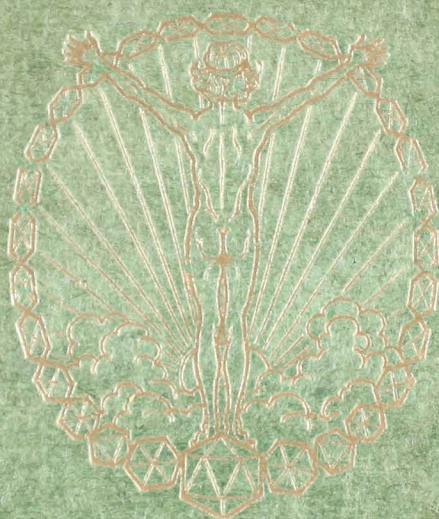
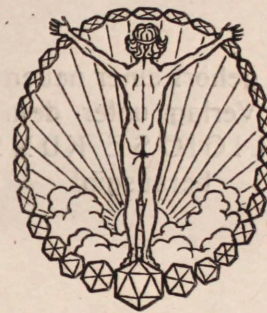


WARBURG INSTITUTE
CNA 700



c
n
a
700





23/
1573

C
n
a
700

AUGUST SCHMARSOW

SANDRO DEL BOTTICELLO

Dieses Werk gehört einer neuen Bücherreihe
an, die der Verlag unter dem Gesamttitel
RELIGIOSE KUNST
herausgibt

Mit 60 Abbildungen
Zweite bis sechste Auflage

DRESDEN 1923
CARL REISSNER



Sandro del Botticello

Eine so tiefgreifende und weitumfassende Kunst wie die Gotik kann nicht auf einmal zur Neige gehen, mit all ihren schöpferischen Kräften und Lebensquellen, sei es irgendwo oder irgendwann über Nacht, — auch nicht an der Jahrhundertwende, nach der folgende Geschlechter die Geschichte zu bequemer Übersicht gegliedert wännen. Das gilt selbst für Italien, wo die Gotik nicht ganz verstanden worden und deshalb auch nicht so einheitlich, wie diesseits der Alpen, als Gesamtkunst zum Austrag gekommen war. Denn hier heißt es, nicht nach dem äußern Erfolg zu rechnen, sondern mit der innern Ergriffenheit der Menschen, die in allen Ländern der gemeinsamen Kultur dazu gelangten, ihr ganzes Wesen unter das Gesetz der Zeitvorstellung zu bringen, und demgemäß auch die Raumanschauung und alles was mit ihr zusammenhängt, unter die Vorherrschaft dieses zeitlichen Erlebens zu beugen, dessen fühlbarer Ablauf nur — mit dem Wechsel seines Inhalts in Werden und Vergehen — die Seelen und Geister von damals befriedigen konnte. So ergab sich überall im Abendlande eine innige Verbindung zwischen Poesie und Architektur, als deren Mittlerin nur die verborgene Wurzel beider, das Gesamtgebiet des stummen Gebarens, und damit die dritte aus ihm erwachsene Kunst der Mimik anerkannt werden darf, um solch ein Bündnis richtig zu verstehen. Es ist ja eine Durchdringung des festgefügtten Bauwerks mit der Auffassungs- und Darstellungsform der Dichtung und ihrer nächstverwandten Begleiterin im Kirchenraum, der Musik, deren nimmerruhendem Bewegungsdrang auch die andern Künste räumlicher Anschauung sich hingeben, sowie Poesie und Architektur sie beide, Plastik und Malerei, in ihre Mitte nehmen. In Übereinstimmung mit dem zeitlichen, nur im unablässigen Werdegang erfaßbaren Verfahren des Gliederns und Gestaltens liegt die Einheit der Gotik zwischen allen Künsten beschlossen.

Bleibt doch die Plastik immer, selbst als Bildnerin menschlicher Gestalten für sich allein, der Auslegung lebendiger Betrachter anheim gestellt, auch wo sie am Kirchenbau ihren festen Standort empfängt; bleibt doch gleich wie Reliefkunst auch die Malerei mit ihrem lehrhaften Inhalt der Aufnahme des entlangschreitenden Besuchers überlassen, die zwingend und unvermerkt das Zeitmaß ihres Ganges hineinträgt. Und außerdem waren doch beide, die Malerei vollends, aber nicht minder die Plastik, selbst als statuarische Kunst, am Kirchengebäude von dem umfassenden poetischen Zusammenhang des Ganzen erfüllt.

Das Verlangen des mittelalterlichen Menschen nach Befriedigung inneren Erlebens hatte nicht minder die südlichen Gegenden romanischer Kultur ergriffen, so daß die Rhythmik der Körperbewegung wie der Gemütsbewegung auch hier zur maßgebenden Macht des künstlerischen Ausdrucks emporsteigen mußte. So reden wir in Italien mit vollem Recht und tiefem Sinn von der „Kunst im Zeitalter Dantes“ und verstehen unter diesem Begriff nicht sowohl die Spanne des eignen Lebens nur, als vielmehr die ganze Periode, die der Wirkungssphäre des Dichtergeistes darüber hinaus noch zugemessen war. Da erwächst auch kein Hindernis aus der Tatsache, daß in seiner Vaterstadt Florenz schon früh die folgende Kunstperiode heraufzieht, die wir als „Renaissance“ entweder wie eine Rückkehr zur alten römischen Formenwelt, oder wie eine Erfüllung mit den wertvollsten Errungenschaften des Griechengeistes anzusehen gelehrt wurden, — das eine sicher zu eng, das andere gewiß ebenso zu hoch gegriffen, — im Grunde jedoch immer zuerst als eigenen Aufschwung neuerwachter Gestaltungskräfte begrüßen sollten, denen die Eroberung der Wirklichkeit in unmittelbarer Gegenwart als wichtigste Aufgabe eines freieren Menschengeschlechts am Herzen lag. Noch lange bestehen die seelischen Bedürfnisse und die geistigen Richtungen der bisherigen Kultur fort und leben in der Mehrzahl der heranwachsenden Generation noch weiter, je notwendiger die gelehrten Bestrebungen des Humanismus und seiner Dichter, wie das Antikenstudium der Baumeister und Bildner, oder gar der Maler, die von beiden Seiten angeregt wurden, doch zunächst auf einen engeren Kreis beschränkt blieb, dessen Geschmack und Vorbildung

sich in der Masse der Bevölkerung nur ganz allmählich auszubreiten vermochte. Solange die darstellenden Künste von dem Hauptbestand kirchlicher Aufgaben des Mittelalters abhängig waren, so lange gab es auch Gotiker unter ihren Meistern.

Auf der andern Seite hat unser besseres Verständnis der Renaissance selbst gerade am Kernpunkt ihres Wesens, der an entscheidender Stelle ihres Aufschwungs zur höchsten Vollendung erst rein hervortritt, zu der Einsicht geführt, daß sie das Erbe der Rhythmik mittelalterlicher Kirchenbauten mit Bewußtsein wieder aufnimmt und sich einverleibt, daß sie es eigentlich nie ganz aufgegeben und vergessen haben konnte, weil es beim Anblick großartiger Beispiele, denen Bramante in Oberitalien begegnete, sofort wieder zu wirken vermag. Aus dieser einen Tatsache schon, die aus den Entwürfen für die Peterskirche in Rom hervorleuchtet, ersteht für uns die Aufgabe, nach einem fortdauernden Zusammenhang, auch während des ganzen fünfzehnten Jahrhunderts, zu suchen; ja, den Historiker zwingt das vorgesteckte Ziel seiner Erklärung schon zu einer entsprechenden Begriffsbestimmung der „Frührenaissance“ als einer Periode des äußeren Kampfes und des inneren Widerspruchs, bis an den kommenden Ausgleich zu höherer Einheit, in der dann der Idealismus der Gotik aufgehoben wird im Idealismus der Hochrenaissance selber.

Solche Erwägungen sind es, die auch unsre Auffassung einzelner Künstler des Quattrocento bestimmen müssen. Den bisherigen Versuchen, ihnen vom Standpunkt des bereits ausgemachten Wirklichkeitsinnes der Renaissance allein beizukommen, wird es zur unabweislichen Pflicht, das frühere Urteil richtig zu stellen. Wie dies bei Lorenzo Ghiberti und Filippo die Ser Brunellesco, bei Masolino und Fra Giovanni Angelico schon geschehen ist¹⁾, so wollen wir jetzt auch bei Sandro di Mariano durchgreifen, der seltsamerweise unter dem Spitznamen seines ältesten Bruders, eines bekannten Maklers, berühmt geworden ist, der ihm gar in der Form eines Familiennamens „Botticelli“ garnicht zukommt. Die Spottlust der Florentiner bezeichnete den kleinen wohlbeleibten Mann

¹⁾ Schmarsow, „Gotik in der Renaissance“, Stuttgart, Ferd. Enke. 1920.

voll einträglicher Geschäftigkeit mit dem gutmütigen Vergleich „das Fäßchen“ als „botticello“, so daß wir unsern Künstler, der von solchem Äußern sehr weit entfernt war, höchstens wie Andrea del Verrocchio nach seinem Meister, Domenico del Ghirlandajo, oder Antonio und Piero del Pollajuolo nach dem Beruf ihres Vaters, mit dem Beinamen als „Sandro del Botticello“ weiterführen dürfen, wie es seiner Zeit stadtüblich gewesen sein soll. Auch in der Kunstgeschichte lebt er indeß, unter einem einseitigen Vorurteil noch mißverstanden, fort, weil man ihn in der Reihe der soeben genannten Zeitgenossen nach dem Maßstab bemessen zu sollen meinte, der für diese zunächst der richtige und vielleicht entscheidende sein mochte. Moderne Ehrentitel von zweifelhaftem Wert oder gar schwankender Bedeutung, wie „Romantiker“ Märchendichter“ oder gar „Mystiker“, lassen wir grundsätzlich aus dem Spiel, weil sie uns nicht weiterhelfen zum Verständnis. Wir müssen versuchen, ihn freilich innerhalb seiner Zeit zu erfassen, aber vor allen Dingen doch ihn selbst von innen heraus begreifen, und dürfen erst dann weiter fragen, in welchem Verhältnis denn seine eigenste Künstlernatur zu der Zeit gestanden habe, in die er hineingeboren ward, wie das allen geschieht, die er jedoch auch selber mit durchlebt und an seinem Teil mit gefördert hat, auf seinem persönlichen Wege.

Im Realismus des Quattrocento

Nach dem Katasterbericht seines Vaters Mariano von 1446 und 1457 war Sandro, der jüngste von vier Söhnen und zwei Schwestern, im Florentiner Kalenderjahr zwischen dem 25. März 1444 und 1445 hinzugekommen und erfreute sich als dreizehnjähriger Knabe, als schon die Erwerbsfähigkeit in Betracht kam, keiner befriedigenden Gesundheit. So war man froh, das Sorgenkind doch so jung noch in die Goldschmiedslehre getan zu haben, damit er lerne „Edelsteine zu fassen“, wonach man damals das Ganze dieses kunstreichen Handwerks benannte. Die Goldschmiedswerkstatt war jedoch gerade in Florenz die sicherste Vorschule für alle bildenden Künstler, besonders durch das saubere Zeichnen der Muster und Entwürfe, und blieb gewiß auch für Sandro nicht ohne Einfluß auf

die Grundlagen seines Könnens wie seiner Vorstellungsweise auch in späteren Jahren. Dies dürften wir um so sicherer betonen, wenn sein Lehrer ein Mann wie Antonio Finiguerra gewesen ist¹⁾, der Vater jenes Maso Finiguerra, dem man hernach die Herstellung gestochener Metallplatten zur Gewinnung beliebig vieler Abzüge auf Papier von der eingeschwärzten Originalarbeit, also sozusagen die Erfindung des Kupferstichs als eigene Entdeckertat beigemessen hat, damit der Ruhm dieses Ursprungs graphischer Blätter für die Wiege der neuen Kunst am Arno gewonnen werde. Frühzeitiger Verkehr mit Maso Finiguerra wäre schon eine wichtige Note, und sie hat aus manchem Zuge der Verwandtschaft alle Wahrscheinlichkeit für sich; aber sie bleibt auch gegeben, wenn die Träger der Vermittlung nicht eben diese Personen gewesen sind, und es bedeutet keinen Abbruch solcher Beziehungen, wenn Sandro sehr bald schon den Weg in die Malerwerkstatt gefunden hat. Ganz zweifellos steht seine Abhängigkeit von Fra Filippo fest, der mit seinem Gehilfen Fra Diamante damals hauptsächlich in Prato beschäftigt war, wo im Chor des Domes sein wichtigster Freskenzyklus, mit dem Leben Johannes des Täufers und der Legende des ersten Märtyrers St. Stephanus einander gegenüber, gefördert ward, aber auch manches Altarwerk für andere Kirchen entstand. Als Schüler des Fra Filippo und seines Genossen, der mit seinem Meister die Wandgemälde im Dom von Spoleto vollendet und später allein mit der gewölbten Decke der Cappella Sistina in Rom betraut ward, die er samt den Lünetten über den Fenstern mit alttestamentlichen Bildern geschmückt hat²⁾, erweist sich Sandro selbst durch eine Reihe von Jugendbildern, die dann, da er selbst in Florenz verblieb, in die Bahn des Andrea del Verrocchio übergehen, als dessen intimste Zöglinge uns Lionardo da Vinci und Lorenzo di Credi bekannt sind. Die Namen Filippo, Diamante, Verrocchio bezeichnen in den sechziger Jahren des Quattrocento einen folgerichtigen Fortschritt von derber realistischer Gesin-

¹⁾ Vgl. A. Warburg, Rivista d'Arte 1905.

²⁾ Schmarsow, Melozzo da Forlì, 1886, Kapitel über die Sistina. — Herm. Ulmann, Fra Filippo Lippi und Fra Diamante als Lehrer Sandro Botticellis, Breslauer Doktordissertation 1890.

nung, bei allem Festhalten an den kirchlichen Stoffen und ihrer festlich volkstümlichen, meist ziemlich kleinbürgerlichen Auslegung, zu einem ernststen eindringlichen Naturstudium, das auch vor dem Harten und Eckigen, dem Abstoßenden und Häßlichen nicht zurückscheut, um der Wahrheit und Wirklichkeit des damaligen Florenz getreu zu bleiben. Das ist das eifrige Bestreben der zweiten Künstlergeneration, in der wir nach Andrea del Castagno auch Alesso Baldovinetti und Antonio del Pollajuolo nicht vergessen dürfen, in das also auch Sandro di Mariano notwendig hineinwächst, um es bis zur vollen Fähigkeit des Wettbewerbes aufzunehmen, kraft seiner entschiedenen und früh hervorgetretenen Begabung¹⁾.

Schon für Fra Filippo war es von entscheidender Bedeutung geworden, daß er durch den Auftrag, das Altarbild für die Hauskapelle der Medici zu malen (jetzt Berlin), mit dem Erbauer des Palastes Michelozzo in persönliche Berührung kam. Seitdem wandelte sich nicht nur seine Darstellung der Architektur auf den Fresken in Prato zu größerer Weiträumigkeit und richtiger Perspektive, sondern auch zu reinerem Geschmack in der Wiedergabe der Bauglieder und ihres klassischen Dekors. Was beim Frate selbst nur zeitweilig fruchtbare Anregung blieb, wurde bei Fra Diamante und weiter bei Sandro zum Gegenstand eifrigen Studiums, so daß er auch bei dem Freund des wichtigsten Förderers der Malerperspektive, Piero della Francesca von Borgo San Sepolcro, bei dem Mathematiker Luca Pacioli zu den tüchtigsten Kennern der Architekturdarstellung gerechnet ward. Schon früh begegnen wir den Fortschritten in dieser Richtung. Die sitzende Madonna der Uffizien, in ihrem alten

¹⁾ Wir können die Aneignung dieser Errungenschaften an der Hand seiner Werke selbst verfolgen, nachdem deren Erkenntnis deutschen Forschern wie Ad. Bayersdorfer und W. Bode schon überzeugend aufgegangen war. Auch die Darstellung des Fortschritts ist gewissenhaft durchgeführt in der genannten Dissertation von H. Ulmann und dessen Monographie (1893, München, Bruckmann), an deren erster Entstehung ich in Italien wie in Breslau lebhaften Anteil genommen habe. Leider hat der Verfasser die Untersuchung der Kompositionsweise in der spätern Redaktion zum Nachteil der Einheitlichkeit der Methode aus den Augen verloren.

Rahmen mit wiederaufgefrischter Bemalung, zeigt in der schrägen Eintiefung mit drei Reihen dicht aneinandergesetzter kreisrunder Goldtupfen die Nachahmung der Reliefgründe Donatellos, z. B. an der Sängertribüne des Domes zu Florenz, während die Gliederung der rundbogigen Aedicula mit ihren kanellierten Pilastern und Kompositkapitellen, ihrer bescheidenen Guirlande in der Archivolte und ihren kleinen Rosetten darauf der ersten noch zaghaften Stilphase Michelozzos entsprechen. Die Madonna selbst aber ist durchaus ein Gemisch aus Fra Filippus und Diamantes Vorbildern, der Kopf sogar mehr des letztern Eigenart getreu; nur das Kind, das ernst, doch segnend, dem ankommenden Verehrer entgegenblickt, ist schon ein unverkennbarer Sandro selbst. Der Aufbau der Körper ist fest gefügt und in symmetrischer Haltung der Kniee, wie der Faltenlage zwischen ihnen, beruhigt, so daß man statt des Wolkensitzes den Erdboden voraussetzt; selbst die elliptisch aufsteigende Mandorla aus feuerroten Cherubköpfen vollendet nur die Einschließung in das Gehäuse, die noch der gotischen Gewohnheit entspricht, jede statuarische Einzelgestalt oder Gruppe im eigenen Tabernakel für sich zu sehen. Die Goldlichter und Zierstreifen der Kleidung, der Heiligenscheine und der Strahlenglorie spinnen die Erscheinung vollends ein in ihre Grenzen, wie hinter einem Kapellenfenster des Architekten.

Dem Einfluß plastischer Werke der Marmorskulptur oder glasierter Terracotta nähern wir uns in Kompositionen der Halbfigur Mariens mit dem Kind auf dem Schoß, von Schutzengeln begleitet, die ihr den Kleinen zu warten helfen, wie schon Fra Filippo sie anbetend auf dem Stuhl an ihrem Fenster mit felsiger Landschaft draußen gegeben hat. Zwei Engeln zu ihrer Linken gesellt sich hinter ihr, mehr als stiller Zeuge zum Abschluß dann als mitwirkender Gespieler, der Knabe Johannes auf dem Bilde Sandros, das aus S. M. Nuova zu Florenz in die Uffizien gelangt ist. Hier erscheint die demütige Mutter schon mehr im Geschmack Verrocchios gekleidet, mit den geschlängelten Faltenrändern des Schleierhäubchens, dem gefüllten Mantelkragen und dem hochgegürteten Gewand, dessen ebenso regelmäßig aufgereichte und ausgestopfte Falten aus dem glatten Brustlaß hervorspringen. Aber die Engel mit dem Kind verleugnen auch hier

noch nicht ihre Abkunft aus Fra Filippo's Werkstatt. — Zu Sandro's Eigenart gelangen wir mit der ganzen Einzelfigur der sitzenden Gottesmutter, unter einem auf gekoppelten Säulen ruhenden Bogen, die ihrem Knäblein schon den Granatapfel hinhält, aus dem es soeben einen Kern zum Munde führt. In dem Typus der Köpfe wird noch die nämliche Verquickung von Filippo und Verrocchio bewahrt; aber es sind schon die gestreckten Proportionen des weiblichen Körpers mit langen Armen, größeren Händen, hochaufgerichtetem Leib, die am ehesten von Michelozzo's Statuen herübergenommen sein werden. Die weit geöffneten Knie, die mitsamt den Faltengehängen dazwischen nicht eben glücklich von oben gesehen werden, lassen trotz alledem den Eindruck von Kurzbeinigkeit entstehen. Durch eine breitvorspringende Stufe mit quadratisch in farbigem Marmor gefädeltem Boden erhält die statuarisch gemeinte Gestalt einen stark wagerecht wirkenden Untersatz, der zusammen mit der Kassettenringung des Rundbogens oben den Geschmack Michelozzo's abermals bezeugt, und dem auch das spätgotische Blattwerk der Säulenknäufe nicht widerspricht, wie denn der Rahmen, der mitsamt der Tafel dem Maler, wie das nicht selten geschah, wohl vom Besteller geliefert ward, im Spitzbogen schließt und mit ansteigenden Krabben besetzt ist. Hinter dieser enganschließenden und den Kopf der Thronenden recht niedrig umspannenden Arkade blickt über grünen Büschen und einem Rosenstrauch der blaue Himmel herein, so daß mit dem Heiligtumabernakel doch eine Gartenbank gemeint ist, wo Mutter und Kind ungestört wie in einer Laube beisammen sein dürfen. So entwickelt sich hier auch eine trauliche Beziehung zwischen beiden, indem das aufblickende Knäblein das Auge des liebsten Wesens sucht, und die Antwort des seitlich geneigten Hauptes mit gesenkten Lidern so wehmütig verstummt, daß nur das Sinnbild des offenen Granatapfels mit dem roten Blut um die Kerne die traurige Ahnung erklärt, in der sich beide Seelen begegnen. Solch intime Gemütsbewegung fordert statt des Kirchenaltars vielmehr die Stätte häuslicher Andacht. — So finden wir die Jungfrau als florentinische Bürgerin, vor einem gewirkten Wandbehang am Boden hockend, auf einem kleinen Bilde des Louvre, dessen nächste Verwandte aus der Werk-

statt Fra Filippo zu Prato in der Collegiata von Empoli zu suchen sind. Auf ihrem linken zum Knieen gesenkten Schenkel hängt das Kind, so daß sie es mit zugreifender Hand vor dem Hinabrutschen bewahren muß, seiner Kletterlust entsprechend schon langbeiniger gegeben, und macht sich an dem vorgehaltenen Granatapfel zu schaffen, über den doch die Rechte, auf das mütterliche Handgelenk gestützt, schon hinausstrebt. Ihm ist es mehr ums Turnen zu tun, als ums Naschen mit symbolischem Beigeschmack; aber Maria hat trotzdem ihre trübseligen Gedanken und blickt scharf seitwärts heraus, doch wohl kaum ins Leere vor sich hin, sondern Verständnis eines entgegenkommenden Beobachters erwartend. Vier hinter ihr stehende Schutzengel umgeben sie, die beiden auf ihrer Seite mit Lilienstengeln, der geschäftigste der drei hinter dem Kleinen auch mit andern Erfrischungen bei der Hand. Das etwas ungeklärte Gedränge dieser Gesellschaft und ihrer Beziehungen unter einander oder zu den Hauptpersonen, wie der starke Gegensatz des robusten Frauenkörpers mit der eckigen Haltung seiner Gliedmaßen, verraten wohl, daß das Ganze noch seiner Entstehung aus einer Modellstudie zu nahe geblieben ist, um als fertiges Kunstwerk dazustehen. Aber desto wertvoller ist es für den Einblick in solchen Entwicklungsvorgang und seinen Umkreis in der Familie des Malers.

Ganz unter freiem Himmel verlegt wird die trauliche Gemeinschaft zwischen Mutter und Kind mit zwei helfenden Engeln auf dem Bilde in Neapel. Hier bringen die beiden geflügelten Wärter das stramme Büblein der sitzenden Maria zurück, wie bei Fra Filippo, und der vordere links trägt noch ganz das Profil, das der einstige Lehrer in Prato bevorzugt hatte. Aber die Handlung ist, wie die Richtung im Raume, umgekehrt: nicht sie betet in ihrem Kinde das göttliche Geschenk an, sondern der wohlgenährte Liebling blickt beobachtend zu ihrem Anflitz auf und streckt seine drallen Ärmchen nicht verlangend nach der Brust, sondern bewundernd vor ihrer Schönheit zu ihr empor. Oder möchte es mit seinen lebensfrischen Augen und beredten Händchen die Betrübnis aus ihren Zügen verscheuchen, die sie hindert, ihre Lider aufzuschlagen und in frohem Mutterglück seinem Willkomm zu begegnen. Schaut nicht besonders der dunkle

Krauskopf gar erstaunt und etwas unzufrieden mit ihrem Benehmen zu der gesenkten Stirn und den herb geschlossenen Lippen hinauf? — während ihre vorn auf den Schenkel gestützte Linke nur mechanisch mit den Fingern berührend, doch nicht zugreifend, die Füße des Kleinen empfängt. — Die kräftig körperhaft durchmodellerte Gruppe, die sich schräg zugespitzt in die Tiefe erstreckt, wird hinten von einer hellen Gartenmauer umschlossen, über deren sorgfältig profiliertem Gesims, das perspektivisch eine einspringende Ecke vortäuscht, die Landschaft herüberschaut. Vor rasenbedeckten Felsblöcken steht am dunkeln Eingang einer Höhle ein kleiner polygoner Zentralbau mit mäßiger Kuppelwölbung darauf, mehr wie eine Grabkapelle als wie ein Kirchlein anzuschauen, und rechts daneben strecken schlanke Zypressen ihre dunkelgrünen Spitzen in die blaue Luft. Sind es sichtbare Vorstellungen aus dem sorgenvollen Haupt der jungen Mutter, oder ist es umgekehrt solche Friedhofsansicht, die sie bekümmert macht?

Dem Motiv nach, in der Begegnung zwischen Mutter und Kind, erscheint wie ein notwendig folgender Fortschritt in der „Madonna vor der Rosenhecke“ (Paris Louvre). Dagegen ist es noch der plumpgebaute kurzbeinige und dickliche Bub, wie er von Fra Filippo herkommt, wenn er hier auch, auf dem Schoß der Mutter in die Höhe gestiegen, liebkosend seine Finger an ihren Hals legt, und teilnehmend an ihrer Schwermut mit großen Augen zu ihr aufschaut. Sie faßt ihn sorglich mit beiden Händen, findet aber keine Antwort, als ihre Wange an seine Stirn zu schmiegen, von der sogar ihr Schleiertuch noch ihre Lippen trennt. Die Bekleidung des ganzen Kindes Körpers mit einem einfaltigen Kittel, der nur die Arme freiläßt, und einem Gängelband um die Hüften, ist wohl ein Wunsch frommer Nonnen gewesen. Und im Auftrag solcher Besteller lag es gewiß, daß der Spielgefährte Johannes sich mit dem Rohrkreuz in den angehenden Büsser verwandelt, der an die Stelle der Engel getreten ist und, aus dem Bilde herausschauend, nur das Verständnis des Betrachters für den intimen Gefühlsaustausch zu wecken bestimmt bleibt. Die Ecke einer Steinbalustrade vor ihm, mit einer hängenden Weintraube im Relief, und dem geschlossenen Gebetbuch auf einem Tüchlein, die ihre Spitzen vorspringen lassen, wie die

geschnitzte Stuhllehne rechts, dienen nach außen als Abschieber, wie die schlanken Baumstämme vor dunkelgrünen Büschen als Abgrenzung gegen den blauen Himmel. Zwischen beiden Ebenen aber bleiben die drei Gestalten in starker Reliefmodellierung gebunden, so daß die Rosenhecke die Tiefenschau abschneidet, gleich wie in der frontal sitzenden Madonna mit dem Granatapfel unter dem kassettierten Rundbogen auf Säulenpaaren in den Uffizien¹⁾.

Gerade der einspringende Winkel der italienischen Gartenmauer in dem Gruppenbild zu Neapel weist nun auf eine andere Reihe von Bestrebungen hinaus: die plastische Rundung der Körper mit der perspektivischen Raumdarstellung zu verbinden. Und als wichtigste Etappe auf diesem Wege tritt uns die 1470 bestellte „Fortitudo“ für die Mercanzia (jetzt Uffizien) zu Florenz entgegen. Sie huldigt so ganz den künstlerischen Grundsätzen und dem dekorativen Geschmack des Andrea del Verrocchio, daß man ihr Zustandekommen im Wettstreit mit den Brüdern Pollajuolo kaum anders vorstellen kann, als unter Einsaß des Bildners selbst, auch was die statuarische Anordnung der weiblichen Heldengestalt betrifft, und das wäre gar nicht verwunderlich, da bei dem Auftrag an Sandro schon die Medici ihre Hand im Spiel gehabt, für die Andrea damals beim Grabmal der Sakristei von S. Lorenzo beschäftigt war. Freilich, das Dasitzen auf dem reichgeschmückten Thron, mit den gegensätzlichen Gliedmaßen und fast ausfälliger Angriffsbereitschaft der vorgeschobenen linken Seite, die nur mit lockeren Fingern noch die Streitwaffe in Ruhe hält, entspricht so sehr dem ungeschlachten Benehmen florentinischer Jungmannschaft von damals, bis hinein in die flache Brust mit dem langen nackten Hals, daß der weibliche Haarschmuck und die dem letzten Madonnentypus ver-

¹⁾ Die Madonna mit dem stehenden Knäblein, das gegen ihre Schulter lehnt und mit seinen Auglein ihrem gesenkten Blick begegnet, im Pal. Corsini, zeigt die sentimentale Stimmung nur noch sehr gedämpft. Die Architektur ist fortgeschritten, die säulenge tragene Galerie hinten fast wie ein Anklang an Memling. Die Malerei selbst hat mir immer den Eindruck gemacht, als bezeuge sie ein sicheres Beispiel für die Mitwirkung des jungen Filippino Lippi.

wandten Züge, wie die frauenhafte Gürtung des Leibes damit in Widerspruch bleiben. Die mächtig entwickelten Zehen der Füße, deren linker sich auf die vorspringende Balustrade des Podiums setzt, zeugen gleich den hochbeinigen Schenkeln mit weit auseinander gehaltenen Knien für ein männliches Modell. Und das verdankt diese sonst so eifrig studierte Leistung realistischer Wiedergabe der sichtbaren Natur in heimischer Beschränktheit gewiß nicht nur dem bewußten Willen zur Charakteristik tapferer Mannestugend, sondern auch der Befangenheit moralischer, wenn nicht abergläubischer Vorurteile gegen das Abkonterfeien, die den Künstlern die Aneignung der Herrschaft auch über den weiblichen Körper erschwerten.

Wie die Aktfigur eines Florentiner Burschen aussah vor den Augen des gewissenhaften Malers, der einen pfeildurchschossenen S. Sebastian für S. Maria Maggiore darzustellen hatte, das zeigt uns das einst 1473 datierte Gemälde, das nach Berlin gekommen ist. Der Legende gemäß hat er sein Modell als Zielscheibe für die Schützen an einem Baumstamm festgebunden und seine Füße auf die Stümpfe abgesägter Äste treten lassen, so daß wir gerade auf die Spitze der großen Zehe des rechten als des Standbeines hinschauen, während der linke auf gleicher Höhe sich seitlich abwärts streckt. So erscheint der Oberkörper mit der schmalschultrigen Büste und dem zur Linken geneigten Haupt des jungen Märtyrers in Untersicht, aber mit zurückgenommenem Kinn doch in bequemer Übersicht über die wehmütigen, aber nicht schmerzverzerrten Züge des oval geschnittenen Gesichts mit dunkeln Augen und breitgespannten Brauen, über denen das volle Gelock von der Stirn hereinfällt, so wie hinten bis an den Nacken herunterhängt. Wird so der sorgfältig modellierte Jünglingskörper oben gegen die offene Luftregion gesetzt, von der er sich durch seine gebräunte Hautfarbe abhebt, so dient unten bis über Kniehöhe die Landschaft als Folie, die an sich unbedeutend und konventionell, doch über die Höhe des Standortes orientiert und, links vom Beschauer, auf dem Wege zur Stadt, den Reiterzug der Bogenschützen erkennen läßt, die zum Vollzug der Exekution befohlen waren, nun aber nicht mehr die andächtige Betrachtung des Opfers durch ihre Gegenwart stören, wie es z. B. auf einem Bilde dieses Vorgangs selbst von Antonio

del Pollajuolo der Fall ist. Solch ein Vergleich lehrt uns bei aller Treue des Naturstudiums den weisen Entschluß Sandros schätzen, der seine Gesinnung und seinen Geschmack vorteilhaft vor dem Bravourstück seiner Nachbarn unterscheidet. Und für dieselbe Läuterung des Realismus zeugt auch die Fernhaltung aller kleinlichen Genauigkeit in der Wiedergabe des nackten Leibes, bei dem es hier auf die Hingabe des jungen Lebens für seinen Glauben ankam; dank der zusammenfassenden Einheitlichkeit von Licht und Luft ist sie die Hauptsache geblieben.

Auf der nämlichen Stufe einer nur zu freierem Schalten gelangten Kenntnis der Menschengestalt und der umgebenden Dinge der Wirklichkeit hält sich auch ein Gemälde der Londoner Nationalgalerie, das einst zur Dekoration eines Schlafzimmers im Palazzo Medici bestimmt war. Es muß aus Anlaß der glänzenden, von Polizian sogar besungenen „Giostra“ entstanden sein, die 1475 in Florenz abgehalten ward und Giuliano de' Medici als erklärten Sieger der Kampfspiele hervorgehen ließ. Am ehesten mag es ein Ehrengeschenk seines Bruders Lorenzo gewesen sein; denn es gibt mit dem poetischen Humor, der ihm persönlich eignet, den Rausch der ritterlichen Minne wieder, in den sich die Jugendlust des Volkslieblings hineingesteigert hatte, als der öffentliche Triumph seiner Körperkraft und Gewandtheit gewiß nicht ohne Überschwang der Einbildung geblieben war. Und Sandro di Mariano war der verständnisvolle Vertraute, der den köstlichen Einfall Lorenzos auch lustig genug für intime Nahtsicht zur Ausführung brachte. Das Bild enthält in seinem niedrigen Breitformat nur zwei Personen, einander gegenüber gelagert, und vier übermütige Satyrkinder, die zwischen ihnen ihr Wesen treiben. Links ruht am Waldesrand, gegen ein prächtiges Kissen gelehnt, die ausgestreckten Beine übereinander geschlagen, die schöne Frau, zu deren Ehr und Preis der Sieg erfochten worden: Simonetta Vespucci, aus der genuesischen Familie der Cattaneo, in ihrem lichtgelben, nach eigenstem Geschmack mit Goldbesatz verzierten Festkleid aus weichem Gewebe, das sich faltenreich und schmiegsam um die Glieder legt und außer den freigehaltenen Händen nur einen nackten Fuß hervorsehen läßt. Mit genauester Porträtstreue ist auch der Kopf mit seinem langen, zum Teil locker aufgelösten

Goldhaar, mit den perlenbesetzten Zöpfen und den nicht eben jugendfrischen, sondern etwas leidend angekränkelten Zügen der Gattin des Marco Vespucci wiedergegeben. Sie blickt ruhig, aber aufmerksam, fast wie eine gestrenge Richterin nach dem Vorbild der Minnesänger, zu ihrem dienstbaren Helden hinüber, der vom Kampf ermüdet seine Rüstung abgelegt, seinen roten Mantel über den Harnisch und das Schwert am Boden ausgebreitet und sich ganz nackt dagegen gelehnt hat. Über die gestreckten Beine, dessen rechtes mit dem etwas heraufgezogenen Knie einen Höhepunkt in der Mitte bezeichnet, und dessen Fuß sich dicht neben die Herrin setzt, ist nur ein schmales Linnentuch querhin gezogen, während sein rechter Arm und die schützende Hand sich vorlegt. Nun aber löst der Schlaf die Glieder: der Kopf ist ihm hintübergesunken, der linke Arm, mit der unteren Hälfte auf den Harnisch gestützt, hebt die Schulter hoch, so daß die Breite der Brust nun lastend sich oben gegen den Hals zusammendrängt und auf dem starken Kehlkopf das Antlitz, mit seinem dunklen Haarschwall um die Stirne, vom Kinn aus in gewagter Verkürzung gesehen wird, wie mit geschlossenen Augen aber offenem Mund, also schwer atmend in festem Bann gefangen. Aus dem Brustpanzer guckt vorn in der rechten Ecke ein Satyrisk hervor und greift nach dem Knauf des Schwertes, und ein anderer Gefährte hat eine Muscheltrompete mitgebracht, die er am Ohr des Schlafers heulen läßt. Hinter diesem vorwichtigen Musikanten macht sich ein Paar solcher Wildlinge bei vereinten Kräften mit der langen Turnierlanze zu schaffen, deren Griff der eine, der den Eisenhut des Ritters verkehrt über sein Köpfchen gestülpt hat, mit beiden Armen umspannt, während der andre lachend sein eignes Spiegelbild im glänzenden Metall erblickt, dabei jedoch ebenso eifrig den fest umschlungenen Schaff zu tragen hilft. So stürmen diese oberen drei allesamt dicht an dem Kopf des verspotteten Siegers vorbei, als wäre solch heimliche Belustigung die Antwort der Herzensdame für die ausgestandene Kampfesmüh und deren langweilige Folge bei diesem Stelldichein, das doch an sich schon nichts anderes sein kann, als eine erdichtete Aventure aus dem Ritterroman, der im Schädel des selbstgefälligen Träumers spukt, sich aber

gewiß nicht in die Wirklichkeit des fünfzehnten Jahrhunderts und gar nach Florenz verirrt hat.

Ob jemals im Hause der Medici die beiden geschickt in den Rahmen der Bettwand Giulianos hineinkomponierten Bildnisfiguren als „Mars und Venus“ angesprochen worden, das lassen wir ruhig dahingestellt, auch wenn wir wissen, daß die Ankunft der in Porto Venere geborenen „bella Simonetta“ zu Florenz als Einzug der Liebesgöttin selber gepriesen ward. Jedenfalls aber spielt die letztere auf zwei andern Gemälden Sandros mit, die im Umkreis der nämlichen Jahre wie mehrere Bildnisse, bis zum Tode der jungen Frau Vespucci und der Ermordung ihres Ritters Giuliano, bestellt sein müssen. Sie befanden sich einst beide in der Villa Castello; wir nehmen aber nur das eine noch hierher, auch wenn es das später entstandene gewesen. Es stellt, — der bewunderten Genueserin zu Ehren — die Landung der schaumgeborenen Aphrodite in dem Hafen dar, den die Alten mit deren lateinischem Namen belegt hatten, und läßt sie von einer dienstbeflissenen Verehrerin empfangen werden, die Antlitz und Gestalt der ebendort wohnhaften Tochter des Hauses Cattaneo, der bella Simonetta selber, trägt. Sie ist es und keine andre, die im Kleide der Flora eilenden Schrittes herbeigekommen, am Ufer ihren blumenbesäten Mantel ausbreitet, um die nackte, auf einer breiten Muschelschale stehende Göttin darin einzuhüllen. Die Ecke eines Orangenhains, der rechts den Vordergrund abschließt, will nur mit seinen aufrechten Stämmen die Lage des Gestades sicherstellen und das erwünschte Gegengewicht für das schwebende Paar geflügelter Windgötter darbieten, das links in enger Verschlingung über den Wasserspiegel daherbraust. Der Zephyr mit seinem eifrigen Blasen hat das Schiffelein von südlichen Gewässern hergetrieben und die warme Frühlingsluft weht den Gestaltenzug mitsamt dem Blumenmantel von links herein, sodaß die entgegenkommende Maid zum Zielpunkt der Aufmerksamkeit werden muß, selbst über die Göttin der Liebe hinaus, die an ihrem neuen Zufluchtsort sehnstichtige Menschen beglücken will. So jedenfalls sollte das auf Leinwand gemalte, wie ein Wandteppich ausgespannte Stück an seinem ursprünglichen Bestimmungsort geschaut werden und sozusagen im Entlangschreiten genießbar sein; denn die Schaumgeborene, die freilich als Mittelfigur und

Dominante zum Verweilen einlädt, kommt doch nicht aus der Tiefe, von hoher See herein, sondern von der Seite herangeoglitten. Diese wohlüberlegte Absicht des Malers bestätigt auch der Vergleich mit einem aus vorbereitender Studie entstandenen Bild, das er durch dunkeln Grund zu fast statuarischer Wirkung gefestigt hat (in Berlin). Da steht die freie Verwertung eines antiken Bildwerks auf sicherer Unterlage, wie auf einem Brüstungsrand, nun selbst mit den Zügen Simonettas und ihrer phantastischen Haarfrisur, doch mit den aufgelösten hellblonden Strähnen des Hinterkopfes nach ihrer rechten Schulter hinüber, also nach der entgegengesetzten Richtung, als im Bilde der Wind sie hinausweht. Diese Verlegung der Hauptachse des Raumes in die Längsrichtung nähert das Gemälde, trotz dem Ausblick auf den Wasserspiegel, einer Reliefkomposition, und diese Eigenschaft teilt es mit dem andern Stück, nicht ganz gleichen Formates, das sich ebenso in Villa Castello befand, jetzt aber gleichfalls in den Uffizien zu Florenz ausgestellt ist, so daß man sie bequem miteinander vergleichen kann.

Die Ankunft der Göttin in Porto Venere hat uns bezeugt, daß sie nach ganz realistischem Verfahren aus einem Bildnis der Monna Simonetta in leichter Verkleidung und mimischer Tanzbewegung erwachsen ist, daß zu ihr das Bild der ersehnten Himmelstochter selbst auf Grund einer antiken Statue hinzukam und zuletzt das Paar des Windgottes mit der entführten Nymphe, — woher denn sie? Sie stammen aus der Unterwelt, könnten wir antworten, als wäre die Geraubte eine der Gespielinnen Proserpinas gewesen, die mit ihr ins Reich der Schatten geriet. Doch solch Poetenspiel mit Einfällen will nur darauf hinleiten, wo die Quelle zu suchen sei. Der heißatmende Zephyr, der so eifrig mit seinem Hauch die nackte Schönheit auf ihrer Muschel umkost, wirbelt mit seiner Beute daher wie Paolo Malatesta und Francesca da Rimini im Sturm der Liebesleidenschaft drunten in Dantes „Inferno“; — nur mit dem Unterschied, daß hier der flüchtige Liebhaber obenauf erscheint und dort die vom Kuß betörte Gattin, deren Wort die Antwort geben muß. Und damit haben wir den Übergang ins Land der Dichtung aufgedeckt, der sich hier vollzogen hat. Wie auf einer Insel der Seligen befinden wir uns ganz in der vergangenen Welt der Poeten, sowie wir die „Pri-

mavera“ erblicken, deren Namen wir mit „Frühlingsanfang“ übersetzen müssen, gleichwie „Primula veris“ „Erstlingsblume des Lenzes“ heißt. Der literarisch erschlossene Garten der Humanistenphantasie, mit den menschlichen Gestalten mythischer Wesen bevölkert, das ist der Ursprung dieses gemalten Gedichtes von Sandro, und aus dem Paradies der Ideale galt es hier die luftig wechselnden Gebilde ins sinnlich greifbare Leben der Wirklichkeit hineinzutragen. Die Aufgabe, die dem Maler gestellt ward, ist nun also vollends umgekehrt: eine Eroberung aus der Poesie für das realistische Bedürfnis seiner Zeitgenossen, sichtbare Veranschaulichung des nur mit geistigem Auge Vorgeträumten.

Statt Dante war nun Polizian die Quelle, und dahinter mehr Ovid als Vergil oder die lange Gefolgschaft der Homeriden, die der Fleiß der Philologen sich als Vorbild wieder gewann. Das ist bekannt und sorgsam genug erwiesen, nur immer nicht recht hervor gehoben, wie weit auch dieser Humanist als Dichter — gleichwie Lorenzo de' Medici — in dem alltäglichen Wirklichkeitssinn des Quattrocento von Florenz befangen geblieben ist. Erst dann ließe sich die dem Maler vorliegende, ihm selber lesbare Dichtung mit dem Gemälde vergleichen und dem Verfahren, das sich uns darin noch heute vor Augen bringt. Ein Orangerienhain, wie er am Arno nicht gedeiht, versetzt uns schon an die Riviera, und je dichter die Stämme wachsen und doch den blauen Himmel hindurchblicken lassen, desto fester gewurzelt umschließt uns der immergrüne Baumgarten als Schauplatz, in dem sich der Umschwung der Jahreszeit mit seiner heimlichen Gewalt vollziehen soll. Die letzten Früchte, die im vergangenen Herbst noch angesetzt und ausgebildet waren, bleiben ja sitzen, bis der neue Lebenssaft aus den Wurzeln in die Zweige dringt und auch „die goldenen Äpfel der Hesperiden“ mit schwellendem Drang erfüllt. Dann ist der Augenblick gekommen, wo der Windgott Hermes, der Götterbote, der mit Flügelschuhen durch die Lüfte fährt, mit seinem Stab an die Äste rührt und die süße Last zu Fall bringt auf das weiche Polster des Rasens zu seinen Füßen. Klingt uns sein Name zu gelehrt, so mögen wir mit Shakespeare „Don Mercurio“ sagen, bei seinem geschweiften Sarazenen Schwert an der Seite wohl gar

wie bei dem kostbaren Helm, der kaum als Reischut gelten kann, an den jungen Kriegsgott denken, damit auch der Göttin hinter ihm her nicht der Liebhaber fehle, auf den ihr geflügelter Sohn mit der Binde um die Augen seinen Pfeil richten mag, — selbst wenn wir wissen, daß die Gelehrsamkeit des Dichters auch an den Argustöter erinnern will, der hier so friedlich den letzten Nebelstreif des Winters aus den dunkeln Laubkronen verscheucht. Und ein Windgott stürmt auch am andern Ende noch herein, den wir nach seiner blaugrauen Färbung nicht als weichen Zephyr oder als wüstenheißen Scirocco ansprechen dürfen, sondern nur als letzten Nachkömmling des weichenden Winters, den schneidend kalten Sohn der Nordluft über die Berge her, als grimmigen Jäger hinter der Nymphe drein, doch nur als männlichen Gast erkennen, also Tramontano benamsen dürfen. — Zwischen beiden bewegt sich über den frischgrünen Grund mit zahllosen über Nacht entsprossenen Blüten und Kräutern der Tanz der Grazien hier, der Flora mit der fliehenden Nymphe neben sich, die von Boreas verfolgt und erhascht wird dort, sodaß er selbst mit in den Triumph der sonnigen Tage hineingerät. In der Mitte steht Frau Venus, auf eine bevorzugte Stelle des Hains hinangetreten, wo ein üppig aufgeschossenes Gebüsch hinter ihrem Rücken eine ausstrahlende dunkle Folie für sie bildet. Nur ihr neckisch übermütiges Söhnchen mit dem gespannten Bogen über ihrem Kopf macht sie als die Herrin des Reiches der Liebe kenntlich, sonst hält die Erweckerin der Wonne sich im Augenblick noch bescheiden, ja mit geneigtem Haupt und fast wehmütig befangenen Zügen zurück, so daß wir nicht wissen können, ob sie Mars als Genossen ihres Lagers im Walde erschnt oder das Schicksal ihres Adonis zurückträumt. Grade hier aber stoßen wir an die Spur unmittelbarster Berührung mit der Wirklichkeit, wenn wir in ihrem feingeschnittenen, schmalwangigen, kleinäugigen Antlitz mit spitzem Kinn und geschlossenem Mündchen eine unverkennbare Ähnlichkeit mit Monna Simonetta, der früh verstorbenen Gattin des Simone Vespucci, bei Sandros Nachbarkirche Ognissanti, gewahr werden.

Für uns aber ist die Hauptsache nicht diese persönliche Verbindung, noch der mythologische Vorstellungskreis, in den sich der Maler eingeweiht zeigt,

als hätte ihn Polizian selber beraten, sondern eher schon der Anklang an Dantes Beatrice, die dem Dichter früh entschwundene Jugendgeliebte, deren zarte vergeistigte Erscheinung dem Zeichner schon viel vertrauer geworden war. Mit dieser unwillkürlichen Übereinstimmung berühren wir den entscheidenden Punkt dieses Schaffens aus der Dichtung für die Anschauung seiner humanistischen Freunde im Kreis der Medici. Und merkwürdig! — sieht man neben dieser keuschen, fast verschämten Liebesgöttin nur die Köpfe ihrer Grazien, oder auch der Flora, mitsamt der auf- und niederschwenkenden Fülle des Fallengehänges ihrer kräftig gebauten Gestalt, so wird der Zusammenhang mit den bisher betrachteten Madonnen und sogar der Fortitudo ersichtlich, und die Herkunft von den Frauenbüsten eines Verrocchio hier, von den Mägden Fra Filippas im Palast des Herodes zu Prato dort, wie der Judith und ihrer getreuen Zofe wieder bei Sandro selbst, leitet sich Schritt für Schritt zu dem hier erfordernten Grade der Erleichterung und Beweglichkeit, nach Bedarf der größeren Figurenzahl und des kleineren Maßstabes unter den Bäumen her. Erst der martialisch aufgepußte Frühlingsbote mit dem Zauberstab ist von knabenhafter Schlankheit und schwächlicher Eleganz, als sei er zugleich bestimmt gewesen zu dem Reigen der Grazien den Taktstock zu führen. Und mit dieser Verwandtschaft, die ihn gleichermaßen mit der Venus selber verbindet, gelangen wir an den Kern des Neuen, das dieses Ganze von allen früher besprochenen Werken des Malers unterscheidet. Es ist die rhythmische Komposition der Figurenreihe nach den Gesetzen der mittelalterlichen Kunst. Die acht — oder mit Amor sogar neun — Gestalten sind nach dem Schema: I · III · I · III geordnet, oder wenn wir das pfeilschießende Knäblein in der Luft über seiner Mutter nur als Bekrönung ihrer Person fassen, um sie als Dominante auszuzeichnen, so ergibt sich: I · III · I · III, und wenn wir auch der erhöhten Stelle des hereinbrechenden Nordwinds Rechnung tragen wollen, am Ende eine entsprechende Verlängerung des letzten senkrechten Striches der III, so daß dieser über sich hinausweist, wie eine nachflatternde Gewandfalte in der Luft den Zusammenhang mit dem Medium weiterhin noch sichtbar macht. Darnach ist also die Reihe unverkennbar von rechts

hereingekommen und bis ans linke Ende vorge-
drungen, so daß wir das Ganze nur „Frühlingseinzug“
benennen dürfen. Mit diesem Rückweis auf ein ver-
gangenes Geschehen verbindet sich aber die Notwen-
digkeit des Ablesens von links nach rechts für jeden
Beschauer, der dem Sichtbaren selber gerecht werden
will. Der Wechsel zwischen einer Einzelgestalt und einer
dreigliedrigen Gruppe kehrt als Wiederholungssatz
innerhalb der fortlaufenden Reihe zurück. Nur durch
den Austritt der Führerin des zweiten Halbchors, der
Hauptperson selber, wird erreicht, daß die dargestellte
Bewegung gerade im Begriff ist, sich zum Stillstand
zu beruhigen. Aber sie empfängt am Schlußende noch
ebenso fühlbar einen vorwärtsdrängenden Nachschub,
weil der leidenschaftliche Verfolger Orithyias mit sei-
nem Flügelpaar und aufgeblähten Gewandzipfel durch
die Zweige fährt, ja wie festgehalten darin hängen bleibt.
Mit diesem durch alle Gestalten sonst hindurchzittern-
den Bewegungsdrang, hinter dem die dichtgepflanzten
Baumstämme, — samt den schmalen hellen Streifen der
Luft- und Himmelsregion dazwischen, — sogar die
Durchtaktierung für unsere gleitende Blickbahn voll-
ziehen, sind wir auf einem ganz andern Boden ange-
kommen, als wir bisher mit Sandro betreten haben,
da wir den Bildungsgang des jungen Malers mit sei-
nem eifrigen Naturstudium im Sinne der führenden
Meister des Realismus in Florenz verfolgten. Die
sichere Grundlage ist auch hier vorhanden, wie es
nach den lektbetrachteten Leistungen nicht anders
sein kann, und sie wird auch noch keinen Augenblick
verleugnet als mühsam gewonnene Errungenschaft
für das Leben im fortschreitenden Quattrocento. Und
dennoch ist die Sinnesart hier eine ganz andere, eben
hier, wo man bei dem kühnlichen Griff in die Götter-
welt der Antike erst recht an das Wesen der Renais-
sance zu rühren erwartet.

Zur Einkehr in die eigenste Natur

Der entscheidende Umschwung ist im Frühlingsein-
zug geschehen, darüber vermag kein Zweifel aufzu-
kommen. Es ist zunächst die Gestaltenbildung selber,
in der sich der Wandel vorbereitet. Die Einzelfiguren,
wie die Tapferkeit oder Stärke, oder der nackte S.
Sebastian, zeigen am klarsten den Übergang von den
untersehten Proportionen des Fra Filippo zu den ge-

streckten des Andrea Verrocchio; aber von den
plumpen und schwerfälligen Gliedmaßen des ersten
geht es nicht allein zu den kaum minder wuchtigen
des andern, mit ihren vorspringenden Gelenkkapseln,
wie von den kleinen ungeschickten Händen des ein-
stigen Klosterbruders zu den großen, mit knöchigen
Fingern zugreifenden des Ton- und Bronzebildners.
Ein wesentliches Erfordernis für den Erfinder reicherer
Kompositionen wird die Lockerung der Gelenke und
die Beweglichkeit der Glieder, und hier hat sicher
die Kunst des vielbewunderten Zeichners Antonio del
Pollajuolo, an der man in Florenz nicht achtlos oder
gar blindlings vorbeigehen konnte, die Befreiung
Sandro befördert. Aber diese Selbstbefreiung war
doch ein Durchbruch der eigensten Natur und ihres
Bedürfnisses nach mehr als physischer Bewegbarkeit,
nämlich nach leichter Ausdrucksbewegung von innen
her, und diese mußte nicht minder mühsam errungen
werden als die Kenntnis des Menschenleibes und
dessen Wiedergabe in realistischer Gewissenhaftigkeit,
in der auch er bisher mit den Meistern zu wetteifern
getrachtet hatte. Da bot der Frühlingseinzug in seiner
Aufgabe selbst den Anlaß, die durchgehende Bewe-
gung einer Gestaltenreihe sichtbar vorzuführen, und
der Rückgriff zur rhythmischen Gliederung der mittel-
alterlichen Kunst bedeutet die eigentlich erlösende
Tat der Selbstbesinnung auf das innerste Wesen ganz
persönlicher Anlage. In der motorischen Organisation
liegt der Schlüssel zum Reich der mimischen Phanta-
sie, deren bezaubernde Wirksamkeit wir bei Sandro,
im Unterschied von der plastischen Ausgestaltung
seiner bürgerlich-hausbackenen Zeitgenossen zu Flo-
renz bewundern. Wenn wir im Vergleich mit dieser
zweiten Künstlergeneration des Quattrocento von
einem andersgearteten Mittelalter reden, — was will
es doch heißen für das Zeitbewußtsein dieser unmittel-
baren Nachfolger selbst, bei denen die kirchlichen
Darstellungskreise noch immer die selbstverständliche
Vorherrschaft, beim Volk überall die ausschließliche
Alleinherrschaft inne hatten. Der Schritt Sandro zur
Rhythmik des gotischen Stils zurück darf uns nur in-
sofern überraschen, als er bis dahin im Fortschritt der
heimischen Naturstudien alle Hände voll zu tun gehabt,
durch den Anschluß an die Bildwerke der Donatello-
und Verrocchioschule zu ganz andern Zielsetzungen

gelangt war. Sonst stand indessen das Erbe der Gotik ja noch in Werken eines Lorenzo Ghiberti mitten in der Stadt, am Baptisterium wie am Hochaltar des Chorhaupts im Dome, vor aller Augen, die solche ideale Kunst noch zu sehen vermochten. Sie schmeichelte sich durch ihre reine Schönheit in Sinn und Seele der lebenden Menschen ein. Und nicht umsonst wurden die Reliefs mit alttestamentlichen Geschichten erst seit Benozzo Gozzolis bis 1463 vollendeten Fresken in der Hauskapelle der Medici zum beglückenden Lehrgang für die Maler toskanischen Lebens. Hier war es der Zug der Könige aus Morgenland, der rings um die Wände des kleinen Raumes bis in die Altarnische geführt ward, wo Engelchöre nach Art jener Luca's della Robbia neben Fra Filippus Weihnachtsbild das Gloria in excelsis singen. Aber gerade angesichts solcher ganz weltlicher Leistung, wie Benozzos Prachtkavalkade der Medici und ihrer fürstlichen Gäste, offenbart die Primavera Sandros die durch und durch andersartige Begabung und Sinnesart. Eben darnach belehrt dann ein Vergleich zwischen Verrocchios Wanderung der drei Erzengel mit dem kleinen Tobias, wie weit sein eifriger Anhänger aus der Familie des Botticello seit seinem Paar von Judithbildchen über ihn hinausgelangt war. Und wer nach einer ursächlichen Erklärung aus fremden Vorstößen sucht, der kann nur auf die verfeinerte Gestaltenbildung des Goldschmieds Pollajuolo und seine gleichzeitigen Kompositionen zur Johanneslegende für die Stickereien an Meßgewändern des Baptisteriums verfallen, und weiter zurück auf die rhythmischen Reliefgebilde und Einzelstatuetten des Lorenzo Ghiberti, die ihn als echten Gotiker noch in der Renaissance bewähren. Doch auch im eigenen Gang des jüngeren Malers, den wir als bevorzugten Vertrauten der Söhne Piero's de' Medici in voller Selbständigkeit anerkannt finden, fehlt es nicht an Beweisen ursprünglichen Zusammenhangs mit dem gotischen Idealismus und seiner rhythmischen Vortragsweise der biblischen Geschichten.

Als solches Zeugnis begrüßen wir erst an dieser Stelle die figurenreiche Anbetung der Könige in London, die in ihrem niedrigen Breitformat über die Länge eines Predellenstückes oder eines Truhnenbildes hinausgeht. Sie hängt in ihrer grundlegenden Einteilung der Mal-

fläche in drei nicht getrennte, aber doch durch Architekturkulissen gesonderte Abschnitte — ein perspektivisch eingetieftes Mittelstück für die Hauptszene und zwei kompositionell nur locker angefügte, durch Vordergrundsfüllung abweichende Flügel — noch unverkennbar mit der eigentümlichen und einzig dastehenden Gliederung des Hauptreliefs der Arca die San Zanobi von Lorenzo Ghiberti zusammen. So entsteht etwas ganz anderes als die Truhnenbilder eines Francesco Pesellino, der auch so manches mit Fra Filippo gemein hat, mit ihren oft verwandten Darstellungsgegenständen, seien es Anbetungen, Triumphzüge oder Festkavalkaden. Es ist eine entschiedene Vorgangseinheit nach gotischer Gewohnheit des Ablesens von links nach rechts, nach dessen Vollzug die Mitte nochmals durch ihren Anreiz zur Tiefenschau eine Rückkehr erzwingt, zum Verweilen auf der quergelegten Dominante des Ganzen, der sich die Augenteile dann fühlbar unterordnen, um fast wie auf einem Triptychon ihre abhängige Stellung einzunehmen. — Links stößt das Auge auf ein vorgedrängtes weißes Roß mit breitem Zaumwerk, das so wie Benozzos Gäule, auf enger Straße am Gebirg entlang, bis an den Rand heraustritt, hier jedoch nicht durch die Örtlichkeit dazu gebracht wird, sondern ein langes nachrückendes Gefolge hinter sich hat, das vor abschließender schroffer Felswand in weitem Bogen hereinströmt. — Ein starker Pfeiler grenzt dies Vorspiel von der Hauptszene ab, mit der es doch durch feierlich aufsteigende Figuren in lang nachschleppenden Gewändern und einen prächtig ausgestaffierten Zwerg als Pagen verbunden wird. Hinter drei weiter vorgerückten Gestalten, deren erste in turbanartiger Müße nur vom Rücken gesehen wird, kniet ganz vorn in demütiger Andacht auch eine junge Frau, und ihr entspricht drinnen in ähnlicher Haltung der zweite der Könige, der nur darauf wartet, dem Beispiel des ersten zu folgen. Seinen Rücken niederbeugend und mit dem rechten Arm auf den Boden gestützt, schiebt sich dieser vor, dem Christkind den Fuß zu küssen. Und das freundliche Knäblein segnet das greise Haupt, zu dem auch die junge Mutter sich in liebenswürdiger Freude herüberneigt. Sie sitzt an dem mittleren der drei schräggestellten Pfeiler, gegen die das Dach der Hütte sich stützt, und deren perspektivische Reihe,

oben verkröpft, sich wie die Vorhalle eines toskanischen Kirchleins ausnimmt. Der vorderste dieser Träger trennt, mitsamt einem ganz vorn stehengebliebenen Mauerstück, das hinten nur locker geschlossene Bild der Anbetung von dem rechten Flügel, aus dem nur Joseph so weit vortritt, daß er noch hereinschauend das Bindeglied bildet. Hinter ihm ist der Schattenraum ganz ruhig gehalten, und nur zwei herankommende Hirten mit ihrer Schalmei schließen vor der zerbröckelten Mauer die Andeutung des Stalles ab. — Das außerordentlich malerisch gegliederte Ganze, mit seinen noch jugendlich zarten Idealtypen, hat in der Farbenfrische und dem Beleuchtungseffekt gar manchen Anklang an Fra Filippo, der die Errungenschaften auf Masaccios Predellen zu verwerten trachtete. Aber die entscheidende Note in dem harmonischen Fluß der Draperie und dem rhythmischen Schwung der Gestalten kommt doch von Lorenzo Ghiberti her und steht auch dem zügigen Vortrag des Don Lorenzo Monaco so nahe, daß die Anknüpfung an ein wertvolles Erbe der Gotik als sichere Tatsache hier unmittelbar in die Augen springt. Und sie erklärt uns bei dem feinsinnigen Maler auch manches andere Symptom, das sich auf seinen frühen Madonnenbildern beobachten läßt: er ist in der Farbewahl, der tiefen Stimmung seines Dreiklangs aus Grün, Rot, Blau, und ihrer Aufhöhung mit Goldlichtern und Goldfäden, bis hinein in die gotischen Zierleisten der Heiligenscheine nicht ohne Vorliebe für die sienesischen Meister geblieben, die damals in florentinischen Kirchen, von Ambrogio Lorenzetti bis Duccio zurück, noch mit köstlichen Beispielen vertreten waren. Die unverkennbaren Wahrzeichen dieser künstlerischen Wahlverwandtschaft enthält auch die zweite Anbetung der Könige in der Londoner Nationalgalerie, nicht minder überzeugend für den unbefangenen Blick, wengleich dies Rundbild andererseits in der plastischen Körperhaftigkeit der Architektururteile, wie der Rosse und der Menschengestalten des Vordergrundes, einen starken Ruck zum Realismus aufweist. Seine Gesamtkompositionen in drei Horizontalstreifen übereinander mit der heiligen Familie im Zentrum der Kreisfläche, benützt den genialen Einfall Ghibertis im letzten Relief der Porta del Paradiso, wo der Besuch der Königin von Saba bei Salomo sich ganz ähnlich auf-

baut: unten vorn das versammelte Gefolge im Aufblick zur Terrasse des Königspalastes, in der Mitte die Begegnung der beiden Hauptpersonen, und darüber der perspektivische Einblick in das Chorhaupt einer gotischen Kathedrale mit seinem in Untersicht gezeigten Gewölbe, an dessen Stelle hier die Ruine unter dem offenen Satteldach den Durchblick ins Freie gewährt, doch ebenso für den von unten emporschauenden Betrachter des Tafelbildes durchgeführt. Die schlanken Proportionen der stehengebliebenen Pfeiler verraten, trotz ihren Kapitellen mit antikischer Gliederung darauf und den Rundbogen darüber, die Sehgewohnheit der Gotiker, und zugehörige Kennzeichen der flächenhaften Reliefanschauung wie des Übergleitens in die Höhenachse statt des Hintereinander des Tiefenvollzuges bestätigen nur den aufgewiesenen Zusammenhang mit der dekorativen Kunst und dem Entwicklungsstadium Ghibertis. Der höhere Platz, wo ein solches Tondo als Weihnachtsstück hängen sollte, gibt die Erklärung für die Besonderheiten, wie für die Verschiebung der Hauptpersonen in den Mittelpunkt.

Nur wenig näher rücken wir der heiligen Familie in den beiden quergelegten Rechtecken der folgenden Darstellungen desselben Gegenstands, die sich heute in den Uffizien zu Florenz und in der Eremitage zu Petersburg befinden. Das berühmte Altarbild mit den Angehörigen des Hauses Medici war von seinem Stifter, Guasparo del Lama, für Sta. Maria Novella, und zwar für die Eingangswand zwischen dem Westportal und der Tür zum rechten Seitenschiff, bestellt worden, wo es bei einströmendem Tageslicht sicher bequem und scharf genug zu sehen war. Aber die biblischen Personen bleiben unter dem Schuttdach in der Ruine, wie ein Krippenbild im herkömmlichen Abstand, wenn auch die Stifterfamilie in den stehengebliebenen Winkel des Gemäuers eingedrungen, Kopf an Kopf, von rechts her den Vorgang der Huldigung beobachten darf. Selbst die perspektivische Flucht der Rundbogenarkade links gegenüber, im Kontrast mit den rohen Stämmen der Hütte, nimmt als begleitendes Bewegungsmotiv in rein rhythmischer Funktion noch keinen Anlauf, die gotische Idealität der allzu leichten Bauglieder in antik-römische Verhältnisse oder auch nur in Michelozzos Renaissancestil zu übersehen.

Aber der eingetiefte Vordergrund gehört ganz den Bildnisfiguren, und ihre halbkreisförmig geschlossene Reihe läßt nur einen Schallraum offen, um den greisen Cosimo Medici, als ältesten der Könige, in seiner würdevollen Hingebung an den nackten kleinen Bringer des Heils zu zeigen; denn eben diese wundervoll durchgeführte Gebärde der Andacht — eines Verstorbenen, also nicht an ihm selber studiert — ist die Brücke zu den versammelten Zeugen der gegenwärtigen Generation hinüber. Vorn in der Mitte kniet der ebenfalls schon abgeschiedene Piero, in verlorenem Profil nach rechts gewandt, als zweiter König dicht neben dem dritten, mit dessen Blick sich der seinige begegnet. Gesenkten Hauptes hinter beiden stehend erscheint in dunkler Kleidung und vornehmer Zurückhaltung der stolze Giuliano, von zwei vordringenden Verehrern in demütiger Neigung aber hellen Gewändern von rückwärts her überschritten. Nur der jüngere Bruder Lorenzo tritt ganz vorn, an erster Stelle, von links auf, und führt in solcher Rolle der Gefolgschaft sogar sein Lieblingsroß am Zügel neben sich soweit heran, daß es seinen Kopf über die Schulter seines Herrn strecken darf, wie ein unzertrennlicher Gefährte seiner Lebenslust auf der andern Seite hereinguckt! ¹⁾ Drei prächtige Gestalten in langen Gewändern und goldgestickten Reischühen bilden den Übergang in den Innenkreis. Nur eine Person ganz rechts steht teilnahmslos nach außen schauend, in fast herausfordernder Selbstgewißheit hingepflanzt am Rande da. Sie ist, in ihren hellgelben Mantel gehüllt, mit ganz geschlossener Haltung, freilich der notwendige Eckpfeiler der Komposition und zieht, durch den seitlich gerichteten Blick über die Achsel, den ankommenden Besucher gebieterisch in das Bild hinein. Aber ganz unberechtigter Weise hat man in ihr den Maler selbst gesucht, während der Schnitt ihrer Gesichtszüge auf nahe Zugehörigkeit zu dem gebeugten, sehnsüchtig zum Ziel Hinüberstrebenden vor ihr, vielleicht auch noch zu dem scharfen Profilkopf im Hut mit der Feder dicht

¹⁾ Die wohlbedachte Wahl dieses Unterschieds in der Stellung beider Brüder zum Hauptvorgang spricht für die Entstehung nach der Pazziverschwörung, in der Giuliano ermordet, Lorenzo auch verwundet, aber errettet wird. Als Dank für diese Erhaltung des einen erscheint die Stiftung des Altars.

über ihr hinweist. Sie läßt uns gerade durch diese äußerliche Vermittlerrolle recht fühlbar zum Bewußtsein kommen, was doch mit all den Bildnissen vornehmer Zeitgenossen vorgegangen und erreicht ist, weil der freigestaltende Künstler sie in die Hand genommen und mit ihnen geschaltet hat nach seinem Ausdruckswillen im Dienst einer Stimmungseinheit. Bis auf wenige, im Ganzen unauffällig verstreute Ausnahmen, die als solche den Charakter ungezwungenen Zusammenwirkens einer in sich mannigfaltigen Menschenschar aufrechterhalten und die Unterschiede der Ergriffenheit unter den Individuen verdeutlichen helfen, sind alle nach so selbständigen und verschieden gearteten Persönlichkeiten von dem innern Drange der ehrfürchtigen Huldigung vor dem neugeborenen Knäblein durchwaltet und so in einheitliche Gemeinschaft hineingezogen. Dies geschieht wesentlich durch den Rhythmus ihrer mimischen Haltung und Bewegung und der fließenden Begleitung ihrer wallenden Gewänder, die sie als Reisende auf weiter Fahrt zu diesem einen Punkte hin noch anbehalten haben, so daß sie auch so als Weggenossen kenntlich werden, die sich zur Rast und Aufmachung eines öffentlichen Schaugepräges keine Zeit vergönnen. Darin eben besteht die größte künstlerische Überlegenheit des Malers, der das Wunder vollbracht hat, daß alle diese Bildnisse im Zeitkostüm zu einer höheren Einheit idealer Art verschmolzen sind, als deren geistiger Mittelpunkt nun doch die heilige Familie mit dem Kleinod auf dem Schoß der Mutter, so demütig und bescheiden und doch so selbstverständlich, in sichtbarer Gegenwart zu ihrem Rechte kommt.

Für die Erkenntnis der Bedeutsamkeit dieser Leistung, die doch einen Triumph des Idealismus bezeugt, und das Verständnis der schöpferischen Beseelung, die dazu notwendig war, ist es von höchstem Werte, daß wir in dem Gemälde zu St. Petersburg eine teils nah verwandte, andernteils jedoch wesentlich abweichende Behandlung besitzen, die nur wenig früher entworfen sein kann, fast gleichzeitig weitergeführt und als freiere Lösung mit voller Frische des Künstlers vollendet erscheint. Hier ist ihm noch nicht die Aufgabe gestellt worden, die Mitglieder des Hauses Medici in der Rolle der Könige aus Morgenland und deren Gefolge so vollzählig vorzuführen, daß das Ganze wie

eine Huldigung eben dieser Familie dastünde, sondern nur deren Oberhaupt, der alte Cosimo, und sein ebenfalls verstorbener Sohn Piero, sind als anwesende Zeugen zu erkennen. Der erstere kniet rechts in pelzverbrämtem Mantel, mit betend zusammengelegten Händen, fast wie ein Kirchenfürst beim Hochamt oder ein weltlicher Gebieter, der letztere ganz vorn, als nächster der im Bogen ansteigenden Reihe, die sich oben dem zweiten, mit seiner Gabe schon seitwärts hinknienden König anschließt. Links vor Maria nähert sich soeben, weit vorgebeugt, der älteste mit seinem kahlen Schädel und langen Haargelock wie Vollbart, also im überlieferten Typus, und strebt, mit verhüllter Hand das Füßchen des Kindes zu erfassen, also schon genau in demselben hergebrachten Motiv, das in der andern Redaktion dem „Pater Patriae“ zugemutet wird. Der letzte König, noch mit dem gezackten Goldreif auf dem schwarzen Haar und der Rechten am Kinn, weist mit der andern Hand sein Geschenk vor, wie um sich anzumelden zum gleichen Akt, zu dem er erschienen ist, von einem Halbkreis seines Gefolges umgeben, in eifriger, nur mühsam zurückgehaltener Verehrung seines Herzens. Zwischen beiden sichelförmig geordneten Zügen öffnet sich die Mitte zu freier Überschau gegen Maria, mit dem stehenden Joseph als Zeugen des Fußkusses neben sich, und Esel wie Ochselein auf der andern Seite, die hier beibehalten, dort ganz beseitigt, auch ihrerseits für das Erstgeburtsrecht dieser Komposition sprechen, die von den Überlebenden der Medici selbst zur Ehrung beider Vorfahren verlangt sein dürfte, und nicht von einem Fremden wie Guasparo del Lama, der sich den Dank für die Errettung des letzten Sohnes ausgedacht und als seine Stiftung an Sta. Maria Novella übernommen hat. — Über der heiligen Familie erhebt sich eine Pfeilerhalle von je drei durch gerades Gebälk verbundenen Trägern, mit dem Durchblick durch das Sparrendach ins Freie hinaus. Links und rechts neben dieser verfallenen Tempelcella ragen noch vereinzelte Ruinen zwischen schlanken immergrünen Bäumen hervor, und besonders rechts werden unruhig wartende Rosse nur mit Mühe von den Tröcknechten in Ordnung gehalten. Hier ist der Anschluß an die früheren Darstellungen desselben Themas, die wir in London kennen gelernt, ohne Weiteres ersichtlich, aber

auch der Vorzug vor dem Rundschild, der dadurch entsteht, daß der rechteckig herausgeschnittene Schauplatz die auserlesene Schar der unmittelbar Beteiligten dem Auge des Betrachters näher rückt. Die überlegene Meisterschaft offenbart sich jedoch vollends in der Ausgestaltung der Hauptsache, der Ausdrucksbewegung selbst, in fast lauter idealen Erscheinungen von typischer Schönheit, und in dem ungestörten, von keiner Rücksicht auf die Fülle individueller Züge verschiedenster Persönlichkeiten bedrängten Erguß schöpferischer Begeisterung. Die einheitliche Durchführung gleichgestimmter Andacht in allen Versammelten erhebt dies Werk zum willkommensten Einblick in die eigenste Seele Sandros, in das lautere unverfälschte Wesen seiner mimischen Begabung, wie wir es als urkundliches Zeugnis nicht entschiedener wünschen können. So steht das Petersburger Gemälde, gegenüber der historischen Gebundenheit an bekannte Individuen und ausgeprägte Charaktere der Gegenwart wie an die zeitgenössische Vorliebe für Prachtentfaltung im Bilde der Uffizien, nun fast völlig wie eine freie Phantasie da, noch durchdrungen von dem hohen Geist der Aufgabe religiöser Kunst, den das Mittelalter in der Gotik ausgereift und als köstliches Erbteil dem Quattrocento hinterlassen hatte.

Was solch eine doppelte Auseinandersehung eines und desselben Künstlers mit den Möglichkeiten der zweiten Hälfte der siebziger Jahre in Florenz bedeutete, das lehrt am besten der Rückblick auf ein früheres Beispiel solcher Altartafeln, das zwei Angehörige der Familie Medici in die Kirche von Sant' Ambrogio gestiftet haben, das dann freilich, in schadhaftem Zustand und nicht ohne fremde Zutat von Übermalung, nur noch im Vorrat der Uffiziengalerie Aufnahme finden konnte. — In einer rechtwinklig geschlossenen, mit farbigen Marmorplatten in weißer Umrahmung getäfelten Kapelle, wie sie nicht mehr dem derberen Sinn des Andrea del Castagno und Alesso Baldovinetti, sondern dem verfeinerten Geschmack der Rossellino entsprechen mag, sehen wir in der Mitte, vor rundbogiger Nische, die Madonna mit dem nackten Kinde auf dem Schoß (gerade dies von einer Hand wie Raffaellino del Garbo erneuert), umstanden von vier Heiligen, Johannes dem Täufer

und Magdalena zu ihrer Rechten, Franz von Assisi und Katharina von Alexandrien zu ihrer Linken, und von den beiden Ärzten S. Kosmas und S. Damian kniend verehrt. Diese Schutzpatrone der Medici tragen sichtlich Porträtzüge, also zweier Mitglieder des Hauses, aber die roten Talare der Mediziner sind beibehalten wie die Goldreifen der Heiligen um die Köpfe, und einer von ihnen blickt gar aus dem Bilde heraus zu den Andächtigen, als wolle er die Vermittlung ihres Gebets übernehmen, mag somit ein Verstorbener sein, während das Antlitz des andern noch erkennbar genug auf der Anbetung der Könige aus Sta. Maria Novella wiederkehrt. Alle übrigen sind überkommene, nur persönlich abgewandelte Typen. Der Täufer hat wohl am ehesten noch an Castagno erinnert, der Franz stammt von Fra Filippo oder dessen zeitweiligem Mitarbeiter Pesellino. Die besterhaltenen Frauengestalten zuäüßerst kennen wir aus den Madonnen Sandros selber, dem auch die Bildung der Gliedmaßen, die zum Teil noch kurzen kleinen, zum Teil schon langfingrigen Hände zeitweilig neben einander liefen, und dessen Farbenwahl die zuverlässigen Gewänder allesamt entsprechen. Nur das Anlitz der thronenden Madonna selbst ist schon am ursprünglichen Standort durch ein Unglück, Regen oder Feuchtigkeit, verwaschen und durch Ergänzung verweicht wie das Kind. Ein würdiger Ernst und eine gewisse Rührung in kleinbürgerlicher Befangenheit ging einst durch alle nicht eben kraftvoll geratenen Gestalten, die Männer etwas wehleidig, die Frauen wie beim bloßen Anblick schon gekränkt. Und diese einer lebhafteren Beweglichkeit fähige Eigenschaft der Körper verbindet das Kirchenbild sogar mit dem weit freieren Einzug des Frühlings, dessen mädchenhafte Liebesgöttin und knabenhafter Chorführer noch ganz wohl in diese Reihe von Märtyrern hineingehören dürften. Zeigt doch selbst die nackte Venus in Berlin, deren schlanke Bildung und feingliedrige Durchmodellierung durch den schwarzen Grund erst recht hervorgehoben wird, die nämlichen Proportionen und die angeborene Gelenkigkeit, die sie zum Vollzug rhythmischer Ausdrucksbewegungen wie geschaffen erscheinen lassen. Indem wir so ihr äußeres und inneres Wesen zugleich charakterisieren, also ihre Form nur als entsprechende Gestalt ihrer Psyche

verstehen, decken wir auch die eigenste Natur ihres Schöpfers, des florentinischen Malers, auf. Bei ihm nimmt diese Liebesgöttin in der Landung bei Porto Venere die nämliche Stellung ein, wie bei Lorenzo Ghiberti die Eva im ersten Relief der Porta del Paradiso, wo sie aus der Hand des ewigen Bildners hervorgeht und die ersten Liebkosungen bewundernder Engel erfährt. Sowie sich der spätere Gesinnungs-genosse in solcher Beseelung der Menschengestalt nur selber gefunden hat, bringt er seine Figuren sofort unmittelbar für ihre höchsten Zwecke hervor, das heißt, für den Ausdruck der Seelenbewegung in rhythmischer Körperbewegung, der nichts anderes ist, als ihre eigenste Natur. Dies ist das Menschenideal, nach dem auch Sandro eigentlich seine Götter wie seine Heiligen erschafft; so beweglich angelegte Typen entspringen überall seiner Hand, sowie sie unbehindert durch fremde Vorlagen, sei es der Wirklichkeit, sei es der Kunst, sich als Werkzeug des innersten Dranges betätigen darf. Das behaupten wir um so sicherer, seitdem wir als intimste Bekenntnisse die Zeichnungen zu Dantes „Commedia“ besitzen, die ihn nachweislich schon im Lauf der siebziger Jahre in ihren Bann gezogen haben muß.

Kein Künstler des Quattrocento, auch Ghiberti und Fra Giovanni Angelico nicht ausgenommen, ist der Kunstform epischer Dichtung als einer in der Zeit verlaufenden und erst im Nacheinander die Einheit des Gebilds gewinnenden, so kongenial begabt gewesen wie Sandro di Mariano. Da bedurfte es nur der Dantavorlesungen im Dome oder der Berührung mit einem Literaten, wie Christoforo Landino, um den Maler auf die Fährte seiner motorischen Anlage zu locken. Die graphische Wiedergabe der Menschengestalt wird dem Zeichner zum unmittelbaren Ausfluß seiner Gesamtanschauung im geschmeidigen Kontur, der gleichsam die Bewegungsmöglichkeiten der Glieder in einer einzigen Vorgangseinheit zusammenschließt, das will sagen, in dem festgehaltenen Bilde des Umrisses doch den sukzessiven Vollzug im Entlanggleiten des Auges und des Griffels um die abgetastete Grenze der Form noch zu Gefühl bringt. Tatsächlich enthält ja die lang vorbereitete erste Florentiner Danteaussgabe, die erst 1481 fertig wurde, schon die Stiche, die auf Sandros Versuche zur Verbild-

lichung des Inhalts zurückgehen. Wenn sie auch bei der Unbehilflichkeit des Stechers mit seiner rückständigen Schulung darauf verzichten mußten, die Illustrationen Sandros als ganze auf die Platte zu bringen, sondern sich vielmehr begnügen, herausgeschnittene Teile daraus, wie es ihm bequem war, zu vereinzeln oder als Stückwerk äußerlich zusammenzustoppeln, so kann doch an dem unmittelbaren Zusammenhang mit Sandro Vorlagen kein Zweifel aufkommen. Der Druck war von vornherein für die Aufnahme solches Bildes am Anfang jedes Gesanges eingerichtet, weist jedoch in den vollständigsten Exemplaren nur deren neunzehn auf, offenbar weil die Beteiligung des Zeichners durch den Ruf nach Rom unterbrochen war. Und der Figurenstil beweist, daß seine Beschäftigung mit diesen Illustrationen beträchtlich früher begonnen sein muß, selbst wenn man bei dem Stecher schon die handwerkliche Befangenheit der Goldschmiedsgewöhnung in Anschlag bringt. Der gewissenhafte Zeichner schließt sich an den Gang des Dichters an und schreitet von Moment zu Moment weiter, die seine Phantasie erfassen kann, so daß auf einem Blatte die Hauptperson, und deren ständiger Begleiter mit ihr, wiederholt gezeigt werden. Das bedeutet eine Rückkehr zu dem Verfahren der Legendenmaler des vierzehnten Jahrhunderts und damit zur Kompositionsweise der Gotik, die erst im fortlaufenden Vollzug von links nach rechts abgelesen, ihre in sich gegliederte Vorgangseinheit erreicht. Das Bündnis mit der poetischen Erzählung eines Selbsterlebten führt dann notwendig dazu, in den mimischen Werten der Körperbewegung, in der unmittelbaren Verständlichkeit der Gebärdensprache die Hauptaufgabe zu suchen und ihrem vorübereilenden Wesen von Augenblick zu Augenblick, oder doch von einem bedeutsamen Wendepunkt zum andern nachzueifern. So ist gerade Sandro del Botticello noch in der zweiten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts zum Nachfolger und Fortsetzer der Trecentokunst geworden, in deren Unterordnung unter die zeitliche Auffassungsform er seiner eignen glücklichsten Begabung erst recht inne ward. Selbst in einer Einzelgestalt von monumentalem Zuschnitt für die Chorschranke der Kirche Ognissanti gibt er im Wettstreit mit Domencio del Ghirlandajo's

S. Hieronymus von 1480 seinem heiligen Augustin, der das Gegenstück dazu bilden sollte, einen derartig transitorischen Ausbruch des begeisterten Innenlebens, daß die ganze Studierzelle des Kirchenlehrers beim Schreiben von der heftigen Spannung und hinreißenden Gewalt seiner Vision der Dreifaltigkeit, im Hinblick auf die strahlende Sphäre des Weltgebäudes droben auf dem Pult, erfüllt wird.

Römische Meisterwerke für Sixtus IV.

Der erste Papst aus dem Hause Rovere, der Sandro zusammen mit Pietro Perugino, Domenico del Ghirlandajo und Cosimo Rosselli zur Ausmalung seiner Palastkapelle im Vatikan heranzog, war in kirchlichen Dingen und deshalb auch in kirchlicher Kunst ein durchaus mittelalterlich denkender Gelehrter, ja trotz seinem Platonismus ein echter Scholastiker geblieben.¹⁾ Er verlangte zunächst Einzelfiguren der heiligen Päpste, die gleich Standbildern zwischen den Fenstern eingeordnet wurden, um von dem alttestamentlichen Inhalt der Deckengemälde und Lünetten Fra Diamantes zu dem unteren Zyklus des ringsum laufenden Wandstreifens überzuleiten. Hier sollten genau solche im Nacheinander gegliederte Bildeinheiten biblischer Erzählung, sogar in zwei einander gegenübergestellten Parallelen, also in Bilderpaaren rechts und links vom Altar bis an die Eingangstür am andern Ende sich hinziehen, nur daß sie, nach systematischen Gesichtspunkten wie ein Lehrgebäude geordnet, die Reihenfolge der Historien nicht chronologisch entlang führen, sondern sie einem zusammenfassenden Gedankengang unterwerfen. Über dem Altar selbst prangte damals das später dem jüngsten Gericht Michelangelos zum Opfer gefallene Wandgemälde der „Sixtinischen Madonna“ von Melozzo da Forli, und zu beiden Seiten dieses Mittelstücks begann nun das Leben Mosis und das Christi; hüben mit der Findung des ausgesetzten Judenkinde durch die ägyptische Königstochter und drüben mit der noch ge-

¹⁾ Vgl. Schmarsow: Melozzo da Forli, Ein Beitrag zur Kunst- und Kulturgeschichte der Renaissance in Italien. Stuttgart und Berlin, W. Spemann's Verlag, 1886. Mit einem ausführlichen Kapitel über die Cappella Sistina.

steigerten Ehrung des Jesuskindes durch die weisen drei Könige aus dem Morgenland, das eine sicher von Perugino, das andre — wenn wir eine Angabe des Anonimo Gaddiano hier verwerten dürfen, der eine solche Darstellung seines Florentiner Landsmannes in Rom aufführt, — von Sandro del Botticello, der mit seinem einstigen Lehrer Fra Diamante schon bei den Papstfiguren beteiligt war. Auf den Langwänden folgen dann die heute noch erhaltenen Bilder in Breitformat, d. h. solche Paare von Gegenstücken in absichtlicher, wenn auch zuweilen gesuchter Gleichstellung und doch innerer Kontrastierung, wie es schon das Mittelalter unter den Titeln „sub lege“ und „sub gracia“ zusammenzustellen liebte. Die Beziehungsgemeinschaft eines solchen Paares wurde hier auch dadurch anerkannt, daß sie beide immer je einem Künstler anvertraut wurden, bis man jenseits der Marmorschränke, die den Kapellenraum durchschneidet, zur schnelleren Fertigstellung des Restes auf Einzelverteilung zukam, bei der Luca Signorelli als Ersatzmann einsprang. So erhielt Perugino den Akt des Eintritts in den alten Bund durch die Beschneidung und den der Taufe Christi für den neuen, mit dem Unterschied, daß diese letztere freiwillig in Demut verlangt wird, während jene vom drohenden Engel mit dem Schwert anbefohlen und dann erst an den Mosessöhnen vollzogen wird. Und so stehen sich auch die beiden nächsten Stücke von Sandro einander gegenüber: die dienstfertige Unterordnung des schuldbeladenen Flüchtlings Moses zugunsten der Töchter des Priesters Jethro, mit dem er ferner in ein Fronverhältnis tritt, und der Tempeldienst Jesu von Nazareth, mit der siegreichen Abwehr des Versuchers zu sündhaftem Tun. Die Berufung des Volkes Israel aus den Fluten des Roten Meeres mit dem Untergang Pharaos und die Berufung der Fischer Petrus und Andreas vom See Genezareth geben das schon scholastischer ausgedachte Paar für Ghirlandajo, während Cosimo Rosselli die Gesetzgebung auf Sinai folgerichtig der Bergpredigt gegenüber stellen mußte. Die Einsetzung des Priesteramts für Aaron ist die alttestamentliche, nicht ohne Kampf durchgesetzte Vorstufe des Schlüsselamts für Petrus, und dem Abschied des Moses bei Verlesung des Deuteronomium entspricht das Abendmahl im Kreise der Jünger mit der Einsetzung des Abschiedssakraments,

während die durch Einsturz beschädigte Schlußwand die Auferstehung Christi und den Kampf der Dämonen um die Seele des Moses als Gegenbild enthielt.¹⁾ Wir müssen diesen Parallelismus der ausgewählten Momente hier vollständig überblicken, um Sandros Anteil richtig beurteilen zu können.

Sixtus IV. hatte das schonungslose Verfahren der Florentiner gegen die Teilnahme des Erzbischofs von Pisa an der Pazziverschwörung mit dem Bannstrahl gegen die Stadt bestraft, sich dann aber durch Lorenzo de' Medici zur Versöhnung bereitfinden lassen und florentinische Maler zur Mitarbeit nach Rom berufen, Sandro selbst jedenfalls zunächst auf die Empfehlung des Fra Diamante hin. Wir können seinen Anteil von drei großen Wandgemälden nur mit der Geschichte des Moses beginnen, die chronologisch der Beschneidung der Söhne vorangeht, hier aber innerhalb des Zyklus, auch nach Maßgabe des Lebens Jesu an zweiter bzw. dritter Stelle eingeordnet ist. Der Reihenfolge von dem Altar aus entsprechend, soll auch die Betrachtung der Bilder dieser Seite von rechts nach links entlang rücken; daran hält sich wenigstens Sandro seiner gewohnten Erzählweise gemäß ganz genau. Er setzt zur Veranschaulichung der Gelegenheitsursache für den Totschlag des Moses an dem Ägypter mit einem Beispiel der Königsbauten ein, an denen die Juden Frondienst leisten müssen; es ist eine offene Pfeilerhalle mit Kompositkapitellen und geradem Gebälk. An der Ecke der Marmoralustrade nimmt ein Weib den mißhandelten Sohn ihres Volkes in Hut oder Pflege, doch entsetzt hängen die Blicke beider an dem Zwischenfall mit dem grausamen Aufseher, den der jähzornig dreinfahrende Moses niedergeworfen hat und mit dem Schwert zusammenhaut. Die kühn verkürzte Gruppe der beiden Männer übereinander fällt vorn zuerst ins Auge und gibt so einen meisterhaften Anfang von packender Wirksamkeit. Jenseits der Eckkulissee, weiter oben, entflieht der Verteidiger der Geknechteten in die Wüste hinaus. Dann folgt das Mittelstück, in dem Moses wieder zweimal auftritt, und

¹⁾ Dies Programm des Zyklus ist bereits genau in dem betreffenden Kapitel des soeben genannten, 1885 gedruckten Buches von mir dargelegt, seitdem jedoch von leichtfertigen Besserwissern wieder veruntreut worden.

zwar von hinten nach vorn weiterschreitend: die Verjagung der frech gewordenen Hirten aus der Oase, vor einer abgerundeten Baumgruppe, und die eifrige Hilfe beim Ziehbrunnen, wo der Befreier den schönen Töchtern Jethros die Schafe trinkt. Während er das Wasser aus dem Eimer in den Steintrog gießt, stehen links am Granatbaum die beiden Waldfräulein, nur die eine in Dreiviertelprofil von vorn, die andre in Umkehrung der gleichen Studie vom Rücken gesehen, und verraten uns durch die etwas herbe Grazie ihrer schlanken Glieder, durch den etwas verwilderten Aufpuß ihrer hellblonden Haare, wie durch den Schnitt des Gesichts ihre Verwandtschaft mit den mythologischen Gestalten der Primavera, nur in etwas bukolischer Abwandlung zu Angehörigen eines Nomadenvolks geworden. Aus diesen ersten Momenten eines Hirtenromans müssen wir unser Auge wieder hinaufschweifen lassen in den Hintergrund, um die nächsten Erlebnisse des Helden zu treffen: dort sitzt er am Hügelrand und zieht seine Schuhe von den Füßen, nun in drastischer Geschäftigkeit des Gehorsams schräg nach vorn herübergebeugt; denn er hat Eile, an den feurigen Busch zu kommen, aus dem die Stimme Jahus zu ihm erschollen war, und daneben links oben sehen wir ihn barfuß, mit gefalteten Händen, von seinen Schafen umgeben und den Stab im Arm, vor dem ehrwürdigen Greise knien, der zwischen erleuchteten Zweigen herausschauend seinen Willen vorschreibt. Die Erfüllung des Gebotes erstreckt sich dann, im Hohlweg hinter der Brunnenszene, aus der Mittelhöhe bis zum Vordergrund links hinaus: die Rückkehr aus dem Lande Midian nach Ägypten, mit Weib und Kind, bewaffnetem Geleit und reich beladenen Dienerinnen oder Knechten, mit Moses selbst an der Spitze, um nun zum Befreier seines Volkes zu werden. Wie viel Ertragnisse aus des Frühlings Einzug und seinem Gefolge!

Die siebengliedrige Gesamtkomposition hat die nächste Verwandtschaft mit dem ersten Relief Ghibertis an der Porta del Paradiso, auf dem die Erschaffung des Weibes ebenso in die Mitte genommen ist, und, um dies bevorzugte Schaustück der Wonne künstlerischen Gestaltens am schönen Menschenleib, die Reihe der zugehörigen Momente, von der Belebung des fertigen Adam bis zum Sündenfall und der Vertreibung aus dem Tor Edens in weitem Bogen herum-

geleitet wird, nur eben der Gewohnheit des Ablesens gemäß von links nach rechts. Bei Sandro behält sogar das Geseß der Paarigkeit aus der Gotik seine Geltung, indem er zwei näher aufeinanderfolgende Momente in der Handlung der Hauptperson zusammenhält und erst nach dreimaliger Wiederholung solcher Gliederpaare den Schlußsatz bringt, als langhinausklingende „Coda“ im feierlichen Auszug aus dem Priesterdienst in der Fremde.

Erst als Gegenstück hierzu findet der Ausschnitt aus dem Leben des Erlösers seine befriedigende Erklärung. Man meint, herausgefunden zu haben, die Darstellung in der Mitte vorn sei lediglich eine alttestamentliche, und zwar des vorgeschriebenen Brandopfers der vom Aussatz Gereinigten. Das ist unzweifelhaft richtig bis auf die Ausschließlichkeit des Urteils, und gibt als solches doch nur die Hälfte der Erklärung¹⁾. Vor dem flammenden Brandaltar im Tempelhof ist der Hohepriester in vollem Ornat soeben im Begriff, die Schale mit dem Blut der Tauben zu empfangen, das dort im Feuer aufgehen soll. Dieser Augenblick vor der entscheidenden Haupthandlung wäre jedoch selbst nur ein Vorspiel, ja eine müßige Zeremonie aus dem jüdischen Ritus. Ihre Wahl an Stelle des lösenden Vollzugs der Dankespflicht selber, muß an solch augenfälligem Platz doch ihre Bedeutung haben! Und der jugendliche Tempeldiener, der die offene Schale mit dem unschuldigen Blut darbringt, kann in solcher Bevorzugung nicht ein beliebiger Handlanger sein; er selbst muß weiteren Aufschluß gewähren durch Motivierung seines Auftretens. Da hilft allein die Parallele drüben, mit der Dienstfertigkeit des Moses gegenüber den Mädchen, die ihm gefallen: es sind doch die Töchter eines Priesters, der andern im Lande Midian bestehenden Religion freilich, aber doch eines ehrwürdigen Gottesdienstes, aus dem er seine Weisheit geschöpft hat, bis der Ruf Jahus an ihn ergangen. Hier gegenüber, im Leben Christi, muß es der junge Jesus selber sein, der etwas Ähnliches aus reinem Herzen in frommer Ehrfurcht leistet. Er erscheint im jüdischen Tempeldienst, vordeutend auf das eigene Blutopfer mit der Darbringung solch un-

¹⁾ Die folgende andre Hälfte der Erklärung wurde bereits im Melozzo der Forli gegeben.

schuldig vergossenen Lebenssaftes, hier noch tierischen Ursprungs nach dem Gesetz des alten Bundes. Von dem zwölfjährigen Knaben im Tempel zu Jerusalem ausgehend, spinnt die Erzählung, freilich nicht der kanonischen Evangelien, aber der apokryphen Legende, solche Fäden weiter, und die spitzfindige Antipypenbildung scholastischer Konkordanzen bemächtigt sich ihrer, das wird sofort ersichtlich. Die Aufmerksamkeit der Umstehenden, wie des Hohepriesters, auf die Person des Jünglings, so des üppig gelockten, reichgeschmückten Junkers im Zeitkostüm dicht hinter ihm auf den Inhalt der Schale, sprechen ebenso deutlich und zwingend, wie von der andern Seite der Kardinal und seine Begleiter in tiefbewegter Betrachtung, in ausdrücklichem Hinweis auf den ergebenen Adepten, um dessen weichgewelltes Haar sich sogar ein dünner Goldreif als kennzeichnender Nimbus herumzog, mag er auch achlos bei den vielen Reinigungen zerrieben und bei Auffrischungen des Freskos verständnislos großenteils verschwunden sein. Schon die Anwesenheit eines kirchlichen Würdenträgers von damals dicht am Mittelpunkt der Darstellung schließt die Annahme aus, es handle sich lediglich um die Erfüllung einer alttestamentlichen Opfervorschrift, und diese habe keinen Bezug auf die Gegenwart solcher Zeugen der Kurie. Der Papst Sixtus der Vierte selbst hat, als Ordensgeneral der Minoriten, und Theologieprofessor Francesco Rovere, eine eigene Schrift über das Blut Christi verfaßt, die alle Geheimnisse seiner Bedeutsamkeit mit scholastischer Kasuistik zu ergründen suchte. Nicht um seine Fürsorge für die Aussägigen handelt es sich; denn das Hospital von S. Spirito in Rom, dessen soeben vollendete Fassade hier als Front des Tempels konterfeit wird, war als solch ein allgemeines Krankenhaus kein Leprosenheim, das man übrigens aus den Städten vor die Tore hinaus zu verlegen pflegte, — sondern um die Entsühnung der Aussägigen in übertragener Bedeutung, nämlich der Florentiner, die erst nach einem feierlichen Bußakt an der Schwelle von S. Peter durch das Oberhaupt der Kirche vom Bann gelöst worden, und so müssen wir rings um die symbolische Vorführung des jüdischen Reinigungsaktes, in den zahlreichen zeitgenössischen Porträts vor allen andern Florentinern suchen oder deren Anwälte und Vertreter an der Kurie

in Rom, es sei denn einzelne Beamte solcher Strafdisziplin selbst als Zeugen der Demütigung und Wiederannahme zu Gnaden. So kommt auch der Kardinal dahin, wo er steht, in unmittelbare Nähe des dargebrachten Blutopfers; aber es ist nicht der mächtige Nepot des Papstes, Giuliano della Rovere (der spätere Julius II, von dem wir genug authentische Bildnisse besitzen), dessen damaliges Aussehen uns das Fresko des Melozzo da Forlì für die vatikanische Bibliothek zeigt, das die Ernennung des Bartolommeo Platina zum Vorstand darstellt und Sixtus IV. sitzend, umstanden von seinen geistlichen und weltlichen Angehörigen, dem hochgewachsenen Giuliano und dessen klein gebliebenem Bruder Giovanni, dem Stadtpräfekten und Hern von Sinigaglia, sowie dem hellblonden Liebling Girolamo Riario, Herrn von Forlì, und dem jungen Raffaello Riario, der noch das Kleid der Hausprälaten trägt, aber bei der Pazziverschwörung in Florenz eine verhängliche Rolle zu spielen hatte. Bei der Lösung des Bannes darf der Oberzeremonienmeister oder Maestro del palazzo nicht fehlen: er steht ganz rechts, nicht mit dem Feldherrnstab des Gonfaloniere, sondern der sogenannten Mazza, der Ordnungswaffe der Mazzieri, auch einer aus dem Hause Rovere, der sich genau so gekleidet auf seinem Grabmal in S. Maria del Popolo wiederfindet. Und auf dieser Seite des Tempels erhebt sich auch oben in zwei sorgfältig gearbeiteten Exemplaren mit goldgeränderten Blättern der Wappenbaum des echten adligen Stammes, dem Sixtus sich aufpfropfte, die Eiche (*quercus robur*), die nun als Wahrzeichen gegen den Himmel ragt.

Durch den Ernst dieses untergeschobenen Nebensinnes hat sich der florentinische Maler nicht abhalten lassen, der damaligen Auffassung solcher Staatsakte des Kirchenregiments ihr Gewohnheitsrecht einzuräumen, wie die munter plaudernden Zuschauer auf der Bank links, hinter dem Rücken des Hohepriesters, schon bekunden. Dem Gedanken an den Bedarf des Altarfeuers verdanken wir die schöne, nach seinem Geschmack antikische Frauengestalt mit einem Bündel Holz auf dem feinprofilierten Kopf, dem Gedanken an das Blut im Altarsakrament den kleinen Träger einer schweren blauen Traube vor ihr, einen nackten Putto, der nur mühsam die Last schleppt, als stammte sie aus dem gelobten Lande Kanaan, wieder ein im Vor-

dergrund angebrachtes Sinnbild der Opferbereitschaft des angehenden Erlösers, der ihm voranschreitet. Und schräg gegenüber diesen Zutatzen symbolischer Phantasie, nur hinten an der Ecke zwischen Altar und Tempelfront, erscheint noch eine verwandte Genrefigur, aus deren Korb auf dem Kopf zwei Tauben hervorgucken, eine bequeme Wiederholung der Magd Judiths oder ihrer ältern Schwestern beim Gastmahl des Herodes in Prato. Hinter den Zuschauern links, dicht neben dem Knabenbildnis in Kappe, das aus dem Schauspiel neugierig hinauslugt, gaffen noch zwei blonde junge Damen, veredelte Töchter Raguels, von unverkennbarer Ähnlichkeit mit den Waldnymphen der Oase, im galanten Abenteuer des Moses. So kommen wir zu dem Urteil, daß der Meister seine vorrätigen Schmuck- und Füllstücke schon beliebiger einstreut, wie es Wiederholungen zu geben pflegt, und daß er selbst die wohlgeordneten Porträtgruppen nicht mit der Hingebung und Stimmungseinheit in den dargestellten Auftritt verarbeitet, wie es mit der Familie Medici für Sta. Maria Novella in der Anbetung der Könige geschehen war. Doch, so befremdlich uns diese schon recht bunte Vermischung verschiedener Bestandteile vorkommen mag, es bleibt doch eine anschauliche Urkunde der Phantasietätigkeit des fünfzehnten Jahrhunderts, die wir als solche hinzunehmen haben, wie sie ist. Doch damit nicht genug: im Anschluß an den Tempeldienst Jesu zu Jerusalem sollten auch noch die Versuchungen durch Satanas mit dargestellt werden, deren eine ja selbst „auf der Zinne des Tempels“ spielt, also die nämliche Örtlichkeit erfordert. So werden sie nach Art Ghibertis in die allein noch übrig bleibende Region des obersten Bildstreifens verteilt. Die Richtung des Verlaufes an dieser Wand geht von links nach rechts; deshalb bildet Jesu Gespräch mit den Engeln auf halber Höhe das Bindeglied zur Opferszene: seine hinweisende Gebärde scheint sich sogar auf den Gottesdienst des alten Bundes zu beziehen und sein eigenes Vorhaben zu erklären. Unmittelbar darüber ist die Begegnung mit dem Versucher im Eremitenkleide, der auf die Steine hinweist und den Hungernden verleiten will, sie in Brot zu wandeln, unter knorrige Bäume einer Fels Höhe verlegt. In der Mitte, auf der Kuppel von Sto. Spirito, geschieht die Aufforderung, sich von dort

herabzulassen, und rechts in der Ecke droben erfolgt die endgültige Abweisung des Bösen, der entweichend seine Teufelskrallen entblößt, während hinter dem Herrn, in seiner weitausholenden Machtgebärde, die Engel geschäftig Speise und Trank auf einem Tischlein-deck-dich bereitstellen. Natürlich sind diese drei hoch oben, oder in der Ferne gedachten Auftritte bei ihrer folgerichtigen perspektivischen Verkleinerung zu kurz gekommen, besonders mit ihrem dramatischen Inhalt, den der Maler nichtsdestoweniger lebhaft genug zum Ausdruck bringt. Sie lagen ihm mehr am Herzen, als die landschaftlichen Anblicke darunter, die er durch eine überlieferte Ansicht von Jerusalem mit der Grabeskirche und eine Hafenstadt mit gotischen Türmen nach Art flandrischer Buchillustrationen zu beleben sucht, ohne ihnen selbständige Bedeutung einzuräumen.

Durch die Zurückdrängung drei so wichtiger Proben sündloser Seelenreinheit des Heilands wird nun aber für das Ganze ein künstlerischer Fortschritt angebahnt, aus dem hier in der Sixtinischen Kapelle der Umberr Pietro Perugino die entschiedenste Folgerung gezogen hat: zu Gunsten einer einzigen Vorgangseinheit im Vordergrund des Bildes, wie die Schlüsselübergabe sie aufweist. Der Florentiner Sandro bleibt dem Auftrag gemäß der Erzählweise seiner poetischen Quelle getreu, auch noch in dem Gegenstück zu der locker aufgereihten Breitenkomposition mit ihrer schlichten Gegeneinanderführung feierlich daherwallender Gewandfiguren, die dereinst dem jungen Rafael zum Gegenstand eifrigen Studiums werden sollten. Der handlungsfrohe Sandro beschränkt sich freilich vollends auf den Vordergrund seiner Bühne, die er mit drei Bauwerken aus dem damaligen Rom und einem Ausblick auf die Tiberlandschaft abgrenzt, gibt aber vor jeder dieser Architekturkulissen einen besondern Auftritt aus der Geschichte des Moses, die der Sicherstellung des Priestertums in Israel als Vorbild der Erwählung des einen Jüngers zum Hirtenoberhaupt gewidmet sein sollen. Wir schreiten, wie beim vorigen Stück, auf jener Seite der Kapelle, von rechts herein und begegnen hier zuerst dem unverkennbaren Versuch erregter Juden zur Steinigung des Volksführers selber, die nur ein abwehrender Genosse noch zurückhält, während Moses selbst mit erhobenen

Armen, mehr bedroht als siegesbewußt, vorüber-schreitet. (Die Parallelszene mit Christus, der unver-letzt durch die Steiniger hindurchgeht, ist bei Perugino in viel kleineren Figuren gegeben, ihr Vorhandensein beweist jedoch die Richtigkeit unsrer Deutung des Aufbaus hier. Ein äußerer Umkreis von zeitge-nössischen Zuschauern drinnen vor den Säulenreihen mit zerfallenden Pfeilerarkaden darauf, hält die An-sprüche der Bildnisgierigen nach Abkonterfeigung ab-sichtlich hinten. Ganz frei davon ist das Hauptereignis in der Mitte mit dem Rauchaltar, hinter dem sich der Konstantinsbogen erhebt. Hier schreitet Moses mit selbstgewisser Hoheit ein gegen die anmaßenden Ein-dringlinge, die neben Aaron noch ihre Rauchfässer zu schwingen wagen: während der eingesezte Priester mit der hohen Tiara auf dem Schleiertuch den vorge-schriebenen Ritus erfüllt, stürzen die Räuber des heili-gen Feuers, in plötzlicher Verwirrung sich selbst er-schlagend, kopfüber nach allen Seiten und sind auf einen Wink des erhobenen Wunderstabes im Augen-blick vernichtet. Links vor dem Eckgebäude steigen die gläubigen Anrufer des göttlichen Namens auf Wolkenstreifen über die Verdammten hin, die unter dem furchtbaren Fluch des Gewalthabers in die Tiefe ver-sinken, die dort unter ihren Füßen im Boden des Platzes sich auftut. Und hinter dem eifernden Greise, mit der sichtlich schon erlahmenden Kraft seiner bebenden Glieder, dürfen nur zwei geistliche Herrn der Gegen-wart hereinschauen: der junge Nepot Raffaello Riario, der seit dem furchtbaren Schrecken in Florenz seine Blässe nicht mehr verlor, und ein wohlbeleibter Zeuge des kanonischen Rechts, dessen Namen wir auf sich beruhen lassen, da das strenge Verbot der Inschrift am Triumphbogen genugsam für den Sinn des Ganzen redet.¹⁾ — Also auch hier noch dreimalige Wiederkehr der Hauptperson, deren fortschreitenden Weg wir be-gleiten, dem grundsätzlichen Verfahren nach durchaus die Fortsetzung mittelalterlicher Kompositionsweise, die hier nur klar gegliedert und doch geschickt mit-

¹⁾ Die Annahme Steinmanns, der Jüngere sei Alessandro Far-nese mit seinem Mentor, muß durch den Vergleich mit dem oben- genannten Fresko Melozzos hinfällig werden. Für den Altern käme etwa Giorgio Costa, Kardinal von Portugal, in Frage († 1503).

einander verbunden, durch den einheitlichen Schau-platz wirkungsvoll zusammengehalten wird, so daß gleich der Mitte eines Triptychons die Dominante sich immer als solche behauptet, von welcher Seite man auch herkommen mag, und die beiden Flügel, beim richtigen Eintritt von rechts, auch als spannende Vor-bereitung und endgültiger Abschluß ihren gewollten Aufgaben entsprechen, wie sie der Richtung nach ein-ander entgegenstehen (Direktion der Trabanten). Ein Unterschied gegenüber einer solchen, durch Rahmen wirklich abgesonderten Dreiteilung entsteht auch durch den Ausblick auf die durchgehende Wasserfläche des breiten Flusses oder der Ausweitung zu einem Binnensee zwischen den beiden Hügelbreiten der sanftabfallenden Ufer, mit einem Ankerplatz zur linken und einem gotisch getürmten Wasserschloß zur rechten Seite, die wohl das Festhalten an erlernten Deko-rationsmotiven verraten, im Ganzen aber die klare Absicht auf rhythmisch ausklingende Freilegung der Ferne bezeugen, die sich der Gesamtwirkung des Wandgemäldes harmonisch einfügt und als Spielraum der Blicke nur durchaus unterordnet.

Damit ist der Anteil Sandros an der Ausmalung der Sixtinischen Kapelle für unsern gegenwärtigen Zweck erledigt. Aber es bleibt noch eine andere Arbeit für den Papst in Rom zu besprechen, derentwegen der Florentiner sogar einen Auftrag seiner Vaterstadt, mit Ghirlandajo einen Saal im Palazzo Vecchio zu schmücken, verfallen ließ, wofür wir sonst gar keine Erklärung besäßen. Es handelt sich um eine Himmel-fahrt Marias mit der Gürtelspende an Thomas und den versammelten elf übrigen Aposteln am offenen Sar-kophag unten, die sich nur in einem großen Stich, von zwei Platten gedruckt, in den Uffizien erhalten hat, und zwar mit einer Ansicht der Stadt Rom hinten im Tal, wie sonst etwa Jerusalem in der Ferne zum Schauplatz des Kalvarienberges gegeben wird, doch sichtlich an der Hand einer Reihe von antiken Bauwerken hinge-breitet, von den Ruinen der Thermen zu äußerst, dem Pantheon und der Trajanssäule wie mittelalterlichen Türmen dazwischen. Die Behandlung dieses land-schaftlichen Grundes entspricht ganz dem soeben be-sprochenen Verfahren Sandros, und nach der Aussicht hinter den altrömischen Denkmälern auf seinem letzten

Fresko besteht kein Hindernis mehr, ihm auch diese allgemein gehaltene Übersicht zuzutrauen oder bei einem seiner damaligen Gehilfen zu suchen, statt sie etwa einem antiquarisch interessierten Stecher als eigene Zutat in die Schuhe zu schieben, der sich doch gewiß nicht versagt hätte, die berühmten Monumente als Einzelheiten hervorzukehren. Dieser Stecher ist augenscheinlich ein Niederländer, der auch Sandros Aposteln einen Anflug der verwilderten Klosterbrüder eines Hugo van der Goes oder Joos van Gent mitgeteilt hat, wie eine fremde Kurznackigkeit oder Hochschultrigkeit, die sich aus seinem mangelnden Verständnis für die kühnen Verkürzungen des Italieners erklärt. Doch, auch wenn man solche unbewußte Verfehlung im Charakter der Typen Sandros in Abzug bringt, bleibt eine gewisse Übertreibung in der Gestikulation übrig, — und sie ist es, die neuerdings dazu veranlaßt hat, die Entstehung des Originalentwurfes, auf den man diesen großen Stich alsdann zurückführt, in die letzte Periode des Meisters zu verlegen. Dabei bleibt jedoch die wichtigste Querfrage ganz unerledigt: wie kam denn gerade in einem Werk der Florentiner Spätzeit die Verbindung mit der Ansicht Roms überhaupt zustande? Nein, diese Datierung ist irrig, und ebenso die Ableitung aus einer eigenhändigen Vorzeichnung des Botticello; sie bleiben eine unbefriedigende Lösung der Aufgabe unsrer Kritik. Der Stich ist vielmehr die sorgfältige, fast ängstlich-gewissenhafte Kopie des Graphikers, also eines eifrig in Rom studierenden Flamländers, oder fämisches geschulten Südfranzosen etwa, nach einem fertigen Gemälde des Florentiners, und zwar, wie die Engelreihen links und rechts in steil ansteigender Bogenlinie beweisen, nicht einer Altartafel, sondern eines Fresko in der Tribuna einer römischen Kirche von verhältnismäßiger Enge des Zuschnitts, also keiner altchristlichen Basilika, sondern eines gotischen Bauwerks. Dies war aber, aller Wahrscheinlichkeit nach, die Lieblingskirche der Rovere, besonders des Papstes Sixtus IV. und seiner damaligen Angehörigen, Sta. Maria del Popolo, die der „Assunta“, das heißt, der himmelfahrenden Gottesmutter geweiht war.¹⁾ Der zweite Rovere auf dem

¹⁾ Dies ist bereits ebenfalls in meinem Buch über Melozzo, 1885, angegeben worden. Über die Malerei des doppelten Kreuzgewölbes im Mönchschor vgl. m. Pinturicchio in Rom, 1882.

päpstlichen Thron, Julius II., ließ deren Chor in den Jahren 1505—1509 abreißen und von Bramante erweitern, dessen Neubau von Bernardino Pinturicchio am Kreuzgewölbe über dem Gestühl der Augustiner mit einer beziehungsreichen Dekoration überspannen, deren Mittelstück noch heute die zugehörige Darstellung zur Assunta, die Krönung Marias, einnimmt, in beiden Fenstern darunter Glasmalereien von Guillaume de Marcillot anbringen und darunter die beiden Grabmale befreundeter Kardinäle von Andrea Sansovino (1505 und 1507), aufstellen. Damit haben wir auch den Zeitpunkt für die Entstehung der Kopie durch den Stecher, oder gar im Anfangsdatum des Abbruchs der Tribuna den äußersten Termin für die Abzeichnung des Originals, ja die Motivierung für deren Anfertigung im Auftrag Bramantes, der in ähnlichen Fällen, z. B. im Vatikan, ebenso pietätvoll verfuhr. Und außerdem täuschen wir uns wohl nicht, wenn wir links oben auf dem Felsblock, auf dem Thomas kniet, wie unten am Hang des Hügels im Mittelgrund den Wappenbaum der Rovere, die Eiche, mitsamt ihrer heraldisch behandelten Wurzel wiedererkennen, so wenig der Fremdling sie als solchen erkannt haben mag. So erklärt sich zugleich auch die Abwandlung der Apostel, die nicht nur flämische Handwerker oder struppige Brüder des gemeinsamen Lebens zeigen, sondern auch unverkennbar unter dem Einfluß der markig umrissenen und in kühnen Verkürzungen aufschauenden Köpfe der Himmelfahrt Christi von Melozzo da Forlì in der Basilika von Santi Apostoli zu Rom stehen, der einstigen Palastkirche Julius II. als Kardinal außer seinem Titel S. Pietro in vincoli, — stärker wenigstens, als wir dies bei einem florentinischen Maler von so ausgeprägter Eigenart wie Sandro vermuten würden. Erst abgesehen von diesen Spuren starker Eindrücke eines damaligen Hauptwerks des Quattrocento in römischen Kirchen, das um so eindringlicher auf den Nordländer wirken mußte, als in Melozzos Aposteln selbst schon die Erbschaft eines Landsmanns, des in Urbino mit ihm zusammen beschäftigten Justus van Gent, verwandtschaftlich mitsprach, gelangen wir zu dem echten und zuverlässigen Kern, der uns berechtigt, auch diesen untern Teil als Urkunde von Sandros eigener Kunst anzuerkennen.

Dann aber bewähren sich diese Gestalten als die zeitlich nächsten Verwandten derjenigen auf dem letzten Wandgemälde in der Sistina, mit der dreimaligen Wiedergabe des langbärtigen Moses in leidenschaftlichem Gebaren und des langhaarigen Aaron, oder der angedonnerten Frevler bei ihrem Zusammenbruch. Der oben links am Felsen kniende Thomas hat sogar noch Ähnlichkeit mit dem jugendlichen Moses bei den Hirten und in der Andacht vor dem feurigen Busch. Selbst der bartlose Johannes mit beiden sehnsüchtig erhobenen Armen hat seine Vorstufen in den erreiften Anrufern Jahus, links, oder im übermütigen Entführer des heiligen Feuers, der rechtshin gegen die Gruppe der Steiniger vorstürmt, und so zwischen diesem Flügelstück und der Mittelszene zum Bindeglied geworden ist. Vor dem jugendlichen Lieblingsjünger steht wohl Petrus, der die rechte Hand betuernd auf die Brust legt, und sein Nachbar, vom Kinn aus gesehen – gleich einem alten Fragment Melozzos, soll sicherlich zurückgebogen nach aufwärts spähen, ist aber nicht klar im Stich herausgekommen. Ja, die beiden Apostel hinter dem Sarkophag verraten sogar mißverständene Haltung oder mißlungene Verkürzung, die sich nur aus der schwierigen Aufgabe des Zeichners angesichts der gebogenen Innenfläche des Halbzylinders einer solchen Tribuna erklären. Damit entfällt aber auch vollends die Annahme eines Originalblattes von Sandro als Vorlage.

Die Assunta droben, mit der Engelglorie, die ihre Auffahrt zur Hölle begleitet, um sie herum, gehört durchaus unweigerlich dem Anfang der achtziger Jahre, das heißt, der Entwicklungsstufe des Meisters an, in die sein Aufenthalt in Rom fällt; denn sie muß als Vorstufe zu florentinischen Altarbildern erkannt werden, die unmittelbar nach seiner Rückkehr entstanden, wie besonders die Tafel für Cappella Bardi in Sto. Spirito (jetzt in Berlin), die 1485 vollendet ward. Mit dem witwenhaft über das Haupt gelegten Mantel sitzt sie auf ihrer von zwei Engeln gehaltenen Wolkenbank und neigt sich gütig gewährend zu Thomas nieder, um ihren Gürtel herabzulassen und den ungläubigen so von seinen Zweifeln zu befreien. Kleine Cherubim mit Palmenwedeln, Rosen- und Olivenzweigen gucken zu ihren Füßen hervor und bilden so die untere Spitze der Mandorla, die oben durch

sieben kniende Sänger mit Lilienstengeln in den Armen und einem ausflatternden Schriftband in den Händen geschlossen wird. Lilien, Rosen- und Olivenzweige, die drei symbolischen Zeichen vereint, halten auch die beiden auswärts gekehrten Träger ihres Sitzes, deren schlanke Körper, gleich denen der oben zu äußerst knienden, der fast elliptischen Umrißlinie des wundersamen Luftschiffes folgen, das der engen Wölbung der damals gotischen Apsis von S. M. del Popolo eingepaßt war. Je vier musizierende Engel, mit Geige und Doppelflöte, Tamburin, Gitarre, Psalter und drei Posaunen, schweben hüben und drüben, zur Bogenlinie aufgereiht am Rand der Halbkuppel, deren klare Grenze nur der Stecher durch Fortsetzung der Luftregion mit Wolkenstreifen verwischt hat.

Bildnis und Perspektive

Während dieser Beschäftigung des Malers für Papst Sixtus IV. muß in Rom aber noch ein Einzelbildnis entstanden sein, das eben dadurch auf die Jahre 1481 bis 1482 datiert wird und uns inmitten der langen Reihe von Porträtstücken Sandros einen wichtigen Anhaltspunkt gewährt. Es befindet sich in der Sammlung Lindenau des Museums zu Altenburg in Sachsen und erscheint zunächst als Halbfigur einer Heiligen mit Nimbus hinter dem Kopf, und durch das Rad mit großen Zähnen unter dem linken Arm und der Märtyrerpalme in der aufgestützten Hand als Katharina von Alexandrien. Aber dies sind drei nachträgliche Zutaten zu dem unverkennbar ganz individuellen Profilbild der Dargestellten, die erst ausgeführt wurden, als sich diese Katharina entschloß, das eigne Abbild als das ihrer Namensheiligen oder der Anwältin ihrer Person in eine Kapelle zu stiften, wie es eben damals aufkam. Es fragt sich nur, wann dies geschehen sei, und da bezeugt der perspektivisch als durchsichtige Scheibe gemalte Heiligenschein und die stark gekrümmte spitz zulaufende Form der Eisenkrallen an dem Marterwerkzeug, daß es gar nicht beliebig lange hernach, sondern sogar recht bald, wahrscheinlich sogar noch während der übrigen Ausführung der Kleider und sonstigen Beiwerks erfolgt sein muß. Das bestätigt auch das auffallende, nicht eben glückliche Verhältnis des scharfen Profilkopfes zu

dem langen Hals und seinem Ansaß an die Büste, um den ein hochgezogener Rand des feingerillten Unterkleides gelegt ist, sogar mit feinem Goldkettchen darüber, als ob es entweder auf besonderen Wunsch getan sei oder zugleich, um den Fehler zudecken. Genug, das erzählt eine ganze Geschichte; denn das Profil ist sicher der erste Bestandteil, und zwar nicht des jetzigen Ganzen, sondern für sich dagesewesen, als wäre es für eine Medaille zunächst allein gefertigt worden. Eben die Aufnahme des Originals mit dem aschblonden, an der Seite künstlich zu Wulsten aufgestollten und in wurmartigen Reihen auch das Ohr bedeckenden Haar, das hinten zu einem üppigen Kranz zusammengefaßt wird, ist ganz im Charakter Sandros, mit seinem feinen Verständnis für solche Dinge der Zeitmode und der Damenlaune, das er bei seiner Beschäftigung mit dem Kopf der bella Simonetta so ausgiebig gepflegt hatte. Und eben dies Medailienprofil ermöglicht uns die Bestimmung der Person, mit Hilfe einer späteren Denkmünze, die sie freilich schon in ihren Witwenjahren darstellt, und eines Wandgemäldes in der Feokapelle ihrer spätern Residenz Forlì (S. Biagio e Girolamo). Vgl. meinen *Melozza da Forlì* mit Abbildung.¹⁾ Es ist die damals jugendliche Gattin des päpstlichen Nepoten Girolamo Riario, die natürliche Tochter des Francesco Sforza, die ihm als Aussteuer die Stadt Imola mitbrachte, während ihm sein Oheim aus dem Patrimonium Petri die Herrschaft von Forlì übertrug, das heißt, es ist eine bekannte und gesuchte Persönlichkeit im Umkreis der Kurie in Rom, die wohl auch über einen Dienst des florentinischen Meisters verfügen konnte. Sprach sie dann den Wunsch aus, sich auf Grund solcher Zeichnung oder eines gemalten Tüchleins noch weiter konterfeit zu sehen, so kam eben die Büste hinzu, auch ohne noch eine besondere Sitzung zu erfordern. Dies fühlbare Verhältnis waltet in der Kleidung mit dem feingefältelten weißen Ärmel, dem hellgrünen Überwurf mit rotvioletttem Besatzstreifen am Schliß, wie am Aufschlag, der wie ein Kragen vorn über die

¹⁾ Es ging ihr, wie so mancher kinderreichen Frau im Süden, daß sie mit den Jahren korpulent wurde und eher kurzalsig erschien. Die Übereinstimmung des Profils aber ist durchaus schlagend geblieben.

Brust zusammengenommen ist, — und ebenso in der rechten Hand, die sich ruhig auf ein Buch legt, aber die große Hand Sandros ist, mit dem starken Daumen und Zeigefinger, die etwas gespreizt zupacken, und nicht minder in der linken vorn, die sich doch mit einem zarten Linnenzipfel gegen das Rad drückt und den dünnen Zweig hält, der sich kaum wie ein Palmwedel ausbreitet, sondern wie ein beliebiger Stengel über den Fensterrahmen hinaufstreckt, dessen Pfosten sogar überschneidend in die Außenwelt vorspringt. Das ist ein realistischer Einfall, der mit der kecken perspektivischen Durchführung der räumlichen Grenzen zusammenhängt, in das Sandro, und nur Sandro damals, seine Portälbüste hineinzusetzen pflegte. Das Profilbild der Caterina Sforza-Riario wird nicht nur durch einen vorderen selbst perspektivisch gezeichneten Fensterrahmen gesehen, sondern es steht, hinausschauend nach links, vor einem zweiten Fenster, auf dessen Sims ihr Buch liegt, und — ein drittes öffnet sich hinter ihrer rechten Schulter, dem vorderen Rahmen gerade gegenüber, mit einem Ausblick auf eine Flußlandschaft mit einer Bogenbrücke und zarten Frühlingsbäumchen, die auch am jenseitigen Ufer links durch den Spalt hereingucken, den die Schrägansicht des Seitenfensters noch offenläßt. Hinter dem hellen, vom Tageslicht übergossenen Antlitz der Bewohnerin dieses luftigen Erkers gehen senkrechte Trennungslinien und Rundstabprofile in der dunkeln Ecke hernieder, und festigen so die Grenze des Steinbaues, wie hinter ihrem Rücken die Fensterbank und vorn der überschneidende Rahmen, der über den etwaigen Zusammenhang mit einem anstoßenden Zimmer keine Auskunft mehr gibt, also den Gedanken an den freien Zutritt dem eigenen Raumgefühl des Betrachters anheimstellt. Das ist durchaus charakteristisch für Sandro del Botticello. Es tritt hier nur in einem folgerichtig gesteigerten Beispiel auf, so daß man sich versucht fühlt, vom Einfangen des Bildnisses — in einem Vogelbauer — zu sprechen. Diesen zugespitzten Ausdruck unseres heutigen Befremdens gegenüber dem Geschmack einer verflornten Kunstperiode setzen wir jedoch nur hierher, um dadurch das kritische Bewußtsein aufzustacheln; es darf sich nicht bei der vorgefundenen Tatsache beruhigen, auch wenn es sie als geschichtliche Urkunde hinnimmt, sondern soll

weiterfragen, bis eine befriedigende Erklärung dieses Zeitgeschmacks oder der vereinzelt Künstlerlaune gefunden ist. Wir nehmen geflissentlich die von andern vernachlässigte Pflicht bei diesem auffallendsten Spezialfall auf uns, weil die Antwort notwendig zum Verständnis der Erscheinungen gehört, und umso mehr, als wir selbst es gewesen, die solche perspektivische Einfangung als Echtheitsmerkmal der Bildnisse Sandros aufgestellt, und auch angesichts einfarbig übermalter Hintergründe noch als Postulat aufrecht erhalten haben, wenn gleich freilich gewiß nicht, ohne wohlmotivierte Ausnahmen anzuerkennen.¹⁾

Wir können diese Eigenart Sandros bis auf seine Lehrzeit zurück verfolgen. Im Metropolitan Museum von New York befindet sich gar ein Doppelporträt in ganz engem Raum, das noch seinem Meister Fra Filippo beigemessen wird, und das ist schon begreiflich bei einem Blick auf dessen Madonna mit zwei Engeln, die ihr das Kind halten, während sie die Hände zum Gebet erhebt: da sitzt sie auf ihrem Stuhl dicht am Fenster, durch das eine Landschaft mit steilen Felsen gesehen wird. Aber den Rahmen erst hinter dem Darstellungsgegenstand selbst einzuschalten, ist doch eigentlich noch ein umgekehrtes Verfahren, und bei mehrfiguriger Gruppe noch nicht so stark an gegensätzlicher Wirkung, als bei einem Einzelkörper, einer Büste allein. Das findet sich bei Sandros Handwerkerkopf mit Käppchen im Louvre, und räumlich viel freier zu einem vollblütigen jungen Mann in amerikanischem Privatbesitz. Hier leuchtet der Beweggrund ein: die rechteckige Form der starren Körperwelt bildet den ästhetischen Gegensatz zur organischen Gestalt; dies aber wird erst recht fühlbar, wenn sich die Profilansicht des Kopfes mit dem gradlinigen Ausschnitt in der Hinterwand auseinandersekt. Diesem Prinzip plastischer Verkörperung als Hauptsache und Durchbrechung des Grundes durch ein Fenster folgt auch noch das schlichte Porträt der Simonetta in der Sammlung Kappel zu Berlin, wo die Einspannung

¹⁾ Dies ist außer in meiner Abhandlung über die Lindenausammlung in Altenburg (Festschrift zu Ehren des Kunsthistorischen Instituts in Florenz, Leipzig 1897) besonders in der Leipziger Doktorarbeit von Hans Timotheus Kroeber mit reichem Beweismaterial geschehen.

in das bis an die Schulterhöhe herabreichende Rechteck gewollt ist, aber auch vorn ein zweiter Rahmen vorgesehen wird, der die Halbfigur zwischen zwei Ebenen einschließen würde, wenn er auch hinter ihrem Rücken ganz durchgeführt wäre. Diese Unvollständigkeit an einer Stelle, wo die Vorstellung des Hereinkommens mitspielt, verrät uns, daß die geforderte Anschauung der Grenzen nicht ganz ernst gemeint ist, sondern nur ein Bedürfnis der Augen nach Bestimmtheit der Raumgröße befriedigt und dem Körper darin, dessen untere Hälfte der Sichtbarkeit entzogen bleibt, doch seinen statischen Halt sichert. Freier bewahrt sich das Idealbildnis der Sammlung Cook in Richmond, das nach dem Motiv der beiden Hände am entblößten Milchquell ihrer Brust wohl als Abundantia bezeichnet werden darf, hinter der sich, durch ein niedrig über ihrem Kopf abschließendes, zweistufig ausgeschnittenes Fenster der landschaftliche Ausblick auf die Buchten eines leuchtenden Wasserspiegels auftut, während der Bildrahmen vorn den linken Oberarm, wie das Ellenbogenende wegschneidet. — Dagegen nähern wir uns dem Beispiel aus der römischen Zeit, von dem wir ausgegangen, in dem getreuen Profilbild der Simonetta im Berliner Museum, das nach links gewendet, von einem hochsitzenden Fensterahmen dahinter so hart gegen Nase und Oberlippe getroffen wird, während auf den Schlußknoten der Haarfrisur rechts die Senkrechte der Laibung unterschneidet, daß unser Auge wie durch einen empfindlichen Zusammenstoß verletzt wird. Solche keineswegs zufällige, sondern gewollte und eigens herbeigeführte Beeinträchtigung des Profils durch eine seitlich angebrachte Tür- oder Fensteröffnung wird dann am stärksten auf dem flachbrüstigen Frauenbild der Galerie Pitti (Ulmanns Clarissa Orsini), wo auch hinter der Rückenlinie ein oben wagrecht begrenzter Luftraum leer gelassen wird. — Der eigentlich perspektivische Charakter der Einsperrung in einen beschränkten, für die Aufnahme des ganzen stehenden Menschenkörpers schon gar nicht angelegten Raumes begegnet, an einem frühen Beispiel schon, im Victoria-Albert-Museum zu London, und gerade bei einer knochig gebauten jungen Bürgersfrau, mit durchsichtigem Überkleid und Halskette, die ans Fenster getreten, den Holzladen zurückgeschlagen

hat, um auszugucken, die rechte Hand noch am Pfosten haltend, die linke mit dem Taschentuch auf den gesegneten Leib gelegt, dessen untere Hälfte doch außer Betracht bleibt. Sie läßt uns so in ein Gemach hineinschauen, das rechts durch den einwärts hängenden Fensterladen beengt, links durch ein breites, mittels Säule paarig geteiltes und in perspektivischer Verjüngung zurückfliehendes Fenster, ohne Ausblick ins Freie, keineswegs erweitert, sondern nur in Schichten hintereinander aufgeteilt wird, um zuletzt offen in einer Tür auszumünden. So erscheint das Ganze eher wie ein schmaler Laufgang, ohne es in Wirklichkeit sein zu müssen, dessen zusammenschwindender Schacht den starken Körper vorn gleichsam in sich hineinsaugt. Die gewählte Vorderansicht und der Zusammenstoß der unbeholfenen Raumdarstellung mit der wuchtigen Durchmodellierung sprechen für eine Entstehungszeit um die „Fortitudo“, zu deren Kopf diese weibliche Person das Urbild gewesen sein könnte. — Der Übergang zur Profilstellung, die Domenico Veneziano in Aufnahme gebracht hatte, erleichtert dann die Körperhaftigkeit und befreit von dem Seitendruck, indem sie die Ebene des eigentlichen Bildreliefs in die begleitende Räumlichkeit hineinverlegt und die Raumschichten vorn und hinten klar abfolgen läßt. Die Eröffnung eines dritten Fensters mit landschaftlichem Fernblick, dem vorderen Rahmen gegenüber, gibt der Caterina Sforza vollends die Luftigkeit im Rücken der Büste, so scharf und unerbittlich auch die senkrechten Rahmen hinter ihrem großgeschnittenen Antlitz hernieder gehen.

Kehren wir angesichts dieses höchst gesteigerten Beispiels der mannigfaltig sich durchkreuzenden Reihen versuchter Lösungen, die ja sicher nicht allein durch das folgerichtige Streben des Künstlers, sondern jedesmal durch das zufällig gegebene Individuum mitbestimmt wurden, zu unsrer ästhetischen Frage nach dem Warum und Wozu, nun allseits vorbereitet zurück, so bleibt unzweifelhaft die perspektivische Unterhaltung des Auges, um den eigentlichen Gegenstand der Betrachtung herum, als Nebenzweck der Bilddarstellung bestehen. Es ist damit nicht voller Ernst im Sinne realistischer Wirklichkeitstreue, und doch eine Befriedigung, nicht allein des Wahrheitsanspruchs, den die Eroberung des zugehörigen

Raumes erreichen will, sondern des Realitätsgefühls, des Lebensgefühls überhaupt, die schon durch begleitendes Spiel mit diesen Zutaten der alltäglichen Erscheinungsform gewonnen wird. Da steckt bei Sandro unzweifelhaft ein Erbteil der Gewohnheit gotischer Raumgestaltung und ihres gegliederten Raumschens, das sich nur sukzessiv, das heißt, im Nacheinander und Hintereinander der immer im Werden aufgefaßten Raumeinheiten vollziehen kann. Es ist ein Überrest rhythmisierten Bewegungsdranges, dessen rein optische Betätigung auch im gemalten Tafelbilde noch gesucht und genossen wird, seitdem einmal die „*Prospectiva pingendi*“, wie Piero della Francesca von Borgo San Sepolcro sein folgerichtig durchgeführtes Lehrbuch betitelt, die Malerperspektive zu einer Leidenschaft, fast möchte man sagen: zu einer Monomanie der Zeitgenossen geworden war. Das spielt schon, wie Vasari noch zu berichten weiß, seit den Tagen des Paolo Uccello, also unmittelbar seit der gotisch geschulte Architekt der Domkuppel, Filippo di Ser Brunellesco, den Malern zu Florenz die perspektivische Konstruktion zur Eroberung des Raumscheines auch auf ihrer Fläche vorgerissen hatte. Damit stoßen wir auf die natürliche Abstammung noch in Sandros Entwicklungsgang. Es ist die Berührung mit Maso Finiguerra und den Intarsiatoren, mit denen wir die Tektoniker, die Falegnami wie die Goldschmiede, im Bunde finden. In dem Flächenschmuck aus eingelegten Holzplatten verschiedener Färbung werden perspektivische Eindrücke in geöffnete Schranktüren, auf stereometrische Körper, durchsichtige, aus Holzrahmen zusammengefügte Polyeder, dann aber auch Architekturprospekte von freien Plätzen, ja von Straßenfluchten, gegeben. Eine ganze reiche Auswahl im Dom von Pisa über den Bänken, um die Säulen herum, oder an den Cassoni der Langseiten hin, bezeugt den Anschluß an die perspektivische Mühwaltung Ucellos und die Fortsetzung seiner unermüdlichen Passion. Auf solche Liebhabereien der Intarsiatoren kommt auch Sandro in den Truhnenbildern aus seiner Werkstatt, oder eingelassenen Tafeln der Wandverkleidung zurück, so daß nicht selten die obere Hälfte der Komposition, eines Hochzeitsmahls etwa, der Untersicht ans Gewölbe der reichgegliederten Säulenhalle eingeräumt wird. So entsteht ein fast

unausgesetztes Wandern des Augenpaares durch die dargestellten Raumteile hinter und übereinander, zu dem die Umgebung auch seiner Bildnisbüsten herausfordert, und erst allmählich weicht diese Liebhaberei perspektivischer Instrumentation des begleitenden Ausschnitts aus der körperlich-räumlichen Umwelt, dem Verlangen nach beruhigter Klarheit und plastischer Selbständigkeit der Menschengestalt allein. Der zerstückelte Eindruck ihres eigenen Bildnisses, in dem sie „come un papagallo in gabbia“ erschien, mochte Caterina Sforza bestimmen, sich lieber als „heilige Katharina im Gehäus“ in irgend eine Kapelle zu stiften, wo man bald im frommen Aufblick zu ihr beten lernte.

Wenn wir jedoch in solcher Befangenheit perspektivischer Raumdarstellung die Überreste des gotischen Heiligtumstafels anerkennen, die uns den Eindruck eines Käfigs hervorrufen, so gilt es auch andererseits, die befreiende Wirkung der landschaftlichen Ausblicke zuzugeben, der als ästhetischer Gegensatz der scharf umrissenen Einschließung nach der Tiefe zu eröffnet wird. Angesichts solcher Landschaft freilich wie dieser, mag am ehesten an die Bemerkung in Lionardos Malerbuch erinnert werden, Sandro habe vom Landschaftsmalen nichts wissen wollen; aber da muß man doch vor allen Dingen hinzusetzen, was denn Leonardo da Vinci selbst unter „Landschaft“ versteht. Ohne solche Erklärung, daß er die selbständige Wiedergabe der naturalistisch beobachteten Landschaft, wenn nicht für sich allein, so doch als eigenen Bestandteil eines Gemäldes meint, verliert auch die Begründung ihren Sinn: „man brauche ja nur einen mit verschiedenen Farben getränkten Schwamm gegen eine Mauer zu werfen, dann könne man in dem entstehenden Fleck eine schöne Landschaft sehen“. Denn dieser Anspruch Sandros beweist doch nichts als die Lebendigkeit seiner malerischen Phantasie, deren Betätigung auch Leonardo selbst an anderer Stelle das Wort redet. Der Unterschied zwischen dem leidenschaftlichen Beobachter der Außenwelt, der sich mit großartigem Weitblick auch in die Wunder der Alpen vertieft, und seinem der Innenwelt des Menschenherzens ergebenden Landsmannes, der kaum über Florenz und Rom hinausgesehen und doch mit Liebe und Sorgfalt die Einzelgewächse der Heimat, wie die Fremdlinge des Südens,

Orangen und Palmen, oder die Tuffhügel der Campagna, wie die Brüche der Pietra serena bei Fiesole nachahmt, besteht vielmehr in der Gesamtrolle, die er der Landschaft in seiner Bildkomposition anweist. Und diese ist einerseits nur eine rein dekorative, wie der Teppichgrund der gewirkten Wandverkleidung mit seinen abschließenden Reihen schlanker Stämme und durchsichtiger Blätterkronen oben oder aufstrebendem Buschwerk unten: so am Brunnen der Oase im Lande Midian mit dem Hirtenidyll des Moses, oder im Einzug des Frühlings für lauter mythologische Gestalten. Sie ist andererseits aber eine rhythmische Fortsetzung und Ausweitung der Figurenkomposition in absehbare, noch immer als Blickbahn des Betrachters verfolgbare Ferne, die sich dem eigentlichen, immer menschlich verständlichen Inhalt des Bildes durchaus unterordnet und selbst keinen andersartigen Vorstellungszuwachs hinzuliefern, sondern höchstens die Stimmungseinheit zusammenhalten und zum harmonischen Ausklang geleiten will. Da sinken die überlieferten Motive solcher Phantasielandschaft selbstverständlich zu Reizkomplexen von konventioneller Allgemeinheit, zu beliebigen Erinnerungsbildern menschlichen Kulturlebens herab, die nur den Hauptwert der Darstellung selber gleich Randverzierungen umspielen, in der Weite da draußen sogar wie völlig dienstbare Ornamentik dazu helfen, die Eigenwerte der Menschenwelt und ihre mimische Ausdruckskraft zu vermitteln. — Welche Mitwirkung Sandro seiner idealen Landschaft weiterhin noch abgewann, soll hier nicht vorausgenommen werden.

Florentiner Meisterwerke nach der Rückkehr

Sandros Aufenthalt in Rom war zu kurz, um einen tiefgehenden Umschwung in seiner Kunst hervorzu- bringen, die er fertig dahin mitnahm. Aber der Wett- eifer mit Ghirlandajo und Perugino, wie der Eindruck der Höchstleistungen des Melozzo da Forlì, insbeson- dere der Himmelfahrt Christi in der Tribuna von SS. Apostoli, waren doch darnach angetan, ihre merkbaren Wirkungen zu hinterlassen. Und die Anerkennung an der Kurie hatte gewiß auch eine Steigerung seines Ansehens in der Heimat zur Folge.

Schon die sitzende Madonna mit dem Knaben, der die symbolische Gabe von Weintrauben und Kornähren, also aus beiden Elementen des Altarsakraments, segnet, die ein Engel ihm darreicht (früher Palazzo Chigi in Rom, jetzt Gardner-Collection, Boston), zeigt als bestentwickelte Lösung der bereits früher verfolgten Aufgabe, die Zusammenstellung der stark plastisch herausmodellierten Gruppe mit einer von rechtwinkligen Öffnungen durchbrochenen Gartenmauer, deren vorspringendes Gesims starr gegen den Himmel steht, und dem Kopf Mariens, wie der Eckpfosten ihrem Rücken, einen Widerhalt schafft.¹⁾ Zwischen ihr und dem erwachsenen Schutzengel erschließt sich der Ausblick in eine hügelumsäumte Flußlandschaft, die nur bestimmt ist, den ästhetischen Gegensatz der räumlichen Freiheit gegenüber dem massigen Gefüge aus organischen und tektonischen Körpern aufzubieten, und die erquickende Wohlfahrt von Luft und Licht der Weite hereinzunehmen. Die nächste Kontrastwirkung, die uns hier angeht, bleibt aber die Perspektive von stereometrisch regelmäßigen Baugliedern zu den lebendigen Personen in ihren tief-sinnigen Ausdrucksbeziehungen, die darin gipfeln, daß die leibliche Mutter des Gotteskinds nach einer der goldenen Ähren greift, die den Leib des Menschensohns bedeuten.

Diese vollendete Gruppenkomposition unter freiem Himmel erscheint wie eine freiere Folgerung aus dem Fresko S. Augustins in seinem engen Studio, mit dem wuchtig um seinen sprechenden Kopf herumgeleiteten Rechteck des Simswerks der Wände samt dem stark profilierten Steinbalken hinter dem Eingangsbogen auf kannellierten Pfeilern, also noch im geschlossenen Innenraum, der die Abgezogenheit des begeisterten Denkers von dem Treiben der Welt charakterisiert. — Als eine Vermittlung zwischen beiden Behandlungsweisen der Örtlichkeit meldet sich hier schon das Altarbild der Verkündigung, das erst 1489–90 für S. Maria Maddalena de' Pazzi geliefert ward (in den Uffizien), das jedoch als ein Gegenstand häufiger, in immer erneuten Anläufen wiederholter Beschäftigung

¹⁾ An der Horizontalplatte der Öffnung ist ein perspektivischer Fehler wohl nur durch ungeschickte Ergänzung einer schadhaft gewordenen Stelle durch fremden Pinsel entstanden.

des Meisters, in diesem Zusammenhang besprochen werden darf. In seinem alten Holzrahmen mit hohem Gebälk und Kranzgesims über schlanken Pilastern mit Kandelaberornament und Kompositkapitell gewährt es einen Einblick in das weltentrückte Söllergemach der Jungfrau, deren gottselige Betrachtungen am Leseputz nur soeben überraschend durch den Boten des Himmels unterbrochen werden, der ausnahmsweise bei ihr eindringen darf. Zwischen den beiden ausdrucksvollen Gestalten in ihrer hoherregten, doch nur mit mimischen Mitteln hervorgebrachten Zwiesprache wird unser Auge von heute durch den störenden Widerspruch des quadratisch geteilten Fußbodens beleidigt, dessen straff gespanntes Neß weißer Marmorstreifen in die Kreuz und Quere zwischen perspektivisch verjüngten dunkeln Fliesen das grausame Gesetz der starren Raum- und Körperwelt zur unerbittlichen Anschauung bringt und sogar noch draußen auf der Terrasse fortsetzt, so daß wir angesichts des Fernbildes der Landschaft hinten geradezu befreit aufatmen. Aber der Maler und seine Zeitgenossen dachten und empfanden eben anders als wir, und begrüßten dies System linearer Flächenteilung gewiß als willkommene Konstruktion des wirklichen Schauplazes, wie den schneidend scharfen Türpfosten als sicheren Maßstab für die Neigung schwankender Gestalten in ihrem geheimnisvollen Erlebnis. Steht doch über dem Engel, jenseits der Brustwehr, der hochragende dünne Baumstamm mit seinem frühlingsleichten Wipfel nur zu dem gleichen Zweck, dem uns das Zünglein an der Wage dient.

Darnach sind wir vorbereitet für die ruhigen Altarwerke, auch mit größerer Personenzahl. Dem fortschreitenden Gang unserer Betrachtung bietet sich zunächst eine dreigliedrige Komposition in dem Berliner Gemälde aus Cappella Bardi in Sto. Spirito zu Florenz von 1485, von dessen Beziehung zu der Assunta für S. Maria del Popolo in Rom schon gesprochen ward. Drei laubenähnliche Nischen aus Palmenwedeln, Zypressen- und Olivenzweigen sind hinter einer Marmorbrüstung, mit dem erhöhten Thronsiß in der Mitte, errichtet und werden durch köstlich skulptierte Sockel mit Vasen darauf begrenzt, aus denen Lilienstengel über Lorbeerreisern hervorragen, während auf den Schalen davor Rosen von mancher-

lei Farbe ihren Duft ausströmen mögen, — alles zu Ehren der Madonna, die soeben im Begriff ist, dem Kinde, das lebhaft verlangend die Ärmchen hebt, zu willfahren, indem sie ihren Brustlaß öffnet. Und auch zu ihren Füßen, vor der reliefgeschmückten Marmorstufe sprießen Blumen und Kräuter des florentinischen Frühlings. Aber am Rand der abschließenden Schranke steht ein breites kreisrundes Gefäß mit Deckel darauf, für die geweihten Hostien, und am Vordergesims davor eine Kußtafel mit dem Bilde des Gekreuzigten als Andeutung des Inhaltes. Daneben erheben sich, mit nackten Füßen auf der Steinplatte, die ehrwürdigen Gestalten der beiden Johannes, — der Täufer als Schutzpatron von Florenz, zur Rechten der Gottesmutter, und der Lieblingsjünger auf der Seite des Kindes, doch nach florentinischem Brauch als langbärtiger Greis, das heißt, als Verfasser der Offenbarung mehr denn als Evangelist, dessen Feder er doch fortführt. Die vereinzelte Aufstellung dieser ganz statuarisch gehaltenen Personen ist wohl nicht ohne Hinblick auf den Altar mit den drei Heiligen von Antonio del Pollajuolo in der Kapelle des Kardinals von Portugal droben an S. Miniato, an deren Marmor Schmuck von der Hand des Antonio Rossellino auch die gemalte Imitation der Meißelarbeit am nächsten anklängt. Neben dem Weiß der letzten und dem Grün des symbolischen Pflanzenwerkes sind nur wenige Farben für die Gewänder aufgeboten: der himmelblaue Mantel Marias über dem dunkelroten Kleide und menigroten Schuhen, der blutrote Mantel des letzten Propheten über seinem graubraunen Fellkittel waren gegeben, und selbst für den Apostel bestimmte Farben überliefert, deren Beibehaltung wir um so selbstverständlicher finden, als zwischen den Lauben überall Zettel mit Inschriften aus Jesus Sirach angebracht sind, deren Worte die Bedeutung der ausgewählten Bäume und Blüten erklären, das heißt, als im Ganzen die Zeichensprache und Schriftweisheit weiterspielt, die schon die Assunta in Rom uns verraten hat.

Wenn der greise Seher von Patmos noch ganz nahe mit dem Moses des letzten Wandgemäldes von Sandro in der Sistina verwandt ist, so wundert es uns nicht, auch in dem ersten ihm nach der Rückkehr aufgetragenen Altarwerk für die Kirche S. Barnaba (jetzt Uffizien), das schon 1483 vollendet war, die nämliche

Wiederkehr der Typen vorzufinden. Nur ist es das reichste an Figurenzahl und entleiht ein andres Motiv aus der Kapelle des Kardinals von Portugal an San Miniato, die baldachinhaltenden Engel, die Antonio del Pollajuolo über der Rundbogennische des Altars schwebend, mit einem prachtvollen Vorhang beschäftigt, gezeigt hatte.¹⁾ Ein zweites Engelpaar zeigt Dornenkrone und Kreuznägeln vor, indeß das Christkind segnend auf dem Schoße der Mutter steht, die in prachtvoll gebauter Nische thront, mit Muscheldach über dem verkröpften Gebälke. An der obersten der drei Stufen zu ihren Füßen steht auf der Schrifttafel ein Vers aus Dantes „Paradies“ zu lesen, der das Rätsel ihres Daseins zusammenfaßt: „Vergine madre, figlia del tuo figlio“. Auf dem marmorgetäfelten Boden des Allerheiligsten warten je drei Zeugen: zunächst der Titelheilige der Kirche, der dunkle Barnabas, der mit seinem langen schwarzen Bart und kahlgewordener Stirn an Paulus selbst erinnert, aber noch ganz auf den Umkreis der römischen Gottesmänner zurückweist; er hält zugleich mit seinem Buch einen Olzweig in der Linken und weist mit erhobener Rechten zum Heiland empor. Etwas zurückgesunken in Fra Filippo's breite Bischofsfiguren von gutmütiger Behäbigkeit ist der schreibende Augustin, mit ihrem schweren Mantel fast ausschließlich beschäftigt die träumerisch sinnende Königstochter Katharina, mit der Zinkenkrone auf ihrem Schleier und mit antiken Sandalen an den freigehaltenen Füßen. Als Eckpfeiler der Komposition entspricht ihrer statuarischen Behandlung nicht gleich befriedigend der allzu knabenhafte Erzengel Michael, der Schwert und Weltkugel als Wahrzeichen seines künftigen Amtes nur spielerisch handhabt. Sein Nachbar Ambrosius überragt ihn nicht nur mit seiner hohen Mitra, sondern auch fast um Haupteslänge sonst, senkt aber die Augen auf den dicken Vollbart nieder und tritt, in tiefe Schau nach innen versunken, bescheiden zurück, so daß er nur leiblich die Dominante der Gruppe bildet. Er läßt wie dem Erzengel außen, auch dem Wegbereiter Johannes innen den Vortritt. Dieser ist jedoch als abgemagerter Asket und Wüstenmensch gefaßt, dem weltfremden

¹⁾ Vgl. meine Veröffentlichung dieser wichtigen Reste durch die „Kunsthistorische Gesellschaft für photographische Publikationen“.

Mahner zu ähnlich, um hier auf so prunkvoller Bühne nachdrücklich genug den Wortführer auch nur der einen Hälfte des Chors abgeben zu können. So bleibt, gewiß programmäßig, dem Barnabas die Oberhand. Und sei's drum, daß dem Maler mehr daran lag, dem herabgekommenen Bußprediger die jugendliche Engelschönheit des reichgelockten Ritters im Eisenkleid an die Seite zu stellen, zugleich als willkommenes Gegenstück der einzigen weiblichen Heiligen, so wirkt doch das Ganze, mit den lebhaft bewegten Himmelsboten am Thronsiß droben, gar feierlich und würdevoll, wozu die geradlinig geschlossene Nische von römischer Thermenart, mit ihrer Kassettenwölbung und ihren beiden Reliefmedaillons zu den Seiten des Baldachins, nicht wenig beiträgt. Nur fast allzuviel vom Zuschnitt des kaiserlichen Rom und von Prachtentfaltung der päpstlichen Kurie, für ein Gotteshaus des damaligen Florenz! — unter Lorenzo Magnifico.¹⁾

In die Kirche des Dominikanerklosters S. Marco, aus dem der Widerspruch des Tadlers alsbald erschallen sollte, stifteten die Seidenweber das mächtigste Altargemälde, das 1490 bestellt, dem Meister Sandro noch voll gelingen sollte. Sozusagen auf freiem Felde, das heißt, irgendwo und irgendwann auf irdischem Schauplatz, der gar nicht näher bezeichnet werden durfte, stehen vier gewaltige Zeugen des apokalyptischen Weibes nebeneinander. Links führt der Seher der Offenbarung selbst, sein aufgeschlagenes Buch mit der Schriftstelle der Vision in der Hand, und weist begeistert nach oben zur Gottesmutter am Himmel. Der heilige Augustin in seinem bischöflichen Ornat ist eifrig beim Niederschreiben aus seiner innern Welt. Ihm gegenüber schaut Hieronymus im Kardinalshut und Scharlachkleide inbrünstig empor und legt ergriffen die

Rechte auf die Brust, als gälte es hier zu bekennen. Nur Eligius mit dem kostbaren Krummstab im Arm bewahrt die lehrende Haltung des geistlichen Oberhirten und Schutzpatrons der Arte della seta. In der oberen Hälfte der hohen Tafel aber zeigt sich, daß beim Maler die Auseinandersetzung mit der Halbkuppel einer Chortribuna nachwirkt; denn er versucht die gegebene Bildfläche zur Tiefe einer kreisrunden Wölbung auszugestalten, wie Basiliken in Rom sie darboten. Dies geschieht mit Hilfe eines schwebenden Engelreigens, der die Peripherie des Wolkenbodens umzieht, auf dem die beiden Hauptpersonen einander gegenüber sitzen, so daß zwischen ihnen, jenseits aus hellster Lichtregion, die Halbfigur eines jubelnden Tänzers auftaucht und den Betrachter zwingt, den Abstand von vorn nach hinten zu beachten, das heißt, den Durchmesser der Himmelskuppel mit eignen Augen zu vollziehen. Solcher Tiefenschau dient auch die Anordnung der weit vorgebeugten Jungfrau, die beide Arme über die Brust gekreuzt hat und demütig den Kronreif empfängt. Schräg aus der Tiefe bewegt sich die breit umhüllte Gestalt des Ewigen, der die dreifachgekrönte Tiara über dem langen Haargelock neigt, und mit hocherbobener Rechten die Auserwählte als Himmelskönigin einsegnet. Hinter ihnen schließt eine doppelte Glorie von Cherubköpfen das obere Halbrund, aus dem links und rechts noch rosenstreuende Engel hervordringen, so daß die Zweiglein wie ein Blütenregen rings auf den Rand des Wolkenkranzes fallen und damit eine echte florentinische Frühlingshuldigung aus Dantes „Paradiso“ in dieser Vision des Jenseits verwirklichen. Da auch unten die frei aufragenden Standbilder der Zeugen auf Erden zu einem einwärts schweifenden Kreissegment geordnet sind, als ständen sie auf einer hingelegten Mondsichel, deren Hörner sich nach vorn kehren, so kann angesichts dieses ganzen Aufbaues keinen Augenblick mehr von teppichartiger Flächenbehandlung die Rede sein, sondern nur von einer halbzyklischen Rundung nach innen und einer Halbkuppelwölbung darüber, wie Sandro sie in SS. Apostoli zu Rom mit Melozzos Himmelfahrt gesehen hatte, während er selbst sich damals mit der noch gotischen Enge des Chors von S. M. del Popolo bescheiden mußte.

¹⁾ Nur eine ziemlich flüchtige Improvisation waren von jeher die beiden Wandgemälde der Villa Lemmi (jetzt in Paris), die zur Hochzeit des Lorenzo Tornabuoni mit Giovanna degli Albizi (1486 Juni 15) entstanden, wo der junge Besitzer von der Rhetorik in den Kreis der freien Künste unter dem Vorsitz der Philosophie eingeführt wird, und dessen Gattin die Gaben der vier weltlichen Tugenden in Empfang nimmt, — außer den beiden Bildnissen lauter oberflächliche Wiederholungen der Idealtypen Sandros mit starker Beihilfe des Schülers, der auch am Altarwerk für Sto. Spirito und ebenso für S. Barnaba mitgewirkt hat.

Fruchtbare Erinnerungen an die künstlerischen Erlebnisse in Rom melden sich auch unverkennbar genug in den Rundbildern von Madonnen, die als besondere Eigenart mit Sandros Namen verknüpft sind. Sie stehen den großen Altarstücken gegenüber nicht selten schon in ihrer Bestimmung für häusliche Andacht da und neigen dann wohl zu einem entsprechenden fast familiären Wesen. Das ist jedoch durchaus nicht immer und nicht von Anfang an der Fall gewesen. Noch heute fragt man deshalb zweifelnd nach ihrem Ursprung und nach überzeugender Erklärung, wieso sie denn eigentlich in Aufnahme gekommen seien. Da ist ein erstes gewiß die Grundform selbst, die uns doch für eine Anbetung der Könige schon ebenso beugnete. Das Kreisrund aber gilt von alters her als vollkommenste, in sich und um sich abgeschlossenste Form. Sie erhält sich deshalb auch unter dem Spitzbogen der Gotik, dem fühlbaren Widerspruch zum Troß, sogar in dem Bogenfeld dieser Gipfelung selbst, durch die ganze frühgotische Stilphase hin, mit ungebrochener Einheit ihres Umschwungs und Aufstiegs. Und diese Beliebtheit läßt sich auch beim Übergang der Gotik in die Renaissance sofort wieder beobachten. Besonders in Florenz tritt sie entschieden hervor. Man denke nur an die achtkappige Kuppel des Domes mit ihrem Untersatz von gleicher Seitenzahl, den wir deshalb nicht mit einer Trommel vergleichen dürfen, noch Tambour nennen sollten: in jeder Seite dieses Achtecks erscheint ein kreisrundes Fenster! Die schrägeingetieftte Mauerdicke gibt einen breitrandigen Rahmen um die dunkle Rundscheibe, die ein Glasgemälde füllt, das nach dem Innenraum der Vierung hinunter in stärkster Farbewirkung spricht, also dort in der Dämmerung der gewaltigen Weite den Augen aller Besucher die nämliche Grundform aufzwingt. Das gab zu seiner Zeit, als das Ganze neu war und auch die Glasfenster in leuchtender Farbenglut herabstrahlten, einen einzigartigen Eindruck von tiefbohrender Kraft. Und selbst an sonnenwarmen Tagen noch einen Kranz von Vollmondscheiben, nur nicht bleich wie bei Nacht, sondern bunt gefleckt, mit Gestalten darin und lebendigem Geschehen gefüllt, aber zuletzt immer die Nachbilder der Kreisflächen, hell im abgewandten Kopfe des Davongehenden, überall bereit, wieder aufzutauchen, sowie er die Lider schloß. Doch auch in Brunelleschis eigenen

Kirchen, mit ihrer Rückkehr zum bescheideneren Menschenmaß und ihren niedrigen kleinen Kuppeln, blieb die Kreisform als Lieblingsspiel bestehen, und fand sogar in begleitenden Kapellen des Chores wie des Langhauses ihre ständige Wiederholung, wenn auch als Rundfenster oder Kreismedaillon innerhalb der wieder aufgenommenen Bogenform romanischer Basiliken. Sie schwebt ebenso in den Zwickelfeldern der Sakristei von S. Lorenzo und in Gestalt farbiger Evangelistenbilder von Luca della Robbia um die Zentralstelle der Cappella Pazzi. Sie tritt in glasierten Terracottaplatten als glänzender Schmuck am Äußern von Orsanmichele hervor, wie als mächtiges Fenster der halb noch gotischen Fassade Leon Battista Albertis vor S. M. Novella. In solchem Zusammenhang der Architekturglieder nimmt sie dann auch den Aufbau der Wandgräber in sich auf, wie die Bernardo Rossellinos und Desiderios in Sta. Croce, besonders stark und wirksam aber Antonio Rossellinos Madonnenvision über dem aufgebahrten Kardinal von Portugal in der Kapelle an S. Miniato. Und wie die Madonnengemälde Sandros schon in rechteckiger Form sich den Kompositionen der Bildhauer nähern, so geschieht es auch hier, und die farbigen Terracotten der Robbia oder die buntbemalten, teilweise vergoldeten Reliefs bilden den Übergang zu den schilderartig aufgehängten Tafeln. Solche Medaillons aber sitzen wie die Tabernakel noch immer in beträchtlicher Höhe, und bei der freien Verhängbarkeit erst der Malerarbeiten meldet sich die weitere Frage nach ihrem Abstand vom Beschauer und der wünschenswerten Nähe der Genießbarkeit.

Da ist es denn eine höchst willkommene Tatsache, die unsrer Erklärung die Wege weist, wenn wir durch Boccis Beschreibung von Florenz erfahren, daß eins jener runden Madonnenbilder Sandros in der Kirche S. Francesco al Monte, Michelangelos Bella Villanella, etwas unterhalb von S. Miniato draußen, zu sehen war. Denn eben dieser heute S. Salvatore genannte Bau von Simone del Pollajuolo, il Cronaca, seit 1475 für die Minoriten ausgeführt, enthält unter dem offenen Dachstuhl solcher Predigtsäle der Bettelorden unten Kapellenreihen mit schlichten Pilastern, aber Rundöffnungen mit Glasgemälden nach Perugino, an die sich auf den geschlossenen Wänden ein aufgehängtes Rundbild anschließen mochte. Die Seelsorge der Fran-

Fruchtbare Erinnerungen an die künstlerischen Erlebnisse in Rom melden sich auch unverkennbar genug in den Rundbildern von Madonnen, die als besondere Eigenart mit Sandros Namen verknüpft sind. Sie stehen den großen Altarstücken gegenüber nicht selten schon in ihrer Bestimmung für häusliche Andacht da und neigen dann wohl zu einem entsprechenden fast familiären Wesen. Das ist jedoch durchaus nicht immer und nicht von Anfang an der Fall gewesen. Noch heute fragt man deshalb zweifelnd nach ihrem Ursprung und nach überzeugender Erklärung, wieso sie denn eigentlich in Aufnahme gekommen seien. Da ist ein erstes gewiß die Grundform selbst, die uns doch für eine Anbetung der Könige schon ebenso begegnete. Das Kreisrund aber gilt von alters her als vollkommenste, in sich und um sich abgeschlossene Form. Sie erhält sich deshalb auch unter dem Spitzbogen der Gotik, dem fühlbaren Widerspruch zum Troß, sogar in dem Bogenfeld dieser Gipfelung selbst, durch die ganze frühgotische Stilphase hin, mit ungebrochener Einheit ihres Umschwungs und Aufstiegs. Und diese Beliebtheit läßt sich auch beim Übergang der Gotik in die Renaissance sofort wieder beobachten. Besonders in Florenz tritt sie entschieden hervor. Man denke nur an die achtkuppige Kuppel des Domes mit ihrem Untersatz von gleicher Seitenzahl, den wir deshalb nicht mit einer Trommel vergleichen dürfen, noch Tambour nennen sollten: in jeder Seite dieses Achtecks erscheint ein kreisrundes Fenster! Die schrägeingetieftte Mauerdicke gibt einen breitrandigen Rahmen um die dunkle Rundscheibe, die ein Glasgemälde füllt, das nach dem Innenraum der Vierung hinunter in stärkster Farbwirkung spricht, also dort in der Dämmerung der gewaltigen Weite den Augen aller Besucher die nämliche Grundform aufzwingt. Das gab zu seiner Zeit, als das Ganze neu war und auch die Glasfenster in leuchtender Farbenglut herabstrahlten, einen einzigartigen Eindruck von tiefbohrender Kraft. Und selbst an sonnenwarmen Tagen noch einen Kranz von Vollmondscheiben, nur nicht bleich wie bei Nacht, sondern bunt gefleckt, mit Gestalten darin und lebendigem Geschehen gefüllt, aber zuletzt immer die Nachbilder der Kreisflächen, hell im abgewandten Kopfe des Davongehenden, überall bereit, wieder aufzutauchen, sowie er die Lider schloß. Doch auch in Brunelleschis eigenen

Kirchen, mit ihrer Rückkehr zum bescheideneren Menschenmaß und ihren niedrigen kleinen Kuppeln, blieb die Kreisform als Lieblingsspiel bestehen, und fand sogar in begleitenden Kapellen des Chores wie des Langhauses ihre ständige Wiederholung, wenn auch als Rundfenster oder Kreismedaillon innerhalb der wieder aufgenommenen Bogenform romanischer Basiliken. Sie schwebt ebenso in den Zwickelfeldern der Sakristei von S. Lorenzo und in Gestalt farbiger Evangelistenbilder von Luca della Robbia um die Zentralscheibe der Cappella Pazzi. Sie tritt in glasierten Terracottaplatten als glänzender Schmuck am Äußern von Orsanmichele hervor, wie als mächtiges Fenster der halb noch gotischen Fassade Leon Battista Albertis vor S. M. Novella. In solchem Zusammenhang der Architekturglieder nimmt sie dann auch den Aufbau der Wandgräber in sich auf, wie die Bernardo Rossellinos und Desiderios in Sta. Croce, besonders stark und wirksam aber Antonio Rossellinos Madonnenvision über dem aufgebahrten Kardinal von Portugal in der Kapelle an S. Miniato. Und wie die Madonnengemälde Sandros schon in rechteckiger Form sich den Kompositionen der Bildhauer nähern, so geschieht es auch hier, und die farbigen Terracotten der Robbia oder die buntemalten, teilweise vergoldeten Reliefs bilden den Übergang zu den schilderartig aufgehängten Tafeln. Solche Medaillons aber sitzen wie die Tabernakel noch immer in beträchtlicher Höhe, und bei der freien Verhängbarkeit erst der Malerarbeiten meldet sich die weitere Frage nach ihrem Abstand vom Beschauer und der wünschenswerten Nähe der Genießbarkeit.

Da ist es denn eine höchst willkommene Tatsache, die unsrer Erklärung die Wege weist, wenn wir durch Boccis Beschreibung von Florenz erfahren, daß eins jener runden Madonnenbilder Sandros in der Kirche S. Francesco al Monte, Michelangelos Bella Villanella, etwas unterhalb von S. Miniato draußen, zu sehen war. Denn eben dieser heute S. Salvatore genannte Bau von Simone del Pollajuolo, il Cronaca, seit 1475 für die Minoriten ausgeführt, enthält unter dem offenen Dachstuhl solcher Predigtsäle der Bettelorden unten Kapellenreihen mit schlichten Pilastern, aber Rundöffnungen mit Glasgemälden nach Perugino, an die sich auf den geschlossenen Wänden ein aufgehängtes Rundbild anschließen mochte. Die Seelsorge der Fran-

ziskaner hat ja jenen Zug ins Menschenfreundliche, Bürgerliche, zuweilen Hausbackene, der ihnen die Herzen öffnete und besonders die Frauen des Volkes gewann. Auf ihre Tonart versteht sich schon Fra Filippo, dessen Rundbild die vornsitzende Maria mit dem Kind in der Mitte durch die Peripherie des Rahmens abschneidet, hinter ihr aber den Einblick in die Wochenstube der heiligen Anna, ja zurück auf die Begegnung mit Joachim unter der Pforte gewährt. Ein solches Stück gemalten Lebens kann nur unten hängen, in bequemer Nähe, wie zum Besuch der Sitzenden. Dagegen enthalten Sandros Madonnen mit Engeln um ihren Stuhl doch unübersehbare Beziehungen zur Höhe: es sind Darstellungen der Seligkeit. Nur wo die ganze Figur ins Zentrum der Kreisfläche gebracht wird, muß auch das Verhältnis zum Betrachter die Anbringung in einer tiefen Wandregion der Hauskapelle herbeiführen. Das bei Bocchi hervorgehobene Tondo aus S. Francesco al Monte ist uns als „Madonna Raczyński“ in Berlin bewahrt; deren trefflicher Erhaltungszustand versagt nur leider gerade oben, wo über einem Wolkenstreifen von zwei Händen eines höheren Wesens die Krone, über dem Scheitel der Auserwählten schwebend, gehalten wird. Die Untersicht, in der wir von Marias Knien zum Leib hinaufschauen, und die hochgerückte Lage des Kindes an der Brust, zu der es beide Hände an den Schließ führt, bestätigen die Berechnung des Ganzen auf einen ziemlich oberhalb befindlichen Platz, vielleicht gar in einer Lunette, wo die Beschädigung durch Feuchtigkeit vom Dach her am ehesten geschehen sein könnte, so daß man es schließlich hinauszuretten gezwungen war. Aber die Engelköpfe ringsum sind für intimste Augenweide geschaffen.

Rein räumlich ist der Bezug zur goldigen Lichtregion des Himmels im nächstverwandten Gemälde der Uffizien hergestellt, in dessen geschnitztem Rahmen das wagrecht gelegte Kreissegment der Strahlensphäre über dem Haupt der Gottesmutter wie ein Kuppelrand in die Tiefe zieht. Das Kind ist weiter herabgeglitten und wendet sich segnend den Andächtigen zu nach abwärts. — Erst die Madonna des „Magnificat“ schließt mit einem stark profilierten Rundbogen in Steinfarbe, also einem Fensterrahmen, durch den man in die Landschaft hinausschaut, — gewiß anheimgegeben durch die Besonderheit ihres ursprünglichen Bestimmungs-

orts, das heißt, die Architektur der Hauskapelle, in deren Andachtsbild hier auch die Kinder der Familie hineingenommen sind.

Die beiden Rundtafeln mit der Madonna in ganzer Figur, zu Berlin und zu Rom in Villa Borghese, sind unter sich dadurch sehr verschieden zum Beschauer eingestellt, daß das erstere sie stehend, das andere sie in stark gebeugter Haltung sitzend zeigt. Der Marmorthron mit Muschelnische und reichskulpierten Balustern unter dessen Seitenplatten, auf deren einer das Kind steht, verrät dort die nächste Verwandtschaft mit dem Altarwerk von 1485 für Sto. Spirito, das in dasselbe Museum gelangt ist, und der schlanke Körper wie der Kopftypus der Jungfrau selber läßt auch den Zusammenhang mit dem ersten kirchlichen Hauptstück für S. Barnaba (1483) noch erkennen, wie andererseits die Hand des Gehilfen, der an der Dekoration des Empfangszimmers der Villa Lemmi beteiligt war. Die sieben Engel mit den brennenden Kerzen in köstlichen Blumenvasen sind dagegen eine Vorstufe zu den schwungvoll bewegten Reigentänzen der Krönung Marias für S. Marco. — Diesem spätesten der besprochenen Altargemälde nähern wir uns fühlbar genug im Bild der Borghese, sowohl durch die vorgebeugte Haltung und die innige Umschließung des Kindes, die den tiefgerührten Gemütszustand der Mutter zum Ausdruck bringen, wie die demütige Unterwürfigkeit der Verklärten. Der abgesonderte Aufbau des Sitzes auf hoher Stufe, die Abgrenzung durch Steinschranken, die den Engeln selbst eine Zurückhaltung auferlegen, die Bekrönung mit rosengefüllten Schalen auf Kandelabern und die Raumöffnung durch ein breites Fenster sind lauter Kennzeichen für den gewollten Abstand und die erforderliche Höhe der Aufstellung dieses ersten Andachtsbildes in seiner Kapelle. Erst nachträglich scheint auf Wunsch des Bestellers noch der Johannesknabe hinzugefügt zu sein, der links hinaufgestiegen, kaum Platz findet, seine Ergebenheit zu bezeugen, aber auch keine ursprünglich mitgedachte Beziehung zum Christkind hat, das mit der Mutter zugleich in den Anblick des Granatapfels vertieft ist, zu dem auch seine sprechende, nicht eben segnende Handbewegung hinzugehört, um das Verständnis des Symbols im Austausch beider Seelen zur Anschauung zu bringen und die Wehmut der Mutter zu motivieren. — Erst nach sol-

cher Annäherung dieses einen Stückes an die Stimmung der neunziger Jahre können wir die Entstehungszeit der ersten drei beurteilen. Und sie lautet nun notwendig: kurz nach dem römischen Aufenthalt, aber auch nicht früher! Denn nun erscheinen eben diese zuerst erwähnten Zeugnisse eines besonderen Aufschwungs zur Größe des Stils, den wir auch in den Altarwerken beobachtet haben. Gerade das sorgfältigste von ihnen, die Madonna Raczynski, hilft, diese zeitweilige Erhebung der Formensprache zu monumentaler Wucht am besten erklären; denn hier ist der Eindruck der Engel des Melozzo da Forlì in der Tribuna von Sti. Apostoli zu Rom ganz unverkennbar zu spüren, bis in Äußerlichkeiten ihrer Kleidung hinein, und an dem Schnitt einzelner Köpfe oder der hellblonden Färbung der Haare neben dem dunklen Gelock. Da bei Sandro stark ausgeprägter Eigenart und unveräußerlich florentinischer Wesensnatur von einer Abhängigkeit keinen Augenblick die Rede sein kann, so bleibt doch die innere Berührung mit dem geistigen Zuschnitt des gewaltigen Forlivesen von unleugbarer Bedeutung, wie dessen Freiheit und Idealität eben damals alle Umbrer und Florentiner in der Sixtinischen Kapelle übertraf. Und da solche Nachwirkungen der höchsten Erlebnisse nicht selten erst nach Klärung und Verarbeitung einer lokalgebundenen Gesamtheit von Eindrücken hervorzutreten pflegen, so sind wir keineswegs veranlaßt, solche Zeugnisse sogleich nach der Rückkehr aus Rom zu suchen. Das Bild aus S. Francesco al Monte ist auch in seiner streng symmetrischen Komposition das reinste Beispiel der Läuterung des Geschmacks. Schon die Madonna mit dem Granatapfel im Rund der Uffizien kehrt zu den sentimentalen Regungen früherer Jahre zurück; wie zu den langgliedrigen Gestalten der ersten Meisterschaft. Aber in der Madonna mit dem Magnificat wird das Passionsymbol, wenn auch nicht ausgeschaltet, doch untergeordnet und durch das neue Motiv zurückgedrängt, so daß das Ganze vor allem eine Jubelhymne bedeutet. Die beiden Kinder eines florentinischen Hauses werden von ihrem gemeinsamen Schutzengel, fast wie von einer älteren (verstorbenen?) Schwester umfaßt und zur Madonna geleitet, um ihr die kostbare Handschrift ihres Lobgesangs darzubringen, oder gar um ihre Unterschrift zu bitten. Der blondhaarige Knabe vorn

hat ja Tintenfaß und Feder mitgebracht, und vom Selberschreiben des Textes, der ja fertig dasteht, kann nicht die Rede sein. Aber Unsre Liebe Frau hat gütig den Gänsekiel ergriffen und taucht ihn soeben ein, während das Christkind ihr das Händchen auf den Arm legt und in überraschender Selbstständigkeit, wie unter augenblicklicher Erleuchtung, nach oben schaut. Ist es die Erscheinung des Heiligen Geistes im Lichtschimmer über der Krone, die zwei andre Engel über dem Scheitel ihrer Königin halten, und deren Herabdringen in dies enge Gehäuse auch den Kleinen entzückt, oder ist es nur der Ausdruck des beseligenden Gedankens, der ihm aufgeht? Jedenfalls ist, wie das Knäblein überraschend gereift, so auch die Madonna ungemein groß geschnitten und breit entwickelt, wie sonst nur eine römische Mutter in dem prachtvoll geschnittenen Triumphstuhl, der sich nur durch eine Eckvolute vorn verkündet, so aber bestimmt dazu beiträgt, den nahen Abstand vom Betrachter anzugeben. Statt des „Magnificat anima mea“ für sie allein, schreibe sie „Sapientia patris in gremio matris“ voll Erstaunen über den Geistesblick in ihrem Kinde. — Bei der Häufung der Motive fällt um so stärker die Gedrängtheit der Komposition auf, die doch so außerordentlich straff in das Kreisrund des Rahmens eingespannt ist, daß es ein ausgemachter Gotiker mit seinem Maßwerkgezirkel nicht glücklicher erreichen mochte, als dieser italienische Quattrocentist mit seinen organischen Geschöpfen und ineinandergreifender Körperbewegung.

Ein letztes Madonnenbild in Kreisform, das sich heute zu Mailand in der Ambrosiana befindet, beweist, daß neben der soeben charakterisierten Richtung bald wieder eine andre gepflegt ward und nach ihr bestimmend zur Geltung kam. Hier ist keine Beziehung zu Erdenkindern, keine irdische Trübsal durch Ahnungen des bevorstehenden Leidensweges gegeben, sondern ein Blick in die Seligkeit der Mutter, wie harmlose Frömmigkeit sie sich auszumalen liebte. Unter freiem Himmel ist als Prachtzelt ein Thronbaldachin ausgespannt, dessen Enden links und rechts ein Engel auseinander schlägt, und füllt so die Hauptweite des verfügbaren Raumes. Eine niedrige Marmorschranke begrenzt hinten die Gartenterrasse mit einer Bank zum Sitzen, am Ausguck in die Landschaft, während ganz

vorn eine köstliche Vase mit Frühlingsblumen darin den nächsten Rand des ungestörten Bereiches kennzeichnet. Zwischen ihr und dem Zelte werden wir Zeugen eines lieblichen Idylls: rechts kniet die jugendliche Himmelsbraut vor dem Kind, das ihr fürsorglich von einem Engel zugeleitet wird, wie bei ersten vordringlichen Gehversuchen, und sie versteht sein eifriges Begehren mit dem zarten Tüchlein in beiden vorgestreckten Händen, daß sie sich eilends bereitmacht, ihm die Brust zu geben, aus der schon die Milch hervorsprißt. Die Figuren sind in Anpassung an die weichen, schlanken Glieder der Jungfrau, klein und leicht gebaut, die Engel in ihrem flimmernden Gefältel durchsichtiger Hüllen von geschäftigster Beweglichkeit, die auf den ersten Blick verrät, daß sie in frischquellender Phantasietätigkeit des Zeichners ihren Ursprung genommen und vom treulich helfenden Pinsel nur voller herausmodelliert und in königliche Farbenpracht getaucht worden sind. Kein Zweifel, es ist seine erneute Beschäftigung mit dem Wunderland der Dichtung, dem auch der Ausblick in das duftige Ebenbild der Erdschönheit angehört, und das Ganze nichts als ein Wonnetraum zu Ehren der Gebenedeiten, die aller Erinnerung vergangener Leidensjahre auf ewig entrückt, in ihrem himmlischen Paradiese lebt und webt, solange es ihr beliebt mag.

Nur ein einziges, ganz ähnlich hingehauchtes Seitenstück besitzen wir unter Sandros Gemälden, aber in anderm, nun rechteckig dastehenden Format, und im Grunde ganz entgegengesetzter Erdenqual des Herzens entsprungen, wenn auch der selben Glaubensseligkeit geweiht. Es ist ein „gemalt Tüchlein“, d. h. nur mit flüchtigem Pinsel auf Leinwand hingeworfen, die man zusammenrollen mochte, um sie gleich einem Brief zu versenden, und trägt am obersten Rande sogar wirklich eine schriftliche Mitteilung, in griechischer Sprache und lauter großen Buchstaben des Alphabets, d. h. unter Beihilfe eines gelehrten Gesinnungsgenossen hinzugesetzt und für einen dritten bestimmt. Diese Inschrift gibt das Jahr 1500 als Entstehungszeit an und bezieht sich auf die Umwälzungen in Italien am Ende des Jahrhundertsschlusses: „an der Hälfte des dreitausendjährigen Reiches“, und erklärt diese „Loslassung des Teufels“ nach dem elften Kapitel der Apokalypse, mit dem Trost, daß er „unter dem zwölften Weheruf wieder gefesselt werden soll und zu Boden geworfen,

wie in diesem Bilde zu finden.“ In der Tat ist auf dem wertvollen Beweisstück in der Nationalgalerie zu London am untersten Rande, links und rechts neben dem Felsgestein, und ebenso ganz in der Mitte, der Teufels-spuk zu entdecken: der eine dieser winzigen geflügelten Höllenbewohner nimmt Reißaus, der andre schlüpft wie eine Eidechse ins Loch, und zu äußerst rechts liegt das gehörnte Scheusal selbst gelähmt am Boden. Dazwischen aber begegnen drei dunkle Pilgergestalten mit Olivenkränzen im Haat und Olivenzweigen in der Hand drei Engeln in zärtlicher Umarmung, und flatternde Schriftbänder verkünden die frohe Botschaft des Friedens auf Erden. Auch dieser Jubelreigen vorn ist in kleinem Maßstab gehalten, kleiner sogar als die eigentliche Figurenkomposition auf mittlerer Höhe, und so absichtlich untergeordnet, in „umgekehrter Perspektive“ würden wir sagen, wenn nicht auch dort noch Ankömmlinge von beiden Seiten die gleiche Verkleinerung aufwiesen. Da nahen sich links drei ebenso bekränzte Gäste von einem Engel geführt ihrem Ziel; es sind die Weisen aus dem Morgenlande gemeint, aber ohne jedes Abzeichen königlicher Würde und ohne irdische Opfergaben, nun alle zugleich auf die Knie gesunken. Und rechts knien Hirten, mit liebevoller Belehrung von einem andern Friedensboten auf den Anblick gerichtet, der sich nah vor ihnen auftut. Damit erst bekommen wir zu dem Mittelstück, dessen Gestaltenbildung und geschmeidige Behandlungsweise mit der Madonna del baldacchino in Mailand übereinstimmt. Aber statt des königlichen Prunkzeltes deckt hier ein Strohdach auf roh belassenen Baumstämmen den Eingang einer Felshöhle, wo unmittelbar vor der Krippe für Ochs und Esel die Geburt des Kindes geschehen ist. Die mädchenhafte Mutter kniet vor ihm mit gefalteten Händen, wie völlig hingenommen von dem Anblick des Wunders, das ihr geschehen, und der fromme Maler läßt sogar noch ein neues hinzukommen, indem das nackte Knäblein schon munter strampelnd ihr entgegenjubelt. Der alte Joseph sitzt eingeschlafen, noch immer zusammengekauert am Rande des Gesteins und muß, scheint's, durch den Himmelsboten, der seinen Olivenstab mit Schriftband hinter ihm ans Gestein gesetzt hat, durch die ausgestreckte Hand geweckt werden. Und auf dem Strohbelaag des Pultdaches knien doch drei geflügelte Sänger mit ihrem Psalmbuch und ihren Oli-

venreiser in der Hand, und über den dunkeln Wipfeln des Waldes dahinter schwebt ein Reigen von zwölf zartesten Geschöpfen in jubelndem Tanz auf und nieder, allesamt mit den Wahrzeichen des Friedens triumphierend, doch sicher nicht ohne Sang und Klang aus der Höhe!

Das Ganze ist eine leichte Improvisation des geübten Buchmalers, aber erfüllt von der Inbrunst tiefreligiöser Erregung, deren schwärmerischer Ausbruch dies Weihnachtsbild hervorgebracht hat, — so prunklos und unscheinbar, so demütig und bescheiden, wie nach Savonarolas Mahnung die Geburt des Erlösers in die Welt getreten war. Zu solchem unmittelbaren Erguß seiner Gedanken an der Jahrhundertwende, in die wir lieber keine greifbaren Beziehungen zu florentiner Erlebnissen hineinsehen wollen, war der phantasie-reichste Meister des Quattrocento nur befähigt durch seinen langjährigen Verkehr mit der Geisterwelt des Dichters, dessen Visionen er auf großen Pergamentblättern einer Handschrift der *Commedia* zu veranschaulichen sich mit hingebender Treue bemüht hatte. Diesen schöpferischen Verkehr mit Dante gilt es nun zusammenhängend ins Auge zu fassen.

Dante-Illustration

Ein Auftrag des Lorenzo di Pierfrancesco Medici (1464—1503) hatte dem Maler gewiß nur den äußeren Anlaß gegeben, seine früheren Versuche zur Illustration der *Commedia* Dantes wieder aufzunehmen, Fertiges zu sichten und zu klären, Fehlendes zu ergänzen und dann regelmäßig fortzusetzen, wie die leerge-lassene Gegenseite zu jedem Gesange sie nun von ihm forderte. Die Arbeit ist mit einzelnen unausgefüllten Lücken bis weit ins Paradiso gediehen und dann, im Anlauf zur letzten Höhe, doch schließlich unvollendet aufgegeben worden.

Die Erzählung Dantes nimmt den empfänglichen Geist des Künstlers so zwingend in ihren Bann, daß er seiner eignen anerzogenen, vielleicht schon ererbten Gewissenhaftigkeit nicht anders Genüge zu leisten glaubt, als wenn er Schritt für Schritt dem zeitlichen Verlauf zu folgen trachtet, soweit sich Ortsbewegung draußen oder Gemütsbewegung drinnen nur irgend als Momente des Erlebens sichtbar machen lassen. Auf

dem ersten Blatt zum einleitenden Gesange ist Dante selber viermal zu sehen; ja, ursprünglich war er noch ein fünftes Mal, auf der jetzt verwischten oder absichtlich ausgelöschten zweiten Stelle, vorhanden, wo noch ein vorgestreckter Fuß erkennbar ist und der Unterschenkel bis ans Knie, sowie oben — unter Kniehöhe des rechtshin Schreitenden — der Umriß der Kappe des Sitzenden, der anscheinend auf dem Knie seine linke Hand ruhen ließ, von der noch zwei Finger übrig geblieben. Es war also sein verzagtes Grübeln in gebeugter Haltung gegeben; aber diese ruhige Unterbrechung des Fortgangs störte vielleicht den Gesamteindruck vorwärts drängenden Geschehens und mußte diesem transitorischen Charakter zum Opfer fallen; denn dicht daneben schreitet der Dichter den Pfad weiter hinan, wo von rechts her die drei Tiere nacheinander hervorbrechen. Vor dem belfernden Wolf erst kehrt er verzagend um und wird abwärts eilend so im Umwenden des Vergil gewahr, der — aus der Unterwelt herauf gekommen — hinter einem Hügelrand hervortaucht.

Inferno: Die Zeichnungen bis zum VIII. Gesang sind verloren gegangen. Aber aus den Folgenden entnehmen wir, daß die Richtung des Ganges auf ihnen wechselt: zwischen der geläufigen von links nach rechts und der unbequemerem von rechts nach links, um so den Abstieg in die Tiefe oder die Überwindung von Hindernissen auf dem Wege zu versinnlichen. Auf dem ersten erhaltenen Blatt zum Inferno kommt Dante fünfmal, Vergil sogar siebenmal vor, weil er links allein mit den Teufeln verhandeln muß, die den Zugang zum Tore verwehren. Rechts oben wird die Ankunft am Schlammsee der Zornigen gezeigt, wo Phlegyas das Paar in den Nachen nimmt und über den Styx rudert. Vergil stößt den Filippo Argenti, der sich an dem Rand anklammert, eigenhändig zurück. Sechsmal wiederholt sich ihr Erscheinen zum IX. Gesange, von links nach rechts fortschreitend, bis ans Tor der Stadt, von dessen Turm das Gorgonenhaupt gezeigt wird, so daß nur der schützende Eingriff des Führers den sterblichen Gefährten vor dem versteinernen Anblick bewahrt. Der versprochene Himmelsbote kommt eilenden Schrittes von oben über den Schlammsee und erscheint dann unten am Tor, wo Dante sich vor ihm demütigt, und die Pforte, vom Stab berührt, sich öffnen muß. Die vier

venreiser in der Hand, und über den dunkeln Wipfeln des Waldes dahinter schwebt ein Reigen von zwölf zartesten Geschöpfen in jubelndem Tanz auf und nieder, allesamt mit den Wahrzeichen des Friedens triumphierend, doch sicher nicht ohne Sang und Klang aus der Höhe!

Das Ganze ist eine leichte Improvisation des geübten Buchmalers, aber erfüllt von der Inbrunst tiefreligiöser Erregung, deren schwärmerischer Ausbruch dies Weihnachtsbild hervorgebracht hat, — so prunklos und unscheinbar, so demütig und bescheiden, wie nach Savonarolas Mahnung die Geburt des Erlösers in die Welt getreten war. Zu solchem unmittelbaren Erguß seiner Gedanken an der Jahrhundertwende, in die wir lieber keine greifbaren Beziehungen zu florentiner Erlebnissen hineinsehen wollen, war der phantasie-reichste Meister des Quattrocento nur befähigt durch seinen langjährigen Verkehr mit der Geisterwelt des Dichters, dessen Visionen er auf großen Pergamentblättern einer Handschrift der *Commedia* zu veranschaulichen sich mit hingebender Treue bemüht hatte. Diesen schöpferischen Verkehr mit Dante gilt es nun zusammenhängend ins Auge zu fassen.

Dante-Illustration

Ein Auftrag des Lorenzo di Pierfrancesco Medici (1464—1503) hatte dem Maler gewiß nur den äußeren Anlaß gegeben, seine früheren Versuche zur Illustration der *Commedia* Dantes wieder aufzunehmen, Fertiges zu sichten und zu klären, Fehlendes zu ergänzen und dann regelmäßig fortzusetzen, wie die leerge-lassene Gegenseite zu jedem Gesange sie nun von ihm forderte. Die Arbeit ist mit einzelnen unausgefüllten Lücken bis weit ins *Paradiso* gediehen und dann, im Anlauf zur letzten Höhe, doch schließlich unvollendet aufgegeben worden.

Die Erzählung Dantes nimmt den empfänglichen Geist des Künstlers so zwingend in ihren Bann, daß er seiner eignen anerzogenen, vielleicht schon ererbten Gewissenhaftigkeit nicht anders Genüge zu leisten glaubt, als wenn er Schritt für Schritt dem zeitlichen Verlauf zu folgen trachtet, soweit sich Ortsbewegung draußen oder Gemütsbewegung drinnen nur irgend als Momente des Erlebens sichtbar machen lassen. Auf

dem ersten Blatt zum einleitenden Gesange ist Dante selber viermal zu sehen; ja, ursprünglich war er noch ein fünftes Mal, auf der jetzt verwischten oder absichtlich ausgelöschten zweiten Stelle, vorhanden, wo noch ein vorgestreckter Fuß erkennbar ist und der Unterschenkel bis ans Knie, sowie oben — unter Kniehöhe des rechtshin Schreitenden — der Umriß der Kappe des Sitzenden, der anscheinend auf dem Knie seine linke Hand ruhen ließ, von der noch zwei Finger übrig geblieben. Es war also sein verzagtes Grübeln in gebeugter Haltung gegeben; aber diese ruhige Unterbrechung des Fortgangs störte vielleicht den Gesamteindruck vorwärts drängenden Geschehens und mußte diesem transitorischen Charakter zum Opfer fallen; denn dicht daneben schreitet der Dichter den Pfad weiter hinan, wo von rechts her die drei Tiere nacheinander hervorbrechen. Vor dem belfernden Wolf erst kehrt er verzagend um und wird abwärts eilend so im Umwenden des Vergil gewahr, der — aus der Unterwelt herauf gekommen — hinter einem Hügelrand hervortaucht.

Inferno: Die Zeichnungen bis zum VIII. Gesang sind verloren gegangen. Aber aus den Folgenden entnehmen wir, daß die Richtung des Ganges auf ihnen wechselt: zwischen der geläufigen von links nach rechts und der unbequemereren von rechts nach links, um so den Abstieg in die Tiefe oder die Überwindung von Hindernissen auf dem Wege zu versinnlichen. Auf dem ersten erhaltenen Blatt zum *Inferno* kommt Dante fünfmal, Vergil sogar siebenmal vor, weil er links allein mit den Teufeln verhandeln muß, die den Zugang zum Tore verwehren. Rechts oben wird die Ankunft am Schlammsee der Zornigen gezeigt, wo Phlegyas das Paar in den Nachen nimmt und über den Styx rudert. Vergil stößt den Filippo Argenti, der sich an dem Rand anklammert, eigenhändig zurück. Sechsmal wiederholt sich ihr Erscheinen zum IX. Gesange, von links nach rechts fortschreitend, bis ans Tor der Stadt, von dessen Turm das Gorgonenhaupt gezeigt wird, so daß nur der schützende Eingriff des Führers den sterblichen Gefährten vor dem versteinernen Anblick bewahrt. Der versprochene Himmelsbote kommt eilenden Schrittes von oben über den Schlammsee und erscheint dann unten am Tor, wo Dante sich vor ihm demütigt, und die Pforte, vom Stab berührt, sich öffnen muß. Die vier

Momente bilden eine pantomimisch zusammenhängende Reihe; aber nach dem Eintritt taucht das Paar noch zweimal im Innern der Ringmauer an den Sarkophagen der Keßer auf. Deren Erkennung zeigt zum folgenden Gesang wieder viermal die beiden Dichter vereinigt und einmal Dante allein in der Mitte, zum Gespräch mit *Farinata degli Uberti*, bis sie um aufzuatmen hinter dem Grabstein des Papstes *Anastasius* ihre Zuflucht nehmen. Dann kommen die Wanderer (zu XII.) rechts oben aus dem Begräbnisplatz und begegnen dem *Minotaurus*, der sich selbst zerfleischt, und dann in wildem Satz davonsprengt. In vier Momente zerlegt sich der Gang bis links vorn ans andre Ufer des Grabens, in dem die Sünder von den Kentauren als Pfeilschützen überwacht und, wo sie sich hervorwagen, getroffen werden. Auf der Mitte des Weges stellen sich drei den Fremden entgegen, und ihr Leittier droht mit einem Bogenschuß; aber auf *Virgils* Zureden versteht sich *Chiron* dazu, sie weiter zu geleiten, bis sie durch die Furt nach vorn in das Dornestrüpp gelangen. — Dies ist der Aufenthalt der Selbstmörder, die als nackte Männer vor verfolgenden Hunden flüchten, während *Harpyen* zwischen den Büschen flattern. Links beugt sich Dante, um die Zweige des Zerrissenen wieder an seinem Stamm zuhauf zu legen; darüber bricht er auf *Geheiß Vergils* ein Stückchen vom Strauch ab und entdeckt so den klagenden *Pietro de Vineis*, den einst allmächtigen Vertrauten Kaiser *Friedrichs II.* Dies Blatt wäre, farbig ausgeführt, eine durchaus malerische Gesamtheit geworden, etwa in der Art gewirkter Wandtapeten, mit einem Waldrevier oder Hain als Schauplatz der Handlung, wie auch in gemalten Dekorationen des päpstlichen Palastes in *Avignon* noch solche Beispiele zu sehen sind.

Nach dem Abwurf des Büßergürtels, den Dante bisher getragen, erscheint (zu XVII.) der dienstfertige *Geryon*, um die beiden weiter zum letzten Ziel hinunterzutragen. Mit geduldiger Folgerichtigkeit veranschaulicht der Zeichner alle vom Dichter berührten Bewegungen des Fabeltieres: die Landung am Ufer, wo *Vergil* schon den Rücken bestiegen hat und den Genossen vor sich aufsitzen heißt, um ihn vor dem giftigen Stachel des Schweifes zu bewahren, — das Umlegen, nach dem rückwärts geschehenen Abstoß, in die Richtung der freien Bahn, — die Senkung abwärts — und zuletzt, jen-

seits des hereinstürzenden Wasserfalls drüben, das steile Hinabtauchen in starker Verkürzung, wo auch die Insassen des seltsamen Vehikels noch vom Rücken gesehen werden und der Kopf ihres Trägers bereits verschwindet. — Die Ankunft in *Malebolge* (XVIII.) gibt ein farbiges Blatt, dessen Ausdehnung in zwei übereinander liegende Raumteile gesondert wird, um die beiden ersten Bülsen zu umfassen. Links oben entschwebt *Geryon*, nachdem er seine Reiter abgesetzt, die soeben an den Rand herantreten; an der untern schreiten sie rechts über die Felsbrücke vorbei. In der folgenden (XIX.) ragen aus runden Erdlöchern, mit ihren brennenden Füßen nach oben, die *Simonisten* hervor. Das Dichterpaar geht rechts auf der Brücke weiter, wird dann am Fuß derselben noch zweimal gesehen und kommt, nach dem Gespräch mit *Papst Nikolaus*, in der Mitte wieder herauf an den vordern Randstreifen. — Zum Besuch der Wahrsager, mit ihren rückwärts gedrehten Köpfen (XX.), steigen sie von rechts oben herab nach unten vorn und sind nur zweimal gezeichnet.

Ein besonders lebhaftes Schauspiel bietet der *Pechsee* mit den Bestechlichen (XXI.). Oben links schauen die Dichter über den Felsrand und gewahren, wie ein Teufel den Ratsherrn von *Lucca* auf seinem Rücken heranbringt, um ihn köpflings herunterzuwerfen. Dies wird in zwei weitem Momenten gezeigt: dem Schwung des nackten, an den Beinen gehaltenen Körpers über den Kopf des Trägers hinweg — und dem Absturz in die Tiefe daneben. Unten über dem *Pechsee* schweben Teufel mit langen, in gebogene Haken ausgehenden Stangen, um die Sünder unterzutauchen. In halber Höhe erscheinen die Besucher auf der, fast in der Mitte des Blattes, abwärts führenden Brücke, wo Dante sich im Anblick des wüsten Treibens zu lange aufhalten läßt. Unten vorn treten sie noch zweimal hervor: Dante verbirgt sich, mit beiden Händen vor den Augen, niederbeugt zwischen Felsen, wird dann hervorgerufen, nachdem *Vergil* die drohend andringenden Unholde belehrt hat, und sie schreiten zusammen, von der Bande begleitet, nach rechts weiter zur folgenden Bülge. Dazwischen ergeht sich der Zeichner in anschaulicher Erfindung der abenteuerlichsten Scheusale, die auf uns freilich nur burlesk wirken können, gleichwie die abschreckend gemeinten Geschöpfe der *Trecentisten*.

Es ist erstaunlich, mit welcher Zähigkeit sich der feinfühligke Sandro der Veranschaulichung der Danteschen Phantasiegebilde widmet. In einem Punkt begegnen sich offenbar die beiden Naturen, des Dichters aus dem vierzehnten und des Malers auf dem fünfzehnten Jahrhundert, das ist die leidenschaftlich genaue Beobachtung der Menschen und der Dinge bis hinein in die grotesken, doch immer nach deren Urbild erfundenen Fabelwesen und deren folgerichtige Hineinsetzung in die Bedingungen der Wirklichkeit von Ort und Zeit, selbst in der Unterwelt. Wie der willensstarke Dichter sich dadurch den Glauben seiner Hörer oder Leser erzwingt, so folgt ihm der Zeichner nachrechnend, wie nur irgend ein Ausleger, und hartnäckig, als wäre es die heilige Schrift, bei deren Offenbarung es auf jede Einzelangabe ankommt, um ja keinen bedeutungsvollen Umstand zu veruntreuen oder außer Acht zu lassen. Wir vertiefen uns nicht in die Ausgestaltung der abenteuerlichen Scheusale oder die Karikaturen entarteter Bosheit, nicht in die Verwandlungen der Diebe und Räuber, oder die Gewaltstrieche der höllischen Henkersknechte gegen Zwiefrachtstifter, die Kreuzigungsstrafe gegen die Hohepriester Hannas und Kaiphas, über die auch die scheinheiligen Heuchler in ihren vergoldeten Bleikuffen noch hinwegsteigen müssen, so sehr der rhythmisch bewegte Zug dieser paarig geordneten Sträflinge an die Leidtragenden oder Klagebrüder gemahnt, die uns an französischen und burgundischen Grabmalern der Gotik wie unmittelbare Einblicke in die Verkleidungen des höfischen oder bürgerlichen Lebens entgegentreten.

Nur ein überraschendes Meisterstück plastischer Wiedergabe sei noch hervorgehoben, weil es sich unauflöslich mit einer pantominischen Reihung des vorüberschreitenden Dichterpaares verquickt, also die entgegengesetzten Bestrebungen simultaner und sukzessiver Darstellungsform zu einer neuen Einheit zu erheben trachtet, die nur der Wetteifer mit der Dichtkunst sich träumen läßt. Es ist die Aufstellung der sechs Riesen im Vordergrund und die Herumführung der Besucher in kleinem Maßstab dahinter (zu Canto XXXI.). In vier Momenten umkreisen Vergil und Dante die Turmkolosse, deren Gruppe sich, breit in die Länge gezogen, fast in zwei Hälften zu je drei Körpern gliedert, bis sie vom letzten selbst ergriffen werden, der sie ge-

horsam ins Brunnenloch hinunterbefördert. Beim Überschreiten der Grenze zwischen Caina und Antenora, dem Strafort der Vaterlandsverräter, packt den Florentiner der Zorn, daß er ihn handgreiflich an einem Gefangenen ausläßt. Aber zu stummem Entsetzen erstarren beide Gefährten angesichts des Grafen Ugolino, der in eisiger Nacht den Kopf seines Feindes, des Erzbischofs von Pisa, noch immer in unersättlicher Wut zernagt. Der gräßlich entstellte Erzengel als Marterwerkzeug für die drei Erzverräter Judas Ischarioth, Brutus und Cassius, könnte uns nur Bedauern mit dem Zeichner erwecken, zu solcher Geduldsprobe verdammt zu sein, wenn wir nicht auch da den Fanatismus des Realisten wiederfänden, der durch die Versinnlichungsleidenschaft der Florentiner hindurchgegangen ist, und diesen Luzifer nicht einmal sondern zwiefach als Halbfigur, und als ganze noch auf einem Doppelblatt dazu hinstellt, um auch über den Ausweg der Eindringlinge zur andern Erdhälfte Rechenschaft zu geben.

Purgatorio: Für die sichtbare Darstellung des Dichterwerkes im Bilde wird der Besuch des Läuterungsberges sehr viel günstiger als die Schrecknisse der Unterwelt, auch mit all ihrem Reichtum leidenschaftlicher Charaktere, deren selbst im Tode nicht erloschene Glut in der ewigen Pein der Maler doch nicht wiederzugeben vermag. Ja, das Reich der Mitte zwischen Höllenqual und Himmelsseligkeit eröffnet die glücklichsten Bedingungen für die besondere Gabe Sandros, da es gilt lauter Menschenseelen in der nackten Gestalt der Geisterwelt, also auch in ihrer unmittelbarsten Ausdrucksbewegung zu zeigen. Seine erfinderische Phantasie und sein mitfühlendes Gemüt können sich hier am reinsten in mimische Sprache ergießen. Andererseits aber bringt die typische Gleichförmigkeit dieser menschlich gebildeten Lebewesen und die durchgehende Wiederkehr der beiden Dichterfiguren von selbst die Abwendung vom Wirklichkeitsdrang des Quattrocento mit sich, und ebenso notwendig eine Annäherung an die gotische Kunst des vorangehenden Jahrhunderts. Die Wiederaufnahme der mimischen und rhythmischen Kompositionsgesetze des Mittelalters, in der fortlaufenden Erzählung an der Hand der poetischen Quelle, bedeutet die wichtigste Tatsache, die hier sicherzustellen unsere Aufgabe sein muß.

Das erste Blatt zum Purgatorio gibt einen Überblick über den Läuterungsberg, bis zum Paradiesgarten auf seiner Platte droben. Dante und Vergil sind durch die Öffnung im Mittelpunkt aus der Unterwelt hervorgetreten, und an den Uferrand der Insel hinuntergeeilt, wo der Führer seinem Gefährten mit dem Tau des Schilfes das rauchgeschwärzte Antlitz wäscht. Dann bemerken sie Cato von Utica, auf dessen Geheiß auch Dante als reuiger Büsser mit einem Gürtel aus Binsen gekennzeichnet wird, und ganz links erfolgt die Landung einer Barke mit neuen Ankömmlingen, die ein Engel ohne Ruder und ohne Segel übers Meer herbeibringt. Verläuft hier also die Darstellung von rechts nach links, so beginnt sie auf dem zweiten Blatt umgekehrt. Links erscheint noch der Engel im Nachen, nur vorgerissen; aber die Dichter vorn verehren in ihm den Abgesandten der ewigen Weisheit. Unter den Ausgestiegenen ist auch der Spielmann Casella, der Dante begrüßt und zum Verweilen verleitet, so daß sie, vom Aufseher Cato betroffen, allesamt zum Aufstieg hinaufgetrieben werden. Auch diese Schar der Fliehenden ist nur skizziert belassen worden. In derselben Richtung geht es weiter auf dem Blatt zum III. Gesang, das die Dichter viermal nacheinander zeigt: zuerst noch begleitet von fünf der Neuankommenden am Ufer, dann allein vor dem steilen Felsenpfad erschreckend, darauf zur Schar zusammengeschuchter Seelen hinstrebend, und dicht daneben bei ihnen angekommen und im Gespräch mit den ängstlich Zurückweichenden, denen Vergil erklärt, daß Dante noch ein lebender Mensch sei. Schräg von links unten nach rechts oben geht es dann aufwärts (IV.), in fünf Momenten, vom Eintritt in die Felsentreppe bis zur Begegnung mit den Ausruhenden und zur Ermunterung des ermüdeten Dante, noch bis zum nächsten Vorsprung aufzuklimmen, — wo sie dann niedersitzen und miteinander reden. Ebenso setzt sich diese Richtung noch fort zum Canto V., in dreifacher Wiederholung des Paares: die Warnung sich durch das Geflüster der Verwunderten nicht aufhalten zu lassen — die Befragung Vergils durch zwei Neugierige — die Erklärung über Dantes Zustand, mit dem Auftrag es weiterzusagen, damit sich alle beruhigen, — aber die gegenteilige Wirkung, daß nun andere noch hinzudrängen. Daneben links und rechts sitzende Gruppen ermatteter oder verzagter

Weggenossen als Gegenbild des Eifers der Aufstrebenden. Doch die Schar der Wißbegierigen wächst und umschwärmt Dante (VI.), hält ihn mit ihren Anliegen und Aufträgen für die Rückkehr nach der Menschenwelt auf. Nur mit Mühe macht er sich los und steigt mit dem Meister hinan. Darüber ist die Begegnung mit Sordello nur vorgerissen. Als dieser Mantuaner erfahren, wer sein Landsmann sei, den er an der Sprache schon als solchen erkannt, verehrt er Vergil (VII.) und berichtet, daß bei Nacht kein weiteres Vordringen möglich sei. Natürlich läßt sich der Maler das sinnliche Zeichen nicht entgehen, das auch die poetische Quelle schon bietet; treuherzig zieht Sordello einen Strich am Boden: nicht einmal so leichte Grenze könne mehr überschritten werden, — und weist statt dessen auf einen Ruheplatz im blumigen Grund zur Seite, wo schon andre Geister die Nacht verbringen wollen. Von diesen mit Silberstift skizzierten Figuren wird eine an der Tiara als Papst kenntlich, wie im Gespräch mit einer andern in Zinkrone ein Kaiser. Das folgende Blatt ist Skizze geblieben. Dann aber wiederholt sich (zulX.) unten links die Gruppe der nackten Fürsten mit Sordello und Vergil, während Dante in tiefem Schlaf dahingesunken liegt. Ihm träumt, ein Adler trage ihn zur Höhe empor. Dies stellt der Zeichner vor Augen, als ob es wirklich geschehe, und läßt auch Vergil sich dem ausgespannten Fittich des Vogels anschließen. Darüber zeigt er den Adler nochmals, oben auf dem Felsrand angekommen, wie er in mächtiger Größe neben dem hingelegten Schläfer dasitzt. Und nach dem Text der Dichtung ist es doch gar nicht der Entführer Ganymeds — oder der Kaiseradler, das heraldische Wahrzeichen des römischen Reiches auch deutscher Nation, sondern die hl. Lucia gewesen, die den Schützling Beatricens zum Wege nach dem Fegefeuer befördert. An die fremdartige Zutat aus der Traumwelt — oder dem Vogelkäfig einer Ghibellinenstadt, wo ihn Sandro konferfeite — schließt sich aber eine mimische Reihe von sprechender Ausdruckskraft an. Neben dem noch bewußtlos liegenden Dante folgt der aufgestandene, fast wie schlaftrunken taumelnd, dann zusammengerafft mit Vergil vorwärtstrebend, und abermals von ihm unterwiesen, was er tun solle, zuletzt niedergekniet vor dem Engel am Tor, der mit der Schwertspeise die sieben P der Todsünden ihm auf die Stirn rißt. Angesichts sol-

cher Folge von Momenten kann der Vollzug des Zusammenhangs nicht ausbleiben.

Eine für uns besonders lehrreiche Aufgabe bringt der X. Gesang mit den Reliefbildern der Demut zur Selbstüberwindung des Stolzes, also die Herbeiziehung von plastischen Kunstwerken in den Gang der Poesie. Unten sieht man das Dichterpaar durch die Felsstiege von der Pforte her emporklimmen nach links. Oben erscheinen sie dreimal, den drei Darstellungen an der Wand gegenüber, das erste Mal sogar Dante mit doppelter Büste, seinem hastigen Eifer vor solcher Augenweide gerecht zu werden. Das Relief wird durch freie Zeichnung ersetzt, ohne Versuch der Nachahmung einer Meißelarbeit. Das erste Bild, die Verkündigung, ist schmal, mit seinen beiden Figuren, knieend einander gegenüber, aber zu klein im Maßstab, um außer der Gesamthaltung der Körper noch durch das Anflitz der Auserwählten von ihrer Ergebenheit sprechen zu können, wie der Dichter es angibt. Von dem zweiten Beispiel mit dem Tanz Davids vor der Bundeslade ist leider nur die untere Hälfte mit der Feder nachgezeichnet: die Räder des Wagens, — der tot hinstürzende Levit, der das Verbot die Lade zu berühren, im Eifer sie vor dem Fall zu schützen, übertritt, — die Stiere, deren vorderer in die Knie sinkt, — und rechts der König mit seinen beiden Begleitern, einem Tamburinschläger in fast weiblicher Tracht und einem Tubabläser; David selbst mit der Krone auf dem Haupt greift in die Saiten des Psalters und schwingt mit flatternden Rockschoßen die Beine im Takt. Die Architektur ist nur vorgerissen, wie das Tor der Stadt als Ziel rechts, so im Grunde davor der Palast mit seiner dreiecksigen Front, aus deren letztem Rundbogenfenster über dem Portal die hochmütig höhnende Michal herabschaut. — In festem Rahmen eingeschlossen zeigt sich das dritte Stück erstreckt als Gemälde gedacht: „die Gerechtigkeit Trajans“, in sorgfältigster Ausführung des Ganzen, bei perspektivischer Schrägansicht der Bildfläche an ihrem Standort. In gedrängter Masse sprengt die römische Reiterei, zum Kriegszug gerüstet und voller Ungeduld, von rechts herein, der Adlerstandarte nach, die links an ihrer Spitze flattert. Die Rosse sind stürmisch bewegt, wie die Lionardos auf dem Karton für das Treffen bei Anghiari, und ein Tubabläser feuert sie noch an durch seine Signale. Da ereignet sich

rechts vorn der Zwischenfall vor der nachdrängenden Ritterschaft des Kaisers, der selbst, noch eben ihnen voran, seinen Streithengst gewaltsam herumwirft, um — mit der Bügelkrone der Habsburger auf dem Kopf — die klagende Witwe zu hören, die ihm mitten im stolzen Ausmarsch in den Weg tritt. Wohlweislich zeigt Sandro vor ihr, am Boden liegend, die Leiche des erschlagenen Sohnes, den der Dichter nur flüchtig erwähnt, ohne den Toten selbst hereinzuziehen, und so wird im stummen Bilde wirksamer die Motivierung des Auftritts auch für den Betrachter mitgegeben, wird der Körper, hier auf der Heerstraße selbst gefallen, das sichtliche Hindernis, das dem selbstherrlichen Imperator Roms in die Quere kommt. Mit Mühe zügelt er sein feuriges Tier und zwingt auch seine Begleiter, deren vorderster fast gegen ihn anprallt, — wieder einem Bravourstück Lionardos ähnlich. Links stehen zwei junge Knappen und reden miteinander über das Ereignis, während ein dritter vor ihnen seinen Schild abgelegt hat und knieend seine Sporen anschnallt, ein vierter gar eilig gelaufen kommt, wie auf der Flucht, — der Täter mit schlechtem Gewissen? — Den Inhalt der Zwiesprach mit der Klägerin zu geben, diese Meisterprobe gedrängter Kürze bei Dante, ist ausgeschlossen beim Maler. Er hat seinen Schauplatz zu weit und umfassend gewählt, dem gewaltigen Strom des Kriegszugs zuliebe, dessen unaufhaltsame Massen die Selbstbeherrschung des Gerechten um so bewundernswerter erscheinen lassen. Sogar noch hinten, jenseits eines Torbaues, blickt man auf die Landstraße, die von links kommend sich um die Felsenecke herumzieht, um die noch Reiter nach der Hauptstadt heraneilen, damit sie den rechtzeitigen Anschluß noch erreichen. Auch diese Episode erinnert an eine Skizze nach Lionardos Reiterkarton von 1505, die uns auf einem Studienblatt Raffaels aus seiner Florentiner Zeit erhalten blieb.

Am Fuße der Reliefwand erscheinen rechts schon die Steinplattenträger, zwei der Hochmütigen von denen Canto XI. erzählt, in deren Verfolg das Gespräch mit Oderisi von Gubbio dem Dichter selbst eine bittere Arznei zu verschlucken gibt. Auf Blatt XII bleiben zwei andre solche Büßer am linken Ende zurück, — so sehr kommt es dem Zeichner darauf an, auch den Zusammenhang der Wanderung im Jenseits aufrecht zu erhalten, während von rechts schon die

Dichter hereinkommen und am Fußboden die Beispiele
gefallenen Übermuts erblicken sollen. Statt nun aber
Dante zu zeigen, wie er gesenkten Hauptes dahin-
wandelt, um den eignen Stolz vor der ewigen Ge-
rechtigkeit zu bereuen und abzutun, geht es der leb-
haften Phantasie Sandros ebenso wie dem Poeten
selbst, der vor dem Trajans-Relief die ganze Wechsel-
rede mit der Witwe zu hören wähnt. Die Bilder be-
decken nicht wie Grabplatten den Boden des Bürger-
weges, wie unter Geisterschritten unverletzte Intarsien
oder Sgraffiti im Dom von Siena, sondern stehen
auf und wandeln zwischen den Lebenden! — So die
Götter des Olymp ganz vorn, mit schwellender Sieges-
freude vor den zerschlagenen Leibern der Giganten,
und kommen dem Turm von Babel so nahe, daß das
letzte zinnenbekrönte Stockwerk, das wie an hölzerner
Belagerungsmaschine oben abbricht, eigentlich dem
Zeus auf den Hut und der Pallas auf die Turnierlanze
fallen muß. Da steht auch Nimrod unten und schaut
empor, wie sein Baumeister köpflings herunterstürzt.
Daneben verhüllt die weinende Niobe ihr Haupt über
den hingesunkenen Söhnen und Töchtern, da durch-
bohrt sich Saul mit dem eigenen Schwert, und ragen
die Mauern der Veste Ilions, während ihre Tempel
und Häuser drinnen schon in Trümmern liegen. Die
Fülle der Beispiele muß sich im Nebeneinander auf
der Fläche gegenseitig erdrücken, und die Wallfahrt
des Selbstgewissens wird zum Hochgesang der kühn-
sten Überhebung, als habe der Wille des Höchsten das
selbst so verewigen lassen. Da wundern wir uns nicht,
wenn einige Teilstücke des überfüllten Ganzen un-
ausgeführt belassen sind! — Wie aber Dante weiter-
schreiten will, eilt ihm ein Engel entgegen, umfaßt ihn
mit Armen und Flügeln, und wenige Schritte weiter
kommt ein anderer mit erhobenen Händen zum Emp-
fang: hinter dem Fittich geschieht die Löschung eines
Sündenmals von der Stirn. Vergil sieht sich sofort
nach dem Vorgang um, der Entsühnte selbst aber
merkt erst weiter oben, was ihm widerfahren ist, indem
er mit den Fingerspitzen seine Haut betastet. Wie
Ghiberti im Wunder des S. Zanobi den Körper des
Toten und des Wiedererweckten gedoppelt nebenein-
ander setzt, so gibt auch Sandro Dante, wie er vor
Papst Hadrian niederkniet, und sogleich, wie er auf
dessen Weisung sich erhoben hat, stehend daneben,

(XIX.) — genau so, wie es die Trecentisten auch ge-
macht hatten.

Als das Erdbeben die Wandrer erschreckt, nähert
sich ihnen ein Schatten und erklärt dessen Ursache
(XXI.); er gibt sich als der Dichter Statius zu erkennen,
den Dante mit seinen Zeitgenossen für einen Christen
hielt. Da er dann erfährt, daß sein Vorbild Vergil per-
sönlich vor ihm stehe, fällt er vor ihm nieder und um-
schlingt seine Knie; der gerührt herabgebeugte Dante
bildet über den beiden andern den Höhepunkt der ge-
schlossenen Gruppe. — Eine besonders wohlabge-
wogene Austeilung mit Schaltraum zwischen den
beiden nach außen genommenen Hälften der Figuren-
zahl ist zu Canto XXIII. gelungen, wo Dante zwischen
beiden Momenten des gemeinsamen Fortschritts allein
in der Mitte erscheint. Die Flammen des Läuterungs-
feuers erfüllen dann ein ganzes Blatt (zu XXV.) wie
das verbindende Medium zwischen den nackten Ge-
stalten und den bekleideten Gästen, die doch auch
hindurch sollen, und dies macht die Zeichnung zur
malerischen Bildeinheit mit lodernder Bewegung
durchhin. Als der Engel erscheint, auch sie zum Hin-
durchschreiten zu mahnen, will Dante verzagen und
faltet die Hände, wie um Gnade flehend; aber Vergils
Verheißung, daß jenseits des Glutmeers Beatrice
seiner warte, überwindet die Schwäche seines Muts.
Und auf der nächsten Stufe wird der Erdenpilger mün-
dig gesprochen, und statt mit „eigner Krone und Mitra“
zugleich, doch mit dem Lorbeerkrantz belohnt.

Im friedlichen Hain auf der Höhe des Berges ent-
wickelt sich das beruhigende Idyll mit der hilfreichen
Mathildis; aber es ist nur die Vorbereitung auf die
schwerste Prüfung im Angesicht Beatricens selbst.
Der allegorisch symbolische Aufzug der Kirche mit
dem greifbespannten Triumphwagen nimmt die ganze
gewissenhafte Kleinarbeit des Zeichners zu sehr in An-
spruch, um als einheitlicher Wurf im großartigen
Schwung gelingen zu können; der Widerstreit zwischen
der Kunst des Wortes und der des Griffels, oder sagen
wir lieber: zwischen poetischer Vision und malerischer
Anschauung wird für die letztere verhängnisvoll, da sie
sich verleiten läßt, mit dem fortschreitenden Verlauf
der erstern im Nacheinander zu wetteifern. Sandro
sieht sich genötigt den Wagen, der Vollständigkeit
seiner Rechenschaft zuliebe, erst von der einen Lang-

seite, dann von der andern zu zeigen; aber es bleibt doch bei dem Stillstand der Ansicht, weil der Wechsel im augenfälligen Geschehen versagt ist. Sieben Engel schreiten voran, mit brennender Kerze die Gaben des heiligen Geistes zu bedeuten; die vierundzwanzig Ältesten folgen, mit ihren offenen Büchern in den erhobenen Händen wie lobpreisend zu Ehren des Gottesworts; an den Ecken des Wagens schreiten die geflügelten Symbole der vier Evangelisten; diesseits tanzen die drei theologischen, jenseits die vier weltlichen Tugenden. Drinnen ist der Sitz für Beatrice bereitet, mit dem Olivenkranz auf ihrem Schleier, mit einem Engel als Wagenlenker vor sich und vier rosenstreuenden Trabanten auf dem Rande. Hinter dem Gefährt folgen Petrus mit den Schlüsseln und Paulus mit dem rosenbekränzten Schwert, dann die vier Kirchenväter in vollem Ornat, und zuletzt allein, gesenkten Hauptes, wie traumverloren in seine inneren Gesichte vertieft, der Seher der Offenbarung, doch in ähnlicher Haltung wie der Lieblingsjünger unter dem Kreuz. — Wie soll uns dieser ganze Triumph beglücken, wenn ihm der angeschrirte Greif mit dem Flügelpaar und den Krallenfüßen, als Zugtier und als Fabeltier zugleich, vorangehen muß, um den Stifter der heiligen Kirche selber zu bedeuten? Solche Übertragung in den sinnlichen Anblick allein richtet die unerträgliche Abenteuerlichkeit solcher Theologenphantasie.

Die Verwandlungen des Triumphzuges in Greuel-szenen der Entweihung entziehen sich vollends der Darstellung im ruhenden Bilde, und entwürdigend für beide Personen wirken die Eintauchung des Reuigen in die reinigende Flut des Vergessens, wie in die stärkende der neuen Lebenskraft. Nur Beatrice im Kreis der Tugenden unter dem Baum der Erkenntnis und in der vertrauten Zwiesprach mit ihrem Dichter gibt uns die willkommene Vorbereitung für den Aufschwung zum Sternenzelt des Himmels.

Paradiso. Die Entrückung zum Weltenraum geht in schräger Richtung von rechts nach links hinan, wie schon Giotto die des Evangelisten Johannes aus seinem Grabe auf dem Wandgemälde in Sta. Croce gegeben hat. An der Hand der bekränzten Beatrice wird Dante mit emporgehoben über die Wipfel des Hains der Läuterung. Und damit bleibt eigentlich nur das Paar

selbst noch übrig. Wird solche Entfernung von aller Menschenwelt als Tatsache hingenommen, so ist damit für die Illustration des Dichterwerks eine folgenreichere Entscheidung getroffen. Die Aufgabe beschränkt sich ausschließlich auf die stumme Ausdrucksbewegung der beiden Gefährten und die mimische Bedeutsamkeit ihres Verhältnisses zueinander.

Schon auf dem zweiten Blatt sehen wir das Paar allein, — in der linken Hälfte einer Sphäre, d. h. einem Kreisrund stehend: Beatrice mit erhobener Rechten, Dante mit den Fingern am Kinn im Profil nach links aufschauend, wo draußen ein System konzentrischer Kreise den Gegenstand ihrer Betrachtung gibt, als schwebte das Ganze in der Luft und nicht vor ihrem geistigen Auge, — nur ganz schematisch gezeichnet in knappstem Größenmaß nach übersichtlicher Reihung: die Himmelskörper von der Erde bis zum Fixsternhimmel und dem Empyreum hinaus, mit den Beischriften gar „terra, — aria — fuoco“ beginnend, zum Mond, zu Venus, Merkur und Sonne, zu Mars, Jupiter und Saturn, wie man sich damals die Folge zurechtgelegt hatte.

Dann gibt nur noch der Besuch im Monde Gelegenheit, wenigstens die Scheingestalten menschlicher Personen herbeizuziehen, die Dante wegen ihrer Blässe im Silberlicht für Spiegelbilder in der Sichel hält, nach deren wirklicher Leiblichkeit er sich unwillkürlich umschaut (und so auch hier zwei Köpfe bekommen hat). Beatrice belehrt ihn eines Bessern und faßt ihn um die Schulter, seine Aufmerksamkeit nach der richtigen Seite zu wenden, so daß er mit beiden erhobenen Händen seine Verwunderung äußert. Eine dichte Schar neben und übereinander schwebender Figuren füllt des Mondes letztes Viertel, meist Nonnen und Mönche, die ihr Gelübde nicht gehalten haben, doch auch Laien, wie ein Krieger, ein Jüngling mit Rundkappe, andre mit Hüten oder offenem Haar. Alle neigen sich, in wunderbar zugkräftiger Bewegung, wie aufwachsende schwanke Gebilde gegen Beatrice hinüber, oder drängen sich verlangend zu dem irdischen Ankömmling vor, oder beugen sich auch wohl, nur mit sich selber beschäftigt, in Hingebung und Abhängigkeit des bedingten Seelenfriedens, der ihnen gegönnt wird. — Mit erhobenen Händen blickt Dante auch auf dem folgenden Blatt in Profil auf Beatrice, und in Antwort auf

seine Frage beugt sie sich über ihn hin, während hinter ihm links wieder der Anlauf zu einer sichelförmigen Gruppe von vier steigenden und fünf schwebenden Gestalten aufgeht. — Von nun an aber bleiben sie allein und können nur pantomimisch ihre Zwiesprache vollführen, die sich meist um die Wunder der Planetensphäre oder die Lichter des Sternhimmels drehen soll. Da mag es zunächst wie ein erlösender Einfalt erscheinen, wenn die Erinnerung an ein florentinisches Andachtsbuch benützt wird, das den Weg zur Heiligung unter dem plumpen Bild einer Sproßenleiter veranschaulicht (vorbereitet XIV. und XVIII., ausgeführt XXI. und XXII.). Aber das Paar so hehrer Personen hoch in der Luft herumklettern zu sehen, ergibt doch nur ein seltsames Akrobatenkunststück, das sich mit deren Hochschätzung selber nicht recht vertragen will. Wir glauben viel eher an das leichte Emporschweben, wie getragen von der Sehnsucht, mit Blick und Gebärde nach dem Ziel in der Höhe gerichtet. Wo der handwerkliche Realismus nicht eindringt, da gibt der Zeichner überall die erstaunlichsten Beweise seiner Anempfindung und der mimischen Möglichkeiten, die ihm zu Gebote stehen. Wer aber wollte den zart abgewogenen Unterschied der Stellung zueinander oder gar dem Wechsel der Stimmung in beiden nah verwandten Wesen nun wieder mit dem Worte zu folgen versuchen? Ist doch das Ideal des Dichters in weiblicher Verklärung eigentlich nichts anderes als die Personifikation seines besseren Selbst in höchster geistiger Vollkommenheit. Aber welche reiche Folge seelischer Erlebnisse offenbart sich in diesen Reihen! Da steht Dante (Blatt V.) im Profil nach rechts, aufhorschend vor der ekstatisch schwebenden Beatrice, die mit lehrender Handbewegung und tiefdringendem Blick ihm allein die Geheimnisse kündet, so daß auch seine Hand sich in Staunen hebt und seine Lippen sich öffnen. Dann schweben die beiden einander gegenüber (VI.), wie in gemeinsamer Verzückung aufgehoben, in der die Seherin noch weiter nach oben weist, umgeben rings von der Sphäre mit neun konzentrischen Kreisen aus lodernnden Flämmchen. Aber auf einmal schlägt es um, aus dem Schwung des Entzückens in die geistige Vertiefung (VII.): eindringlich lehrend, fast wie zu ernsterer Einkehr mahnend, tritt Beatrice auf ihn zu, mit den Fingern beider

Hände dicht vor seinem Antlitz, und das Auge forschend wie auf sein Innerstes gerichtet. Und er senkt den Blick, preßt die Lippen fest aufeinander und legt die Linke auf die Brust, während die geöffneten Finger der Rechten den Inhalt der Mitteilung mimetisch begleiten. Nun aber schreiten sie beide (VIII.) unter ihrer Führung nach links gerichtet nebeneinander, sie ihm zugewandt mit deutend erhobener Hand, er gesenkten Hauptes, wie in innerer Schau, deren unerwartete Enthüllung beide Hände zum unwillkürlichen Mitspiel treibt. Und wie im Weiterschreiten aus der nämlichen Stellung ergibt sich (IX.) die folgende, nur flüchtig gezeichnete Zwiesprache, wo beide mit gesenkten Augenlidern, mit Rede und Gegenrede, sich in ihrer Gedankenwelt ergehen. Überraschend aber bricht im nächsten Moment (X.) schon wieder die Beziehung zur Höhe droben hervor, indem die Führerin energisch hinaufweist und ihr Schüler gehorsam mit dem Blicke folgt, sogar reflexmäßig auch mit der Hand in die gleiche Richtung hinaus. Dann kehrt im Fortgang (XI.) die ruhige Geisteslage zurück, indem sich Dantes Rechte pathetisch auf die Brust legt und die Linke sich leise begleitend hebt; denn seiner Meisterin Blick und Wort ist ganz ihm zugewendet, wenn auch der Gegenstand ihrer Belehrung gerade vor ihnen liegt. Fast wie pantomimische Wechselrede mutet die rhythmisch bewegte Pose an (XII.), die den gemeinsamen Schritt zurücknehmend, die beiden rechten Arme mit geöffneten Fingern in die Höhe wirft und in höfischer Rundung der Geste Dantes doch das Gegenspiel der eignen Meinung zum Ausdruck bringt. Nach diesem lebhaften Zusammenstoß kehren beide (XIII.) zu ruhiger Gangart und zielbewußter Unterhaltung zurück. Und neuer Aufstieg schließt sich daran an (XIV.). Der aber bringt eine vertrauliche Offenbarung (XV.), die so erschütternd auf den Dichter wirkt, daß er, mit dem Oberkörper zurückfahrend, beide Arme bis zur eignen Gesichtshöhe hebt, — und diese unwillkürliche Gebärde ist so fein beobachtet, daß die tätigkeitsgewohnte Rechte schon den äußersten Punkt erreicht, während die Linke, wie reflexhaft begleitend, noch etwas darunter zurückbleibt, das linke Bein dagegen heftig genug emporzuckt, um die Störung des Gleichgewichts im ganzen Körper zu verraten. — Im nächsten Kreise steht Dante allein an seiner Stelle, im Nach-

sinnen mit geschlossener Haltung aller Glieder, das Haupt nur leise gegen die Seite geneigt, von der Beatrices Worte zu ihm dringen; sie hat sich nach links vorgewegt, steht im Augenblick höher als er, und schaut überlegen zu ihm herüber, wie mit prüfendem Blick, fast mit einem Vorwurf in der Handbewegung von der Brust nach vorn hinweg, bei der die Rechte zusammenfassend in das ausflatternde Gewand greift. Und die Folge davon zeigt sich im nächsten (XVII.); denn nun steht er geknickt, legt beide Hände vor der Brust übereinander, den Kopf mit gesenktem Blick auf die rechte Schulter, und verharret demütig in dieser Haltung, während sie im Verfolg der eindringlichen Bearbeitung seines Geistes ihm näher tritt und so zum gleichen Stand an seiner Seite zurückkehrt.

Noch einmal ein hilfreicher Aufstieg (XVIII.), doch wieder erneutes Auseinanderfahren; denn Dante bleibt, mit beiden Armen hochgehend, doch unter der Lehrerin zurück, und hebt durch solchen Gegensatz nur erstrecht ihre erhabene Haltung ganz in der Mitte der Peripherie. Im Sprechen zu ihm gewandt, spielen die Finger beider Hände vor der Brust so intensiv zusammen, als dächte sie einen Gegenstand der Vorstellung fest und berührbar zwischen beiden. Vertraulich gesellt zeigt dagegen das nächste Blatt (XIX.) die edlen Gefährten, — leider nur in leichter Silber-skizze vorgerissen — als schritten sie einen schmalen Pfad hinab. Und im Gespräch wandeln sie auf wag-rechter Bahn weiter (XX.), doch so, daß Beatrice ihn wieder lebhaft unterweist, während er mit begleitender Handbewegung dem Gang ihrer Gründe folgt.

Als sie dann mit Hilfe der Leiter hinaufgestiegen sind zu den Lichtkreisen, in deren Mittelpunkt droben ein strahlendes Antlitz herrscht, da kehrt die Begeisterung wieder, wie bei dem ersten Aufblick zum gestirnten Himmel, und steigende Verwunderung ergreift den auserwählten Gast (XXIII.) — Wie die Muse nur im höchsten Augenblick wohl ihren Arm um den Nacken des Dichters schlingt und mit fühlbarer Hand seine Rechte berührt, so hält Beatrice ihren Freund (XXIV.) im Aufwärtslauschen umfassen; doch nur das kleine, unter einem Flämmchen eingeschriebene Wort „piero“ verrät, daß sie die Rede des Petrus vernehmen, der den Ankömmling im Glauben prüft. Auf dem folgenden Blatt wenden sich beide zugleich

gegen die Lichtergruppe über ihren Köpfen, die mit den Namen „giovani“ und „jachopo“ vermehrt ist, also auf die Prüfung durch diese Apostel deutet. Nachdem die Liebesglut des Lieblingsjüngers Dantes Sehkraft geblendet hat, wird ihm doch die Heilung, als sich sein Wunsch erfüllt, auch den Stammvater des Menschengeschlechts, das Ebenbild des Schöpfers zu schauen (XXVI.), statt dessen Gestalt uns freilich wieder nur der beigeschriebene Name geboten wird. Noch hält Dante seine schützende Hand vor die Augen; deshalb übernimmt Beatrice die Rolle der Vermittlerin des Höchsten allein, und schwingt ihre Glieder in rhythmisierter Körperbewegung, gleich Terpsichore unter den Musen, daß ihre leichten Gewänder im Hauch des Äthers sich zu malerischem Tanze heben und breiten. Dann aber führt sie den Gefrösteten, die wiedergewonnene Sehkraft zu erproben, an den Rand der erreichten Höhe und heißt ihn hinunterspähen zur sonnenbeschiedenen Erde (XXVII.). Und darauf entschweben sie beide zum letzten Himmel, der noch übrig bleibt.

Hier haben die neun Ordnungen der Engel ihren Aufenthalt um die Dreifaltigkeit, deren himmlische Heerscharen zu erklären nun Beatrices Aufgabe wird. Sie steht mit dem Dichter auf der Kugelfläche, die sie hinaufträgt, im Vordergrund des großen Bildes, dessen Gestaltenfülle das ganze breite Pergamentblatt beleben soll. In konzentrischen Kreisen schweben sie, wie an einer innern Kugelfläche — oder an einer rings umfassenden Kuppel, über der unten aufsteigenden Sphäre — von deren Weite hier auf dem Querformat des Blattes doch nur ein Ausschnitt sichtbar werden kann. Von unten nach oben verengern sich die Reihen der geflügelten Geschöpfe, bis zu den nächsten am Allerheiligsten, Seraphim und Cherubim, die nur mit dem Silberstift noch angedeutet sind. — Das Ganze kommt also dem Entwurf für ein großartiges Wandgemälde gleich, das sich an die obere Hälfte der Krönung Marias für S. Marco anschließen würde. Und diesen Charakter trägt auch die vergrößerte Teildarstellung auf dem folgenden Blatt.

Die vorletzte der angeführten Pergamentseiten schildert die Auffahrt über den Lichtstrom (canto XXX.), ist jedoch am rechten Ufer der schräg von rechts unten nach links oben verlaufenden Wasser-

fläche nicht mehr mit der Feder ausgeführt. So erkennen wir nur links, wie an einem Hügelhang, die dekorativ behandelten Gewächse eines Zierbeets mit den phantastisch geformten Blüten und Knospen, samt den geflügelten Liebesgöttern, die aus- und einschlüpfen. So denkt sich der klassisch angehauchte Quattrocentist aus dem Kreise der Medici die Lichtfunken des Dichters der „Commedia“, die abwechselnd aus dem leuchtenden Strom aufspringen, um in die Blumenkelche einzutauchen wie honigsammelnde Bienen, und wieder ihren Rückweg nehmen in die blühen- den Wellen, wie die versprengten Tropfen beim Meeresleuchten.

Mit einem Versuch, das großartige Schlußbild (am Ende des XXXI. Gesanges und damit den Schauplatz des XXXII.) in einheitlicher Überschau zu bewältigen, endigt die Mühwaltung Sandros zur Illustration der Prachthandschrift. Er denkt sich die gefüllte Rose, die der Dichter beschreibt, merkwürdiger Weise von außen gesehen, wie eine noch geschlossene Knospe, und zwar von unten vor uns aufsteigend, so daß zu oberst der innerste Kern der Blätterfülle des Kelches gleichsam hervorquillt, und so uns die Insassen dieser Zentrale des vielgegliederten Ganzen sichtbar macht. In ganz kleinen Figuren sitzen da, der steilen Untersicht gemäß, die Jungfrau mit ihrem Sohne, an denen Beatrice soeben vorüberschwebt, um zu ihrem Sitz in der nächsten Reihe zurückzukehren, nachdem sie den heiligen Bernhard beauftragt hat, ihren Schützling des weitern zu belehren.

Nur der letzte Gesang des Paradiso ist nicht mehr in Angriff genommen worden, nachdem der Besteller schon 1503 im Ausland gestorben war, und nachdem der Meister die liebgewordene Arbeit offenbar noch Jahre lang aus eigenem Antrieb fortgesetzt hatte, — wie wir denn die Nachwirkung des größten Kunstereignisses zu Florenz, der Ausstellung des Schlachtkartons von Lionardo im Wettstreit mit Michelangelo 1505, wenigstens unverkennbar festzustellen vermochten. Und diese Spuren finden sich auch auf einem Blatte zum Purgatorio. Die ganze Illustration des Paradiso wird von dieser zeitlichen Beziehung nicht mit betroffen; aber sie gehört ihrem Wesen nach viel mehr ins Cinquecento.

Gleichzeitige Gemälde und letzte Bestrebungen

An die fortlaufende Reihung einer Mehrzahl von Figuren in pantomimischem Zusammenhang, wie wir solche als Illustrationen zu Dantes Purgatorio kennen gelernt haben, schließt seiner innern Verwandtschaft nach auch das berühmte Bildchen der Uffiziensammlung an, das „die Verleumdung“ von Apelles an der Hand der Beschreibung des Lukian wiederzugeben versucht. Das ist ein Werk von sorgfältigster Ausarbeitung aller Einzelheiten in ungetrübtem Erhaltungszustand, das so wie kein andres geeignet ist, neben den Zeichnungen zur Commedia über die persönlichste Eigenart und die intimste künstlerische Empfindung Sandros Aufschluß zu geben. Versucht man einmal, wie es angesichts photographischer Aufnahmen sich leicht einstellt, von der farbigen Hülle des Originals abzusehen, so tritt die Zugehörigkeit zu den Erfindungen für Dantes Erlebnisse auf dem Läuterungsberg unmittelbar überzeugend zutage.

Auch hier ist die Wiedergabe der Ausdrucksbewegungen in schlanken, feinknochigen, zu äußerster Schmiegsamkeit erleichterten Gestalten von typischer Allgemeinheit das Ziel, und zwar im rhythmischen Vollzug von einem Ende bis zum andern, sowohl für das Ablesen von links nach rechts, als auch in umgekehrter Überschau rückläufigen Wellenganges, dessen Hinausfluten sich wie eine Wirkung des aufsteigenden Anpralls zur Rechten von selbst ergibt, und doch auch seinerseits in wohlberechnetem Abschluß gipfelt. Es ist der Anschluß an die literarische Quelle, der hier die nämlichen Symptome hervorruft, wie der Wett-eifer mit der fortschreitenden Erzählung des epischen Dichters dort. Sandro muß den Wortlaut bei Lukian durch einen gelehrten Humanisten kennen gelernt haben, nachdem ihn Leonbattista Albertis Angaben in seiner Schrift über die Malerei schon begierig gemacht hatten, und wir suchen den mündlichen Vermittler einer Übersetzung wohl am ehesten in seinem Freunde Antonio Segni selbst, der ihm auch die Stelle über die Zentaurenfamilie des Zeuxis vorgelegt haben wird, deren Nachbildung er als Sockelrelief in das Meisterwerk aufgenommen, das er eben diesem Anreger dann zum Geschenk gemacht hat. Aber auch ein Unterschied im Verfahren Sandros an der Hand dieses Lite-

raturtextes über das fertige Kunstwerk eines griechischen Malers ist, gegenüber dem eifrigen Verfolg der Darstellungsweise Dantes, noch festzustellen. Die Figurenkomposition gliedert die durchlaufende Reihe des Vorgangs in drei deutlich gesonderte Gruppen, und die mittlere von ihnen ist die eigentliche Hauptsache, die dem Ganzen ihren Namen gibt, die „Verleumdung“ selbst in ihrem unheimlichen Betriebe; die beiden äußern stehen sich wie Zielpunkt und Ausklang einander gegenüber, — und dieser letztere ist hier am linken, jener hastig erstrebte, der Hochsitz des Richters, am rechten Ende zu sehen. Und dennoch geht die Ortsbewegung aller Personen, bis auf die des Tribunals selber, von links nach rechts vor sich. — Das sind ohne Zweifel wohlbegründete Besonderheiten. Die Dominante im Zentrum ist schon eine Wirkung des überlieferten Namens, und die beiden Flügel in umgekehrter Folge, der Eingangsrichtung entgegen, ergeben sich aus dem ursächlichen Zusammenhang des dramatischen Ablaufs der Handlung.

Versuchen wir, der Gewohnheit des Ablesens gemäß, links einzusetzen, so begegnet unserm Auge die nackte, in keuscher Haltung aufwärts weisende Erscheinung eines jungfräulichen Weibes am schmalen Pfortchen der festlich geschmückten Halle. Wie kommt sie dazu, sich hier hereinzuwagen, und was will sie gar mit ihrer weltfremden Gebärde zum Licht da droben, die keins von den Standbildern sieht, die dicht hinter ihr in den Nischen stehen, wie stumme Zeugen einer fertigen Kultur? Das ist der eine Faden, den wir aufnehmen, des sinnlich Wahrnehmbaren allein. Aber daneben läuft ein anderer einher, aus der Vorstellungswelt entspringend, und erfassen wir diesen, so nehmen wir im Sinnbilde den Grundbegriff voraus, ohne den es auch sein Gegenteil, oder die absichtliche Entstellung seines reinen Wesens nicht geben kann. Der Grieche schon hat sie beide verfolgt, kraft seines abgezogenen Denkens mitten in frischer Beobachtung des Lebens selber. — Was treibt sie her auf den Spuren, fast in den Fußstapfen des alten Weibes im dunkeln Mantel, das in gebeugter Haltung hereingeschlichen kam, und die Hände ringend, wie in Seelenangst, den vorgeneigten Kopf auch im Weiterschreiten noch rückwärts kehrt? Ist sie nun wieder die Voraussetzung der nachfolgenden, die dieser den Weg berei-

tet, oder erst wo jene sich ankündigt, schon geahnt wird wenigstens, sich einschieben kann, auch über die fremde, ihr sonst verschlossene Schwelle? Die beiden vereinzelt Wesen stehen in stärkstem Kontrast, aber erklären sich auch gegenseitig und sind so trotzdem miteinander verbunden, und beiden gemeinsam ihre sichtliche Eigenschaft als Eindringlinge, die an dieser Stelle kaum etwas anderes sein können als ungebetene Gäste. Wie Nacktheit der Jugendschönen so widerspricht auch zerschlissene Witwentracht der Bettlerin dem prunkvollen Anblick der vergoldeten Marmorarkaden, mit dem Meeresspiegel und dem Himmelsblau da draußen im hellen Tagesschein, deren Inneres sich nun vor ihnen öffnet, und die Blicke des Betrachters weiterleitet in der eingeschlagenen Richtung, der diese beiden noch nicht, ohne Zagen, ohne Scheu, nachzugehen gewillt scheinen.

Vor ihnen aber auf dieser Bahn, was geschieht da, ohne daß sie es miterleben? Ein entkleideter Jüngling wird am Boden liegend beim Haarschopf weitergeschleift und erhebt die beiden zusammengelegten Hände, wie flehend im Gebet an unsichtbare Mächte, doch widerstandslos in sein Schicksal ergeben. Und diese Gewalttat vollbringt ein wohlgekleidetes junges Mädchen, das eine brennende Fackel in der Linken trägt, — also wieder ein Sinnbild ihres Strebens über ihr gegenwärtiges Treiben hinaus — und, während es auf sein Opfer niederblickt, noch von zwei eifrigen Helferinnen am Kopfe herausgepußt wird. Die eine folgt ihr eilig im Laufschrift und greift mit beiden Händen in die herabgeglittenen Haare; die andre ist vorangesprungen und mit geschäftigen Fingern dabei, ihr Perlenschnüre auf die Flechten zu legen. Das ist also das Gegenspiel, sagt sich der Grieche, das durch seine Reize bestechen soll, die Unwahrheit in Verkleidung, in vorsätzlich hergestelltem Schein, das ist die Verleumdung selber, die wir nach dem Namen schon erwarten! — Ein bärtiger Mann in schwarzer Kapuze hat sie indeß schon am Handgelenk ergriffen, sich ihrer bemächtigt zu eignem Zwecke, und reißt sie mit sich vor den Richterstuhl, zu dem er mit ausgestreckter Linken schon heftig hinaufgestikuliert; ja den Strick des Henkers bringt er am Gürtel selber mit, bereit auch das Urteil sogleich zu vollziehen. — So wird er zum Mittelglied zwischen der Gruppe der be-

trügerischen Weiber und der des Königs mit Esels-
ohren unter der Zinkenkrone, also des Midas, der auf
erhöhtem Sitze thront. Er ist jedoch schon nicht Herr
mehr seiner selbst; denn von beiden Seiten belagern
ihn Einbläserinnen, unter deren heimtückischer Ver-
drehung sein Urteil nicht anders als vorschnell zu Un-
gunsten des meuchlings Überfallenen ausschlagen
kann. Die schwunghafte Bewegung dieser andringen-
den Weiberröcke ist es jedoch gerade, was auch den
Rückschlag des Fehlspruches auslöst, der durch den
würdelosen Vorstoß des rechthaberischen Herrschers
auch im Willfahren gegen den zerlumpten Schreier
anläuft, und, über seine Kappe hinweg, in weit aus-
ladender Bogenlinie die Welle der Unheilstifterinnen
hinter ihm sich überstürzen macht, so daß sie, nach
tiefem Einschnitt neben den flatternden Gewändern
der letzten, über dem Mißhandelten sich aufbäumt in
der schwankenden Reue, und dann erst die Wahrheit
auftauchen läßt, wie die rettende Leukothea aus den
Schluchten der Meerflut.

Dieser Doppelrhythmus des Bewegungszuges hin
und wieder würde klar an den Gesamtumrissen der
drei Teilgruppen hervortreten, wenn die Figurenkom-
position auf schlichtem Grunde für sich erschiene.
Aber der Maler ist sich des Unterschieds vom Zeich-
ner bewußt gewesen und hat sich verpflichtet gefühlt,
die vorübergehende Erscheinung solcher Illustration
nach mimischen Gesetzen durch die umgebende Archi-
tektur an die Bildtafel zu binden und sie fühlbar an
allen entscheidenden Punkten in den Zusammenhang
eines festen Aufbaues hineinzustellen. Die weithin
offene Gerichtshalle muß sich unmittelbar nach dem
Nischenschluß des Hochsitzes in hohen Pfeilerarkaden
erschließen, deren erste beiden als gleichwertiges
Paar im perspektivischen Durchblick gerade gegen
Himmelsblau und lichtgrünen Wasserspiegel hinaus-
laufen. Hier gibt ein ganz frontal gesehener Mittel-
pfeiler der bewegten Hauptgruppe Halt und, durch die
Kriegerstatuette mit gespreizten Beinen, den er-
wünschten Höhepunkt bis an den Halbkreis der
Muschel hinauf. Am folgenden, schräg in die Tiefe ver-
laufenden Doppelpfeiler malt sich die gekrümmte Hal-
tung der immer zu spät kommenden Schleicherin als
wirksame Grundnote der Charakteristik, auch sie will-
kommen überhöht und im Aufstieg überboten von dem

Standbild eines geharnischten Jünglings, das in seiner
grauen Steinfarbe zurückstehend, zugleich den nackten
Leib der lebenswarmen Unschuldzeugin begleitet und
zusammenfassend hereinnimmt in den Verlauf der
Bogenreihe. Die Mitte in schrägem Durchblick ver-
engt erscheinende Arkade wird gerade so zum be-
schleunigt ausklingenden Abgesang, oder für den hier
genommenen Eintritt des Blickes zum schmal bemes-
senen Auftakt der daneben erst einsetzenden Voll-
bewegung der Verszeile, zur flüchtigen Vorausnahme
eines Gegenpols vor dem zielstrebigem Eifer des an-
schließenden Gestaltenszugs, den die Nachzüglerin mit
ihr verkettet.

So haben Baukunst und Bildnerei zugleich den be-
gleitenden Zusammenhang für das Geschehen selber
hergestellt. Doch damit nicht genug. Der Maler hat
sich im liebevollen Fleiß seiner Pinselarbeit nicht
befriedigen können, sondern die Dekoration der Log-
gia mit Statuenreihen noch durch vergoldete Reliefs
an den Sockeln wie an den Kämpferstücken der
Pfeiler zu vervollständigen, ja bis in die Kassetten-
felder der Tonnengewölbe hinein mit Bildwerk aus
kleinfigurigen Szenen zu durchsetzen bemüht, als ob
sein erstes Handwerkertum in der Goldschmiedewerk-
statt ihn wieder überkommen hätte, und hier im farben-
frischen goldgehöhten Kabinettstück, mit der frommen
Kleinkunst eines Reliquienschreins zu wetzeln ver-
lange. Da ist denn des Guten wirklich zuviel getan,
und die ursprünglich so zwingende wie glücklich-
gelungene Rhythmik des mimischen Spiels durch die
überreiche Fülle des schmückenden Beiwerks fast um
die Klarheit ihrer Wirkung gebracht worden. Das ist,
in der Reihenfolge seiner Arbeiten, aber wie ein le-
tzer Rückfall in die Zierlust der Frührenaissance, und die
vereinfachte Illustration des Paradiso stellt sich nun
vielmehr als bewußte Abkehr des neuen Wollens von
solcher Überladung heraus. Die Verleumdung des
Apelles von Sandro bleibt, trotz dem Thema aus der
Antike, in ihrer Verschlingung farbiger Zonen, bis zu
glühenden Emailtönen und schimmernden Goldlichtern
oder gar einfassenden Metallstegen, wie bis zu neutra-
lem Grau in Grau der einrahmenden und überdachenden
Regionen der Plastik, ein echtes Bekenntnis des
halb gotisch gebliebenen Quattrocento, das fast unmit-
telbar noch an die Statuettenreihen um Lorenzo Ghiber-

tis Reliefbildern der Porta del Paradiso, höchstens an Vittorio Ghibertis Adam und Eva um Andrea Pisanos Vierpaßkompositionen anschließt, sowie man dem Stil dieser gemalten Bildwerke nachzugehen und seinen Zeitcharakter zu bestimmen trachtet.

Die Vorboten einer neuen Wendung, die das neue Jahrhundert heraufführen sollte, werden erst recht einleuchten, wenn wir ein paar Beispiele nur zweifiguriger Szenen, etwa der Verkündigung, miteinander vergleichen, um dann erst zu Dantes Paradiso und dem edlen Paar in Himmelshöhen bei Sandro zurückzukehren. Da steht im Purgatorio selbst die Begegnung Marias mit Gabriel als Beispiel der Demut an der Felswand eingegraben: nur beide kniend einander gegenüber, ohne jede Andeutung der Örtlichkeit, denn da kommt es allein auf das innere Verhalten der Gottesmagd an. Noch immer verwandt bleiben ihnen die zartgezeichneten, feinbewegten Gestalten auf dem Bildchen aus Pal. Barberini in Rom (Privatbesitz Berlin); aber sie sind in eine sorgfältig und sauber ausgeführte Architektur hineingesetzt, durch eine scharfkantige Pfeilerreihe mitten durch das Haus der Jungfrau getrennt. Der Engel ist durch die schmale Pforte hereingeschlüpft, und die goldenen Strahlen der Wunderkraft dringen ihm nach; doch er bleibt, soeben im Begriff sein Knie zu beugen, bescheiden im Vorgemach, das hinten durch zwei Rundbogenfenster zu den Seiten eines Wandpilasters mehr geschlossen als geöffnet wird. In wundervoller Weichheit ist die schräg verlaufende Haltung des jungen Leibes in schmiegsamem Faltenzug des weißen Überwurfs erfaßt, und die Neigung des blonden Knabenkopfes vor dem Lilienstengel findet in dem nachflatternden Zipfel unter dem erhobenen Flügelpaar ihren gefühlvollen Ausklang. Maria selbst wird nur jenseits eines zurückgenommenen Vorhangs sichtbar, der ihr Stübchen sonst dem Blick entzieht: es ist nur eng, vor der Tür der im Dunkel bleibenden Schlafkammer, fast wie eine Zelle zu stiller Andacht; indeß es fehlt nicht ein Holzbänkchen in der Nische mit dem Kannenbort auf dem Sims, von dem ein durchsichtiges Handtuch herabhängt, und ebensolch ein Schleiertuch ist über das Betpult gebreitet, vor dem sie, jetzt schamhaft zurückgewichen, doch in demütiger Ergebenheit die Botschaft der Gnade empfängt. Nur niedrig ist das Häuschen,

gleichwie die Casa santa zu Loreto, aber mit aller Liebe vom Maler in dem vereinfachenden Geschmack des Giuliano da Sangallo ausgeführt, nur mit Volutenkapitellen auf den scharfgemeißelten Profilen der grauen Pietra serena, ohne jede dekorative Füllung der Flächen. — Weit stürmischer geht in der hohen Palastarchitektur des Glasgower Bildes die Verkündigung vor sich, die im offenen Vorraum eines kreuzgewölbten Bogenganges spielt, durch den der Blick des Beschauers in den Florentiner Arkadenhof fast fürstlichen Zuschnitts und weiter hinaus, durch eine Reihe von Zirbeltannen, auf den Spiegel eines Bergsees gelockt wird. Die perspektivische Flucht ist ganz im Sinne der Intarsiaprospekte, aber deshalb nicht minder sprechend das Eindringen des Engels in eiligem Laufschrift, ganz im Profil gesehen, mit dem Sprengschuß des goldenen Strahlenbündels hinter ihm drein, und die aufrechte Haltung Marias, deren Rücken in klarer Kurve die Hingebung der Berufenen ausspricht. Wir könnten die beiden Figuren allein in ihrem Umriß herausnehmen und als Profilschnitte einander gegenübersetzen; bald jedoch würden wir gewahr werden, wie viel der architektonische Schauplatz dazu beiträgt, den Eindruck des erforderlichen Abstands zwischen ihnen hervorzubringen. — Das ist anders, als der geistige Austausch liebevoll verbundener Personen wie Dante und Beatrice, auch im erhabenen Flug durch die Sternenwelt, wo uns im reinen Verkehr der schweigsamen Ausdruckshaltung schon die Leiter zu mühsamem Aufstieg eine unliebsame Störung bereitet. Wer solchen Dachdeckereinfall der Quattrocentistenphantasie als hausbackenen Rückfall ablehnt, der sieht auch wohl in der pantomimischen Zwiesprache zwischen den beiden seelenvollen Gestalten allein schon den Weg zum Stil der Hochrenaissance vorgezeichnet, der auch das Allzutransitorische noch beruhigen wird, — wenn auch einen Weg von innen her, aus reinsten Höheit der Gesinnung.

Der tiefste Unterschied eines noch mittelalterlich veranlagten Menschen mutet uns dagegen an, wenn wir uns jetzt der vielfigurigen Anbetung der Könige zuwenden, die als unvollendetes Werk, sogar nicht ohne Ergänzungsversuche fremder Hand, auf uns gekommen ist (Uffizien). Wir müssen schon die buntgedrängten, lebhaft bewegten Kompositionen des Zeichners

zum Purgatorio, ja zum Inferno gar ins Gedächtnis rufen, um auf Sandros Pfaden für die Beherrschung solcher Gestaltenfülle einigen Anhalt zu finden. Der Maler führt uns hier in eine Felsenlandschaft mit abenteuerlich aufragenden Steinkolossen, als lohne ihm jetzt erst der Gang durch Dantes Unterwelt mit einem freien Ertrag für die Stätte auf Erden, wo das Weltereignis einer Geburt in der Einöde geschehen war und nun die Auffindung durch die Weisen des Morgenlandes erfolgen soll.

Etwas links, von der Mitte des Breitbildes verschoben, erhebt sich, wie ein hoher Brückenpfeiler am Felsentor, der vordere Abfall des kahlen Gesteins, über dessen höhlenartiger Schattentiefe ein schlichtes Schuttdach an die Wand gebracht worden, ein Zeichen wenigstens daß es dereinst von Menschenhand für solche Zufluchtstätt bereitet ward. Hier sitzt Maria mit dem nackten Knäblein vor sich auf dem Knie, während Joseph sich von links herüberbeugt und beide Hände übereinander an seinen Stab greifen läßt, um das bekümmerte Haupt dagegen zu lehnen, so daß nun die junge Mutter und der greise Pflegevater zusammen das Kleinod einrahmen, das hier in der Verborgenheit zur Welt kam. — Drei Könige aus fernen Reichen sind auf verschiedenen Straßen hierher gelangt, wie der neu entdeckte Stern sie geleitet, — und auf einmal ergießt sich die Huldigung der Heerscharen mit ihren Fürsten an der Spitze zu den Füßen der Flüchtlinge unter dem Hüttendach. Der älteste der Magier rutscht auf den Knien heran, küßt dem Kinde den Fuß und empfängt den Segen, der aus eigenem Antrieb erteilt wird, nicht wie dem ringenden Jakob vom Gott Abrahams und Isaaks, sondern den ersten Menschen von ihrem Schöpfer. Gerade vor Maria beugt sich der zweite, ebenso kniend in der Mitte, nur vom Rücken gesehen, also in rein mimetischer Funktion, und den dritten erkennen wir in dem Jüngling mit lockigem Haar, der sich rechts neben den schräg abfallenden Rand des Gesteins schmiegt und den hingebenden Aufblick mit betauernder Gebärde beider Hände begleitet. Hinter ihm folgt ein bärtiger Genosse diesem Beispiel und erhebt die aneinander gepreßten Hände anbetend in der Richtung auf das Ziel, an dem seine Augen hangen. Mit einem letzten Angereichten ganz vorn vollendet sich die steigende Linie der diag-

nal gewendeten Verehrer, wie auch links vom zweiten König, unterhalb des ersten, ein weißhaariger Alter mit Kniebeuge und übereinander gekreuzten Armen gleicher Ergebenheit Ausdruck leiht. Er ist schon der Chorführer einer außen zurücktretenden Schar, die von links herangekommen, sich paarweis gesellt zum Halbkreis ordnet, um das ergreifende Schauspiel drinnen genau verfolgen zu können, und einer auf die Schulter des andern gelehnt, mit leisem Worte das vor-dringliche Spiel der Hände zu ergänzen. Die andre Spitze der so entstehenden Sichel bildet eine inbrünstig vorgebeugte, mit gekreuzten Händen, fast wie weiblich anmutende Gestalt, neben der ein lebhaft schwägendes Paar und ein sehnstchtig um die Ecke schauender Jüngling hinter Joseph den Anschluß nachdrängenden Gefolges betont. — Vor den wiehernden Rossen, die von den Knechten mühsam in Zaum gehalten werden, erscheint am äußersten Rande der abgerundeten Felsplatte, auf der die vorderste Gruppe links Fuß gefaßt hat, die auffallende Figur eines turbantragenden Alten, der die Hand vor seine Augen legt und zweifellos von dem Anblick hinwegstrebt, als wollte er hinterrücks das Weite suchen: sein breiter Mund über dem langen Bart verzieht sich unwirsch oder gar bitter verächtlich, wie sonst bei den Widersachern unter dem Kreuz, — schon eine Erscheinung wie der ewige Jude. So fehlt es nicht an einer Note feindlicher Dissonanz, wenn auch nebenher und untergeordnet an dieser Seite des Eingangs zum Mittelpunkt. — Einmütig schwillt die Begeisterung drüben rechts. Die schräg ansteigende Brüstung wird von Neugierigen belagert, die sich herüberbeugen und im Anblick der Huldigung ihrer Könige versinken. Ihnen nach streben Ankommende in zweiter Reihe, und ein Paar würdiger Greise, deren einer erklärend herüberweist, schließt zuoberst die höchststehende Schar, die sich hinter ihnen Kopf an Kopf bis an die steile Felswand zur Rechten drängt, wo diese mit breiten Platten darauf gegen den Himmel ragt. Auch hier gibt es neben einem eifrig hineindeutenden Vermittler wohl einen bärtigen Genossen, der mit halbgesenkten Lidern, horchend freilich, doch einen kritischen Seitenblick bereitzuhalten scheint. Indeß dicht hinter ihm gehen zwei Arme hoch von aufgeregten Spähern, die den Stern am Himmel entdeckt haben, und ein dritter zwischen ihnen, der das merkt, zieht ehrfürchtig seinen

Hut ab. — Vor ihnen erwägen wieder zwei bärtige Pilger mit ernsten Mienen die Umstände des vorliegenden Geschehens, und ein vornehmer junger Mann ganz vorn, der sein langes Schwert spielend mit beiden Händen neben sich hält, soll sichtlich in die Bedeutung des Anblicks vertieft erscheinen, während er ihr tatsächlich doch als Fremdling gegenübersteht. Rechts hinter ihm in der Ecke stürmen nur noch Rosse heran, die den Knappen Mühe machen. Und dicht vor der Felsecke, neben der sich die Aussicht in die Landschaft, mit den Windungen eines Flusses und immer noch nachrückenden Reitermassen, öffnet, scheint es gar zwischen den Berittenen selbst zu einem Streit mit blanker Waffe zu kommen, weil die Tiere unversehens aneinander geraten sind. (Hier liegen wieder sichere Anzeichen der Kenntnis des Kartons von Lionardo zum Reitertreffen bei Anghiari vor, und nicht nur Anregungen aus dessen viel früher schon unfertig gelassenen Anbetung der Könige.) Doch das sind kleine Episoden neben dem Haupteindruck des von allen Seiten aus der Tiefe vorwärts strebenden Gewoges, das wie eine endlose Wallfahrt nach dem einen Ziel, den innern Höhepunkt des Gemäldes umströmt und so dessen Bedeutsamkeit zu einem geschichtlichen Ereignis zu steigern hilft, an dem nicht Könige nur, sondern ganze Völker Anteil nehmen mögen.

So ist das Ganze, seinem Grundwesen nach, eine rhythmisch gegliederte, rein pantomimisch gedachte und deshalb typisch durchgeführte Komposition, ohne jedes realistische Eingehen auf Individuen, das dem einheitlichen Gesamtzug der Ausdrucksbewegungen hinderlich werden mußte! — Es ist wie eine große Symphonie menschlicher Seelengemeinschaft auf dem Grunde der durchgehenden Merkmale einer gleichgestimmten Kultur, wie die Voraussetzung des gemeinsamen kirchlichen Lebens im Mittelalter gewesen ist. Und diese Tatsache des Anschlusses an die wertvollste Überlieferung der Gotik ist bei Sandro nur ein persönlich naheliegender, weil seiner geistig-seelischen Organisation von Haus aus offenstehender Weg zu einer Erneuerung des Idealismus jener großen Kunstperiode. Wie weit dabei das negative Verlangen Savonarolas nach Abstreifung alles weltlichen Prunkes mitgewirkt habe, kommt schon angesichts des Reichtums der Inszenierung mit Reitermassen kaum in Be-

tracht. Wohl aber läßt sich diese letzte großartige Leistung monumentalen Stils begreifen als entsprungen aus dem bescheidenen gemalten Tüchlein von 1500, das wie ein intimes Bekenntnis, gleich einem Briefgeheimnis nur für Gesinnungsgeossen als Empfänger bestimmt war. Dies unvollendet hinterlassene Meisterwerk ist der eigentliche Schwanengesang des „Sandro di Mariano“, der sich auf einem gefalteten Blättchen in der Hand eines Himmelsboten der Engelhierarchie in der Dantehandschrift bezeichnet hat.

Die Frage nach dem Einfluß Savonarolas auf die Kunst unsres Malers ist überhaupt nicht glücklich gestellt, je genauer man sie nach diesem Wortlaut auf sein künstlerisches Schaffen als solches bezieht; denn die religiösen Grundsätze des eifernden Predigers und die ergreifende Kraft seines Wortes konnten, in ihrer Fremdheit gegenüber bildender Kunst, doch niemals unmittelbar auf die Gestaltungsweise des Malers einwirken, es sei denn in der Wahl der Darstellungsgegenstände oder in Äußerlichkeiten der gangbaren kirchlichen Aufgaben allein. Eigentlich besitzen wir erst ganz neuerdings ein einziges Zeugnis unbezweifelbarer Art, das hier in Betracht kommt; aber dies ist kaum ein Kunstwerk zu nennen, das mit voller Verantwortlichkeit seines Urhebers vor die Augen der Öffentlichkeit gestellt wäre, wie wir dies auch von dem gemalten Tüchlein mit dem Weihnachtsbild von 1500 behaupten dürften, nur mit noch schärferer Hervorhebung dieses Unterschieds. Auch dies ist auf Leinwand gemalt, durch Abreibung und Wiederergänzung entstellt, aber ursprünglich gewiß nur für sich selbst hingeworfen, wenn auch ein eigenhändiger Erguß seiner Phantasie. Wie ein Dichter in Geistesnöten wohl einmal eine Elegie zu Papier bringt, oder ein federgewandter Schriftsteller eine unglückliche Epistel, ein Selbstgespräch in sein Tagebuch schreibt, so ist auch dies Stück aus der Sammlung Aynard in Paris, nicht mehr und nicht weniger, als eine anschauliche Rechenschaft erregten Vorstellungslebens. Es ist ein trauriges Zeugnis, wie das Schicksal Savonarolas und die furchtbare Stimmung die Florenz überkam, auch Sandros Gemüt zerrissen hat, ja seine Künstlerkraft zeitweilig zerrütten mochte. — Auf einem Hügel vor den Toren von Florenz, dessen Stadtansicht mit der Domkuppel den Hintergrund füllt, ist das Kreuz des Er-

lösers aufgerichtet und durch abgesandte Glaubensschilder in der Luft, vom Himmel her die Verbindung mit Gottvater hergestellt, der aus den Wolken zu ihm herabschaut. Am Kreuzesstamm streckt sich in höchster Verzweiflung die reuige Sünderin Magdalena lang auf den Boden hin, und der Erzengel Michael steht rechts daneben, im Begriff mit seinem Schwert das Wappentier der Welfenstadt, den Marzocco, den er an einem Bein gefaßt hat, von oben bis unten entzwei zu spalten, wie der Henker das lebende Knäblein im Urteil Salomos. Zur Seite des Heilands tummelt sich Teufelsspuk im Gewittergewölk, das aus Feuer und Rauch, vielleicht eines Scheiterhaufens aufgestiegen, wie der Sieg der Finsternis hereingebrochen scheint. Dies unerquickliche Ergebnis eines Veranschaulichungsversuches für so greifbaren Zusammenhang zwischen Himmel und Erde steht zu dem Ideal Savonarolas selbst von einem Königtum des Gottessohnes über Florenz in keiner haltbaren Beziehung mehr. Es darf als Niederschlag religiöser Wahngelüste jedenfalls unser Urteil über den Künstler durchaus nicht trüben.

Sonst sind bisher nur zwei oder drei Kirchenbilder in Betracht gekommen, auf die man sich berufen zu dürfen gemeint hat, obgleich deren Entstehungszeit gar nicht feststeht, geschweige denn für die kritischen Jahre der persönlichen Wirksamkeit Savonarolas urkundlich gesichert wäre. Darüber vermag also erst stilkritische Vergleichung zu entscheiden, die wir durch inhaltliche Auffassung der religiösen Thematika doch nicht ersetzen dürfen, ohne einem offenkundigen Zirkelschluß anheim zu fallen. Es ist eine Madonna mit dem Johannesknaben in der Pittigalerie zu Florenz nebst einem Paar von Beweinungen Christi verschiedener Größe, das eine ein Breitbild in München, das kleinere in Hochformat zu Mailand in Casa Poldi-Pezzoli. — Das Madonnenbild gehörte wohl in eine Privatkapelle als Andachtsstück intimeren Charakters aus dem gewohnten Vorstellungskreise. Maria reicht ihr Knäblein dem Gespielen zur Umarmung hernieder: das erfordert eine ungewohnte Körperbewegung von oben nach unten, und das Gehaben dabei gibt das eigentliche künstlerische Problem anheim, das wir zunächst ein plastisches, für geschlossene Gruppenbildung gesuchtes nennen mögen. So aber liegt es in der Rich-

tung der Zeit, sowie wir an die letzten Bestrebungen des Benedetto da Majano denken (in der Misericordia am Dome) oder an die frühesten Michelangelos, der sie mit entscheidendem Griff in physische Tätigkeit überseht. Das Gemeinsame ist also kurzgesagt die Verquickung einer Zweckbewegung mit einer Ausdrucksbewegung, und wo nicht die erstere entschlossen zur Hauptsache gemacht wird, da gibt die letztere sicher den Beigeschmack einer ausgreifenden Übertreibung des natürlichen Vollzugs, einer unmotivierten Spannung der Kräfte zugunsten der Bedeutsamkeit. Auf der Körperbewegung lastet demnach bei Sandro die Unbequemlichkeit, die Umständlichkeit oder Unbeholfenheit im „Getue“, die schon durch das Höhenverhältnis zwischen Madonna und dem Johannesknaben entsteht, — und lastet außerdem die Schwermut, die sich physisch so gern in ein Recken und Strecken der Glieder hineinlegt. Und das könnte beides schon durch erneutes Studium an einem etwas stumpfsinnigen Modell erwachsen sein, oder eine dumpfe Gemütslage hüben und drüben. Zu Savonarola gibt es hier gar keinen Bezug, wenn man nicht ein Farbenorakel schon gelten lassen will.

Die Pietà der Pinakothek in München ist entschieden das großartigste Werk unter den genannten dreien. Hier tritt auch der Namensheilige des Bußpredigers im Dominikanerkloster zu Florenz auf: S. Girolamo, mit dem Stein in der Hand und der entblößten Brust zur Kasteiung, aber auch unleugbar als letztes Anhängsel der Hauptgruppe, wie ein nachträglich angeschobener Vermittler der Passionsandacht, der eigentlich vor das Kruzifix und nicht zur Beweinung des Leichnams gehört. Seine Einfügung an der Ecke der Grabkammer links ist nicht ohne fühlbare Zurücksetzung des Apostels Paulus geschehen, der mit seinem Schwert im Arm ursprünglich als Gegenstück zu Petrus mit dem Schlüssel gemeint war. Und diese recht äußerliche Verschiebung der bisherigen Symmetrie der Komposition zu erklären, genügt schon die Bestimmung für einen Altar einer Hieronymitenkirche, wenn nicht schon eines beliebigen Bestellers Wunsch mit Namen Girolamo, der seinen Schutzheiligen dazu haben wollte. Doch auch die Apostelfürsten sind, wie dieser Eindringling, nur äußerlich teilnehmende Standfiguren geblieben. Das künstlerische Problem und damit der

Kern für die Erkenntnis der Stilphase, liegt erst in dem mittleren Aufbau der Gruppe von sechs Gestalten. Ihren Grundstock bildet die sitzende Mater dolorosa mit dem Leichnam des Sohnes über den Knien; dazu tritt von hinten her der an Sohnesstatt unterstützende Jünger Johannes, und ihm gegenüber eine um die Ohnmacht bangende der Frauen, die selbst durch ihren Schmerz im Handeln gehemmt wird, so daß sie nur nahe tritt, aber nicht zugreift, sondern mit einem Mantelstück das eigene Schluchzen unterdrückt, — ein gewiß recht kleinbürgerliches, damals aber auch in kirchlichen Klagegängen herkömmliches Motiv, das seine Wirkung auf das Volk wohl entschuldigt. So bleibt ihre wirkliche Funktion kaum mehr als die Herstellung der strengen Symmetrie zu dem doppelt eingreifenden Helfer oder die Ergänzung seiner Zweckbewegungen durch eine Ausdrucksgebärde im eigenen Notbehelf. Die beiden andern Marien sind in eben solcher Entsprechung unten niedergekniet; zu Füßen und zu Häupten des Toten, dessen herabhängendes Haupt eben nur im bewußtlosen Zustand der Trägerin selbst zeitweilig einer andern Betreuung überlassen bleibt. Dies Halten, Stützen und Tragen wird unmittelbar auch mit seelischem Anteil erfüllt und erhält dadurch den Schein der Heftigkeit, der geflissentlichen Hast, die gar nicht so gemeint war. Sie sind dazu noch von alter Meisterschaft der Zeichnung, von ernstem Zusammenklang der reichen tiefen Farbentöne, besonders Blau, Rot und Grün ins Feierliche gehoben, so daß Sandros Leistung hier immer noch neben gefühlvollen Umbrern wie Perugino, oder charakterstarken Toskanern wie Signorelli, sich selber zu behaupten vermag. Ja, er hat doch entschiedener, als diese beiden Weggenossen der neunziger Jahre, hier schon den Weg des Cinquecento zum strengern Zusammenschluß der plastischen Gruppe beschränkt. Wie könnten wir also behaupten, sein Werk gehöre noch dem letzten Jahrzehnt des fünfzehnten Jahrhunderts an, es sei sicher bei Lebzeiten Savonarolas entsandt?

Das minder anspruchsvolle Hochformat des nahverwandten Stückes in Mailand, sichtlich nur eine Umschiebung der nämlichen Personen mit Ausschaltung der Statisten und Hereinnahme des Joseph von Arimathia, sozusagen als Träger des Titels mit Dornenkrone und Kreuznägeln für die bestimmte Station des

Passionsweges und zur letzten Aufgipfelung der Gruppe zu pyramidalem Abschluß, — ist sie nicht doch zugleich in eine Übertreibung ausgeschlagen? Bei Marias Ohnmacht versagen die Knie und reckt sich der Oberkörper, so daß der Leichnam fast vom Schoße niedergleiten muß, und die heftige Liebkosung der Füße durch Magdalena, die ihren Kopf auf die Wunden preßt, kann ebenso wenig wirklichen Halt gewähren, wie die zarte Sorgfalt der wenigstens stützenden Trägerin des Hauptes, die es, zugleich an Kinn und Scheitel fassend, aufrichtet und sich in heftigem Schmerz darüber beugt, so daß ihr Nacken zugleich zur Unterlage für den linken Arm der Mater dolorosa wird. So merken wir schon, wie der Meister bemüht ist, den ineinandergreifenden Zusammenhang aller Beteiligten zu erreichen. Aber das geht nur noch bei Johannes, der seine linke Hand und sogar sein Kinn gegen den Kopf der Erstarrenden drückt, mit seiner Rechten weit über die Schulter bis an den Unterarm greift, dessen gelösten Fingern die Last zu entsinken droht. Das ist schon ein äußerstes Maß hier zulässiger, wenn auch in der Not noch zweckdienlicher Hülfeleistung. Nun aber muß die dritte Begleiterin sich damit begnügen nur an seine Seite zu treten, und mit beiden Händen ihr Antlitz verbergen, statt irgendwo anzufassen; denn der Anblick schmerz erfüllter Züge würde der Gottesmutter selbst zunahe treten. Bei solchem symmetrischen Aufbau der plastisch gedachten Körper wirkt dann Joseph von Arimathia zuoberst wie eine höchst äußerliche Zutat, wenn auch als Herold für die Prozession, und die lamentable Vorweisung des Dornenkranzes und der Nägel, die er mit Tüchern anfaßt wie heilige Reliquien, verrät uns doch, daß das Ganze als ergreifendes Schaustück für die Passionsandacht bestimmt war, gewiß vor der Hauptstation der Grablegung oder am Eingang ins „Heilige Grab“ selbst. Die gekünstelte Zusammenschiebung will wohl eher den Anforderungen eines Lionardo oder Michelangelo an eine Gruppe gerecht werden, als der schmucklose Ernst der Gewandung und ihrer Farben, die übergreifenden Zuckungen des Pathos, oder die mühsame Hülfeleistung bei der Ohnmächtigen der eindringlichen Schilderung des Kanzelredners nachzueifern vermag! Immer gehört auch dieses Werk, wie die Beweinung in München zu den Kunstleistungen, die Sandro noch im eigenen Welt-

streit mit den neuen Bestrebungen des aufgehenden sechzehnten Jahrhunderts, d. h. der werdenden Hochrenaissance hervorgebracht hat, und zeugt für seine Stärke wie für sein Zurückbleiben zugleich. Es bezeugt aber nicht, ebensowenig wie die beiden andern, oder etwa die Flucht nach Ägypten in der Sammlung André zu Paris, daß ihm eine Ahnung des neuen Idealismus aufgegangen wäre, den die jüngere Generation, unter Führung des Lionardo da Vinci in Mailand, des Fra Bartolommeo in Florenz und des Michelangelo in Rom, als immer deutlicheres Ziel ihres künstlerischen Gestaltens verfolgte; denn dieses war in erster Linie auf die Schönheit der Körperform gerichtet und nur auf Grund ihrer eindringenden Kenntnis des Menschenleibes erreichbar. Man darf ihm also auch keine unerfüllte Sehnsucht nach diesem Ideal andichten, das nicht das seine war und auch nicht werden konnte.

Der Sinn der ganzen Darstellung, die hier dem Künstlerleben des Sandro del Botticello gewidmet worden, ist doch auf Grund einer Einsicht gewonnen, die sich ohne Voreingenommenheit den beiden Kulturperioden der Gotik und der Renaissance gegenüberstellt und auf langen liebevollen Studien über beide beruht. Es galt nur die Einrenkung des richtigen und geschichtlich notwendigen Verhältnisses zwischen ihnen auch für den besonderen Fall zu vollziehen, den das Verständnis dieser Persönlichkeit und ihrer Bedeutung im fortlaufenden Gange des Ganzen uns aufgibt. Es ist nur der unentbehrliche Zusammenhang auch zwischen beiden aufeinander folgenden Stilperioden, dem wir damit gerecht werden.¹⁾

Das fünfzehnte Jahrhundert gehört auch in Italien noch zum Zeitalter der religiösen Kunst, und diese ist, gleichwie im Zeitalter Dantes, immer noch stark von Poesie durchdrungen, da sie ihre Darstellungsgegen-

¹⁾ Zu solchem Ergebnis konnte nur der Verfasser der „Kompositionsgesetze in der Kunst des Mittelalters“ (1915–22) gelangen. Meiner Überzeugung habe ich dann 1920 nochmals Ausdruck gegeben, als ich das Büchlein „Gotik in der Renaissance“ schrieb, dessen Gesichtspunkte natürlich seit langen Jahren schon in meinen Vorlesungen bestimmend gewesen sind.

stände fortgesetzt aus denselben Quellen der Kunst des Wortes schöpft, die das kirchliche Leben den Malern und Bildnern darbot und zu immer erneuter Wiederbewährung anheimgab. Kein Wunder also, wenn auch die Kompositionsgesetze der Kunst des Mittelalters und die treibenden Kräfte der Mimik und Rhythmik, die solche Formen einst aus dem Inhalt hervorgebracht, auch im Quattrocento noch lebendig bleiben. Freilich, wer wie Sandro di Mariano um 1445 geboren ward, der sah sich zu Florenz beim Antritt seiner Lehrjahre als Künstler mitten hineingestellt in die eifrigen Bestrebungen des Wirklichkeitsdranges, dem sich seit Filippo di Ser Brunellesco und Donatello gerade die Begabtesten überlassen hatten, um mit allen Mitteln der Naturbeobachtung und der Raumkonstruktion die Wahrheit der sichtbaren Welt zu erobern. Und so mußten auch wir an der Hand unsres Beispiels diesen Weg zunächst bis ans erreichbare Ziel verfolgen. — Indessen die ererbten Anlagen des einen Menschenalters unterscheiden sich von denen des nächstfolgenden kaum jemals so vollständig, daß nicht Verwandtschaft mit dem früheren spürbar, ja in ausreichendem Maße hierhin und dorthin verteilt übrig bliebe, oder daß gar ein entscheidender Bestand vom Großvater auf den Enkel überginge, um in diesem wieder den Inhalt eines Lebens zu bestimmen. Und diese Gesetzmäßigkeit im Haushalt der Natur sichert wohl gar die Fortdauer wertvoller Errungenschaften und ermöglicht ihre Verbindung in kommenden Geschlechtern zu einer höhern Einheit scheinbar unvertäglicher Gegensätze. So erkannten wir Sandro, mit seiner motorischen Organisation für Rhythmik der Körperbewegungen und Mimik seelischen Miterlebens, als einen natürlichen Nachfolger des Lorenzo Ghiberti und einen Vermittler des größten Dichters der Gotik, daß eines Tages die eigenste Natur ihr Recht verlangte und schnell genug nach dem Siege des Realismus zum Ausdruck kam. Gerade da, wo man den Jünger der Renaissance von humanistischer Bildung bestimmt, zur Ausgestaltung mythologischer Geschöpfe des klassischen Altertums begeistert glaubte, entdeckten wir die Einkehr zur rhythmischen Gebärdensprache und zu innersten Bewegungsgesetzen des Ausdruckslebens, ja zur Umgestaltung der menschlichen Figur nach den Bedürfnissen leichtester Beweglichkeit und zartester

Schlankheit der Glieder. Und nach diesem Einzug des neuen Frühlings erscheint der höchste Triumph der idealen Aufgabe, in der Anbetung der Könige mit der Familie Medici, in der die ganze Anzahl lebensvoller Bildnisse sich einmütig der Darstellung religiöser Ergriffenheit und hingebender Verehrung unterordnet, ja eben daraus erst ihre sichtbare Beseelung schöpft. Durch die Vertiefung in die Dichtung Dantes gewinnt diese Geistesverwandschaft mit der Kunst der Gotik dazu ihr volles Bewußtsein und wird zum entscheidenden Leitstern des dramatisch wirksamen Erzählers, der in den Wandgemälden der Sixtina als Hauptvertreter der florentinischen Kunst des Fabulierens dasteht.

Aber es fehlt auch nicht an einer ganz persönlichen Auseinandersetzung zwischen den beiden Gegensätzen, deren unverkennbarer Zwiespalt ebendort überbrückt werden mußte, wo er angesichts der Forderung seiner eigenen Zeitgenossen immer wieder an den Maler herantrat: das Geschlecht von Realisten verlangte damals in Italien dringender als anderswo nach dem Bildnis des Individuums, in vollkommenster Wirklichkeitstreue, wie es lebte und lebte. So sahen wir Sandro nach einem eigentümlichen Mittel greifen, das uns heute befremden und fast wie eine Sonderbarkeit vorkommen mag, als könne er bei dieser nüchternen Aufgabe nicht ohne jene Sprossenleiter des Florentiner Erbauungsbuches auskommen, um aus der Alltagsumgebung doch ins jenseits künstlerischer Gestaltung emporzuklimmen. Er greift nach der starren linearen Konstruktion eines scharfgeschnittenen Rahmengerüsts, um in solcher perspektivischen Fassung der Raumschichten das lebende, auf seine dauernde Erhaltung erpichte Individuum einzufangen und in den Schein der Tiefenflucht, der zeitlich wechselnden Raumverschiebung einzuspannen, der es noch immer vom altgeheiligten Gesetz des gotischen Gewölbejoches und der Doppelpaarigkeit seines Stützensystems umschlossen zeigt. Unter dieser Voraussetzung der mittelalterlichen Konstellation, oder wenn man will: der kirchlichen Weltanschauung, als deren folgerichtige Verkörperung wir die Baukunst der Gotik anerkennen, führt er dann das Bildnis der Persönlichkeit in ihrer augenfälligen Individualität durch, mit all der Gewissenhaftigkeit seines Fleißes und all dem Scharfblick seiner feinfühligsten Augen wie erstaun-

licher Treffsicherheit seines Pinsels. Erst allmählich knüpft er im werdenden Cinquecento wieder an die Übung des Modellstudiums in der plastisch gesonnenen Malerwerkstatt seiner Lehrjahre an, um dann seine Büstenbildnisse eben ganz als solche freizumachen und ohne perspektivisches Gehäuse sich nun selbständig als Körper im Raum behaupten zu lassen, wie es dem Persönlichkeitsideal des neuen Jahrhunderts entsprach.

Dem gegenüber hat er sich vom jenseitigen Ufer des Läuterungsberges eine köstliche Errungenschaft mitgebracht, die ihm erst die reine Ausgestaltung seiner innersten Herzensangelegenheiten ermöglicht. Im Verkehr mit Dantes abgeschiedenen Seelen, in ihrer immer noch menschlichen, aber nur typisch allgemeinen, gleichsam durchsichtig vergeistigten und luftig beweglichen Körpererscheinung, erwächst ihm die graphische Gestaltqualität seiner Umrißzeichnungen von mimisch ausdrucksvollsten, dramatisch sprechenden Figuren, deren wunderbarste Eigentümlichkeit wohl darin besteht, daß in das leicht hingeworfene Flächenbild, nach Art unserer Erinnerungsbilder von geliebten Menschen mehrere Ansichten zugleich eingehen, mehr jedenfalls als die genaue Umrißlinie des scharfen Profils oder der vollen Frontalstellung zu enthalten vermag. Wie ein schwarzer Scheerenschnitt von genialer Künstlerhand wohl solches Erbteil der mimischen Metamorphose des Augenblicks in sich aufgenommen hat, so vermittelt uns Sandros Griffelkunst eine wunderbare Wandelbarkeit der Gliederhaltung, eine Geschmeidigkeit der Ausdrucksbewegungen von so transitorischem Beziehungsreichtum, daß sie sich wie keine andre — es sei denn Lionardos flüchtige Skizze gelegentlich einmal — dem poetischen Inhalt anschmiegt und dem seelisch motivierten Zusammenhang im Land der Dichtung gleichzustellen vermag. So sind seine Einzelfiguren und Gestaltenreihen in ihrer Wiedergabe eines mimischen Verlaufs wie unmittelbare Ergüsse der seinem Künstlerauge vor-schwebenden Anschauungsbilder mit ihrer Fülle warmen Lebens und inniger Durchgeistigung.

Was als unbezweifelbare Tatsache dieser Künstlerlaufbahn und ihrer Auseinandersetzung mit den verschlungenen Wegen seiner Zeitgenossen hervortritt, ist die Aufrechterhaltung und Weiterleitung des gotischen Erbteils und des mittelalterlichen Kunstgeistes in seiner

höchsten Idealität, der sich eben darin erst im Trecento reif und sicher ausgeprägt hatte. Damit vollziehen wir das Wichtigste, was zur Erkenntnis des Wertes einer Einzelpersönlichkeit geschehen kann. Sandro ist nach unsern Feststellungen der Übermittler der köstlichsten Errungenschaften aus dem Zeitalter Dantes in das der Hochrenaissance hinüber, ohne deren lebendigen Besitz die glückliche Verbindung nicht gelingen konnte, als die wir diese Blüte der bildenden Kunst zu verstehen gelernt haben, seit wir Bramantes Entwürfe für St. Peter als ihr innerstes Bekenntnis besitzen. Einen solchen unerseßlichen Aufschluß gewährt uns auch Sandros Dante-Illustration und die Auswirkung seines geistigen Verkehrs mit dem Dichter in großartigen mimisch-rhythmischen Gesamtkompositionen von typischer Allgemeingültigkeit wie die unvollendet hinterlassene Anbetung der Könige. Und damit gelangen wir zu der Bestätigung eines früher bereits verfolgten Ergebnisses, das uns über den Einzelfall eines Künstlers weit hinaus führt. Die Zeit des Quattrocento, die wir als „Frührenaissance“ zu bezeichnen pflegen, erscheint uns nun als eine Periode des Kampfes zwischen geheiligter Überlieferung und neuerwachten Wirklichkeitssinn, als die Anbahnung eines Ausgleichs solcher Gegensätze, der sich dann im aufgehenden Cinquecento zu beseligender Harmonie vollzog. Solche Träger wertvollster Kulturgüter von einem schöpferischen Menschenalter zum andern hinüber, wie Sandro del Botticello gewesen, sollten wir aufsuchen und verstehen lernen überall, wo es gilt den innern Zusammenhang zwischen Kulturperioden zu erschließen, der immer bestehen muß, solange es vorwärts geht.

Verschieden der Abbildungen

Inhalt

	Seite
Einleitung	5
Im Realismus des Quattrocento	8
Zur Einkehr in die eigenste Natur	24
Römische Meisterwerke für Sixtus IV.	37
Bildnis und Perspektiwe	51
Florentiner Meisterwerke nach der Rückkehr	59
Dante-Illustration	74
Einzelzeitige Gemälde und letzte Bestrebungen	93
Schluß	108

Verzeichnis der Abbildungen

1. Bildnis des Sandro del Botticello
2. Madonna in Cherubglorie (Florenz)
3. Madonna mit Engeln (Florenz)
4. Madonna unter der Arkade (Florenz)
5. Madonna mit zwei Engeln (Neapel)
6. Fortitudo (Florenz)
7. Der heilige Sebastian (Berlin)
8. Nach dem Turnier (London)
9. Venus (Berlin)
10. Frühlings Einzug (Florenz)
11. Frühlings Einzug (Ausschnitt)
12. Frühlings Einzug (Ausschnitt)
13. Frühlings Einzug (Ausschnitt)
14. Anbetung der Könige (London)
15. Anbetung der Könige (Florenz)
16. Ausschnitt aus der Anbetung
17. Ausschnitt aus der Anbetung
18. Anbetung der Könige (Petersburg)
19. Thronende Madonna mit sechs Heiligen (Florenz)
20. Madonna Corsini (Florenz)
21. Fresko des heiligen Augustinus (Florenz)
22. Moses und die Töchter Jethros (Rom)
23. Jesus im Tempeldienst zu Jerusalem (Rom)
24. Bestrafung der Rote Korah (Rom)
25. Kupferstich der Himmelfahrt Marias (Florenz)
26. Katharina Sforza (Altenburg)
27. Fra Filippo, Madonna (Florenz)
28. Jünglingsporträt (Paris)
29. Jünglingsporträt (Amerika)
30. Simonetta (Berlin)
31. Simonetta (Richmond)
32. Simonetta (Berlin)
33. Madonna Raczynski (Berlin)
34. Madonna del Magnificat (Florenz)
35. Simonetta (Frankfurt)
36. Clarice Orsini (Florenz)
37. Junge Frau am Fenster (London)
38. Madonna Chigi (Gardner, Boston)
39. Verkündigung Marias (Florenz)
40. Madonna mit den beiden Johannes (Berlin)
41. Madonna Borghese (Rom)
42. Madonna Poldi (Mailand)
43. Anbetung des Kindes (London)
44. Die Verleumdung nach Apelles (Florenz)
45. Verkündigung Marias (Berlin)
46. Verkündigung Marias (Glasgow)
47. Der heilige Augustin im Studierzimmer (Florenz)
48. Kommunion des heiligen Hieronymus
49. Anbetung der Könige (Florenz)
50. Bemeinung Christi (Mailand)
51. Jünglingsporträt im Cappuccio
52. Jüngling mit rotem Barett
53. Giuliano de Medici
54. Giuliano de Medici
55. Jünglingsporträt a. schwarzem Grund
56. Männliches Porträt
57. Männliches Porträt
58. Lorenzo Lorenzano
59. Zeichnung zu einer Athena
60. Zeichnung zu einer Anbetung



1. Bildnis des Sandro del Botticello von Filippino Lippi
Florenz, Carmine.



2. Madonna in Cherubimglorie Florenz, Uffizien.



3. Madonna mit Engeln und Johannes d. T.
Florenz, Uffizien (aus S. M. Nuova).



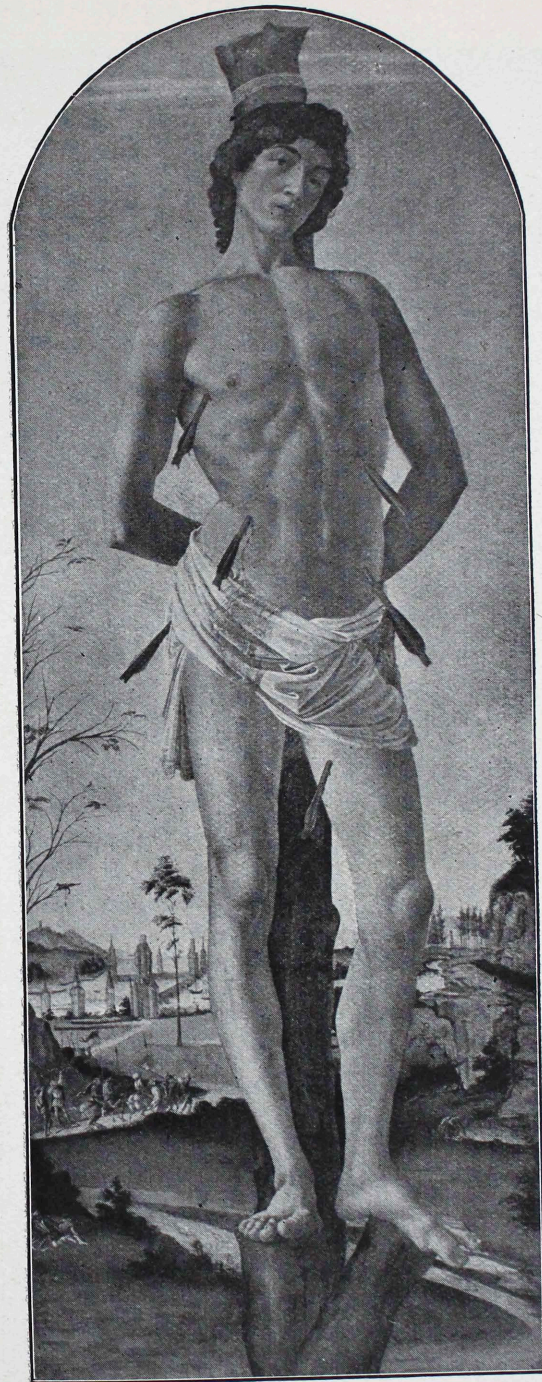
4. Madonna unter der Arkade Florenz, Uffizien.



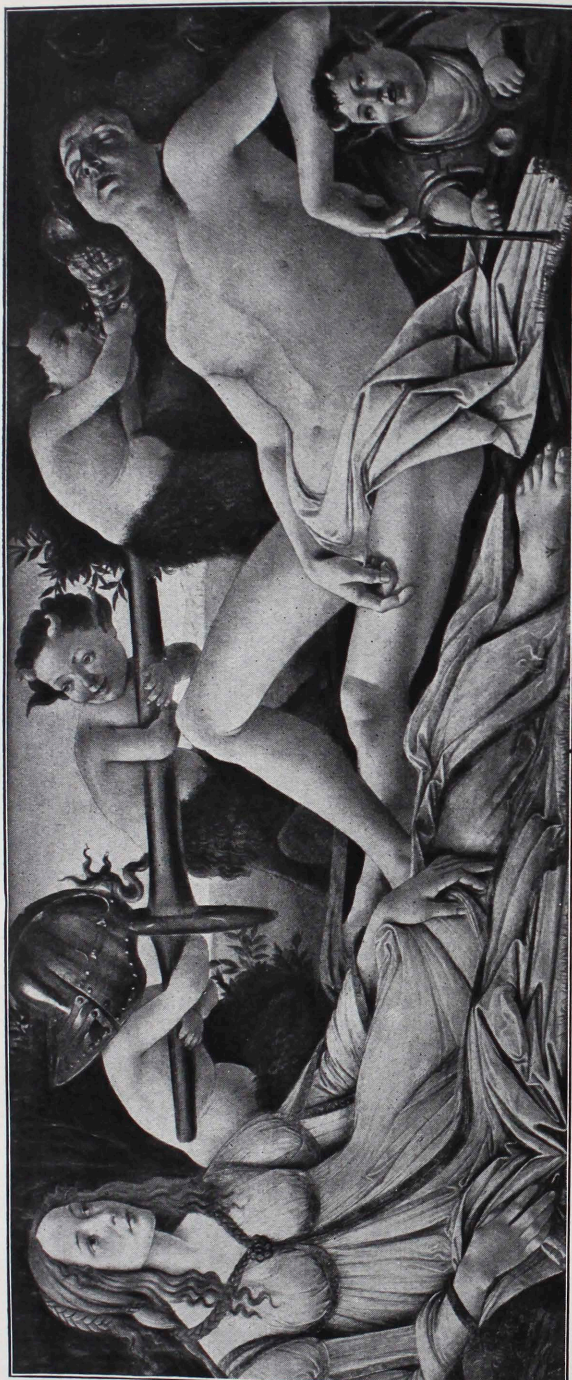
5. Madonna mit zwei Engeln Neapel, Museo.



6. Fortitudo Florenz, Uffizien.



© The Warburg Institute. This material is licensed under a Creative Commons Attribution Non-Commercial 3.0 Unported License. Hercules Florenz, S. M. Maggiore, Florenz.



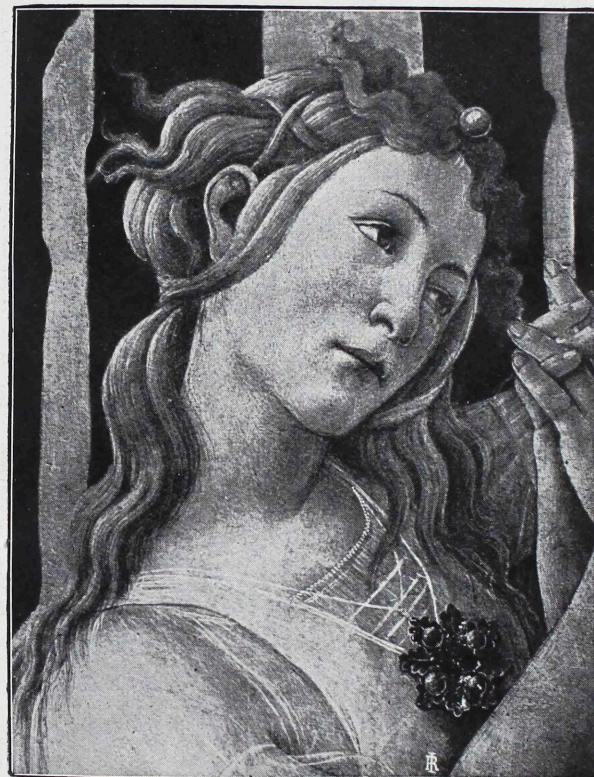
Nach dem Turner London, National Gallery.



9. Venus Berlin, Kaiser Friedrich-Museum.



10. Frühling. Florenz. Uffizien. 1492.



11. Kopf einer der Grazien im „Frühling“.



12. Kopf einer der Grazien im „Frühling“.



13. Kopf der Flora im „Frühling“.



14. Anbetung der Könige London, National Gallery.



15. Anbetung der Könige Florenz, Uffizien (aus S. M. Novella).



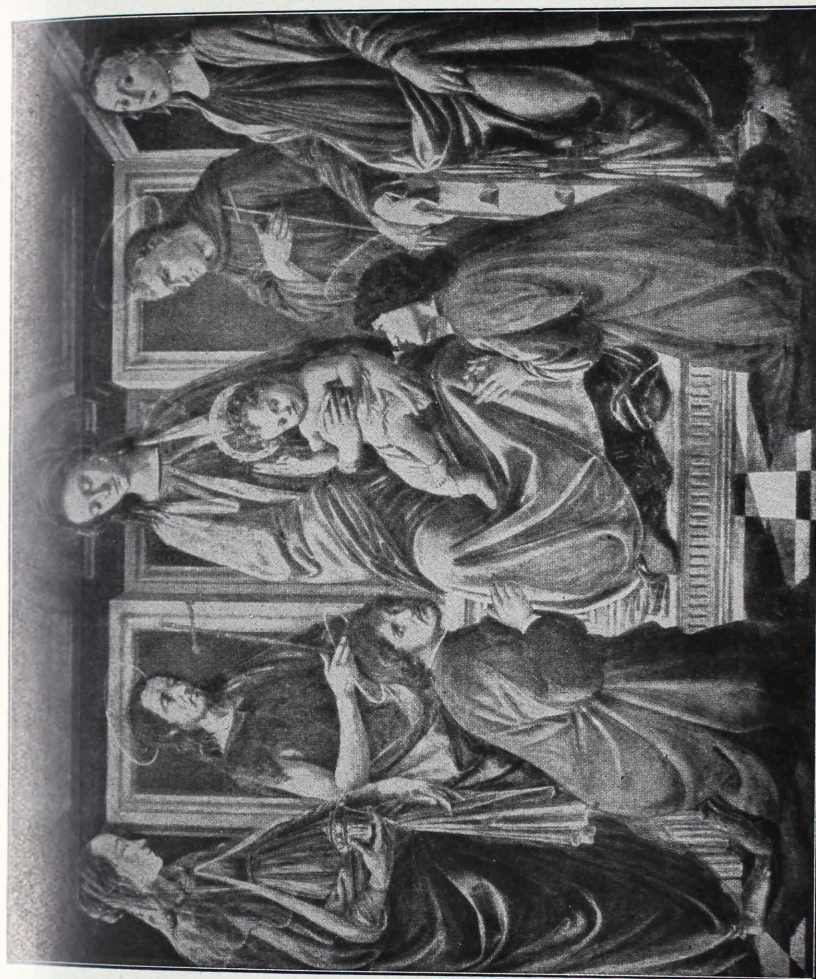
16. Ausschnitt aus der Anbetung mit der Familie Medici Florenz, Uffizien.



17. Ausschnitt aus der Anbetung mit der Familie Medici Florenz, Uffizien.



18. Anbetung der Könige Petersburg, Ermitage.



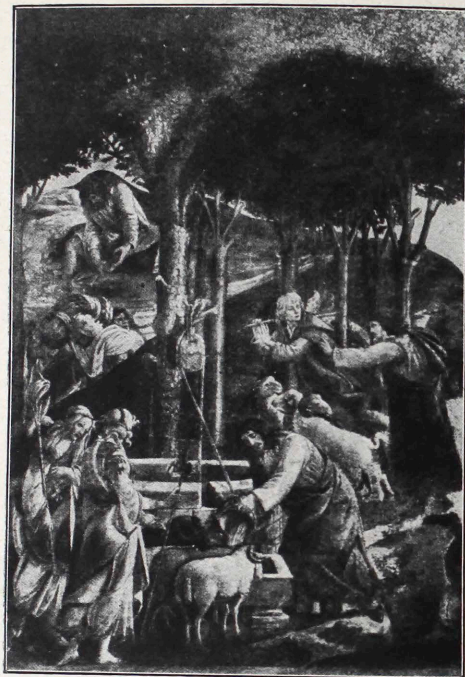
19. Thronende Madonna mit sechs Heiligen Florenz, Uffizien (aus S. Ambrogio).



20. Madonna Corsini Florenz.



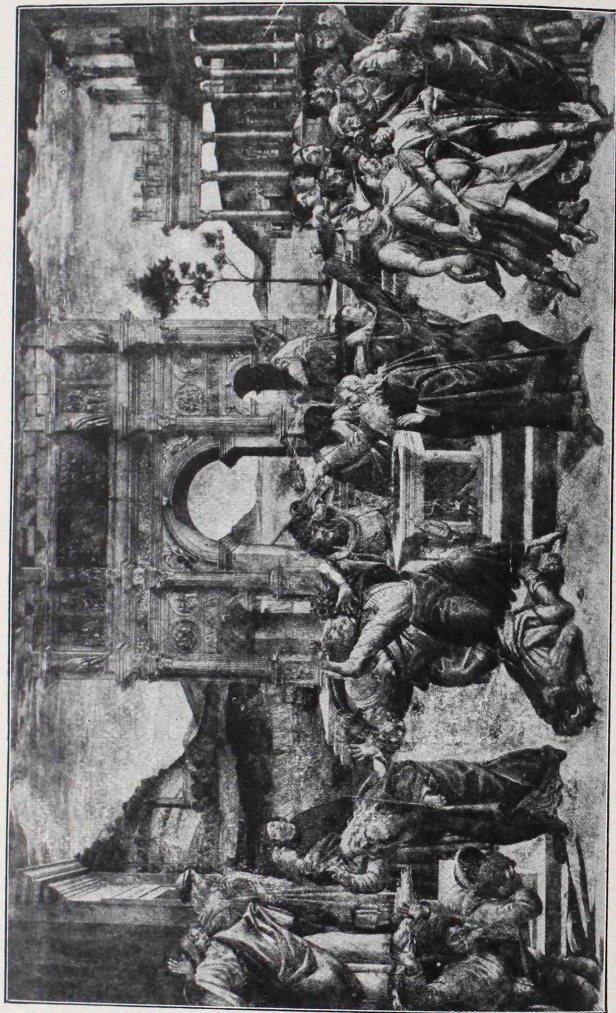
21. Fresko des heiligen Augustinus für die Chorschanke in Ognissanti, Florenz.



22. Moses und die Töchter Jethros
Fresko der Cappella Sistina, Rom (Ausschnitt).



23. Jesus im Tempeldienst zu Jerusalem
Fresko der Cappella Sistina, Rom (Ausschnitt).



24. Bestrafung der Rote Korah Fresko der Cappella Sistina.



25. Kupferstich der Himmelfahrt Marias Florenz, Uffizien.



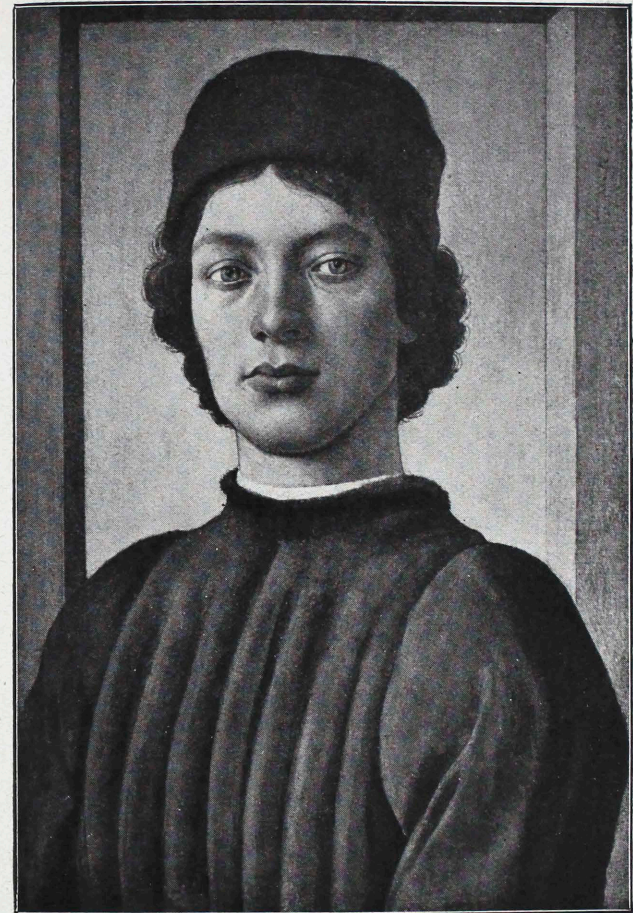
26. Profilporträt der Catarina Sforza Altenburg, Sammlung Lindenau.



27. Fra Filippo, Madonna. Florenz, Uffizien.



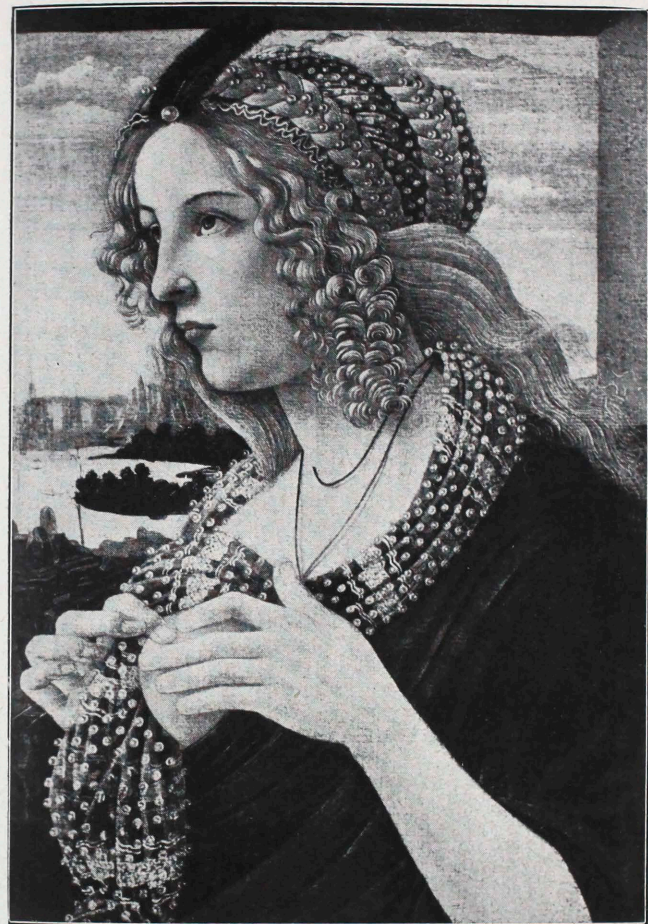
28. Jünglingsporträt Paris, Louvre.



29. Jünglingsporträt vor offenem Fenster Amerika, Privatbesitz.



30. Porträt der Simonetta Berlin, Kappel.



31. Phantasieporträt der Simonetta Richmond, Cooks Coll.



32. Porträt der Simonetta Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.



33. Madonna del Magnificat Florenz, Uffizien.



34. Madonna Raczynski Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.



35. Phantasieporträt der Simonetta Frankfurt a. M., Städelches Institut.



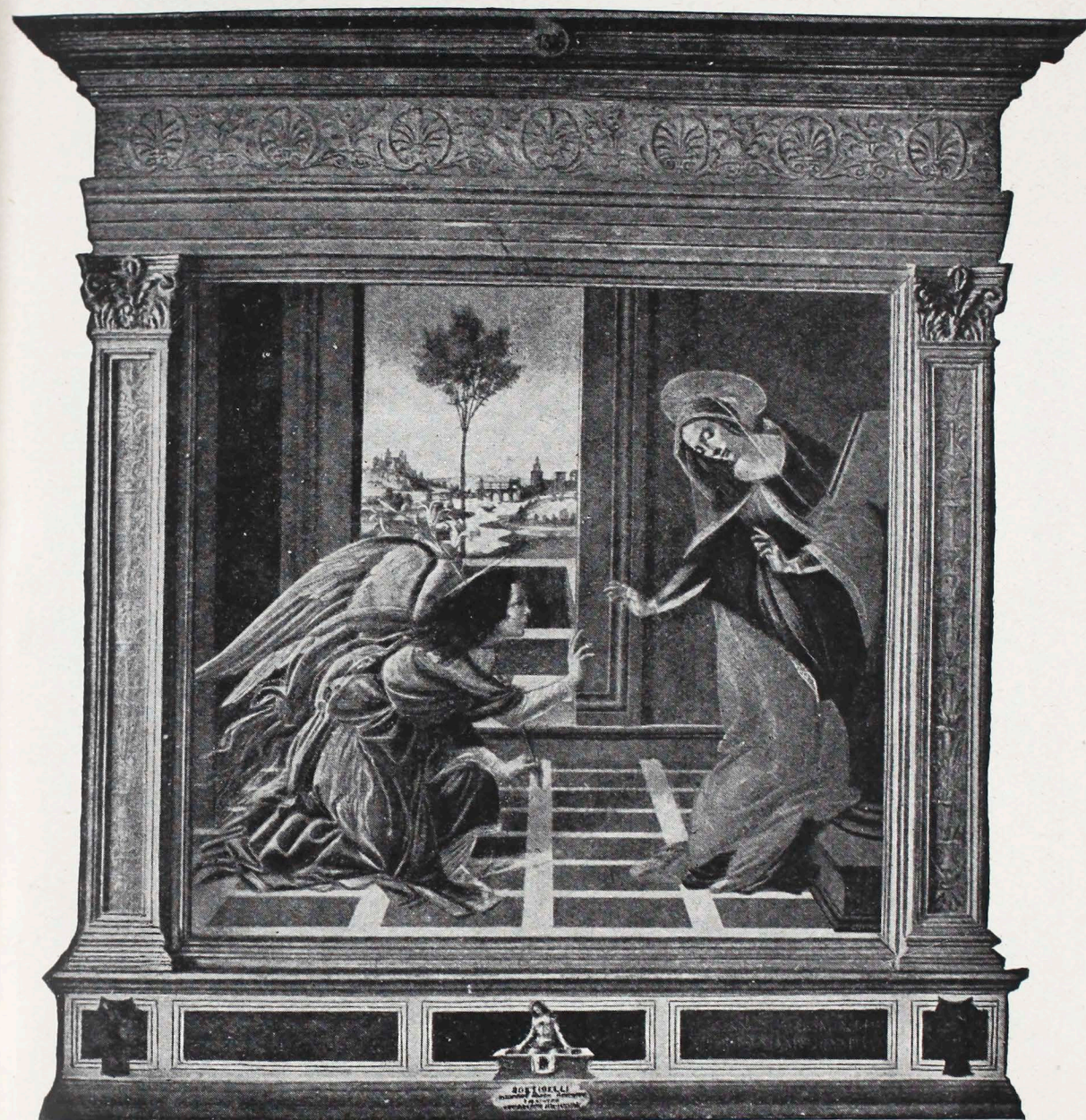
36. Bildnis der Clarice Orsini Florenz, Pitti.



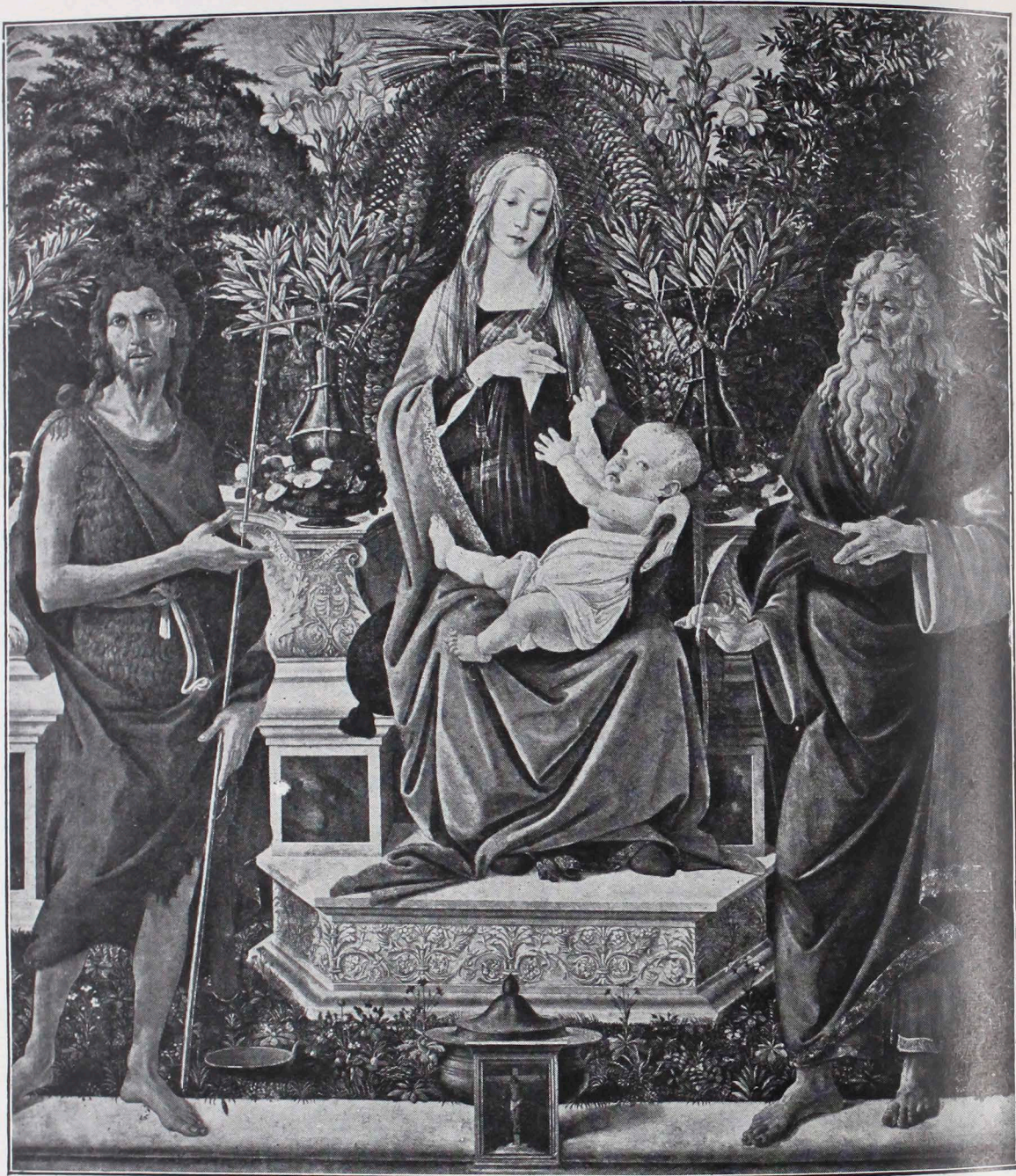
37. Junge Frau am Fenster London, Viktoria-Albert-Museum.



38. Madonna Chigi Boston, Sammlung Gardner.



39. Verkündigung Marias Florenz, Uffizien (aus S. M. Maddalena dei Pazzi).



40. Madonna mit den beiden Johannes Berlin (aus Florenz, S. Spirito).



41. Madonna mit Engeln und dem kleinen Johannes
Rom, Galerie Borghese.



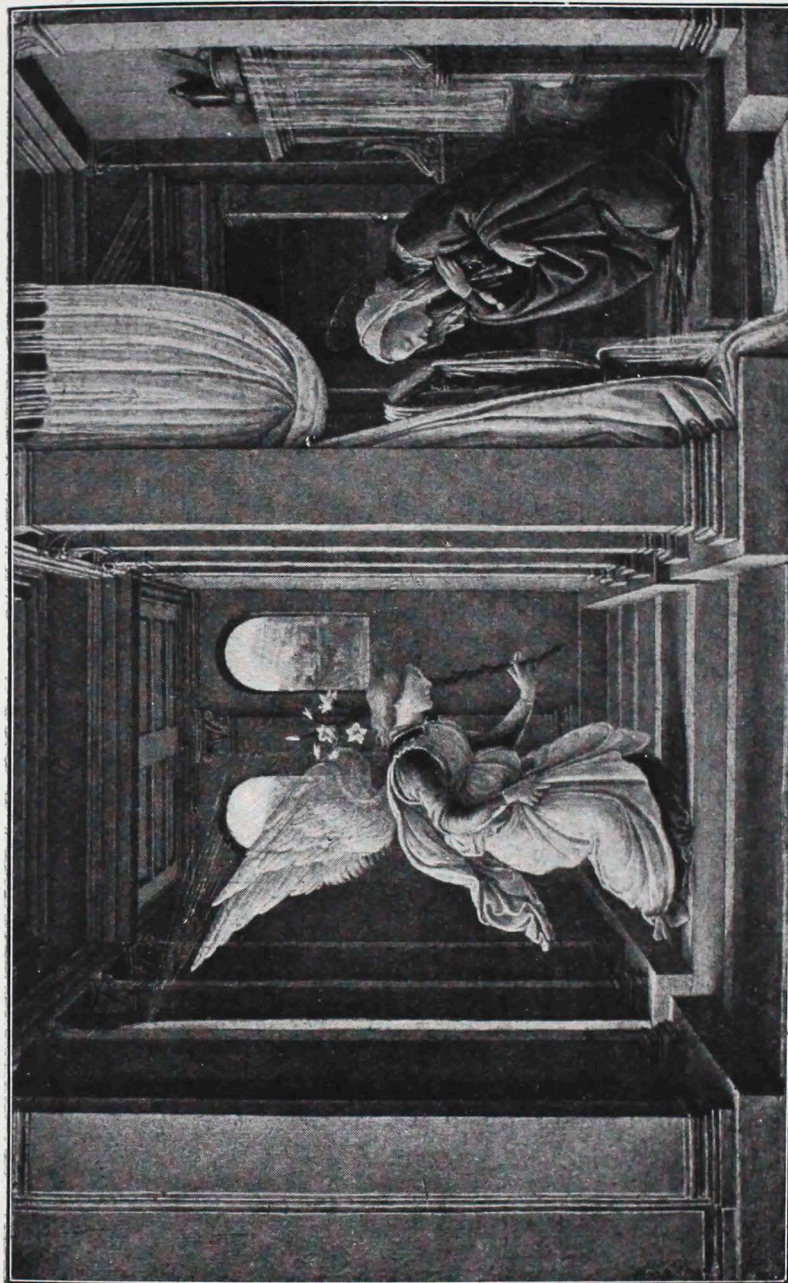
42. Madonna Poldi-Pezzoli Mailand.



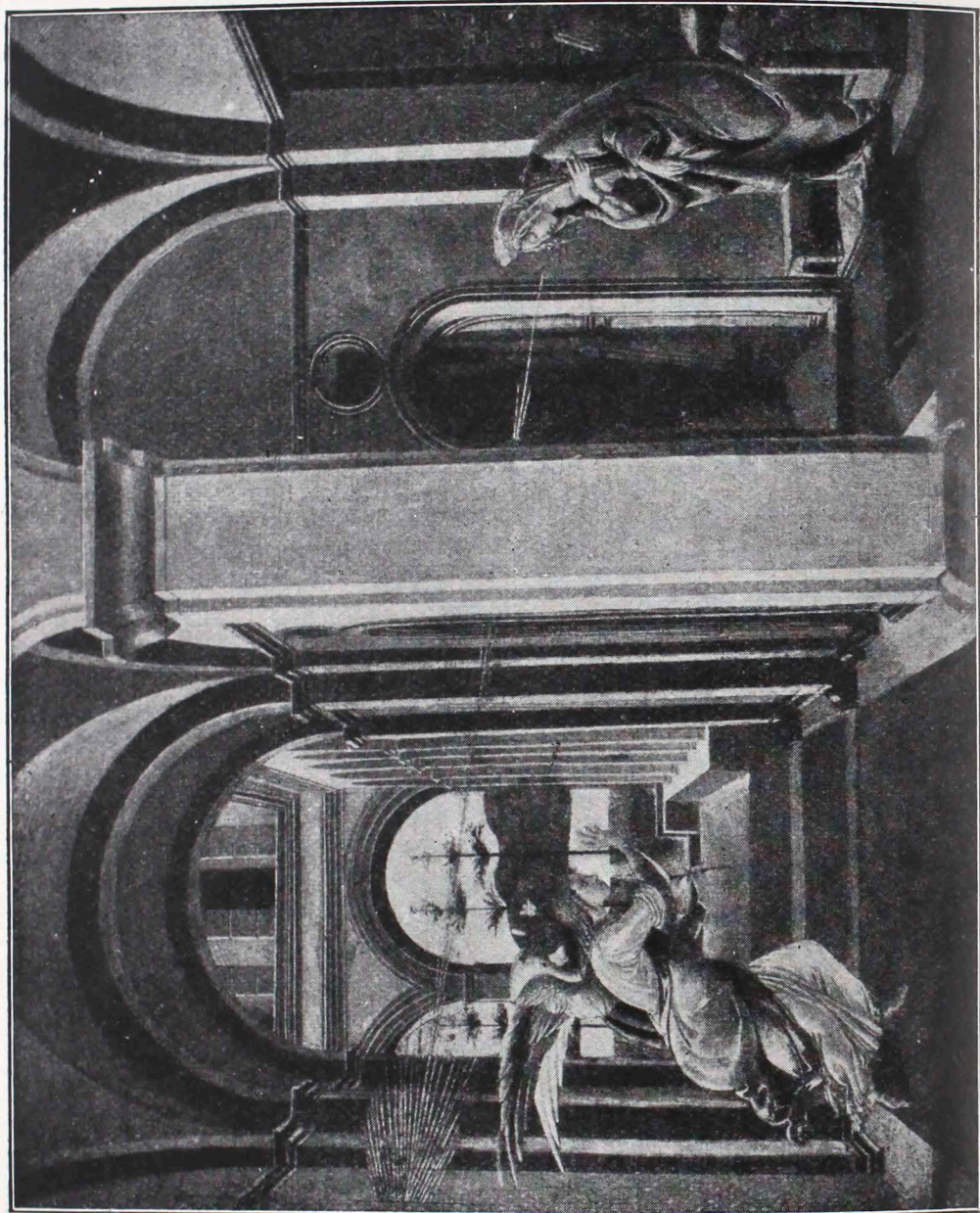
43. Anbetung des Kindes London, National Gallery.



44. Die Verleumdung nach Apelles Florenz, Uffizien.



45. Verkündigung Marias Berlin, Privatbesitz (aus Pal. Barberini, Rom).



46. Verkündigung Marias Glasgow.



47. Der heilige Augustin im Studierzimmer Florenz, Uffizien.



48. Kommunion des heiligen Hieronymus
New York, Metropol-Museum (aus Florenz, Capponi).



49. Anbetung der Könige Florenz, Uffizien.

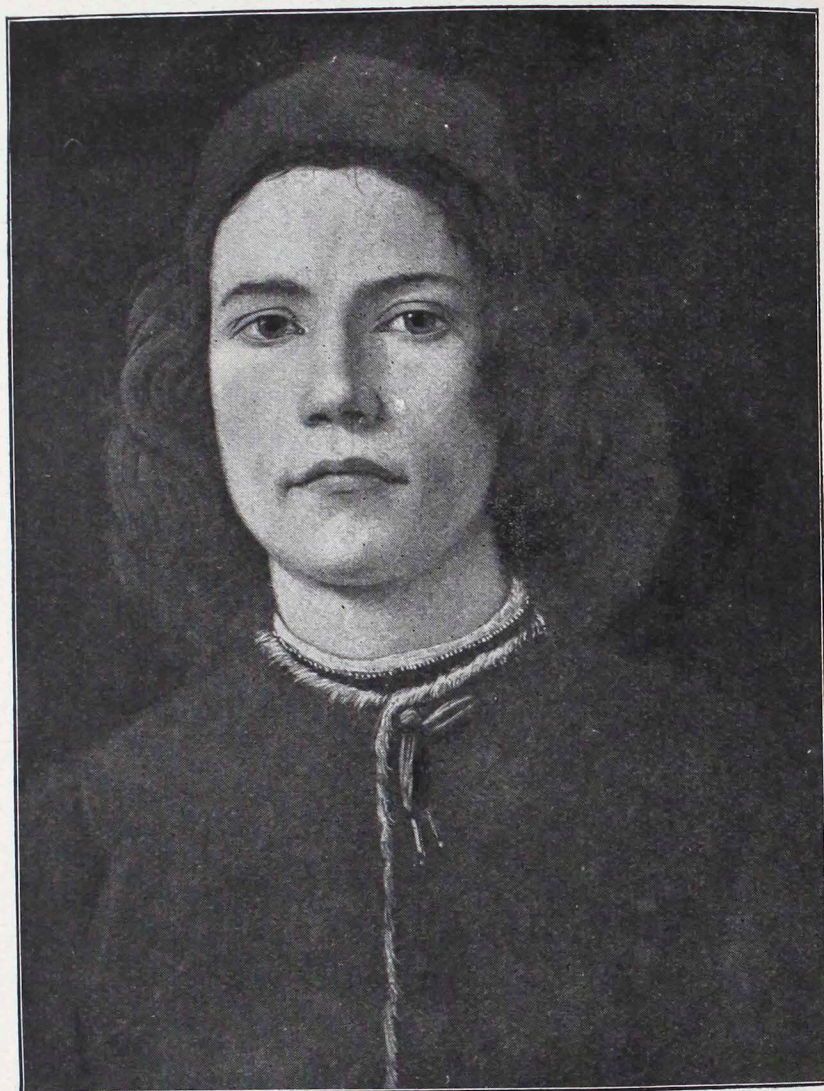


50. Beweinung Christi Mailand, Poldi-Pezzoli.

Der nachfolgende Anhang des Bilderteiles steht mit dem Werk selbst nur in mittelbarem Zusammenhang, und die Aufnahme erfolgte allein auf besonderen Wunsch des Verlages, für den Gesichtspunkte der Vollständigkeit maßgebend waren. Er wollte nicht diese Dokumente für das Lebensgefühl des Meisters missen, das sich in den Gesichtszügen der Bildnisse spiegelt. Denn das Lebensgefühl betrachtet er als das eigentlich religiöse Moment in allem Kunstschaffen, als das große Bekenntnis der Kunst, das hier nicht zuletzt zur Sprache gelangt.



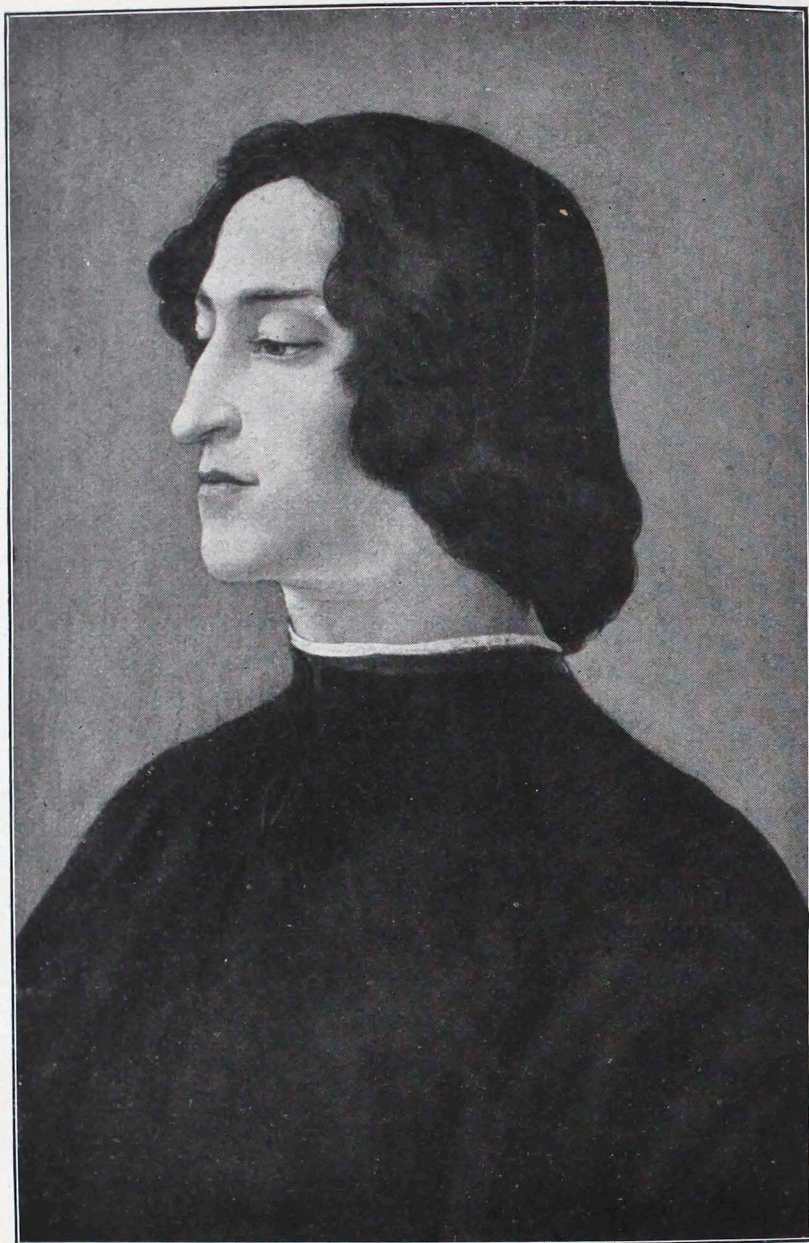
51. Jünglingsporträt im Cappuccio.



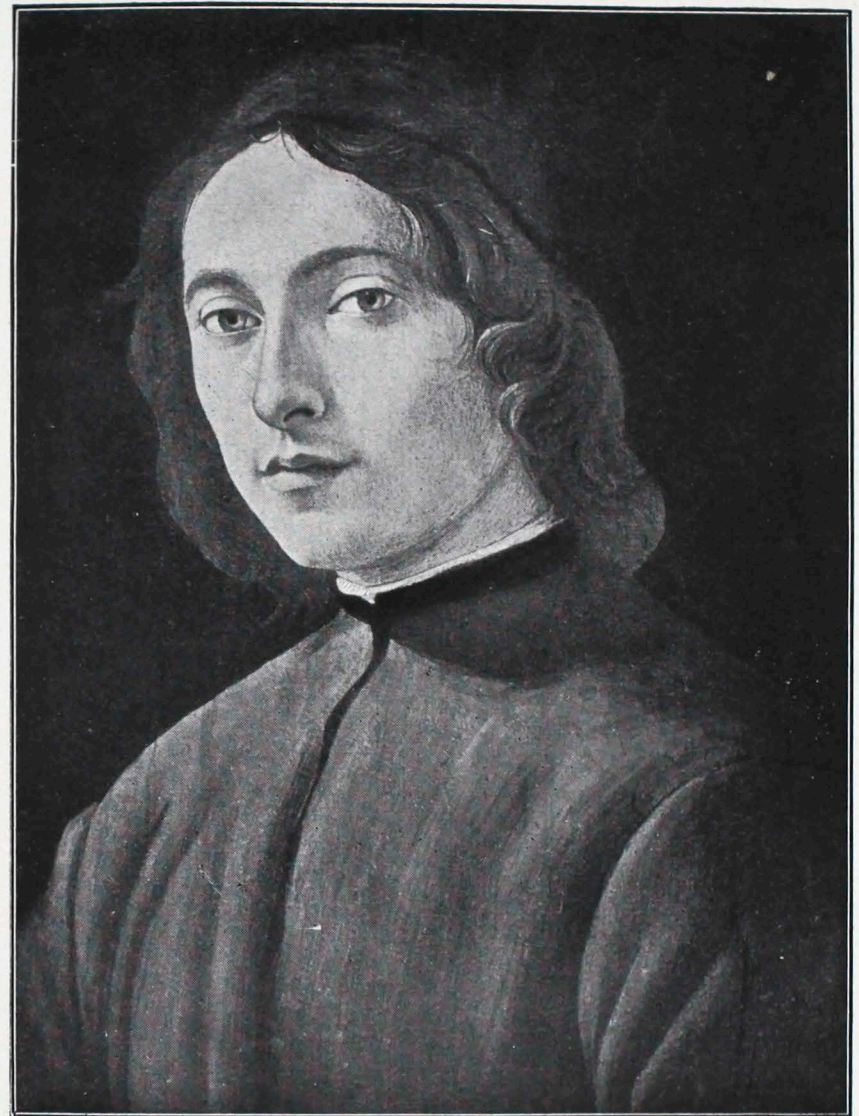
52. Jüngling mit rotem Barett.



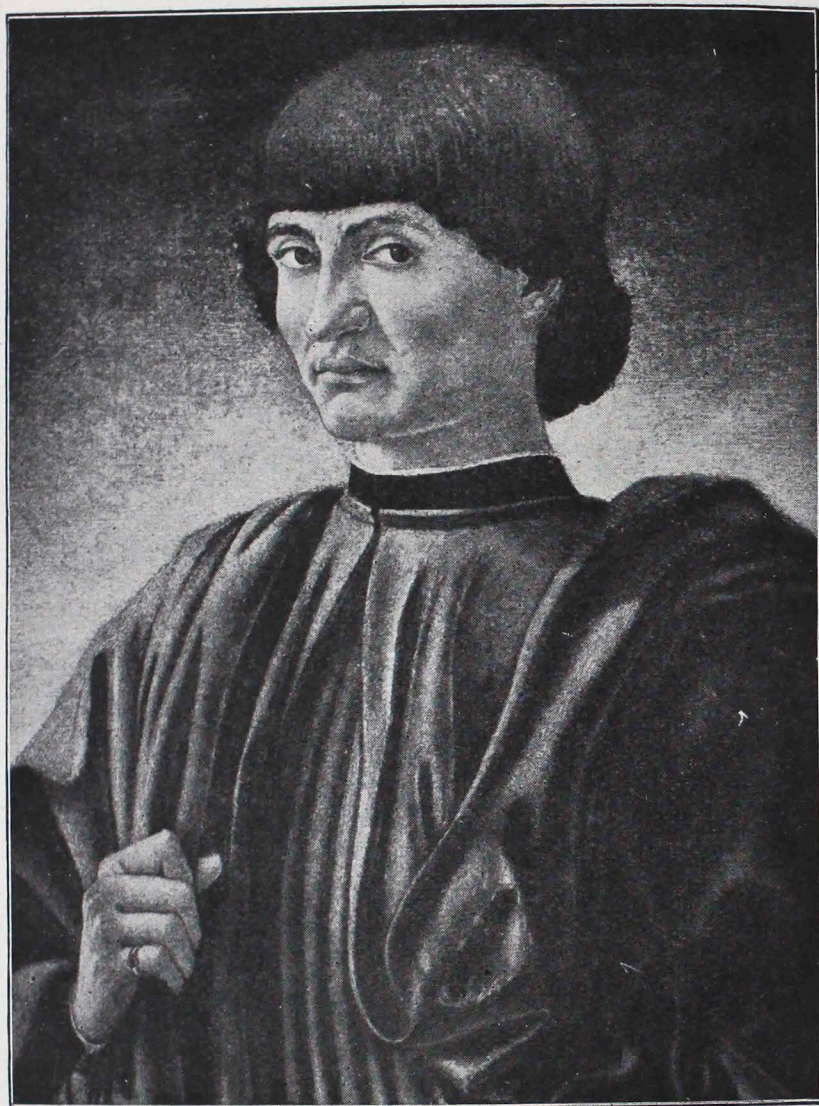
53. Porträt des Giuliano de' Medici.



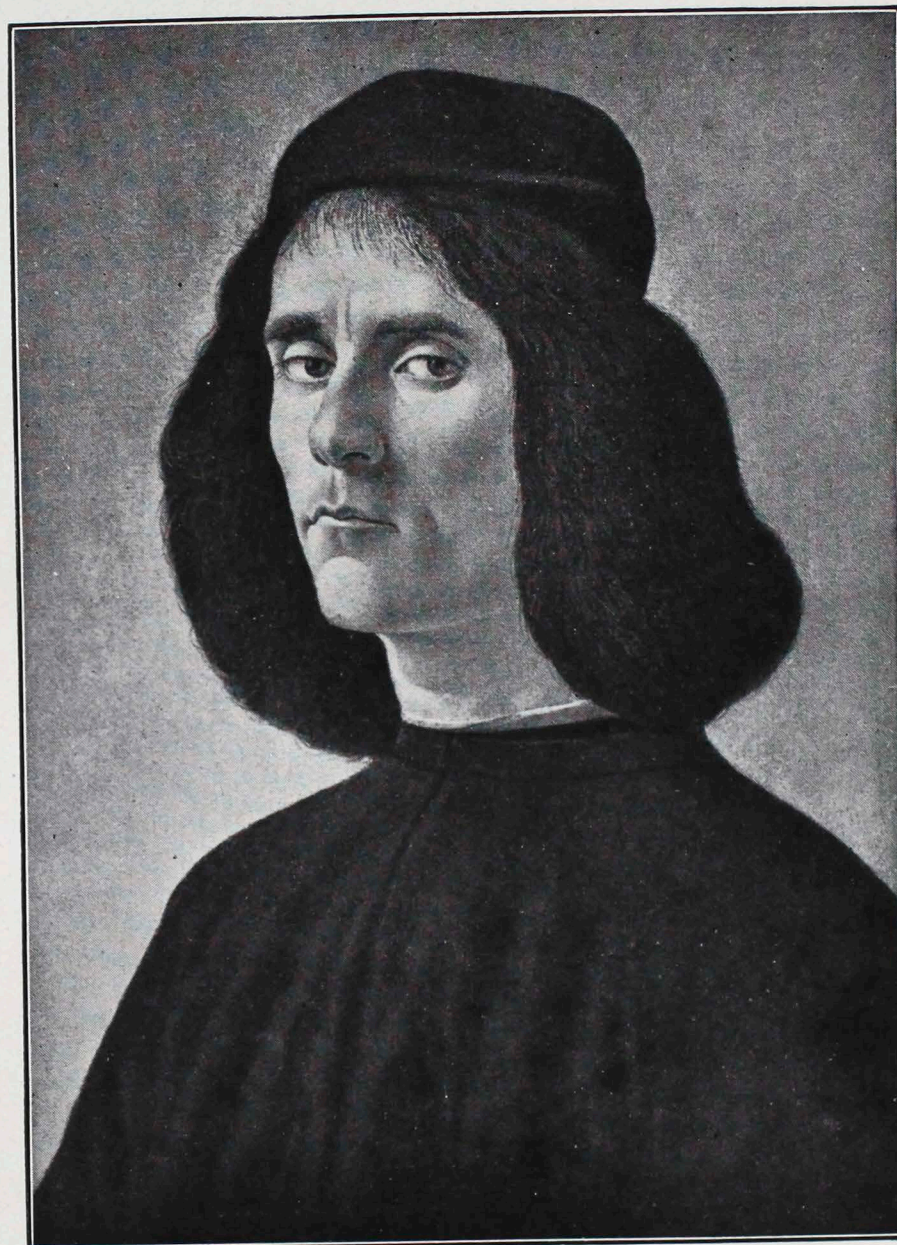
54. Porträt des Giuliano de Medici.



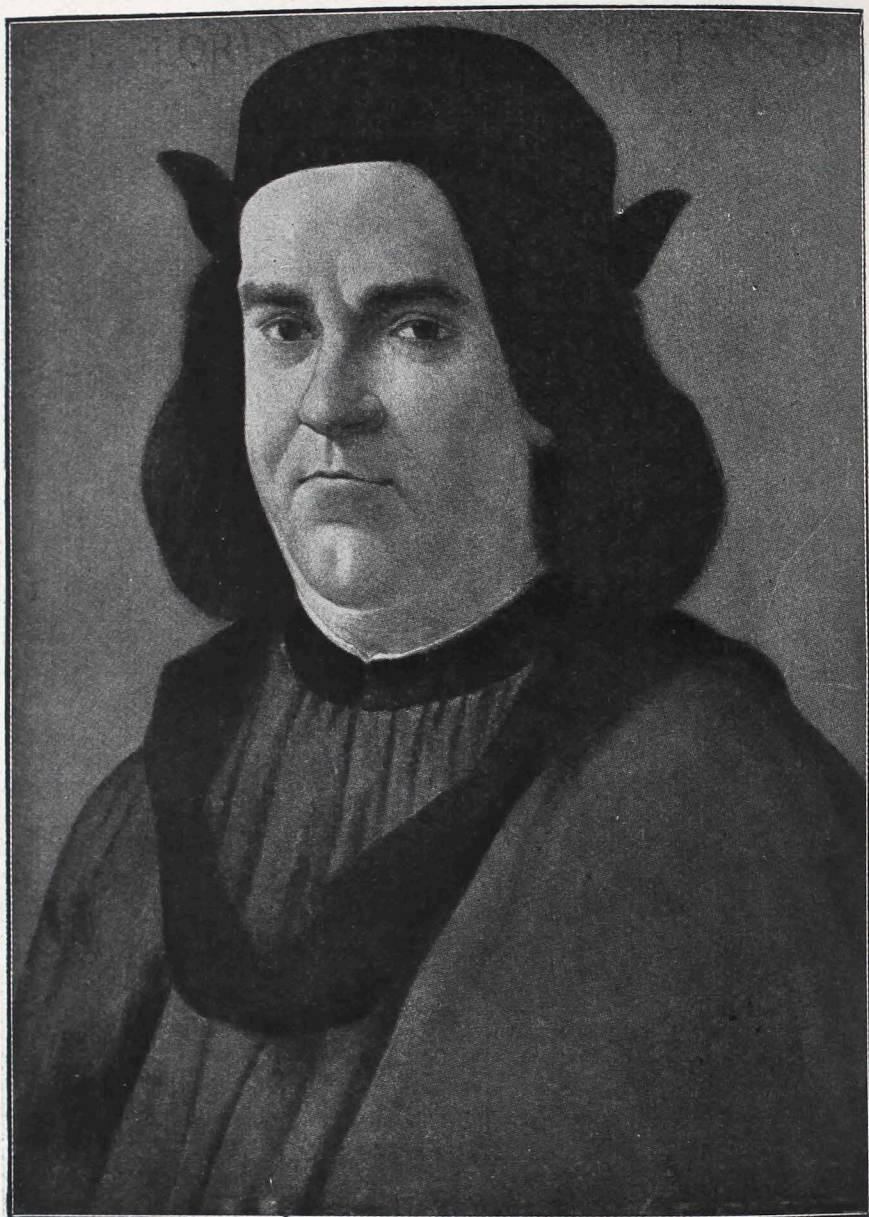
55. Jünglingsporträt auf schwarzem Grund.



56. Männliches Porträt.



57. Männliches Bildnis vor blauem Grund.



58. Bildnis des Lorenzo Lorenzano.



59. Zeichnung zu einer Athena.



60. Zeichnung zu einer Anbetung des Kindes.

5.75

GZ 5.75

2360000009

