

Gotik in der Renaissance

August
Schmarsow

GOTIK IN DER RENAISSANCE

EINE KUNSTHISTORISCHE STUDIE

VON

AUGUST SCHMARSOW

MIT 16 ABBILDUNGEN



VERLAG VON FERDINAND ENKE IN STUTTGART

1 9 2 1

Verlag von FERDINAND ENKE in Stuttgart.

Aesthetik und Allgemeine Kunstwissenschaft.

In den Grundzügen dargestellt von **Max Dessoir**.

Mit 16 Abbild. u. 19 Tafeln. Lex. 8°. 1906. geh. M. 14.—; in Leinw. geb. M. 24.—

Prof. Dr. E. Utitz:

Grundlegung der allgemeinen Kunstwissenschaft.

Zwei Bände.

I. Band. Mit 12 Bildtafeln. Lex. 8°. 1914. geh. M. 9.—; geb. M. 17.—

II. Band. Mit 12 Bildtafeln. Lex. 8°. 1920. geh. M. 60.—; geb. M. 76.—

Grundzüge der ästhetischen Farbenlehre.

Mit 4 Abbildungen und 2 Tabellen im Text. gr. 8°. 1908. geh. M. 4.—

Die Grundlagen der jüngsten Kunstbewegung.

Ein Vortrag. Lex. 8°. 1913. geh. M. 1.20.

Was ist Stil?

Mit 12 Bildertafeln. Lex. 8°. 1911. geh. M. 2.40.

Über den Zweck der Kunst.

Akademische Festrede. Von Prof. Dr. **Konrad Lange**.

Lex. 8°. 1912. geh. M. 2.—

Das Kino in Gegenwart und Zukunft.

Von Prof. Dr. **Konrad Lange**.

Lex. 8°. 1920. geh. M. 60.—

Aesthetische Perspektive.

Betrachtungen über die Perspektive als ästhetischen Faktor im Flächenkunstwerk;
als Beitrag zu einer künftigen allgemeinen Kunstgeschichte.

Von Dr. **E. Sauerbeck**.

Mit 6 Tafeln und 4 Textabbildungen. Lex. 8°. 1911. geh. M. 4.—

Durchschnittsbild und Schönheit.

Von Geh. Rat Prof. Dr. **Georg Treu**.

Mit 2 Tafeln. Lex. 8°. 1914. geh. M. 1.—

Grundlinien und kritische Erörterungen zur Prinzipienlehre der bildenden Kunst.

Von Prof. Dr. **Oskar Wulff**.

Lex. 8°. 1917. geh. M. 7.—

Zeitschrift für Aesthetik und Allgemeine Kunstwissenschaft.

Herausgegeben von **Max Dessoir**.

Die Zeitschrift erscheint in Heften von sechs bis zehn Druckbogen in Lexikonformat, wovon je vier einen Band bilden. Der Preis der Hefte wechselt nach dem Umfang, die Berechnung erfolgt heftweise. Es ist alljährlich die Ausgabe eines Bandes beabsichtigt. — Im Erscheinen begriffen ist der fünfzehnte Band.

ee
u 19

GOTIK IN DER RENAISSANCE

EINE KUNSTHISTORISCHE STUDIE

VON

AUGUST SCHMARSOW

MIT 16 ABBILDUNGEN



VERLAG VON FERDINAND ENKE IN STUTT GART

1 9 2 1

kon-
nach
gabe
and.

Das Übersetzungsrecht für alle Sprachen und Länder vorbehalten.
Copyright 1921 by Ferdinand Enke, Publisher, Stuttgart.
(Gesetzliche Formel für den Urheberrechtsschutz in den Vereinigten Staaten von Nordamerika.)
Druck der Union Deutsche Verlagsgesellschaft in Stuttgart.



Simone Martini, Verkündigung.
(Florenz, Uffiziengalerie.)

02009

GOTIK IN DER RENAISSANCE

Verfuchen wir mit diesen beiden Namen und der Verhältnisanzeige zwischen ihnen den Inhalt der folgenden Betrachtungen im voraus zusammenzufassen, so gewinnen wir mit der Kürze der Überschrift auch die Kraft eines Schlagwortes, der wir vertrauen dürfen. Die Zuordnung zueinander läßt kaum einen Zweifel, in welchem Sinne jeder zu nehmen sei. Der eine wie der andere kann freilich zweierlei bezeichnen: entweder einen Stil und damit das innewohnende Kunstprinzip, oder eine Kunstperiode, d. h. den Zeitraum, in dem dieser Stil sich entwickelt, ausgebreitet und behauptet hat. Nur dies letztere können wir meinen, wenn wir die Renaissance als vorhanden in ihrer geschichtlichen Ausdehnung ansetzen und innerhalb dieses Wirkungskreises etwas anderes suchen wollen, das wir Gotik heißen. Auch dieser Name gehört einer Kunstperiode, aber der vorangegangenen Zeit, die wir bisher als Mittelalter aufzuführen pflegten, und die wir möglichst scharf von der nachfolgenden abzufondern, ja im stärksten Gegensatz zu ihr zu denken trachteten. Sie kann also nicht auch als solche gemeint sein, wenn zeitliche und räumliche Einordnung »in die Renaissance« vorgeschrieben wird, wie in unserem Titel, sondern nur als Kunstprinzip, als der eigentümliche und selbständige Stil, dem sich die neue Tendenz so ablehnend und feindlich gegenübergestellt haben soll, daß Kulturhistoriker sich veranlaßt sahen, so mitten im geschichtlichen Verlauf eine möglichst tiefe Kluft aufzureißen.

Aber noch Eins. Wir wollen unter Renaissance zunächst nur die ursprünglich so benannte Periode der italienischen Kunst verstehen. Ist auch die Übertragung des Begriffs auf andere Länder bereits eingebürgert, so mag diese Möglichkeit doch erst für spätere Gelegenheit vorbehalten bleiben,

wenn die Hauptfache selbst schon zum Austrag gekommen ist. Die beliebige Verwendung des nämlichen Wortes jedoch für irgendwelche andere Zeiten als die mit dem fünfzehnten Jahrhundert beginnende Periode lehnen wir überhaupt ab¹⁾. Der Beschränkung auf die italienische Renaissance gegenüber soll auch die Gotik ebenso in ihrem ursprünglichen Wesen und in der ganzen Strenge ihrer Kunstgesetze gemeint sein, d. h. wir denken zunächst an die nordfranzösische Heimat derselben, wenn auch mit ihrem Anspruch auf allgemeine Geltung für die ganze abendländische Christenheit, also mit dem berechtigten Hinblick auf die nächsten Nachbarn im Norden, die getreuen Fortsetzungen und Weiterbildungen in Deutschland und England. Dagegen wird die sogenannte »italienische Gotik« als eine weitere Abwandlung immer erst der kritischen Untersuchung auf Richtigkeit des Verständnisses und Reinheit der Gesinnung überantwortet bleiben. Es ist eben die echte, gemeinsam nordländische oder germanische Erscheinung, die wir ins Auge zu fassen haben, je mehr sie auf italienischem Boden ein fremdartiges, auf der anderen Seite der Alpen entstandenes und angeblich dort allein mögliches Kunstprinzip gewesen sein soll, woran wir freilich nicht glauben.

Damit erst spitzt sich unser Thema in seiner programmatischen Bedeutung zu. Auch in unseren gebräuchlichen Darstellungen der italienischen Kunstgeschichte spielen noch immer kurzfristige Vorurteile oder nationale Eiferfuchteleien, teils

¹⁾ Vgl. Schmarsow, Barock und Rokoko, Leipzig 1897, S. 37 ff.: »Die Renaissance ist für den Historiker eine ganz bestimmte Periode, die das Mittelalter in erster Linie voraussetzt, auf das sie folgt, aus dem sie herauswächst, so sehr sie sich im Gegensatz dazu fühlen mag. Wir brauchen zu ihrer Erklärung diesen Faktor notwendig . . ., wir brauchen dies Erbe der leiblichen Väter vielleicht notwendiger als das Ideal, dem die neue Generation nachstrebt. Alle Kunsttradition, alle Schulung im Handwerk ist gotisch, ohne Frage, und es wäre Sache der vorurteilsfreien Forschung, festzustellen, wie viel trotz alles antikischen Eifers die Anschauungen und Empfindungen der Künstler noch mittelalterlich bleiben, gleich den Darstellungskreisen, die Volk und Kirche von ihnen neu belebt zu sehen verlangen.«

offenkundig, teils in heimlicher Verkleidung eine gefährliche Rolle, die jeder gründlichen historischen Einsicht entgegenwirkt. Selbst in Burckhardts Cicerone werden die beiden Stilperioden nicht allein der Übersichtlichkeit zuliebe voneinander getrennt und jede für sich von Anfang bis zu Ende durchverfolgt, sondern es wird auch die Gotik immer zu sehr vom Standpunkt der Renaissance und diese zu sehr vom Standpunkt der klassischen Antike her gesehen und beurteilt¹⁾. Das an sich berechtigte Verfahren sauberen Auseinanderhaltens führt doch zu dem »unhistorischen« Ergebnis, daß darüber die Gleichzeitigkeit beträchtlicher Strecken des Weges unbeachtet bleibt, und eben dadurch wird das richtige Verhältnis beider verdunkelt, wohl gar völlig vergessen. Oder ist es nur mißverstanden, weil auch bei Jakob Burckhardt selbst noch eine zu einseitige Auffassung der gotischen Baukunst vorwaltete, die eben der klassischen Ästhetik von damals entsprungen und, bei deren Auffassung der Architektur überhaupt, nicht anders möglich war, ganz zu schweigen von der Kenntnis des tieferen Wesens gotischer Bilderei und Malerei wie ihrer durchgehenden Kompositionsgesetze, die sich seitdem erst erschlossen hat? Erst wenn wir einmal die Gotik voranstellen und von ihr ausgehen, weil sie doch das geschichtlich frühere und keineswegs minderwertige Kunstprinzip gewesen, wird ihr Verhältnis zur Renaissance sich aufklären, wie das der Renaissance zu ihr richtig herausstellen. Wir haben es nicht allein mit dem Fortbestand der keineswegs verschmähten mittelalterlichen Kunstweise und lange geduldeter friedlicher Nachbarschaft zu tun, sondern das italienische Quattrocento ist geradezu eine nur allmählich vollzogene Auseinandersetzung des neuen Geschmackes mit dem überkommenen und geheiligten Erbe.

¹⁾ Ich beziehe mich im Folgenden allein auf den Cicerone, weil dieses Buch den größten Einfluß auf die Kunstanschauungen aller Gebildeten ausgeübt hat, lasse jedoch die bekannte Tatsache, daß der Originaltext Burckhardts unter den Händen zahlreicher Bearbeiter nicht mehr einheitlich geblieben ist, außer Betracht.

Was will es denn befragen, wie die ersten Begründer und eifrigen Verfechter der Renaissance Stellung nehmen zu der Kunst der Gotik, in der sie doch alleamt erwachsen waren? Und was will dies Verhalten der Träger des künstlerischen Fortschritts heißen für die Allgemeinheit ihrer Zeitgenossen, den Durchschnitt des damaligen Geschmackslebens und Kunsturteils? Erst die zeitlich und räumlich vorhandene Gemeinschaft, die wir mit dem Stichwort »Gotik in der Renaissance« kennzeichnen, läßt die innere Verwandtschaft beider Stile bei äußerer Verschiedenheit erbellen, erst die vorurteilsfreie Verfenkung in ihren Einklang wie ihre Widersprüche vermag das Verständnis ihres eigensten Wesens zu erschließen, das doch den Lebensfaden ihres zeitlichen Fortbestehens und ihres geschichtlichen Wandels ausmacht.

I.

GHIBERTI UND BRUNELLESCHI

Wer das »Quattrocento« wörtlich nimmt und mit dem neuen Jahrhundert auch das neue Zeitalter beginnen läßt, der sieht sich doch einer Künstlergeneration gegenüber, deren anerkannte Führer unzweifelhaft das Beste ihres Könnens, das sie von ihren Vätern mitbringen, noch der Gotik verdanken. »Als der erste und hervorragendste Meister der Frührenaissance pflegt Lorenzo di Cione Ghiberti (1381 bis 1455) genannt zu werden«, lesen wir im Cicerone. Aber es folgt auch das wahrheitsgetreuere Zeugnis: »Die früheren Arbeiten zeigen den Künstler des gotischen Stils«, — das mit solcher Zurechnung zur Renaissance doch nicht vereinbar erscheint, zumal, wenn die Entstehungszeit seiner ersten Bronzetür für das Florentiner Baptisterium, 1403–24, die ganze erste Hälfte seines Lebenswerkes in sich begreift. Ich habe denn auch vor zwanzig Jahren schon in einer Studie über die Kompositionsgesetze dieser Bronzereliefs in ihren streng geschlossenen Vierpaßrahmen¹⁾ nachgewiesen, daß wir ihn nicht allein »als den geistvollen Erweiterer desjenigen Prinzips, dem Andrea Pisano nachlebte«, anzusehen haben²⁾, sondern als einen viel genaueren und weiter fortgeschrittenen Kenner der französischen Gotik, der im Vollbesitz ihrer höchsten Geheimnisse und im glücklichsten Einvernehmen mit ihrem wertvollsten Erbe schafft. Daß er im strengeren Sinne als sein Vorgänger dem Prinzip des Vertikalismus folgen will, zeigt schon die bewußte Abweichung: im Aufstieg seiner Bilderreihen über der Sockelregion der Tür; sie beginnen unten

¹⁾ Abhandlungen der K. Sächs. Ges. der Wissenschaften in Leipzig Bd. XVIII, IV. 1899.

²⁾ Vgl. über Andrea Pisano meinen Aufsatz in der Festschrift zu Ehren des Kunsthistorischen Instituts in Florenz, Leipzig, Liebeskind 1897 (aus der Berliner Nationalzeitung 1888 89).

links mit der Verkündigung und schließen zuoberst rechts mit der Ausgießung des Heiligen Geistes. Das ist die Regel, die sich an den Glasfenstern der nordfranzösischen Kathedralen ausgebildet hatte, die jedoch Andrea Pisano noch nicht kennt, oder seinen italienischen Gewohnheiten gemäß nicht annimmt, indem er seine Geschichte Johannes des Täufers von oben her beginnt, wie die Wandgemälde Giottos in gotischen Kapellen es auch taten. Ghiberti kennt und handhabt den Unterschied zwischen dem Paar der Hauptachsen, die je zwei Spitzen der aufrechtstehenden Raute verbinden, und dem Paar der Diagonalachsen, die je zwei der Kreissegmente schneiden, mit denen sich die Seiten dieser Raute zur Vierpaßform erweitern. Er verwertete das erstere zu konstitutiven Zwecken, d. h. für die Errichtung des Bildraumes oder der Körper in der Relieffläche des vorgeschriebenen Rahmens, und das andere Achsenpaar zur Erschließung der Raumweite, die darüber hinausweist, wie zu dem gemeinsamen Grunde des benachbarten Schauplatzes unten, so droben zu Luft und Licht oder zur hereinragenden Region des überirdischen Zusammenhangs. Das geht weit hinaus über dekorative Verteilung der dargestellten Dinge in die überkommene Rahmenabablone, die das Vorbild der Tür des Andrea Pisano mit sich brachte, und die auch das Konkurrenzrelief mit Abrahams Opfer umschließt. Das ist vielmehr ein vollgültiges Bekenntnis zu der Grundlage des ganzen Systems der Bilderkreise französischer Kathedralen, und zwar der entwickelten Stufe, die uns nicht sowohl an den Sockelreliefs der Portale als darüber hin an den Glasgemälden der Kirchenfenster entgegentreit¹⁾. Mit diesem neuen Zufluß, den Ghiberti als Maler oder als Goldschmied aus Frankreich her empfangen haben muß, erfüllt sich auch der Zeitabstand zwischen ihm und Andrea befriedigend, wenn schon darin freilich noch mancher andere Wandel des Geschmacks vor sich gegangen sein muß, der die sonstige Verschiedenheit der Bestrebungen beider zu

¹⁾ Vgl. Schmarsow, Kompositionsgesetze frühgotischer Glasgemälde, Abhdlg. d. Sächsl. Ges. d. Wissenschaften in Leipzig 1919.

erklären hilft. Ghiberti selbst erwähnt in seinen Kommentaren einen nach Florenz gekommenen Meister aus Köln. Aber bei aller Anerkennung seiner Vorzüge findet er doch an



Bargello, Florenz.

Fig. 1. Ghiberti, Die Opferung Isaaks.

ihm auszufetzen, und zwar an den Proportionen seiner Figuren; – das aber ist für den Gotiker gerade ein so wesentlicher Punkt, daß wir schon deshalb nicht annehmen können, dieser Rheinländer sei der Vermittler jener folgerichtigen

Bildkomposition gewesen. Andererseits darf auch nicht außer acht gelassen werden, daß die Gestaltenbildung der biblischen Erzählungen innerhalb der gleich großen Vierpaßrahmen der Bilderwand bei Ghiberti wie bei Andrea durch die Fülle des Inhalts, den sie bergen sollten, schon zur Verkleinerung ihres Maßstabes gezwungen war. Wollen wir die Figurengröße, der Ghiberti eigentlich huldigt, erfahren, so müssen wir vielmehr die Standbilder befragen, die er für drei Nischen von Orfanmichele geschaffen hat. Doch schon die Reliefs am Sockel der Türflügel von San Giovanni mit den vier Evangelisten und den vier lateinischen Kirchenvätern, in denen solche Einzelfiguren sitzend dargestellt sind, gewähren einen willkommenen Anhalt, gerade im Vergleich zu den zwanzig Feldern mit Geschichten darüber. Sie geben uns Aufschluß über das Verhältnis der Menschengestalt zum umschließenden Rahmen oder vielmehr als Grundstock des plastischen Aufbaues im zugehörigen Raumausschnitt, wo hier noch das gotische Gefühl und ein Lefepult, ja wohl gar ein apokalyptischer Hausgenosß zu Hilfe kommt. Angesichts dieser großartig gedachten Figuren ist es jedoch ganz unstatthaft, mit dem Cicerone zu urteilen, sie seien »in der Haltung zu gestreckt und im Ausdruck zuweilen gefucht gotisch«. Wir müssen sie als historische Urkunden des Künstlerwillens und des unnachahmlichen, gerade Ghiberti eigenen Geschmacks so hinnehmen, wie sie sind, und eben so zu verstehen suchen. Hier gilt das Eingeständnis, daß »im Pathos der Darstellung wie in der Schönheit feiner Gestalten und dem Schwung ihrer Bewegungen kein Bildner der Renaissance dem Ghiberti überlegen ist«. Und das verdankt er dem idealen Schönheitsfönn, der tiefinnerlichen Seelenreinheit der Gotik, die ihn ganz durchdringt und noch in seinen späteren Werken ebenso erfüllt, so daß wir nicht sagen dürfen, er habe »diese Vorzüge teilweise auf Kosten der Naivität, treuer Charakteristik und ernstern Naturstudiums zur Geltung gebracht«. Das heißt eben einen fremden Maßstab anlegen. Dem hohen Idealismus des Gotikers bleiben die Bestrebungen einer naiven Naturnachahmung

und realistischen Charakterisierung immer untergeordnet, wenn auch der Wert seiner liebevollen Beobachtung der wirklichen Welt keineswegs unterschätzt werden soll. Der ganze Widerspruch in dem Urteil über Ghiberti rührt nur davon her, daß man ihn ohne weiteres zur »Renaissance« gerechnet und, als ob es selbstverständlich wäre, einem Donatello an die Seite gestellt hat.

Sieht man aber als die Hauptfache des neuen Geistes, den wir mit jenem Namen zu bezeichnen meinen, den Realismus an, d. h. »den Trieb, die äußere Erscheinung der Dinge allseitig wiederzugeben«, und als die Aufgabe der Bildnerei, sich beobachtend, nachahmend in das Einzelne, Viele zu vertiefen, nur das Wirkliche, wie es ist, darzustellen, so geziemt es sich jedenfalls eher, das Konkurrenzrelief des Filippo di Ser Brunellesco als eines der frühesten Beispiele dieser Kunstrichtung anzuerkennen. Innerhalb des vorgeschriebenen Vierpaßrahmens offenbart sich der Eingeweihte der Bauhütte, mehr noch als der künftige große Architekt, nur in der Teilung seiner aufrechtstehenden Bildfläche in zwei Stockwerke, deren oberes kraft der Bedeutung des Inhalts, des Opfers auf dem Berge selbst, das Übergewicht beanspruchen mußte. Hier reckt sich die Gestalt des bärtigen Erzvaters im heftigen Entschluß empor, zusammengewickelt in dem abgetrepten spätgotischen Gehänge seines Mantels, gleich einem Fialenrisen, und unter der Gewalt seines Armes erbebt der dürftige Knabe, den er zusammendrückt, auf dem Opferstein. Die rückhaltlose Wiedergabe dieses hageren nackten Körpers, wie die überraschende Wirklichkeitstreue des untenstehenden Esels, der beiden Knechte hüben und drüben in ihrem alltäglichen Gebaren, offenbart den entschlossenen Willen des Realisten inmitten der heiligen Geschichte, aber auch die mühsame Eroberung jedes einzelnen Stückes, das »die Kunst aus der Natur heraus kann reißen«, noch nicht jedoch mit anderen zum organischen Ganzen zusammenzufügen weiß, sondern nur vereinzelt jedes für sich

nebeneinanderchiebt. — In Brunelleschis Anteil am Silberaltar des hl. Jakobus, im Dom von Pistoja, lernen wir nur den Spätgotiker kennen, der Propheten in Halbfigur vom Vierpaß eng umschlossen gibt, doch schon durchaus der Körperlichkeit zuliebe hervordrängt. — Der holzgeschnigte Kruzifixus in Cappella Gondi an Sta Maria Novella bekennt sich, in der Wahl des adeligen Urbildes, der herben Schönheit der vornehmen Züge, streng und ernst zu der hohen idealen Aufgabe, die dort nur aus dem Feuereifer Abrahams oder dem energischen Profil mit wallendem Barte hervorleuchten konnte.

Indessen, wie seltsam vergißt man doch in der Architektur über dem Begründer des neuen Stils, dem der Name Renaissance in einem ganz anderen Sinne gegeben ward, wie vergißt man den Gotiker, der doch die Kuppel des Domes von Florenz geschaffen hat, und ebenso den Realisten, der zwischen der mittelalterlichen Formensprache hier und der antikischen dort die Personalunion in sich vollzogen haben muß. Oder wie denkt man sich sonst die Motive zur Abstreifung der einen und zur Aneignung der anderen, zumal wenn man zwischen ihnen obendrein die Rückkehr zum menschlich bescheideneren Maßstab so völlig außer acht läßt?

In Florenz spricht noch heute jeder Gebildete von dem »Chupolone del Brunelleschi«, — und mit Recht, weil das gewaltige Werk, unter dessen Schatten sich das nachgeborene Geschlecht so klein fühlt, eben doch sein künstlerisches Eigentum ist und keines anderen. Dem verstandesklaren Realisten dankte seine Zeit schließlich doch die Lösung der technischen Schwierigkeit, in die sich ihre verwegene Ruhmsucht gestürzt hatte; er vollbrachte den siegreichen Aufstieg der Kuppel über der klaffenden Weite des achteckigen Tambours. Dann aber, seitdem die Öffnung mit dem berg hohen Gewölbe geschlossen und dies mit der triumphierenden Laterne droben bekrönt war, zeugte doch die Gesamtform, die, zwischen acht gewaltigen Steintrippen eingepannt, ihr unvergleichliches Profil gegen den Himmel setzt, von dem kühnen Geist des Gotikers, der diesen Stil in sich aufgenommen haben und

ihn von Grund aus beherrschen mußte. Freilich, die geschlossene Form, diese achtseitige Kuppelmasse über der Vierung,



Bargello, Florenz.

Fig. 2. Brunelleschi, Die Opferung Isaaks.

inmitten ihrer drei kurzen Kreuzarme oder 'gedrungenen Dreikonchenanlage', hat am Ende des weiträumigen Langhauses noch einen anderen Sinn, der über die gotische Formensprache und gotische Konstruktionsweise hinausgreift. Es ist

der Abschluß einer Entwicklungsreihe von Bauten auf italienischem Boden, in denen der Rhythmus französisch-gotischer Kirchenräume zum Stillstand gelangt, soweit dies bei der basilikalen Raumkomposition, mit dreischiffigem Langhaus und Kreuzarmen an der Vierung, überhaupt, zumal mit Spitzbogenarkaden im Innern, geschehen kann. Das kraftvolle Konzentrationsmotiv unter der hochgesteigerten Dominante ergibt eine Körpergruppe nach außen, wie eine Raumgruppe nach innen, die dem Bewegungsraum der Wandelbahn als geschlossene Einheit von unbezwinglicher Wucht gegenübertritt. Und diese Reihe italienischer Kirchen stellt uns jedenfalls vor die Frage, ob sie, trotz aller Beibehaltung gotischer Einzelformen und gotischer Gewölbekonstruktion, überhaupt noch als gotische Raumgestaltung und nicht vielmehr als Renaissance oder mindestens als geistig bereits vollzogener Übergang zu ihr anzuerkennen sei, sowie wir uns einmal von der rein formalen Bestimmung des Stils nach der Einzelbildung der Glieder loszufagen entschließen. Das wird sich erst recht klar herausstellen, wenn wir nach Brunelleschis Verhältnis zur Gotik weiterfragen.

Das Urteil, das im Cicerone von der Florentiner Domkuppel abgegeben wird, ist unvollständig und unklar ausgefallen. »Sie ist,« so heißt es von ihr, »als größtes mechanisches Meisterwerk alles bisher Geleistete überbietend, doch für die große Stilveränderung wenig bezeichnend. Von der äußeren Dekoration gehören ihm außer der Laterne nur die vier an den Tambour gelehnten halbrunden Bauten. Das Gesims Brunelleschis sollte auf Konsolen ruhen und ein durchbrochenes Geländer tragen.« Von diesem letzteren können wir uns keine Vorstellung machen, wie weit die Formensprache des gotischen Motivs der Dachbalustrade noch diesem Stil getreu blieb oder schon die Umwandlung in antikem Sinne versuchte. Aber die halbzyklindrischen Anbauten sind mit Rundbogennischen und Muschelfüllung frischweg in Renaissance Dekoration gegeben, und ebenso die Laterne, die erst 1446–67 nach seinem Entwurf zustande kam. Und so

haben wir in diesen Zutaten jedenfalls den Beweis, daß der Meister selbst die nächste Nachbarschaft beider Stile nicht als Widerspruch empfand, bei dem sich übrigens die kleineren Details durchaus dem gotischen Gesamteindruck der Kuppel unterordnen, so gut wie die runden Fensteröffnungen des achteckigen Tambours.

Wir teilen solche Auffassung der Architektur als einer Formenkombination, deren Grundstock nur die Technik zu liefern habe, durchaus nicht mehr, und fragen deshalb in demselben Buche weiter, was etwa über das Wesen der Gotik zu finden sei, wo über die Anfänge dieses Stiles in Italien und über das Verhältnis zu seinem Ursprungslande oder zu Deutschland Auskunft gegeben wird.

II.

GOTISCHE BAUKUNST

Das Lebensprinzip der nordischen Gotik«, lesen wir da, »ist die Ausbildung der Kirche zu einem Gerüst von lauter aufwärts strebenden, nach Entwicklung und Auflösung drängenden Kräften.« Aber das kann doch ersichtlich zunächst nur vom Außenbau gesagt sein, d. h. für das behauene und gemeißelte Steinmetsenwerk gelten sollen, mit seinen Strebe- Pfeilern und Strebebogen, seinen Satteldächern und Turmhelmen, seinen Spitzgiebeln und Fialenrisen bis zu ihren Kreuzblumen hinauf. Ist die Herstellung eines solchen »Gerüstes« das Wesentliche der Gotik? Ist die Architektur überhaupt nichts anderes als eine Zusammenfügung von Einzel- formen, mögen sie nun als lauter aufwärts strebende Kräfte aufgefaßt werden, die, sich immer mehr zerteilend und erleichternd, nach Auflösung zu drängen scheinen, oder mögen sie sich getragenen Lasten unterordnen und breiter gelagerten Abschluß gewinnen, wie dies von Bauwerken des klassischen Altertums gesagt wird? Und was heißt da »die Ausbildung der Kirche«? Wird unter diesem Namen nicht schon das Ganze vorausgesetzt, um dessen Erklärung es sich eben handelt, — die architektonische Schöpfung als solche? Wird nicht mit dieser noch so konkret gemeinten Bezeichnung dem Leser überlassen, welche Vorstellung er sich von der Kirche machen kann, gerade da, wo es galt, ihm den entscheidenden Begriff, den positiven Anhalt zu geben, worauf es denn eigentlich ankommt. Sucht er sich streng kunstgeschichtlich Rechenschaft zu geben, wie der Kirchenbau damals ausgesehen, als die Umgestaltung durch die Gotik begann, so findet er sich an die romanische Basilika gewiesen und denkt, durch die einseitige Kennzeichnung der gotischen Kathedrale von außen her verleitet, gewiß zunächst an die Umwandlung des vor- gefundenen Massenbaues in einen Gliederbau, wie man

jenen Vorgang kurz zu charakterisieren pflegt. Aber diese beiden Ausdrücke, die vortrefflich orientieren, sind doch nicht als absolute, sondern nur als relative Gegenfäße gemeint, von der überwiegenden Eigenart des Eindrucks hergenommen und nur geeignet, die Aufmerksamkeit auf den Verfolg dieses Unterschieds, das Vorwalten des einen oder des anderen Prinzips zu lenken. Denn, wie weit wäre die romanische Basilika jemals ein ausschließlicher Massenbau gewesen? Vielleicht in einfachster Form noch ihre Umfassungsmauern und ihre Turmkolosse, vielleicht auch noch die Obermauern des Mittelschiffs trotz der Fensterreihe im Lichtgaden, das Satteldach von außen kaum in demselben Sinne wie der halbrunde Chorschluß, der monumentale Kern des Ganzen. Aber waltet nicht drinnen, schon seit altchristlichen Zeiten her, in der Teilung des Raumes durch die beiden Arkadenreihen das Gesetz der Gliederung? Hier ist das Prinzip der rhythmischen Bewegung hereingenommen, dem sich die Fensterreihen anschließen, und es muß weiterwirken von Anfang an. Sendet nicht die halbzyllindrische Apsis mit ihrer Wölbung das Chorquadrat als Verlängerung nach der Wandelbahn der Gemeinde zu, so daß sie in der Richtung einander entgegen in der Vierung zusammenstoßen? Und gehen nicht von hier die Kreuzarme nach beiden Seiten aus? So erst haben wir die Raumkomposition der kreuzförmigen romanischen Basilika und erkennen auch sie schon als deutlich gegliederte Einheit, so ungeschlacht sie auch lange noch in dem massiven Mauerwerk befangen bleibt, mit plumpen Säulen oder gar Pfeilern dem Gang des Menschen eher widerstreben als sich ihm anschließen mag. Ihre Rundbogenreihen bieten doch immer Bewegungslinien, die durch den Raum entlang leiten. Und sind die Säulen erst schlanker geworden, die Pfeiler auch ihrerseits gegliedert, beide wohl gar im Wechsel miteinander als lebendigere oder beständigere Teile zur rhythmisch leichteren Wirkung gekommen, oder in Kluniazenerkirchen die Säulen wieder ausschließlich aufgereiht, in eindrucksvoller Zahl vom Eingang bis an die Vierung, dann stellt

sich auch im Innern des Chores und der Apsis die Wandgliederung ein, wie etwa im geradlinig geschlossenen Allerheiligsten von Limburg an der Hardt, der Stiftung Kaiser Konrads II., als erhielten die Säulenreihen des Langhauses ihr Spiegelbild oder eine Stellvertretung an der Mauerfläche durch entsprechende Pilaster, Halbsäulen oder gar angeblendete vollrunde Stämme. Damit ist auch hier das Gliederungsprinzip eingeleitet, das wir im romanischen Kirchenbau als Organisation anerkennen so gut wie im Äußern durch Lisenen und Halbsäulen bewirkte Abschnitte, und das sich im gotischen Bau nur folgerichtig für das Ganze durchsetzt. Mit dem Eintritt der Wölbung muß sich dieser Prozeß ja schon nach oben erstrecken; mit dem Rippengewölbe kommt er zu seinem entscheidenden Abschluß, von dem der Umschwung der durchgreifenden Neugestaltung beginnt. Was die Gotik dann unterscheidet, ist vielmehr die Ausschaltung aller überflüssigen Mauermassen, der bloß füllenden Flächen, bis auf die notwendigen Bestandteile dieser Art, die den Innenraum nach außen abschließen sollen und nicht, wie in Fensterhöhe schon, durch Glaswände ersetzt werden können. Auch die gotische Kirche ist ein Gliederbau nur in relativem Sinne, erst allmählich in stark überwiegendem Maße dazu geworden. Sie ist aber vor allem, gleich wie die romanische Basilika, gebundenen Systems, nicht minder eine Raumkomposition, deren rhythmischer Vollzug in einem durchgehenden Erlebnis des menschlichen Subjekts, des Priesters vom Altar her, wie des Laien vom Eingang her, als Ziel dem ganzen Bestreben der damaligen Baukunst vorgeschwebt hat. Dies ist das Gemeinsame, das den romanischen und den gotischen Stil miteinander verbindet, so daß sie eine große geschichtliche Gesamtentwicklung darstellen, und daß sich ein unverkennbarer Fortschritt in der Gliederung und Organisation vollzieht, mag auch inmitten dieses Weges das leitende Prinzip der Konstruktion sich gleichsam auf den Kopf gestellt haben. Die zweite Hälfte des Mittelalters, die wir im engeren Sinne Gotik nennen, bringt nur die folge-

richtigere und einheitlichere Ausgestaltung des Raumbildes zustande, die erst nach der Einführung des Spitzbogens und der Erfindung des Rippengewölbes möglich war. Denn so erst gelangte die Baukunst zu dem Gliederpaar, das als Bogenhälften gegeneinander aufsteigt und im gemeinsamen Scheitelpunkt den Widerhalt gewinnt. Aus zwei solchen Paaren, links und rechts parallel zueinander, und zwei quergestellten Verbindungspaaren, den Gurtbögen, nach hinten und vorn, setzte sie das vierteilige Rahmengerüst zusammen, zwischen dem das viergliedrige Rippengerüst mit feinen Gewölbekappen ausgespannt werden kann. Dies quadratische oder rechteckige Rippengewölbe ist die Raumeinheit für die Komposition des Ganzen, in dem es, nur auf vier Stützen erhoben, sich aneinanderreihet, um hier das dreischiffige Langhaus, dort das vielleicht ebenso dreischiffige Querhaus und von drüben her das gleichorganifizierte, aber von einem Zentralpunkt als Ursprungsort des Ganzen ausstrahlende Chorhaupt mit entsprechendem Langchor zu bilden, die sich allesamt in dem Kreuzmittel, der Vierung, durchschneiden.

Mit der Einführung des Spitzbogens in die Arkadenreihen, die Fenster und die Gewölbe kommt nun aber ein ganz anderer Rhythmus in die Entfaltung des Innenraums, in dem überall die Vertikale zur Dominante der Einheiten wird. Die Rundbogen im Mittelschiff romanischer Kirchen ergaben beim Entlangschauen und Dahinschreiten immer eine einfach fortlaufende Aneinanderreihung derselben schlichten Bewegungslinie; denn der Rundbogen vollzieht zwischen je zwei Punkten in einer Horizontale feinen gleichmäßigen Umschwung und wiederholt sich so zwischen jedem folgenden Paar von Punkten gleichen Abstands in gleicher Höhe. Der Spitzbogen ist dagegen eine für sich bestehende Einheit, die sich nach außen abschließt und sich bei Wiederholung in einer Reihe doch nicht fließend fortsetzen kann wie eine regelmäßige Wellenlinie. Die beiden Endpunkte auf der gleichen Horizontale, aus denen die Kurven im Richtungsgegensatz zueinander aufsteigen, werden vom gemeinsamen Höhepunkt

zusammengehalten, und die Vertikalachse, vom Scheitel auf die Verbindungslinie zwischen diesen Ursprungspunkten gefällt oder vielmehr zum Gipfel hin errichtet, ist die Dominante, an die sich die beiden symmetrisch-korrespondierenden Hälften anschließen, wie das Flügelpaar eines Vogels an seine Wirbelsäule mit dem Kopf darauf. Jeder Spitzbogen ist also ein Konzentrationsmotiv, eine paarige Gruppe, die im Endpunkt ihrer Höhenachse gipfelt. Der entlanggleitende Blick vollzieht erst die Weite des Abstands zwischen den beiden Ursprungsstellen der Schenkel und dann den Aufschwung dieser zum Scheitelpunkt. Darauf mag als Rückschlag noch der Abfluß in die feste Konstellation folgen¹⁾; aber dieser wird bei Wiederholung in anschließender Reihe ausgeschaltet oder kommt doch bald gar nicht mehr zur Geltung. Zwischen dem Vollzug des ersten Spitzbogens und dem des zweiten liegt aber, wie zu jedem folgenden weiter, ein Sprung in der horizontalen Richtung, von links nach rechts sagen wir, nach dem erst der Aufblick bis zum Gipfel erfolgen kann. Dieses Ablefen von unten nach oben, d. h. die Vorherrschaft des Vertikalismus, wird besonders fühlbar, sowie der Spitzbogen sich auf zwei senkrechten Geraden erhebt, d. h. sowie zwei Säulen oder Pfeiler als seine Stützen mitsprechen, wie es beim Durchwandeln des Mittelschiffes gotischer Kirchen der Fall ist. Und in dem Einschnitt zwischen dem Endpunkt des ersten Spitzbogens und dem Anfangspunkt des folgenden befindet sich hier gewöhnlich noch der aufsteigende Dienst, der zur Triforiengalerie und weiter in den Obergaden hinaufweist, also eine vertikale Trennungslinie, die als Haltestelle wirkt oder, in der Sprache der Metrik ausgedrückt, die Funktion einer Zäsur ausübt. Der durchgehend steigende Rhythmus der Spitzbogenreihe verläuft also in wagrechter Richtung sprunghaft und mit fühlbaren

¹⁾ Dies ist nur das natürliche Bedürfnis unseres parigen Sehorgans, wie die Senkung des Flügelpaares beim Vogelflug. Dem Sinn des Spitzbogens widerspricht jedoch jedes Abwärts, also wird die Zutat des Aufnehmenden unterdrückt oder als »Schlechter Taktteil« untergeordnet.

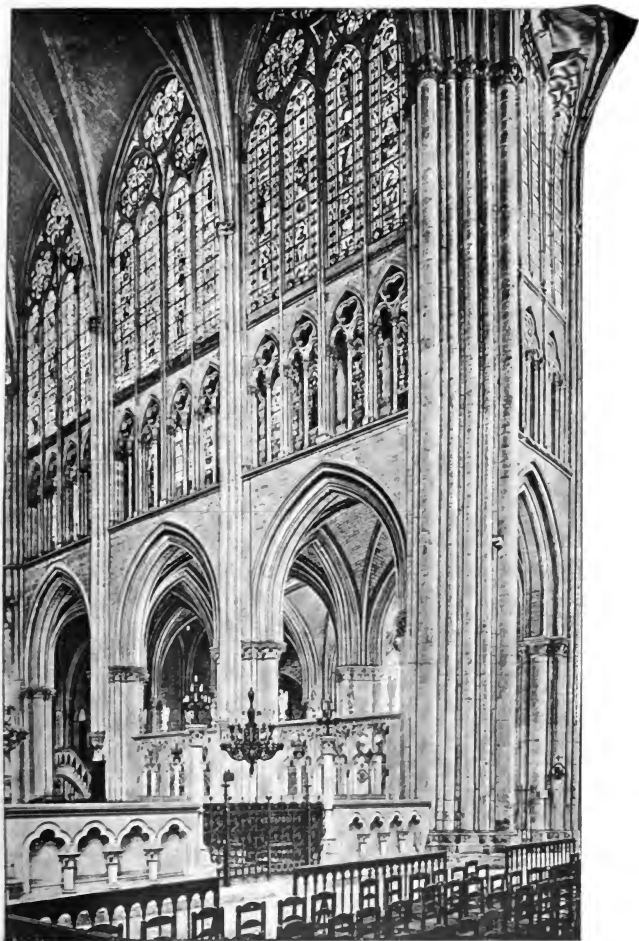


Fig. 3. Inneres der Kathedrale von Troyes.
(Nach Gurlitt.)

Einschnitten dazwischen; aber in jedem Exemplar verbindet sich der Breitenverlauf mit dem Höhengang zu einem Bewegungskomplex, in dem diese Vertikalrichtung die Oberhand behält und die Haupttendenz ausmacht. Das Gefüge der paarigen Gruppe löst sich also unter Führung der Dominante in rhythmische Bewegung auf. Und schließen sich nach oben zu, wie im gotischen Gewölbejoch, noch weitere Motive des Aufstiegs an, etwa über der Arkadenöffnung das Fenster im Schildbogen des Lichtgadens, so bleibt die Rückkehr in den Ruhestand der beharrlichen Bauform ganz unbeachtet oder wirkt nur als selbstverständlich mit, ohne nochmals ausdrücklich anerkannt oder festgestellt zu werden. Eine solche rhythmisch sich vollziehende Einheit reiht sich an die andere, oder stellt sich ihr auf der anderen Seite desselben Ganges gegenüber, baut sich in einem zweiten, einem dritten Geschoß über den unteren auf und ordnet sich selbst dem gemeinsamen Gewölbejoch unter, das sie alle überdachend als höhere Einheit in sich begreift. Rein schematisch ausgesprochen wäre der Spitzbogen eine Dreipunkteinheit, wie das Dreieck; aber dessen Schenkel, diese beiden gegeneinander gerichteten Kurven, werden hier notwendig als Bewegungslinien aufgefaßt, die erst in ihrem Schnittpunkt die Einheit gewinnen, die sie beide in solcher Spannung erhält.

Das Ganze des gotischen Raumbildes besteht nur aus einer Vielheit solcher paariger Einheiten. Es kann nicht anders als im Werden erfaßt werden, in der Bewegung des darin entlangwandelnden Menschen, der neben sich und vor sich hin diese Raumausschnitte und Gliederverbindungen eins aus dem anderen erwachsen sieht, so daß ihr lebendiger Zusammenhang ihn umgibt und begleitet. Dies Werden des gotischen Raumbildes vollzieht sich in zwei Richtungen zugleich: in der Longitudinale, d. h. die Tiefenrichtung des Langhauses verfolgend, und in der Vertikale, d. h. der Höhe der aufrecht stehenden und aufwärts steigenden Bauglieder und Raumformen gemäß bis in die Wölbung hinauf. Und selbst da, wo der Längenvollzug haltmacht, weil die Schwelle

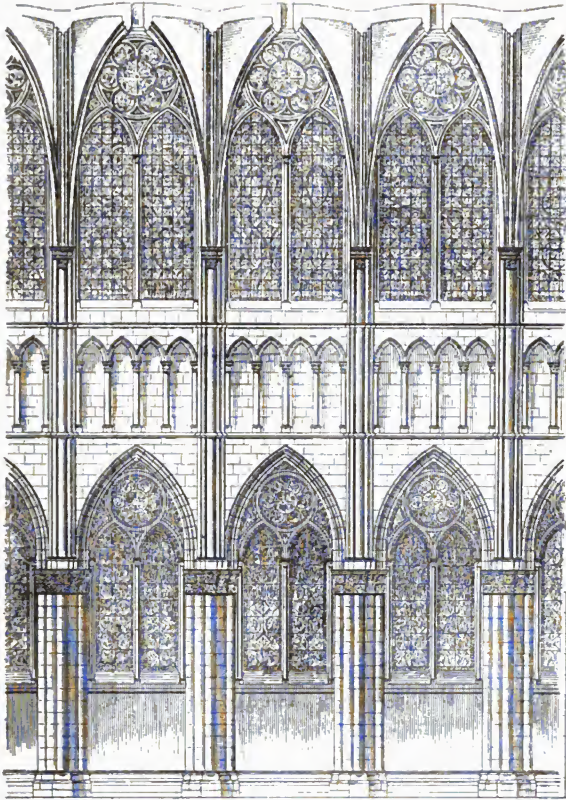


Fig. 4. Längsschnitt der Kathedrale von Reims.
(Nach Dehio und v. Bezold.)

des Allerheiligsten das Weiterstreiten verbietet, dringt doch das Auge noch vorwärts in die Tiefe der gleichgewölbten

Hallen, indem es mit dem schräg emporstreichenden und wieder abwärts gleitenden Blick erst recht die beiden Dimensionen miteinander verschmelzen läßt, in denen hier nur die Höhe immer freier die Oberhand gewinnt. Und vom Chorbaupt drinnen, ihm gegenüber, dringt ihre machtvolle Bewegung, wenn auch nur im Augenschein, ihm entgegen, die in jedem Moment die Überzeugung weckt, daß auch sie vor ihm wirklich werde und in gleicher Tatsächlichkeit vorhanden sei, daß auch sie lebhaftig, wenn auch unberührt, unantastbar für den Untenstehenden, zur lichtdurchfloffenen Höhe steige, bis hinauf zu der farbenschimmernden Region der reinen Formen, zu der auch seine Seele sich getragen fühlt.

So bewegen sich Altargehäuse und Chor der geistlichen Vermittler vom Ursprung her dem Langhaus entgegen, wie umgekehrt die Wandelbahnen der Laien auf das Allerheiligste zu, und der Höhenaufstieg ist das Gemeinsame, das sie verbindet, wie die Vertikalrichtung die beiden Hälften des Spitzbogens zusammenhält. Bewegung kann immer nur an den Teilen eines Ganzen zueinander erscheinen, eines Ganzen, das selbst erst im Werden zur Einheit von Augenblick zu Augenblick vor uns erstehen mag, obwohl wir wissen, daß es da ist und besteht, d. h. indem wir die Zeitvorstellung mit uns hineinragen. So sprechen wir von der Organisation des gotischen Gliederbaues auch in dem Sinne, daß wir das ganze Raumgebilde mit einem Organismus vergleichen, dessen Teile, unter sich unvergleichbar an Gestalt und Funktion, eben dadurch in Wechselwirkung, symbolisch den Lebensprozeß des Gottesreiches auf Erden darstellen oder als sinnlich wahrnehmbare Fassung umschließen. Und dies innere Leben des Organismus sammelt sich, entfaltet und steigert sich dort zur höchsten Stärke, wo die beiden großen Körperhälften der Kathedrale aneinander stoßen und ineinandergreifen, in der Vierung mit ihren ausladenden Kreuzarmen oder der stauenden Konzentration um diese Mitte. An dieser Stätte der Lebensdynamik aller Kräfte muß dann eine letzte Anwartschaft der künstlerischen Ausgestaltung erwachsen,

fowie auch hier die Vorherrschaft der Höhendimension, die Führung des Vertikalismus im Streben zur Einheit des ganzen



Fig. 5. Querschnitt der Kathedrale von Reims.
(Nach Dehio und v. Bezold.)

Organismus entscheidend wird: die Vierung erscheint dann als die vorbestimmte Stelle für den Aufstieg eines abschließenden Konzentrationsmotivs, d. h. in Gestalt einer Kuppel für den Innenraum, in Gestalt eines Vierungsturmes für den Bau-

körper nach außen hin. Beide Versuche zur Lösung der latenten Aufgabe kommen auch schon in romanischen Kirchen vor; aber die nordfranzösische Gotik hat diesen ihr allerdings bewußten Baugedanken¹⁾ nicht mehr aufgenommen, seitdem sie die Vereinheitlichung des Gesamtraumes zugunsten eines alle Teile gleichmäßig durchströmenden Lebens bevorzugt. Der Dom von Florenz dagegen hat diese Forderung nach einer höheren Einheit mit seiner Riefenkuppel erfüllt, wenn auch nach außen entschieden glücklicher als nach innen, wo die Raumgestaltung ohnehin der Gotik allzuweit entfremdet war, – mit diesem ausgesprochenen Bedürfnis nach dem Monumentalen unverkennbar zurückgewandt zur »lateinischen Tradition«.

Wie der romanische Massenzbau als Erbe der römischen Antike und der gotische Gliederbau als vollkommener Ausdruck der christlichen Innerlichkeit nun vor unseren Augen dastehen, entsprechen sie beide jenem uralten und unüberwindlichen Gegensatz der Weltauffassung, der sich in der ausschließlichen Erfassung des Daseins dort, des Werdens hier zu erkennen gibt. Nun erst verstehen wir auch das Äußere der gotischen Kathedrale richtig, in dem man schnellfertig das Wesentlichste der ganzen Gotik gesucht hat. Die Hauptsache an solchem Kirchenbau bleibt doch der Innenraum, in dem sich die aufsteigenden Pfeiler und schlanken hochstrebenden Dienste nicht vereinzeln und verzetteln, sondern sich unterordnen und zusammenschließen zu gegenseitiger Ergänzung, zur Erfüllung einer höheren Aufgabe, die sie eben als »Joch« auf sich nehmen und droben in dem Idealraum des Lichtgadens zur sichtbaren Erscheinung bringen. Das Äußere ergibt sich dagegen als Folgerung aus der inneren Raumgestalt oder als Voraussetzung ihrer Erstellbarkeit. Mag es doch dem Auge des Tektonikers wie ein Gerüst aussehen, das die Kreuzform des schützenden Satteldaches, mit dem polygonen Zeltdach über dem Chorbau am Ende, zu

¹⁾ Vgl. den beabsichtigten Vierungsturm der Kathedrale zu Reims (veranschaulicht in der Rekonstruktion von Viollet-le-Duc).

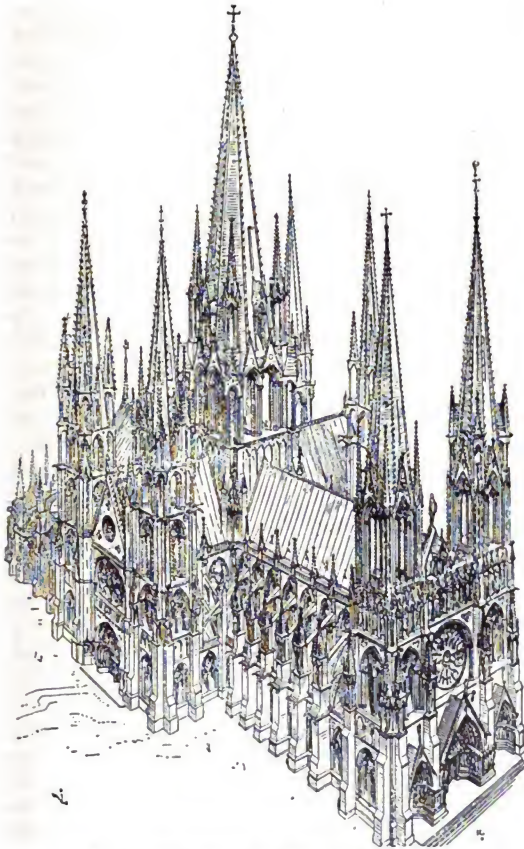


Fig. 6. Idealanficht der Kathedrale von Reims.
(Nach Viollet-le-Duc.)

tragen bestimmt ist. Mit feinen Reihen von Strebepfeilern ringsum und verbindenden Strebebögen darüber hat es gewiß ebenfogut das Recht, in dauerhaftem Stein und kunstreicher Meißelarbeit durchgeführt dazustehen, — wie die Säulenreihen als Wächter um den Tempelbezirk. Der Unterschied ist doch nur, daß die klassische Säule mehr die Analogie der Körperfülle und -rundung hervorkehrt, der gotische Strebepfeiler mehr die Vorstellung des Knochengerüsts oder der inneren Struktur auslöst; gemeinsam ist beiden die notwendige Ergänzung durch angespanntes Kräftefeld einer in Permanenz erklärten Lebensenergie. Die Fortdauer des Bestandes durch nie verfallenden Willen jedes Einzelnen ist eine unentbehrliche Note im Zusammenwirken der gotischen Bauglieder auch hier. Ihre Gemeinschaft paariger Genossen schließt ja zwischen dem hochragenden Turmpaar der Eingangsseite und dem Kranz radianter Kapellen um das Gehäuse des Allerheiligsten das Ebenbild der lebenden Kirche selber ein, das Menschenkunst zum Gottesdienst geweiht, und in dem erst Priesterchor und Brüdermenge sich zu dem stetigen Austausch verbinden, der sich Tag für Tag erneuern soll. Auch hier ist eine Vielheit von Teilen, die vor den Augen des Beschauers, von welcher Seite er auch kommen mag, erst zusammentritt und ineinandergreift, deren gegliederte Einheit also noch im Werden vor uns zu der Höhe emporwächst, wohin unser Auge dem Einzelgliede nicht mehr zu folgen vermag. Wir dürfen die »Entwicklung und Auflösung« der tektonischen Gebilde zuletzt wie ein Spiel von »lauter aufwärtsstrebenden Kräften« ausdeuten, als möchten ihre höchsten Spitzen im Himmelslicht entschweben; aber wir begreifen ihren Jubel und schwingen uns gern mit ihnen auf, in ihrem festlichen Triumph über die Erdschwere, wenn nur das rings umhagte Heiligtum mit seinem Idealraum im Innern als Stätte menschlicher Seelengemeinschaft bestehen bleibt.

III.

BRUNELLESCHI'S KIRCHEN

Von solcher nordfranzösischen Kathedrale war nun gewiß in der Künstlergeneration zu Florenz auch am Ende des Trecento noch keine persönliche Anschauung vorhanden, die als Vorbild ihres eigenen Strebens hätte wirksam werden können. Was etwa an Abbildungen in Miniatur oder Zeichnung vor ihr Auge kam, mochte wie märchenhafte Traumphantasie erscheinen. Denn nach Italien war ja nur die vereinfachte oder noch unfertige Gotik der Zisterzienser aus Burgund gekommen, und was sich die Bettelorden davon angeeignet oder für ihren Zweck, die Predigtkirche, daraus entnommen hatten. Gerade dieses Bedürfnis großer Versammlungsräume, für stillstehende Zuhörermassen in der Mitte und freien Zutrom durch die Abseiten, durch die der Ausweg ebenso bequem überallhin möglich sein sollte, hatte zur Bevorzugung der Weiträumigkeit geführt, zu der sich im Fortschritt der italienischen Gotik nur noch der Zuwachs des Höhenmaßes gefellte. Für die äußere Fassung geschlossene Wände mit ihren großen Flächen und schmalen Fenstern, reichlicher Luftraum über den Köpfen des Menschengedränges, — das sind die Kennzeichen, die durch monumentale Ansprüche der Stadtkirchen nur noch gesteigert, durch Aufwand dauerhafteren und kostbaren Materials bereichert wurden. Marmorinkrustation, über solche glatten Umfassungsmauern gebreitet, war das Gegenteil der Steinmehnarbeit französischer Gotik und ihrer Leidenschaft für Strukturgefühl. Drinnen aber möglichst wenige, weit voneinander abgerückte Stützen, möglichst weit gespannte Arkaden, wenn auch zugespitzt, doch so breit gezogen, daß sie nicht selten gedrückt erscheinen und wie von selbst in die Rundbogenform zurückgleiten, ebenso groß geschnittene Gewölbejoche, deren Anblick von unten sich der Tonne nähert oder noch flacher und

breiter gelagert ausnimmt, – genug, eine vereinfachte Gliederung und Umschließung des Raumes, die den Rhythmus des Ganges rings um die Mitte beruhigt und in der Predigthalle vollends zum Stillstand bringt. Im Langhaus des Domes von Florenz sind es noch immer gewaltige Kreuzgewölbe, deren Folge mit unwiderstehlicher Wucht sich Wurf auf Wurf nacheinander daherwälzt und so die Kuppel über der Vierung vorbereitet. Aber mit den Tribunen um diese dunkle Weite herum vollzieht sich auch die Rückkehr zum Massenaufbau der römischen Kaiserzeit, wie er trotz Strebepfeilern und Kapellenkranz nicht augenfälliger sein kann. Nur die Monumentalfucht einer stolzen reichen Stadt, die ihre Macht nach außen verkündet sehen will, erklärt solche Materialhäufung und die Größe der Kuppel darauf.

Und Filippo di Ser Brunellesco, dessen Geist sich in dem gotischen Profil doch wohl ebenso vollgültig ausdrückt wie der Michelangelos in dem Profil der Peterskuppel, was tut er, nachdem er diesen Schlüsselstein der italienischen Gotik aufgetürmt hat? – Er kehrt sich ab von der himmelfürmenden Überhebung seiner Vaterstadt, deren ganze Schwierigkeit er selbst bei der Einwölbung des aufgemauerten Abgrunds durchgekostet hatte, und entschließt sich zum Rückzug auf menschenmäßige Verhältnisse, er gerade, der die überlegene Herrschaft über den Höhenmaßstab der kühnsten Baukunst ausgeübt und zur Schau gestellt hatte wie kein anderer seiner Zeitgenossen. Die Bedeutsamkeit dieser Wendung wird nicht einmal eingeschätzt, wie sie es in unseren geschichtlichen oder ästhetischen Erwägungen beanspruchen darf. Das war doch kein Wunder, wird man sagen, es gab eben keinen Dom von Florenz mehr zu vollenden! Freilich, aber dann bleibt es doch der Entschluß eines scharfblickenden Realisten. Und man dürfte hinzufügen: die Kirche der Medici, die ihm als Auftrag noch zufallen konnte, San Lorenzo, gab ihm sogar die Gelegenheit zu solcher Bekehrung selber anheim. Sie war als Kollegiatstift in der bescheidenen Größe geplant, einer Pfarrkirche vergleichbar, und schloß sich dem beliebten

Grundriß der Zisterzienser an, mit Kapellenreihen zu den Seiten des Chores gegen das Querhaus zu. Aber auch das Langschiff sollte seine fortlaufenden Reihen von kleinen Kapellen an beiden Abseiten erhalten, von der Eingangswand bis an die Kreuzarme heran. Und dies letztere ward entscheidend: ein Beibehalten der rhythmischen Gliederung an der Wandelbahn entlang bis zur Predigthalle mit den Kanzeln hin. Jeder Kapellenöffnung entspricht nun ein Schaltraum in den Säulenreihen, die Brunelleschi gewiß in altchristlichen Basiliken Roms aufs neue lieben gelernt, in menschlich nachfühlbarem Zuschnitt aber schon in romanischen Bauten seiner Heimat von Jugend an vor Augen gehabt hatte. Durch die Zuordnung der Kapellen hüben und drüben kommt aber eine Verlangsamung des Rhythmus zustande, gegenüber den toskanischen Vorbildern mit eng gestellten Arkaden zumal. Denn hier in San Lorenzo ist in jeden Zwischenraum zweier Säulen eine Querachse eingelegt, die dem entlangwandelnden Besucher eben den Einblick in die Kapelle, auf den Altar eines eigenen Heiligtums anheimgibt. Und so wird das Tempo des Ganges, soweit nicht das Streben ans Endziel im Innern der Kirche zur Beschleunigung treibt und alle am Wege begegnenden Eindrücke willkürlich ablehnt, auf Augenweide, Schaulust eingestellt, die sich, wie am Andachtsbild des nahen Altars, auch an Einzelformen der Bauglieder freuen mag. Unter solchen Umständen ergab sich die Einkleidung mit Pilastern und antikischer Formensprache sonst fast von selbst, wie die Rundbogen der romanischen Kirchen zu den Säulen. Aber die flache Holzdecke gibt erst die volle Rückkehr zum Horizontalismus und zur klaren Begrenzung des Raumes nach oben. Die Sakristei, mit der sein Anteil begann, verrät uns, daß die quadratischen Sepulchralzellen römischer Gräberstraßen ihn mit ihrer wohlhabgewogenen Harmonie bezaubert hatten. Und wie diese Grabkapelle der Medici zeigt das Familienheiligtum der Pazzi am Klosterhof von S^{ta} Croce nur die Übertragung solcher Eindrücke in die Verhältnisse der Patrizierwelt von Florenz. In beiden Bei-

spielen würde jedoch gewissenhafte Analyse der Proportionen uns rhythmische Geheimnisse offenbaren, die ohne den erbten Zusammenhang mit der Kunst des Mittelalters nicht zu denken sind¹⁾. Doch lassen wir statt dessen einem stärker durchschlagenden Zeugnis das Wort.

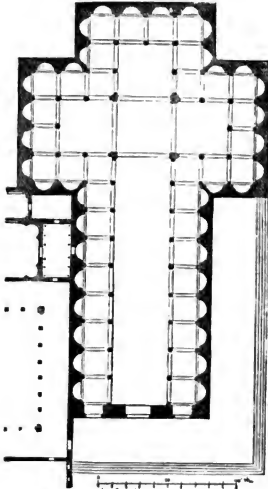


Fig. 7. Plan von Sto Spirito zu Florenz.
(Nach Burckhardt.)

Weit bedeutamer spricht sich auf die Frage, die uns beschäftigt, eine Gesamtkomposition aus, die gewiß schon ganz nach eigenem Belieben des Künstlers entworfen werden durfte: ich meine die vielbewunderte Kirche Sto Spirito. Hier gibt es Gotik in der Renaissance, auf die noch keiner aufmerksam gemacht hat, so stark sie sich, auch in klassisch gemeinter Formensprache noch, zu erkennen gibt. Zum Vergleich müssen wir uns die Weiträumigkeit der spätgotischen Kirchen von Florenz und die geringe Gliederzahl darin gegenwärtig halten. Dann genügt schon ein Blick auf den Grundriß dieser

Schöpfung Brunelleschi's, um den Gedanken zu durchschauen, der ihn geleitet hat: die Kreuzform ganz und gar in lebendigste Bewegung aufzulösen. Aber ruhiges Dasein des Raumes in schlichter Klarheit will ja wohl die Renaissance? Rings um alle Flügel laufen jedoch Säulenreihen mit ihren nicht eben weit gespannten Rundbogenarkaden herum;

¹⁾ Es brauchten nur die Untersuchungen von Thiersch in die sukzessive Anschauungsform überfetzt werden, um Aufschluß über die Rhythmik der Frührenaissance-Räume zu erhalten.

Wandfäulen entsprechen ihnen und sind durch ebenfolche Quergurten verbunden, so daß sich die schmalen Seitengänge in quadratische Raumeinheiten zerlegen. Jedem Schalt-raum der Arkaden gegenüber erweitert sich die Wand zu einer flachen Rundbogennische von gleicher Höhe, so daß ein fortlaufender Kranz von wenig ausladenden, ursprüng-



Fig. 8. Inneres von S^{to} Spirito zu Florenz.
(Nach Lübke-Semrau.)

lich auch nach außen halbzyllindrisch geschlossenen Kapellen den ganzen Kirchenkörper umzieht, seine inneren Raumgrenzen in lauter Nischenerweiterungen verwandelt. Das ist ein unbezweifelbares und ungemein auffälliges Bekenntnis zu der Durchrhythmisierung des Raumgebildes im Sinne der mittelalterlichen Baukunst, die das Ganze nur aus Raumteilen vor dem menschlichen Subjekt erstehen lassen will und

es so durchweg zur Rhythmik des menschlichen Ganges, menschlicher Körper- und Blickbewegung in Einklang setzt. Nur geschieht dies hier in so harmonischen, besonders durch Mäßigung der Höhe zum Wohllaut abgestimmten Verhältnissen und Gliederformen, daß wir den glücklichen Geschmack als italienische Gabe nicht verkennen dürfen. Die Aneinanderreihung der entsprechenden Parallelen auf der gegenüberliegenden Seite desselben Kreuzflügels und die perspektivische Verschiebung beim Durchblick in die Tiefe, die jedes Säulenpaar mit feinem Quergurt als gleichgeformte Einheit aus dem vorigen hervorgehen läßt, und immer neues Werden gleicher Art vorausverkündet, zieht den entlangschreitenden Betrachter völlig in den Gestaltungszug hinein. Nur in der Mitte, wo sich die vier flachgedeckten Kreuzarme durchschneiden und alle Arkadengänge wie Spiegelbilder einander gegenüber treten, bleibt die Vierung frei für die höhere Zentralstelle, in der wir den Aufstieg der Dominante schon erwarten. Hier aber begegnet ein neues Zeugnis gegen jeden Zweifel, ob wir mit unserer Auslegung auch irgehen, und belehrt uns vielleicht wider vorschnelles Vermuten über die Tonart und den Grad des Eindrucks, den der Meister gewollt hat. Es ist ein Symptom, das Kritiker beanstandet und wohl gar als Zeichen mißverständlicher Ausführung durch Schülerhand eingeschätzt haben, — nämlich die Paarigkeit der Abschlüsse an den Kreuzarmen, da, wo die klassisch geschulte Ästhetik eine dreigliedrige Gruppe zu sehen verlangt, deren Mittelstück wenigstens die Anwartschaft in sich trägt, sich zur festen Trägerin der Einheit, zum Gravitationszentrum beider Trabanten, genug zur irgendwie bevorzugten Dominante aufzuwerfen. Hier bleibt gerade die Stelle der Mittelachse unbefestigt, so daß sie nur idealiter vorhanden und unkörperlich, aber auch nicht flächenhaft, sondern rein räumlich ihres Amtes walte. Die Vorliebe für solche Paarigkeit ist eben gotisches Erbteil und hat auch hier ihren guten Sinn. Sie dient dazu, an solcher Stelle die Zweiteiligkeit links und rechts von der Hauptachse des Raumganzen aufrechtzuerhalten, das Gesetz

der fortlaufenden Reihung als in dieser Region durchweg herrschend anzuerkennen; denn die gleichmäßige Bewegung in allen Flügeln soll noch nicht zur Ruhe kommen. Nur diesen Sinn kann es haben, wenn auch in den Ecken der Kreuzarme »zwei Fenster zusammentreffen« oder ein Rahmen im rechten Winkel sich einknickt, statt diese Stelle des strukturellen Haltes undurchbrochen zu lassen: die Reihung soll ununterbrochen weitergehen und die raumöffnenden Teile fortgezählt werden ringsum. Das ist mittelalterliche Gewohnheit. — Die letzte Zusammenfassung aber bleibt der Höhenachse im unsichtbaren Koordinatensystem der Mitte vorbehalten und sollte, nach der Absicht des Erfinders gewiß auch nicht sehr stark, in der kleinen Kuppel zur Ausgestaltung kommen, unter der jetzt ein später Einbau die Wirkung des Ganzen veruntreut, ursprünglich auch nur ein leichtes Altartabernakel, nach allen Seiten frei sichtbar, sich in mäßiger Höhe erheben durfte. Die Bescheidenheit der Rolle, die dem letzten Raumabschluß nach oben zuerteilt wird, stimmt besser zu den sonst erhaltenen Kuppeln des Meisters der Frührenaissance als eine Steigerung der Höhe über dem vorhandenen Durchmesser der Vierung, und sie charakterisiert durchgehends sein Verhältnis als Raumbildner im Kreise seiner mitstrehenden Zeitgenossen: es ist die innige Verwandtschaft mit der rhythmischen Bewegtheit gotischer Architektur, die er bei aller Vorliebe für die Dekoration der Spätantike bewahrt. — Freilich versteht sich von selbst, daß das Ganze, das als seine Schöpfung für die Augustiner von *S^{to} Spirito* entstanden ist, ein Neues im Sinne der eigenen Zeit bedeutet. Dafür spricht besonders die Ausstattung mit Altären ringsum, nicht allein als Zugeständnis an fromme Stifter, sondern auch in raumästhetischer Hinsicht für ein andersartiges Wollen und Empfinden. Die Flachheit der Kapellen rückt das Gemälde oder sonstige Bildwerk für die Verehrer ganz nah vor die Augen jedes Entlangschreitenden, und so schauen überall menschliche Idealgestalten, gemalt oder gemeißelt, in die bewegte vielgegliederte Räumlichkeit hinein,

deren Verhältnisse sich denen eines schönen feierlichen Saales nähern.

Diese wundervolle, heiter und mild gestimmte, von harmonischer Gliederung erfüllte und doch von einem gut Teil mittelalterlichen Raumgefühls befeelte Renaissancekirche steht aber keineswegs als vereinzelt Beispiel da, das wir etwa rein subjektiv so auslegen, um bei dem Architekten, der aus vollster Vertrautheit mit der Gotik herkam, die Fortdauer ererbter Kunstgedanken zu erweisen, sondern sie steht im Zusammenhang mit dem ganzen Wesen dieser ersten Phase des neuen Stils, und es fehlt nicht an verwandten Erscheinungen auch bei späteren Meistern noch. Auch diese wollen nur vorurteilsfrei beachtet und in ihrer Bedeutsamkeit anerkannt sein, um durch das Quattrocento hindurch bis zu den Beziehungen Bramantes zur Rhythmik des Mittelalters weiterzuleiten, die der feinsinnigen Beobachtung Heinrichs von Geymüller nicht entgangen sind.

Hier sei nur auf Leon Battista Alberti hingedeutet, bei dem man gewiß eher geneigt ist, die ausschließliche Eingenommenheit für römische Antike hervorzuheben. Und nur zwei Stichproben mögen sich anschließen, da sie mit Brunelleschis Sinnesart noch fühlbar zusammenstimmen. Wie schmiegsam wußte sich Alberti doch einerseits mit der vorgefundenen gotischen Gliederung der Fassade von Santa Maria Novella abzufinden, und mit welchem Verständnis für deren zarten und doch schnell bewegten Rhythmus breitet er seine Inkrustation des Giebels darüber. Am Palazzo Rucellai, der 1446–51 unter seiner Leitung entstand, sind es gerade die vielbesprochenen Pilaster, bei denen wir fragen: Welche Funktion erfüllen sie wirklich mit ihrer Aufstellung in den Rustikafächen zwischen den Fenstern? Haben sie den Sinn und die dazu erforderliche Kraft einer standfesten Ordnung, die sich durch drei Geschosse übereinander aufbaut? – Oder ist es vielmehr eine durchaus flächenhaft gemeinte Wanddekoration, wie die Lage des Hauses an der ziemlich engen Gasse für den entlangschreitenden Wanderer eigentlich allein

erfordern konnte? Auch hier begegnet die paarige Anordnung, nämlich an den Türen links und rechts von der Mitte, für deren symmetrische Hälften nicht einmal geforgt ist, falls man nicht vom Nachbar zur Rechten noch baldigst ein Stück hinzuzugewinnen hoffte. Nur das Wappenschild oben bezeichnet die Anwartschaft der Dominante, die nicht etwa in Rücksicht auf einen festen Standpunkt des Beschauers gegenüber dem Ganzen kräftig hervorgehoben wird, sondern auch in flachem Relief verbleibt. Da mit einheitlicher Überschau ursprünglich überhaupt nicht zu rechnen war, so kann die Fassade nur von links nach rechts abgelesen werden¹⁾. Und erst so gewinnt die alternierende Reihung der schlanken Pilaster und der paarig geteilten Fensteröffnungen ihren richtigen Wert; so erklärt sich auch der Verzicht auf stärkere Durchbildung dieser aufrechten Glieder im Erdgeschoß, das hinter den Bänken sogar mit schwarzem Gitterwerk in täuschender Inkrustation gemustert ist. »Alternierende Reihung« fagen wir mit Absicht, da die Wiederkehr des ersten Gliedes, mit dem Erreichen des zweiten Exemplars nach dem Fenster, eben nur die Fortsetzung derselben Folge anheimgibt, aber noch nicht einen Abschluß bedeutet, der zur geforderten Auffassung einer dreiteiligen Gruppe, mit dem Fenster als Dominante, führen müßte, oder nur dürfte. Dieses entwickelte Stadium einer stärker konzentrierenden Rhythmik, worin der dreigliedrige Abschnitt als Strophe für sich auftritt und demgemäß durch Verdoppelung der Pilaster von der folgenden getrennt wird, findet sich bekanntlich an der Cancellaria in Rom und leitet über Palazzo Giraud zur Farnesina weiter. Hier hat eben Geymüller die Bezeichnung »rhythmische Travée« geprägt, die von der Jochwand gotischer Kathedralen oder mittelalterlicher Kirchenbauten überhaupt herübergenommen wird. Und wir sollten uns überlegen, ob nicht der oft zitierte Ausdruck des Theoretikers

¹⁾ Es wirkt also irreführend, wenn sie in unfern Abbildungen isoliert erscheint, statt in Reih und Glied mit dem Nachbar, im Straßenzug.

Alberti »tutta quella musica« für die symmetrisch-proportionale Gliederung eben dasselbe sagen will, was wir lieber Rhythmik nennen, und bei ihm ein Bekenntnis zur überlieferten Ästhetik des heiligen Augustin bedeutet.

Aber auch im Kirchenbau der Renaissance schließt sich noch Giuliano da Majano im Innern des Domes von Faenza, 1474–86, dem Vorgang Brunelleschis folgend, mit einer Wiederaufnahme mittelalterlicher Kompositionsgefesse an. Er gibt eine Basilika im sogenannten gebundenen System, und zwar mit Stützenwechsel, so daß viereckige Pfeiler auf die Eckpunkte des Grundquadrates kommen und dazwischen schlanke Säulen den kleinen Quadraten der Nebenschiffe entsprechen, während Anlage und Aufbau im übrigen mit San Lorenzo in Florenz zusammengeht. Hier ist für den durchwandelnden Besucher die Wirkung der rhythmischen Reihe und die Zusammenfassung an der Hand der stärkeren Pfeiler durchaus maßgebend, und dieser Strophenbildung gibt auch die Einwölbung der großen Quadrate mit Flachkuppeln ihren Abschluß, während die gleiche Deckenform über den kleinen Quadraten die entsprechende Begleitung übernimmt und so die Gesamtkomposition zu einer folgerichtigen Geschlossenheit bringt, die für die Formensprache der Frührenaissance fast zu bündig und streng hervortritt.

Nach solchem Beispiel aus dem letzten Viertel des Jahrhunderts darf es nicht wundernehmen, wenn auch ein unmittelbarer Anhänger und mitstrebender Genosse Brunelleschis, wie Michelozzo di Bartolommeo, die Nachbarchaft der Gotik keineswegs verleugnet oder gar die Fortführung ihrer charakteristischen Motive verschmäht. Wenn der Begründer der Renaissance selbst Romanisches unbedenklich, oder gewiß ahnungslos, mit antik Römischem zusammennimmt, um ein neues Ganze nach seinem Geschmack daraus zu bilden, so haben wir bei dem weit weniger originellen und gewiß lange nicht so gut unterrichteten Michelozzo keine Ursache, an Unverträglichkeit gegen die Gotik zu glauben.

Sind doch die Hauptvertreter der neuen Statuenbilderei neben Ghiberti, wie Donatello und Nanni d'Antonio di Banco oder ihr Lehrer Niccolò d'Arezzo, alleamt vor die Aufgabe gestellt, die Nischen der Zünfte an Orsanmichele mit gotischen Tabernakeln zu schmücken und für Standbilder von ihrer Hand zu bereiten. Kein einziger verfällt auf Renaissanceformen, bis Brunelleschi die Mittelnische der Hauptfront gegen Via Calzajoli für den hl. Ludwig Donatellos um 1425 mit seiner Triumphbogenarchitektur umgibt, die sein Freund Masaccio dann, in weiterer Vertiefung zur Kapelle, als Gehäuse seiner Dreifaltigkeit mit Maria und Johannes unter dem Kreuzesstamm an die Tramezzowand von Santa Maria Novella gemalt hat. Der beachtenswerteste Versuch zur Abwandlung der spitzgiebligen Nischenrahmen durch Betonung der Horizontalen findet sich gerade für Ghibertis Matthäus, bei dessen Guß und Togawurf zweifellos Michelozzo die Hand im Spiel gehabt hat, mehr, als die Urkunden der Archive uns verraten können (1422). Doch das hindert nicht, daß derselbe Mann, wo er völlig freie Hand haben mochte, am Grabmal Brancacci für Neapel, das um 1427 in Pisa gearbeitet wurde, über klassischen Säulen mit geradem Gebälk noch einen gebrochenen Spitzgiebel aufsteigen läßt. Und in den Jahren zwischen 1427 und 1436, während das Denkmal des Bartolommeo Aragazzi in Montepulciano entstand, dessen Aufbau selbst uns nicht erhalten blieb, schuf Michelozzo gewiß auch das Hauptportal von St. Agostino, dessen Tympanon eine bereits vollkräftig entwickelte Halbfigur der Madonna mit zwei Heiligen zur Seite, drei reife Zeugnisse seiner Bildnerkunst, erfüllen¹⁾. Über dem Rundbogen dieser Tür-
lünette erhebt sich ein bekrönender Spitzgiebel von jener gebrochenen, d. h. aus rechtwinkligen Rahmenteilen und Kreissegmenten zusammengesetzten Art, wie die Nischen an Orsanmichele, besonders die Nannis, sie tragen. Sie ist aus

¹⁾ Vgl. meinen Aufsatz im Archivio storico dell' Arte -Nuovi studj intorno a Michelozzo-, 1893.

der strengen gotischen Rahmenform abgeleitet, die wir Rautenvierpaß nennen sollten, weil eine stehende Raute ihre vier Seiten zu Kreisteilen erweitert, die für sich zusammengeschlossen einen einfachen Vierpaß aus Halb- oder Dreiviertelkreisen bilden würden. Das Bekenntnis zur Gotik steht danach auch am Portal Michelozzos in Montepulciano außer Zweifel. Die Seitenflächen der Fassade sind dagegen mit Wandtäfelung in feinem Renaissancestil überzogen; am Obergeschoß darüber erscheinen wieder vier spitzbogige Nischen wie diejenigen am Campanile zu Florenz, für die gleichzeitig noch Donatello den Zuccone und andere Propheten geliefert hat. Die Attika zuoberst unter dem breiten Dreiecksgiebel ist eine spätere Zutat und schließt so das Ganze in Renaissance ab. Michelozzo, der gewiß darauf rechnete, die gotischen Nischen mit Statuen auszustatten, hat somit an solcher friedlichen Verbindung beider Stile kein Ärgernis genommen. Die Annahme neuester Stilkritiker (z. B. Follenfics), sie vermöchten die Urheberchaft dieses Meisters allein nach der Reinheit der Renaissanceform zu entscheiden, ist eine durchaus irrige und überträgt nur die dogmatische Strenge moderner Akademielehrer auf die historische Entwicklungszeit, der solche Rechtgläubigkeit in Stilbegriffen völlig fremd sein mußte, weil sie doch nicht kunstgeschichtlich geschult waren.

Macht es denn Jacopo della Quercia anders an dem Altar der Trentakapelle in San Frediano zu Lucca? Sind nicht die langgestreckten Heiligengestalten, in ihrer wulstigen Gewandung mit Wickelmotiven, in hohe, schmale Tabernakel mit spätgotischer Bekrönung eingeklemmt, während an der Staffel darunter die Martyrien in Reliefs von ausgesprochen antikischem Geschmack erzählt werden? Dies geschah freilich 1413 und 1422, also in einem beträchtlichen Zeitabstand nacheinander. Doch steht auch neben dem Grabmal der Ilaria del Carreto im Dom ein polygones Weihwasserbecken mit spätgotischem Laubwerk, beide fast gleichzeitig von seiner Hand. Oder bezeugt nicht sein Entwurf zum Taufbrunnen

in San Giovanni zu Siena von 1427, wie dessen Ausführung bis 1432, noch die nämliche Vermischung, über die wir uns beim Anblick der erhaltenen Bruchstücke der 1409–19 entstandenen Fonte Gaja doch niemals verwundert haben? Erst der Schematismus der Periodenteilung und die Rigorosität der Stillehre haben die unübersteiglichen Schranken aufgerichtet, die jedem denkenden Historiker als Wahn erscheinen.

IV.

PORTA DEL PARADISO

Wer je dem Wandel der Stile mit dem tieferblickenden Auge des Geschichtsforschers nachgegangen ist, der wird auch an einem so entscheidenden Wendepunkte, wie zwischen dem sogenannten Mittelalter und der neueren Zeit, keinen unvermittelten Umschwung, geschweige denn einen jähen Sprung von einem Pole zum anderen erwarten. Er weiß, daß die Richtung im Wollen der Menschen und vollends der Verfolg im Können, das die Kunst erfordert, sich nur allmählich im Fortgang eines ganzen Lebens, wenn es lang genug ist, oder einer Mehrzahl von Einzelleben nacheinander verändert, und daß es nicht mit einem kurzen Entschluß über Nacht getan ist, ein Menschengeschlecht auf bisher unbekannte oder gar entgegengesetzte Bahn zu bringen.

Wenn man von Donatello gesagt hat, er fasse mit unerbittlicher Einseitigkeit die schärfsten Verneinungen des Früheren in sich zusammen, so hat doch genauere Beschäftigung mit der chronologischen Reihenfolge seiner Werke gelehrt, daß auch er mit dem Bisherigen in verschiedenen Anfängen zu ringen gehabt hat, um das durchzusetzen und auszuwirken, was er sich selber als Ziel seines Schaffens vorgenommen¹⁾. Bei keinem Zeitgenossen aber legt sich das allmähliche Wachstum klarer in zwei Lebensabschnitte für sich auseinander als bei Lorenzo Ghiberti, dessen erste Schaffenshälfte wir bereits zu Anfang besprochen haben, um hier erst, nach dem Umweg über Brunelleschi und die mitstrehenden Architekten, die gleich lange zweite zu betrachten. Von 1425 bis 1452 beschäftigt ihn im wesentlichen ausschließlich die reiche Aufgabe der letzten Bronzetür von

¹⁾ Vgl. Schmarsow, Donatello, eine Studie über den Entwicklungsgang des Meisters und die Reihenfolge seiner Werke. Leipzig, Breitkopf & Härtel (Breslauer Verein f. Gesch. d. bildenden Künfte) 1886.

San Giovanni, die dann auf der Ostseite dem Dom gegenüber angebracht wurde und ihrer Schönheit zu Ehren als »Porta del Paradiso« bekannt ist.

Hier sollten in zehn größeren Reliefs, an Stelle der achtundzwanzig Vierpässe auf der früheren Tür, Darstellungen des Alten Testaments, vom ersten Menschenpaar bis auf König Salomo, umrahmt von zahlreichen Einzelfiguren, geboten werden. Aus solchem Anlaß gewann die Eroberung der wirklichen Welt und der Gegenwart des italienischen Lebens, wie sie den Künstler umgaben, also die Nachahmung der Natur und des Menschendaseins den Sieg, den schon Brunelleschi mit seinen Gefinnungsgenossen Donatello und Masaccio vorbereitet haben, gewann die neue Zeitrichtung auch bei Ghiberti den Sieg, soweit sich dies eben mit seiner Geistesart und seiner gotischen Kunsterziehung vertrug. Während im Konkurrenzrelief Brunelleschis sich der mittelalterliche Künstler noch dadurch offenbart, daß er lauter Einzelheiten sieht und auch den Platz für ihre Zusammenstellung zum Dreieck nur schematisch aufführt, bezeugt Ghibertis eigene Preisarbeit bereits das Malerauge, das die Menschen, Tiere und Dinge sonst mit ihrer nächsten Umgebung zusammen schaut, und schiebt die beiden Motive, die Hauptszene und das begleitende Genrestück, als zwei Bilder so gegeneinander, daß der Blick des Betrachters von links nach rechts aufsteigen muß und zwischen ihnen nur eine diagonal verlaufende S-Linie als fühlbare Grenze spürt, die beide Sehgemeinschaften sondert, damit sie sukzessiv aufgefaßt werden und nur als Momente einer Vorgangseinheit in ihren poetischen Zusammenhang eingehen. Jetzt aber sehen wir in den zehn großen Bronzetafeln den Schauplatz immer mehr zur beherrschenden Einheit werden und, da die Geschichten meist unter freiem Himmel spielen, die Landschaft die Oberhand gewinnen, so daß wir in vollem Sinn von Reliefgemälden zu sprechen berechtigt sind. Fast wie ein Schulbeispiel breitet sich hier ein Lehrgang für die Malerei vor uns aus, der von Schritt zu Schritt den Weg von der fortlaufenden Erzählung

in einer Mehrzahl von einzelnen Momenten und besonderen Situationen, nur innerhalb eines Rahmens eingefangen, zur Vorherrschaft einer Haupthandlung und von da zur abschließenden Einheit des Augenblicks und des Schauplatzes zugleich durchwandert. Das ist auch der Weg von der mittelalterlichen Illustration der literarischen Quelle, mit ihrer wesentlich poetischen Phantasietätigkeit, zu der Anschaulichkeit der neuen Sinnesart, die alles leibhaftig und wirklichkeitsgemäß vor sich sehen will, um sich beobachtend und durchkostend in die ganze Mannigfaltigkeit des Daseins zu vertiefen.

Schon im ersten Bronzebilde wird die Herausmodellierung des Weibes durch den Schöpfer in den Mittelpunkt gerückt; die Belebung des Mannes aber beginnt notwendig die Reihe zum Ablefen von links nach rechts, die doch dem Ganzen noch zugrunde liegt, so daß die Austreibung durch die Pforte des Gartens Eden den Abschluß bildet. Aber der wichtige, für die Lehre von der Sündhaftigkeit des Menschen und das künftige Erlösungswerk so unentbehrliche Sündenfall ist links in den Hintergrund verlegt, so daß man ihn erst suchen muß, wenn man der sichtbaren Zuzählung der Einzelmomente nachgeht und vor dem Strafgericht durch den Engel mit dem Schwert nicht verwundert nach der Ursache fragen soll. Er kann aber dem Auge auch zu früh schon bei der Erschaffung Adams und vor der Evas begegnen. — Gerade diese Zwiesprach zwischen dem Menschenpaar steht ganz unter dem Banne des Baumes der Erkenntnis, mit der Schlange daran, so daß sie wie ein kleines Landschaftsbild mit Figurenstaffage wirkt.

Die Geschichte Kains und Abels entrollt sich daneben in zwei Parallelen, etwas schräg von links nach rechts gewendet, aber von oben nach unten in je drei Szenen, oder, im Bildraum zusammengesehen: von hinten nach vorn, wobei der verjüngte Maßstab der Ferne und flacheres Relief zugleich die weiter zurückliegende Vergangenheit bedeuten. Abel, der Hirt, der auf dem Hügel sitzt und seine Herde

übersehaut, bleibt als Genrebild zurück hinter Kain, der vorn den Pflug mit den Stieren leitet und in der Vollkraft seiner jungen Glieder fast heroisches Ansehen empfängt. Das gemeinsame Opfer, mit dem die zweite Reihe beginnt, verschwindet ebenso in der Höhe wie das Kinderidyll neben dem Elternpaar bei der ersten Arbeit, obgleich es doch die Peripetie enthält, die wir nicht vermiffen dürfen. Und der



Fig. 9. Lorenzo Ghiberti, Kain und Abel.
(Florenz, Baptisterium.)

Brudermord, der die Schuld vor Augen stellen sollte, kommt nicht auf gegen die Begegnung des Mörders mit Jehova, der ihn verflucht, die freilich als dramatischer Auftritt für den Bildner eine dankbare Aufgabe bot, deren sprechende Lösung wir im Vordergrund genießen. Die Milde der Gemütsart Ghibertis hat bei der Auswahl und Verteilung der Szenen offenbar ebenso ihren Anteil genommen wie die dekorative Rücksicht auf das Bildganze.

Auf der Höhe des Ararats setzen die ablaufenden Fluten

die Arche Noahs nieder. Im Vordergrund sammelt der Patriarch seine Familie um den Opferstein und bringt seinem Gotte das Dankgebet dar. Gegenüber, jedoch links, erblicken wir ihn unter den rebenbehangenen Bäumen in seiner Trunkenheit und werden Zeugen der Schande, die sein Sohn Ham ihm antut vor den Augen der Brüder. Die verhängnisvolle Tat ist aber so harmlos vorgetragen, in dem folgenden Moment, wo sie verdeckt wird, eigentlich nur vorausgesetzt, und dazu mit allen Reizen der Natur wie menschlicher Anmut ausgestattet, daß neben der feierlichen Andacht drüben, voll Würde und Hingebung in allen Gestalten, hier auch nur humorvolle Ironie walten mag, die gern ein Auge zudrückt. Wer aber gewohnheitsmäßig von links nach rechts abzulesen versucht, gerät in eine falsche Reihenfolge. Der Weg nach rechts geht höchstens retrospektiv weiter und nach oben zurück. Das heißt: Noah als Stifter des Weinbaues ist für Toskana die Hauptsache und wird als solcher bevorzugt. Immer ist das Ganze noch ein Bild, das vorn in zwei Hälften auseinandergeht, so vermittelnd auch für die durchwaltende Gemeinschaft des Schauplatzes und des Ausgangspunktes geforgt ward.

Ganz ähnlich steht es mit der tannenbesetzten Gebirgslandschaft, auf deren ebenem Boden in richtiger Folge links der Besuch der Engel am Zelte Abrahams mit der horchenden Sara geschildert wird, während rechts die lagernden Knechte am kühlen Quell mit dem Esel auf die Rückkehr ihres Herrn warten, der auf der Opferstätte droben verweilt. Dort erkennen wir den bärtigen Älten, der im Begriff ist, gehorham den eigenen Sohn zu schlachten, aber vom Engel der Gnade soeben davon zurückgehalten wird. Auch hier kommt der wichtigste Bestandteil des Inhalts an solcher abseits gelegenen Stelle und in flacherem Relief nicht zu dem Rechte, das ihm gebührt.

Ghiberti denkt wie ein Freskomaler, der bei der Reihung seiner Szenen auf einem Wandstreifen, eigentlich nebeneinander, mit dem entlangschreitenden Betrachter rechnet

und fein Verweilen vor jeder voraussetzt. Er kann, obgleich dies weder dem Format seiner Reliefs noch deren Platz an dem Türflügel entspricht, doch von der Gewohnheit des Trecento noch nicht loskommen. Dann aber ändert sich das Verfahren im Folgenden.

Die Schwierigkeit, dem Betrachter alle notwendigen Einzelheiten zu vermitteln, deren er zum Verständnis bedarf, und doch in der Gesamtanordnung übersichtlich zu bleiben, vermehrt sich natürlich da, wo es sich um verwickelten Zusammenhang handelt. Wie der ältere Esau durch seine Mutter und ihren Lieblingssohn Jakob um den Segen des Vaters betrogen wird, erzählt Ghiberti, indem er uns offenen Einblick in das luftige Wohnhaus einer italienischen Villa verschafft. An der Tür schickt der erblindete Isaak den bewährten Bogenschützen auf die Jagd nach einem Wildbret. In der mittleren Halle vertauscht der Ärglose sein Erstgeburtsrecht gegen ein Linsengericht, an dem er den Bruder schmaufend findet. Auf dem Söller droben steht Rebekka und holt sich Rats bei Jahwe, worauf sie drunten in der Küche ihren Buben das Mittel lehrt, den Alten zu »bemogeln«. Und im Schlafgemach drinnen wird die Täuschung mit dem wildgemachten Hammel und den fellumwickelten Armen ausgeführt, so daß der Jäger mit seiner Beute zu spät kommt. Nur der Kundige wird sich mit schweifendem Blick die verzettelten Teile zu richtiger Folge zusammenlesen. Die Einheit des Ortes mag gelten, sowie sie für ein Bildganzes gefordert wird; aber die Einheit der Zeit, vom festen Standpunkt aus, widerspricht dem Verlauf im Nacheinander, und die Wiederkehr der nämlichen Person hier und da, in mehreren Exemplaren, zwingt doch diese beiden Einheiten aufzuheben und mit wanderndem Augenpaar der dritten Einheit nachzujagen, die wir Handlung nennen, oder richtiger noch als Komplex von mehreren solchen, oder Tun und Geschehen, die ineinanderzugreifen pflegen, eine Fabel heißen. Dann aber tragen wir als erlegte Beute doch nur das Gebilde des Poeten davon, d. h. den motivierten Zusammenhang, den

innerlichen, den der Erzähler im Fortschreiten, aber nicht der Maler zugleich auf einmal überliefern kann. Es ist und bleibt ein heikles Unternehmen für den Bildner, Schürzung und Lösung des Knotens zumal in einen Rahmen einzufangen. Aber gerade darauf ist die Bildkunst am Ende des Mittelalters in aller Ausführlichkeit erpicht. Wie lange mühen sich die Meister der Renaissance noch ab, eine Novelle Boccaccios etwa oder gar Verwandlungen Ovids in einem stillstehenden Schaustück nachzuerzählen!

Das hat jedoch Ghiberti nach diesem Versuche schon aufgegeben. Er entschließt sich deshalb, von den Schicksalen Josephs nur den Schluß vorzuführen, wo seine Brüder nach Ägypten kommen, um Korn zu kaufen. So geht er sicherer seinem Abgehen auf Augenlust des Betrachters nach, die ihm für seine Kunst die Hauptsache scheint. Eine große Getreidehalle, nach römischem Vorbild, füllt zwei volle Drittel des ganzen Schauplatzes, wo Joseph wie ein Landpfleger, links auf hohem Tribunal, die Aufsicht führt. Die klassische Architektur verrät nun gerade, weil sie dies fein will, den Gotiker durch ihre schlanken Formen und gestreckten Proportionen. Er vermag eben römische Bauwerke, die ihm vor Augen gestanden, noch gar nicht anders als in dem überhöhten Maßstab und der schwanken Leichtigkeit der trecentistischen Maler oder Zeichner zu sehen, denen am meisten vom französischen Stil bekannt geworden war. Aber die perspektivischen Durchblicke durch konzentrische Bogenhallen des Umgangs zu zeigen, ist schon ein Bravourstück, das um seiner selbst willen aufgetischt wird und das Zugeständnis solcher Rolle im Bilde rechtfertigen mag. Es ist ja doch eine Märchenwelt der Ideale, in der dieser gotische Beobachter uns das Leben und Treiben geschäftigen Volkes beim Füllen und Aufladen der Getreidefäcke mit allem Reichtum frischentdeckter Motive und überraschender Naturtreue ebenso, wie mit unfehlbarem Geschmack für den Reiz der Bewegungen zur Schau stellt. — Dabei muß sich jedoch der novellistische Inhalt auf einen ganz schmalen Ausschnitt zusammendrängen lassen. Und hier

häufen sich die Auftritte: die Findung des Bechers im Sack des kleinen Benjamin, zum Entsetzen der anderen Brüder und der umstehenden Ägypter, die Erkennung und Umarmung der beiden sich liebenden Söhne Jakobs, und ganz oben zuäüßerst gar der Verkauf des einst in die Zisterne gesperrten Träumers, gegen den die anderen eiferfüchtig



Fig. 10. Lorenzo Ghiberti, Joseph in Agypten.
(Florenz, Baptisterium.)

waren, d. h. das Erlebnis aus der Vergangenheit, dessen wir als Exposition bedurft hätten, das hier jedoch, in flachstem Relief, nur noch wie ein Erinnerungsbild aus der Seele der beteiligten Personen, sichtbar gemacht, vor-schwebt. Kein Zweifel freilich: Ghiberti versteht es, so ausdrucks-voll zu erzählen, und bringt das Innenleben seiner Menschen so meisterhaft an die erscheinende Oberfläche, daß wir anteilnehmend und genießend mit ihnen zu verkehren glauben. Das ist

ein köstlicher Ertrag feiner Verfenkung in die idealen Aufgaben der gotischen Kunst, durch deren Schule er hindurchgegangen, und deren geläuterte Gaben er seit jenem Konkurrenzrelief ja schon durch die ganze Bilderfolge der ersten Bronzetür ausgeteilt hatte. So kommt es hier auch nicht darauf an, ob wir ganze Geschichten erhalten oder nur einen Auschnitt, vielleicht nur eine menschlich nachfühlbare Episode. So bleiben uns die Graufamkeiten der jüdischen Phantasie erpart, und die reinen Perlen dazwischen werden herausgehoben, in die Goldschmiedsfassung gerahmt, die sie erst recht zur Geltung bringt.

Der Empfang der Gesetztafeln auf dem Berge Sinai mit dem Tanz um das goldene Kalb drunten am Fuße muß wieder zu einem Landschaftsbilde werden, das Höhe und Tiefe zugleich umfassen soll. Vor der weiten Überchau zur Linken läßt der Erfinder Prachtexemplare südlicher Baumriesen aufsteigen, um dem steilen Felsen gegenüber in der leeren Luft einen Widerhalt zu schaffen. Der tragische Widerspruch, zwischen dem einsamen Eifer des Gottesmannes und den Orgien des Heidentums drunten, liegt nur als Ahnung noch darüber, wie eine erste Gewitterwolke am Gipfel hängt über lachenden Fluren im Sonnenschein. So sieht Ghisberti das Ereignis zwischen Himmel und Erde, das die Zukunft des Volkes bestimmen wird, und die heroische Gestalt des Moses bleibt abseits in der Situation gebunden.

Daneben setzt er ein Nahbild, das die Fläche von unten bis oben mit abgestuften Relieffstreifen erfüllt. Es ist der Zug Josuas mit der Bundeslade um die Mauern von Jericho, deren Türme droben vor dem Posaunenschall und den Triumphgefängen der Kinder Israels zusammenstürzen. Die feierliche Prozession mit ihrer rhythmischen Bewegung durch ein steinigtes Flußbett hinüber wird als Ursache des Wunders hervorgekehrt. Sie fesselt das Auge durch hinreißende Schönheit des Ausdrucks, hier ehrfürchtiger Sorgfalt um das Heiligtum, dort schwungvoller Begeisterung und freudiger Siegeszuversicht.

Nur einen weiteren Schritt in der nämlichen Reliefbehandlung bezeichnet die folgende Tafel, schon in der untersten Reihe. Doch fordert der Zweikampf Davids mit Goliath oder vielmehr die Enthauptung des hingestürzten Recken eine breitere Senkung in der Mitte. Die Rücksicht auf den herantretenden Beschauer dagegen verlangt an dieser Stelle stärkeres Massenaufgebot, als bei weiterem Abstand bisher gegeben war. Trotzdem fällt der Blick schon allzusehr von oben nach unten über den Boden hin und geht so der beabsichtigten Tiefenerstreckung verlustig, empfängt wohl gar den Gesamteindruck eines abschüßigen Schlachtfeldes, das nach außen hervorquellte. Das Ganze ist auffallend malerisch gesehen, wird aber wohl in dem Glanz der ursprünglichen Vergoldung plastischere Wirkbarkeit des Einzelnen besessen haben, als dies bei dem abgegriffenen Zustand heute der Fall ist.

Die letzte Lösung des perspektivischen Problems geschieht an so ungünstigem Platze durch ein glückliches Auskunfts- mittel, das als solches sogar auf Rafaels Schule von Athen weiterweist. Die Begegnung Salomos mit der Königin von Saba ist auf die Terrasse des Tempels verlegt, vor der sich die Scharen der Neugierigen und des Gefolges von Reitern drängen. In der Mitte droben stehen frei der schöne König der Juden und die weiße Fürstin des Morgenlandes einander gegenüber. Und hinter ihnen öffnet sich der Einblick in das Chorbauwerk einer gotischen Kathedrale, deren Allerheiligstes hier als Abbild des Salomonischen Tempels gegeben wird, — gewiß ein untrüglicher Beweis der Bewunderung Ghibertis für diesen Baustil und die bezaubernde Wirkung des hochstrebenden Polygoninnern, selbst wenn es nicht mehr als ein Spiegelbild der Tribuna di San Zanobi, im Dom gegenüber, darböte. Das Beispiel strenger Zentralperspektive im entschiedensten Vertikalismus nordischer Kirchen gibt uns aber zugleich den Abschluß des Strebens nach Einheit der Bildschau von einem festen Standpunkt aus, die Ghiberti als Ziel erkannt und bis dahin in mancherlei Anläufen verfolgt

hat. Dem herantretenden Betrachter bietet die Menschenmenge vorn noch die Möglichkeit, von links oder von rechts her darüber hinzugleiten, auf dem Podium aber zwingt das Konzentrationsmotiv alle schweifenden Blicke nach der Mitte zu, wo die paarige Hauptgruppe in symmetrischer Stellung sich heraushebt und die ideale Höhenachse gerade zwischen beiden Gestalten hindurchgeht. Und reicht die äußerlich sichtbare Beziehung der zwei Personen zueinander nicht aus, uns die Bedeutsamkeit dieses Beifammenseins zu zeigen, so vermittelt seinen Inhalt der Polygonschluß des Gotteshauses mit seinem kunstreichen Gefüge, bis hinauf zum Ineinandergreifen aller Teile in einem gemeinsamen Zielpunkt, dem sie alle als Träger dienen und doch zugleich alleamt ihren Ursprung danken. Ghiberti, der Bewunderer klassischer Bauwerke des römischen Altertums, kennt für diese letzte Aufgabe nichts Höheres als ein gotisches Chorthaupt, – auch das ist ein tiefgründiges Bekenntnis für die Gotik in der Renaissance.

Mit der hier gefundenen Lösung der Bildeinheit muß man, um ihren Wert zu ermessen, nur die Vorderseite des Reliquienchreins in der Tribuna des Domes vergleichen, eine Reliefkomposition, die etwa ein Jahrzehnt früher, gegen 1440, entstanden war. Da ist in dem niedrigen Breitfeld nach Art einer Predella die Auferweckung eines verunglückten Kindes durch den Bischof Zenobius dargestellt. Die Zeugenreihen zu beiden Seiten rahmen die Mittelgruppe ein wie korrespondierende Flügel, und diese abschließenden Kulissen der Bühne sind links und rechts zu solcher Steigerung des Reliefs durchmodelliert, daß die vordersten Körper fast vollrund herausragen. Diese Zentralperspektive umfaßt jedoch nicht die ganze Bildfläche, sondern nur die Schauweite, die der Betrachter von seinem festen Standort, oder vielmehr Kniepunkt vor dem Altartisch umspannt. Die Ausdehnung des Rahmens erstreckt sich aber auf beiden Seiten noch ein Stück weiter: von den stärksten Vorsprüngen, die das Mittelfeld begrenzen, nimmt das Relief wieder ab und

verfließt gegen den Rand in die Fläche zu rein dekorativer Füllung der beiden Enden mit Genremotiven. Auch die Wundertaten des Heiligen auf den beiden anstoßenden Schmalseiten dieser Arca di San Zanobi sind in Flachrelief behandelt, während die Rückseite einen prächtigen Kranz mit Inschrift darin, von schwebenden Engeln, zu dritt gefellt, wie in der Luft getragen, von mittlerer Stärke der Modellierung aufweist, — auch dies eine mehr malerisch gedachte, d. h. Raumtiefe voraussetzende Konzeption, die nur durch den festen Rahmen und die Schriftfläche im Kranz der Aufgabe des Wandchlusses entspricht.

Das ganze Werk gibt willkommene Gelegenheit, Ghibertis Gestaltenbildung und Gewandbehandlung auf etwaigen Unterschied gegen früher zu prüfen, wie er in mancherlei Symptomen schon an den Statuetten des Umfassungsrahmens der Porta del Paradiso beobachtet werden könnte. Und hier muß denn zu seiner Rechtfertigung gegen falsche Ansprüche, die von einseitig realistischer Kritik erhoben worden sind, nachdrücklich darauf hingewiesen werden, daß man zuerst doch einmal fragen sollte, was er selber will und in jedem einzelnen Fall zu erreichen beabsichtigt. Da ist z. B. zwischen den Heldinnen des jüdischen Volkes Judith mit dem Haupt des Holofernes und dem krummen Schwert in den Händen. Das ist aber nicht das unerfrockene Weib, das vor dem furchtbaren Gewaltstreich nicht zurückscheut, wenn auch im entscheidenden Augenblick der Tat gleichsam das Blut in den Adern gerinnen fühlt, so daß ein Schauer den Vollzug der angefangenen Bewegung hemmt, wie Donatello sie über den Körper des trunkenen Feldherrn dahersteigend zeigt. Das ist vielmehr eine leichte, schwebende Tänzerin, die nicht selber die wahre Judith sein kann, sondern sie nur vorstellt wie in einem historischen Festzug, ja nicht einmal so lebhaftig, sondern wie in einem symbolisch-allegorischen Ballett, in dem sie Kopf und Schwert nur als Attribute trägt und nichts anderes zu tun hat, als den Triumph ihres Volkes im Erinnerungsfest zu verherrlichen, durch rhythmische Be-

wegungen ihres schlanken Leibes im zarten Schleiergewand, — also die Heroine im Bühnenspiel, »die ihre Tugend uns tanzt«. So ist auch Josua gegeben, in prächtiger Rüstung freilich, aber mit der Sonne neben sich, zu der er aufblickend mit sanfter Geste spricht: »Stehe still im Tale Kidron!« Es sind keine Standbilder diese Statuetten, die jedes für sich allein ihre Bedeutung als ewigen Wert behaupten, sondern auftauchende Erscheinungen in einem Reigen, der gleich musikalischer Begleitung die Hauptfache mit feiner Mimik umkränzt. Danach sind wohlweislich die Grade der Realisierung gegeneinander abgewogen worden! —

Bei allem Anschluß an das Streben nach Eroberung der Wirklichkeit, das in diesen Relieftafeln mit Darstellungen zum Alten Testament sich ausspricht, und bei aller liebevollen Hingabe an die mannigfaltigen Eindrücke der heimatlichen Natur, in die jene Geschichten ferner Vergangenheit verlegt werden, ist es doch nicht befangene Nachahmung, weder antiker Trachten, Rüstungen, Amtsabzeichen, die gelegentlich einmal vorkommen, noch zeitgenössischer Kostüme, Bräuche oder gar Personen, um die es diesem Schöpfer zu tun wäre. Er ist auch hier dem lauterem Idealismus der gotischen Kunst treu geblieben, obwohl er der Schönheit der Erden- und Menschenwelt noch als Mitschöpfer der Renaissance überall seine Huldigung darbringt. Seine Gestalten bewahren die schlanken Proportionen der Gotik auch in der volleren Körperlichkeit und weichen Rundungen des Fleisches, für die ihm Bildwerke der Antike die Augen geöffnet haben. Seine Gewänder umfließen die geschmeidigen Leiber mit harmonischem Wohlklang und begleiten sie mit feierlichem Zuge, wo es gilt, solche Stimmungen der Andacht, der Rührung, des erhebenden Schwunges zu vermitteln. Immer jedoch sonst verbindet sich Gestaltenbildung und Gewandbehandlung zu der unvergleichlichen Einheit, in der jede Bewegung, jede Haltung den Ausdruck des Innenlebens widerspiegelt. Aber es ist Gemütsbewegung, Gefühlsanteil nach schöner Seelen Art, die ihn anzieht und als Wert für sich einnimmt, nicht die

schröffe Heftigkeit der Willensenergie, nicht starre Einseitigkeit des Charakters oder der elementare Ausbruch der Leidenschaft, die einen Donatello hinreißt und gefangen hält. Es ist, als hörten wir überall in seinem Vortrag die Orgel, das wundervolle Instrument der Kirchenmusik, dazwischenspringen, das ihm vertraute, ihm geläufige des gotischen Erbes, so mannigfaltig auch die Register geworden sind, die er inzwischen aufzuziehen gelernt hat und nach seinem Belieben zu handhaben weiß, als Offenbarer des neuerwachten Geistes seiner Zeit.

FRA ANGELICO UND SEINE NACHBARN

Wenn Lorenzo Ghiberti in der zweiten Hälfte seines Schaffens, die wir soeben verfolgt, sich allmählich von der mittelalterlichen Tradition der kontinuierlichen Darstellung losmacht und, nachdem Brunelleschi durch perspektivische Konstruktion den Weg gewiesen, zur Wiedergabe der wirklichen Welt auch die Raamtiefe zu erobern trachtet, so werden doch die Fortschritte, die er persönlich in seinen Reliefs der letzten Bronzetür erreicht hatte, nicht ohne weiteres auch Gemeingut der Maler. Ihnen konnten solche Musterbeispiele doch erst zugute kommen, wenn sie selbst mit ihren Erfahrungen zu der Einsicht gelangt waren, die das Verständnis solcher Lösungen voraussetzt. In der Tat vermochte erst Benozzo Gozzoli, als er gegen Ende der fünfziger Jahre aus Rom und Umbrien nach Florenz zurückkehrte, das Vermächtnis auszuschöpfen, das an der Porta del Paradiso vor aller Augen stand. Was er im Zug der Könige an den Wänden der Kapelle des Mediceerpalastes bis 1463 sich anzueignen versuchte, hat erst 1469–85 in den Fresken des Camposanto zu Pisa seine reichsten Früchte getragen.

Wir aber, die im Quattrocento die Gotik suchen, müssen zurückblicken auf die Zeitgenossen Ghibertis und begegnen gewiß in erster Linie dem Meister Benozzos, Fra Giovanni Angelico, der in seinem Künstlerleben sogar eine Parallele zu dem des Bildners aufweist, indem er erst in der zweiten Hälfte seiner Tätigkeit vollgültig zur Renaissance gerechnet werden darf. »Eine ganze große ideale Seite des Mittelalters blüht in seinen Werken voll und herrlich aus«, gesteht auch Burckhardt aus tiefstem Verständnis für ihn, als »eine Erscheinung der höchsten Art, die im ganzen Gebiet der Kunstgeschichte nicht mehr ihresgleichen

hat«. Diese Wertung gilt jedoch recht eigentlich dem frommen Dominikanermönch, soweit er von der Gotik herkommt und von ihrem Wesen durchdrungen bleibt: »Gleich in seinen



Fig. 11. Masaccio, Heilung des besessenen Knaben.
(Früher Brüssel, Somzée.)

frühesten Werken tritt er uns in seiner vollen Eigentümlichkeit entgegen«. Er hat noch im ersten Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts seine Lehrzeit durchgemacht und von 1409–1418 mit seinen Ordensbrüdern aus Fiesole im stillen, weltfremden Cortona gelebt. Der Camaldulenser Don Lorenzo Monaco

und Maolino sind seine nächsten Nachbarn, und der erstere ist ein Abkömmling der sienesischen Malerei, die damals auch das südöstliche Toskana und das angrenzende Westumbrien bestimmte, der andere stammt aus Panicale, also aus eben diesem Wirkungsbereich, und wird gewiß nicht ohne guten Grund in der Künstlertradition ausdrücklich mit diesem Zusatz seines Geburtsortes zum Eigennamen gekennzeichnet.

Mit beiden Kunstgenossen teilt Fra Giovanni die ursprünglich überfchlanken Proportionen der sylphidenhaft zarten Gestalten, deren jungfräuliches Aussehen und Gebaren sich auf männliche Personen, wie von Maria auf ihren Sohn, überträgt. So sehen wir sie noch 1425 bei Maolino in den Deckengemälden des Chores der Collegiata von Castiglione d'Olonza, mit der Krönung der Himmelskönigin in der Mitte, der Verkündigung und der Vermählung als Seitenstücken in den drei schmalen Kappen des Gewölbes, denen die Geburt Christi und die Anbetung der Könige auf den breiteren Feldern sich anschließen, während die Himmelfahrt der Jungfrau in der Querkappe am Eingangsbogen inhaltlich zur Krönung hinüberweist¹⁾. So begegnen sie in allen Darstellungen derselben Gegenstände von Don Lorenzo und ebenso in den frühesten auf uns gekommenen Tafelbildchen von Fra Angelico, einige wohl noch aus dem Aufenthalt zu Cortona, wie aus der Sakristei von Santa Maria Novella, jetzt im Museo di San Marco²⁾. Die Figuren stehen nicht fest auf den Füßen, sondern scheinen leise über dem Boden hinzuschweben; sie hängen auch mehr in der Luft, wo sie sitzen sollen, ja selbst, wo sie an der Erde knien, wollen die Gewänder, die entscheidenden Stellen des Haltes verdeckend, ringsum sich bauschen und verfließen. Bei einer Mehrzahl von Personen nebeneinander, besonders auf breiterem Format, entsteht durch dieses Schwanken, der Reihe entlang, der Eindruck

¹⁾ Abbildungen nur in dem Atlas zu Schmarsow, *Maflaccio-Studien* (Cassel 1895–1899). I. Maolino in Castiglione-d'Olonza.

²⁾ Dazu gehört auch die kleine Auferstehung Christi, früher bei Dennis-toun (*Memoirs of the Dukes of Urbino*, vol. II), jetzt Nat. Gall. London.

einer schwingenden Bewegung, die durch alle hingeht, wie im Elfentanz auf blumiger Wiese oder dunstigem Wasserspiegel. Darin äußert sich die lyrische Stimmung, die der Maler vermitteln will, als weiche Gefühlseligkeit der frommen Gemüter von damals, wie sie auch Andachtsübungen und verzückte Träume unserer deutschen Mystiker durchdringt. Der junge Dominikanermönch von Fiesole hat besonders Mühe, den Unterschied von Standfestigkeit hier und Körperbewegung von der Stelle weg und anderswohin unmittelbar für das Auge kenntlich zu machen; denn er sieht bei den gottesdienstlichen Handlungen der Geistlichen immer nur die



Fig. 12. Mafolino?, Spofalizio.
(Paris, Coll. Artaud de Montor.)

zeremonielle Haltung und das angelernte Gebaren symbolischer Bedeutsamkeit alles Tuns, und selbst angesichts der praktischen Tätigkeit der Klosterbrüder im Garten und auf dem Felde kommt ihm die gewohnte Einstellung auf dies kirchliche Wesen immer dazwischen, weil er selbst nicht im Kampf des Lebens draußen sich seiner eigenen Haut zu wehren und zuverlässige Bereitschaft der eigenen Glieder einzuüben Gelegenheit gehabt hat. Alles, was Ausdrucksbewegung bedeuten kann, ist ihm eher geläufig als das zweckdienliche Zugreifen oder das Ausschreiten nach einem Ziel. Statt der Beobachtung der Wirklichkeit unter den Kindern der Welt hat er in der Kunstwerkstatt seines gotischen Meisters nur mit der Gliederpuppe und losem Zeug

für Faltengehänge zu hantieren gelernt. Das merkt man noch lange nach, wo er, schon als beehrter Künstler selbst, aus der Enge der Klausur herauskommt und vom frischen Hauch der Lebensfreude, der jubelnden Daseinsluft seiner Zeitgenossen berührt wird. So gelingen ihm hinreißende Schilderungen der himmlischen Seligkeit in kindlich harmlosem Spiel auf dem Rasen, der Begrüßung der Auserwählten durch Engel, der beglückten Scharen, die sich Hand in Hand unter der Baumblüte ergehen oder in langem Ringelreihen daherziehen ohne Wegrichtung irgendwo und irgendwann, im Reich der lauterer Herzenswonnen. Solche Ausschnitte, die auf Weltgerichtsbildern ihre Stelle finden oder ähnlich in der Marienlegende vorkommen, sind immer für das Ablefen von links nach rechts, immer für den entlanggleitenden Blick nach mittelalterlicher Gewohnheit angelegt und für beliebige Wiederholung »mit Grazie in infinitum« gemeint. Das heißt, sie sind immer für die sukzessive Anschauung in der Zeit, auch wo sie für die Ewigkeit gelten sollen, wie die Gotik unter dem Gesetz der Reihung auch den Raum in lauter Einzelabschnitte und paarig gefellte Glieder auflöst. Selbst da, wo gar kein Geschehen an uns vorübergeht, wo im Sinne der Glaubenslehre der Stillstand der Schau zu zeitloser Vertiefung in die Herrlichkeit des Paradieses, in das unwandelbare Wesen der Gottheit selber gelangen möchte, bleibt dieser Kunst doch kein anderes Mittel, als den Zusammenhalt der Gruppe mit weiterem Zusammenhang zu verflechten und das Gesetz der strengen Symmetrie gleicher Hälften im Nebeneinander, wie das der Proportion ungleicher Teile im Übereinander durch Aufstieg und Entfaltung, d. h. durch Rhythmus, wieder in Fluß bringen zu lassen, wie die eindringende, also immer tätige Kontemplation mit freiem, ziellos schweifendem Blicke drüberhin wechselt, — zur Erholung der Kräfte, die das Leben erfordert und verbraucht. Davon zeugen, wie Lorenzo Monacos, so auch Fra Giovannis Krönungen der Maria mit ihrem Umkreis singender, wie im Tanze schwebender Engel (Uffizien).

Wie trefflicher und wirksam versteht Lorenzo Monaco die Anbetung der Könige je nach Absicht des Einzelbildes für sich oder des Teilstückes im größeren Ganzen verschieden zu behandeln. In langgestrecktem Zuge bewegen sich die Weisen aus Morgenland mit ihrem Gefolge zum Ziel ihrer Reise auf dem Breitbild der Uffizien, wo auch »die Gewandung des gotischen Stils noch in ihrem vollen Schwunge gehandhabt ist«. Und in solchem Fall ist es keineswegs einerlei, ob sich der Blick des Betrachters, mit seiner Gewohnheit von links nach rechts zu laufen, der gleichen Richtung des Zuges anschließen kann und erst am Ende die Ankunft miterlebt, oder ob diese Erreichung der ersehnten Stätte, wie hier, sogleich beim Einsatz zur Linken gegeben wird, und dann dem weiterblickenden Auge der Verfolg des Übrigen nur durch Überwindung des Widerstandes möglich bleibt, den jeder neue ihm entgegendringende Körper der Ankommenden ausübt. Das eine Mal erhöht sich durch die bequeme Mitwirkung des eigenen motorischen Apparates das Gefühl der Bewegung und ihres transtitorischen Verlaufs, das andere Mal steigert sich die Bedeutung des huldigenden Besuches durch den Aufwand an Kraft zu fortgesetzten Impulsen und die merkbare Anstrengung beim Bewältigen der folgenden Person, bis zu den Reittieren etwa, deren Körperform sich als retardierendes Moment betätigt, so daß die Bewegung staut und den Schluß vorbereitet. Von Widerstand kann jedoch hier, bei so schlanken, schmalschulterigen Figürchen, denen die Körperhaftigkeit mangelt, kaum die Rede sein: sie sitzen so schmiegsam aneinander wie junge Äffchen auf dürrem Ast im Käfig, so schwank und beweglich wie Schwalben auf dem Draht in der Luft. Aber sie sind Ausdrucksträger, die durch jedes Glied unsere Aufmerksamkeit auf sich ziehen und unsere Empfindung bestimmen in sie einzugehen: so nehmen sie uns doch jeder eine Weile gefangen. Auf anderen Beispielen verstreuter Predellenbildchen finden wir die Mutter mit dem Kinde ans andere Ende gebracht, aber die Könige in ra-

dialer Annäherung an sie einzeln hinzu geordnet oder der Gegenstand der Verehrung wohl gar in die Mitte gesetzt und die Magier, nach ihrem Alter in verschiedenem Abstand, rings im Umkreise ausgebreitet. Das gibt ein Andachtsbild zur Verfenkung des Beschauers in das Gefühl, das jene Fürsten der Erde beim Anblick des Kindes erfüllt. — Am Sockel der berühmten Verkündigung in Santa Trinità ist ein willkommenes Vergleichsstück zu finden. Auf den Wandgemälden der nämlichen Kapelle, links und rechts von dem Altarwerk, wird an der einen Schmalseite die Begegnung Joachims mit Anna, auf der anderen das Spofalizio vor architektonischem Hintergrund gegeben, der sich teils über die Figurenkomposition hinauserstreckt, teils aber mit ihr zusammenwirkt, und zwar im ganzen Zufchnitt auf den hereinschauenden Besucher berechnet. Die gotischen Bauglieder schreiben ihm die Richtung und die Takteinteilung, also auch das Tempo des Vollzuges vor, den er sozusagen am eigenen Leibe miterleben soll. Schon die photographischen Aufnahmen genügen zu bestimmen, auf welcher Seite die Darstellung an Ort und Stelle sich befinden muß; sie werden dem Eingeweihten auch ermöglichen, sich Rechenschaft zu geben, wie die Behandlung dem Gegenstande angemessen ist und dem Inhalt, der zu Gemüt geführt werden soll, gerecht wird. Das ist ein ausgemachter Gotiker, der von der Praxis des Agniolo Gaddi im Chor von Santa Croce gelernt hat, und feinerseits auch einem Masaccio noch das Hausgesetz der gotischen Kunst zur Verwertung für die Wandmalerei überliefert. Sowie der Betrachter an solchen reliefmäßig durchgegliederten Gemälden entlangschreiten muß, ist der Kontakt mit dem gewohnten Bewegungszug des lebenden Menschen hergestellt, und die Veranstaltung des wirksamen Augenscheins an seiner Seite oder in vorausblickender Überschau des Folgenden nimmt ihn unter ihren Bann. Das wissen alle Freskomaler des Quattrocento noch ganz genau und üben es auch auf Predellen feierlich beherrschender Altartafeln noch aus, wenn es gilt, ihre Luft am Fabulieren

zu befriedigen und den zwingenden Eindruck des Geschehens, selbst im kleinen Maßstab noch, zu erzielen.

Dem Seher himmlischer Schönheit Fra Angelico stellt nun Jakob Burckhardt gar das Zeugnis aus, er sei »in der dramatischen Erzählung einer der tüchtigsten Nachfolger Giottos« geworden. Dazu muß heute wohl zunächst erklärend bemerkt werden, daß wir genauer den »Meister der Franzlegende« in der Oberkirche von Assisi nennen sollten, der freilich im Cicerone unter dem Namen des Giotto mitgemeint

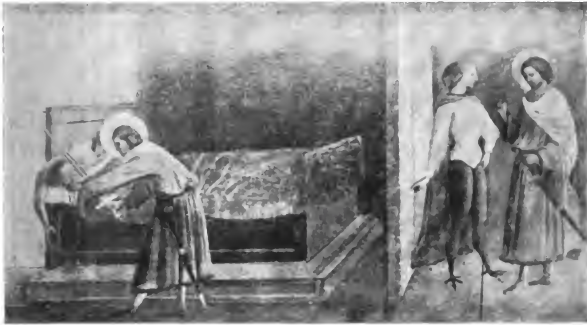


Fig. 13. Masaccio, Legende S. Julians.
(Montauban, Musée Ingres.)

ist, weil man ihn damals noch nicht zu unterscheiden vermochte oder überzeugtermaßen den großen Florentiner mit dem berühmten Zyklus von Wandgemälden verband. Die Austeilung der Bilderreihen im Anschluß an die Gewölboche des Langhauses hat eine strengere Durchrhythmisierung nach dem Hausgesetz des gotischen Kirchenraumes ergeben, als wir es in den erhaltenen, sicher eigenen Schöpfungen Giottos wiederfinden. In den hohen schmalen Kapellen florentinischer Kirchen strebt dieser bereits nach ausgesprochen monumentaler Dauerwirkung und verfelbständigt somit das Einzelbild, ohne Beziehung zu Nachbarn auf gleicher

Höhe neben ihm, wohl aber zu folchem gegenüber. Der »Meister der Franzlegende«, wen immer wir in ihm erkennen mögen, prägt den tranſitorifchen Charakter der Vorgangseinheiten noch ſtärker aus und hält das Bewußtſein fortlaufenden Zusammenhangs ſeiner Erzählung fühlbarer aufrecht; denn er iſt trotz allen Zugeständniſſen an die klaſſiſchen Gewohnheiten der römischen Schule, von der er herkommt, viel eifriger den ſtrengen Kompoſitionsgeſetzen der franzöſiſchen Gotik ergeben¹⁾. Dann aber bietet dieſer Zyklus in Aſſiſi wenigſtens einige Stücke von paradigmatiſcher Bedeutung für den Begriff von dramatiſcher Erzählung dar, mit dem wir, beſonders in ſo maßgeblichen Urteilen, wie ſie im Cicerone über die einzelnen Künſtler gefällt werden, nicht weniger ſtreng verfahren ſollten als die Literaturhiſtoriker, die ihn von epiſcher Erzählung geſchichtlich unterſcheiden. Muß es nicht überraiſchen oder gar befremden, dieſe Eigenſchaft des Dramatiſchen gerade Fra Angelico vorzugsweiſe zuerkannt zu ſehen?

Man vergleiche nur einmal die fünfunddreißig faſt quadratiſchen Bildchen aus dem Leben Chriſti in der Galleria antica der Akademie zu Florenz mit den zwanzig Vierpaßreliefs an Ghibertis erſter Bronzetür am Baptiſterium und erwäge angeſichts dieſer geiſtesverwandten Künſtler den Unterſchied bei allem Gemeinſamen darin. Nicht alles, was zu einer Folge gehört, iſt deshalb ſchon erzählende Darſtellung, nicht jede Reihe von ſolchen ſchon ein epiſcher Zyklus, mag ſie auch ihren Anfang und ihr Ende in vollgültigem Sinne beſitzen, vielleicht gar einen merkbaren Fortſchritt zwiſchen beiden. Fra Giovanniſ Malereien ſind »gute Werke« eines Mönches, der mit aller Sorgfalt und Hingebung lange Stunden, Tage, Wochen bei ſeiner künſtleriſchen Arbeit ausharrt und alle Seelenkräfte darauf richtet, auch ſeine Figuren gleichmäßig zu beleben. Einzelne Stücke, wie z. B. die Kom-

¹⁾ Vgl. Schmarſow, Kompoſitionsgeſetze der Franzlegende in der Oberkirche zu Aſſiſi, Publikation des Forſchungsinſtituts für Kunſtgeſchichte an der Univerſität Leipzig, 1918 (Kommiſſionsverlag von K. W. Hierſemann).

munion der Apostel, sind ersichtlich nach Maßgabe kirchlicher Wünsche eingeschaltet und bedeuten keine Bereicherung der epischen Tatsachen¹⁾. Aber der getreue Sohn des heiligen Dominikus übt die andächtige Vertiefung in den Gegenstand, den er behandelt, überall und bei der gefühlsinnigen Kontemplation verwandelt sich das Geschehen in Stillstand, entschwindet die zielstrebige Handlung unter den Händen und wird zur schwebenden Situation, deren Träger sich nur bewegen, als ob sie etwas täten, aber sichtlich hängen bleiben im Verweilen beim Gefühl, das sie durchdringt, in der Stimmung, die sie beherrscht, oder in dem geistigen Gehalt, den sie auf den Gläubigen übertragen sollen. So kann auch ein dramatischer Stoff zum Opfer der Beschaulichkeit werden, und gerade diese ist der Gottesdienst, der Weg zur Durchgottung, den die Andacht der Ordensbrüder einschlägt und gefördert sehen will durch das Bild ihres begnadeten Künstlers. Beobachten wir nicht an Fra Bartolommeo von San Marco eine gänzlich unflorentinische Sprödigkeit gegen wirklich erzählende Darstellung, gegen jede dramatische Zuspitzung und durchgreifenden Vollzug von Taten? – Denn auch er ist Dominikaner und die Gemälde Fra Angelicos standen ihm täglich vor Augen. Bei beiden, fast ein Jahrhundert nacheinander lebenden Angehörigen desselben Klosters wird der lehrhafte Inhalt, die dogmatische Bedeutsamkeit des Vorgangs so betont, daß der Fortschritt, nicht selten der pragmatische Zusammenhang darüber verloren gehen. Man vergleiche nur einmal das »Noli me tangere« von beiden (San Marco und Louvre).

Das Epos der Passion ist ein geläufiger Zyklus, an dem Jahrhunderte künstlerischer Tradition gearbeitet hatten; er kann durch unerwartete Wechselfälle nicht mehr überraschen. Aber Ernst und Tiefe der Auffassung eines großen Meisters vermag noch immer den empfänglichen Menschen zu fesseln und die fortlaufende Reihung der Vorkommnisse um ent-

¹⁾ Drei Stücke dieser Folge, z. B. die Transfiguration, sind von der Hand des Aleffo Baldovinetti.

scheidende Hauptstücke zu sammeln, die Wellenberge zwischen Wellentälern im durchgehenden Zuge zur Geltung zu bringen. Dramatische Komposition liegt nicht nur in der wirkfamen Gegeneinanderführung der Personen, — von Charakteren gar nicht zu reden, aus denen die Handlung mit überzeugender Notwendigkeit entspränge —; sie besteht auch in der geschickten Steigerung des Widerspiels überlegener Mächte, im wohlberechneten Aufstieg zum Höhe- oder zum Wendepunkt und in der Aufrechterhaltung der spannenden Teilnahme am Schicksal des Helden bis zum Schluß. Wieviel ist von solchen Fähigkeiten noch bei Ghiberti, wieviel bei seinem Nachfolger Fra Giovanni zu spüren? Wer von ihnen besitzt, außer der milden Sinnesart und echten Herzenswärme, die sie teilen, mehr von dem Organisations-talent des Epikers, wer etwas von der Energie des Dramatikers, die auch im gegebenen abgegriffenen Stoff mit zielbewußtem Geist zu walten wissen¹⁾?

Einer der tüchtigsten Nachfolger Giottos bleibt Fra Giovanni auf seinem eigensten Gebiete, aber freilich immer als Angehöriger einer beträchtlich später folgenden Generation. Von seiner unentwegten Überzeugungstreue getragen, gelingen ihm hier und da ganz großartige Offenbarungen des gotischen Idealismus, in dem er begeistert lebt und schafft, wie die einsame Kreuzandacht des heiligen Dominikus, die dem Besucher des ersten Klosterhofes von San Marco in Lebensgröße zu ebener Erde gegenüber tritt, und die ergreifende Kreuzandacht der ganzen Christenheit in ihren ehrwürdigsten Vertretern, die er im Kapitelsaal an die Wand gemalt, als öffne sich dort der Ausblick auf Golgatha mit den Kreuzen der Schächer und der Mariengruppe zu den Seiten des Gottessohns. Das eine ist die sichtbar gemachte, d. h. auch für Andere zur Schau gebrachte Verzückung des Ordensstifters, als Vorbild aller höchsten Wünsche seiner Jünger, mit

¹⁾ Von den Sienesischen Quattrocentisten kommt als Erzähler hier besonders Giovanni di Paolo in Betracht, dessen Leben Johannes des Täufers lehreichen Aufschluß über sein gotisches Wesen darbietet.



Fig. 14. Fra Angelico, Kreuzandacht.
(Florenz, S. Marco, Kapitellmal.)

ihrer geistigen Klarheit und doch unverkennbaren Ergriffenheit des ganzen Menschen. Jenes dort ist keine Klage, wie man sie genannt hat, keine Aufbietung der Kirche zur Stellvertretung der Mater dolorosa, deren natürliches Recht auf ihren Schmerz kein anderer übernehmen kann, noch zur Vervielfältigung des Lieblingsjüngers, der verzweifelnd die Hände ringt, keine Erweiterung der Pietà vor der Grablegung, auch durchaus keine Lamentatio Ecclesiae, sondern eine Anempfindungsandacht, wie sie von Franziskanern und Dominikanern gleichermaßen geübt wurde, wie sie dem Heiligen von Assisi in der Stigmatisation auf La Verna als höchste Steigerung zuteil ward, also eine vorbildliche Passionsfeier, die sich so den versammelten Ordensbrüdern bei allen wichtigen Beschlüssen ihrer Gemeinschaft vor Augen stellen sollte.

Bei aller überraschenden Mannigfaltigkeit der Unterschiede, der Gegenätze zwischen den zahlreich genug erschienenen Zeugen, es waltet auch in gewaltiger Tiefe des Pathos immer die typische Allgemeingültigkeit. Unter welchen Namen von Individuen sie auch auftreten, durch die Inschrift ihrer Heiligenscheine gekennzeichnet, immer bleibt es das gleichgerichtete und gemeinam genossene Erlebnis, das Eine was not tut, — im rhythmischen Gewoge aller Glieder der Kirche, die für das Ganze eintreten, dessen Haupt und Mittelpunkt ja selbst gegenwärtig ist, im heiligen Leibe des Erlösers am Kreuzestamm. Es ist ein großer hinreißender Aufschwung aller Seelen von »unerreichter Intensität des Ausdrucks«, aber ohne jeden dramatischen Auftritt dazwischen: vom ruhigen innerlichen Erwägen zur begeisterten Hingebung, vom Schmerz über die Schande, kaum über die Todespein des Menschensohnes, bis zur ekstatischen Verzückung, — wenn wir Burckhardts eigene Beobachtung beim Worte nehmen, aber keine Zuspitzung auf einen transitorischen Augenblick, kein tragischer Widerspruch, in dem die zerrissene Einheit noch gipfeln könnte.

Dies Meisterwerk der reifen Florentiner Zeit ist auch die Frucht mancher seit der Rückkehr aus Cortona nach Fiesole

und seit dem Einzug in San Marco vollends erfahrenen Anregung. Der demütige Maler hat sich in seiner Bescheidenheit den Errungenschaften anderer Kunstgenossen immer eifrig hingegeben, soweit sie seiner Natur zugänglich waren. Hier steht außer Ghibertis bildnerischem Schaffen – die Statuen, wie besonders St. Stephans, nicht zu vergessen – wohl Masaccios Petruslegende im Carmine an erster Stelle, über deren unvollendeten unteren Teilen er 1428 hinweggestorben war. Aber der große Fortschritt zur individuelleren Physiognomie kommt doch auch auf die Rechnung der realistisch gefonnenen Bildhauer bis auf die Evangelisten- und Prophetengestalten, die Donatello wie an Orfanmichele so letztlich noch am Campanile hingestellt, während Castagnos damalige Leistungen wohl eher abschreckend auf ihn wirkten. Die Hauptfache bleibt indessen die Steigerung und Vervielfältigung eines Kunstmittels, das die gotische Glasmalerei besonders gepflegt und in ihren farbigen Silhouetten vor lichtdurchstrahltem Grunde zum unentbehrlichen Bundesgenossen ausgebildet hatte: die Mimik, die ja im schweigenden Bilde eine so selbstverständliche und eben deshalb wohl bisher so wenig beachtete Rolle spielt. Fra Giovanni hat nicht die schnelle Auffassung oder die glückliche Hand Ghibertis, die diesem so viel anmutige und sprechende Bewegungen festzuhalten gestattete. Deshalb bleibt bei ihm vorwiegend das Mienenpiel, wie der Schnitt der Gesichtszüge und die Neigung der Köpfe, die Stätte des mimischen Lebens. Aber Träger des Ausdrucks sind doch auch bei ihm die Gliedmaßen in ihrer Stellung zueinander und die Gesamthaltung der Menschengestalt, genug die Zusammenwirkung des beweglichen Ganzen, das so unmittelbar die Einschau des Betrachters auslöst und ihm so unwiderstehlich die Gefühle vermittelt, mit denen der Maler seine Geschöpfe begab. Es ist durchaus gotisches Erbe, das hier vorliegt, nur in größere Naturnähe übertragen, durch italienische Lebhaftigkeit der Gebärdensprache unterstützt und von der Seelenkraft des tiefempfindenden Künstlers zu dem ein-

heitlichen Pathos emporgetragen, das im Anschauen dieses Wandgemäldes noch heute so gewaltig ergreift.

Erst in Rom, wohin ihn Papst Eugen IV. (1445) berief, ward ihm Gelegenheit geboten, ganze Kapellen mit zyklischer Freskomalerei zu schmücken. Die Cappella del Sacramento, die noch für diesen zwei Jahre später gestorbenen Verehrer seiner Kunst vollendet ward, ist nicht auf uns gekommen, wohl aber die Hauskapelle seines Nachfolgers Nikolaus V., der einst Bibliothekar der Medici gewesen war. Hier erzählt er an den Wänden die Legenden der heiligen Märtyrer Stephanus und Laurentius, in denen er noch mit erstaunlichem Erfolg das Vorbild Masaccios, besonders in der Kapelle des Kardinals Branda Castiglione in San Clemente, zu verwerthen trachtet. Erst hier sehen wir die Aneignung der Fortschritte zur Renaissance auch im monumentalen Sinne vollzogen; aber zu dramatischen Auftritten bieten diese friedlichen Heiligenleben keinen Anlaß, und selbst den bewegteren Szenen des Martyriums zeigt er sich auch jetzt noch nicht gewachsen.

Was die Leistungen für seinen nächsten Nachfolger Benozzo Gozzoli bedeuten, der ihm dabei schon als Gehilfe zur Seite stand, liegt außerhalb der Betrachtung, die wir uns vorgesetzt haben. Wohl aber ist es lehrreich, im Verfolg unserer früheren Darlegung der Kompositionsgesetze Ghiberti in den Reliefs der letzten Bronzetür, die 1452 enthüllt ward, noch einen Blick auf das Verfahren des Fra Filippo bei solcher Wandmalerei einer ganzen Kapelle zu werfen. Seit 1456 ist er im Chor des Domes zu Prato mit der Gegenüberstellung der Legende des Stephanus und des Lebens Johannes' des Täufers beschäftigt. Sehen wir von den beiden untersten, erst 1466 fertig gewordenen Breitbildern ab, die Masaccios Auferweckung des Fürstensohnes mit der Wucht Castagnos zu überbieten trachten, so ist von den oberen beiden Reihen hervorzuheben, daß der viel jüngere Maler hier noch ebenso, wie Ghiberti in den obersten Reliefs der Porta del Paradiso, mit der mittelalterlichen Gewohnheit kontinuierlicher Dar-

stellung fortfährt und nicht zur Selbständigmachung eines Einzelbildes gelangt, selbst da, wo die gotische Architektur durch die geschlossene Form des Spigbogensfeldes solchem Bedürfnis nach monumentaler Einheit im festen Rahmen entgegenkam. Die Person des Heiligen wird auf einem und demselben Bilde wiederholt vorgeführt, und zwar in den verschiedenen Altersstufen seiner Jugendzeit, oder mit verschiedenen Mitspielern zur Gruppe verbunden, so wie es auch Masolino im Baptisterium von Castiglione d'Olonia um 1435 getan hatte, und gelegentlich wie dort die Grenze der Bildkomposition um die Ecke eines Vorsprungs in der Mauer oder über die architektonische Grenze der Wandfläche hin ausgedehnt. Diese Unempfindlichkeit für konstruktive Raumteilung ist bei Fra Filippo um so erstaunlicher, als er sichtlich von dem Erbauer des Palazzo Medici, Michelozzo di Bartolommeo, gelernt hat, seitdem er für die Hauskapelle das Altarbild geliefert. Das Festhalten an der Wiedergabe mehrerer Ereignisse und Handlungen in dem nämlichen Rahmen, d. h. an der Nebeneinanderstellung nacheinander geschehener Vorgänge auf einem Bilde bezeugt bei einem so ausgemachten Realisten wie Fra Filippo gewiß unzweifelhaft, daß ihm der pragmatische Zusammenhang der Erzählung und die vollständige Vorführung der entscheidenden Tatsachen, ja der gewöhnlichen Umstände eines Lebensganges wichtiger sind als die Möglichkeit gleichzeitigen Sehens in einer Bildeinheit. Er sucht die Wahrheit seiner Darstellung nicht in der optischen Gemeinschaft, sondern in der Glaubhaftigkeit der überlieferten Geschichte, der gehörten oder gelesenen, in der mehr oder minder überzeugenden, nur ja recht hausbackenen Wahrscheinlichkeit des Alltags, mit dem das Wunderbare desto krasser in Widerspruch tritt; denn die Malerei hat ja die Machtvollkommenheit, dies Unerhörte genau so leibhaftig und handgreiflich vor Augen zu stellen wie das Selbstverständliche und ganz Gewöhnliche. In solchen hochgelegenen Bildflächen, oben unter dem Gewölbe und über der Taftregion der drinnen auf dem Fußboden des

Raumes wandernden Menschen, kommt aber noch ein Umstand hinzu, der die rein dekorative Austeilung mehrerer Teilhandlungen oder Figurengruppen über die Wände hin begünstigt, — das ist die Neigung zu schweifendem Drüberhinfahren oder Auf- und Absteigen der Blicke, bei stetem Wechsel des Standpunktes oder beliebigem Einfaß, beliebigem Verfolg oder Abbruch, beliebigem Ausweg der Blickbahn. Erst in der untersten Reihe, wo sich die motorische Einstellung des ganzen Körpers deutlich meldet und die Einheit des Schauplatzes auch einen festen Standort anweist, hört solche Freiheit auf. Dagegen darf es bei solcher Erwägung nicht unerwähnt bleiben, daß in einer anstoßenden, freilich engeren Kapelle desselben Domes schon Domenico Veneziano in gotischen Spitzbogefeldern wie auf rechteckigem Streifen darunter sich durchaus einheitlich auf einen Vorgang beschränkt hat, und zwar bei der Disputation St. Stephans ebenso, wie gegenüber in der Wochenstube der hl. Anna und dem Tempelgang der kleinen Maria, mit Bildnissen kniender Stifter zur Seite vorn¹⁾. Die Wandgemälde des Giuliano d'Arrighi, genannt Pesello, aus der Legende des Stephanus und Laurentius im Chor zu Castiglione d'Olona, die spätestens auf 1442, sonst schon vor 1435 datiert werden müssen, sind besonders klar in der Sonderung der Einzelbilder, wenn auch unten auf der großen Wandfläche die Nachbarchaft der verlangten Szenen nicht immer günstig ausfallen konnte²⁾.

¹⁾ Abbildungen in meinem Artikel *L'Arte* 1912.

²⁾ Vgl. Atlas zu Schmarsow, *Mafaccio-Studien I* und Text über Castiglione.

VI. SANDRO BOTTICELLO

Der nämliche Prozeß allmählicher Überwindung der mittelalterlichen Illustrationsweise mit ihrem kontinuierlichen Verlauf, den wir bei Ghiberti beobachtet haben, wiederholt sich in der Wandmalerei des Quattrocento noch spät zu Rom in der Sixtinischen Kapelle, das heißt doch wohl an maßgebender Stätte. Hier wetteifern Pietro Perugino und Sandro Botticello, Domenico Ghirlandajo und Cosimo Rosselli, zu denen schließlich, außer Hilfskräften, noch Luca Signorelli hinzutritt, in den Jahren 1481–83 bei der Ausführung einer ringsum laufenden Parallele von ursprünglich je acht Gemälden aus dem Leben des Moses rechts und Jesu Christi links vom Altar des rechteckigen Raumes, an der einen Schmalleite beginnend. Erst im zweiten Abschnitt, jenseits der Marmorschranken, sehen wir, vor allem in Peruginos Einsetzung des Schlüsselamts, die Vereinheitlichung auf einen Hauptmoment die Oberhand gewinnen, so daß der ganze Vordergrund ihm allein eingeräumt wird¹⁾. Der entschiedenste Vertreter der florentinischen Lust am Fabulieren ist Sandro Botticello, der Schüler Fra Filippos, gerade der Maler, dessen einzigartige Begabung auch unter unserem leitenden Gesichtspunkt, der Gotik in der Renaissance, die vollste Aufmerksamkeit herausfordert.

Ganz besonders charakteristisch für seine Ineinanderchiebung lauter einzelner Momente, auf einem möglichst gemeinsamen oder doch durchgehenden Schauplatz innerhalb eines und desselben Rahmens, ist der ihm zugefallene Abschnitt aus dem Leben des Moses, von dem Totschlag im Zorn gegen den ägyptischen Aufseher und der Flucht in die Wüste bis zum Auszug mit Weib und Kind aus den Wohnungen

¹⁾ Vgl. das Kapitel über die Sixtinische Kapelle in meinem *Melozzo da Forlì* 1886.

der ägyptischen Priesterchaft. Die Begegnung mit den Töchtern Raguels am Brunnen, wo der Fremdling die lästigen Hirten vertreibt und den zurückgedrängten Jungfrauen hilft, ihre Schafe zu tränken, ist genau so als Hauptstück in die Mitte gebracht wie Ghibertis Erschaffung des Weibes im ersten Relief der Porta del Paradiso. Die vorangegangenen Momente, die ausnahmsweise nicht links, sondern rechts vorn beginnen, wie die nachfolgenden mit der Erscheinung im feurigen Busch, die links nach vorn auslaufen, ziehen sich durch die reiche Oasenlandschaft hinten herum, wie dort der Sündenfall links hinter der Erschaffung Adams erscheint. — Indessen ist es nicht die verstreute Austeilung aufeinanderfolgender Momente oder die gelegentlich gedrängte Zusammenpferchung einer Mehrzahl von solchen, die das Entscheidende der Vortragsweise dieses Florentiners ausmachen, der auch in seinem letzten Gemälde hier, mit der Bestätigung des Priesteramts und der Bestrafung der dagegen frevelnden Rotte Korah, noch drei zeitlich auseinanderzuhaltende Ereignisse in räumlich benachbarten Abschnitten desselben Schauplatzes vereinigt, wieweil er für das Übergewicht und die Hervorhebung des bleibenden Wertes der Hauptszene durch die Architektur Sorge trägt.

Seine persönliche Eigentümlichkeit liegt vielmehr in der Gestaltenbildung und eigentlich erst in der Bevorzugung der transtitorisch bewegten Figur, mit der eben jene notwendig zusammenhängt. Diese Neigung, den flüchtigen Reiz des Vorübergehenden nur im Augenblick des Umschwungs aus einer Haltung der Gliedmaßen in eine andere zu erfassen, bedarf zu ihrer Befriedigung eines leichtgebauten, feinknochigen und gelenkigen Körpers, mit langen, schlanken Beinen und Armen, ebenso länglichen, schmalen Händen und Füßen, und dazu gehört ein ähnlich geformtes Oval des Kopfes mit lockerem Haar. Deshalb behält er nicht lange mehr den Typus seines Lehrers Filippo bei; dessen gedrungene, plump zusammengeballte Bäuerinnen und Kuttenträger, mit ihren Dickköpfen und ihren breiten, kurzfingerigen Händen,

die sich allzu häufig in bauschigen Kleidungsstücken verbergen, — sie können ihm nicht entsprechen. Mit instinktiver oder allmählich bewußt gewordener Wahlverwandtschaft kehrt er zurück zu den gotischen Proportionen, die er bei Fra Angelico und Ghiberti sehen konnte und auch bei anderen Zeitgenossen, von denen wir fogleich sprechen müssen, in verschiedenen Stufen weitergebildet fand. Im Verkehr mit seines Meisters draftischer Art, die auch ihrerseits der motorischen Erscheinung nachgeht, zuweilen der Wucht und Ungebärdigkeit Castagnos huldigt, befließigt er sich schon mit allem Eifer, die Stellungen und Ortsbewegungen in der Schwebelage festzuhalten, wie Donatello sie seinen laufenden Flügelknaben an der Orgelbalustrade des Domes gegeben oder wie eben Ghiberti sie so unvergleichlich im Kain beim Totschlag oder noch im hadernden Vorwurf des Brudermörders wider Jahwe gezeigt hatte, — gar nicht zu reden von den älteren Vierpaßreliefs mit der Geißelung Christi oder der Verklärung auf Tabor, wie von den schwebenden Engeln auf Reliquienschreinen. Das erste Menschenpaar, wie es Lorenzo selbst und im Verein mit seinem Sohne Vittorio geschaffen, ist geradezu der Kanon für Botticellos männliche und weibliche Gestalten geworden. Aber er wird abgewandelt im Sinne der Ausdrucksbewegung, wie schon Maffaccio am Eingang der Brancaccikapelle das gottähnliche Urbild gebrochen hatte: in der Vertreibung aus Eden, wo in Angst und Zittern der Schmerz die Glieder löst. Die Gelenke werden gelockert, die Einschnitte betont, wie es auch Jacopo della Quercia gewußt, und die Einknickung der Umrisslinie an den entscheidenden Stellen hervorgekehrt, um die Kennzeichen der Beweglichkeit zu pantomimischer Wirkung zu steigern. Bei diesen Bestrebungen des jungen Sandro wird endlich auch der Einfluß des früh schon berühmt gewordenen Zeichners Antonio del Pollajuolo nicht gefehlt haben, den man über dem Hinweis auf Andrea del Verrocchio und seinen großen Lieblingsschüler Leonardo ganz vergessen hat. Die Vorlagen für Stickereien auf Meßgewändern

des Baptisteriums (jetzt im Museo dell' Opera) mit der ausführlichen Lebensgeschichte des Täufers offenbaren, unter unserem Gesichtspunkt betrachtet, sogar einen Gefinnungs-genossen. Hier liegt ein ganzes Kapital des gotischen Erbes vor, in den Besitz der Renaissance übertragen, wie es in der Tradition der Goldschmiedswerkstätten, den Schulen der Zeichnung damals und der Kompositionsgefesse lebendig war. In den sprechenden, zuweilen schon allzu figurenreichen Szenen werden die Errungenschaften der gotischen Mimik im Geist des Realismus zu eindringlichster Überzeugungskraft ausgebildet und für die Vermittlung der pragmatischen Bezüge zwischen den mitspielenden Personen oder ihrem Zeugenkreis verwertet. Diese Fundgrube der überlieferten Gebärdensprache findet noch immer nicht die gebührende Beachtung, die sie für die Historienmalerei schon deshalb beanspruchen darf, weil sie auf die Zyklen von Fiorenzo di Lorenzo und Perugino, wie durch sie weiter auf Pinturicchio's Leistungen in Rom und Siena weitergewirkt hat¹⁾.

Betrachten wir darnach einmal die »Primavera«, die Sandro für die Villa Medici in Castello gemalt hat. Der Einzug des Frühlings ist von rechts in den Bildraum hereingekommen. Nun aber hat Frau Venus die freie Mitte des Orangenbains erreicht und kehrt sich innehaltend, wie ihrem Gefolge gebietend, nach vorn, also dem Beschauer zu, dem damit auch sein Standpunkt gegenüber der Vertikalachse des quergelegten Rechtecks angewiesen wird, wenn auch fühlbar daneben noch das Recht des Entlangschreitens oder der Verschiebung des Ortes weiter bestehen bleibt. Sowie jedoch sein Auge der symmetrischen Entfaltung nach beiden Seiten nachgeht, merkt er das Übergewicht der linken Hälfte, an deren äußerstem Rande der jugendliche Kriegsgott, als Liebhaber der Königin des Festes, nach der begehrenswerten Frucht der Hesperiden hinauflangt. Seine fast noch knabenhaft unfertige Gestalt, die mehr einem David als Sieger über Go-

¹⁾ Ich habe wiederholt, z. B. Pinturicchio in Rom 1882, darauf aufmerksam gemacht.

liath denn dem Mars entspricht, fesselt die Blicke zum Auf- und Absteigen neben dem letzten vollrunden Stamm, den der Rahmen noch nicht schneidet, und könnte so die ruhige Sicherheit am Ziel gewinnen, die nicht mehr zu eilen noch gierig zu greifen braucht. Doch gerade der Übergang ist offengehalten und die Stellung der Gliedmaßen nicht geschlossen worden. Aber fein rückwärts ausladendes Profil, nach rechts gespißt, leitet weiter auf die Breitenausdehnung des ganzen Waldausschnittes, dessen Grenze nach hinten gegen die Himmelsbläue durch die beiden Reihen dichtgepflanzter Orangenbäume bestimmt wird, in deren dunklem Laub die goldnen Kugeln glühen. — Kein Zweifel, die Gruppe der drei Grazien, auf die wir unmittelbar neben dem Chorführer treffen, ist gerade eben im Begriff, ihren Tanz im Höhepunkt zu schließen, so daß ein Paar, einander zugewandt, mit beiden erhobenen Armen die dritte vorn in die Mitte nimmt und die Hände mit verschränkten Fingern über dem Haupt der Gefährtin gipfeln läßt. Es ist nicht der Abschluß zur standfesten Gruppe, sondern der Moment vor der letzten Drehung der einzelnen, der uns erlaubt, den Rhythmus der Bewegung noch zu erfassen und dazu anregt, ihn in innerer Anschauung fortzusetzen. Das eben ist es, was der Künstler will. Und ein Vergleich mit antiken Skulpturwerken oder etwa mit Rafaels kleinem Gemälde zeigt erst recht die tiefgreifende Verschiedenheit zwischen der ruhevollen Schönheit dort und der innerlich ungestillten Bewegung hier, die gegenüber der Antike wie der vollen Renaissance den Abkömmling der Gotik auch mitten im Quattrocento noch ausweist. — Nicht anders steht es mit der zweiten Hälfte der Komposition, als deren Chorführerin nun Aphrodite selbst auftritt. Sie ist herausgestiegen aus der Reihenfolge, in der sie mitten im Zuge gekommen war und auf eine höhere Schwelle des blumenbesäten Rasens entschwebt, für das Auge des Betrachters zurückgewichen und doch so erst recht zu ihrer überragenden Stelle gelangt. Der nackte Amor in der Luft über ihrem Haupte, mit ver-

bundenen Augen feine Pfeile schießend, betont vollends ihre Rolle als Erweckerin neuen Liebessehns und verbindet zugleich den zweiten Halbchor mit dem ersten. Ohne die Gegenwart ihres lockeren Knaben würden wir, angefichts dieser schlanken züchtigen Frauengestalt allein, gewiß urteilen, sie könne nur die Verkünderin holder Ahnung und keuscher Frühlingsträume sein, die weiterer sichtbarer Gestalten bedürfen, wenn wir sie deuten sollen. — So wird ihr Gefolge zur sinnlichen Erfcheinung ihrer Gedanken. Wehenden Gewandes, mit Blüten bestickt, bekränzten Hauptes, schreitet Flora im Tanzschritt daher, um aus verborgenem Vorrat ihre Blumen auf die Erde zu streuen. Unser Blick eilt ihr, nach dem Zwischenraum vorn, wie einem frischen Einfalt des Liedes entgegen und erlebt in allen Teilen der geschwungenen Haltung wie der schwingenden Schleierstoffe den Reiz der Bewegung, der gerade so als bezaubernde Augenweide dargeboten wird, während sie, umgekehrt gesehen, in entgegengesetzter Richtung, also mit uns nach rechts gewendet — man mache nur die Probe im Spiegel! — an der Spitze ihres Zuges flüchtig an uns vorüberereilen würde. Denn hinter ihr folgt das schnellste Paar: der Frühlingswind, der seiner Geliebten nachjagt und sie soeben zu ergreifen, zu entführen droht. Sie läuft wohl noch, aber nur herein ins Heiligtum erfüllter Wünsche, und dreht ihr Antlitz mit verblühten Worten im Munde, gar nicht erschreckt zu dem bläulichen Luftgefellen mit seinem stürmischen Drängen herum, dessen Fittich noch zwischen den Zweigen hängen bleibt. Diese teilweise vom Rahmen beschnittenen Gestalten bezeugen für den übrigen Zug die Richtung seiner Herkunft und vollenden, auch sie in der Schwebe festgehalten, den Eindruck tranfitorischer Erfcheinung, die sich zu kurzer Raft im kühlen Hain beruhigt, doch aber in allen Teilen das rhythmische Wesen des mimischen Spieles bewahrt, — das sich auch niemals verleugnet, so oft wir, unbeirrt der Sehgewohnheit gehorchend, die ganze Reihe von links nach rechts verfolgen, die uns entgengedrängt und angeeignet werden will.



Fig. 15. Sandro Botticello, «La Primavera».

So breitet sich das Frühlingsgedicht, gleich einem gewirkten Teppich mit dunklerem Grunde, in seiner bestellten mythologischen Einkleidung, als zweistrophiger Bau, mit zusammenfassendem Mittelglied als Dominante, vor uns aus und zeigt die nämlichen Kompositionsgesetze, die Poesie und alle Künste des Mittelalters sonst erfüllten.

Dies Beispiel entstand zu einer Zeit, wo dem jungen Meister die Körperhaftigkeit seiner Gebilde nach dem Geschmack der Besteller noch besonders angelegen war, wie das Gegenstück dazu, mit der Landung der schaumgeborenen Göttin an der Insel Cythera, und die vorbereitende Einzelfigur der Anadyomene (im Berliner Museum) bezeugen. Dem Vorstellungskreis humanistischer Literaten gehört auch die Wiedergabe der »Verleumdung« nach Apelles an. Gerade sie aber zeigt den Vollzug der Bewegung ganz der überlieferten Gewohnheit gemäß in der Richtung des Ablefens von links nach rechts; denn auf den Eindruck des Vorwärtsdrängens in seinem elementaren Ablauf kam hier alles an. Schon der Schauplatz, mit der Längswand der Gerichtshalle, ist rhythmisch gegliedert durch Rundbogen, die sich ins Freie öffnen, und Pfeiler dazwischen, deren Nischen sogar mit Standbildern besetzt sind. So ist alles geschehen, um die Abschnitte des verhängnisvollen Weges einzeln Schritt für Schritt dem entlangleitenden Blicke des Betrachters zuzuzählen. Und daß er dieser vorgeschriebenen Richtung mit gespannter Aufmerksamkeit im Nahsehen folge, wird durch die eingehende Behandlungsweise aller Einzelheiten erreicht. In hastiger Eile, die vom Eifer der verleumderischen Anklage gefordert wird, strebt der Zug zum Tribunal, das rechts am Ende von Midas mit seinen Ohrenbläsern besetzt ist; — nur die Wahrheit kommt verspätet hinterdrein. Alle Figuren sind hier, in dem kleineren Maßstab, von außerordentlich feiner und sinnreich abgewogener Charakteristik, deren Hauptsache durchaus in der Physiognomie, der Haltung des Körpers und der Stellung der Glieder zu ihm gegeben wird. Das Gesetz der Reihung beherrscht diese Kette lebendigster Aus-

drucksbewegungen, unter deren übertölpelnder Wirkung das dahergeschleifte Opfer schon allein zusammenbricht. Und jedesmal, wenn diese miniaturartige Durchführung der Folge, von einem Ende bis zum andern ausgekostet, in der entgegengesetzten Schlußgruppe des Richters ihr unverkennbares Ergebnis empfangen hat, dann erstaunt der letzte Überblick aus größerem Abstand immer wieder vor der wühlenden Gewalt in dem Strom des Geschehens, den der Maler uns vorführt, also über die durchgehaltene Energie bei solcher Fülle von Einzelheiten. Das Ganze ist demnach ein wertvolles Zeugnis, wie sich im ausgesprochenen Bestreben, ein Werk des klassischen Altertums wieder herzustellen, das Temperament des spätgeborenen Gotikers samt seiner ganzen Kunstauffassung offenbart.

Indessen, solch eine mit augenöttigter Literatenweisheit durchtränkte Leistung gibt uns doch nicht den echten Sandro mit seiner lebenswürdigen Schwärmerseele und seiner märchenhaften Phantasie. Den müssen wir vielmehr in jedem ganz geläufigen Thema finden, das ihm von Kindheit an vertraut oder im kirchlichen Leben von damals ans Herz gewachsen war. Wie grüßt uns jede »Verkündigung« von seiner Hand schon aus der Ferne! — jede, breit oder schmal, hoch oder niedrig im Format, immer ein eigenes Gedicht, als anziehende Äußerung seines mitempfindenden Gemüts. Auch auf großer Altartafel, wo seine Kunstgenossen schon monumentalen Bestand der Körper im Raum vor allem sicherstellen, wird bei ihm die stumme Zwiesprach beider Wesen zu einer tieferregten Pantomime gesteigert, deren innere Kraft und Lebendigkeit so intensive Bewegungsenergie ausstrahlt, daß wir im Gegensatz zu der starren Architektur und dem schneidenden Muster des Fußbodens, die sie umschließen, gar nicht glauben, auch sie stünden still inmitten ihrer Gebärdung. Jedes Löckchen, das von der Stirne sich ablöst und hinunterwinkt, jedes Fältchen, jede Bogenlinie des Gewandes, bis hinein in den ausflatternden Zipfel des Schleiers in der Luft, spricht mit von der Inbrunst der Verehrung im Engel. Die

würdevolle Neigung des Hauptes, mit keusch und demütig gefenkten Augenlidern, die zurückhaltende Rückwärtsdrehung der am Betpult kniend Überraschten, die zitternd sich spreizenden Finger der noch abwehrend vorgestreckten Hände, — alles erzählt von der Selbstüberwindung im Gehorsam der Gottesmagd. Und doch geht durch beide Gestalten zugleich schon der einheitliche Zug eines übermächtigen Zusammenschlusses, daß wir die sinnlichen Zeichen für die Gegenwart eines höheren Willens gar nicht vermiffen. Das Gefühl einer gewissen Unstimmigkeit zwischen der perspektivisch streng konstruierten, aber offen gehaltenen Raumdarstellung und dem starkbewegten Figurenpaar der Berliner Verkündigung hat freilich Kenner auf die Vermutung gebracht, die Ausführung sei nicht einheitlich dem Meister allein beizumessen. Aber dies wäre Nebensache gegenüber dem dauernden Symptom, das sicher für ihn selber gilt. Wir sehen auch sonst die innere Wahlverwandtschaft zur Gotik und die zeitgemäßen Bestrebungen der Renaissance sich durchkreuzen. Nirgends so deutlich wie in den zahlreichen Lösungen einer und derselben Aufgabe, die das Lieblingsthema der häuslichen Andacht seiner Mitbürger gestellt hat, die sitzende Madonna mit Engeln, als Halbfiguren — oder Kniestück, nicht selten in kreisrundem Rahmen. Da wird mit den unteren Gliedmaßen auch die Ortsbewegung fast vollständig ausgeschaltet und so, in ruhigem Beifammensein die beste Gelegenheit zur Ausbildung der plastischen Gruppe, als Komplex organischer Körper im Raum geboten, — etwa in der Richtung, in der Rafael mit seiner Madonna della Seggiola das Ideal der Hochrenaissance erreicht. Bei Sandro finden wir aber statt dessen häufig nur eine Vorgangseinheit, mit geschäftiger Tätigkeit der locker zugeordneten Begleiter, ja nicht selten ein Geschehen, das nur nacheinander aufgeführt werden kann. Ein andermal erhalten wir jedoch eine rein mimische Gruppe, die sich allein kraft der gemeinsamen Gebärde zu einem Ganzen zusammenschließt und auf lauter seelischen Beziehungen beruht. Im glücklichsten Fall ist es ein Kom-

plex von lebhaft bewegten, ja im vollen Schwunge des Augenblicks erfaßten Ausdrucksträgern, dessen Gesamtumriß sich, im Einklang mit dem gotischen Raumgefühl, in die Peripherie des Kreises hineinschmiegt. Sind dann aber die Gestalten, dem Fortschritt des Zeitgeschmacks gemäß, so groß genommen, daß sie sich selber behaupten, dann will ihre ausgreifende Pantomime mit dem spontanen Ausbruch des Innenlebens wohl die umspannende Form des Rahmens zersprengen (Magnificat in den Uffizien). Eine Fülle von Einblicken in den eigenen Seelenzustand des Malers gewähren diese mannigfaltig abgewandelten Lösungen, Einblicke in die Kämpfe und Probleme des Stiles, und der Schlüssel liegt immer in der Erkenntnis: wie viel Gotik lebt noch in der Renaissance!

Und auf dem Weihnachtsbilde der Nationalgalerie in London: wie zauberhaft schlingen sich Engeltreiben um die Hütte mit der jungen Mutter und dem neugeborenen Kinde, hier unten durch die schlichte Landschaft hin, wie über dem gebrechlichen Schirmdach droben! Sie befeelen den bescheidenen Hinblick des Wunders mit einer Poesie des Ausdruckslebens, die unmittelbar aus dem eigenen Innern des Malers quillt und kaum verfehlen kann, jeden sinnigen Betrachter in die weiche Rührung solcher Andacht hereinzuziehen. Weshalb sollten wir von so reinen Schöpfungen Sandros nicht daselbe sagen, was Burckhardt für die Fra Angelicos bezeugt hat?

Nehmen wir dazu noch die Federzeichnungen zu Dantes Dichtung, die unseren Einblick in diese Künstlerseele so überraschend bereichert haben, dann offenbart sich erst recht hinter dem vielbegehrten Meister, der nach handwerklicher Denkart seiner Zeit bei seinen Aufträgen ungeschert auch Gehilfen mit beschäftigt hat, — so daß wir der angeblichen Doppelgänger wie der unheimlichen Abgucker hinter seinem Rücken füglich entraten können, — abseits von dem selbstverständlichen Tribut an den Zeitgeschmack der Besteller und von der eigenen Befangenheit in realistischen Bestrebungen

Schmarsow, Gotik in der Renaissance.

der Künstlerchaft, in die er hineingeboren ward, dann vollends ein wahlverwandter Abkömmling der Gotik inmitten der Renaissance, und mit so überzeugender Bekenntnistreue, daß aller Zweifel wider das Fortleben des Trecento im damaligen Florenz verstummen muß.

Wie ein jüngerer Bruder dieses Sandro Botticello, und nicht als Sohn des Fra Filippo, der ihn gezeugt hat, erscheint der Sohn der Nonne, Filippino Lippi, der bis an die Schwelle der Hochrenaissance gelangt ist. Seine Jugendentwicklung muß noch von feiner als bis jetzt zugeschrärfte Kritik aus Verwechslungen mit seinem Vater oder noch mehr mit dessen langjährigem Gehilfen und Nachfolger Fra Diamante, ganz besonders aber mit seinem einstigen Ateliergenossen Sandro herausgeschält werden. Überblickt man jedoch seine bekannte Künstlerlaufbahn und die Richtung seines Schaffens im Vergleich mit den Zeitgenossen, so ist es, nach dem anerkennenswerten Bestreben, den unvollendet gebliebenen Kompositionen Masaccios in der Brancaccikapelle ihren fertig gemalten Abschluß zu geben, durchweg, trotz aller antiquarischen Beflissenheit, sich Einkleidung und Beiwerk des römischen Altertums anzueignen, gerade dieser schnellfertige Nachkömmling in der zweiten Generation seines Jahrhunderts, der ganz befremdende Züge verrät. Im letzten Grunde ist es der Geist des gotischen Bewegungsdranges, der seiner eigenen Zeit entgegengesetzte und deshalb notwendig der Entartung verfallende, mitsamt dem spätgotischen Schwulst der Gewänder, der ihn völlig beherrscht. Davon zeugen seine großen Freskenzyklen, zu Rom in der Minerva (um 1489), zu Florenz in Santa Maria Novella (bis 1502) am stärksten, so herrliche Einzelleistungen ihm dazwischen noch gelungen sind. Wer seiner unzweifelhaft genialen Begabung gerecht werden will, darf sich durch jene gewaltfamen Anstrengungen, zu denen auch die – seine Vorbilder übertrumpfende – Anbetung der Könige von 1496 (Uffizien) gehört, nicht täuschen lassen, sondern muß dem gleich empfindenden, ja begeisterten Jünger Botticellos nachgehen, dessen frühe Madonnen und Ver-

kündigungen nicht umsonst als eigenste Schöpfungen seines Ideals selber hingenommen werden. Zahlreiche Zeichnungen, anerkannte und unerkannte, ermöglichen uns, ihm in seine Entwürfe und Studien hinein zu folgen. In ihnen allen lebt, wie in ausgeführten Werken mehr als man denkt, das Erbe der gotischen Kunst, fast so unverkennbar wie in Sandros Dante-Illustration oder Passionsbildern (Mailand, Poldi Pezzoli, und München, Pinakothek). So wird es auch hier fortgeleitet bis an die Geburtsstunde des Cinquecento im Wettstreit Michelangelos mit Lionardo.

Daß auch Lionardo auf unsere Frage hin untersucht werden müßte, wie weit auch er von der Gotik abhängig gewesen oder irgendwie mitbestimmt worden sei, versteht sich von selbst. Und wer jemals die Verwandtschaft zwischen ihm und Botticello gefühlt und nach einer Erklärung gesucht hat, wird diesen Gesichtspunkt jetzt ganz natürlich finden. Hier jedoch mag ein Hinweis auf die unvollendet gelassene Anbetung der Könige genügen, da sonst außerordentlich viel Belege als Anschauungsmaterial für den Leser erforderlich würden. Nur der Kürze halber ist schon darauf verzichtet worden, noch Bildhauer wie Agostino d'Antonio di Duccio und Desiderio da Settignano zu berücksichtigen oder Donatello's Ersatzmann bei den Kanzeln in San Lorenzo, Bertoldo di Giovanni, herbeizuziehen, dessen Reliefkunst mit Unrecht für ausschließlich klassisch gefonnen gilt. Mußten doch die stilistische Prüfung der Einzelheiten nach rein formaler Seite, der Gewandung z. B. und ihrer Faltenmotive, wie der Nachweis gotischer Rhythmik selbst bei antikisch gemeinten Darstellungen, überhaupt vermieden werden, wo dieselben nur mit Hilfe anschaulichen Vergleiches möglich waren.

* * *

Was hier versucht werden sollte, war eine Stichprobe, die sich auf das Quattrocento in Florenz und seinen zugehörigen Wirkungskreis beschränkt, weil man hier unseren Gesichtspunkt am allerwenigsten erwartet. Nun darf dem

fruchtbaren Gedanken selbst überlassen werden, weiter zu wirken. Für die ganze Kunstgeschichte Sienas im fünfzehnten Jahrhundert wird sich eine völlig andere Beurteilung ergeben, sowie man sie nicht mehr von vornherein unter einem vorgefaßten Begriff des fertigen Renaissancestiles ansieht und nicht immer mit Florenz in Vergleich stellt, sondern sie als allmählichen Übergang aus dem Trecento, mit seinem eigenen Reichtum, zu verstehen sucht. Vollends entscheidend wirkt aber eine solche Polveränderung für die Auffassung und Einordnung der Kunst Oberitaliens. In diesem Nachbarlande der Alpen mußte doch schon das starke Übergewicht des germanischen Elements seiner Bevölkerung, das ja freilich in Toskana keineswegs zurücktritt, ein ganz anderes Verhalten in seinem Kunstwollen mit sich bringen. Der Fortbestand der Gotik durch die ganze erste Hälfte des Jahrhunderts ist die entscheidende Tatsache, von der wir auszugehen haben. In Venedig ist die Eigenart seiner Renaissance überhaupt nicht richtig zu erkennen ohne Rückblick auf die Organisation der Gotik, die sich z. B. auch auf die Fassaden der Paläste wie der Kirchen erstreckt. Für jene »entwickelt der gotische Stil gerade jetzt ein keckes Prachtmotiv«: in der Mitte der Front drängt sich eine Reihe von Spitzbogenarkaden mit Vierpaßrosetten darüber zu einer Loggia zusammen, mit der die ebenso überhöhten Fenster auf beiden Seiten vortrefflich kontrastieren. Und diese Fenster sind paarig verteilt; die Loggia besteht nach gotischem Hausgesetz aus einer geraden Zahl von Öffnungen, also vier, sechs bis zu acht nebeneinander. Und die Säule, die so auf die Mitte treffen muß, erhält doch keinen Anspruch, sich zur Dominante aufzuwerfen, weil alle anderen gleich gebildet sind. Für den vorübergeruderten Beschauer in der Gondel gilt nur die transitorische Bewegung als maßgebend, der es nicht einmal auf die Symmetrie der Hälften ankommt (vgl. Cà d'oro). Der Traktat des Antonio Averlino, der sich Filarete nennt, bietet durch seine Zeichnungen lehrreichen Aufschluß, wie es mit dem Stilgefühl in der Architektur noch um die Mitte des Jahr-

hundreds bestellt war. Er baut seit 1456 am großen Hospital in Mailand ein Erdgeschoß mit gotischen Fenstern, wenn auch antikischem Detail, und seit 1465 kehrt sein Nachfolger, Guiniforte Solari, im ersten Stock wie auch am Flügel längs dem Naviglio durchaus zur Gotik zurück. In Bologna steht es nicht anders als in der ganzen Lombardei. Von dieser Erkenntnis aus sollte Burckhardts berühmtes Buch über die Renaissance in Italien, das keine Geschichte, sondern eine systematische Behandlung des Stils ist, vielmehr in eine genealogisch-historische Darstellung umgesetzt werden, damit wir eine Entstehungsgeschichte der Renaissance aus der Gotik erhalten; denn dies ist das Problem des Historikers, der mit den größeren Zusammenhängen der Völker des Abendlandes rechnet, die bis dahin eine gemeinsame Kultur verband.

RENAISSANCE UND GOTIK

Damit kommen wir zurück zu dem Punkt, von dem wir ausgegangen sind, und können nun, auf Grund unserer Betrachtungen, klärend zur Wesensbestimmung der Renaissance beitragen. Wir versuchen es, möglichst mit dem vorgefundenen Wortlaut, die verstreuten Bemerkungen im Cicerone zusammenzustellen und in logischer Verknüpfung darzubieten. Als wichtigsten, für alle Einzelkünste gültigen Hauptsatz bringen wir an den ersten Platz die Einsicht: »Es konnte gar nicht im Geist einer mit so unermesslichen Kräften vorwärts strebenden Kunst liegen, sich irgend ein Ideal von außen anzueignen.« Damit ist die alte Ansicht von der Nachahmung klassischer Vorbilder oder gar der Wiederbringung der ganzen Antike gefallen. Selbst wenn humanistischen Literaten oder einzelnen von ihnen beeinflussten Künstlern so etwas vorgeföhwebt hat, so darf der Historiker nicht kritiklos wiederholen, was doch nur eine Selbsttäufchung sein konnte.

Die Baumeister »verlangten vom Altertum nur eine Ausdrucksweise im Einzelnen, indem sie die antiken Detailformen wieder aufnahmen. Die Hauptfache brachten sie selbst mit:

in den eigenen, von ihnen geschaffenen Kompositionen, und dies war das eigentümliche italienische Raumgefühl, die Erbschaft der Gotik, welche die Renaissance übernahm und gar wohl zu würdigen wußte«. Wer aber Raumgebilde zu schaffen trachtet, wie sie den Aufgaben seiner Gegenwart entsprechen, der betätigt zunächst, mit den erlernten Mitteln der Konstruktion, einen gefunden Realismus, so gut bei dem technischen Problem einer Domkuppel wie beim Bau menschlicher Wohnungen. Darüber erst erheben sich die idealen Anliegen, so beim Palast wie bei der Kirche.

Realismus ist auch das Neue, das die darstellenden Künste betätigen. Mit voller Liebe und Hingebung sind sie der Gotteswelt auf Erden zugewandt¹⁾. »Behandlung, Zeichnung und Modellierung sind kaum irgendwie vom Altertum berührt.« Wenn aber die Antike keinen Teil daran hat, so ist doch weiter zu fragen: woher stammen sie denn? Und die Antwort kann nur lauten: aus der Gotik; es ist italienisches Trecento oder französisch-deutscher Einschlag in ihrem spätgotischen Stadium die Grundlage.

»Die frische moderne Auffassung,« heißt es dann weiter, »ist es vor allem, was in den Werken des Quattrocento so unmittelbar und tief ergreift.« Hier aber ist Gefahr, daß wir moderne Menschen uns einer Selbsttäuschung hingeben, die vor der historischen Bedingtheit der damaligen Menschen doch nicht bestehen kann. Jener Realismus, in seiner frommen und keuschen Gefinnung, verträgt sich auch anerkanntermaßen eine gute Weile mit der Gotik, die in Frankreich, Deutschland und England unter seinem Einfluß allmählichen Wandel an sich erfahren hat. Es ist überall in der gemeinsamen Kultur ein Umschwung in den Ideen der Menschengeneration der innere Beweggrund solcher Verschiebung vom Typischen

¹⁾ Die absolute Eingeschlossenheit aller Dinge in Gott bringt es mit sich, daß das Einzelne nichts Individuelles für sich ist; sie sind alle eines Wesens. Erst durch das Geschehen werden die Dinge in ihrer Mannigfaltigkeit; aber sie bleiben, ihrer Wurzel wie ihrer Substanz nach, göttlichen Wesens. Gott fließt in alle Kreaturen aus, und darum ist alles Geschaffene Gott. (Eckehart.)

zum Individuellen hinüber. Damit ist auch der rein formalistische Erklärung des Stiles aufgefagt.

»Der erste Gedanke der neuen Kunst ist allbezeichnende Deutlichkeit«, und deshalb sucht sie »der menschlichen Gestalt all ihre Erscheinungsweisen abzugewinnen«. »Der Augenschein lehrt, daß jeder Fortschritt mit unermüdlicher Anstrengung der Natur abgerungen wurde.« Daß dabei antike Skulpturen als willkommene Vorbilder gedient, anregend gewirkt haben, die Augen zu öffnen und den Weg zur Wiedergabe zu weisen, bezeugt ihre Rolle als Mittel zum Zweck, aber auch nicht mehr. Schon die Darstellung der menschlichen Gestalt aber, nun in ihrer vollrunden Körperlichkeit, statuarisch oder im täuschenden Augenschein auf der Fläche, dazu der Tiere, Bäume, Felsblöcke als dreidimensionaler Dinge, war eine neue grundlegende Aufgabe des Realismus von entscheidender Bedeutung. Denn sie führt notwendig weiter zur Wiedergabe des umgebenden Raumes, in dem die Körper sind. Das »Abbild der wirklichen Welt« auf der Wand oder der Tafel ist nicht fertig ohne die Perspektive, deren Gesetze und Hilfsmittel das eine Künstlergeschlecht nach dem anderen zu erobern trachtet. Selbst die Reliefkunst nimmt den Wettstreit auf mit der Malerei, von der sie sich gar nicht anders als technisch geschieden weiß, und verwickelt sich in den Zwiespalt zwischen Raumentiefe und Figurenkomposition, der bald zugunsten der einen, bald der anderen ausschlagen muß.

Die Forderung der Deutlichkeit erstreckt sich dann vom Einzelnen auf den Zusammenhang zwischen den dargestellten Objekten, auf die Beziehungen zwischen den Personen vor allem, die das Hauptanliegen der Gotik gewesen, und auf den Vorgang zwischen ihnen, den urfächlichen Zusammenhang des Geschehens, den motivierten der Handlung. So gilt es, »das bisherige System des Ausdrucks, der Gebärden, der Gewandungen« durch immer eingehendere und genauere Beobachtungen zu der »reichen Lebenswahrheit zu steigern, die für jeden einzelnen Fall eine besondere Sprache redet«.

Der überlieferte Schatz des Kunstvermögens der Gotik hat sich inzwischen vielseitiger und durchgebildeter erwiesen, als man ihn früher vermutet hatte. Ihr Eigentum ist vor allem die allgemein menschliche und deshalb unmittelbar verständliche Gebärden Sprache, das Gesamtgebiet der Ausdrucksbewegungen oder der Mimik, das den Italienern von jeher zustatten kam. Ihr Eigentum ist unleugbar auch die Schönheit, deren sie zur Lösung ihrer idealen Aufgaben bedurfte. Und auch das Quattrocento lebt ja noch zum größten Teil von denselben Darstellungskreisen, der biblischen Geschichten und Legenden, bis zu den letzten Ordensstiftern Franz und Dominik. Es kommt nur immer von neuem darauf an, diese Dichtungen der näheren oder ferneren Vergangenheit in lebendige Wirklichkeit für die Gegenwart zu übertragen, und dazu half die naive Unbefangenheit und fröhliche Daseinslust seit den Tagen Boccaccios am meisten. »Die Schönheit, bisher als höchstes Attribut des Heiligen erstrebt und auch oft gefunden, — wird nun eine neugeborene sinnliche Schönheit, die ihren Anteil am Irdischen und Wirklichen unverkürzt haben muß, weil sie sonst in der neuen Kunstwelt keine Stelle fände.«

Soweit kommen wir mit Burckhardt. Aber der Realismus des Quattrocento drängt weiter: sein Wirklichkeitsfönn und seine Wahrheitsliebe scheuen bald nicht mehr vor Häßlichkeit zurück; wir brauchen nur an Donatello und Castagno oder an Fra Filippo und Baldovinetti zu erinnern. Doch auch sonst läßt die erhaltene Huskunft unserem Erklärungsbedürfnis wohl zu wünschen übrig. Denn sowie wir die erste Frage wieder stellen, was nach alledem nun als Wesen der Renaissance festzuhalten sei, so bleibt doch nur der Realismus als die treibende Kraft des neuen Geistes bestehen. Das wäre immerhin ein Verjüngungsprozeß, dessen folgerichtiger Fortschritt auch die Beibehaltung des französischen Namens rechtfertigen könnte. Frührenaissance wäre dann die Auseinanderlegung mit der Gotik, die allmähliche Abkehr von ihrem Idealismus und ihrem Schönheitsideal, wie ihrer über-

kommenen Formensprache, ihrer Gewandbehandlung wie ihrer struktiven Dekoration. Und der Sieg der Richtung auf Wirklichkeitstreue und individuelle Charakteristik müßte das Entscheidende sein.

Wie steht es jedoch dann mit der Hochrenaissance, unter der wir doch jedenfalls die hohe Zeit des neuen Stiles meinen, oder räumlich angeschaut, die durch mühsamen Anstieg erreichte Höhe, mag diese sich als breite Bergplatte oder als schmaler Gipfel erweisen. Sollen wir unter dieser Vorzugsbezeichnung nicht die Vollendung des Stiles begreifen, die zur Übereinstimmung mit sich selbst gediehene Klarheit und Sicherheit seines Kunstprinzips? Wie stimmt das zu der unausweichlichen Folgerung, die Hochrenaissance sei der widerspruchslose Realismus, das einheitlich durchgeführte Abbild dieser irdischen Welt und ihrer Geschöpfe, wie sie sind, mit all ihren Unvollkommenheiten, Einseitigkeiten, Häßlichkeiten, die solcher Kunst für wertvoll gelten, weil sie wirklich sind. Niemand wird das beim Namen des italienischen Cinquecento sich vorstellen. Im Gegenteil, es wird von Rückkehr zum Idealismus, zur Schönheit, wenn auch nun einer sinnlichen, gesprochen. Ja, es kommt im Cicerone ein Seitenhieb vor, wo außer dem verallgemeinernden Streben auch das bewußte Antikifizieren der Hochrenaissance vermerkt wird. Da muß denn doch etwas Anderes vorhanden sein, was als gemeinsames Wesen der Früh- und Hochrenaissance durchverfolgt werden kann¹⁾. Hat man es bei der Rechenhaft nur vergessen, etwa weil es so ganz selbstverständlich erschien?

Wir wollen versuchen, es aus der Gotik selber zu ge-

¹⁾ Vgl. Schmarsow, Barock und Rokoko, Leipzig 1897, S. 38: „Wichtiger noch erscheint die Erkenntnis, daß der entwickelte Stil, den wir ‚Hochrenaissance‘ heißen, seinem innersten Wesen nach nicht sowohl auf einer glücklichen Nachahmung der Antike beruht, sondern vielmehr auf einer glücklichen Vereinigung des mittelalterlichen und des antiken Kunstideals, und zwar im Sinne eines Neuen, das kulturgeschichtlich nur als die Wiedergeburt des ganzen Menschen zu harmonischer Entwicklung seiner Anlagen, zu glücklichstem Zusammenwirken seiner physischen und psychischen Kräfte bezeichnet werden darf.“

winnen; denn es muß doch ihr Gegenpol gewesen sein, auf den der Wandel der menschlichen Generationen hinüberdrängt. Und dieser war Naturnachahmung nicht.

Die Gotik gibt ihr Raumgebilde ganz und gar wie im Werden begriffen. Sie rechnet mit dem lebendigen Menschen darin, mit feinem Gange durch die strophisch gegliederte Wandelbahn, mit dem schweifenden Blick durch den Tasträum unten und den Sehraum droben, bis hinauf in das mimische Gebaren der steinernen Rippen, des Stab- und Maßwerks der Fenster im farbigen Dämmerchein unter der Wölbung. Deshalb hat man, nur allzu schnell, die Formel geprägt: -die Gotik ist lauter Bewegung-. Aber seit der zweiten Hälfte des vierzehnten Jahrhunderts, nachdem die systematische Durchbildung des Stiles in Frankreich und den Nachbarländern vollendet war, fängt die machtvolle Rhythmik des Raumgebildes an, sich zu beruhigen. Unter dem Einfluß der optischen Auffassung wird die Hegemonie der motorischen Anteilnahme gemäßigt, inmitten des bisherigen Bewegungszuges Gelegenheit zum Stillstand der Schau eingeschaltet und der Vollzug des Ganzen verlangsam. Die italienische Spätgotik vereinfacht und vergrößert den Strophenaufbau und gelangt zur Weiträumigkeit, in der die Hereinziehung des menschlichen Subjekts, unter Vorherrschaft des Schauens, sich wesentlich verändert. Am Ende des Quattrocento steht die Raumeinheit in ihrer ruhigen Geselligkeit dem Besucher als objektiv gegebener Bestand gegenüber und umschließt ihn mit der Sicherheit des Seins in seinem Stillstand. Bramante und Lionardo haben die Gotik aufgehoben in die Renaissance. Die rhythmische Travée wird in den Zentralbau hineingenommen (Sankt Peter), die mimische Aufführung aus lauter Ausdrucksbewegungen in der Bildanschauung eines einzigen Momentes ausgebreitet (Abendmahl).

Die Vertreter des Bewegungsdranges unter den italienischen Bildnern und Malern des fünfzehnten Jahrhunderts (wie Botticello) sind alleamt nachgeborene Söhne der Gotik

oder vom Ausklang des motorischen Bedürfnisses durchdrungen. Selbst die Leidenschaft, mit der die Perspektive ergriffen wird, ist ein Symptom: es ist nur ein anderer Spielraum für die gewohnte Rhythmik des Ausdruckslebens, und der Zug in die Tiefe löst alle Bestandteile der Raumeinheit wieder ins Werden auf. Der echte Sohn der neuen Zeit lernt den festen Standpunkt vor seinem Gegenstand innehalten und gewöhnt sich im eifrigen Abkonterfeien seines Modells an den eigenen Stillstand. Es ist die plastische, auf das substantiell Anschauliche gerichtete Sinnesart, die wieder die Oberhand gewinnt, nicht mehr die Seele als einzigen Wert anerkennt, sondern den Leib. Die Einordnung des gezeichneten Körpers in den dreidimensionalen Raum zwingt ihn zur stereometrischen Sicherung des Koordinatensystems. Sein Raum muß kristallinische Klarheit und Unverrückbarkeit seiner Achsen besitzen, wie die Zentralperspektive ihn konstruiert. Diese Realisten suchen alle nicht mehr das zeitliche Geschehen, sondern den räumlichen Bestand, nicht mehr Bewegung, sondern Beharrung, selbst im Festhalten des plastischen Motivs. Das bodenständige Dasein des Menschen auf dieser Erde ist das letzte Absehen der Renaissance und verbindet als Gemeinsames die Entwicklungsphasen des Stiles, wie es ihre Weltanschauung von der des Mittelalters unterscheidet.

INHALT

	Seite
Gotik in der Renaissance	1
I. Ghiberti und Brunelleschi	5
II. Gotische Baukunst	14
III. Brunelleschi's Kirchen	27
IV. Porta del Paradiso	40
V. Fra Angelico und seine Nachbarn	54
VI. Sandro Botticello	71
Renaissance und Gotik	85

Verlag von FERDINAND ENKE in Stuttgart.

Prof. Dr. E. Holländer, Berlin:

Die Karikatur und Satire in der Medizin.

Mediko-kunsthistorische Studie.

Zweite Auflage. Mit 11 farbigen Tafeln und 251 Abbildungen im Text.
Hoch-Quart. 1920. kart. M. 160.—; fein geb. M. 170.—

Die Medizin in der klassischen Malerei.

Zweite Auflage. Mit 272 in den Text gedruckten Abbildungen.

Hoch-Quart. 1913. kart. M. 40.—; fein geb. M. 46.—

Plastik und Medizin.

Mit 1 Tafel und 433 Abbildungen im Text.

Hoch-Quart. 1912. kart. M. 40.—; fein geb. M. 46.—

Duval's

Grundriß der Anatomie für Künstler.

Deutsche Bearbeitung von Prof. Dr. Ernst Gaupp.

Fünfte Auflage. Mit 4 Tafel- und 108 Textabbildungen.

gr. 8°. 1919. geh. M. 16.—; in Halbleinw. geb. M. 19.20.

Plastische Anatomie des Menschen für Künstler und Kunstschüler.

Von Prof. L. Heupel-Siegen.

Mit 199 teils farbigen Zeichnungen auf 85 Tafeln von Paul Mather, Düsseldorf, und 8 Aktstudien. Lex. 8°. 1913. geh. M. 18.—; in Leinw. geb. M. 25.—

Der Gesichtsausdruck des Menschen.

Von Prof. Dr. med. H. Krukenberg, Elberfeld.

Zweite, neubearbeitete und vermehrte Auflage.

Mit 259 Textabbildungen meist nach Originalzeichnungen und photographischen Aufnahmen des Verfassers. Lex. 8°. 1920. geh. M. 28.—; geb. M. 35.—

Prof. Dr. H. Sellheim:

Das Geheimnis vom Ewig-Weiblichen.

Ein Versuch zur Naturgeschichte der Frau.

Nach Vorträgen im Wintersemester 1910/11.

Mit 1 farbigen Bilde von A. L. Ratzka. Lex. 8°. 1911. geh. M. 2.—

Die Reize der Frau und ihre Bedeutung für den Kulturfortschritt.

Nach einem am 17. Dezember 1908 im »Deutschen Frauenverein für Krankenpflege in den Kolonien« in Stuttgart gehaltenen öffentlichen Vortrag.

Mit 1 Tafel. Lex. 8°. 1909. geh. M. 1.60.

Verlag von FERDINAND ENKE in Stuttgart.

Werke von Professor Dr. C. H. Stratz, Haag.

Die Schönheit des weiblichen Körpers.

Den Müttern, Ärzten und Künstlern gewidmet.

Neunundzwanzigste Auflage.

Mit 315 Abbildungen und 7 Tafeln.

Lex. 8°. 1920. Geheftet M. 40.—; gebunden M. 54.—; fein gebunden M. 60.—

Die Rassenschönheit des Weibes.

Zehnte, gänzlich umgearbeitete und erweiterte Auflage.

Mit 379 Textabbildungen und 3 Tafeln.

Lex. 8°. 1920. Geheftet M. 100.—; fein gebunden M. 115.—

Die Körperpflege der Frau.

Physiologische und ästhetische Diätetik für das weibliche Geschlecht.
Allgemeine Körperpflege. Kindheit. Reife. Heirat. Ehe. Schwangerschaft.

Geburt. Wochenbett. Blütenjahre. Wechseljahre. Alter.

Siebente und achte verbesserte und vermehrte Auflage.

Mit 1 Tafel und 125 Textabbildungen.

Lex. 8°. 1921. Geheftet M. 80.—; gebunden M. 92.—

**Die Frauenkleidung
und ihre natürliche Entwicklung.**

Vierte Auflage.

Mit 269 Textabbildungen und einer farbigen Tafel.

Lex. 8°. 1920. Geheftet M. 21.—; gebunden M. 28.—

Die Körperformen in Kunst und Leben der Japaner.

Dritte Auflage.

Mit 112 in den Text gedruckten Abbildungen und 4 farbigen Tafeln.

Lex. 8°. 1919. Geheftet M. 12.—; gebunden M. 22.—

Naturgeschichte des Menschen.

Grundriß der somatischen Anthropologie.

Zweite Auflage. (Unveränderter Abdruck.)

Mit 342 teils farbigen Abbildungen und 5 farbigen Tafeln.

Lex. 8°. 1920. Geheftet M. 23.—; gebunden M. 30.—

Demnächst erscheint:

Der Körper des Kindes und seine Pflege.

Für Eltern, Erzieher, Ärzte und Künstler.

Fünfte und sechste Auflage.

Mit zahlreichen Textabbildungen und 4 Tafeln.

Lex. 8°. Geheftet etwa M. 80.—; gebunden etwa M. 100.—

Auf sämtliche vor dem Jahre 1919 erschienenen Werke kommt ein Verlagssteuerungs-
zuschlag von 100%, außer dem üblichen Sortimentszuschlag.

Druck der Union Deutsche Verlagsgesellschaft in Stuttgart.





