



2. 1. 1914 -

Adolf Philippi

Die Kunst der Renaissance in Italien

Erster Band

V. 1
3 - 1 - 2
F 1 1

Die Kunst der Renaissance in Italien

Von

Adolf Philippi

Zweite vermehrte Auflage

Erster Band

Mit 300 Abbildungen

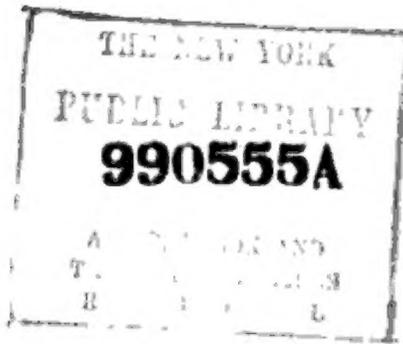


Leipzig

Verlag von E. A. Seemann

1905

61



Alle Rechte vorbehalten

Druck von Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H., Leipzig

Über Kunstbetrachtung und Kunstschriststellerei.

An Oscar Eisenmann.

Über bildende Kunst so schreiben, daß Leute von Bildung und Geschmack es gern lesen, wie jemand etwa ein gutes literaturgeschichtliches Buch liest, ist sehr schwer. Man kann den Satz auch anders wenden und sagen: was über Kunst geschrieben wird, lesen nur die, die zu dem Sache eine besondere Beziehung haben oder gewinnen möchten; für die anderen ist es zu schwer. An manchem literaturgeschichtlichen Buche kann man sich auch noch nach der Arbeit erholen, an einem kunstgeschichtlichen nicht. Schon vor langer Zeit hat ein wirklich geistreicher Mann, Detmold, der selbst einmal sehr unterhaltende Ausstellungsberichte veröffentlicht hat, behauptet, alles über Kunst Geschriebene wäre langweilig, mit alleiniger Ausnahme vielleicht von Diderots „Salons“. Wie erklären wir uns das? Es wird doch so viel über Kunstgeschichte geschrieben, auch populär sein sollendes, und so viel gerade in unserer Zeit über Kunst gesprochen.

Man hat schon früh nach den Gründen jener Erscheinung gefragt und immer gefunden, daß es nur wenige Bücher gewesen sind, die sich überhaupt in Ansehen bei den Menschen, wenn auch nicht in ihrem Gedächtnis und ihrer Kenntnis, erhalten haben, Bücher, die, wie man zu sagen pflegt, unserer Literatur angehören, nicht nur den Repositorien der Fachwissenschaft. Jene berühmten „Salons“ von Diderot, Ausstellungsberichte aus drei Jahren (1765—67), sind das erste derartige Buch, in dem vieles noch heute mit Genug auch von solchen gelesen werden kann, die sich gar nicht einbilden, etwas von Kunst zu verstehen. In Deutschland erschienen zehn Jahre später Wilhelm Heineses Briefe über die Düsseldorfer Gemäldegalerie mit Bemerkungen über das Volkstümliche in der Kunst der Niederländer und Holländer, über moderne

Empfindung und Landschaftsmalerei, — ganz wie wir sie jetzt machen würden, und darum lesbar und stellenweise frisch, wie gestern geschrieben. Aber es sind nur wenige Blätter, bescheidene Anfänge, die uns höchstens zeigen, was ihr Verfasser bei ernstlicher Anstrengung hätte erreichen können. Wenn wir dazu noch die wieder fünfzehn Jahre später geschriebenen Ansichten vom Niederrhein von Georg Forster nehmen, und endlich die unverdient vergessenen Kunstbetrachtungen der Brüder Schlegel (hauptsächlich drei Hefte „Athenäum“ seit 1798), so muß — abgesehen von dem einen Goethe — die Liste für das achtzehnte Jahrhundert schon geschlossen werden. Denn eine zweite Reihe: Winkelmann, Lessing, Herder, hat einen ganz anderen Charakter. Die Hauptwerke, auf die es für unsere Frage ankommt, sind Winkelmanns Gedanken über die Nachahmung (1755), Lessings Laokoon (1766) und Herders Fragmente (1767). Wenn auch noch weitere Schriften folgen, so ist doch diese Reihe ihrem wesentlichen Inhalte nach abgeschlossen zu der Zeit, wo Diderot eben begonnen hat. Und so ist es auch mit dem Inhalte selbst. Beide Richtungen berühren sich kaum. Diderot, Heinse, Forster gehen von der modernen Kunst, und zwar als Anschauung aus, ohne jede Gelehrsamkeit, die anderen von der Antike, und diese nehmen sofort eine feste Richtung auch auf die Theorie.

Herder hatte eine reiche, lebendige Phantasie und wußte sich in seiner Jugendzeit mit warmer Empfindung auszudrücken über Unterschiede der Plastik und der Malerei; er zeigt uns hier ein inneres Verhältnis zu der modernen Kunst, wie es Lessing nie gehabt hat. Er regte dann noch etwas später, 1771, namentlich für mittelalterliche Baukunst, Goethe an. Aber er selbst folgte diesen Dingen dann nicht weiter; er war und wurde doch in den Grundlagen aller modernen Kunst, den großen Denkmälern der Malerei, nicht heimisch. Seine Betrachtungen lehren zur Antike zurück, womit sie angefangen hatten, als er an Lessing anknüpfte, und es wird auch das Verhältnis von bildender Kunst und Dichtkunst weiter von ihm erörtert, ähnlich wie es bei Lessing geschehen war. — Lessing selbst war alle Kunsterklärung nur Ziel seines Scharfsinns und Probe der kritischen Methode gewesen. Den Gewinn von seiner Arbeit hatte nicht die Kunst, für die sein Sinn weniger angelegt war, für die vor allem seine Lebensverhältnisse ihn nicht vorbereitet hatten, — sondern die Theorie der Dichtung. Wer deswegen heute von Lessing außer seinen vier Hauptdramen noch etwas weiteres liest, der hat darum mit dem, was wir jetzt Kunst nennen, noch nicht das mindeste zu tun, sondern er

will vielleicht seinen Vorstellungen über das formelle Wesen der Dichtung eine etwas gesichertere Grundlage geben, verfolgt also zunächst ein literaturgeschichtliches Interesse. — Winckelmann endlich, der am Anfange dieser Reihe steht, hatte freilich ein Herzensverhältnis zum allerinnersten Wesen der Kunst, und sein klares Auge tat Blicke, wie keiner vor ihm. Auch hat er ja, bei seiner so vieles auf einen Schlag erfassenden Gabe der Anschauung, zahlreiche Beobachtungen zu einer Kulturgeschichte zuerst von allen gemacht. Der Schwerpunkt lag also für ihn nicht, wie bei den zwei anderen, in der Literatur, sondern recht eigentlich in der Kunst. Aber die Kunst war bekanntlich für Winckelmann nur die antike. Zur Malerei und zu aller nachantiken Kunst hatte er kein Verhältnis. Alles, was er über moderne Kunst urtheilte, hat ja die Grundlage abgegeben zu dem bekannten Antikisiren, das die Mengs und Oeser, und wie sie alle hießen, in der Malerei weiterführten, und das als Richtung nicht völlig tot zu machen war trotz allen naturalistischen Gegenströmungen, trotz allen reizenden und verlockenden Künsten des gleichzeitigen Rokoko. Wenn nun also für Winckelmann auch die Kunst Leben ist und nicht nur Material zu einer Theorie und Hilfsmittel zur Literaturgeschichte, und wenn er auch schließlich in seiner Kunstgeschichte eines der schönsten Bücher geschrieben hat, die wir haben: so ist es doch nur antike Kunst und Plastik. Der Geist des modernen Lebens hat aber seinen Ausdruck, soweit er sich der Kunst bediente, in der Malerei gefunden. Denn die Plastik kommt erst an zweiter Stelle, und zwar nicht erst jetzt, sondern solange es eine moderne, ausdrucksfähige Malerei gibt, also seit Giotto, — wenn sie auch mit ihren festeren Formen in der Geschichte der Kunst noch öfter die Führung übernommen hat. Wer deswegen heute zu Winckelmann greift, der will etwas über das Altertum und seine Kunst wissen, oder er will sich näher über Lessings Laokoon unterrichten, oder er will das in der Geschichte der deutschen Literatur mit Recht hochgepriesene Werk Winckelmanns auch einmal in der Hand gehabt haben. Aber wer sich für „Kunst“ zu interessieren glaubt und ein ansprechendes, angenehm belehrendes Buch lesen will, der findet bei Winckelmann so wenig, was er sucht, wie bei Herder oder bei Lessing.

Ganz für sich steht Goethe da. Er ist der einzige unter unseren großen Schriftstellern, den man einen Kunstkenner, selbst im jetzigen Sinne, nennen kann, wenn man nur nicht einen Spezialisten darunter verstehen will. Sein weiser Geist hatte die Fähigkeit, sich auch dieser Offenbarungs-

form des geistigen Lebens der Völker mit Hingabe zu nähern, und in zahlreichen, auf tiefem Verständnis beruhenden Beobachtungen hat er die empfangenen Eindrücke überallhin verstreut. Wir sammeln sie und sind erstaunt über das, was diese anspruchslosen Bemerkungen noch heute selbst solchen lehren können, die sich berufsmäßig mit der Kunstbetrachtung beschäftigen. Den anderen ist das weniger bekannt. Sie halten sich meist nur an seine „Italienische Reise“. Aber für Goethe gehörte die bildende Kunst zu seinem inneren Leben. Er war in seiner Jugend Gotiker, wie man in England und Frankreich sagte; bei uns nannte man es etwas später „romantisch“. Dann wurde seine Richtung antik, und gegen das Alter hin folgte er wieder gern den Eindrücken seiner früheren Zeit. Überdies war er jedoch Weltmann, Liebhaber und Sammler. Wie hat sich jeder von uns gewundert, als er zum erstenmal in Weimar seine Kupferstichmappen und die einzig schön gewählten Majoliken erblickte! Wunderbarer sind aber doch noch die vielen für die Kunst bestimmenden Gesichtspunkte, die der einstige Besitzer aller dieser hübschen Sachen in bescheidener Form in seinen Werken niedergelegt hat.

Dieser Sinn fehlte seinem jüngeren philosophischen Freunde gänzlich. Schiller dachte bei einem Kunstwerk nicht an Form oder Farbe, ihm schwebte dabei immer etwas wie die platonische Idee vor. Darum werden in seinen Briefen über die ästhetische Erziehung unsere Gedanken so selten auf eine deutliche Vorstellung von bestimmten Kunstwerken geführt; die Betrachtung verweilt, so zu sagen, in den Räumen, aus denen erst die Bilder hervorgehen sollen, und ein Leser, der sich gern etwas bestimmt vorstellen möchte und in seiner geistigen Anschauung vorausseilt, sieht dann plötzlich: so weit ist der Philosoph mit seinen Bestimmungen noch nicht. Schiller ist ja eben, wie die Schulausdrücke lauten, der Idealist, und Goethe der Realist, und nun hat Schiller — und das ist ja wieder für unsere Literatur ein großes Glück gewesen — eine außerordentlich fruchtbare Richtung auf die Theorie, soweit sie die Dichtung angeht, genommen, was er schwerlich getan oder gekonnt hätte, wenn er sich auch um bildende Kunst hätte seiner Anlage nach kümmern können oder wollen. Während nun Schiller einer unserer Führer auf dem Gebiete der literarischen Theorie geworden ist und immer bleiben wird, konnte Goethe doch für die bildende Kunst nichts ähnliches werden. Denn die Hauptsache bleibt an ihm der Dichter, alles andere sind Zutaten des Lebens, auch des inneren, die der Goethefreund oder der Kunstkenner

gern auffuchen und auf ſich wirken laſſen wird. Aber für die große Menge der gebildeten Menſchen liegt das alles zu weit ab, und ſie können auf ſolchen Umwegen kein Verhältnis zu der bildenden Kunſt gewinnen, wenn ſie es nicht ſchon vorher haben.

Uns aber führt dieſer Umweg wieder von einer anderen Seite an jene Frage heran: warum es ſo ſchwer ſei, etwas über bildende Kunſt zu ſchreiben, oder ſo langweilig, etwas darüber geſchriebenes zu leſen. — Dichter und Romaniſchreiber ſchaffen aus ihren Gedanken für die Gedanken anderer; wie leicht oder wie ſchwer ſie Zugang finden, hängt zuallererſt von ihrer eigenen Fähigkeit ab. Literariſcher und Geſchichtſchreiber, Reiſebefchreiber und Sittenschilderer ſind zwar mehr an gegebene Gegenſtände gebunden, aber ſie arbeiten mit Hilfe von Analogien, die den Leſern geläufig ſind, und ſo bewirken ſie durch das bloße Wort eine hinlänglich deutliche Vorſtellung. Wiſſen ſie außerdem mit dem Worte gut umzugehen, ſo können ſie daneben noch ihren Leſern ein gewiſſes geiſtiges Vergnügen bereiten. Der Kunſtſchiffſteller handelt von Gegenſtänden, die untereinander ſehr verſchieden ſind, zum großen Teile ganz eigenartig, fein und kompliziert, und die alle mit dem äußeren Auge wahrnehmbar ſind. Aber ſeine Leſer ſehen ſie nicht, denn was bedeuten die wenigen Abbildungen eines Buches, und wieviel Menſchen haben eine ausreichende Erinnerung an das Original, von dem er ſpricht? Und die bildende Kunſt iſt andererseits nicht dazu da, daß man über ſie ſpreche oder ſchreibe; man ſoll ſie zuallererſt anſchauen und ſo genießen und verſtehen, oder aber beides lernen. Alles Schreiben darüber iſt doch nur eine Veranſtaltung für den Zweck der Belehrung. Das Wort hat alſo hier eine ungleich ſchwerere Aufgabe, als in jenen anderen Gattungen der Schriftſtellerei. Worte decken ſich überhaupt nicht genau mit Vorſtellungen. In ſehr vielen Fällen, namentlich einfacherer Art, haben wir uns durch unbewußtes Übereinkommen an ein feſtes Verhältnis von Wort und Vorſtellung gewöhnt. Bei feineren, zuſammengesetzten Erſcheinungen verſagt das Wort; es weckt keine Vorſtellung mehr, wenn die Anſchauung ganz fehlt. So iſt es oft in der Kunſt. Nun ſoll der abweſende Gegenſtand durch ſeine Beſchreibung vertreten werden. Wie unendlich ſchwer es iſt, auch nur einen einfachen Gegenſtand genau und richtig zu beſchreiben, das erfährt an ſich am beſten der Naturforſcher, wenn er nicht zugleich auch Dichter oder Philoſoph oder Vortragskünſtler oder ſonſt etwas iſt. Aber auch eine vollſtändige

und fast geometrische Beschreibung genügt nicht, wenn z. B. jemand danach einen Gegenstand in seinen wesentlichen Eigenschaften zeichnend darstellen wollte. Außerdem hat sie keinerlei Vergnügen im Gefolge und ermüdet auf die Dauer. Eine Schilderung aber, die abkürzt, nur den feineren Besonderheiten des Gegenstandes möglichst treu folgt und dabei die Erregung des Beobachtenden gleichsam miltönen läßt, wird in dem Leser wohl eine gewisse Stimmung, aber doch niemals ganz dieselbe Vorstellung hervorrufen, die der Schildernde hat und ausdrücken will. Gefühlsäußerungen endlich, die „impressionistisch“ wirken wollen oder sich mit den Mitteln der poetischen Sprache ausstatten, gefallen zwar ihren Urhebern gemeiniglich ausnehmend, der Leser wird sie aber bei einigem Nachdenken unklar, stellenweise albern und für den Zweck, dem sie dienen sollen, so gut wie wertlos finden. Was jemand niemals gesehen hat oder wenigstens nicht nach etwas Gesehenem ähnlich sich vorstellen kann, über das läßt sich für ihn schwerlich etwas sagen oder schreiben, was er verstehen kann und was ihm außerdem noch ein gewisses Vergnügen machen soll, und wenn der andere der größte Sprach- oder Schreibeünstler wäre. Es ist also fast unmöglich, für eine große Zahl von Menschen, die sich immerhin gebildet nennen, etwas über Kunst zu schreiben, und es ist andererseits unbillig, von einer an bestimmte, eng begrenzte Voraussetzungen gebundenen Aufgabe Wirkungen zu verlangen, die nur eine freie Schöpfung der Gedanken gewähren kann. Wer sich aber die Kunst durch eigene, selbständige Anschauung ihrer Werke zu eigen gemacht hat, der braucht den größten Teil solcher Bücher überhaupt nicht mehr, und die übrigen sind ihm wissenschaftliche Hilfsmittel, kommen also für den Gesichtspunkt der angenehmen Unterhaltung oder des geistigen Genusses, wovon wir ausgingen, überhaupt nicht mehr in Betracht. Die Kunstschriststellerei gehört also, wenn sie einen Sinn haben soll, in ein wissenschaftliches Fach und nicht in die Unterhaltungsliteratur, wenn sie auch mit ihren Ausdrucksmitteln manchmal eine ähnliche Wirkung erzielen will, wie diese.

Aber die Kunst der Vergangenheit ist kein toter Stoff, der nur dazu da wäre, wissenschaftlich erkannt und behandelt zu werden, sondern eine lebensfähige und in den nachlebenden Geschlechtern weiter wirkende geistige Macht, die Teilnahme verlangt. Sie ist deswegen noch kein Luxus, weil ihre originalen Leistungen meistens kostbar sind. Denn das Besitzen ist ja zu ihrem Genießen und Verstehen nicht erforderlich. Ihre Werke

sind nur nicht so transportabel, ihre Wirkung ist nicht so leicht übertragbar, wie ein Gedicht in Worten, oder ein Lied durch die Stimme, ein Musikstück durch das Instrument. Da liegt der Unterschied. Populär durch Bücher allein, wie die Klassiker durch billige Ausgaben, oder wie eine Ouvertüre durch Konzerte, kann die bildende Kunst nicht werden. Das ist der Grund, weswegen auch die besten Bücher, die wir überhaupt besitzen, z. B. Schnaases „Niederländische Briefe“ oder Jakob Burckhardts „Cicerone“ oder auch Rumohrs „Italienische Forschungen“, nicht den weiten Leserkreis eines guten Werkes unserer Nationalliteratur finden können. Wer von den jüngeren kennt überhaupt noch Rumohr? Der schrieb 1827 den Satz: „Alle wertvollen Schulen der alten wie der neuen Welt haben unleugbar ein eigentümlich örtliches Aussehen. Zwiefach ist jede Leistung der Kunst von außen bedingt. Einmal durch die geschichtliche Stellung des Künstlers, dann durch die örtliche Gestaltentwicklung der Natur, die ihn umgibt.“ Heute berufen sich alle für die Milieuwirkung auf die abgeleitete Weisheit des Rhetorikers Caine. Sie ahnen also nicht, daß die ganze Lehre alt, ja uralt ist, daß sie bei uns in Deutschland schon von Winkelmann und Herder ausgebildet wurde und daß sie sich in den Grundzügen bereits bei Herodot und Hippokrates findet.

Durch die Photographie, die erstaunlichen Fortschritte der photomechanischen Reproduktionsmethoden und die vielfachen Arten künstlerischer Dervielfältigung ist die Möglichkeit, Kunstwerke verhältnismäßig gut wiederzugeben, mit jedem Jahre gewachsen. Der gesteigerte Verkehr führt eine große Anzahl von Reisenden zu berühmten und entfernten Originalen. Die Ausstellungen endlich bringen sogar kleineren Städten von Zeit zu Zeit eine Probe von dem, was die Gegenwart Kunst nennt. So ist denn allmählich für das, was die Bücher nicht leisten können, ein gewisser Ersatz geschafft worden durch die Anschauung, so gut sie sich eben geben läßt, und die Kunst kann auf diese Weise den Menschen unmittelbar nahe treten. Es ist auch zweifellos, daß das Interesse für Kunst allgemeiner wird, und mit ihm eine gewisse, allerdings nicht tiefer gehende Kenntnis. Zahlreiche Menschen, die kaum Bücher lesen, gehen in die Ausstellungen und besehen mit Eifer die Nachbildungen in den Schaufenstern. Man darf nicht sagen, daß das bloß um der Mode willen oder zum Zeitvertreib geschieht. Im Gegenteil, dies ist der natürliche Weg: erst Sehen, dann Lesen für den, der es braucht, und viele brauchen es überhaupt nicht. In Italien und Frankreich, wo die Kunst mehr zum

Leben gehört, hat es von jeher Menschen gegeben, die sich durch bloße Anschauung einen sicheren künstlerischen Takt erwerben, ohne im mindesten auf Fachkenntnis Anspruch zu machen. So kann jemand auch bei uns vermittels der Anschauung an den Äußerungen der zeitgenössischen Kunst Anteil nehmen, ohne etwas anderes zu lesen, als seine Zeitungsberichte. Es ist schon viel gewonnen, wenn das Bewußtsein durchdringt, daß die Kunst — wie sie denn auch immer beschaffen sein mag — kein Überfluß ist für einzelne Kreise von Genießenden oder für Studierende der Kunstgeschichte, sondern eine Äußerung des geistigen Lebens, die beachtet sein will, wie die Literatur oder die Musik, wenn sie sich auch nicht in gleich leichter Weise allen verständlich machen kann.

Von hier aus ist nun auch der Weg gegeben in die Geschichte der vergangenen Kunstleistung und in die historischen Bildersammlungen. Diese sind alle entstanden aus Kabinetten fürstlicher, vornehmer und reicher Herren. Sie sind fast alle im neunzehnten Jahrhundert öffentliche Sammlungen geworden, und ihre Benutzung ist in einer Weise erleichtert, zu einer Art Vergnügen gemacht, wie man noch vor vierzig Jahren das nicht hätte ahnen können. Was kann jetzt jemand, der in einer großen Stadt wohnt, spielend in sich aufnehmen! Wenn also „Kunstgeschichte“ früher etwas mühsames, etwas zum Arbeiten war, was an Unnehmlichkeit sich nicht von ferne mit einem Konzertabend messen konnte, so fügt es sich jetzt schon eher, daß jemand, etwa auf dem Umwege durch eine moderne Kunstausstellung, die Säle einer Galerie von alten Bildern betritt. Er wird dort alte Bekannte finden und sehen, daß sich die Modernen bei aller Selbstherrlichkeit nicht frei machen können von der Erinnerung an ihre großen Vorgänger. Er wird von seinem Interesse für die Gegenwart, an deren Kämpfen er Anteil nimmt, etwas auch der Vergangenheit zugute kommen lassen; er wird die Kunst früherer Tage mit anderen Augen ansehen lernen, wenn er sich sagt, daß viele ihrer Leistungen unter ähnlichen Kämpfen entstanden sind. Dabei gewähren ihm die knappen Notizen unserer ganz vortrefflichen deutschen Galerie-kataloge (man denke hier vierzig Jahre zurück!) für das Tatsächliche eine Fülle von zuverlässiger Belehrung. So wird in unserem Kunstfreunde der Wunsch erwachen, etwas Zusammenhängendes über Kunst zu lesen und über die allmählich aufgenommenen Eindrücke sich besser Rechenschaft zu geben. Er will dabei zunächst etwas lernen, kann aber daneben auch noch ein gewisses Vergnügen empfinden, weil er nun nicht mehr erwartet,

daß es so mühelos sei, wie wenn er eine Sammlung von Gedichten oder einen Roman in die Hand nähme. Für Leser in dieser Stimmung möchte ich geschrieben haben.

Was die folgenden Bände enthalten, hat, als wir vor Jahren miteinander in Italien lebten, unsere Gedanken beschäftigt, später durfte ich es in nachbarlichem Gedankenaustausch mit Dir oft aufs neue erwägen, und zuletzt konnte ich es bei Dir in Kassel abschließen, gefördert durch Habichs erlesene Sammlung von Photographien nach den Handzeichnungen der alten Meister. So liegt es nun jetzt vor Dir, etwas anders, als es ursprünglich gedacht war. Was ist es und was will es?

Etwas weniger Bilderbeschreibung und Bilderkritik, als die Kunstgeschichten zu geben pflegen, dafür etwas mehr Geschichte, nicht sowohl Künstlerbiographie, die nicht durchaus zum Verständnis der Kunstwerke erforderlich ist, als vielmehr Geschichte der Zeit und ihrer Stimmungen, aus denen heraus die Kunstwerke geschaffen, unter denen sie zuerst genossen und beurteilt worden sind. Diese Art von Geschichte müssen wir zu kennen suchen, wenn wir die Kunstwerke verstehen wollen. Denn die meisten treten uns zuerst als geschichtlich bedingte Erscheinungen entgegen. Nur wenige wirken auf jeden Beschauer wie heute entstanden, weil sie vor seinen Augen den Charakter des Vergangenen verloren haben. Jene Art von Geschichte beruht ferner auf den Eigentümlichkeiten eines Landes und seiner einzelnen Landschaften. Daraus gehen aber auch die Künstler hervor, und es bilden sich Schulen, und selbst die stärksten Persönlichkeiten unter den Künstlern machen sich nicht ganz frei von dem Zusammenhange mit der Scholle, auf der sie geboren wurden, von den Einflüssen der Gesellschaft, unter der sie aufgewachsen sind. Springer bemerkt einmal, die Kunstgeschichte kenne nur Persönlichkeiten, in denen sich die herrschende Richtung typisch widerspiegele, oder die den Gang der Entwicklung beeinflusst hätten. Aber sie kennt doch auch Zustände, deren Physiognomie man nicht einzelnen Personen auf die Rechnung setzen kann. Sie führt ferner mit sich an Leistungen einen mittleren Durchschnitt, an dem man (man darf ihn nur nicht über das ihm zukommende Maß erhöhen) bisweilen besser erkennt, worauf eine Zeit hinauswill, als an den Spitzen und den großen Ereignissen. Dieses Zuständliche oder Geschichtliche soll also neben den leitenden Persönlichkeiten zur Geltung kommen. Dafür sind die toten Strecken vermieden, die in den Kunstgeschichten mit Namen ausgefüllt zu werden pflegen, mit denen die meisten von uns doch keine Vor-

stellung mehr verbinden. Die einzelnen Kapitel der Darstellung entsprechen einzelnen Landschaften und sind zugleich bestimmten einzelnen Künstlern gewidmet. Aber es sind keineswegs Künstlerbiographien. Wichtiger, als das äußere Leben, die sogenannte Biographie, ist die Charakteristik der Künstler als solcher, die mit auf dem Vergleichen beruht. Hierin ist mit Absicht weit gegangen und der Versuch gemacht worden, die einzelnen so scharf wie möglich hinzustellen. Besser zu viel Zeichnung als zu wenig. Das ist nun freilich Sache der persönlichen Auffassung, und dem Leser wird damit in jedem Falle ein bestimmter Standpunkt aufgezeigt. Wenn er sich dann durch Anschauung und abweichendes Urteil im einzelnen dagegen auflehnt, so hat die Methode ihre Aufgabe erfüllt.

Gießen, im Herbst 1897.

Die neue Auflage hat eine größtenteils erneute Illustration erhalten, und durch die Verkleinerung der Abbildungen wurde soviel Raum gewonnen, daß der Text erheblich erweitert werden konnte. Vieles ist umgearbeitet, namentlich in den Abschnitten über die Pisaner, die giotteske Malerei, die älteren Venezianer, Lionardo da Vinci und Tizian. Das einzelne ist überall mehr ausgeführt, fehlerhaftes nach Kräften verbessert. Hier habe ich Herrn Pfarrer Haug in Untereisesheim (Württemberg) für manchen nützlichen Wink zu danken.

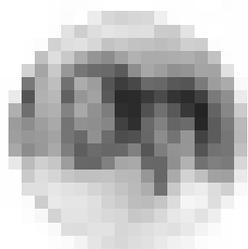
Die Überschrift des ersten Buches Vorrenaissance habe ich trotz dem Widerspruch eines einsichtigen Beurteilers nicht ändern wollen. Denn soviel ist doch klar: die in der eigentlich sogenannten Renaissance wirkenden Kräfte kündigen sich schon lange vorher deutlich genug an (I, S. 2. 15). Ich hätte sagen können „Vorzeichen der Renaissance“. Aber was wäre damit gewonnen? Das Lebendige in der Geschichte hat überhaupt keine festen Grenzen. Die Rubriken macht sich erst der nachrechnende Verstand.

Der Standort der Kunstwerke ist möglichst kurz angegeben. Berlin, Dresden, London, Madrid, München, Neapel, Wien usw. bezeichnen jedesmal die Hauptsammlungen. Neben Louvre ist Paris entbehrlich. Doppelte Bezeichnung, Florenz, Akademie, steht, wo eine allein nicht genügen würde. Oft sind die Nummern hinzugefügt, um das Genannte gegen Verwechslung zu sichern. Diese notwendigen Äußerlichkeiten sollten dem Leser so bequem wie möglich gemacht werden.

THE UNIVERSITY OF CHICAGO PRESS
 500 UNIVERSITY DRIVE
 CHICAGO, ILLINOIS 60607
 TEL: 773/709-3200
 FAX: 773/709-3300
 WWW: WWW.UCHICAGO.PRESS.EDU

CHICAGO, ILLINOIS 60607

U. C. P.



Inhalt des ersten Bandes.

Über Kunstbetrachtung und Kunstschritstellerei. An Oscar Eisenmann.
S. V—XV.

Erstes Buch. Die Vorrenaissance. S. 1—128.

1. Die Bildhauer von Pisa S. 1—56.

Die Plastik ist älter als die Malerei 1. Ihr Verhältnis zur Architektur 2. Romanische Kirchen in Italien 3. Toskana 5. Pisa 6. Florenz (S. Miniato) 10. Lucca, Pistoja 10. Niccolò Pisano 11. Die Kanzel der Taufkirche in Pisa 14. 23. Skulpturen aus der Zeit vor Niccolò in Lucca, Verona, Florenz (S. Lionardo), Pistoja (S. Bartolommeo) 19. Die Kanzel des Doms in Siena 25. Giovanni's Kanzel in Pistoja (S. Andrea) 28. Arnolfo di Cambio: Grabmal des Kardinals de Braye, Orvieto 25. Die Arca di S. Domenico, Bologna 28. Fra Guglielmo: Kanzel in S. Giovanni, Pistoja 30. Der Große Brunnen zu Perugia 30. Skulpturen am Dom in Lucca 32. Niccolò's Kreuzabnahme 34. Antelami's Kreuzabnahme in Parma 35. Giovanni Pisano und Giotto 36. Was heißt gotische Skulptur? 38. Gotische Architektur in Italien 40. Giovanni's Kanzeln in Pistoja (S. Andrea) und Pisa (Dom) 41. Andrea Pisano 44. Seine Tür an der Taufkirche in Florenz 46. Reliefs am Glockenturm (Giotto) 48. Orcagna: Tabernakel in Or San Michele 49. Nino Pisano 50. Die Bildhauer in Siena 50. Skulpturen am Dom in Orvieto 52.

2. Giotto und sein Kreis S. 57—128.

Gotische Kirchen in Italien 57. Die Bettelorden 59. Die Dome in Florenz, Siena, Orvieto 61. Gotische Ordenskirchen 62. S. Francesco in Assisi u. a. 62. Älteste Wandmalerei; Mosaiken 63. Giotto, allgemeiner Charakter 64. Was ist religiöser Charakter in der Kunst? 65. Freskotechnik der Giottesken 67. Giotto und seine Vorgänger: Cimabue 68. Giunta von Pisa, Guido und Duccio von Siena 69. Charakter der Giottesken, ihr Realismus 70. Giottos Fresken in Padua 74. Chronologie: Giotto in Rom 77. Seine Fresken in Assisi (Oberkirche) 78. Giotteske Fresken in der Unterkirche 80. Giottos Allegorien dajelbst 82. Allegorische Figuren in Padua 85. Fresken in S. Croce, Florenz 85. Giottos Schüler: Taddeo und Agnolo Gaddi, Orcagna (Altarbild in S. Maria Novella) 87.

Spinello Aretino 89. Giotteske Tafelbilder 90. Gedankenmalerei (Giotto und Dante) 91.

Siena 93. Das Andachtbild (Duccios Dombild) 95. Historische Malerei: Simone Martini (die Maestà) 98. Die Lorenzetti; politische Malerei 100. Die giottesken Fresken in der Spanischen Kapelle zu Florenz 104. Der Camposanto in Pisa 106. Seine Fresken (Triumph des Todes usw.) und deren Urheber 107. Gedankenmalerei 116.

Fra Giovanni da Fiesole 117. Kunstcharakter, seine Frömmigkeit 118. Zusammenhang mit Umbrien (Geburt Christi) 120. Tafelbilder (Krönung Mariä u. a.) 121. Fresken in S. Marco 124. In Orvieto und Rom 126.

Zweites Buch. Die Frührenaissance in Toskana und Umbrien.

S. 129—352.

1. Die Baumeister und Bildhauer von Florenz S. 129—214.

Die Absichten der florentinischen Frührenaissance 129. Die ersten vier Baumeister und Bildhauer 131. Florenz um 1400, die Medici 132. Brunelleschi: Alte Sakristei 134. Cappella de' Pazzi 136. Konkurrenz für das Baptisterium 137. Ghibertis erste Tür 141. Brunelleschi: Domkuppel 143. S. Lorenzo 144. S. Spirito 145. Finkelhaus 146. Alberti, seine Schriften 147. Charakter seiner Architektur 149. S. Annunziata, S. Andrea in Mantua 151. S. Francesco in Rimini 152. Fassade der S. Maria Novella 154. Florentinischer Palastbau 155. Pal. Pitti 157. Riccardi 158. Rucellai 159. Strozzi 160. Gondi, Guadagni 163. Ghibertis zweite Tür 164. Statuen: Stephanus 168. Donatello 168. Sein Kunstcharakter: Verhältnis zu Michelozzo 170. Verhältnis zur Antike 171. Marmorstatuen: Johannes 172. Georg 173. Bronzestatuen: David 175. Reliefs 176. Am Taufbrunnen in Siena 177. Die Cantorien im Dom zu Florenz (Luca della Robbia) 178. Skulpturen im Santo zu Padua 180. Verkündigung, S. Croce 181. Gattamelata 183. Porträtskulptur: Uzano 184. Rückblick auf die Alte Sakristei 186. Kanzeln in S. Lorenzo 187. Luca della Robbia 188. Reliefs am Campanile 189. Andrea (Widelfinder am Finkelhaus) und Giovanni della Robbia 191. Echte Arbeiten Lucas 192. Die Marmorbildhauer 194. Das Grabmal 196. Das Porträt 200. N. Pollajuolo 206. Verrocchio 207. Sein David 208. Colleoni 209. Thomasgruppe 210. Grabmäler: Tornabuoni 211. Forteguerria 212. Madonnenreliefs 214.

2. Die Maler der Frührenaissance in Florenz S. 215—296.

Masaccio 215. Fresken der Brancaccikapelle 216.*) Tafelbilder 222. Masolino

Berichtigung.

*) S. 217 auf der Tabelle der Brancaccifresken sind die vier Nummern der Abbildungen nach Masaccio verdruckt. Es sollte heißen:

<u>1. Abb. 131.</u>	<u>2. Abb. 129.</u>
<u>4. Abb. 132.</u>	<u>9. Abb. 130.</u>

223. Fresken in S. Clemente in Rom 223. Masolinos ältere Fresken in Castiglione d'Olona 223. Seine jüngeren Fresken daselbst 224. Masolinos Verhältnis zu den Fresken der Brancaccikapelle 228.

Masaccios Nachfolger 230. Filippo Lippi, Charakter 231. Tafelbilder: Madonnen usw. 232. Fresken in Prato 237. In Spoleto 238. Sandro Botticelli, Charakter und Stoffgebiet 239. Gruppen von Tafelbildern: Magnificat, Geburt Christi 240. Frauentypus 241. Mythologisches 243. Verleumdung des Apelles 243. Der Kentaur, die Ausgestoßene, Geburt der Venus 244. Frühling 245. Anbetung der Könige 248. Giuliano Medici und Simonetta 249. Geistige Auffassung und Technik 250. Künstlerische Entwicklung: Fresken der Sixtina 253. Savonarolas Einfluß auf die Künstler 253. Sandros späte Bilder 254. Seine älteren florentinischen Kunstgenossen: Castagno, Uccello 256. Die Brüder del Pollajuolo 257. Verrocchio als Maler: Taufe Christi 261. Sein Einfluß; weitere Bilder 264. Tobiasbilder 264. Botticini, anonyme Maler 265. Rückblick auf Sandro 265. Domenico Ghirlandajo, Fresken in S. Maria Novella 267. In der Sixtina und in S. Trinità 271. Tafelbilder 273. Ghirlandajos Charakter 275. Werkstattbilder und Schüler: Granacci, Rainardi, Niccolò Ghirlandajo 276. Filippino Lippi, Charakter 278. Tafelbilder 280. Er vollendet Masaccios Fresken in der Brancaccikapelle 282. Fresken in Rom 286. In der S. Maria Novella 287. Raffaellino del Garbo 288.

Benozzo Gozzoli 290. Lorenzo di Credi 292. Cosimo Rosselli 294. Piero di Cosimo 295.

3. Umbrien S. 297—352.

Anfänge der umbrischen Kunst 297. Gentile da Fabriano 299. Perugia 300. Domenico Veneziano 301. Piero de' Franceschi, Charakter: Fresken in Arezzo 302. Tafelbilder 305. Luca Signorelli, Charakter 305. Fresken in Orvieto 307. Tafelbilder 311. Pietro Perugino 314. Die Fresken in der Sixtina 316. Religiöse Tafelbilder 317. Fresko mit der Kreuzigung, Florenz 320. Fresken im Cambio, Perugia 322. Pinturicchio, sein Verhältnis zu Perugino 323. Fresken in Rom 325. Appartamento Borgia 326. Fresken in der Libreria zu Siena 328.

Sixtus IV. und seine Familie 331. Der Hof von Urbino: Porträts von Piero de' Franceschi 332. Weibliche Bildnisse ähnlicher Art 333. Raffaels Heimat und Vaterhaus 334. Melozzo da Forlì 335. Die Fresken der Sixtina 338. Sandro 340. Ghirlandajo 342. Cosimo Rosselli und Piero di Cosimo 343. Signorelli 346. Perugino 347. Pinturicchio 348.

Drittes Buch. Der Norden Italiens bis auf Tizian. S. 353—478.

1. Andrea Mantegna S. 353—380.

Padua: Squarcione 354. Provinzialmaler: Marco Zoppo 355. Jacopo Bellini in Padua 355. Mantegnas Fresken in den Eremitani zu Padua 356. Tafelbilder der früheren Zeit: S. Zeno, Verona 360. Porträt Scarampis, h. Sebastian 361. Mantua und der Hof der Gonzaga 362. Fresken im Stadtschloß 363. Gian-

francesco III. und Isabella 368. Kartons zum Triumphzuge Cäsars 369. Bilder für Isabella, im Louvre 371. Kupferstiche 372. Ein Blick in die Zimmer Isabellas 373. Ihre Porträts 375. Madonna della Vittoria 376. Andere Bilder 378.

2. Ferrara und Bologna S. 381—395.

Die Stadt Ferrara und die Markgrafen von Este 382. Lionello 383. Vittore Pisano 388. Borso und Ercole I. 385. Die ferraresische Malerschule 386. Cosma Tura und Francesco Cossa: Tafelbilder 387. Fresken im Pal. Schifanoja 388. Lorenzo Costa: Musenhof für Isabella 388. Ercole de' Roberti 390. Mazzolini, Garofalo, Dossi, Girolamo da Carpi 391. Bologna: Francesco Francia 393.

3. Venedig bis auf Tizian S. 396—478.

Venedig: Allgemeines 396. Grundlagen der Kunst 397. Charakter der Malerei 399. Die Muranesen (Bivarini) im Wettstreit mit den Bellini 400. Alvise Bivarini 401. Crivelli 403. Jacopo Bellini: Skizzenbücher 406. Gentile Bellini: Sittenbild und Porträt 406. Gentiles Wandbilder 408. Porträts der Caterina Cornaro 408. Porträt Loredanos von Giovanni Bellini 409. Giovanni Bellini und seine Schule 411. Halbfigurenbilder: Madonna mit Heiligen, Pietà 412. Antonello da Messina, Ölmalerei: Porträts und Heiligenbilder 415. Giovanni Bellinis Kunstcharakter, Verhältnis zu Giorgione 418. Heroische Landschaft in Altwiek und Petrus Martyr in London 420. Kirchenbilder für S. Giobbe, S. Zaccaria, S. Pietro in Murano, S. Maria dei Frari usw. 422. Mythologische Bildchen 424. Madonna am See 425. Ältere Schüler Giovanni's: Carpaccio 426. Cima 430. Bassani 431.

Jüngere Schüler Giovanni's 434. Giorgione, sein Kunstcharakter 436. Altarbild in Castelfranco 437. Züge aus Giorgiones Leben 439. Venus in Dresden 440. Handzeichnungen 443. Seine Nachahmer (Campagnola) 444. Buji-Cariani 444. Landschaften mit Figuren: Familie des Giorgione 445. Bilder in Wien, in den Uffizien 446. Halbfigurenbilder: das Konzert 450. Tizians Madonna mit Brigitta 451. Giorgione zugeschriebene Porträts 451. Palma Vecchio, sein Kunstcharakter 453. Gattungen seiner Bilder 454. Entwicklung und technische Manieren 456. Die Bonifazi 461. Lorenzo Lotto, sein Kunstcharakter 461. Previtali 462. Einzelne Bilder Lottos: Drei Lebensalter 463. Abschied Christi, Ähnlichkeit mit Correggio 464. Kirchenbilder in Bergamo 465. In Venedig 466. Bildnisse 469. Girolamo Romanino 470. Savoldo 471. Moretto 472. Moroni 477.

Erstes Buch

Die Vorrenaissance

Die Bildhauer von Pisa
Giotto und sein Kreis



VIEW OF THE FACTORY FROM THE STREET

THE FACTORY AND THE CITY

The factory, situated in the heart of the city, is a fine example of industrial architecture. It is a large, multi-story building with a prominent chimney stack on the right side. The building is surrounded by a street and a fence. The photograph shows the factory from a distance, looking across the street.

The factory is a large, multi-story building with a prominent chimney stack on the right side. It is situated in the heart of the city, surrounded by a street and a fence. The building is a fine example of industrial architecture. The photograph shows the factory from a distance, looking across the street. The building has a complex roofline with several gables and dormers. The chimney stack is a tall, dark structure that rises above the roofline. The street in front of the factory is wide and appears to be a main thoroughfare. The fence in front of the factory is made of metal and has a decorative design. The overall scene is a typical industrial landscape from the early 20th century.

vorausgingen, kennen zu lernen suchten. Fünfzig Jahre aber bereits vor Giotto blüht in Pisa eine Schule von Bildhauern. Sie hat nicht nur auf Giotto eingewirkt, sondern sie gewinnt auch Einfluß über ganz Italien und hält sich bis in ihre Ausläufer hundert Jahre lang, 1250 bis 1350. Ihr Begründer ist Niccolò Pisano.

Seine persönliche Richtung, die sich sehr deutlich schon von der seines Sohnes Giovanni unterscheidet, hat man als eine Vorrenaissance bezeichnet. Also was erst später um 1400 in Florenz als eigentlich so genannte Renaissance auftritt und von da sich weiter ausbreitet, das soll nach der Meinung dieses Ausdrucks hier in Pisa bereits hundertundfünfzig Jahre früher zuerst entstanden sein, um bald wieder zurückgedrängt zu werden, bis es sich seit 1400 in Florenz wieder einstellt und dann dauernd behauptet.

Beide Künste, die Plastik sowohl wie die Malerei, treten in der Geschichte überall zunächst im Gefolge der Baukunst auf. Bei unserem heutigen Staffeleibilde denkt man nicht mehr an diese Abhängigkeit, die man in der Wandmalerei sogar noch äußerlich erkennt. Die Plastik zeigt das noch deutlicher. Denn die bei uns üblichste unter ihren scheinbar selbständigen Aufgaben, das Denkmal, erscheint manchmal geradezu als eine Art Architektur und ist jedenfalls immer noch tektonisch, wie man es nennt, gebunden. Von Haus aus war aber die Unselbständigkeit noch größer, und auf den Anfangsstufen tritt die plastische Kunst — wie auch die Malerei — nur als Dekoration des Bauwerks auf. Was noch auf den Höhepunkten der Skulptur die Architektur für ihre einstige Dienerin oder Begleiterin bedeutet, sieht man an den Bildwerken der griechischen Tempel oder an den besten und vollendetsten Statuen einer französisch-gotischen Kathedrale. So könnten wir auch der frühesten Erscheinung auf dem Gebiete der italienischen Plastik, eben dieser Schule des Niccolò Pisano, gar nicht gerecht werden, wenn wir den Boden nicht kennen, den ihr die Architektur in Italien vorher bereitet hat.

Wie also stand es in Italien mit der Architektur, als Niccolò in Pisa auftrat? Vor allen Dingen sehr verschieden in den einzelnen Provinzen, je nach dem Gange und dem Ergebnis ihrer Sondergeschichte. Wir erhalten deswegen kein einheitliches Bild. Wir finden keine so mächtig bestimmenden Baugedanken, wie sie im Norden die beiden großen nationalen Baustile ausdrücken, der romanische in Deutschland, der gotische in Frankreich. Denn gegenüber diesen gewaltigen, trotzig aufsteigenden und auf die kleine Welt zu ihren Füßen herabbllickenden Denkmälern, zu deren Erschaffung



es jedesmal der Bändigung eines ganzen Heeres von Kräften bedurste, erscheint doch alle gleichzeitige Plastik oder Malerei wie ein bloßes Spielwerk. Diese nordischen Kirchen sind aber auch geschichtlich aus ihrer Zeit hervorgewachsen, wie nur je ein Erzeugnis der Kunst. In Deutschland wird die altchristliche, auf Pfeilern ruhende Basilika mit flacher Decke seit dem Jahre 1000 allmählich in den romanischen Kirchenbau hinübergeführt. Die niederdeutschen Kirchen in den Stammlanden des sächsischen Kaiserhauses erinnern noch mehr an die ältere Form. Die Decke bleibt meist noch flach, die Obermauern zwischen Mittel- und Seitenschiff werden von Säulen und Pfeilern abwechselnd getragen. Diese Kirchen sind einfacher in der Konstruktion und bescheiden in der Abmessung. Am Rhein dagegen steigen unter den fränkischen Kaisern prächtige Kirchen empor: die Dome von Speier, Mainz und Worms, die Abteikirche zu Laach und die romanischen Kirchen Kölns. Hier finden wir sowohl die Pfeilerstützung wie die Wölbung vollständig durchgeführt. Die räumliche Ausdehnung ist so groß, daß die Konstruktion sich imposant entfalten kann. Diese ist die Hauptsache. Alles Dekorative bleibt dahinter angemessen zurück. Erst später kommen die reichen Portale und dazu der weitere Figurenschmuck, wie an den Domen von Bamberg und Raumburg oder an der Goldenen Pforte zu Freiberg. Der echte frühe romanische Stil in Deutschland wirkt zuerst fast nur durch seine Verhältnisse.

Diesen Baustil hat auch Italien mitgemacht, aber nicht der Süden: Neapel und Sizilien. Diese Gebiete scheiden, sobald die Kultur des Abendlandes ihre moderne Gestalt anzunehmen beginnt, aus der Kunstentwicklung völlig aus. Die Natur spendet ihnen ihre Gaben, wie vor zweitausend Jahren, aber mit der Geschichte ist es vorbei. Sie hatten ihre Blüte vor unserer Zeitrechnung, ja noch vor dem Römerreiche, zur Zeit der griechischen Kolonien. Damals war man in Unteritalien bald weiter und man lebte dort reicher und schöner als im griechischen Mutterlande. Dann unterwarfen die Römer diese gesegneten Landstriche und genossen ihre Früchte jahrhundertlang. Darauf kam Unteritalien unter die byzantinische Herrschaft und in Verkehr mit Konstantinopel, und vieles erhielt nun ein morgenländisches Aussehen. Die Araber setzten von Afrika herüber und erfüllten Sizilien. Was sie gebaut haben, ist bis auf ganz geringe Überbleibsel verschwunden. Aber von dem behaglichen Reichtum, mit dem sie sich dort einbetteten, von dem Wohlleben und von allen den feineren geistigen Genüssen der vorgeschrittenen Kultur des Islams nahm dann wiederum ein

neues Geschlecht Besitz, die Normannenkönige, stark und kriegerisch, zugleich aber beflissen, das Leben auch im Frieden auszukosten. Die Normannenzeit hat ja in Palermo glänzende Bauwerke hinterlassen, Zeugen einer in ihrer Art einzig dastehenden Kultur in unserem Abendlande, und wir kennen diese Kultur genügend, um sagen zu können, daß das Leben der feinen Gesellschaft an diesem Fürstenhose damals im 12. Jahrhundert im Abendlande wohl kaum noch seinesgleichen hatte. Aber das darf doch nicht täuschen über den wahren Wert dieser hoch scheinenden Bildung. Sie ist äußerer Glanz, im Volke ruht sie nicht. Wie hätte auch ein Volkstum sich kräftig und für die Weiterentwicklung der Kultur maßgebend erhalten können, wo die Herren so oft wechselten, immer neues brachten und das Vorgefundene in Staat und Gesellschaft und in materiellen Dingen nur zu ihrem Gefallen ausnutzten! Wo kein Volk ist, da ist auch keine Kunst, die lebendig weiter wirken kann, wenn ihre Trümmer den Späteren auch noch so glänzend scheinen. Auf diesem Boden und mit den Überbleibseln dieses einstmalig so reichen Lebens haben sich dann noch einmal unser Kaiser Friedrich II. und die spanischen Aragonejen häuslich eingerichtet. Die schaffende Kraft des Landes war jedoch erschöpft, und diese letzten Herren haben ihm nichts neues mehr gebracht, aber es war noch genug da zum Weiterleben, und dieses Hofhalten mit Dichtern und Sängern und mit Künsten und Wissenschaften, dieser Zustand eines selbstverständlichen, anspruchsvollen höheren Genießens hat unter den Zeitgenossen manchen Blick des Neides auf sich gezogen und manches Zeugnis der Bewunderung auf die Nachwelt gebracht.

Das „Königreich beider Sizilien“ hat längst zu leben aufgehört. Die äußeren Reste seines einstigen wechselvollen Lebens, mannigfaltig an sich und vielfach fremdartig gegenüber dem, was man sonst für italienisch ansieht, üben auf den Besucher immer noch den alten Zauber. Er sieht neben den griechischen Tempelsäulen und der altchristlichen Basilika die byzantinischen Kirchen und Klöster, er findet neben maurischen Arabesken Bronzeguß und Email aus Konstantinopel oder bunte Marmormosaik, wie sie die „Rosmaren“ aus dem römischen Gebiet gebracht hatten. Sogar gotische Kirchen und gotische Grabmäler haben noch zuletzt die Könige aus dem Hause Anjou auf burgundische Weise in Neapel aufgeführt. Aber so originell dem Betrachtenden dieses bunteste aller Bilder aus dem großen Buche der italienischen Kunstgeschichte erscheinen mag, wirklich originell, d. h. am Orte haftend und fähig weiter zu wachsen war hier nichts. Kein architektonischer Gedanke ist von Unteritalien ausgegangen, wenn wir von jenen Normannenbauten ab-

sehen, kein großes Bauwerk und keine eigentümliche Schöpfung eines Bildhauers hat sich aus den Zeiten nach dem klassischen Altertum dort erhalten, kein bedeutender Maler ist in der neueren Zeit aus Neapel oder Sizilien hervorgegangen. Beide Länder haben, wenn man die Kunstgeschichte fragt, fortan nur empfangen, nicht gegeben. Legenden und Lügen der örtlichen Berichterstatter haben die Leere mit Truggestalten und mit nie geschenehen Ereignissen ausgefüllt. Aber die historische Kritik hat an dieser Art von Lokalüberlieferung längst ihr Werk getan, und unsere geschichtliche Darstellung hat diese Landschaften nur noch vorübergehend zu berühren.

Gehen wir weiter nach dem Norden hin, so bietet uns auch Rom auf dieser Stufe der baulichen Entwicklung noch nichts. Die antike Kunst in ihren Nachwirkungen war zu mächtig, und zu großen Bauwerken war neben den altchristlichen Basiliken kein Bedürfnis. Ganz im Norden dagegen ist der Markusdom von Venedig zwar in gewissem Sinne eine romanische Kirche, aber er ist doch wesentlich unter byzantinischem Einflusse gebaut und äußerlich ausgestattet. Das Hauptgebiet eines nordischen Baustils ist die Lombardei mit ihren zahlreichen Kirchen, allen voran S. Ambrogio in Mailand, einst von dem h. Ambrosius gegründet, die jetzige dreischiffige Pfeilerbasilika ohne Querhaus seit 1117. Diese Gegend hat sogar an dem Hauptproblem der romanischen Bauweise, der Einwölbung, einen selbständigen Anteil; wenigstens läßt sich nicht entscheiden, ob hier oder am deutschen Mittelrhein früher die flache Decke durch das Gewölbe ersetzt worden ist. Auch die an den rheinischen Kirchen üblichen Bogenfriese und Zwerggalerien finden wir an den lombardischen Fassaden zu einer außerordentlich reichen Wirkung gebracht. Aber nun unterscheidet sich dieser italienische romanische Kirchenbau doch in seiner ganzen äußeren Erscheinung wesentlich von unserem deutschen. Die Türme fehlen oder sind mit dem Langhause nicht einheitlich verbunden. Dafür drängt sich die Fassade gern selbständig vor, sie drückt nicht, wie in Deutschland, als Einkleidung die Konstruktion des Langhauses aus, sondern sie ist oft nur eine für den Baugedanken gleichgiltige Wand, ein Raum zur Aufnahme von weiterem architektonischem oder figürlichem Schmuck, der mit dem klaren Ausdrucke einer einfachen romanischen Fassade im Norden manchmal kaum noch Ähnlichkeit hat.

Wir kommen nun nach Toskana. Neben der Lombardei und der venezianischen Ebene haben wir in diesem Lande den wichtigsten Mittelpunkt

für die italienische Kunst der neueren Zeit. Gegenüber Rom und dem Süden, wo die nunmehr abgeschlossene Kultur des Altertums sich einst entfaltete, haben wir in diesen drei großen Gebieten noch vielfach neues Land und unerschöpften Boden. Das Untliß Benedigs ist dem Meere und der Welt des Ostens zugewandt. Die gallischen Bewohner der oberen Po-Landschaft sind niemals vollständig romanisiert worden. Sie unterhielten immer die Verbindung mit dem französischen und deutschen Norden und haben von daher Bezug erhalten. Im frühen Mittelalter erhebt sich dort das kräftige Langobardenreich. So hat auch Toskana innerhalb des alten römischen Reiches die Eigenart seines Stammes durch die ganze Geschichte hindurch sich bewahrt. Nur schwer und langsam und am Ende auch nur äußerlich sind einst die Etrusker von den Römern unter das Joch ihrer Herrschaft gezwungen worden. Und wie die unzerstörbaren Überreste der festen Bergstädte und Burgen Toskanas dem Lande noch heute sein charakteristisches Aussehen geben, so hat sich auch das Volkstum hier kräftig und eigentümlich das Mittelalter hindurch erhalten. Sprache und Literatur des modernen Italiens sind ja von Toskana ausgegangen. Große Städte erhoben sich auf antiken Gründungen, — Pisa, Florenz, Siena — dazu viele kleinere, und alle mit einem natürlich abgegrenzten Hinterlande bildeten ebensoviele größere und kleinere Mittelpunkte eines in Staat und Kultur kräftigen und aussichtsreichen Lebens.

Hier in Toskana treffen wir nun auch wieder auf hervorragende Denkmäler der romanischen Architektur. Sie sind durch gemeinsame Züge untereinander zu einer großen landschaftlichen Gruppe verbunden. Das Gewölbe hat nicht die Bedeutung wie in der Lombardei, aber dafür ist die äußere Dekoration viel prächtiger. Unter allen Städten voran steht Pisa mit seinem auch für nordische Raumverhältnisse ansehnlichen*) Dom aus dem 11. Jahrhundert, dem das folgende dann in gleichem Stil eine Taufkirche und den berühmten schiefen Glockenturm hinzufügte, eine Baugruppe auf einem großen, freien Plage von einer Harmonie der Wirkung, wie sie Italien nicht zum zweitenmal aufweist. Sie ist der stolze künstlerische Ausdruck eines mächtig emporstrebenden Gemeinwesens, das damals neben Venedig die erste Stelle einnahm. Denn Florenz, das bald mit Pisa in Wettkampf treten, und auch im politischen Leben die Führung von Toskana übernehmen

*) Man kann etwa an die Dome von Bamberg oder Freiburg denken. Länge und Breite entsprechen einander annähernd dort und hier; das Mittelschiff ist in Pisa höher.

The structure is a simple rectangular block, about 10 feet high and 12 feet wide. It is built of rough-hewn stones and has a flat top. The front face is plain, with no inscriptions or carvings. The structure is located on a small island in the middle of a large body of water. The water is calm and reflects the sky. In the background, there are some hills and a few buildings.

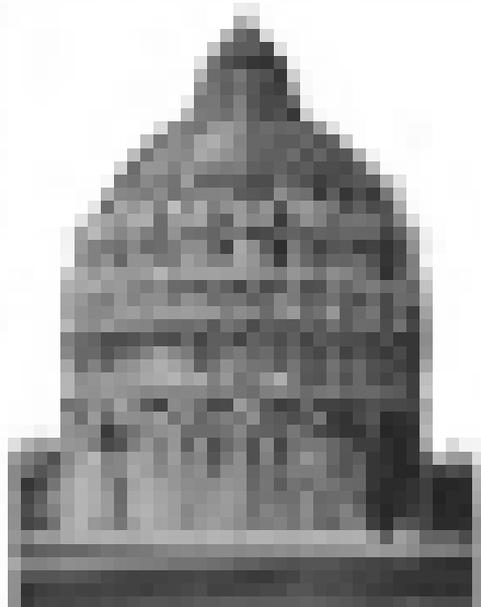


FIG. 1. THE MONUMENT.

The structure is a simple rectangular block, about 10 feet high and 12 feet wide. It is built of rough-hewn stones and has a flat top. The front face is plain, with no inscriptions or carvings. The structure is located on a small island in the middle of a large body of water. The water is calm and reflects the sky. In the background, there are some hills and a few buildings.

den einzelnen Werkstücken. Ein so großes Werk mit seiner langen Bauzeit mußte eine Schule für ganze Geschlechter von Architekten und Steinmetzen werden. So sehen wir denn auch, daß, je weiter der Bau vorrückt, die Formen edler, einfacher, reiner werden. Die Taufkirche wird 1153 gegründet und bis auf die äußere Ausstattung in etwa zwölf Jahren beinahe vollendet (Abb. 2); der Innenraum reicht allerdings nicht an die Schönheit des älteren Baptisteriums in Florenz, dessen vollendeten Kuppelbau, ungeteilt und von keiner Säule getragen, Brunelleschi vor sich hatte, als er seine Domkuppel erfand. In Pisa haben wir ein von Pilastern und Säulen gestütztes, in der Peripherie flaches Dach, über dessen Mitte steil ein spitzes Kegeltgewölbe aufsteigt. Die äußere rundliche Schutzkuppel und das störende gotische Fialenwerk sind Zutaten des 14. Jahrhunderts. Der innere zweigeschoßige Mauerkörper ist äußerlich von drei Säulenreihen umkleidet. Und der im Grundriß runde Glockenturm von Pisa mit seinen ringsumlaufenden Galerien, in denen die Schwere des Mauerwerks verschwunden scheint (gegründet 1174), ist der schönste Turm eines italienischen Kirchenbaues. Die besondere Merkwürdigkeit dieses Campanile, seine starke Neigung nach Süden, entstand durch eine Senkung des Fundaments im Anfange des Aufbaues, dem mußte nun durch Verlängerung der Teile an dieser Seite Rechnung getragen werden. Nach der dritten Galerie stockte der Bau. Die nächsten drei setzte nach sechzig Jahren ein anderer Baumeister auf, und erst 1350 wagte sich ein dritter an das oberste, stark eingezogene Geschoß mit der Glockenstube.

Die Werkstücke zu diesen Gebäuden waren, wie bemerkt, zum teil antik, und an das klassische Altertum erinnert überhaupt in seinen Formen dieser Stil weit mehr als der romanische Stil des Nordens. Das Antike in den einzelnen Baugliedern bestimmt durch die Dekoration den Ausdruck des Ganzen so sehr, daß, wer nur nordische Bauten kennt und diesen Dom mit seinem Glockenturm zum erstenmal sieht, meinen müßte, er hätte eine das Altertum erneuernde künstlerische Aufgabe vor sich oder einen besonders kräftig an das Altertum anklingenden Abschluß der altchristlichen Basilika, die ja aus dem Altertume herkam. Das legt uns wohl einen Vergleich dieser Baugruppe von Pisa mit den großen griechischen Tempelbauten nahe. Fern von Rom, wo die Trümmer der antiken Kunst hoch liegen, erhebt sich in Pisa ein Denkmal neuer Zeit, imposant durch seine Größe und ausgeführt mit einem geläuterten Geschmack, der das Alte, wo es taugt, wirksam benutzt hat. Wenn wir von den Bauwerken Ravennas

The church of the Holy Trinity, which was built in the 18th century, is one of the most beautiful and interesting monuments of the architecture of the city. It is a two-story building with a gable roof and a bell tower. The church is made of brick and has a very simple and elegant design. It is a very good example of the architecture of the 18th century in the city.

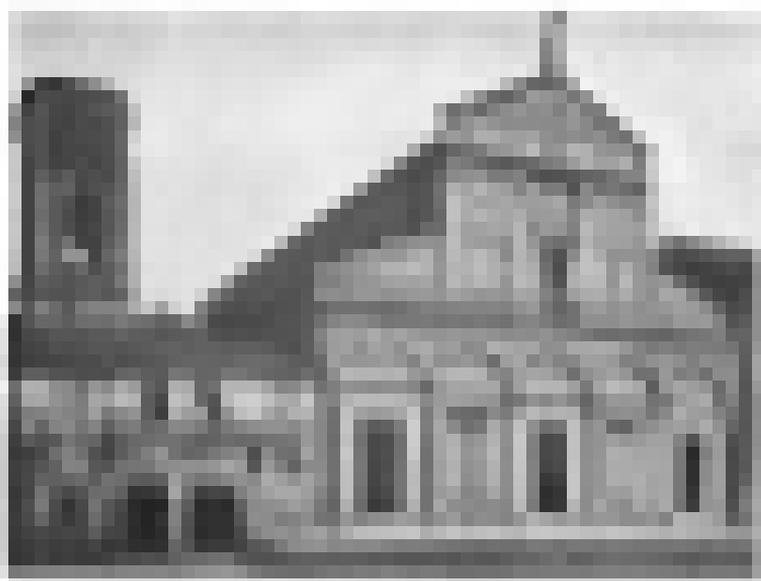
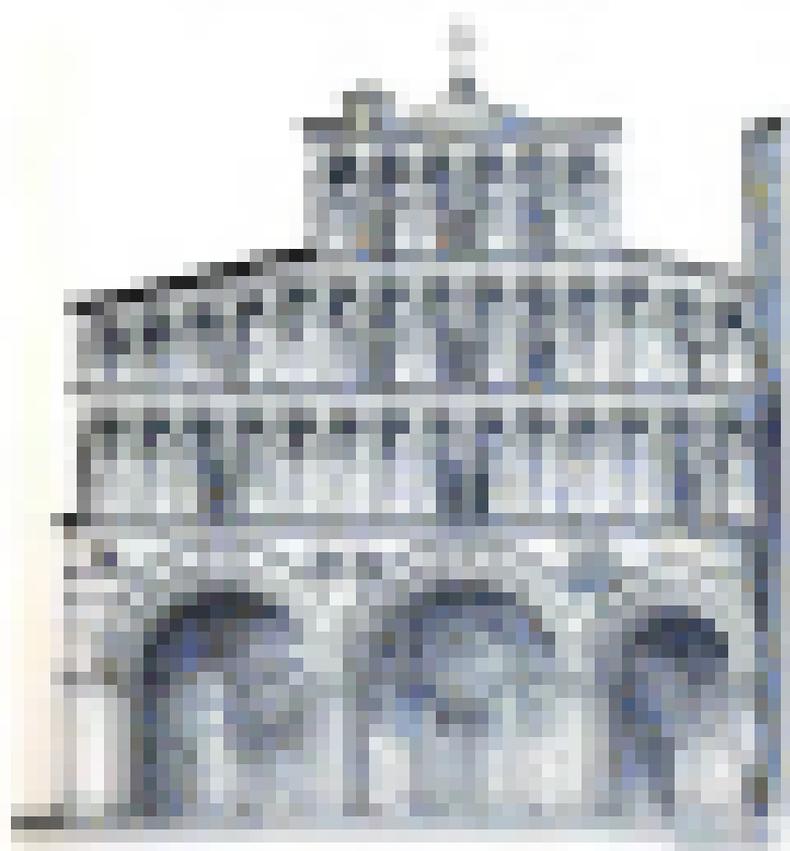


FIGURE 1. CHURCH OF THE HOLY TRINITY

The church of the Holy Trinity is a very good example of the architecture of the 18th century in the city. It is a two-story building with a gable roof and a bell tower. The church is made of brick and has a very simple and elegant design. It is a very good example of the architecture of the 18th century in the city.

Ehe wir aber sehen, wie Niccolò zu seinem Ruhme kam, folgen wir der romanischen Architektur noch etwas weiter durch Toskana. Die Klosterkirche S. Miniato al Monte bei Florenz (Abb. 3) ist, wie wir jetzt wissen, erheblich älter als der Dom von Pisa, schon 1018 geweiht und in allem wesentlichen noch im Laufe des 11. Jahrhunderts ausgebaut. Ein kleines Wunderwerk von Harmonie, der Räume sowohl wie der Außendekoration. Sie hat nur drei Schiffe: die seitlichen sind flach gedeckt, das mittlere aber hat ein offenes Sparrendach, das auf zwei Querbogen über je zwei Pfeilern ruht. Auch die Fassade ist einfacher als die des Doms von Pisa: unten Halbsäulen mit Blendbogen, oben (der Achsenteilung des Erdgeschosses nicht streng entsprechend) flache Pilaster mit geradem Gesims, darüber ein Giebel. Die Zierformen treten nicht plastisch hervor wie in Pisa; zwischen Halbsäulen und Pilastern liegen farbige Marmorplatten und verbinden sich zu schlichten, angenehm wirkenden Flächenmustern. Klar und deutlich sind darin die Jähnenräume ausgedrückt. Diese Ruhe und Klarheit der Disposition erinnert uns wieder an antike Werke. Wir möchten meinen, wir wären dem Altertum noch ganz nahe, oder doch, wir hätten eine viel spätere Renaissance vor uns, die bereits unmittelbar aus dem Altertum entlehnt, wie es bald Leon Battista Alberti tat. Aber das Schöne, welches in seinem einfachen Ausdrucke der Antike ebenbürtig ist, ohne doch von ihr entlehnt zu sein, entsteht hier über dreihundert Jahre vor der gewöhnlich so genannten Renaissance.

Nach Pisa haben sich dann die romanischen Kirchen der kleineren Nachbarstädte Lucca und Pistoja gerichtet: dort der Dom S. Martino (Abb. 4), S. Michele und andere, hier S. Giovanni Fuorcivitas, S. Andrea, S. Bartolommeo, auch der Dom. Es sind das nur einige Beispiele unter vielen ihresgleichen. In der Anordnung und dem rein Architektonischen sowohl wie in der Anwendung der Zierformen stehen alle diese hinter dem Dome von Pisa oder der Kirche von S. Miniato erheblich zurück. Ihre Bedeutung für die Kunstgeschichte haben sie durch etwas ganz anderes bekommen. Wir finden namentlich in Lucca viele antike Säulen und sonstige antike Zierstücke vermauert und überhaupt an Fassaden und Vorhallen einen übermäßigen Reichtum von Zierformen verschwendet. Dadurch ist die Wirkung des Bauwerks beeinträchtigt und der Stil oft geschmacklos verzerrt worden. Aber in diesem unpassenden Überflusse hat sich auch früh eine Plastik entwickelt, die außen die Kirchen dekoriert und in ihrem Innern mancherlei kleine Erzeugnisse zurückgelassen hat. Diese an sich wenig erfreu-



THE NEW BRIDGE

THE BRIDGE WAS BUILT BY THE GOVERNMENT AND WAS THE FIRST OF ITS KIND IN THE COUNTRY. IT WAS BUILT BY THE GOVERNMENT AND WAS THE FIRST OF ITS KIND IN THE COUNTRY. IT WAS BUILT BY THE GOVERNMENT AND WAS THE FIRST OF ITS KIND IN THE COUNTRY.

CONCLUSION

THE BRIDGE WAS BUILT BY THE GOVERNMENT AND WAS THE FIRST OF ITS KIND IN THE COUNTRY. IT WAS BUILT BY THE GOVERNMENT AND WAS THE FIRST OF ITS KIND IN THE COUNTRY. IT WAS BUILT BY THE GOVERNMENT AND WAS THE FIRST OF ITS KIND IN THE COUNTRY.

stadt die schönen romanischen Kirchen gegeben hatte. Sogar die Gotik war, wie wir später sehen werden, schon eingezogen in Italien, aber Niccolò wird nicht davon berührt, wenn auch seine und seiner Schule Werke zufällig einigemal an oder in gotischen Kirchen verwendet oder aufgestellt worden sind. Wir müssen uns seinen Blick auf die große, nun nicht mehr neue, halb romanische, halb antike Architektur seiner Heimat gerichtet denken, als deren Nachzügler er uns doch wohl erscheinen wird. Die Gotik, für die Giotto malt, gehört schon einer neuen Zeit an, und zu dieser Zeit macht Niccolòs Sohn, Giovanni, den Übergang. Das Auftreten der pisanischen Bildhauer, deren Werke wir uns gewöhnt haben, zum erstenmal in der italienischen Kunstgeschichte „schön“ zu finden, kommt uns so plötzlich, so unvermittelt und darum unerklärlich vor. Nachrichten über ihre Anfänge fehlen so gut wie ganz. Ihre Werke sind da, aber gleich in so großer äußerlicher Vollendung, daß wir nach Anknüpfung an ähnliches, was vorhanden wäre, wie es scheint, vergeblich suchen. So sehr überragen sie alle früheren. Und überall, wo das der Fall ist, reizt es uns, nach tiefer liegenden Ursachen zu fragen.

Als Niccolò sein erstes großes Werk, die Kanzel für das Baptisterium in Pisa, vollendete (1260), war er ein Mann in reifen Jahren; um 1280 muß er gestorben sein. Sein Sohn Giovanni arbeitete an dem zweiten Hauptwerk der Schule, einer Kanzel für den Dom von Siena (1266—68), als ein noch nicht fertiger Gehilfe um geringeren Lohn. Er ist nach 1320 gestorben. Sein toskanischer Schüler Andrea, gleichfalls Pisano zubenannt, lebt bis 1349, und an ihn schließt sich noch ein minder bedeutender Ausläufer, Andreas Sohn Rino Pisano, bis 1368. Über hundert Jahre dauert also die Schule. Sie besteht noch, als Giotto längst nicht mehr am Leben war und als das Geschlecht geboren wurde, mit dem um 1400 in Florenz die Renaissance beginnt.

Des alten Niccolò Vater wird in einer gleichzeitigen Urkunde Petrus von Apulien genannt. Wir wissen nicht, was mit dieser Bezeichnung gemeint ist, ob die unteritalische Landschaft, woher dann Niccolò mit seinem Vater eingewandert sein könnte, oder eine Gegend bei Lucca.*) Aber selbst in

*) Magister Nicholaus Petri de Apulia sagt eine Urkunde des sieneser Domarchivs von 1265 anlässlich der Berufung Niccolòs aus Pisa nach Siena. Apulia, auch Pulia heißt die Gegend bei Lucca, Apulia die Landschaft Unteritaliens. Da die Urkunde natürlich keinen Wert hat, so bleibt die Bedeutung des Namens ungewiß. Indessen ist neuerdings wieder mancherlei zu gunsten Unteritaliens vorgebracht worden.

and the other two are in evidence in the other two. The first is the fact that the two other two are in evidence in the other two. The second is the fact that the two other two are in evidence in the other two. The third is the fact that the two other two are in evidence in the other two.



FIG. 1. The building in the photograph.

The building in the photograph is a large, multi-story structure with a prominent central tower or entrance. It is made of stone or brick and has a classical architectural style. The image is somewhat grainy and has a high-contrast, almost abstract quality.

In Pisa aber und der Umgegend treffen wir neues, frisches Leben und die äußeren Bedingungen für einen neuen Stil der Skulptur. Ihr näherer, innerer Grund liegt jedoch in der persönlichen Kraft des Genies, die an keine bestimmte Gegend gebunden ist. Und Niccolò nennt sich nicht nur auf der Kanzel des Baptisteriums einen Pisaner, sondern er wird auch in gleichzeitigen Urkunden immer so genannt. Er gehört also vermöge seiner Art nach Toskana.

Die Kanzel des Baptisteriums ruht auf sieben Säulen, von denen drei in romanischer Weise auf Löwen gestellt sind (Abb. 5). Die Mittelsäule wird sogar von drei Tieren und ebensoviel kauernenden Menschen getragen. Über den sechs Säulenkapitellen der Ecken stehen oder sitzen Freifiguren: weibliche Gestalten als Liebe oder Treue, ein nackter Herkules als Stärke u. s. w. Sie zeigen Studium antiker Vorbilder. Die Brüstung der Kanzelbühne hat fünf Marmorreliefs (die sechste Seite ist für den Eingang offen gelassen) mit Darstellungen aus der Geschichte Christi. Ein prächtiges, bis in die Details zierliches Schaustück! Was lehren uns aber diese Bilder, wenn wir sie mit ihren Vorgängern aus den umliegenden italienischen Landschaften oder auch mit den gleichzeitigen Skulpturwerken des europäischen Nordens vergleichen?

Was zuerst den Norden betrifft, so war man hier um diese Zeit schon sehr viel weiter als in Italien, dessen spätere reiche Blüte uns das leicht übersehen läßt. Im Anfange des 13. Jahrhunderts, als Niccolò kaum geboren war, regte sich in Frankreich die Skulptur und begann die großen gotischen Kirchen mit Figuren und Reliefs an Türmen und Fassaden in und über den Portalen zu bedecken. Wir haben eine vollständige chronologische Reihe von Denkmälern, die mit Notre Dame in Paris anfängt und in den Kathedralen von Chartres, Amiens und Reims den Lauf des ganzen Jahrhunderts, also gerade die Blütezeit der pisanischen Skulptur, begleitet. Was nun dort sich dem Auge bietet, das ist nicht nur der Menge nach mehr, es ist auch im Ausdruck des Einzelnen großartiger und vielfach naturwahrer und mindestens ebenso schön wie bei Niccolò. Die Statuen scheinen — in ihren glücklichsten Beispielen — gewachsen an dieser Architektur, von der als Hintergrund sie gehalten werden; so vollkommen drücken sie ihr Wesen aus. Und die Reliefs haben Züge des Gemüths und Beobachtungen aus dem Leben, die wir bei Niccolò vergebens suchen würden. Nicht anders ist es

in Deutschland. Seit 1200 dringt der gotische Architekturstil aus Frankreich ein, und bald nach der Mitte des Jahrhunderts ist der romanische erloschen. Und nun schaffen auch die Bildhauer in Franken und Sachsen für die Dome frische und in ihrer Einfachheit an die Antike erinnernde Statuen, wie sie Italien um diese Zeit nicht kennt, Werke, „von denen wir heute urteilen, daß sie an adliger Schönheit und echt monumentaler Haltung den französischen ebenbürtig sind, an Kraft der Naturanschauung sie übertreffen“ (Dehio). Diese „spätromanische“ Plastik erschien uns früher wie eine selbständige Bewegung, auch eine Erscheinung der „Renaissance“, wunderbar plötzlich folgend aus einer Erhebung der Geister, die sich in Deutschland am Ende des 12. Jahrhunderts bemerklich macht. Jetzt wissen wir, daß die Bildhauerei ebenso wie die Baukunst Einfluß von Frankreich erfahren hat. Skulpturen an den Domen zu Bamberg und Straßburg, die zwischen 1240 und 70 entstanden sein müssen, weisen, jene nach Reims, diese nach Chartres. Noch älteren Anregungen aus Chartres und Paris, die sich etwa bis an den Anfang des Jahrhunderts verfolgen lassen, begegnen wir am Dome zu Magdeburg. Von dort sowie über Halberstadt (Liebfrauenkirche), also nicht direkt durch französische Vorbilder, wurden fünfzig Jahre später die Meister der Goldenen Pforte zu Freiberg beeinflusst. Dagegen führen uns nach einem weiteren Menschenalter die Statuen an und in dem Naumburger Dom, namentlich die ganz persönlich aufgefaßten zwölf „Stifter“ im Westchor, wieder auf unmittelbare Anregungen aus Frankreich (Reims, auch wohl Amiens und Paris) zurück. Diese hohe Blüte hat kein sehr langes Leben gehabt, denn die gotische Architektur erstickte sie allmählich. Sie hat dann zu einer eigenen, gotischen Bildhauerkunst geführt, die sich aber gegenüber der Plastik in Frankreich doch nur wie ein verkümmertes oder mißleiteter Nachkömmling ausnimmt. Will man also den Begriff der Renaissance in der Kunst nicht im äußerlichen Nachahmen des Altertums suchen, sondern in der Rückkehr von dem Schema zur Natur, und will man dann von einer Renaissanceperiode sprechen, die für das Europa der heutigen Kultur, nicht nur für Italien allein, gelten soll, so müßte diese Periode schon mit dem 13. Jahrhundert beginnen. An ihrer Spitze müßte Frankreich mit seiner frühgotischen Kirchenplastik stehen. Diese nordische Kunst findet dann auf Wegen, die wir nicht im einzelnen bestimmen können (ein wichtiges Bindeglied zwischen Frankreich und dem Osten bleibt jedenfalls immer Burgund!), einen neuen Mittelpunkt in der niederländischen Malerschule der van Eyck. Der Genter Altar ist 1432 aufgestellt worden;

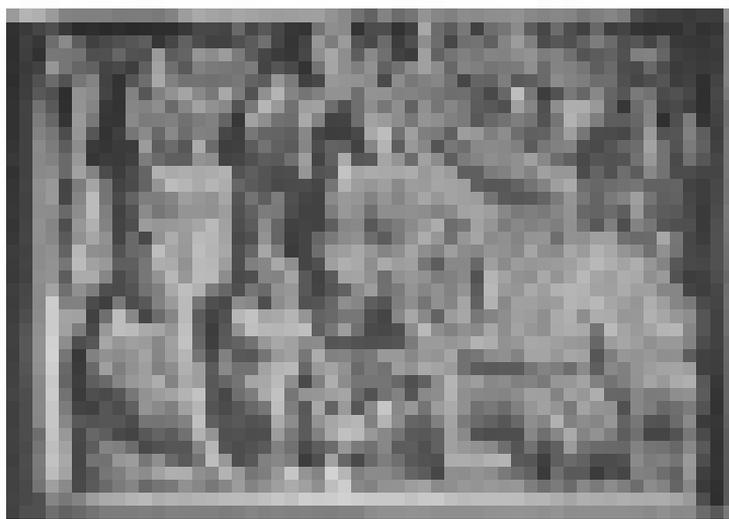


FIG. 1. Community Development Workshop in Mexico

and the role of the state in development. The workshop was the first of a series of such workshops held in other parts of Mexico. It was organized by the National Institute of Statistics, Geography and Information (INEGI) and the National Institute of Economic and Social Development (INDES).

The workshop was held in the state capital of Mexico City. It was organized by the National Institute of Statistics, Geography and Information (INEGI) and the National Institute of Economic and Social Development (INDES). The workshop was held in the state capital of Mexico City. It was organized by the National Institute of Statistics, Geography and Information (INEGI) and the National Institute of Economic and Social Development (INDES). The workshop was held in the state capital of Mexico City. It was organized by the National Institute of Statistics, Geography and Information (INEGI) and the National Institute of Economic and Social Development (INDES).

The workshop was held in the state capital of Mexico City. It was organized by the National Institute of Statistics, Geography and Information (INEGI) and the National Institute of Economic and Social Development (INDES). The workshop was held in the state capital of Mexico City. It was organized by the National Institute of Statistics, Geography and Information (INEGI) and the National Institute of Economic and Social Development (INDES).

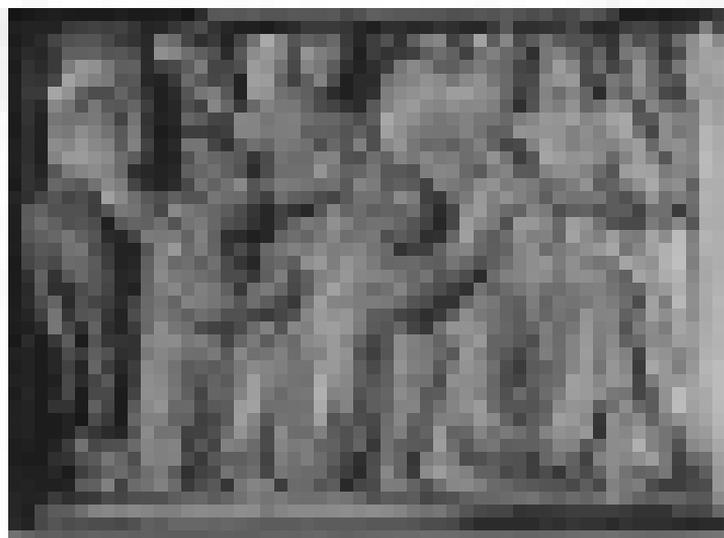


Fig. 1 Students in lecture hall listening to lecture on business ethics

the purpose of this research was to investigate the impact of business ethics education on students' ethical behavior. The study was conducted in a large university in the United States. The researchers used a pre-test/post-test design to measure the impact of a business ethics course on students' ethical behavior. The researchers used a self-report questionnaire to measure students' ethical behavior before and after the course. The questionnaire included 15 items related to ethical behavior, such as honesty, integrity, and respect for others. The researchers also used a control group of students who did not take the business ethics course. The researchers found that students who took the business ethics course showed a significant increase in ethical behavior compared to the control group. The researchers also found that students who took the business ethics course showed a significant decrease in unethical behavior compared to the control group. The researchers concluded that business ethics education has a positive impact on students' ethical behavior.

des Hippolytos und der Phädra entlehnt, dann der hohe Priester oder wenn sonst dieser langbärtige stattliche Mann, der dem taumelnden indischen Bacchus nachgebildet ist, vorstellen soll, endlich ganz zur Linken ein weiblicher Kopf, ebenfalls eine antike Entlehnung.

Diese drei Bilder geben also die heiligen Geschichten in einer für die Volksanschauung und für jedes moderne Gefühl — selbst für jene Zeit! — fremdartigen Weise des Vortrags. Im besten Falle haben wir die Haltung eines gut abgewogenen Zeremonienbildes, wie bei der „Anbetung“. Alles Zeitgenössische fehlt. Keine warme Regung bringt diese Menschen dem Betrachter nahe, die meistens nicht einmal für einander weitere Teilnahme zeigen, als daß sie nebeneinander Platz genommen haben. Und doch gilt Niccolò für einen über seine Zeit, wenigstens unter den Italienern, hervorragenden Bildhauer! Gewiß, — aber wir müssen uns klar machen, worauf der Abstand beruht. Wir können ihn sogar deutlich messen an einigen Reliefs mit ähnlichen Darstellungen.

Die romanische Skulptur des 12. und 13. Jahrhunderts, aus der die Schule von Pisa hervorgegangen ist, hat in Italien zwei Gebiete behauptet. Das eine, Norditalien, reicht von dem alten Langobardenreiche aus über Verona bis nach Parma, Modena und Ferrara. Marmorarbeiter aus Como und den nördlichen Gegenden tragen diese Kunst weiter, die nun das Äußere der großen Kirchen mit Steinornamenten und erzählenden Reliefs bedeckt. Freifiguren sind äußerst selten, — anders als in Frankreich und Deutschland — und darin zeigt diese Kunst noch deutlicher ihre Herkunft aus dem Handwerk. Freilich steht sie wieder eine Stufe höher als die „Kosmatenarbeit“ in Rom und Unteritalien, die selten über die Dekoration hinausgekommen ist. Das zweite Gebiet der romanischen Plastik umfaßt die Städte Toskanas. Bei der Vorliebe für bloß architektonische Zierate und bei dem feinen Raumsinn, der sich an den Fassaden von S. Miniato (S. 10) oder von Pisa in Flächenmustern ausdrückt, konnten die Bildhauer hier nur selten, wie es z. B. in Lucca geschehen ist, außen an den Kirchen ihre Kunst zeigen. Dafür legte aber jetzt die Sitte und neuer Brauch, wie die Predigt der Bettelorden, auf innere Ausstattung, Geräte, Kanzeln, Lettner, Taufbecken desto mehr Wert (Lucca, Pistoja, Pisa, Florenz), und an diese Aufgaben schließt sich ja gerade die neue Schule von Pisa unmittelbar an. Denn ihre Hauptleistung ist das Relief, das zum Schmuck solcher Geräte des Innenraumes bestimmt ist. Die Freiskulptur bleibt zunächst eine seltene Ausnahme.

The authors are grateful to the following individuals for their assistance in the data collection process: J. M. G. ...

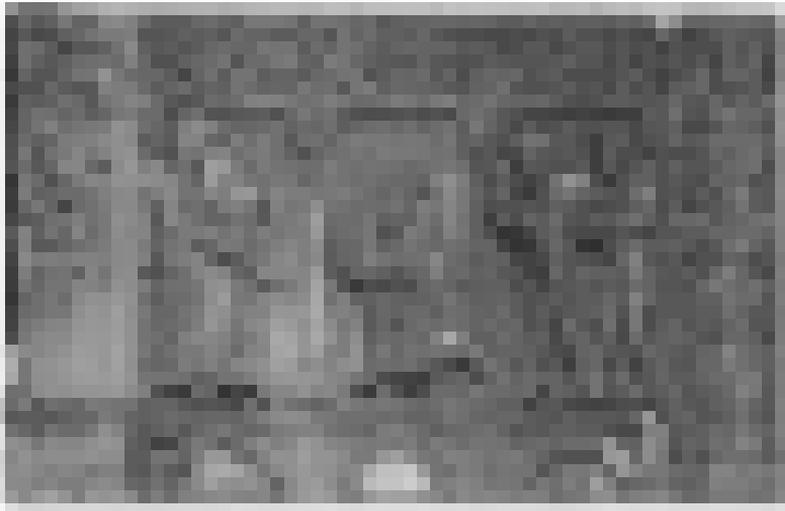


Figure 1: [Illegible text]

The authors are grateful to the following individuals for their assistance in the data collection process: J. M. G. ...

The authors are grateful to the following individuals for their assistance in the data collection process: J. M. G. ...

The authors are grateful to the following individuals for their assistance in the data collection process: J. M. G. ...

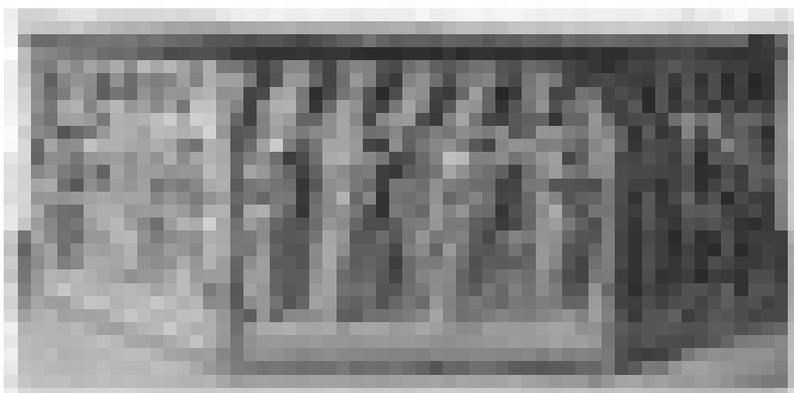


FIG. 1. A person in a doorway.

of the image. The image is a grayscale image of a person standing in a doorway. The person is wearing a dark jacket and light-colored pants. The background is dark and indistinct.

The image is a grayscale image of a person standing in a doorway. The person is wearing a dark jacket and light-colored pants. The background is dark and indistinct.

The image is a grayscale image of a person standing in a doorway. The person is wearing a dark jacket and light-colored pants. The background is dark and indistinct.

The image is a grayscale image of a person standing in a doorway. The person is wearing a dark jacket and light-colored pants. The background is dark and indistinct.

This paper, which is a review of the literature, is organized as follows. Section 2 discusses the role of GIS in the field of transportation planning. Section 3 discusses the role of GIS in the field of transportation engineering. Section 4 discusses the role of GIS in the field of transportation management. Section 5 discusses the role of GIS in the field of transportation policy. Section 6 discusses the role of GIS in the field of transportation research. Section 7 discusses the role of GIS in the field of transportation education. Section 8 discusses the role of GIS in the field of transportation practice. Section 9 discusses the role of GIS in the field of transportation development. Section 10 discusses the role of GIS in the field of transportation innovation. Section 11 discusses the role of GIS in the field of transportation future. Section 12 discusses the role of GIS in the field of transportation conclusion.

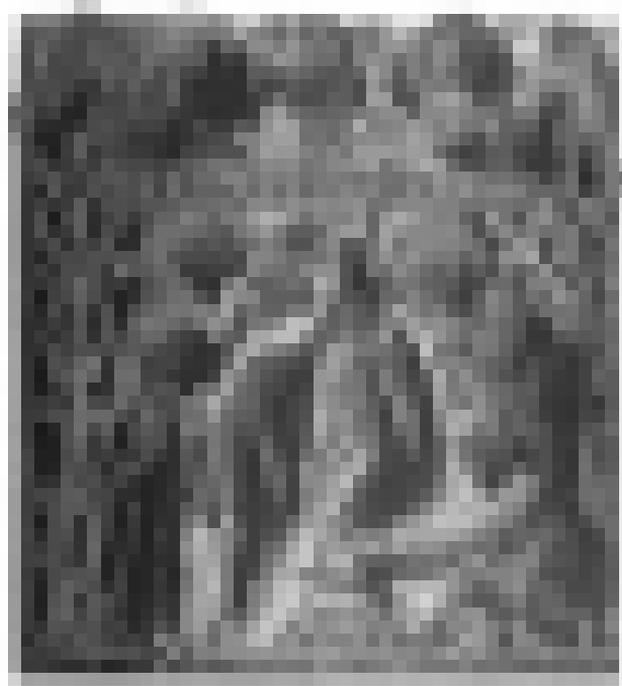


Figure 1: Aerial view of a forested area with a road.



FIGURE 1. A person in a dark, possibly wet, environment, looking towards the camera.

It was noted that the person in the photograph was wearing a dark jacket and was looking towards the camera. The person's face was not clearly visible due to the low light and the dark background. The person's hands were visible, and they appeared to be holding something. The overall scene was very dark and grainy, making it difficult to discern specific details. The person's expression was neutral, and they seemed to be looking directly at the viewer. The background was mostly black with some faint, indistinct shapes that could be reflections or other objects in the environment. The lighting was very low, creating a high-contrast, almost silhouette-like effect on the person's clothing.

The person in the photograph was wearing a dark jacket and was looking towards the camera. The person's face was not clearly visible due to the low light and the dark background. The person's hands were visible, and they appeared to be holding something. The overall scene was very dark and grainy, making it difficult to discern specific details. The person's expression was neutral, and they seemed to be looking directly at the viewer. The background was mostly black with some faint, indistinct shapes that could be reflections or other objects in the environment. The lighting was very low, creating a high-contrast, almost silhouette-like effect on the person's clothing.

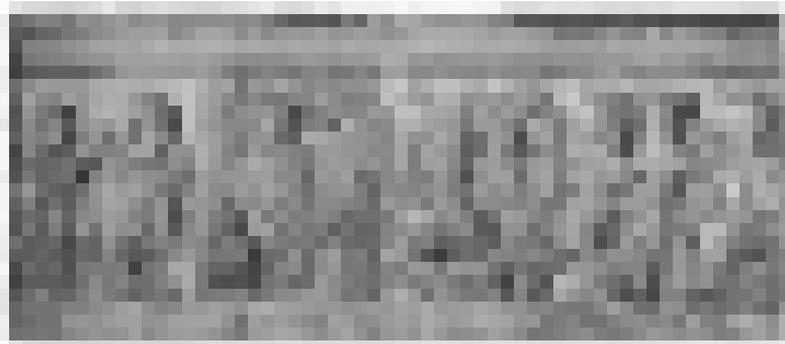


Fig. 1. Family of the patient with the patient's mother in the foreground.

After 10 days, the patient's skin and hair gradually began to improve. There was a complete remission of the skin lesions after 3 weeks. The patient's mother and father also had skin lesions, but they were not treated. The patient's mother had a similar clinical picture to the patient, but with a more severe course. She had a severe skin reaction after 10 days of treatment, and the skin lesions were more extensive. She also had a severe hair loss. The patient's father had a similar clinical picture, but with a less severe course. He had a mild skin reaction after 10 days of treatment, and the skin lesions were less extensive. He also had a mild hair loss. The patient's mother and father were both treated with the same medication as the patient. The patient's mother and father were both treated with the same medication as the patient. The patient's mother and father were both treated with the same medication as the patient.

DISCUSSION

The patient's clinical picture is very similar to that of the patient's mother and father. The patient's mother and father had a similar clinical picture to the patient, but with a more severe course. The patient's mother and father were both treated with the same medication as the patient. The patient's mother and father were both treated with the same medication as the patient. The patient's mother and father were both treated with the same medication as the patient.

Keywords: [unclear], [unclear], [unclear], [unclear], [unclear]

the first stage, the polymer chains are randomly distributed in the matrix. In the second stage, the polymer chains aggregate and form a network. The network is formed by the aggregation of the polymer chains. The network is formed by the aggregation of the polymer chains. The network is formed by the aggregation of the polymer chains.



Fig. 1. Polymer matrix with the polymer chain.

The polymer matrix is a mixture of two components. The first component is a polymer chain. The second component is a polymer matrix. The polymer matrix is a mixture of two components. The first component is a polymer chain. The second component is a polymer matrix. The polymer matrix is a mixture of two components. The first component is a polymer chain. The second component is a polymer matrix.

Brunelleschi und Donatello ebenfalls gegenüber mit ihren aus Holz geschnittenen Kreuzigten in S. Maria Novella und S. Croce. Über die Komposition und den Gesamteindruck können wir nur bei der „Kreuzigung“ urteilen. Gewiß übertrifft auch hier Niccolò seine Vorgänger. Aber so groß, wie wir ihn nach den ersten drei Reliefs erwarten sollten, ist der Fortschritt doch nicht! Wir sehen, wo seine erwählten Muster ihn im Stiche ließen, konnte er aus eigener Kraft allein nicht viel weiter kommen.

Die Kanzel, die er dann mit seinem Sohne Giovanni und anderen Gehilfen für den neuen Dom der reichen Nachbarstadt Siena machte, ist eine größere und glänzendere Wiederholung der ersten Aufgabe. Sie enthält dieselben Geschichten, hat aber, weil sie achteckig ist, sieben Reliefs und ruht auf neun Säulen; die Mittelsäule wird getragen von einem achtseitigen Sockel mit Frauengestalten in Hochrelief, Wissenschaften und Künsten. Die Kapitelle sind reicher, die Figuren zwischen ihnen und der oberen Brüstung — Sibyllen oder Tugenden — sind bedeutender (Abb. 13). Alles Einzelne ist mannigfaltiger und prächtiger. Die Reliefs der Brüstung werden nicht durch Säulen getrennt, sondern durch Figuren, eine Madonna, Apostel und Heilige. — Wir kommen nun zu den Reliefs dieser Kanzel. Großes selbständiges Interesse bieten sie nicht, weil sie denen der ersten Kanzel zu ähnlich sind und, was an ihnen neu ist — eine höhere Lebendigkeit und die noch stärkere Überfüllung mit Figuren — wenig zu dem antiken Stil, den sie doch im ganzen festhalten, passen will. So haben wir vor allem den Eindruck einer nicht einheitlichen Kunst. Überdies sind die Kleider reich gestickt und verziert (in Siena liebte man das, wie uns die alten Bilder lehren), und hier und da kündigt sich bereits die Zeittracht an neben den antiken Gewändern. Geschichtlich hat das Denkmal dadurch seinen Wert, daß es uns die neuen Kräfte, die bald selbständig werden, zum erstenmal kennen lehrt. Unter den in dem Vertrag genannten Gehilfen Niccolòs ist außer dem Sohne Giovanni ein namhafter Mann: Arnolfo di Cambio, der später den Dom in Florenz baute und etwas früher das Grabmal des 1282 verstorbenen Kardinals de Braye (in S. Domenico, Orvieto) verfertigte. Dieses zeigt uns in einem in der Folge vielfach nachgeahmten Aufbau unten auf einem Paradebett ruhend den Verstorbenen, vor dem zwei Chorknaben den Vorhang weggezogen haben, darüber thronend die Madonna, zu beiden Seiten einen Heiligen, neben deren einem wieder der Kardinal knieend dargestellt ist (Abb. 14). Der Stil der Skulpturen erinnert noch an Niccolò, aber Arnolfo hat doch sehr seine eigene Schönheit, z. B. in der Madonna,



FIGURE 1. A stone archway or gateway, possibly a remnant of a larger structure, located in the ruins of the city of Nineveh.

the first time, we have been able to compare the effects of the two types of intervention on the same group of children. The results show that the two types of intervention have similar effects on the children's reading skills. This suggests that the two types of intervention are equally effective in improving children's reading skills. The results also show that the two types of intervention have similar effects on the children's spelling skills. This suggests that the two types of intervention are equally effective in improving children's spelling skills.

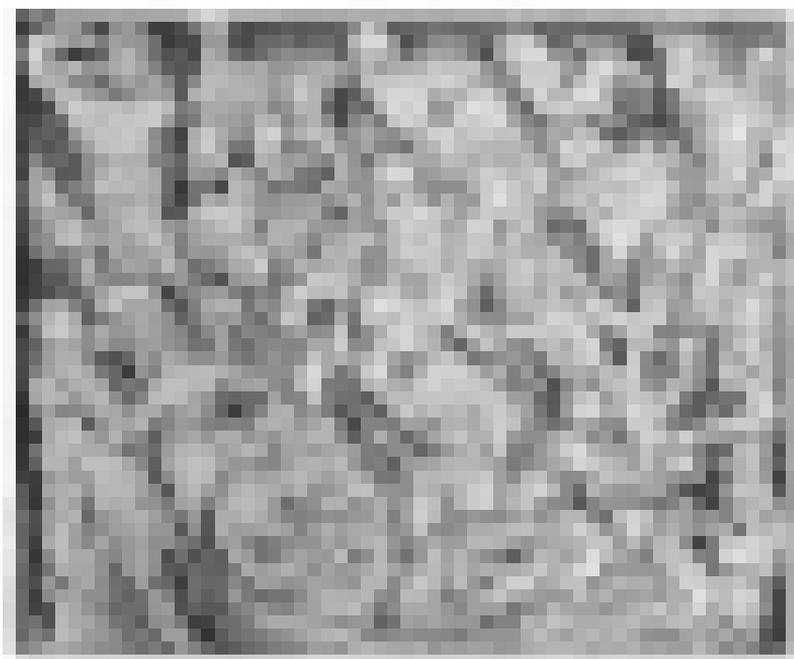


FIGURE 1. Percentage of children reading at or above grade level over time.

The results of the study show that the two types of intervention have similar effects on the children's reading skills. This suggests that the two types of intervention are equally effective in improving children's reading skills. The results also show that the two types of intervention have similar effects on the children's spelling skills. This suggests that the two types of intervention are equally effective in improving children's spelling skills. The results of the study are consistent with the findings of other studies that have shown that both types of intervention are effective in improving children's reading and spelling skills. The results of the study also show that the two types of intervention have similar effects on the children's overall academic achievement. This suggests that the two types of intervention are equally effective in improving children's overall academic achievement.

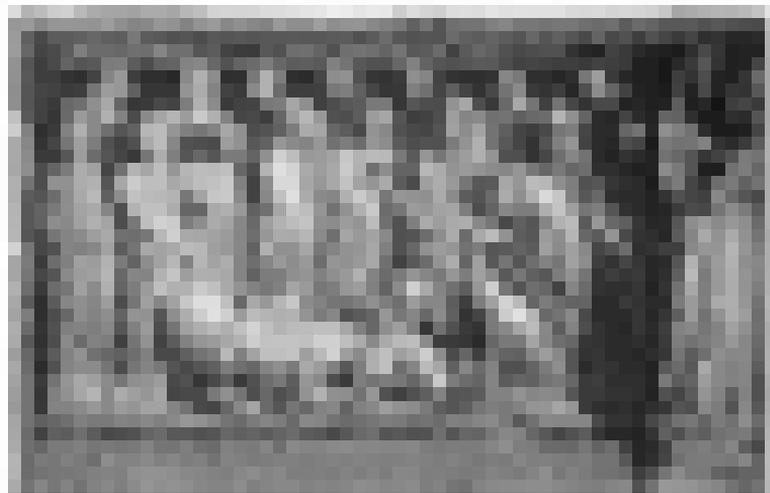


Fig. 1. Polymer sample used for the study.

The two samples were prepared by a two-step process. In the first step, the polymer was dissolved in a suitable solvent and the solution was cast onto a flat surface. In the second step, the solvent was evaporated, leaving a porous, irregularly shaped mass. The porous structure was formed by the evaporation of the solvent, which left behind a network of interconnected fibers. The porous structure was characterized by its high surface area and its ability to absorb and retain liquids. The porous structure was also characterized by its mechanical strength, which was maintained despite the high porosity. The porous structure was used for the study of the effect of porosity on the mechanical properties of polymers.

The porous structure was characterized by its high surface area and its ability to absorb and retain liquids. The porous structure was also characterized by its mechanical strength, which was maintained despite the high porosity. The porous structure was used for the study of the effect of porosity on the mechanical properties of polymers.

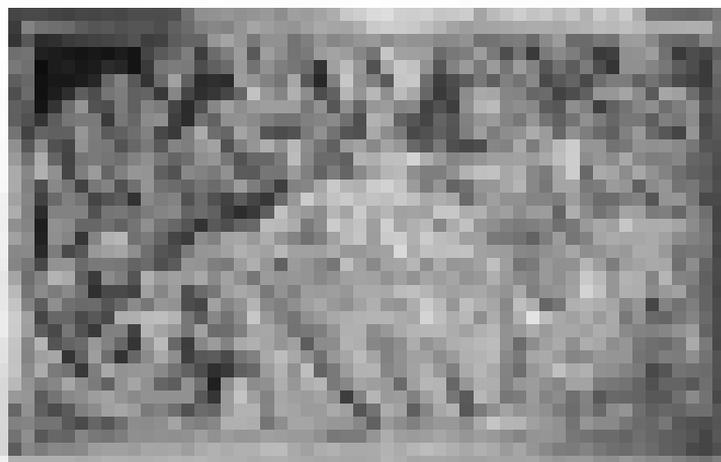


Figure 1. A group of students participating in a classroom activity.

The first author of this paper, a senior lecturer in the Department of Management Studies at the University of Hull, has been involved in a number of projects aimed at improving the quality of teaching and learning in the business school. This paper reports on one of these projects, which was a pilot study of a new approach to teaching and learning in the business school. The project was based on the idea of 'learning by doing' and was designed to help students to develop their problem-solving skills and to become more active participants in their own learning. The project was run over a period of six weeks and involved a group of 15 students who were working on a project in the area of business strategy. The students were divided into three groups of five and each group was assigned a different aspect of the project to work on. The groups were given a series of tasks to complete and were encouraged to discuss and debate the issues raised by the tasks. The first author acted as a facilitator, providing support and guidance to the groups as they worked. The project was evaluated using a range of methods, including self-reflection, peer-review and a final presentation to the rest of the class. The results of the project were positive and showed that the students had developed their problem-solving skills and had become more active participants in their own learning. The project was also well-received by the students and was seen as a valuable experience. The project was a pilot study and the results will be used to inform the development of a new approach to teaching and learning in the business school.

seines Ordens das Hauptverdienst haben? Er stahl bei diesem Anlaß dem Heiligen eine Rippe, was er erst auf dem Totenbette seinen Ordensbrüdern beichtete. Als selbständiger Bildhauer tritt er gleich nach diesen Vorgängen auf, am bedeutendsten an der Kanzel von S. Giovanni Fuorcivitas in Pistoja, die um 1270 und zwar urkundlich von einem Meister Guglielmo gemacht ist. Sie ist äußerlich viel bescheidener als die großen Prachtkanzeln in Pisa und Siena, lehnt sich an die Wand und hat an ihren drei Seiten zehn Darstellungen aus der Geschichte Christi von der „Verkündigung“ bis zur „Himmelfahrt“. Neben vielen Entlehnungen aus dem Altertum, wie sie bei Niccolòs Schule begreiflich sind, haben doch diese Szenen eine Sprache der Natur, in der manchmal jedes Einzelne zu Leben wird. Dieses Leben ist nicht so gewaltig, aber auch nie so häßlich, wie es später bisweilen bei Giovanni wird. Das zeigt sich in jeder einzelnen Figur. Auch Giovanni ist ja, verglichen mit der kalten Regelmäßigkeit Niccolòs in Pisa, oft ungünstig beurteilt worden. Völlig harmonisch sind diese antik angezogenen Menschen mit den heftigen Gebärden ja auch nicht. Gerade um so deutlicher wird es uns deswegen, wie groß hier der Fortschritt in der Darstellung des Ausdrucks ist gegenüber Werken, die der Zeit nach nur wenig zurückliegen. Man vergleiche nur das volle, strömende Leben auf dieser „Geburt Christi“ (Abb. 17) mit der Darstellung desselben Gegenstandes auf dem Relief der Kanzel in S. Bartolommeo in Pistoja von Guido da Como 1250 (S. 22), wo die Gebärden der Handelnden mit ihren unverhältnismäßig starken Gliedmaßen sehr betont und dennoch im buchstäblichen Sinne gebunden sind. Zwischen Guido und Guglielmo liegen doch nur zwanzig Jahre! Aber man sieht doch, wo dies Leben hinaus will. Von Niccolò sind wir der Art nach schon weit entfernt, obwohl er noch über zehn Jahre weiter gelebt hat.

Denn 1280 ist der Große Brunnen, der auf dem Domplate von Perugia steht, vollendet worden, der schönste Italiens aus dieser älteren Zeit, mit drei Becken, die übereinander angeordnet sind (Abb. 18). Das oberste ist von Bronze und trägt eine Gruppe aus dem gleichen Metall. Das mittlere aus Marmor hat 24 kleine Statuen von heiligen und historischen Personen und Allegorien, ähnlich den Statuetten an den Kanzeln von Pisa und Siena. Sie bieten nichts innerhalb dieses Kunstbereiches Bemerkenswertes. Das unterste Becken aber, das größte und reichste, trägt auf jeder seiner 25 Seiten zwei, im ganzen also 50 Marmorreliefs in zierlichem, edlem Stil, nicht mit Figuren überladen und ausgezeichnet durch schöne und zugleich frische, naturwahre Motive, wozu der hier gewählte mannigfaltige

The state's role in the economy is a complex and controversial issue. It involves a balance between the need for government intervention to correct market failures and the desire for free-market competition. This chapter explores the various ways in which the state influences economic activity, from regulation and taxation to direct provision of services and infrastructure.



Figure 10.1: A modern government building.

The state's role in the economy is a complex and controversial issue. It involves a balance between the need for government intervention to correct market failures and the desire for free-market competition. This chapter explores the various ways in which the state influences economic activity, from regulation and taxation to direct provision of services and infrastructure.

wir aus Urkunden, daß auch Arnolfo di Cambio wieder, wie vorher an der Arca in Bologna, an diesem Brunnen gearbeitet hat. Von ihm, dem Baumeister, rührt jedenfalls der Aufbau her. Dürfen wir ferner annehmen, daß zwischen diesem Schüler, der von ebenso strengem Formensinn wie Niccolò selbst war, und dem vorwärts drängenden Sohne der Alte noch zu guterletzt diesen einfach-schönen, im guten Sinne an das Altertum erinnernden Relieffstil fand? Außerlich steht er doch diesem Stil in seinen früheren Werken näher als sein Sohn, sobald wir diesen in der Kunstgeschichte aus eigenen Arbeiten erkennen können. Die Statuetten setzen im allgemeinen die Richtung fort, die uns die Kanzeln von Pisa und Siena gezeigt haben, also Niccolò und seine Schule, wobei wir darauf verzichten, den Anteil Arnolfos auszuscheiden. Im Gegensatz dazu fühlen wir deutlich vielerwärts Giovanni's lebendigen Geist und wir sehen auch seine Hand, am greifbarsten an einzelnen Statuetten und an den Reliefs der freien Künste. Als der Brunnen fertig war, lebte Niccolò nicht mehr.

Es gehört zu dem Allerschwersten, namentlich in der Plastik, wo die Farben fehlen, ohne eine andere Überlieferung nur aus Kennzeichen des Stils einen persönlichen Urheber festzustellen, wenn überhaupt bei der Beschaffenheit des Kunstwerkes die Wahl zwischen mehreren möglich ist. Mit dieser Bemerkung treten wir an den sehr mannigfachen Skulpturschmuck des Doms S. Martino in Lucca (S. 11), um dann zuletzt noch ein besonders wichtiges Werk, welches dem Niccolò zugeschrieben wird, zu betrachten. Sein Name ist nämlich verbunden mit den Skulpturen des linken Seitenportals. Außerdem aber sind das rechte und das Hauptportal, sowie die Vorhalle und die sich darüber hinziehende Fassade mit Reliefs bedeckt, die sämtlich geringer als jene, untereinander aber wieder verschieden sind und eine längere, auf mehrere Jahrzehnte zu berechnende Tätigkeit voraussetzen: Christus im Limbus, Maria und Apostel, Monatsbilder, Geschichten aus der Martinslegende usw. Aber es will nicht gelingen, die Arbeiten zu verteilen und zeitlich anzuordnen. Nur so viel sehen wir ihnen selbst an, daß sie nicht von der Schule von Pisa berührt worden sind. Das merkwürdigste Stück ist eine Freiskulptur, die einzige unter lauter Reliefs: der heilige Martin zu Pferde, wie er mit dem Bettler das Gewand teilt (Abb. 19). Die Gruppe ist nicht ohne Wirkung, aber derb und plump. Wäre sie erheblich älter als Niccolò, so wäre sie ein wichtiges Denkmal. Aber nichts steht uns dafür.

The *Journal of Applied Behavior Analysis* (JABA) is a peer-reviewed journal that publishes research reports, clinical applications, and theoretical analyses of behavior analysis. It is the primary journal for the field of behavior analysis.

The *Journal of Applied Behavior Analysis* is published by the Society for Behavior Analysis (SBA). The journal is published quarterly and is available in both print and electronic formats.



FIGURE 1. A PERSON WORKING AT A DESK.

The *Journal of Applied Behavior Analysis* is a peer-reviewed journal that publishes research reports, clinical applications, and theoretical analyses of behavior analysis. It is the primary journal for the field of behavior analysis. The journal is published quarterly and is available in both print and electronic formats. The journal is published by the Society for Behavior Analysis (SBA). The journal is published quarterly and is available in both print and electronic formats. The journal is published by the Society for Behavior Analysis (SBA).

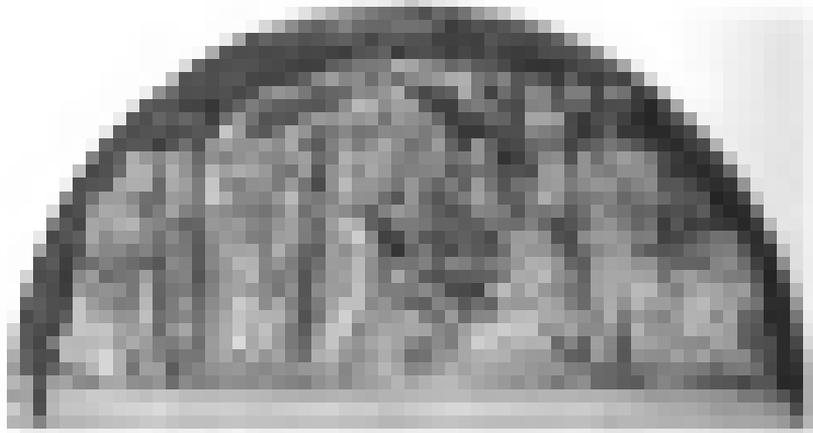


FIG. 10. SEMI-CIRCULAR CROSS-SECTION

These data were obtained from a series of tests run on the test rig shown in Fig. 10. The test rig was a simple, rigid, steel frame with a central vertical support and a horizontal support at the top. The test specimen was a semi-circular cross-section of a dome, with a diameter of 10 inches. The specimen was supported at the base by a flat base. The test rig was used to apply a load to the top of the dome, and the resulting deflection was measured. The test results showed that the dome was able to support a load of 1000 pounds without any significant deflection. This indicates that the dome has a high load-carrying capacity and is a suitable design for many applications.

The test results also showed that the dome was able to support a load of 1000 pounds without any significant deflection. This indicates that the dome has a high load-carrying capacity and is a suitable design for many applications. The test results also showed that the dome was able to support a load of 1000 pounds without any significant deflection. This indicates that the dome has a high load-carrying capacity and is a suitable design for many applications. The test results also showed that the dome was able to support a load of 1000 pounds without any significant deflection. This indicates that the dome has a high load-carrying capacity and is a suitable design for many applications.

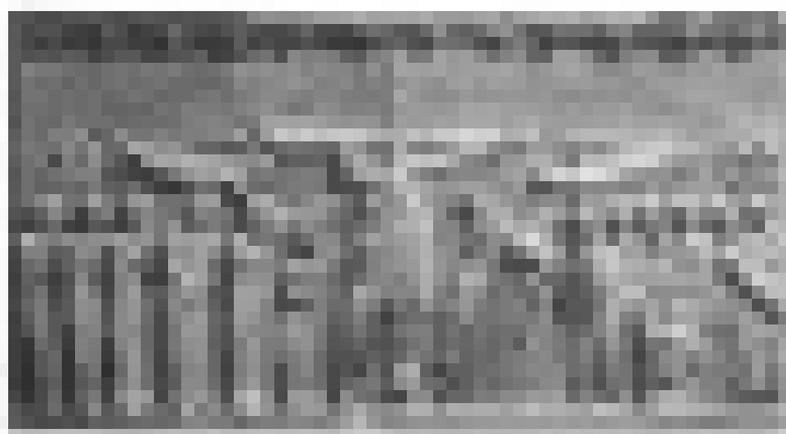


Figure 1. Forest landscape on the Colorado Plateau.

The climate in southwestern Colorado is semi-arid, with hot, sunny days and cool nights. Precipitation is approximately 200 mm per year, and snow is common in winter. The region is characterized by a high degree of soil erosion, and the resulting soil is very thin and rocky. The vegetation is primarily composed of pines, spruce, fir, and aspen, with a dense understory of shrubs and grasses. The terrain is rugged and mountainous, with a high degree of elevation change. The region is home to a diverse array of invertebrate species, including insects, spiders, and other arachnids. The study area is a 100 km² region in the northern part of the state, and is home to a number of unique and rare species. The study was conducted over a period of five years, and involved a comprehensive survey of the region's invertebrate fauna. The results of the study are presented in this paper, and show that the region is home to a high degree of invertebrate biodiversity. The study also highlights the importance of preserving the region's natural resources, and the need for continued research and monitoring.

doch zuletzt wieder, wie wir gesehen haben, gegen sein Lebensende, diese Art von Klassizismus in seiner Schule nicht behaupten kann, sondern mit seinen jüngeren Genossen mehr der Natur folgen muß! Wir sehen darum in dem Relief die Vollendung dessen, wonach die romanische Skulptur in Italien bei christlichen Stoffen suchte, ein Werk, das zu allem anderen, was wir in Lucca, Pistoja und anderwärts sehen, noch die Läuterung der Form, welche Niccolòs Schule eigen ist, hinzubringt, also eine Schöpfung von abschließendem Charakter, die ebensogut von einem Schüler Niccolòs sein könnte wie von ihm selbst. Ist sie aber von ihm, wie jetzt allgemein angenommen wird, so gehört sie seiner Höhe an, und wir müssen uns, wenn wir ihm das Relief zuschreiben, darüber klar sein, daß die anderen erhaltenen Werke, mit denen sein Name verbunden ist, nichts diesem ähnliches bieten.

Der Mann, von dem die neue Zeit ausgeht, der nicht nur die Skulptur, sondern überhaupt die Kunst des 14. Jahrhunderts bestimmt, ist Giovanni Pisano.*) Außerlich ist seine Kunstweise dieselbe wie die seines Vaters: seine Form ist das hohe Relief. Die Statue geht daneben her. Auch die Gegenstände sind oft dieselben. Aber der Sinn und der Ausdruck sind anders geworden. Leben und Bewegung zeigt sich in allem und jedem, die erregte Natur soll dargestellt werden. Selbst das Häßliche wird ohne Scheu gegeben. Die beabsichtigte Wirkung wird in großen Zügen auch erreicht. Aber für das Einzelne der Körperformen ist der Künstler der Aufgabe nicht gewachsen mit seiner Kenntnis. So ist etwas Unharmonisches in Giovanni's Werke gekommen, was sich, wenn man es mit dem ruhigen, ebenmäßigen Stil des Vaters vergleicht, wie ein Rückschritt ausnimmt. Aber bei Niccolò drängte die antike, äußerlich angepaßte Form das eigene Leben zurück und bewahrte es zugleich vor unvorsichtigen Schritten, die in der Kunst zu Fehlern werden können. Giovanni fügte sich dem Zwange nicht mehr. Vieles Ein-

*) Chronologie seiner Hauptwerke:

1266—68 Kanzel für den Dom in Siena.

1278—80 Großer Brunnen in Perugia.

1280—88 Bau des Camposanto in Pisa.

1284—98 Baumeister am Dom in Siena.

1301 Kanzel in S. Andrea zu Pistoja vollendet.

1303—11 Kanzel für den Dom in Pisa.

1313 Grabmal der 1311 in Genua verstorbenen Gemahlin Heinrichs VII.,
dieselbst in Resten.

zelne auf seinen Reliefs erinnert ja noch an das Altertum, aber doch macht er z. B. von der Tracht seiner Zeit ebenso oft Gebrauch, und für die Komposition und den Ausdruck des Ganzen hat die Antike nicht mehr die Bedeutung wie früher. Sein Relief hat aber ferner nicht nur dem Inhalte



Abb. 22. Madonna, von Giovanni Pisano. Padua, Arena.

nach das Leben und den Affekt einer neuen Zeit, es ist auch malerisch in der Anordnung. So konnte der jüngere Giotto von ihm lernen und er hat mehr von Giovanni gelernt, als ihn die Maler seiner Zeit lehren konnten: den Zug auf das Dramatische, den sie nicht hatten. Manches gab dann vielleicht auch der jüngere Maler dafür dem älteren Bildhauer geistig zurück, denn z. B. Giotto's Fresken in der Arena zu Padua sind früher als Giovanni's Kanzel für den Dom von Pisa, die 1311 vollendet worden ist. Giovanni hat sogar einmal an derselben Stelle gearbeitet, wo sich Giotto's erstes Hauptwerk befindet, dort in der Kapelle der Arena zu Padua, und für denselben Besteller, in dessen Auftrage sein jüngerer Freund die Fresken aus dem Marienleben malte, die uns bald beschäftigen werden. Enrico Scrovegno, ein ausgedienter Kriegsmann, der die ganze Madonnenkapelle 1303 aus seinen Mitteln gestiftet und 1305 geweiht hatte, starb 1321. Giovanni war kurz vorher gestorben. Eine sehr naturalistisch — z. B. mit Adern auf den Händen — gebildete, liegende Grabstatue des Stifter's im Chor der Kapelle hat mit Giovanni nichts zu tun, sie ist vene-

zianischen Ursprungs. Dagegen ist die großartige Statue der Madonna, die sich ihrem völlig bekleideten Kinde lebhaft erregt zuwendet (Abb. 22), ganz in seinem Charakter und mit seinem vollen Namen bezeichnet. Sie hat den Stil der Figuren der Kanzel von Pisa und wird bald nach 1305 entstanden sein. Aber eine andere lebensgroße Statue des Stifter's daselbst, im langen Gewande, aufrechtstehend, mit zum Gebete erhobenen Händen, gehört nicht dem Giovanni, der Dargestellte ist hier zwanzig Jahre jünger

als auf der liegenden Statue. — Giovanni Pisano bedeutet für seine Zeit, was Donatello für das 15. und Michelangelo für das 16. Jahrhundert gewesen sind.

Man nennt Giovanni's Plastik gotisch. Was heißt das? Er war zunächst als Baumeister Gotiker. Er baute am Dome von Siena und hat den Camposanto in Pisa geschaffen, während, wenn sein Vater, was Vasari will, überhaupt gebaut hat, er das jedenfalls in dem romanischen Stile tat. Auch Giovanni's Mitschüler, Arnolfo di Cambio, war ja als Baumeister Gotiker (S. 25). Und vielseitig, wie alle diese großen Italiener, war bald darauf auch der Maler Giotto nicht nur in der einen Kunst der Malerei tätig. Er war seit 1334 bis an seinen Tod drei Jahre lang am Dom zu Florenz als Baumeister angestellt. Ihm gehören dort einige von den Reliefs an dem unteren Gliede des Sockels des Glockenturms, auch wenn er sie nicht selbst in Marmor ausgeführt haben sollte. Um so besser begreifen wir, daß er dem Giovanni so nahe treten konnte, wenn er, wie dieser, auch Bildhauer war. Auch Giottos Malerei nennt nun die Kunstgeschichte „gotisch“, und sie kann das, insofern sie in das Zeitalter der Gotik fällt und noch nicht Renaissance ist, vielleicht auch, weil sie meist in gotischen Kirchen ihre Stelle gefunden hat. Aber es bleibt doch nur eine äußerlich gegriffene Bezeichnung. Denn abgesehen davon, daß der gotische Baustil für Italien lange nicht die Bedeutung hat wie im Norden, hat vollends mit den Formen dieses Stils die Malerei Giottos kaum noch etwas zu tun. Gibt er auf Bildern Architektur oder Geräte, so zeigt sich gotisches darin*), und ebenso ist im Ornament und in der Umrahmung der Bilder vielfach Gotik. Aber das Wesen seiner Malerei liegt doch tiefer als in diesen formalen Dingen. Ebenso ist es mit Giovanni Pisano. Man bringt die größere Bewegtheit seiner Gestalten gegenüber der ruhigen Ausdrucksweise seines Vaters mit den Anregungen des neuen Baustils in Zusammenhang. Man fühlt sich bei den aufrechtstehenden Figuren im Relief oder in der Freiskulptur durch die Ausbiegung des seitlichen Umrisses, das wellenartig Fließende in der Richtung von oben nach unten, erinnert an die Mauerstatuen der gotischen Kirchen in Frankreich, die in den Linien ihres Umrisses und ihres Faltenwurfs mit ihrer geradlinigen architektonischen Einfassung kontrastieren sollen, und man nimmt an, daß Giovanni bei der Nähe dieser nordischen Kunst

*) Aber keineswegs immer. Auf den beinahe vierzig Fresken in Padua z. B. kommen in der Architektur nur viermal gotische Motive vor.

entweder durch ihre Denkmäler oder durch zugewanderte Künstler beeinflusst worden sei.

Aber man muß tiefer gehen. Die architektonische Gebundenheit des Bildwerks haben wir nicht in der nordischen Gotik allein, wir haben sie auch im romanischen Stil und überhaupt auf jeder Stufe, wo das Bild noch nicht völlig frei, selbständig, reif entwickelt ist. Giotto's Fresken werden uns zu dieser Frage zurückführen. Mit dieser Art von „Gotik“ reichen wir aber bei Giovanni nicht aus. Statt des massenhaft wirkenden Statuen- schmuckes an Portalen und Fassaden haben wir in Italien um diese Zeit das zierliche, als Einzelbild wirken sollende Relief als Hauptaufgabe des Bildhauers. Und wenn man, wie es die Geschichte der Plastik mit den Werken des Nordens zu tun pflegt, Giovanni als Bildhauer einfach unter die Gotiker einreihen wollte, so würde man das Entscheidende in seiner Kunst, seine persönliche Kraft und sein Talent, noch gar nicht berührt haben. Das aufgeregte innere Leben seiner Menschen und die lebhaftige Haltung und malerische Anordnung seiner Bilder ist jenem Charakter der nordischen Skulptur gerade entgegengesetzt. Das beruht zunächst auf seinem eigenen starken individuellen Leben. Da es sich aber weiterhin der ganzen Kunst seit Giotto mitgeteilt hat, so dürfen wir es als etwas ansehen, was im Zuge der Zeit lag und was sich im einzelnen einen verschiedenen Ausdruck gesucht hat. In der Literatur der jungen italienischen Volkssprache sind es die anschaulichen und kräftigen Beschreibungen und Gleichnisse z. B. Dantes, die wir dem an die Seite stellen, und Dante ist mit Giotto fast gleichalterig und mit ihm befreundet. In der Kirche ist es die entweder strengere oder tiefere, innerliche Auffassung des religiösen Lebens. Sie hatte unlängst die beiden ältesten Bettelorden hervorgerufen, und diese waren zu einer neuen geistigen Macht herangewachsen. Die Bettelorden aber haben die gotischen Kirchen in Italien populär gemacht, soweit sie es werden konnten, und im Zusammenhange aller dieser Kulturäußerungen gewinnt es dann auch wohl den äußeren Anschein, als hätte die Gotik durch die Architektur für die übrige Kunst eine Führerrolle übernommen, die sie doch in Italien niemals in dem Maße gehabt hat, wie im Norden.

Also Giovanni war kein bloßer Gotiker*), aber er hat, wie Giotto, eben-

*) Aber er war doch Gotiker, wie hier zusätzlich mit Nachdruck gesagt werden soll, d. h. er vertritt das „gotische Empfindungsleben“ (Schmarsow 1897), und man tut Recht daran, ihn dem spätromanischen Niccolò gegenüber einen Frühgotiker zu nennen. Allgemeinverständliche Bezeichnungen beseitigen wollen ist Torheit.

falls für gotische Kirchen und ebenfalls an gotischen Kirchen, z. B. am Dom von Siena, gearbeitet. Ehe wir aber Giovanni's Werke betrachten, wollen wir sehen, wie die gotische Architektur nach Italien gekommen ist.

Früher meinte man, die Kirche des heiligen Franziskus in Assisi sei die älteste gotische Kirche Italiens. Sie ist bald nach 1228 — damals wurde der Heilige, der zwei Jahre vorher gestorben war, kanonisiert — gegründet, und Vasari nennt dabei einen „deutschen“ Baumeister, Jacopo. Solange man an diese Fabel glaubte und die Gotik in ihrer strengsten Form, die nordfranzösische, zum Ausgangspunkte für die italienische nahm, suchte man sich die großen Unterschiede der beiden Bauweisen aus einer Umgestaltung zu erklären, die sich auf italienischem Boden durch deutsche Vermittelung und durch Anpassung an die Forderungen des italienischen Kunstgeschmacks vollzogen hätte. In der That aber ist die französische Gotik zunächst aus Burgund, auch nach Deutschland z. B. an den Rhein, gekommen. Darauf aber ist sie in Deutschland durch den nordfranzösischen Stil verdrängt worden. In Italien dagegen hat die nordfranzösische Form überhaupt keinen Eingang gefunden. Vielmehr haben hier schon früh und zuerst Cisterzienser-Ordensleute aus ihrer burgundischen Heimat den Baustil nach Italien vermittelt. Und zwar finden sich die ältesten gotischen Kirchen Italiens nicht in Toskana, wo jetzt die berühmtesten Franziskanerbauten stehen, sondern im Kirchenstaat (Fossanuova, gegründet 1187), und von da aus ist der Stil dann noch etwas weiter vorgeedrungen. Also fünfzig Jahre vor den Franziskanern ist diese ältere Gotik schon in Italien eingezogen. Aber sie hat sich nicht behaupten können. Die Kirchen waren zu einfach, und die Cisterzienser sind in Italien nie zu Ansehen gekommen. Ebenjowenig hat diejenige Gotik, die darauf die Anjou's in Neapel einführten, für das übrige Italien eine weitere Bedeutung. Sie blieb allerdings für dies eine Gebiet eine prächtige Erscheinung höfischer Kunst. Erst als die Bettelorden sich der Gotik annahmen, ging es damit in Italien voran, und es ist im besondern das Verdienst der Franziskaner, daß sie den gotischen Kirchenbau lebensfähig gemacht haben, sofern man das überhaupt in bezug auf Italien als ein Verdienst gelten lassen will. Diese ganze geistige Bewegung — denn es ist keine bloße Frage der Kunst — wird uns am besten in Florenz im Kreise Giotto's verständlich. Sie wird uns dort wieder entgentreten. Jetzt wenden wir uns nach Pisa und zu Giovanni zurück.

Giovanni Pisano ist sehr beschäftigt gewesen, und der Einfluß seiner Kunst reicht weit, noch über Toskana hinaus. Das momentan Bewegte verrät

The first part of the study was a pilot study to determine the feasibility of the study. The pilot study was conducted in a small number of schools and found that the intervention was feasible and acceptable to both teachers and students. The pilot study also found that the intervention had a positive impact on students' reading skills.



FIG. 1. A large, ornate chandelier hanging from the ceiling.

The second part of the study was a randomized controlled trial. The trial was conducted in a larger number of schools and found that the intervention had a significant positive impact on students' reading skills. The trial also found that the intervention was cost-effective and had a positive impact on students' attitudes towards reading.

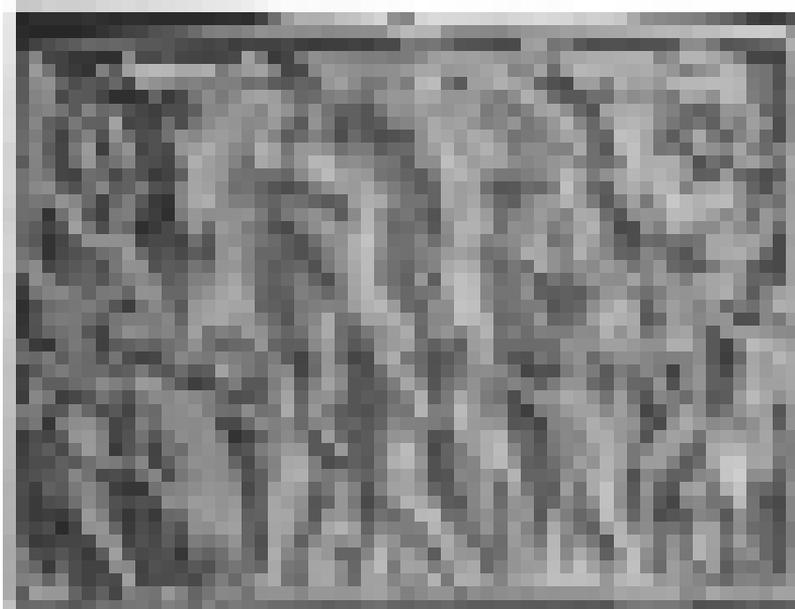


Figure 1. Patients at the National Center for Tuberculosis and Lung Disease, Hanoi, Vietnam.

Program, and the state health authority, the National Center for Tuberculosis and Lung Disease (NCTLD), in Hanoi, Vietnam. The NCTLD is the national reference center for TB diagnosis and treatment, and is the only facility in Vietnam that provides a range of TB services, including TB diagnosis, TB treatment, and TB prevention. The NCTLD is a large, modern facility with a staff of approximately 100 health workers, and it serves as a model of a high-quality TB service. The NCTLD is a public facility, and it is open to all patients, regardless of their ability to pay. The NCTLD is a key facility in the TB control program, and it plays a central role in the diagnosis and treatment of TB in Vietnam. The NCTLD is a large, modern facility with a staff of approximately 100 health workers, and it serves as a model of a high-quality TB service. The NCTLD is a public facility, and it is open to all patients, regardless of their ability to pay. The NCTLD is a key facility in the TB control program, and it plays a central role in the diagnosis and treatment of TB in Vietnam.

the fact that the model is misspecified. The model is misspecified if the true relationship between the variables is not captured by the model. In this case, the true relationship is a non-linear function of the variables, while the model is a linear function. This misspecification can lead to biased and inconsistent estimates of the parameters of the model. To test for misspecification, we use the Ramsey RESET test. The results of the test are reported in Table 2. The test statistic is 1.23, which is less than the critical value of 1.65. Therefore, we do not reject the null hypothesis of no misspecification. This suggests that the linear model is a good approximation of the true relationship between the variables.

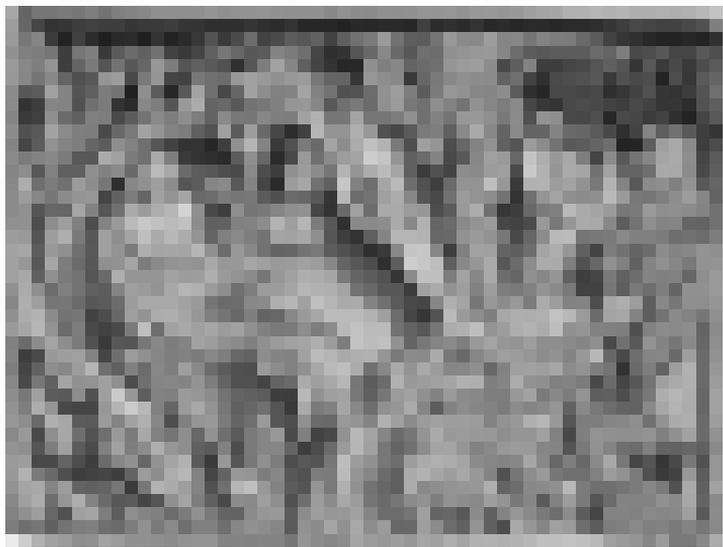


Fig. 2. Scatter plot showing the relationship between the dependent variable and the independent variable.

The results of the Ramsey RESET test are reported in Table 2. The test statistic is 1.23, which is less than the critical value of 1.65. Therefore, we do not reject the null hypothesis of no misspecification. This suggests that the linear model is a good approximation of the true relationship between the variables. The results of the Ramsey RESET test are reported in Table 2. The test statistic is 1.23, which is less than the critical value of 1.65. Therefore, we do not reject the null hypothesis of no misspecification. This suggests that the linear model is a good approximation of the true relationship between the variables.

CONCLUSIONS

The results of the Ramsey RESET test are reported in Table 2. The test statistic is 1.23, which is less than the critical value of 1.65. Therefore, we do not reject the null hypothesis of no misspecification. This suggests that the linear model is a good approximation of the true relationship between the variables.

...the blade is sharp, and the handle is comfortable to hold. The blade should be made of a material that is strong and durable, and the handle should be made of a material that is comfortable to hold. The blade should be made of a material that is strong and durable, and the handle should be made of a material that is comfortable to hold.



...the blade is sharp, and the handle is comfortable to hold. The blade should be made of a material that is strong and durable, and the handle should be made of a material that is comfortable to hold.

...the blade is sharp, and the handle is comfortable to hold. The blade should be made of a material that is strong and durable, and the handle should be made of a material that is comfortable to hold. The blade should be made of a material that is strong and durable, and the handle should be made of a material that is comfortable to hold.

This book is a collection of essays on the history of the United States. It is a collection of essays on the history of the United States. It is a collection of essays on the history of the United States. It is a collection of essays on the history of the United States. It is a collection of essays on the history of the United States.



THE UNIVERSITY OF CHICAGO PRESS

This book is a collection of essays on the history of the United States. It is a collection of essays on the history of the United States. It is a collection of essays on the history of the United States. It is a collection of essays on the history of the United States. It is a collection of essays on the history of the United States.

...the patient's condition is such that it is necessary to ...



FIGURE 1. Patient being examined by the physician.

The patient's condition is such that it is necessary to ...

Ende seines Lebens (1334) Dombaumeister und setzte wenigstens das unterste Glied des Sockels für den harmonisch wirkenden Glockenturm, dessen obere Geschosse dann nicht mehr nach seinem Plane von Andrea Pisano und dem Dombaumeister Talenti aufgeführt wurden. Unten am Sockel laufen in zwei Streifen übereinander an allen vier Seiten des Turms herum einzelne Reliefs in sechseckigen Rahmen mit wenigen Figuren in einem klaren, einfachen Vortrag, ganz wie Giotto oder Andrea zu schildern lieben. Die einzelnen Bilder gehören zu einem beliebten volkstümlichen Gedankenkreise der damaligen gebildeten Menschen, der uns schon viel früher und nicht bloß in Toskana begegnet. An die Erschaffung Adams und Evas schließen sich die Beschäftigungen der Menschen in der Natur und im geistigen Leben bis zu den Künsten und Wissenschaften; die Künste sind in „Phidias“ und „Apelles“ dargestellt. An „Apelles“ schließen sich Vertreter der Wissenschaften an auf fünf Reliefs, die hundert Jahre später Luca della Robbia hinzufügte. Dann kommen — auf dem oberen Streifen — Tugenden, Werke der Barmherzigkeit und anderes, was uns nicht weiter zu beschäftigen braucht. Nur die ersten 21 von den Reliefs des unteren Streifens bis „Apelles“ gehen Giotto und zugleich Andrea an. Giotto hat sie wenigstens der Mehrzahl nach entworfen und einen Teil von ihnen auch noch selbst modelliert, was Ghiberti in seinem Traktat über ihn ausdrücklich bezeugt. Einige weisen bestimmt auf Giotto hin, andere ebenso deutlich auf Andrea. Scharf lassen sich die Grenzen ihrer Arbeitsgemeinschaft nicht ziehen, die uns nach der Baptisteriumstür nicht mehr wundern wird. Den Charakter dieser sehr sprechenden und energischen Kunst mag uns hier die Schmiede Tubalcains von Giotto veranschaulichen (Abb. 29). Vasari läßt Giotto sogar die Zeichnungen für Andreas Tür machen, aber das ist florentinische Übertreibung. Andrea war bedeutend genug, um selbständig auch auf den etwas älteren Giotto zurückwirken zu können. Er hat ihn dann noch geraume Zeit überlebt und sein Werk nicht nur am Campanile weitergeführt, sondern auch für die von Giotto gezeichnete Fassade des Doms noch (nicht mehr vorhandene) Statuen geliefert und ist dann noch am Dom von Orvieto (1347—49) bis an seinen Tod beschäftigt anzutreffen.

So hat in der Mitte des 14. Jahrhunderts die florentinische Skulptur etwas erreicht, was über die alten Gotiker hinausgeht, und die antikisierende Richtung der Pisaner ist hier zu etwas lebensfähigem geworden. Denn höheres als Giotto und Andrea kennt man nicht vor der Renaissance. — Die Skulptur der Gotiker wird nun namentlich in Florenz weiter geübt,

aber es sind fast alles Werke, die sich mit ihrem individuellen Leben neben Andreas Pforte nicht sehen lassen können. Das Verlangen nach großer plastischer Kunst war damals noch gering, man hatte Goldschmiede und Steinmetzen, außen an den Kirchen begnügte man sich meist mit der herkömmlichen flächenmäßigen Bekleidung. Wir finden an vielen Bauwerken Marmorreliefs und hin und wieder auch dekorative Statuetten, ferner eine noch größere Menge von Reliefs aus gebranntem Ton, endlich auch Grabmäler, aber die meisten sind klein und bescheiden. Erst mit der Renaissance ändert sich das. Da tritt die Plastik mit freistehenden Figuren in den Vordergrund und zeigt der Malerei die Wege. Nur einer überragt seine Genossen, Andrea dell' Orcagna, aus einer Familie von Bildhauern, Goldschmieden und Malern hervorgegangen. Er galt zunächst als Maler, — sein älterer Bruder Nardo hatte ihn gelehrt — und als solchen werden wir ihn unter den Fortsetzern Giotto's wiedertreffen. Sein Nachruhm hat ihn so hoch gehoben, daß man auch die majestätische gotische Loggia dei Lanzi mit ihren drei Bogen ihm zuschrieb, — „Loggia dell' Orcagna“ — wo die Regierung der Stadt Repräsentationen abhielt und ihre Erlasse verkündete. Wir wissen, daß sie erst nach seinem Tode 1376 begonnen worden ist, aber der Bau war schon zwanzig Jahre früher beschlossen, und der Entwurf mag in der Tat auf ihn zurückgehen. Viel früher schon, seit 1355, war er als Obermeister an dem palastartigen Neubau von Or San Michele (S. Michele in Orto) angestellt, der einen älteren Getreidespeicher ersetzen sollte, und nun lieferte er für das unterste, zu einer Kirche eingerichtete Geschloß ein prächtiges Tabernakel, das laut Inschrift 1359 fertig war. Ein echtes, kostbares Denkmal italienisch-gotischer Zierkunst mit einer unendlichen Fülle von Schmuckwerk, seiner Arbeit in Marmor und eingelegtem farbigem Mosaik, umgeben von einem Gitter mit Maßwerkfüllungen in Bronze. Das Bogenfeld der Vorderseite hat ein Altarbild aufgenommen, das bereits vorhanden war, eine Madonna mit Engeln von ungewisser Herkunft, jedenfalls aus Giotto's Kreise. Die Rückwand zeigt uns den Bildhauer Orcagna (Abb. 30). Im Bogen sehen wir Maria in der Mandorla, wie sie Thomas ihren Gürtel hinabreichet*). Darunter die großartig gedachte „Bestattung“ in lebhaft bewegtem Relief, malerisch angeordnet, im Gedränge von Figuren mit ver-

*) Seelenvoller und mit Liebreiz in jeder Bewegung hat fünfzig Jahre später Nanni di Banco dieselbe Gürtelspende, mit der Arbeit seines Vorgängers vor Augen, dargestellt außen über der Porta della Cintola des Doms. Die Renaissance war angebrochen.

tieftem Hintergrunde. Damit entfernt er sich weit von Andrea Pisano, wie auch von Giotto, und bringt uns wieder zurück in die Nähe Giovanni Pisanos, nur daß er sich im Vergleich mit diesem etwas zahm und beinahe akademisch ausnimmt. Ganz unten über dem Sockel finden wir auf jeder der vier Seiten zwei kleine achteckige Felder mit Szenen aus dem Marienleben, schlicht und ernst mit wenigen deutlichen Figuren, sie erinnern uns an Andrea Pisano, der in der Plastik sein Vorbild gewesen sein soll. — Seit dieser Zeit (1360) ist er nach Urkunden dann auch noch mit Dekorationsarbeiten am Dom von Orvieto tätig gewesen, und zwischen den Mariendarstellungen an dem Tabernakel und der Fassade des Doms glauben wir deutliche Beziehungen wahrzunehmen.

Was weiter an Skulptur in dieser letzten Zeit aus der Schule von Pisa hervorgegangen ist, erreicht Orcagnas Werk nicht. Pisa selbst tritt jetzt zurück. Andreas Sohn Nino siedelt von Florenz wieder nach Pisa über. Er hat liebliche Madonnenstatuen und Grabmäler gemacht, alles von einer etwas ins Zierliche und genreartige gehenden Haltung. Neu und irgendwie bedeutend seinen Vorgängern gegenüber ist er nicht.

In Siena, wo am Dome einst Niccolò und (1284—98) Giovanni tätig gewesen waren, treten neben den Malern, die uns später beschäftigen werden, auch einheimische Bildhauer hervor. Aber keiner von ihnen ist originell zu nennen. Die sanften, beschaulichen, lieblichen Züge, welche die Eigenart der Malerschule von Siena ausmachen, waren nicht darnach angetan, eine kräftige Plastik in das Leben zu rufen. Alles geht mehr in die Breite, und der etwas einförmige Typus der in ruhiger Schaustellung vor uns hintretenden Figuren wiederholt sich immer kenntlich aufs neue. Die Heimat, die den Malern so reiche Beschäftigung gab, hat für die Bildhauer keine größeren Aufgaben übrig gelassen. Sie gingen in die Fremde, und in ganz Mittelitalien bis zum Süden hin treffen wir — besonders in größeren Grabmälern — auf die Spuren ihrer Tätigkeit. Gelegentlich finden sich auch besonders reizvolle, glückliche Ausprägungen dieser sienesischen Plastik, die wert sind, neben den großen Werken der Maler hervorgehoben zu werden, so z. B. zwei wundervolle bemalte Holzstatuen aus einer „Verkündigung“ — Maria und der Engel — im Museum zu Lyon. Solche Überbleibsel lassen ahnen, daß einst vielleicht noch bedeutenderes vorhanden war, aber erhalten ist uns in Italien, vollends in Siena selbst, nichts, was daneben und neben den Werken aus Pisa oder Florenz bestehen könnte.



FIG. 1. A large rock formation, possibly a rock face, showing a horizontal line or crevice.

The photograph shows a large, dark, textured surface, possibly a rock face or a large piece of equipment, with a horizontal line or crevice running across the middle. The image is grainy and has a high-contrast, somewhat abstract appearance.

Giovannis Entwürfen und nicht erst, wie man neuerdings gemeint hat, hundert Jahre später aufgeführt worden. Über die Figuren läßt sich kein Überblick mehr gewinnen: manche haben pisanische Motive, andere hat man restauriert, viele sind aus späterer Zeit. Das Innere der Kirche ist noch ganz nach heimischer Weise mit schwarzen und weißen Marmorplatten verkleidet.

Anders würden wir über die Bedeutung der sienesischen Bildhauer zu urteilen haben, wenn ihnen der Relieffschmuck an der Fassade des Doms von Orvieto gehörte. Als Ganzes genommen ist dies die bedeutendste Schöpfung der gesamten italienischen Skulptur seit Niccolò Pisano, die hier noch einmal in ihren verschiedenen Abschnitten einen glänzenden Ausdruck gefunden hat. Wir werden dabei an die figurenreichen Fassaden der großen französischen und deutschen Kathedralen erinnert, mit denen die Arbeiten in Orvieto auch das gemein haben, daß ihre Urheber uns persönlich unbekannt sind, was bei der herkömmlichen Anwendung der Künstlerinschriften in Italien einem so in die Augen fallenden Werke gegenüber nicht leicht wieder vorkommt. Dieser von Siena aus gegründete und erbaute Dom (Abb. 31) hat an seiner Fassade außer den späteren — restaurierten und teilweise sogar durch neue ersetzt — Mosaiken und einigen Freiskulpturen besonders Reliefs. Sie bedecken die vier Wandpfeiler, von denen die drei Portale eingeschlossen sind, bis zur Höhe des Bogenansatzes, haben also eine für die dekorative Gesamtwirkung viel weniger günstige Stelle, als wenn sie in oder über den Bogen an der oberen Fassadenwand wirken könnten, wo statt ihrer jetzt jene Mosaiken angebracht sind. Sie sind ferner flach gehalten, und die einzelnen Szenen sind nach Art eines Flächenmusters ineinander übergeführt und durch Rankengeflechte verbunden. So hat dieser Schmuck nichts von der augenfälligen Schärfe, womit die Skulptur an dem Äußeren der nordischen Kirchen hervortritt und ihre Gebilde in großen Linien und durch den Gegensatz von Licht und Schatten neben die kräftigen Formen der Architektur stellt. Der Relieffschmuck an der Fassade zu Orvieto kann nur als eine Gelegenheit zu bildlicher Erzählung angesehen werden, die in bescheidenem Vortrage ihre guten Eigenschaften zeigt und in dieser ihrer Beschränkung um ihre besonderen Vorzüge befragt sein will.

Wir haben die ganze Heilsgeschichte nach der Auswahl jener Zeit vor uns, in Bildern aufgezeichnet für die Gemeinde der Ungelehrten, vor dem Eingang ins Innere: die Erschaffung der Welt, Szenen aus der Geschichte der Propheten, Kindheit und Leiden Jesu, Jüngstes Gericht. Die

THE UNIVERSITY OF CHICAGO, CHICAGO, ILL., U.S.A.



THE UNIVERSITY OF CHICAGO

THE UNIVERSITY OF CHICAGO, CHICAGO, ILL., U.S.A.

the Ca^{2+} concentration in the cytosol, Ca^{2+} ions are released from the endoplasmic reticulum and the mitochondria. The released Ca^{2+} ions bind to the Ca^{2+} indicator, and the fluorescence of the indicator increases. The fluorescence of the indicator is measured by a photomultiplier tube. The fluorescence of the indicator is converted into an electrical signal by a photomultiplier tube. The electrical signal is amplified by a preamplifier and a power amplifier. The amplified signal is recorded on a strip chart recorder. The strip chart recorder is connected to a computer. The computer calculates the Ca^{2+} concentration in the cytosol. The Ca^{2+} concentration in the cytosol is plotted against time. The plot shows the change in Ca^{2+} concentration in the cytosol over time.

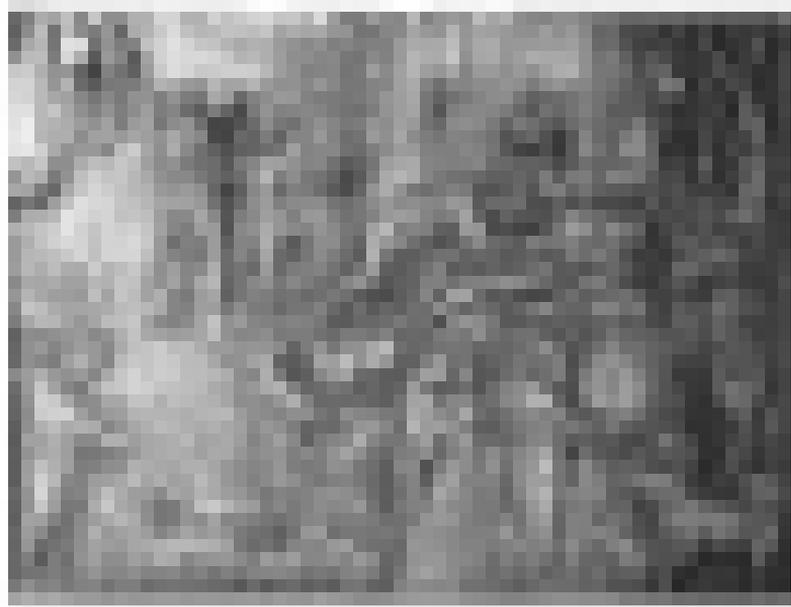


FIG. 1. Fluorescence of the Ca^{2+} indicator in the cytosol.

The fluorescence of the Ca^{2+} indicator in the cytosol is shown in Figure 1. The fluorescence of the indicator is measured by a photomultiplier tube. The fluorescence of the indicator is converted into an electrical signal by a photomultiplier tube. The electrical signal is amplified by a preamplifier and a power amplifier. The amplified signal is recorded on a strip chart recorder. The strip chart recorder is connected to a computer. The computer calculates the Ca^{2+} concentration in the cytosol. The Ca^{2+} concentration in the cytosol is plotted against time. The plot shows the change in Ca^{2+} concentration in the cytosol over time. The fluorescence of the indicator is shown in Figure 1. The fluorescence of the indicator is measured by a photomultiplier tube. The fluorescence of the indicator is converted into an electrical signal by a photomultiplier tube. The electrical signal is amplified by a preamplifier and a power amplifier. The amplified signal is recorded on a strip chart recorder. The strip chart recorder is connected to a computer. The computer calculates the Ca^{2+} concentration in the cytosol. The Ca^{2+} concentration in the cytosol is plotted against time. The plot shows the change in Ca^{2+} concentration in the cytosol over time.

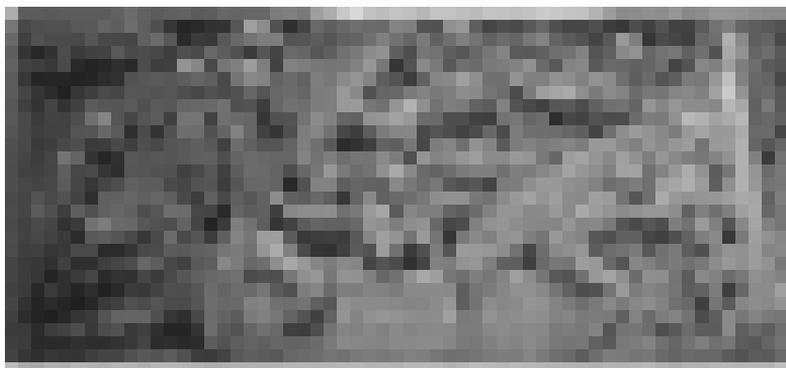


FIGURE 1. A group of people, possibly a family, in a historical setting.

The first of these is the fact that the photograph is very dark and blurry. This makes it difficult to see the details of the scene. The second is that the photograph is a black and white reproduction of a color photograph. This means that the colors are lost, and the image is reduced to shades of gray. The third is that the photograph is a reproduction of a photograph, which means that there is a loss of detail and a reduction in resolution. The fourth is that the photograph is a reproduction of a photograph, which means that there is a loss of detail and a reduction in resolution.

The fifth is that the photograph is a reproduction of a photograph, which means that there is a loss of detail and a reduction in resolution. The sixth is that the photograph is a reproduction of a photograph, which means that there is a loss of detail and a reduction in resolution. The seventh is that the photograph is a reproduction of a photograph, which means that there is a loss of detail and a reduction in resolution. The eighth is that the photograph is a reproduction of a photograph, which means that there is a loss of detail and a reduction in resolution. The ninth is that the photograph is a reproduction of a photograph, which means that there is a loss of detail and a reduction in resolution. The tenth is that the photograph is a reproduction of a photograph, which means that there is a loss of detail and a reduction in resolution.

ist schon diese auf dem Individuellen beruhende Verschiedenheit der Kunstwerke nicht wohl verträglich. Ebenso wenig aber der Charakter der bewegteren und mancher heftig erregten Szenen, das häufige Vorkommen des Nackten und die gute Beherrschung der Körperform. Wir bleiben also lieber bei der früheren Annahme und sehen in den Fassadenreliefs von Orvieto Kunstwerke, die mit Florenz, dem nunmehr um die Mitte des 14. Jahrhunderts maßgebenden Sitze der einst von Pisa ausgegangenen Skulptur, in Zusammenhang stehen. „Pisanisch“ sind sie so wenig, wie Andrea noch als reiner Pisaner aufgefaßt werden darf. Florenz ist in der plastischen Kunst an Pisas Stelle getreten. Siena ist Florenz in der Plastik nie ebenbürtig gewesen. Seine Maler werden uns im folgenden Abschnitt begegnen.



Abb. 33a. Pfeilerstatuette
vom Großen Brunnen in Perugia S. 31.



THE CHURCH OF THE HOLY SPIRIT IN THE BARRIADA DE LA UNIÓN.

3. Other public life.

Several other very good and important buildings have been built in the Barriada de la Unión since 1960.

As an urban cultural centre, the Barriada de la Unión has a number of public buildings. In 1961, the first school was built in the Barriada de la Unión and the construction of this school was financed by the State. This school was the first of its kind in the Barriada de la Unión. It was built on a plot of land which had been donated to the State by the Barriada de la Unión. The school was built in 1961 and has since been used as a school for the children of the Barriada de la Unión. It has since been used as a school for the children of the Barriada de la Unión. It has since been used as a school for the children of the Barriada de la Unión.

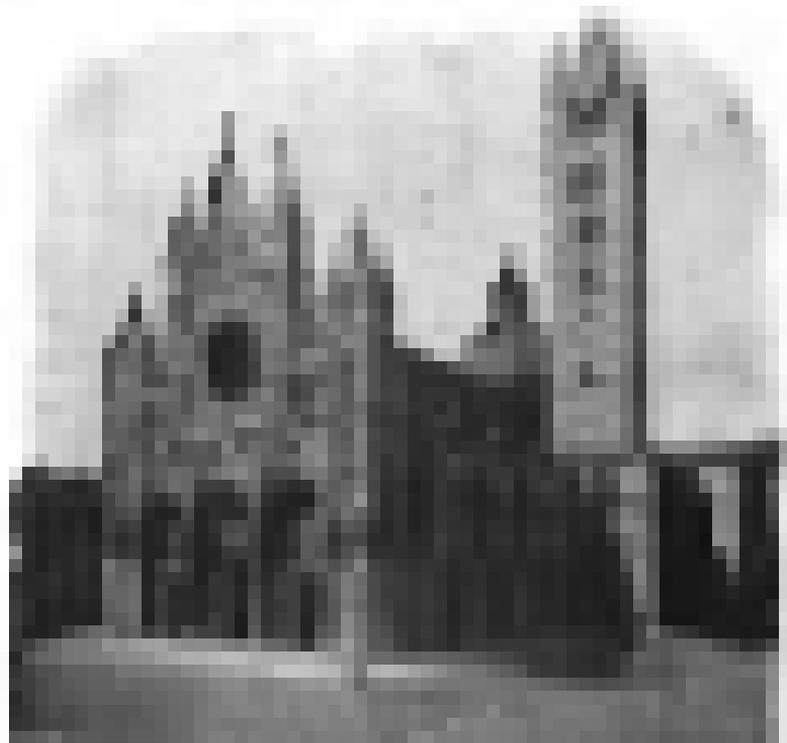
Eindruck, mit dem wie mit einem Zauber ein solcher gotischer Innenraum des Menschen Gemüt umfängt! Die Töne, die dann bisweilen erklingen — sie gehen durch die Literatur in England seit Spenser und Milton, in Deutschland vor allem durch die Romantische Schule — würden einem Italiener ziemlich unverständlich sein. Er liebt helle, weite Räume, eine gewisse, in die Breite gehende Regelmäßigkeit der Flächen, etwas buntes dazu und heiteren, wenn auch zu Gedanken anregenden Schmuck darüber verstreut. Die Gotik, die der Norden kennt, in ihrer feierlichen Herrscherstrenge konnte in Italien keinen Eingang finden. Vergleichen wir eine nordfranzösische Kathedrale mit irgend einem Prachtwerk der entwickelten italienischen Gotik, etwa den Domen von Siena oder Orvieto, so müssen wir uns ausdrücklich vergegenwärtigen, daß sie demselben Stil angehören. So verschieden voneinander erscheinen sie uns. Wenn wir uns dann aber daran erinnern, daß die italienische Gotik aus Burgund stammt (S. 40), so verstehen wir eher, wie es zu dieser Umbildung kommen konnte. Wir sehen, wie ein erster Versuch, die Bauweise in Italien einzuführen, noch vor 1200, zu keinem bleibenden Besitz geführt hatte. Im 13. Jahrhundert, als die Gotik in Toskana, Umbrien und Oberitalien neu erstand, mußte sie, um sich zu erhalten, in Italien ihre Art allmählich verändern, mehr als in Deutschland, England und selbst in Spanien. Sie fügte sich dem Sinne und dem Geschmacke des Südländers, der an sehr mannigfaltige Reize in Form und Farbe von alters her gewöhnt war. An der Stelle des nordischen Bauwerks, das die vollendete Lösung einer einzigen, gewaltigen mechanischen Aufgabe darstellen will, haben wir nun einen gefällig gestalteten Raum, der zahlreiche Einzelschönheiten beherbergt. Türen, Fenster und viele Einzelheiten sind wohl gotisch gezeichnet, aber die Zeichnung der Profile ist doch nicht die Hauptsache. Es fehlt hier das für die nordische Gotik Wichtigste: die vertikale Richtung, das Strebesystem und das streng gegliederte Gewölbe, endlich auch der mit der Kirche verbundene Turm. Demgegenüber ist in Italien das für den Eindruck Bestimmende die Überfülle der Zierformen, wobei Skulptur, Mosaik und Malerei mitwirken, und mancher Reisende, der einmal vor der reichen Fassade einer solchen Kirche stand und dann ihr Inneres betrat, mit aller der weitgedehnten, lichten, farbengeschmückten Pracht, weiß vielleicht überhaupt nicht, daß es ein gotisches Bauwerk war, was er gesehen hat.

So verschieden nun auch das, was auf diese Weise in Italien entstand, von dem ist, was wir im Norden Gotik nennen: den Italienern hat diese

Art des künstlerischen Ausdrucks zugesagt. Sonst wäre nicht den Kirchen zur Seite eine wohl noch großartigere und glänzendere, jedenfalls aber mannigfaltigere Profanarchitektur entstanden in Festungsbauten und Stadttoren, Hallen und Palästen. Die Gotik ist also auch für Italien eine historisch gewordene Erscheinung wie der romanische Stil, und sie hat, wenn wir namentlich mit an die weltlichen Gebäude denken und an ganze Städte wie Verona, Venedig, Siena, zu dem architektonischen Bilde des heutigen Italiens mehr Züge geliefert als er. Wir müssen uns darum bemühen, ihren besonderen Wert auch neben dem reicheren Leben der bald folgenden Renaissance zu verstehen.

Für den gotischen Kirchenbau in Italien fügte es sich günstig, daß die neue Richtung mit einer tiefgehenden geistigen Bewegung zusammenlief und von ihr geradezu in das öffentliche Leben eingeführt wurde. In den Anfang des 13. Jahrhunderts fällt die Stiftung der beiden ersten Bettelorden, die der verweltlichten Kirche aus den Kreisen des Volkstums neue Kraft zuführen sollten. Streitbar und gelehrt, befestigten die Dominikaner die Lehre und wurden die Verteidiger ihres gefährdeten Glaubens, die späteren Herren der Inquisition. Die beschaulicheren Brüder der Regel des heiligen Franziskus suchten in friedevoller Betrachtung die Tiefen des Lebens zu ergründen und gingen in der umgebenden Natur den Zügen nach, die vorzugsweise das menschliche Gemüt ergreifen. Ihre Visionen wurden zu Legenden, die unmittelbar zu dem Volke sprachen, und aus ihrer Mitte gingen Sänger und Dichter hervor mit neuen, volkstümlichen geistlichen Liedern. Der heilige Franz selbst liebte und pflegte die Musik, und einer seiner Nachfolger, Jacopone da Todi, ist der größte und reichste Dichter des Ordens geworden. Wie die Dominikaner die Wissenschaft vertraten, so sehen wir nun die Franziskaner eine neue kirchliche Kunst schaffen, und damit sind sie tiefer in das Volk gedrungen als jene, die an die Spitze der scholastischen Bildung traten und darum den Ungelehrten fremd bleiben mußten. Die Franziskaner ergriffen die damals zuerst für die Literatur gewonnene italienische Volkssprache, und nun entstanden neben den lateinischen Gesängen und geistlichen Spielen italienische Hymnen und Lieder, zum teil im Anschluß an lebendige weltliche Weisen, eine volkstümliche sangbare Dichtung fünfzig Jahre vor dem „neuen Stil“ Dantes und seiner unmittelbaren Vorgänger. Diesem inneren Leben sollte nun bald auch eine neue bildende Kunst den Ausdruck der ihr eigentümlichen Sprache leihen.

Denn jetzt entstanden die gotischen Kirchen der beiden Orden aus



THE UNIVERSITY OF CHICAGO CHAPEL

THE UNIVERSITY OF CHICAGO CHAPEL, designed by the architect Frank Lloyd Wright, is a masterpiece of modern Gothic architecture. It is a large, multi-towered structure with a central spire and two side spires. The building is constructed of dark stone and features a series of pointed arches and buttresses. The interior is a vast, open space with a high ceiling and a large, ornate chandelier. The chapel is a landmark of the University of Chicago and is a popular destination for students and faculty alike.

Abstract: This study examines the impact of climate change on the environment and society. The research focuses on the effects of rising temperatures and changing precipitation patterns on various ecosystems and human communities.

The study was conducted over a period of 18 months, involving data collection from various sources, including satellite imagery, ground-based observations, and interviews with local residents. The results show a significant increase in the frequency and intensity of extreme weather events, such as droughts and floods, which have led to the degradation of natural resources and the displacement of populations. The research also highlights the need for urgent action to mitigate the effects of climate change and to build resilience in vulnerable communities.

The findings of this study have important implications for policy-making and public awareness. It is essential that governments and organizations take immediate steps to reduce greenhouse gas emissions and to invest in sustainable development practices. Further research is needed to better understand the long-term impacts of climate change and to develop effective adaptation strategies.

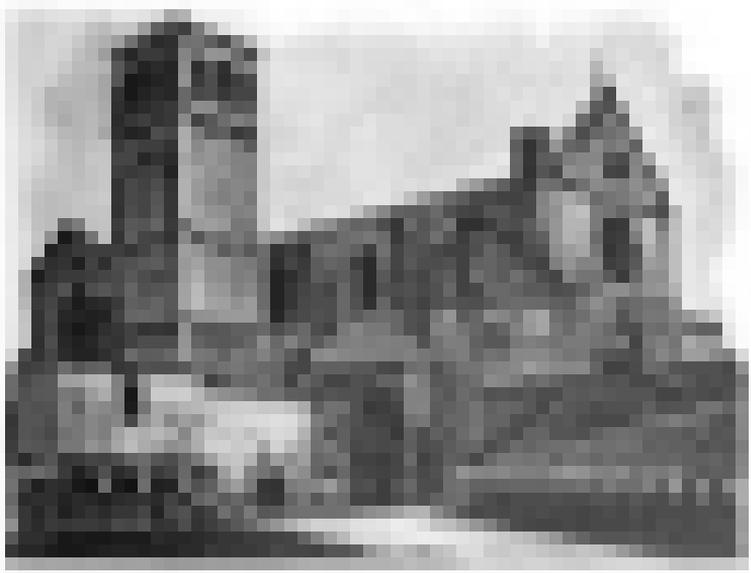


Fig. 1. Industrial facility.

die schönste gotische Kirche Italiens überhaupt. Von Siena aus ist dann vor 1285 die andere schöne gotische Stadtkirche gegründet worden, in Orvieto (Abb. 31), kleiner und einfacher, mit klarem, architektonisch geschultem Verstande konsequenter durchgeführt, die seit 1310 aufgerichtete Fassade eine Musterleistung der italienischen Hochgotik. Aber es gibt auch gotische Ordenskirchen, die hinter den Kathedralen nicht zurückstehen. So in Verona die Dominikanerkirche S. Anastasia, so vor allem die beiden großen Ordenskirchen von Florenz, wo sich schon ganz früh, seit 1221, Ordensleute niedergelassen hatten. Dort errichteten die Dominikaner seit 1278 S. Maria Novella, einen lichten, hohen, durchweg gewölbten Bau mit Kreuzgängen und Klosterräumen, und für die Franziskaner führte der Dombaumeister Arnolfo seit 1294 die zwar viel einfachere, dafür aber gewaltig ausgedehnte und mit ihrem offenen Dachstuhl über dem Mittelchiff schlicht und großartig wirkende Santa Croce auf, mit einem anliegenden weiten System von Höfen und Gängen. Beide Kirchen erhielten dann bald den Schmuck der Malerei des neuen Jahrhunderts. So haben sie für die Kunstgeschichte einen doppelten Wert. Ebenso die ganz eigentümlich auf ungleichem Boden angelegte Mutterkirche der Franziskaner zu Assisi (Abb. 36), wo sich der heilige Franz selbst begraben ließ (1226). Schon zwei Jahre darnach wurde er heilig gesprochen, und 1253 ist die Kirche geweiht worden. Damals war Giotto noch nicht geboren. Mehrere Jahrzehnte vor ihm haben andere Maler hier in der Ober- und Unterkirche gemalt und dadurch Assisi zu der Hauptstätte der älteren Wandmalerei gemacht.

An diese für unseren Gesichtspunkt wichtigsten Kirchen schließt sich noch eine Reihe anderer, in denen wohl ein größerer Anlauf genommen, das schließlich Erreichte aber doch nicht so glücklich zu Ende geführt worden ist. So die einzige gotische Kirche Rom's, die Dominikanerkirche S. Maria sopra Minerva (gegründet am Ende des 13. Jahrhunderts), die wenigstens einige beträchtliche Denkmäler der Malerei und der Skulptur bewahrt. Ferner zu Padua „il Santo“, als Grabkirche des großen Franziskanerheiligen Antonius gedacht und gleich nach seinem Tode (1231) gegründet. Etwas ganz hervorragendes sollte die Stadtkirche von Bologna, S. Petronio, werden, aber sie ist niemals zu Ende geführt worden. Außer vielen Kathedralen Oberitaliens und den gotischen Kirchen Venedigs haben wir endlich noch in dem Dom zu Mailand die prächtigste aller Tyrannenkirchen, unter Giangaleazzo Visconti 1386 begonnen und, in mannigfaltiger Pracht diese

überbietend, einen Klosterbau, das Mausoleum der Visconti, die Certosa bei Pavia seit 1396; sie gehört aber ihrer dekorativen Ausführung nach bereits der Renaissance an.

Man sieht, wieviel Italien im Zeitalter der Gotik noch zu bauen hatte, und es leuchtet ein, daß in der Umgestaltung, die hier die Gotik erfuhr, diese der Malerei, zu der wir nun übergehen, wohl eine günstigere Stätte gewähren konnte als die gotischen Kirchen Frankreichs oder Deutschlands. Aber hervorrufen konnte sie die neue Malerei darum doch nicht. Dazu war sie als Ursache nicht bedeutend genug; es mußten andere Kräfte wirken. Nun kennt die kirchliche Kunst unseres Nordens eine einfache Wandmalerei, die in großen, leicht verständlichen Zügen die Hauptgestalten unseres christlichen Glaubens und einzelne Vorgänge der Heilsgeschichte für die andacht-suchende Gemeinde darstellen will, gewissermaßen eine Bibel in Bildern für Leute, die nicht lesen können, eine zu den Einfältigen sprechende Sprache ohne Buchstaben. Weil aber doch das Meiste in dieser Kunst Zeichen oder gar Symbol war und ihr letzter Zweck die Kirchenlehre, so konnte der Teil der Darstellung, der unmittelbar auf die Sinne wirken soll, nicht zu seinem Rechte kommen, und an eine Wiedergabe der Natur, auch wenn man ihr mit den Mitteln der damaligen Kunst schon hätte nahe kommen können, war nicht zu denken. Diese bildliche Predigt der Kunst an die Unverständigen hat die Gotik auch im Norden nicht geschaffen, sie hat sie schon von der romanischen Periode überkommen und, entsprechend den Bedingungen ihrer eigenen Bauformen, eher eingeschränkt als entfaltet. Aber sie hat sie doch gehabt. Und etwas ähnliches besaßen auch die Italiener, ehe die Gotik zu ihnen kam. Sie hatten Wandmalereien in einzelnen Kirchen und vor allem viele Mosaikbilder, die von altchristlicher Zeit her ihnen vertraut waren und die später in dem fortdauernden Verkehr mit Byzanz immer neue Pflege fanden. In dunklen Hauptlinien, welche viele schimmernde Punkte streng zusammenfassen, breiten sich ernste Gestalten steif über die Bogen des Schiffs aus, oder sie sehen starr aus der Kuppel hernieder. Wenn es auch glänzt und glihert von allen den bunten Steinen, der Gesamteindruck bleibt doch feierlich und, wo die Zeit den Schimmer mit ihrem Roste überzogen hat, sogar finster. Es herrscht ferner, was mit der Technik der eingelegten Arbeit zusammenhängt, die Einzelfigur und die große Linie vor. Im Norden ergeht man sich schon eher in der Schilderung ganzer Geschichten, so unvollkommen es auch geschieht; der Ton ist dort heiterer in der Wandmalerei,

wenigstens häufig und wenn man sie mit den meisten italienischen Kirchenmosaiken vergleicht.

Lange vor dem Beginn des 13. Jahrhunderts hatte nun auch in Italien im Anschluß an die Mosaizisten eine einfache und unvollkommene Wandmalerei die Kirchen zu schmücken begonnen. Sie hält sich auf der niederen Stufe provinzieller Kunsttätigkeit und stellt sich auch äußerlich gegenüber den kostbaren Mosaiken als ein bescheidener und billiger Ersatz dar. Daneben geht die Verfertigung von Tafelbildern her; auch sie lehnt sich an die von alters her geübte Tätigkeit der Byzantiner an. In Toskana — Siena und Florenz — zeigen sich dann zuerst leise Fortschritte und Äußerungen eines neuen Lebens, ein Streben nach einer gewissen Schönheit des Ausdrucks, der wohl, wenn er einen ruhigen Zustand wiedergeben will, genügt, nicht aber Handlung oder gar zusammenhängende Erzählung bildlich schildern kann. Dann erst kommt der Genius Giottos, der in der Malerei diesen Schritt nach dem Ausdruck des wirklichen und allgemein verständlichen Lebens hin tut, und nun erscheinen uns ebenso wie den Menschen seiner Zeit die Werke seiner Vorgänger und seiner zurückgebliebenen Zeitgenossen wie vorbereitende Versuche von einem bloß noch historischen Werte.

Aber wir müssen uns, um ihn nicht herkömmlich zu verehren, sondern wirklich zu verstehen, auch die Grenzen seines Könnens geschichtlich klar zu machen versuchen. Er hat die neue Malerei, von der nun die Rede sein soll, geschaffen. Er hat die folgende Zeit, das ganze 14. Jahrhundert, bestimmt. An ihn und seine Schule schlossen sich darauf im 15. Jahrhundert die großen Maler der Frührenaissance in Toskana an. Diese großgedachten Reihen von Wandgemälden aus der Bibel und aus den Legenden der Heiligen, angetan mit dem fröhlichen, überzeugenden Leben der Zeit, bedecken den Chor und andere hervorragende Stellen des Gotteshauses und setzen sich dann weiter fort bis in die Kapellen des Umgangs oder der Seitenschiffe und in den Kreuzgang. Sie bieten dem Nordländer einen ganz ungewohnten Anblick. Ist es mehr die zu dem Gotteshause stimmende und der Andacht angepaßte Hoheit und Ruhe der Gestalten und ihr Ausdruck, was ihn anzieht, — oder ist es die Lust an der schönen bunten Welt, das Gegenteil von Weltflucht, die Freudigkeit, die aus jenem ernsten Grundton überall hervorbricht? Um die Stimmung zu unterstützen, in der man am liebsten diese ganz einzigen und nur in den italienischen Kirchen zu findenden Werke der Malerei in sich aufnimmt, ertönt dann wohl aus einer der größeren

Kapellen Orgelklang, und vielstimmiger Gesang trägt zwischen Choral und weltlichen Weisen auf- und niedersteigende Melodien durch die weiten Räume. Der heilige Franz von Assisi hat sich ja auch nicht in finsterner Trübsal von der Welt abgewandt, sondern sie als Quelle erlaubter Freude geliebt und in einem prächtigen italienischen Gesange noch in seinen letzten Lebenstagen gepriesen. So ist denn auch die religiöse Malerei Giotto's und des folgenden 15. Jahrhunderts nicht eine Kunst der Askese, die nur zur Buße ruft oder die, wie später in Spanien, einen einzigen Zug, die Devotion, immer durchklingen läßt. Sie hat an beidem teil, was im menschlichen Leben oft miteinander im Streite liegt. Betrachtung des Ewigen und Freude am Vergänglichem scheinen hier noch ungestört beisammen zu wohnen. Das 16. Jahrhundert hat diese Harmonie nicht mehr so oft ausgedrückt. Das Weltliche überwiegt. Wir haben Kirchenbilder, aber nicht mehr diese religiöse Malerei, wie sie von Giotto ausgegangen ist. Den Eindruck, welchen sie an der richtigen Stelle auf den Beobachter ausübt, hat wohl niemand treffender geschildert als Goethe in den Wahlverwandtschaften, da wo er den Architekten die Vorbereitungen zur Ausschmückung seiner Kapelle treffen läßt. Viele der jetzt bekannten Darstellungen waren damals noch übertüncht, und während seines Aufenthaltes in Italien nahm diese Richtung keineswegs vorwiegend sein Interesse in Anspruch. Aber er kannte doch Giotto, und auf giotto'sche Bilder mögen wir am liebsten die Worte der Wahlverwandtschaften beziehen. „Aus allen diesen Gestalten“, heißt es dort, „blickte nur das reinste Dasein hervor, alle mußte man, wo nicht für edel, für gut ansprechen. Heitere Sammlung, willige Anerkennung eines Ehrwürdigen über uns, stille Umgebung in Liebe und Erwartung war auf allen Gesichtern, in allen Gebärden ausgedrückt. Das Geringste, was geschah, hatte einen Zug von himmlischem Leben, und eine gottesdienstliche Handlung schien ganz jeder Natur angemessen. Nach einer solchen Region blickten wohl die meisten wie nach einem verschwundenen Zeitalter, nach einem verlorenen Paradiese hin.“

Jeder nachdenkende Mensch hat sich wohl einmal die Frage vorgelegt, durch welche Eigenschaften eines Bildes die Wirkung hervorgerufen wird, um derenwillen wir es ein religiöses Kunstwerk zu nennen pflegen. Seit Tieck und Wackenroder, zehn Jahre, ehe jene Stelle in den „Wahlverwandtschaften“ geschrieben worden ist, den religiösen Charakter eines Kunstwerks aus der frommen Gesinnung des Künstlers abgeleitet hatten (ein Gedanke, so wunderbar, daß nur zwei junge und in der Geschichte so unbekannt

Schwärmer ihn für die Lösung des Problems halten konnten), hat die Frage nicht wieder ganz geruht. Das Beste und in der Hauptsache Richtige hat darüber bald darnach schon Schnaase gesagt, dem unter allen Deutschen die Kunstgeschichte am meisten verdankt. Er wies in dem dreizehnten seiner „Niederländischen Briefe“ (1834) hin auf das außerordentlich wichtige und für den Eindruck jedes Beschauers mitbestimmende Merkmal der strengen und steifen Gruppierung, einer Art von architektonischer Gebundenheit in der Komposition eines Bildes — was im Gegensatz zu allem freien, leichten, graziösen oder übermäßig natürlichen, eine ernste und feierliche Stimmung in dem Betrachtenden hervorrust. Es ist das ein Rest von Altertümllichkeit, dessen Wirkung auf das Gemüt in der Kunstgeschichte der verschiedenen Völker sogar dazu geführt hat, einen eigenen archaischen Stil für kirchliche Kunstwerke festzuhalten und förmlich auszubilden. Alles moderne erscheint uns vertraut, das Alte dagegen überwunden, fremdartig und vielfach ehrwürdig. Also nicht die zum Ausdruck der Frömmigkeit zurechtgelegten Gesichter wecken in dem natürlich gerichteten Beschauer die Stimmung einer religiösen Ansprache! Und wiederum, wo ein Gemälde diesen religiösen Ausdruck uns zu haben scheint, da liegt dies nicht an der Frömmigkeit des Malers oder seiner ganzen Zeit, noch auch im Gegenstande selbst mit seinem Inhalte, sondern in der Richtung des Formen sinnes. Das wichtigste Ausdrucksmittel dafür ist jene gebundene Komposition und die sich von selbst einstellende Ruhe und der suchende Ernst einer sich noch entwickelnden Kunst, die von der vollen Wahrheit der Natur an vielen Stellen einen deutlich wahrnehmbaren Abstand zeigt. Auf den unbefangenen Menschen wirken diese Eigenschaften eines Bildes, welches wirklich den religiösen Charakter hat, unmittelbar. Für den Nachdenkenden beruht allein auf solchen Erwägungen die Möglichkeit, Kunstwerke vergangener Perioden, die dem Zeitgeschmacke längst entrückt sind, geschichtlich nicht nur zu verstehen, sondern auch noch zu genießen. Das ist es ja gerade, was uns die aufsteigenden Stufen in Poesie oder Kunst trotz mancher Unvollkommenheit um vieles erfreulicher macht als die unfehlbare Routine, die der Abstieg zeigt und die der oberflächlichen Betrachtung wohl als die wahre Virtuosität erscheint.

Nach solchen Erwägungen werden wir von dieser Malerei nicht mehr an Naturwahrheit und an Freiheit des Ausdrucks verlangen, was sie nicht leisten konnte und zum teil nach ihren Absichten auch nicht einmal leisten wollte. Giotto's Stil erschien den Menschen des 14. Jahrhunderts, z. B. einem Boccaccio, so sprechend und so naturwahr, daß er jede Kritik aus-

halten zu können schien. Und uns erscheinen doch wieder Giotto's Bilder als Vorstufen zu Masaccio, Filippo Lippi oder Ghirlandajo, zu den großen Gestalten der Fresken des 15. Jahrhunderts, in denen wir erst völlig eine der Danteschen Sprache ebenbürtige künstlerische Übersetzung anerkennen und die Menschen wiederfinden „mit stillen, ernsten Blicken, in ihrem Antlitz hohe Würde tragend, mit wenig Worten und mit schöner Stimme“ (Hölle 4, 112). Aber darum sollen wir doch nicht weniger deutlich empfinden, worin Giotto's Fortschritt bestand. Es waren zunächst ganze Wandflächen, die zur Verfügung standen, nicht mehr nur Tafeln von beschränktem Umfange, die bemalt werden sollten. Statt weniger Einzelfiguren auf einer Fläche konnte also eine weitausgreifende Schilderung gegeben werden, eine Darstellung verschiedener Szenen derselben Legende, mit Andeutung verschiedener Räume, wovon denn auch sofort in einer noch nicht auf Sinnestäuschung ausgehenden Weise Gebrauch gemacht wurde. Für die Farbe nahm Giotto eine eigene Technik, noch nicht das sogenannte „gute“ Fresko, den Auftrag unmittelbar auf den frischen Kalkwurf, — was erst gegen das Ende des 14. Jahrhunderts aufkommt — sondern ein gemischtes Verfahren, wobei über einem Grundton von mit Kalk und Wasser angerührter Farbe in Temperafarbe weitergemalt wurde. Aber die Technik ist doch schon flotter, der Strich leichter und flüssiger als in der früheren Tafelmalerei, und vor allem ist die Farbenwirkung lichter als in der „byzantinischen“ Manier. Es ist ein schneller, großer Wurf, nicht mehr die ängstliche Zeichnung, ganz abgesehen von der an sich viel größeren Fläche. Diese Fläche, über die der Künstler verfügt, wird nun sofort zu einem Mittel, wodurch er die Gedanken des Betrachtenden leitet, noch nicht malerisch durch perspektivische Anordnung der Räume, wohl aber durch allerlei Andeutungen, die seine Phantasie dafür nehmen soll. Die Gestalten treten uns näher oder ferner. Wir sehen in bestimmte, geschlossene Räume. In der Landschaft wird schon ein gewisses Naturgefühl hie und da erreicht mit wenigen, sparsam verwendeten Gegenständen: Gebäuden, die eine Stadt, Bäumen, die den Wald und einzelnen Steinen oder Felsen, die gebirgige Gegend bedeuten sollen. Der Betrachtende weiß, in welcher Umgebung er sich die handelnden Menschen zu denken hat. Diese selbst sind wieder einzeln oder sparsam zu mehreren nebeneinander in den Raum gesetzt. Die großen Versammlungen der Zuschauenden, wie sie auf den Fresken des 15. Jahrhunderts erscheinen, treffen wir noch nicht an. Die wenigen Figuren treten gewöhnlich nicht ganz nahe aneinander, so daß sich die Umrisse selten überschneiden. Aber die Menschen zeigen Leben

und Handeln, es geht etwas vor, und nicht nur die Bewegungen, auch die Gesichter nehmen an der Handlung teil. Giotto's Profile sind scharf und keineswegs immer schön. Der Gesichtsausdruck auf den Bildern, die man Cimabue zuschreibt, und bei dem gleichzeitigen Duccio aus Siena, einem Maler von hohem Schönheitsgefühl, ist anmutiger. Ihre Gestalten haben manchmal etwas holdseliges, was über ihre Andachtbilder eine lyrische Stimmung ausbreitet. Bei Giotto herrscht dramatisches Leben. Nicht die Einzelfiguren mit ihrem Ausdrucke sind ihm die Hauptsache, sondern der Zusammenhang, der sie zu einer Geschichte verbindet. In der Charakteristik des Einzelnen ist man noch mit wenigem zufrieden. Was Giotto's Zeitgenossen als volle Wahrheit des Lebens nahmen und bewunderten, sind oft nur Andeutungen dafür, wie wenn eine sich entwickelnde Sprache tastend sich ihre Ausdrücke schafft. Sie wirken überzeugend, denn sie ruhen auf ernstem Bemühen, alles ist frisch, jung und natürlich und kommt einem offenen Sinne neu entgegen, dem schon dieses Wenige und Unvollkommene einer ungewohnten Bildersprache groß und viel dünkt.

Giotto (Ambrogiotto) di Bondone wurde wahrscheinlich 1266 geboren. Als Bauernknabe war er dann aus seinem Dorfe nach Florenz gekommen, wo Benvenuto di Pepo, mit seinem Malernamen Cimabue genannt,*) prächtige, steife Andachtbilder: Madonnen, Engel und Heiligen-
gruppen auf Tafeln mit Goldgrund malte, in „griechischer Manier“, wie später Giotto's Schüler sagten, das sollte heißen: noch etwas ähnlich den Mosaiken und den byzantinischen Bildern, und ihnen vielleicht für manche Menschen zum Verwechseln ähnlich, nachdem ihr großer Meister einen neuen Stil geschaffen hatte, der nun volkstümlich geworden war und sich mit Stolz italienisch oder lateinisch (das sollte heißen: altrömisch) nannte. Dreihundert Jahre später erzählte dann Vasari, schon Cimabue hätte die griechische Manier verlassen und die neue Richtung angebahnt. Und da man schon früher den wirklichen Erneuerer der Malerei, Giotto, ihm zum Schüler gegeben hatte, so erfreute man sich nunmehr einer Kunstgeschichte, die, zum

*) Die Italiener, namentlich von bürgerlicher Abstammung, werden noch auf lange Zeit hinaus, anstatt mit einem Familiennamen, bezeichnet durch den mit ihrem Personennamen im Genitiv verbundenen Vatersnamen. Dazu kommt vielfach, vor allem bei Künstlern, ein Spitzname. Ein solcher ist natürlich Cimabue (Stierschädel). Er hieß nicht Giovanni, wie Vasari ihn nennt, sondern, wie wir jetzt aus einer Urkunde von 1302 wissen, Cenni (Venci? d. i. volkstümlich Benvenuto) di Pepo, dictus Cimabue.

the program. The program is designed to be a comprehensive, integrated, and sequential program that prepares students for the challenges of the 21st century. The program is designed to be a comprehensive, integrated, and sequential program that prepares students for the challenges of the 21st century.

The program is designed to be a comprehensive, integrated, and sequential program that prepares students for the challenges of the 21st century. The program is designed to be a comprehensive, integrated, and sequential program that prepares students for the challenges of the 21st century. The program is designed to be a comprehensive, integrated, and sequential program that prepares students for the challenges of the 21st century. The program is designed to be a comprehensive, integrated, and sequential program that prepares students for the challenges of the 21st century.

The program is designed to be a comprehensive, integrated, and sequential program that prepares students for the challenges of the 21st century. The program is designed to be a comprehensive, integrated, and sequential program that prepares students for the challenges of the 21st century. The program is designed to be a comprehensive, integrated, and sequential program that prepares students for the challenges of the 21st century.

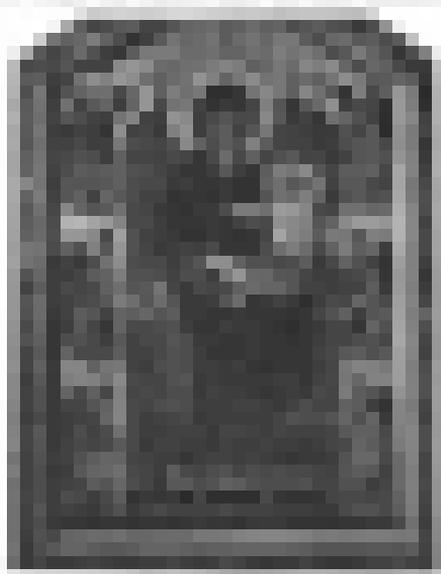


Figure 1: A dark, rectangular image, possibly a book cover or a photograph of a document, with a lighter border.

The program is designed to be a comprehensive, integrated, and sequential program that prepares students for the challenges of the 21st century. The program is designed to be a comprehensive, integrated, and sequential program that prepares students for the challenges of the 21st century. The program is designed to be a comprehensive, integrated, and sequential program that prepares students for the challenges of the 21st century.

Einzige, was wir über sein Verhältnis zu Cimabue wirklich wissen, lehrt uns das berühmte Zeugnis Dantes (Fegefeuer 11, 95), wonach der jüngere den einst gefeierten schon damals, also am Beginn des 14. Jahrhunderts, mit seinem neuen italienischen Stil völlig verdrängt hatte. Und wenn dennoch Giotto sein Schüler gewesen sein sollte, er hätte das Beste von ihm doch nicht lernen können. Wir haben früher, wo wir Giotto als Architekten und als Bildhauer kennen lernten, gesehen, wer sein Lehrmeister war, wenn ein einzelner Name genannt werden soll.

Von Giovanni Pisano und an seinen Werken konnte Giotto vor allem den dramatischen Zug lernen, den Ausdruck des Affekts, den vor ihm die Malerei nicht hatte. In dem Zeitgenössischen, dem Porträt und der Tracht, konnte er schon etwas weiter gehen als der Bildhauer Giovanni, der bei dem idealeren Charakter seiner Kunstgattung noch etwas tiefer in dem Typus älterer, namentlich auch antiker Vorbilder befangen blieb.*) Giotto ist deswegen realistischer als er. Seine Gestalten erscheinen uns weniger allgemein, mehr als wirkliche Italiener. Die Tracht ist im ganzen noch die des Altertums, aber die Frauen sind doch schon vielfach nach italienischer Sitte gekleidet. Andrea Pisano folgte wieder dem Giotto. Er hat, wie wir gesehen haben, dessen malerische Auffassung in den Stil seiner Reliefs übertragen, Ausdruck und Komposition von ihm angenommen und ihn in beidem an Schönheit übertroffen. Im zeitgenössischen Kostüm geht er wieder etwas weiter. So langsam werden in der Geschichte die Schritte getan, welche die Kunst zu dem Ausdruck einer Natürlichkeit führen, die uns heute selbstverständlich ist. Die Zeitgenossen vermiften darin nichts. Im Gegenteil, jeder kleine Fortschritt nötigte ihnen Bewunderung ab. Denn nicht von dem Aufachten auf die wirkliche Natur geht die Kunstübung aus, sondern sie erwächst allmählich in typischen Darstellungsweisen. Große Talente kommen plötzlich. Aber auch bei den entscheidenden Wendungen fehlt es nicht an Nachdenken, an Studium und Theorie, was alles uns dann wieder an die älteren Stufen erinnert, auf denen die Späteren weiter gehen. So hatte Giotto zunächst die Pisaner vor sich. Auch sie erzählten in ihren Reliefs, wie er in seinen Bildern, während die Maler bis auf ihn die Gegenstände ihrer Kunst in ruhiger Schaustellung gewissermaßen nur gezeigt hatten.

Die Übertragung der neuen Ausdrucksweise in das Malerische war

*) Selbstverständlich nur Giotto gegenüber, während er im Vergleich mit seinem Vater Niccolò vielmehr persönlich und modern genannt werden mußte. Das Vergleichen gibt leicht schiefe Bilder, wenn man sich nicht weit genug umsieht.

also Giotto's persönliche Aufgabe. Seine Schüler und Enkel Schüler sind dann noch etwas weiter gegangen, aber keiner so weit, daß wir nicht noch jetzt die gemeinsamen Züge durch einen hundertjährigen Schulzusammenhang hindurchfühlen könnten. Die Giotto'sten allesamt sind deutlich geschieden von Masaccio und den folgenden Malern der Frührenaissance, obwohl die letzten von ihnen zeitlich noch mit diesen, um 1420, zusammentreffen, und auch ohne ihre Lebenszeiten zu kennen, würden wir empfinden: sie gehören einer anderen Welt an. Der Sprachgebrauch nennt sie „Gotiker“, ein Ausdruck, über dessen Sinn wir uns bereits verständigt haben (S. 39). Was Giotto mit seiner Schule technisch verband, und wie die Schüler den gemeinsamen Kunstbesitz in der Theorie weitergeführt haben, darin gewährt uns einen hübschen Einblick der Malertraktat, den einer der letzten Ausläufer der Schule, Cennini, um 1417 verfaßt hat. Den Bestandteilen der Natur, z. B. den Gegenständen einer Landschaft, werden die ihnen zukommenden Farben, jede in drei Tönen, zugewiesen. Für die Form werden Einzelmodelle vorgeschrieben: Steine, aus denen man Felsen komponieren soll, auch Tiere. Für den Menschen aber wird ein Normalmaß zugrunde gelegt. Wir sehen hier, was uns das Nächstliegende scheint, die Natur im ganzen und unmittelbar, wird nicht aufgesucht und nachgeahmt. Vielmehr wird aus ihren Einzelheiten ein Schema genommen, welches dann der Künstler nach dem Stil seiner Schullehre für sich im einzelnen weiterbildet. So wenig also wie die Form der Zeichnung und die Komposition, will uns auch die Farbe durch den Schein voller Wirklichkeit täuschen. Der Schritt zur Natur in den Einzelheiten, das, was wir heute Realismus nennen, ist in Giotto's Malerei nicht das Entscheidende, sondern die Erfassung eines Sinnes und die Hervorhebung des Charakteristischen in der Erzählung. Diese Wandgemälde wurden nun die künstlerische Predigt für die Zeitgenossen, und darum berühren sie sich mit den Zeugnissen der Literatur und reden die Sprache ihres Zeitalters; sie sind wirklich geschichtlich. Die Gedanken an das Jenseits und an das Verhältnis des Menschen zu seiner irdischen Hüterin, der Kirche, mit ihren Glaubenssätzen und heiligen Geschichten beschäftigten aber damals die Menschen, sobald sie sich zu irgendwelchem tieferen Nachdenken überhaupt einmal sammelten, weit mehr als heutzutage. Die Philosophie sollte die Magd der Theologie sein, hatte einst Pietro Damiani gesagt, noch ehe sein Freund Hildebrand als Gregor VII. den Thron bestieg, und seit damals erinnerte sich noch lange Zeit alle weltliche Wissenschaft dieser Vorschrift. So mußte die Malerei sowohl nach ihren Gegenständen,

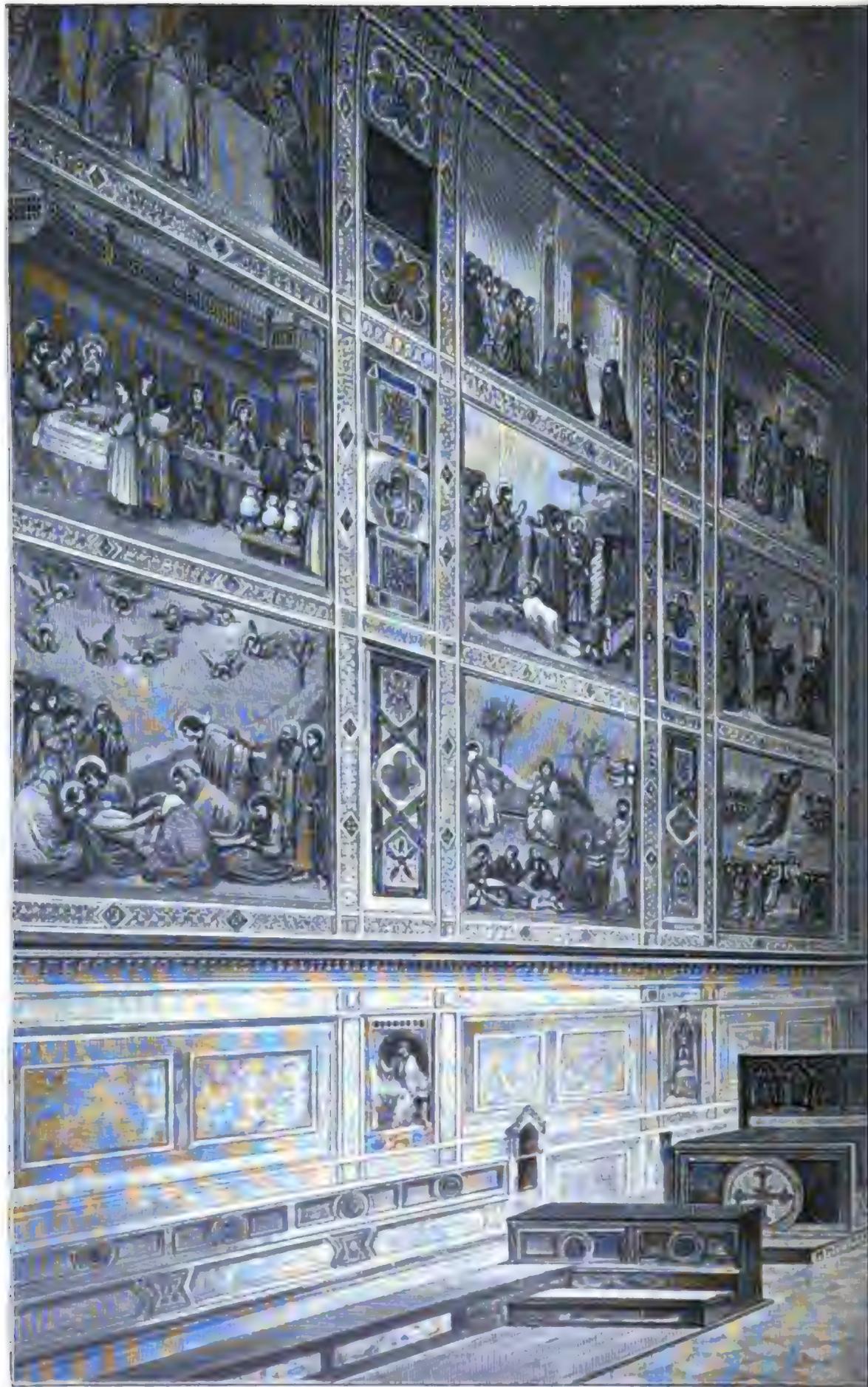


Abb. 38. Die Kapelle der Madonna



Arena in Padua mit Giotto's Fresken.

als nach ihrer Absicht religiös sein. Das Leben der Welt und die Freude daran treten, wie wir sahen, hervor, aber sie sondern sich noch nicht zu einer selbständigen Gattung ab. Rein profane Bilder — außer dem Porträt — oder Genredarstellungen sind äußerst selten.

Bei dem Betrachten von Bildern aus Giottos Kreise verliert man leicht unter den vielen wiederkehrenden Zügen, die die Kunstgenossen untereinander verbinden, das Individuelle aus dem Auge, wodurch der Meister groß war, und wodurch seine Schule erst zu dem geworden ist, was wir nun sehen. Wir stellen darum Giottos eigene Werke, soweit sie grundlegend für die Erkenntnis seiner Absichten sind, in einer Übersicht zusammen.*)

Als Giotto die kleine Madonnenkirche in Padua für Enrico Scrovegni ausmalte, war er etwa vierzig Jahre alt (Abb. 38). Er gibt hier in diesen 37 Bildern mäßigen Umfanges aus dem Marienleben und der Geschichte Christi schon alles für den neuen Stil wesentliche. Damit waren

*) 1. Padua, Kapelle der Madonna dell' Arena. An beiden Seiten der Langwand in je drei Reihen Szenen aus dem Leben Mariä und Christi, dazu vier Szenen an der Wand vor dem Chor, zusammen 37 Bilder. Darunter rechts vom Eingang grau in grau die allegorischen Gestalten von sieben Tugenden, ihnen gegenüber links sieben Laster. An der Eingangswand, weniger bedeutend, „Jüngstes Gericht“; über der Eingangswand Christus mit Engeln, geringe Schülerarbeit. Der 1303 vollendete Bau wurde 1305 geweiht. Die Fresken werden 1306 fertig gewesen sein. (Abbildung nach S. 70).

2. Rom, Sakristei der Peterkirche. Dreiteiliges Altarwerk in Tempera: Christus thronend von Engeln umgeben zwischen den Martyrien des Petrus und Paulus, auf den Rückseiten Petrus auf dem Thron zwischen je zwei anderen Aposteln. Die Tafeln der Predella von Gehilfenhand. Für den Kardinal Stefaneschi 1298.

3. Assisi, S. Francesco, Oberkirche. An beiden Seiten des Langschiffs — untere Reihe — 28 Bilder aus dem Leben des heiligen Franz. Wahrscheinlich früher als Nr. 2.

4. Ebenda, Unterkirche. In den Gewölblappen vier Allegorien auf das Leben des heiligen Franz; im Querschiff neun Szenen aus der Geschichte Christi (diese von einem Nachfolger). Später als Nr. 3 und 1.

5. Florenz, S. Croce, Capp. Vardi. An den beiden Seitenwänden je drei Szenen aus dem Leben des h. Franz. An der Fensterwand vier einzelne Heilige. Nach 1317.

6. Ebenda, Capp. Peruzzi. Links drei Szenen aus der Geschichte des Täufers, rechts ebenso viele aus der des Evangelisten Johannes. Nach Nr. 5.

diese beiden Kreise biblischer und legendarischer Überlieferung in die Kunst eingeführt, in zum teil vorbildlichen Formen für die Späteren. Die einzelnen Stationen der Erzählung waren lange vor ihm festgelegt worden, und die Grundzüge der einzelnen Darstellungen waren ebenfalls, z. B. in den Anweisungen eines alten Malerbuchs vom Berge Athos, gegeben. Was



Abb. 39. Beweinung Christi, von Giotto. Padua, Arena.

Giotto hinzutat, waren die Charakteristik seiner Sprache und die vielen kleinen Züge des wirklichen Lebens. Wenige Figuren in knapp skizzierter Umgebung treten in eine lebhafteste und nach ihrem geschichtlichen Inhalte sofort verständliche Beziehung. Bezeichnend für Giotto ist immer das Spiel der Hände. Sie sind nie ruhig, sondern immer mit Träger des Ausdrucks: „Auferweckung des Lazarus“, oder „Judas empfängt den Sündenlohn“.

So auch bei der „Kreuzigung“, wo die Engel händeringend als „göttliche Vögel“ durch die Luft fliegen. Fast komisch gesteigert ist das bei der „Pietà“: die kleinen Gestalten schweben über den aufs höchste erregten Personen, rauhen ihr Haar und verhüllen oder zerkrachen ihr Angesicht (Abb. 39). Mit den dramatisch bewegten Szenen wechseln ruhige Bilder von ganz intimer, idyllischer Stimmung: „Joachim“, wie er zu den Hirten in der Wüste kommt, eine Reihe Schafe*) hat ihren Stall verlassen und zieht ihm entgegen, die „Anbetung der Könige“, wobei Joseph nahe bei Maria in gleicher Höhe auf einer Bank unter dem Hüttdach sitzt, oder die „Flucht nach Ägypten“, wo die hinter dem Esel gehenden Engel sich lebhaft mit den Händen unterhalten. Die Gestalt der Magdalena auf dem „Noli me tangere“ (Abb. 40) hat etwas ergreifendes: die ganze Charakteristik ist in ihre und Christi Hände gelegt. Neben der Weichheit und Anmut eines Sienesen haben wir die volle Deutlichkeit des Vorgangs, durch die Gebärdensprache der Hauptpersonen. Ebenso findet der aufmerksame Sinn auch auf dem Gebiete des rein Malerischen manche anspruchlos wirkende Überraschung. Aber auf malerische Illusion hat es Giotto noch nicht abgesehen. Es ist bei ihm alles schlichte, objektive Erzählung. — Daß die schon so oft erzählten heiligen Geschichten hier dem Betrachter menschlich näher treten als bisher, das geschieht nicht bloß durch die aus dem Leben genommenen Züge der Charakteristik, die dem Künstler als äußere Mittel zu Gebote standen, sondern es ist ebenso sehr die Folge einer innerlichen Vertiefung, mit der man im Kreise der Franziskaner die überlieferten heiligen Vorgänge noch einmal in Betrachtungen und Visionen gewissermaßen zu erleben suchte. Und solche Erlebnisse erst kürzlich verstorbener Heiliger stellte die Kunst nun auch direkt dar. So berührte sich neues mit längst vergangenem, und beides erfreute sich der gleicherweise lebendigen Vergegenwärtigung.

Von diesem festen Punkt im Leben Giottos aus und seinen klaren Eindrücken begeben wir uns nun in ein Gewirre von Meinungen und unzulänglichen Nachrichten. Giotto hat kein festhaftes Leben geführt. Er ist in den Angelegenheiten seiner Kunst viel gereist und innerhalb seines Vaterlandes von Padua bis nach Neapel gekommen. Um meisten liegt uns daran zu wissen, wann und wie oft er in Assisi und in Rom war. Assisi ist nächst Padua die wichtigste Stätte seines Wirkens, und in Rom gewinnt er

*) Dieses Tier finden wir oft bei Giotto, er soll ja Hirte gewesen sein, und wir erinnern uns dabei an eine berühmte Schilderung seines Freundes Dante voll wunderbarer Naturbeobachtung (Segefeuer, 3,79).

aus der antiken und frühchristlichen Architektur, aus den dekorativen Werken der Kosmaten und den Mosaiken Eindrücke, die auf seine eigene Kunst bald tiefer einwirken, bald mehr äußerlich reflektieren.*) Aber die Chronologie dieser Aufenthalte ist unheilbar zerstört, und unser Gefühl für den früheren oder späteren Stil seiner Fresken ein unsicherer Wegweiser.



Abb. 40. Christus als Auferstandener (Noli me tangere), von Giotto. Padua, Arena.

Zusammen mit einem römischen Mosaikisten mußte er 1298 für den Kardinal Stefaneschi in der Vorhalle der Peterskirche ein Mosaikbild der

*) Man versucht jetzt, Giotto's Kunst aus Rom abzuleiten. Nach unserer Überzeugung ist das Beste an ihr florentinisch, und Giotto brachte mehr nach Rom, als er von dort empfing. Lange nach seinem Tode, als Papst Urban V. 1367 von Avignon zurückkehrte, sehen wir noch einmal die giotteske Kunst aus Florenz in Rom ihren Einzug halten, den sogenannten Giotto's, Giovanni da Milano, dessen Schüler Agnolo Gaddi u. s. w., die alle 1369 im Vatikan arbeiten. Rom bleibt eben rezeptiv bis auf die Zeiten der Hochrenaissance.



Abb. 41. Das Wunder des Mantels, von Giotto.

Abb. 42. Die Predigt an die Vögel, von Giotto.
Assisi, Oberkirche.

Navicella herstellen, des Apostelschiffs mit den auf den Meereswogen wandelnden Christus und Petrus, das noch heute, wenn auch ganz und gar erneuert, daselbst zu sehen ist, und gleich darauf entstand im Auftrage desselben Gönners ein für den Hochaltar bestimmtes, gotisches Triptychon in Tempera, das sich jetzt in der Sakristei befindet. Andere Arbeiten sind verschwunden. Giotto war damals schon ein Künstler von Ruf. Er blieb bis 1300 in der ewigen Stadt. Wann er kam, ist ungewiß, nach einer Annahme schon 1290; er könnte aber vordem schon einmal dort gewesen sein, als junger Mensch mit seinem Lehrer Cimabue. Nach Assisi soll ihn der Ordensgeneral de Muro gerufen haben, wenn auf diese Nachricht Vasaris Verlaß ist; das müßte zwischen 1296 und 1304 gewesen sein, und zwar wegen jener in Rom verbrachten Jahre nach 1300. Weil aber die Giotto zugeschriebenen Fresken in Assisi so verschiedenartig sind, daß sie unmöglich in einem Zuge gemalt sein können, so rechnet die neuere Forschung auch noch mit einem späteren, nicht überlieferten Aufenthalte Giottos daselbst, und teilweise außerdem noch mit einem früheren. Wir gehen diesen Wanderungen nicht nach und sehen lieber zu, was uns die Bilder sagen.

Zweimal hat Giotto in Assisi Geschichten aus dem Leben des heiligen Franz gemalt, zuerst in der Oberkirche ganz früh, vielleicht noch

im 13. Jahrhundert. Die 28 Bilder dieser Reihe zeigen keinen einheitlichen Stil, und sie haben auf die einzelnen Betrachter sehr verschieden gewirkt. Die meisten finden einen Fortschritt in der zweiten Hälfte, andere haben dem Giotto nur die allerletzten zuschreiben wollen, aber wer sollte denn diesem jungen Meiden, den wir deutlich durchfühlen, seinen Zyklus angefangen haben? Und nun zeigen gerade manche von den früheren die sonst dem



Abb. 43. Geburt Christi, von Giotto. Padua, Arena.

Giotto eigene, lebhaft sprechende oder genrehafte Art, so z. B. Christus, der dem in tiefen Schlaf gesunkenen Franz im Traum einen vierstöckigen gotischen Palast zeigt, oder die zwei Kinder, die ihren Spott über den Heiligen mit Mühe zurückhalten, oder der Bauer, der sich an die eben aus dem Boden hervorbrechende Quelle gelegt hat und begierig daraus trinkt (Abb. 41), oder die Predigt an die Vögel (Abb. 42). — So bliebe also doch schlimmstenfalls er der Erfinder aller dieser reizenden Sachen nach ihren Motiven, und für die Ausführung könnte er dann sogar selbst sich noch einen Gehilfen ge-

nommen haben. Wüßten wir nur, wie alt er damals war! Wir meinen hier den Eindruck eines sehr frühen Werkes zu haben und etwas von der Frische einer Erstlingsarbeit zu fühlen. Aber die Architektur verrät schon Erinnerungen an Rom. Und nach dem Stefaneschialtar können wir doch diese Fresken kaum noch begreifen, denn da war Giotto bereits ein mittlerer Dreißiger und ein weit berühmter Mann. Darum möchte man sie sich gern einige Zeit vor 1296 entstanden denken, was dann wieder einen noch früheren, ersten Aufenthalt Giottos in Rom voraussetzt.

Der zweite Franziskuszyklus besteht aus vier allegorischen Darstellungen zur Verherrlichung des Ordens in den vier Kappen des Kreuzgewölbes über dem Hochaltar der Unterkirche. Sie führen uns auf ein ganz neues Gebiet giottesker Ausdrucksweise. Ehe wir dem näher treten, wenden wir uns einer Reihe von historischen Bildern im Querschiff zu. Es sind acht Szenen aus der Kindheit Christi und als Schluß eine große Kreuzigung, zum Teil dieselben Gegenstände, die Giotto in Padua behandelt hat (S. 74), und von den Meisten werden sie ihm ebenfalls zugeschrieben. Während man sie aber ehemals auf die Paduaner Fresken folgen ließ (Dobbert), hat man sie neuerdings ihnen sogar voranstellen wollen. Das ist ganz unmöglich. Ihnen fehlt alle Jugendfrische, sie zeigen im Vergleich zu jenen Merkmale der Verflachung, matte Abänderungen, Züge des Alters, wie sie sich bei später Wiederholung einzustellen pflegen und wie sie wohl einem Nachahmer, aber nicht dem Meister selbst zugemutet werden können.

Die Reihe beginnt mit der „Heimsuchung“, fein und anmutig. Wer aber die knappere Szene des paduanischen Zyklus daneben hält, bekommt den Eindruck eines Urbildes oder eine Vorlage dazu. Auf der „Geburt“ in Padua (Abb. 43) nimmt Maria in einem ärmlichen Zimmer das Kind aus den Armen der Wärterin zärtlich entgegen; in Assisi sitzt sie und hält es steif vor sich in den Armen, umgeben von dem in der Kunst herkömmlichen Apparat der Wochenstube, in der das Kind zum zweitenmale erscheint und gebadet wird. Die „Anbetung der Könige“ geht in Assisi nicht so intim, wie in Padua, als ein Vorgang bei einfachen Leuten vor sich, sondern an der Fassade eines prächtigen Palastes, und das Christkind segnet den knieenden König, wie es nach altem Ritual zu sein pflegt. Die „Darstellung im Tempel“ ist, gegenüber dem mehr häuslichen Gebaren in Padua, in Assisi wiederum zeremoniöser dargestellt; die in Padua nur angedeutete romanische Architektur ist hier (wie beinahe immer in diesen

Fresken in Assisi) gotisch und ganz durchgeführt, und auch übrigens könnte der Gegensatz in der Auffassung zwischen einem Erfinder und einem Nachtreter nicht stärker ausgedrückt sein. Nicht weniger deutlich ist der Unterschied bei der „Flucht nach Ägypten“: in Padua alles sprechend lebendig (Abb. 44), in Assisi der matte Wiederhall (Abb. 45). Der „bethlehemitische Kindermord“ ist in Assisi wilder, er hat auch viel mehr Figuren, die recht gut angeordnet sind, und von allen Bildern kann es dieses am ehesten mit



Abb. 44. Die Flucht nach Ägypten, von Giotto. Padua, Arena.

der Darstellung in Padua aufnehmen. Schärfer gesehen ist aber das Tragische nur äußerlich gehäuft und nicht gesteigert. Die Szene in Padua hat doch mehr Wucht bei einer geringeren Zahl von Motiven, die Echtheit eines Originals, nach dem sich der Maler in Assisi gerichtet hat. Der umgekehrte Weg wäre hier gar nicht denkbar. Auf die selten vorkommende „Heimkehr aus Ägypten“, die in Padua fehlt, folgt der „zwölfjährige Jesus“ inmitten einer symmetrisch gelesenen Zuhörerschaft in einer dreischiffigen gotischen Kirchenhalle, höchst langweilig, wie die unlebendigen älteren Abendmahlsdarstellungen. In Padua haben wir schon durch die Gruppierung im Halb-

kreis den Eindruck eines wirklichen Beisammenseins, Menschen, die sich miteinander unterhalten, wiewohl die Köpfe meist zerstört sind. Endlich die „Kreuzigung“ gibt in ihrem oberen Teile fast ganz das Bild von Padua wieder, während die Gruppen unter dem Kreuze neu geordnet, die Personen vermehrt, insbesondere auch einige Franziskaner hinzugefügt sind. Das alles hat nun etwas von einer Schaustellung bekommen, wogegen die Paduaner Kreuzigung ein Ereignis ist, ein Vorgang mit einzelnen konzentrierten Momenten. Und das ist nun das Entscheidende, für Giotto und gegen ihn. Die glückliche Verteilung der Figuren, bei der alle für die Handlung zur



Abb. 45. Die Flucht nach Ägypten, von Giotto. Assisi, Unterkirche.

Geltung kommen und doch keine die andere formell beengt, haben wir in Padua auf jedem Bilde. Und in Assisi ist alles auseinandergezerrt und verwaschen. Wer so etwas nun noch dem Giotto zutrauen mag, für den hat er nicht gemalt!

Wir haben jetzt von Giotto's Allegorien zu reden und kehren damit zu jenen vier Deckenbildern am Hauptgewölbe der Unterkirche zu Assisi zurück. Besonderer Beliebtheit erfreut sich hier vor den anderen Bildern eines, worauf Christus als Hoherpriester dem heiligen Franz die „Armut“ vermählt, ein hageres, in zerfetztem und geflicktem Kleide inmitten eines Dornestrüpps stehendes Weib (Abb. 46). An diese Szene als Mittelgruppe schließen sich zu beiden Seiten Engel an, dann heilige und einige profane



Abb. 46. Die Vermählung des h. Franz mit der Armut, von Giotto.
Deckengemälde in der Unterkirche zu Assisi.

Figuren. Die Mittelgruppe ist in ihrer Erscheinung bedeutend, und man versteht, daß sie das „Gelübde der Armut“ versinnbildlichen soll. Aber mehr als sie wirken doch die genrehaftern Zutaten auf den Seiten: ein Jüngling, der seinen Mantel mitleidig einem zerlumpten Greise reicht; ein Geizhals, der seinen Geldbeutel gierig festhält; ein vornehmer Mann mit dem Jagdfalken auf der Hand, der die „Armut“, auf die ein Engel ihn hinweist, spöttisch betrachtet; ein Mönch, der sich unwillig abwendet von dem Schauspiel; endlich die beiden Buben unten zu den Füßen der „Armut“, der eine mit einem Stecken nach ihr schlagend, der andere mit einem Steine in der Hand, packend natürlich zum Wurfe ausholend, während sein auf die Hinterbeine zurückgelehnter Hund kläffend zu der „Armut“ emporsteht. — Haben wir nun hier noch rein künstlerisch gestaltete Bestandteile, an die sich unsere Anschauung halten kann, so zeigen zwei andere Darstellungen, die Gelübde der „Keuschheit“ und des „Gehorsams“ (Abb. 47), mechanisch aneinandergereihte Figuren, deren Bedeutung erst durch Beschriften kenntlich gemacht werden muß, und an die Stelle einer sinnfälligen Handlung schieben sich einzelne Bewegungen oder auch nur Gebärden, aus denen sich der Verstand einen Vorgang



Abb. 47. Die Allegorie des Gehorsams, von Giotto. Deckengemälde in der Unterkirche zu Assisi.

konstruieren soll, ohne doch seiner Deutung ganz sicher zu sein. Die Kunst geht hier leer aus. — Das vierte Bild, etwas derber und breiter gemalt als die übrigen, stellt den Heiligen von Engeln umgeben, auf dem Himmels-
thron dar, und hier hat sich Giotto wenigstens an eine mit den Mitteln der Kunst noch erreichbare Aufgabe halten können.

Es hat keinen großen Wert, darüber nachzudenken, ob er sich diese Bildersprache selbst erfunden habe, oder ob ihm der Gegenstand mit einem fertigen Programm gegeben worden sei, welches ihn dann der Freiheit seines Ausdruckes für das Einzelne beraubt hätte. Noch weniger braucht man nach bestimmten literarischen Einflüssen, etwa gar durch Dante selbst, zu fragen. Denn dergleichen lag damals in der Zeit und war namentlich in dem frommen Kreise, für den Giotto hier malen sollte, schon vor Dante heimisch geworden. Und dieser Zeit brauchte er nur zu folgen, wenn er ihr zuliebe hier seinen einfachen Erzählerstil aufgab. Wir werden später sehen, daß seine Schule solche Übertragungen, die sich hier doch nur an den Verstand richten, anderwärts in einer auch auf die Phantasie bedeutender wirkenden Weise vorgeführt hat. Wahrscheinlich haben wir es als ein Glück anzusehen,

daß der Meister nicht öfter Gelegenheit hatte, seine Kunst in diese kalten Schablonen zu passen. In der Madonnenkapelle zu Padua hatte er dieser Ausdrucksweise doch nur eine nebensächliche Rolle verstattet: unterhalb der heiligen Geschichten an beiden Wänden finden wir sieben Tugenden und sieben Laster grau in grau, also gemalte Plastik. Man hat über diese Frauenbilder (nur „Ungerechtigkeit“ und „Nartheit“ sind männlich) sehr verschieden geurteilt. Gezeichnet sind sie vortrefflich! Die einzelne Gestalt als Personifikation eines Begriffs, die dem Dichter geläufig ist, lassen wir uns auch in der bildenden Kunst gefallen, in ruhiger Haltung und soweit ihre Erscheinung unserem Schönheitsgefühl Genüge tut. Auch das Attribut, wenn es sich taktvoll zurückhält, als Teil der Bekleidung, als nebensächlicher Gegenstand, können wir noch deuten, allerdings auf einem Umwege des Denkens. Soll aber die Übertragung zur Handlung werden, so wird die Allegorie gewöhnlich zerstört, denn das Ergebnis ist, in die Wirklichkeit überjagt, falsch. Eine weibliche Gestalt mit dem Bügel in der Hand mag als „Mäßigung“ gelten. Hat sie sich den Saum in die Zähne gelegt, — wie bei Giotto in der Arena — so wird sie lächerlich, und doch ist das erst der Anfang zu den Allegorien der Mönchsgelübde in Assisi. Die beste unter den vierzehn Personifikationen in Padua ist der „Zähjorn“, das rasende Weib mit zurückgeworfenem Kopfe, das mit beiden Händen sich das Gewand vom Busen reißt (Abb. 48). Denn das ist einfach und (leider!) unter allen Menschen verständlich, wie es die passenden Metaphern Dantes auch sind.

Blicken wir von den verstandesmäßig gerichteten Allegorien in der Unterkirche von Assisi zurück auf die Franziskuslegenden der Oberkirche, so ist der Abstand so groß, daß zwischen ihnen ein längerer Lebensabschnitt Giotto's liegen muß, als ihn die acht Jahre des Generals de Nuro ausmachen. Wir denken uns sogar, daß die Allegorien erst geraume Zeit nach den Paduaner Fresken entstanden sind. Aber das bleibt freilich ungewiß.

Noch später und reifer, ganz abgeklärt in der Komposition sind endlich die beiden kleineren Bilderkreise der Kirche S. Croce in Florenz. Die Figuren sind größer und ausdrucksvoller, das Weibwerk,



Abb. 48. Der Zähjorn, von Giotto. Padua, Arena.



Abb. 49. Tod des h. Franz, von Giotto. Florenz, S. Croce.

Architektur und Ornament, ist mehr ausgeführt, und dazwischen ist leerer Raum gelassen, der die Gegenstände der Darstellung deutlicher hervortreten läßt. In der Cappella Bardi behandelt Giotto das Leben des Franziskus zum drittenmale; es muß nach 1317 geschehen sein, weil in diesem Jahre Ludwig von Toulouse, dessen Bild wir in derselben Kapelle finden, kanonisiert wurde. Die Farben sind größtenteils erneut. Die Formen sind die alten, und die Gestalten leben weiter. Die ergreifende Darstellung vom Tode des Heiligen (Abb. 49) hat noch anderthalb Jahrhunderte später Ghirlandajo in S. Trinità ebenso gegeben. — Die Johannesbilder der anderen Kapelle (Peruzzi) sind noch freier in den Bewegungen und mannigfaltiger in dem Ausdruck ganz verschiedener Stimmungen. Berühmt ist auf der Seite des Täufers das „Gastmahl des Herodes“ wegen seines ebenso kurzen wie deutlichen Vortrages (Abb. 50). Links von der Tafel musiziert ein junger Violinspieler in hellblauem Kleide mit gelblichen Streifen, dem ein zu Tische Sitzender seine besondere Aufmerksamkeit zuzuwenden bemüht ist. Rechts in der Tür stehen zwei Mägde, die eine zuvorderst mit über der Brust zusammengelegten Armen, die andere hat diese von hinten umfaßt und streckt ihren Kopf von dorthin über die Schulter der Genossin in die Szene hinein, beide starren auf den Musikanten oder auf das in der Schüssel an die Tafel gebrachte



Abb. 50. Gastmahl des Herodes, von Giotto. Florenz, S. Croce.

Haupt. Giotto weiß immer aus den Nebenfiguren etwas zu machen. Da bindet ihn kein Typus und keine vorge schriebene Rolle, alles ist frei geschaffenes Leben. Auf diesen Wegen macht die Kunst fortan ihre hauptsächlichsten Fortschritte. Den schmucken Violinspieler finden wir etwas später an der Baptisteriumstür des Andrea Pisano wieder (Abb. 27).

Giotto's beste Schüler halten sich, wie es in der bildenden Kunst natürlich ist, wieder an die Erzählung. Sie geben uns manchmal dieselben Geschichten und das Neue liegt dann in der Art, wie jeder sich nach seinem persönlichen Wesen zu äußern sucht. Er hat unter zahlreichen unbedeutenden auch einige würdige Nachfolger gehabt, so Taddeo Gaddi, seinen unmittelbaren Schüler, der ihm am nächsten kommt (Marienleben, Capp. Baroncelli in S. Croce) und dessen Sohn Agnolo († 1396), der weicher ist, manchmal anmutig, ebenso oft aber auch bloß süßlich, ein weiterer Schritt abwärts in das Konventionelle (S. Croce, Capp. Castellani mit Geschichten der beiden Johannes und der Heiligen Nikolaus und Antonius). Kräftiger sind seine Fresken im Chor von S. Croce mit der Legende der Auffindung



Abb. 51. Altarbild von Orcagna in der Cappella Strozzi. Florenz, S. Maria Novella.

des Kreuzes, aber die Häufung der Figuren und das Streben nach malerischem Ausdruck ersticken die Komposition, und von Giotto's klarer Festigkeit sind wir schon weit entfernt. Alle diese und noch andere Fresken daselbst sind uns nur noch in traurig zerstörten Überbleibseln erhalten. — Andere Wege als diese Geschichtsmaler, die natürlichen Erben Giotto's, geht Andrea Orcagna († 1368), den wir bereits als Bildhauer kennen gelernt haben, schon früher als Maler, namentlich im Fresko. Er ist ein Altersgenosse von Giotto's Schüler Taddeo Gaddi, aber sein Lehrer war nicht Giotto, sondern sein älterer Bruder Lionardo, als Maler wird er zuerst 1343 erwähnt, außerdem zeigt er sich in seiner auf die ruhige Existenz gerichteten Auffassung deutlich von der sienesischen Malerei beeinflusst. In der Schönheit der Linien und dem Liebreiz der Gesichter übertrifft er Giotto. Seine Gestalten sind ruhig, beschaulich; sie weisen auf Siena hin, von dessen Malerschule er beeinflusst worden ist. Sein Hauptwerk befindet sich in der Kapelle Strozzi (S. Maria Novella): drei Fresken, in der Mitte das „Jüngste Gericht“, an der Wand links das „Paradies“, rechts die „Hölle“; — dazu kommt noch ein fünfteiliges Altarbild in gotischer Bogenarchitektur mit Predellen: Christus dem Thomas von Aquino das Buch und dem Petrus die

Schlüssel reichend, mit Andreas Namen bezeichnet und datiert 1357 (Abb. 51). An den Fresken soll auch sein älterer Bruder Nardo (Leonardo) gearbeitet haben; die Überlieferung schreibt ihm noch besonders die „Hölle“ zu. Aber die Frage nach seinem Anteil ist nicht von erheblicher Bedeutung, denn das Höllenbild ist ganz übermalt und nur noch nach seinem Inhalte erhalten. Die Darstellung interessiert uns insofern als sie genau nach Dantes Beschreibung der Hölle angelegt ist. Es ist also nur eine topographische oder historische Merkwürdigkeit; als Bild kann es niemals erfreulich gewesen sein. Auf dem „Weltgericht“ und namentlich auf dem „Paradies“, die beide Andrea gehören, finden wir in langen Reihen stille Heilige mit andächtigen Gesichtern und dazwischen feine, halberwachsene Engel, einen Liebreiz und eine Linien-schönheit noch über Giotto hinaus, der ja auch dergleichen beschauliches Dasein dargestellt hat. Und das Altarbild ist ganz steife Zeremonie ohne individuelle Gesichter. Es ist merkwürdig, wie der temperamentvoll bewegte Bildhauer Orcagna als Maler so still und zahm wird. Akademisch sagt man heute, wo man scharf mit ihm ins Gericht geht. Der wahre Fortsetzer von Giotto ist er nicht, das steht außer Frage. Aber das Schweigende und Feierliche des Andachtbildes und dazu eine gewisse äußerliche Pracht waren doch jener Zeit neben den lebendigen großen Historien der Giottesken ein Bedürfnis, und unmittelbar nach Vollendung dieses Werkes trugen ihm die Ricci die Bemalung der Chorkapelle hinter dem Hochaltar auf, die am Ende des nächsten Jahrhunderts von den glänzenderen Fresken Ghirlandajos überdeckt wurde. Übrigens war er auch im Tafelbild ein sorgsamer, feiner Maler. Dies Urteil der anspruchsvollen Florentiner soll uns doch zu denken geben.

Endlich kommt noch ein Routinier, aber ein vollendeter, Spinello Aretino, der vor dem Verfall der Schule alle ihre Mittel noch einmal sammelt und mit leichter Hand wieder verstreut. Er malt Historien wie Giotto, wir begegnen ihm vielerwärts. Gehalten im Vortrag und reich an anmutigen Motiven ist die „Legende der h. Katharina“ in dem Kirchlein von Antella bei Florenz, noch vor 1385. Dann folgt das „Leben des h. Benedikt“, sechzehn Bilder in der Sakristei von S. Miniato, noch im Zustande der gänzlichen Übermalung interessant. Das ist Giotto's Erzählungsweise, nur mit starken Übertreibungen bis zur Grimasse (Abb. 52). Endlich „Geschichten des Kaisers Barbarossa und des Papstes Alexander III.“ im Stadtpalast zu Siena. Neu ist hier das Zeitgeschichtliche, in selbständiger Form in die Kunst eingeführt und für sich novellistisch wirkend, eine

Vorahnung von Pinturicchio. Die zuletzt genannten Historien fallen schon in den Anfang des 15. Jahrhunderts, in Spinello's letzte Lebensjahre († 1410). Er hat sich hier in Siena an eine besondere Richtung der daselbst heimischen Schule angeschlossen und auf seine Weise „politische Malerei“ gegeben. Beinahe ein Jahrhundert ist verflossen seit Giotto's Tode, und Spinello's Kunst hat sich namentlich in den Sachen, die sie behandelt, weit von Giotto entfernt. Andere Maler halten sich auch jetzt noch der Art des Meisters wesentlich näher. Man lernt sie in ihren Fresken sämtlich schon in dem einen Florenz kennen und vorzüglich in den beiden großen Ordenskirchen S. Croce und S. Maria Novella.

Außerdem haben wir von ihnen zahlreiche Tafelbilder, zum teil noch auf den Altären, für die sie bestimmt waren, meistens aber in den großen öffentlichen Sammlungen. Sie sind indessen für die Schule lange nicht so charakteristisch wie die Fresken. Jedenfalls kann man sich nur an das Allerbeste halten, wie z. B. für Giotto selbst an die Tafeln des Altarwerks in der Sakristei der Peterskirche, neben denen andere Tafelbilder wenig in Betracht kommen. Sogar die große Madonna mit Engeln in der Akademie hat neben derjenigen Cimabue's kaum noch eine Berechtigung. Die Tafelbilder verlieren für das Auge des heutigen Betrachters, weil er sie mit den entsprechenden Bildern der Frührenaissance vergleicht, während den Fresken Giotto's und seiner Schule diese Konkurrenz nicht schadet. Denn vor ihnen hat man immer den Eindruck, daß es sich um etwas originelles handelt. Sind die Tafelbilder bloße Andachtbilder ohne Handlung mit Madonnen und Heiligen, so sind sie innerhalb ihrer Umrahmung und bei dem starken Hervortreten derartiger ornamentaler Zutaten insofern besonders charakteristisch, als wir das Gotische der Schule noch mehr empfinden als in den Fresken. Wenn es aber abgekürzte biblisch-geschichtliche Darstellungen sind, so geben solche kleine Historien zwar eher noch etwas von dem großen Stil der Schule, aber die Schilderung kann sich doch nicht so frei im Raume entfalten wie an der Wand. Das Fresko ist die eigentliche Sprache von Giotto's Kunst.

In den hundert Jahren, seit Giotto auf seiner Höhe stand, bis zu dem Ende seiner bedeutenderen Nachfolger hatte sich die Welt geändert. Bald begann ja die Frührenaissance. Und in der Malerei gingen schon lange nicht mehr alle Richtungen wie in einer geraden Linie von ihm aus. Er selbst hatte neben dem, was er aus der Tiefe seines Geistes gab, auch fremde

Einflüsse weiter geleitet. Und viele wieder von denen, die er beeinflusste, nahmen daneben Anregungen auf, die sich inzwischen unabhängig von ihm ausgestalteten. Die Aufgaben vervielfältigten sich. Wir sehen schon an Giotto selbst, daß man nicht bei der einfachen Erzählung stehen blieb. Abgesehen von den Allegorien, oder wie man sonst das nennen mag, was eigent-



Abb. 52. König Totila vor dem h. Benedikt, von Spinello Aretino. Florenz, S. Miniato.

lich mit sinnlichen Mitteln nicht darstellbar ist, lagen schon von vornherein in vielen biblischen oder religiösen Darstellungen wesentliche Momente des Überfinnlichen. In den Grundzügen war dergleichen schon am Schluß der Passionsreihe in der Auferstehung und der Himmelfahrt des Herrn gegeben. Es fand seine Erweiterung in Marias Himmelfahrt und in den Visionen und Wundern der einzelnen Heiligen. Denken wir jetzt an Himmel und Hölle, an Weltgericht und Paradies, an Tugend und Laster und alle die

Vertreter des weltlichen und himmlischen Lebens, so begeben wir uns auf das weite Gebiet einer wirklichen Gedankenmalerei, welches von den natürlichen Pfaden schlichter Giottoscher Erzählungsweise aus erst auf einigen Umwegen erreicht werden konnte. In ihrem ergreifenden Ernst und ihrer kühnen Absicht bei mancher äußeren, in die Sinne fallenden Unvollkommenheit haben viele dieser Bilder, so vor allem die im Camposanto zu Pisa, von jeher eine große Wirkung auf die Menschen ausgeübt, und mit ihnen vorzugsweise hat die landläufige Vorstellung den Namen Giottos verbunden, wenn sie sich an die geheimnisvollen Tiefen seiner Kunst erinnern wollte. Aber diese Richtung ist in Wirklichkeit erst nach Giottos Tode eingetreten, und die meisten Darstellungen dieser Art gehören schon der zweiten Hälfte des von uns betrachteten Zeitraums, also den Jahren seit etwa 1350, an. Auch kamen wohl noch die äußeren Formen, nicht aber mehr die gedanklichen Anregungen zu diesen Bildern den Künstlern von Giotto selber, sondern sie kamen direkt aus den Stimmungen und aus der Literatur des ganzen Zeitalters.

Alle die Fresken, die man unter dem Namen der Giottoschen Schule zusammenzufassen pflegt, hatten im Laufe der Jahrhunderte unter den Unbilden der Elemente und durch menschliche Nachlässigkeit oder absichtliche Zerstörung oder Übermalung mehr oder weniger gelitten. Im vorigen Jahrhundert, besonders seit den sechziger Jahren, begann man an ihrer Aufdeckung und Wiederherstellung eifrig zu arbeiten. Das Interesse an diesen alten Wandgemälden traf zusammen mit dem aufs neue geweckten Sinn für die lange und zum Teil vollständig vergessenen Denkmäler altitalienischer Poesie aus der Zeit Dantes und vor Dante. Man sah hier einen offenbaren Zusammenhang zweier Ausdrucksweisen, sogar wechselseitige Einflüsse. Damals entstand die groß angelegte Geschichte der italienischen Malerei von Crowe und Cavalcaselle, die mit bisher nicht geübter Genauigkeit alle einzelnen Werke beschrieb, auf ihren Erhaltungszustand untersuchte und bis zu den gleichzeitigen Aufzeichnungen in den Archiven zurück verfolgte. Von einer anderen Seite faßte Schnaase in seiner Kunstgeschichte die Aufgabe an. Er zeigte zuerst mit tief eindringendem Sinn jenen Zusammenhang der Bilder mit der geistigen Bewegung ihrer Zeit auf, und als die erste Auflage seines Werkes das berühmte Kapitel über Dante und Giotto brachte, war der betreffende Band jener englischen Kunstgeschichte bereits bei seinem Erscheinen veraltet. Denn die ewige geschichtliche Bedeutung von Giottos Kunstweise beruht mindestens ebensosehr, wie auf ihren

technischen Fortschritten und ihrer malerischen Erscheinung, auf dem tiefen Gehalte ihrer Gedanken, und dem geschah erst durch Schnaajes Behandlung sein Recht. Er hatte sich schon früher mit diesen Dingen beschäftigt, und seine Analyse Dantes ist abgesehen von ihrem kunstgeschichtlichen Ertrage eine an sich wertvolle Gabe zur Dante-Literatur. Als solche wird sie ihren Wert behalten. Über das Verhältnis der Malerei zu der Literatur denken wir jetzt nach mehr als einem Menschenalter anders als er. Giotto und Dante waren einander bekannt, wahrscheinlich auch befreundet. Als Giotto in der Kapelle der Arena zu Padua malte, soll Dante ihn bei der Arbeit aufgesucht und in sein Haus geführt haben. Aber Giotto brauchte nicht aus Dante zu schöpfen. Der Dichter und der Maler (oder seine theoretischen Berater und Programmgeber) standen auf demselben Boden der Überlieferung. Und Dante hatte Vorgänger. Er stand nicht am Anfang, sondern mitten in einer geistigen Zeitströmung, aus der er empfangen konnte und mußte, wenn es uns auch so vorkommt, als wäre alles, was er ausdrückt, vollkommen originell. Wir sind öfter an die Franziskaner erinnert worden. Kurz nach dem Tode des heiligen Franz beging man in Italien das große Halleluja (1233), und wenige Jahre, ehe Dante geboren wurde, seit 1260, zogen aus den Bergtälern Umbriens die schwärmenden Geißler mit ihren Bußgesängen durch das Land, die „Gebesserten“, wie sie sich nannten. Da bildeten sich jene Stimmungen, und volkstümliche Dichtungen entstanden daraus, deren Geist allmählich in die Bilder des 14. Jahrhunderts überging. Man sieht, es gibt hier viele Wege, und nicht alle gehen von Dante aus, noch führen sie alle unmittelbar an dem einen Giotto vorüber. Es wäre historisch verkehrt, in Giotto den geistigen Urheber der künstlerischen Gedanken suchen zu wollen, die in der Tat erst nach seinem Tode erscheinen und von seinen sicheren und eigentümlichen Werken sich einigermaßen entfernen, wenn sie sich auch noch seiner Formgebung bedienen. — Auf diesem Wege gelangen wir noch einmal nach Pisa und kommen zum Camposanto.

Doch ehe wir uns dorthin wenden, müssen wir das nahegelegene Siena auffuchen, das dritte große Gemeinwesen Toskanas, die Stadt mit den stolzen gotischen Palästen und den Marmorbrunnen (Abb. 53). Als selbständige Republik von einiger Bedeutung konnte Siena auf die Länge der Zeit gegen Florenz nicht aufkommen, aber abgeschieden und in herrlicher Lage auf dem höchsten Punkte eines weiten, einsamen Hügellandes, bildete es dafür in der Kunst seine



Abb. 53. Der Marktplatz (Piazza del Campo) von Siena (Rebault de Fleury).

eigene Weise aus. Der Baufinn des Italieners ging hier ins überschwengliche, und das Bauen ersetzte gewissermaßen die Politik, als deren wichtigste Aufgabe es schon früh erschien, zu erwägen, wie ein Kirchenbau weitergeführt werden, oder welchem Künstler ein plastisches Werk oder ein Bild auf öffentliche Kosten in Bestellung gegeben werden sollte. Bei der Errichtung des Doms, der doch nie vollendet werden sollte (S. 61), hatte diese Sucht nach Ruhm das kleine Gemeinwesen weit über seine Kräfte hinausgetrieben. Keine Stadt Italiens ist ferner so reich an Palästen der gotischen Zeit, und wenn wir nach solchen Überbleibseln einer Kunst, die doch selbstbewußt die Ansprüche einer Zeit ausdrücken will, schließen dürfen, so müßte die Macht dieses winzigen Staates einst zehnmal so groß gewesen sein, wie sie in Wirklichkeit war. So überschätzten sich aber auch die Sienesen selbst in ihrer politischen Stellung. Hätten sie das nicht getan und nicht sehr vieles für Ernst genommen, was uns heute kindisch dünkt, so wäre nicht das Stadthaus mit allen den Malereien zu Ehren des kleinen Gemeinwesens entstanden, eine Ruhmeshalle, wie sie vielleicht keine zweite Kommune besitzt. Doch ähnliches läßt sich ja wohl von allen italienischen Staatswesen sagen: hätten sie an politischen Aufgaben im größeren europäischen Stil zu arbeiten ge-

habt, so wäre ihr Kunstleben weniger glänzend gewesen und vor allem weniger mannigfach ausgefallen. Die Zersplitterung der Staatswesen und der Gesellschaftskreise kam der Kunst zugute. Und wenn es zum Ernst kam, so hatten ja doch nicht der Papst und eine der drei oder vier kleinen italienischen Großmächte zu entscheiden, sondern Habsburg oder Frankreich.

Aber die italienische Kunst hat sich das nicht kümmern lassen, sie verkündet das Dasein der Menschen und steigert die Bedeutung ihres Tuns in ihrer prächtigen Sprache in einem wahrhaft monumentalen Sinne. Sie kann noch weiter leben, wenn auch ein Gemeinwesen politisch gesunken ist, denn auch die Höhe war zum Teil nur eingebildet; die Kunst kann fortfahren in der Verherrlichung.

Siena war im 13. Jahrhundert ghibellinisch und hielt zu Manfred gegen das guelfische Florenz. Bei Mont Aperti wurden die Florentiner nach lange auf- und abwogendem Kampfe — das Wasser der Arbia floß rot, heißt es bei Dante — endlich auf's Haupt geschlagen, wie sie sagten, infolge ghibellinischen Verrats in ihren eigenen Reihen (1260). Sie sollen 10 000 Tote und 11 000 Gefangene verloren haben. Bald nachher, gegen 1285, wuchs in Siena der Einfluß der Guelfen, in denen auch Florenz sich eine Stütze suchte. Die Stadt bekam eine neue Verfassung, in der die Zünfte gegen den Adel im Vorteil waren. Dann kamen Parteikämpfe, und im 15. Jahrhundert folgte eine Zeitlang Gewaltherrschaft (Pandolfo Petrucci). Von da an ging es abwärts mit der politischen Bedeutung von Siena, in den Welthändeln hielt es gewöhnlich zu Frankreich und noch 1552 verjagte es eine aus Spaniern und Florentinern bestehende Besatzung, bis es 1555 von den Spaniern zurückerobert und 1557 als Lehen an den nachmaligen Großherzog Cosimo I. abgetreten wurde. — Nach der Schlacht von Mont Aperti hebt sich nicht nur Sienas Macht und sein äußerer Glanz, sondern auch das Kunstleben, und trotz dem politischen Gegensatz bestellten im Jahre 1285 die Vorsteher von S. Maria Novella in Florenz ein Altarwerk bei dem Meister Duccio von Siena. Manche glauben, daß das die Madonna Rucellai sei (S. 69).

Duccio ist der erste bedeutende Maler der Schule. Er ist nur wenig älter als Giotto, und im Charakter völlig von ihm verschieden. Siena hat alten Zusammenhang mit dem umbrischen Berglande in dem Kultus seiner Heiligen und in den schwärmerischen geistlichen Volksliedern. Das Leben der Menschen in der Politik der Stadt, in Handel und Geschäften war sehr bewegt, unruhig und, wie manches Zeugnis lehrt, wenig schön und fein.



Abb. 54. Duccios Dombild im Dommuseum zu Siena.

Aber die in Siena einheimische Kunst hat mit diesem unedlen Getriebe nichts zu tun. Still beschaulich schafft sie thronende Madonnen, umgeben von Engeln und Heiligen mit lieblichen, friedevollen Gesichtszügen und in ganz passiver Haltung, und auch wenn sie weltliche Dinge darstellt, liebt es diese Kunst, Ruhe und etwas von der Stimmung des Heiligen darüberzubreiten. Die Menschen zeigen sich, aber sie handeln nicht. Das dramatische Leben in Giotto's Fresken und die rauhe Luft des scharfen, witzigen Florenz sind diesem weichen Wesen sehr entgegengesetzt. Darum erscheint uns schon früh die Kunst der sienesischen Maler wie zurückgeblieben. Wir denken eben an Giotto und können den Maßstab nicht aus der Hand legen. Duccio macht im ganzen diesen Gegensatz seiner heimischen Kunstweise Giotto gegenüber mit. Wir dürfen es als ein seltenes Glück ansehen, daß sein Hauptwerk, das Dombild von Siena, uns erhalten ist. Für dieselbe Madonna, der man sich vor der Schlacht an der Arbia geweiht hatte, die Madonna „mit den großen Augen“ (degli occhi grossi) bestellte der Staat noch im Jahre 1308 ein neues, sehr großes Altarwerk, auf dessen Vorderseite sie mit leise geneigtem Antlitz als Stadtgöttin thronend dargestellt ist (Abb. 54). Knieende und aufrecht stehende Heilige rechts und links werden überragt von einer Reihe jungfräulich gestalteter Engel. Sie sind dicht an den Thronessel hinangetreten, und über die Lehne gebeugt sehen die obersten vier andächtig oder neugierig auf die Jungfrau nieder. Ganz oben läuft eine Galerie von Blendbogen mit zehn Apostelhalbfiguren. Diese „Majestät“, wie die Ma-

donna bezeichnenderweise genannt wird, geleiteten dann 1311 die Behörden im festlichen Zuge unter Glockenklang in den Dom, wo sie auf dem Hauptaltar aufgestellt wurde. Dort stand das Bild der Stadtgöttin mit der Leidensgeschichte Christi in 26 kleinen Darstellungen auf der Rückseite und mit einer Predella, die aus Szenen des Marienlebens und der Kindheit



Abb. 55. Petri Verleugnung. Von der Rückseite des Dombildes. Siena.

Christi zusammengesetzt war*), bis 1506, wo der Hochaltar abgebrochen wurde. Duccio ist, wenn er ruhige Gestalten geben kann, wie in dem großen

*) Jetzt im Dommuseum. Aber von den Szenen der Predella, deren jede durch aufrecht stehende Prophetenfiguren eingefasst ist, nur fünf. Eine sechste, die Geburt Christi, in Berlin; eine siebente wahrscheinlich verloren. Außerdem im Dommuseum noch zwölf kleinere Tafeln, vielleicht von der Rückseite der Predella, wenn sie wirklich zu diesem Werke gehören. Eine „Verleugnung“ in London.

Andachtbilde auf der Vorderseite dieses Altarwerkes, an Schönheitsfönn dem Giotto überlegen. Auch im Malerischen, d. h. nicht in der auf Naturwahrheit ausgehenden Wirkung der Farben, aber in dem Technischen des Malwerks ist er, der doch früher anfängt als Giotto, weiter als dieser. Es ist die sorgfältige, geübte und erfahrene Hand des Miniaturmalers, die wir sehen. In den Historien steht er, was die Lebendigkeit der Handlung anlangt, im allgemeinen hinter Giotto zurück. In vierzehn seiner kleinen Bilder hat er dieselben Gegenstände behandelt, wie einige Jahre früher Giotto in Padua, und er überrascht uns doch hin und wieder durch den Eindruck, daß Giotto kaum realistischer sein kann als er, so in den Gruppen unter der „Kreuzigung“, der Hauptdarstellung auf der Rückseite, die noch auf Goldgrund gemalt ist oder in der äußerst lebendigen „Verleugnung Petri“ (Abb. 55). Man sieht wenigstens, daß Duccio als origineller Geist dem frischen Zuge, der aus Florenz kommt, wohl nachkommen kann, und so hat er an der Ausgestaltung der Typen im Geiste der neuen Richtung doch auch mitgearbeitet.

Denn was überhaupt an italienischer Malerei des Mittelalters Wert hat, gehört entweder nach Florenz oder nach Siena. Und zwar hat in Siena, um hier noch vorerst stehen zu bleiben, ein Teil der Maler in dem herkömmlichen Stil der alten Schule die passive Anmut des Andachtbildes ohne individuelle Zutaten weiter gepflegt. Andere wieder suchen in großen Fresken Handlung zu geben und zeigen sich dabei von Giottos Geiste doch nur ganz äußerlich berührt. Sie malen in dieser Weise bis ins 15. Jahrhundert hinein und sind doch längst überholt von der wahren Entwicklung der Schule, die durch Männer ganz anderer Art weiter geführt worden ist. So sind z. B. die Fresken des Taddeo di Bartolo im Palazzo Pubblico zu Siena: Szenen aus dem Marienleben und einzelne große Gestalten, zum teil datiert 1407 und 1414, nach den gleich zu betrachtenden Fresken in Camposanto zu Pisa eigentlich doch nicht mehr anzusehen. Und wenn diese Maler bisweilen in den kleinen Historien ihrer Predellen auch etwas mehr Leben zeigen als auf den Andachtbildern der Haupttafeln, wie wenig ist das doch gegen den Ausdruck der Maler aus der Schule Giottos!

Noch in den besten Lebensjahren Duccios, zeitlich also parallel mit Giotto, entsteht in Siena eine historische Malerschule. Simone Martini, der Freund Petrarcas, und sein Schüler Lippo Memmi, sodann ein Brüderpaar Lorenzetti sind ihre bedeutenderen, mit Namen bekannten Mitglieder. Wie sie sich äußerlich an den alten Meister Duccio anschließen,

so haben sie auch alle ein hohes Schönheitsgefühl, und wer die einfache, unvermischte Gattung sucht, dem werden die Madonnen und die Heiligen dieser Maler in der ruhigen Darstellung ihrer Erscheinung auf Tafelbildern



Abb. 56. Thronende Madonna (Teilstück), von Simone Martini. Siena, Palazzo Pubblico.

vielleicht am besten gefallen. Aber das Fortschreiten der Zeit zeigt sich doch im Fresko, auch wenn das Ergebnis an und für sich noch nicht durchaus befriedigend sein sollte. Darum sind die historischen Wandgemälde der Schule von Siena für uns wichtiger als die reinen Andachtbilder.

7*

In zwei großen Sälen des Stadtpalastes zu Siena (in einem dritten hat später Spinello gemalt, S. 89) findet man schon das Wichtigste beisammen. Zuerst von Simone Martini eine „Majestät“ von 1315, sein frühestes Werk: die Madonna, königlich angetan, auf gotischem Thron, umgeben von vielen Engeln und Heiligen (Abb. 56). Sie erinnert im Aufbau und auch nach dem allgemeinen Eindrucke an das wenig Jahre ältere Tombild von Duccio. Aber wieviel freier ist hier doch die Bewegung, die Beseelung durch kleine Abwechslungen und durch Haltung und Gebärden geworden! Dazu kommen Zusätze von eigener Schönheit, wie die zwei knieenden Engel vorn



Abb. 57. Gulborkris Fogliani, von Simone Martini.
Siena, Palazzo Pubblico.

am Thron, die Schalen mit Blumen zu dem Christkind emporreichen. Fast ebenso wie Simone, hat gleich darauf sein Schüler Lippo Memmi den Gegenstand noch einmal gegeben, im Stadtpalast von S. Gimignano (1317). Simones Stadtkönigin von Siena ist in dem Saale des Großen Rats gemalt, und am Fuße ihres Thrones stehen Inschriften, worin sie zu ihrem Volke spricht: gute Ratschlüsse erfreuen sie mehr als Blumen,

wer aber schlecht rät oder handelt, den will sie verdammen.

An der Wand gegenüber sehen wir einen prächtig gekleideten Reiter, mit dem Feldherrnstab in der Rechten, weit über Lebensgröße, zwischen Kastellen und Palisaden über eine leere Fläche dahinreiten (Abb. 57). Das Einsame, Isolierte der Gestalt hebt den Eindruck dieser unbekümmerten, majestätischen Größe. Es ist ein Zeitporträt, ein sienesischer Feldherr (Fogliani), und wenn es nicht durch Inschrift und Rechnung feststände, würde man kaum denken, daß Simone Martini, der Maler der Engel und Madonnen, diesen trotzigen Reitersmann im Jahre 1328 gemacht hätte. Aber Simone hat auch etwas von einem Romantiker in sich, er liebt weltliche Frauen und Rittertum.

Auf drei Wänden eines andern Saales hat der jüngere Lorenzetti (Ambrogio) nicht lange danach (seit 1337) jenes Thema von den „guten



Abb. 58. Aus der Darstellung des guten Regiments, von Ambrogio Lorenzetti. Siena, Palazzo Pubblico.

Ratschlägen" viel weitläufiger ausgeführt, und zwar in drei Bildern: das gute Regiment; seine wohltuenden Folgen; das schlechte Regiment. Auf dem ersten Bilde sitzt mitten unter sehr schönen Frauen, die Tugenden bedeuten, das „gute Regiment“ der Stadt, ein alter König mit Scepter und Schild. Zu ihm hin schreiten, am Seile der „Eintracht“ sich haltend, von dieser und der „Gerechtigkeit“, zwei gleichfalls sitzenden Frauengestalten, her, im langen Zuge, zu zweien geordnet, Bürger und Ratsherren von Siena, in kleinerem Maßstabe gegeben, lauter Porträts (Abb. 58). Die Bürger also haben sich in Eintracht dies gute Regiment gesetzt, und dieses waltet nun über ihnen, das ist der Sinn dieser im einzelnen noch mit vielen Nebendingen ausgestatteten Darstellung. Mannigfache Inschriften und eine italienische Kanzone helfen das erläutern in dem neuen Stil der ethisch-politischen Poesie, den wir aus Dante, Petrarca und zahlreichen anderen zeitgenössischen Dichtern kennen. Ob die Kanzone von Ambrogio gedichtet ist, oder ob er sie fertig bekam, zugleich mit dem Programm? Die Sache liegt hier wie

bei Giotto, als er wenig früher die „Allegorien“ in Assisi malte (S. 82). Die Dichter sind lehrhaft und wollen ihre tiefen Gedanken durch Übertragung in das Gebiet des Wirklichen, Metaphern und Vergleiche, erläutern. Die Künstler suchen dazu die angemessene Bildersprache, weil die Zeit dergleichen Gedanken auch auf den Bildern ausgedrückt zu sehen verlangt. Was also den Sinn und den Inhalt solcher Darstellungen betrifft und auch den Aus-



Abb. 59. Pag. Aus der Darstellung des guten Regiments, von Ambrogio Lorenzetti.
Siena, Palazzo Pubblico.

druck, soweit er den Inhalt verständlich machen will, so ist gewiß davon viel mehr von vornherein gegeben, als wir denken. Das Verdienst des einzelnen Künstlers müssen wir nicht in seinem Gedankenreichtum suchen, — gedankenreich war die Zeit — sondern in seinem Verhältnis zur Naturwahrheit oder zu der Schönheit bei den einzelnen Teilen seiner Aufgabe. Hier versteht Ambrogio zu charakterisieren, er ist mannigfaltig in der Wiedergabe des seelischen Ausdrucks. Zugleich zeigt er eine hohe Schönheit der Form,

z. B. in der Art, wie die Frauen sitzen, wie ihre Gewänder fallen, und wie die Gliedmaßen gelegt sind. Ein Hauptbeispiel ist die Eckfigur des „Friedens“ (Abb. 59). So stellt sich die Antike für einen Gotiker dar! Endlich zieht er uns an durch die zierliche Wiedergabe des Schmuckes und der Stoffmuster und aller feinen Außerlichkeiten der Zeittracht und der Ausstattung der Räume in echt sienesischer Weise. Er ist also ein sehr begabter Maler; für das unbeholfene Stelzwerk seines Figurenaufbaus konnte er nichts.

Die Beschreibung des „schlechten Regiments“, wo alles einzelne genau ins Gegenteil übersezt ist, ebenfalls mit erläuternden Beschriften und einer moralisierenden Kanzone, können wir uns erlassen. Aber beachtenswert ist in der übrigens jetzt schon recht zerstörten Darstellung der „Folgen einer guten Regierung“ die Freiheit und Breite des Stils, womit das Leben der Leute in der Stadt und auf dem Lande geschildert ist. Alles einzelne: Markt und Handwerke, Hochzeit und Jagd, ländliche Arbeit und Spaziergänger, ist richtig beobachtet und mit behaglicher Ausführlichkeit erzählt. Giotto begnügt sich in ähnlicher Lage vielfach mit Andeutungen. Hier hingegen haben wir schon eine volle und reiche Architektur, die mit etwas Perspektive stimmungsvoll den Blick in die Ferne leitet, wie es später bei Benozzo Gozzoli geschieht. Dagegen sind die einzelnen Gruppen nicht so natürlich gegen einander abgegrenzt wie bei Giotto. Die Komposition des Ganzen hat bei dem großen Reichtum an Einzelheiten etwas von einer Landkarte, oder — womit man ja die Art der Sienesen gern vergleicht — von einem Teppich mit figürlichen Darstellungen. In Florenz hätte man weniger Figuren genommen und diese dann schärfer in das Licht des wirklichen Lebens gestellt.

Wir wollen von dieser geschichtlich jedenfalls sehr interessanten Malerei nicht Abschied nehmen, ohne daß wir uns ihres Verhältnisses zu Giottos Allegorien in Assisi, bewußt geworden sind. Neu ist in Siena das rein Weltliche, das Profane. Diese Malerei ist ja freilich auch noch von ernster Absicht geleitet und sie ist nicht ohne religiöse Zutaten, aber sie ist doch nicht für den Gottesdienst bestimmt oder in einer Kirche angebracht, sondern sie dient weltlichen öffentlichen Gebäuden zum Schmucke und stellt sich dort zugleich in den Dienst der Ideen einer obrigkeitlichen Rechts- und Ordnungspflege. Es ist also eine ethisch-politische Gedankenmalerei, der wir von den Bedingungen ihrer Zeit aus gerecht werden müssen. Sie ist auf dem weltlichen Gebiete das, was Giottos Allegorien für die Zwecke der Kirche bedeuten, und sie hat vor ihnen den größeren Reichtum an Gegenständen und

den konkreteren Inhalt ihres Lebens voraus. Die darauf folgende Stufe ist dann die Malerei von profaner Zeitgeschichte, nach Art der Novellen in der Literatur, höchstens mit leichten Anspielungen auf Gedanken, so wie sie Spinello Aretino hier in Siena in demselben Rathause siebenzig Jahre später ausgeführt hat. Aber zunächst wollte man noch nicht zu der bloß erzählenden Historie übergehen, sondern man hatte sein Gefallen noch an Ideen, zu denen solche Bilder anregen sollten.

Näher der Art Giotto's und doch auch wieder an diese Bilder in Siena, namentlich an die politische Malerei des Ambrogio Lorenzetti erinnernd, zeigt sich uns nun in Florenz ein Teil der merkwürdigen Fresken, an den vier Wänden und den spitzzulaufenden Deckenfeldern der Spanischen Kapelle, des einstigen Kapitelsaals der Dominikaner im Kreuzgang von S. Maria Novella. Sie sind durch keine sichere Überlieferung mit bestimmten Urhebern verknüpft. Taddeo Gaddi und Simone Martini, die Vasari nennt, sind sachlich unmöglich, und Simone war außerdem längst gestorben (1344), als diese Teile des Klosters bemalt wurden. Uns interessieren vor allen zwei Darstellungen mit gehäuften Figuren, die in etagenmäßigen Streifen übereinander angeordnet sind, an den beiden Seitenwänden. Sie sind also etwa zwanzig Jahre jünger als die Fresken des Ambrogio Lorenzetti in Siena. Auf der Westwand ist der „Triumph des Thomas von Aquino“ dargestellt. Der Heilige der Dominikaner sitzt auf seinem Thron, um ihn sind Evangelisten und Propheten versammelt, etwas weiter unten liegen unterworfenen Ketzer, und ganz unten sitzen auf gotischen Chorstühlen, steif in Reihen geordnet, männliche und weibliche Figuren, welche Tugenden und Wissenschaften darstellen. Alle sind durch eine gewisse Beziehung auf die Kirche zusammengehalten. Die Grundlage dieser Malerei ist durchaus gelehrt wie der Dominikanerorden, dem die Maria Novella gehört. Wir haben lauter ruhige, ernst repräsentierende Gestalten, nichts von der innerlichen, beschaulichen Lieblichkeit der Franziskaner, und auch keine Handlung, kaum eine Bewegung wie bei Giotto.

Viel mannigfaltiger ist das Bild der Ostwand: „die streitende und die triumphierende Kirche“. Unten sitzen vor einer Kirchenfassade (des Doms von Florenz) als Hintergrund in langer Reihe der Papst, der Kaiser und der heilige Thomas nebst einigen Begleitern. Zu ihren Füßen ist eine zahlreiche Gemeinde versammelt von Geistlichen und Laien, Männern und



Abb. 60. Teilstück von der Ostwand der Spanischen Kapelle in S. Maria Novella zu Florenz.

Frauen, knieend und stehend, betend und gestikulierend. Weiterhin stehen Dominikaner, predigend und bekehrend, vor ihren Füßen am Boden ihre Abbilder, weiße Hunde mit schwarzen Rücken, die sich auf Wölfe oder Schakale stürzen und sie zu Boden werfen. Auf dem mittleren Streifen ist das himmlische Paradies abgebildet (Abb. 60). Petrus mit dem Schlüssel steht unter der Himmelspforte, hinter ihm die gedrängte Schar der Seligen. Vor der Pforte bereiten Dominikanerbrüder vor auf das himmlische Leben. Draußen liegt die Welt der irdischen Freuden. In den Baumkronen sitzen kleine Gestalten und brechen Früchte. Andere in einem Zwischengeschosß lustwandeln oder tanzen in langen Kleidern. Über ihnen sitzt eine vornehme Gruppe in gesellschaftlicher Haltung. Musik, das Schoßtier und der Falke fehlen nicht. Sie sollen die Freuden der Welt bedeuten, die der Geist überwunden hat. Es ist aber doch wirkliche Genremalerei im Zeitalter der Gotik. Und zwar beinahe das Einzige, was lebendig und originell ist in dieser übrigens verstandesmäßig langweiligen Programmkunst der Dominikaner von S. Maria Novella!

Gerade diese letzte Darstellung erinnert uns in auffallender Weise an ein Bild im Camposanto von Pisa, und zwar so, daß wir bei der Eigenartigkeit dieses doch sehr hervorstechenden Motivs unter so manchen anderen oft wiederholten Gegenständen den Gedanken an einen Zusammenhang nicht los werden. Es fragt sich also: ging der Zug von Florenz nach Pisa oder in umgekehrter Richtung? Die Antwort wird nicht schwer sein.

Den Camposanto, d. h. die gotische Architektur um den Friedhof von Pisa, mit geweihter Erde, die hundert Jahre früher aus dem gelobten Lande geholt worden war, hatte der auch als Baumeister berühmte Bildhauer Giovanni Pisano aufgeführt, als Giotto noch ganz jung war (1283 nach Vasari im Kern vollendet, aber nach Ausweis der Rechnungen ist noch zweihundert Jahre lang daran gebaut worden). Von außen stellt sich der Bau wie eine langgedehnte kirchenartige Fassade dar. Die inneren, nach dem Friedhofe zu gelegenen Wandflächen (Abb. 61) bekamen seit 1351 Fresken schmuck, aber man hielt sich nicht an einen einheitlichen Plan, das jeweilig Begonnene verfiel, und manches wurde durch neue Anfänge teilweise überdeckt. Diese regellose Mannigfaltigkeit einer über fast anderthalb Jahrhunderte sich hinziehenden Dekorationsarbeit, wo die folgende fast immer die ihr vorhergehende rücksichtslos beeinträchtigt, ist ja, wie jeder Besucher bald empfindet, das Charakteristische der Malereien des Camposanto. Wer nicht Zeit und Neigung hat, die Ausprägungen einer oft unterbrochenen Geschichte der Freskomalerei sich hier aus zum teil kümmerlichen Überbleibseln zusammenzusuchen, dem sind wohl die liebsten die spätesten unter diesen Bildern, des heiteren Benozzo Gozzoli alttestamentliche Geschichten, untermischt mit lebendigen Zutaten aus dem Florenz des 15. Jahrhunderts. Aber das ist bereits Renaissance! Benozzo hat jedoch noch etwas von dem schwärmerischen Geiste der gotischen Ordensleute überkommen von seinem Lehrer Giotto her. Darum paßt er eher als ein anderer in diese ernste und künstlerisch einer früheren Zeit angehörende Welt.

Die Arbeit begann an der schmalen Ostwand mit jetzt ganz übermalten einzelnen Szenen: der Kreuzigung, der Auferstehung, des ungläubigen Thomas und der Himmelfahrt, von einem unbekanntem Maler. Dann kam die südliche Längswand an die Reihe, und zwar fing man wohl nicht an der östlichen Ecke an, sondern am Haupteingang mit der idyllisch gehaltenen, figurenreichen Schilderung des Lebens der Einsiedler in der Thebais, jetzt ebenfalls stark zerstört. Dieses Fresko von lieblich weichem Charakter hat alle Züge der sienesischen Malerei. Den Platz zwischen dieser Darstellung und der Südostecke nimmt das berühmte Glanzstück des Camposanto ein*): drei große Darstellungen von dem Meister des „Triumphes des Todes“,

*) Weiter folgen an der Südwand auf die Thebais Geschichten des pisanischen Lokalheiligen Rainer, die oberen drei Bilder von Andrea da Firenze seit 1376, die unteren drei sehr viel schöner von Antonio Veneziano seit 1386. Dann drei Bilder aus dem Leben der Heiligen Ephygius und Potitus, von Spinello Aretino seit 1390.



Abb. 81. Östliche Halle des Camposanto in Pisa.

nämlich in der Mitte das „Weltgericht“, rechts davon die „Hölle“ und links — also für den Betrachter den Anfang der Trilogie bildend — eben dieser so bezeichnete „Triumph des Todes“.

Nach Vasari müßte dem Andrea Orcagna (S. 88) das Hauptverdienst um diese Bilder zugeschrieben werden. Der hätte das Jüngste Gericht nebst „einigen Phantasien seiner Erfindung“ (nämlich jenen „Triumph des Todes“) in Pisa gemalt und diese Dinge gleich darnach schöner auf drei wundervollen Fresken in Santa Croce in Florenz wiederholt; seinen Bruder (Lionardo, er nennt ihn Bernardo) hätte er in Pisa zurückgelassen, damit er die „Hölle“ malte. Dann beschreibt Vasari jene inzwischen verschwundenen Fresken von S. Croce, die in der Tat mit den Bildern in Pisa einige nicht gewöhnliche Motive gemein gehabt haben müssen. Aber mit den wirklichen Bildern Orcagnas in der S. Maria Novella (S. 88) haben doch die Fresken des Camposanto nur eine allgemeine Ähnlichkeit, die sich z. B. nicht auf die Ge-

Endlich — schon seit 1371 — Geschichten Hiobs von Francesco da Volterra. — An der Nordwand unbedeutende Genesissbilder bis zum Opfer Noahs von Pietro di Puccio aus Orvieto seit 1389. Die übrigen alttestamentlichen Geschichten von Benozzo Gozzoli schon 1369 bis 1385.

sichtstypen erstreckt, und das bewegte Leben dieser Bilder ist dem Maler Orcagna vollends fremd. Die „Hölle“, an der sich Vasaris Behauptung prüfen ließe, ist nicht nur in Florenz in S. Maria Novella, wie wir früher gesehen haben, sondern auch in Pisa so gut wie zerstört, denn hier ist sie zweimal, bald nach 1374 und noch einmal im 16. Jahrhundert zu Vasaris Zeit, übermalt worden. Man hat neuerdings Vasaris Angabe als willkürlich fallen lassen und entweder an die Lorenzetti in Siena gedacht oder auch einen florentinischen Giotteken, Bernardo Daddi, vorgeschlagen. Dann hat man es ganz aufgegeben, nach Namen zu suchen. Es läßt sich nur die Schulrichtung bezeichnen. Pisa selbst hat überhaupt keine einheimischen Maler von solcher Bedeutung gehabt, daß man auf sie diese Bilder zurückführen könnte. Der noch zu guterleht empfohlene Francesco Traini hat auf solche Ehre keinen Anspruch. Es bleiben also nur Florenz und Siena übrig. Im allgemeinen wird man, sogar in den Formen, wohl noch mehr an Siena erinnert als an Florenz. Dabei ist es seltsam, daß, sowie man sich auf die Suche nach Einzelheiten begibt, man hier in den Gesichtszügen namentlich der Frauen den Typenvorrat ganz bestimmter Fresken aus Giottos Nachfolge, z. B. der des Taddeo Gaddi in S. Croce, wiederzufinden meint. Es hat sich also hier in Pisa eine Kombination vollzogen von Gedanken, wie sie in Giottos Schule ausgedrückt zu werden pflegten, und einer Vortragsweise, die uns an die Maler von Siena erinnert.

Gehen wir aber zunächst auf die Bedeutung der Darstellungen ein. Sie sind, wie es scheint, das Höchste an Gedankenmalerei, was erreicht werden kann, insoweit es noch ohne gelehrte Beihilfe verständlich sein will. Es war natürlich, daß jede Betrachtung der Bilder zunächst an Dante anknüpfte. Inwieweit das richtig ist, wurde bereits angedeutet. Es ist häufig bemerkt worden, daß gerade Jegerfeuer und Hölle für den Künstler am wenigsten abwerfen, nicht nur des eigentlich Malerischen, sondern auch an faßbaren oder gar ergreifenden Gedanken. Das „Paradies“, der dritte Teil von Dantes Komödie, fehlt hier in Pisa. Und die Darstellung der Hölle, die sowohl bei Orcagna wie hier nach Dante gegeben ist (in Pisa findet sich sogar der letzte Vers der Hölleninschrift *Lasciate ogni speranza voi ch'entrate*), befriedigt ganz abgesehen von der schlechten Erhaltung am wenigsten. Manches wirkt wohl ernst oder gar erschreckend, aber nichts ergreift als Ganzes nachhaltig. Vielmehr sieht an zahlreichen Stellen die Karikatur anstatt des Gräßlichen hervor.

Ganz anders ist das „Weltgericht“. Oben sitzt Christus in mandel-

jörmiger Glorie, die rechte Hand erhoben, die linke auf das Wundenmal der Seite gelegt. Seine Richtung und sein Blick und seine Handbewegung gelten nur den Verdammten, wogegen auf allen früheren Darstellungen in der italienischen Kunst die Aufmerksamkeit des Weltrichters sich den beiden Seiten zuwendet. Das und die drohend erhobene Rechte hat später wieder Michelangelo in der Sixtinischen Kapelle gegeben, selbstverständlich auf seine Weise und verändert, aber in Erinnerung an seinen Vorgänger, — da heißt keine Maus den Faden ab! Neben dem Weltrichter des Camposanto sitzt in einer eben solchen Glorie und auch sonst völlig gleichgeordnet Maria, nur daß sich ihr Gesicht mit demütigem Ausdrucke senkt. Unter ihnen sehen wir vier Engel, deren Umrisse die Gestalt des Kreuzes bilden, — als Hauptlinie einen Gewaltigen, der das Gericht verkündigt. Von seinen Händen laufen zwei Schriftbänder aus mit den lateinischen Bibelworten an die Auserwählten und die Verdammten, und darunter blasen die zwei seitlichen Engel in die Auferstehungsposaune. Die Wirkung muß erschütternd sein. Denn sein Genosse, der Engel unter ihm, sitzt ganz in sich zusammengesunken, in seinen Mantel gehüllt und wie frierend da, die Hand auf den Mund legend (Abb. 62). Und die Apostel auf den Wolkenschichten rechts und links von dem Richter geben in lebhaften Gebärden zu erkennen, wie sie ergriffen sind. Unterhalb der Wolken, auf denen die Apostel sitzen, haben sich, ebenfalls zunächst auf Wolkenschichten bis zur Erde hinunter, links vom Betrachter die Heiligen aus alter und neuer Zeit gruppiert, vier Reihen übereinander teils stehend, teils knieend; die oberste der alttestamentlichen wird von Abraham, die zweite der altchristlichen von dem Täufer Johannes angeführt und durch inbrünstiges Beten empfohlen. Ganz unten eine dichte



Abb. 62. Engelgruppe
aus dem Weltgericht im Camposanto zu Pisa.



Abb. 63. Mittelsgruppe aus dem Spektakel im Campolano zu Pisa.



Abb. 64. Jagdzug aus dem Triumph des Todes im Camposanto zu Pisa.

Gruppe der vornehmsten Frauen. Eine Königin hilft einer gekrönten jungen Frau aus dem Grabe. Alle diese haben den Blick nach oben gerichtet. Rechts sind in gleicher Anordnung die Verworfenen versammelt, ihre Reihen aber ins Wanken gekommen. Hier liegt der Schwerpunkt des Bildes in bezug auf das Dramatische. Welch ein Reichtum an einzelnen Zügen! Gerüstete Engel schreiten umher und besorgen das Geschäft der Verteilung (Abb. 63). Teufel von der Seite der Hölle her ergreifen die ihnen bestimmten Opfer, die heftig widerstreben. Die Seite der Verdammten ist darum in größter Bewegung: Spannung, Angst, Verzweiflung und jäher Schreck sind in den Gesichtern ausgedrückt. Hier ist die Gebärdensprache großartig einfach, lapidar möchte man sagen. Die Trachten sind sehr verschieden, viele darunter vornehm und reich, und diese sind offenbar mit Vorliebe ausgeführt worden. Auch auf der Seite der Seligen ist durch schöne einzelne Motive für Abwechslung gesorgt. Auf dem Bilde des Jüngsten Gerichts hat zuerst ein Maler den Gegenstand bedeutend behandelt, so daß wir — auch nach Signorelli und Michelangelo — die Wirkung seiner Kunst empfinden.

Aber das Merkwürdigste bleibt immer der „Triumph des Todes“, wie die Italiener diese Darstellung nennen, in der alles, was die Kunst bis dahin geleistet hat, wie auf einer Stelle vereinigt erscheint: die Raumbehandlung, wie sie in Giotto's Schule üblich ist, scharf abgegrenzte Pläne,

die unmittelbar aneinanderstoßen, dramatisches Leben mit vielen porträthaften Zügen, — und alles dieses wird zusammengehalten durch eine Symbolik, die sich ohne weiteres verständlich macht, weil sie mit einfachen, aus der Natur genommenen Zeichen redet. Das Bild ist zweiteilig, aber keineswegs symmetrisch angeordnet, — wenn man will, auch drei- oder vierteilig, wofern man kleinere Teile für sich nimmt. Wir wollen versuchen, uns in die Stimmung des Kunstwerks zu versetzen. „Mensch, freust du dich in deines Lebens Fülle“, so redet in einem tiefsinnigen italienischen Gedichte jenes Jacopone da Todi, dem wir unter den Franziskanern begegneten, ein Toter einen Lebenden an. Es ist ein Dialog zwischen Leben und Tod. Es ist der Gedanke, der auch unseren Totentänzen mit ihren Sprüchen zugrunde liegt. Aber wieviel großartiger, vornehmer, man möchte sagen: historischer, entfaltet sich das alles auf diesem Bilde! Links unten ist eine glänzende Jagdgesellschaft hoher Herren und Frauen, darunter drei Könige und eine Königin, mit Dienertroß und Hunden in die Waldschlucht hineingeritten, um nun plötzlich vor drei offenen Särgen betroffen und schauernd Halt zu machen, in mannigfachen Abstufungen ihre Empfindung kundgebend (Abb. 64). Die in den Särgen liegen, waren einst auf Erden Könige. Neben dem Haupte des einen liegt noch die Krone. Das 13. Jahrhundert kennt eine aus Frankreich gekommene Dichtung, worin drei tote Könige zu drei lebenden sprechen: „Wie ihr jetzt, waren einst wir, und einst werdet ihr sein, was wir nun sind.“ — Unmittelbar über dieser Szene in friedlicher Felslandschaft leben fromme Einsiedler. Für sie, die aus der Welt zurückgezogenen, hat der Anblick des Todes keine Schrecken mehr. Der heilige Makarius kommt herabgeschritten und hält den Jägern ein Schriftband hin mit einem italienischen Spruch in gereimten Elfsilbern: So endigt des Menschen Leben. Das ist die eine Hälfte des zweiteiligen Bildes. Von der Mitte des Bildes aus und mit den Rücken gegen die letzten aus dem Jagdfolge gewendet, strecken nun Bettler und Krüppel, darunter auch ein Blinder, verlangend die Hände nach dem „Tode“ aus. Der fährt, ein Weib mit Fledermausflügeln und Krallen (*la morte*, sagt ja der Italiener), mit seiner Sense durch die Luft, eine grausige Gestalt ohne irgend etwas von dem Lächerlichen, das solche Bildungen leicht an sich haben. Unter ihm liegen wie schlummernd die Toten geschichtet, Männer und Frauen, lauter vornehme, reiche, wohl gestellte Leute, denn jene Bettler flehen ja den Tod vergebens an. Er hat sie niedergemäht und fliegt nun weiter, von ihnen weg nach rechts. Dort sitzen in der äußersten Ecke in einem gepflegten Park



Abb. 65. Gruppe aus dem Triumph des Tobes im Camposanto zu Pisa.

Damen und Herren (Abb. 65). Das reizvolle Bild könnte eine Illustration sein zu einer italienischen Liebeskanzone oder zum Boccaccio: so verkürzen sich die Personen seines Dekamerone im Pestjahr 1348 die bange Zeit. Über zweien aus der Gesellschaft, die der Seite, woher der Tod geflogen kommt, am nächsten sitzen, schweben Engel mit umgewendeten Fackeln, mit der Hand auf sie niederweisend. Man hat sie für Todesgenien gehalten, aber die Würde dieser Künstler schrecklicher gestaltet haben; sie gleichen vielmehr den Engeln, die das Spruchband über der Todesgruppe halten, und es sind Amoretten, die, wie schon Vasari sah, in das Herz des Liebespaares zu zielen scheinen. Auch in dieser harmlosen Funktion helfen sie noch zu einem wirksamen Kontrast. Diese Menschen ahnen nichts schlimmes, sie vergnügen sich mit Musik und Unterhaltung. Solche Gegensätze haben etwas ergreifendes, und überhaupt die Isolierung so vieler Gruppen, die, einander unbewußt, leben und handeln, und der Betrachtende faßt sie doch zusammen und weiß, was sie bedeuten sollen und was ihnen bevorsteht. So verkündet der Chor in der Tragödie den Zuhörern, wovon die Handelnden im Stücke noch nichts wissen. Und weil der Tod den Menschen geteiltes Loß bringt, so schweben Engel und Teufel durch die Luft, streiten miteinander um die Seelen und führen sie hier- und dorthin. Oben, nicht weit davon, wo die Einsiedler wohnen, brennen kleine Vulkane oder Feuerlöcher, dahinein werden die Verdammten gesteckt. Ein „Paradies“, wohin die Engel mit ihren Seelen ziehen könnten, ist auf dem Bilde nicht mehr sichtbar. Denn das Wie des Jenseits soll hier nur nebenbei angedeutet werden, der Hauptnachdruck liegt auf dem Gegensatz zwischen Leben und Tod, und dieser Eindruck durfte nicht abgeschwächt werden. Darum hat auch das Bild für den ersten, großen Blick nur zwei Teile: die Jagdgesellschaft links und das Gartenfest rechts. Alles andere ordnet sich unter.

Merkwürdig ist, daß dieses erste Fresko der dreiteiligen Reihe in älteren Rechnungen als Purgatorio — neben Giudizio und Inferno — aufgeführt wird, dabei dachte man natürlich an Dantes Gedicht, und eine Art läuternder Vorbereitung auf das Gericht konnte man ja immerhin auf dem Fresko dargestellt finden. Viel jünger ist die Bezeichnung „Triumph des Todes“, die Vasari noch nicht kennt, er weiß nur von *alcune fantasie a suo capriccio* seines Andrea Orcagna zu sagen. Sie ist jedenfalls aus Petrarca's *trionfo della morte* abgeleitet, aber die Künstler dieser Bilder dachten weder an ihn noch an seine reflektierten *trionfi in vita e in morte di madonna Laura*, die 1357 begonnen wurden und erst nach seinem Tode



Abb. 66. Die Befehrung des h. Rainer, von Andrea da Firenze. Pisa, Camposanto.

in die Öffentlichkeit kamen. Das große Sterben des Jahres 1348, das die Geliebte des Dichters hinweggerafft, hatte mit seinen graufigen Eindrücken auch auf ihre Phantasie gewirkt, aber der Niederschlag ist lebensvoller und großartiger geworden als bei Petrarca.

Hiermit sind wir schon auf die Entstehungszeit unserer Bilder geführt. Sie sind älter als ein neuer Bemalungsplan, der nach erhaltenen Rechnungen in den Jahren 1369 bis 1391 ausgeführt worden ist, und an dessen Anfang — auf derselben Südwand — die Geschichten aus dem Leben Hiobs (1371) stehen. Und sie müssen auch älter sein als die Fresken der Spanischen Kapelle zu Florenz, an deren eine Szene uns das Gartenbild auf dem Pisaner Fresko deutlich erinnerte (S. 105). Dieselbe Auffassung und Formgebung mit den langgezogenen Körpern wie in der Spanischen Kapelle erkennt man an der Südwand in Pisa auf den oberen drei Bildern aus der Geschichte des heiligen Rainer, die urkundlich 1376 von Andrea da Firenze gemalt wurden (Abb. 66). Gleich darnach rief man diesen nach Florenz zurück (er liegt in S. Maria Novella begraben), hier also war er dann in der Spanischen Kapelle beschäftigt und nun malte er jene Gartenszene nach den aus Pisa mitgebrachten Anregungen des Meisters vom „Triumph des Todes“, gegen den gehalten er nur ein schwächlicher Nachahmer ist. Seine Darstellung ist eine künstlerisch schon viel tiefer stehende Kompilation derselben Bestandteile ohne eigene Stimmung, während das Bild in Pisa die volle Frische einer originellen Erfindung hat. Es sind dies übrigens die ältesten Beispiele eines

wirklichen Genrebildes in der neueren Kunst. Im Norden findet man dergleichen zwar schon früh in den Miniaturen der Handschriften, und auch in breiter Schilderung ausgeführt auf Wandgemälden süddeutscher Burgen, aber ohne diese bildmäßigen Absichten einer individuellen Charakterisierung, mehr dekorativ in der Art von Teppichmustern gehalten. So am schönsten auf den Fresken des Schlosses Munkelstein bei Bozen aus dem Ende des 14. Jahrhunderts.

Der Meister, der hier in Pisa Gedanken aus Giotto's Kreise mit der Vortragsweise der Maler von Siena verband (wie ja auch bei Orcagna sienefische Einflüsse wahrzunehmen waren), und der mit seinen Gehilfen außer der Trilogie mindestens noch die Thebais malte, muß daran viele Jahre gearbeitet haben. Jedenfalls über die Zeit hinaus, wo Orcagna seinen bescheidenen Zyklus der letzten Dinge in S. Maria Novella vollendet hatte (1357). Und er überragt seinen florentinischen Vorgänger, denn das ist nun wohl zweifellos, daß an bedeutender, überwältigender Wirkung trotz vieler Schwächen und trotz schlechter Erhaltung diese Bilder vom „Weltgericht“ und vom „Triumph des Todes“ das Größte sind, was irgend eine Malerei bis dahin hervorgebracht hat. Dafür hat uns die Geschichte die Namen ihrer Urheber vorenthalten.

Man kann sich namentlich vor dem Bilde vom „Triumph des Todes“, wie kaum vor einem anderen, mit Erfolg die Frage stellen, worauf denn eigentlich die Wirkung der Gedankenmalerei beruht. Wie auf den politischen Bildern des Ambrogio Lorenzetti in Siena, so sind auch hier in Pisa Spruchbänder zum teil in den Händen der einzelnen Figuren angebracht. Auf dem „Triumph des Todes“ enthalten sie volksmäßig nachlässige italienische Verse von einfachem Inhalt und rührendem Ton. Man sollte meinen, hier wäre solche Erklärung am wenigsten nötig gewesen, so vernehmlich äußert sich bereits die Sprache des Bildes. Denn wenn wir den „Triumph des Todes“ vergleichen mit allen den anderen allegorischen Bildern in Siena, Florenz oder Assisi, so kommt uns hier in Pisa am wenigsten der Gedanke an ein den Künstlern von außen gegebenes Programm. Die eigene Erfindung scheint uns hier am größten, die Überetzung des Gedankeninhalts in das Bild am selbständigsten erfolgt zu sein. Die Gedankenmalerei hat ihren wahrsten, vollkommensten und ergreifendsten Ausdruck gefunden. Gerade hier drängt sich darum aber das Einzelne mit seinem Anspruche an volle Naturwahrheit nicht vor. Nicht daß die Pferde oder die Gliedmaßen dieser Menschen anatomisch möglichst richtig gezeichnet würden, war den Künstlern

die Hauptsache, sondern daß das für den Gedanken und die vorliegende Handlung Brauchbare in möglichster Deutlichkeit, ja bis zur Schärfe ausgedrückt würde. Man wird nicht finden, daß hierin an irgend einer Stelle zu wenig geschehen oder erheblich gefehlt wäre. Dagegen ist viel mehr an Charakteristik auf diesem Bilde geleistet und überallhin verbreitet, als sonst meist in alter und neuer Zeit zu geschehen pflegt. Und das wäre nicht geschehen, wenn diese Maler gleich im einzelnen auf Form und Naturwahrheit ausgegangen wären. Gefonnt hätten sie wohl noch manches andere, wenn sie nichts weiter als das gewollt hätten. Schon nach hundert Jahren machen ja Maler und Bildhauer Pferde, die in der Kunst nicht mehr übertroffen werden! Der Weg zur Herrschaft über die Form und zur Natur beginnt mit der geschichtlichen Bewegung, die wir Renaissance nennen. Bis dahin überwiegt der Inhalt oder der Gedanke. Wenn aber ein Zeitalter lange genug in Form und Natur sich ergangen hat, dann kehrt mancher gelegentlich zu Gedanken zurück und zur Symbolik, ob man das nun jedesmal so nennen will oder nicht. Das sehen wir in der Gegenwart, und damit wäre der Punkt gegeben, an dem wir erkennen, worin die Alten uns voraus waren, nämlich in Gedanken. Die moderne Kunst hat Naturwahrheit angeblich zu viel, Inhalt aber jedenfalls zu wenig. Sie würde darum nicht unweise handeln, wollte sie an die immer noch nicht versiegten alten Quellen schöpfen gehen.

Die bedeutenderen Nachfolger Giottos außer Spinello Aretino und die Sienesen, die wir betrachtet haben, waren längst tot, die Renaissance hatte sich angekündigt, und Lorenzo Ghiberti arbeitete schon an den Türen des Baptisteriums von Florenz, — da wurde bei den Dominikanern unterhalb der herrlich gelegenen Bergstadt Fiesole ein junger Novize eingekleidet, der dann Fra Giovanni genannt wurde und als Maler im Auftrage seines Ordens später viele fromme Bilder malte. Er tat das aber noch in der Weise Duccios und Giottos, und weil seine Gestalten die weicheren und weiblichen Züge jener alten Kunst so rein und aufrichtig wiedergaben, so muteten sie die Menschen der neuen Zeit, die übrigens schon ganz anderen Zielen zustrebten, doch besonders heimlich und friedlich an, und Fra Giovanni da Fiesole, nach seinem Kloster auch schlechtthin Fiesole genannt, nahm trotz seinen berühmten Zeitgenossen Brunelleschi, Ghiberti und Donatello als Künstler sein ganzes, langes Leben (1387—1455) hindurch eine

angesehene Stellung ein. Dadurch, daß er sich beschränkte auf das, was er konnte, und nicht oder doch nur selten an Aufgaben ging, denen er nicht gewachsen war, ist er eine künstlerisch abgeschlossene Persönlichkeit geworden. Darum befriedigten seine kleinen Schöpfungen damals, wie sie noch heute gefallen. Stände ihrem Gedanken- und Gefühlsausdruck nicht eine tüchtige und den Gegenständen angemessene Technik zur Seite, so wäre Giesole nur unter die Zurückgebliebenen zu rechnen, die für ihre Zeit keine Aufgabe mehr zu erfüllen hatten. So aber erschien er den Zeitgenossen anders. Der Ausdruck der vergangenen Kunst schien mit seinen Mitteln vollkommen wiedergegeben, und deswegen hieß er auch bald nach seinem Tode Beato oder Angelico. Jenen Ausdruck aber schätzte man an und für sich schon deswegen damals noch, weil ja die neue Malerei neben dem kräftigeren, auf Naturwahrheit und Charakter losgehenden Zuge auch noch die zarten, weichen Seiten pflegte, und das verbindet beispielsweise Giesole ohne weiteres mit Filippo Lippi.

Wo Giesole so vortrefflich malen gelernt hat, wie er es in Wirklichkeit tat, wissen wir nicht. Ein jüngerer Bruder, der mit ihm zugleich in den Orden eintrat, war später ein bekannter Miniaturmaler, und er selbst zeigt in seiner Kunst etwas von der Technik dieser Schule; seine Farbenflächen sind hell, die Schatten schwach, die Körper wenig durchmodelliert. Das hätte ein empfindlicher Nachteil sein können, wenn er große Gegenstände nach allen Seiten hin und dramatisch hätte darstellen wollen. Aber der fromme Mönch bekleidete seine Menschen, — selten zeigt er einen nackten Körper, wie den Christus am Kreuze — er stellt sie ferner ruhig nebeneinander und malt endlich meistens in kleinem Maßstabe. Nun umfließen die schönsten Farben, abwechselnd mit reichlichem Golde, sorgfältig aufgetragen, leuchtend und schimmernd die faltenreichen, wallenden Gewänder, und was hier ausgedrückt werden soll: die selige Freude eines ruhigen, überirdischen Daseins vieler glücklicher und reiner Menschen, davon empfindet der Beschauer auch allemal ein bedeutendes Teil. Im allgemeinen hat Giesole von Giotto, Orcagna und anderen längst verstorbenen gelernt. Ihre Fresken wird er manchmal, wenn er nach Florenz hereinkam, gesehen haben, vielleicht schon als Kind, ehe er in Giesole eingekleidet wurde. Wer ihn dann das Technische lehrte, ist daneben ziemlich gleichgültig. Wir wollen lieber dem geistigen Zusammenhange seiner Kunst nachgehen.

Manches Bild Giesoles erinnert den Betrachtenden äußerlich an Giotto. Aber eine Bewegtheit, wie sie bei Giotto vorhanden ist, wird man bei

Fiesole nicht antreffen. Dafür ist aller Ausdruck in die Gesichter gelegt. Fiesoles Gesichter sind nicht nur im allgemeinen schöner als die Giotto's und seiner Schule, sie stehen darin den Sienesen näher, sondern ihr Ausdruck ist auch intensiver, ohne heftig zu sein, schwärmerischer, inniger. Hierdurch ersetzt Fiesole auf seine Weise die fehlende Mannigfaltigkeit der Körper und den Mangel an Handlung. Und weil es ihm gelungen ist, durch dieses Mittel eines gesteigerten Gesichtsausdrucks, — der, solange er nur sanfte Regungen darstellen soll, auch nicht zur Grimasse wird — in Verbindung allerdings mit dem Inhalte seiner Gegenstände die Stimmung einer religiösen Beschaulichkeit in ganz eigentümlicher Weise zu treffen, so ist man leicht geneigt, sich diese seine Kunstweise als die unmittelbare Folge einer persönlichen Frömmigkeit vorzustellen, wie es schon seine Zeitgenossen getan haben mögen, und ganz in dem Sinne, wie später Vasari das Leben des malenden Klosterbruders geschrieben und zum teil gedichtet hat. Aber mag Fra Giovanni persönlich noch so fromm gewesen sein, seine Kunst ist ein Vorgang, an dem die Zeit und die Umgebung mehr Anteil haben als das einzelne Individuum. Er arbeitete im Dienste des Klosters und hatte Heiligenbilder zu malen. Die Formen waren ihm von Giotto und von Siena her gegeben. Ohne das Neue, was Fiesole hinzutut, hätten sie nicht mehr gefallen können. In dieser Kombination lebten sie weiter, aber einer großen Mannigfaltigkeit war das neue Leben nicht fähig. Fiesoles Art des Gesichtsausdrucks ließ sich von einem anderen nur vereinzelt oder ganz im allgemeinen, als Prinzip der Beseelung, weiter nachahmen, sonst würde er in Übertreibung und Manier verfallen sein. Sind doch bei ihm selbst schon die Frauen, die erwachsenen Engel und die bärtigen Heiligen, so reizvoll die einzelne Gestalt auch sein mag, als ganze Klasse genommen etwas einförmig im Typus. Sehr individuell und persönlich mannigfaltig sind also seine Köpfe nicht, aber verschiedene Arten und Stufen der Beseelung sind versucht worden, und manche ist mit großem Erfolg ausgedrückt. Und wie das Geschlecht seiner stärkeren und energischeren Zeitgenossen den Köpfen mehr Charakter gab, so konnten sie und andere an Fra Giovanni lernen, wie man Affekte deutlich, aber doch sanft und schön auf Gesichtern ausdrücken müsse. Und das ist, wenn man so sagen darf, seine Aufgabe für die Kunstgeschichte gewesen.

Bei Fiesole erinnert uns vieles an die zarte Kunst der Franziskaner. Wir können ihn uns nicht gut als Dominikaner denken, wenn wir uns z. B. an die Fresken der Spanischen Kapelle (S. 104) erinnern. Was hat seiner Kunst die weiche, passive Richtung gegeben?

Als er 1436 in das von Cosimo Medici gegründete Kloster S. Marco zu Florenz übersiedelte, war er beinahe fünfzig Jahre alt. Die Fresken, mit denen er nun diese Räume schmückte, namentlich die kleinen Bilder in den Zellen seiner Brüder, mit ihren wenigen Figuren, erinnern uns an Giotto und zeigen uns zugleich Fiesoles Kunst von ihrer angenehmsten und für ihn vorteilhaftesten Seite. Die Motive sind einfach, aber die Darstellung ist nicht unbeholfen, die Zeichnung sogar sicher. Wir haben also einen Stil vor uns, dem schon eine lange Entwicklung vorangeht, auch wenn wir ihre Stufen nicht mehr im Zusammenhang an erhaltenen Werken verfolgen können. Fra Giovanni hatte nämlich bis zu dieser Zeit keineswegs in S. Domenico di Fiesole, wo er einst zuerst eingekleidet worden war, still geessen. Gleich anfangs wurde er mit seinem Bruder nach Cortona geschickt. Bald darauf mußte das ganze Ordenskapitel nach Foligno, dann nach Cortona übersiedeln und es konnte erst zehn Jahre später (1418) nach Fiesole zurückkehren. Fra Giovanni's Wege in dieser Zwischenzeit können wir nicht im einzelnen verfolgen. Aber Umbrien ist gewiß nicht ohne Einfluß auf seine Entwicklung geblieben. Hier konnte er Assisi und Giotto's Fresken sehen; für die Dominikanerkirche in Perugia hat er später ein großes Altarwerk (jetzt in der Pinakothek) gemalt. Wir werden nicht fehl gehen, wenn wir die Anregungen dieses Lebens in Umbrien in seiner Kunst wiederzufinden meinen. So gleich in einem ganz bestimmten Zuge, der für seine künstlerische Art etwas bedeutet. Unter den Fresken, die er später in den Zellen des Markusklosters in Florenz malte, findet sich eine Geburt Christi. Hier sehen wir Maria nicht mehr, wie auf den früheren Darstellungen gewöhnlich, gelagert, sondern knieend und das Kind anbetend. Dieses Motiv, welches den Vorgang aus dem täglichen Leben und dem Genrehaften in das Mystische und Übernatürliche emporhebt, hat die Kunst bekanntlich auch in ihrer weiteren Entwicklung mit sich geführt, wenn auch einzelne Künstler wie Raffael es nicht angewandt haben. Nach Fra Giovanni und offenbar unter seiner Einwirkung hat es wieder Filippo Lippi in den reizenden Tafelbildern benutzt, wo der Vorgang in eine stimmungsvolle Waldlandschaft verlegt ist und das Christkind geheimnisvoll den Finger auf den Mund hält. Etwas früher schon, bald nach 1425, hat Masolino, der auch sonst mit Fra Giovanni große Verwandtschaft zeigt, in den Fresken von Castiglione d'Olona die Szene ebenso gegeben. Der erste aber, welcher die anbetende Madonna hat, ist wohl nicht zufällig ein Umbrier, Gentile da Fabriano auf der Predella zu seiner „Anbetung der Könige“ von 1423

(Florenz, Akademie), gemalt für die Sakristei der Vallombrosaner Mönche in S. Trinità in Florenz. So werden wir bei Fra Giovanni ebenso sehr wie an Giotto und an die Sienesen, an die den Sienesen verwandte ältere umbrische Kunst erinnert.



Abb. 67. Krönung Maria, von Fiesole. Florenz, Uffizien.

Hiermit ist das Wesentliche gegeben, worin sich uns Fra Giovanni's Kunstweise darstellt. Seine Eigenart zeigt sich, solange er Zustände malt und nicht Handlungen, die einen lebendigen Vortrag verlangen, gleich vorteilhaft in Fresken wie in Tafelbildern. Aber am besten gelingen ihm dort Szenen mit wenigen Figuren, während er hier auch figurenreiche Kompositionen bei kleinerem Maßstabe des Einzelnen vollkommen bewältigt.

Solche Tafelbilder, die uns in Figuren kleinen Maßstabes das ruhige Dasein engelgleicher Wesen vergegenwärtigen, und auf denen sich mit den anmutigen Gegenständen eine mannigfache, tiefe, emailartig leuchtende Farbe verbindet, hat er bis in seine späteste Zeit gemalt. Sie werden immer schöner. Die ausgeführten Sachen dieser Gattung sind wahre Prachtstücke



Abb. 68. Hinter Flügel zu dem Jüngsten Gericht, von Giotto. Berlin.

seiner Kunst, so die Krönung Mariä (Abb. 67), wo die Hauptgruppe im Strahlenglanze von Engeln und Heiligen in zwei Halbkreisen umgeben ist, wundervoll komponiert und als Vergegenwärtigung eines überirdischen Vorgangs das Höchste, was er geschaffen hat. Sodann die Darstellungen des Jüngsten Gerichts wegen der Engel und Seligen und einer tiefen, herrlich gestimmten Landschaft, wogegen auf der Seite der Verdammten Giotto's Schilderkunst versagt und die „Hölle“, wie fast immer in der Kunst, wenn sie ausführlich behandelt ist, Karikatur wird. Ein kleiner dreiteiliger Flügelaltar aus dem Kloster degli Angeli (in der Akademie) hatte schon zu seiner Zeit großen Ruhm; noch feiner in Zeichnung und Farbe und besser erhalten ist der Altar der ehemaligen Sammlung Dudley (Berlin) mit ganz schmalen Flügeln (Abb. 68). Wo die Naivität des Gegenstandes aufhört und andere Beziehungen sich hinzugesellen, da wird das Ebenmaß dieser Kunst leicht gestört. So in dem großen für die Leinwandler von Florenz gemalten Zeremonienbild, einem dreiteiligen gotischen Flügelaltar mit Heiligen an den Seiten und der Madonna als Mittelstück, wo das altkluge, puppige Kind auf dem Knie der Mutter steht mit dem Reichsapfel in der Linken und mit der rechten Hand segnet (Uffizien). Es ist eins der wenigen fest datierten Werke (1433) und für Giotto verhältnismäßig früh, wogegen die eben genannten schon seiner römischen Periode angehören. Die zwölf einzelnen musizierenden Engel in dem Rahmen um die Madonna sind



Abb. 68 a. Grablegung Christi, von Fiesole. Florenz, Akademie.

dabei wieder so schön wie nur je bei Fiesole. Soll er Handlungen darstellen, die eine starke Bewegung fordern, so versagt seine Begabung. So bei der reichen „Kreuzabnahme“ (Florenz, Akademie Nr. 166, aus der Sakristei von S. Trinità) mit einem gut gezeichneten Christus und einer Menge von Zuschauern in einer wundervollen Landschaft. Alles einzelne ist schön, aber die Handelnden gestikulieren nur, und eine geistig und künstlerisch auf den Mittelpunkt hin konzentrierte Darstellung dürfen wir bei Fiesole nicht suchen. Vorteilhafter für ihn ist eine ebenfalls große Grablegung (dieselbst Nr. 246; Abb. 68 a) wegen ihrer ruhigen Haltung und, was besonders merkwürdig ist, der freskomäßig breiten Farbenflächen. Am meisten werden uns immer die kleineren, schlichten Erzählungen mit wenigen Figuren ansprechen, wie die acht Schranktafeln aus der Kapelle des Piero Medici in der Annunziata mit 35 Bildern aus dem Leben Jesu (jetzt in der Akademie). Sie sind nicht durchweg eigenhändig, enthalten aber hervorragende Stücke (Abb. 69). Vorsichtig und zaghaft treten die zwei Frauen an die Grabesöffnung. Feine Köpfe, schön fließende, wundervoll gemalte und für das, was die Figuren zu sagen haben, hinlänglich ausdrucksvolle Gewänder werden uns von allen Seiten gezeigt. Der Engel des Herrn ist ebenso weich und zart ausgefallen wie die Frauen, und daß ihre Zahl gegen-



Abb. 69. Die Frauen am Grabe, von Giotto. Florenz, Akademie.

über dem Evangelientext vermehrt ist, die Kriegsknechte dagegen weggelassen sind, hat der lieblichen Szene noch eine letzte und höchste Intimität gegeben.

Im Fresko ist Giotto darum so glücklich, weil er wie alle Großen hier gewöhnlich mit ganz wenigen Mitteln alles wesentliche gibt und dazu seine Technik sich frei und ohne Kleinlichkeit einfindet. Die kleinen Bilder aus der Geschichte Christi und dem Marienleben in den Klosterzellen von S. Marco sind ja darin mit denen Giottos in der Arena zu vergleichen — sie sind weicher und in den Gesichtern schöner — und einzelne von ihnen wirken noch besonders intim durch kleine persönliche Zugaben. Dahin gehören die oft unter den heiligen Personen angebrachten Ordensgeistlichen, oder die Art, wie Maria und Martha zu Hause betend dargestellt sind (Abb. 71), während Christus am Ölberg über den Jüngern kniet (Abb. 70). Bisweilen

gelingt in dieser kurzen, nur auf das Wesentliche gerichteten Bildersprache auch ein neuer und wirklich bedeutender Zug, wie man ihn bei dem sanften Frate nicht suchen würde, so die Stellung des Christus in der „Verkündigung“ mit weit ausgebreiteten Armen, als hätte er die Apostel überraschen wollen, die unter ihm in allerlei Abstufungen ihre Erregung kundgeben (Abb. 72). Dagegen liegt wieder holde, selige Ruhe über der „Verkündigung an Maria“ im Kreuzgange mit dem Blick auf einen blumigen Rasen und auf Gartengebüsch. Für die Ikonographie der heiligen Geschichte bis Masaccio ist neben Giotto und Duccio unmittel-



Abb. 70. Christus am Ölberg) Teilschüd), von Fiesole. Florenz, Museo S. Marco.

bar Giesole zu nennen als Erfinder von Motiven, die nicht wieder verloren gegangen sind.

Gegen Ende seines Lebens wurde er noch als Freskenmaler an große Aufgaben gerufen, so in Orvieto, wo er das gotische Gewölbe der neuen Madonnenkapelle im Dom zu schmücken hatte. Von den acht Kappen des Gewölbes hat sechs viel später Signorelli, zum teil nach Giesoles Entwürfen, gemalt. Giesoles eigene Arbeit (1447) haben wir in den Propheten, einer



Abb. 71. Gruppe der Frauen zu Abb. 70.

der Richtung des Spitzbogens folgenden, ansteigenden Pyramide von Gestalten mit herrlichen Köpfen, worin er noch einmal als Sechzigjähriger seine eigentümliche Begabung ausdrückt. — Nach Orvieto kam er nur vorübergehend von Rom aus, wohin ihn Eugen IV. 1446 berufen hatte und wo er auch sein Leben beschloß. Auf Eugen folgte nach einem Jahre Nikolaus V. Die Ruhmbegier dieses Papstes von kleiner Herkunft und seine Anhänglichkeit an die toskanische Heimat lockten die Künstler von Florenz damals zuerst scharenweise in die ewige Stadt. In der Kapelle des heiligen Nikolaus im Vatikan malte Giesole nach 1450 die Geschichte der Heiligen Stephanus und Lau-

rentius in einzelnen Bildern von mäßigem Umfange mit wenigen Figuren und in schöner Gruppierung. Hier hat er in seinem hohen Alter noch mit naivem Sinne von der neuen Malerei der Renaissance allerlei aufgenommen, was ihm zusagte, namentlich äußere Dinge: Architektur, Gartendekoration,



Abb. 72. Verkahrung Christi, von Fiesole. Florenz, Museo S. Marco.

Blumen, — aber auch etwas von dem freien Spiel der größeren Linien, das Masaccio zwanzig Jahre früher zum erstenmale in der Brancaccikapelle entfaltet hatte (Abb. 73). Und so viel heiteres Leben und wahre Freude an der Schönheit wohnte in dem kunstfertigen Alten, daß sein Schüler Benozzo

Gozzoli, der ihm in Orvieto geholfen hatte, von diesem Schatze noch abgeben konnte, als die Renaissance längst in Blüte stand. Benozzo ist eine der freundlichsten Erscheinungen in der Renaissancelunst. Seine Landschaften und Architekturen sind ebenso heiter, aber noch viel reicher als die seines Lehrers, und unter seinen Typen führen uns die rundlichen Kinderköpfe mit den kurzen Locken oft auf Giesole zurück.



Abb. 73. Laurentius vor dem Präfecten Decius, von Giesole. Rom, Vatikan.

Zweites Buch

Die Frührenaissance in Toskana
und Umbrien

Die Baumeister und Bildhauer von Florenz

Die Maler der Frührenaissance in Florenz
Umbrien



Abb. 74. Florenz, von der Südseite.

I. Die Baumeister und Bildhauer von Florenz.

Brunelleschi und Ghiberti. Leon Battista Alberti (der Palastbau). Donatello.
Luca della Robbia. Die Marmorbildhauer. Bronzebildner: Antonio Pollajuoto
und Verrocchio.

Die Kunst des neuen Jahrhunderts, die Renaissance, hat ihren Mittelpunkt in Florenz, nicht in Rom, wo die Denkmäler des Altertums standen, die man hätte nachahmen können, wenn die Renaissance nichts anderes hätte sein wollen als eine Erneuerung der antiken Kunst. Aber man wollte mehr. Die Denkmäler der vergangenen Größe brachten es gerade damals den Nachkommen recht lebhaft zum Bewusstsein, daß die darauf folgenden Zeiten nichts ähnliches geschaffen hätten wie das klassische Altertum. Man fühlte sich politisch stark und reich, man suchte Ruhm und äußeren Glanz, man wollte bauen und bilden zu eigener Ehre und zum Stolz des Gemeinwesens. Lange vor Dante schon pflegte man in diesen emporstrebenden italienischen Stadtrepubliken, wenn man bei festlichen Anlässen, bei Staatsakten und anderen öffentlichen Kundgebungen nach einem besonders feierlichen Ausdruck suchte für das eigene Selbst- und Machtgefühl, die Gegenwart in den mannigfaltigsten Redewendungen anzuknüpfen an das Römertum, dessen Erbe man zu verwalten glaubte. Jetzt, wo man sich in Florenz auch in

den Werken der Kunst das Höchste vorgekehrt hatte, sah man nach den alten Denkmälern mit frischen Blicken als nach Zielen eines neu erwachenden Wett-eifers hin. Man wollte etwas ebenso großes schaffen, wie es die heidnischen Vorfahren gehabt hatten, ja, man vermaß sich wohl, es noch weiter zu bringen, wie Filippo Brunelleschi, als er den Bauherren des Doms erklärte, eine Kuppel von dieser Größe hätten selbst die Alten nicht zu bauen gehabt. Weil es sich aber dabei nicht um äußerlichen, willkürlichen Zierat handelte, sondern um bestimmte praktische Aufgaben des öffentlichen Lebens, und weil diese Aufgaben sich seit den Zeiten des Altertums geändert hatten, so konnte man nicht einfach wiederholen oder nachahmen. Man mußte neu schaffen und konnte nun künstlerisch entweder im allgemeinen die alten Denkmäler als Muster ansehen, oder im einzelnen Sinn und Auge daran bilden für schönen oder charakteristischen Ausdruck. An eine Wiedererweckung des Altertums dachte man nicht, dafür war das Gefühl der eigenen Bedeutung zu stark und die Schätzung der Gegenwart, in der man lebte, viel zu groß. In Rom, unter einem Papst als Nachfolger der römischen Kaiser und unter dem starken Einflusse der antiken Überbleibsel, hätte ja vielleicht die neue Kunst zu einer Wiederholung der alten werden können. In der Bürger-republik Florenz mit ihrer besonderen kleinen, von Rom unabhängigen Ge-schichte sollte es anders kommen. Vor diesem Florenz warnte zwei Menschen-alter später den jungen Pietro Perugino sein umbrischer Lehrer: dort wehe scharfe Lust und mache die Menschen kritisch und sporne ihren Ehrgeiz zum äußersten; die Mittelmäßigkeit käme da nicht weiter, und selbst das Vollkommene würde nach einer Weile übertroffen und beiseite gesetzt. Das ist, auf die Kunst angewandt, die Begabung, die zu scharfer Charakteristik und zur Naturwahrheit führt, und dieses ist es ja, worauf die neue Kunst, die Renaissance, im Vergleich mit der früheren wesentlich hinausgeht. Dem-gegenüber kann das Verhalten der Renaissance zur Antike wenigstens in ihrer ersten, jugendfrischen Entwicklung nur als etwas nebensächliches an-gesehen werden, und daß das so gekommen ist, verdankt sie ihrem Geburts-orde Florenz.

Die grundlegenden Tatsachen, auf denen die florentinische Frührenaissance beruht, sind alle in den ersten drei bis vier Jahrzehnten des 15. Jahr-hunderts erfolgt. Vor 1450, genau genommen schon 1435, ist das Wesentliche gegeben. Man sieht bereits deutlich, worauf die Zeit hinaus will. Die maßgebenden Künstler haben die Werke geschaffen, an die die weitere Ent-wicklung folgerichtig und ohne neue, überraschende Wendungen anknüpft.

Auch theoretisch ist sich die neue Richtung über das, was sie will, klar. Den Verlauf der Dinge in diesen Jahrzehnten müssen wir beobachten, wenn wir verstehen wollen, was die Frührenaissance war und wofür sie selbst gehalten sein wollte. Die Betrachtung kann sich, um zu ihrem Ziele zu gelangen, nicht an die einzelnen Künstlerbiographien halten, denn die Männer, die schöpferisch auftreten, wirken nebeneinander in derselben Zeit und sie beeinflussen einander. Ebenso wenig lassen sich die drei Kunstgattungen gesondert betrachten, denn sie folgen zeitlich nicht so aufeinander, wie man denken möchte, so daß etwa die Architektur voranginge und an sie sich die Plastik und die Malerei angeschlossen. Vielmehr erscheint zuerst die Plastik in der Form des neuen Ausdrucks am Anfange des Jahrhunderts, dann die Malerei — Masaccio stirbt 1428 — dann erst die Architektur 1420 bis 35. Indem mir die Behandlung der Malerei dem nächstfolgenden Kapitel vorbehalten, haben wir es hier, wo wir sie nur gelegentlich berühren müssen, mit der Architektur und der Plastik zu tun.

Drei Männer gelten vor allen anderen als die geistigen Urheber der Frührenaissance, die Baumeister Brunelleschi (1377—1446) und Alberti (wahrscheinlich 1404—1472) und die Bildhauer Ghiberti (1378—1455) und Donatello (1386—1466). Brunelleschi und Ghiberti sind gleichalterig und greifen schon bald nach dem Anfange des Jahrhunderts in die Entwicklung ein. Donatello ist zehn Jahre jünger (1416 der „heilige Georg“ von Or San Michele), und Alberti ist erheblich jünger, aber sehr frühreif. Er tritt zu Brunelleschi, als dieser auf seiner Höhe steht, in eine sehr wichtige Beziehung (1435), auch den zwei anderen steht er nahe, und da keiner sich über die Absichten der Frührenaissance so ausführlich ausgesprochen hat wie er, so kann man, wenn man sich ihr Wesen klar machen will, den viel jüngeren Alberti von den drei älteren, schaffenden Künstlern nicht trennen. Mit eigenen Arbeiten ist er erst gegen 1450 hervorgetreten.

Alle außer Ghiberti sind uns bekannt als scharf ausgeprägte und bedeutende Persönlichkeiten von weiter künstlerischer und allgemeiner Bildung. Brunelleschi bedeutet viel mehr, als seine Bauwerke uns sagen, er ist mit seinem Denken tief in das Wesen der bildenden Kunst eingedrungen und er ist Bildhauer und Zeichner so gut wie Baumeister. Alberti kann an den wenigen Bauwerken, die man auf ihn zurückführt, in seiner allseitigen Fähigkeit auch nicht annähernd begriffen werden. Die Wirkung, die von ihm ausgeht, bedeutet hier viel mehr. Dagegen steht Donatello als Bildhauer mit vielen großen, für sich wirkenden Leistungen vor uns und erscheint

darum in seiner Totalität vielleicht einseitiger als die beiden anderen. Aber seine Werke, wenn wir nur diese hätten, verbürgen uns doch einen persönlich großen und tiefen Geist, gerade so wie uns das für Masaccio, über dessen Leben wir gar nichts wissen, nach seinem einzigen Werke, den Fresken der Brancaccikapelle, feststeht. Ghiberti ist eine etwas kompliziertere Erscheinung, deren vorteilhafte Seiten infolge störender Zusätze nicht ohne Einschränkung genossen werden können. Er ist nur Künstler und bedeutet weniger durch seinen Charakter oder durch den Umfang seiner Bildung. Als Künstler wiederum hat er technisch nur in der Plastik etwas geleistet. Als Architekt bewährt er sich nicht, sobald er sich Brunelleschi gegenüber geltend machen will, und als Bildhauer zeigt er sich bei dem Aufbau seiner Werke nicht von der starken Seite. In seiner Jugend war er Maler, und das sieht man seinen Reliefs an. Auch hat er über den Zusammenhang dieser beiden Künste viel nachgedacht; wir haben früher seinen Traktat über Giotto kennen gelernt (S. 48). Dazu ist er in der Bronzeplastik ein tüchtiger Techniker, weil er die Goldschmiedekunst getrieben hat (was übrigens ebenso von Brunelleschi und Donatello gilt). Von seinen Reliefs pflegt man nichts weiter zu sagen, als daß sie sehr schön sind. Als künstlerische Persönlichkeit hat er etwas weiches, passives. Aber seiner Werke wegen steht er doch mit seinen drei großen Zeitgenossen in einer Reihe.

Nach den Parteikämpfen, die uns beispielsweise aus dem Leben Dantes bekannt sind, und den vielerlei Kriegszügen des vorangegangenen Jahrhunderts erfreute sich Florenz um 1400 einer verhältnismäßigen Ruhe, und es sah seinen Wohlstand sich mehren. Man lebte in einer Republik, aber die Bankiers und Wollhändler hatten fürstlichen Reichtum, und einzelne von ihnen traten auch durch Ansehen vor dem Volke und durch Einfluß in den Staatsgeschäften gleich Fürsten hervor*). Eine aristokratische Gesell-

*) Es ist für das Verständnis der Kunstzustände nicht gleichgültig, wie man sich die Stellung dieser Familien und ihrer Häupter denkt. Der alte Adel, später gewöhnlich *grandi* oder *Guelfen* genannt, war in Florenz von dem aufstrebenden städtischen Bürgertum früh beiseite gedrängt worden; er mußte sich z. B., um an den Ämtern teil zu haben, in eine der Zünfte aufnehmen lassen. Die Zünfte (*arti*) zerfielen in die sieben höheren oder *maggiori* (Tuchhändler oder *calimala*, Wolle, Wechsel, Richter und Notare, Seidenhändler, Pelzhändler, Ärzte und Apotheker) und die fünf (später bis auf vierzehn vermehrten) unteren oder *minori*. Ihrer waren also früher zwölf und später einundzwanzig. Nur aus den sieben ersten (später aus zwölf)

erlesener Familien hatte die Leitung. Der Luxus der Kaufleute und Handwerksmeister nahm nicht seine Richtung auf Pferde und Waffen und kriegerischen Prunk, oder er ahmte doch höchstens an den Feiertagen bei Paraden und Turnieren darin dem ritterlichen Adel der kleinen Höfe nach. Statt dessen galt es für vornehm, nicht nur die eigene Wohnung schmuckvoll und prächtig zu gestalten, sondern auch den Kirchen und den Plätzen der Stadt von diesem Glanze abzugeben. Das Stadtreghment behandelte eine Kunstfrage mit derselben Wichtigkeit wie eine andere Angelegenheit der Regierung. Aber man brauchte den öffentlichen Säckel nicht so sehr dafür in Anspruch zu nehmen, da ganze Korporationen wie die Zünfte in Stiftungen mit den Privatleuten wetteiferten und für den Einzelnen, wenn er höher strebte, in solchen Aufwendungen damals ein wirksames Mittel für die politische Ambition lag. Eine glückliche Klugheit bewiesen unter ihresgleichen, den Pazzi, Pitti, Strozzi, Tornabuoni, Rucellai und wie diese erlauchten Kaufmannsgeschlechter alle heißen, die Medici, und einer von ihnen, Giovanni, der Urgroßvater Lorenzos des Prächtigen, stand bei seinen Mitbürgern in großem Ansehen. Nach seinem Tode (1429) brachte es sein Sohn Cosimo, der 1434 von Padua aus der Verbannung zurückgekehrt war, noch weiter. Man nannte ihn schon jetzt „Vater des Vaterlandes“, und die Worte wurden ihm später auf das Grab gesetzt. Beide eröffnen die lange Reihe der Kunstgönner aus dem Hause Medici. Sie sind persönlich

Zünften wurden die Ratsherren genommen, die Signori oder Priori delle arti (gewöhnlich sechs, später acht) und ihr Vorsitzender, der Gonfaloniere; sie alle amtierten zwei Monate und wohnten während dessen im Palazzo del Comune. Außerhalb der Zünfte und ihnen wie eine Art Schutzgenossenschaft untergeordnet, stand das ganz geringe Volk (popolo minuto), das sich in den Parteikämpfen bald hier- bald dorthin schlug. Einmal erkämpfte es sich durch den Aufstand der Wollkammer (Ciompi) 1378 Anteil an den Ämtern, aber nur auf kurze Zeit. Denn bald nach einer scharfen Reaktion bekamen die höheren Zünfte wieder wie früher die Leitung der Angelegenheiten in die Hand. Ihre vornehmsten Familien bildeten eine neue Art von Adel (popolani nobili). Ein Teil von diesen, an ihrer Spitze die Albizzi, suchten sich mit dem alten Adel zu verbinden und die unteren Zünfte und das Volk niederzuhalten. Andere stützten sich auf das Volk und arbeiteten für eine gerechte Verteilung der Lasten. Zu diesen hielten sich die Medici, die sich früh durch ihre volkfreundliche Politik auszeichneten. Aber jene Partei behielt zunächst die Oberhand. Über fünfzig Jahre kämpften mit ihr die Medici um die Leitung der Republik. Giovanni, Gonfaloniere September und Oktober 1421, war das dritte volkstümliche, einflußreiche Haupt des Geschlechts. Und als Cosimo am 6. Oktober 1434 glücklich aus der Verbannung von Padua zurückkehrte, war den Medici der Weg zur Alleinherrschaft sicher.

mit jenen großen Künstlern befreundet und stehen ihnen auch geistig nahe. Für Giovanni löste z. B. Brunelleschi eine seiner Spezialaufgaben, als er 1421 bis 28 die „Alte Sakristei“ am südlichen Querschiff von S. Lorenzo, eine quadratische Kapelle, baute mit einer schirmartigen Kuppel, die auf vier halbkreisförmigen Wandbogen ruht und durch zwölf kreisrunde Fenster ursprünglich ihr Licht erhielt (Abb. 75). Als dann nach Giovanni's Tode unter Cosimo Donatello den zierlichen Innenraum mit Stuckreliefs und Ornamenten im Gewölbe geschmückt hatte, war bald auch Brunelleschi nicht mehr am Leben. So spät kommt die Architektur des neuen Stils zur



Abb. 75. Alte Sakristei von S. Lorenzo in Florenz.

Vollendung, und in ihrer äußeren Erscheinung ist die Alte Sakristei doch dem Umfange nach sehr bescheiden und darin nicht zu vergleichen mit den großen Kirchenbauten der vorangegangenen Zeit. Sie erscheint mehr als eine gefällige Probe von dem, was der Baustil hätte leisten können, wenn man ihm größere Aufgaben gestellt hätte.

Es mag wohl mit in den bedeutenden Denkmälern der gotischen Zeit gerade in Florenz seinen Grund haben, daß die neue Architektur so spät kam. Für große Kirchen war zunächst gesorgt. Der Dom und die Ordenskirchen S. Croce und S. Maria Novella standen längst, und Brunelleschi's größte praktische Lebensaufgabe bestand schließlich doch nur in der Vollendung des alten Doms, soweit dieser damals überhaupt vollendet worden ist, also



Abb. 76. Cappella dei Pazzi in Florenz, Vorhalle.

in dem Bau der Kuppel. Öffentliche Profangebäude wie den Palazzo Vecchio und den Palazzo del Podestà oder die Loggia dei Lanzi, die dem heutigen Florenz noch gerade so seine Physiognomie geben, wie dem damaligen, hat die Renaissance nicht mehr zu bauen gehabt. Es blieb also im wesentlichen das Privathaus übrig. Dieses, den florentinischen Bürgerpalast mit der langen, regelmäßigen, nach der Straßenseite gewandten breiten Hauptfront, hat die Frührenaissance neu geschaffen. Über dreißig solcher Paläste bestimmen noch jetzt mit das Bild der Straßen. Aber die frühesten sind erst gegen 1450 erbaut worden. Man sieht, warum die neue Architektur nicht die Führung übernehmen konnte für die Plastik, wie es doch im Norden in der Gotik geschehen ist. Sie kam zu spät und bedeutete materiell, dem Umfange nach, doch immerhin zu wenig. Es blieben einzelne kleinere Aufgaben kombinierender Tätigkeit zurück, Grabmäler und Tabernakel oder Kirchenmobiliar, wie Kanzeln und dergleichen. Denen hat dann die Plastik mit voller Lust den Reichtum ihrer Erfindung zugewandt und hat ihr ganzes Schönheitsgefühl in sie hinein gelegt. Aber das sind doch für die Architektur nur dekorative Nebenaufgaben. Das erste für den neuen Stil vollständig bezeichnende Denkmal, welches

zugleich über die besondere Art des Künstlers mit entscheidet, ist ein kleiner Zentralbau im Hofe von S. Croce, die 1430 begonnene Cappella dei Pazzi (Abb. 76 u. 77). Wir möchten sie seine Musterleistung nennen, sein künstlerisches Wahrzeichen. Die Klarheit ihrer Raumverhältnisse außen und innen zieht den Betrachter an sich und nötigt ihn zu rechnerischer Nachprüfung; die reinen Formen sind mit einer so überlegten Strenge komponiert, daß sie kühl wirken. Zumal bei dem jetzigen Zustande der inneren Ausstattung; ursprünglich war viel mehr farbiger Schmuck vorhanden oder beabsichtigt. Über dem inneren quadratischen Hauptraum ruht eine als Halbhohlkugel über Zwickeln konstruierte, zwölfteilige Kuppel rechts und links auf den Bogen

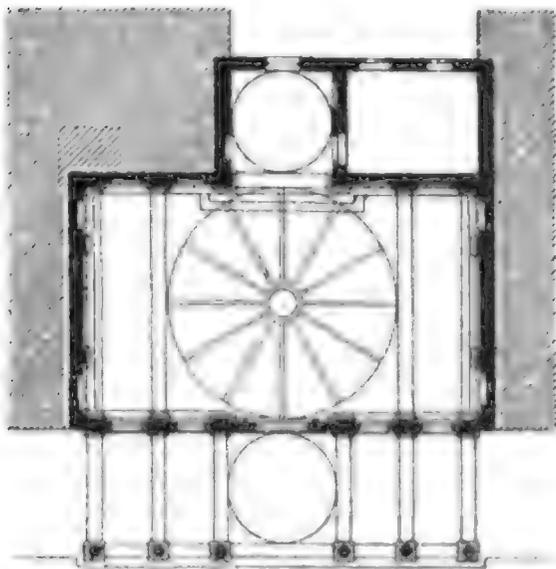


Abb. 77.

Cappella dei Pazzi in Florenz, Grundriß.

von Tonnengewölben, die zwei länglich viereckige Seitenräume überdecken, vorn und hinten auf je einem von der Wand aufsteigenden Blendbogen. Es ist das System der Alten Sakristei, nur daß zwei Seitenräume und hinten ein Altarraum hinzugekommen sind. Außerdem ist dem Bau in seiner ganzen Breite eine sechsäußige Eingangshalle mit Tonnengewölbe vorgelegt. Die Architektur war 1442, die Dekoration (in Marmor von Donatello's Schüler Desiderio, in glasiertem Ton von Luca und Andrea della Robbia) erst 1469 vollendet.

Als Brunelleschi den Bau anfang, war er bereits über fünfzig Jahre alt. Es lag ein langes mühevolleres Leben hinter ihm, verbracht in ganz anderen Künsten und Wissenschaften. In dem unansehnlichen, schwächlichen Manne wohnte ein niemals ruhender, vielseitig gebildeter Geist. Das Wissensgebiet der Humanisten war ihm ebenso vertraut wie Mathematik und Geometrie. Seinen Lieblingsdichter Dante konnte er auswendig und er beherrschte die gelehrten Grundlagen zu seiner Erklärung. Aber er wollte auch mit seiner Erkenntnis in die Tiefe dringen, und die einzelnen Teile seiner praktischen Aufgaben wurden ihm zu selbständigen wissenschaftlichen Forschungen. Lange ehe er in der Architektur als Künstler auftrat, war er im Nutzbau tätig gewesen, hatte sich auch als Ingenieur mit konstruktiven Aufgaben beschäftigt, die mit einem Kunststil nichts zu tun haben, und war

außerdem bemüht gewesen, in der Theorie alles, was dazu erforderlich war, zu begründen und zu verstehen. Der Forscher und der Techniker sind in ihm auf eine seltene Weise vereinigt, und dazu kommt noch der große Umfang seiner Interessen und die Weite seiner Bildung. Als ältester Sohn eines vornehmen und leidlich wohlhabenden Hauses hätte Filippo sich wohl dem Staatsdienstewidmen sollen, aber künstlerische Neigungen in verschiedener Form beherrschten seinen Geist in seiner Jugend, und darum und um dem theoretisierenden



Abb. 78. Das Baptisterium in Florenz.

Hange ein Gegengewicht zu geben, hatte der Vater ihn die Goldschmiedekunst erlernen lassen. Das war die natürliche Schule für den Bildhauer, namentlich wenn dieser in dem Fache der Bronzetechnik tätig sein wollte, und so finden wir denn auch den späteren Architekten schon viel früher unter den Bewerbern um eine plastische Aufgabe, deren Ausführung ihm freilich nicht zufallen sollte.

Das ehrwürdigste Heiligtum der Stadt, jedem Florentiner als Stätte seiner Taufe ans Herz gewachsen, war der frühromanische achteckige Kuppelbau des Baptisteriums auf dem Domplatz (Abb. 78). Für seine Erhaltung hatte die vornehmste Kunst zu sorgen, die Calimala. Sie schrieb 1401/2 eine Konkurrenz aus für eine zweite Tür — die Nordtür — in Bronze herzustellen und mit Reliefs zu versehen, wie sie einst Andrea Pisano an

der ersten gemacht hatte, die damals noch auf der östlichen Hauptseite des Gebäudes angebracht war. Es meldeten sich sechs Künstler, darunter Brunelleschi und Lorenzo, ein Bildhauergoldschmied aus dem bürgerlichen Hause der Ghiberti. Die Kommission entschied sich für Ghiberti allein, weil Brunelleschi nicht mit diesem gemeinsam den Auftrag übernehmen wollte. Sie hat also die noch erhaltene Konkurrenzarbeit Brunelleschis nicht



Abb. 79. Das Opfer Abrahams, von Brunelleschi. Florenz, Bargello.

geringer geschätzt als die seines glücklicheren Konkurrenten. Ghibertis Tür ist dann im Guß vollendet und 1424 eingesetzt worden.

Die beiden Bronzetafeln aus der Konkurrenz von 1401/2 (Abb. 79 u. 80; jetzt im Bargello) sind die ersten Denkmäler der im engeren und strengen Sinne als italienische Renaissance angesehenen Kunst und darum unserer besonderen Aufmerksamkeit wert. Es handelte sich um eine Aufgabe plastischer Dekoration, dergleichen noch für manches unter den Gebäuden aus

älterem Zeit erforderlich war. Außerlich betrachtet, gehören die Reliefs in eine Reihe mit ähnlichen Arbeiten älterer Bildhauer, in denen man auch schon etwas von dem Zuge der neuen Kunst verspürt. So finden sich z. B. an dem zweiten Südportal des Doms als Umrahmung marmorne Reliefpilaster mit kleinen menschlichen Figuren und Tieren in aufsteigendem Rankenwerk, unbeholfene Arbeiten von einem Deutschen, Pietro di Giovanni, gegen



Abb. 80. Das Opfer Abrahams, von Ghiberti. Florenz, Bargello.

1400. Die Pflanzenblätter sind aber schon freier und natürlicher und die Tiere etwas lebendiger, als sie sonst in der italienischen Gotik erscheinen, die nackten musizierenden Engelnaben in beinahe graziöser Haltung erinnern bereits an antike Werke. Man hat hier schon eine Vorahnung der Renaissance. Noch mehr aber an dem Gewände der nördlichen Porta della Cintola, von einem Niccolò aus Arezzo 1406 begonnen, wo das Nackte in den Figuren schon deutlich als etwas für sich wirkendes hervortritt und das

Ornament mit seinen kräftigen Linien schon in den Formen der wirklichen Renaissance gegeben ist. Wenn wir dagegen die Konkurrenzreliefs Brunelleschis und Ghibertis halten, so versetzen diese uns wieder aus der Dekoration in die Erzählung eines bestimmten Vorgangs, wie früher die Reliefs von Andrea Pisano und die Bilder Giotto's. Wir haben also höhere, selbständige Aufgaben der Plastik vor uns. Die gotische Umrahmung und der Umfang der einzelnen Felder waren durch den Anschluß an die frühere Tür Andreas gegeben. Daraus und aus dem vorgeschriebenen Gegenstande, der „Opferung Isaaks“, folgte zugleich eine beschränkte Anzahl nackter und bekleideter Figuren. Der Aufbau ist in beiden Reliefs derselbe; das lag ebenfalls in dem Programm. Die Bekleidung ist antik, wie sie schon bei den Pisanern und bei Giotto war. Das Nackte und die Köpfe sind bei Ghiberti entschieden schöner, die Stellungen und der dramatische Ausdruck des Vorganges sind dafür bei Brunelleschi lebendiger und reicher in den einzelnen Motiven, in der Haupt-handlung geradezu stürmisch, aber doch nicht heftiger, als wir es schon bei Giovanni Pisano angetroffen haben. Dagegen ist die Komposition, die Einfügung in den gegebenen Raum, vollkommener als bei den Pisanern, und bei Brunelleschi wieder noch feiner abgewogen als bei Ghiberti. Der Faltenwurf ist natürlicher bei Brunelleschi, bei Ghiberti konventioneller. An die Antike erinnert bei Brunelleschi das Motiv des „Dornausziehers“ in dem sitzenden Diener, daran oder auch an den übernommenen Formenschatz der Renaissance erinnert bei Ghiberti die Kathanusranke an dem Altar. Im ganzen hat Ghiberti mehr Schönheit, Brunelleschi mehr Leben und Charakter. Spricht darum Ghibertis Relief als Erscheinung an sich mehr an, so enthält Brunelleschis Arbeit mehr in sich von dem, was eine kräftige Entwicklung verspricht. Also der wahre Führer der Renaissance, wenn man ihr Wesen in das natürliche Leben setzt, wäre wohl Brunelleschi geworden, während Ghiberti die Sprache der früheren Kunst zu einer ruhigen, allgemeinen Schönheit vollendet hat. Technisch endlich ist Ghibertis aus einem Stück gegossenes Bronzerelief das bessere.

Trotz allem Bemühen, durch das Zergliedern der beiden Werke in ihre einzelnen Bestandteile uns ihres Charakters bewußt zu werden, könnten wir doch in diesen Reliefs allein, wenn wir aufrichtig sein wollen und wenn wir ihre Stellung in der Kunstgeschichte nicht von vornherein kannten, keineswegs den fundamentalen Gegensatz einer neuen gegen eine alte Kunst empfinden. Der Unterschied und das Wesen des Neuen müssen sich erst herausstellen, wenn diese Kunst mehr in die Breite geht. Der Fortschritt ist nun bei Ghiberti allein zu suchen, da Brunelleschi nicht mehr zu der Skulptur zurückgekehrt ist.



Abb. 81. Von der ersten Tür Ghibertis am Baptisterium zu Florenz.

Die Bronzetür von 1424, Ghibertis erste, enthält auf ihren zwei Flügeln in zwanzig Feldern Geschichten aus dem Leben Christi und außerdem darunter in je vier Feldern Einzelgestalten von Evangelisten und Kirchenvätern (Abb. 81). Wenn man die erzählenden Reliefs mit denen von Andrea Pisano an der ersten Tür vergleicht, so haben wir bei Ghiberti anstatt gotischer Details in den Biersformen vieles, was aus der Antike genommen ist, aber es sind Zutaten, die auf die Haltung des Ganzen keinen Einfluß haben. Ebenso ist es mit dem antiken Kostüm, welches vor ihm und nach ihm gebraucht worden ist. Er selbst verhält sich hierin nicht viel anders als Andrea, der ebenfalls neben der antiken Tracht schon Zeittracht reichlich angewandt hatte. Ghiberti war in Rom gewesen, hatte dort aus-

gegraben und gezeichnet; er war ein leidenschaftlicher Verehrer der alten Kunst, besaß auch selbst antike Statuen und Marmorvasen, die er sich zum teil mit großen Kosten aus Griechenland hatte kommen lassen. Trotz allem sind seine Reliefs im Stil von den griechischen weit entfernt, und auch den römischen stehen sie nicht so nahe, wie die manches seiner Vorgänger. Sie erscheinen vielmehr als Fortsetzungen der älteren italienischen Arbeiten, aber sie sind von höherem Wert, weil in ihnen viele Unvollkommenheiten überwunden sind. Ihr Vorzug gegenüber den Reliefs von Andrea beruht auf zwei Dingen. Die Bewegungen der Menschen, ihr Anfasseln und Handeln, sind naturwahrer und darum überzeugender; ebenso dienen diesem Eindruck zahlreiche kleine genreartige Züge, die das Einzelne ungemein mannigfaltig machen. Sodann aber ist das Ganze, Komposition und Zeichnung, von einer noch größeren allgemeinen Schönheit umgeben als bei Andrea. Der Reliefstil, hoch und flach durcheinander, hält eine glückliche Mitte zwischen der ganz flachen Erhebung, die man hier um des malerischen Eindrucks willen nicht brauchen konnte, und dem stark erhabenen Relief der römischen Sarkophage und Triumphaldarstellungen, das mit seinen vielen, nahe aneinander tretenden und sich überschneidenden Figuren leicht unruhige Bilder schafft. In diesen kleinen Feldern mit dem „Leben Christi“ sind gerade genug Figuren angebracht, um den Vorgang zu verdeutlichen, aber nicht mehr, als in dem Rahmen bequem Platz haben, um noch angenehm wirkende Linien zeigen zu können. Ghiberti hat also, seiner persönlichen Neigung folgend, die Antike zur Lehrmeisterin genommen, aber indirekt und im allgemeinen Sinne, indem er darin Leben und Schönheit sah, diese aber in seine eigenen, besonderen Formen übertrug. Der Gedanke an ein Nachahmen, an das „Antifizieren“, kommt uns bei diesen Reliefs garnicht. Was das heißen würde, wird uns noch deutlicher, wenn wir einem noch bedeutenderen Kunstwerke einen Blick zuwenden, nämlich Masaccios Fresken in der Brancaccikapelle, die in denselben Jahren entstanden sind. Auch da werden wir durch Kostüme und etwas weniger bestimmt auch wohl noch durch ornamentales Beiwerk an das Altertum erinnert, aber das sind äußerlichkeiten im Vergleich zu der großen, eigenen Kraft der Erscheinungen, die Masaccio hier zum erstenmale gegeben hat und die ganz sein persönliches Werk sind. Und weil dieses Individuelle als Eindruck, der von einer großen Persönlichkeit ausgeht, bei Masaccio stärker ist, ohne doch die Schönheit und das Ganze zu beeinträchtigen, als bei Ghiberti, so dürfen wir auch sein Werk das größere nennen. Den kräftigen Zug, den wir bei Ghiberti vermissen, fanden wir ja im Gegenstze zu ihm auch bei Brunelleschi.

In den Jahren, wo Ghiberti diese glücklichste Schöpfung seiner besten Lebensjahre vorsichtig reifen ließ, bildete sich sein einstiger Rival in mühsamer Arbeit zu dem größten Baumeister der Renaissance aus. Sein Geist strebte nach tiefen Eindrücken, darum wurde ihm nichts, was er hervorgebracht hat, leicht, und ein schweres, gewaltiger Erregung fähiges Temperament bereitete ihm viele Hindernisse. Wer nicht Baumeister ist, dem wird es immer schwer fallen, bloß an dem Erhaltenen sich die wirkliche Größe des Mannes klar zu machen. Es gab Wünsche, die wie Träume der Sehnsucht in der Luft lagen, die aber keiner erfüllen konnte, und dazu gehörte für die Menschen der damaligen Zeit der Gedanke, weite Räume zu überspannen, nicht mit dem spitzkappigen Gewölbe, wie es die Gotik tut, sondern mit einer leichten, freischwebenden Kuppel, die auch äußerlich sichtbar wäre, wie am Pantheon in Rom. Hier sah man das Vollbrachte seit Jahrhunderten, aber es verstand doch keiner zu wiederholen, und wenn es einem gelungen wäre, die Konstruktion bloßzulegen, so konnte sie darum doch noch nicht in der bestimmten Form einer gerade vorliegenden Aufgabe angepaßt werden. In Florenz mußte diese „Frage der Kuppel“ einmal ihre Lösung finden. An dem alten Dombau Arnolfo's (S. 61) war seit 1368 über dem riesigen achteckigen Mittelraum ein ebenfalls achtsseitiger hoher Tambour aufgesetzt worden, er stieg höher und höher, und kein Mensch wußte, wie dieses gewaltige Achteck einmal mit einer Kuppel, die doch schon der erste Baumeister in seinen Plan aufgenommen hatte, bedeckt werden könnte. Als dann Brunelleschi bald nach jener Konkurrenz für die Bronzetür, vielleicht mit seinem jungen Freunde Donatello zusammen, sich nach Rom begab und dort antike Architektur und Skulptur studierte, ausgrub, vermaß, zeichnete und beschrieb, da ging er mit besonderem Eifer auch jenem Problem nach, bis er wußte, wie die Pantheonkuppel zustande gekommen wäre. Aber dieser gewährte der kreisförmige Unterbau ein ununterbrochenes Auflager. Eine zwischen ins Quadrat gestellten Pfeilern über Rundbogen und Zwickeln aufsteigende Kuppel, die an sich schönere und für die Geschichte des Kuppelbaus wichtigere Form, stand in Florenz nicht mehr zur Wahl. Hier war Brunelleschi durch den vorhandenen Tambour gebunden an die Form einer aus acht Seiten aufsteigenden Kuppel, die nun steiler und spitzer werden mußte als die des Baptisteriums, weil sie weithin sichtbar über dem gewaltigen Langbau aufragen sollte. Die Aufgabe mußte also ganz anders angefaßt werden. Wie, das wußte nur er allein, und einmal hat er es auch der Signorie und den Bauherren und den mittelmäßigen Kollegen aus der Baukommission

selbstbewußt und sarkastisch zu verstehen gegeben, daß der liebe Gott wohl den richtigen Mann zu finden wissen werde, das Werk zu Ende zu führen, über das die lieben Fachgenossen nichts vorbrächten als törichtes. Sogar die Kritik Ghiberti's, der, ohne selbst etwas gebaut zu haben, hier als Baumeister auftreten wollte, mußte der Ärmste damals über sich ergehen lassen. Als er endlich „Baumeister der Kuppel“ war (1420), dauerte es noch fast fünfzehn Jahre bis zur Vollendung des Werks; 1425 wurde der erste Keil über den Tambour gelegt, im August 1434 war endlich die Kuppel geschlossen. Sie kam der damaligen Zeit vor wie ein Wunder. Jetzt, wo sie längst fertig ist, erscheint ja dem Betrachter, der nicht daran denkt, mit welchen Mühen sie zustande kam, ihre innere Schale mit dem steilen, achtsseitigen Gewölbe nicht schön und in ihrer mangelhaften Beleuchtung durch die acht Rundfenster des Tambours sogar unvollkommen, und der äußere Umriß wirkt nicht so angenehm, wie die mehr gerundete Form der Kuppel von S. Peter. Aber das war eine Folge des Tambours, der bereits vorhanden war, und für Brunelleschi handelte es sich zunächst nicht um Schönheit, sondern um eine Notwendigkeit, und diese Riesenkuppel mit ihrer doppelten Schale und den hohlen Räumen dazwischen, von diesem Manne erfunden und ausgeführt, bleibt nun doch auch für uns eine Erfindung künstlerischer Mechanik allerersten Ranges. Michelangelo urteilte sogar, sie sei so schön, daß er die seine wohl anders, aber nicht schöner machen könne. Von dem Geiste der Renaissance läßt sich freilich hier kaum etwas verspüren, höchstens daß der Sinn auf etwas großes, außerordentliches gerichtet war, und nicht durch diese Kuppel, mit der er vielmehr die Gotik fortzusetzen hatte, sondern eher trotz ihr ist Filippo der Baumeister der Renaissance geworden.

Brunelleschi hat das Schicksal gehabt, daß von seinen Werken so gut wie nichts fertig geworden, und daß noch außerdem an den meisten von ihnen später von anderen etwas verdorben worden ist. So steht es namentlich mit den beiden Kirchen, die auf seine Pläne zurückgehen und für die er die Form der dreischiffigen Säulenbasilika gewählt hatte. Die uralte Kirche S. Lorenzo sollte durch einen Neubau ersetzt werden auf Kosten mehrerer Familien, zu denen die Medici gehörten, und Giovanni gewann dafür Brunelleschi, der seine Arbeit mit der Alten Sakristei (S. 134) begann. Bei dessen Tode 1446 war das Querschiff noch nicht fertig, das Langhaus noch nicht angefangen: erst 1461 wurde der Hochaltar geweiht. Drei Jahre später starb Cosimo Medici, nachdem er das Patronatsrecht für seine Familie erkauft hatte. Eine Fassade hat die Kirche nie bekommen. Das Mittelschiff



Abb. 82. S. Lorenzo in Florenz, Blick auf die Eingangsseite.

öffnet sich mit Bogen über korinthischen Säulen gegen die Seitenschiffe, an die sich niedrigere Kapellenreihen anschließen; die Seitenschiffe haben Kuppelgewölbe, im Mittelschiff liegt auf den Obermauern über den Arkaden eine flache Kassettendecke, über der Vierung eine schwächige Kuppel ohne Tambour, für die Brunelleschi nicht verantwortlich ist (Abb. 82). Die bescheidenen Maße lassen es zu keiner großen Raumwirkung kommen, höchstens zu dem Eindrucke einer angenehmen Schönheit. Die Säulenschäfte sind glatt (wie häufig in der Renaissance), die Kapitäl, Kämpfer und Arkaden wirken beinahe reich. Zwischen den Kapitäl und den Bogenansängen ist ein vieredriges Gebälkstück eingeschoben, ein Kämpferaufsatz, den Brunelleschi antiken Kreuzgewölben in Rom entlehnte. In der Dekoration herrscht die Antike, die stilisierende Ornamentik, wie sie auch Donatello liebt. Keine Naturnachahmung in Blättern oder Kränzen wie bei Ghiberti. Alles das wurde erst nach Brunelleschis Tode und gewiß nicht ganz nach seinen Absichten ausgeführt. — Die Kirche S. Spirito am anderen Arnoufer, außen im Rohbau liegen geblieben und mit einem späteren Turm, hat im wesentlichen dieselbe Disposition bei größeren Maßen. Das Innere wirkt geräumiger und luftiger, aber auch leerer und infolge der sparsameren dekorativen Be-

Kleidung fast nüchtern. Der Bau wurde wahrscheinlich 1436 nach Brunelleschi's Plänen begonnen, langsam weitergeführt und erst 1482 mit einer unbedeutenden Bierungskuppel abgeschlossen.

So hat Brunelleschi die Grundlinien des Kirchenbaus für die Renaissance gezogen in seinen beiden fortan üblichen Formen, dem Zentral- und dem Langbau. Im Palastbau werden wir ihn gleich kennen lernen. Außerdem wird ihm noch eine ebenfalls vorbildlich gewordene Zwischengattung verdankt, ein öffentlicher Nutzbau, klosterähnlich mit inneren Höfen und einer nach dem Platz sich öffnenden, aufgetreppten Vorhalle (Abb. 83). Das Findelhaus ist ein Jugendwerk, spätestens 1420 begonnen, aber erst nach seinem Tode 1451 mit allerlei Abänderungen vollendet. Breitgespannte Bogen über schlanken korinthischen Säulen machen in ihrer absichtlich einfachen Profilierung den Eindruck großer Leichtigkeit. Darüber ein niedriger Oberstock mit viereckigen Fenstern unter Dreieckgiebeln, eine kirchliche Verdachung für das damalige Gefühl, die erst hundert Jahre später unter allgemeinem Spott auf Privatpaläste übertragen wurde. Aller Schmuck fehlt. Das einfache Gebäude sollte ja nicht repräsentieren. Übrigens hat Brunelleschi nur die mittleren neun Bogen ausgeführt. In die Zwischel setzte zwanzig Jahre später Andrea della Robbia seine farbigen Medaillons mit den Wickelkindern (innocenti).

Man muß sich Brunelleschi's Gedanken aus fremdem Gut hervorsuchen und bleibt dabei leicht äußerlich am Detail hängen. Das Wesentliche an ihm ist nicht, daß er Säulen, Architrave und Bogen nahm, wie das Altertum — denn was hätte er anders nehmen sollen, wenn er nicht Pfeiler anwenden oder gotisch wölben wollte? — sondern welche Verhältnisse er damit ausdrückte. Dieses, die Wirkung der Raummassen, ist ja das Lebensgesetz der Renaissancebaukunst, und es erfüllte Brunelleschi ebenso sehr, wie jene Probleme der Konstruktion, hinter denen es uns bei ihm leicht verborgen bleibt. An der neuen Art, wie die Renaissance den Raum behandelt, hat Brunelleschi einen viel größeren Anteil, als es sich zunächst aus seinen Bauwerken zu ergeben scheint. Er beeinflusst das gesamte Gebiet der Kunst. Obwohl er nicht Maler war, beschäftigte er sich mit der malerischen Perspektive und stellte auf Bildern Wirkungen dar, wie er sie als Architekt mit den Linien seiner Bauwerke hervorrufen wollte. Seit dem Jahre 1420 zeigt sich nun hierin bei den Malern überhaupt ein Fortschritt, und das Interesse dafür ist im Wachsen. Auch die Plastik wird — in dem Relief der Renaissance — immer malerischer. So er-



Abb. 83. Das Findelhaus in Florenz.

reicht schließlich der Architekt Filippo mit seinen der Antike entnommenen Details dekorative Nebenwirkungen, die solchen malerischen Bedürfnissen entsprechen und die sein Eigentum sind, abgesehen von den einzelnen Elementen der antiken Baukunst, die er neu zusammensfügte. Wir denken hier anders als viele unserer heutigen Künstler, die in dieser Architektur nur eine Ausgrabung sehen, das bloße Abbild einer besseren Originalkunst.

Gleich nachdem Brunelleschi die Domkuppel vollendet hatte, bereitete ihm der junge Leon Battista Alberti eine denkwürdige Huldigung, zufällig gerade ein Jahr früher, als Fiesole sich im Markuskloster in Florenz einrichtete (1436). So nahe treten hier die Richtungen von Zeitaltern in einzelnen Personen aneinander. Alberti war noch nicht dreißig Jahre alt, als er zurückkehren durfte aus dem Exil, worin er geboren war. Aber er fühlte sich alt darin geworden, sagte er gleich darauf, als er die italienische Ausgabe seines Traktats über die Malerei dem berühmten Meister Brunelleschi widmete (1435). In Wirklichkeit war er wenigstens ungewöhnlich früh reif geworden draußen unter den anderen vornehmen Verbannten in Venedig, Genua, und wo nicht überall! Nun war er im Gefolge des aus Rom verjagten Papstes Eugen IV. als Sekretär nach Florenz gekommen, wenige Monate vor Cosimo Medicis Rückkehr aus Padua. Er war ein vollendeter Mensch, so wie die Renaissance oft in ihren Büchern

das Bild des vollkommenen Menschen hingestellt hat, ein Mann, der körperlich zu allem geschickt ist, an das Wunderbare grenzende Proben von Kraft und Gewandtheit gibt und der daneben geistig alles kennt, versteht und, soweit es der Stand erlaubt, auch ausübt, der außerdem Konversation macht, schriftstellert und dichtet, ein „Allseitiger“. Die Kunstgeschichte hat ihn unter die Architekten gestellt. Das kommt für die damalige Zeit, um 1435, in Florenz noch wenig in Betracht (denn gebaut hat er erst viel später), aber er verstand auch das, und es gehörte ja zu dem vornehmen Leben, wie das Bücherkaufen. Als illegitimer Sproß eines uralten, ehemals reichsgräflichen Geschlechts durfte er mit Fürsten wie mit seinesgleichen verkehren. Er suchte aber die geistig Hochstehenden auf, und die neue Kunst war ihm eine Herzensangelegenheit. So rechnen wir ihn auch wohl zu den Humanisten. Er gehört aber unter die Erfinder der Renaissance. Er gebrauchte zuerst das Quadratnetz beim Zeichnen und benutzte den Storchschnabel und eine auf dem Prinzip der Camera obscura beruhende Erfindung, um Gegenstände kleiner oder größer auf die Fläche zu bringen. Im Sinnen und Suchen und Erfinden und in der Weite und Tiefe seiner theoretischen Bildung bereitet er uns auf Lionardo vor, den wir als seinen Nachfolger und Vollender ansehen dürfen.

Lange, so bekennt Alberti in seiner Widmung an Brunelleschi, hat es ihn niedergedrückt, daß die Natur, die Meisterin in allen Dingen, alt und müde geworden scheint und keine großen Geister und bewunderungswürdigen Werke mehr hervorbringen will, wie in den Zeiten des Altertums. Da blickt er, nach Florenz zurückgekehrt, auf Ghiberti, Donatello, Luca della Robbia, auf Masaccio, und vor allem sieht er das gewaltige Werk der Domkuppel von Brunelleschi vollendet, — am nächsten Neujahrstag sollte der vertriebene Papst die Kathedrale weihen — und nun hat er die freudige Überzeugung gewonnen, daß die Florentiner die großen Alten erreicht, ja daß sie sie überholt haben. Denn jene waren von großen Mustern umgeben, die sie nachahmen konnten, diese aber mußten mit eigener Mühe ohne Lehrmeister neue Aufgaben suchen und lösen. So ist auch ihr Verdienst größer, und der Ruhm Toskanas wird ewig währen.

In dem Traktat selbst legt er dann dar, daß der Künstler mit der Vergangenheit und ihrer Überlieferung brechen müsse, daß er nicht gegebene Muster nachahmen, sondern auf die Natur in ihrer mannigfaltigen Schönheit sehen und mit ihrer Hilfe aus seinem Genius die neue Schönheit schaffen solle. Das ist das Bekenntnis der Renaissance, die keine Nachahmerin der

Antike sein will. Aber es wird uns nicht leicht sein, ohne weiteres zu erkennen, daß durch den Künstler Alberti diese Forderung erfüllt ist. Denn als Architekt nimmt er ja nicht nur die Säulen, Pilaster und Gesimse und die Zierformen aus dem Altertum herüber, sondern er wendet sie auch strenger im Sinne der Antike an als die meisten anderen, und seine Architektur erscheint dadurch dem Altertum viel ähnlicher. So fordert er geradliniges Auflager auf den Säulen, anstatt der Bogen, die das Mittelalter hatte, und verwirft theoretisch die Bogen selbst dann, wenn zwischen ihnen und dem Kapitell zur Vermittelung das abgeschnittene Gebälkstück der antiken Säulenordnung, eine Art Würfel, eingelegt ist, wie wir das an Brunelleschi's Kirchen, etwas abgemindert auch an der Findelhaushalle sehen.

Außerlich also erinnert uns Alberti's Architektur an das Altertum. Wir vermögen in ihr nicht gleich seinen Grundsatz wiederzufinden, wonach der Genius mit Hilfe der Natur aus sich heraus das Schöne neu schaffen soll. Er scheint uns als Architekt viel weniger frei als etwa Brunelleschi. Er selbst empfand das nicht und hätte es nicht zugegeben, denn für ihn waren die antiken Formen, mit denen er arbeitete und an denen unser Auge jetzt haften bleibt, nicht die Hauptsache, sondern es waren die Verhältnisse, die dadurch hervorgebracht werden, und die, sagt er, sind des Künstlers freies, selbstgeschaffenes Eigentum. Daß ein Architekt das antike Detail benutzte, verstand sich in Italien bei der Menge alter Baudenkmäler ganz von selbst. Man hatte es dort längst angewandt, ehe die Baukunst Renaissance wurde. Alberti insbesondere hatte schon früh, vor jener Widmung an Brunelleschi, die alte Welt der Ruinen in Rom mit Leidenschaft studiert (vielleicht seit 1431). Ihm hätte der Gedanke gar nicht kommen können, daß er, anstatt der vorhandenen alten, andere, neue Formen zu erfinden suchen müßte. So sehr lebte er mit seinen Gedanken in dem klassischen Altertum, mit dessen Augen er die Welt ansah. Er gebrauchte also die antiken Formen weiter, aber ihre Kombination ergab dann doch etwas anderes: die Raumverhältnisse des neuen Baustils. Die Form, und wenn sie im einzelnen noch so wohlgefällig ist, gilt nicht für sich, sondern wegen ihres Verhältnisses zum Ganzen. Und diese innere Beziehung der Verhältnisse und der Formen ist nicht durch Regeln zu gewinnen, sondern sie beruht auf dem Gefühl, auf dem Geschmack, der den Künstler zum Künstler macht. Das war sein Bekenntnis.

Was die Renaissance wollte im Gegensatz zu den auf festen, gegebenen Konstruktionen beruhenden Stilen des griechischen Tempels und der gotischen

Kirche, die man darum auch wohl die „organischen“ Baustile genannt hat, nämlich die Proportionen im Raume und in der Fläche für das Auge möglichst vollkommen darstellen, ein „Raumstil“ sein, — das hat zuerst Alberti gefühlt und so deutlich, wie er es vermochte, mit damals ganz neuen Vergleichen und Bildern ausgedrückt. In die Tiefe der Aufgaben eines Architekten und auf den ganzen Umfang seines Wissens und seines Könnens läßt er uns in seinem späteren Werke Über die Baukunst sehen, das er 1452 dem Papste Nikolaus V. überreichte. Der Architekt ist hier der vollkommene Mann, der unentbehrliche, ohne den die Menschen, die Fürsten sowohl wie die Städte, in keiner Lage auskommen können. Er ist Konstrukteur und Ingenieur in einer Person, er macht Berg und Tal gleich, legt Sümpfe trocken, baut den Menschen ihre Bauwerke für alle erdenklichen Zwecke. Er macht ihnen Maschinen, hilft ihnen Kriege führen und siegen, und ist ihr Ratgeber bei ihren Festen und in allen Lagen des Lebens. In diesem seinem Hauptwerke spricht Alberti auch von der architektonischen Schönheit, dem Zwecke der Renaissancebaukunst. Die Schönheit ist nach ihm das „völlig Harmonische (*concinuitas*), das Verhältnis aller Teile zueinander, dem man ohne Schaden weder etwas hinzufügen noch etwas nehmen darf“. Diese auf dem Gebiet der Musik gewachsene Art des übertragenen Ausdrucks war den damaligen Gebildeten durch den Sprachgebrauch der griechischen Philosophen geläufig geworden. Von „musikalischen Proportionen“ der antiken Baudentmaler spricht bei Gelegenheit der Studien Brunelleschis dessen anonymer Biograph (den man irrtümlich in Antonio di Tuccio Manetti hat wiederfinden wollen); und Alberti hatte in seinem Brief über die Kuppel von S. Francesco in Rimini (die nicht ausgeführt worden ist) in bezug auf die Fassade der Kirche erklärt (1447): wer ihm da nur das Geringste an den Mäßen verändern wollte, der würde ihm seine ganze Musik (*tutta quella musica*) verstimmen. — Weil es aber, meint er weiter in dem Hauptwerke, nicht jedermanns Sache ist, diese vollkommene Harmonie zu finden, so gibt es dafür einen Ersatz in den Ornamenten, die sich anbringen lassen. Aber sie sind deshalb auch für den wahren Künstler nur äußerlichkeiten, während die echte Schönheit in dem Ganzen liegen und von innen herauskommen muß.

Wissen wir nun, worauf diese Kunst, obwohl sie äußerlich dieselben Formen wie das Altertum verwendete, hinauswollte, und haben wir dann unsere Sinne geschärft für die Musik ihrer Verhältnisse, so wird es uns vielleicht auch gelingen, in den wenigen Überbleibseln von Albertis Architektur seine Ansichten verwirklicht zu finden.

Zur Lösung der Frage des Jahrhunderts, der „Frage der Kuppel“, hat Alberti nichts nennenswertes beigetragen. Als in Florenz die zu einem alten Servitenkloster gehörige Kirche der Santissima Annunziata von Michelozzo und seinen Gehilfen im Renaissancestil umgebaut wurde, bekam der runde Chorbau, eine Stiftung Lodovicos, des zweiten Markgrafen von Mantua, der in Cosimos Zeiten Generalkapitän der Republik war, eine

kreisförmige Kuppel, nicht frei über Bogen schwebend, sondern unmittelbar auf die Grundmauer gesetzt (wie an dem Rundbau der Minerva Medica bei Rom), unten mit häßlich einschneidenden Kapellennischen, oben mit Fenstern und ohne Laterne. Dieser unlebendige Kuppelbau über den seit 1451 nach Michelozzos Plänen gelegten Fundamenten ist eine Erfindung Albertis, den der Markgraf schon früher in Mantua beschäftigt hatte, aber ausgeführt hat den Bau, wie alle Werke Albertis, ein anderer Baumeister, und dieser baute daran noch nach Albertis Tode. Auch die Kuppel von S. Andrea in Mantua, einem geräumigen, lichtvollen Langbau,



Abb. 84. S. Andrea in Mantua.

einschiffig mit Querschiff, geht Alberti nichts mehr an. Den Auftrag zu dem Bau gab ihm ebenfalls Lodovico, und Alberti begab sich auch nach Mantua, aber die Kirche ist schwerlich vor seinem Tode angefangen worden und zwar von der Eingangsseite her, so daß, je weiter nach hinten, desto weniger von des Meisters eigenen Gesichtszügen wir vor uns zu haben erwarten dürfen. Dazu kommt der dürftige Eindruck des Innern: Putzbau und imitierende Dekoration mit zum teil nur gemalten Kassetten. Der Hof und die Stadt waren nicht reich.



Abb. 85. S. Francesco in Rimini.

Aber das von einem breiten Tonnengewölbe überspannte Langhaus mit seinen Seitenkapellen stellt doch als Zusammenfassung eines einzigen großen Raumes (1494) eine Leistung dar, an die sich nach Jahrzehnten noch die Baumeister von S. Peter oftmals mögen erinnert haben. Alles andere wurde erst viel später fertig: Querschiff und Chor 1600, die Kuppel 1782. Uns interessiert die Kirche hauptsächlich wegen ihrer Vorhalle, einer selbständig vorgelegten Prachtdекoration mit vier Pilastern und einem antiken Tempelgiebel darüber (Abb. 84). Damit ist der letzte entscheidende Schritt getan zu der ominösen „Fassadenmusik“. Wir müssen diese Fassade in ihren Verhältnissen, als künstlerische Produktion an sich, schätzen, aber über den Bau des Innern, dem sie als Schaustück vorgelegt ist, lehrt sie uns nichts. Sie könnte ebenso gut irgendwo anders stehen. Lehrreich sind die ersten Schritte auf diesem Wege, die Alberti in Rimini tat. Dort sollte er 1446 für den Herrn der Stadt, Sigismondo Malatesta, eine gotische Kirche, S. Francesco, neu bekleiden. Im Jubiläumsjahr 1450 wurden nur geringe Anfänge eingeweiht, und 1454 war die Fassade noch nicht über die Sockelhöhe hinausgeführt (Abb. 85). Er gab dem Bau eine Vorderfassade nach den Motiven eines nahegelegenen römischen Triumphbogens. Das Erdgeschoß hat vier korinthische

Halbsäulen mit der Haupttür und einer Nische an jeder Seite. Über dem Gebälk dieses Geschosses und vor dem Pultdache der Kirche sollte eine neue Ordnung aufsteigen. Sie ist aber nicht vollendet worden, und das alte Pultdach bleibt jetzt hinter zwei Mittelpilastern sichtbar. Besonders glücklich ist, wenn man überhaupt diese Formsprache gelten läßt, die Seitenfassade ausgefallen. Aus dem Brauche, Grabmäler in die Kirchenmauern einzufügen, hat Alberti ein neues Motiv gewonnen: eine Reihe von bogenbedeckten Pfeilern bildet Nischen zur Aufnahme von Sarkophagen. Das ist originell und schön. Das Auge erfreut sich an angenehmen Verhältnissen, und die



Abb. 86. S. Maria Novella in Florenz.

Arkaden verdecken das Seitenschiff nicht, sondern sie drücken es aus, indem sie es noch außerdem äußerlich verschönern. Wie hätte es der Künstler an der Vorderseite gemacht, wenn diese vollendet worden wäre? — Gegen Ende seines Lebens hat er auf diese Frage eine ganz neue Antwort gegeben. An der gotischen Dominikanerkirche S. Maria Novella in Florenz war, wie an so vielen anderen Kirchen, die Vorderseite äußerlich noch nicht vollendet. Die jetzige Fassade (Abb. 86) in ihrer Hauptgliederung, der wagerechten Teilung in ein breites Erdgeschoß, eine Attika und ein schmales Obergeschoß, geht zurück auf die Entwürfe Albertis, der dabei an die toskanische Tafelung mit schwarzem und weißem Marmor (S. Miniato, S. 10) sowie an die vorhandenen Anfänge der gotischen Bekleidung des Hauptgeschosses gebunden war. Das Obergeschoß mit vier jonischen Pilastern unter einem Giebel entspricht einer viersäuligen Tempelfront, das Erdgeschoß mit vier auf vorspringenden Postamenten aufgerichteten korinthischen Säulen unter dem verkröpften Gebälk und die Attika einem dreitorigen Triumphbogen. Das Hauptportal mit einem kassettierten Rundbogen, der auf dem Gebälk von Zwillingssäulen ansetzt, wird rückseitig durch die geradlinig umrahmte Flügeltür und die Lunette abgeschlossen. Ganz neu ist endlich die Art, wie Alberti am Obergeschoß die überragenden Teile der Seitenschiffe durch Eckstücke maskierte, deren Form der antiken Konsole entlehnt ist. Statt des geradlinigen, der Dachschräge folgenden Saums haben sie ein geschwungenes, in eine Rosette auslaufendes Randornament, die berühmte Albertische Volute. Das Motiv ist zierlich und gefällig, es entspricht dem Gesetze des schönen Scheins, das diese Richtung beherrscht, aber es verdeckt dem Auge die Konstruktion des Daches und hat nun in der Renaissance — gleichviel ob die Fassade einem Zentralbau oder einem Langhause vorgelegt wurde — weitergelebt. Daß diese Form, wie die selbständige Fassade überhaupt, im Zusammenhange der Architektur als ein Gewinn anzusehen sei, wird man nicht behaupten wollen. Aber Alberti hat sie so gewollt und als Erscheinung hat sie in Italien gefallen, und für die Nachrenaissance ist Albertis Fassade sogar wesentlich geworden. Sein Bauführer hat sie 1470 vollendet.

Alberti hat noch in seinem Hauptwerke Grundsätze aufgestellt nach seinen künstlerischen Beobachtungen über die Anordnung der Räume und über Maße und Verhältnisse bis ins kleinste, sowohl für Kirchen wie für Profangebäude höheren Ranges und für Verkehrsbauten. Auf seinen Wegen sind dann

andere als Theoretiker und als Baumeister weiter gegangen. Seine hohe Begabung und sein besonderer Schönheitsfönn zeigen sich uns noch glänzend auf einem bestimmten Gebiete, in dem neuen florentinischen Palastbau, dem wir in diesem Zusammenhange einige weiter ausgreifende Bemerkungen zu widmen haben.

Barclii, einer der Fortsetzer der florentinischen Nationalgeschichte, zählt allein in den Jahren zwischen 1450 und 1478 dreißig Paläste auf, denen er dann noch einige weitere hinzufügt. Manche sind zunächst nicht fertig geworden, sie geben Zeugnis von den Bewegungen der Zeitgeschichte nicht minder als von dem wechselvollen Leben ihrer Besitzer und Bewohner. Das Bürgerhaus der gotischen Zeit war inwendig unregelmäßig und eng, nach außen verteidigungsfähig und mit möglichst wenigen und kleinen Öffnungen nach der Straße hin versehen. Das neue Geschlecht wollte keine Wendeltreppen und Zwischenräume, sondern weite Räume, möglichst viele auf einer Fläche gelegen. Daraus folgt eine große Grundfläche mit wenigen Stockwerken; gewöhnlich sind es zwei außer dem Erdgeschoße. Die breite Hauptfront des Gebäudes wendet sich nach der Straßenseite. Die Fassade ist einfach, ohne Schmuck, ohne besondere sogenannte Gruppierung der Teile; ihre Schönheit besteht nur in den Verhältnissen von Wand und Wandöffnung, manchmal in der Größe des Maßstabes. Die Stockwerke sind gleichwertig. Das Erdgeschoß mit dem Eingang von der Straße hat außer einem oder mehreren Portalen nur kleine, hochgelegene, viereckige Fenster. Die beiden oberen Geschosse haben Rundfenster mit dem mittelalterlichen Teilungsstab in der Mitte. Darüber erhebt sich ein Kranzgesims oder auch wohl noch, wie früher, ein Sparrendach. An die trostige Hausfestung der alten Bürgerkämpfe erinnert speziell in Florenz die Fassade aus unbehauenen Steinen (Rustika); die Quadern sind nur an den Kanten oder Fugen durch Bossenschlag geglättet, sonst roh gelassen. Ein solcher ernster und vornehmer Bau umschließt aber dann noch einen lichten Hof mit Säulenstellungen, worin sich Heiterkeit und Schönheit mit aller denkbaren Bequemlichkeit des häuslichen Lebens vereinigen können. Dieser neue Palast des florentiner Kaufmanns war schöner, wohnlicher und auch bei weitem prächtiger als irgend ein wenn auch größeres Fürstenschloß bis auf diese Zeit.

Außer in Florenz treffen wir diesen Stil der Bauten gleich in Siena, etwas bescheidener aber sehr schön und eigentümlich, — wegen des unebenen Bodens konnte z. B. der innere Hof nicht die gleiche Bedeutung haben — und in der neuen Stadt Pienza, zu der Pius II. seit 1460 seinen



Abb. 87. Teil der Fassade des Palazzo Pitti in Florenz.

Geburtsort umschuf. Allmählich aber wollte man überall, wenn auch nicht die florentinische Fassade, so doch den vortrefflichen, bequemen Grundriß haben, und nachdem inzwischen der Typus auch dem kleineren Maßstabe des einfach-schönen Bürgerhauses gerecht geworden war, nahm das auf der Mitte zwischen Palast und Haus stehende Patrizierhaus in dieser Form allmählich seinen Weg durch ganz Italien und nach dem Norden hin. So verdankt unsere Zeit ihre moderne Stadtwohnung zuletzt dem Florenz der Renaissance.

Die Bahn bricht auch hier der große Brunelleschi. Er hatte schon früh, mindestens seit 1420, Privathäuser teils umgebaut, teils neu aufgeführt, aber er hatte noch keine Aufgabe gefunden von der Größe, wie sie sein Geist verlangte. Die Hoffnung, einen Palast für Cosimo Medici ausführen zu können, erfüllte sich nicht; diesem baute dann Michelozzo den Palast Riccardi. Da bot ihm ein Nebenbuhler dieser schon der herrschenden Stellung zu-

strebenden Familie, der reiche Luca Pitti, einen Bau in einem Maßstabe wenigstens zu entwerfen an, wie ihn kein Privatmann je wieder einem Baumeister gewährt hat. Die Ausführung, die sein Bauführer Luca Fancelli übernahm, erlebte er nicht mehr. Die Fenster des Palazzo Pitti (Abb. 87) sind acht zu vier Metern, und in eines der Portale könnte man ein kleines zweistöckiges Wohnhaus stellen; wir haben hier „die höchste Ambition, die der Privatbau auf Erden an den Tag gelegt hat“ (J. Burckhardt). Von Luca Fancelli rührt nur das Mittelstück her, sieben Fenster Breite mit drei Portalbögen im Erdgeschoß. Dann verwickelte der Bauherr sich in eine Verschwörung gegen Piero de' Medici, die unglücklich ausging und ihn um sein Ansehen brachte; der Bau blieb vollständig liegen (1466). Sein Urenkel verkaufte die Ruine an Eleonore von Toledo, die Gemahlin des nachmaligen Großherzogs Cosimo I., der 1550 aus dem



Abb. 88. Palazzo Riccardi in Florenz.

Priorenpalast in den Pitti überjiedelte. Nun erst wurde der Hof auf der Gartenseite ausgebaut, noch später, seit 1620, wurden die um ein Stockwerk niedrigeren Flügel angelegt, über die jetzt der Mittelbau emporragt. Dieser Gegensatz hat nichts zu tun mit dem Plane Brunelleschis; er würde der Fassade eine gleichhohe Dachlinie gegeben haben. Der unterste Stock und der mittlere mit seinen nunmehr 23 Fenstern waren jetzt gegen die ursprüngliche Breite verdreifacht, ihre 20,5 Meter übertreffen die längste Kirche. Endlich hat das 18. Jahrhundert noch zu beiden Seiten vorspringende Bogen-

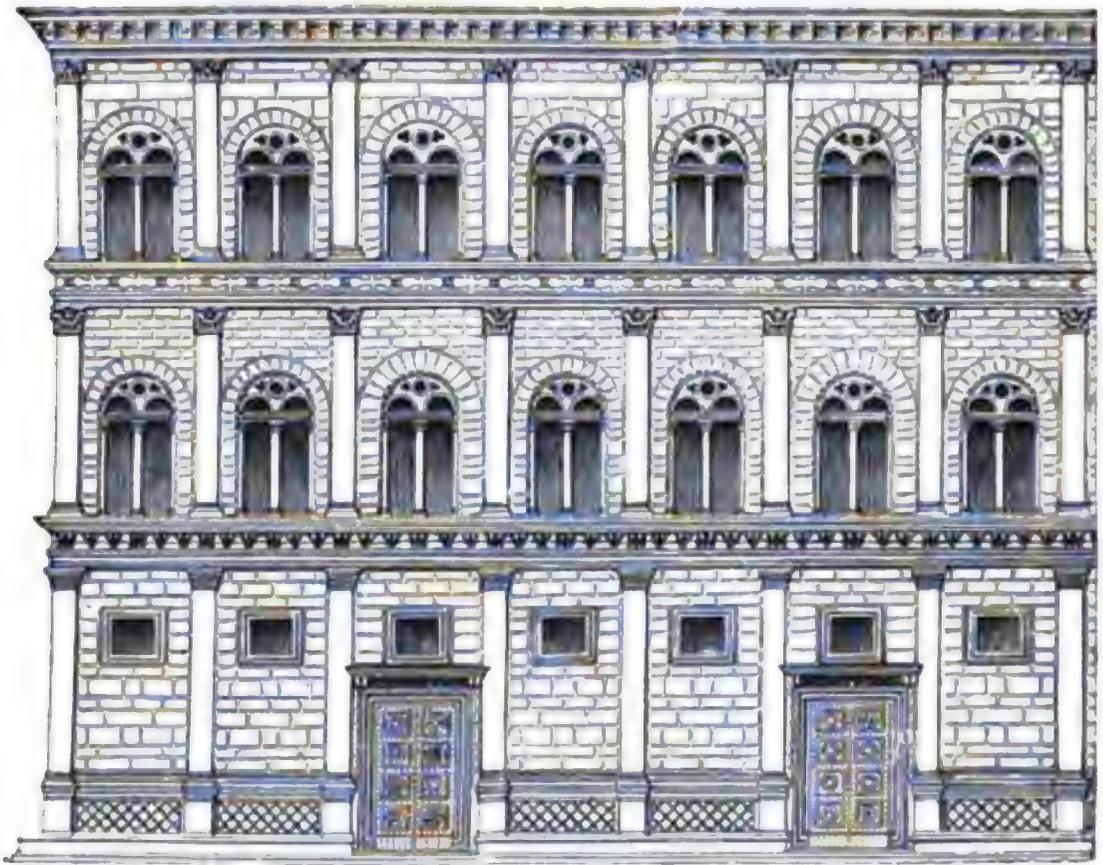


Abb. 89. Palazzo Rucellai (Teil der Fassade) in Florenz.

hallen hinzugefügt. Das Erdgeschoß öffnet sich durch eine ganze Reihe von Portalen — in die meisten sind später von Ammanati, dem Architekten des Hofes, Füllungen mit Giebelfenstern gesetzt worden — abwechselnd mit hochgelegenen, kleinen, viereckigen Fenstern. Auf jedes Portal und jedes Fenster trifft eins der großen Bogenfenster der beiden oberen Geschosse. Über den Gesimsen aller drei Geschosse laufen jonische Säulengalerien hin. Die Harmonie des Planes ist durch die Zusätze kaum gestört, der Eindruck der Größe aber noch gesteigert worden. So ist aus dem Bürgerhause ein großherzoglicher Palast geworden, der später gleich als Königsschloß dienen konnte.

Der Palast der Medici (seit 1659 Riccardi), den Michelozzo für Cosimo baute (seit 1444), zeigt das Motiv des Pittipalastes etwas geändert: die Stockwerke nehmen nach oben an Höhe ab; auch die Rustika, unten ganz schwer, weicht oben stufenweise zurück (Abb. 88). Die Fenster des Erdgeschosses gehören dem 17. Jahrhundert an, und später ist noch der ganze Bau nordwärts auf das Doppelte erweitert worden (1715). Charakteristisch für Michelozzo ist der dreistöckige Hof, nicht großartig, sondern mäßig feierlich: zwischen der auf Säulen ruhenden Bogenhalle und einem leichten Dach-

stod liegt das Hauptgeschoß mit Bogenfenstern, die denen der Fassade entsprechen (Abb. 92).

Gleich darauf erhielt eine dritte dieser großen Kaufmannsfamilien nach dem Entwurf Albertis den Palast Rucellai (1446—51; Abb. 89). Die Rucellai hatten ihren Namen (Rucellari) von einer Pflanze, deren Einführung sie ihren Reichtum verdankten, der Orseille, die den Färbern kostbare, von der vornehmen Gesellschaft begehrte Farben (rot, blau, violett) lieferte. Giovanni, Paolos Sohn und Palla Strozzi's Schwiegersohn, hatte auch politischen Ehrgeiz. Es war ihm unbequem, daß Cosimo Medici aus der Verbannung zurückkehrte (1434); aber er stellte sich mit ihm und noch mehr mit seinem Sohne Piero, dessen Tochter Mannina er 1466 seinen eigenen Sohn Bernardo heiraten ließ, denselben, der später nach Lorenzos des Prächtigen Tode in den „Gärten der Rucellai“ die Mitglieder der Platonischen Akademie aufnahm. Dessen Sohn Giovanni († 1525) hat sich dann noch spät durch Tragödien und als Verfasser des ersten italienischen Lehrgebichts („die Bienen“) einen Namen gemacht. Er blieb mit den Medizeern dauernd verbunden. Jener ältere Giovanni (den wahrscheinlich eine vortreffliche Stuckbüste in Berlin Nr. 141 darstellt) ist der Bauherr des Palazzo Rucellai; für ihn entwarf Alberti später noch die dekorative Bekleidung der Fassade der Maria Novella (S. 154). Auch an der Fassade des Palastes schlug er einen neuen Weg ein. Er ermäßigte die Rustika und fügte der bis

Philippi, Renaissance I.

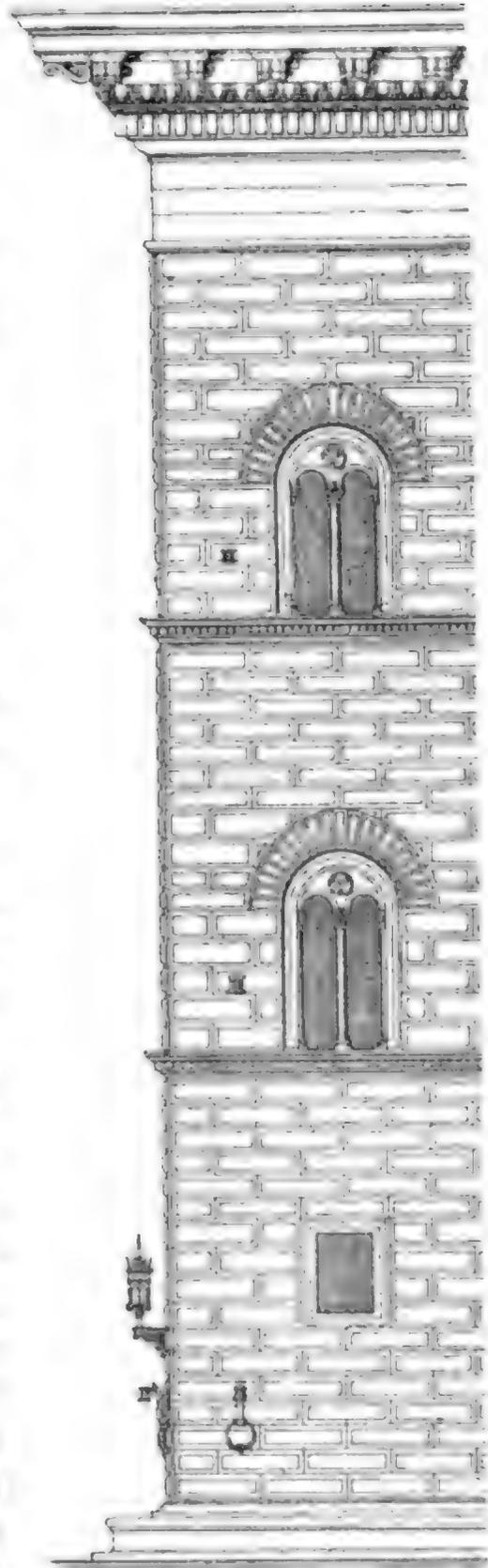


Abb. 90.
Vom Palazzo Strozzi in Florenz.

dahin nur durch die Horizontale wirkenden Fassade in allen drei Stockwerken eine vertikale Gliederung durch Pilaster hinzu, von denen hier die Fenster und im Erdgeschoß die zwei Portale eingeschlossen sind. Die Pilaster haben im unteren Geschoß dorische, in den oberen korinthische Kapitelle. Sie erscheinen zugleich als Träger der Gesimse, in denen die inneren Balkenlagen äußerlich angedeutet sind. Über dem Sims liegt ein ornamentierter Fries, dann folgt ein zweiter Gurt, der den Pilastern als Fußpunkt und den Fenstern als Sohlbank dient. Den oberen Abschluß bildet das über einem Gurt liegende feingegliederte Kranzgesims. Das Erdgeschoß hat einen hohen Sockel mit Postamenten unter jedem Pilaster, so daß auch hier die vertikale Teilung der Fassade zum Ausdruck kommt. Die Fenster haben Rundbogen und die Teilungssäule nach der früheren Sitte. Dagegen haben die beiden Portale, die übrigens nicht symmetrisch in den betreffenden Pilasterzwischenräumen stehen, geradlinige Architrave und antikisierendes Detail in der Umrahmung und in den Füllungen. Palazzo Rucellai mit seinen schönen Raumverhältnissen und den mannigfaltigen und edeln Zierformen ist die vollendetste Schöpfung Albertis. Aus der älteren florentinischen Palastfassade ist etwas ganz anderes geworden, etwas individuelleres. Diese geistreiche Verbindung des Quaderbaus mit Pilasterordnungen ist zunächst nur noch in dem Palast Piccolomini wieder aufgenommen worden, den Pius II. etwa zehn Jahre später in Pienza aufzuführen ließ. Dieser sowie der ähnliche Palast Piccolomini in Siena sind wahrscheinlich nach den Plänen des Bildhauerarchitekten Bernardo Rossellino errichtet worden. Man darf annehmen, daß er, der Alberti nahe stand, der ausführende Baumeister des Palazzo Rucellai gewesen ist. In Florenz ignorierte man die neue Form und baute in dem alten Stil weiter. Erst die Hochrenaissance in Rom hat Albertis Anregungen aufgenommen.

Unter den Rustikapalästen der älteren Art ist Palazzo Strozzi der edelste. Im Gegensatz zu dem auf einem freien, ansteigenden Platze emporragenden Fürstensitze für Luca Pitti haben wir hier das Bürgerhaus in der Reihe der übrigen, aber als solches in der höchsten herstellbaren Erscheinung. Man sieht auf den ersten Blick, daß der Bauherr etwas besonderes wollte. Filippo, Matteo's Sohn, eine der anziehendsten Persönlichkeiten der Zeit, war 1466 nach Florenz zurückgekehrt und war, als er 1489 den Grundstein zu seinem Familienpalaste legen ließ, längst im Besitz des ganzen, ungeheueren Reichthums seines Hauses. Während die Medici seit Cosimos Rückkehr ihre Herrschaft immer mehr befestigten, lebten ihre Wider-

jacher, die Strozzi, alle in der Verbannung und starben außerhalb der Heimat. So der große Balla und sein Vetter Niccolò mit zwei Brüdern. Niccolò war ein überaus kluger Mann, ein Finanztalent ersten Ranges. Als junger Mensch war er bis nach Brügge gekommen, später gründete er eigene Banken in London, Barcelona und Avignon, in Rom und in Neapel, wo er 1469 starb. Das Berliner Museum besitzt von ihm eine ausge-

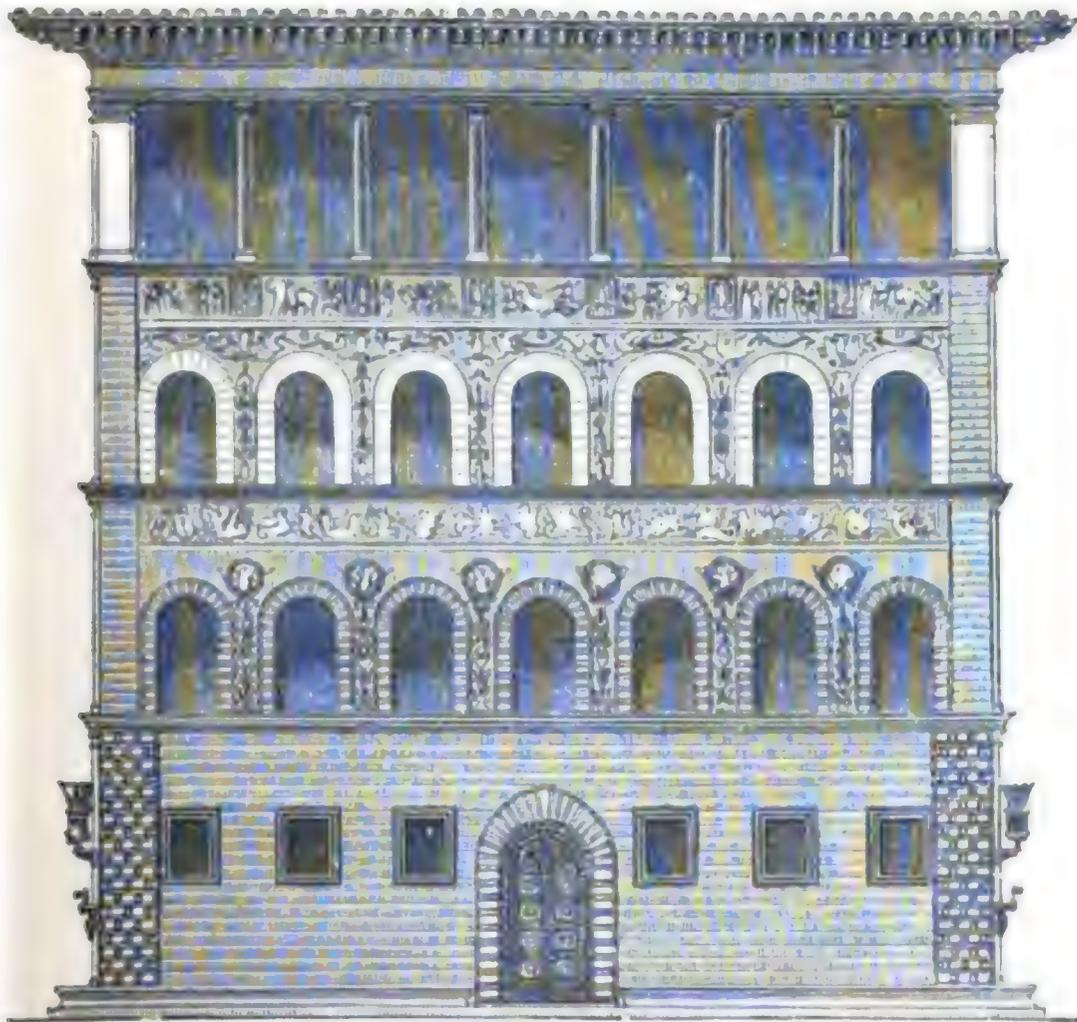


Abb. 91. Palazzo Guadagni in Florenz.

zeichnete Marmorbüste, die 1454 in Rom gemacht worden ist und auf Mino da Fiesole zurückgeführt werden kann, vorausgesetzt, daß sich die Bezeichnung Opus Nini (das wäre nämlich eigentlich „Nänschen“ für „Nöbi“, Giovannino für Giacomino) auf diesen deuten läßt. Jedenfalls steht die Person des Dargestellten fest: ein klugblickender Kopf mit gewaltigem Doppeltinn; Niccolò litt an der Fetztsucht. Er und seine Brüder waren unverheiratet. Seines Veters Matteo Sohn, unser Filippo Strozzi, war als Anabe mit zwei Brüdern aus Florenz fortgegangen und in den Bankhäusern des Oheims

tätig gewesen. Er war dann, wie bemerkt, als dessen künftiger Erbe 1466 nach Florenz zurückgelehrt. *) Seine Gattin war die vielgenannte Fiammetta Abimari. Vorsichtig hielt er sich nun Piero Medici und seinem Sohne Lorenzo immer nahe. Die Genehmigung zu dem fürstlichen Palaste konnte er nur mit List erreichen. Darnach, als Filippo von einer schweren Krankheit ergriffen wurde, mußte ihm Benedetto da Majano ein ansehnliches Grabmonument entwerfen, das seit seinem Tode (1492) in der Familienkapelle der Maria Novella steht. Auf Benedetto geht ebenfalls eine lebensvoll aufgefaßte, ernste Büste Philippos aus bemaltem Ton zurück, ein Modell, das bis 1877 in dem Familienpalaste stand (Berlin Nr. 85).

Palazzo Strozzi also (Abb. 90) steht auf der höchsten Stufe des alten florentinischen Rustikafassadenbaus und hat ein Erdgeschos mit einem Portal und kleinen viereckigen Fenstern, darüber zwei ganz gleiche Stockwerke mit den üblichen Bogenfenstern. Der Bau ist sehr hoch im Verhältnis zu seiner Breite und hat seine majestätische Wirkung allein durch die großen und dabei schönen Verhältnisse ohne weitere Gliederung und Detail. Um 1504, lange nach des Bauherrn Tode, der seinen Söhnen die Vollendung im Testament zur Pflicht gemacht hatte, war der Bau erst zur Hälfte fertig. Damals war Cronaca leitender Baumeister. Er zeichnete nach einem antiken Bruchstück das berühmte, für die damaligen Ansprüche reichlich schwere Kranzgesimse, das nur an einem Teil vollendet worden ist, und nach seinen Plänen wurde auch später der Hof ausgeführt, dreistöckig und in der Disposition dem des Palazzo Medici ähnlich. Erst 1533 hatte der jüngere Filippo Strozzi das Testament seines Vaters erfüllt. Er war der gewaltigste aus diesem Geschlecht und als Gemahl der Clarice Medici, einer Enkelin Lorenzos des Prächtigen, demnächst von großem Einfluß. An der Spitze der Verbannten griff er in das Leben der späteren Medizeer ein, und als der nachmalige Großherzog Cosimo I. eben zur Regierung gekommen war, starb er, man wußte nicht recht zu sagen, wie (1538).

Den Erfinder der Fassade kennen wir nicht. Vasari nennt den Bildhauer Benedetto da Majano, wohl nur deshalb, weil ihn übrigens der Bauherr beschäftigte. In der Urkunde ist von einem Modell des Giuliano da Sangallo die Rede. Der hätte sich hier bedeutend über den Wert seines beglaubigten Palazzo Gondi erhoben!

*) Der eine Bruder, Matteo, war 1459 gestorben, der andere, Lorenzo, starb 1479. Die Mutter der drei, Alessandra, ist durch ihre schönen Briefe an die verbannten Söhne in der Literatur berühmt geworden.

So wurde der Palast trotz allen Schwierigkeiten und den großen Kosten doch im Sinne des ursprünglichen Plans einheitlich zu Ende geführt, anders als sein gewaltiger Nebenbuhler auf dem andern Arnoufer, der Palazzo Pitti, und er gibt uns noch jetzt das nie wieder erreichte Bild der einfach-vornehmen Behausung eines stolzen Geschlechts. Die unmittelbar folgende Zeit hat bei kleineren räumlichen Verhältnissen auch noch zierlichere Formen in dieser Architektur gefunden, ohne doch in etwas wesentlichem von ihrem Prinzip und der hergebrachten Fassade abzuweichen. Giuliano da Sangallo — der mit anderen Leistungen in Florenz sehr viel besser vertreten ist —



Abb. 92. Hof des Palazzo Riccardi (Medici) in Florenz.

bauete nach 1494 den Palast Gondi mit abgestufter Rustika — unten ist sie stark, in der Mitte schwach, dem obersten Stock fehlt sie ganz — und darauf setzte er ein schwächtiges Kranzgesims. Cronaca geht in der Abwechslung noch weiter: Palazzo Guadagni (um 1500; Abb. 91). Über drei völlig ausgebauten Stockwerken erhebt sich noch als viertes eine offene Säulenhalle mit einem weit vorspringenden, auf Konsolen ruhenden Dache. An den drei ausgebauten Stockwerken sind die Ecken jedesmal stärker betont als die Mitte, und zwar ist im Erdgeschoß die Mitte mit glatten Quadern gedeckt und mit Rustika eingefasst, an den beiden oberen Stockwerken ist die Mitte verputzt und bemalt, während Quader die Einfassung bildet. Außer-

dem sind noch Portal und Fenster, beide spitzbogig geschwungen, kräftig eingerahmt und wieder so, daß die Stärke der Betonung nach oben hin abnimmt. Endlich haben die beiden oberen Stockwerke einen dekorierten Fries. Wir müssen uns erinnern, daß diese Mannigfaltigkeit der Töne von demselben Künstler ausgeht, der sein Feingefühl an dem Gesimse des Palazzo Strozzi gezeigt hat. Der Palast Guadagni zeigt uns die heiterste, leichteste Erscheinungsform, die aus der ursprünglichen Rustikafassade hervorgehen konnte. Die Künstler haben sich auch hier nur durch ihr Gefühl für den Raum und durch eine schöne Wirkung ihrer Details leiten lassen, nicht durch Rücksichten auf bestimmte einzelne Formen oder ganze Denkmäler des Altertums, wenn auch ein einzelner wie Alberti mit seinem Suchen nach Schönheit in dieser Formenwelt besonders gern verweilte.

Die Bemerkungen über die florentinische Architektur, insbesondere über den Palastbau der Frührenaissance, haben uns gelegentlich über das Ende des Jahrhunderts hinausgeführt. Wir wenden uns nun zu der Skulptur zurück und zu Ghiberti, den wir, nachdem er die Tür von 1424 vollendet hatte, verließen. Es handelte sich dort um Reliefs mit Figuren in kleinem Maßstab in Bronzeuß, die Ghiberti vorzüglich gelungen sind. Offenbar ist das der Gegenstand, der ihm nach seiner Begabung am besten liegt, nicht die große Einzelfigur, die er ebenfalls bisweilen darzustellen unternommen hat. Und ebenso wird man in Florenz gedacht haben, als man gleich nach der Einhängung jener ersten Tür den Kontrakt über eine zweite mit ihm abschloß (Januar 1425). Als aber diese endlich 1452 fertig war, gefiel sie der Signorie und den Vorstehern der Zunft so ausnehmend, daß man Andrea Pisanos Tür, die bis dahin die (östliche) Vorderseite eingenommen hatte, an die Südseite setzte, und nun Ghibertis zweite, die jetzige Osttür, dafür an diesen Ehrenplatz gegenüber dem Dom kam. Noch Michelangelo hat sie bewundernd mit den Pforten des Paradieses verglichen (Abb. 93).

Die Zunft der Kaufleute legte großen Wert auf die Behandlung der Aufgabe. Sie ließ durch den Kanzler Bruni zwanzig alttestamentliche Geschichten und acht Propheten auswählen, die auf 28 Felder, wie bei den ersten beiden Türen, berechnet waren, eine Einteilung, die nach mehrmaliger Änderung des Plans einer völlig anderen Schlußredaktion Platz machte. Nur zehn ganz große Tafeln mit Historien verteilte der Künstler auf die beiden Seiten der Tür, das Übrige wurde aus den Feldern in das Rahmen-



Abb. 93. Zweite Tür Ghibertis am Baptisterium zu Florenz.

werk verwiesen. Er selbst nennt in der Inschrift sein Werk, als es fertig ist, „mit wunderbarer Kunst gefertigt“. Und wunderbar sind sie, diese

Reliefs der Osttür, für jeden, der sie heute ohne gelehrte kunsttheoretische Voraussetzungen betrachten will. Auf ihn werden sie die Wirkung machen, die Ghiberti von seinen künftigen Betrachtern erhoffte, als er in sein Tagebuch einschrieb, er hätte hier nach Kräften die Natur nachzuahmen gesucht, die Gegenstände gegeben, wie sie dem Auge erschienen, die Figuren bald kleiner, bald größer, je nachdem sie hinten oder vorn ständen. Er, der ja, wie wir sahen, auch ein Werk über Giotto geschrieben und eingehend über das Wesen der malerischen Erscheinung und ihr Verhältnis zur Natur nachgedacht hatte, hat hier in seinen Reliefs ohne weiteres diese malerische Darstellungsart erstrebt. Für Gemälde und nicht für Bildnerarbeit, hat deshalb Rumohr gesagt, sollte man sie ansehen, wenn man ihren vollen Sinn erfassen und sie ungetrübt genießen wollte. Sie sind also, stilistisch betrachtet, etwas ganz anderes als die Reliefs der ersten Tür, die sich näher an die Forderungen der Relieffskulptur halten, wie wir sie aus der Geschichte zu entwickeln pflegen. Wer an dem griechischen und dem griechisch-römischen Relief gelernt hat, daß die Plastik nicht mit der Malerei um die Wette den täuschenden Schein der Gegenstände perspektivisch hervorrufen soll, und daß sie es auch nicht kann, ohne in Fehler der Zeichnung zu geraten, denen auch Ghiberti — hier auf seiner zweiten Tür — nicht hat entgehen können: der ist natürlich von der ungetrühten Freude, wie sie Rumohr empfahl und vermutlich auch noch selbst empfand, schon recht weit entfernt und hat dafür als Ersatz einen Standpunkt der Erkenntnis eingetauscht, auf dem er tatsächlich nichts vor dem ersten besten Archäologiestudenten voraus hat. Es muß darum jedem überlassen bleiben, mit seiner Freude an dem Schönen, wie es Ghiberti vorgeschwebt hat, sich vor den Werken selbst abzufinden, auch wenn die Schönheit in einem einzelnen Falle stilwidrig sein sollte. Als Gemälde, sagt Rumohr, erscheinen sie, wenn man sie an einem hellen Vormittage scharf vom schräg einfallenden Sonnenlichte beleuchtet, ungestört von bildnerischen Stilforderungen, betrachtet. — Wer das nicht kann, der hat freilich hier nichts weiter zu erwarten als die immerhin wertvolle Wahrheit, daß die Renaissance, gerade wo sie ihr Eigenstes sucht und sich ungestört ihrem Genius ergibt, sich am weitesten von der Antike entfernt, selbst wenn ein einzelner Künstler, wie dieser Ghiberti, das Altertum kennt und persönlich sogar aufs höchste verehrt.

Rings um jeden der beiden Türflügel zieht sich eine Art Fries mit Nischen, in denen Sibyllen und Propheten stehen; dazwischen an den Bildecken sind Medaillons, aus denen Porträtköpfe hervorsehen, angebracht. Leben-

dig gewordene Nägellöpfe, möchte man sagen. Sie finden sich auch schon an der früheren Tür Ghiberti's. Andrea Pisano hatte dafür Löwenmasken. Um die ganze Pforte ist oben und seitwärts (unten liegt die Schwelle) eine Umrahmung gelegt; daran steigen aus Basen in die Höhe um Stäbe geschlungene Laubgewinde, mit Früchten und mit Tieren daran, in prächtiger, voller Körperlichkeit, eine Erinnerung an den bei Kirchenfesten um die Türen gewundenen natürlichen Schmuck. Pfosten und Sturz der beiden früheren Türen bekamen jetzt dieselbe Dekoration, an der nördlichen ist sie einfacher, an der südlichen (des Andrea) um so reicher, naturalistisch anspruchsvoller und in ihrer Wirkung zum teil noch durch Unterhöhlung verstärkt. Alles einzelne ist schön und naturwahr, und die Arbeit ist technisch vorzüglich; aber bei aller Bewunderung des Gegenstandes muß man doch von diesen dekorativen Zutaten sagen: der tektonische Charakter eines dienenden Gliedes, das die plastischen Bilder mit dem Bauwerke verbinden soll, hätte bestimmter ausgesprochen werden müssen. Donatello mit der Flügeltür der Alten Sakristei von S. Lorenzo hat das bei einer viel bescheidneren Aufgabe besser verstanden. Er war der bessere Architekt und hatte Gefühl für den Aufbau und die Einteilung. Auch von Luca della Robbia und seiner Bronzetür in der nördlichen Domsakristei kann man das noch sagen, bei aller Einschränkung im übrigen. Das ging Ghiberti ab. Seine Begabung beruht auf dem großen Schönheitsgefühl und hat darüber hinaus ihre Grenzen. Es fehlt ihr die kräftige Eigenart. Wir sahen bei seiner Entwicklung von oben her, daß Brunelleschi's Art charakteristischer war als die seine, und nach unten hin finden wir wieder, daß Ghiberti auf die Nachfolgenden keinen großen Einfluß ausgeübt hat. Er hat, so könnte man sagen, mit seinem Sinn für die Natur und seinem Bedürfnis nach Schönheit, aus seiner Richtung schon selbst gemacht, was möglich war. Spätere Nachahmer konnten darin nicht mehr glücklich sein. Seine Aufgabe war es einmal, Züge der Beseelung zu finden zu der Kunst des 14. Jahrhunderts und dadurch ist er an dem Fortschreiten des 15. beteiligt. Sodann erhöht er Personen und Vorgänge nicht bloß formal durch künstlerische Eleganz, sondern auch gesellschaftlich in der Haltung; beides bereitet uns auf die Hochrenaissance vor. Ein weiterer Fortschritt zu etwas innerlich Neuem wäre von ihm aus schwerlich erfolgt. Dazu bedurfte es eines kräftigeren Anstoßes. Und der Mann, von dem er kommen sollte, war längst da.

Ehe wir uns aber mit Donatello beschäftigen, haben wir noch ein Ereignis nachzuholen, das in Ghiberti's frühere Lebenszeit fällt. Der San

Michele, der früher umgebaute Getreidespeicher (S. 49), sollte nach einem Beschluß von 1406 auf Kosten der Zünfte Standbilder ihrer Schutzheiligen erhalten, die demnächst in reichverzierten Tabernakeln an den äußeren Pfeilern aufgestellt wurden. Zwischen 1416 und 1426 lieferte Ghiberti drei große Bronzeplastiken, für die Tuchhändler den Johannes, für die Wechsler den Matthäus, für die Wollhändler*) den Stephanus. Der Preis für den Matthäus durfte sich nach dem Kontrakt auf 2500 Gulden belaufen, ungerchnet alles Material, was die Auftraggeber lieferten! Diese drei Bronzeplastiken sind technisch alle ausgezeichnet, aber als künstlerische Erscheinungen sind sie sehr verschieden: Johannes eine gotische Heiligenfigur ohne eigentlichen Charakter, Matthäus übertrieben elegant, hingestellt wie eine römische Togastatue. Ganz einfach, edel und am feinsten in den Verhältnissen ist der Stephanus, der einst eine Märtyrerpalme in der Rechten trug (Abb. 94). „Es gibt spätere Werke von viel bedeutenderem Inhalt und geistigem Aufwand, aber wohl keines mehr von diesem reinen Gleichgewicht“ (F. Burckhardt). Man wird vor dieser Statue durchaus an das Altertum erinnert, aber nicht äußerlich durch Nachgeahmtes, wie etwa den Wurf eines Mantels, denn dergleichen ist hier Nebensache, sondern in der Weise, daß man das sichere Gefühl hat, etwas gleichgroßes und gleichwertvolles vor sich zu haben. Formell aufgefaßt, müßte man sagen, hat die christliche Skulptur in einer solchen Einzelfigur ihre absolute Höhe erreicht. Aber der Inhalt blieb noch nachzufüllen, der Ausdruck von innen heraus zu erweitern und zu verstärken. Diese Aufgabe war Donatello vorbehalten, der sie zunächst für unser Gefühl sehr einseitig auf sich nimmt.

Donatello, eigentlich Donato di Niccolò di Betto Bardi (1386—1466), gehört einer guten, einfachen bürgerlichen Familie an. Er ist eine durch und durch gesunde Natur, persönlich ohne Ansprüche an äußeren Lebensgenuß. Es ist nicht zufällig, daß wir viel weniger von ihm wissen, was ihn äußerlich mit der Zeitgeschichte verbindet, als von manchem so viel geringern Künstler. Er lebt eben nur für seine Kunst und ist um ihretwillen

*) Die Tuchhändler (*arte di Calimala*) bereiteten eingeführtes Tuch zu, die Wollhändler (*arte della Lana*) fabrizierten solches aus Rohstoff. Ihr Patron war der Stephanus. An dieser neuen Ausstattung waren beteiligt die sieben großen und sieben von den kleinen Zünften, und außerdem noch die Handelskammer (*Mercanzia*) mit Verrocchios Gruppe Christus und Thomas, 1486 enthüllt.

auch viel in Italien auf Reisen gewesen. Als er unverheiratet in hohem Alter starb, ließ er ein großes geistiges Erbe zurück, welches er persönlich zusammengebracht hatte. Der Zustand der italienischen Plastik hatte sich in den sechzig Jahren, seit er angefangen hatte selbständig einzugreifen, völlig und zwar durch ihn verändert. Über ganz Italien waren seine Werke verbreitet, an einzelnen Stätten, wo er länger gearbeitet hatte, z. B. in Padua, lebte seine Richtung kräftig weiter. Er hat zahlreiche sehr betriebsame Schüler gebildet, von denen wir einige nur aus ihren Werken, nicht den Namen nach kennen. Sein Einfluß war so groß gewesen wie der keines Bildhauers vor ihm. Unter den Malern kann man nur Giotto oder Masaccio mit ihm vergleichen.

Sein älterer Freund Ghiberti, der zehn Jahre vor ihm gestorben war, hatte, wie wir gesehen haben, einen solchen Einfluß nicht gehabt. Donatello hat noch unter ihm gearbeitet, aber sein Lehrer ist Ghiberti darum doch



Abb. 94. Der h. Stephanus, von Ghiberti. Or San Michele in Florenz.

nicht gewesen. Die Frage, wer seine Lehrer waren, ist aber unwesentlich, denn was er suchte und wollte und schließlich auch erreicht hat, das konnte ihm unter den damaligen Bildhauern keiner geben. Das Wesentliche seiner Kunst lag in seiner eigenen Natur, in seinem festen und tiefen Charakter, dem es um jeden geringsten Teil seiner Arbeit ernst war. Um wie viel mehr aber lebte er noch in dem Ganzen einer Aufgabe! „So sprich doch, daß du die Ruhr kriegst“, soll er immerfort gerufen haben, als er an dem Zuccone (Nahlkopf), dem sogenannten König David arbeitete, einer seiner großen Marmorstatuen für den Campanile, einer langen, hageren Greisen-gestalt in der Tracht und Haltung eines römischen Redners, aber mit einem Porträtkopf von erschreckender Naturwahrheit (gegen 1426). — Viel wichtiger als die Lehrer war für ihn von Anfang an der Kreis seines Umganges, daß er z. B. schon als Kind dem Hause der Martelli nahe stand, für die er dann später gearbeitet hat, daß er mit Brunelleschi befreundet war, und daß ihm Cosimo Medici ein Freund und Gönner wurde. Eine Zeitlang (bis 1433) arbeitete er mit dem Baumeister Michelozzo zusammen, der zugleich ein sehr mittelmäßiger Bildhauer war, flau und langweilig, so daß man seinen Anteil auf gemeinsamen Werken leicht erkennt (Grabmal Johanns XXIII. im Baptisterium, seit 1425 in Arbeit). Aber er war geschickt und brauchbar, wir finden ihn viel mit architektonischen Zierwerken, Tabernakeln, Kapellen, auch mit dem Umbau von Kirchen und Klöstern beschäftigt, und das konnte für Donatello, der doch ganz ausschließlich Plastiker war und blieb, von Wert sein in bezug auf den Aufbau seiner Werke, die schwächere Seite an Ghiberti, wie wir gesehen haben. Wir vergleichen dabei sowohl die Umrahmungen der Reliefs, wenn diese mit Architekturen oder Geräten verbunden sind, als auch auf den Reliefs selbst die allgemeine Komposition und besonders die darin dargestellten Architekturen. In der Einzelfigur würde dieser Vergleich zu ungunsten Ghibertis — im Hinblick auf seinen „Stephanus“ — nicht zutreffend sein. Ein Erfinder war Michelozzo unter keinen Umständen, wie der Palazzo Medici zeigt (S. 158), und darum kann sich seine Bedeutung für Donatello auch nicht über das Äußerliche hinaus erstreckt haben. Am wertvollsten war jedenfalls die Hilfe des ehemaligen Goldschmieds für den Bronzeguß. Donatellos herbe, große, neben der sanften Schönheit Ghibertis nicht selten abstoßende Art und ihre Bedeutung für die Nachfolgenden hat zuerst Rumohr erkannt, ohne daß er ihr gerecht werden konnte. Bode hat um das ganze Problem seiner Kunst das meiste Verdienst und er erst hat dem Manne die ihm gebührende

Stelle gegeben. Donatello ist für sein Jahrhundert, was für das folgende Michelangelo ist, der zufällig auch durch einen Schüler von ihm — Bertoldo di Giovanni — den ersten Unterricht empfangen hat. Aber viel mehr bedeutet die innere Ähnlichkeit der beiden großen Künstler, wodurch der Jüngere auf das Vorbild des nicht mehr lebenden Älteren hingeführt wurde. Beide holen aus den Tiefen des animalischen Lebens das innere Feuer, die seelische oder geistige Erregung hervor, die die von ihnen geschaffenen Körper durchzuckt. Michelangelo hat diese Körper zergliedert, Donatello hat sie nur beobachtet. Jener wirft sie gewaltsam und gibt uns dadurch Lagen und Erscheinungen, an die wir manchmal nicht mehr zu glauben vermögen im Reiche des Wirklichen, dieser hält sich dem Leben näher und geht mehr unbefangen und suchend in den Spuren der Natur. Aber ein tieferes, individuelles Leben hinter der allgemeinen äußeren Erscheinung der Körper sucht er gerade so wie später Michelangelo, und das unterscheidet ihn von allen früheren bis zu dem ihm nächsten, Ghiberti, hin. Einen Vorgänger, aber doch nur ganz äußerlich angesehen, hat er an Giovanni Pisano, wenn man an dessen vielberufenes „Häßliches“ denkt, — denn in der wahren geistigen Charakteristik ist doch der Abstand zu groß, als daß man die zwei Erscheinungen vergleichen könnte, auch wenn man dabei in Anschlag bringt, daß mehr als ein Jahrhundert zwischen ihnen liegt.

Bei Donatello haben wir lauter neues, in allen den einzelnen Gruppen, nach denen wir uns seine Kunst zur Betrachtung ordnen mögen: fast überall fängt das, was unsere Aufmerksamkeit als Haupterscheinung auf sich zieht, mit ihm und in ihm selbst an. Zunächst beschäftigt uns sein Verhältnis zur Antike. Wir dachten uns früher, daß er schon als junger Menich mit Brunelleschi zusammen in Rom ausgegraben und studiert hätte. In seinen mittleren Jahren wurde er dann durch einen Auftrag auf längere Zeit (1432—33) dorthin gerufen, und nur dieser Aufenthalt ist uns ausdrücklich überliefert. Mehr als einer der Bildhauer des 15. Jahrhunderts hat sich Donatello mit der antiken Kunst vertraut gemacht. Er zeigt das in den Formen seiner Dekoration wie in den Motiven seiner Figuren, deren man eine ganze Menge aus den Anregungen antiker Vorbilder herleiten kann. Aber es sind alles äußere Anleihen. Der Ausdruck seines eigenen Lebens ist anders. Abgesehen von den ganz modernen Bestandteilen — so das Lutschen der Kinder, die Art, wie sie sich anfassen, ihr Aufmerken und ihr Ergriffensein von äußeren Vorgängen — bemerkt man bald, wie die antike Kunst ihm nur der äußere Weg ist, der ihn durch eigene Beobach-

tung tiefer in das Wesen seiner Gegenstände eindringen läßt. Dafür nur eine kleine Außerlichkeit: man beachte, wie oft auf seinen Reliefs die „allerantiksten“ Figuren für den Gegenstand am wenigsten Bedeutung haben und als sogenannte Alte im Hintergrunde stehen, Frauen und Männer, diese manchmal zu Pferde. Das Charakteristische jedes besonderen Lebens und die Zusammenfassung dieses Lebens auf den Mittelpunkt der dargestellten Zustände und Handlungen hin, der konzentrierte Ausdruck in einzelnen Figuren und die dramatische Zuspitzung in figurenreichen Reliefs, dieses für Donatello Wesentliche hat alles mit der antiken Kunst garnichts mehr zu tun. Donatello ist als Künstler gerade so individuell und persönlich wie Dante in den energischen Mitteln seiner Sprache, wenn sie uns durch Bilder und Vergleiche packt und anstatt langer Worte die Sache selbst in ihrer abgekürzten, wesentlichen Erscheinung hinstellt.

Für den Bildhauer ist die wichtigste Aufgabe, weil sie über sein Talent entscheidet, die menschliche Gestalt als Vollstatue. Bei Donatello traf es sich günstig, daß ihm gleich anfangs eine große Zahl solcher Einzelstatuen aufgegeben wurde. Aus seinen ersten zwanzig Jahren (seit 1406) haben sich noch sechzehn in Florenz erhalten: elf an die Dombaupervaltung geliefert für die später abgerissene Fassade, sowie für den Campanile, drei für Or San Michele, zwei in S. Croce. Zweierlei ist neu an der Art, wie er diese Aufgaben behandelte. Zuerst richtete er sich in der Ausführung, in der Betonung des Details, in der Schattengebung durch die Tiefe der Gewandfalten, nach der Wirkung, die eine Statue an ihrem Standorte für das Auge des tiefer und ferner stehenden Beschauers haben sollte, so daß, als er z. B. für die Leinwandler den 1411 bestellten Markus vollendet hatte und dieser seinen Auftraggebern nicht zusagte, ihre Kritik verstummte, sobald die Statue an Or San Michele aufgestellt worden war. Sodann machte er an solchen Statuen die Köpfe nicht nur ausdrucksvoller, als man es bisher gesehen hatte, sondern er ließ ihnen sogar manchmal die Porträtzüge bestimmter Zeitgenossen. Außerdem aber verstand er es, sie durch Stellung und einzelne Bewegungen vor denen Ghibertis und anderer gleichzeitiger Bildhauer auch bei übrigens ähnlicher Gattung deutlich auszuzeichnen, so daß nun diese Einzelstatuen Donatellos, gegenüber denen aller anderen und auch verglichen mit Statuen des Altertums, eine besondere und völlig neue Erscheinung sind. Wir wählen dafür zwei hervorragende Beispiele.

Von den vier sitzenden Kolossalstatuen der Evangelisten für die Fassade (jetzt im Chor) gehört der Johannes (Abb. 95; 1415 vollendet)

dem Donatello. Außerlich ist die Statue denen seiner etwas älteren Kunstgenossen ziemlich gleich, aber bei näherem Aufachten gewahrt man den Unterschied. Der bärtige, ernste Kopf, nicht der gewöhnliche eines jugendlichen Johannes, hat unter allen vier allein den Ausdruck einer Person. Der lange Mantel und der Rock darunter sind ferner so behandelt, wie Donatello das Gewand immer verwendet, nicht an und für sich als Gegenstand, sondern damit man den Körper dahinter suche. Und so haben wir in diesem Johannes eine Vorahnung von Michelangelo's Moses. — In dieselbe Zeit gehört der für die Panzerschmiede gelieferte Georg, früher an Or San Michele (1416; Abb. 96), die schönste Darstellung eines christlichen Helden, der mit bloßem Kopfe und festem, lebhaftem, aber nicht theatralem Blick, also tapfer und bescheiden zugleich, immer gerüstet bereit steht. Alles Schöne ist einfach. Das sieht man hier. Dazu kommt ein besonderer, echt donatello'scher Zug. Der lange Schild vor beiden Knien deckt einen großen Teil des Körpers, aber für die Charakteristik geht doch nichts verloren, denn seitwärts greifen die Beine aus, weit gespreizt, ein Zeichen von Kraft und Selbstvertrauen. Aber der Ausdruck ist noch nicht so komisch-renommistischer, wie bald darnach in Castagnos köst-



Abb. 95. Der Evangelist Johannes, von Donatello.
Florenz, im Dom.



Abb. 96.
Der h. Georg, von Donatello. Florenz, Bargello.

lichem Bramarbas „Pippo Spano“ mit der quer vor den Bauch gelegten Schwertklinge (Fresko aus einer ehemaligen Villa Strozzi in Legnaja, jetzt im Museo S. Apollonia). Man sieht daran, was die Beinstellung bedeuten soll. Donatellos Statue ist in den Verhältnissen aufs feinste abgewogen, der kurze Mantel, der Harnisch darunter und durch diesen durchscheinend der Körper, alles ist berechnet und doch im Zusammenwirken gleich einfach. Keine Statue eignet sich so wie diese, uns Donatellos Verhalten zum Altertum klar zu machen, und zwar in einer Weise, daß die Antike neben ihr einen schweren Stand haben dürfte!

Alle diese Statuen sind in Marmor gearbeitet mit Ausnahme des ursprünglich für Or San Michele bestimmten

heiligen Ludwig, den Michelozzo in Bronze goß (1424, jetzt in S. Croce). Das Technische ist bei Donatello nicht die Hauptsache. Er mußte sich schon bald fremder Hände zur Hilfe bedienen, da die Aufträge sich häuften. Er darf überhaupt nicht als Techniker aufgefaßt werden. Auf den Guß und das Bisselieren vollends verstanden sich die etwas jüngeren Antonio Pollajuolo und Verrocchio viel besser als er. Nun fügte es sich, daß die Hauptwerke seiner späteren Zeit in Bronze ausgeführt werden mußten. In Padua errichtete er während eines zehnjährigen Aufenthalts bis 1453 eine eigene Werkstatt, und um ihn bildete sich dann eine ganze Schule von Gießern und Bisseluren. Auch zur Herstellung der Modelle mußte er schon fremde Hilfe in Anspruch nehmen, weil die Aufgaben größer wurden, und an den umfangreichen, aus mehreren Stücken bestehenden Werken sehen wir denn auch deutlich den Unterschied der Hände. Je weiter sein Leben fortschreitet, einen desto reicheren Inhalt bekommt es, und immer weitere Kreise erfaßt seine kräftig weiterwachsende Kunst. Aber es fordert mehr Sorgfalt von uns, in der handwerksmäßigen Verbreitung und Verflachung die eigenen Züge Donatellos festzuhalten. Daß die meisten seiner Statuen in Marmor ausgeführt waren, hing mit den Wünschen der Besteller zusammen, die sich gleichwohl, wenn Donatello schon damals ein hervorragender Bronzebildner gewesen wäre, darnach gerichtet haben würden. Als solchen zeigte er sich allerdings auch einmal schon in seiner früheren Zeit, in der wahrscheinlich bald nach seiner Rückkehr aus Rom 1433 für Cosimo Medici gelieferten Bronzestatue des David (im Bargello; Abb. 97). Sie ist wieder etwas neues, nämlich die erste nackte Vollstatue, die seit dem Altertum den Anspruch erhebt, der Natur gerecht zu werden. Technisch ist sie vorzüglich ausgeführt, der Körper sorgfältig modelliert, der Schächerhut und die Locken, das Schwert in der Rechten, die Beinschienen und Sandalen, endlich der Helm auf dem Haupte Goliaths sind



Abb. 97. David, von Donatello.
Florenz, Bargello.

auf das feinste nachgearbeitet. Dieß Bifelieren hatte aber für die Nebensachen an Statuen große Bedeutung, ebenso auch für die Reliefs im ganzen, da durch den Guß manches von den Feinheiten des Tonmodells verloren gehen mußte.

Noch mehr vielleicht als die Einzelstatue gibt uns das Relief Veranlassung Donatellos Größe zu bewundern. Hier hat ihn zunächst sein künstlerischer Takt, im Gegensatz zu Ghiberti, insofern auf den richtigen Weg geführt, als er nicht die hohe, sondern die flache, der Zeichnung näher verwandte Erhebung wählte, wie sie die Griechen anwendeten. Er vermied auf diese Weise den Abweg, der auf einzelne malerische Nebenwirkungen trifft, und erreichte statt dessen eine klare und übersichtliche Darstellung, sogar wenn ein Bild mit Gegenständen übersfüllt war. Sodann kommt in diesen figurenreichen Bildern die Gabe der dramatischen Erzählung zur Geltung, die auf dem Beobachten der charakteristischen Züge im Menschenleben beruht. Die Schilderung ist dann durch einen geistigen Mittelpunkt zusammengehalten und ergibt — äußerlich — zugleich eine künstlerisch gefällige Komposition.

Dieselbe Gabe wird aber schon früh bei ihm offenbar in einer sehr einfachen Aufgabe, in der Madonna, die gewöhnlich als Brustbild und bisweilen mit Engeln, im Relief dargestellt, vorkommt auf kleinen Altären oder Tabernakeln in Marmor, Stuck oder Ton, manchmal bemalt. Eine bereits ältere Sitte bestimmte diese ungemein reizvollen kleinen Denkmäler für Kapellen, zur Hausandacht oder zu Botivgeschenken. Hervorragende Beispiele dieser Kunstgattung aus seinen mittleren Jahren (1420—40) bieten die Sammlungen des Louvre, des Southkensington-Museums und des Berliner Museums.

Unter den erzählenden Reliefs seiner früheren Zeit interessiert uns besonders eins, weil es uns seine Überlegenheit über die Mitstrebenden klar vor Augen führt. Jacopo della Quercia, der in Siena, wie Ghiberti in Florenz, die Plastik aus der Formsprache des 14. Jahrhunderts in die neue Zeit hinüberführte, hatte dort für S. Giovanni um 1416 einen Taufbrunnen entworfen, ein kunstvolles, mit Statuetten und Reliefs in Bronze und Marmor reich bedachtes Werk, welches für diese Zeit etwa die Bedeutung hat wie anderthalb Jahrhunderte früher die großen Kanzeln der Pisaner in Pisa und Siena. Nur war es zierlicher und im Schmuck noch mannigfaltiger, weswegen man auch verschiedene auswärtige Künstler dazu herbeigezogen hatte. Quercia hatte außer anderen Schmuckteilen von den sechs

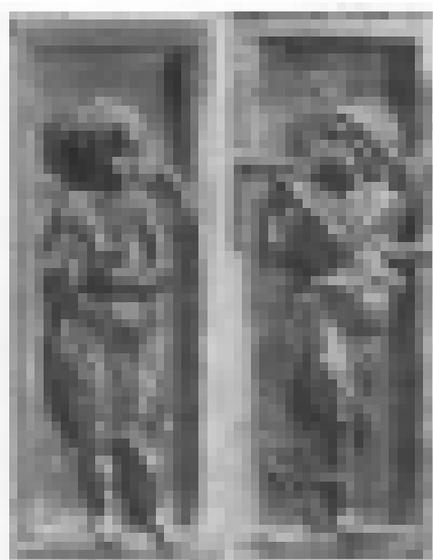


Abb. 141. Chorfenster von Aachen, Westwerk.

Chorfenster aus drei Arkaden, jede eine Figur enthält, runder Maßwerkfenster, um die fünf (1207), von Hugo von St. Viktor, Benediktiner Mönch, unter der Leitung des bischöflichen Bauherrn Wilhelm I. von St. Viktor, der auch die Aachener Kathedrale umgestaltet hat, entstanden, wie ein sehr schönes Beispiel, dessen die Aachener Kathedrale ein Beispiel ist. Der Chorfenster von Aachen ist ein Beispiel für die Gestaltung des Chores im Mittelalter, und ist ein Beispiel für die Gestaltung des Chores im Mittelalter. Der Chorfenster von Aachen ist ein Beispiel für die Gestaltung des Chores im Mittelalter, und ist ein Beispiel für die Gestaltung des Chores im Mittelalter.

Der Chorfenster von Aachen ist ein Beispiel für die Gestaltung des Chores im Mittelalter, und ist ein Beispiel für die Gestaltung des Chores im Mittelalter. Der Chorfenster von Aachen ist ein Beispiel für die Gestaltung des Chores im Mittelalter, und ist ein Beispiel für die Gestaltung des Chores im Mittelalter.

Biography and History, by
 Leo Marx (1964, 1970, 1972)
 The subject matter, which
 deals with the history of the
 automobile (1964, 1970) is
 the one that Marx takes
 upon. Marx devotes his
 chapters to the history of
 the automobile, and to the
 history of the automobile
 industry. Marx's work is
 the "first" general history
 and social history of the
 automobile. Marx's work
 is the first history of the
 automobile, and Marx's
 work is the first history
 of the automobile.



THE MAN IN THE SUIT (1964, 1970, 1972)

Franklin's Quest
 is Marx's biography of
 the man in the suit and
 the man in the suit.
 Marx and Marx's work
 are the first history of
 the man in the suit.
 Marx's work is the first
 history of the man in
 the suit. Marx's work
 is the first history of
 the man in the suit.
 Marx's work is the first
 history of the man in
 the suit. Marx's work
 is the first history of
 the man in the suit.

Marx's Quest
 is Marx's biography of
 the man in the suit.
 Marx's work is the first
 history of the man in
 the suit. Marx's work
 is the first history of
 the man in the suit.
 Marx's work is the first
 history of the man in
 the suit. Marx's work
 is the first history of
 the man in the suit.

100 Die Katakomben. I. Die Katakomben von Praeneste.

101 In der unteren Katakomben wurde die Bestattung von Tieren unter
bestimmten Umständen im Prinzipien des Christen unterhalten.
Der Mönche (siehe auch die Katakomben Katakomben unterhalb in anderen
Katakomben in Katakomben) von Tieren von den Katakomben (siehe 102) in den



102 Die Katakomben von Praeneste. (siehe 101)

in Katakomben, in Katakomben von Tieren unterhalb (siehe 101) in den
Katakomben von Tieren unterhalb (siehe 101) in den Katakomben von Tieren
unterhalb (siehe 101) in den Katakomben von Tieren unterhalb (siehe 101)
in den Katakomben von Tieren unterhalb (siehe 101) in den Katakomben
von Tieren unterhalb (siehe 101) in den Katakomben von Tieren unterhalb
(siehe 101) in den Katakomben von Tieren unterhalb (siehe 101) in den
Katakomben von Tieren unterhalb (siehe 101) in den Katakomben von Tieren
unterhalb (siehe 101) in den Katakomben von Tieren unterhalb (siehe 101)

und der höchsten Götterwelt des Jenseits verhalten sich nicht anders als die Götterwelt des Jenseits. (S. 100). Die Götterwelt des Jenseits ist nicht anders als die Götterwelt des Jenseits. (S. 100). Die Götterwelt des Jenseits ist nicht anders als die Götterwelt des Jenseits. (S. 100).



Die Götterwelt des Jenseits

Die Götterwelt des Jenseits ist nicht anders als die Götterwelt des Jenseits. (S. 100). Die Götterwelt des Jenseits ist nicht anders als die Götterwelt des Jenseits. (S. 100). Die Götterwelt des Jenseits ist nicht anders als die Götterwelt des Jenseits. (S. 100).

Die Götterwelt des Jenseits ist nicht anders als die Götterwelt des Jenseits. (S. 100). Die Götterwelt des Jenseits ist nicht anders als die Götterwelt des Jenseits. (S. 100). Die Götterwelt des Jenseits ist nicht anders als die Götterwelt des Jenseits. (S. 100).

Die Götterwelt des Jenseits ist nicht anders als die Götterwelt des Jenseits. (S. 100). Die Götterwelt des Jenseits ist nicht anders als die Götterwelt des Jenseits. (S. 100). Die Götterwelt des Jenseits ist nicht anders als die Götterwelt des Jenseits. (S. 100).

¹ Die Götterwelt des Jenseits ist nicht anders als die Götterwelt des Jenseits. (S. 100). Die Götterwelt des Jenseits ist nicht anders als die Götterwelt des Jenseits. (S. 100). Die Götterwelt des Jenseits ist nicht anders als die Götterwelt des Jenseits. (S. 100).

mit seinen kühnen Tritten rasch vorwärts. Die Reiter des ersten Regiments des Kaiserlichen Kürassiers regiments, welche die Hauptaufgabe der Kavallerie bilden, sind die besten. Die Kavallerie besteht aus drei Regiments (No. 1, 2, 3) und zwei Jäger-Regimenten (No. 1, 2). Die ersten drei Regiments sind die besten, die die Hauptaufgabe der Kavallerie bilden. Die



Ein Prussischer Kürassier im Kampf (1870)

Die Kavallerie ist eine wichtige Teil der Armee. Sie ist die beste und die schnellste. Die Kavallerie besteht aus drei Regiments (No. 1, 2, 3) und zwei Jäger-Regimenten (No. 1, 2). Die ersten drei Regiments sind die besten, die die Hauptaufgabe der Kavallerie bilden. Die Kavallerie ist eine wichtige Teil der Armee. Sie ist die beste und die schnellste. Die Kavallerie besteht aus drei Regiments (No. 1, 2, 3) und zwei Jäger-Regimenten (No. 1, 2). Die ersten drei Regiments sind die besten, die die Hauptaufgabe der Kavallerie bilden. Die

am Menschen in den Körperformen und im geistigen Ausdrucke, unbekümmert um die Anforderungen einer höheren oder zarten Schönheit. Diese Einseitigkeit macht sich bei seinen Schülern unvorteilhaft geltend, weil sie die herben Formen nicht mit eigenem Leben erfüllen konnten. Hier bot ein ganz anders gearteter, wenig jüngerer Bildhauer Ersatz und heilsames Gegengewicht mit seinem hohen Schönheitsgefühl, das er bei einer übrigens viel engeren Begabung in frühreifer Entwicklung doch sehr entschieden selbst zum Ausdruck brachte und an die anderen weitergab: Luca della Robbia aus Florenz (1399—1482), ein einfacher Mann aus einer schlechten Handwerkerfamilie, über dessen äußeres Leben nichts weiter zu sagen ist, als daß er mit emsigem Fleiße seiner Arbeit oblag und so in einer großen Menge untereinander ähnlicher Werke gleichmäßig die Erscheinung einer einfachen, ruhigen, gegenständlichen Schönheit ausgedrückt hat. Wir sahen bereits, wie er als fertiger Künstler in den dreißiger Jahren in seinen Kinderdarstellungen für seine Sängertribüne (S. 179) einige kräftigere Züge von Donatello aufnahm. Aber er ist doch nicht von diesem ausgegangen. Er ist hervorgewachsen aus einer größeren Gruppe älterer Bildhauer, die — zeitlich neben Ghiberti — kleinere Werke von wenigen Figuren in Ton oder Stuck darstellten und darin in anspruchsloser Form und bei äußerlich bescheidener Ausführung einen natürlichen, oftmals lebendigen und dem Sinne des Volkes zusagenden Ausdruck trafen. Es sind zum großen Teile Madonnenreliefs, manchmal in dem Rahmen einer bestimmten Situation, z. B. der „Verkündigung“, die, für einen geringen Preis hergestellt, bald beliebte Gegenstände der häuslichen Andacht wurden und neben den Bildern der Maler in Toskana ein lange Zeit hindurch gepflegtes Gebiet einfacher und volkstümlicher Kunstübung begründeten. Über den ganzen Reichtum dieser eigentümlichen kleinen Welt gewährt jetzt die Sammlung des Berliner Museums den bequemsten Überblick. Das Feierliche der älteren kirchlichen Malerei, die ernste Mutter Gottes mit dem segnenden, altklugen Christuskind, trat hier nicht so sehr hervor. Dafür fand das Naive, Anmutige, Liebreizende, sogar das Schalkhafte oder Neckische seine Stelle. Das natürliche Verhältnis einer einfachen bürgerlichen Mutter zu ihrem Kinde haben lange vor den Malern diese toskanischen Tonbildner gut ausgedrückt. Manchmal ist wohl auch der Charakter des Andachtbildes stärker betont, und dann wird die Madonna, namentlich in größeren Darstellungen dieser Art, von Engeln oder Heiligen umgeben, ernster aufgefaßt, und auch das Kind wieder mit segnender Gebärde gegeben, oder es wird, in einer ganz anderen Grup-

... (Text block)

... (Text block)



... (Caption text)

... (Text block)

Es ist ein Bild, das die Natur des Menschen im Lichte der Wissenschaft zeigt. Es ist ein Bild, das die Natur des Menschen im Lichte der Wissenschaft zeigt. Es ist ein Bild, das die Natur des Menschen im Lichte der Wissenschaft zeigt. Es ist ein Bild, das die Natur des Menschen im Lichte der Wissenschaft zeigt.

Es ist ein Bild, das die Natur des Menschen im Lichte der Wissenschaft zeigt. Es ist ein Bild, das die Natur des Menschen im Lichte der Wissenschaft zeigt. Es ist ein Bild, das die Natur des Menschen im Lichte der Wissenschaft zeigt. Es ist ein Bild, das die Natur des Menschen im Lichte der Wissenschaft zeigt. Es ist ein Bild, das die Natur des Menschen im Lichte der Wissenschaft zeigt.



Das Bild, das wir sehen

Es ist ein Bild, das die Natur des Menschen im Lichte der Wissenschaft zeigt. Es ist ein Bild, das die Natur des Menschen im Lichte der Wissenschaft zeigt. Es ist ein Bild, das die Natur des Menschen im Lichte der Wissenschaft zeigt. Es ist ein Bild, das die Natur des Menschen im Lichte der Wissenschaft zeigt.

Das Bild, das wir sehen

Die Marmorbildhauer sowohl wie die als künstlerische Individualitäten höher stehenden Bronzesculptur Pollajuolo und Verrocchio, sind alle, die meisten sogar erheblich, jünger als Luca della Robbia. Ihr selbständiges Wirken fällt nach 1450, nur bei einzelnen beginnt es etwas früher. Sie sind alle (außer Matteo Civitale aus Lucca) in Florenz oder in der Nähe geboren. Sie sind alle von Donatello mehr oder weniger abhängig, ohne doch alle seine Schüler zu sein (dies Verhältnis mag eine Übersicht in Form eines Stammbaumes*) veranschaulichen), die Marmorbildhauer daneben ebenfalls von Luca della Robbia. — Die Marmorbildhauer, mit denen wir uns zuerst beschäftigen, sind alle in erster Linie, was man zunächst nicht mißverstehen wolle, Handwerker. Die beiden Rossellini, Bernardo und Antonio (eigentlich Gamberelli), hatten noch drei Brüder, und alle fünf gehörten dem Kunstgewerbe an, Bernardo war zunächst Baumeister. Mino da Fiesole war von Haus aus Steinmetz und wurde erst durch Desiderio da Settignano für die Kunst gewonnen. Benedetto da Majano verfertigt kirchliches Gerät und Decorationen aller Art, man hat ihm sogar einen Palastbau zugetraut (S. 162); sein Bruder war Intarsiator. Das reinste Schönheitsgefühl hat Desiderio, er steht als Künstler am höchsten und ist als Bildhauer der selbständigste. Er kommt Donatello, an den er sich unmittelbar anschließt, am nächsten. An Kraft erreicht er ihn nicht, an Zartheit und anmutvoller Beseelung ist er ihm überlegen; seine kleineren Büsten sind denen Donatellos ähnlich und wurden früher mit ihnen verwechselt. Am fernsten steht dem Donatello in seiner besonderen, zarten, weichen Schönheit Antonio Rossellino. Der vielseitigste und, was den Umfang seiner Werke betrifft, fruchtbarste ist der jüngste, Benedetto da Majano. Einen ganz eigentümlichen, innigen, sogar schwärmerischen Zug hat Matteo Civitale aus Lucca; er unterscheidet sich dadurch von allen Florentinern, an die er sich übrigens in seiner künstlerischen Erziehung angeschlossen hat. Antonio Rossellino ist auch als Bildhauer zunächst der Schüler seines Bruders Bernardo. Dieser ist unter allen — die beiden Bronzesculptur mit eingerechnet — der älteste, nur zehn Jahre jünger als Luca della Robbia.



Wir wollten die Marmorbildhauer zunächst als Handwerker aufgefaßt wissen. Das mag durch einige allgemeine Bemerkungen erklärt werden. Daß sie vom Handwerk ausgehen, macht es nicht allein. Denn das tun auch die Bronzebildner Ghiberti, Pollajuolo, Verrocchio und andere, die von Haus aus Goldschmiede sind und doch übrigens mehr als Künstler im eigentlichen Sinne dastehen als die Marmorbildhauer. Das Handwerk ist ja auch in diesem gesunden und kräftigen Zeitalter der natürliche Boden für die Kunst. Aber was und wie diese Marmorbildhauer schaffen, läßt, wie es scheint, die individuellere Art des Künstlers oder die höheren Eigenschaften eines Kunstwerkes nicht so hervortreten, — und das liegt allerdings auch wohl etwas mit in dem Material, das sie verarbeiten, dem Marmor. Die Plastik entwickelt sich in der Geschichte an der Architektur, oftmals in unbequemen, geometrisch zugemessenen Räumen. Sie zeigt sich selbständig nur in der Statue, als Denkmal, und in dessen bescheidenerer, abgekürzter Form, der Büste des Privatmannes. Ist sie aber mit der Architektur verbunden, so hat sie zunächst den Charakter einer gelegentlichen Ausstattung, sie ist nur die Dekoration des Bauwerks, das um seines Zweckes willen die Hauptsache ist. In glücklichen Zeiten und bei begabten Bildhauern kann sie aber auch in dieser Abhängigkeit einen hohen, wesentlichen künstlerischen Wert geltend machen, wofür wir, um nicht zu weit zu gehen, ja nur an die Reliefs Ghibertis oder Donatellos zu erinnern brauchen. In welchem Maße aber sich die Plastik geistig und künstlerisch frei machen kann von dieser Verbindung, die sie gleichwohl äußerlich nicht aufzugeben braucht, das sehen wir an den höchsten Leistungen eines Volkes, dem es gelungen ist, Architektur und Plastik auf die vollkommenste Weise zueinander in Beziehung zu setzen, der Griechen. Vor den Skulpturen der Parthenongiebel mag man sich wohl fragen, „ob der Architekt dem Bildhauer den Platz herrichten wollte, wo er seine geniale Kraft am glänzendsten entfalten konnte, oder ob der Bildhauer dem Architekten zuliebe den leeren Raum füllte“ (E. Curtius). Es kommt uns hier wenigstens nicht der Gedanke, den Phidias (der trotz allen neueren Meinungen doch der Urheber bleiben wird) als Kunsthandwerker auffassen zu wollen. Und ebensowenig verliert Donatello „Georg“ oder Ghibertis „Stephanus“ an Kunsthöhe und selbständigem Wert dadurch, daß sie in die Nischen von Or San Michele gestellt sind. Hiernach bedarf es keiner Begründung mehr dafür, daß die plastischen Arbeiten unserer florentinischen „Marmorbildhauer“ außerhalb der architektonischen Umrahmung und losgetrennt von ihren Grabdenkmälern, Tabernakeln, Kanzeln nicht die

1444) in der Kirche von St. Martin in Metz. Die Kirche ist ein Beispiel für die reiche Ausstattung der gotischen Kirchen, die im 15. Jahrhundert in Frankreich entstanden. Sie ist ein Beispiel für die reiche Ausstattung der gotischen Kirchen, die im 15. Jahrhundert in Frankreich entstanden.



Abb. 144. Die Kirche von St. Martin in Metz (1444).

Die Kirche von St. Martin in Metz ist ein Beispiel für die reiche Ausstattung der gotischen Kirchen, die im 15. Jahrhundert in Frankreich entstanden. Sie ist ein Beispiel für die reiche Ausstattung der gotischen Kirchen, die im 15. Jahrhundert in Frankreich entstanden.

Die Kirche von St. Martin in Metz ist ein Beispiel für die reiche Ausstattung der gotischen Kirchen, die im 15. Jahrhundert in Frankreich entstanden. Sie ist ein Beispiel für die reiche Ausstattung der gotischen Kirchen, die im 15. Jahrhundert in Frankreich entstanden.

Die Kirche von St. Martin in Metz ist ein Beispiel für die reiche Ausstattung der gotischen Kirchen, die im 15. Jahrhundert in Frankreich entstanden. Sie ist ein Beispiel für die reiche Ausstattung der gotischen Kirchen, die im 15. Jahrhundert in Frankreich entstanden.

Die Kirche von St. Martin in Metz ist ein Beispiel für die reiche Ausstattung der gotischen Kirchen, die im 15. Jahrhundert in Frankreich entstanden. Sie ist ein Beispiel für die reiche Ausstattung der gotischen Kirchen, die im 15. Jahrhundert in Frankreich entstanden.

188. In the case of the University of Chicago, the Board of Trustees, in its report of 1906, stated that the University was in a financial straits, and that it was necessary to raise money to meet its obligations. The Board proposed to issue bonds to the amount of \$1,000,000, and to use the proceeds for the purpose of paying the principal and interest on the existing debt, and for the purchase of new buildings.

It is interesting to note that the Board of Trustees of the University of Chicago, in its report of 1906, stated that the University was in a financial straits, and that it was necessary to raise money to meet its obligations. The Board proposed to issue bonds to the amount of \$1,000,000, and to use the proceeds for the purpose of paying the principal and interest on the existing debt, and for the purchase of new buildings. This proposal was approved by the Board of Trustees, and the bonds were issued in 1907. The proceeds of the bonds were used for the purpose of paying the principal and interest on the existing debt, and for the purchase of new buildings. The University of Chicago has since that time been in a financial straits, and it has been necessary to raise money to meet its obligations. The Board of Trustees has proposed to issue bonds to the amount of \$1,000,000, and to use the proceeds for the purpose of paying the principal and interest on the existing debt, and for the purchase of new buildings. This proposal has been approved by the Board of Trustees, and the bonds have been issued. The proceeds of the bonds are being used for the purpose of paying the principal and interest on the existing debt, and for the purchase of new buildings.



FIG. 10. Gothic window, at the University of Chicago, Ill.

The University of Chicago has since that time been in a financial straits, and it has been necessary to raise money to meet its obligations. The Board of Trustees has proposed to issue bonds to the amount of \$1,000,000, and to use the proceeds for the purpose of paying the principal and interest on the existing debt, and for the purchase of new buildings. This proposal has been approved by the Board of Trustees, and the bonds have been issued. The proceeds of the bonds are being used for the purpose of paying the principal and interest on the existing debt, and for the purchase of new buildings.



Abb. 10. Ein Steinbildnis eines Mannes
aus dem 14. Jahrhundert, (aus dem 14. Jahrhundert)

Das Bildnis zeigt einen Mann in einer Rüstung, der auf einem Sockel steht. Er hat eine hohe, spitze Helmhaube auf dem Kopf und trägt eine Brustplatte. Die Rüstung ist mit verschiedenen Ornamenten versehen. Die Figur ist in einer Nische unter einem Giebel dargestellt. Die Skulptur ist aus Stein gefertigt und zeigt eine hohe künstlerische Qualität. Die Figur ist in einer Nische unter einem Giebel dargestellt. Die Skulptur ist aus Stein gefertigt und zeigt eine hohe künstlerische Qualität. Die Figur ist in einer Nische unter einem Giebel dargestellt. Die Skulptur ist aus Stein gefertigt und zeigt eine hohe künstlerische Qualität.

Das Bildnis zeigt einen Mann in einer Rüstung, der auf einem Sockel steht. Er hat eine hohe, spitze Helmhaube auf dem Kopf und trägt eine Brustplatte. Die Rüstung ist mit verschiedenen Ornamenten versehen. Die Figur ist in einer Nische unter einem Giebel dargestellt. Die Skulptur ist aus Stein gefertigt und zeigt eine hohe künstlerische Qualität. Die Figur ist in einer Nische unter einem Giebel dargestellt. Die Skulptur ist aus Stein gefertigt und zeigt eine hohe künstlerische Qualität.

Die Statue stellt
 eine Frau dar,
 welche sich dem
 Brunnen zuwenden
 und Wasser schöpfen
 will. Die Statue ist
 aus Bronze gegossen
 und hat eine Höhe
 von etwa 1,50 m.
 Die Statue ist in
 der Mitte des
 Brunnenbodens
 aufgestellt. Die
 Statue hat eine
 sehr schöne Form,
 die die Schönheit
 der Frau in der
 Jugend zeigt. Die
 Statue ist aus
 Bronze gegossen
 und hat eine
 Höhe von etwa
 1,50 m.



Die Statue des Brunnenbodens. Höhe 1,50 m.

Jahreszeit von der Statue wird gegossen. Die Statue ist aus Bronze gegossen und hat eine Höhe von etwa 1,50 m. Die Statue ist in der Mitte des Brunnenbodens aufgestellt. Die Statue hat eine sehr schöne Form, die die Schönheit der Frau in der Jugend zeigt. Die Statue ist aus Bronze gegossen und hat eine Höhe von etwa 1,50 m.

Die Statue ist aus Bronze gegossen und hat eine Höhe von etwa 1,50 m. Die Statue ist in der Mitte des Brunnenbodens aufgestellt. Die Statue hat eine sehr schöne Form, die die Schönheit der Frau in der Jugend zeigt. Die Statue ist aus Bronze gegossen und hat eine Höhe von etwa 1,50 m. Die Statue ist in der Mitte des Brunnenbodens aufgestellt. Die Statue hat eine sehr schöne Form, die die Schönheit der Frau in der Jugend zeigt. Die Statue ist aus Bronze gegossen und hat eine Höhe von etwa 1,50 m.

stiftete die kostbare Kanzel, die wahrscheinlich bald darauf ausgeführt worden ist. Sie ruht nicht auf Säulen wie die alten Prachtkanzeln der Pisaner, sondern auf einer Konsole an dem Kirchenpfeiler. Das Vorbild für diese Form hatte schon Donatello gegeben mit seiner Außenkanzel am Dom zu Prato, die aber nicht eckig ist, sondern rund. In den Füllungen der Brüstung sitzen wie in Kästen vertieft fünf Reliefs aus dem Leben des heiligen Franz, wie es für S. Croce passend war, aufgefäßt und in Marmor dargestellt, so wie bisher auf den bemalten Tafeln. Es ist der Erzählungsstil, den wir aus den Bildern kennen, Lebhaftigkeit und eine gewisse allgemeine Schönheit, aber wir haben nicht die Größe der Erfindung, wie z. B. bei Donatello, und nicht das Pathos der ersten Anstrengung, sondern schon eine gewisse Routine. Das Leben geht überhaupt mehr in die Breite, und die Plastik erfüllt es mit ihrer Schönheit in zahlreichen Werken. Solche erzählende Reliefs von Benedetto sind nicht mehr von der Art, daß sie der Malerei Vorbilder geben. Vielmehr ist das selbständige und individuelle Leben der hohen Kunst um diese Zeit — 1480 — bereits nur durchaus bei den Malern anzutreffen, und das Hervorstechende an diesen Marmorwerken sind der Aufbau, die tektonische Durchführung und der dekorative Charakter. Es ist eben „Kunsthandwerk“.

Dagegen hat das Porträt in der Plastik die selbständige Bedeutung und für die Malerei die Rolle des Vorbildes länger behalten, denn in der Malerei tritt das Porträt um die Mitte des 15. Jahrhunderts überhaupt erst vereinzelt auf. Und bald darnach (1466) war doch schon Donatello nicht mehr am Leben, der Begründer der Porträtplastik, wie wir gesehen haben. Er sowohl wie sein Schüler Verrocchio zeigen in ihren Werken diesen Sinn für das Bildnißmäßige. Durch Luca della Robbia allein hätten die Marmorbildhauer die Richtung nicht bekommen, denn das Kräftige und Individuelle, was Luca allerdings bisweilen hat, scheint er erst seinem etwas älteren Mitstrehenden Donatello zu verdanken. Dieser hat also — außer Luca — mehr oder weniger stark auf die Marmorbildhauer eingewirkt.

Das plastische Bild des Privatmanns hat die Form der Büste. Ganze Statuen bestimmter Personen sind zunächst selten, auf Grabmälern sowohl wie als Denkmäler. Die Büste als Vollbüste oder im Relief bleibt nun aber nicht auf das Grabmal beschränkt. Sie wird seit 1450 — zuerst in Florenz, dann auch in Oberitalien und Venedig — ein Ausstattungsstück für das reiche Haus. Sie mehrt den Ruhm und verstärkt zugleich die Pracht der Einrichtung. Was die Form betrifft, so sind die Büsten von Marmor,

Terrakotta oder Stuck unten gerade abgeschnitten, weil sie auf den Sims der Nische und Türen zu stehen bestimmt waren. Die Bronzestatuen haben bisweilen noch einen besonderen Fuß, auf dem ein Ausschnitt des Körpers aufliegt. Bei der weiten Verbreitung dieser Dekorationsweise muß doch viel zerstört worden sein, denn der Vorrat des Erhaltenen ist nicht sehr groß (Bronzestatuen gibt es überhaupt nicht viel mehr als ein Duzend). Das Meiste befindet sich in den öffentlichen Sammlungen von Florenz (Bargello), Berlin, London (South Kensington) und Paris, manches erlesene Stück im Privatbesitz und davon manches noch in den alten italienischen Familien.

Die besondere Art dieser Porträtskulptur machen wir uns am besten klar durch einen Vergleich mit der antiken Plastik. Bei den Griechen überwiegt das Typische bedeutend gegenüber dem Individuellen. Porträts aus älterer Zeit sind überhaupt selten. Unterscheiden sie sich erheblich von Idealköpfen, so geschieht das nicht durch größere Naturwahrheit, sondern durch starke Betonung einzelner Merkmale, also eher auf Kosten der wirklichen Natur! Der Grieche versteht gut zu beobachten und gut zu schildern, aber für das Bildnis in der Kunst hat er wenig Sinn: es scheint, als ob seine Art zu sehen hier alles vereinfacht habe. Als sich die Kunst schon auf ihrem Höhepunkte befindet, z. B. auf dem attischen Grabmal des 4. Jahrhunderts, jagt dem Griechen ein Idealbild mehr zu als das wirkliche Porträt des Verstorbenen. Gegen die hellenistische Zeit hin wird der Ausdruck der Gesichter lebendiger, und was man damals suchte, das Ernste und Trübe oder das Leidenschaftliche und Bewegte, das wird auch in vielfach geänderten Formen ausgedrückt, aber nicht durch direktes Nachahmen der Natur, sondern durch Hinarbeiten auf gewisse malerische Wirkungen, z. B. in der Behandlung des Mundes oder der Umgebung des Auges (Unterschneidung der Lidränder, Verstärkung der Wülste, so daß Licht- und Schattengegensätze entstehen). Uns erscheinen darum die Gesichter dieser späten Zeit wesentlich natürlicher, „moderner“; aber bei einigem Nachdenken werden wir uns sagen, daß der Eindruck mehr auf einem starken allgemeinen Pathos beruht, als auf derjenigen bestimmten und einzelnen Naturwahrheit, mit der das Porträt zu rechnen hat. Erst die Römer — und vor ihnen die Etrusker, oft in abschreckender Verbtheit — gehen in ihren Bildnissen auf die wirkliche, individuelle Natur los. Und diesen Weg betreten nun aufs neue die Florentiner des 15. Jahrhunderts. Sie haben ihn nicht von den Denkmälern der Römer oder gar der Etrusker aus genommen, denn der ganze Zug der Frührenaissance geht ja, wie wir gesehen haben, überhaupt nicht auf das Nach-

ahmen. Außerdem waren beispielsweise etruskische Bildnisse auf Aschenkisten, wo ihre Naturwahrheit heute auf uns den überraschendsten Eindruck macht, damals noch nicht in größerer Zahl vorhanden. Der Florentiner des 15. Jahrhunderts hat also von Natur für die Persönlichkeit und ihren Kopf dasselbe Interesse gehabt wie die antiken Vorkemohner seines Landes. Während den Griechen zu allen Zeiten der Körper die Hauptsache war, arbeiteten bekanntlich die römischen Bildhauer später oftmals Porträtstatuen auf Vorrat, um ihnen nachträglich die Köpfe nach den Wünschen der Käufer aufzusetzen.

Das florentinische Porträt der Frührenaissance hat vor dem antiken die scharfe Individualisierung*) voraus, und daß es ihm auch im Ausdruck einer allgemeinen Größe mindestens gleichkommen kann, zeigen die großen italienischen Reiterstatuen. Im einzelnen brauchen wir den Unterschied und die Art nicht zu schildern, da sie jeder, einmal aufmerksam gemacht, empfinden wird und leicht für sich weiter beobachten und schärfer begründen kann. Es hängt damit auch die vielfache Anwendung von Stuck und Terracotta, sogar von Holz, und die Bemalung zusammen. Die Porträtbüste der älteren Florentiner ist also der antiken überlegen. Aber nur das Jugendalter der Erfinder hat sich diesen Vorzug bewahren können, denn bald sucht die Hochrenaissance wieder große, allgemeine Wirkungen anstatt der intimen Nachahmung des einzelnen Lebens. Sie vergrößert den Maßstab dieser gewöhnlich etwas unter Lebensgröße gehaltenen Bildnisse erheblich, ahmt die Pose römischer Imperatoren und Redner nach und erreicht so alsbald den erwünschten leeren und vermeintlich vornehmen Ausdruck der Antike. So bedeutet denn das plastische Porträt der Hochrenaissance, die in dem gemalten Meisterin war, nicht mehr viel. Warum Michelangelo keine Porträts mehr machte, werden wir später sehen.

Beachtenswert ist, daß für diese Kunst des 15. Jahrhunderts die Aufgaben der Idealskulptur und das Porträt oft so nahe bei einander liegen, ohne daß doch eines darunter leidet. Dieselben Bildhauer bilden Madonnen und Heilige und machen daneben Porträts von schönen irdischen Frauen, die manchmal den Madonnen einigermaßen gleichen und doch sofort als

*) So erklärt sich die häufige Erscheinung, daß selbst kenntnisreiche Archäologen nicht einig darüber sind, ob einander ähnliche griechische und sogar römische Porträt-darstellungen sich auf dieselbe Persönlichkeit beziehen oder nicht. — Seit diese Worte geschrieben wurden, sind dem Verfasser freilich auch Beispiele der Unsicherheit auf dem hier in Betracht kommenden Gebiete bekannt geworden. Die Schuld scheint aber nicht an den alten Florentinern zu liegen.

1848) über die Kunst der 19. Jahrhunderts, die er als „Kunst der Zukunft“ bezeichnet. Er ist der Meinung, dass die Kunst der Zukunft die Kunst der Gegenwart sein wird, die die Menschen zu sich selbst zurückführt. Er glaubt, dass die Kunst der Zukunft die Kunst der Gegenwart sein wird, die die Menschen zu sich selbst zurückführt.



Die Kunst der Zukunft, ein Bild von Auguste Rodin, 1875.

Die Kunst der Zukunft, ein Bild von Auguste Rodin, 1875. Die Kunst der Zukunft ist die Kunst der Gegenwart, die die Menschen zu sich selbst zurückführt. Sie ist die Kunst der Gegenwart, die die Menschen zu sich selbst zurückführt. Sie ist die Kunst der Gegenwart, die die Menschen zu sich selbst zurückführt. Sie ist die Kunst der Gegenwart, die die Menschen zu sich selbst zurückführt.

Die Kunst der Zukunft ist die Kunst der Gegenwart, die die Menschen zu sich selbst zurückführt. Sie ist die Kunst der Gegenwart, die die Menschen zu sich selbst zurückführt. Sie ist die Kunst der Gegenwart, die die Menschen zu sich selbst zurückführt. Sie ist die Kunst der Gegenwart, die die Menschen zu sich selbst zurückführt.

202 Die Entwicklung des Menschen vom Embryo zum Fetus.

Die Entwicklung des Embryos vom Eizelle zum Fetus (von oben nach unten) zeigt die Entwicklung des Embryos vom Eizelle zum Fetus.

Die Entwicklung des Embryos vom Eizelle zum Fetus (von oben nach unten) zeigt die Entwicklung des Embryos vom Eizelle zum Fetus.



Abb. 10. Die Entwicklung des Embryos vom Eizelle zum Fetus (von oben nach unten).

Die Entwicklung des Embryos vom Eizelle zum Fetus (von oben nach unten) zeigt die Entwicklung des Embryos vom Eizelle zum Fetus.

Die Entwicklung des Embryos vom Eizelle zum Fetus (von oben nach unten) zeigt die Entwicklung des Embryos vom Eizelle zum Fetus.

eine sorgfältige, saubere, in der Arbeit des Goldschmieds gereifte Technik im Guß und in der Ziselierung verfeinern und vertiefen. Wir sehen, wie er im Nacken, im Knochenbau und an der Oberfläche, in der Gewandung und ihren kleinsten, äußersten Falten, der Natur nachgeht und diese in aller Schärfe herauszuarbeiten bemüht ist. Das macht ihn leicht affektiert in Bewegungen und Ausdruck, wie es ja die überreifen Archaisen in der griechischen Plastik ebenfalls geworden sind. Er ist nicht ohne Schönheitsgefühl, aber seine Schönheit ist herbe. Als selbständige Erscheinung fesselt sie uns nicht. Sie ist nicht zur Ruhe gekommen in abgeschlossenen Werken, die uns an und für sich befriedigen könnten. Denn ihr Urheber strebt immer weiter, und die Früchte seiner unablässigen Arbeit kommen erst den Malern zugute, denen er auch technisch, durch Versuche in der Firnismalerei, zugleich mit seinem jüngeren Bruder Piero vorgearbeitet hat. In diesen sehr bedeutenden Anregungen, die er gab, hat er seine eigentümliche, historische Aufgabe zu erfüllen gehabt. Dort bei der Malerei der Frührenaissance werden wir uns wieder an ihn zu erinnern haben.

Noch vielseitiger als er ist der etwas jüngere Verrocchio, ein Künstler, den wir in seinem weittragenden Einflusse wahrscheinlich niemals vollständig, dem wirklichen Gange der Tatsachen entsprechend, werden würdigen können. Er ist nur 52 Jahre alt geworden. Seine nicht wenigen Werke zeigen ihn schon vielseitig genug, und doch haben wahrscheinlich noch neue Seiten seiner Begabung nur in den Werken anderer, auf die er einwirkte, ihren Ausdruck gefunden. Weil das aber im einzelnen nicht durch Überlieferung feststeht, so wird manches, was gleichwohl über ihn mitgeteilt werden muß, wohl immer unsicher bleiben. Daß er oft in seinen eigenen Werken der auf Genuß ausgehenden Betrachtung nicht genügt, ist eine Folge seines Überschusses an Gedanken und des noch suchenden Arbeitens, das ebensowenig wie bei Pollajuolo in der bloßen schönen Erscheinung zur Ruhe gekommen ist. Wer tiefer in die Kunst einzudringen liebt und nach ihren historischen Grundlagen sucht, für den ist alles, was von Verrocchios Hand herrührt, wertvoll, und er wird finden, daß dieser gerade wie Donatello „lauter neues“ gemacht hat.

Wir wollen ihn von einem bestimmten Zeitpunkte aus, wo er als Vierziger in der Bildhauerei seine Höhe erreicht hat, um 1475, betrachten. Bis dahin war er zugleich mit Antonio del Pollajuolo unter Luca della Robbia tätig gewesen, hatte dessen Bronzetüren für die Domsakristei mit ziselieren helfen, hatte ferner, wie wir sahen, den Bronzesarkophag für Lorenzo Medici gearbeitet (S. 186). Er konnte für einen ausgezeichneten

und schmerzliche Krämpfe geben, manchmal auch nicht die durchgehende
 Schläfer, von der sie sich nicht erholen kann, sondern die sie immer
 bei der Arbeit, und immer wieder in ihrem Leben, kann sie nicht in
 Ruhe kommen. Sie ist eine Frau, die sie immer in der Hand hat, die sie



Die Frau, die sich nicht erholen
 kann.

immer, manchmal Schläfer, manchmal auch nicht die durchgehende
 Schläfer, von der sie sich nicht erholen kann, sondern die sie immer
 bei der Arbeit, und immer wieder in ihrem Leben, kann sie nicht in
 Ruhe kommen. Sie ist eine Frau, die sie immer in der Hand hat, die sie

immer, manchmal Schläfer, manchmal auch nicht die durchgehende
 Schläfer, von der sie sich nicht erholen kann, sondern die sie immer
 bei der Arbeit, und immer wieder in ihrem Leben, kann sie nicht in
 Ruhe kommen. Sie ist eine Frau, die sie immer in der Hand hat, die sie

und sprach im Stillen: „Nun ist es Zeit, zu gehen! Ich habe
 in den Bergen viel zu tun. Ich werde, so bald ich kann, zurück
 zu den Leuten von dort gehen und sie von dem neuen
 Reich erzählen.“



108. Ein Mann auf einem Pferd.

„Nun ist es Zeit, zu gehen! Ich habe in den Bergen viel zu tun. Ich werde, so bald ich kann, zurück zu den Leuten von dort gehen und sie von dem neuen Reich erzählen.“



Die Kunst der Antike im Bildnis der Göttin
Athena, im Bildnis

aus dem Jahre 450 v. Chr. Die Göttin ist im Bildnis der Göttin dargestellt, die im Jahre 450 v. Chr. im Bildnis der Göttin dargestellt ist. Die Göttin ist im Bildnis der Göttin dargestellt, die im Jahre 450 v. Chr. im Bildnis der Göttin dargestellt ist.

Die Kunst der Antike im Bildnis der Göttin ist im Jahre 450 v. Chr. im Bildnis der Göttin dargestellt. Die Göttin ist im Bildnis der Göttin dargestellt, die im Jahre 450 v. Chr. im Bildnis der Göttin dargestellt ist. Die Göttin ist im Bildnis der Göttin dargestellt, die im Jahre 450 v. Chr. im Bildnis der Göttin dargestellt ist.

Die Kunst der Antike im Bildnis der Göttin ist im Jahre 450 v. Chr. im Bildnis der Göttin dargestellt. Die Göttin ist im Bildnis der Göttin dargestellt, die im Jahre 450 v. Chr. im Bildnis der Göttin dargestellt ist. Die Göttin ist im Bildnis der Göttin dargestellt, die im Jahre 450 v. Chr. im Bildnis der Göttin dargestellt ist.

tiefen und ergreifenden Beseelung aus. Francesca Pitti, die Gemahlin von Lorenzos Oheim Giovanni Tornabuoni, dem Bruder seiner Mutter, war 1477 im Wochenbette gestorben. Ein langes Relief, das von ihrem Grabmal in der Maria Novella übrig geblieben ist (jetzt im Bargello), schildert den Vorgang naturwahr in der Sache, wie die „Marterle“ in den Alpen, realistisch im Ausdruck und bewegt in der Weise Donatellos (Abb. 127). Das übertönt sogar noch den Eindruck eines schon starken Antifisierens, das bei einer so hochstehenden Familie um diese Zeit mit dazu gehörte. — Das Grabmal des Kardinals Forteguerria im Dom zu Pistoja, seit 1477, ist überhaupt nicht vollendet worden. Die Tonskizze im South Kensington-Museum zeigt uns in höherer Verklärung denselben Gedanken, den die Marmorbildhauer auf ihren großen Grabmälern ausgedrückt hatten (S. 196), aber ganz neu aufgefaßt. Auf einer umfangreichen, aufrechtstehenden Grabplatte erscheint oben Christus segnend in der Mandorla, die von vier langbelleideten Engeln getragen wird. Der Verstorbene auf dem Sarkophag knieend und betend, blickt nach oben; links von vorne reicht ihm der „Glaube“ Kreuz und Kelch, rechts hinter ihm schwebt die „Hoffnung“, und über ihm steigt die „Liebe“ zu der Mandorla empor. Das Strenge und Herbe, was Verrocchios Weise sonst leicht hat, ist in dieser holdseligen Komposition überwunden. Geblieben sind nur die hastigen Bewegungen und das Knitterige des vom Winde gebauschten Faltenwerks der Gewänder, was sich dann namentlich der Maler Sandro Botticelli zum Vorbilde genommen hat.

Eine Seite an Verrocchios Kunst haben wir noch nicht berührt, das Gebiet der weiblichen Schönheit, woran er doch auch seinen Anteil hat. Der Kopf des „David“ machte schon den Übergang dazu. Abgesehen von seinen großen Werken finden sich in den verschiedenen öffentlichen Sammlungen (Florenz, Berlin usw.) und im Privatbesitz zerstreut zahlreiche kleinere Arbeiten zum teil in Marmor, meistens aber Skizzen in Ton oder Stuck, und gerade diese Entwürfe zeigen in ihrer Frische Verrocchios vielseitige Begabung (es sind auch originelle Kompositionen darunter, die niemals ausgeführt wurden) und sein lebendiges Schönheitsgefühl. Wir verstehen ihnen gegenüber, wie einflußreich seine Lehre und sein Vorbild sein mußten. Wir sind geneigt, diesen Teil seiner Lebensaufgabe fast noch höher anzuschlagen als seine eigenen Leistungen. Wenigstens war er der beste Lehrer, vielleicht innerhalb der ganzen italienischen Kunstgeschichte, wenn man neben der Stärke des Einwirkens auch das Heilsame und Erfolgreiche

mit in England liegt. Es ist nur genug, daß man sich nicht von der gelassenen Seite, von unten anschauen zu lassen! Ein Stück aus dem Lande ist in den neuen Verhältnissen von England. Eine Straße wird die



Abbildung: Eine Frau mit einem Kind auf dem Schooß.

Es scheint nicht, daß es von England aus die Verbindung mit dem Lande geben könnte. Dieses hat in der politischen Entwicklung kein Gewicht zu erlangen, sondern die Zeit von den Engländern zu erwarten. Es ist nicht, daß die Engländer nicht die Verbindung, welche die Straße, welche England mit

der große Lionardo da Vinci. Verrocchio hat ja auch selbst gemalt, wie Antonio Pollajuolo, und wir werden ihm unter den Malern der siebziger Jahre wieder begegnen. Dadurch, daß er das Bindeglied ist zwischen der Plastik des alten und der Malerei des neuen Jahrhunderts, ist er eine der interessantesten Erscheinungen der Kunstgeschichte.

Diese Bemerkungen führen unmittelbar zurück auf die Frage nach Verrocchios Verhältnis zu dem weiblichen Schönheitsideal. Wir haben von ihm einige Madonnenreliefs, die sich in der Art an die ähnlichen Arbeiten Donatello's und Lucas anreihen. Das beste darunter ist ein großes, außerordentlich frisch empfundenes Tonmodell aus S. Maria Nuova, jetzt in den Uffizien (Abb. 128); es war einst marmorartig bemalt. Die Madonna sieht freundlich das vor ihr auf einem Kissen stehende Kind an. Nach einer Beobachtung Julius Meyers ginge das Madonnenideal Verrocchios auf den Madonnentypus von Filippo Lippi, der schon um 1440 fertig war (Madonna für S. Spirito von 1438, im Louvre), zurück, und dem Verrocchio wiederum verdanke das 15. Jahrhundert seit den siebziger Jahren die gemalte florentinische Madonna mit dem nackten, plastisch durchgebildeten Kinde. Der Typus wäre zwischen 1450 und 70 an die Stelle der ebenfalls realistischen Madonna Donatello's getreten. Die Schlußfolgerung hängt von der an sich richtigen Wahrnehmung ab, daß Verrocchio in seinen Skulpturen, je mehr wir diese kennen lernen, in desto größerem Umfange sich auch für die Maler als schulbildend erweist, spitzt sich aber hinsichtlich der Madonna zu sehr auf den Einen zu. Jedenfalls gehört er mit zu den auch für den Madonnentypus bestimmenden Bildhauern, und da er zugleich Maler gewesen ist, und seine hervorragendsten Schüler Maler sind, so liegt es nahe anzunehmen, daß er außer dem einen beglaubigten Bilde, der „Taufe Christi“ in der Akademie, noch andere gemalt habe. Die Kunstforschung ist deswegen neuerdings bemüht gewesen, ihm und auch seinen namenlosen Schülern Bilder zuzuweisen. Mag im einzelnen der Eifer fehlgreifen, man ist doch in das Verständnis der Typen der verschiedenen namhaften Meister dadurch tiefer eingedrungen, und für die Gesamtauffassung der florentinischen Malerei im letzten Viertel des 15. Jahrhunderts hat diese Methode überwiegend Vorteile ergeben.

zwanzig Jahre nach der Plastik auftritt, um 1420. Wir aber müssen uns die wunderbare Erscheinung lebendig zu machen suchen, wie ein junger Maler, von dem man bis dahin nichts besonderes gehört hatte und über dessen sonstiges Leben wir auch bis heute so gut wie nichts wissen, durch die Tat seines Genius aus dem Nichts, möchte man sagen, ein großes Werk geschaffen hat, das wie ein deutlicher Markstein hineinragt in die folgende Zeit und noch vielen Geschlechtern die Richtung in der Malerei angeben sollte.

Tommaso, der Sohn eines Notars aus der Umgegend von Florenz, Masaccio d. i. der wunderliche Thomas geheißen, ließ sich, zwanzig Jahre alt, nach einer römischen Reise in Florenz bei der Kunst der Ärzte und Apotheker eintragen (1421) und drei Jahre später unter die Mitglieder der Lukasgilde aufnehmen. Sein Name kommt noch 1427, wo Giovanni Medici eine neue Einkommensteuer durchbringen half, in den Steuerlisten vor. Er lebt in bescheidenen, sogar dürftigen Verhältnissen und wird zuletzt in den Listen von 1429 und 1430 als „angeblich“ in Rom verstorben und mit einem unbeglichenen Schuldposten erwähnt. Die Kapelle ist 1422 eingeweiht worden, und Masaccio malte anlässlich dessen an eine (jetzt längst durch Umbau beseitigte) Wand im Kreuzgang mit grüner Erde in Hell Dunkel ein Gelegenheitsbild, eine Prozession mit vielen zeitgenössischen Figuren, deren lebensvolle Erscheinung Vasari mit Ausdrücken der Bewunderung beschrieben hat. Aber die berühmten Fresken in der Kapelle waren damals noch lange nicht fertig. Vielleicht waren sie sogar noch nicht einmal von Masaccio angefangen worden, und jedenfalls ließ er sie bei seinem Tode unvollendet zurück. Erst Filippino Lippi hat sie über fünfzig Jahre später zu Ende geführt.

Einige dieser Fresken soll vor Masaccio oder zum teil noch mit ihm zugleich sein Lehrer gemalt haben, ein Florentiner, Tommaso, zum Unterschiede von ihm Masolino genannt, und zwar wären es nach Vasari außer den jetzt zerstörten Bildern der Decke die zwei Darstellungen der „Heilung des Lahmen“ und der „Predigt Petri“, denen seit Gage aus stilistischen Gründen der „Sündenfall des ersten Menschenpaares“ als drittes Bild hinzugerechnet zu werden pflegt. Wir stellen diese Frage und die künstlerische Persönlichkeit des Masolino zunächst zurück, um die Fresken Masaccios zu betrachten.

Die Mittelwand zu beiden Seiten des Altars bedecken je zwei Hochbilder, die zwei Seitenwände haben je zwei Breitbilder, die an den Seiten

vorspringenden Wandpilaster je zwei Hochbilder, die schmaler sind als jene ersten (in der Weise des untenstehenden Schemas*). Die beiden obersten äußeren Pfeilervbilder stellen unabhängig von der Petruslegende das erste Menschenpaar bei dem Sündenfall und der Austreibung dar. Wer je vor diesen Fresken in der schlecht erleuchteten kleinen Kapelle gestanden hat, auf den haben sie auch nach dem glänzenden Reichtum der großen florentinischen Galerien immer noch einen ganz besonderen Eindruck gemacht. Es ist der frische Reiz der noch suchenden, aufsteigenden Kunst, der diese verwitterten und halbzerstörten Bilder erfüllt, und die Kunst hat mit einfachen, großen Mitteln bereits die Höhe des in seiner Art Vollkommenen erstiegen. Die Personen leben. Ihre Körper heben sich ab von der Wand wie im Relief. Sie haben porträtartige Köpfe, und wir wissen, daß Masaccio seinen Heiligen die Köpfe bestimmter Individuen aufgesetzt hat. Donatellos Kunst (S. 172) ist hier auf die Malerei übertragen worden. Die Gesichter sind alle ernst, oft von großer Hoheit, wie bei dem Petrus, manchmal auch an das Verbe des Straßentypus gehend, so bei einzelnen Aposteln (2. 3.) oder bei den Krüppeln (5. 9.). Die einzelnen Gestalten haben alle etwas ungemein würdevolles, wie Donatellos Bronzestatuen, und es ist vorwiegend die männliche Schönheit des gesetzten Alters, die den Bildern ihren Charakter gibt. Daß die Männer so fest auf ihren Füßen stehen und nicht mehr, wie man es auf den älteren Bildern sieht, geziert auf den Fußspitzen zu schweben scheinen, hebt Vasari öfters rühmend hervor. Ihr ganzes Auftreten und Gebaren ist überzeugend, viel alltäglicher, häuslicher möchte man sagen, als bei Giotto,

*)

1. Vertreibung aus dem Paradiese. Abb. 130.	2. Bezahlung des Zinsgroschens. Abb. 133.	3. Gerechti geht (Masolino?).	Altar.	4. Petrus laufend. Abb. 131.	5. Heilung des Lahmen und der Petronilla (Masolino?). Abb. 136.	6. Sündenfall (Masolino?).
7. Petrus im Gefängnis von Paulus befreit (Masolino).	8. Erweckung des Königssohns und Petrus auf dem Thron (3. teil Masolino). Abb. 173.	9. Petrus und Johannes Kranke durch ihren Schatten heilend. Abb. 129.	Wand.	10. Petrus mit Johannes Almosen gebend.	11. Petrus und Paulus vor dem Prokonsul und Petri Märtyrertum (Masolino). Abb. 174.	12. Petri Befreiung (Masolino). Abb. 175.

stehen, und hat in seinem Werk die Kunst der menschlichen Gestalt so vollendet, wie sie jemals vor ihm war. Er hat die Natur nicht nur abgemalt, sondern sie auch durch seine Kunst überdauert. In seinen Werken ist die menschliche Gestalt so lebendig, so voll, so schön, so stark, so edel, wie sie niemals in der Natur selbst zu sein vermag. Er hat die menschliche Gestalt so gelehrt, wie sie sein soll, wie sie sein muß, wie sie sein darf. Er hat die menschliche Gestalt so gelehrt, wie sie sein kann, wie sie sein will, wie sie sein mag. Er hat die menschliche Gestalt so gelehrt, wie sie sein soll, wie sie sein muß, wie sie sein darf, wie sie sein kann, wie sie sein will, wie sie sein mag. Er hat die menschliche Gestalt so gelehrt, wie sie sein soll, wie sie sein muß, wie sie sein darf, wie sie sein kann, wie sie sein will, wie sie sein mag.



Abb. 14. Dürer's Darstellung des Heiligen Hieronymus, umgeben von seinen Tieren, im Kloster.

Die Dürer'sche Kunst ist ein Wunderwerk der menschlichen Vernunft. Sie hat die Kunst der menschlichen Gestalt so vollendet, wie sie jemals vor ihm war. Er hat die Natur nicht nur abgemalt, sondern sie auch durch seine Kunst überdauert. In seinen Werken ist die menschliche Gestalt so lebendig, so voll, so schön, so stark, so edel, wie sie niemals in der Natur selbst zu sein vermag. Er hat die menschliche Gestalt so gelehrt, wie sie sein soll, wie sie sein muß, wie sie sein darf, wie sie sein kann, wie sie sein will, wie sie sein mag.

Er hat die menschliche Gestalt so gelehrt, wie sie sein soll, wie sie sein muß, wie sie sein darf, wie sie sein kann, wie sie sein will, wie sie sein mag. Er hat die menschliche Gestalt so gelehrt, wie sie sein soll, wie sie sein muß, wie sie sein darf, wie sie sein kann, wie sie sein will, wie sie sein mag.

Das Dürer'sche Werk ist ein Wunderwerk der menschlichen Vernunft. Sie hat die Kunst der menschlichen Gestalt so vollendet, wie sie jemals vor ihm war.

gehört Stenig, und diese alle Stenig (gerade mit den Worten von
Stenig) gesehen. Er hat die vollständige Stenig gesehen, seine Entstellungen
stehen nicht weniger. Er hat die vollständige Stenig gesehen (eigentlich
Stenig) und Stenig von der Stenig der Stenig gesehen. Die Stenig



Die Stenig (Stenig) von Stenig
Stenig Stenig

(Stenig) Stenig Stenig Stenig Stenig Stenig Stenig Stenig Stenig Stenig
Stenig Stenig Stenig Stenig Stenig Stenig Stenig Stenig Stenig Stenig
Stenig Stenig Stenig Stenig Stenig Stenig Stenig Stenig Stenig Stenig
Stenig Stenig Stenig Stenig Stenig Stenig Stenig Stenig Stenig Stenig
Stenig Stenig Stenig Stenig Stenig Stenig Stenig Stenig Stenig Stenig

„Für ein jüdisches Kennzeichen habe ich mich, wie immer bei den jüdischen Dingen, entschieden, die mich nicht an ihre, sondern an das jüdische Volk und an das jüdische Leben erinnern. Das jüdische Kennzeichen ist ein jüdisches Kennzeichen, und das ist es, was ich bei den jüdischen Dingen, die mich nicht an ihre, sondern an das jüdische Volk und an das jüdische Leben erinnern, immer wieder wiederholen möchte.“

Die jüdische Kultur ist ein jüdisches Kennzeichen, und das ist es, was ich bei den jüdischen Dingen, die mich nicht an ihre, sondern an das jüdische Volk und an das jüdische Leben erinnern, immer wieder wiederholen möchte.“

Die jüdische Kultur ist ein jüdisches Kennzeichen, und das ist es, was ich bei den jüdischen Dingen, die mich nicht an ihre, sondern an das jüdische Volk und an das jüdische Leben erinnern, immer wieder wiederholen möchte.“

Die jüdische Kultur ist ein jüdisches Kennzeichen, und das ist es, was ich bei den jüdischen Dingen, die mich nicht an ihre, sondern an das jüdische Volk und an das jüdische Leben erinnern, immer wieder wiederholen möchte.“

Die jüdische Kultur ist ein jüdisches Kennzeichen, und das ist es, was ich bei den jüdischen Dingen, die mich nicht an ihre, sondern an das jüdische Volk und an das jüdische Leben erinnern, immer wieder wiederholen möchte.“



Ein jüdisches Kennzeichen, ein jüdisches Kennzeichen, ein jüdisches Kennzeichen.

Die jüdische Kultur ist ein jüdisches Kennzeichen, und das ist es, was ich bei den jüdischen Dingen, die mich nicht an ihre, sondern an das jüdische Volk und an das jüdische Leben erinnern, immer wieder wiederholen möchte.“

Die jüdische Kultur ist ein jüdisches Kennzeichen, und das ist es, was ich bei den jüdischen Dingen, die mich nicht an ihre, sondern an das jüdische Volk und an das jüdische Leben erinnern, immer wieder wiederholen möchte.“

Die jüdische Kultur ist ein jüdisches Kennzeichen, und das ist es, was ich bei den jüdischen Dingen, die mich nicht an ihre, sondern an das jüdische Volk und an das jüdische Leben erinnern, immer wieder wiederholen möchte.“

ein natürlicher und schön geordneter Vorgang, wiederum ein großer Fortschritt gegen Giotto! Die lange Fläche und die große Figurenzahl dieser Wandbilder bringen es mit sich, daß sich die Komposition geradlinig, zwischen links und rechts, hinzieht, und daß die Köpfe der Figuren gleich hoch in einer Linie liegen. Das ist bei der unbefangenen Art der Schilderung und bei der immerhin dekorativen Bestimmung dieser Bilder natürlich. So haben es auch noch die folgenden Maler in ihren Fresken gemacht. Erst am Ende des Jahrhunderts versucht man, hauptsächlich unter Lionardos Einfluß, eine der Form des Dreiecks sich nähernde, pyramidenartige Gruppierung, die dann bald für das Tafelbild als Regel angesehen wird.

Was auch immer von Masaccio verloren gegangen ist und was ihm an Vorhandenem noch zugeschrieben werden mag, wie die Fresken in S. Clemente in Rom: die Bilder der Brancaccikapelle sind jedenfalls seine höchste und reifste Leistung. Daß sie uns wenigstens in den Grundzügen erhalten sind, verdanken wir dem besonderen Glücksfalle, daß ein Brand, der 1771 die alte Karmeliterkirche zerstörte, diese Kapelle verschont hat. Soweit ein Meister von solcher Größe auf Tafelbildern erkannt werden kann, leisten diesen Dienst noch zwei Predellen einer Altartafel: die „Anbetung der Könige“ und das „Martyrium Petri und Johannis des Täufers“, sowie ein ihm ebenfalls zugeschriebenes Rundbild mit der Darstellung einer vornehmen florentinischen Wochenstube (sämtlich in Berlin).

Das Hervorstechende an Masaccio ist das Ernste und Große neben der vollen Naturwahrheit. Diese fehlt noch bei Giotto, der in der monumentalen Haltung sein Vorgänger ist. Masaccios Kunst ist von einem beinahe unendlichen Einfluß gewesen. Seine Art haben am meisten in ihren Fresken Filippo Lippi und Domenico Ghirlandajo weitergeführt. Sie sind seine echten Nachfolger und haben denselben ernsten, feierlichen Zug. Wir dürfen uns gewiß den frühverstorbenen Masaccio auch in seinem persönlichen Wesen ernst und schwer vorstellen; zum Lustigsein scheint er ja auch keinen Anlaß gehabt zu haben. Seine älteren Freunde Brunelleschi und Donatello waren auch keine leichten Naturen.

Aber der Mann, der als Maler Masaccios Lehrer genannt wird, Masolino, war, nach seinen Bildern und auch nach seinem Leben zu schließen, ein anders gearteter Mensch, heiter und beweglich. Indem wir ihm und einigen seiner Werke nachgehen, tun wir manchen interessanten Blick in das

Leben der Zeit. Wir können damit die Betrachtung der Bilder, die ihm in der Brancaccikapelle von manchen zugeschrieben werden (3. 5. 6), verbinden.

Masolino hat den Masaccio um viele Jahre überlebt; er ist wahrscheinlich nach 1440 gestorben. Er hat für zwei sehr verschiedenartige Gönner gemalt, für den Kardinal Branda von Castiglione an der Olona (nördlich von Mailand) und für Filippo Scolari, einen kühnen Abenteurer, der sich emporgearbeitet hatte vom Kaufmannslehrling zum Feldherrn König Sigismunds von Ungarn und schließlich zum Obergespan. Er baute in Ungarn zahlreiche Kirchen und Kapellen. „Pippo Spano“ nannte man ihn in Florenz. Ein Porträt von ihm sind wir früher erinnert worden (S. 174).

Branda war Kardinal von S. Clemente in Rom (um 1420) und ließ in dieser seiner Basilika die Katharinentapelle mit Fresken schmücken: einer großen „Kreuzigung“ und „Geschichten eines männlichen Heiligen und der Katharina“. Die Bilder sind stark übermalt. Nach Vasari waren sie von Masaccio, andere geben sie dem Masolino, der bald darauf für den Kardinal in Castiglione beschäftigt war, lassen aber den Masaccio daran einen erheblichen Anteil haben, und das ist das Wahrscheinlichste. Die Fresken sind dann jedenfalls vor denen der Brancaccikapelle, also etwa bis 1424, von Masaccio ausgeführt.

In seiner Heimat Castiglione ließ Branda eine bescheidene Kirche ausbauen, die 1425 eingeweiht wurde. Erst nach diesem Jahre erhielt sie Fresken, und zwar zuerst das Chorgewölbe von Masolinos Hand, wie eine lateinische Inschrift an der Decke bezeugt. Demnächst die ganze untere Wandfläche unter dem Gewölbe („Geschichten der Heiligen Stephanus und Laurentius“, die uns hier nichts angehen). Masolino ist 1424 bei den Ärzten und Apothekern in Florenz eingeschrieben worden und hat 1425 eine Zahlung für Arbeiten in der Karmeliterkirche (der Brancaccikapelle) erhalten. Bald darauf wird er sich also nach Castiglione d'Olona begeben haben. Seine Fresken in Castiglione sind höchst merkwürdig. Sie füllen, im ganzen fünf Bilder, die über dem Chor zusammenlaufenden fünf Rippen des Spitzbogengewölbes*), deren Form dem Künstler erhebliche Weichränkungen auf-

*) Was folgendes Schema veranschaulichen mag:



Philippi, Renaissance I.

- a) Geburt Christi,
- e) Anbetung der Könige,
- dazwischen b—d Krönung Mariä, Verkündigung und Epösalizto.

legte. Auf den drei inneren, schmälern Feldern sind die Figuren strenger, langgezogen, gotisierend und etwas schematisch nach alter Weise. An den beiden äußeren, breiten Rappen entfaltet sich die Schilderung freier, mannigfaltig und anmutig erzählend in der Art des neuen florentinischen Stils.

Die Szenen sind hier bereits ins Freie verlegt und durch bescheidene landschaftliche Umgebung leise belebt. Bei der „Geburt Christi“ sehen wir das Kind auf dem Erdboden mit an den Mund gelegtem Finger, Maria anbetend davor (wie auf der wenig älteren Predella Gentiles da Fabriano, S. 120). Links kniet Joseph, rechts der Kardinal Branda als Stifter, von einer weiblichen Schutzheiligen eingeführt. Wir fühlen uns in der Stimmung erinnert an ähnliche spätere Bilder von Filippo Lippi, der von Masolino beeinflusst worden ist. Ebenso schön und natürlich ist die „Anbetung der Könige“. Der älteste König küßt knieend dem Kinde den Fuß, wie auf dem erwähnten Altarwerke Gentiles. Die Körperformen auf diesen Bildern stehen etwa auf der Mitte zwischen dem feierlichen Giotto und dem lebendigen Masaccio. Wir finden noch nichts von dem ungarischen Kostüm, das Masolino seit seinem Aufenthalte bei Pippo Spano annimmt, und später, wie wir gleich sehen werden, auch in Castiglione d'Olona verwendet hat. Die Fresken des Chors gehören also in die frühere Zeit Masolinos, wo er dem Augenschein nach aus der gotischen Formgebung durch eigenes Leben und individuelles Schönheitsgefühl, gleichzeitig mit dem wenig älteren Gentile da Fabriano, hinausstrebte. Sein Schüler Masaccio ist kräftiger, Masolino ist weich und hat mehr Liebreiz, sowie später Filippo Lippi. Der Abstand zwischen Masaccio und seinen Vorgängern ist groß und wird es immer bleiben. Wer diese Lücke durch Ausgrabung der „überleitenden“ Giottesken ausfüllen zu können meint, versperrt sich bloß durch Maulwurfsarbeit die Aussicht auf die Höhen.

Masolino ging darauf nach Ungarn und hat dann viel später noch einmal in Castiglione für den Kardinal Branda gearbeitet. Denn die kleine Taufkirche S. Giovanni, daselbst neben der Kirche, ist im Innern ganz mit Fresken aus dem Leben des Täufers — von der „Verkündigung“ bis zum „Gastmahl des Herodes“, im ganzen vierzehn — bedeckt, die dem Stil nach nur Masolino gehören können; und oben an der Decke findet sich als Schluß einer erloschenen Inschrift die Zahl 1435 gemalt, die sich nur auf die Zeit dieser Malereien beziehen läßt. In diesem Zyklus wechseln, wie in der Brancaccikapelle, figurenreichere Bilder ab mit solchen, die nur aus wenigen großen Figuren bestehen, und es kommen dann noch einige Einzel-

gestalten hinzu. Der Raum der Taufkirche ist der Entfaltung nicht so günstig gewesen wie die geraden Wände der Kapelle in Florenz. Das hat jedenfalls den Maler in der Komposition gehemmt. Aber es ist etwas äußerliches, wodurch sich die Befangenheit in den Linien und das Erzwungene der dekorativen Anpassung noch nicht erklären lassen. Das geeignete Talent würde auch das überwunden und andere Linien und Motive gefunden haben. Der Maler, der hier malte, hat in dem allgemeinen großen Wurf der Darstellung nicht Schritt gehalten mit Masaccio oder Donatello. In der Durchbildung der Formen des Nackten ferner kommt er ihnen ebenfalls nicht gleich. Aber im einzelnen verfügt er nicht nur über die Gabe, sanfte Schönheit und Anmut gut auszudrücken, — ganz wie an dem Gewölbe der Kirche (S. 223) — sondern er beobachtet hier im Baptisterium auch übrigens am Leben, an den Menschen, in der Tracht scharf und mit großer Vorliebe für das Mannigfaltige der täglichen Erscheinung. Masolino hat hier um 1435 das reiche und prächtige Zeitkostüm der Lombarden in die florentinische Kunst eingeführt. In den Fresken von Filippo Lippi und Benozzo Gozzoli entfaltet sich dieser Glanz dann weiter. Wie einfach, schlicht und allgemein sind dagegen die Menschen bei Fiesole und selbst bei Masaccio gekleidet. Dadurch machen die Fresken in Castiglione mit ihren vielen Porträtfiguren neben einer andererseits steifen, frühen, altertümlichen Formensprache einen ganz eigentümlichen Eindruck, fesselnd und doch wieder seltsam berührend. Der Eindruck wird verstärkt durch die ungarischen Erinnerungen, die Masolino hier in einer so lebendigen, genreartigen Weise verwertet hat, wie das bis dahin in der italienischen Kunst ohne Beispiel ist. Der Lehrer Masaccio, der seinen Schüler Masaccio lange überlebt hat, zeigt also hier in seinem späteren Werke seine Vorzüge neben seinen Schwächen. Aus der Art seiner schließlichen Entwicklung dürfen wir die Gewißheit nehmen: im einzelnen und kleinen, in der Beobachtung überhaupt, mag Masaccio von Masolino noch soviel gelernt haben, im großen seiner Kunst gewiß nicht viel, denn darin war er, als er starb, längst über seinen ehemaligen Lehrer hinaus, der dann noch zwar realistisch im einzelnen und insofern im neuen Stil, aber ohne die volle Beherrschung der Form, kurz unharmonisch weiter malte.

Über die Art Masolinos wollen wir uns in einigen Beobachtungen an den merkwürdigsten dieser Bilder Rechenschaft geben.

Auf der Taufe Christi (Abb. 134) erinnern die Hauptpersonen, Johannes und Christus, an die gotische Malerei. Daneben spricht die neue Zeit aus einem Genrebilde, das sich als Hauptgegenstand vordrängt: drei



Abb. 10. Einmalige Ansicht des Hauses, London, 1900.

nicht möglich, daß es der gewöhnliche Menschheit für die Arbeit der Welt und ihrer Lebensführung dienen könnte. Die deutsche Sprache ist nicht die Sprache der Welt, sie ist die Sprache der geistigen Welt und der geistigen Schöpfung. Die deutsche Sprache ist nicht die Sprache der Welt, sie ist die Sprache der geistigen Welt.

Die deutsche Sprache ist nicht die Sprache der Welt, sie ist die Sprache der geistigen Welt. Die deutsche Sprache ist nicht die Sprache der Welt, sie ist die Sprache der geistigen Welt. Die deutsche Sprache ist nicht die Sprache der Welt, sie ist die Sprache der geistigen Welt.

Die deutsche Sprache ist nicht die Sprache der Welt, sie ist die Sprache der geistigen Welt. Die deutsche Sprache ist nicht die Sprache der Welt, sie ist die Sprache der geistigen Welt. Die deutsche Sprache ist nicht die Sprache der Welt, sie ist die Sprache der geistigen Welt.

Arkaden abgeschlossen, darüber den Blick in eine Gebirgslandschaft freigibt (Abb. 135). Unter der Säulenhalle links sitzen an gedeckter Tafel Herodes, der Kardinal Branda, Pippo Spano mit hoher Bärenmütze und sein ungarischer Begleiter mit langem Schnauzbart, alle erstaunt über das Anliegen der schönen Salome, die grazios an den Tisch herantreten ist, mit einer gleich anmutigen Genossin, einem Pagen und zwei Herren in Mützen und kurzen Mänteln, von denen der eine durch seine Gesichtszüge uns bereits von den früher betrachteten Bildern her bekannt ist; er gehört zum Geschlechte des Kardinals. Dieser Gruppe gegenüber thront vor der Halle zur Rechten die Königin, von zwei Frauen umgeben, vor ihr kniet Salome mit dem Haupte auf der Schüssel. Hier hat wohl Masolino sein bestes gegeben. Welchen Eindruck macht es auf uns? Er versteht deutlich und lebendig zu erzählen. Aber seine Figuren sind nicht auf den Mittelpunkt eines dramatischen Vorgangs hin komponiert, sondern in sehr kleinem Maßstabe als Staffage in die Architektur gestellt, die durchaus als die Hauptsache erscheint. Die Architektur selbst ist fleißig und, wenn auch nicht durchweg, mit den Mitteln der Renaissance zusammengestellt, aber nicht, was man doch bei ihrer vordringlichen Ausführlichkeit erwarten könnte, groß und frei oder schön im Geiste dieser Renaissance erfunden, sondern von einem Dekorationsmaler mühsam zusammengestoppelt. Welch ein Abstand von Masaccio, der in der Brancaccikapelle in großer Historienmalerei lebendige Menschen gibt und das Beiwerk dahinter zurücktreten und doch noch bedeutend mitwirken läßt! An diesem Eindruck kann auch die Vorliebe, mit der sich die neueste Forschung wieder Masolinos angenommen hat, nichts ändern.

Nun erst können wir uns mit der Aussicht auf Verständnis nach Florenz zu denjenigen Bildern der Brancaccikapelle zurückwenden, die von manchen dem Masolino zugeschrieben werden (S. 216).

Das Menschenpaar des „Sündenfalls“ (6), welches man erst in neuerer Zeit dem Masolino gegeben hat, ist nach anderen Modellen gemacht als das der „Vertreibung“ (1), außerdem nicht, wie hier, dramatisch, sondern typisch und ohne geistige Teilnahme aufgefaßt, beide Menschen dieses Paares sind porträtartig gehalten, besonders stark Adam. Die zwei Menschenpaare brauchen darum nicht von verschiedenen Künstlern herzurühren, wenn nur der eine — in diesem Falle Masaccio — sie nicht unmittelbar nacheinander gemacht hätte. Bei der „Predigt Petri“ (3) würde wohl niemand ohne Vasaris Angabe auf einen anderen als Masaccio gekommen sein. Fremdartig sieht hier ein Kopf mit Schnurrbart aus, aber einen ähnlichen Typus

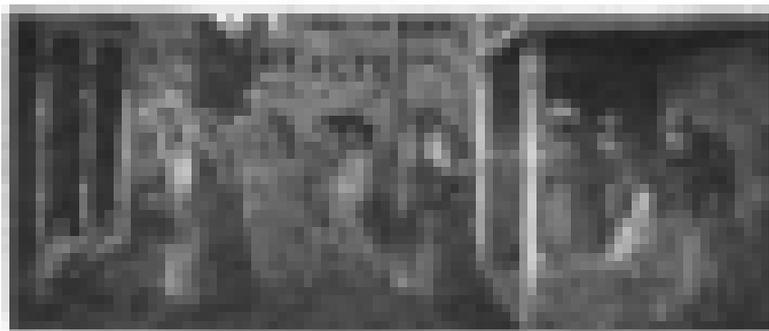


Abb. 10. Querschnitt durch das menschliche Herz. Links Ventrikel, rechts Atrium.

Das Herz ist ein muskulisches Organ, das durch seinen Rhythmus die Blutzirkulation im Körper ermöglicht. Es besteht aus vier Kammern: dem linken und rechten Vorhof (Atrium) und dem linken und rechten Ventrikel. Die Vorhöfe pumpen das Blut in die Ventrikel, die es dann in die Arterien pumpen. Die Ventrikel sind durch Ventile getrennt, die den Rückstrom des Blutes verhindern. Das Herz ist über das Blutgefäßsystem mit dem Rest des Körpers verbunden. Die Arterien transportieren sauerstoffreiches Blut zum Körper, während die Venen sauerstoffreiches Blut vom Körper zum Herzen transportieren. Die Kontraktion der Herzmuskulatur wird durch elektrische Impulse von den Sinusknoten gesteuert, die den Herzrhythmus bestimmen. Diese Impulse breiten sich über das Herzelektrosystem aus, das die Synchronisation der Kontraktion aller Herzmuskelfasern ermöglicht. Der Herzrhythmus ist im Allgemeinen auf etwa 70 Schläge pro Minute eingestellt, kann aber je nach Belastung und physiologischem Zustand variieren. Die Pumpkraft des Herzes wird durch den Schlagvolumen und die Herzfrequenz bestimmt. Das Herz ist ein zentrales Organ, das für die Aufrechterhaltung der Blutversorgung aller Gewebe im Körper unverzichtbar ist.

mit dieser Neuerung muß irgendwann von Masaccio gemacht worden sein. Es wäre zu erwägen, ob er nicht auf der „Predigt Petri“ (3) und auf der „Heilung“ (5) — wo übrigens der Nimbus des vor Petronilla stehenden Petrus schon nicht mehr ganz die alte Form zeigt — sich auch in dieser technischen Einzelheit seinem Lehrer näher gehalten haben könnte, ehe man das fast Unmögliche annimmt und dem Masolino Bilder zuteilt, die jedenfalls hoch über seinen beglaubigten, späteren Werken in Castiglione d'Olona stehen.

Masaccio war 1428 gestorben, ein großer Künstlergeist, dessen Wirkung auf die Geschichte der Kunst gar nicht hoch genug angeschlagen werden kann. Außerlich gerechnet nach der Zahl seiner Bilder und der Gattung seiner Gegenstände, war das Werk seines kurzen Lebens doch nicht so mannigfaltig. Bald nach ihm entwickelt sich die Malerei breit und reich und vielseitig, und diese Malerei der Frührenaissance, wohl die glänzendste und harmonischste Erscheinung des 15. Jahrhunderts, verteilt sich auf Gruppen und Individuen, deren Zahl uns heute fast verwirrt, so wie es die Malerschulen des 17. Jahrhunderts in Holland tun. Ist es demgegenüber nicht merkwürdig, daß sich in Florenz gleich nach 1450 nur ein einziger bedeutender Maler findet, der neben den großen Bildhauern, die wir früher betrachtet haben, als etwa gleichwertig genannt werden kann, nämlich Filippo Lippi? Die anderen waren damals alt, wie Fra Angelico, oder überhaupt nicht zur Reise gekommen, wie Andrea del Castagno und Paolo Uccello, oder sie waren noch in der Entwicklung begriffen, wie der ältere Pollajuolo und Verrocchio, die ohnehin mehr zur Plastik gehören, und wie die schwächeren Talente Benozzo Gozzoli und Cosimo Rosselli. Die großen Träger der Entwicklung für die zweite Hälfte des Jahrhunderts waren kaum geboren: Sandro Botticelli und Domenico Ghirlandajo. Ihre Blüte fällt zwischen 1480 und 90. Seit 1480 wurden die Fresken in der Sixtina in Rom gemalt, 1490 waren Domenicos Fresken in der S. Maria Novella in Florenz vollendet. Gleichzeitig erreicht ein nur wenig jüngerer, ebenfalls bedeutender Maler seine Höhe, Filippino Lippi, der bei einem vielleicht gleich großen Talente in seinen vollendeten Leistungen den beiden anderen doch nicht völlig gleich gestellt werden kann. Diese vier: Filippo Lippi, Sandro Botticelli, Domenico Ghirlandajo und Filippino Lippi sind als Maler die eigentlichen Nachfolger Masaccios, und sie haben als selbständige Künstler ihre volle Bedeutung. Die großen Stationen ihrer Kunst sind

Filippo's Fresken im Dom zu Prato (seit 1456) und Ghirlandajo's Fresken in der S. Maria Novella (bis 1490). Dazwischen liegt der Bilderzyklus der Sixtina von Sandro, Ghirlandajo und anderen (nach 1480), und etwas später vollendet Filippino Masaccios Fresken in der Brancaccikapelle.*)

Filippo Lippi (um 1406 bis 1469) ist der Maler einer heiteren, stillen Schönheit, die auch, wenn sie groß und ernst wird, in einem wohlthuenden Ebenmaße der Linien und gehalten und sanft im Ausdruck bleibt. Seine besondere Aufgabe hat er nach zwei Richtungen hin gehabt. Nach dem Vorgange der Bildhauer Donatello und Luca della Robbia hat er als Maler das neue Madonnenbild geschaffen, die florentinische Mutter in menschlicher, mädchenhafter Schönheit mit blondem Haar und schleierartigem Kopftuch, dazu das natürlich gebildete Kind mit runden, kindlichen Formen. Auch wenn, wie in der „Anbetung des Kindes“, ein mythischer Inhalt beibehalten ist, wirkt das nicht auf die Formen und die äußere Erscheinung, die naturwahr und menschlich bleiben. Der Eindruck wird unterstützt durch etwas Landschaft, in deren Stimmung, selbstverständlich nach dem besonderen Naturgefühl des Italieners, Filippo Meister ist. Von diesen Bestandteilen gehen seine zahlreichen Tafelbilder aus, die ihn manchmal weiter führen

*) Masaccios Nachfolger lassen sich in folgender Gruppierung leichter übersehen:

Vorstufen: Andrea del Castagno † 1457 (Charakteristik der Körperform), Domenico Veneziano † 1461 (Kolorit), Paolo Uccello † 1475 (Perspektive).

1. Heitere Schönheit in Erfindung und Form:

Filippo Lippi um 1406 bis 1469; formell weniger ausgestaltet Benozzo Gozzoli 1420—1498.

2. Plastische Richtung, scharfer Ausdruck der Körperform:

Andrea del Verrocchio 1435—1488; die Pollajuoli, Antonio 1429—1498, Piero 1448 bis vor 1496.

3. Reiche Phantasie in der Erfindung, wie 1, zugleich aber Streben nach schärferem Ausdruck:

Sandro Botticelli 1446—1510. Filippino Lippi um 1458 bis 1504. Schwacher Ausläufer dieser Richtung: Lorenzo di Credi 1459—1537.

4. Monumentale Haltung:

Domenico Ghirlandajo 1449—1494.

5. Tüchtiger technischer Durchschnitt:

Cosimo Rosselli 1439—1507, ohne tiefere Begabung. Viel eigentümlicher und mit einem persönlichen Zusatz des Interessanten und Pilanten Piero di Cosimo 1462—1521.

zu reichen Kompositionen mit vielen Figuren. Wie bei Sandro Botticelli, so hat auch bei Filippo das Tafelbild neben dem Fresko noch eine eigene, besondere Bedeutung; bei Ghirlandajo und Filippino hingegen würde man, wenn man nur die Fresken hätte, kaum etwas wesentliches vermissen.

Im Typus ist Filippo nicht mannigfaltig, auf größeren Bildern sogar etwas einförmig, aber bei natürlicher Anmut und großer Sorgfalt im einzelnen doch niemals langweilig oder handwerksmäßig. Seine Vorgänger in dieser malerischen Richtung sind Masolino und, abgesehen von dessen ekstatischem Zuge, Fra Angelico. Wie dieser zeichnet er sich durch eine fleißige, fein durchgeführte Temperatechnik aus. Seine Lokalfarben, helles Blau und Rot, sind leuchtend und klar bis in die tieferen Schatten, seine schleierartigen Stoffe zart und durchsichtig, der Gesamtton in seinen besten Bildern ist in seinem silberartigen Glanze unendlich reizvoll. In der Modellierung der Körperformen geht er von der Härte und Schärfe der Bildhauer allmählich über zu malerischer Rundung und Weichheit, wenn er auch den Umriss der Zeichnung um der Deutlichkeit willen nicht ganz entbehren kann.

In seinen großen Fresken (Prato, Spoleto) ist er der Fortsetzer von Masaccio. Die groß gehaltene Repräsentation des damaligen Lebens kommt zur Geltung in der Menge würdiger und kostbar gekleideter Zuschauer, einer weltlichen Zutat zu dem heiligen Vorgange, der dahinter manchmal fast zu sehr zurücktritt. Bisweilen nimmt auch die heilige Geschichte selbst ganz die Formen einer heiteren weltlichen Gesellschaft an: „Herodis Gastmahl“ (Prato, drittes Fresko der rechten Chorbauwand), wo zwei Frauen sich küssen und eine andere an der Tafel sich gerade servieren läßt, alle von zierlicher Schönheit. Die vielen Frauen in den Fresken Philippos sind etwas neues gegenüber Masaccio, bei dem fast nur Männer vorkommen. Die Anordnung auf den Fresken in Prato ist geradlinig und regelmäßig wie bei Masaccio, aber in einigen Bildern auch schon kunstvoller, pyramidenartig wie später im 16. Jahrhundert, und besonders frei ist sie in seinem letzten Lebenswerk, den Fresken aus dem „Leben Marias“ in der Chornische des Doms von Spoleto mit der „Krönung Mariä“ in der Halbkuppel, wo das Vorherrschende des Weiblichen die zarten und weichen Züge seiner Kunst wieder ebenso hervortreten läßt, wie es auf seinen Tafelbildern der Fall ist.

Philippos Kunstweise ist also im wesentlichen sanft und innig, von weiblichem Charakter. Freude am Leben blickt aus seinem heiteren Realismus hervor, alle Askese scheint ihm fremd zu sein. Hinter den Bildern

steht ein Mensch von frischem Temperament und lebhaftem Blut, das ihn seltsam genug durch sein unruhiges Leben treibt. Als Waisenknabe wurde er 1421 bei den Karmelitern eingekleidet, nahe bei derselben Kirche, wo etwas später Masaccio seine Fresken malte. Da lernte er bald diesen großen Meister kennen und wurde Maler, wie vor ihm Fra Angelico, der ja auch Mönch war. Aber Fra Filippo ist ein Weltkind. Über sein Treiben gingen viele Geschichten um, ob sie nun wahr sind oder nicht. Uns interessiert es, daß er trotz der Anregung durch Masaccios Kunst doch in dieser ersten Periode seiner Tätigkeit (seit 1438: Madonna für S. Spirito, jetzt im Louvre, die Predella mit vier Szenen des Marienlebens, auch der seltenen Todesbotschaft, noch in der Akademie) viel zarter und weicher ist als dieser, und daß er nur mit der Jungfrau und Engeln und weiblichen oder sehr passiven männlichen Heiligen zu tun hat, wiewohl seine Naturauffassung auf derselben realistischen Art zu sehen beruht. Darum scheinen seine Gestalten wirklich und lebendig, und seine besondere Weise umspinnt sie mit einer Poesie, wie sie so bis dahin noch kein italienischer Maler für uns auszudrücken vermocht hat. Die eigentümlichste Hervorbringung Filippos ist die Madonna im Walde, die knieend das vor ihr liegende Kind anbetet. Das Motiv ist älter (S. 120) und dem alten kirchlichen Andachtsbilde entnommen, eine weitere Anregung gab dem Künstler ein dem heiligen Bernhard zugeschriebener Hymnus, — aber das Mystische tritt für unseren Eindruck zurück hinter das menschlich Schöne der Formen und hinter das Duftige und Zarte, das Märchenhafte der Erscheinung. Man versteht die Stimmung, die Filippo ausdrücken wollte: der Vorgang berührt uns wie die lebendig gewordene Vision eines frommen Einsiedlers im Walde. Der Wald ist zwar nicht der deutsche mit kräftigen Stämmen und dichtem Laub, sondern ein italienischer auf Felsgrund mit Quellen und Bächen, wo auf ansteigendem Boden dichtgereiht die schwächtigen Bäume sich in die Höhe ziehen und schimmerndes, glitzerndes Zwielficht durchlassen. Diese anbetende Madonna ist aber auch den Nordländern sympathisch gewesen, denn bald darauf haben sie auf ihre Weise Hugo van der Goes (S. Maria Nuova, Florenz) und Rogier van der Weyden (Berlin Nr. 535) wiedergegeben, und von da an finden wir sie weiter bei Schongauer, Zeitblom, Dürer. In Italien kommt sie natürlich häufig vor. Raffael hat diese Form nicht zugesagt. Filippo hat seine „Madonna im Walde“ öfter gemalt, am besten mit dem Johannesknaben und dem heiligen Bernhard und oben Gottvater als Halbfigur über der Taube, mit voller Namensbezeichnung (Berlin; Abb. 137). Dann abgefürzt und von der Gegenseite,



189-191. Knechtchen und die kleine weiße Maus.

wird in den Wald hinein geschickt, um dort ein kleines Rehlein mit einem
 Hirsch zu finden. Das Rehlein wird gefunden. Die Knechtchen und die
 Maus sind glücklich, daß sie die Knechtchen im Wald, Rehlein und
 Hirsch im Wald und das Rehlein im Wald gefunden haben. Die Knechtchen
 sind glücklich, daß sie die Knechtchen im Wald, Rehlein und Hirsch im
 Wald gefunden haben. Die Knechtchen sind glücklich, daß sie die Knechtchen
 im Wald, Rehlein und Hirsch im Wald gefunden haben.

Das Rehlein ist glücklich, daß es die Knechtchen im Wald gefunden hat.

im Jahre mit einem, die ebenfalls auf solche Weise für die Milderung
des 1862 (Kilbuck), im Jahre der Erscheinung der Milderung in
diesem an diesem, an diesem Jahre (Milderung) an diesem, in diesem Jahr
nicht möglich, dass ein solches solches (Milderung) sein kann. Die
nicht möglich ist (Milderung) in diesem Jahre (Milderung). Die Milderung
ist ein solches solches (Milderung), in diesem Jahre, mit (Milderung) im
Jahre die Milderung (Milderung), im Jahre, mit in diesem Jahre (Milderung),
die im Jahre in diesem Jahre. Die Milderung (Milderung) ist



Das Bild zeigt eine Gruppe von Personen, die in einem öffentlichen Platz stehen.

Das Bild ist ein Foto von mehreren Personen, die in einem öffentlichen Platz stehen. Die Personen sind in Winterbekleidung, was darauf hindeutet, dass das Foto in der kalten Jahreszeit aufgenommen wurde. In der Mitte des Bildes stehen zwei Männer, die sich zu sprechen scheinen. Um sie herum sind weitere Personen, darunter Frauen in langen Kleidern und Kindern. Die Szene ist beleuchtet durch natürliches Tageslicht, und der Hintergrund zeigt eine offene Fläche, die ein öffentlicher Platz oder eine Straße sein könnte.

Das Foto zeigt eine Gruppe von Personen, die in einem öffentlichen Platz stehen. Die Personen sind in Winterbekleidung, was darauf hindeutet, dass das Foto in der kalten Jahreszeit aufgenommen wurde. In der Mitte des Bildes stehen zwei Männer, die sich zu sprechen scheinen. Um sie herum sind weitere Personen, darunter Frauen in langen Kleidern und Kindern. Die Szene ist beleuchtet durch natürliches Tageslicht, und der Hintergrund zeigt eine offene Fläche, die ein öffentlicher Platz oder eine Straße sein könnte.

nicht auf seine Kosten, obwohl die Medici, Cosimo und seine Söhne, seine Gönner waren, und ein unstetes, wunderliches Leben schuf ihm schon früh allerlei Verlegenheiten. Seit 1452 lebte er in Prato in einem eignen Hause und hatte viele Aufträge; die Stadt ist noch jetzt besonders reich an Tafelbildern von ihm. Seit 1456 war er dann an den Fresken des Domchors beschäftigt. Damals entführte der Fünzigjährige die einundzwanzigjährige Lucrezia Buti, die Tochter eines Florentiner Wollmüllers, aus einem Nonnenkloster, wo sie in Pension war, in sein Haus. Üblich war dergleichen nicht für einen Frate, auch damals nicht, auch wenn dies der „Fehltritt“ (errore) gewesen sein sollte, über den sich Giovanni de' Medici einmal vor Lachen geschüttelt hat, wie er in einem Briefe von 1458 erzählt. Dem Verhältnis entsproß bald der nachmals als Maler berühmte Filippino. Viel später hat Fra Filippo die Lucrezia gehehlicht. Er war seiner geistlichen Ämter enthoben und ging nun, mit weltlichen Sorgen vielfach beschwert und mit manchem Vorwurf wohl nicht ohne Grund belastet, seinen Lebensweg weiter. Die Fresken im Dom zu Prato waren 1464 noch nicht vollendet. Zuletzt ging er nach Spoleto, wo er während der Arbeiten für den dortigen Dom gestorben ist. Sein Ordensbruder Fra Diamante, sein ständiger Gehilfe als Freskant von Prato her, hat die Fresken in Spoleto zu Ende gebracht.

Ehe uns Filippos Fresken beschäftigen, noch ein Wort über seine Tafelbilder, namentlich die späteren. Sie fallen nicht durchweg in die erste Zeit seines Aufenthalts in Prato, sondern manche von ihnen gehören noch den Jahren an, wo er schon mit dem Freskomalen beschäftigt war. Im ganzen sind sie nicht so harmonisch wie die zarten Bilder der früheren Jahre. Dafür haben sie mehr Kraft und männlichen Charakter. Sie zeigen auch mannigfaltigere Typen, und in beiden Beziehungen kann man sie als Übergangsstufe zu dem großen Stil der Fresken im Dom zu Prato ansehen. Die Formen sind kräftiger herausmodelliert und von einer eigentümlichen, strengeren Schönheit. Maria, im Profil sitzend bis zur Kniehöhe sichtbar, legt die Hände wie anbetend mit ernstem, niederwärts gerichtetem Blick aneinander, ehe sie das Kind aus den Händen von zwei derben Engelknaben in Empfang nimmt, deren vorderer zum Bilde heraussteht; seine Flügel und der Umriß ihres Armes treten rechts und links über den gemalten Bildrand hinaus, was an Mantegna's Gewohnheiten erinnert, der aber hat es aus den Werken Donatello's, den ja Filippo vor Augen hatte. Filippo erscheint mit solchen ganz wie Skulptur wirkenden Bildern als der Fortsetzer von Donatello und Luca della Robbia. Das beste Exemplar befindet

ist, in den nächsten Tagen (1933). Das nächste Stadium ist verbunden mit dem von dem Führer angeordneten. Die ersten Schritte sind über die von dem Führer, die Schritte von den Führern in die Höhe, die in den nächsten Tagen mit dem Führer verbunden sind. Die Schritte sind über die von dem Führer, die Schritte von den Führern in die Höhe, die in den nächsten Tagen mit dem Führer verbunden sind.

Die Schritte sind über die von dem Führer, die Schritte von den Führern in die Höhe, die in den nächsten Tagen mit dem Führer verbunden sind. Die Schritte sind über die von dem Führer, die Schritte von den Führern in die Höhe, die in den nächsten Tagen mit dem Führer verbunden sind. Die Schritte sind über die von dem Führer, die Schritte von den Führern in die Höhe, die in den nächsten Tagen mit dem Führer verbunden sind.



Die im Führer und seine Schritte von den Führern in die Höhe, die in den nächsten Tagen mit dem Führer verbunden sind.

Die Schritte sind über die von dem Führer, die Schritte von den Führern in die Höhe, die in den nächsten Tagen mit dem Führer verbunden sind. Die Schritte sind über die von dem Führer, die Schritte von den Führern in die Höhe, die in den nächsten Tagen mit dem Führer verbunden sind. Die Schritte sind über die von dem Führer, die Schritte von den Führern in die Höhe, die in den nächsten Tagen mit dem Führer verbunden sind.



1911. Die Arbeiterbewegung in der Rheinprovinz. Ein Arbeiterkongress in Köln.

schlingt die Hand mit sich herum und schreit: „Gott erbarme dich!“ Das Schicksal der Arbeiter wird im Rahmen d. weltgeschichtl. Zusammenhanges dargestellt, so ist das Schicksal der Arbeiter mit der geschichtl. Entwicklung d. Welt aufs engste verknüpft. Die Arbeiter sind die Helfer d. Welt, aber die Helfer sind, die Welt, weltliche Bewegung, die Arbeiter sind die Weltbewegung, weltliche Bewegung. Es ist gerade diese Weltbewegung, welche die Arbeiter nicht verläßt. Die Welt ist die Weltbewegung, und die Weltbewegung, wenn sie mit einem Arbeiter in die Welt geht, führt auch die Arbeiter Bewegung mit sich. Die Arbeiterbewegung ist die Weltbewegung, und die Weltbewegung, wenn sie mit einem Arbeiter geht, führt auch die Arbeiter Bewegung mit sich. Die Arbeiterbewegung ist die Weltbewegung, und die Weltbewegung, wenn sie mit einem Arbeiter geht, führt auch die Arbeiter Bewegung mit sich.

Die Arbeiterbewegung, die in der Weltbewegung der Arbeiter steht, ist die Weltbewegung, und sie ist die Weltbewegung der Arbeiterbewegung. Die Arbeiterbewegung ist die Weltbewegung, und die Weltbewegung, wenn sie mit einem Arbeiter geht, führt auch die Arbeiter Bewegung mit sich. Die Arbeiterbewegung ist die Weltbewegung, und die Weltbewegung, wenn sie mit einem Arbeiter geht, führt auch die Arbeiter Bewegung mit sich. Die Arbeiterbewegung ist die Weltbewegung, und die Weltbewegung, wenn sie mit einem Arbeiter geht, führt auch die Arbeiter Bewegung mit sich. Die Arbeiterbewegung ist die Weltbewegung, und die Weltbewegung, wenn sie mit einem Arbeiter geht, führt auch die Arbeiter Bewegung mit sich.

Die Arbeiterbewegung ist die Weltbewegung, und die Weltbewegung, wenn sie mit einem Arbeiter geht, führt auch die Arbeiter Bewegung mit sich.



Fig. 11. Mr. Wang Yang-ming, Chungking, China.

with it, and he is in some ways better equipped to discuss them than the Chinese people, because he has spent much longer. When some time had been spent on these and other like subjects, Wang Yang-ming said he wished to say something about the Chinese people. He said that he had no doubt as to the possibility of their being civilized, and his doubts were as to their willingness to accept civilization and knowledge in this sense. He mentioned that he in fact had thought out what he had to say on this subject, and that he had written it up for his students in Chungking in the form of a booklet on the subject of 'Civilization and the Chinese People' and that he would like to discuss it with some of the Chinese people.

Wang Yang-ming said that he had written a booklet on 'Civilization and the Chinese People' for his students in Chungking, and that he would like to discuss it with some of the Chinese people. He said that he had written it up for his students in Chungking in the form of a booklet on the subject of 'Civilization and the Chinese People' and that he would like to discuss it with some of the Chinese people. He said that he had written it up for his students in Chungking in the form of a booklet on the subject of 'Civilization and the Chinese People' and that he would like to discuss it with some of the Chinese people.

Wang Yang-ming

17

von einer Mannigfaltigkeit, die Filippo nicht von ferne, die aber auch kein anderer Maler des 15. Jahrhunderts völlig erreicht hat, so daß man, wenn man zu seinen Leistungen noch den Einfluß, den er ausgeübt hat, hinzunimmt, ihn nur mit Masaccio vergleichen kann. Wie dieser der ersten Frührenaissance den Ernst und den Charakter aufgedrückt hatte, so gab ihr Sandro in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts den Geist und das strahlende Leben und dazu den Glanz seiner virtuosen Technik. Den Reichtum seiner Erfindung, worin er alle anderen überragte, lehrt schon ein schneller Überblick über sein weites Stoffgebiet kennen.

Wie viel neues tritt uns da entgegen! Wir wollen es nach Gruppen zu ordnen suchen. Zunächst seine Engel. Ihr Typus kündigt sich schon bei Filippo an, z. B. auf der „Krönung Mariä“ in der Akademie (S. 235). Aber durch Sandro wird er schöner und zugleich ausdrucksvoller, bei aller großen, äußeren Anmut noch mehr durchgeistigt. Der moderne Betrachter wird diesen Typus am besten verstehen, wenn er an die Liebe in den Ranzonen, Sonetten und Madrigalen des *stil nuovo* seit Dante denkt. Gegenstand der Verehrung ist darin eine Frau von fast überirdischer Hoheit, und Amore, der Liebesgott, ist nicht der tändelnde, nackte Flügelknabe der spätgriechischen Kunst, sondern ein hohes, ernstes Wesen, das des Dichters Herz gefangen nimmt und in seinen Sinnen auch wohl ganz mit dem menschlichen Bilde jener Geliebten zusammenfließen kann. Sandro hat sich tief in Dante versenkt und auch sein großes Gedicht illustriert. Er hat nun in seinen erwachsenen, langbekleideten, der allgemeinen körperlichen Erscheinung nach weiblich gedachten Engeln, die keineswegs immer Flügel haben, ein künstlerisches Gegenbild zu jenem Gegenstande der italienischen Liebespoesie geschaffen. Die Engel sind schlank und reich gekleidet, mit schönen blonden oder dunkeln Haaren, auch wohl mit Kränzen geschmückt wie Frauen. Aber in ihren Gesichtszügen erinnern sie an Jünglinge, und ihr Ausdruck ist sinnend, tief, manchmal ernst und sogar schwermütig. Diese erhöhten oder verstärkten Mädchengestalten sind die Begleiter seiner Madonna, die auch ihrerseits wieder um einen Grad höher und geistiger aufgefaßt ist als die Philippos. Man vergleiche dafür die schönste auf dem Rundbilde mit dem Magnificat, Uffizien (Abb. 142), so bezeichnet von den Anfangsworten einer Seite des aufgeschlagenen Buches, an dem die Madonna zu schreiben im Begriff ist: *magnificat anima mea dominum* — aber diese Engel erscheinen dann auch auf seinen anderen Bildern, oft als irdische junge Mädchen, oder auch wieder als wirkliche Engel selbständig, z. B. in dem wundervollen Reigentanz oben

in der Zeit der vierjährigen Expeditionen, 1853. Einige Jahre
 nachher wurde diese Expedition durch die Krim, welche Jahre lang
 zu den unruhigsten Zeiten seiner Jugend, unter einem unruhigen
 und unruhigen Kaiser in Warschau, einige Expeditionen unternahm
 die Fahrt in die Gegend der Ostsee. Während er sich



Einige der Teilnehmer an der Expedition nach Ostpreußen.

erwartete die Fahrt in die Gegend der Ostsee. Während er sich
 bemühte die Expedition zu organisieren, so die Expedition, die sich im Jahre
 1853 nach der Ostsee richtete, die sich nach Ostpreußen richtete,
 1853.

Die Zeit nachher wurde die Expedition durch die Krim, welche Jahre
 lang zu den unruhigsten Zeiten seiner Jugend, unter einem unruhigen
 und unruhigen Kaiser in Warschau, einige Expeditionen unternahm
 die Fahrt in die Gegend der Ostsee. Während er sich

schließen über diese neuen Götter bei allen Menschen, alle, die sie in jeder Gestalt, im Bild, und jeder Abgibtung mit



Abb. 10. Skulptur des Mittelalters.

schon immer im Mittelalter dargestellt in der Welt. Die Skulptur ist ein Beispiel für die Kunst des Mittelalters, die in der Welt der Menschen lebte und die die Menschen in der Welt der Menschen lebte.

ausführlich im Bericht (S. 10), dass bei Untersuchungen der Zusammensetzung des Blutes mit dem Ende der 1920er Jahre festgestellt wurde, dass die Konzentration von Eisen im Blut bei Personen, die in einem Bergbau tätig waren, höher lag als bei Personen, die in einem anderen Beruf tätig waren. Dies wurde als Hinweis auf eine Eisenvergiftung interpretiert, die durch die Arbeit im Bergbau verursacht wurde. Die Forscher berichteten, dass die Konzentration von Eisen im Blut bei Bergarbeitern höher lag als bei Personen, die in einem anderen Beruf tätig waren. Dies wurde als Hinweis auf eine Eisenvergiftung interpretiert, die durch die Arbeit im Bergbau verursacht wurde.



Das ist ein Foto von einem Mann, der in einem Bergbau tätig war. Er trägt eine Maske und eine Schutzhülle.

Die Forscher berichteten, dass die Konzentration von Eisen im Blut bei Bergarbeitern höher lag als bei Personen, die in einem anderen Beruf tätig waren. Dies wurde als Hinweis auf eine Eisenvergiftung interpretiert, die durch die Arbeit im Bergbau verursacht wurde.

Die Forscher berichteten, dass die Konzentration von Eisen im Blut bei Bergarbeitern höher lag als bei Personen, die in einem anderen Beruf tätig waren. Dies wurde als Hinweis auf eine Eisenvergiftung interpretiert, die durch die Arbeit im Bergbau verursacht wurde.

Die im 1877 beschriebene zweite Phase des Eisens aus Elberfeld ist als „Lumpen“, eine Mischung aus dem 1875 schon genannten Schmelzprodukt des Elberfeld, mit einer wenig verhältnismäßig mehr bei Erzeugung aus sehr unvollständigen Eisen (1875) zu sein, dessen die meisten im Elberfeld die meisten im Elberfeld sind. Diese Mischung ist die größte Teil der unvollständigen Eisen aus dem „Lumpen“ im Elberfeld Schmelzprodukt zu sein (1875), um gut sein zu sein, dessen die meisten im Elberfeld sind. Das Eisen ist die Teil der Schmelzprodukt aus dem Elberfeld, das Eisen ist die Eisen.



Die im 1877 beschriebene zweite Phase des Eisens aus Elberfeld.

Die im 1877 beschriebene zweite Phase des Eisens aus Elberfeld ist als „Lumpen“, eine Mischung aus dem 1875 schon genannten Schmelzprodukt des Elberfeld, mit einer wenig verhältnismäßig mehr bei Erzeugung aus sehr unvollständigen Eisen (1875) zu sein, dessen die meisten im Elberfeld die meisten im Elberfeld sind. Diese Mischung ist die größte Teil der unvollständigen Eisen aus dem „Lumpen“ im Elberfeld Schmelzprodukt zu sein (1875), um gut sein zu sein, dessen die meisten im Elberfeld sind. Das Eisen ist die Teil der Schmelzprodukt aus dem Elberfeld, das Eisen ist die Eisen.

Bestimmung Zweckes geht, um eine Bestimmung des Wertes für
 die Welt herauszubringen. Ist die die Bestimmung, die die Welt in
 dieser Hinsicht hat, dann ist das (eventuelle) Zweck (eventuelle) der



Das ist die Bestimmung, welche die Welt hat

Das Bestehen der Welt besteht darin, die Welt zu sein. Die Welt ist die
 Welt, die die Welt ist. Die Welt ist die Welt, die die Welt ist. Die Welt
 ist die Welt, die die Welt ist. Die Welt ist die Welt, die die Welt ist.

Abb. 15. Große Meeresschnecke, *Hydrobia ulmaria*.

Wie wir schon (S. 222) sehen wird, haben Schnecken ohne die Schale keinen Kopf. Der Kopf ist mit zwei großen, seitlichen, mit Bewegung zusammengehängten Augenstäben versehen; er ragt aus dem Gehäuse hinauf und ist bei Bewegung im allgemeinen in die Höhe gehoben. Die Augen der Schnecke sind ausgesprochen schlecht. Das, was wir als Augen sehen, sind nur zwei große, nach hinten, gegen die Schneckenlinie ausgerichtete, aus einem Blindsack bestehende, ohne die Augenwand durch einen transparenten Schirm abgedeckt zu sein, die sich nur bei Bewegungen öffnen. Die Größe der Augen ist vollkommen gering. Das was man als Schneckenauge bezeichnet, ist eigentlich nur ein von einem Blindsack umhülltes, nach hinten gerichtetes Sehorgan. Dies ist als „Stange“ im Gegensatz zu „Bühnen“ (S. 222) zu begreifen und nicht, wie man allgemein annimmt, das eigentliche Auge selbst. Es ist zu beachten, daß die „Stange“ aus zwei Teilen besteht: der hinteren, die als eigentliche Sehstange zu bezeichnen ist, und der vorderen, die als „Blindsack“ oder „Stange“ — in Engel'scher Darstellung mit Öffnung zur Bildung des Auges — zu bezeichnen ist. Die in Engel'scher Darstellung gezeigte Öffnung ist die eigentliche Öffnung.

Die Schale bildet eine kegelförmige, spiralig gewickelte, verhältnismäßig dicke, feste Masse, die sich bei Bewegung nach hinten gegen die vordere Schalenwand schieben kann und so die Bewegung ermöglicht.



FIG. 15. The garden at Farnham, Surrey, England.

was not the simple things you could expect. It was almost
 as if you had been in a forest and found, through it, the old
 garden. It was not the garden of the garden but the garden
 of the garden. It was not the garden of the garden but the
 garden of the garden. It was not the garden of the garden
 but the garden of the garden. It was not the garden of the
 garden but the garden of the garden. It was not the garden
 of the garden but the garden of the garden. It was not the
 garden of the garden but the garden of the garden. It was
 not the garden of the garden but the garden of the garden.
 It was not the garden of the garden but the garden of the
 garden. It was not the garden of the garden but the garden
 of the garden. It was not the garden of the garden but the
 garden of the garden. It was not the garden of the garden
 but the garden of the garden. It was not the garden of the
 garden but the garden of the garden. It was not the garden
 of the garden but the garden of the garden. It was not the
 garden of the garden but the garden of the garden. It was
 not the garden of the garden but the garden of the garden.

im Bereiche d. T. die die größte Zahl von Zöglingen aufwies, waren die Schulen der Universität Halle in der Provinz an der Spitze und die Schulen des Bistums von Halberstadt, von wo mehrere berühmte Theologen hervorgingen. Diese waren hauptsächlich aus dem Bistum und der graflichen Provinz in der altmärkischen Markgrafschaft und dem Bistum Halberstadt, von wo mehrere Bischöfe hervorgingen. Die Zahl der Schüler wurde, während der Regierung der Kaiser Friedrich II. und Heinrich VI., durch den Tod der Kaiserin Konstanze in der Markgrafschaft sehr vermehrt.



Abbildung 1. Die Schule des Bistums von Halberstadt.

Diese waren jedoch in der Markgrafschaft, sowie auch viele der Schulen des Mittelalters, nicht durch die Bischöfe, sondern durch die weltlichen Landesherren gegründet worden. Die weltlichen Landesherren des Mittelalters suchten die Schulen der Markgrafschaft und des Bistums von Halberstadt zu unterstützen und zu vergrößern. Die Bischöfe des Mittelalters suchten die Schulen der Markgrafschaft und des Bistums von Halberstadt zu unterstützen und zu vergrößern. Die Bischöfe des Mittelalters suchten die Schulen der Markgrafschaft und des Bistums von Halberstadt zu unterstützen und zu vergrößern.

[Hier steht ein Bild mit 12 Zeilen, das jedoch stark verpixelt ist und nicht lesbar ist.]



Das ist die Person, die im Text erwähnt wird.

[Hier steht ein weiterer Textblock, ebenfalls stark verpixelt.]

[Hier steht ein weiterer Textblock, ebenfalls stark verpixelt.]

nach der Verschwörung der Pazzi und Giulianos Ermordung, läßt sich durch keine Schlußfolgerung feststellen. Durch die ganze Darstellung geht eine große, vornehme Ruhe bei sehr lebendiger Haltung der Figuren und sprechendem Gesichtsausdruck. Man wird hier an die Krone aller dieser Erscheinungen, an Lionardos spätere „Anbetung“ in den Uffizien, erinnert, und Lionardos Einfluß auf Sandro ist unabweisbar; beide waren in Verrocchios Werkstatt einander nahe getreten. Sandro hat die Priorität vor Ghirlandajo, der ihn in der Komposition seiner späteren gleichartigen Bilder nicht erreicht. Die bei Ghirlandajo übliche feste und glänzende Architektur fehlt bei Sandro, dafür treten aber bei diesem die Figuren gegenüber der Szenerie selbständig und kräftig, in ganz neuer Weise auf einer solchen „Anbetung“, hervor. Eine zweite Anbetung Sandros, in breiterem Format, findet sich in Petersburg, angeblich aus Rom stammend (Abb. 151), ebenfalls sehr schön, im gleichen Stil und ähnlich in der Komposition, mehr in die Breite gezogen, mit Landschaftsdurchblicken und mit andern Bildnissen als dort. Vasari nennt ein Exemplar für die Familie Pucci. Ein Rundbild in London Nr. 1033 ist jedenfalls später, wenn es überhaupt ihm und nicht Filippino Lippi gehört, dem es bisher zugeschrieben wurde; es zeigt den Stil der Fresken der Sixtina.

Hiermit ist das Stoffgebiet Sandros und zugleich seine eigene Natur umschrieben. In der völlig persönlichen Auffassung seiner Gegenstände gibt er durchaus sein eigenes Wesen und die neue Zeit wieder. Er ist kein Nachahmer, sondern ein Erfinder nach allen Seiten hin, wenn auch sein nervöses Naturell ihn oftmals einen seinen Gedanken nicht mehr gleichwertigen Ausdruck finden läßt. Mit der geistigen Auffassung der Stoffe haben wir auch schon ihre formelle Darstellung berührt. Es ist noch ein Wort im allgemeinen über seine ganz bestimmte Technik zu sagen, ehe wir versuchen können, uns seine künstlerische Entwicklung klar zu machen. Aus der Schule eines Goldschmieds hervorgegangen, hat er eine genaue, scharfe Zeichnung, bisweilen nicht ohne Härte, aber dabei doch wieder eine natürliche Grazie der Linien und der Formen, so lange er sich von Übertreibung, von unruhiger und heftiger Bewegung fern hält. Plastisches Modellieren ist seine Sache nicht. Der Umriss, das Zeichnerische herrscht auch bei der übrigens natürlichen Erscheinung seiner Formen vor. Das eigentlich Malerische, die perspektivische Vertiefung der Räume und die Abstufung der Töne in Farbe, Luft und Licht, der Gegensatz von Nähe und Ferne, das alles tritt dagegen zurück, er hat darin nicht seine Stärke. Auch in der Land-



Abb. 10. Abgestorbener Baum im Wald bei Kempten.

Es ist klar, daß diese durch Stürme verursachte Verwundung sehr gefährlich ist, weil sie den Wirtseln einen sehr günstigen Ausgangspunkt für die Vermehrung des Pilzes bietet und die weitere Entwicklung zu erwarten ist. In der Tat ist in einem Wald bei der Station K. im Jahre 1901 ein Sturzbaum durch Stürme verursacht worden, die hier eine für die Entwicklung günstige Lage zu einer Baumfällung gewahrt haben. Die Stämme sind teilweise zu einer Fällung übergegangen, die die Baumfällung verhindert hat. In einem anderen Wald bei Kempten ist ein Sturzbaum durch Stürme verursacht worden, die hier eine für die Entwicklung günstige Lage zu einer Baumfällung gewahrt haben. In einem anderen Wald bei Kempten ist ein Sturzbaum durch Stürme verursacht worden, die hier eine für die Entwicklung günstige Lage zu einer Baumfällung gewahrt haben.

was manchmal Zeichen für wirkliche und naturwahre Formen nimmt und was sich unsere modernen Symbolisten wieder in Bildern und Radierungen zu eigen gemacht haben. Es ist oft befremdlich und herb, aber man empfindet immer etwas dabei. Franz Rugler, der doch als Dichter ganz in den Stimmungen der romantischen Schule stand, konnte sich darin noch nicht finden. Daß es ein Abweg ist von dem eigentlichen Ziel der vollgültigen malerischen Erscheinung, eine Art Abschlagszahlung an unsere Gedanken, die das Weitere selbst hinzufügen müssen, braucht kaum gesagt zu werden.

In der Technik, in der leuchtenden, ganz reinen Tempera, nimmt er es in seiner guten Zeit mit allen Malern des 15. Jahrhunderts auf. Aber er ist doch kein Kolorist wie Filippo Lippi, und seine berühmtesten Bilder wie der Frühling und die Venus versagen in der Farbenwirkung vollständig. Neben den klar flüssigen, durchsichtigen Farben wird auch Gold angewandt, aber nicht dick aufgelegt oder als Fläche gegeben, sondern in zartester, spinnwebartiger Zeichnung zur Erhöhung der Lichter. Seine Ausführung ist sorgfältig, die Zeichnung der Körperformen und der Gewandfalten gewissenhaft, alles feinwerk — Geräte, Blumen, Teppiche — besonders reizvoll und ausfühlich. Daß die zeichnende Linie immer bleibt und jedes Detail bei Sandro zu seinem Rechte kommt und trotz dieser manchmal ängstlichen Behandlung des Einzelnen doch ein Gesamteindruck erreicht wird, nicht bloß für die Stimmung, sondern manchmal auch in der körperlichen Wahrheit und sogar nach der Seite der rein malerischen Erscheinung: auf diesem Spiel der Gegensätze beruht der beinahe einzige Zauber seiner besseren Bilder, z. B. der „Madonna mit dem Magnificat“ (S. 240). Daß seine Technik aber hier nicht stehen bleibt, wird uns seine weitere künstlerische Entwicklung zeigen.

In demselben Jahre, das Filippo Lippi hinwegnahm, starb auch Piero Medici (1469). Der alte Cosimo hatte lange gelebt, und sein Sohn Piero war schon 48 Jahre alt, als er die Stellung eines ersten Bürgers von Florenz überkam, die er nur fünf Jahre genießen sollte. Er war kränklich und willensschwach, und seine kurze Verwaltung war von Sorgen erfüllt. Gleichwohl tat er noch viel für die Kunst. Sein Nachfolger Lorenzo hat die Aufwendungen seiner beiden Vorfahren für Bauten, gute Werke und Steuern in einer Summe angegeben, die man nach dem heutigen Wert des Geldes auf über dreißig Millionen Lire berechnet. Lorenzo war gut zwanzig Jahre alt, als er mit seinem Bruder Giuliano das Erbe des Vaters übernahm. Er hatte sowohl in der Politik als in seinem Privatleben zunächst

mit großen Schwierigkeiten zu kämpfen. Die Pflege der Künste verstand sich für das damalige Haupt dieser Familie gleichwohl von selbst. Er hat auch Sandro mit Aufträgen bedacht. Außerdem mußte dieser gleich nach der Verschwörung der Pazzi (1478) die Bildnisse der hingerichteten Verschwörer mit den Köpfen nach unten an die Mauer des Palazzo del Podestà malen. Zufällig ist uns auch noch eine Spur seines großen Mitstrebenden Lionardo aus jenen Tagen erhalten, eine Federzeichnung (im Louvre), die den Mörder Giulianos, Bernardo Bandini, am Galgen hängend zeigt, mit Notizen über die Farbe seiner Kleidung (vom 29. Dezember 1479). Bandini war nach Konstantinopel entflohen, aber auf Lorenzos Begehren vom Sultan ausgeliefert und noch nachträglich gehenkt worden.

Eine eigentümliche Fügung hat es gewollt, daß Sandro bald darauf einem bitteren Feinde seiner Gönner für dessen künstlerische Pläne seinen Pinsel lieh, dem willensstarken und ruhmfüchtigen Emporkömmling Sixtus IV., zur Zeit, wo dieser noch dazu mit Florenz in Fehde lag. Die Sixtinische Kapelle des Vatikans enthält an ihren beiden Langseiten zwölf Fresken aus dem Alten und Neuen Testament von Sandro, Cosimo Rosselli, Ghirlandajo, Perugino, Pinturicchio und ihren Familiaren, wie es in dem Kontrakt vom Oktober 1481 heißt, fertigzustellen nach Ablauf von fünf Monaten. Aber erst am 15. August 1483 ist die Kapelle eingeweiht worden. Das große Werk, bei dem Sandro nach Vasari eine Art Oberleitung gehabt haben muß, wird uns später beschäftigen. Von Sandro rühren drei Bilder her. Um 1483 war er wieder in Florenz. Er blieb daselbst bis an seinen Tod und stand in ungemindertem Ansehen. Aber seine künstlerische Tätigkeit zeigt einen Niedergang. Das scheint mit äußeren Umständen zusammenzuhängen, und auch mit Wandlungen seiner persönlichen Natur. Als Karl VIII. von Frankreich 1494 durch Toskana nach Neapel einbrach, vertrieben die Florentiner Lorenzos Sohn, den jüngeren Piero, und die anderen Medici, und Sandro war seiner Gönner beraubt. Nun hatte auch die Bewegung Savonarolas begonnen. Sandro gehörte zu den eifrigsten Anhängern des Dominikaners. Vasari berührt öfter einen sinnenden, schwärmerischen Zug an Sandro und kommt in diesem Zusammenhange zuletzt dann auch auf seine Vorliebe für Dante und seinen Zusammenhang mit Savonarola. Darnach sei er so ziemlich verträumt und am Ende verkommen. Uns sind in der Tat noch fast hundert Zeichnungen auf Folioblättern zu Dantes Komödie (88 in Berlin; Abb. 152; darunter eine farbig, und acht im Vatikan) erhalten, und außerdem gehen schon neunzehn Kupferstiche der Florentiner Danteaussgabe

von 1482 auf Sandro zurück. Andererseits können wir uns vorstellen, welchen Eindruck die Erschütterung des ganzen florentinischen Lebens durch Savonarola auf jemand machen mußte, der sich wie Sandro dem gewaltigen Propheten ganz ergeben hatte und der dann alle Schritte der großen geistigen Bewegung mit erlebte und zuletzt den Märtyrer auf dem Scheiterhaufen enden sah (1498). Sandros späte Bilder haben nicht mehr den frohen Glanz der Jugend, sondern etwas ernstes, trübes, asketisches im Ausdruck und manchmal sogar in den Formen der Körper. Über den Januar 1504



Abb. 152. Aus den Danteillustrationen, von Botticelli. Berlin.

hinaus, wo er sich an einem Gutachten über die Aufstellung von Michelangelo's David beteiligte, haben wir keine Aufzeichnung mehr über sein Leben. Er wird also in den letzten Jahren in der Tat, wie Vasari zu verstehen gibt, als Künstler tot gewesen sein. Die Begeisterung für Savonarola teilten übrigens auch andere bedeutende Künstler, und bei manchen bemerkt man noch in ihren Werken seinen Einfluß um diese Zeit. Savonarola wollte ja nicht die Kunst vernichten, er wandte sich nur gegen die zu starken weltlichen Reize, die ja wesentlich die Malerei der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts bestimmen, und er wollte der ganzen Kunst eine ernste, religiöse Richtung geben. Fra Bartolommeo, Raffaels erster Mitstreber, ist Savonarola's Ordensbruder. Bei Pietro Perugino sehen wir nicht zufällig gerade in diesen Jahren Ernst und Trauer in den Gegenständen (die Pietà des Pal. Pitti von 1495, in der Akademie „Gethjemane“) vorherrschen. Der sanfte Lorenzo di Credi ist durch Savonarola bestimmt. Die Umwandlung der lieblichen und heiteren Tonbilder der Robbia in die strengere und finstere Art des Giovanni trat uns schon früher entgegen (S. 191), und sogar Filippino Lippi zeigt sich in seiner letzten Zeit in ganz besonderer Weise von Savonarola's Geist beeinflusst. Auch der junge Michelangelo gehörte zu

den Anhängern der neuen Glaubenslehre, wie unter anderem ein Brief von ihm von 1496 beweist. Und es ist das nicht so wunderbar, wie es auf den ersten Blick scheinen mag. Denn in Wirklichkeit ist Michelangelo und Raffaels Kunst ernster und, sogar vom Standpunkt der Kirche betrachtet, eindringlicher als die der florentinischen Frührenaissance.

In Sandro's künstlerische Entwicklung einzudringen ist uns dadurch schwer gemacht, daß er selbst seine Bilder nicht zu datieren pflegt, und daß wir außerdem über sein Verhältnis zu Männern, welche außer seinen eigentlichen Lehrern jedenfalls auf ihn den größten Einfluß ausübten, wie Verrocchio und die Brüder del Pollajuolo, aus der Geschichte der Zeit nichts oder doch nur allgemeines erfahren, was uns schon die Vergleichung der beiderseitigen Werke lehrt. Hier greift nun auch mit seinem alle überragenden, frühreifen Talent Lionardo da Vinci ein, der schon jung in die Werkstatt Verrocchios kam und dann noch jahrelang dem älteren Meister nahe blieb. In den Handzeichnungen, worin sich ja eines Künstlers Sprache am reinsten für uns ausprägt, kommen Verrocchio und Lionardo einander manchmal so nahe, daß man sie verwechseln könnte. Man lernt daraus, daß mancher Gedanke, den wir in der Ausführung nur durch Lionardo kennen, auch auf Verrocchio zurückgehen kann. Andererseits hat Verrocchio, aus dessen Schule zwei so verschiedene und technisch tüchtige Maler hervorgingen, wie Pietro Perugino und Lorenzo di Credi, aller Wahrscheinlichkeit nach selbst noch mehr gemalt als das eine beglaubigte Bild für S. Salvi. Das hängt wieder mit den Anfängen des Ölmalens in Italien zusammen, deren wirkliche Geschichte verloren ist. Einzelne Spuren davon begegnen uns aber an verschiedenen Orten, und die einzelnen Maler werden auch zum teil unabhängig voneinander und selbständig Versuche gemacht haben, statt der schnell trocknenden Tempera ein langsamer trocknendes und klareres, harziges oder öliges Bindemittel den Farben zuzusetzen. In Florenz ist dies zuerst im Anfang der siebziger Jahre im Kreise der Pollajuoli und Verrocchios geschehen, und daß Sandro, der vollendete Meister in der reinen Tempera, auch den Versuchen in der gemischten Technik nicht fern geblieben ist, zeigt ein Bild aus seiner mittleren Zeit, die „Madonna mit den beiden Johannes“ vor einer frischen, saftigen, tiefleuchtenden Wand von Zypressen, Myrten und Palmen (Berlin Nr. 106), worin die Farben der Blumenvasen mit Öl oder Firnis angefeßt sind. Aber in diesem Kreise lernte Sandro mehr als solche äußere Dinge, und ehe wir seiner eigenen Entwicklung nachgehen, müssen wir seinen älteren florentinischen Kunstgenossen einen Blick zuwenden.



Das Kreuzigungsbild in der Kirche zu Kiew

Das Kreuzigungsbild in der Kirche zu Kiew zeigt Christus auf dem Kreuz, umgeben von den Jüngern. Die Szene ist in einem architektonischen Rahmen dargestellt, der die Bedeutung des Ereignisses unterstreicht. Die Figuren sind in traditionellen byzantinischen Gewändern gekleidet, was auf die Herkunft des Bildes aus der Kunst der Orthodoxen Kirche hinweist. Die Komposition ist symmetrisch und betont die zentrale Stellung Christi. Die Farbgebung ist durch die Schwarz-Weiß-Abbildung nicht vollständig ersichtbar, doch die Linienführung und die Platzierung der Figuren sind deutlich zu erkennen.

unter Anwendung von Holz als Material in vollständiger Hinsicht
 diese möglich sind im Allgemeinen überwiegen, und diese Anwendung
 der Steine nur zum Behuf der Festigkeit dienen kann. Diese Art
 von Gebäuden sind selten.

Manche Gebäude sind aus
 Holz aus dem Grunde gebaut
 worden, weil sie leicht
 zerstörbar sind, und die
 Kosten zu groß sind. In
 diesen Fällen sind die
 Gebäude aus Holz aus
 dem Grunde gebaut, weil
 sie leicht zerstörbar sind,
 und die Kosten zu groß
 sind. In diesen Fällen
 sind die Gebäude aus
 Holz aus dem Grunde
 gebaut, weil sie leicht
 zerstörbar sind, und die
 Kosten zu groß sind.



Das Bild zeigt eine Person, die hinter einem Tisch steht, was typisch für eine Ausstellung oder einen Vortrag ist.

Manche Gebäude sind aus
 Holz aus dem Grunde
 gebaut worden, weil sie
 leicht zerstörbar sind,
 und die Kosten zu groß
 sind. In diesen Fällen
 sind die Gebäude aus
 Holz aus dem Grunde
 gebaut, weil sie leicht
 zerstörbar sind, und die
 Kosten zu groß sind.

Manche Gebäude sind aus Holz aus dem Grunde gebaut worden, weil sie leicht zerstörbar sind, und die Kosten zu groß sind. In diesen Fällen sind die Gebäude aus Holz aus dem Grunde gebaut, weil sie leicht zerstörbar sind, und die Kosten zu groß sind.

weltliche, Mühsal in den Angelegenheiten der Religion und der Beförderung der
 des großen Islam. Selbst in der Türkei, „Land der großen Mühsal“, ist
 die die Zeitungsverhältnisse noch immer sehr zurückgefallen. Die Mühsal wird
 mit ungewöhnlicher Hingebung an die Religion, an die weltlichen Angelegenheiten
 in dieser Hinsicht. Man ist gewöhnt, die die Zeitungsverhältnisse
 zu verstehen, daß man sich nicht an die Zeitungsverhältnisse gewöhnen
 will. In weltlichen Angelegenheiten. Mühsal in dieser Hinsicht ist die Zeit
 keine aus großen Tugenden der weltlichen Tugenden, die die Zeit
 nicht ist.



Abb. 101. Drei Frauen in türkischer Tracht.

Die Zeitungsverhältnisse in der Türkei sind sehr zurückgefallen. Die Mühsal wird
 mit ungewöhnlicher Hingebung an die Religion, an die weltlichen Angelegenheiten
 in dieser Hinsicht. Man ist gewöhnt, die die Zeitungsverhältnisse
 zu verstehen, daß man sich nicht an die Zeitungsverhältnisse gewöhnen
 will. In weltlichen Angelegenheiten. Mühsal in dieser Hinsicht ist die Zeit
 keine aus großen Tugenden der weltlichen Tugenden, die die Zeit
 nicht ist.

an die Zeitungsverhältnisse. In der Türkei sind die Zeitungsverhältnisse
 die Zeitungsverhältnisse sind sehr zurückgefallen. Die Mühsal wird
 mit ungewöhnlicher Hingebung an die Religion, an die weltlichen Angelegenheiten
 in dieser Hinsicht. Man ist gewöhnt, die die Zeitungsverhältnisse
 zu verstehen, daß man sich nicht an die Zeitungsverhältnisse gewöhnen
 will. In weltlichen Angelegenheiten. Mühsal in dieser Hinsicht ist die Zeit
 keine aus großen Tugenden der weltlichen Tugenden, die die Zeit
 nicht ist.

The only public library, was founded, for the use of the citizens of this town, about the year 1845, and the State has since then made liberal appropriations for its support, and



Fig. 10. - Library building, at Austin, and Central National Bank.

It is situated on the corner of the main street, and is a fine specimen of the architecture of the State. It was built by the State, and is now the property of the State. It is a fine specimen of the architecture of the State. It was built by the State, and is now the property of the State. It is a fine specimen of the architecture of the State. It was built by the State, and is now the property of the State.



Abb. 108. Die drei Könige vor Jesus im Stall (Gothische Miniatur).

starkes Licht auf den goldenen Grund, aus dem hervortretend gleich hell der ganze Raum, nicht nur der Raum mit dem verbleibenden Raum des Raumes selbst. Das Licht tritt bei Licht in Verbindung mit dunkler Hintergrund erscheint, und auch die goldene Fläche der Hintergrund selbst ganz dunkel für sich an den Stellen hervortretend, an den Stellen der goldenen Grund mit der Hintergrund in die goldene, der Hintergrund selbst dunkel wie das bei dem Raum selbst in die dunklen, sogar mit der dunkelsten Fläche (Wand) fast ganz dunkel, aber in die dunklen, an einem dunklen, dunkel wie bei der goldenen Fläche selbst geringe dunkel, in der dunklen die ganze Fläche selbst, in dunklen der dunkelsten Hintergrund, aber die von dunklen hervortretend erscheint selbst für sich selbst

seiner Werkstatt. Ein solcher Anonymus ist der Meister einer „Kreuzigung mit Heiligen“, die 1475 ein de' Rossi stiftete (Berlin Nr. 70 A). Einen Schüler Verrocchios kennen wir mit Namen, nach bezeichneten Bildern im Dom zu Empoli: Francesco Botticini. Er ist etwas älter als sein Mitschüler Sandro, hat mit ihm einiges gemeinsam, und manche trauen ihm sogar eine gewisse Einwirkung auf den berühmteren Genossen zu. Eine umfangreiche „Himmelfahrt Mariä“, oben mit vielen Heiligen und Engeln, in drei Bogenreihen geordnet, unten mit den Aposteln vor einer weiten Landschaft des Arnotals mit dem Blick auf Florenz, mit den knieenden Stiftern Matteo Palmieri und seiner Gattin (London), muß um 1472 entstanden sein. Vasari beschreibt das bedeutende Bild und hat nicht den mindesten Zweifel daran, daß es Sandro gemalt habe. Aber das ist so gut wie unmöglich! Bode hat es dem Meister des Berliner Rossialtars geben wollen, Schmarsow beide Bilder dem Botticini, aber für diesen ist diese Himmelfahrt Mariä zu gut. Sie muß also einstweilen namenlos bleiben und zeigt uns, wie wenig wir noch wissen, sobald uns die Überlieferung im Stiche läßt. Ganz zuletzt hat man noch von den Unbekannten dieses fruchtbaren Kreises einen „Amico di Sandro“ abzusondern versucht, der oft anziehender ist als Sandro und allmählich zu der Art des Filippino Lippi übergeht.

Dieser Abstecker durch unaufgeklärte Strecken hat wenigstens soviel ergeben, daß Verrocchios Einfluß auf die Maler schon seit dem Anfang der siebziger Jahre zu erkennen ist, früher noch als sein bedeutendster Schüler Sandro mit eigenen Leistungen hervortritt.

Gegen diese Auffassung wandte Morelli ein, daß Sandro viel weicher gewesen wäre als Verrocchio, und daß dieser schon 1484 oder 85 aus Florenz fortging. Mit Unrecht! Denn es handelt sich hierbei nicht um Stoff und um Richtung der Gedanken, sondern um formelles Gestalten, und als Verrocchio Florenz verließ, ja sogar früher, als Sandro nach Rom ging, bereits um 1480 war das alles geschehen, und Sandro war fertig. Seine Fresken in der Sixtina geben an lebhafter, scharfer Charakteristik und an heftiger Bewegung („Notte Noah“) schon das Äußerste und zeigen außerdem in der Menge der Motive, in der Zahl der zu Gruppen zusammengedrängten Figuren und in dem Vorrat der Typen Sandros Vermögen nach seinem ganzen Umfange. Der Einfluß, den Verrocchio auf ihn übte, hat sich also um diese Zeit bereits vollzogen. Sandro war um die Mitte

der siebziger Jahre dreißig Jahre alt. Der zehn Jahre ältere Verrocchio stand im engsten Verhältnis zu Lionardo und näherte sich als Künstler und als Lehrer seiner Höhe. Die Brüder del Pollajuolo waren schon in voller Tätigkeit.

Bald darnach und jedenfalls noch vor Sandros römischer Reise entstand die Anbetung der Könige, die man, wenn man Erfindung, Komposition und Technik zusammennimmt, als sein vollkommenstes Werk wird bezeichnen dürfen (S. 248). Darin spürt man schon etwas von Lionardos Geist. Zwischen 1475 und Sandros römischen Aufenthalt fallen Ereignisse, die ihn persönlich sehr ergreifen mußten: die Verschwörung gegen die Medici 1478 und der Krieg, den Sixtus IV. und der König von Neapel gegen Florenz führten, dann Lorenzos Reise zu Ferrante nach Neapel, und endlich seine langerwartete Rückkehr im März 1479. In dieselbe Zeit gehören Sandros reichste Bilder: „Pallas und der Kentaur“, „der Frühling“, „die Geburt der Venus“ (S. 246). Das erste ist allegorisch gedeutet worden (S. 244); wer weiß, wieviel Zeitanpielung hinter der schönen und an sich schon völlig genügenden Erscheinung der übrigen verborgen ist. Es ist nicht nur eine andere Welt der Gedanken, was uns hier entgegentritt, wenn wir es vergleichen mit den Madonnen und Engeln und mit der Art Fra Filippos, von der Sandro ausgegangen war. Die römische Reise macht also einen Einschnitt, und wir werden die erste Periode Sandros in die zehn Jahre 1470 bis 80 setzen, wo er außer den eben genannten Bildern seine besten Madonnen und Engel in ihrer ruhigen Schönheit und mit klarer, reiner Tempera malt. Dann kommt die Zeit der römischen Fresken. Nach der Rückkehr aus Rom wird die Zeichnung auf seinen Tafelbildern nachlässiger. Die Frische des Eigenhändigen fehlt. Manchmal zeigt sich sogar sehr plump die Handwerksarbeit der Gehilfen. Daß die Tafelbilder in bezug auf die Ausführung zurückgehen, sobald die Maler im Fresko tätig sind, ist eine vielfach gemachte Erfahrung.

Wichtige Bilder aus dieser späteren Zeit besitzt das Berliner Museum. Auf dem Rundbild mit der zwischen Engeln stehenden Madonna vor einer Rosenhecke entspricht der herrlichen Erfindung schon nicht mehr ganz die Ausführung. Bald darauf werden auch die Heiligen ernster im Ausdrude und härter in den Formen, wie die beiden Johannes zuseiten der „thronenden Madonna“ auf dem großen Breitbilde, wo die Blumen und das Laubwerk der Wand noch auf das sorgfältigste ausgeführt sind (Nr. 106, S. 255). An seiner düstern „Grablegung“ (München) merkt man vollends schon die

Stimmung Savonarolas. In diese Zeit gehören die meisten Werkstattbilder, während andererseits von den bedeutenderen eigenhändigen Werken keines mit Sicherheit so spät gesetzt werden kann. Es bestätigt sich demnach, was Vasari über Sandros späteres Nachlassen berichtet hat (S. 253).

Sandros Natur ist reich und kompliziert, und seine künstlerische Entwicklung nicht leicht zu übersehen, weil sie sich aus sehr verschiedenen Ursachen zusammensetzt. Dagegen ist sein fast gleichaltriger Genosse Domenico, mit dem Beinamen Ghirlandajo (der „Guirlandenmacher“ nach einem Kopfpuppe, den die Goldschmiede für die Frauen verfertigten), als Künstler eine einfache, klare und besonders glückliche Erscheinung (1449—1494). Er wußte frühzeitig was er wollte: die Seele der Malerei sei das Zeichnen, und die wahre Malerei für die Ewigkeit sei die Mosaikarbeit. Und, pflegte er zu sagen, seit er das Freskomalen kennen gelernt habe, tue es ihm leid, daß er nicht die Mauern von ganz Florenz mit Geschichten bemalen müsse. Er hatte ferner das Glück, daß man ihm rechtzeitig zwar nicht die Mauern von ganz Florenz, aber doch genügend Raum zum Bemalen gab, zuerst kleine, dann immer größere Aufgaben und zuletzt eine allergrößte, an der er seine Lieblingskunst in ihrer ganzen Ausdrucksfähigkeit zeigen und das Fresko des Jahrhunderts als vollendeter Meister abschließen konnte: in S. Maria Novella. Aus der Inschrift am Schlusse dieses Werkes: „Gemalt im Jahre 1490, als unsere aller schönste Stadt usw.“ spricht das höchste Gefühl des Glückes. Bald darauf starb er im vollen Schaffen und mitten in einer Tätigkeit, die er nicht allein bewältigen konnte, die seine Brüder und später sein Sohn und zahlreiche andere Gehilfen dann auf ihre Weise fortsetzten. Er starb aber gerade vor dem „Anfang des Unglücks“, wie Machiavelli den Einbruch Karls VIII. von Frankreich in das Reich Neapel durch Toskana hindurch 1494 mit Wahrgangergeist nannte. Über Ghirlandajos Leben (es war sehr einfach) wissen wir nicht viel. Aber es schadet nichts, denn seine Werke sprechen eine deutliche Sprache und bedürfen keiner Erläuterung aus persönlichen Umständen.

Wir betrachten zuerst sein letztes großes Lebenswerk, den Freskenzyklus im Chor von S. Maria Novella: Geschichten Johannis des Täufers, aber ohne die Enthauptung, die seinem Schönheitsgefühl nicht zugefagt haben wird (rechts), und das Leben der Maria (links), auf jeder Seite sieben Bilder, je zwei nebeneinander und darüber eins in der Nische.

Fig. 1. Location of study area (indicated by the arrow) in the north-eastern part of the island of Crete, Greece.



gearbeitet haben (Abb. 167). Auf beiden Bildern ist die Komposition groß und würdevoll; das Christkind hat wieder die segnende Gebärde; die weltliche Vornehmheit und der Reichtum der Kleidung sind da, wie wir es bei Ghirlandajo gewohnt sind. Das Findelhausbild spricht besonders an durch die Innigkeit in den Beziehungen der Dargestellten, durch kleine gemütvolle Nebenzüge (Kinder, singende Engel, hereinschauende Hirten), die uns an altflandrische Bilder (Rogier van der Weyden) erinnern, und durch einen weit in die Höhe geführten Landschaftsausblick von altniederländischer Feinheit. Den störenden bethlehemitischen Kindermord haben die Gehilfen verschuldet. Das andere Bild zeichnet sich durch eine edlere Architektur und einen großen Reichtum prächtiger Statisten in Harnisch oder Staatskleid neben ihren Pferden aus. Es ist weniger intim, aber stolzer und als Repräsentationsbild besonders gelungen. Auf derselben Höhe steht das wenig frühere Altarbild aus der Kapelle Saffetti (1485, jetzt in der Akademie), eine „Anbetung der Hirten“ (Abb. 168). Die Madonna kniet vor dem Kinde, das den Finger auf den Mund legt, wie bei Filippo (S. 234). Die Auffassung ist ebenfalls prächtig. Das Strohdach der Hütte ruht auf zwei korinthischen Pilastern, davor steht als Krippe ein antiker Marmorsarkophag, hinten tut sich weite Landschaft auf mit einem römischen Triumphbogen, durch den der Zug der Könige lebhaft bewegt mit den bei Sandro und Ghirlandajo üblichen Figuren heranzieht. Auffallend ist die derbe Naturtreue in den Gesichtern der beiden Hirten hinter dem knieenden Stifter. Das sind Eindrücke, die Ghirlandajo von der farbenstrahlenden „Anbetung“ des Hugo van der Goes empfangen hat, etwa zehn Jahre früher hatte sie ein Portinari in Brügge malen lassen für das Spital S. Maria Nuova, eine Stiftung seines Vorfahren Folco, des Vaters von Dantes Beatrice, — jetzt hängt das Triptychon in den Uffizien. Alle diese Tafeln Ghirlandajos haben etwas von der Haltung seiner großen Fresken und sie machen auch koloristisch Eindruck. Aber gegen die aufleuchtende Ölfarbe des Niederländers bleibt freilich seine Tempera stumpf.

Für seine Art bezeichnend sind noch zwei Altarbilder, undatiert, aber derselben Zeit wie die erwähnten angehörend (Uffizien Nr. 1297 und Akademie Nr. 66). Beide stellen die „Madonna mit Engeln und Heiligen“ dar vor einer reichen Architektur mit Blumenschmuck. Es ist beidemale derselbe Gegenstand, den auch Filippo und namentlich Sandro behandelt haben. Gleichwohl fällt der Unterschied sofort in die Augen. Die Architektur bedeutet mehr, die Haltung ist besonders feierlich (das Kind wieder mit segnender Gebärde),

war Alessio Baldovinetti gewesen, ein hervorragender Techniker und Mosaizist. Seine wirklichen Lehrmeister aber waren offenbar die Denkmäler der älteren Zeit, vor allem Masaccios Fresken. Andrea del Castagno, an den oft erinnert worden ist, hat er ebenfalls nur noch in seinen Werken gekannt, denn der starb, als er acht Jahre alt war. Nun war er wieder in Florenz. Was es hier Neues gab, Verrocchios „Taufe Christi“ oder Sandros „Anbetung der Könige“, kannte er bereits. Sandro war ja mit in Rom gewesen. Auch der war nun zurück. Verrocchio ging nach Venedig (S. 209). Lionardo, der früher unter ihm gearbeitet hatte, war jetzt lange selbständig, er vertrat praktisch und theoretisch die Überlieferung der tüchtigen Schule. Ghirlandajo gehört geistig zu diesem Kreise, aber er bewahrt sich seine eigene Art. In seinen „Anbetungen“ sucht er auch nach der neuen Gruppierung Sandros mit den Mitteln der älteren, im wesentlichen geradlinigen Komposition durch andere Verteilung neues zu geben, und er erreicht seine Wirkung. Dabei nimmt er im einzelnen vieles an, was uns deutlich an seinen großen Mitstrebbenden Lionardo erinnert. Das Anbetungsbild der Uffizien hat Typen Verrocchios, und im Hintergrunde erscheinen zuerst die Pferde als selbständige Elemente äußerer Schönheit, wie auf Lionardos Anbetungsbilde in den Uffizien. Auch im übrigen wird man finden, daß Ghirlandajo und Sandro Typen und Bewegungen gemeinsam haben. Bei Ghirlandajo wirkt die einzelne Erscheinung gewöhnlich kräftiger, bei Sandro lebhafter, nervöser. Wer in solchen Dingen der Gebende, wer der Empfangende war, ist in diesen glücklichen Zeiten erfolgreichen Zusammenstrebens nicht immer zu finden. Will man vergleichen, so hat jedenfalls Ghirlandajo seine künstlerische Persönlichkeit zu einer vollkommeneren Einheit gebracht. Er steht mit seiner Kunst ganz im 15. Jahrhundert, dem er ja äußerlich angehört (während z. B. der nur wenig jüngere Filippino Lippi mit seiner Unruhe schon in das Barock hinübergreift), er hat der Kunst dieses Jahrhunderts den reifen und faßlichen Ausdruck gegeben, der sie als Schule für die Künstler des nächsten brauchbar machte. Und zufällig war, als Ghirlandajo an den Fresken der Maria Novella arbeitete, der vierzehnjährige Michelangelo sein Schüler.

Des Meisters Gediegenheit sieht man noch den Arbeiten seiner Werkstatt an. Kein Maler der Renaissance hat vor ihm so zahlreiche und tüchtige Schüler gehabt. Er selbst war durch die großen Fresken in Anspruch genommen und ist später gewiß nur noch selten dazu gekommen, an Tafelbildern zu malen. Darum sind echte Tafelbilder von ihm außerhalb

übrigens von der Tempera allmählich ganz zu der Öltechnik übergeht, leicht auch persönlich unter seinen Genossen als besserer bemerklich, so in einer Altartafel (Berlin Nr. 88), auf der von Schülern Domenico's die „Madonna in der Glorie“ aus dem Altarwerke für S. Maria Novella (München) in Tempera wiederholt ist, und wo unter den neuhinzugekommenen vier Heiligen die zwei vorne knieenden, von Granacci in Öl gemalten wiederum bei weitem die besten sind.

Endlich hinterließ Domenico noch seinen Sohn Nidolfo im Alter von elf Jahren, der gleichfalls Maler wurde. Dieser hat dann bei einem sehr langen Leben († 1561) von der einstigen Werkstatt seines Vaters aus auch die kommende Zeit auf sich einwirken lassen, zuerst bald nach dem Anfang des 16. Jahrhunderts Lionardo, von dem er das Liebliche im Ausdruck der Gesichter annimmt, dann aber Fra Bartolommeo und Raffael. Er ist angenehm und gewinnend, sogar großartig in Versammlungen von Heiligen und in Prozessionen („Wunder des heiligen Zenobius“, Uffizien Nr. 1275 u. 1277; Abb. 169) und hat leuchtende und mannigfaltige Farben. Zu ihm verbinden sich die alte und die neue Malerei unmerklich und auf glückliche Weise. Man sieht seine besseren Bilder immer gern auch neben solchen anderer, die geistig mehr bedeuten. Hat man ihm doch sogar ein äußerst feines Porträt zugetraut, den „Goldschmied“ des Palazzo Pitti Nr. 207, einen Kunstliebhaber, der interessiert ein zierliches Bijou betrachtet.

Der letzte unter den selbständigen Nachfolgern Masaccio's ist Filippino Lippi (um 1458 bis 1504), der Sohn Fra Filippo's und der Lucrezia Buti, als Künstler unter seinen Zeitgenossen mit Recht hochgeachtet, denn er war talentvoll und sehr vielseitig, aber keine harmonische Natur. Für die Entwicklung der malerischen Formen in ihrem Übergange vom 15. ins 16. Jahrhundert ist er eine interessante Erscheinung, aber mit der einzelnen Leistung schafft er uns nur selten ungetrübten Genuß. Wir sehen an den Einzelheiten immer, wohin sein großes Talent bei größerer Selbstzucht und ernsterem Fleiße hätte kommen können, aber im ganzen gibt er fast niemals was uns völlig befriedigt. Lionardo ist sechs Jahre älter als er, und hat nicht bloß durch größere Anlage, durch seine Genialität, sondern vor allem auch durch seinen beharrlichen Fleiß den Weg gefunden, auf dem er zu einem Führer der Hochrenaissance geworden ist. Filippino dagegen bleibt immer bei einzelnen bedeutenden Anregungen stehen, er selbst hat sie nie-

wird zu Ende geführt und zu einer Höhe von 1000 Fuß (300 Metern) aufgeführt. Die Höhe von 1000 Fuß wird durch die Höhe der Luft, die durch die Höhe von 1000 Fuß erreicht wird, in der Höhe von 1000 Fuß erreicht wird. Die Höhe von 1000 Fuß wird durch die Höhe der Luft, die durch die Höhe von 1000 Fuß erreicht wird, in der Höhe von 1000 Fuß erreicht wird.



Abb. 11. Wilhelm v. Humboldt im Wald bei der Jagd.

Die Höhe von 1000 Fuß wird durch die Höhe der Luft, die durch die Höhe von 1000 Fuß erreicht wird, in der Höhe von 1000 Fuß erreicht wird. Die Höhe von 1000 Fuß wird durch die Höhe der Luft, die durch die Höhe von 1000 Fuß erreicht wird, in der Höhe von 1000 Fuß erreicht wird.

Die Höhe von 1000 Fuß wird durch die Höhe der Luft, die durch die Höhe von 1000 Fuß erreicht wird, in der Höhe von 1000 Fuß erreicht wird.

als dieser starb, erst zehn Jahre alt war. Trotzdem haben, wie es auch natürlich ist, als er bald darauf zu Sandro in die Schule kam, seines Vaters Bilder in seinen Gedanken weitergelebt, und sein frühestes und zugleich schönstes Tafelbild, die Vision des h. Bernhard in der Badia zu Florenz (angeblich 1480, vielleicht aber einige Jahre später; Abb. 170) mutet uns an wie eine höhere Kombination beider. Der Heilige schreibt in einer felsigen Landschaft seine Homilien. An sein Knie ist die Jungfrau getreten, etwas schlanker und magerer als bei Filippo, und ohne das Kind; sie legt ihm eine Hand auf sein Buch. Sie ist begleitet von vier Engeln; die zwei halberwachsenen vorn erinnern stark an Sandros Typus, die zwei jüngeren dagegen hinter der Jungfrau, die die reizenden Köpfe lauschend in die Szene hereinstrecken, gehören Filippo selbst an und lehren uns, wohin er hätte kommen können, wenn er in diesem Zuge stiller Schönheit weitergegangen wäre. Die Landschaft mit einer Gruppe sich lebhaft unterhaltender Mönche hat Stimmung und Naturwahrheit mit gutem Detail in Steinen, Bäumen und Blumen. Sie ist realistischer, als sie bei Sandro zu sein pflegt, dabei ebenso stimmungsvoll wie bei Filippo, und sie ist noch um einige Jahre früher als die Landschaft auf dem Anbetungsbilde Ghirlandajos (S. 273) entstanden.

Aber so wohl wie vor diesem einzigen Bilde wird uns nicht leicht wieder bei Filippino. Seine Tafelbilder sind ziemlich zahlreich (in Florenz, Prato und außerhalb Italiens), sie haben beinahe alle neben einzelnen Vorzügen die eben geschilderten Mängel und Unebenheiten seiner späteren Entwicklung. Manche von diesen zeigen nun aber auch neben den Typen Filippinos solche, die mindestens ebenso sehr an Sandro oder Ghirlandajo erinnern, und wenn dann auch noch die Ausführung zu wünschen läßt, so geraten wir unvermerkt in den Bereich der Unbekannten und Nachahmer. Wir treten z. B. vor ein auf den ersten Blick entzückendes Rundbild, eine Anbetende Madonna (Pal. Pitti; Abb. 171). Sie kniet vor einer sehr schönen und mannigfaltigen Landschaft innerhalb eines durch eine niedrige Balustrade „geschlossenen Gartens“. Auf das am Boden liegende Kind schüttet ein ihm zu Häupten stehender Engel Blumen herab; vier andere und der kleine Johannes umgeben es knieend und richten ihre Köpfe, die an Liebreiz zum Teil denen auf dem Bilde der Badia gleichkommen, auf den Gegenstand ihrer Andacht oder dem Betrachtenden entgegen. Die Komposition ist frisch und echt und müßte bis spätestens 1485 entstanden sein. Aber in den Typen der Kinder, nicht der Maria, steckt etwas fremdes. Man denke z. B. an die schöne

Die Briten im Jahr 18. Jahrhunderts und die Briten im Jahr 1914. Die Briten im Jahr 18. Jahrhundert waren ein kleines, aber mächtiges Volk, das sich auf die Meere ausbreitete. Die Briten im Jahr 1914 waren ein großes, mächtiges Volk, das die Welt beherrschte.



Das Bild zeigt die Welt im Jahr 1914, als das britische Weltreich im Zenit stand.

Die Welt im Jahr 1914. Die Welt im Jahr 1914 war ein Weltreich, das von Großbritannien beherrscht wurde. Die Welt im Jahr 1914 war ein Weltreich, das von Großbritannien beherrscht wurde.

Die Welt im Jahr 1914. Die Welt im Jahr 1914 war ein Weltreich, das von Großbritannien beherrscht wurde. Die Welt im Jahr 1914 war ein Weltreich, das von Großbritannien beherrscht wurde.

große Bild der Uffizien gibt eine als Ganzes angesehen gute und an Figuren sehr reiche Komposition in der Art, wie sie seine Vorgänger festgestellt hatten. Aber im einzelnen ist alles aufgelöst in eine bunte Lebendigkeit, zwar ohne die unangenehmen, hastigen Bewegungen seiner anderen Bilder, wovon ihn hier das herkömmliche Zeremoniell des Gegenstandes zurückgehalten haben wird, aber doch so, daß alle Personen, auch die nebensächlichsten, untereinander in Beziehung gesetzt sind und in ihrer Unruhe störend wirken. Also das Monumentale, was Sandro und Ghirlandajo in diesen Vorgang zu legen verstanden, wird hier nicht erreicht. Übrigens gibt Filippino in Architektur und Landschaft lauter Einzelheiten und zum teil recht gut. — Wir reihen hieran gleich sein letztes Bild, die große Kreuzabnahme der Akademie, aus der Annunziata. Drei muskulöse Männer mit energischen, unedlen Köpfen und heftig ausgreifenden Bewegungen in unruhig flatternden Gewändern lassen den Christuskörper auf Leitern vom Kreuze herunter. Das ist die unnatürliche, übertriebene Manier seiner späten Zeit. Er hat das Bild nicht fertig gemacht. Unten hat einige Jahre später Perugino in seiner letzten, flüchtigen Weise Maria, Magdalena und die anderen Leidtragenden hinzugemalt, dazu noch einiges auf der oberen Hälfte wie den Greijenkopf. Das geschah kurz ehe der junge Raffael nach Florenz kam!

Wenn man sich fragt, wie und unter welchen Einflüssen aus dem zart empfindenden Maler des schönen Bildes der Bada die ungestüme Schilderer der späteren Tafelbilder und Fresken mit den derben, von der Straße auf-gelesenen Figuren und ihren verzerrten Bewegungen werden konnte, so liegt es nahe, an seinen Lehrer Sandro zu denken, der ja das Ungestüme ebenfalls hat, z. B. auf einem der Fresken in der Sixtina („Notte Korah“) um 1482. Aber so früh, scheint es, zeigt sich diese Eigenschaft bei Filippino noch nicht; das Bild der Bada ist ja kaum älter. Man nimmt bei ihm die Veränderung etwa gegen 1490 hin an und erklärt sie aus dem selbständigen Verlangen, der tieferen Belebung Lionardos oder der stillen Größe Ghirlandajos, der damals die Fresken der Maria Novella gemalt hatte, etwas anderes, ebenfalls imponierendes entgegenzusetzen. Eine besondere Einwirkung erfuhr er übrigens noch, wie auch andere Künstler der Zeit, durch Savonarola. Neben der überreichlich wuchernden Phantasie tritt doch in seinen späteren Tafelbildern sehr deutlich ein ernster, herber und schwärmerischer Zug hervor.

Es wäre für diese Frage von Wichtigkeit zu wissen, wann Filippino die unvollendet gebliebenen Bilder Masaccios in der Brancaccikapelle

Garbo als der Beste von den dreien gerade das festhielt, was Filippino selbst nicht weiter entwickelt hatte, die ruhige Schönheit als Erscheinung ohne Handlung.

An dem Leben der florentinischen Malerei seit den sechziger Jahren haben noch einige Männer teilgenommen, die zwar an Originalität nicht mit jenen vier selbständigen Nachfolgern Masaccios verglichen werden können, die sich aber doch vor der großen Menge auszeichnen. Sie bringen entweder einzelne Seiten der Malerei auf eine besonders anmutige Weise zur Erscheinung, wie Benozzo Gozzoli und Lorenzo di Credi, oder sie helfen, wie Cosimo Rosselli und Piero di Cosimo, neben eignen Arbeiten als Lehrer größere Talente ausbilden, verbinden auf diese Weise Schulen miteinander und leiten Einflüsse weiter in die folgende Zeit.

Benozzo Gozzoli (1420—98) kann nur in seinen Fresken erkannt werden, nicht in seinen übrigens auch nicht zahlreichen Tafelbildern. Seine Blüte beginnt gegen das Ende der Lebenszeit des Filippo Lippi und wird ziemlich gleichmäßig zum Ausdruck gebracht durch drei größere Bilderkreise: den Zug der Könige nach Bethlehem zur Anbetung des Kindes durch die Landschaft von Toskana, auf drei Wänden der Hauskapelle des Palazzo Medici in Florenz, an der Altarwand wird die Prozession von anbetenden und singenden Engeln empfangen (1463 vollendet; Abb. 177), sodann das „Leben des h. Augustin“ in S. Agostino in S. Gimignano (1463—7) und endlich, im Camposanto zu Pisa, Geschichten aus dem Alten Testament in einundzwanzig Breitbildern nebst einer „Anbetung der Könige“ und einer „Verkündigung“ in gleichzeitigem Format. Die erstaunliche Menge an Arbeit in Pisa hat er, wie es nach den Urkunden scheint, ohne Gehilfen, allerdings nicht, wie Vasari behauptet, in zwei, sondern in sechzehn Jahren (1469—85) geleistet, und vielleicht interessiert es noch heute jemand, daß er dafür 9532 Lire und eine Grabstelle im Camposanto erhalten hat.

Als Schüler Giesoles ist er um die Ausbildung der körperlichen Form nicht sonderlich bemüht gewesen. Nur vereinzelt merkt man ihm seinen Aufenthalt unter den großen florentinischen Realisten an, wie auf der Weinlese Noahs in Pisa (Abb. 178), in den beiden forbtragenden Mädchen, die zusammen mit dem Manne auf der Leiter zugleich durch ihre Bewegungen einen wundervollen Rhythmus bilden. Übrigens lassen sich in bezug auf den Ernst im Ausdruck der Handlung die Geschichten Moses und Arons hier, darunter auch der „Durchzug durchs Meer“, nicht mit Darstellungen desselben

wie in Pisa, hier urkundlich vor 1471, also älter als die für die Folge maßgebende florentinische Auffassung des Gegenstandes. Da konnte er zeigen, woran er sein Gefallen findet, die mannigfaltige Kleidertracht und die allgemeine Schönheit eines ruhigen Daseins. Sein Vorbild war hierin die „Anbetung der Könige“, die Gentile da Fabriano 1423 im Auftrage des Palla Strozzi für die Sakristei von S. Trinità gemalt hatte (S. 120). Seine Köpfe sind oft zu groß, die Gesichter nicht sehr individuell und meistens an einem oft wiederkehrenden Typus kenntlich. Aber nichts ist unangenehm, weil nichts sich anspruchsvoll vordrängt. Seine Stärke ist eine anmutige, lachende Landschaft mit grünem Erdreich, Blumen und Vögeln und mit Architektur; diese ist nach Stilen bunt gemischt und von der Wirkung einer guten Theaterdekoration: der „Turmbau zu Babel“ mit den hervorragendsten Gebäuden von Florenz und Rom. Neu ist bei ihm die deutliche Wirklichkeit der gehäuften Bildnisse: Cosimo und andere Mitglieder und Freunde des Hauses auf dem genannten Fresko sowie in der Medizeischen Kapelle. Es ist zeitgeschichtliche Illustration im besten Sinne, aber kein im technischen Vortrag und im Kolorit durchaus genügendes Fresko und, wie bemerkt, dem Eindrucke nach keineswegs mit der eindringlichen Schilderung Filippos und der anderen wirklichen Historienmaler zu vergleichen. Typen hat dieser leichte Dekorationsmaler nicht schaffen können, aber ohne seinen fröhlichen Märchenstil würde die Renaissancekunst um manchen Sonnenblick ärmer sein.

Lorenzo di Credi (1459—1537) gibt sich in dem ganzen, sehr bestimmt umschriebenen Umfange seiner Kunstübung als einen ängstlich treuen Schüler Verrocchios zu erkennen. Daneben hat er von seinem wenig älteren Mitschüler Lionardo Einflüsse in sich aufgenommen. Er zeichnet vortrefflich und scharf, und die Farbe hat bei ihm selbständigen, nicht nur dekorativen Wert. Auch an den neuen Aufgaben der Ölmalerei hat er teilgenommen. Die Perspektive in den Linien handhabt er sicher und behandelt die Probleme der Licht- und Schattenwirkung oft in neuer Weise und mit Erfolg. Dies glückliche Ebenmaß der malerischen Erscheinung verdankt er der soliden Schule, aber auch seinem persönlichen Takt, der ihn von den großen Aufgaben zurückhielt, in denen seine bedeutenderen Zeitgenossen die Kunstgeschichte selbständig weiter führten, an denen aber sein bedingtes Talent hätte scheitern müssen. Er gibt in seinen Tafelbildern (in Fresko hat er nicht gemalt) niemals eigentliche Geschichte und Handlung, sondern immer ruhige Existenzen: außer der herkömmlichen, sitzenden Madonna die „Verkündigung“ oder die Jungfrau knieend vor dem auf dem Boden liegenden Kinde, wie es bei den

tafel im Dom zu Pistoja: die Madonna sitzt zwischen dem Täufer Johannes und Benobius in einem durch Architektur nur teilweise geschlossenen Raum, 1486 vollendet (Abb. 179).

Das Porträt seines Lehrers Verrocchio (Uffizien; Abb. 180) ist ein charakteristisches Frührenaissancebildnis. Das Gesicht, ganz breit von vorn genommen, steht im vollen Licht, auch die nachdrücklich hervortretenden Hände heben sich hell ab. Alles andere tritt zurück, das Ganze ist schlicht, aber sprechend natürlich. Man sieht, daß zwar eine gewichtige Persönlichkeit dargestellt ist, aber kein vornehmer, sondern ein bürgerlicher Mann. Für den spießbürgerlichen Ausdruck konnte der Maler nichts. Den hat ebenfalls der nur wenig spätere (1494) Giovanni dell' Opere in der Tribuna der Uffizien, von Perugino, gegen dessen weiche Modellierung und malerisches Hell Dunkel freilich kein Lorenzo di Credi aufkommen kann. Unter dem vielen Bewegten und Großen, was diese Zeit hervorgebracht hat, empfangen wir aus seinen bescheidenen Bildern immer angenehme Eindrücke einer zu völliger Ruhe gekommenen künstlerischen Erscheinung. Eine weiter gehende Wirkung auf andere hat er nicht gehabt und konnte er nicht haben.

Cosimo Rosselli (1439—1507) und sein Schüler Piero, der nach ihm di Cosimo zubenannt worden ist (1462—1521), gehören nach ihrer Tätigkeit zusammen. Ihre Stellung zu der Kunst der Zeit haben wir im allgemeinen angedeutet (S. 231). Der Schüler bedeutet aber mehr als der Lehrer.

Von Cosimo Rosselli besitzt das Berliner Museum drei Andachtbilder, die alle für ihn bezeichnend sind, darunter sein ältestes datiertes Bild von 1471, Anna selbdritt mit Heiligen (Nr. 59 A). Wenn wir uns vergegenwärtigen, was in den auf dieses Jahr folgenden zwei Jahrzehnten in Florenz von andern geleistet worden ist, so machen Rossellis Bilder in ihrer steifen Komposition und Formgebung den Eindruck, als müßten sie älter sein, als sie sind. Er gehört also zu den Zurückgebliebenen, wenn er auch in einzelnen Stücken den Größeren nachzukommen bemüht ist. Sein Lehrer war Benozzo Gozzoli, dessen Kopftypen man vielfach bei ihm wiederfindet. In dieser Schule konnte er allerdings das Individualisieren nicht lernen. Die Gesichter sind durchweg das Geringste auf seinen Bildern. Er hat außerdem noch viele andere Einflüsse erfahren, sie aber alle nicht zu einem wirklichen Stil zu verarbeiten vermocht. Sodann fehlt ihm, wie ja auch seinem Lehrer Benozzo, der Farbensinn. Abgesehen von dem Fresko ist er immer bei der Tempera geblieben, ohne sich um das neue technische Problem zu kümmern.

Kunstgenossen, und zum teil erst in dem neuen Jahrhundert geschaffen. Bei Perugino zeigt sich aber schon nach den ersten Jahren des Jahrhunderts ein völliger Niedergang, während die anderen zwei bis zuletzt fortschreiten. Signorelli ist unbedingt der größte unter ihnen. Am meisten von dem Geiste der neuen Zeit hat Pinturicchio in sich aufgenommen, oder er ist ihr am weitesten entgegengekommen, obwohl er zehn Jahre früher als die beiden älteren gestorben ist (1513). Über sein Verhältnis zu Perugino mag man einen Augenblick nachdenken. Peruginos Talent ist größer und kräftiger gewesen, seine Leistungen sind aber zum größten Teile lange nicht in dem Maße und im Verhältnis, wie sein Ansehen groß war, bedeutend oder auch nur erfreulich. Er hätte bei größerer Energie viel mehr leisten können. Pinturicchio dagegen war sehr fleißig und ist in seinen Leistungen fast immer angenehm, wenn er auch bei der Nachwelt weniger bekannt und nicht so berühmt geworden ist wie sein Lehrer.

Um ermessen zu können, was Signorelli und Perugino an eigenem Wesen mitbrachten, als sie gegen 1480 mit den florentinischen Malern der Frührenaissance in Verbindung kamen, müssen wir etwas höher hinaufgehen zu den Anfängen des Kunstlebens ihrer Heimatlande. Die florentinischen Maler hatten den Vorteil gehabt, daß sie, abgesehen von der Schulung durch ihre Bildhauer seit Ghiberti und Donatello, schon früher im gotischen Zeitalter durch einen so bedeutenden Maler, wie Giotto, und durch seine besseren Schüler auf die Natur und das Charakteristische in ihr hingewiesen worden waren. Eine solche bestimmende Persönlichkeit hatte da gefehlt, wo Signorelli und Perugino aufwuchsen. Wie es in diesen Landstrichen östlich von Toskana niemals zur Bildung eines größeren politischen Gemeinwesens gekommen ist, so verteilte sich auch die Kunstübung auf verschiedene kleine landschaftliche Mittelpunkte, deren Bedeutung im Laufe der Zeit wechselte.

Wir haben zwei Gebiete, die gleichwohl weder durch natürliche Grenzen noch im Verkehr streng voneinander geschieden sind. Von Toskana weiter entfernt nach Südosten hin liegt das umbrische Bergland mit den kleinen Städten Gubbio und Fabriano, wo sich heimische Malerei schon früh entfaltet hat, ehe sie sich in Foligno und Perugia weiter entwickelt zeigt, — und nördlich davon das Grenzland gegen Toskana mit Arezzo und Cortona und den kleinen Städten Vorno San Sepolcro und Città di Castello, wozu noch das weiter dem Meere zu jenseits des Apennins gelegene Urbino gerechnet werden muß. Die Umbrier galten für sinnend und weich, äußeren Eindrücken leicht zugänglich und dem Gange zur Schwärmerei nachgebend.

Ihre nordwestlichen Nachbarn dagegen waren ein kräftigerer, energischer Menschenschlag, gleich den alten Etruskern, auf deren Grenzmarken sie saßen, und den tätigen, scharfen Florentinern ähnlich. Drüben in Umbrien war Pietro Perugino aufgewachsen, hier in Cortona wurde Signorelli geboren. Ihre deutlich unterschiedene Kunstweise hat in der verschiedenen Art ihres Volksstammes die natürlichen Wurzeln.

Zu der Zeit, als in Florenz Giotto die Malerei an der Natur zu erfrischen suchte, malten in Gubbio oder Fabriano fleißige Illuminatoren selbstgenügsam ihre bunten kleinen Bilder in die frommen Bücher, mit hübschen Farben und zierlich in den Formen, mit mildem, innigem Ausdruck auf den Gesichtern der Heiligen, wie wir ihn von den Bildern der alten Sienesen her kennen, — aber unbekümmert um die Ansprüche eines Beschauers, der darin etwas vom wirklichen Leben hätte suchen wollen. Diese Künstler hatten nicht nur in den Bergen ihrer Heimat großen Ruhm, auch auswärts wurden ihre Miniaturen geschätzt. Aber eine wirkliche Historienmalerei konnte aus dieser zarten und schlichten Schilderung weicher Stimmungen nicht hervorgehen. Das sieht man an dem umbrischen Maler, der zuerst mit dem Kunstleben des übrigen Italiens in Berührung gekommen ist, Gentile da Fabriano. Er hatte seit 1414 für einen Malatesta in Brescia eine Kapelle ausgemalt, später war er dann als ein schon berühmter Mann nach Florenz gekommen, wo er 1421 in die Akademie von S. Luca aufgenommen, 1422 bei den Ärzten und Apothekern eingeschrieben wurde. Dort malte er 1423 seine berühmte „Anbetung der Könige“ (Fig. 182: S. 120. 290) und schon 1428, gleichzeitig also mit Masaccio, ist er in Rom gestorben. Er hat das Andachtbild der Umbrier verfeinert und einen ruhigen Vorgang wie die Anbetung auf jenem Altarwerke weiß er mit vielen zarten und sinnigen kleinen Zutaten auszustatten, die uns anmuten wie der Zauber eines hübschen Märchens. Aber es ist nichts von seiner heimatlichen Kunst grundverschiedenes, es ist nicht die Kraft und die sprudelnde Erzählung darin wie bei den florentinischen Bildhauern und Malern um dieselbe Zeit, und auch äußerlich arbeitet er auf seinen großen Tafeln mit Goldschmuck und plastisch aufgetragenem Zierat weiter, wie die Miniaturisten, und als wollte die Farbe gar keinen naturgleichen Eindruck wiedergeben. Masaccio, der damals in der Brancaccikapelle malte, existierte für ihn nicht, soweit wir nach jenem Hauptwerke Gentiles urteilen dürfen; bei Masolino hat uns manches an ihn erinnert (S. 224). Man möchte meinen, daß er den Florentinern mehr verdankte, als sie von ihm hätten lernen können. Allerdings hatte er schon

ehe er nach Florenz kam, in Venedig im Dogenpalast Fresken ausgeführt zur größten Zufriedenheit des Rates, aber in Venedig stand die Malerei im Anfange des 15. Jahrhunderts sehr tief. Was man dort an ihm schätzte und was den jungen Jacopo Bellini zu ihm zog und veranlaßte, ihm nach Florenz zu folgen, das konnte allein schon die solide und zugleich in der Wirkung prächtige Technik seiner Bilder sein. Denn in der Naturbeobachtung und in dem Ausdrucke des Wesentlichen ist Jacopo ihm schon wenige Jahre später (in seinem Skizzenbuche, seit 1430) überlegen. Und wenn Michelangelo in bezug auf Gentiles spätestes Werk, die nun untergegangenen Fresken in Rom, meinte, er hätte die Gentilezza seines Vornamens daran bewiesen, so ist das eine Freundlichkeit, wie sie ein Großer dem zu spenden pflegt, dessen Schatten niemals mehr seinen Weg kreuzen können. Will man die Malerei der Umbrier richtig schätzen, so muß man Gentile mit Fra Angelico vergleichen. Dieser kam zwar erst nach Gentiles Tode hinab nach Florenz (S. 120), aber vorher, als Fra Angelico noch in Fiesole oder in Umbrien war, haben sie einander sicherlich wenigstens durch ihre Werke berührt. Fra Angelico ist nicht nur in seiner Art malerischer, sondern auch trotz der Weichheit kräftiger im Erfassen des Tatsächlichen; er ist eben doch der Florentiner gegenüber dem Umbrier!

Im folgenden Menschenalter haben wir in Foligno eine mehr auf die Wirklichkeit der Dinge hinstrebende Schule, deren Hauptmeister ein Niccolò (von Vasari irrtümlich Nunno genannt, d. h. Zögling, es hätte eigentlich vollständig lauten sollen: Zögling von Foligno) war. Seine Bilder beginnen 1458, sie werden seit 1466 zahlreicher und reicher bis gegen 1500. Früher nahm man an, daß er sich unter dem Einfluß von sienesischen Malern entwickelt hätte, jetzt denkt man richtiger an Benozzo Gozzoli, der seit 1449 jahrelang in dem Städtchen Montefalco gemalt hatte. Seine Kunstweise jagte dem umbrischen Naturell zu und wurde darum leicht aufgenommen, aber um so weniger konnte sie einen Anstoß zu etwas neuem geben. Und so ist nicht von hier aus, sondern erst über Perugia die umbrische Kunst zu der florentinischen Frührenaissance hinübergeleitet worden.

Perugia war sowohl als Gemeinwesen, wie als städtische Bauanlage etwas anderes als die übrigen umbrischen Städte. Hoch und prächtig gelegen, gewährt die Stadt von ihrem Corso aus eine das ganze Land bis an die letzten, umschließenden Berge wahrhaft beherrschende Aussicht. Dort an der alten Via dei Nobili liegen die stolzen mittelalterlichen Paläste und der Brunnen Giovanni Pisanos (S. 31). Die Stadt war guelfisch und stand

von selbständigen Gedanken. Nachdem kurz vorher Brunelleschi, von der Architektur ausgehend, das Verhältnis von Grundriß und Aufriß veranschaulicht hatte, und Alberti das Quadratnetz beim Zeichnen zu gebrauchen und den Storchschnabel zur Übertragung der Gegenstände in einen veränderten Maßstab anzuwenden gelehrt hatte, behandelte Piero die Lehre vom Fluchtpunkt und andere Seiten der malerischen Perspektive und stellte vor allem durch kühne Versuche das Element der Farbe in den Dienst dieser Aufgabe einer beinahe täuschenden Veranschaulichung der körperlichen Erscheinung. Seine Technik hat nicht den emailartigen Schmelz der Ölmalerei, sondern sie arbeitet noch mit den Mitteln der alten Tempera (einmal wird ein Fahnenbild in Öl erwähnt, 1467). Die Farben folgen in ihrer Abtönung den Linien, die die Gegenstände vom Vordergrund aus in die Tiefe des Bildgrundes hineinführen, verschieben und verändern, so daß die entfernteren Teile allmählich aus der kräftigen Lokalfarbe durch gebrochene Töne in den weißgrauen Schleier der Luft, durch den sie gesehen werden sollen, übergehen. Er verfolgt also mit Bewußtsein die Wirkungen unserer heutigen Hellmalerei. Dazu kommt noch bei ihm das anatomische Studium des Nackten. Die florentinischen Bildhauer Donatello und vielleicht auch Verrocchio waren ihm darin vorangegangen, aber als Bildhauer, — Andrea del Castagno und später Verrocchio und die beiden Pollajuoli behandelten die bloße Körperform als selbständigen Bestandteil eines Bildes in Lebensgröße auch als Maler, aber noch ohne diese eminent malerische Wirkung einer naturgleichen Erscheinung, die von Piero durch eine Art von Hell Dunkel, durch grelle Lichter und Schlagschatten hervorgebracht wird. Die technischen Mittel werden von Piero mit einer gewissen Rücksichtslosigkeit angewendet, so daß der tiefere geistige Gehalt hinter einem gewaltigen Sinnesindruck zu verschwinden scheint. Für zarte, weiche Stimmung bleibt kein Raum; dafür stehen aber die Figuren in der Luft, als sähen wir sie mit unseren Augen vor uns in der wirklichen Atmosphäre, und an Formen, Stellungen, Gesichtsausdruck sind sie von der gleichen Herbigkeit, wie sie unsere heutigen Impressionisten wieder anstreben.

Bedeutendes, wenn es neu ist, kommt oft einseitig zum Vorschein. In dem ganzen geistigen Gehalt, in der Mannigfaltigkeit der sinnlichen Schönheit, vollends in der tiefer liegenden Schönheit, die durch Beseelung des Einzelnen ausgedrückt werden kann, darf man Piero nicht mit den gleichzeitigen Historienmalern in Florenz, einem Filippo Lippi oder Ghirlandajo, vergleichen. Auf seinen Bildern liegen, möchte man sagen, lauter einzelne

über alles ging, und er in seinem Fleiße auch Erfolge sah, so darf er wohl zu den glücklichsten, harmonischsten Menschen unter den Künstlern gerechnet werden, wenn ihm auch das Leben an äußern Gütern und vielleicht auch an Künstlerruhm nicht so viel eingetragen hat wie manchem anderen, der es weniger verdiente. Seine Entwicklung verläuft ungestört, ohne Abwege. Aber sie vollzieht sich langsam, wie es bei Menschen, die für ihren Beruf viel arbeiten müssen, leicht der Fall ist. Seine größten Leistungen, die Fresken von Orvieto oder die „Schule des Pan“ (Berlin) hat er hervorgebracht, als er fast sechzig Jahre alt war. So fand er auch noch in seinem höchsten Alter, als schon Raffael und Fra Bartolommeo blühten, die Kraft, in dem feierlichen Andachtbilde mit schicklich bekleideten Figuren, das eigentlich nie recht seine Sache gewesen war, von den jungen Meistern zu lernen und mit ihnen auf seine Weise Schritt zu halten. Sein Lieblingsfeld ist das Fresko und die historische Schilderung, wenn er dabei kräftige Bewegungen und nackte Körper, oder wenigstens Menschen in einer Tracht zeigen kann, die den Bau und den Gebrauch der Glieder frei läßt. Dafür fand er den geeigneten Lehrmeister in Piero dei Franceschi, als dieser in Arezzo beschäftigt war (S. 302). Bei ihm ist er lange geblieben, jedenfalls bis in den Anfang der siebziger Jahre, und er hat dann dort und in den anderen kleinen Städten der Umgegend selbständig Fresken und Tafelbilder gemalt. Bald darauf wurde er nach Rom berufen, wo ihm eines der für Sixtus IV. gemalten Freskobilder (S. 253) angehört. Hier können wir ihn mit den Florentinern vergleichen, und er steht, wie wir bald sehen werden, wahrlich nicht hinter ihnen zurück.

Jetzt war er etwas über vierzig Jahre alt, und rückwärts von diesem Punkte seines Lebens aus — bald nach 1480 — lassen sich die einzelnen Abschnitte am besten übersehen, in denen er bedeutendere Einflüsse erfahren haben kann. In Florenz vertraten Verrocchio und die Pollajuoli eine Richtung, die der seinen sehr verwandt war; auch Sandro und Ghirlandajo, mit denen er dann in Rom zusammentraf, mußten ihm zusagen. Er wird jedenfalls vorher, etwa von Arezzo aus, in Florenz gewesen sein, denn nicht nur das römische Fresko, sondern auch früher entstandene Bilder haben viel florentinisches an sich. Wenn in der Kraft des Einzelnen, in der nackten Form und in dem gewaltigen Ausdruck des Affekts Signorelli es mit allen aufnehmen konnte, so mußte er doch die große, vornehme Haltung und namentlich die Komposition noch lernen in diesem Kreise recht verschiedener, durch das anregende Leben der reichen Stadt zusammengehaltener Künstler. Es be-

durfte für den Schüler Pieros zu dem Charakteristischen noch eines Zusatzes von höherer Haltung oder Schönheit, und den konnten um diese Zeit nur die Florentiner geben. Im einzelnen begegnet man auf Signorellis Bildern Motiven von Sandro, aber auch wohl einer Stellung, einer Haltung, einer Art der Kleidung, die man zuerst bei Ghirlandajo gefunden zu haben meint. Sandro mit seiner nervösen Art hat gewiß sehr vielfach angeregt. Übrigens ist festzuhalten, daß manches davon gemeinsames Gut ist, daß auch Signorelli schon, ehe er in Rom war, zu diesem Gemeinsamen manches geben konnte, und daß Ghirlandajos Höhepunkt (die Fresken der Maria Novella) fast zehn Jahre später fällt! — Zu Perugino und den anderen umbrischen Malern hatte Signorelli ebenfalls nicht weit von Cortona aus oder von Arezzo. Hier hatte, nach Vasari, sogar Perugino eine Zeitlang bei Piero dei Franceschi gelernt. Die Nachricht ist glaublich, denn Perugino legt früh Wert auf eine studierte Rundung der Figuren, und er liebt es besonders, imposante Gebäude auf seinen Bildern zu geben: für beides konnte ihm der berühmte Techniker nützen. Konnte aber auch umgekehrt Signorelli von Perugino oder dem jüngeren Pinturicchio lernen? Signorelli hat in seiner mittleren Zeit bisweilen einen meist jugendlichen männlichen Typus mit geneigtem Kopf und niedergeschlagenen Augenlidern, der sehr an Perugino erinnert. Von da aus kann man auch sonst bei ihm etwas weiches, was mehr in der Art der Umbrier liegt, finden, und was man bei Piero de' Franceschi vergebens suchen würde. Man trifft es namentlich an den ruhigen Figuren seiner Tafelbilder. Ein frühes Beispiel dafür ist die Madonna zwischen den Erzengeln Michael und Gabriel oben und zwei Kirchenvätern unten, in der Akademie zu Florenz (höchst unbeholfen in der Komposition, die immer seine schwächste Seite geblieben ist). Bei seinem Fresko in Rom werden wir auf das Umbrische zurückkommen. Später verschwindet es. Die Fresken in Orvieto stehen sowohl in ihren kräftigen wie in den zarteren Bestandteilen durchaus den Florentinern nahe.

Zu dieser größten Aufgabe seines Lebens wurde er erst in seinem Alter berufen (1499). Die Gewölbekappen der Madonnenkapelle im Dom von Orvieto hatte Fra Angelico vor fünfzig Jahren auszumalen begonnen (S. 126), dann war die Arbeit liegen geblieben. Signorelli mit seinem völlig anderen Kunstcharakter hat das Unvollendete an der Altarwand und an der Decke so im Einklange mit dem ursprünglich Beabsichtigten fortgesetzt, wie man es nur erwarten konnte. Unten an den Wänden zu beiden Seiten des Altars gab er dann etwas neues, einen voll-

Bildern ist die frühere Allegorie überwunden. Nur einmal ist (1) etwas davon für den Verstand in dem allgemeinen Aufbau zurückgeblieben, aber dabei sind doch schon das körperliche Leben und Gruppen kräftiger Gestalten mit enganliegenden Kleidern die Hauptsache. Im übrigen herrscht das Nackte in jeder Abstufung des Alters und des physischen Unterschiedes, in jeder Stellung und in solcher Häufung, wie niemals bisher, und hier zum erstenmale durch die Masse wirkend (Abb. 187). Denn die älteren Höllenbilder machen überhaupt keine Wirkung. Signorellis Fresken sind das letzte und, auf die Form angesehen, höchste Ergebnis aus den Studien der florentinischen Maler-Bildhauer und Pieros de' Franceschi am Schluß der Frührenaissance. Der Körper ist als selbständige Erscheinung gegeben, jede Bewegung als Problem für sich gefaßt. Das Knochengeriiste gibt den Grund, darüber liegen die Muskeln bloß, wie in der Anatomie. Die Phantasie des Künstlers arbeitet nur mit diesen äußeren, anatomischen Mitteln, wenn er die Toten auferstehen, die Gerippe allmählich sich beleben läßt (3). Alles Überirdische ist ferngehalten, auch jeder Zug des Sinnenden, das Menschlich-Beschauliche, vollends das Sentimentale fehlt. Wo geistiger Ausdruck aus dem Körperlichen hervordringt, da sind es die stärksten Affekte grausamer Peiniger oder angsterfüllter Opfer. Für den sanften Ausdruck einer innigen Empfindung, eines höheren, seligen Genießens hat Signorelli kein Organ. Seine Engel, die musizieren und die Seligen krönen (4), sind nur von einer allgemeinen Schönheit (Abb. 188). Daran sieht man die Grenzen seines Könnens.

Jeder wird bei diesen Bildern unwillkürlich an Michelangelo erinnert. Michelangelo ist bei seinen Fresken in der Sixtina von seinem Vorgänger angeregt worden, und dieser selbst hat noch in seiner letzten Lebenszeit einen Teil des Werkes seines größeren Nachfolgers sehen können, — allerdings nur die Decke, nicht das „Jüngste Gericht“, — nämlich 1517, wo er zum letztenmale nach Rom kam als Gesandter seiner Heimatstadt. Vorher, im Jahre 1508, war er von Julius II. berufen worden, um mit Pietro Perugino, Pinturicchio und Sodoma in den Stenzen zu malen, aber er sowohl wie seine Genossen mußten bald hinter den jungen Raffael zurücktreten. Fast ein Menschenalter war damals verflossen, seit Signorelli einst mit den Florentinern in der Sixtina gearbeitet hatte. Seine Zeit war vorüber, aber er arbeitete ohne Reid und Harm an kleinen Aufgaben ruhig weiter und er ist wenigstens nicht zurückgeblieben, wie Perugino. Wirkliche Schüler, die etwas bedeuten, hat er nicht gehabt. Seine Aufgabe für das

folgende Geschlecht darf man darin sehen, daß er Michelangelo vorarbeitete. Den Unterschied zwischen beiden auf dem gemeinsamen Gebiete wird man so ausdrücken dürfen: Signorelli gibt das Physische vollkommen und in allen feinen möglichen äußeren Veränderungen vielseitig und beinahe erschöpfend. Bei Michelangelo hat der menschliche Körper abgesehen von diesen äußeren Eigenschaften noch etwas sensitives oder durchgeistigtes, eine ideelle Zugabe, die aus einer starken Subjektivität des Künstlers kommt, und die der Beschauer oftmals ohne ein großes Entgegenkommen seinerseits nicht einmal mehr natürlich finden wird.

Als Techniker, besonders in der Farbe, wird Signorelli gewöhnlich nicht gelobt. Die Zeichnung und die Modellierung sind ihm die Hauptsache bei seinen oft wie aus hartem Stoffe geschnitten erscheinenden Figuren. Auf zarte Abtönung, allmähliches Vertreiben und Wirkung der Luft legt er keinen Wert. Könnte das auch in den Fresken verloren gegangen sein, könnten wir also, wenn wir nur sie hätten, denken, es sei einmal vorhanden gewesen: in den Tafelbildern müßte es sich erhalten haben, und da fehlt es. Das Malerische im engeren Sinne liegt nicht in seiner Richtung. Man sieht das schon daraus, daß er für ein dem Ausdruck des Ganzen so wichtiges Beiwerk: Landschaft und Architektur, keinen Sinn hat. Ihn interessiert nur die Form und zwar als Einzelercheinung, denn nicht einmal in der höheren Komposition, das heißt da, wo die einzelne Gruppe aufhört, sind seine großen Fresken vorteilhaft. Daselbe werden wir bei Michelangelo finden.

Von diesem Standpunkte aus allein sind seine Tafelbilder zu verstehen. Sie müssen im Verhältnis zu den Fresken ganz anders beurteilt werden, als wenn man z. B. bei Filippio Lippi oder Sandro beides vergleicht. Bei diesen geben die Tafelbilder fast immer neben den Fresken etwas besonderes, im Gegenstand, in der Auffassung und namentlich in den Einzelheiten. Ohne die Tafelbilder würden wir in diesen beiden garnicht die Meister in ihrer ganzen reichen Bedeutung für die Malerei der Frührenaissance erkennen. Eher schon bei Ghirlandajo, wo wenigstens die Tafelbilder nebensächlich sind. Aber bei Signorelli darf man fast sagen, daß er schon allein aus seinen Fresken erkannt werden kann, da seine Tafelbilder daneben kaum noch etwas neues enthalten, sondern die Bestandteile seiner Fresken in abgekürzter Form und in einer anderen Technik geben. Dafür aber sind sie fast ebenso monumental und jedenfalls ebenso herbe und streng, so daß man sich schon nach ihnen allein eine Vorstellung von dem Freskomaler machen könnte.

hatte wahrscheinlich auch seinen nur wenig älteren Grenznachbar Signorelli kennen gelernt und kam mit dem Ergebnis dieser Studien und Eindrücke nach Florenz, wo ja die Kunst der Malerei am höchsten stand. Wann das gewesen ist, wissen wir nicht; jedenfalls nicht erst 1482, wo er zum erstenmale dort erwähnt wird, sondern schon in den siebziger Jahren, vielleicht sogar in deren Anfang. Davon würde es abhängen, ob wir uns den Aufkömmling als Lernenden oder als mehr oder weniger fertigen Meister vorzustellen haben. Der, von dem er lernte, war jedenfalls vor allen anderen Verrocchio. Ob aber Pietro wirklich dessen Schüler wurde, wie es dazumal Lionardo war und bald darnach Lorenzo di Credi, das können wir nicht mehr wissen. Perugino und Lionardo haben also auf diese Weise einander kennen gelernt. Giovanni Santi, Raffaels Vater, stellt sie in seiner Heimchronik als ein vielverheißendes junges Künstlerpaar zusammen. Ein ungleicheres Paar konnte es freilich kaum geben.

Pietro Perugino war von allen umbrischen Malern der angesehenste und berühmteste. Wäre er immer in Perugia geblieben, so hätte er das Erbe der umbrischen Schule, den seelenvollen Ausdruck bei ruhigem Verharren des Dargestellten, durch sein Talent vermehren und die Wirkung seiner Vorgänger durch seine Bilder übertreffen können. Auch hatte ihm schon die Schule des Piero de' Franceschi mehr Kraft und mehr Technisches gegeben, als die anderen Umbrier hatten. Aber entscheidend war es für die Wirkung seiner Bilder, daß er von den Florentinern den Aufbau und die Anordnung des Einzelnen annahm. Durch dieses Ebenmaß wurde seine Kunst auf eine höhere Stufe gehoben, und sie wurde äußerlich der florentinischen ähnlich. Allerdings nur äußerlich, weil die Gruppierung ja zunächst etwas formales ist. Sieht man mehr nach innen, so hält sich Perugino von dem lebhafteren Erzählerton der Florentiner fern; seine Menschen existieren nur. Das Ereignis, auch das übernatürliche, das Wunder, ist in dem Kreise seiner Personen sozusagen selbstverständlich, sie geraten nicht dadurch in Bewegung, und von den Affekten werden nur die sanften und stillen ausgedrückt, die aus dem Einverständnis und der willigen Aneignung hervorgehen, Freude und Trauer sind gleichermaßen gedämpft. Bei den Florentinern wird dagegen Handlung geschildert mit zeitgeschichtlicher Deutlichkeit, oder es wird auf Existenzbildern, bei Visionen und dergleichen, doch durch die Wirkung des Übernatürlichen auf die Beteiligten ein lebhafter Gegensatz hervorgerufen, der in seinem Ausdruck einer Handlung nahe kommt. Die innere Auffassung Peruginos wird also von jenem florentinischen Einfluß nicht berührt.

Sie geht auf ruhige Erscheinung und passive, weiche Stimmung. Dies leitet ihn schon bei der Auswahl der Gegenstände. Er hat aus der heiligen Geschichte bevorzugt, was sich am besten mit diesen weichen Zügen oder doch als schöne Zeremonie darstellen läßt: das Marienleben und aus der Geschichte Christi die Pieta, die Kreuzigung, die Himmelfahrt, nicht die eigentlichen Passionsjzenen. Und in dieser Stoffwelt hat er als Umbrier das Gefühlleben vertieft und den Seelenausdruck verfeinert. Das gewann ihm die Herzen der Florentiner, darin berührte er sich mit Lionardo, wenn er diesen auch weder in der Tiefe, noch in der Weite der Empfindung erreicht. So unterscheidet sich auch bei gleichem Gegenstande und äußerlich gleicher Anordnung ein Bild Peruginos von einem florentinischen, sogar von einem Bilde Fra Angelicos, der doch selbst einen Teil seiner Anregungen von den Umbriern geholt hatte (S. 120). Das innere Leben in seinen Personen arbeitet immer doch noch kräftiger, und es ist auch etwas vielseitiger als bei Perugino, der nur über einen Ton und eine Stimmung zu gebieten scheint. Auch als Techniker konnte Perugino die Florentiner wohl interessieren. Denn in der Farbe geht er mit selbständigem Sinne auf ein gewisses Zusammenstimmen und auf eigene Wirkung aus. Er verfügt nicht über die feineren Mittel der Abtönung, erreicht darum auch kein natürliches und nur selten ein an sich angenehmes Farbenbild; die Farben sind grell und stehen bunt, aber sie sind kräftig und leuchtend und manchmal auch sogar von einer gewissen Harmonie. Er koloriert nicht bloß, er modelliert auch in Farbe, wenngleich in der Regel hart. Er hat auch um die Anwendung des neuen Bindemittels und um die Vervollkommnung der Öltechnik eigenes Verdienst und er ist der erste oder der älteste aus diesem Kreise, der im Staffeleibild ganz zur Ölmalerei überging. Alle anderen Florentiner, die es ebenfalls taten, waren jünger als er, und wieder andere jüngere, wie Ghirlandajo und selbst Sandro, blieben immer bei der Tempera.

Wie allmählich Perugino zu dem Hauptmeister einer neuen „umbro-florentinischen“ Richtung geworden ist, das zeigen uns die erhaltenen Denkmäler nicht mehr. Denn obwohl er langsam reifte und eine lange Entwicklung hinter sich haben mußte, bis er 1481 von Sixtus IV. nach Rom berufen wurde, so ist uns doch von seinen früheren Jugendbildern nichts erhalten. In dem Fresko der Sixtina aber: „Petri Schlüsselamt“, ist die Kombination der beiden landschaftlichen Richtungen, der umbriischen und der toskanischen, vollzogen, und auch schon eine gewisse Höhe erreicht. Der Gipfelpunkt wird dann bald erstiegen. Und zwar liegt Peruginos Be-

nicht decken. So auf einem seiner Hauptwerke, dem Sposalizio der Maria für die Josephsbrüderschaft des Doms von Perugia, 1501 vollendet (Carin). Das Schema des Hochbildes mit dem das Ganze überragenden und beherrschenden Tempelbau oben als Hintergrund, vorn die Hauptfiguren steif in eine Reihe gestellt, dazwischen im Mittelplan ein leerer, glatter Fliesenboden mit ganz kleinen darüber hin verteilten Figuren: das alles ist genau aus dem Fresko der Sixtina (Petri Schlüsselamt) wiederholt. Das solide gemalte Bild macht den Eindruck eines Prunkstücks, wie es etwa die Besteller gewünscht hatten. Aber die Gruppierung der Hauptfiguren des Vordergrundes ist plumper als auf dem Fresko, die Figuren selbst sind eiförmig und ohne Grazie. Der junge Raffael zeigte vier Jahre später, daß man wenigstens etwas anderes aus dem Gegenstande machen konnte, als ihm für S. Francesco in Città di Castello vermutlich die genaue Wiederholung der Komposition seines Lehrers aufgetragen worden war (Brera). Neuerdings möchte man jenes Bild dem Spagna zuweisen, der damit Raffaels Original vergrößert hätte; Perugino würde dabei jedenfalls nichts verlieren.

Mit den Florentinern konnte es also Perugino, wenn die Wirkung einer Komposition auf das Kräftige gehen sollte, nicht aufnehmen, in der Beherrschung der Öltechnik stand er aber damals in seiner besten Zeit wohl allen mit Ausnahme Lionardos voran. In diesen Jahren malte er auch sein schönstes und technisch vollendetes Fresko (S. Maria Maddalena de' Pazzi, Florenz), welches uns zeigt, wie er sich mit seiner Schwäche abzufinden wußte (Abb. 195). Auf dieser „Andacht zum Kreuz“ ist eigentlich von einer Komposition gar nicht die Rede. Durch die drei Rundbögen einer Pfeilerhalle hindurch sehen wir, jedesmal in wundervoll abgestimmter, ernster Landschaft, in der Mitte Christus am Kreuz und die knieende Magdalena, links Maria, rechts Johannes, beide stehend mit je einem knieenden Heiligen, Bernhard und Benedikt, am äußeren Bildrande, also lauter Einzelfiguren, mit ihrer besonderen Empfindung für sich wirkend. Der Zusammenhang ist bloß ideell, und nur weil Perugino in jede Figur soviel Sorgfalt und äußere Schönheit und Seelenstimmung gelegt hat, wie er es nur vermochte, sind wir auch von dem Ganzen befriedigt und meinen, daß er niemals etwas so seiner Begabung angemessenes und von so vollkommener Ausführung geschaffen hat wie hier. Die unsichere Stellung der Figuren auf einem Bein müssen wir ihm zugute halten. In der Landschaft hatte er manches, was den Florentinern gefallen konnte, wengleich Ghirlandajo (S. 272) beweist, daß sie darin seit 1480 durchaus nicht mehr hinter den Umbrem zurück

barer wird. Die Fresken im Cambio (Halle der Wechsel) in Perugia sind mühsame Erfindungen des Verstandes nach einem im einzelnen vorgeschriebenen Programm ohne innere Gedanken eines Künstlers und ohne den Versuch einer höheren Komposition. Die ornamentalen Teile der umfanglichen, bis 1500 größtenteils durch Gehilfen ausgeführten Arbeit sind noch das Beste daran. Nicht einmal in dem Fleiße und der Sorgfalt, die ihn früher ausgezeichnet hatten, blieb er sich treu. Er war zwar immer noch begehrt und verdiente gut, legte auch recht großen Wert auf den materiellen Ertrag seiner Kunst, aber er gab sich keine Mühe mehr und ließ sich oft und manchmal vergeblich an die übernommenen Verpflichtungen mahnen. Sein Vorrat an Typen war nie groß gewesen. Nur sein Frauentypus war schön und konnte geistig genügen. Die passive Stimmung seines Ausdrucks war ebenfalls keiner genügenden Abwechslung fähig, die tänzelnde Bewegung seiner Figuren ein Rückschritt gegen die von Masaccio erworbene Festigkeit des Auftretens. Nun wiederholte er mechanisch die müde Körperhaltung, die gesenkten Köpfe mit dem süßlichen Ausdruck, die zwei oder drei Beinstellungen, und wenn einmal etwas von ihm verlangt wurde, was mit diesen Rezepten nicht zu erreichen war, so kam es zu kläglichen Ergebnissen. Als Isabella von Este für ihr „Camerino“ im Alten Schloß zu Mantua ein Bild von seiner Hand zu haben wünschte und nach jahrelangen ergebnislosen Vorverhandlungen ihn im Januar 1503 kontraktlich verpflichtet hatte, nach ganz ausführlichen Anweisungen eine „Schlacht der Keuschheit gegen die Lüsterheit“ (Pallas und Diana gegen Venus und Amor) Ende Juni zu liefern, erhielt sie mit Mühe und Not genau zwei Jahre später für hundert Dukaten das schlechtgemalte, reizlose Bild ohne alle Komposition (Louvre), dessen Unwert sie klar erkannte. Ihre Enttäuschung gab die feine Frau in einem Briefe dem industriellen alten Freunde nur mit der einen Bemerkung kund, daß sie doch auf ein Bild in Öltechnik, die er besser beherrsche, gerechnet hätte, während er Tempera gewählt hatte, weil in ihrem Zimmer zwei Bilder Mantegna's in Tempera hingen, neben denen dieses seinen Platz finden sollte. — In den Augen der Meisten galt er immer noch etwas um seines früheren Ruhmes willen, mochte er mit seinem persönlichen Wesen ihnen auch noch so unausstehlich sein. „Ich habe noch keinen Menschen getroffen,“ schrieb an Isabella bei jenem Anlaß einer ihrer florentinischen Kunstagenten, der Benediktinerabt von Fiesole, „in dem die Kunst so mächtig ist, wogegen uns seine Natur so gar nichts bietet.“ Michelangelo allerdings hat ihn um dieselbe Zeit auch öffentlich ins Gesicht einen

Tölpel in der Kunst geheißen, als der Alte es sich einfallen ließ, über eine Arbeit des jungen Meisters anzügliche Bemerkungen zu verbreiten.

Die Geschichte, die den Fortschritten der Kunst nachgeht, könnte Perugino bald nach dem Jahre 1500 verlassen. Wer seinem Leben noch weiter folgt, kann daran eine Beobachtung machen, die für die Auffassung Pinturicchios (um 1454 bis 1513) von Nutzen ist.

Beide haben in technischer Hinsicht in ihrer Jugend zwar eine gleich tüchtige Schule durchgemacht, aber durch den eindringlichen Fleiß, der Perugino fehlte, hat Pinturicchio in einer kürzeren Lebenszeit aus seinem bescheideneren Talente mehr gemacht als Perugino aus dem seinen. Und leichter ist es ihm dabei nicht geworden, denn er war von unansehnlichem Äußeren, das „Malerlein“, wie man ihn deshalb nannte (*il pinturicchio*, eigentlich *pintoriccio*, mit Vatersnamen *Bernardino di Betto Biagio*), war außerdem schwerhörig — *il sordicchio* — und böß verheiratet. Als Künstlernatur muß er sehr angenehm und beliebt gewesen sein: er hatte zu tun und fand immer Gönner, und seinen heiteren Bildern merkt man all sein persönliches Mißgeschick nicht an. Er war von umbrischen Malern in Perugia unterrichtet worden und arbeitete dort auch noch weiter, als Pietro Perugino bereits nach Florenz gezogen war. Ob dieser ihn schon vorher, oder wenn er von Florenz aus zeitweilig in die Heimat zurückkehrte, beeinflusst hat, weiß man nicht; aber es ist wahrscheinlich. Jedenfalls wirkte er dann bedeutend auf ihn ein in Rom, wohin Pinturicchio gekommen war, und wo er dann ganz als Gehilfe Peruginos an den Fresken der Sixtina arbeitete (1482). Er ist dem Perugino sehr ähnlich, im Typus sowohl wie in der Behandlung des Faltenwurfs, und in ihren Bildern, auch den Tafelbildern, werden beide oft miteinander verwechselt. Übrigens bedeutet das Tafelbild für Pinturicchio viel weniger, das Fresko zeigt seine Eigenart ganz, und da er hier als tüchtiger, handwerksmäßig geschulter Künstler über die Handgriffe bald Meister wurde, so fehlte es ihm nie an Aufgaben. Sein besonderer Stil kann nur an seinem Verhältnis zu Perugino gemessen und begriffen werden, von dessen Art er, wenn beide zusammen arbeiten, wie in der Sixtina, nicht leicht zu unterscheiden ist. Seine Köpfe haben vielfach dieselbe geneigte Haltung und den zarten umbrischen Ausdruck Peruginos, aber sie sind weniger fein und nicht so tief, wie sie wenigstens manchmal, auf seinen besten Bildern, Perugino geben kann; sie sind allgemeiner. In

der Gruppierung übertrifft dafür Pinturicchio auf seinen erzählenden Fresken weitaus den Perugino; man sieht bei ihm Fluß und natürliche Bewegung. Die Personen haben sich etwas mitzuteilen, sie gehen einander wenigstens etwas an, wenn sie auch kein tieferes Interesse zusammengeführt zu haben scheint, wogegen Peruginos Figuren durch gar keinen Gedanken verbunden zu sein pflegen, dafür aber als Einzelfiguren gelegentlich bedeutender wirken. Nach höherer, strenger, linearer Komposition, wie sie Perugino wenigstens erstrebt, darf man aber bei Pinturicchio nicht suchen. Seine leichte erzählende Art — er erinnert darin an Benozzo Gozzoli — widerstrebt jeder höheren Formalität und äußerem Ebenmaß. Er ist viel mannigfaltiger und lebendiger — dramatisch wäre schon zu viel gesagt — als Pietro, dafür aber auch nie so tief im Ausdruck der Seelenstimmungen, wie Pietro wenigstens sein kann. Statt weiterer Worte mag ein Bild sprechen (Abb. 196). Diese Geburt Christi mit der anbetenden Maria und einem Hieronymus links, ein Fresko über dem Altar der Cappella di S. Girolamo in S. Maria del Popolo in Rom, ist ein echt umbrisches Bild, einige Jahre früher gemalt als Peruginos Vision des Bernhard und Pietà. Das Figürliche bedeutet weniger als bei Perugino, die Komposition ist gelockert, die anspruchsvolle Linie zerflattert, alles ist so linde und weich geworden wie die friedliche Landschaft, die sich hinter diesen Menschen aufstut.

Wenn man etwa Perugino den Charaktermaler der umbrischen Richtung, allerdings einen solchen von sehr beschränktem Umfange, nennen darf, so möchte man Pinturicchio als ihren Illustrator ansehen. Typen zu schaffen war er so wenig imstande wie Benozzo Gozzoli. Er lehrte nicht wieder dauernd in die Heimat zurück, — während Perugino daselbst Hausbesitz hatte und zuweilen sogar eine Werkstatt weiter unterhielt — und er führte als einer der frühesten Wandermaler die Gestalten seiner Heimatkunst, heiterer, gewandter, aber auch leichter an Gehalt als die Peruginos, in die großen Städte Italiens, vor allem nach Rom, wo er seit 1482 mit Unterbrechungen arbeitete, und nach Siena, wo er starb. Beide Maler zeichnet eine solide Handwerksgrundlage aus, beide betonen selbständig das Ornament, die Verbindung zwischen freischaffender Kunst und Architektur. Doch bedeutet hierin Pinturicchio schließlich noch mehr. Er gibt die frühesten Beispiele der sogenannten Grottesken im Appartamento Borgia des Vatikans, dann in der Kirche S. Maria del Popolo in Rom, und zuletzt gibt er noch fester und sicherer alles Ornamentale bei seiner Bilderumrahmung in der Libreria zu Siena. Was das Technische der eigentlichen Malerei

und reizlos im „Saal der freien Künste“, mannigfaltiger in den anderen zwei Sälen, und in der Torre Borgia schon mit bunten Farben angefüllt, wie später in Raffaels Loggia. Diese Verzierungsweise, mit bildlichen Darstellungen abwechselnd, wandte er weiter an in einem längst verschwundenen Turmgemach der Engelsburg und in römischen Palästen und Kirchen. Das Beste, was sich in dieser Art erhalten hat, ist die Decke im Chor von S. Maria del Popolo mit einer Krönung Mariä in der Mitte, Sirenen und Aposteln ringsum und vier in Tabernakeln sitzenden Kirchenvätern als Stützen an den Ecken des kegelförmig ausgespannten Deckenmusters (Abb. 198). Wahrscheinlich wurde diese Arbeit zwischen 1505 und 9 ausgeführt, als Pinturicchio schon lange mit dem Werke beschäftigt war, das ihn am populärsten gemacht hat.

Die zehn Fresken aus dem Leben des Papstes Pius II., Aeneas Sylvius Piccolomini in der Libreria (Bibliothek) des Doms zu Siena sind eine Aufgabe, die recht eigentlich auf seine Kunstweise berechnet scheint. Den Auftrag bekam er 1502 durch den Neffen des Dargestellten, Franz Todeschini aus Siena, der als Pius III. 1503 den Thron bestieg und schon nach 26 Tagen starb. Pinturicchio hatte damals gerade die Decke vollendet und übernahm dann außer der Libreria auch noch andere Arbeiten für die Piccolomini. Die letzte Zahlung für die Fresken der Libreria erhielt er 1509. Als er arbeitete, war der Held, dessen Leben er schildern sollte, Pius II. (1458—64), schon vierzig Jahre tot. Von teilnehmender historischer Charakterisierung konnte nicht mehr die Rede sein, die Farben des Originals waren längst verblaßt, und das Bild des wirklichen Hergangs mußte nun übergeführt werden in eine leichte, novellenartige Schilderung im Zeitgewande, eine angenehm unterhaltende Chronik zum Ruhm der Familie. Und um große geschichtliche Ereignisse handelte es sich ja ohnehin nicht. Es waren vornehme Gesellschaftsbilder, heitere Prozeduren, wie „Aeneas Ausfahrt zum Basler Konzil“ (Abb. 199), die an Benozzos „Zug der Könige“ (S. 290) erinnert, um vierzig Jahre moderner, aber trotzdem ebenso phantastisch und reich, oder wie der „Empfang der Eleonore von Portugal“. „Kaiser Friedrichs III. Vermählung“, „Aeneas Krönung zum Dichter“ und sein „Empfang am schottischen Hofe“ sind ruhige weltliche Zeremonien, die kein ernsteres psychologisches Interesse erwecken können. Mantegna hatte dreißig Jahre früher im Castello di Corte zu Mantua ähnliche Szenen aus dem Alltagsleben einer fürstlichen Familie kräftiger und interessanter zu schildern gewußt. Bei Pinturicchio geht alles das in

gino doch nur noch in einzelnen Typen, in dem ganzen Geiste aber nicht mehr wiederfinden. Das war Pinturicchio's letzte Arbeit. In Siena ist er dann bald darauf gestorben.

Die umbriſche Schule hat im 15. Jahrhundert ihre Aufgabe erfüllt und ſchließt in ihrer Eigenart mit dem Tode dieſer älteren Meiſter ab. Sie haben zwar Gehilfen gehabt, die auch als ihre Nachfolger noch weiterarbeiteten, aber keinen ſelbſtändigen Schüler, der in dem neuen Jahrhundert den Geiſt der Schule fortgeſetzt hätte. Raffael iſt ein Umbrier von Herkunft, aber daraus allein wird man ſeine Größe nicht herleiten wollen. Er iſt ein Geiſt für ſich. Wie er aber zunächſt Peruginos Schüler geweſen iſt, ſo wird er auch deſſen römischen Arbeitsgenoſſen Pinturicchio in ſeinen jüngeren Jahren kennen gelernt haben, obwohl dieſer die umbriſche Heimat längſt verlaſſen hatte. Nach Vaſari hätte Raffael an den Fresken der Libreria geholfen, Entwürfe dazu gemacht, oder auch nach Entwürfen Bartons gezeichnet. An ſich iſt es nicht gerade wahrſcheinlich, daß Pinturicchio ſich in dieſer Art von Erfindung, die ihm nicht ſchwer fallen konnte, von einem jüngeren unterſtützen ließ, wogegen Raffael ihn ſehr wohl in Siena bei dem Werke beſucht haben könnte, aber keineswegs muß. Denn die zwei für dieſe Frage wichtigſten Zeichnungen: „Aneas Sylvius Auszug“ (Uffizien) und der „Empfang der kaiſerlichen Braut“ (Perugia, Casa Valdeſchi), die früher für Raffaeliſch galten, werden jezt mit größerem Rechte dem Pinturicchio gegeben. Übrigens bediente ſich dieſer bei der Ausfühung der Fresken auch der Hände von Gehilfen, und er ſelbſt hat auch gegen das Ende hin nicht mehr ſo gut gearbeitet wie am Anfang der Reihe, die mit dem Bilde des „Auszugs“ beginnt.

Die Fresken der Sixtina, welche Sixtus IV. am Ende ſeines Pontifikates in der neuerbauten Hauskapelle im Vatikan ausführen ließ, — einem höchſt ſimplen Bau, von dem man neuerdings unnötig viel Weſens gemacht hat — ſind das erſte Denkmal einer ganzen Schule in Rom. Bis dahin hatten wohl einzelne Maler, wie Fieſole unter Nikolaus V. (S. 126) und vor ihm Maſolino und noch früher Giotto und ſeine Nachfolger (S. 223. 77) kleinere Cyklen oder einzelne Bilder dort gemalt. Dieſe umbro-florentiniſchen Fresken beruhen auf einem großen Plane und einer tieferen Abſicht. Man wollte am Sitze des heiligen Stuhls das Beſte in der neuen Kunſt haben. Sixtus begann das Werk. Sein Neffe

Julius II. hat es mit Michelangelo und Raffael größer und prächtiger fortgesetzt. Die Fresken der Sixtina sind die Vorläufer von Raffaels Stenzen im Vatikan.

Sixtus kam der Gedanke an den Schmuck seiner Palastkapelle nicht von ungefähr, denn alles, was er tat, sofern es nicht der Augenblick anders forderte, geschah planmäßig. Er hatte sich schon vorher der Kunst — durch Melozzo da Forli — zum Ruhme seines Namens bedient. Nun sollte ein besonderes Werk so vieles, was ihm bereits während seiner Regierung gelungen war, mit neuem Glanze verherrlichen. Er hatte es in der That weit gebracht im Leben. Sixtus war ein Papst ohne Ahnen, kein echter Rovere! Eines Fischers Sohn aus Savona und unter sechs Kindern das älteste, hatte Francesco bei den Franziskanern als kenntnisreicher Theologe seine Laufbahn gemacht und in beharrlicher Thatkraft es in der Kirche bald zum Cardinal gebracht. Er war bereits damals so angesehen, — vielleicht winkte ihm auch schon nach der Meinung vieler die Tiara — daß, als seine Genealogen ihm und seiner Familie das Wappen und den Stammbaum der wirklichen della Rovere, eines piemontesischen Grafengeschlechts, das erst 1692 ausstarb, andichteten, die Berechtigten keinen Einspruch erhoben, und die übrigen die solenne Lüge mit demselben Halbglauben hinnahmen, mit dem man sich die Hunderte von harmloseren Windbeuteleien der Humanisten anzueignen pflegte. Auf die Länge der Zeit hat das geholfen, und heute gibt es vielleicht manchen Kunsthistoriker, der noch nicht daran gedacht hat, daß die berühmten Rovere — keine Rovere sind. Seit jener Erfindung galten die Mitglieder der Familie für hochgeboren, so unbequem es ihnen auch war, daß des künftigen Papstes Vater, der alte Leonardo, sich mit seinen Gewohnheiten als alter Mann nicht mehr in die Ansprüche seiner vornehm gewordenen Kinder finden konnte.

Der neue Papst Sixtus (1471—84) verstand es, mit grausamer Energie Städte und einzelne Herren im Bereiche des Kirchenstaates sich zu unterwerfen und seinen Nissen (oder Söhnen) eigene Herrschaft zu sichern. Da ihm das starke Florenz dabei im Wege war, so waren die Medici seine natürlichen Feinde. Unter den umwohnenden Herren hatte er aber einen ganz in den Kreis seines politischen Interesses gezogen und baute auf dies Verhältnis große Pläne. In Urbino saßen seit dem 13. Jahrhundert Grafen von Montefeltro. Einen von diesen, Oddantonio, hatte Papst Eugen IV. zum Herzog gemacht (1443). Ein Jahr darauf wurde er ermordet, und es folgte ihm in der Herrschaft sein Halbbruder Federigo. Aber die Herzogs-

Engeln in der Sakristei der Peterkirche (Abb. 204). Hier übertrifft Melozzo sowohl Piero als Mantegna durch seine ganz eigenartige, majestätische, man möchte sagen: jubelnde Schönheit. Endlich ist auch die Farbe ein bedeutendes Mittel seiner Kunst. Er geht technischen Problemen nach und hat schon in Öl gemalt, z. B. für Federigos Bibliotheksaal im Palast zu Urbino 1474 und 75 eine Folge von Bildern, die die Pflege der Wissenschaften (Trivium und Quadrivium) darstellt. Auf einem (Berlin Nr. 54) empfängt der Herzog knieend aus den Händen der thronenden, reichbekleideten Dialektik ein Buch (Abb. 205), auf einem zweiten (Nr. 54 A) reicht die „Astronomie“ einem anderen fürstlichen Manne eine Sphäre. Zwei weitere Stücke dieses Zyklus — Musik und Rhetorik — sind nach London gekommen, die übrigen drei verschollen. Die herkömmliche Allegorie in einer oft dargestellten Prunkszene hat doch hier ein neues, selbständig wirkendes Gewand bekommen in der zeitgeschichtlichen Tracht, der Porträtwahrheit und dem prächtig spielenden Schimmer der Architektur. Ein solches noch großartigeres Bibliotheksbild ist das jetzt auf Leinwand gezogene umfangliche Fresko (Galerie des Vatikans), auf dem Sixtus im Hauskleid umgeben von seinen Neponen den vor ihm knieenden Platina in Audienz empfängt (Abb. 206). Der war kürzlich Präsekt der neueingerichteten Vaticana geworden. Die Zahlung für die Fresken, zu denen das Stück gehört, ist 1477 erfolgt. In dem natürlichen und immer verschiedenen Gehaben der Personen und in der Art, wie sie gegen das durch die Fenster des Hintergrundes eindringende Licht gestellt sind (der lange, hagere Kardinal ist der spätere Julius II.), übertrifft Melozzo noch die Florentiner. Alle Bilder zeigen diesen originellen Maler des Übergangs auf selbständige Weise immer wieder neuen Problemen nachgehend.

Wie stehen doch hierin die gleichzeitigen Freskanten der Sixtina hinter ihm zurück? Allerdings hatten sie es nicht so leicht, indem sie noch nach älterer Weise mit einer Fülle von Gegenständen erzählen sollten oder wollten, während er durch seine Einzelfiguren auf das Herausarbeiten der selbständig wirkenden malerischen Erscheinung hingeführt wurde.

Daß Sixtus seinen Künstlern erlaubte zu erzählen, worin ja die Stärke der Florentiner lag, und ihnen keinerlei dogmatifizierende Gedankenmalerei auferlegte, war verständlich. Als er die einfache Kapelle bauen ließ, hatte er gleich dabei den künftigen Bilderschmuck im Auge gehabt. Der Raum mit

lauter geraden Flächen war günstig und für die Maler bequem. Zwei lange Seitenwände, und dazwischen dem Eingange gegenüber die Altarwand, standen zur Verfügung. Dargestellt ist in je sechs breiten Bildern die Geschichte Moses (links vom Eingange) und Christi (rechts, gegenüber). Die Erzählung begann ursprünglich auf der Altarwand mit drei Bildern Peruginos, die später für Michelangelos Jüngstes Gericht heruntergeschlagen wurden: einer „Himmelfahrt Mariä“ zwischen der „Findung Moses“ und „Christi Geburt“. Sie schließt also am Eingange ab und zwar auf Moses Seite mit dem „letzten Segen und Tod“, auf der Seite Christi mit dem „Abendmahl“*). In die Darstellung der heiligen Geschichten legten die Künstler zeitgeschichtliche Beziehungen, so daß ihre Gemälde dadurch etwas von Historienbildern bekommen haben. Uns ist der Sinn nicht mehr überall verständlich, aber daß er besteht, ist wichtig für die Gattung und die Stellung der Kunst zu ihrer Zeit. Zu weit im Auffuchen solcher Beziehungen wird man nicht gehen dürfen. So ist z. B. des Papstes Porträt jetzt nirgends mehr zu finden (einst auf Peruginos Assunta war er knieend dargestellt); wie nahe hätte es doch gelegen, seine Züge dem Petrus des „Schlüsselamts“ (11) zu geben! Wir wissen nicht, wie weit im einzelnen die Anspielungen der Auftraggeber befohl, der sich übrigens sehr angelegentlich für das Prunkwerk interessierte. Daß er den plumpen Cosimo Rosselli allein vier Bilder malen ließ, zeugt nicht für seinen Geschmack, auch wenn die Geschichte bei Vasari nicht wahr ist, wonach er an Cosimos Manier und seinem aufgelenkten Gold (was die Bilder indessen nicht zeigen) besonderes Gefallen gefunden hätte.

Für den heutigen Betrachter ist es, abgesehen von dem wenigen Zeitgeschichtlichen, soweit es ihm noch zugänglich ist, am interessantesten zu beobachten, wie viel gemeinsames die hier zusammen arbeitenden Künstler haben, und wie daraus der Stil des Einzelnen nach der Stärke seines persönlichen Wesens hervortritt. Über das Eigentum der einzelnen Künstler

*) Moses Seite: 1. Reise Moses und Zipporas nach Ägypten (Pinturicchio). 2. Moses im Lande Midian (Sandro). 3. Pharao's Untergang (Rosselli). 4. Moses auf dem Sinai, Goldenes Kalb (Rosselli). 5. Morte Korah (Sandro). 6. Moses letzter Segen und Tod (Signorelli).

Christi Seite: 7. Taufe Christi (Perugino und Pinturicchio). 8. Versuchung Christi und Opfer eines Ausräyigen (Sandro). 9. Berufung des Petrus und des Andreas (Ghirlandajo). 10. Bergpredigt (Rosselli). 11. Petri Schlüsselamt (Perugino). 12. Abendmahl (Rosselli).

errichten und in dessen Genossenschaft er mit seinem ganzen Hofe sich hatte aufnehmen lassen. In der Mitte nimmt ein Hoher Priester aus den Händen eines weißgekleideten Chorknaben eine Schale entgegen. Anderes bringen zwei Frauen herzu, darunter eine prächtige Idealgestalt in Sandros Art (Abb. 209). Die Handlung ist als das Reinigungsoffer des Aussätzigen (Steinmann nach 3. Mose 14, 2—7) erklärt worden. Männer und einige Frauen in Zeittracht von zum teil sehr bedeutungsvollem Auftreten — einige glaubt man bestimmen zu können — stehen und sitzen in Gruppen und geben durch aufmerksames Zuschauen oder in lebhafter Unterhaltung ihre Teilnahme an dem merkwürdigen Vorgange kund. Nun verstehen wir, was das Ganze bedeutet. Dargestellt ist das Opfer Hilfesuchender und Geheilter, der Krankheit Gegenbild ist das Reich des Teufels, und die Heilstätte hat das Oberhaupt der Kirche errichtet. Die Komposition ist sorgfältig abgewogen, und es finden sich in der großen Versammlung Gestalten und Köpfe von Sandros allerbesten.

In der allgemeinen Harmonie und auch meistens in der Schönheit des Einzelnen wird Sandro von dem jungen Domenico Ghirlandajo übertroffen, dessen Bild (9) nach beiden Richtungen den großen Fortschritt des folgenden Jahrhunderts schon ahnen läßt (S. 270). Er ist der einzige hier in der Sixtina, der einen bereits vollkommen würdigen Christustypus geschaffen hat. Eine weite Landschaft tut sich vor uns auf: rechts und links bebauete Hügel, in der Mitte Wasser, heiter und glänzend bis in den tiefsten Hintergrund. Das allein ist eine künstlerische Leistung für sich, worin keiner von den anderen hier den Ghirlandajo völlig erreicht, und nur Sandro und Pinturichio ihm nahe kommen. Vorn am Ufer in der Mitte des Bildes knien die zwei Apostel vor Christus, der noch zweimal kleiner im Mittelgrunde, ebenso wie dort, mit erhobener rechter Hand erscheint und die Apostel in ihren Booten empfängt. Die rechte und die linke Seite des Vordergrundes füllen dichte Gruppen vornehmer, schöner Menschen, wie wir sie bei Ghirlandajo gewohnt sind. Wir kennen die ruhige Haltung seiner Gestalten: hie und da eine leise Handbewegung, aber nichts von Sandros interessanter Lebendigkeit, dafür die Köpfe besonders feierlich und ausdrucksvoll, und bisweilen in Beziehung zueinander gesetzt, was dem Einförmigen solcher Massenversammlungen entgegenwirkt. Einige Vögel stoßen durch die Luft, ein Mittel der Belebung durch Nebendinge, das allen Florentinern auf dieser Stufe gemeinsam ist und auch hier von zweien wieder angewendet wird (10. 1). — Ghirlandajo hat später wohl größeres ausgeführt, aber nichts schöneres, als diese Arbeit seiner Jugendzeit.

Figuren dort sind besser, die vielen Frauen mit den andächtig in die Höhe gerichteten Köpfen sogar recht gut. Gibt man die Gruppe rechts dem Rosselli, so liegt es nahe, entweder das Bessere der übrigen Teile (Ulmann) oder die ganze linke Seite (Morelli) dem Piero zu geben, wogegen nicht spricht das Porträt Rossellis (aus S. Ambrogio in Florenz hier wiederholt, oben von links zweiter Kopf), das ja ebensogut der Gehilfe gemalt haben könnte, wie Rosselli selbst. Auf dieser Seite finden sich Zeitporträts, die man bestimmt hat. Jedenfalls sind hier verschiedene Urheber, nicht nur ausführende Hände, sichtbar. — Die „Gesetzgebung und das Goldene Kalb“ (4) zeigt in einer guten Landschaft, die wieder auf Piero zurückgehen wird, sehr viele Figuren, unter denen sich manche durch Haltung oder Stellung auszeichnen, z. B. der Begleiter des Moses (Josua, zweimal) oder ein entfernt an Ghirlandajo erinnernder Frauentypus, während der Moses selbst kraftlos und konventionell ist. Das ganze Bild ist nicht interessant, und das Bessere darauf nicht so gut, daß es nicht auch Rosselli gemacht haben könnte. — Das schwächste Bild ist das „Abendmahl“ (12). Judas sitzt, vom Rücken gesehen, nach der älteren Weise allein vor der Tafel, hinter der die übrigen, mit den Gesichtern dem Beschauer zugewendet, Platz genommen haben; er hat den Heiligenschein und trotzdem darunter, auf dem Nacken — eine bequeme Hieroglyphe nach mittelalterlicher Art — eine ganz kleine Teufelsgestalt. Die Teilnehmer des Abendmahls bemühen sich lebhaft zu erscheinen, machen aber sämtlich nichtsagende Gebärden und haben Köpfe ohne Ausdruck. Rechts und links am Bildrand stehen je zwei Männer in Zeittracht, besser als jene Hauptpersonen, wie das manchmal der Fall ist. Vor der einen Gruppe steht ein kleiner Hund sehr natürlich auf seinen Hinterfüßen aufgerichtet; nach der Seite der anderen hin bereiten sich Hund und Katze auf einen Angriff vor. Diese besseren Bestandteile in den Zutaten ist man geneigt Piero zu geben, während man sehr verschieden urteilt über die drei Szenen aus der Passion mit Landschaftshintergrund, auf die man beim Durchblick durch die Zwischenräume der Pilaster sieht. Einige finden diese Bildchen selbst für Rosselli zu elend (Ulmann), während andere sie dem Piero geben, sie also wohl für das Beste auf dem Bilde halten müssen (Schmarjow). — Der Untergang Pharaos (3) ist viel bewegter, als die drei eben betrachteten Bilder von Rosselli. In der Mitte des Bildes, im „Roten Meer“, steht eine Säule mit einem korinthischen Kapitell. Rechts davon auf der ägyptischen Seite, über einer türmereichen Stadt, regnet es, und das Heer versinkt; zahlreiche Krieger samt ihren Pferden kämpfen mit

für Rom gekämpft, wohl aber Roberto Malatesta (mit dem dann Vasari den Sanseverino verwechselt haben könnte), Herr von Rimini, Sohn Sigismondos (S. 152) und venezianischer Generalkapitän, den, wie die Historiker erzählen, die Republik dem Papste zu Hilfe schickte, als der Herzog von Kalabrien, der Sohn König Ferrantes von Neapel, vom Süden einbrach, um Ercole I. von Ferrara gegen Venedig zu schützen. Der Papst war mit Venedig verbündet und setzte sich den Neapolitanern entgegen. Auf dem Campo Morto bei Belletri schlug im August 1482 Malatestas Infanterie die neapolitanischen Reiter, die in den durch starken Regen geschwellten Sümpfen stecken blieben. Das Heer hatte große Verluste, nur mit Mühe rettete sich der Prinz durch die Flucht. Malatesta aber starb kurz darnach am Sumpffieber und wurde bei seiner Bestattung vom Papste hoch geehrt. So erzählt Machiavelli. Man hat darnach neuerdings in „Pharaos Untergang“ den Triumph über die Niederlage des Prinzen von Neapel sehen wollen, und der Gedanke hat viel ansprechendes. Die Feststellung der Porträts ist aber nicht gelungen, der schöne vom Rücken her gesehene Mann mit grauen Haaren kann z. B. nicht den erst vierzigjährigen Malatesta vorstellen. — Wer aber hat diese allegorisierende Historie gemalt? Man gibt entweder das Beste, die Porträtgruppe links, auf Grund jener Bemerkung Vasaris, dem Piero (Steinmann), und alles übrige einem schwächeren Schüler Rossellis, wenn nicht diesem selbst. Oder man ist zu einer ganz anderen Auffassung gekommen: man gibt nämlich die rechte Hälfte dem Domenico Ghirlandajo und läßt dabei die Gruppe links entweder dem Piero (Schmarzow), oder man gibt diese sogar dem Benedetto Ghirlandajo (Ulmann). Allen diesen Vermutungen liegt der Eindruck zugrunde, daß das Bild trotz seiner unerfreulichen Gesamthaltung doch das einzelne Figürliche höher aufgefaßt zeigt, als wir es bei Rosselli gewohnt sind. Aber Piero di Cosimo scheint uns dafür zur Erklärung auszureichen. Was Ghirlandajo betrifft, so könnte man an ihn doch nur in den besten Teilen erinnert werden, nämlich links, und da auch nur ganz allgemein. Die zum Bilde hinausreichende Idealfigur einer Frau mit einem Bündel auf dem Kopfe hat zwar etwas von Ghirlandajo an sich, aber das beliebte Motiv kommt auch bei Sandro und Perugino vor, und warum hätte es nicht auch Piero di Cosimo anwenden sollen?

Wir kommen nun zu den Umbriern. Signorelli (6) hat die Anordnung der Florentiner: im Vordergrund eine mittlere Gruppe mit zwei Flügeln, rechts Moses auf dem Thron, sein Testament verkündend (Abb. 211),

Kleidung, maßgebend bleibt, wird bei Pietro hinter schönen Gewändern und reichem Faltenwurf versteckt; die Hände gestikulieren hie und da, aber der eigentliche Ausdruck ist doch in die Köpfe gelegt. Die Figuren sind sehr schön gezeichnet, und die Feierlichkeit hat soviel Leben bekommen, wie es bei Perugino möglich ist. Die drei Architekturen des Hintergrundes, eine Rundkirche zwischen zwei Triumphbögen, an sich gut, wirken durch ihre Anordnung einförmig, noch mehr aber tut es der Fliesenboden des Mittelgrundes, wo Staffage von Figuren aus dem „Leben Christi“ in ganz kleinem Maßstab über den Köpfen der Personen des Vordergrundes hin- und hertanzte. Das Breitbild besteht aus lauter horizontal geführten geraden Linien. Komponieren war ohnehin Peruginos starke Seite nicht (S. 319). Hätte er Landschaft genommen statt der Architektur, so würde er die Einförmigkeit haben vermindern können. Was das Typische betrifft, so wird man auf diesem Bilde eine besondere Beeinflussung durch einzelne Florentiner, z. B. Sandro oder Ghirlandajo, nicht wahrnehmen. Perugino hat die Florentiner studiert und dazu die feine Beseelung der Köpfe aus sich gefunden; was er gibt, ist durchaus sein eigen, und als solches ebenso kenntlich, wie Signorelli auf seinem Fresko (6) deutlich erkennbar ist. Diesem hat man neuerdings auf dem „Schlüsselamt“ die zwei hinter Christus stehenden Greise zugewiesen, sowie einen ganz zu äußerst links stehenden schlanken Jüngling (auf unserer Abbildung nicht mehr sichtbar), der den Thronfolger von Neapel vorstellen soll, des Papstes Gegner in der letzten Schlacht (S. 346). Signorelli könnte ja freilich noch zuletzt an Peruginos Fresko mit geholfen haben.

Die zwei anderen Bilder, die früher dem Perugino gegeben wurden (1. 7), beides Landschaften, machen doch auch in ihren Figuren und in dem Ganzen der Gruppierung einen völlig anderen Eindruck als das „Schlüsselamt“ (11). Man hat das auf verschiedene Ursachen zurückgeführt und aus allerlei Einflüssen erklärt, bis man auf das Richtige kam und die Bilder dem Pinturicchio gab (Morelli). Es wäre doch auch zu seltsam, wenn Perugino sich innerhalb eines einzigen Werkes so verschieden zeigen sollte. Betrachten wir die Fresken einzeln.

Das eine (1) ist in den Figuren durchweg viel kräftiger, als wir es bei Perugino sonst finden. In dem, wie gewöhnlich, dreigliedrigen Vordergrunde besteht die Mittelgruppe aus einem erwachsenen Engel, der mit entschiedener Gebärde und in fester, energischer Stellung, das linke Knie durchgedrückt, dem Moses entgegentritt (Abb. 213). Das hat so wenig Peruginos Typus, wie die drei gleich schönen Frauen links davon. Vereinzelt könnte

Drittes Buch

Der Norden Italiens bis auf Tizian

Andrea Mantegna
Ferrara und Bologna
Venedig bis auf Tizian

Mantegna's. Er ist mehr, als irgend einer vor ihm, der Maler des Energischen. Eine gewisse Schönheit ergibt sich dann wohl auch bei ihm nebenher, aber er scheint sie nicht als Ziel für sich aufgesucht zu haben. Er geht auf die deutliche, scharfe Erscheinung der wirklichen Dinge los und sucht dafür neue Mittel. Bei ihm ist alles Problem: die perspektivische Linienführung, die Art, wie er seine Figuren zur Ansicht darbietet, und das Sehen der Farbe. Ein Ausruhen gibt es nicht für ihn, und selbst in seinem späten Alter ist er darum auch nicht abwärts gegangen. Er hat eine hohe Vorstellung von der Aufgabe der Kunst. Er kommt seiner Zeit nicht schmeichelnd entgegen; seine Besteller haben nach seiner Meinung vielmehr ihrerseits die Verpflichtung, ihm Arbeit zu geben. Er war ein persönlich schwer zu behandelnder Mann.

Seine Wirksamkeit ist zuerst mit Padua, dann seit 1460 mit Mantua verbunden. Von Mantua aus war er einmal in Verona und 1466 in Florenz, im folgenden Jahre malte er im Camposanto zu Pisa, viel später auch in Rom, sonst saß er im Gegensatz zu so vielen Malern seiner Zeit an seinem Wohnort fest und erwartete, daß seine Besteller zu ihm kamen. Wir betrachten Mantegna zuerst in Padua, dann in Mantua.

Padua hatte eine berühmte Universität, an der auch der Humanismus kräftig gepflegt wurde. Dort lebte ein eifriger Sammler antiker Kunstwerke, der sogar Griechenland bereist hatte, der nun als Gönner und Unternehmer Künstler an sich zog, sie in der Perspektive unterwies und unter seiner Aufsicht arbeiten ließ: Francesco Squarcione († 1474). Er bedeutet mehr durch diese Anregungen, die er einer nun entstehenden oberitalischen Malerschule gab, als durch seine eigenen Bilder. Denn nicht er hat die Kunst in Padua erweckt, sondern die Florentiner, die herüberkamen. Nach einer Urkunde hat Filippo Lippi schon 1434 im Santo Fresken gemalt. Man hat das — in so früher Zeit! — bezweifelt, aber wir kennen keinen anderen Maler dieses Namens als den berühmten. In den dreißiger Jahren war auch Paolo Uccello hier tätig, der sich durch die Behandlung des Perspektivischen einen Namen gemacht hatte. Und endlich arbeitete der große Realist Donatello hier jahrelang (S. 180). Das also sind die geistigen Urheber der Renaissance im Norden. — Bilder von Squarcione sind selten. Seine „Madonna aus dem Hause Lazzara“ (Berlin; Abb. 217) zeigt in der Anordnung der Maria im Profil, in dem schreckhaft erregten Kinde, in den scharf ausgearbeiteten Formen den Einfluß Donatellos und eine mehr plastische als malerische Art, daneben aber in dem Wertwerk — dem

lebendig aufgefaßte, scharf gezeichnete und originell gruppierte Figuren mit einer sehr hervortretenden, eigentümlichen, nicht schönen oder intimen, aber doch schon gestimmten Landschaft, die oft durch Architektur und zeitgeschichtliche Staffage belebt ist. Man hat hier bereits in einer Frühform das bekannte Breitbild der späteren venezianischen Schule vor sich. Es ist von vornherein anzunehmen, daß ein so eigenartiger Maler von einer dem Mantegna leicht zugänglichen Richtung auch wirklich auf ihn eingewirkt habe. Dazu kommt, daß frühe Bilder von Giovanni, dem Sohne Jacopos, einzelnen Bildern des etwa gleichaltrigen Mantegna zum verwechseln ähnlich sind. Ein Breitbild Giovanni's: „Christus am Ölberg“ in weiter Landschaft (London Nr. 726) beruht auf einer Skizze Jacopos (Brit. Museum Nr. 42) und galt früher als ein Werk Mantegna's. Ein „Christus am Ölberg“, mit sehr häßlichen Typen, von Mantegna (London Nr. 1417, gemalt 1459) ist dem einige Jahre jüngeren Bilde Giovanni's äußerlich sehr ähnlich. Aber die Figuren sind viel rücksichtsloser, und die Landschaft ist anders. Mantegna hat eben nicht den Sinn für Landschaft, der sich in Giovanni's Bilde mit dem weit in die Ferne geführten Wolkenhimmel so schön ausdrückt. Und etwas so abschreckend häßliches, wie der verkürzte, von den Füßen her gesehene männliche Akt des Christus auf Mantegna's „Pietà“ (Brera; Grisaille mit rosigen Fleischtönen) ist, würde kein Bellini gemacht haben.

Am besten ist Mantegna zu erkennen aus dem Hauptwerke seiner Paduaner Zeit, den Fresken in einer Familientapelle der Eremitani, die dem h. Christoph und Jakobus dem älteren geweiht war und deshalb auf Grund eines Legats des letzten Familiengliedes mit Fresken aus dem Leben der beiden Heiligen ausgestattet wurde. Auf den beiden Seitenwänden, deren jede drei Streifen von je zwei Bildern fassen sollte, hatten ältere Schüler Squarciones links Geschichten des Jakobus, rechts solche des Christoph zu malen begonnen, und diese Darstellungen setzte Mantegna*) im Anfange

*) Links (Jakobus):
zwei Bilder von Pizzolo (?).
Jakobus taucht,
Jakobus vor dem Kaiser,
Gang zum Richtplatz,
Hinrichtung,

von
Mantegna.

Rechts (Christoph):
zwei Bilder von Goppo (?).
Christoph predigend, von Ansuino.
Christoph das Christkind tragend, von Bono.
Hinrichtung
Wegschaffung des Leichnams, } von
Mantegna.

Neuere Meinungen über die obersten Bilderreihen, deren Ursprung unsicher ist, können hier nicht erörtert werden.

Farbenton, aber er hat dabei doch schon etwas von dem geheimnisvollen geistigen Ausdruck der älteren Venezianer.

In Mantua baut sich nun Mantegnas Kunst auf den von Padua aus geschaffenen Grundlagen breiter und mannigfaltiger auf innerhalb seines letzten reichlich vierzigjährigen Lebensabschnittes. Seit 1460 ist er schon für Mantua beschäftigt, 1466 siedelt er mit seiner ganzen Familie dahin über. — Neben Heiligenbildern treten antike Stoffe und Allegorien, sowie auch namentlich zeitgeschichtliche Darstellungen in den Vordergrund. Außerdem bemerken wir nun häufiger Züge einer weicheren Schönheit auf seinen religiösen Tafelbildern. Dabei bleiben die früheren Vorzüge der fein abgewogenen Komposition erhalten, wie in dem vortrefflichen Triptychon mit der „Anbetung der Könige“ als Mittelbild aus dem Besitze der Gonzaga, und der um 1489 in Rom gemalten Madonna in einer Felslandschaft von wunderbar feiner Ausführung (beide in den Uffizien). Mantegna malte nicht schnell und immer sehr sorgfältig. Wir besitzen trotz seines langen Lebens von ihm nicht viel mehr als zusammen dreißig Werke! Daß er seine Kunst immer wieder in anderen, seinem Talente angemessenen Aufgaben entfalten konnte und seinen großen Stil auf heimatlichem Boden sich gesund und ruhig weiter entwickeln ließ, das verdankte er seinen neuen Landesherren, die für sein äußeres Auskommen Sorge trugen und seine vielseitige Begabung schätzten und zum Ruhme ihres Hauses verwendeten, denen er darum bei vielen persönlichen Wunderlichkeiten bis an sein Ende ergeben blieb.

Das Leben an diesem kleinen Hofe, geteilt zwischen ernstest politischen Sorgen und Strebungen und einer großartigen Pflege künstlerischer und wissenschaftlicher Interessen, ist einzig merkwürdig. Wir müssen uns mit einigen Gliedern der Familie, die hinfort in der italienischen Kunstgeschichte oft hervortreten, näher bekannt machen. Der fürstliche Ahnherr des Hauses war Gianfrancesco II., den Kaiser Sigismund 1432 zum Markgrafen gemacht hatte. Als Kapitän von Mantua und kaiserlicher Vikar war er schon, in gerader Linie, der fünfte Gonzaga. Sein Vater Gianfrancesco I. († 1407) hatte an die alte befestigte Residenz, die Corte Vecchia, das in der Kunstgeschichte viel genannte Castello di Corte (Abb. 216) angebaut. Dessen Urgroßvater Lodovico I. war nach dem Sturze der Volksherrschaft 1328 Kapitän geworden. Gianfrancescos II. Gemahlin Paola Malatesta war zuletzt körperlich ganz verkümmert durch ein tiefes organisches Leiden, auf das man noch die Deformitäten einzelner viel späterer Familienglieder zurück-

führen wollte. Diesem Ehebunde entstammten neun Kinder, darunter Lodovico III., sechster Gonzaga, der 1444 als zweiter Markgraf seinem Vater nachfolgte und darum bisweilen unrichtig als Lodovico II. bezeichnet wird. Barbara von Brandenburg, die später seine Gemahlin wurde, war als zehnjähriges Kind an seinen Hof gekommen und blieb daselbst ununterbrochen bis zu ihrer Vermählung, die stattfand, als sie sechzehn Jahre alt war, eine gesunde, kluge, haushälterische und tatkräftige Frau, die die Zukunft ihrer jüngeren Söhne durch kleine Herrschaften, die sie in ihrem Lande errichtete, zu sichern bestrebt war. Lodovico war ein geachteter Kriegsmann, dem es nicht leicht gemacht war, das aufblühende Glück seines Hauses durch die Stürme der Zeit hindurchzuführen. Zwischen Venedig und dem Kirchenstaat mit seinem Ländchen gelegen und von beiden Seiten gleichermaßen bedroht, suchte er Anschluß an Mailand, und zwei seiner Töchter, die dem Thronfolger versprochen und nachher von diesem zurückgewiesen wurden, mußten der Politik auf traurige Weise geopfert werden. Lodovicos rauhe Soldatennatur war zugleich allen Äußerungen einer höheren Kultur eifrig zugewandt. Von Vittorino da Feltre erzogen, war er mit Leon Battista Alberti, dem schon sein Vater seine Gunst geschenkt hatte, befreundet (S. 151) und zog den großen Vittore Pisano sowie die Humanisten Poliziano und Filelfo an seinen Hof. Er berief auch zuerst Mantegna zu sich, der also in Mantua einen gepflegten Boden fand. Lodovico hatte aus seiner Ehe mit Barbara neun lebende Kinder (ursprünglich waren es elf). Sein Erstgeborener war Federigo I., seit 1478 dritter Markgraf und seit 1463 mit Margarete von Baiern vermählt. Lange hatte er sich dieser Verbindung, die der Vater wünschte, widersetzt und hatte von Mantua flüchten müssen. Seine Mutter, die Brandenburgerin, hatte den Streit zwischen Vater und Sohn nicht schlichten können, der dann endlich mit der Heirat von 1463 sein Ende nahm. Federigo regierte nur kurz (1478—84), länger dagegen Gianfrancesco III., der vierte Markgraf (1484—1519), das älteste von sechs Kindern, Mantegnas dritter Landesherr, der ein bewegtes und wechselvolles Leben führen mußte. — Das alles tritt uns lebendig in Mantegnas Werken entgegen, in denen wir die Geschichte des Hauses deutlich verfolgen können. Wir beginnen mit den älteren Bildern aus der Regierungszeit Lodovicos, um dann, ebenfalls durch Mantegna, zu Gianfrancesco und seiner Gemahlin Isabella geführt zu werden.

Bald nachdem Mantegna nach Mantua übergesiedelt war, mußte er für Lodovico einen Saal im Castello di Corte mit Fresken schmücken, die

davon bildet ein an einer Stange laufender, ganz zurückgezogener Vorhang den Abschluß gegen das gedachte Innere der Gemächer; auf einer Gartenterrasse sitzen der Markgraf und seine Gemahlin, er im Halbprofil, sie ganz von vorn genommen (Abb. 224). Sie sind umgeben von Hofleuten und einem Teile ihrer Kinder, die sämtlich stehen. Man erkennt die Söhne Federigo, der Thronfolger, empfängt rechts vom Kamin Gäste, die den Treppenaufgang heraufkommen. Dazwischen stehen die anderen Brüder, darunter Rodolfo, der in der Schlacht am Taro (1495) fiel; er ist stolz herausfordernd vor den Pfeiler getreten und setzt den Fuß auf den Kamin, ein vorzüglicher Kunstgriff des Malers! — Das ist ein glänzendes, unmittelbar dem Leben entnommenes Repräsentationsbild. Erst zweihundert Jahre später malten so etwas die Holländer. Bei den Florentinern versteckte sich das Zeitgeschichtliche noch entweder anspielend hinter das Historische des Hauptgegenstandes, oder es trat als Zuschauer-element bescheiden auf die Seite. Mantegna, der große Realist, ist hier der Schöpfer einer selbständigen Gattung. Die außerordentliche, dramatische Bewegtheit hat frühere Betrachter veranlaßt, in der Gruppe einen besonders bedeutungsvollen Vorgang zu suchen; sie dachten an die Versöhnung des Markgrafen mit seinem Erstgeborenen nach längerem Zerwürfniß. Aber es wäre doch keine schöne Erinnerung für die Beteiligten gewesen, hätte man das Ereigniß zehn Jahre später, wo außerdem die Lebensalter der Dargestellten nicht mehr stimmten, zu einem Denkmal des Hauses gestalten wollen.

An der Türwand halten über der Türe Amoretten einen Schild mit einer Inschrift, die den Abschluß 1474 angibt (Abb. 225). Rechts davon sehen wir auf einem Bilde wieder den Markgrafen, aber diesmal in einer Landschaft, die ein Idealbild von Rom gibt. Vor ihm steht sein zweiter Sohn, der Kardinal Francesco, der im August 1472 von Rom kam und von dem Vater eingeholt in Mantua einzog. Dieser Vorgang ist hier dargestellt. Der Kardinal hält den jüngsten Bruder, den Protonotar und späteren Bischof von Mantua, damals vierzehn Jahre alt, an der Hand. Auf diesen treten zwei kleinere Knaben, die beiden ältesten Söhne des Thronfolgers, zu; der eine ist der spätere Markgraf Gianfrancesco III., der andere, Sigismondo, nachmals Kardinal, gibt seinem fürstlichen Oheim die Hand. Rings umher stehen viele Herren des Hofes. Alle, außer den beiden Geistlichen, sind in die vornehme weltliche Zeittracht gekleidet, in kurze, gestickte Röcke und engauliegende Beinkleider, und wie zu einem Ausgange versammelt, oder bei einer Unterhaltung im Garten begriffen. Ganz rechts steht der

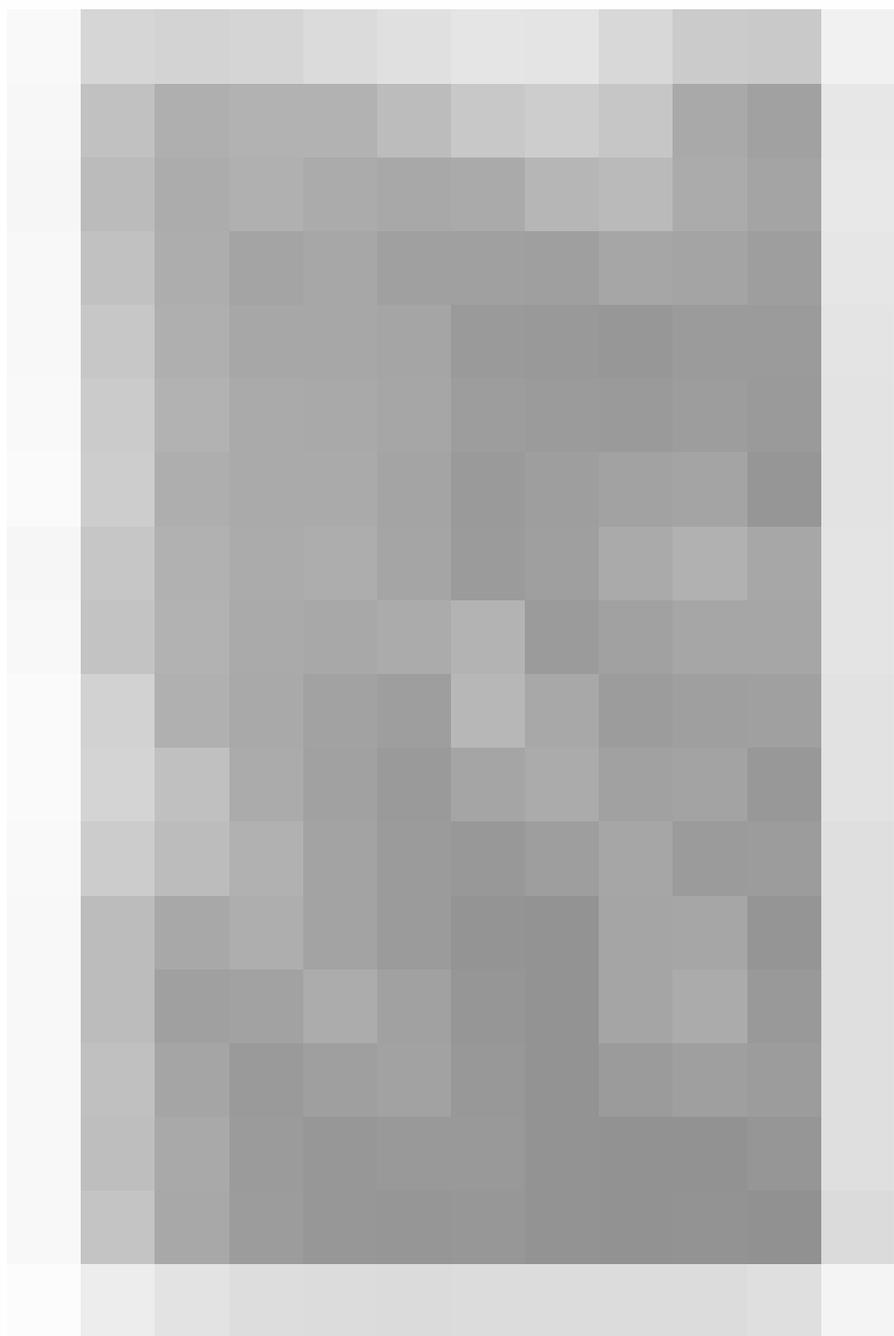
Gründe. Die benachbarten Fürstentümer Mantua und Ferrara wollten sich gegen Venedig und das Papsttum schützen und fester vereinigen. Der Antrag war von Gianfrancescos Vater ausgegangen. Im Jahre 1490 kam die nunmehr sechzehnjährige Prinzessin mit fünfzig Schiffen den Po heraufgefahren, und die Hochzeit in Mantua dauerte acht Tage. Das Unternehmen ging in jeder Hinsicht, auch für das Glück der Familie, gut aus. Isabella war praktisch, klug und zugleich sehr gebildet. Sie kam aus einem noch feineren und noch reicher geschmückten häuslichen Leben und konnte ihrem für die Freuden eines höheren gesellschaftlichen Daseins empfänglichen Gemahl vieles bringen. Auch an seiner Politik nahm sie mit Einsicht teil. Sie übernahm ihren Gatten, und er vertraute ihr. So vertrat sie ihn, wenn er im Kriege draußen war, daheim in guten und bösen Tagen und machte auch seine Schwankungen, z. B. den Frontwechsel gegen Frankreich, verständnisvoll mit. Ihr Einfluß war bedeutend, aber er scheint nirgend nachteilige Folgen gehabt zu haben. Damals, als Isabella gekommen war, waren noch leichte Tage und ein glänzendes Leben. Gianfrancesco hatte für ein neues Schloß vor dem Tore Buserla, den palazzo nuovo di San Sebastiano, vor fünf Jahren bei Mantegna Wandbilder bestellt und wartete sehulich auf ihre Vollendung, denn sie sollten etwas ganz besonderes werden. Endlich 1492 waren sie fertig. Es sind die neun als Wandbekleidung gedachten Kartons mit dem in Leimfarbe gemalten Triumphzuge Cäsars, die später mit der mantuanischen Sammlung in den Besitz Karls I. von England kamen (jetzt in Hamptoncourt). Sie sind wundervoll erfunden und energisch gezeichnet und berechnet auf einen tiefen Standpunkt des Beschauers. Reliefartig zieht der lange Zug ohne Tiefe an dem Betrachtenden vorüber, ein Bild stolzer, rauschender Pracht und zugleich von strenger Formschönheit. Man begreift wohl, wie das ein Gegenstand des Wohlgefallens sein konnte für diesen kleinen Hof, wo man die Waffen und die Kultur des klassischen Altertums in gleicher Weise liebte. Aber es wäre heute verkehrt geurteilt, wollten wir darin die folgerichtig entwickelte Vollendung des Mantegnaschen Stils finden. Wie sich in dem Weiwerk und im Kostüm das Antike übermächtig hervordrängt, so ist auch die Formgebung bei Menschen und Tieren beherrscht von einer dem Altertum entnommenen und dann streng persönlich weitergebildeten Stilisierung, so daß schließlich die Archäologie den Sieg davongetragen hat über die Natur (Abb. 227). Wir bekommen hier schon einen Vorgeschmack des 16. Jahrhunderts, wo Giulio Romano, der ja auch in Mantua wirkte, in dieser Weise weiter erfand und komponierte. Mantegnas

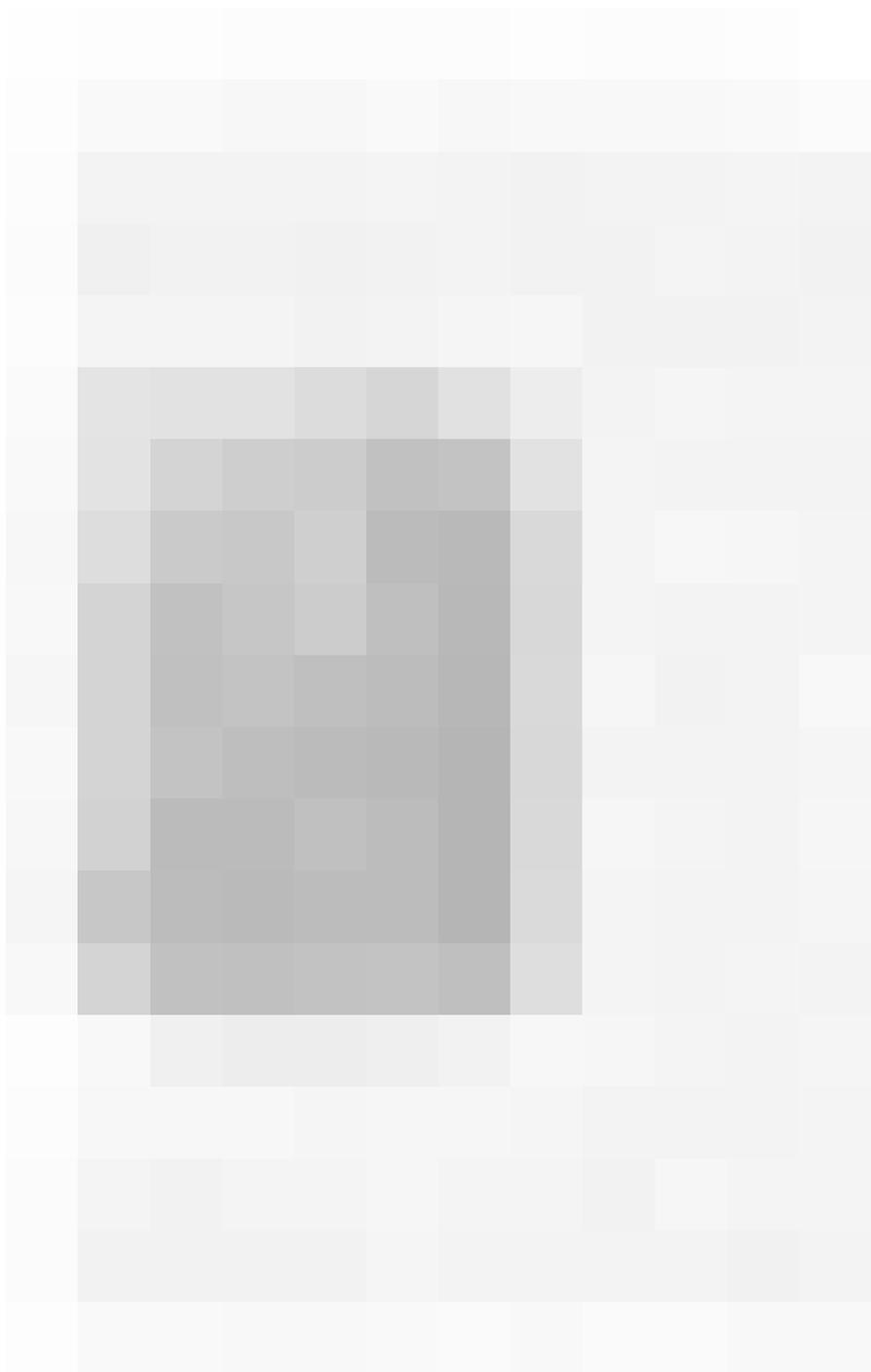
wo man zu Gegenständen, die man sich erdacht hatte, in solchen Bildern die gleichgestimmte Sprache wiedergefunden zu haben meinte, und aus solchem Nachempfinden verstehen wir dann auch wohl noch manches allzu beredte Lob. Aber eine Harmonie des Ausdrucks, die jeder anderen Zeit ohne weiteres zum Bewußtsein kommen könnte, hat Mantegna nicht herstellen können. Philologische Liebhaber, die das Antikisieren der modernen Kunst als Gewinn anrechnen, müssen natürlich anders urteilen.

Die Formen, mit denen Mantegna in diesen Bildern und in dem „Triumphzuge Cäsars“ arbeitet, können wir in ihren unleugbaren Vorzügen besser schätzen, wenn sie nicht die Aufgabe haben, einer Illusion zu dienen, die sie doch nicht hervorbringen können, nämlich abgesehen von der Farbe, im Kupferstich. Sind auch vielleicht die Anfänge des italienischen Kupferstichs nicht in Oberitalien zu suchen, wo er sich in der Folge besonders reich entwickelt hat, so ist gleichwohl Mantegna der erste hervorragende italienische Kupferstecher (mit im ganzen 23 Blättern von verschiedener Güte, wovon ihm persönlich vielleicht nur das Beste gehört). Die bessere seiner zwei „Grablegungen“, ein Breitbild mit zehn Figuren, ist eine ergreifende Komposition von der Kraft eines Donatello (Abb. 234). Technisch beherrscht der Künstler die Mittel auf das vollkommenste. Er erreicht Hell Dunkel und bringt außerdem, durch dünne Strichlagen für die Halbschatten nahe am weißen Licht, noch einen reizenden Lüster zur Charakterisierung von Seide, Holzmaser, Wasser und dergleichen hervor. Die meisten seiner Stiche gehören dem Stoffgebiete der Antike an. Sechs Blätter beziehen sich auf den „Triumph Cäsars“; sie entsprechen nicht ganz den Kartons, auf einem der zwei besten (B. 11) findet sich sogar ein ganz neuer Entwurf. Zwei zu einer Komposition gehörende Breitblätter (B. 18. 17) zeigen uns prächtig bewegte Kämpfe von Meergöttern, strahlend in einem Glanze, wie ihn nur der Stichel hervorbringen kann. Ein häßliches Weib mit einer Schrifttafel (*invidia*) hegt diese Seefentauren oder Fischfentauren gegeneinander, und Neptun, der sie beschwichtigen könnte, steht als Statue teilnahmslos abgewandt (Abb. 229). Man hat hier die Ichthyophagen Diodors, nach einer Übersetzung von Boggio, wiederfinden wollen, und diese friedfertigen Geschöpfe soll Mantegna aus eigener Erfindung in Aufruhr und Bewegung gebracht haben. Seine Phantasie tat jedenfalls das Beste an der Sache, wenn sie wirklich jener Anregung bedurft haben sollte. Zwei andere Blätter enthalten „Herkulesstagen“, zwei „Bacchanale“ usw. Mantegna bedient sich also hier des Stichels nicht etwa zum Kopieren seiner Gemälde, sondern um als „Malerstecher“ für diese

Damals, seit 1494, war Gianfrancesco Generalkapitän der großen Liga, zu der alle Mächte gegen Frankreich zusammengetreten waren. Er liebte das Kriegshandwerk ebenso wie sein Großvater. Seine Waffensammlung war nächst der der Republik Venedig die schönste in Italien. In seinem Marstalle standen 150 edle Hengste, woraus er den Fürsten Geschenke machte. Wenn er von den Kriegsfahrten ausruhte, liebte er es, sich daheim mit Glanz und Luxus zu umgeben. Die venezianischen Gesandten können sich nicht genug darüber wundern, daß der Kriegsmann, während er ihnen Audienz erteilt, sich von seinen Dienern Kühlung zufächern läßt. Sein Porträt zeigt uns Mantegnas Madonna della Vittoria (Louvre), die der Markgraf in Erfüllung eines Gelübdes als „Sieger am Taro“ 1496 stiftete. Allerdings hatte er mit großer Übermacht und nur mit Not das Feld behauptet; ein Sieg war die Schlacht am Taro nur für die verklärende Kunst. Auf dem herrlichen Bilde sitzt die Madonna als Mutter des Erbarmens und umfängt mit ihrem Mantel rechts Elisabeth und den kleinen Johannes, links den in voller Rüstung barhäuptig vor ihr knieenden Gianfrancesco, über den sie schützend ihre Rechte streckt (Abb. 232). Der Markgraf ist ganz ins Profil gestellt und höchst ausdrucksvoll aufgefaßt. Das Gesicht, nicht mehr glattrasiert wie bei dem älteren Geschlecht der Renaissancefürsten, sondern bärtig nach spanischer und französischer Sitte, ist energisch und rauh; die Gonzen waren starkknochig und keineswegs schön von Angesicht. Daß die Züge hier trotzdem noch idealisiert sind, zeigen uns die Profilköpfe seiner Medaillen und die abschreckend häßliche Terrakottabüste eines unbekanntem Meisters (Mantua, Stadtmuseum). So nähert sich denn

1508 in Mantua von Lorenzo Costa gemaltes Bildnis ist verschwunden. Tizian hat sie gemalt und zwar öfter. Aber das berühmteste dieser Porträts in blauem Kleid und schwarzem Pelzmantel mit Spitzen und Diamanten (Wien Nr. 505) stellt die etwa Dreißigjährige dar, also in den ersten Jahren nach 1500. Damals war aber Tizian noch garnicht am Hofe zu Mantua bekannt; erst seit 1516 verkehrte er bei Alfons I. von Ferrara, und er ist wahrscheinlich erst durch ihn bei der Schwester eingeführt worden. Das Wiener Bild muß viel später gemalt worden sein, und zwar nicht nach dem Leben, sondern nach einer Vorlage (nach einer solchen malte sie z. B. 1511 in Bologna Francesco Francia), die die Markgräfin jung darstellte, wodurch sich auch der leblose Ausdruck des Gesichts und der Hände auf dem Wiener Bilde erklärt. Dies Bild hat Rubens 1604 kopiert; der Stich darnach ist erhalten. — Rubens kopierte aber noch ein zweites Porträt Tizians (Wien), auf dem die Markgräfin älter und nur im Kleide ohne Mantel dargestellt ist (Abb. 231). Tizians Original ist verloren; es kann nach dem Leben und, nach dem Alter der Dargestellten (geb. 1474) auf der Kopie zu schließen, noch bis 1530 gemalt worden sein.





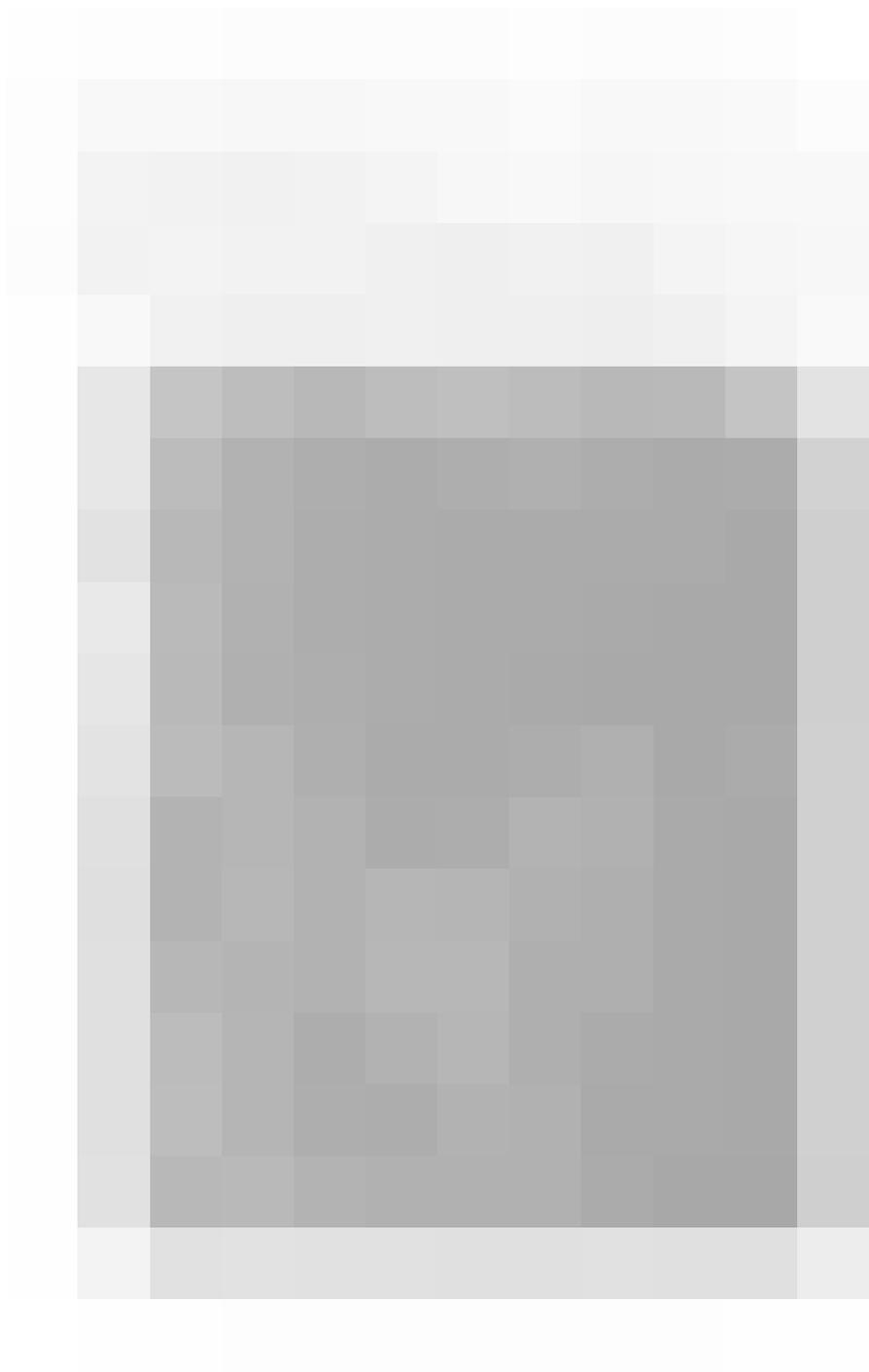
Auf dem Ganzen liegt ein zarter Schimmer, wie man ihn Mantegna nicht zuzutrauen pflegt, wenn man an die strengen Büge zurückdenkt, von denen er ausgegangen ist. Aber die Bestimmtheit der Zeichnung und die scharfe, niemals ermüdende Auffassung eines festen Typus findet man auch hier wieder, und auf solchem Gegensatz beruht gerade der einzige Reiz dieser und anderer Bilder seiner reifen Zeit.

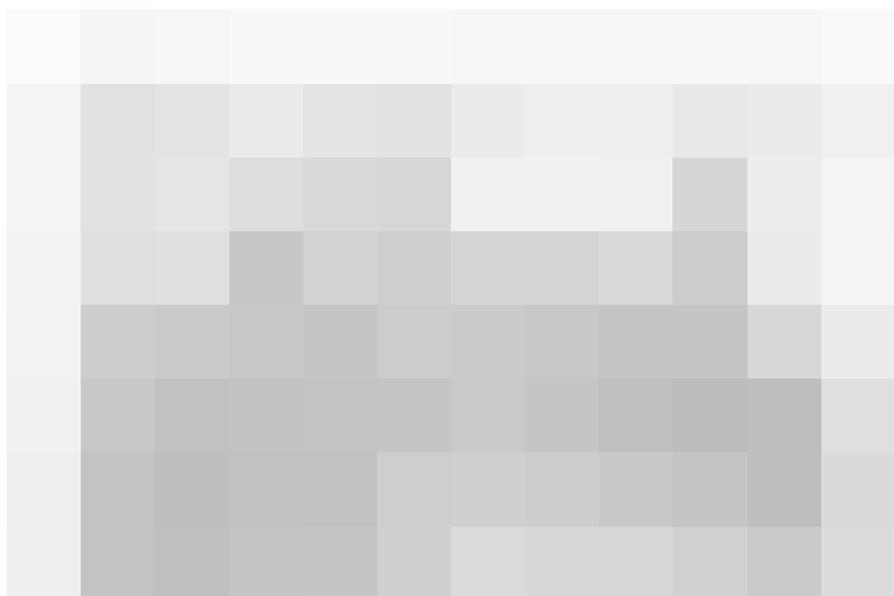
Mantegna vertritt für sich, mit seiner Person eine ganze Richtung, die des Charakters, wie es Morelli gut ausgedrückt hat. Er steht Signorelli



Abb. 234. Grablegung. Nach dem Stich von Mantegna (B. 3).

näher als den Florentinern, ist aber noch vielseitiger als jener, auch wohl in den Einzelheiten tiefer, kurz origineller. Bezeichnend für ihn ist auch, daß er immer bei der Tempera blieb; sie reichte ihm für seine Formensprache aus. Und wie verschieden handhabt er sie! Von ihrer Leuchtkraft gibt seine Madonna von S. Zeno in Verona einen unvergeßlichen Eindruck. Weiche Modellierung, duftige Abtönung suchte er nicht. Seine Gewänder sind dick, seine Falten kräftig und unbiegsam. Er behielt immer etwas von der Art der Bildhauer an sich. Ganze plastische Bestandteile, Nachahmung von Stuck, Malerei grau in grau an Nebenfiguren. Endlich in seiner Farbe neben bunten, kräftigen Lokaltönen ein allgemeines Silbergrau. Immer ist das



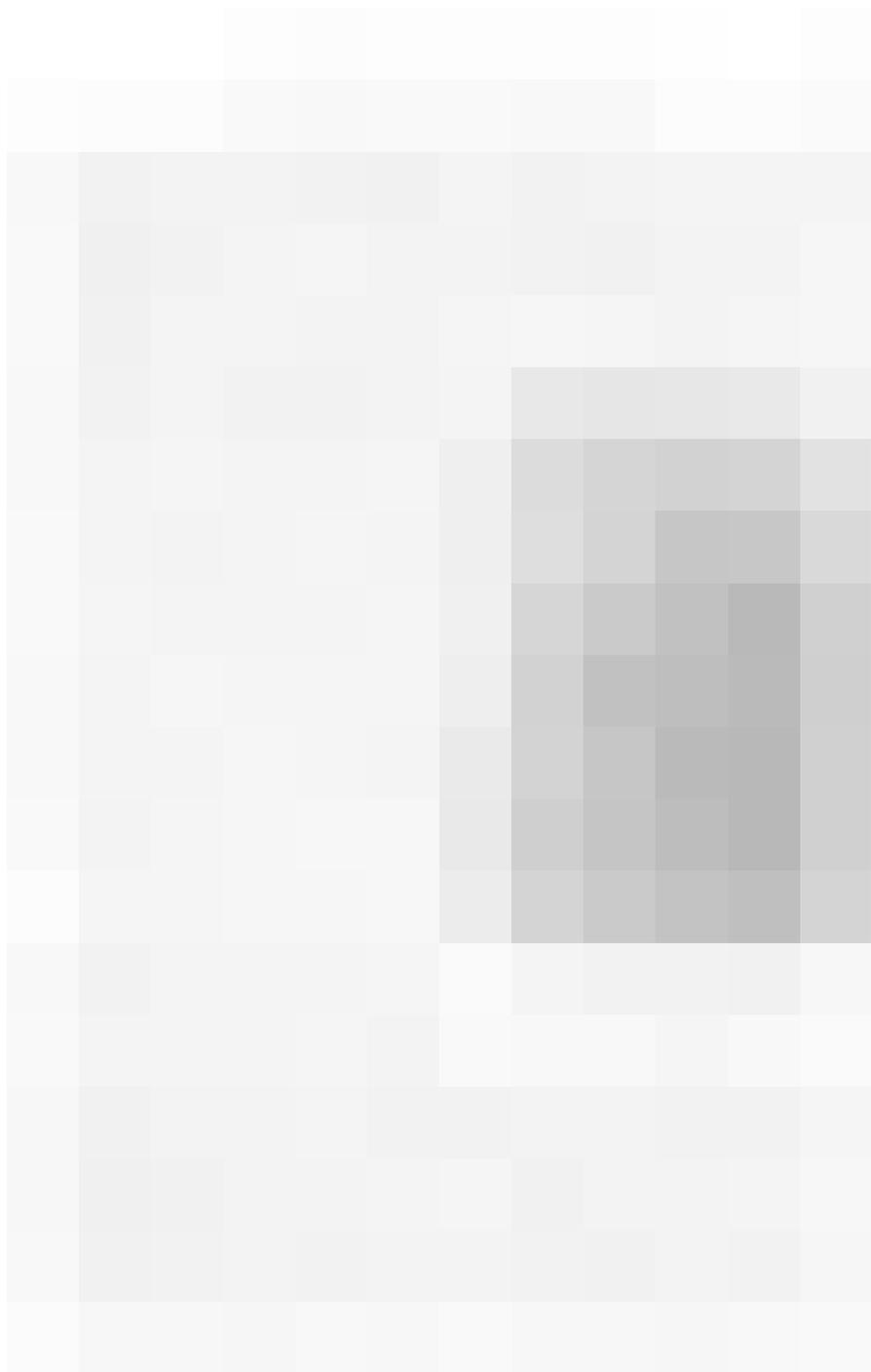


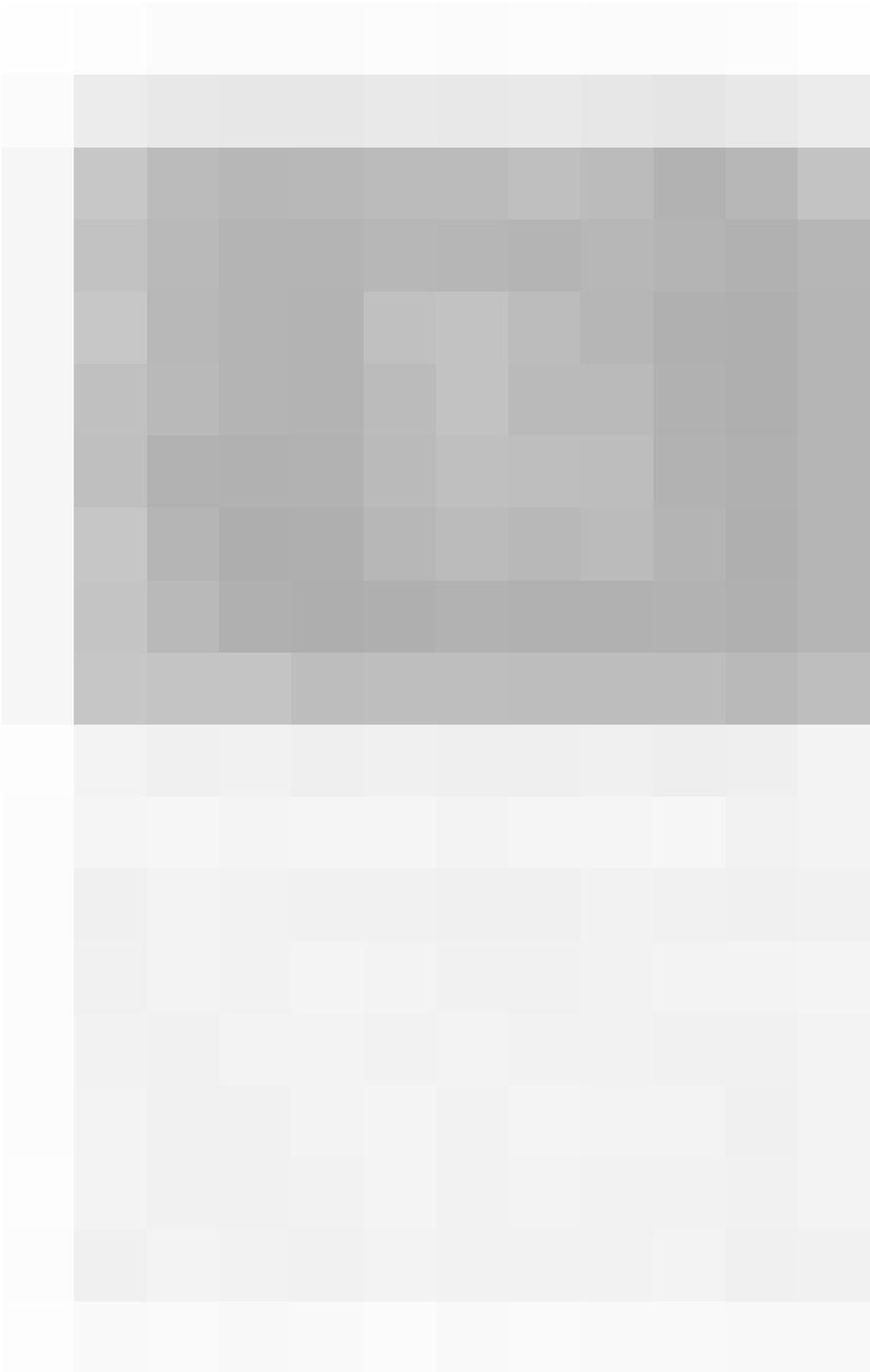
[Illegible text]

Was Ferrara im 15. und 16. Jahrhundert in Kunst und Industrie, in Literatur und Wissenschaft erreicht hat, verdankt es nach dem bekannten Worte Goethes seinen Fürsten, den Markgrafen, später Herzogen aus dem Hause Este. In den aufeinander folgenden Generationen dieser Familie liegen große Herrschertugenden und die schlimmsten Laster des Privatlebens nahe beieinander. Talent und feiner Kunstsinne und eine wirkliche Begeisterung für hohe Kulturaufgaben betätigen sich glänzend bei vielen Gelegenheiten und wechseln ab mit abschreckenden Ausbrüchen häßlicher Leidenschaft und mit grausamen Taten einer kalten, teuflischen Berechnung.

Die Stadt Ferrara liegt in einer fruchtbaren, ebenen, langweiligen Landschaft ohne malerische Reize. Keine Marmorbrüche oder metallreichen Berge konnten hier das einheimische Handwerk für die Aufgaben einer Plastik vorbereiten. Selbst der Haustein fehlte, und die Architektur war auf Backstein angewiesen. Im Volkstum lagen auch keine Keime zu einer landschaftlichen Poesie, in der sich anderwärts in Italien ein kleines nationales Sonderleben anzukündigen pflegt. Man bebaute den fruchtbaren Boden, zog Kanäle und Dämme, stellte Handelswege her und war auch sonst auf Mehrung des Wohlstandes bedacht. Der Weg der weiteren Entwicklung wies nach Venedig und den oberitalienischen Städten, südwärts nach den Städten der Romagna und nach Bologna. Von Toskana und Umbrien war man durch Gebirge getrennt. Allmählich kam höhere Kultur durch künstliche Pflege, und diese gehörte, wie auch anderwärts in Italien, mit zu den Mitteln der Politik des herrschenden Hauses. Die bedrohte Lage des kleinen Staates forderte Festungen und Soldaten, und dazu bedurfte es wohlhabender Bürger, aber auch einer einträglichen Finanzpolitik, mit der sich äußerer Glanz in einer etwas edleren Form durchaus vertrug. Die Kunst wird hier mit Bedacht ins Leben gerufen, und die Art, wie das in den einzelnen Fällen geschieht, interessiert uns als Geschichtszeugnis manchmal mehr als das betreffende Kunstwerk selbst.

Seit 1329 waren die Markgrafen von Este päpstliche Vikare von Ferrara. Der Markgraf Niccolò II. hatte (seit 1385) das feste Schloß, das Castello rosso, aus roten Backsteinen gebaut, eine der imposantesten alten Zwingburgen, die Italien hat (Abb. 236). Sein Bruder Albert gründete 1391 die Universität. Dessen natürlicher Sohn Niccolò III. († 1441) zeigt sich uns zuerst in seinem ganzen Benehmen bis in die kleinsten Umstände. Er entfaltete vollständig das System, nach dem von nun an im Hause Este regiert, verwaltet und gelebt wurde. Für seinen Bastard Pio-



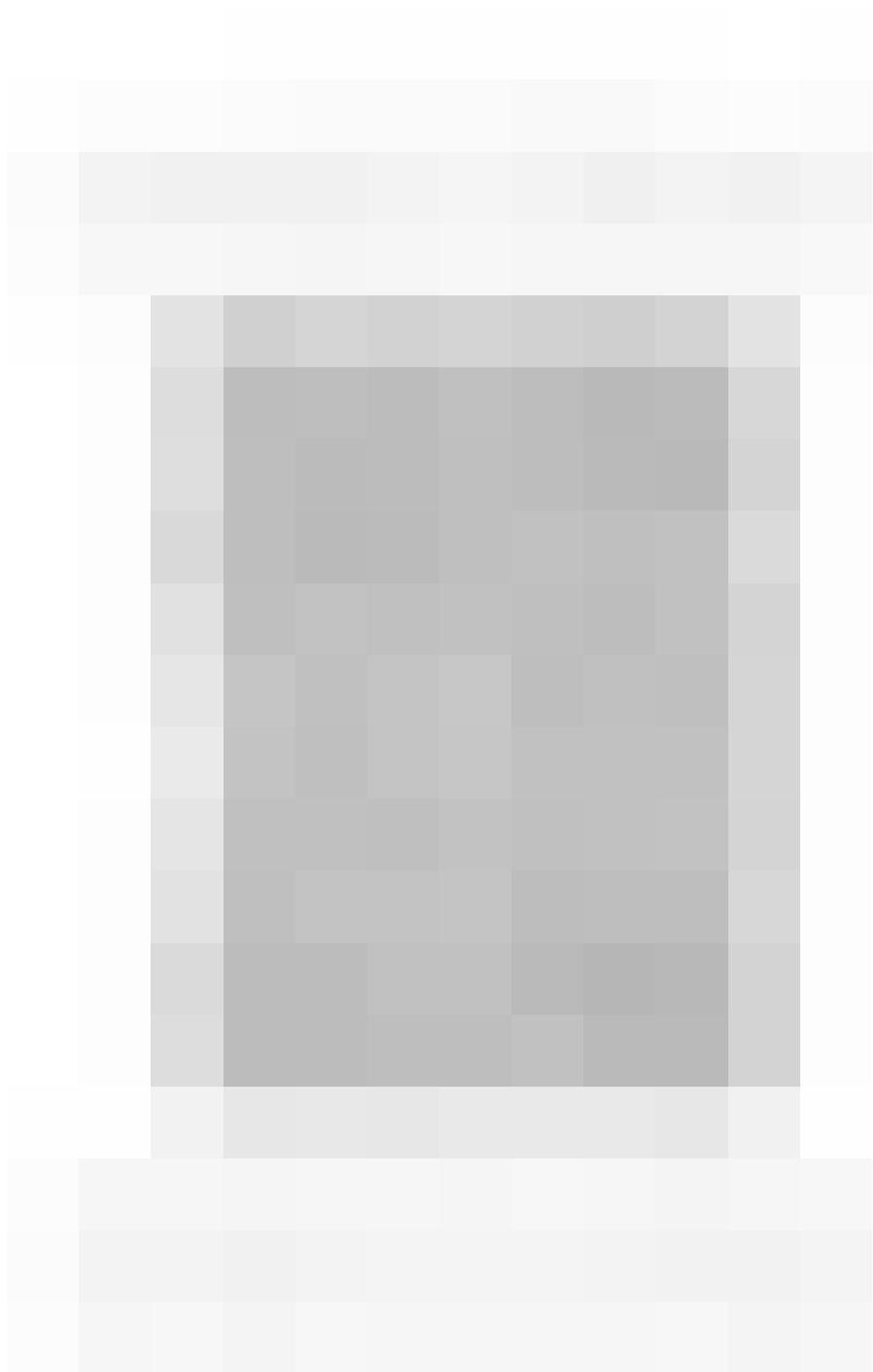


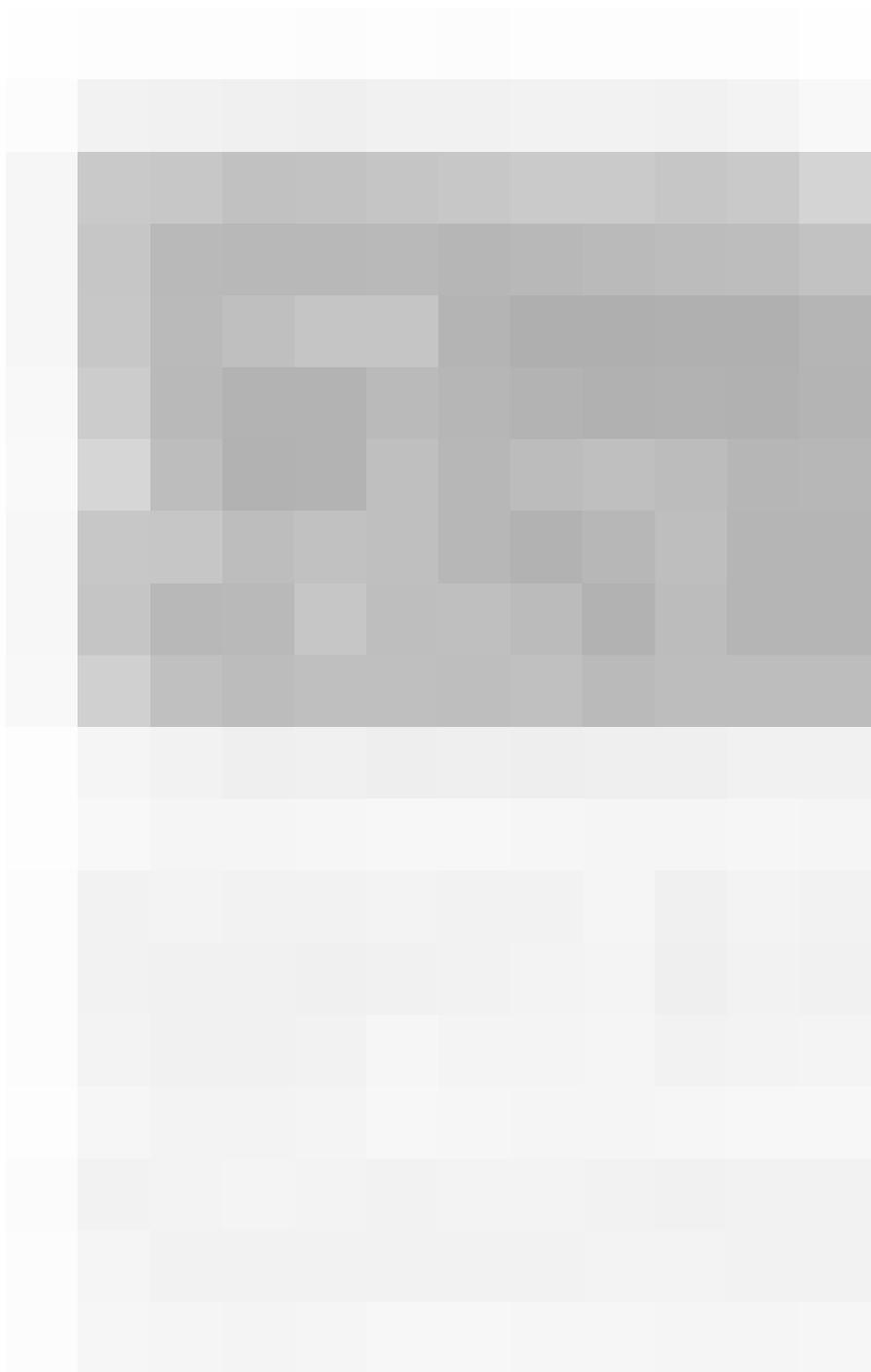


dessen Stiefbruder Ercole I. († 1505) eine gewisse Höhe erreicht. Die Kunstpflege dieser Fürsten hat in der Art, wie sie betrieben wird, etwas hastiges, angestregtes. Es soll alles da sein: Fresken in den großen Sälen, Tafelbilder in den Wohnzimmern, bemalte Platten zum Einlegen in die Möbel, Entwürfe zu Möbeln und Kassetten und zum Schmuck für Tourniere, Anordnungen zu Gesellschaften und Aufführungen, Herstellung kostbarer Kleider, — für alles hatte der Hofmaler zu sorgen, z. B. Cosimo Tura bei Borso. Sogar eine große Druckerei errichtete Borso, aus der bis in das späte 16. Jahrhundert zahlreiche Holzschnittwerke hervorgingen, geschätzt wegen ihrer reichen und edlen Ausstattung; sie arbeitete meist mit florentinischen und venezianischen Mustern. Ercole I., der Gönner des Dichters Bojardo, hatte ein besonders feines Kunsturteil; seine Tochter war Isabella von Mantua (S. 375). Aber an Betriebsamkeit tat es ihm der ältere Borso wohl noch zuvor. Er war prachtliebend und gab viel Geld für äußeren Glanz aus. Er wußte, wofür es geschah: es brachte ihm etwas ein. Viermal empfing er den Kaiser Friedrich III. in seiner kleinen Residenz, und zu Ferrara, das die Este vom Papste zu Lehen trugen, bekamen sie nun noch vom Kaiser Modena und Reggio und den Herzogstitel, den Borso als erster führte (seit 1452). Markgraf Albert hatte draußen vor der Stadt das Sanktjohanni seiner Nachkommen errichtet, den Palazzo di Schifanoja, einen großen, einförmigen Backsteinbau. Borso erhöhte den Bau, der auch dann auf architektonische Schönheit noch keinen Anspruch machen konnte, und bald entstand zwischen diesem Schloß und der winkligen, an dem Dom gelegenen Altstadt ein großes, neues, regelmäßig gebautes Quartier, das, wie Jakob Burckhardt meint, zum erstenmale in Europa die Wohneinrichtungen einer modernen Stadt einer größeren Menge von Menschen zugänglich machte. Die vornehmste Blüte dieser mit allen erdenklichen Mitteln geförderten Kultur ist die ferraresische Malerei unter Borso und Ercole I. Sie ist sittengeschichtlich sehr interessant. Einen Geschichtschreiber hat sie in älteren Zeiten nicht gefunden. Vasari sind die Ferraresen nicht sympathisch. Er verstand die Typen auf den älteren Bildern nicht, die knochigen Figuren mit den trüben, mürrischen Gesichtern. Und später, als Clemens VIII. nach dem Tode des fünften und letzten, ohne legitime Nachkommen verstorbenen Herzogs Alfons II. (1597) das Lehen zugunsten des Stuhles einzog, als die Este nach Modena gingen und die Kardinallegaten die ferraresischen Paläste plünderten, da wurden die Kunstwerke in alle Welt zerstreut und von ihrem Boden getrennt, auf dem sie verständlich waren und die geschicht-

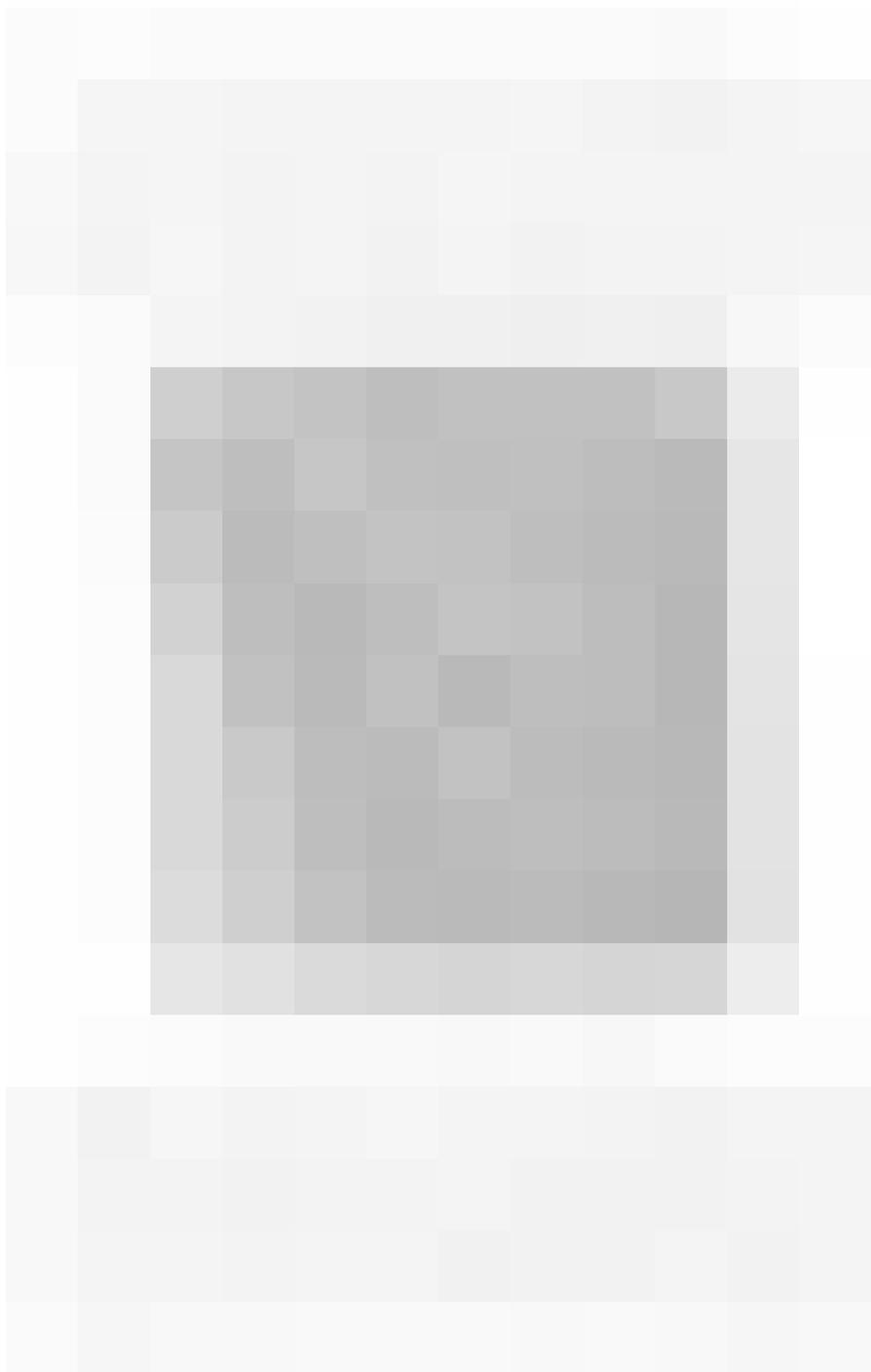
liche Überlieferung hätten weiter leiten können. Die Stadt aber verödete, und die Päpste hatten kein Interesse daran etwas zu schonen, was an die früheren Lehensträger erinnerte. Bojardo, Ariost und Tasso, die Poeten, haben drei aufeinander folgende Herzoge besungen, und das ist zu keiner Zeit vergessen worden. Was aber die Maler zu ihren Ehren gemalt haben, ist erst neuerdings durch die von Morelli angeregte Forschung zusammengestellt worden.

Die zwei älteren Hauptmeister von Ferrara entsprechen der Zeit nach und auch in ihrer Art dem Mantegna. Cosma Tura, 1432 geboren, wird zuerst 1452 erwähnt und hat sich bis 1456 sogar in Padua aufgehalten, war dann Hofmaler Borso's und lebte bis 1495. Er ist der kräftigste von allen, derb und rücksichtslos in den Formen, aber keineswegs niedrig, sondern immer gehalten und zeremoniell, und ebenfalls tüchtig als Kolorist. Die Farbe ist bei ihm stark aufgetragen, sorgfältig verarbeitet und in der Wirkung tief und bedeutend. Man lernt ihn schon vollständig kennen aus seinem Hauptwerke, einer sehr großen Altartafel, einer „thronenden Madonna mit Heiligen“ (Berlin). Die Ausführung des Beiwerts am Thron, das Anbringen von Reliefs, was technisch an Goldschmuck und Bildhauerarbeit erinnert, haben die Ferraresen mit den Paduanern (Squarcione) gemein. Sie allein, scheint es, haben dann die Sitte erfunden, den Thron, d. h. seine Wand horizontal zu durchbrechen und ihn zweiteilig aufzubauen, so daß man z. B. hier auf dem Berliner Bilde zwischen den Füßen des Gestells, auf dem der Aufbau steht, hindurch in die Landschaft sieht. Etwas weicher als Tura ist der wenig jüngere Francesco Cossa (um 1435 bis 80), der von Piero de' Franceschi beeinflusst ist. Für ihn ist eine „Verkündigung“ (Dresden), um 1470, sehr bezeichnend: reiche, sorgfältig ausgeführte Architektur; darin, beinahe als Staffage wirkend, Maria und der Engel im Profil, jedes in einem besonderen Raum, die Formgebung scharf mit allerlei kleinen Wendungen nach einer zierlichen Erscheinung hin. Aber noch ganz anders wirkt eine fast lebensgroße, in Freilicht modellierte, junge Frau (Berlin), den Herbst oder den Oktober darstellend, aus einer Folge von Jahreszeiten- oder Monatsbildern, ehemals im Dominikanerkloster zu Ferrara (Abb. 240). Sie trägt in der Rechten den Spaten, über der Schulter liegt eine Hacke, die ihre linke Hand zugleich mit Nebenzweigen und Trauben hält. Das ist einfache Wirklichkeit, wie so oft auch bei Mantegna, herbes und weiches nebeneinander, großer Reiz der Frühzeit, die noch sucht und strebt und darum ganz natürlich ist. Übrigens geben die Ferraresen das ruhige Dasein, keine dramatischen





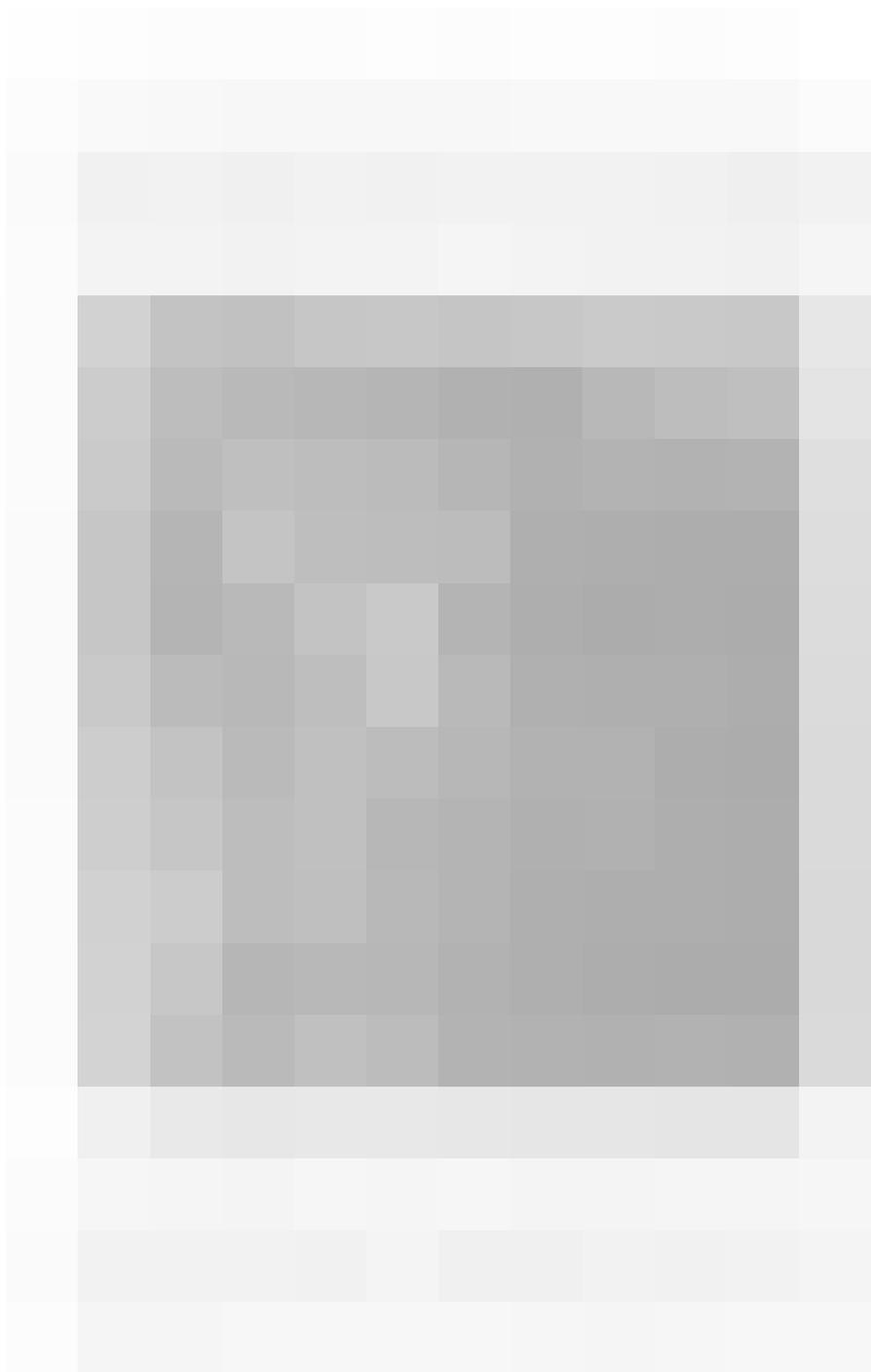


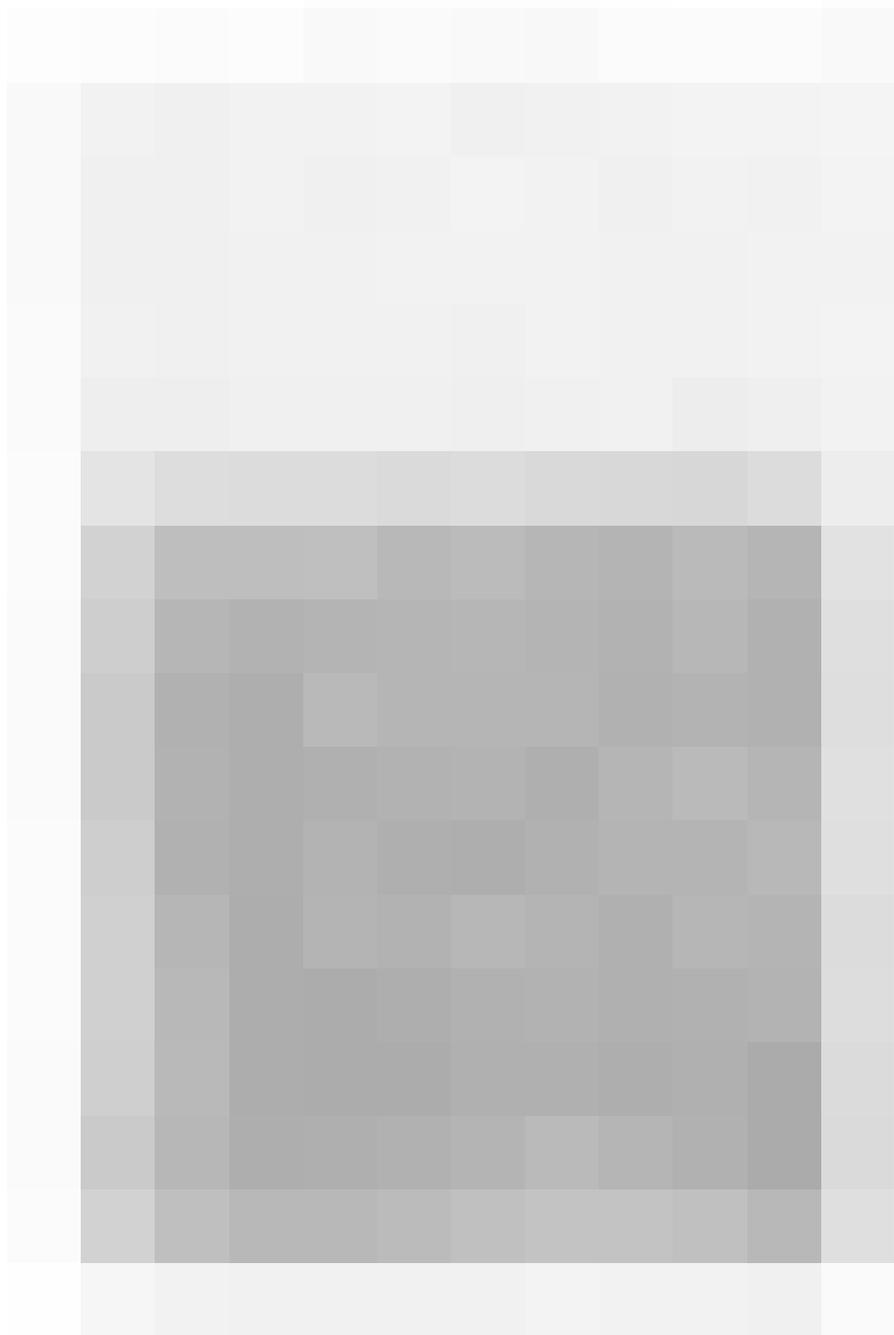


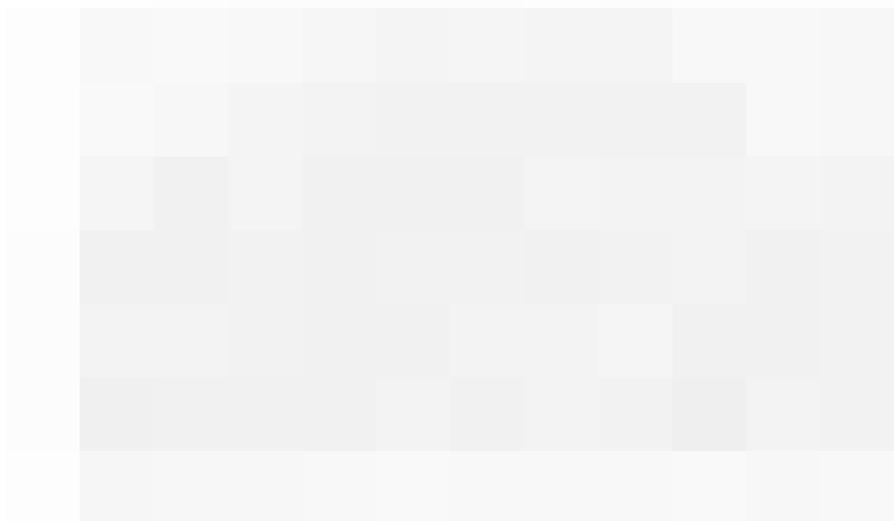
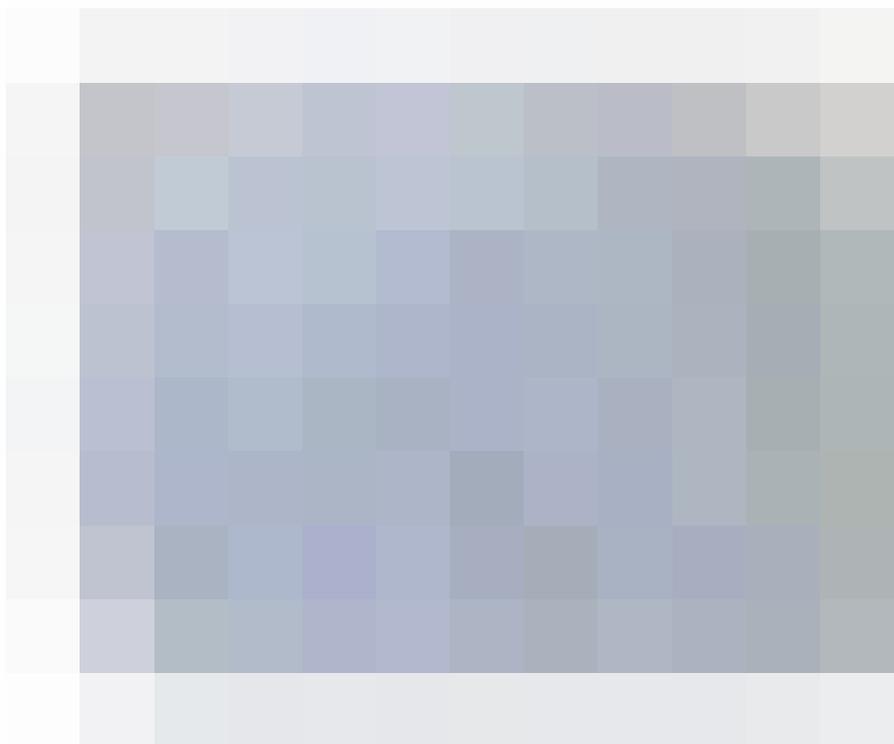
Schüler war und dann, wie Dosso, ganz zu den Venezianern überging. — Harte Formen und leuchtende Farben sind allen gemeinsam, dazu kommt in der Erfindung namentlich bei Dosso und Carpi etwas phantastisches, was sie oft über große Flächen ausbreiten und dann nicht mit innerer Lebenswärme zu erfüllen vermögen. Sie haben sich weit von ihrem Heimatboden entfernt und nähern sich in ihrer virtuosen äußeren Mache einer kalten Manier, die keine bestimmten Schulzüge mehr zeigt. Am meisten wird uns, historisch wenigstens, noch Garofalo interessieren, aber nicht an sich. Denn auf dem Wege, der uns nun zu den Klassikern des 16. Jahrhunderts führt, ist er doch nur ein Alltagswanderer. Als Torquato Tasso 1565 an den Hof von Ferrara kam, fand sich schon kein Maler mehr. Die Kunst war erloschen. Die Poesie aber in Fest- und Schäferspielen, im Liebeslied und im Heldengedicht lebte noch ein Menschenalter weiter. Dann verließ auch sie diesen einst so sorgsam gepflegten Musenhof, und es mutet uns seltsam an, daß Tasso sein großes Gedicht in seiner späteren Gestalt einem Neffen seines letzten Gönners widmete, des Papstes Clemens VIII., der bald darauf die letzten aus dem Hause Este vertrieb.

Eine künstliche Pflanzung von weniger reicher Entfaltung und von kürzerer Lebensdauer war die gleichzeitige Malerschule von Bologna. Ihr Ruhm knüpft sich an Francesco Francia (eigentlich Raibolini, 1450—1517), der einst zur Zeit unserer Romantiker bei uns sehr hoch, ja nahe an Raffael, der ihn ja seiner Freundschaft würdigte, geschätzt wurde. Aber er ist nicht originell und hat keine reiche eigene Phantasie. Gute Schulung, scharfe Zeichnung und eine höchst solide, wenn auch in den Tönen nicht umfangreiche Farbentechnik, die ihm unter seinen Zeitgenossen großes Ansehen verschafften, sichern ihm wenigstens in seinen besten Werken jetzt noch den Rang eines guten Nachahmers. Er gehört in seinen Anfängen nicht unter die Erfinder und erscheint später wie ein Zurückgebliebener.

Einheimische Anfänge, an die eine Malerschule hätte anknüpfen können, gab es in Bologna nicht. Die Plastik des 15. Jahrhunderts ist paduanisch. Giovanni II. Bentivoglio (1463—1506), das damalige Haupt der herrschenden Familie, rief die ferraresischen Maler, außer Tura, nach Bologna; zuerst, bald nach 1470, Cossa, dann Galassi, Roberti und zuletzt Costa, der von 1483 bis 1509 hier blieb und dann nach Mantua ging. Das war der Anfang einer Malerschule in Bologna. Der einheimische Meister, Francesco Francia, war bis 1490 Goldarbeiter, Medailleur und Bildhauer







Farben im Vergleich mit Bildern anderer Schulen mannigfaltig und an und für sich leuchtend. Diesen gewinnenden Eindruck machen auch die späteren Ausläufer im siebzehnten, ja selbst im achtzehnten Jahrhundert. Es bleibt immer noch etwas an diesen Bildern, was dem modernen Menschen auf den ersten Blick gefällt, während man gleichzeitigen Leistungen einer mittelitalienischen Schule gegenüber leicht den Eindruck von etwas abgeleitetem und abgestandenem hat, was in unerfreulichem Maße den Gedanken an die vergangene Blüte hervorruft. Dies ist bei den Venezianern der letzte, unzerstörbare Rest dessen, was die Kunstsprache Realismus nennt, was aber als wirkliche Macht in Volk, Land und Stadt lebte und in der Malerei nur eine ihrer Erscheinungsarten fand.

Venedig hatte nach hundertjährigem Kampfe 1381 Genua, die einzige Nebenbuhlerin zur See, besiegt und bald darauf sich zuerst die Insel Corfu und dann allmählich viele Teile Griechenlands unterworfen. Seit 1404 besaß es auf dem Festlande Vicenza, und bald gewann es dazu das ganze Hinterland mit den großen Städten bis Verona und Ravenna. Eine solche Machtfülle erhob die Republik in den Augen Europas zu dem gewichtigsten italienischen Staate, und diese Stellung erfüllte die regierenden Familien mit königlichem Stolz. Der Kreis dieser zum Großen Rat wählbaren Nobili war bereits 1298 durch die Eintragung der Ratsfähigen in das Goldene Buch geschlossen worden. Dazu brachte der Handel Reichtum und aus dem Orient alle Arten weltlicher Pracht. Das Geld galt hier mehr als in Florenz, und die humanistische Bildung hatte zunächst in Venedig nicht die Bedeutung wie dort. Dafür war aber Venedig reicher als Florenz und Rom, und das Leben begann prächtiger zu werden als irgendwo in Italien. Der Mangel an großen Straßen und Plätzen, die den täglichen Verkehr ganz anders gestaltet hätten, mußte auch ihrer festlichen Freude die Richtung auf ruhige Schaustellung geben, die dann mit um so glänzenderen Mitteln zu wirken suchte. Voller Lust an dieser Weltfreude, will man sie nun in ihrer breiten, unmittelbaren Wirkung wiedergeben. Alles Übernatürliche bleibt fern, ebenso alle Nebenbeziehungen, die sich nur an den Verstand wenden. Die Darstellung ist so deutlich, wie das Leben selbst es noch heute für uns ist. Und die Pracht der Farben, diese Besonderheit der Venezianer, hat keiner so schön wie Goethe aus den Eigenschaften der umgebenden Natur zu erklären gesucht in einer ganz kurzen Schilderung eines Tages in Venedig: „Der Sonnenschein hob die Lokalfarben blendend hervor, und die Schattenseiten waren so licht, daß sie ver-

hältnismäßig wieder zu Lichtern hätten dienen können. Ein Gleiches galt von den Widerscheinern des meergrünen Wassers. Alles war hell in hell gemalt, so daß die schäumende Welle und die Blizlichter darauf nötig waren, um die Tüpfchen aufs i zu setzen. Tizian und Paul hatten diese Klarheit im höchsten Grade, und wo man sie in ihren Werken nicht findet, hat das Bild verloren oder ist aufgemalt.“ — Gefördert werden mußte diese Richtung des Farbensinns bei den Venezianern noch durch die Erzeugnisse des orientalischen Kunsthandwerks, die man im 15. Jahrhundert in Mengen einfuhrte und an denen man großes Gefallen fand. Und wie die venezianischen Maler die vornehmsten Koloristen geworden sind, so hat sich der ganze Kunstsinne der Venezianer gewissermaßen in der Malerei zusammengefaßt und erschöpft. Ihre Architektur bedeutet mehr durch ihren Flächenschmuck und den Reiz einer malerischen und sogar farbigen Erscheinung als durch selbständige große oder feine Formen. Wichtige Bauwerke vertrug der unsichere Grund nicht, und für den Anblick hochragender Gebäude wäre auf diesen meist engen Plätzen und Wasserstraßen nicht einmal der Abstand zu nehmen gewesen; Palladio gewann später für seine beiden großen Kirchen diesen Vorteil dadurch, daß er sie auf weiter hinaus liegende Inseln stellen konnte. Die Gotik der berühmten Paläste des Canal Grande ist nur dekorativ gemeint, und die reizvollen Kirchenfassaden der Frührenaissance sind ganz auf die Nähe berechnet und lassen von der Konstruktion, die dahinter versteckt ist, nichts ahnen. Der alte Markusdom ist voll schwerer Pracht. Der Dogenpalast mit seinen kurzen Säulen ist trotz seiner Gotik nicht großartig, und der monumentalste Bau von Venedig ist von einem Florentiner der Hochrenaissance errichtet worden: die Markusbibliothek. Dieser vielseitige Künstler, Jacopo Sansovino, hat dann auch als Bildhauer hier seine reiche Begabung betätigt, so sehr, daß dagegen die ältere Renaissanceplastik völlig zurücktritt. Sie ist ebenfalls von außen eingeführt und wird von Eingewanderten betrieben, Mailändern, Comasken oder Florentinern, die sich in Grabmälern und dekorativen Arbeiten den örtlichen Bedingungen angepaßt haben. Mit der florentinischen kann diese Plastik schon darum nicht verglichen werden, weil sie sich an der wichtigsten Aufgabe, der selbständigen Statue, kaum mit Ernst versucht hat. Für die menschliche Figur konnte in Venedig die gemalte Darstellung vollauf genügen.

In ihrer Malerei wollen nun die Venezianer das volle Leben in seiner schönen Erscheinung geben, nichts weiter. Sie brauchen sich ihm nur nahe zu halten, so fließen ihnen daraus immer neue Kräfte zu. Die Wirklichkeit

ergab unmittelbar sogar das Heiligenbild. Der Begriff des Anachronismus war für das Gewissen des Künstlers noch nicht erfunden. Bei Paolo Veronese sitzt Christus auf der „Hochzeit zu Kana“ (Dresden) zugleich mit den Angehörigen des Bestellers zu Tische, und auf der „Kreuztragung“ fängt ein junger Mann aus der Familie die ohnmächtige Muttergottes in seinen Armen auf. „Bei jener Wahrheits- und Wirklichkeitsliebe,“ sagt Goethe zur Erklärung eines Tizianischen Stiches, „ward eine solche Ort- und Zeitwechselung dem Künstler nicht angerechnet.“ So geben denn die Venezianer in ihrer Richtung auf die Wirklichkeit nur den wohlthuenden Eindruck einer gesunden, natürlichen Kraft. Bezeichnend dafür ist, daß fast keiner von den vielen bedeutenden Malern des 15. Jahrhunderts aus Venedig selbst stammt. Sie kommen alle vom Festlande herein, bringen frische Kraft und die Erinnerung an eine ganz andere Natur, an Berge, Flüsse und Bäume mit, um nun diesen Besitz künstlerisch umzubilden. Der Venezianer ist dem Nordländer ein wenig verwandt. Der Handelsweg führte ihn einst nach Augsburg und Nürnberg, und in Venedig wurde Dürer gastlich aufgenommen und verstanden. Auch in unserer Zeit sind die Maler seit mehr als einem Menschenalter, wenn sie neue Wege suchten, vielfach zu den Venezianern zurückgeführt worden, so, um nur die bekannteren zu nennen, Lenbach und Makart, und den geistig bedeutendsten, Anselm Feuerbach. Und nicht nur Tizian oder Paolo Veronese gaben dazu die Vorbilder her. Sogar Spätlingen wie Tiepolo wußte man immer noch reizende und dem großen Publikum neu erscheinende Seiten abzugewinnen. Und an ihrer Farbe haben wohl alle gelernt, die überhaupt auf Farbe etwas geben. Das ist der unzerstörbare Reiz der venezianischen Malerei und der Naturkraft, die ihr zugrunde liegt. Sie hat alle italienischen Schulen überdauert. Aber einmal, viel früher, mußte sie zu dieser Höhe emporsteigen. Zu dieser Zeit wollen wir uns zunächst zurückwenden.

Als Giotto und seine Schüler und Nachfolger, schon seit 1300, von Toskana aus die erste wirkliche Historienmalerei über Italien verbreiteten, da nahm das abseits auf seinen Inseln gelegene Venedig an diesen Einflüssen noch nicht teil. Statt dessen betrieb es im Anschluß an den alten Verkehr mit Konstantinopel byzantinische Kunstübung, machte eingelegte Arbeit mit bunten Steinen und Glasfluß, trieb Mosaikmalerei und Goldschmiedekunst und verfertigte reiche dekorative Skulptur für Kirchen und Profangebäude. Die einheimischen Maler standen tief unter den gotischen Bildhauern, und erst in den ersten Jahrzehnten des 15. Jahrhunderts, als in Florenz der

neue Geist bereits erwacht war, kamen von dort und aus Verona Freskomaler und zeigten, was man draußen leisten konnte. Der Große Saal des Dogenpalastes sollte Fresken bekommen, und man berief dafür Gentile da Fabriano (S. 299) und Vittore Pisano (S. 383). Der eine malte eine Seeschlacht, der andere den Kaiser Barbarossa, wie er seinen aus der Gefangenschaft entlassenen Sohn empfängt, dazu eine Menge zeitgenössischer Porträts von erstaunlicher Naturwahrheit. Sie sollen nach einer Meinung sogar schon 1414 fertig gewesen sein. Erhalten ist von ihnen nichts, sie mußten bald durch andere Bilder ersetzt werden.

Im Wettstreit mit diesem durch fremde Künstler hervorgerufenen Leben hatte Antonio, das Haupt einer Familie, die sich Bivarini nannte, auf der Insel Murano nach 1430 eine Malerschule errichtet, die sich zu einer förmlichen Bilderfabrik erweiterte, geleitet von mehreren Mitgliedern der Familie, Antonios jüngerem Bruder Bartolommeo (nachweisbar zwischen 1450 und 99) und einem Verwandten, Luigi oder Alvise, der zwischen 1464 und 1502 tätig war. Diese Muranesen brachten buntfarbene Tafeln, glänzend wie die alten Mosaiken und sogar inmitten der Farbe mit Edelsteinnachahmung in Relief zur Erhöhung ihrer Wirkung ausgestattet, teils Andachtbilder mit einzelnen steifgeordneten und durch Architektur getrennten Heiligen, teils zusammenhängende Darstellungen aus Bibel und Legende. Gemeinsame Hauptwerke des Antonio Bivarini und eines „Johannes Alamannus“ sind eine „Krönung Mariä“ über Reihen von Evangelisten und Kirchenvätern, in kleinen Figuren mit lieblichen, rösig angehauchten Gesichtern, 1440 (Akademie Nr. 33), — sodann eine unter reichem Baldachin thronende Madonna zwischen vier Kirchenvätern, lebensgroß, feierlich und steif, die Fleischfarbe diesmal ganz grau, 1446 (daselbst Nr. 625), — endlich drei kleine Holzschnittaltäre mit einzeln umrahmten Heiligen aus den vierziger Jahren, auffallend altertümlig, in S. Zaccaria (Cappella Tarasio). Außer dem nachdrücklichen Ernst der Gesichter finden wir auf diesen Bildern in Einzelheiten schon manchen Zug von Naturbeobachtung. Aber es fehlt noch die Gruppierung, die Einheit und die allgemeine Schönheit, alles das, was in Toskana große Meister wie Filippo Lippi gleichzeitig, d. h. um die Mitte des 15. Jahrhunderts, erreicht hatten.

Dies war in Venedig einer anderen Malerfamilie vorbehalten, den Bellini, einem Vater mit zwei Söhnen, deren jüngerer, Giovanni, Tizians Lehrer wurde und so das venezianische sechzehnte Jahrhundert mit dem fünfzehnten verbunden hat. Tizian erscheint einem jeden von uns groß, frisch und

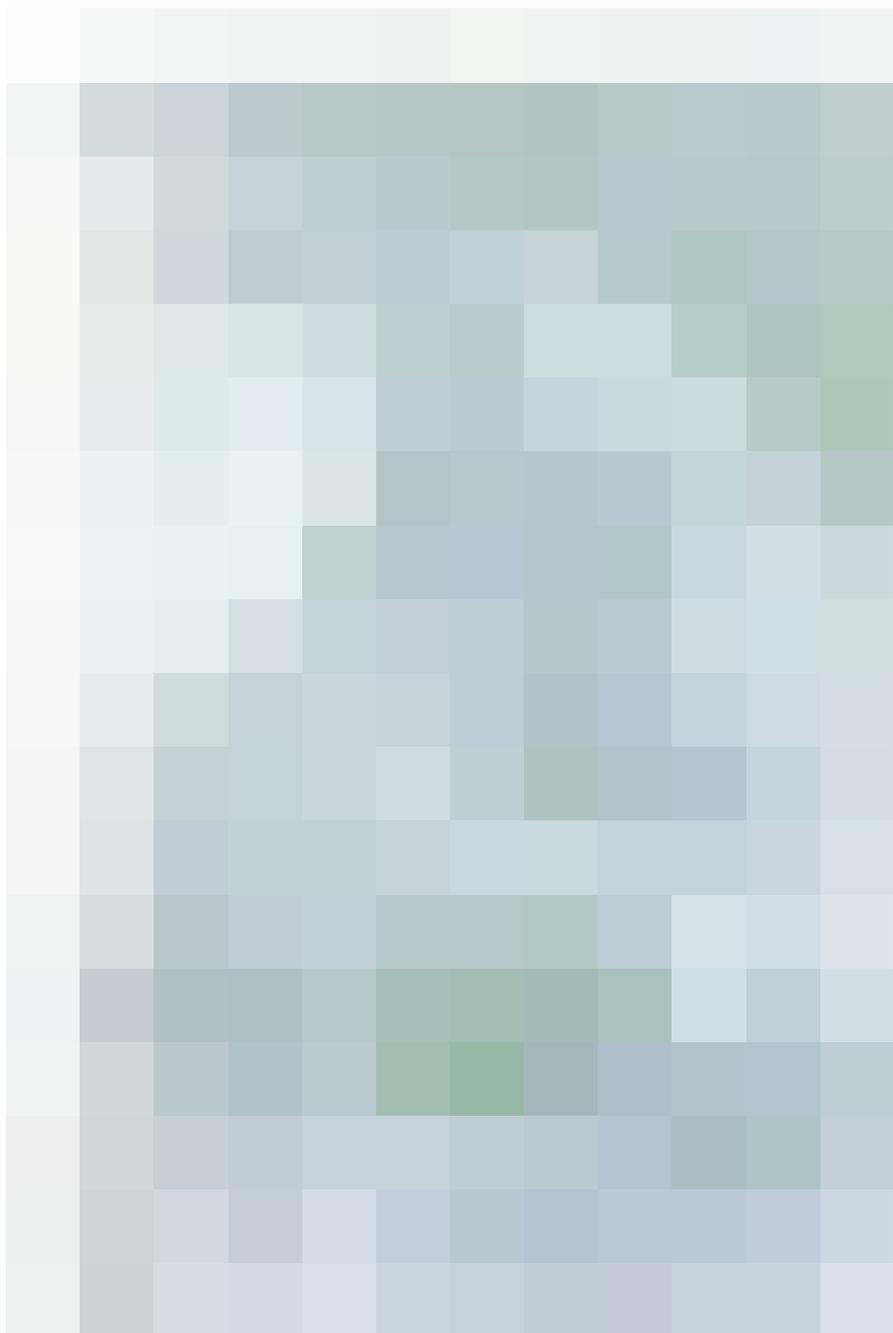
natürlich. Die Bellini dagegen denkt man sich steif und altertümlich. Aber sie haben seit der Mitte des Jahrhunderts im Wettstreit mit der alten Schule von Murano den Formenvorrat und den Aufbau, die Komposition, geschaffen, woran der größere Schüler im wesentlichen festhält: die schönen, reifen Männergestalten, die feierlichen, vornehmen Greise, die kleinen, etwas dicken, urgesunden Flügelknaben, die Madonna mit dem weißen Kopfstuch unter dem in die Höhe gezogenen blauen Mantel und mit den großen, dunkeln Augen, älter, voller und kräftiger in den Formen als die mädchenhafte Florentinerin. Der Heiligenschein wird bisweilen weggelassen. Alle diese Typen, denen Tizian dann noch etwas Lasur, etwas Grazie und Bewegung zusetzte, sind von Giovanni Bellini schon hingestellt worden in gewinnender Herrlichkeit. *)

Wenn nun also bald nach der Mitte des 15. Jahrhunderts die Bewegung und der Fortschritt von den Bellini ausgehen, so bemühten sich doch auch die Vivarini mitzukommen. Auf Bartolommeos Bildern sehen wir den Einfluß Squarciones und Mantegna's, den ebenfalls die Bellini erfuhren. Sein frühestes datiertes Werk, eine gotische Ancona von 1464 (Akademie: Abb. 247), zeigt uns eine Madonna von hoher Schönheit mit dem auf ihrem Schoße schlummernden Kinde zwischen vier einzeln gestellten Heiligen. Noch großartiger und schon ganz lebendig sind zwei spätere Altäre mit thronenden Heiligen: Augustin (1473, S. S. Giovanni e Paolo) und Markus (1474, Frari), dieser zweite namentlich von einer die ältere Formgebung beinahe zersprengenden Kraft. Einen Schritt weiter geht Alvise, nicht gerade in der Bewegung, aber in der Vielfältigkeit des Ausdrucks. Er erreicht auf seinen spätern Bildern bisweilen (z. B. in der „Madonna mit Heiligen“, Berlin Nr. 38) eine Höhe der Auffassung und ein Rolorit, was beides zusammen damals außer Giovanni Bellini wohl keiner hätte geben können. Aber das war schon um 1490. Voller Vertrauen in die eigene Leistung trat er auf in einem Briefe von 1488 an den Dogen gegen die Brüder Bellini, mit denen zusammen er die schadhast gewordenen Fresken in dem Großen Saale wiederherzustellen und durch neue Bilder zu ersetzen hatte. Zu seiner Kennzeichnung geben wir eine große Altartafel aus seiner

*) „Dunkle Madonnen, in schöner Architektur sitzend, umgeben von ernstern Männern und schönen Frauen in heiliger Unterredung. Immer sind einige Engelchen darunter mit Geigen und Flöten. Ich finde, daß damit alles gesagt ist, was man braucht, um schön zu leben,“ schrieb einst der fünfundzwanzigjährige Feuerbach an seine Mutter.

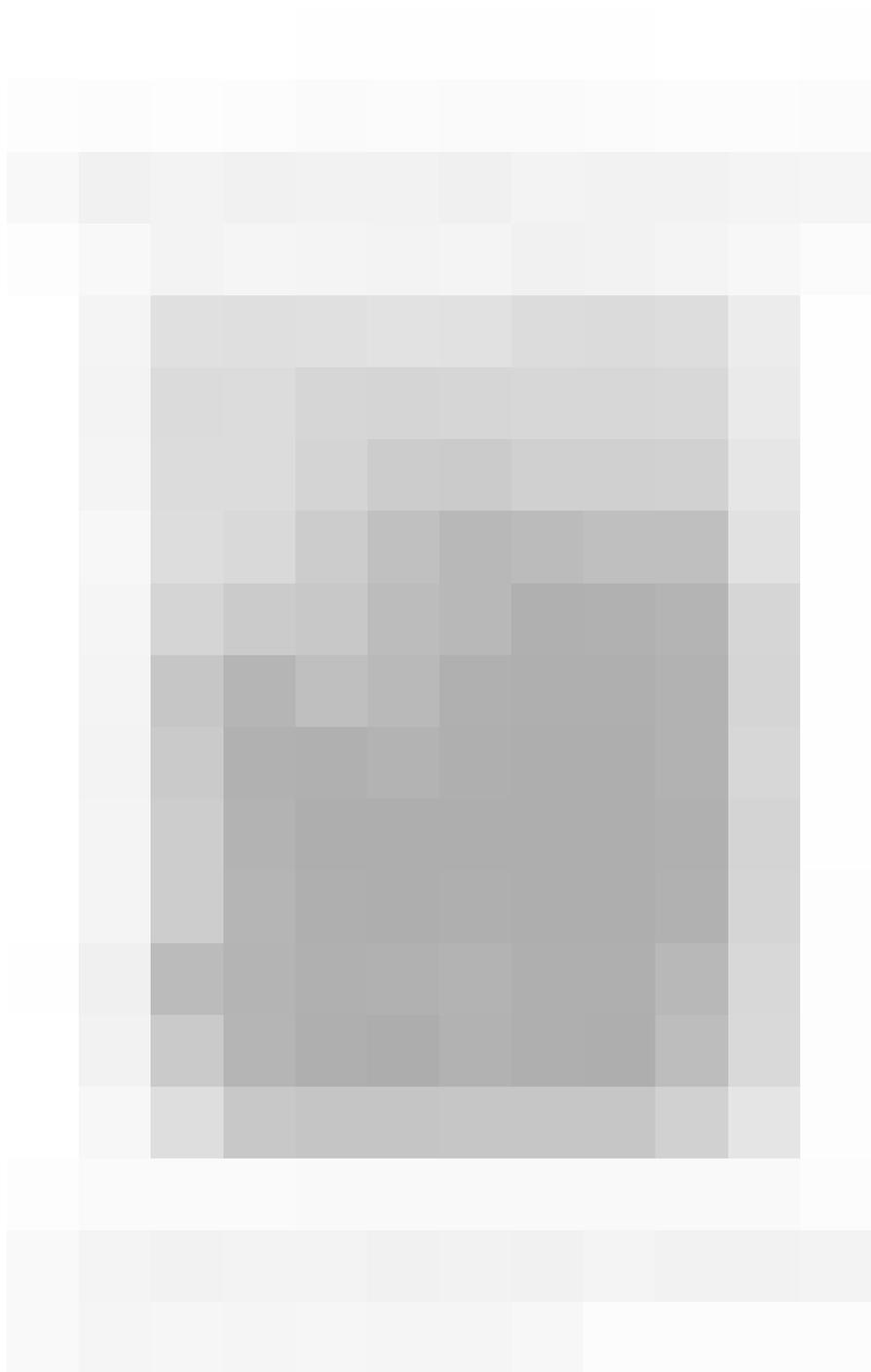






Den alten Jacopo Bellini haben wir als Mantegna's Schwiegervater kennen gelernt (S. 355). Er hatte zuerst in Florenz unter Gentile da Fabriano gearbeitet und diesen auch auf seinen Wanderungen begleitet (S. 300). Dann nahm er zweimal seinen Aufenthalt in Padua (1426 bis 30 und 1444 bis 60), wo er sich an Squarcione anschloß. Seine Wirksamkeit scheint sich nicht über 1464 hinaus erstreckt zu haben. Bilder von ihm sind selten. Aber seine Skizzenbücher haben für die venezianische Schule typische Bedeutung (S. 355). Der Aufbau der „Madonna mit Heiligen“, die sogenannte Konversation, sowie andere, in der venezianischen Schule besonders beliebte ruhige Versammlungen sind hier schon vorbildlich zusammengefügt. So die „Darstellung im Tempel“, worin ihm später Giovanni Bellini und Tizian folgten. Die „Anbetung der Könige“ hatte vor ihm Gentile da Fabriano gemalt (S. 299), dazu auf einer Predella die anbetende Mutter vor dem Kinde dargestellt (S. 120). Diesen Vorgang legt Jacopo in eine weite Landschaft (Skizzenbuch im Louvre; Abb. 251). Die Hauptfiguren wie bei Gentile auf der Predella: Maria das Kind anbetend in einem geräumigen Stalle, Joseph davor sitzend und eingeschlafen; die Könige kommen zu Fuß. Die Landschaft, mit sparsam belaubten Bäumen und Baumstümpfen und leerem Gelände dazwischen, hat schon eine gewisse Stimmung. Berge mit einer Stadt und mit Burgen schließen den Hintergrund ab, Reiter und Fußgänger beleben als Staffage diesen charakteristischen Entwurf eines venezianischen Breitbildes. Auch die „Grablegung“, die später von Giovanni Bellini und den Oberitalienern und Umbriern gern dargestellt wurde, während sie den Florentinern weniger zusagte, findet sich schon bei Jacopo.

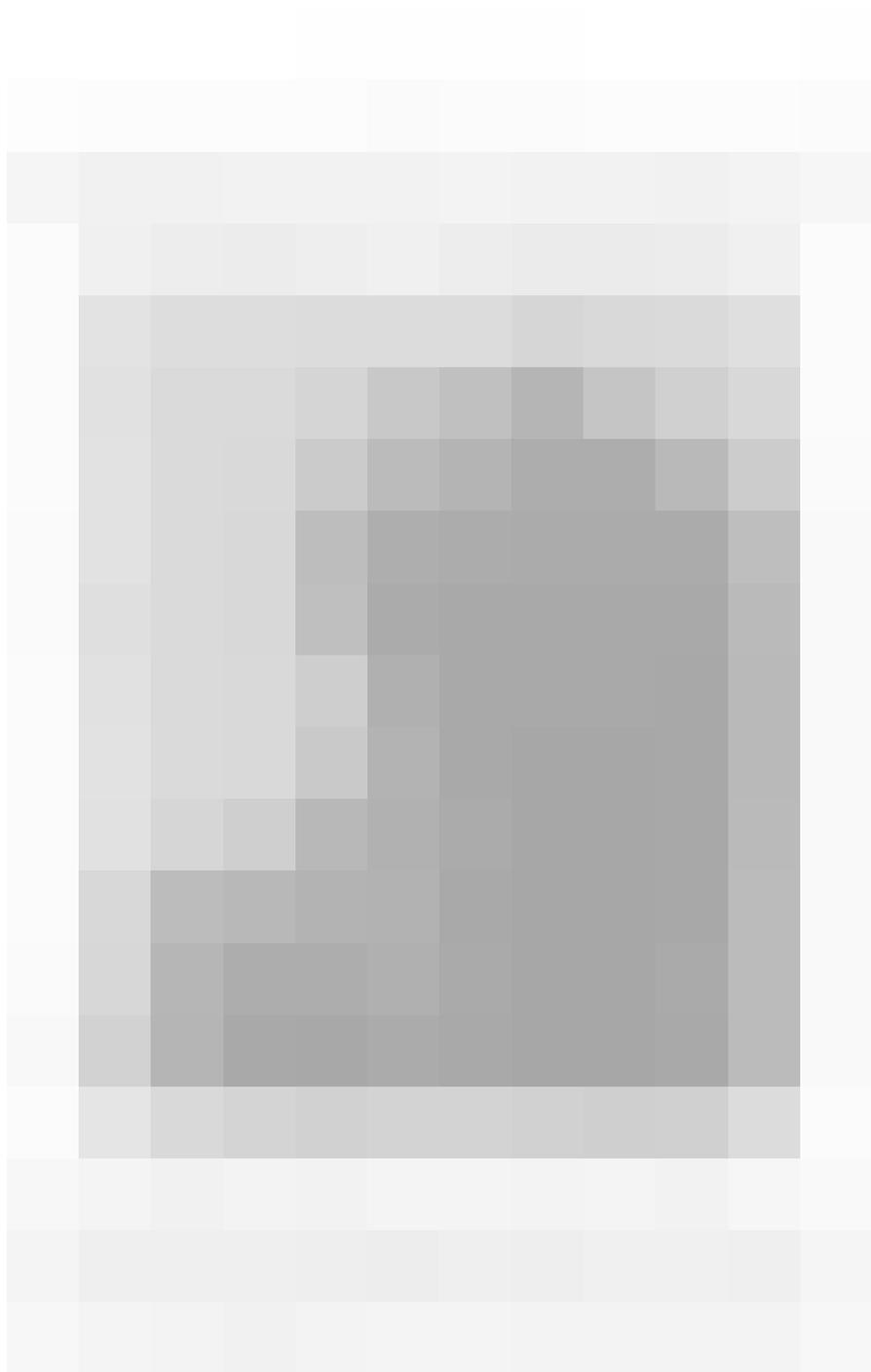
Seit 1464, wo seine Tätigkeit zu Ende geht, ist sein älterer Sohn Gentile († 1507), der also den Vornamen des umbriischen Lehrers trägt, selbständig. Für ihn sind die Madonnen nebensächlich. Seine Richtung geht auf das Porträt (Profilbildnis Mohammeds II., bei dem er 1480 in Konstantinopel war; Abb. 252) und auf das Sittenbild. Das venezianische Sittenbild steht an sich tiefer als das durch Giotto vorbereitete dramatische Sittenbild der Florentiner. Es gibt keine Handlung und keine im Ausdruck abgestuften Charaktere, sondern bloß repräsentierende Gestalten in möglichst reicher Tracht, auch nicht kunstvoll gruppiert, sondern dicht und zufällig, wie dem täglichen Leben entnommen, aneinander gestellt. So war hier die Wirklichkeit: bewegtes Getümmel konnte es auf den engen Straßen nicht geben; Pferde fehlten ganz. Wer schlecht im Sattel sitzt, reitet alla



Wollen wir solche umfangreiche Existenzdarstellungen richtig beurteilen, so müssen wir beachten, daß sie gar nicht als Tafelbilder gedacht, sondern aus dem Wandbilde in Fresko hervorgewachsen sind. Gentile und sein Bruder Giovanni hatten, wie wir sahen, zusammen mit Luigi Vivarini die alten ruinierten Fresken im Dogenpalast durch neue Bilder ersetzen müssen. Über diese Angelegenheit sind lange Verhandlungen geführt worden. Zunächst war es auf Erhaltung des Alten abgesehen, und Gentile bekam das Amt eines Konservators der Gemälde. Als er nach Konstantinopel ging (1479), erhielt es sein Bruder Giovanni. Dieser hat, nachweislich 1492, an „neuen“ Bildern (Begegnung Barbarossas mit Alexander III.) gearbeitet. Auch sie sind längst durch Brände 1574 und 77 untergegangen. Man gab damals das Fresko, weil es dem feuchten Klima der Lagunenstadt nicht mehr standhielt, ganz auf und überzog die Wände mit Leinwand, so daß nun von einer Freskotechnik nicht mehr die Rede und das Verfahren das gleiche war, ob man Wand- oder Staffeleigemälde machte. Hatte man aber einmal angefangen, auf Leinwand zu malen, so lag es nahe, sie auch für Staffeleibilder anstatt der üblichen Holztafeln zu nehmen. Man war in der Größe weniger beschränkt und konnte nun auch auf einem transportablen Bilde den Vorteil, den bis dahin nur das Wandbild in Fresko geboten hatte, benutzen und in größeren Linien und Flächen arbeiten. Die alte historische Wandmalerei, die sich in dem übrigen Italien noch weiter behauptete, war in Venedig ausgeschieden. Um so eifriger pflegte man hier bald, wie wir sehen werden, die neue Technik des Staffeleibildes, die Ölmalerei.

Unter diesen Voraussetzungen werden uns einige dieser noch erhaltenen Wandbilder Gentiles verständlich. Drei für das Haus (scuola) der Johannesbrüderschaft bestimmte befinden sich in der Akademie. Eins (1496) zeigt uns eine Prozession mit einem „wunderwirkenden Kreuzesteil“ auf dem Markusplatze, mit zahlreichen nach dem Hintergrunde zu verjüngten Figuren. Ein anderes (1500), die „Rettung der Kreuzespartikel“ aus einem Kanal, ist mannigfaltiger an Szenen und Figuren, ohne daß aber der Maler zu einer künstlerischen Komposition durchgedrungen wäre. Links vorne sieht Caterina Cornaro*) mit ihren Hofdamen, schön gepuht und reihenweis ge-

*) Dies Porträt der Königin von Cypern ist also authentisch, ebenso wie Gentiles Bildnis in Pest, die Bäfte in Berlin (v. Beckerath) und die Stifterin auf der „Madonna“ von Jacopo de' Barbari (Berlin). Die Tizian zugeschriebene Halbfigur mit ineinander gelegten Händen, als heilige Katharina aufgefaßt (Mffizien Nr. 648), ist erheblich jünger als Gentiles Porträt. Dagegen stellt ein dem Paolo





vollendet; vielleicht gehört ihm die männliche Gesellschaft links. Eine ähnliche Darstellung im Louvre: „Domenico von Treviso als venezianischer Gesandter in Kairo“, bezieht sich auf eine Gesandtschaft von 1512, hat also mit Gentile nichts mehr zu tun.

Wenn wir diese reichen und wirkungsvollen Bilder mit den gleichzeitigen Fresken der Florentiner vergleichen, so sind in der Charakteristik der Personen, in dem Wechsel der Gegenstände, in dem heiteren Reichtum der äußeren Szenerie, ob Architektur, ob Garten, Feld und Wasser, von der schönen Führung der Linien, die die Komposition ausmachen, an bis zu der wirklichen, kunstvollen Perspektive, — jene Toskaner dem Gentile überlegen, nicht aber in der allgemeinen malerischen Erscheinung und in der malerischen Wirkung des Einzelnen, und am wenigsten in dem eigenartigen Kolorit. Geht man dann aber von Gentile weiter zu seinem Bruder Giovanni, so füllt dieser die Lücken an geistigem Inhalt, an tieferer Durchbildung der Einzelheiten, an Komposition soweit aus, daß nun, am Ende des Jahrhunderts, die Kunst der Bellini als Ganzes, zumal da das Kolorit an selbständigem Werte zu ihren Gunsten in die Waagschale fällt, den Vergleich mit der Malerei der Florentiner aushalten kann. Wir haben das an Giovanni Bellini weiter zu verfolgen.

Giovannis Leben (1428—1516) erstreckt sich über einen langen Zeitraum, der zugleich für die Kunst zwei ganz verschiedene Zeitalter in sich begreift. Deswegen und weil Giovanni ein in der Kunstgeschichte vielleicht völlig einziges Beispiel dafür ist, wie jemand im Alter jung bleibt, war er zum Schulhaupt der Venezianer wie geboren. Er hat zahlreiche Schüler gehabt. Von den jüngeren und talentvollen hat er später noch gelernt, und in ihm selbst finden sich die alten und die jungen, die ganz getrennte Wege gehen, wieder zusammen, denn sie haben alle einmal unter seiner Leitung gestanden. So verschieden sie, gegeneinander gehalten, sind: wenn wir sie mit ihm vergleichen, verstehen wir, wie beide Gruppen von demselben Meister ausgehen konnten. So können wir an der Hand seines Lebensganges die Entwicklung der venezianischen Malerei verfolgen bis dahin, wo sie sein größter Schüler Tizian selbständig aufnimmt. Als Giovanni sich seinen Stil zwischen 1480 und 90 geschaffen und die Vivarini endlich überwunden hatte, war er nicht mehr jung. Um diese Zeit malt schon die ältere Reihe seiner Schüler: Carpaccio, Cima, auch Bassaiti. Sie sind von den Vivarini ausgegangen, dann aber unter Giovanni's Einfluß gekommen und schlagen nun in dieser Zusammensetzung, jeder für sich, eine Richtung ein,

wo Carpaccio und Cima das Dagewesene auf ihre Weise wiederholen, ohne neues zu geben, im wesentlichen also Archaischen sind, — während Bassano, der jüngste dieser Reihe, daneben noch etwas aufnimmt von einem neuen Geiste, von etwas gemeinsamem, was Giovanni Bellini mit seinen jüngeren Schülern verbindet und was uns heute, wenn wir von der venezianischen Malerei sprechen, für ihr Kennzeichen zu gelten pflegt. Diese jüngeren Schüler Giovanni's wurden erst in den Jahren zwischen 1475 und 85 geboren. Es sind darunter große Talente: Giorgione, Tizian, Palma, Lotto, von denen wenigstens Giorgione sehr frühreif war. Giovanni Bellini war, als das neue Jahrhundert anbrach, 72 Jahre alt, aber seine künstlerische Entwicklung war, so seltsam das klingt, noch nicht abgeschlossen. Wie er früher von Antonello da Messina (unten S. 415) die Öltechnik angenommen hatte, so nahm er nun von diesen Jüngeren geistige Einflüsse in sich auf, so daß bis an sein Lebensende ein stetes Fortschreiten an ihm sichtbar bleibt. Wohl war es ein Glück für ihn, daß solche Genossen seinem Alter zuteil wurden, aber es gehörte auch seine Natur dazu, um sich das zu eigen zu machen.

Giovanni Bellini, ob er nun in Padua geboren wurde oder in Venedig, verbrachte jedenfalls einen großen Teil seiner Jugend in Padua und in der engsten Verbindung mit seinem Vater, sowie mit seinem späteren Schwager, dem wenig jüngeren Mantegna. Er malte auch später noch gelegentlich, wie diese immer, in Tempera, und man spricht bei ihm zunächst von einer mantegnesken Periode, worin ausgedrückt sein soll, daß Mantegna der stärkere Geist und der beeinflussende Teil war. Aber abgesehen davon, daß bei Giovanni schon früh die Landschaft bedeutender hervortritt als bei Mantegna (S. 356), hat er auch noch einen höheren angeborenen Sinn für die malerische Erscheinung, in deren Ausdruck er darum nicht nur später, sondern auch schon früher, wo er noch in reiner Tempera malt, bisweilen den Mantegna übertrifft.

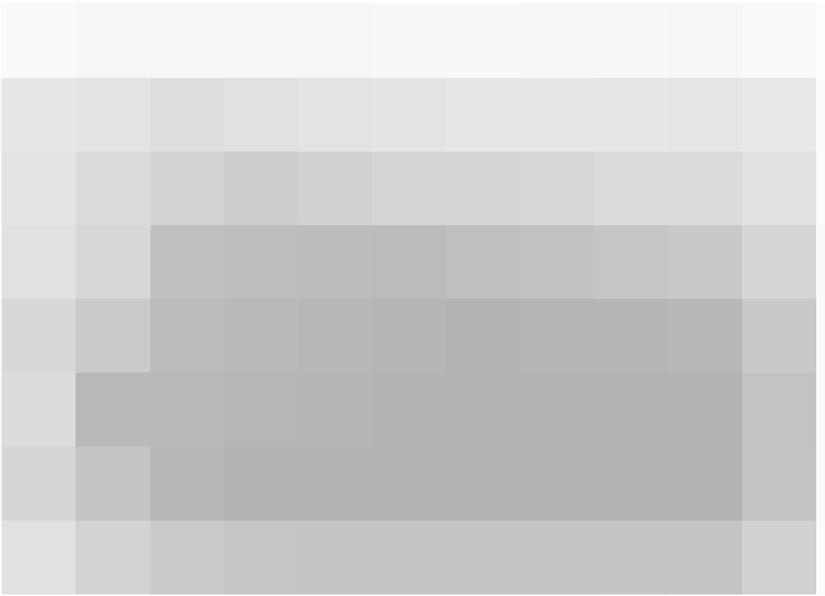
Im Kreise seiner Gegenstände ist die Madonna die Hauptsache. Sie erscheint zunächst in vielen Exemplaren als Halbfigurenbild für die Privatandacht, mit dem vollen Kopfstuch und mit älterem Gesicht, als reife Frau, auch nicht so zärtlich gegen das Kind gewandt wie die florentinische. Sie hat von vorn herein die Anlage zu einer größeren Vornehmheit, und all der kleine, zierliche Toiletten Schmuck ist beiseite gelassen. Eins dieser Bilder finden wir in S. Madonna dell' Orto, mit gemustertem Rückenteppich. Drei mit Landschaftshintergrund in der Akademie: Nr. 612, das Kind

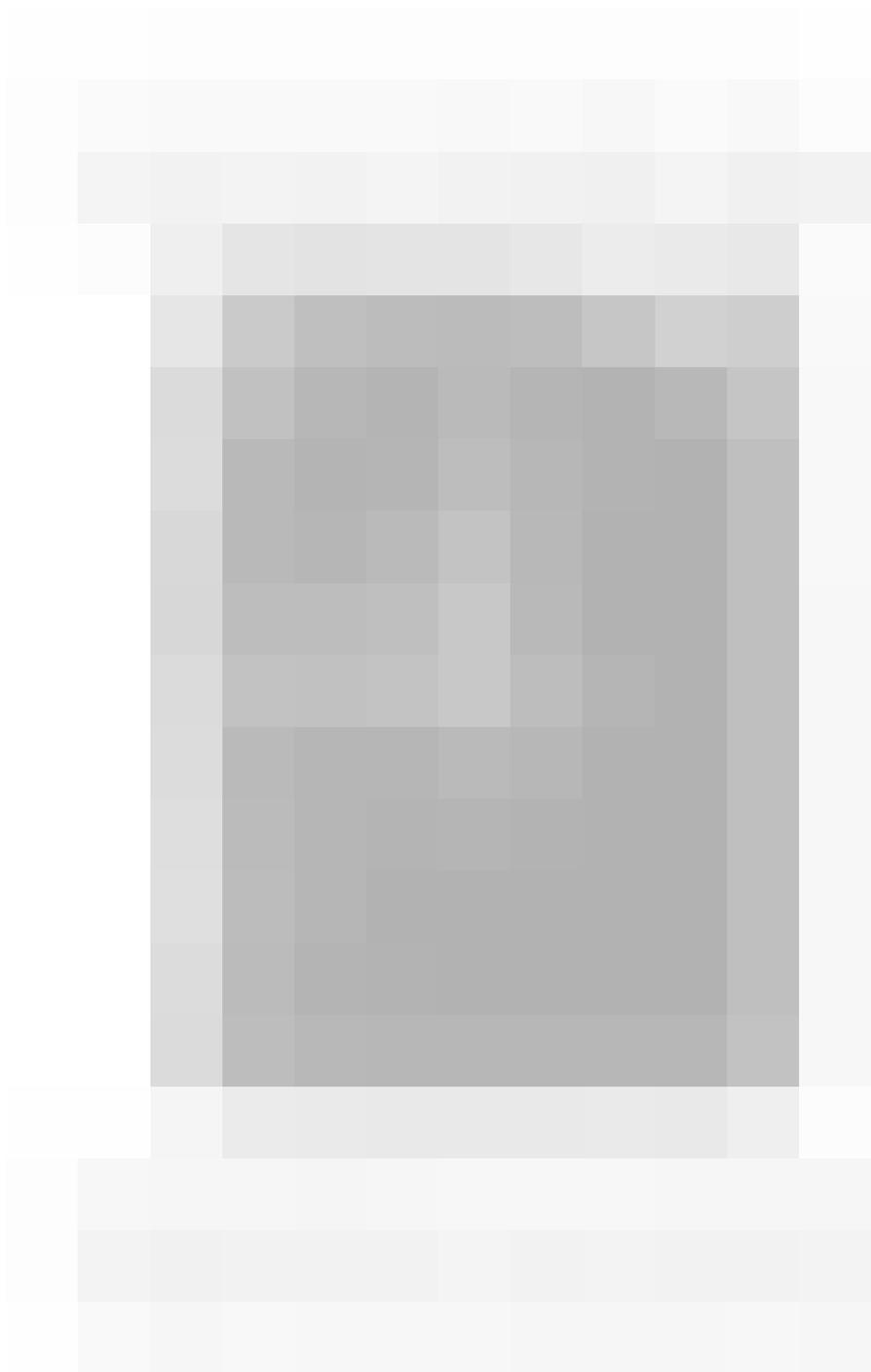


gebenden Heiligen weniger Zusammenhang als bei den Florentinern. Auch das breite Halbfigurenbild aller späteren Venezianer, die „Madonna mit Heiligen“, findet sich schon bei Giovanni: Akademie Nr. 613 zwischen Katharina und Magdalena, mit Ölfarben von wunderbarer Leuchtkraft; ähnlich Nr. 610 zwischen Georg und Paulus, aber viel schwächer und außerdem übermalt. Alle diese Gegenstände zeigen, verglichen mit ähnlichen Aufgaben Mantegna's, eine größere Weichheit und das eigentlich Malerische, das sich bei Giovanni immer selbständiger ausbildet. Einen Markstein in dieser Hinsicht bildete einst eine große „Madonna mit Heiligen“ für die Kirche S. Giovanni e Paolo (1867 verbrannt), noch in reiner Tempera. Sie hatte die Überlegenheit Giovanni's über die Vivarini endgültig ausgesprochen.

Sodann hat Giovanni für die Hausandacht in der „Beweinung Christi“ (Pietà), wie Mantegna, den nackten männlichen Körper zum Mittelpunkt eines Halbfigurenbildes gemacht, welches er in zwei verschiedenen Darstellungen — der aufgerichtete Körper wird entweder von Maria und Johannes, oder nur von Engeln gestützt und betrauert — öfter wiederholt hat. Er geht hier von Mantegna und von den Werken Donatellos aus und arbeitet sich, indem er die Aufgabe immer wieder anders erfaßt, von dem herben Realismus allmählich zu der ihm zusagenden malerischen Schönheit durch. Auf dem besten Exemplar der ersten Form (Brera) hat der Johannes mit seinen Drahtlocken und den gerollten Falten des Hemdes am Halse noch etwas von einer Bronzestatue an sich. Eine weitere Entwicklung dieses Typus zeigt eine im wesentlichen wohl von Schülerhand ausgeführte Helldunkeluntermalung mit lebensgroßen Figuren (Uffizien; Abb. 256). Wie mild und weich ist dagegen der Gegenstand auf den besten Bildern der zweiten Form (Berlin, Stadthaus in Rimini) behandelt: der Christus, das einemal von zwei erwachsenen Engeln in halber Figur gestützt, die hinter dem nackten Körper ein hellrotes Tuch gespannt halten, das andremal von vier kurzbeleideten, etwas jüngeren Engeln in ganzer Figur umgeben! Namentlich auf dem Berliner Bilde hat Giovanni mit der reinen Tempera schon eine Zartheit der Abtönung erreicht, die die Anlage zu einem wirklichen Koloristen bekundet.

Bald darauf tritt nun für die venezianische Malerei die denkwürdige Wendung ein, welche von der Tempera zum Lasieren mit Ölfarbe und zunächst zu einem gemischten Verfahren, dann aber zu der reinen Ölmalerei führt. Der Anfänge dieser neuen, niederländischen Technik an einzelnen Punkten Mittelitaliens ist früher gedacht worden (S. 255). In Venedig

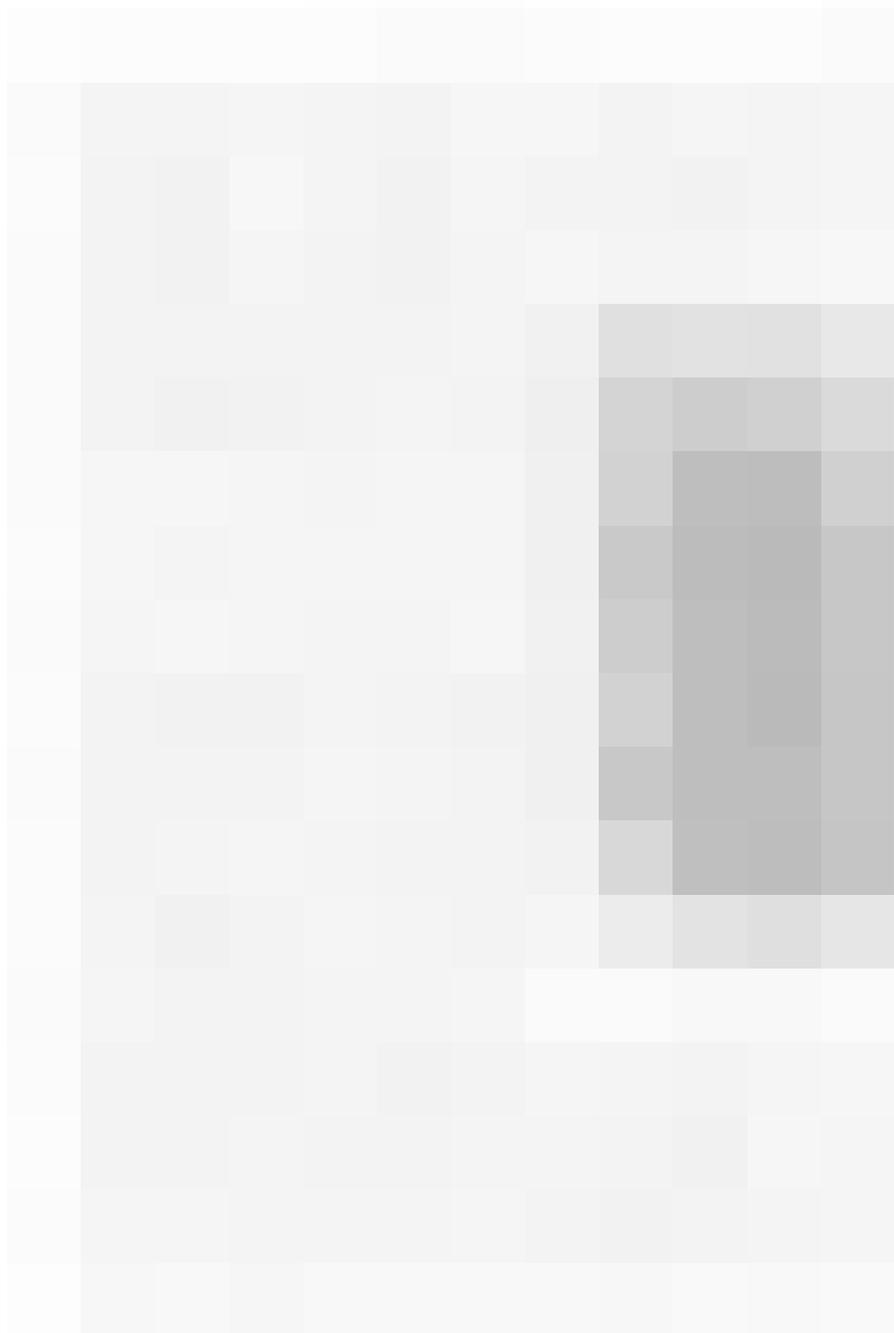




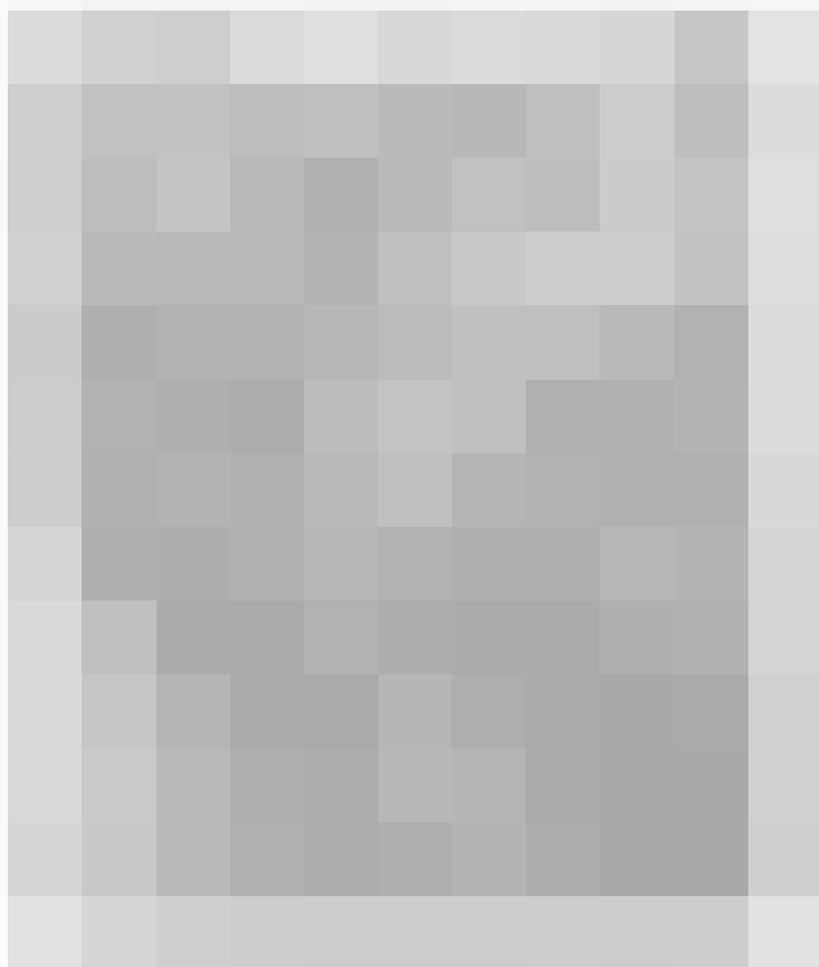


bei diesem kleinen Format kein Altniederländer gegeben haben würde. Wir können Antonello in seinen späteren Bildern bis 1493 verfolgen. Hier zeigt er sich ganz als Venezianer, so in dem lebensgroßen Sebastian (Dresden), der in der Modellierung des Nackten, in der Verkürzung der menschlichen Gestalt und in der perspektivisch durchgeführten Architektur deutlich an Mantegna und Bellini erinnert (Abb. 259). So ist Antonello freilich ein hervorragender Porträtist, aber übrigens erscheint er doch auch in seiner Reise dem Giovanni gegenüber als der Empfangende und nicht als ein schöpferisches Talent, vielmehr als ein bedeutender Techniker, der sicher den Weg von einer Kunstweise in die andere findet, und der darum den Venezianern wohl die Vorteile dieser neuen Technik bringen konnte, aber nichts anderes. Dem größeren Talente Giovanni's war es vorbehalten, die Technik in Italien in neuen Aufgaben zu bedeutenderer Wirkung zu bringen.

Giovanni, eine Künstlernatur im guten Sinne wie sein Schwager Mantegna, war sein ganzes Leben hindurch sehr tätig. Seit den achtziger Jahren nahm die Arbeit zu; er war für den Dogenpalast beschäftigt und konnte nicht mehr allen Aufträgen genügen, trotz den wachsenden Hilfskräften seiner Werkstatt. Denn nun wuchsen ihm bald seine jüngeren Schüler entgegen, deren Entwicklung wieder auf ihn zurückwirkte. Der kräftigste von ihnen war Tizian, der tiefjüngste Giorgione, beide etwa gleichalterig. Man begreift es, wenn die sanfte Art des einen dem älteren Manne mehr zusagte, und wenn sie ihn unvermerkt eher gewann als die energische des anderen. So spricht man denn bei Giovanni von einer giorgionesken Periode, die, nach den Lebensverhältnissen Giorgiones gerechnet, in den neunziger Jahren beginnen könnte. Giovanni's Bilder werden weicher und geschmeidiger in den Formen, in den Farben leuchtend und mannigfach abgetönt. Sie nehmen uns, über das Wohlgefallen an den einzelnen Gegenständen hinaus, in Anspruch durch eine allgemeine Stimmung, die wir nicht auf etwas einzelnes zurückführen können, die als ein tieferer, poetischer Inhalt sich unserer Empfindung bemächtigt. Und da der Grundzug dieser Stimmung mehr sinnend und ernst als heiter ist, so sind wir geneigt, hier das Bindeglied zwischen Giovanni und seinem Schüler Giorgione zu sehen. Giovanni hat nun in zahlreichen großen Kirchenbildern die höchsten Schöpfungen seines Geistes hervorgebracht. Man darf zwischen dem, was er zwischen 1480 und 1490 schuf, und den gleichzeitigen Arbeiten der Florentiner getrost Vergleiche machen. Mit Hilfe des neuen Verfahrens war die Wirkung des Lichtes und der Farben auf eine solche Höhe gebracht, daß man in Florenz



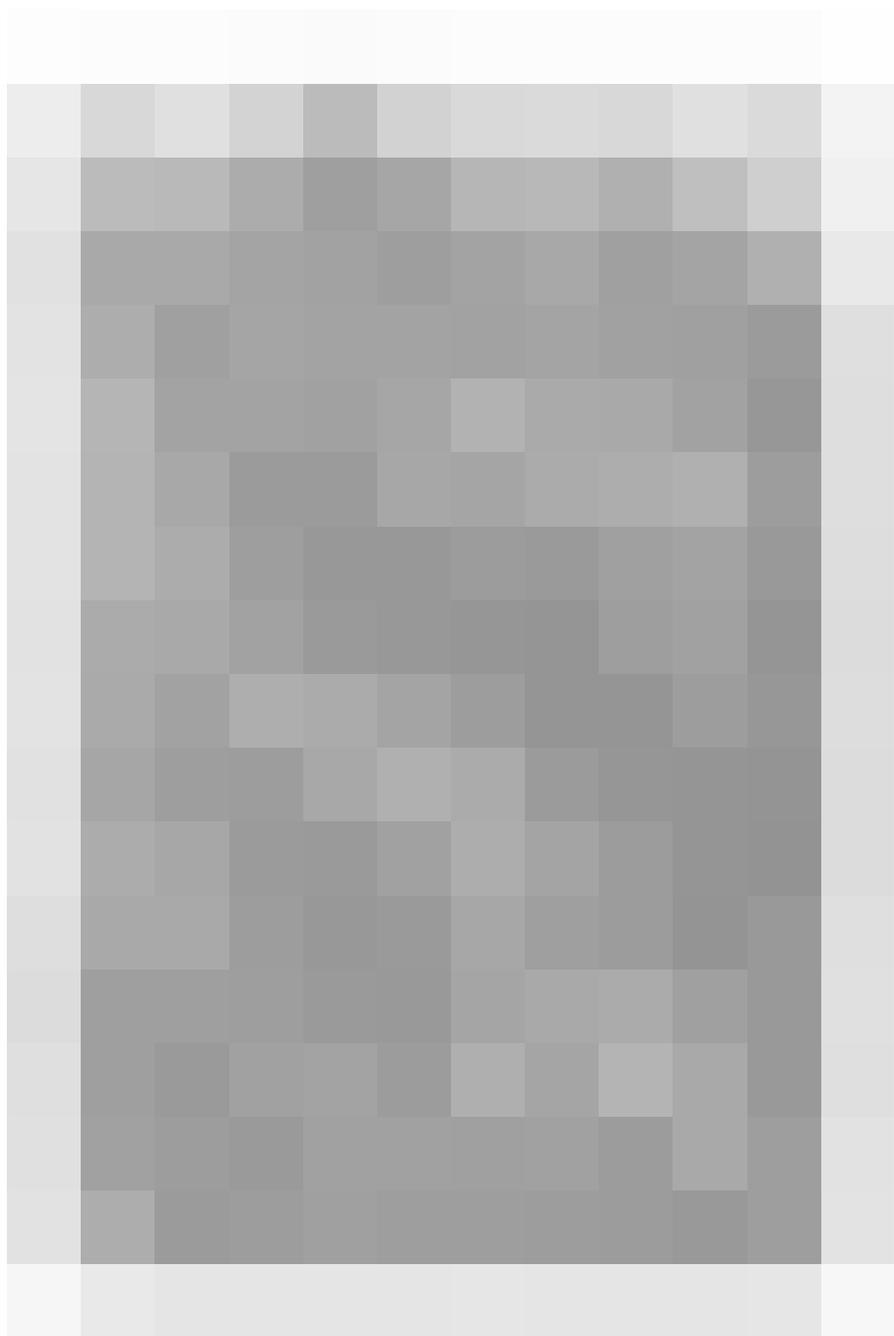




für Isabella in seiner gedankenreichen und zugleich formstrengen Weise gegeben, hier und da zu einer gewissen höheren Schönheit erhoben. In Costas „MUSENHOF“ spüren wir etwas von dem erfindenden Geiste Ariostischer Romantik. Giovanni gibt Figuren aus dem bacchischen Kreise, wie sie sein Vater einst in sein Skizzenbuch gezeichnet hatte, aber hier in behaglicher Sinnenslust gelagert, Merkur ausruhend unter Nymphen und Satyrn, eine Vorstufe zu Tizians ausgelassenen Bacchanalien. Er setzt sie in eine weite, von der untergehenden Sonne durchschienene Waldlichtung und übertrifft seine Vorgänger in dem Ausdruck der Naturstimmung. Ihm gehört die ganze Erfindung und auch noch die Zeichnung, welche dieser Stimmung die Grundlage gibt. Die weitere, etwas lieblose Ausführung übernahm nach des Lehrers Tode Tizian, der dann auch den Hintergrund, das Bergland seiner Heimat Cadore, hinzugesügt hat.

Endlich haben wir noch einige der herrlichen Kirchenbilder aus Giovannis reifer Zeit zu betrachten. Die Reihe beginnt mit einer breiten Altartafel in Öl für S. Giobbe (Akademie) vielleicht schon 1478: die Madonna thront mit je drei Heiligen rechts und links; auf den Stufen des Thrones sitzen drei langbekleidete musizierende Engelknaben (Abb. 260). In diesem von den Zeitgenossen vielbewunderten Werke gibt Giovanni nach Komposition, Farbe und Stimmung, so möchte man meinen, bereits sein Höchstes, und bessere nackte Figuren hat er in der Tat niemals gemalt als diese beiden venezianischen Krankheitsheiler, die hier an den bevorzugten Stellen stehen. Und doch ist das nur die Vorahnung einer noch höheren Leistung, der Madonna in S. Zaccaria von 1505 (Abb. 261). Er hatte sie gerade vollendet, als Dürer nach Venedig kam. Da ist alles vereinfacht und die Kunst in den einzelnen Teilen gewachsen, die Zahl der Figuren (je zwei Heilige und dazu ein geigender Engel auf der Thronstufe) ist eingeschränkt, der Ausdruck der sinnenden Gesichter noch mehr vertieft. Auch die Falten sind weicher, das Kolorit ist wärmer und die Luft düstiger. Der Thron steht ebenfalls in einem hochgewölbten Nischenbau, woraus sich die Form des Hochbildes ergeben hat.*) Bellini hat sich hier seinem Schüler Giorgione am meisten genähert. Interessant ist in dieser Hinsicht der Vergleich mit zwei Bildern, deren Entstehungszeit (1488) so weit zurückliegt, daß damals von einem Einflusse Giorgiones noch nicht die Rede sein kann. Auf dem

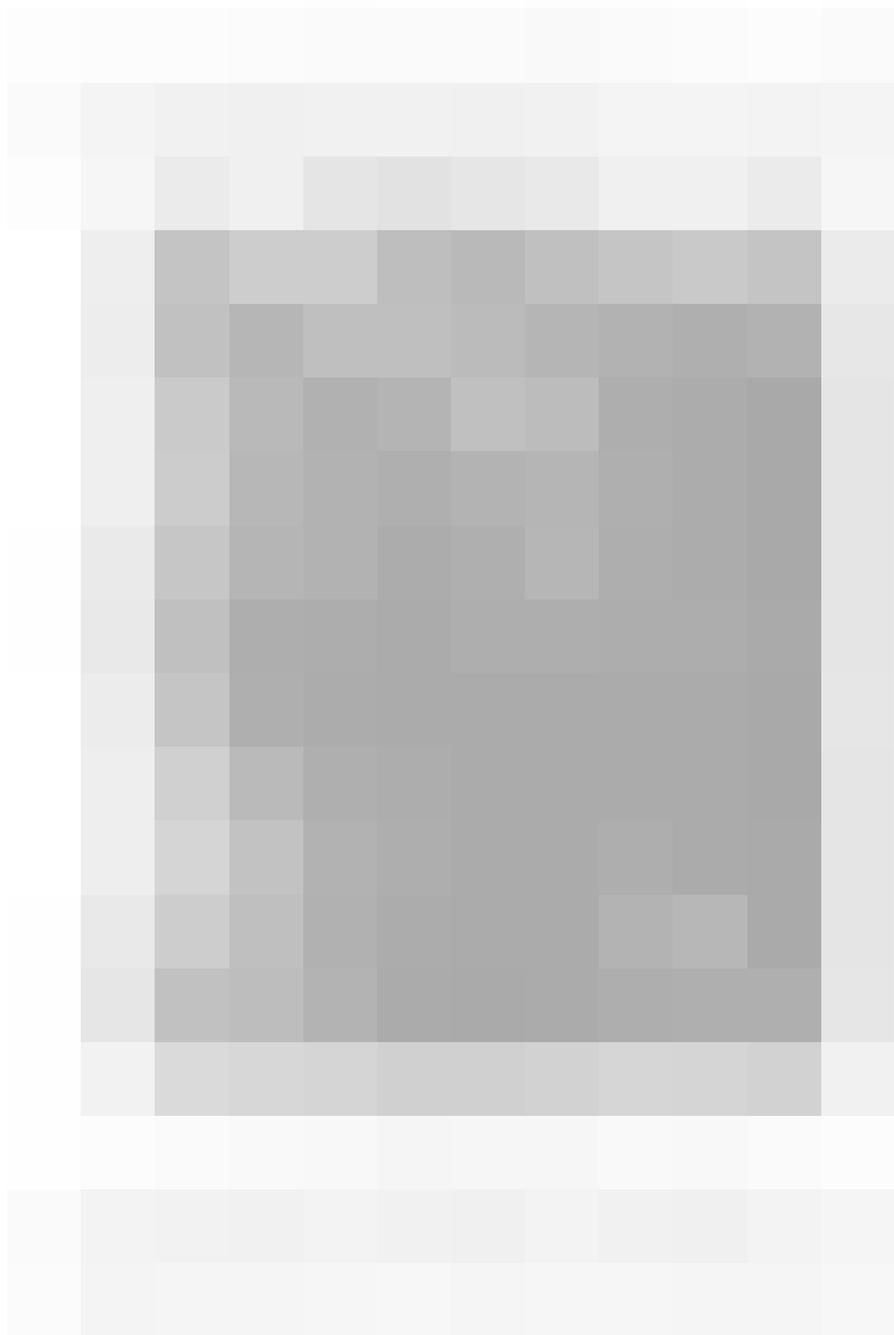
*) Der obere Teil des schlecht gehängten und ganz verwahrlosten Bildes klärt sich für keinen Standpunkt auf, und unten ist es mit Altarleuchtern verstellt. So hütet die große Bewahrerin Kirche ihre köstlichsten Schätze.



einen, einem Breitbilde (S. Pietro Martire in Murano) thront die Madonna vor einem breit gezogenen Vorhange, zu dessen Seiten man in die Landschaft sieht (Abb. 262). Links kniet der Doge Barbarigo, von Markus an die Stufen des Thrones geleitet, rechts steht Augustin im Bischofsornat. Zu den Seiten der Maria nach dem Hintergrunde zu stehen zwei langbelleidete musizierende Engel, oben erscheinen, in vier Gruppen geordnet, auf Wolken geflügelte Engellköpfe. Die Farben sind tief und glänzend, die Lichter pastos aufgesetzt, wie später bei Tizian. An den einzelnen Gegenständen sieht man, wie weit Giovanni aus eigenen Mitteln der Schönheit Giorgiones entgegenkommen konnte; in bezug auf die eigentümliche, geheimnisvolle Stimmung ergibt aber das spätere Bild von S. Zaccaria einen bemerkenswerten Überschuß über das frühere. Das andere Altarbild von 1488 (S. Maria dei Frari) hat ungefähr dieselben Bestandteile: die Madonna mit jederseits zwei männlichen Heiligen und mit zwei musizierenden Engeln in kurzen Hemden (wie bei Mantegna und Donatello). Die Figuren an sich sind wohl noch schöner, die Heiligen aber in besonderem Pilasterbau von der in der Hauptnische sitzenden Madonna (Abb. 263) getrennt und ohne Beziehung zueinander, also wie auf der älteren Ancona.

In einzelnen dieser großen Heiligenbilder seiner späteren, vielbeschäftigten Zeit nimmt man wohl ein Nachlassen der alten Kraft wahr, wenn nicht die ausführende Hand geringerer Schüler das verschuldet hat. In der Erfindung zeigt ihn noch ganz zuletzt ein Altarbild für S. Giovanni Crisostomo (1513) auf der früheren Höhe: Hieronymus sitzt lesend auf einem Hügel, unten stehen in größerem Maßstabe Christoph und Augustin, das Ganze in einem Bogen und ohne strenge Komposition. Die Figuren sind groß und würdig aufgefaßt, die Köpfe mit dem sinnenden Ausdruck jedenfalls von ihm selbst gemalt, und in der Verteilung von Licht und Schatten, sowie in dem kräftigen, leuchtenden Kolorit gehört das Bild noch zu den aller schönsten.

In der Sammlung der Akademie finden sich noch fünf pastos gemalte Bildchen von emailartigem Glanz mit mythologischen Sujets: Bacchus, Mars, nackten Frauen und Putten zu Wagen oder zu Schiff in feiner Landschaft (Nr. 595). Einst dienten sie zum Schmuck eines trühenartigen Möbels; was sie bedeuten sollen, wissen wir nicht. Im Kreise Isabellas von Mantua urteilte man 1501, Giovanni's Kunstweise eigne sich nicht zu „Historien“. Wir haben aber doch noch von ihm eine merkwürdige religiöse Allegorie von ungemein reicher Erfindung, das Breitbild der Uffizien Nr. 631



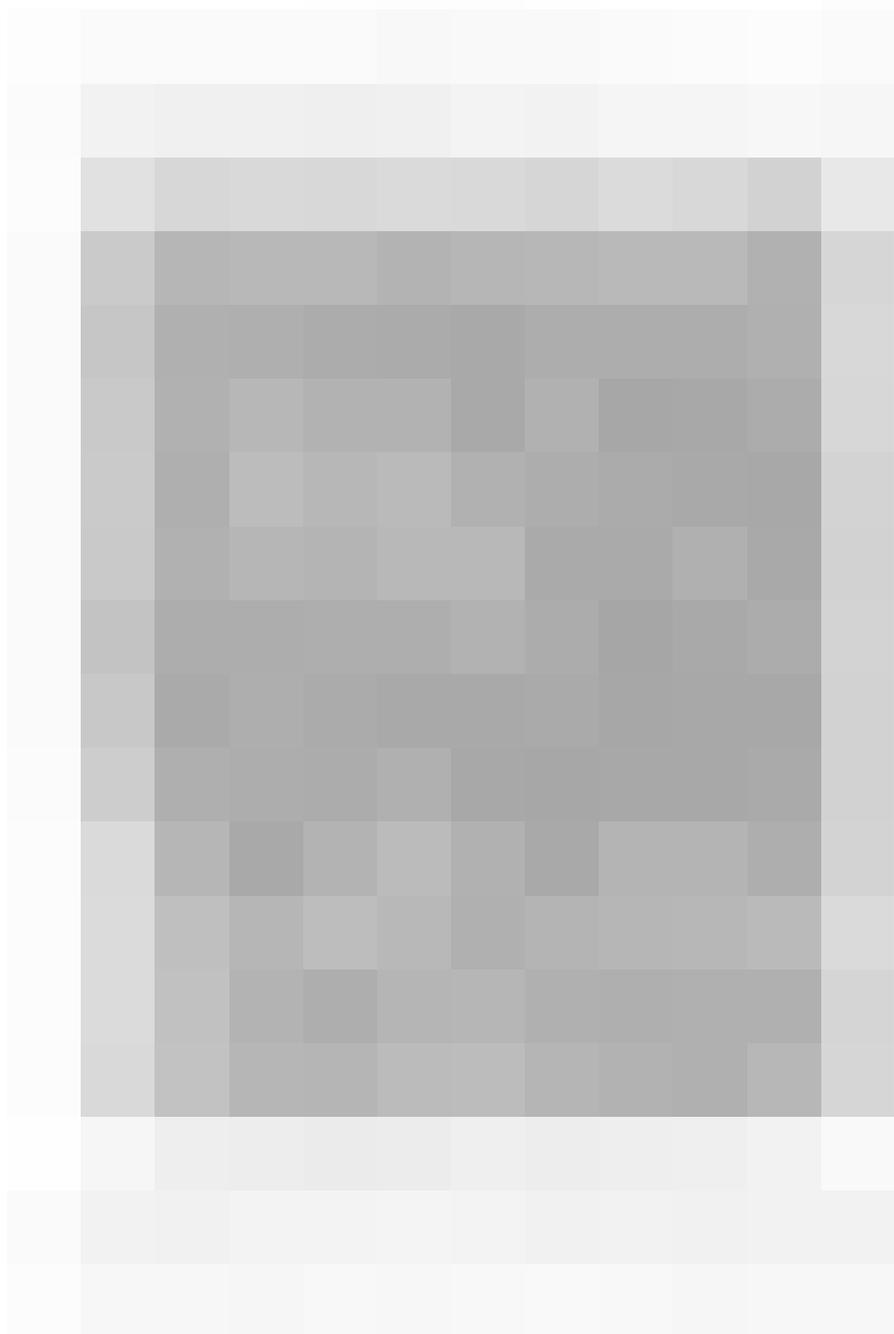
abgestufte Landschaft ist mit kleinen Heiligengeschichten (Hieronymus, Antonius, Paulus) staffiert. Giambellino wird stolz gewesen sein auf seine invenzione. Wir haben, auch ohne sie zu verstehen, das Künstlerische empfunden: die tief poetische Stimmung der „Madonna am See“ und die eigentümliche Wirkung dieser aufgelösten Komposition mit zerstreuten Figuren, die bei den Venezianern dann so beliebt wird. Von hier ist nicht mehr weit bis Giorgione.

Ehe wir uns Giorgione und den anderen bedeutenderen Schülern Giovanni's zuwenden, müssen wir dreien seiner älteren Nachfolger einige Bemerkungen widmen. Sie sind alle von der Schule von Murano ausgegangen und allmählich in den Bereich Giovanni's hinübergetreten. Carpaccio z. B. hat mit ihm 1507 im Dogenpalast gearbeitet. Er und Cima gehen als tüchtige Nachzügler ihren Weg weiter, unberührt von den Einwirkungen seiner späteren Entwicklung, die an dem jüngsten von ihnen, Bassano, schon wahrnehmbar ist.

Vittore Carpaccio, vielleicht aus Istrien, imponiert äußerlich am meisten mit seinen großen zwischen 1489 und 1522 gemalten Geschichtsbildern: „Leben der Ursula“ in neun großen Bildern (Venedig, Akademie), kleiner im Format und noch reifer (1502—8) „Leben der Heiligen Georg und Hieronymus“ in zehn Bildern (daselbst, S. Giorgio degli Schiavoni); „Stephanuschluß“ in fünf Bildern (zerstreut; eins in Berlin, 1511). Aufzufassen sind sie als Dekorationen für Innenräume, anstatt der Fresken; sie sind in Öl auf Leinwand gemalt (sonst malte Carpaccio auch, wie die beiden anderen, auf Holz). Sie schließen sich also in der Gattung an Gentile Bellini an, mit dem Carpaccio auch die Vorliebe für orientalische Kostüme teilt. Irgend welche tiefere psychologische Züge, wie bei den Florentinern, darf man nicht suchen. Schon daß er ein weniger gewähltes Publikum zu malen hatte, macht einen Unterschied. Das feine, geistige Florenz bringt individuell abgestufte Persönlichkeiten hervor, der Anspruch des Venezianers geht auf äußerliche Vornehmheit. Und vollends die Mitglieder der Bruderschaften, die hier porträtiert sein wollten, sind Durchschnittsleute, wenn auch einzelne Senatoren darunter waren. Im Grunde ist es darum auch nicht richtig, Carpaccio einen Erzähler zu nennen; er gibt gut gestellte lebende Bilder. Aber sie wirken angenehm, zunächst wegen ihrer Trachten und der Architektur, als naive Darstellungen der Zeit, dann auch malerisch, aber weniger durch die feinere Gruppierung, worüber das bei Gentile Gesagte gilt, als

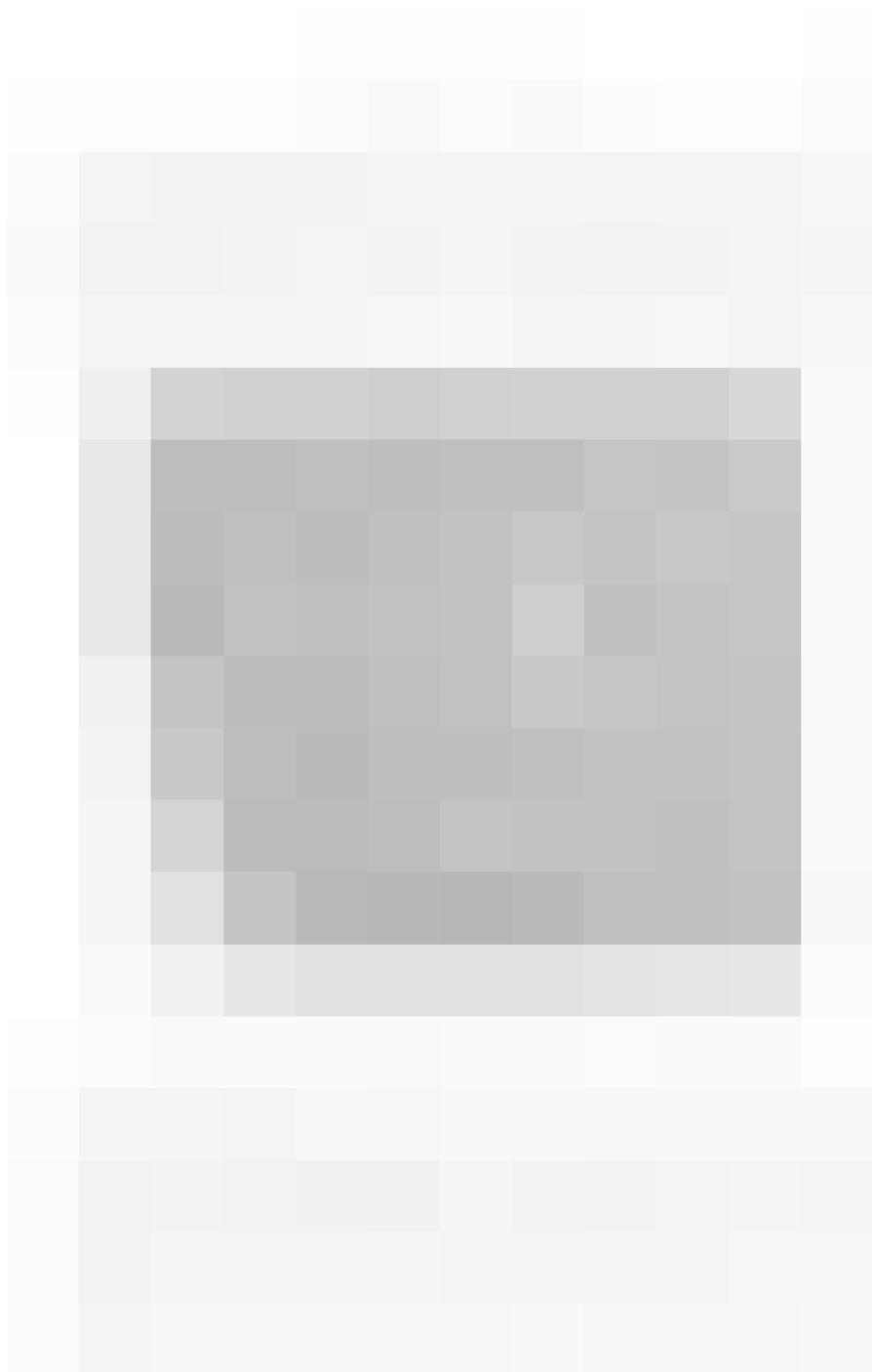


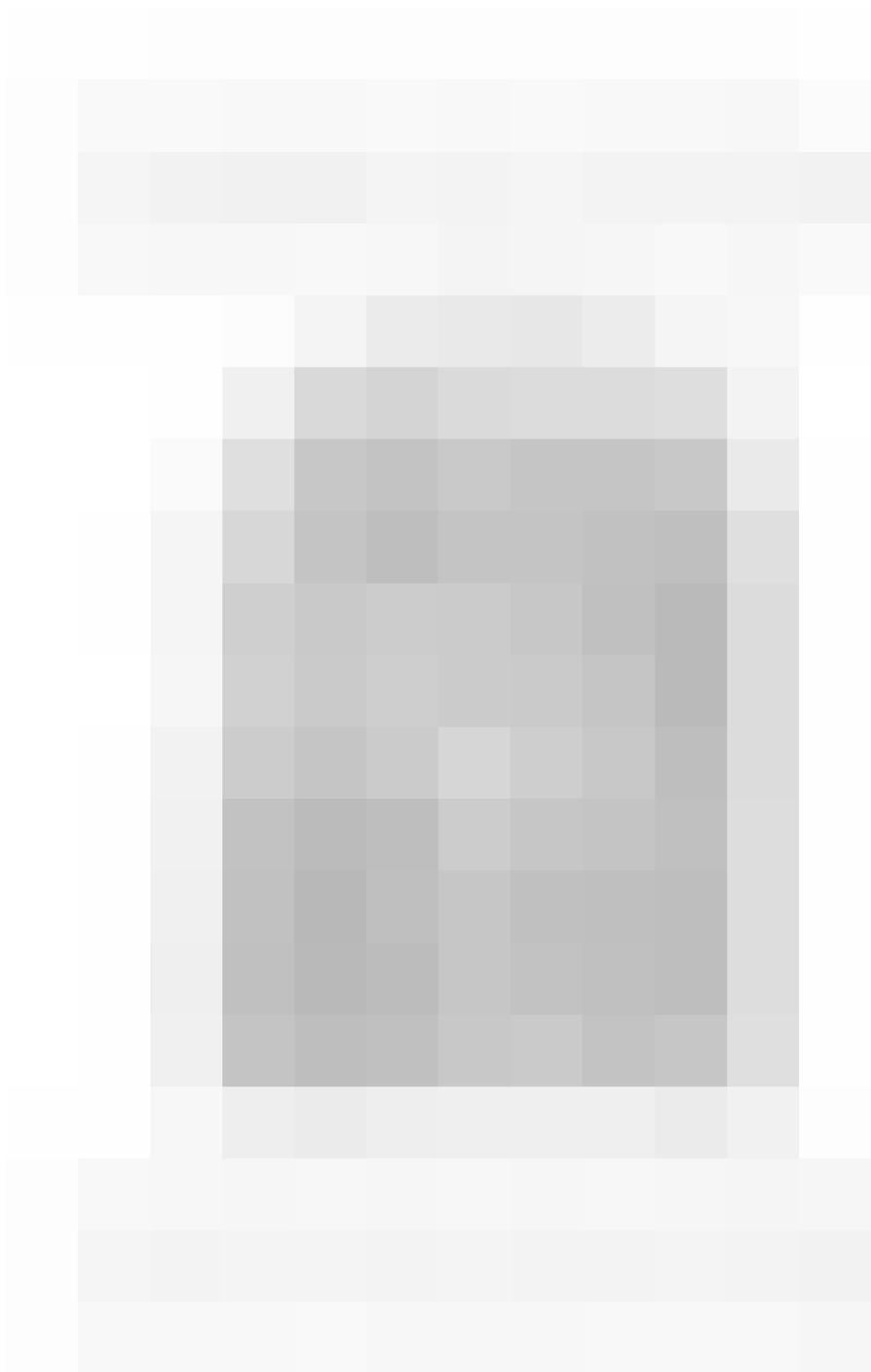


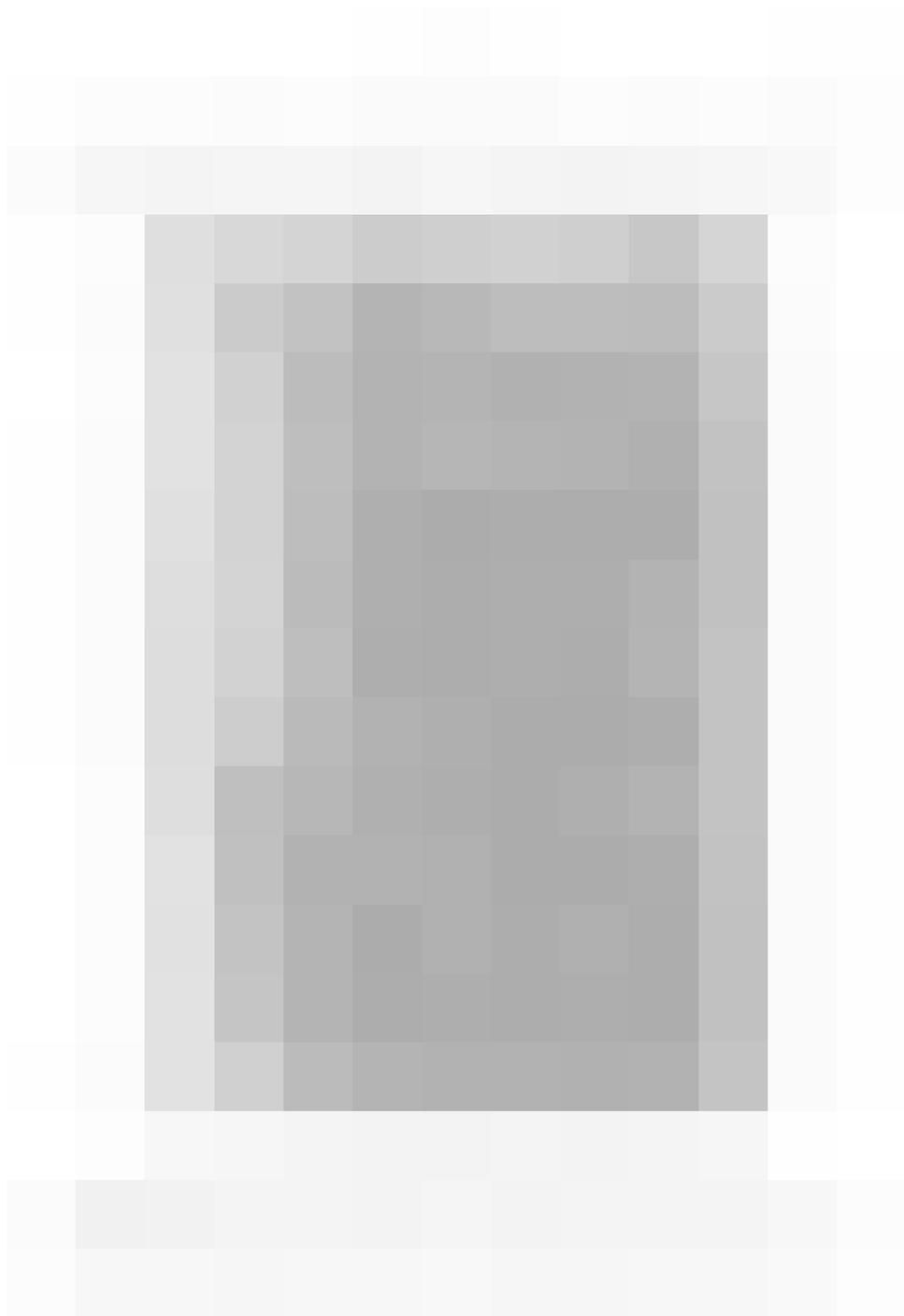


Darstellung im Tempel von 1510, aus derselben Kirche, sein schönstes Altarbild (Abb. 266). Er wollte dem gefeierten Giambellino so nahe wie möglich kommen und gab eine würdige, nur allzu regelrechte Komposition. Auch die Gesichter sind einförmig und ohne tieferen Ausdruck. Das Beste sind außer der Gewandmalerei die drei Musikengel, alles in dem ihm eigentümlichen weißgrauen Farbenton.

Feiner in der Erfindung und intimer im Ausdruck ist Cima da Conegliano (aus Friaul). Sein besonderes Schönheitsgefühl zeigt sich namentlich in dem Landschaftlichen, wozu er oft das Hügel-land seiner Heimat verwendet, was ihm seinen Künstlernamen „Cima“ eingetragen hat. Er malt zwischen 1489 und 1517, leicht erkennbar an seiner Schatten- und Lichtgebung, an der Plastik seiner Gegenstände und dem metallischen Glanz seiner manchmal sehr schönen — z. B. eines Rosa oder Vila — Lokalfarben, worin er gegen Ende auch weicher wird, ohne aber die düstigen Töne Giovanni's zu erzielen. Sein Stoffgebiet ist nicht die Kostümszene, sondern das ruhige Heiligenbild mit hübschen zeitgeschichtlichen, genrehaften Zutaten. Dementsprechend wählt er statt des breiten das hohe Format. Gut mit vier bezeichneten Bildern ist er in Berlin vertreten; gut ist auch ein kleines Breitbild in Dresden: „Mariä Tempelgang“, sowie eine „Madonna mit zwei Heiligen“, mit schöner Landschaft und Staffage, die schon an Giorgione erinnert, in Wien (Nr. 150). Aber das Beste von ihm findet sich in Venedig. Eine große Konversation mit sechs Heiligen und zwei Musikengeln auf der Thronstufe, im Durchblick Landschaft mit Engelköpfen (Akademie Nr. 36), hat den Aufbau und den Charakter Giambellino's. Auf einer „Geburt Christi“ von 1504 (Carmine) mit assistierenden venezianischen Frauen und Kindern in zerstreuter Gruppierung überwiegt schon beinahe die Landschaft, das Ganze wird von einem Architekturbogen im Vordergrund eingerahmt. Unter den Kindern dieses Bildes kommt auch ein kleiner Tobias mit seinem Raphael vor. Derselbe Schutzengel findet sich auf einem Tobias-bilde der Akademie (Nr. 592; Abb. 267). Hier ist die Landschaft nicht mehr bloß Hintergrund, sondern selbständig. Die Figuren sind hineingestellt, einzeln für sich, sie gehen einander nichts an. Wie verträumt steht Jakobus da und sieht in sein Buch. Echt venezianisch! Ganz anders machte es der aktive Florentiner (S. 264). Bei Cima finden wir noch besonders glückliche Beispiele dieser aufgelösten Komposition. Auf einer prächtigen hohen Kirchentafel, ganz früh, 1489, und doch schon in Öl, in der Kirche Madonna dell'Orto, sehen wir unter einem ins Freie geöffneten Kuppelbau fünf Heilige stehen,

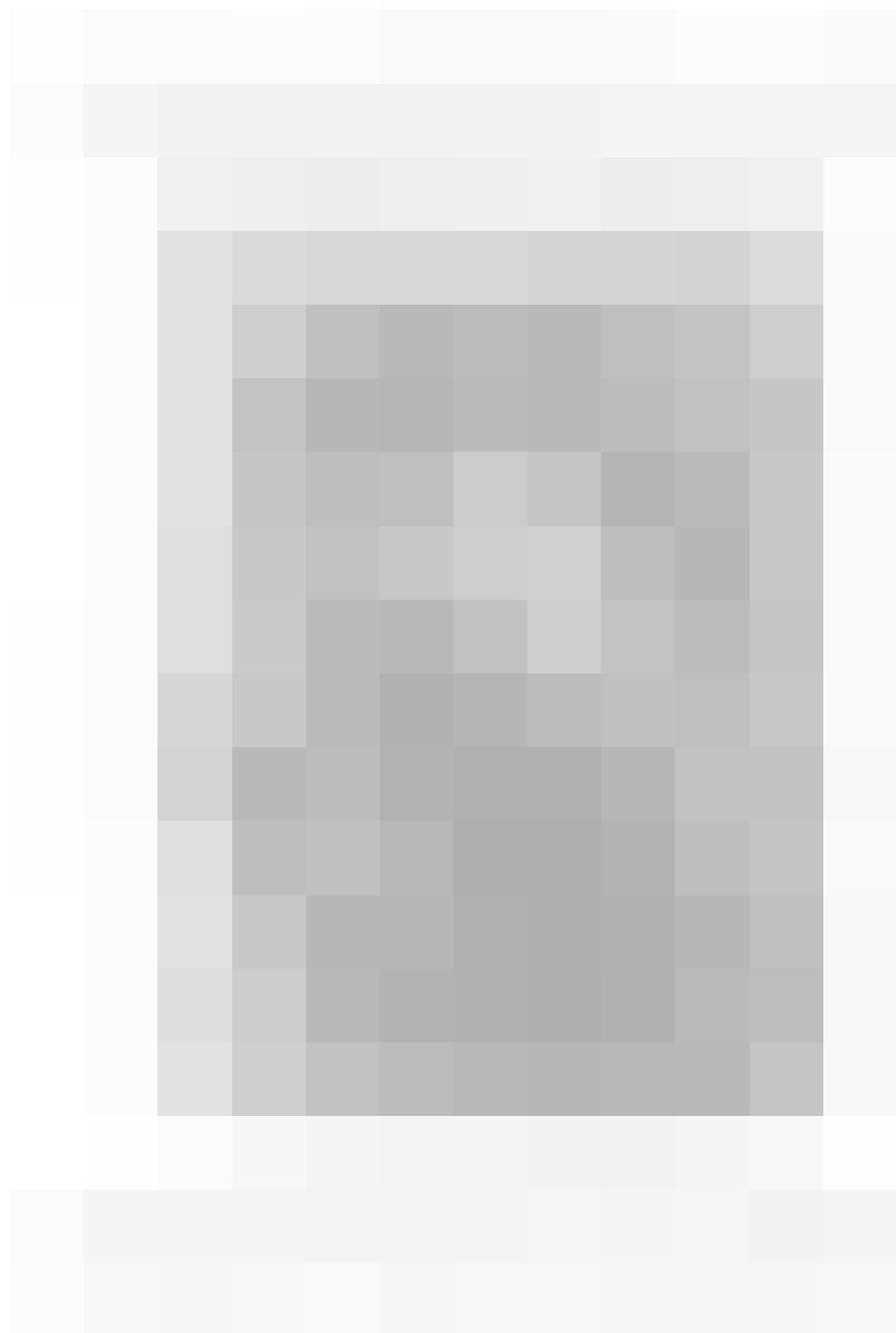






fahlköpfigen schlafenden Kinde auf dem Schoße in einer eigentümlichen Landschaft mit allerlei Tieren (London Nr. 599). Die Akademie besitzt drei Hauptwerke von ihm, jedes in seiner Art einzig. Die Berufung der Söhne Zebedäi an einem norditalienischen Gebirgssee (Nr. 39; Abb. 269), 1510 datiert, gibt uns mit lauter venezianischen Menschen, auch in der Kleidung, worin nur Christus eine Ausnahme macht, eine Wirklichkeitsfrische, die nicht leicht wieder gefunden wird. Wie natürlich ist der Anstieg der drei: Jakobus, Johannes, Zebedäus, mit dem Jungen, der von seiner Angel weg ihnen zuseht! Die Gattung ist wieder „Landschaft mit Figuren“, nur daß die Figuren hier einen Handlungsinhalt ausdrücken. Man vergleiche hiermit den Florentiner (Ghirlandajo auf dem Fresko in der Sixtina S. 270). Ergreifend ist das etwa gleichzeitige Gethsemane mit der winterlich unfruchtbaren Landschaft (Nr. 69; Abb. 270). Man sieht durch einen Bogen, von dem eine Lampe herabhängt, und davor stehen ernste Heilige, namentlich Dominikus mit dem in die Ferne gehenden Blick macht hier eine große Wirkung. Franz sieht in sein Buch, damit der Eindruck des hinter ihm hervorsehenden Ludwig von Toulouse nicht verloren gehe, des immer in einschmeichelnder Jugendlichkeit dargestellten Guelfenheiligen. Dieses auffallend schöne Modell benutzte der Künstler noch einmal zu einem toten Christus, der lang ausgestreckt liegt auf einer niedrigen Breittafel, mit je einem spielenden Putto am Kopfende und zu Füßen, das Ganze von einem Liebreiz, der alle Trauer vergessen macht (Nr. 108).

Wir kommen nun zu den jüngeren Nachfolgern Giovanni Bellinis. Unter ihnen sind uns einige verständlich und ausreichend bekannt, weil ihre ganze Entwicklung klar vor uns liegt, und ihr langes Leben ihrem künstlerischen Schaffen einen vollen Abschluß gewährte. So vor allen Tizian, der größte und vielseitigste, der von allen Einzelvorzügen seiner Genossen etwas in sich hat und noch etwas hinzutut, was sie alle nicht haben, nämlich dramatisches Leben! Dann Palma, der Maler der vielen Frauenbildnisse mit dem leuchtenden Fleisch und den goldblonden Haaren, oder Sebastiano, der später zu Michelangelo überging, also kein reiner Venezianer mehr blieb. Andere wieder erfahren verschiedene Einflüsse, aber die Reihenfolge dieser Einflüsse oder, was manchmal dasselbe ist, das Verhältnis solcher Maler zu einzelnen verwandten Künstlern, ist uns nicht völlig klar, während wir doch von ihnen selbst zahlreiche Bilder und auch von ihrem Lebensgange einige



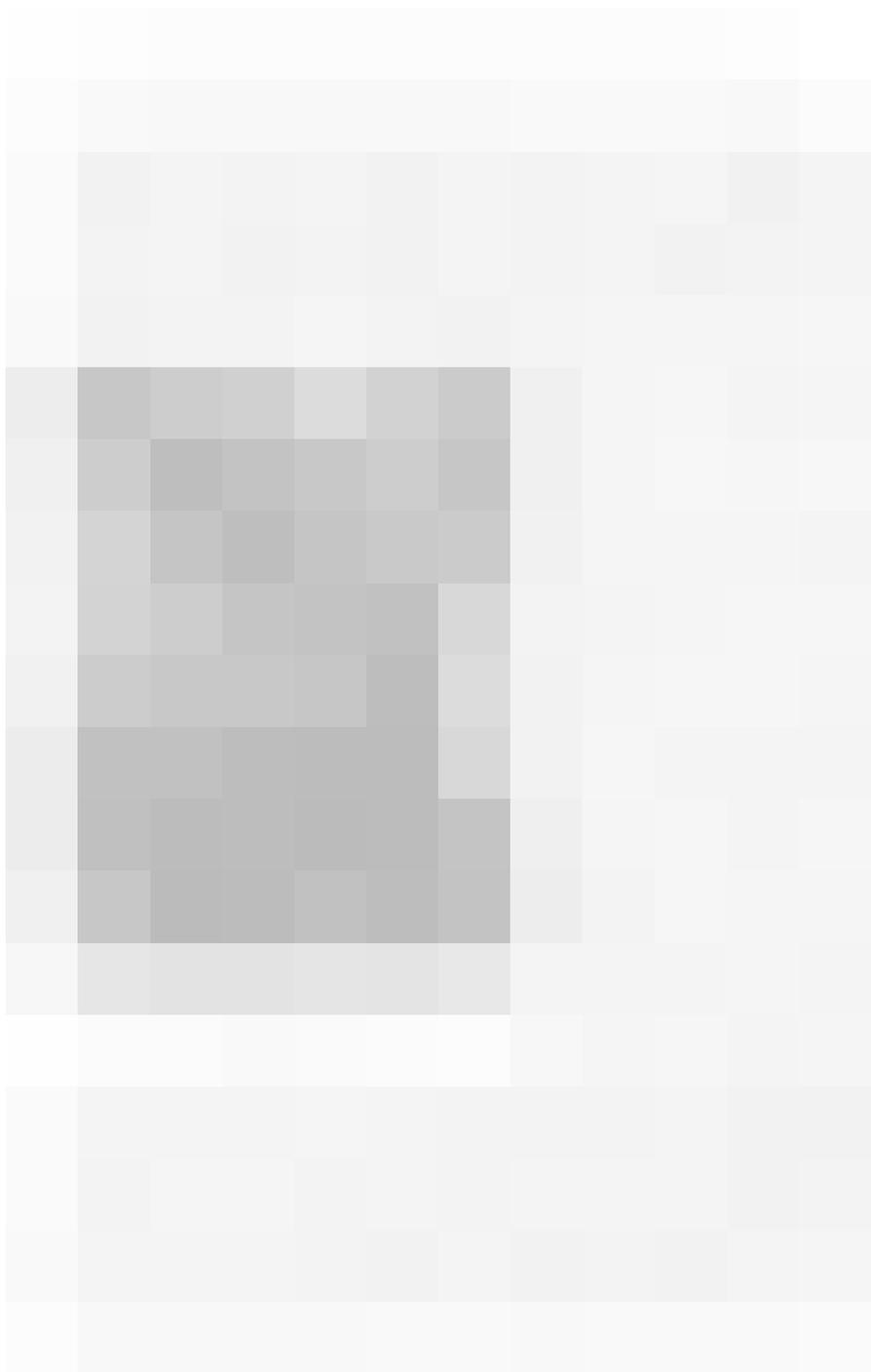
Bellini und Tizian halten müssen, weil auf sein früh verschwundenes Talent viele für die Venezianer charakteristische Eigenschaften zurückgehen, und das ist Giorgione.

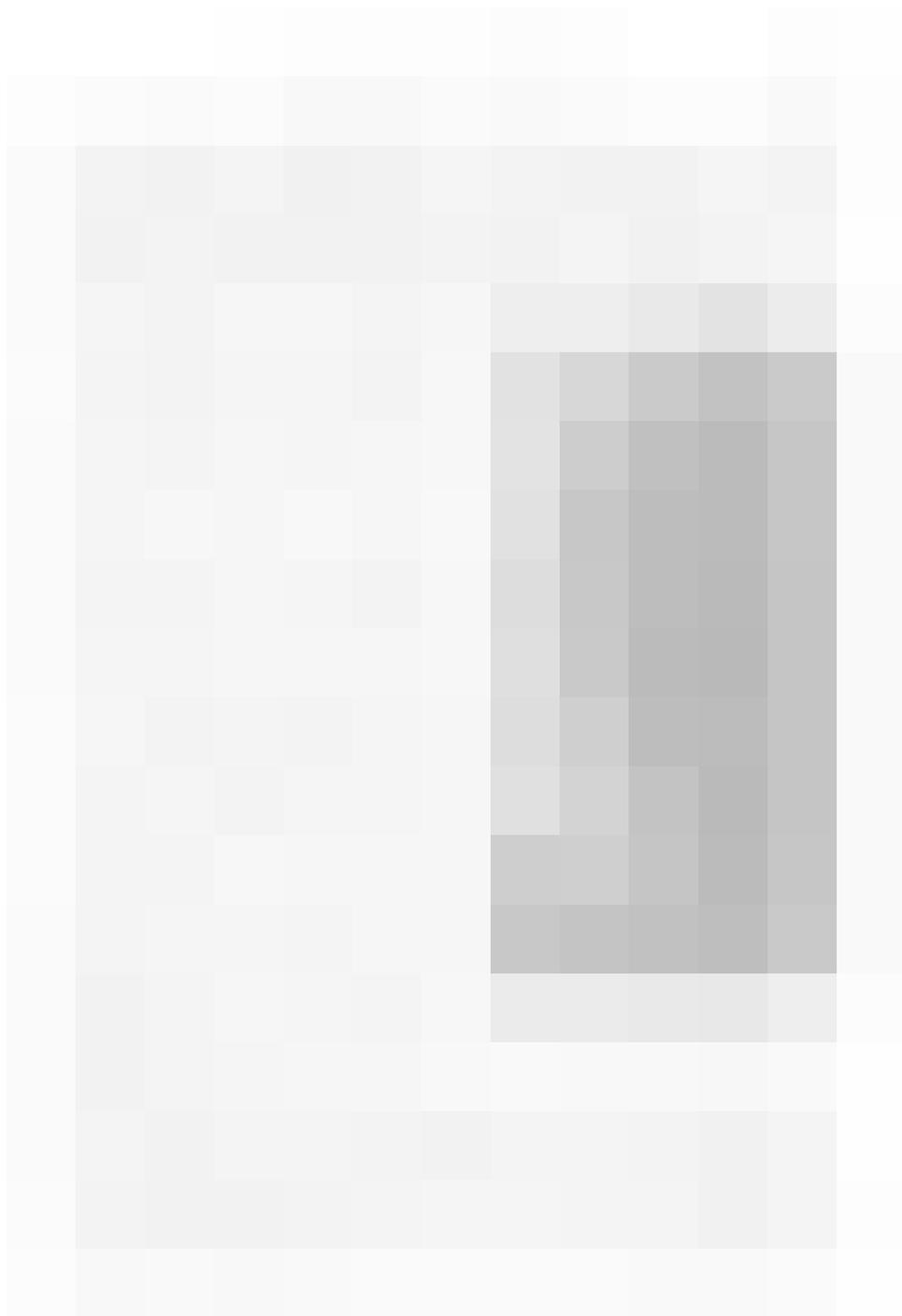
Giorgiones Bild wiederherzustellen, soweit das mit den heute vorhandenen Mitteln noch möglich ist, wäre die schönste Aufgabe innerhalb der ganzen venezianischen Kunstgeschichte. Aber auch die schwerste! Denn es bedarf dazu des Sammelns und Sichtens vieler Bünde, die sich bei anderen Malern finden und die auf ihn zurückzugehen scheinen, einer Rechnung, die mit manchen Störungen zu kämpfen hat und bei aller Sorgfalt doch nicht sicher sein wird, Fehler zu vermeiden. Sollte sie dann auch für den Künstler selbst kein volles und in allen Teilen gesichertes Ergebnis haben, so wird die Bemühung doch dazu führen, daß wir seine Mitstrebenen besser verstehen. Das Problem liegt hier ähnlich wie bei Verrocchio, dessen mutmaßlicher Bedeutung innerhalb der florentinischen Malerei wir früher weiter nachgehen mußten, als es die klare Überlieferung mit Sicherheit zu tun gestattete. Wir werden nun zur Schilderung Giorgiones seine Mitstrebenen und seine Nachfolger, soweit es zweckmäßig ist, mit heranziehen müssen, um, was dann noch über jeden einzelnen besonders zu sagen ist, am Schlusse nachzuholen.

Giorgione, um 1477 geboren, ist etwa so alt wie sein Mitschüler Tizian oder wie Lorenzo Lotto, wenige Jahre älter als Palma, der aus Bergamo stammt. Romanino aus Brescia, der noch oft an ihn erinnert, ist schon fast zehn Jahre jünger. Am populärsten von allen ist nächst Tizian Palma. Er ist am leichtesten verständlich, denn er ist am wenigsten tief, und mehr als die Hälfte seiner (im ganzen über fünfzig) Bilder ist außerhalb Italiens zu finden; allein schon in Dresden kann man ihn fast vollständig kennen lernen. Seine meist weiblichen Köpfe sind berückend schön, fast schöner aber noch die Kleider, weniger ausdrucksvoll die Gestalten, am unbedeutendsten die Hände, in die doch mancher große Seelenmaler so viel zu legen wußte, entzückend endlich ist die Landschaft und eine über das Ganze ausgegossene heitere, aber nicht lebhaftere Stimmung. Weil diese Palmastimmung etwas sich leicht dem Beschauer mitteilendes ist, und weil die edelsteinartig leuchtende Farbe manches seiner Bilder, sowie der Typus seiner Frauenköpfe etwas sehr charakteristisches haben, so hat man lange in ihm einen maßgebenden, für andere, selbst für Tizian oder Giorgione einflußreichen Maler zu sehen geglaubt. In Wirklichkeit war er mehr eine empfangende Natur, die etwas einseitig, aber ausdrucksvoll wieder-

gab. Das anmutige Spiel dieses schönen Lebens muß anderwärts seine Quelle haben. Lorenzo Lotto ist außerhalb Italiens, wo seine meisten Bilder (über sechzig) sind, nicht so leicht zu begreifen. Er ist bedeutend vielseitiger als Palma, erfaßt auch den Körper und die männliche Erscheinung mit Meisterschaft und gibt seinen Gesichtern mannigfachen, tiefen geistigen Ausdruck. Man könnte, im Vergleiche mit Palma, vielmehr ihn für den Gebenden, für den Urheber wenigstens eines Teiles dieses venezianischen Zaubers halten. Eine kräftigere Natur ist er jedenfalls. Schon eine Galerie, wie die Berliner, genügt, um das erkennen zu lassen. Aber Lottos künstlerische Entwicklung ist dunkel. Seine Vielseitigkeit kann auch in der Fähigkeit großer Anempfindung ihren Grund haben, und der geistige Urheber bleibt zu suchen. Daß Tizian eine solche eigene geistige Kraft ist, wird aus seinem langen Leben ohne weiteres klar. Er ist beinahe hundert Jahre alt geworden und hat bis in sein hohes Alter mit ungebrochener Kraft geschaffen. Er ist der vielseitigste von allen Venezianern, hat neue und immer neue Wege eingeschlagen, als die Genossen aus der Werkstatt Bellinis längst tot waren, ist also ein selbständiger Mann, ein Genie. Aber auch solche nehmen Einflüsse an; diese müssen nur zur rechten Zeit kommen. Warum sollte auch nicht Tizian ganz früh von Giorgione gelernt haben, wie es doch der Kunsthistoriker der Venezianer, Lodovico Dolce, in seinem Dialog Uretino (1557) und eine namenlose Biographie Tizians von 1622 aus dem Besitze der Familie behaupten?

Von Giorgione meldet uns die Überlieferung wenig, aber dies Wenige macht den Eindruck, daß die jedesmal Überliefernden von dem Werte ihrer Mitteilung eine hohe Vorstellung hatten, daß es sich um einen sehr beachtenswerten Mann handelte, über den man leider nicht mehr zu erzählen wußte. Der „große Georg“ war das Kind eines Landmädchens aus der Umgegend von Castelfranco und eines Vaters von adeligem Geschlecht. Das ist alles, was man von ihm persönlich wußte. Alles andere knüpft sich an seine Künstlerlaufbahn und an Nebenumstände. In Castelfranco lebte ein vornehmer Kriegsmann, der ein Lehen trug von Caterina Cornaro, der einstigen Königin von Cypern, die einige Stunden weiter nordwärts nach den Bergen zu als Witwe damals Hof hielt. Dem Alten starb in der Blüte der Jahre sein herrlicher Sohn, und zum Andenken an ihn baute er an die Hauptkirche der Stadt eine Kapelle, und für diese bestellte er bei Giorgione die Altartafel, welche ihren Platz nie gewechselt hat: eine sinnend niederblickende Madonna in einfacher Haltung auf einem sehr hohen





in der Weise Tizians oder Palmas gemalt und auf den Namen des berühmten Giorgione getauft wurden. Und weiterhin im 17. und 18. Jahrhundert sollte jedes spätvenezianische Bild dieser Art ein „Giorgione“ sein. Auch hatte der berühmteste Bürger von Castelfranco über hundert Jahre nach seinem Tode ein Denkmal bekommen, da wo sein schönstes Bild sich befindet, in der Kirche des heiligen Liberale. Dorthin wurden 1638 seine Gebeine übertragen.*) Seine Werke aber, die seinen Ruhm schufen und so vielen Fälschungen ein vorübergehendes Ansehen verschaffen mußten, sind fast alle untergegangen. Zerstört worden durch die Salzlust der Lagunen sind vor allem die vielen Malereien in Öl und in Fresko, mit denen Giorgione die Außenwände von Palästen und öffentlichen Gebäuden schmückte. An einem, dem Fondaco dei Tedeschi, arbeitete Tizian mit ihm und, wie es scheint, unter ihm, woraus nicht notwendig folgt, daß Giorgione älter war. Aber auch Staffeleibilder haben sich nur wenige erhalten, im günstigsten Falle nicht ein Duzend, auch wenn man solche dazu rechnet, die nicht sicher beglaubigt sind.

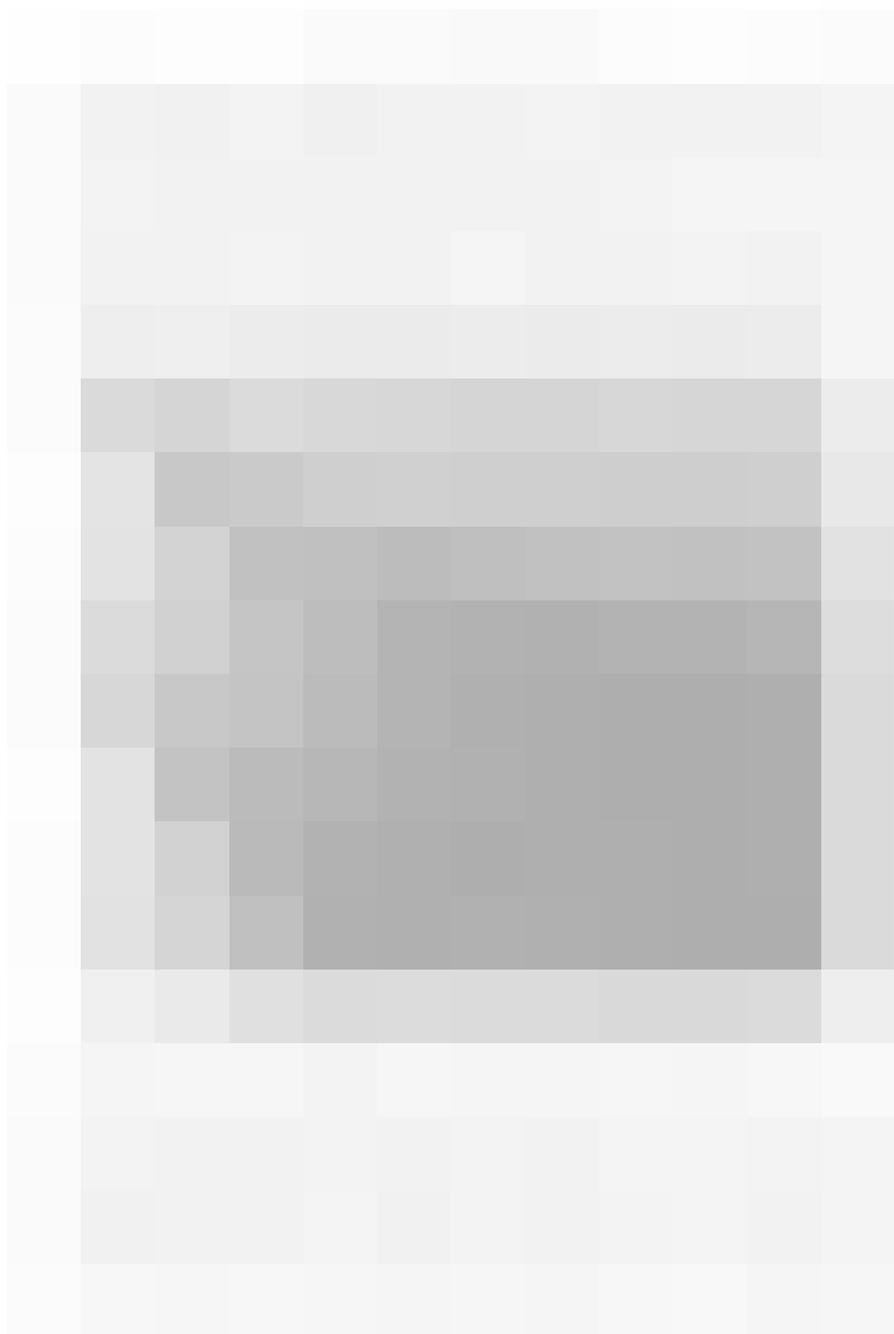
Außerlich bezeugt sind nächst der Altartafel in Castelfranco zwei Bilder im Palazzo Giovanelli und in Wien, um 1530 sah sie Marcantonio Michiel in Venedig, ebenso die schlafende Venus in Dresden (Abb. 273), an der Tizian einen jetzt beseitigten Cupido gemalt und die Landschaft vollendet habe, wahrscheinlich also nach des Freundes Tode. Die Landschaft stimmt in der Tat mit der auf Tizians „Noli me tangere“ in London überein. Früher galt das ganze Bild als Tizianisch. Seit Morellis Entdeckung sagt sich jeder, der Tizians vergleichbare Frauengestalten bis um 1530 kennt, daß diese Venus nicht von ihm sein kann. Und nun wissen wir, daß die edelste Erscheinung einer Ignuda, die jemals gemalt worden ist, Giorgione zum Urheber hat, dessen Ruhm schon dieses eine Werk unvergänglich machen mußte.

Es verdient bemerkt zu werden, daß lange vor Vasari und fast noch bei Lebzeiten Giorgiones sein Altersgenosse, der Graf Castiglione, in seinem Cortegiano den „Georgio da Castelfranco“ neben Lionardo, Mantegna, Raffael

*) Unmöglich, sagt man jetzt, wenn er wirklich an der Pest starb. Außerdem werde der Geschlechtsname erst bei Ridolfi 1648 erwähnt, das Mädchen von Veduggio erst 1697. Wir kennen diese kritischen Rezepte ja auch, geben aber dennoch das „Mädchen“ nicht auf; es gehört mit zu dem bißchen Stimmung, das man sich mit Mühe für Giorgione gewonnen hat. Joannes dictus Zorzonus aus Veduggio als Bürger in Castelfranco um 1460 in einer Urkunde — vermeintlich Giorgiones Vater — beweist garnichts. Zorzone ist eine Erweiterung aus Georg, und wieviele große George mag es damals in einer einzigen Stadt gegeben haben!

[REDACTED]

[REDACTED]

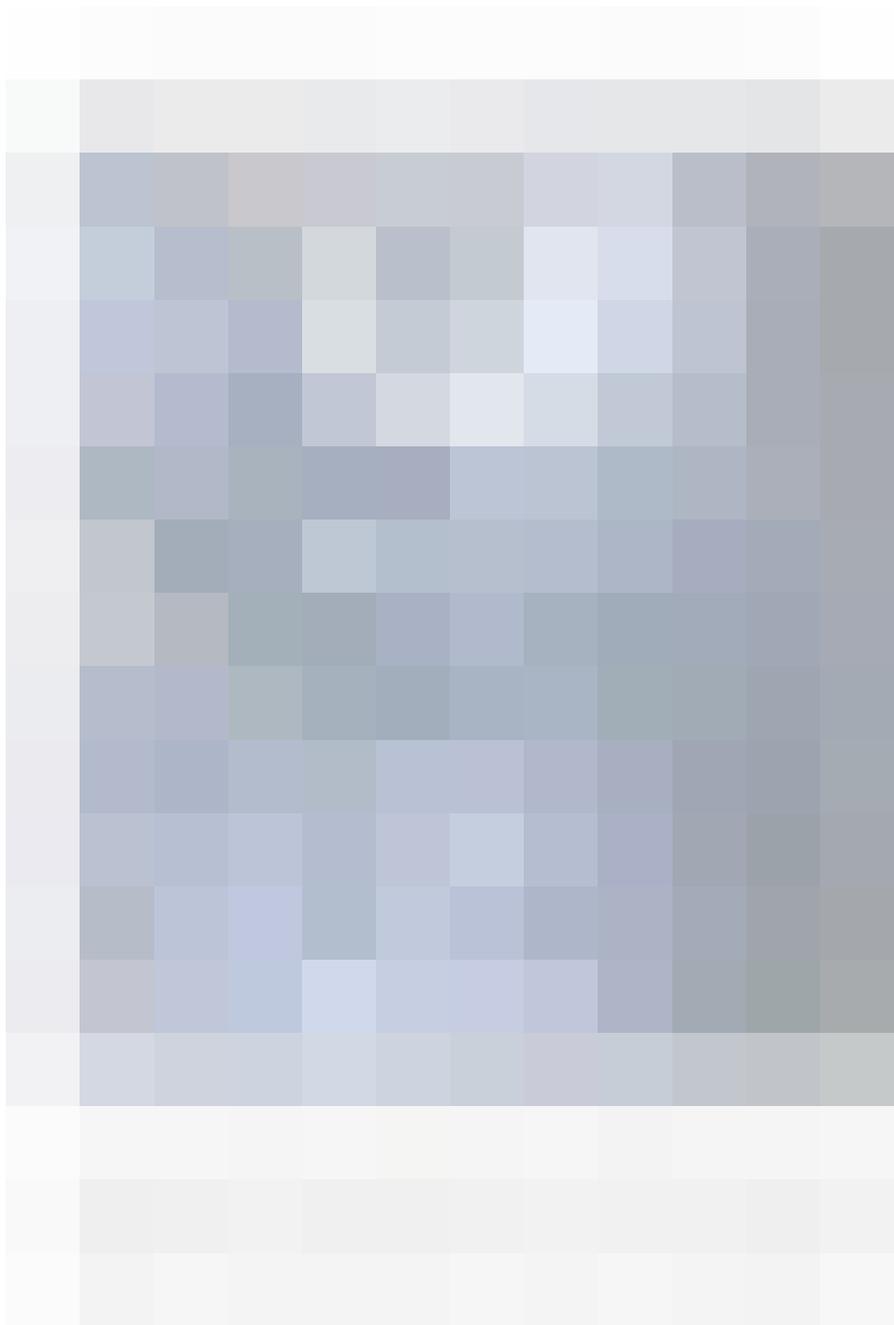


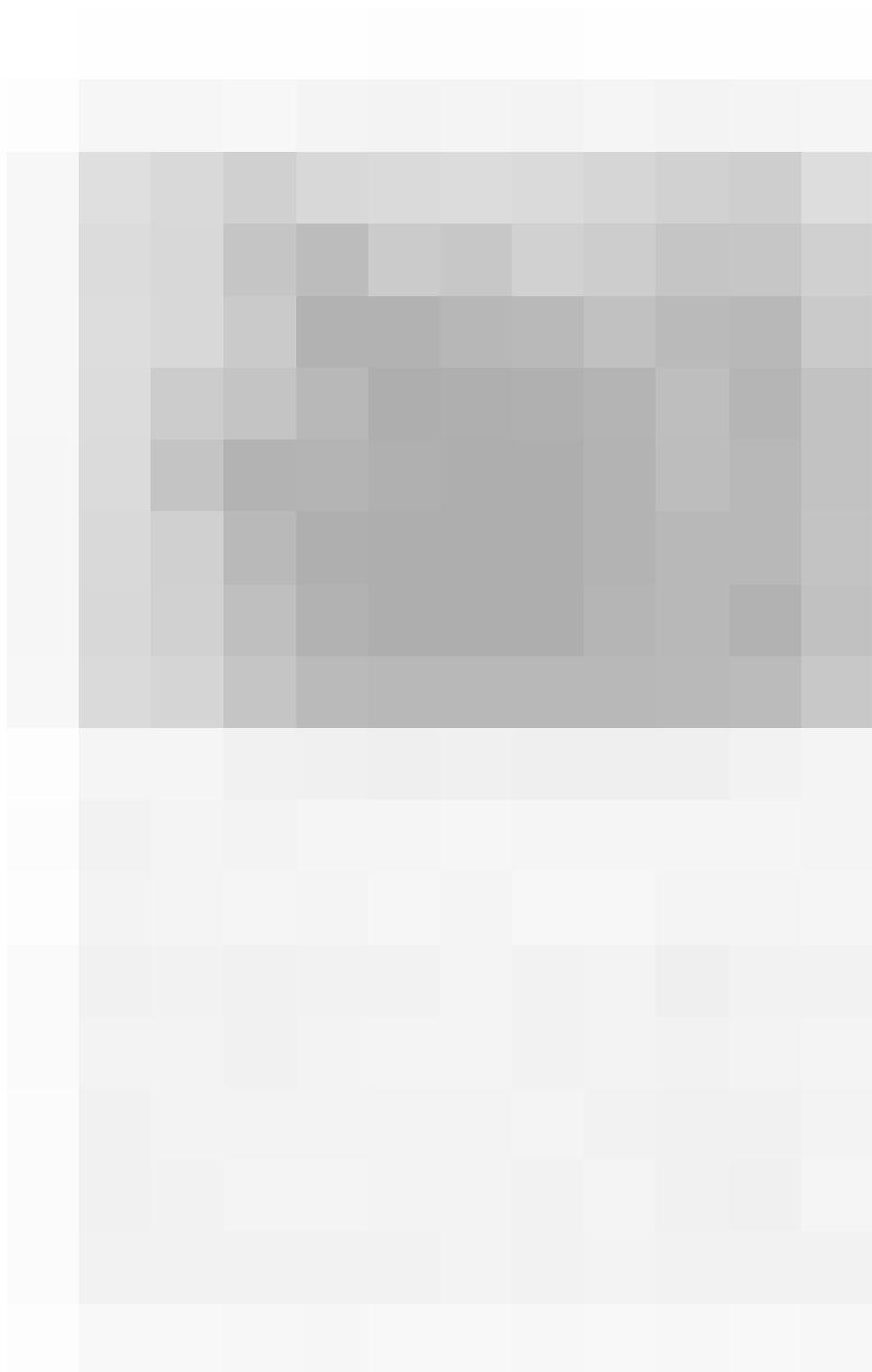
Ausführung ist die volle Bestimmtheit eines klaren Ausdrucks erreicht. Vergleicht man mit jener Landschaft eine andere, ähnliche, ebenfalls dem Giorgione zugeschriebene, auf der zwei Hirten in einem Waldgebüsch sitzen (Louvre Nr. 1959), so fällt in dieser das Unbestimmte, Allgemeine, Verblasene in der Wiedergabe der Naturformen auf, und vor allem das wenig Kraftvolle der Figuren. Nun gab es damals zwei Kupferstecher des Namens Campagnola, Giulio, dem man jetzt die ebenerwähnte Federzeichnung zuteilt, und seinen Neffen Domenico. Dieser erinnert in dem Typenvorrat seiner zahlreichen Handzeichnungen und Stiche vielfach an Tizian sowohl wie an Giorgione, und da er noch dazu bis 1511 in Padua mit Tizian unter Giorgiones Einfluß als Maler tätig gewesen ist, so ist man jetzt geneigt, in ihm den Urheber verschiedener Gemälde zu suchen, die zunächst unter Giorgiones Namen bekannt geworden sind. Dahin gehört vor allem das „Ländliche Konzert“ im Louvre, dessen Linien und Formen für Giorgione viel zu unbestimmt sind, die beiden nackten Frauen zu fett. Den Gegensatz dazu bilden die Venus in Dresden und die schlanke, schmale Judith auf einem einzelnen Altarflügel in Petersburg (mit wunderbar zart gemaltem Fleisch und wie gehauchten Lichtern). Aber Wohlklang und Stimmung genug geht noch aus dem Ganzen des Louvrebildes auf uns über, und für unsere Vorstellung von Giorgione werden solche Nachklänge nicht mehr zu entbehren sein. Manche wollen darin ein Jugendwerk des Sebastiano del Piombo finden. Sodann die „Ebrecherin vor Christus“ in der Galerie von Glasgow, etwa auch „zwei musizierende Männer“ (daselbst Nr. 99) und ein „lockiger junger Mann“ mit einer Flöte (Hamptoncourt Nr. 101). — Ein anderer solcher Nachahmer ist Palma Vecchios Landsmann Busi aus Bergamo, der seit 1510 bald diesem, bald Giorgione oder Lorenzo Lotto nachgeht, und wenn er sich bezeichnet, dies mit seinem Künstlernamen Cariani und zwar gewöhnlich in lateinischer Sprachform tut. Seine sicheren Bilder (es sind über vierzig, die meisten in Bergamo und Mailand) stehen, an wirklichen Originalen gemessen, nicht hoch, und ein sorgfältiger Beobachter sieht daran bald, daß er einer abgeleiteten Erscheinung gegenüber steht, einer Art von Kopie, die aber von den Reizen ihres Urbildes noch manches bewahrt hat. Als Ganzes, im Gegenstand und auch in der Form, sind sie geeignet, von der Gattung, die Giorgione geschaffen hat, eine deutliche Vorstellung zu geben, in allen Einzelheiten aber sind sie viel zu schlecht für ihn. Ohne uns mit bekannten und sicher dem Cariani gehörenden Werken aufzuhalten, werfen wir einen Blick auf ein ihm mit großer Wahrscheinlichkeit zugeschriebenes



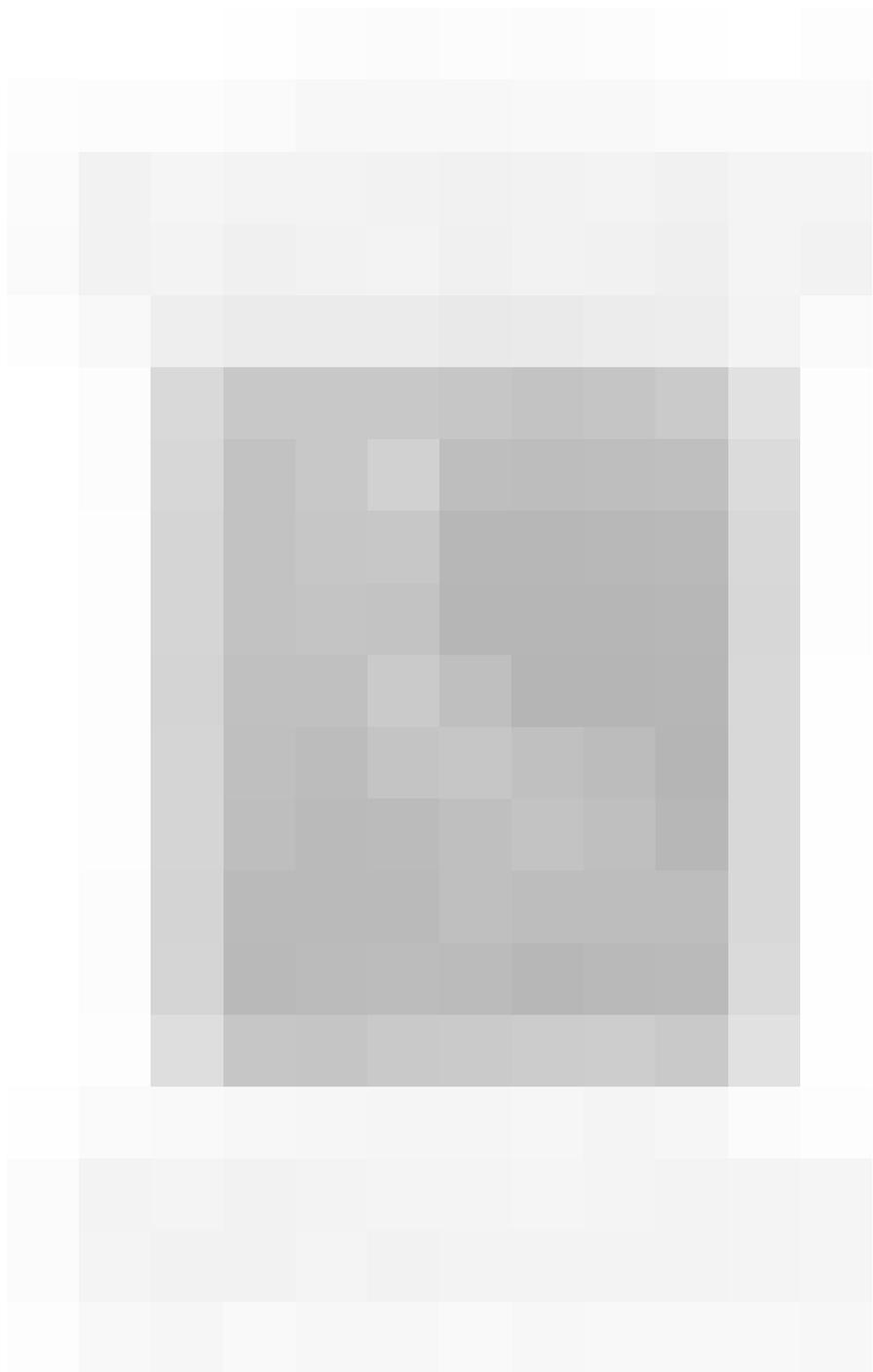
für den wesentlicheren Teil ansieht. Das Ganze wirkt auf jemand, der nicht durch einzelne pikante Reizmittel angezogen sein will, wirklich „anziehend“. Es läßt uns nicht wieder los, man möchte auch dabei sein oder darin in dieser heimlichen oder ernstesten Landschaft. Wer die Menschen sind, erfahren wir nicht. Sie sind so natürlich wie Porträts, aber doch auch manchmal wieder so edel und allgemein wie Muster ihrer Gattung, daß sie die Eigenschaft eines aus poetischer Schöpfung hervorgegangenen Menschenbildes haben. Sie tun gewöhnlich nichts, oder wenn sie etwas tun, so ist es nichts, was uns besonders interessiert oder den Charakter des Bildes bestimmt. Die Hauptsache ist, daß sie sind. Ihre Erscheinung und eine immer vorhandene, dadurch geweckte Stimmung sind die Hauptsache, das Wesen dieser Gegenstands- oder Gattungsbilder, als deren eigentlichen, geistigen Schöpfer wir nun Giorgione ansehen dürfen. So gibt das schönste und für ihn am meisten bezeichnende Bild aus dem Palast Manfrin (jetzt im Palast Giovanelli, Venedig) uns eine Landschaft in Hochformat, mit Wasser und Bergen wie bei Castelfranco. Darin steht links ein jugendlicher Mann, rechts sitzt eine nichts weniger als schöne Frau, zwischen beiden steigt hinten eine Gewitterwolke auf mit zuckendem Blitzstrahl (Abb. 277). Aber die Stimmung, die auf dem Ganzen liegt! Sie läßt die Frage kaum aufkommen, was die beiden Menschen in der Landschaft wollen oder wer sie sind. Wenigstens gewinnt das Verständnis nicht durch die Annahme, daß hier eine Szene aus Statius Thebais dargestellt sei: Adrast, der Hyspipylo als Amme in einem fremden Hause antrifft. Also Historie oder Porträt, das ist nicht die Gattung, in der wir uns hier bei Giorgione befinden, sondern etwas anderes, das wir uns auf einem anderen Wege verständlich machen müssen. Weil diese Bilder nichts großes und gewaltiges an sich haben, so nennt man sie passend „Novellenbilder“, und wie wir uns eine Kunst gern an der anderen verdeutlichen, so hat man dem dramatischen Tizian gegenüber Giorgione einen Lyriker genannt. Wohl ist der Künstler bei den Figuren von einer bestimmten historischen oder mythologischen Anregung ausgegangen, aber ohne daß darum dieser Inhalt das Maßgebende wäre und von seiner Feststellung der Wert des Ganzen abhinge. So bei den „Drei Philosophen“ (Wien) im Vordergrund einer waldigen Schlucht, die sich in der Mitte des Bildes auf eine Landschaft mit einem Kirchturm und einer Mühle öffnet. Es ist möglich, daß hier des Aeneas Besuch bei Evander nach Virgils Aeneis dargestellt ist. Die Hauptsache für unsere Stimmung ist aber der zu dem warmen Licht der gerade untergehenden Sonne passende, sinnende Ausdruck











Wenn wir bei Werken der Malerei von einer besonderen Stimmung reden, die wir nicht näher zu erklären pflegen, so kann ihr Grund entweder in der Poesie des Gegenstandes liegen, in seinem Inhalte und den Vorstellungen, zu denen sich der Eindruck in der Seele des Betrachtenden weiter ausgestaltet, — oder in der Form, namentlich in einem Gegensatze herber und weicher Züge, oder endlich er kann auf dem spezifischen Elemente der Farbe beruhen. Hierin vor allem müssen wir die Wirkung bei Giorgione suchen. Ein der Zeichnung gegenüber selbständiges Kolorit haben wir auch in anderen Schulen und innerhalb ihrer bei einzelnen Malern mehr als bei anderen gefunden. Giorgione ist der erste, bei dem wir von einer wirklichen Poesie der Farbe reden können. Von dem metallischen Glanze und dem emailartig die Töne verschmelzenden Aufstrag arbeitet sich sein Kolorit allmählich durch zu dem Schein und Schimmer des wirklichen Lebens, worin der einzelne Stoff nach der natürlichen Beschaffenheit seiner verschiedenartigen Oberfläche, ob weich oder hart, deutlich erkennbar ist, und die Lokalfarbe unter der Einwirkung des Lichts die Veränderung erfährt, die unser Auge unmittelbar überzeugt und in unserer Seele weiterwirkende poetische Eindrücke hervorrufen. Empfinden wir auch bisweilen schon bei ihm die Farbe losgelöst von den Vorstellungen, die der gemalte Gegenstand in uns erweckt, als Ton oder Harmonie für sich, so ist sie doch noch nicht zu einem subjektiven, will-

aber es gibt Bildnisse, die an sich interessant sind, über die wir daher hier einiges zusammenstellen. Früher gab man Giorgione den „Malteserritter“ der Uffizien (Nr. 622), ein sehr schönes, kräftiges Brustbild mit langem Haar und Vollbart, das aber nicht gut erhalten ist. Oberflächlich erinnert in Haar und Bart an dieses Bildnis der sogenannte Ariost der Sammlung Darley, ein Mann mit bloßem Kopfe hinter einer Steinbrüstung, auf der TITIANVS TV. und rechts davon noch ein zweites großes V geschrieben ist. Ohne die Inschrift würde man an Sebastiano del Piombo als Maler denken. (Authentisch für Ariost als Dargestellten ist nur ein ganz abweichendes Profilporträt in Holzschnitt vor der Ausgabe des Orlando Furioso von 1532). Daß Tizian Ariost gemalt hat, ist anzunehmen; es scheint aber nicht, daß sich von diesem Porträt etwas erhalten habe. Oder ist der Profilkopf von Teniers in Wien (Nr. 515) eine Kopie? Das Dichterbildnis in prächtiger Kleidung vor einem Gebüsch von Lorbeer in London (Nr. 636, jetzt Palma Vecchio gegeben) stellt sicher nicht Ariost dar. Jener sogenannte Ariost Darley hat als Haupttöne ein Braun und ein Grauviolett, ähnlich wie ein 1891 nach Berlin (Nr. 12A, ursprünglich aus Padua, Giustiniani) gekommenes und hier dem Giorgione zugeschriebenes, tiefstes venezianisches Männerporträt, bartlos, mit langer, brauner Perücke; die rechte Hand liegt auf einer Mauerbrüstung, die zweimal ein großes V aufgemalt zeigt (Abb. 281). Was das bedeutet, möchte man wissen.

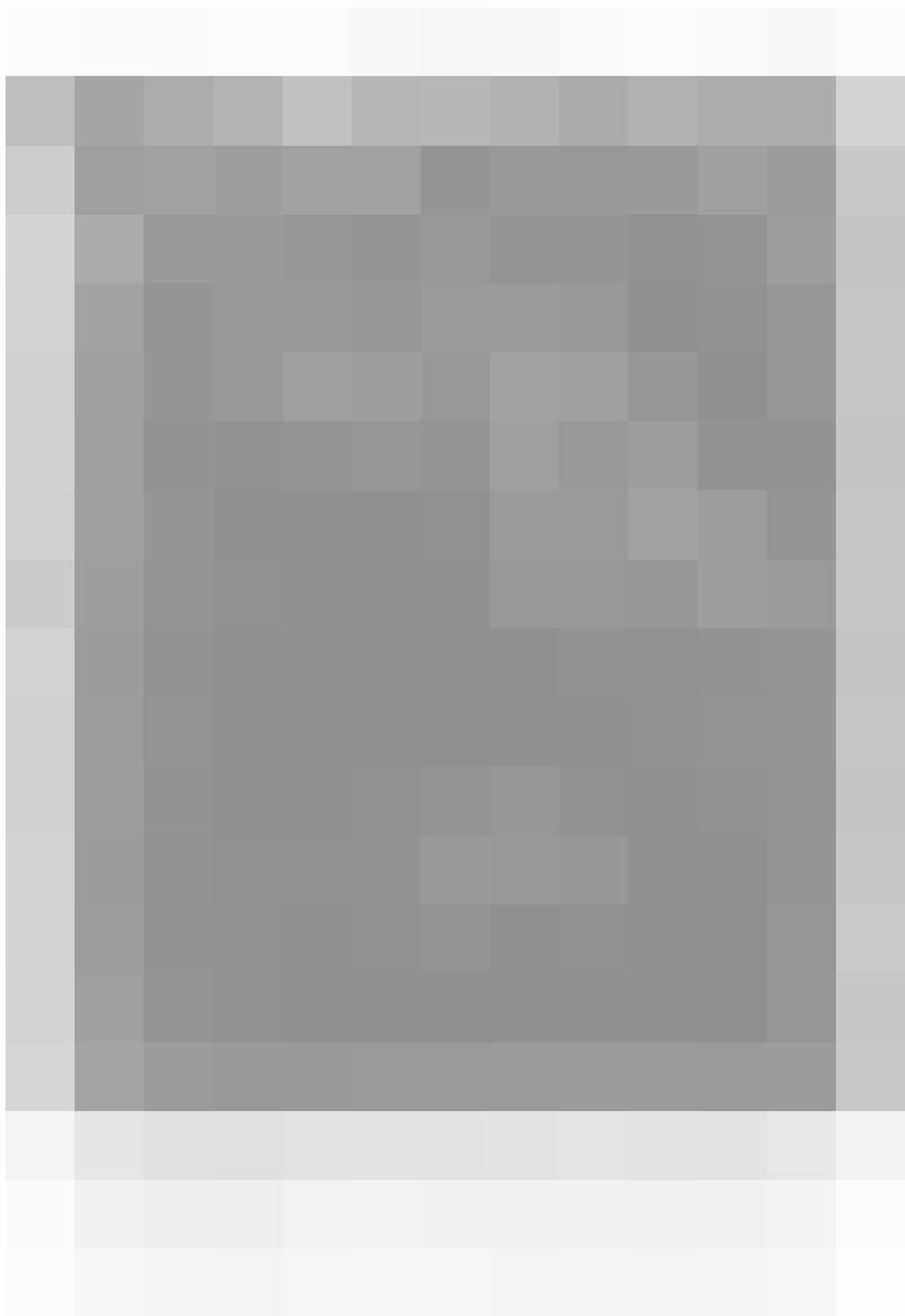
kürlichen Spiel geworden, wie bald darauf bei Correggio, wo sich das Materielle zu Schimmer verflüchtigt, wo der Stoff durchsichtig wird, und die Lokalfarbe in eine allgemeine farbige Lichtwirkung aufzugehen scheint. Wenn wir darum in Correggios Kolorit, das als technisches Problem die größte Bewunderung erregt, doch schon das Ende des Natürlichen und den Anfang einer Manier sehen, so folgt andererseits auf Giorgiones gesündere Farbenbehandlung noch der ganze lebenskräftige Realismus der übrigen Venezianer, der dann umgekehrt wohl in das Gegenteil von Correggio, in einseitige Stoff- und Gegenstandsmalerei, umschlagen kann.

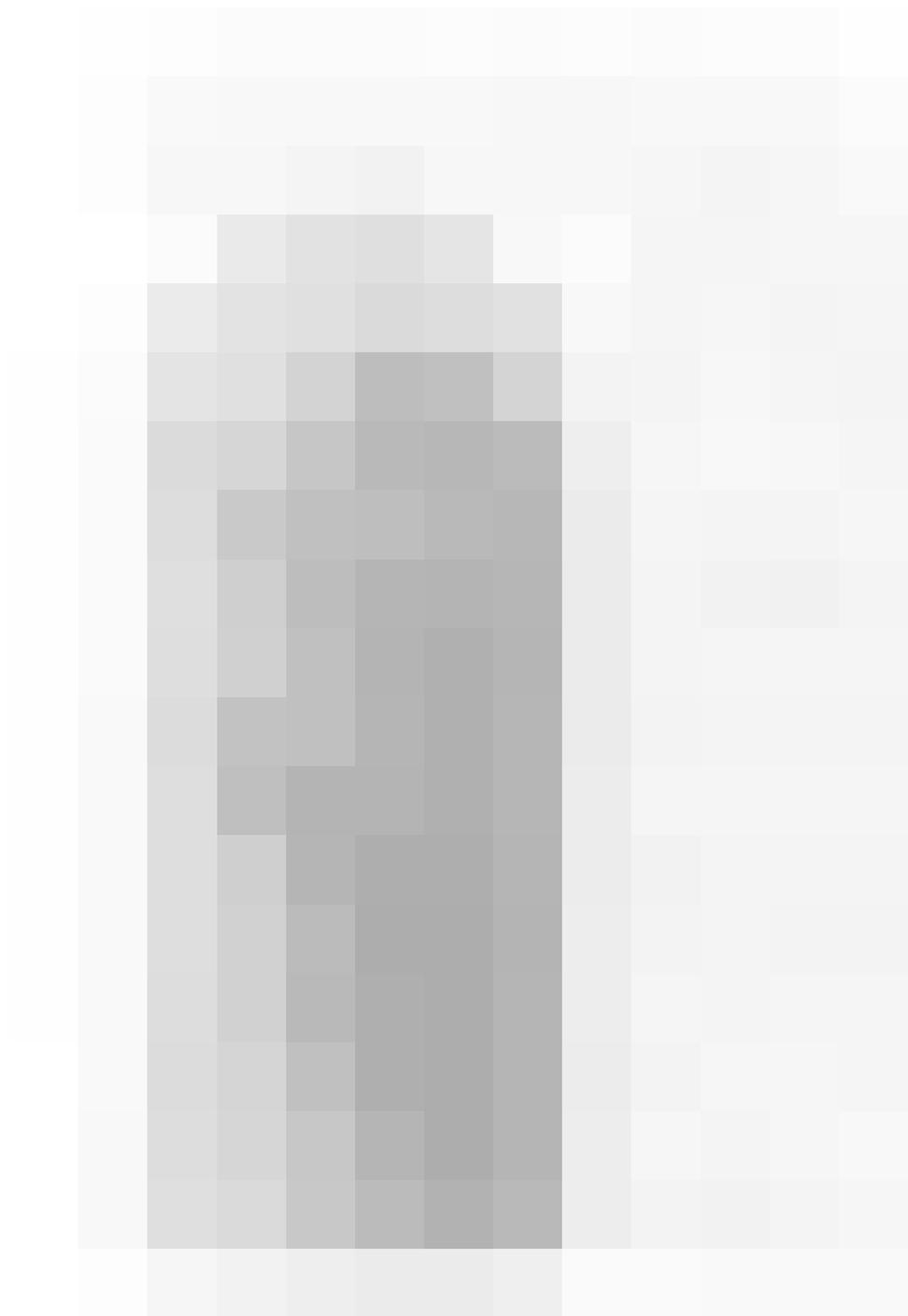
Jede an venezianischen Bildern reichere Sammlung zeigt uns die Wirkungen von Giorgiones Geist. Je später die Zeit ist, und je mehr neue Einflüsse sich in ihr geltend machen, desto mehr verschwindet er. Tintoretto mit seinen muskulösen, michelangeloartigen Gestalten, oder Paolo Veronese in der schillernden Pracht seiner spanischen Kostüme lassen nichts mehr davon verspüren. Bei dem älteren Sebastiano del Piombo, der sich später an Michelangelo angeschlossen und den wir darum besser im Zusammenhange mit diesem betrachten, erinnert uns noch das Porträt dieser seiner späten Zeit oftmals an Giorgione. Recht eigentlich sind es aber Palma, Lorenzo Lotto und jener Romanino aus Brescia, welche solche Eindrücke weitergeben, und auch Tizians berühmte „himmlische und irdische Liebe“ führt uns noch in den gleichen Kreis zurück, obwohl hier alles schon etwas größer und prächtiger ausgefallen ist, als es Giorgiones Art war, und besonders sein schwermütiger Zug fehlt.

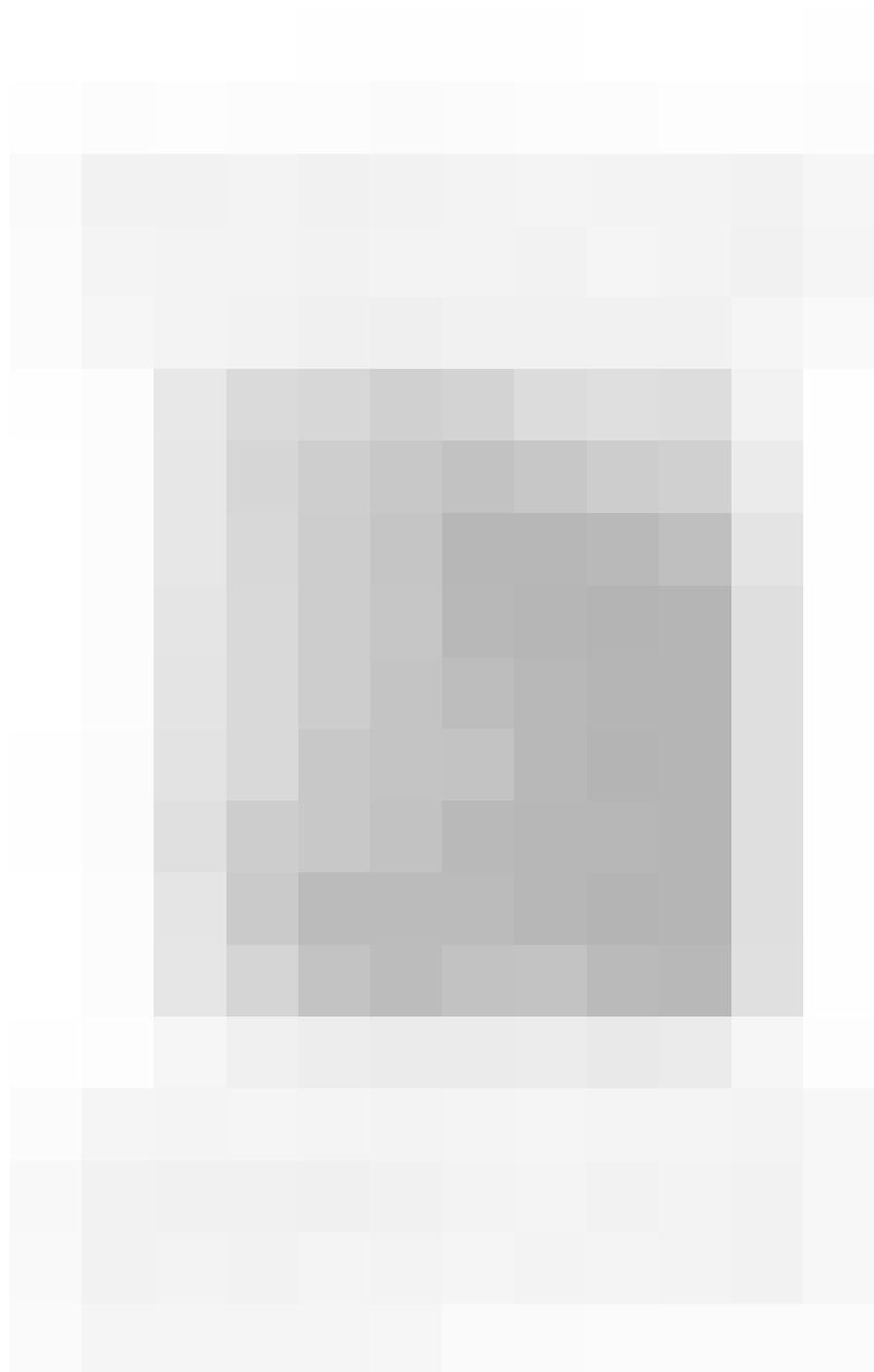
Bei Giacomo Palma dem älteren (vecchio) — um 1480 bis 1528 — führen die Landschaftsgründe, das Format der Bilder und im allgemeinen auch die Figuren auf Giorgione hin. Daß er diesem in der Tiefe der Auffassung und in dem Ausdrucke des Geistigen nicht gleichkommt, ist schon bemerkt worden. Palma war kränklich, vielleicht brustleidend. Wer das weiß, könnte in manchem seiner Bilder davon etwas wahrzunehmen meinen. Es fehlt die Kraft und das Männliche. Man denke an Tizian! Vielleicht ist auch das nicht zufällig, daß die Zahl der uns erhaltenen Bilder verhältnismäßig klein ist. Er ist zwar nur 48 Jahre alt geworden, aber seiner Bilder sind auch nicht viel mehr (S. 436). Sie sind meistens nicht von großem Umfange, behandeln oft dieselben Gegenstände, auch die Typen wiederholen sich und machen Palma leicht kenntlich. Er malt vorzugsweise

Frauen, und seine Männer haben gewöhnlich den passiven Zug der Frauen. Selten gelingt ihm eine starke Männergestalt, wie der Georg auf einem seiner herrlichsten Bilder, der großen Konversation in Vicenza (S. Stejano; Abb. 282), der an Giorgione erinnert. Sehr selten sind wirkliche Porträts von Männern (eins in Berlin; in London Nr. 636). Fresken hat er nie gemalt. Sein Hauptgebiet bilden außer den Konversationen genreartig aufgefaßte Heiligenbilder, gewöhnlich mit Halbfiguren und in breitem Format, für die Hausandacht oder das Boudoir. Sodann namentlich weibliche Halbfiguren, einzeln oder zu mehreren geordnet. Diese sind nicht individuell als Porträts bestimmter Personen aufgefaßt, sondern sie geben, dem Sittenbilde angenähert, die allgemeinere Erscheinung eines gefälligen Daseins. Wenn uns Palma, was seltener geschieht, die nackte Gestalt zeigt, wie in der „ruhenden Venus“ vor einer Landschaft (Dresden) und in dem vor eine dichte Laubwand gestellten Menschenpaar des „Sündenfalls“ (Braunschweig), so ist die Zeichnung nicht so korrekt und der Ausdruck des Körperlichen bei weitem nicht so bedeutend wie bei Giorgione („Schlafende Venus“, Dresden) oder bei Tizian. Auch an seinen bekleideten Frauen ist das Fleisch mehr koloristisch wirksam als naturwahr behandelt, und der Gesichtsausdruck wohl reizend und gefällig, aber oberflächlich und dem Typus nach nicht mannigfaltig. Aber den ganzen Reichtum seiner Farbenskala, den Schmelz des Auftrags und den Glanz seiner Lichter entfaltet er in den Außerlichkeiten der Toilette, auf deren Pflege die Frauen des damaligen Venedigs den größten Teil ihres Tages verwendeten, in der Wiedergabe des goldenen oder rötlich-blonden, sorgfältig gepflegten, an der Sonne getrockneten und gefärbten Haares, und der mit Stoff überladenen, farbigen Kleider, deren hauschige Falten die Körperformen bedecken und ganz verhüllen. Auf dieser Stoffunterlage entwickelt er nun die Pracht seiner einseitigen Kunst, das spezielle Palmajche Kolorit, in der ihm eigenen Technik. Sein Auftrag ist sehr pastös, die unterste Farbenschicht dick und unegal, die oberste emailartig verarbeitet, und sie ist infolge dieses Verfahrens nachträglich vielfach durch Risse gesprengt worden.

Mindestens seit 1510 lebte der Künstler in Venedig, und zwei Jahre darauf finden wir zuerst seinen Malernamen Palma, er hieß von Haus aus Nigretti, — aber auf seine Bilder hat er weder Namen noch Jahrzahl gesetzt (ein Cartellino, auf einem Bilde der Sammlung Numale in Chantilly, ist längst für unecht erklärt, ein zweites, Berlin Nr. 31, ebensowenig zu halten). Darum läßt sich, wenn man seine Entwicklung an einer Reihe

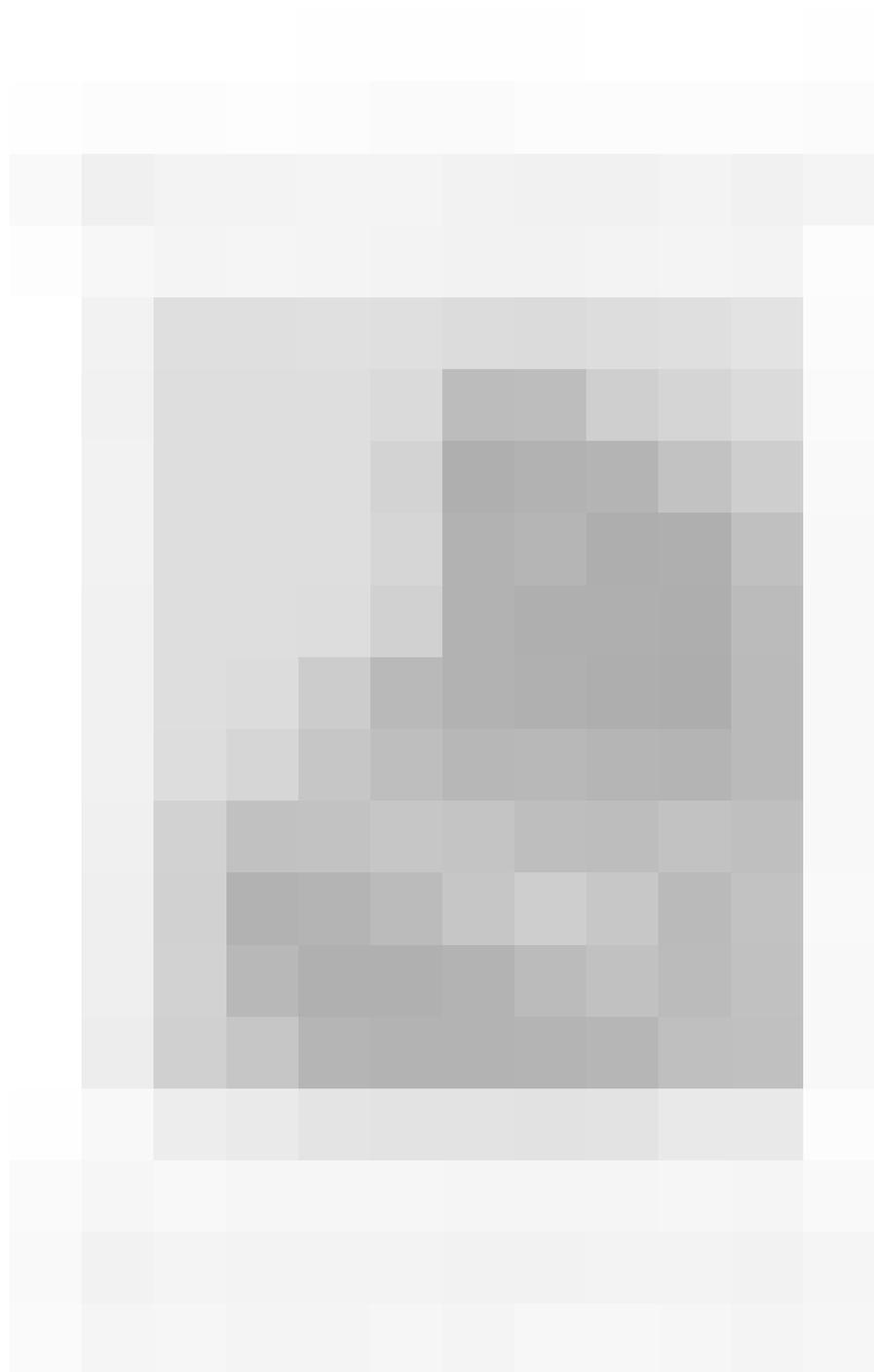


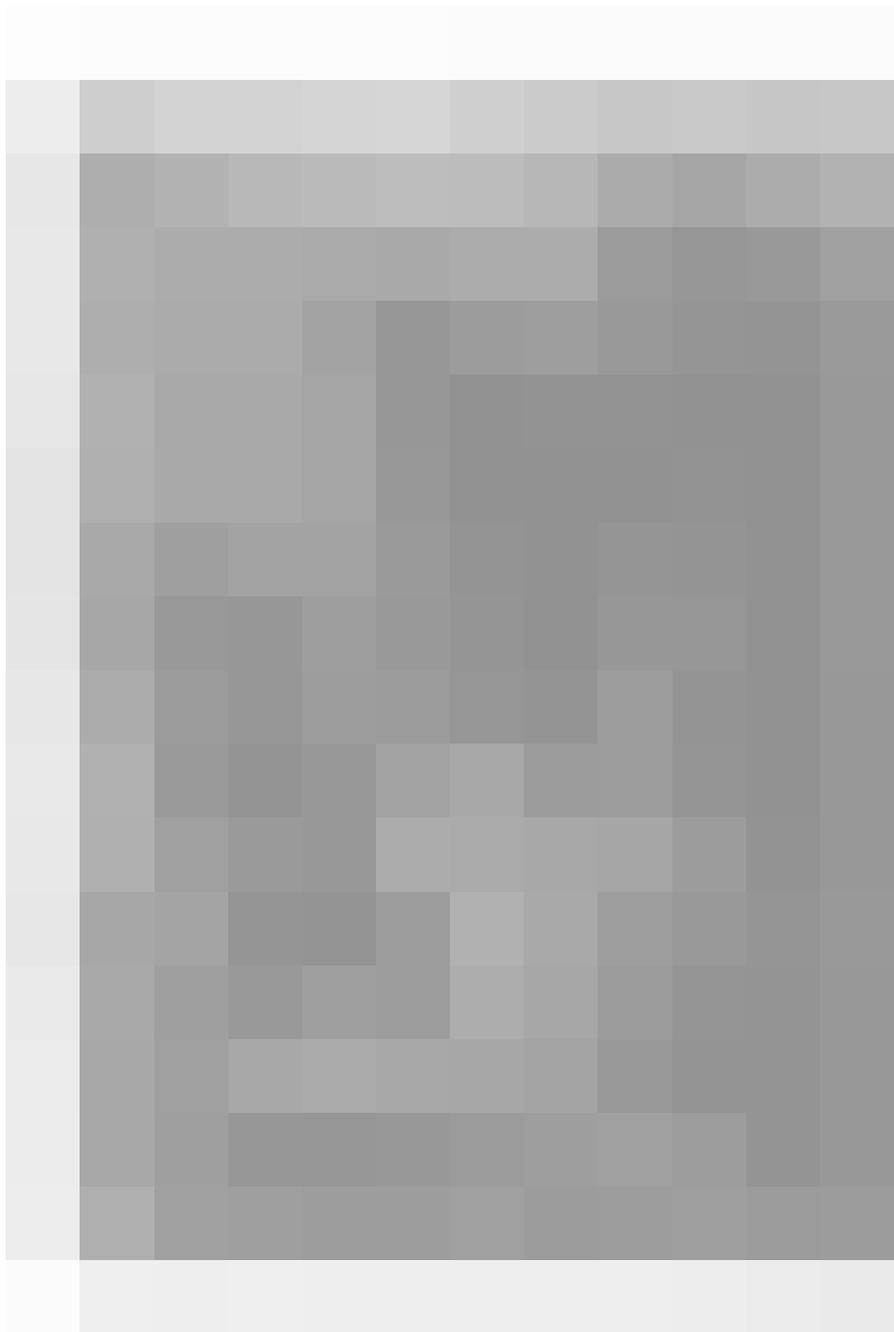




Einen ungemein zurückhaltenden Eindruck macht hier die *Bella di Tiziano* aus der ehemaligen Sammlung Sciarra (jetzt bei M. Rothschild, Paris; Abb. 284), die mit der rechten Hand an dem niederwallenden Haar spielt, während die linke nach einem Juwelenkästchen greift. Man hat sie zuletzt für einen wirklichen Tizian erklärt und aus der „*Laura Dianti*“ im Louvre Nr. 1590 herleiten wollen. Auch von den fünf Frauen der Wiener Sammlung gehören einige noch den besseren Gesellschaftskreisen an, so namentlich die nach an den Busen gesteckten Beilchen benannte *Violanta*, an deren Gesichtszüge übrigens der Maler öfter wieder erinnert worden ist (Abb. 285). Die *Bella* und die *Violanta* sind Werke der besten Zeit und stehen technisch und — soweit das für Palma und diese Gattung paßt — geistig auf der vollen Höhe. Die gefeierten drei „Schwestern“ (Dresden) sind nicht so vornehm, sondern von geringerer Herkunft, auch nicht so graziös, sondern recht steif in die kostbaren Kleider gesteckt, die ihnen nicht zu gehören scheinen und auf deren ungewohnte Pracht — fünf bunte Farben wetteifern miteinander — sie nicht wenig stolz zu sein scheinen. Wahrscheinlich ist das Bild auch schon etwas später, das Fleisch ist nicht mehr so weich und lebendig (allerdings ist die Oberfläche stark verpuzt, namentlich an der äußersten Frau rechts). — Palma gefällt sich nun immer mehr darin, die Umriffe in eine allgemeine, schmelzartige Fläche, für die der dargestellte Stoff gleichgültig ist, übergehen zu lassen, aus der dann die farbigen Lichter wie Edelsteine hervorgliedern. Ein gutes Beispiel dafür ist ein „Mädchen mit hellblondem Haar“ (Berlin Nr. 197A), in rotem Nieder mit gelben Ärmeln, vor einer dunkeln Blätterwand, durch die ein Stück Himmel scheint. Denselben goldenen Glanz dieser letzten Zeit zeigen unter den Breitbildern mit religiösen Figuren eine heilige Familie mit *Katharina* (Dresden Nr. 191; Abb. 286) und die „*Madonna mit Rochus und Magdalena*“ in München, leider nicht mehr gut erhalten.

Die Frauentypen Palmas ähneln einander stark, ob sie nun in einem Idealporträt stecken oder als Madonnen und weibliche Heilige, *Katharina*, *Magdalena*, wiederkehren. Man hat sich oft die Mühe gegeben, dasselbe Modell in einer Anzahl von Bildern und sogar über Palma hinaus weiter bei Tizian aufzufinden. Das Verfahren ist, insofern es eine Grundlage für Schlußfolgerungen sucht, sehr unsicher. Denn wie schwer es ist, bloß nach den Gesichtszügen auf Bildern persönliche Originale festzustellen, das hat die Ikonographie unendlich oft gezeigt. Was Palma betrifft, so mag man gern glauben, daß hinter den gefälligen Gesichtern der



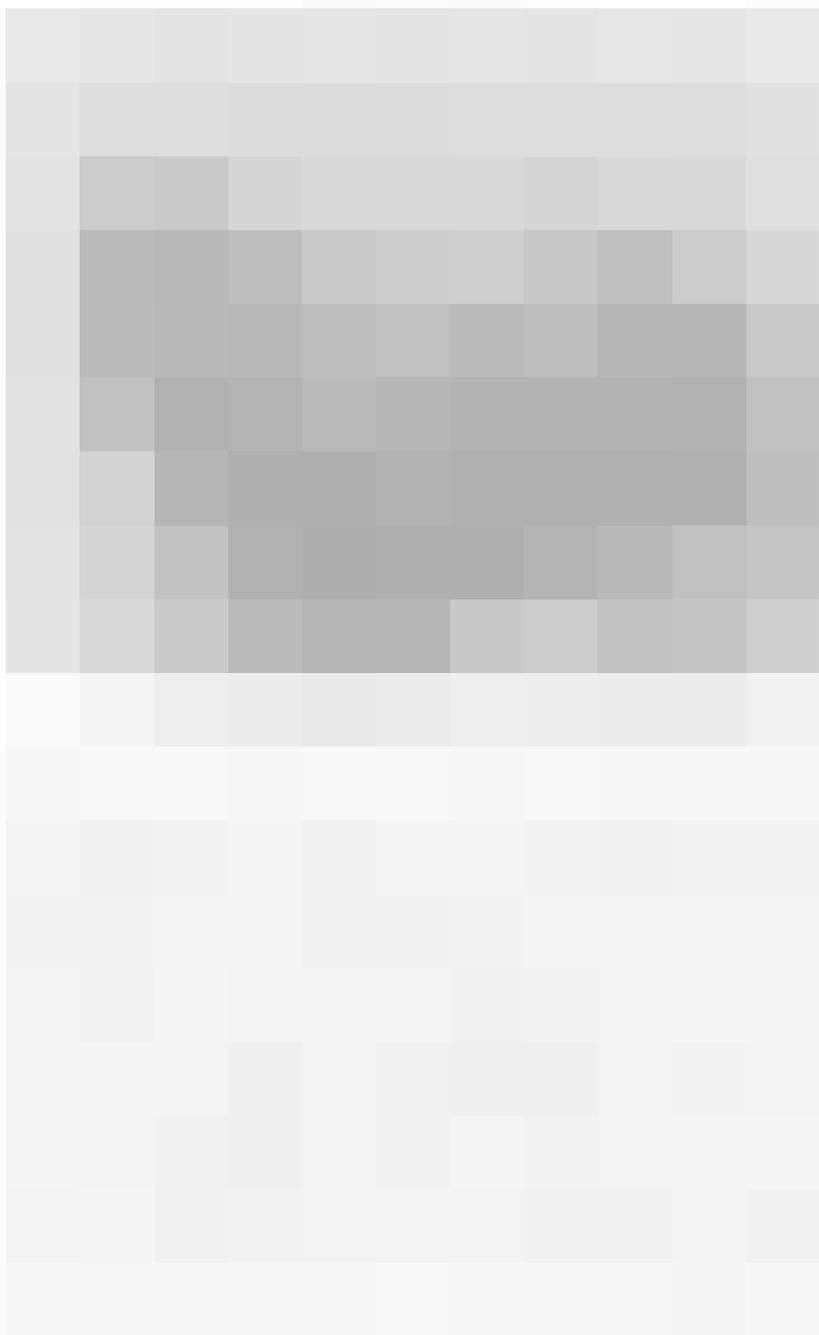


Berglandschaft unter Viehherden (Dresden Nr. 192) die Betrachtung immer wieder auf sich ziehen. Es ist ein Bild von viel Inhalt und viel Stimmung. Für Palma ist es zu kräftig, namentlich wenn man es in seine späteste Zeit setzt; auch sind die Tiere doch wohl für ihn gar zu schlecht gezeichnet. Nimmt man deswegen aber erst andere Hände in Anspruch, so gerät man ganz ins Ungewisse. Palmas Hauptschüler war Bonifazio di Pitati aus Verona (1487—1553), der schon 1505 nach Venedig übersiedelte, ein ausgezeichnete Kolorist, mit prächtigen großen Historien in der Akademie vertreten.*) Ihm wäre in seinen besten Stunden das Bild ebensogut zuzutrauen, wie andererseits dem Cariani (S. 444), wiewohl das G. B. F. vorn an einem Saße diesen nicht bezeichnen kann und jedenfalls später aufgemalt worden ist. Wenn das Bild von Palma sein sollte, an den ja selbstverständlich auch in dem andern Falle vieles erinnern müßte, so machte es jedenfalls unter allen seinen Bildern eine Gattung für sich aus.

Lorenzo Lotto ist weniger berühmt geworden als Palma, aber er ist bedeutender. Er wurde wahrscheinlich um 1476 in Venedig geboren, ist also wenig älter als Palma. Gestorben ist er in hohem Alter ohne Nachkommen, nachdem er 1555 seine Habe der Jungfrau von Loreto vermacht hatte. Über sein Leben wissen wir, obwohl Rechnungsbücher von ihm erhalten sind, nichts rechtens und denken ihn uns als einen ernstern, nur seiner Kunst zugewandten und zuletzt weltmüde gewordenen Mann. In seinen Werken tritt er uns als ein ungemein vielseitiger Künstler entgegen, der nacheinander sehr verschiedene Einflüsse in sich aufnimmt, diese aber niemals als unselbständiger Nachahmer wiedergibt, sondern innerlich verarbeitet, kräftig und interessant zu einem eigenen Stil ausgestaltet zeigt. Da er nur für seine Kunst lebte, so hat er sehr viel, nicht nur Ölbilder, sondern auch Fresken gemalt. Der größere Teil seiner Tafelbilder, gegen sechzig, befindet

*) Ein anderer, gar nicht mit ihm verwandter Bonifazio Veronese (1489—1540) hat nach neuerer Untersuchung (Ludwig) nur in Verona gearbeitet. Aber die zehn aus venezianischen Gebäuden in die Akademie gebrachten Gemälde, die man dort unter zwei Bonifazi Veronesi verteilt, können unmöglich von einem und demselben Meister herrühren. Jünger und geringer als diese immer noch vorauszusetzenden zwei Bonifazi Veronesi ist Bonifazio Veneziano, der sich nach ihnen gebildet hat, und ganz ähnlich in den Gegenständen und der Art seiner Bilder Polidoro Veneziano. Diese beiden — keiner von ihnen hat sich bezeichnet — schließen sich auch an Tizian an. Alle vier kann man außer in Venedig auch in Dresden kennen lernen.



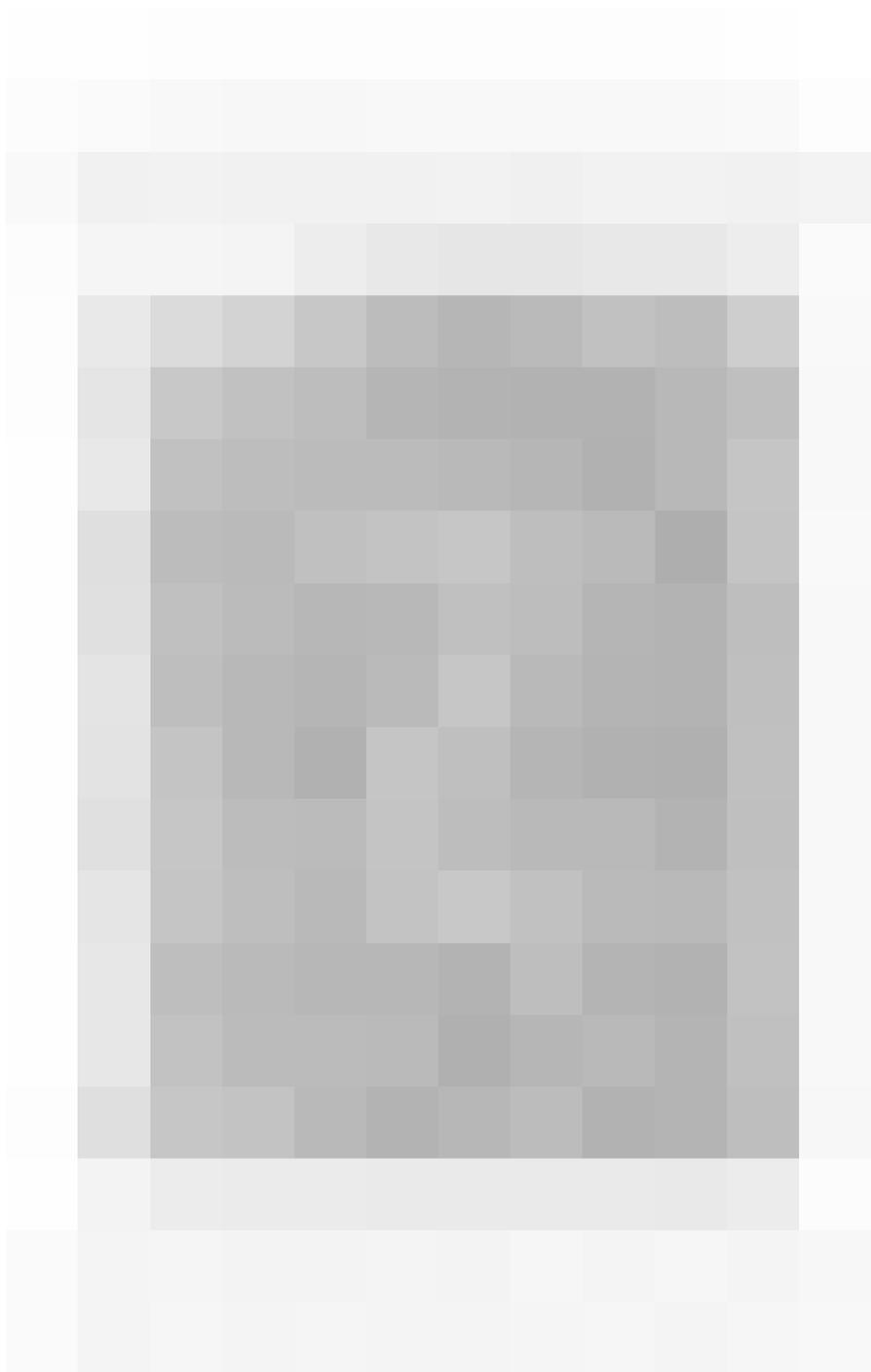


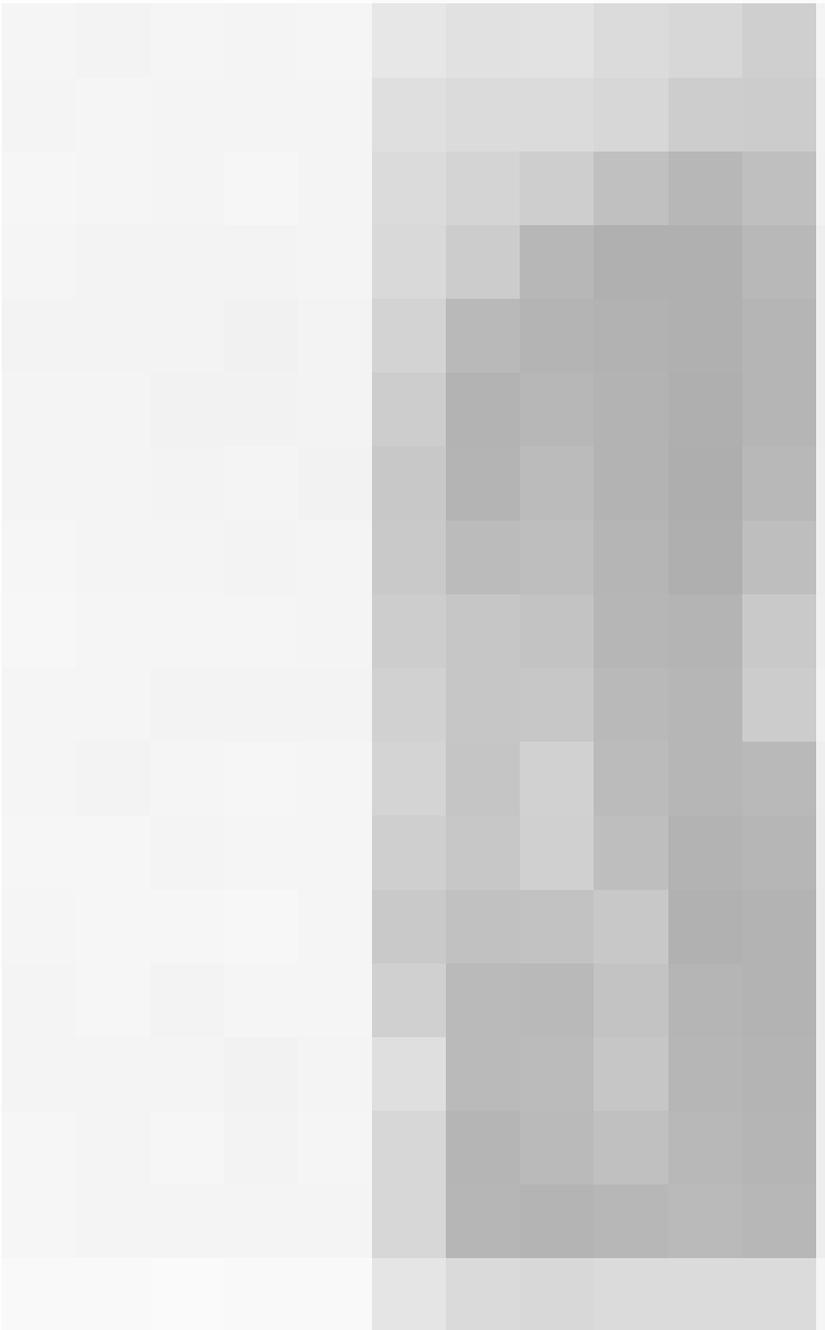
nicht bezeichnet. Wenn bereits in der Zeit, als die Medizeer ihre Bilder erwarben, eines den viel weniger berühmten Namen Lottos trug, so muß uns das zu denken geben. Ohne Frage hätten sie doch selbst lieber einen Giorgione besessen. Wir lassen es also Lotto und setzen es um 1512.

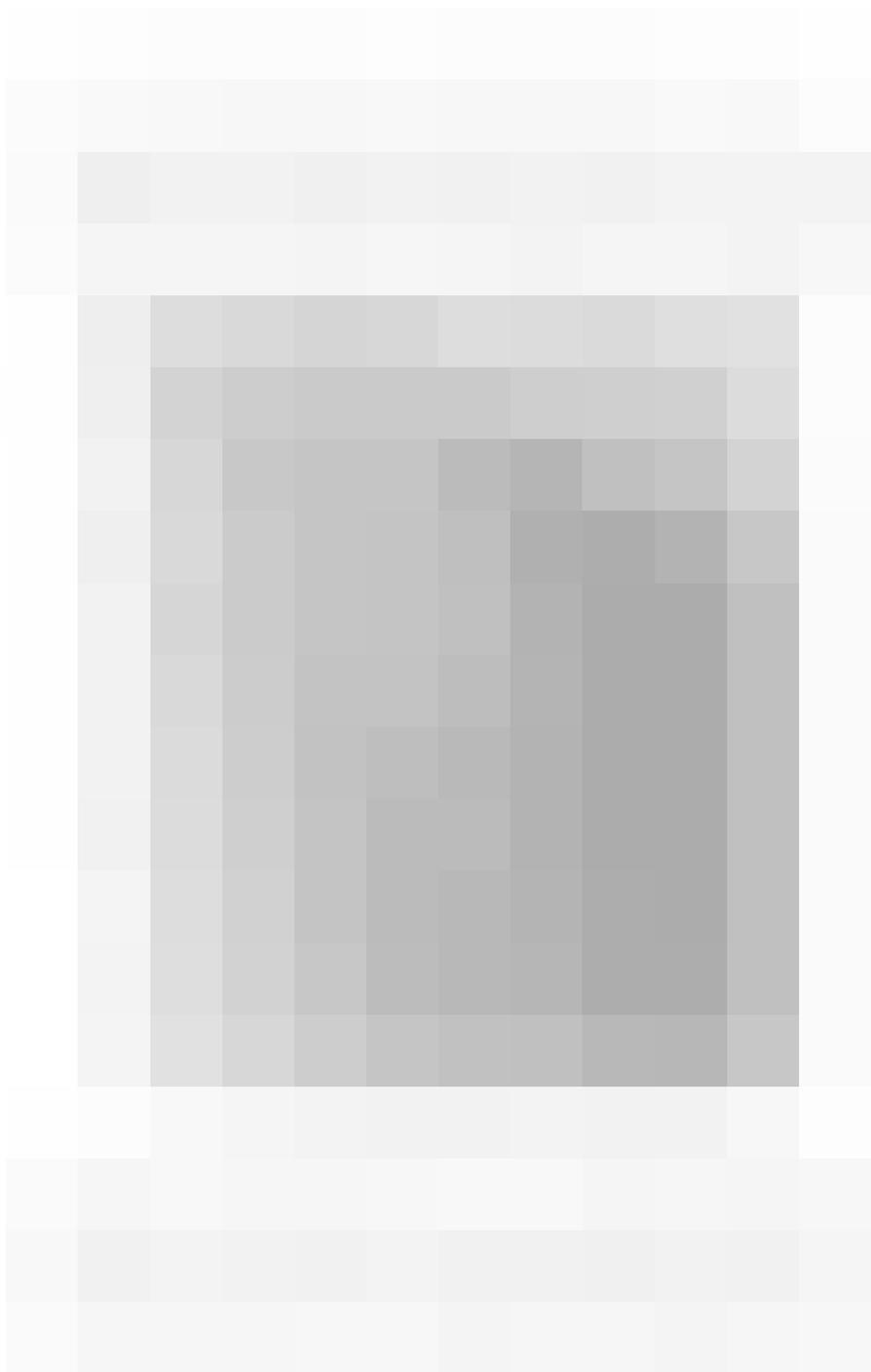
Das Merkwürdigste an dieser proteusartigen Künstlernatur ist das Zusammentreffen mit Correggio. Christi Abschied von seiner Mutter, mit Lottos Namen und 1521 bezeichnet (Berlin; Abb. 289), versetzt uns in eine Klosterhalle mit einzelnen Gemächern und Durchblick in einen Garten. Darin sehen wir in kleinen Figuren, als Staffage, außer Christus und Maria noch Johannes, Petrus, einen dritten Apostel (Jakobus) und zwei Frauen, und rechts davon die Stifterin (Elisabetta Nota aus Bergamo) knieend in vornehmer Zeittracht, neben ihr ein weißes Hündchen. Vorne auf dem Boden liegt ein Apfel neben einem Kirschenzweig, quer durch den Mittelraum schreitet gravitatisch eine schwarze Kaze,*) und im Garten hinten sehen wir ein Kaninchen. Ein ungemein reiches und durch und durch originelles kleines Bild! Wenn es schon in der Farbe, im Aufbau, in der Architektur und deren Perspektive einen lombardischen Eindruck macht (Lotto lebte seit 1513 jahrelang in Bergamo), wenn das Hell Dunkel an Lionardo und Correggio erinnert, so führt die Haltung und der Gesichtsausdruck der Figuren, namentlich der ohnmächtigen Maria und des mit gekreuzten Armen vor ihr knieenden Christus, noch bestimmter auf Correggio. Dies Zusammentreffen ist um so auffällender, als der Gegenstand selten vorkommt und vorher wenigstens in Italien nicht behandelt worden zu sein scheint, und als er gerade auf einem kleinen, frühen Bilde Correggios (London, Mr. Benson; aus Mailand) wiederkehrt. — Von diesem einen Falle aus kann man nun auch auf anderen Bildern Lottos sowohl im Hell Dunkel wie im Ausdrucke des Sentiments deutliche Anklänge an Lionardo und Correggio finden. Ein Einfluß Lionardos auf Lotto, der viele seiner Bilder gesehen haben wird, ist wahrscheinlich. Ob nun Correggio und Lotto aus ähnlicher Stimmung etwa gleichzeitig und unabhängig voneinander zu ähnlichem Ausdruck gelangen konnten, oder ob für Correggio eine ältere, ähnliche Schultradition (Einfluß Lionardos durch Lorenzo Costa S. 388) anzunehmen ist, oder endlich ob, wie Morelli zuletzt meinte, Correggio ganz jung Werke Giorgiones, Tizians und sogar Lottos kennen gelernt hat, und so auch Lotto unter die Gebenden zu setzen wäre, als welcher er „früher correggiesk war als Correggio selbst“,

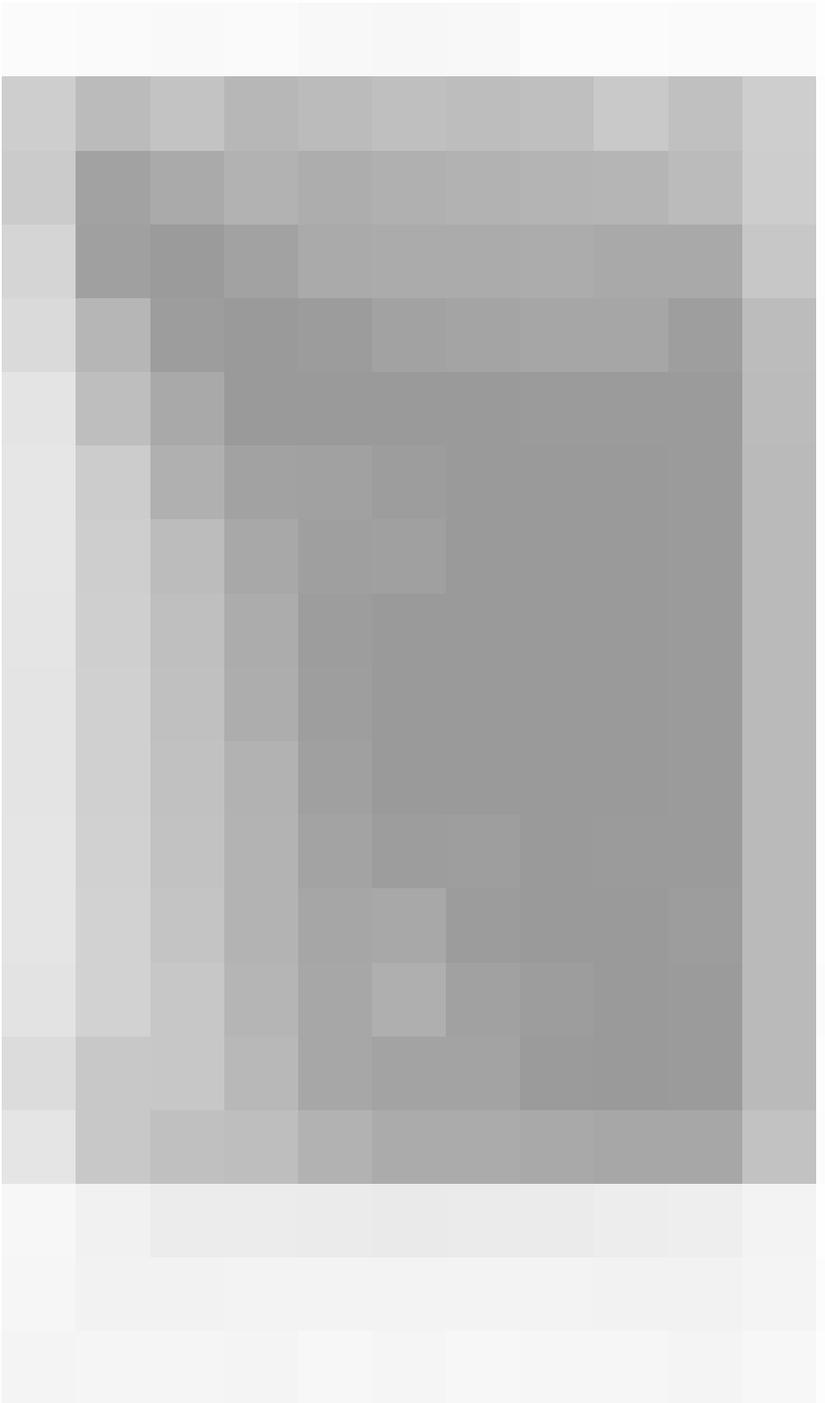
*) Auf einer „Verkündigung“ in Recanati springt neben der erschrocken Maria entsezt eine Kaze davon.











drapiertem Stoff, und dazu das einmal (Nr. 320) mit etwas Landschaft, ein bedeutend wirkender Hintergrund angebracht ist. Sodann finden wir dort noch als Kniestück in größerem Maßstabe einen schwarz gekleideten Architekten, breit behandelt in warmem, goldartigem Tone, aus seiner späteren Zeit (Abb. 292). Je drei Porträts haben wir in London und in der Brera. Dort ein Doppelbildnis von 1515, Agostino und Niccolò della Torre, lebensgroß im Brustauschnitt, jener mit einem Folioband des Galen (er war Professor der Medizin in Padua) im Arm, sodann ein Elternpaar mit zwei Kindern an einem gedeckten Tisch, mit Landschaftsblick, venezianisch im Kostüm und Malwerk, Mann und Frau mit einem Anflug von Schwermut auf den geneigten Köpfen. Hier eine ausnehmend reich gekleidete junge Frau mit Fächer und Gebetbuch in den Händen und derselben tristezza des Ausdrucks. Lotto liebt es, den Moment der Ausnahme durch Zutaten interessant zu machen, deren tieferen Sinn wir nur ahnen können. Die Hand eines Mannes in der Galerie Borgheze in Rom (Nr. 185) ruht auf einem Tisch mit welken Blumen und einem Elfenbeinschädel. In der Galerie Doria (Nr. 442) legt ein Schwarzgekleideter mit tiefbekümmertem Ausblick die eine Hand auf die Brust, während ein Relieffputto an der Wand gen Himmel sehend in den gefalteten Händen eine Wage hält. Nachflänge von Giorgione, dem das zweite Bild einstmals auch zugeschrieben wurde.

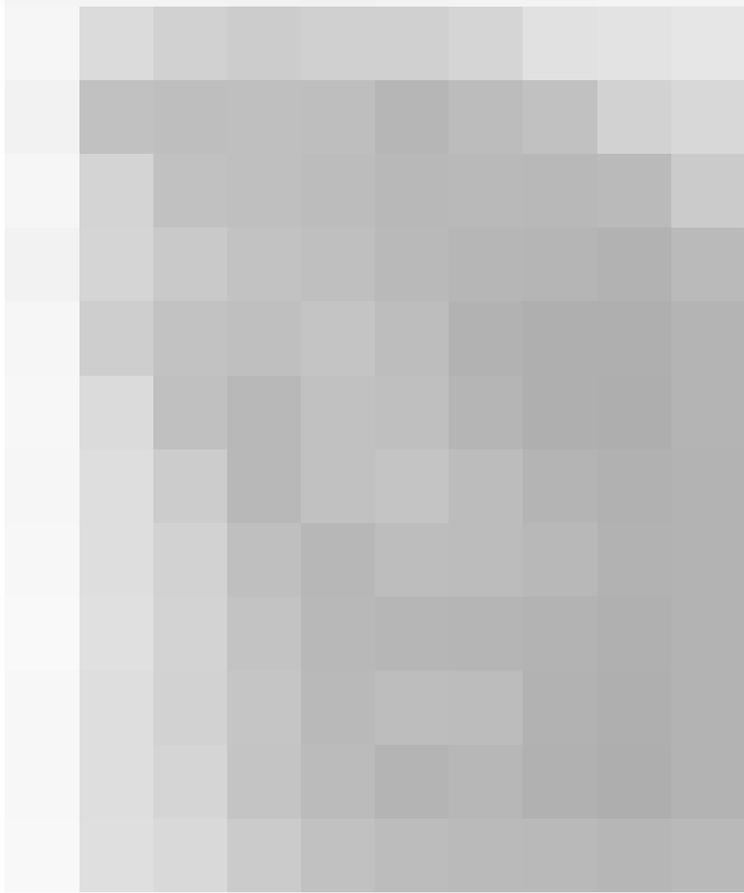
Viel weniger selbständig als Lotto oder Palma, aber darum doch beachtenswert, weil er, was diese gemeinsam haben, etwas von Giorgione, oft mit vieler Stimmung wiedergibt, ist Girolamo Romanino (um 1485 bis 1566). Er stammt aus Brescia (seine Vorfahren waren aus Romano bei Bergamo) und bildet mit Moretto, Savoldo und Moroni, als ältester eine besondere Schule von Brescia, nicht weit also von der Geburtsstadt Palma Vecchio's. Romanino hat technisches Geschick und einen gewissen großen Wurf, — er hat viele Fresken in und bei Brescia ausgeführt — aber in der Durchführung pflegt er nicht zu genügen: seine Typen sind manchmal derb und schwer, seine Zeichnung ist nicht sorgfältig, und die Gewandung ist oberflächlich behandelt. Aber der Gesichtsausdruck, die Stimmung und die Farbe machen seine Kirchenbilder mit ihren ruhigen Figuren fast immer angenehm. Er bildete sich namentlich nach Giorgione, wie man aus vielen Bildern seiner früheren Zeit sieht, z. B. einer Konversation aus Brescia (Berlin: Abb. 293). Die Madonna thront vor einem Teppich und dunkeln Gebüsch. Ihr Kopf mit blondem, fast aschfarbenem Haar ist niedergewendet, ihr Blick hat keine bestimmte Richtung. Ebenso träumerisch sehen auch

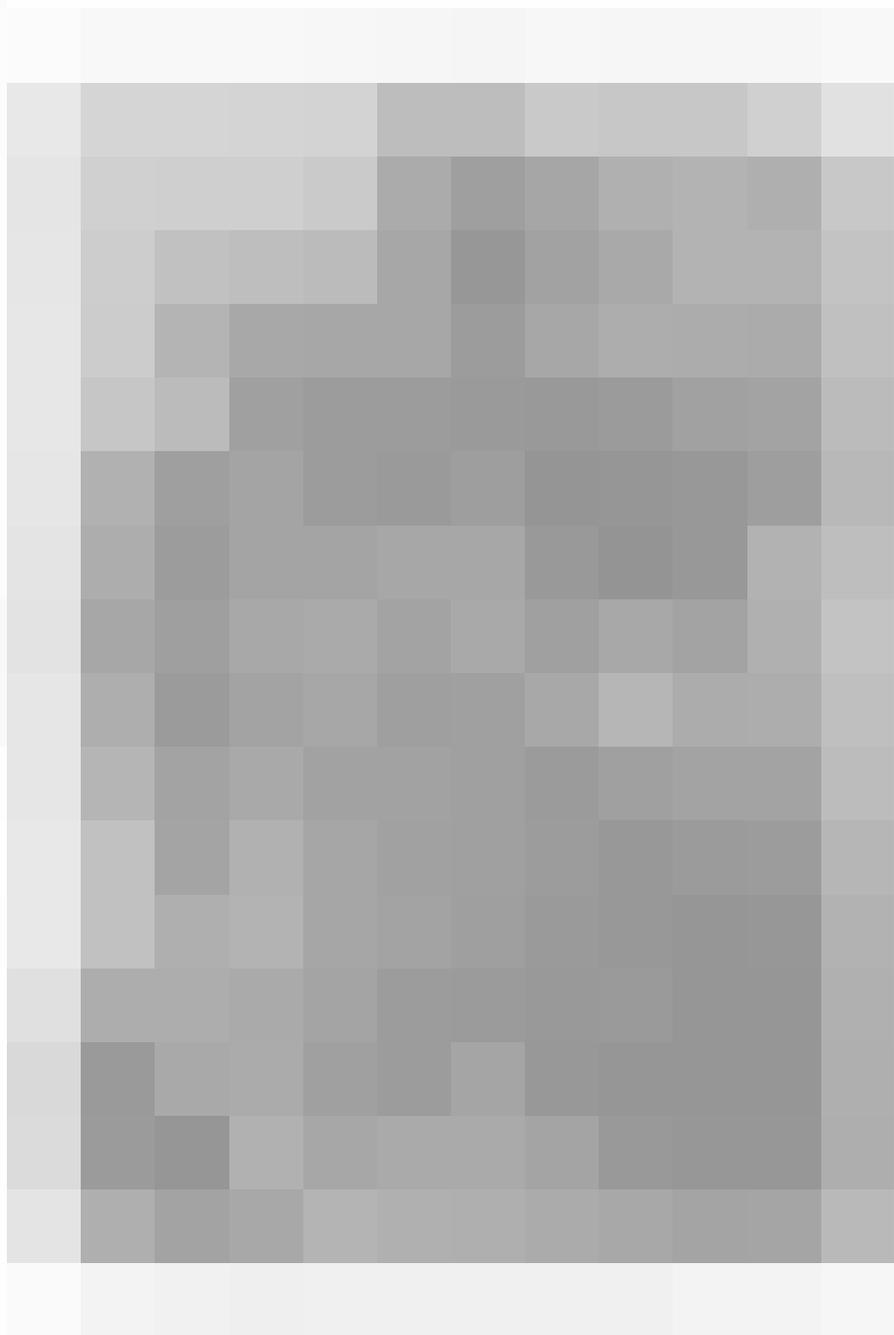
Ludwig von Toulouse im prächtigen, roten Königsmantel links, und Rochus rechts zum Bilde heraus in die weite Ferne. Sogar der Hund des Rochus scheint etwas von diesem melancholischen Zuge angenommen zu haben, während zu Füßen des Thrones ein pausbäckiger kleiner Engel in weißem Hemde und rotem Mantel mit bunten Flügeln, so reizend, wie Giovanni Bellini diese naiven Geschöpfe machte, mit seiner Mandoline im Arm allein vergnügt und verzücht nach oben sieht. Das Gemälde hat nicht die Sorgfalt und auch nicht die Frische der Erfindung, wie sie Werke von Meistern ersten Ranges zeigen. Aber ein solcher war er ja auch nicht, und sein Bild hat, wenn man sich darin vertiefen will, viele Merkmale des Abgeleiteten und Nachgeahmten, etwas von einer guten Fabrikarbeit an sich. In der schwermütigen Stimmung aber, die darin ruht, in dem Goldton und in den tiefen, satten Farben — grün und dreierlei rot — kann es uns eine Vorstellung von Giorgione geben. Gegenstände ohne Handlung halten diese Stimmung eher und länger fest. Ein anderes Bild Romaninos mit heftigen Bewegungen, die „Trauer um den Leichnam Christi“ (Berlin) hat nicht mehr viel davon.

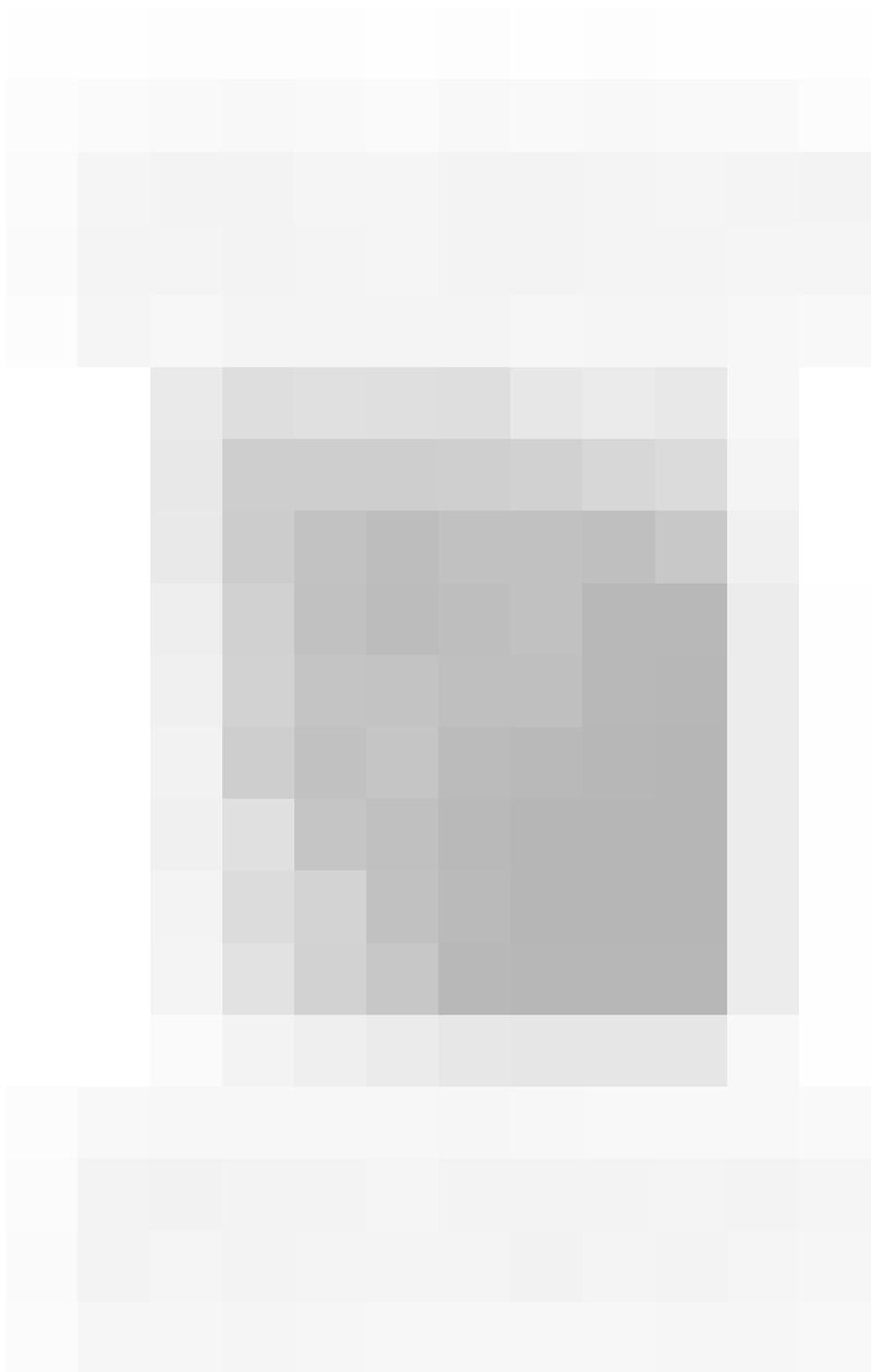
Größer und auch großartiger als jene Berliner Altartafel sind zwei in Italien gebliebene Konversationen, die eine, 1513, in der Pinakothek zu Padua mit vier, die andere, etwas früher, in S. Francesco zu Brescia mit sechs Heiligen, beide in kunstreich geschnittenen Rahmen, deren Formen sich auf dem ersten Bilde in einer triumphbogenartig gemalten Architektur wiederholen. Diese Hauptwerke Romaninos in der Tafelmalerei mit der feierlichen Pracht ihrer unbewegten Gestalten und den leuchtenden Farben zeigen, was eine tüchtige Schule vermag. „Der Unvorbereitete wird auf einen Meister allerhöchsten Ruhmes raten und sich in den vielleicht nie gehörten Namen kaum finden wollen“ (F. Burckhardt).

Seit 1520, wo sein jüngerer und bedeutenderer Landsmann Moretto selbständig ist, beginnt dieser auf ihn einzuwirken. Romanino nimmt statt seines Goldtons einen silbernen an. Die Zeichnung wird strenger, kalte Farben herrschen vor. Blaue Stahlrüstungen erscheinen mit weißen Lichtern darauf, Landschaft mit schwarzblauem Himmel und leicht darüber hingeblassenen Feder- oder Strichwölkchen als Hintergrund. Einzelgestalten auf Altarflügeln weiß er in dieser Zeit vortrefflich zu geben; die fortschreitende Kraft des begabteren Genossen scheint ihn mit sich gezogen zu haben.

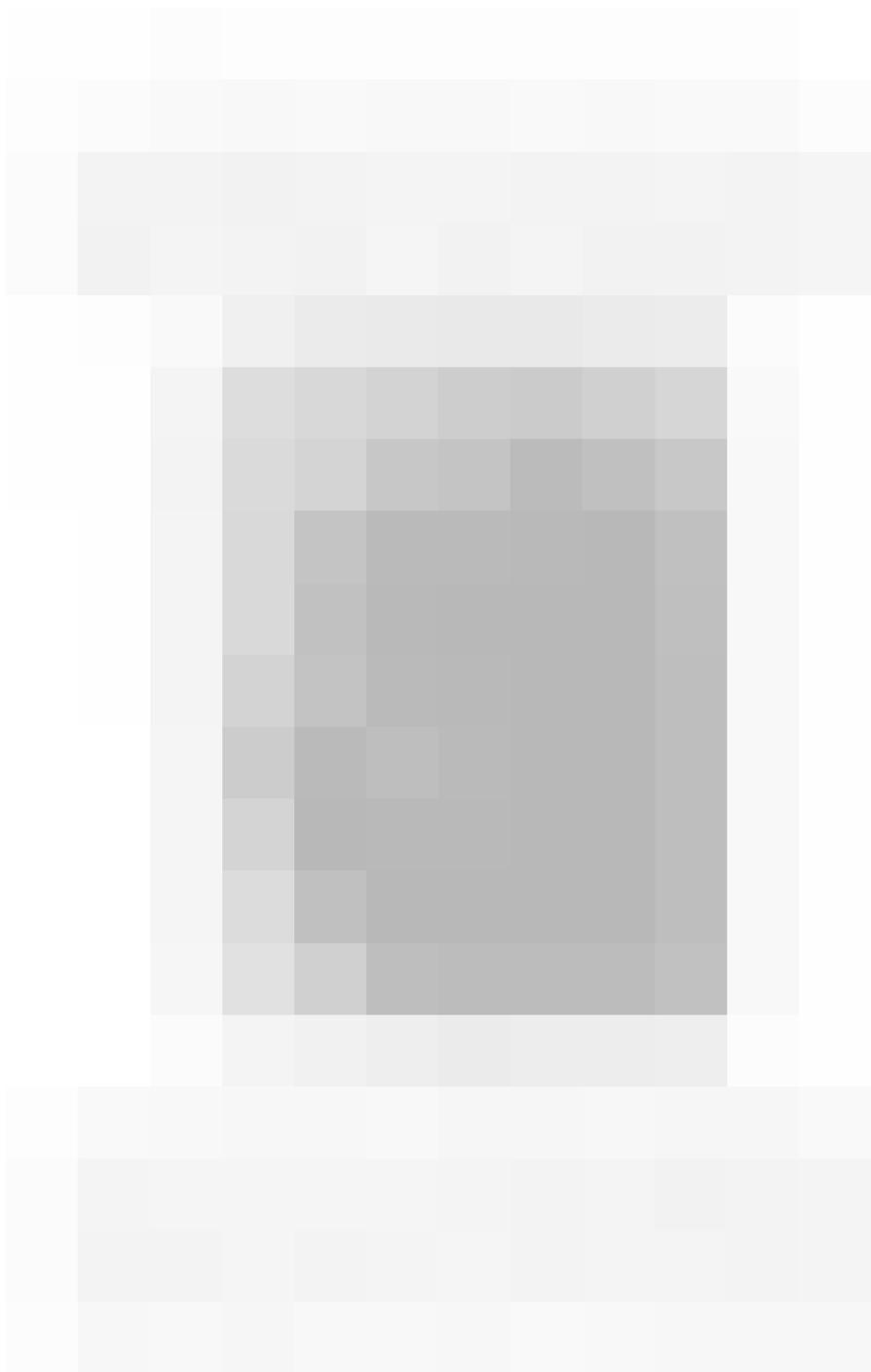
Savoldo, tätig zwischen 1508 und 48, erinnert vielleicht noch ein wenig an Giorgione, in dem Lauschigen und Dämmerigen: die Venezianerin,

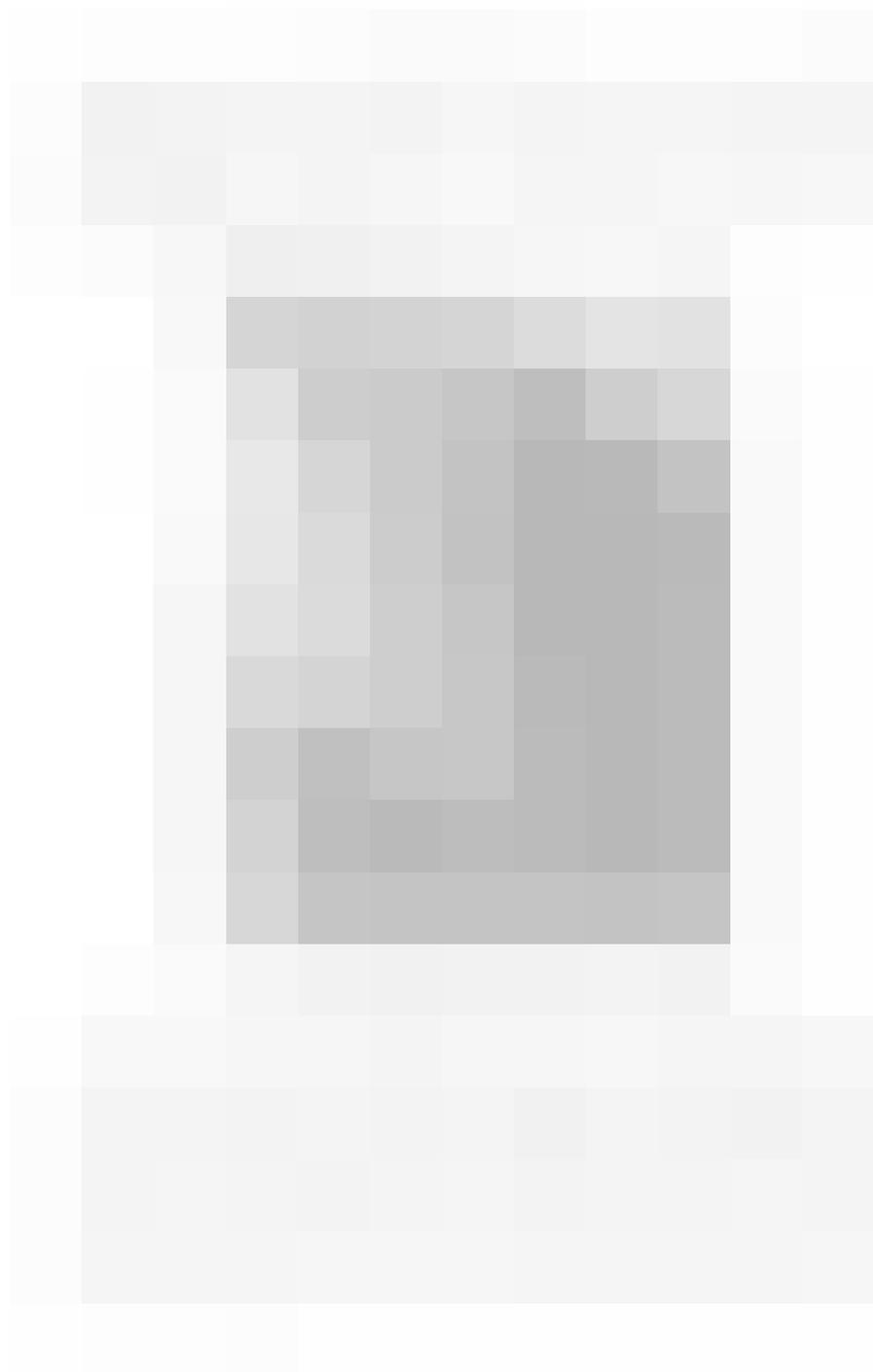






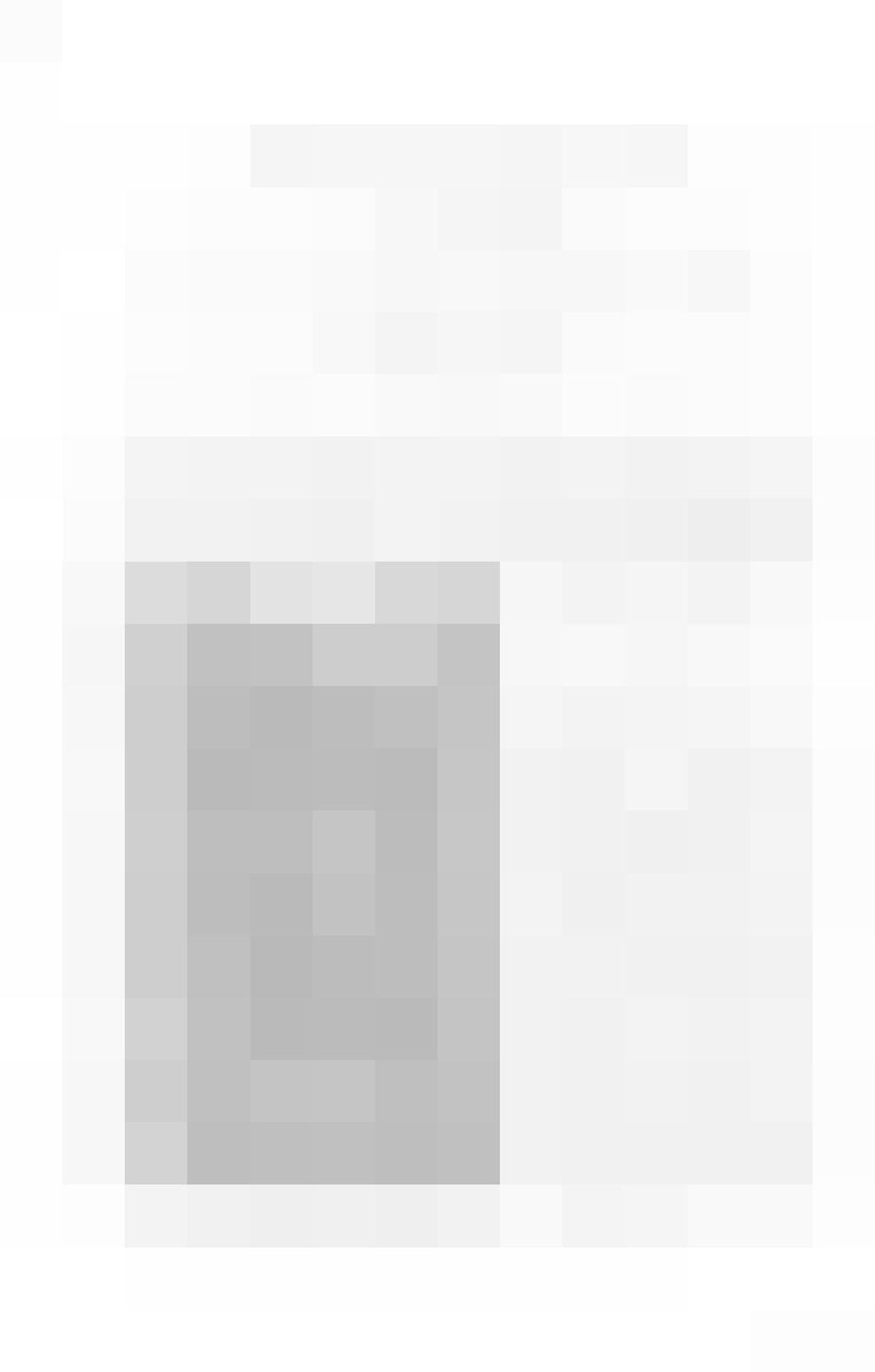






Idealisieren, den großen historischen Zug und das unausgesprochene Bedeutsame, was uns in die Tiefe führt, ganz beiseite gelassen. Er zeigt uns Menschen des Tages, sprechend natürlich mit Haut und Haar und getroffen bis in die kleinen Lächerlichkeiten ihres Wesens: die Leute aus der Provinz (fast alle diese Bilder stammen aus Bergamo) zum Unterschiede von den venezianischen Nobili, die Tizian saßen. Sie sind sehr zahlreich. Drei finden sich in Berlin, männliche Brustbilder, Nr. 167 mit der frühesten bekannten Jahrzahl 1553. Sechs in London, darunter eine sonntäglich gepuzte Dame im Seidenkleid, ein finster blickender Edelmann in knapper Waffentracht, diese in ganzer Figur, ferner ein Schneider am Zuschneidetisch mit der Schere in der Hand (Abb. 298) und ein Richter, komisch aufgeblasen zu wichtiger Amtsmiene, beides Kniestücke. Köstlich sind auch zwei männliche Bildnisse der Uffizien. Wir geben hier den Dichter Giovanni Antonio Pantera, der mit absichtsvoller Lässigkeit in seinem Lehnstuhl Platz genommen hat, mit einem Buche in der Hand (Abb. 299). Wahrscheinlich ist es sein 1535 erschienenes religiöses Lehrgedicht, daß er dem König Franz I. von Frankreich widmen durfte. Darnach wird niemand von uns mehr verlangen. Aber zu den Werken des Schneidermeisters hätten wir wohl noch alles Vertrauen. Eigentümlich modern mutet auch das bei Moroni an, daß er meistens das Hintergrundbeiwerk wegläßt und seine Personen vor eine schlichte perlgraue Wand setzt. Grau und Schwarz sind auch übrigens, im Gegensatz zu der reichen Palette der Venezianer, seine hauptsächlichsten Farben, und mit so einfachen Mitteln erreicht er ganz erstaunliche Wirkungen. Die Kunstgeschichte hat ihn unter die Maler dritten oder vierten Ranges gestellt. Wenn aber heute jemand mit einem Duzend solcher Bildnisse plötzlich hervorträte, welchen Platz würde der wohl beanspruchen können?





Verlag von E. A. Seemann in Leipzig

Jacob Burckhardt

Die Kultur der Renaissance in Italien

Neunte Auflage, besorgt von Ludwig Geiger

Zwei Bände, geh. 10.50 Mk., in Leinen geb. 12.50 Mk.,
in Halbfranz 14.50 Mk.

Dieses klassische Werk ist eines der wenigen literarischen Kunstwerke, die sich durch Jahrzehnte in unveränderter Frische erhalten haben. Der Verfasser bietet in gedrängtester Form die Ergebnisse jahrzehntelanger Studien. Es ist eine in Auffassung, Gruppierung und stilistischer Durchführung gleich meisterhafte Leistung.

Jacob Burckhardt

Die Zeit Konstantins des Großen

Dritte, vom Verfasser selbst besorgte Auflage

Geheftet 6 Mk., gebunden 8 Mk.

Diesem Werke eignen dieselben literarischen und wissenschaftlichen Qualitäten wie den vorgenannten. Größtmögliche Kenntnis der Quellen und meisterhafte Verwertung, d. h. höchste plastische Bestimmtheit der Darstellung zeichnen die Arbeit des Verfassers aus.

Deutsche in Rom

Skizzen und Studien aus elf Jahrhunderten

von G. v. Graevenitz

Ein starker Band mit 100 Abbildungen und zwei Plänen von Rom

Preis 8 Mk., gebunden 9 Mk.

Tägl. Rundschau: Die lichtvolle Darstellung sowohl als der reiche Bilder-
schmuck weisen das Werk tatsächlich in den gebildeten deutschen Familienkreis.

National-Zeitung, Basel: Der Verfasser folgte den Spuren alter deutscher
Kaiser, auch denen Luthers, Hutten's, Winkelmann's und Goethe's, der deutschen Hand-
werker-, Künstler- usw. Kolonien. Die zehn Kapitel sind Lebens- und Charakter-
bilder, ja eigentliche Kulturschilderungen. Das Buch wird jedem lebenslang wert-
voll bleiben.

