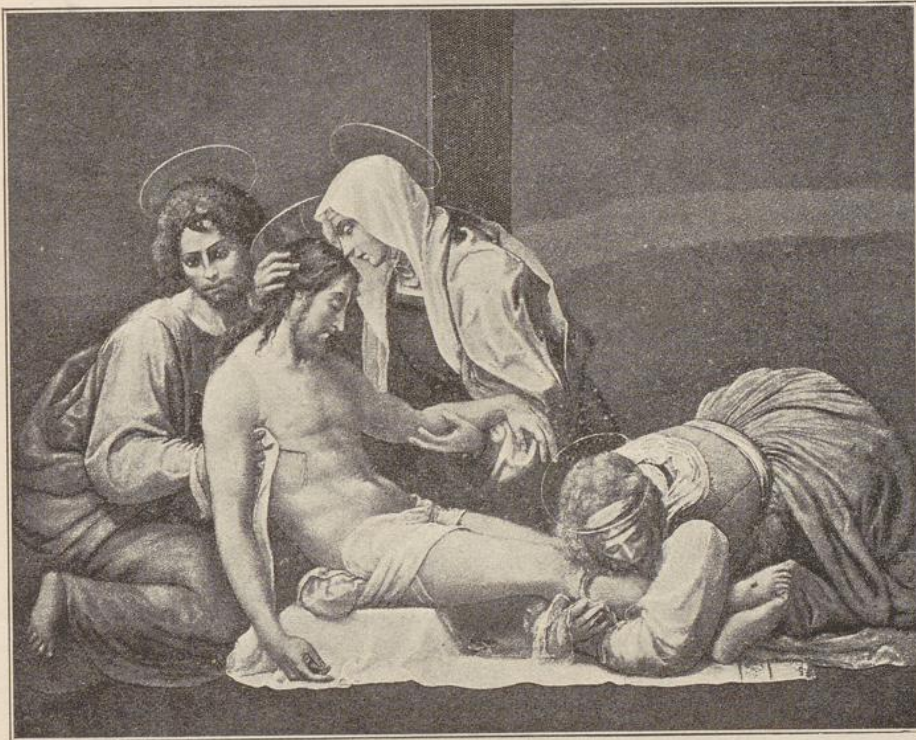


Fig. 213. Die Bezeichnung Christi. Von Fra Bartolommeo.
Florenz, Pal. Pitti.

Die neue Regierung schien den Beweis liefern zu wollen, daß nicht die Medici allein die Künste liebten und pflegten. 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

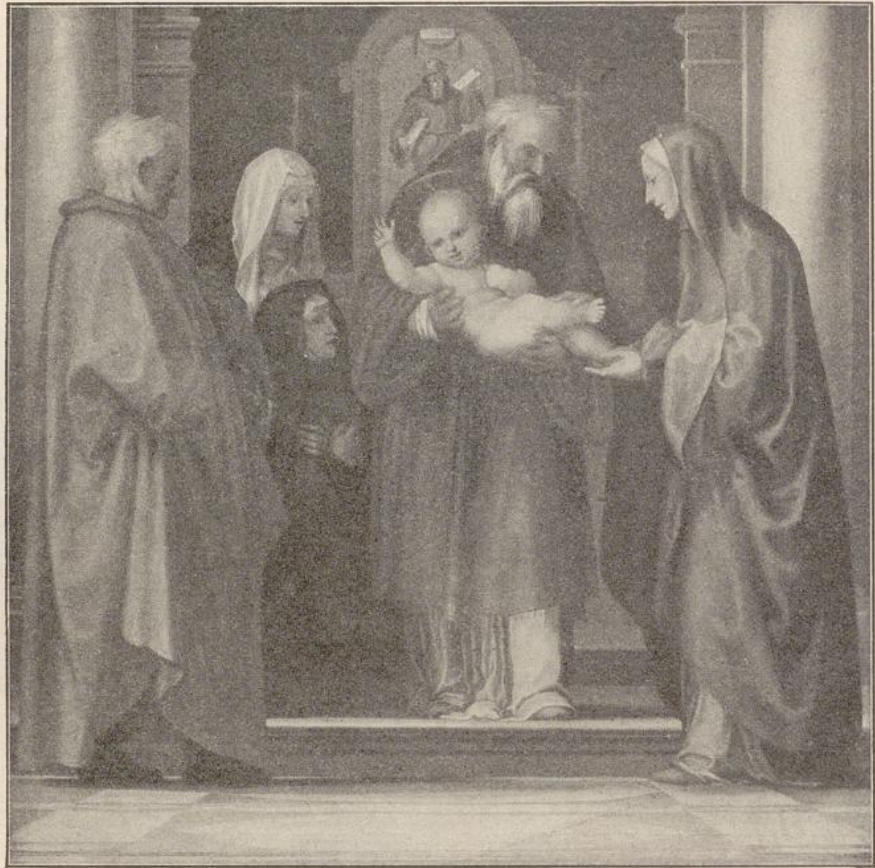


Fig. 214. Darbringung im Tempel. Von Fra Bartolommeo.
Wien, k. k. Hofmuseum.

(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-