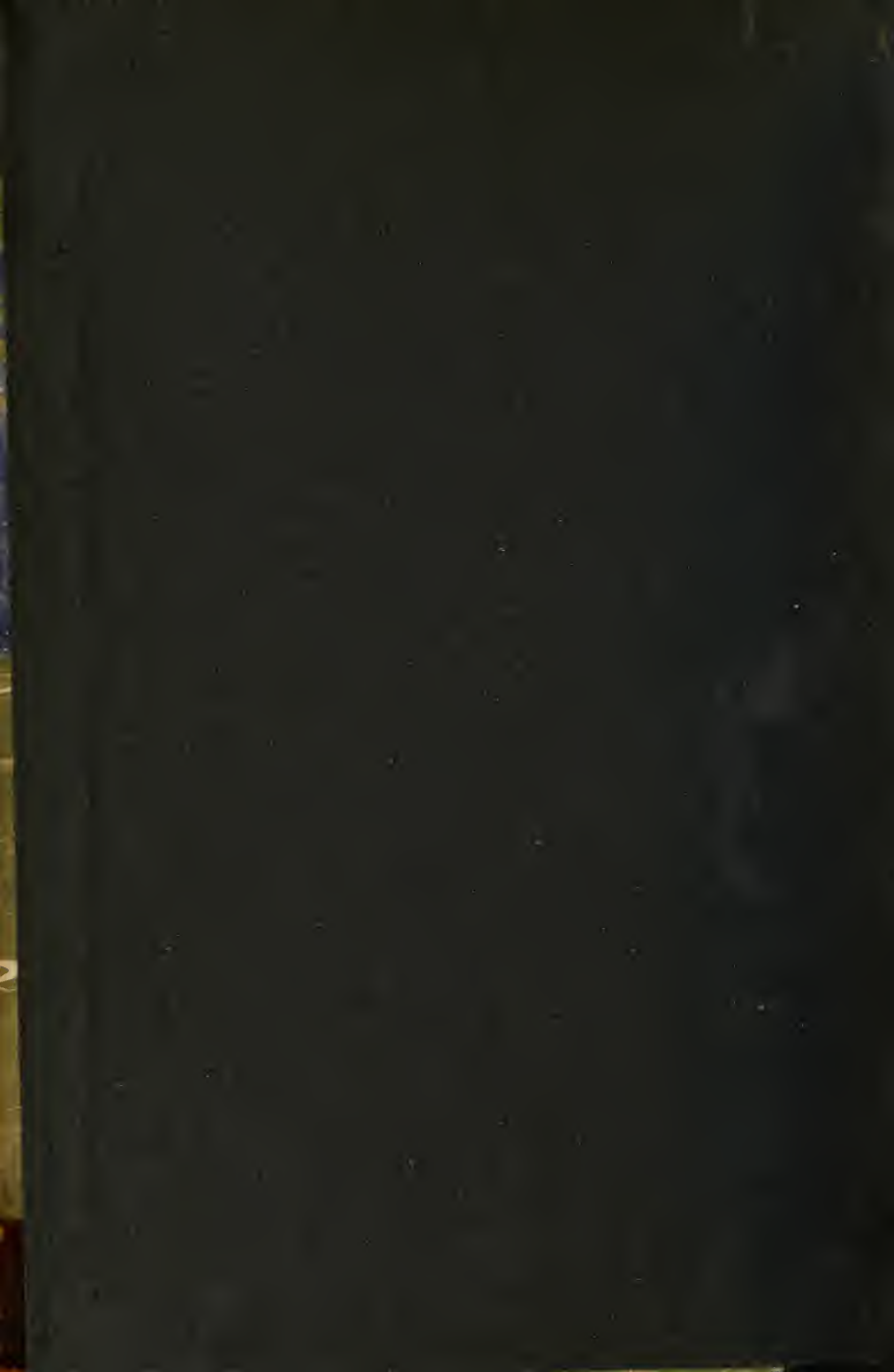
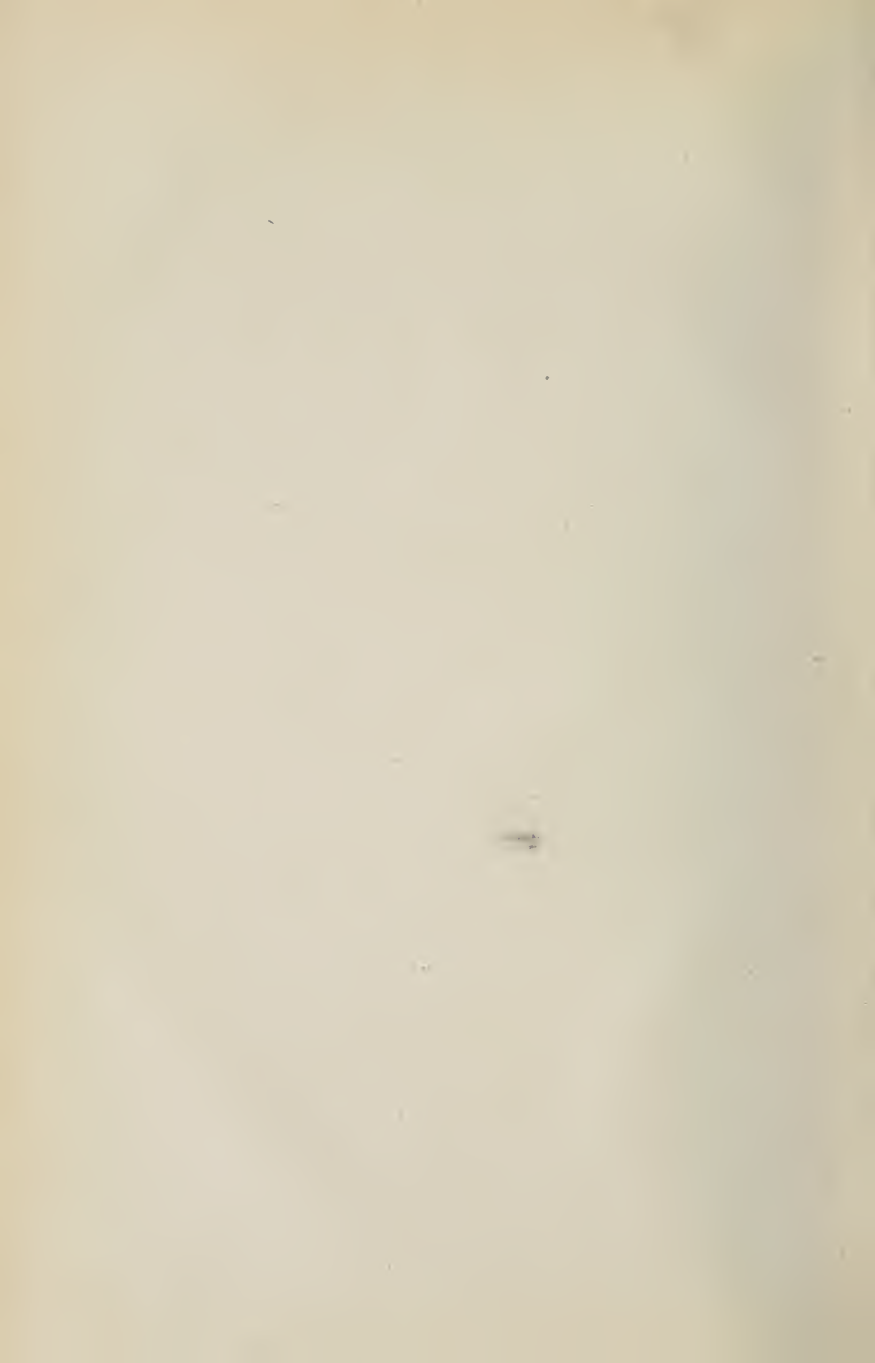






Art
Paint
L

DIE KÜNSTLERISCHEN PROBLEME DER RENAISSANCE

VON
FRANZ LANDSBERGER

172712
12/7/22



MAX NIEMEYER VERLAG · HALLE A.S.
1922

Vorwort

Man tut der Kunst der italienischen Renaissance keine Gewalt an, wenn man sie, wie das hier geschieht, in einzelne Probleme zerlegt. Die Zeit selbst hat in diesen Problemen gelebt, eine früh einsetzende Kunsttheorie sie ins klare Bewußtsein gehoben, eine nie erschöpfende Energie in generationsweiser Arbeit bezwungen. Die Anfänge liegen häufig der eigentlichen Renaissance um mehr als ein Jahrhundert voraus, ja es gibt Fälle, wie der des Porträts, in denen die Renaissance unter die vorangegangenen Bemühungen nur den Schlußpunkt zu setzen brauchte, und ich habe mich bemüht, gerade dieses allmähliche Werden aus kleinen Anfängen deutlich herauszuarbeiten.

Da die hier behandelten Probleme in der Hauptfache solche der Naturdarstellung sind, tritt die Architektur notwendig in den Hintergrund, und hier ist ja auch durch Jakob Burckhardt die systematische Gliederung des Stoffes bereits erfolgt. Für Malerei und Plastik hingegen lag zwar eine Fülle von Einzelstudien und Beobachtungen — oft an entlegener Stelle — vor, aber eben noch gar keine das Wesentliche zusammenfassende Darstellung, die einen Überblick über die ganze Interessenfülle dieser reichen Epoche gewährt hätte. Und nicht einmal die Spezialliteratur fand ich jedesmal schon so ausgebildet, um mich mit der Wiedergabe von Resultaten begnügen zu können. An vielen Stellen habe ich mir den Weg durch das Dickicht selber bahnen müssen, mühseliger, als es bei der leichten und raschen Gangart, die ich einschlug, erscheinen könnte.

Als Leser meines Buches wünsche ich mir nicht nur den Fachmann, sondern auch den gebildeten Laien, und ich habe um feinetwillen diese Arbeit, die ich anfangs als eine gedrängte Grammatik des Renaissancestils geplant hatte, in fortlaufender Darstellungsweise niedergeschrieben, die polemischen Teile zurückgedrängt, alle fremdsprachlichen Zitate in deutscher Übersetzung gebracht.

Wo ich für meine Arbeit einer Auskunft bedurfte, vor allem aus benachbarten Wissensgebieten, da habe ich sie, — ich bekenne das dankbar, — stets in der freundlichsten Weise erhalten. Besonderen Dank schulde ich Herrn Professor Weege, dem ich die von mir aufgezeigten Berührungen der Renaissance mit der Antike unterbreitete, und Herrn Professor G. J. Kern in Berlin, mit dem ich mich über die »dolce cosa« der Perspektive besprach. Herr Professor Robert Becker hat mir diesmal, wie schon früher, die reichen Bestände der ihm unterstellten Breslauer Museumsbibliothek in steter Hilfsbereitschaft zugänglich gemacht; die seit Jahren fehlende ausländische Literatur freilich konnte auch er nicht herbeischaffen. Ich habe, soviel ich davon finden konnte, in Berlin in der Bibliothek der staatlichen Museen eingesehen, aber manches war zur Zeit meines Dortseins noch nicht eingetroffen, und ich hoffe nur, daß mir nichts Wesentliches für meine besonderen Zwecke entgangen ist. Herr Professor Grisebach hat sich in lebenswürdiger Weise der Mühe unterzogen, die Druckbogen durchzusehen und mir dabei manchen anregenden Wink gespendet. Schließlich habe ich meinem Verleger zu danken, nicht nur, weil er sogleich zugriff, als ich ihm dieses Buch gefandt habe — und das ist ja heute bei einem wissenschaftlichen Werke immer ein Zeichen frischen Wagemutes —, sondern auch, weil er an die Illustrierung und Ausstattung viele Sorgfalt gewandt hat.

Breslau, im November 1921

Franz Landsberger

Inhalt

Seite

I. Einleitung. Die Kunstanschauung der Renaissance. Wahrheit und Schönheit	1
Lob naturnachahmender Künstler seit dem Trecento 1. — Erweiterung des Einzellobs zur allgemeinen Forderung 2. — Bewußte Abkehr von dem an Vorbildern hängenden Mittelalter 3. — Nachahmung der Antike nicht als Widerspruch empfunden 3. — Vieldeutigkeit des Begriffs Naturnachahmung 4. — Illusionistische Anschauungen der Renaissance 4. — Fortleben der kontinuierierenden Darstellungsweise 5. — Auslese des schönen Gegenstandes 6. — Wahrheits- und Schönheitsforderung im Konflikt 7. — Bestimmungen der Schönheit 8. — Kritik dieser Definitionen durch Ficino 9. — Die Schönheit im Naturprinzip verankert 9. — Keime einer »idealistischen« Kunstanschauung seit Raffael 11. — »Naturalismus« und »Idealismus« im allgemeinen noch ungetrennt 12.	
II. Die Darstellung des Menschen.	13
A. Die Gestalt	13
Wachsende Zahl und Größe des Menschen 13. — Kolosse 14. — Verherrlichung des schönen Menschen 14. — Kultus von Haar und Hand 14. — Der nackte Leib 15. — Die Nacktheit im Mittelalter 15. — Florenz als Zentrum der Nacktdarstellung 18. — Christliche und mythologische Nacktheit 19. — Das Nackte im Porträt 19. — Savonarolas Einspruch 20. — Weiterwachsen der Bewegung in Ober- und Mittelitalien 20. — Michelangelo 20. — Der Kampf um das »Jüngste Gericht« 21. — Ansturm auf die Nacktheitsfreude der Florentiner 22. — Die Prüderie der Gegenreformation 23. — Wahrheit und Schönheit des Nackten 23. — Wahrheit durch Anatomie 24. — Schönheit durch Proportionalität 26. — Proportionsstudien seit der Antike 27. — Ablehnende Stellung Michelangelos 28. — Die Maße des Menschen 29. — Ihre Wandlungen im Kunstschaffen 29. — Die Gewandung des Menschen von der Nacktheit bestimmt 30. — Das antikisierende Gewand 31. — Das modische Kostüm 32. — Trachtenbücher 34. — Hilfsmodelle zum Studium des Faltenschlags 35. — Die Faltensprache der Renaissance 36. — Der bewegte und der ruhende Körper 37. — Bewegung ist Zeichen des Lebens 37. — Neigung zur Ruhe in Venedig und Umbrien 38. — Ausdrucks-	

bewegungen seit der Gotik 38. — Die »furia« und die »grazia« der Gemütsbewegung 40. — Die reine Körperbewegung 41. — Schlachtenbilder 41. — Die Stellungen in der Ruhelage 45. — Die »figura serpentinata« des Michelangelo 46. — Vergleich zur antiken Ruhebestimmung 46.

B. Das Porträt 46

Nachleben der antiken Porträtkultur 47. — Porträtferne des Mittelalters 48. — Die Bildnisse des hl. Franziskus 49. — Entwicklung des Porträts an deutschen Grabdenkmälern 49. — Das italienische Porträt seit dem 13. Jahrhundert 51. — Porträtbegierde Bonifaz VIII. 52. — Die Verwendung der Totenmaske 53. — Entstehung der Porträttafel 54. — Befruchtung der französischen Porträtblüte durch den germanischen Norden 56. — Das Trecentoporträt in Deutschland und Norditalien 56. — Das Renaissanceporträt 59. — Das Porträt im religiösen Bilde 59. — Wachsende Vulgarisierung des Porträts 61. — Einzelne Klassen von Dargestellten (Künstler, Frauen, Kinder) 61. — Darstellung nicht mehr lebender Personen 62. — Kultus antiker Berühmtheiten 63. — »Uomini famosi« 64. — Die »neuf preux« 65. — Einfluß der Biographienfassungen 66. — Autorenbilder in Bibliotheken 66. — Porträtfassungen der Renaissance 67. — Einzelne Porträtformen 68. — Das Tafelbildnis 68. — Das Miniaturbildnis 69. — Das graphische Porträt 70. — Büsten und Porträtreliefs 70. — Das Porträt Denkmal 71. — Entwicklung des Reiterdenkmals seit der Antike 72. — Das christliche Reiterbildnis 72. — Das freistehende Reiterdenkmal 73. — Anfänge des bronzenen Reiterdenkmals 74. — Das schreitende und das aufspringende Roß 76. — Allgemeine Porträtaufassung der Renaissance 77.

III. Der Raum und seine Füllung.

A. Der Raum 80

Das Erlebnis des Raumes durch plastische Körper und raumeinschließende Grenzen 80. — Erlöschen des plastischen Raumgefühls im frühen Mittelalter 81. — Seine Wiedererweckung im hohen Mittelalter 82. — Die Gewinnung des Bildraumes im Trecento 82. — Plastische Gefinnung der Renaissance in Bildhauerkunst, Architektur und Malerei 84. — Die Anfänge der Perspektive 86. — Die »Teilungskonstruktion« 86. — Die Zentralperspektive 87. — Die Anwendung der Perspektive 88. — »Gerade« und »schräge Ansicht« 88. — Breiten- und Höhenlage des Fluchtpunktes 89. — Vogel- und Froschperspektive 90. — Das illusionistische Deckenbild 91. — Die Perspektive widerspricht der Renaissance tendenz nach Wiedergabe des objektiven Befundes 97.

B. Das Architekturbild 94

Neutrale Bildfolien 94. — Beweggründe zur Aufnahme von Bildarchitekturen 95. — Ruinenmalerei 96. — Fortleben des antiken Architekturbildes 96. — Wachsender Realismus der Architektur

darstellung 97. — Städtebilder 97. — Entwicklung des Innenraumbildes 98. — Tektonischer Kastenraum und malerisches Intérieur 100.

C. Die Landschaft 100

Die personifizierende und die unmittelbare Naturdarstellung der Antike 100. — Verkümmern der Landschaft im Mittelalter 101. — Anfänge neuer Naturbeobachtung 102. — Trecentistische Gartenbilder im Anschluß an die Antike 102. — Die Gewinnung der Landschaftstiefe und des Landschaftszusammenhanges 103. — Durcheinanderspielen von Architektur- und Landschaftsformen 104. — Der Beginn der selbständigen Landschaft 105. — Kirchenlandschaften 107. — Landschaftstil des 15. und 16. Jahrhunderts 107. — Toskanischer, umbrischer, oberitalienischer Landschaftstypus 108. — Allgemeine Kennzeichen der Renaissance-landschaft 110. — Weitere Landschaften zu ernstern Themen 111. — Beginn einer Landschaftsromantik 112.

IV. Licht und Farbe 114

Weiterführung der natürlichen Lichtquelle im Bilde seit Giotto 114. — Darstellung interessanter Lichtphänomene seit Taddeo Gaddi 114. — Nächtlche Beleuchtungen auf umbrischen und oberitalienischen Bildern 115. — Tageslicht 116. — Hell und Dunkel im Dienste der Formengebung 116. — Das »Stumato« 117. — Form wichtiger als Farbe 117. — Die Entstehung des Renaissancebildes aus der Zeichnung 118. — Chiaroscuro-Gemälde 119. — Chiaroscuro-Graphik 120. — Stellung zur Farbe im Quattrocento und Cinquecento 120. — Venezianische Farbenfreude 121. — Entstehung des venezianischen Bildes aus der Farbe 122. — Anfänge impressionistischer Malweise 122. — Wahrheit der Renaissancefarbe 123. — Farbe ferner Gegenstände (Luftperspektive) 125. — Farbige Schatten und Reflexe 125. — Schönheit der Renaissancefarbe 126. — Wechsel des Farbensgeschmacks 126. — Mannigfaltigkeit und Gegenfälligkeit der Farbe 127. — Farbenharmonien über kontrastierenden und über verwandten Farben 129.

V. Die Komposition. Mannigfaltigkeit und Einheit 131

Das Erlebnis der Mannigfaltigkeit in der Natur 131. — Seine Übertragung auf das Kunstwerk 131. — Mannigfaltigkeit in Malerei, Plastik und Baukunst 132. — Entstehung des Kontrastes aus der Mannigfaltigkeit 133. — Kontraste in Baukunst und Plastik 133. — Kontraste in der Malerei, selbst auf Kosten der Stimmungseinheit 134. — Rückwirkung der Kontrastrechnungen auf das Leben 136. — Venezianischer Einspruch gegen die Häufung der Kontraste 137. — Gefteigerte Intensität im Barock durch Fortfall der Kontraste 137. — Momente der Einheit 138. — Die Proportionalität 138. — Die Symmetrie 139. — Asymmetrische Tendenzen der späteren Renaissance, vor allem in Oberitalien 140. — Die ruhende Betrachtungsweise der Renaissance 141. — Die »coincidentia oppositorum« 142.

	Seite
VI. Schlußwort	143
Stellung der Renaissance zum Mittelalter und zur Antike 143. —	
Das hohe Mittelalter bereitet die Renaissance vor 143. — Einfluß	
der antiken Malerei 143. — Anregung durch antike Literatur 144. —	
Durchführung antiker Motive durch das ganze Mittelalter bis zur	
Renaissance 144. — Der europäische Unterbau der italienischen Re-	
naissance 145.	
Literaturhinweise	146
Namenverzeichnis	150

I. Einleitung.

Die Kunstanschauung der Renaissance. Wahrheit und Schönheit.¹⁾

Während das frühe Mittelalter, wo es sich zur Einkleidung feiner Bildthemen der Natur bedient, gewöhnlich nicht aus eigener Beobachtung schöpft, sondern von dem reichen Erbe antiker Naturgestaltung zehrt, erhebt sich etwa seit dem 13. Jahrhundert in Europa eine leise einsetzende, aber bald stärker ansteigende Welle erneuten Naturstudiums in der Kunst: Ausdruck einer wiederum auf das Diesseits sich einstellenden Geistesrichtung.

Italien nimmt an dieser Bewegung lebendigen, wenn auch keineswegs immer führenden Anteil, aber es darf für sich den besonderen Ruhm in Anspruch nehmen, das neue Streben zuerst in Worte gekleidet und zu einer Kunstanschauung erhoben zu haben. Diese Kunstanschauung gilt es als Grundlage für alle späteren Ausführungen näher ins Auge zu fassen, wobei ich nach Möglichkeit der Zeit selber das Wort erteile.

Mit dem Lobe einzelner naturalistisch erscheinender Künstler fängt es an. Giotto vor allem erregt die Gemüter, und seine künstlerische Tat wird von den Zeitgenossen ganz allein als die bis zur Täuschung getriebene Naturnachahmung gewertet. »Giotto, unser Mitbürger«, schreibt der Florentiner Geschichtsschreiber Giovanni Villani († 1348), »welcher in der Malerkunst der größte Meister war, den es zu seiner Zeit gegeben, war derjenige, welcher jegliche Figur und Handlung am natürlichsten darstellte« (Storia Fiorentina XI, 12), und Boccaccio lobt im Decamerone (6. Tag, 5. Novelle) in einem Atem die Natur und ihren getreuen Bildner: »Giotto hat ein so ausgezeichnetes Künstlertalent, daß die Natur, die Mutter und Schöpferin aller Dinge unter dem Sternenkreise, nichts darbietet,

1) Durch dieses Kapitel wird mein Aufsatz: »Die Naturnachahmung in der italienischen Renaissance« (Zeitschr. f. bild. Kunst 1915) erweitert und zugleich überholt.

was er nicht mit Griffel, Feder oder Pinsel ihr so ähnlich dargestellt hat, daß es ihr nicht nur ähnlich, sondern vielmehr sie selbst zu sein schien und zwar in einem so hohen Grade, daß die Wahrnehmung von ihm gemalte Dinge für wirklich nahm, die doch nur täuschend gemalt waren.« Der Florentiner Trecentist Stefano erhält von Filippo Villani, dem Neffen Giovannis, die ehrend gemeinte Bezeichnung »Affe der Natur« (*scimmia della natura*),¹⁾ ein Ausdruck, mit dem Dante noch verächtlich einen Münzfälscher belegt hatte (Inf. XXIX, 139), so wie im Mittelalter der Teufel als »Affe Gottes« bezeichnet wurde.

In Cenninis Malertraktat vom Ende des 14. Jahrhunderts wird dann zum ersten Male das Einzellob zur allgemeinen Forderung erweitert, und man fühlt ordentlich, wie den sonst so handwerklich-nüchtern gestimmten Giottisten bei diesen Worten der starke Anhauch einer neuen Zeit belebt. »Bemerke«, sagt er, »daß die vollkommenste Führerin, welche man haben kann, das beste Steuer, die Triumpfspforte des Zeichnens, das Studium der Natur ist. Es steht dies vor allen anderen Mustern; diesem vertraue Dich immer mit glühender Seele an, vornehmlich, wenn Du anfängst, einiges Gefühl im Zeichnen zu bekommen« (Kap. 28). Im 15. Jahrhundert beginnt dann Alberti die neue Lehre weiter zu tragen. »Zweifle niemand, Anfang und Ende dieser Kunst und somit jede der Sprossen, die zur Meisterschaft führen, haben wir der Natur zu entlehnen²⁾.« Um 1500 Leonardo da Vinci: »Die Malerei ist am lobenswertesten, welche am meisten Übereinstimmung mit dem nachgeahmten Gegenstande hat« (Traktat Nr. 411), und so geht es weiter, in immer neuen Varianten, durch alle Kunstschriften des 16. Jahrhundert hindurch, auch dann noch, als schon längst wieder die Nachahmung von Meistern — Raffaels, Michelangelos — sich zwischen den Künstler und die Natur geschoben hatte. Selbst der Architektur wird die Natur zum Vorbild bestimmt; sie zu erreichen, »danach strebt die Baukunst in ganz besonderem Grade« (Alberti)³⁾, und darum duldet sie auch nichts in ihrem Bezirke, »was fremd oder fern von dem ist, was

1) De origine civitatis Florentiae et de eiusdem famosis civibus; in der Vita des Giotto. — Die Ansicht K. Borinski's (Die Antike in Poetik u. Kunsttheorie I, 1914, S. 89 u. 271), der Ausdruck »Affe der Natur« bedeute, wie anderswo, so auch bei F. Villani etwas Abfälliges, wird durch den ganzen Zusammenhang — Villani lobt kurz vorher Cimabue und Giotto wegen ihrer Naturnachahmung — widerlegt.

2) Della pittura lib. III, W. Qu. XI, S. 148.

3) De re aedificatoria, IX, Kap. 5; ed. Max Theuer, Wien/Leipzig 1912, S. 492.

der Natur angehört« (Palladio)¹⁾. Was es mit dieser merkwürdigen Ansicht auf sich hat, wird aus den folgenden Ausführungen deutlich werden.

In ihrer direkten Naturnachahmung empfand die Zeit zugleich selbst den Trennungsstrich, der sie vom Mittelalter mit seinem ewigen Befragen des von Künstlerhand bereits Geformten deutlich und, wie sich denken läßt, zum eigenen Vorteile, schied. Cennini gibt noch seinem oben zitierten naturalistischen Weckruf die etwas ängstliche Überschrift »Wie Du selbst mehr als nach den Meistern nach der Natur in steter Übung nachzeichnen sollst«; man sieht, er schwankt noch zwischen der alten und neuen Weise. Leonardo ist bereits ganz entschieden. »Ich sage zu dem Maler, daß nie einer die Manier eines andern nachahmen soll, denn sonst wird er in seiner Kunst nicht ein Sohn, sondern ein Enkel der Natur genannt werden.« (Traktat Nr. 81). Jenseits von seiner Kunst und doch mit der gleichen Spitze gegen das Vergangene äußert er einmal: »Wer disputiert und sich auf Autorität beruft, verwendet nicht seinen Geist, sondern sein Gedächtnis« (Codex atlanticus Fol. 76 r). Aus solchen Worten sehen wir den ganzen Freiheitsdrang einer neuen Zeit aufsteigen, die hier von den Büchern, dort von den Meistern los wollte, um den Dingen wieder einmal unmittelbar ins Auge zu blicken.

Und die eigene Nachahmung der Antike? Sie kam der Zeit als Widerspruch nicht zum Bewußtsein. Im allgemeinen wurde sie ja auch so frei und selbständig geübt, daß es mehr ein Schaffen wie die Antike als nach der Antike war. Zudem erschienen der Zeit die von ihr benutzten antiken Werke von Naturnachahmung so vollgefoffen, daß sie von der Natur nicht absondern zu ihr hinführten. Und schlug man gar die alten Schriftsteller auf, so fanden sich überall die gleichen, oft genug von da einfach entlehnten Gedanken, daß die Kunst Nachahmung der Natur sei, und selbst die eben erwähnte antithetische Fassung: Nicht ein Künstler, sondern die Natur sei nachzuahmen, war in der Anekdote des Malers Eupompus vorgebildet. »Dieser soll nämlich«, erzählt Plinius, »als Lyfippos ihn fragte, wen von seinen Vorgängern er zum Vorbild nehme, auf eine Anzahl Menschen gezeigt und geantwortet haben: Die Natur selbst und keinen Künstler gelte es nachzuahmen« (Hist. nat. XXXIV, 19).

Wenn nun auch die Bedeutung, welche die Renaissance der Naturnachahmung beilegte, längst erkannt worden ist, so hat doch

1) Quattro libri dell' architettura I, Kap. 20.

die Anschauung selbst nicht immer die richtige Auslegung und Würdigung erfahren. Um nur zwei neuere Publikationen herauszugreifen, so hat Irene Behn in ihrer Schrift »Alberti als Kunstphilosoph« (Straßburg 1911) alle diese naturalistischen Aussprüche als flach und unlogisch mit Geringschätzung beiseite getan, während Birch-Hirschfeld in seinem tüchtigen Werke »Die Lehre von der Malerei im Cinquecento« (Rom 1912) einen Ausspruch wie etwa den des Vasari: »Jo so che l'arte nostra è tutta imitazione delle natura principalmente« als für die eigentliche künstlerische Produktion des 16. Jahrhunderts bedeutungslos erklärt hat.

Derartige Urteile berücksichtigen nicht genügend die Vieldeutigkeit, welche der Begriff der Naturnachahmung gewinnen kann je nach dem Sinne, den eine Epoche den Worten »Natur« und »Nachahmung« unterlegt, sondern übertragen die heute gemeinhin davon gegebene Erklärung, daß nämlich der Künstler dem dargestellten Stück Welt im Kunstwerk eine Art Spiegelbild entgegenhalten soll, ohne weiteres auf die Renaissance. Nun kommen freilich einige Ausdrücke der Zeit dieser Deutung zu Hilfe, stellt man aber die Äußerungen der Renaissance über ihre Naturnachahmung zu einem Gesamtbilde zusammen, so ergibt sich doch, wie im folgenden gezeigt werden möchte, eine Anschauung von einem ganz besonderen Gepräge, das sich von der landläufigen Auffassung der Naturnachahmung deutlich unterscheidet, ihr an Tiefe überlegen ist und von der künstlerischen Praxis auf Schritt und Tritt begleitet wird.

Um mit den Meinungen zu beginnen, welche einer illusionistischen Nachahmungstheorie entgegenkommen, sei an den Ausspruch des Alberti erinnert, der einmal den Narziß, welcher sich in sein Bildnis im Wasserspiegel verliebte, als den Erfinder der Malerei bezeichnet. »Könntest Du wohl sagen, daß die Malerei etwas anderes sei, als künstlerisch ein Ebenbild zu umfassen suchen gleich jenem, welches dort aus dem Spiegel der Quelle blickte?«¹⁾ Und mit welchem Behagen werden überall die antiken Anekdoten, in denen Tiere oder gar Menschen durch Kunstwerke getäuscht worden sind, wieder aufgegriffen! Daß die gemalten Gegenstände »vive, vive vive, vivissime, vive e naturali« sind, gehört zu den immer wiederkehrenden Lobsprüchen Vasaris, und auch Raffael meint das Selbstporträt, das Francesco Francia ihm zuschickt, nicht besser preisen zu können, als mit den Worten: »Es ist ausnehmend schön und so lebendig,

1) Della pittura lib. II, W. Qu. XI, S. 92.

daß ich mitunter wirklich irregeführt werde, indem ich mich Euch selbst gegenüber zu befinden und Eure Worte zu hören glaube.«¹⁾ Was hier wohl nur ein schönes Kompliment war, mag beim naiven Volke wirklich vorgekommen sein; wenigstens erzählt Vafari, daß, als Tizians Porträt Pauls III. zum Trocknen auf einen Altan gestellt wurde, vorübergehende Personen dem Papste die Reverenz erwiesen, weil sie ihn für lebend hielten.²⁾

In der künstlerischen Praxis freilich erfährt dieser Illusionismus gegenüber der späteren Zeit sogleich eine Einschränkung dadurch, daß er auf vereinzelte Objekte gerichtet bleibt, deren klare Herausarbeitung erstrebt wird, während es doch gerade die Anliegenheit des modernen Naturalismus war, zur Nachbildung von Naturkomplexen vorzudringen und so vor allem den Zusammenhang der Dinge, befördert durch Licht und Luft, zu betonen. Ja, man kann hinzufügen, daß sich die Renaissance am einzelnen Gegenstand so sehr erfättigt, daß sie ihre Zusammenstellung, selbst wenn sie der Natur widersprach, nicht als störend empfand. Wie konnte sonst eine Kompositionsweise geduldet werden, die Menschen zu mathematischen Figuren, Dreiecken oder Pyramiden, zusammenschloß; wie gar das Fortleben der sogenannten »kontinuierenden Darstellungsweise«, bei der die gleiche Person in einem und demselben Bilde öfters vorkommt? Und bei diesem letzteren Brauche handelt es sich nicht etwa nur um das mechanische Weiter schleppen einer mittelalterlichen Gewohnheit, sondern — im Quattrocento wenigstens — um eine Art Nachblüte der im Trecento bereits selten gewordenen Erscheinung. Welche geringe Rolle spielt sie schon in der Freskounst eines Giotto, welche bedeutende in der Wandmalerei Botticellis, z. B. im Jugendleben des Moses (Rom, Cap. Sistina), wo der Held nicht weniger als siebenmal auftritt! Noch Leonardo empfiehlt diese Darstellungsweise im Fresko, um dem Übel der Wandbemalung in mehreren Feldern überinander zu entgehen (Traktat Nr. 119); Michelangelo greift auf sie zurück, wenn er Gottvater, nachdem er Sonne und Mond erschaffen, sogleich zu neuer Schöpfung in die Tiefe eilen läßt, und ebenso Raffael, wenn er Petrus im Kerker gefesselt und auf demselben Bilde frei herauschreitend zeigt (Abb. 90).

1) Bottari, Racc. di lett. I, S. 114 ff.; deutsch bei G u h l, Künstlerbriefe 2. Aufl., S. 91.

2) Brief an Ben. Varchi von 1547, Bottari, Racc. di lett. I, S. 52 ff., deutsch bei G u h l, l. c. S. 292.

Dann freilich werden die Beispiele immer seltener, wenn sich auch einzelne bis ins 17. Jahrhundert hinüberziehen.¹⁾

Wenn die Renaissance also bei ihrer Nachahmung nicht an einen Auschnitt im modernen Sinne, sondern vorwiegend an einzelne Naturobjekte denkt, so trifft sie nun noch eine besondere Auslese dadurch, daß sie den schönen Gegenstand bevorzugt. Neben das von dem Aufblühen der Wissenschaften genährte Wahrheitsverlangen der Renaissance tritt hier als ein nicht weniger starker Trieb die an den Gestalten der Antike immer neu sich entzündende Schönheitsfreude der Zeit, die der vorwiegend ethischen Wertung der Welt durch das Mittelalter eine mehr ästhetische an die Seite stellt. »Wer die Schönheit nicht preist«, sagt einmal Laurentius Valla († 1457), »der ist blind am Geiste oder am Leibe, und wenn er Augen hat, so reiße man sie ihm aus, weil er keinen Gebrauch davon macht.«²⁾ Eine Bevorzugung des Häßlichen, wie sie der moderne Naturalismus geübt hat, sei es, um in überquellender Weltfreudigkeit darzutun, daß alles, was die Natur erschafft, verehrungswürdig ist, sei es um gerade im Gegenteil eine pessimistische Anklage gegen die unharmonische Welt zu erheben, oder sei es endlich um darzutun, daß das Kunstschöne vom Gegenstande ganz unabhängig ist, fehlt der Renaissance im allgemeinen. Nur in einigen Fällen, vor allem im 15. Jahrhundert, ist eine gewisse Freude an einer charaktervollen Häßlichkeit zu bemerken, am stärksten bei Donatello, der das Häßliche selbst bei Heiligengestalten verwendet, und hier wäre vielmehr hervorzuheben, daß auch er der allgemeinen Schönheitsehnfucht – in seinem Georg, dem Bronze-David oder der edlen Verkündigung von S. Croce – gehuldigt hat. Im großen Ganzen enthält das Häßliche für die Renaissance einen Mangel, nicht nur einen ästhetischen, sondern auch einen ethischen. Judas ist häßlich, Christus ist schön; ein Rembrandtscher Christus wäre damals nicht verstanden worden. Daß die Renaissance die Bevorzugung des Schönen keineswegs im Widerspruch zu ihrer Naturnachahmung empfunden hat, spricht sich deutlich in den Worten Albertis aus: »Deshalb wollen wir stets das, was wir malen, der Natur entnehmen, und stets wollen wir die schönsten Dinge auswählen.«³⁾

1) Beispiele des 17. Jahrh. (nach Tikkanen): Murillo, die Gründung der Kirche S. Maria Maggiore in Rom (Madrid, Akademie). Velasquez, Antonius und Paulus (Prado). Rembrandt, Christus geht auf dem Wasser (Handzeichnung im Brit. Museum). Teniers, Versuchung des hl. Antonius (Dresden).

2) De voluptate ac de vero bono, cap. 22.

3) Della pittura lib. III, W. Qu. XI, S. 152.

Nun konnten Wahrheits- und Schönheitsforderung in zwei Fällen in Konflikt miteinander geraten. Der erste Fall trat beim Porträt ein, wenn das Modell zur Wiedergabe des Häßlichen zwang. Es gab Künstler, die aus diesem Grunde das Bildnis mieden, wie z. B. Michelangelo, dessen Abneigung Vasari mit den Worten begründet: »er sträubte sich dagegen, das Lebendige darzustellen, wenn es nicht von unendlicher Schönheit war« (ed. Milanesi VII, 272). Im allgemeinen aber lautet seit Alberti die Entscheidung in der Theorie – in der Praxis setzt sie sich erst im Cinquecento durch – daß man, ohne die Ähnlichkeit zu verdunkeln, körperliche Mißbildungen korrigiere.¹⁾ Die antiken Gewährsmänner sind Zeuxis, der dem Perikles einen Helm aufsetzte, weil er eine spitze Kopfform hatte, und Apelles, der den König Antigonos im Profil malte, um sein blindes Auge zu verdecken, und in genauer Befolgung solcher Anekdoten wird denn auch der Papst Clemens VII., weil er auf einem Auge schielte, gern im Profil gegeben. In diesen und ähnlichen Fällen war es also wieder nur ein Moment der Auswahl, nämlich die Auswahl der günstigsten Stellung; aber selbst, wo man eine Häßlichkeit korrigierte, blieb es bei so geringfügigen Änderungen, daß eine Durchbrechung des naturalistischen Prinzips nicht in Frage kam.

Der zweite Fall konnte sich ereignen, wenn der Künstler – etwa bei der Darstellung einer schönen Nacktheit – das Modell in der gesuchten Vollkommenheit nicht vorfand. Aber gerade hier zeigt sich die Treue gegen die Natur; keineswegs soll nun das Vorbild geändert werden, sondern der Künstler soll, was er gesammelt in der Natur nicht vorfindet, sich aus einzelnen Teilen zusammensuchen. »Eklektischer Naturalismus«, wenn man einen technischen Ausdruck für diese Anschauung haben will. Die antike Geschichte von Zeuxis, der um die Schönheit der Helena darzustellen, die Reize von fünf schönen Jungfrauen vereinigt habe, wird in der Renaissance bis zur Ermüdung zitiert. Und daß man wirklich einmal in solcher Weise verfahren konnte, erfieht man aus Notizen, die Leonardo in den Jahren, da er am Reiterdenkmal für den Sforza arbeitete, niederschrieb: »Morel, der Florentiner des Messer Mariolo, ein starkes Pferd mit schönem Hals und sehr schönem Kopf« – »Der weiße Hengst des Falkoniers hat schöne Hintersehenkel« und ähnliches mehr. Es versteht sich von selbst, daß es sich hierbei nicht um ein

1) Della pittura lib. II, W. Qu. XI, S. 118 f.

ängstliches Aneinandersetzen handeln kann, sondern die Einzelheiten in einer neuen Intuition zusammenschmelzen müssen, aber wie fern liegt uns Heutigen das ganze Verfahren und wie wenig würden wir da noch von Nachahmung der Natur sprechen wollen! Die Renaissance dagegen, die, wie wir sahen, bei der Nachbildung einzelner Objekte ihr Genüge fand, brauchte nur noch einen Schritt weiter zu gehen, um auch bei der Nachbildung einzelner Objektteile keinen Verstoß gegen ihre Theorie zu empfinden. Was ihr bei der ganzen antiken Anschauung übrigens am meisten imponierte, war gewiß weniger ihre praktische Anwendbarkeit, — die mag selten genug gewesen sein — als vielmehr die Peinlichkeit eines erlesenen Schönheitsgefühls, das sich nicht so leicht genug tun konnte. »Die Augen begehren von Natur vor allem nach Schönheit und Ebenmaß, worin sie sich sehr eigensinnig und heikel zeigen«, sagt einmal Alberti (De re aedificatoria IX, 8; ed. Theuer S. 502), und das wurde durch diese Geschichte deutlich bewiesen.

Worin aber sah diese schönheitsdurftige Zeit die Merkmale der Schönheit? Lassen wir sie wiederum selber reden. Alberti meint in seinem eben erwähnten Buche über die Baukunst, »daß die Schönheit eine bestimmte gesetzmäßige Übereinstimmung (concinntas) aller Teile gleichviel welcher Sache sei, die darin bestehe, daß man weder etwas hinzufügen oder wegnehmen oder verändern könnte, ohne sie weniger gefällig zu machen« (VI, 2). Leonardo preist jene »Harmonie genannte Proportionalität, die mit süßem Zusammenklang (concento) den Sinn befriedigt, nicht anders als die Proportionalitäten verschiedener Stimmen dem Sinne des Gehörs tun« (Traktat Nr. 23). Castiglione sagt im Cortegiano, daß Schönheit »allen natürlichen oder künstlichen Gegenständen zukommt, die in guten Verhältnissen und richtigem Maße, je nachdem es ihre Natur verlangt, gebildet sind« (IV, cap. 51, Deutsche Ausgabe ed. Wesselski II, S. 159 f.). Und um noch ein Wort der ausgehenden Renaissance hinzuzufügen, zitiere ich aus dem Kunsttraktat des Lomazzo (I, cap. 3): »Alles, was uns gefällt und erfreut, gefällt und erfreut uns aus keinem anderen Grunde, als weil es in sich hat die Ordnung der Proportion, welche in der Abmessung (misura) der Teile besteht, und alle Erfindungen der Menschen haben so viel Gutes und Schönes in sich, als sie sinnvoll proportioniert sind.« Alle diese Worte, in denen die antiken Begriffe der *τάξις*, der *συμμετρία*, der *μετρίότης* usw. wiederbelebt werden, die schon Plato und Aristoteles als Merkmale der Schönheit

bezeichnet hatten,¹⁾ haben als Gemeinfames den Gedanken: Schönheit ist eine gewisse Zusammenstimmung von Teilen.

Freilich gibt es in der Renaissance Strömungen, die, vom mittelalterlichen Christentum genährt (Savonarola) oder vom Platonismus (Marsilio Ficino, Pietro Bembo), diese ganze materielle Schönheit nur als einen Reflex der wahren, göttlichen und rein geistigen Schönheit erfassen. Ficino kommt aus solchen Gedanken heraus zu einer Ablehnung des Schönheitsbegriffes als einer Zusammenstimmung von Teilen, weil danach nur zusammengesetzte Gegenstände schön sein dürften. »Wir bemerken jedoch«, führt er in seiner gedankenreichen Schrift über Platos Gastmahl aus, »daß die reinen Farben, die Lichtstrahlen, eine einzelne Stimme, das Funkeln des Goldes und der lichte Glanz des Silbers, die Wissenschaft, die Seele, der Geist und Gott — alles einfache Substanzen — schön sind.« Auch dürften die einzelnen Teile eines Gegenstandes, wenn erst ihre Zusammenfügung Schönheit schafft, für sich allein nicht schön heißen. Also Dinge, welche an sich selbst nicht schön sind, bringen Schönheit hervor. Das sei ungereimt.²⁾ Aber so eindringliches Fragen ist in Kunstbetrachtungen der italienischen Renaissance sonst nicht üblich, und selbst die Anhänger der göttlichen Schönheit lassen wenigstens an ihrem irdischen Abglanz die Merkmale der Harmonie, der Proportionalität, oder wie immer die Worte dafür heißen mögen, bestehen.

Alberti ist an einer späteren Stelle seines Architekturbuches (IX, cap. 5) noch einmal auf den Begriff der »concininitas« zurückgekommen. »Die Schönheit«, sagt er da, »ist eine Art der Übereinstimmung (consensus) und ein Zusammenklang (conspiratio) der Teile zu einem Ganzen, das nach einer bestimmten Zahl (numerus), einer besonderen Beziehung (finitio) und Anordnung (collocatio) ausgeführt wurde, wie es die concininitas, d. h. das vollkommenste und oberste Naturgesetz fordert.« Die Definition ist für Architekten bestimmt und nimmt auf ihre Bedürfnisse Rücksicht. Unter »numerus« versteht Alberti die Anzahl etwa der Säulen, Ecken, Öffnungen eines Bauwerkes; »finitio« ist, wie schon Wölfflin bemerkt hat, dem Begriff Proportionalität gleichzusetzen; mit dem Wort »collocatio« endlich meint er das, was wir als Komposition bezeichnen, im Bauwerk z. B. die Symmetrie. Und alle diese Forderungen ergeben

1) Ihr Nachwirken durch das ganze Mittelalter zu zeigen, wäre einer besonderen Untersuchung wert.

2) Sopra l'amore ovvero Convito di Platone, 5. Rede, 3. — 6. Kap. Deutsch von K. P. Haffs in der Philol. Bibl. N. H., Bd. 154, Leipzig 1914.

sich aus der concinnitas, dem vollkommensten und obersten Naturgesetz. Die praktische Anwendung fällt freilich noch etwas grobschlächtig aus. So rät Alberti, das Gerippe des Bauwerks, d. h. die Säulen, Ecken und dergleichen niemals in ungerader Zahl zu bilden, »denn es wird kein Tier geben, das auf einer ungeraden Zahl von Füßen steht oder sich bewegt«. Die Öffnungen dagegen (Türen, Fenster usw.) dürfe man niemals in gerader Zahl anbringen, weil die Natur den Lebewesen zwar Ohren und Augen in gerader Zahl, »doch in der Mitte nur einen einzigen und weiten Mund gab«. Aber derlei billige Auslegungen können den Grundgedanken nicht verschleiern, daß nämlich das vornehmste Prinzip der Schönheit zugleich das oberste Gesetz der Natur ist, weil die Natur selber als Kosmos gedacht wird. Damit ist der Anschluß an die Natur von neuem gefunden, aber in einem weiteren Sinne, als wir ihn vorher kennen lernten. Nachahmung der Natur ist jetzt nicht mehr Nachahmung einzelner Objekte oder gar Objektteile, sondern Nachahmung ihres obersten Bildungsgesetzes. Nun erst verstehen wir, warum die Naturnachahmung auch für die Baukunst verbindlich werden konnte. Für die darstellenden Künste aber ergab sich jetzt die tiefere Berechtigung zur Auswahl der schönsten Dinge. Denn gerade sie zeigen das ordnende Prinzip der Natur in seiner reinsten Ausprägung. War irgendein Gegenstand der Natur unvollkommen, so lag nach der Meinung der Zeit der Grund darin, daß die Natur mit ihrem Schönheitsprinzip nicht alle Objekte gleichmäßig durchdringen könne, oder, wie es in umgekehrter Formulierung einmal der venezianische Kunstschriftsteller Pino ausspricht: »Nichts anderes ist die Schönheit in jeder geschaffenen Art als eine Messung (commensuratione) und Übereinstimmung (correspondentia) der Glieder, die von der Natur ohne irgendein Hemmnis durch böse Zufälle hervorgebracht sind.«¹⁾ Aus solchen Gedanken heraus rühmt dann das 16. Jahrhundert von der Kunst, daß sie der Natur »zu Hilfe komme« (Vasari) oder sie darstelle, aber »con più ordine« (Lomazzo); damit wird also noch kein Gegensatz zur Natur statuiert; immer noch konnte der Künstler meinen, der Natur nicht fordernd und umgestaltend, sondern auf ihre innersten Ablichten lauschend gegenüberzustehen.

Und doch lagen in solchen Worten schon die Keime, die zu einer Zerreißung oder wenigstens Lockerung der engen Bande

1) Dialogo di pittura, Venezia 1548, ed. Jordan, Leipzig 1872, S. 3.

führten, welche die Renaissance mit der Natur verknüpften. Wenn man der Natur erst helfen, sie erst ordnen mußte, so konnte man aus der ehrfürchtigen Haltung vor der Natur auch einmal heraus-treten und sich als ihr überlegen fühlen. Vasari sagt an einer Stelle seines Hauptwerkes, in der Einleitung zur Vita des Mino da Fiesole, daß die Kunst niemals die Natur übertreffen könne, aber an anderer Stelle meint er dann doch, Michelangelo habe die Natur besiegt (im Proemio zum 3. Teile, ed. Milanesi IV, 13). Die übermächtige Gestaltenwelt dieses Mannes mußte den Gedanken, ein Künstler könne die Natur übertreffen, in der Tat über alle Phrase hinaus zum Erlebnis werden lassen.

Dazu kam noch ein weiteres, mit Raffael einsehendes Motiv, das im 16. Jahrhundert die Natur der Kunst zu entfremden begann. Als Raffael an der »Galathea« malte, schrieb er dem Grafen Castiglione: »Übrigens muß ich Euch sagen, daß ich, um eine Schöne zu malen, deren mehrere sehen müßte, und zwar unter der Bedingung, daß Eure Herrlichkeit sich bei mir befände, um eine Auswahl des Allerschönsten zu treffen.« Das ist noch, mit Raffaelischer Lebenswürdigkeit vorgebracht, die eklektische Naturnachahmung der Zeit, die aus der Anekdote des Zeuxis sprach. Aber dann fährt er fort. »Da nun immer Mangel an guten Beurteilern wie an schönen Frauen ist, bediene ich mich einer gewissen Idee (idea), die in meinem Geiste entsteht.«¹⁾

Als könnte die Renaissance keinen Gedanken denken, den ihr nicht die Antike vorgelegt, so ist auch dieser unmittelbar oder mittelbar von den Alten geholt. »Phidias«, las man in Ciceros Orator (cap. II, § 9), »habe, als er das Bild des Jupiter oder der Minerva verfertigte, nicht eine menschliche Gestalt zum Vorbild genommen, sondern in seinem Geiste sei lebendig gewesen eine erhabene Idee der Schönheit; die habe er unablässig betrachtet und auf ihre Nachbildung seine Kunst und Arbeit verwandt.« Aber diese Entlehnung sagt nichts gegen die Echtheit der Raffaelschen Empfindung. Er hatte sich mit Naturanschauung so vollgefogen, daß er nun aus Eigenem gestalten konnte, und diese ersten Jahrzehnte des 16. Jahrhunderts, in denen sein Freund Castiglione die Idee eines vollkommenen Hofmanns (im Cortegiano), Machiavelli die Idee eines vollkommenen Fürsten (im Principe) entwarf, waren ja ganz allgemein von solch einer zusammenfassenden Kraft befeelt, welche die angesammelten Erfahrungen zu Idealbildern verdichtete.

1) Passavant, Raphael I, 533.

Solche Anschauungen gewannen dann am Ausgang der Renaissance mehr und mehr an Boden. Der Kunstschriftsteller Romano Alberti, der gegen Ende des 16. Jahrhunderts lebt, unterscheidet bereits scharf die im Geiste des Malers präexistente Idee von der bloßen Ausführung, die auf das tiefere Niveau des nur Mechanischen herabgedrückt wird¹⁾, und in ähnlichen Gedankengängen bewegt sich Federigo Zuccaro in seiner erst 1607 erschienenen Schrift »L'Idea de' scultori, pittori e architetti«; hier sagt schon der Titel, worauf der Akzent gelegt wird.

Aber der Naturalismus erklärte sich nicht für besiegt. Er hatte gerade um die Jahrhundertwende einen machtvollen Vertreter in Caravaggio gefunden, der nun in absichtlicher Abkehr von aller Schönheitsauswahl seine Modelle den niederen Volkschichten entnahm und ihnen durch schwere Schatten ein noch unheimlicheres Aussehen gab. Bald war denn auch der Streit zwischen einer »idealistischen« und einer »naturalistischen« Richtung in vollem Gange und er ist ja bis auf unsere Tage nicht verstummt.

Der eigentlichen Renaissance war eine solche Spaltung noch unbekannt. Sie charakterisiert sich gerade durch die Einmütigkeit ihrer Kunstanschauung. Eng verschwifert lagen ihr Wahrheits- und Schönheitsverlangen noch beieinander, zusammengehalten durch ihre tiefe Naturverehrung, die, wie wir sahen, ebenso sehr den einzelnen Gegenstand begriff, den es bis zur Täuschung nachzubilden galt, wie die hohe Gefügigkeit und Schönheit des Kosmos, welche sich am reinsten in ihrer Baukunst spiegelte.

1) Vgl. J. v. Schlosser, Materialien z. Quellenk. d. Kunstgeschichte. VI, Wien 1919, S. 118.

II. Die Darstellung des Menschen.

A. Die Gestalt.

Von allen Gegenständen der Natur, welche der Künstler der Renaissance zur Darstellung bringt, steht ihm an erster und weit bevorzugter Stelle der Mensch. Schon der mittelalterlichen Kunst ist die menschliche Figur unentbehrlich, ja, da der Sinn für die Umgebung noch nicht erwacht ist, in einem noch mehr ausschließlichen Sinne, als der Renaissance: und doch hat man den Eindruck, erst die Renaissance habe, seit den Tagen der Antike, dem Menschen wieder sein Recht gegeben. Alle diese Gestalten des Mittelalters sind doch nur Träger außerordentlicher Handlungen, irdische Hüllen überirdischer Existenzen, aber ohne jedes Bedeuten darüber hinaus. Gerade in dieser Eigenbewertung des Menschen liegt das Neue der Renaissance.

Sie zeigt sich schon in der wachsenden Zahl der in den Bildern agierenden Personen. Das Mittelalter hatte nur so viel zugelassen, als zur Klarstellung der Handlung dringend nötig waren; jetzt beginnt sich der Schauplatz mit Statisten zu füllen. Man kann dieses Wachstum an dem Thema der »Anbetung der Könige« gut verfolgen und sieht da zugleich, wie frühe es — lange vor der eigentlichen Renaissance — einsetzt. Das Mittelalter gibt zunächst nur die Könige, und so hält es noch Niccolò Pisano an der Pisaner Kanzel von 1260. Aber schon in der Sienerer Kanzel, die Niccolò bald darauf mit Gehilfen, vor allem unter Mitwirkung seines großen Sohnes Giovanni schafft, gefällt er jedem Könige einen berittenen Begleiter bei und eröffnet den Zug mit zwei auf Kamelen reitenden Negern. In Oberitalien läßt ein Fresko von Altichiero da Zevio und Avanzo (Padua, Oratorio di S. Giorgio), in Siena eine Tafel des Bartolo di Maestri Fredi (Akademie Nr. 104)¹⁾ die Könige von einem noch reicheren

1) Abb. bei W. Rothes, Anfänge und Entwicklungsgänge der altumbri-schen Malerschule, Straßburg 1908, T. XI.

Trofse gefolgt fein, und die bunte Menschenfülle, die Gentile da Fabriano in seiner berühmten Anbetung von 1423 den Florentinern vorführt, bedeutet also keinen Anfang, sondern nur ein Weiter-schreiten auf einem lange begangenen Wege. In Gozzolis Medici-Fresken ist dann das Thema bereits in behaglichem Plauderton mit einem unerlöschlichen Aufgebot an Menschen und Tieren über alle vier Kapellenwände gesponnen worden (Abb. 1).

Oder man verfolge die »Verlobung Josephs und Mariae« von Giotto (Padua) an über Taddeo Gaddi (Florenz, S. Croce) bis zu Lorenzo da Viterbo (Viterbo, S. Maria di Verità, Fresko von 1469); auch hier nimmt die Menschenzahl bis ins Quattrocento hinein ständig zu; bei Lorenzo dürften es schon etwa 50 Personen sein. Im Cinquecento ist bereits ein Abklingen des Gewimmels zu konstatieren. Jetzt soll der Mensch nicht so sehr durch seine Zahl, wie durch die Mächtigkeit jedes Einzelnen zur Wirkung gebracht werden, und es erhebt — in den Werken eines Michelangelo, Andrea del Sarto, Raffael, Tizian — jenes großartige Geschlecht, das in jede Wendung des Körpers, jede Haltung der Hände einen Zug von Bedeutung zu legen weiß. Hier und da wächst der Maßstab sogar ins Überlebensgroße hinein. An Kirchen hatte man kolossale Figuren schon früher verwandt, um mit den Maßen der Architektur gleichen Schritt zu halten, und auch Michelangelos David ist ja noch aus solch einem für den Florentiner Dom bestimmten Riesenblocke erwachsen.¹⁾ Bei seiner freieren Aufstellung vor dem Palazzo Vecchio zeigte sich aber bereits die selbständige Bedeutung, die man solchen »Giganten« nunmehr gegeben wissen wollte, und in dieser, noch von antiken Kolossalfiguren genährten, Auffassung beschäftigen sie nunmehr die Phantasie eines Jacopo Sanfovino, Bandinelli, Cellini, Ammanati und Giovanni da Bologna.

Hinter solcher rein quantitativen Hochwertung der menschlichen Gestalt bleibt ihre qualitative Steigerung nicht zurück. Das starke Schönheitsverlangen der Zeit sah im Menschen die Erfüllung aller seiner Wünsche, und die Künstler wetteiferten, wie in der Antike, ihm diese Vollendung vor Augen zu stellen.

Um mit einer gerade im Vergleich zur Antike sich aufdrängenden Einzelheit die Betrachtung dieser Schönheitsfreude zu beginnen, sei die Verehrung des schönen H a a r s bemerkt, die in diesem

1) Vgl. für diesen Zusammenhang K. Neumann im Rep. f. Kunstwiss. XXXVIII (1916), S. 1 ff.

Ausmaße den Alten noch ganz unbekannt war. Auf den Haarkultus bei Polizian wie dem ganzen Kreise um Lorenzo Medici hat schon Warburg aufmerksam gemacht¹⁾, aber man kann aus der ganzen Epoche überhaupt keinen Dichter aufschlagen, ohne in der Schilderung seiner Frauengestalten ein paar reizende Worte über die Schönheit des meist goldenen, gelockten Haares zu finden. Ebenso vergessen die Kunsttraktate selten, darauf zu verweisen. Leonardo fordert vom Maler, daß er die Haare »mit einem Luftzug, der zu wehen scheint, um die jugendlichen Gesichter spielen und sie in vielfältigem Gerangel anmutvoll zieren« läßt (Trakt. Nr. 404). Armenini will die Haare der Jungfrauen gemalt »sfilati, biondi, lustri, ondeggianti, piumosi«; hier drückt schon die Fülle der Worte die feine Kennerchaft aus.²⁾ Von Malern der Zeit wäre kaum einer auszulassen, denn die Nachbildung schöner Haare, in ihrer mehr zeichnerischen Wellenlinie oder ihrem mehr malerischen Glanze, ist ganz allgemein (Abb. 2). Zu besonderer Feinheit entwickelte sie sich bei Leonardo (man vgl. auf Verrocchios Taufe Christi, Abb. 20, den von ihm dazugemalten Engel mit dem trockeneren Gefährten), bei Bartolommeo Veneto (z. B. die Frauenbildnisse im Städelschen Institut und in der Sammlung Melzi in Mailand) und bei Palma Vecchio. Palma hat vom Aschblond bis zum Rotblond alle Schattierungen erfaßt, die ihm seine Modelle boten, die trügen Venezianerinnen, die sich tagelang auf ihr Hausdach legten, um das Haar von der Sonne bleichen zu lassen.

Eine besondere Beachtung genießt auch die Hand, die ja auch der Norden (Jan van Eyck, Hugo van der Goes, Pacher, Dürer) jetzt erst eigentlich für die Kunst entdeckt. Aber im Norden ist es die durchgearbeitete, reichgeäderte Hand, deren Verästelungen man mit der Liebe zu intensiven Kleinleben folgt, in Italien sucht man ihre Schönheit. Verrocchio hat die Büste einer Florentinerin (im Bargello) mit edlen, schmalen Händen ausgestattet, Leonardo in der Mona Lisa die schönsten Frauenhände gemalt (Abb. 3); seitdem gehört die Hand, bis dahin nur selten in voller Größe ins Bildnis gebracht, zum gemalten Porträt hinzu, aber man individualisiert sie nicht wie das Antlitz, um ihre Schönheit nicht anzutasten.

Und endlich der unbekleidete Leib! Die antike Nacktheit wurde zunächst ohne Bedenken in den christlichen Stoffkreis übernommen. Adam und Eva, Isaak bei seiner Opferung, Jonas, Daniel

1) Botticellis Geburt der Venus und Frühling. Straßb. Diff. 1892.

2) De' veri precetti della pittura. Ravenna 1587, lib. II, cap. 11; ed. Pifa 1823, S. 162.

und das Heer der Genien werden hüllenlos dargestellt, und selbst vor der Nacktheit Christi scheut niemand zurück. Auf dem Schoße Mariä sitzt das nackte Knäblein vor dem Propheten (Priscilla-Katakomben) wie vor den anbetenden Magiern (Domitilla-Katakomben; Silberreliquiar von S. Nazaro in Mailand), nackt steht der Erwachsene bei seiner Taufe im Flusse und nackt, bis auf einen knappen Lendenschurz, erleidet er den Kreuzestod (Holztür von S. Sabina; altchristliche Elfenbeintafel im Brit. Museum). Orientalische Strömungen sind es, die dieser Unbefangenheit ein Ende machen. Das nackte Christkind verschwindet bald mit Ausnahme der »Wäsche des Neugeborenen«, und auf den Kreuzigungsszenen sehen wir schon in dem syrischen Rabulas-Evangelium von 586 (Florenz, Laurenziana) den Heiland im langen Mantel, ohne daß freilich dieser Typus die westlichen Nacktdarstellungen ganz zu verdrängen vermöchte. Gerade Italien kommt trotz einzelner Ablenkungen immer wieder auf sie zurück.¹⁾

Freilich, von einer Nacktdarstellung aus Freude an der Schönheit des unbedeckten Körpers kann nicht mehr die Rede sein. Der nackte Christus am Kreuz soll die völlige Hilflosigkeit und irdische Erbärmlichkeit des gepeinigten Menschensohnes belegen; das ist auch das Motiv, das in dem Thema des jüngsten Gerichts die Verdammten nackt sein läßt, während den Seligen sogleich die Wohltat schützender Kleidung wird. Hier und da lodert wohl auch die Sinnenfeindschaft des Christentums gegen jederzeitige Nacktheit auf²⁾, aber das Leben des Volkes selbst war noch frei von der spezifisch neuzeitlichen Nuditäts-scheu; man schlief ohne Hemd in den Betten, und in den Bädern trafen sich Männer und Frauen.³⁾

Schon im 13. Jahrhundert, also wiederum lange vor der eigentlichen Renaissance, erwacht im Norden wie im Süden ein neues Verhältnis zur Nacktheit. Um die Mitte des Jahrhunderts entstehen am Bamberger Domportal die ersten lebensgroßen, wenn auch noch schematischen, Statuen von Adam und Eva, und etwa gleichzeitig wird an der ersten Kanzel des Niccolò Pisano der Körper

1) Bekleidet ist er im 8. Jahrhundert in Rom, S. Maria Antiqua, aber schon im 9. Jahrhundert, in San Vincenzo al Volturno wie in S. Clemente in Rom, erscheint er wiederum nackt.

2) So, wenn Papst Innocenz III. (1198 bis 1216) in seiner Schrift: *De contemptu mundi* I, 8 von der Nacktheit sagt: *Turpe dictu, turpius auditu, turpissimum visu*. Nach H. v. d. Gabelentz: *Die kirchliche Kunst im italienischen M.-A.*, Straßburg 1907, S. 231.

3) B. Haendke: *Der unbedeckte Mensch in der christlichen Kunst seit 19 Jahrhunderten*, 1910, S. 17.

Christi in voller Leibesfülle ans Kreuz geheftet, erscheint unter den Stützfiguren der Brüstung die Tapferkeit als schöner, unbekleideter Jüngling. Das Christkind auf dem Schoße Mariä, im 13. Jahrhundert noch stets bekleidet, wird im 14. Jahrhundert diesseits und jenseits der Alpen schon einige Male halb oder ganz nackt dargestellt. Als Grund mag gerade hier noch zuweilen gelten, die Ärmlichkeit und Dürftigkeit des Neugeborenen zu zeigen, bei deren Ausmalung ja auch die Meditationsbücher der Zeit so gern verweilen¹⁾, aber durch dieses religiöse Motiv lugt doch, wie so oft im späteren Mittelalter, schon überall ein weltliches Streben hindurch. In Italien begegnet uns das nackte Kind schon am Grabmal Benedikts XI. in Perugia, San Domenico (zwischen 1319 bis 1325 ausgeführt²⁾); von Bildern mag des Ambrogio Lorenzetti »Madonna del latte« in Siena zu den frühesten zählen, doch wird hier noch ein großer Teil des Körpers von der schützenden Windel bedeckt (Abb. 4). In der kleinen Anbetung der Könige von Taddeo Gaddi (Florenz, Akademie) ist das Kind mit nacktem Oberkörper gegeben (sein Lehrer Giotto hüllt es noch gänzlich ein), und auf lombardischen und venezianischen Werken der 2. Trecentohälfte schreitet man bei diesem Thema bereits zu völliger Nacktheit vor.³⁾ Seit dem 15. Jahrhundert ist dann das nackte Christkind Allgemeinut der Plastik und Malerei und bei der Kinderliebe der Zeit eine ihrer frischesten Bildungen.

So war überall der Boden schon bereitet, auf dem dann die blühende Nacktheitsfreude der eigentlichen Renaissance erwachen sollte. Als man zu Beginn des 15. Jahrhunderts (1402) eine Konkurrenz für die Bronzetür des Florentiner Baptisteriums ausschreibt, wählt man als Thema die Opferung Isaaks, die doch an der Tür selbst — es handelt sich noch nicht um die Paradiesestür, sondern um die heutige Nordtür mit der Geschichte Christi — gar nicht vorkommt: Nacktheit wird bereits als Prüfftein für künstlerisches Können

1) Vgl. F. X. Kraus, Geschichte d. christl. Kunst, II, S. 498.

2) Eines der frühesten französischen Beispiele ist die kleine silberne Madonna im Louvre von 1329, abgeb. bei Mâle, *L'art religieux de la fin du moyen âge en France*. Paris 1908, Fig. 70.

3) Toësca, *La pittura e la miniatura nella Lombardia*. Mailand 1912, Fig. 190 (Mocchiolo, Oratorium: Madonna mit Stiftern), Fig. 207 (Vezzolano, Chiostro della badia, Anbetung der Könige), sowie Fig. 223 (aus der Miniaturenhandschrift Paris, Bibl. Nat. lat. 757) und Fig. 294 (aus der Miniaturenhandschrift in Modena, Bibl. Estense lat. 73). Für Venedig siehe L. Testi, *La storia della pittura veneziana I*, Bergamo 1909, die Abb. auf S. 244: Polyptychon des Cate-rino Veneziano.

bewertet. Die Akte des Ghiberti und Brunelleschi, – mögen sie auch von der Antike befruchtet sein – gehen über alles bisher Geschaffene hinaus, besonders der sehnige des Brunelleschi, den man mit Recht »den ersten Akt der modernen Kunst« genannt hat (Fabriczy). Aber bald wird auch diese Leistung schon wieder überholt. Masaccio setzt in der Darstellung des ersten Menschenpaares und in den vor Petrus knienden Täuflingen (Florenz, Brancacci-Kapelle) den nackten menschlichen Körper in die Rechnung seiner monumentalen Wandkunst ein; man sieht schon an der größeren Völligkeit der Gestalten, was Nacktheit von nun an bedeuten soll. Donatello schnitzt den herben Akt des Gekreuzigten und gießt die stracke Gestalt seines Bronze-David, den ersten lebensgroßen und zugleich freiplastischen Akt seit den Tagen der Antike. Wer möchte vor dieser lächelnden Siegerpose noch den mittelalterlichen Gedanken von der Schutzlosigkeit des Nackten hegen? Nur Siena, das schon im Trecento eine besondere Pflege des Nackten entwickelt hatte – Lorenzo Maitanis Reliefs am Dom von Orvieto –, kann mit diesen Florentiner Leistungen noch konkurrieren; des Jacopo della Quercia Genesis-Reliefs am Portal von San Petronio in Bologna sind klein an Format, aber sie gehen an großartiger Auffassung noch über das Florentinische hinaus (Abb. 5) und haben erst in den Gestalten des Michelangelo, der als Jüngling bewundernd vor ihnen stand, ihre Fortsetzung gefunden. Aber Siena zieht sich seitdem in provinzielle Verträumtheit zurück, während die Aktkunst der Florentiner sich durch Generationen fortsetzt und diese Stadt nunmehr zum Mittelpunkt der ganzen Bewegung macht. Hier hat auch die Nacktheitsforderung zum erstenmal in die Kunsttheorie Eingang gefunden. »Wenn es so die Sache erlaubt«, meint Alberti noch etwas schüchtern vom erzählenden Bilde, »zeigen sich die einen nackt, andere z. T. nackt, z. T. bekleidet, doch nie lasse man dabei Sittsamkeit und Schamhaftigkeit aus den Augen.«¹⁾

Wer von nun an die nackte Gestalt beherrschen will, setzt sich mit Florenz auseinander. Hier nimmt der Umrer Piero della Francesca das Problem des Nackten auf (Abb. 19) und gibt es an seinen Schüler Signorelli weiter, der von allen Quattrocentisten den unbezwinglichsten Durst nach dem nackten Menschen bewiesen hat. Er schafft um die Jahrhundertwende in Orvieto die Gestaltenfülle der Verdammten und Huserwählten, »die erste ganz großartige Äußerung des Jubels über die Bezwingung der nackten Formen« (Burckhardt).

1) Della pittura II, W. Qu. XI, S. 118.

Der Kreis der Nacktheitsthemen hatte sich in diesem Jahrhundert beträchtlich erweitert. Donatello hatte als erster die Gestalt des kleiderlosen David gegeben und damit den Typ der heroischen Nacktheit geschaffen. Ihm gefellte sich als zarterer Begleiter der hl. Sebastian bei, den man vorher nur bei der seltenen Darstellung seines Martyriums nackt geduldet hatte; als gesonderte Figur trat er in der Tracht des Kriegers auf. Im 15. Jahrhundert findet sich bei dem Einzelheiligen zunächst die Kleidung noch neben der Nacktheit; erst seit der zweiten Quattrocentohälfte wird die Nacktheit bei ihm zur Regel, und nun wird er für Malerei und Plastik eine der bevorzugten Jünglingsgestalten.¹⁾ Wer den nackten Greis schildern will, greift zur Gestalt des hl. Hieronymus, die, soweit ich sehe, auch erst in dieser Zeit der Nacktheit gewonnen wurde.

Zur Nacktheit im religiösen Thema tritt aber nun noch die mythologische hinzu, die man bis dahin nur ganz ausnahmsweise gebildet hatte.²⁾ Erst seit der Mitte des 15. Jahrhunderts gießt die antike Fabelwelt die ganze Fülle ihrer Nacktgestalten über die Kunst aus, und besonders die weibliche Nacktheit, die in der religiösen Kunst, abgesehen von Eva, selten eine Stätte gefunden hatte, tritt nun gleichberechtigt neben die männliche (Abb. 6). Ja es gibt in dieser frauenfreundlichen Zeit nicht wenige Künstler (Raffael, Giorgione, Tizian, Correggio), die ihr Bestes in der Darstellung weiblicher Nacktheit geben.

Selbst in das Porträt sieht man damals die Nacktheit eindringen, zuweilen unter dem Schutze mythologischer Vorstellungen — so malt Sebastiano del Piombo den Andrea Doria als Neptun (Rom, Galerie Doria), Vafari den Alfonso di Tommaso Cambi als Endymion (verschollen) — zuweilen aber auch ohne diese Motivierung, und dann findet man nichts dabei, wenn sich selbst Frauen mit entblößter Brust darstellen lassen.³⁾

1) Vgl. D. von Hadeln, Die wichtigsten Darstellungsformen des hl. Sebastian in der italien. Malerei bis zum Ausgang des Quattrocento, Straßburg 1906.

2) Der nackte Herkules findet sich an der Pisaner Kanzel des Giovanni Pisano (ebenda auch eine weibliche Nacktfigur im Motiv der kapitolinischen Venus), am Florentiner Dom-Campanile (Andrea Pisano) und an der Porta della Mandorla des Florentiner Doms.

3) So porträtierte Frauen in Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum: Relief von Desiderio da Settignano (?); Mailand, Castello: Relief aus der Nachfolge Desiderios; Tullio Lombardi, Reliefs in Berlin, Sammlung Huldshinsky, und im Dogenpalast (Gattenrelief) usw. Als Ganzakt ließ sich Karl V. von Leone Leoni gießen (Prado).

Was half es, wenn ein Mann in Florenz, Savonarola, gegen diese ganze Nacktheitskunst protestierte? Seine Wirkung war intensiv, aber nur kurz und lokal begrenzt; ein Jahr nach seiner Predigt vom Fastensonntag 1496¹⁾ wurden Signorellis Fresken in Orvieto begonnen. Ließ sich denn eine so mächtige Bewegung durch das Wort eines Menschen dämmen? Sie mußte sich erst zu Ende rollen, und wenn sie im späten 16. Jahrhundert siegreicher bekämpft wurde, so lag das letzte Endes doch daran, daß ihre Schöpferkraft damals bereits im Sinken war.

Oberitalien, das im 15. Jahrhundert gegenüber Florenz zurückgefallen, gewinnt erst im Cinquecento mit ihm gleichen Schritt. Giorgione bereichert in seiner ruhenden Venus, dem ersten lebensgroßen, gemalten Frauenakt in Venedig, die Kunst um ein neues, nach Mittelitalien zurückwirkendes Motiv. Von nun an wird Venedig eine Hauptstätte mythologischer, meist weiblicher Nacktheit, der auch ein anderer Norditaliener, Correggio, sein ganzes Können schenkt.

Inzwischen wuchs in Mittelitalien ein wahrer Fanatiker des Nackten heran: Michelangelo. »Wo ist ein Verstand so stumpfsinnig«, läßt ihn Francisco de Hollanda, wohl nach einem wirklichen Ausspruche, sagen, »um nicht zu begreifen, daß ein Menschenfuß edler ist als ein Schuh? Und die menschliche Haut schöner als ein Lammfell, mit dem er sie bekleidet?«²⁾

So tief ihn die Gestalt Savonarolas bewegt hat, in diesem Punkte geht er den Weg der Zeit. Noch nicht zwanzigjährig schafft er das Relief des Centaurenkampfes. Die nackte Gestalt wird nach allen Seiten gedreht, um sich ihre Beherrschung zu sichern. Lebensgroße Nacktfiguren waren damals bereits an der Tagesordnung; Michelangelo schafft, vielleicht schon in dem verlorenen Herkules, auf jeden Fall aber im Marmordavid den ersten überlebensgroßen Akt der italienischen Kunst: so beginnt Florenz das neue Jahrhundert. Er erhält den Auftrag zu einem Schlachtenbild im Palazzo Vecchio; um neben seinem älteren Konkurrenten Leonardo bestehen zu können, gibt es nur ein Mittel, seine stupenden Kenntnisse des Aktes gehörig auszupacken. Nur der Karton dieser badenden Soldaten ist ausgeführt, aber er wird die hohe Schule der Nacktmalerei für ganz

1) Die Predigtworte bei Gruyer, *Les illustrations des écrits de Jérôme Savonarole ... et les paroles de Savonarole sur l'art.* Paris 1879, S. 200.

2) »Vier Gespräche über die Malerei.« W. Qu. N. F. IX, S. 117. Die Gespräche sind fingiert, aber das schließt nicht aus, daß Francisco, der Michelangelo umschwärmte, das eine oder andere Wort von ihm auffing.

Florenz und geht schließlich wie ein zerlesenes Buch zugrunde. Und selbst wo eine hl. Familie zu malen ist (die Madonna Doni), bevölkert er den Hintergrund statt mit Bauten oder Bäumen mit nackten Menschen.¹⁾ An der Sixtinischen Decke kann er seiner Lust an der Nacktheit die Zügel schießen lassen und der menschliche Akt wird auch hier – in den Schildhaltern, den Männern der Zwickelschrägen, den Karyatidenknäblein – als schmückendes Beiwerk verwandt, als gäbe es auch für die Ornamentik kein anderes Thema als nackte Leiber. Am Juliusgrab interessieren ihn außer dem Moses vor allem die nackten Sklaven, von denen er zwei beendet, vier weitere anhaut. Für S. Maria sopra Minerva in Rom hat er einen Christus zu malen; er stellt ihn in völliger Nacktheit ohne Lendenschurz dar. Und dann kommt als letztere Steigerung das Fresko des Jüngsten Gerichts. Die Darstellung dieses Themas hatte die Renaissance fortschreitend ihrer Nacktheitsfreude erobert.²⁾ Erst gibt man nur, wie im Mittelalter, die Verdammten nackt, hier und da auch die Auferstehenden, während die Seligen sich schöner Kleider erfreuen. Signorelli als erster malt auch die Auserwählten bis auf einen schmalen Lendenschurz nackt; die jubelnden Engel darüber wie der noch von Fra Angelico gemalte Christus an der Decke sind voll bekleidet. Michelangelo geht den letzten Schritt. Er nimmt den Erwählten den Lendenschurz, gibt auch die Engel nackt, ja selbst die Heiligen, und endlich den göttlichen Richter (Abb. 7)³⁾; was haben bei diesem Weltenvorgang irdische Kleider zu schaffen? 1541 wird das Werk enthüllt und erregt die höchste Bewunderung. Nur der

1) Solche Hintergrundsakte bei Madonnenbildern finden sich auch bei Werken der Signorelli-Werkstatt (München, Alte Pinakothek; Florenz, Uffizien), die in diesem Motiv bereits von Michelangelo beeinflusst sein dürften.

2) Vgl. dazu J. Lange, Die menschliche Gestalt in der Gesch. d. Kunst II, S. 274.

3) Die Nacktheit Mariä ist umstritten. Als Veronese 1573 vor dem Inquisitionstribunal steht, um sich wegen einiger Scherzfiguren beim »Gastmahl des Levi« zu rechtfertigen, beruft er sich auf den Florentiner. »Michelangelo hat zu Rom in der Kapelle des Papstes unseren Herrn, seine Mutter, die hl. Johannes, Petrus und den himmlischen Hofstaat dargestellt und er hat alle Personen, wie z. B. die Jungfrau Maria, nackt dargestellt.« Dem steht aber entgegen, daß schon die Kopie des Jüngsten Gerichts von 1549 (in Neapel), also noch vor den Übermalungen, Maria bekleidet gibt. Merkwürdig auch, daß man sich noch 1573 auf die Nacktheit des Jüngsten Gerichts berufen kann; wußten denn Veronese und der Inquisitionsrichter nichts von dem Ärgernis, den das Fresko erregt, und von den Übermalungen, die es, vor 1573, erdulden mußte?

päpstliche Zeremonienmeister ist mit den Nacktheiten nicht zufrieden, dringt aber mit seiner Ansicht nicht durch. Aber die Unzufriedenheit frißt sich weiter und findet einen (gekauften?) Sprecher in Pietro Aretino, der sich 1545 in einem geifernden Briefe gegen die Nacktheit des Jüngsten Gerichtes an dieser heiligsten Stätte wendet. »In einem wollüstigen Bad, aber nicht in einer so hohen Kapelle würde Euer Werk sich schicken.«¹⁾ Es müssen noch Jahre vergehen, bis man das Bild anzutasten wagt, und vielleicht hat erst nach dem Ableben Michelangelos (18. II. 1564) Daniele da Volterra von Papst Pius IV. den Auftrag erhalten, die anstößigsten Stellen zu übermalen.²⁾ Nach Danieles Tode († 1566) setzte Girolamo da Fano die Arbeit fort; sein Auftraggeber war Pius V. (1566–1572), der aus dem Belvedere eine Anzahl heidnischer Götterbilder entfernte. Gregor XIII. (1572–1576) wollte noch einmal ganze Arbeit tun und das doch schon übermalte Fresko herabschlagen lassen; man sieht daraus, wie die Prüderie immer höher ansteigt. In diesen Jahren hat wohl auch der Christus von S. Maria sopra Minerva seinen Bronzefchurz erhalten.

Was sich hier in Rom vollzog, war der Ausdruck einer allgemeinen Bewegung, der Rückschlag gegen den Paganismus der Renaissance, die eigene Reform der Kirche zur inneren Festigung gegenüber den andrängenden neuen Lehren. Im Konzil von Trient wurde in der 25. und zugleich letzten Sitzung vom Jahre 1563 auch über die heiligen Bilder Beschluß gefaßt: »Alle Schlüpfrigkeit (lascivia) sei vermieden, sodaß Bilder mit vordringlichem Liebreiz (proci venustate) weder gemalt noch geschmückt werden dürfen«.

In Florenz kam die Bewegung etwa gleichzig wie in Rom ins Rollen. Hier waren es Bandinellis gänzlich nackte Marmorgestalten von Adam und Eva, welche, 1549 am Domaltar aufgestellt, allgemeines Ärgernis erregten, besonders wegen ihrer Nähe am Altar.³⁾ Doch hielt der Mediceer-Herzog, den Traditionen seines Hauses getreu, an ihnen fest. Florenz, dieses stärkste Bollwerk der Nacktheit, war überhaupt nicht so leicht zu erobern wie das päpstliche

1) Der Brief Aretinos an Michelangelo bei Gaye, Carteggio II, S. 332ff.

2) Vasaris Bericht, daß schon Paul IV. (1555–1559) diese Übermalungen veranlaßt habe (ed. Heß IV, 410), in Zweifel gezogen von L. v. Pastor, Gesch. d. Päpste V, S. 786.

3) Vgl. die anonymen Schmähworte bei Gaye, Carteggio I, 500; erst 1722 wurde die Gruppe aus dem Dom entfernt und in den Palazzo Vecchio gebracht; heute im Bargello. Abb. im Jahrb. d. ab. Kaiserhauses XXXI, S. 88.

Rom, und nun begann sich hier erst noch der ungeheuerere Einfluß Michelangelos auszuwirken. Als Jacopo da Pontormo in San Lorenzo ein Weltgericht zu malen bekam — es wurde von Bronzino beendet — gab er nicht nur die Auferstehenden sondern auch die Engel, welche Christus umgeben, und die vier Evangelisten nackt.¹⁾ Bronzino, gleichfalls ein Trabant Michelangelos, malte 1552 einen Christus in der Vorhölle als eine Anhäufung nackter Gestalten, Cellini goß 1553 seinen nackten Perseus und meißelte 1562 einen Christus am Kreuz in hüllenloser Nacktheit (im Escorial), und noch 1583 entstand in Florenz die sinnlich-derbe Gruppe mit dem Raub der Sabinerin von dem eingewanderten Giovanni da Bologna. Ein Jahr zuvor schrieb der alte Bildhauer Ammanati einen offenen Brief an die Florentiner Zeichenakademie, darin er, seine eigenen Nacktdarstellungen bereuend, inständig bittet, doch keine nackten Figuren mehr zu fertigen weder in Kirchen, noch sonstwo, weil sie die göttliche Majestät beleidigten und die Begierden reizten.²⁾ Ein paar Jahre später fleht er den Großherzog Ferdinand an, keine Aufträge für nackte Figuren mehr zu erteilen; seine eigenen im Garten des Palazzo Pitti wolle er nachträglich bekleiden und in Tugenden umwandeln (Gaye, Carteggio III, S. 578 f.). In diesen achtziger Jahren des 16. Jahrhunderts scheint die Prüderie überhaupt ihren Höhepunkt zu erreichen. Der Kardinal Paleotti, Erzbischof von Bologna, plante damals ein fünfbändiges, nur in seinen ersten beiden Büchern erschienenenes Werk über die heiligen und profanen Bildwerke³⁾, darin ein besonderes Buch ganz allein der Bekämpfung unsittlicher Gemälde gewidmet sein sollte. Lomazzo, in dem 1585 erschienenen Kunsttraktat, verbietet auf Kirchenbildern sogar die Brüste der Märtyrerinnen zu malen, ja er will selbst die unschuldigen Pferde nur von vorn dargestellt sehen, »da die hinteren Teile zu unwürdig seien, um betrachtet zu werden« (lib. VI, cap. 36 und cap. 2, ed. Roma 1844 II, S. 232 und S. 71): die Renaissance war tot.

Nach zwei Seiten hin hatte die italienische Renaissance das Problem des Nackten entwickelt: nach der Seite einer erhöhten Wahrheit und nach der Seite einer gesteigerten Schönheit.

1) 1738 wurde das Werk aus diesem Grunde übertüncht.

2) Bottari, Racc. di lettere III, S. 529. Deutsch bei Guhl, I. c. 2. Aufl., S. 309 ff.

3) Discorso intorno le immagini sacre e profane, Bologna 1582 (unvollendet).

Für die erstere stellte sich als Schwierigkeit in den Weg, daß die Nacktheit nicht, wie in der Antike, dem täglichen Leben als natürlicher Bestandteil zugehörte, sondern der Traum einer kleinen Schar von Literaten und Künstlern war. Wenn sich bei Signorelli oder bei Michelangelo die »Ignudi« zu dichten Massen zusammenscharen, so ist solch ein den Künstler überkommender Nacktheitsrausch, den die Antike noch gar nicht kennt, aus dieser romantischen Sehnsuchtsstimmung nach einer versunkenen Kultur erklärlich.

Wohl werden Wünsche laut, nun auch im Leben dem Nackten mehr Spielraum zu gönnen. »Wenn wir den Frauen«, sagt einmal Laurentius Valla, »die ein schönes Haar, ein schönes Antlitz, eine schöne Brust besitzen, gestatten, daß sie diese Teile entblößt tragen, warum sind wir dann unduldsam gegen jene, welche nicht in diesen, sondern in anderen Teilen Schönheit zeigen?«¹⁾ Aber die Mode der Zeit ging über die von Valla genannten Lizenzen nicht hinaus und selbst die damals reichlich getriebene Leibesucht gestattete wohl eine erleichterte Kleidung²⁾, aber niemals die volle Nacktheit, die dem antiken Künstler den bewegten Menschenleib so lebendig vor Augen gestellt hatte. Dieser lernte, wie man es einmal mit einem hübschen Bilde bezeichnet hat, die Formsprache des Körpers im täglichen Umgange wie seine Muttersprache, während man sie in aller späteren Zeit wie eine fremde Sprache in der Schule und nach den Regeln der Grammatik erlernen mußte. Die Grammatik aber: das war die Kenntnis der Anatomie.

Seit wann sich die Künstler der Anatomie zuwandten — als medizinische Wissenschaft ist sie schon den Alten bekannt und seither niemals erloschen —, läßt sich auf Tag und Stunde nicht mehr bestimmen: es geschah wohl kaum vor dem 15. Jahrhundert. Erst damals mag das Zergliedern von Leichnamen, dem immer die christliche Lehre von der Wiedergeburt im Fleische entgegenstand, so häufig geworden sein, daß auch der Künstler daran seinen Anteil empfangen konnte. Und erst damals auch kam jener wissenschaftlich gerichtete Künstlertyp zur Reife, der ein so schweres Studium auf sich nehmen mochte, um seine Kunst dadurch auf eine

1) De voluptate, lib. I, cap. 22: De pulchritudine feminarum.

2) »si spogliavano in farsetto«, heißt es z. B. von den Jünglingen, die in Gegenwart des Herzogs Federico von Urbino auf einer abendlichen Wiese Sport trieben. Vespasiano de Bisticci: Vite de uomini illustri, in der Vita des Federico. Schubring in seiner deutschen Auswahl Vespasianos (Jena 1914) übersezt irreführend, sie »entkleideten sich«.

sichere und unverrückbare Basis zu stellen. Vitruvs zu Beginn seines Baubuches erhobene Forderung nach einer umfassenden Bildung des Architekten, zu der er auch, wenn auch aus anderen Gründen, die Kenntnis der Medizin zählt, hatte zur Formung dieses Typus gewiß das ihrige beigetragen, und dann hätte auch in diesem Punkte die Antike wenigstens Anregung gespendet. Die Schwierigkeiten, die es beim Beschaffen von Leichen zu überwinden galt – sie wurden zuweilen eigenhändig in der Stille der Nacht ausgegraben¹⁾ und auch die Sektion fand dann natürlich in aller Heimlichkeit statt –, umgaben das Ganze mit einem geheimnisvollen Schimmer, in das die Renaissance noch so gern ihre wissenschaftlichen Bestrebungen hüllte.

Als theoretische Forderung finden wir die Kenntnis der Anatomie zum ersten Male von Alberti (und bald darauf von Ghiberti) vertreten, der 1436 in seinem Buch von der Malerei den Künstlern empfiehlt, »zuerst das Knochengerüst des Lebewesens zu zeichnen, hernach jedem Knochen die Muskeln hinzuzufügen und dann das Ganze mit Fleisch zu umkleiden« (lib. II, W. Qu. XI., S. 110.). Die praktische Übung ist von Antonio Pollajuolo überliefert, von dem Vasari erzählt, »er sezerte viele Leichen, um den inneren Bau kennen zu lernen, und war der erste, der den Weg zeigte, die Muskeln nach Form und Anordnung zu studieren« (ed. Heiß II, S. 102). Vasari ist freilich in seiner pragmatischen Darstellungsweise mit dem Ausdruck »er war der erste« stets rasch zur Hand; einer der frühesten mag er immer gewesen sein, und jedenfalls steht Florenz an der Spitze der ganzen Bewegung. Leonardo hat bereits, wie er selbst erzählt, mehr als 30 Leichen beiderlei Geschlechtes sezert²⁾, und in der Spärenaissance kann sich der Bildhauer Vincenzo Danti sogar der Anzahl von 83 Leichen rühmen, die er eigenhändig zergliedert habe.³⁾ Zuweilen gingen diese Studien, zu denen sich der Künstler gern mit einem befreundeten Arzt verbündete, ganz in das medizinische Gebiet hinüber. Leonardo wollte seine prachtvollen anatomischen Studien zu einer 120 bändigen Anatomie des Menschen vereinigen: muß erst gesagt werden, daß ein so großes

1) Vasari-Heiß VI, S. 131 (Leben des Roffo) und S. 275 (Leben des Salvati).

2) Vgl. den Bericht des Antonio de Beatis über seinen Besuch bei Leonardo in Amboise. v. Seidlitz, Leonardo II, S. 304.

3) In der Widmung seines Traktates. Vgl. J. von Schlosser im Jahrbuch d. ab. Kaiserhauses, XXXI, S. 83.

Unternehmen nicht zur Ausführung kam? Dann hatte der Maler Rosso Fiorentino die Absicht, ein Anatomiebuch in Frankreich drucken zu lassen, er starb darüber (1541); und auch Michelangelos Plan, gemeinsam mit dem Chirurgen Realdo Colombo ein Werk über Anatomie herauszugeben, blieb in der Absicht stecken.¹⁾ Die Früchte aller dieser Bemühungen pflückte schließlich ein Vlane, der große Anatom Vesal, der sich sein Werk »De humani corporis fabrica« von einem Landsmann, aber einem in Italien, in der Schule Tizians gebildeten, dem Johann Stefan von Calcar, illustrieren ließ. In Italien wurden die Holzstöcke zu diesem Werke geschnitten, in Venedig kamen die ersten sechs Tafeln 1538 als Flugblätter heraus;²⁾ das ganze Werk erschien 1543 in Basel. Es war nicht nur die erste Anatomie auf streng wissenschaftlicher Grundlage; seine Abbildungen waren auch die ersten, die ernsthaften Ansprüchen genügen konnten.

Alle diese anatomischen Studien mußten natürlich auch der Kunst selbst zugute kommen. Eine Gefahr wurde am Anfang nicht gleich vermieden; der Künstler brachte seine neugewonnenen Kenntnisse zu aufdringlich vor. So entstehen – bei Antonio Pollajuolo (vgl. Abb. 8), bei Signorelli – Akte, die wie eine Zusammenfügung von lauter Wülsten aussehen; Leonardo hat derlei Körper einmal spöttisch mit einem »Sack voller Nüsse« verglichen (Trakt. Nr. 334). Und selbst die besten Akte der Italiener erreichen doch niemals jene zarte, oft nur noch mit den Händen, nicht mehr mit den Augen nachzutastende Körpermodellierung antiker Statuen. Es ist eben doch ein Unterschied, ob man sich nur an Leichnamen rein verstandesmäßig ein Bild des lebenden Körpers zurechtmacht, oder ob man seine Kenntnis von Jugend an durch die immerwährende Anschauung sozusagen »im Blute hat«.

Die Schönheit der menschlichen Gestalt bestand für die Renaissance in dem, worin sie das Wesen der Schönheit überhaupt erkannt hatte, in der Zusammenstimmung ihrer Teile. Gerade hier zeigt sich einmal, welchen praktischen Nutzen diese Anschauung dem Künstler gewährte. Hatte ihn sein anatomisches Studium zur Erforschung jeder Einzelheit des menschlichen Organismus geführt, so ermahnte ihn seine Schönheitslehre, über den Details das Ganze nicht aus den Augen zu lassen, das doch erst aus der harmonischen Zu-

1) H. Condivi, Vita di Michelangelo, W. Qu. VI, S. 80 ff.

2) Sie wurden 1921 von Holl und Sudhoff neu herausgegeben.

fammenfügung aller Einzelheiten erwachsen konnte. Und auch hier wollte man – wie in der Anatomie – sicheren Boden unter die Füße bekommen, keineswegs also mit einer ungefähren Abschätzung der schönen Proportionen zufrieden sein, sondern der Sache ein für allemal auf den Grund kommen.

Schon die Antike hatte sich um die Aufstellung eines Kanons bemüht. Die von ihr gefundenen Zahlen waren im Mittelalter niemals ganz untergegangen, sodaß die Renaissance den Faden, der sich von den Älten zu ihr hinüberzog, nur zu ergreifen brauchte, um ihn weiterzuspinnen. Gewisse Maße des Gesichtes hat Paul Buberl in byzantinischen Werken des 11. und 12. Jahrhunderts, wie z. B. in den Mosaiken von Hosios Lukas in Phokis, in Daphni (Athen), in Cefalù nachweisen können. »Überall treffen wir hier, wenn wir so sagen wollen, die Quadratur des Gesichtes: die Breite ist gleich der Entfernung der Nasenwurzel zum Kinn, gleich der doppelten Nasenlänge, gleich der doppelten Augenweite, Proportionen, welche die griechische Kunst des Mittelalters von der des Altertums übernommen hatte.«¹⁾ Die gleichen Maße fand Buberl in den unter byzantinischem Einfluß stehenden romanischen Wandmalereien des Klosters Nonnberg in Salzburg. Seit dem 12. Jahrhundert begegnen wir im Westen mehrfach ähnlichen Proportionsversuchen. Die hl. Hildegard von Bingen († 1180) hat in ihrem »Liber divinorum operum simplicis hominis« einen Kanon entwickelt, der sich über die ganze Gestalt erstreckt. »Vom Scheitel des menschlichen Hauptes bis zum Ende der Kehle (d. h. wohl bis zur Halsgrube), vom Ende der Kehle bis zum Nabel, vom Nabel bis zum Orte der Ausscheidung ergibt sich das gleiche Maß . . . Von den Knien bis zum Knöchel besteht daselbe Maß wie vom Orte der Ausscheidung oder vom Oberschenkel bis zum Knie.« Der Kopf wird von ihr in drei gleiche Teile gegliedert, die von der Höhe des Scheitels bis zur Stirn, von da bis zur Nasenspitze und endlich bis zur Kehle führen.²⁾ Ganz schematisch sind dann die Proportionsversuche, die im 13. Jahrhundert der französische Architekt Villard de Honnecourt unter dem Namen »portraiture« in seinem bekannten Zeichenbuche anstellt. Der Kopf ist hier in vier, das Gesicht ohne die Haarpartie in drei Teile geteilt.

1) Paul Buberl: Die romanischen Wandmalereien im Kloster Nonnberg in Salzburg. Kunstgesch. Jahrb. der K. K. Zentralkommission III, 1909, S. 40 ff. und S. 86.

2) Vgl. Migne P. L. t. 197, col. 741 ff. und P. Ildefons Herwegen im Rep. f. Kunstw. XXXII (1909), S. 445 f.

Schon im Übergang zur Renaissance stehen die Proportionsregeln des Cennino Cennini vom Ende des 14. Jahrhunderts, mit denen Italien das später von ihm so ausführlich bearbeitete Gebiet betritt (Traktat cap. 70). Hier wird der Kopf wiederum in drei Teile geteilt, in den Schädel, die Nase und das Stück von Nase zum Kinn, der ganze Mann aber — der Frau und den Tieren werden die Maße noch ausdrücklich abgesprochen — mißt $8\frac{2}{3}$ seines Gesichtes. 1414 wird eine Handschrift von Vitruvs Architekturwerk, das den einzigen aus dem Altertum geretteten Kanon enthält (in Buch III, cap. 1), in Montecassino neu entdeckt, und nun werden die italienischen Proportionsstudien, durch die unmittelbare Berührung mit der Antike neu belebt, zum Modethema der ganzen Epoche. Überall geht es ans Zählen und Messen, und es gibt von Alberti und Ghiberti an keinen Kunsttheoretiker, der seinen Lesern nicht etwas davon erzählen müßte (Abb. 9).

Nur ein Künstler stand diesem ganzen Betriebe abweisend gegenüber: Michelangelo. Einmal glaubte er nicht, daß man eine sichere Regel von den Maßen des Körpers geben könne.¹⁾ Dann aber erfaßten ihn Zweifel, ob denn die Antike ihre eigenen Proportionsregeln auch befolgt habe. Er hatte die riesigen Roffebändiger auf dem Monte Cavallo gemessen und gefunden, daß ihre Köpfe um so viel größer seien, als sie sich von unten, in solcher Höhe gesehen, verkürzen; also eine Disproportionalität, um dem Auge den Eindruck der schönen Proportion zu gewähren. Daraus folgerte Michelangelo nach dem Bericht Lomazzos, »die modernen Maler und Bildhauer sollen die Proportionen und die Maße im Auge haben«²⁾ oder, wie Vasari den Ausdruck weiter gibt, »man müsse den Zirkel in den Augen, nicht in den Händen haben, denn die Hand arbeitet und das Auge urteilt« (ed. Milanesi VII, S. 270). Mit solchen Anschauungen geht es in den Barock hinein, der ja mehr und mehr eine Kunst für den Eindruck auch unter Veränderung des objektiven Tatbestandes gestaltet. Die Renaissance hingegen hielt noch — wenn auch nicht ganz konsequent, wie ihre Lehre von der Perspektive uns zeigen wird — an dem Gedanken fest, daß die Kunst die Gegenstände in ihrem eigenen Sein darstellen müsse, und wie durch die Anatomie die Wahrheit, so glaubte sie durch die Proportionslehre die Schönheit der menschlichen Gestalt fixieren und

1) Daher wird Dürers Proportionswerk von ihm abgelehnt. Vgl. Condivi, Vita di Michelangelo cap. LX, W. Qu. VI, S. 81.

2) Trakt. VI, cap. 19, ed. Roma 1844, II, S. 165.

dadurch beherrschen zu können. Und mag uns Heutigen dieses ganze Zählen und Messen als Zeitverschwendung erscheinen: für die Renaissance hatte es doch die Bedeutung, den Blick für die Verhältnisse der Gestalt zu schulen, und man braucht ja nur italienische Akte mit gleichzeitigen nordischer Länder zu vergleichen, um zu spüren, welche Überlegenheit man dank dieser durch Generationen geübten Einstellung gewann.

Vitruv hatte als Maßstab den Kopf des Menschen genommen, und zwar unterschied er das Stück vom Haaranfaß bis zum Kinn (das Gesicht) von der größeren Distanz zwischen Scheitel und Kinn (die eigentliche Kopflänge). Das Gesicht bildet nach ihm den zehnten, die Kopflänge nur den achten Teil der Höhe des ganzen Körpers. Auch die Renaissance kennt diese beiden Maße, die sie *faccia* und *volto*, *testa* und *capo* benennt, ohne übrigens die Begriffe immer streng auseinander zu halten; was sie meint, ist in den meisten Fällen das Stück vom Haaranfaß bis zum Kinn, also die Gesichtslänge. In den Abmessungen selbst herrscht Verschiedenheit. Es gibt Künstler und Kunstschriftsteller, die an den zehn Gesichtslängen des Vitruv festhalten (Pacioli, Pino), während andere nur neun Gesichtslängen fordern (Vasari, Borghini, Armenini), noch andere zwischen mehreren Maßen schwanken (Filarete, Gauricus, Leonardo, Dolce), oder sie je nach dem Charakter der Dargestellten variiert wissen wollen (Lomazzo, Federigo Zuccari). Auch die Messung nach Bruchteilen, die schon Cennini anwandte, setzt sich fort; Ghiberti gibt $9\frac{1}{2}$ Gesichtslängen als Höhe des Menschen an. Wie sich diese Maße über den ganzen Körper verteilen und — etwa für das Antlitz — noch unterteilen, welche Verhältnisse für Breite und Umfang der Glieder gewonnen werden, das alles zu nennen, würde uns hier zu weit führen, und es genügt, zu sagen, daß auch hier eine Einmütigkeit nicht erzielt wurde, nicht in der Theorie und noch weniger in der künstlerischen Praxis, die sich, oft unbewußt, vom Wechsel des Zeitgeschmacks leiten ließ.

Um diesen Wandel rasch zu skizzieren, so zeigt der Anfang des 15. Jahrhunderts noch gern die überstulanten Figuren der Gotik, die z. B. in den Gestalten von Adam und Eva auf Ghibertis Paradiesestür zu besonderer Länge gezogen werden (Abb. 10). Gleichzeitig taucht als das eigentlich Neue und die Gotik Kontrastierende bei Jacopo della Quercia, Masaccio u. a. ein irdischerer Menschenschlag von gedrungener Kürze und Breite auf. In Masolino-Masaccios Brancaccikapelle zeigt der Sündenfall von Masolino noch die schmalen gotischen Propor-

tionen, während Masaccios Vertreibung aus dem Paradiese bereits den kürzeren und fleischigeren Körperbau der neuen Zeit offenbart. Das späte Quattrocento (Botticelli, Filippino Lippi, Borgognone) läßt die gotische Höhe und Schlankheit hier und da noch einmal aufleben, weil sie seinem Sinn für Grazie und sensible Stimmung entspricht. Das anhebende Cinquecento geht von solcher Schmalheit von neuem ab, und es entstehen nun die reifen, ausgeglichenen Gestalten der klassischen Kunst (Abb. 102). In Venedig zeigt Giorgiones »Ruhende Venus« noch den überlangen, gestreckten Typus des Quattrocento, alle späteren Venusfiguren die kürzere und vollere Form. Im weiteren Verlauf des 16. Jahrhunderts wird dieser harmonische Ausgleich von Höhe und Breite noch einmal verlassen. Die Gestalten werden zuweilen massiger und schwerer – der Christus auf Michelangelos jüngstem Gericht (Abb. 7), die spätere Tizian-Venus der Uffizien –, zuweilen auch beginnen sie sich wiederum in die Länge zu ziehen, ja sie erreichen nun hier und da eine manierierte Überschlankheit, die durch die Kleinheit der Köpfe noch betont wird. Die ersten Beispiele erscheinen schon in den zwanziger Jahren; des Sienesen Beccafumi »Spofalizio« in S. Bernardino in Siena ist sogar noch von 1517/18; ein Jahrzehnt später fällt seines Landsmannes Peruzzi »Weissagende Sybille vor Augustus« in der Fontegiusta (Abb. 11). In Florenz haben wir an Michelangelos Siegerstatue (Bargello), an Pontormos Fresken der Certosa di Val d'Ema bei Florenz (1522–1525), an Rosso Fiorentinos »Spofalizio« (1523, Florenz, S. Lorenzo) und Transfiguration (1528–1530, Città di Castello) frühe, bei Bronzino, Vasari, Cellini, Giovanni da Bologna späte Beispiele dieses Typus. Von Oberitalienern wäre der gerade in dieser Hinsicht sehr einflußreiche Parmeggianino¹⁾ zu nennen, speziell in Venedig der Bildhauer Vittoria und von Malern vor allem Tintoretto. Dessen Fortsetzer ist el Greco, dem zugleich die schmalen Gestalten des Mittelalters aus seiner byzantinischen Heimat noch im Sinne lagen.

Auch die menschliche Gewandung der Renaissancegestalten wird in vieler Hinsicht von der Freude am Nackten bestimmt. Zunächst einmal darin, daß man den Körper nicht ganz bekleidet, sondern hier einen Arm, dort einen Fuß hervorblicken läßt (Abb. 102). Es tut der Hoheit der Sixtinischen Madonna keinen Abbruch, daß

1) Über die europäische Auswirkung seiner Kunst vergleiche Lili Fröhlich-Bum: Parmeggianino und der Manierismus, Wien 1921. Doch ist der Typus nicht, wie Verf. meint, von Parmeggianino erst geschaffen worden.

sie barfuß geht. Nymphen oder Grazien werden gern in Schleiergewänder gehüllt. Alles Lüfterne wird dabei vermieden, wie denn die Stellung der Renaissance zur Nacktheit trotz des Zeterns Savonarolas und der Gegenreformation eine überaus reine ist. Selbst bei dichten Stoffen soll der Körper unter der Kleidermasse nicht ganz verloren gehen, sondern in seinen Hauptformen erkenntlich bleiben. Die Gotik mit ihrer Freude am durchgehenden Faltenflusse hatte eine reine Gewand Schönheit ohne Rücksicht auf den darunter liegenden Körper geschaffen: jetzt läßt man Gewand und Körper abwechselnd die Melodie führen. Eine gern gewählte Hilfe dafür: man skizziert die Figur vorerst nackt, um sich die Position daran klar zu machen (Beispiel: die Studie Raffaels zur Madonna mit dem Stieglitz in Oxford, Abb. 12).¹⁾ Wenn ein starker Luftzug das Gewand bewegt, legt es sich besonders prall an die Gliedmaßen an und schwingt dann, sich kräuselnd, in tändelndem Spiele aus. Solche windbewegten Gewänder hat die Antike meisterhaft gebildet (die Nike des Paionios), und Leonardo, der sonst nur ganz selten auf die Alten verweist, ruft in diesem Stücke die »Griechen und Lateiner« als Muster an (Traktat Nr. 533).

Aber auch dem Gewand an sich wird — bei aller Nacktheitsfreude — ein eifriges Studium gewidmet. Die Renaissance kann nun einmal nichts in die Hand bekommen, was sie nicht mit der äußersten Sorgfalt betrachtet. Ihr Interessengebiet ist nie ein abschließliches, weil das soeben der Welt geöffnete Auge sich gerade der Fülle und Buntheit der Erscheinungen freut und jeden Gegenstand in seiner besonderen Eigenart zu erfassen sucht.

Zwei Gruppen lassen sich leicht unterscheiden: das antikisierende und das modische Kleid. Das antikisierende Kleid, das man aus der neuen Antikenverehrung zu erklären geneigt wäre, ist in Wirklichkeit das der mittelalterlichen Kunst gebräuchliche und von der Renaissance einfach übernommen worden. Den ersten Heiligen wurde ihr ursprüngliches, altchristlich-antikes Gewand gelassen, nicht aus historischer Treue, sondern weil diese Heiligen längst zu festen Typen geworden, an denen man nicht gern ändern mochte. Freilich tritt die Liebe zur Antike schon im späteren Mittelalter hier und da als verstärkendes Motiv hinzu, so z. B. wenn Niccolò Pisano in der »Anbetung des Kindes« die Könige, die bis dahin als Orientalen gekleidet waren, in antike Trachten hüllt. In dieser

1) Weitere bei Jof. Meder, Die Handzeichnung, Wien 1919, S. 314 ff.

Protorenaissance des 13. Jahrhunderts erhalten auch die Porträts am Brückenkopf Friedrichs II. in Capua antike Gewandung; ein Brauch, den dann die Renaissance seit Michelozzos Grabmal des Bartolommeo Aragazzi in Montepulciano und Donatellos Gattamelata von neuem aufnimmt. Seit der Renaissance werden dann auch nicht nur die einfachen Gewandbildungen der Antike, Tunika und Toga, wiedergegeben, sondern umständlichere Kostüme, wie die Uniformen der Soldaten, mit archäologischer Treue rekonstruiert. In Padua pflegt Mantegna dieses Gebiet mit wissenschaftlicher Sorgfalt; sein Triumphzug Cäsars ist eine Sammlung antiker Trachten- und Waffenstücke, und ähnlich verfährt man nun überall da, wo man die römische Geschichte zum Thema erwählt.

Neben dieser antikisierenden Gewandung tritt als ein neuer Zweig das modische Kostüm auf. Es ist im Mittelalter in den meist verloren gegangenen Gemälden profanen Inhalts sicherlich verbreiteter gewesen, als wir heute annehmen; einen neuen frischen Impuls gibt ihm aber doch erst der junge Naturalismus des Trecento. In diesem Jahrhundert kräftig aufstrebender Weltgefnung, die auf dem Boden einer reichen städtischen Kultur erblüht, gewinnt auch im Leben die Mode ein ganz neues Interesse, und die Kunst spiegelt nur diese allgemeine Kostümluft wieder. Schon die stärkere Heranziehung weltlicher Themen gibt dazu Anlaß, bald aber dringt das modische Kostüm auch in die heilige Geschichte ein. Manchmal noch schüchtern bei Nebengeftalten, hier und da aber schon bei den Hauptpersonen. In Italien hat das eitle Siena in Leben und Kunst einen besonderen Hang zu modisch auffallender Gewandung. Simone Martini malt den sienischen Heerführer Guidoriccio dei Fogliani (im Rathaus von Siena), und wenn das Porträt nur unvollkommen ist, so ist das rautenbefetzte Turniergewand gewiß ein treues Abbild nach der Natur. In seiner Schwertleite des hl. Martin (in Assisi) sieht man die feierliche Szene von zwei Musikanten in gotischer Tracht begleitet, von denen der Flötenspieler in seinem farbig gestreiften Rock und dem pelzgarnierten Spighut besonders echt wirkt. Hier in Siena entstehen denn auch in den 40er Jahren des 15. Jahrhunderts im Krankenhause von S. Maria della Scala die Fresken des Domenico di Bartolo Ghezzi, die größte Ansammlung geckenhafter Gewänder, die je auf einem Renaissancezyklus Platz gefunden.

Seit der Mitte des 14. Jahrhunderts interessiert sich auch der oberitalienische Realismus für das Zeitkostüm. Hier ist gewiß der französische Einfluß von Bedeutung, der übrigens auch für Siena

zu erinnern wäre; Frankreich war ja schon damals das richtunggebende Land der europäischen Mode. In Norditalien wird mit besonderer Unbefangenheit auch das religiöse Bild mit Kostümfiguren belebt. In einem Kirchenfresko des lombardischen Fleckens Mocchiolo sieht man die hl. Katharina in modischer Tracht vor Maria knien¹⁾; in der Geschichte des hl. Georg und der hl. Lucia von Altichiero und Avanzo (Padua, Oratorio di S. Giorgio, 1377 – 79) wimmelt es bereits von zeitgenössischen Trachten. Im 15. Jahrhundert erreicht die oberitalienische Modeschilderung ihren Höhepunkt mit Antonio Pisano, unter dessen Zeichnungen sich bereits eigene Kostümstudien befinden.²⁾ Er hat in Verona (Sta. Anastasia) die Georgslegende zum Anlaß bunter Kleidertrachten genommen, und sein Londoner Bild zeigt den vor Maria stehenden hl. Georg mehr als eleganten Stützer, denn als kampfbeübten Kriegermann (Abb. 13).

Um die Wende zum Quattrocento nehmen auch die Florentiner, die bis dahin für ihre Heiligengestalten an der Giotto'schen Klassizität der Gewandung festgehalten hatten³⁾, die neuen Kostüme auf. Von Gherardo Starnina, dem Lehrer Masolinos, erzählt Vasari, er habe in den verlorenen Hieronymusfresken von S. M. del Carmine einige Modetrachten gebracht, die von seinem Aufenthalt in Spanien Zeugnis ablegten (ed. Heij I, 2, S. 181). Man sieht solche Modefiguren am gleichen Orte in der Brancacci-Kapelle auf der Erweckung der Tabitha, wo sich die beiden Kavalier der Mitte innerhalb der antikisierenden Trachten der übrigen merkwürdig genug ausnehmen.⁴⁾ Hier in Florenz malte dann der Umler Gentile da Fabriano, wohl unter oberitalienisch-französischem Einfluß, 1423 die Anbetung der Könige mit einem Prunk höfischer Kostüme, und dieses Anbetungsthema wird nun in ganz Italien bevorzugt, wenn man die bunte Welt schöner Kleider vor dem staunenden Beschauer ausbreiten will. Das antike Gewand wird dabei zuweilen so sehr in den Hintergrund gedrängt, daß man es nicht einmal den antiken Historien läßt. Ein Tondo des frühen 15. Jahrhunderts mit dem Parisurteil (Bargello;

1) Toësca, l. c. Fig. 188 u. Taf. XII.

2) In den Slg. Bonnat und d'Humal. Testi, l. c. I, S. 374 und S. 357 Abb.

3) Nur Giovanni da Milano, also ein eingewandeter Lombarde, brachte in seinen Fresken (in S. Croce) zeitgenössische Kostüme an.

4) Filarete tadelt unter Hinweis auf Masolino dieses Hineinziehen moderner Kostüme in Handlungen vergangener Zeiten, wie er andererseits an Donatello Gattamelata den Gebrauch der antiken Rüstung bemängelt (Traktat über die Baukunst lib. XXIII, u. XXIV, W. Qu. N. F. III, S. 622 f. u. 653).

Venturi, *Storia* VII, 1 Fig. 119) zeigt die drei Göttinnen als italienische Modedamen und höchst luftig ist auf einem Florentiner Desco geschildert, wie Paris Helena auf den Schultern fortträgt, und beide sind übermütige Florentiner (Abb. 14). So führt also die realistische Freude an der umgebenden Wirklichkeit zu ganz unrealistischen Anachronismen.

Übrigens ist es mit der Wirklichkeit des Kostümlichen nicht immer ganz wörtlich zu nehmen, und wer sich aus Bildern der Zeit das damals getragene Renaissancekostüm rekonstruieren wollte, muß sich vor Augen halten, daß der Künstler jener Zeit sein Modell mit einer gewissen Freiheit behandelt. Zuweilen auch läßt ihn ein phantastischer Zug seine Kostüme sich selber entwerfen, weil die Wirklichkeit, so bunt sie auch damals war, dennoch hinter den Träumen des Künstlers zurückblieb.

Savonarola war diese Kleiderpracht auf religiösen Bildern nicht weniger verhaßt, als die Nacktheit. »Glaubt Ihr«, so predigte er 1496, »daß die Jungfrau Maria so angezogen war, wie ihr sie darstellt? Ich sage euch, sie war einfach gekleidet, wie eine arme Frau und ließ kaum ihr Gesicht sehen. Und ebenso war die hl. Elisabeth einfach gekleidet . . . Ihr gebt der Jungfrau Maria das Kostüm einer Dirne.«¹⁾ Leonardo da Vinci, der seine Anbetung der Könige bereits wieder in schlichten, antikisierenden Trachten konzipiert hatte, begegnet sich hier, wenn auch aus rein ästhetischen Motiven, mit dem asketischen Mönche; auch er widerrät den Malern die Moden seiner Zeit, für die er nur ein Lächeln hat (Traktat Nr. 533, 541). Die klassische Kunst hat denn auch diese eitle Kostümfreudigkeit abgetan: einfach gekleidet und bis auf Hals und Gesicht verhüllt, hat Michelangelo zwei Jahre nach Savonarolas Worten die ihren Sohn beklagende Maria gemeißelt (Abb. 16). Nur in Oberitalien lebt die Kostümluft fort bis zu dem festlichen Gepränge auf Veroneses üppigen Gastmählern.

Hier im Norden beginnt dann aber auch die bis dahin ganz naiv aufschäumende Freude am bunten Flitter sich zu systematischer Ordnung zu klären. Der in Parma geborene Enea Vico (1523 bis 1567) hat eine Reihe spanischer, aber auch anderer Trachten im Stich veröffentlicht (B. XV, Nr. 134–232). Aus diesen ersten Modekupfern entwickeln sich bald und verbreiten sich über ganz Europa die gebundenen Trachtenbücher, von denen noch zwölf der

1) Gruyer, l. c. S. 207.

uns heute bekannten im 16. Jahrhundert erschienen sind.¹⁾ Das älteste kam 1562 unter dem Titel »Recueil de la diversité des habits, qui sont de présent en usage tant es pays d'Europe, Asie, Affrique et Idles sauvages« in Paris heraus, aber seine etwa 120 Holzschnitte sind zu einem Teile Kopien von Vicos Stichen; die Anregung zu diesem ganzen Genre hat also wohl Italien gegeben. Ein Jahr später (1563) erscheint in Venedig das Trachtenbuch des Ferdinando Bertelli mit 60 Kupferstichen, die noch stärker, wenn nicht gar sämtlich, auf Vicos Stiche zurückgehen.²⁾ Von den drei weiteren Trachtenbüchern des 16. Jahrhunderts, die noch in Italien selbst erschienen, ist das des Cesare Vecellio: »Degli habiti antichi et moderni di diverse parti del mondo« (Venedig 1590) durch die Didot'sche Neuausgabe (Paris 1859 – 1860) allgemeiner bekannt geworden. Hier ist die Anzahl der Holzschnitte bereits auf 418, in der 2. Auflage sogar auf 506 gestiegen und man sieht von der Antike bis zur Renaissance, vom Papst bis zur Kurtisane eine erstaunliche Fülle von sehr sorgsam gezeichneten, durch kurze Texte erläuterten Trachten aller damals bekannter Völker.

Wenn die Wiedergabe modischer Kostüme darauf angelegt war, das Auge mit der Pracht der Stoffe und dem Reichtum der Ornamentik zu beglücken, so haben die antikisierenden Gewänder in der Hauptsache eine Schönheit: die der Falten. In der Wiedergabe der Stoffoberfläche wird man zu jener Zeit leicht die letzte malerische Weichheit vermissen, im Faltenwurf aber war die italienische Renaissance auf ihrem eigensten Gebiete; hier konnte sie ihrer zeichnerisch-plastisch gerichteten Formgebung folgen und den bel canto ihrer geschwungenen Umrisse ertönen lassen.

Um den Wurf des Gewandes in aller Muße studieren zu können, sah man zu jener Zeit gern vom lebenden Modell, das seine Lagerung bei der geringsten Bewegung verändert, ab und fertigte sich Hilfsmodelle aus Wachs, Ton oder Holz, über die der Stoff, zu größerer Festigkeit wohl noch mit Gips oder Leim getränkt, sorgfältig gelegt wurde. Und dieses Verfahren wird nicht etwa nur von Künstlern zweiten Ranges geübt; Vasari erzählt es von Piero della Francesca, Leonardo da Vinci (Abb. 15), Fra Bartolommeo; Ridolfi

1) Vgl. dazu H. Doege, »Die Trachtenbücher des 16. Jahrhunderts«. In den Beiträgen zur Bücherkunde u. Philologie H. Wilmanns gewidmet. Leipzig 1903. S. 492.

2) Neu herausgegeben in den Zwickauer Faksimiledrucken Nr. 17. Zwickau 1913.

von Tintoretto.¹⁾ Derartige Hilfsmodelle, übrigens auch zum Studium der Bewegung und Verkürzung verwandt, wurden seitdem für Jahrhunderte ein immer wieder hervorgesuchtes Atelierrequisit; noch Wilhelm Tischbein hat sich für seinen »Goethe« eines kleinen Tonmodells bedient²⁾, und erst Carstens lehnte solche Krücken mit Verachtung ab. Der Renaissance war es das notwendige Mittel, den Faltenwurf von aller konventionellen Einförmigkeit, daran noch die Gotik krankte, zu befreien und aus ihm eine lebendig sprudelnde Sprache zu formen.

Das Verständnis dieser Sprache ist freilich den meisten von uns abhanden gekommen. Wir sehen solch ein Gewandstück mit raschen Blicken auf seinen Gesamteindruck an, aber die Renaissance, im einzelnen lebend, wollte jede Kurve und Knickung, jede Hebung und Senkung beachtet wissen. Lomazzo sagt einmal von Stoffen, die nicht zu dünn und nicht zu dick sind und die er, wie seine ganze Zeit, wegen ihren schönen Faltenwurfs bevorzugt, »sie gehen anmutig und leise scherzend (*leggiadramente e vagamente scherzando*) um *l'P Lenden*«³⁾, aber wie wenige gibt es heute, die solche Scherze verstehen mögen. Und wer genießt noch die stille, geklärte Gelassenheit im Gewande der Sixtinischen Madonna oder den heroischen Schwung und Abfall im Mantellaume des vor ihr knienden Papstes? Michelangelo hüllt den Unterkörper seiner den Sohn beklagenden Maria (in St. Peter) mit einem schwere Falten werfenden Mantel ein, einmal um die Tragfläche für den Leichnam recht massiv zu gestalten, dann aber, weil das Pathos des langgestrichenen Saumes und das erregte Hervorquellen der Schüffelfalten den Sturm der Empfindungen offenbart. Erst über dem Leichnam kommt ihr dünnes Untergewand zum Vorschein, dessen leises Rascheln zu dem bleichen, ergebenen Antlitz hinüberleitet (Abb. 16). Diese Beispiele müssen genügen, um zu weiterem Verweilen wenigstens anzuregen. Man darf nicht sagen, man habe die italienische Renaissance verstanden, wenn man sich in ihre Faltensprache nicht eingefühlt hat.

1) Vafari-Heiß IV, S. 11, VI, S. 3 u. 41. — Ridolfi, *Delle meraviglie dell' arte* II, p. 6—7. — Der harte Faltenwurf einiger Oberitaliener, des Mantegna in Padua, des Costa und Tura in Ferrara, hängt gewiß mit der Verwendung solcher leimgetränkten Stoffe zusammen, hat aber seinen tieferen Entstehungsgrund in der Liebe zum Herben und Bruchigen, den diese von Germanen befruchteten Gegenden auch sonst offenbaren.

2) Landsberger, W. Tischbein, 1908, S. 83 ff.

3) Trakt. II, cap. 2, ed. Roma 1844, I, S. 311.

Die menschliche Gestalt, nackt oder bekleidet, nicht in starrer Ruhe zu belassen, sondern sie, wenn nur irgend möglich, mit einer gewissen Bewegung auszustatten, das war ein Problem, dessen Lösung die italienische Renaissance in steigendem Maße beschäftigt hat. Ihr galt Bewegung als Ausdruck, ja als Symptom des Lebens. »Lebend nennt man einen Körper, wenn er aus eigener Kraft heraus eine gewisse Bewegung besitzt«, hatte Alberti definiert und daraus gefolgert: »Will also der Maler in den Dingen Leben ausdrücken, so wird er jeden Teil derselben in Bewegung bilden«. ¹⁾ Um ihrer Bewegung willen erhöhte Leonardo die Malerei zum Range der Philosophie: »Daß die Malerei Philosophie sei, erweist sich daraus, daß sie von der Bewegung der Körper handelt, in der unmittelbaren Lebendigkeit (*prontitudine*) ihrer Stellungen; und auch die Philosophie erstreckt sich auf die Bewegung« (Traktat Nr. 9). Die Richtigkeit solcher Behauptungen steht hier nicht in Frage; für uns sind sie wichtig, weil sie zeigen, wie ernst die Renaissance ihren Hang zum Bewegten nahm.

Auch das Mittelalter hatte bewegte Gestalten, aber daneben kannte es eine vollkommene Ruhe und gerade den heiligsten Personen verbürgte es gern eine hieratische Starrheit: losgelöst vom Strome des Lebens sollten sie auch den Betrachter aller irdischen Unraft entreißen.

Die Renaissance hat für solche regungslose Ruhe keine Organe mehr; sie stellt sich auch das Göttliche gern unter dem Bilde tätigen Lebens vor. Auf dem trecentistischen Relief der Gürtelpende Orcagnas (Abb. 17) löst sich Maria nur zögernd aus ihrer feierlichen Gehaltenheit; nur der Kopf ist huldvoll geneigt und der reichende Arm nach unten gestreckt. Zu Beginn der Renaissance gibt dann Nanni di Banco die moderne Fassung des Themas: ein Strom von Bewegung durchflutet die Mutter Gottes (Abb. 18). Auch Michelangelo meinte gewiß Gott-Vater nicht besser preisen zu können, als wenn er seine unermüdliche Schöpferlust offenbarte; soeben hat er Sonne und Mond gleichsam aus sich herausgestoßen, und schon brauft er in die Tiefe, um die Pflanzen zu erschaffen. Er hat einmal die Madonna gemalt, die von Joseph ihr Kind empfängt (*Uffizien*), und hier fragt man sich wohl, ob es wirklich solcher Körperdrehungen zu einer so einfachen Handlung bedarf. Doch ist bei ihm wenigstens die Bewegung noch in der Großheit der Menschenauffassung verankert; bei seinen Nach-

1) Della pittura, lib. II, W. Qu. XI, S. 112.

betern werden solche leer laufenden Bewegungen immer häufiger, und die ausführenden Personen immer nichtiger: die Freude an der Bewegung ist zum Selbstzweck geworden. An solche Gestalten mag der Venezianer Dolce denken, wenn er in seinem »Dialog von der Malerei« den Satz verfaßt, »daß zeitweilig eine angenehme Ruhe weit mehr anregen wird als forcierte und unmotivierter Beweglichkeit« (W. Qu. II, S. 61). Und es ist kein Zufall, daß gerade in Venedig diese Worte gesprochen werden. Hier hatte immer eine träumerische Gelöstheit ihren schönsten Ausdruck gefunden. Auch Umbrien nimmt an der neuen Beweglichkeit geringeren Anteil. In den Gestalten des Piero della Francesca ist es zuweilen wie ein dumpfes Heraustreten aus erdenschwerer Gebundenheit; die Menschen Peruginos bleiben in gläubiger Hingabe gestillt, und Raffael gibt sein Schönstes, wenn er das Beieinander in sich befriedigter Existenzen malt. Man vergleiche nur eine umbrische Taufe Christi — die des Piero della Francesca in London — mit einer toscanischen des Verrocchio (Abb. 19 u. 20); um wieviel bewegter legt der Florentiner die Szene an, bewegter sowohl in der Stellung wie in der elastischen Führung des Konturs. Toscana, das schon in der Gotik einen Darsteller leidenschaftlicher Bewegtheit gesehen hatte, Giovanni Pisano, und das auf dem Gipfel seiner Entwicklung den größten Bewegungsdarsteller der ganzen Epoche hervorbringt, Michelangelo, ist das Stammland italienischer Bewegungsfülle.

Bei einer Gruppierung menschlicher Bewegungen wird man diejenigen, welche allein den Körper betreffen (z. B. Gehen), von jenen zu scheiden haben, welche zugleich den Ausdruck einer Gemütsbewegung darstellen (z. B. Lachen, Zürnen). Die Regungen der Seele brauchen freilich überhaupt keinen sichtbaren Ausdruck zu finden; sie können sich ganz im Innern vollziehen oder höchstens im Blick des Auges, in einer leisen Geste fast ungewollt zur Erscheinung kommen. Man weiß, was nordische Kunst, was vor allem Rembrandt mit solcher Verhaltenheit der Geste für eindringliche Wirkungen erzielt hat. Dem lebhaften Italiener ist dieses In sich verschließen fremd; seine Gefühle sind rasch aufwallend und nach sichtbarer Entladung drängend; bei ihm ist, wie einmal Goethe sagt, »der ganze Körper geistreich«. Goethe sagt das vor Leonardos Abendmahl, in dem die Erregung über Christi Wort »Einer von euch wird mich verraten« ein Dutzend Körper und Händepaare in aufgeregte Bewegung setzt; wir wissen, daß, als Rembrandt dieses Werk nachskizzierte, er sogleich die Gestensprache merklich gemildert hat.

Unterschied zweier Epochen? Nein, Italien wird im 17. Jahrhundert immer noch lebhafter. Die erregte Stimmung des Barock treibt die italienischen Figuren zu einer immer lauterem Gebärden Sprache, während die gleiche Erregung bei Rembrandt ganz eloterisch verläuft: hier ist der Unterschied zweier Völker.

»Du wirst sehen«, sagt einmal Alberti, »wie bei dem Melancholiker die Stirne gefurcht, der Nacken schlaff ist, kurz jedes Glied gleichsam müde und nachlässig herabfällt. Dem Erzürnten hingegen – weil der Zorn das Gemüt in heftige Bewegung setzt – schwellen vor Grimm Gesicht und Augen an, er wird glühend rot und jedes seiner Glieder ist in um so wilderer Bewegung, als die Wut größer ist«¹⁾. »Du wirst sehen«, gewiß; in Italien, wo sich alles Leben im Freien abspielt, kann man die Leidenschaften der Menschen studieren, und schon das italienische Mittelalter zeigt eine besondere Fähigkeit, die Affekte deutlich zu machen. Wie ausdrucksvoll sind schon im 9. Jahrhundert in der Unterkirche von S. Clemente in Rom die gestikulierenden Apostel auf der Himmelfahrt Christi gegeben, und mit welcher Inbrunst läßt der Künstler des 11. Jahrhunderts ebenda in den Clemens-Fresken die Mutter ihre Freude über das im Meeresgrunde wiedergefundene Kind äußern.²⁾ Seit der Gotik geht durch ganz Europa ein stärkeres Betonen des menschlichen Gefühlslebens. Christus, bis dahin selbst am Kreuze als leidloser Triumphant mit offenen Augen gegeben, senkt nun todesmatt das Haupt, die Augen schließen sich, der Körper krümmt sich. Maria, die noch auf Niccolò Pisanos Baptisteriumskanzel bei der Geburt des Kindes hoheitsvoll, aber teilnahmslos ins Leere geblickt hatte, wendet sich bei Giovanni Pisano der Krippe zu. Sie zieht das deckende Tüchlein fort und sendet aus schmalen Augenschlitzern verzehrende Blicke auf das geliebte Wesen. Und Giotto ist ja dann der Meister in der Darstellung des Gefühlslebens geworden. Seine »Beweinung Christi« in Padua, um nur ein Beispiel zu nennen, gibt alle Abstufungen menschlichen Schmerzes von der verzweifelt ausbrechenden Klage bis zur stummen Ergriffenheit. Das spätere Trecento, von kleineren Geistern bedient, sah in Italien ein Absinken von solcher Gefühlsstärke, und erst seit dem Quattrocento wird das Problem mit erneuter Wärme aufgenommen. Zweck des erzählenden Bildes – und das

1) Della pittura lib. II, W. Qu. XI, S. 120.

2) Beide Werke abgebildet beim Grafen Vithum: Die Malerei und Plastik des Mittelalters (Burger-Brinckmanns Handbuch der Kunstwissenschaft) Abb. 22 und T. II.

erzählende Bild steht nun an erster Stelle – ist jetzt nach der Theorie der Zeit die Erweckung von Affekten¹⁾, aber nach dem Horazischen Sage

» . . . Si vis me flere, dolendum est

Primum ipsi tibi: tunc tua me infortunia laedent.«

(De arte poetica V. 102 ff.)

müssen die handelnden Personen die Gemütsbewegungen zur Schau tragen, die sie im Betrachter erwecken wollen. Auf den richtigen Ausdruck solcher Gemütsbewegungen wird daher die äußerste Sorgfalt gelegt. »Das Allerwichtigste«, sagt einmal Leonardo, »das sich in der Theorie der Malerei finden mag, sind die für die Seelenzustände eines jeden lebenden Wesens passenden Bewegungen, wie für Verlangen, Verschmähen, Zorn, Mitleid und ähnliches« (Tract. Nr. 122). Leonardo selbst lief ja ständig mit einer ganz modernen psychologischen Neugierde herum, beobachtete zum Tode Verurteilte auf ihrem letzten Gange oder erzählte den Bauern ergötzliche Geschichten, um sich ihr ungeschlächtes Lachen in sein immer bereites Skizzenbuch zu notieren. Man betrachte auf Donatellos Salome-Relief (Abb. 23) das erschreckte Gesicht des zurückweichenden Tetrarchen, das auftrumpfende Hinweisen des böse blickenden Weibes, das schauernde Entsetzen im Anblich des Gastes: in solchen Szenen weht schon der heiße Atem Shakespearescher Dramatik.

Ich möchte nicht sagen, daß die Intensität der italienischen Gotik damit übertroffen würde; eher ließe sich finden, daß entsprechend einer detaillierenderen Realistik auf das Gesicht nun ein größerer Anteil an der Gemütsbewegung entfällt; bei Giovanni Pisano und Giotto ist doch mehr die Gestalt als Ganzes der Träger des Ausdrucks. Sodann wäre als Unterschied zu benennen, daß Affekte des Zornes und Hasses in den Vordergrund drängen, während die Gotik gerade die milderen Regungen der Liebe oder des Leidens bevorzugt hatte. Der Renaissance-mensch ließ ja auch im Leben diesen irdischeren Gefühlen einen freieren Lauf, als der durch seine Asketik gezügelte Mensch des Mittelalters. Castiglione meint einmal, solche Leidenschaften wären, wenn sie nur nicht gar zu unmäßig aufträten, geeignet, selbst die Tugend zu fördern: »Der Zorn unterstützt die Tapferkeit, der Haß gegen die Verruchten die Gerechtigkeit«. ²⁾ Der Zorn, den Michelangelos David oder sein Moses zur Schau tragen,

1) Alberti, Della pittura, lib. II, W. Qu. XI, S. 120; Leonardo, Tractat Nr. 188; Lomazzo, Tractat lib. II, Kap. 1 und viele andere.

2) Im Cortegiano IV, cap. 18, ed. Weffelski S. 119.

ist in der Gotik noch nicht zu finden; im barocken David des Bernini ist er dann zur verbissenen Wut gesteigert. Doch fehlt neben solcher »furia« auch nicht die weichere Gemütsbewegung, die sanfte Schwärmerei religiöser Seelen oder die zärtliche Liebe der Mutter zu ihrem Kinde. Das Lächeln, das schon die französische Gotik wieder entdeckt hatte, wird in der Renaissance immer zarter gebildet bis zu dem flüchtigen Zucken um die Mundwinkel der Mona-Lisa oder dem verlorenen Liebeslächeln der von Jupiter beglückten Schönen bei Correggio. Der Barock geht auch in der Passivität bis zum Extrem. Berninis heilige Theresie fällt vor der Erscheinung des Engels in ohnmächtiger Hingabe zusammen. Die Renaissance ließ den Menschen bei aller Erregung nicht die Herrschaft über den Körper verlieren.¹⁾

Neben die Bewegung als Darstellung seelischer Vorgänge tritt dann als eigenstes Gut der Renaissance die reine Körperbewegung, gestützt von der neu gewonnenen Kenntnis des menschlichen Organismus. Man hat im Anfang, im Quattrocento, eine besondere Vorliebe für ein hastiges Eilen. Der Verkündigungsengel muß eifrig heranstürmen, die Hirten oder Könige im Lauffschritt dem Christkinde nahen. Jetzt erscheint selbst das ruhige Schweben der Engel mit ausgestreckten Beinen, welches das Mittelalter aus der Antike geholt hatte (Abb. 17), als zu faumfelig, und man setzt dafür die Beine in Laufbewegung, wie im primitiven Knielaufschema der frühen Antike, nur daß jetzt der Grund nicht in einer Unvollkommenheit, sondern ganz allein in der Freude am stürmischen Tempo beruht (Abb. 18).

Die Richtigkeit gerade solcher raschen Bewegungen wird nicht immer gleich voll errungen. Manches Schreiten und Laufen gerät noch zu ausgreifend und gespannt, und bei Bewegungen des ganzen Körpers bleibt noch oft der Rumpf als tote Masse zwischen den belebten Gliedern stehen (Abb. 8), eine Unvollkommenheit, welche übrigens das Quattrocento mit der archaischen Kunst der Griechen teilt.²⁾ Sie wird erst im 16. Jahrhundert überwunden.

Die höchsten Ansprüche an die Kenntnis der Bewegung stellten die Szenen von Kampf und Streit, und die Renaissance, welche

1) Doch wird schon — ausnahmsweise — bei Sodoma die hl. Katharina ohnmächtig. In Deutschland ist Grünewald der große Antipode zur italienischen Gefäßtheit. Man vergleiche seine Verkündigung am Ikenheimer Altar mit der gleichzeitigen des Andrea del Sarto im Pitti.

2) Vgl. die Aegineten, die Gruppe der Tyrannenmörder.

Schwierigkeiten niemals ausweicht, sondern im Gegenteil von ihnen gereizt wird, wirft sich gerade auf dieses Thema mit besonderer Hige; vom einfachen Zweikampf an, wie ihn die Geschichte von Herkules und Antäus bietet, über den Kampf einer kleinen Gruppe (Antonio Pollajuolos Stich der zehn nackten Männer, Abb. 8) bis zum Massenkampf von Menschen und Pferden.

Schon das 14. Jahrhundert hatte dem im früheren Mittelalter recht seltenen Thema seine Gunst zugewandt. »Les chevaliers de notre temps«, lieft man in dem unter der Regierung Karls V. (1364 – 1380) zusammengestellten »Songe du Vergier«, »font en leurs salles peindre batailles à pied et à cheval, afin que par manière de vision, ils prennent de la délectation en batailles imaginatives«¹⁾, aber da von diesen Fresken sich nichts erhalten hat, können wir von dem Vermögen der französischen Künstler, den schweren Stoff zu bewältigen, nichts auslagen. Gleichzeitig und gewiß in lebhafter Wechselbeziehung zu dem französischen Nachbarn setzt auch in Italien das Bedürfnis nach Schlachtenbildern kräftig ein. Auch hier ist vieles verloren: die drei Schlachtenzenen aus der Geschichte Alexanders III. und Friedrich Barbaroffas, die zu der trecentistischen Bemalung des großen Ratsaales im Dogenpalast von Venedig gehörten; die Darstellung des Krieges gegen Jerusalem (nach Josephus), die Altichiero da Zevio im Palaste der Skaliger zu Verona malte. Von den erhaltenen Stücken mag das figurenreichste das braun in braun gemalte Wandbild sein, das Lippo di Vanni im Rathaus von Siena zum Andenken an den 1363 erfolgten Sieg der Sienesen über die Compagnia del Cappello bei Torrita schuf. Es ist ein bewegtes Reitertreffen, aber die Kenntnis der Natur reicht noch nicht aus, es überzeugend vorzuführen, und die Kunst der Komposition ist noch nicht fähig, so große Massen übersichtlich zu gliedern.²⁾

Auch aus der Renaissance ist gerade eine große Anzahl von Schlachtenbildern der Zeit zum Opfer gefallen, wie man sich ja

1) Michel, Hist. de l'art, III, 1, S. 106.

2) Abb. in der Serie »Italia Artistica«; F. Burgagli »Petrucci: Montepulciano, Chiusi e la Val di Chiana Senese« neben S. 44. Weitere erhaltene Schlachtenbilder des Trecento: Treviso, Loggia dei Cavalieri, Kämpfe der Griechen um Troja. 1313. — Padua, Santo, Cap. S. Felice: König Ramiros Sieg über die Sarazenen, von Altichiero da Zevio. — Pisa, Campofanto, Ephisius besiegt die Heiden in Sardinien, von Spinello Aretino. 1391/92. — Vom gleichen Künstler im Rathaus von Siena: Seesieg der Venezianer über die Kaiserl. Flotte Friedrich Barbaroffas. 1407/8.

überhaupt die Erhaltung der Renaissancekunst gemeinhin viel vollständiger vorstellt, als dies in Wahrheit der Fall ist. Leonardos und Michelangelos nur bis zum Karton gediehenen Werke gingen zu Grunde; die späteren Schlachtenbilder des großen Ratfaales im Dogenpalast von einem der Brüder Bellini und von Tizian verbrannten; verschollen ist das von Vafari bestellte Schlachtenbild des Andrea Schiavone, verschwunden sind die Chiaroscuro-Schlachten, die Peruzzi in der Burg von Ostia malte, und ebenso alle die Schlachten Szenen, die im 16. Jahrhundert so oft die Fassaden römischer Paläste schmückten. Aus diesem Mangel an lebendiger Anschauung heraus ist es erklärlich, wenn man bei Carl Justi die Meinung findet, »Schlachtenstücke sind in dem unkriegerisch gewordenen Italien des Humanismus selten« (im »Michelangelo« II, 158). Nein, sie sind sehr häufig und stehen im Brennpunkt der künstlerischen Interessen. Die Theorie (Leonardo, Lomazzo) widmet ihnen lange Anweisungen, und die Praxis überzieht mit ihnen große Wände wie kleine Truben.¹⁾ Die Themen nimmt man, wo man sie nur finden kann, aus der vaterländischen Geschichte, aber ebenso aus Bibel und Legende oder, der Mode der Zeit entsprechend, aus der geliebten Antike.

Auch formal wurde die Antike gern zu Rate gezogen; an Sarkophagen oder Triumphbögen hatten sich genug Schlachtenreliefs erhalten, die zum Vorbilde dienen konnten. Das großartigste, auf uns gekommene Schlachtengemälde der Antike freilich, das Mosaik der Alexanderschlacht, lag damals noch unter dem Schutt von Pompeji begraben — es ist erst 1831 aufgedeckt worden —, aber es wäre denkbar, daß eine heute verlorene Replik auf die Renaissance gewirkt hat. J. Kemke hat einen Holzschnitt namhaft gemacht, der in einer 1520 in Paris gedruckten Horenausgabe den Tod des Urtias illustriert und dann ein zweites Mal in einer spanischen Übersetzung von G. de Columnas trojanischer Chronik von 1562 verwandt ist. Die beiden Schnitte kopieren mit wenig Veränderungen die linke Gruppe des pompejanischen Mosaiks, auf der Alexander den persischen Feldherrn durchbohrt.²⁾ Auf italienischem Boden zeigen Leonardos Anghiarschlacht und die Constantin Schlacht in den Stanzen nur flüchtige und möglicherweise zufällige Beziehungen zu diesem antiken Werke, auffallende hingegen — trotz der Verschiedenheit des Gesamtaufbaues —

1) Einen ganzen Saal mit gemalten Schlachtenbildern schildert Ariost im Rasenden Roland XXXIII, 1–58.

2) J. Kemke, Zum Alexandermosaik von Pompeji. Archäol. Jahrb. XVI, (1901), S. 69 ff.

die von Kemke nicht erwähnte Tizianische Schlacht von Cadore, die uns in vollständiger Nachbildung nur in einem Stiche von Giulio Fontana erhalten ist. Alexander auf sprengendem Rosse mit der den Feind durchbohrenden Lanze ist hier ganz nach links und leicht nach hinten gerückt; der Durchbohrte auf gestürztem Pferde vor ihm hebt in gleicher Weise den linken, gewinkelten Arm über sein Haupt empor, und auch das am Zügel geführte Roß ist vorhanden (Abb. 21 u. 22). Doch nehmen solche leichten Entlehnungen, die möglicherweise auch von antiken Sarkophagen geholt sein könnten, der Renaissance nicht den Ruhm, das Schlachtenbild wiedererobert zu haben; nur eigenes Können vermag es, sich Fremdes organisch einzugliedern. Wie dieses Können schrittweise errungen wird, von Uccello an über Bertoldo bis zu Leonardo, Tizian und Tintoretto, das macht sich der Leser an der Hand von Abbildungen leicht selber begreiflich; Florenz, das Zentrum aller Bewegungskunst, hat jedenfalls einen hervorragenden Anteil daran genommen.

Auch wo die menschliche Gestalt nicht vom Platze rückt, geht die Tendenz der Renaissance dahin, wenigstens einzelne Körperteile in Bewegung zu setzen und selbst in der Ruhestellung eine vorangegangene Bewegung anschaulich zu machen. Starre Reglosigkeit ist verpönt und wo sie sich von früher her noch in die Zeit hinüberrettet, wird sie allmählich ausgemerzt. So hatte das 15. Jahrhundert an Grabmälern aus der Gotik die aufgebahrte Gestalt des Toten geerbt. Andrea Sanfovino führt zu Beginn des Cinquecento in Rom einen neuen, der etruskischen oder römischen Kunst entlehnten Typus ein, das erste Mal in S. Maria in Araceli am Grabmal des Pietro da Vincenza (gest. 1504), die beiden folgenden in S. Maria del Popolo an den Grabmälern Ascanio Sforza (1505) und Girolamo Basso (1507). Der Dargestellte liegt jetzt nur schlafend da, die Beine übereinandergelegt, den Kopf auf den Arm gestützt (Abb. 24). Diese bewegtere Haltung bürgert sich sogleich in Italien ein, soweit man nicht vorzieht, die Liegeform ganz zu verlassen und dafür ein Stehen, Knien oder am liebsten Sitzen zu geben.

Dieses Sitzen stellte noch das Quattrocento gern mit parallel nebeneinandergesetzten Beinen dar (Donatello's Johannes, Botticelli's Fortezza usw.), während dem Cinquecento dieses Schema zu ruhig wirkt. Die Beine werden nun übereinandergeschlagen oder gekreuzt oder das eine erhöht, an das andere gepreßt oder weit zurückgeschoben. Fast alle diese Motive holt sich die Renaissance erst über den Umweg der Antike aus der Natur. Das zurück-

gestellte Bein z. B. ist bei antiken und frühchristlichen Sitzfiguren öfters zu finden, und wenn es Michelangelo in seinem Moses verwendet, so bedeutet das nicht den »letzten Moment des Ansiehhaltens vor dem Losbrechen, d. h. vor dem Aufspringen« (Wölfflin), sondern hier wie dort nur ein belebtes Sitzen, wobei freilich die Lebhaftigkeit über die Antike hinaus gesteigert wurde.¹⁾

Das Knien mit einem aufgestützten Bein hatte sich von der Antike her durch das ganze Mittelalter erhalten (vgl. Abb. 49) und ist auch in der Renaissance die bevorzugte Form vor der ruhigeren Stellung auf beiden Knien.

Besondere Bewegungsmöglichkeiten bot die stehende Gestalt. Das antike Motiv des Spielbeins war im Mittelalter nie ganz verschwunden, aber wenn es vorkommt, ist es meist bis zur Unkenntlichkeit unter der dichten Gewandung verkleiert, und erst die Gotik, schon sie ja eine eifrige Schülerin der Antike, setzt es bei ihren Gewandgestalten mit erneuter Deutlichkeit in ihre künstlerische Rechnung – zur Erzielung der melodischen S-Kurve – ein. Die Renaissance erhebt das Motiv durch seine Verwendung bei Nacktfiguren zu erhöhter Prägnanz und steigert es noch zuweilen dadurch, daß sie das Spielbein nicht nur seitwärts setzt, sondern zugleich erhöht. Auch diese Erhöhung kennt schon die griechisch-römische Antike, aber der untergelegte Gegenstand ist bei ihr noch ziemlich niedrig, z. B. eine Schildkröte. In Donatello's David aber ist es der Kopf des Goliath, bei Michelangelo eine hohe Stufe oder ein Felsblock, wodurch die Anspannung des erhobenen Beines verstärkt wird.

Ein für die Frührenaissance charakteristisches Motiv ist die Grätschstellung. Gegenüber der Ansicht Julius Langes, daß der Antike diese nicht eben edle Stellung unbekannt war, hat sie Tikkanen auch hier in einigen wenigen Beispielen ausfindig gemacht, und so sporadisch verwendet sie auch das Mittelalter.²⁾ Das Quattrocento hingegen macht sie zur Modestellung, vor allem in Mittelitalien. Ihm ist sie der Ausdruck herausfordernder Stärke, trotzigem Aufschisselbharrens gegenüber den wie sehrend nach der Höhe fließenden Gestalten der Gotik (Abb. 40).

Zu der bewegten Beinsetzung fügt die Renaissance die Bewegung der Arme und Hände hinzu, und auch der Kopf darf nicht still auf den Schultern sitzen. »Mache die Köpfe nie in gerader

1) Vgl. Mackowsky, Michelangiolo, 1908, S. 136 ff.

2) J. J. Tikkanen, Die Beinsetzungen in der Kunst. Helsingfors 1912.

Richtung auf die Schultern, fonderen schräg zur Rechten oder zur Linken gewandt, auch wenn sie nach oben oder nach unten oder geradeaus sehen, denn ihre Bewegung soll so fein, daß sie wache Lebhaftigkeit (*vivacità desta*) und nicht Schläfrigkeit zeigt«, rät Leonardo (Trakt. Nr. 357). Wenn nun auch der Rumpf sich drehte, so war die ganze Gestalt von solcher »wachen Lebhaftigkeit« durchströmt, und gerade das wurde mehr und mehr ein Ideal der Epoche. Lomazzo erzählt einmal, Michelangelo habe einem Schüler das »Geheimnis der Malerei« verraten. Es besteht in der Hauptsache darin, daß die menschliche Gestalt nach Art einer Pyramide oder Schlange zu bilden sei (*figura piramidale, serpentinata*), wofür Lomazzo auch das Bild der emporzüngelnden Flamme gebraucht.¹⁾ Wenn man spätere Figuren des Florentiners sieht, den Apollo-David im Bargello z. B. (Abb. 25), so versteht man, wie dieses unter beständigen Windungen erfolgende Sich-Verjüngen gemeint ist. Es ist eigentlich weniger das Geheimnis der Malerei, als das der Plastik, denn eine solche Bewegung bedarf keiner Umgebung, weil sie ganz in sich selbst verläuft. In diesem Auf-einer-Stelle-Verharren liegt auch noch ein Moment der Ruhe gewahrt, dem erst der Barock entgeht.

So viel wir in Einzelheiten der Renaissance-Bewegung antike Beeinflussung finden konnten, der Endeffekt ist doch ganz verschieden. Die Renaissance bildet ihre Motive heftiger aus als die Antike, ja sie geht zuweilen bis zum Extrem der Bewegungsmöglichkeit jedes Gliedes, während die Antike schon vor dieser Grenze haltmacht. Auch häuft die Renaissance die Bewegung an einer einzelnen Gestalt aneinander; durch ihre Menschen pulsiert ein energisches Leben, ja vielleicht schon eine gewisse, im Barock noch gesteigerte, moderne Unruhe, während antike Figuren gern den leisen Reiz in sich befriedigter Stille geben.

B. Das Porträt.

Die Wiedergabe des Menschen in seiner Differenzierung nach Geschlecht, Alter, sozialer Stellung²⁾, Volkstum oder Rasse soll uns hier nicht beschäftigen, und es genügt ganz allgemein zu sagen, daß die Renaissance auch für diese Merkmale ein offenes Auge gezeigt hat, ja in ihrer Freude am Mannigfaltigen die Verschieden-

1) Trakt. I, Cap. 1; VI, Cap. 4 ed. Roma 1844, I, S. 33 u. II, S. 967.

2) Über »Armeleutkunst« in der Renaissance schreibt soeben J. v. Schloffer im Jahrb. f. Kunstsammler, Frankfurt a. M. o. J. (1921).

heiten gern dicht aneinanderrückt, also z. B. die Lebensalter vom Kind bis zum Greise auf einmal vorführt oder um das Christkind die Buntheit der Völker schart. Das spätere Mittelalter nimmt auch hier bereits die eine oder andere Beobachtung vorweg, und die Sienefer Anbetung der Könige von Niccolò und Giovanni Pisano z. B., die wir schon anlässlich der in Bildwerken wachsenden Menschenzahl genannt haben, führt auch, soweit ich sehe, den Mohren in die Kunst ein und zwar sogleich mit trefflicher Charakteristik.

Nur jener letzten und schwierigsten Differenzierung, die den Menschen in seiner individuellen Ausprägung erfasst – im Porträt –, soll hier eine nähere Betrachtung gewidmet werden, weil die Renaissance von diesem, schon der Antike vertrauten, aber dann für Jahrhunderte versunkenen Thema aufs stärkste gepackt und zu außerordentlichen Leistungen getrieben wurde. Ich muß hierbei, um zu prüfen, wieweit die antike Porträtkultur diese Neublüte befruchtet hat und in welchen Etappen die schwere Aufgabe ihrer Lösung entgegenging, etwas weiter ausholen und wenigstens abrißweise einen Überblick über das mittelalterliche Porträt voranschicken.

Die hochentwickelte griechisch-römische Porträtkunst reichte mit ihren Ausläufern tief in die christliche Ära hinein. Ihr römischer Zweig freilich beginnt schon seit der Mitte des 3. Jahrhunderts abzulieben; das Material wird spärlicher, und das Eindringen strenger Symmetrie, flächig-frontaler Haltung und regelmäßiger Linienführung in die Kunstsprache der Zeit wirken einer Individualisierung entgegen. Der Kolossal Kopf Konstantins des Großen im Hof des Konservatoren-Palastes ist ein Beispiel für dieses Erlöschen besonderen Ausdrucks, wenn auch das allgemeine Leben, das aus diesen weitgeöffneten großen Augen bricht, merkwürdig intensiv bleibt.

Der östliche Zweig steht länger im Saft. In Griechenland und Kleinasien entstehen noch im 4. Jahrhundert plastische Köpfe, welche mit der ganzen Fülle persönlichen Daseins ausgestattet sind, wie z. B. der aus Aphrodisias stammende bärtige Männerkopf im Brüsseler Museum¹⁾, und in der Malerei sind das Mosaik in S. Vitale zu Ravenna mit Kaiser Justinian und seinem Gefolge aus dem 6. Jahrhundert, sowie das ähnliche, schwächere von S. Apollinare in Classe mit Kaiser Konstantin IV. aus dem 7. Jahrhundert immer noch pom-

1) Vgl. zu diesen griechischen und kleinasiatischen Porträtköpfen G. Rodenwaldt im 76. Winkelmann-Programm 1919.

pöfe Beispiele des antik-byzantinischen Gruppenporträts, wenn auch die oben geschilderten Erstarrungsprinzipien sich auch hier schon deutlich bemerkbar machen. Wenn der überlebensgroße Porphyrokopf eines byzantinischen Kaisers in Venedig (S. Marco) wirklich Justinian II. darstellt¹⁾, so hätten wir noch für den Anfang des 8. Jahrhunderts das Vermögen, einen Kopf in den Hauptsachen charakteristisch wiederzugeben, verbürgt. In die Mitte des 10. Jahrhunderts werden wir durch eine Stelle des St. Gallener Chronisten Ekkehart IV. geführt, der uns erzählt, wie der griechische König Konstantin zu der ihm verlobten deutschen Herzogstochter Hadawig einen »pictor eunuchus« sandte, um sie für sich porträtieren zu lassen.²⁾ Also noch zu jener Zeit traute man, wenigstens am byzantinischen Kaiserhofe, einem Künstler die Gabe zu, von den Zügen eines Gesichtes treuen Bericht zu geben, und man möchte also vermuten, daß ein dünner Faden antiker Porträttradition niemals ganz abriß, ja daß er, wie in diesem Falle, nach dem Westen geweht in das dort gegen Ausgang des Mittelalters neu begonnene Gewebe mit versponnen wurde.

Das allgemeine Signum der mittelalterlichen Kunst freilich ist eine Abkehr vom Realismus im allgemeinen und vom Porträt im ganz besonderen. An Modellen, d. h. an großen Charakterköpfen, welche zum Porträtieren herauslocken konnten, fehlt es nicht, und wer, wie das häufig zu lesen, als Motiv der mittelalterlichen Porträtferne eine allgemeine, durch das Christentum erzeugte Gleichartigkeit der Menschennatur anführen wollte, der überläße, welche reiche Fülle individueller Gestalten von Jesus und Paulus an die christliche Zeit durchflutete. Karl der Große und Gregor VII. hatten gewiß nicht weniger scharf geschnittene Profile als Karl V. und Julius II. und dennoch blieben sie ohne Porträts, wenigstens ohne Porträts, die ihre Individualität gespiegelt hätten. Nein, der besondere Grund lag ganz allein in der Geringschätzung, die das Christentum der äußeren Erscheinung des Menschen und damit ihrer Fixierung durch das Porträt entgegenbrachte. Als sich Sulpicius Severus an Paulin von Nola wandte, um sein und seiner Gattin Bildnis zu erhalten, schlägt ihm Paulin die Bitte mit den Worten ab: »Welches Bildnis sollen wir Dir schicken? Das des irdischen oder das des himmlischen Menschen? Ich weiß, Du wünschst jenes unzerstörbare, das der himmlische König in Dir liebgewonnen

1) R. Delbrück in den Röm. Mitteilungen XXIX (1914), S. 71 ff.

2) Casus S. Galli, Cap. X, Mon. germ. SS. II, p. 123.

hat.«¹⁾ Das waren Anschauungen, die bei konsequenter Befolgung das Porträt als Gattung hätten vertilgen müssen, aber die Freude daran war doch zu eingewurzelt, um sich ganz herausreißen zu lassen. Es wurde, wenn auch in weit geringerem Umfange als in der Antike, weiter gepflegt, aber die Ähnlichkeit schwindet mehr und mehr. Man begnügt sich mit dem einen oder anderen Merkmal, um wenigstens eine Identifizierung zu ermöglichen, wenn man sich nicht auch diese lieber durch eine Unterschrift sichert oder auf beides verzichtet.

Das Bildnis der Glaubenshelden ist, wie sich denken läßt, besonders porträtfern. Davon machen auch noch die Bildnisse des hl. Franziskus keine Ausnahme, und Thodes Meinung, »daß die ersten eigentlichen Porträts der neueren Malerei Bildnisse des Mannes von Assisi sind«, läßt sich nicht aufrecht erhalten. Man betrachte doch nur das früheste, bereits nach seinem Tode, aber noch vor seiner Heiligsprechung gemalte Bild in Subiaco, das der Erinnerung an seinen Besuch bei der Gründung des hl. Benedict geweiht ist (Abb. 26). Franzens Zeitgenossen beschreiben den Heiligen als klein, schwarzhaarig und unschön, während das Bildnis ihn auffallend groß, blond und mit regelmässig-edlen Zügen wiedergibt, und hier wird man der literarischen, weil charakteristischeren, Schilderung vor der gemalten gewiß den Vorzug geben. Der Maler machte aus ihm eine typische Heiligengestalt, und niemand hätte damals etwas anderes von ihm erwartet. Nein, von den Heiligen konnte eine Wiedererweckung des Porträts nicht ausgehen, und wenn diese später mit porträthaften Zügen ausgestattet werden (z. B. der hl. Bernhard von Siena † 1444), so geschieht das im Gefolge, aber nicht an der Spitze eines längst erweckten Porträtvermögens.

Seit wann die Dargestellten anfangen, von neuem individuelles Leben zu gewinnen, ist nur ganz ungefähr zu sagen. Daß es nur ganz allmählich und schrittweise geschah, liegt auf der Hand; eine so schwere Aufgabe wird, wenn ihre Lösung einmal verloren, erst in Generationen wieder bewältigt. Die ersten, beobachtbaren Ansätze dazu fallen wohl nicht zufällig mit der Wiederbelebung der Plastik im späteren Mittelalter zusammen; die Schwierigkeiten, ein Antlitz abzubilden, sind in diesem Kunstzweige geringer als in der Malerei. Seit dem 11. Jahrhundert entstand in Deutschland und gleichzeitig wohl auch in Frankreich die in der Antike allenthalben

1) Epistola XXX, Migne P. L. t. 61, col. 322.

geübte, im frühen Mittelalter verlassene Sitte, den Toten auf seinem Grabmal in voller Größe nachzubilden. Prüft man solch einen Grabstein von besonderer Frühe, z. B. die bronzene Platte Rudolfs von Schwaben († 1080) im Merseburger Dom (Abb. 27), so erkennt man, daß die Porträtferne des frühen Mittelalters hier noch in keiner Beziehung gewichen ist; es ist ein bärtiger Kopf mit weitgeöffneten Augen in völlig typischer Bildung. Das Grabmal des Erzbischofs Friedrichs I. von Wettin († 1152) im Magdeburger Dom (Abb. 28) bedeutet schon einen leisen Fortschritt; das Gesicht als Ganzes ist besser gebildet (bis auf Augen und Ohren), die lebhaft vorspringende Nase gekrümmt, die Lippen schmal und nach unten gezogen und zwischen Nase und Mund legt sich eine scharfe Falte; kurz, der Künstler hat für charakteristische Merkmale ein Auge, wobei es dahingestellt bleibe, ob es auch die Merkmale des Dargestellten waren. Im 13. Jahrhundert wird dann solch ein immer noch ganz vereinzelt stehender Fall bereits häufiger und die Herausarbeitung charakteristischer Züge gelingt noch besser. Man betrachte nur auf der Sandsteinsfigur Rudolfs von Habsburg (1273–1291) im Dom von Speyer (Abb. 29) die Wiedergabe der Mund- und Stirnrunzeln, die der Dichter der österreichischen Reimchronik, Ottokar von Steier, bereits bewußt als das Äußerste an Lebenstreue genießt.¹⁾ Noch einen Schritt weiter, und wir stehen im Würzburger Dom vor dem Grabmal des Bischofs Mangold von Neuenburg († 1302), dessen von der Typik des faltenreichen Gewandes so seltsam abstechendes, breites Gesicht (Abb. 30) persönliches Leben in jeder Faser atmet.²⁾ Und daß solch ein individueller Kopf im damaligen Deutschland nicht allein steht, beweisen die noch aus der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts stammenden Stifterfiguren im Naumburger Dom. Der Bildhauer dieser Statuen hält seine Frauenköpfe allgemeiner als die der Männer, und bei den Männern absorbiert ihn zuweilen noch, wie so oft in der Gotik, die Wiedergabe des mimischen Ausdrucks; in dem Markgrafen Ekkehard aber hat er einen Kopf von noch saftigerer Daseinsfülle gegeben, als ihn der Würzburger Bischof trägt. Die kleinen Augen, die aufgeworfenen Lippen, das behagliche Doppelkinn und die gerunzelte Stirn fügen sich zu einer einheitlich geschauten Charakterstudie zusammen. Mit dem Dargestellten selbst, der schon im 11. Jahrhundert starb und gewiß kein getreues Abbild von sich hinterließ, weil man zu seinen

1) Mon. Germ., Deutsche Chroniken V, 1, S. 508f., Vers 39125–39172.

2) W. Pinder, Die mittelalterliche Plastik Würzburgs 1911, S. 55.

Lebzeiten dazu weder willens noch fähig war, hat dieser Kopf nichts zu tun; was hier und wohl auch in vielen anderen Fällen in die Erscheinung tritt, ist ein aus dem Künstler hervorbrechender Porträtwille, dem es nicht um historische Treue zu tun ist, sondern um die Wiedergabe eines Gesichtes mit allen seinen sonderbaren Kurven und Winkelzügen. Es muß in solcher am Detail sich festsaugenden, im Kleinen reichen Naturbeobachtung etwas dem deutschen Kunstcharakter Entgegenkommendes gelegen haben, denn wir haben zu jener Zeit in ganz Europa nichts, was ihnen gleich käme, so sehr auch ganz allgemein das 13. Jahrhundert das Jahrhundert des wiederbeginnenden Porträts genannt werden kann.

In Italien sind die Büsten der beiden Ratgeber, die Friedrich II. von Hohenstaufen am Brückenkopf von Capua anbringen ließ (1233–1240), einander zu eng verwandt, um Porträts fein zu können, und jedes für sich zu typisch, um als Charakterstudie im Sinne des Naumburger Stifters zu gelten¹⁾, aber ihre Bedeutung liegt darin, daß sie eine im Mittelalter verlorene Porträtform, die der antiken Büste, wieder aufleben lassen; übrigens nur für eine kurze Zeit, dann verschwindet sie wieder, um erst im späten 14. Jahrhundert von neuem aufzutauchen. An der Sieneser Domkanzel, die Niccolò Pisano mit Sohn und Gehilfen 1266 begann, erscheinen auf der Darstellung im Tempel über Simeon und Hanna zwei Köpfe, die man als Porträts des Niccolò und seines Sohnes gedeutet hat; sie heben sich jedenfalls aus der Typik der übrigen durch markantere Züge heraus.

Das Grabmal, die hohe Schule des mittelalterlichen Porträts, schmückt sich in Italien später als in Frankreich und Deutschland mit der Figur des Verewigten; literarische Zeugnisse führen nicht vor den Beginn des 13. Jahrhunderts²⁾, und das Erhaltene beginnt erst im 4. Dugento-Viertel. Doch hat man hier, wie es scheint, sehr rasch das Niveau der Zeit erreicht: schon das Grabmal des Kardinals de Braye von 1283 in S. Domenico zu Orvieto zeigt den Kopf des liegenden und dann noch einmal den des vor Maria knienden Kardinals in scharfer Charakterzeichnung (Abb. 31). Vergleicht man ihn freilich mit Köpfen von anderen Grabmalstatuen, z. B. dem des Papstes Benedict XI. in Perugia (S. Domenico), so wird man gegen-

1) Diese Typik zeigen auch die der gleichen Gruppe angehörenden Köpfe in Berlin und Ravello.

2) Vgl. dazu Friß Burger, Geschichte des florent. Grabmals, Straßburg 1905, S. 20f.

über der wirklichen Porträthaftigkeit wie der endgültigen Individualisierung skeptisch; es ist doch immer der gleiche Typus, der in allen diesen Grabmälern wiederkehrt, »daselbe magere Gesicht, dieselben hängenden Wangen, die tiefen Augenhöhlen, die auffallende Falte um den Mund« (Planiscig).¹⁾ Das Charakteristische bleibt an der Wiedergabe des Alters, des Todes haften, aber es dringt nicht, wie wir das hier und da schon in Deutschland fanden, darüber hinaus zu einmaliger Gestaltung vor.

Ganz ähnlich steht es mit dem gemalten Porträt, das sich seit Giottos Tagen zu erhöhter Bedeutung empor-schwingt, wenn auch gerade Giottos Bemühen, ähnlich wie das des Bildhauers Giovanni Pisano und der Gotik ganz allgemein in erster Linie auf die Wiedergabe des Mimischen gerichtet war. Giottos beste Porträts, das des Enrico Scrovegni auf dem »Jüngsten Gericht« in Padua (Abb. 32) oder die von Waeholdt herangezogenen frischen Familienköpfe am Ornamentstreifen der Cap. Peruzzi (Florenz S. Croce)²⁾ bedeuten gegenüber den früheren gemalten Porträts für ganz Europa einen großen Fortschritt, aber das Typische überwiegt auch hier noch das Individuelle. Für die nächste Folgezeit werden seine scharfen Profile mit der kühnen Adlernase und dem spitzen Kinn bald ein beliebtes Inventarstück, und wenn man auf damaligen Dante-Bildnissen diesen Merkmalen begegnet, so muß man sich, um die Porträthaftigkeit richtig einzuschätzen, ihrer allgemeinen Gültigkeit immer bewußt bleiben.

Nur in einem Zuge übertrifft das gotische Italien bereits alle übrigen Länder Europas: das ist das heisse Verlangen, sich im Bildnis gefeiert zu sehen. Man will hier nicht auf sein Grabmal warten, sondern sich schon bei Lebzeiten durch ein Porträt seines Nachruhms versichert halten. Die heftigste Porträtbegierde brannte wohl in dem hochmütigen Papst Bonifaz VIII. (1294–1303), der in Kirchen und an Portalen sich eine ganze Anzahl von Statuen aufrichten ließ, aus einer Ruhmfucht heraus, die schon ganz die Züge der Renaissance trägt. Wenn man gesagt hat, daß er der Erste war, der seit den Tagen der römischen Kaiser sich wieder Statuen setzen ließ³⁾, so kann dieses Verdienst ihm freilich nicht gelassen werden; schon vor

1) Leo Planiscig, Geschichte der venezianischen Skulptur im XIV. Jahrh. Jahrbuch des ab. Kaiserhauses XXXIII (1916), S. 84.

2) W. Waeholdt, Giottos Bildnisköpfe in S. Croce. Zeitschrift für bild. Kunst, N. F. XXVI (1915), S. 264 ff.

3) So Finke, »Aus den Tagen Bonifaz' VIII.«, München 1902, S. 255.

der Mitte des 13. Jahrhunderts hatte Friedrich II. am Brückenkopf von Capua seine Sitzstatue anbringen lassen, die sich, des Kopfes beraubt, im dortigen Museum erhalten hat. Die Besieger der Hohenstaufen scheinen die Sitte von ihm übernommen zu haben. Karl I. von Anjou ließ sich in Rom ein steinernes Sitzbild errichten (heute im Konservatoren-Palast); eine zweite Statue befand sich in Piacenza, das sich 1271 dem Anjou ergeben hatte.¹⁾ Aber obwohl Bonifaz auf einem bereits bestehenden Brauche fußte, griff ihn der ihm feindliche französische Hof wegen dieses Statuensetzens heftig an. »Es wird erwiesen werden«, heißt es in einer Anklageschrift gegen ihn, »daß er nicht nur in Kirchen, sondern auch außerhalb derselben, und, was den Verdacht, daß er die Einführung der Götzendienerei im Sinne hatte, noch verschärft, an und auf den Stadt-toren, wo seit alters her Götzenbilder zu stehen pflegten, seine Bildnisse in Marmor aufstellen ließ.«²⁾ Sicherlich ist kein Italiener durch diese Statuen zur Götzendienerei verführt worden und der ganze Vorwurf an den Haaren herbeigezogen, nur um dem verhaßten Gegner von einer neuen Seite zuzusetzen. Aber daß er überhaupt erhoben werden konnte, zeigt doch, wie jung diese ganze Porträtfreudigkeit noch war, der man freilich das eine mit Recht hätte nachsagen können, daß sie Symptom einer immer stärker werdenden, irdischen Verkettung war, die jetzt an die Stelle mittelalterlicher Weltflucht trat. Sieht man dann freilich die Statuen Bonifaz' VIII., soweit sie erhalten sind, auf ihre Porträttreue durch³⁾, so staunt man über die Typik dieser leeren, rundlichen Gesichter, die so wenig von dem Wesen des heißblütigen Süditalieners verraten: hier in Italien ist das Porträt-Bedürfnis stärker als die Charakterisierungsfähigkeit.

Frankreich, das diesen neuen Trieb zu beschneiden suchte, scheint auf der anderen Seite der Ausgestaltung des Porträts eine wichtige Hilfe zugeführt zu haben dadurch, daß es das bereits von der Antike gekannte Verfahren, die Formen des menschlichen Ge-

1) Davidsohn in den Mitteil. d. Kunsthistor. Instituts in Florenz, 1910, S. 174.

2) P. Dupuy, Histoire du différend d'entre le pape Boniface VIII et Philippe de Bel, Paris 1655, S. 331; vgl. auch R. Holymann, Wilh. v. Nogaret, Freib. Diff. 1898.

3) Es sind die Statuen im Dom von Florenz, am Domportal von Anagni (Abb. im »Hochland« 1913), im Museo Civico in Bologna, in Orvieto an der Porta Maggiore sowie im Museum (Venturi, Storia IV, Fig. 45) und endlich die Halbfigur und Grabstatue in den Vatikanischen Grotten (Venturi l. c. IV, Fig. 107 f.).

lichtes in Gips nachzugießen, in der Gestalt von Totenmasken wieder aufleben ließ. Das früheste Datum dieses Brauches läßt sich aus dem Grabmal der 1271 verstorbenen französischen Königin Isabeau erschließen, die in Cosenza an der Stätte ihres plötzlichen Hinscheidens bestattet wurde.¹⁾ Der französische Künstler hat das Königspaar lebensgroß vor der Madonna kniend in Kalkstein gemeißelt. Isabeau hält die Augen geschlossen, ihre linke Gesichtshälfte ist etwas angeschwollen, der Mund von den Todesqualen noch schmerzlich verzogen; kein Zweifel, daß solche Merkmale einer Totenmaske entlehnt sind. Aber Frankreich benützte im allgemeinen diese Wiedererfindung noch nicht zu einer stärkeren Individualisierung. In St. Denis, wo das Skelett der Königin begraben liegt, sieht man ihr Antlitz noch einmal an der liegenden Grabstatue, und hier ist es in schöner, aber ganz typischer Regelmäßigkeit gegeben, und ähnlich sind die meisten französischen Grabstatuen des 13. und beginnenden 14. Jahrhunderts gehalten; höchstens daß auf dem Grabmal Philipps III. in St. Denis (um 1300) ein schiefgezogener Mund das sonstige Gleichmaß dieses Gesichtes durchbricht. Frankreich war damals das Land, das dem gotischen Menschenideal seine klassische Ausprägung gab, aber dieser Schönheitskanon unterdrückt noch die aufkeimenden Porträttriebe.

Erst seit der Mitte des 14. Jahrhunderts setzt hier eine Porträtfreudigkeit und zugleich Porträtierungsgabe ein, die, wie wir sehen werden, keineswegs auf dieses Land beschränkt bleibt, aber in ihm seine reichste Entfaltung gefunden hat. Als Ganzes wird sich uns diese Porträtbewegung des späten Trecento als die zweite große Bemühung darstellen – die erste fiel ein Jahrhundert früher –, das Problem des Porträts seiner Lösung entgegenzuführen. Der Glanz des Pariser Hofes, der damals den aller übrigen Staaten Europas überstrahlte, weist auch dem Porträtisten seinen Platz zur Verherrlichung des königlichen Hauses an. An Grabmalstatuen läßt man es sich längst nicht mehr genügen; man will sein Bildnis an Kirchen und Palästen, Fresken und Glasgemälden, Miniaturen und Teppichen sehen, und endlich – und das ist die neueste Form – im beweglichen Tafelbild.

Die losgelöste Porträttafel, wie sie uns in Frankreich in dem ältesten hier erhaltenen Stücke, dem Porträt Johanns des Guten (1350 bis 1364) der Pariser Nationalbibliothek entgegentritt (Abb. 33), macht dem Porträt eine Form dienstbar, die für seine Fortentwicklung von

1) Vgl. Bertaux, *Gaz. des Beaux-Arts*, 1898, S. 265.

höchster Bedeutung war, weil sie alle Sorgfalt des Künstlers auf die Bildung des Gesichts konzentriert, während die früher genannten Gattungen die ganze Figur zu berücksichtigen hatten. Diese Wichtigkeit macht es erklärlich, daß man sich um die Aufzeichnung ihrer Entstehung eifrig bemüht hat. Dabei hat man die Meinung geäußert, die Porträttafel sei in Frankreich entstanden, weil italienische Porträttafeln aus dieser Zeit weder bezeugt noch erhalten wären.¹⁾ Aber die Voraussetzung ist falsch; auch die Halbfigur des Erzbischofs Umberto di Montauero († 1320), die einst über dem Grabe des Bischofs im Dom von Neapel, heut im Erzbischöflichen Palaste hängt (Venturi, Storia V, Fig. 517), ist auf Holz gemalt und früher entstanden, als das Porträt des französischen Königs. Sollte nicht eher Simone Martini, aus dessen Hand oder Werkstatt das Neapeler Bild stammt, die Porträttafel nach Frankreich geführt haben, als ihn die verbannten Päpste nach Avignon riefen? Weiter zurück als bis zu dem Bildnis des Bischofs Montauero konnte ich das profane Tafelporträt nicht verfolgen, aber es wäre wohl möglich, daß es auch in den früheren Jahrhunderten vorhanden war, am ehesten am byzantinischen Kaiserhofe, von dessen reicher Nachblüte des antiken Porträts ich eingangs gesprochen habe, und daß es in vielleicht niemals abbrechender Linie auf das antike Tafelporträt zurückgeht, das uns nur noch in den hellenistischen Mumienporträts aus Fajum erhalten ist. Sollte aber auch das profane Tafelporträt der Antike im Mittelalter ganz ausgestorben sein, so hat es auf jeden Fall in einem benachbarten Zweige seine Fortsetzung gefunden: in den Ikonen der Heiligen. Hier hat sich ja einiges aus dem byzantinischen Kunstkreise erhalten (das meiste im Museum der geistlichen Akademie in Kiew), was den ägyptischen Fajumporträts verwandt erscheint, also den Zusammenhang mit dem antiken Porträt noch deutlich offenbart. Die Mumienporträts sind meist auf grauem Grunde gemalt, hier und da aber findet sich auch eine goldene Folie, die den Heiligen-Ikonen zur Pflicht wird und sowohl am Neapeler Bischofsbild wie am Porträt Johannis des Guten wiederkehrt; ein weiterer Hinweis auf ihre Verbundenheit. Wenn also auch die französische Porträttafel, wie ich glaube, unmittelbar von der italienischen, mittelbar von der antiken Porträttafel herzuleiten ist, so bleibt den Franzosen doch der Ruhm, diese im Mittelalter gewiß

1) So Karl Westendorp, Die Anfänge der französisch-niederländischen Porträttafel. Straßb. Diff. 1906. Dazu noch K. Zöge v. Manteuffel, Die Gemälde und Zeichnungen des Ant. Pisano aus Verona. Hallenser Diff. 1909.

nur noch selten gebrauchte Porträtform zu reicher Verwendung geführt zu haben. Erhalten ist hier freilich aus dem 14. Jahrhundert nur dieses eine Königsbildnis, aber eine Reihe anderer Stücke ist literarisch bezeugt und wir wissen, daß das 1411 zerstörte Schloß des Herzogs von Berry zu Bicêtre bereits eine Sammlung davon enthielt: den Papst Clemens VII. und seine Kardinäle, französische Fürstlichkeiten und sonstige Potentaten des Abend- und Morgenlandes.¹⁾

Wenn man die erhaltenen französischen Bildnisse aus der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts, die gemalten wie die gemeißelten, an sich vorbeiziehen läßt, so ist man von der Frische der Charakteristik überrascht. Die Porträts Karls V. sind wohl die hervorragendsten Zeugnisse hierfür: die Liegestatue in St. Denis, die stehende Figur vom Portal der Celestinerkirche mit dem sarkastischen Ausdruck der verknipten Lippen (heut im Louvre) und die späte Steinfigur der Kathedrale von Amiens mit der gebeugten Haltung und den gealterten Zügen. Der Meister der Liegestatue ist André Beauneveu aus dem Hennegau, also ein Niederländer. Andere Niederländer, Bildhauer wie Maler, sind damals am französischen und burgundischen Hofe bezeugt, und wenn auch keineswegs gesagt werden soll, daß jedes einzelne gelungene Porträt damals von Niederländern geschaffen wurde — neben ihnen waren Franzosen genug am Werke —, so besteht doch wohl die Ansicht zu Recht, daß, wie der neue französische Realismus des ausgehenden Jahrhunderts überhaupt, so insbesondere die Porträtkunst vom Norden befruchtet wurde. Es wäre dann auch kein Zufall, daß das reifste Trecentoporträt auf französischem Boden, das diese ganze Entwicklung krönt, einen Niederländer zum Verfertiger hat; ich meine die Kniestatue Philipps des Kühnen, die Claus Sluter zu Beginn der 90er Jahre am Portal der Karthause von Dijon schuf (Abb. 34). Auch die Früchte des gemalten Bildnisses wurden ja, nur ein paar Jahrzehnte später, auf niederländischem Boden gepflückt.

Auch in Deutschland mehrten sich damals die Beispiele vorzüglicher Porträtgestaltung, wenngleich die ganze Bewegung hier nicht in so einheitlichem Strome verläuft wie in Frankreich. Die höchste

1) Von außerhalb Frankreichs erhaltenen Porträttafeln des 14. Jahrhunderts nenne ich noch das Bildnis Rudolfs IV. (Schwiegerohn Karls IV.) in Wien, Archiv des Domkapitels zu St. Stefan. Abb. bei Hans Tietze, »Wien.« Leipzig 1918. Ferner das Ganzbildnis des englischen Königs Richard II. in Westminster Abbey, London.

Steigerung ist auch hier gegen Ende des 14. Jahrhunderts erreicht. Gleichzeitig mit der Sluterischen Figur in Dijon entstehen die spätesten und gereiftesten Büsten in der Triforiumgalerie des Prager Domes, die uns, wie z. B. der Wenzel von Radez, Köpfe von schärfster Erfassung der äußeren Gesichtszüge sowie des seelischen Lebens zeigen.

Die Büstenform, die wir schon an den Köpfen des Capuaner Brückenkopfes gefunden haben, tritt hier von neuem auf und scheint in dem damaligen Prag überhaupt im Schwange gewesen zu sein. Auch die Reihe der Prager Bischöfe, die der Bischof Johann IV. von Drazitz in der Hauskapelle des Bischofshofes aufstellen ließ, war in der Form von Büsten gehalten.¹⁾ Woher übrigens diese Gattung der Büste nach Prag gekommen sein mag? Von profanen Büsten des 14. Jahrhunderts haben wir sonst nirgends in ganz Europa eine Kunde, aber wir wissen, daß sich metallene Kopfreliquiare der Heiligen – ohne jeden Porträtcharakter, aber häufig in Büstenform – vom 10. Jahrhundert an in ununterbrochener Reihe über ganz Europa verfolgen lassen und gerade in der Gotik besonders geschätzt waren.²⁾ Ob diese Kopfreliquiare, die ja wohl, wie der ganze Reliquienkult, aus dem Osten gekommen sein mögen, vielleicht ein christlicher Zweig am Baume der antiken Porträtplastik sind, so wie die Heiligen-Ikonen die antike Porträttafel fortführen, konnte ich nicht ergründen, aber daß sie nicht nur die Prager, sondern auch die italienischen Büsten der Frührenaissance vorbereitet und beeinflusst haben, möchte ich schon daraus entnehmen, daß sie mit ihnen den knappen Brustauschnitt sowie den geraden Abschluß teilen. Die Porträtbüste aus vereinzelter Gebrauch zu allgemeiner Verwendung und europäischer Geltung gebracht zu haben, bleibt dann das Verdienst der italienischen Renaissance.

In Italien wird zunächst nur der Norden von der neuen Porträtwelle des späteren 14. Jahrhunderts ergriffen. Zu ganzen Serien vereinigt werden Porträts hier zur Verherrlichung der Fürstengeschlechter in profanen Gebäuden verwandt. In Verona lassen sich die Skaliger, in Padua die Carrara an die Wände ihrer Paläste malen; in Venedig schmückt sich 1365 der Saal des Großen Rats im Dogenpalast mit den Bildnissen sämtlicher Dogen. Es gehört zu den großen Lücken der italienischen Kunsterhaltung, daß alle diese Reihen ver-

1) Vgl. Jos. Neuwirth, Prag. (Berühmte Kunststätten.) S. 76.

2) Vgl. dazu P. Clemen, Merovingische und karolingische Plastik. Bonner Jahrbücher XCII (1892).

loren find. So müssen wir uns für die Malerei an den geistlichen Zyklus der Leuchten des Dominikanerordens halten, den Tommaso da Modena 1352 in S. Niccolò zu Treviso malte. Einige Köpfe längst verstorbener Gelehrter, wie der im Profil gegebene Johannes von Vicenza (Abb. 35) oder das Enface-Bildnis des Albertus Magnus, sind von jenem drängenden Willen zum Porträt beseelt, den wir schon in Deutschland gefunden haben. Noch Reiferes bietet die Plastik. In der Paduaner Eremitanikirche liegen die Carrarezen Ubertino († 1345) und Jacopo II. († 1350, Abb. 36) in Stein gehauen auf ihren Sarkophagen mit Köpfen, wie sie die italienische Grabmalkunst bisher nicht gekannt hat, so unerbittlich wahr sind diese Tyrannen mit ihren von Leidenschaft verwüsteten Gesichtern wiedergegeben.¹⁾ Hier in Padua erscheinen gegen Ende des Jahrhunderts die ältesten Denkmünzen mit Bildnisköpfen der neuen Zeit: es sind die beiden Stücke mit den freilich noch ganz antikisierenden, also porträtfernen Profilen des Francesco Carrara I. und seines Sohnes, 1390 aus Anlaß der Wiedereroberung von Padua geprägt: die bescheidenen Wurzeln jenes durch die ganze Renaissance blühenden Kunstzweiges. Ein oberitalienischer Fürst, Giangaleazzo Visconti, ist dann der erste Regent seit den Tagen der Antike, der sein scheinbar wohlgetroffenes Porträt auf die Münzen von Gold und Silber setzte, die er seit seiner Erhebung zum Herzog von Mailand (1395–1402) schlagen ließ.²⁾

Bei den engen Beziehungen, die gerade im 14. Jahrhundert Oberitalien mit Frankreich verbinden, könnte man sich diese ganze Porträtkultur von der französisch-niederländischen angeregt denken, aber die ältesten italienischen Beispiele fallen gleichzeitig, wenn nicht gar früher als die französischen. Im einzelnen mag freilich das eine oder andere aus Frankreich geholt sein. Die Technik der gegossenen Medaille z. B., die in Italien erst im Quattrocento von Pisanello verwandt wird, ist gewiß, wie schon oft bemerkt, von Frankreich herübergewandert, wo sie schon am Ende des 14. Jahrhunderts auftaucht. Und auch das Tafelporträt könnte in seiner reichen französischen Verwendung auf Oberitalien zurückgestrahlt haben und von da wiederum bis nach Mittelitalien gedrungen sein. Gentile da Fabriano († 1428), der sich in Venedig bildete und dann nach Florenz ging, könnte diese Vermittlerrolle gespielt haben, aber da

1) Vgl. Planiscig im Jahrb. des ab. Kaiserhauses, XXXIII.

2) Vgl. J. v. Schloffer im Jahrb. des ab. Kaiserhauses, XVI. (1895), S. 203 und Abb.

feine zahlreichen Porträts verloren sind¹⁾), kommen wir hier über Vermutungen nicht hinaus. Im großen ganzen handelt es sich gewiß um eine parallele Bewegung, und bei der starken Durchsetzung Oberitaliens mit Germanen wird man zur Erklärung auch dieser Porträtblüte germanische Porträtbegabung heranziehen dürfen, und dann stände diese ganze Bildnisbewegung der zweiten Trecentohälfte unter germanischer Führung. Norditalien bleibt ja auch die ganze Renaissance hindurch ein besonderer Hort des Porträts, vor allem des gemalten. In Venedig kam noch die scharfe Menschenbeobachtung eines Volkes von Kaufleuten und Diplomaten hinzu — sie bekundet sich gleichzeitig und ebenso glanzvoll auf literarischem Gebiete in den venezianischen Gesandtschaftsberichten, — um hier eine Porträtblüte von unvergänglicher Frische hervorzubringen.

Mit solchen Erwägungen haben wir bereits die Schwelle der Renaissance überschritten, und meine Ausführungen wollen gezeigt haben, in welchem hohen Maße die Renaissance sich bereits auf jahrhundertelange Bemühungen stützen konnte, an denen, wie wir sahen, germanische Völker hervorragenden Anteil hatten.

»Die Malerei«, sagt einmal Alberti, »birgt in sich eine wahrhaft göttliche Kraft, indem sie nicht bloß gleich der Freundschaft bewirkt, daß ferne Menschen uns gegenwärtig sind, sondern noch mehr, daß die Toten nach vielen Jahrhunderten noch zu leben scheinen, so daß wir sie mit hoher Bewunderung für den Künstler und mit großer eigener Luft wieder und wieder betrachten.«²⁾ Es ist das Porträt, in dem diese göttliche Kraft der Malerei sich auswirkt, und ein lebenshungriges Geschlecht mußte aus solchen Anschauungen heraus dem Porträt seine ganze Verehrung weihen. In der Tat nimmt sowohl seine Zahl wie seine Bedeutung zu; sogar das religiöse Bild wird von ihm durchsetzt. Es hatte schon früher dem Stifter ein Unterkommen gewährt, aber an bescheidener Stelle und in verkleinertem Maßstab. Jetzt drängt er sich keck und groß in den Vordergrund; auf dem Fresko des vor seinem Namensheiligen knienden Sigismondo Malatesta von Piero della Francesca (in Rimini) ist der Heilige sogar in die Ecke gedrückt, damit nur der Fürst mit seinen beiden Hunden den breitesten Platz hat. Auch ge-

1) Zwei Profilbildnisse, einen Mann mit Rosenkranz und einen jungen Geistlichen, erwähnt Marcanton Michiel (der Anonymus Morellianus); W. Qu. N. F. I, S. 78; ein Gruppenbildnis des Papstes Martin V. und seiner Kardinäle nennt Fazio, *De viris illustribus*, ed. Mehus, p. 45.

2) Della pittura, lib. II, W. Qu. XI, S. 88.

nügt es dem Stifter nun oft nicht mehr, sich allein zu zeigen; die Frau wird hinzugenommen (Abb. 63), hier und da auch die Kinder; auf Lorenzo Costas Madonnenfresko in S. Giovanni Maggiore (Bologna) hat sich auf diese Weise eine 13 köpfige Familie zusammengefunden.

Auch die Darsteller der heiligen Handlung selbst nehmen nun gern porträthafte Züge an. Gewöhnlich nur die Nebenpersonen, aber dann erscheinen sie bisweilen so zahlreich, daß sie die Haupt-handlung verdunkeln. Auf einem Fresko Ghirlandajos z. B. muß man sich erst durch 21 Porträts hindurchsehen, ehe man zu der Hauptszene, der Botschaft des Engels an Zacharias, gelangt (Florenz S. Maria Novella). Und über die Nebenpersonen hinaus wollen große Herren hier und da auch die Rolle der Hauptfiguren bekleiden. Auf den Anbetungsfresken von Gozzoli im Palazzo Riccardi-Medici (Florenz) sind unter den drei anreitenden Königen der Patriarch von Konstantinopel, der byzantinische Kaiser und der blutjunge Lorenzo Magnifico (Abb. 1) verherrlicht; in dem Anbetungsbild des Botticelli (Uffizien) wahren die Könige das Gedächtnis an drei damals bereits verstorbenen Mediceer, den alten Cosimo und seine beiden Söhne Piero und Giovanni. Und wieviele Einzelbildnisse oder -büsten von männlichen und weiblichen Heiligen verraten durch ihre porträthaften Züge, daß sich eine lebende Person, vielleicht gleichen Namens, unter ihrer Hülle verbarg und gleichzeitig leuchten wollte! Savonarola war es, der auch gegen diese Verweltlichung einschritt. »Die Figuren«, grollte er 1495, »die Ihr in den Kirchen malen laßt, sind die Bildnisse Eurer Götzen, und die jungen Leute sagen dann beim Anblick dieser oder jener Frau: das ist Magdalena, das ist der heilige Johannes, weil Ihr in den Kirchen die Figuren diesem oder jener ähnlich macht. Das ist vom Übel und beleidigt die göttlichen Dinge« (Gruyer, l. c. S. 206). In der Tat verlieren die Heiligen seit jener Zeit ihre porträthaften Züge, aber wohl weniger aus religiösen Skrupeln heraus, als weil ein neu einsetzendes Pathos das erzählende Bild aus der Sphäre des Zufällig-Bürgerlichen ins allgemein Menschliche hob und ein gesteigerter Schönheitsfönn sich ganz allgemein dem bloß Charakteristischen weniger geneigt zeigte.

Es gab damals Künstler — Michelangelo, Correggio —, die aus diesem letzteren Motiv heraus dem Porträt überhaupt den Rücken kehrten, aber die Zahl der Bildnisse wird darum im 16. Jahrhundert nicht kleiner, sondern nur immer größer, weil das Verlangen danach in immer tiefere Volksschichten hinabsinkt.

1545 legt Pietro Aretino, der Italien mit feinen eigenen Bildnissen überschwemmte, gegen diese zunehmende Vulgarisierung Verwahrung ein. »Der Griffel darf keinen Kopf wiedergeben, den der Ruhm nicht zuvor gefeiert hat, und man glaube nicht, die Geleze der Alten hätten es erlaubt, daß man Leute in Metall verewige, die sich dessen nicht würdig gezeigt hätten. Das ist deine Schande, Jahrhundert, daß du dir im Bildnis selbst die Schneider und Fleischer gefallen läßt«. ¹⁾ Wer denkt bei diesen Worten nicht sogleich an den Moronischen Schneider mit seiner Schere (in London), der doch in seiner schlichten Auffassung und malerischen Noblesse ein Meisterstück der Porträtkunst ist! ²⁾ Und die Welle stieg immer noch höher an, sodaß Lomazzo 40 Jahre nach Aretino eine noch beweglichere Klage ausstoßen muß: »In unseren Zeiten ist die Porträtmalerei nach der Natur so gemein geworden, daß sie beinahe alle ihre Würde verloren hat, einmal weil man sie wahllos dem Bereich der Fürsten und des Staates entzogen hat, sodaß jeder mit Bildnissen sein »ewiges und unsterbliches Gedächtnis« zu bewahren sucht, und dann, weil jeder Tölpel von Maler, der kaum ein Papier zu beschmieren weiß, porträtieren will«. ³⁾

Diese ganze Fülle der Porträtierten nach einzelnen Klassen zu sondern, würde bei der Allgemeinheit der Übung ein umständliches und nicht einmal lohnendes Unternehmen sein, und ich lasse es mir genügen, die eine oder andere charakteristische Gruppe rasch zu nennen. Da sind die Bildnisse von Künstlern, die sich in der Renaissance so zahlreich und in so vorzüglicher Ausführung finden. Der Dichter Girolamo Casio von Boltraffio (Abb. 37) und der Violinspieler von Sebastiano del Piombo (Paris, Alphonse de Rothschild) seien aus einer Menge anderer nur eben herausgegriffen. Der bildende Künstler, damals im Zenith seiner Wertschätzung stehend, wird auch im Porträt bevorzugt, sei es, daß ihn ein Schüler oder Kollege darstellt, sei es, daß er sich selbst zum Modelle nimmt und dann ist er keineswegs gesonnen, Konfessionen zu machen, wie später Rembrandt in seinen zahlreichen Selbstporträts. Tizian z. B. in seinem Berliner Bildnis gibt sich selbst, wie er alle anderen Personen gibt: in ruhiger und gefestigter Haltung, so wie man vor Mit- und Nachwelt würdig bestehen wollte.

1) Brief an Leone Leoni. Bottari, Raccolta III, 135.

2) Ein weiteres Schneiderporträt, wohl von Bedoli, im Neapler Museum.

3) Traktat, lib. VI cap. 51, ed. Roma 1844, II, S. 368f.

Daß bei der gesellschaftlichen Gleichstellung, welche die Frau genießt, ihr auch im Porträt ein breiter Raum gegönnt wird (vgl. Abb. 45), versteht sich von selbst, und sogar die Kurtisane darf sich im Bildnis zeigen, weil das Schönheitsverlangen der Zeit über moralische Bedenken hinwegsehen läßt.

Ganz neu — seit den Tagen der Antike — ist das Kinderstück, entstanden aus der Liebe einer sinnentfrohen Zeit zu diesen noch ganz im Körperlichen wurzelnden, immer beweglichen und heiteren Geschöpfen. Doch führt auch die höfische Sitte, Verlobungen noch im Kindesalter abzuschließen, hier und da zu feiner Aufnahme; so wurde z. B. die 6jährige Isabella d'Este 1480 für ihren Bräutigam, den kleinen Francesco Gonzaga, von Cosmé Tura gemalt¹⁾. Das Porträt ist verloren und ebenso sind es die Bildnisse des 11jährigen Pietro Bembo (1481) und seines eben geborenen Bruders Carlo (um 1472), welche Marcanton Michiel als Werke eines Jacometto erwähnt²⁾: sie mögen zu den frühesten Beispielen des ganzen Genre gehört haben. Aus dem erhaltenen Material nenne ich das Knabenporträt der Gal. Colonna in Rom, das Venturi dem Melozzo da Forlì gibt, oder die beiden Bildnisse des Francesco Sforza (Sohn des Giangaleazzo, geboren 1492) in der Vatikanischen Pinakothek (von Bernardino de' Conti) und in der Glasgower Sammlung Beatti (von Ambrogio de' Predis); aus dem 16. Jahrhundert die kleine Strozzi von Tizian, die mit Hündchen und Brezel spielt, sowie von Bronzino das Bildnis der Maria de' Medici (Abb. 38).

In der Plastik verbirgt sich das Kinderbild gern unter der Büste eines Christus- oder Johannesknaben, aber es kommt, gleichfalls nicht vor der zweiten Hälfte des Quattrocento, auch selbständig vor: die vor ein paar Jahren erworbene Kinderbüste aus bemalter Papiermasse in Berlin (Florentinische Arbeit um 1460) oder die vielleicht venezianische Bronzebüste der Sammlung Dutuit (Paris) gehören hier zu den frühen Beispielen.³⁾

Eine neue Erweiterung erfährt der Kreis der Dargestellten dann noch durch die Aufnahme nicht mehr lebender Personen, deren Andenken auf diese Weise geehrt werden soll. Es handelt sich gewöhnlich um Männer der Antike, und ihre Taten

1) Repertorium XXIV, S. 492.

2) Notizia d'opere disegno. W. Qu. N. F. I, S. 20 u. 22.

3) Die Berliner Büste von Bode in den Amtl. Berichten a. d. preuß. Kunstsaml. Bd. 40 (1919), Sp. 103/4, die Pariser in der Gaz. des B.-A. XXIX (1913), S. 147 publiziert.

waren ja in dem damaligen Italien so lebendig, daß die eigene Geschichte darüber in den Hintergrund treten konnte. Der Historiker Bartolommeo Fazio beginnt seine Biographie des Königs Alfons von Neapel mit einer beweglichen Klage darüber. »Wenn auch zu unserer und unserer Väter Zeiten Völker und Fürsten Großes vollbracht haben, so nehmen doch viele nur an den Taten Alexanders des Großen, Cäsars oder der Römer, nicht aber an der neueren Geschichte ein Interesse«. ¹⁾ Man kann im Porträt der Zeit nicht von einer Vernachlässigung der Gegenwart reden, aber die glühende Verehrung der großen Männer der Antike schlägt sich doch oft genug auch in Bildnissen nieder, und Alexander der Große oder Julius Cäsar sind auch hier die bevorzugten Heldengestalten. Das vor kurzem entdeckte Alexanderporträt des Giulio Romano (Wien, Hug. Lederer), die plastischen Bildnisse Cäsars von Filarete (Bronzebüste der Sammlung Lazzaroni, Paris) und Desiderio da Settignano (Relief im Louvre, Abb. 39) seien als Proben für diesen Bilderkultus erwähnt. Cäsar führt auch den Reigen der ersten zwölf römischen Kaiser (nach Sueton) an, die sich in der Renaissance unzählige Male auf Bildern, Büsten, Medaillen und Stichen finden; am berühmtesten war die im Original verbrannte, aber öfters kopierte Serie, die der Herzog von Mantua bei Tizian bestellte. ²⁾

Mit besonderem Stolze gedachten nunmehr die einzelnen Städte der großen Männer, die in ihren Mauern geboren waren. Vergil hatte in seiner Vaterstadt Mantua schon 1227 ein rohes Erinnerungsrelief am Rathaus erhalten. Ende des 15. Jahrhunderts wollte ihm Isabella von Este ein glänzendes Denkmal setzen, für das Mantegna gewonnen wurde, doch kam die Statue nicht zur Vollendung. Die Verehrung, die Livius in seiner Vaterstadt Padua genoß, wurde mächtig belebt, als man 1413 seine vermeintlichen Gebeine fand. Man plante sofort ein großartiges Marmordenkmal, das aber gleichfalls nicht zur Ausführung kam; so lebte sich die Bewunderung nur in einigen kleineren plastischen Bildnissen aus, für die man auf eine antike, nur in einer Wiederholung der Breslauer Stadtbibliothek bekannte, Bronzebüste zurückgriff. ³⁾ Am Rathause von Verona wird in Statuen des Macer,

1) Zit. nach Brockhaus in den Springer-Studien, 1885, S. 59.

2) Sechzehn Rundbilder römischer Kaiser, wohl von Bramante, wurden während des Krieges in Rom, Palazzo di Venezia, in der Sala Regia aufgedeckt.

3) Vgl. Rob. Becker in den »Verhandlungen der 40. Versamml. deutsch. Philol. und Schulmänner zu Görlitz«, Leipzig 1890, S. 130 ff. Darnach Luigi Ferretto »Livius Nofer«. Padua 1903.

Catull, Vitruv usw. gedacht, in Sulmona des Ovid, in Como des Plinius d. J.; und so gab es in dieser Zeit bald kein Erinnern, das nicht zu porträtthafter Form gedieh.

Nun scheint es eine Eigenart der Italiener zu sein, daß ihr Heroenkultus sich gern der gleichzeitigen Fülle an großen Männern erfreut, anstatt sich den Einzelnen durch Isolierung um so kostbarer zu machen; wer hätte nicht schon in Rom auf dem Monte Pincio vor den zahllosen Büsten berühmter Italiener mit Staunen und Befremden über diese Häufung gestanden! Aus solchen Motiven sind wohl auch die Serien berühmter Männer zu deuten, die schon seit dem 14. Jahrhundert in Italien eine bedeutende Rolle spielen und in der Renaissance das beliebteste Thema zum Schmucke öffentlicher und privater Paläste abgeben. Leider ist auch hier das meiste verloren, aber Castagnos berühmte Feldherren, Dichter und Frauen, die aus der Villa Carducci in Legnaja in das Florentiner Castagno-Museum von S. Apollonia verbracht wurden, geben uns in ihrer machtvollen Körperlichkeit und großartigen Gestensprache ein Beispiel, mit welcher Wucht die Renaissance solche Heroengestalten empfand (Abb. 40).

Schon die antike Kunst kannte die Zusammenfügung berühmter Männer (Ärzte, Dichter, Philosophen) zu gemeinsamer Darstellung; ich erinnere nur an das Mosaik von Trier, das uns neben den neun Musen je einen Vertreter der von ihnen beschützten Kunst und eine Reihe griechischer und römischer Dichter und Prosaisten vorführt (Antike Denkmäler I, T. 47/49). Die gebräuchlichste Form, in der das Mittelalter solche Zusammenstellungen übernahm, war die Aneinanderreihung allegorischer Frauengestalten, der Tugenden, der sieben freien Künste u. a., denen sich dann, wie in Trier, ein hervorragender Inhaber der durch die Allegorie vertretenen Fähigkeit beigesellte. Der große Mann wurde also hier nicht in seiner losgelösten Individualität, sondern lediglich als Repräsentant eines allgemeinen Begriffs gewertet. Wir haben schon aus dem 9. Jahrhundert, in den verlorenen Fresken der Pfalz von St. Gallen, ein Beispiel für solche Gruppierung; hier waren die sieben freien Künste mit ihren Vertretern gegeben.¹⁾

Im italienischen Trecento sind solche Repräsentationsgestalten bereits ganz allgemein; man findet sie plastisch auf einem Kapitell des Dogenpalastes (die sieben freien Künste), gemalt an der West-

1) v. Schloffer, Beiträge z. Kunstgesch. des früh. Mittelalters, Wien 1891, S. 138 ff.

wand der spanischen Kapelle in Florenz (die sieben freien Künste und die sieben theologischen Wissenschaften) und in verlorenen Fresken, die Giusto von Padua in der Paduaner Eremitanikirche malte (die sieben freien Künste und die sieben Tugenden, die aber hier ausnahmsweise über Vertreter der ihnen entgegengesetzten Laster triumphieren). Noch in der Renaissance ist diese allegorische Verknüpfung gebräuchlich. Im Cambio von Perugia malte Perugino unter anderem die vier Kardinaltugenden als Frauengestalten und personifizierte jede von ihnen durch drei antike Heroen; im Vatikan gab Pinturicchio die freien Künste als anmutige Mädchen zwischen einer Schar ihrer Vertreter, und noch in Raffaels Stanza della Segnatura erscheinen an der Decke die Figuren der Theologie, Poesie, Philosophie und Jurisprudenz, deren Repräsentanten dann an den Wänden gemalt wurden.

Im Frankreich des 13. und 14. Jahrhunderts hatte sich, zuerst in der Literatur, dann in der bildenden Kunst, eine Zusammenstellung von neun Helden herausgebildet (die neuf preux), und zwar wurden die drei größten Helden der Juden (Josua, David, Judas Makkabäus) den drei größten Heiden (Hektor, Alexander, Cäsar) und den drei größten christlichen Heroen (Artus, Karl der Große, Gottfried von Bouillon) gegenübergestellt. Zuweilen erhielten sie als Gegenstücke neun bedeutende Frauen. Genau in dieser Gruppierung finden sich solche Heroen nicht in der italienischen Malerei, denn die 9 preux und preuses, die zwischen 1415 und 1430 im Schlosse von Manta (Piemont) gemalt wurden, sind nach ihrem Stil zur französischen Kunst zu zählen. Doch hat gewiß die Idee als Ganzes, die von der mittelalterlichen Verbindung mit Allegorien abfiel und die Helden sozusagen auf eigene Füße stellte, auf Italien gewirkt, und ebenso ist gewiß die Neun-Zahl oder die Gruppierung zu dreien, wo sie vorkommt, daher genommen.

Ghiberti erzählt uns (Commentarii II, Cap. 3), daß Giotto im Auftrage des Königs Robert einen Saal des Neapler Neuen Schlosses mit berühmten Männern schmückte. Aus einer Anzahl darauf bezüglicher Sonette wissen wir, daß ihre Anzahl neun betrug. Wahrscheinlich war jedem Einzelnen eine kleine gebildete Frau zugesellt, die mit seinem Leben verknüpft war. Es sind bis auf Simson und Salomo alles Griechen und Römer, also nicht die »Neuf preux«, aber die 9-Zahl stimmt überein und dürfte an diesem angiovinischen Hofe gewiß aus Frankreich geholt sein. Wenn der Urheber dieser verlorenen Gemälde wirklich Giotto war, der 1329 für ein

paar Jahre nach Neapel ging, so hätten wir in ihnen das erste Beispiel der »Uomini famosi« auf italienischem Boden.

Einen mächtigen Anstoß erhielt das Thema sodann durch die mit Petrarca, Boccaccio und Filippo Villani einsetzenden, die ganze Renaissance (Bartolommeo Fazio, Aeneas Sylvius Piccolomini, Vespasiano da Bisticci, Paolo Cortese, Filippo da Bergamo, Paolo Giovio) durchziehenden Biographiensammlungen berühmter Männer und Frauen, die den antiken Zusammenstellungen eines Plutarch, Cornelius Nepos usw. entsprechen. Petrarca mußte von seinem Werke »De viris illustribus« auf Wunsch seines Gönners, des Francesco I. von Carrara, einen Auszug anfertigen, der nach des Dichters Tode von seinem Freunde Lombardo della Seta beendet wurde. Der Fürst legte ihn einem Zyklus zugrunde, den er in einem Saale seines Paduaner Kastells von Guariento malen ließ. Hier sah man mehr als 30 antike, fast ausschließlich römische Männer, dazu Petrarca und Lombardo; aber auch dieser Zyklus, wie sämtliche anderen des 14. Jahrhunderts, ging zugrunde.¹⁾

Eine dritte Quelle zu diesen »berühmten Männern« entfiel endlich dem schon von der Antike geübten Brauche, in Bibliotheken die Büsten oder Bilder der Autoren aufzustellen.²⁾ Wir finden ihn noch lange Zeit im christlichen Rom im Schwange. Papst Agapet I. (535 – 536) gründete eine Bibliothek, die er mit den Bildnissen der Kirchenschriftsteller versah, und von den Schriftstellerporträts der alten Bibliothek im Lateranspalast ist neuerdings sogar ein Fresko des hl. Augustin zutage getreten, das Wilpert in die Zeit Gregors des Großen setzt.³⁾ Dann scheint die Sache außer Gebrauch zu kommen, um erst in der 2. Hälfte des 15. Jahrhunderts wieder aufgenommen zu werden, und zwar gleichfalls in Rom. In der von Sixtus IV. begründeten Bibliothek des Vatikans, also wiederum in einem päpstlichen Bücherraum, finden sich in den Lünetten in Reften erhaltene Halbfiguren von heidnischen und christlichen Schriftstellern, die Domenico und David Ghirlandajo 1475 – 1476 gemalt haben. Eine noch ausgedehntere Serie ließ sich Federigo von Montefeltre

1) Nachklänge sieht v. Schloffer in dem Codex der Darmstädter Hofbibliothek (Nr. 101), der eine miniaturengeschmückte italienische Ausgabe von Petrarcas Biographiensammlung enthält. Jahrb. d. ab. Kaiserhauses XVI (1895), S. 168.

2) Vgl. Plinius d. Ä., Hist. nat. 35, Cap. 2; ferner Plinius d. J., Epistolae IV, 28.

3) Die römischen Mosaiken und Malereien, 1916, I, S. 150 und II, T. 140.

in seiner berühmten Bibliothek von Urbino von Joos van Gent malen. Und endlich ist auch Raffaels Stanza della Segnatura nur in diesem Zusammenhange zu verstehen. Hier hatte sich Julius II. eine Privatbibliothek eingerichtet und begehrte den Raum in der nun schon gebräuchlichen Weise geschmückt zu sehen. An der Decke wurden die vier großen Literaturgebiete der Theologie, der Philosophie, der Poesie und der Jurisprudenz durch Frauengestalten vertreten, an den Wänden darunter die berühmtesten Autoren jedes Faches gemalt. Nur daß Raffael der meistens geübten reihenweisen Aneinanderfügung eine einheitliche Gruppierung vorzog, die er mit dem Adel seiner Kompositionsgabe besetzte. Nie ist das Zusammenwirken bedeutender Männer zu einer Republik großer Geister in harmonischere Formen gebracht worden als hier. Die spätere Renaissance kehrte bei diesem Thema wieder zum Reihenschema zurück, wofür ich als bedeutendstes Beispiel die Philosophenbilder der venezianischen Bibliothek von San Marco anführe, an denen Tintoretto, Veronese, Schiavone und einige andere gearbeitet haben.¹⁾

Im engen Zusammenhange mit den »Uomini famosi« stehen die Porträttsammlungen der Renaissance, nur daß die Bilder hier transportabel waren und von ihrem Besitzer mühsam zusammengeholt wurden, während die Uomini famosi einem einzigen Auftrage entsprangen. Die Verbreitung des Tafelbildes seit dem späten 14. Jahrhundert hatte schon damals in den Herzögen von Orléans und Berry, dann gegen Ende des 15. Jahrhunderts in Karl VIII. von Frankreich, Sammler dieser Gattung erzeugt, und von dort ist der Brauch wohl nach dem nördlichen Italien herübergekommen. Hier erstand im beginnenden Cinquecento in Paolo Giovio (1483 – 1552) ein Sammler, der sein ganzes Leben mit diesem einen Gedanken füllte, einen unendlichen Schwarm von Berühmtheiten aller Zeiten und Länder zusammenzutragen, aus jener schon besprochenen Freude heraus, sich den Reichtum menschlicher Begabung quantitativ vor Augen zu führen, anstatt sich in die Verehrung eines Einzigen zu versenken. Auf künstlerische Qualität des einzelnen Werkes konnte dabei naturgemäß nicht sonderlich geachtet werden; nur das wenigste war Original, das meiste von Kopisten nach Fresken, Miniaturen oder Grabmalern rasch zusammengeholt. Dabei wurden auch mittelalterliche Porträts, als wären es authentische Zeugnisse, zum Muster genommen, denn diese porträtluftige Epoche konnte es sich gar nicht

1) Vgl. D. v. Hadeln: Beiträge zur Tintorettoforschung. Jahrb. d. preuß. Kunstf. XXXII, 25 ff.

anders vorstellen, als daß man zu allen Zeiten den Menschen habe getreulich nachbilden wollen und auch können. 1536 konnte sich Giovio bereits ein eigenes Gebäude dafür erbauen, das er mit dem Namen »Mufäum« den Mufen weihte; der Name ist von hier aus an aller Art Sammlungen haften geblieben. Damit sich jedermann dieses Besizes erfreuen könne, gedachte er sämtliche Bildnisse in Holz schneiden zu lassen und mit Elogien versehen als Bücher in die Welt zu senden. So hatten dereinst Atticus eine Anzahl Römerporträts, Varro die Bildnisse von Griechen und Römern mit Unterschriften ediert, und die Renaissance ruhte nicht eher, als bis sie auch dieses Tüpfelchen der antiken Schrift wieder aufgerichtet hatte. 1546 erschienen in Florenz die »Elogia virorum doctorum«, 1551 ebenda die »Elogia virorum bellica virtute clarorum«, da setzte der Tod (1552) seinem Unternehmen ein Ziel. Der Gedanke der Porträtwerke aber wurde schon in der Spätrenaissance öfters wiederholt und ist, wie bekannt, bis auf unsere Tage lebendig geblieben. So war auch hier, ähnlich wie bei den Trachtenbüchern, eine ursprünglich naive Porträt-Freude allmählich in systematische Bahnen geraten, wie es dem allenthalben in die Breite flutenden 16. Jahrhundert entsprach.

Wenn ich nun von den Dargestellten zu den Porträtformen übergehe, so möchte ich, um nicht selbst einer trockenen Systematisierung zu verfallen, nur die eine oder andere Gattung, die mir wichtig erscheint, mit ein paar Worten herausheben.

Das Tafelbildnis tritt im 15. Jahrhundert noch in kleinem Formate auf, so daß es von dem Modell gewöhnlich nicht mehr als den Kopf und ein Stück Brust enthält. Man scheint sich der Kostbarkeit dieser menschenpiegelnden Täfelchen noch recht bewußt zu sein, denn man hüllt sie in Decken oder Futterale oder schützt sie noch sorglicher durch Klapp- oder Schiebedeckel, denen man dann wiederum durch Bemalen ein gefälligeres Aussehen gibt. Von einem Bildnis Lorenzo Lottos, das den Prälaten de' Roffi darstellt (Neapel, Museum), ist der Deckel heute verschollen, aber inhaltlich durch Beschreibungen bekannt: am Fuße eines trophäenge schmückten Baumes lehnte das Wappenschild der Roffi, von einem Satyr und einem Putto umstanden, während ein Genius den hinten aufragenden Berg erstieg.¹⁾ Von dem Porträt des Francesco Guardi, das Pontormo malte, hat sich dagegen nur

1) Vgl. zu der ganzen Frage Gustav Glück, Ein neugefundenes Jugendwerk L. Lottos. Kunstgesch. Jahrb. d. K. K. Zentralkomm. IV (1910), S. 212.

der Deckel erhalten, den Bronzino gefertigt hat (Rom, Galerie Barberini): Pygmalion, der Venus um Belebung seiner Statue bittet. Öfters war auch die Rückseite der Porträttafel mit einer Bemalung versehen, wovon sich in den meisten großen Galerien ein paar Proben erhalten haben; ich nenne als Beispiel die Rückseite des Porträts der Ginevra de' Benci, wohl von Leonardo da Vinci, in der Liechtenstein-Galerie: hier ragt zwischen Lorbeer- und Palmenzweigen ein Wachholderstrauch (ginepro! Anspielung auf Ginevra) in die Höhe, von einem Schriftband umflattert, auf dem das die Renaissance kennzeichnende Motto steht: *Virtutem forma decorat*. Die Porträtthüllen wie die bemalten Rückseiten lassen darauf schließen, daß solche Bildnisse nicht an der Wand hingen, sondern sorgfältig verwahrt wurden und nur bei besonderen Gelegenheiten zum Vorschein kamen; dann wurden sie wie eine Medaille in der Hand des Beschauers gedreht und die porträtthafte Vorderseite mit der allegorischen Rückseite gewiß in geistreiche Verbindung gebracht. Wenn zusammengehörende Porträts, etwa das des Federigo da Montefeltre und seiner Gattin von Piero della Francesca, auf der Rückseite bemalt sind, so läßt das darauf schließen, daß sie diptychonartig aneinandergeheftet waren und in geschlossenem Zustande sich gegenseitig Schutz boten. In der Liechtenstein-Galerie hat sich ein solches Gattendiptychon mit bemalten Rückseiten von Antonello da Messina erhalten. Das war übrigens die gebräuchliche Form, in der sich Ehegatten damals darstellen ließen; verbunden und doch jeder in seinem gefonderten Dasein.

Im 16. Jahrhundert wächst die Größe der Porträttafel durch die Erweiterung des Ausschnitts bis zur Halbfigur, ja bis zum Kniestück und hier und da sogar bis zur ganzen Gestalt, die ja vor der Wiederbelebung des Tafelporträts die eigentlich herrschende Form des Porträts gewesen und zu der es nun, seinen Kreislauf vollendend, zurückkehrt. Solche Formate konnten natürlich nur an der Wand ihren Platz finden, wohin sie ihrem repräsentativen Charakter nach auch gehören. Aber gerade damals entsteht auch in ganz Europa eine beliebte Kleinform des gemalten Porträts in der Miniatur, deren italienischer Hauptmeister, Don Giulio Clovio (1498 – 1578), von Vasari bereits eine eigene »Vita« erhält, »damit diejenigen etwas von ihm erfahren, welche seine Sachen nicht zu Gesicht bekommen, noch jemals sehen werden, weil sie fast alle in Händen ganz großer Herren und Persönlichkeiten sind; ich sage fast alle, denn ich weiß, daß einige Privatleute herrliche Porträts von seiner Hand, von

Herren, Freunden oder Frauen, die sie geliebt haben, in Kapseln besitzen« (Vasari-Heft IV, 527). Damit ist zugleich ihr Gebrauch umschrieben.

Die neu aufkommenden Techniken der graphischen Vervielfältigung sind, wie sich denken läßt, auch für das Porträt nutzbar gemacht worden. Als selbständige Blätter sind sie im 15. Jahrhundert noch recht selten; das Berliner Kupferstichkabinett besitzt in dem metallisch scharfen Stich einer jungen Florentinerin (etwa Mitte des 15. Jahrhunderts), und in dem Holzschnitt des venezianischen Verlegers Aldo Manuzio (ca. 1485) zwei besonders frühe und schöne Proben davon; im 16. Jahrhundert entsteht dem gestochenen Einzelporträt in Marcantonio Raimondi ein Meister. Häufiger ist die Verwendung des PorträtHolzschnittes im gedruckten Buche als Illustrierung von Biographien sowie als Autorenbildnis. Das Autorenbildnis, das sich von der Antike her durch das ganze Mittelalter erhalten hatte — die den Evangelien vorgelegten Evangelisten sind ja gar nichts anderes als Autorenbildnisse —, geht mit dem Aufkommen des gedruckten Buches ohne weiteres von der Miniatur in den Holzschnitt über; das früheste bekannte Bildnis ist hier (nach Kristeller) der Profilkopf des Paulus Attavanti, der sich in seinem 1479 in Mailand gedruckten »Breviarium Decretorum« findet. Der Brauch erreicht seinen künstlerischen Höhepunkt in den Schriftstellerporträts der venezianischen Bücher aus den 30er und 40er Jahren des 16. Jahrhunderts.

Im plastischen Porträt der italienischen Renaissance ist die Büste nach ihren friederizianischen Vorstufen erst wieder um 1430 anzutreffen; die Filarete zugeschriebene Bronze des byzantinischen Kaisers Johann Paläologus (Rom, Propaganda Fide), die gewiß während seines Aufenthalts in Florenz entstand (1439), gibt das erste gesicherte Datum ab. Erst um die Mitte des Quattrocento wird die Büstenform allgemein, und Florenz bleibt das ganze Jahrhundert hindurch an Anzahl wie an Güte ihr eigentlicher Nährboden, während sie überall sonst nur vereinzelt auftritt, um sich erst im Cinquecento gleichmäßig über ganz Italien zu verbreiten. Der Ausschnitt, wie beim Tafelporträt zunächst meist recht knapp bemessen, wächst auch hier im 16. Jahrhundert zu repräsentativeren Formen an, wobei an Stelle des im 15. Jahrhundert üblichen geradlinigen Abchlusses, den ich von den Kopfreliquiaren herzuleiten versucht hatte, nunmehr der Körper, um bei seiner größeren Ausdehnung nicht plump zu wirken, nach unten verjüngt wird und in einen

schmalen Sockel endet, der von der römisch-antiken Büste geholt ist¹⁾ (Abb. 41 u. 42).

Unbekannt der Antike, wenn auch in Fortbildung der antiken Medaillen entstanden, ist das lebensgroße Porträtrelief, das den Dargestellten bis zur Brust im strengen oder im Dreiviertelprofil wiedergibt. Als Beispiel der ersten Form nenne ich das edle Profil Julius Cäsars von Desiderio da Settignano (Abb. 39), als Beispiel der zweiten das von dem gleichen Künstler stammende Brustbild eines jungen Kriegers im Pariser Museum Jacquemart. Der Vollständigkeit halber erwähne ich auch noch eine dritte Reliefform, die Kopf und Brust in der Vorderansicht aus einer runden Platte heraus schauen läßt. Sie ist in der Bauplastik, die ja gleichfalls der allgemeinen Porträtfreudigkeit durch die Aufnahme von Bildnissen huldigt, besonders beliebt und hat in der Robbiatechnik wie in den markigen Bronzeköpfen der Sakristei von S. Maria presso S. Satiro in Mailand (von Bramante?) hervorragende Vertreter gefunden.

Das Porträt auf Medaillen kann ich, da vielfach beschrieben²⁾, übergehen, dagegen wäre noch einiges über das Porträt-
denkmal zu sagen. Wir hatten das Sehen von Standbildern bis zu Friedrichs II. Statue am Capuaner Brückentor zurückverfolgen können, aber diese wie die zunächst folgenden Bildsäulen Italiens lehnen sich noch an die Architektur (Außen- oder Innenbau) an; die Renaissance dagegen will nach antikem Vorbild Freistatuen auf öffentliche Plätze stellen. Als Formen boten die Alten unmittelbar auf dem Sockel stehende, sowie zu Pferde sitzende Figuren an, und beide Möglichkeiten wurden gleichzeitig ergriffen. Im 15. Jahrhundert ist die erste Form die seltenere; ein besonders frühes und charakteristisches Beispiel war sicherlich die verlorene Bronzestatue vor dem Rathaus von Ferrara, die Herzog Borso d'Este 1451 bei Niccolò Baroncelli bestellte. Auf einer heut noch erhaltenen Säule, die vielleicht von Alberti herrührt, saß der Herzog in prächtiger Kleidung, das Szepter in Händen, von vier wappenhaltenden Genien umgeben. Das 16. Jahrhundert mit seinem bereits lebhaften und daher auf rasche Ausführung gestellten Denkmalsbetriebe hat hingegen solche Sitz- und Stehstatuen dem umständlicheren Reiterbildnis vorgezogen und damit Päpste, Fürsten usw. reichlich bedacht.

1) Näheres über Büsten- und Sockelformen bei W. Bode in den Amtlichen Berichten der preuß. Kunstsammlungen XL (1919), Sp. 99.

2) Zusammenfassend von C. v. Fabriczy, Medaillen der italienischen Renaissance, Monographien des Kunstgewerbes, Bd. IX, Leipzig o. J.

Die ansehnlichere Form des Reiterdenkmals, dieser Gipfel der Renaissanceplastik, ist gewiß in direkter Berührung mit den Denkmälern der Antike entstanden, mit dem Marc Aurel in Rom, aber auch mit der »Regiole« genannten, während der französischen Revolution vernichteten, Reiterstatue in Pavia, die, wie wir wissen, Leonardo für seinen Sforza zu Rate zog, und endlich mit den Rossen eines antiken Viergespanns an der Fassade von S. Marco in Venedig. Zeigen diese Vorbilder das schreitende Pferd, so ist auch der Typus des anspringenden oder galoppierenden Tieres, wie er seit Jacopo della Quercia immer von neuem versucht worden ist, von den Alten geholt, die ihn gewöhnlich in ihren Reliefs (Grabreliefs, Münzen usw.), hier und da aber auch in kleinen Statuen verwandten. Im Neapeler Museum gibt eine herkulaneische Bronze-figuette Alexanders des Großen, im Vatikan (Sala degli Animali) eine kleine Marmorfigur aus der Zeit der Antonine, auf deutschem und französischem Boden geben die Reiterfiguren der sogenannten »Gigantenäulen« — wohl über Empörerlist triumphierende Römerkaiser — diesen sprengenden Typhus wieder, zu dem schließlich die ledigen Rosse vom Monte Cavallo zu rechnen sind. Trotz solcher unmittelbarer Entlehnungen kann man fragen, ob die italienische Renaissance, als sie diese schwierige Denkmalsform wiederholte, ihre Tat hätte vollbringen können, wenn sich nicht durch das ganze Mittelalter der Gedanke des Reiterdenkmals lebendig gehalten und in zahlreichen Vorversuchen, teils kirchlichen, teils profanen Inhalts, geäußert hätte.

Der römische Marc Aurel hätte im christlichen Rom dem Sturm der Zeiten nicht widerstanden, wenn man in ihm den heidnischen Kaiser erblickt hätte. Aber der Name des Dargestellten ging verloren, und das Volk gab der Statue andere Bezeichnungen; mit Vorliebe erblickte es in ihm die Gestalt des ersten christlichen und darum heilig gesprochenen Kaisers Konstantin: damit war dieses Reiterdenkmal zum Symbol einer siegenden Kirche geworden. Als solches hält es bereits in der romanischen Bauplastik des westlichen Frankreich (etwa von Bordeaux aufwärts bis zur Normandie) seinen Einzug. Man hatte diese Steinfiguren an den Fassaden von Bordeaux, Châteauneuf, Saintes, Aulnay, Civray, Poitiers, Parthenay-le-Vieux usw. lange Zeit nicht zu deuten vermocht, bis man 1869 eine zur Kirche Notre-Dame von Saintes gehörende Urkunde des 12. Jahrhunderts fand, in der ein Wohltäter der Kirche, der Ritter Guillaume David, die Bitte ausspricht, bestattet zu werden »sub Constantino

de Roma, qui locus est ad dexteram partem ecclesiae». ¹⁾ Damit war nicht nur diese Statue, es waren zugleich auch die meisten anderen des ganzen Gebietes erklärt: sie waren direkte Abkömmlinge der römischen Statue, wenn auch aus Stein gebildet und an die Fassade gelehnt.

Wie dieser Ritter sich dem Schutze des kaiserlichen Kriegers und Heiligen anvertraute, so neigte das Rittertum ganz Europas dem Kultus kampfgeübter Heiliger, Martin, Georg, Mauritius usw. zu und wollte sie nach dem Vorbilde des Marc-Aurel-Konstantin oder auch byzantinischer und koptischer Reiterheiliger zu Pferde sitzend dargestellt sehen. In dieser Form erscheinen sie denn auch seit dem 12. Jahrhundert, erst vereinzelt, dann immer zahlreicher werdend, als Reliefs, aber auch als Statuen an die Wände der Kirchen geschnitten: der edelste von allen dürfte jener vollplastische Reiter sein, der im Bamberger Dom am Eingange des 1237 geweihten Georgschores steht und also wohl ein heiliger Georg ist.

Italien geht im 13. Jahrhundert nur einmal über das Reiterrelief hinaus, in dem heiligen Martin an der Martinskirche von Lucca (Abb. 43), und es ist wohl kein Zufall, daß ein Oberitaliener (Guidetto da Como) dieses Werk geschaffen hat, zu dem er sich den Mut gewiß aus dem Norden holte. Im übrigen Italien wäre zu jener Zeit — um die Mitte des 13. Jahrhunderts — noch niemand einer solchen Aufgabe gewachsen gewesen.

Lebt so der Gedanke des antiken Reiterdenkmals in christlicher Vermummung fort, so regt sich doch seit dem 13. Jahrhundert bereits vereinzelt der Wunsch, auch weltliche Personen dieser Ehre teilhaftig zu machen. An der Hofpforte des von Friedrich II. vor 1240 begonnenen Schlosses von Castel del Monte (südlich von Andria) ist über dem Spitzbogen ein verstümmeltes Reiterrelief zu sehen, das für ein Bildnis des Hohenstaufen in der Tracht eines römischen Kaisers gilt ²⁾, und etwa gleichzeitig (im Jahre 1233) meißelte ein Bildhauer (Benedetto Antelami?) am Mailänder Palazzo della Ragione das Relief seines Stifters, des Podestà Oldrado da Tresseno, auf schreitendem Pferde. ³⁾

Über das Relief und die vor die Wand gesetzte Statue geht man in heiligen wie profanen Reiterbildern im allgemeinen noch nicht hinaus, und ich kenne aus dem 13. Jahrhundert überhaupt nur ein

1) Bulletin de la société archéologique et historique du Limousin, Tome 32 (1885): Abbé Arbellot, Mémoires sur les statues équestres de Constantin.

2) Bertaux, L'art dans l'Italie méridionale, 1904, S. 732 und Fig. 363.

3) Venturi, Storia III, S. 338 und Fig. 325.

einziges Beispiel, bei dem der antike Brauch des freistehenden Reiterstandbildes erneuert wäre: das ist das steinerne Reiterdenkmal Ottos des Großen auf dem Marktplatz von Magdeburg. Ein ursprünglich gotischer Baldachin – der heutige ist eine Erneuerung des 17. Jahrhunderts – zeigt freilich noch deutlich genug seine Herkunft vom Kirchenbau an, wo er als Statuenkrönung gebräuchlich ist. Aber der gebietend ausgestreckte rechte Arm – die Geste des Marc Aurel – und die Vergoldung von Roß und Reiter – auch die antiken Reiterdenkmäler waren vergoldet – zeigt doch, wie lebhaft schon in der deutschen Gotik, lebhafter als in Italien selber, der antike Gedanke des Reiterdenkmals die Gemüter beschäftigte.

Italien, und hier auch nur der Norden, läßt erst im 14. Jahrhundert in den Skalignergräbern Veronas die Gruppe frei in die Luft ragen, und der Baldachin fehlt auch hier nicht, nur ummantelt er nicht, sondern trägt über einer abgestumpften Pyramide das steinerne Reiterbild. So ist, noch mit der Kirche S. Maria antiqua verbunden, das lebensgroße Denkmal des Can Grande della Scala († 1329) gestaltet, dessen verhülltes Pferd der Beherrschung des Tierkörpers ausweicht, dessen Reiter dagegen mit seinem selbstsicheren Daßigen und dem keck den Beschauer anlachenden Antlitz bereits die frohe weltliche Stimmung zeigt, die zu solch stolzer Verherrlichung der Persönlichkeit geeignete Grundlage war. Die späteren Skalignerdenkmäler lösen die Verbindung von der Kirche, aber nicht vom architektonisch gestalteten Grabmal, und wenn sie auch jetzt das Pferd ohne Hüllen geben, so steht es doch steif und hölzern genug auf seinen vier Beinen und auch des Reiters Lebendigkeit wird nicht mehr erreicht.

Diese wie alle übrigen Reiterdenkmäler des 14. Jahrhunderts, die ich hier übergeben kann, weil sie das Problem nicht weiterführen, waren aus Stein oder Holz gebildet. Die antike Bronze war, wie im Reiterbild Ottos des Großen, nur vorgetäuscht, aber niemals wirklich versucht worden. Mit zwei Ausnahmen freilich, die uns wiederum von Italien fortführen. In dem karolinischen Prag, einem der fortschrittlichsten Kunstzentren des trecentistischen Europa – man erinnere sich der porträtwahren Büsten im Dom –, schafften die Brüder Martin und Georg von Klausenburg 1373 in mehr als halber Lebensgröße die Bronzefigur des hl. Georg auf sprengendem Roß¹⁾, und dieselben Künstler gossen in der ungari-

1) Das Roß wurde in der Renaissance erneuert.

ischen Stadt Großwardein (Nagyvárad) ein 1390 enthülltes, wie es scheint mindestens lebensgroßes Denkmal des hl. Königs Ladislaus (1077 – 1095) auf schreitendem Roß, ein Werk, das gerade wegen seines Metallgehaltes im 17. Jahrhundert den Türken zum Opfer fiel.¹⁾

Erst auf solchem von Jahrhunderten und wiederum, wie beim Porträt, unter eifriger Mitarbeit und teilweiser Führerschaft des Nordens zusammengetragenen Grund und Boden erhob sich das Reiterdenkmal der italienischen Renaissance, das dann freilich alle Errungenschaften zusammenfaßt und sie noch zu übertrumpfen sucht.

Eine solche Steigerung über das bisher Geschaffene wollte schon, noch im Übergang von der Gotik zur Renaissance, der junge Sieneſe Jacopo della Quercia geben, als er dem mailändiſchen Heerführer Gian Tedesco († 1395) im Dom von Siena eine überlebensgroße Statue ſetzte. Auf ſich bäumendem Schimmel ſaß der Feldherr in voller Rüstung und hielt das Schwert in der erhobenen Hand. Diefes gewiß außerordentlich kühne Werk, das ſchon 1506 zerſtört wurde, hatte es inſofern einfach, das aufſpringende Roß zu zeigen, als es aus ſehr leichtem Materiale beſtand: es war im Kerne aus Holz, das mit Heu, Werg und Seilen umwickelt und mit Lehm überkleidet wurde.²⁾

Die Idee des bronzenen Reiterdenkmals wurde auf italieniſchem Boden zuerſt in Oberitalien gefaßt, das ja noch im ganzen 15. Jahrhundert (wie ſchon im Trecento) die Haupt-Pflegeſtätte des Reiterdenkmals iſt, wenn auch die dort anſäßigen Künſtler der neuen Aufgabe nicht mehr gewachſen waren, ſondern aus Florenz geholt werden mußten, das im Bronzeguß das Primat Italiens gewonnen hatte. Die Stadt Ferrara faßte 1443 den Plan, ihrem kurz vorher geſtorbenen Herzog Nicolaus III. von Eſte ein ſolches ehernes Reiterdenkmal zu ſetzen. Die beiden Florentiner Niccolò di Giovanni Baroncelli und Antonio di Criſtoforo wurden aufgefordert, Modelle zu liefern, und als man ſich über die Wahl nicht einigen konnte, kombinierte man beide Pläne, indem man Baroncelli das Roß, Antonio den Reiter gab. 1451 wurde die Statue enthüllt, 1796 von einem feinen Freiheitsdurst an Denkmälern löſchenden Pöbel zerſtört. Auf einem heut noch erhaltenen, antikifizierenden Triumphbogen³⁾

1) Vgl. Béla Lázár, Studien zur Kunſtgeſchichte. Wien 1917. S. 48 ff. und Abb. 50 nach einer winzigen Zeichnung in dem die Feſtung Großwardein darſtellenden Bilde von Hufnagel.

2) Vgl. Vaſari-Heiſy III, S. 17 nebst Anm.

3) Vgl. L'Arte XVII (1914), S. 154 Abb.

erhob sich in vergoldeter Bronze das Pferd mit dem Reiter, der, mit Mantel und Barett bekleidet, den Kommandostab in der Hand hielt. Donatellos *Gattamelata* in Padua ist erst 1445 vereinbart und 1453 enthüllt worden.

Es ist nicht meine Absicht, alle weiteren Reiterdenkmäler, die ausgeführten und die weit zahlreicheren nur geplanten, an dieser Stelle aufzuzählen, und es genügt, zu sagen, daß die Entwicklung zu einer immer genaueren Kenntnis des nun stets nackt gegebenen Pferdeleibes sowie zu einer immer lebhafteren Bewegung und innigeren Verbindung von Roß und Reiter führte, entsprechend dem schon erwähnten Verlangen der Renaissance, jedwede Ruhe durch »wache Lebhaftigkeit« zu ersetzen. Der Zielpunkt wurde, aber nun in Bronze, das aufspringende Pferd, an dessen Bewältigung Leonardo Jahrzehnte seines Lebens hingab. Im Sforza-Denkmal mußte er noch resignieren und im fertigen Modelle zum schreitenden Typus zurückkehren; im Trivulzio-Denkmal ging er von neuem und besser gerüstet an das Wagnis heran. Das 1914 vom Budapester Museum erworbene Studienmodell¹⁾ zeigt uns eine Bronzestatuetten von hinreißender Wucht: auf breit gespreizten, tief eingeknickten Hinterbeinen ruht die Last des schweren Pferdes, dessen Vorderbeine hoch in die Luft greifen (Abb. 44). Wenn dieses Modell ausgeführt worden wäre, es wäre das glänzendste Reiterdenkmal der Renaissance, ja gewiß aller Zeiten geworden, aber es war das Schicksal dieser Epoche, daß ihre letzten Trümpfe nicht ausgespielt wurden: auch Leonardos Reiter Schlacht wie die großartigen Grabmalpläne Michelangelos und seine Peterskirche blieben im Torf stecken. Das aufspringende Roß wurde dann im weiteren Verlaufe des 16. Jahrhunderts noch wiederholt in Italien geplant (z. B. von G. della Porta 1549/50 für ein Reiterdenkmal Karls V. in Rom, vgl. Gronau i. Jahrb. d. preuß. Kunstf. XXXIX, 171) und auch hier und da ausgeführt, aber dann stets in einem leichteren Materiale als Bronze, in improvisierter Form — zu Ehren eines hohen Besuches oder zur Feier eines besonderen Festes. So waren die Denkmäler entstanden, die Beccafumi in Siena für Karl V. (1536), Tribolo in Florenz aus Anlaß der Hochzeit des Herzogs Cosimo mit Eleonora von Toledo (1539) schufen.²⁾ Erst 1640 wurde des aufspringenden Bronzeross Erfüllung; in Madrid, also fern von Italien,

1) Vgl. Simon Meller im Jahrb. der preuß. Kunstsammlungen XXXVII (1916).

2) Vasari-Heft IV, S. 121 und VII, 1, S. 259.

aber von einem Italiener geschaffen: das Denkmal Philipps IV. von Pietro Tacca auf der Piazza de' Orient.

Und nun noch ein paar Worte über den allgemeinen Charakter der italienischen Porträtauffassung. Sie wird von dem Wunsche bestimmt, wirklich und ganz allein ein Porträt zu geben, d. h. den Dargestellten ohne Nebenabsicht in seinem besonderen Sein zu erfassen. Man hat in Herrscherporträts des Barock durch großartige Geste oder pompöse Umgebung zugleich die Macht des Staates zum Ausdruck bringen wollen (Bildnisse Ludwigs XIV.); in der Renaissance würde man ohne Unterschrift schwerlich wissen, ob sich ein Fürst oder ein einfacher Bürger porträtieren ließ; es stellen sich beide mit der gleichen Gelassenheit, aber auch mit der gleichen selbstverständlichen und noch ganz ungekünstelten Würde vor den Künstler hin, um ihr genaues Abbild von ihm zu empfangen. Dessen Aufmerksamkeit ist dabei noch vorwiegend auf die leibliche Existenz gerichtet. Nicht aus dem Erleben des seelischen Charakters, sondern aus äußerem Erfassen der körperlichen Merkmale baut sich ihm das Antlitz auf, Teilchen für Teilchen, und jedes wird mit der gleichen Sorgfalt gebildet. Das 15. Jahrhundert verfährt bei dieser Abschrift noch treulicher als das 16. (Abb. 41); es ist die Zeit, in der man in jedem Florentiner Hause über Kaminen, Türen, Fenstern und Nischen Büsten sah, die nach der Totenmaske gefertigt waren (Vasari-Heft II, S. 117, im Leben Verrocchios). Wenn man damals im gemalten Bildnis das Profil bevorzugt, so liegt darin nicht nur ein Weiter-spinnen der Vergangenheit, die an dieser einfacheren Form die ersten Porträtversuche gemacht hatte, sondern die bewußte Wahl einer Stellung, welche die unabänderlichen Züge des Gesichtes besonders markant hervortreten läßt. Sehr glücklich erscheinen in dieser Haltung die jungen Mädchen, weil das in sich Beruhende, der Außenwelt Unteilhafte der Profilstellung im Beschauer den Eindruck knospenhafter Beschlossenheit erweckt (Abb. 45). Aber auch die troßige Eigenart gewalttätiger Willensmenschen kommt im Profil zu voller Entfaltung, und man muß es den Dargestellten, zumal den Fürsten, zur Ehre anrechnen, daß sie keinen Anstoß daran nahmen, wenn sie wie raubgierige Geier ausahen (Abb. 46). Die Freude an einem Antlitz, das so, wie es war, nicht ein zweites Mal in der Welt vorkam, drängte noch alle Bedenken zurück; auch war die Ändacht vor der neu gewonnenen Lösung des Porträts noch zu groß, um das wunderbare Walten des Künstlers durch Eitelkeiten zu verwirren. Wenn in jener Zeit mehrere Persönlichkeiten zu einer Porträtgruppe

vereinigt sind (Mantegna im Castell von Mantua; Melozzo da Forlì in der Vatikanischen Pinakothek), so ist es dem Auge schwer, das Bild als eine Einheit zu erfassen, so stark zieht jede einzelne Physiognomie das Interesse auf sich.

Das 16. Jahrhundert hat diese unbestechliche Ehrlichkeit bereits verlassen; Tizians fuchshafter Paul III. und sein katzbuckelnder Nepote (im Museum von Neapel) sind jetzt als Ausnahme zu bezeichnen. Die Umdeutungen, die das Cinquecento am Dargestellten vornimmt, geschehen gewiß nicht zum Zwecke ethischer Vervollkommnung. Darin bleibt sich die ganze Renaissance in der Kunst wie im Leben gleich, daß sie den Charakter, auch den bösen, mit objektiver Gelassenheit hinnimmt, und der Dargestellte erwidert diese Toleranz mit einem Freibleiben von jeglicher Befangenheit oder Verkniffenheit (wie sie Bürgerporträts des beginnenden 19. Jahrhunderts bisweilen zu eigen sind): freimütig und offen liegen die Gesichter in ihrem festen, unabänderlichen Sein vor dem Betrachter (Abb. 47).

Lediglich nach der Seite der Schönheit findet jetzt – wovon schon im Einleitungskapitel gesprochen wurde – eine Veränderung statt. Defekte werden, wie es Lomazzo ausdrückt, mit dem »Schleier der Kunst« verhüllt, aber die Ähnlichkeit bleibt trotz allem gewahrt. Plutarch rät einmal den Biographen, bei der Darstellung ihrer Helden wie die Künstler zu verfahren, »wenn ihre Modelle einen kleinen Schönheitsfehler aufweisen, indem sie diesen weder ganz fortlassen, noch ihn deutlich zum Ausdruck bringen; denn das letztere mache die Darstellung häßlich, das erstere unähnlich (Kimon, cap. 2). Getreu dieser Vorschrift hat Raffael seinen schielenden »Inghirami« wie inspiriert nach oben blicken lassen, aber dann doch die rechte Pupille etwas schief gestellt, um die Natur nicht ganz zu verleugnen.

Was die Darstellung des Innenlebens anbetrifft, so gestattet uns das genaue Abbild der äußeren Züge zuweilen tiefe Blicke in den Charakter zu tun, aber man darf daraus noch nicht schließen, daß die Renaissance ihrerseits diesen psychologischen Tiefblick bereits beseßen habe. Was hat man in unseren Zeiten nicht alles in die Mona Lisa hineingeheimnigt; aber ich glaube nicht, daß Leonardo etwas anderes in ihr sah und malen wollte, als eine schöne Frau, die er durch Musikanten zum Lächeln brachte, um die huschende Belebung der Gesichtszüge einmal festhalten zu können. Jedenfalls hat seine Zeit von der später ihr untergelegten Dämonie noch nichts gesehen, wofür wir ja ein ausführliches Zeugnis in der Be-

schreibung haben, die Vasari von diesem Bilde gibt (ed. Heitz VI, S. 18 f.). »Wer da sehen wollte«, sagt er, »bis zu welchem Grade Kunst die Natur nachzuahmen imstande ist, konnte es leicht an diesem Bildnis lernen; denn da waren alle jene Feinheiten wiedergegeben, die sich mit Subtilität darstellen lassen. Die Augen hatten jenen Glanz und zugleich jene Feuchtigkeit, die man jederzeit in der Natur beobachten kann, und herum sah man den bläulichen Schimmer und die Härchen, welche sich ohne die größte Feinheit nicht wiedergeben lassen. Die Augenbrauen konnten nicht natürlicher sein, denn er hatte wiedergegeben, wie das Haar aus der Haut herauswächst, hier dichter, dort spärlicher, und wie es sich nach den Poren der Haut legt. Die Nase, mit feinen, rosigen Öffnungen, war wie belebt. Der Mund, mit leiser Öffnung und den durch das Rot der Lippen verbundenen Mundwinkeln und das Inkarnat schienen nicht mehr Malerei, sondern wirkliches Fleisch. In der Halsgrube sah man beim genauen Betrachten den Pulsschlag; und wahrhaftig, man darf sagen, das war eine Malerei, die jeden hochgemuten Künstler, wer es auch sein mochte, erbeben machte. Er bediente sich auch des folgenden Mittels: während er die schöne Mona Lisa malte, unterhielt er ständig Leute, die musizierten, fangen oder Scherze machten, sie zu erheitern, um jenen melancholischen Zug zu vermeiden, den man so häufig an Porträts beobachten kann: und in Leonardos Porträt war ein so anmutvolles Lächeln, daß es göttlich mehr als irdisch anzusehen war, und es galt als ein Wunderwerk, weil es von der Wirklichkeit sich nicht unterschied.«¹⁾ Gerade das Rätselhafte, Verschleierte der Menschennatur lag noch nicht im Beobachtungsfelde des Italieners und so stattete er denn auch im Porträt seine Modelle mit festen Willenszügen oder mit träumerischer Weichheit aus, aber immer offen und eindeutig nach einer Richtung gewandt. Das Rembrandtsche Helldunkel, das die Gestalten geheimnisvoll wie aus einsamer Nacht in das Licht des Tages entläßt, ist der Renaissance technisch wie psychologisch im gleichen Maße fern; ihre klare Formensprache, die sich entschieden vom Hintergrunde löst, ist einem klaren Geschlecht gewidmet, das sich selbstlicher ohne Pose, gelassen ohne Verfunkenheit zeigt.

1) Noch Félibien in den »Entretiens sur les vies . . . des peintres« Paris 1666, III, p. 166 schreibt ganz harmlos: Il y a tant de grâce et tant de douceur dans les yeux et dans les traits de ce visage, qu'il paroît vivant; et il semble en voyant ce portrait que ce soit en effet une femme qui prend plaisir qu'on la regarde«. Zitiert nach Schmerber: »Betrachtungen über die italien. Malerei im 17. Jahrhundert«, Straßburg 1906, S. 90.

III. Der Raum und seine Füllung.

A. Der Raum.

Das Erlebnis des dreidimensionalen Raumes kann von der bildenden Kunst in zweifacher Weise erweckt werden. Das eine Mal dadurch, daß der Künstler feste Körper hinstellt, die den Beschauer anregen, um sie herumzugehen oder sie wenigstens nach der Tiefe zu mit Hand oder Auge abzutasten. Die zweite Möglichkeit ist gegeben, wenn der Künstler raumeinschließende Grenzen gibt, in die er uns hineinstellt oder -blicken läßt. Die erste Erlebnisform des Raumes wird sich vor allem an der Plastik entzünden, kann aber auch von der Architektur erzeugt werden, z. B. von Rundbauten, und schließlich auch von gemalten Gegenständen, wofern ihnen der Künstler den Schein der Rundung verleiht. Die zweite Erlebnisform ist der Plastik, mit Ausnahme des malerischen Reliefs, unzugänglich. Die Architektur liefert sie vornehmlich in ihren Innenräumen und die Malerei, indem sie uns Innenräume oder sonstwelche raumeinschließenden Grenzen, z. B. Himmel und Erde in einer Landschaft, vortäuscht.

Jede der beiden Erlebnisformen des Raumes ist geeignet, einen besonderen Gefühlston im Betrachter mitschwingen zu lassen. Die erste, die man auch die »plastische« nennen kann, läßt den Gegenstand als einen für sich bestehenden, festen erleben, der aber vom Betrachter dadurch, daß er ihn umkreist, gleichsam in Besitz genommen wird; das erweckt eine vielleicht etwas kühle, aber jedenfalls tätig-wache Stimmung. Bei dem zweiten Raumerlebnis befindet sich der Beschauer im Gegenstande mitten inne oder – bei Bildern – er glaubt es wenigstens zu sein, und so ist seine Teilnahme schon dadurch eine mehr unmittelbare und warme. Das Feste ist nicht Widerstand, sondern Zurückweichen der Raumgrenzen, die das Auge nach sich ziehen, und so entsteht das weichere Gefühl eines Sichdehnens, Mitgerissenwerdens oder auch sehnfüchtigen Schweifens.

Beide Raumerlebnisse hatte schon die antike Kunst gewährt, aber man darf sagen, daß ihr eigentliches Ziel die Erzeugung des ersten war, das sie durch ihre blühende Plastik, in der Architektur durch die einzelne Säule, wie durch den ganzen, nicht eben großen und daher vom Auge leicht als Gegenstand zu erfassenden Tempel erweckte.

Das Christentum, der Freiplastik mit dem an ihr haftenden Götzekultus von vornherein feindlich gesinnt, gab schon damit die wichtigste Stütze dieser Raumform auf. Seine Sakralbaukunst mußte die nicht mehr als Wohnung und Denkmal des Gottes, sondern als Haus der Gemeinde gedachten Gebäude in größerem, nicht mehr so leicht überschaubarem Umfange herstellen, und der Säulenschmuck wurde dem von nun an unwesentlicheren Außenbau entzogen, um nur noch im Inneren ein bescheideneres, in die Wand gebundenes Dasein zu führen. Das von der Plastik einzig geduldete Relief plattete seine früher aus dem Grunde lebhaft emporzuschwellenden Formen ab und verwandelte ein raumanregendes Hintereinander der Figuren gern in ein flächiges Neben- oder Übereinander. In der Malerei des Mittelalters hält sich hier und da, besonders in östlichen Miniaturen, durch einfaches Weiterschleppen, aber auch durch schon damals erfolgte renaissancehafte Erneuerungen die bereits von der Antike errungene Form des Bildes als eines dargestellten Tiefenraumes mit plastisch modellierten Figuren, aber auch hier ging der Hauptzug der Entwicklung dahin, den Schein der Rundung mehr und mehr fallen zu lassen und die Tiefe auf einen schmalen Bodenstreifen zu reduzieren. An den Mosaiken der Kirchen, in Rom z. B. an den Äpfiden von Sta. Pudenziana (4. Jahrh.), SS. Cosma e Damiano (6. Jahrh.) und S. Agnese (7. Jahrh.), läßt sich dieses Fortschreiten gut verfolgen, dessen Zielpunkt ganz flach gebildete, frontale Heiligen gestalten vor goldenem Grunde waren, die, wie vor einen Vorhang tretende Schauspieler, gerade darum mit besonderer Eindringlichkeit zum Beschauer sprachen (Abb. 48).

Aber wie an diesen Äpfiswölbungen die Malfläche als Ganzes sich einzutiefen begann und des Eintretenden Blick, der durch das Kirchenschiff zum Altare wanderte, gleichsam in sich einfog, so hefteten sich an den Kuppelkirchen, vor allem den mächtigen des Ostens, die tiefenlosen Mosaiken an Wölbungen, die in hohen, weichen Rundungen vor den Augen zurückwichen und sie in ihre goldschimmernden Geheimnisse lockten. Das plastische Raumerlebnis war verfunken, aber das durch Hohlräume erzeugte hatte nun eine

Sprache gefunden, die dem christlichen Weltgefühl den passenden Ausdruck gab: unter solchen riesigen Kuppelräumen mußte sich der Betrachter winzig vorkommen und konnte doch wiederum sein Auge und mit ihm seine Seele sich weiten lassen.

Schon im hohen Mittelalter sucht die abendländische Kunst den Bann der Fläche wieder von sich abzutreiben. Die romanische Architektur, die ihren Baukörper mit erneuten plastischen Energien füllt, beginnt ihre Fronten mit Figuren zu schmücken, die aus dem flachen Reliefstil zusehends heraustreten und sich allmählich zu voll gerundeten, wenn auch noch vor die Mauer gelegten Statuen entwickeln. In Italien geben die Fassadenreliefs am Dom von Modena (Anfang des 12. Jahrhunderts) ein Beispiel des beginnenden, die Kanzelreliefs von Niccolò Pisano im Baptisterium von Pisa (1260) ein Beispiel des fortgeschrittenen plastischen Empfindens, für das sich Niccolò an römischen Sarkophagen inspirierte. Schon vorher hatte der Bildhauer der Statuen am Brückentore von Capua (1233–1240) die ersten vollplastischen Gebilde auf italienischem Boden seit den Tagen der römischen und christlichen Antike geschaffen. Giovanni Pisanos Verdienst ist es dann, wie Rintelen mit Recht hervorhob, »daß er die Freifigur zu vollem Ansehen gebracht hat, indem er seine Madonnen mit einer Kraft des In-sich-selber-Ruhens ausgestattet hat, die ihrem bloßen freien Dastehen künstlerischen Ausdruckswert verlieh.«¹⁾ Und ich teile auch Rintelens Vermutung, »daß Giotto von dem erheblich älteren Bildhauer für sein künstlerisches Programm, wenn nicht die erste Anregung, so zum mindesten eine lebhaftete Förderung und Bekräftigung erhalten hat«.

Die Malerei hatte vor Giotto an dem durch die wiederaufblühende Bildhauerkunst neu belebten »plastischen« Raumgefühl nur zögernd teilgenommen. Etwa seit der Mitte des 13. Jahrhunderts zeigen sich überall Ansätze zu einer kräftigeren Modellierung, die man auf italienischem Boden an den Cimabue gegebenen Madonnen beobachten mag. In rechten Fluß gebracht wird diese Bewegung doch erst um 1300 durch die Kunst eines Giotto, und mit dem plastischen Raumerlebnis wird zugleich das durch Hohlräume erzeugte neu erweckt. Man vergleiche z. B. das Mosaik der Anbetung der Könige, das Cavallini um 1290 an die Apsis von S. Maria in Trastevere in Rom gesetzt hat, mit dem 10 Jahre später

1) Rintelen, Giotto, 1912, S. 97.

gemalten Giotto-Fresko in der Paduaner Arenakapelle (Abb. 49 u. 50), um zu spüren, was Giotto dem Raume hinzufügt. Nicht an absoluter Tiefe, — die Bühne, die er verwendet, ist noch eine schmale Zone, die rasch von Natur- und Architekturkulissen ihren Abschluß erhält — aber an Sichtbarmachung dieser Tiefe durch Überlappungen, Wendungen, Schrägstellungen, Rückenfiguren, während Cavallini sein Werk bis auf den schrägen Bau hinter Maria noch ganz von links nach rechts in die Ebene schreibt. Duccios vielteiliges Altarbild für den Dom von Siena kann sich an Prägnanz und Klarheit der Raumvorstellung mit Giotto nicht messen, aber eine naive Naturfreude läßt den Künstler zuweilen den Schauplatz noch über Giotto hinaus vertiefen. Auf dem Einzuge Christi in Jerusalem, das man mit demselben Thema bei Giotto vergleiche¹⁾, gibt er oder einer seiner Schüler eine Stadt von beträchtlicher Ausdehnung, aus deren Stadttor der Strom der Christus entgegenjubelnden Männer und Kinder nach vorne quillt.

In dieser Richtung nach einer immer tieferen Ausweitung der Bühne wird dann im italienischen Trecento schrittweise gearbeitet, während die räumliche Energie der einzelnen Figur oder Gruppe über Giotto hinaus zunächst keine Fortschritte macht. Wer diese Entwicklung in Florenz durch drei Generationen verfolgen will, halte einige Szenen, die Giotto in der Arenakapelle gemalt hat, an die gleichen seines Schülers Taddeo Gaddi in der Cappella Baroncelli von S. Croce (Florenz) und stelle neben diese wiederum die Fresken der Kreuzlegende, die Taddeos Sohn Agnolo Gaddi gleichfalls in S. Croce schuf. Auf Agnolo Gaddis »Totenerweckung durch das wiedergefundene Kreuz« (Abb. 51) geht die Haupthandlung zwar noch auf einer schmalen Bühne vor sich, aber nun schließt die Szene nicht wie bei Giotto ab, sondern ein erhöhtes Plateau führt den Blick in die Tiefe hinein, bis er sich in einem kleinen Wäldchen verfängt. Und noch kühner, trotz beträchtlich früherer Entstehung, ließ Ambrogio Lorenzetti auf dem Fresko der »Sienefer Landschaft« im Rathaus von Siena (1337–1339) das hügelige Gelände sich weit nach der Tiefe hin erstrecken.²⁾

Was hier erreicht wurde, war von europäischer Bedeutung; es war die Wiedergewinnung des Tiefenraumes in der Malerei zu einer Zeit, in der das übrige Europa seine Figuren und Staffagen

1) Venturi, Storia V, Fig. 275 u. 68.

2) Vgl. zu der ganzen Entwicklung Kallab, Die toskanische Landschaftsmalerei im 14. und 15. Jahrh.; im Jahrb. d. ab. Kaiserhauses XXI (1900).

noch vor glatte oder gemusterte, aber jedenfalls ganz flächig gehaltene Folien stellte.

Mit diesen Errungenschaften, die auf mannigfaltigen Wegen über die Alpen drangen, setzt sich der Norden seit der Mitte des 14. Jahrhunderts auseinander, ohne zunächst die Vorbilder erreichen zu können. Erst die meist niederländischen Miniaturisten, die Ende des 14. und Anfang des 15. Jahrhunderts im Dienst des französischen und burgundischen Hofes standen, nehmen die ihnen gebotene Anregung nicht nur auf, sondern führen sie selbständig weiter. Die Brüder von Limburg illustrieren in dem vor 1416 vollendeten *Livre d'heures* des Herzogs von Berry (Chantilly) die einzelnen Monate durch Landschaftsbilder, die sich frei und sicher nach der Tiefe dehnen und erst in einem zierlichen Schloßbau ihren Abschluß finden. Und der gleichfalls niederländische Schöpfer der um 1417 entstandenen »Heures de Turin« (1904 größtenteils verbrannt) gibt in dem »Heimritt des siegreichen Herzogs Wilhelm IV.« (Abb. 53) den holländischen Seefstrand und das Meer in meilenweiter Erstreckung bis dorthin, wo Himmel und Wasser sich in der Linie des Horizontes schneiden. Solche mit einfachsten Mitteln scheinbar mühelos erreichten Fernsichten hätte die italienische Kunst in diesem Zeitpunkt noch nicht zu geben vermocht.

Aber Italien setzt nun seit dem eigentlichen Beginn der Renaissance seine Anstrengungen um das Problem des Raumes mit frischen Kräften fort. Noch deutlicher als vorher sieht man jetzt die plastische und die raumeinschließende Raumgestaltung als gesonderte Strebungen laufen. Aber das plastische Raumerleben wird jetzt das stärkere Motiv: es spricht diese sinnfrohe, energische, die Dinge gern betastende und von ihnen Besitz ergreifende Zeit lebhafter an als die zweite Form. Wir finden den gleichen plastischen Drang auch jenseits der Alpen. Welche kräftige Körperlichkeit haben bereits die Propheten, die Sluter um 1400 am »Moses-Brunnen« in Dijon meißelte, welche raumverdrängende Energie der gemalte Verkündigungengel auf dem Genter Altar der Brüder van Eyck und welche derbe Leibesfülle offenbaren deutsche Plastiken vor der Jahrhundertmitte oder gemalte Gestalten auf Bildern eines Witz, Multscher oder des Nürnberger Tuchermeisters. Der italienische Künstler unterscheidet sich von seinen nördlichen Rivalen nur dadurch, daß er nicht so sehr auf das rein quantitativ gesteigerte Volumen hinaus ist, sondern vielmehr die qualitativ sorgfältigere Durcharbeitung des plastischen Gehaltes erstrebt und mit der ihm eigenen

Konsequenz, ein Problem nicht aus den Händen zu lassen, ehe es gelöst ist, auch erreicht.

Es hieße eine Geschichte der italienischen Renaissance-Plastik schreiben, wollte man zeigen, wie auf diesem Felde die Gestalt schrittweise an plastischem Gehalt gewinnt, bis sie, in Michelangelos Werk, jene schon genannte »figura serpentinata« wird, die mit ihren Drehungen und Wendungen das Auge des Beschauers um sich herumführt (Abb. 25).

Und von der Plastik werden damals auch die übrigen Künste Italiens befruchtet. In der gleichzeitigen Architektur lebt das Ideal des wie eine Plastik zusammengedrängten Zentralbaues wieder auf, der den Betrachter dazu anregt, den Bau zu umschreiten und selbst dem Stillstehenden gefattet, sich ihn als Ganzes vorzustellen, da die dem Auge verborgenen Partien Wiederholungen der sichtbaren sind (Abb. 54)¹⁾. An allen Fronten aber, sowohl der Kirchen wie der Paläste, sucht die Renaissance von der ebenen Fläche fortzukommen und das Auge zur Umtastung wenigstens einzelner Bauglieder anzuregen. An Palastfassaden bleibt trotz Sockelbänken, Kranzgesimsen und Pilasterordnungen des 15. Jahrhunderts die Ebene in der Hauptsache noch erhalten (Abb. 55) und erst im 16. Jahrhundert wird sie durch vorkragende Fenstergiebel, Konsolen, Halbsäulen, Nischen, Statuen usw. zum Weichen gebracht und durch ein bewegtes Vor und Zurück ersetzt (Abb. 56).

Und wie in Plastik und Architektur die wirkliche Rundung, so soll in der Malerei der Renaissance der Schein derselben erzeugt werden. Vasari nennt Masaccio als den ersten, der seinen Menschen natürliche Rundung gab, »was vor ihm noch kein Maler getan hatte« (ed. Heß II, S. 6). Wir haben gesehen, wie diese Bemühungen nach einer stärkeren Plastik schon Giotto beschäftigten, aber neben Masaccio gehalten, bleiben sie weit zurück, so kräftig modelliert dieser mit seinen schweren Schatten die dick gewandeten Gestalten aus dem Grunde heraus. Auf seinem Zollgroßesbilde der Brancacci-Kapelle baut er aus Christus, dem Zöllner und den Aposteln eine kreisförmige Gruppe, die wie eine schwere Säulentrommel im Raume ruht. In der zweiten Quattrocentohälfte schlägt die gotische Flächigkeit an einzelnen Stellen noch einmal durch, aber im Cinquecento wird die plastische Raumanregung durch die Malerei vermittelt der

1) Näheres über Wesen und Werden des Zentralbaues in der Renaissance bei J. Burckhardt, Gesch. der Renaissance in Italien. Vgl. neuerdings dazu Paul Frankl, Die Entwicklungsphasen der neueren Baukunst, 1914, S. 23 ff.

Einzelfigur wie der energisch zusammengeballten Figurengruppe aufs Höchste gesteigert. »Die Rundung ist die Hauptfläche und die Seele in der Malerei«; dieses Wort Leonardos (Trakt. Nr. 124) ist das Signal der jetzt aufsteigenden Generation geworden.

Aber neben der plastischen Raumgestaltung bricht in der italienischen Renaissance das Interesse an der durch raumeinschließende Flächen erzeugten nicht ab: gleichzeitig mit Masaccios vollplastischen Figuren der Brancacci-Kapelle entsteht in Rom, S. Clemente, das Fresko der Kreuzigung vor einer Landschaftstiefe, die nunmehr die Ferne des holländischen Meeresbildes aus dem Turiner Stundenbuche erreicht (Abb. 58). Aber während die niederländischen Maler bei allen ihren Tiefenbildern noch ganz dem naiv, wenn auch sehr verfeinert in die Welt blickenden Auge vertrauten, fand der wissenschaftlich gerichtete Italiener in diesem Zeitpunkte die mathematische Fundierung des menschlichen Sehens und damit die gesetzmäßige Beherrschung der Wiedergabe des Raumes in der Fläche: in der Zentralperspektive.

Der florentinische Architekt Brunelleschi hat dieses Gesetz im ersten Viertel des 15. Jahrhunderts gefunden, der Architekt Alberti ihm in seinem 1436 abgeschlossenen und Brunelleschi gewidmeten »Traktat von der Malerei« die erste literarische Darstellung gegeben; in der Wiedergabe von Bauten hat es ja denn auch immer seine prägnanteste Darstellung gefunden. Es mindert nicht den Ruhm der Entdeckung, daß sie nicht gleich fertig entstanden ist, sondern, wie wir das schon so oft für die Renaissance konstatieren konnten, sich aus kleinen Anfängen der vorangehenden Jahrhunderte entwickelt hat. Aber die Vorstufen liegen diesmal auf italienischem Boden. Schon seit dem italienischen Dugento hatten sich aus dem planlosen Gewirr der mittelalterlichen Tiefendarstellung einige feste Regeln herausgebildet, deren Kenntnis wir den unermüdlichen Forschungen G. J. Kerns verdanken.¹⁾ Die eine davon, die sogen. »Teilungskonstruktion«, ist, wie wir aus pompejanischen Wandgemälden erschließen können, schon der Antike bekannt gewesen, die ja überhaupt, ohne die zentralperspektivische Konstruktion jemals auf ihren Bildern anzuwenden, sich theoretisch und praktisch mit perspektivischen Fragen lebhaft beschäftigt hat. Bei der Teilungskonstruktion findet eine Teilung der Horizontalebene (gewöhnlich

1) Vor allem dem Aufsätze: »Die Anfänge der zentralperspektivischen Konstruktion in der italienischen Malerei des 14. Jahrhunderts«, Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz, 1912.

der Decke) in ihre beiden Hälften statt. Die Tiefenlinien jeder Hälfte sind unter sich parallel, schneiden sich also nicht in einem Punkte, wie in der Zentralperspektive, sondern in einer Reihe von Punkten, die senkrecht untereinander liegen. Wenn auch dieses Verfahren nicht unserem wirklichen Sehen entspricht, so vermag es doch eine gewisse Täuschung hervorzubringen, an der sich die antike Malerei, wie es scheint, genügen ließ. Aus dem frühen Mittelalter konnte Kern nur ein vereinzelt Beispiel anführen, das diese Teilungskonstruktion übernimmt, eine Miniatur der karolingischen Alkuin-Bibel in London mit der Szene der Gesetzesübergabe durch Moses. Eine Wiederaufnahme des Schemas findet aber dann nicht erst, wie Kern vermeinte, bei den Sienefer Nachfolgern Duccios statt, sondern schon früher, um die Wende vom 13. zum 14. Jahrhundert, in Rom. Schon das Mosaik der Geburt Mariä, das Cavallini 1291 für die Apfis von Sta. Maria in Trastevere schuf (Abb. 59), hat diese Teilungskonstruktion, und ebenso findet sie sich auf dem wohl gleichfalls von Cavallini herrührenden Fresko vom ungläubigen Thomas in Sta. Maria Donna Regina zu Neapel (um 1308).¹⁾ Kern hat, da nach seiner Meinung »antike Fresken schwerlich bekannt waren«, an antike Miniaturen als Anreger der Wiederbelebung gedacht. Aber nach diesen zwei Beispielen dünkt es mich wahrscheinlicher, daß Cavallini in Rom unmittelbar auf die antike Wandmalerei zurückgriff, von der zu jener Zeit gewiß noch viel erhalten war, was heute verloren ist.

Gleichzeitig mit solcher Wiedererweckung antiken Brauches gehen dann, wie Kern gezeigt hat, selbständige perspektivische Beobachtungen, die sich der Zentralperspektive nähern. Schon Duccio und Giotto hatten beobachtet, daß parallele Linien einer Horizontalebene, etwa die Stützbalken einer Decke, für das Auge zusammenlaufen, und sie lassen diese Tiefenlinien sich in einem engen Fluchtpunktbezirke, vielleicht sogar hier und da schon in einem einzigen Fluchtpunkt treffen.²⁾ Was von ihnen noch tastend unternommen wird, bilden die sienesischen Trecentisten zum festen System aus. Ambrogio Lorenzettis Beschneidung Christi von 1342 (Abb. 60) ist das erste gesicherte Beispiel, das sämtliche Orthogonalen des Fußbodens nach einem einheitlichen Fluchtpunkte konvergieren läßt, aber der Fluchtpunkt ist

1) Abb. in den *Memoirs of the American Academy in Rome* II, Bergamo 1918, Pl. 61.

2) Die Untersuchung ist durch modernisierende Restaurationen sehr erschwert.

nur für den Fußboden selbst verbindlich, noch nicht für den ganzen Raum. Über die richtige Konstruktion der Einzelebene ist das ganze 14. Jahrhundert nicht hinausgegangen, und erst Brunelleschi legt dem gesamten gemalten Raume einen einheitlichen Fluchtpunkt zugrunde. Er hat auch bereits die Bedeutung des Distanzpunktes für die perspektivische Konstruktion erkannt.¹⁾ Das Trecento hatte die perspektivische Einteilung der Tiefenlinien in gleiche Teile, etwa zur Darstellung eines schachbrettförmigen Fußbodens, nur nach dem Augenmaß oder nach handwerklichen Regeln vollzogen.

Die Ausbreitung der Perspektive von Florenz aus über ganz Italien, ihre Fortbildung und literarische Fixierung in zahlreichen, die ganze Renaissance durchziehenden Lehrschriften soll uns hier nicht beschäftigen, nur ihre praktische Anwendung auf Gemälden näher betrachtet werden.

Es verschwinden nun die schräggestellten Baulichkeiten, welche das Mittelalter bei seiner willkürlichen Perspektive noch ganz sorglos verwandte (Abb. 67). Nur einzelne Verfaßstücke — z. B. die Sarkophage auf Ghirlandajos Anbetung der Hirten oder Raffaels Krönung Mariä oder einmal ein kleines Hintergrundtürmchen, wie es sich auf Mantegnas Fresko des zur Richtstätte geführten Jakobus findet (Padua, Eremitanikapelle), werden über Eck gestellt, aber dann stets im Winkel von 45° , weil hier die richtige Konstruktion mit Hilfe der Distanzpunkte zu finden war. Für größere Flächen aber gilt das Gesetz, daß sie zur Bildfläche entweder parallel oder im rechten Winkel sich einstellen müssen. War diese Darstellungsart, die »gerade Ansicht« genannt, der Renaissance notwendig, weil ihre Perspektivkenntnisse die richtige Wiedergabe schiefer Flächen in beliebigem Winkel, die »schräge Ansicht«, noch nicht gestatteten, so war sie ihr gewiß zugleich wohlgefällig, weil sie ihr Flächen gab, die sich klar und offen wie die Seiten eines Buches vor dem Betrachter ausbreiteten und damit dem Bilde Ruhe und Festigkeit verliehen. Denn wenn auch die Tiefe erschlossen war, so wollte man doch noch nicht kopfüber in sie hineinspringen, sondern klammerte sich aus jahrhundertelanger Gewohnheit an der Fläche fest, von der man sich abstoßen und bei der man landen konnte.

Im 16. Jahrhundert macht die Malerei ein paar schwächterne Versuche, die »schräge Ansicht« wieder aufzunehmen, und das be-

1) Eine gegenteilige Ansicht, die H. Wieleitner im Repertorium f. Kunstw. XLII, (N. F. VII, 1920) S. 249 vertritt, gedenkt J. Kern, wie er mir mitteilt, ausführlich zu widerlegen.

zeichnenderweise in Oberitalien, wo man flüßigere und malerischere Lösungen suchte und die geraden Wände als Zwang empfunden haben mag. G. Mazzuola in der Verkündigung der Ambrosiana schiebt hinter Maria eine Tempelfront schräg in das Bild hinein (Abb. 62), und Tizian rückt auf seinem Abendmahl in Urbino nicht nur den Tisch, sondern auch das Gemach aus der frontalen Ansicht heraus, weil er sich der strengen Leonardoschen Fassung nicht fügen will. Derlei Versuche, noch ohne genügende perspektivische Fundierung unternommen, mögen die Theoretiker dazu angeregt haben, auch die Darstellung der schrägen Ansicht genauer zu untersuchen. Vereinzelt hatte sich schon der Franzose Jean Pélérin in seiner 1505 erschienenen Perspektive mit ihr befaßt, während sie in Italien dem Serlioschen Lehrbuche von 1545 noch unbekannt ist und hier erst in der zweiten Hälfte des Cinquecento, in den Schriften eines Vignola, Sirigatti und Ubaldo erscheint. In der Mitte des 17. Jahrhunderts haben sich holländische Maler von Kirchenräumen der Schrägan sicht gern bedient, und seither ist sie bis in die moderne Intérieurmalerei – Menzels Balkonzimmer mit wehenden Gardinen – als künstlerisches Mittel verwandt worden, um dem Raume durch seine leichten Achsenverschiebungen etwas Ungezwungenes und gleichsam Schwingendes zu geben.

Eine große Mannigfaltigkeit herrscht in der Renaissance in bezug auf die Bildstelle, an der sich die Tiefenlinien im Fluchtpunkte treffen. In Mittelitalien ist es das übliche, diesen Punkt ungefähr in die Mittelachse des Bildes zu setzen. Das Auge stellt sich dann von neuem in diese Achse ein und läßt die so entstehende Symmetrie des gemalten Bauwerks harmonisch auf sich wirken. An Ausnahmen fehlt es nicht ganz – ich nenne Ghirlandajos Heimführung in Sta. Maria Novella zu Florenz, Pinturicchios Verkündigung im Dom zu Spello –, aber der klassische Stil macht sich von ihnen frei.

Anders in Oberitalien, das schon im 15. Jahrhundert den Fluchtpunkt gern energisch zur Seite rückt¹⁾, im Cinquecento aber, in der Kunst eines Tizian (Madonna Pesaro, Mariä Tempelgang, Ecce homo in Wien), Sebastiano del Piombo (Christostomus-Bild), Paris Bordone (Überreichung des Markusringes), Tintoretto (Bilder des Abendmahls und der Hochzeit von Kana), Correggio (der »Tag« und die »Nacht«), diese Konstruktionsweise, die sogenannte »asym-

1) Z. B. Mantegna, Gang des hl. Jakobus zur Richtstätte (Padua, Eremitankirche); Foppa, Martyrium Sebastians (Brera); Crivelli, Verkündigung (Abb. 61); Cima da Conegliano, Johannesaltar (Venedig, S. M. dell'Orto).

metrische Ansicht«, zu voller Blüte bringt. Wenn die symmetrische Ansicht wegen der klaren Gesetzmäßigkeit und Auswägung, die sie dem Bilde verleiht, geschätzt wurde, so will man in Oberitalien, ähnlich wie mit der schrägen Ansicht, dieser Klarheit und Strenge gerade entrinnen und dem Bilde mehr die Zufälligkeit des Lebens erhalten.

Für die Höhenlage des Fluchtpunktes hatte Alberti die Regel ausgegeben, sie sei in der Kopfhöhe der gemalten Personen zu halten, »da dann der Beschauer sowohl wie die gemalten Gegenstände sich auf einem und demselben Platze zu befinden scheinen«¹⁾ (Buch von der Malerei, Lib. I, W. Qu. XI, S. 78). Die Regel wird seit Masaccio gern befolgt, und da die Figuren öfters die halbe Höhe des Bildes ausmachen, so befindet sich dann der Augenpunkt, wenn er auf der Mittelachse liegt, noch genauer in der Mitte des ganzen Bildes, wodurch sich die Regelmäßigkeit seines Aufbaues erhöht. In Leonardos Abendmahl steht er etwas über der Mitte, in Augenhöhe des Herrn, zu dem alle Bewegung sich drängt, alle Linien hinströmen. Doch gibt es dann wieder Bilder, in denen der Fluchtpunkt in der Augenhöhe der Dargestellten verbleibt, und doch weit hinaufgerückt ist, wenn nämlich diese auf hohem Plateau stehen oder in den Lüften fliegen. So haben Raffael in der »Vision des Hesekiel« (Pitti), Correggio im »Ganymed« (Wien), Lorenzo Lotto in der »Glorie des hl. Nicolaus« (Venedig, Chiesa del Carmine) den Blickpunkt in die Höhe des Helden eingestellt und die Landschaft klein zu seinen Füßen entrollt. Heute würde jeder Maler einen solchen Flug von der Erde aus betrachten, aber die Renaissance wollte sich die Würde ihrer Hauptpersonen durch Verkleinerung nicht schmälern lassen, und man muß ihr zugeben, daß die Illusion des Fliegens auch so zu erzeugen ist.

Ein anderer Grund, den Horizont weit über die Mitte des Bildes zu legen, war gegeben, wenn eine Landschaft den Hintergrund füllte. Dann hat die Renaissance, der die feste, blühende Erde wichtiger war als Himmel und Wolken — bei holländischen Landschaften des 17. Jahrhunderts kehrt sich das Verhältnis um — den Blick gern von oben genommen, um wie von einem Aussichtspunkte die Fülle der Welt vor sich auszubreiten.

Aber auch an Tieflegungen des Augenpunktes fehlt es nicht, und hier ist das treibende Motiv, die Illusion des Bildes zu steigern.

1) Della pittura, lib. I; W. Qu. XI, S. 78.

Die Renaissance glaubte mit ihrer neu gewonnenen Perspektive dem Bild eine vollendete Täufungskraft verliehen zu haben, und der Beschauer gab sich damals gewiß alle Mühe, sie so auf sich wirken zu lassen. Eine Ästhetik, die den Schein, wenn er die Wirklichkeit erreicht, verboten hätte, war diesem jungen Naturalismus noch ganz fremd; je täufender, um so besser, war die Lofung. Bedingung für solche Täufung erschien, daß das Auge des Beschauers mit dem des Malers zusammenfiel. Wenn nun das Bild an seinem Aufstellungsorte für eine hohe Lage bestimmt war, so mußte, weil jetzt das Auge des tieferstehenden Beschauers von unten her zu dem Bilde herauf sah, auch der Maler das Bild auf solche eine Unterficht einstellen. Gerade am Anfang der Perspektive, als die Erwartungen, die man an sie knüpfte, besonders hoch gespannt waren, finden sich solche nach unten verschobenen Augenpunkte. Masaccios Dreifaltigkeits-Fresko (Abb. 63), Uccellos und Castagnos gemalte Reiterbilder geben die Vorbilder für Florenz, von denen sich wiederum Piero della Francesca (im Fresko des knienden Malatesta in Rimini) und Melozzo da Forli (in der Himmelfahrt Christi, einst in der Äpfiswölbung von SS. Apostoli zu Rom, heute zerfchnitten in St. Peter und im Quirinal) herleiten. In Padua verwenden diese Konstruktion Niccolò Pizzolo und dann Mantegna (letzterer z. B. im Gang des hl. Jacobus zur Richtstätte), und von hier wird die Sitte nach Venedig zu den Bellinis gelangt sein. Aus dem 16. Jahrhundert nenne ich Andrea del Sartos Madonna del Sacco, Albertinellis Verkündigung (Florenz, Akademie), Sodomas reitenden Jacobus (Siena, Sto. Spirito) oder Tizians Pefaro-Madonna.

Die letzte Konsequenz der Regel, den Augenpunkt nach der Höhe des Betrachters zu orientieren, konnte im Deckenbilde gezogen werden, wenn man sich entschloß, auch hier mit der Froschperspektive zu arbeiten. Der Renaissance ist dieser Entschluß nicht immer ganz leicht gefallen. Die überstarken perspektivischen Verzerrungen schlossen die Gefahr in sich, die schönen Proportionen der Gestalten zu zerstören und damit ihre Würde zu beeinträchtigen. Aus solchen Motiven heraus mögen Michelangelo in der Cappella Sistina, Raffael in den Stanzen, der Farnesina, den Loggien, und noch im frühen Barock die Carracci im Palazzo Farnese, Guido Reni im Casino Rospigliosi (die Aurora) darauf verzichtet haben. Hier im klassischen Rom erwacht auch, nachdem der reife Barock die Unterficht allgemein gemacht hat, im 18. Jahrhundert zuerst wieder die ruhigere Form der unverkürzten Schau. Der Deutsche

Anton Raphael Mengs verband im »Parnaß« an einer Decke der Villa Albani (von 1761) diese Sicht mit einem auch sonst wieder beruhigten, klassizistischen Stile, der sich bald ganz Europa eroberte.

Die hauptsächlichliche Pflegestätte des Renaissancedeckenbildes in Unteritalien war Oberitalien, das die römischen Hemmungen nicht empfand, weil die klassische Gefinnung hier niemals so tiefe Wurzeln geschlagen hatte. Mantegna war es, der Anfang der 70er Jahre des 15. Jahrhunderts in der Camera degli Sposti des Mantuaner Castells die Mitte des flachen Spiegelgewölbes mit einer gemalten Balustrade füllte, zwischen der sich ein gemalter Himmel auftrat (Abb. 64). Putten und Frauen bevölkern spielend das steinerne Rund und offenbaren die ganze Idee als eine geistreiche Künstlerlaune.¹⁾ Der Umbrier Melozzo da Forlì legte — im Kirchenraume — dem Motiv eine ernstere Stimmung unter. In der achteckigen Schatzkammerkapelle des Doms von Loreto entwarf er um 1485 die Füllung des Deckengewölbes: von einem gemalten Sims, auf welchem Propheten hocken, steigen acht Gewölbekappen empor, die mit Fenstern durchbrochen erscheinen. Engel sind durch diese Fenster hineingeflogen und stehen nun, Passionsymbole in Händen, feierlich schwebend im Raume. Die Weiterentwicklung — unwichtigere Beispiele übergehe ich — führt uns nach Oberitalien zurück, zu Correggio. Er übernimmt von Mantegna das Motiv der scheinbaren Deckendurchbrechung, aber er sieht als erster die Möglichkeit, den freien Himmelsraum zum Schauplatz einer übersinnlichen Welt zu machen. In seiner Kuppel von San Giovanni Evangelista in Parma (1520 — 1524) lagern auf Wolkenbänken Apostel und blicken erregt zur Höhe, in der sich Christus, eine kühn von unten nach oben entwickelte Gestalt, zur Höhe schraubt (Abb. 65). Herrscht in diesem Werke noch plastische Klarheit und Vereinzelung, so werden wir beim Aufblick in die spätere Kuppel des Doms von Parma (1526 — 1530) in einen Wirbel hineingerissen (Abb. 66). Der achteckige Tambour ist jetzt in die Szene mit einbezogen. Hier stehen die zwölf Apostel in noch erregteren Stellungen mit sturmdurchwehten Gewändern und blicken zu einem Wolkenkranze empor, der von einer Unzahl von Engeln durchschwärmt wird. Man erkennt nur mit Mühe, wer diese Erregung veranlaßt: es ist Maria, die, soeben im Himmel angekommen, mit Armen und Blicken sehnfüchtig nach oben langt, von wo ein großer

1) Auch Mantegnas verlorene Kuppel der Privatkapelle Innocenz' VIII. im Vatikanischen Belvedere zeigte ihr puttenbelebtes Gitter- und Kranzwerk wahrscheinlich in Unteritalien.

Engel, sie zu empfangen, sich kerzengerade zu ihr herabfallen läßt. Die Verleugnung der Decke als architektonischer Abschluß, die Darstellung unendlicher Himmelräume und unüberfichtlicher Menschenfülle, die nur noch als Masse genommen sein will und einer Leidenschaft dienender Chor ist: dies alles führt über die von Grenzen und Zahlen beherrschte Renaissance hinaus, dem Barock entgegen, der denn auch diese ganze Überweltsmalerei begierig aufnahm und damit bald das ganze Kirchenſchiff überſtrömte.¹⁾

»O ch  dolce cosa   questa prospettiva« h rte Uccellos Tochter den Vater rufen, wenn ſie den in tiefer Nacht über perſpektiviſchen Problemen brütenden Meiſter ermahnte, ſich doch endlich Ruhe zu gönnen (Vaſari-Heiß II, S. 62). Dieſes Entzücken, dieſe Hingabe mögen ganz allgemein der neuen Entdeckung gefolgt ſein und mit zu dem Hochgefühl beigetragen haben, daß die K nſtlerſchaft jener Zeit ſo mächtig ſchwellte und damit ihre Kräfte aufs höchſte ſpannte. Wie in den ſich parallel entwickelnden Studien der Anatomie und der Proportion hatte man auch hier das ſtolze Bewußtſein, von allem Ungefähr befreit endlich ſicheren Boden unter den Füßen zu fühlen, um Wahrheit und Schönheit der darzuſtellenden Welt gleichermaßen unter ſeine Herrſchaft zu bringen.

Doch ſcheint mir gerade der Vergleich der Perſpektive mit Anatomie- und Proportionslehre auch wieder einen tiefgehenden Unterſchied zu offenbaren. Anatomie und Proportion lehrten den Künſtler, die Dinge – d. h. den Menſchen – ſo zu geben, wie ſie in der Natur vorhanden oder, nach der Meinung der Zeit, geplant waren; es waren Mittel, die ihr eine objektiv richtige, objektiv ſchöne Darstellung verbürgten. Aber dieſes perſpektiviſche Sehen veränderte die Gegenſtände, ließ lange Linien ſich verkürzen, parallele zuſammenlaufen, gleich große Gegenſtände verſchieden groß erſcheinen, kurz, es gab die Dinge in jener deshalb ſchon von Plato (im »Staate«) befehdeten Wei e gerade nicht, wie ſie ſind, ſondern den tr geriſchen Sinnen erſcheinen. Wenn es hier ein Wi ſſen gab, ſo war es nicht das Wi ſſen von den Dingen, ſondern das Wi ſſen vom Sehen der Dinge, alſo ein, wenn auch allgemeines, ſo doch ſubjektives Moment der Darstellung. Im Verlaufe einer ſpäteren Entwicklung der Kunſt iſt dann, wie bekannt, dieſes ſub-

1) Das Nähere über römiſche Deckenmalereien der Barockzeit bei Hans Poſſe, Das Deckenfreſko des Pietro de Cortona im Pal. Barberini und die Deckenmalerei in Rom. Jahrb. d. Preuß. Kunſtſ. 1919 (XXXX), S. 93 u. 126.

jektive Moment immer stärker hervorgetreten¹⁾, bis es im Impressionismus des 19. Jahrhunderts zur Herrschaft gelangte: die Dinge sind objektiv nichts weiter als zusammenhanglose Flecken, die sich erst im Auge des Betrachters zu einem Stück Welt zusammenschließen. Die Renaissance hat den beiden Momenten noch in gleicher Weise ihr Recht gelassen. Sie wandte die Gesetze des Sehens an, aber andererseits sollten die Dinge doch, wenigstens in ihren Hauptformen, auch dem Nahblick deutlich erkenntlich bleiben und dem Betrachter klare Auskunft über ihre wirkliche Gestalt erteilen.

B. Das Architekturbild.

Die Malerei der Renaissance hatte den Raum gewonnen, und wir fragen nun: womit füllte sie ihn? Das plastische Raumgefühl bediente sich, wie wir sahen, mit Vorliebe der menschlichen Gestalt, und wenn es tausend früher besprochene Gründe gab, warum der Mensch das bevorzugte Thema der Zeit war, so kam noch dieser eine hinzu, daß seine runde Gestalt, zumal die nackte, ein plastischer Gegenstand war, dessen räumliche Energie durch seine Bewegungen noch gesteigert werden konnte. Es gab Werke, die auf alle weitere Umgebung verzichteten, um dieses Erlebnis ganz rein darzustellen. Castagno z. B. in seiner großartigen Kreuzigung der Uffizien (Abb. 57) setzt die Gestalten auf schmale Bodenfläche vor einfarbigen Grund wie ein mittelalterlicher Maler, nur daß hier die Folie von nächtlichem Schwarz erscheint, um das »rilievo« zu steigern, und die vier Trauergestalten in raumerweckendem Halbrund um das Kreuz gruppiert sind. Im 16. Jahrhundert werden solche dunklen Gründe im Porträt wie im Heiligenbilde (z. B. die Madonna della Sedia), noch öfter verwandt; man blendet die Welt ab, weil der Mensch in seiner raumschaffenden Kraft die Welt gleichsam mit sich trägt. Für solche Bestrebungen hätte die Perspektive nicht erfunden zu werden brauchen: verkürzte Menschengestalten ließen sich auch ohne sie malen. Aber neben diesem plastischen Raum hatte sich, wie wir sahen, der durch Hohlräume erzeugte entwickelt, und dieselben Augen, welche den Menschen in seiner ganzen leiblichen Fülle entdeckten, konnten sich nicht vor der Erde verschließen, auf der er stand, vor dem Hause, in dem er wohnte.

1) Vgl. dazu neuerdings den ausgezeichneten Aufsatz von E. Panofsky, Die Scala Regia im Vatikan und die Kunstanschauungen Berninis. Jahrb. d. preuß. Kunstf. 1919 (XXXX), S. 241 ff.

Um mit dem Hause — d. h. ganz allgemein mit den gemalten Architekturen der Renaissance — zu beginnen, so wäre zuerst auf ihre außerordentliche Verbreitung zu verweisen. Sie entspringt einmal der neugewonnenen Zentralperspektive, die ja schon ihr Entdecker Brunelleschi seinen Florentinern an zwei Architekturstücken, dem Baptisterium und dem Signorenpalast, vorgeführt hatte. Seitdem bleiben Architekturbilder die Arena, in der man seine perspektivischen Kenntnisse tummelt.

Dazu kommt noch als anregender Faktor eine Besonderheit des tiefenräumlichen Erlebens der Renaissance, aus der Jugend dieses Erlebens erklärlich. In dem Künstler, der den jahrhundertelangen Bann der Fläche von sich abgeschüttelt hatte, mag oft noch, wenn ihm die ebene Malfläche gegenübertrat, das Gefühl nachgewirkt haben, hier gelte es, einen mächtigen Gegner zu vernichten. Gleichsam mit Hammerschlägen sollte die widerpenftige Fläche zertrümmert werden. Dieses energische Erleben der Flächendurchbrechung aber fand in den scharfen Simsen der nach der Tiefe eilenden Decken oder Häuserfronten seinen passenden Ausdruck. Vasari lobt einmal das Tonnengewölbe auf Masaccios Trinitätsfresko in Sta. Maria Novella (Abb. 63), weil es so gut zurückgeht, »daß die Mauer durchbohrt erscheint (bucato)«; an solch einem Worte erkennt man, wie die Malfläche auch im Betrachter noch miterlebt und ihre Negierung als eine Tat empfunden wird.

Dazu kam dann ferner die allgemeine Freude am Bauen, von der bei der Universalität der damaligen Künstler auch der Maler ergriffen wurde. Die Architekturen auf den Bildern der Renaissance sind ja nur in den selteneren Fällen Nachahmungen schon vorhandener Bauten; meistens sind es eigene Erfindungen, die dem Maler das Vergnügen des Bauens ohne seine Plage gewähren. Zu welchen großartigen Leistungen man dabei gelangen konnte, dafür wird der feierliche Innenraum, welchen Raffael über seine Philosophengestalten der Stanza della Segnatura gewölbt hat, immer das stattlichste Beispiel bleiben; früher dem Bramante gegeben, wird er jetzt mit guten Gründen für Raffael selber in Anspruch genommen.¹⁾ So spiegeln sich denn auch in den Architekturbildern der Zeit die Probleme wieder, welche die reale Baukunst bewegen. Der Zentralbau z. B. wird in Bildern immer von neuem abgewandelt. Und gewisse, allseits offene und darum luftig und heiter wirkende

1) Vgl. M. Ermers, Die Architekturen Raffaels . . . Straßburg 1909.

Hallenbauten oder jene kurzen, gleichfalls offenen, baldachinartigen Gehäuse, die mit Kreuz- oder Tonnengewölben überdeckt sind und in wohligherundeten Äpfiden enden, waren, da die Wirklichkeit keine Verwendung für sie hatte, nur in der Malerei zu geben, und sie offenbaren doch das Wollen der Renaissance in so reinen Formen, daß eine Geschichte der Architektur an ihnen nicht vorbeigehen darf.

Auch die Ruinen, vor denen sich in der Renaissance so gern die Geburt des Kindes und seine Anbetung durch Hirten oder Magier vollzieht, wären zu dieser nur auf Bildern sich auswirkenden Baugesinnung zu rechnen. Sie verdanken ihr Vorkommen keineswegs, wie im 18. Jahrhundert, einer sentimentalen Stimmung, welche an die Vergänglichkeit des Irdischen wehmütige Gedanken hängt – dazu fühlte sich diese Zeit zu jung –, sondern waren ihr wegen des brüchigen, zackigen und eigenwilligen Umrisses willkommen. Ganz vereinzelt suchte man sie sogar schon damals in die Wirklichkeit zu übertragen; wenigstens erzählt Vasari, daß Girolamo Genga dem Herzog von Urbino in den Schloßpark von Pesaro »ein Haus in Form einer Ruine« baute (Vas.-Mil. VI, S. 319).

Als letzter, doch gewiß nicht zu unterschätzender Grund für die reichliche Aufnahme des Architekturbildes wäre schließlich zu nennen, daß die Renaissance hier eine uralte Tradition einfach fortsetzt. Schon die antike Illusionsmalerei hatte die Architektur als Hintergrund wie als selbständiges Thema, zuweilen in spielerisch-dekorativen Formen mit Eifer gepflegt, wovon uns auf pompejanischen Wandbildern Beispiele genug erhalten sind. Das Mittelalter, der Szenerie im allgemeinen gleichgültig gegenüberstehend, hält doch von der antiken Architekturdarstellung weit mehr lebendig als von der antiken Landschaftskunst. Die abstrakten Formen der Baukunst mochten es verwandter ansprechen als die blühende Natur, von der es ja auch gerade ihre abstraktesten Formen, die Felsen, aus der Antike herübernahm. Speziell der phantastische, mit der Wirklichkeit ganz frei schaltende Zug mancher antiken Architektur-motive setzte sich in mittelalterlichen Wandbildern und Miniaturen bis ins 13. und 14. Jahrhundert fort.¹⁾ In den Äpfismosaiken Cavallinis in Rom (Sta. Maria in Trastevere), in den Franziskus-fresken von Assisi (Abb. 67) finden sich auf schmalen Fundamenten hochaufragende Bauten, zuweilen mit kühn hervorbrechenden Balkons

1) Einige frühe Proben bei Kallab, »Die toskanische Landschaftsmalerei im 14. und 15. Jahrhundert«, Jahrb. des ab. Kaiserhauses XXI, Taf. 1 und Fig. 13 u. 14.

oder stabdünnen, gebrechlichen Säulen und Pfeilern von so antiker Färbung, daß ich hier sogar an ein freies Schöpfen aus antiker Quelle denken möchte: römische Vorbilder mögen ja damals, wie ich schon anlässlich der perspektivischen Teilungskonstruktion erwähnte, allenthalben zu sehen gewesen sein. Das Trecento orientiert freilich bereits hier und da seine Architekturen merklicher an der Wirklichkeit und die Renaissance schreitet auf diesem Wege der realistischen Architekturdarstellung fort, indem sie den Bauten, auch den frei erfundenen, eine tektonisch mögliche Form verleiht, ihre Farbe – im Mittelalter ganz willkürlich gewählt – dem jeweils verwandten Baumaterial anpaßt und auch die Maße aus spielzeughafter Kleinheit zu einer den Figuren entsprechenden, wenn auch immer noch meist zu geringen Höhe erhebt.

Schon in Masolino-Masaccios Fresken der Brancacci-Kapelle sieht man auf der »Erweckung der Tabitha« einen Florentiner Platz mit dem Einblick in schmale Gassen, und auch das ist ein Fortschritt gegenüber dem Mittelalter, daß man nun nicht nur einzelne gefonderte Baulichkeiten, sondern zusammenhängende Baukomplexe – Straßen, Kanäle, Plätze – in richtiger Weise zur Darstellung bringt. Als ein Muster peinlicher Schilderung nenne ich nur die Wiedergabe des Markusplatzes, die Gentile Bellini in einer Szene der hl. Kreuzreliquie gemalt hat (Abb. 68).

Städtebilder, wo sie im Mittelalter vorkommen, werden in primitiver Weise mit einem Dutzend schematischer Gebäude, die ein enger Mauergürtel umschließt, besessen. Schon im 14. Jahrhundert weiß der Sieneſe Ambrogio Lorenzetti auf seinem Fresko des guten Regiments (im Rathaus von Siena) trotz perspektivisch unzureichender Mittel das steinerne Gewirr eines Häusermeeres glaubhaft zu machen, und die Renaissance lernt auch diese Aufgabe mit voller Sicherheit bewältigen. Gewöhnlich werden solche Städtebilder als Hintergrund verwandt, zuweilen auch als tiefere Zone unter Maria oder einen Heiligen gesetzt, die über ihnen beschützend ſchweben; aber auch in ſelbſtändiger Bedeutung, mit anonymer Staffage oder ganz ohne Figuren, werden nicht nur einzelne Plätze (wirkliche und konstruierte)¹⁾, sondern auch ganze Städte wiedergegeben. Vasari erzählt von Alberti, er habe eine perspektivische

1) Von Platzbildern ist die meist Piero della Francesca zugeschriebene Serie im Herzogspalast von Urbino, im Berliner Museum und in der Sammlung Walter in Baltimore (L'Arte XX, 1917, S. 269 abgebildet) erhalten; sie bildete dereinst gewiß den Wandſchmuck eines Zimmers.

Ansicht von Venedig mit S. Marco (die Figuren von anderer Hand) gemalt »und unter feinen Bildern ist dies eines der besten Stücke« (ed. Heij III, S. 244). Man könnte gerade bei ihm, dem eifrigen Schüler der Antike, annehmen, die Erzählung des Plinius (Hist. nat. XXXV, cap. 37) von dem Maler Ludius, der zuerst Seestädte unter freiem Himmel gemalt, habe ihm dabei vorgeschwebt, und so sollte auch dieser Brauch der Antike Erneuerung finden. Die aufkommende Graphik bemächtigt sich des neuen Themas mit Vorliebe und stellt Ansichten von Florenz, Rom, Venedig usw. her, wohl um sie dem Durchreisenden zur Orientierung oder auch als Erinnerung in die Hand zu geben.¹⁾ Venedig mit seinem breiten Fremdenstrom und dem höchsten Bewußtsein von dem ganz Außerordentlichen seiner Lage schießt hier den Vogel ab mit dem riesigen und vorzüglichen Holzschnitte des Jacopo de' Barbari (1500).

Wie in den Zyklen der »Uomini famosi« liebt man damals Zusammenstellungen »berühmter Städte«, weil man bereits die Verschiedenheit der einzelnen Stadtcharaktere genießen mag. So ließ Papst Innocenz VIII. (1484 – 1492) im Belvedere-Palast von Pinturicchio eine Loggia mit heute verschwundenen Ansichten von Rom, Mailand, Genua, Florenz, Venedig und Neapel füllen, »und als etwas bis dahin nicht Gebräuchliches gefielen sie sehr« (Vafari-Heij IV, S. 43f.). Nicht lange darauf mühte sich Francesco Gonzaga für seine Paläste in Marmirolo und Gonzaga eine Anzahl von Städtebildern zu erlangen, die, bereits über Italien hinausgreifend, auch merkwürdige Städte des Auslands, z. B. Paris und Kairo, umfassen sollten.²⁾ Einen ähnlichen Städtezyklus plante schließlich, wie wir aus ihrer Korrespondenz erfahren, 1523 seine Witwe Isabella Gonzaga.³⁾

Besondere Schwierigkeiten gab es bei der Darstellung von Innenräumen, und man kann an ihnen verfolgen, wie sich hier der Fortschritt nur allmählich vollzog. Das Mittelalter war dem Innenraum geflüchtet aus dem Wege gegangen. Entweder verließ es die Szene aus dem Inneren heraus vor den Bau – so liegt z. B.

1) Die älteste erhaltene Ansicht von Florenz – noch vor dem Holzschnitt im Berliner Kupferstichkab. entstanden – ist der Kupferstich, von dem sich ein Fragment in der Società Colombaria in Florenz erhalten hat. Vgl. Chr. Hülsen im Jahrb. d. preuß. Kunstf. XXXV (1914), S. 90ff.

2) Für Kairo fertigte ihm Gentile Bellini 1493 eine Skizze; vgl. Archivio storico I, 276.

3) In der Reggia zu Mantua wurden neuerdings zahlreiche Städteansichten eines unbekannten Meisters aufgefunden. Vgl. Joseph Gramm, Die ideale Landschaft, S. 184, Anm. 1.

auf einem Mosaik der Vorhalle von S. Marco in Venedig der träumende Pharao vor seinem Palaste (Venturi, Storia II, Fig. 303) – oder es begnügt sich damit, den Innenraum mit ein paar flächenhaften Abbrüviaturen nur eben anzudeuten (vgl. Abb. 59) oder auch lediglich ein paar zum Verständnis der Handlung notwendige Einrichtungsgegenstände in die leere Fläche zu setzen: ein Verfahren, dessen sich noch Giotto zuweilen bedient.

Doch hatte gerade seine Zeit das Problem gewaltig vorwärts geschoben. In einigen seltenen Fällen hatte schon das Mittelalter den Innenraum als eine Öffnung in einem Außenbau gegeben, aber dann ohne jede Andeutung einer Tiefe.¹⁾ In der Kunst Duccios und Giotto's hingegen vertiefen sich diese Öffnungen durch die Einfügung von Decke, Fußboden und Wänden zu wirklichen Hohlräumen, aber die außenarchitektonische Ummantelung wird darum im Trecento doch niemals fallen gelassen (Abb. 60). Ja, sie führt noch in der Renaissance ein kräftiges Nachleben. Die Erweckung der Tabitha (Florenz, Brancacci-Kapelle) geht in einem Hause vor sich, von dem man zwei Wände herausbrach, um ein Zimmer zu zeigen. Castagnos Abendmahl (Florenz S. Apollonia) läßt über dem breiten Saale das schindelgedeckte Satteldach sehen, und Crivellis Verkündigungengel nähert sich einem reichen Palaste, der, vorn geschliffen, den Blick in das Zimmer der Jungfrau freigibt (Abb. 61). Noch Raffaels Befreiung Petri in der Camera d' Eliodoro (Abb. 90) lebt in dieser Tradition. Raffael will den Heiligen im Kerker zeigen, aber zugleich sein Herausgleiten an der Hand des Engels und die zu spät erwachenden Wächter. So stellt er den Kerker von außen dar, aber mit einem weitmaschigen Gitter verschlossen, durch das man in das Innere hineinblickt.

Gegenüber solchen Resten des Alten stellt dann den eigentlichen Fortschritt der Renaissance die Darstellung des vom Außenbau befreiten Innenraumes dar. Der alte Ursprung freilich bleibt noch in einem Punkte ersichtlich. Der Maler hat sich noch nicht in das Innere des Raumes hineinbegeben, sondern sieht, wie durch ein Fenster, von außen in ihn hinein. Alle Wände werden vollständig gegeben bis auf die Vorderwand, die sich, wie der Vorhang vor dem Zimmer einer Bühne, geöffnet hat. Gewiß haben auch ästhetische Gründe für diese Raum-Kästen gesprochen. Man konnte an ihnen die Höhe, Breite und Tiefe des Raumes in wohlthuenden Ver-

1) Z. B. Brescia, Lipsanothek, Christus i. d. Synagoge (Venturi, Storia I, Fig. 277); ferner in der Pisaner Bronzetür des Bonanus die Abendmahlszene.

hältnissen zueinander stimmen und damit die Schönheit der Proportionen zeigen. Auch mochte sich das Auge, der neuen Tiefe noch nicht ganz sicher, die vielen Grenzen gern gefallen lassen, die ihm aus dem unendlichen Raume einen kleinen Bezirk so fauber heraus schnitten, und schließlich war mit einem solchen Gemache, wenn der Augenpunkt in der Mitte lag, eine Symmetrie zu erzeugen, welche der Einordnung der Figuren sichere Stütze bot.

Wenn ihm etwas fehlte, so war es am ehesten eine gewisse Ungezwungenheit und Behaglichkeit, die ein tektonisch so fest gefaßtes Gehäuse nicht recht aufkommen lassen wollte, zumal wenn ein helles, gleichmäßiges Licht den Raum bis in den letzten Winkel erklärte. Ich stelle neben ein florentinisches Raumbild des Ghirlandajo, auf das diese Charakteristik zutrifft (Abb. 69), einen venezianischen Innenraum des Carpaccio, um zu zeigen, daß schon die Renaissance zu Lockerungen des strengen Gefüges kam (Abb. 70). Hier ist das Zimmer zur Hälfte durchschnitten, also nur eine trauliche Ecke gegeben, und der Einbau neben der Tür erhöht noch die Winkeligkeit des Gemaches. Selbst die dargestellte Seitenwand mit der Nische, in der die Wöchnerin behaglich ruht, wird nicht vollständig gezeigt und dadurch der Ausschnitt noch zufälliger gestaltet. Dazu kommt noch an der Rückwand die geöffnete Tür, durch die man ein Stückchen der hinten liegenden Räumlichkeiten, spielend im Wechsel belichteter und beschatteter Teile, erblickt. Niederländische Innenraumbilder vom Schlage jener Miniatur aus den »Heures de Milan« (Mailand, Trivulziana fol. 93 v.), welche die »Geburt des Täufers« in gleicher Weise, nur noch mit feinerer Beobachtung des Lichtes, in eine Zimmerecke mit dem Blick in hintere Kammern verlegt, haben gewiß dieses venezianische Geburtsbild angeregt (Abb. 71). Hier wie dort liegen die Keime zu jener reichen, von den Holländern des 17. Jahrhunderts zur Blüte gebrachten Innenraummalerei, die aus dem tektonisch-geschlossenen Kastenraum das von weichem Lichte durchflossene, malerisch-intime Intérieurstück entwickelt.

C. Die Landschaft.

Das lebhaft empfinden der griechisch-römischen Antike hatte sich in ihrer bildenden Kunst auf zweifache Art geäußert. Die eine formte gemäß der Neigung, sich das Walten der Natur unter dem Bilde menschenähnlicher Gottheiten vorzustellen, anthropomorphe, auch der Plastik zugängliche Gestalten (z. B. die Flußgötter), die andere stellte die Natur selber dar.

Beide Arten ziehen sich in die christliche Kunst hinüber. In frühmittelalterlichen Miniaturen werden die Monate, wie in der Antike, in weiblicher Personifizierung wiedergegeben, und man scheut sich nicht, den Fluß, in dem Christus getauft wird, durch einen Flußgott zu verdeutlichen.¹⁾ Im späteren Mittelalter freilich werden diese Umdeutungen verlassen. Für die Monatsdarstellungen z. B. treten, wie Riegl gezeigt hat²⁾, schon um das Jahr 1000 die jeweiligen Beschäftigungen der Menschen in den einzelnen Monaten, die sich zunächst auf das Figürliche beschränken, aber um die Wende zur Renaissance (in den Fresken des Adlerturms von Trient; im Stundenbuch des Herzogs von Berry in Chantilly) sich mit reicher Umgebung zu wirklichen Landschaften erweitern. Und wenn auch die Renaissance die Flußgötter, Jahreszeiten- und Monatsallegorien bisweilen neu aufleben ließ, so ist diese Erweckung doch immer nur eine künstliche geblieben, weil ihre polytheistische Quelle nicht mehr sprang. Die aus unmittelbarer Beobachtung der Umwelt kommende Naturdarstellung hingegen erwies sich als der eigentlich tragfähige Boden, auf dem sich in allmählichem Wachstum die moderne Landschaftsmalerei entwickelt hat.

Ich sagte schon, daß die Kunst der Antike auch die direkte Landschaftsdarstellung beherrscht hat. Als reicher Schauplatz figürlicher Szenen (die Odysseelandschaften auf dem Esquilin), aber auch als selbständige Themen (z. B. in der Villa Livia auf dem Palatin) haben sich antike Landschaften bis auf unsere Tage erhalten, und sie zeigen das volle Vermögen, einen ausgedehnten Naturkomplex auf die Fläche zu bringen.

Die christliche Kunst des Mittelalters, für welche die Landschaft als selbständiges Thema nicht mehr in Betracht kam, verlor auch bei landschaftlicher Umgebung der heiligen Geschichten bald das Interesse an ausführlicher Darstellung. Nur selten noch ist ein durchgeführter Schauplatz beibehalten, wie etwa im Mosaik des guten Hirten im Mausoleum der Galla Placidia (Ravenna) oder in den Miniaturen des griechischen Psalters der Pariser Nationalbibliothek (Nr. 139); in den meisten Fällen wird nur das eine oder andere Naturstück herausgegriffen, gerade so viel, wie zum Verständnis der Handlung nötig ist. Eine paar Bäume genügen, um Adam und Eva im Paradiese zu zeigen, ein Stückchen Flußlauf, um daran die

1) Z. B. in Ravenna, Kuppelmosaiken von S. Giovanni in Fonte und S. Maria in Cosmedin.

2) In den Mittell. d. Inst. f. öft. Geschichtsforschung X (1889).

Taufe Christi vorzuführen. Bei solcher Gleichgültigkeit verlieren auch die Einzelformen zusehends an Realistik, bis sie zu voller, wenn auch ornamental oft recht reizvoller Stilisierung erstarren.

Die erhöhte Weltfreudigkeit des ausgehenden Mittelalters läßt auch die landschaftliche Natur im Kunstwerke wieder willkommener erscheinen. Schon seit dem Ende des 12. Jahrhunderts, allgemeiner erst seit dem 13. und 14. Jahrhundert, setzt man in Szenen der Verkündigung zwischen Maria und Gabriel eine Vase mit Zweigen¹⁾. Seit dem 14. Jahrhundert wird auch dem Engel selbst statt des älteren Szepters ein Zweig oder eine Blume in die Hand gegeben (Abb. 72). Die Kapitelle gotischer Kirchen überziehen sich mit den Blättern des Weinstockes, der Stechpalme, des Efeus, der Eiche usw., und gerade die Plastik formt — ähnlich wie beim Porträt — die charakteristischen Unterschiede mit besonderer Treue nach. In Italien kann man an trecentistischen Fresken des »Noli me tangere« diese wachsende Naturbelebung gut verfolgen. Giotto (in der Arena-Kapelle) gibt hinter den Hauptgestalten nur ein paar karge Stauden, dann schneidet ein kahler Felsen die Szene ab (Abb. 73). Ein halbes Jahrhundert später, auf einer der Wölbungskappen, die Andrea da Firenze in der Spanischen Kapelle malte (Florenz, S. Maria Novella), ist der Boden bereits dicht mit Kräutern, Sträuchern und Bäumen bedeckt, die von Vögeln — ihre Zierlichkeit liebte die Gotik wie die der Blumen — belebt sind (Abb. 74). Giovanni da Milano, in dem Fresko der Sakristei von S. Croce (Florenz) hat das Traulich-Gärtchenhafte der Szene durch eine gemauerte Umrahmung noch betont.²⁾ Damals hatte bereits jeder Florentiner vor der Stadt seinen Garten liegen.

Bereits im 14. Jahrhundert sieht man dann Gärten als Bildthemen erscheinen. Sacchetti erzählt von dem Florentiner Trecentisten Bartoli Goggi, er habe ein Gartenzimmer zu malen gehabt, dessen Bezahlung der Besteller verweigert habe, weil nicht genug Vögel darauf gemalt seien (Novelle Nr. 170). Solche Zimmerbemalungen haben sich in Florenz erhalten und sind teils an ihrem Ursprungsorte (z. B. im Palazzo Davanzati), teils von den Wänden

1) Am frühesten wohl an der Tür des Bonanus da Pisa in Monreale (1186); dann auf französischen Miniaturen und Glasfenstern des 13. Jahrhunderts (Fenster von Laon, Sens und Bourges); in Italien bei Cavallini (Rom, S. Maria in Trastevere), Duccio (London, Nationalgalerie), Simone Martini und Lippo Memmi (Uffizien). Vgl. dazu H. Mendelsohn, *Der Engel in der bildenden Kunst*, Berlin 1907.

2) Venturi, *Storia V*, Fig. 722.

gelöst im Museo di S. Marco zu finden. Sie zeigen gewöhnlich über gemalten Vorhängen hinter Gittern aufsteigende, geschnittene Hecken, auf denen Vögel sitzen und in regelmäßigen Abständen darüberragende Bäume zwischen gotischen Spitzbögen.¹⁾ Auf römischen und pompejanischen Wandbildern finden wir oft genug solche über Gittern aufwachsende, mit Vögeln belebte Bäume²⁾, so daß ich keinen Zweifel habe, auch hier hat sich das Trecento wieder einmal bei der Antike Rats geholt, als es sein neuerwachtes Naturgefühl in Bildern aussprechen wollte (vgl. Abb. 75 u. 76).

Ein besonders stattliches antikes Gartenstück ist erst 1863 aufgedeckt worden, in dem an allen vier Wänden bemalten Saale der Villa der Livia in Primaporta bei Rom (Abb. 77). Man sieht hinter niedrigen Gittern eine hohe Mauer von Büschen und Bäumen, die nur ein Stück blauen Himmels freilassen. Verwandte Werke mögen im 14. Jahrhundert vorhanden gewesen sein und gleichfalls die Künstler angeregt haben. In der Tour de la Garderobe (1342 erbaut) des Papstpalastes von Avignon ist ein Zimmer in ganz ähnlicher Weise mit dichten, sich über alle Wände ziehenden Büschen und Bäumen bedeckt (Abb. 78), die oben ein kleines Stück Himmel hereinblicken lassen, nur daß hier die Gitter fehlen, weil die Szene diesmal den Wald bedeutet, den spielende Knaben, fischende und jagende Kavaliers beleben.³⁾ Mag dieses Waldstück auch von französischen Künstlern gemalt sein, wofür die Bildung der Figuren spricht⁴⁾, so ist es doch nur eine Weiterentwicklung des in Italien Begonnenen, und wiederum hat die Antike helfend zur Seite gestanden.

Hatte sich also bereits in der Gotik das selbständige, die Menschen gar nicht oder nur als Staffage verwendende Naturstück herausgebildet, so blieb es doch noch ganz in die Fläche gebannt, war nur Vordergrund, ohne den Reiz der Ferne. Die Weiterbildung ist an die Gewinnung der Raumtiefe geknüpft, deren Entwicklung von

1) Abb. in dem Buch: *Il Centro di Firenze, studi storici e ricordi artistici pubblicati a cura della Commissione storica artistica comunale*. Florenz 1900.

2) Eine solche Bemalung schildert auch Plinius d. J. in einem Schlafgemach seiner tuscischen Villa (Epist. V, 6).

3) Abbildungen bei Betty Kurth: Ein Freskenzyklus im Adlerturm zu Trient. Jahrbuch d. kunsthist. Instituts der KK. Zentralkommission V (1911) S. 9 ff.

4) Ein Waldstück mit blumenpflückenden und fruchtenachenden Kindern gab es nach Sauval unter König Karl V. (1364–1389) im Hôtel Saint Pol zu Paris. Vgl. Michel, Hist. de l'art III, 1, S. 112.

Duccio und Giotto an bis zu den französisch-niederländischen Miniaturen vom Beginn des 15. Jahrhunderts ich in dem Abschnitt über den Raum verfolgt habe; hier liegen zugleich die Etappen zum freiräumlichen Landschaftsbilde. Ambrogio Lorenzettis Sienefer Landschaft im Rathaus von Siena (um 1340) ist auch in der Geschichte der Landschaftsmalerei ein Markstein, weil hier nicht nur wie in dem französischen Waldstücke Büsche und Bäume — das ist leicht —, sondern Felder und Hügel in einen einigermaßen natürlichen Zusammenhang gebracht sind (Abb. 52). Im übrigen Italien war man über einzelne, gefonderte Naturstücke auch im 14. Jahrhundert nicht hinausgekommen, und noch der am Ausgang des Trecento schaffende Agnolo Gaddi hatte auf dem Bilde der Totenerweckung durch das heilige Kreuz die Berglandschaft in einzelne ganz schematische Felskuppen, Zuckerhüten vergleichbar, zerlegt (Abb. 51). Man denkt vor diesem Fresko an den naiven Rat, den noch Agnolos Schüler Cennini gab: »Wenn Du Gebirge in einer guten Weise entwerfen willst, das natürlich erscheint, so nimm große Steine, rau und unpoliert. Und zeichne sie nach der Natur, indem Du ihnen Licht und Schatten verleihst, je nachdem es Dir die Einsicht erlaubt« (Tractat cap. 88). Hier bei Lorenzetti aber war die Vereinzelung überwunden, wenn auch sozusagen die Nähte an einzelnen Stellen noch sichtbar blieben. Erst die niederländischen Miniaturen, wie der schon erwähnte holländische Meeresstrand der »Heures de Turin« (Abb. 53), geben mit voller Sicherheit ein von vornherein als ein Ganzes geschautes Naturstück wieder; auf italienischem Boden ist die Landschaft hinter der Kreuzigung Christi von S. Clemente in Rom (Abb. 58) eines der ersten Beispiele dieses neugewonnenen Landschaftszusammenhangs.

Die italienische Renaissance führt alle diese Errungenschaften mit voller Stärke in ihre Bilder ein. Ihr ebenbürtiger Konkurrent war hier, wie wir gesehen haben, das Architekturstück, aber am liebsten ließ man sich beide Themen auf einmal vorspielen. Man streute in die Landschaft ein paar Baulichkeiten oder ein kleines Städtchen ein (Abb. 94), — an siedelungsferner Einsamkeit war noch nichts gelegen oder man ließ über die Höhe der Mauern die Wipfel der Bäume ragen¹⁾, gab rechts und links einen Spalt zum Ausblick in die Ferne frei

1) Das Motiv kommt zum ersten Male in Taddeo Gaddis »Sposalizio« (Florenz, S. Croce) vor. Da es schon die Antike kennt (Opferzene in Pompeji, Haus des Spurius Mefor; Mau, Gesch. d. dekor. Wandmalerei in Pompeji T. 12), dürfte es von da geholt sein.

oder rahmte mit einem offenen Fenster, einem türlosen Portal ein kleines Landschaftsgemälde ein. Giovanni Bellini durchbricht — in seiner Krönung Mariae in Pefaro — die hohe Rückenlehne des Thrones, um sie mit einer im Grünen liegenden Bergstadt zu füllen.

In der Schule von Ferrara wird sogar der Marien-Thron durch Stützen in die Luft gehoben, um dem Auge ganz unten noch rasch einen Blick in die Weite zu gönnen.¹⁾ Solche fernen und zierlichen Landschaftsbildchen mögen einem intensiveren Naturgefühl leicht als zu spielerisch erscheinen; der Frührenaissance waren sie gerade dieser Eigenschaft wegen willkommen.

Das von der Gotik geschaffene, selbständige Gartentstück wird in der Renaissance nur noch selten verwandt. Vor kurzem im Vatikan, im Schlafzimmer Alexanders VI. (1492 — 1503), entdeckte Fresken Pinturicchios zeigen zwischen gliedernden Pilastern geschlossene Gärten mit Buschwerk und Palmen.²⁾ Auch die verschlungenen Baumzweige vor blauem Himmelsgrunde, mit denen Leonardo da Vinci im Mailänder Kastell die Oberwand und Decke der »Sala delle Afie« bemalte, sind ein Ausläufer dieser Richtung.

Die neue Aufgabe heißt jetzt: auch die tiefenräumliche Landschaft aus ihrer Bindung mit dem erzählenden Thema zu lösen und auf eigene Füße zu stellen. Nicht erst das 17. Jahrhundert, wie man öfters liest, sondern schon die Hochrenaissance hat diese Aufgabe gelöst. Man wäre geneigt, als das früheste Beispiel das große, schon am Anfang des 15. Jahrhunderts geschaffene Fresko anzusprechen, das Masolino in Castiglione d'Olona an eine Saalwand des Palazzo Castiglioni gemalt hat: felsige Bergkuppen, die mit Kastellen bedeckt sind. Aber der untere Teil des Gemäldes fehlt und enthielt vielleicht, wie Toësca vermutet, eine Szene aus dem Leben des Kardinals Branda, zu der die Berge nur Hintergrund waren.³⁾ Das Quattrocento scheint, wenn man von der Flußlandschaft auf Giovanni della Robbias Sakristeibrunnen von S. M. Novella zu Florenz (1497) abieht, die selbständige Landschaft noch nicht zu kennen.

Um so eifriger regt es sich seit dem Beginn des 16. Jahrhunderts. Ein paar schmale Täfelchen: die Küstenlandschaft des Cima da Cone-

1) Vgl. die Madonna mit Heiligen von Cosimo Tura in Berlin, von Ercole Roberti in der Brera, von Lorenzo Costa in Bologna, S. Giovanni in Monte, ufw.

2) Zeitschr. »Cicerone« XII (1920), S. 79.

3) P. Toësca, Masolino da Panicale, Bergamo 1908, S. 45. Eine Abbildung des erhaltenen Stückes in der Raff. d'Arte VI (1904), S. 75.

gliano in Berlin (vielleicht zum Schmuck eines Möbels bestimmt), das venezianische Landschaftsbildchen im Museum von Bergamo¹⁾, die Ansicht von Panicale mit dem Trasimenischen See, die als Predellenstück unter der Madonna mit den beiden Franziskanern aus der Signorelli-Werkstatt (nach 1510) in der Galerie von Perugia hängt, bringen das Thema noch schüchtern an. In etwas größerem Format (H. 0,98 · B. 0,57) sind bereits jene sechs auf Holz gemalten reinen Landschaften in den Wandflügen zu Seiten des Hochaltars der Veroneser Kirche S. Maria in Organo gehalten, die zufolge der kürzlich gefundenen Signatur G. F. Caroto (und nicht, wie man früher annahm, sein Schüler Brusaporzi) zwischen 1508 und 1514 gemalt hat.²⁾ Etwa gleichzeitig dürfte das reizvolle Waldstück des Dosso Dossi fallen (ehemals New York, Sammlung Ehrich), dessen kleine Figuren wohl nichts weiter als ein von Kindern belaudetes Liebespaar vorstellen wollen (Abb. 79). Auch von Tizian wissen wir, daß er Landschaften malte³⁾, aber ein authentisches Stück hat sich nicht erhalten, und vor den ihm früher zugeschriebenen werden heute die Namen Dosso Dossi (die Wald- und Berglandschaft der ehemaligen Galerie Weber in Hamburg), Campagnola oder Schiavone (die Landschaft mit Schafherde im Buckingham-Palast) genannt. Sicher ist jedenfalls, daß die Landschaft bereits im 16. Jahrhundert in Italien, wie übrigens auch in Deutschland (Altdorfer) und den Niederlanden (Patinir, Bles, Brueghel d. Ä.) zum selbständigen Staffeleibilde gedieh, freilich vorerst nur in vereinzelt Fällen.

Zu weit größerer Verbreitung kam sie dagegen in diesem Jahrhundert als Wandbemalung. Man konnte hier wieder einmal das stolze Gefühl haben, einen Brauch der Antike zu neuen Ehren zu bringen. Wie lebhaft hatte z. B. Plinius die Wandmalereien eines Ludius beschrieben, auf denen der Maler, »wie man es wünschte, Landhäuser, Säulengänge, Kunstanlagen in Gärten, Haine, Luftwälder, Hügel, Fischteiche, Meerengen, Flüsse, Küsten, Spaziergänger, Schiffende, auf Eseln Reitende, in Wagen Fahrende, Fischer, Vogelfsteller, Jäger, Winzer usw. darstellte«.⁴⁾ Sicherlich ist Alberti von

1) L'Arte II, S. 442, Abb. Von Ad. Venturi dem Bartolommeo Veneto zugeschrieben.

2) Vgl. Antonio Fivena in der Zeitschrift »Madonna Verona« IX (1915), S. 133 ff.

3) Die Stellen bei E. Zimmermann, Die Landschaft in der venezianischen Malerei, Leipzig 1893, S. 134.

4) Plinius, Hist. nat. Buch 35, Kap. 37. Vgl. auch die ältere Erwähnung bei Vitruv VII, Kap. 5.

solchen Schilderungen beeinflußt, wenn er ganz ähnliche Szenen als für Gärten geeignete Themen empfiehlt: »Unser Gemüt«, sagt er in seinem Buche über die Baukunst (IX, Kap. 4, ed. Theuer, S. 486), »wird dadurch besonders erheitert, wenn wir die Lieblichkeit der Gegend, die Häfen, die Fischerei und die Jagd, das Bad und die Spiele der Landleute, Blüten und Laub im Bilde sehen.« In seinem Jahrhundert bleibt diese Anregung noch unbeachtet; erst das Cinquecento nimmt sie auf. Die verlorenen Landschaften, welche die Brüder Dossi für die Herzogin von Mantua (1523 – 1525) und dann für Alfons von Este schufen, sind die ersten beglaubigten Proben dieser Landschaftsmalerei großen Stils. Von ihnen und ihrer Schule sind dann jene zahlreichen, über viele Zimmer verteilten Landschaften der Villa Imperiale in Pesaro gemalt¹⁾, und bald werden Landschaftsfresken als Schmuck von Palästen, Villen, Höfen, Gärten über ganz Italien verbreitet.

Polidoro da Caravaggio und Maturino, welche solche Landschaftsfresken in einem römischen Hause malten (Vasari-Heft IV, 278; verschwunden), versuchten auch das religiöse Wandbild zur »Kirchenlandschaft« umzugestalten. Auf den beiden Fresken, die sie, vor 1527, in San Silvestro a Montecavallo in Rom schufen, ist der christliche Stoff, die Legende der heiligen Katharina und Magdalena, zur unwichtigen Staffage herabgesunken: Hauptthema ist jetzt die Landschaft mit klassischer Architekturbelebung geworden²⁾ (Abb. 80).

In ihrer großdekorativen¹⁾, gehobenen Haltung geben sie zugleich eine Probe, wohin diese Landschaftsfreskokunst des 16. Jahrhunderts zielte. Das Quattrocento hatte – hierin noch ein Erbe der gotischen Liebe zum Kleinen – auch in der Landschaft die kleinen Motive bevorzugt: Gräser und Blumen, Bäume auf schlanken Stämmchen mit zierlichem Blattwerk, munter sich schlängelnde Wege- und Flußbänder, Felsen mit bröckligem Kontur, zu klein-phantastischen Brücken oder Toren geformt. Auch diese Felsentore sind übrigens antike Entlehnungen. Die Odyssaeelandschaften auf dem Esquilin, die sie reichlich zeigen, lagen freilich damals noch unter Schutt begraben, aber das heute verlorene »Felsentor« einer unterirdischen Grotte des Palastes der Principi von Palestrina, das ich nach einer alten Kopie hier abbilde (Abb. 81)³⁾, oder irgendein ähnliches Wandbild

1) Vgl. B. Pažak, Die Villa Imperiale in Pesaro, Leipzig 1908. — H. Mendelsohn, Das Werk der Dossi, München 1914, S. 172 ff.

2) Vgl. Woermann im Rep. f. Kunstw. XIII, S. 337.

3) Die Kopie aus dem Codex Baddelay (Windsor) danke ich Prof. Weege in Breslau.

haben damals gewiß als Muster gedient und sind ja auch zuweilen, wie in dem Einsiedlerbild Pinturicchios im Vatikan (Abb. 82), mit ziemlicher Treue nachgebildet worden.

Auf unserem cinquecentistischen Fresko aber sind nur einige wenige, die Fläche bedeutend aufteilende Motive gewählt, und statt des heiteren, frühlingshaft-sprossenden ist der Charakter sommerlicher Reife, gehaltenen Ernstes gesucht, den dann die Landschaft des 17. Jahrhunderts, auch sie mit einzelnen Baumriesen und klassischen Gebäuden wirtschaftend, zu heroischer Größe erhebt. Im Tafelbilde wäre als gleichzeitiges Beispiel dieses gehobenen Stils der Waldrand hinter Tizians »Ermordung des Petrus Martyr« (1528 – 1530) zu nennen.

Wenn ich mir an dieser kurzen Gegenüberstellung des quattrocentistischen und des cinquecentistischen Landschaftsideals genügen lasse, so kann ich in dieser zusammenfassenden Übersicht auch die einzelnen Schattierungen, welche die Landschaft in den verschiedenen Kunstprovinzen erfährt, nicht ausführlich behandeln und verweise dafür auf die gerade hier reichlich fließende Literatur, auf die Schriften von Zimmermann, Kallab, Guthmann, Rosen und Gramm. Nur ein paar Haupttypen, die sich schon im 15. Jahrhundert klar voneinander sondern, seien mit ein paar Worten berührt.

Florenz entwickelt vor allem die plaudernde Mannigfaltigkeit der Motive, aber auch die Schärfe jeder einzelnen Form, die ihm eine sehr gründliche Naturkenntnis gestattet (Abb. 83). Seine nahen Blumen sind mit der Treue und Kleinliebe des Botanikers gesehen, und seine weiten Ebenen, die es gern ohne Mittelgrund vom Nahen aus in die Tiefe stürzt, entstehen nicht aus einem romantischen Triebe nach sehnsuchtweckender Ferne, sondern aus dem neugierigen Forscherdrange von Menschen, die auf Berge steigen, um die Gegend landkartengleich vor sich auszubreiten. Hier offenbart sich in reinster Ausprägung ein Antrieb, welcher auch sonst die Renaissance zur Landschaft geführt hat: ihr wissenschaftlicher Geist, der die Natur malend zu erforschen suchte, wie er sich malend und meißelnd über den Bau des menschlichen Körpers Rechenschaft gab.

Das umbrische Landschaftsbild, das Perugino zu reinster Gestaltung führt, verringert die Anzahl der Details; nicht die Schau der Welt, ihr Klang wird gesucht (Abb. 84). Weder Gräser noch Blumen treten hervor, um den glatten, in ein gedämpftes Oliv gehenden Ton der Wiesenflächen nicht zu beunruhigen. Die individuellen Sonderformen weichen hier typischeren Bildungen, deren

Linie nicht nach dem charakteristischen Umriss, sondern nach ihrer sanft gleitenden Schönheit entwickelt ist. Wenn die florentinische Landschaft die Tiefe bevorzugt, liebt der Umbrier das breit sich Lagernde, das ihm die längs der Bildebene dahinwellenden Hügel gewähren. Fadendünne Baumstämme mit zartestem Blattgefieder lassen den Duft dieser weichen Hügel in die Luft verhauchen.

Die oberitalienische Landschaftskunst, besonders reich ausgebildet, weil hier die Menschengestalt nicht so viel Wichtigkeit hat wie in Mittelitalien, vielleicht auch, weil ein germanisch-inniges Naturempfinden befruchtend dazutritt, vereinigt ihre Tendenzen in der venezianischen Malerei (Abb. 85). Mit der umbrischen teilt sie den Stimmungsmäßigen Gehalt, aber der Gefühlston ist kräftiger, die sinnliche Anschauung lebendiger. Wenn der Florentiner den charakteristischen Umriss der Dinge, der Umbrier ihren harmonischen Ausgleich betont, so stellt der Venezianer sein Auge auf alle Reize ihrer farbigen Oberfläche ein und sucht gleichsam die Haut der Natur zu malen. Er liebt das am Horizont aufleuchtende Morgen- oder Abendrot, um die Glut der Farbe zu steigern oder auch — wie Giorgione im Wiener Feldmesserbilde — um die Baumstämme nicht nur als Form, sondern als dunklere Silhouette vor den glühenden Grund zu setzen. Tausendmal zitiert, mag doch auch hier die Briefstelle des Pietro Aretino nicht fehlen, darin er seinem Freunde Tizian die malerische Schönheit eines Sonnenuntergangs am Canale grande schildert: »Zunächst schienen die Häuser, obwohl aus wirklichen Steinen, aus einer künstlichen Masse geformt. Sodann stellt Euch die Luft vor, die an einigen Stellen rein und frisch, an anderen trüb und tot war. Erwägt auch das Wunder, das ich in den von dichter Feuchtigkeit erfüllten Wolken schaute, die in der Hauptansicht halb auf den Dächern der Häuser zu liegen schienen und halb in dieser Feuchtigkeit verschwammen, denn rechter Hand war alles in einen schwarzbraunen Dunst gehüllt. Ich staunte über die Verschiedenheit des Kolorits der Wolken. Die nächsten lohten in den Flammen des Sonnenfeuers und die entfernteren glimmten zinnoberrot An manchen Stellen kam ein grünes Azur, an anderen ein azurnes Grün zustande, das aus allen Seltsamkeiten von der Natur, der Meisterin der Meister, komponiert war.«¹⁾ Wo gab es Augen, die in jener Zeit so sehr auf das Atmosphärische gerichtet waren, wie hier in

1) Bottari, Racc. di lettere III, 115 ff. Die Übersetzung nach L. Schmidt, »Die Renaissance in Briefen«, Leipzig 1909, II, S. 195 ff.

Venedig? Nirgendwo auch ist das Figürliche so innig an die Natur geschmiegt wie hier. Im übrigen Italien ist die Landschaft bestenfalls zu der Handlung dazu gestimmt, hier aber meint man die Menschen aus der Landschaft hervorgehen zu sehen. Das durften freilich keine energisch gegeneinander handelnden und sich damit zu Gruppen isolierenden Personen sein, sondern Menschen ohne rechten Zusammenschluß und doch einander verwandt als die Kinder eines Bodens. Mag die sogenannte »Familie« des Giorgione im Pal. Giovanelli eine bestimmte mythologische Handlung haben; die war schon im 16. Jahrhundert vergessen, weil die Personen sich umeinander so wenig kümmern, wie ein Baum um den anderen. Denn das ist doch ihr eigentlicher Sinn, der des Jünglings wie des am Boden kauernenden, sein Kind nährenden Weibes: pflanzenhaft still vor sich hinzudämmern. Die »Fête Champêtre« im Louvre aber scheint auf jede Handlung bereits zu verzichten, weil der Anonymität der Natur nichts besser entspricht als solche namenlosen Gestalten, die durch ihre zwanglose Nacktheit, ihr behagliches Lagern sich der Landschaft noch inniger verbinden.

Jenseits so verschiedener Ausstrahlungen der italienischen Renaissance-landschaft nach Zeitphasen und Gegenden seien schließlich ein paar gemeinsame Züge herausgehoben. Die Aufmerksamkeit ist noch ganz auf greifbare Gegenstände gerichtet, und man achte z. B. nur, wie häufig noch immer die aus dem Mittelalter weitergeschleppten, ursprünglich der Antike gehörenden Felsen sind (Abb. 1), die von Mantegna zu äußerster Schroffheit und Härte entwickelt werden. Der Himmel, den noch das Trecento als monochrome, blaue Masse gebildet, lichtet sich nach dem Horizonte auf und ist mit Wolken besetzt, aber wie starr bleibt doch noch meistens ein kaltes Blau und wie fest und hart sind — besonders im Quattrocento — die Wolken geformt. Wenn Wasser gegeben wird, so ist es noch nicht das bewegliche, schäumende Meer, das schon der niederländische Maler der »Heures de Turin« beherrscht¹⁾, sondern die reglose oder zeichnerisch wellige Fläche, und das feste Land darf als Rahmen nicht fehlen.

Der Blick umfaßt gern ein erhebliches Stück der Welt, das im 15. Jahrhundert (außer Umbrien) mannigfaltiger, im 16. Jahrhundert ausgewählter erscheint, ohne doch jemals das Minimum an Motiven zu erreichen, das der holländischen Landschaft des 17. Jahrhunderts einen so schlichten Charakter verleiht. Man will, weil das Gegen-

1) Bewegter noch als im »Heimritt Wilhelms IV.« (Abb. 53) in der Illustration zum »Gebet an die heilige Martha und Julia um Schutz auf der Reise.«

ständliche an sich fesselt, immer eine Anzahl davon zusammen haben, und weil man vom einzelnen Gegenstande ausgeht, so ist das Gesamtbild gewöhnlich nicht, wie in der modernen Landschaft, ein Ausschnitt aus einem größeren Zusammenhange, sondern ein aus Teilen gefügtes, in sich geordnetes Ganzes.

Das intime, versponnene Waldstück fehlt ebenso – trotz einzelner frischer Ansätze bei Lorenzo Monaco, Filippo Lippi, Tizian und vor allem Correggio – wie die das Gefühl ausdehnende, unermessliche Weite. Man will den Blick nicht ins Traulich-Enge versenken, sondern die freie Überschau wahren, aber man will sich auch nicht schrankenlos dem unermesslichen Raum anvertrauen, sondern der freundlichen Nähe, seien es nun Figuren, Bäume oder Felsen, versichert bleiben, von der man als von seinem Ausgangspunkt entweder rasch und unvermittelt in die Tiefe fährt, oder, unter Einschaltung eines Mittelgrundes, die Tiefe in ruhigen Schritten durchmißt. Beides hat dann die moderne Landschaftsmalerei aufgegeben, indem sie schon den Anfang der Landschaft als Ferne nahm und den Raum ohne jede Stufung und Gliederung als ein einheitliches Ganzes erlebte.

Innerhalb dieser selbstgezogenen Grenzen erblüht dann aber auch die ganze Schönheit der Renaissancelandschaft. Diese Schönheit offenbart sich in den einzelnen Naturformen wie in deren Gefüge. Ein Baum ist immer ein vollkommener Baum, ein Hügel von wohliger Rundung oder weichem Linienfluß, ein Sonnenauf- oder Untergang von mild aufglühender Pracht. Der Himmel ist gern von festlicher Bläue oder ruhiger Bewölkung; drohend geballte Wetterwolken würden die helle Stimmung zerstören und gehören zu den Ausnahmen, nicht zur Regel.¹⁾ Denn auf liebliche Holdheit oder gelassene Größe ist alles gestellt; das Düstere, Öde, Romantisch-Geheimnisvolle wird nur ganz selten gegeben. Die wegedurchzogene, wasserdurchflutete Felslandschaft hinter der Mona Lisa darf gewiß nicht als labyrinthischer Ausklang einer vermeintlich »dämonischen« Frauenseele verstanden werden²⁾; sie findet sich ganz ähnlich auf der

1) Solche Ausnahmen sind z. B. Uccello: Sintflut (Florenz, S. M. Novella); Pinturicchio: Reise des Äneas Sylvius Piccolomini zum Konzil (Siena, Libreria); Leonardos Gewitterlandschaft (Rötelzeichnung in Windsor); Giorgiones »Familie« im Pal. Giovanelli, Venedig.

2) So schreibt z. B. J. Guthmann, Die Landschaftsmalerei der toskanischen und umbrischen Kunst, S. 364: »Diese Landschaft, die uns über das Reich der Kausalität erhebt und uns aus uns selbst befreit, in das Gebiet der Imagination, ist recht der Hintergrund für das unenträtfelbare, faszinierende Lächeln dieser Frau«.

idyllischen Szene von Mutter- und Großmutterglück der hl. Anna selbdritt (im Louvre), und Leonardo verwendet solche Erosionsformen einmal aus geologischem Interesse und dann, worauf Wölfflin hinwies, aus dem künstlerischen Motiv heraus, durch die dunstige Ferne die plastische Nähe der Gestalt um so greifbarer hervortreten zu lassen.

Ein feelischer Zusammenklang von Umgebung und figürlicher Handlung wird damals noch nicht als dringliche Forderung erhoben. Was hat z. B. — um noch einmal zu den architektonischen Hintergründen zurückzukehren — die ernste Szene des Abendmahls bei Ghirlandajo mit der luftigen, von überragenden Bäumen und fliegenden Vögeln erheiterten Halle zu tun, die ihr zum Schauplatz dient? Und was die liebliche Hintergrundgegend mit dem düsteren Thema der Kreuzigung auf dem Antwerpener Bilde des Antonello da Messina (Abb. 86)? Auch die Landschaft auf Masaccios Kreuzigungsfresko in S. Clemente (Abb. 58) die gewöhnlich als schwermütiges Echo zu dem Leidensvorgang gedeutet wird¹⁾, verdankt ihre ernste Stimmung eher der von Masaccio erstrebten freskohaften Vereinfachung als der bestimmten Absicht zu einer dem Thema adäquaten Begleitmusik. Nur wo der Inhalt von freundlicher Stimmung ist, wird ihm die Umgebung in allen Fällen gerecht; sonst ist der Künstler gewöhnlich froh, das trübe Thema recht bald zu verlassen, um seiner angeborenen Weltluft das Wort zu geben.

Im 16. Jahrhundert freilich wird schon einige Male eine innigere Verquickung der Landschaft auch mit düsteren Inhalten gesucht. Michelangelo stellt seine »Vertreibung« vor eine leere Ebene, deren langgezogene Horizontale etwas Unerbittliches hat und entschieden als trostlose Öde gedacht ist. Sebastiano del Piombo, sein Trabant, läßt die Klage um Christi Leichnam (Viterbo, Museum) zu nächtlicher Stunde in unwirtlicher, mit Ruinen und sturmgepeitschten Bäumen besetzter Landschaft vor sich gehen. Sturmgepeitscht sind auch die großen Bäume, die Tizian der furchtbaren Mordtat an Petrus Martyr zum Echo gibt, und sein »Hieronymus« in der Brera ruft die inbrünstigen, von Kasteiungen begleiteten Gebete zwischen wildem Felsgeröll, das graubraun vor schwerblauem Himmel steht. Und in

1) Vgl. Gramm, Die ideale Landschaft, 1912, S. 164f.: »Die ergreifende Tragik des weltbewegenden Moments . . . hätte kaum einen wirksameren Hintergrund finden können als diese grandios-einsame Küstenlandschaft mit der schleppenden Kadenz endloser Hügelzüge, die die lang hingedehnte Horizontale des Meeres unmerklich aufnimmt«.

welche trübe, urweltlich-phantastische Abendlandschaft hat Tintoretto seine heiligen Büsserinnen in der Scuola di San Rocco gesetzt (Abb. 87).

Doch bleibt es immer bei einzelnen Fällen solch' aufgewühlter Naturbetrachtung. Die Renaissance als Ganzes möchte darauf erwidern, wie die Stimme in Beethovens Neunter: O, Freunde, nicht diese Töne! sondern laßt uns angenehmere anstimmen, und freudenvollere!

IV. Licht und Farbe.

Giotto, der seine Kunst fortschreitend aller Zufälligkeiten entkleidet hat, um jedes Glied seines Bildes einem einheitlichen Organismus dienstbar zu machen, hat in seinen Spätwerken auch Licht und Schatten, die im frühen Mittelalter kaum eine Rolle spielen und jedenfalls ohne feste Ordnung gemalt werden, in den Kreis seiner künstlerischen Rechnung gezogen. Auf seinem reifsten Zyklus, den Franziskus-Fresken der Bardi-Kapelle von S. Croce (Florenz), sieht man das Licht nach beiden bemalten Seitenwänden von ein und derselben Quelle ausströmen und die ihm zugewandten Architekturteile erhellen, die abgewandten in leise Schatten hüllen. Selbst der Schlagschatten ist auf der »Vision des sterbenden Mönchs« oder der »Totenfeier für Franz« bereits gegeben und in richtige Abkehr von dem Einfall des Lichtes gebracht. Geht man dem Ausgangspunkt dieser Lichtführung nach, so wird man zum Rückwandfenster der Kapelle geführt: das natürliche Licht hat also in dem gemalten seine Fortsetzung gefunden. Auf dieser einheitlichen Lichtführung, die das Bild mit dem Raume, in dem es sich befindet, eng verknüpft und zugleich seine Illusionskraft steigert, fußen dann die folgenden Jahrhunderte. Der aus der Giottistentradition erwachsene Cennino Cennini formuliert (um 1400) diesen Brauch zum ersten Male (Traktat, cap. 9); seitdem geht er der Theorie wie der Praxis nicht mehr verloren. Masaccios Brancaccikapelle, Mantegnas Eremitenfresken, Giovanni Bellinis Madonna von S. Zaccaria, Leonardos Abendmahl, Tizians Tempelgang Mariae — um nur ein paar Beispiele herauszugreifen — sie alle sind nach dieser Regel des im Bilde weitergeführten natürlichen Lichtes gemalt, deren Erfinder, wie es scheint, eben Giotto gewesen ist.

Taddeo Gaddi, Giottos Schüler, immer darauf bedacht, nach seinem Lehrer noch etwas Neues zu sagen, warf sich dann mit besonderem Eifer auf die Darstellung mehr interessanter, als die Bildform klärender Lichtphänomene. Er umgab — in der

Cap. Baroncelli von S. Croce (Florenz) den fliegenden Engel, der Maria einen Sohn verkündet, sowie jenen, der den Hirten die Geburt anzeigt (Abb. 88), und schließlich das Christkind, das den Magiern als Stern erscheint, mit leuchtendem Gewölk, das auf Felsen und Menschen einen gelben Schein legt.

Derartige Lichtversuche bleiben seitdem auch den späteren Giottisten vertraut; mit dem im Übergang vom Trecento zum Quattrocento stehenden Lorenzo Monaco werden sie der Frührenaissance weitergegeben. In seinen kleinen Predellenstücken, in denen er immer wieder die Geburt Christi schildert, läßt er den Körper des Kindes sowie den Engel, der den Hirten das Heil verkündet, lichtspendend das Dunkel der Nacht erhellen. Auf der Predella der Florentiner Akademie kommt noch ein blaues Mondlicht — das erste der italienischen Kunst — hinzu.

Gleichzeitig geht ein Umbro, Gentile da Fabriano, den Problemen des Lichtes nach, wiederum in einer Geburt des Kindes, die er als Predellenstück unter seine Florentiner Anbetung der Könige setzt. Hier stehen am nächtlichen Himmel der Mond und die goldenen Sterne; das Christkind liegt in goldenen Schein gebettet, der auf Hütte und Tiere reflektiert. Im Hintergrunde aber verkündet ein Engel, dessen Licht den dunkelbraunen Berg hell erleuchtet, den Hirten die frohe Botschaft. Umbroische Künstler sind die ganze Renaissance hindurch solchen Lichtversuchen geneigt gewesen. Piero della Francesca gibt, gleichfalls in einem Predellenstücke, — es gehört zur Misericordia-Madonna in Borgo San Sepolcro — das Gebet am Ölberg bei Nacht, die ein lichter Engel erhellt. In den Fresken von Arezzo hat er dann das bedeutendste Nachtstück der ganzen Epoche geschaffen: den Traum Konstantins (Abb. 89). Man sieht den Kaiser schlafend im Kriegszelt liegen, von stillen Wächtern feierlich bewacht. Ganz oben erscheint, in goldenes Flimmern getaucht, unklar in der Körperbildung, ein Engel. Er wirft sein Licht auf das Zelt und zwei Wächter, während der vorn stehende Kriegsmann, nur an Helm und Rüstung von der Helligkeit leise getroffen, mit drohender Lanze dunkel dem Lichte entgegensteht. Auch der Umbro Raffael hat ja wenigstens in einem Stadium seines Schaffens, als er die klaren Formen der Stanza della Segnatura überbieten wollte und noch nicht von seiner steigenden Antikenverehrung zu erneuter plastischer Deutlichkeit zurückgeführt wurde: in der Stanza d'Elodoro mit solchen Lichtproblemen gerungen. Auf seiner Befreiung Petri (Abb. 90) läßt er drei Lichtquellen durcheinanderspielen,

den gelben Strahlennimbus des Engels, den Schein des Mondes und das Licht der Fackel in der Hand des Wächters. Und schließlich hat der Umberrer Barocci seine Szenen öfters in nächtliche Stimmung getaucht.

In dem malerischen Oberitalien ist gleichfalls die naturalistische Beobachtung gern auf das von Lichtern durchbrochene Dunkel gerichtet. Savoldo läßt seine Hirten das Kind in heller Mondnacht anbeten (Venedig, S. Giobbe; Brescia, Pinakothek), Correggio Christus am Ölberg mit schimmerndem Heiligenschein am Rand eines dunklen Gehölzes knien (London, Herzog von Wellington). In Venedig gehen Sebastiano del Piombo und Lorenzo Lotto, in steigendem Maße dann der späte Tizian, Tintoretto und die Bassanos solchen Phänomenen nach. Hat man in den Werken des Trecento und Quattrocento – abgesehen von Piero della Francesca – noch den Eindruck, diese Lichtversuche stammen aus einer naiven Freude, sein realistisches Können an Schwierigkeiten zu wehen, so ist das spätere Cinquecento bereits auf dem Wege, die feelifche Ausdrucks kraft solcher nächtlichen Stimmungen und geheimnisvoll hervorbrechender Lichter zu entdecken, ein Weg, den ja dann bekanntlich der Barock zu Ende gegangen ist.

Auch das Licht des Tages wird hier und da mit feinerer Beobachtung dargestellt, sei es, daß es in Innenräumen sein behagliches Spiel treibt (Filippo Lippi, Pefellino, die Venezianer), sei es, daß es als Freilicht die Landschaft mit einem silbrigen Ton überfährt (Piero della Francesca) oder in Abendstimmung den Horizont rötet.¹⁾

Diese Beispiele von Lichtversuchen und auch die Namen derer, die an ihnen beteiligt sind, ließen sich leicht vermehren, und sie zeigen insgesamt, wie intensiv die Beobachtung der Zeit auf ein selbständiges Walten von Licht und Schatten gerichtet war. Und doch – in der großen Gesamtmasse der Renaissancekunst bleiben sie vereinzelte Erscheinungen, sodaß man von einer luminaristischen Unterströmung sprechen könnte, die erst im Barock zur herrschenden wird. Was alle diese Ansätze immer wieder in ihrer Weiterentwicklung und ihrem endgültigen Durchbruch hemmt, das ist die gewünschte Klarheit der Form, die ihnen entgegensteht. »Stelle nie von der Sonne beschienene Blätter dar, denn sie sind konfus«, rät einmal Leonardo da Vinci (Trakt. Nr. 892), und da sehen wir sogleich die

1) Frühe Probe einer solchen Abendstimmung: Simone Martinis Grablegung (in Berlin) vor dunkelrotem Himmel.

Grenze gezogen, die allen solchen Beobachtungen Halt gebot. Leonardo hätte gewiß den Engel auf Piero della Francescas »Traum des Konstantin« nicht geduldet, weil seine Form durch das Licht verschwommen wurde, und er ist denn auch eine Ausnahme geblieben. Was ein klassisch gereinigter Geschmack dem Lichte für Rechte einräumte, mag man an Raffaels Befreiung Petri sehen: eben nur die eines schönen Glanzes, vor dem sich klar und deutlich die Formen abzeichnen. Und alle nächtlichen Schatten durften sich immer nur wie ein leichter Schleier über die Dinge legen, aber niemals sich an die Stelle der Dinge setzen und so zu eigenen Gewalten werden.

Nur in einer Hinsicht war der Renaissance Licht und Schatten mehr als schmückendes Beiwerk: nämlich dann, wenn sie im Dienst einer kräftigen Modellierung standen, welche die Gestalten aus der Fläche heraus zu plastischer Tiefe entwickelte. Hatte das Trecento in seiner flächigeren Kunstsprache die Schatten der Gegenstände noch leise aufgetragen, so verstärkte sie Masaccio zu massiver Schwere, um das Volumen zu steigern. Der Übergang vom Hellen ins Dunkle erfolgt dann leicht zu abrupt, als hätte man Eile, in die Tiefe zu kommen. Leonardo entgeht diese Schwäche nicht und er sucht ihr abzuweichen. »Zwischen Hell und Dunkel, d. h. zwischen Licht und Schatten«, beobachtet er »befindet sich etwas mitten inne, das man weder hell noch dunkel nennen kann, sondern das in gleichem Maße des Hellen und Dunklen teilhaftig wird« (Trakt. Nr. 672). Darum rät er dem Künstler (ebenda Nr. 70), »daß die Schatten und Lichter ohne Striche und Ränder ineinander übergehen, gleich einem Rauche« (*à uso di fumo*). Er selbst ist ja der erste Meister dieses *Sfumato* gewesen, und ihm war die dadurch erzielte Rundung so sehr Hauptsache geworden, daß er die Farbe als etwas ganz Sekundäres betrachtet wissen wollte.

Leonardo hat sich — und damit gehe ich auf das Gebiet der Farbe über — in diesem Sinne einmal sehr deutlich geäußert: »Eine Malerei wird für die Beschauer nur dadurch wunderbar, daß sie das, was nichts ist, wie erhaben und von der Wand losgelöst aussehen läßt; die Farben bringen aber einzig den Meistern Ehre, die sie bereiteten, denn durch sie wird keine andere Bewunderung erregt, als die ihrer Schönheit, und die ist nicht Verdienst des Malers, sondern dessen, der die Farben gemacht hat. Und es kann eine Sache in häßliche Farben gekleidet sein, darum aber doch die Bewunderung erregen, weil sie rund erhaben aussieht« (Trakt. Nr. 123). Die Ansicht wird, von der plastischen Malerei

Michelangelos genährt, im 16. Jahrhundert öfters vertreten. Benvenuto Cellini lobt Michelangelo als den größten Maler »und zwar einzig und allein, weil er alles, was er an Malereien macht, aus den durchdachtesten Skulpturmodellen herleitet«. Nur noch Bronzino halte sich an diese Regel. »Die anderen sehe ich untertauchen in ein Farbenmeer und in eine bunte Zusammenstellung verschiedener Farben, womit man Bauern täuscht.«¹⁾

Wie entstand denn ein Bild in der Renaissance? Nicht wie heute, da der Maler nach rascher Vorzeichnung die Palette in die Hand nimmt, um seine ganze Kraft an die Farbe zu setzen. Sondern der Künstler machte nach vorbereitenden Skizzen und Studien eine genaue Vorzeichnung direkt auf die Grundierung des Bildes oder, in wichtigeren Fällen, auf einen Karton von der Größe des fertigen Gemäldes, dessen Zeichnung dann auf den Malgrund übertragen und schließlich mit Farbe gefüllt wurde. Also nicht aus der Farbe heraus wurde das Bild erdacht, sondern aus der gezeichneten Form; die Farbe war eine schöne Zutat, aber eben doch Zutat und nicht, wie heute, die Hauptsache.

Man konnte, wie wir das z. B. von Michelangelos »Venus« wissen, sich auf die Anfertigung des Kartons beschränken und einem anderen Künstler – in diesem Falle dem Pontormo – die Ausführung und Kolorierung überlassen.²⁾ Raffael hatte in späteren Jahren einen Kreis von Schülern um sich, denen er das eigentliche Malen seiner Bilder übertrug, und gleichwohl signierte er sie zuweilen mit seinem Namen, und die Bewunderung, die man ihnen zollte, war, von einigen mißgünstigen Stimmen abgesehen, eine allgemeine. Wir stoßen uns heute im ersten Hugenblick an solchen Arbeiten seiner Werkstatt wegen des rohen Kolorits, aber seiner Zeit war das weniger wichtig, weil man das Hauptaugenmerk auf die Erfindung, die Zeichnung, die Zusammenstellung gerichtet hatte. Wenn von den berühmtesten Schlachtenbildern der Renaissance, von Leonardos »Kampf um die Fahne« und Michelangelos »Badenden Soldaten« die Ausführung unterblieb oder nicht über die ersten Anfänge hinauskam, so haben gewiß äußere Umstände daran ihren Anteil; Leonardo wurde nach Mailand, Michelangelo nach Rom geholt. Aber wie an manchen gotischen Kirchen die Türme aus taufend

1) Brief von 1546 an Ben. Varchi. Deutsch bei Guhl, Künstlerbriefe II. A., Seite 243.

2) Vasari-Heft VI, S. 230 (Leben des Pontormo). »Wahrscheinlich das Bild in der Uffizien Nr. 1284.«

äußeren Gründen nicht zur Vollendung kamen und doch auch wieder aus einem inneren Motive heraus, nämlich diesem, daß ein gotischer Bau seinen fragmentarischen Charakter nicht nur erträgt, sondern durch ihn sogar zu gewinnen scheint, so haben auch diese unausgeführten Gemälde gewiß noch einen inneren Grund. Die Kartons wurden aufgestellt, die Bewunderung der Florentiner ersättigte sich an ihnen, ohne ein Mehr zu verlangen, und auch der Künstler hatte seine ganze Schöpferkraft bereits ausgegeben. So mag er selbst nicht genügend Widerstand geleistet haben, wenn er, zu neuen Taten aufgerufen, die Stadt verließ; er hatte das Gefühl, das Seinige getan zu haben.

Die ganze Renaissance durchziehen Gemälde, in denen der Künstler mit der Farbe nur sehr sparsam umgeht. Er läßt sich an einer einzigen, einem Grün, Grau, Braun usw. genügen, die er je nach Licht oder Schatten vom Hellen ins Dunkle führt. Das Aufkommen dieser Malweise ist noch nicht ganz geklärt. Haendcke läßt sie aus der Glasmalerei entstanden sein, der sie seit dem 13. Jahrhundert bekannt ist. Von hier hätten sie die französischen Miniaturisten geholt und Italien empfangen sie erst als ein Geschenk des Nordens.¹⁾ Ich möchte vielmehr auch hier, wie schon so oft, an das Weiter-spinnen eines antiken Brauches denken, der uns in dem gelben Landschaftsfries des Liviahauses auf dem Palatin und einigen pompejanischen Bildern noch heute vor Augen steht. Er findet sich in den byzantinischen Fresken der Grotten Unteritaliens im 11. und 12. Jahrhundert wieder²⁾ und mag von da in das italienische Trecento gedrungen sein, wo ihn bereits Giotto an den grau in grau gemalten »Tugenden und Laster« der Paduaner Arenakapelle aufnimmt. Seitdem verwendet die italienische Trecentokunst diese Technik noch einige Male, z. B. in dem braun in braun gemalten Schlachtenbild des Lippo di Vanni in Siena (Rathaus); zu wirklicher Bedeutung kommt sie in Italien erst in der Wandmalerei der Renaissance, und gewiß ist der Grund auch hier die energische Durchbildung der Form, die auf die farbige Zutat verzichten läßt. In der ersten Quattrocentohälfte entstehen zwei Florentiner Großtaten in terra verde: Masaccios erlöschenes Fresko der Einweihung von S. Maria del Carmine im Klosterhof dieser Kirche³⁾ und die kühnen

1) Rep. f. Kunstw. XXXVIII (1916), S. 48.

2) Z. B. in den Deckenbildern der Grotte San Biagio (bei Brindisi) von 1197. Vgl. Berteaux, *L'Art dans l'Italie méridionale*, 1904, S. 136 ff., S. 151 f.

3) Daneben malte Filippo Lippi, gleichfalls in grüner Erde, einen Papst, der die Ordensregel der Karmeliter bestätigt (Vasari-Heft II, S. 64).

alttestamentlichen Szenen, die Uccello im Klosterhof von S. Maria Novella schuf. In Oberitalien ist Mantegnas »Triumphzug Caeſars« (heut im Hampton-Court) das umfangreichſte Werk dieſer Technik. Aus dem 16. Jahrhundert bewahrt dann Florenz die monumentalen Geſtalten des Andrea del Sarto im Chioſtro dello Scalzo, braun in braun modelliert, damit die Wucht der Formen durch nichts geſtört wird (Abb. 93). Jezt im Cinquecento werden ſolche einfarbigen Malereien auch in dem ernſten Rom gebräuchlich. Peruzzi malt hier die heute verſchwundene Faſſade eines Hauſes mit grüner Erde aus (Vaſari-Heiſz VII, 1, S. 145), und bald bedeckt ſich jeder größere Palaſt mit monochromen Gemälden; Polidoro da Caravaggio und Maturino gelten als Spezialiſten in dieſem Fache.

Auch die Graphik ging zu Beginn des 16. Jahrhunderts auf ähnliche Wirkungen aus. Ugo da Carpi ſandte 1516 eine Bittſchrift an die venezianiſche Signoria, darin er um ein Privileg bat für ſein »neues Verfahren, in Hell und Dunkel zu drucken, eine ganz neue Sache, die niemals vorher geübt worden«. Die Priorität des Ugo gegenüber ähnlichen deutſchen Verſuchen ſteht dahin; in Italien war er jedenfalls der Erſte, der mit 2 oder 3 Platten Holzſchnitte druckte, nicht um auf ſolche Weiſe zur Buntheit zu gelangen, ſondern um das beliebte Chiaroscuro zu erreichen.

Nun ſtellen die hier zuſammengetragenen Ausſprüche und Beispiele, welche einer Farbenfeindſchaft der Renaissance das Wort reden, doch nur das Extrem einer, freilich in dem Kunſtwillen der Renaissance aufs tieſte verwurzelten, Anſchauung dar. Dieſes Extrem wird in breiterer Front erſt im 16. Jahrhundert erreicht, während das Quattrocento ſeiner heiteren Grundſtimmung gemäß der blühenden Farbe nur eben in einzelnen Fällen entträt. Die Plaftik in Holz, Stuck und Ton, die ſeit den 40er Jahren in Übung kommende Robbia-technik, ja ſelbſt die Marmorplaftik erhält im 15. Jahrhundert meiſt eine farbige Bemalung oder wenigſtens Zutat, während erſt das 16. Jahrhundert, unter der Führung Michelangelos, dem reinen Marmor die Herrſchaft läßt. Andere Materialien nehmen jezt ſeine Weiße künſtlich an. In Modena iſt die Terrakotta-Plaftik des 15. Jahrhunderts unter ihrem Hauptmeiſter Guido Mazzoni ganz auf den Reiz eines das Volksleben treu belauſchenden Naturſtudiums geſtellt, und da darf auch die Farbe zur Verſtärkung der Illuſion niemals fehlen. Der Hauptvertreter der gleichen Technik iſt im 16. Jahrhundert hier Antonio Begarelli, und er verzichtet auf dieſe Täuſchung, beſtreicht vielmehr die Figuren mit weißer Farbe, um ſie dem Marmor anzugleichen.

Und erst die Architektur des 16. Jahrhunderts, die Baukunst eines Michelangelo und Palladio, vertreibt die im 15. Jahrhundert noch gern sich einnistende Buntheit durch eine entschiedene Monochromie, die dem stumpfen Weiß nur in einzelnen Gliederungen ein ernstes Grau, Oliv oder Braun zur Seite setzt. »Das erste große Beispiel der modernen Farblosigkeit« hat Wölfflin mit Recht Michelangelos Mediceerkapelle genannt.¹⁾

Wenn also erst das 16. Jahrhundert diese Farbenabkehr energischer betreibt, so ist auch jetzt noch zu weiterer Einschränkung hinzuzufügen, daß ihr Mittelitalien mit seinen vorherrschenden plastischen Tendenzen einen festeren Boden gewährt, als das im allgemeinen doch — trotz der eben besprochenen Ausnahmen (Begarelli, Palladio) — farbenfrohere Oberitalien, und hier wieder wäre Venedig, das freilich Palladios Kirchenbauten über sich ergehen läßt, als die Stätte zu bezeichnen, die auch im Cinquecento der Farbe mit einer wahren Leidenschaft huldigt.

Als Vasari eine Fassadenmalerei bespricht, die Girolamo da Treviso in Venedig machte, fügt er hinzu: »Diese Arbeiten führte er farbig aus, weil in Venedig das Farbige besser gefällt als anderes.«²⁾ Hier strahlte ja damals noch die heut erloschene Fassade des Fondaco de' Tedeschi von den farbigen Gestalten Giorgiones und des jungen Tizian. Auch Ugo da Carpi muß in Venedig keinen rechten Boden für seine Hell-Dunkel-Schnitte gefunden haben, denn wir sehen ihn bald nach der Anmeldung seines Patentes in Rom, wo seine Technik einem allgemeinen Verlangen entgegenkam. In Venedig gefiel die Farbe; sie leuchtete hier seit alters her an den Mosaiken seiner heiligsten Kirche, sie kam immer von neuem mit bunten Teppichen, kostbaren Marmorforten und edlem Geschmeide auf Schiffen aus dem Orient gezogen, und ein reiches Kaufmannsvolk wollte auch in der Kunst gern etwas Reiches und Prächtiges erblicken.

Hier suchte schon bei Beginn der Hochrenaissance ein einzelner Künstler, Giorgione, der oben erwähnten Methode der genauen Vorzeichnung zu entinnen. Man muß nur hören, mit welchem Befremden Vasari aus seinem mittelitalienischen Empfinden heraus die Ansicht Giorgiones notiert, »daß allein das Arbeiten gleich mit der

1) Klassische Kunst, S. 180.

2) Vasari-Heft V, S. 84. Doch erwähnt er dann im Leben des Salviati drei grau in grau gemalte Fassaden des Giuseppe Porta in Venedig (ed. Heft VI, S. 309).

Farbe, ohne weiteres Zeichenstudium auf dem Papier, die wahre und beste Art zu schaffen und die wahre Zeichenkunst sei«. »Er bemerkte aber nicht«, fährt Vasari fort, »daß, wer die Kompositionen wohl verteilen und die Erfindungen anordnen will, sie erst auf mehrfache Art aufs Papier bringen muß, um zu sehen, wie das Ganze zusammengeht«. ¹⁾ Gewiß, wenn der Ausgleich des Bildes nur ein Ausgleich von gezeichneten Formen ist; wenn aber der Künstler diesen Ausgleich mit der Farbe trifft, muß er nicht gleich aus der Farbe heraus das Bild erfinden? Der Gegensatz dieser beiden Prinzipien spitzte sich in Venedig selbst einmal kritisch zu, als die Mitglieder der Scuola di San Rocco für ein Deckenbild eine Konkurrenz ausschrieben und dazu eine Reihe hervorragender Maler, u. a. auch Tintoretto, einluden. »Während die anderen nun«, erzählt uns wiederum Vasari, »mit großer Sorgfalt daran arbeiteten, ihre Entwürfe herzustellen, nahm Tintoretto das Größenmaß, welches das Werk haben sollte, spannte eine große Leinwand auf, bemalte sie mit seiner gewohnten Geschwindigkeit, ohne daß einer davon wußte, und brachte sie an den Platz, wo sie hinkommen mußte«. Die Brüder hielten ihm ärgerlich vor, sie hätten Entwürfe eingefordert, ihm aber noch nicht die Ausführung des Werkes übertragen. »Er gab ihnen zur Antwort, das wäre seine Art zu entwerfen; es anders zu machen, verstünde er nicht; die Entwürfe und Modelle der Werke müßten in dieser Weise gefertigt werden, um niemanden zu täuschen.« ²⁾ Man erinnere sich, daß Cellini gerade die Anwendung der Farbe als Bauerntäuschung bezeichnet hatte, während Tintoretto die Täuschung in dem Fehlen der Farben sah; so prallen hier die Gegensätze aneinander.

Hier in Venedig beginnt dann auch, an der Hand der Öltechnik, jene ganz aus dem Pinsel fließende, von aller Zeichnung sich befreiende Malweise, die im modernen Impressionismus ihre äußerste Ausbildung erfahren hat. Es ist allgemein bekannt (man lese das Nähere bei Weisbach nach) ³⁾, daß bereits die antike Malerei diese Technik geübt hat; an römischen und pompejanischen Wänden haben sich Beispiele genug davon erhalten. Die christliche Kunst übernimmt zunächst diese Malweise, und wenn auch ihr Ziel, die Schaffung einer deutlichen, auch dem ungeschulten Auge des Volkes klar les-

1) Vasari-Heft V, S. 153 (im Leben Tizians).

2) Vasari-Heft V, S. 148f. (im Leben des Battista Franco).

3) Werner Weisbach: Impressionismus. Ein Problem der Malerei in Antike und Neuzeit. Berlin 1910.

baren Bilderchrift, sie ihr mehr und mehr entfremdete, so halten sich doch einzelne impressionistische Brocken in Mosaiken und Miniaturen das ganze Mittelalter hindurch. Auch in der italienischen Renaissance leben noch, was Weisbach merkwürdigerweise entgangen ist, solche impressionistischen Bestandteile weiter, aber nicht in den Figuren, die gewöhnlich auf ein äußerstes Maß durchgezeichneter Schärfe gebracht sind, sondern an nebenfächlicher Stelle, etwa in der Gestaltung eines Baumschlags im Hintergrund (Abb. 91). Mantegna z. B. in der Hinrichtung des hl. Jacobus (Padua, Eremitanikirche) setzt auf die Stämmchen des Mittelgrundes das Laubwerk mit raschen, unverlötmolzenen Pinselstrichen auf, und ähnliche Bäumchen finden wir auf dem mantegnesken Orgelflügel des Gentile Bellini mit der Stigmatisierung des hl. Franziskus (Venedig, S. Marco). In Mittelitalien gehen die Umbrer (Perugino, Pinturicchio) mit besonderer Keckheit daran, solche kleinen Bäumchen zu skizzieren, und da Pinturicchio auch sonst, wie wir sahen, die antike Malerei gern befragt hat, (vgl. Abb. 81 u. 82) — er entnahm ihr ja auch den Grotteskenstil —, so möchte ich glauben, er habe sich auch in dieser impressionistischen Baumschlagtechnik von ihr beeinflussen lassen, und so mag das Fortführen der antiken Tradition durch erneute Berührung an Kraft noch gewonnen haben. Doch bleibt es zunächst bei so beiläufigen Ansätzen, ja die im Banne Michelangelos stehende Florentiner Hochrenaissance merzt auch diese aus.

Venedig dagegen beginnt diese Keime im 16. Jahrhundert weiterzubilden. Ihr allgemeines Wachstum hat Weisbach bei Tizian verfolgt, von den Jugendwerken an, die noch mit zeichnerischer Schärfe durchgeführt sind, bis zu denen des Alters, die Vasari einmal staunend bezeichnet als »hingeworfen, grob und fleckig heruntergestrichen, so daß sie aus der Nähe nicht angesehen werden dürfen und erst aus der Entfernung vollkommen erscheinen« (ed. Heitz V, S. 176). Das Äußerste erreicht ja wohl die Dornenkrönung in München aus Tizians letzten Jahren; aus dunkler, nur von Fackeln unruhig erhellter Nacht leuchtet die Farbe hervor, die nun als selbständiger Wert in hier und da unvertriebenen Pinselstrichen das Auge reizt (Abb. 92).

Gab die plastische Modellierung der Mittelitaliener den Eindruck kraftvoll gefättigter Lebensfülle, so gehen von solchen Werken erregendere Wirkungen aus, und das Suchen nach solchen Wirkungen war es wohl auch — nicht nur, wie Weisbach (I, S. 69) meint, die konsequente Fortentwicklung eines mit Giorgione einsetzenden malerischen Stils —, welches Tizian dieser Technik geneigt machte. Die erregte

Ausdrucksprache, der wir bei greifen Künstlern (Donatello, Michelangelo, Rembrandt) oft begegnen, war in seinem Falle gewiß noch durch eine die ganze Zeit im Gefolge der Gegenreformation durchziehende religiöse Hochspannung gesteigert worden; das war die Atmosphäre, in der auch Tintoretto und die Bassanos ihre von Impressionismen durchzogenen Werke schufen (Abb. 87).

Zwischen diesen beiden Polen einer Farbenverachtung aus alleiniger Freude an der Plastik und einer Farbenverfehlstündigung über die Klarheit der Form hinweg fließt dann, wie zwischen zwei schmalen Ufern, der breite Strom einer reichlichen Farbenverwendung, zwar im Anschluß und Dienste der Form, aber doch auch wieder von der ganz für sich bestehenden Freude einer sinnlichen Zeit an dem bunten Kleide der Dinge geleitet.

Das Mittelalter hatte einer abstrakten Farbenschönheit gehuldigt, die zu der Farbe der Natur nur in lockerer Beziehung stand, ja ihr gelegentlich widersprach, wenn ein dekoratives Gefallen dazu ermunterte. Die Naturtreue der Renaissance mochte solche Willkür nicht mehr dulden; sie richtete ihr Augenmerk darauf, die Farbe der Gegenstände genau zu erkunden, um sie möglichst getreu in das Bild zu übertragen. »So groß ist die Kraft des Kolorierens«, sagt einmal Lomazzo in einem Kapitel »Von der Tugend (virtù) des Färbens«, »daß es keine körperliche, von Gott geschaffene Sache gibt, welche durch sie nicht dargestellt werden könnte, als ob sie lebendig wäre« (Trakt. III, cap. 1). So werden denn nun die verschiedenfarbigen Maserungen eines Holzes oder einer Marmorplatte, das bunte Gefieder eines Pfauenflügels, der stumpfe Glanz einer Rüstung, der zarte Schleier mit samt dem durch ihn scheinenden Körper und was der Schwierigkeiten noch mehr sind, mit gleichsam horchendem Auge belauscht. Vasari beschreibt einmal das Porträt des Papstes Leo X., das Raffael unter Beihilfe des Giulio Romano malte: »Der Sammet dort ist rau, der Damast, der den Papst umschließt, rauscht und leuchtet; der Pelz des Futters ist weich und warm; Gold und Silber so imitiert, daß sie nicht wie Farben, sondern wie Gold und Silber wirken« (ed. Heß IV, S. 233f.). Das Lob ist gewiß übertrieben und würde erst auf Bilder des 17. Jahrhunderts, etwa auf das Papstporträt Innocenz' X. von Velasquez passen, aber man erfieht aus ihm, worauf der Kenner damals zu achten hatte.

Venedig mit seinem geschulten Blick für alle Oberflächenreize der Dinge bildet auch die Charakteristik der Stoffe zu besonderer

Feinheit aus: niemand in ganz Italien z. B. verstand es, die knisternde Wärme eines Pelzwerks so treu zu treffen wie Sebastiano del Piombo, niemand das weiche Fell eines Hundes oder Zickleins so wahr zu geben wie Jacopo Bassano.

In Venedig beginnt man auch seit Giorgione in fortschreitender Entwicklung auf die verschiedenartige Färbung des *Inkarnats* zu achten. Der Gegenpol ist Florenz, das mit Michelangelo damals die äußerste Sicherheit des anatomischen Aufbaus bei tiefster Vernachlässigung der Tönung der Epidermis gewinnt. Der venezianische Schriftsteller Dolce legt dem Künstler besonders ans Herz, »auf den weichen Ton des Fleisches Rücksicht zu nehmen, denn gar viele malen ein Fleisch, das an Farbe und Härte wie Porphyry ausieht«. ¹⁾ Das ist ganz aus dem Geiste dieser Bemühungen gesprochen. Neben den Venezianern wäre Correggio als ein trefflicher Beobachter der Karnation zu nennen; das bleiche, phosphoreszierende Leuchten der Haut hat er wie kein anderer zu geben gewußt. Ein späterer Oberitaliener, der Kunstschriftsteller Armenini, spricht einmal von der *vaghezza*, der *delicatezza*, der *soavità* und der *morbidezza* der Fleischtöne ²⁾; man sieht, wie die Sprache den verfeinerten Beobachtungen zu folgen sucht.

Auch die Veränderung der Farbe fernliegender Gegenstände durch die zwischen diese und das Auge tretenden Luftschichten (die *Luftperspektive*) wird von den Theoretikern seit Cennino Cennini (Traktat cap. 85) beobachtet, und in der Praxis, wenigstens im größten, bewältigt. Als verfeinertes Beispiel nenne ich von Piero della Francesca die Bildnisse des Federigo da Montefeltre (Abb. 46) und der Herzogin, in denen die olivfarbene Landschaft nach der Tiefe zu in ein duftiges Graublau übergeht.

Piero gehört auch zu den wenigen Malern, die dem Schatten eine eigene Färbung zubilligen; in seiner »Geburt Christi« sowie in der »Taufe« (London) beobachtet er die blauen Schatten, die bei sehr hellem Lichte entstehen (Abb. 19). Ähnliche Versuche erkannte Knapp bei Andrea del Sarto, der, wie er sagt: »farbloße Schatten nicht kennt, sondern das Grau der Schatten bald ins kühle Blau, bald, wie in der Harpyien-Madonna von 1517, ins Gelbliche stimmt.« Auch Tintoretto, besonders der späte, hat sich mit solchen Problemen

1) Im »Fretino (Wiener Quellenchr. II, S. 66). Weiteres darüber bei Maria Grunewald: Das Kolorit i. d. venezian. Malerei, I. Die Karnation, Berlin 1912.

2) Armenini, *De' veri precetti della pittura*, lib. II, Cap. XI, ed. Pisa 1823, S. 160.

befaßt. Aber es bleiben vereinzelte Fälle: die allgemeine, von Alberti bis zu Lomazzo ausgegebene Regel lautet, daß der Schatten die Farbe verdunkelt, aber nicht verändert.

Ebenso werden die farbigen Reflexe, welche der moderne Impressionismus so gern verwandte, als wollte er in pantheistischer Liebeseligkeit damit das Ineinanderspielen und Sichverschwiftern der Gegenstände beweisen, noch sehr vorsichtig gebraucht. Alberti beobachtet ganz richtig, daß der, »welcher über sonnige Wiesen wandelt, im Gesichte grün erscheint«, und Leonardo läßt sich über die farbigen Reflexe noch weit ausführlicher aus (z. B. Trakt. Nr. 165f., 168f., 216), aber die Praxis macht von diesen Erfahrungen nur ganz selten Gebrauch. Piero della Francesca ist auch hier mehr Ausnahme als Regel; auf seiner Taufe Christi in London (Abb. 19) hat der Körper des Heilands grünliche Töne, die von den Wipfeln des ihn beschattenden Granatbaumes herrühren. Im allgemeinen trennt sich die Renaissance noch nicht gern von der Eigenfarbe der Dinge, besonders der im Vordergrunde gelegenen, die sie doch eben erst mit solcher Gründlichkeit auf ihr Kolorit hin studiert hatte.

Über der Wahrheit der Farbe wird ihre Schönheit nicht vergessen. Schon das Trecento hatte die enge Farbenskala des Mittelalters erweitert (schon damals z. B. tauchen in Florenz die bis zu Parmeggianino, Rosso Fiorentino und Barocci so beliebten Schillerfarben auf¹⁾), aber die genauere Beobachtung der Wirklichkeit fügt eine große Anzahl der zartesten Abtönungen und Mischungen hinzu. Auf dem Berliner Altar des Cima da Conegliano z. B. trägt Paulus einen karminroten Mantel, Maria ein kirschrotes Kleid, Bruno ein lachstrot gebundenes Buch; also allein drei verschiedene und sehr delikate Rots auf einem Gemälde.

Welche Farben der einzelne Künstler, die Gegend, die Zeitphase bevorzugt, wird noch die Sache besonderer Untersuchungen sein müssen, ehe darüber Zusammenfassendes gesagt werden kann.²⁾ Um nur das Allgemeinste zu bemerken, zeigt sich die Frührenaissance, besonders die florentiner (Fra Filippo Lippi, Fra Angelico, Pesellino, Domenico Veneziano, Botticelli ufw.) einer hellen Farbengebung geneigt, die sich den leichten und schlanken Figuren anpaßt. Das

1) So trägt z. B. auf Giottos Beweinung Christi in Padua Joseph von Arimathia einen grünen, in den Schatten rot werdenden Mantel.

2) Für Venedig vgl. die kenntnisreiche Dissertation von E. v. d. Bercken, Untersuchungen zur Geschichte der Farbengebung in der venezianischen Malerei, Freiburg 1914.

beginnende Cinquecento beschwert die Form und läßt auch die Farbe gern in gefättigteren Tönen erklingen. Diese auf Ernst und Gemessenheit gerichtete Zeitspanne bringt für Kleiderstoffe die schwarze Farbe in Mode, die, ins Porträt gebracht, eine ruhige und noble Wirkung erzeugt. Als Beispiel wähle ich das Porträt des grau und schwarz gekleideten Grafen Castiglione (von Raffael), vor allem darum, weil Castiglione in seinem Cortegiano solche auf »Ernst und Würde« zielende Kleidung ausdrücklich gefordert und damit ihre Aufnahme gewiß kräftig gefördert hat. Im späteren Verlauf des 16. Jahrhunderts sieht man zuweilen, so bei den florentiner Manieristen (Bronzino, Vasari, Salviati u. a.) die Rückkehr wie zu den schlanken Gestalten so zur hellen Farbengebung, nur daß die Töne jetzt kälter, glasiger und bunter gewählt werden. Andere Schulen hingegen, vor allem die späten Venezianer (der alte Tizian, Tintoretto, die Bassanos), beschwerten die Farbe noch stärker durch eine allgemeine Braun- oder Schwarzstimmung, aus der nur wenige, vom Lichte entzündete Farben ihre ganze Leuchtkraft enthüllen.

Auch in der Zusammenstellung der Farben wechselt der Geschmack. Das Quattrocento hätte am liebsten die ganze Buntheit der Welt in jedem Bilde auf einmal ausgeschüttet. »Ich wünschte«, sagt Alberti, »man sähe in einem Bilde alle Farbengattungen in einer für das Auge wohlgefälligen und ergöglichen Anordnung.« Wie das zu machen sei, erklärt er an einem Beispiel. »Wenn man Diana malen wollte, wie sie den Chor der Nymphen führt, so täte man gut, die eine Nymphe in Grün, die andere in Weiß, die dritte in Rosa, die vierte in Gelb zu kleiden und so eine jede in einer anderen Farbe.«¹⁾ Auf den zahlreichen Bildern, in denen sich mehrere Engel finden (Botticellis »Magnificat«, Giovanni Bellinis »Taufe Christi« in Vicenza), kann man die praktische Anwendung dieser Regel finden.

Wenn die Mannigfaltigkeit nicht schon durch die Anzahl der Personen gewährleistet war, wurde sie durch thematische Differenzierung künstlich hineingebracht. Das Mittelalter z. B. begnügte sich bei Maria mit rotem Kleide und blauem Mantel. Jetzt werden die Stoffe irgendwo umgeschlagen, damit sie ein anders gefärbtes Futter zeigen; ein Kopftuch, zuweilen auch ein Halstuch von besonderem Kolorit wird hinzugefügt und an Säumen und Ornamenten wird

1) Alberti, Della pittura lib. II, W. Qu. XI, S. 136 ff.

nicht gespart. So kommt auf jede einzelne Farbe naturgemäß nur ein geringes Ausbreitungsfeld, aber dieser rasche, muntere Wechsel von Farbe zu Farbe gefiel gerade der stets auf Neues erpichten Zeit.

Im Cinquecento werden die jedem Werke zugebilligten Farbtöne verringert und damit zugleich über größere Flächen verteilt; man will das Auge nicht mehr von Farbe zu Farbe hüpfen lassen, sondern durch längeres Aushalten Beruhigung schaffen. Auf Fra Bartolommeos »Darstellung im Tempel« in Wien steht Joseph in vorwiegend gelbem, Maria in blauem, der Priester in rotem Mantel, das muß genügen. Dafür wird die Verbindung der einzelnen Farben mit der Komposition sowie miteinander nunmehr fester geknüpft. Auf Tizians *Assunta* schwebt Maria in rotem Gewande auf Wolken empor. In der irdischen Zone sind die zwei aufblickenden und als Vorder- und Rückenfigur einander entsprechenden Apostel gleichfalls in verschieden nuancierte Rottöne gekleidet, damit sie sich mit Maria zu einer festen Dreiecksgruppe zusammenschließen. Mit welcher Sorgfalt Raffael die Farbe in den Dienst seiner Kompositionen stellte, hat Waldmann am Kolorit der Stanzen dargetan.¹⁾ Zwei Beispiele mögen das veranschaulichen. Auf der »Disputa« sind die Hauptfiguren der unteren Versammlung, der herausblickende Jüngling und der vom Rücken gesehene Mann links, der weisende Älte und der segnende Papst rechts, in Gelb und Blau gekleidet, das an dem Scheitel des Bildes noch einmal wiederkehrt; Gottvater steht blau vor goldenen Strahlen. Auf dem »Parnass« ist der Jüngling ganz links in Gelb gekleidet, sein rechtes Gegenstück in Blau. In der oberen Zone trägt Homer über dem goldenen Untergewande einen großen blauen Mantel, während sein Pendant, die vom Rücken gesehene Frau, ganz goldgelb gekleidet ist; die neben ihr sitzende Muse (mit der Leier) nimmt hier den Blauton auf.

Abichtlich wird natürlich auch das kalte Blau dem warmen Gelb gegenübergestellt, und damit komme ich zu der Bindung der Farben untereinander. Schon der Frührenaissance war es bewußt geworden, daß es »eine gewisse Freundschaft der Farben gibt, indem solche, nebeneinandergesetzt, einander Würde und Anmut verleihen«, ²⁾ aber erst die Hochrenaissance nutzt diese Einsicht zu bestimmten Farbenrechnungen aus. Was vorher an Farbenharmonien geschaffen wurde

1) Die Farbenkomposition in Raffaels Stanzenfresken. Zeitschrift für bildende Kunst, N. F. XXV (1913/14), S. 20 ff.

2) Alberti, Della pittura lib. II, W. Qu. XI, S. 138.

— bei Filippo Lippi z. B. —, entspricht einem angeborenen und sich naiv auswirkenden Farbengeschmack. Im 16. Jahrhundert wird, wie neben das Blau das Gelb, auch das komplementäre Rot und Grün aneinandergelegt. Auf dem Heimfuchungsbilde Albertinellis (Uffizien) begegnen sich das rote Untergewand Mariae und das grüne Elisabeths, während die entsprechenden Mäntel in Blau und Goldgelb gehalten sind. Auch die Madonna della Sedia verwendet beide Farbenpaare auf einmal: über dem blauen Mantel Mariae erscheint das gelb gekleidete Kind, über ihren roten Ärmel breitet sich das grüne Schultertuch. Zuweilen sind die Fäden auch wechselseitig geknüpft. In Tizians »Himmlischer und irdischer Liebe« hängt von der nackten Frau ein großes rotes Tuch herab, während ein kleiner weißer Schurz ihre Scham bedeckt. Die bekleidete Frau hingegen ist in der Hauptfache weiß gekleidet, während das Rot nur am rechten Ärmel und am Schuh auftaucht. Ein ähnliches Durcheinanderspielen, diesmal von kalten Blau- und warmen Rottönen, zeigt das »Bacchus und Ariadne«-Bild in London.¹⁾

Im allgemeinen baut sich die Harmonie der Renaissance über selbständig auftretenden, deutlich voneinander geforderten oder gar kontrastierenden Tönen auf. Die anderen Möglichkeiten der Farbenverbindung, einander verwandte Farben zusammenzustimmen oder eine einzige Farbe über alle übrigen herrschen zu lassen (im 17. Jahrhundert das Rembrandtsche Braun), wird nur erst vorsichtig versucht. Den ersten Fall, die Zusammenstimmung verwandter Töne, finden wir in der Spätrenaissance von Lomazzo und Armenini empfohlen²⁾ und in der Praxis z. B. von Barocci befolgt, dessen Farben »in kaum fühlbarer Weise unter vielfachen, gegenseitigen Brechungen ineinander übergreifen« (H. Voß). Zu den Versuchen, eine einzige Farbe dominieren zu lassen, wäre bereits der venezianische Goldton zu zählen, d. h. jene über das ganze Bild verteilte goldgelbe Färbung, welche der Venezianer dem Inkarnat, den Lichtern und was sonst noch im Bilde der warmen Farbenskala angehört, verleiht. Der

1) Schon von Reynolds in der achten Akademierede dieserhalb gefeiert. Derlei Kontraste und Verknüpfungen kommen hier und da auch schon im 15. Jahrhundert vor, der Komplementärkontrast z. B. bei Bartolommeo und Alvise Vivarini (nach v. d. Bercken). Auf Antonio Pollajuolos Turiner Tobiasbilde trägt der Engel rotes Kleid und grünen Mantel, Tobias grünes Kleid und roten Mantel.

2) Das Nähere bei Birch-Hirschfeld, Die Lehre von der Malerei im Cinquecento, S. 59f.

Mailänder Quattrocentist Ambrogio Borgognone, der Brescianer Cinquecentist Moretto verbreiten auf ähnliche Weise über das ganze Bild einen zarten Silberton. In Venedig wird dann in der dunklen Grundierung des späten 16. Jahrhunderts — den Bolusgrund verwenden nach v. d. Bercken schon Tintoretto und die Bassanos — ein einigendes Moment gefunden, das alle Farben zusammenfügt. Hier führen die Wege in den Barock hinein.

V. Die Komposition.

Mannigfaltigkeit und Einheit.

Mannigfaltigkeit und Einheit bedürfen einander gegenseitig im Kunstwerk, um ästhetisch wirksam zu werden. Mannigfaltigkeit ohne Einheit ist wirr, Einheit ohne Mannigfaltigkeit leer: erst ihr Zusammenwirken verleiht der Fülle Bändigung, der Ordnung Reichtum. Was sich im Laufe der Kunstentwicklung ändern kann, ist immer nur die Art ihrer Erscheinungsweise, und das ist es auch, wonach wir die Renaissance zu fragen haben: Worin bestand ihre besondere Art, dem Kunstwerke Mannigfaltigkeit sowie Einheit zu geben?

Der Renaissance war die Mannigfaltigkeit ursprünglich kein ästhetisches Prinzip, sondern integrierender Bestandteil ihres Welt-erlebens überhaupt. Augen, die bislang nach innen gekehrt waren, hatten sich der Außenwelt weit geöffnet, und da war des Staunens kein Ende, wie bunt, wie reich, wie mannigfaltig die Erde ausah. »Siehst Du denn nicht«, ruft einmal Leonardo da Vinci aus, »wieviele und welche Stellungen und Gebärden die Menschen machen? Siehst Du nicht, wieviel verschiedenerlei Getier es gibt, und so Bäume, Kräuter und Blumen, welche Mannigfaltigkeit gebirgiger und ebener Gegenden, Quellen, Flüsse, Städte, öffentlicher und privater Gebäude, Werkzeuge, gut zum Gebrauche des Menschen, wie verschiedene Trachten, Schmuck und Künste?« (Trakt. Nr. 73). Und am Ende der Renaissance Giordano Bruno: »Vielfältig (*varia*) sind die Glieder der Welt. Vielfältig sind in den Gliedern der Welt die Arten. Vielfältig sind in den Arten die individuellen Bildungen. Kein Ölbaum ist dem anderen ganz gleich gebildet, kein Mensch dem anderen völlig ähnlich.« Und »*Per tanto variat natura è bella*«. ¹⁾

Dieses Erlebnis der Mannigfaltigkeit in seiner ganzen Frische auf das Bild zu übertragen, das war das Ziel, auf das die Renais-

1) In der Schrift *Ans memoriae* II, Kap. 12. *Jordani Bruni Nolani Opera*, Napoli et Florentiae, Bd. II, Teil 1, S. 75 und 83.

fance gerichtet war. Jene verfeinerte Mannigfaltigkeit der modernen Kunst, die auch dem einfachsten Thema durch das nuancenentdeckende Auge Reichtum verleiht, war der Renaissance noch unbekannt: selbst ihre Mannigfaltigkeit der Farbe, von der wir oben gesprochen, ist jedesmal an eine Mannigfaltigkeit von Gegenständen geknüpft. Das erzählende Bild erfreut sich aus diesem Grunde besonderer Gunst. »Das was an der istoria« — so wird es genannt — »zuerst Vergnügen hervorrufft, ist der Reichtum und die Mannigfaltigkeit der Gestalten Jenem Bilde werde ich Fülle und Mannigfaltigkeit zusprechen, wo man in richtiger Postierung alte und junge Männer, Knaben, Frauen, Mädchen, Kinder, Hühner, Hündchen, Vögel, Pferde, Rinder, Gebäude, Ortschaften und dergleichen Dinge vermischt sieht« (Alberti).¹⁾ Leonardo meint den Alberti noch übertrumpfen zu müssen. »In Historien müssen Leute von allerlei Körperbau, Alter, Fleischfärbung, Stellung, Wohlbeleibtheit, Magerkeit vorkommen, Dicke, Schlanke, Große, Kleine, Fette, Dürre, Hochmütige, Höfliche, Alte, Junge, Starke und Muskulöse, Schwache mit wenig Muskeln, Vergnügte und Melancholische, solche mit krausem und solche mit schlichtem, mit kurzem und langem Haarwuchs, mit behenden und mit gemeinen Bewegungen; und ebenso verschiedenerlei Kleidertrachten, Farben und was nur in selbiger Historia erheischt wird. Die Gesichter so zu machen, daß sie einander gleich sehen, ist die größte Verfündigung bei einem Maler und ebenso ist es ein großes Gebrechen, wenn Stellungen wiederholt sind« (Trakt. Nr. 178). Und ähnliche Ansichten sehen wir durch die ganze Renaissance bis zu Lomazzo und Borghini laufen.

Welche strengen, aber feierlichen Wirkungen das Mittelalter durch das parallele Aneinanderreihen ganz gleicher Figuren erzielt hat, war vergessen: jetzt wollte man sich einmal an der Fülle der Erscheinungen ersättigen. Als die Brüder Ghirlandajo für Giovanni Tornabuoni die Fresken in S. Maria Novella malen sollten, wurde es eigens in den Kontrakt aufgenommen, daß die Künstler »Häuser, Kastelle, Städte, Berge, Hügel, Ebenen, Gewässer, Steine, Gewänder, Lebewesen, Vögel und allerlei Tiere«²⁾ in den Gemälden unterzubringen haben; das war dem Stifter am Ende wichtiger als die heilige Geschichte. Diese Freude an der Mannigfaltigkeit machte es dem Künstler zur Pflicht, eine vorwiegend zeichnerische Sprache zu sprechen; was hätte man mit einem Lichte begonnen, dessen Helle

1) Della pittura, lib. II, W. Qu. XI, S. 116 f.

2) Venturi, Storia VII, 1, S. 746.

die Dinge verzehrt, was mit einer Dunkelheit, welche ganze Teile des Bildes in sich einschluckt? Man wollte die Welt bis in den letzten Winkel hinein deutlich sehen, um sich an ihrer Fülle zu freuen.

In der Plastik sind es die Gliederungen des Rumpfes, das scharfe Abheben der Gelenke, die vielfältigen Bewegungen, der Reichtum der Falten, welche eine Mannigfaltigkeit vor Augen stellen.

In der Baukunst werden die durch das Thema bedingten Teile – Kirchenschiffe, Stockwerke, Fenster – in ihrer Reichhaltigkeit noch künstlich vermehrt. Kapellen werden deutlich von den Schiffen der Kirche isoliert, Decken und Wölbungen durch Kassetten, Fußböden durch verschiedenfarbige Fliesen belebt, Mauern durch Rustika gegliedert.

Das Quattrocento erlebt die Mannigfaltigkeit noch rein quantitativ; wie ein Wanderer, der zum ersten Male im Frühling eine blühende Wiese betritt, möchte es so viel wie möglich zusammenraffen. Im 16. Jahrhundert ist die Weltlust bereits gekühlter und der Kunstverstand meldet seine Forderungen an. Man erkennt, daß dem Werke eine übergroße Fülle schadet, weil das Auge ihrer nicht Herr wird. Mannigfaltigkeit gewiß, aber in gedrängter Auswahl: von jedem Dinge werden nur zwei Möglichkeiten zugelassen, die aber dann, indem sie aufs äußerste einander entgegengesetzt sind und sich gegenseitig in ihrer Wirkung steigern, das Prinzip der Mannigfaltigkeit um so deutlicher offenbaren: das war es, was man mit den »Kontrasten« erreichen wollte.

Das 15. Jahrhundert kennt den Kontrast auch schon, aber mehr beiläufig, als einen Fall unter vielen anderen; erst im 16. Jahrhundert bildet er sich zu einem die ganze Kunst durchziehenden Grundprinzip aus.

Burckhardt überschreibt in seiner »Baukunst der Renaissance« einen Paragraphen seiner »Formenbehandlung des 16. Jahrhunderts« mit »Vermehrung der Kontraste« (§ 54). Er denkt dabei an den jetzt entschiedener entwickelten Gegensatz von Erdgeschoß und Oberbau an Palastfassaden; das Erdgeschoß breitgelagert in Rustika, der Oberbau hochstrebend mit Halbsäulen gegliedert. Auch die hier und da eintretende Beschränkung der Rustika auf die Ecken, die Einfassung der Fenster durch Halbsäulen und Giebel scheinen mir aus Kontrastrechnungen hervorzugehen. Im ersten Fall soll die ganze Fassade, im zweiten das Fenster nach dem Gegensatze von Rahmen und Füllung behandelt werden. Aber schon die Frührenaissance nimmt mindestens den einen großen Kontrast von der Antike wieder

auf, den das nur die Stütze, nur die Vertikale betonende System der Gotik vermieden hatte: den sinnfälligen Gegensatz von Stütze und Last, Vertikale und Horizontale.

In der Plastik ist es der Kontrapost, der, gleichfalls aus der Antike geholt, von belcheidenen noch der Gotik gehörenden Anfängen allmählich zu einer Stärke entwickelt wird, die über alle Antike hinausgreift. Man beginnt damit, Stand- und Spielbein, Ruh- und Beugearm zu sondern, und man endet, wie wir gesehen, mit schraubenzieherartig gedrehten Figuren, in denen der Unterkörper nach der einen Seite, der Oberkörper nach der anderen, der Kopf wiederum nach der ersten Seite gedreht wird. Und man verwendet diesen doppelten Kontrapost nicht nur in der Plastik, sondern übernimmt ihn auch für die Malerei. Es kann nicht geleugnet werden, daß hier für die Renaissance eine Gefahr lag, der sie nicht immer entronnen ist. Michelangelo motiviert in seinen Propheten und Sibyllen diese Kontraposte wenigstens gründlich; eine geheimnisvolle Stimme wirft den Kopf des Jesaias plötzlich herum; oder Jonas hadert aufblickend mit Gott, während die Arme herunterweisen nach der (zu ergänzenden) Stadt Ninive, deren Untergang Gott ihm zu verkünden befahl, ohne sich dann an sein Wort zu halten. Bei den anderen Künstlern sind diese vielfachen Drehungen meist ein rein formales, durch keine inneren Gründe gerechtfertigtes Spiel, und wenn man in solchen Zügen das Wesen des Manierismus erblickt, so ist ihm die Hochrenaissance in diesem Punkte bereits verfallen.

Die Malerei bietet durch ihre Gestaltensfülle noch eine Anzahl weiterer Kontrapostmöglichkeiten, von denen ich wenigstens die wichtigsten namhaft mache. Eine wird von Leonardo ausdrücklich erwähnt. »Schönheit und Häßlichkeit nebeneinandergestellt, erscheinen wirkungskräftiger eine durch die andere« (Trakt. Nr. 139). Tizian hat sein Dresdener Zinsgroßschensbild auf diesem Gegensatz aufgebaut, sowohl in den Köpfen, wie in der weißen Hand Christi und der braunen, schweligen des Phariseäers. Auf seiner Danaë im Prado hat er dem jungen, schönen, weißhäutigen Mädchen eine braune, häßliche Alte gegenübergestellt.

Den Gegensatz von jung und alt, groß und klein stellen die zahllosen Putten dar, die man den Heiligengestalten beigelegt. So hat Raffael seiner Sixtinischen Madonna zwei kleine Engel vorausgeschickt, Correggio seine mächtigen Apostelgestalten in der Kuppel von S. Giovanni Evangelista in Parma mit Kindern umspielt (Abb. 65).

Selbst Michelangelo begleitet die Wucht seiner Propheten und Sibyllen mit zum Teil wenigstens scherzend gedachten — soweit Michelangelo zu scherzen verstand — Paaren von nackten Buben. Ein moderner Künstler würde, wenn er die gleichen Themen behandeln sollte, befürchten, durch solche Zufügungen die erhabene Stimmung der Hauptgestalten zu gefährden, aber die Renaissance hätte mit gutem Grunde darauf erwidern können, daß die feierliche Gelassenheit der Sixtinischen Madonna oder der grandiose Ernst der Propheten und Sibyllen im Kontrast mit so lieblich-kleinen Gebilden sich nur um so deutlicher offenbare. Und selbst wenn die Szene dadurch wirklich eine Stimmungszerstreuung erfahren hätte, entschied man sich doch für die Anwendung von Kontrasten, denn nichts fürchtete man mehr, als durch Einförmigkeit zu ermüden. Raffael hatte das Bild der hl. Cäcilie in Bologna ursprünglich geschlossener gedacht, so nämlich, daß niemand von der Engelsmusik unberührt bleibt, und z. B. Maria Magdalena den Kopf schwärmend zu den Sängern erhebt. Diese Fassung hat Marcanton in einem Stich festgehalten (B. 116). Aber da schon Cäcilie nach oben blickte, wollte er das gleiche Motiv nicht noch einmal bringen und so ließ er Magdalena ganz unteilhaftig des himmlischen Wunders aus dem Bilde herausblicken. Der Cicerone freilich (und danach Wölfflin) erkennt in dieser Teilnahmslosigkeit eine weise Ökonomie, »um die leise Skala des Ausdrucks in den vier übrigen dem Beschauer recht zum Bewußtsein zu bringen«, aber diese Wirkung wird weder erreicht, noch war sie beabsichtigt. Das treibende Motiv für diese Gestalt war gewiß nur der rein formale Drang, mit Kontrasten zu arbeiten. Wenn die einheitliche Stimmung trotzdem gewahrt bleibt, so ist es vielmehr darum, weil jede einzelne Gestalt vom Blute Raffaels lebt und alle zusammen sich so harmonisch die Wage halten, daß es wie ein einheitlicher, voller Glockenton erklingt.

Einer Vordergestalt eine Rückengestalt als Pendant zu geben, ist ein tausendmal wiederholter Kontrast, der noch dadurch gesteigert wird, daß die eine Figur nackt, die andere bekleidet ist — so verwendet ihn schon Antonio Pollajuolo in der »Marter des hl. Sebastian« (London) — oder sich alt und jung, Mann und Weib gegenüberstehen. Die Anwendung ist meist ganz äußerlich, aber Andrea del Sarto hat sie einmal, vielleicht unbewußt, zu hoher innerer Bedeutung erhoben. Auf dem Gastmahl des Herodes (Abb. 93) ist der von vorn gesehenen, sich im Tanze wiegenden Salome auf der anderen Seite des Bildes die Rückenfigur des schüffelhaltenden Henkers

entgegengesetzt: das wirkt hier wie die »Kehrseite der Medaille«, Leichtfinn und ihre graufige Folge. Tizian ließ den Gegenatz von Vorder- und Rückenansicht einmal bewußt über zwei Bilder hinwegspielen, als er für Philipp II. die »Danaë« und »Venus und Adonis« schuf. Als er das Venusbild überlieferte, schrieb er dem Prinzen »weil man bei jener [der früher geschickten Danaë] alles von der Vorderseite sah, habe ich hier abwechseln und die weibliche Gestalt von der Rückseite zeigen wollen, damit das Camerino, in das die Bilder kommen, einen ansprechenderen Einblick gewinnt«. ¹⁾ Auf Raffaels Madonna Canigiani in München (Abb. 94) ist die Ferne recht kleingliedrig gegeben, aber nicht mehr aus quattrocentistischem Spieltrieb, sondern um die Figuren des Vordergrundes möglichst groß erscheinen zu lassen. Die lebhafteste Gestaltengruppe dieses Bildes wird in eine knappe, ruhige, stereometrische Figur gepreßt: ein weiterer, der Plastik entlehnter Kontrast, nur daß es bei ihr der enge Stein ist, der mit drängendem Leben erfüllt wird, ohne doch seine geschlossene Blockform dabei ganz zu verlieren. In den einzelnen Köpfen Raffaels herrscht ein abwechselndes Aufwärts- und Abwärtsblicken, beruhigend wie das Pendeln einer Uhr. Elisabeth und Johannes setzen ihr beschattetes Antlitz vor das belichtete Gewandstück Josephs, bei Maria und dem Christkind ist es gerade umgekehrt. Also auch Licht und Schatten werden in die Rechnung der Kontraste miteinbezogen, und darüber spricht auch Leonardo an mehreren Stellen. »Du hast Deine Figur«, heißt es einmal, »ist sie dunkel, auf hellen Grund zu stellen, ist sie hell, so stellst Du sie auf dunklen Grund. Ist sie hell und dunkel zugleich, so stellst Du die dunkle Seite vor hellen, die helle vor dunklen Grund« (Trakt. Nr. 423). In größeren Partien hell und dunkel gegeneinander zu setzen — der bedeutendere Kontrast der Barockkunst — ist noch nicht erlaubt; weder in den darstellenden Künsten noch in der Architektur: die Klarheit der Form würde darunter leiden. Von dem Kontrast der Farben wurde schon früher (S. 128) gesprochen. Nebenbei gesagt, dieses fortwährende Rechnen mit Kontrasten griff schließlich von der Kunst auf das Leben über. Im »Cortegiano« rät Castiglione, der vollendete Hofmann müsse seine Tugenden »durch ihre Gegensätze einzeln hervortreten lassen, wie die guten Maler durch das Aufsetzen von Schatten die Lichter deutlicher hervorheben, dunkle Flecken durch Lichter vertiefen, die mannigfaltigen Farben einander auf die Weise gefallen, daß eine

1) Bottari, Racc. di lett. II, S. 27f.; deutsch bei Guhl, Künstlerbriefe 2. B., S. 208. Es sind die Bilder in Wien und Madrid.

von der anderen durch die Verschiedenheit besser abticht und einander entgegengesetzte Gestalten durch ihre Gegenüberstellung dem Zwecke dienlich machen. So wird die Sanftmut besonders auffallend an einem reckenhaften und tapferen Mann; und wie die Kühnheit mit Bescheidenheit gepaart größer erscheint, so wird auch die Bescheidenheit durch die Kühnheit gewinnen und noch mehr zur Geltung gelangen«. ¹⁾

Nur in dem lässigeren Venedig ist man gegen diese intellektuelle Zuspitzung der Kontrastwirkungen, und der venezianische Schriftsteller Dolce rät dem Maler, »hier und da auch aus der Ordnung herauszutreten und mitunter zwei oder drei Figuren desselben Alters, desselben Geschlechtes und in derselben Tätigkeit, immer jedoch mit verschiedenen Gesichtszügen, Bewegungen und Kleidern vorzuführen«. ²⁾ Welche Wirkungen gerade durch solche gemeinsamen Bewegungen erzielt werden können, ging freilich erst der Barockkunst auf. Man vergleiche eine Grablegung der Renaissance, die von Raffael (Rom, Galerie Borghese) oder die von Tizian (Louvre) mit einer barocken Grablegung, der des Caravaggio im Vatikan (Abb. 95 u. 96). Den beiden Bildern der Renaissance ist das Arbeiten mit Kontrasten gemeinsam. In Raffaels Jugendwerk sind sie schärfer betont, und die beiden Träger neigen sich so weit nach verschiedenen Seiten zurück, daß man meinen könnte, sie streiten sich um den Leichnam. Tizian komponiert flüssiger; er läßt Maria und Magdalena dem einen Träger in der Neigung folgen, aber der Träger zu Häupten ist dem Träger zu Füßen als Rückenfigur entgegengesetzt. Johannes als Mittelfigur »vermittelt«; sein Oberkörper neigt sich nach rechts, der Kopf in lebendiger Wendung nach links. Caravaggio aber läßt sämtliche Gestalten — bis auf eine — nach einer Richtung sich beugen, hin zu dem Haupte des Herrn, hin zu der Grube, in die er gesenkt wird. Dieser einheitlich nach abwärts fallende Bewegungszug verleiht dem Geschehen etwas Unerbittliches, das über die Freiheit des Einzelnen hinweggeht. Nur die äußerste Frauengestalt rechts sucht mit ihrem aufwärts gewandten Haupt und Blick, mit ihren nach oben gereckten Armen und Händen der Massenbewegung entgegenzuwirken; die alte Kontrastidee lebt hier noch einmal auf. Es ist bezeichnend, daß, als Rubens diese Grablegung kopierte, — das Bild ist in der Liechtenstein-Galerie — er gerade diese Gestalt ausließ und das Haupt Christi

1) Buch II, cap. 7; ed. Weffelski, S. 126f.

2) L'Arcetino., W. Qu. II, S. 60f.

noch tiefer herabfallen ließ; er wollte das Stürzen der Köpfe nach unten intensiver und ohne Widerstand haben. Ein ähnlicher Vergleich ließe sich zwischen dem Bacchanal des Tizian (im Prado) und dem des Rubens (in München) ziehen; bei Tizian kommt durch das gegenfällliche Auswägen der Figuren keine einheitliche Rauschstimmung zustande, die Rubens mit den in einem Zuge vorwärts drängenden Gestalten sofort erreicht.

Wölfflin, der den Kontrastwirkungen der italienischen Renaissance in seiner »Klassischen Kunst« ein paar erleuchtende Zeilen gewidmet hat, nennt dort das Problem der Kontraste »ein Problem der gesteigerten Intensität der Bildwirkung«. Das Wort ist richtig gegenüber dem zufälligen Nebeneinander des Quattrocento; aber zweifelsohne verdanken Caravaggio und Rubens die gesteigerte Intensität ihrer Bildwirkung gerade dem Ausschalten der Kontraste zugunsten des einheitlichen Bewegungsstromes. Die Kontraste vermögen immer nur sich selber zu steigern; in bezug auf die Wirkung des ganzen Bildes haben sie eher eine ausgleichende Tendenz, und die entspricht ja auch der harmonisch-geklärten Stimmung der ganzen Zeit.

Und damit komme ich zu der Frage, mit welchen Einheitsmomenten die Renaissance ihrer Vielheit Herr wurde. Wir hatten es schon anlässlich der heiteren Hintergrundlandschaften zu ernstesten Kreuzigungsszenen und nun wieder bei der endgültigen Fassung von Raffaels hl. Cäcilie erfahren, daß die Renaissance auf jene aus dem Inhalt oder der Stimmung des Bildes fließende Einheit, die jeden seiner Teile auf den gleichen seelischen Ausdruck bringt, nicht soviel Gewicht legte, wie wir das heute zu tun gewöhnt sind, und man muß sich hüten, die Renaissance in diesem Punkte zu modern zu interpretieren. Ihre Einheit war, wie ihr ganzer Schönheitsbegriff, von dem wir im Eingang dieses Buches gesprochen, eine rein formale, die Teile mehr äußerlich zusammenbindende, als innerlich aufeinanderstimmende, wenngleich auch diese äußere Harmonie naturgemäß des seelischen Klanges nicht entbehrt.

Die hauptfächlichen Einheitsmotive konnte man, wie bei der Mannigfaltigkeit, von der Natur ablesen, und zwar diesmal von ihrem edelsten Objekte, dem Menschen. Seine verschiedenen Körperteile unterwarfen sich einem einheitlichen Faktor, der Proportionalität, die ihre Quantitäten zusammenband. Wir haben die Proportionsstudien der Zeit, soweit sie den Menschen betreffen, bereits kennen gelernt, und hier ist nun ergänzend zu sagen, daß

die Proportionalität jetzt auf alle Dinge der Welt bezogen wurde. »Proportionalität ist nicht bloß in den Zahlen und Maßen aufzufinden, sondern auch in den Tönen, Gewichten, Zeiten und Orten, und in welcher Kraft immer es sei« (Leonardo, Ms. K., fol. 49 r). Für die bildende Kunst hatte schon die Antike die Forderung gestellt, daß, wie im Menschen Proportionalität herrsche, »so soll ebenso ein Gleichmaß in der Gliederbildung bei jeder vollendeten Bauschöpfung anzutreffen sein« (Vitruv).¹⁾ Alberti schreibt diesen Gedanken getreulich nach. »Wie beim lebenden Wesen Kopf, Fuß und jedes andere Glied zu den übrigen Gliedmaßen und zum ganzen übrigen Körper in Beziehung stehen, so sind auch bei einem Bauwerke und insbesondere bei einem Tempel alle Teile des Körpers so zu gestalten, daß sie untereinander sämtlich in Beziehung stehen, so daß man mit jedem beliebigen einzelnen Teile alle anderen genau messen kann« (De re aedific. VII, cap. 5; ed. Theuer, S. 357f.). Seine eigenen »Tempel« machen es klar, wie wörtlich diese Regel befolgt wurde. An der unvollendeten Fassade von S. Francesco in Rimini ist der mittlere Bogen höher, aber auch entsprechend breiter als die beiden seitlichen Bögen; in S. Andrea zu Mantua (Abb. 97) ist das Quadrat der Kuppel der einheitliche Maßstab nicht nur für den Grundriß, sondern auch für den Aufbau. Es findet sich in den Kreuzarmen und im Chor je einmal, im Langschiffe dreimal wieder. Die Seite des Quadrats bestimmt die Höhe des Hauptgesimses, ein Drittel von ihr die Kapellentiefe, die kleinen Nebenräume und die kleineren Pilasterintervalle, zwei Drittel die Höhe des Kapellenkämpfers.²⁾ Und ähnliche Proportionsgesetze — oft genug dargestellt, um mich mit dieser Probe begnügen zu können — laufen durch die ganze Renaissance.

Wenn von allen übrigen Motiven, welche die Renaissance zur Vereinheitlichung ihrer Glieder verwendet, die Symmetrie — als Kunstmittel der Antike wie dem Mittelalter längst bekannt — eine so bedeutende Rolle spielt, so ist es auch hier die menschliche Gestalt mit ihrer symmetrischen Bildung, welche dieser Kompositionsweise eine besondere Weihe verlieh.

In der Architektur war sie im Kirchenbau immer heimisch, und der jetzt in Blüte stehende Zentralbau hatte zu vielen anderen, früher

1) Buch I, cap. II, 4. Dasselbe noch einmal Buch III, cap. 1.

2) Nach Hans Willich, Die Baukunst der Renaissance in Italien (Burger-Brinckmanns Handb. d. Kunstwissensch.), S. 88.

genannten Vorzügen für die Zeit noch den einen, daß er von jeder Seite gesehen symmetrisch wirkte. Beim Hochrenaissancepalast sieht man an den Bildungen der Fassade eine stärkere Betonung der Mittelachse, während Frührenaissance-Fronten ihre Portale oder Fenster noch gern reihenartig aneinanderlegen. Im Cinquecento begnügt man sich mit einem mittleren Portale und man hebt die Mitte noch gern durch ein Stück Freitreppe heraus (Raffael, Pal. Aquila in Rom.), verstärkt das mittlere Fenster durch größere Breite, Balkons oder darüber gefetzte Wappen (Palazzo Farneſe in Rom, Abb. 98).

In der Einzelfigur, dem Hauptthema der Plastik, wäre die Symmetrie zu einfach geraten, wenn man die ſymmetriſche Bildung der Menſchengeltalt kurzweg wiederholt hätte. Die Renaissance wollte Vereinheitlichung, aber nur, wenn ſie Hand in Hand mit einer deutlich geſtalteten Vielfältigkeit ging. Darum wird die Symmetrie hier erſt einmal aufgehoben, freilich ſo, daß ſie durch alle Kontraſte immer noch leicht hindurchſcheint, zuweilen auch, wie in der hier abgebildeten Juſtitia von Jacopo Sanſovino (Abb. 102), im Kopfe noch einmal ſiegreich durchbricht.

Auch in der Malerei ſoll die Symmetrie durch Mannigfaltigkeit immer wieder aufgelockert werden, aber weil die Vielheit hier durch die reiche Perſonenzahl ſicherer verbürgt iſt, ja die Gefahr des Auseinanderfallens der vielen Teile beſteht, ſo können auch die ſymmetriſchen Bindungen ſtärker verwandt werden, und man ſchließt die Figuren in Dreiecke, Pyramiden, Halbkreiſe ein, doch immer ſo, daß die beiden Hälften in ihrer einzelnen Geſtaltung auch wieder verſchieden ſind, um unter der ſtarren Feſſel die Fülle des Lebens nicht zu erdrücken.¹⁾

Schon ſeit dem zweiten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts ſieht man die klaſſiſche Symmetrie langſam zerbröckeln. Raffaels letzte, um 1518 geſchaffene Madonnen, die heilige Familie unter der Eiche im Prado z. B., zeigen die Figuren gern in diagonaler Steigerung gebaut. Etwa gleichzeitig gibt auch Correggio in ſeiner »Ruhe auf der Flucht« der Uffizien eine ſolche Diagonalkompoſition (Abb. 99) und vom alten Schema iſt in beiden Werken nur die Betonung der Mitte durch Maria geblieben. Die etwa 15 Jahre ſpäter ent-

1) Zu den Auflockerungen eines ſonſt ſymmetriſch angelegten Architekturbildes gehört z. B. die früher erwähnte Weiterführung des ſeitlichen Einfallſlichtes, die eine belichtete und eine beſchattete Wand erzeugt (Leonardo, Abendmahl).

standene Ruhe auf der Flucht (Madonna della Scodella) von Correggio steigert die Aufwärtsführung der Diagonale und rückt Maria aus der Mitte heraus (Abb. 100).

Venedig war seiner ganzen flüssigeren Kunstgefnung gemäß niemals ein Freund strenger Symmetrierechnungen. Es hatte sich ja selbst in der Baukunst, in der Cà doro wie in den Bruderschaftshäusern von San Marco und San Rocco zu einer kecken Asymmetrie bekannt. Giovanni Bellini, in seinem herrlichen Alterswerk von S. Giovanni Chrisostomo (Venedig), setzt den heiligen Chrysostomos zwar in die Mitte des Bildes, aber ins asymmetrische Profil gerückt, und ebenso macht es mit dem gleichen Heiligen am gleichen Orte Sebastiano del Piombo. In Tizians Madonna der Familie Pesaro ist Maria nach rechts in die Höhe geschoben, und so sieht sie nicht als das ruhende Zentrum, um welches die Gruppen der Heiligen und Stifter sich scharen, sondern als Schlußpunkt einer von links unten nach rechts oben eilenden Schrägen. Freilich, der einheitliche Bewegungsstrom, zu dem gerade solche Diagonalkompositionen herauslocken, wird auch hier durch Kontrastwirkungen (den abwärts blickenden Petrus) gehemmt, und die wallende Fahne sucht das gestörte Gleichgewicht nachträglich für eine neue Symmetrie-Rechnung zu retten, die schon in den beiden knienden Stiftern anhebt. Man sieht, die neue Weise, die dann im Barock so voll ertönt, wird noch nicht in ihrer ganzen Wirkungskraft ausgeschöpft.

Das Variieren durch Kontraste, das Vereinheitlichen durch Proportionalität und Symmetrie: in ihnen lebt etwas Gemeinsames, und das ist die Stellung, die der Beschauer einnehmen muß, um sie voll auf sich wirken zu lassen. Sie fordern ihn auf, das Kunstwerk als ein Ganzes zu erleben, dessen Teile in gegensätzlichem oder einheitlichem, aber jedenfalls innigstem Bezug zueinander stehen. Es ist der ruhende oder wenigstens nur leise hin- und hergleitende Blick, vor dem diese Wirkungen sich offenbaren. Damit ist der Gotik, die ihre Reize nur dem schreitenden oder Kopf und Auge rasch bewegendem Beschauer in zeitlicher Folge gab, ein ruhigeres Prinzip der Betrachtung entgegengestellt, als wollte der irdisch gestimmte Mensch der Renaissance auch in der Kunst nunmehr seinen Standpunkt fester behaupten. Man vergleiche nur eine gotische Plastik, etwa Giovanni Pisanos Arena-Madonna in Padua, mit einem Werke der reifen Renaissance, etwa Sanfovinos Justitia-Statue (Abb. 101 und 102). Bei der gotischen Figur läuft der Blick von unten die steilen Röhrenfalten hinauf in geschmeidiger S-Kurve bis zum Haupte;

bei der Justitia-Statue hingegen stellt sich das Auge in die breit gehaltene Mitte des Leibes ein und läßt von hier aus das kontrastierende Spiel der Glieder wie das Zusammenklingen der Proportionen und Symmetrien auf sich wirken. Noch ist es nicht die moderne, vom impressionistischen Bilde geforderte Betrachtungsweise, bei der die Teile, im einzelnen winzig und bedeutungslos, erst dem, nun völlig ruhenden, Auge zu einer sinnvollen Einheit zusammenschießen. Die Renaissance will das Erlebnis der Einheit, aber sie will auch jeden Teil für sich selbst genießen. Ihr Ideal möchte jene »coincidentia oppositorum« gewesen sein, in der Nicolaus Cusanus das Wesen der Gottheit erblickt hatte.

VI. Schlußwort.

Dem Leser, der mir bis hierher gefolgt ist, wird es nicht immer leicht geworden sein, die Renaissance unter der Vielfältigkeit ihrer Ausstrahlungen als eine Ganzheit zu behalten, und ich habe ja auch in der Tat, wie ich schon eingangs erwähnte, das Hauptgewicht darauf gelegt, die ganze Interessenfülle dieser Epoche in ihrem zeitlichen Wandel und ihren örtlichen Besonderheiten — man denke nur an die oft vollzogene Scheidung des nördlichen von dem mittleren Italien — vor Augen zu führen. Mag bei dieser Betrachtungsweise der gemeinsame Stil nicht immer zu seinem Rechte gekommen sein, so glaube ich dafür wenigstens die Gefahr vermieden zu haben, diesen Stil auf allzu einfache Weise, nämlich durch Stilisierung der Tatsachen selber, zu gewinnen. So sollen denn auch an dieser Stelle nur noch einige über den ganzen Text verstreute Bemerkungen über das Verhältnis der Renaissance zum Mittelalter und zur Antike zusammengefaßt werden, weil auf dieses Verhältnis durch die Art meiner Fragestellungen ein helles Licht fällt.

Daß die Renaissance, von der Antike wie von einem Zaubersabe berührt, sogleich ihre ganze, dem Mittelalter entgegengesetzte Daseinsform offenbart, diese Meinung wird heute nirgends mehr aufrechterhalten; aber meine Ausführungen wollen doch gezeigt haben, wie es wirklich kaum ein Problem dieser Zeit gibt, von der Wiederentdeckung des Menschen in seiner leiblichen Existenz und porträthafter Besonderheit an, das sich nicht schon zum wenigsten das 14. Jahrhundert gestellt hat. Und schon diese vorangehende Zeit hat hierbei die Antike zu Rate gezogen. Die Wiederaufnahme der perspektivischen Teilungskonstruktion, des phantastischen Architekturstückes wie des reinen Gartenbildes zeigen uns den Weg an, den man in Zukunft lebhafter wird beschreiten müssen, um alle diese Beeinflussungen aufzudecken: es ist die antike Malerei, die ja dann auch von der Renaissance — nicht nur im Grotteskenstil, was immer bekannt war —, sondern auch bei der Aufnahme

der pittoresken Felstore oder der impressionistischen Pinseltechnik lebhaft befragt wurde. Die Methode der Aufzeigung bleibt freilich meist kompliziert und hypothetisch; man stellt antike Wandbilder zum Vergleiche, die zu jener Zeit noch nicht entdeckt waren, zum Ersatz für andere, die wiederum heute verschwunden sind, aber für die Gotik und Renaissance vorausgesetzt werden dürfen. M. Mayer fand kürzlich in einem um die Mitte des 15. Jahrhunderts in Italien geschriebenen Kodex (K. W. Hiersemanns Katalog 475 Nr. 381) eine »Theseus im Labyrinth« darstellende Federzeichnung, die einmal in Pompeji, ein anderes Mal noch genauer in Herculaneum vorkommt¹⁾, also beide Male an Stätten, die dem Miniaturisten noch nicht bekannt waren, und so mag hier wie in anderen Fällen irgendein römisches oder unteritalisches Wandbild zum Muster gedient haben, das uns heute nur noch in provinzieller Replik erhalten ist.

Damit bin ich schon mitten in der Frage, was die Renaissance der Antike zu danken hat. Gegenüber einer früheren Auffassung, welche die Wiederbelebung der Antike in das Zentrum jeder Renaissancebetrachtung rückte, ist man heute geneigt, von diesem Einflusse soviel wie nur irgend möglich abzustreichen und schießt dabei, wie mir scheint, wiederum über das Ziel hinaus. So gewiß es ist, daß die Renaissance in ihrem Stil von der Antike deutlich geschieden ist, so klar wird es doch jedem eindringlich Forschenden, wie unabsehbar groß in der bildenden Kunst die Befruchtung ist, die von der Antike ausging, und meine Ausführungen haben dafür ja an allen Orten Belege genug gegeben. Man darf sich dabei keineswegs auf die Denkmäler selber beschränken, sondern muß die antike Literatur, soweit die Kunst in ihr auch nur berührt wird, in den Kreis der Betrachtung ziehen. Die lebhafteste Phantasie dieser Zeit fühlte sich gerade von solchen Schriftstellen besonders angeregt, und es ist denn auch kaum eine Andeutung über vergangene Kunstbräuche zu finden, welche die Renaissance nicht zu neuem Schaffen gereizt hat. In dieser Hinsicht läßt sich wirklich von einer Wiedergeburt der Antike sprechen, aber in jener produktiven Bedeutung, eine fast erloschene Kultur zu neuer Flamme zu entfachen.

Nicht in jedem Falle brauchte die Renaissance, um zur Antike zu gelangen, das Mittelalter zu überspringen; das Mittelalter selbst wälzte in seinem breiten Flußbette eine Anzahl antiker Trümmer mit sich fort, und die Renaissance hatte dann nur die ihr entgegen-

1) Kunstchronik 1920, S. 335.

getragenen Stücke zu ergreifen, um sie zu neuem Aufbau zu verwenden.¹⁾ Das Fortleben der antiken Proportionslehren, des antiken Tafelporträts, des Reiterdenkmals, wenn auch in christlicher Vermummung, haben uns solche von der Antike über das Mittelalter bis zur Renaissance durchlaufenden Entwicklungslinien verfolgen lassen.

Ich habe bei der Bloßlegung solcher durchgehenden Fäden bisweilen über Italien hinausgreifen müssen. Nicht immer nämlich ist das erst spät aus seiner Erschöpfung erwachende Italien, oft sind die unverbrauchteren nördlichen Länder, sind vor allem Deutschland und Frankreich die Bewahrer der antiken Überlieferung gewesen, und am Porträt wie am Reiterdenkmal, ist gezeigt worden, wie stark das produktive germanische Volkstum an der Fortführung und Wiederverneuerung antiker Elemente beteiligt war. Italien empfängt dann sein eigenes Erbe erst von der Hand seiner Nachbarn, die es getreulich gehütet haben, und man kann das Werden der italienischen Renaissance nur verstehen, wenn man diesen ihren allgemeinen europäischen Unterbau klar herausstellt.

1) Es ist das Verdienst der Wiener Schule, der Schriften eines Riegl, Strzygowski, Wickhoff, v. Schloffer, Kallab, Dvořák, diese Kontinuität vom antiken zum mittelalterlichen Kunstschaffen erwiesen zu haben.

Literaturhinweise.

Kunstanschauung.

W. v. O b e r n i t z: Vafaris allgemeine Kunstanschauungen auf dem Gebiete der Malerei. Straßburg 1897. — P. T o ë s c a: Precetti d' arte italiani, Saggio delle variazioni dell' estetica nella pittura dal XIV al XVI secolo. Livorno 1900. (mir unzugänglich). — C a r l V o ß l e r: Pietro Aretinos künstlerisches Bekenntnis. Neue Heidelberger Jahrbücher X (1900), S. 38 ff. — K a r l B i r c h - H i r s c h f e l d: Die Lehre von der Malerei im Cinquecento. Rom 1912. — I r e n e B e h n: L. B. Alberti als Kunstphilosoph. Straßburg 1911. — W i l h. F l e m m i n g: Die Begründung der modernen Ästhetik und Kunstwissenschaft durch L. B. Alberti. Leipzig 1916. — K a r l B o r i n s k i: Die Antike in Poetik und Kunsttheorie. I. Leipzig 1914. — J. v. S c h l o f f e r: Materialien zur Quellenkunde der Kunstgeschichte. Sitzungsberichte der Akademie der Wissenschaften; Phil.-hist. Klasse. Heft 1—10 (Wien 1914—1920). — F r i t z M e d i c u s: Giordano Bruno als Ästhetiker. Zeitschrift »Logos« V (1914/15), S. 239 ff. — E r w i n P a n o f s k y: Dürers Kunsttheorie, vornehmlich in ihrem Verhältnis zur Kunsttheorie der Italiener. Berlin 1915. — L e o n a r d o O l s c h k i: Geschichte der neusprachlichen wissenschaftlichen Literatur. Bd. I: Die Literatur der Technik und der angewandten Wissenschaften vom Mittelalter bis zur Renaissance. Heidelberg 1918.

Die Gestalt des Menschen.

J. L a n g e: Die menschliche Gestalt in der Geschichte der Kunst. Bd. II. Straßburg 1913. — W. H e n k e: Die Menschen des Michelangelo im Vergleich zur Antike. Rostock 1871. — N a c k t h e i t. B. H a e n d k e: Der unbekleidete Mensch in der christlichen Kunst seit 19 Jahrhunderten. Straßburg 1910. — W i l l y K u r t h: Die Darstellung des nackten Menschen in dem Quattrocento von Florenz. Berliner Dissertation 1912. — A n a t o m i e. L. C h o u l a n t: Geschichte und Bibliographie der anatomischen Abbildung nach ihrer Beziehung auf anatomische Wissenschaft und bildende Kunst. Leipzig 1852. — P r o p o r t i o n e n. V i c t o r M o r t e t: La mesure de la figure humaine et le canon des proportions d'après les dessins de Villard de Honnecourt, d'Albert Durer et de Léonard de Vinci. In den »Mélanges Chatelain«. Paris 1910. — J. v. S c h l o f f e r in der Einleitung zu seiner kritischen Ausgabe von Ghibertis Denkwürdigkeiten. Berlin 1912. — K l e i d u n g. H a n n s F l o e r c k e: Die Moden der italienischen Renaissance. München 1917. — E. B e r t e a u x: Botticelli costumier. Revue de l'art ancien et moderne, 1907, S. 278 ff. — H i l f s m o d e l l e f ü r M a l e r.

J. v. Schloffer: Aus der Bildnerwerkstatt der Renaissance. Jahrb. d. ab. Kaiserhauses XXXI (1913/14), S. 111 ff. — J. Meder: Die Handzeichnung. S. 443 und 551 ff. Wien 1919. — Mimik. Hans Klaiber: Leonardo da Vincis Stellung in der Geschichte der Physiognomik und Mimik. Repertorium f. Kunstwiss. XXVIII. — Stellungen. J. J. Tikkanen: Die Beinstellungen in der Kunst. Helsingfors 1912. — Schlachtenbilder. Rob. Papini: I pitatori di battaglia in Italia. Zeitschr. »Emporium« XLI. Bergamo 1915.

Das Porträt.

Das Porträt im Mittelalter. W. de Grüneisen: Le Portrait. Tradition hellénistique et influences orientales. Rom 1911. — Carl Cornelius: Bildniskunst. II. Das Mittelalter. Freiburger Habilitationsschrift 1901. — Max Kemmerich: Die frühmittelalterliche Porträtmalerei in Deutschland. München 1907. — Derselbe: Die frühmittelalterliche Porträtplastik in Deutschland bis zu Ende des 13. Jahrh. Leipzig 1909. — R. v. Lichtenberg: Das Porträt an Grabmälern, seine Entstehung und Entwicklung bis zur italienischen Renaissance. Straßburg 1902. — G. v. Bezold: Beiträge zur Geschichte des Bildnisses. Mitteil. a. d. German. Museum, 1907 ff. — Totenmasken. J. v. Schloffer: Geschichte der Porträtbilderei in Wachs. Jahrb. d. ab. Kaiserhauses XXIX (1911). — Tafelbild. Karl Westendorp: Die Anfänge der französisch-niederländischen Porträttafel. Straßb. Dissert. 1906. — Das Porträt der italienischen Renaissance. — J. Burckhardt: Beiträge zur Kunstgeschichte von Italien. Basel 1898. — K. Woermann: Die italienische Bildnismalerei der Renaissance. Eßlingen 1906. — A. Warburg: Bildniskunst und florentinisches Bürgertum. I. Leipzig o. J. (1902). — E. Schaeffer: Das florentiner Bildnis. München 1904. — Derselbe: Das Porträt der italienischen Hochrenaissance. Aus dem Sammelwerk »Das Porträt«, herausgeg. v. H. v. Tschudi. Berlin 1907. — Fr. Kenner: Die Porträtsammlung des Erzherzogs Ferdinand von Tirol. Jahrb. d. ab. Kaiserhauses XIV ff. — Grete Ring: Beiträge zur Geschichte der niederländischen Bildnismalerei des 15. u. 16. Jahrh. Leipzig 1913. — Uomini famosi. Paul Meyer: Les neuf preux. Bulletin de la Société des anciens textes français, 1883, S. 45. — de Blasis: Imagini di uomini famosi in una sala di Castelnuovo . . ., in »Napoli nobilissima« IX (1900), S. 65 f. — J. v. Schloffer: Ein veronesisches Bilderbuch und die bössche Kunst des 14. Jahrh. Jahrb. d. ab. Kaiserhauses XVI (1895), S. 144. — Derselbe: Giustos Fresken in Padua. Ebenda XVII (1896), S. 113 und XXIII (1903), S. 327. — E. Schaeffer: Über A. del Castagnos »Uomini famosi«. Repertor. f. Kunstw. XXV (1902), S. 170 ff. — W. Bombe: Der Palaß des Braccio Baglioni in Perugia und Domenico Veneziano. Repertor. f. Kunstw. XXXII, S. 295 ff. — Paul Schubring: Caffoni. Leipzig 1915. — Porträtsammlungen. E. Müntz: Le musée des portraits de Paul Jove. Mémoires de l'Institut National de France. Académie des Inscriptions et Belles Lettres, Bd. XXXVI, 2. Paris 1898. — Autoren-bildnisse. Renouvier: Des portraits d'auteurs dans les livres du XV. siècle. Paris 1863. — Porträtplastik. W. Bode: Italienische Porträtskulpturen des 15. Jahrh. i. d. Kgl. Museum zu Berlin. Berlin 1883. — Reiterdenkmal. Fr. Haack: Zur Entwicklung des italienischen Reiterdenkmals. Zeitschr. f. bild. Kunst. N. F. VII (1896), S. 273. — J. v. Schloffer: Die ältesten Medaillen und die Antike. Jahrb. d. ab. Kaiserhauses XVIII (1897), S. 64.

Der Raum.

Alois Riegl: Die spätromische Kunstindustrie . . . Wien 1901. — Hans Berftl: Das Raumproblem in der altchristlichen Malerei. Bonn und Leipzig 1920. — Max Dvořák: Die Illuminatoren des Johann von Neumarkt. Jahrb. d. ab. Kaiserhauses XXII (1901), S. 35 ff. — Derselbe: Byzantinischer Einfluß auf die italienische Miniaturmalerei. Mitteil. d. Instituts f. öst. Geschichtsforschung. Ergänzungsband VI, S. 792. — O. Wulff: Zur Stilbildung der Trecentomalerei. Repert. f. Kunstw. XXVII (1904), S. 89 ff. — E. R. Jaensch: Über die Wahrnehmung des Raumes. Zeitschr. f. Psychologie und Physiologie der Sinnesorgane. Ergänzungsband VI. Leipzig 1911. — Perspektive. W. d. Grüneisen: La perspective. Esquisse de son évolution des origines jusqu'à la renaissance. Mélanges d'Archéologie et d'Histoire XL (1911), S. 393 ff. — E. Panofsky: Das perspektivische Verfahren L. B. Albertis. Kunstchronik 1915, S. 505. — G. J. Kern: Die Anfänge der zentralperspektivischen Konstruktion in der italienischen Malerei des 14. Jahrh. Mitteil. d. kunsthist. Instituts in Florenz 1912. — Derselbe: Eine perspektivische Kreiskonstruktion bei S. Botticelli. Jahrb. d. preuß. Kunstsamml. XXVI (1905), S. 137. — Derselbe: Das Dreifaltigkeitsfresko von S. Maria Novella. Ebenda XXXIV (1913). — Derselbe: Der Mazzocchio des Paolo Uccello. Ebenda XXXVI (1915), S. 13. — H. Wieleitner: Zur Erfindung der verschiedenen Distanzkonstruktionen in der malerischen Perspektive. Repert. f. Kunstw. XLII (1920), S. 249 ff. — Theodor Wedepohl: Ästhetik der Perspektive. Berlin 1919.

Das Architekturbild.

Job. Volkmann: Die Bildnisarchitekturen vornehmlich in der italienischen Kunst [des Mittelalters]. Berlin. Diff. 1900. — M. Reymond: L'architecture des peintres au premières années de la renaissance. Revue de l'Art ancien et moderne XVI (1904). — Rob. Schmidt: Architektur und Raumbehandlung venezianischer Gnadenbilder. Berliner Diff. 1903 (Teildruck).¹⁾ — Paul Zucker: Raumdarstellung und Bildarchitektur im Florentiner Quattrocento. Leipzig 1913. — M. Ermers: Die Architekturen Raffaels in Fresken, Tafelbildern und Teppichen. Straßburg 1909. — Stadtbilder. Chr. Hülsen: Die alte Ansicht von Florenz im Kgl. Kupferstichkabinett und ihr Vorbild. Jahrb. d. preuß. Kunstsamml. XXXI (1914), S. 90 ff.

Das Landschaftsbild.

Wilh. Ganzenmüller: Das Naturgefühl im Mittelalter. Leipzig 1914. — H. E. Brinkmann: Die Baumstilisierungen in der mittelalterlichen Malerei. Straßburg 1906. — Fr. Peluso: La pittura di paesaggio in Italia nei secoli passati. Como 1879. — J. Gilbert: Landscape in art before Claude and Salvator Rosa. London 1885. — E. Zimmermann: Die Landschaft in der venezianischen Malerei. Leipzig 1893. — W. Kallab: Die toskanische Landschaftsmalerei im 14. u. 15. Jahrh. Jahrb. d. ab. Kaiserhauses XXI (1900), S. 1 ff. — Job. Guthmann: Die Landschaftsmalerei der toskanischen und umbrischen Kunst. Leipzig 1902. — F. Rofen: Die Natur in der Kunst.

¹⁾ Die Einsicht in das ganze Manuskript danke ich der Freundlichkeit des Verfassers.

Leipzig 1903. — Jof. Gramm: Die ideale Landschaft. Freiburg 1912. — Anna Mühlhäußer: Die Landschaftsbildung in Briefen der italienischen Frührenaissance. Berlin 1914.

Licht und Farbe.

H. Mendelsohn: Der Heiligenschein in der italienischen Malerei seit Giotto. Berlin 1908. — W. v. Seydlitz: Über Farbengebung. Stuttgart und Berlin 1900. — Maria Grunewald: Das Kolorit in der venezianischen Malerei. Bd. I. Berlin 1912. — E. v. d. Bercken: Untersuchungen zur Geschichte der Farbengebung in der venezianischen Malerei. Freiburger Diss. 1914. — E. Waldmann: Die Farbenkomposition in Raffaels Stanzenfresken. Zeitschr. f. bild. Kunst, N. F. XXV (1913/14), S. 20.

Komposition.

H. Wölfflin: Die klassische Kunst. München 1899. — E. Tietze-Conrat: Die Linearkomposition bei Tizian. Kunstgeschichtliche Anzeigen. Innsbruck 1915. — Proportionalität. H. Thierich: Über die Verhältnisse in der Baukunst der Renaissance, in Durms Handbuch der Architektur, Teil IV, Bd. I, 2. Aufl. 1893. — Jul. Baum: Baukunst und dekorative Plastik der Frührenaissance in Italien. Stuttgart 1920. — Hug. Schmarfow: Gotik in der Renaissance. Stuttgart 1921.

Abkürzungen.

Bottari: Racc. di lett. = Gio. Gaët. Bottari, Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architectura... 2. Ausgabe, ed. Ticozzi. Mailand 1822 ff.

W. Qu. = Wiener Quellschriften. Gemeint sind die von R. Eitelberger begründeten, seit 1871 in Wien erschienenen »Quellschriften für Kunstgeschichte«.

Jahrb. d. ab. Kaiserhauses = Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses, Wien.

Vaf. Heitj = Vasari-Heitj. Deutsche, seit 1904 erscheinende, Übertragung der Lebensbeschreibungen des Vasari, von Gottschewski, Gronau, Jaeschke, Schubring, Wackernagel herausgegeben. Die dort noch fehlenden Viten zitiere ich nach der bekannten Ausgabe von G. Milanesi (Vasari-Milanesi).

Venturi: Storia = Venturi: Storia dell' arte italiana. Mailand 1901 ff. (unvollendet).

Als Standort der in Italien befindlichen Bilder habe ich noch stets die Aufstellung vor dem Weltkriege angegeben, weil sie dem deutschen Leser vertrauter ist und dadurch die Kennzeichnung der zitierten Werke erleichtert.

Namen = Verzeichnis.

(Die Zahlen geben die Seiten an. Die eingeklammerten Zahlen bezeichnen, daß der Name nur in den Anmerkungen vorkommt.)

- | | |
|---|---|
| <p>Agapet I, Papst 66
 Alberti, Romano 12
 Alberti, Leone Battista 28, 71, 97
 —, Della pittura 2, 4, 6 f., 18, 25, 37 f.,
 59, 86, 90, 126 f., 132
 —, De re aedificatoria 2, 8 ff., 106 f.,
 128, 139
 Albertinelli, Mariotto 91, 129
 Alexander d. Gr. 63, 65
 — IV., Papst 105
 Alfons, König von Neapel 63
 Altdorfer, Albrecht 106
 Ammanati, Bartolommeo 14, 23
 Angelico, Fra 126
 Antelami, Benedetto 73
 Antigonus, König 7
 Antonio di Cristoforo 75
 Apelles 7
 Arbellot, Abbé (73)
 Aretino, Pietro 22, 61, 109
 —, Spinello (42)
 Arioſt (43)
 Aristoteles 8
 Armenini, G. B. 15, 29, 125, 129
 Artus 65
 Attavanti, Paulus 70
 Atticus 68
 Augustin, Hl. 66
 Avanzo 13
 Avena, Antonio (106)</p> <p>Banco, Nanni di 37
 Bandinelli, Baccio 14, 22
 Barbari, Jacopo de 98
 Barocchi, Federico 116, 126, 129</p> | <p>Baroncelli, Niccolò 71, 75
 Bartolo di Maestro Fredi 13
 Bartolommeo, Fra 35, 128
 Bassano 116, 124, 127, 130
 —, Jacopo 125
 Baum, Julius 149
 Beauneveu, André 56
 Beccafumi, Domenico 30, 76
 Becker, Robert (63)
 Beethoven 113
 Begarelli, Antonio 120 f.
 Behn, Irene 4, 146
 Béla, Lázár (75)
 Bellini 43, 91
 —, Gentile 97, (98), 123
 —, Giovanni 105, 114, 127, 141
 Bembo, Pietro 9, 62
 Benedikt XI., Papst 17, 51
 Bercken, E. v. d. (126), (129), 149
 Bergamo, Filippo da 66
 Bernhard v. Siena, Hl 49
 Bernini, Lorenzo 41
 Berry, Herzog Jean von 56, 101
 Berstl, Hans 148
 Bertaux, E. (54), (73), (119), 146
 Bertelli, Ferdinando 35
 Bertoldo di Giovanni 44
 Bezold, G. v. 147
 Birch-Hirschfeld, Karl 4, (129), 146
 Bisticci, Vespasiano da 24, (66)
 Blafis, de 147
 Bles, Herri 106
 Boccaccio 1, 66
 Bode, Wilh. (62), (71), 147
 Bologna, Giovanni da 14, 23, 30</p> |
|---|---|

Boltraffio, Antonio 61
 Bombe, W. 147
 Bonanus (99), (102)
 Bonifaz VIII., Papst 52 f.
 Bordone, Paris 89
 Borghini, Raffaello 29, 132
 Borgognone, Ambrogio 30, 130
 Borinski, Karl (2), 146
 Bouillon, Gottfried v. 65
 Bottari (5), (23), (109), (136)
 Botticelli 5, 30, 44, 60, 127
 Bramante (63), 71, 95
 Branda, Kardinal 105
 Braye, Kardinal de 51
 Brinckmann, H. E. 148
 Bronzio, Angelo 23, 30, 62, 69, 118, 127
 Brueghel d. Ae., Peter 106
 Brunelleschi 18, 86, 88, 95
 Bruno, Giordano 131
 Brusaporzi, Domenico 106
 Buberl, Paul 27
 Burckhardt, Jakob 18, (85), 133, 135, 147
 Burgagli-Petrucci. F. (42)
 Burger, Friß (51)

 Căfar, Julius 63, 65
 Calcar, Johann Stefan von 26
 Campagnola, Domenico 106
 Caravaggio, Michelangelo da 12, 137 f.
 —, Polidoro da 107, 120
 Carpaccio, Vittore 100
 Caroto, G. F. 106
 Carpi, Ugo da 120 f.
 Carracci 91
 Carrara, Francesco I. 58, 66
 —, Jacopo II 58
 —, Ubertino 58
 Carstens, J. A. 36
 Caffio, Girolamo 61
 Castagno, Andrea del 64, 91, 94, 99
 Castiglione, Baldassare 8, 11, 40, 127, 136
 Catull 64
 Cavallini, Pietro 82 f., 87, 96, (102)
 Cellini, Benvenuto 14, 23, 30, 118, 122
 Cennini, Cennino 2, 3, 28, 29, 104, 114, 125

Choulant, L. 146
 Cicero 11
 Cimabue (2)
 Clemen, Paul (57)
 Clemens VII., Papst 7, 56
 Clovio, Giulio 69
 Colombo, Realdo 26
 Columna, G. de 43
 Condivi, Ascanio (26), (28)
 Conegliano, Cima da (89), 105, 126
 Conti, Bernardino de 62
 Cornelius, Carl 147
 Correggio 19 f., 41, 60, 89 f., 92, 111, 116, 125, 134, 140 f.
 Cortese, Paolo 66
 Cortona, Pietro da (93)
 Coffa, Francesco (36)
 Costa, Lorenzo 60, (105)
 Crivelli, Carlo (89), 99
 Cusanus, Nicolaus 142

 Dante 2, 52
 Danti, Vincenzo 25
 Davidsohn, R. (53)
 Delbrueck, R. (48)
 Didot 35
 Doege, H. (35)
 Dolce, Lodovico 29, 38, 125, 137
 Domenico di Bartolo 32
 Donatello 6, 18 f., 32, (33), 40, 44 f., 76, 124
 Doffi 107
 —, Doffo 106
 Duccio 83, 87, 99, (102), 104
 Dupuy, P. (53)
 Dürer, Albrecht 15, 28
 Dvořák, Max (145), 148

 Ekkehart IV., Chronist 48
 Ekkehard, Markgraf 50
 Ermers, M. (95), 148
 Este, Alfons von 107
 —, Borso von 71
 —, Isabella von 62, 98
 —, Nicolaus III. von 75
 Eupompus 3
 Eyck 84
 —, Jan van 15

Fabriano, Gentile da 14, 33, 58, 115
 Fabriczy, C. v. 18, (71)
 Fazio, Bartolommeo (59), 63, 66
 Félibien, André (79)
 Ferretto, Luigi (63)
 Ficino, Marfilio 9
 Filarete, Ant. 29, (33), 63, 70
 Finke, Heinrich (52)
 Firenze, Andrea da 102
 Flemming, Wilh. 146
 Floercke, Hanns 146
 Forli, Melozzo da 62, 78, 91 f.
 Foppa, Vincenzo (89)
 Francesca, Piero della 18, 35, 38, 59,
 69, 91, (97), 115 ff., 125 ff.
 Francia, Francesco 4
 Frankl, Paul 85
 Franz v. Hffifi, Hl. 49
 Friedrich I. v. Wettin, Erzbischof 50
 — II. v. Hohenstaufen 32, 51, 53, 71,
 73
 Fröblich-Bum, Lili (30)

 Gabelentz H. v. d. (16)
 Gaddi, Agnolo 83, 104
 —, Taddeo 14, 17, 83, (104), 114 f.
 Ganzenmüller, W. 148
 Gauricus, Pomponius 29
 Gaye (22), 23
 Genga, Girolamo 96
 Ghiberti, Lorenzo 18, 25, 28, 29, 65
 Ghirlandajo 132
 —, Domenico 60, 66, 88 f., 100, 112
 Gilbert, J. 148
 Gioggi, Bartolo 102
 Giorgione 19 f., 30, 109 f., (111), 121
 Giotto 1, (2), 5, 17, 33, 39 f., 40, 52,
 82, 85, 87, 99, 104
 —, Fresken in Florenz 52, 114
 —, Fresken in Neapel 65
 —, Fresken in Padua 14, 39, 52, 83,
 102, 119, (126)
 Giovio, Paolo 66, 67 f.
 Giusto von Padua 65
 Glück, Gustav (68)
 Goes, Hugo van der 15
 Goethe 38
 Gozzoli, Benozzo 14, 60

Gonzaga, Francesco 98
 Gramm, Joseph (98), 108, (112), 149
 Greco, El 30
 Gregor VII., Papst 48, 66
 Gronau, Georg 76
 Grüneifen, W. de 147 f.
 Grunewald, Maria (125), 149
 Grunewald, Matthias (41)
 Gruyer, G. (20), (34)
 Guariento 66
 Guhl (5)
 Giudetto da Como 73
 Guthmann, Joh. 108, (111), 148

 Haack, Fr. 147
 Hadeln, D. von (19), (67)
 Haendcke, Berthold (16), 119, 146
 Haffe, K. P. (9)
 Hector 65
 Henke, W. 146
 Herwegen, Ildefons P. (27)
 Hildegard von Bingen, Hl. 27
 Holl, Anatom 26
 Hollando, Francisco de 20
 Holtzmann, Robert (53)
 Honnecourt, Villard de 27
 Horaz 40
 Hülßen, Chr. (98), 148

 Isabeau, Königin von Frankreich 54
 Innocenz III., Papst (16)
 — VIII., Papst 98

 Jacometto 62
 Jaenisch, E. R. 148
 Jesus 48
 Johann IV. von Dražitz, Bischof 57
 — der Gute, König 54 f.
 Johannes v. Vicenza 58
 Joos van Gent 47
 Josua 65
 Judas Makkabäus 65
 Julius II., Papst 48
 Justi, Carl 43
 Justinian I., Kaiser 47
 — II., Kaiser 48

 Kallab, W. (83), (96), 108, 148
 Karl der Große 48, 65

Karl I. von Anjou 53
 — V., Kaiser 48, 74
 — V., König von Frankreich 42, 56, (103)
 — VIII., König von Frankreich 67
 Kemke, J. 43
 Kemmerich, Max 147
 Kenner, Fr. 147
 Kern, G. J. 86 ff., 148
 Klaiber, Hans 147
 Klausenburg, Martin u. Georg v. 74
 Knapp, Fritz 125
 Konstantin der Große 47, 72
 — IV., Kaiser 47
 Kraus, F. X. (17)
 Kristeller, P. 70
 Kurth, Betty (103)
 —, J. 146
 Ladislaus, König von Ungarn 75
 Lange, Julius (21), 45, 146
 Leonardo da Vinci 15, 25, 29, 35, 40, (111)
 —, Abendmahl 90, 114, 140
 —, Arbeitung der Könige 34
 —, Anghiarschlacht 43 f., 76, 118
 —, Anna Selbdritt 112
 —, Ginevra de' Benci 69
 —, Mona Lisa 15, 41, 78 f., 111 f.
 —, Reiterdenkmäler 7, 72, 76
 —, Sala delle Asse 108
 —, Schriften 2, 3. 5, 15, 26, 31, 34, 37, 40, 43, 46, 86, 116 f., 126, 131 f., 134, 136, 138
 Leoni, Leone (19), (61)
 Lichtenberg, R. v. 147
 Limburg, Brüder von 84
 Lippi, Filippo 111, 116, (119), 126, 129
 —, Filippino 30
 Livia 103, 119
 Livius 63
 Lomazzo, P. 8, 10, 23, 28 f., 36, 43, 46, 61, 78, 124, 129, 132
 Lombardi, Tullio (19)
 Lombardo della Seta 66
 Lorenzetti, Ambrogio 17, 83, 87, 97, 104
 Lotto, Lorenzo 68, 90, 116

Ludius 98, 106
 Ludwig XIV. 77
 Lyfippos 3
 Macchiavelli 11
 Macer 63
 Maitani, Lorenzo 18
 Malatesta, Sigismondo 59
 Mâle, E. (16)
 Mangold v. Neuenburg, Bischof 50
 Mantegna, A. 32, (36), 63, 78, 88, (89), 91, 110, 114, 120, 123
 Manteuffel, Zoëge v. (55)
 Manuzio, Aldo 70
 Marcantonio Raimondi 70, 135
 Marc Aurel 72 ff.
 Martin V., Papst (59)
 Martini, Simone 32, 55, (102), (116)
 Mafaccio 18, 29 f., 85 f., 90 f., 95, 97, 99, 104, 112, 114, 117, 119
 Maolino 29, (33), 97, 105
 Maturino 107, 120
 Mau, Aug. (104)
 Mayer, M. (144)
 Mazzoni, Guido 120
 Mazzuola, Girolamo 89
 Meder, Josef 31, 147
 Medici, Cosimo d. Ae. 60
 —, — Herzog 22, 76
 —, Ferdinand I., Großherzog 23
 —, Giovanni 60
 —, Lorenzo Magnifico 15, 60
 —, Piero 60
 Medicus, Fritz 146
 Mebus (59)
 Meister des Tucheraltars 84
 Meller, Simon (76)
 Meyer, Paul 147
 Memmi, Lippo (102)
 Mendelsohn, Henriette (102), (107), 149
 Mengs, H. R. 92
 Menzel, Adolf 89
 Messina, Antonello da 69. 112
 Michel, A. (103)
 Michelangelo 2, 7, 11, 14, 18, 24, 26, 28, 38, 45 f., 60, 76, 85, 118, 120 ff., 121, 125
 —, Apollo=David 46

- Michelangelo, Centaurenkampf 20
 —, Christus v. S. M. sopra Minerva 21
 —, David 14, 20, 40
 —, Herkules 20
 —, Juliusgrabmal 21, 40, 45
 —, Jüngstes Gericht 21, 30
 —, Madonna Doni 21, 37
 —, Pietà 34, 36
 —, Schlachtenkarton 20, 43, 118
 —, Sieger-Statue 30
 —, Sixtinische Decke 5, 21, 37, 91, 112, 134 f.
 —, Venuskarton 118
 Michelozzo 32
 Michiel, Marcanton (59), 62
 Migne (27), (49)
 Milanese, G. 7
 Milano, Giovanni da (33), 102
 Mino da Fiesole 11
 Modena, Tommaso da 58
 Monaco, Lorenzo 111, 115
 Montefeltre, Federigo da 24, 66
 Moretto di Brescia 130
 Moroni, G. B. 61
 Mortet, Victor 146
 Mühlhäußer, Anna 149
 Multscher, Hans 84
 Müntz, E. 147
 Murillo (6)

 Nepos, Cornelius 66
 Neumann, Karl (14)
 Neuwirth, Jos. (57)

 Obernig, W. v. 146
 Oldrado da Treffen 73
 Orcagna 37
 Oltschi, Leonardo 146
 Otto der Große 74
 Ottokar v. Steier 50
 Ovid 64

 Pacher, Michael 15
 Pacioli, Luca 29
 Paionios 31
 Paleotti, Kardinal 23
 Palladio, Andrea 3, 121
 Palma Vecchio 15

 Panofsky, E. (94), 146, 148
 Parmeggianino 30, 120
 Pastor, L. v. (22)
 Patinir, Joachim 106
 Patzak, B. (107)
 Paul III., Papst 5
 Papini, Robert 147
 Paulin v. Nola 48
 Paulus 48
 Pélérin, Jean 89
 Peluso, Fr. 148
 Perugino, Pietro 38, 65, 108, 123
 Peruzzi, Baldassare 30, 43, 120
 Perfellino 116, 126
 Petrarca 66
 Phidias 11
 Philipp der Kühne 56
 — III., v. Frankreich 54
 — IV., v. Spanien 77
 Piccolomini, Enea Silvio 66
 Pinder, W. 50
 Pino, Paolo 10, 29
 Pinturicchio 60, 89, 98, 105, 108, 111, 123
 Piombo, Sebastiano del 19, 61, 89, 112, 116, 125, 141
 Pisano, Andrea (19)
 —, Antonio 33
 —, Giovanni 13, (19), 38 ff., 47, 51 f., 82, 141
 —, Niccolò 13, 16, 31, 39, 47, 82
 Pizzolo, Niccolò 91
 Planiscig, Leo 52, (58)
 Plato 8, 9, 93
 Plinius d. Ae. 3, (66), 98, 106
 — d. J. 64, (66), (105)
 Plutarch 66, 78
 Polidoro da Caravaggio 107, 120
 Poliziano, Angelo 15
 Pollajuolo, Antonio 25, 26, 42, (129), 135
 Pontormo, Jacopo da 23, 30, 68, (118)
 Porta, G. della 76
 —, Giuseppe (121)
 Pofse, Hans (93)
 Predis, Ambrogio de' 62

 Quercia, Jacopo della 18, 29, 72, 75

Raffael 2, 4, 11, 14, 19, 31, 118
 —, Cäcilie, Hl. 135, 138
 —, Farnesina 11, 91
 —, Grablegung 137
 —, Hl. Familie unter der Eiche 140
 —, Krönung Mariae 88
 —, Loggien 91
 —, Madonna Canigiani 136
 —, — della Sedia 94, 129
 —, — Sixtina 30, 36, 134 f.
 —, Palazzo Aquila 140
 —, Porträts 78, 127
 —, Stanzen 5, 43, 65, 67, 91, 95, 99,
 115, 117, 128
 —, Vision des Hefekiel 90
 Rembrandt 6, 38, 124, 129
 Reni, Guido 91
 Renouvier 147
 Reymond, M. 148
 Reynolds, Joshua (129)
 Ridolfi, Carlo 35, (36)
 Riegl, Alois 101, (145), 148
 Ring, Grete 147
 Rintelen, F. 82
 Robbia, della 71, 120
 —, Giovanni 105
 Robert, König v. Neapel 65
 Roberti, Ercole (105)
 Rodenwaldt, G. (47)
 Romano, Giulio 63
 Rosen, F. 105, 148
 Rosso, Florentino (25), 26, 30, 126
 Rothes, W. (13)
 Rubens, Peter Paul 137 f.
 Rudolf v. Habsburg 50
 — v. Schwaben 50

 Sacchetti 102
 Salviati (25), 127
 Sanfovino, Andrea 44
 —, Jacopo 14, 140 ff.
 Sarto, Andrea del 14 (41), 120, 124 f.,
 155
 Sauval (103)
 Savoldo, G. G. 116
 Savonarola 9, 20, 31, 34, 60
 Scaliger Can. Grande 74
 Schaeffer, Emil 147

Schiavone, Andrea 43, 67, 106
 Schloffer, J. v. (12), (25), (46), (58),
 (64), (66), (145), 146 f.
 Schmarlow, H. 149
 Schmerber, H. (79)
 Schmidt, Lothar (109)
 —, Rob. 148
 Schubring, Paul (24), 147
 Scrovegni, Enrico 52
 Seydlitz, W. v. (25), 149
 Serlio, Sebasto 89
 Settignano, Desiderio da 19, 63, 71
 Seydlitz, W. v. (25)
 Sforza, Francesco (Sohn des Gian-
 galeazzo) 62
 Signorelli, Luca 18, 20 f., 24, 26, 105
 Sirigatti 89
 Sixtus IV., Papst 66
 Sluter, Claus 56, 84
 Sodoma 41, 91
 Starnina, Gherardo 33
 Stefano 2
 Strzygowski, J. (145)
 Sudhoff 26
 Sueton 63
 Sulpicius Severus 48

 Tacca, Pietro 77
 Teniers, David d. J. (6)
 Tefti, L. (17)
 Theuer, Max (3)
 Thierich, H. 149
 Tiege, Hans (56)
 Tiege-Conrat, E. 149
 Tikkanen, J. J. (6), 45, 147
 Tintoretto, Jacopo 30, 36, 44, 67, 89,
 113, 116, 122, 124, 127, 130
 Tizian 14, 19, 119, 111, 116, 123, 127
 —, Abendmahl (Urbino) 89
 —, Affunta 128
 —, Bacchanal (Prado) 138
 —, Bacchus und Ariadne 129
 —, Danaë 134, 136
 —, Dornenkrönung (München) 123
 —, Ecce Homo (Wien) 89
 —, Fondaco de' Tedeschi 121
 —, Grablegung 137
 —, Hieronymus (Mailand) 112

Tizian, Himmlische u. irdische Liebe 129
 —, Landschaften 107
 —, Madonna Pesaro 89, 91, 141
 —, Mariä Tempelgang 89, 114
 —, Petrus Martyr 108, 112
 —, Porträts 61 ff., 78
 —, Schlacht bei Cadore 43 ff.
 —, Venus (Uffizien) 30
 —, — und Adonis 136
 —, Zinsgroßchen 134
 Toësca, P. (17), 105, 146
 Tischbein, Wilhelm 36
 Trevisio, Girolamo da 121
 Tribolo 76
 Tura, Cosimo (36), 62, (105)

 Ubaldo, Guido 89
 Uccello, Paolo 44, 91, 93, (111), 120
 Umberto di Montauro, Bischof 55

 Valla, Laurentius 6, 24
 Vanni, Lippo di 42, 119
 Varchi, Benedetto (5), (118)
 Varro 68
 Vafari, Giorgio 19, 30, 127
 —, Lebensbeschreibungen 4, 5, 7, 10,
 11, (22), 25, 28, 29, 33, 35, 36, 69 f.,
 (75), 77, 79, 85, 95, 96, 97, 98, 107,
 (118), 121 ff., 124
 Vecellio, Cefare 35
 Velasquez (6), 124
 Veneto, Bartolommeo 15, (106)
 Veneziano, Caterino (17)
 —, Domenico 126
 Venturi, Adolfo 34, (53), 62, (73), (83),
 99, (102), (106), (132)
 Vergil 63
 Veronese, Paolo (21), 34, 67
 Verrocchio, Andrea del 15, 38
 Vesal, Andreas 26

Vico, Enea 34 f.
 Vignola, J. B. da 89
 Villani, Filippo 2, 66
 —, Giovanni 1
 Visconti, Giangaleazzo 58
 Viterbo, Lorenzo da 14
 Vitruv 25, 28, 29, 64, (106), 139
 Vittoria, Aleffandro 30
 Vithum, Georg Graf (39)
 Vivarini, Alvise (129)
 —, Bartolommeo (129)
 Volkmann, Joh. 148
 Voß, Hermann 129
 Voßler, Karl 146

 Waegholdt, W. 52
 Waldmann, Emil 128, 149
 Warburg, H. 15, 147
 Wedepohl, Th., 148
 Weege, Friß (107)
 Weisbach, Werner 122 f.
 Wenzel von Radez 57
 Weffelski 8
 Westendorp, Karl (55), 147
 Wickhoff, Franz (145)
 Wieleitner, H. (88), 148
 Willich, Hans (139)
 Wilpert, J. 66
 Wit, Konrat 84
 Woermann, K. (107), 147
 Wölfflin, Heinrich 9, 45, 112, 121, 135,
 138, 149
 Wulff, Oskar 148

 Zeuxis 7, 11
 Zevio, Altichiero da 13, 33, 42
 Zimmermann, E. (106), 108, 148
 Zuccaro, Federigo 12, 29
 Zucker, Paul 148

Die Gestalt des Menschen.



Abb. 1. Gozzoli: Anbetung der Könige (Teiltrück).
Florenz, Palazzo Riccardi.



Abb. 2. Oberitalienischer Meister: Die hl. Katharina.
Frankfurt a. M. Städelsches Institut.



Abb. 3. Leonardo: Hände der Mona Lisa.
Paris. Louvre.



Abb. 4. A. Lorenzetti: Madonna del latte.
Siena. S. Francesco.



Abb. 5. Jacopo della Quercia: Adam und Eva.
Bologna. San Petronio.



Abb. 6. Franciabigio: Venus.

Rom. Gal. Borghese.



Abb. 7. Michelangelo: Christus vom jüngsten Gericht.
Rom. Cap. Sixtina.



Abb. 8. H. Folliuolo: Kampf der nackten Männer (Kupferstich).

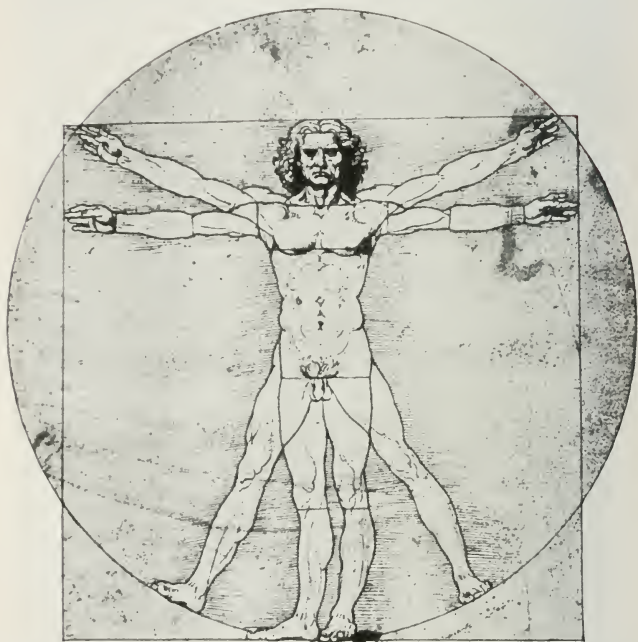


Abb. 9. Leonardo: Proportionsfigur.
Federzeichnung. Venedig.



Abb. 10. Ghiberti: Adam und Eva. Von der »Paradiesfestür«
Florenz. Baptisterium.



Abb. 11. Peruzzi: Die Sibylle prophezeit Augustus die Geburt Christi.
Siena. Fontegiusta.



Abb. 12. Raffael: Studie zur Madonna mit dem Stieglitz.

Federzeichnung. Oxford.

(Nach J. Meder: Die Handzeichnung.)



Abb. 13. Antonio Pisano:
Madonna mit den hl. Antonius u. Georg.
London. National Gallery.

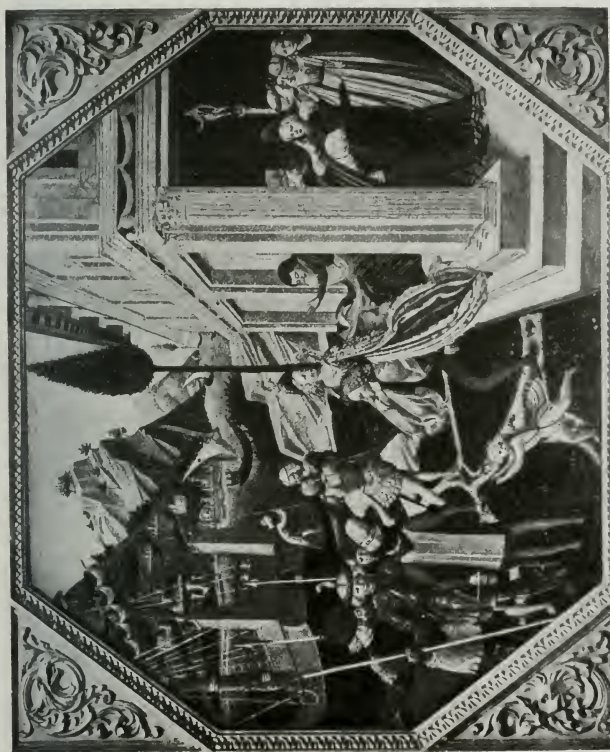


Abb. 14. Gozzoli (?): Raub der Helena.
London. National Gallery.



Abb. 15. Leonardo: Draperiestudie (Pinselzeichnung).
Paris. Louvre.



Abb. 16. Michelangelo: Pietà.
Rom. St. Peter.



Abb. 17. Orcagna: Gürtelpende (Teillstück).
Florenz. Or. San Michele.



Abb. 18. Nanni di Banco: Gürtelspende.
Florenz. Dom.



Abb. 19. Piero della Francesca: Taufe Christi.
London. National Gallery.



Abb. 20. Verrocchio: Taufe Christi.
Florenz. Akademie.



Abb. 21. Alexanderſchlacht. Moſaik.
Neapel. Muſeum.



Abb. 22. Tizian: Die Schlacht von Cadore.
Nach dem Stich von Giulio Fontana.



Abb. 23. Donatello: Gastmahl des Herodes.
Siena, S. Giovanni.



Abb. 24. Andrea Sanfovino: Grabfigur Ascanio Sforza.
Rom. S. Maria del Popolo.



Abb. 25. Michelangelo: Apollo - David.
Florenz. Bargello.

Das Porträt.



Abb. 26. Franz von Assisi.
Subiaco. Sacro Speco.



Abb. 27.
Kopf vom Grabmal Rudolf v. Schwaben.
Merseburg. Dom.



Abb. 28.
Kopf vom Grabmal Friedrich v. Wettin.
Magdeburg. Dom. Phot. Dr. Fr. Stöedner.



Abb. 29. Kopf vom Grabmal Rudolf
von Habsburg.
Speyer. Dom.



Fig. 30. Kopf vom Grabmal Mangold
von Neuenburg.
Würzburg. Dom.



Abb. 31. Arnolfo di Cambio: Grabmal des Cardinals de Braye (Ausschnitt).
Orvieto, S. Domenico.



Abb. 32. Giotto: Bildnis Scrovegni's aus dem Jüngsten Gericht.
Padua. Cap. dell' Arena.



Abb. 33.
 Porträt Johannis des Guten. Tafelbildnis.
 Paris. Bibliothèque Nationale.

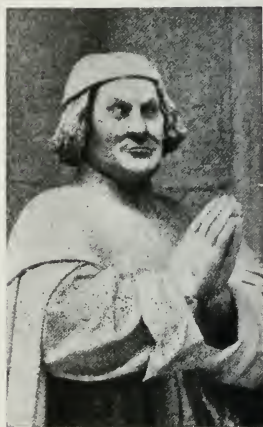


Abb. 34.
 Sluter: Kopf Philipps des Kühnen.
 Dijon. Kartause.



Abb. 35.
Tommaso da Modena: Johannes von Vicenza.
Treviſo, Kapiellſaal bei S. Niccolò (Teilrüd).

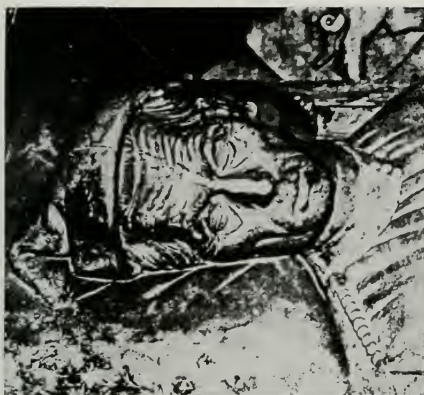


Abb. 36.
Kopf vom Grabmal Jacopo II. da Carrara.
Padua. Eremitankirche.



Abb. 37. Boltraffio: Girolamo Casio.
Mailand. Brera.



Abb. 38. Bronzino: Maria de' Medici.
Firenz. Uffizien.



Abb. 39. Defiderio da Settignano: Julius Cäsar.
Paris. Louvre.



Abb. 40. Castagno: Pippo Spano.
Firenze. S. Apollonia.



Abb. 41. A. Rossellino: Büste des Arztes Giovanni da S. Miniato.
London. Victoria • Albert • Museum.



Abb. 42. Cellini: Cosimo I. Medici.
Firenz. Bargello.



Abb. 43. Reiterbild des hl. Martin.
Lucca. Dom.



Abb. 44. Leonardo: Bronzmodell zum Reiterdenkmal des Trivulzio.
Budapest. Museum.



Abb. 45. D. Ghirlandajo: Lucretia Tornabuoni.
New York. Pierpont Morgan.



Abb. 46. Piero della Francesca: Federigo da Montefeltro.
Firenz. Uffizien.



Abb. 47. Tizian: Der fog. Engländer.
Florenz. Pitti.

Der Raum.

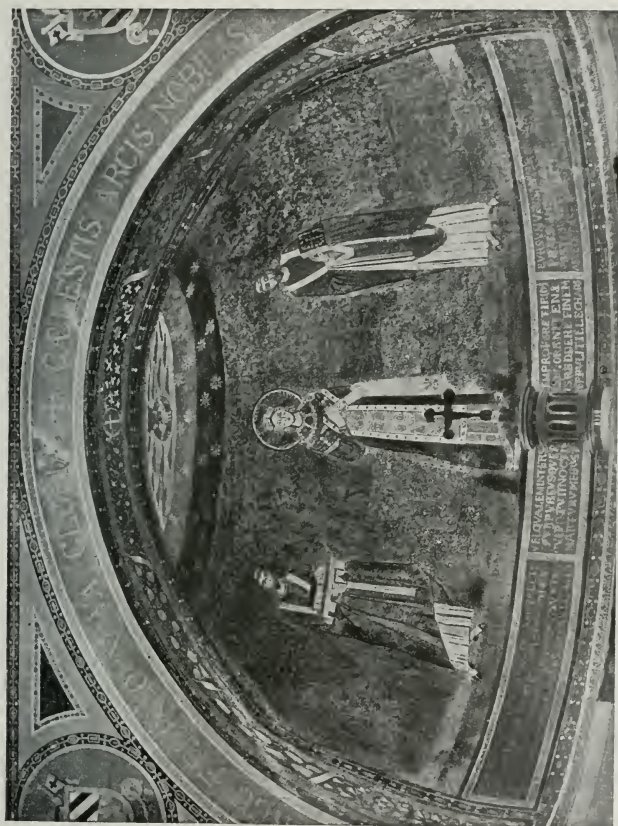


Abb. 48. Apismolaik.
Rom, S. Agnese.



Abb. 49. Cavallini: Anbetung der Könige. Mosaik.
Rom. S. Maria in Trastevere.



Abb. 50. Giotto: Anbetung der Könige.
Padua. Cap. dell' Arena.



Abb. 51. Agnolo Gaddi: Kreuzlegende.
Florenz. S. Croce.

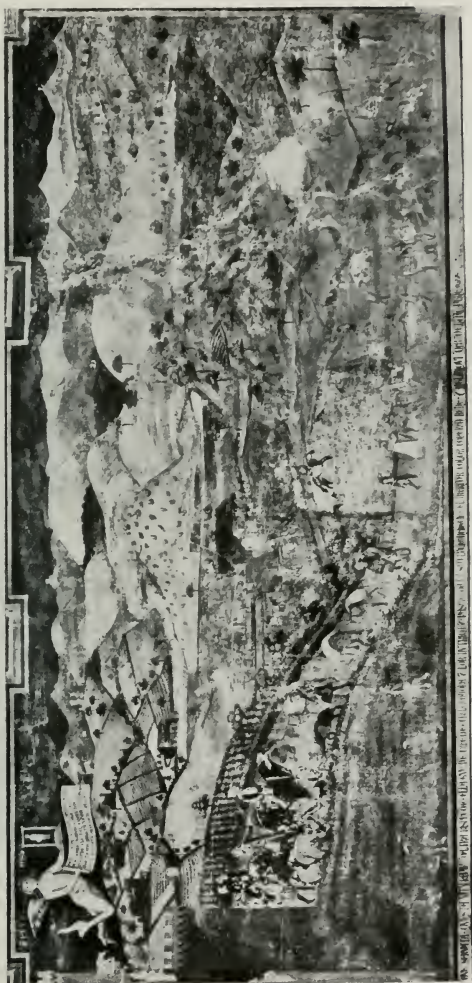


Abb. 52. A. Lorenzetti: Sienese Landscap.

Siena. Pal. Pubblico.



Abb. 53. Heimritt Herzog Wilhelms IV.
Aus dem 1904 verbrannten »Livre d'Heures de Turin«.

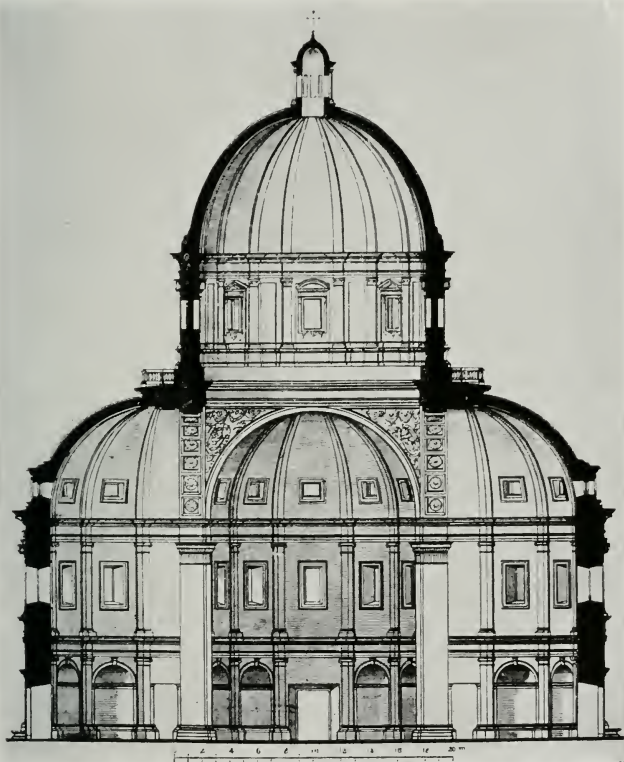


Abb. 54. Todi. S. Maria della Consolazione. Schnitt.



Abb. 55. Florenz. Pal. Rucellai.



Abb. 56. Verona. Pal. Bevilacqua.



Abb. 57. Castagno: Kreuzigung.
Florenz. S. Apollonia.

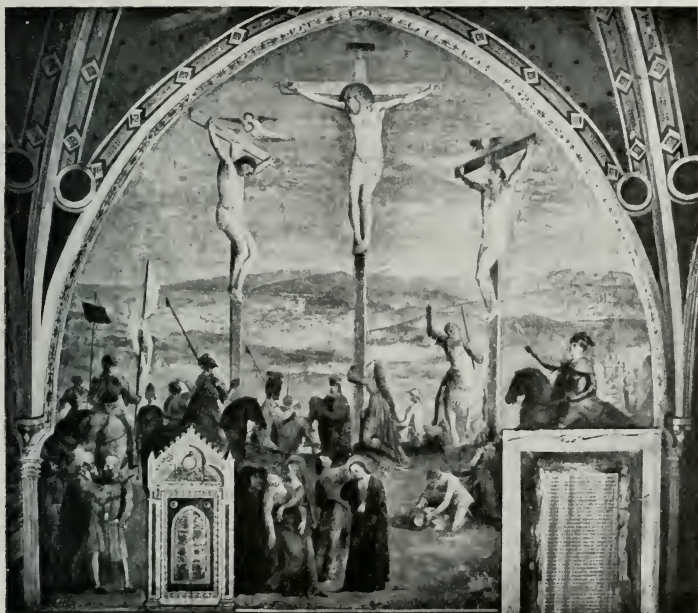


Abb. 58. Mafaccio: Kreuzigung.
Rom. S. Clemente.



Abb. 59. Cavallini: Geburt Mariä. Mosaik.
 Rom. S. Maria in Trastevere.



Abb. 60. A. Lorenzetti: Beschneidung Christi.
Florenz. Akademie.



Abb. 61. Crivelli: Verkündigung.
London. National Gallery.



Abb. 62. G. Mazzola: Verkündigung.
Mailand. Ambrosiana.



Abb. 63. Mafaccio: Dreifaltigkeit.
Florenz. S. Maria Novella.



Abb. 64. Mantegna: Kuppelgemälde.

Mantua. Camera degli Sposi.



Abb. 65. Correggio: Kuppelfresko.
Parma. San Giovanni Evangelista.



Abb. 66. Correggio: Kuppelfresko.
Parma. Dom.

Das Architekturbild.



Abb. 67. Der hl. Franz trennt sich von seinem Vater.
 Affn. S. Francesco.



Abb. 68. Gentile Bellini: Prozession auf dem Markusplatz.
Venedig. Akademie.



Abb. 69. D. Ghirlandajo: Geburt Johannes des Täufers.
Florenz. S. Maria Novella.



Abb. 70. Carpaccio: Geburt Mariä.
Bergamo, Museum.



Abb. 71. Geburt Johannes des Täufer.

Miniatur aus den „Heures de Milan“. Mailand. Trivulziana.

Das Landschaftsbild.



Abb. 72. Simone Martini und Lippo Memmi: Verkündigung.
Florenz. Uffizien.



Abb. 73. Giotto: Noli me tangere (Teilstück).
Padua. Cap. dell' Arena.



Abb. 74. Andrea da Firenze: Noli me tangere (Teilstück).
Florenz, Spanische Kapelle.

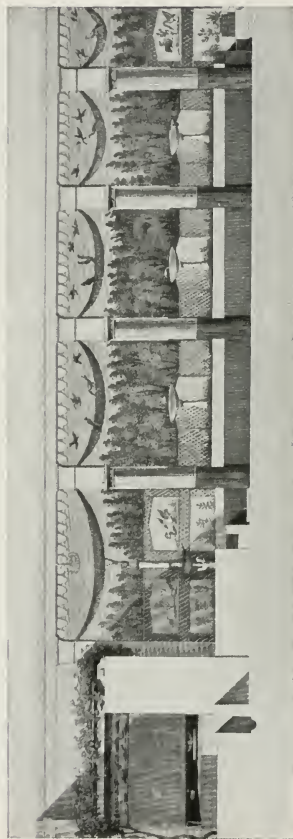


Abb. 75. Gartenbild aus Pompeji, Haus des Sallustius.
(Nach M. L. Gothein, *Geich. d. Gartenkunst.*)

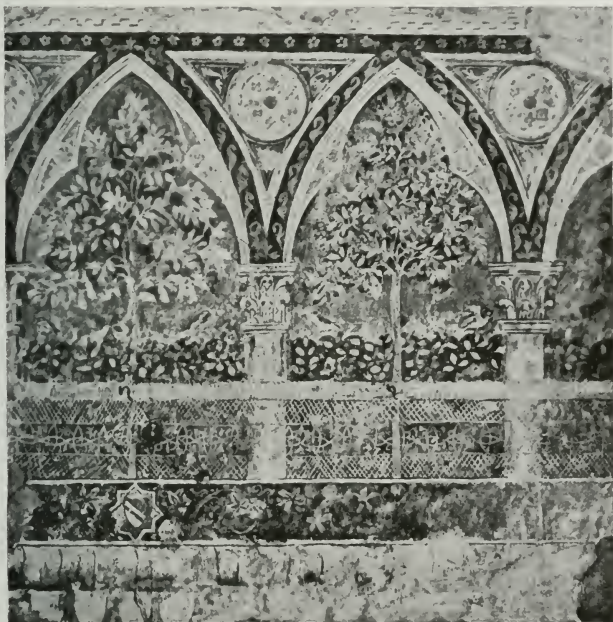


Abb. 76. Gartenbild aus einem Florentiner Palaſte
(der Catellini da Caſtiglione).

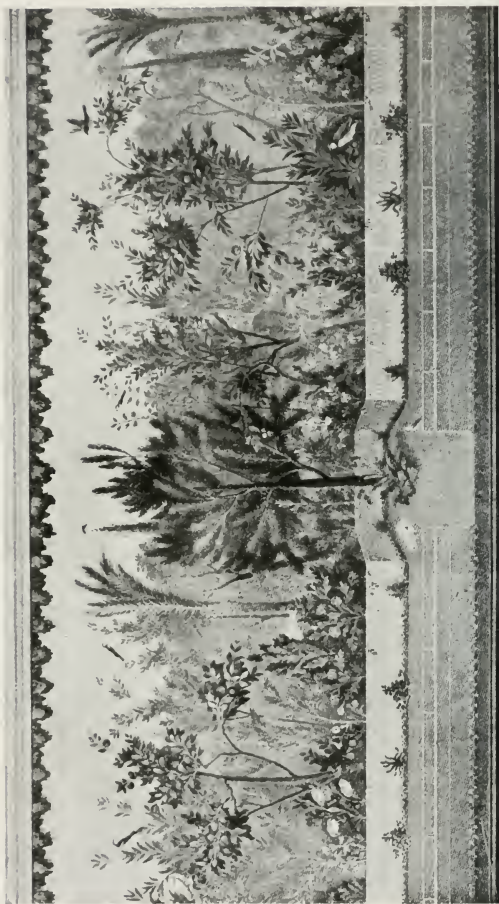


Abb. 77. Gartenbild der Villa Livia in Prima Porta bei Rom.



Abb. 78. Waldstück.
Avignon. Papstpalast.



Abb. 79. Dosio Dosio: Landschaft.
Ehemals New York. Sammlung Ehrlich.
(Nach H. Mendelsohn: Das Werk der Dosio.)



Abb. 80. Polidoro da Caravaggio und Maturino: Landschaft mit der Legende der hl. Katharina.

Rom. San Silvestro a Montecavallo. (Nach Joleph Gramm: Die ideale Landschaft.)



Abb. 81. Antikes Felsenbild.
Nach alter Kopie im Codex Baddelay, Windfor.



Abb. 82. Pinturicchio: Antonius und Paulus.
Rom. Vatikan.



Abb. 83. Baldovinetti: Anbetung des Kindes.
 Florenz, Santissima Annunziata.



Abb. 84. Perugino: Anbetung des Kindes.
London. National Gallery.



Abb. 85. Giovanni Bellini: Anbetung des Kindes.
Pefaro. Stadtgalerie.



Abb. 86. Antonello da Messina: Kreuzigung.
Antwerpen. Museum.



Abb. 87. Tintoretto: Maria Ägyptiaca.
Venedig. Scuola di S. Rocco.

Licht und Farbe.



Abb. 88. Taddeo Gaddi: Verkündigung an die Hirten.
Florenz. S. Croce.



Abb. 89. Piero della Francesca: Traum Constantins.
Arezzo, S. Francesco.

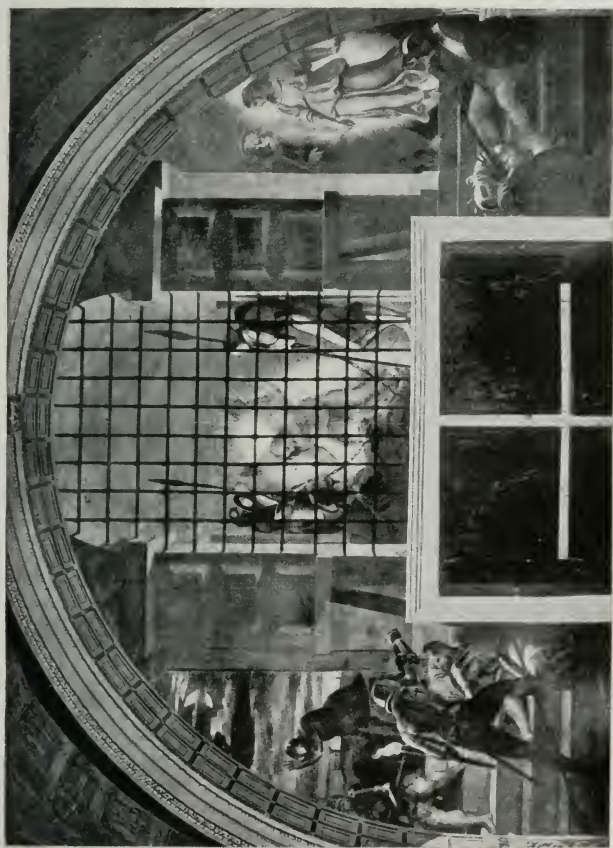


Abb. 90. Raffael: Befreiung Petri.
Rom. Vatikan.



Abb. 91. Botticelli: Toter Christus.
Florenz. Akademie.



Abb. 92. Tizian: Dornenkrönung.
München. Alte Pinakothek.

Komposition.



Abb. 93. A. del Sarto: Gastmahl des Herodes.
Florenz. Scalzo-Kloster.



Abb. 94. Raffael: Madonna Canigiani.
München. Alte Pinakothek.



Abb. 95. Tizian: Grablegung Christi.
Paris, Louvre.



Abb. 96. Caravaggio: Grablegung Christi.
Rom. Vatikan.

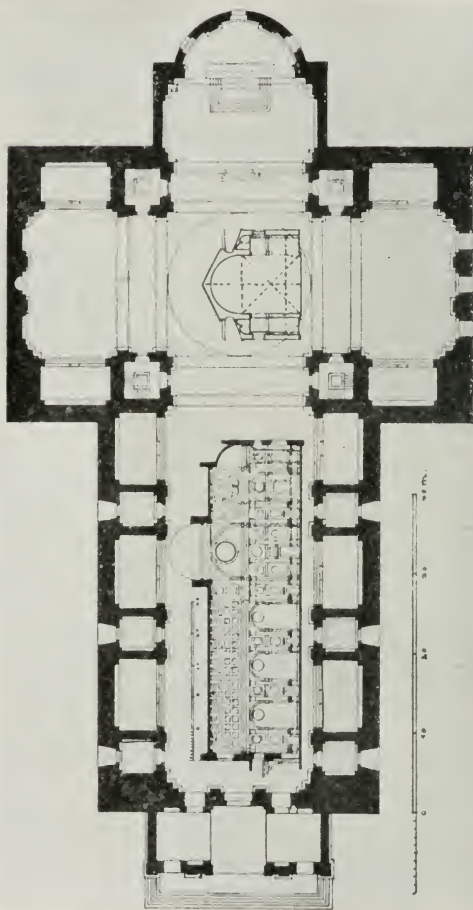


Abb. 97. Alberti: S. Andrea in Mantua. Grundriß und Schnitte.
(Nach H. Willhöf: Die Baukunst der Renaissance in Italien.)

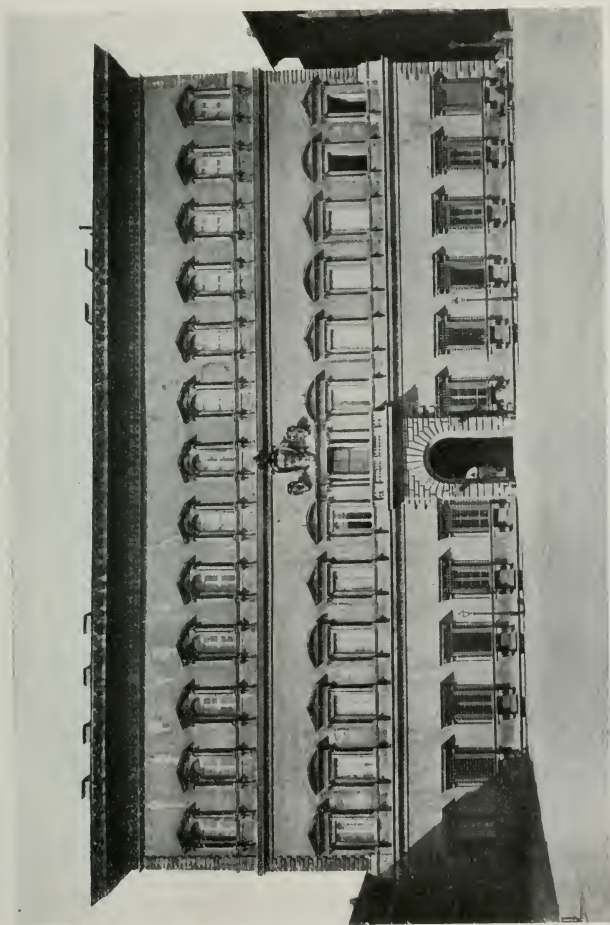


Abb. 98. Pal. Farnese.
Rom.



Abb. 99. Correggio: Ruhe auf der Flucht.
Florenz. Uffizien.



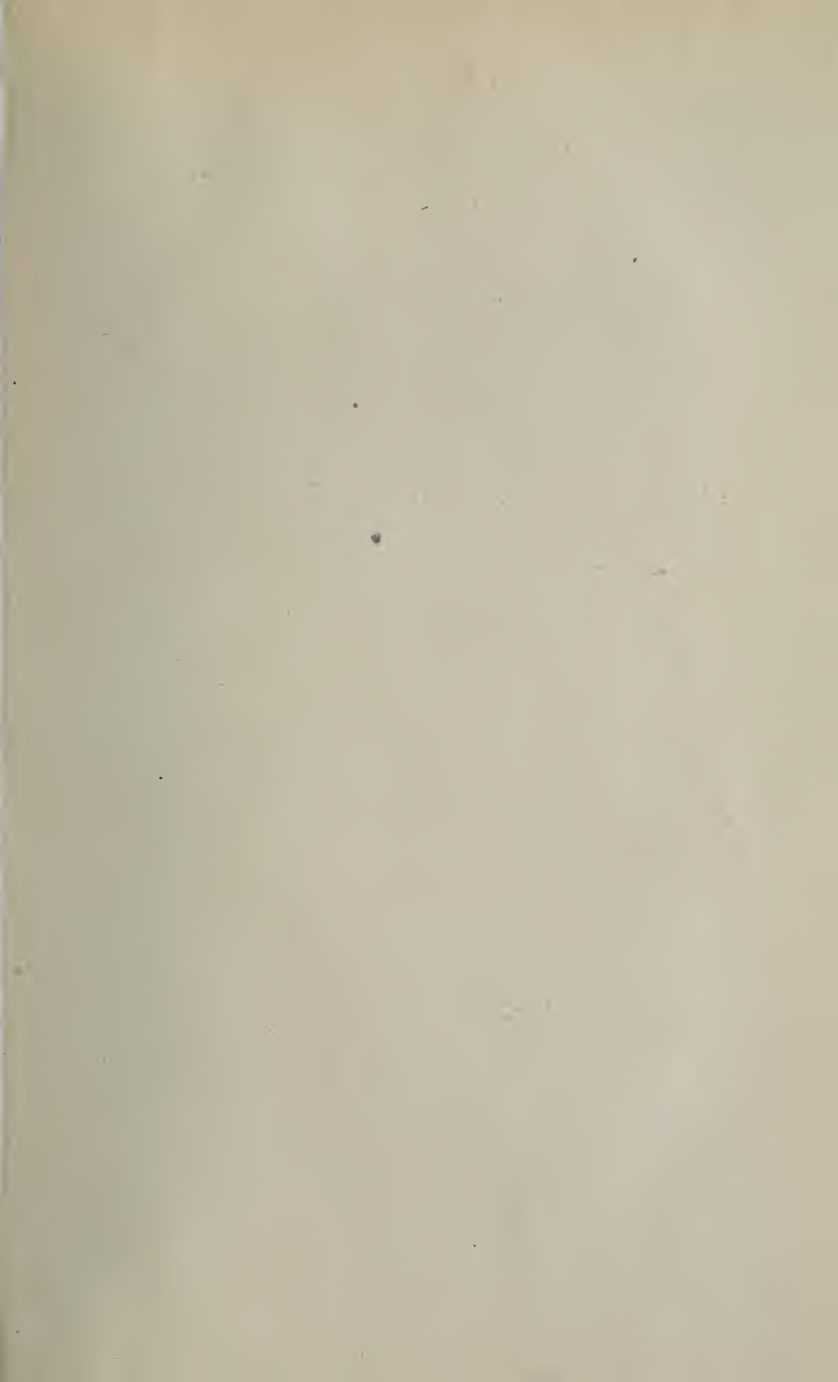
Abb. 100. Correggio: Ruhe auf der Flucht (Madonna della Scodella).
Parma. Galerie.



Abb. 101. Giovanni Pisano: Madonna dell' Arena.
Padua. Cap. dell' Arena.



Abb. 102. Jacopo Sanfovino: Justitia vom Grabmal Ascanio Sforza.
Rom. S. Maria del Popolo.



172712

Art
Paint.
L.
Author Landsberger, Franz
Title Die künstlerischen Probleme der Renaissance.

University of Toronto
Library

DO NOT
REMOVE
THE
CARD
FROM
THIS
POCKET

ms. Gellner

Acme Library Card Pocket
Under Pat. "Ref. Index File"
Made by LIBRARY BUREAU

