Bücher der Erkenntnis

Band II.

Lionardo da Vinci. Hl. Hieronymus. Rom, Vatikan.

Die Renaissance
in Italien.

Die Grundzüge ihrer geistigen Entwicklung nach den Quellen dargestellt und mit einführenden und erklärenden Essays versehen

von

Dr. G. von Allesch.

Weimar 1912.
Verlag Gustav Kiepenheuer.

Vorwort.

Dieses Buch wendet sich an ein größeres Publikum, zumal an junge Leute, und versucht die vieldurchdachte und weitbekannte Renaissancekunst von zwei Gesichtspunkten her in ihren Hauptzügen zu erfassen.

Einmal sollen die psychischen Kräfte, die da am Werke waren, in eine geschlossene Ansicht gebracht werden, so daß auch ihre Besonderheit gegenüber der Art anderer Völker hinlänglich hervortritt. Dann soll durch Mitteilung alter Dokumente über einzelne Persönlichkeiten und solcher von ihrer eigenen Hand ein konkretes Bild der Zeit entstehen und dermaßen durch die Zusammenordnung allgemeiner Gesichtspunkte und individueller Züge eine Anweisung gegeben werden, dieses wichtige Stück der Menschheitsgeschichte in seinen wesentlichen Nerven nachzuerleben.

Es möge noch ganz besonders betont werden, daß es bei der Bestimmung und dem Ausmaß des Buches nicht möglich war, auch die wissenschaftlichen Begründungen aller Einzelheiten vorzutragen. Es konnten nur die Resultate der Arbeit, nicht aber diese selbst in ihrem ganzen Umfang gegeben werden. Deshalb wurde statt

einer ins Besondere gehenden Übersicht der positiven Argumente und einer subtilen Widerlegung aller möglichen und voraussichtlichen Einwände der kürzere Weg des Beispieles gewählt und an einzelnen Fällen gezeigt, worauf es von den leitenden Gedanken des Buches aus ankam, wobei die Hoffnung obwaltete, daß kenntnisreichere Leser die Nutzanwendung des Gesagten auf das nicht durchbesprochene Material leicht von selbst vornehmen würden.

Ebenso konnten auch die Gründe für die Abgrenzung des Gebietes nicht zur Erörterung kommen, und hier sei nur das eine angemerkt, daß die Venezianer durch ethnologische, klimatische und landschaftliche Einflüsse sich derart als eine Abzweigung vom eigentlich Italienischen herausstellen, daß von der Besprechung der besonderen Variante der Renaissance, die sie darstellen, Abstand genommen wurde.

Für einige ethnologische Beispiele ist der Verfasser Herrn von Hornbostel zu Dank verpflichtet.

***Trafoi,** im August 1912.*

G. von Allesch.

Inhaltsverzeichnis.

Verzeichnis der Abbildungen.

DIE ANTIKE.

Πάντες ἄνθρωποι τὸ εἰδέναι ρέγονται φύσει.

Alle Menschen streben von Natur aus nach Erkenntnis. Mit diesen Worten beginnt Aristoteles das erste Buch seiner Metaphysik, und es gibt keinen Satz, der die Besonderheit des Menschlichen stärker und einfacher ausdrücken könnte. Indem wir die Welt denkend erfassen, sind wir Menschen, und nur darin sind wir es. Aber nicht bloß unsere direkte Verstandestätigkeit, sondern auch unser Wollen und Handeln und auch unsere Gefühle ordnen sich unter diesen Grundsatz. Denn die unmittelbare Freude an lebhafter Bewegung des eigenen Körpers oder das Angenehme mancher Sinnesempfindung, des Warmen, des Süßen, und vieles andere teilen wir mit den Tieren. Aber uns allein gehört die Fähigkeit, die sittliche Größe des Sokrates zu bewundern oder versenkt in die Betrachtung des gestirnten Himmels von der Herrlichkeit der Welt ergriffen zu werden, oder zur Spiritualisierung der Liebe im Amor intellectualis Dei uns zu erheben.

So ist das Denken der Führer im Großen und auch im Kleinen. Die ersten Werkzeuge, die ersten Waffen verdanken wir ihm nicht weniger als die umfassendsten Schöpfungen der sozialen Organisation.

In welcher besonderen Art nun ein Volk mit Hilfe seines Verstandes die umgebende Welt auffaßt und

sich ihrer bemächtigt, wie es der Wirklichkeit Herr wird, das gibt uns sein unterscheidendes Merkmal, darin konstituiert sich seine psychische Wesenheit. Der ganze Aufbau des seelischen Lebens hängt von den Begriffen ab, die zur höheren Verarbeitung zu Gebote gestellt werden.

In der Begriffsbildung treffen wir aber auf tiefgehende Unterschiede. Das Wesentliche des Vorgangs ist ja die Zusammenfassung einer größeren Zahl von Individuen zu einem einheitlichen Ganzen höherer Ordnung. Die Gesichtspunkte nun, nach denen dies geschieht, wechseln, und die Merkmale, die das Material ordnen, werden ganz verschieden gewählt. Die Betrachtung der Naturvölker gibt uns hierin die besten Einblicke, weil dort der Unterschied gegen unsere Auffassung am meisten hervortritt.

So ist im Monumbo die Kokosnuß in den verschiedenen Zuständen der Reife ein verschiedenes Ding, und sie hat einen anderen Namen, solange sie auf dem Baum hängt, wenn sie reif oder wenn sie verfault ist. Der Eweneger sagt nicht: „Der Mann steht dort," sondern: „Jener Ort hat ihn." Er denkt vom Ort aus, und dieser ist das logische Subjekt, nicht der Mann. Der Pawneeindianer trennt zwischen der Tätigkeit des Essens, wenn man dabei liegt, und wenn man dabei sitzt, und in den Alkonkin-Sprachen ist weit und weiß in eine Einheit zusammengefaßt, die das Durchsichtige, Entfernte bedeutet. Bei denselben Völkern gibt es kein eigentliches Wort für Tisch, sondern nur ein unselbständiges Zeichen, das immer in irgendeiner Verbin-

dung stehen muß und gewissermaßen die Tischheit versinnlicht und dann runder Tisch, eckiger Tisch usw. bedeutet. Der Südseemann versichert uns, daß die merkwürdige Form am Ende seines Bootes die genaue Darstellung der Schere eines Krebses sei, und unser Auge vermag, auch wenn wir das Tier danebenhalten, kaum die Ähnlichkeit zu erkennen. Für ihn aber ist es fast dasselbe.

Wenn wir nun daran gehen, diese verschiedenen Auffassungen der objektiv gegebenen Natur miteinander zu vergleichen und in Gruppen zu bringen, so sehen wir zu unserem größten Staunen, daß sich eine Art allen anderen gegenüberstellen läßt, daß eine Gruppe dem Wesen nach weiter von allen übrigen absteht, als diese trotz ihrer großen Zahl und der ethnologischen Verschiedenheit ihrer Träger unter sich differieren. Diese eine Gruppe ist die gräko-italische. Von den Griechen geboren, von den Italikern aufgenommen und immer wieder erneut, mit Nachdruck als die Vollendung hingestellt, hat die Antike allmählich die ganze Erde mit ihrem Geist durchdrungen. Nicht nur Europa ist von ihr in Besitz genommen worden, auch die ganze mittel- und ostasiatische Kunst ist über Persien her von ihr beeinflußt, sie war in Indien mit am Werk, und überall in der Kunst des Islam lassen sich ihre Spuren nachweisen. Aber auch überall, wo heute europäische Siedelungen entstehen, wo christliche Missionen hindringen, erleben wir einen siegreichen Einzug von Formen und Gedanken, die unverkennbare Nachkommen der Antike sind. Doch nicht in diesem äußeren

Erfolg besteht die Besonderheit, sondern umgekehrt ist er nur ein Ergebnis der inneren Eigenart, und von dieser wollen wir nun versuchen uns ein ungefähres Bild zu machen.

Das Hauptmerkmal soll vorangesetzt werden. Es ist die Abstraktion. Das Streben nach festen und klaren Begriffen, die sich einander in einem wohldurchdachten System unter- und nebenordnen lassen, das Auffinden möglichst allgemeiner Merkmale, das Aufteilen der praktisch gegebenen Wirklichkeit unter diese rein logisch gewonnenen Kategorien, das sind die wesentlichen Züge des griechischen Denkens. Plato repräsentiert es in gewissem Sinne am reinsten, indem er die Welt der abstrakten Begriffe absolut herrschen läßt. Sie ist ihm in Form der Ideen die eigentliche Wirklichkeit, und alles andere hat nur insofern ein Dasein, als es an den Ideen durch Ähnlichkeit Anteil nimmt. Die Annäherung an die Idee des Guten ist das höchste Ziel, und wie die wahre Tugend nur auf der Herrschaft der strengen wissenschaftlichen Erkenntnis ruht, des λογιστικόν, so hat sich auch das Schöne ganz und gar dem ordnenden Verstand zu unterwerfen. Ebenso soll im staatlichen Leben bis ins letzte der Absolutismus des Denkens durchgeführt werden.

Aber nicht nur bei Plato finden wir diese Weltauffassung, sondern überall in der griechischen Philosophie läßt sie sich nachweisen. Die Tafel der Gegensätze, die von den Pythagoreern aufgestellt wurde, ihr Gedanke, daß die Zahl und das Zahlenmäßige das einzig Wirkliche sei, die Aufstellung von Begriffen und Deduktionen,

die in keiner Weise mehr mit Anschauung zu füllen waren, wie sie etwa Parmenides vorgenommen hat, das sind wenige Beispiele einer endlosen Reihe. Ja, auch dort, wo die Kritik einsetzt, ist sie rein abstrakt. Zenon der Eleate und andere mit ihm leugnen die Wirklichkeit, ja, die Möglichkeit der Bewegung, da dieses Phänomen in ihr begriffliches System nicht paßt, und alle lebendige Anschauung vermag nichts gegen das Zwingende, das für sie die theoretischen Überlegungen besitzen.

Nun gibt es gewiß auch im Umkreis des griechischen Denkens eine Reihe von irrationalen Vorstellungen. Mystisch-symbolische Begriffe, wie alles, was mit der Seelenwanderung zusammenhängt, sind ihnen nicht fremd geblieben. Aber fast ausnahmslos ist es gelungen, für diese Gedanken den Ursprung aus dem Orient, besonders bei den Chaldäern, nachzuweisen. Und überdies sind derartige Ideen niemals die bestimmenden und führenden in der Gedankenentwicklung dieses Volkes geworden.

Sie selbst aber haben ihrerseits den fremden Völkern Klarheit und abstrakte Durchdringung des Gegebenen vermittelt. So traten sie schon früh in Beziehungen zu Ägypten, wo sie hauptsächlich geometrische Studien getrieben haben. Aber auch da ist es nicht so, daß etwa die Ägypter schon vor den Griechen eine Wissenschaft wie die Geometrie ausgebildet hätten. Ihre Kenntnisse waren rein praktisch und ihre Resultate allein durch empirische Messungen gewonnen. Das Aufstellen allgemeingültiger Sätze geschah erst durch die

Griechen und unter griechischem Einfluß. Man löste auch hier die Probleme von den konkreten Einzelfällen ab, man lernte von allem individuell Gegebenen zu abstrahieren und begann die Beziehungen jener Idealformen zu studieren, wie sie uns die geometrischen Figuren und Körper darstellen, und von diesen Idealformen wurden die Gesetze ausgesprochen, die man dann erst auf die praktische Wirklichkeit übertrug.

Am besten mag nun das griechische Wesen hervortreten, wenn wir die gleichzeitigen Zustände in China betrachten, wo ein auch damals nicht minder hoch kultiviertes Volk seine größten geistigen Leistungen in Schriften wie den Tao-Tek-King niederlegte, die dieselben metaphysischen Probleme, die die Griechen mit Begriffen wie das Seiende und das Nichtseiende, das Gleiche und Verschiedene, das Volle und Leere und ähnlichen zu lösen unternehmen, mit rein symbolischen Erläuterungen zu durchdringen sucht. Alles erglänzt in Gleichnissen. Der Europäer kann kaum jemals eine schwache Vorstellung von dem bekommen, was die Lehre des Tao eigentlich meint, die uns Laotsze im Tao-Tek-King niedergelegt hat. „Der Tao ist ein ewiges Wesen, das sich nicht erkennen läßt. Es kann nur begriffen werden, wenn man kein böses Verlangen hat. Er ist leer und doch unerschöpflich, er ist tief und unergründlich wie der Ursprung aller Dinge. Er ist scharf, mächtig und leuchtend, und dennoch gleicht er dem Staub. Wenn man ihn ansieht, so kann man ihn nicht sehen: das nennen wir ‚I‘ (farblos, still). Wenn man ihm zuhört, kann man ihn nicht vernehmen: das nennen

wir ‚Hi‘ (tonlos, leer). Wenn wir ihn greifen, können wir ihn nicht fassen, und das nennen wir ‚Wei‘ (körperlos). Diese drei Eigenschaften kann man nicht untersuchen. Sie verschmelzen ineinander und bilden das Eine . . . .“ [1]) Etymologisch bedeutet das Wort Tao Weg, Straße, Lehre oder Prinzip, im weiteren Sinne auch Ursache oder Erklärung. Laotsze gibt uns mit solchen und vielen ähnlichen Wendungen die Vorstellung eines gewissen geistigen Zustandes, gleichzeitig einer wirkenden Kraft, die als etwas Selbständiges und in einem bestimmten Sinn Unabhängiges vom Menschen existiert und alles als bewußtes Prinzip umfaßt. Und schließlich gewinnt durch diese Umschreibungen besonders der chinesische Anhänger der Lehre eine ganz bestimmte, wenn auch nicht nennbare Vorstellung.

Der Unterschied gegenüber der antiken Denkweise ist klar. Es werden stets konkrete Bilder gebraucht. Aus der Zusammenfügung dieses Konkreten und Individuellen entsteht ein Neues, das wieder ein Individuum ist, ausgestattet mit einer Fülle von realen Zügen, die sich aus den Gleichnissen ergeben. Ein Gleichnis leistet aber nur, daß der Hörer angeregt wird, bestimmte Vorstellungen aus sich heraus zu produzieren. Wenn es heißt: er stand da wie ein Baum, so ist eine genaue Übertragung nicht möglich, sondern es wird verlangt, daß man die gewöhnliche Vorstellung des Dastehenden so weit modifiziere, bis eine Ähnlichkeit mit dem Da-

---

[1]) Übers. v. M. Chiu, Berl. Diss., 1910.

stehen eines Baumes deutlich wird. Diese notwendige Aktivität des Hörers charakterisiert den ganzen Vorgang, der in nichts anderem besteht, als daß durch alle diese Gleichnisse ein intuitives Erfassen des lebendigen Gedankens in der Fülle seiner Vielfältigkeiten erzwungen wird. Große und kleine Züge, Wandlungen und Wirkungen werden angeführt, Möglichkeiten und Hoffnungen werden rege, eine Stimmung in ihren durcheinanderwogenden Tönen und ihrem Geflecht von Farben wird uns eindringlich gemacht. Ein Erlebnis kommt zustande.

Erkenntnis dagegen gibt uns der Grieche, der alle einzelnen Merkmale zu allgemeiner Gültigkeit erweitert. Abstrahierend hebt er sie aus den dahinströmenden Wirklichkeiten heraus, generalisierend verleiht er ihnen die Anwendbarkeit auf eine ungezählte Menge von Einzelfällen. Aus ihrer richtigen, d. h. in sich widerspruchslosen Kombination gewinnt er immer neue Begriffe, aus denen er, sich vollkommen innerhalb des rein Gedanklichen haltend, durch logische Deduktionen immer höhere Gebäude errichtet. So ist es ihm gelungen, freilich neben manchen Irrtümern, doch auch die wichtigsten Gedanken der modernen Wissenschaft auf rein abstraktem Wege vorauszugewinnen. Der Satz von der Erhaltung der Energie, den Anaxagoras zuerst aufgestellt hat, oder die Grundsätze der Darwinschen Lehre von der Auslese des Tauglichen bei Empedokles oder dessen Emissionstheorie oder die Begründung der Atomistik durch Leukypp und Demokrit legen davon Zeugnis ab. Das monumentalste Werk in

Giotto. Noli me tangere. Padua. Arenakapelle.

diesem Sinn ist die Metaphysik des Aristoteles. Er erörtert die Grundprobleme des Denkens, die obersten Axiome und die allgemeinsten Begriffe, wie Substanz, Qualität und vieles andere. Auf ihm ruhte lange Jahrhunderte hindurch die ganze Sicherheit der abendländischen Wissenschaft, seine klärende und reinigende Tätigkeit trägt bis in unsere Tage ihre Früchte.

Hier aber soll von einem noch Früheren eine Stelle hergesetzt werden, die den griechischen Geist in seiner ganzen Equilibristik des abstrakten Denkens zeigt. Gorgias von Leontinum begründet die Nichtexistenz der Welt, wahrscheinlich mit der Absicht, alles Existierende auf das rein Phänomenale zu beschränken und die transzendenten Realitäten zu leugnen, mit folgenden Sätzen aus seiner Schrift: Über das Nichtseiende oder die Natur. „Es gibt nichts, es ist weder Seiendes noch Nichtseiendes noch beides zugleich. Denn wenn Seiendes wäre, so wäre es entweder Eines oder Vieles. Beides ist unmöglich. Es kann nicht eines sein, denn wenn es eines wäre, könnte es keine Größe haben, denn Größe hat Teile, und das wäre eine Vielheit. Was aber keine Größe hat, ist überhaupt nicht. Vieles kann es auch nicht sein. Denn dann wäre es eine Vielheit von Einheiten, und diese gibt es doch nicht.“ Wir sehen, wie sich auf dem Wege abstrakter Deduktionen die griechischen Denker mit größerer Sicherheit gegen alles das aussprechen, was das unmittelbare Naturerlebnis einem vermittelt.

Es soll hier nur noch hinzugefügt werden, daß diese Denkweise nicht etwa nur auf Griechenland beschränkt

bleibt. Als im späteren Altertum auch Italien in den Kreis eintrat und je länger je mehr das Erbe der Griechen übernahm, tritt auch dort das gleiche zutage, und als dann in noch späterer Zeit eine antike Allgemeinkultur zustande gekommen war, machten sich in der Masse der Kommentatoren, Grammatiker, Rhetoren Enzyklopädisten ganz dieselben Bestrebungen geltend. Wenn trotzdem die Spätantike häufiger an die Mystik anknüpft, so ist dafür die bekannte Tatsache verantwortlich zu machen, daß damals ja eine sehr weitgehende Infiltration der römisch-griechischen Gesellschaft mit orientalischem Blut stattfand, die durch syrische, phrygische Sklaven, durch ägyptische Priester bis ins Herz des Reiches getragen wurde und sich in jedem Zug des sozialen Lebens nachweisen läßt. Unser Grundsatz aber, daß abstrakte Elemente den Vorrang gegenüber dem Erlebnismäßigen behaupten, hat, soweit rein gräko-italische Äußerungen in Frage kommen, seine volle Gültigkeit, und er macht sich nun auch, was für uns das wichtigste ist, in allen Zweigen der antiken Kunst geltend.

Zunächst sei, der Unsicherheit des Materials entsprechend, nur flüchtig auf die griechische Musik hingewiesen. So wenig wir uns eine ganz vertrauenswürdige Vorstellung von dem Klang der einzelnen Stücke machen können, so steht doch fest, daß eine ganz genaue Regelmäßigkeit geherrscht hat, daß alles auf ein bestimmtes Grundmaß ausgeglichen war, daß Improvisationen möglichst unterdrückt wurden. An Stelle des willkürlich Dahinfließenden ist das Klare und Durch-

sichtige getreten, das in wohlberechnetem Aufbau sich erhebt.

Primitive und exotische Völker, deren Musik wir heute ziemlich gut überblicken, pflegen der Phantasie und der unmittelbaren Eingebung des Vortragenden weit mehr Raum zu lassen, und sie zeigen auch dort, wo bereits ein bestimmter Gang des Stückes traditionell geworden ist, zwar eine viel stärkere Verflechtung der Takte, eine viel weitergehende Ausbildung der Rhythmen, aber sie nehmen viel weniger Rücksicht auf einen festgefügten, architektonischen Aufbau, dessen Verständnis eine besondere formale, also abstrakte Einstellung des Hörers voraussetzt. Diese starke Bildung des Rhythmus kann überdies ebenfalls in unserem Sinne ausgedeutet werden. Denn wenn Rhythmus, was nach den neueren psychologischen Forschungen höchst wahrscheinlich ist, nicht auf Schalleindrücke beschränkt bleiben kann, sondern stets zum mindesten auch die motorische Sphäre mit in Tätigkeit versetzt, so beansprucht natürlich eine Musik, die sich in besonderem Maß auf den Rhythmus stützt, in entsprechend höherem Grad die Totalität des Menschen, der durch die Verzweigtheit der motorischen Funktion sehr viel mehr als Ganzes in Mitleidenschaft gezogen wird, im Gegensatz zu einer rein akustischen Musik, die den abstrakteren Typus vertritt.

Wenden wir uns nun der Dichtung zu, so sehen wir in der Lyrik nicht minder das Hervorheben der klaren und überschaubaren Einteilungen, das Ausmerzen der freien Beweglichkeit. Im Laufe der Jahrhunderte werden die

Metren zwar immer komplizierter, aber auch immer mathematischer. Und das hat ganz besonders auch für die Römer seine Gültigkeit, die in der Musik ja als völlig unproduktiv gar nicht in Frage kamen. Horazische Gedichte können als Muster dieser eingefrorenen Manier dienen, wo über jeden Sinn hinweg der schematische Aufbau der Strophe festgehalten wird. Aber auch so liebliche Gedichte wie die Anakreons sind nicht davon freizusprechen, daß sie eine Vorstufe jener akademischen Art gewesen sind. Die Wirkung ruht inhaltlich auf den begrifflichen Antithesen und formal auf dem durchsichtigen und doch hinreichend komplizierten Aufbau, dessen System abstrahierend zu erfassen die eigentliche Aufgabe für den Hörer ist.

Als Gegenbeispiel könnte man auch hier ganz besonders chinesische Lyrik anführen, wo häufig ein Tatbestand ohne begrifflichen Kommentar einfach beschrieben wird und es dem Leser überlassen bleibt, durch rein menschliches Verstehen, eben wieder durch ein intuitives Erfassen der Situation, das ästhetisch Wertvolle mit zu erleben.

Näherliegend und wichtiger erscheint es uns aber, auf den deutschen Stabreim hinzuweisen, der einen Rahmen mit vollständig beweglichem Inhalt darstellt. Die Hebungen werden ganz nach dem Bedürfnis des Sinnes und der Eingebung des Vortragenden verteilt, so daß der Vers immer lebt, daß er von Schritt zu Schritt neu wird. Die Akzentsetzung der pathetischen Prosa wird verstärkt. Im Gegensatz zu dem nivellierenden Vers der Antike ist alles darauf angelegt, das Erlebnis des

vorgetragenen Inhaltes nach Möglichkeit eindringlich zu machen.

Es ist klar, daß sich ohne Mühe auch das antike Drama unter denselben Gesichtspunkten betrachten läßt. Der ganze Aufbau geht auf das Abstrakt-Symbolische. Drei Schauspieler, ein oder zwei Chöre, dreimal fünf Akte und das Satyrspiel. Innerhalb der Stücke dieselbe Anordnung von Exposition, Peripetie, Katastrophe. Das ist nicht das Material, das ermöglicht, eine unmittelbare Ansicht des Lebens zu geben. So können uns nur Schicksalsschemen vorgeführt werden, aus denen alles Momentane, Einmalige und Zufällige ausgeräumt ist. Aber das eigentlich Wirksame ist hier die Größe der allgemeinen Gedanken, die ja auch regelmäßig vom Chor ausgesprochen werden: „Vergiß nicht die gelebten Stunden; es ist das letzte, was uns bleibt.“ Diese Ausblicke und höchsten Wahrheiten über menschliches Leben sind freilich unübertrefflich, aber das ändert nichts daran, daß auch sie Erkenntnisse und nicht Erlebnisse sind. Es ist nicht schwer, aus der neueren Bühnenliteratur die entsprechenden Gegenbeispiele anzuführen.

Wir kommen nun viel näher an unsere Aufgabe heran, wenn wir in die Betrachtung der bildenden Künste eintreten. Dabei wird es ein leichtes sein, unsere These von der abstrakten Auffassung zunächst in der antiken Architektur nachzuweisen. Wir haben es vor allem mit dem einen Bautypus des Tempels zu tun, der ja bis in sehr späte Zeit hinein fast die einzige Aufgabe der künstlerischen Architektur gewesen ist. Untersuchen

wir einen solchen Bau. Durch die Aufgabe bedingt ist das Vorhandensein eines Bauplatzes, tragender Teile und eines Daches, das das Kultbild gegen Witterungseinflüsse schützen soll. Der Bauplatz wird vom übrigen Erdboden isoliert, ein Unterbau wird errichtet, der diese eine Stelle heraushebt. Es wird nicht etwa nur eine bestimmte Fläche geebnet und mit einem Pflaster belegt, was sich aus rein technischen Gründen erklären ließe, sondern es besteht das Bedürfnis, diesen Platz als Platz möglichst deutlich aus seinem Zusammenhang herauszulösen und ihm durch seine Erhöhung ein besonderes Dasein zu verschaffen.

Ganz analog ist die Behandlung der Stützen. Es sind Bände über den Sinn und das Wesen der Säule geschrieben worden, die hier nicht wiederholt werden sollen. Es sei nur darauf hingewiesen, daß nichts versäumt ist, um die wirklichen und vermeintlichen Funktionen dieses Baugliedes einzeln hervorzuheben und möglichst greifbar darzustellen. Das Stehen in der Häufung der Vertikalen, durch die Kanneluren und in vielen Fällen auch durch eine Basis oder, wo eine solche fehlt, doch wenigstens in der größeren Stärke des unteren Endes, das Ragen als korrelate Funktion in der Verjüngung nach oben, das Aufstreben der Stütze und das Drücken der Last in den Formen der Kapitelle, die teils aufgerichtete Blätter oder Ornamentstreifen enthielten, teils abwärts gewandte Formen in den Schnecken und Ranken. Auch das dorische Kapitell fügt sich diesem Grundsatz, denn sein bemalt zu denkender Wulst stellt die nach außen gewandte Seite zurückgebogener Blätter

dar, so daß auch hier Aufstreben und Herabgedrücktwerden vereinigt zur Darstellung gelangt. Die Kanneluren geben überdies noch dem ganzen Schaft den Anschein der Gespanntheit, des Sich-zusammen-nehmens in konzentrierter Kraft.

Über den Säulen liegt zunächst das Gebälk, das sich wieder sehr übersichtlich gliedert. Das Epistil und der Fries, die nahe zusammengehören, führen uns die horizontale Verbindung der Säulen und ihre Verknüpfungen zu einer einheitlichen Leistung deutlich vor Augen, das Kranzgesims markiert den Beginn des Daches, dessen Rahmen es bildet. Es umläuft das Gebäude in einer bestimmten Höhe, und es wird gewissermaßen eine horizontale Ebene durch den Baukörper gelegt, die das Untere von dem Oberen, dem Dach, eindeutig scheidet. Das Dach selbst ist endlich in seinen wesentlichen Punkten mit den Akroterien besetzt, die im Gegensatz zur geneigten Dachlinie die Ausstrahlung des Gebäudes nach oben, die überschüssigen vertikalen Kräfte zur Anschauung bringen sollen.

Überblicken wir das System, so wird deutlich, daß das Hauptprinzip eine völlig reinliche Gliederung des Ganzen ist, eine Auseinanderlegung in die wesentlichen Teile und ein Betonen aller Knotenpunkte, ein klares Umschreiben jeder einzelnen Funktion. Es wird offenbar, wie sich der Bau zusammensetzt, was wir daran zu unterscheiden haben. Es ist durchaus die Auffassung eines ordnenden Geistes, der die Merkmale scharf umgrenzt und eine Vermischung nicht zuläßt. Es ist gleichzeitig die Auffassung eines vollendeten und also

notwendig ruhenden Objektes. Der griechische Tempel ist klar wie ein Begriff, er ist auch unveränderlich und, wenn man will, zeitlos wie ein Begriff. Er ist so fest gefügt, und seine Teile sind mit solcher Notwendigkeit aufeinander berechnet, daß keine Einzelheit verschoben, vergrößert oder verkleinert werden kann, ohne daß das Ganze zerstört würde. So wie bei einem Begriff die Merkmale geordnet sein müssen und die wesentlichen, die Propria, nicht mit den zufälligen, den Akzidentien, vertauscht werden können. Auch sind die Grenzen gegen die Umgebung nicht verschiebbar. Der Tempel hält eine bestimmte Raumzone besetzt, und die inneren Notwendigkeiten des Gebäudes erlauben nicht, ihn nach irgendeiner Richtung hin zu erweitern, wie die innere Struktur eines Begriffes nicht erlaubt, seinen Umfang an irgendeiner Stelle zu durchbrechen und ihm neue Gruppen von Gegenständen unterzuordnen.

Das vollendete Gegenbeispiel ist die Architektur der Hoch- und Spätgotik. Hier ist keine klare Betonung der einzelnen Bauglieder; alles geht ineinander über. Das Gewölbe innen, das Dach außen wächst aus dem Pfeilergewirr empor, ohne auch nur in geraden Linien und überall gleich hoch zu beginnen. Der Gewölbeansatz folgt dem Lauf der Schildbogen, ist also einmal weit nach unten gezogen in den Kirchenkörper hinein, schwebt dann wieder ganz oben auf den Scheiteln der Bögen. Der Rand des Daches aber ist von außen her fortwährend mit Fialen und Wimpergen überschnitten und an keiner Stelle deutlich zu fassen. Auch die Begrenzung des Baues im ganzen ist eine gänzlich unbe-

Niccolo Pisano. Die hl. 3 Könige. Pisa. Baptisterium, Kanzel.

stimmte. Pfeiler und Türme, mit ihren unzähligen Zacken und Kreuzblumen, mit ihren Auswüchsen an Wasserspeiern und zwischendurch gespannten Strebebögen, die nach den verschiedensten Richtungen durcheinander gebogen sind, das alles hüllt den Kirchenkörper wie in einen weiten flatternden Schleier, zwischen dessen Fäden sich fortwährend Hohlräume öffnen. Und damit ist auch gegeben, daß an keiner Stelle einer solchen Kirche Ruhe herrscht, daß man irgendwo vor einer Veränderung sicher wäre. Es quillt und regt sich, und wer im Innern steht, wird mit Gewalt emporgezogen, denn alles strebt in die Höhe. Weite Fenster öffnen sich und sind doch wieder von Maßwerk überwuchert, vieleckige Kapellen reihen sich aneinander, und man gerät, zwischen Pfeilerbündeln schreitend, von einem Raum in den anderen. Dagegen umschließt die Cella des antiken Tempels das Götterbild in sechs klaren, rechteckigen Flächen, die nichts anderes sind als ein starr gewordenes Oben und Unten, Rechts und Links, Vorn und Hinten.

Ähnliche Betrachtungen lassen sich nun auch über die anderen Bauwerke der Antike anstellen, doch soll hier nur noch im Zusammenhang des Zuletztgesagten auf eines eingegangen werden. Bis in die Zeit Konstantins des Großen beschränkt sich die künstlerische Durchbildung fast ausschließlich auf den Außenbau; dann erst beginnt, durch die allgemeine Anwendung des Gewölbes, auch der Innenraum in den Kreis der Probleme einbezogen zu werden. Aber in der vorausgehenden Zeit haben wir noch zwei Epochen zu unterscheiden.

Die alte griechische, in der jedes Bauwerk völlig für sich genommen wurde, als Einzelstück die höchste Durchbildung erfährt, aber keinerlei Zusammenhang mit der Umgebung besitzt. So haben auf der berühmten Altis von Olympia, dem geweihten Festplatz der nationalen Spiele, alle vier Tempel verschiedene Hauptrichtungen, und auch die Umfassungsmauern stoßen zufällig und willkürlich aneinander.

In der zweiten Periode, die in der hellenistischen Zeit wohl ihre Wurzeln hat, aber erst in Rom am Ende der Republik und im Beginn der Kaiserzeit ihre Durchbildung gewinnt, werden einzelne Gebäude derart um einen Platz herum aufgeführt, daß sie sich zu einer mehr oder weniger einheitlichen Wirkung zusammenschließen. Es beginnt damit eine Art Innenarchitektur. Ein Raum wird gestaltet, der freilich nach oben offen ist. Aber es konnte sich doch allmählich ein Gefühl für die Raumform entwickeln. Das alte Forum Romanum wurde mit Basiliken und Wandelgängen umgeben. Aber das genügte dem immer stärker durchbrechenden Verlangen nach Regelmäßigkeit nicht. Das erste deutliche Zeugnis hierfür ist das Forum des Augustus; der Tempel des Mars Ultor ist das Heiligtum, das es ziert, und der freie Platz ringsum ist mit einer hohen Mauer umgeben, die jede Zufälligkeit einer historisch gewordenen Umgebung ausschaltet. Die Achse des Platzes fällt mit der Hauptachse des Gebäudes zusammen. Ähnlich, wenn auch reicher, war das Trajansforum angelegt. Säulenreihen umrandeten es, öffentliche Hallen waren da, und mitten vor dem Tempel erhob sich die Säule.

So war ein Typus geschaffen, der in Rom und außerhalb der Stadt viele Nachahmung fand. Es sind im Grunde dieselben Anschauungen wie bei der alten Tempelcella, die hier nur in größerem Stil zu Worte kommen. Das Hauptmerkmal ist die Regelmäßigkeit. Rechte Winkel, lange gerade Mauerfluchten, die dort und da von halbkreisförmigen Nischen unterbrochen werden. Häufig beherrscht doppelte Symmetrie den Grundriß.

Jene Nischen nun stehen mit einer Raumform in Zusammenhang, die damals immer mehr Verwendung fand. Es ist der kuppelgedeckte Rundbau, der im Pantheon seine mustergültige Ausprägung hatte. Der Grundriß ist ein Kreis, und die Kuppel ist aus einer Halbkugel vom gleichen Durchmesser gebildet. Diese beiden Formen, das Rechteck und der Kreis, beherrschen von nun ab alle Anlagen.

Sie sind es auch, die sich ohne weiteres als Resultate der Abstraktion aus dem Raumerlebnis ergeben. Einmal kann der Raum aufgefaßt werden als ein Produkt der möglichen Richtungen, und zwar, da von allen übrigen Anhaltspunkten abgesehen wird, der Richtungen von mir aus, und das andere Mal als das mich Ringsumschließende. Aus der ersten Betrachtung ergibt sich die Erstreckung in die Tiefe, in die Breite und in die Höhe als das Wesentliche, das ist also das oben genannte Vor- und Rückwärts, Rechts und Links, Oben und Unten des rechteckigen Raumes. Im anderen Falle der vollständig gleichmäßige Wert jeder beliebigen Richtung, die Rundung des kuppelgedeckten Zentralbaues. Dort haben wir es gewissermaßen mit einer

mathematischen Definition des Raumes als dreidimensionaler Mannigfaltigkeit zu tun, hier mit der Darstellung des ebenfalls mathematischen Satzes von der Homogenität und Kontinuität des Raumes.

Es wird vielleicht schwer sein, dasselbe Maß von Abstraktion in der antiken Plastik nachzuweisen, deren Betrachtung wir uns jetzt zuwenden wollen. Es handelt sich da in den meisten Fällen um eine ganz neue Aufgabe, die Darstellung von naturgegebenen Dingen, die von vornherein den Künstler an gewisse Formen bindet, deren Einhaltung in bestimmten Grenzen die Grundlage seines Schaffens ausmacht. Man muß den dargestellten Gegenstand ohne Zweifel als solchen erkennen, wenn er seine Wirkung tun soll. Allerdings sind auch für die Plastik Aufgaben denkbar, wo es sich nicht um Darstellung handelt, und in beschränktem Maß kommen sie in der Antike ja auch in Form des plastischen Ornamentes zur Geltung. Freilich liegen selbst da wohl allen einzelnen Bildungen Naturmotive zugrunde, aber man wird gelegentlich davon absehen können, da bei einem rein ornamentalen Rosetten- oder Mäanderstreifen jedenfalls keine Absicht auf Darstellung vorhanden war.

Überblicken wir den Umkreis dieser Ornamentformen in ihrer Anordnung, so wird es uns im Anschluß an unsere architektonischen Betrachtungen leicht werden, auch hier die Spuren desselben Geistes aufzufinden. Häufig werden geometrische oder doch wenigstens symmetrische Formen bevorzugt. Überall tritt Regelmäßigkeit zutage, und die Klarheit der Einzelformen

wird strengstens gewahrt. Jeder Teil ist reinlich abgesetzt, und der Aufbau eines solchen Gebildes, wie einer Palmette oder einer Ranke, wird dem Beschauer in größter Übersichtlichkeit dargeboten. Wo es sich aber um Formen handelt, die noch deutlich ihre Herkunft aus der naturalistischen Darstellungswelt an sich tragen, wird uns diese besondere Art der Auffassung noch deutlicher. Soll die Form einer Blüte Verwendung finden, so wird ihr alles Zufällige genommen, alle Unregelmäßigkeiten werden ausgemerzt, das Objekt wird in eine Ansicht gebracht, die einer seiner Hauptachsen entspricht, wird also von der Seite in seiner Längsentwickelung gesehen oder gerade von oben auf seine Grundebene. Der Blütenstiel mit seinem Ansatz, das einzelne Kelchblatt, die Staubgefäße, die hervorragen, das alles wird klar und vollständig regelmäßig gestaltet.

Es handelt sich also, psychologisch betrachtet, um nichts anderes als um eine Darstellung der allgemeinen Merkmale, die man aus einer Fülle von individuellen Betrachtungen ableiten kann. Von dem Individuum ist vollkommen abgesehen, und es sind durch Abstraktionen die Eigenschaften gewonnen, die die Konstituentien einer bestimmten Blütenart oder eines Laubwerkes und ähnlicher Dinge sind.

Man sage nicht, daß dies das Ergebnis jeder Stilisierung sei, d. h. der notwendigen Umformung, die ein Naturobjekt erfährt, wenn es als Ornament zur Anwendung gelangen soll. Denn es gibt Stilisierungen auch nach ganz anderen Gesichtspunkten, z. B. in der nordischen

Spätgotik, wo das Quellende, unregelmäßig Verworrene, das Wuchern und Gleiten zum Hauptziel gemacht ist, lauter Eigenschaften, die sich nicht in allgemein gültige, klar umgrenzte Grundformen bringen lassen.

Aus der antiken Form können wir das ablesen, was wir auch in einer mündlichen Beschreibung aufgezählt bekommen würden, denn es handelt sich um die Darstellung der ewig gleichbleibenden Wesenheiten, um die platonische Idee des betreffenden Objektes. Der Norden zeigt uns ein Individuum, erfaßt von einer momentanen Gewalt, Eichenblätter, die sich ringeln und bäumen, und unter der Hand des gotischen Künstlers sprießen Lebendigkeiten im Gegensatz zu den allgemein gültigen Erkenntnissen, die die Antike gewinnt.

Dem Nordischen verwandt sind auch die Stilisierungen, die wir im Osten finden, sowohl bei den Primitiven auf den Inseln wie bei den Chinesen und Japanern. Sie alle knüpfen an einen Eindruck, an eine Impression an, die wir von einem bestimmten Objekt empfangen, das wir in seiner Lebendigkeit beobachten. Das Dahinkriechen, das Sich-winden und Ähnliches tritt entscheidend hervor. Das gilt von den Südseeschnitzereien ebenso wie von den komplizierten und reichen Werken der beiden großen Kulturvölker.

Wenden wir uns nun vom Material zur Anordnung. Es waltet das gleiche Prinzip. Die Hauptaufgabe ist die Ausschmückung einer Fläche, und das leistet die griechisch-italische Kunst, indem sie diejenigen Teile heraushebt, die bei einer begrifflichen Feststellung in

Frage kommen. Den Rand, der die Form und Größe, den Mittelpunkt, der den Ort bestimmt. Da es sich fast immer um regelmäßige Flächen handelt, so ergibt sich auch gewöhnlich eine doppelte Symmetrie. Werden aber Flächen mit einem Ornament besetzt, das sich nach einer bestimmten Seite, etwa nach oben, richtet, wie bei der Ara Pacis, so wird doch auch da eine Mittelachse herausgehoben, der die einzelnen Flächenbezirke durch eine entsprechende Abstufung des Ornamentes regelmäßig zugeordnet werden. Wir spüren jedesmal auch hier das Oben und Unten, das Rechts und Links. Nirgends bedrängen sich die einzelnen Formen in der Anordnung, keine Verwirrung entsteht, sondern alles nimmt in Klarheit seinen zugemessenen Raum ein. Es ist eingerichtet, um unveränderlich und dauernd zu bestehen. Diese Ruhe überträgt sich auch auf die geschmückte Fläche, die ebenso vollkommen beharrt. Als Gegensatz zu einer solchen Anordnung sei an irgendeinen Gegenstand japanischen Kunsthandwerks erinnert, eine Dose etwa, wo das Ornament an einer ganz frei gewählten Stelle einsetzt, über die Kanten weggleitet, andere Flächen überzieht, ja sogar den Schnitt zwischen Deckel und Körper der Dose nicht achtet, sondern, ohne einen Augenblick stille zu stehen, darüber wegfließt.

Die hier gewonnenen Gesichtspunkte sind ohne weiteres auch auf die Hauptaufgabe der antiken Plastik, die Menschendarstellung, zu übertragen. Klar und reinlich werden die einzelnen Glieder herausgearbeitet, deutlich wird uns gezeigt, aus welchen Bestandteilen sich der menschliche Körper aufbaut: Kopf, Rumpf,

Arme und Beine werden uns vorgeführt, jedes mit seinen charakteristischen Merkmalen. Die Hauptformen werden vor allem betont, so im Gesicht Stirn, Nase, Augenhöhlen, Mund; individuelle Züge werden, was wenigstens die Griechen angeht, selbst bei Porträts bis in die späte Zeit hinein gänzlich vernachlässigt und dann auch nur so weit gegeben, als sie nicht mit dem allgemeinen Schema in Widerspruch geraten.

Für die Körpermaße sind zu verschiedenen Zeiten Canones aufgestellt worden, Maßsysteme, die jedem Glied seine bestimmte Proportion zum Ganzen anweisen. Diese Canones wollten als die obersten Regeln verstanden sein, als die Formgesetze, die jedem einzelnen Individuum letzten Endes inhärent sind, die der Idee nach allem zugrunde liegen. So wurde also der Körper in seine einzelnen Teile auseinandergelegt, diesen wurde ein absolutes Maß zuerteilt und gleichzeitig über ihre Verbindung untereinander Rechenschaft geleistet. Die Gelenke werden in ihrer Funktion gezeigt, ihre Drehungsmöglichkeiten nach allen Seiten demonstriert. Der Beschauer konnte sich auf diese Weise eine naturwissenschaftliche Klarheit über den menschlichen Körper verschaffen, und es war eine Art anatomischer Schaustellung, die die Künstler da unternahmen.

Man wird nun fragen, wie denn unter solchen Umständen eine so blühende Kunst entstehen konnte, wo doch nur das allgemein Gültige zugelassen war, das wenig Abwechselung erlaubte. Die Antwort ist einfach zu geben. Der damalige Betrachter war auf außerordentlich feine Unterschiede eingestellt. Kleine Variationen

der Stellung genügten, um seine ganze Aufmerksamkeit auf sich zu ziehen, und darin bestehen ja auch hauptsächlich die greifbaren Unterschiede der Reste, die auf uns gekommen sind. Ein flüchtiger Betrachter antiker Museen könnte fast meinen, daß es nur ein Mann und eine Frau sei, die immer wieder bei den verschiedensten Verrichtungen opfernd, schreitend, laufend oder repräsentativ dastehend dargestellt waren. So verwandt sind sie alle untereinander, und so einheitlich ist die Stimmung, die man mit stiller Einfalt und schlichter Größe bezeichnet hat. Es ist nichts weiter als eine ruhige Sachlichkeit und ergibt sich wieder aus dem Bestreben der Künstler, eine bestimmte Verrichtung so darzustellen, wie sie in dauernde Regeln gefaßt werden konnte. Es sind auch das gleichsam Darstellungen des Schreitens, Ruhens, Opferns in abstracto, ja sogar der Tanz ist so behandelt. Man wird nicht in den Rausch des Tanzes eingeführt, man wird nicht in eine Bewegung mitgerissen, sondern es wird nur gezeigt, wo und wie sich die Glieder drehen, wenn getanzt wird.

Und damit kommen wir zur Bewegungsdarstellung der Antike überhaupt; auch sie trägt viel mehr dem verstandesmäßigen Begreifen Rechnung als dem unmittelbaren Miterleben. Wir glauben nicht, eine bestimmte Bewegung vor uns zu sehen, sondern das, was unseren Augen geboten wird, beschränkt sich auf die mechanischen Angaben über eine mögliche oder eine zu vollziehende Bewegung. Dadurch, daß die einzelnen Körperglieder so deutlich isoliert sind, dadurch, daß ihre Angelpunkte so klar vor Augen geführt werden, sind wir über das

in Frage kommende System hinlänglich unterrichtet, um uns die ausgeführte Bewegung in der richtigen Weise vorstellen zu können. Nichts als ein solches Wissen ergibt sich uns aus den Darstellungen der antiken Kunst. Wir haben allerdings diese Angaben sehr geläufig lesen gelernt, und so macht es uns gewöhnlich keine Schwierigkeiten, zu erkennen, daß die Bewegung, die sich aus dieser bestimmten Stellung unter Voraussetzung des menschlichen Körperbaues ergibt, ein Laufen oder ein Gehen, ein Erheben oder Senken der Arme sein muß.

Zur weiteren Klärung wollen wir uns noch kurz vergegenwärtigen, wie denn ein anderer Typus der Körper- und Bewegungsdarstellung aussehen mag. Es gibt z. B. kleine japanische Schnitzfiguren, die einen Menschen in einem bestimmten Augenblicke wiederzugeben scheinen, etwa einen schreitenden Mann mit einer Last auf dem Rücken. Alles daran ist individuell, vom mehr Äußerlichen des alten Rockes bis zur Art, wie er seinen Stock hält, und dem angestrengten Ausdruck des Gesichtes. Wir haben ganz den Eindruck dieser Körperlichkeit, und freilich sind auch die Beine und Arme zu finden. Aber wir sehen an ihnen nicht ihre anatomische Struktur oder ihre maschinelle Funktion, sondern es ist das Erscheinungsmäßige, wie es gerade in diesem Augenblick zutage tritt, was uns hier gezeigt wird. Irgendeine Runzelung der Haut, die quer über geht, ist wichtiger als die artikulierte Form, die uns über den Bau des Gliedes Aufschluß geben kann.

Die Figur ist von der Last zusammengedrückt und

krümmt sich. Sie krümmt sich so, daß wir vor allem diese Kurve empfinden, ja, auch die Glieder scheinen sich unter dem großen Gewicht zu biegen. Davon aber, daß diese ganze Krümmung durch das Zusammenwirken einer Reihe von Gelenken zustande kommt, die an sich feste und gerade Stücke verbinden, erfahren wir nicht das geringste.

Andere Figuren, etwa chinesische Grabstatuen, stellen allerdings ruhig sitzende Menschen dar, in weiten Gewändern, die den Körper fast ganz verhüllen, begrenzt von einfachen Flächen, die durch ihre Gleichmäßigkeit alles zur Ruhe bringen und den Eindruck der Ewigkeit erwecken. Auch die Gesichter sind über alle Zeit hinaus still gestellt.

Solche Werke geben uns wohl nicht ein individuelles Objekt mit allen seinen Zufälligkeiten wieder. Aber sie geben uns doch auch nicht das Produkt einer begrifflichen Anschauung des Objektes unter Zugrundelegung allgemein gültiger Gesichtspunkte. Denn weder die wesentlichen Eigenschaften des Menschenkörpers noch die mechanische Grundidee des Sitzens ist das Ziel dieser Darstellung, sondern etwas ganz anderes: eine Stimmung. Ihr zuliebe wird die Form des Körpers willkürlich verändert, ihr dienen die Flächen des Gewandes ebenso wie die Flächen des Gesichts. Alles ordnet sich dem Ausdruck dieser Stimmung unter, und wir fassen das Problem, wenn wir verstehen, daß es sich um die Sichtbarmachung von etwas handelt, was an sich unsichtbar ist, etwas, das wir auch im Leben niemals direkt wahrnehmen können, sondern unter Zu-

sammenwirkung eines außerordentlich komplizierten psychischen Apparates nur mittelbar erfassen.

Freilich geht dies Erfassen sehr rasch, und es kommen dabei teils sehr alte persönliche Erfahrungen, teils wohl auch philogenetisch erworbene Vorstellungsverknüpfungen in Betracht. Zeigt sich doch auch im Tierreich, daß gewisse Warnungssignale und Verwandtes ohne jede Erfahrung von den Jungen verstanden werden, daß ferner auf bestimmte äußere Eindrücke ohne weiteres eine Reaktion erfolgt, die sich wieder nicht aus persönlichen Erfahrungen erklären läßt. Schon der erste Anblick bestimmter Tiere flößt anderen unmittelbare Wut oder Furcht ein. Schwebt ein Adler über dem Hühnerhof, duckt und verkriecht sich alles. So ist es denkbar, daß auch in unserem Verständnis fremder Ausdrucksgesten Elemente vorhanden sind, die schon weit zurück in den unzähligen aufeinander folgenden Generationen der Vorzeit erworben wurden.

Bei Kunstwerken, wie den genannten, werden uns nun solche Stimmungsträger mit besonderer Eindringlichkeit vor die Augen gebracht. Eine Stimmung aber ist nichts Gedankliches, Abstraktes, sondern ein lebendiges Gefühl. Der Künstler knüpft an die entscheidenden Punkte des Erlebens und nicht an Kenntnisse und Urteile an.

Eine kleine Einschaltung soll hier noch gemacht werden, um unsere Argumente auch über das unmittelbare Bedürfnis hinaus zu sichern. Die ostasiatische Kunst wird von vielen als die abstrakte Kunst an sich hingestellt. Es ist bekannt, daß die dortigen Künstler nie-

mals in dem Sinn etwas nach der Natur arbeiten, wie das jetzt bei uns geschieht. Sie studieren wohl sehr lange und eingehend die Natur, dann aber stellen sie ihre Arbeit vollkommen frei von einem individuellen Vorbild her. Unzählige Anekdoten geben uns, bis in die alte Zeit zurück, Zeugnis von diesem Verfahren.

Nun sind die Kunstwerke, die so entstehen, wie wir gesehen haben, zweierlei Art, die sogenannten naturalistischen und die anderen, die einen mehr oder weniger dekorativen Charakter tragen. Von diesen ganz besonders, aber auch von den anderen wird behauptet, daß sie als Abstraktionsprodukte aufzufassen seien, da sie ja nicht irgendein Naturobjekt wiederholen, sondern rein aus der Kenntnis entstanden sind, die sich der Künstler von Objekten jener Gattung verschafft hat, und die natürlich alle wesentlichen Züge enthält. In Wirklichkeit aber verhält es sich anders. Der Künstler erfüllt sich mit ganz genauen Vorstellungen von Wesen einer bestimmten Art. Aber er formt dann nicht das, was sich beim Vergleich aller als das Dauernde ergibt, er läßt nicht all das weg, was nicht allgemeine Gültigkeit hat, was ungefähr die antike Verfahrensweise wäre, sondern er schafft intuitiv ein neues Objekt derselben Art, das wieder ein Individuum ist und nicht ein allgemeines Schema, das in sich durchaus die Züge voller Lebendigkeit trägt und auch mit Einzelheiten erfüllt ist, die singulär sind und nur diesem Individuum zukommen und ihm eine ganz besondere Nuance verleihen. Diese intuitive Art des Schaffens ist der äußerste

Gegensatz zur abstrahierend-gedanklichen und eine genaue Parallele zum östlichen Denken überhaupt.

Zu dem oben Erörterten ist insofern eine Ergänzung zu machen, als es sich nicht bloß um die Darstellung handelt, die uns die Künstler von bestimmten Naturdingen bieten, auch nicht bloß um ihre Auffassung von der Natur, die uns vielleicht die Künstler in ihren Werken demonstrieren wollen, sondern um ein allgemeines psychisches Problem, das hier kurz erörtert werden soll.

Wenn wir die verschiedensten Möglichkeiten untersuchen, die beim Erfassen eines dargebotenen Naturobjektes bestehen können, so werden wir zu einer sehr großen Zahl von Unterschieden gelangen; denn wenn wir auch eine ungefähre Gleichheit des Sinnesapparates bei allen Menschen voraussetzen können, so wissen wir doch, daß beim Wahrnehmen und Erkennen eines Objektes viel mehr beteiligt ist als nur die Sinnesempfindung, auch wenn sich der Vorgang sehr rasch vollzieht. So ist es beim Erkennen gewisser Farb- und Formkombinationen als menschliche Gestalt und vielleicht noch zwingender bei dem so einfach scheinenden Eindruck des Nassen. Wir glauben zu sehen, daß etwas naß ist, obwohl das niemals gesehen werden kann, sondern eigentlich nur durch eine kombinierte Untersuchung durch mehrere Sinne festgestellt werden müßte. Es verschmelzen also schon mit den Sinnesempfindungen verschiedene andere psychische Elemente, die manchmal selbst wieder sehr komplexer Art sind.

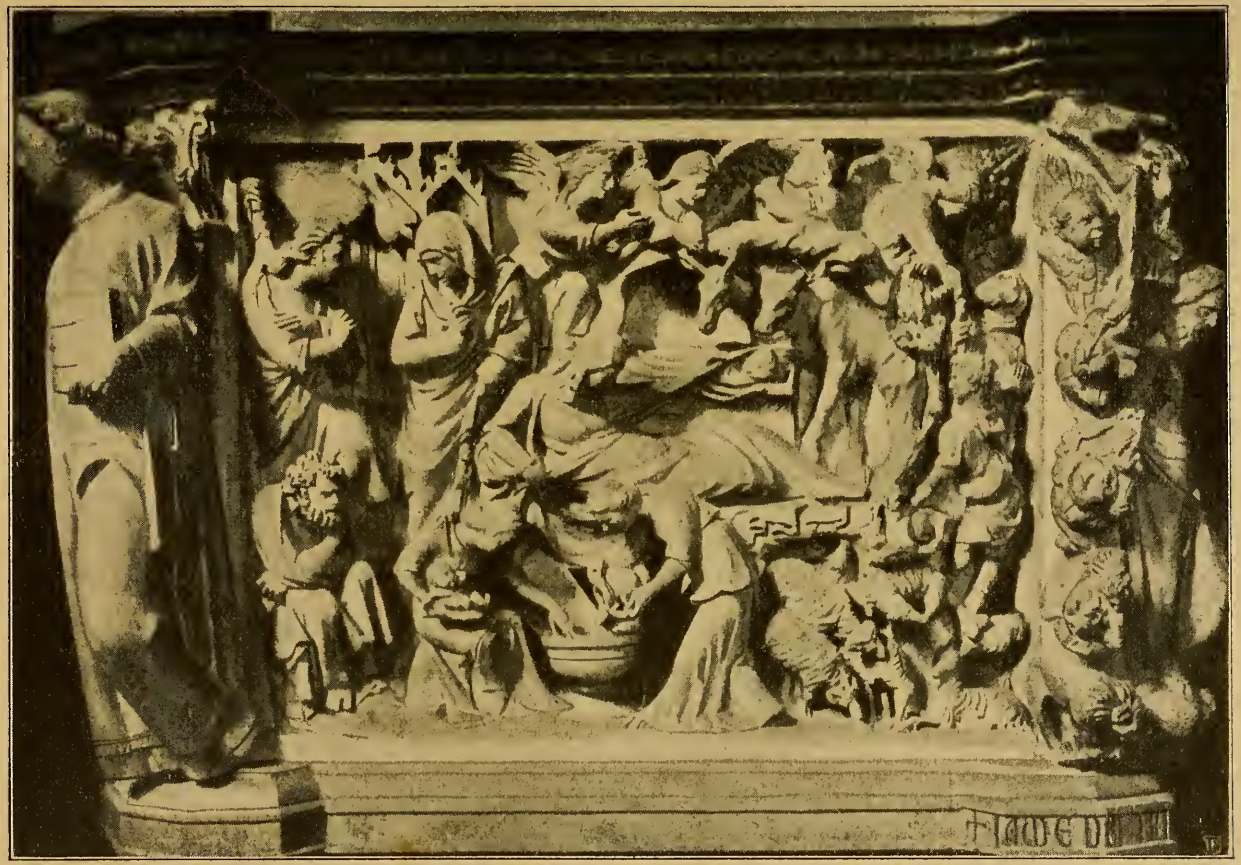
Es ist nun begreiflich, daß dann, wenn zur Wahrneh-

mung außer der reinen Empfindung noch eine große Menge von Material nötig ist, das aus unseren im Lauf des Lebens erworbenen Erfahrungen stammt, auch mit der Verschiedenheit dieser Erfahrungen die Wahrnehmungen verschieden sein müssen. Es kann gar nicht erwartet werden, daß der Ostasiate oder der Nordländer dasselbe sieht wie der Grieche, wenn sie auch alle vor demselben Objekt sich befinden. Schon daraus ergibt sich eine Verschiedenheit des Weltbildes.

Dann aber kommt noch etwas anderes hinzu. Außer dem verarbeiteten Material, das wir schon mitbringen, kann auch die Tätigkeit des Wahrnehmens selbst in verschiedener Weise erfolgen. Jedesmal, wenn wir die Augen öffnen, wenn irgendeiner unserer Sinne in Tätigkeit ist, stürmen eine solche Unzahl von Eindrücken auf uns ein, daß wir gar nicht imstande sind, sie alle gleichermaßen aufzunehmen. Wir wählen aus. Das heißt: wir richten unsere Aufmerksamkeit von vornherein auf gewisse Gattungen von Eindrücken, wir stellen uns zu ihrem Empfang bereit, während unser Bewußtsein alles übrige nach Möglichkeit von sich abweist. Solche Einstellungen sind sehr mannigfach; manche Menschen sind außerordentlich stark auf Farbe eingestellt, während sie die Formen vollkommen vernachlässigen. Manche vermögen nur die räumliche Anordnung zu beachten, aus dem Davor und Dahinter bildet sich ihnen die Welt. Andere wieder sehen nur die Bewegung. An der Bewegung erkennen sie die Dinge, sie macht das charakteristische Merkmal aus, und wo keine Eigenbewegung der Gegenstände vor-

handen ist, lassen sie dadurch wenigstens eine Bewegung entstehen, daß sie mit ihrem Blick den Hauptlinien nachgleiten und so auch für ruhende Dinge ein charakteristisches Bewegungsbild gewinnen.

Wir sehen aus all dem, daß der Begriff der Wirklichkeit nicht so einfach ist, wie er gewöhnlich gebraucht wird. Es hat nur zwischen solchen Menschen einen Sinn, von ihr zu reden, die einem und demselben Typus angehören. Aber für einen Europäer und einen Melanesier gibt es keine Wirklichkeit, auf die beide rekurrieren könnten. Jeder hat seine, und wir müssen hier auf die gleich im Anfang gezeigten Verschiedenheiten des Denkens hinweisen. So, wie man einen Idealgegenstand, ein reines Gedankending auf ganz verschiedenem Weg der geistigen Tätigkeit bilden kann, so kann man auch einen bestimmten realen Gegenstand, den man meint, aus ganz verschiedenen Merkmalen begreifen; das eine Mal geben wir nach europäischen Methoden feststellbare Merkmale an, das andere Mal wird die Intuition angeregt, ein inneres Bild geschaffen. Niemals wird einer, dem der Mensch ein Wesen ist, das sich in seiner durch den aufrechten Gang bedingten Bewegungsart von allen übrigen in der Welt abhebt und gar nichts weiter zu seiner Charakteristik braucht als eben dieses mit seiner individuellen Variation, niemals wird er zugeben, daß auch die Photographie einen Menschen hinlänglich wiedergeben könnte. Man wird ihm nicht mehr damit nützen als einem Seetier, dessen Welt sich aus Tasteindrücken aufbaut und allem anderen unzugänglich ist.



Giovanni Pisano. Verkündigung und Geburt Christi. Pistoja, Kanzel S. Andrea.

So erklären sich auch die verschiedenen Kunstformen. Nicht nur durch die Auslese aus der Gesamtanschauung, die jeder von der Welt hat, sondern auch in der Verschiedenheit dieser Anschauungen selbst liegen die weiten Abstände der verschiedenen Kunstarten begründet. Die Welt des Gräko-Italikers ist in jeder Hinsicht eine andere als die der übrigen. Er sieht vor allem das Allgemeine. Die ihm durch seine Erfahrungen bekannt gewordenen Züge ziehen dermaßen seine Aufmerksamkeit auf sich, daß er selbst in dem verfettetsten Gesicht den typisch menschlichen Schädelbau und Verwandtes erfaßt, daß auch von der verknäultesten Pflanze vor allem ihre artgemäße Struktur in sein Bewußtsein gelangt. Aus diesem Geisteszustand, der überall das Typische erfaßt, überall nach den allgemeinsten Bestimmungen trachtet und mit großer Anstrengung darauf hinarbeitet, nicht nur den Schlüssel für eine bestimmte Gruppe von Objekten zu finden, sondern alles zu durchdringen und die Verknüpfungen und Unterscheidungen von Gattung zu Gattung festzustellen, daraus erklärt sich sowohl die antike Kunst wie die antike Wissenschaft und ihr Fortwirken in den späteren Zeiten. Nur auf diesem Wege war es möglich, ein so hohes und alles umspannendes Gebäude aufzuführen. Denn dadurch, daß man jeden einzelnen Begriff fest umgrenzte, jede einzelne Anschauung klar definierte, konnte man weiterbauen, und das, was der eine gewonnen hatte, konnte unter Ersparung großer Mühen vom anderen als festes Gut zur Weiterarbeit übernommen werden. Es war nicht nötig, daß jeder von neuem

sich zu einem intuitiven Schöpfer heranzog und die ganze Bahn noch einmal durchlief. Er bekam schon am Beginn seines Weges feste Resultate in die Hand, mit denen er zu weiteren Eroberungen vorschreiten konnte. Der Osten hat seit den Tagen Laotszes, die auch die Tage Kongfutszes und Buddhas waren, keine geistigen Neuerungen erlebt. Aber das ist verständlich, wenn wir uns vergegenwärtigen, wie schwer es auf dem dortigen Wege ist, seinen Vorgänger zu übertreffen. Jeder muß die Kraft seines ganzen Lebens daran wenden, um sich so weit zu reinigen, daß er schließlich den Tao oder das Nirvana gewinnen kann. Wie sollte er darüber hinauskommen?

Unser Bild von der antiken Kunst würde nicht vollständig erscheinen, wenn wir nicht auch noch die Malerei in den Kreis unserer Betrachtungen hineinziehen würden. Doch ist dies insofern schwierig, als schon die rein historische Durcharbeitung dieses Gebietes auf große Dunkelheiten trifft. Das schlimmste ist die Unvollständigkeit des Materials. Wir haben zwar sehr viele literarische Nachrichten über antike Maler, und als die berühmtesten werden uns Appelles, Zeuxis, Parrhasios genannt. Auch Bildbeschreibungen sind uns aus verschiedenen Epochen überliefert. Die Werke selbst aber sind fast ohne Ausnahme verloren gegangen. Um uns eine Vorstellung von der griechischen Malerei zu machen, sind wir teils auf ihre Vorstadien oder ihre Weiterwirkungen im Kunstgewerbe, besonders in der Vasenmalerei, angewiesen, teils auf späte römische Kopien oder auf Werke, die zwar unter griechischem Ein-

fluß, aber doch im Orient entstanden sind, wie die ägyptischen Mumienbildnisse. Die Römer selbst blieben fast ganz unproduktiv.

Das Bild, das sich da ergibt, ist im wesentlichen dasselbe wie bei der Plastik. Allerdings zeigen sich besonders in der früheren Vasenmalerei gelegentlich Einzelheiten, die wir dort kaum antreffen konnten. Die Figuren sind einheitlicher gehalten, es ist mehr der Gesamtcharakter wiedergegeben, und die Trennung der einzelnen Teile wird nicht so deutlich. Aber wenn wir die Entwicklung verfolgen, sehen wir, wie sich immer klarer das heraushebt, was wir früher als die griechische Körperauffassung beschrieben haben. Immer mehr kommen die abstrakten Grundsätze zur Geltung, jede Bewegung wird in ihr mechanisches Schema gebracht, die Figuren werden deutlich zerlegt. Die Einfachheit der ersten Stufe ist bedingt durch den primitiven Stand des Könnens. Der Maler mußte zufrieden sein, auch nur ein ungefähres Bild seines Gegenstandes auf die Fläche zu bringen, und erst, als er seine Mittel besser beherrschte, konnte er eine getreuere Widerspiegelung dessen geben, was er innerlich sah und was ihm besonders darstellenswert erschien.

Eine andere Komplikation kommt in die Geschichte der antiken Malerei durch Bilder wie die oben erwähnten ägyptischen, die in einzelnen Zügen, am meisten in der malerischen Gesamthaltung, eine Hinneigung zur erscheinungsmäßigen Darstellung erkennen lassen. Aber diese Kunstwerke, wie manche andere aus noch späterer Zeit, können eben nicht mehr in ganz eigentlichem Sinn

als antik angesprochen werden, da sie ja ihren Urhebern nach fremden Kulturen angehören und nur eine äußerliche Ähnlichkeit mit antiker Malerei zeigen.

Das Orientalische gewinnt im späteren Rom einen ganz allseitigen Einfluß. Das zeigt sich nicht nur in der Malerei, sondern auf allen Gebieten, auch im Religiösen und im Philosophischen. Orientalische Kulte, besonders der Mithraskult, gewinnen die weiteste Verbreitung, und philosophische Systeme, die voll mit mystischen Zügen sind, wie der Neuplatonismus, der von Alexandreia seinen Ausgang nahm, werden allgemein gepflegt. Dieses Durchdringen des gesamten Lebens mit orientalischen Zügen mußte sich natürlich auch in der bildenden Kunst bei jedem Schritt zeigen, und so erklären sich auch viele Eigentümlichkeiten in der damaligen Malerei, die Abweichungen von unserer Grundauffassung darzustellen scheinen.

Wie sehr diese berechtigt war, kann man aber aus einem Beispiel wie der berühmten Medeia des Timomachos ersehen, die Cäsar nach Rom brachte und die in einem herkulanischen Wandgemälde erhalten ist. Von den alten Schriftstellern wurde an diesem Bild der ergreifende Ausdruck gepriesen. Der Kampf zwischen Mutterliebe und rachdurstiger Eifersucht schien den antiken Beurteilern auf das wunderbarste dargestellt. Versuchen wir die Figur möglichst unbefangen zu betrachten, so sehen wir lange vor jedem Ausdruck den folgerichtigen Aufbau des Körpers und alles, was wir oben als die typischen Eigentümlichkeiten der antiken Kunst bezeichnet haben.

Erst in zweiter Linie bemerken wir vielleicht auch noch einige leise Andeutungen psychischer Vorgänge. Für den antiken Betrachter waren gerade diese das Abweichendste und also in gewissem Sinne auch Auffallendste am Bild, während er die Regelmäßigkeit der Figur als eine selbstverständliche Forderung hinnahm. Wir sehen daraus deutlich, aus welcher psychischen Konstellation ein solches Bild genossen wurde. Die Darstellung des Schematischen im menschlichen Körper deckte sich derartig mit dem normalen Sehen, daß sie zum Gemeingut geworden war. Aber schon eine so geringe Abweichung von der lückenlosen Durchführung des Schemas, wie die leicht bewegten Gesichtszüge der Frau, wurde als Maximum des möglichen Ausdruckes empfunden. So sehr war man gewöhnt, das Allgemeine abgebildet zu sehen, so sehr entsprachen diese Abbilder der subjektiven Wirklichkeit der Beschauer. Würde man ihnen ein ostasiatisches Bild vorgelegt haben, wie es viele gibt, die eine leidenschaftliche Szene zum Inhalt haben, so würden sie in diesen springenden Linien nicht einmal menschliche Gesichter, viel weniger Nuancen des Ausdruckes erkannt haben. Die ungeheure Nichtübereinstimmung des dargestellten Körpers mit dem, was sie von einem menschlichen Körper wußten und forderten, hätte sie in weiter Ferne von dem gehalten, um was es dem Künstler zu tun war, der das Miterleben jener Gemütsverfassung wachrufen wollte. Dieses Verzerren von Gesichtern und Figuren, um einen bestimmten Ausdruck der Aufmerksamkeit des Beschauers über alles hinaus deutlich zu machen, treffen

wir in allen Zeiten und in jeder Kunst, mit Ausnahme der gräko-italischen. Die nordische Gotik liefert dafür unzählige Beispiele.

Der Sinn eines solchen Verfahrens ist natürlich nicht der, den Beschauer glauben zu machen, im Ringen der Hände einer schmerzbewegten Frau gerieten wirklich alle Glieder aus den Gelenken und die Arme bögen sich in ihren Knochen, oder die Zartheit einer anderen sei wirklich so groß, daß sie einen Körper von ganz unmöglicher Schlankheit und Finger wie die dünnen Beine einer Spinne hätte. Es soll nur die Aufmerksamkeit des Beschauers mit größtem Nachdruck so gelenkt werden, daß in seinem Bewußtsein neben dem raschen Eindruck, daß es sich um einen dargestellten Menschen handle, zu allererst die Merkmale zur Geltung kommen, die jene bestimmte Gemütsverfassung vermitteln. Der Beschauer soll in seinem Miterleben des Gefühls gar nicht dazu kommen, nach anatomischen Möglichkeiten zu fragen. Eine solche Auffassung des Bildes kann aber freilich nur dort eintreten, wo der Betrachter schon von selbst nicht mit jenen begrifflichen Forderungen herantritt, d. h. schon selbst nicht jene abstrakte Anschauungsweise der Wirklichkeit besitzt. Denn sonst wird er sich vor allem damit aufhalten, sein Bild von dem Objekt im dargestellten Gemälde zu verifizieren, und das Mißlingen dieses Versuches wird ihn von jedem weiteren Verständnis abhalten. Gerade solche Vorgänge haben noch immer das Begreifen neu aufkommender Kunstrichtungen beeinflußt.

Es bleibt nur noch ein Nachtrag übrig, der um der

Vollständigkeit des Bildes willen doch gemacht werden muß. Wir haben schon weiter oben Gelegenheit gehabt, auf Elemente in der griechischen Philosophie hinzuweisen, die mystisch sind und ihren Ursprung im Chaldäischen und anderen orientalischen Anschauungen haben. Wir sehen, daß die griechische Welt doch nicht ganz einheitlich ist, und wenn wir unter diesem Gesichtspunkt alle Tatsachengebiete absuchen, so werden wir noch manche Einzelheit finden, die in derselben Richtung vom angegebenen Weg abweicht. Zunächst sind noch ganze Kultgemeinden anzuführen, deren wichtigste in Eleusis und in Thessalien ihren Sitz hatten. Auch da wurden Erkenntnisse auf einem Weg gewonnen, der nicht der der Abstraktion war, sondern des intuitiven Eindringens in die Geheimnisse der Gottheit. Man ging so weit, sich durch verschiedene Mittel in einen ekstatischen Zustand zu versetzen, in dem dann das visionäre Erfassen der letzten Einsichten möglich war. Und gerade diese Art, Erleuchtung zu suchen, ist auf der ganzen Erde verbreitet. Sie kommt in der Südsee ebenso vor wie bei den Indianern, und die heulenden Derwische sind vielleicht das populärste Beispiel. Sie ist etwas, das auch das griechische Volk in einen gewissen, allgemeinen Zusammenhang einordnet.

Wenn wir nun die griechische Literatur überblicken, finden wir, abgesehen von den mystisch-religiösen Hymnen, doch auch in klassischen Werken einzelne Züge, die jenem abstrakten Geist zu widersprechen scheinen. Es ist etwas Schicksalumwittertes auch dort,

wo es sich um eine beinahe paradigmatische Darstellung eines bestimmten Lebensproblemes handelt. Es dämmern für uns kosmische Perspektiven auch dort, wo der Chor in ganz klaren Worten den Kern des Geschehenen herausstellt und die allgemeinen Betrachtungen, die sich an diesen Sachverhalt anschließen können, ausspricht. Ja, selbst wenn der entthronte und geblendete Ödipus von der Höhe seiner Halle herunterwankt, die er, der König, früher nicht verließ, und mitten durch die Orchestra, umringt vom Volk, davongeht, wenn also ganz symbolisch neben dem Inhalt der Worte auch noch äußerlich der Sturz des Großen zur Darstellung gebracht wird, so schwingt neben all dem Abstrakten doch noch etwas von der τύχη, dem blindwaltenden Geschick.

Zwei Dinge kommen hierfür als Erklärung in Betracht. Einmal ist es der große Gedanke, der uns erschüttert. Gewisse, ganz umfassende Ideen werden uns wieder zum Erlebnis, auch wenn sie allgemeine Sätze und sogar die letzten durchführbaren Abstraktionen sind.

So der Gedanke der Unendlichkeit, der Allmacht, so auch der Gedanke der Abhängigkeit von Konstellationen, die wir nicht beeinflussen, ja nicht einmal verstehen können. Es ist ein äußerstes Anspannen unseres Denkens, das uns schließlich das Gefühl der absoluten Losgelöstheit und des freien Schwebens über den Dingen des Augenblicks gibt.

Aber außer all dem, das sich aus dem begrifflichen Inhalt ableiten läßt, spielt doch wohl auch der Rhythmus der Worte eine wichtige Rolle. Es spiegelt sich darin etwas

vom unbestimmten Rhythmus des allgemeinen Weltgeschehens, das unser Verstand nicht durchdringen kann und das uns umrauscht wie ein Strom. Dieser Rhythmus der Worte macht uns erst den Inhalt der Gedanken so recht lebendig, durch ihn werden aus den Erkenntnissen Erlebnisse.

Ähnliches finden wir auch in der bildenden Kunst. Das Gefält der Nike von Samothrake umflattert den Körper und überrieselt ihn, wie in der freigewachsenen Natur der Wind durch die Zweige fährt. Es tanzt, es spannt sich und rollt sich zusammen, es berauscht das Auge, das ihm folgt. Und doch ist ein solches Gewand weder einem bestimmten Modell nachgebildet, noch kann es das Ergebnis abstrakter Berechnung sein. Es ist eine intuitive Schöpfung, wie eine Erinnerung des griechischen Geistes an die Vorzeit, als er noch staunend erlebte, ohne zu fragen, als er noch mit ein Stück von der Welt war, die sich in den Halmen bewegt und in den Rippen der Meereswogen schaukelt und sich kräuselt und zerrinnt, frei und doch in ewiger Verknüpfung, geordnet und doch so tausendfältig verwoben, daß jedes einzelne von dem andern bedingt ist, mit dem andern in Wechselwirkung steht, wo die Dinge nichts sind als das Zusammenströmen und Auseinanderfließen von dunklen Kräften.

Manche solche Werke lassen sich nennen, nie aber findet sich eines, das nur aus diesem Geist entstanden ist und ihn rein zur Entfaltung bringt. Es scheint fast, als ob es gar nicht in der Absicht der Künstler gelegen hätte, in dieser Weise zu wirken, und alles Der-

artige gewissermaßen nur zufällig so geworden sei. Reiche Beiträge wird hier die Vasenmalerei liefern. Ihre Aufgabe ist ja zunächst rein dekorativ gewesen. Aber sehr bald wurden die bloßen Ornamente mit Darstellungen von Vorgängen meist aus der Götter- und der Heroenwelt durchsetzt, die allmählich so die Oberhand gewannen, daß sie schließlich allein den Platz beherrschten. Diese Figurenbilder nun zeigen eine wunderbare Gliederung. Freilich sind sie nur Silhouettenmalerei, und als solche tragen sie abstrakten Charakter, der noch erhöht wird dadurch, daß je später desto mehr die oben geschilderte Figurenauffassung mit ihrer Zerlegung der menschlichen Gestalt und ihrem Schematisieren seiner Bewegungen durchdringt. Aber in der Zusammenstellung dieser Einzelgestalten zu den Szenen, in der Unterbringung komplizierter Vorgänge in einem so beengten und nach allen Seiten hin, vor allem in die Tiefe, scharf umgrenzten Raum hat die griechische Vasenmalerei ihre Aufgabe zum großen Teil in einer ganz frei-rhythmischen Art gelöst. So verschieden die Einzelformen der Menschen- und Pferdeleiber und der Geräte, die auf manchen Darstellungen verwendet werden, auch sein mögen, so verschiedene Abstände dieser Körper durch den Vorgang erfordert werden, herrscht doch auf der dekorativen Fläche eine solche Einheit des Rhythmus, ein so dichter Zusammenhang, eine solche Sicherheit, daß man an die unmittelbare Schönheit eines wachsenden Gestrüppes oder wirbelnder Blätter denken muß, deren Verteilungsgesetze nicht faßlich sind.

Die ganze Sachlage ist also folgendermaßen zu beurteilen: Die Griechen sind in vielen Zügen verwandt mit den übrigen Völkern der Erde. Der große Strom des allgemeinen Lebens geht auch durch sie hindurch. Er ermöglicht ihnen das Verständnis für intuitive Anschauungen sowohl geistiger Zusammenhänge wie der sichtbaren Welt. Aber über dies alles hinweg erhebt sich im griechischen Geist zum erstenmal die Fähigkeit zum abstrakten Denken und zum abstrakten Begreifen aller Erscheinungen, die dann immer mehr an Ausdehnung gewinnt und schließlich allen Lebensfragen gewachsen ist und zu den kühnsten Deduktionen vorschreitet.

Auf dieser Denkart baut sich dann auch die ganze Kultur der Römer auf, die in allen wesentlichen Zügen mit Ausnahme der staatlichen Einrichtungen auf griechische Vorbilder zurückgehen. Ihre geistige Verwandtschaft mit den Griechen zeigen dann die Italiener in der Fähigkeit dieser vollkommenen Übernahme, in der Möglichkeit, alle ihre Kulturbedürfnnisse mit griechisch vorgebildetem Material zu befriedigen. Nur einem Volk von wesentlich gleicher psychischer Struktur ist so etwas möglich.

Doch macht sich immerhin der Unterschied bemerkbar, daß das abstrakte Auffassen viel mehr in den Vordergrund tritt und viel weniger mit allgemeinen menschlichen Elementen durchsetzt wird, wie wir sie bei den Griechen antreffen konnten. Die Römer sind unrhythmischer, weniger unmittelbar. Aber um so sicherer haben sie die klare Begreiflichkeit in sich aufnehmen können.

So ist dann eine im wesentlichen einheitliche gräko-italische Kultur entstanden, die wir mit dem Namen Antike zu nennen pflegen. Sie hat natürlich Verknüpfungen mit den anderen Kulturen, aber daneben, und für uns als Wesentliches, jene bestimmten Züge einer sorgsam aufbauenden, in allgemeinen Begriffen alles umspannenden Geistigkeit, durch die sie schließlich die Herrschaft über die Welt gewinnen konnte.

DAS MITTELALTER.

Wie nun die europäische Wissenschaft in jeder Weise in der Antike fußt und ihre besten Ergebnisse, wenn nun auch mit weniger umfassender Fundierung, dort schon vorweggenommen wurden, so hat nicht minder die antike Kunst immer wieder die Seelen der europäischen Menschen gefangengenommen und mit einer schier unglaublichen Anziehungskraft die Gemüter zu sich hingewendet. Immer wieder empfand man das, was uns die griechisch-italische Kunst hinterlassen hat, als letzte Lösungen. Immer wieder brach die Einsicht durch, daß man jenes gesegnete Zeitalter nicht überbieten könnte.

Man kann die Geschichte unserer Kunst bis in die jetzt lebende Generation herauf fast als die Geschichte der ständigen Beziehungen zur Antike auffassen, die sich manchmal mehr in einem bewußten Hinstreben, manchmal mehr in einem ebenso bewußten Abwenden zeigten.

Nur in ganz kurzen Epochen ist diese Verknüpfung mit dem alten Kunstideal bis auf wenige Spuren unmerklich geworden, und man kann sagen, nur ein einziges Zeitalter hat die Antike so vollkommen überwunden, daß es zu einer selbständigen Reinheit durchgedrungen ist, das der hohen Gotik.

Aber auch da wird das in voller Schärfe nur von der

Architektur gelten. Die Plastik und noch mehr die Malerei hat antike Elemente niemals ganz reinlich ausgestoßen. Das ganze Mittelalter ist fast nichts anderes als eine Zeit, in der man die hohe Stufe der Antike wieder zu erringen sucht, wenn auch der Weg, den man ging, im Norden nicht zu ihr, sondern zu einer selbständigen Kunst führte.

Das Bewußtsein von der Herrlichkeit und von der relativen Vollendung der Antike war auch durch die Erschütterungen der Völkerwanderungen nicht erloschen. Die Überlieferung blieb wach. Aber es gab auch noch eine andere Quelle, die konkreteres Material bot, — Byzanz.

Dort dauerte die antike Kultur weiter, nur daß sie durch die andere Zeitstimmung und die Orientalen, die sich nun in großem Umfange an der Entwicklung beteiligten, allmählich starke Veränderungen erlitt.

Immerhin aber war die Verknüpfung so weit lebendig geblieben, daß man sich der antiken Formen sogar bediente, um den neuen Aufgaben des Christentums Genüge zu tun.

Die Künstler suchten die neuen Themen zu bewältigen, indem sie möglichst viel von den alten Szenen beibehielten und nur die äußeren Attribute entsprechend veränderten. Aus der Darstellung des antiken Gelages wurde das letzte Abendmahl, aus der Darstellung des Schäfers und seiner Herde wurde Christus der gute Hirt, aus den Viktorien wurden Engel usf. Auch die allgemeinen Körperformen, die Kompositionsschemen, die Ausstattung der Räume blieben die gleichen.

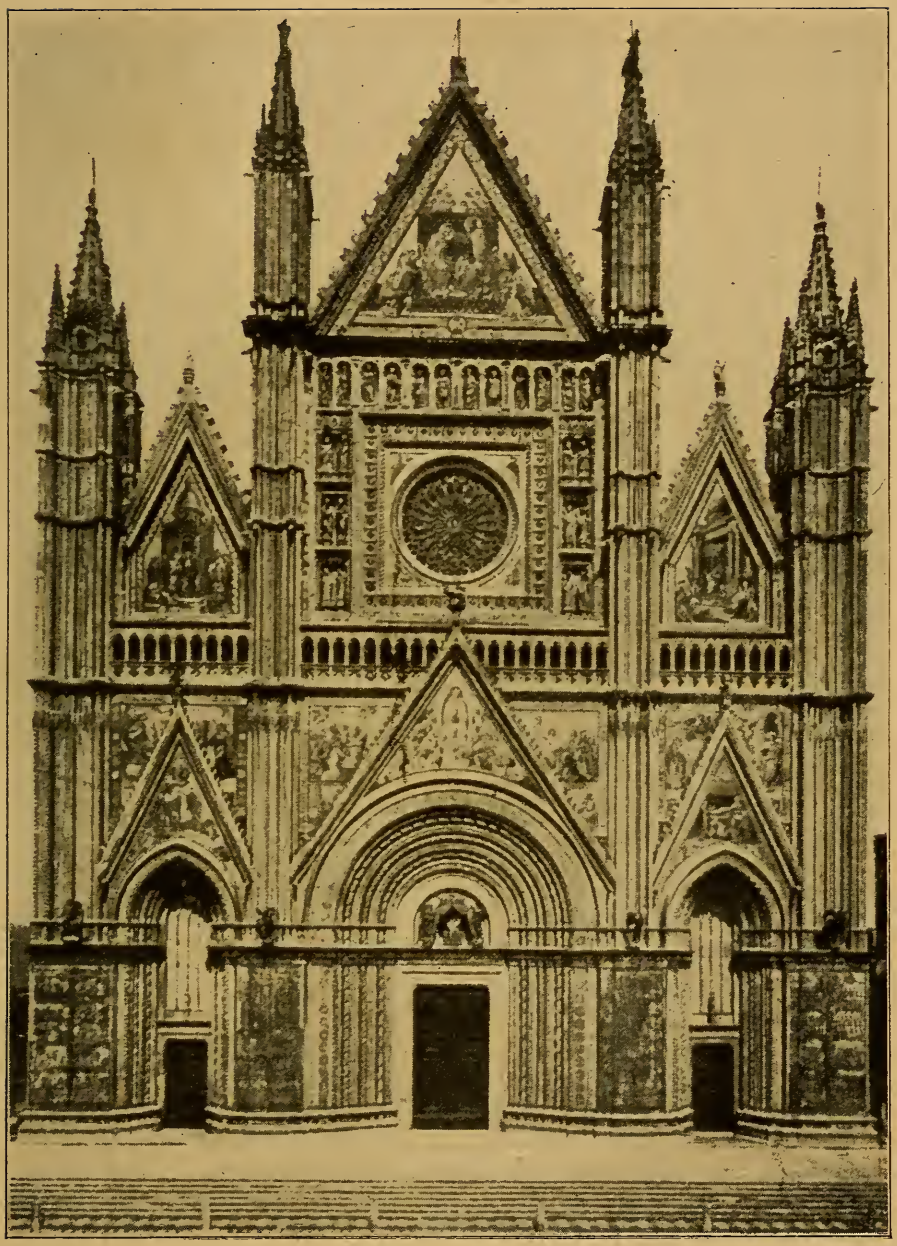
Nur in einer Hinsicht trat ein Umschwung immer stärker hervor. Die Darstellung des psychischen Ausdrucks, die in der Antike einen so beschränkten Raum einnahm, ergriff langsam von dem gesamten Kunstwerk Besitz. Es sind nicht nur die Köpfe, die uns die Gefühlszustände vermitteln, sondern auch die Haltung der Personen, ihre Anordnung, die Gewandfalten, die Farben — alles ist in gleichem Sinn dienstbar gemacht.

Wenden wir uns nun nach dem übrigen Europa, soweit es schon bei Beginn des Mittelalters in Betracht kommt, so ist da zwischen Italien und den transalpinen Ländern zu unterscheiden. Auch Italien war ja, wie Byzanz, ganz angefüllt mit antiker Kultur. Dann aber wurde es auf viele Jahrhunderte hinaus Besitz der aus dem Norden gekommenen deutschen Völker mit einer kurzen Ausnahme jener Zeit, wo sich die byzantinische Herrschaft auch hierher erstreckte. Die deutschen Stämme, die Heruler, Goten, Langobarden, Franken und schließlich die kombinierten Heerscharen aus allen deutschen Herzogtümern haben eine organische Weiterentwicklung der italischen Kultur vollkommen gehemmt. Die Elemente, die hier zusammentrafen, konnten in dem gegebenen Verhältnis von Macht und Zahl unmöglich zu einer Einigung kommen. Die Deutschen waren, im Verhältnis zur vorhandenen gräko-romanischen Bevölkerung, nur wenige, und sie brachten eine Kultur mit, die nicht nur ganz und gar anders geartet war als die im Lande vorhandene, sondern eine, die sich innerhalb ihrer eigenen

Entwicklung auf einem viel weiter von der Vollendung entfernten Punkt befand als die relativ vollkommene antike Kultur. Diese hatte ihre Ausgestaltung gänzlich erreicht, und alle Fragen des täglichen Denkens und Gebrauchens waren in einen einheitlichen Bereich einbezogen worden. Ganz anders die nordischen Völker, die in ihrer Art, die Welt zu bewältigen, noch nahe dem Anfang standen. So konnten sie einen unmittelbaren Nutzen aus dem Vorhandenen nicht ziehen. Was ihnen da in die Hände gelegt wurde, war unverständliches, fremdes Gut, und sie konnten nur ganz allgemein seine Kostbarkeit und seine Wirkungskraft, die wie ein Zauber war, erkennen.

Die Kulturdinge aber, die sie mitbrachten, kamen für Italien nicht in Frage. Sie schienen in jeder Weise roh und verworren. Nun aber waren die Deutschen einmal die Herren im Land, und da sie es weder in ihrem gewohnten Sinn umzuwandeln die Kraft hatten noch sich selbst dem Vorgefundenen anpassen konnten, trat eine Stagnation alles Lebenden ein. Das Italien des Mittelalters bietet das Bild trostloser Öde und Unsicherheit.

Allmählich verschwand dann die deutsche Scheinherrschaft, und die Familien der Eroberer, unter die man das Land aufgeteilt hatte, zerrannen in der Masse des Volkes. In dieser Zeit beginnt die alte italische Kultur sich wieder zu regen. Das Gedächtnis an das, was in der Antike gewesen war, hatte ja niemals aufgehört, auch nicht in den Zeiten der größten Untätigkeit. War doch das ganze Land voll von Resten der Denkmäler,



Orvieto. Fassade des Domes.

und war doch überall in der täglichen Sitte das Alte lebendig.

Es galt nur eine Anspannung der Erinnerungen, nichts weiter, um wieder auf die Bahn zu gelangen.

So sehen wir, daß noch tief im Mittelalter, im 11. und 12. Jahrhundert, in Italien immer wieder einzelne Impulse emporschießen, die nichts sind als plötzliche Triebe des antiken Geistes, mit dem der Boden in seiner Tiefe gesättigt war, der aber von der äußeren Zwangslage in seiner Betätigung zurückgehalten wurde. Es sind das Vorstufen der Renaissance, die wir noch weiter unten ausführlicher behandeln wollen.

Und es ist nichts als ein Dichter- und Auffälligerwerden dieser Vorstufen, das dann im 15. Jahrhundert als der eigentliche Beginn der Renaissance der Allgemeinheit ins Bewußtsein trat.

Zwei Unterschiede müssen allerdings schon jetzt erwähnt werden. Solange jene antiken Reminiszenzen noch unter den besonderen Verhältnissen des Mittelalters erfolgten, waren immerhin zwei Faktoren bei ihrem Zustandekommen von Wichtigkeit, die später eine solche Wirkung nicht mehr besaßen.

Zunächst die sachliche Gebundenheit durch die christliche Lehre, die sich nicht nur in der Wahl bestimmter Stoffe und vielleicht auch noch in einer gewissen Art der Behandlungsweise geltend machte, sondern die die Gemüter auch innerlich auf den mit Gefühl aufs stärkste durchtränkten Inhalt der Darstellung richtete, so daß die Aufmerksamkeit der Künstler von den formalen Problemen in jedem Fall weiter abgelenkt blieb, als

es dem Geist der Antike entsprach. Gewiß ist das Formale dann immerhin noch mehr oder weniger im klassischen Geist zu behandeln versucht worden. Aber indem das Zentrum der Darstellung ein seelischer Vorgang war, gerieten doch Züge in das Kunstwerk hinein, die im ganzen eine erlebnismäßige Auffassung einer bestimmten Aufgabe repräsentieren, also eine individuellere, im Gegensatz zur allgemeinen und abstrakten Weise der Antike.

Das andere ist nun dies, daß jene ebengenannten Abweichungen um so stärkere Kraft haben mußten, als man in äußerster Not mit dem Materiellen der Darstellung rang. Man hatte wohl die Erinnerungen an die antike Kunst bewahrt wie ein Ideal, aber man hatte in seinen Händen und in seinem Auge nicht mehr die Kraft, es von neuem hervorzubringen. Die Determinierung durch die einheitliche und gefestigte Formauffassung bestand noch nicht, und so konnten die erlebnismäßigen Elemente sich viel eher Geltung verschaffen.

Ehe wir in die Betrachtung dieser Kunst eintreten, wollen wir uns noch kurz vergegenwärtigen, wie sich die Dinge im Norden verhielten. Auch hier gab es eine antike Tradition. Teils war das Gebiet, das die Deutschen im Mittelalter einnahmen, schon früher als keltisches Territorium romanisiert gewesen, teils hatten sehr lebhafte Beziehungen zum römischen Reich den Boden vorbereitet. Dann kam seit Karl dem Großen die staatliche Verknüpfung mit Italien und, was noch wesentlicher war, der innige geistige Zusammenhang mit allem, was von der antiken Kultur noch übrig war,

durch die christliche Kirche. Auf diese Weise war auch für den Norden am Beginn des Mittelalters die Antike das Vorbild, und ihre klare Sicherheit und Einordnung aller Schwierigkeiten in ein festes System mußte für die Menschen, die die Natur unentwirrbar und drohend umgab, eine hinreißende Hoffnung sein. So bediente man sich auch im Norden zunächst der antiken Formen, um den Ausdruck für die christlichen Kultusbedürfnisse zu finden. Aber indem man mit ihrer Hilfe die Natur zu begreifen suchte, wurden Augen und Hand immer freier, und in der Mitte der Epoche, am Beginn des 12. Jahrhunderts einsetzend, bildete sich eine neue und andere Welt, und der völlig verschiedene Grundzustand des Nordischen gegenüber dem Italienischen kommt immer reiner zutage. Das Erlebnis tritt mit entscheidender Kraft in den Vordergrund und bestimmt in gleichem Maß das religiöse Leben und die Darstellungen der Kunst. In allen Dingen erhebt sich ein wundervolles Pathos, und diese nordische Steigerung bedeutet im eigentlichen Sinn des Wortes die große Stimmung des Mittelalters, von der wir bei den anderen Völkern nur dort und da einen Abglanz finden.

Wenden wir uns nun nach Italien selbst zurück, so bedarf es, um das Folgende zu verstehen, noch einigen Verweilens bei jenem italienisch-mittelalterlichen Wesen, wo zwar die stärkere seelische Bedingtheit jener Epoche, aber gleichzeitig doch auch das südeuropäisch Abstrakte deutlich zum Ausdruck kommt. Der enge Raum, der

uns hierbei zur Verfügung steht, zwingt uns, nur einige Beispiele auszuwählen.

Der große Name Dantes sei der erste, den wir hier nennen wollen. Er ist ein mittelalterlicher Dichter in dem Sinn, daß sich für ihn die ganze Welt mit den Beziehungen zur Religion durchdringt, und er ist Italiener, indem sich für ihn alles doch in klare und übersichtliche Formen und in einen gedanklichen Aufbau gliedert, der nichts mehr vom dahineilenden Eindruck der Stunde hat, sondern das Kennzeichen der intellektuellen Herrschaft über die Erscheinungswelt ist. Freilich erbebt in manchen Worten der Dichter, und eine jähe Wirklichkeit bricht uns entgegen: „Und eine Welfin, die mit allen Gehrden beladen schien in ihrer hageren Gräme und schon viel Volks gelehrt hat elend werden, davon befiel mich solche Lähme, von dem Entsetzlichen, das von ihr drang, daß ich in Wind schlug, ob ich höher käme.“ (Übersetzung von R. Borchardt.) Aber diese Stellen stärkerer Empfindungen sind doch eingeordnet in den wohldurchdachten Gang des Ganzen, in die astronomisch-mathematische Anlage, die Dante in seinem Hauptwerk befolgt.

Auch in der reinen Lyrik ist es nicht anders. Gedanken, die damals Dokumente einer außerordentlich durchgliederten Menschlichkeit waren, sind eingeschlossen in das strenge Maß der Sonette und Terzinen, die in ihrem festen Formgefüge alles zu klarer Einheit binden.

Noch eines muß hier angefügt werden. Vergleichen wir einen wie Dante mit nordischen Dichtern jener

Zeit, so fällt uns ganz besonders auf, wie sehr er gegenüber jenen vom Bewußtsein seiner Persönlichkeit getragen ist, wie sehr er, trotz aller Schärfe seiner Eindrücke, doch stets eingedenk bleibt, ein Mann höchster Würde zu sein, der ausgezeichnet einherschreitet und sich in seiner großen Sendung nicht vergessen darf. Die nordischen Leute sind ergriffen und zerwühlt und wissen nichts mehr von sich selbst. Die souveräne Sicherheit ist ein Zug, der in Italien später immer mehr hervorgetreten und schließlich ein typisches Merkmal der Renaissance geworden ist. In all ihren Äußerungen ist er sichtbar, ja, in nicht allzuwenig Fällen bestimmt er sogar den Eindruck. Wir werden später noch öfter Gelegenheit haben, hierauf zurückzukommen.

An dieser Stelle mag nur die Quelle erwähnt werden, aus der er hauptsächlich zu stammen scheint. Es ist offenbar jenes aus der Antike herrührende Bewußtsein der Herrschaft über die umgebende Welt.

Man wird einwenden, daß ja damals Italien das Bild trostloser Ohnmacht bot und also ein solches Gefühl kaum hat entstehen können. Aber es handelt sich nicht um die weltliche Macht, oder doch erst in letzter Linie kommt sie in Frage. Was gemeint ist, ist jene geistige Herrschaft, jenes Vermögen, die Welt in ihren großen und kleinen Fragen nach allgemeinen Regeln zu durchdringen, zu Lösungen zu gelangen, die als endgültig angesehen werden konnten.

Und im Besitz solcher Lösungen glaubten sich die Erben der Antike. Dante vertraut sich ohne Zögern der Führung Vergils, seines Vorgängers und Meisters,

mit dem ihn gleiche Gesinnung und gleicher Stil verbindet. Nicht nur der gleiche Stil in der Dichtkunst — auch im Leben wußte er, der Ghibelline war, sich ebenbürtig durch seine allgemeinen und tiefen Einsichten, die er über menschliches Dasein gewonnen hatte, und die dem nicht nachstanden, was man am Hof des Kaisers Augustus als naher Zuschauer, ja, als Teilnehmer des imperium universale zu fühlen imstande war. Ein nordischer Herzog ist, bei aller inneren Kraft, roh und unsicher im Vergleich mit einem italienischen Bürger jener Zeit, die uns, als ein deutliches Dokument, die Briefe Petrarkas hinterlassen hat.
So sehen wir uns hier gewissermaßen einer sekundären Qualität der südlichen Geistesrichtung gegenüber, sekundär, insofern sie nicht unmittelbar und wesentlich dazu gehört, sondern erst durch das andere verursacht wird. Sie tritt aber doch als eine notwendige Folge auf, die eine neuerliche Verbindung zwischen dem Italienertum des Mittelalters und dem des Altertums und der Renaissance herstellt.

Ein anderer Fall, an dem wir diese Verknüpfung der Epochen innerhalb der italienischen Welt und doch auch gleichzeitig die mittelalterliche Besonderheit darstellen wollen, ist Giotto.
Man hat ihn sehr häufig als Inaugurator der Renaissance in der bildenden Kunst Italiens gepriesen und vielerlei Zusammenhänge zwischen der späteren Kunst und seinem Werk hergestellt. Er, der zwischen 1365 und 1436 seine Hauptwirksamkeit entfaltet, war es ja,

der plötzlich eine scharfe Wandlung in der Malerei hervorbrachte. Denn die Vorgänger waren fast noch ganz befangen in einer Kunstübung, die sich mit vollem Recht als byzantinisch bezeichnen läßt, wennschon die ausübenden Künstler nicht Griechen, sondern Italiener waren. Es waren die Nachwirkungen der antiken Malerei, wie sie sich nach ihrem Durchgang durch die Mosaiktechnik geformt hatte. Das Flächendekorative stand im Vordergrund des Interesses. Man hatte es auf eine prächtige Farbwirkung und eine harmonische Linienverschmelzung abgesehen. In früheren Jahrhunderten war das einhergegangen mit einem äußerst gespannten, ins Scharfe und gleichzeitig Hieratische gesteigerten Ausdruck, wie wir ihn etwa an den Mosaiken von San Vitale in Ravenna vorfinden. Gerade die Forderungen dieses psychischen Gehaltes hatten dazu geführt, im Formalen des Bildes das Flächenhafte und die schneidende Linie besonders zu pflegen. In späteren Zeiten verlor sich dann diese gesteigerte Stimmung immer mehr, und man versank allmählich in einem routinierten Festhalten der gewonnenen Formen.

Giotto nun bringt einen ganz neuen Geist in die Kunstbestrebungen dieser Zeit. Er versucht, von den überlieferten Schemen loszukommen, und ersetzt sie durch neue Formen, die einen ganz anderen Lebensgehalt haben. Es ist überwältigend, wenn man, von seinen Vorgängern herkommend, ihn betrachtet, wie es möglich war, daß in einem einzigen Menschen ein solcher Umschwung und ein solches Neuschaffen hat stattfinden können.

Aber das Bestreben, zu einer neuen Lebendigkeit durchzudringen, sich der Wirklichkeit zuzuwenden, das ist allgemein in jener Zeit und erfüllt die Menschen im Norden nicht minder als die Italiener. Worauf es uns jedoch ankommt, ist, Klarheit darüber zu gewinnen, in welcher besonderen Weise der Umschwung bei Giotto geschah, was denn die treibenden Kräfte seiner Wandlungen sind.

Und wir finden: Während Giotto aus einer Entwicklungslinie die in ununterbrochener Reihe von der Antike sich herleitet, heraustritt und von neuem nach den Quellen der darstellenden Kunst, nach dem umgebenden Leben, zu greifen versucht, ergreift er doch im Grunde nur Dinge, die weiter zurück in den Vorstufen jener Entwicklungsreihe schon dagewesen sind. Er bleibt Italiener, d. h. Gräko-Italiker, und das Leben, das sich seinen Augen bietet, seine Wirklichkeit ist die gleiche, die sich seinen antiken Vorgängern bot. So gesehen, reiht er sich in die Gesamtheit seiner Kulturgemeinschaft ohne Schwierigkeiten ein.

Wir wollen dies durch Beispiele erläutern. Von jedem fast, der sich mit seinen Werken beschäftigt hat, ist die große Klarheit hervorgehoben worden, die alle ihre Teile durchdringt. Und mit größtem Recht. Es gibt kein Werk von Giottos Hand, das sich bei längerer Betrachtung nicht zu vollständigster Deutlichkeit lichten würde. Das gilt sowohl für die gesamte Anordnung wie für die Figurenauffassung. Nirgends finden wir Räume, die sich unbestimmt verlieren, nirgends sind die im Bild dargestellten Massen durcheinandergewirrt und

so, daß wir das Empfinden haben, ihr wahres Leben entfalte sich erst jenseits unseres Blickbereiches, und ihr Wesentliches sei uns entzogen. Sondern immer ist alles übersichtlich und dermaßen gefestigt, daß wir mit unserem Interesse nicht aus dem Bildfeld hinausgeführt werden. Gerade diese Ökonomie innerhalb des Rahmens, zu der sich andere ähnlicher Art gesellen, ist eine der Hauptschönheiten Giottoscher Werke. Aber wir wissen, nicht nur dieser, sondern ebenso eines griechischen Reliefs oder irgendeiner antiken Vase.

Solche Klarheit aber bietet das Leben nicht. Sie ist ihm nur abzugewinnen, wenn man es nach abstrakten Gesichtspunkten von Zufälligkeiten befreit, wenn man südeuropäisch denkt.

Ganz ähnlich erläutert Giotto die einzelnen menschlichen Gestalten. Wenn auch in dieser Hinsicht später ebenfalls noch große Fortschritte gemacht wurden, so ist doch sein Wollen in derselben Richtung am Werk. Die wesentlichen Bestandteile eines menschlichen Körpers werden herausgearbeitet, die Bewegung wird in ihren Hauptelementen klargelegt.

Man wird nun fragen, warum wir trotz aller dieser Eigenschaften uns nicht dem häufigen Gebrauch anschließen, Giotto mehr mit der eigentlichen Renaissance als mit dem Mittelalter zu verbinden. Allein es ergeben sich bei der eingehenden Betrachtung seiner Werke doch ganz starke Gegensätze zu jener Kunst, die wir nun in Kürze erläutern wollen.

Hat man ein Giottosches Bild eingehend analysiert und alle Teile nach ihrem Gewicht in sich aufgenommen,

so ordnet es sich in wunderbarer Weise zu einer Einheit zusammen. Die vollkommen reine Struktur, die es besitzt, tritt uns deutlich hervor, und daß seine Bilder tatsächlich so frei von allem sind, was nicht vollkommen klar gewogen und nicht mit Sicherheit an seine Stelle gesetzt wäre, das ist etwas, was ihn als Genie über die zeitlichen Zusammenhänge stellt. Was aber diese zeitlichen Zusammenhänge deutlich dokumentiert, ist, daß in jener struktiven Einheit die Spitze und den Hauptakzent seelische Dinge ausmachen, Dinge des direkten Ausdruckes innerer Erlebnisse und nicht formale Konfiguration. Man merkt, daß alle diese Bilder wegen der Geschichten da sind, die sie illustrieren. Diese Geschichten aber sind vollkommen ins Psychische gewendet.

Wenn wir nun überlegen, wie in uns von Giotto eine klare Vorstellung der unsichtbaren Vorgänge erwirkt werden konnte, dann merken wir, daß er, zwar innerhalb des Rahmens seiner südlichen Sprache, doch so mit dem Material an Gesichtszügen, Körperstellungen und Verteilungen im Bildraum zu disponieren weiß, daß wir mit Gewalt in das erzählte Ereignis hineingerissen werden, daß wir nicht anders können, als unter Beteiligung unserer eigenen psychischen Kräfte mitzuerleben. Die Bilddynamik findet sich mit der Dynamik der Erzählung in vollständiger Übereinstimmung.[1]) Diese Erzählung ist im eminentesten Maß vom Künstler mit empfunden, und in ganz gleicher Weise sind auch jene

[1]) Vergl. Rintelen, Giotto und die Giottoapokryphen, G. Müller, München.

einzelnen Momente an den sichtbaren Teilnehmern des Geschehens, in denen sich die ideellen Werte und der stimmungsmäßige Gehalt der Ereignisse dokumentiert, von ihm erkannt und erlebt, und aus ihnen ist dann die Darstellung aufgebaut.

Wir sehen also, daß sich in Giotto zwei Hauptmomente durchdringen. Der Grundton seiner Werke ist die Ergriffenheit durch die Geschichte. Sie ordnet das Materielle der Darstellung. Diese selbst aber ist von vornherein ein im südeuropäischen Sinn Klares und Abstraktes und so, daß es durch alle von der Erzählung bedingten Variationen hindurch immer nur klare Umformungen ergibt.

Die Übersicht, die wir von Giottos Art zu geben versuchten, würde unvollständig sein, wenn wir nicht noch zwei Eigentümlichkeiten beachten würden, die freilich nicht gattungsgleich gestellt werden können: seine Architektur und seinen Raum. Es wird vielen auffallen, daß die zahlreichen Gebäude, die auf seinen Bildern vorkommen, Häuser, Kirchen, Ställe, im Verhältnis der sie bewohnenden Menschen so außerordentlich klein dargestellt sind — so klein, daß eine Manneshöhe einen ganzen Kirchenraum durchmißt.

Wir wissen, daß das an sich nicht eine Besonderheit Giottos ist, sondern allenthalben in der Kunst seiner nächsten Umgebung, aber auch sonst bei den verschiedensten Völkern vorkommt. Man ist gewöhnt, dieses „Mißverhältnis“ schlechthin primitiv zu nennen und an seiner allmählichen Auflösung unter anderen den Fortschritt einer Kunstübung zu messen. Doch muß uns

davon schon die Erwägung abhalten, daß ja eine so durchgereifte Kunst wie die der Byzantiner an dieser Weise teilhat. Und noch mehr muß uns davon die Untersuchung abhalten, wie denn eine solche Architektur zustande kommen kann. Sicher glaubt niemand, daß Giotto die Abweichungen nicht bemerkt habe, und der Hinweis auf Kinderzeichnungen, wo ähnliche Darstellungen vorkommen, ohne daß sich der Zeichner der Besonderheit bewußt wird, ist nicht am Platze. Mit mehr Recht wird hier der Gesichtspunkt des Erzählens herangezogen werden.

Man sagt, es komme solchen Künstlern gar nicht darauf an, ein Stück der Wirklichkeit zu geben, sondern sie wollten nur, wie es eben der Platz erlaubte, alles notieren, was ihnen die Geschichte an Einzelheiten vorschreibt. Wenn nun Giotto auch im allgemeinen das starke Streben nach einer natürlicheren Gestaltung seiner Bilder habe, so sei er doch in diesem Punkt noch in Abhängigkeit von seinen Vorgängern.

Mit dieser Erklärung aber scheint noch nicht alles getan. Wenn wir unsere Bilder genau durchmustern, finden wir, daß es sich nicht lediglich um die Anbringung der jeweils geforderten Inventarstücke handelt, sondern daß da noch ganz andere Funktionen erfüllt werden.

Indem der Künstler diese Häuser und Zimmer in einer summarischen Art wiedergibt, drängt er bewußt den Beschauer in eine psychische Verfassung, die der unbewußten des primitiv Erlebenden allerdings in gewissem Sinne ähnlich ist. Die Aufmerksamkeit wird mit großem Nachdruck auf den Vorgang hingewiesen,

und die ihn umschließende Örtlichkeit wird nur in ganz allgemeiner Weise mitbemerkt.

Giotto hat als mittelalterlicher Mensch noch die Fähigkeit, um einen bestimmten Seelenzustand zu erreichen, das Wissen von einem darzustellenden Gegenstand in den Wind zu schlagen. Anders wird es in der späteren Zeit, wo sich niemand mehr entschließen kann, Merkmale, die als allgemein gültig festgestellt sind, zu vernachlässigen. Auch hier dominiert also bei Giotto das seelische Erlebnis des Vorganges über die formalen Forderungen des Materiellen, und das erweist sich nicht nur in der Verkleinerung der Architekturteile, sondern auch in der eminenten Art, wie Giotto in den einzelnen Formen, die er jeweils wählt, auch dem Sinn der Erzählung zu Hilfe kommt, indem er etwa eine Szene sanft einfaßt oder scharf umspannt.

Jene Kirchen und Häuser sind aber außerdem noch das ausgezeichnete Substrat, an dem er das für den damaligen Beschauer ganz neue Empfinden für den Raum entwickelt.

Die byzantinische Kunst ist, wie schon erwähnt, eine Flächenkunst, und nur ganz schwache Ansätze sind vor Giotto vorhanden, die danach streben, wieder von der Fläche in die Tiefe zu gelangen.

Es hängt mit Giottos energischem Willen, der Wirklichkeit nahezukommen, zusammen, daß er sich in einem ganz besonderen Maß der Darstellung des Kubischen zugewendet hat, die von seinen Tagen ab in der Malerei nicht mehr fallen gelassen wurde. Auch dies war eines der Momente, die ihn für so viele aufs engste mit der

Renaissance verbanden. Und es ist nicht zu leugnen, daß manche Brücken da hinüber führen. Giotto versucht zunächst, den Raum mit jenen Mitteln zu geben, die uns unter dem Namen der Perspektive wohlbekannt sind, und die ihm nachfolgenden Künstler der Renaissance sind voll von den gleichen Bestrebungen. Man suchte den Raum mit Hilfe der Geometrie zu erobern. Man suchte den rationellen Schlüssel zu finden, durch den man ihn jederzeit sicher in seine Dienste zwingen konnte. Bei Giotto ist hierzu ein Anfang gemacht.

Und mit diesen Tendenzen vereinigt sich auch die starke Plastik seiner Figuren, die sehr auffallend mit den vorausgegangenen Bildern kontrastieren. Wir sehen ihn damit auf den breiten Bahnen der südlichen Kunst und im Gegensatz zu jenen anderen im Norden und sonst, die versuchen, die Tiefe durch die Darstellung des lichtdurchfluteten Mediums der Luft und durch ähnliche Mittel zu gewinnen. Aber damit ist über Giottos Raum noch nicht alles gesagt.

Er hat noch eine andere Weise, ihn uns eindringlich zu machen, die weit ab von jeder Konstruktion ist. So stellt er Figuren zusammen, die sich alle dem Leichnam Christi zuwenden, oder die ein anderes Mal nebeneinander betend vor dem Altar knieen, und ähnliche. Der geistige Vorgang, an dem sie beteiligt sind, ist uns so lebhaft gegenwärtig, ihr Sich-gegenüber-stehen oder Nebeneinanderstehen ist so prägnant, daß die Beziehungen, die von einem zum andern gehen, sich in eine materielle Beziehung von Körper zu Körper verdichten. Indem sie alle um den Leichnam

Christi bemüht sind, entsteht ein Ring, in den wir uns mit eingereiht fühlen, der uns deutlich und lebendig ist, und von der Intensität, mit der wir von dem Geschehenen erfaßt werden, strömt die größte Wirklichkeit auch in die räumliche Anordnung. Wir werden gezwungen, indem wir an dem Ereignis teilhaben und unseren Nachbar und den Mann gegenüber als Nachbar und als Gegenüber zu spüren bekommen, das Räumliche ohne weitere Hilfe mitzuerleben und so eindringlich, wie man es eben fühlt, wenn man in einem bedeutungsvollen Moment dem physischen Träger dieser Bedeutung gegenübertrat. So erweist sich also Giottos Raumdarstellung ebenso wie seine ganze Kunst von zwei Hauptfaktoren bestimmt, die wir als den südlich-begrifflichen und das mittelalterlich Erlebnismäßige kennen gelernt haben. Wir fügen als ein Beispiel eine Abbildung aus den Paduaner Fresken bei, die Giotto in der kleinen Kirche der Arena ausgeführt hat. Sie sind Jugendwerke. Aber wenn auch seine späteren Arbeiten in Florenz und Rom in mancher Hinsicht sein Können vorgeschrittener zeigen, so sind doch jene unübertroffen in Frische der Empfindung, und ein Glanz von Freude liegt über ihnen. Unser Bild stellt das noli me tangere dar, die Begegnung des auferstandenen Christus mit Magdalena. Der Kern sind die sehnsüchtig greifenden Hände der Frau, an denen Christus vorbeischreitet. Das Unaufhaltsame wird deutlich in jener Wendung nach rechts von der Flehenden weg. Christi rechtes Bein ist schon auf den Weg von Magdalena fort, und wir, die wir

knieen mit der Knieenden, sehen groß und deutlich die Seitenfläche des wegschreitenden Gliedes vor uns, die uns das Unwiederbringliche und Endgültige dieses Abschiedes deutlich macht. Christi Kopf und Arme wenden sich schon rückwärts, so sehr ist er bereits entfernt. Und doch bilden beide Gestalten noch immer eine solche Einheit, daß wir die Nähe, die eben war, und die ins Herz der Frau drang, noch in jeder Weise spüren. Nicht umsonst schließt sich ihre Rückenlinie und sein rechter Arm so zusammen, und nicht umsonst ist der Raum, in dem ihre beiden flehenden Hände und seine abwehrende Hand sich finden, auf beiden Seiten von der gleichen Vertikale begrenzt, so daß sich eine Verknüpfung zwischen den beiden bildet, als wären es die Stücke eines Körpers, die aufeinander passen und jetzt, durch einen Schnitt getrennt, mit ihren Verzahnungen im Leeren stehen. Und so wie dieser sind alle Teile des Bildes miteinander verflochten.

Die Geschichte dieser Begegnung hat nun ihren ganzen Sinn erst, wenn man sich die Auferstehung gegenwärtighält, aber auch die drei Tage, in denen das Grab Christi verschlossen war. Und Giotto setzt den Sarkophag mit den Wächtern und mit den Engeln groß ins Bild. Die schwere, etwas dumpfe Festigkeit dieser Bildseite, steht im Gegensatz zum geöffneten Raum rechts, dem Christus mit wehender Fahne schon fast entschreitet.

Magdalena verbindet beide, indem sie sich fest an die gedrängten Massen anstützt und so in sich eine viel stärkere Wucht gewinnt, die durch ihren Arm zu Christus drängt. Und während die Randlinie des Felsens

Masaccio. Der Zollgroschen. Mittelgruppe. Florenz, Brancaccikapelle.

in breiten Stufen sich zur Hauptfigur senkt, steht ihm entgegen die Linie, die über Magdalenas Rücken und Christi Arm zur Fahne emporführt, und wir sehen, daß selbst so ein Kleines wie die Neigung dieser Fahne nach vorn mit absoluter Notwendigkeit so und nicht anders ist.

Diese Betrachtung ließe sich noch lange fortsetzen. Doch sei es für uns damit genug, ungefähr gezeigt zu haben, wie Giottos Bilder angesehen werden sollen.

Die Durchkreuzung verschiedener Kräfte, die wir in Giottos Persönlichkeit nachweisen konnten, tritt uns getrennt gewissermaßen in je einem Individuum in zwei Künstlern entgegen, die untereinander wieder eng verbunden sind und ungefähr in die Zeit Giottos fallen, wennschon sie als Vater und Sohn einen größeren Zeitraum umfassen und im ganzen früher sind als er. Es ist Niccolo und Andrea Pisano, zwei Bildhauer, die zwischen 1260 und 1330 in Toskana tätig waren. Niccolo, der Vater, vertritt dabei die starke Neigung zur Auffassung der Antike. Sie war dermaßen sein Kunstideal, daß er überall, wo es nur ging, sich bis zur Nachahmung ihren Formen anschließt. Freilich standen ihm keine Vorbilder aus der guten Zeit zur Verfügung, sondern was im Camposanto zu Pisa sich vorfand, das waren späte Sarkophage mit handwerksmäßig ausgeführten Skulpturen, bei denen die einzelnen Körperformen schon nicht mehr die Prägnanz und die Anordnungen nicht mehr die reine Übersichtlichkeit besaßen. Das alles und noch manche Einzelheit eines

summarischen Betriebes ging in die Werke Niccolos über.

Aber trotzdem müssen wir ihm zugestehen, daß er, soweit es seine Grenzen erlaubten, doch mit aller Macht nach Übersichtlichkeit und Gleichgewicht strebt. Wenn er auch, geleitet von den antiken Vorbildern, seine Kompositionen stark mit Figuren füllt, so vermeidet er doch ein wirres Gedränge. Um eine Gestalt in ihrer Hauptgliederung deutlich zu machen, bedarf es einer gewissen Ruhe, und es ist so viel Platz nötig, daß die Übersichtlichkeit des Ganzen gar nicht vermieden werden kann. Wir können an Niccolos Werken sehr schön studieren, wie jener südeuropäische Stil doch so fest in sich verknüpft ist, — eine so starke Einheit der Struktur besitzt, daß der Künstler, der auch nur gewisse seiner formalen Eigentümlichkeiten in seinem Programm voranstellt, auch im übrigen zu einer Ausgleichung gedrängt wird. Niccolo ist offenbar von der Einzelform ausgegangen, aber indem er sie mit Sorgfalt vor seinem Publikum darlegte, mußte er auch zu einer entsprechenden Würde der Gesamthaltung gelangen.

Wenden wir uns gleich unserem Beispiel zu, das aus dem Hauptwerk Niccolos stammt, an dem seine Besonderheit am reinsten zum Ausdruck kommt. Es ist ein Stück von der Kanzel des Baptisteriums zu Pisa, die noch vier andere, ähnliche Reliefplatten enthält, die durch einen sehr schönen architektonischen Aufbau, der reich mit Figuren geschmückt ist, zu einem Ganzen vereinigt sind.

Aber auch eine innere Einheit ist hergestellt, indem die Darstellungen, mit den Verheißungen der Propheten beginnend, den Erlösungsgedanken bis zu seinen letzten Ergebnissen in den christlichen Tugenden zur Anschauung bringen.

Unser Stück zeigt die Anbetung der heiligen drei Könige, die als eine imponierende Gruppe die ungefähre Mitte der Platte einnehmen. Zwei knieen, und indem ihre Stellungen fast gleich genommen sind, so daß sich Bein und Bein, Arm und Arm entspricht, tritt das Motiv des knieenden Darbringens der Geschenke in dieser Reduplikation als der Hauptinhalt der Darstellung ohne weiteres hervor, was dem geschichtlichen Gehalt der Szene kongruent ist. Die beiden Knieenden werden entschlossen zusammengefaßt durch den Dritten, der hinter ihnen steht und den Zwischenraum mit seiner Gestalt erfüllt. Seine Schulterlinien sitzen gleichmäßig fest auf beiden Köpfen der anderen auf, und seine Unterarme stellen durch eine annähernde Verschränkung eine neue Verbindung zwischen den unteren Köpfen her.

Dieser Gruppe ist nun Maria mit dem Kind gegenübergestellt. Es war schwer für den Künstler, gegen die Wucht der drei Gesalten aufzukommen, und er mußte ganz weit ausgreifen, um jenes Maß von Gleichordnung zu erreichen, das der Gegenstand erfordert.

Maria ist von so gewaltiger Bildung, daß der Raum, den sie einnimmt, fast ebenso groß ist wie der der drei Könige zusammen. Sie ist nach Möglichkeit in die Breitansicht gerückt und durch den ihren Kopf umhüllenden Schleier und die Decke, die über ihren Thron

gebreitet ist, in der Ausdehnung zu fürstlicher Repräsentation gesteigert. Und damit noch nicht genug, wird ihr eine Begleitung beigegeben, die die von ihr besetzte Zone weiter ausdehnt. Ein Engel und Joseph haben diese Funktion zu erfüllen, wobei der Künstler freilich mit der Gestalt des Nährvaters nicht in der Weise fertig geworden ist, wie wir es wünschen möchten. Er ist eingeklemmt und unsicher. Aber wir müssen dabei auch die Schwierigkeit bedenken, die in der Gefahr bestand, daß eine stärker ausgebildete Figur an dieser Stelle der Madonnengestalt Konkurrenz gemacht hätte und so der monumentale Aufbau der beiden gegeneinander wirkenden Gruppen verloren gehen konnte.

Auch die Könige haben eine Art Begleitung, die drei Rosse. Aber diese sind zur Gruppe nicht in eine solche Beziehung gebracht, daß sich daraus eine Einheit ergab. Im Gegenteil ist vom Künstler alles getan, um sie abzuschneiden, damit der Aufbau ganz rein wirke.

Wir kommen nun zu den Details, und da genügen wohl kurze Hinweise, um die starke Übereinstimmung mit den antiken Vorbildern hinreichend zu kennzeichnen. Diese junonische Maria mit Diadem und Schleier, dieser aufrecht stehende König mit dem Aussehen eines antiken Jünglings, aber auch die Falten der Gewänder, die Löwenköpfe und -tatzen des Thrones, die Pferde, — das alles zeigt das Bestreben des Künstlers, so nahe als möglich an die Formensprache der Antike heranzukommen.

Wenn wir so den älteren Pisano als den Vertreter des antiken Geistes jener Zeit ansehen können, so ist Giovanni der Typus mittelalterlicher Gesinnung.

Freilich könnte er niemals ein Nordländer sein. Dazu ist auch er zu stark mit dem Formenerbe der Antike ausgestattet. Aber er wagt immerhin ein so willkürliches Schalten mit diesem Gut, daß wir fast Mühe haben, es überall wiederzuerkennen. Die Deutlichkeit der einzelnen Glieder, die Niccolo so zu würdigen wußte, wird hier und da vollständig preisgegeben. Die ausgeglichene Bildung der Formen wird vernachlässigt und die Gesamtkomposition nach ganz anderem Gesichtspunkte geordnet als dem des Gleichgewichtes und klarer Erzählung.

Eine große Leidenschaft regiert alles, und man kann sich innerhalb der italienischen Gemeinschaft keinen weiteren Gegensatz denken als den dieser beiden. Im Ansturm seines Temperaments überfüllt Giovanni die Szene, und kein Gedanke an übersichtliche Darstellung hält ihn auf. Es kommt ihm darauf an, die Hauptträger des seelischen Ausdruckes herauszuarbeiten, und wenn es ihm gelungen ist, ein leidenschaftzerwühltes Antlitz, einen geduckten Nacken, einen gekrümmten Arm mit aller Eindringlichkeit hinzustellen, so kümmert ihn der Rest nicht mehr sehr. Indem er sich so von der Allseitigkeit der Naturdarstellung entfernt, dringt er doch in einzelnen Punkten tief in sie ein, und sein in der Erregung geschärfter Blick hebt immer neue Schätze des Ausdruckes menschlicher Affekte ans Licht. Wir vergessen beim Anblick seiner Werke ganz, die Forde-

rungen zu stellen, die uns in der südeuropäischen Kunst geläufig sind. Ohne Halten reißt uns seine Heftigkeit mit sich fort.

Das ist das Gebet des Mittelalters, das kein Ausruhen in erfüllten Wünschen kennt, sondern das durchbebt ist von der Bangigkeit der berstenden Zeit und durchschnitten von der Angst des drohenden Gerichtes. Das ist die Maßlosigkeit derer, die keine Rücksicht mehr kennen, da ja nichts sich vergleichen kann mit dem gewaltig eindringenden Gott, und die sich in allen Adern brennend ihm entgegenwerfen.

Giovanni Pisano ist wie kein zweiter in Italien in dieser Weise ergriffen worden, und jeder der biblischen Stoffe — auch solche, die dafür keine Angriffspunkte zu haben schienen — wird unter seiner Hand in diesem Sinne umgewandelt.

Wir zeigen Platten einer Kanzel, die, ganz ähnlich angeordnet wie die seines Vaters, von ihm für San Andrea zu Pistoja im Jahre 1311 vollendet wurde, und wir wählen absichtlich keine Szene wie den Kindermord zu Bethlehem oder die Kreuzigung, die an sich den Künstler schon zu einer stark bewegten Darstellung drängen. Vielmehr sind es hier eine Reihe von Szenen, die von vornherein Ruhe oder Innigkeit der Auffassung erwarten ließen. Und doch, wie hat auch hier das Temperament Giovannis alles umgewandelt!

Links oben erkennen wir die Verkündigung. Der Engel mit zurückgelegtem Körper und vorgestrecktem Hals ist ein Jüngling von überaus kräftiger Bildung, und das feste Gesicht ist von einem fast bedrohlichen Sieger-

lächeln durchwellt. Die Segenshand ist zur Faust geballt. Maria, auf die sich die Taube, die ins Schmale ausgezogen ist, steil herabsenkt, übertrifft an Mächtigkeit des Gliederbaues und der Flächen des Antlitzes noch den Engel.

Auch ihr Kopf ist geneigt und auch er nicht sanft, die Augen sind von einem finsteren Ausdruck umhüllt, und der Mund ist in mächtiger Breite herabgezogen. Alles an ihr ist gewaltig: die schwere Art, wie sie mit ihrer linken Hand den Mantel trägt oder wie sie die Rechte erhebt und doch eng an den Körper drängt.

Die Mitte nimmt die Geburt Christi ein. Maria, breit und groß hingelagert wie Berg und Tal, hat zu ihrer Linken den Sarkophag als Wiege stehen (was byzantinische Tradition ist) und hebt von dem Gesicht des Kindes den Schleier. Die Bewegung holt breit aus, im Schultergelenk wird der Arm gehoben, und die ganze, an sich so einfache Aktion wird zu einer feierlichen Handlung. Jedes Idyll, jede Lieblichkeit ist ferngehalten, und der Blick, den Maria unter dem Schleier auf das Antlitz des Kindes wirft, ist groß und von festem Ernst.

Unter der Madonna sehen wir die beiden Dienerinnen mit dem Herrichten des Bades beschäftigt, und die linke hält das Kind schon in ihren Armen bereit. Unglaublich lebhaft und direkt empfunden ist die Bewegung des strampelnden Kindes, das weinend seinen Arm erhebt und dabei doch mit ganz hilflosem Rücken sich der haltenden Hand einschmiegt. Die Dienerinnen haben ein unendliches Gleiten in der Bewegung. Ihre

Glieder fließen wie das Wasser, das sie vorbereiten, der Blick ist gespannt und die Hälse geschmeidig gesenkt.

Hinter der Madonna erhebt sich der Stall, als Höhle gebildet, in dem noch Ochs und Esel Platz finden, wie der Text es will. Oben füllen Engel den Raum, die sich nach rechts hin zu den Hirten wenden und ihnen die Geburt des Herrn verkündigen.

Links unten vervollständigt Joseph die Szene; ganz anders ist er hier, als man seine milde Gestalt im Gedächtnis hat: mit vorgestrecktem Kinn, düster durchfurchter Stirn, wildem Haar und Bart sitzt er in innerster Erregung zusammengekauert da; die eine Hand in dem Bart vergraben, die andere seitwärts zur Faust geballt. Er gleicht mehr einem Propheten des alten Bundes als dem stillen Beschützer der Jugend Jesu.

Wir sehen, daß dem Künstler die wichtigste Aufgabe ist, eine bestimmte Auffassung von den erzählten Geschichten zum Ausdruck zu bringen. Er sucht dabei nicht die klassische Würde, wie sein Vater, sondern er stellt alles in den Dienst seiner Leidenschaft. Aber nicht nur die angeführten allgemein geläufigen Ausdrucksmittel verwendet er. Schon indem er den Stein viel schärfer anbohrt, viel tiefere Risse hineinschneidet, vermittelt er uns den Eindruck einer gesteigerten Erregung. Und die Furchen, die er zieht, sind nun nicht untereinander so geordnet, daß sie wenigstens eine gewisse Festigkeit ergeben würden, sondern er läßt sie in jähen Garben über die Fläche schießen und achtet nicht der Augen des Beschauers, die diesen Dunkel-

heiten, die umsäumt sind von glänzenden Rändern, folgen sollen.

So sehen wir also Giovanni Pisano aufgehen in einer Stimmung, wie sie ähnlich auch in den Wasserspeiern der französischen Kathedralen lebt, die in jähem Schuß mit ihren scharfen Graten nach vorn eilen und von ihrem Drang verzerrt sind. Aber es sei nochmals betont: trotz allem ist er Italiener geblieben; trotz allem paraphrasiert und kontrapunktiert er nur jene großen Formenthemen, die sein Land von jeher vorangestellt hatte. Überall spüren wir durch, daß diese Dinge von Menschen betrachtet sein wollen, denen Ordnung und Würde wohlbekannt sind, und denen Klarheit und Gleichgewicht das Gewohnte bedeutet. In allen Teilen weisen seine Körper auf die klassischen Urformen zurück, und überall empfinden wir auch die Größe der alten Geste. Nur ist der Ansturm so stark, daß auch sie sich nicht hat rein erhalten lassen.

Der Norden kennt auch das Jämmerliche, die ächzende Kreatur, und wo er mit ähnlicher Heftigkeit sich dem Inhaltlichen hingibt, ist seine Einstellung so, daß auch nicht mehr ein Rest von antiker Würde der individuellen Persönlichkeit übrig bleibt, sondern nur die alles umfassende Gemeinschaft der aus dem Willen Gottes wachsenden Geschöpfe. Aber wie dieser Unterschied auch im einzelnen sei, — Niccolo und Giovanni Pisano repräsentieren uns immerhin den Gegensatz der Entwicklungskräfte in Italien, deren Bild noch durch ein architektonisches Beispiel vervollständigt werden soll.

Nicht in derselben Weise wie in den übrigen Künsten tritt uns in der Architektur der einzelne Meister hervor, und wir werden hier stets viel mehr die Geschichte der Denkmäler als der sie Schaffenden betreiben müssen. Es liegt in der Natur der Sache; denn sowohl überschreitet die Bauzeit einer großen Kirche weit ein Menschenalter, als treten die Bauherren mit ihren Wünschen und Absichten sehr viel stärker hervor, so daß der Architekt oft nur der handwerklich Ausführende ihrer Pläne wird und immer wieder einem neuen Mann Platz machen muß.

Haben wir nun im Vorherigen die mittelalterliche Variante der italienischen Kunst ohne allzu große Mühe herausarbeiten können, so scheinen sich im neuen Gebiet zunächst Schwierigkeiten einzustellen. Denn der architektonische Stil jener Epoche ist vollkommen beherrscht von der nordfranzösischen Gotik, die im höchsten Maße ein Produkt nordischen Empfindens genannt werden muß. Man sollte nun meinen, da sich auch Italien dieser Bewegung nicht entziehen konnte, würden wir nur Nachahmungen jener fremden Art antreffen, und hier wenigstens würde der antike Geist nicht zum Wort gelangen können. Aber so ist es nicht. Wenn man auch einzelne Formen des in steter Bewegung emporstrebenden nordischen Stiles in den Bereich des Erträglichen aufnahm, so zwang man sie doch mit größtem Nachdruck in die Ordnung der eingewurzelten Art.

Wenden wir uns unserem Beispiel, dem Dom der Bergstadt Orvieto, zu, der gegen Ende des 13. Jahrhunderts

von sienesischen Baumeistern begonnen wurde und erst im 16. seine letzte Vollendung fand. Die wichtigste Bauzeit liegt jedoch am Beginn, bis zur Mitte des 14., und für die Fassade wird hauptsächlich der Name des Lorenzo Maëtani genannt. Sie ist über und über mit Mosaiken und Skulpturen bedeckt, wobei bei den unteren Teilen Meister aus der Pisaner Schule tätig waren.

Was uns vor allem auffällt, ist eine fast geometrische Übersichtlichkeit. Unten die drei Türen mit ihren Giebeln; die mittlere durch einen Halbkreis überspannt; darüber eine Säulengalerie, dann über den Seitenschiffen wieder Giebel, in der breiteren Mitte ein quadratisches Feld, das ein Radfenster trägt, und darüber dann auch hier das abschließende Dreieck. Die vertikale Gliederung besteht in den beiden etwas stärkeren Eckpfeilern und den höheren und dünneren Pfeilern, die das Mittelschiff begleiten. So durchkreuzen sich horizontale und vertikale Linien zu einem übersichtlichen System. Es ist gleichzeitig eine große Ökonomie der Formen angewendet. Die Giebel unten und oben entsprechen sich ebenso, wie dem Halbkreis die Rose antwortet. Das wirksamste aber ist das quadratische Feld des Mittelschiffes, das nicht nur schlechthin diese Form besitzt, sondern mehrfach umrandet und durch die Galerie fest in das Ganze eingebunden wird. Überall treten rechte Winkel hervor.

Die andere Gruppe von Formen zeigt sich deutlich wirksam nur in den Teilen, die ja als ein hochstrebendes Element am ehesten ins Gotische gewendet werden

mußten. Da kommen dann allerdings Proportionen zutage, die nicht mehr als ruhend erlebt werden können. Lange, schmale Streifen ziehen empor, und unser Auge kann kaum mehr fassen, wie sie sich gliedern, und welcher Plan ihrer Anordnung zugrunde liegt. Ihr oberes Ende ist dann in Spitzen aufgelöst, die in verschiedener Größe zusammenwirken und nur mehr als Gesamteindruck zur Geltung kommen. Auch sonst sind hie und da gotische Elemente verstreut. Die kleinen Krabben, die die Kanten der Fialen beleben, sind auch an den Giebelschrägen angebracht; die Fenster über den Außentüren und die Rose sind mit Maßwerk gefüllt.

Aber was vermag das alles gegen die Macht des anderen! Und nicht nur jenes Übergewicht der ruhenden Formen ist da — auch die aufwärtsstrebenden selbst werden durch gute Mittel in ihrer Wirkung eingeschränkt. Die Pfeiler setzen sich freilich aus Bündeln von schmalen Stäben zusammen; allein diese sind so gleichwertig, daß sie nur wie ein etwas verworrenes Ornament auf einer größeren Fläche wirken und so die Gesamtpfeiler doch wieder zu einer Proportion gelangen, die nicht allzu überschwenglich ist. Aber noch mehr. Die Pfeiler sind nicht bis zum Erdboden durchgeführt, sondern ein großes Stück ist ihnen unten durch eine Art Sockel abgeschnitten, der mit außerordentlich starker Betonung der Horizontalen, durch eine Reihe von lebhaften, schattenwerfenden Gesimsen den ganzen unteren Teil der Kirche zusammenfaßt und eine feste Kraft dadurch erhält, daß er den Torbogen als Träger

und Ansatzstelle dient. Die emporstehenden Teile der Pfeiler sind nun wieder durch das wichtige Gesims, auf dem sich die Bogengalerie erhebt, nochmals überschnitten, und oben führen zwei Bänder, die der Mitte des quadratischen Feldes entsprechen, darüber weg.

So haben also diese gotischen Formen nichts Selbständiges mehr; sie sind so fest mit den schwerlagernden Horizontalen verbunden, und der Gesamteindruck wird so sehr durch die große Übersichtlichkeit der Hauptglieder bestimmt, daß man wohl sagen kann, hier hat sich nicht die Gotik, sondern der Italianismus siegreich behauptet. Denken wir an eine nordische Kirche, wie da alles emporrauscht und die Formen sich überstürzen, wie Wimperge, Fialen und Stäbe auseinander in die Höhe wachsen und aufschäumen wie eine Kaskade. Wer möchte an der Fassade von Reims die einzelnen Teile zählen wollen, — wer möchte auch nur glauben, daß man sie zählen könnte!

In Orvieto wissen wir sofort, daß es sechs Giebel sind, und wir haben selbst in bezug auf die Proportion in allen Teilen den Eindruck, daß ihnen gleichmäßig eine einzige Schlüsselform zugrunde liegt, ein Grundmaß, wie es später in der italienischen Architektur tatsächlich überall deutlich nachweisbar ist. So ordnet sich auch die Architektur in das Bild, das wir von den mittelalterlichen Bestrebungen in Italien entworfen haben, ohne Schwierigkeiten ein. Auch hier ist das gleiche Spiel der gleichen Kräfte wahrzunehmen; auch hier zeigt sich das italienische Wesen in seiner spezifischen Art ungebrochen.

Damit wollen wir nun die Betrachtungen über die Vorstufen der eigentlichen Renaissance schließen.
Wir haben versucht, im ersten Kapitel die allgemeinen Grundlagen an der Hand der Antike darzulegen und nun noch gezeigt, wie dieser Kern auch nach den großen Umwandlungen am Ende des Altertums weiter wirkt und sich zu einer neuen Entfaltung bereit hält. Dabei war es möglich, alle wichtigen systematischen Fragen, die sich auf das Wesen der italienischen, genauer gesagt: der gräko-italischen Kunst, beziehen, mit zu erörtern, und wir glauben, die treibenden Impulse so weit dargelegt zu haben, daß uns nur noch übrig bleibt, historisch zu berichten, wie das Bewußtsein von ihrer besonderen Art sich bei den Italienern selbst allmählich festigt und wie der reine Stil der italienischen Renaissance von den Einflüssen des Mittelalters sich loslöst, um schließlich in einem einzigen überragenden Geist seine letzte Prägnanz zu finden.
Das soll im folgenden so weit als möglich an der Hand der zeitgenössischen Quellen dargelegt werden.

DIE THEORETIKER.

Es ziemt sich, daß bei der Darstellung einer so stark ins Intellektuelle gewandten Kunst wie der italienischen Renaissance vor allem jene Quellenschriftsteller zu Worte kommen, die sich um die begriffliche Klarlegung der obwaltenden Prinzipien bemüht haben.

Es ist ja an sich schon eine der wichtigsten Aufgaben der Analyse von Kunstwerken, von ihnen jene Anschauung zu gewinnen, die den Absichten der schaffenden Künstler und der Auffassung der Zeit entspricht, für deren seelischen Habitus die Werke zunächst doch bestimmt waren, und der die stillschweigende Voraussetzung für den Künstler bildete. Zeitgenössische Theoretiker vermögen uns über diese wichtigen Fragen besonders rasch und gründlich zu belehren. Von ihnen müssen wir uns Aufschluß darüber zu holen suchen, wie denn ein solches Kunstwerk von denen gemeint war, aus deren lebendigem Sein es erwuchs. Denn es ist doch klar, daß wir, um Jahrhunderte später, von den verschiedensten Einflüssen einer Zeit durchdrungen, die nicht vor dem Fremdesten Halt macht und das Entfernteste verstehen will, vor den alten Kunstwerken nicht plötzlich dieselben sein können wie jene. Ein Kunstwerk ist ein so reicher und vielfach verknüpfter Komplex, daß es nötig ist, durch ihn nicht wahllos

sich anregen zu lassen, sondern die Impulse sorgfältig in Bahnen zu leiten.

Wir müssen wissen, auf welche Elemente es bei einem Bau vor allem ankommt, worauf wir mehr und worauf wir weniger zu achten haben, und welche seelische Verfassung denn zur Aufnahme dieser und jener Besonderheiten die notwendige Vorbedingung ist.

Es gibt freilich in den Kunstwerken selbst so manche Merkmale, die uns bei sorgfältiger Beobachtung dahin führen können, auf einem direkten Weg dasjenige herauszubringen, das offenbar im Vordergrund des Interesses bei der Schaffung des Kunstwerks gestanden hat. Und gewiß kann es vorkommen, daß Ergebnisse, die in dieser Weise gewonnen sind, eine solche Evidenz besitzen, daß sie auch dann nicht in Frage gestellt werden, wenn wir in Worte gefaßte Bestätigungen dafür nicht erlangen können. Die psychologische Interpretation der Buschmann-Zeichnungen müssen wir selbst vornehmen, da sich uns die wenigen Buschleute, die es heute noch gibt, in so komplizierten begrifflichen Dingen nicht verständlich machen können.

Dennoch haben für uns die literarischen Quellen über die Kunstwerke unschätzbaren Wert. Sie werden nicht nur unser Bild von der seelischen Struktur einer bestimmten Generation bereichern, sondern als Probe auf die gegebene Erklärung dieser die Gültigkeit sichern oder ihre Unhaltbarkeit dartun. Ganz besonders trifft das nun alles zu, wo es sich um ein so rationales Erleben handelt wie das der südeuropäischen Kulturvölker. Wenn irgendwo, so muß hier ein direkter Niederschlag

Piero della Francesca. Auffindung des hl. Kreuzes. Teilbild. Arezzo, San Francesco.

der gedanklichen Grundlagen vorhanden sein. Und nicht nur in der Form einer parallel sich entwickelnden Wissenschaft. Es genügt nicht, in Erinnerung zu bringen, daß Galilei das Prinzip der Abstraktion auch auf die lebenden Naturvorgänge übertrug, indem er das Experiment einführte, dessen Wesen es ja ist, die einzelnen Faktoren eines Geschehnisses (hier eines physikalischen) isoliert zu studieren, indem alle möglichen Bedingungen des Vorganges der Reihe nach gesondert variiert werden, während die übrigen konstant bleiben.

Auch würde etwa ein Hinweis auf die Entwicklung der Staatstheorien nicht ausreichen, wo nun erst in ganzer Konsequenz der Gedanke des monarchischen Staates durch Machiavelli durchgebildet wurde.

Wir verlangen da unmittelbare Zeugnisse. Es muß, wenn unser Grundsatz richtig ist, einem so reifen und des Wortes so mächtigen Volk wie dem italienischen klar ins Bewußtsein getreten sein, welcher Art seine Anteilnahme an der umgebenden Welt in Hinsicht ihrer Darstellung war, was das begrifflich zu fassende Ziel gewesen ist, nach dem sie mit allen Kräften strebten.

Tatsächlich besitzen wir zahlreiche Dokumente, die uns die gesuchte Aufklärung geben. Und es kommt hinzu, daß sie fast alle von Männern stammen, die selbst als Künstler tätig waren und also um so sicherer über die künstlerischen Absichten ihrer Zeit urteilen konnten. Freilich besteht eine wohlbegründete Abneigung gegen die theoretischen Schriften ausübender Künstler, denen man Einseitigkeit und allzu großen Mangel an wissen-

schaftlichen Kenntnissen vorwirft, als daß sie imstande wären, uns wesentliche Erkenntnisse zu vermitteln.
Aber der erste Vorwurf ist hier ohne Belang, denn es handelt sich ja nicht um das Aufsuchen allgemeiner ästhetischer Gesetze, sondern was wir hier erwarten, ist ja gerade eine möglichst eindringliche Darstellung der zeitgenössischen, also eigenen Absichten dieser Menschen, und da ist ganz sicher von großem Wert, daß ihnen durch die intensive Erfahrung der praktischen Betätigungen alle Probleme in nächste Nähe gerückt worden waren.
Das andere aber, die schlechte Bildung, trifft wohl für manchen unserer heutigen schreibenden Künstler zu, nicht jedoch für die damaligen Italiener, die sich im höchsten Maß bemühten, alles wissenschaftlich Erreichbare, das ihnen für die gute Durchführung ihrer Diskurse nötig schien, heranzuziehen; und unter ihnen ist ja auch noch einer, der selbst für die Wissenschaft von größter Bedeutung geworden ist, der die moderne Physiologie begründete und mancher anderen Naturwissenschaft Förderung brachte, Lionardo.
Gerade diese Beschäftigung mit den wissenschaftlichen Quellen war es, die sie veranlaßte, sich in ihren Ausführungen in möglichst umfassender Weise auf die einschlägigen Schriften der Antike zu stützen. Vielfach besteht die Arbeit sogar wesentlich darin, Vitruv oder Plinius zu übersetzen und den neuen Problemen anzupassen.
Das alles war um so leichter möglich, als man sich, wie schon oben erwähnt, durchaus als Nachkomme

und Erbe der Alten und so wesensgleich mit ihnen fühlte, daß die Frage, ob denn jene Lehre nicht vielleicht ihre Anwendbarkeit verloren hatte, gar nicht erhoben wurde.

Bei unserer Auswahl haben wir Leon Battista Alberti vorangestellt. Zunächst sind ja seine Schriften vor denen der anderen erschienen. Dann aber war er ein Mann von so hoher wissenschaftlicher Bildung, daß von ihm die Meinungen der Zeit am besten dargelegt und in ein System gebracht sind. Auch scheint es von Bedeutung, daß er, der doch fast am Eingang der Renaissance steht, doch imstande war, ein Programm aufzustellen, das ohne Einschränkungen während eines ganzen Zeitalters seine Gültigkeit behält. Er hatte den weiten Blick, der ihm half, von den Bedrängnissen des Augenblicks abzusehen und den Sinn des Ganzen zu erfassen. Schließlich war er auch als Architekt tätig und hat da versucht, seinen Prinzipien reale Gestalt zu geben. Gewiß lassen sich gegen seine Bauten manche Einwände erheben, aber doch darf nicht vergessen werden, daß er in vielen Punkten weit vorausgreift und Entwicklungen vorwegnimmt, die erst nach einem Jahrhundert für die Allgemeinheit reif wurden.

Ihm folgt Pacioli, der allerdings nicht ohne weiteres als der Autor seines Buches angesprochen werden kann, denn es entstand in enger Wechselbeziehung mit Piero della Francesca, der sogar von manchen als der eigentliche Urheber aller Ideen angesehen wird. Pacioli habe sie dann nur zu Papier gebracht. Wahr-

scheinlich ist, daß sie beide zusammen gearbeitet haben, der Künstler von den Bedürfnissen seiner Tätigkeit geleitet und Pacioli, der Mathematiker war, ihn mit seinen wissenschaftlichen Kenntnissen unterstützend und klärend.

Ihr Hauptinteresse bildete die Proportion der menschlichen Figur, und manche Gründe legen nahe, daß auf ihr Werk Dürers Anweisung der Meßkunst, die ganz gleiche Ziele verfolgt, in wesentlichen Punkten zurückgeht.

Schließlich ist auch ein Auszug aus den vielgelesenen Schriften Lionardos gegeben. Sie haben die Form von Notizen. Aus den praktischen Bedürfnissen des Ateliers entstanden, haben sie nicht den Sinn, uns allgemeine Kunstanschauungen vorzutragen, sondern sie wollen vor allem dem Maler als Anweisung dienen, sich mit einstellenden Schwierigkeiten abzufinden. Dennoch werden wir in ihnen fast alle wesentlichen Fragen jener Kunstepoche berührt und ihre Lösung in einem prägnanten Satz zusammengefaßt finden.

Lionardos überragendes Genie war befähigt, sowohl in den Stunden der künstlerischen Arbeit mit großer Sicherheit die entscheidenden Wandlungen zu finden als auch dann in der Reflexion über das klar zu werden, was den eigentlichen Träger des Eindruckes bildete.

Anhangsweise folgt noch ein Brief des Florentiner Architekten Filarete an Francesco Sforza, der ein charakteristisches Urteil über die Gotik enthält, und ein anonymer Bericht über die römischen Ausgrabungen, der in vieler Hinsicht ein außerordentlich wichtiges Dokument der damaligen Kunstanschauungen darstellt.

Das Leben des Leo Baptista Alberti.

Übersetzt nach Muratori: Rer. Ital. Script. Tom. XXV von Dr. M. Grunewald.

In allen Dingen, welchen einem edel und frei Erzogenen wohl anstehen, war er derartig von Kindheit an ausgebildet worden, daß er unter den vornehmen Jünglingen seines Alters am wenigsten als der letzte angesehen wurde. Denn er war ebenso darauf bedacht, sich mit Waffen und Pferden und Musikinstrumenten nach allen Regeln der Kunst zu beschäftigen, wie sich den Wissenschaften und dem Studium der freien Künste und der Erforschung der schwierigsten Dinge hinzugeben. Endlich befaßte er sich mit allem, was zum Lobe gereicht, durch Studium und Nachdenken. Um auf das übrige nicht einzugehen, so strebte er auch im Malen und Dichten danach, sich einen Namen zu erwerben; ja, er wollte sogar nichts fremd an sich vorüberlassen, worin er von allen Guten gelobt werden könnte. Er war so sehr gewandten Geistes, daß man ihm kaum eine der freien Künste absprechen konnte. Darin wurde er weder durch zerstreuende Beschäftigungen noch durch Trägheit aufgehalten, noch auch konnte er jemals sich am Tätigsein ersättigen. Er pflegte zu sagen, daß er auch bei den Wissenschaften das bemerkt hätte, was man unter den Sterblichen die Übersättigung in allen Dingen nennt; ihm schienen nämlich die Wissenschaften, an denen er sich so sehr erfreute, zuweilen Edelsteine oder wohlriechende Blumen, so daß ihn von den Büchern kaum Hunger oder Schlaf entfernen konnte; zuweilen aber schienen die Buchstaben selbst unter seinen Augen sich Skorpionen ähnlich zusammenballen, so daß er von allen Dingen nichts weniger als Bücher anschauen konnte. Deshalb wandte er sich von den Wissenschaften, wenn sie ihm einmal anfingen, uninteressant zu sein, der Musik zu und der Malerei oder den körperlichen

Übungen. Er gebrauchte den Wurfspieß, den mit einem Schwungriemen versehenen Spieß, übte sich im Laufen und Sprung und Ringen und ergötzte sich vor allem am steilen Aufstieg in den Bergen, alles Dinge, deren Ausübung er mehr der Tapferkeit als dem Spiel oder dem Vergnügen zurechnete. In den Kampfspielen tat er sich als Jüngling sehr hervor: er sprang über die Schulter mit geschlossenen Füßen stehender Männer; in dem Springen mit der Lanze kam ihm fast niemand gleich; mit dem handgeschleuderten Pfeil durchbohrte er eine durch den festesten Stahlpanzer geschützte Brust; den linken Fuß vom Pflaster gehoben und an die Wand des höchsten Tempels gestemmt, warf er mit der Hand einen Apfel in die Luft, so daß er weit über den Scheitel des höchsten Daches hinausflog. Eine silberne Münze schleuderte er so heftig aus der Hand, daß diejenigen, welche mit ihm zusammen im Tempel waren, den Ton der Münze auf die hohen Gewölbe des Tempels deutlich auftreffen hörten. Auf dem Pferde sitzend legte er einen langen Stab an den Rücken des Fußes an und nahm das andere Ende desselben in die Hand und bewegte so das Tier nach allen Seiten, indem der Stab selbst, wie er wollte, stundenlang nirgendshin unbewegt blieb. Wunderbar und seltsam war es, daß die wildesten und gegen Reiter ungeduldigsten Pferde unter ihm heftig erbebten und wie schaudernd zitterten. Die Musik erlernte er von keinem Lehrer, und dennoch wurden seine Werke von gelehrten Musikern gutgeheißen. Den Gesang übte er sein Leben lang; doch ebenso erfreute er sich zu Hause entweder allein oder ergötzte sich besonders auf dem Lande mit dem Bruder oder Verwandten sehr am Orgelspiel und wurde in dessen Kenntnis den ersten Musikern gleichgestellt. Durch seine Belehrungen nützte er manchen Musikern. Als er in ein reiferes Alter kam, stellte er alle anderen Dinge hintenan und widmete sich ganz dem Studium der Wissen-

schaften. Er widmete seine Arbeit einige Jahre dem Kirchen- und dem Zivilrecht, und das mit so viel Nachtwachen und so viel Eifer, daß er infolge der Arbeit des Studierens in eine schwere Krankheit fiel. Während dieses Übelbefindens erwiesen sich seine Verwandten ihm gegenüber weder rechtschaffen noch menschlich. Daher schrieb er, um sich zu trösten, während der Rekonvaleszenz die Komödie „Philodoxeos" im Alter von nicht mehr als 20 Jahren, und sobald es ihm sein Gesundheitszustand erlaubte, wendete er sich wieder den angefangenen Studien und dem Erlernen der Gesetze zu, und da er dabei sein Leben in übermäßigem Arbeiten und unter sehr großen Entbehrungen verbrachte, wurde er wieder von einer sehr schweren Krankheit befallen. Denn die Glieder waren ihm geschwächt worden, die Kräfte und fast der Lebensnerv des ganzen Körpers durch Abmagerung dahingerafft, die Widerstandsfähigkeit gebrochen und erschöpft infolge der sehr schweren Krankheit, so daß ihm, wenn er mit Aufmerksamkeit lesen wollte, sogleich die Schärfe der Sehkraft infolge auftretender Schwindel und ruhrartiger Anfälle zu versagen schien und ihm ein Dröhnen und Sausen lange und stark in den Ohren ertönte. Die Ärzte stellten fest, daß diese Dinge eine Folge der gänzlichen Erschöpfung der natürlichen Kräfte wären. Daher ermahnten sie ihn immer wieder, daß er nicht bei seinen anstrengenden juristischen Studien beharren sollte. Er gehorchte ihnen aber nicht, sondern, wie er infolge seiner Wißbegierde sich durch Nachtarbeit schwächte und sich ein Magenleiden zuzog, so geriet er auch in jene Krankheit, die würdig ist, vor der Nachwelt erwähnt zu werden. Denn zuweilen fielen ihm die Namen der vertrautesten Freunde, wie es doch natürlich gewesen wäre, nicht ein; die Dinge dagegen, welche er sah, behielt er ganz erstaunlich fest im Gedächtnis. Endlich gab er diese Studien, durch welche das Gedächtnis am meisten angestrengt wurde,

auf Befehl der Ärzte auf und fing infolgedessen an, sich wieder ein wenig zu erholen. Da er jedoch ohne Wissenschaften nicht sein konnte, begann er mit 24 Jahren sich der Physik und der Mathematik zu widmen, denn er traute sich zu, diese genügend pflegen zu können, da er sah, daß für sie mehr eine Übung des Denkens als des Gedächtnisses notwendig war. In dieser Zeit schrieb er seinem Bruder über die Vorteile und Nachteile der Wissenschaften ein Buch, in welchem er aus der Kenntnis der Sache selbst heraus auseinandersetzte, was von den Wissenschaften zu halten wäre, und er schrieb in jener Zeit auch zur Erheiterung der Seele mehrere kleine Werke: „Ephebia", „Über die Religion", „Deiphira" und mehreres der Art in Prosa, und in Versen Elegien, Eklogen und Reden und derartige Liebhabereien, durch welche er den Studenten offenbar zur Erreichung guter Sitten und der Ruhe der Seele nützlich war. Außerdem schrieb er auch zugunsten seiner Verwandten, um denen zu nützen, welche der lateinischen Sprache unkundig waren, in der Muttersprache vor seinem 30. Jahre das erste, zweite und dritte der toskanischen Bücher über die Familie, welche er zu Rom am 90. Tage, nachdem er sie angefangen hatte, vollendete, aber nicht kunstvoll ausgearbeitet, sondern uneben und keineswegs toskanisch. Denn die Muttersprache war ihm etwas Fremdes, da er außerhalb erzogen war wegen des langen Exils der Familie Alberti, und es war ihm schwer, in dieser Sprache elegant und klar zu schreiben, weil er sich nicht damals zuerst daran gewöhnt hatte. Aber in kurzer Zeit erreichte er es durch angestrengtes Studium und großen Fleiß, daß seine Mitbürger, welche im Senat als gute Redner gelten wollten, gestanden, nicht wenige schöne Aussprüche aus seinen Schriften täglich aufgenommen zu haben, um ihre Rede zu schmücken. Er schrieb außerdem vor dem 30. Jahre mehrere Interzänalien, besonders scherzhafte: „Die Witwe", „Der Verstorbene"

u. a., von denen er mehrere, weil sie ihm nicht genügend vollendet erschienen, obwohl sie sehr hübsch waren und viel Lachen erregten, verbrannte, damit sie nicht seinen Verleumdern hinterblieben und diese ihn infolgedessen etwa des Leichtsinnes beschuldigten. Denjenigen, welche die Dinge, die er schrieb, tadelten, dankte er, vorausgesetzt, daß sie ihr Urteil über ihn öffentlich aussprachen, und nahm daraus sein Teil derartig auf, daß er sich lebhaft beglückwünschte, durch die Ermahnung kunstvoller als die Verbesserer zu werden. In betreff dieser Sache jedoch hatte er die Meinung, daß man leicht alle überreden könnte, die eigene Schrift sehr gut zu heißen, und daß man, wenn sie vielleicht weniger, als man wünschte, erfreue, doch nicht deshalb zu beschuldigen sei, da ja einem selbst nicht weniger als anderen Autoren freistünde; jedem aber, sagte er, sei durch die Natur selbst verboten, seine Schöpfungen besser zu machen, als er es eben könnte. Dann ist die Leistung für vollendet zu halten, wenn sie in Anbetracht der Kräfte und des Geistes sich als genügend herausgestellt hat. Seinen Sitten aber wendete er immer wieder die eifrigste Pflege zu, so daß sie nicht von irgend jemand in irgendeiner Beziehung auch nur durch einen Argwohn getadelt werden konnten, und er sagte, daß die Verleumder das schlimmste Übel im Leben der Menschen wären. Denn jene hätten gelernt, nicht weniger in Scherz und Vergnügen als in Empörung und Zorn den Ruf der Guten blutig zu verletzen, und es könnte durch kein Heilmittel die Narbe der durch ihre Schändlichkeit zugefügten Wunde gänzlich getilgt werden. Daher wollte er im ganzen Leben, in jeder Geste, in jeder Rede des Wohlwollens der Guten sowohl würdig sein als auch scheinen. Und er sagte, daß wie in den übrigen Dingen man besonders in dreien alle Kunst aufwenden müßte. Aber so, daß Kunst zu Kunst gefügt werde, damit da nicht etwas künstlich getan zu sein scheine, wenn man durch

die Stadt spazieren geht oder reitet oder redet; in diesen Dingen nämlich soll man in jeder Hinsicht acht haben, damit man einigen sehr gefalle. Dennoch erlebte er, obwohl er umgänglich, milde und niemandem schädlich war, den Haß vieler Ungerechten; aber er ertrug die heimlichen, ihm unangenehmen und übermäßig heftigen Feindschaften und besonders die bittersten Beleidigungen seiner Verwandten und die unerträglichen Kränkungen mit standhafter Seele. Er lebte mit Neidischen und Übelwollenden in solcher Bescheidenheit und Gleichmütigkeit der Seele, daß niemand seiner Verleumder und Nebenbuhler, obwohl gegen ihn sehr zornig, es wagte, bei den Guten und Ernstgesinnten über ihn etwas anderes außer volles Lob und Bewunderung auszusagen. Öffentlich wurde ihm sogar von jenen Neidern ehrenvoll begegnet.

Wo aber die Ohren eines sehr Leichtsinnigen und ihnen Ähnlichen offenstanden, da verlästerten diese, welche ihn vor anderen zu lieben vorgaben, den Abwesenden durch alle Verleumdungen in übelster Weise. So schwer trugen sie es, in Tugend und Ehre von ihm übertroffen zu werden, daß sie mit allem Eifer und Fleiß daran arbeiteten, ihn in äußeren Glücksgütern sich bei weitem unterlegen sein zu lassen. Ja, es gab sogar unter seinen Verwandten, um das übrige auszulassen, solche, welche, nachdem sie seine Menschlichkeit, sein Wohlwollen und seine Güte erfahren hatten, undankbar und grausam, durch die Tollkühnheit ihrer Wut gegen ihn erregt, sich zu einem im Tiefsten verruchten Verbrechen verschworen, nämlich, daß sie ihm durch das Eisen eines ahnungslosen Fremden Gewalt antäten. Derartige, von den Seinen ihm zugefügte Beleidigungen trug er mit gleichmütiger Seele mehr durch Schweigen, als daß er empört auf Rache gedacht oder es geduldet hätte, daß die Unehre und der Schimpf der Seinen öffentlich würden. Denn dem guten Ruf und dem Namen der Seinen war

er mehr als notwendig zu Willen, und wenn er jemand einmal geliebt hatte, so konnte er durch keine Beleidigungen dazu bewogen werden, ihn zu hassen. Sondern er sagte, daß die Unredlichen leicht im Übeltun gegen die Guten überlegen sein würden, und es wäre besser, von den Guten als einer angesehen zu werden, der Unrecht erdulde, denn als ein solcher, der es tue. Und deshalb sei auch der Kampf derer, welche nicht wehetun wollten, gegen die, welche bereit sind, herauszufordern und keine Ruhe zu lassen, nicht ein solcher, in welchem beide Parteien unter gleichen Bedingungen ständen. Daher brach er den Ansturm der Frechen durch Geduld und Gleichmut und schützte sich gegen das Unheil, soviel er konnte, nur durch den Kult der Tugend. Guten und strebsamen Männern war er ein Empfohlener und nicht wenigen Fürsten sehr angenehm. Aber da er jede Art von Ehrgeiz und Schmeichelei verachtete, gefiel er vielen weniger, als es der Fall gewesen wäre, wenn er ihre Freundschaft gesucht hätte. Sowohl unter den italienischen Fürsten als auch unter den ausländischen Königen fehlten ihm jedoch nicht Zeugen und Verkündiger seiner Tugend und Tüchtigkeit, deren Gunst er aber für keine Vergeltungen mißbrauchte, wenn er täglich durch neue Beleidigungen gereizt wurde und sich offenbar hätte rächen können. Als fernerhin die Zeit kam, daß er denen, von welchen er schwer verletzt war, infolge seiner persönlichen Lebensumstände ihre Taten gut vergelten konnte, wollte er lieber durch Wohltat und jede Menschlichkeit als durch Rache bewirken, daß es die Übeltäter reute, einen solchen Mann beleidigt zu haben. Als er das erste, zweite und dritte Buch „De Familia“ übersetzt hatte, damit es die Seinen lesen könnten, trug er es schwer, daß es unter allen Mitgliedern der Familie Alberti, welche doch im übrigen literarisch äußerst interessiert waren, kaum einen gab, der die Titel der einzelnen Bücher durchzulesen geruhte,

während doch die Bücher selbst sogar von auswärtigen Nationen begehrt wurden, und er konnte sich nicht enthalten, unmutig zu sein, als er sah, daß einige von den Seinen jenes ganze Werk öffentlich und in Gegenwart des Autors als ein läppisches Machwerk verlachten. Durch diese Ehrenkränkung wurde die Größe seines Geistes immerhin etwas erschüttert, so daß er, wenn nicht einige Fürsten dazwischengekommen wären, drei seiner Bücher, welche damals gerade vollendet waren, dem Feuer überantwortet hätte. Er bezwang jedoch die Empörung in sich durch Höflichkeit, und drei Jahre, nachdem er die ersten Bücher herausgegeben hatte, überreichte er den Undankbaren das vierte Buch, indem er sagte: „Von nun an werdet ihr, wenn ihr redlich seid, mich lieben; wenn jedoch unredlich, so wird eure eigene Unredlichkeit euch verhaßt sein.“ Durch jene Bücher angelockt, wurden sehr viele seiner Mitbürger, die vorher ungebildet waren, zu lebhaften Freunden der Literatur. Diese sowie alle übrigen, welche den Wissenschaften ergeben waren, galten ihm als Brüder, und ihnen teilte er auch ohne besondere Aufforderung alles, was er hatte, wußte und konnte, mit. Seine würdigen und großen Erfindungen schenkte er denjenigen, welche sie ausübend verwerten konnten. Wenn er hörte, daß irgendein Gelehrter in die Nähe käme, suchte er dort tief in sein Vertrauen zu gelangen und lernte von jedem, was er noch nicht wußte. Von Handwerkern, Architekten, von Reedern, ja sogar von Schustern und Wurstmachern suchte er es zu erforschen, ob sie etwa in ihrem Berufe einen seltenen und verborgenen Kunstgriff gleichsam ganz besonders beobachteten. Dasselbe teilte er von sich seinen Mitbürgern, die es wünschten, mit. In vielen Dingen stellte er sich unwissend, um Geist, Sitte und Erfahrung eines anderen zu erforschen, und ebenso war er ein eifriger Erforscher der Dinge, welche zur geistigen Bildung und zu den Künsten Beziehung haben. Geld

und Erwerbstätigkeit verachtete er ganz und gar. Sein Geld und seine Güter pflegte er den Freunden zum Bewahren und zum Benutzen zu geben. Ebenso war er denen gegenüber, von welchen er sich geliebt glaubte, in betreff seiner Angelegenheiten und Ansichten und seiner Geheimnisse fast zu vertrauensselig. Die Geheimnisse anderer jedoch verriet er nirgends, sondern verschwieg sie auf ewig. Den Brief eines verruchten Menschen wollte er, wenn er auch seinen unsaubersten Feind schwer damit treffen konnte, nicht verraten, sondern wurde, während jener nichtsnutzige Lästerer, der Verfasser des Briefes, nicht aufhörte zu sticheln, um nichts mehr erregt, als daß er lächelnd sagte: „Wirklich, du guter Mensch, hast du dich daran erinnert, einen Brief geschrieben zu haben?“ Aber sich zu einem sehr häßlichen Verleumder wendend sagte er lachend: „Leicht werde ich es dulden, daß du, solange du willst, durch dein abmessendes Urteil zeigst, wie ein jeder von uns beschaffen ist. Du bewirkst, indem du auf diese Art deine Reden führst, daß man dich für eben diesem Gesagten ähnlich und dasselbe sittliche Maß habend hält, mehr als daß du mich durch diese Beschimpfung tadelst. Ich veranlasse, indem ich über deine Geschmacklosigkeiten lache, daß du bei mir nicht mehr erreichst, als daß du sowohl ohne Erfolg von mir gehst als auch über dich selbst Verdruß empfindest.“ Von Natur war er zwar leicht zum Zorne geneigt und von heftiger Seele, aber er pflegte sogleich die aufsteigende Empörung durch Überlegung zu unterdrücken und auch die geflissentlich Wortreichen und Hartnäckigen zuweilen zu fliehen, weil er ihnen gegenüber nicht vermeiden konnte, etwas in Zorn zu geraten. Dabei befreite er sich von den Frechen in dem Maße, als er sich an Geduld gewöhnte. Seine Freunde pflegte er zu sich kommen zu lassen, hielt ihnen beständig Reden über Wissenschaft und Lehre, diktierte den Schreibenden

kleine Werke und machte gleichzeitig ihre Bildnisse in Wachs und bemalte sie. In Venedig führte er die Gesichter seiner Freunde aus, ein Jahr und ganze Monate, nachdem er sie gesehen hatte. Er pflegte kleine Knaben zu fragen, ob sie das Bild, welches er malte, erkennen, und sagte, man könnte das nicht kunstgerecht gemalt nennen, welches nicht sogleich selbst von Kindern erkannt würde. Seine Gesichtszüge und sein eigenes Bildnis bemühte er sich auszuführen, damit er aus dem gemalten und geformten Bildnis den Fremden, welche sich an ihn wendeten, bekannter würde. Er schrieb kleine Schriften über die Malerei und führte gleichzeitig unerhörte und den Beschauern unglaubliche Werke in der Malkunst selbst aus, welche er, in einer kleinen Kapsel eingeschlossen, durch eine kleine Öffnung zeigte. Du könntest dort die höchsten Berge sehen und weite Provinzen, einen ungeheuren Bogen des umgebenden Meeres, dann dem Blick weit entzogene Regionen bis zu so sehr entfernten, daß die Sehschärfe des Blickenden versagt. Diese Dinge nannte er Demonstrationen, und sie waren derart, daß Kundige und Unkundige versicherten, sie sähen nicht die gemalten, sondern die eigentlichen Gegenstände der Natur. Es gab zwei Arten von Demonstrationen; eine, welche er die Tagesdemonstration, und eine andere, welche er die nächtliche nannte. In den nächtlichen Demonstrationen siehst du den Arcturus, die Plejaden, den Orion und ähnliche funkelnde Sternbilder, es leuchtet die hinter dem höchsten Scheitel der Felsen und Anhöhen heraufsteigende Luna, und es glühen die antilukanischen Gestirne. In den Tagesdemonstrationen erglänzt nach allen Seiten und überstrahlt weit den ungeheuern Erdkreis derjenige, welcher, der Aurora, der am Morgen Geborenen, wie Homer sagt, folgend, leuchtend aufgeht. Gewisse vornehme Griechen, denen das Meer sehr vertraut war, bewunderte er und las er sehr genau. Denn als er jenen diese nachgebildete

wuchtige Masse der Welt durch die sehr kleine Öffnung, wie ich gesagt habe, zeigte und fragte, was sie gesehen hätten, sagten jene: „Ei! Wir sehen eine Flotte von Schiffen mitten auf den Wellen. Wir werden sie noch vor Mittag bei uns haben, wenn nicht dort die Wetterwolke und der unheilvolle Sturm, der nach Osten eilt, sie beschädigt. Dann sehen wir das Meer erbeben, und es sind Zeichen der Gefahr, weil das Meer die zu sehr stechenden Strahlen der Sonne zurückwirft.“ Um diese Dinge zu erforschen, verwendete er mehr Arbeit, als um sie zu veröffentlichen. Denn er diente mehr dem Geiste als dem Ruhm. Niemals hörte sein Geist auf, nachzudenken und zu überlegen. Selten begab er sich aus der Öffentlichkeit nach Hause, ohne daß er etwas genau überdacht hätte, und auch während der Mahlzeiten setzte er die Erläuterungen fort. Daher kam es, daß er äußerst schweigsam war und einsam und von etwas betrübtem Aussehen; dennoch war er in seinen Sitten durchaus nicht schwierig, so daß er unter Freunden, selbst wenn er über ernste Dinge disputierte, sich immer liebenswürdig zeigte und bei Wahrung der Würde heiter und kurzweilig. Es gab manche, welche viele seiner Aussprüche, sowohl ernste als auch scherzhafte, sammelten, welche er freilich aus dem Stegreif und im Moment fast schneller aussprach, als er dachte. . . . . .

. . . . . .

. . . . . Er besaß ein Daimonion, durch welches er das Wohlwollen und den Haß der Menschen gegen sich ahnte. Und aus dem bloßen Ansehen sagte er jedem Anwesenden mehrere seiner Fehler. Mit allen Argumenten und sehr vieler Mühe, aber vergeblich bemühte er sich, einige gegen sich milder zu stimmen, von denen er gefühlt hatte, daß sie von seinem bloßen Anblick beleidigt würden. Ihre Feindschaft ertrug er jedoch gelassen, gleichsam wie eine verhängnisvolle Notwendigkeit, und er sagte, daß er danach streben müsse, sich in

jedem Wettstreit mäßiger zu zeigen, als ihm vielleicht erlaubt wäre, außer in dem Erweisen von Gefälligkeiten und gegenseitigen Wohltaten. Kaum konnte er es ertragen, jemand zu sehen, der ihm an Wohlwollen im Vergleich mit sich selbst überlegen schien. Doch verbarg er seinen Ehrgeiz und erhob sich sogar so weit über ihn, daß er seine eigenen, der Erinnerung würdigen Taten in den Büchern über die Familie seinen Vorfahren zugeschrieben hat. So setzte er auch auf seine Werke die Namen anderer und verschaffte den eigenen Werken der Freunde Ruhm. Schmerz jedoch und Kälte und Hitze konnte er standhaft ertragen. Als er, noch nicht 15 Jahre alt, sich eine schwere Wunde am Fuße zugezogen hatte und nach der Sitte der Zeit von dem Arzt die Fleischteile auseinandergenommen und dann mit einer Nadel die Haut zusammengenäht wurden, gab er nicht einen Seufzer von sich. Ja, er half sogar mit eigenen Händen bei solchem Schmerz dem operierenden Arzte und behandelte selbst die Wunde, trotzdem die Fieberhitze ihn selbst verzehrte; und während er infolge der Schmerzen die ganze Zeit hindurch kalten Schweiß absonderte, ließ er Musiker herbeirufen und versuchte durch Gesang fast zwei Stunden lang die Gewalt des Übels und die Beschwerde des Schmerzes zu überwinden. Am Kopf war er von Natur gegen Kälte und Wind ganz unempfindlich. Das bewirkte er, indem er es ertrug, allmählich den Sommer hindurch die Gewohnheit beizubehalten, im Nebel und bei etwaigem Wind unbedeckten Hauptes zu reiten. Bestimmte Gerichte und besonders Honig waren ihm gleichsam infolge eines Fehlers der Natur so sehr zuwider, daß ihm durch ihren bloßen Anblick übel wurde.

Er besiegte sich selbst durch die Gewohnheit, sich um die Undankbaren zu kümmern und mit ihnen zu verkehren, wodurch er es so weit brachte, daß sie weniger darauf aus waren, Beleidigungen zuzufügen, und er bot

Luca Signorelli. Die Strafe der Verdammten (Teilbild). Orvieto, Dom.

das Beispiel, daß die Menschen aus sich heraus alles vermöchten, sobald sie es nur wollten. . . . . .

. . . . . .

Und wahrhaftig, wenn er das Land und die Hügel blühend sah und bemerkte, wie die Bäume und alle Pflanzen die größte Hoffnung auf Früchte boten, wurde sein Geist traurig, und er züchtigte sich mit diesen Worten: „Auch du, o Baptista, müßtest jetzt dem Menschengeschlecht aus deinen Studien eine Frucht versprechen.“ Als er aber die Äcker schwer von Ernte und an den Bäumen die Früchte hängen sah, wurde er sehr von Trauer bedrängt, so daß manche ihn aus dem Schmerz der Seele heraus bisweilen weinen sahen und ihn diese Worte leise vor sich hinsprechen hörten: „Wie doch von allen Seiten, Leo, Zeugen und Ankläger unserer Untüchtigkeit umherstehen! Und wo ist denn etwas, das während des ganzen Jahres aus sich den Sterblichen viel Nutzen gebracht hat? Und du, was besitzest du, das du deiner Aufgabe nach von dir vollendet in ihre Mitte hinstellen wirst?“ Ein außerordentliches und besonderes Vergnügen fand er darin, Dinge anzusehen, in welchen eine ausgezeichnete Art von Form und ein Reiz war. Greise von würdigem Anblick und Kräftige und Gesunde bewunderte er immer wieder, und er erklärte, daß er die Köstlichkeiten der Natur sehr verehre. Er sagte auch, daß Vierfüßler, Vögel und andere Tiere, welche sich durch eine schöne Form auszeichneten, des menschlichen Wohlwollens würdig wären, weil sie von der Natur selbst einer hohen Gnade gewürdigt worden wären. Seinem sehr zierlichen Hunde, der gestorben war, schrieb er eine Leichenrede. Was auch im menschlichen Geiste sich mit einer gewissen Eleganz ausgestattet erwies, hielt er fast für göttlich, und ihm galt jede Leistung etwas, so daß er sogar behauptete, daß auch die schlechten Schriftsteller des Lobes würdig wären. Durch das Ansehen von Edelsteinen, Blumen und anmutigen Orten

überwand er oft eine Krankheit und erlangte die Gesundheit wieder.

Leon Battista Alberti an Filippo Brunellesco.

[Florenz, 1436.]

Ich pflegte mich über die jetzige Vernachlässigung, ja den fast gänzlichen Verfall so vieler herrlichen und göttlichen Künste und Wissenschaften zu verwundern und gleichzeitig zu betrüben, deren Pflege zur Zeit des Altertums wir aus den auf uns gekommenen Schöpfungen und der Geschichte ersehen: Maler, Bildhauer, Architekten, Musiker, Geometer, Redner, Auguren und ähnliche edle und bewundernswerte Geister findet man heutzutage überhaupt sehr selten, geschweige denn hervorragende Kräfte der Art. So dachte ich denn, durch die Aussagen vieler in diesem Glauben bestärkt, die Meisterin in allen Dingen, die leider alt und müde gewordene Natur, bringe keine solche Genien wie keine Giganten mehr hervor, welche sie in ihren sozusagen jugendlichen und ruhmreichen Zeiten in bewundernswerter Fülle gebar. Nachdem ich aber nach langer Verbannung, in der wir, Alberti, gealtert sind, in dieses unser vor allen andern ausgezeichnete Vaterland zurückgekehrt bin, habe ich eingesehen, daß in vielen, zumeist aber in Dir, Filippo! und in dem uns so eng befreundeten Donato, dem Bildhauer, sowie in jenen andern Nencio und Luca und Masaccio ein Geist lebt, der zu jeder rühmlichen Sache fähig ist, und der durchaus keinem der Alten, wie groß und wie berühmt er auch in diesen Künsten gewesen sein mag, nachgesetzt werden darf. Nun weiß ich aus eigener Erfahrung, daß nicht weniger Pflichterfüllung und Betriebsamkeit als Naturanlagen und Gunst der Zeiten einem die Macht verleihen, nach allen Seiten seiner Begabung hin Hervorragendes zu bieten. So bekenne ich Dir, angesichts der geringeren Schwierigkeit, welche für die von einer Menge des Lehrreichen und Nachahmenswerten umgebenen Alten

bestand, um zur Virtuosität in jenen höchsten, für uns heute so mühevoll zu erlernenden Künsten zu gelangen, daß ich unser Verdienst viel größer erachte, die wir ohne alle Lehrmeister, ohne irgendein Vorbild früher niemals gehörte oder gesehene Wissenschaften und Künste hervorbringen. Welcher auch noch so streng Urteilende oder Neidische vermöchte es, dem Architekten Filippo angesichts dieses großartigen Baues sein Lob vorzuenthalten, des Himmelerhabenen, hinreichend Weiträumigen, um mit seinem Schatten alle Völker Toskanas zu bedecken, der errichtet ist ohne Hilfskonstruktionen oder Mengen von Rüsthölzern, ein Kunstwerk, welches nach meinem Dafürhalten vielleicht dem Altertum ebenso unfaßbar und unbekannt war, als es in unsern Zeiten für undurchführbar galt! Doch Dein Lob und zugleich die Tüchtigkeit unsres Donato und der anderen zu verkünden, die mir wegen ihrer Bestrebungen äußerst schätzenswert sind, wird bei anderer Gelegenheit sich schicken. Du aber fahre immer so fort, wie Du tust, von Tag zu Tag Dinge zu ersinnen, durch welche Dein bewundernswerter Genius sich ewigen Ruhm und Namen erwirbt, und wenn Du gelegentlich Muße findest, so wird es mich freuen, wenn Du dieses mein Werkchen über die Malerei durchlesen wirst, welches ich Dir zu Ehren in die toskanische Sprache übersetzte. Du siehst es in drei Bücher eingeteilt: das erste, rein mathematische lehrt Dich, welchen natürlichen Wurzeln diese anmutigste und edelste Kunst entsprießt. Das zweite Buch legt in des Künstlers Hände die Kunst und erläutert alle ihre unterschiedenen Teile. Das dritte Buch lehrt den Künstler Mittel und Wege zur Erlangung der vollkommensten praktischen Fertigkeiten und theoretischen Kenntnisse des Gesamtgebietes der Malerei. Möchtest Du denn mit Eifer mein Buch lesen und verbessern, was Dir berichtigenswert erscheint. Kein einziger Schriftsteller war je so gelehrt, daß ihm nicht unterrichtete Freunde hätten

förderlich sein können; und vor allem wünsche ich von Dir verbessert zu sein, um nicht von Verleumdern durchgehechelt zu werden.

Leon Battista Alberti an Pietro de' Medici.

[Florenz, 1441—1445?]

Viele Veranlassungen haben mich schon seit längerer Zeit bewegt, Pietro! Dich sehr zu lieben. Ich erkannte Dich als sehr bescheiden und liebreich, Freund alles Guten, der Wissenschaften und Tugenden beflissen und hingegeben allem, was an einem Menschen gelobt und gerühmt wird, der wie Du in einer edlen und glücklichen Familie geboren ist. Daher hoffte ich, daß Du gleich Deinem Vater Cosmo, jenem an allen Tugenden reichen und mir innigst befreundeten Manne, unserm Vaterlande ein sehr geschätzter und nützlicher Bürger werden würdest, von dem unsere Republik unter Mitwirkung Deines Rates und Deines Vermögens von Tag zu Tag mehr Geltung, Würde und Umfang gewinnen würde. Ich liebe Dich also, weil Du meiner Meinung nach durch Deine Tugend und durch Deine Sitten gewiß verdientest, von mir wie von allen andern geliebt zu werden.

Nun aber, da ich vernehme, wie groß Dein Wohlwollen gegen mich sei, und erfahre, wie groß Dein Bestreben und Deine stete Sorge sei, mich auf alle Weise durch Lob und durch Empfehlung bei allen bekannt und beliebt zu machen, und da ich Dich überdies beschäftigt sehe, meine Schriften und wissenschaftlichen Bestrebungen kennen zu lernen, so daß selten eine Stunde vergeht, in der Du nicht irgendeine Schrift oder einen Ausspruch von mir lesest oder dem Gedächtnisse einprägest, vermag ich da Dich nicht über alle andern zu lieben, indem ich mich von Dir, der Du ohnedies schon so sehr verdienst, geliebt zu werden, nun selbst so sehr geliebt weiß?

Aber ich zweifle nicht, daß sich von Tag zu Tag Ge-

legenheiten darbieten werden, bei denen wir uns untereinander werden zeigen können, welches unsere Gemütsstimmung und gegenseitige Zuneigung sei. Und wir werden wetteifern, einer den andern in liebreicher Gesinnung und jeder Art ehrenvoller und freundlicher Dienstleistung zu übertreffen.
Und da ich Dich nun schon so sehr um meine Schriften bemüht weiß, so gefiel es mir, Dir dieses mein Werkchen zu übersenden, auf dem Lande zwischen Wäldern und in einer Muße geschrieben, der ich mich um diese Zeit aus guten Gründen hingegeben habe. Und ich glaube, daß es Dich nicht verdrießen wird, es mehr als einmal wieder zu lesen, denn Du wirst sehen, daß der Gegenstand anmutig und scherzhaft und nicht ohne Nutzen ist, um sich im Leben danach zu richten, und er wird Dir auch, glaube ich, nicht ganz ohne Maß und würdige Reife behandelt erscheinen. Du wirst lachen und mich lieben und von mir in Zukunft ähnliche, doch bessere Früchte unserer besten Freundschaft erwarten.

Leon Battista Alberti an Meliaduse d'Este.

[1441—1452.]

Ich sehe ein, daß ich sehr saumselig gewesen bin, Euren Wünschen mit diesem Werkchen nachzukommen. Und obschon ich für diese Verzögerung viele Gründe und Entschuldigungen anzuführen vermöchte, so gewährt es mir doch ein größeres Vergnügen, mich auf Eure Freundlichkeit und Nachsicht zu verlassen und, wenn ich gefehlt habe, Eure Verzeihung zu erbitten.
Vielleicht werde ich Euch Genüge geleistet haben, wenn von den anmutigen Dingen, die ich hier zusammengetragen, einige Euer Gefallen erregen, sei es nun, daß Ihr dieselben bloß in Erwägung zieht, oder daß Ihr sie durch Versuche zur praktischen Ausführung bringt. Ich habe mich bemüht, alles recht klar zu schreiben;

indes ist es doch nötig, Euch daran zu erinnern, daß die Gegenstände sehr schwieriger Natur sind und sich nur mit Mühe in so verständlicher Weise behandeln lassen, daß man nicht immer aufmerksam sein müßte, um sie zu verstehen. Wenn sie Euch angenehm sind, so werde ich mich sehr darüber freuen, und wenn Ihr noch mehr dergleichen wünschen und dies mir bekannt werden sollte, so werde ich mich bemühen, Euch zufriedenzustellen. Für jetzt möge Euch Gegenwärtiges genehm sein, worin Ihr einige sehr seltene Dinge finden werdet. Und damit empfehle ich Euch meinen Bruder Carlo, der Euch und Eurer Familie sehr ergeben ist. Lebt wohl!

Leon Battista Alberti an Lorenzo de' Medici.

[Gegen 1464.]

Du hast zwar, Lorenzo! sowohl die trefflichsten alten Autoren als auch die gelehrtesten Lehrer, von denen Dir alles dasjenige, was zur Erwerbung der Redekunst dienlich ist, in reicher Fülle dargeboten wird; Du wirst indes sehen, daß dieses unser Werkchen in bezug auf die Mannigfaltigkeit des Inhalts von Wert und Nutzen ist.

Sollte sich darin einiges befinden, das Du wegen der Kürze unserer Schreibart deutlicher behandelt wünschest, so werden Dir Landinus und Gentilius, Deine Lehrer und Männer von großer Gelehrsamkeit, dasselbe erläutern.

Dich aber ermahne ich, daß Du Deinem Großvater und Vater, die sowohl durch alle übrigen Tugenden groß und berühmt sind als auch insbesondere durch wissenschaftliche Bildung glänzen, nachzueifern bemüht seist, damit sich das Vaterland rühmen könne, solche durch ererbte Tugenden und Verdienste um die Republik glänzende Leiter zu haben!

Leon Battista Alberti an Matteo de Bastia zu Rimini.

Rom, 18. November 1454. (?)

Salve! Dein Brief ist mir aus mehreren Gründen sehr angenehm gewesen, und ungemein erfreulich war es mir, daß mein Herr (Sigismund Malatesta) das, was ich wünschte, getan, nämlich sich mit allen auf das beste beraten hat. Was Du mir aber sagst, der Manetto behaupte, die Kuppeln müssen doppelt so hoch sein, als sie breit sind, so glaube ich denen, welche Thermen und Pantheon und alle jene Dinge gebaut haben, mehr als jenem. Und noch vielmehr der Vernunft als irgendeiner Person. Und wenn jener sich nach der allgemeinen Meinung richtet, so werde ich mich gar nicht wundern, wenn er häufig in Irrtum verfallen wird.

Was aber die Pilaster in meinem Modelle betrifft, so erinnere Dich, daß ich ihm gesagt habe, diese Fassade müsse als ein Werk für sich bestehen, denn jene Höhen- und Breitenmaße der Kapellen machen mir viel Bedenken. Vergiß auch nicht und beachte es wohl, daß in dem Modelle auf der Ecke des Daches rechts und links dieselbe Anordnung stattfinde, und da sagte ich: das setze ich hierher, um jenen Teil des Daches, nämlich die Überdachung, die in der Kirche gemacht werden wird, zu verdecken, indem sich jene innere Breite nicht mit unserer Fassade in Einklang bringen läßt und doch dasjenige, was schon gemacht ist, gefördert, nicht aber das, was noch zu machen bleibt, verdorben werden soll.

Was die Maße und Verhältnisse der Pilaster betrifft, so siehst Du, worauf dieselben beruhen, so daß, wenn Du irgend etwas daran änderst, jene ganze Harmonie gestört wird. Und ferner sind wir bedacht gewesen, die Kirche mit leichtem Material zu überdecken; denn auf jene Pfeiler dürft Ihr Euch nicht so sehr verlassen, um ihnen eine große Last zu tragen zu geben. Und deshalb war ich der Meinung, daß ein aus Holz

hergestelltes Tonnengewölbe am zweckmäßigsten sein würde.

Und was nun unsern Pilaster da anbelangt, wenn derselbe nicht dem Pfeiler der Kapelle entspricht und mit ihm verbunden ist, so wird er eben weiter keiner besonderen Stütze gegen unsere Fassade bedürftig sein; und sollte dies doch nötig sein, so steht er dem Kapellenpfeiler so nahe und ist fast mit demselben verbunden, so daß er viel Halt daran gewinnen muß. Wenn es Euch also im übrigen so recht ist, so befolgt nur die Zeichnung, die nach meiner Ansicht gut ist. Was aber die Rundfenster anbelangt, so wünschte ich wohl, daß einer, der vom Handwerk ist, seine Sache besser verstände. Ich kann es mir wohl erklären, weshalb man eine Mauer durchbricht und durch die Anlage von Fenstern die Festigkeit eines Gebäudes vermindert, um das notwendige Licht zu gewinnen. Wenn Du aber bei geringerer Schwächung des Gebäudes noch mehr Licht erhalten kannst, würdest Du nicht sehr übel tun, mich zu jenem Übelstand zu veranlassen? Rechts und links von dem Rundfenster bleibt die Mauer zerstückt und ein so großer Bogen, als der Halbkreis, welcher die darauf ruhende Last trägt; unten aber ist das Werk um nichts fester wegen jenes Rundfensters, und dasjenige, welches Dir Licht geben soll, ist obenein vermauert.

Ich habe darin viele Gründe für mich, es möge mir indes nur der eine genügen, daß man niemals in einem Gebäude, welches von dem, der so viel verstand, als jetzt keiner mehr versteht, gelobt wird, ein Rundfenster angebracht sehen wird, es sei denn in Kuppeln wie eine Tonsur. Und zwar tut man dies bei gewissen Tempeln, die dem Jupiter oder Apollo geweiht sind, welche die Götter des Lichtes sind. Und diese haben dann ein gewisses Verhältnis zu ihrer Breite. Dies aber habe ich Dir gesagt, um Dir zu zeigen, wo die Wahrheit zu finden ist. Wenn jemand hierher kommt, so werde ich, soviel

an mir ist, jede Auskunft geben, um meinen Herrn zufriedenzustellen; Dich aber ersuche ich: prüfe und höre viele und berichte mir darüber; vielleicht sagt jemand etwas, das Beachtung verdient. Empfiehl mich, wenn Du ihn siehst oder ihm schreibst, dem Herren, dem ich mich auf alle Weise angenehm machen möchte. Empfiehl mich auch dem Monsignore und allen denen, von denen Du glaubst, daß sie mich lieben.
Wenn ich jemand, der zuverlässig ist, habe, so werde ich Euch die Hekatonphile und anderes schicken. Lebe wohl!

Leo Baptista Alberti: De re aedificatoria, Buch IX, Kap. 5.

Übersetzt nach der italienischen Ausgabe von 1565 von Dr. M. Grunewald.

. . . . . Aber wir werden mit dem beginnen, was zu unserem Thema gehört, indem wir anführen, welche Sache es ist, die durch ihre Natur die Dinge schön macht. Wir sind darüber benachrichtigt von guten antiken Meistern, und sie haben es irgendwo gesagt, daß ein Gebäude gleichsam wie ein Lebewesen ist, so daß es nötig wird, die Natur nachzuahmen, indem man es vollendet und ausgestaltet. Wir wollen daher erforschen, woher es kommt, daß unter den von der Natur hervorgebrachten Körpern einige sehr schön sind und andere weniger schön und einige häßlich und mißgestaltet. Es ist offenbar, daß bei all denen, welche für schön gehalten werden, nicht alle Glieder auf eine Art gemacht sind, so daß sie unter sich gar nicht verschieden wären; im Gegenteil, wir wissen, daß in der Beziehung, in welcher sie sich nicht ähneln, ein gewisses Etwas liegt, durch welches, wenn es gut ist, sie sich zwar unähnlich sind, aber nichtsdestoweniger wir das eine und das andere für graziös halten. Es gibt gewiß jemand,

der wünschen wird, ein Mädchen zu haben, das zart gebaut sei und mager, und ein anderer zog bei Terenz den anderen Mädchen jene vor, welche ein massiges und festes Fleisch hatte, und dir wird es vielleicht gefallen, eine Frau zu haben, welche nicht abgezehrt erscheint wie die Kranken und auch nicht so gedrungen von Gliedern, daß sie wie ein vierschrötiger Bauer sofort bereit scheint, mit den Fäusten dreinzuschlagen, sondern du würdest wünschen, daß sie eine schickliche Form habe, etwa dem gemäß, was man passend zustande brächte, wenn man der ersten zufügen könnte, was man von der zweiten wegnähme. Und was dann? Wird dir in diesem Falle diese mehr gefallen als jene andere? und wirst du außerdem urteilen, daß die anderen nicht schön seien oder reizend? Nein. Aber daß diese dir mehr gefällt als die andere, das könnte durch etwas verursacht sein, von dem ich jetzt untersuchen will, wie es sich verhält. Aber das Urteil, welches du fällen wirst, daß irgend etwas schön sei, wird nicht aus einer zufälligen Ansicht entstehen, sondern aus einer verstandesmäßigen Überlegung und aus einem Vernunftgrunde, der in dir gleichsam mit der Seele zugleich geboren ist. Das ist offenbar; denn es gibt niemand, der, indem er häßliche und schlechtgemachte Dinge ansieht, sich nicht von ihnen sofort beleidigt fühlt und sie nicht geradezu haßt. Wie das nun in uns erwacht, und woher diese Kenntnis der Seele kommt, das suche ich nicht so vollkommen zu ergründen. Aber wir wollen, soweit es sich auf unser Thema bezieht, die Dinge betrachten und prüfen, welche sich uns hier von selbst darbieten. Es ist gewiß, daß in den Figuren und in den Formen der Gebäude es ein gewisses Ausgezeichnetes und natürlich Wohlgebildetes gibt, welches sofort die Geister erregt und sich gebieterisch zu erkennen gibt. Ich glaube bestimmt, daß die Majestät, die Schönheit und die Würde, und welche anderen ähnlichen Dinge du auch nennen würdest, in jenen

Dingen bestehen, welche, wenn du sie fortnähmest oder ändertest, sich sofort in Häßlichkeit verkehren und fehlen würden. Wenn wir uns davon überzeugt haben, wird es nicht zu ausführlich erscheinen, von jenen Dingen zu handeln, welche man wegnehmen, vermehren oder verändern kann, und besonders in den Figuren und Formen: weil jeder Körper aus gewissen bestimmten Teilen zusammengesetzt ist, welche zu ihm gehören. Und wenn du nun von jenen einige fortnehmen würdest oder sie größer oder kleiner machen oder sie an einen anderen, nicht passenden Ort setzen, wird es dir geschehen, daß jenes, welches schön war oder in den so gebildeten Körper gut hineinpaßte, dort schlecht aussehen wird, und daß er verdorben sein wird. Daraus können wir schließen, um nicht in der Aufzählung anderer, ähnlicher Dinge weitschweifig zu sein, daß es hauptsächlich drei Dinge sind, in welchen das Ganze dessen besteht, was wir aufsuchen wollen. Es sind die Zahl und das, was ich die Ausgestaltung nenne, und die Lage. Aber da gibt es noch ein gewisses Anderes, welches daraus entsteht, daß alle diese Dinge vereinigt und miteinander verbunden werden, wodurch das ganze Aussehen der Schönheit wunderbar erglänzt, und was wir Anmut nennen werden. Und wir sagen, daß diese sicher die Mutter jeder Grazie ist und jeder Schönheit; und sie ist der Gottesdienst des Liebreizes, und es gehört dazu das Zusammensetzen der Glieder, welche gewöhnlich von Natur unter sich verschieden sind, in der Weise, daß sie wechselseitig miteinander korrespondieren, um die Sachen schön zu machen. Daher kommt es, daß, wenn durch das Auge oder durch das Ohr oder auf eine andere Weise sich der Seele irgendein Ding darstellt, man sofort die Anmut erkennt. Daher wünschen wir natürlich, daß die Dinge die besten und angenehmsten seien, welche uns umgeben. Und es findet sich die Anmut nicht im ganzen Körper oder in den Gliedern mehr als in sich selbst und

in der Natur, so daß ich erkläre, daß sie mit der Seele verbunden ist und mit der Vernunft und das breiteste Feld hat, auf welchem sie sich betätigen kann und Blüten treiben und das ganze Leben umfaßt und alle Arten von Menschen, und daß die Natur aller Dinge in ihr Bereich fällt. Denn gewiß, alles das, was die Natur hervorbringt, gestaltet sie nach den Ordnungen der Anmut. Und die Natur hat kein größeres Streben, als zu bewirken, daß die Dinge, welche sie hervorgebracht hat, vollkommen vollendet seien. Das würde nicht geschehen, wenn man die Anmut wegnähme, weil dann der Hauptzusammenschluß der Teile, welcher wirksam ist, fehlen würde. Aber es sei von diesen Dingen genug gesagt. Und wenn sie klar genug sind, können wir in dieser Weise abgeschlossen haben: daß die Schönheit ein gewisser Zusammenschluß und eine Übereinstimmung der Teile ist, in welchen Dingen diese Teile sich auch befinden, und diese Übereinstimmung besteht derartig in einer gewissen bestimmten Zahl, Ausgestaltung und Lage, wie die Anmut, d. h. die hauptsächlichste Absicht der Natur, es verlangt. Das erstrebt in starkem Maße die Architektur. Damit verschafft sie sich Würde, Grazie und Autorität, und infolgedessen wird sie hochgeschätzt. Daher, daß unsere Alten von der Natur der Dinge wußten, daß all jenes, von welchem ich oben erzählt habe, in der Tat so war und nicht zu bezweifeln, daß, wenn sie jene Dinge vernachlässigten, sie es in keiner Weise erreichen konnten, irgendeine lobenswerte oder ehrenvolle Sache zu machen, — daher kamen sie zu dem Urteil, daß es nötig wäre, daß sie die Natur nachzuahmen suchten, die beste Künstlerin aller Formen, und zu diesem Zwecke sammelten sie, soweit es der Fleiß der Menschen vermochte, die Gesetze, deren sie sich bedient hatte, um die Dinge hervorzubringen, und übertrugen sie auf die zu erbauenden Dinge. Indem sie nun das betrachteten, dessen sich die Natur bei dem ganzen Körper bediente und auch bei

irgendeinem Teile, erkannten sie aus den ersten Anfängen der Dinge, daß die Körper nicht immer aus gleichen Teilen oder Gliedern zusammengesetzt waren, weil die Körper von der Natur so hervorgebracht sind, daß einige feingliedrig, die anderen gröber und einige mittleren Maßes sind. Und da sie beobachteten, daß ein Gebäude vom anderen verschieden war wegen des Zweckes, für welchen es gemacht war, und des Bedürfnisses, dem es zu dienen hatte, wie wir es in den früheren Büchern erzählt haben, hielten sie es für nötig, daß man sie mannigfaltig bildete. Daher fanden sie, von der Natur belehrt, drei Arten, die Häuser zu schmücken, und gaben ihnen ihre Namen, welche von jenen Dingen genommen waren, an denen diese oder jene sich erfreuten, oder zufällig von jenen Dingen, nach welchen sie sie fanden. Einer von diesen Stilen war besser geeignet, Widerstand zu leisten, und gleichsam dazu bestimmt, ewig zu dauern, und diesen nannten sie dorisch, ein anderer zarter und gefälliger, und sie nannten ihn korinthisch, und einer mittleren Charakters, der gleichsam aus dem einen und dem anderen zusammengesetzt war, und sie nannten ihn ionisch. Nachdem sie nun erwogen hatten, daß jene drei Dinge, von welchen wir berichtet haben, viel und sehr viel beitrugen, um die Schönheit zu erreichen, d. h. die Zahl, die Ausgestaltung und die Aufstellung, und wie diese drei Dinge gebraucht werden müßten, fanden sie aus den Werken der Natur die Grundsätze, denke ich, auf diese Weise. Weil sie von der Zahl zunächst das kannten, daß sie aus zwei Arten bestand, d. h. den geraden und den ungeraden, und sich des einen und des anderen bedienten, aber in einer Weise des einen und in einer anderen des anderen, und weil sie im Gerippe der Gebäude der Natur folgten, d. h. im Setzen der Säulen und der Ecken und Ähnlichem, setzten sie sie stets in gerader Zahl, weil du niemals irgendein Lebewesen finden wirst, das feststehe oder gehe mit einer ungeraden

Anzahl von Füßen. Aber die Hohlräume setzen sie im Gegenteil immer in ungerader Zahl, weil es offenbar ist, daß auch die Natur dasselbe gemacht hat, weil sie bei den Tieren ein Ohr auf einer Seite und eines auf der anderen machte, zwei Augen und zwei Nüstern der Nase gleicherweise. Aber in die Mitte setzte sie nur einen einzigen und breiten Hohlraum, und das war der Mund. Aber unter diesen Zahlen, gleichen oder ungleichen, sind einige, welche der Natur vertrauter sind als die anderen, und bei den Weisen berühmter als die anderen. Diese sind von den Architekten als ihr ganz besonderes Eigentum in Anspruch genommen. Und aus diesem Grunde hauptsächlich scheint es, daß sie in sich ein gewisses Etwas haben, weswegen sie für sehr würdig gehalten werden. . . . . .

Jetzt bleibt uns übrig, von der Ausgestaltung zu reden.

Die Ausgestaltung ist für uns eine gewisse Korrespondenz der Linien unter sich, mit welchen die Ausdehnungen gemessen werden, deren eine die Länge ist, die andere die Breite und eine weitere die Höhe.

Die Regel der Ausgestaltung wird sich am bequemsten von jenen Dingen ableiten lassen, in welchen man erkannt hat und ausdrücklich gesehen, daß die Natur sich darin wunderbar zeigt und wert, befragt zu werden. Und ich behaupte bestimmt einmal ums andere den Ausspruch des Pythagoras, daß sie sich selbst in allen Dingen ähnlich ist; so steht die Sache. Denn es sind offenbar dieselben Zahlen, durch welche das Zusammenklingen der Stimmen den Ohren der Menschen sehr angenehm erscheint, und welche auch die Augen und die Seele mit wunderbarer Lust erfüllen. Wir werden daher die ganze Regel der Ausgestaltung von den Musikern übernehmen, welchen jene Zahlen am vollkommensten bekannt sind, und darüber hinaus daher, wo die Natur zeigt, daß jede Sache ihrer selbst würdig und ehrenwert ist; aber ich werde nicht hinter diesen Dingen zurückstehen, außer

soweit es in Rücksicht auf den Architekten notwendig ist. Wir überlassen nun diejenigen Dinge, welche dahin gehören, den Ordnungen jeder einzelnen Stimme und den Arten der viersaitigen Leier. Aber diejenigen Dinge, welche in unsere Betrachtung gehören, sind folgende: Wir haben gesagt, daß die Harmonie ein Zusammenklingen der Stimmen ist, süß anzuhören; von den Stimmen sind einige tief, die anderen hoch. Die tiefere Stimme kommt von einer längeren Saite und die hohe von einer kürzeren, und aus verschiedenen Anteilen dieser Stimmen resultieren verschiedene Harmonien. Diese Harmonien leiteten die Alten aus dem wechselnden Zusammenklingen der Saiten in gewissen bestimmten Zahlen her. Die Namen dieser Konsonanzen sind folgende: . . . . . Aller dieser Zahlen bedienen sich die Architekten auf die bequemste Weise, indem sie sie zu zweien nehmen beim Zeichnen des Marktes, der Plätze und der überdeckten Räume, in welch letzteren man allerdings schon nicht mehr nur zwei Maße beobachtet: die Länge und die Breite, sondern sie nehmen sie auch zu dreien und bedienen sich ihrer, um den Ort öffentlicher Versammlungen zu zeichnen und den Saal des Rates und Ähnliches. In diesen korrespondiert gleicherweise die Breite der Länge, und diesen beiden soll die Höhe in angemessener Proportion entsprechen.

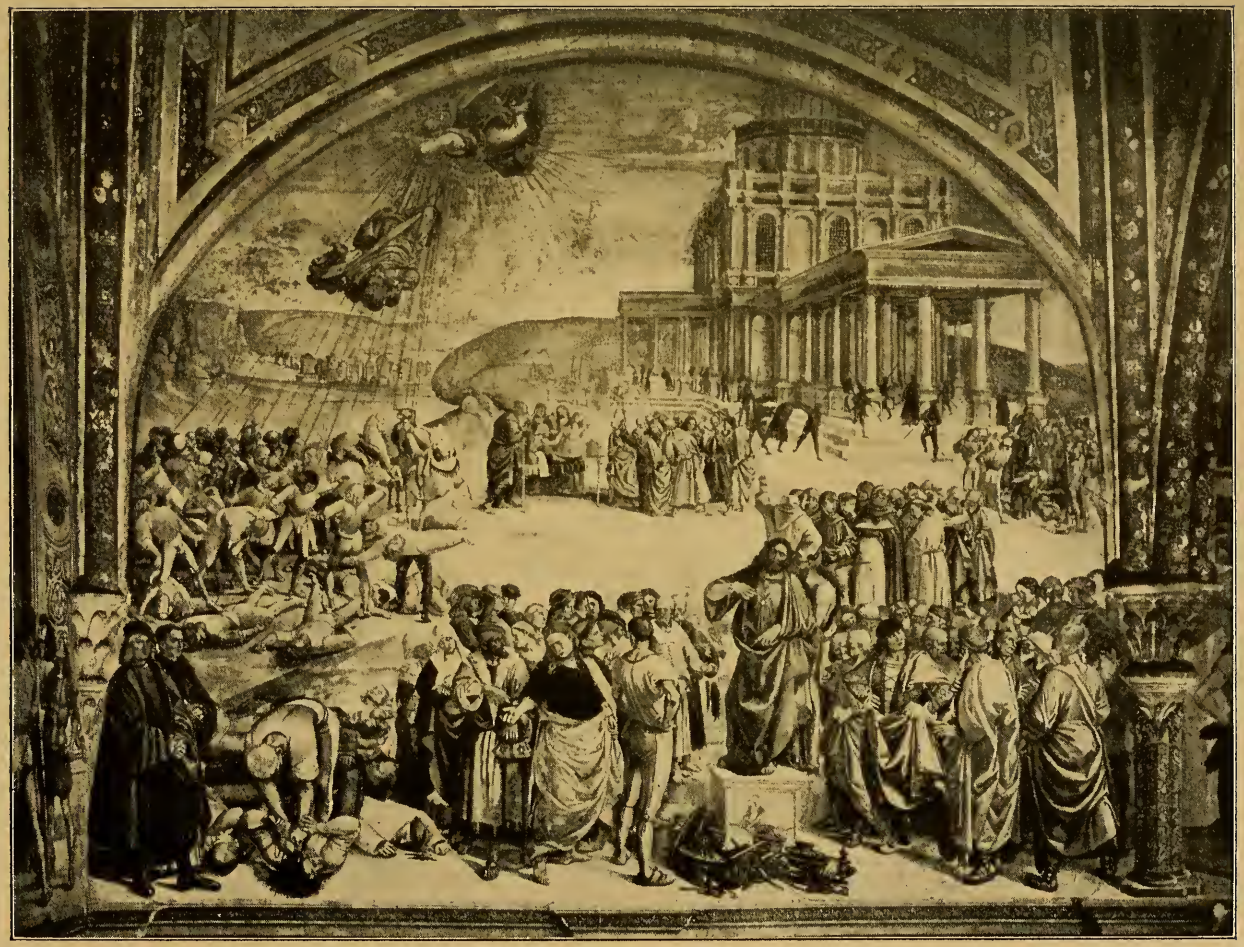
Aus Leone Battista Albertis Drei Büchern über die Malerei.

Da ich vorhabe, in diesen ganz kurzen (drei) Büchern über das Wesen der Malerei zu handeln, so will ich, auf daß meine Rede an Klarheit gewinne, zuerst von den Mathematikern jene Sätze entlehnen, welche auf meinen Gegenstand Bezug haben; sobald diese bekannt, werde ich, soweit meine geistige Kraft reicht, das Wesen der Malerei von ihren Grundprinzipien aus entwickeln. . . . .

Zweck des Werkes.

Von den zufälligen Eigenschaften.

Von jenen Eigenschaften aber, welche geändert erscheinen können, ohne daß das Wesen der Fläche alteriert oder ihr Name wechseln würde, gibt es zwei; es resultiert nämlich diese Änderung aus dem Wechsel des Ortes und der Beleuchtung. Ich will zuerst vom Orte, hernach von der Beleuchtung sprechen und untersuchen, in welcher Weise dadurch die Beschaffenheit der Fläche geändert erscheint. Dies hängt zusammen mit dem Sehvermögen; sobald nämlich die Lage geändert wird, werden die Dinge entweder größer oder von anderer Begrenzung oder von anderer Farbe erscheinen, da wir alle diese Dinge nach dem Auge beurteilen. Nach den Gründen dieser Erscheinung suchend beginne ich mit dem Lehrsatze der Philosophen, wonach die Flächen mit einigen Strahlen, gleichsam den Dienern des Sehens und deshalb „Sehstrahlen" genannt, ummessen werden, welche die Form der Dinge dann zum Sinne tragen. Und ich möchte mir hier die Sehstrahlen wie überaus feine Fäden vorstellen, innerhalb des Auges, wo der Gesichtssinn sitzt, in Einem Punkte, wie zu einem Bündel auf das engste verknüpft, von wo aus jener Knotenpunkt, gleichsam als der Stamm aller Strahlen, seine überaus feinen Äste in völlig direkter Richtung über die entgegenstehende Fläche ausspannt. Zwischen diesen Strahlen aber findet man einen Unterschied, den zu wissen nötig ist. Und zwar gibt es einen Unterschied in bezug auf ihre Wirkungskraft und auf ihre Dienstleistung. Einige dieser Strahlen nämlich ummessen, zum Saume der Fläche gelangt, deren sämtliche Dimensionen. Weil sie so die letzten und äußersten Teile der Fläche berühren, nennt man sie also äußerste oder, wenn du willst, äußerliche Strahlen. Andere Strahlen gehen vom ganzen Rücken der Fläche aus zum Auge hin; ihre Dienstleistung besteht darin, daß sie die Pyramide (über welche ich weiter unten sprechen werde) mit jenen Farben und jenen kräftigen Lichtern anfüllen, von welchen die Fläche



Luca Signorelli. Sturz des Antichrists. Orvieto, Dom.

glänzt; man nennt diese deshalb Mittelstrahlen. Unter diesen Sehstrahlen führt einer den Namen Zentralstrahl. Wenn dieser die Fläche trifft, so bildet er mit dieser nach allen Seiten hin rechte und gleiche Winkel. Man nennt ihn „Zentralstrahl" wegen der Ähnlichkeit mit jener obengenannten Zentrallinie.

Wir haben also drei verschiedene Arten von Strahlen gefunden: äußere, Mittel- und Zentralstrahlen. Nun ist zu untersuchen, welchen Anteil jeder Strahl an dem Sehen hat. Ich werde zuerst über die äußeren, dann über die Mittelstrahlen und dann gleich darnach über den Zentralstrahl sprechen.

Mittels der äußeren Strahlen mißt man (sieht man) die Dimensionen. Dimension nennt man jede Ausdehnung auf einer Fläche, welche sich zwischen zwei entgegengesetzten Punkten des Saumes befindet. Das Auge mißt diese Dimensionen mit den Sehstrahlen wie mit den Schenkeln eines Zirkels. Bei jeder Fläche unterscheidet man so viele Dimensionen, als es Zwischenräume zwischen je zwei Grenzpunkten gibt, also: die Höhe von oben nach unten; die Breite von rechts nach links; die Dicke zwischen näher und ferner, und welch andere Dimension immer, dieser letzteren entsprechend, man sich zur Wahrnehmung bringt, man bedient sich dabei jener äußeren Strahlen. Daher pflegt man zu sagen, daß man beim Sehen ein Dreieck bilde, dessen Grundlinie die gesehene Dimension und dessen Schenkel jene Strahlen seien, welche sich von den Endpunkten der gesehenen Dimension bis zum Auge hin erstrecken, und es ist völlig gewiß, daß man keine Dimension ohne Dreieck sehen kann. Die Winkel in diesem Sehdreieck sind erstlich an den beiden Endpunkten der Dimension; der dritte befindet sich in entgegengesetzter Lage zur Basis im Innern des Auges. *Funktion der äußeren Strahlen.*

Hier gibt es folgende Regeln: Je spitzer der Augenwinkel sein wird, um so kleiner wird die gesehene Di-

mension erscheinen. Dies erklärt es auch, warum eine sehr weit entfernte Dimension fast nicht größer als ein Punkt erscheine. Doch obgleich es sich so verhält, so findet man doch auch Flächendimensionen, von welchen man einen um so kleineren Teil sieht, je näher, und einen um so größeren Teil, je weiter sie uns entfernt sind. Man findet hierfür den Beweis an einem sphärischen Körper. Infolge der Entfernung also erscheinen die Dimensionen größer und kleiner. Und wer wohl versteht, was gesagt worden, der, glaube ich, begreift auch, daß bei geänderter Distanz die äußeren Strahlen zu Mittelstrahlen werden, ingleichen wie die Mittelstrahlen zu äußeren. Und er wird auch verstehen, daß eine bestimmte Dimension sofort kleiner erscheinen wird, sobald die mittleren Strahlen zu äußeren wurden. Und so auch im Gegenteil: wenn die äußeren Strahlen innerhalb des Saumes fallen werden, so wird die gesehene Dimension in demselben Maße größer erscheinen, als jene vom Saume weiter entfernt sind. An dieser Stelle pflege ich meinen Freunden eine dem Gesagten verwandte Regel zu geben: Je mehr Strahlen du beim Sehen beschäftigst, um so größer erscheint dir das gesehene Objekt, und je weniger Strahlen, um so kleiner.

Von der Sehpyramide.

Indem diese äußeren Strahlen die Fläche so umgeben, daß einer den andern berührt, umschließen sie die ganze Fläche ähnlich dem Weidengeflecht eines Käfigs und bilden das, was man Sehpyramide nennt. So scheint es mir nun am Platze, zu sagen, was eine Pyramide sei, und in welcher Weise sie von diesen Strahlen gebildet werde. Ich werde sie nach meiner Weise beschreiben. Die Pyramide wird eine Körperfigur sein, bei welcher alle von ihrer Basis aus nach der Höhe gezogenen geraden Linien in einem einzigen Punkte endigen. Die Basis dieser Pyramide wird die gesehene Fläche sein. Die Seiten der Pyramide sind jene Strahlen, welche ich äußere nannte. Die Spitze, d. i. der Endpunkt der

Pyramide, steht innerhalb der Auges, dort, wo der Winkel der Dimensionen sich befindet. Bis hierher handelte ich von den äußeren Strahlen, von welchen die Pyramide gebildet wird; auch scheint es mir bewiesen, welchen Unterschied eine mehr oder minder große Entfernung zwischen dem Auge und dem gesehenen Gegenstande bedinge. Es ist nun zu sprechen über die Mittelstrahlen, welche jene Strahlenmenge sind, die sich in der Pyramide innerhalb der äußeren Strahlen befindet; diese tun das, was man vom Chamäleon behauptet — einem Tier, das von jedem ihm nahen Gegenstand die Farbe annimmt. Denn von da an, wo sie (die mittleren Strahlen) die Fläche treffen, bis zu dem Auge hin nehmen sie ebendieselben Farben und Lichter an, welche die Fläche besitzt, so daß, wo immer auseinandergebrochen, du sie durchweg auf gleiche Weise erleuchtet und gefärbt fändest. Nun aber steht es fest, daß sie infolge weiter Entfernung an Kraft verlieren. Ich glaube, die Ursache hierfür liege darin, daß die Strahlen infolge ihres Durchganges durch die (durch verschiedene Stoffe) verdichtete Luft etwas von den Massen an Licht und Farbe, von welchen sie erfüllt, einbüßen. Hieraus leiten wir folgende Regel ab: Je größer die Entfernung, um so farbloser und lichtloser wird die gesehene Fläche erscheinen.

Funktion des Zentralstrahls.

Es bleibt nun noch übrig, über den Zentralstrahl zu sprechen. Der Zentralstrahl wird jener einzige Strahl sein, welcher die Dimension in der Weise berührt, daß die Winkel, welche er nach der einen wie nach der anderen Seite hin bildet, einander gleich sind. Dieser Strahl unterscheidet sich von allen andern durch seine Kraft und Lebhaftigkeit; er bewirkt es, daß keine Dimension jemals größer erscheint, als wenn sie von ihm getroffen wird. Man könnte von diesem Strahl vieles sagen, doch genüge dies eine: dicht umdrängt von den anderen Strahlen, verläßt er, der letzte, die gesehene Sache; um dieses Verdienstes willen nennt man ihn wohl mit Recht

den Fürsten der Strahlen. Es scheint mir hinlänglich bewiesen zu sein, daß mit Änderung der Entfernung und mit Änderung der Lage des Zentralstrahles sofort auch die Fläche geändert erscheinen wird. Also die Entfernung und die Lage des Zentralstrahles sind von großem Einfluß auf die Zuverlässigkeit des Sehens. . . . . .

Von der Sehpyramide.

Bis jetzt sprach ich über die Fläche, ich sprach über die Strahlen, zeigte, in welcher Weise man beim Sehen eine Pyramide bilde; ich tat dann dar, von welchem Belang die Entfernung und die Lage des Zentralstrahles und die Beleuchtung sei; nun aber, da man mit einem Blick nicht bloß eine Fläche, sondern mehrere sieht, werde ich untersuchen, in welcher Weise viele Flächen zugleich und miteinander verbunden gesehen werden.

Du siehst, daß jede Fläche für sich ihre Licht- und Farbenpyramide enthält. Weil aber die Körper von Flächen bedeckt sind, so kommt es, daß alle zugleich gesehenen Flächen eines Körpers eine einzige Pyramide bilden, welche so viel kleinere Pyramiden enthält, als man beim Sehen Flächen wahrnimmt. Hier nun aber könnte jemand sagen: Was hilft solches Spintisieren dem Maler? Halte doch jeder Maler wohl im Auge, daß er ein tüchtiger Meister nur dann ist, wenn er die Verhältnisse und die Art, wie sich die Flächen miteinander verbinden, genau kennt, — eine Kenntnis, die bei den wenigsten vorhanden ist. Und wenn du fragst, was sie denn eigentlich zu tun suchen, wenn sie eine Bildfläche mit Farben überdecken, so werden sie dir über alles andere früher reden als über das, wonach du fragtest.

Definition der Malerei.

So bitte ich denn die eifrigen Maler, sie mögen sich nicht schämen, mich zu hören. Niemals war es eine Schande, von wem immer etwas zu lernen, das zu wissen nützlich ist. So mögen sie denn wissen, daß sie, wenn sie die Bildfläche mit Linien beschreiben und die umrissenen Stellen mit Farben bedecken, nichts anderes versuchen, als auf dieser Bildfläche die Formen der gesehenen Dinge

so darzustellen, als wäre jene von durchsichtigem Glas, welches die Sehpyramide (sc. der im Bilde zur Erscheinung kommenden Gegenstände) durchschritte, bei Festhaltung einer bestimmten Entfernung, einer bestimmten Beleuchtung, einem bestimmten Augenpunkte und richtiger (durch die Wahl dieses Augenpunktes normierter) Lagerung der Gegenstände. Daß dem so sei, beweist jeder Maler, wenn er sich, geführt durch den natürlichen Instinkt, in eine gewisse Entfernung von dem von ihm gemalten Gegenstande stellt, als suche er jenen Punkt und Winkel der Pyramide, von welchem aus er den gemalten Gegenstand besser zu betrachten verstünde. Wenn wir aber sehen, daß es nur eine Fläche sei — entweder eine Wand oder eine Tafel —, auf welcher der Maler jene mehreren Flächen, die in der Sehpyramide enthalten, nachzubilden bestrebt ist, so wird es nötig erscheinen, an bestimmten Punkten diese Pyramide quer zu durchschneiden, auf daß der Maler jene Umrisse und Farben in Zeichnung und Farbe ausdrücken könne. Wenn dem so ist, wie ich sagte, so sieht man also in einer Malerei nichts anderes als einen gewissen Querschnitt einer Pyramide. Die Malerei wird also nichts anderes sein als die auf einer Fläche mittelst Linien und Farben zustande gebrachte künstlerische Darstellung eines Quer-(Durch-)schnittes der Sehpyramide gemäß einer bestimmten Entfernung, einem bestimmten Augenpunkte und einer bestimmten Beleuchtung.

Da wir nun aber sagten, eine Malerei sei der Durchschnitt einer Pyramide, so stellt sich nun die Forderung, zu untersuchen, wie dieser Durchschnitt wohl zustande komme. Damit ist neuer Grund vorhanden, über die Fläche zu handeln, von welcher, wie wir sagten, die Pyramide ausging. *Einteilung der Flächen.*

Ich sage, es gibt Flächen, welche eine horizontale Lage einnehmen, wie die Fußböden und Decken der Gebäude und alle mit diesen äquidistanten Flächen. Andere *Proportionalität der Dreiecke.*

Flächen stehen auf die Seite gestützt, wie die Wände, und andere Flächen wieder sind den Wänden konlinear. Äquidistant werden zwei Flächen dann sein, wenn der Abstand zwischen der einen und der anderen an jeder Stelle gleich sein wird. Konlinear werden Flächen genannt werden, die so beschaffen sind, daß eine gerade Linie sie in jedem Teile in gleicher Weise tangieren würde, wie es bei den Vorderseiten der Pilaster eines Portikus der Fall ist. Das hier Gesagte sei dem zugesellt, was ich oben über die Flächen vorbrachte, dann dem, was ich von den äußeren und inneren Strahlen und dem Zentralstrahl und endlich über die Pyramide äußerte. All' dem wäre dann hinzuzufügen der Lehrsatz der Mathematiker, wonach es feststeht, daß in dem Falle, als eine Linie zwei Seiten eines Dreiecks schneidet und diese Linie, die nun ein neues Dreieck bildet, mit der Linie des größeren Dreiecks äquidistant ist, das kleinere Dreieck dem größeren proportioniert sein wird; so viel sagen die Mathematiker. Ich aber werde mich, um klarer zu sein, noch eines weiteren darüber auslassen. Vorerst ist es hier nötig, zu wissen, was „proportioniert" sei.

Wesen der Proportionalität.

Man nennt jene Dreiecke einander proportioniert („ähnlich"), zwischen deren Seiten und Winkeln eine gewisse Übereinstimmung stattfindet. Ist nämlich die eine Seite eines bestimmten Dreiecks zweimal länger und die andere dreimal länger als die Basis, so wird jedes diesem ähnliche Dreieck, sei es nun größer oder kleiner, falls dessen Seiten dasselbe Verhältnis zur Basis haben, jenem ersteren proportioniert sein. Denn dasselbe Verhältnis, welches zwischen den Teilen des kleineren Dreiecks herrscht, besteht auch zwischen den Teilen des größeren. Also alle in solcher Weise konstruierten Dreiecke werden einander proportioniert sein. Um dies verständlicher zu machen, will ich ein Gleichnis gebrauchen. Sicher nimmst du wahr, daß ein kleiner Mensch einem großen

proportioniert sei, denn dasselbe Verhältnis von der Spanne bis zum Schritt, vom Fuße bis zu den übrigen Körperteilen war sicher bei Evander so wie bei Herkules, von welch letzterem Aulus Gellius der Meinung war, daß er alle anderen Menschen an Größe überragte. Und sicherlich herrschte kein anderes Maßverhältnis bei dem Körper des Herkules als bei den Gliedern des Giganten Antaeus, indem bei dem einen wie bei dem anderen gleiche Regel und gleiche Ordnung das Verhältnis zwischen Hand und Ellenbogen, Ellenbogen und Kopf und so jedem anderen Gliede bestimmte. Ein ähnliches Verhältnis findest du bei den Dreiecken, wonach das kleinere dem größeren — eben abgesehen von der Größe — gleich ist. Sieht man dies ein, so werde ich — auf unsern Gegenstand bezüglich — mit den Mathematikern behaupten, daß die Durchschnittslinie jedes Dreiecks, falls sie äquidistant zur Basis, ein neues Dreieck bildet, das dem ersteren, größeren proportional ist. Also jene Dinge, die einander proportional sind, entsprechen sich einander in einzelnen Teilen; wo die Teile untereinander verschieden sind oder sich in doch nur geringem Maße entsprechen, da wird sicherlich auch die Proportionalität mangeln. Sind nun, wie ich sagte, Teile des Sehdreiecks die Strahlen, so werden diese sicherlich bei proportionierten Dimensionen an Zahl gleich, bei nicht proportionierten ungleich sein, d. h. eine der von diesen nicht proportionalen Dimensionen wird mehr oder minder Strahlen in Anspruch nehmen. Du weißt nun also, auf welche Weise ein kleineres Dreieck einem größeren proportional sein kann, und du weißt auch, daß die Pyramide aus Dreiecken bestehe: so werde ich denn mein Raisonnement auf diese Pyramide übertragen. Sei überzeugt, keine zum Durchschnitt äquidistante Dimension vermag in dem Bilde irgendwelche eigentliche Veränderung hervorzubringen, denn bei jedem äquidistanten Durchschnitt sind alle äquidistanten Dimen-

sionen den entsprechenden (des früheren Durchschnittes) proportioniert. Ist dem so, so folgt daraus, daß bei nicht geänderten Umfangslinien (des Darstellungsobjekts) auch der Kontur in der Malerei keine Veränderung erleiden wird. Damit ist auch offenbar, daß jeder zur gesehenen Fläche äquidistante Querschnitt der Sehpyramide jener geschauten Fläche proportioniert sein wird.

Ich sprach von Flächen, welche dem Durchschnitt proportional, d. h. der gemalten Fläche äquidistant sind; da sich aber auch viele nicht äquidistante Flächen finden, so ist es erforderlich, auch hierüber eine sorgfältige Untersuchung anzustellen, damit das gesamte Wesen des Durchschnittes klar werde. Ein langer, dunkler und schwieriger Weg wäre es, in diesen Untersuchungen über den Durchschnitt des Dreiecks und der Pyramide ganz nach Weise der Mathematiker zu verfahren; so werde ich wie bisher als Maler sprechen.

Ich werde in Kürze über die nicht äquidistanten Dimensionen sprechen; kennt man diese, so wird man dann leicht das von den nicht äquidistanten Flächen Gesagte verstehen.

Von den nicht äquidistanten Dimensionen sind einige den Sehstrahlen konlinear, andere sind einigen Sehstrahlen äquidistant. Die den Sehstrahlen konlinearen Dimensionen nehmen keinen Teil an dem Querschnitte, da sie kein Dreieck bilden und keine (Seh-)Strahlen in Anspruch nehmen. Was aber die den Sehstrahlen äquidistanten Dimensionen betrifft, so werden sie um so weniger Strahlen in Leidenschaft ziehen und deshalb einen um so geringeren Raum an der Querschnittfläche haben, als der Winkel, welcher im Dreieck der größere, an der Basis stumpfer sein wird. Ich sagte im Gange der Erörterung, daß die Fläche von Dimensionen bedeckt (gleichsam gebildet) werde; wenn nun, was nicht selten vorkommt, irgendeine Dimension auf der Fläche

äquidistant vom Querschnitte sein wird, so wird diese so beschaffene Dimension auf dem Bilde sicherlich keine Alteration hervorbringen; die nicht äquidistanten Dimensionen aber werden eine um so größere Alteration erzeugen, je größer der Winkel an der Basis ist. . . . . .
Bis jetzt erörterte ich alles, was auf die Natur des Sehens und auf den Durchschnitt Bezug hat; da es nun aber nicht genug ist, bloß zu wissen, was der Durchschnitt ist, sondern es für den Maler auch erforderlich ist, diesen Durchschnitt machen zu können, so werde ich nun — alles andere beiseitelassend — hierüber allein sprechen. Ich werde angeben, wie ich es mache, wenn ich selbst male.

Durchschnitt der Sehpyramide.

Vorerst beschreibe ich auf die Bildfläche ein rechtwinkeliges Viereck von beliebiger Größe, welches ich mir wie ein geöffnetes Fenster vorstelle, wodurch ich das erblicke, was hier gemalt werden soll. Dann bestimme ich mir nach Belieben die Größe des Menschen in meinem Bilde. Hierauf teile ich mir dieses Höhenmaß des Menschen in drei Teile, welche Teile proportional sind zu jenem Maß, welches man Elle nennt, da man findet, daß die Größe eines normalen Menschen ungefähr drei Ellen (Armlängen) beträgt. Mit diesem Maße teile ich die Basis des Vierecks in so viele Teile, als dies möglich, und eben diese Linie (d. h. die Basis des Vierecks) ist dann jeder nächsten dazu parallel gezogenen Querdimension proportioniert. Innerhalb dieses Vierecks bestimme ich dann nach dem Augenschein einen festen Punkt, welcher jene Stelle einnimmt, die der Zentralstrahl (Gesichtslinie) trifft, weshalb ich ihn Zentralpunkt (Augenpunkt) nenne. Gut wird es sein, wenn die Distanz zwischen diesem Punkt und der Basis nicht mehr beträgt als die Höhe des Menschen, welcher hier gemalt werden soll, da dann der Beschauer sowohl wie die gesehenen gemalten Gegenstände sich auf einem und demselben Plane zu befinden scheinen. Ist der Zentralpunkt

(Augenpunkt) bestimmt, wie ich angab, so ziehe ich dann von ihm aus gerade Linien zu allen Teilungspunkten der Basis des Vierecks, welche Linien mir zeigen, in welcher Weise jede Querdimension gleichsam ins Unbegrenzte hinaus fortlaufend sich verändere (verjünge).

. . . . . .

Wisse nämlich, daß keine Malerei der Wirklichkeit entsprechen wird, sofern nicht eine bestimmte Distanz vom Beschauer festgehalten ist. Die Gründe für dies jedoch werde ich angeben, wenn ich je dazu kommen sollte, über jene von mir gemachten Demonstrationen zu schreiben, die von meinen Freunden wie Wunder angestaunt wurden. Schon vieles, was ich hier sagte, gehört auf jenes Gebiet; ich kehre also zu meinem Gegenstande zurück. Ich fand also dies als die beste Verfahrungsweise, ganz so vorzugehen, wie ich es oben beschrieb, den Augenpunkt zu fixieren und dann von da aus Linien zu den Teilpunkten der Basis des Vierecks zu ziehen.

Was aber die Aufeinanderfolge der Querlinien betrifft, so schlage ich folgenden Weg ein. Ich nehme einen kleinen Flächenraum, auf welchem ich eine gerade Linie beschreibe, die ich in ebensoviel Teile teile, als die Basis des Vierecks Teile enthält. Über diesen Geraden fixiere ich mir dann einen Punkt, der von derselben ebenso hoch absteht als der Zentral(Augen-)punkt von der Basis des Vierecks, von welchem Punkte aus ich mir dann Gerade zu den Teilungspunkten der erstgenannten Linie ziehe. Hierauf stelle ich die Entfernung fest, in welcher der gemalte Gegenstand (die Malerei) dem Auge erscheinen soll, und ziehe von da aus eine — wie die Mathematiker sie nennen — lotrechte Linie, die, welche Linie sie immer treffen mag, schneidet. Jene gerade Linie nenne ich „lotrecht", welche, wenn sie sich mit einer andern Geraden schneidet, mit dieser nach rechts und links rechte Winkel bildet. Die auf solche Weise lotrecht gezogene Linie wird mir in ihren Durchschnittspunkten

die Aufeinanderfolge sämtlicher Transversalen (Querdimensionon) geben. Auf diese Weise werde ich sämtliche Parallelogramme, d. h. die Ellenfelder des Estrichs auf dem Bilde, beschrieben erhalten. Ob dies in richtiger Weise geschah, werde ich daran erkennen, daß in solchem Falle ein und dieselbe Gerade den Durchmesser mehrerer auf dem Bilde gezeichneter Felder bilden wird.

Durchmesser eines Vierecks wird von den Mathematikern jene gerade Linie genannt, welche, von einem Winkel zu einem andern gezogen, das Viereck derart in zwei Hälften teilt, daß aus dem einen Viereck zwei Dreiecke werden. Habe ich dies getan, so beschreibe ich auf der Bildfläche eine mit den unteren Querlinien äquidistante Gerade, welche, von der einen Seite des Vierecks zur andern laufend, den Zentralpunkt schneidet. Diese Linie bezeichnet die Grenze, welche keine gesehene Dimension überschreiten kann, die nicht höher steht als das Auge des Beschauers. Weil diese Linie durch den Zentralpunkt geht, nennt man sie Zentrallinie. Daher kommt es, daß Figuren, welche auf das letzte Ellenfeld des Bildes gesetzt sind, kleiner sind als die anderen; daß es so sein muß, beweist die Wirklichkeit selbst. In Tempeln sehen wir z. B. die Köpfe der Leute fast sämtlich unter einer Höhe, die Füße der Entfernteren jedoch entsprechen ziemlich den Knien der näher Stehenden. Doch diese Anleitung, die Bodenfläche (des Bildes) in Felder zu sondern, gehört zu jenem Teile, welchen ich seinerzeit „Komposition“ nennen werde. Sie ist derart, daß ich einerseits wegen der Neuheit des Gegenstandes, anderseits wegen der Kürze der Erörterung daran zweifle, daß sie leicht von dem Leser verstanden werden wird. Wie schwierig sie sei, sieht man an den Werken der alten Bildhauer und Maler. Vielleicht weil sie dunkel war, blieb sie ihnen verborgen und unbekannt. Zum mindesten wirst du kaum ein altes

Bild sehen, das richtig komponiert wäre. Bisher wurden von mir nützliche Unterweisungen gegeben, zwar kurz, doch, wie ich meine, nicht ganz unverständlich. Wenn ich nun aber auch wohl begreife, daß ich mir mit ihnen keinesfalls den Ruhm der Beredsamkeit erwerben kann, so meine ich doch, daß derjenige, welcher sie nicht im ersten Augenblick versteht, sie kaum je, trotz des Aufwandes aller Mühe, verstehen wird.

Wie immer also die Form des von mir Vorgetragenen sei, feinsinnigen und mit Verständnis für die Malerei begabten Geistern wird es leichtfaßlich und im höchsten Grade angenehm erscheinen; wem hingegen das Verständnis und die Begabung für diese hochedle Kunst von der Natur versagt wurde, dem wäre dieser Gegenstand unerquicklich, auch wenn er mit größter Beredsamkeit vorgetragen würde; meine Vortragsweise aber, welche der Beredsamkeit ermangelt, wird ihn vielleicht geradezu mit Widerwillen erfüllen. Doch bitte ich, man möge es mir verzeihen, daß ich, wünschend, in erster Linie verstanden zu sein, mehr darauf Rücksicht nahm, daß meine Rede klar, als daß sie schön sei. Das folgende wird für den Leser vielleicht minder langweilig sein.

Ich sagte, was mir zu sagen nötig schien, von den Dreiecken, von der Pyramide, vom Durchschnitte; gewisse geometrische Beweisführungen, welche ich in knapper Form, wenn ich diesen Gegenstand meinen Freunden vortrage, daran zu knüpfen pflege, glaubte ich in diesen Kommentaren der Kürze wegen beiseitelassen zu müssen. Hier trug ich bloß die ersten Elemente der Kunst vor; Elemente, weil das Vorgetragene dem in seiner Kunst noch nicht ausgebildeten Maler die ersten Grundlagen gibt, gut zu malen. Dieselben sind so beschaffen, daß der, welcher sie gut innehaben wird, eine ebenso genaue Kenntnis des Wesens der Malerei gewinnen wird als der Absicht derselben, soweit ihm dies förderlich ist. Und meine ja niemand, daß der ein tüchtiger Maler sein

könne, der nicht wohl versteht, was zu tun er vorhabe. Vergeblich spannt man den Bogen, wenn man das Ziel des Pfeiles nicht kennt. Ich wünschte, daß jeder überzeugt sei, daß allein der ein tüchtiger Künstler sein wird, welcher sich die Kenntnis der Begrenzung der Flächen und der Eigenschaften derselben erworben hat, wohingegen niemals der ein tüchtiger Künstler sein kann, der nicht die größte Sorgfalt daran wenden wird, das, was ich bisher sagte, genau zu kennen. Das also von mir über die Durchschnitte und die Flächen Vorgebrachte war notwendig zu sagen; es ist nun zu erörtern, in welcher Weise der Maler die vom Geiste erworbenen Begriffe in praktisches Tun umzusetzen vermag. . . . . .

Schriftsteller über die Malerei.

Doch hier verschlägt es nicht viel, zu wissen, welche die Erfinder dieser Kunst oder wer die ältesten Maler gewesen, da ich nicht wie Plinius Geschichten erzählen will, sondern von neuem ein Lehrbuch der Kunst der Malerei anfertigen möchte. Findet sich doch keine Schrift hierüber in unserem Zeitalter vor, wenngleich Euphranor vom Isthmus ich weiß nicht was über Masse und Farben, Antigonos und Xenokrates über ich weiß nicht welche Gemälde, Apelles an Perseus über das Wesen der Malerei geschrieben haben sollen; Diogenes Laertius berichtet dann, daß Demetrius eine Schrift über die Malerei abfaßte. Ingleichen meine ich, wenn von unseren Vorfahren alle schönen Künste in wissenschaftliche Erörterung gezogen wurden, so wird mit jenen zugleich von unseren lateinischen Schriftstellern auch die Malerei nicht vernachlässigt worden sein, zumal die ältesten Bewohner Toskanas die tüchtigsten Meister der Malerei in Italien gewesen sind. . . . . .

Absicht der Malerei.

Wenn die Malerei darauf ausgeht, sichtbare Dinge darzustellen, so haben wir zuerst zu merken, wie man die Dinge sieht. Der Anfang ist also, daß ich überhaupt einen Gegenstand sehe; einen Gegenstand nennen wir das, was einen Raum einnimmt.

Bestandteile der Malerei.

Indem der Maler diesen Raum umschreibt, wird er diese seine durch Linien zustande gebrachte Umgrenzung passend „Umriß“ (Kontur) nennen.

Bei weiterer Betrachtung erkennen wir, daß mehrere Flächen des gesehenen Körpers sich (in bestimmter Weise) zusammenfügen; indem der Künstler dies an richtiger Stelle bezeichnet, wird er solchem Tun den Namen „Komposition“ geben.

Endlich unterscheiden wir genauer die Farbigkeit; da diese Eigenschaft der Flächen in der malerischen Darstellung all' ihre Verschiedenheit vom Lichte hernimmt, so kann man sie wohl richtig „Beleuchtung“ nennen.

Die Malerei zerfällt also in drei Teile: Umriß, Komposition und Beleuchtung (resp. Farbengebung).

Darüber ist nun in Kürze zu handeln.

Vom Umriß.

Zuerst will ich über den „Umriß“ sprechen. Unter „Umriß“ wird man in der Malerei die Umfangslinien eines Körpers verstehen. Hierin soll Parrhasius, jener Maler, der bei Xenophon mit Sokrates disputiert, sehr erfahren gewesen sein und auf das genaueste diese Linien untersucht haben. Ich sage so: Man beobachte, daß die Linien des Umrisses von größter Feinheit seien, so beschaffen, als flöhen sie gleichsam, gesehen zu werden. In so beschaffenen Linien pflegte Apelles sich zu üben und mit Protogenes hierin zu wetteifern. Die Umreißung ist nichts anderes als die Zeichnung der Umfangslinien; sobald aber diese Linien zu kräftig sind, werden sie nicht ein Aufhören der Fläche, sondern einen Riß in derselben zeigen; ich aber möchte, daß man im Umreißen nichts anderes bezwecke als den Ausdruck der Begrenzungslinien. So betone ich denn, daß man sich hierin sehr üben müsse. Weder Komposition noch Beleuchtung (Farbengebung) kann man loben, wenn sich nicht ein guter Umriß (Zeichnung) hinzugesellt: ja, nicht selten sieht man, daß ein guter Umriß, d. h. tüchtige Zeichnung, für sich allein auf das angenehmste wirkt.

Darauf verwende man also hauptsächlich seine Mühe; soll dies mit gutem Erfolge geschehen, so, meine ich, könnte man kein besseres Mittel finden als jenen Schleier (Netz), welchen ich meinen Freunden gegenüber „Intersegation" (oder Interzision, Querschnitt) zu nennen pflege. Die Sache verhält sich so: Man nimmt einen ganz feinen, dünn gewebten Schleier von beliebiger Farbe, welcher durch stärkere Fäden in eine beliebige Anzahl von Parallelogrammen geteilt ist; diesen Schleier bringe ich nun zwischen das Auge und die gesehene Sache, so daß die Sehpyramide infolge der Dünnheit des Gewebes hindurchzudringen vermag. Sicherlich gewährt dir dieser Schleier nicht geringe Vorteile.

Vorteile des Schleiers.

Der erste ist schon der, daß dir vermöge desselben der Körper stets die gleiche Ansicht zukehren wird, da du, sobald du die Grenzlinien (an dem Schleier) fixierst, sofort die wahre Spitze der Sehpyramide wiederzufinden vermagst, eine Sache, die ohne Schleier sicherlich sehr schwierig wäre. Du weißt aber, wie es fast unmöglich ist, einen Gegenstand richtig abzubilden, der uns nicht stets unter derselben Ansicht erscheint, — aus welchem Grunde auch eine Malerei leichter nachzubilden ist als ein Bildwerk. Dann weißt du auch, in welchem Maße dir ein gesehener Gegenstand verändert erscheint, sobald die Entfernung von demselben und die Lage des Zentralstrahles geändert wurde. So wird dir denn also, wie ich sagte, der Schleier von nicht geringem Nutzen sein, sobald es von Wichtigkeit ist, einen Gegenstand fortwährend unter derselben Ansicht vor sich zu haben. Ein anderer Vorteil wird der sein, daß es dir mit Hilfe des Schleiers leicht werden wird, die Umfangslinien der dir (von deinem Körper) zugewendeten Flächen festzustellen. Erblickst du nämlich in diesem Parallelogramm (des Schleiers) die Stirne, in jenem die Nase, in einem anderen die Wangen, in jenem unten das Kinn und so jedes Ding seiner Lage entsprechend gesondert, so wirst

du all' dieses in entsprechender Lage auch auf deiner Tafel oder Wand sehen, sobald du diese dem Schleier gleich in Parallelogramme geteilt und dann jedes einzelne Ding genau wie dort postiertest. Endlich wird dir der Schleier von großer Hilfe sein für das Verständnis, körperliche Dinge zu malen. Um all' dieser Gründe wegen wird dich Nachdenken und Erfahrung überzeugen, von welch großem Vorteil der Gebrauch des Schleiers sei.

Achtung auf Flächenabgrenzung.

Ich werde deshalb nicht auf diejenigen hören, welche da meinen, es gezieme dem Maler wenig, sich solcher Dinge zu bedienen, die, wenngleich von großem Vorteil für das Malen, doch so beschaffen sind, daß man hernach ohne dieselben nichts zustande zu bringen vermag. Meiner Meinung nach fordert man vom Maler nicht schlechthin unendliche Arbeit, wohl aber mit Recht, daß der gemalte Gegenstand aus der Fläche gleichsam heraustrete und dem (körperlichen) Vorbilde ähnlich sei, — eine Forderung, der ich nicht zu genügen wüßte ohne Hilfe des Schleiers. So bediene man sich denn des „Querschnittes", d. h. Schleiers, wie ich sagte. Wem es aber gefallen sollte, sein Talent ohne Gebrauch des Schleiers zu versuchen, dennoch möge er sich dieser Parallelenmethode im Geiste bedienen, d. h. so vorgehen, daß er sich immer eine Querlinie fingiert und dort, wo diese von einer anderen lotrechten geschnitten wird, (auf dem Bilde) jene Grenze fixiert. Da aber nicht selten den mit ihrer Kunst noch nicht vertrauten Malern die Umgrenzungslinien der Flächen unbekannt, zweifelhaft und ungewiß sind, so daß sie z. B. in den Gesichtern der Menschen nicht zu unterscheiden wissen, welches die Grenze sei zwischen Stirne und Schläfen, so ist es nötig, sie zu lehren, wie sie diese zu erkennen vermöchten; die Natur ist uns hierin eine treffliche Lehrerin. Wir sehen es an den ebenen Flächen, wie sich jede dem Auge darstellt mit den ihr eigentümlichen Linien, Lichtern und

S. Botticelli. Bildnis des Giuliano de Medici. Berlin.

Schatten; in gleicher Weise sehen wir auch die sphärischen und konkaven Flächen gleichsam geteilt in viele fast quadratische Flächen, entsprechend den verschiedenen beleuchteten und beschatteten Stellen. Man mag also jeden beleuchteten Teil (einer konkaven oder sphärischen Fläche), wie er sich von dem beschatteten Teil absondert, als eine Fläche für sich betrachten. Doch selbst wenn ein und dieselbe Fläche aus dem Dunkel gemach in das volle Licht fortschreitet, hat man sich dann die Grenze zwischen einem und dem andern mit einer ganz feinen Linie anzudeuten, damit es minder zweifelhaft sei, wie bei der Farbengebung zu verfahren.

Es bleibt nun noch weiter übrig, etwas über die Zeichnung zu sagen in ihrem nicht geringen Bezuge auf die Komposition. Dabei wird es erforderlich, zu wissen, was in der Malerei Komposition sei. Ich nenne Komposition jenes Verfahren beim Malen, durch welches die einzelnen Teile des Werkes ihre Anordnung und Zusammenstimmung erhalten. Das größte Werk des Malers wird das Geschichtsbild sein; Teile des Geschichtsbildes sind die Körper; Teile der Körper sind die Glieder; Teile der Glieder sind die Flächen. Weil man nun aber teils kleine Flächen antrifft, wie jene bei den Lebewesen, andernteils große, wie an den Gebäuden und Kolossen, so ist der Kontur demnach nichts anderes als das bestimmte Verhalten in der Zeichnung der Umfangslinien der Flächen. . . . . .

Von der Komposition.

Ich habe nun über die Komposition zu sprechen; da sei zuerst wiederholt, was Komposition sei. Komposition nennt man in der Malerei jenes Verfahren, nach welchem die einzelnen Teile der gesehenen Dinge angeordnet und zusammengestimmt werden. Ein wahrlich großes Werk des Malers wäre ein Koloß; doch höheres Lob seines Talents bringt ihm sicher das Geschichtsbild. Teile des Geschichtsbildes sind die Körper, Teile der Körper die Glieder, Teile der Glieder die Flächen. Zuerst handelt

es sich also beim Malen um die Flächen. Die Zusammenstimmung der Flächen bewirkt es, daß Körper jene Anmut besitzen, welche Schönheit genannt wird. Sieht man ein Gesicht, welches hier große, dort kleine, hier zu stark erhobene, dort zu sehr eingesunkene Flächen zeigt, wie dies an dem Gesichte alter Weiber der Fall ist, so gewährt dies einen ganz häßlichen Anblick. Jene Gesichter dagegen, deren Flächen in der Weise verbunden sind, daß sie ein anmutiges Ineinanderweben von Lichtern und Schatten zeigen, und aller harten Kanten und Ecken ermangeln, wird man sicherlich schön und lieblich nennen. In der Komposition der Flächen suche man also in erster Linie die Anmut und Schönheit der Dinge; wer diese anstreben will, der scheint mir keinen passenderen und sichereren Weg zu nehmen, als wenn er auf die Natur hinblickt, achthabend, auf welche Weise die Natur, die wunderbare Werkmeisterin der Dinge, an schönen Körpern die Flächen zusammengeordnet habe; deren Tun dann nachzuahmen, erfordert ebensoviel geistige Aufmerksamkeit als Sorgfalt und emsiges Benützen unseres früher beschriebenen Schleiers. Wollen wir dann ins Werk setzen, was wir der Natur abgelauscht, so mögen wir uns zuerst immer die bestimmten Grenzen anmerken und dann erst nach der bestimmten Stelle unsere Linien ziehen.

Zweite Komposition der Glieder.

Bis jetzt wurde gesprochen von der Komposition der Flächen; es ist nun zu handeln von der Komposition der Glieder. Hier hat man sich in erster Linie Mühe zu geben, daß die einzelnen Körperteile (Glieder) einander wohl entsprechen. Dies wird der Fall sein, wenn sie nach Größe, Charakter (der dargestellten Erscheinung), Bestimmung, Farbe und anderen ähnlichen Dingen zu einer Schönheit zusammenstimmen. Wäre auf einem Bilde der Kopf sehr groß, die Brust klein, die Hand breit, der Fuß angeschwollen und der Körper aufgedunsen, so böte diese Zusammenstellung sicherlich

einen häßlichen Anblick. So ist es also notwendig, ein bestimmtes Maßverhältnis bei den Gliedern festzuhalten; dies einzuhalten, wird es von großem Vorteile sein, zuerst das Knochengerüst des Lebewesens zu zeichnen, jedem Knochen hernach die Muskeln hinzuzufügen und dann das Ganze mit Fleisch zu umkleiden. Hier aber könnte mir jemand entgegenhalten, was ich oben sagte, daß für den Maler nur das Sichtbare der Dinge von Belang sei. Richtig erinnern jene an dies; doch so wie man den Menschen erstlich nackt zeichnet und ihn erst dann mit der Gewandung umgibt, so mögen wir, wenn wir den nackten Körper malen, mit der Lagerung der Knochen und Muskeln beginnen und diese dann mit Fleisch bedecken, damit es nicht schwierig sei, die Lage jedes Muskels darunter zu erkennen. Und da die Natur diese Maßverhältnisse deutlich erkennen läßt und es von nicht geringem Vorteil ist, sich diese Kenntnis zu erwerben, so mögen eifrige Maler hierauf alle Mühe verwenden, und nicht minder eifrig sei ihr Bestreben, die erworbene Kenntnis sich zu erhalten. Auf eine Sache mache ich besonders aufmerksam: um richtig die Maßverhältnisse eines Lebewesens zu bestimmen, nehme man irgendein Glied desselben als gemeinsames Maß an. Der Architekt Vitruv maß die Größe des Menschen mit der Fußgröße. Mir erscheint es würdiger, alle anderen Glieder mit dem Kopfe in Beziehung zu bringen, wenngleich ich beobachtet habe, daß bei fast allen Menschen die Größe des Fußes gleich ist dem Abstande vom Kinn bis zum Scheitel des Kopfes. Hat man so ein Glied als Norm festgestellt, so passe man dem jedes andere in der Weise an, daß alle einander durchaus in Rücksicht auf Länge und Breite entsprechen.

Hernach sehe man vor, daß jedes Glied seinem Zwecke und Auftrag nachkomme. Richtig ist es, wenn der Laufende nicht minder die Hände als die Füße bewegt; aber ich möchte, daß ein Philosoph, während er disputiert,

viel mehr Bescheidenheit als Fechterkunst zeige. Man lobt in Rom ein Bildwerk, welches die Fortschaffung des toten Meleager darstellt; das Gewicht drückt die Träger nieder, an dem Toten erscheint jedes Glied völlig tot; jedes Glied hängt herab, Hände, Finger, Kopf; jedes Glied fällt erschlafft nach abwärts; kurz, alles vereint sich, den Körper wirklich tot erscheinen zu lassen, was gewiß sehr schwierig ist und nur künstlerischer Meisterschaft gelingen wird. So beachte man also in jeder malerischen Darstellung, daß jedes Glied seiner Bestimmung nachkomme und auch noch im kleinsten Partikelchen seiner Schuldigkeit entspreche. Bei den Toten sei jedes Glied tot bis zu den Fingerspitzen hin, an den Lebenden zeige auch noch das kleinste Partikelchen Leben. Lebend nennt man einen Körper, wenn er aus eigener Kraft heraus eine gewisse Bewegung besitzt; tot, wenn die Glieder die Lebensfunktionen, d. i. Empfindung und Bewegung, nicht mehr zu versehen vermögen. Will also der Maler in den Dingen Leben ausdrücken, so wird er jeden Teil derselben in Bewegung bilden, in jeder Bewegung aber mag er Schönheit und Anmut bewahren. Am anmutigsten und lebendigsten sind jene Bewegungen, welche nach aufwärts gerichtet sind.

Ich sagte dann weiter in bezug auf die Komposition der Glieder, daß der Charakter (des bestimmten Darstellungsobjektes) festgehalten werden müsse. Es wäre lächerlich, wenn man die Hände der Helena oder Iphigenia vertrocknet und rauh bildete, oder wenn man dem Ganymed eine runzelige Stirne und die Schenkel eines Lastträgers gäbe, oder wenn Milo, kräftiger denn alle Sterblichen, magere und schmale Hüften zeigte. Und nicht minder abgeschmackt wäre es, wenn man bei einer Figur einem Gesicht, frisch wie Milch und Blut, Arme und Hände hinzufügte, die vor Magerkeit wie ausgetrocknet erscheinen. Ingleichen würde der, welcher den Acamenides, wie er auf der Insel von Äneas gefunden wird, malte und

nur das Gesicht der Schilderung Virgils anpaßte, nicht aber auch die Glieder von gleicher Abgezehrtheit bildete, ein ganz lächerlicher Kauz sein. So ist es also erforderlich, daß alle Teile dem Charakter (des Dargestellten) entsprechen. Noch wünsche ich dann, daß die einzelnen Körperteile auch in bezug auf Farbe zusammenstimmen. Denn wahrlich, wenig paßte es zu einem liebreizenden, rosigen, weißen Gesichte, wenn die Brust und die anderen Glieder abstoßend und schmutzfarbig wären. So hat man also bei Komposition der Glieder das einzuhalten, was ich in bezug auf Größe, Bestimmung, Charakter und Farbe sagte. Dabei entspreche dann auch alles andere dem Wesen des Dargestellten. Es wäre unzukömmlich, Venus oder Minerva mit einer Kutte zu bekleiden; ähnlich wäre es, Mars oder Jupiter in ein Frauengewand zu stecken. Wenn die alten Maler Castor und Pollux darstellten, sorgten sie zwar dafür, daß sie sich wie Brüder ähnelten, doch aber in dem einen mehr eine kampfgestählte, in dem anderen mehr geschmeidige Natur zum Ausdruck kam. Und ebenso sahen sie darauf, daß bei Vulkan, trotz der Gewandung, dessen Fußgebrechen sich andeute: so groß war ihr Eifer, Bestimmung, Charakter und Wesen jeder Sache, die sie malten, zum Ausdruck zu bringen.

Komposition der Körper.

Es ist nun über die Komposition der Körper zu handeln, in der sich alles Talent des Malers offenbart, woher ihm aber auch aller Ruhm fließt; manches gehört hierher, was schon bei Gelegenheit der Komposition der Glieder gesagt wurde. Hier stellt sich die Forderung, daß die Figuren eines Geschichtsbildes sowohl an Größe als auch in bezug auf gegenseitiges Tun einander entsprechen. Wenn jemand Zentauren malte, wie sie nach der Mahlzeit in Streit geraten, der würde sich läppisch zeigen, wenn ein Zentaur, vom Weine trunken, bei solchem Tumult schlafend verbliebe. Ebenso wäre es ein Fehler, wenn bei gleicher Entfernung die eine Figur größer als

die andere gebildet wäre oder die Hunde von gleicher Größe mit den Pferden — oder — was ich oft sehe — Menschen in einem Gebäude wie in einem Käfig zusammengepfercht, daß kaum Raum da ist, daß jemand sich niederzusetzen vermöchte. So mögen denn alle Figuren, sowohl was Größe als was Funktion betrifft, in innigem Bezug zu dem stehen, was auf dem Geschichtsbilde sich begibt. Jenes Geschichtsbild wirst du loben und bewundern können, welches derart mit gewissen, ihm eigentümlichen Reizen ausgestattet ist, daß jeder Beschauer desselben, ob gelehrt oder ungelehrt, dadurch erfreut und bewegt wird.

Reichhaltigkeit des Geschichtsbildes.

Das, was an dem Geschichtsbilde zuerst Vergnügen hervorruft, ist der Reichtum und die Mannigfaltigkeit der Gestalten. Wie bei den Speisen und in der Musik Neuheit und Abwechselung um so mehr gefällt, als sie vom Alten und Gewohnten abweichen, so erfreut sich der Geist überhaupt an jeder Fülle und jedem Wechsel, und deshalb gefällt auch in der Malerei Reichhaltigkeit und Mannigfaltigkeit. 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. Und jede Reichhaltigkeit werde ich loben, wenn sie nur zum Gegenstand der Darstellung in Bezug steht, und sicherlich wird die Reichhaltigkeit des Malers sich viele Anerkennung erwerben, wenn der Beschauer im aufmerksamen Betrachten all der vorgeführten Dinge lange Zeit verweilt. Doch möchte ich, daß diese Reichhaltigkeit sich durch Mannigfaltigkeit auszeichne, dann auch maßvoll sei und der würdevollen Haltung und Sittsamkeit nicht entrate. Jene Maler tadle ich, die, um des Scheines der Reichhaltigkeit willen, kein Fleckchen des Bildes leer lassen, wodurch statt der „Komposition“ zügellose Verwirrung hervorgebracht wird und der Schein

entsteht, daß es sich auf dem Bilde nicht um einen Hergang, sondern um einen Tumult handle. Und vielleicht wird dem, welcher auf würdevolle Haltung ganz besonders bedacht ist, in seinem Bilde eine sehr beschränkte Anzahl von Figuren zusagen. Wie es Gewohnheit der Herrscher, durch Wortkürze ihren Befehlen Ehrwürdigkeit zu geben, so verleiht eine gewisse beschränkte Figurenanzahl einem Bilde in nicht geringem Grade würdevolle Haltung. Figurenmangel mißfällt mir auch in einem Geschichtsbilde, doch ebensowenig lobe ich eine Reichhaltigkeit, welche würdevoller Haltung entbehrt. In jedem Bilde aber erfreut die Mannigfaltigkeit, und ganz besonders setzte sich stets jenes Bild in Gunst, welches in den Stellungen der Figuren große Verschiedenheit zeigt. Deshalb mögen also einige aufrecht stehen und das volle Gesicht zeigen, mit emporgehobenen Händen und lebhaftem Fingerspiele, gestützt auf einen Fuß. Andere mögen dastehen mit abgewandtem Gesicht, herabhängenden Armen und geschlossenen Füßen. Und so möge jeder seine besondere Haltung und Gliederwendung zeigen: einige mögen sitzen, andere sich auf das Knie niedergelassen haben, wieder andere liegen. Ingleichen, wenn es so der Gegenstand erlaubt, zeigen sich die einen nackt, andere zum Teile nackt, zum Teile bekleidet, doch nie lasse man dabei Sittsamkeit und Schamhaftigkeit aus dem Auge. . . . . . .

Von den körperlichen Bewegungen.

Um aber einiges auf diese Bewegungen Bezügliche zu erwähnen — das ich zum Teil durch eigenes Nachdenken fand, zum Teil der Natur ablauschte —, so erscheint es mir als erste Forderung, daß die Bewegung aller Figuren durch das bestimmt werde, worum es sich auf dem Bilde handelt. Es gefiele mir dann, daß jemand auf dem Bilde uns zur Anteilnahme an dem weckt, was man dort tut, sei es, daß er mit der Hand uns zum Sehen einlade oder mit zornigem Gesichte und rollenden Augen uns abwehre heranzutreten, oder daß er auf eine Gefahr oder

eine wunderbare Begebenheit hinweise, oder daß er dich einlade, mit ihm zugleich zu weinen oder zu lachen: so sei alles, was immer die Figuren des Bildes unter sich oder in bezug auf dich (den Beschauer) tun, darnach angetan, die dargestellte Begebenheit hervorzuheben oder dich über den Inhalt derselben zu belehren. Man rühmt den Timanthes von Kypros wegen jener Tafel, mit welcher er den Sieg über Kolotes davontrug; auf derselben war die Opferung der Iphigeneia dargestellt, und nachdem der Künstler die Betrübnis des Kalchas, dann die noch größere des Ulysses zum Ausdruck gebracht, dann in Menelaos alle seine Kunst erschöpft hatte, um dessen Schmerz darzustellen, und er nun kein Mittel mehr besaß, die Trauer des Vaters auszudrücken, so verhüllte er dessen Haupt und ließ es so frei, dessen Schmerz, der in seiner Größe nicht auszusprechen war, zu ahnen. Ingleichen lobt man ein Bild unseres toskanischen Malers Giotto in Rom, welches ein Schiff darstellt, in welchem sich die elf Jünger befinden; sämtliche sind von Furcht bewegt, da sie einen ihrer Genossen über das Wasser schreiten sehen; bei jedem aber ist in Miene und Gebärde die Gemütserregung in besonderer Weise ausgedrückt, so daß bei jedem die Haltung und die Bewegungen verschieden sind. Doch es sagt mir zu, dies ganze Kapitel von den Bewegungen hier in größter Kürze vorzuführen.

Die Bewegungen sind einesteils Gemütsbewegungen, „Affektionen“ genannt, wie Schmerz, Furcht, Freude, Sehnsucht und ähnliche; andernteils sind es Körperbewegungen. Die Körper bewegen sich in verschiedener Weise, insofern sie wachsen oder abnehmen, krank werden oder der Genesung zuschreiten oder von einem Orte zu einem anderen sich begeben. Da wir Maler aber mittelst der Körperbewegungen nur Gemütsbewegung ausdrücken wollen, so werde ich nur über jene Bewegung handeln, die aus der Ortsveränderung hervorgeht. Jedes Ding, welches

sich von seiner Stelle bewegt, kann sieben Wege machen: 1. nach aufwärts, 2. nach abwärts, 3. nach rechts hin, 4. nach links, 5. von uns sich entfernend, 6. uns sich nähernd, 7. sich im Kreise drehend. All diese Arten von Bewegungen mögen also auf einem Bilde vorkommen. Es seien da einige Figuren, die sich gegen uns hin bewegen, andere, die sich von uns entfernen nach hierhin und dorthin; einige mögen sich dem Beschauer zuwenden, andere sich von ihm abkehren; einige mögen erhöht stehen, andere in der Tiefe. Da man aber nicht selten bei diesen Bewegungen jede Richtigkeit vernachlässigt findet, so will ich über dieselben einiges mitteilen, das ich durch Naturbeobachtung gewann, woher es dann klar werden wird, welches Maßhaltens wir uns in diesem Punkte befleißigen müssen. Ich nahm wahr, wie der Mensch in jeder Stellung den ganzen Körper dazu verwendet, den Kopf als das schwerste Glied zu unterstützen, und wenn jemand sich auf einen Fuß stützt, so steht dieser immer senkrecht unter dem Haupte, wie die Basis einer Säule; ebenso ist das Gesicht eines Aufrechtstehenden fast immer dahin gewendet, wohin er den Fuß richtet. So sehe ich denn fast bei allen Bewegungen des Kopfes, daß dieser irgendeinen Teil des Körpers zu seiner Stütze hat: so groß ist das Gewicht des Kopfes; oder aber es wird sicherlich ein Körperglied nach der entgegengesetzten Seite ausgestreckt, um wie bei einer Wage das Gegengewicht gegen den Kopf herzustellen. Ingleichen sehen wir, daß derjenige, welcher auf ausgestrecktem Arme ein Gewicht hält, den ganzen übrigen Teil des Körpers dem entgegenstemmt, um das Gegengewicht zu leisten, indem er hierbei den Fuß aufstellt, ähnlich dem Griffel einer Wage. Fernerhin erscheint es mir, daß man bei einer Erhebung des Hauptes das Gesicht nie mehr nach der Höhe wende, als wenn man gegen die Mitte des Himmelsgewölbes hinschaut; daß man das Gesicht nie mehr nach irgendeiner Seite kehrt, als

wenn das Kinn die Schulter berührt. Niemals fast drehst du dich in den Hüften so sehr, daß das Ende der Schulter senkrecht über dem Nabel steht. Die Bewegungen der Beine und Arme sind sehr frei; doch möchte ich nicht, daß dadurch irgendein edler und anständiger Körperteil verdeckt würde. Ebenso habe ich, die Natur beobachtend, es fast nie gesehen, daß man die Hände über das Haupt oder die Ellenbogen über die Schultern oder den Fuß über das Knie erhebe, oder daß zwischen den beiden Füßen ein größerer Zwischenraum sich finde, als die Länge eines Fußes beträgt. Ich habe endlich wahrgenommen, daß, wenn man eine Hand in die Höhe streckt, die entsprechende Körperseite bis zum Fuße herab dieser Bewegung folgt, ja daß selbst die Ferse des Fußes sich vom Boden erhebt.

Fernhalten der Heftigkeit im Ausdruck.

Viele ähnliche Dinge wird ein fleißiger Künstler von selbst wahrnehmen; und vielleicht hat er das, was ich sagte, so sehr vor Augen, daß dessen Erwähnung überflüssig erscheint. Da ich aber nicht wenige gerade darin irren sah, so schien es mir nicht am Platze, hierüber zu schweigen. Es kommt vor, daß einige so heftige Bewegungen darstellen, daß man an ein und derselben Figur unter einem Anblick Brust und Rücken sieht; eine ebenso unmögliche wie unschicksame Sache; sie halten dies aber für löblich, weil sie hören, jene Bilder erscheinen sehr lebendig, wo die einzelnen Figuren jedes Glied wild umherwerfen: so machen sie aus denselben Fechtmeister und Gaukler ohne jede künstlerische Würde. Aber nicht bloß, daß dadurch die Malerei jeder Anmut und Lieblichkeit beraubt wird, — solches Tun läßt auch den Geist des Künstlers allzu aufbrausend und wild erscheinen.

Angemessenheit der Bewegungen.

In der Malerei sollen also die Bewegungen anmutig und lieblich sein und angemessen dem Gegenstand, von dem sie ausgehen. Die Bewegungen und Stellungen der Jungfrauen seien edel, voll von Einfachheit, und es zeige sich

darin viel mehr ruhige Anmut als Lebhaftigkeit, wenngleich Homer — dem Zeuxis folgte — auch an den Frauen das Kräftige liebte. Die Bewegungen der Jünglinge seien leicht, gefällig, mit einer gewissen Schaustellung hohen Mutes und tüchtiger Kraft. Bei dem Manne seien die Bewegungen durch größere Festigkeit ausgezeichnet, verbunden zugleich mit Stellungen, die eine durch Leibesübungen erworbene Anmut auszeichnet. Die Greise mögen in allen ihren Bewegungen und Stellungen Müdigkeit zeigen; sie mögen sich nicht bloß auf beide Füße, sondern auch auf die Hände stützen. Dann mögen auch die Körperbewegungen, welche Gemütsbewegung immer sie ausdrücken, entsprechen der äußeren Würde eines jeden; endlich seien bei mächtiger Gemütsstörung auch die Körperbewegungen von entsprechender Mächtigkeit. Und dies Verfahren in der Darstellung der Bewegungen beobachte man bei allen Lebewesen. Es wäre z. B. unpassend, einem Pflugstier jene Bewegungen zu geben, die du dem Bucephalus, dem feurigen Pferde Alexanders, geben würdest. Eine Io malend, die in eine Kuh verwandelt wurde, würde es eine angemessene Darstellung sein, diese zu bilden im Laufe mit aufgehobenen Füßen, hoch aufgerichtetem Nacken und mit nach aufwärts gedrehtem Schweif. Dies Gesagte genüge in bezug auf die Bewegungen bei den Lebewesen; da sich nun aber auch die unbelebten Dinge in den von mir angegebenen Weisen bewegen, so ist nun auch hierüber zu sprechen. Es gefällt, im Haare der Menschen und der Tiere, in den Zweigen, im Laub, in der Gewandung eine gewisse Bewegung zu sehen. Ich sicherlich wünsche in den Haaren jene von mir genannten sieben Arten von Bewegungen wahrzunehmen. Sie mögen sich im Kreise drehen, als wollten sie sich verknüpfen, oder in die Luft wallen, ähnlich den Flammen, oder sich untereinander verschlingen gleich den Schlangen, oder sich emporsträuben nach dieser oder jener Richtung. Ingleichen

mögen die Zweige bald bogenförmig nach der Höhe sich wölben, bald sich herabbeugen, bald nach innen, bald nach auswärts sich kehren, bald wie Seile sich miteinandre verflechten. Auf dieselbe Weise verfahre man bei der Drapierung; wie vom Baumstamme aus die Äste so mögen die Falten sich verbreiten. So bringe man denn also auch hier alle Bewegungen zur Erscheinung, so daß auch nicht der kleinste Teil der Gewandung derselben entbehre. Doch, wie ich immer wieder ermahne, es seien die Bewegungen maßvoll und lieblich, derart, daß sie bei dem Beschauer viel mehr Wohlgefallen als Anstaunen der dabei aufgewandten Mühe hervorrufen. Ist aber solche Bewegung erwünscht, so wird bei dem Umstande, daß die Gewandung infolge ihrer natürlichen Schwere beständig erdwärts fällt, es gut sein, auf dem Bilde den Kopf des Zephyrus oder Auster anzubringen, wie er durch Wolken hindurchbläst, wodurch dann die Gewänder in Bewegung kommen. Dabei wird man auch noch dies gewinnen, daß die Körper auf der Seite, wo die Gewandung vom Winde getroffen und emporgehoben wird, sich zum guten Teil nackt zeigen werden, wohingegen auf der anderen Seite die vom Winde erfaßten Gewänder anmutig durch die Luft flattern werden; in letzterem achte der Maler nur darauf, daß keine Falte der Windrichtung entgegen sei. So möge denn der Maler alles beobachten, was ich über die Bewegung belebter und unbelebter Wesen vorbrachte; ebenso befolge er auch mit Sorgfalt, was ich von der Komposition der Flächen, Glieder und Körper sagte; es erübrigt nun noch, über die Beleuchtung (Kolorit) zu sprechen. In den „Grundlinien" zeigte ich genugsam, welche Kraft der Beleuchtung innewohnt, die Farben zu verändern, indem ich dartat, wie eine und dieselbe Farbe entsprechend dem Lichte oder Schatten, welchen sie empfängt, ihr Aussehen ändert; ich sagte dann, daß dem Maler das Schwarz und das Weiß den Schatten und das Licht aus-

drücken wird, und daß die anderen Farben ihm gleichsam ein Stoff seien, zu welchem er mehr oder minder Licht oder Schatten hinzufüge. . . . . .

Ich wünsche dann, daß der Maler in allen schönen Künsten erfahren sei. Es sagt mir die Ansicht des Pamphilos, eines alten ausgezeichneten Malers, sehr zu, bei welchem vornehme Jünglinge den ersten Unterricht im Malen nahmen. Er meinte, daß kein Maler richtig malen könnte, wenn er nicht in der Geometrie wohlbewandert sei. Meine „Grundlinien", in welchen das Wesen der Malerei vollständig und vollkommen dargelegt wird, werden von einem Geometriekundigen leicht verstanden werden; wer aber von Geometrie nichts weiß, der wird nicht diese und keine andere wissenschaftliche Darstellung der Malerei verstehen. *Notwendigkeit umfassender Bildung*

Deshalb behaupte ich, daß dem Maler die Kenntnis der Geometrie notwendig ist. Gut wird er dann tun, sich fleißig mit Dichtern und Oratoren zu beschäftigen. . . . .

Nicht selten aber kommt es vor, daß Eifrige und Lernbegierige, weil sie nicht zu lernen wissen, nicht minder ermüden wie jene, welche jede Mühe verdrießt. Deshalb werde ich sagen, auf welche Weise man in dieser Kunst ein Kundiger wird. Zweifle niemand, Anfang und Ende dieser Kunst und somit jede der Sprossen, die zur Meisterschaft führen, haben wir von der Natur zu entlehnen; Vervollkommnung in der Kunst wird man finden durch Ausdauer, Achtsamkeit und Eifer. Ich wünsche, daß die Jünglinge, welche sich eben als Neulinge der Malerei widmen, es so machen, wie ich es bei jenen sehe, welche das Schreiben lehren. Diese lehren zuerst die Form jedes Buchstabens für sich, was die Alten „Elemente" nannten; hernach unterweisen sie, wie die Silben und dann wie die einzelnen Worte zusammengefügt werden. Die gleiche Methode möge man beim Malen befolgen. Zuerst lerne man die Umrisse der Flächen richtig zeichnen, und hierin übe man sich, *Methode des Lernens.*

als gleichsam in den Grundelementen der Malerei; hernach lerne man die Flächen miteinander zu verbinden; dann lerne man die bestimmte Form eines jeden Gliedes kennen und präge sich jedmögliche Abweichung an jedem einzelnen Gliede genau ein. Solcher Abweichungen (von der normalen Form) der Glieder gibt es nicht wenige und nicht leicht unterscheidbare. Du wirst einige sehen, deren Nase höckerig ist, andere, bei welchen sie wie bei den Affen breit und aufgestülpt ist; einige werden hängende Lippen haben, andere sind mit einem feingeschnittenen Munde ausgestattet; und so prüfe denn jeder Maler ganz genau jede Einzelheit eines Gliedes und bilde es dann dementsprechend mehr oder minder verschieden. Auch beachte er, daß unsere Glieder in der Kindheit rund, gleichsam gedrechselt und wohlig für das Anfühlen sind, während sie in mehr vorgeschrittenem Alter rauh und kantig werden. All' diese Dinge wird so der Maler durch Beobachtung der Natur sich zur Kenntnis bringen und dann bei sich genau prüfen, auf welche Art dies alles so sei, und ununterbrochen wird sein Auge und sein Verstand auf solche Untersuchung und solches Tun gerichtet sein. Er wird achthaben auf den Schoß bei dem Sitzenden, er wird achthaben, wie die Beine bei diesem in gefälliger Weise herabhängen; er wird bei einem Aufrechtstehenden den ganzen Körper beobachten, so daß nicht ein Teil desselben sein wird, dessen Verrichtung und Maßverhältnis er nicht kennen würde. Und es wird ihm nicht genügen, alle Teile bloß ähnlich zu machen, sondern noch mehr wird ihm daran liegen, ihnen Schönheit zu geben, da in der Malerei die Schönheit nicht bloß wohlgefällig, sondern auch gefordert ist. Der alte Maler Demetrios vermochte nur deshalb nicht die höchste Anerkennung zu erwerben, weil er weit mehr darauf ausging, die Gegenstände naturtreu als schön zu bilden. Aus diesem Grunde wird es von Vorteil sein, von allen schönen Körpern jeden besonders gepriesenen Teil

Schönheit höher stehend als Naturwahrheit.

auszuwählen. — Und stets strebe man mit allem Eifer und Fleiß, sich des Schönen in reichem Maße zu bemächtigen, wie schwierig dies auch sei, weil man eben nicht an einem Körper allein alle Schönheit vereinigt sieht, sondern sparsam verteilt an verschiedenen Körpern; darum eben muß man alle Mühe daran wenden, sie aufzusuchen und sie sich zu geistigem Eigentum zu machen. — Sicher ist es, daß der, welcher es gewohnt ist, schwierigere Dinge anzugreifen und sich mit ihnen zu beschäftigen, um so leichter die geringfügigeren überwältigen wird. Und keine Schwierigkeit wird man finden, welche nicht durch Fleiß und Beharrlichkeit überwunden würde.

Um aber nicht Fleiß und Mühe zu verlieren, so fliehe man den Brauch einiger Toren, die, ganz eingenommen von ihrem Talent, sich bemühen, ohne jegliches der Natur entnommenes Vorbild, das sie mit den Augen oder mit dem Verstande studierten, einzig aus sich selbst heraus sich Anerkennung in der Malerei zu erwerben. Diese lernen es niemals, tüchtig zu malen, sondern sie gewöhnen sich an die eigenen Fehler. Es flieht den erfahrungslosen Geist jene Idee der Schönheit, welche kaum die Wohlerfahrensten zu erkennen vermögen.

Als Zeuxis, ein ausgezeichneter und alle anderen an (künstlerischer) Erfahrung übertreffender Maler, ein Bild für den Tempel der Lucina zu Kroton anfertigen sollte, vertraute er nicht töricht, wie heute jeder Maler, einzig auf sein Talent, sondern bedenkend, daß er nicht alle Schönheiten, die er suchte, an einem einzigen Körper finden könnte, da sie von der Natur nicht einem allein gegeben wurden, erwählte er aus der gesamten Jugend des Landes die fünf schönsten Mädchen, um von diesen das, was an jeder als besonders schön gerühmt wurde, zu entlehnen. Dem klugen Meister war es wohlbewußt, daß jenen Malern, die sich keines der Natur entnommenen Vorbildes für ihr Werk bedienen, sondern einzig

mit ihrem Talent den Ruhm der Schönheit erreichen wollen, es leicht widerfährt, daß sie jene mit so viel Mühe gesuchte Schönheit nicht finden, ja sicherlich in eine nicht gute Manier fallen werden, welche sie hernach, auch wenn es ihr Wille wäre, nicht mehr abzulegen vermöchten. — Wer sich aber gewöhnt haben wird, in allem, was er tut, die Natur nachzuahmen, der wird seine Hand so geübt machen, daß stets, was immer er tue, dies der Natur entnommen scheinen wird.

Von welchem Belang dies für den Maler sei, ersieht man daraus, daß, wenn sich in einem Geschichtsbilde das Gesicht eines wohlbekannten würdigen Mannes findet, dieses zuerst die Augen aller Beschauer des Bildes auf sich lenken wird, auch wenn die anderen Figuren von größerer künstlerischer Vollendung und Gefälligkeit sind: solche Wirkungskraft birgt das in sich, was der Natur entnommen ist. Deshalb wollen wir stets das, was wir malen, der Natur entnehmen, und stets wollen wir die schönsten Dinge auswählen. . . . . . .

Schluß-reflexion. *Dies hatte ich über das Wesen der Malerei zu sagen; zeigt es sich von Vorteil und Nutzen für die Maler, so fordere ich bloß dies zum Lohne meiner Mühen, daß sie in ihren Gemälden mein Bildnis anbringen zum Zeichen ihrer Dankbarkeit und zum Zeugnis, daß ich mich um die Kunst bemühte. Wenn ich aber ihren Erwartungen weniger entsprach, so mögen sie mich doch nicht tadeln, daß ich den Mut hatte, eine so große Sache zu unternehmen. Wenn mein Talent nicht ausreichte, das zu vollenden, was Ehre war zu versuchen, so pflegt doch schon allein das Wollen in großen und schwierigen Dingen löblich zu sein. — Vielleicht kommen nach mir welche, die die von mir begangenen Irrtümer berichtigen und den Malern in dieser erlauchten und ausgezeichneten Kunst mehr als ich hilfreich und nützlich sein werden; diese — wenn es solche je geben wird — bitte ich und bitte ich abermals, sie mögen meine Arbeit, in der auch*

S. Botticelli. Primavera. Teilbild. Florenz, Akademie.

sie ihre geistige Kraft erproben, unbefangenen und bereitwilligen Geistes entgegennehmen und diese hochedle Kunst zu einer wohlgeleiteten machen.
Ich jedoch werde es mir zur Freude anrechnen, zuerst diese Palme in Besitz genommen, es gewagt zu haben, diese feine und hochedle Kunst schriftlich zu behandeln. Konnte ich bei so schwierigem Wagnis nur wenig der Erwartung der Leser entsprechen, so mögen sie nicht minder als mich die Natur anschuldigen, welche dieses Gesetz allen Dingen auferlegte, daß man keine Kunst oder Wissenschaft findet, deren Anfänge nicht mit Irrtümern behaftet gewesen wären: niemals findet man Entstehen und Vollendung vereint.
Wer mir folgen wird, der wird, falls er mich vielleicht an Eifer und Begabung überragt, nach meiner Meinung die Kunst der Malerei zu ihrer letzten Vollendung führen.

Alberti: Über das Bilderwerk.

Methode der Technik.

Was meinst du? — Werden die Zimmerleute nicht Winkelmaß, Richtschnur, Richtblei, Setzwage und Zirkel haben, unter deren Lenkung und Leitung sie Winkel und Flächen und Abgleichungen bestimmen und abgrenzen, infolgedessen sie ihr Werk auf ganz bequeme Weise fehlerfrei ausführen? — Der Bildhauer aber sollte so rühmliche und so bewundernswerte Werke ausführen können, mehr durch den Zufall als durch eine bestimmte und feste Methode geleitet? — Meinem Dafürhalten nach sind von Natur aus für jede Kunst und Wissenschaft gewisse Prinzipien, Vorteile und Regeln vorhanden; wer diese durch Aufmerksamkeit wahrgenommen und für sich benützt haben wird, der wird seine Absicht seinem Vorhaben entsprechend auf das schönste erreichen. Denn gleichwie die Natur in einem Baumstumpf oder einer Erdscholle — wie wir sagten — dartat, wie du es anzu-

stellen hast, daß irgendetwas durch deine Kraft ihren Werken ähnlich werden könnte, so existiert ebenfalls von Natur aus etwas Leichtes und Bequemes, wodurch du bestimmte und feste Mittel und Normen erhältst, vermöge deren Kenntnis du auf angemessenste und geeignetste Weise die höchste Schönheit an dem bestimmten Kunstwerk erreichen kannst. Welches diese bequemen und notwendigen Mittel aber sind, die von der Natur den Bildhauern dargeboten werden, damit sie ihr Werk auf das beste vollenden können, ist nun auseinanderzusetzen.

Nachbildung.

Da sie (die Bildhauer) aber nach Ähnlichkeit trachten, so ist zuerst von der Ähnlichkeit zu handeln. Ich könnte mich hier über die Ursache der Ähnlichkeiten verbreiten, wieso es komme, was wir in der Natur bei jedem Lebewesen beständig beobachtet sehen, daß jedes einzelne Individuum jedem anderen innerhalb derselben Gattung stehenden überaus ähnlich sei. Anderseits aber wird man in der ganzen Menschenzahl keinen finden, dessen Stimme der Stimme, dessen Nase der Nase u. dergl. von einem der übrigen völlig gliche. Füge dem hinzu, daß du die Gesichtszüge derer, welche wir als Knaben gesehen, dann als Jünglinge gekannt, und welche selben du als Männer sahst, jetzt sogar, nachdem sie Greise geworden, zwischen anderen herauskennst, obgleich die in ihren Zügen durch das Alter Tag um Tag bewirkte Veränderung sehr groß ist. Daraus geht hervor, daß an den Formen der Körper etwas ist, was sich im Laufe der Zeit verändert, etwas aber, das ihm (dem Körper) völlig angestammt und angeboren ist, wodurch er beständig fest und unveränderlich in der Gattungsähnlichkeit verharrt; doch dies zu verfolgen, wäre zu langwierig und vielleicht nicht zum Gegenstande gehörig. Wir also wollen mit Weglassung alles übrigen bloß das, was zur begonnenen Erörterung gehört, auf das kürzeste abtun. Wenn ich recht deute, so wird bei den Bildhauern

dies Verfahren der Nachbildung von zwei Gesichtspunkten aus bestimmt; der eine davon ist, daß irgendwelches Abbild, wenn es einmal vollendet ist, einem Lebewesen, hier z. B. dem Menschen, sehr ähnlich sei. Sehr wenig verschlägt es dabei, ob es (das Bild) dem Sokrates oder Platon oder irgendeinem anderen gleiche; völlig genug ist, der Anschauung jener entsprechend, geschehen, wenn sie erreichten, daß das Werk, welches sie zustande brachten, einem Menschen überhaupt, auch dem unbekanntesten, ähnle. Anders ist die Richtung jener, welche nicht bloß den Menschen im allgemeinen nachzubilden und darzustellen bemüht sind, sondern die Gesichtszüge und die ganze Körpergestalt dieses oder jenes, z. B. Cäsars oder Catons, in ihrer ganz bestimmten Art, in bestimmter Haltung, z. B. zu Gericht sitzend oder vor dem Volke sprechend — und in solcher Weise die irgendeines anderen bekannten Mannes. Solch doppelter Absicht entspricht — um die Sache in Kürze darzulegen — ein Doppeltes: die Messung und die Grenzbestimmung. Über diese beiden also ist zu sagen, wie sie beschaffen sind, und wer ihrer bedarf zur Durchführung eines Werkes; doch vorher werde ich darlegen, welche Vorteile sie überhaupt darbieten.

Vorteile derselben.

Sie bergen in sich nämlich eine ganz wunderbare, ja fast unglaubliche Kraft. Denn wer jene innehaben wird, der wird sicherlich an jedem beliebigen Körper die Umrisse desselben, die Stellung und Lagerung der einzelnen Teile sich mit zuverlässigen und festen Zeichen so vermerken können, daß er, ich sage nicht folgenden Tages, sondern sogar noch nach einem großen Weltjahr, den Körper, wenn dieser überhaupt an dieser Stelle sich wieder vorfindet, nach Belieben in eine solche Lage und Stellung wird bringen können, daß kein Teilchen daran sein wird, welches nicht auf das genaueste in seine Stellung zurückversetzt wäre. Wenn du z. B. mit ausgestrecktem Finger nach dem Merkurstern oder zu dem

eben erst aufsteigenden Mond wiesest und du wolltest, daß vermerkt werde, in welcher Höhe sich genau die Spitze deines Fingers und der Winkel des Ellenbogens und ähnliches befinde: mit unseren Hilfsmitteln wirst du dies sicherlich in einer Weise können, daß auch nicht der geringste Irrtum erfolgt; und man mag durchaus nicht zweifeln, daß es so sei. — Wenn es sich dann ereignete, daß du vielleicht eine Statue des Phidias mit Wachs oder Ton so überdeckt hättest, daß dies Werk zu einer Säule wurde, so könntest du, unterstützt und geleitet durch die besprochenen Hilfsmittel, behaupten, daß, wenn du bis zu einer bestimmten Tiefe bohren würdest, du hier die Pupille des Auges, dort die Kniescheibe und dort den Nabel und alles dieser Art ohne Verletzung erreichen würdest: so groß wird daher deine klarste Kenntnis aller Linien und Winkel sein, und wie weit diese voneinander abstehen oder zusammenstimmen. Anderseits wirst du dir von jedem beliebigen Modell die Umrisse, den Saum der Flächen, die Lage der Teile nicht bloß darstellend, sondern sogar schriftlich in der Weise verzeichnen können, daß du es (das Modell) auf das treueste wirst nachbilden können in geringerer Größe sowohl als in gleicher Größe, oder hundert Ellen groß, oder — ich wage es zu sagen, und du mögest nicht zweifeln — so groß, wie der Kaukasus sein soll, wenn dir nur zu so ungeheurem Werke die nötigen Mittel nicht fehlen. Was aber noch wunderbarer ist: du wirst imstande sein, die eine Hälfte des Werkes — wenn es dir beliebt — zu Paros, die andere aber bei den Lunensern aushauen und in der Weise vollenden zu können, daß alle Teile sich miteinander so verbinden und vereinigen, daß sie mit der Gesamterscheinung des Abbildes stimmen und dem Vorbilde (Modell) entsprechen. Die Bekanntschaft mit so großen Dingen und die Regel, nach welcher vorzugehen ist, wird dir so leicht, so bequem, so zuverlässig und so schnell bei der Hand sein, daß kaum ein

anderer als derjenige, welcher absichtlich und mit Aufwand von Mühe ihr entgegenzuhandeln versucht, in einen Irrtum wird fallen können. — Doch möchte ich auch wieder nicht behaupten, daß es mit Hilfe dieses Kunstgriffes geschehen könnte, jede Ähnlichkeit oder Verschiedenheit der Körper durchaus festhalten und nachbilden zu können. Ich bekenne nämlich, daß es nicht im Bereiche meiner Anweisung liegt, dir genau die Mittel anzugeben, wie du die Gesichtszüge des Herkules, während er gegen Antaeus kämpft, durchaus lebenswahr bilden könntest, oder wie weit jene sich vom Gesichtsausdruck des Herkules unterscheiden, welcher friedselig der Dejanira zulächelt; wohl aber unterweisen sie dich, wie immer wieder die Umrißlinien eines Körpers festzustellen sind, so oft infolge von Änderung der Biegungen und Spannungen der Glieder die äußere Erscheinung an einem Körper sich ändert, wie dies bei dem Stehenden oder Sitzenden oder Liegenden oder nach irgendeiner Seite sich Neigenden der Fall ist. Hierüber ist von uns zu handeln, wie wir diese verschiedenen Stellungen nach fester Methode und auf richtigem Wege nachbilden könnten; wie ich sagte, bedient man sich dabei eines Doppelten: der Messung und der Grenzbestimmung; zuerst also über die Messung. Die Messung ist eine zuverlässige und feste Aufzeichnung der Größe der Dimensionen, wodurch ebensowohl die Beschaffenheit und das Verhältnis der einzelnen Teile eines Körpers untereinander als auch zur Größe des ganzen Körpers zur Kenntnis gebracht und in Zahlen dargestellt wird. Diese Kenntnis aber gewinnt man mit Hilfe zweier Dinge: der Exempeda (des Maßstabes) und (zweier) beweglicher Winkelmaße. Und zwar gewinnen wir mittelst der Exempeda die Maße der Längen der Glieder, mit Hilfe der Winkelmaße aber deren übrige Dimensionen. . . . . .

Wer wagte wohl die Schiffsbaukunst auszuüben, ohne genau zu wissen, ob und wieviel Teile ein Schiff besitze, Von der Definition.

und was ein Schiff von einem andern unterscheide, und worin die Teile eines jeden untereinander übereinstimmen? Wenn du aber bei unseren Bildhauern Nachfrage hieltest, wieviel wohl werden sich — wie es schicklich ist — irgendwo genügend aufgezeichnet haben oder wüßten es in Gedanken sich vorzustellen, welches denn die Einrichtung dieses oder jenes Gliedes ist, welches das Verhältnis des einen zum anderen oder dieser und jener zur ganzen Größe des Körpers ist! Es ist aber ziemlich, jene Kunst (oder jenes Handwerk) völlig zu verstehen, welche man ausübt. Und zwar erlernt man eine Kunst zuerst mittelst einer (bestimmten) Methode und Regel; die Fertigkeit in derselben bewahrt man sich dann durch Ausübung. Niemand aber wird irgend etwas künstlerisch darstellen können, dessen Bestandteile er sich nicht zur Kenntnis gebracht haben wird; doch darüber genug. Wir handelten über die Messung, und auf welche Weise man sich hierbei der Exempeda und der Winkelmaße richtig bediene; es folgt nun, was über die Definition zu sagen ist. Definition (Grenzbestimmung) nennen wir hier das, wodurch wir uns die Richtung der Linien, die Krümmung aller Winkel, das Maß und die Grenze jeder Hervorragung und jeder Einbuchtung sowie Lage und Anordnung (der Teile) nach einer richtigen, zweifellosen und klaren Methode zur Kenntnis bringen. Definition (Grenzbestimmung) wird dies Verfahren genannt, weil uns vermittelst desselben die Entfernung und der Abstand zur Wahrnehmung und Kenntnis gebracht wird, welcher zwischen der Zentrallinie des Körpers und dessen äußersten Begrenzungslinien stattfindet.

Werkzeug bei der Definition. *Zwischen der Vermessung also, über welche wir oben handelten, und der Definition ist der Unterschied, daß die Vermessung uns das zur Kenntnis bringt und bestimmt, was von der Natur den Lebewesen unveränderlich eingepflanzt wurde, und das deshalb ziemlich allgemein vorkommt, wie es die Breite oder die Dicke der*

Glieder sind, die Definition aber die temporären (zufälligen) Veränderungen der Gliedmaßen, wie sie durch die Anordnung der Teile infolge der jeweiligen Bewegungen hervorgebracht werden. Um diese Definition richtig anzustellen, bedarf es eines Instruments; dies besteht aus drei Teilen: dem Orizon, dem Radius und dem Perpendiculum. . . . . . .

Normalmaße des menschlichen Körpers.

Aus all' dem, was wir bis hierher vorbrachten, ist es wohl nun auch hinlänglich klar, daß man auch von einem lebenden Modell sowohl die Maße als die Definitionen bequem nehmen und berechnen kann, um ein Werk mit Kunst und Verstand zu vollenden. Ich wünsche, daß dies Werkchen meinen Malern und Bildhauern wohlbekannt sei, weil, wenn sie mich hören, sie sich selbst dazu Glück wünschen werden. Wir aber haben sogar — damit die Sache durch Beispiele klarer werde, und damit unsere Arbeit noch größeren Nutzen bringe — uns der Mühe unterzogen, die wichtigsten Maßverhältnisse am Menschen zu berechnen. Aber nicht bloß von diesem oder jenem Körper nahm ich diese, sondern ich war nach Möglichkeit bestrebt, die höchste, von der Natur gleichsam zu bestimmten Teilen an mehrere Körper verschenkte Schönheit zu berechnen und schriftlich aufzuzeichnen, indem ich hierin jenen nachahmte, der, als er bei den Krotoniaten das Bild der Göttin malen sollte, von mehreren durch Schönheit ausgezeichneten Jungfrauen wiederum bei jeder einzelnen jene Form auswählte und in sein Werk übertrug, durch welche sie sich besonders auszeichnete. So haben auch wir eine größere Zahl von menschlichen Leibern, die nach dem Urteil von Erfahrenen von großer Schönheit waren, ausgewählt und von diesen die Maßverhältnisse genommen. Diese verglichen wir dann untereinander, und indem wir dabei alle verwarfen, welche unter einer bestimmten Grenze blieben oder über dieselbe hinausgingen, behielten wir nur jene Maße, welche das übereinstimmende Resultat

vieler Exempeden als mittlere ergab. — Indem wir also die wichtigsten und vornehmsten Längen, Breiten und Dicken der Glieder maßen, fanden wir folgendes.

Als Längen der Glieder ergaben sich:

Höhen vom Boden aus.	Fuß	Zoll	Linien
Größte Höhe bis zum Riste des Fußes . .	0	3	0
Bis zum äußeren Knöchel	0	2	2
Bis zum inneren Knöchel	0	3	1
Bis zum Fußgelenk	0	8	5
Bis zur Kniekehle	1	4	3
Bis zum Kniegelenk	1	7	0
Bis zu den Hoden und zum Gesäß . . .	2	6	9
Bis zum Schambein	3	0	0
Bis zum Hüftgelenksknoten	3	1	5
Bis zum Nabel	3	6	0
Bis zum Gürtel	3	7	5
Bis zu den Brustwarzen und der Magengrube	4	3	5
Bis zur Halsgrube	5	0	0
Bis zum Halsknorpel	5	1	0
Bis zum Kinn	5	2	0

. . . . . .

Aus: Pacioli Divina Proportione.

(Von dem Maß und Verhältnissen des menschlichen Körpers, vom Kopf und seinen übrigen Gliedern, als Sinnbild der Architektur.)

Kapitel I.

Wir müssen betrachten, wie Plato in seinem Timäus sagt, wo er von der Natur des Universums handelt: Gott, als er den Menschen bildete, setzte das Haupt ihm auf die Spitze, gleich den Zitadellen und Festungen in

den Städten, damit es Wächter des ganzen körperlichen Gebäudes, d. h. aller andern unteren Glieder wäre. Und jenes bewaffnete und versah er mit allen notwendigen Bequemlichkeiten, wie erhellt, mit sieben Schießscharten, d. h. sieben Höhlungen, durch welche der Verstand die äußern Gegenstände aufzunehmen hätte, und dies sind die zwei Ohren, die zwei Augen, die zwei Nasenlöcher, die siebente der Mund. Denn, wie die maxima philosophica sagt, nichts ist in dem Geiste, ohne daß es vorher nicht in den Sinnen war. Daher sind der menschlichen Empfindungen fünf, nämlich Sehen, Hören, Riechen, Fühlen und Schmecken, und daher stammt das buchstäbliche Sprichwort, welches sagt: „Wenn das Haupt schmerzt, so leiden auch die übrigen Glieder" nach Art der besagten Festungen in den Städten, wenn sie von den Feinden mit Kriegsmaschinen der Artillerie, Steinwurfmaschinen, Schleudern, Katapulten, Ballisten, Bombarden, Feldgeschützen, Flinten, Hakenbüchsen, Stutzen, Feldschlangen und andern schädlichen Dingen beunruhigt und belästigt werden. Die ganze Stadt empfindet darüber Leid bei großer Ungewißheit für ihr Wohlergehen. Ebenso geschieht es bei dem Menschen, daß, wenn er im Kopf belästigt oder behindert, alle übrigen Glieder darunter leiden. Und darum ordnete die Natur, die Dienerin der Gottheit, als sie den Menschen bildete, sein Haupt mit allen notwendigen, allen andern Teilen seines Körpers entsprechenden Verhältnissen an. Und aus diesem Grunde richteten die Alten, nachdem sie die angemessene Anordnung des menschlichen Körpers erwogen, alle ihre Werke, insbesondere die heiligen Tempel nach seinem Verhältnis. Denn in ihm fanden sie die zwei hauptsächlichsten Figuren, ohne die es nicht möglich, irgend etwas zu bewerkstelligen, nämlich die höchst vollkommene Kreislinie und von allen gleichen Umfangs die vom größten Inhalt, wie Dionysius in seinem Werk von den Kugeln sagt. Die andere ist die gleichseitige

quadratische. Und dies sind diejenigen, die von den beiden Hauptlinien, nämlich krummer und gerader, hervorgebracht werden. Hinsichtlich der Kreislinie offenbart es sich, daß, wenn ein Mensch sich auf dem Rücken liegend ausstreckt und, soweit es möglich, die Beine und Arme wohl auseinanderstellt, der Nabel genau der Mittelpunkt seines ganzen Lage ist, derart, daß, wenn man einen hinreichend langen Faden hat, und die eine Spitze von ihm im genannten Nabel befestigt und die andere rings im Kreise herumführt, man genau finden wird, daß er gleicherart den höchsten Punkt des Kopfes und die Spitzen der Mittelfinger der Hände und die der großen Zehen der Füße berühre, welches die zur wahren Definition des Kreises von unserm Euklid im Anfang seines ersten Buches aufgestellten erforderlichen Bedingungen sind. Auch das Quadrat wird erhalten, wenn gleichermaßen die Arme und die Beine ausgestreckt und von den äußersten Enden der großen Zehen der Füße bis zu den Spitzen der Mittelfinger der Hände die geraden Linien derart gezogen werden, daß von der Spitze der großen Zehe des einen Fußes zur andern Spitze des andern Fußes ebensoviel sei wie von der Spitze der Mittelfinger der Hände zu genannten Spitzen der großen Zehen der Füße und genau so viel auch von der Spitze der besagten Mittelfinger der Hände, wenn man von der einen zur andern die Linie zieht, wenn die Arme genau gerade ausgestreckt; und ebensoviel beträgt genau die Höhe oder Länge des ganzen Menschen, wenn er wohlgebildet und nicht ungeheuerlich, was so stets vorausgesetzt wird, wie unser Vitruv sagt. Sein edelstes äußeres Glied, nämlich der Kopf, wird sich, wenn man wohl darauf achtet, über der Form in der ersten Figur in den geraden Linien, nämlich dem gleichseitigen Dreieck, Isopleuros genannt, befinden, welche als Fundament und Prinzip aller andern folgenden Bücher von unserm Euklid an die erste Stelle seines ersten Buches gestellt,

als er sagte: ein gleichseitiges Dreieck über einer gegebenen geraden Linie zu errichten. Dieses zeigt euch das Auge in der hier vorliegenden Figur deutlich[1]*, wenn man die Umrisse des ganzen besagten Kopfes wohl betrachtet, wie ihr das Dreieck a m k aus gleichen Seiten gebildet und über seiner Seite m k das verlängerte Tetragon km s b dargestellt seht, das so breit ist wie die Kathete von a bis zur Basis m k, welche ich, um nicht die Nase mit einem Buchstaben zu verdunkeln, frei gelassen habe. Und diese Seite m k, die die ganze Vorderseite des besagten Kopfes bildet, ist in drei gleiche Teile geteilt, nämlich im Punkte l und dem Endpunkt der Nasenlöcher derart, daß m l ebenso groß wie von l bis zu besagten Naslöchern und von besagten Naslöchern bis zu k, der Sohle des Kinns, so daß jede Länge den dritten Teil von m k macht. Daher ist vom untersten Teile der Stirn, dem Naseneinbug l, an den Augenbrauen bis zu den Haarwurzeln m, d. h. bis zum Gipfel der Stirn, ein Drittel der besagten Seite m k, so daß seine Stirn genau den dritten Teil des ganzen Kopfes hoch ist; gleicherweise bildet die Nase das andere Drittel, und von besagten Nasenlöchern bis zur Grundebene des Kinns h oder k ist ein anderes Drittel. Und dieses letzte Drittel teilt sich noch in drei andere gleiche Teile, wovon der eine von den Naslöchern zum Munde, der andere vom Munde zur Kinngrube, der dritte von besagter Grube bis zur Kinnsohle k reicht, so daß jede ein Neuntel des ganzen m k, d. h. das Drittel von einem Drittel beträgt, obgleich das Kinn mitunter vom Profil der Face m k abweicht, wie du in der genannten Figur gezeichnet siehst, deren Größe uns nicht genau bekannt ist, sondern die ausgezeichneten Künstler haben jene nur von der Natur je nach Gefallen und Gutdünken des Auges beibehalten. Und dies ist eine Art der irrationalen Proportionen, welche der Zahl nach nicht möglich ist an-*

[1]) *Siehe Abbildung 1 am Schluß des Bandes.*

zugeben. Das gleiche wird bezüglich des Abstandes von der Haarwurzel und dem Ende des Winkels m gesagt, der ebenfalls etwas von jenem abweicht, wie man sieht, da es sonst dem Auge nicht anmutig erscheinen würde. Und die Senkrechte von a oder Kathete ist genau auf die Wölbung der Nase gerichtet und schneidet das Profil m k bei den wohlproportionierten und richtig geordneten und nicht ungeheuerlichen genau in der Mitte. Und diese bisher bei seinem Profil aufgezählten Teile sind sämtlich rational und uns bekannt. Aber wo die Irrationalität der Proportion eintritt, d. h. so, daß man sie auf keine Art durch eine Zahl angeben kann, bleiben sie der würdigen Entscheidung des Perspektivikers überlassen, welcher sie nach seinem Gutdünken zu bestimmen hat. Denn die Kunst ahmt die Natur nach, soweit es ihr möglich ist, und wenn das Kunstwerk genau das, was die Natur gemacht, darstellte, so würde man es nicht Kunst, sondern eine andere, der ersten völlig gleiche Natur nennen, welche die nämliche sein würde. Dies sage ich, damit ihr euch nicht wundern sollt, wenn alle Dinge den Händen des Schöpfers nicht völlig gleichkommen, weil es nicht möglich ist. Und von da her stammt es, daß die Weisen sagen, die mathematischen Wissenschaften und Disziplinen seien abstrakt, und es ist niemals in der Wirklichkeit möglich, sie an ihnen sichtbar darzustellen. Deshalb kann die Hand niemals den Punkt, die Linie, Oberfläche und jede andere Figur bilden. Und obgleich wir Punkt jenes Zeichen nennen, das man mit der Spitze der Feder oder eines andern Stifts macht, so ist es doch nicht jener von ihm definierte mathematische Punkt, wie ihn unser Euklid in den ersten Worten seiner Elemente erklärt, als er sagt: „Punkt ist, dessen Teil nicht ist.“ Und ebenso sagen wir bezüglich aller übrigen mathematischen Prinzipien und Figuren, daß man sie von der Materie abgetrennt verstehen müsse. Und obwohl wir sie Punkt, Linie usw. nennen, so tun

wir es, weil wir keine geeigneteren Worte haben, ihre Begriffe auszudrücken usf. Und dies genüge, soweit es sich auf die proportionale Einteilung des Profils des menschlichen Kopfes bezieht, wenn derselbe richtig gebildet, indem ich das Überflüssige dem Gefallen des Künstlers überlasse, wie die Wölbung der Augenbrauen und die Nasenspitze. Obgleich man von den Nasenlöchern bis zu besagter Spitze gewöhnlich ein Neuntel des Profils gibt, so kann man es doch nicht genau aus uns bekannten Verhältnissen bestimmen, wie oben hinsichtlich des Kinns gesagt worden. Daher usf.

(Vom Abstand des Profils zum Hinterhauptbein besagten Kopfes, d. h. zum Punkte a, welchen man Hinterhauptbein nennt, und von den Teilen, welche dazwischenliegen, Auge und Ohr.)

Kapitel II.

Nachdem vom Profil des menschlichen Kopfes und seinen vornehmlich erforderlichen Teilungen gesprochen, so werden wir in folgendem sprechen von den Verhältnissen des Auges und Ohres. Damit man dieserhalb verstehe, was wir sagen, so werden wir zuerst auf die gleiche Art die Breite des vorgelegten Tetragons s k in drei gleiche Teile teilen, wie es mit seiner Länge geschehen. Und nachdem m s in drei gleiche Teile zerlegt, so sei der eine m o, der andere o q, der dritte q s. Und sodann werden wir zu größerer Deutlichkeit für euch jedes dieser Drittel in zwei gleiche Teile teilen, und zwar in den Punkten n, p, r. Und jeder von ihnen ist der sechste Teil der ganzen angegebenen Breite m s. Und diese werden wir nochmals in zwei andere Hälften zerlegen können, und das würden Zwölftel des Ganzen sein, und diese wiederum in zwei andere gleiche Teile und jeder würde der 24. Teil des Ganzen sein. Und so könnten wir fortschreiten, soweit

es uns gefällt, indem wir sie in uns bekannte Teile je nach größerer oder geringerer Breite zerlegen. Und je mehr Teile bekannt sind, um so bequemer ist es für den Perspektiviker, weil sich dadurch mit dem Auge besser die Größe des Gegenstandes erfassen läßt, den man darstellen will, sei es Kopf, oder sei es, was man sonst will, wie Tiere, Bäume, Gebäude. Und zu diesem Zwecke haben sich die Maler ein gewisses Viereck oder verlängertes Tetragon [1]*) gebildet, das mit vielen feinen Zithersaiten oder Seide oder großen und kleinen Sehnen durchzogen, wie es ihnen bei den Werken angemessen scheint, die sie in Leinwand auf Tafel oder Mauer zu entwerfen haben. Nachdem dabei der Künstler besagtes Tetragon über die eigentliche Form gestellt und dasselbe wohlbefestigt, so daß es auf keine Art wackeln kann, zwischen sich und dem Gegenstand, den er abzubilden beabsichtigt, welcher Gegenstand je nach der Lage, wie man sie machen will, ebenfalls wohlbefestigt sein muß, so schickt er sich darauf an, gerade zu stellen, kniend, wie es ihm am besten akkommodiert zu stehen scheint, und indem er mit seinem aufmerksamen Auge bald hier, bald dort jenen Gegenstand anblickt, betrachtet er die Grenzen jener Fäden, wie sie der Länge und der Breite nach über besagten Gegenstand entsprechen. Und so schicken sie sich an, dieselbe mit ihrem Stift auf dem Blatt oder sonstwo aufzuzeichnen, indem sie die kleinen Quadrate besagten Tetragons der Zahl und Größe nach größer oder kleiner nach jenem proportionieren, und bilden so aus dem Rohen heraus ihre Figuren, die sie nachher mit der Anmut des Gesichts bekleiden. Und dies Instrument wird von ihnen Netz genannt, wie ihr hier am Kopfe seht, von welchem Instrumente ich mich hier nicht kümmere eine andere Form aufzustellen, da nach dem Gesagten sein Verständnis leicht ist. Nun zu unserem*

---

[1]) *Rechteck.*

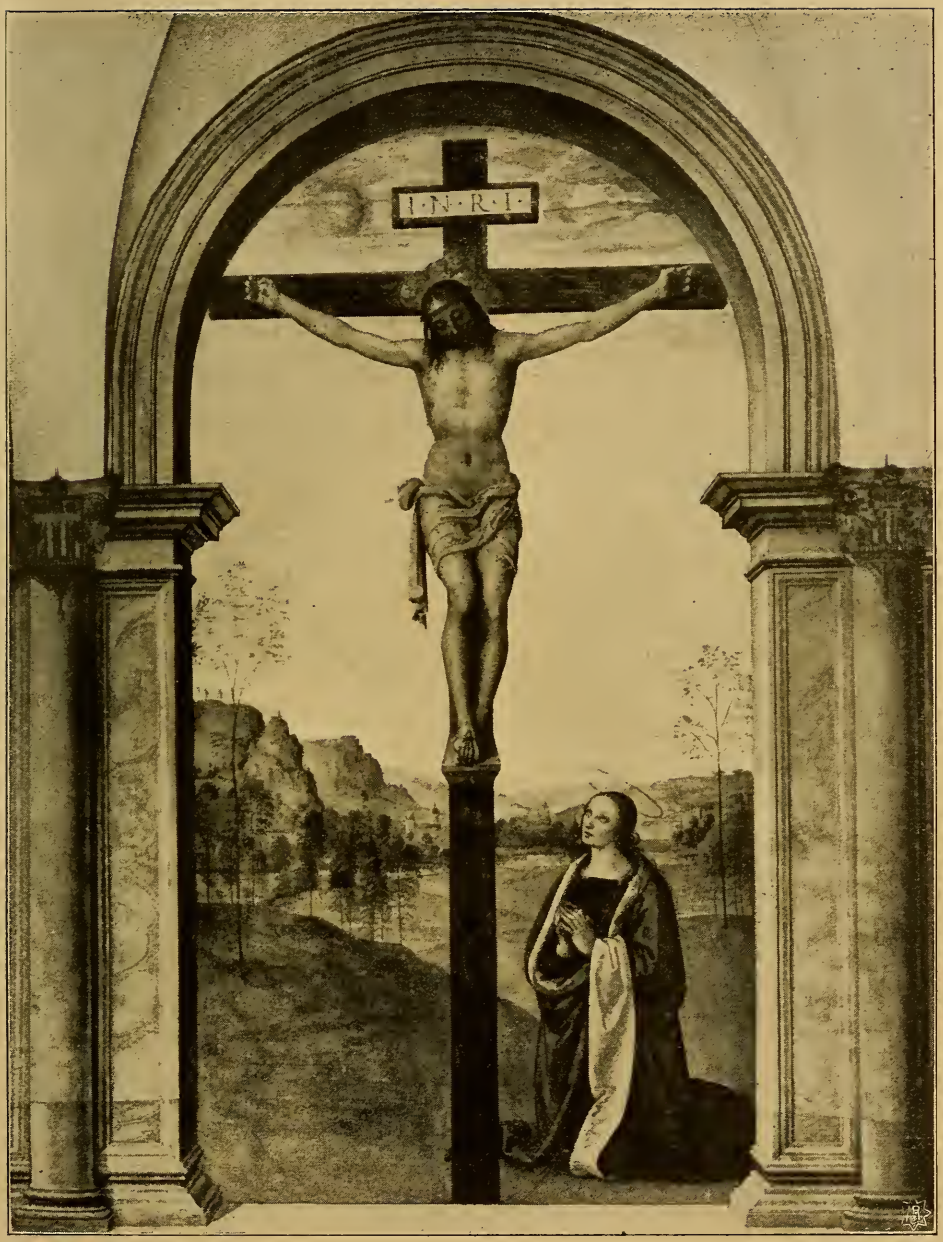
Gegenstande, dem Kopfe zurückkehrend, so werdet ihr finden, daß das Auge mit den obern und untern Brauen der Augenlider gewöhnlich ein Sechstel des ganzen Profils m b hoch sei, was ich nicht mit Linien zu verdunkeln mich gekümmert, aber ihr werdet es mit eurem Zirkel leicht finden, und ebenso breit. Hinsichtlich des Ohrs, wenn ihr gut darauf achtet, werdet ihr finden, daß es so hoch wie die Länge der Nase, d. h. ein Drittel des besagten Profils und ein Sechstel der Breite besagten Tetragons m s ist, und seine größte Ausdehnung ist diametral zwischen dem Hinterhauptbein und Nasenrücken, gerade über der Kathete a, die unterhalb an der Nasenspitze und dem Anfang der Wange endigt. Der Hals ist zwei Drittel besagter Breite m s, d. h. so dick wie o s, und ebensoviel entspricht dem Abstande von der Spitze der Brust zum Kehlkopfknoten. Der Hinterkopf, d. h. nach unserer Weise der hintere Schädelknochen, überschreitet besagte Breite grade um zwei Drittel seines sechsten Teils, d. h. um ein Neuntel der ganzen m s. Der Scheitel, d. h. der Gipfel des Kopfes, überschreitet die Wurzel der Haupthaare um ein Sechstel besagter m s in Höhe, nämlich bis zum Punkte p, welcher seine Mitte ist. Die andern Teile nehmen sodann in ihrem Umkreise proportional von p nach o n m dem Winkelpunkte des Tetragons nach vorn und ebenso rückwärts von genannten p nach q r s proportional ab, mit jener Anmut und Gutdünken, die bei Kinn und Haarwurzeln nach ihnen als irrationale Proportionen bezeichnet, d. h. als unnennbar durch irgendeine Zahl und ihre genauen Teile.

Und dies möchte ich hinsichtlich des ganzen Kopfes oder Hauptes genug sein lassen, und wir werden nun fortfahrend vom besagten Kopf, seinem angemessenen Verhältnisse zum ganzen Körper und seinen andern äußern Gliedern sprechen, damit ihr demgemäß eure Arbeiten besser gestalten könnt.

(Vom Verhältnis des ganzen menschlichen Körpers, der zu seinem Kopfe und andern Gliedern seiner Länge und Breite nach wohlgeordnet sei.)

Kapitel III.

Nachdem wir zur Genüge das Verhältnis des Kopfes zu seinen wesentlichen Teilen seiner Breite und Profil nach besprochen, so werden wir jetzt vom Verhältnis eben des Kopfes mit Bezug auf seinen ganzen Körper und die andern äußern Glieder sprechen, damit eure Arbeiten sich leichter proportionieren können, besonders bei den Säulen, die an den Gebäuden zur Unterstützung ihres Gewichts und Schönheit ihrer Anlage angebracht, wie weiter unten von ihnen noch genug die Rede sein wird, mit Bezug auf eure Absicht. Und daher sagen wir mit den Alten, besonders unserm Vitruv, die ganze Länge des Menschen, d. h. von den Fußsohlen, der Grundfläche der körperlichen Maße selbst, sei gewöhnlich zehnmal so groß wie vom Kinn zum höchsten Teile der Stirn, d. h. zu den Haarwurzeln, so daß besagter Schädel, d. h. der Knochen von ebendieser Höhe, den zehnten Teil bezüglich seiner Höhe bis zur höchsten Spitze besagter Stirn beträgt. Und diese Höhe wird gewöhnlich von den Malern und alten Bildhauern als Kopflänge bei ihren Werken angenommen, wie bei Statuen und andern Figuren in Rom die Erfahrung uns stets bewiesen hat, und wie stets von neuem die unsrigen bei aller Sorgfalt dasselbe zeigen. Und die angegebenen Maße verstehen sich stets, um sich nicht zu irren, von den bloßen, vom Fleische reinen Knochen sowohl des Kopfes wie der andern Teile; sonst würden die gewöhnlichen Regeln falsch sein, weil einige Menschen korpulent und sehr voll Fleisch, andre mager und dürr sind, wie man sieht. Und deshalb halten sich die Alten an die Knochen, wie an etwas Festeres und weniger Veränderliches, so daß man in unserm Vortrag für gewöhnlich unter Kopf genau das ganze vorher an-



P. Perugino. Christus am Kreuz. Florenz. St. Maria Maddalena de'Pazzi.

geführte Profil m k zu verstehen hat. Ebensoviel beträgt genau die flache Hand vom Handgelenk, das heißt vom Ende des Ellenbogenbeins bis zur äußersten Spitze des Mittelfingers, welches eine Kopflänge und zwar ein Zehntel der ganzen Statur auf die besagte Art ergibt. Die Höhe des ganzen Kopfes von der untern Kinnfläche bis zur Spitze des Kopfes, d. h. bis zum Punkte p, macht den achten Teil ihrer ganzen Höhe, indem die Größe von der Haarwurzel bis zu seinem höchsten Scheitel dazugerechnet. Von der höchsten Spitze der Brust bis zur Wurzel seiner Haare, d. h. von g bis m s, ist der sechste Teil des Ganzen, und von besagter höchsten Spitze der Brust bis zum Scheitel, d. h. bis zum Punkte p, ist der vierte Teil seiner ganzen Höhe. Sein Mund liegt, wie oben gesagt, auf einem Drittel der Höhe vom Kinn bis zu den Nasenlöchern; die Nase ist ebenso hoch [1]*. Der ganze Raum von der Nase bis zu der Haarwurzel wird Stirn genannt, welche ein Drittel seines ganzen Profils hoch ist, und die ganze Länge des Fußes, nämlich von der Ferse bis zur Spitze der großen Zehe, macht den sechsten Teil des ganzen Körpers, d. h. so viel wie von dem obersten Ende der Brust bis zum Scheitel des Kopfes. Und die ganze Brust* [2] *beträgt den vierten Teil. Und dies aller versichert unser Vitruv, als er von der Anlage der heiligen Tempel spricht, wo er in dieser Weise spricht, nämlich: denn die Natur hat unsern menschlichen Körper so zusammengesetzt, daß der Schädelknochen vom Kinn bis zur höchsten Spitze der Stirn und den untersten Haarwurzeln seinen zehnten Teil betrage. Ferner die ausgestreckte Hand vom Gelenk bis zur äußersten Spitze des Mittelfingers ebensoviel. Der Kopf vom Kinn bis zum höchsten Scheitel ein Achtel, mit Einschluß der untersten Schädelknochen, vom höchsten Teil der Brust bis zu den untersten Haarwurzeln ein Sechstel, bis zum*

[1] *D. h. wie der Abstand vom Kinn bis zum Nasenstachel.*
[2] *scil. breite.*

höchsten Scheitel ein Viertel desselben; die Höhe des Mundes aber beträgt ein Drittel der Entfernung vom untersten Kinn bis zum untersten Teil der Nasenlöcher. Die Nase vom untersten Teil der Nasenlöcher bis zur mittleren Begrenzungslinie der Augenbrauen ebensoviel. Von diesem Ende bis zu den untersten Haarwurzeln reicht die Stirn, ebenfalls ein Drittel. Der Fuß aber beträgt den sechsten Teil der Höhe des Körpers und der Ellenbogen [1]) den vierten. Die Brust ebenfalls den vierten. Auch die übrigen Glieder haben ein Ebenmaß der Proportion, welches auch die alten Maler und edlen Bildhauer angewandt und dadurch großes, unendliches Lob errungen haben. Ähnlicherweise aber müssen die Glieder der heiligen Tempel zu der gesamten Summe ihrer aus den einzelnen Teilen gebildeten gesamten Größe die angemessenste abgewogene Symmetrie erhalten. Ebenso ist das mittlere Zentrum des Körpers natürlicherweise der Nabel usw., wie wir oben sagten, indem wir, wie auch er es in diesem tut, den Kreis und das Quadrat im menschlichen Körper verzeichneten usw. Die, welche jene besagte Höhe in zehn Teile teilen, sagten, daß sie nach der vollkommenen Zahl geteilt sei, indem sie vollkommen die Zehnerzahl nennen, aus den in unserm großen Werke in der ersten Distinktion zweiter Traktat beigebrachten Gründen, da mit der Zehnerzahl alle Philosophen zufriedengestellt sind, nämlich mit der Zahl der zehn Prädikamente, hinsichtlich deren alle übereinstimmen, wofür die Griechen sagen Theleon, weil sie sahen, daß die Natur an Händen und Füßen zehn Finger gemacht, und deshalb, wie unser Vitruv sagt, gefiel es auch dem göttlichen Philosophen Plato, als von den eigentümlichen Dingen erzeugt, welche bei den Griechen Monaden, d. h. nach unserer Ausdrucksweise Einheiten, genannt werden. Und dieses den Naturalisten gemäß.

---

[1]) *D. h. vom Ellbogengelenk bis zur Mittelfingerspitze (?).*

Aber die Mathematiker nennen vollkommen die erste Sechszahl, 18 die zweite usw., wie wir in unserm erwähnten Werke gesagt, und zwar auf Grund der Bedingungen, welche im letzten Satze des neunten Buchs unser Euklid folgendermaßen ausspricht: Da die Zahlen aus der Einheit stetig zusammengefügt worden, die verdoppelt die erste wirkliche Zahl bilden, so erzeugt die letztere unter ihnen, wenn sie mit der Summe jener multipliziert wird, die vollkommene Zahl. Fügt man daher dieser Betrachtung zufolge 10 und 6 zusammen, was 16 macht, d. h. die vollkommen philosophische und die vollkommen mathematische 6, so resultiert aus dieser Verbindung eine dritte Zahl, nämlich 16, und diese nennen sie, wie Vitruv sagt, die vollkommenste, weil sie aus den beiden vorgenannten vollkommen zusammengesetzt und gemacht sei; welche Benennung ich nicht zu tadeln wage, aber ich führe im Fortgange auch unsererseits einen andern mathematischen Grund an, nämlich sie kann die vollkommenste der Quadratur wegen genannt werden, weil sie stets das Quadrat des ersten Quadrats ist, welches 4, was den ersten Zensus [1]) macht mit Ausschluß der Königin aller Zahlen, der Einheit. Und die 16 ist ihr Quadrat, d. h. Zensus vom Zensus, [2]) was nächst den ihrigen nicht absurd ist.

Und damit auch die genannten Teile besser gegenwärtig, so schien es mir nicht unnütz, hier zur Seite am Rande eine Linie für die ganze normalmäßige menschliche Statur, nach allen jenen Maßen eingeteilt, welche von den Antiken und Modernen angenommen werden, zu verzeichnen. Dies, sagen wir, sei die Linie a b, die in den Punkten c d e f g h k l m in zehn gleiche Teile geteilt. Und von diesen werdet ihr aus euch selbst einige genauer feststellen, wo sie nicht zutreffen. Nach dieser könnt ihr sogleich mit einem Zirkelöffnen, was euch scheint, in Proportion bringen, unter allen Umständen, wie oben

[1]) *Quadrat.* — [2]) *Biquadrat.*

gesagt, die bloßen Knochen vorausgesetzt. Und damit werdet ihr den Fuß haben, weil die erste Höhe, wie Vitruv sagt, der Spur des menschlichen Fußes entsprechend war, nämlich Kopf und Ellenbogen usw. Den schon angegebenen Proportionen gemäß könnt ihr in euren Werken eine andere größere oder kleinere annehmen, welche, wenn sie gut in ihre Unterabteilungen geteilt, seiner Höhe entsprechen wird, sei es ein Riese oder Zwerg, und man wird sie richtig verjüngt nennen.

Und nach ähnlicher Methode verhalten sich die Kosmographen in ihren Welt- und sonstigen Seekarten, indem sie ihren Maßstab zur Seite setzen, mit dem sie die ganze Welt proportionieren usw. Es würden hierüber viel andere im Menschen gelegte Teile zu nennen sein, sofern er von den Weisen kleine Welt genannt worden. Gleichwohl, da ich hier nicht beabsichtige, von besagter Architektur, wie wir vorher gesagt haben, vollständig zu handeln, indem wir uns die schon erwähnten für mehr Muße vorbehalten, so will ich sie für euren Zweck hinsichtlich der Skulptur genug sein lassen. Und wir werden im folgenden zur beabsichtigten Aufgabe, nämlich zum Entwurf runder Säulen und ihrer Pilaster, Basen und Kapitelle, gelangen, wie ich euch versprochen, indem wir sie nach der menschlichen Gestalt proportionieren, von der wir sie zuerst abgeleitet, wie ihr aus unserm Vitruv verstehen werdet, und wir werden ihn in jenem Teile anführen, indem wir seine Worte wörtlich hersetzen, so daß ihr aufmerksam sein und mit Eifer sie euch merken werdet.

(Es folgt von den runden Säulen mit ihren Basen und Kapitellen und Pilastern oder Stilobaten.)

Kapitel IV.

Da ich euch in kurzem das Nötige über die runden Säulen angeben will, so werde ich diesen Abschnitt in zwei Hauptteile zerlegen; im ersten werde ich von der

Säule und ihrer Grundfläche und Kapitell, im zweiten von ihren Stilobaten oder auch Pilaster oder Basament, nach einigen, reden. Ich sage wie oben, es müsse sich jedes Glied jedes Gebäudes zu dem ganzen besagten Gebäude proportionieren, wie jedes Glied des Menschen zum ganzen Menschen gebildet worden, was uns die Natur durch Beispiel vor Augen gestellt hat. Und damit auch die Fremdwörter, wie es vorher von Vitruv angegeben, im Geiste keine Dunkelheit erzeugen, der sie manchmal jonische, manchmal dorische und korinthische nennt, so wisset, daß diese Namen ihnen von den Alten nach dem Vaterland gegeben worden, wo sie zuerst vorgefunden; jonisch bei den Joniern, korinthisch bei den Korinthern, dorisch gleicherweise. Und mitunter wird das Wort vom ersten Erfinder abgeleitet. Nun mögen euch dieselben keinen Widerwillen veranlassen. Denn Vitruv erklärt es vollkommen, daher kümmere ich mich hier nicht, mich allzusehr zu verbreiten. Ihr müßt beachten, daß, wie wir in unserer christlichen Religion verschiedene Heilige beiderlei Geschlechts haben und jedem darin seine Zeichen und Instrumente geben und beilegen, je nachdem sie für den Glauben gekämpft, wie dem heiligen Georg die Waffen, Lanze, Küraß, Helm, Schwert und Pferd mit aller Armatur, ebenso dem heiligen Moritz und heiligen Eustachius und den Makkabäern usw. und man der heiligen Katharina das Rad, weil sie mit diesem für den Glauben gekrönt, der heiligen Barbara den Turm gibt, worin sie eingekerkert, und so über alle Heiligen, Männer und Frauen, diskutierend, die Kirche zu ihrer Erinnerung Ähnliches, was in unsern Augen zur Entflammung des heiligen Glaubens tun zu dürfen erlaubt, indem sie sich durchaus nicht um Tyrannen kümmerten, da die heiligen Götter die Schläge der Henker nicht gefürchtet, genau so jene ihren irrendenReligionsgebräuchen gemäß ihren Idolen und Göttern bald auf die eine, bald auf die andere Weise irgendwelche Ornamente machten,

entsprechend der Form ihrer Wirkung, in Trophäen, Tempeln und Säulen, indem sie dieselben nach ihrem Namen oder Vaterlande nannten und tauften, wo sie zuerst Ursprung genommen. (Wie in den Geschichten der Römer gesagt wird, daß Fabius von den Bohnen so genannt, und andere sagen, daß die Bohnen von Fabius benannt seien. Und ebenso liest man von Appius, daß er, weil sie von ihm gegessen wurden, benannt worden, nach den Äpfeln, und andere wollen, daß „Apie", d. h. besagte Äpfel, nach Appius benannt seien, der sie zuerst in jene Gegenden brachte usw., und ebenso geschieht es bei ebendiesen, und sie machten eins von diesen Werken schöner als das andere, je nach der Frömmigkeit dieses oder dieser, worin emsig gearbeitet sein wird, wie für Herkules, Mars, Jupiter usw., für Diana, Minerva, Ceres usw., wie von allen vollständig unser Vitruv erwähnt.) Von da zu unserem Zweck zurückkehrend, so pflegten die Alten die Höhe der runden Säule mit der ganzen Höhe, die sie mit ihrem Kapitell zu machen beabsichtigten[1]), in acht gleiche Teile zu zerlegen. Und sodann teilten sie dieselbe besagte Höhe nochmals in zehn gleiche Teile. Und den einen derselben nahmen sie von dem Achtel fort, so daß dabei genau der vierzigste Teil der ganzen besagten Höhe übrig blieb[2]), d. h. einer von vierzig Teilen, und diesen behielten sie als Abakus seines Kapitells, wie ihr in der zu Anfang dieses ganzen Briefs aufgestellten Figur besagte Abakushöhe ln oder mo angegeben habt, die mitunter von Modernen Gesimse genannt wird. Und von der Höhe des ganzen Zehntels machten sie die Glocke oder Trommel, oder wir wollen sagen: das Rankenwerk der Kapitells, was dasselbe besagt, bis zur Kehle oder Verengung des obern Teils der Säule, wie lg oder mh, welches alles mit seinem Abakus

---

[1]) *Siehe Abbildung 2 am Schluß des Bandes.*
[2]) $1/8 - 1/10 = 1/40$.

bis zum höchsten Teil besagter Glocke Kapitell genannt wird. Dort sagt man Volute, welches in vier Ecken des genannten Kapitells ausläuft, wie ihr die Spitze l und die Spitze m seht. Von einer Ecke oder Winkel der Abakus oder Gesimsplatte bis zum andern wird Tetrant genannt, nämlich jener Raum, der zwischen einer und der andern Ecke liegt, nämlich n o, so daß in jedem Abakus vier Tetranten sind. In dessen Mitte pflegt man eine große Blume oder Rose oder anderes Blatt zum Schmuck zu machen, d. h. eins per Tetrant, und es wird Auge des Kapitells genannt. Diese Tetranten werden auf folgende Art gebildet, nämlich: man nimmt den Durchmesser der Verjüngung unterhalb, d. h. von jener Kehle, die sich unterhalb der Basis befindet, und denselben verdopple man und mache ihn zur Diagonale eines Quadrats, welches genau im Kreise liegt. Und dieses Quadrat ist genau der Abakus besagten Kapitells. Und jener Tetrant wird gegen das Zentrum besagten Vierecks hin hohl oder abgerundet gemacht, indem man ihn um ein Neuntel der Seite des besagten Vierecks krümmt, d. h. gekrümmt bis zur Lage seines Auges in der Front. Und dieser wird bald mehr, bald weniger verziert, je nach dem, der die Ausgabe macht und anordnet, mit einem oder zwei Abakus übereinandergestellt, wie es ihm besser zusagt, nach Belieben, indem man die vorgeschriebenen Proportionen ihrer Abstufungen beibehält, die bei jedem Entwurfe stets als beobachtet vorausgesetzt werden, indem man sie verhältnismäßig herabsetzt, d. h. auf kleineres Maß reduziert, und sie vergrößert, d. h. zu größeren anwachsen läßt, wie bei den Entwürfen zu allen Modellen, die zuerst gemacht werden, welchen gemäß der Architekt notwendigerweise das ganze darin Enthaltene auf den wirklichen Bau anzuwenden verstehen muß usw. Und dies genüge, soweit es sich auf sein Kapitell bezieht, welches der korinthischen zugehört.

(Es folgt, von der Länge und Dicke besagter Säulen zu sprechen.)

Kapitel V.

Besagte runde Säulen werden beliebig hoch gemacht: ihre Höhe teilt sich in sechs gleiche Teile und bisweilen in acht und sieben, wie ihr weiter unter verstehen werdet, und der eine ist Durchmesser ihrer untern Verjüngung, nämlich e f[1]*, welche Verjüngung um so größer sein muß als die obere, um wieviel der Vorsprung des Trochilus an der obern beträgt, d. h. daß die Verjüngung unterhalb ohne ihren Trochilus ebenso groß sein muß wie die obere, mit besagtem Trochilus, um dem Gewicht zu widerstehen. Von jener Verjüngung bis zum dritten Teil ihrer Höhe wächst sie allmählich in ähnlicher Art wie der menschliche Körper, und für ein ferneres Drittel wird diese Dicke beibehalten. Und dann nimmt sie beim letzten Drittel bis zur höchsten Spitze immer ab, indem sie dort in der oberen Verjüngung k p endet. Jene letzte Abstufung unmittelbar über der Verengung, dort sagten die Alten Schaft und mitunter Trochilus, und das darüber zwischen ihm und dem Kapitell wird oberes Säulenpolster genannt. Ihre Basis muß die Hälfte des Durchmessers ihres untern Trochilus, d. h. von e f, hoch sein, welche Basis aus mehr Abstufungen zusammengesetzt ist, wovon die erste a b von den Alten Plinthe und von unsern Zeitgenossen Platte genannt wird, die mit dem ganzen Vorsprung oder Projektur ein und eine halbe Dicke der Säule lang sein muß und ein Sechstel der Dicke hoch sein muß. Das, was unmittelbar darauf gesetzt wird, nämlich c d, heißt unteres Polster der Basis oder Stock nach einigen. Das andere, engere darauf heißt Quader. Und den andern hohlen Teil, zwischen den zwei Quadern, diesen nennt man Scotica, von den Unsern Reifen oder Stäbe genannt, und über seiner Quader befindet sich das obere Polster der Basis, nämlich e f,*

[1]) *Siehe Abbildung 2 am Schluß des Bandes.*

derart, daß besagte Basis aus einer Plinthe, zwei Polstern, zwei Quadern und einer Scotica oder Reifen oder Stäben besteht. Und alle genannten Abstufungen zusammen werden Basis der Säule genannt, wovon mit Ausnahme der Plinthe der Rest ein Drittel der Dicke besagter Säule beträgt, von der besagte Plinthe ein Sechstel ausmacht, wie wir vorher gesagt, welche Teile oder Glieder ihr stets zu allen übrigen mit ihrem Ebenmaß proportionieren könnt, wie bezüglich des menschlichen Körpers oben gesagt wurde, die euch sämtlich vermittelst Zahlen bekannt sein werden und es auch noch bei irrationalen sein werden, die sich durch Zahlen und ihre Teile weder ausdrücken noch angeben lassen, wie der des Quadratdurchmessers zu seiner Seite. Und unser Vitruv nennt sie in dieser Zusammensetzung Spira und wir Basis. Nimmt man von dieser Basis oder Spira die Plinthe oder Platte fort, so teilt sich das ganze Obere in vier gleiche Teile; aus dem einen wird das obere Polster, und die drei übrigen teilen sich in zwei gleiche Teile, wovon der eine das untere Polster c d, der andere die Scotica f, mit ihren Quadern, von den Griechen Trochilus genannt, bildet. Abgesehen davon, daß Trochilus noch manchmal jene letzte der beiden untern und obern Verjüngungen der Säule, nämlich k p genannt wird. Und hier beschließen wir zu eurer Genüge hinsichtlich besagter runder Säule und werden ferner von ihrem Pilaster oder Stilobaten sagen, wie er gemacht werden müsse.

(Es folgt, wie die Anordnung des Stilobaten oder Pilasters oder Basaments der Säule getroffen werde.)

Kapitel VI.

Der Stilobat ist die Stütze der Säule, den wir Pilaster oder Basament der Säule nennen, wie ihr in der vierseitigen Figur c d e f[1]) seht, welcher ebenfalls seine Basis a b c d und sein Kapitell oder Gesims e f n m,

[1]) *Siehe Abbildung 3 am Schluß des Bandes.*

mit ihren Abstufungen, Plinthe, Polster, Skotien, Quadern nach Willkür gemacht und geschmückt erhält. Aber er selbst ist in der Breite genau begrenzt, um so viel, wie die Länge der Plinthe der Basis der auf ihnen stehenden Säule beträgt, wie ihr die Plinthe der abgestumpften Säule h g gleich groß seht und daher mit der Breite des Stilobaten e f und c d im Lot, da er sonst das darauf stehende Gewicht nicht unterstützen würde, wenn er schief stünde. Und ihr seht, wie die ganze Basis der Säule, a b g k l auf demselben steht, und wie wohl seine Schönheit dem Auge entspricht. Daher ist die Anordnung besagter Abstufungen, mögen es Quadern oder Skotien sein, derart, daß stets ihre Vorsprünge oder Vorstände von beiden Seiten so weit heraustreten, wie sie breit oder hoch sind, damit besagte Vorsprünge, rechte und linke, stets Quadraten entsprächen, wenn es auch 10 000 in seiner Basis und seinem Kapitell wären, was auch, wie ihr weiter unten verstehen werdet, im Architrav und seinem Karnies beobachtet werden muß. Und wenn ihr am besagten Stilobaten lieber ein Ornament machen wolltet als das andere, wie man mit Blattwerk oder Tieren pflegt, so macht es innerhalb seiner Oberfläche derart, daß seine Äquidistanten c d e f und auch c e und d f nicht fortgelöscht werden. Und besagter Stilobat muß zwei seiner Breiten hoch sein, oder, wollt ihr sagen, genau so viel wie zwei Längen der Säulenplinthe, damit er richtig in der einen wie in der andern Weise, nämlich nach der Stärke des Gewichts und der Schönheit für das Auge proportioniert sei, den übrigen Teilen des Gebäudes entsprechend, wie ihr es aus dem Beispiel der Gestalt des Speciosa genannten Tores seht, das zu Anfang des Buches gestellt, bestehend aus der Säule, Stilobat, Epistyl und Karnies, damit euch ihre Verbindung bekannt werde. Dieser Pilaster muß vom Fundament aus unterhalb gut befestigt sein, an und für sich selbst und für alles, was darauf gestellt, so daß er wenigstens

ganz unter der Erde bis zum gewachsenen Boden von einem guten Maurer wagerecht fundamentiert, sonst würden eure Werke mit dem ganzen Gebäude zusammenstürzen. Und man muß seine Breite wenigstens so groß machen, wie genau die Basis der Stilobaten einnimmt, wenn nicht mehr. Und merkt wohl, daß die Vorsprünge seiner Basis a b c d von beiden Seiten her so weit nach außen vortreten müssen, wie die seines Kapitells e f m n oder die der Basis. Mitunter könnt ihr sie länger als die seines Kapitells machen, aber niemals kürzer, wie ihr in der besagten Figur beispielsweise seht, usw. Sein Fundament wird von den Alten Steriobat genannt, und man versteht darunter so viel, wie genau die Basis des Stilobaten a b davon einnimmt, so daß ihr euch alles zur Vorstellung bringt.

Mit Bezug hierauf werdet ihr euch noch hinsichtlich der Stufen sowohl der Basis als des Kapitells besagten Stilobats zu merken haben, daß dieselben mitunter je nach den Orten, wo sie sich befinden, verschiedene Namen haben, denn ihr werdet einen Zierat an einem Tor und einen andern, ebensolchen am Fenster und Kamin anbringen, welche ebenfalls ihre Benennung, d. h. Türpfosten, Türangel, Einfassung usw., haben. Ebenso geschieht es hier am Stilobaten an der Basis und Kapitell. Denn die höchste Stufe seines Kapitells wird bei den Alten Akrotherion, die folgende Gesimsplatte und von den Unsrigen Rinnleiste, die dritte First, die vierte Echinus und von den Unsrigen eiförmiger Zierat genannt, die fünfte Baltheus oder Trochilus. Die Unsrigen sagen hier Stab; bei der siebenten sagen die Antiken Tänia, die Unsrigen bei der, welche unmittelbar oberhalb des Stilobaten ist, Getäfel. Und ihr werdet es bei eurem Genie, ich bin sicher, besser verstehen, als ich es sage. Von vielen pflegen in genannten Pilaster schöne antike Buchstaben eingelegt zu werden, von manchen derart geordnet, daß sie ihre Absicht sagen und erzählen, mit

aller Proportion und ebenso bei andern Giebelwänden und Einfassungen und Monumenten, ihre Grabschriften, die ohne Zweifel das Kunstwerk sehr schön machen. Daher habe ich hier am Ende noch in diesem Bande, von der göttlichen Proportion benannt, die Art und Form eines würdigen antiken Alphabets mit allen seinen Verhältnissen aufgestellt, mittelst dessen ihr in euern Werken schreiben könnt, was euch vorkommen wird, und sie werden ohne Zweifel von allen empfohlen werden, indem ich euch in Kenntnis setze, daß ich mich dieserhalb allein veranlaßt fand, es in angegebener Form anzuordnen, damit den Schreibern und Miniaturmalern, die sich so karg machen, sie zu demonstrieren, hier klar wäre, daß ohne ihre Feder und Pinsel die beiden mathematischen Linien, krumm und grade, sie mögen wollen oder nicht, sie [1]) zur Vollendung führen, wie sie auch alle andern Dinge machen, sofern ohne sie es nicht möglich, irgendeinen Gegenstand wohlzubilden, wie ihr vollständig aus den Anordnungen aller regelmäßigen und von ihnen abhängigen Körper oben in diesem seht, die vom würdigsten Perspektivmaler, Architekten, Musiker und mit allen Fähigkeiten ausgestatteten Leonardo da Vinci aus Florenz in der Stadt Mailand gemacht worden, als wir uns im Dienst des durchlauchtigen Herzogs, jenes Ludwig Maria Sforza Anglo, in den Jahren unseres Heils von 1496 bis 1499 wieder fanden, von wo wir nachher zusammen zu verschiedenen Zwecken in jenen Angelegenheiten abgereist und zu Florenz auch zusammen gewohnt usw. Und ebenso lauten auch besagte Namen an der Basis besagten Stilobats mit Hinzunahme von Spitze, Schaft, Getäfel usw. Und die sehr schönen Formen besagter materieller Körper habe ich mit aller Zierlichkeit hier in Mailand mit meinen eigenen Händen angefertigt, koloriert und verziert, und ihre Zahl betrug sechzig von regularen und ihren abhängigen. Gleichfalls habe ich

[1]) *scil. die Buchstaben.*

ebensoviel für meinen Patron Herrn Galleazzo Sanseverino an jenem Orte angefertigt und sodann ebensoviel in Florenz als Exemplare Sr. Exzellenz unserm Herrn, beständigem Gonfaloniere P. Soderino, die sich gegenwärtig in seinem Palaste befinden. . . . . .

(Von den runden und eckigen Pyramiden.)
Kapitel X.

Die Pyramiden ferner werden euch durch ihre Säulen, sowohl runde wie eckige leicht zu lernen sein, sofern jede stets ein Drittel ihrer Säule ist, wie unser Euklid beweist; und deswegen werde ich gleicherweise bezüglich ihrer ihre Anordnungen übergehen, welche nicht möglich ist zu verfehlen, da sie, wie gesagt, sowohl nach Gewicht wie Abmessung unter allen Umständen stets ein Drittel ihres Zylinders sind. Und ihre Anordnung und Figuren werdet ihr oben in diesem Buche zugleich mit allen andern Körpern haben, auch von der Hand unseres vorerwähnten Landsmannes Leonardo da Vinci aus Florenz, hinsichtlich dessen Zeichnungen und Figuren in Wahrheit nie ein Mensch gewesen, der ihm opponieren könnte. Daher usw.

. . . . . .

(Von der Anordnung der runden Säulen, wie sie bei den Gebäuden mit ihrer Basis festgestellt werden müssen.)
Kapitel XII.

Nachdem zu eurer Genüge gesehen und besprochen, wie in der Skulptur die runden Säulen unter euern Händen mit euern Instrumenten anzuordnen seien, so werden wir jetzt für diejenigen, welche sie ins Werk zu setzen haben werden, hier im Verfolg den antiken und neuerdings gebräuchlichen Modus angeben. Die Alten pflegten sie nach dem Richtlot zu richten, die eine von der andern nur um eine Dicke entfernt, und solcher sind in Athen und Alexandria in Ägypten durch die, welche dort gewesen, gefunden worden. Sie pflegten sie auch noch in

gleichen Abständen von anderthalb ihrer Dicken aufzustellen, wovon sich sehr viel in Rom findet. Andere sind um zwei ihrer Dicken auseinandergestellt; andere um zwei und eine halbe. Alle diese sind nun von unserm Vitruv je nach ihrer Stärke empfohlen worden. Und zur Schönheit empfiehlt er mehr das Maß von zwei Dicken und weit mehr von zwei und einhalb, abgesehen davon, daß die Vernunft sagt, daß, je größer ihr Abstand, sie um so schwächer seien. Aber der würdige Architekt muß, bevor er sie anordnet, zuerst das Gewicht erwägen, das sie mit ihrem Epistyl und Krönung, Tygraphen, [1] *und Dach auszuhalten haben. Daher empfiehlt er, wenn das Gewicht nicht enorm ist, jene sehr, deren Tetrant zwei und eine halbe Dicke beträgt, der Schönheit wegen. Merket euch darum zum Verständnis bezüglich dieses Ausdruckes Tetrant, daß man darunter stets jeden Raum versteht, der einem Quadrate zustrebt, da er nur von den äquidistanten Linien gebildet wird. Dies sage ich, weil wir oben Tetrant den Raum oder das Intervall genannt haben, welcher sich zwischen einer und der andern Ecke des Kapitells befindet. Und es werden ferner noch Tetranten die Räume und Intervalle genannt, die zwischen den gerichteten Säulen sich befinden, welche Vitruv Interkolumnien zu nennen pflegt, usf. Und gleicherweise versteht sich dasselbe von den Räumen und Intervallen zwischen dem einen Tygraphen und dem andern, was ihr, da ich unmittelbar unten vom Epistyl zu sprechen im Begriff bin, verstehen werdet. Jetzt sage ich mit Bezug auf unsere Zwecke: daß Vitruv solche Intervalle empfehle, vorausgesetzt, daß von den Architekten, wie gesagt, das Gewicht wohlerwogen, wovon man nicht mit der Feder vollständig Kenntnis geben kann, davon zu schweigen, daß der, welcher sich in der Praxis befindet, sie infolge seines Betriebs im Proportionieren besitzen muß, was alles Vitruv sagt in dem folgenden Zitat deutlich macht.*

[1] *Tygraphen = Triglyphen.*

Denn, wie Vitruv sagt, der Architekt muß gleich anfangs sehr achtsam sein bei der Beobachtung von Orten, Abständen und Gewichten hinsichtlich des Gebäudes, sofern nicht an jedem Orte immer die Symmetrien und Proportionen infolge der Enge der Örter und anderer Hindernisse bewahrt werden können. Deshalb sind viele gezwungen, sie anders anzulegen als nach seinem Wunsche. Und darum ist es Sache, soviel man kann, sich ans Viereckige oder Runde und seine auf irgendwelche Art bekannten Teile zu halten, wenn es in Zahlen möglich; wenigstens möge es nicht in Linien(maßen) fehlen, was er alles in diesem goldenen Ausspruch im fünften Buche schließt, der wörtlich hergesetzt, nämlich: „Jedoch sind nicht bei allen Theatern die Ebenmaße zu allen Verhältnissen und zu allen Wirkungen vermögend, sondern der Architekt muß wahrnehmen, aus welchen Gründen es notwendig sei, der Symmetrie zu folgen, und nach welchen Proportionen der Natur oder Größe des Werkes gemäß sie zu bemessen sei: Denn es gibt Dinge, die in kleinen wie in großen Theatern wegen ihres Gebrauchs notwendig von derselben Größe hergestellt werden müssen, wie die Stufen, die Abteilungen der Sitze, Schutzdächer, Durchgänge, Aufzüge, Bühnengerüste, Tribünen, und was anderes sonst noch vorkommt; wodurch die Notwendigkeit zwingt, von der Symmetrie abzuweichen, damit die Benutzung nicht gehindert werde, nicht weniger, wenn irgendeine Kleinigkeit an Vorrat, d. h. Marmorstoff und den übrigen Gegenständen, welche beim Werke angeordnet werden, fehlte, ein wenig fortzunehmen oder hinzuzusetzen, wenn es nur nicht zu übermäßig geschieht. Aber es darf nicht der Harmonie ermangeln. Dies aber wird der Fall sein, wenn der Architekt in der Praxis erfahren, außerdem edlen Talentes und Betriebsamkeit nicht ermangelt usf. Er schließt, kurz gesagt, daß außer der Kunst der gute Architekt Talent besitzen muß, das Verringerte zu ergänzen und das Überflüssige zu ver-

mindern, je nach der Gelegenheit und Anlage der Orte, damit ihre Gebäude nicht monströs erscheinen. Und zu diesem Zwecke habe ich mich für euch und manchen anderen angeschickt, bei großen Anstrengungen und langen Nachtwachen, die Formen von allen fünf regulären Körpern nebst anderen, von ihnen abhängigen zu finden und, nachdem dieselben in diesem unserem Werke zugleich mit ihrem Kanon aufgestellt, überdies noch solche mit ihrem richtigen Verhältnis auszuführen, damit, wenn ihr darin studiert, ich sicher bin, daß ihr sie euren Zwecken werdet anzupassen wissen. Und auch die übrigen Mechaniker und Gelehrten werden daraus nicht wenig Nutzen ziehen, mögen sie welchen Künsten, Geschäften und Wissenschaften es auch sei ergeben sein, wie es in seinem Timäus der göttliche Philosoph Plato bekundet. . . . . .

Lionardo da Vinci, das Buch von der Malerei.

I. Von der Malerei des Herrn Lionardo da Vinci, florentinischen Malers und Bildhauers.

9. Wie die Malerei alle Körperflächen umfaßt und sich in ihnen ausbreitet.

Die Malerei erstreckt sich nur auf die Körperflächen, und ihre Perspektive verbreitet sich über die Zu- und Abnahme der Körper und ihrer Farben. „Denn der Gegenstand, der sich vom Auge entfernt, verliert an Größe und Farbe so viel, als er an Entfernung gewinnt.“
So ist die Malerei als Philosophie, denn die Philosophie handelt von der mehrenden und mindernden Bewegung, welche sich im vorstehenden Lehrsatz vorfindet. Diesen werden wir jetzt umkehren und sagen: der vom Auge gesehene Gegenstand nehme um so viel an Größe, Deutlichkeit und Farbe zu, als er durch seine Bewegung den Raum geringer macht, der zwischen ihm und dem Auge, das sieht, liegt.

Lionardo da Vinci. Mädchen mit Kranz im Haar. Florenz, Uffizien.

Wer die Malerei schmäht, der schmäht die Natur, denn dieser Werke stellen des Malers Werke vor. Und deshalb ist es bei solchem Schmähredner um Einsicht und Empfindung kärglich bestellt.
Daß die Malerei Philosophie sei, erweist sich daraus, daß sie von der Bewegung der Körper handelt, in der unmittelbaren Lebendigkeit ihrer Stellungen; und auch die Philosophie erstreckt sich auf die Bewegung.
Alle Wissenschaften, die auf Worte hinauslaufen, ersterben, sobald sie ins Leben treten, der Teil an ihnen ausgenommen, der Handarbeit ist, das Schriftliche nämlich, das den mechanischen Teil ausmacht.

. . . . . .

12. Wie, wer die Malerei mißachtet, weder die Philosophie noch die Natur liebt.

Willst du die Malerei geringschätzen, welche einzig Nachahmerin aller sichtbaren Naturwerke ist, so wirst du sicher eine feine Erfindung mißachten, die mit philosophischer und subtiler Spekulation alle Eigenschaften und Arten der Formen in Betrachtung zieht, Meere, Gegenden, Bäume, Getier, Kräuter und Blumen, und was nur von Schatten und Licht umschlossen ist. Und wahrlich, die ist eine Wissenschaft und ist rechtmäßige Tochter der Natur, oder wir wollen, um es richtiger auszudrücken, sagen: Enkelin derselben; denn alle sichtbaren Dinge sind von der Natur geboren, und aus ihnen ist die Malerei hervorgegangen. So werden wir sie demnach richtig Enkelin der Natur nennen und Gott verwandt.

31. Der Maler gibt eine Abstufung der dem Auge gegenüber befindlichen Dinge, ebenso wie der Musiker eine Stufenleiter der Töne verleiht, die dem Ohr gegenüberstehen.
Obgleich die dem Auge gegenüberstehenden Dinge, wie sie allmählich nacheinanderfolgen, in ununterbrochenem Zusammenhang eins das andere berühren, so werde ich

doch nichtsdestoweniger meine Regel (der Abstände) von 20 zu 20 Ellen machen, ebenso wie der Musiker zwischen den Tönen, obwohl diese eigentlich alle in eins aneinanderhängen, einige wenige Abstufungen von Ton zu Ton angebracht hat, dieselben Prime, Sekunde, Terz, Quart und Quinte benennend, und so von Stufe zu Stufe für die Mannigfaltigkeit des Aufsteigens und Niedersinkens der Stimme Namen einsetzte.

Wirst du, o Musiker, sagen, die Malerei sei handwerksmäßig, weil sie mit Verrichtung der Hände betrieben werde, auch die Musik wird ja mit dem Mund ins Werk gerichtet, der ist auch ein menschliches Werkzeug, aber (hier) nicht für Rechnung des Geschmackssinnes, so wenig wie die Hand des Malers für den Tastsinn. (In jedem Falle,) die Worte sind immer noch weniger wert als (solche) Taten. Und du, Schreiber der Wissenschaften, kopierst du nicht auch mit der Hand, indem du schreibst, was im Geist steht, geradeso, wie der Maler auch tut?

Und würdest du sagen, die Musik sei aus Verhältnismäßigkeit zusammengefügt, so bin ich mit ganz ebensolcher der Malerei nachgegangen, wie du sehen wirst.

Nach ihr kommt die Skulptur, eine sehr würdige Kunst, die aber nicht mit solcher Vorzüglichkeit des Genies getrieben wird, denn in zwei und zwar sehr schwierigen Hauptfällen, mit denen der Maler in der seinigen vorangeht, hilft ihr die Natur aus, nämlich in der Perspektive und in Schatten und Licht. Auch ist sie nicht Nachahmerin der Farben, derenhalben die Malerei sich darum müht, wie die Schatten zu den Lichtern stimmen.

Diejenige Sache ist höher an Rang, die dem besseren Sinn Genüge leistet; also die Malerei, die Befriedigerin des Gesichtssinnes, vornehmer als die Musik, die nur dem Ohr genugtut. Das Ding ist vornehmer, welches größere Dauer hat. Demnach ist die Musik, die vergeht, während sie entsteht, weniger wert als die Malerei, die man mit Glasur ewig dauernd macht.

Die Sache, die größere Vielseitigkeit und Mannigfaltigkeit in sich birgt, wird die herrlichere und vorzüglichere genannt; so muß also die Malerei allen anderen Tätigkeiten vorangestellt werden, denn sie enthält in sich alle Formen, die es in der Natur gibt, und solche, die es nicht gibt; sie muß mehr gepriesen und erhöht werden, als die Musik, die nur der Stimme wartet.
Mittelst ihrer macht man die Götterbilder, um welche her der Gottesdienst begangen wird, der mit Musik — die (also in diesem Fall) der Malerei dient — geziert ist. Mittelst ihrer gibt man Liebenden ein Abbild von der Ursache ihrer Liebespein, mit ihrer Hilfe hält man Reize fest, welche Zeit und Natur entfliehen lassen, und durch sie bewahren wir (der Nachwelt) die Züge berühmter Männer. Würdest du sagen, die Musik werde durchs Niederschreiben verewigt, das gleiche tun wir hier (für die Malerei) durch Schriftzeichen. Also: Nachdem du der Musik einen Plan bei den freien Künsten gegeben, so stellst du nun auch entweder die Malerei dahin, oder du entfernst wieder jene. Und wenn du einwendetest, daß die Malerei geringe Leute betreiben, ganz ebenso wird auch die Musik von solchen verpfuscht, die nichts von ihr verstehen.
Wirst du sagen, die reinen Geisteswissenschaften, das seien die nicht handwerksmäßigen, so will ich dir erwidern: Die Malerei ist geistig. Und wie die Musik und die Geometrie die Verhältnisse der stetigen Größen in Betracht ziehen und die Arithmetik die der unstetigen, so unterzieht sie, die Malerei, alle stetigen Größen der Betrachtung und dazu die Qualitäten von Verhältnissen, von Schatten und Lichtern und von Abständen, in ihrer Perspektive.

40. Vergleichung der Malerei mit der Bildhauerei.

Die Malerei ist von größerer geistiger Erwägung, von größerer Kunstfertigkeit und wunderbarer als die Skulptur,

denn Notwendigkeit zwingt den Verstand des Malers, sich in den Verstand der Natur selbst zu verwandeln und zum Dolmetscher zwischen selbiger Natur und der Kunst zu werden, indem er mit jener die Ursachen ihrer dem Zwang ihres Gesetzes unterworfenen, beweiskräftigen Darstellungen bespricht, als: in welcher Weise die Scheinbilder der Objekte rings ums Auge her, das wahre Bildnis tragend, zur Pupille des Auges zusammenlaufen; ferner, welches unter gleichgroßen Objekten sich dem Auge als das größere zeigen wird; unter gleichartigen Farben, welche da dunkler oder weniger dunkel, welche mehr oder weniger hell aussehen wird; und welches von gleich niedrigstehenden Dingen niedriger oder weniger niedrig und von in gleicher Höhe postierten mehr oder minder hoch erscheint, warum sich unter Gegenständen, die in verschiedenerlei Abständen stehen, einer deutlicher zeigt als der andere.

Es umfaßt diese Kunst und schließt in sich zusammen alle sichtbaren Dinge, was die Armut der Bildhauerei nicht vermag, nämlich: die Farben aller Dinge und ihre Abnahme; sie stellt das Hindurchscheinen von Dingen (durch andere) dar, und der Bildhauer zeigt dir ohne Scharfsinn und Künstlichkeit nur reale; verschiedenerlei Entfernungen wird dir der Maler zeigen, mit wechselnder Farbe der Luft, die zwischen die Objekte und das Auge eingeschoben ist; er zeigt die Nebelschichten, durch welche die Scheinbilder der Objekte nur mit Schwierigkeit hindurchdringen können, Regenschauer, die hinter ihrem Schleier Wolken samt Bergen und Tälern sehen lassen; er zeigt dir den Staub, in dem und durch den hindurch die Kämpfer, die ihn aufwirbeln, sichtbar werden, Rauchwolken, mehr oder weniger dicht. Der Maler wird dir die Fische zeigen, wie sie zwischen Oberfläche und Grund des Wassers spielen, er zeigt dir in des Wassers Oberfläche, wie die reinlichen Kiesel buntfarbig im Flußgrund auf dem gewaschenen Sande liegen, umwachsen

von grünenden Gräsern. Die Sterne über uns in verschiedenerlei Höhe zeigt er dir und so ganz unzählbar andere Dinge der Wirklichkeit, an welche die Skulptur nicht reicht.
Der Bildhauer sagt, das Basrelief sei eine Art von Malerei. Dies wäre zum Teil annehmbar, was die Zeichnung anlangt, denn diese wird der Perspektive teilhaftig. Was aber Schatten und Lichter betrifft, so ist das Relief falsch, sowohl als Skulptur wie auch als Malerei. Denn die Schatten der Basreliefs entsprechen nicht der Natur derer an der Rundskulptur, z. B. die Schatten der Verkürzungen; die haben im Basrelief nicht die Dunkelheit der entsprechenden Schatten in Gemaltem oder in Rundskulptur. Aber dieser Kunstzweig ist überhaupt ein Mischding zwischen Malerei und Skulptur.

IIa. Allgemeine Malerregeln.

53. In welcher Weise der Lehrbursche bei seinem Studium vorangehen soll.

Der Geist des Malers soll sich unaufhörlich in so viel Abhandlungen umsetzen, als der Figuren bemerkenswerter Dinge sind, die vor ihm zur Erscheinung kommen. Er soll bei diesen stillstehen bleiben und sie sich bemerken und Regeln über sie bilden, indem er Ort und Umstände und Lichter und Schatten in Betracht zieht.

54. Weise des Studierens.

Studiere zuerst die Wissenschaft, und dann verfolge die Praxis, die aus selbiger Wissenschaft hervorgeht.

55.

Der Maler soll mit Regel (und Ordnung) studieren und von nichts ablassen, ohne daß er es ins Gedächtnis präge. Er soll zusehen, welcher Unterschied zwischen den Gliedmaßen der Tiere ist und zwischen ihrer Gelenkfügung.

56. Mit was soll der Geist des Malers Ähnlichkeit haben?

Der Geist des Malers hat dem Spiegel zu gleichen, der sich stets in die Farbe des Gegenstandes wandelt, den er zum Gegenüber hat, und sich mit so viel Abbildern erfüllt, als der ihm entgegenstehenden Dinge sind. Da du also einsiehst, daß du kein guter Maler sein kannst, wenn du nicht ein allseitiger Meister bist, mit deiner Kunst alle Art und Eigenschaften der Formen abzuschildern, welche die Natur hervorbringt, und da du dieselben nicht zu machen wissen wirst, wenn du sie nicht im Geiste siehst und (von hier) abzeichnest, so schaue zu, daß dein Urteil, wenn du im Freien einhergehst, sich mancherlei Gegenständen zuwende, und betrachte dir nacheinander jetzt dieses, dann jenes Ding, sammle dir ein Bündel verschiedener auserlesener und unter anderen, weniger guten, ausgewählten Sachen auf. Mache es nicht, wie manche Maler, welche die Arbeit, ermattet an Phantasie und Lust, beiseitelegen und der Leibesübung halber spazieren gehen; sie führen dabei eine solche Geistesmüdigkeit mit sich, daß sie gar keinen Willen haben, auf die mancherlei Dinge zu achten, ja daß sie sogar, wenn ihnen Freunde und Verwandte begegnen und sie grüßen, weder sehen noch hören und man nicht anders von ihnen denkt, als sie hätten etwas wider jene.

76. Wie sich der Mensch bei Werken von Bedeutung nie so sehr auf sein Gedächtnis verlassen soll, daß er es verschmäht, nach der Natur zu zeichnen.

Ein Meister, der sich glauben machte, er könne alle Formen und Wirkungen der Natur in sich aufnehmen und bewahren, würde mir ganz sicher in großer Unwissenheit zu prangen scheinen, denn der wirklichen Dinge sind unzählige, und unser Gedächtnis hat keine Fassungskraft, die dafür ausreicht. So hüte dich also, Maler, daß die Gewinnsucht in dir nicht stärker sei

als die Kunstehre, denn Ehrengewinn ist etwas weit Größeres als Gewinnesehre. — Aus diesen und anderen Gründen, die man anführen könnte, achte vor allem darauf, durch die Zeichnung dem Auge in überzeugender Form die Absicht und Erfindung klarzumachen, die du zuvor in deiner Einbildungskraft herangebildet hast. Dann geh und nimm weg oder setze zu, so lange, bis es dir Genüge tut. Darauf mache dich daran, die menschlichen Figuren korrekt zu zeichnen, bekleidete oder nackte, wie du's im Werk angeordnet hast, und lasse nichts im Werk hingehen, das nicht in Beziehung auf Maß und perspektivische Größe wohlüberlegt sei, nach Vernunft und der Wirklichkeit der Natur gemäß. — Das ist der Weg, dich mit deiner Kunst zu Ehren zu bringen.

78. Von der Mannigfaltigkeit der Figuren.

Der Maler soll suchen, allseitig zu sein, denn es geht ihm ein großer Teil seiner Würdigkeit ab, wenn er eine Sache gut, eine andere aber schlecht macht, wie viele, die nur ein mit bestimmtem Maß gemessenes und proportioniertes Nacktes studieren und die Mannigfaltigkeit desselben nicht aufsuchen. Denn es kann ein Mensch proportioniert sein, dabei aber ebensowohl dick und kurz als auch lang und dünn oder mittel, und wer dieser Verschiedenheit nicht Rechnung trägt, der macht seine Figuren stets nach Schablone, so daß sie alle wie Geschwister aussehen. Das verdient großen Tadel.

79. Vom Allseitigsein.

Für einen, der weiß, ist es ein leichtes Ding, universal zu werden. Denn alle Landtiere haben Ähnlichkeit in den Gliedmaßen miteinander, nämlich an Muskeln, Sehnen und Nerven, und weichen in nichts voneinander ab als in den Längen und Dicken, wie in der Anatomie gezeigt werden wird. Dann gibt es die Wassertiere, die

sind von großer Mannigfaltigkeit, da werde ich dem Maler nicht zureden, sich Regeln davon zu machen, denn ihre Varietäten gehen fast ins endlose. Ebenso ist es auch bei den Insekten.

80. Vom Irrtum derer, welche die Praxis üben ohne die Wissenschaft.

Diejenigen, welche sich in Praxis ohne Wissenschaft verlieben, sind wie Schiffer, die ohne Steuerruder oder Kompaß zu Schiffe gehen: sie sind nie sicher, wohin sie gehen.
Die Praxis soll stets auf guter Theorie aufgebaut sein; und von dieser ist die Perspektive Leitseil und Eingangstür; ohne sie geschieht nichts recht in den Fällen der Malerei.

81. Von der Nachahmung anderer Maler.

Ich sage zu den Malern, daß nie einer die Manier eines anderen nachahmen soll, denn er wird, was die Kunst betrifft, nicht ein Sohn, sondern ein Enkel der Natur genannt werden. Weil nämlich die natürlichen Dinge in so großer Fülle vorhanden sind, so will und soll man sich viel eher an sie wenden als zu den Meistern seine Zuflucht nehmen, die von ihr gelernt haben. Das sage ich nicht für die, welche begierig sind, mittelst der Kunst zu Reichtümern zu kommen, sondern für jene, die von ihr Ruhm und Ehre wünschen.

82. Ordnung des Abzeichnens.

Zeichne zuerst Zeichnungen von einem guten Meister ab, die in Weise von Kunst nach der Natur und nicht in Manier gemacht sind. Darauf zeichne nach dem Runden, im Beisein der Zeichnung, die nach demselbigen Runden abgezeichnet war, und dann nach einem guten Naturvorbild, das du (gerade) zur Anwendung bringen sollst.

83. Vom Abzeichnen.

Zeichnest du nach der Natur, so stehe dreimal so weit von dem Gegenstande, den du abzeichnest, entfernt, als er groß ist.

IIb. Das Buch von der Malerei.

86. Was für Beleuchtung man wählen soll, um die Körperfiguren abzubilden.

Für die Figur eines jeden Körpers bist du genötigt das Licht zu nehmen, in dem du selbige Figur vorstellen willst. Stellst du z. B. solche Figuren im Freien dar, so sind sie, wenn die Sonne nicht scheint, mit einer großen Menge von Licht rings umkleidet; sieht sie aber die Sonne, so werden ihre Schatten im Verhältnis zu den Lichtseiten sehr dunkel sein, und werden sowohl die Körper- als auch die Schlagschatten scharfe Ränder haben. Solche Schatten werden mit den Lichtern wenig übereinstimmen, denn von der einen Seite her leuchtet das Blau der Luft und färbt das Stück, das es sieht, mit seiner Farbe, und zwar wird dies an weißen Gegenständen sehr augenfällig. Die Seite aber, die von der Sonne beschienen wird, zeigt sich der Sonnenfarbe teilhaftig; und dies wirst du sehr deutlich sehen, wenn die Sonne zwischen rotem Gewölk am Horizont untergeht: die Wolken färben sich in die Farbe, die sie beleuchtet, und diese Wolkenröte samt der Röte der Sonne läßt alles rot strahlen, was Licht von ihnen bekommt. Die Seite der Körper aber, die der rote Schein nicht sieht, hat die Farbe der Luft, und wer selbige Körper erblickt, denkt, sie seien zweifarbig. Zeigst du die Ursachen derartiger Schatten und Lichter, so kannst du dich dem nicht entziehen, du mußt die Schatten und Lichter der Wirkung dieser Ursachen teilhaftig werden lassen; wenn nicht, so ist dein Verfahren eitel und falsch.

Befindet sich deine Figur aber in einem dunklen Hause, und du siehst sie von außen her, so hat sie dunkle, ver-

blasene Schatten, wenn du mit der Richtung des Lichtes stehst. Eine solche Figur hat Anmut und bringt dem, der sie nachbildet, Ehre, denn sie ist von großem Relief, und die Schatten sind sanft und verblasen, sonderlich an der Seite, an welche die Dunkelheit des Hauses weniger hinsieht, denn sie sind daselbst fast unmerklich. Der Grund davon soll seines Orts gesagt werden.

88. Vom Zeichnen nach dem Nackten.

Zeichnest du nach dem Nackten, so zeichne immer den ganzen Körper, und dann führst du dasjenige Glied aus, das dir am besten an ihm zu sein scheint, und übst es dir im Zusammenhang mit den übrigen Gliedmaßen ein. Auf andere Weise würdest du dir angewöhnen, die Gliedmaßen niemals wohl aneinanderzufügen.
Pflege den Kopf nie ebendahin gewendet sein zu lassen, wohin sich die Brust dreht, noch den Arm in gleicher Richtung mit dem Bein gehen zu lassen. Und wenn sich der Kopf nach der rechten Schulter hin dreht, so lasse seine Teile auf der linken Seite niedriger stehen, als die auf der rechten. Steht die Brust gerade nach vorn, so mache, daß am Kopf, wenn dieser sich zur Linken wendet, die rechtseitigen Teile höher stehen als die linksseitigen.

106. Wie es dem Maler nottut, die innerliche Form des Menschen zu kennen.

Der Maler, der von der Natur der Nerven, Muskeln und Langmuskeln Kenntnis erwarb, wird beim Bewegen eines Gliedes wohl wissen, welche Nerven die Ursache davon sind, welcher Muskel, indem er abschwillt, verursacht, daß jener Nerv kürzer werde, und welche Stränge, in feinste Knorpelhaut verwandelt, besagten Muskel umgeben und einheimsen.
Auf diese Weise wird er vermöge der mannigfaltigen Tätigkeitsäußerungen der Figuren ein gar verschieden- und vielseitiger Darleger von mancherlei Muskeln sein und

wird es nicht machen, wie viele, die bei den verschiedenartigsten Aktionen stets die gleichen Muskeln zum Vorschein kommen lassen an Armen, Rücken, Brust und Beinen, was man nicht zu den geringen Versehen rechnen soll.

110. Fehler der Maler, die etwas Rundes zu Hause bei einem bestimmten Licht abbilden und es dann (im Bild) ins Freie oder sonst an einen Ort mit anderer Beleuchtung versetzen.

Groß ist das Versehen der Maler, die öfters etwas Rundes bei einseitigem Licht in ihrem Hause abbilden und diese Abbildung dann in einem Bilde mit allgemeinem Licht, wie es im Freien ist, zur Verwendung bringen, wo doch die Luft an dem, was man sieht, alle Seiten zugleich beleuchtet. Und auf diese Weise macht ein solcher die Schatten dunkel, wo gar kein Schatten sein kann, oder wo derselbe, wenn vorhanden, doch solche Helligkeit besitzt, daß er nicht fühlbar wird; und ebenso machen sie Reflexe, wo dieselben ganz unmöglicherweise zum Vorschein kommen können.

111. Von der Malerei und ihrer Einteilung.

Die Malerei teilt sich in zwei Hauptteile. Der erste von diesen ist die Figur, d. i. die Linie, welche die Figur der Körper und ihrer Teile bezeichnet. Der zweite ist die Farbe, die innerhalb dieser Umrisse enthalten ist.

112. Figur und deren Einteilung.

Die Figur der Körper zerfällt wieder in zwei Teile, nämlich in: Verhältnismäßigkeit der Teile untereinander, und daß sie dem Ganzen entsprechen, — und in Bewegung, die zu dem Gemütszustand des lebenden Dinges, das sich bewegt, paßt.

113. Verhältnis der Gliedmaßen.

Die Proportion der Gliedmaßen wird nochmals in zwei Teile geteilt: Qualität und Bewegung.

Unter Qualität versteht man erstlich die Maße, die dem Ganzen entsprechen, und außerdem, daß du nicht Gliedmaßen von Jungen mit solchen von Alten durcheinandermengst oder die von Fetten mit welchen von Dürren, daß du Männern keine Weibsgliedmaßen machst und anmutige Glieder nicht mit ungeschickten zusammenbringst.

Unter Bewegung versteht man, daß die Stellung oder Bewegung von Greisen nicht mit derselben Lebhaftigkeit gemacht sei, die sich für die Bewegung eines Jünglings schicken würde, noch auch die eines kleinen Kindes gleich der eines jungen Mannes und die einer Frau wie eine Mannsbewegung.

Mache keine Stellungen, die nicht zu dem sie Innehabenden passen, d. h. einem Manne von großer Kraft und Gesundheit gib sie so, daß seine Bewegungen Kraft an den Tag legen, und bei einem schwächlichen Menschen bewirkst du das demselben Entsprechende durch hinfällige und ungeschickte Bewegungen, die aussehen, als sei der Körper, der sie macht, in Gefahr niederzustürzen.

118. Warum Malerei nie so freistehend aussehen kann als die Dinge in Natur.

Oft wollen die Maler ob der Unnatürlichkeit ihres Nachahmens in Verzweiflung geraten, wenn sie sehen, daß ihre Bilder nicht das Relief und die Lebhaftigkeit besitzen wie die im Spiegel gesehenen Dinge; sie führen dabei an, sie hätten ja doch Farben zur Verfügung, die, was Helligkeit und Dunkelheit anlangt, die Qualität der Lichter und Schatten in Spiegelbildern weit hinter sich ließen, und geben wohl alsdann statt dem wahren Grund, den sie nicht kennen, ihrer eigenen Unwissenheit die Schuld.

Daß etwas Gemaltes so rund aussähe, daß es einem Spiegelbilde vollkommen gleichkäme, ist trotzdem, daß sich beide auf ebener Fläche befinden, ganz unmöglich,

— außer man sähe das Spiegelbild mit nur einem Auge an. Und die Ursache sind die zwei Augen, die ein Ding auch hinter einem andern sehen. Z. B. a und b sehen n. — m kann n nicht gänzlich verdecken, denn die Basis zwischen den beiden Sehstrahlen ist so breit, daß sie (mit ihren Endpunkten) den zweiten Körper auch hinter dem vordersten sieht. — Wenn du aber das eine Auge schließest, wie bei s, dann wird der Körper f r zudecken, denn der Sehstrahl entspringt in nur einem Punkt, und die Basis (des Sehdreiecks) liegt im vordersten Körper. Daher wird der zweite, ebenso große nimmermehr gesehen.

125. Malerregel.

O Maler Anatomiker, schaue zu, daß die allzu große Kenntnis der Knochen, Sehnen und Muskeln nicht Ursache werde, daß du ein hölzerner Maler seiest, indem du deine nackten Figuren ihr ganzes Muskelspiel willst zeigen lassen. Willst du dich hiervor behüten, so achte, in welcher Weise die Muskulatur (auch) bei den Alten und Mageren die Knochen bedeckt oder einhüllt, und merke überdies auf die Regel, nach der selbige Muskeln die Zwischenräume zwischen ihnen selbst ausfüllen, welche Muskeln es sind, deren Deutlichkeit in keinem Grad von Fettigkeit verloren geht, und welche schon infolge des geringsten Anfluges von Beleibtheit die Deutlichkeit ihrer Ansätze einbüßen, so daß es oft vorkommt, daß aus mehreren Muskeln einer wird, beim Fettwerden nämlich, und beim Abmagern oder Altwerden, daß aus einem mehrere werden. Es sollen seines Orts alle Besonderheiten dieser Theorie dargelegt werden, sonderlich an den Erstreckungen zwischen den Gelenken eines jeden Gliedes. Auch wirst du nicht verfehlen, die Veränderungen zu zeigen, welche vorbesagte Muskeln um die Gliedgelenke eines jeden Tiers her vermöge der verschiedentlichen Bewegungen eines jeden Gliedes erleiden. Denn auf manchen Seiten selbiger Gelenke geht die Wahrnehmbar-

keit der Muskeln aus Ursache des An- oder gänzlichen Abschwellens des Fleisches, aus dem die Muskeln bestehen, vollständig verloren.

126. Anmerkung, die sich der Autor macht.

Beschreibe, welches die Muskeln und Sehnen sind, die vermöge der verschiedentlichen Bewegungen eines jeden Gliedes bloßgelegt werden, oder sich verstecken, oder aber weder das eine noch das andere tun. Erinnere dich, daß (die Kenntnis) diese(-r Muskel-)Aktion sehr wichtig und notwendig für die Maler und Bildhauer ist, die Lehrer oder Meister von Profession sind.

Das gleiche wirst du an einem Kinde vornehmen, von seiner Geburt an bis zu seiner Hinfälligkeit, durch alle seine Altersstufen hindurch, als Kindheit, Knabenalter, Jünglings- und reifes Jugendalter.

Und bei allen wirst du die Veränderungen der Gliedmaßen und Gelenke beschreiben, und welche fett oder mager werden.

127. Regeln der Malerei.

Ein Maler, der von seinen Werken Ehre haben will, soll allezeit die lebendige Unmittelbarkeit der Bewegungen an den natürlichen Stellungen studieren, die von den Leuten unversehens ausgeführt werden und aus der mächtigen Erregung der Wirklichkeit entspringen. Von diesen soll er sich kurze Erinnerungen in seine Skizzenbücher machen und sie nachher zu seinen Zwecken verwenden, indem er dann einen Menschen in derselben Aktion Modell stehen läßt, um die Qualität und die Ansichten der Gliedmaßen zu studieren, die gerade zu selbiger Aktion verwendet werden.

131. Von den ersten acht Teilen, in die man die Malerei einteilt.

Finsternis, Licht, Körper, Figur, Farbe, Lage, Entfernung und Nähe. Hierzu kann man noch zwei andere hinzu-

fügen, nämlich Bewegung und Ruhe; denn man kann nicht umhin, solches bei den Bewegungen der in der Malerei vorgetäuschten Dinge figürlich vorzustellen.

132. Wie man die Malerei in fünf Teile einteilt.

Der Teile der Malerei sind fünf, nämlich: Fläche, Figur, Farbe, Schatten und Licht, Nähe und Entfernung oder Zu- und Abnahme; das sind nämlich die beiden Perspektiven, als: Abnahme der Größe und der Deutlichkeit der in weiten Abständen gesehenen Dinge, und (zweitens) Abnahme der Farbe, und welche Farbe bei Gleichheit der Abstände zuerst abnimmt, welche sich am längsten erhält.

173. Von der Art und Weise, die Figuren in Historien gut komponieren zu lernen.

Darum also, nachdem du gut Perspektive gelernt hast und alle Gliedmaßen und Körper der Dinge auswendig weißt, so sei oft und gern aufgelegt, beim Spazierengehen die Situationen und Stellungen der Leute anzuschauen und zu beobachten, wenn diese miteinander reden, streiten, lachen oder raufen, welche Gebärden dann an ihnen hervorkommen, und welche Gebärden die Umstehenden machen, die sie auseinanderbringen wollen oder sich die Sache mit anschauen. Und die bemerke dir mit flüchtigen Strichen, in dieser Weise, in ein kleines Büchelchen, das du stets bei dir tragen mußt. Und es sei von gefärbtem Papier, damit du nichts wegzuputzen brauchst, sondern die alten Skizzen in neue umändern kannst, denn das sind keine Sachen zum Auslöschen und sollen vielmehr mit großer Sorgfalt aufbewahrt werden. Denn es gibt an den Dingen so unzählige Formen und Stellungen, daß kein Gedächtnis imstande ist, dieselben zu behalten. Daher wirst du jene Skizzen als deine Beistände und Lehrer aufbewahren.

174. Wie man zuerst eine Figur in der Historie feststellt.

Die erste oder vorderste Figur in der Historie wirst du in dem Grad unter Naturgröße halten, in dem du sie dir um Armlängen von der Grundlinie entfernt denkst. Die anderen lässest du dann nach der obigen Regel in verhältnismäßiger Größenabnahme folgen.

175. Vom Richtigstellen der Figuren.

Um so viel, als die Seite d a des Nackten durch das Ruhen (des Körpers auf ihr) kürzer wird, wird die gegenüberstehende länger, d. h. so viel, als die Seite d a von ihrem (gewöhnlichen) Maß verliert, so viel setzt die gegenüberstehende dem ihrigen zu. Der Nabel aber oder auch das männliche Glied weichen nie aus ihrer Höhe heraus.

Dies Niedrigerwerden (der einen Seite) kommt daher, daß bei einer Figur, die auf dem einen Fuß aufruht, dieser Fuß zum Mittelpunkt unter dem sich über ihn stellenden Gewicht wird. Da dies so ist, so biegt sich die Mitte zwischen den Schultern gerade über ihn hin, indem sie aus ihrer gewöhnlichen Senkrechten herausweicht, die durch die ganze Mitte der Körperoberfläche hingeht. Diese Linie biegt aber nun ihr oberes Ende über die Mitte des Standfußes. So kommen die Querlinien, die aus Notwendigkeit im rechten Winkel zu ihr liegen, mit ihren Enden auf der Seite, die aufruht, niedriger zu stehen, wie in a b c zu sehen ist.

263. Von den Veränderungen der Maße des Menschen durch die Bewegung nach verschiedenen Seiten (oder von verschiedenen Seiten her gesehen).

Es verändern sich die Maße des Menschen an jedem Glied, je nachdem dasselbe mehr oder weniger oder nach verschiedenen Seiten hin gebeugt wird. Und zwar verkürzen oder verlängern sie sich auf der einen Seite des

Lionardo da Vinci.
Madonna mit Jesuskind und der Mutter Anna. Paris, Louvre.

Gliedes in dem Verhältnis, in dem sie auf der anderen länger oder kürzer werden.

III. Von der menschlichen und tierischen Figur.

264. Von den Veränderungen der Maße des Menschen von dessen Geburt an bis zum Ende seines Wachstums.

In der ersten Kindheit des Menschen ist die Schulterbreite gleich der Gesichtslänge; fernerhin gleich dem Raum von der Schulter bis zum Ellenbogen, wenn der Arm gebogen ist; und ebenso gleich dem Raum vom Daumen bis zum gebogenen Ellenbogen. Sie ist gleich dem Raum vom Ansatz der Scham bis zur Mitte des Knies sowie dem Raum zwischen diesem Kniegelenk und dem Fußgelenk.

Hat aber der Mensch das äußerste Maß seiner Größe erreicht, so hat jede der genannten Erstreckungen ihre Länge verdoppelt, ausgenommen die Gesichtslänge, welche samt der Größe des ganzen Hauptes nur geringe Veränderung erleidet.

Daher hat ein ausgewachsener und wohlproportionierter Mensch im ganzen zehn Gesichtslängen; seine Schulterbreite beträgt zwei und so jede der obenerwähnten Längen zwei Gesichtslängen. Das übrige wird bei den allgemeinen Maßen des Menschen gesagt werden.

265. Wie die kleinen Kinder die Dickenverhältnisse der Gelenke umgekehrt haben wie die Erwachsenen.

Die kleinen Kinder haben alle Gelenke dünn, und die Räume von einem Gelenk zum andern sind dick bei ihnen. Dies kommt daher, daß an den Gelenken die Haut für sich allein ist und ohne andere Fleischanschwellung als nur die sehnenartige, welche die Knochen gürtet und verbindet, die saftgeschwellten Fleischteile hingegen, zwischen Haut und Knochen eingeschlossen, von einem Gelenkansatz zum anderen hin vorgefunden werden. Nun sind die Knochen an den Gelenken dicker

als zwischen den Gelenkansätzen. Hingegen verliert das Fleisch beim Heranwachsen des Menschen jenes Übermaß der Fülle, in dem es sich zwischen Haut und Knochen vorfand, daher die Haut sich nun hier dem Knochen mehr nähert, und die Gliedmaßen dünner werden. An den Gelenkansätzen aber, wo nichts ist als die knorpelige und sehnige Haut, kann nichts abmagern und folglich nichts dünner werden. Und dies ist der Grund, aus dem die Kinder an den Gelenkansätzen dünn und inmitten derselben dick sind, wie man es an ihren dünnen, ausgehöhlten, spitz zulaufenden Finger-, Arm- und Schultergelenken sieht, während der ausgewachsene Mann im Gegenteil in allen Gelenken der Finger, Arme und Beine dick ist und bei ihm hervortritt (oder ausladet), was bei den Kindern in Einschnitten (oder Grübchen) liegt.

266. Von der Maßverschiedenheit zwischen Kindern und Männern.

Hinsichtlich der Längenmaße von einem Gelenk zum anderen finde ich einen großen Unterschied zwischen Männern und Kindern. Denn der Mann hat vom Schultergelenk zum Ellenbogen, vom Ellenbogen zur Daumenspitze, von einem Schultergelenkknochen zum anderen jedesmal zwei Kopflängen, das Kind aber für jedes dieser Stücke nur eine. — Denn die Natur bildet eher die Behausung des Intellektes zu ihrer Größe heran als die der sinnlichen Lebensgeister.

270. Von den allgemeinen (oder allen gemeinsamen) Maßen der Körper.

Ich sage, daß die allgemeinen Maße in den Längen der Figuren beobachtet werden müssen, nicht aber in den Breiten. Es gehört nämlich mit zu den lobens- und bewundernswerten Erscheinungen der Natur, daß in keiner Gattung ihrer Werke ein Individuum dem anderen genau gleiche. So achte du also, Nachahmer der Natur,

aufs fleißigste der Mannigfaltigkeit der Umrisse. Es gefällt mir wohl, wenn du das Mißgestaltete meidest, wie z. B. Figuren mit langen Beinen und kurzem Oberleib, oder enger Brust und langen Armen. Nimm also die (Längen-)Maße der Gelenke (als feststehend an), und die Breiten, in denen in der Natur große Variation herrscht, variierst auch du.
Und wolltest du dennoch deine Figuren sämtlich nach einem Maße anfertigen, so wisse, daß man sie eine von der anderen nicht auseinanderkennen wird, was man in der Natur nicht sieht.

271. Von den Maßen des menschlichen Körpers und den Biegungen der Glieder.

Notwendigkeit zwingt den Maler, von den Knochen, welche die Stützen und das Gerüst des über sie hinliegenden Fleisches sind, Kenntnis zu haben und desgleichen von den Gelenken, die bei ihren Biegungen anschwellen oder schwinden, wodurch z. B. bewirkt wird, daß das Maß des gestreckten Armes mit dem des gebogenen, c, nicht übereinstimmt.
Zwischen dem Längenmaß der äußersten Streckung und der stärksten Beugung des Armes ist eine Abweichung von einem Achtel der ganzen Armslänge vorhanden.
Diese Zu- und Abnahme kommt von dem Knochen her, der aus dem Gelenk des Armes heraustritt, wie du bei der Figur in a b siehst, den Raum von der Schulter bis zum Ellenbogen bedeutend verlängert, wenn der Winkel des Ellenbogens kleiner ist als ein rechter, und in dem Grade länger hervortritt, in dem dieser Winkel abnimmt, dagegen aber um so kürzer, je mehr besagter Winkel sich vergrößert.
Um so viel wächst der Raum von der Schulter zum Ellenbogen, als der Winkel der Ellenbogenbiegung kleiner wird als ein rechter. Und um so viel nimmt er ab, als dieser Winkel größer als ein rechter wird.

272. Von der Verhältnismäßigkeit der Glieder.

Alle Teile eines jeglichen Tieres seien dessen Ganzem entsprechend, d. h. bei einem solchen, das kurz und dick ist, sei auch jedes Glied für sich kurz und dick, und eines, das lang und dünn ist, habe auch lange und dünne Gliedmaßen und so eines von mittleren Proportionen mäßig lange und dicke.

Das Nämliche will ich auch von den Pflanzen gesagt haben, wenn sie nicht von Menschenhand oder vom Winde verstümmelt sind. Denn solche, die dies sind, setzen Junges auf Altes an, und so ist ihre natürliche Proportionalität zerstört.

273. Von der Gelenkverbindung der Hand mit dem Arm.

Die Gelenkverbindung des Armes mit der zugehörigen Hand wird schmäler beim Zusammenziehen der Hand (oder Ballen der Faust) und breiter, wenn die Hand aufgemacht wird. Das Entgegengesetzte tritt beim Arm zwischen Hand und Ellenbogen ein, und zwar auf allen seinen Seiten ringsum; dies kommt daher, daß beim Aufmachen der Hand die einheimsenden Muskeln sich strecken (und nachlassen) und so den Arm zwischen Ellenbogen und Hand dünner machen; wenn sich hingegen die Hand zusammenzieht und zur Faust ballt, so ziehen sich sowohl die einheimsenden Muskeln als die auswärts seßhaften zusammen und schwellen an. Aber nur die auswärtigen entfernen sich vom Knochen, da sie durch das Biegen der Hand gespannt werden.

274. Von den Fußgelenken und ihrem Breiter- und Schmälerwerden.

Das Breiter- und Schmälerwerden des Fußgelenkes findet nur nach der Richtung der auswärtigen Seite d — e — f statt, welche in dem Grade des Spitzerwerdens des Biegungswinkels breiter wird, und schmäler, je stumpfer dieser

Winkel wird. D. h. es ist hier von dem Gelenk nach vorn, a und d, die Rede (der Winkel bei a oder bei d ist der, welcher spitzer oder stumpfer zu werden hat).

275. Von den Gelenken, die dünner werden, wenn sie sich biegen, und dicker, wenn sie gestreckt werden.

Unter den Gliedern mit biegsamen Gelenken ist einzig das Knie dasjenige, welches beim Biegen an Dicke abnimmt und beim Strecken dicker wird.

276. Von den Gliedern, die in ihren Gelenken dicker werden, wenn sie sich strecken.

Sämtliche Glieder des Menschen werden beim Biegen ihrer Gelenke dicker, ausgenommen das Gelenk des Beines.

277. Von den Gliedmaßen nackter menschlicher Figuren.

Von den Gliedmaßen nackter Menschen sollen nur die bei verschiedenen Aktionen angestrengten ihre Muskeln zeigen, und zwar auf der Seite, wo oder wohin selbige Muskeln das in Tätigkeit befindliche Glied bewegen. An den übrigen Gliedern sei die Muskulatur mehr oder weniger ausgesprochen, je nachdem sie mehr oder weniger angestrengt werden.

278. Von den kraftvollen Bewegungen der menschlichen Gliedmaßen.

Der Arm wird von kraftvollerer und weiter auslangender Bewegung sein, der, nachdem er sich aus seiner natürlichen Lage herausbewegt hat, der mächtigsten Beihilfe der übrigen Glieder teilhaftig wird, ihn nach den Ort zu, wohin er sich bewegen will, wieder zurückzuziehen; wie z. B. der Mann a, der den Arm zuerst ausholend nach c zurückzieht und ihn dann nach der entgegengesetzten Stelle führt, indem er sich mit seiner ganzen Person nach b bewegt.

279. Von Bewegungen des Menschen.

Der höchststehende und vornehmste Teil der Kunst ist die Erfindung der Komposition der Gegenstände.

Den zweiten machen die Bewegungen aus, daß dieselben ganz auf das aufmerken, was sie tun, und deren Verrichtung mit Lebendigkeit vor sich gehe, in dem Grad von Trägheit oder aber Eifer, der des Handelnden Person entspricht. Von der äußersten Art sei die Behendigkeit der Kampfwut, wie sich's für den Wütenden gehört, z. B.: wenn einer Speere, Steine oder sonst dergleichen schleudern soll, dann zeige sich diese Figur erforderlichenfalls in höchster Kraftspannung und Leidenschaft zu solcher Aktion. Dies Ausholen sei hier in den beiden Figuren in verschiedener Stellung und mit verschiedener Gewalt vorgestellt.

Den Vorrang an Kraft der Bewegung hat die Figur a; die zweite ist die Stellung b. Figur a wird den Speer weiter von sich wegschleudern als Figur b. Denn obwohl beide die Absicht kundgeben, dessen Wucht nach der nämlichen Seite hin zu schleudern so hat doch der a die Füße nach dieser Seite hin gewendet. Dreht er sich nach der entgegengesetzten Seite um und biegt sich nach hinten, indem er so seine Kraft spannt und zum Wurf ausholt, so kehrt er nachher rasch und bequem zur Stelle zurück, wo er seine Last aus der Hand gehen läßt. In diesem Falle aber hat b die Fußspitzen nach der dem Ziel entgegengesetzten Seite hingewendet und dreht sich nun zu diesem mit großer Unbequemlichkeit um, folglich ist die Wirkung schwach, die Bewegung wird wie ihre Ursache. Denn bei jeder heftigen Bewegung will die Kraftspannung mit einer Drehung und Biegung von großer Heftigkeit ausgeführt sein, und die Rückkehr sei leicht und bequem, so hat die Verrichtung gute Wirkung. Hat die Wurfmaschine keine heftige Spannung, so wird das von ihr geschleuderte Geschoß von kurzer oder gar keiner Bewegung sein; denn wo kein Verbrauch von

Kraftanspannung ist, da ist auch keine Bewegung, und wo keine Stoßkraft vorhanden war, da kann auch keine aufgebraucht werden, und deshalb kann der Bogen, der keine Spannung hat, keine Bewegung verursachen; erst muß er Kraftspannung gewinnen und sie dann wieder von sich stoßen.

So hat auch der Mensch, wenn er sich nicht wendet, dreht und biegt, keine Gewalt. Hat also der b seinen Speer geworfen (siehe Nr. 278), so wird er sich nach der Seite zu, wohin er das Geschoß geschleudert hat, verdreht und kraftlos finden; er hat (durch seine jetzige Stellung) nicht mehr Kraft erworben, als ausreicht, zur entgegengesetzten Bewegung umzukehren.

280. Von Stellung und Bewegungen und den sie ausführenden Gliedmaßen.

In der nämlichen Figur sollen die gleichen Bewegungen der Gliedmaßen, wie der Hände, Finger, nicht wiederholt vorkommen, und so sollen sich auch in einer Historie die nämlichen Stellungen nicht wiederholen. Und wäre die Historie sehr groß (und figurenreich), wie z. B. ein Handgemenge oder Gemetzel von Soldaten, wo es für das Dreinschlagen (im Grunde) nur drei Arten gibt, entweder nämlich mit der Spitze, mit dem Degenrücken, oder mit der Schneide (Stich, Parade, Hieb), so hättest du dies dann klugerweise so einzurichten, daß alle Degenhiebe z. B. in verschiedenen Ansichten dargestellt wären; also es wende uns der eine Soldat, indem er mit der Schneide dreinhaut, den Rücken, andere seien von der Seite gesehen und wieder andere von vorn, und alle die sonstigen Ansichten, die von den nämlichen drei Hauptfechtbewegungen vorkommen können, seien Variationen dieser drei Hauptansichten. Daher nennen wir denn alle, die zu einer dieser drei Bewegungskategorien gehören, einfache Bewegungen oder Stellungen. Die zusammengesetzten (komplizierten) Bewegungen aber nehmen bei

Schlachtenbildern große Kunstfertigkeit und Erfindungskraft in Anspruch und müssen sehr lebhaft und bewegt gemacht werden. Zusammengesetzte Bewegung heißt man es z. B., wenn die nämliche Figur dir die Beine von vorn zeigt und die Schulter einseitig im Profil. Von diesen zusammengesetzten wird anderen Orts die Rede sein.

281. Von den Gelenken der Glieder.

Bei den Gelenken der Gliedmaßen und ihren Biegungen ist darauf zu achten, wie das Anschwellen des Fleisches auf der einen und dessen Schwinden auf der anderen Seite vor sich geht, und das kann man am Hals der Tiere studieren. Denn die Bewegungen desselben sind von dreierlei Natur; zwei von ihnen sind einfache Bewegungen, und eine ist zusammengesetzt, und an ihr haben beide einfache Anteil. Von den einfachen ist die eine, wenn sich der Hals nach der einen oder der anderen Schulter niederbiegt, oder auch, wenn der Kopf nach oben oder nach unten gerichtet wird. Die zweite einfache Art ist, wenn sich der Hals ohne weitere Krümmung, sondern vielmehr gerade aufrecht bleibend nach rechts oder nach links umwendet, so daß das Gesicht nach einer Schulter hin sieht. Die dritte Bewegung ist die besagte zusammengesetzte und besteht darin, daß sich zu seiner Beugung Umwendung gesellt, wie z. B. wenn das Ohr gegen eine Schulter herabgeneigt wird, während sich das Gesicht nach der gleichen Schulterseite hin wendet oder auch nach der entgegengesetzten Seite gen Himmel schaut.

302. Von Begliederung nackter Körper und deren (Bewegungs)-Tätigkeit.

Die Gliedmaßen nackter Figuren sollen ihre Muskulatur mehr oder weniger deutlich bloßlegen, je nachdem die Anstrengung besagter Gliedmaßen größer oder geringer ist.

303. Vom Bloßlegen und Verhüllen der Muskulatur eines jeden Gliedes bei den Stellungen der lebenden Wesen.

Ich rufe dir, Maler, ins Gedächtnis, daß du bei den Bewegungen, die du als von deinen Figuren ausgeführt vorstellst, nur jene Muskeln sichtbar werden lassest, die bei der Bewegung oder Aktion deiner Figur zur Verwendung kommen. Der Muskel, der im vorliegenden Fall am meisten zur Verwendung kommt, trete auch am deutlichsten hervor, der, welcher gerade in geringerem Maße gebraucht wird, werde weniger scharf bezeichnet, und ein gar nicht zum Gebrauch kommender bleibe schlaff und weich und mache sich wenig bemerklich.

Und deshalb rede ich dir zu, du sollest dich auf die Anatomie der Muskeln, Sehnen und Knochen verstehen. Denn ohne deren Kenntnis wirst du wenig leisten. Und wolltest du dich mit Nachzeichnen nach der Natur behelfen, so wird vielleicht das Modell, das du aussuchst, gerade für die Aktion, die es dir machen soll, keine guten Muskeln haben. Überhaupt wird dir ja nicht immer die Bequemlichkeit, gute nackte Modelle zu haben, zu Gebote stehen, und du wirst auch nicht in jedem Fall solche abzeichnen können. So ist es also besser und nützlicher für dich, du hast jene Unterschiede in der Hand und im Gedächtnis.

345. Von der äußersten Umdrehung (oder Verdrehung), die der Mensch beim Rückwärtssehen ausführen kann.

Die äußerste Verdrehung, die der Mensch ausführen kann, wird sein, wenn er uns die Fersen zudreht und zugleich das Gesicht. Dies wird aber nicht ohne Schwierigkeit ausführbar sein, wenn sich nicht das Bein biegt und die Schulter niedriger wird, welche den Nacken sieht. Die Bewerkstelligung dieser Drehung, und welche Muskeln zuerst, welche zuletzt sich dabei bewegen, soll in der Anatomie auseinandergesetzt werden.

346. Wie nahe man rückwärts einen Arm mit dem anderen zusammenbringen kann.

Legt man die Arme auf den Rücken, so werden die Ellenbogen nie näher zusammenkommen als so, daß der längste Finger der einen Hand an den Ellenbogen des entgegengesetzten Armes herangeht, d. h. so, daß die äußerste Nähe, in welche die Ellenbogen zueinander kommen können, so viel beträgt als der Raum vom Ellenbogen bis zum Ende des längsten Fingers. Die Arme hier machen ein vollkommenes Quadrat.

347. Wie weit man die Arme quer über die Brust bringen kann, und daß die Ellenbogen bis mitten auf die Brust kommen.

Diese Ellenbogen hier bilden mit den Schultern und (Ober-)Armen ein gleichseitiges Dreick.

348. Von der Kraftvorbereitung (oder -spannung) am Menschen, der einen starken Stoß führen will.

Stellt sich der Mensch zu einer mit Kraftäußerung verbundenen Bewegung zurecht, so biegt und dreht er sich, soviel er kann, in die entgegengesetzte Bewegung um, als in der er den Stoß führen will, und spannt sich hier zur ganzen Kraft, die ihm erreichbar ist. Diese Kraft überträgt er dann auf den von ihm mit Stoß getroffenen Gegenstand und läßt sie daselbst mit aufgelöster Bewegung.

349. Von zusammengesetzter Kraft des Menschen, und zuerst soll von der seiner Arme die Rede sein.

Die Muskeln, welche den größeren von den (Unter-) Armknochen beim Anziehen und Wiedergeradeziehen des Arms bewegen, fangen ungefähr an der Mitte des sogenannten Hilfs- oder Helferknochens an und sitzen einer hinter dem anderen. Der hinten ansitzende ist der, welcher den Arm streckt; der vordere beugt ihn.

Ob der Mensch mehr Kraft im An-sich-ziehen oder im Von-sich-schieben oder Stoßen hat, erweist sich aus der Thesis IX von den Gewichten, wo es heißt: „Unter Gewichten von gleicher Kraft stellt sich dasjenige als das kräftiger wirkende dar, welches am weitesten von dem Dreh- und Stützpunkt des Wagebalkens entfernt ist.“ Hieraus folgt nun: Wenn der Muskel H B und der Muskel H c an sich von gleicher Kraft sind, so muß der vordere von ihnen, H c, stärker wirken als der hinten sitzende, H B. Denn er ist am (Unter-)Arm in c befestigt, welche Stelle also weiter vom Ellenbogen a entfernt ist als B, das sich jenseits, bei diesem Drehpunkte befindet; und so ist bewiesen, was wir beweisen wollten. — Allein, dies ist einfache Kraft und nicht zusammengesetzte, und dem Vordersatz nach wollten wir von dieser letzteren handeln, nur mußten wir die einfache vorausschicken.

Zusammengesetzte Kraft ist, wenn man mit den Armen eine Verrichtung tut und zu deren Kraft noch eine andere fügt, nämlich die des Gewichtes der Person und (die Kraft) der Beine, wie beim Ziehen und Schieben der Fall ist, wo außer der Armkraft auch noch das Körpergewicht und die Kraft des Rückens und der Beine mit hinzugefügt wird. Die letztere (die des Rückens und der Beine nämlich) liegt im Sich-strecken-wollen; z. B. es wären zwei an einer Säule beschäftigt, der eine schiebt (oder stößt), der andere zieht an derselben.

350. Wozu hat der Mensch größere Kraft, zum Ziehen oder zum Schieben?

Weit größere Kraft hat der Mensch beim Ziehen als beim Schieben. — Denn beim Ziehen kommt die Kraft der Armmuskeln hinzu, die nur zum Ziehen und nicht zum Schieben geschaffen sind, denn ist der Arm gerade, so können die Muskeln, die den Ellenbogen bewegen, nicht mehr Aktion beim Schieben haben, als der Mensch haben würde, wenn er die Schulter wider den Gegenstand stemmte,

den er vom Fleck bringen will. In dieser Stellung (oder Aktion) werden nur die Sehnen (oder Nerven) gebraucht, die den gekrümmten Rücken gerade recken, und die, welche das gebogene Bein strecken und hinten unter dem Schenkel und an der Wade ansitzen.
Und somit ist also entschieden: Beim Ziehen vereinigt sich mit der Art von Gewicht des Menschen, wie sie dessen schräge Stellung mit sich bringt (oder bedingt), die Armkraft sammt der Kraft der Streckung des Rückens und der Beine; und zum Schieben trägt das nämliche mit bei, nur daß die Armkraft abgeht. Denn wenn man mit einem gestreckten Arme schiebt, ohne daß man ihn in sich bewegt, so heißt das nicht mehr, als wenn man zwischen die Schulter und den zu schiebenden Gegenstand ein Stück Holz eingesetzt hätte.

351. Von den Gliedmaßen, die sich biegen, und vom Verhalten des sie bekleidenden Fleisches bei selbigen Biegungen.

Das Fleisch, das die Gelenke der Knochen und die in der Nähe derselben befindlichen Teile bekleidet, wird zufolge der Beugung oder Ausstreckung besagter Gelenke dicker oder dünner. Dicker wird es nämlich an der Seite, die im Innern des Winkels liegt, der sich bei der Beugung der Gliedmaßen bildet, und dünner werden die Fleischteile auf der äußeren Seite dieses Winkels; was sich in der Mitte zwischen dem Äußern, der ausgebogenen Seite des Winkels, und dem Innern, der eingebogenen Seite desselben, befindet, bekommt Anteil an jenem An- oder Abschwellen, und zwar in dem Maße mehr oder weniger, als es den Winkeln der besagten gebogenen Gliedmaßen (-seiten) näher oder ferner ist.

352. Vom Umwenden des Beines ohne den Schenkel.

Es ist nicht möglich, das Bein abwärts vom Knie umzuwenden, ohne daß man den Schenkel um ebensoviel umwendet. Dies kommt daher, daß sich das Knochen-

gelenk des Knies derart mit dem Schenkelknochen berührt, daß dieser in den (Unter-)Beinknochen so eingelassen und gefügt ist, daß sich dieses Gelenk nur von vorn nach hinten und wieder zurück bewegen kann, so, wie es zum Gehen oder Niederknien erforderlich ist, niemals aber seitwärts, weil dies die Berührungsstellen (der Teile), die das Kniegelenk bilden, nicht gestatten. Wäre nämlich dieses Gelenk beugsam und umdrehbar zugleich, wie der in der Schulter eingefügte Knochen des Hilfsapparates es ist, oder wie der in die Hüfte eingefügte Schenkelknochen, so könnten sich die (Unter-)Beine des Menschen allezeit ebenso nach beiden Seiten hin umbiegen wie von vorn nach hinten und wären immer eingeknickt. — Und auch dies (letztgenannte) Gelenk kann (nach seitwärts) nicht aus der geraden Stellung des Beines heraus und ist (seinerseits) nur nach vorn biegsam und nicht nach rückwärts. Böge es sich nämlich nach hinten, so könnte der Mensch, wenn er niedergekniet wäre, sich nicht auf die Füße erheben. Denn indem man von beiden Knien aufsteht, lädt man zuerst das ganze Gewicht des Oberkörpers auf das eine Knie und entlastet das andere. Währenddem spürt dies andere Bein kein sonstiges Gewicht als sein eigenes, es hebt daher mit Leichtigkeit sein Knie vom Boden und setzt die ganze Fußsohle flach auf die Erde. Darauf wird das ganze Körpergewicht wieder auf diesen aufgestellten Fuß geladen, indem sich die Hand auf dessen Knie stützt. Zugleich streckt sich der (andere Arm), der die Brust und das Haupt (mit) in die Höhe bringt, und so streckt und richtet sich auch der Schenkel mit der Brust in die Höhe und stellt sich auf seinen aufgesetzten Fuß gerade, bis dann endlich auch das andere Bein vom Boden erhoben ist.

529. Von der Gewandumhüllung der Figuren.

Den Gewändern, welche die Figuren umhüllen, muß man ansehen, daß die Figuren wirklich darinnen stecken.

Mit bündigem Faltengang der Hülle umschreibst und zeigst du die Stellung und Bewegung der Figur und meidest die Verworrenheit vieler Falten, sonderlich über allen Erhabenheiten, damit diese deutlich werden.

IV. Von den Draperien und der Art, die Figuren mit Zierlichkeit zu bekleiden, von den Kleidertrachten und den verschiedenen Arten und Eigenheiten der Gewänder und Zeugstoffe.

532. Von den Gewändern der Figuren und deren Falten.

Bei den Gewändern der Figuren muß es mit den Falten, die um die Gliedmaßen hergehen, so eingerichtet werden, daß über die Lichtseiten hin keine Falten mit dunklen Schatten zu liegen kommen und keine mit zu hellen Lichtern an die Schattenseiten. Die Zeichnung der Falten soll sich hie und da an die umhüllten Gliedmaßen der Rundung nach anlegen und soll nicht so sein, daß sie die Form der Glieder zerschneide; auch sollen keine Schatten da sein, die sich unter die Oberfläche des bekleideten Körpers hinein modellieren. Und was den Zweck anlangt, zu dem es da ist, so sei das Gewand so hergerichtet, daß es nicht aussieht, als stecke niemand darinnen, und als wäre es nur ein Haufen dem Manne ausgezogener Kleider, wie dies denn gar viele so machen, die sich so sehr in allerlei Verschlingungen von verschiedenerlei Faltenzügen verlieben, daß sie eine ganze Figur über und über damit bedecken und darob des Zwecks vergessen, zu dem man das Gewand macht, dazu nämlich, die Gliedmaßen, über die man es hinlegt, mit Zierlichkeit einzuhüllen und es an ihre Formen anzuschmiegen, nicht aber, um sie über ihr beleuchtetes Relief hin ganz mit Ausbauchungen und schlaff gewordenen Blasenformen zu bedecken. Deshalb will ich nicht gesagt haben, daß man überhaupt gar keinen schönen Faltenschoß machen solle; nur bringe man ihn an einer Stelle der Figur an, wo die Glied-

maßen das Gewand zwischen sich und den Körper nehmen und zusammenfassen.

Vor allem aber lasse die Gewänder in Historien voll Abwechselung sein. Einigen machst du z. B. Falten mit flächigem Bruch; dies ist bei dichtgewebten Stoffen der Fall; an einem anderen Gewand wieder sei der Faltenwurf weich von Biegung, und die Faltenwölbung sei nicht kantig und flächig, sondern rundlich; dies verhält sich bei Sersche und Sammet- oder Atlasstoffen so, auch bei noch anderen lockergewebten Zeugen, wie Leinwand, Schleier u. dgl. Dann wirst du noch Gewänder mit ganz wenigen, großen Falten anbringen, wie es bei dicken Tüchern vorkommt, z. B. bei Filzstoffen, Pilgerröcken, Betteppichen und sonstigen.

Diese Bemerkungen richte ich nicht an Meister, sondern an die, welche (die anderen) nichts lehren wollen; denn die sind sicher keine Meister, weil, wer nicht mitteilt, Angst hat, daß ihm der Gewinn abwendig gemacht werde, und wer den Gewinn fürs Höchste achtet, der kehrt dem Studium den Rücken, das sich (weit mehr) auf die Werke der Natur gerichtet hält, der Lehrerin der Maler. Dann vergißt er nach und nach, was er von diesen Werken gelernt hatte, und das noch Ungelernte lernt er nicht mehr.

543. Von den Falten der Gewänder.

Bei jeglicher Figur in Aktion soll der entstandene Faltenzug der Gewänder durch seine Linien die Stellung der Figur so richtig bezeichnen, daß über dieselbe beim Beschauer weder Zweifel noch Unklarheit sein kann. Kein Schatten einer Faltentiefe schneide so in ein Glied ein, daß die Faltentiefe unter dessen umhüllte Oberfläche hinabzugehen scheint. Und stellst du Figuren dar, die mehrere Gewänder übereinander tragen, so lasse sie nicht aussehen, als stäke in dem obersten Gewand nichts als nur die Knochen der Figur, sondern vielmehr so, als umschlösse

dies Gewand auch außerdem das Fleisch und die anderen Gewänder, die dieses umhüllen, und zwar mit so viel Dicke, als die Vielfältigkeit ihrer Aufeinanderfolge erheischt.
Die Falten, die um die Gliedmaßen herumgehen, müssen gegen das Ende des Gliedteiles, an den sie sich anschmiegen, an Dicke abnehmen.

V. Von Schatten und Licht.

759. Wie man mit kunstvollen Lichtern und Schatten dem scheinbaren Relief der Malerei zu Hilfe kommt.

Um das Gemalte in seinem Relief zu steigern, bringe zwischen der vorgestellten Figur und dem sichtbaren Gegenstand (hinter ihr), der ihren Schatten auffängt, einen Strahl Lichthelligkeit an, der die Figur vom verdunkelten Gegenüber scheidet. Und am selbigen Gegenüber (d. i. der Wand) lässest du zwei helle Stücke den von der davorstehenden Figur auf die Wand geworfenen Schatten in die Mitte nehmen. Bei Gliedmaßen, die etwas vom Körper abstehen sollen, sonderlich bei Armen, die quer vor der Brust her gehen, bringe öfters zwischen dem Schatten am Arm und dessen Schlagschatten auf der Brust etwas Licht an, das in den Zwischenraum des abgestreckten Armes und der Brust hineinzufallen scheint, und je weiter du den Arm von der Brust willst abstehen lassen, desto größer und stärker machst du dieses Licht. Auch befleißige dich stets des Kunstgriffs, die Körper so vor dem Hintergrund anzuordnen, daß die dunkle Seite derselben auf hellem Hintergrund ausgeht und ihre Lichtseite auf dunklem.

784. Welche Beleuchtung die Figur der Muskeln am deutlichsten und schärfsten erkennen läßt.

Soll die Beleuchtung die Figur der Muskeln wahrhaft deutlich machen, so taugt das allseitige Licht nicht wohl, dagegen sind einseitige Beleuchtungslichter hierzu voll-

Fra Bartolomeo. Madonna della Misericordia. Lucca, Pinakothek.

kommen geeignet, um so mehr, von je kleinerer Figur ein solches Licht ist. Und um die Muskelfigur recht deutlich sich zeigen zu lassen, muß man das Licht nach verschiedenen Richtungen hin und her bewegen, denn wenn es feststünde, so würde es nur eine kleine Stelle des Muskelkörpers erhellen, und der Rest desselben würde dunkel und folglich unerkannt bleiben.

Antonio Filarete an Francesco Sforza in Mailand.

Mailand (1460—1464).

Vortrefflichster Fürst! Weil Du, gleichwie Du Dich auch in vielen andern Tugenden auszeichnest, daran Freude findest, zu bauen, so glaube ich, daß, wenn Du nicht mit ernsteren Dingen beschäftigt bist, es Dir Vergnügen machen wird, die besten Maße und Verhältnisse des Baues kennen und verstehen zu lernen, die von den tüchtigsten Männern aufgefunden worden sind, so daß Du als würdiger und großherziger Fürst und als ausgezeichneter Kriegsheld und Freund und Bewahrer des Friedens, wenn Du nicht mit dem beschäftigt bist, was man mit Recht zu seiner Verteidigung unternimmt, um nicht müßig zu sein, Deinen Geist mit Erfolg beschäftigst, ohne auf Kosten irgendwie Rücksicht zu nehmen.

Solcher Beschäftigung aber sich zuzuwenden, ist in der Tat eines Fürsten würdig: sowohl wegen des Nutzens als auch wegen des Ruhmes, und um seinen Reichtum vielen anderen Personen zugute kommen zu lassen und vielen, die sonst umkommen müßten, das Leben zu geben. Und dies alles sieht man in Dir; und daß dem so sei, davon legen Dein Kastell und viele andere Gebäude Zeugnis ab, die nicht ohne große Ausgaben errichtet werden, wie Wasserleitungen und schiffbare Kanäle, die sowohl neu gebaut als wiederhergestellt werden, und Wiederherstellung von anderen Gebäuden, die gleichsam

neu erstehen, und die jenen großen römischen Fürsten zu denken gegeben haben würden!

Es möge Dir also gefallen, diese Schrift anzunehmen und durchzusehen, nicht weil sie wegen schöner Schreibart einen Wert hat, sondern nur, weil sie die verschiedenen Arten der Maße enthält, die ein jeder kennen muß, der bauen will. Deshalb, glaube ich auch, wird sie Deinen Ohren einiges Vergnügen gewähren, und da sie nicht so schön geschrieben ist, so magst Du dieselbe aufnehmen, nicht als ob sie von einem Redekünstler herkäme oder von Vitruvius, sondern von Deinem Baumeister Antonio Averlino, dem Florentiner, der die Bronzetüren von St. Peter in Rom gemacht hat, verziert mit würdigen Erinnerungen an den heiligen Petrus und den heiligen Paulus und Papst Eugenius IV., unter welchem ich dieselben gemacht habe. Und der in Deiner berühmten Stadt Mailand das ruhmvolle Hospital für die Armen Christi gebaut, zu dem Du mit eigener Hand den ersten Stein gelegt hast; außer vielen anderen Dingen, die ich daselbst unternommen habe.

Und auch die Kathedralkirche zu Bergamo habe ich mit Deiner Bewilligung angeordnet, so daß, Erl. Fürst, es Dich nicht gereuen möge, dies Werk zu lesen oder es Dir vorlesen zu lassen. Denn ich beabsichtigte darin, wie ich schon oben gesagt, die Arten, Verhältnisse, Beschaffenheiten und Maße zu behandeln, und woher dieselben ihren ersten Ursprung haben. Dies aber werde ich Dir nachweisen aus Gründen, Autoritäten und Beispielen und zeigen, wie alles sich aus der Figur und Form der Menschen ableitet; und ebenso alle Dinge, die bei einem Bau zu behalten und zu beobachten sind. Und sodann werde ich von den zum Bauen günstigen Materialien handeln, und wie Kalk und Sand anzuwenden sind, gebrannte Ziegel- und Hausteine, Holz und Eisen und Stricke und alle sonst nötigen Dinge; und ebenso von den Fundamenten nach ihrer Lage und

ihren Erfordernissen und zuletzt von alledem, was zu einem Architekten oder Ingenieur gehört. So daß ich nicht zweifele, daß, wer alle diese Arten und Maße beobachtet, in seinem Gebäude keinen Irrtum begehen wird. „Ich lobe diejenigen sehr," heißt es daselbst, „die sich an der alten (antiken) Art und Praxis erfreuen, und segne die Seele des Filippo Brunelleschi, der in unserer Stadt diesen Stil wieder erweckt hat. Denn gegenwärtig baut man hier nicht anders als nach alter Weise, sowohl in Kirchenbauten als auch in öffentlichen oder Privathäusern. Daß dies wahr sei, sieht man daraus, daß Privatleute, die sich Kirche oder Haus bauen lassen, sich alle dieser Weise zuwenden. So zeigt dies unter andern das Haus, das neuerdings in der Straße della vigna gebaut ist. Daher ermahne ich einen jeden, nachzuforschen und sich zu bemühen, nach der antiken Art zu bauen und diejenige Weise zu befolgen, die, wenn sie nicht die schönste und beste wäre, zu Florenz nicht angewendet werden würde. Noch auch der Herr zu Mantua würde sich derselben bedienen, wenn sie es nicht wäre, wie ich sage. Als Zeugnis davon kann ein Haus dienen, das er bei seinem Kastell am Po hat bauen lassen. So bitte ich denn einen jeden, diese neue Art fahren zu lassen, und laßt Euch nur gar nicht von jenen Meistern beraten, die eine solche schlechte Praxis befolgen. Verdammt sei, wer danach baute! Ich glaube, es war nur ein barbarisches Volk, das sie nach Italien gebracht hat."

Anonymer Bericht über die antiken Ausgrabungen in Rom.

. . . . . .

Es gibt viele, Heiliger Vater! die, mit ihrem kleinen Verstande die großen Dinge messend, die von den Römern in bezug auf ihre Waffentaten, von der Stadt Rom in betreff der wunderbaren Kunst, der reichen Ornamente und der

Größe der Gebäude gemeldet werden, diese viel mehr als Fabeln denn als Wahrheiten ansehen. Mir aber pflegt es anders zu ergehen; denn aus den Ruinen, die man noch zu Rom sieht, auf die Göttlichkeit jener alten Geister schließend erachte ich die Überzeugung nicht für unbegründet, daß viele Dinge für uns unmöglich scheinen, während sie für jene sehr leicht waren. Da ich nun also jene Altertümer sehr eifrig erforscht und keine geringe Mühe daran gesetzt habe, sie ganz genau zu untersuchen und mit Fleiß auszumessen, sowie durch das Lesen der guten Schriftsteller die Werke mit den Schriften zu vergleichen, so glaube ich, einige Kenntnis der antiken Baukunst erlangt zu haben.

Dies nun verursacht mir durch das Verständnis einer so ausgezeichneten Sache das größte Vergnügen und zu gleicher Zeit den größten Schmerz, indem ich, sozusagen, den Leichnam jener edlen Vaterstadt, welche die Königin der Welt war, so jämmerlich zerrissen sehe. Wenn daher die Pietät gegen Eltern und Vaterland jedes Menschen Schuldigkeit ist, so halte ich mich für verpflichtet, alle meine geringen Kräfte anzustrengen, auf daß so viel als möglich von dem Bilde und gleichsam von dem Schatten jener Stadt lebendig bleibe, die in der Tat die allgemeine Vaterstadt aller Christen ist, und die eine Zeitlang so voll Würde und Macht war, daß die Menschen schon zu glauben anfingen, daß sie allein unter dem Himmel über dem Schicksal stände und gegen den gewöhnlichen Lauf der Dinge vom Tode befreit und zu ewiger Dauer bestimmt sei. Daher schien es, als ob die Zeit, die immer neidisch auf den Ruhm der Sterblichen ist, ihrer eigenen Kraft allein nicht völlig vertraut und sich mit dem Schicksal und den unheiligen und verbrecherischen Barbaren verbunden hätte, die zu der gefräßigen Feile und dem vergifteten Bisse jener die frevelhafte Wut und das Eisen und das Feuer und all die Mittel hinzufügten, die zu ihrem Verderben hinreichten. So wurden denn jene

berühmten Werke, die heutzutage mehr als jemals blühend und schön sein würden, von der verbrecherischen Wut und dem grausamen Andrang böswilliger Menschen — man möchte fast sagen: wilder Tiere — verbrannt und zerstört, wenn auch nicht in dem Maße, daß nicht gleichsam der Grundbau des Ganzen geblieben wäre, aber doch ohne Zierde und, um so zu sagen, das Knochengebäude des Körpers ohne Fleisch.

Aber weshalb wollen wir uns so über die Goten, Vandalen und andere ähnliche treulose Feinde beklagen, wenn selbst diejenigen, die gleich Vätern und Vormündern jene armen Überreste Roms zu verteidigen hatten, nur allzu lange auf deren Zerstörung bedacht waren?

Ja, Heiliger Vater! wie viel Päpste, die doch dasselbe Amt hatten als Deine Heiligkeit, aber freilich nicht dieselbe Einsicht noch dieselbe Kraft und Größe des Geistes noch endlich jenes Wohlwollen, das Euch Gott ähnlich macht; wie viel Päpste, sage ich, haben sich nicht befleißigt, alte Tempel und Statuen und Triumphbögen und andere ruhmwürdige Gebäude zu zerstören! Wie viele haben nicht geduldet, daß, bloß um Puzzolanerde zu graben, Fundamente unterhöhlt wurden, wonach denn in kurzer Zeit die Gebäude zu Boden gestürzt sind! Wie viel Kalk hat man aus Statuen und anderen antiken Zieraten gebrannt! So daß ich es auszusprechen wagen möchte, daß dies ganze neue Rom, das man jetzt sieht, so groß es auch sein möge, so schön, so mit Palästen, Kirchen und anderen Gebäuden wir es auch geziert sehen, ganz und gar mit dem Kalk antiker Marmorwerke gebaut worden ist. Auch kann ich mich nicht ohne große Betrübnis erinnern, wie seit der Zeit, daß ich in Rom bin, was noch nicht ganz elf Jahre her ist, so viele schöne Dinge zerstört worden sind, wie die Pyramide, die sich in der via Alessandrina befand, jener unglückselige Bogen und so viele Säulen und Tempel, und zwar hauptsächlich von Messer Bartolommeo della Rovere.

So also, Heiligster Vater, muß es nicht zu den letzten Gedanken Ew. Heiligkeit gehören, dafür Sorge zu tragen, daß das Wenige, was noch von jener alten Heimat des Ruhmes und der Größe Italiens zum Zeugnis der Macht und der Tugend jener göttlichen Geister, die noch jetzt durch ihr Andenken die Geister der Gegenwart zur Tugend erwecken, übriggeblieben ist, nicht durch Böswillige und Unwissende vernichtet und beschädigt werde, da doch jenen Geistern, die durch ihr Blut der Welt so großen Ruhm geschaffen haben, bis jetzt nur allzuviel Beleidigungen angetan worden sind! Möge Ew. Heiligkeit vielmehr, den Vergleich mit den Alten lebendig erhaltend, suchen ihnen gleichzukommen und sie zu übertreffen; wie Ihr es denn in der Tat auch tut durch Errichtung großer Gebäude, durch Begünstigung und Unterstützung der Tugenden, durch Erweckung der Talente, durch Belohnung aller verdienstlichen Bestrebungen, und indem Ihr überallhin die geheiligten Samenkörner des Friedens unter die christlichen Fürsten ausstreuet.

Denn, wie aus dem Unheil des Krieges die Zerstörung und der Verfall aller Wissenschaften und Künste entsteht, so entspringt den Völkern aus dem Frieden und der Eintracht die Glückseligkeit und die löbliche Muße, vermöge welcher wir jenen unsere Sorgfalt zuwenden und uns selbst zu dem Gipfel der Vollendung erheben können, auf welchen man, wie alle hoffen, durch die göttliche Weisheit Ew. Heiligkeit sich in diesem unserem Jahrhunderte erheben wird. Und dies heißt in Wahrheit der mildeste Hirt, ja, der beste Vater der ganzen Welt sein!

Da es mir nun von Ew. Heiligkeit befohlen worden ist, das alte Rom durch Zeichnungen zu veranschaulichen, insoweit sich dasselbe aus dem, was man heutzutage sieht, erkennen läßt, mit den Gebäuden, von denen noch solche Überreste erhalten sind, daß sie mit völliger Zuverlässigkeit auf jenen Zustand zurückgeführt werden können, in welchem sie sich ursprünglich befanden, indem jene

Teile, die vollständig zerstört sind, und von denen man gar nichts mehr sieht, entsprechend gemacht werden, so habe ich allen mir nur möglichen Fleiß angewendet, auf daß der Sinn Ew. Heiligkeit vor allem Mißverständnis bewahrt und ganz zufriedengestellt werde, und obschon ich das, was ich zu zeigen beabsichtige, aus vielen lateinischen Schriftstellern geschöpft habe, so bin ich doch unter den anderen hauptsächlich dem (Publius Victor) gefolgt, der, weil er zu den jüngsten Autoren gehört, am ehesten die spezielle Kenntnis der jüngsten Dinge gewähren kann.

Und weil es vielleicht Ew. Heiligkeit als eine schwierige Sache erscheinen könnte, die alten Gebäude von den modernen zu unterscheiden und die ältesten von denen, die weniger alt sind, so werde ich auch die alten Straßen nicht übergehen, um in Eurem Geiste auch nicht den geringsten Zweifel übrigzulassen. Ja, ich kann wohl sagen, daß dies ohne große Mühe geschehen kann. Drei Arten von Gebäuden nämlich befinden sich in Rom; die erste derselben machen alle die alten und ältesten aus, die aus der Zeit vor der Zerstörung und Beschädigung Roms durch die Goten und andere Barbaren stammen; die zweite aus der Zeit der Gotenherrschaft und des nachfolgenden Jahrhunderts; die dritte endlich die von damals bis auf unsere Tage errichteten.

Die neueren Gebäude also und die unsern Zeiten angehörigen sind sehr leicht erkennbar, sowohl wegen ihrer Neuheit als auch, weil sie weder einen so schönen Stil zeigen als die aus der Zeit der Kaiser noch einen so plumpen als die aus der Zeit der Goten, so daß, obgleich der Länge der Zeit nach entfernter, sie doch der Art und Weise nach jenen weit näher stehen und gleichsam zwischen die eine und die andere Art gestellt sind. Und die aus der Zeit der Goten, obgleich jenen aus der Kaiserzeit der Zeitfolge nach näherstehend, sind doch von diesen der Art und Weise nach ganz abweichend und

bilden mit ihnen gleichsam zwei Extreme, den neuesten Gebäuden einen Platz zwischen sich lassend.
So also ist es nicht schwer, die aus den Kaiserzeiten zu erkennen, als welche die vortrefflichsten sind und mit der größten Kunst und in dem schönsten Stil der Architektur errichtet sind, und diese allein sind es, die ich zu erläutern und darzustellen beabsichtige. Auch darf in niemandes Herzen der Zweifel entstehen, ob von den alten Gebäuden die weniger alten weniger schön oder weniger verstanden seien, indem alle einer und derselben Art sind.
Und obschon oftmals viele Gebäude von den Alten selbst erneuert worden sind, wie man liest, daß auf dem Platz des goldenen Hauses des Nero später die Thermen des Titus nebst seinem Palaste und dem Amphitheater erbaut worden sind, so waren dieselben doch nichtsdestoweniger von gleichem Stil mit andern älteren Gebäuden, die über die Zeit des Nero hinausgingen, sowie mit denen, die mit dem goldenen Hause gleichzeitig waren.
Gleichwohl nämlich die Wissenschaften, die Skulptur und die Malerei sowie fast alle übrigen Künste längst ihrem Verfall zugegangen waren und bis zur Zeit der letzten Kaiser immer mehr verwilderten, so wurde doch die Architektur aufrechterhalten und darin eine gute Art und Weise beobachtet, und man baute ebenso wie in der Zeit der ersten Kaiser, so daß die Baukunst unter allen anderen Künsten zuletzt zugrunde ging. Dies läßt sich aus vielen Dingen erkennen, wie unter anderen auch aus dem Bogen des Konstantin, dessen Anordnung in allen Punkten, die die Architektur betreffen, schön und gut durchgeführt ist, wogegen die Skulpturen desselben Bogens ganz unverständig und ohne jede Kunst und jedes Verdienst sind. Jene aber, die sich daran aus der trajanischen Beute und vom Antoninus Pius befinden, sind ganz vortrefflich und von vollendetem Stil.
Ähnliches sieht man in den Thermen des Diokletian; die Skulpturen daselbst sind ungeschickt, und die Malereien,

die man dort sieht, haben auch nicht das geringste mit denen von der Zeit des Trajanus und Titus gemein; die Architektur aber ist auch edel und wohlverstanden. Nachdem nun aber Rom von den Barbaren ganz und gar zerstört worden, schien es, als ob dieser Brand und diese traurige Verwüstung zugleich mit den Gebäuden auch die Kunst des Bauens selbst vernichtet und zugrunde gerichtet hätte. Da sich nun also das Schicksal der Römer so sehr gewendet hatte und an die Stelle unendlicher Siege und Triumphe Unheil und elende Knechtschaft getreten waren, gleichsam als ob es denen, die da unterjocht und zu Sklaven der Barbaren geworden, nicht mehr zukäme, in der Weise und Großartigkeit zu wohnen, wie sie einst als Unterjocher der Barbaren getan, — da veränderte sich mit dem Glücke zugleich die Art, zu bauen und zu wohnen, und es entstand nun ein Extrem, das von der früheren Art so entfernt war, als es die Knechtschaft von der Freiheit ist.

Die Baukunst der Römer sank auf eine ihrem Elend entsprechende Stufe und wurde alles Maßes und aller Grazie entblößt; es schien, als ob die Menschen jener Zeit mit der Freiheit zugleich auch allen Geist und alle Kunst verloren hätten. Denn sie wurden so roh, daß sie nicht einmal mehr Ziegel zu brennen wußten, geschweige denn andre Art von Zierat zu machen; vielmehr beraubten sie die antiken Mauern ihrer Bekleidung, um Ziegel zu gewinnen, und zerstampften den Marmor, um damit zu mauern, indem sie mit dieser Mischung die Mauern von Backstein ausfüllten, wie man jetzt an dem sogenannten Turm „della milizia“ sehen kann. Und so blieben sie eine geraume Zeitlang bei jener Unwissenheit, die man an allen Dingen jener Zeit wahrnimmt. Es schien auch, als ob nicht bloß über Italien jener Sturm von Krieg und Verheerung, sondern auch über Griechenland sich ergossen, wo doch einst die Erfinder und vollendetsten Meister aller Künste lebten; denn von dort her kam

eine Manier der Malerei sowie der Bildhauerei und der Baukunst, die über alle Maßen schlecht und auch nicht von dem geringsten Wert war.

Danach denn schien es, als ob die Deutschen diese Kunst wieder etwas zu einem neuen Leben zu erwecken begönnen; indessen waren sie in den Ornamenten geschmacklos und sehr weit von der schönen Weise der Römer entfernt; diese nämlich hatten außer dem Hauptkörper des ganzen Gebäudes auch sehr schöne Karniese, Friese und Architrave sowie mit Basen und Kapitellen schön verzierte und nach den Verhältnissen des Mannes und des Weibes berechnete Säulen. Wogegen die Deutschen, deren Stil an einigen Orten noch fortdauert, als Ornament oft nur irgendein zusammengezogenes und übelgebildetes Figürchen als Tragstein, um einen Balken zu tragen, anbrachten und fabelhafte Tiere und Figuren und Blattwerk — alles plump und außer allem natürlichen Verhältnis. Auch hatte ja ihre Baukunst darin ihren Ursprung, daß sie von noch nicht abgeschnittenen Bäumen abstammte, die, wenn die Äste gebogen und untereinander verbunden werden, damit Spitzbogen bilden; und obschon dieser Ursprung nicht ganz zu verachten ist, so ist er doch schwach, denn solche Hütten, die aus verbundenen und in der Art der Säulen aufgestellten Balken gemacht sind, mit Giebeln und Bedachungen, wie es Vitruv vom Ursprung der dorischen Ordnung beschreibt, würden viel mehr tragen können als Spitzbogen, welche zwei Mittelpunkte haben.

Und trotzdem trägt aus mathematischen Gründen noch viel mehr ein Halbkreisbogen, bei dem jede Linie auf einen einzigen Mittelpunkt hinstrebt. Deshalb hat, abgesehen von der Schwäche, ein Spitzbogen auch nicht jene Anmut für unser Auge, dem die Vollkommenheit des Kreises wohltut, wie denn auch die Natur fast nie nach andern Formen zu streben scheint.

Indessen ist es gar nicht nötig, von der römischen Archi-

tektur zu sprechen, um deren Unterschied von der der Barbaren zu zeigen, denn die Verschiedenheit ist zu bekannt; noch auch, um deren Anordnung zu beschreiben, indem darüber vom Vitruv so ausgezeichnet geschrieben worden ist. Es genügte also, zu wissen, daß die Gebäude Roms bis zu der Zeit der letzten Kaiser immer im guten Geschmack erbaut wurden und trotzdem doch mit den älteren übereinstimmten, so daß also nicht die geringste Schwierigkeit obwaltet, sie von denen der Goten und noch viele Jahre nachher errichteten zu unterscheiden, — denn diese bilden gleichsam zwei Gegensätze und vollständige Extreme miteinander, — noch auch ist es mühsam, sie von unsern modernen Bauten zu unterscheiden, wegen vieler ihrer Eigenschaften, aber vorzüglich wegen der Neuheit, die sie sehr kenntlich macht. Nachdem ich nun also zur Genüge gezeigt habe, welches die alten Gebäude Roms seien, die ich, Eurer erhabenen Absicht entsprechend, im Sinne habe Ew. Heiligkeit zu erläutern, und auch, wie leicht es sei, diese von den anderen zu unterscheiden, so bleibt mir noch übrig, von der Art zu sprechen, die ich bei deren Vermessung und Aufzeichnung beobachtet habe, damit Ew. Heiligkeit wisse, ob ich das eine wie das andere ohne Fehler getan habe und erkenne, daß ich in der nachfolgenden Beschreibung nicht zufällig oder aus bloßer Praxis verfahren bin, sondern nach Grundsätzen der wahren Theorie. . . . . .

DIE MALEREI.

icht leicht ist es, über einen solchen Reichtum von Leben Bericht zu erstatten, wie es in der Zeit vom Beginn des 15. Jahrhunderts bis in die Höhe des 16. hinein Italien erfüllte, das, einem berauschenden Garten gleich, unerhörte Zeugungskräfte gewonnen zu haben schien und, umrandet von dunklem Raub und Krieg, blühend und Früchte treibend inmitten Europas lag. Spanien und Byzanz, Frankreich und Deutschland rangen um ihr Leben, aber jenes eine Land im Süden war so wenig von ernsten Gefahren bedrängt, daß dort trotz aller inneren Zwiste den Menschen der Kopf frei und das Herz fröhlich genug blieb, um einem Leben glänzendster Repräsentation und dem Genuß der eigenen Persönlichkeit als höchstem Ziel nachzustreben.

Freilich gab es dabei manche Gewalttat, und der einzelne erkannte kein anderes Gesetz als die Macht des Gegners. Aber es blieben doch Kämpfe ohne allzu große Tragweite, weder zeitlich noch nach der Masse der Betroffenen. Ob in der wohlgeordneten Republik Florenz die Pazzi oder die Medici die erste Stelle innehatten, war nur für die Beteiligten von entscheidender Bedeutung. Und so wie sich innerhalb der Gemein-

wesen die einzelnen Familien die Wage hielten, sicherten auch die einzelnen kleinen Staaten durch gegenseitigen Wetteifer das Gleichgewicht im Land, und nirgends kam es zu großen Ereignissen. Das eine Mal, als die Borgias daran dachten, weiter auszuholen, wurde ihr Unternehmen jäh gelähmt.

Das alles läßt sich nicht vergleichen mit dem unsäglichen Elend, das in den anderen Ländern herrschte. In Frankreich tobte der englische Krieg und trieb Könige und Bauern in einen Taumel der Verzweiflung. In Deutschland, das in den Kämpfen der Hussiten schwere Wunden davongetragen hatte, war jede Ordnung zerrissen; Städte, Ritter, Fürsten und die Leute in den Dörfern rieben sich in erbittertem Ringen gegenseitig auf, und nirgends war Sicherheit und dauernde Entwicklung. Es war so weit gekommen, daß man kaum mehr um die Macht zu Felde zog, sondern man suchte nur sein Leben durch Raub und Mord zu fristen, und die die Krone des Reiches trugen, hatten die äußerste Mühe, sich in einem schmalen Rest ihrer Stammlande zu behaupten. Not und Sorge bedrückte alle.

Italien aber versäumte keines seiner Feste, man versuchte, wieder zu leben wie in den Tagen des Kaisers Augustus, wo doch der Janustempel feierlich geschlossen ward, denn der Friede schien auf lange hinaus gesichert.

Alles belebte sich und gedieh. Doch nirgends ist es für uns heute deutlicher zu erkennen als im Bereich der Kunst. Mit erstaunlicher Geschwindigkeit wächst

im Laufe dieses Zeitalters die Zahl der Namen, und daß es möglich war, daß die Künstler aus der sozialen Schicht des Handwerkers in kurzem emporstiegen zu Freunden und Beratern der Herrscher, zeigt uns, wie sehr die schönen Dinge des Lebens von Gewicht im allgemeinen Bewußtsein geworden waren.

Wir wenden uns zunächst zur Malerei und werden, dem Umfang und Sinn unseres Buches entsprechend, in wenigen Persönlichkeiten den Gang der Entwicklung zu charakterisieren suchen. Dabei sind unsere leitenden Gedanken dieselben, wie sie schon in den ersten Kapiteln dargelegt wurden, und wir wollen nun zeigen, wie das spezifisch Italienische immer reiner heraustritt und gleichzeitig eine immer höhere Durchbildung in dem Sinne erreicht, daß alle in seinem Rahmen möglichen Variationen allmählich ihre Erfüllung finden.

Masaccio.

Giotto, von dem an seiner Stelle betont wurde, wie sehr er doch eine singuläre Persönlichkeit war, hat eine unmittelbare Nachfolge nicht ins Leben gerufen. Erst 100 Jahre nach ihm kommt ein Künstler, der jene Elemente der Giottoschen Kunst mit festem Griff zusammenfaßt, die uns schon dort als im besonderen südeuropäisch entgegengetreten sind. Es ist Masaccio, der, ausgehend von einer entschlossenen Beschränkung auf

das Wesentliche und dem unerläßlichen Gesetz der Klarheit, sich bemühte, seinen Körpern so eindringlich wie möglich ihre Raumhaftigkeit zu geben.

Für ihn und für Italien überhaupt ist das Räumliche eines der wichtigsten Merkmale der Wirklichkeit, und wer jene klaren Bergformen gesehen hat, die das Land durchziehen, und die keine Luft zwischen sich zu haben scheinen, sondern wie geometrische Gebilde nur durch die Perspektive hintereinander geordnet sind, der wird das begreifen.

Unter starker Benützung der Schatten arbeitet er eine gewaltige Plastik der einzelnen Formen heraus, die er durch eine übersichtliche Fügung der Glieder noch erhöht. Ebenso erreicht er in der Anordnung der Körper zueinander eine starke Raumwirkung, indem er auch hier durch das Mittel der Schattengebung und der übersichtlichen Gruppierung die Massen in voller Deutlichkeit gegeneinanderstellt, nachdem er die kleineren Einzelkuben zu größeren festen Blöcken vereint hat. Alles ist sicher umgrenzt und an seinen bestimmten Platz gerückt, so daß von seinen Bildern der Eindruck einer wuchtigen Gebautheit ausgeht.

Wir sehen, daß er uns die Raumtiefe auf einem ganz anderen Weg vermittelt als Giotto. Der hatte das Miterleben des Vorganges vor allem in Rechnung gestellt. Masaccio aber beschränkt sich auf die rein formalen Faktoren, die er weit über Giotto hinaus führt. Seine Umrisse sind bestimmter, seine Gliederungen deutlicher, seine Schatten stärker. Aber noch mehr. Die Gesten, die bei Giotto noch gesättigt mit seelischem Ausdruck

waren, sind bei Masaccio vor allem in den Dienst räumlicher Präzisierung gestellt.

Dieses Streben nach Bestimmtheit hat auch für die Komposition wichtige Folgen. Es veranlaßt Masaccio, die Massen, die er im Bilde zu bewältigen hat, zu so großen Einheiten zusammenzufassen, daß sie als leicht überschaubare Gruppen klar gegeneinandergestellt werden können. Innerhalb der einzelnen Gruppen sucht er die Elemente möglichst zu verschmelzen, so daß vor allem die Gruppe als Ganzes festumrissen dasteht und als geschlossenes Volumen in die Rechnung des Bildes eingesetzt werden kann. Gewöhnlich umgeben mehrere solche Gruppen eine oder zwei Hauptfiguren, die dann als kleinere, aber in ihren Gliedern gelöstere Kuben den großen und einheitlichen entgegengestellt sind.

Diese gewaltige und unerbittlich bestimmte Art des Masaccio schließt naturgemäß auch eine gewisse ernste Stimmung in sich ein, die sich gelegentlich zu einem selbstbewußten Pathos steigert. Während wir an Giotto hervorheben konnten, daß eine vollkommene Kongruenz zwischen der Dynamik des Bildes und der seelischen Dynamik des dargestellten Vorganges besteht, ist das bei Masaccio nicht mehr der Fall. Er ist schon ganz im Bann der formalen Probleme, die ihn die Verteilung und Durchbildung der Figuren in erster Linie nach den Prinzipien der Massengliederung und der räumlichen Wirkung vornehmen läßt. Und wir müssen ihn im ganzen als Reaktion gegen die mehr Flächen schmückende und seelisch bewegte Art der früheren Zeit auffassen.

Raffael. Madonna im Grünen. Wien, Hofmuseum

Durch die Betonung des Plastischen nimmt er ein als notwendig erkanntes Merkmal der Wirklichkeit in die Darstellung auf, freilich in einer begrifflich gefaßten Weise, indem er nicht eine Gesamtbeleuchtung zu geben sucht, die eher eine eindrucksgemäße Darstellung verlangt, sondern den geometrisch konstruierbaren Eigen- und Schlagschatten festhält.

Damit stimmt es überein, daß er auch den architektonischen oder landschaftlichen Schauplatz aus dem Symbolischen in feste Formen überträgt. Seine Bilder, die auf die Wirkung der Raumverhältnisse abgestellt waren, machten dem Beschauer eine inhaltliche Betrachtung, wie sie für die früheren Darstellungsweisen notwendig war, ganz unmöglich.

Bei allen Verdiensten Masaccios sollen doch auch einige Unreinheiten seiner Kunst nicht verschwiegen werden. Das Voranstellen der formalen Aufgabe bringt ihn dazu, Hauptfiguren der Geschichte mit nebensächlichen Personen in eine räumliche Einheit zu bringen, wie den Petrus im Bilde des Zollgroschens, während Gestalten von verhältnismäßig geringerer Wichtigkeit aus kompositionellen Rücksichten zu Hauptträgern des Bildes werden, wie der Zöllner auf dem gleichen Gemälde. Und ebendort können wir auch sehen, daß Masaccio sich nicht scheut, einzelne Figuren um eines klaren Stehmotives willen auf eine viel höhere Stufe der Durcharbeitung zu bringen als die anderen und schließlich auch eine dem Ganzen so unhomogene Gestalt in ein Bild aufzunehmen, daß sie als Selbstporträt angesprochen werden konnte.

Masaccio.[1])

Ahmt die Natur nach.

Oft wenn die Natur einen vorzüglichen Geist in irgendeinem Beruf erweckt, läßt sie ihn nicht einsam, sondern bringt gleichzeitig und in seiner Nähe einen zweiten hervor, damit sie gegenseitig sich fördern und durch Wetteifer Nutzen schaffen. Abgesehen von den Vorteilen, welchen dies solchen bereitet, die vereint vorwärtsstreben, werden dadurch auch die Gemüter der Nachgeborenen in hohem Maß zu Studium und Fleiß angefeuert, so daß sie trachten, den Ruhm und die Vorzüge zu erlangen, welche sie an denen, die ihnen vorhergegangen sind, jeden Tag preisen hören. Zeugnis hiervon gibt, daß Filippo, Donato, Paolo Uccello und Masaccio zu einer und derselben Zeit lebten und jeder in seiner Art gleich trefflich waren, wodurch nicht nur die plumpe und harte Manier verbannt wurde, welche sich bis dahin erhalten hatte, sondern auch diejenigen, welche nach ihnen kamen, zu Begeisterung entflammt und zu den herrlichen Leistungen getrieben wurden, welche wir in unsern Tagen schauen. Wir sind demnach zu großem Dank jenen Meistern verpflichtet, die uns durch ihre Anstrengung den Weg gezeigt haben, zum höchsten Gipfel zu gelangen, und was die gute Methode der Malerei betrifft, ganz vornehmlich dem Masaccio, denn er ist es, der voll Verlangen, Ruhm zu erwerben, die klare Einsicht gewann, von der Malerei sei nichts anderes zu fordern, als daß sie durch einfache Zeichnung und Farben die lebendigen Gegenstände der Natur nachahme,

---

[1]) *Wir benützen hier und im folgenden die sehr berühmten Lebensbeschreibungen, die uns der Florentiner Maler Vasari, ein Schüler und Freund Michelangelos, hinterlassen hat, und die trotz mancher Ungenauigkeiten durch ihre schriftstellerischen Vorzüge am meisten geeignet erscheinen, bei hinlänglicher Vorsicht der Auswahl ein lebendiges Bild der einzelnen Künstler zu geben, das hie und da noch durch Briefe seine Ergänzung finden soll.*

wie sie von dieser hervorgebracht werden, und wer dies am vollständigsten vermöge, sei am höchsten zu preisen. Weil er dies erkannte, brachte er es durch unausgesetztes Studium dahin, daß man ihn unter die ersten zählen kann, welche zum größten Teil die Härten und Unvollkommenheiten der Kunst zu verbannen wußten, und daß er den Anfang machte, den Gestalten schöne Stellungen, Beweglichkeit, Kraft und Leben und den Gegenständen eine eigentümliche und natürliche Rundung zu geben, was bis auf ihn kein Maler getan hatte. Zudem ließ ihn sein richtiges Urteil erkennen, alle Figuren, deren Füße auf den Spitzen zu stehen scheinen und sich nicht so verkürzen, daß sie auf dem Boden aufruhen, seien im wesentlichen schlecht; wer dergleichen zeichne, gebe kund, wie er nichts von Verkürzungen wisse. Hierin hatte zwar schon Paolo Uccello den Anfang gemacht und manches geleistet, was diese Schwierigkeit erleichterte, Masaccio aber, der in vielen Dingen von ihm abwich, zeichnete Verkürzungen in den verschiedensten Ansichten und besser, als irgendeiner vor ihm getan hatte, gab seinen Malereien schöne Einheit und Zartheit, brachte die Hautfarben der Köpfe und Gestalten mit den Farben der Gewänder in Übereinstimmung, die er mit wenigen Falten malte und leicht wie im Leben und in der Wirklichkeit. Dies war den Künstlern von großem Nutzen, und er verdiente als der Erfinder hiervon genannt zu werden, da man die Werke, welche vor seiner Zeit ausgeführt sind, Malereien, die seinigen im Vergleich gegen jene Leben, Wahrheit und Natur nennen kann.

Sein Vaterland und seine Sitten.

Dieser Künstler war zu Castello S. Giovanni im Valdarno geboren, und man sagt, es wären dort noch einige Figuren zu sehen, die er in frühester Kindheit ausgeführt habe. Er war sehr achtlosen und in sich selbst versunkenen Gemütes, gleich jemand, dessen Sinn und Streben einzig der Kunst zugewendet ist, und der sich deshalb wenig um Eigenes, minder noch um die An-

gelegenheiten anderer bekümmert. Weil er demnach in keiner Weise der Sorgen dieser Welt gedenken wollte und auf nichts, selbst nicht auf seine Kleidung acht hatte, auch nicht Geld bei seinen Schuldnern einzutreiben pflegte, als wenn höchste Not ihn drängte, ward er von allen, anstatt Tommaso, welches sein Name war, Masaccio genannt, nicht etwa daß er lasterhaft gewesen wäre, denn er besaß große Herzensgüte, sondern nur wegen seiner Fahrlässigkeit, die zudem nicht hinderte, daß er so verlangend war, andern Dienste und Vergnügen zu bereiten, als man nur immer wünschen kann. Zu der Zeit, als Masolino von Panicale die Kapelle der Brancacci in Carmine zu Florenz malte, übte Masaccio sich zuerst in seinem Beruf und suchte so viel als nur möglich Filippo und Donato nachzuahmen, wenngleich ihre Kunst von der seinigen verschieden war. Unausgesetzt mühte er sich, seine Figuren lebendig, beweglich, der Natur treu darzustellen. Zeichnung der Umrisse wie Ausbildung der Farben ist bei ihm so verschieden von dem, was frühere Meister leisteten, daß seine Arbeiten sicherlich im Vergleich zu jedem neuern Malerwerk bestehen können. Er war sehr anhaltsam bei der Arbeit und künstlich und bewundernswert bei den Aufgaben der Perspektive, wie an einem seiner Bilder mit einer Menge kleiner Figuren zu erkennen ist, welches sich heutigentags im Besitz von Ridolfo del Ghirlandajo befindet, und worin Christus den Besessenen heilt; in der Umgebung sind eine Menge Gebäude sehr schön perspektivisch gezeichnet, so daß man zu gleicher Zeit das Äußere und Innere derselben gewahr wird, weil er zu größerer Schwierigkeit die Ansicht nicht von vorne, sondern von den Ecken genommen hatte. Mehr als andere Meister suchte er nackende Gestalten und Verkürzungen nach einer vordem ungewöhnlichen Manier auszuführen, hatte eine leichte Hand und bewies, wie gesagt, überall große Einfachheit in der Anlage der Gewänder. Von ihm ist eine Tafel

in Tempera, die Madonna, die mit dem Sohn auf dem Arm im Schoß der heiligen Anna ruht, welches Bild nunmehr in S. Ambrogio zu Florenz in der Kapelle aufbewahrt wird, die neben der Türe gelegen ist, welche nach dem Sprechzimmer der Nonnen führt.

In der Kirche S. Niccolo, jenseits des Arno, findet sich im Querschiff ein Temperabild auf Holz von Masaccio, eine Verkündigung Mariä, dabei ein Haus mit einer Menge Säulen, sehr schön perspektivisch gemalt, denn nicht nur sind die Linien der Umrisse aufs vollkommenste gezeichnet, sondern er ließ auch die Farben so verduften, daß jenes Gebäude sich sehr täuschend dem Auge allmählich verliert. Dadurch zeigte er, wie gut er die Perspektive versteht. In der Abtei von Florenz malte er in Fresko an einen Pfeiler, gegenüber von denen, welche den Bogen des Hauptaltars tragen, den heiligen Ivo aus Bretagne, den er in einer Nische darstellte, damit die Füße von unten auf gesehen sich dem Auge verkürzten, eine Sache, welche andere nicht so wohl ausgeführt hatten, und die ihm daher großes Lob erwarb; unter dem Heiligen, auf einem andern Gesims, stehen um ihn her eine Menge Witwen, Waisen und Bettler, denen er in ihrer Not Hilfe leistet. In Santa Maria Novella im Querschiff der Kirche malte Masaccio für den Altar des heiligen Ignatius in Fresko eine Dreieinigkeit und auf einer Seite die Madonna, auf der andern den heiligen Johannes, welche den gekreuzigten Christus betrachten; darunter sind zwei Figuren, eine auf jeder Seite; sie sollen, soviel man beurteilen kann, diejenigen darstellen, welche dies Bild malen ließen; man kann sie jedoch nicht recht sehen, weil sie durch aufgelegte goldene Zieraten verdeckt werden. Sehr schön ist in diesem Bilde außer den Figuren ein Tonnengewölbe perspektivisch gezeichnet und in rote Felder abgeteilt, welche so gut abnehmen, daß sie durch die Mauer zurückzuweichen scheinen. In Santa Maria Maggiore

In S. Niccolo jenseits des Arno.

in einer Kapelle neben der Seitentür, die nach S. Giovanni führt, malte er als Altartafel die Madonna, Santa Catharina und St. Julianus; auf der Staffel sind durch kleine Figuren einige Begebenheiten aus dem Leben der heiligen Catharina und des heiligen Julian dargestellt, welcher Vater und Mutter tötete, und in der Mitte ist die Geburt Jesu Christi mit jener Einfachheit ausgeführt, die Masaccio eigen war. Zu Pisa in einer Kapelle vom Querschiff der Kirche del Carmine malte er eine Tafel, die Madonna mit dem Sohne, ihr zu Füßen einige musizierende Engelchen, darunter einen, welcher Laute spielt und aufmerksam auf die Harmonie der Töne horcht; ihr zur Seite St. Peter, St. Johannes den Täufer, St. Julian und St. Nikolaus, lauter Gestalten voll Leben und Bewegung. Auf der Staffel darunter sieht man in kleinen Figuren Begebenheiten aus dem Leben jener Heiligen und in der Mitte die Anbetung der Könige, wobei so schön, als nur gedacht werden kann, einige Pferde nach dem Leben abgebildet sind; das Gefolge der Könige trägt verschiedenartige Gewänder, wie sie zu damaliger Zeit gewöhnlich waren, und endlich sind, um dies Werk vollständig zu machen, oben darüber in mehreren Bildern eine Menge Heiliger um ein Kruzifix geordnet. Von demselben Künstler, glaubt man, sei die Gestalt eines Heiligen in bischöflicher Tracht, welche in Fresko gemalt neben der Türe zu sehen ist, die nach dem Kloster führt; ich jedoch halte sie unbestreitbar für eine Arbeit seines Schülers Fra Filippo. Von Pisa nach Florenz zurückgekehrt, malte Masaccio dort auf einer Tafel zwei nackende Gestalten, eine männliche und eine weibliche, welches Bild heutigentags im Hause von Palla Rucellai aufbewahrt wird. Es war ihm jedoch in Florenz nicht recht zu Sinn, und, von Liebe und Eifer zur Kunst getrieben, beschloß er, nach Rom zu gehen, damit er dort lerne, wie er die andern Meister übertreffen könne, und so tat er. In Rom gelangte er zu großem Ruhm und malte in Fresko

für den Kardinal von S. Clemente, in einer Kapelle der Kirche S. Clemente, die Passion Christi; dabei die Schächer am Kreuz und Begebenheiten aus dem Leben der heiligen Märtyrin Katharina. Masaccio arbeitete auch viele Temperabilder, welche in den bedrängten Zeiten Roms alle zugrunde gegangen oder verloren worden sind. Eines in der Kirche Santa Maria Maggiore, in einer kleinen Kapelle nahe bei der Sakristei; in diesem sind vier Heilige so wohl ausgeführt, daß sie erhoben gearbeitet zu sein scheinen; in der Mitte sieht man Santa Maria della Neve, und von demselben Meister ist das Bildnis vom Papst Martin, den er nach der Natur darstellte, wie er mit einer Haue das Fundament jener Kirche zeichnet; neben dem Papst steht Kaiser Sigismund der Zweite. Als ich dieses Werk einstmals mit Michelangelo betrachtete, lobte er es sehr und sagte, jene beiden hätten zur Zeit Masaccios gelebt. Dieser Künstler sollte einen Teil der Arbeiten in S. Giovanni zu Rom übernehmen, woselbst Pisanello und Gentile da Fabriano für Papst Martin die Wände mit Malereien verzierten; er erhielt jedoch Nachricht, Cosimo von Medici, der ihn sehr beschützte und ihm viele Hilfe leistete, sei aus dem Exil zurückberufen, und begab sich deshalb wiederum nach Florenz. Dort war Masolino von Panicale gestorben, und Masaccio mußte die Malereien in der Kapelle der Brancacci in Carmine weiterführen, welche jener unbeendet gelassen hatte. Ehe er dies jedoch unternahm, malte er gleichsam zur Probe, und um zu zeigen, wie er die Kunst vervollkommnet habe, den heiligen Paulus, nahe bei der Stelle, wo die Seile der Glocken sind. Hierbei gab er fürwahr viele Vorzüge kund; denn der Kopf des Heiligen, worin er den Bartolo di Angiolino Angiolini nach der Natur darstellte, hat etwas so Gewaltiges und Lebendiges, daß dieser Gestalt einzig die Sprache zu fehlen scheint, und wer den heiligen Paulus nicht gekannt hat, wird in ihr jenen Adel der römischen

Bildung und zugleich die unbesiegbare Kraft jenes göttlichen Geistes erkennen, dessen Sorge allein auf den Glauben gerichtet war. In demselben Bilde bewies er seine Fertigkeit, Gegenstände so zu zeichnen, daß sie sich von unten auf gesehen dem Auge verkürzen, eine fürwahr bewundernswerte Sache, wie noch heute die Füße des Apostels zeigen, bei welchen man diese Aufgabe mit Leichtigkeit von ihm gelöst sieht. Die häßliche alte Manier, nach welcher, wie ich schon oben sagte, alle Figuren auf den Fußspitzen standen, hatte bis auf ihn gedauert, ohne daß sie jemand verbesserte; er allein und früher als irgendein anderer brachte diesen Teil der Kunst zu der Vollkommenheit, in welcher er jetzt ausgeübt wird. Zur Zeit, als er jenes Werk arbeitete, ward die genannte Kirche del Carmine eingeweiht, und Masaccio malte zum Gedächtnis in Hell und Dunkel mit grüner Erde innen im Kreuzgang über der Türe, die nach dem Kloster führt, jene ganze Feierlichkeit der Wahrheit getreu; dabei stellte er eine große Anzahl Bürger nach dem Leben dar, die in Mänteln und Kapuzen der Prozession folgen, darunter Filippo di Ser Brunellesco in Holzschuhen, Donatello, Masolino von Panicale, seinen Lehrer Antonio Brancacci, für den er die Kapelle malte, Niccolo von Uzzano, Giovanni di Bicci de' Medici und Bartolommeo Valori, welche alle wiederum von demselben Meister im Hause von Simon Corsi, einem florentinischen Edelmanne, gemalt sind. Außerdem noch bildete er daselbst Lorenzo Ridolfi ab, der in jenen Zeiten als Gesandter der florentinischen Republik in Venedig war. Endlich sind nicht nur die obengenannten Männer dort nach dem Leben gemalt, sondern auch die Türe des Klosters und der Pförtner mit den Schlüsseln in der Hand. Bei diesem Werk ist vieles sehr vollkommen, denn Masaccio wußte auf der Fläche der Piazza die Figuren so gut in fünf- und sechsfachen Reihen zu zeichnen, daß sie allmählich abnehmen, wie es sich in

der Wirklichkeit dem Auge darstellt, und ganz vornehmlich zu verwundern ist die Einsicht, mit welcher, wie bei lebenden Gestalten, nicht alle nach einerlei Verhältnis gezeichnet sind, sondern der Unterschied zwischen kleinen und dicken und großen und schlanken Leuten beachtet ist; die Füße aller stehen auf dem Boden auf und verkürzen sich der Reihe nach so gut, daß es in der Natur nicht anders erscheint. Masaccio kehrte nunmehr zur Arbeit in der Kapelle der Brancacci zurück, woselbst er die von Masolino angefangene Geschichte des heiligen Petrus weiter ausführte und zum Teil beendete, nämlich St. Petri Stuhlfeier, die Heilung der Kranken, die Erweckung der Toten, und wie St. Petrus, der mit St. Johannes zur Kirche geht, durch seinen Schatten Lahme gesund macht. Vor andern bemerkenswert ist, wie St. Petrus, um den Tribut zu zahlen, auf Jesu Gebot Geld aus dem Bauche eines Fisches nimmt, denn außerdem, daß Masaccio dort in einem der letzten Apostel sich selbst nach dem Spiegelbild so gut zeichnete, daß er zu leben scheint, erkennt man auch viel Mut in Petrus, der Jesum fragt, und große Achtsamkeit bei den Aposteln, die in mannigfaltiger Gebärde um Christus stehen, seinen Ausspruch zu vernehmen; ja, man wähnt fast, diese Gestalten in der Wirklichkeit zu schauen; vornehmlich St. Petrus, der sich anstrengt, das Geld aus dem Bauche des Fisches zu nehmen, und gebückt steht, daß ihm das Blut nach dem Kopfe strömt. Weit vorzüglicher noch ist, wie er den Tribut zahlt und mit Sorgsamkeit die Münzen zählt, während der, welcher sie einfordert, große Begierde danach zeigt und mit Freude das Geld in seiner Hand betrachtet. Zuletzt ist dargestellt, wie St. Peter und Paul den Königssohn ins Leben zurückrufen. Dies Werk blieb indes durch den Tod Masaccios unbeendet und ward von Filippino vollends ausgeführt. In dem Bilde, worin St. Petrus tauft, wird eine nackende Gestalt sehr gerühmt, welche vor Kälte zitternd zwischen den Täuflingen steht.

Diese Figur, mit vieler Rundung und in zarter Manier ausgeführt, ist von alten und neueren Künstlern stets mit Ehrfurcht und Bewunderung betrachtet worden, wie denn bis auf den heutigen Tage unzählige Meister jene Kapelle besuchen und betrachten, in welcher einige Köpfe fürwahr so schön und lebendig gemalt sind, daß man wohl sagen kann, kein Künstler jener Zeit habe sich so sehr als er den Neuern genähert. Sein Fleiß verdient das allergrößte Lob, verdient es um so mehr, als er in seiner Kunst die Bahn zu der schönen Methode unserer Tage eröffnete. Hiervon gibt ein gültig Zeugnis, daß alle berühmten Bildhauer und Maler, welche von ihm an lebten und vorzüglich geworden sind, in jener Kapelle sich übten und ihre Studien machten: Giovanni da Fiesole, Fra Filippo, Filippino, der sie beendete, Alesso Baldovinetti, Andrea dal Castagno, Andrea del Verrocchio, Domenico del Grillandajo, Sandro di Botticello, Lionardo da Vinci, Pietro Perugino, Fra Bartolommeo di San Marco, Mariotto Albertinelli und der göttliche Michel Agnolo Buonarotti. Auch Raffael von Urbino lernte hier den Anfang seiner herrlichen Methode; Granaccio, Lorenzo di Credi, Ridolfo del Grillandajo, Andrea del Sarto, der Rosso, der Francia Bigio, Baccio Bandinelli, Alonso Spagnuolo, Jacopo da Puntormo, Pierino del Vaga und Toto del Nunziata, kurz, alle, welche die Kunst üben wollten, sind immerdar nach jener Kapelle gegangen, um an den Figuren Masaccios die Regeln und Vorschriften eines richtigen Verfahrens zu lernen, und wenn ich viele fremde und florentinische Künstler nicht nannte, welche getrachtet haben, sich dort zu unterrichten, so genügt, daß, wo die Häupter hingehen, auch die Glieder nachfolgen. Wie sehr nun zu allen Zeiten die Arbeiten Masaccios in hohem Rufe gestanden haben, so ist es doch die Ansicht oder richtiger der feste Glaube vieler, daß er noch weit Größeres in der Kunst erreicht haben würde, wenn er nicht schon in seinem sechsundzwanzigsten

Jahre uns vom Tod geraubt worden wäre. Geschah es durch Neid und Verfolgung, oder geschah es, weil vorzügliche Dinge meist nicht lange dauern, er ward in seiner schönsten Blüte hingerafft und so schnell, daß es nicht an solchen fehlte, welche meinten, er sei an Gift eher als an sonst einem Zufall gestorben.
Filippo di Ser Brunellesco soll gesagt haben, als er seinen Tod vernahm: wir haben in Masaccio einen überaus großen Verlust erlitten; und es geschah ihm über alles leid, daß jener starb, denn er hatte sich lange gemüht, ihn die Regeln der Perspektive und der Baukunst zu lehren. Masaccio wurde 1443 in der Kirche del Carmine begraben, und obwohl man ihm damals kein Gedächtniszeichen auf sein Grab setzte, weil er im Leben nicht sehr anerkannt war, wurde er doch nach seinem Tod durch folgende Grabschriften geehrt:

Von Annibal Caro:

Pinsi, e la mia pittura al ver fu pari,
L'atteggiai, l'avvivai, le diedi il moto,
Le diedi affetto: insegni il Buonarroto
A tutti gli altri, e da me solo impari.

Von Fabio Segni.

Invida cur Lachesis primo sub flore iuventae
Pollice discindis stamina funereo?
Hoc uno occiso innumeros occidis Apelles.
Picturae omnis obît hoc obeunte lepos.
Hoc sole extincto extinguuntur sydera cuncta,
Heu, decus omne perit, hoc pereunte simul.

Piero della Franscesca.

Als nächsten lassen wir Piero della Franscesca folgen, der uns durch seine Beziehungen zum Theoretiker Pacioli schon einmal nahegetreten ist, und es wird

für uns von Wichtigkeit sein, zu sehen, inwieweit er jene Theorien praktisch betätigte. Zunächst ist ja in seinen Arbeiten ein Zusammenhang mit Masaccio unverkennbar, und es scheinen dieselben Grundbestimmungen zu sein, von denen aus man sein Werk definieren könnte. Auch er zeigt sich voll von dem Bestreben, seinen Körpern Plastik zu geben und durch ihre Anordnung auch die größeren Massen des Bildes räumlich deutlich zu machen.

Dazu kommen noch die Grundsätze der Festigkeit und Klarheit. Aber es lassen sich in vielen Punkten auch Abweichungen von Masaccio feststellen, die deutlich zeigen, daß Piero dem anderen gegenüber durchaus ein Weiterbilden der angewendeten Grundsätze bedeutet. Er sucht die Rundung der Kuben nicht nur durch lebhafte Anwendung des Schattens zu geben, sondern indem er die einzelnen Figuren in ihren Gliedern viel stärker bewegt, gewinnt er eine große Menge zeichnerischer, linealer Anhaltspunkte für den räumlichen Aufbau der Körper. Erhobene Arme, vorgebeugte Rümpfe, schreitende Beine und überhaupt Verkürzungen vielerlei Art werden in diesem Sinn angewendet, und zwar mit einer für die Zeit erstaunlichen Virtuosität. Schon allein mit diesem großen Bewältigen neuer optischer Aufgaben erweist sich Piero als einer der ersten Künstler der Renaissance.

Dazu kommt, daß bei ihm, einem theoretisch disziplinierten Künstler, solche Diskontinuitäten in der Darstellung, wie sie bei Masaccio angetroffen wurden, gänzlich vermieden werden. Die Durchbildung der einzelnen

Figuren ist überall auf annähernd dieselbe Höhe gebracht und es kann uns eine sehr große Freude gewähren, dem Künstler überallhin zu folgen und ihn in allen Winkeln hell und bei der Sache anzutreffen. Ohne weiteres stellt sich damit auch das ein, daß das Bild in allen Teilen eine gleiche animalische Belebung erfährt und wir nicht mehr auf solche schwere und fast leblos erscheinende Massen stoßen wie bei Masaccio.

Aber noch weitere Konsequenzen treten zutage. Durch das Bemühen, Anhaltspunkte für lineare Plastik zu gewinnen, werden die einzelnen Glieder viel deutlicher gelöst, und die Zerlegung des Körpers in seine Teile macht starke Fortschritte. Wir werden an die Ausführungen bei Pacioli erinnert, wo ja versucht wird, den menschlichen Körper als ein System von bestimmt proportionierten mechanischen Bestandteilen darzustellen.

Je gelockerter aber das Gefüge der einzelnen Figur ist, desto weniger war es möglich, jene festen Blöcke aus Menschenleibern zu bilden, die Masaccio kennzeichnen.

Und Piero hat nicht nur in logischer Folge dieser Tendenz einfach nachgegeben, sondern er hat die lockere Gruppe zu einer neuen Aufgabe der Malerei gemacht. Wir blicken zwischen seine Körper frei hindurch, und doch ist durch eine leichte Verschränkung der Glieder ein solcher Zusammenhang hergestellt, daß diese Büschel von Menschenleibern nicht zerrinnen, sondern sehr bestimmt, aber wie mit dünnen Stahlstäben aneinander gefestigt scheinen.

Durch diese zweifache Ziselierung der Figur und der Gruppe gewinnen nun die Bilder dieses Künstlers einen Reichtum, den man vorher nicht kannte. Dabei bleibt er aber übersichtlich, und es erscheint fast als eine seiner Hauptbestrebungen, in der Anordnung nicht die geringsten Fugen offen zu lassen. Alles steht fest an seinem Ort, und bei ihm wird die Tendenz zuerst merklich, seinen ja räumlich gemeinten Formen dadurch die Unverrückbarkeit im Bilde zu sichern, daß sie, als Flächen genommen, in eine bestimmte, dem Geometrischen sich annähernde Anordnung gebracht sind. Er liebt es, seine Flächen in symmetrischer Weise zu besetzen und die einzelnen flächenmäßig ausgezeichneten Punkte als Stützpunkte seines Bildes zu verwenden. So besonders in der klaren Nebeneinanderordnung der vertikalen Gestalten im Taufbild.

Auch die Gruppe setzt er fast wie Ornamente auf seine Bildflächen und trennt sie durch Zwischenräume, die nicht so wie bei Masaccio schief in die Tiefe gebohrte Gänge sind, deren Wandungen sich überschneiden, sondern bei ihm sind diese Trennungen flächenhaft.

Zurückschauend können wir sagen, daß Pieros Bestrebungen nicht minder wie die Masaccios auf das Formale gerichtet sind, wobei ihm, der mit Pacioli zusammen antike Kenntnisse verarbeitete, die Antike als wohlbekannte Führerin dient.

Piero della Francesca.

Pieros Studien.

Unglücklich in Wahrheit ist, wer bei eifrigem Studium, durch welches er trachtet, andern zu nützen und sich

selbst Ruhm zu erwerben, von Krankheit oder Tod verhindert wird, die begonnenen Werke zu letzter Vollkommenheit zu führen; ja, oftmals geschieht, daß, wenn sie fast beendet sind oder doch ein gewisses Ziel erreicht haben, der Hochmut unrechtlicher Menschen sie als sein Eigentum sich anmaßt und seine Eselshaut mit dem glänzenden Felle des Löwen zu bedecken sucht. Die Zeit zwar, welche, wie man behauptet, die Mutter der Wahrheit ist, gibt früher oder später das Richtige kund, dennoch aber wird für kürzere oder längere Frist des Ruhmes beraubt, wer ihn durch seinen Fleiß und seine Werke verdient hat, wie es Piero della Francesca von Borgo S. Sepolcro geschah. Er galt für einen vorzüglichen Meister in schwieriger Zeichnung regelmäßiger Körper und in der Arithmetik und Geometrie, ward aber im Alter durch Blindheit und endlich durch den Tod verhindert, seine künstlerischen Anstrengungen zu nützen und seine vielen Bücher herauszugeben, welche noch in Borgo, seiner Vaterstadt, aufbewahrt werden. Der hingegen, welcher aus allen Kräften hätte trachten sollen, ihm Ruhm zu erwerben, weil er alles von ihm gelernt hatte, was er wußte, suchte als ein treuloser und böser Mensch den Namen Piero seines Lehrers zu vernichten und sich selbst die Ehre anzumaßen, die jenem allein zukam; denn Fra Luca dal Borgo gab unter seinem Namen die mühevollen Werke jenes redlichen Greises heraus, welcher außer den gelehrten Kenntnissen, die er besaß, auch in der Malerei sehr vorzüglich war. Piero wurde in Borgo S. Sepolcro geboren, jetzt eine Stadt, welche es damals noch nicht war. Man nannte ihn nach dem Namen seiner Mutter, weil, noch ehe er die Welt erblickte, sein Vater, ihr Eheherr, starb und deshalb sie allein ihn erzog und ihm forthalf, das Ziel zu erreichen, das ihm vom Schicksal bestimmt war. Piero beschäftigte sich in seiner Jugend mit Mathematik, und obwohl er in seinem fünfzehnten Jahre veranlaßt wurde, Maler

zu werden, gab er doch jene Wissenschaft niemals auf, vielmehr erntete er hiervon wie von der Malerei herrliche Früchte und erhielt von Guidobaldo Feltro, dem alten Herzog von Urbino, Bestellungen, welchen gemäß er für ihn eine Menge sehr schöner Bilder mit kleinen Figuren verfertigte. Diese sind zum größten Teil in den Kriegen zugrunde gegangen, die verschiedene Male jenen Staat verheert haben; einige seiner Schriften über Geometrie und Perspektive indes werden noch jetzt dort aufbewahrt, in welchen Wissenschaften er keinem seiner Zeitgenossen, ja, vielleicht auch keinem Meister anderer Zeiten nachsteht. Alle seine schönen Perspektivzeichnungen geben hiervon Zeugnis und ganz vornehmlich eine Vase, deren Quadrate und Flächen in einer Weise gezogen sind, daß man vorne und hinten und auf den Seiten den Grund und die Öffnung sieht, eine sicherlich bewundernswerte Sache, zumal er jede Kleinigkeit daran mit größter Zartheit gezeichnet und jeden Ring und Zirkel zierlich verkürzt hat. . . . . .

In Arrezo. *Von Loreto ging Piero nach Arezzo und malte in S. Francesco für Herrn Luigi Bacci, einen Bürger jener Stadt, die Kapelle des Hauptaltars, welche jener Familie gehörte, und deren Wölbung Lorenzo di Bicci vordem schon angefangen hatte. Man sieht dort die Geschichte des Kreuzes Christi dargestellt, von da an, wo Adam von seinen Söhnen begraben wird, die ihm das Samenkorn des Baumes unter die Zunge legen, aus welchem nachher der Stamm, der zum Kreuze diente, erwuchs, bis zur Erhöhung des heiligen Kreuzes durch Kaiser Heraklius, welcher barfuß, die Last auf den Schultern tragend, in Jerusalem einzieht. In diesem Bilde findet man schöne Stellungen und viele zu beachtende Dinge, die alles Lobes würdig sind; darunter gehören die Gewänder von den Frauen der Königin von Saba, die Piero in zarter und neuer Manier ausführte, eine Menge Bildnisse, mit vielem Leben nach der Natur gemalt, eine Reihe korinthischer*

Raffael. Die Transfiguration (oberer Teil). Rom, Vatikan.

Säulen vom herrlichsten Verhältnis und ein Landmann, der, die Hände auf sein Grabscheit gestützt, mit einer Aufmerksamkeit, welche nicht schöner dargestellt werden könnte, auf die Rede der heiligen Helena horcht, während man die Kreuze ausgräbt. Sehr wohlgelungen ist der Tote, der durch die Berührung des Kreuzes ins Leben zurückkehrt, und die Freude der heiligen Helena und das Erstaunen der Umstehenden, welche niederknien, um anzubeten. Mehr Geist und Kunst jedoch als in irgendeinem andern tat Piero in dem Bilde kund, in welchem ringsumher Nacht herrscht, ein Engel aber in verkürzter Stellung, das Haupt niederwärts, herabkommt und dem Konstantin das Zeichen des Sieges bringt. Dieser schläft im Zelt, bewacht von einem Diener und mehreren Lanzenknechten, welche die Dunkelheit der Nacht umhüllt. Das Licht, das von dem Engel ausströmt, erleuchtet mäßig die Waffenknechte und die Umgebungen, und Piero zeigte bei diesem Dunkel, wie wichtig es sei, Gegenstände der Wirklichkeit nachzuahmen und aus ihr zu schöpfen, denn indem er dies auf treffliche Weise tat, veranlaßte er die Neuern, ihm nachzufolgen und zu der höchsten Stufe zu gelangen, welche in unsern Tagen erreicht ist. Unter diesen Vorstellungen findet man auch eine Schlacht, in welcher Furcht, Tapferkeit, Gewandtheit, Kraft und alle Leidenschaften, die in Kämpfenden erwachen, mit vieler Wahrheit ausgedrückt sind und ebenso die Begegnisse des Krieges und ein gewaltiges Blutbad von Verwundeten, Gestürzten und Toten. Dort hat Piero in der Freskomalerei das Leuchten der Waffen nachzuahmen gewußt und verdient großes Lob sowohl deshalb, als auch weil er auf der andern Seite, wo man die Flucht und Niederlage des Maxentius sieht, einen Trupp Pferde so bewundernswert in Verkürzung zeichnete und ausführte, daß, wenn man jene Zeit bedenkt, man sie fast zu schön und herrlich nennen könnte. Eine Gestalt, halb nackt, halb in sarazenischer Kleidung, auf einem magern

Pferde, zeigt, wie viele Kenntnis der Anatomie er besaß, die zu seiner Zeit nicht sehr verbreitet war. In einem andern dieser Gemälde, worin die Enthauptung eines Königs dargestellt ist, sind unter den Personen, die ihn umgeben, einige Figuren nach dem Leben abgebildet: Herr Luigi Bacci nämlich, der ihn jenes ganze Werk arbeiten ließ, Carlo, dessen Bruder, seine andern Brüder und sonst noch viele Aretiner, welche damals durch ihre Gelehrsamkeit berühmt waren. Piero aber erwarb sich durch das, was er hierbei leistete, von Herrn Luigi große Belohnung und in jener ganzen Stadt, die er durch seine Arbeiten verherrlicht hatte, Verehrung und Liebe. Im Dom desselben Ortes malte er in Fresko neben der Türe der Sakristei eine Maria Magdalena und arbeitete für die Brüderschaft der Nunziata die Fahne, welche sie bei Prozessionen umhertragen. An der Vorderseite eines Kreuzganges in Santa Maria delle Grazie malte er auf einem perspektivisch gezeichneten Stuhl den heiligen Donatus in bischöflicher Kleidung und neben ihm einige Engel. Auf einer Mauer von S. Bernardo, dem Kloster der Mönche von Monte Oliveto, stellte er in einer großen Nische den heiligen Vincenzius dar, welches Gemälde von Künstlern sehr geschätzt wird. . . . . .

Kenner des Euklid.

Piero war, wie ich schon sagte, sehr eifrig im Studium der Kunst, beschäftigte sich viel mit Perspektive und war wohl bewandert im Euklid, so daß er die wichtigsten Kreislinien regelmäßiger Körper besser als irgend sonst ein Geometer verstand; ja, die meisten Aufklärungen über diese Gegenstände haben wir von ihm, denn Meister Luca dal Borgo, Mönch vom Orden des heiligen Franziskus, der über regelmäßige geometrische Körper schrieb, war sein Schüler und maßte sich die Werke seines Meisters an, die er als die seinigen drucken ließ, da Piero alt geworden und gestorben war, nachdem er viele Bücher verfaßt hatte. Piero pflegte oft Modelle von Ton zu formen und mit weichen, falten-

reichen Gewändern zu bekleiden, die er abzeichnete und als Vorbilder benutzte. . . . . .

Endlich noch war ein Zögling Pieros Luca Signorelli aus Cortona, der ihm mehr Ehre brachte als alle übrigen. Piero Borghese, der um die Zeit von 1458 arbeitete, bekam mit sechzig Jahren einen Katarrh, durch den er blind wurde, und lebte nachdem noch bis zu seinem sechsundachtzigsten Jahre. Er hinterließ ein ziemliches Vermögen und in Borgo einige Häuser, die er sich selbst erbaut hatte, von denen jedoch 1536 ein Teil abbrannte und zerstört wurde. Seine Mitbürger bestatteten ihn ehrenvoll in der Hauptkirche, die vordem zum Orden der Kartäuser gehörte, jetzt aber ein Bischofssitz ist, und seine Bücher, die sich zum größten Teil in der Bibliothek Herzogs Friedrich II. von Urbino befinden, haben ihm mit Recht den Namen des ersten Geometers seiner Zeit erworben.

Luca Signorelli.

Sein Tod.

Luca Signorelli.

Während Masaccio vor allem die körperliche Plastik herausarbeitet und Piero die gewonnenen Grundformen reicher gliedert, in ihre einzelnen Teile löst und sie immer mehr durch Verkürzungen und Ähnliches zu beherrschen versucht, tritt uns in dem nächsten Künstler, dem wir uns zuwenden, in Signorelli, die Bewegung als das Hauptproblem entgegen.

Er, der ja ein Schüler Pieros war, übernimmt von seinem Vorgänger den Sinn für die Durchbildung des Kubischen und die Kenntnis der zeichnerischen Bewältigung perspektivisch veränderter Formen, und es ist

im Grunde nichts anderes als ein gerades Weiterschreiten auf der Bahn Pieros, die ihn bis zu seinen letzten Werken führt. Die Lösung der einzelnen Körperglieder und die Verschiebung der Ansichten, wie sie bei Piero vorkommen, ergeben bei ihrer Steigerung ganz von selbst die Bewegung. Diese ist dann für Signorelli scheinbar zum wichtigsten Inhalt seiner Werke geworden.

Freilich ist sie nicht eine Bewegung, wie sie uns unmittelbar im Erlebnis gegeben ist. Sondern sie ist abstrakt gefaßt, rational gemacht und auf mechanische Anweisungen abgezogen. Wir haben in der Einleitung auseinandergesetzt, wie die Antike diese Aufgabe zu lösen sucht. Kaum irgendwo tritt uns die Verwandtschaft der Renaissancekunst mit der alten so sehr zutage als in diesem Punkt. Während man im Norden Europas dahin gelangte, im einheitlichen Schwung der Glieder und der ganzen Gestalt, im Hervorheben der allgemeinen Richtungslinien der Bewegung und sogar in der Verschwommenheit des bewegten Objektes die Hauptträger des Eindruckes zu finden, mußte die südliche Kunst, wenn sie nur irgend ihre sonstige Haltung bewahren wollte, sich von einer ganz anderen Seite dem Problem nähern. Sie mußte statt des momentanen Eindrucks die dauernd gültige Formel finden, gewissermaßen die Gleichung der Bewegung aufstellen und nicht versuchen, ihre Illusion hervorzurufen.

So gab auch Signorelli das, was man bei ruhiger Überlegung als die definierenden Merkmale einer bestimmten Bewegung aufstellen konnte, wenn man ganz von dem

Subjektiven im Schauenden absah und die objektiven Bewegungen durch eine technische Konstruktionszeichnung verdeutlichen wollte.

Er hatte von Piero den menschlichen Körper als ein Gebilde übernommen, dessen Teile nach allgemeiner Kenntnis festgelegt waren. Und auch ihre Drehungsmöglichkeiten waren bekannt. In der möglichst genauen Angabe der Lageveränderungen dieser Teile bestand nun für ihn die Lösung seiner Aufgabe. Der Beschauer konnte daraus ermessen, welche Bewegung möglich war, um eine solche Stellung zu erreichen, oder welche Bewegung nach den allgemeinen Gesetzen der Schwerkraft unmittelbar aus einer solchen Stellung folgen mußte.

So gibt er das Fallen, indem er Körper vollkommen klar und fest, aber ohne Unterlage zeichnet, wie in dem Sturz des Antichrist oben in der kleinen Gruppe, oder sie so weit überneigt, daß ein Aufrechterhalten des Gleichgewichtes unmöglich erscheint, wie eben dort.

Es ist natürlich, daß bei der Durchführung dieser Aufgabe sich allmählich die Anforderungen an die Zeichnung steigerten. Und so sehen wir, wie Signorelli seinen Lehrer in scharfen Verkürzungen gewaltig überbietet, da in ihm das Bedürfnis beständig wächst, die besondere und abweichende Lage der Glieder eindringlich zu machen. Und wir sehen, daß er dem Mechanischen des Körpers die größte Aufmerksamkeit widmet. Immer tiefer dringt er in das System der Knochen und Muskeln ein, immer mehr Einzelkenntnisse fördert er zutage, indem er auch darin ein Fortsetzer Pieros wird,

der schon viel zur Aufklärung der menschlichen Formen getan hatte.

Gleichzeitig ist auch für Signorelli darin ein starker Anstoß gegeben, sich die Kenntnisse der Antike über den menschlichen Körper zu eigen zu machen, und wir finden sein Werk voll von Figuren, die in unmittelbarsten Zusammenhang mit antiken Vorbildern zu bringen sind. Doch ist hervorzuheben, daß er es verstanden hat, diese Vorbilder vollkommen zu assimilieren.

Schließlich darf nicht unterlassen werden, auf einen stark hervortretenden persönlichen Zug hinzuweisen. Vielleicht mit beeinflußt durch die Heftigkeit der Verdrehungen und die Anspannung aller Muskeln, die er im Dienst seiner Bewegungsdarstellung vornahm, wahrscheinlich aber auch in seinem Temperament tiefer begründet, tritt mit zunehmendem Alter immer stärker eine Wildheit zutage, die ihn auch in den Themen zu den aufgeregtesten Szenen greifen läßt und Einzelheiten voller Grausamkeit zur Darstellung drängt.

Luca Signorelli.

Schüler des Piero della Francesca.

Luca Signorelli, ein trefflicher Maler, von dem wir der Ordnung gemäß nunmehr reden müssen, war zu seiner Zeit in Italien sehr berühmt, und seine Arbeiten standen höher in Wert, als dies je bei anderen Meistern in irgendeiner Periode der Fall gewesen ist. Er zeigte in seinen Malerwerken, wie man nackende Gestalten darstellen müsse, und wie man es, wenn auch mit Kunst und Schwierigkeit, dahin bringen könne, daß sie gleich Lebenden erscheinen. Als ein Zögling und Schüler von Pietro del

Borgo S. Sepolcro strengte er sich in seiner Jugend sehr an, diesen Meister nachuzuahmen und sogar zu übertreffen.

Er arbeitete mit demselben zu Arezzo, wo er, wie früher schon gesagt wurde, in das Haus seines Oheims Lazzaro Vasari aufgenommen war, und ahmte Pietros Manier also nach, daß man ihre Werke fast nicht unterscheiden konnte. . . . . Ein sehr schönes Bild der Madonna, in runder Umfassung, wird im Audienzsaal des Magistrats der Guelfen aufbewahrt. Zu Chiusuri, im Gebiete von Siena, dem Hauptsitze der Mönche von Monte Oliveto, malte Luca auf einer Seite des Klosterganges elf Begebenheiten aus dem Leben des heiligen Benediktus. Von Cortona schickte er einige seiner Arbeiten nach Monte Pulciano, und nach Fojano das Bild für den Hauptaltar in der Dechanei; andere gingen nach andern Orten des Valdichiana. In der Madonna von Orvieto, der Hauptkirche jener Stadt, vollendete er eine Kapelle, welche vordem von Fra Giovanni aus Fiesole angefangen worden war. Er malte dort das Weltgericht mit seltsamer und wunderlicher Erfindung: Engels- und Teufelsgestalten, Zerstörung, Erdbeben, Feuer, Wunder des Antichrists und viele andere ähnliche Dinge; nackende Gestalten, Verkürzungen und eine Menge schöner Figuren, indem er sich die Schrecknisse dachte, welche an diesem letzten angstvollen Tage herrschen würden. Hierdurch erweckte er die Geister aller, die nach ihm kamen, so daß die Schwierigkeiten dieser Darstellungsweise ihnen leicht wurden, und ich verwundere mich nicht, daß Michelagnolo die Werke dieses Meisters immerdar hochpries, noch daß er bei seinem göttlichen Weltgericht in der Sixtinischen Kapelle die Erfindung dieses Meisters zum Teil benutzte, bei Zeichnung der Engel und Dämonen, der Einteilung der Himmel und andern ähnlichen Dingen, wie jeder sehr wohl sehen kann, der das Weltgericht Michelagnolos betrachtet. Luca stellte in dem oben-

Zu Arezzo erzogen.

genannten Werke viele seiner Freunde und sich selbst nach dem Leben dar: den Niccolo, Paolo und Vitellozzo Vitelli, den Giovan Paolo und Orazio Baglioni und andere, von denen man die Namen nicht kennt.

Zu Loreto. *In der Sakristei von Santa Maria zu Loreto malte er in Fresko sehr schön die vier Evangelisten, die vier Doktoren und andere Heilige, im Auftrag von Papst Sixtus, der ihn freigebig dafür belohnte.*

Bildnis seines Sohnes. *Man erzählt, daß, als ihm zu Cortona ein Sohn getötet wurde, der schönen Angesichts und Körpers war, und den er sehr liebte, Luca in seiner tiefen Betrübnis ihn entkleiden ließ und mit größter Seelenstärke, ohne eine Träne zu vergießen, ein Bildnis von ihm malte, damit er, so oft er wolle, durch seiner Hände eigene Arbeit das schauen könne, was die Natur ihm gegeben, ein feindlich Schicksal aber geraubt hatte.*

Arbeiten in Rom. *Luca wurde von dem obengenannten Papst Sixtus nach Rom berufen, um im Wetteifer mit vielen anderen Malern in der Kapelle des Papstes zu arbeiten; er führte dort zwei Bilder aus, welche unter so vielen als die besten anerkannt sind. Das eine ist das Testament Mosis an die Ebräer, da er das Land der Verheißung gesehen hat, das zweite sein Tod.*

Letzte Werke. *Nachdem Luca fast für alle Fürsten Italiens Werke vollführt hatte und schon sehr alt war, kehrte er nach Cortona zurück; dort arbeitete er in seinen letzten Jahren mehr um des Vergnügens willen als aus sonst einem Grunde, da er, an Mühen gewöhnt, nicht ruhig bleiben konnte noch wollte. In jener Zeit malte er eine Tafel für die Nonnen von Santa Margherita zu Arezzo und eine für die Brüderschaft des heiligen Hieronymus; an dieser letzteren Tafel bezahlte einen Teil Herr Niccolo Gamurini, Doktor der Rechte und Beisitzer der Ruota, welcher in jenem Bilde nach der Natur dargestellt ist. Er kniet vor der Madonna, deren Schutz ihn der heilige*

Nikolaus befiehlt. In demselben Werke sieht man den heiligen Donatus und Stephanus, tiefer unten die nackende Gestalt des heiligen Hieronymus, den König David mit der Harfe und zwei Propheten, die, wie an den Schriften in ihren Händen zu erkennen ist, von Mariä Empfängnis reden. Dies Werk trugen die Mitglieder jener Brüderschaft auf den Schultern von Cortona nach Arezzo, und Luca, obgleich hoch in Jahren, wollte doch selbst nach jener Stadt gehen, damit er es an seinem Platz aufstelle, zum Teil wohl auch, damit er seine Freunde und Verwandten wiedersehe.

Besuch in Arezzo.

Er wohnte zu Arezzo im Hause der Vasari, woselbst ich als ein Kind von acht Jahren war, und ich entsinne mich dessen sehr wohl; der Lehrer, welcher mich im ersten Anfang der Wissenschaften unterrichtete, sagte zu jenem freundlichen und liebenswürdigen Alten, ich täte in der Schule nichts als Figuren zeichnen; darauf wandte Luca sich zu meinem Vater Antonio und sprach: „Antonio, laß Giorgio auf allen Fall zeichnen lernen, damit er nicht aus der Art schlage, denn wenn er sich auch den Wissenschaften widmen sollte, kann ihm, wie allen wohlgebildeten Menschen, Zeichnen nur zu Nutz und Ehre gereichen.“ Hierauf gegen mich gekehrt, der ich gerade vor ihm stand, sagte er: „Lerne brav, Vetterchen,“ und redete noch viele Dinge, die ich verschweige, weil ich wohl weiß, daß ich die Erwartungen lange nicht erfüllt habe, welche der gute Alte von mir hegte. Als er hörte, daß ich in jenem Alter sehr stark an Nasenbluten litt und bisweilen dadurch ohnmächtig wurde, band er höchst liebevoll mir mit eigener Hand einen Jaspis um den Hals; alle diese Erinnerungen an Luca werden mir ewig fest in der Seele bleiben.

Nachdem das genannte Bild an seinem Orte aufgestellt war, kehrte Luca nach Cortona zurück und wurde ein großes Stück Weges von vielen Freunden und Verwandten geleitet, eine Ehre, welche den Vorzügen dieses

Meisters sehr wohl zukam, der immer mehr das Leben eines Edelmanns als eines Künstlers führte.

Malt zu Cortona. *Silvio Passerini, Kardinal von Cortona, hatte zu jener Zeit eine halbe Meile vor der Stadt einen Palast gebaut, nach Angabe des Malers Benedetto Caporali aus Perugia, der an der Baukunst Vergnügen fand und kurz zuvor einen Kommentar zum Vitruvius herausgegeben hatte. Jener Palast sollte reich mit Malereien verziert werden, und Benedetto unternahm dies Werk mit Hilfe seiner Schüler, mit Maso Papacello aus Cortona, der, wie später gesagt werden wird, vieles von Giulio Romano lernte, mit Tommaso und andern Zöglingen und Jungen, und ließ nicht nach, bis er sein Bauwerk fast ganz in Fresko ausgemalt hatte. Dort nun wünschte der Kardinal auch ein Gemälde von Luca zu sehen, und dieser, obgleich schon alt und von Gicht gehindert, malte in Fresko auf der Altarwand der Kapelle des Palastes die Taufe Christi, konnte jedoch sein Werk nicht ganz beenden, denn er starb zur Zeit, als er noch daran arbeitete, in einem Alter von zweiundachtzig Jahren.*

Lucas Charakter. *Luca war von trefflichen Sitten, offen und liebevoll gegen seine Freunde, mild und freundlich in der Unterhaltung mit jedermann, vor allem aber willfährig gegen solche, die Werke von ihm begehrten, und geneigt, seine Schüler wohl zu unterrichten. Er führte ein glänzendes Leben, fand Vergnügen daran, sich gut zu kleiden, und war wegen seiner Vorzüge in der Heimat wie im Ausland immerdar hochverehrt.*

Sein Tod. *Im Jahre 1521 ging er zu einem anderen Dasein über, und mit dem Schlusse seiner Lebensbeschreibung wollen wir auch diese zweite Abteilung enden lassen, um bei dem Meister aufzuhören, welcher in Ergründung der Zeichenkunst, namentlich der nackenden Gestalten, in Anmut der Erfindung und Verteilung der Begebenheiten der Mehrzahl von Künstlern die Bahn zur größten Vollkommenheit eröffnete, einer Vollkommenheit, welche die-*

jenigen zum höchsten Gipfel zu bringen vermochten, von denen wir nunmehr erzählen werden.

Domenico Ghirlandajo.

Wir wenden uns zurück nach Florenz. Dort hat die Tat Masaccios reiche Früchte getragen, und ganze Scharen von Künstlern sind emporgewachsen. Wenn wir nun aus ihnen Ghirlandajo als Repräsentanten auswählen, so geschieht das nicht, weil er eine so überragende Persönlichkeit gewesen wäre, wennschon auch er eine wichtige Neuerung gebracht hat, sondern besonders, weil alle Züge, die man unter dem Namen des florentinischen Quattrocento zusammenfaßt, in ihm am gleichmäßigsten zum Wort gekommen sind.

Er hatte das Glück, große Herren als dauernde Gönner zu finden und bedeutende Aufträge ausführen zu können. Immer von neuem setzt er seinen munteren Pinsel in Bewegung, um uns zu berichten. Aber nicht der Inhalt der heiligen Geschichten ist es, was ihn fesselt, sondern sie sind ihm nur Anlaß, zeitgenössische Vorgänge und Persönlichkeiten darzustellen.

Das scheint etwas Neues im Gang unserer Entwicklung. Allein, es ist nicht ohne Zusammenhang. Die Bestrebungen, in erster Linie die menschliche Figur, dann auch den umgebenden Schauplatz darstellerisch zu bewältigen, die zu einer immer allseitigeren Analyse der Wirklichkeit geführt hatten, kreuzten sich mit einem Zug, der im 15. Jahrhundert ganz allgemein ist, einer unbezähmbaren Freude am lebendigen Detail. Die Verweltlichung, die im Laufe dieses Zeitalters eingetreten

ist, fordert ihre Rechte. Im Norden und im Süden gleichmäßig wendet man sich der Natur zu und genießt jede Einzelheit mit großer Hingabe.

Dieser gemein-europäische Zug spricht in Ghirlandajo am lautesten. Die bunten Dinge dieser Welt sind ihm eine immer neue Quelle des Vergnügens, und dabei ist es gleich interessant, das Aussehen eines berühmten Mannes oder die Musterung eines Stoffes oder die neueste Truhenform zu schildern oder auch die Tintenspritzer in der Umgebung eines Schreibzeuges.

Über diesem naiven Spiel vergißt Ghirlandajo in manchem die strenge Zucht, die wir bei Piero oder Lucca angetroffen haben. Er kommt weder dazu, das Problem der menschlichen Figur weiter zu fördern, noch die Gruppe durchsichtiger oder lebendiger zu gestalten. Auch in der Bewegungsdarstellung begnügt er sich mit dem Mittelmaß seiner Zeit.

Aber dann haben wir doch wieder einen entschiedenen Fortschritt zu verzeichnen. Er betrifft die Gesamtanlage des Bildes. Wir sehen, daß Ghirlandajo nach Kräften bemüht war, eine imposante Wirkung der Komposition zu erzielen. Die großen Wandflächen, die ihm zur Verfügung standen, erleichterten freilich das Gelingen. Doch bleibt sein Verdienst, durch Einführung großer Raumgliederungen, hauptsächlich Architekturen, ein festes Gerippe in seine Bilder gebracht zu haben, das sie auch in die Tiefe wirksam gliedert. Darin verteilt er nun seine Figuren, die er fast immer in großen Mengen verwendet, sehr zielbewußt nach Prinzipien, die eine Kombination von Raum- und Flächendekoration

darstellen und die von da ab in diesem ganzen Zeitalter nicht mehr vergessen wurden.

Er besetzt nämlich die räumlich ausgezeichneten Punkte bildeinwärts mit figuralen Akzenten, die aber, als Fläche betrachtet, ebenfalls in eine feste Ordnung gebracht sind, und zwar in die stark geometrisierender Ornamente, wie es das italische Flächenempfinden seit jeher gefordert hat. Besonders der Rand und die Mitte werden betont, während im anderen Sinn vor allem eine vordere und eine rückwärtige Ebene hervorgehoben wird. In der Durchflechtung dieser Prinzipien ist von Ghirlandajo Hervorragendes geleistet worden, das auch gegenüber den Vorformen dieser Kompositionsweise, wie wir sie bei Piero angetroffen haben, ein wesentlich Neues bedeutet. Denn dort gehen Raum- und Flächenanordnungen ohne Beziehung nebeneinander hin, und die Tiefenerstreckung war ja überhaupt noch eine sehr geringe und fast nur innerhalb der einzelnen Gruppen zu fassen. Hier aber ist die Fläche und die Tiefe in eine lebendige Beziehung gebracht.

So werden wir es nun besser verstehen, daß Ghirlandajo die übrigen formalen Aufgaben seiner Zeit weniger weiterbringen konnte und sich auf dieses Eine konzentrierte, das ihn seit jungen Jahren beschäftigte. Darin und in der Pflege des naturalistischen Details, der wir unzählige Porträts verdanken, sind seine wesentlichen Züge zu sehen, die also gleichzeitig ein Ausbreiten der formalen Gesichtspunkte, aber auch ein neues Hinausschieben der Grenzen unserer Kenntnisse von der umgebenden Welt bedeuten.

Das Leben des florentinischen Malers Domenico Ghirlandajo.

Domenico di Tommaso del Ghirlandajo, den man wegen der Vorzüge, Herrlichkeit und Menge seiner Werke einen der ersten und trefflichsten Meister seiner Zeit nennen kann, war von der Natur zum Maler bestimmt, obwohl diejenigen, unter deren Obhut er stand, anderes mit ihm vorhatten. Solch entgegengesetztes Streben hindert oft das fruchtbare Gedeihen vorzüglicher Geister, beschäftigt sie mit Dingen, für die sie kein Geschick haben, und lenkt sie von denen ab, welche ihnen naturgemäß sind. Domenico jedoch ließ sich nicht abhalten, dem Triebe seines Herzens zu folgen, erwarb dadurch sich und den Seinen viel Ehre, brachte der Kunst großen Gewinn und war die Freude seines Zeitalters.

Zuerst Goldschmied.

Sein Vater bestimmte ihn für seine eigene, nämlich die Goldschmiedekunst, in welcher er ein mehr als vorzüglicher Meister war; er hat den größten Teil der silbernen Exvotos im Schrank der Nunziata zu Florenz und die silbernen Lampen in der Kapelle gearbeitet, welche im Jahre 1529 bei Bestürmung der Stadt eingeschmolzen worden sind. Tommaso hatte ferner den Kopfputz der florentinischen Mädchen erfunden, welchen man Girlanden nennt, und erhielt deshalb den Namen Ghirlandajo, nicht nur als ihr Erfinder, sondern auch, weil er deren eine unendliche Menge von so großer Schönheit verfertigt hatte, daß es schien, als wollten nur die gefallen, welche aus seiner Werkstatt kamen. Domenico, der also in der Werkstatt arbeiten mußte, fand aber keinen Gefallen an der Goldschmiedekunst und beschäftigte sich daher fortwährend mit Zeichnen. Die Natur hatte ihm einen klaren Verstand geschenkt und viel Geschmack und Urteil für die Malerei; daher erwarb er sich bald eine große Fertigkeit, Schnelle und Leichtigkeit und brachte es, wie man sagt, schon in frühester

Jugend, als er noch Goldarbeiter war, so weit, daß er die Leute, welche an seiner Werkstätte vorübergingen, sehr ähnlich nachzeichnete. Von dieser Fähigkeit geben noch jetzt in seinen Werken viele wohlgetroffene Bildnisse ein gültig Zeugnis. . . . . .

In Ognissanti.

Zu Florenz, in der Kirche von Ognissanti, arbeitete er in Fresko, im Wetteifer mit Sandro Botticello, einen heiligen Hieronymus, der jetzt neben der Türe zu sehen ist, die nach dem Chore führt, und verteilte ringsumher eine große Menge Instrumente und Bücher gelehrter Leute. Eben jetzt, wo diese Lebensbeschreibungen zum zweitenmal in Druck erscheinen, ist diese Malerei, weil die Mönche den Chor verlegen mußten, samt der von Sandro Botticelli von ihrem Orte weggenommen und mit Eisen gebunden, ohne Beschädigung nach der Mitte der Kirche gebracht worden. . . . . .

Zu Rom in der Sixtina.

Papst Sixtus IV. berief ihn nach Rom, in Gesellschaft anderer Meister seine Kapelle zu verzieren. Dort stellte er den Heiland dar, welcher den Petrus und Andreas von den Fischernetzen abruft, und die Auferstehung des Herrn, die heutigentags zum größten Teil zugrunde gegangen ist, weil sie oberhalb einer Türe angebracht war, bei welcher nachmals der Tragbalken Schaden litt, so daß ein neuer dafür eingesetzt werden mußte.

In der Minerva.

Zur Zeit, als Domenico in Rom war, lebte in jener Stadt Francesco Tornabuoni, ein geehrter und reicher Kaufmann und vertrauter Freund Domenicos. Diesem war seine Frau im Wochenbett gestorben, und er hatte seinem edeln Stande gemäß zu ihrem ruhmvollen Gedächtnis ein Grabmal in der Minerva setzen lassen, wovon in der Lebensbeschreibung von Andrea del Verrocchio weiter die Rede sein wird. Die Wand, an welcher dies Denkmal stand, sollte Domenico verzieren und dazu ein kleines Temperabild malen. Er stellte auf jener Fläche viererlei Begebenheiten dar, zwei von Johannes dem Täufer und zwei von der Madonna, welche damals sehr

gerühmt wurden; auch fand Francesco ein großes Vergnügen daran, und als dieser Künstler ehrenvoll und mit vielem Geld nach Florenz zurückkehrte, empfahl er ihn brieflich seinem Verwandten Giovanni, dem er schrieb, wie er bei jenem Werke sich von Ghirlandajo wohlbedient gesehen habe, und wie sehr der Papst durch seine Malereien zufriedengestellt sei.

Zu Florenz. *Giovanni, der dies vernahm, faßte den Gedanken, ihn bei irgendeinem großartigen Werke zu beschäftigen, zu seines eigenen Namens ehrenvollem Gedächtnis und zu Domenicos Ruhm und Gewinn. In Begünstigung dieses Vorhabens wollte der Zufall, daß die Hauptkapelle in Santa Maria Novella, dem Kloster der Prädikantenmönche, welche vordem von Andrea Orgagna ausgemalt worden war, sehr durch Nässe gelitten hatte, weil das Dach der Wölbung schlecht gedeckt gewesen war. Viele Bürger erboten sich, die Kapelle ausbessern oder vielmehr neu machen zu lassen; sie gehörte jedoch der Familie Ricci, und diese wollte es nie zugeben; sie selbst konnte nicht so viel Kosten aufwenden und ebensowenig sich entschließen, ihre Ausschmückung einem anderen zu überlassen, weil sie fürchtete, sie möchten des Patronatsrechtes und ihres Wappens daselbst verlustig gehen, welches noch von ihren Voreltern herstammte. Giovanni, der großes Verlangen trug, Domenico möge ihm dort ein Gedächtnis stiften, suchte jenen Handel auf verschiedenen Wegen auszugleichen und versprach endlich der Familie Ricci, er für sich allein wolle alle Kosten tragen, sie auf irgendeine Weise entschädigen und ihr Wappen am ausgezeichnetsten und ehrenvollsten Platz in jener Kapelle anbringen lassen. So kamen sie überein, und nachdem ein feierlicher Kontrakt geschlossen war, seinem Inhalt nach genau, wie ich oben erzählt habe, übertrug Giovanni dieses Werk dem Meister Domenico. Dieser sollte dieselben Gegenstände malen, welche Orgagna dargestellt hatte; hierfür versprach er dem*

Andrea del Sarto. Tanz der Salome. Florenz, Kreuzgang dello Scalzo.

Künstler zwölfhundert Dukaten in Gold zu zahlen und, im Fall das Werk ihm wohl gefiele, zweihundert hinzuzufügen.

Domenico legte Hand daran und ließ nicht nach, bis er es im Verlauf von vier Jahren vollendet hatte. Dies geschah im Jahre 1485 zur größten Befriedigung Giovannis, welcher sich für sehr wohlbedient erklärte und freimütig gestand, Domenico habe die zweihundert Dukaten über den bedungenen Preis verdient; lieb jedoch würde ihm sein, wenn er sich mit dem ersten Preis begnügen wolle. Domenico, welcher Ruhm und Ehre viel höher als Reichtümer achtete, erließ ihm sogleich alles übrige und versicherte, ihm gelte weit mehr, seinem Wunsche genügt zu haben, als jene Bezahlung zu erlangen. Giovanni ordnete an, daß zwei große Wappenschilder in Stein gearbeitet wurden, eines für die Tornaquinci, das andere für die Tornabuoni, und ließ sie außen an den Pfeilern jener Kapelle anbringen. Im Bogen sind andere Wappen jener Familie, die sich in verschiedene Namen und Glieder verzweigt, die der Giachinotti, der Popoleschi, Marabottini und Cardinali. Zuletzt arbeitete Domenico das Bild vom Hauptaltar, und Giovanni gab Befehl, daß in dessen goldener Umfassung unter einem Bogen, der den Schluß des Ganzen bildete, ein sehr schönes Tabernakel für das Sakrament angebracht wurde, auf dessen Frontispiz ein Schild kam, eine Viertelelle groß, worauf man das Wappen der Patronatsherren Ricci setzte. Die Kapelle wurde endlich aufgedeckt, alsbald aber auch entstand Lärm und Zank, denn jene suchten voll Eifers ihr Wappen und gingen endlich, da sie es nicht fanden, zum Magistrat der Achte, ihren Kontrakt vorzuweisen. Man befragte die Tornabuoni, und sie erwiderten: dem Vertrag gemäß sei es am ehrenvollsten und ausgezeichnetsten Orte in der Kapelle. Es wurde nachgesehen, und obwohl jene riefen, dort werde man es nicht gewahr, so er-

hielten sie doch den Bescheid, das Unrecht sei auf ihrer Seite, sie müßten sich zufriedenstellen, ihr Wappen sei zunächst dem heiligen Sakrament und sonach an einem sehr ehrenvollen Platz. Kurz, der Magistrat entschied, daß es bleibe, wo es noch jetzt zu sehen ist. Sollte jemand meinen, diese Erzählung liege außerhalb des Bereiches der Lebensbeschreibungen, die ich aufzeichne, so mag er sich dies nicht verdrießen lassen; es entschlüpfte meiner Feder und dient, wenn zu sonst nichts, doch um zu zeigen, wie sehr Armut dem Reichtum zur Beute gegeben ist, und wie Reichtum mit Klugheit gepaart gar leicht und ohne Tadel an das gewünschte Ziel gelangt.

Beschreibung seiner Gemälde.

Doch wir wollen zu den schönen Werken Domenicos zurückkehren. Vorerst malte er in der Wölbung jener Kapelle die vier Evangelisten über Lebensgröße und auf der Fensterwand Begebenheiten aus dem Leben der Heiligen Dominicus und Petrus des Märtyrers, ferner den heiligen Johannes, der in die Wüste zieht, und die Madonna, welcher der Engel den Heiland verkündet. Über den Fenstern sind in knieender Stellung viele heilige Schutzpatrone der Stadt Florenz; unten sieht man zur rechten Hand Giovanni Tornabuoni, zur Linken seine Frau nach dem Leben abgebildet, beide, wie man sagt, der Wirklichkeit sehr getreu. Auf der rechten Wand brachte Domenico sieben Bilder an, unten sechs, so groß, als die Wand es zuließ, oben eins, so breit wie zwei Bilder und vom Bogen der Wölbung umschlossen; auf der linken Seite sind ebensoviele aus dem Leben St. Johannis des Täufers.

Leben der Maria.

Das erste auf der rechten Wand stellt dar, wie Joachim aus dem Tempel verjagt wird; man erkennt in seinem Angesicht viel Geduld und in denen, die ihn vertreiben, Verachtung und Haß, wie solche die Juden gegen diejenigen bezeigten, die, ohne Kinder zu haben, nach dem Tempel kamen. In diesem Bilde sind gegen das Fenster zu vier männliche Gestalten nach dem Leben abgebildet;

der eine, alt schon, mit geschorenem Bart und einer roten Kapuze, ist Alesso Baldovinetti, von welchem Domenico Unterricht in der Malerei und in Musik empfing; der zweite, mit unbedecktem Haupt, eine Hand in die Seite gestützt, einen roten Mantel und ein blaues Untergewand tragend, ist Domenico, der Meister des Werkes, selbst, der sich nach dem Spiegelbild zeichnete. Der dritte, mit langem schwarzem Haupthaar und dicken Lippen, stellt Bastiano von S. Gimignano dar, Domenicos Schüler und Schwager; der letzte, der den Rücken zugewendet und ein Barett auf dem Haupte hat, ist der Maler David Ghirlandajo, Domenicos Bruder, und diese alle werden von jedem, der sie gekannt hat, als sehr ähnlich gerühmt. In der zweiten Abteilung ist die Geburt der Madonna, ein Bild, welches Domenico mit großem Fleiß ausführte. Unter anderen merkwürdigen Dingen brachte er in der Perspektive ein Fenster an, durch welches Licht in das Zimmer fällt, und zeichnete dies so gut, daß es jeden täuscht, der es ansieht. Die heilige Anna liegt im Bett, und einige Frauen kommen, sie zu besuchen; andere baden mit vieler Sorgfalt die Madonna, tragen Wasser zu und bringen die Windeln, eine in dieser, die andere in jener Weise geschäftig, während das Kindlein auf den Armen einer Frau liegt, die es durch ihr Lächeln zur Freundlichkeit bringt und dabei überaus viel weibliche Anmut zeigt; in ähnlicher Weise sind viele andere Empfindungen in jeder Figur ausgedrückt. Im dritten Bild, dem ersten in der oberen Abteilung, sieht man die Jungfrau die Stufen des Tempels hinaufsteigen; im Hintergrund ist ein Gebäude, welches sehr täuschend zurücktritt, und eine nackte Gestalt, welche damals, wo man dies nicht oft sah, sehr gerühmt wurde, obgleich sie nicht so vollkommen ist als die, welche in unserer Zeit gemalt werden. Neben diesem Bilde ist die Vermählung der Madonna; hierin zeigte er den Zorn einiger Freier, die sich Luft machen, indem

sie die Stäbe zerbrechen, welche nicht gleich denen Josephs grün geworden sind. Die Figuren dieses Werkes sind reich und mannigfaltig und in einem passenden Gebäude verteilt. Im fünften sieht man die Könige nach Bethlehem kommen, von einer großen Anzahl Menschen, Pferde, Dromedare und anderen Dingen begleitet; ein sehr schön geordnetes Gemälde; und daneben, im sechsten, ist des Herodes grausamer Kindermord, eine gedrängte Masse Frauen, von Soldaten und Pferden getrieben und gestoßen, sicherlich das beste von allen seinen Bildern, da es mit Urteil, Geist und großer Kunst ausgeführt ist. Man erkennt den boshaften Willen derer, welche Herodes gesandt hat: ohne nach den Müttern zu schauen, töten sie die schuldlosen Kindlein, und darunter ist eines, das, noch an der Mutter Brust hangend, an einer Wunde im Halse stirbt; es saugt nicht minder Blut als die Milch der Brust, ein fürwahr eigentümlicher Gedanke, der durch die Art, wie er ausgeführt ist, längst erstorbenes Mitleid ins Leben zurückrufen müßte. Einer der Kriegsknechte hat mit Gewalt ein Kind geraubt; er eilt im Laufe davon und drückt es gegen seine Brust, um es zu töten; die Mutter aber, in furchtbarer Wut, hat ihn an den Haaren gefaßt und zwingt ihn, sich rückwärts überzubiegen, so daß man drei verschiedene Wirkungen in dieser Gruppe erkennt: das Hinscheiden des sterbenden Kindes, die Bosheit des Kriegers, der für die Gewalt, mit der er sich gehalten fühlt, an dem Kinde Rache zu nehmen strebt, und die Wut und den Schmerz der Mutter, die, das Söhnlein tot erblickend, voll Erbitterung den Verräter nicht ohne Strafe davonkommen lassen will; eine Zusammenstellung, die in der Tat mehr einen tiefdenkenden Philosophen als einen Maler verrät. Außerdem sind viele andere Leidenschaften in diesem Werke dargestellt, und wer es betrachtet, wird sonder Zweifel den Glauben gewinnen, daß dieser Meister in seiner Zeit vortrefflich war. Im siebenten Bilde, welches die Breite

von zweien hat und von der Wölbung der Decke eingeschlossen wird, ist der Tod der Madonna und ihre Himmelfahrt mit einem großen Reichtum von Engeln, Gestalten, Landschaften und anderen Ausschmückungen dargestellt, welche Domenico nach seiner leichten und praktischen Methode vielfach anzubringen wußte.

Leben Johannis des Täufers.

Auf der Wand gegenüber ist das Leben des Täufers St. Johannes. Im ersten Bilde sieht man Zacharias im Tempel opfern, der Engel erscheint, er aber glaubt ihm nicht und verstummt. Und weil beim Opfer im Tempel die ausgezeichnetsten Personen zusammenkommen, so bildete Domenico hier zum ehrenvollen Gedächtnis viele der florentinischen Bürger, welche damals jene Stadt beherrschten, nach dem Leben ab; unter ihnen vornehmlich alle Mitglieder der Familie Tornabuoni, die jüngeren wie die älteren. Und weil er zudem kundgeben wollte, daß jenes Zeitalter an seltenen Vorzügen, besonders an Gelehrsamkeit reich war, malte er zuvorderst im Bilde vier im Kreis zusammenstehende Figuren, die miteinander zu reden scheinen. Dies waren die vier gelehrtesten Herren, welche damals in Florenz lebten. Der erste, in einem Domherrnkleid, ist Marsilius Ficinus; der zweite, im roten Mantel mit einem schwarzen Band um den Hals, ist Christophorus Landinus; der, welcher zu ihm sich wendet, ist der Grieche Demetrius, und zwischen ihnen, die Hand ein wenig nach oben hebend, steht Angelus Politianus, alle aber haben viel Leben und Natur. In der zweiten Abteilung folgt der Besuch der Madonna bei der heiligen Elisabeth; sie sind begleitet von vielen Frauen, in Gewändern nach Art jener Zeit, und man sieht unter ihnen die Ginevra Benci, damals ein sehr schönes Mädchen, abgebildet. Im dritten Bild über dem ersten sieht man die Geburt St. Johannis, und darin ist ein sehr hübscher Zug angebracht. Während nämlich die heilige Elisabeth im Bett liegt und die Nachbarinnen kommen, sie zu besuchen, tritt ein Weib voll

Freude zu der Amme, die das Kind an der Brust hat, und verlangt das Knäblein von ihr, um den Frauen zu zeigen, welch ein Geschenk der Herrin des Hauses in ihrem Alter zuteil geworden ist; zur Seite sieht man ein Mädchen, die nach florentinischem Brauch Früchte und Flaschen vom Lande hereinbringt, eine sehr schöne Figur. Im vierten Raum, neben diesem, stellte er Zacharias dar, der noch stumm, doch unverzagt, voll Erstaunen ist, daß ihm dies Kind geboren worden. Eine Frau hält es auf dem Arm, sie kniet ehrfurchtsvoll vor ihm, und da man ihn fragt, wie er es nennen wolle, schaut er den Knaben fest an und schreibt auf ein Blatt über seinem Knie: Johannes wird sein Name sein. Viele Gestalten stehen bewundernd umher; es scheint, als zweifelten sie, ob, was sie sehen, wahr sei oder nicht. Als fünftes Bild folgt, wie St. Johannes der Menge predigt, in der man jenes Aufhorchen erkennt, mit welchem das Volk Neues vernimmt, besonders in den Mienen der Schriftgelehrten, die jene Gesetze zu verspotten oder vielmehr mit Gehässigkeit aufzunehmen scheinen; ringsumher sieht man eine große Zahl Männer und Frauen in verschiedener Weise stehen und lagern. Im sechsten ist die Taufe Jesu, aus dessen Angesicht die Ehrfurcht und der Glaube spricht, die jener heiligen Handlung ziemt. Als Zeichen, welche gesegneten Früchte dies Ereignis trug, sind umher eine Menge Gestalten, welche nackend und barfuß warten, die Taufe zu empfangen, und in ihren Mienen Glauben und Verlangen kundgeben. Unter ihnen ist eine Figur, die sich den Schuh auszieht und das deutliche Gepräge großer Behendigkeit an sich trägt. Das letzte Bild, im Bogen zunächst der Wölbung, stellt das üppige Gastmahl des Herodes und den Tanz der Herodias vor. Eine große Menge von Dienern sind in verschiedener Weise beschäftigt, und ein mächtiges Gebäude, in Perspektive gezeichnet, läßt zugleich mit allen den übrigen Malereien die Geschicklichkeit Domenicos erkennen. . . . .

Aber eben als sie in Pisa und Siena mehrere große Werke beginnen wollten, erkrankte Domenico an einem schweren pestartigen Fieber, welches ihn nach fünf Tagen des Lebens beraubte. In der Zeit, da er krank wurde, schickten die Tornabuoni ihm ein Geschenk von hundert Dukaten, zum Beweis, wie sie die Liebe und Freundlichkeit und die Dienste erkannten, welche jener Künstler dem Giovanni sowohl als seinem ganzen Hause erwiesen hatte.

Seine Schüler.

Domenico lebte vierundvierzig Jahre und wurde mit vielen Tränen und kummervollem Herzen von David und Benedetto, seinen Brüdern, und Ridolfo, seinem Sohne, unter feierlichem Leichengepränge in Santa Maria Novella beigesetzt. Sein Verlust gereichte allen seinen Freunden zu großem Schmerz, und viele treffliche ausländische Meister schrieben an seine Hinterbliebenen, um seinen frühzeitigen Tod zu beklagen. Als Schüler hinterließ er den David und Benedetto Ghirlandajo, Bastiano Mainardi aus S. Gimignano und Michel Agnolo Buonarroti aus Florenz, den Francesco Granaccio, Niccolo Cieco, Jacopo del Tedesco, Jacopo del Indaco, Baldino Baldinelli und andere Meister, die alle aus Florenz stammten. Er starb 1495. . . . . .

Sandro Botticelli.

Wir sind unterdes mit unserer Betrachtung in die Zeit gekommen, wo im Norden jene wildbewegten spätgotischen Ornamente und jene in die äußerste Zierlichkeit gewandten heiligen Figuren gebildet wurden, die beide wesentliche Charakteristiken der letzten Periode des gotischen Stiles bilden.

Wie wir nun jene nahe Beobachtung der Natur als einen allgemeinen Zug der Zeit ansprechen durften,

so finden wir jene Verbindung von Heftigkeit und Sinn für das Zierliche ebenfalls bei einer ganzen Gruppe italienischer Künstler kaum minder ausgeprägt als im Norden. Botticelli soll hier als ihr Vertreter angeführt werden, denn bei ihm sind diese Eigenschaften nicht nur in sehr gesteigertem Maß vorhanden, sondern er zeichnet sich auch sonst durch eine starke Anspannung seiner künstlerischen Kräfte aus. Was nun die zarte Süßigkeit betrifft, die wir bei seinen Madonnen und Engeln finden, so ist schon oft darüber geschrieben worden, und viele haben aus seinen Werken gar nichts anderes entnommen als eben dieses. Wir brauchen also nur darauf zu verweisen und hinzuzufügen, daß er auch seine Zierlichkeit heiß zu durchdringen vermag. Das Schlanke wird zum Gebrechlichen, das Feine zum Kranken. Es ist eine herbe Frühlingsschönheit, die er liebt. Die spitzen Ellbogen und die dürftigen Schultern junger Mädchen ergreifen ihn, und in seiner Erregung zerwühlt er ihnen die Kleider und überrascht sie in unvorsichtigen Stellungen. Er versenkt sich in die glänzenden Blicke junger Engel und den aufgebrannten Mund der Madonna und folgt ihrer zart tastenden Hand, die über den Leib des Kindes gleitet. Und dabei wird seine Linie reißend und hart, und mit einer jähen Schärfe umfährt sie die Formen. In der Begrenzung der Augendeckel wie in den Haaren oder den Kurven eines Mantels, immer ist sie gleich. Wie in einem nordischen Ornament schnellen die Bogen durcheinander, und kaum läßt sich noch die im Süden doch immer geforderte Übersicht gewinnen. Die Be-

wegungen sind eckig und in manchen Bildern von einer krankhaften Heftigkeit. Einzelne Gelenke werden überdreht oder Glieder übermäßig gezerrt, so daß alle Sehnen steif hervortreten. Es gibt Figuren, die ihren Nacken biegen, als würde ihnen das Haupt in wildem Schlag vom Kopf getrennt.

Es ist begreiflich, daß Botticelli auf diesem Weg auch zu Gruppenbildungen fortschreitet, in denen die Richtungen wild durcheinandergehen und die verschiedenen Körper und Glieder sich ohne Rücksicht durchkreuzen.

Mit diesen charakteristischen Zügen seiner Zeichnung stimmt nun auch der Ausdruck überein, den er den Gesichtern verleiht. Selbst die Göttin der Schönheit und Liebe ist traurig und gequält, und überall treffen wir auf Müdigkeit oder Verzweiflung. Aber Botticelli hat auch Kenntnisse von verborgenen seelischen Bewegtheiten, und so verdanken wir ihm Bildnisse, wie das des Giuliano dei Medici, in denen hinter der vielleicht gleichgültigen Haltung des Augenblickes die Spuren eines anderen Daseins deutlich werden, und die dadurch eine so starke Art der Beseelung erlangen, wie sie bis auf ihn in der italienischen Kunst nicht zu finden war. Und das überträgt sich auch auf die Haltung der Arme und Stellung der Körper, ja bis auf den Fall der Haare und Ähnliches. So bedeutet die Richtung Botticellis eine gewisse Gegenströmung gegenüber den rein auf das Formale eingestellten Künstlern. Doch ist gerade in diesem Punkt größte Vorsicht der Formulierung nötig. Wir müssen uns

gegenwärtig halten, daß Botticelli zwar einen bestimmten Ausdruck gibt und dessen Wirkung auch durch formale Mittel unterstützt, wie die zackige Bewegung eines Gewandsaumes uns den Affekt eines Dahineilenden deutlich machen kann, aber er ist doch weit davon entfernt, seine ganze Bildform in diesem Sinn umzugießen.

Auch er übernimmt den größten Teil seines Besitzes von den Vorgängern, und die hatten eine Stimmung wie seine nicht im geringsten in Rechnung gezogen. So daß also bei Botticelli Elemente zur Vereinigung kommen, die nur zum Teil in jene Glut getaucht sind, die ihn ergriffen hatte. Schon allein, daß er das kreisrunde Bildformat häufig anwendet, das in seiner Geschlossenheit seinen Intentionen entgegenwirken muß. Dazu kommen die übrigen unvermeidlichen Requisiten der damaligen Kunst: antike Architekturen, symmetrisch gefestigte Anordnung der Massen und die ganze Auffassung von Körper, Raum und Bewegung, die so sehr auf ruhiges Erkennen und gar nicht auf flüchtige Eindrücke abgestimmt ist. So sind also bei ihm die Ausdruckselemente reicher vorhanden als bisher, sie sind aber noch nicht in das Ganze seiner Kunst aufgelöst, sind unverschmolzen zwischen dem übrigen stehen geblieben. Dem entspricht es auch, daß er ähnlich wie Ghirlandajo in einzelnen Gräsern und Gemäuer den Realismus pflegt und dann doch daneben Figuren stellen kann, deren Gefält im strengen Stil eines antiken Reliefs gehalten ist, oder daß er eine sehr zarte, mädchenhafte Madonna neben ein wuchtiges Mauer-

stück stellt, das mit seinem rechten Winkel die orthogone Orientierung dieser ganzen Kunst eindringlich macht. Doch hat andererseits sein Bestreben, seelische Dinge sichtbar zu machen, dahin geführt, ganze Massen in eine einheitliche Bewegung zu bringen, — es sind die Scharen, die sich zur Anbetung des Kindes drängen, und das bedeutet neben der Durchgeistigung des Einzelnen doch einen greifbaren Gewinn für die weitere Entwicklung.

Das Leben des florentinischen Malers Sandro Botticelli.

Zu derselben Zeit des älteren Lorenzo de Medici, des Erlauchten, welche fürwahr für Menschen von Geist ein goldenes Zeitalter gewesen ist, lebte auch noch Allessandro, nach unserer Sprechweise Sandro, di Botticello genannt; eine Benennung, deren Anlaß wir sogleich sehen werden. Sein Vater, Mariano Filipepi, ein florentinischer Bürger, erzog ihn mit Sorgfalt und ließ ihn in allen Dingen unterrichten, die man Kinder lernen läßt, ehe sie einem Berufe bestimmt werden. Obwohl nun der Knabe alles, was er wollte, leicht begriff, war er doch stets unzufrieden und fand an keinem Unterrichte Gefallen, weder am Lesen noch Schreiben, noch Rechnen, so daß der Vater, ungeduldig über diesen absonderlichen Sinn, ihn aus Verdruß dem Goldarbeitergewerbe bestimmte und ihn zu seinem Paten Botticello gab, einem ziemlich guten Meister dieser Zunft.

Wird von Fra Filippo unterrichtet.

Zu jener Zeit herrschte große Vertraulichkeit, ja ein fast beständiger Verkehr zwischen Goldarbeitern und Malern. Sandro, der viel Geschick besaß und sich ausschließlich mit Zeichnen beschäftigte, wurde durch jenen Umgang von Liebe zur Malerei ergriffen und faßte den Entschluß,

sich ganz ihr zu widmen. Er bekannte seinem Vater freimütig dies Begehren und wurde zu dem damals trefflichen Meister, dem Karmelitermönch Fra Filippo in die Lehre gegeben, wie Sandro selbst gewünscht hatte. Von jener Zeit an ergab er sich ganz jenem Beruf und ahmte seinem Meister sehr getreu nach; dieser faßte deshalb eine große Liebe zu ihm, unterrichtete ihn mit aller Sorgfalt und brachte ihn bald dahin, daß er eine Stufe in der Kunst erreichte, die ihm niemand zugetraut hatte. . . . . . .

Gemälde. *Sandro erhielt zu jener Zeit Auftrag, eine kleine Tafel zu malen, mit Figuren in der Größe von drei Viertelellen; sie wurde zwischen den zwei Türen an der Vorderseite von Santa Maria Novella aufgestellt, linker Hand, wenn man durch die Mitteltüre in die Kirche tritt, und enthält die Anbetung der Weisen aus Morgenland. Man sieht darin so viel Gemütsbewegung in dem ältesten König, daß er, voll Andacht und Zärtlichkeit den Fuß des Heilands küssend, von Freude durchdrungen scheint, das Ziel seiner langen Reise gefunden zu haben. In dieser Gestalt ist Cosimo, der älteste der Medici, dargestellt, von allen Bildnissen, die es in unseren Tagen von ihm gibt, das treueste und lebendigste. Der zweite König weiht in Demut dem heiligen Kinde Verehrung und reicht ihm seine Gaben dar. Dies ist Julian von Medici, Vater Clemens' VII. In dem dritten ist Cosimos Sohn Giovanni abgebildet; auch er kniet vor dem Kinde, scheint ihm anbetend Dank zu zollen und es als den wahren Messias zu begrüßen. Es läßt sich nicht schildern, welche Schönheit Sandro den Köpfen dieses Bildes verlieh; die einen sind von vorne, andere von der Seite, die einen halb abgewandt, andere niedergebogen oder sonst in verschiedener Weise zu sehen, dabei mannigfaltige junge und alte Gestalten, mit allen Eigentümlichkeiten dargestellt, welche die Meisterschaft des Künstlers erkennen lassen; denn er unterschied den Hofstaat*

der drei Könige so, daß man gewahr wird, welche dem einen und welche dem andern zugehören; kurz, dies Werk ist bewundernswert, in Zeichnung, Malerei und Zusammenstellung so schön, daß es heutigentags jeden Künstler in Staunen versetzt und seinem Verfertiger damals in Florenz wie an anderen Orten einen großen Namen erwarb. Als daher Papst Sixtus die Kapelle in seinem Palast zu Rom erbaut hatte und sie mit Malereien verziert sehen wollte, ernannte er Sandro zum obersten Aufseher über jenes Werk. Dieser malte dort mehrere Bilder; eines, wie Christus vom Teufel versucht wird, ein anderes, wie Moses den Ägyptier tötet und von den Töchtern Jethro in Midian zu trinken bekommt, endlich wie Feuer vom Himmel fällt, als die Söhne Aarons opfern wollen; in den Nischen oberhalb dieser Bilder stellte er einige heilige Päpste dar. Durch dieses Bild erlangte Sandro großen Namen und Ruf vor vielen andern Florentinern und andern Meistern, die mit ihm um die Wette arbeiteten, und Papst Sixtus belohnte ihn durch eine bedeutende Summe Geldes, die aber Sandro ganz und gar während des Aufenthaltes zu Rom verbrauchte, wo er seiner Gewohnheit gemäß nach Laune lebte. Sobald er vollendet hatte, was ihm übertragen worden war, kehrte er schnell nach Florenz zurück. Dort beschäftigte er sich als ein Mann von grübelndem Verstande, Dantes Dichtungen teilweise zu erklären, stellte die Hölle dar und arbeitete einen Kupferstich davon, eine Beschäftigung, mit welcher ihm viel Zeit verloren ging, denn daß er nicht andere Arbeiten vornahm, brachte große Unordnung in sein Leben. Er mühte sich noch sonst einige seiner Zeichnungen in Kupfer zu stechen, nach schlechter Manier jedoch, denn der Stich war schlecht gemacht, und das Beste, was man von seiner Hand sieht, ist der Triumph des Glaubens des Fra Girolamo Savonarola aus Ferrara, dessen Sekte er dermaßen anhing, daß er das Malen ganz vernachlässigte und,

weil er dadurch alles Einkommen verlor, sich in die größte Verlegenheit stürzte. Ja, indem er sich jener Partei völlig anschloß und, wie man sie zu nennen pflegte, ein Klagebruder wurde, entfremdete er sich aller Arbeit und sah sich im Alter so völlig verarmt, daß er fast Hungers gestorben sein würde, hätte nicht Lorenzo de Medici, für den er außer vielen andern Dingen auch einiges im kleinen Spital von Volterra arbeitete, ihm, solange er lebte, Unterstützung zukommen lassen, was nachmals von seinen Freunden und vielen wohlhabenden Leuten, die seine Kunst verehrten, fortgesetzt wurde.

Sandros lustige Einfälle.

Sandro hatte in S. Francesco außerhalb des Tores von S. Miniato ein schönes Bild gemalt: die Madonna in runder Umfassung, umgeben von mehreren Engeln in Lebensgröße. Diesem Werke sehr ähnlich verfertigte Biagio, einer seiner Zöglinge ein rundes Bild und wollte es gerne verkaufen. Sandro, welcher dieses wußte, verkaufte es an einen Bürger für den Preis von sechs Goldgulden, und da er von Natur fröhlich war und mit seinen Schülern und Freunden gerne Scherz trieb, sagte er zu Biagio: „Endlich habe ich doch dein Bild verkauft; wir müssen es diesen Abend in der Höhe aufhängen, weil es dadurch ein besseres Ansehen gewinnt; morgen früh gehe nach dem Hause des Bürgers und hole ihn hierher, damit er dein Bild an günstigem Ort betrachte und du das Geld bekommst.“ — „O Meister,“ rief Biagio, „wie wohl habt Ihr getan!“ — lief nach der Werkstatt, befestigte sein Bild an einem ziemlich hohen Platz und ging von dannen. Unterdes verfertigte Sandro mit Jacopo, einem andern seiner Schüler, acht Mützen aus Papier, in der Form, wie sie die florentinischen Bürger zu tragen pflegten, und befestigte sie mit weißem Wachs auf den Häuptern der acht Engel, die in jenem runden Bilde die Madonna umgeben. Der Morgen kam, mit ihm Biagio in Begleitung des Bürgers, welcher die Malerei gekauft hatte und um den Scherz wußte; sie

traten in die Werkstatt, Biagio wendete seine Augen nach oben und erblickte seine Madonna nicht mehr im Kreis der Engel thronend, sondern inmitten florentinischer Senatoren, mit jenen seltsamen Kapuzen. Schon wollte er anfangen zu schelten und sich bei dem Käufer entschuldigen; er merkte jedoch, daß jener nichts erwähnte, ja das Bild sehr lobte, und schwieg deshalb still, ging mit dem Bürger nach dessen Wohnung zurück, erhielt die Bezahlung der sechs Gulden, wie mit seinem Meister ausgemacht war, und kehrte nach der Werkstatt zurück. Unterdessen hatten Sandro und Jacopo die Papiermützen weggenommen; nun erschienen ihm seine Engel wieder als Engelgestalten und nicht als bemützte Bürger; er staunte, wußte nicht, was er vorbringen sollte, und sprach endlich zu Sandro: „Meister, ich weiß nicht, ob ich träume oder wache; als ich vorhin kam, hatten diese Engel rote Mützen auf, und jetzt ist nichts davon zu sehen; wie geht das zu?" — „Du bist nicht recht bei Troste, Biagio," antwortete Sandro, „das Geld hat dir den Kopf verrückt; glaubst du, wenn dem so wäre, würde der Bürger doch dein Werk gekauft haben?" — „Daß er nichts darüber sagte," entgegnete Biagio, „ist freilich wahr; bei allem dem scheint es mir ein seltsam Ding." — Bald standen alle die andern Malerjungen um ihn her und redeten so lange, bis er endlich selbst glaubte, es sei eine Einbildung gewesen.

Sandro wohnte einstmals neben einem Tuchweber, der wohl acht Stühle aufgerichtet hatte; waren diese alle im Gang, so entstand durch das Treten der Arbeiter und Zusammenschlagen der Fäden ein Geräusch, welches nicht nur den armen Sandro fast taub machte, sondern auch das ganze Haus, das nicht mehr allzu fest und stark war, in solchem Maß erschütterte, daß er aus dem einen wie aus dem andern Grunde weder arbeiten noch in seiner Wohnung aushalten konnte. Mehrmals bat er den Nachbar, er solle dieser Beschwerde ein Ende machen,

jener aber entgegnete: er wolle und könne in seinem Hause tun, was ihm gefalle. Hierüber aufgebracht, ließ Sandro auf seine Mauer, die höher als jene des Nachbarn und nicht sehr stark gebaut war, im Gleichgewicht einen großen, mehr als eine Fuhre schweren Stein legen, welcher bei der schwächsten Bewegung der Mauer zu fallen und Dach, Gebälk, Gewebe und Arbeiter des Nachbars zu zerschmettern drohte. Erschreckt durch die Gefahr, kam dieser voll Hast zu Sandro, mußte jedoch als Antwort seine eigene Rede vernehmen: er könne und wolle in seinem Hause tun, was ihm gefalle. Ein anderer Bescheid war nicht zu erlangen, und es blieb dem Weber nichts übrig, als zu billigem Vergleich zu schreiten und mit Sandro gute Nachbarschaft zu halten.

Man erzählt auch, Sandro habe zum Scherz einen seiner Freunde der Ketzerei angeklagt; dieser erschien auf Vorladung, fragte, von wem und wessen er angeklagt sei, und erhielt zur Antwort: Sandro sei es, der von ihm sage, er huldige den Grundsätzen der Epikureer und glaube, daß seine Seele mit dem Leibe sterbe. Der Beschuldigte verlangte, den Kläger vor dem Richter zu sehen, und sagte, als Sandro erschien: es ist wahr, daß ich dies von der Seele dieses Mannes glaube, denn er ist eine Bestie, und scheint er euch nicht auch ein Ketzer, da er, ohne gelehrt zu sein, ja fast ohne lesen zu können, den Dante erklärt und dessen Namen vergeblich im Munde führt?

Sein Tod. *Sandro, sagt man, hatte eine große Liebe zu allen, die sich im Studium der Kunst eifrig zeigten; auch verdiente er ziemlich viel Geld; weil er jedoch schlecht wirtschaftete, ging durch seine Unachtsamkeit alles zugrunde. Endlich alt, zur Arbeit untauglich und so unbehilflich geworden, daß er mit zwei Stöcken gehen mußte, starb er im achtundsiebzigsten Jahre, nachdem er länger schon krank und elend gewesen war, und wurde 1515 in Ognissanti zu Florenz begraben. . . . . .*

Andrea del Sarto. Madonna mit Heiligen. Florenz, Pitti.

Sandro zeichnete überaus schön und sehr viel; deshalb suchten die Künstler, welche nach ihm kamen, lange Zeit sich Zeichnungen von seiner Hand zu verschaffen, und wir besitzen in unserer Sammlung einige, die mit viel Übung und Einsicht gearbeitet sind. Er war in seinen Kompositionen reich an Gestalten; dies bezeugen die Stickereien am Schmuck des Kreuzes, welches die Mönche von Santa Maria Novella bei Prozessionen umhertragen, und die ganz nach seiner Zeichnung gearbeitet sind. Kurz, dieser Künstler verdient großes Lob wegen alles dessen, was er mit Fleiß vollführen wollte, wie bei dem Bilde der drei Könige in Santa Maria Novella der Fall war; dies ist bewundernswert, und nicht minderes Lob verdient ein kleines, rundes Bild von seiner Hand, im Zimmer des Priors der Angeli zu Florenz, mit einer Menge kleiner, aber äußerst anmutiger Gestalten, die sehr zierlich gemalt sind. . . . . .

Seine Zeichnungen sehr gesucht.

Pietro Perugino.

Unser Bild von der in Florenz zutage getretenen Malerei des Quattrocento würde allzusehr an Unvollständigkeit leiden, wenn wir nur Ghirlandajo und Botticelli als seine Vertreter nennen wollten. Mindestens noch einer muß hinzugefügt werden, der freilich ein Umbrer war und als solcher manche Besonderheiten mitbrachte, der aber doch ganz in den Intentionen von Florenz, wo er sich mehr aufhielt als in seiner Heimat, aufgegangen ist. Wir sprechen von Perugino.

Er zeigt mit der Richtung der beiden Vorhergenannten manche Verwandtschaft. Mit Ghirlandajo verbindet ihn das Bestreben, Architektur und Figur im Bild zu einheitlicher Wirkung zusammenzuschließen. Aber

während jener große Aufbauten mit seinen Gruppen akzentuiert und vor allem das Volumen der umschlossenen Räume wirksam macht, ist Perugino viel zaghafter und auf die kleinen Einzelheiten bedacht. Seine Architekturen sind viel bescheidener, Baldachine oder Bögen, und ihre Tiefenerstreckung ist weder stark durchgebildet noch, soweit sie vorhanden ist, ausgenützt. Auch wo er bei größeren Kompositionen umfangreiche Architekturstücke bringt, schiebt er sie nur wie selbständige Hintergründe an die Figurenszene an. Die Verbindung mit den menschlichen Körpern seiner Darstellungen sucht er auf andere Weise herzustellen. Er ordnet diese so, daß sie, wenn das Bild als eine ebene Fläche betrachtet wird, mit den wichtigen Architekturteilen zusammenfallen. Wir haben Ähnliches schon bei Früheren beobachten können, die durch flächenornamentale Anordnung ihren Körpern Festigkeit zu geben suchten. Bei Perugino handelt es sich insofern um etwas Neues als er eine Architektur, die als solche aufgefaßt werden soll (denn ihre Festigkeit muß wirksam werden), doch auch in diesen Zusammenhang einbezieht und dadurch der Flächenanordnung noch ein übriges an Bestimmtheit zuzuwenden sucht, das im Grunde in einer außerflächenmäßigen Qualität der verwandten Darstellungselemente besteht, nämlich im Räumlichen der Architektur. Der Gegensatz zu Ghirlandajo ist dabei offensichtlich, denn dort wurden ja Architektur und Gruppen einmal beide im Räumlichen und dann beide im flächenmäßigen Sinn verwendet.

Mit der Art des Botticelli verbindet Perugino das Betonen der Stimmung. Freilich hat er nicht dessen Hitze und Spannung, sondern so weich wie seine Linie in der Umgrenzung der Körper ist auch der Ausdruck der Gesichter und der Gesten. Seine Landschaften scheinen verträumt. Diesem im prägnanten Sinn des Wortes Lyrischen hatte er viele Erfolge zu danken, und auch heute noch versucht man vielfach, darin sein Wesentliches zu sehen. Doch scheint das nicht berechtigt. Denn wenn auch andere die Nuancen der Stimmung anders nahmen, so ist doch eben das Hinneigen zum Ausdrucksvollen am Ende des 15. Jahrhunderts etwas Weitverbreitetes gewesen.

Eigentümlich aber erscheint sein Bestreben, das Bild von der Fülle der kleinen Einzeldinge freizumachen, die Ghirlandajo und Botticelli so begeistert hatten, es auszuleeren, um dann mit wenigen Worten die Hauptsache sagen zu können. Ein großer Teil der Klarheit, die man ihm zuschreibt, stammt daher. Er liebte die Weite, und häufig sehen wir durch die Mitte des Bildes in eine einfache Ferne hinaus, ohne daß wir uns erst durch die tausend hübschen Dinge eines belebten Vordergrundes durchdrängen müßten. So ist auch seine Gruppe durchsichtig und fast unbewegt. Er ordnet die Figuren gerne paarweise zusammen, und zaghaft, wie er ist, variiert er auch da nur seine allgemeine schöne Linie, ohne eine Durchdringung der Kuben, ja auch nur eine lineare Verschmelzung der Umrisse anzustreben. Manchmal möchte man meinen, er habe Angst vor Überschneidungen gehabt, so

einfach und sorgsam getrennt stellt er seine Menschen zusammen. Aber, sei es bei ihm auch weniger zielbewußte Absicht gewesen, immerhin kommt doch diese Art der Klarheit des Bildes zustatten, die unter dem Andrang des detailreichen Realismus eine Weile zurückgetreten war. Und darin müssen wir sein Verdienst um die Fortbildung der Renaissancemalerei sehen. Entwicklungen des geistigen Lebens gehen ja meist in Pendelbewegungen vor sich, Strömung und Gegenströmung löst sich ab, aber dabei wird doch nicht eine durch die andere rein paralysiert, sondern die wesentlichen Werte bleiben, und nur das Überschüssige, das allerdings nötig war, um der Bewegung hinreichende Tragweite zu verleihen, wird wieder abgestoßen. In diesem Sinn hat Perugino seine Bedeutung.

Pietro Perugino.

Seine Jugend.

Daß es Menschen gibt, denen Armut Gewinn schafft und eine mächtige Triebfeder ist, irgendein Fach zur Vollkommenheit zu bringen, kann man deutlich genug an dem Schicksale des Pietro Perugino sehen. Er entfloh dem äußersten Elend, welches ihn zu Perugia umgab, und ging nach Florenz, voll Verlangen, durch Vorzüglichkeit in der Kunst ein ehrenvolles Ziel zu erreichen. Dort war er viele Monate, ohne nur ein Bett zu haben, schlief in einem Kasten, verwandelte Nacht in Tag und lag unausgesetzt den Studien seines Berufes ob. Dies ward ihm zur Gewohnheit; er kannte kein anderes Vergnügen mehr, als sich immer in seiner Kunst zu mühen und immer zu malen. Weil zudem die Schrecknisse der Armut ihm stets vorschwebten, trug er kein Bedenken, um des Gewinnes willen sich Arbeiten zu unterziehen,

die er wohl nicht beachtet haben würde, wenn er seinen Unterhalt gehabt hätte, und vielleicht würde der Reichtum ihm die Bahn zur Trefflichkeit in der Kunst ebensosehr verschlossen haben, als die Armut sie ihm eröffnete und die Not ihn antrieb, von niederem und armseligem Stande, wenn nicht zum höchsten, mindestens doch zum gemächlichen Auskommen zu gelangen. Er achtete nicht Kälte, Hunger, Mühen und Unbequemlichkeiten, und wie er sich keiner Arbeit schämte, um eines Tages gemächlich und ruhig leben zu können, pflegte er oft sprichwörtlich zu sagen: nach bösem Wetter muß gutes kommen, und wenn gutes Wetter ist, baut man Häuser, um, wenn es nottut, unter Dach zu sein.

Damit man dem Fortschreiten dieses Künstlers besser folgen könne, will ich von seiner Jugend beginnen. Der allgemeinen Meinung nach wurde dem Christofano, einem sehr armen Manne von Castello della Pieve, in der Stadt Perugia ein Sohn geboren, den er in der Taufe Pietro nannte. Der Knabe wuchs auf, umgeben von Not und Elend, und wurde von seinem Vater als Ladenjunge zu einem Maler in Perugia gegeben, der in diesem Gewerbe nicht sehr vorzüglich war, die Kunst aber und ihre trefflichen Meister hoch verehrte. Von ihm vernahm Pietro stets, wie viel Ehre und Gewinn die Malerei denen bringe, die sie wohl zu üben verständen, und welche Belohnungen den alten und neuen Meistern zuteil geworden wären. Dies stärkte in Pietro den Mut zu fleißigem Studium, und sein Geist entflammte sich so sehr, daß er den Gedanken faßte, er wolle, wenn das Glück ihm beistehe, dereinst ein solcher Meister werden. Oftmals fragte er Leute, von denen er wußte, daß sie die Welt gesehen hatten, und besonders seinen Lehrer, an welchem Ort die besten Künstler seines Berufes gebildet würden, und erhielt immer dieselbe Antwort, nämlich, mehr als irgendwo erlangten zu Florenz die Menschen Vollkommenheit in allen Künsten, besonders in der Malerei. Denn in dieser

Seine Herkunft.

Stadt werden sie von drei Dingen gespornt und getrieben: zuerst vom Tadel, der in vielfacher Weise von einer großen Zahl Menschen vorgebracht wird, weil die Luft hier freie Geister erzeugt, die sich nicht an mittelmäßigen Werken genügen und sie mehr zu Ehren des Guten und Schönen als mit Rücksicht auf den betrachten, welcher sie schafft. Das zweite ist, daß, um in Florenz zu leben, es nottut, betriebsam zu sein; dies aber heißt nichts anderes als seinen Geist und Verstand immerdar anstrengen, in seinem Tun achtsam und schnell sein und wissen, wie man Geld gewinne; denn diese Stadt hat kein weites und reiches Gebiet, daher kann sie denen, welche dort leben, nicht für geringen Preis ihren Unterhalt bieten, wie überall der Fall ist, wo viel Reichtum sich vorfindet. Das dritte, was vielleicht nicht geringere Macht ausübt als die beiden anderen, ist das Verlangen nach Ruhm und Ehre, welches jene Luft in hohem Maße bei denen erzeugt, die irgend Vollkommenes leisten, ein Verlangen, welches keinem Menschen von Geist erlaubt, mit denen, welche gleich ihm Menschen sind, ob sie auch als Meister erkannt sein mögen, auf gleicher Linie oder vollends hinter ihnen zurückzubleiben; ja, oftmals pflegt dies eine solche Begier nach eigener Größe im Gemüt zu erwecken, daß, wer nicht von Natur gut und verständig ist, dadurch verleumderisch, undankbar und unempfänglich für Wohltaten wird. . . . . .

Geht nach Florenz. *Durch solche Worte und noch durch anderer Zureden bewogen, kam Pietro nach Florenz, mit dem Vorsatze, Treffliches zu leisten, und dies gelang ihm wohl, da die Werke seiner Manier zu jener Zeit in hohem Werte standen.*

Er lernte bei Andrea Verrocchio . . . . . .

Bildnis des Andrea Verrocchio. *Die Werke Pietros wurden sehr von den Florentinern gerühmt, und ein Prior von demselben Kloster der Gesuaten, der an der Kunst Gefallen hatte, ließ ihn auf einer Wand des ersten Klosterganges die Anbetung der*

Könige in kleinerem Maßstabe malen, ein Werk, welches er mit Anmut und großer Übung zu Ende führte; man sieht darin eine unzählige Menge verschiedener Köpfe und nicht wenig Bildnisse nach dem Leben, darunter das von Pietros Lehrer Andrea Verrocchio. In demselben Hof, oberhalb der auf Säulen ruhenden Bögen, malte er einen Fries mit Köpfen in Lebensgröße, von denen einer den genannten Prior darstellte, mit so viel Leben und in so schöner Manier vollendet, daß vorzügliche Künstler es für die beste Arbeit erklärten, welche Pietro je zur Ausführung brachte. Dieser Künstler erhielt Auftrag, im anderen Kreuzgang über der Türe, die nach dem Refektorium führte, ein Bild zu malen, wie Papst Bonifazius das Ordenskleid des seligen Giovanni Colombino bestätigt. Hier bildete er acht jener Mönche nach dem Leben ab und brachte eine perspektivische Zeichnung in fliehenden Linien an, die mit Recht sehr gerühmt wurde, weil Pietro auf derlei Dinge besonderes Studium verwandte. Unterhalb dieses Bildes fing er an, die Geburt Jesu und einige Engel und Hirten in sehr frischem Kolorit zu malen. Im Bogen über der Türe des Oratoriums stellte er drei halbe Figuren dar: die Madonna, St. Hieronymus und den seligen Giovanni, in so schöner Art ausgeführt, daß man sie zu den besten Werken zählte, welche Pietro je auf der Mauer arbeitete. Der Prior dieses Klosters war, wie man mir erzählt hat, sehr geschickt im Bereiten von Ultramarin, und da er einen großen Vorrat davon hatte, verlangte er, Pietro solle diese Farbe häufig in seinen Bildern anbringen, aber nichtsdestoweniger war er so kleinlich und mißtrauisch gesinnt, daß er stets zugegen sein wollte, wenn jener bei der Arbeit Blau bedurfte. Pietro, der von Natur rechtschaffen und wohlgesinnt war und von andern nichts begehrte, als was er durch seine Arbeit verdient hatte, empfand das Mißtrauen des Priors übel und beschloß ihn zu beschämen. Als er daher wiederum Gewänder

oder was sonst mit Blau und Weiß zu malen gedachte, stellte er einen Napf mit Wasser neben sich und ließ den Prior, der armselig immer zu dem Sack zurückkehren mußte, nach und nach den Ultramarin in das Fläschchen mit auflösendem Wasser tun, aus dem er malte. Hierauf begann er zu arbeiten, kaum aber hatte er zwei Pinselstriche gemacht, so spülte er den Pinsel in dem Wassernapf aus und dies immerfort, so daß mehr in dem Wasser zurückblieb, als er bei dem Bilde verbrauchte. Der Prior, der den Sack leer werden und die Malerei nicht zum Vorschein kommen sah, rief zu öfteren Malen: „Wie viel Ultramarin frißt dieser Kalk!" — „Ihr seht es," entgegnete Pietro. Nachdem jener weggegangen war, nahm er den Ultramarin vom Boden des Napfes heraus und gab ihn zu gelegener Zeit dem Prior zurück, indem er sagte: „Pater, dies gehört Euch; lernt rechtschaffenen Leuten vertrauen, die niemals den betrügen, welcher sich auf sie verläßt, wohl aber argwöhnische Menschen, wie Ihr seid, zu bestrafen wissen würden, wenn sie es wollten."

Malt in Siena.

Durch diese und andere Arbeiten gelangte Pietro zu großem Ruhm und sah sich fast gezwungen, nach Siena zu gehen. Dort malte er in S. Francesco eine große, als sehr schön anerkannte Tafel und vollführte in St. Augustin eine andere, ein Kruzifix mit einigen Heiligen darstellend. . . . . . .

Streit mit Michelagnolo.

Pietro hatte so viel gearbeitet und erhielt so vielfache Aufforderung dazu, daß er ein und dieselben Dinge zu wiederholten Malen in seinen Werken anbrachte. Dadurch sank sein Verfahren in der Kunst so zur Manier herab, daß alle seine Gestalten dieselben Züge erhielten. Als daher zu seiner Zeit schon Michelagnolo Buonarroti mit seinen Werken hervortrat, wünschte Pietro sehr, seine Leistungen zu sehen, welche von den Künstlern außerordentlich gerühmt wurden, und da er durch sie den Glanz des Namens verdunkelt sah, den er sich in

dem so ruhmvollen Beginn seiner Laufbahn erworben hatte, suchte er durch beißende Reden die Werke derer, welche nun arbeiteten, herunterzusetzen. Dies war die Ursache, daß ihm einige Grobheiten von Künstlern widerfuhren und Michelagnolo ihm öffentlich sagte: er sei ein Tölpel in der Kunst. Pietro wollte einen so großen Schimpf nicht ertragen, und beide standen vor dem Magistrat der Achte, doch kam Pietro mit wenig Ehren davon. Unterdes trugen die Servitenmönche zu Florenz Verlangen, das Bild für ihren Hauptaltar von einem berühmten Meister malen zu lassen, und da Leonardo da Vinci nach Frankreich gegangen war, hatten sie dem Filippino Auftrag dazu gegeben. Dieser hatte aber nur die Hälfte von dem einen der beiden Bilder, welche dahin gehörten, vollendet, als er in ein anderes Leben überging, und die Mönche, die zu Pietro viel Zutrauen hegten, ließen nun von diesem das ganze Werk zum Schluß führen. Filippino hatte eine Kreuzabnahme angefangen und den oberen Teil vollendet, wo Nikodemus den Heiland herunternehmen läßt. Pietro malte unten die Madonna, welche ohnmächtig niedersinkt, und dabei einige andere Gestalten. Dieses Werk bestand aus zwei Bildern: eines gegen den Chor der Mönche, das andere gegen das Schiff der Kirche gewendet; nach dem Chore zu sollte die Kreuzabnahme kommen, nach vorn eine Himmelfahrt der Madonna; Pietro aber malte diese so gewöhnlich, daß man die Kreuzabnahme nach vorn und die Himmelfahrt gegen den Chor zu wendete. Beide Bilder sind jetzt nicht mehr an jenem Platze, weil das Tabernakel des Sakraments dorthin kam; sie wurden nach anderen Altären in derselben Kirche gebracht, und dadurch haben sich am Hauptaltar von diesem Werke nur sechs kleine Bilder erhalten, worin Pietro innerhalb einiger Nischen mehrere Heilige dargestellt hat. Man erzählt, daß diese Arbeit, als sie aufgedeckt wurde, von allen neuen Künstlern harten Tadel erfuhr, vornehmlich,

weil Pietro darin Figuren angebracht hatte, die man schon aus seinen früheren Werken kannte. Seine Freunde schalten ihn und sprachen, er habe sich nicht sehr angestrengt und sei, entweder aus Gewinnsucht, oder um schnell zu arbeiten, von seiner guten Methode gewichen. — „Ich habe dieselben Figuren dargestellt," entgegnete Pietro, „die sonst Lob und großes Gefallen bei euch erweckten; was kann ich dafür, wenn ihr sie jetzt nicht mögt und rühmt!" — Dies hinderte nicht, daß jene ihn mit beißenden Sonetten und öffentlichen Schmähungen verfolgten. Pietro, der schon alt war, schied deshalb von Florenz und ging nach Perugia zurück. . . . . .

Pietro wird beraubt.

Pietro gehörte zu den Menschen, die anderen nicht trauen, und wenn er von Perugia nach Castello ging, pflegte er alles Geld, das er besaß, mitzunehmen; dies war Ursache, daß er einstmals von einigen Leuten angefallen wurde; er bat sehr um Schonung, und sie ließen ihm das Leben, raubten ihm aber all sein Gut. Durch Vermittelung seiner Freunde, deren er bei alledem viele hatte, erhielt er einen großen Teil des entwendeten Geldes zurück, wäre jedoch aus Kummer über dies Mißgeschick fast gestorben.

Ist irreligiös.

Pietro besaß wenig Religion und konnte nie zu dem Glauben an die Unsterblichkeit der Seele gebracht werden; ja, er wies mit Worten, so hart wie seine felsige Stimme, jede gute Weisung zurück. Er setzte alle seine Hoffnung auf die Güter der Glücks und würde um Geld jeden schlimmen Vertrag geschlossen haben. Er gewann große Reichtümer, baute und kaufte in Florenz große Häuser und erwarb sich zu Perugia und Castello della Pieve mehrere liegende Güter. Er nahm sich ein sehr schönes Mädchen zur Frau, von der er Kinder hatte, und es machte ihm ein solches Vergnügen, wenn sie in und außer dem Hause zierlichen Kopfputz trug, daß man sagt, er habe ihr bisweilen selbst die Haare in Flechten gelegt. Endlich, als er das Alter von achtund-

siebzig Jahren erreicht hatte, starb er zu Castello della Pieve, woselbst er im Jahre 1524 ehrenvoll begraben wurde. . . . . . .

Lionardo.

Manchmal in der Geschichte der Menschheit ist es vorgekommen, daß Generationen in der Bewältigung einer bestimmten Aufgabe ihre Kräfte verbrauchten, und dann kam einer, dem das alles selbstverständlich war, was die anderen im einzelnen errangen, und er hielt wie eine reife Frucht die Lösung in den Händen. So war Lionardo, der alles zusammenfaßt, was in der Kunst der Renaissance vor ihm angebahnt worden war, gleichsam als ob jetzt erst, nach der Beendigung der Vorbereitungen, die eigentliche Arbeit beginnen sollte. Er, der die Intensität des wissenschaftlichen Forschers hatte, kannte die Einzelheiten der sichtbaren Welt wie kein anderer. Blumen, Gräser und Gesteine und die fernen Berge weiß er zu malen, daß man gleich merkt: hier ist einer, dem sich in eindringlichem Verkehr der innere Sinn, die wesentlichen Züge offenbart haben. Vor allem aber kennt er den menschlichen Körper. Was je einer zu dessen Aufklärung beigetragen hat, ist ihm geläufig, und noch weit darüber hinaus führen ihn seine anatomischen Studien, die ihm eine unübertreffliche Sicherheit geben. Er ist der erste, der völlig frei mit den Gliedern schalten kann, dem nirgends mehr ein Hindernis den Weg beengt.

Diese Überlegenheit schließt jedes Einseitigwerden aus.

Er hat es nicht mehr nötig, seine Kunst in Verkürzungen zu erweisen, und er wendet sie also nur dort an, wo er sie braucht, und nicht mehr um ihrer selbst willen. Er kennt alle Bewegungsmöglichkeiten der Glieder, und so ist er nun frei, sie in den Dienst seines allgemeinen Zieles zu stellen. Wie überlegen er dabei ist, zeigt sich auch darin, daß keiner vor ihm die schwachen und unabsichtlichen Bewegungen so erfaßte. Solange man noch kämpfte, warf man sich den Schwierigkeiten entgegen, wo sie am schwersten zu bestehen schienen. Man suchte die heftigsten Aktionen darzustellen. Lionardo gebietet gleichmäßig über die äußerste Verdrehung und das leise Mitgehen eines unbeachteten Fingers, und er kannte auch ganz gleichgültige Bewegungen mittlerer Stärke, wie sie das Leben tausendfach verlangt.

In gleicher Weise beherrscht er auch die Darstellung der Einzelheiten. Er weiß runde Kinderwangen ebenso zu formen wie die tiefen Falten eines Greisengesichtes, er weiß das lockig-fließende Haar einer jungen Frau nicht weniger zu bilden als die wüsten Strähne an alten Schädeln.

Wir haben Zeichnungen, in denen er immer wieder den Ausdruck des menschlichen Gesichtes studiert, und wir verstehen, daß nur einer, der sich in solchem Übermaß bemühte, auch darin zur vollen Herrschaft durchdringen konnte. Er hat nie geahnte Subtilitäten aus den Gesichtern hervorgeholt, und wenn Botticelli den primären Ausdruck durchdringt und gewissermaßen zwei Schichten der Seele bloßlegt, so gibt uns Lionardo so

viele, daß durch Jahrhunderte die Interpreten nicht müde wurden, nach dem vollen Verständnis zu suchen.
Aber ebenso wie die Gesichter erfaßt er den Körper als Träger des Ausdruckes — auch hier über die Stufe Botticellis weit hinauskommend. Nicht nur seine vielbestaunte Beweglichkeit der Gesten im Abendmahl ist dabei gemeint, sondern noch mehr wie er eine ganze Körperlichkeit mit allen Zufällen der seelischen Haltung anzupassen weiß. Die fürstliche Persönlichkeit der heiligen Anna dokumentiert sich wohl schon in ihrem gütigen und doch etwas fernen Lächeln oder ihrer Haltung, aber nicht weniger in ihren nackten Füßen, deren Formen ins Edelste gesteigert sind. Diese Vornehmheit, auf die das ganze Quattrocento in Italien mit aller Macht hinstrebte, ist Lionardo zu eigen, man möchte sagen, wie etwas Angeborenes.
So, wie er im Körperlichen dürftige Magerkeit oder ein athletisches Übermaß an Muskeln vermeidet, sucht er im Seelischen, obwohl er alle Möglichkeiten kannte, doch vor allem die Hoheit des überlegenen Menschen. Es war auch in diesem Punkt später nicht mehr möglich, weiter zu gelangen, und es blieb für die Künstler nur die Anwendung auf den einzelnen Fall. Mit dieser Gesinnung stimmt es überein, wenn Lionardo auch in anderen Dingen zurückhaltend blieb. So gut er auch die einzelnen kleinen Geräte und Ähnliches zu fassen verstand, gibt er Details im alten Sinn doch nur, wo ihre Wirkung dem Ganzen dienlich war, und an manchen Stellen, z. B. der Ausschmückung des Raumes, werden wir an Peruginos Einfachheit erinnert.

Den Raum selbst, dessen Perspektivisches ihm in wissenschaftlicher Gründlichkeit bekannt war, behandelte er ebenfalls nicht als Selbstzweck. Er bedient sich seiner in überlegener Ruhe, soweit seine Probleme, die im Figuralen liegen, es erfordern, und dabei ist ihm das Zusammenwirken räumlicher und flächenmäßiger Anordnung vollkommen geläufig.

Bei alledem würde man aber sehr unrecht tun, in Lionardo nur den Mann zu sehen, der die Ergebnisse des 15. Jahrhunderts in seinem Werk vereinigt und vielleicht noch zu einem gewissen Gleichgewicht brachte. Denn wenn sein Wirken auch so ist, als träte man aus unbestimmten Dämmerungen, die nur dort und da etwas erkennen lassen, endlich ein in den Tag mit seinem gleichmäßigen und starken Licht, so überrascht uns doch in seinem Anblick etwas anderer Art, das zu erwarten wir nicht berechtigt waren.

Die italienische Kunst war den Weg der Antike bis zur vollständigen Wiederherstellung eines geklärten Abbildes von den Dingen der Welt gegangen, und nun kam, diese verzweigten Kenntnisse zusammenfassend, Lionardo, der nicht umsonst als Musiker Ruhm genoß, und stellte sie in den Dienst einer neuen Aufgabe, der Eurhythmie.

Man hatte wohl schon früher geordnet und Übersichtlichkeiten erstrebt, und nun war endlich einer gekommen, dessen Seele von Wohlklang erfüllt war, und der das Instrument des menschlichen Körpers zu spielen wußte wie eine Geige. Mit unerhörter Feinheit wog er den Wert der Glieder und ihrer Neigungen zuein-

ander und verstand sie anschwellen und abfallen zu lassen, verstand sie in festem Takt emporzuführen oder im verschwimmenden Gleiten zu beruhigen. Er, der den Ausdruck bis in die letzten Fingerspitzen verfolgte, war auch der erste, der durch eine rhythmische Einheit jeden Teil eines Körpers mit dem anderen verband, so daß die Haltung des Kopfes und der Füße, die Senkung des Halses und die Biegung der Handgelenke aus einer gemeinsamen Gesetzlichkeit zu fließen scheint. Wir finden keine tote Stelle in diesen Körpern, und auch die Einzelform der Muskeln und Hautfalten ist in diese Gesamtrechnung aufgenommen.

Nun gibt es verschiedene Möglichkeiten, eine menschliche Figur zu rhythmisieren. Es kann im statuarischen Sinn geschehen, aber auch in dem der Linie oder der Fläche. Statuarisch dermaßen, daß sich der Körper als Kubus genommen im Raum rhythmisch aufbaut und alle Richtungsverschiedenheiten nicht so, wie sie sich in der jeweiligen Ansicht in Verschneidungen bieten, aufgefaßt werden sollen, sondern wie sie in ihrer Transposition in die dreidimensionalen Raumverhältnisse erlebt werden. Es findet so eine gewisse Umwertung der in einer bestimmten Ansicht gegebenen Verhältnisse statt, und wir haben dabei nicht bloß die uns zugewandte Seite des dargestellten Körpers zu beachten, sondern wir müssen ihn zu einem Rundbild auf Grund unserer allgemeinen Kenntnisse vom menschlichen Körper ergänzen und etwa die Neigung einer nicht sichtbaren Rückenfläche in das Erlebnis einbeziehen und für das Ganze zur Wirkung kommen lassen.

Der lineare Rhythmus ist leicht verständlich. Er bezieht sich auf den Fluß des Konturs und ist im allgemeinen Bewußtsein am leichtesten zugänglich. Die Flächenrhythmik ist aber hiervon noch deutlich zu scheiden, denn während wir bei der Linie von einem bestimmten Punkt ausgehen und ihren Kurven folgen, so daß in der Abwandlung dieser Kurven alles Wesentliche eingeschlossen ist, nehmen wir bei der Fläche nicht von einem Punkt unseren Ausgang und folgen nicht den Begrenzungen, sondern es handelt sich stets um die Flächengestalt, um die inneren Erstreckungen, und wir haben es hier nicht mit Krümmungen zu tun — wir bleiben ganz in der Ebene —, sondern mit Ausbreitungen und Zusammenziehungen.

In jeder dieser Weisen hat nun Lionardo seine Körper gegliedert, und daraus ergibt sich das ungeheure Leben, das sie ausströmen. Und er ist darin ohne Vorgänger. Wohl hat in der linearen Weise hauptsächlich Perugino einige Versuche gemacht, aber er ist dabei voller Unreinheiten und Holprigkeiten geblieben, und man kann selbst innerhalb eines einzigen Umrisses nur kurze Strecken irgendein Kurventhema festhalten. Alsbald überfällt ihn wieder die Not der Darstellung, und in der Mühe, das Objekt herauszubringen, vergißt er alles andere.

Noch eminenter wird die Tat Lionardos aber, wenn wir uns vergegenwärtigen, daß er auch die Figurengruppe der Rhythmisierung unterworfen hat, und zwar nach denselben dreifachen Prinzipien wie die einzelne Figur. Nicht bloß daß er die Körper in enge Verbin-

Donatello. Madonna mit Kind. Hl. Franciscus u. Hl. Antonius. Padua, San Antonio.

dung bringt, er versteht mit der vermehrten Anzahl von Gliedern, von Neigungsmöglichkeiten, von Strukturen ebenso sicher umzugehen wie mit den wenigeren. Nur daß alles reicher ist und er gleichzeitig mehrere Variationen desselben Motivs zur Durchführung bringen kann, wie die Neigung der Körper über die Tischfläche bei den Aposteln des Abendmahls. Nun läßt er sein ganzes Orchester anschwellen und stiller werden, in einfachen Zügen beginnen, zur reichen Durchflechtung sich steigern und wieder im Einfachen schließen. Dabei verliert er niemals einen festen Grundtakt, und wie der Musik eine gewisse Mathematik immanent ist, sind auch seine Formenrhythmen auf fast zahlenmäßig faßbare Grundsätze gebracht.

So hat Lionardo auf zweierlei Weise Unumstößliches geschaffen: in dem Ausgleich der einzelnen Darstellungserrungenschaften zu einem einheitlichen Bild der Welt, und besonders des menschlichen Körpers, und in der Rhythmisierung, die er freilich nicht hätte durchführen können, wenn er nicht in so vollkommen souveräner Weise die Darstellung beherrscht hätte.

Lionardo da Vinci.

Reiche Gaben sehen wir oft von der Natur mit Hilfe der himmlischen Einflüsse über menschliche Geschöpfe ausgegossen, bisweilen aber vereinigt sich, wie ein überschwengliches und übernatürliches Geschenk, in einem einzigen Körper Schönheit, Liebenswürdigkeit und Kunstgeschick so herrlich, daß jede seiner Handlungen göttlich erscheint, alle andern Sterblichen hinter ihm zurückbleiben und sich deutlich offenbart: was er leiste, sei von Anlagen Lionardos.

Gott gespendet, nicht aber durch menschliche Kunst errungen. Dies erkannte man bei Lionardo da Vinci; sein Körper war mit nie genugsam gepriesener Schönheit geschmückt, er zeigte in allen seinen Handlungen die größte Anmut und besaß ein so vollkommenes Kunstvermögen, daß, wohin sein Geist sich wandte, er das Schwierigste mit Leichtigkeit löste. Seltene Kraft verband sich in ihm mit Gewandtheit, sein Mut und seine Kühnheit waren erhaben und großartig, und der Ruf seines Namens verbreitete sich so weit, daß er nicht nur von der Mitwelt, sondern noch viel mehr von der Nachwelt gepriesen wurde.

Seine Herkunft.

In Wahrheit bewundernswert und gottbegabt war Lionardo, der Sohn von Ser Piero da Vinci. Er würde in Gelehrsamkeit und Kenntnis der Wissenschaften Großes geleistet haben, wenn er einen minder unbeständigen und wandelbaren Geist gehabt hätte; dies war Ursache, daß er viele Dinge unternahm und, begonnen, wieder liegen ließ. So machte er in der Rechenkunst in wenigen Monaten reißende Fortschritte und trug seinem Meister so vielfache Zweifel und Einwendungen vor, daß er ihn oft in Verwirrung setzte. Auch die Musik begann er zu studieren, entschloß sich aber bald, das Lautenspiel zu lernen, und da sein Sinn erhaben und voll der schönsten Gedanken war, improvisierte er zu diesem Instrument wunderbar schöne Gesänge. Wiewohl er so vielerlei Dinge trieb, unterließ er doch nicht, zu zeichnen und erhobene Arbeiten zu verfertigen, eine Beschäftigung, die mehr als jede andere nach seinem Sinn war. Piero, sein Vater, der dies sah und die Herrlichkeit dieses Geistes erkannte, nahm eines Tages mehrere seiner Zeichnungen und brachte sie seinem Freunde Andrea del Verrocchio, mit der dringenden Bitte, ihm zu sagen: ob Lionardo, wenn er sich der Zeichenkunst widme, es darin zu etwas bringen könne. — Andrea erstaunte über die außerordentlichen Anfänge des Knaben und ermunterte

Piero, ihn diesen Beruf wählen zu lassen, worauf jener den Lionardo nach der Werkstatt des Andrea sandte. Der Knabe trat hier mit großer Freude ein und übte nicht nur einen Beruf, sondern alle, welche dem Gebiet der Zeichenkunst angehören. Er hatte einen so göttlichen und wunderbaren Verstand, daß er ein trefflicher Geometer wurde und nicht nur in der Skulptur arbeitete, indem er in seiner Jugend einige lachende weibliche Köpfe aus Erde formte, die in Gips vervielfältigt wurden, und einige Kinderköpfe, so schön, als ob sie von Meisterhand gebildet wären, sondern daß er auch in der Baukunst viele Zeichnungen zu Grundrissen und Gebäuden entwarf und, obwohl noch jung, doch der erste war, welcher Vorschläge machte, den Arnofluß in einen Kanal von Florenz bis Pisa zu fassen. Von ihm sind verschiedene Zeichnungen zu Mühlen, Walkmühlen und anderen Maschinen, welche durch Wasser getrieben werden, und da er die Malerei zu seinem eigentlichen Beruf wählte, übte er sich viel im Zeichnen nach der Natur. Bisweilen formte er Modelle verschiedener Figuren in Erde, legte darüber weiche Lappen, in Gips getaucht, und bemühte sich mit äußerster Geduld, sie auf ganz feine oder schon gebrauchte Leinwand nachzuzeichnen, indem er sie schwarz und weiß mit der Spitze des Pinsels bewunderungswürdig schön ausführte, wie noch jetzt einige davon beweisen, die sich in unserem Zeichenbuch finden. Auf Papier zeichnete er so fleißig und sauber, daß keiner ihn hierin je an Zartheit erreicht hat; ich besitze von ihm einen Kopf, mit Kreide und in Helldunkel ausgeführt, der unvergleichlich ist. — Gott hatte über diesen Geist eine solche Anmut ausgegossen, hatte ihm eine so außerordentliche Darstellungsgabe bei so klarem Verstand zugesellt, sein Gedächtnis kam ihm überall so sehr zu Hilfe, und er vermochte in Zeichnungen seine Gedanken so deutlich kundzutun, daß er imstande war, jeden noch so kräftigen Geist durch seine Reden zu besiegen und durch seine Gründe zu verwirren.

Projekte. *Täglich verfertigte er Modelle und Zeichnungen, wie man mit Leichtigkeit Berge abtragen und durchbrechen könne, um von einer Ebene zur andern zu gelangen; wie mit Winden, Haspen und Schrauben große Lasten aufzuziehen wären, in welcher Weise man Seehäfen reinigen und durch Pumpen Wasser aus tiefen Gegenden heraufholen könne. Solchen schwierigen Dingen sann er ohne Unterlaß nach, und es finden sich von diesen Gedanken und Bemühungen eine Menge Zeichnungen, deren ich viele gesehen habe. Außerdem verlor er manche Zeit, indem er sogar ein Schnurgeflechte zeichnete, worin man den Faden von einem Ende bis zum andern verfolgen konnte, bis er eine völlig kreisförmige Figur beschrieb; eine sehr schwierige und schöne Zeichnung der Art ist in Kupfer gestochen, in deren Mitte man die Worte liest: Leonardus Vinci Academia. Unter diesen Modellen und Zeichnungen war eines, durch welches er mehreren geistreichen Bürgern, die damals die Regierung der Stadt Florenz verwalteten, darzutun suchte, wie er die Kirche San Giovanni in Florenz erhöhen und ihr Treppen unterschieben wolle, ohne sie zu zerstören; er überredete sie dabei mit so starken Gründen, daß ihnen die Sache glaublich schien, obgleich jeder, wenn er fort war, für sich allein die Unmöglichkeit eines solchen Unternehmens einsah. In der Unterhaltung war Lionardo so angenehm, daß die Menschen sich zu ihm hingezogen fühlten, und obgleich er fast nichts besaß und wenig arbeitete, hielt er sich doch immer Diener und Pferde, an welchen letzteren er großes Ergötzen fand; mehr noch vergnügte er sich an anderen Tieren und behandelte sie mit großer Liebe und Geduld. Oft, wenn er an Plätzen vorbeiging, wo Vögel verkauft wurden, nahm er sie aus ihrem Käfig, zahlte den geforderten Preis und ließ sie davonfliegen, um ihnen die verlorene Freiheit wiederzugeben. Dagegen war die Natur ihm so günstig, daß, wo er Gedanken, Sinn und Verstand hinwendete,*

sich eine göttliche Kraft in ihm zeigte, und nie kam ein anderer ihm in dem Vermögen gleich, seinen Sachen durch Bestimmtheit, Lebendigkeit, Güte, Lieblichkeit und Grazie die letzte Vollendung zu geben.

Unbeständigkeit.

Lionardo unternahm vielerlei zum Verständnis der Kunst, beendete aber nichts; es schien ihm, die Hand könne der Vollkommenheit, die er mit dem Gedanken erfaßte, nichts mehr hinzufügen, sintemal er sich in der Idee einige feine, wunderbare Schwierigkeiten zu schaffen pflegte, welche die geschicktesten Hände nicht auszuführen vermocht hätten. Seine Einfälle waren so vielfach, daß er auch über Naturgegenstände philosophierte, die Beschaffenheit der Kräuter kennen zu lernen suchte und die Bewegung der Gestirne, des Mondes und der Sonne beobachtete.

Übertrifft seinen Meister.

Er kam, wie ich vorne schon sagte, in seiner Kindheit durch Ser Piero, seinen Vater, zu Andrea del Verrocchio in die Lehre. Dieser arbeitete an einer Tafel, wie St. Johannes Christus tauft, und Lionardo malte darin einen Engel, der einige Gewänder hält; obwohl sehr jung noch, führte er doch diese Gestalt so vollkommen zu Ende, daß sie ein besseres Aussehen gewann als die Figuren seines Meisters, und Andrea, ungeduldig, daß ein Kind mehr wisse wie er, mochte von der Zeit an nicht mehr mit Farben umgehen.

Karton für den König von Portugal.

Man gab Lionardo Auftrag, den Karton zu einem Türvorhang zu entwerfen, der in Gold und Seide in Flandern gewebt und dem Könige von Portugal geschickt werden sollte. Er stellte darin, der Bestimmung gemäß, den Sündenfall Adams und Evas dar und arbeitete mit dem Pinsel in Hell und Dunkel, mit Bleiweiß gehöht, eine Wiese mit unzähligen Kräutern und einigen Tieren so fleißig und natürlich, daß man in Wahrheit sagen konnte, kein göttlicher Geist hätte es treuer und natürlicher zu bilden vermocht. Den Feigenbaum, die Verkürzungen der Blätter und die Aufsichten der Zweige sieht man mit so

großer Liebe ausgeführt, daß man sich kaum vorstellen kann, wie ein Mensch so viel Geduld haben könne; auch eine Palme ist darin, an welcher die Rundungen der Fächer bewundernswert und mit einer Kunst vollendet sind, wie es nur der Geduld und dem Geiste Lionardos erreichbar war; das Werk kam jedoch nicht zur Ausführung, und der Karton dazu wird heutigentages in dem beglückten Hause des glorreichen Ottaviano dei Medici aufbewahrt, der ihn vor wenigen Jahren von Lionardos Oheim zum Geschenk erhalten hat.

Malt ein Ungeheuer.

Man erzählt sich: ein Bauer, welcher Ser Piero da Vinci, den Vater Lionardos, öfter auf seiner Villa besuchte, habe ihm einstmals einen runden, von ihm selbst aus einem Feigenbaum des Gütchens gearbeiteten Schild gebracht und Ser Piero gebeten, zu Florenz irgend etwas auf diesen Schild malen zu lassen; jener tat es gerne, weil der Bauer im Vogel- und Fischfang viel Übung besaß und Ser Piero sich oftmals bei diesen Dingen seiner Hilfe bediente. Er ließ den Schild nach Florenz bringen, gab ihn Lionardo, ohne zu sagen, wem er gehöre, und bat ihn, er möge etwas darauf malen. Dieser nahm den Schild eines Tages vor, sah, daß er krumm, schlecht und plump gearbeitet war, bog ihn am Feuer zurecht und ließ endlich durch einen Drechsler aus diesem ungeschickten Werk ein feines und gleichmäßiges formen. Darauf grundierte er ihn mit Gips, bereitete ihn nach seiner Weise zu und fing an, nachzusinnen, was er wohl darauf malen könne, um den, der sich ihm entgegenstellte, zu erschrecken und dieselbe Wirkung hervorzubringen, wie man ehedem vom Haupt der Medusa erzählt. Zu diesem Zwecke brachte er nach einem Zimmer, welches er allein betrat, Eidechsen, Grillen, Schlangen, Schmetterlinge, Heuschrecken, Fledermäuse und andere seltsame Tiere dieser Art und erbaute aus diesem wunderlichen Haufen durch verschiedenartige Zusammenstellung ein gräßliches und erschreckliches Untier, gab ihm einen vergifteten Atem

und einen feurigen Dunstkreis und ließ es aus einem dunkeln zerschmetterten Felsen hervorkommen, Gift aus dem offenen Rachen, Feuer aus den Augen und Rauch aus den Nüstern sprühen, so wunderbar, daß es fürwahr ungeheuerlich und schrecklich erschien; auch wandte er bei der Arbeit so viel Mühe auf, daß er aus übergroßem Eifer für die Kunst gar nicht merkte, welch unerträglichen Geruch die gestorbenen Tiere im Zimmer verbreiteten; als das Werk vollendet war, dem weder der Bauer noch der Vater mehr nachfragten, forderte Lionardo diesen auf, den Schild bei Gelegenheit holen zu lassen; was ihn anlange, so sei er damit zu Ende. Ser Piero begab sich deshalb eines Morgens nach der Wohnung des Sohnes; er pochte an der Türe, Lionardo öffnete und bat ihn, ein wenig zu warten; nach dem Zimmer zurückgeeilt, stellte er den Schild im rechten Lichte auf die Staffelei, ließ zu dem Fenster nur einen matten Schein hereinfallen und rief den Vater, damit er das Werk schaue. Ser Piero versah sich im ersten Augenblick der Sache nicht, und nicht ahnend, daß er einen Schild oder ein gemaltes Untier vor Augen habe, fuhr er zurück; Lionardo aber hielt ihn und sprach: „Dies Werk ist brauchbar für den Zweck, für welchen es gearbeitet wurde; nehmt es und tragt es fort; dies ist die Wirkung, die man vom Kunstwerk erwartet.“ Dem Vater schien die Sache mehr als wunderbar, er lobte die seltsamen Gedanken Lionardos, kaufte einen andern Schild, worauf ein von einem Pfeil durchschossenes Herz gemalt war, und gab ihn dem Bauern, der sich ihm dafür zeitlebens verpflichtet hielt; den Schild Lionardos dagegen verhandelte er, ohne es zu sagen, für hundert Dukaten an Kaufleute in Florenz, durch welche derselbe bald in den Besitz des Herzogs von Mailand gelangte, der dreihundert Dukaten dafür zahlte.

Hierauf malte Lionardo ein treffliches Bild der Madonna, welches bei Clemens VII. aufbewahrt wurde; man sah Madonnenbild.

darin unter den umgebenden Gegenständen eine Wasserkaraffe mit einigen Blumen bewundernswert natürlich nachgebildet, sogar die Tautropfen auf den Blättern so treu, als ob man sie in der Wirklichkeit schaute. Für Antonio Segni, seinen Freund, zeichnete er auf ein Blatt mit größtem Fleiß einen Neptun auf seinem Wagen, der auf stürmendem Meere von Seepferden gezogen wird; gespenstische Erscheinungen, mächtige Seetiere, die Winde und einige schöne Meeresgötter umgeben ihn. Fabio, der Sohn Antonios, schenkte diese Zeichnung Herrn Giovanni Gaddi mit folgendem Epigramm:

Pinxit Virgilius Neptunum: pinxit Homerus
Dum maris undisoni per vada flectit equos.
Mente quidem vates illum conspexit uterque,
Vincius ast oculis; iureque vincit eos.
Beiden, Homer und Virgil, erschien der Gott der Gewässer,
Durch die brausende Flut lenkend der Rosse Gespann,
Doch nur mit Geistes Blick erschaut ihn jeglicher Sänger,
Vinci tat's mit dem Aug'; ist er nicht größer als sie?

Gemälde der Medusa.

Auch kam Lionardo der Gedanke, in einem Ölbilde das Haupt der Medusa zu malen mit einem Haarschmuck von ineinandergeflochtenen Schlangen, nach der wunderbarsten Erfindung, die man sich nur denken kann; da dies Werk aber Zeit forderte, ließ er es unvollendet liegen, wie es meist mit seinen Arbeiten geschah. Es gehört zu den herrlichen Kunstschätzen im Palast des Herzogs Cosimo, und das Gegenstück dazu ist das Brustbild eines Engels mit erhobenem Arm, der von der Schulter bis zum Daumen verkürzt gezeichnet ist, so daß er ihn nach vorne streckt, während er die Hand des andern Armes auf die Brust legt. Bewundernswert ist, wie dieser Geist, aus Verlangen, den Gegenständen Rundung zu geben, eifrig trachtete, neben dunkeln Schatten den Grundton

der noch dunkleren aufzufinden, wie er nach einem Schwarz suchte, welches, schwärzer als die übrigen, zu deren Schattierung geeignet wäre, und durch welches die Lichter noch glänzender erschienen, bis er endlich jene ganz dunkeln Tinten entdeckte, in welchen gar kein Licht mehr ist, besser geeignet, die Nacht als den schwächsten Schein des Tageslichtes nachzubilden; dies alles aber geschah, um den Gegenständen mehr Rundung zu geben und die Kunst zur letzten Vollendung zu führen.

Anbetung der Könige.

Es machte ihm sonderliches Vergnügen, wenn er Menschen mit ungewöhnlichen Gesichtszügen, Bärten oder Haarschmuck begegnete; wer ihm gefiel, dem hätte er einen ganzen Tag nachgehen können, und seine Gestalt prägte sich ihm also ein, daß er, zu Hause angelangt, sie zeichnete, als ob sie vor ihm stünde. In dieser Weise hat er viele männliche und weibliche Köpfe ausgeführt, und ich besitze in meiner oft erwähnten Sammlung von Handzeichnungen verschiedene, mit der Feder von ihm gezeichnet, darunter das Bildnis des Amerigo Vespucci, einen schönen alten Kopf, mit der Kohle schattiert, und den Zigeunerhauptmann Scaramuccia, welchen Gianbullari an Domenico Valdambrini aus Arezzo, Kanonikus von S. Lorenzo, überlassen hatte. — Eine Tafel mit der Anbetung der Könige wurde von diesem Meister angefangen; es ist viel Schönes darin, besonders an Köpfen; sie stand im Hause von Amerigo Benci, der Loge der Peruzzi gegenüber, blieb aber unvollendet, wie seine anderen Arbeiten.

In Mailand.

Im Jahre 1494 war Giovan Galeazzo, Herzog von Mailand, gestorben und Lodovico Sforza als Nachfolger erwählt. Dieser fand großes Vergnügen am Lautenspiel; deshalb wurde Lionardo ehrenvoll zu ihm berufen. Er nahm sein Instrument mit, das er selbst fast ganz aus Silber in Form eines Pferdekopfs verfertigt hatte, eine seltsame und neue Gestalt, berechnet, dem Klang mehr Stärke und Wohllaut zu geben. Dadurch übertraf er alle

Musiker, welche nach Mailand gekommen waren, sich hören zu lassen. Außerdem war er zu seiner Zeit der beste unter denen, die in Reimen improvisierten. Der Herzog, durch die bewundernswerten Reden Lionardos erfreut, verliebte sich in seine Talente so sehr, daß es fast unglaublich war; er bewog ihn durch Bitten, eine Altartafel zu malen, eine Geburt Christi, die als Geschenk von dem Herzog an den Kaiser gesandt wurde.

Gemälde des Abendmahls.

Für die Dominikanermönche in Santa Maria delle Grazie zu Mailand malte er ein Abendmahl von seltener und wunderbarer Trefflichkeit. Den Köpfen der Apostel gab er so viel Majestät und Schönheit, daß er das Haupt des Heilands unausgeführt ließ, überzeugt, er vermöge nicht, ihm jene Göttlichkeit zu verleihen, welche für ein Bild Christi erforderlich sei. Das Werk verblieb so, gleich als ob es vollendet wäre, und ist immerdar von den Mailändern wie von Fremden hochgepriesen worden. Lionardo war darin aufs beste gelungen, den Argwohn auszudrücken, der die Gemüter der Apostel erfaßt hat und sie verlangen macht, zu wissen, wer den Meister verraten habe; aus den Angesichtern aller spricht Liebe, Furcht und Zorn oder auch der Schmerz, daß sie den Sinn der Rede Jesu nicht verstehen, und dies setzt nicht minder in Verwunderung, als der Trotz, Haß und Verrat, den man in Judas erkennt. Zu dem allen sind die geringsten Einzelheiten des ganzen Werkes mit unglaublichem Fleiße gearbeitet, sogar das Gewebe des Tischtuches, wie man es im feinsten Leinenzeug nicht besser sehen könnte.

Man sagt, der Prior des Klosters habe Lionardo sehr ungestüm angetrieben, das Werk zu vollenden. Ihm schien es seltsam, den Künstler bisweilen einen halben Tag in Betrachtung verloren zu sehen; es wäre ihm lieb gewesen, wenn er gleich Arbeitern, die den Garten umhacken, den Pinsel niemals aus der Hand gelegt hätte. Dies war aber nicht genug; er beschwerte sich auch gegen

den Herzog und drängte diesen so lange, bis dieser sich gezwungen sah, Lionardo rufen zu lassen. Mit guter Art bat er ihn, er möge die Arbeit fördern, und versicherte, er tue dies nur auf überlästiges Ansuchen des Priors. Lionardo kannte den klaren Verstand und die Billigkeit des Fürsten; deshalb entschloß er sich, mit ihm über die Sache zu reden, was er bei dem Prior nie getan hatte. Er äußerte sich weitläufig über die Kunst und machte anschaulich, daß erhabene Geister bisweilen am meisten schaffen, wenn sie am wenigsten arbeiten, nämlich in der Zeit, wo sie erfinden und vollkommene Ideen ausbilden, welche der Verstand erfaßt und die Hände darstellen. Zwei Köpfe, fügte er hinzu, wären es, die ihm noch fehlten, der des Erlösers, nach welchem er nicht auf Erden suchen wolle, und von dem er nicht glaube, daß er seiner Phantasie in jener Schönheit und himmlischen Anmut vorschweben könne, welche die menschgewordene Gottheit umkleiden müsse; der andere sei der des Judas. Ihm scheine unmöglich, passende Gesichtszüge für jenen Jünger zu erfinden, dessen trotziger Geist nach so vielfach empfangenen Wohltaten des Entschlusses fähig gewesen, seinen Meister, den Erretter der Welt, zu verraten; nach diesem letzteren indes wolle er suchen, und finde er ihn nicht, so bleibe ihm der des lästigen und unbescheidenen Priors gewiß.

Dies brachte den Herzog sehr zum Lachen; er gab Lionardo tausendmal recht, und der arme Prior, in Verwirrung geraten, befleißigte sich, die Arbeiten im Garten zu betreiben, den Künstler aber ließ er in Frieden, und dieser führte den Kopf des Judas so trefflich zu Ende, daß er das wahre Bild des Verrates und der Unmenschlichkeit ist; das Haupt Christi dagegen blieb unvollendet, wie ich schon oben sagte. — Die Herrlichkeit dieses Gemäldes, in Zusammenstellung wie in fleißiger Ausführung, erweckte dem Könige von Frankreich Verlangen, es nach seinem Reiche zu bringen zu lassen; er suchte

auf alle Weise nach Baumeistern, die es mit Holzbalken und Eisen fest genug zu binden vermöchten, damit man es unbeschädigt fortbringen könne. Der möglichen Kosten achtete er nicht, so groß war sein Verlangen danach; weil es jedoch auf die Mauer gemalt war, verging Sr. Majestät die Lust dazu, und es blieb den Mailändern.

Bildnisse des Ludovico Moro.

In der Zeit, als Lionardo das Bild vom Abendmahl unter Händen hatte, malte er in demselben Refektorium an der Wand gegenüber, wo eine Passion Christi nach alter Manier dargestellt ist, den oben genannten Lodovico, neben ihm Maximilian, seinen Erstgeborenen, auf der andern Seite die Herzogin Beatrice mit Francesco, ihrem zweiten Sohne, beide nachmals Herzöge von Mailand; dies sind wunderschöne Bildnisse.

Reiterstatue d. Herzogs Francesco.

Noch war er damit beschäftigt, als er dem Herzog den Vorschlag machte, ein Pferd in Bronze von erstaunenswürdiger Größe verfertigen und darauf den verstorbenen Herzog zum Andenken darstellen zu lassen. Er begann und vollendete das Modell, aber in einer solchen Größe, daß es niemals ausgeführt werden konnte, und wie oftmals Neid die Menschen zu boshaftem Urteil bewegt, gab es mehrere, welche meinten, Lionardo habe es gleich anderen seiner Arbeiten begonnen, damit es nicht vollendet werde. Seine Größe war Ursache, daß unglaubliche Schwierigkeiten sich zeigten, als es in einem Stück gegossen werden sollte, und man könnte wohl auch glauben, der Erfolg habe einigen Menschen jenen Gedanken eingegeben, da sehr viele seiner Arbeiten nicht zum Schluß kamen. Doch wie dem sei, der Wahrheit gemäß ist anzunehmen, daß sein erhabener, herrlicher Geist durch allzu großes Streben gehindert wurde, daß sein Trachten, Trefflichkeit über Trefflichkeit und Vollkommenheit über Vollkommenheit zu erringen, die Schuld davon trug und, wie Petrarca sagt, Verlangen das Werk hemmte. Wer das von Lionardo in Ton ausgeführte große Modell jenes Denkmals betrachtete, der gestand,

nie etwas Köstlicheres gesehen zu haben; es erhielt sich, bis die Franzosen mit ihrem König Ludwig nach Mailand kamen und es zugrunde richteten. Auch ein kleines, sehr vollkommenes Wachsmodell desselben Werkes ist verloren gegangen, zugleich mit einem Buch über die Anatomie der Pferde, welches Lionardo zu eigenem Studium gearbeitet hatte. — Fleißiger noch beschäftigte er sich mit der Anatomie des menschlichen Körpers, — ein Studium, bei dem er und Marcantonio della Torre sich gegenseitig Hilfe leisteten. Dieser Marcantonio, ein trefflicher Philosoph, hielt in jener Zeit zu Pavia Vorlesungen und schrieb über die Organisation des Menschen; er war der erste, wie ich gehört habe, welcher anfing, durch die Lehre Galens die medizinische Wissenschaft aufzuklären und über die Anatomie, welche bis dahin von großer Finsternis der Unwissenheit umhüllt war, Licht zu verbreiten. Hierbei bediente er sich aufs beste des Geistes und der Hand Lionardos, und dieser füllte ein ganzes Buch mit Zeichnungen an, die er selbst nach den von ihm anatomierten Körpern mit größtem Fleiß in Rötel und mit Federumrissen ausgeführt hatte. Er stellte darin den Knochenbau vollständig dar, verband damit nach der Ordnung die Nerven und umgab sie mit Muskeln, von denen die ersten an den Knochen sitzen, die zweiten die Kraft verleihen, festzuhalten, und die dritten Bewegung geben. Jedem Teil schrieb er eine Erklärung bei in ziemlich schlechter Schrift, die verkehrt mit der linken Hand geschrieben ist, so, daß sie nur im Spiegel gelesen werden kann und, wer darin keine Übung hat, sie nicht herausbringt. Einen großen Teil dieser anatomischen Zeichnungen des menschlichen Körpers besitzt Herr Francesco da Melzo, ein mailändischer Edelmann; er war zur Zeit Lionardos ein Kind von seltener Schönheit, von ihm sehr geliebt, und ist jetzt ein schöner, liebenswürdiger Greis; die oben genannten Blätter bewahrte er wie teure Reliquien, zugleich mit dem Bildnis Lionardos glück-

seligen Andenkens. Wer jene Schriften liest, dem scheint es unglaublich, daß dieser göttliche Geist so trefflich zugleich von der Kunst und von den Muskeln, Nerven, Adern und allen hierzugehörigen Dingen reden konnte.

Traktat über die Malerei.

Einige andere Schriften Lionardos, wiederum mit der linken Hand verkehrt geschrieben, besitzt ein mailändischer Maler N. N.; sie handeln von der Malerei, der Zeichenkunst und den Farben. Vor einiger Zeit, als jener Künstler mich in Florenz besuchte, hatte er die Absicht, das genannte Buch drucken zu lassen, er nahm es mit nach Rom, um es dort herauszugeben, und ich weiß nicht, was nachmals daraus geworden ist.

Künstlicher Löwe.

Doch wir wollen zu den Arbeiten Lionardos zurückkehren. Zur Zeit jenes Künstlers kam der König von Frankreich nach Mailand; Lionardo wurde gebeten, etwas recht Seltsames zu machen; deshalb verfertigte er einen Löwen, der mehrere Schritte ging und dann seine Brust öffnete, in welcher man lauter Lilien erblickte. Zu Mailand nahm er den Mailänder Salai in seine Schule auf, einen anmutigen und schön gebildeten Jüngling mit krausen, lockigen Haaren, an denen Lionardo absonderliches Vergnügen fand. Er lehrte ihn viele Dinge, und mehrere Bilder, die man in Mailand dem Salai beimißt, hat Lionardo überarbeitet.

Rückkehr nach Florenz.

Lionardo kehrte nach Florenz zurück; dort vernahm er, die Servitenbrüder hätten dem Filippino das Bild für den Hauptaltar der Nunziata übertragen, und äußerte: solch ein Werk würde auch er gerne übernommen haben. Als Filippino dies hörte, zog er, ein liebenswürdiger Mensch, wie er war, sich von der Sache zurück, und die Mönche übertrugen dem Lionardo das Bild. Sie nahmen ihn ins Haus, gaben ihm den Unterhalt für sich und alle seine Angehörigen, was er lange Zeit geschehen ließ, ohne etwas anzufangen; endlich aber verfertigte er einen Karton, worauf die Madonna, die heilige Anna und das Christuskind so schön abgebildet waren, daß nicht nur

alle Künstler, sondern jeder sich zu Bewunderung bewogen fühlte, der ihn schaute, und man sah zwei Tage lang Männer und Frauen, jung und alt, wie zu einem glänzenden Fest nach dem Zimmer wallfahrten, worin das Wunderwerk Lionardos aufgestellt war. In der Madonna erkannte man alle jene Einfalt und Lieblichkeit, welche der Mutter Gottes Anmut verleihen kann; Lionardo wollte in ihr die Bescheidenheit und Demut der Jungfrau darstellen, welche voll Freuden die Schönheit des Sohnes gewahrt; sie hält ihn zärtlich auf dem Schoß, die Augen sittsam niedergeschlagen, und blickt nach dem kleinen heiligen Johannes, der mit einem Lämmchen spielt und der heiligen Anna ein Lächeln abgewinnt, die von Fröhlichkeit erfüllt ist, daß ihr irdisch Geschlecht ein himmlisches geworden; lauter Beziehungen, dem Verstand und Geiste Lionardos entsprechend. Dieser Karton kam später nach Frankreich, wie unten erzählt werden wird. Lionardo aber unternahm das Bildnis der Ginevra, Gemahlin des Amerigo Benci, ein sehr schönes Werk, und gab den Mönchen ihre Bestellung zurück. Nun übertrugen sie die Arbeit noch einmal dem Filippino, der jedoch, vom Tod überrascht, sie nicht vollenden konnte.

Bildnis der Monna Lisa.

Auch unternahm Lionardo, für Francesco del Giocondo das Bildnis der Monna Lisa, seiner Frau, zu malen. Vier Jahre Mühe wandte er dabei auf, sodann ließ er es unvollendet, und es ist heutigentags zu Fontainebleau, im Besitz des Königs Franz von Frankreich. Wer sehen wollte, wie weit es der Kunst möglich sei, die Natur nachzuahmen, der erkannte es an diesem schönen Kopfe. Alle Kleinigkeiten waren darin aufs feinste abgebildet, die Augen hatten Glanz und Feuchtigkeit, wie wir es im Leben sehen; ringsumher bemerkte man die rötlichblauen Kreise und die Wimpern, welche nur der zarteste Pinsel ausführen kann; bei den Brauen sah man, wo sie am vollsten, wo am spärlichsten sind, wie sie aus den

Poren der Haut hervorkommen und sich wölben, so natürlich, als nur zu denken ist. An der Nase waren alle jene kleinen schönen Öffnungen rötlich und zart aufs treueste nachgebildet; der Mund hatte, wo die Lippen sich schließen, und wo das Rot mit der Farbe des Gesichtes sich vereint, eine Vollkommenheit, daß er nicht wie gemalt, sondern in Wahrheit wie Fleisch und Blut erschien; wer die Halsgrube aufmerksam betrachtete, glaubte das Schlagen der Pulse zu sehen, kurz, man kann sagen, dies Bild war nach einer Weise ausgeführt, welche jeden vorzüglichen Künstler und jeden, der es sah, erbeben machte. Monna Lisa war sehr schön, und Lionardo brauchte noch die Vorsicht, daß, während er malte, immer jemand zugegen sein mußte, der sang, spielte und Scherz trieb, damit sie fröhlich bleiben und nicht ein trauriges Ansehen bekommen möchte, wie häufig der Fall ist, wenn man sitzt, um sein Bildnis malen zu lassen. Über diesem Angesicht dagegen schwebte ein so liebliches Lächeln, daß es eher von himmlischer als von menschlicher Hand zu sein schien, und es galt für bewundernswert, weil es dem Leben völlig gleich war.

Karton für Ratssaal in Florenz.

Durch die herrlichen Werke dieses göttlichen Künstlers stieg sein Ruhm immer mehr, weshalb jeder, der an der Kunst Vergnügen fand, ja ganz Florenz Verlangen trug, daß er daselbst irgend etwas zu seinem Gedächtnis hinterlassen möchte, und man sprach davon, ihm ein bedeutendes Werk zu übertragen, damit der Geist und die Anmut, welche all seine Arbeiten kundgaben, der Stadt zur Zierde gereichen möchten. In jener Zeit war der große Ratssaal neu erbaut worden, nach Angabe von Giuliano von San Gallo, Simone Pollaiuoli, genannt Cronaca, Michelagnolo Buonarotti und Baccio d'Agnolo, wie an seinem Ort ausführlicher gesagt werden wird. Man hatte dies Werk mit großer Schnelligkeit vollendet und bestimmte nunmehr durch ein öffentliches Dekret, Lionardo solle daselbst ein schönes Bild malen. Piero Soderini,

Desiderio da Settignano. Büste der Marietta Strozzi. Berlin.

der damalige Gonfaloniere der Justiz, übergab ihm die Arbeit; Lionardo machte sich dazu anheischig und begann in Santa Maria Novella im Saal des Papstes einen Karton, worin er die Geschichte von Niccolo Piccinino, Feldhauptmann des Herzogs Filippo von Mailand, darstellte. Er zeichnete darin einen Trupp Reiter, die um eine Fahne kämpfen, und dies Werk wurde als meisterhaft anerkannt wegen der bewundernswerten Überlegung, mit welcher Lionardo diese stürmische Szene ordnete. Wut, Zorn und Rachsucht erkennt man in den Menschen nicht minder wie in den Pferden; zwei dieser Tiere sind mit den Vorderfüßen ineinander verschränkt und fallen sich mit dem Gebiß an, wütend wie die kämpfenden Reiter. Einer der Soldaten hat mit beiden Händen das Ende der Standarte gefaßt, treibt das Pferd zur Flucht, wendet durch Kraft der Schultern den Körper zurück, umklammert den Schaft der Fahne und sucht so sie gewaltsam den Händen von vier Kriegern zu entreißen, die sie verteidigen; jeder hält sie mit einer Hand, in der andern schwingen sie die Schwerter, um den Schaft abzuhauen! Ihnen entgegen ist ein alter Krieger, ein rotes Barett auf dem Haupt; mit einer Hand hat er auch den Schaft ergriffen, mit der andern hebt er einen krummen Säbel in die Höhe und führt schreiend voll Wut den Streich, um die Hände der beiden Soldaten abzuhauen, welche zähnebleckend in wilder Stellung ihre Fahne zu verteidigen streben. Auf der Erde zwischen den Füßen der Pferde sind noch zwei kämpfende Krieger verkürzt gezeichnet. Der eine liegt auf dem Boden, der andere hat sich über ihn geworfen; er hebt den Arm hoch empor und setzt ihm mit gewaltiger Kraft den Dolch an die Kehle; jener dagegen verteidigt sich nach Vermögen mit Beinen und Armen, damit er den Tod nicht empfange. Kaum sagen läßt sich, wie schön Lionardo die verschiedenen Kleidungen der Soldaten, den Helmschmuck und andere Zieraten gezeichnet und welche Meisterschaft er bei den

Umrissen und der Gestaltung der Pferde kundgegeben hat, denn besser als irgend sonst ein Meister wußte er diesen Tieren Wildheit, richtiges Muskelspiel und Schönheit zu verleihen.

Zur Ausführung seines Kartons hatte Lionardo sich, wie man sagt, ein künstliches Gerüste verfertigen lassen, welches sich hob, wenn man es zusammenzog, und niedriger wurde, wenn man es breiter machte; er wollte das Bild in Öl auf die Mauer malen, machte aber eine so grobe Mischung, um die Mauer damit zu bekleistern, daß es durchschlug, als er eine Zeitlang gemalt hatte, und er gab die Arbeit nach kurzer Zeit auf, weil er sah, daß sie zugrunde gehen würde.

Lionardos hoher Sinn. *Lionardo besaß einen erhabenen Geist und war in jeder seiner Handlungen großmütig. Als er einstmals nach der Bank ging, um den Gehalt zu holen, den Piero Soderini ihm jeden Monat auszahlen ließ, wollte der Kassierer ihm einige Tüten mit Pfennigen geben, er aber nahm sie nicht und sagte: ich bin kein Pfennigmaler. Da er sein Bild nicht vollendete, gab man ihm schuld, er habe Piero Soderini betrogen, und schalt über ihn. Als Lionardo solches hörte, bemühte er sich, bei seinen Freunden das Geld zusammenzubringen, und wollte zurückzahlen, was er empfangen hatte; Piero jedoch nahm es nicht an.*

Geht nach Rom. *Dieser Künstler ging mit Julian von Medici nach Rom, zur Zeit der Erwählung von Papst Leo, welcher sich viel mit Philosophie und mehr noch mit Alchimie beschäftigte. Dort verfertigte er einen Teig von Wachs und formte daraus, wenn er fließend war, sehr zarte Tiere, mit Luft gefüllt; blies er hinein, so flogen sie, war die Luft heraus, so fielen sie zur Erde. Einer seltsamen Eidechse, welche der Winzer von Belvedere fand, machte er Flügel aus der abgezogenen Haut anderer Eidechsen, die er mit Quecksilber füllte, so daß sie sich bewegten und zitterten, wenn sie ging; sodann machte er ihr Augen, Bart und Hörner, zähmte sie, tat sie in eine Schachtel und jagte alle seine*

Freunde damit in Furcht. Oftmals ließ er die Därme eines Hammels so fein ausputzen, daß man sie in der hohlen Hand hätte halten können; diese trug er in ein großes Zimmer, brachte in eine anstoßende Stube ein paar Schmiedeblasebälge, befestigte daran die Därme und blies sie auf, bis sie das ganze Zimmer einnahmen und man in eine Ecke flüchten mußte, so zeigte er, wie sie allmählich durchsichtig und von Luft erfüllt wurden, und indem sie, anfangs auf einen kleinen Platz beschränkt, sich mehr und mehr in den weiten Raum ausbreiteten, verglich er sie dem Genie. — Dergleichen Torheiten trieb er sehr viele, beschäftigte sich mit Spiegeln und forschte aufs sorgfältigste nach Ölen zum Malen und nach Firnissen, die vollendeten Werke zu erhalten. In jener Zeit verfertigte er sehr fleißig und kunstreich ein kleines Bild der Madonna mit dem Sohne auf dem Arm, für Messer Baldassarre Turini aus Pescia, Datario von Papst Leo; dies Werk jedoch ist entweder durch Schuld dessen, welcher den Kreidegrund machte, oder durch Lionardos vielfache seltsame Mischungen von Firnissen und Farben heutigentags sehr verdorben. In einem andern Bildchen stellte er ein kleines Kind dar, schön und anmutig zum Verwundern; beide Gemälde sind in Pescia bei Herrn Giulio Turini. — Man erzählt sich, als Lionardo von dem Papste Auftrag erhalten, ein Werk zu verfertigen, habe er sogleich angefangen, Öle und Kräuter zum Firniß zu destillieren; als der Papst dies hörte, rief er aus: „O weh! dieser wird nichts zustande bringen, da er an das Ende denkt, ehe die Arbeit begonnen ist.“ — Zwischen Lionardo und Michelagnolo herrschte großer Widerwille, und die Konkurrenz zwischen beiden war schuld, daß Michelagnolo Florenz verließ, wobei ihn Herzog Giuliano entschuldigte, da er vom Papst wegen der Fassade von S. Lorenzo berufen war. Als Lionardo solches hörte, ging er auch von dannen und begab sich nach Frankreich, wo der König mehrere Werke von ihm besaß und

ihm sehr gewogen war. Der König wünschte, Lionardo möchte den Karton von der heiligen Anna malen; seiner Gewohnheit gemäß hielt er ihn jedoch mit Worten hin. Endlich alt geworden, lag er viele Monate krank, und da der Tod ihm nahte, wollte er sich mit allem Fleiß in dem katholischen Ritus und der richtigen Lehre der heiligen christlichen Religion unterweisen lassen; er beichtete reuevoll unter vielen Tränen, und obwohl er nicht mehr auf den Füßen stehen konnte, ließ er sich doch, von den Armen seiner Freunde und Diener unterstützt, das heilige Sakrament außerhalb des Bettes reichen. Der König, welcher ihn oft liebevoll besuchte, kam bald nachher zu ihm. Lionardo richtete sich ehrfurchtsvoll empor, um im Bette zu sitzen, schilderte ihm sein Übel mit allen Zufällen und sagte, wie er gegen Gott und Menschen gefehlt habe, daß er in der Kunst nicht getan hätte, was ihm Pflicht gewesen wäre. Diese Anstrengung veranlaßte einen stärkeren Paroxysmus, welcher Vorbote des Todes war; der König erhob sich und hielt ihm das Haupt, um ihm eine Hilfe und Gunst zu Erleichterung seines Übels zu erweisen; da erkannte Lionardos göttlicher Geist, es könne ihm größere Ehre nicht widerfahren, und er verschied in den Armen des Königs im fünfundsiebzigsten Jahre seines Lebens.

Lob Lionardos.

Sein Tod verursachte allen, die ihn gekannt hatten, größte Betrübnis; nie war der Malerei von einem Künstler mehr Ehre gemacht worden; der Glanz seines schönen Angesichts erheiterte jedes traurige Gemüt, und seine Rede vermochte die hartnäckigste Meinung zu Ja und Nein zu bewegen. Jedes heftige Ungestüm wußte er durch die Kraft zurückzuhalten, die ihm innewohnte, und mit seiner Rechten bog er das Eisen einer Wandglocke oder eines Pferdehufes, als ob es Blei wäre. Mit natürlicher Freigebigkeit bot er seinen Freunden Aufnahme und Bewirtung, gleichviel, ob sie arm oder reich waren, wenn nur Geist und Trefflichkeit sie zierten. Das unbedeu-

tendste, schmuckloseste Zimmer verschönte und verherrlichte er durch jede seiner Handlungen, und wie die Stadt Florenz durch die Geburt dieses Künstlers eine große Gabe empfing, erlitt sie durch seinen Tod einen mehr als herben Verlust. In der Kunst der Ölmalerei wurde von ihm eine gewisse Schattierung erfunden, durch welche die neueren Künstler ihren Gestalten viel Kraft und Rundung geben. Was er in der Bildhauerei vermochte, zeigte er an den drei Bronzefiguren über der nördlichen Türe von San Giovanni; sie wurden von Giovan Francesco Rustici gegossen, aber nach Angabe Lionardos entworfen und sind in Zeichnung und Ausführung das schönste Gußwerk, welches in neuerer Zeit gesehen worden ist.

Um Anatomie.

Lionardo danken wir die Anatomie der Pferde und die noch viel vollkommenere des menschlichen Körpers, und obgleich er mehr durch Worte als durch Taten gewirkt hat, wird um der vielen Vorzüge willen, mit denen er wunderbar begabt war, sein Name und Ruf niemals erlöschen; zu seinem Lobe sagt Giovan Batista Strozzi:

Vince costui pur solo
Tutti altri: e vince Fidia, e vince Apelle:
E tutto il lor vittorioso stuolo.

Lionardo da Vinci an Lodovico Sforza.

[Mailand 148 . .]

Da ich, mein erlauchtester Herr! zur Genüge die Leistungen aller derer gesehen und geprüft habe, die als Meister und Erfinder von Kriegsinstrumenten betrachtet werden, und da die Erfindung und Tätigkeit vorgenannter Instrumente durchaus nicht von denen, welche man gewöhnlich braucht, abweichen, so werde ich mich bemühen, ohne irgend jemand anderem Abbruch zu tun, mich Ew. Exzellenz verständlich zu machen, indem ich derselben meine Geheimnisse mitteile, und während ich dieselben bei gelegener Zeit deren

Belieben zu Gebote stelle, hoffe ich auf den guten Erfolg aller jener Dinge, die im Gegenwärtigen kurz aufgeführt werden:

1. Habe ich Mittel, sehr leichte Brücken anzufertigen, die sich sehr bequem transportieren lassen, und mit denen man die Feinde verfolgen sowie auch denselben nach Gelegenheit entfliehen kann. Und andere, die gegen Feuer gesichert und von der Schlacht unverletzbar sind, sowie auch leicht und bequem wegzunehmen und wieder aufzuschlagen. Nicht minder auch Mittel, die Brücken der Feinde in Brand zu setzen und zu zerstören.

2. Bei der Belagerung eines Ortes verstehe ich das Wasser der Gräben abzuschneiden und unendlich viele Brücken mit Stufen sowie andere Instrumente zu verfertigen, die zu einem solchen Unternehmen gehören.

3. Ebenso, wenn wegen der Höhe eines Walles oder wegen der Stärke eines Ortes und dessen Lage bei einer Belagerung die Tätigkeit der Bombarden (Kanonen) nicht angewendet werden kann, so habe ich Mittel, jeden Turm oder andre Befestigung zu zerstören, es sei denn, daß dieselbe auf Felsboden gegründet wäre.

4. Noch weiß ich eine Art von Bombarden, die sehr bequem und leicht zu tragen sind, und mit denen man kleine Ungewitter schleudern kann. Und mit dem daraus entstandenen Rauche verursachen sie den Feinden großes Entsetzen, zu dessen großer Beschädigung und Verwirrung.

5. Ebenso weiß ich unter der Erde Höhlen und enge gewundene Gänge anzulegen, die ohne Geräusch gemacht werden können, und mit denen man zu einem bestimmten Ziele gelangen kann, wenn man auch unter Gräben oder einem Fluß hinweg passieren müßte.

6. Auch mache ich sichere und unverletzliche bedeckte Wagen, welche, mit ihrem Geschütz unter die Feinde geratend, auch die allergrößten Heeresmassen zum Weichen

bringen können, und hinterher kann die Infanterie ganz sicher und ohne irgendein Hindernis nachfolgen.

7. Item, wenn es nötig ist, mache ich Bombarden, Mörser und anderes Feldgeschütz (Passavolante) von sehr schöner und zweckmäßiger Form und gar nicht im gemeinen Gebrauch bekannt.

8. Wo die Tätigkeit der Bombarden nicht angewendet werden kann, werde ich Steinwurfmaschinen zusammensetzen, sowie Schleudern, Ballisten und andere Instrumente von wunderbarer Wirkung und ganz außergewöhnlicher Art; mit einem Worte: je nach der Verschiedenheit der Fälle werde ich verschiedene Angriffswaffen machen.

9. Und bei vorkommenden Fällen weiß ich zum Gebrauch auf dem Meere viele Instrumente, die zum Angriff wie zur Verteidigung sehr geeignet sind, und Schiffe, die der Gewalt jeder, auch der größten Bombarde Widerstand leisten können, sowie auch Staub und Rauch hervorzubringen geeignet sind.

10. In Friedenszeiten glaube ich in Vergleich mit jedem andern sehr gut in der Baukunst Genüge zu leisten, sowohl in der Errichtung von öffentlichen und Privatgebäuden als auch in der Leitung des Wassers von einem Orte zum andern.

Item werde ich in der Marmor-, Bronze- und Tonskulptur arbeiten und ebenso in der Malerei alles leisten, was nur in Vergleich mit jedem andern, wer es auch sei, geleistet werden kann.

Noch werde ich auf das Bronzepferd meine Arbeit verwenden können, welches ein unsterblicher Ruhm und ewiges Ehrendenkmal des gesegneten Angedenkens Eures Herrn Vaters und des berühmten Hauses Sforza sein wird.

Und wenn jemandem einige der vorbenannten Dinge unmöglich und unausführbar erscheinen sollten, so erbiete ich mich mit der größten Bereitwilligkeit, die Probe davon

in Eurem Park oder an jedem andern Orte zu machen, der Ew. Exzellenz genehm ist, welcher ich mich mit der größtmöglichsten Ergebenheit empfehle.

Fra Bartolomeo.

Die Männer, die im unmittelbaren Anschluß an die Zeit Lionardos ihre Werke schufen, haben gewiß Ausgezeichnetes hinterlassen. Dennoch können wir uns in der Darstellung ihres Wirkens auf Weniges beschränken, denn sie haben kaum irgendwo neue Grundsätze der künstlerischen Arbeit hinzugefügt, sondern sie zeichnen sich nur durch die Bevorzugung dieser oder jener Seite des bereits Errungenen als besondere Persönlichkeiten gegeneinander ab. Dabei werden im ganzen mit vollem Bewußtsein die Abstände von allem Quattrocentistischen immer mehr vergrößert; auch dort, wo ein Mangel nicht vorlag, und daher kommt wohl eine Einseitigkeit in die Bilder hinein, die sie von dem ursprünglichen Ziel der allseitigen Naturerfassung zurückweichen läßt. So war es mit der Behandlung des Stofflichen, die man nicht nur auf das notwendige Maß zurückführte, sondern allmählich ganz eliminierte, und mit vielem andern war es ebenso, bis man schließlich nur mehr völlig wirklichkeitsleere Schemen in den Händen hielt, die freilich nach bestimmten Gesichtspunkten geordnet waren und formale Kunstwerke höchster Durchbildung ergaben, denen aber doch eine gewisse Kälte und Unwirklichkeit anhaftet.

Der erste, den wir hier behandeln wollen, ist Fra Bartolomeo. In ihm wirken Einflüsse Peruginos und Lionardos in guter Weise zusammen, und dazu kommt noch als persönliche Nuance eine stark pathetische Erregung, die seine Aufnahmefähigkeit für die Errungenschaften der andern reguliert und das Gewonnene in mancher Richtung steigert.

Von Perugino hat er vor allem eine schlichte Einfachheit, von Lionardo die Richtung auf eine intensive Durcharbeitung des ganzen Bildes und den Sinn für den Rhythmus der Linie, gelegentlich auch der räumlichen Figur. Doch ist ihm die Linienbewegung häufig im Allzueinfachen stecken geblieben, und von der Überfülle Lionardos hält er sich immer weit entfernt. Die Rhythmisierung der Figur als plastischen Körpers hat er auch versucht, aber der Reichtum Lionardos war ihm hier ebenso unzugänglich wie dort. Er wählte nur zwei Züge aus, die ihm, der möglichst stark sein wollte, vielleicht als besonders wirksam hervorgetreten sind, oder die er vielleicht auch allein von allen gefaßt hat. Sie sind die statuarische Behandlung der Figur und der Kontrapost. Aber bei Lionardo ergab sich das mit anderem als ein Nebenerfolg seiner Bemühungen, den menschlichen Körper in jeder Weise rhythmisch zu bewältigen. Bei Bartolomeo wurde es vom anderen gesondert und Selbstzweck. War einmal die statuarische Auffassung irgendwo erreicht worden, so konnte sie bei den allgemeinen Tendenzen der Renaissancekunst nicht mehr verschwinden, und alle Folgenden haben sich ihrer auch bemächtigt. Bartolomeo ver-

sucht nun, durch möglichst energische Rundungen, um derentwillen er einzelne Figuren aus dem Zusammenhang herauslöst, dieses Ziel in höherem Maße zu erreichen, ohne zu bedenken, daß er dabei notwendig seine Gruppe schädigen mußte.

Den Kontrapost, der bei Lionardo ebenfalls nur unter anderem vorkommt und durchaus keinen ausgezeichneten Platz unter den möglichen Körperstellungen einnimmt, hat nun Bartolomeo wohl als ein besonders schlagendes Mittel angesehen, energisches Leben in seine Figuren zu bringen. Und mit einem gewissen Recht werden diese Hauptaktionsrichtungen als Repräsentanten der Wirklichkeit herausgegriffen und verleihen seinen Menschen einen gewichtigen Reichtum.

Das Gruppenproblem in Lionardos Sinn zu behandeln, dazu ist Bartolomeo nicht gelangt. Vielmehr besteht bei ihm — wie schon oben erwähnt — eine gewisse Ungleichmäßigkeit, indem er einzelne Figuren rein statuarisch nimmt und den Rest als eine dumpfe Masse, ohne besondere Gliederung und Lebendigkeit, zusammenschiebt. Immerhin sucht er die gewaltige Menge und im gleichen Sinne die starke Füllung seines Bildraumes. Auch verwendet er gerne einen großen Baldachin oder eine geräumige Nische in der Rückwand, die er auf Reisen in fremden Kunstbezirken kennen gelernt hatte.

Wir finden also wohl bei Bartolomeo im ganzen bedeutende Volumina. Doch hat er sie nicht im Sinne einer räumlichen Dynamik verarbeitet, d. h. wir ge-

langen nicht dazu, sie bei Betrachtung ihrer dreidimensionalen Erstreckungen in eine ausdrucksvolle struktive Einheit zu bringen. Vielmehr werden sie rein flächenmäßig im Bild zur Wirkung gebracht, und das allerdings ist Bartolomeo trefflich gelungen. Die Umrisse sind zusammengefaßt, und sie füllen in einer übersichtlichen und dabei doch reichen und tönenden Weise die Ebene des Bildes, und nirgends tritt seine auf das Erhabene gerichtete Gesinnung stärker hervor als in diesen mächtigen und doch gehaltenen Anordnungen. Seine innere Bewegtheit läßt ihn alle Kleinigkeiten vermeiden, läßt ihn das Einfache und auch überall das Starke wählen, wie er ja schon das Statuarische im Einzelnen und das Massige im Ganzen gesteigert hat. So reduziert er die Bewegungen auf die kontrapostischen Motive, so bildet er den Ausdruck der einzelnen Körper ins Gewaltige und kommt damit einem wesentlichen Zug der Renaissancestimmung entgegen, die alles Große und Mächtige verehrte und keinen Sinn für Demut und Schmerzen hatte.

Fra Bartolommeo di San Marco.

Geburt und Jugend.

Bartolommeo, nach toskanischem Sprachgebrauch Baccio genannt, wurde nahe beim Gebiete von Prato, zwei Miglien von Florenz, in einem Orte namens Savignano geboren. Er zeigte in seiner Kindheit so viel Neigung als Geschick für die Zeichenkunst; deshalb verschaffte Benedetto da Majano ihm Gelegenheit, daß er zu Cosimo Rosselli in die Lehre und zu einigen Verwandten vor dem Tore von S. Pier Gattolini ins Haus kam, wo er viele Jahre wohnte, weshalb man ihn nicht anders als Baccio della

Porta nannte. Nachdem er sich von Cosimo Rosselli getrennt hatte, fing er an, mit großem Eifer die Werke des Lionardo da Vinci zu studieren, und machte so rasche Fortschritte, daß er bald in Zeichnung und Malerei für einen der besten jungen Künstler galt. In seiner Gesellschaft lebte Mariotto Albertinelli; er nahm in kurzem die Methode Bartolommeos an und führte mit ihm eine Menge Madonnenbilder aus, die in Florenz zerstreut sind. . . . . . .

Malt das jüngste Gericht.

Baccio genoß wegen seiner Vorzüge in Florenz großer Liebe; er war anhaltsam bei der Arbeit, friedlich, gut und gottesfürchtig, hatte Gefallen an einem ruhigen Leben, vermied lasterhaften Umgang, hörte gerne das Wort Gottes und suchte immer die Gesellschaft ernster und gelehrter Leute. In Wahrheit erschafft die Natur selten einen vorzüglichen Geist und geduldigen Künstler, ohne ihm nach einiger Zeit ruhiges Leben und Güter zu verleihen, wie sie es bei Baccio tat, der dadurch erlangte, was er wünschte, wovon später mehr gesagt werden wird. Es verbreitete sich der Ruf, er sei nicht minder gut als geschickt, und sein Name wurde so berühmt, daß Gerozzo di Monna Venna Dini ihm Auftrag gab, eine Begräbniskapelle auf dem Gottesacker des Spitals von Santa Maria Nuova in Fresko zu malen. Dort begann er das Weltgericht darzustellen mit so vielem Fleiß und nach so schöner Manier, daß sein Name immer mehr Glanz erhielt. . . . . . .

Verbindung mit Savonarola.

Im Kloster von S. Marco befand sich zu jener Zeit der Bruder Girolamo Savonarola aus Ferrara, vom Orden der Prädikanten, ein sehr berühmter Theolog. Baccio wohnte aus andächtiger Verehrung seinen Predigten bei; er stand in häufigem Verkehr mit ihm, schloß auch mit den anderen Mönchen Freundschaft und hielt sich fast beständig im Kloster auf. Unterdessen fuhr Fra Girolamo fort zu predigten und ereiferte sich jeden Tag auf der Kanzel darüber, daß wollüstige Gemälde, Musik und

Liebesbücher die Gemüter zum Unrecht verleiteten, weshalb es nicht gut sei, in Häusern, wo Mädchen sind, Bilder von nackten männlichen und weiblichen Gestalten aufzubewahren. Die Bewohner der Stadt gerieten durch seine Reden in Eifer, und da in der Stadt der alte Brauch herrschte, zum Karneval auf dem Markte ein paar Hütten von Reisig und Holz zu erbauen, die man am Fastnachtsabend verbrannte, während Männer und Frauen, einander bei den Händen fassend, Liebestänze und Gesänge aufführten, so wußte Fra Girolamo es dahinzubringen, daß jenes Tages eine große Anzahl Malereien und Bildwerke, welche nackende Gestalten enthielten und zum Teil von trefflichen Meistern ausgeführt waren, samt einer Menge Bücher, Lauten und Lieder nach dem Markte gebracht und zu großem Schaden verbrannt wurden. Hierzu trug Baccio alle Studien herbei, die in Zeichnung nackender Gestalten von ihm gemacht worden waren, und seinem Beispiele folgten Lorenzo di Credi und viele andere, welche den Namen Klagebrüder führten. Baccio aber, veranlaßt durch die große Liebe, welche er zu Fra Girolamo trug, verfertigte das sehr schöne Bildnis jenes Mönches; es kam damals nach Ferrara und ist seit kurzem erst wieder in Florenz, wo es Filippo di Alamanno Salviati in seinem Hause aufbewahrt und als ein Werk Baccios sehr werthält. Nach einiger Zeit erhob sich die Gegenpartei des Fra Girolamo, in der Absicht, ihn gefangenzunehmen und wegen des mannigfachen Aufruhrs, den er in jener Stadt erregt hatte, den Händen der Gerechtigkeit zu überliefern. Auf die Nachricht davon vereinigten sich die Freunde des Mönches, 500 an der Zahl, und verschlossen sich im Kloster S. Marco, mit ihnen Baccio, wegen der absonderlichen Liebe, die er zu jener Partei trug.

Wird Dominikaner.

Sein Mut war jedoch nicht groß; zu schüchtern für solche Lage, verlor er das Selbstvertrauen, als er bald nachher das Kloster belagert und mehrere der Eingeschlossenen

getötet und verwundet sah; deshalb tat er das Gelübde, wenn er aus dieser Bedrängnis erlöst werde, wolle er sogleich in den Dominikanerorden eintreten; dies Gelübde erfüllte er nachmals genau, denn als der Aufstand vorüber, der Mönch gefangen und zum Tode verdammt war, wie die Geschichtschreiber ausführlicher erzählen, begab sich Baccio nach Prato und wurde Mönch in S. Domenico.

Wird nach San Marco versetzt.

Nachdem Fra Bartolommeo viele Monate in Prato gewesen war, schickten ihn seine Oberen als Mönch ins Kloster St. Marco nach Florenz, woselbst er um seiner Vorzüge willen von den Mönchen sehr freundlich aufgenommen wurde. Bernardo del Bianco hatte zu jener Zeit, nach Angabe des Benedetto da Rovezzano, in der Abtei von Florenz eine Kapelle von Macignostein mit sehr reichen und schönen Skulpturverzierungen erbauen lassen, so daß sie noch heute als ein schmuckvolles und mannigfaltiges Werk sehr geschätzt wird. Verschiedene runde Figuren und Engel in Nischen und mehrere Friese mit Cherubim und Wappenschildern der Familie Bianco wurden daselbst zu größerer Zierde von Benedetto Buglioni in gebrannter überglaster Erde gearbeitet, und da Bernardo ein der Umgebung würdiges Gemälde in jene Kapelle zu stiften gedachte, bot er alle erdenkliche Freundlichkeit auf, den Fra Bartolommeo für seinen Zweck zu gewinnen, in der Überzeugung, er werde leisten, was sich hier zieme. Fra Bartolommeo lebte im Kloster einzig mit gottesdienstlichen Übungen und Erfüllung der Gebote seines Ordens beschäftigt, obwohl der Prior und seine vertrautesten Freunde ihn dringend baten, er solle irgendein Malerwerk ausführen. Schon war ein Zeitraum von vier Jahren verflossen, ohne daß er etwas hätte arbeiten wollen, als er endlich bei der ebengenannten Veranlassung, von Bernardo del Bianco gedrängt, das Bild des heiligen Bernhard zu malen begann. Der Heilige schreibt, und ihm erscheint die Madonna mit dem Sohne auf dem Arm, von vielen schön kolorierten Engeln und Kindern ge-

tragen; er ist in Anschauung verloren, und man gewahrt in ihm etwas Überirdisches, welches sich für den aufmerksamen Beschauer über das ganze Werk verbreitet. . . . . Zu jener Zeit kam Raffael von Urbino nach Florenz, die Kunst zu erlernen; er lehrte den Fra Bartolommeo die Regeln richtiger Perspektive und war beständig bei ihm, weil er Verlangen trug, in der Manier des Mönchs zu malen, dessen Behandlung und schöne Verschmelzung der Farben ihm wohlgefiel.

Umgang mit Raffae von Urbino

Fra Bartolommeo arbeitete damals in S. Marco zu Florenz ein Bild mit unzähligen Figuren, welches der König von Frankreich zum Geschenk erhielt, nachdem es viele Monate in San Marco zur Ansicht gestanden hatte. Als Ersatz dafür verfertigte er für das genannte Kloster ein anderes Gemälde mit einer großen Menge Gestalten. Einige Kinder, in der Luft schwebend, halten ein offenes Zeltdach; sie sind von guter Zeichnung und mit so vieler Rundung gemalt, daß sie aus dem Bilde hervorzuspringen scheinen. Das Kolorit des Fleisches ist von einer Schönheit, wie sie jeder Künstler zu erreichen strebt, und das ganze Werk gilt noch heute für trefflich. Unter dem Zeltdach ist die Mutter Gottes, von vielen schönen Gestalten umgeben, alle teilnehmend, anmutig und lebendig in so kräftiger Manier gemalt, daß sie erhoben scheinen, denn Bartolommeo wollte in diesem Werke dartun, daß er nicht nur zeichnen könne, sondern auch der Malerei Frische zu geben und durch dunkle Schatten die Figuren hervorzuheben vermöge. Außer den obengenannten Engelgruppen sieht man das Christuskind, das mit der heiligen Katharina vermählt wird; es ist in dunklem Kolorit so lebendig ausgeführt, wie man nur etwas sehen kann. Ein Kreis von Heiligen, innerhalb einer Nische, auf beiden Seiten perspektivisch abnehmend, ist wohlgeordnet und dem Leben sehr treu dargestellt, und man erkennt, daß Bartolommeo sich bemühte, im Kolorit den Lionardo da Vinci nachzuahmen, vornehmlich in den Schatten, bei

Bild d. Vermählung d. heil. Katharina.

denen er Buchdruckerschwärze und gebranntes Elfenbein anwendete. Diese zweierlei Schwarz sind Ursache, daß das Bild sehr gedunkelt hat; die Schatten wurden immer tiefer und tiefer, und es erscheint viel schwärzer, als da er es arbeitete. Vorne unter den Hauptfiguren ist der heilige Georg in Waffenschmuck mit einer Fahne in Händen, eine stolze, kräftige Gestalt in schöner Stellung. Nicht minder Lob gebührt der aufrechtstehenden Figur des heiligen Bartolomäus und zweien Kindern, von denen eines die Laute, das andere die Leier spielt. Das erstere hat ein Bein erhoben und das Instrument darauf gestützt; die Finger berühren die Saiten, als ob es spiele, das Ohr horcht auf die Harmonie, der Kopf ist nach oben gewendet und der Mund ein wenig geöffnet, so täuschend, daß, wer es anschaut, noch seine Stimme zu vernehmen glaubt. Das andere, nach einer Seite geneigt, legt das Ohr an die Leier und scheint zu horchen, wie sie mit der Laute und dem Gesange stimmt. Bemüht, sein Instrument mit jener Melodie in Einklang zu bringen, heftet es die Augen fest auf den Boden und kehrt das Ohr aufmerksam dem spielenden und singenden Gefährten zu, alles sinnreich erdacht. Beide Kinder sitzen; sie sind mit Schleiern bekleidet, bewundernswert von der geschickten Hand Fra Bartolommeos ausgeführt, und das ganze Werk springt lebhaft hervor durch dunkle, zart vertriebene Schatten. . . . . .

Geht nach Rom.

Fra Bartolommeo hörte oftmals die trefflichen Werke rühmen, welche Michelagnolo und der anmutige Raffael zu Rom hervorbrachten, und endlich bewog ihn der Ruf von den Wundern jener beiden göttlichen Meister, unter Bewilligung seines Priors nach Rom zu gehen. Dort wurde er von dem Frate del Piombo, Mariano Fetti, aufgenommen und malte für ihn im Kloster San Silvestro auf Monte Cavallo, dem er angehörte, zwei Bilder des heiligen Petrus und Paulus. Was er unternahm, wollte ihm jedoch in jener Luft nicht so wohl gelingen als in

Verrochio. David. Florenz, Museo nationale.

Florenz; die übergroße Menge der verschiedenen alten und neueren Werke jener Stadt erschreckte ihn, und die Kunst und Trefflichkeit, welche er zu besitzen glaubte, schien ihm sehr gering; deshalb beschloß er, von dannen zu gehen, und überließ dem Raffael von Urbino, das Bild des heiligen Petrus zu vollenden, welches jener bewunderungswürdige Künstler ganz überarbeitet an Fra Mariano übergab.

Kehrt nach Florenz zurück.

So kehrte Fra Bartolommeo nach Florenz zurück, und weil man ihm dort öfters den Vorwurf gemacht hatte, er könne nackenden Gestalten nicht malen, wollte er zeigen, daß er gleich anderen Meistern jede treffliche Arbeit in seiner Kunst auszuführen vermöge. In dieser Absicht stellte er in einem Bilde den heiligen Sebastian unbekleidet dar, mit einer Farbe, die dem lebendigen Fleische sehr ähnlich war, mit angenehmen, der Schönheit des Körpers entsprechenden Gesichtszügen, wodurch er sich bei den Künstlern das größte Lob erwarb. Als aber dies Werk in der Kirche aufgestellt war, fanden die Mönche in den Beichten, daß die Frauen beim Anblick desselben durch die reizende und sinnliche Darstellung des Lebens, welche Fra Bartolommeos Talent hier erreicht hatte, zu sündhaften Gedanken hier erregt worden waren; deshalb ward es von den Mönchen aus der Kirche weggenommen und nach dem Kapitel gebracht. Dort kaufte es bald nachher Giovan Batista della Palla und schickte es dem Könige von Frankreich. . . . . .

Erfindet den Gliedermann.

Fra Bartolommeo pflegte alle Gegenstände nach der Natur zu zeichnen; selbst Gewänder und Waffen wollte er nicht ohne Vorbild malen; deshalb ließ er sich eine Holzfigur in Lebensgröße arbeiten, mit biegsamen Gliedern, umgab sie mit Kleidern und vollführte hiernach treffliche Arbeiten, da er bis zum Schluß ruhig festhalten konnte, was er darzustellen gedachte. Dies Modell wird so beschädigt, als man es fand, zum Gedächtnis Bartolommeos bei uns aufbewahrt. . . . . .

Gemälde für den Ratssaal.

Piero Soderini gab ihm, Auftrag eine Tafel für den Ratssaal zu malen, und er legte sie in Helldunkel so schön an, daß er sich große Ehre erworben haben würde, wenn er sie zur Vollendung gebracht hätte. Unvollendet, wie er sie ließ, wird sie nunmehr in S. Lorenzo in der Kapelle des glorreichen Ottaviano von Medici aufbewahrt, und man findet darauf alle Beschützer der Stadt Florenz und alle Heiligen, an deren Tagen von der Republik Siege erkämpft worden sind. Unter vielen verschiedenen Gestalten auch Fra Bartolommeo selbst, der sich nach dem Spiegelbild zeichnete. Er hatte dies Werk angefangen und ganz entworfen, als durch beständiges Arbeiten unter einem Fenster, durch welches das Licht ihm im Rücken hereinfiel, eine Seite seines Körpers ganz steif wurde und er sich nicht regen konnte. Die Ärzte gaben ihm den Rat, nach dem Bade S. Filippo zu gehen; er blieb lange dort, wurde aber nur um weniges besser. Fra Bartolommeo war ein großer Freund von Früchten; sie schmeckten seinem Gaumen so wohl, daß er seiner Gesundheit sehr dadurch schadete. Eines Morgens unter anderm aß er sehr viele Feigen, zog sich dadurch, außer dem Übel, welches er schon hatte, ein heftiges Fieber zu und starb nach vier Tagen mit vollem Bewußtsein im achtundvierzigsten Jahre seines Lebens.

Sein Tod.

Seinen Freunden, besonders den Klosterbrüdern, geschah sein Tod sehr weh, und sie gaben ihm am 8. Oktober des Jahres 1517 in S. Marco ein ehrenvolles Begräbnis. Die Mönche hatten ihn von allen Chordiensten entbunden, dagegen fiel der Gewinn seiner Arbeiten dem Kloster zu, und er behielt nur so viel Geld in Händen, um Farben und anderes Nötige zum Malen zu kaufen. . . . . .

Fra Bartolommeo gab seinen Gemälden ein so herrliches Kolorit und verlieh ihnen so viel neue Schönheit, daß er zu den Meistern gezählt werden muß, die der Kunst zum Segen gereichten.

Raffaello Santi.

Es ist doppelt schwer, in einem so engen Rahmen einen so fruchtbaren und dabei so vielgestaltigen Meister zu behandeln wie Raffael und um so mehr, als es sich bei ihm nicht um die Inangriffnahme irgendeines neuen Darstellungsproblemes handelt, das sich in wenigen Worten erläutern ließe. Denn seine ganze Tätigkeit besteht in Variationen und Durchbildungen dessen, was andere versucht hatten, und so kommt es darauf an, überall mehr oder weniger feinen Unterschieden nachzugehen. Er ist der Typus des rastlos arbeitenden Künstlers, der stets von neuem versucht, durch Ausnutzung aller von den Verschiedensten errungenen Resultate die Lösung der gestellten Aufgaben noch vollkommener durchzuführen. Er ist ein Lerner und Verwender in großem Stil.

Seine Jugend steht ganz und gar unter dem Einfluß Peruginos, von dem er jene Weichheit hat, die ihm beim großen Publikum vor allem seinen Ruf sichert, und wenn er auch später weder die Linie noch die stille Ferne seines ersten Lehrers beibehielt, so blieb doch immer etwas aus jenem Stimmungsbereich als Milde oder sanfte Getragenheit in seinen Werken bis zuletzt.

In Florenz hat dann Lionardo mit der besonderen Akzentuierung durch Bartolomeo auf ihn eingewirkt, und dort schon — und noch mehr in Rom — hat er Mann gegen Mann mit Michelangelo gestanden. Er suchte Körperfestigkeit, gewaltigen Aufbau und eine hohe,

gereinigte Stimmung zu erreichen. Die Plastik seiner Figuren wirkt voll, und durch unermüdliche Arbeit verschafft er sich eine beherrschende Kenntnis des menschlichen Körpers. Nirgends tritt dessen Auffassung im gräko-italischem Sinn so paradigmatisch hervor wie in seinen Zeichnungen, die uns in immer neuen Ansichten das System wohlproportionierter Glieder mit allen Drehungen und Verkürzungen vorführen. Und er geht bis zur Zerlegung der Hände in ihre typischen Bestandteile. Jeder Finger wird präpariert. Trotzdem hat er sich zu einer konsequenten statuarischen Auffassung der Figur nicht recht durchringen können. Immer wieder arbeitet er auf die eine dargebotene Ansicht hin, von der aus die ganze Figur erfunden wird. Jede Veränderung im Standpunkt des Beschauers würde eine Lahmlegung ihres Aufbaues bedeuten. Das scheint wohl eine der Hauptwurzeln zu sein, warum auf so viele seine Figuren theatralisch und gänzlich unlebendig wirken, im Gegensatz zu Lionardo oder Bartolomeo, wo wir den ganzen Reichtum einer als runden Körper erlebten Gestalt genießen können. Wir sehen, daß Raffael von alledem nur die bewegtere Führung der Silhouette zu fassen imstande war.

Natürlich konnte er so auch keinen räumlichen Rhythmus geben. Aber den Umriß und das Lineament im ganzen hat er in vielen Wendungen abgewandelt, indem er auch da Motive Lionardos und anderer ausgiebig benützte.

Da er einmal den Richtungsreichtum als modernes Problem erfaßt hatte, durcheilte er, gewissermaßen das

gegebene Material permutierend, alle Möglichkeiten, so daß wir in seinen Werken ein Repertorium der Renaissancestellungen besitzen, wobei der Kontrapost einen breiten Raum einnimmt. Es ist kein Wunder, daß sich nicht immer die adäquate Haltung zu einem bestimmten Vorgang eingefunden hat und wir oft mit bestem Willen nichts anderes herausfinden können, als daß irgendeiner eben seine Stellung zur Schau bietet und sich um den Vorgang nicht kümmert.

Die Wiedergabe der Bewegung ist mit all dem eng verknüpft, und wir können beobachten, daß Raffael auch darin vollkommen rationell vorgeht, indem er die Aktion in ihrer größten Entfaltung ganz in die Silhouette drängt. Wir sollen sofort ablesen können, welche Bewegung wir zu denken haben. Da Raffael wie kein anderer sich auf die rein maschinelle Darstellung beschränkt und auf die eindrucksmäßige ganz verzichtet, so wissen wir freilich manchmal nicht, ob wir es mit dem Anfangs- oder dem Endpunkt einer Bewegung oder nur einer komplizierten Ruhelage zu tun haben.

In analoger Weise wie beim menschlichen Körper wird dann auch bei der Bildung der Gruppe und der Komposition des ganzen Bildes verfahren. Immer ist es eine flächenmäßige Bindung, die er sucht. Die Gruppe hat ihren Sinn nur in genau dieser gegebenen Ansicht; sie ist nicht als frei-plastisches Gebilde komponiert, ihre Rückseiten sind völlig unbearbeitet; ihre Gliederung existiert nur im momentanen Umriß, das Vor und Zurück ist für sie ohne Belang; eine Verteilung der Volumina im Raum ist nicht in Rechnung gezogen. Ein aus-

gebreiteter Mantel wiegt so viel wie ein ganzer Mann. Dabei macht sich eine außerordentliche Vorliebe für geometrische Einfassungen der Gruppe geltend, wie wir sie schon früher beobachten konnten.

In den Bildkompositionen laufen allerdings zwei Grundsätze durcheinander: einmal verwendet er, wie Ghirlandajo das gemacht hat, gewaltige Architekturen, die starke Raumwerte enthalten, und die er sich zum Teil von der Hand eines befreundeten Architekten, Bramantes, entwerfen ließ. Aber er betont mit seinen Figuren nicht wie Ghirlandajo die Lebenspunkte, die Knotenpunkte dieser Raumgebilde, sondern er verteilt seine Menschen in ihnen ganz nach flächenmäßigen Gesichtspunkten. Die Körper gliedern sich nicht räumlich in die Architektur ein, sondern unabhängig von dieser, und über ihre wichtigen Richtungsänderungen weg spielen sich die Vorgänge ab. Dabei wird räumlich weit Getrenntes durch lineare Mittel vereinigt und so ein Gleichgewicht hergestellt, das nur als Flächen-, nicht als Massengleichgewicht besteht, wie in der Schule von Athen und sonst. Ja, er geht so weit, daß er im Karton des wunderbaren Fischzuges eine schöne Kurve durch die Rückenlinien von Menschen zu gewinnen sucht, die in ganz verschiedenen Bildtiefen auf verschiedenen Booten sich befinden.

So sehen wir, daß Raffael durch alle Wandlungen und Anpassungen hindurch im Grunde doch derselbe geblieben ist: der Schüler Peruginos, der die feinen Linienschwingungen andächtig nachzieht. Daß er versuchte, sich in eine andere Atmosphäre hineinzuarbeiten, hat die

Reinheit seiner Werke stark gestört. Nur zu oft treffen wir leere Pose und Scheingliederungen. Aber zugleich hat sein Bemühen, die Gesamtprobleme seiner Zeit zu bewältigen, ihn dazu geführt, sich über viele Punkte eine klarere Rechenschaft abzulegen, als es den unmittelbarer schaffenden Künstlern möglich war. Und so kommt es, daß vieles von dem, was wir als Renaissance begreifen, von ihm seine prägnante Formulierung erhalten hat, so die Körperzeichnung, so die Behandlung des Umrisses, so endlich das flächenmäßige Gleichgewicht, jene Stimmung des beruhigten Schwebens, die einige seiner Werke erfüllt, und die der erscheinungsmäßige Ausdruck für das Gefühl jener höheren Menschenwürde ist, die in der Renaissance ins allgemeine Bewußtsein trat.

Raffael von Urbino.

Wie freigebig und liebreich der Himmel bisweilen einem einzigen Menschen den unendlichen Reichtum seiner Schätze, alle Anmut und seltenen Gaben spendet, welche er sonst in langem Zeitraum unter viele zu verteilen pflegt, sieht man deutlich an dem ebenso herrlichen als anmutigen Raffael Sanzio von Urbino. Ihm war von der Natur jene Güte und Bescheidenheit verliehen, welche bisweilen solche schmückt, die vorzugsweise vor anderen mit anmutigem Wesen eine liebenswürdige Freundlichkeit verbinden, wodurch sie den verschiedensten Personen gegenüber wie in allen Dingen stets lieblich erscheinen und Wohlgefallen erwecken. Die Natur war durch die Hand Michelagnolos von der Kunst besiegt und schenkte Raffael der Welt, um nicht nur von ihr, sondern auch durch die Sitte übertroffen zu werden. Und in der Tat, da der größte Teil der Künstler, welche bis dahin gelebt

hatten, sich nicht von einer gewissen Torheit und Roheit freimachen konnten, wodurch sie, in sich selbst versunken, nicht nur Phantasten geworden waren, sondern auch oft in ihrem Tun mehr das Dunkel des Lasters als das Licht und den Glanz der Tugenden, welche die Menschen unsterblich machen, gezeigt hatten, so war es wohl billig, daß sie in Raffael die seltensten Vorzüge des Herzens widerstrahlen ließ, von so viel Anmut, Fleiß, Schönheit, Bescheidenheit und trefflichen Sitten begleitet, daß sie genügt hätten, jedes noch so schlimme Laster, jeden noch so großen Fehler zu verdecken. Gewiß kann man sagen: wen so reiche Gaben schmücken, der sei nicht nur schlechthin ein Mensch, sondern, wenn der Ausdruck erlaubt ist, ein sterblicher Gott zu nennen, und wer durch seine Werke hier auf Erden einen so ehrenvollen Namen in den Geschichtsbüchern hinterläßt, darf auch hoffen, im Himmel die Freude zu genießen, deren seine Anstrengungen und Verdienste würdig sind.

Raffaels Geburt.

Raffael wurde am Karfreitag des Jahres 1483 nachts 3 Uhr zu Urbino, einer berühmten Stadt Italiens, geboren; sein Vater war Giovanni Santi, als Maler von nicht besonderen Vorzügen, jedoch ein verständiger Mann und geeignet, seinen Sohn auf den guten Weg zu leiten, welcher zu seinem Mißgeschick in der Jugend ihm nicht gezeigt worden war. Giovanni wußte, daß es von Wichtigkeit sei, die Kinder nicht von Ammen, sondern von ihren Müttern nähren zu lassen; als ihm daher Raffael geboren wurde, dem er zu guter Vorbedeutung diesen Namen gab, wollte er, die Mutter selbst solle den Knaben stillen; er war das erste und einzige Kind, welches der Himmel ihm schenkte, und wuchs dem Wunsche des Vaters gemäß im elterlichen Hause auf, damit er dort im zarten Alter gute Sitten lerne und nicht bei geringen und gemeinen Leuten ein ungefälliges, rohes Betragen annehme. Als er größer wurde, fing Giovanni an, ihn in der Kunst der Malerei zu unterrichten, wofür er so viel

Neigung als Talent kundgab; daher vergingen wenige Jahre, als Raffael, noch ein Kind, schon seinem Vater große Hilfe bei den Arbeiten leistete, welche dieser im Staat von Urbino verfertigte.

Kommt zu Perugino.

Endlich erkannte jedoch dieser gute und liebevolle Vater, daß sein Sohn nicht viel mehr bei ihm lernen könne, und beschloß, ihn zu Pietro Perugino in die Lehre zu geben, der ihm als der erste Maler seiner Zeit gerühmt wurde. Er begab sich nach Perugia, da jedoch Pietro eben abwesend war, arbeitete er einiges in S. Francesco und wartete ruhig dessen Zurückkunft ab. Dieser kehrte von Rom heim, und Giovanni, anmutig in seinem Betragen, trat mit ihm in freundlichen Verkehr. Als es ihm Zeit schien, teilte er ihm, so bescheiden und höflich, als er es nur einzurichten wußte, seinen Wunsch mit, und Pietro, der nicht weniger fein an Sitten als voll Anerkennung für vorzügliche Talente war, nahm Raffael gern als Schüler an. Sehr zufrieden kehrte Giovanni nach Urbino zurück, nahm den Knaben aus den Armen der Mutter, die ihn zärtlich liebte und mit vielen Tränen von ihm schied, und brachte ihn nach Perugia, wo Pietro nicht so bald seine Art zu zeichnen gesehen und seine liebenswürdigen Sitten erkannt hatte, als er das Urteil über ihn aussprach, welches in der Zukunft die Tat bestätigte.

Ahmt die Manier seines Meisters nach.

Es ist eine sehr bekannte Sache, daß Raffael in der Schule Pietros dessen Methode so genau und in allen Dingen so treu nachahmte, daß man seine Bilder nicht von den Originalen des Meisters und ihre Arbeiten nicht voneinander unterschied. Deutlich erkennt man dies an einigen Figuren in S. Francesco zu Perugia, die er für Madonna Maddalena degl' Oddi auf einer Tafel in Öl malte. Sie stellen die Madonna dar, welche in den Himmel aufgenommen ist, Jesus Christus, der sie krönt, und darunter rings um das Grab die zwölf Apostel zu der himmlischen Verklärung aufschauuend. Am Fuße des Bildes auf der Staffel sind kleine Figuren in drei Bil-

dern verteilt; in dem einen sieht man die Verkündigung, im andern die Anbetung und im dritten Christus, der in der Kirche auf den Armen Simons liegt. Diese Arbeit ist mit unendlichem Fleiße ausgeführt, und wer nicht genaue Kenntnis der Manieren hat, würde sicher glauben, sie sei von Pietro, während sie doch unbestreitbar von Raffael ist.

Arbeiten in Città di Castello.

Pietro ging um einiger Angelegenheiten willen nach Florenz, und Raffael verließ daher Perugia, um sich mit mehreren Freunden nach Città di Castello zu begeben. Dort verfertigte er in St. Augustin ein Bild in derselben Manier und in S. Domenico ein Kruzifix, welches jedermann für eine Arbeit Pietros halten würde, wenn nicht der Name Raffaels darauf stünde. In S. Francesco derselben Stadt malte er auf eine kleine Tafel die Vermählung der Madonna; ein Bild, an welchem man deutlich erkennt, wie die Trefflichkeit Raffaels stieg, wie er die Methode Pietros verfeinerte und übertraf. Eine Kirche in diesem Bilde ist perspektivisch mit so vieler Sorgfalt gezeichnet, daß es in Verwundern setzt, welche schwierige Aufgabe er sich hierin stellte.

Zeichnet für Pinturicchio.

Während ihm nun die Manier, in der er seine Bilder behandelte, großen Ruhm erwarb, wurde Pinturicchio von Papst Pius II. nach Siena gesandt, um die Bibliothek des Domes daselbst zu malen, und nahm den Raffael mit sich, den er als Freund liebte und als einen trefflichen Zeichner kannte. Dort entwarf Raffael ihm einige Zeichnungen und Kartons zu jenem Werk und würde weiter damit fortgefahren haben, wenn nicht einige Maler ihm lobpreisend von zwei Kartons im Saale des Palastes zu Florenz erzählt hätten, in deren einem von Lionardo da Vinci ein sehr schöner Reitertrupp dargestellt war, während im andern Michelagnolo Buonarotti, mit Lionardo wetteifernd, mehrere nackte Gestalten gezeichnet hatte, die noch weit vollkommener sind. Raffael demnach, von Liebe zur Kunst und von Verlangen nach Voll-

kommenheit ergriffen, ließ die Arbeit zu Perugia liegen, vergaß jedes Nutzens und jeder Bequemlichkeit und begab sich nach Florenz.

Dort gefiel ihm die Stadt nicht minder wie jene gepriesenen Werke, die er als göttlich erkannte; er beschloß, einige Zeit dort zu verweilen, und wurde bald mit verschiedenen jungen Malern befreundet. . . . . .

Vervollkommnung seiner Manier.

Ich darf nicht unterlassen, hier zu erwähnen, daß, nachdem Raffael in Florenz die vielen Arbeiten trefflicher Meister gesehen hatte, seine Methode sich also veränderte und vervollkommnete, daß sie der früheren in keiner Weise mehr ähnlich war; ja, es schien, als rührten seine ersten Werke von einer andern, in der Malerei minder geschickten Hand. . . . . .

Rückkehr nach Florenz.

Während er in dieser Stadt verweilte, lebte dort Agnolo Doni, der in andern Dingen genau war, für Werke der Malerei und Skulptur aber, die er sehr liebte, gerne Geld ausgab, wenn auch so sparsam, als es gehen wollte. Dieser ließ von Raffael sein eigenes Bildnis nebst dem seiner Gemahlin in der Weise ausführen, wie man sie noch jetzt bei seinem Sohne Giovan Battista in dem Hause sieht, welches Agnolo in der Färberstraße zu Florenz an der Ecke der Alberti schön und bequem erbaut hat. . . . . .

Umgang mit Fra Bartolommeo.

Dieser herrliche Maler studierte in Florenz die Arbeiten Masaccios und wurde durch die Leistungen Lionardos und Michelagnolos zu noch größerem Fleiß, d. h. zu noch höherer Vervollkommnung der Kunst und seiner Manier getrieben. Während seines Aufenthaltes in jener Stadt stand er in naher Freundschaft mit Fra Bartolommeo di S. Marco, der ihm sehr wohl gefiel, und dessen Manier in der Malerei er nachzuahmen suchte; dagegen lehrte er jenen guten Pater die Regeln der Perspektive, von denen derselbe bis dahin keine Kenntnis genommen hatte.

Grablegung Borghese.

In der Zeit, als dieser Umgang am häufigsten war, wurde Raffael nach Perugia zurückberufen und arbeitete dort vorerst in S. Francesco das Werk für Frau Atalanta

Baglioni, ein Werk, zu dem er in Florenz den Karton entworfen hatte. In diesem göttlichen Bilde ist ein Christus, der zu Grabe getragen wird, mit solcher Frische und Liebe ausgeführt, daß er jetzt erst gemalt zu sein scheint. Raffael dachte sich, als er dieses Werk schuf, den Schmerz, welchen die nächsten und treuesten Angehörigen empfinden, die den Leichnam ihres geliebtesten Verwandten, auf dem in Wahrheit das Wohl und die Ehre einer ganzen Familie beruhte, zu Grabe tragen. Man sieht die Madonna, die ohnmächtig niedersinkt, und die Köpfe aller Figuren in Tränen höchst anmutig gezeichnet; vornehmlich schön ist Johannes: er kreuzt die Hände und neigt das Haupt in einer Weise, welche das härteste Gemüt zu Mitleid bewegen müßte. Wahrlich, wer den Fleiß, die Liebe, Kunst und Anmut in diesem Bilde betrachtet, der muß sich mit Recht verwundern, denn es versetzt jeden in Staunen durch den Ausdruck der Köpfe, durch die Schönheit der Gewänder, kurz, durch die höchste Vollendung aller Teile.

Als diese Arbeit zu Ende gebracht und Raffael nach Florenz zurückgekehrt war, gaben ihm die Dei, Bürger jener Stadt, den Auftrag, eine Altartafel für die Kapelle in Santo Spirito zu malen. Den Entwurf hierzu führte er ziemlich weit und verfertigte gleichzeitig ein Bild, um es nach Siena zu schicken, ließ es jedoch dem Ridolfo Ghirlandajo, damit er ein blaues Gewand vollende, welches noch nicht fertig war, als Raffael Florenz verließ.

Geht nach Rom.

Sein Fortgehen war durch Bramante von Urbino veranlaßt, welcher damals im Dienste Papst Julius' II. stand. Er war mit Raffael entfernt verwandt und sein Landsmann, deshalb schrieb er ihm: er hätte seinetwegen mit dem Papst unterhandelt, der einige Zimmer habe neu erbauen lassen, in denen er seine Stärke in der Kunst zeigen könne. Dieser Vorschlag gefiel Raffael; er ließ demnach die Arbeiten in Florenz und die Tafel der Dei unvollendet, wie sie nach seinem Tode von Messer

Baldassare aus Pescia in der Dechanei seiner Vaterstadt aufgestellt wurde, und begab sich nach Rom, wo er fand, daß ein großer Teil der Zimmer im Palaste schon gemalt war, andere noch von verschiedenen Meistern verziert wurden. In dem einen hatte Pietro della Francesca ein Bild vollendet und Luca von Cortona die Malerei einer Wand ausgeführt; Don Pietro della Gatta, Abt von S. Clemente zu Arezzo, hatte einiges begonnen, und man sah viele Gestalten von Bramantino aus Mailand, zum größten Teil nach der Natur gezeichnet, die als vorzüglich gerühmt wurden.

Bild der Philosophie.

Raffael, vom Papst Julius aufs huldvollste empfangen, begann im Saale der Segnatura ein Bild, worin er darstellte, wie die Theologen die Philosophie und Astrologie mit der Theologie zu vereinigen suchen, und worin alle Weltweisen abgebildet sind, wie sie in verschiedener Weise miteinander streiten. An der Seite sieht man einige Astrologen, welche allerlei geometrische und astrologische Figuren und Zeichen auf ein paar Tafeln schreiben und sie durch einige schöne Engel den Evangelisten senden, welche sie erklären. Diogenes mit seiner Schale liegt auf der Treppe, eine wohlausgeführte, in sich selbst versunkene Gestalt, wegen ihrer Schönheit und wegen des nachlässig übergeworfenen Gewandes sehr zu rühmen. Man sieht den Aristoteles und Plato, den einen mit dem Timäus, den andern mit der Ethik in der Hand, und um sie her im Halbkreis eine Schule von Philosophen. Nicht zu beschreiben ist die Schönheit der Astrologen und Mathematiker, welche mit dem Zirkel eine Menge Figuren und Charaktere auf die Tafeln zeichnen. Unter ihnen ist ein Jüngling von seltener Anmut und Schönheit; er breitet voll Staunen die Arme aus und senkt das Haupt; dies ist Friedrich II., Herzog von Mantua, der sich damals zu Rom aufhielt. In einer andern Figur, die zur Erde gebogen mit dem Zirkel Linien zieht, sagt man, sei der Baumeister Bramante so

treu dargestellt, daß man ihn selbst lebend zu sehen glaube. Zur Seite einer Gestalt, die den Rücken zuwendet und die Himmelskugel in der Hand hält, ist Zoroaster abgebildet; neben ihm steht Raffael, der Meister des ganzen Werkes, der sich aus dem Spiegel gezeichnet hat, — ein jugendlicher Kopf mit schwarzem Barett, der Ausdruck der Gesichtszüge sehr bescheiden, gefällig und lieblich. — Unendlich schön und herrlich sind die Köpfe und Gestalten der Evangelisten; man erkennt in ihnen, besonders in denen, welche schreiben, das Prüfen und Nachdenken auf sehr natürliche Weise dargestellt. St. Matthäus entnimmt die Zeichen von der Tafel, welche ein Engel ihm vorhält, und schreibt sie in ein Buch nieder; hinter ihm sitzt ein alter Mann mit einem Blatt Papier auf dem Knie und schreibt nach, was Matthäus auszeichnet; er beharrt aufmerksam in dieser unbequemen Stellung und streckt Kinn und Haupt vorwärts, gleich als ob er die Feder vergrößern oder verlängern wolle. Nicht nur sind eine Menge solcher Einzelheiten wohlbeachtet, sondern das ganze Bild ist mit so schöner Anordnung und Ebenmäßigkeit zusammengestellt, daß Raffael dadurch ein volles Zeugnis von sich gab und erkennen ließ, er wolle unbestreitbar vor allen, welche den Pinsel führten, das Feld behaupten. Außerdem schmückte er dies Werk durch eine schöne Perspektive und eine Menge Gestalten, die in so zarter und weicher Manier ausgeführt sind, daß Papst Julius dadurch veranlaßt wurde, alle Bilder anderer Meister, der älteren wie der neueren, abschlagen zu lassen und Raffael allein vor allen, welche sich bis dahin in diesen Dingen versucht hatten, den Vorzug zu geben. . . . . .

Der Parnaß. *Auf der Wand gegen Belvedere, wo man den Parnaß und die Quelle des Helikon sieht, malte er über den Berg umher einen schattigen Lorbeerhain, das Grün der Bäume so herrlich, daß man fast glaubt, ein leiser Wind bewege die Blätter; eine Menge nackter Liebesgötter, überaus*

schön und anmutig, schweben in der Luft, pflücken Lorbeerzweige, flechten Kränze und streuen sie auf dem Berge aus. Dort scheint fürwahr der Hauch der Gottheit zu wehen und den Gestalten wie der Malerei eine edle Wirkung zu verleihen, denn wer dies Bild aufmerksam betrachtet, muß erstaunen, wie ein sterblicher Geist durch das einfache Mittel unvollkommener Farben, mit Hilfe trefflicher Zeichnung gemalte Gegenstände als wirklich erscheinen lassen könne. Für lebend hält man die Dichter, welche auf dem Berge verteilt sind; die einen stehend, andere sitzend, schreibend, sprechend, singend und miteinander redend, zu sechs, zu vier, oder wie ihm gefiel zu gruppieren. Alle älteren und neueren Dichter bis auf seine Zeit sind nach wirklichen Abbildungen, nach Statuen, Medaillen und alten Bildern, mehrere auch von ihm selbst nach dem Leben gezeichnet. Man sieht den Ovid, Virgil, Ennius, Tibull, Catull, Properz und Homer, der blind mit erhobenem Haupte seine Gesänge vorträgt; ihm zu Füßen sitzt ein Jüngling, welcher sie aufzeichnet. Die neun Musen und Apoll bilden eine gesonderte Gruppe und sind so göttlich, daß sie Leben und Lieblichkeit atmen. Dort ist die gelehrte Sappho, der göttliche Dante, der anmutige Petrarca und der zärtliche Boccaccio, alle der Natur völlig getreu. Auch den Tebaldeo sieht man nebst einer unendlichen Menge neuerer Dichter, und das ganze Bild ist höchst anmutig erfunden und zart und fleißig vollendet.

Auf der folgenden Wand ist der Himmel dargestellt. Christus, die Madonna, St. Johannes der Täufer, die Apostel, Evangelisten und Märtyrer thronen auf Wolken, und Gott Vater gießt über alle den heiligen Geist aus; ganz besonders jedoch über eine unendliche Zahl Heiliger, welche unten die Messe schreiben und über die Hostie, die auf dem Altar steht, disputieren: man sieht unter ihnen die vier Kirchenväter, von vielen Heiligen umgeben; dort ist Dominikus, Franziskus, Thomas von Disputa.

Aquino, Bonaventura, Scotus, Nikolaus von Lira, Dante, Fra Girolamo Savonarola aus Ferrara und alle christlichen Theologen, viele davon nach der Natur gezeichnet; in der Luft schweben vier Kinder und halten die aufgeschlagenen Evangelien; dies sind Gestalten, die kein Maler anmutiger und vollkommener ausführen könnte. Die Heiligen sitzen in einem Kreise in der Luft und erscheinen durch die schönen Farben wie lebend, durch die vollkommen ausgeführten Verkürzungen wie erhoben; die Gewänder haben den schönsten Faltenwurf, und der Ausdruck der Köpfe ist mehr göttlich als menschlich. Das Antlitz Christi spricht alle Milde und Barmherzigkeit aus, welche ein Bild sterblichen Augen zeigen kann. Raffael besaß die Gabe, den Angesichtern besondere Zartheit und Lieblichkeit zu geben, wie man auch an der Madonna sieht, welche die Hände über der Brust kreuzt, den Sohn mit einem Blick betrachtet, daß man überzeugt ist, er könne ihrer Fürbitte seine Gnade nicht versagen. Zugleich beobachtete er überall eine edle Würde; in den Zügen der heiligen Patriarchen erkennt man ihr hohes Alter, in den Aposteln ihre Einfalt und in den Märtyrern ihren Glauben. Mehr Kunst noch und Geist bewies er bei den heiligen Gelehrten der Kirche; zu sechs, zu drei und zu zwei streitend sind sie durch das Bild verteilt, ihre Züge sprechen Neugier aus und ein unruhiges Streben, Gewißheit über das zu finden, worüber sie zweifeln; dies zeigen die streitenden Bewegungen der Hände und des Körpers, das gespannte Ohr, das Zusammenziehen der Augenbrauen und das völlig verschiedene mannigfaltige und eigentümliche Staunen. Ausgenommen hiervon sind die vier Kirchenlehrer; vom Heiligen Geist erleuchtet, lösen und erklären sie vermittelst der Heiligen Schrift jede Schwierigkeit der Evangelien, welche von Kindern, die in der Luft schweben, in den Händen getragen werden.

. . . . . .

Bildnis Julius II. *Doch wir wollen zu Raffael zurückkehren. Sein Talent*

Florenz. Innenansicht der Kirche von St. Spirito.

in der Kunst wurde immer mehr entfaltet, und er mußte im Auftrag des Papstes auch das zweite Zimmer zunächst dem großen Saale verzieren. In jener Zeit malte er das Bildnis Papst Julius' II. in Öl so treu und ähnlich, daß man es fast mit Zagen betrachtete, als ob es wirklich lebendig wäre. . . . . .

Vergrößert seine Manier.

Raffael hatte in Rom großen Ruhm erlangt, aber obgleich er eine anmutige Manier besaß, welche jedermann wohlgefiel, und unaufhörlich die vielen Kunstwerke des Altertums, die ihm dort vor Augen waren, studierte, so hatte doch bis dahin seinen Gestalten eine gewisse Größe und Majestät gefehlt, welche er ihnen von nun an erteilte. — Michelagnolo nämlich hatte, wie in seiner Lebensbeschreibung erzählt werden wird, zu jener Zeit in der päpstlichen Kapelle Spektakel gemacht und den heiligen Vater in Schrecken gesetzt und deshalb nach Florenz fliehen müssen; unterdessen hatte Bramante die Schlüssel zu der Kapelle und ließ nun den Raffael, seinen Freund, die Arbeiten Michelagnolos sehen, damit er von dessen Verfahrungsart Nutzen ziehen könne. Hierdurch veranlaßt, malte Raffael in S. Agostino zu Rom den Propheten Jesaias über der heiligen Anna von Andrea Sansovino noch einmal ganz neu, obwohl er ihn schon vollendet hatte; die Anschauung der Gestalten Michelagnolos brachte ihn dahin, seinem Werke eine bedeutendere Größe und mehr Würde zu verleihen; Michelagnolo aber, der nachmals die Arbeit Raffaels sah, dachte, und nicht mit Unrecht, Bramante habe ihm dies Übel zugefügt, um Raffael Ruhm und Nutzen zu erwerben.

Galatea im Pal. Chigi.

Bald nachher gab Agostino Chisi, ein reicher sanesischer Handelsmann und Verehrer vorzüglicher Menschen, Raffael den Auftrag, eine Kapelle zu verzieren, und zwar, weil Raffael kurz zuvor in einer Loge seines Palastes, heutigentags die Chisi in Trastevere genannt, nach höchst anmutiger Manier eine Galathea, von Delphinen in einem Wagen auf dem Meer gezogen und von Tri-

tonen und Meergöttern umgeben, gemalt hatte. Das Wohlgefallen an diesem Werk veranlaßte Agostino, ihm die Ausschmückung der Kapelle rechter Hand beim Haupteingang der Kirche von Santa Maria della Pace zu übergeben; er entwarf den Karton dazu und malte sie in Fresko nach seiner neuen, etwas reicheren und größeren Manier, als die frühere gewesen war. Hier stellte Raffael einige Sibyllen und Propheten dar, ehe noch die Kapelle Michelagnolos dem Publikum aufgedeckt wurde, obgleich er sie schon gesehen hatte; diese gelten für seine beste Arbeit, für die schönste unter so vielen schönen, denn in den Frauen und Kindern dieses Bildes sieht man die vollste Lebendigkeit und ein vortreffliches Kolorit, und dies Werk erwarb ihm im Leben und nach dem Tod hohen Ruhm, weil man es für das seltenste und trefflichste erkannte, das Raffael sein ganzes Leben hindurch gemacht hatte. . . . . . .

Fernere Arbeiten im Vatikan.

Raffael fuhr fort, in den Zimmern des päpstlichen Palastes zu arbeiten, und malte dort das Wunder des Sakraments am Leintüchlein zu Orvieto oder Bolsena, wie man es nennen mag. In diesem Bilde sieht man den Priester, wie er Messe liest und von Scham erglüht, als um seines Unglaubens willen die Hostie auf dem Leintüchlein blutet; mit verstörten Augen, durch den Anblick seiner Zuhörer der Fassung beraubt, hat er das Ansehen eines schwankenden unsicheren Menschen, und man glaubt seinen Schrecken, fast das Zittern der Hände zu gewahren, welches in solchem Zustand erfolgt. Umher zeichnete Raffael eine Menge verschiedener Gestalten; einige bedienen die Messe, andere knien auf einer Treppe in mannigfaltig schönen Stellungen; die Neuheit des Ereignisses hat sie erschreckt, und man erkennt in vielen, in Männern sowohl als in Frauen, das Verlangen, sich für schuldig zu erklären. Am Fuße des Bildes sitzt eine Frau an der Erde, die ein Kind auf dem Schoße hält; sie horcht mit gespannten Zügen auf die Erzählung vom

Begegnis des Priesters, die eine andere ihr zuflüstert, und wendet sich verwundert; ihre Bewegung ist voll weiblicher Grazie und von einer höchst ausdrucksvollen Lebendigkeit. An der andern Seite sieht man den Papst Julius, der die Messe hört, ein merkwürdiger Gedanke; auch zeichnete er dort den Kardinal S. Giorgio und eine Menge anderer Personen nach der Natur. Die Öffnung des Fensters benutzte er, um eine stufenförmige Erhöhung vorzustellen, welche das Bild zu einem Ganzen macht; ja, es scheint, als ob der Zwischenraum des Fensters gar nicht fehlen dürfte, und man kann hier wie überall mit Recht sagen, daß kein Maler in Erfindung und Zusammenstellung aller Arten von Bildern mehr Geschick, Leichtigkeit und Trefflichkeit kundgegeben hat als Raffael. Dies zeigte er an demselben Ort in einem andern, dem eben genannten gegenüberstehenden Gemälde, wie St. Petrus, von Herodes gefangengesetzt, von Kriegern bewacht wird, — ein Bild, worin die Architektur und einfache Zeichnung des Kerkers so sinnvoll geordnet ist, daß fürwahr im Vergleich dagegen in den Arbeiten anderer Künstler ebensoviel Verwirrung herrscht als in der seinigen Schönheit. Er suchte stets die Begebenheiten treu darzustellen, wie sie geschrieben sind, und ausgezeichnete und wohlgefällige Dinge in seinen Werken anzubringen. Hier zeigte er das Grauen des Kerkers; mit Ketten beschwert sieht man den heiligen Greis zwischen zwei Kriegern; man gewahrt den tiefen Schlaf, in welchem die Wachen liegen; das strahlende Licht des Engels erhellt die dunkle Nacht, läßt alle Einzelheiten des Kerkers unterscheiden und glänzt auf den Waffen der Krieger wider, so daß man ihren Schein in der Wirklichkeit zu sehen glaubt. Nicht geringere Kunst und Erfindung bewies er in einem anderenTeile desselben Bildes: die Ketten St. Peters sind gefallen, vom Engel geleitet tritt er aus dem Kerker, und man erkennt in seinem Angesicht, daß er zu träumen wähnt; einige gewaffnete

Krieger außerhalb des Gefängnisses hören den Lärm der eisernen Pforte, eine Schildwache mit einer Fackel in der Hand weckt die schlafenden Gefährten, das Licht der Fackel glänzt auf den Waffen, und wo dies nicht hinfällt, werden die Gegenstände vom Mond beleuchtet. Raffael brachte dies sinnig erdachte Bild oberhalb des Fensters auf einer dunklen Wand an; betrachtest du die Malerei, so fällt dir das Tageslicht in die Augen und steht in schönem Gegensatz zu den verschiedenen Lichtern der Nacht; du glaubst den Rauch der Fackel, das Leuchten des Engels und die Dämmerung der Nacht nicht gemalt, sondern in Wahrheit zu schauen, mit solcher Deutlichkeit wußte er alle diese schwierigen Erfindungen darzustellen; in den Waffen sieht man den Schattenwurf, den Widerschein und den Dampf der Lichter mit trüben Tönen so herrlich gemalt, daß Raffael fürwahr der Lehrmeister der anderen Künstler hierin genannt werden kann, und von allen Bildern, welche die Nacht treu nachahmen, gilt dies bei jedermann für das herrlichste und göttlichste.

Vertreibung des Heliodor aus dem Tempel.

Auf einer der nicht unterbrochenen Wände stellte er den Gottesdienst der Juden dar, die Bundeslade, den Kandelaber und Papst Julius, der die Habgier aus dem Tempel jagt, — ein Werk von nicht minderer Trefflichkeit als das oben genannte Nachtstück. Einige Sesselträger, welche darauf vorgestellt, sind Bildnisse damals lebender Personen, sie tragen auf einem Tragsessel Papst Julius II., der wahrhaft wie lebendig ist. Männer und Frauen aus dem Volke weichen zurück, um Se. Heiligkeit vorüberziehen zu lassen; an der anderen Seite stürzt ein Gewaffneter zu Pferde hervor, begleitet von zwei Gestalten zu Fuß; mit wilder Gebärde jagt er den stolzen Heliodor aus dem Tempel, der auf Befehl des Antiochus die hier niedergelegten Güter der Witwen und Waisen rauben will. Schon sieht man Waren und Schätze forttragen, der Schreck vor diesem wunderbaren Ereignis

jedoch zwingt den Heliodor, sie wiederum zu lassen, denn er wird von den drei Dämonen hart gedrängt, welche als eine Vision nur ihm allein sichtbar sind. Furcht ergreift seine Leute, die entwendeten Reichtümer fallen zur Erde, und mit ihnen stürzen auch die, so sie tragen, übereinander. Getrennt von ihnen sieht man den Hohenpriester Onias im priesterlichen Gewande; er hebt Augen und Hände gen Himmel und betet andächtig, betrübt durch das Mitleid für die Armen, deren Besitztum entwendet wird, und erfreut über den Beistand des Himmels, der Hilfe bringt. Ein glücklicher Gedanke Raffaels war es, daß er mehrere Gestalten zeichnete, welche die Postamente des Gebäudes erstiegen haben; sie halten die Säulen umfaßt und schauen in dieser unbequemen Stellung nach dem, was sich begibt, und das Volk, verschiedenartig gruppiert, harrt voll Staunen des Ausganges der wunderbaren Begebenheit. . . . . .

Tod Julius II.

In der Zeit, als das Glück diesen Künstler so Wunderbares leisten ließ, starb durch Neid des Schicksals Julius II., der der Kunst hilfreich war und alles Gute liebte. Ihm folgte Leo X., er verlangte das begonnene Werk fortgesetzt zu sehen, dadurch wurde Raffaels Talent bis zum Himmel erhoben und brachte ihm reichen Gewinn, denn er hatte einen mächtigen Fürsten gefunden, dem als Erbgut seines Hauses Liebe zur Kunst eigen war.

Raffael ließ es sich daher angelegen sein, die Malereien des obigen Zimmers weiterzuführen. . . . . .

Madonna del Pesce.

In derselben Zeit verfertigte Raffael für Neapel eine Tafel, welche in S. Domenico in der Kapelle des Kruzifixes, das zu St. Thomas von Acquino geredet hatte, aufgestellt ward; man sieht darin die heilige Jungfrau, den heiligen Hieronymus, als Kardinal gekleidet, und den Engel Raphael, der den jungen Tobias begleitet. . . . .

Raffaels Palast.

Der Ruhm Raffaels und die Belohnungen, welche er empfing, stiegen immer mehr; daher ließ er zu seinem

Gedächtnis in Borgo nuovo zu Rom einen Palast erbauen, welchen Bramante mit Stukkatur verzieren ließ. Hierdurch und durch viele andere Arbeiten war der Ruf seines Namens bis nach Frankreich und Flandern gedrungen; Albrecht Dürer aus Deutschland, ein bewundernswerter Maler, der vorzügliche Kupferstiche verfertigte, hörte von seiner Trefflichkeit und schickte ihm als Tribut seiner Huldigung einen Kopf, sein eigenes Bildnis, mit Wasserfarbe auf ganz feiner Leinwand ausgeführt, so daß es sich auf beiden Seiten zeigte; die Lichter waren durchschimmernd, nicht mit Weiß aufgesetzt, sondern auf der Leinwand ausgespart, alles übrige mit Aquarellfarben gemalt und schattiert. Raffael verwunderte sich sehr darüber und sandte Dürer eine Menge Blätter, von seiner Hand gezeichnet, welche dieser ungemein wert hielt. . . . . .

Marc Antons Kupferstiche.

Da Raffael hierbei gesehen hatte, wie Albrecht Dürer bei seinen Kupferstichen zu Werke ging, so wünschte er ebenfalls zu zeigen, was er in dieser Kunst vermöge; deshalb ließ er den Marco Antonio aus Bologna vielfache Übungen in dieser Kunst anstellen, und da sie demselben trefflich gelangen, ließ er ihn seine ersten Sachen drucken, nämlich: das Blatt mit dem Kindermord, das Abendmahl, den Neptun und die heilige Cäcilia, welche in Öl gesotten wird. Marco Antonio verfertigte außerdem noch eine Anzahl Kupferstiche für Raffael, und dieser gab sie nachmals dem Baviera, seinem Malerjungen. . . . . .

Aufnahme der Kupferstecherkunst.

Die Gunst, welche Raffael dem Baviera erwies, war Ursache, daß sich nachher Marco von Ravenna und viele andere in demselben Kunstzweig hervortaten und die früher so geringe Anzahl von Kupferstichen sich zu der Menge steigerte, in welcher wir sie nunmehr sehen. Hugo von Carpi, dessen erfindungsreicher Sinn sich auf geistreiche und wunderbare Dinge wandte, erfand die Holzschnitte, bei denen man vermittelst dreier Stöcke den Mittelton und Licht und Schatten geben und Zeich-

nungen in Hell und Dunkel nachahmen kann; eine gewiß seltsame Erfindung, die sich sehr verbreitete, wie in der Lebensbeschreibung des Marco Antonio aus Bologna genauer erzählt werden wird. . . . . .

Während Raffael diese Arbeiten vollführte, welche er nicht abweisen konnte, weil er von bedeutenden Personen Auftrag dazu hatte und sie auch um seines eigenen Interesses willen nicht ausschlagen mochte, unterließ er nicht, die begonnenen Ausschmückungen der päpstlichen Zimmer und Säle fortzusetzen. Er hielt dort beständig Leute, die nach seinen Zeichnungen das Werk förderten, sah fortwährend jedes Einzelne nach und legte überall die letzte Hand an, um eine so große Verpflichtung nach Möglichkeit zu erfüllen. So konnte er nach kurzer Zeit das Zimmer des Torre Borgia aufdecken; er hatte darin auf jeder Wand ein Bild gemalt, zwei über den Fenstern und zwei auf den beiden freien Wänden. Auf der einen ist der Brand des Borgo vecchio zu Rom, der nicht zu löschen war, bis Leo IV. sich nach der Loge des Palastes begab und durch seinen Segen das Feuer völlig dämpfte. Man sieht hier vielfältige Gefahren dargestellt; an einer Seite sind Frauen mit Krügen in Händen und auf dem Haupte, worin sie Wasser zutragen; ihr Haar und ihre Gewänder flattern wild, vom Zugwind gejagt; andere suchen Wasser ins Feuer zu schütten und vermögen, durch den Rauch erblindet, sich selbst nicht zu erkennen. An der anderen Seite ist eine Gruppe, wie die, welche Virgil schildert, als Anchises durch Äneas gerettet wird. Ein Greis, durch Krankheit und Glut der Flammen erschöpft, wird von einem jungen Mann auf dem Rücken getragen, dessen Gestalt Mut und Stärke kundgibt; alle seine Glieder sind angespannt, von der Last des Alten gedrückt, der den Körper schlaff hängen läßt; ihnen folgt eine alte Frau barfuß mit losem Gewande, dem Feuer entfliehend, und ihnen voraus tritt ein nackter Knabe. Von der Höhe eines verfallenen Gebäudes beugt

Fortsetzung der Arbeiten im Vatikan.

eine Frau sich herab, nackt, mit zerzausten Haaren, ein Wickelkind in Händen; sie will es einem der Ihrigen zuwerfen, der sich aus den Flammen gerettet hat; er steht auf der Straße, auf den Fußspitzen erhoben, die Arme ausgestreckt, damit er es empfange. Man erkennt in der Mutter nicht weniger die Angst um die Rettung des Kindes, als wie sie selbst in dem glühenden Feuer leidet, das sie zu ersticken droht, und ebenso gewahrt man in dem, der das Kind aufnimmt, wie er sich um das Kind sowohl als wegen der eigenen Todesgefahr ängstigt. Nicht schildern läßt sich, welche Einbildungskraft dieser sinnreiche, bewundernswürdige Künstler bei einer Mutter kundgab, die barfuß, ohne Gürtel, die losen Gewänder zum Teil in der Hand, mit flatternden Haaren ihre Kinder scheltend vor sich herjagt, damit sie den einstürzenden Gebäuden und den Flammen entfliehen. Außerdem sieht man noch einige Frauen, die auf den Knien liegen und den Papst anzuflehen scheinen, daß er helfe, die Feuersbrunst zu dämpfen. . . . . .

Madonna di S. Sisto. *Für die schwarzen Brüder von S. Sisto zu Piacenza malte er ein Bild zu ihrem Hauptaltar; man sieht darin die Madonna, den heiligen Sixtus und die heilige Barbara, ein fürwahr seltenes und wunderbares Werk. . . . . .*

Transfiguration. *Für den Kardinal und Vizekanzler Giulio von Medici malte Raffael ein Bild von der Verklärung des Heilands; es sollte nach Frankreich kommen, und mit eigener Hand fortwährend daran beschäftigt, gab er ihm die letzte Vollendung. Man sah darauf Christus, der auf dem Berge Tabor verklärt wird, die Apostel harren sein am Fuß des Felsens, und zu ihnen wird ein besessener Knabe gebracht, damit Christus vom Berg herabsteigend ihn befreie. Der Knabe in verrenkter Stellung streckt schreiend die Glieder, seine verdrehten Augen zeigen, wie das Fleisch leidet, wie Adern und Pulse von dem bösen Geist gepeinigt sind, seine bleiche Farbe und seine ge-*

waltsame Stellung verraten seine Furcht. Ihn hält ein alter Mann, die Augen weit aufgerissen, den Stern in der Mitte, Stirn und Brauen gefaltet, so daß er Kraft und Angst zugleich zeigt. Er schaut die Apostel fest an und scheint bei ihrem Anblick sich selbst zu ermutigen. Eine Frau, die Hauptfigur des Bildes, kniet im Vordergrund vor jenen beiden; sie wendet das Haupt nach den Aposteln und zeigt mit einer Bewegung des Armes auf den Besessenen, sein Elend kundzutun. Die Apostel, teils aufrechtstehend, teils sitzend und kniend, zeigen lebhaftes Mitleid mit diesem großen Unglück. In der Tat zeichnete Raffael in diesem Bilde Gestalten und Köpfe von so seltener Schönheit, so neu, mannigfaltig und herrlich, daß alle Künstler in dem Urteil übereinstimmen: unter den vielen Werken, die er ausführte, sei dies das rühmlichste, das schönste, das göttlichste. Wer erkennen will, wie man Christus zur Gottheit verklärt darstellen könne, der komme und schaue ihn in diesem Bilde. Er ist verkürzt gezeichnet und schwebt in glänzender Luft über dem Berge zwischen Moses und Elias, die, erleuchtet von ungewohnter Klarheit, in seinem Licht zum Leben erwachen. Petrus, Jakobus und Johannes liegen zur Erde gebeugt, in verschiedenen schönen Stellungen; der eine legt das Haupt auf den Boden, der andere hält die Hand vor die Augen zum Schutz gegen die Strahlen und den blendenden Glanz des Erlösers; dieser, von einem schneeweißen Gewande umgeben, die Arme ausgebreitet, das Haupt nach oben gewendet, scheint das Dasein und die Gottheit der drei Personen darzutun, die in eins verbunden sind durch die Vollkommenheit von Raffaels Kunst. Es ist, als habe dieser seltene Geist alle Kraft aufgeboten, die er besaß, um in dem Angesicht des Heilands die Macht und Gewalt der Kunst zu offenbaren, denn nachdem er es vollendet hatte, als das letzte, was zu vollbringen ihm oblag, rührte er keinen Pinsel mehr an, und überraschte ihn der Tod.

Raffaels künstlerischer Bildungsgang.

Nachdem ich von den Werken dieses herrlichen Künstlers erzählt habe, soll es mir nicht zuviel Mühe sein, zum Gewinn der Meister unseres Berufes etwas über die Methode Raffaels zu sagen, bevor ich mehrere Einzelheiten seines Lebens und Todes mitteile. Er hatte in der Kindheit die Manier seines Lehrers Pietro Perugino nachgeahmt, sie in Zeichnung, Kolorit und Erfindung um vieles vervollkommnet und glaubte genug getan zu haben; als er jedoch älter wurde, erkannte er, daß er der Wahrheit allzu ferne geblieben sei; als er die Werke Lionardos sah, der im Ausdruck der männlichen wie der weiblichen Köpfe nicht seinesgleichen hatte, der in Bewegung und Anmut der Gestalten alle anderen Maler übertraf, geriet er in Erstaunen und Bewunderung und fing an, die Manier dieses Meisters zu studieren, da sie ihm besser gefiel als irgend sonst eine, die er je gesehen hatte. Mit großer Mühe nur machte er sich allmählich von der Methode Pietros frei und suchte so sehr als möglich den Lionardo nachzuahmen. Wie viel Fleiß und Studium er indes auch aufwandte, konnte er doch in einigen Schwierigkeiten diesen Meister niemals übertreffen. Vielen scheint zwar, er sei in Zartheit und einer gewissen natürlichen Leichtigkeit vorzüglicher gewesen, keineswegs überlegen aber war er ihm in einer gewissen kraftvollen Grundlage der Entwürfe und Größe der Ausführung, worin wenige dem Lionardo gleichgekommen sind; mehr als irgendein anderer Maler jedoch hat Raffael sich ihm genähert, besonders in der Lieblichkeit der Farben. Ein großes Hindernis, das ihm viele Mühe bereitete, war diesem Künstler die Manier Pietros, welche er in frühester Jugend annahm, und sehr leicht annahm, weil sie klein, trocken und in der Zeichnung mangelhaft war; er konnte sie nicht vergessen und lernte daher mit vieler Anstrengung die Schönheit nackender Körper und richtiger Verkürzungen nach dem Karton Michelagnolos im Ratssaale zu Florenz. Ein anderer,

dem der Mut gesunken wäre, in der Meinung, er habe seine Zeit bis dahin verloren, würde, wenn auch mit herrlichem Geist begabt, doch nimmer vollbracht haben, was Raffael leistete, der die Manier Pietros von sich warf, um die in allen Teilen so schwierige des Michelagnolo sich anzueignen, und fast vom Meister noch einmal zum Schüler wurde. Ein Mann schon, zwang er sich, durch unglaubliches Studium in wenigen Monaten zu lernen, was ein zarteres, für Aneignung aller Dinge empfänglicheres Alter und einen Zeitraum von vielen Jahren bedurft hätte. Fürwahr, wer nicht zeitig einen guten Grund legt, frühe schon die Manier lernt, der er folgen will, und allmählich durch Erfahrung die Schwierigkeiten der Kunst sich erleichtert, indem er das einzelne zu verstehen und in Ausübung zu bringen sucht, der wird fast niemals vollkommen werden, und wird er es, so erreicht er es nur durch mehr Zeit und weit größere Anstrengung.

Als Raffael den Entschluß faßte, seine Manier zu verändern und zu verbessern, hatte er noch nie nackte Körper mit dem Studium ausgeführt, welches dabei nottut; er zeichnete sie nur nach der Natur in der Weise, wie es von Pietro, seinem Meister, geschehen war, und half ihnen durch die Anmut auf, welche die Natur ihm verliehen hatte. Von nun an jedoch ergab er sich dem Studium nackter Gestalten und suchte anatomisch die Muskeln aufzufinden an toten geschundenen Körpern sowohl wie an lebenden, wo sie sich durch die überdeckende Haut nicht so deutlich als bei jenen unterscheiden lassen; hierdurch sah er, wie die Muskeln in ihrer Verbindung Fülle und Weichheit bekommen, und wie man durch Wenden der Ansichten gewissen Verdrehungen Anmut geben könne, sah die Wirkung des Anschwellens, des Senkens und Erhebens einzelner Glieder oder des ganzen Körpers, die Verkettungen der Knochen, der Nerven und Adern und wurde in allen Teilen so vorzüglich, wie man

es von einem vollkommenen Maler verlangt. Bei alledem erkannte er: es sei ihm nicht möglich, Michelagnolo, einen Mann von seltener Einsicht, hierin zu erreichen, doch wußte er auch, die Kunst der Malerei bestehe nicht einzig darin, nackte Körper darzustellen, sondern sie beherrsche ein weites Feld, und man könne unter die vollkommenen Meister auch denjenigen zählen, welcher seine Erfindungen und Gedanken gut und mit Leichtigkeit auszudrücken vermöge, seine Bilder nicht durch zuviel überlade noch durch zuwenig dürftig erscheinen lasse, sondern vielmehr nach schöner Anordnung zusammenstelle und verteile. Hierzu gehört, wie Raffael richtig überzeugt war, daß man die Kunst durch mannigfaltige und ungewöhnliche Perspektive der Gebäude und Landschaften und durch anmutige Bekleidung der Figuren bereichere, daß man die Gestalten bisweilen ins Dunkel sich verlieren, bisweilen ins Licht hervortreten lasse, daß man den Körpern der Frauen, der Kinder, der jungen und der alten Leute Schönheit und, je nachdem es erforderlich ist, Beweglichkeit und Kühnheit gebe. Er beachtete, wie bei Schlachtszenen die Flucht der Pferde und die Keckheit der Kriegsleute wichtig sei, wie man die verschiedenartigsten Tiere darstellen, vor allem aber die Menschen so der Natur getreu müsse nachbilden können, daß man sie selbst in der Wirklichkeit zu schauen glaube. Sei dies erreicht, so fordere die Ausschmückung der Bilder noch schöne Gewänder, Fußbekleidungen, Helme, Waffen, Kopfputz der Frauen, Haare, Bärte, Vasen, Bäume, Grotten, Felsen, Feuer, trübe und klare Luft, Wolken, Regen, Blitze, Nacht, Mondschein, Sonnenlicht und eine Menge dahingehöriger Dinge. Dies war es, was Raffael erkannte, und er beschloß, da er Michelagnolo in dem nicht erreichen könne, worin er ihm nachgestrebt hatte, wolle er in jener anderen Art der Kunst ihm gleichkommen oder vielleicht ihn übertreffen, kurz, er gab es auf, ihn nachzuahmen, um nicht unnötige Zeit

zu verlieren, und bestrebte sich, in allen Teilen eines anderen Gebietes vollkommen zu werden. . . . . .

Heiratsanträge.

Lange genug und vielleicht zuviel schon haben wir über diese Angelegenheiten der Kunst geredet, und es ist Zeit, uns wieder zu Raffaels Leben und zu seinem Tode zu wenden. Er stand in naher Freundschaft zu Bernardo Divizio, Kardinal von Bibbiena; dieser hatte ihn seit Jahren schon gerne verheiraten wollen, und Raffael trat dem Willen des Kardinals nicht fest entgegen, sondern hielt die Sache hin, indem er sagte, er wolle noch drei oder vier Jahre vorübergehen lassen. Dieser Termin rückte heran, für Raffael unerwartet, der Kardinal erinnerte ihn an sein Versprechen, und der wohlgesinnte Künstler, der seinem Worte nicht untreu werden wollte, sah sich gezwungen, die Hand einer Nichte des Kardinals anzunehmen. Dies Band war ihm sehr zur Last, er schob stets neue Hindernisse vor, und viele Monate verstrichen, ohne daß die Ehe vollzogen wurde. Auch tat er dies nicht ohne ehrenwerte Absicht, denn nachdem er dem Hofe viele Jahre gedient hatte und Leo für eine große Summe sein Schuldner war, hatte man ihm angedeutet: wenn er den großen Saal beendet habe, werde der Papst ihm als Anerkennung seiner Bemühungen und Fähigkeiten den Kardinalshut verleihen, deren eine Menge ausgeteilt werden sollten, darunter manche an Personen von geringerem Verdienst als Raffael. Dieser ging unterdessen heimlich seinen Liebschaften nach und überließ sich deren Vergnügungen ohne Maß; daher geschah es, daß er eines Tages die Grenzen allzusehr überschritt und mit einem heftigen Fieber nach Hause kam. Die Ärzte glaubten, er habe sich erkältet, und da er den Grund seines Krankseins nicht angab, ließen sie ihm unverständigerweise zur Ader, so daß er sich geschwächt fühlte, während er Stärkung bedurfte. Er machte deshalb sein Testament, sendete als ein guter Christ seine Geliebte aus dem Haus und hinterließ ihr so viel, daß sie

mit Ehren leben konnte. Hierauf verteilte er sein Eigentum unter seine Schüler, an Giulio Romano, den er immer sehr geliebt hatte, den Florentiner Giovan Francesco, genannt Fattore, und ich weiß nicht welchen Priester von Urbino, seinen Verwandten. Einen Teil seines Vermögens bestimmte er, um ein altes Tabernakel in Santa Maria Rotonda, das er sich zur Grabesstätte auserlesen hatte, neu mit Marmor bekleiden und davor einen Altar mit einer Marmorstatue der Mutter Gottes errichten zu lassen. Alles, was er sonst besaß, blieb dem Giulio und Giovan Francesco, und zum Exekutor seines Testamentes ernannte er Herrn Baldassare da Pescia, damals Datario (Kanzleipräsident) des Papstes. Nachdem er alle diese Anordnungen getroffen hatte, beichtete er und starb reuevoll an demselben Festtage, an dem er geboren war, am Karfreitag, in einem Alter von siebenunddreißig Jahren, und wie sein Geist die Erde verschönte, ist zu glauben, daß seine Seele den Himmel schmückt. — In dem Saale, worin er zuletzt arbeitete, stand seine Leiche, ihm zu Häupten das Bild von der Verklärung, welches er für den Kardinal von Medici vollendet hatte, und wer dies lebende Gemälde und diesen toten Körper betrachtete, dessen Seele wurde von tiefem Schmerz erschüttert. Der Verlust Raffaels bestimmte den Kardinal, jenes Bild auf dem Hauptaltar von S. Pietro in Montorio aufstellen zu lassen, und es wurde nachmals als selten herrlich in allen Teilen von jedermann hoch in Wert gehalten. Sein Körper empfing ehrenvolles Begräbnis, wie es einem so edlen Geist geziemte, denn es war kein Künstler in Rom, der ihn nicht schmerzlich beweinte und zu Grabe geleitete. Viele Trauer brachte sein Tod dem ganzen päpstlichen Hofe; er hatte während seines Lebens das Amt eines Kammerherrn bekleidet, und der Papst hatte ihn so sehr geliebt, daß sein Verlust ihn bitterlich weinen machte. — Glücklicher und seliger Geist, gerne redet ein jeder von dir, feiert deine

Taten und bewundert jede Zeichnung, welche du hinterlassen hast. Wohl konnte beim Tod dieses edlen Künstlers auch die Malerei sterben, denn als er die Augen schloß, blieb sie fast blind zurück. Uns aber, die wir noch leben, steht es zu, die gute oder vielmehr vollkommene Weise nachzuahmen, welche er uns zum Vorbild gegeben hat, sein Andenken dankbar im Herzen zu bewahren, wie unsere Pflicht und seine Verdienste es fordern, und durch Wort und Rede ihm ein ehrenvolles Gedächtnis zu stiften. Er war es, der Ausführung, Farben und Erfindung vereint zu einem Grade der Vollkommenheit brachte, welchen man kaum erreicht zu sehen hoffen durfte, und kein Geist achte für möglich, daß er ihn je übertreffen könne.

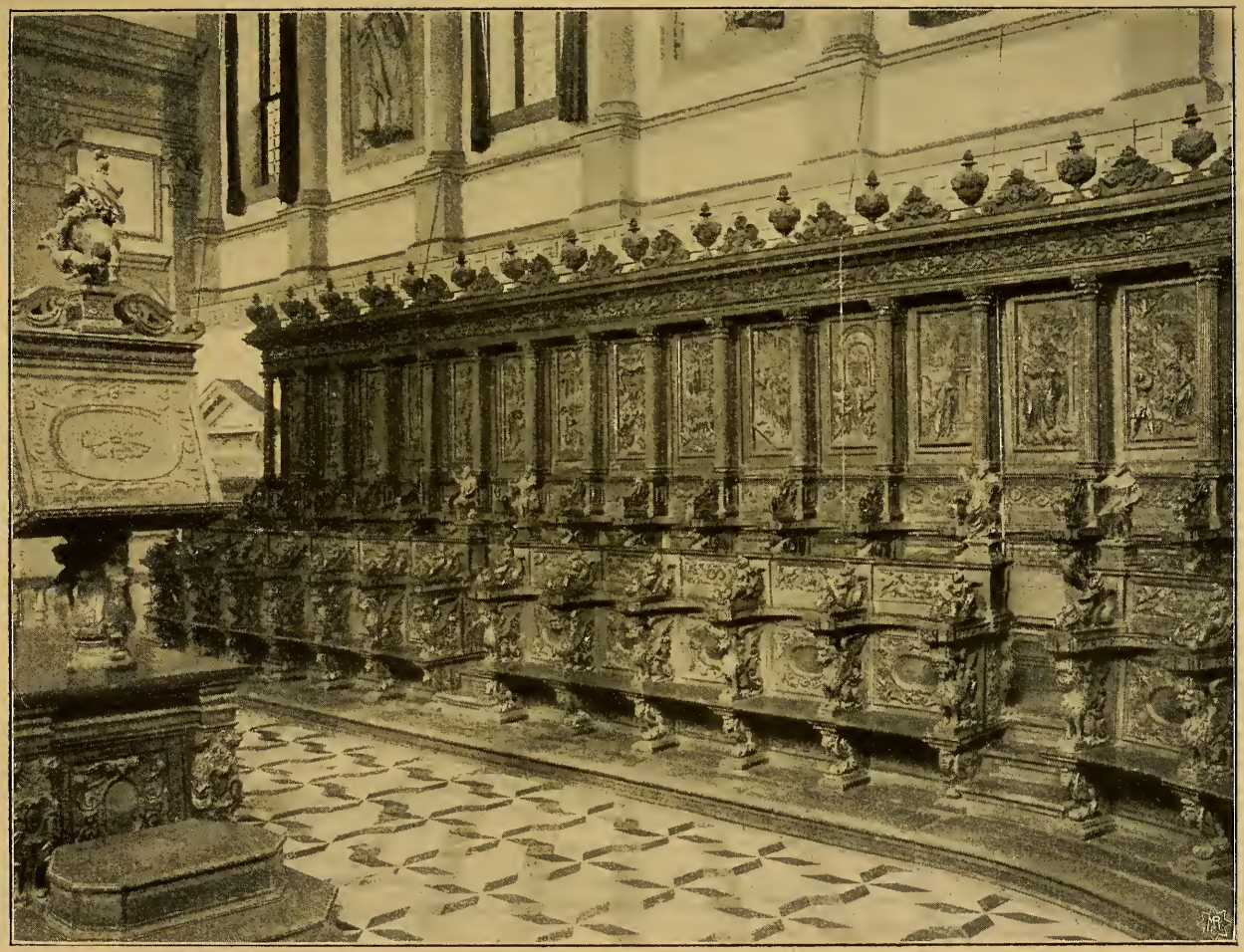
Sein edles Naturell.

Und außer der Wohltat, welche er der Kunst als ihr wahrster Freund erwies, lehrte er uns durch sein Leben, wie man im Umgang mit den Großen der Welt, wie mit Menschen mittleren Standes und wie mit ganz geringen Leuten sich betragen müsse; auch halte ich unter seinen seltenen Gaben eine so wunderbar, daß sie mich in Staunen versetzt, die nämlich, daß der Himmel ihm Kraft verlieh, in unserem Kreise zu erwecken, was wider die Natur der Maler streitet; denn alle, nicht nur die geringen, sondern auch die, welche den Anspruch machten, groß zu sein (wie die Kunst deren unzählige hervorbringt), waren einig, sobald sie in Gesellschaft Raffaels arbeiteten; jede üble Laune schwand, wenn sie ihn sahen, jeder niedrige, gemeine Gedanke war aus ihrer Seele verscheucht. Eine solche Übereinstimmung herrschte zu keiner Zeit als in der seinigen; dies kam daher, daß sie durch seine Freundlichkeit, durch seine Kunst und mehr noch durch die Macht seiner schönen Natur sich überwunden fühlten, welche so anmutsvoll und liebreich war, daß nicht nur die Menschen, sondern selbst Tiere ihn ehrten. Man sagt, wenn irgendein Maler, den er kannte oder auch nicht kannte, eine Zeichnung von ihm begehrte, habe er

seine Arbeit liegen lassen, um jenem Hilfe zu leisten; er hielt stets eine Menge Künstler in Arbeit, half ihnen und belehrte sie mit einer Liebe, wie sie nicht Künslern, sondern eigenen Kindern erwiesen wird. Hierdurch kam es, daß er nie von seinem Hause nach Hofe ging, ohne von wohl fünfzig guten und vorzüglichen Malern umgeben zu sein, die ihn durch ihr Geleite ehren wollten; kurz, er lebte wie ein Fürst und nicht wie ein Künstler. — Wohl konntest du, o Kunst der Malerei, dich damals glücklich preisen, denn dir gehörte ein Meister an, dessen Trefflichkeit und Sitten dich zum Himmel erhoben. Gesegnet konntest du dich nennen, seit das Vorbild eines solchen Mannes deine Schüler gelehrt hat, wie man leben müsse, und was es wert sei, Kunst und Tugend zu vereinen. In Raffael verbunden besiegten sie die Macht Julius' II. und erweckten die Großmut Leos X., denn beide Fürsten, mit der höchsten Würde bekleidet, erwählten ihn zum Freund und übten gegen ihn eine Freigebigkeit und Gnade, welche ihm Mittel darbot, sich selbst und der Kunst große Ehre zu erwerben. — Glückselig auch nennen kann man die, welche in seinem Dienste unter ihm arbeiteten, denn alle, die ihm nachstrebten, gelangten zu ehrenvollem Ziel; wer in der Kunst sich nach ihm bildet, wird von der Welt geehrt, und wer in Sitten ihm zu gleichen sucht, wird im Himmel belohnt.

Die folgende Grabschrift wurde Raffael von Kardinal Bembo gesetzt:

D. O. M.
Raphaelli Sanctio Joan. F. Urbinati Pictori Eminentiss.
Veterumque Emulo
Cuius Spiranteis Prope Imagineis
Si Contemplere,
Naturae, Atque Artis Foedus
Facile Inspexeris.



Venedig. Chor der Kirche von St. Giorgio Maggiore.

Julij II. et Leonis X. Pontt. Maxx.
Picturae et Architect. Operibus
Gloriam Auxit.
Vixit An. XXXVII. Integer Integros.
Quo Die Natus Est, Eo esse Desiit
VII. Id. April. MDXX.

Ille hic est Raphael, timuit quo sospite vinci
Rerum magna parens et moriente mori.

Der Graf Balthasar Castiglione aber schilderte seinen Tod in folgender Weise:

Quod lacerum corpus medica sanaverit arte;
Hippolytum Stygiis et revocarit acquis,
At Stygias ipse est raptus Epidaurius undas;
Sic precium vitae mors fuit Artifici.
Tu quoque dum toto laniatam corpore Romam
Componis miro Raphael ingenio;
Atque urbis lacerum ferro, igni annisque cadaver.
Ad vitam, antiquum iam revocasque decus,
Movisti superum invidiam indignataque Mors est,
Te dudum extinctis reddere posse animam,
Et quod longa dies paulatim aboleverat, hoc te
Mortali spreta lege parare iterum.
Sic miser heu prima cadis intercepte Juventa,
Deberi et Morti nostraque nosque mones.

Francesco Francia an Raffael Sanzio.

[Bologna, ca. 1508.]

Nicht Zeuxis bin ich noch Apell' — die Ehren
So großer Männer muß ich von mir weisen;
Nicht darf mich Raffael unsterblich preisen,
Noch mein Talent so hohen Ruhm begehren.
Nur dir allein wollt' es ein Gott gewähren,
Nur dir so großer Tugend Gnad' erweisen,
Daß du vermagst der Künste wahre Weisen
Die Alten, die du übertrafst, zu lehren.

Glücksel'ger Jüngling, wenig Sommer alt
Hebt über Tausend dich dein kühnes Streben!
Was erst, wenn dich Erfahrung reift und Leben?
Dann wird, von deiner Zauberhand Gewalt
Besiegt, Natur in lautes Lob entbrennen
Und dich allein der Maler Fürsten nennen!

Raffael an den Grafen Baldassare Castiglione.

Rom, ... 1515.

Herr Graf, ich habe verschiedenartige Zeichnungen nach den Ideen von Ew. Herrlichkeit gemacht und genüge damit allen, wenn mir nicht alle schmeicheln. Meinem eigenen Urteil aber genüge ich nicht, weil ich fürchte, dem Eurigen nicht genugtun zu können. Ich schicke sie Euch; Ew. Herrlichkeit möge eine davon auswählen, wenn ja eine von Euch würdig erachtet werden wird.
Unser Herr (der Papst) hat mir, indem er mir eine Ehre antat, eine große Last auf die Schultern geladen. Das ist die Sorge um den Bau von St. Peter. Ich hoffe wohl, ihr nicht zu unterliegen, und dies um so mehr, als das Modell, das ich davon gemacht habe, Sr. Heiligkeit gefällt und von vielen schönen Geistern gelobt wird. Indessen, ich erhebe mich mit meinen Gedanken höher. Ich möchte die schönen Formen der alten Gebäude finden, aber ich weiß nicht, ob dies nicht ein Ikarusflug sein wird. Vitruv gibt mir darin zwar ein großes Licht, aber nicht so viel, daß es genügen könnte.
Wegen der Galatea würde ich mich für einen großen Meister halten, wenn nur die Hälfte der großen Dinge daran wäre, die Ew. Herrlichkeit mir schreibt. Ich erkenne aber in Euren Worten die Liebe, die Ihr für mich hegt. Übrigens muß ich Euch sagen, daß ich, um eine Schöne zu malen, deren mehrere sehen müßte; und zwar unter der Bedingung, daß Ew. Herrlichkeit sich bei mir befände, um eine Auswahl des Allerschönsten zu treffen. Da nun aber immer Mangel an richtigem Urteil wie an

schönen Frauen ist, bediene ich mich einer gewissen Idee, die in meinem Geist entsteht. Ob diese nun einige künstlerische Vortrefflichkeit in sich trägt, weiß ich nicht; wohl aber bemühe ich mich, sie zu erreichen. Und damit empfehle ich mich Ew. Herrlichkeit.

Leo X. an Raffael.

1. August 1515.

Indem Ihr, außer der Kunst der Malerei, in welcher die ganze Welt Eure Verdienste kennt, auch in betreff der Baukunst als ein solcher von dem Architekten Bramante erachtet worden seid, daß er bei seinem Tode mit Recht meinte, es könne Euch der von ihm hier in Rom begonnene Bau des Tempels des Apostels St. Peter fürder aufgetragen werden, und da Ihr dies auch in so gelehrter Weise durch den Grundriß bestätiget, den Ihr nach Unserm Wunsche von diesem Tempel entworfen habt, also machen Wir, die Wir keinen größeren Wunsch haben, als daß dieser Tempel mit der größtmöglichsten Pracht und Schnelligkeit vollendet werde, Euch zum Oberaufseher dieses Werkes mit dem Gehalte von 300 Goldscudi, zahlbar alljährlich durch die Verwalter der für den Bau ausgesetzten Gelder, die in Unsere Hände kommen. Auch befehle Ich, daß Euch jeden Monat, so oft Ihr es verlangt, die fällige Rate, je nach Maßgabe der Zeit, ohne Zögerung ausgezahlt werde.

Ferner ermahnen Wir Euch, Euch der Sorge um dieses Amt so anzunehmen, daß Ihr in der Führung desselben beweiset, auf Eure eigene Ehre und Euren guten Namen Rücksicht zu nehmen, für welche Ihr gewißlich in Eurer Jugend guten Grund legen müßt, und zugleich auch der Hoffnung entsprechet, die Wir von Euch hegen, und Unserem väterlichen Wohlwollen, sowie endlich auch der Würde und dem Ruhme dieses Tempels, der von jeher in der ganzen Welt der bei weitem größte und heiligste gewesen, sowie auch nicht minder Unserer eigenen Verehrung für den Fürsten der Apostel.

Andrea del Sarto.

Schließlich soll hier noch in Andrea del Sarto in kurzen Worten ein Typus hingestellt werden, wie er die Höhe der italienischen Renaissance kennzeichnet. Ihm sind nicht nur alle Errungenschaften des kämpfenden 15. Jahrhunderts bekannt, sie sind in seinen Tagen schon so lange in Übung, daß sie geläufig geworden waren. Sarto disponiert vollkommen frei und mit leichter Hand, und immer wieder kommen wir zur Empfindung der hereinbrechenden Routine. Wo sich eine Komposition nicht ohne weiteres aus dem darzustellenden Stoff in einer seinen formalen Bedürfnissen gelegenen Weise ergibt, wird ohne Hemmung eine Nebenfigur eingeschaltet und so viel formales Gewicht auf sie gehäuft, daß die Rechnung in Ordnung kommt. So läßt er der tanzenden Salome einen Diener entsprechen, der als gewaltige Rückfigur der Prinzessin die Wage halten muß, so legt er dem Joseph einen großen Sack in den Rücken, um an dieser Stelle so viel Volumen zu bekommen, als zur Balance nötig ist. Aber bei all dem müssen wir doch die mühelose Sicherheit bewundern, die ihn über die Schwierigkeiten hinwegführt und die ihn auch andere Kompositionen schaffen läßt, die jeder Anforderung gerecht werden.

Manchmal ist sein Bildaufbau ganz locker, manchmal auf wenige feste Hauptakzente konzentriert. Immer aber ist er so klar und schlagend, daß kein Zögern beim Beschauer aufkommen kann. Vom ersten Augenblick wird die Aufmerksamkeit in eindeutige Bahnen

gelenkt, und darin vielleicht mehr als in allem anderen können wir Andrea als typischen Künstler ansehen.
Die Klarheit der italienischen Malerei, die schon bei Giotto da war, hat sich nun so gewandelt, daß wir nicht nur wie in früheren Zeiten allmählich zu einer vollkommen eindeutigen Gesetzlichkeit im Bild vordringen können und die Beziehungen deutlich heraustreten, sondern daß auch die Abstufungen der formalen Momente nach ihrer Wichtigkeit im Bild sofort klar werden und wir vom wesentlichen Gerippe des Ganzen schrittweise zu den feineren Nuancen der Anlage und zu den Randbemerkungen, die der Künstler in den Einzelheiten gegeben hat, fortschreiten können.
Dabei hat Andrea seine Bilder ebenso wie seine Gruppen und die selbständigen Figuren vollkommen räumlich erlebt. Er liebt die festen und in den Tiefenwerten belebten Architekturen Ghirlandajos, wir können zwischen seinen Personen durchgehen, ohne daß sich die Struktur des Ganzen verschiebt, ein Kranz von Heiligen, der die Madonna umgibt, ist wirklich ein Kranz und rundet sich in die Tiefe, und ebenso erkennen wir, daß die Einzelfigur nach allen Seiten das gleiche Leben entfaltet und von nirgends her die Silhouette arm sein würde.
Schließlich geraten wir in die Details, und da besonders offenbart sich das Persönlichste Andreas — eine unvergleichliche Süßigkeit und ein Wissen um die feinsten Reize des Menschenkörpers. Sei es in den Bildungen eines Ohransatzes, eines Handgelenkes, sei es im leisen Lächeln eines Knaben oder einer Frau. Er kennt die

kleinen Varianten, die eine Haltung mondän machen, und er hat die Unwillkürlichkeiten beobachtet, die Begeisterung oder weltlicher Eifer in Gesichtern hervortreten läßt. Alles wurde ihm gleich leicht, denn er war ein eminenter Zeichner, und wir haben Körper von ihm, die wie in Bronze ziseliert erscheinen, und solche, die in Weichheit verflimmern.

Wir sehen, wie die Renaissancekunst souverän geworden ist. Alle ernsten Schwierigkeiten scheinen gelöst, und den Künstlern sind die Hände frei, um sich dem halb spielenden Genuß hinzugeben, einzelne Themen der Komposition oder der Formenbildung zu variieren. Die große Spannung scheint nachzulassen und der Aufschwung sich in ein sicheres Dahinschreiten zu wandeln.

Andrea del Sarto.

So sind wir nunmehr nach den Lebensbeschreibungen vieler vorzüglichen Künstler, von denen die einen im Kolorit, die andern in Zeichnung oder Erfindung sich hervortaten, bis zu dem trefflichen Andrea del Sarto gelangt, bei dem Kunst und Natur offenbarten, was die Malerei vermöge, wenn Zeichnung, Kolorit und Erfindung in einem einzigen Meister vereint gefunden werden. Hätte Andrea einen etwas lebendigeren, kühneren Geist gehabt, nach Maßgabe, als er Einsicht und tiefe Kenntnis dieser Kunst besaß, so würde er ohne Zweifel nicht seinesgleichen gefunden haben; eine gewisse Schüchternheit aber, ein demütiges, allzu schlichtes Wesen ließ ihn niemals zu dem lebendigen Feuer und der Kraft gelangen, welche, vereint mit seinen sonstigen Vorzügen, ihn wahrhaft göttlich hätten werden lassen, und es fehlte ihm deshalb der Schmuck, die Größe und Mannigfaltigkeit,

welche wir bei vielen anderen Malern finden. Obwohl nun seine Gestalten schlicht und einfach sind, so sind sie doch wohlverstanden, fehlerlos und in allen Teilen vollkommen. Der Ausdruck der Köpfe ist bei Kindern und Frauen natürlich und anmutig, bei jungen und alten Männern außerordentlich lebendig und kräftig, die Gewänder sind zum Verwundern schön und die nackten Gestalten mit vielem Verstand ausgeführt. Die Zeichnung ist zwar einfach, das Kolorit seiner Bilder aber von seltener, ja wahrhaft göttlicher Schönheit.

Seine Geburt.

Im Jahre 1488 wurde Andrea in Florenz geboren, sein Vater war Schneider, und jedermann nannte ihn deshalb Andrea del Sarto. Sieben Jahre alt aus der Schreib- und Leseschule genommen, gab man ihn zu einem Goldschmied in Lehre; dort fand er aus angeborenem Trieb der Natur weit mehr Vergnügen daran, sich im Zeichnen zu üben, als die Eisen zu handhaben und in Silber oder Gold damit zu arbeiten. — Gian Barile, ein florentinischer Maler, derb und von niedriger Herkunft, sah, wie gut der Knabe zeichnete, und nahm ihn zu sich, veranlaßte ihn, die Goldschmiedekunst aufzugeben, und führte ihn der Malerei zu. Nicht sobald war dies geschehen, als Andrea zu großer Freude erkannte, daß er für diesen Beruf geboren sei. Nach kurzer Zeit schon fing er an, mit Farben Dinge auszuführen, welche Gian Barile und die übrigen Künstler der Stadt in Staunen versetzten, und erlangte bei fortdauerndem Studium im Verlauf von drei Jahren so viele Übung, daß Gian Barile einsah, wenn der Knabe in diesem Studium fortfahre, müsse er einen seltenen Erfolg haben. Er redete mit Piero di Cosimo, damals als einer der besten Maler in Florenz anerkannt, und gab Andrea zu ihm; dieser, voll Lernbegierde, ließ nicht nach zu studieren, und die Natur, die ihn zum Maler bestimmt hatte, wirkte so mächtig in ihm, daß er die Farben mit einer Anmut behandelte, als ob er seit fünfzig Jahren arbeite. Piero faßte deshalb eine große Liebe zu ihm und

hörte mit unendlichem Vergnügen, Andrea benutze jede freie Zeit, die ihm bleibe, vornehmlich an Festtagen, um mit anderen jungen Leuten im Saale des Palastes zu verweilen, woselbst die Kartons von Michelagnolo und von Lionardo da Vinci standen, übe sich dort im Zeichnen und übertreffe, obwohl jung noch, alle einheimischen und fremden Künstler, welche fast ohne Unterlaß dorthin strömten. . . . . .

Malt in Compagnia dello Scalzo.

Die Mitglieder von der Bruderschaft der sogenannten Barfüßler zu St. Johannes dem Täufer pflegten sich am Ende der Via larga in Florenz oberhalb der Häuser Oktavians des Großmütigen von Medici, in einem Gebäude dem Garten von S. Marco gegenüber, zu versammeln, welches in jener Zeit erst von vielen florentinischen Künstlern erbaut und unter anderm gleich anfangs mit einem Umgange versehen worden war, der auf einigen nicht sehr hohen Säulen ruhte. Da einige von ihnen erkannten, daß Andrea ein trefflicher Meister zu werden begann, beschlossen sie, reicher an Unternehmungsgeist als an Geld, er solle rings um jenen Kreuzgang zwölf Bilder von St. Johannes dem Täufer in Helldunkel mit brauner Erdfarbe in Fresko malen. Er legte Hand ans Werk und stellte zuerst St. Johannes dar, wie er Christum tauft, ein so fleißig und nach so guter Manier ausgeführtes Bild, daß er Vertrauen, Ehre und Ruf dadurch erlangte und von vielen Personen Bestellungen erhielt, als jemand, der mit der Zeit das ehrenvolle Ziel erreichen werde, das sein seltener Anfang versprach. . . . . .

Andrea geht nach Frankreich.

Während Andrea sich in Florenz durch diese Arbeiten ziemlich ärmlichen Unterhalt schaffte und gar nicht emporkommen konnte, waren in Frankreich die beiden von ihm dahin gesandten Bilder von König Franz gesehen worden. Unter vielen anderen von Rom, Venedig und aus der Lombardei gesendeten galten sie bei weitem für die besseren, und da der König sie über die Maßen rühmte, wurde ihm gesagt, es könne wohl geschehen, daß

Andrea zum Dienste seiner Majestät nach Frankreich komme. Dies gefiel dem Könige; er erteilte zu allem Erforderlichen Befehl, auch daß man dem Künstler in Florenz Reisegeld zahle, und vergnügt machte sich Andrea in Gesellschaft seines Zöglings Andrea Sguazzella auf den Weg nach Frankreich. Bei Hofe angelangt, hieß der König ihn herzlich und fröhlich willkommen, und am ersten Tage schon lernte Andrea die Freigebigkeit und Artigkeit jenes großmütigen Königs kennen; denn er sandte ihm sogleich Geld und reiche Ehrenkleider zum Geschenk; bald nachher begann Andrea zu arbeiten und wurde dem König und dem ganzen Hof sehr wert; jedermann erwies ihm Liebkosungen, so daß ihm schien, als habe sein Fortgehen ihn vom äußersten Unglück zum höchsten Glück geführt. Eine seiner ersten Arbeiten in Frankreich war das Bildnis des kleinen Dauphin, Sohns des Königs, eines Kindes von wenigen Monaten und in Windeln; er erhielt dafür 300 Goldscudi zum Geschenk. Nach diesem malte er eine Caritas, welche für außerordentlich schön und von dem König so wert gehalten wurde, wie solch Kunswerk es verdiente. . . . . In der Zeit jedoch, als er für die Mutter des Königs einen büßenden St. Hieronymus malte, erhielt er aus Florenz Briefe von seiner Frau und fing an, welches auch der Grund gewesen sein mag, an Heimkehr zu denken. Bald nachher verlangte er seine Entlassung vom König, indem er sagte, er wolle nach Florenz gehen, einige Angelegenheiten ordnen und sodann sicherlich zu Sr. Majestät zurückkehren; ja, damit er ruhiger in Frankreich verweilen könne, solle seine Frau ihn begleiten, und er werde viele herrliche Gemälde und Bildwerke aus Italien mitbringen. Der König traute seinen Worten, er gab ihm Geld, und Andrea schwur auf das Evangelium, daß er nach wenigen Monaten zurückkommen werde.

In Florenz glücklich angelangt, erfreute er sich einige Monate an seiner schönen Frau, am Wiedersehen seiner

Freunde und seiner Vaterstadt; so verstrich der Zeitpunkt, zu welchem er beim König sein sollte, und es fand sich am Ende, daß er durch Bauen, Vergnügungen und Nichtstun sein Geld samt dem des Königs verbraucht hatte. Dessenungeachtet wollte er nach Frankreich gehen, die Bitten und Tränen seiner Frau aber hatten größere Macht über ihn als die eigene Not und sein gegebenes Wort; er blieb seiner Frau zu Gefallen, und der König geriet hierüber in solchen Zorn, daß er lange Zeit keinen florentinischen Maler mit gnädigem Auge betrachten mochte; ja, er schwur, wenn Andrea je in seine Hände falle, wolle er, ohne seine Vorzüge zu beachten, ihm ebensoviel Leides antun, als er ihm Freude gemacht haben würde. So blieb Andrea in Florenz, vom höchsten Stande zum niedrigsten herabgekommen, und schaffte sich Unterhalt und Zeitvertreib, so gut es gehen wollte. . . . . .

Madonna del Sacco.

M. Jacopo, ein Servitenbruder, hatte einer Frau bei der Lossprechung von einem Gelübde die Bedingung auferlegt, daß sie außen über der Seitentüre der Nunziata, welche nach dem Klostergang führt, eine Madonna malen lasse; daher sprach er, als er Andrea antraf, zu ihm: er habe das Geld für diese Arbeit auszuzahlen, und obwohl es nicht viel sei, scheine ihm doch wohlgetan, daß er, dem seine anderen Malereien an jenem Orte so vielen Ruhm erworben, auch diese über sich nehme. Andrea, der die Nachgiebigkeit selbst war, antwortete, vom Mönch überredet und eingenommen durch Verlangen nach Vorteil und Ruhm, er werde es gerne tun, begann das Werk und malte in Fresko eine sehr schöne Mutter Gottes in sitzender Stellung mit dem Sohne auf dem Arm; St. Joseph, an einen Sack gelehnt, sieht in ein aufgeschlagenes Buch; ein Werk, durch Zeichnung, Anmut, Kolorit, Lebendigkeit und Rundung so vollkommen, daß es erkennen ließ, Andrea habe alle Maler übertroffen, welche bis dahin gearbeitet hatten, und in Wahrheit ist dieses Gemälde so ausgeführt, daß es, ohne von andern gerühmt

zu werden, durch sich selbst als bewundernswert und außerordentlich sich darstellt. . . . . .

Bildnisse aufrührerischer Hauptleute.

Zur Zeit der Belagerung von Florenz hatten einige Hauptleute der Stadt sich mit dem Solde davongemacht, und Andrea wurde aufgefordert, auf dem Markt an der Wand vom Palast des Podestà nicht nur jene Hauptleute, sondern auch einige aufrührerische flüchtig gewordene Bürger darzustellen. Er übernahm den Auftrag; damit man ihm aber nicht wie Andrea dal Castagno den Beinamen degl' Impiccati beilege, gab er vor, er lasse sie von einem seiner Lehrjungen ausführen, Bernardo del Buda genannt. Ein großer Verschlag, wo er selbst hineinkonnte, wurde errichtet; dort schlich er des Nachts heimlich ein und aus und malte jene Figuren in der Weise, daß man sie in der Wirklichkeit zu sehen glaubte. Die Soldaten auf dem Markte an der Wand des alten Handelsgerichtes nahe der Condotta sind vor vielen Jahren schon überweißt worden, damit man sie nicht weiter sehe, und auch die Bürger am Palast des Podestà, die er mit eigener Hand vollendete, sind nunmehr verdorben. . . . . .

Die Belagerung war vorüber, und Andrea harrte, daß die Angelegenheiten sich ordnen möchten, mit wenig Hoffnung jedoch, seine Absichten auf Frankreich gelingen zu sehen; denn schon war Giovan Battista della Palla gefangengesetzt, als Florenz sich mit Soldaten aus dem Lager und vielen Lebensmitteln füllte; da nun einige Landsknechte die Pest hatten, verbreiteten sie einen nicht geringen Schreck in der Stadt und bald auch die Pest selbst. — Sorge vor diesem Übel oder Unregelmäßigkeit im Essen nach langer Not zur Zeit der Belagerung war Ursache, daß Andrea eines Tages schwer erkrankte; er legte sich ins Bett, unrettbar verloren. Ohne Mittel gegen sein Übel zu finden und ohne große Pflege, da seine Frau aus Furcht vor der Pest ihm so fern als möglich blieb, starb er, wie man sagt, fast ohne daß jemand es gewahrte, und wurde mit geringen Zeremonien von den Barfüßer-

mönchen nahe bei seinem Hause in der Kirche der Serviten beigesetzt, wo jene Bruderschaft alle ihre Toten begräbt.

Der Tod Andreas war ein sehr großer Verlust für seine Vaterstadt und für die Kunst, da er bis zum Alter von zweiundvierzig Jahren, welches er erreichte, von einem Werk zum andern sich fortwährend so vervollkommnete, daß er, je länger er gelebt, je mehr die Kunst selbst gehoben haben würde. Denn mehr gewinnt, wer allmählich fortschreitet und dadurch fester auftritt, als wer die Natur und den Geist plötzlich zwingen will. Wäre Andrea in Rom geblieben, als er hinging, die Werke Raffaels und Michelagnolos und die Statuen und Ruinen jener Stadt zu sehen, so würde er unzweifelhaft seinen Stil in der Komposition bereichert und in der Folge seinen Gestalten mehr Feinheit und Kraft gegeben haben, was nur denen gelingt, welche einige Zeit ausübend und genau beobachtend in Rom verweilt haben. Da er indes von Natur eine zarte, anmutige Weise zu zeichnen, ein leichtes, lebendiges Kolorit in Fresko wie in Öl hatte, glaubt man sicher, daß er bei einem festen Aufenthalt in Rom alle Maler seiner Zeit übertroffen haben würde. Einige aber meinen, es habe ihn die Menge der Bild- und Malerwerke jener Stadt, der alten sowohl als der neueren, von dort wieder weggeführt, und der Umstand, daß er dort viele junge Leute, Schüler Raffaels und anderer, traf, welche kühn im Zeichnen und sicher und gewandt im Ausführen waren, gab ihm — wie er schüchtern war — nicht den Mut, sich durchzuarbeiten, und so an sich verzagend entschloß er sich, viel lieber nach Florenz zurückzukehren. Dort überdachte er allmählich, was er gesehen hatte, und schritt also fort, daß seine Arbeiten immer geschätzt und bewundert, ja, was mehr sagt, nach seinem Tod häufiger nachgeahmt worden sind, als da er lebte. Wer deren besitzt, hält sie wert, und wer sie verkaufen wollte, hat dreimal mehr dafür bekommen, als

dem Künstler bezahlt worden war, der stets geringen Lohn empfing. Zum Teil geschah dies, weil er, wie ich schon oben gesagt, sehr schüchterner Natur war, zum Teil auch, weil einige Meister in Holzarbeiten, welche damals die besten Werke in den Häusern der Florentiner arbeiteten, ihm aus Gefälligkeit gegen ihre Freunde niemals ein Werk übertrugen, als wenn sie wußten, daß er in Not war, in welcher Zeit er sich mit jedem Preis begnügte. Wie dem indes sei, so hindert es nicht, daß seine Arbeiten von seltener Herrlichkeit sind und nach Verdienst hochgehalten werden, denn er gehört zu den größten und besten Meistern, welche bis dahin gelebt haben.

Zeichnungen.

In unserer Sammlung sind eine Menge Zeichnungen von seiner Hand, alle gut, vornehmlich die vom Bilde zu Poggio, worin die verschiedenartigsten orientalischen Tiere Cäsar Tribut darbringen. Diese Zeichnung in Helldunkel ist herrlich und die vollendetste, welche Andrea je arbeitete. Zeichnete er nach der Natur, so machte er nur flüchtige Skizzen; diese genügten ihm, zu sehen, was die Natur bildet; wollte er dann solche Gegenstände anbringen, so führte er sie aufs vollkommenste aus. Daher dienten ihm die Zeichnungen mehr zur Erinnerung an das, was er gesehen hatte, als zum Vorbild für die Darstellungen in seinen Gemälden.

Schüler Andreas.

Andrea hatte eine unendliche Menge Schüler, doch machten nicht alle gleiche Studien unter seiner Leitung, weil einer kurz, der andere länger blieb, nicht aus Schuld Andreas, sondern seiner Frau, die, ohne irgendwen zu achten, sich gegen alle herrschsüchtig benahm und sie alle quälte. . . . . .

PLASTIK.

Es ist begreiflich, daß bei einer so engen Kultureinheit, wie sie uns die Renaissance darstellt, die Entwicklung auf dem Gebiet der Plastik der in der Malerei ähnlich verlaufen mußte. Und das ist um so selbstverständlicher, wenn wir bedenken, daß ja die italienische Malerei so allgemeine Prinzipien über den menschlichen Körper oder die Gliederung eines ganzen Kunstwerkes gewinnt, daß sie ohne weiteres auch auf die Skulptur anwendbar sind. Nur ist hier die Verteilung der Rollen eine andere, wennschon sich dieselben typischen Züge wiederfinden und auch dieselben allgemeinen europäischen Einflüsse am Werke sind.

Jacopo della Quercia.

Eine ungefähre Parallele zu Masaccio bietet uns Jacopo della Quercia, der ebenso wie jener am Anfang des 15. Jahrhunderts steht und das gleiche Bestreben nach festem Bau der einzelnen Figuren und der ganzen Anordnung aufweist. Freilich steht die Frage der Mengenbehandlung in der Plastik noch nicht zur Diskussion. Aber die Lösung der menschlichen Figur und das Erfassen ihrer räumlichen Werte war in diesem Augenblick auch dort das gegebene Problem. Quercia bildet nun als erster nach langem Intervall die Körper nicht

auf einen geschmeidigen Umriß durch, sondern er sucht ihre mechanische Struktur deutlich zu machen. Er legt die festen Teile und ihre beweglichen Verbindungen in den Gelenken sorgfältig dar, und wenn auch eine etwas schwerfällige Bewegung dabei zustande kommt, so ist doch auch eine eminente Klarheit erreicht. Die Körper sind so übersichtlich disponiert, ihre Stellung ist so unmittelbar zu fassen, das vom Ganzen der Eindruck der größten Sicherheit ausgeht und wir kaum vermuten würden, am Beginn einer Entwicklung zu stehen. Damit verbindet sich noch das Besondere seiner Körperbildung. Er hat eine Vorliebe für das feste schwellende Fleisch, wuchtige Leiber und massigen Gliederbau. Es ist erstaunlich, wie viel er schon über die Anlage der Muskeln zu sagen weiß, oder wie er die maschinelle Funktion eines Knies in seiner Form zur Wirkung bringt.

Diese Anschauungsweise überträgt er auch auf die übrigen Gegenstände seiner Darstellung. Kaum jemals ist ein Esel so gewaltig gebildet worden wie bei ihm, und der Früchtekranz, den er beim Grabmal der Ilaria verwendet, ist schwellend und übervoll. Das letzte Motiv übernimmt er mit den Putten, die dazu gehören, wie manches andere direkt aus der Antike, und diese nackten Knäbchen, die hier zum ersten Male in der Renaissancekunst erscheinen, sind für sie ein dauernder Anlaß des Vergnügens geworden.

Quercias wuchtige Art zeigt sich dann auch noch in der Gewandbehandlung. Schwere Stoffe lagern sich in breiten Wülsten über die Körper, deren Anordnung

sie aber nicht verdecken, sondern vielmehr mit ihrer Masse noch eindringlicher zur Geltung bringen, so daß auch hier alles einer großzügigen Klarheit dienstbar gemacht ist.

Der gleiche Grundsatz beherrscht den Aufbau seiner Gruppen und die Durchbildung seiner Reliefläche. In breiten Akzenten steht das Wesentliche da. Die Massen der Freifiguren sind fest geschlossen; ausladende Glieder, dünne Hälse sind nach Möglichkeit vermieden, die Bewegung ist in wenigen Richtungen zusammengedrängt. Ganz wunderbar aber sind die Reliefs. Fast nie hat ein Künstler die Notwendigkeiten dieses Stils so rein empfunden. Alles ist in die Ebene gebreitet. Die einzelnen Körper sprechen sich vollkommen darin aus, aber auch die Vorgänge sind ganz in die Fläche gebändigt. Dazu kommt dann ein Gleichgewicht innerhalb des Rahmens, das wir nur in der beglückenden Zeit der hohen attischen Kunst wiederfinden. Es ruht auf einer sorgsamen Korrespondenz der Massen und Linien, die häufig nach einer zentralen Zone gravitieren, wie bei Adam und Eva, oder eine Richtungsverwandtschaft im Sinn einer abgewandelten Parallelität aufweisen, die die ganze Platte mit gleichem Leben überzieht wie bei der Austreibung aus dem Paradies.

Quercias Bild wäre allzu unvollständig, wollten wir nicht auch noch der Gesinnung gedenken, die aus seinen Werken spricht. Sie ist natürlich schon zum großen Teil in den formalen Angaben mit enthalten. Aber es erscheint doch nicht überflüssig, zu vermerken, daß auch der Ausdruck der Gesichter und die Gebärden

Florenz. Fassade von St. Maria Novella.

durchaus das Große, Ernste, Starkbewegte ins Bewußtsein rufen. Er ist stets ein würdiger Erzähler, dessen Klarheit und Kraft nirgends durch Unreinheiten gestört werden, wie wir sie bei Masaccio fanden. Die Ökonomie ist so straff und frei von allen Zufälligkeiten wie die formale Gliederung seiner Flächen. Wenn sich in einer Nackensenkung der Maria oder dem breiten Dastehen des Paradiesesengels eine gewisse Gewaltsamkeit ausspricht, so findet auch sie ihren festen Halt im Übrigen der Darstellung, sei es im harten Tritt des Tieres oder den Kurven des widerstrebenden Adam.

Jacopo della Quercia.

Früheste Arbeiten in Siena.

Der Bildhauer Jacopo di Maëstro Piero di Filippo aus Quercia, einem Orte in der Umgegend von Siena, war nach dem Pisaner Andrea, nach Orgagna und den andern oben genannten Meistern der erste, welcher anfing, in seiner Kunst mit mehr Studium und Fleiß zu arbeiten und zu zeigen, daß man sich dem Leben nähern könne; der erste, welcher andern den Mut und die Hoffnung der Möglichkeit gab, die Natur in gewissem Sinne zu erreichen. Sein frühstes Werk, welches der Beachtung wert ist, verfertigte er in seinem neunzehnten Jahre zu Siena bei folgender Veranlassung. Die Sieneser hatten ein Heer gegen die Florentiner ausstehen, welches Gian Tedesco, ein Neffe von Saccone da Pietramala und Giovanni d'Azzo Ubaldini als Feldhauptleute befehligten; Giovanni d'Azzo jedoch wurde im Lager krank, deshalb brachte man ihn nach Siena, woselbst er starb, und die Sieneser, denen sein Tod sehr naheging, veranstalteten für ihn ein ehrenvolles Leichengepränge und ließen ihm ein hölzernes Gestell in Form einer Pyramide errichten,

auf welches eine Statue von Jacopo kam, die Giovanni zu Pferd in mehr als Lebensgröße darstellte. Diese Figur war mit viel Einsicht und mit Erfindung gearbeitet, indem Jacopo eine Methode fand, die bis dahin noch nicht bekannt gewesen war. Die Knochen des Pferdes und der Gestalt wurden nämlich von Holzstücken und schmalen Bohlen verfertigt, die man aneinander fügte und dann mit Heu, Werg und Seilen umwickelte; alles wurde fest verbunden, und darüber kam eine Verkleidung von Erde, die Jacopo mit Scheerwolle von Tuch, mit Teig und Leim vermischte; ein Verfahren, welches in Wahrheit für solcherlei Dinge das beste war und ist, weil Arbeiten der Art als massiv erscheinen, fertig und getrocknet aber sehr leicht sind und, mit Weiß überzogen, ein dem Marmor ähnliches und dem Auge sehr gefälliges Ansehen gewinnen, wie bei dem genannten Werke Jacopos der Fall war. Zudem bekommen Statuen, welche mit diesen Mischungen gearbeitet sind, nicht Risse, wie geschehen würde, wenn sie bloß von Erde wären. Heutzutage verfertigt man die Modelle zu den Bildwerken in dieser Art, was den Künstlern zu großem Nutzen gereicht; denn dadurch haben sie immer ein Vorbild und das richtige Maß der Werke, die sie arbeiten, vor Augen. Jacopo aber, dem als Erfinder dieser Sache viel Dank gebührt, verfertigte nach Vollendung jener Statue zwei Tafeln von Lindenholz und führte die Figuren, die Bärte und Haare mit solcher Geduld aus, daß es als etwas Bewundernswertes erscheint. Diese Tafeln wurden im Dom aufgestellt, und für die Fassade desselben Gebäudes verfertigte Jacopo von Marmor einige Propheten in nicht sehr großem Maßstabe, würde auch an jenem Bauwerk fortgearbeitet haben, wenn nicht Pest und Hungersnot und die Kämpfe der sienesischen Bürger nach vielfachem Aufruhr jene Stadt in schlimmen Zustand versetzt und Orlando Malevolti vertrieben hätten, durch dessen Gunst Jacopo mit Ehren in seiner Vater-

stadt beschäftigt worden war. Er verließ demnach Siena und begab sich unter Begünstigung einiger seiner Freunde nach Lucca, woselbst er im Auftrag von Paulo Guinigi, Gebieter jener Stadt, in der Kirche S. Martino ein Grabmal für dessen Gemahlin verfertigte, die kurz zuvor gestorben war. Auf dem Sockel dieses Werkes führte er einige Kinder, die ein Laubgeflechte halten, so fein in Marmor aus, daß sie wie von Fleisch erscheinen, stellte auf dem Sarge, den dieser Sockel trägt, mit unendlichem Fleiß die Gattin von Paulo Guinigi dar, welche darin beigesetzt wurde, und arbeitete aus demselben Stein zu ihren Füßen ruhend einen Hund, in erhabenem Relief, als Sinnbild der Treue gegen ihren Gatten. . . . . Da indes die Sache anders ging, so begab er sich nach Bologna, woselbst ihm durch die Gunst Giovanni Bentivoglios von den Werkmeistern von S. Petronio der Auftrag gegeben ward, die Haupttüre jener Kirche in Marmor zu verzieren. Um nicht die Art, wie dieses Werk begonnen war, zu stören, setzte er nach deutschem Geschmack die Arbeit fort, indem er über der Reihe von Pfeilern, welche die Gesimse und den Bogen tragen, die noch fehlenden Reliefs einfügte, die er mit unendlichem Fleiße im Verlauf von zwölf Jahren verfertigte; denn so viel Zeit verwandte er auf dies Werk, bei welchem er mit eigner Hand alles Laubwerk und jeden Zierat mit so vielem Studium und Sorgsamkeit vollendete, als ihm nur möglich war. An jedem der Pfeiler, welche das Hauptgesims, den Kranz und den Bogen tragen, sieht man fünf historische Darstellungen, und fünf auf dem Hauptgesims, was im ganzen fünfzehn macht. In allen diesen sind in Basrelief Begebenheiten aus dem Alten Testament dargestellt, das heißt von der Erschaffung des Menschen bis zur Sündflut mit Noahs Errettung, und Jacopo leistete bei diesem Werk der Bildhauerkunst großen Nutzen; denn von den Alten bis auf jene Tage hatte niemand etwas in Basrelief ausgeführt, so daß dies Verfahren

Wird in Bologna beschäftigt.

eher verloren als erloschen war. Im Bogen der Türe sind drei Marmorfiguren in Lebensgröße ganz erhaben gearbeitet: eine Madonna mit dem Kinde auf dem Arm, höchst anmutig, der heilige Petronius und ein anderer Heiliger in schönen Stellungen. Die Bologneser aber, welche geglaubt hatten, man könne kein besseres, ja selbst nicht ein gleich schönes Marmorwerk zustande bringen wie jenes, welches die Sieneser Agostino und Agnolo nach alter Manier in S. Francesco ihrer Stadt, am Hauptaltar verfertigt hatten, sahen mit Verwundern, daß dies um vieles herrlicher war wie jenes. . . . . .

Verziert in Siena den Brunnen.

Jacopo wünschte seine Vaterstadt wiederzusehen, und kehrte daher nach Siena zurück, woselbst ihm, seinem Verlangen gemäß, bald Gelegenheit gegeben ward, ein ehrenvolles Gedächtnis von sich zu stiften; denn die Signoria von Siena, entschlossen, eine reiche Marmorverzierung um die Quelle verfertigen zu lassen, welche die Sieneser Agostino und Agnolo im Jahre 1343 nach dem Hauptplatze geleitet hatten, übertrug Jacopo dies Werk, für den Preis von zweitausend zweihundert Goldgulden. Er verfertigte ein Modell, ließ den Marmor kommen und begann die Arbeit, die er zu größter Zufriedenheit seiner Mitbürger vollendete, welche ihn von nun an nicht mehr Japolo della Quercia, sondern Jacopo della Fonte nannten. Inmitten dieses Werkes sieht man die glorreiche Jungfrau Maria, die vornehmste Schutzpatronin jener Stadt, etwas größer als die andern Figuren, in anmutiger und ungewöhnlicher Weise dargestellt; ringsumher sind die sieben theologischen und Kardinaltugenden, deren Köpfe Jacopo zart arbeitete und ihnen einen angenehmen Ausdruck gab, so daß man erkennt, er habe angefangen, das Gute und die Schwierigkeit der Kunst einzusehen und dem Marmor Reiz zu geben, indem er die alte Methode verbannte, welche bis dahin von den Bildhauern geübt worden war, die ihren Gestalten durchaus keine Anmut zu verleihen wußten,

während Jacopo sie lieblich und voll darstellte und den Marmor mit Geduld und Zartheit ausmeißelte. . . . .

Durch diese Werke gelangte Jacopo zu immer mehr Ruhm in der Kunst, und durch sein tugendhaftes Leben ward er bekannt als ein Mann von edlen Sitten; deshalb ernannte die Signoria von Siena ihn zum Ritter und bald nachher zum Werkmeister des Domes. Dies Amt übte er so, daß es weder vorher noch nachher besser versehen worden ist, und obgleich er nicht länger als drei Jahre lebte, nachdem es ihm übertragen war, hat er doch bei jenem Bau viele rühmliche und nützliche Verbesserungen bewirkt. *Wird zum Ritter ernannt.*

Jacopo war zwar nur Bildhauer, zeichnete aber doch sehr gut, wie einige Blätter beweisen, die sich von ihm ausgeführt in meiner Handzeichnungensammlung finden, und die eher von einem Miniaturmaler als von einem Bildhauer gearbeitet zu sein scheinen. Sein Bildnis erhielt ich von Meister Domenico Beccafumi, einem sienesischen Maler, der mir vieles von der Kunst, der Güte und dem angenehmen Wesen des Meisters Jacopo erzählt hat, welcher, ermüdet von Anstrengung und fortdauernder Arbeit, in seinem vierundsechzigsten Jahre starb. Er ward in Siena, seinem Geburtsorte, ehrenvoll zu Grab gebracht, von Freunden und Verwandten, ja von der ganzen Stadt betrauert, und fürwahr ist es ein gutes Geschick zu nennen, daß seine vielen Vorzüge in seinem Vaterland anerkannt wurden, indem ausgezeichnete Menschen nur selten in ihrer Heimat von jedermann geliebt und geehrt werden. . . . . . *Sein Tod.*

Donatello.

Wohl kein anderer Künstler der Renaissance ist von so vielfältigen Impulsen getrieben worden wie Donatello. Und wenn wir für ihn die Parallele in der Ma-

lerei suchen wollten, müßten wir gleich ein ganzes Bündel von Persönlichkeiten zusammennehmen, und auch dann bliebe noch ein ansehnlicher Rest.

Die Bestrebungen nach Aufklärung des Körpers im Sinn seiner allgemeinen Systematik, eng verknüpft mit dem eingehenden Studium der Antike, aber auch die Hingabe an die naturalistischen Einzelheiten, der wilde Linientaumel der ausgehenden Gotik und die feste Anspannung und Ordnung der Darstellung, die alle dort ihre gesonderten Repräsentanten hatten, sind in diesem einen eng beisammen, und wir können denken, daß dieser Mann manchmal im Gefühl, zerreißen zu müssen, an die äußersten Grenzen seiner Darstellungsmittel geriet.

Er beginnt mit Werken, in denen der milde Schwung früherer Zeiten noch merkbar ist. Die Gewänder sind in reichen Bogen geordnet, die Haltung der Figuren ist noch stark gebunden. Der Körper ist erst in zweiter Linie Inhalt der Darstellung; weder sein Volumen noch seine Mechanik treten hervor. Die ausgedrückte Gesinnung ist ernst und edel. Sie steigert sich in dem Fall des heiligen Georg, bei dem die Körperlichkeit schon mehr zur Geltung kommt, zu einem Idealtypus des jugendlichen Fürsten. Sicherheit und Zurückhaltung sind die markanten Züge.

Dann schreitet Donatello rasch zu einem immer stärkeren Herausheben der Körperstruktur vor. Während die Glieder sich lösen, die Bewegung einheitlich wird, so daß sich eine Drehung des Halses schon in den Füßen vorbereitet, wird auch das Gewand in den Dienst

dieser Verdeutlichung gestellt. Alle wesentlichen Wendepunkte der Bewegung werden freigelegt und auch sonst der flächenmäßigen Umgrenzung der unterm Gewande liegenden Glieder Rechnung getragen. Antike Einflüsse machen sich überall geltend, die aber, wie es dem ganzen Zeitalter entspricht, gleichzeitig ein Hinwenden zur Natur bedeuten. Es ist verständlich, daß Donatello, während er das Ganze stärker durcharbeitet und klärt, auch im einzelnen Fortschritte macht, die übrigens wiederum der scharfäugigen Weise der römischen Porträts nahe verwandt sind. Er bildet naturalistische Einzelheiten, und in dem Bestreben, möglichst intensiv sein Ziel zu fördern, steigert er sie bis zur Grimasse. Auch sonst nimmt seine Heftigkeit zu. Die Faltenzüge werden tief eingegraben, und ihre Furchen durchkreuzen sich in scharfen Kurven. Der seelisch gedrückte Ausdruck gewinnt mehr und mehr an Anziehungskraft.

Aber daneben wachsen noch andere Werke empor, die, gleichfalls von antiken Anregungen kommend, die harmonischen Elemente zusammenfassen. Es werden Körper gebildet, die sich wohlig runden, und die, in ihren Gliedern frei entfaltet, eine leichte und wohlklingende Bewegung besitzen. Sie durchdringt auch hier die ganze Gestalt, aber sie ist schmiegsamer und von einer viel geringeren Aktivität. Es handelt sich mehr um das leise Schwingen eines Körpers, der im ganzen seinen Ort beibehält, als um einen Augenblick aus einer vorwärtsdrängenden Aktion.

So bereiten sich schon im ersten Lebensabschnitt Dona-

tellos die Gegensätze vor, die ihn bis in sein Alter erfüllen. Sie lassen sich in alle Variationen seiner Aufgaben hinein verfolgen. Wir haben Reliefs von ihm, die eine vollkommen klassische Formengebung und eine hohe Klarheit der Anordnung zeigen, wie die Geißelung Christi in Berlin, oder die das heitere Motiv spielender Kinder in immer neuen Wendungen variieren und dabei seine vollkommene Beherrschung der Bewegungsprobleme erweisen.

Auf der anderen Seite finden wir Darstellungen, so in der Kanzel für Padua oder denen für San Lorenzo, in welchen in weiten Räumen eine kaum übersehbare Menge durcheinanderwogt, über die Grenzen der Fläche quillt, wo der einzelne nicht mehr recht faßbar ist und wir ihn mühsam aus einem Gedränge von hinstürmenden Linien lösen müssen. Das sind dann die Werke, in denen die Abgeschiedenen in der Vorhölle Christum in unheimlicher Gier umdrängen oder der Täufer, hager und zerfurcht, von inneren Gluten brennt, die sein Gesicht verzerren.

Und dabei stehen dann Arbeiten, wo weder antike Einfachheit noch die scharfen Töne des linearen Stiles angestrebt sind. Manchmal verbindet sich mit der Intensität seiner Naturnähe, die durch Bemalung des oft benützten Tones noch verstärkt wird, eine frische Heiterkeit, wie beim Johannes in Berlin. Oder neben einer unbefangenen Freude am Schmuck tritt ein Gefühl reiner Ehrfurcht hervor, wie bei der Verkündigung.

Endlich müssen die Paduaner Arbeiten für den Hochaltar und das Denkmal des Gattalemata besonders her-

vorgehoben werden, als die, in denen am ehesten eine Vereinigung der verschiedenen Tendenzen Donatellos stattgefunden hat. Sie sind klar in ihrem Bau, und manche Fläche ist von einer stillen Herrlichkeit der Biegung. Aber das Naturalistische ist dabei doch bis zum Äußersten durchgeführt; besonders in der Behandlung des Stofflichen wird die Unterscheidung bis zu einer vorher unbekannten Feinheit getrieben. Und auch die Freude am dekorativen Reichtum ist vorhanden, der an einzelnen Stellen ganz verschwenderisch zutage tritt. Aber dies alles ist niedergehalten durch die große Disposition des Ganzen. Nirgends werden Falten oder die Fransen eines Gewandes selbständig. In der Stimmung nehmen die Arbeiten schließlich wieder die Wendung ins Düstere, und die Madonna mit dem segnenden Kind ist sogar fast drohend. Das Reiterdenkmal aber ist von einem schlichten und ergreifenden Ernst.

So steht Donatello für uns in einem übermäßigen Reichtum da, der das ganze Jahrhundert neben ihm dünn und armselig erscheinen läßt. Seine Persönlichkeit beherrscht auf weit hinaus die Entwicklung, und was an ihm ein einzelner Zug war, füllt das Leben manches anderen völlig aus.

Donato.

Donato, der von den Seinigen Donatello genannt wurde und sich auch bei einigen seiner Arbeiten so unterschrieb, ward im Jahr 1383 in Florenz geboren. Er widmete sich dem Studium der Zeichenkunst und wurde nicht nur ein trefflicher und bewundernswerter Bildhauer, *Genannt Donatello.*

sondern zeigte auch in Stukkaturarbeit viel Übung, war in der Perspektive vorzüglich und in der Baukunst sehr geschätzt; seine Arbeiten hatten zudem so schöne Zeichnung und so viel Anmut, daß man sie den trefflichen Werken der alten Griechen und Römer ähnlicher fand als die irgendeines andern Meisters, und mit vollem Recht wird er als der erste gerühmt, welcher die historische Komposition im Basrelief auf den richtigen Weg brachte; die Überlegung, Leichtigkeit und Meisterschaft, mit welcher seine Reliefs gearbeitet sind, läßt genugsam erkennen, wie er nach richtiger Einsicht dabei verfuhr und ihnen mehr als gewöhnliche Schönheit zu geben wußte, so daß bis auf unsere Zeiten kein Künstler ihn hierin übertroffen, ja nicht einmal erreicht hat. Donatello wurde von klein auf im Hause von Ruberto Martelli erzogen und erwarb sich durch seinen Fleiß in der Kunst und durch seine übrigen Vorzüge die Liebe aller, welcher jener edeln Familie angehörten. Er arbeitete in seiner Jugend viele Dinge, die man, weil deren viele waren, eben nicht sehr beachtete; Ruhm und Namen aber verdiente er sich durch eine Verkündigung von Sandstein, welche in Santa Croce zu Florenz beim Altar und der Kapelle der Cavalcanti aufgestellt wurde. Rings um diese brachte er eine Zierat nach groteskem Geschmack an, mit mannigfaltigem Basament, die oben im Rundbogen endigt, wo sechs Kindlein einige Laubgewinde tragen und sich umfassen, als ob sie schwindelnd vor der Tiefe einander zu halten strebten. Ganz besondere Kunst zeigte er bei der Gestalt der Jungfrau, welche, erschreckt durch das plötzliche Erscheinen des Engels, sich schüchtern, voll sittsamer Ehrfurcht und höchster Anmut zu dem wendet, der sie grüßt, so daß man in ihrem Angesicht jene Demut und Dankbarkeit erkennt, welche sich bei einem, der unerwartet eine Gabe empfängt, um so stärker ausspricht, je größer die Gabe ist. Die Gewänder der Madonna und des Engels wußte Donato schön zu ordnen und gab ihnen einen

meisterhaften Faltenwurf, indem er sich bemühte, die menschliche Gestalt hindurch erkennen zu lassen und die Schönheit der Alten wieder zu finden, welche viele Jahre verborgen gelegen hatte. Kurz, er zeigte so viel Leichtigkeit und Kunst bei diesem Werk, daß man weder von der Zeichenkunst und vom Meißel noch von Einsicht und Übung mehr wünschen kann. In derselben Kirche arbeitete er unter dem Mittelschiff, neben dem Bilde von Taddeo Gaddi, mit ungewöhnlicher Mühe ein Kruzifix von Holz, und als er es beendet hatte und ihm schien, er habe etwas Seltenes vollführt, zeigte er es dem Filippo Brunelleschi, seinem vertrauten Freund, um dessen Meinung zu hören. Filippo, der nach den Reden Donatos etwas viel Besseres erwartet hatte, als vor ihm stand, lächelte ein wenig, und Donato, der dies sah, bat ihn bei der Freundschaft, die zwischen ihnen bestand, er sollte ihm sagen, was er davon halte. — „Mir scheint," erwiderte Filippo freimütig, „du habest einen Bauern ans Kreuz geheftet, und nicht die Gestalt eines Christus, der zart gebaut und der schönste Mann gewesen ist, welcher jemals geboren wurde." Donato, der auf Lob gehofft hatte, fühlte sich innerlich verletzt, mehr noch, als er selbst glaubte, und antwortete: „Wenn es so leicht wäre, etwas zu machen, als es zu beurteilen, so würde mein Christus dir wohl ein Christus scheinen und nicht ein Bauer; nimm ein Stück Holz und versuche selbst einen zu formen." Filippo sagte kein Wort mehr, ging nach Hause und fing an, ohne daß jemand es wußte, ein Kruzifix zu arbeiten, wobei er Donato zu übertreffen suchte, damit er nicht sein eigenes Urteil Lügen strafe, und führte das Werk nach vielen Monaten zu höchster Vollendung. Eines Morgens hierauf bat er Donato zum Essen zu sich, und Donato nahm seine Einladung an; als sie daher zusammen nach der Wohnung Filippos gingen, kaufte dieser einiges auf dem Markt und sagte, indem er es Donato gab: „Gehe mit diesen Dingen in

mein Haus und warte auf mich; ich komme gleich nach.“ Donato trat in die Wohnung, die zu ebener Erde lag, und sah das Kruzifix Filippos in guter Beleuchtung, blieb stehen, um es zu betrachten, und fand es so vollkommen, daß er überwunden von Staunen und ganz außer sich die Arme ausbreitete und die Schürze fallen ließ, wo denn alles, was darin war, Eier, Käse und andere Ware, in viele Stücke zerbrach, ohne daß dies ihn hinderte, zu bewundern und wie einer, der den Verstand verloren hat, stehen zu bleiben. Da trat Filippo hinzu und sagte älchelnd: „Donato, was hast du vor? was wollen wir zu Mittag essen, da du alles zur Erde geworfen hast?“ — „Ich für mich“, antwortete Donato, „habe für heute mein Teil; willst du das deinige, so nimm dir's. — Doch genug, dir ist vergönnt, den Heiland darzustellen, mir aber Bauern.“ . . . . . .

Drei Statuen an der Fassade von del Fiore.

Sehr jung noch arbeitete derselbe Meister für die Fassade von Santa Maria del Fiore den Propheten Daniel in Marmor und die sehr gerühmte Statue von St. Johannes dem Evangelisten in sitzender Stellung, vier Ellen hoch und in schlichte Gewänder gekleidet. An demselben Gebäude an der Ecke der Wand, welche gegen die Straße del Cocomero gekehrt ist, sieht man zwischen zwei Säulen die Statue eines Greises, mehr nach der Manier der Alten ausgeführt als irgend sonst ein Werk Donatos, denn man liest in den Gesichtszügen jener Gestalt die Sorgen, welche das Alter denen bringt, die von Jahren und Mühen erschöpft sind. Innerhalb der Kirche über der Tür der alten Sakristei verfertigte er die Verzierung der Orgel mit vielen Figuren, von denen sonst schon die Rede war, und die fast nur aus dem Rohen gearbeitet sind, sich aber zu bewegen und zu leben scheinen, wie überhaupt bei den Werken Donatos Verstand und Einsicht ebensoviel taten wie seine Hand. Es werden viele Dinge ausgeführt, die in dem Zimmer, wo sie gearbeitet sind, schön aussehen, von dort aber weggenommen und an

andern Ort, in anderes Licht oder höher gebracht ein von dem vorigen ganz verschiedenes Ansehen gewinnen, während Donato seine Figuren so behandelte, daß sie nicht halb so schön erschienen, wo er sie arbeitete, als an dem Platz, wo sie hingehörten. . . . . .

Statuen an Or S. Michele.

In S. Michele in Orto zu Florenz arbeitete er für die Zunft der Schlächter die Marmorstatue S. Peters, eine sehr geistvolle und bewundernswerte Gestalt, und für die Zunft der Tischler St. Markus den Evangelisten, den er mit Filippo Brunelleschi unternommen hatte, nachher jedoch allein vollendete, weil Filippo es zufrieden war. Diese Figur hatte Donatello mit vieler Einsicht in einer Weise ausgeführt, daß, wenn sie auf dem Boden stand, ihre Vorzüglichkeit von solchen nicht erkannt wurde, die kein Urtheil in der Sache besaßen. Als deshalb die Vorsteher der Zunft sie nicht aufstellen lassen wollten, bat Donato, sie möchten zugeben, daß er sie an ihren Platz bringe, er werde noch daran herumarbeiten, und es sollte eine andere als jene erste Figur zum Vorschein kommen. Dies geschah, er verhüllte sie vierzehn Tage, deckte sie sodann auf, ohne irgend etwas daran getan zu haben, und sie erfüllte jeden mit Bewunderung.

Für die Zunft der Harnischmacher arbeitete er die sehr lebendige Statue des heiligen Georg im Waffenschmuck; sein Angesicht ziert jugendliche Schönheit, Mut und Tapferkeit, und seine Stellung, die bewundernswert ist, zeigt feurige Kühnheit und eine wunderbare Regung, sich in dem Felsen, wo er steht, zu bewegen; ja, sicherlich ist bei neuern Marmorfiguren nicht so viel Leben und Geist gefunden worden, als Natur und Kunst durch die Hand Donatos uns hier vor Augen führten. Auf dem Fußgestell, welches das Tabernakel dieser Statue trägt, sieht man in einem Marmorbasrelief, wie St. Georg den Lindwurm tötet, wobei die Gestalt des Pferdes sehr gerühmt wird, und in dem Giebel ist in Basrelief ein Gott Vater in halber Figur. Der Kirche jenes Oratoriums

gegenüber arbeitete er nach antiker, das heißt nach korinthischer, von der deutschen ganz verschiedener Manier das Marmortabernakel der Kaufleute, auf welches zwei Statuen kommen sollten, die er jedoch nicht ausführen mochte, weil man wegen des Preises nicht übereinkam. Diese Figuren wurden, wie an seinem Orte gesagt werden wird, nach dem Tode Donatos von Andrea del Verrocchio in Bronze gearbeitet. . . . . .

Figuren am Glockenturm.

Donato verfertigte an der Fassade des Glockenturmes von Santa Maria del Fiore vier Gestalten, jede fünf Ellen hoch, und stellte in den beiden mittlern Personen den Francesco Soderini, der noch jung war, und den Giovanni di Barduccio Cherichini, dessen Statue jetzt der Kahlkopf genannt wird, nach dem Leben dar. Die letztere galt für das schönste und seltenste Werk, das dieser Künstler jemals vollführte; wenn er deshalb etwas beteuern wollte, pflegte er zu sagen: es ist so sicher als mein Glaube an meinen Kahlkopf, und während er daran arbeitete, rief er oft: „Rede, daß dich! — rede doch!“ . . . . .

Statue der Judith.

Für die Signoria unserer Stadt vollführte er einen Metallguß, der auf dem Markte unter einen Bogen ihrer Loge angebracht wurde; er stellt die Judith dar, welche dem Holofernes den Kopf abhaut, ein Werk von großer Trefflichkeit und Meisterschaft, denn so einfach das Gewand und das äußere Ansehen der Judith ist, so erkennt man doch in ihr den kühnen Mut jener Frau und die Kraft, welche ihr durch den Beistand des Himmels kam; im Gesicht des Holofernes dagegen zeigt sich die Wirkung von Wein und Schlaf, so wie der Tod in den Gliedern, welche die Spannkraft verloren haben und kalt und schlaff herabhängen. Donato verfuhr bei diesem Werke so, daß der Guß zart und sehr schön ausfiel; es ward hernach mit Sorgfalt ausgeputzt und ist fürwahr bewundernswert. Das Postament, ein Balauster von Granit, in einfacher Ordnung, hat nicht minder ein schönes, dem Auge gefälliges Ansehen, so daß Donato selbst damit

zufrieden war und, was er früher nicht getan hatte, seinen Namen so darunter setzte: Donatelli opus. Im innern Hofe vom Palaste der Signoria ist von ihm lebensgroß in Bronze gearbeitet die nackende Gestalt eines David, welcher dem Goliath den Kopf abgehauen hat; einen Fuß setzt er auf denselben, in der Rechten hält er das Schwert, und diese Gestalt hat so viel Natur, Leben und Weichheit, daß es Künstlern scheint, als müsse sie über einen lebenden Körper geformt sein. Sie stand vordem im Hofe der Medici, bei der Verbannung Cosimos brachte man sie nach der Signoria, und da heutiges Tages der Herzog Cosimo an dem Platze, wo sie stand, einen Brunnen hat mauern lassen, ist sie weggenommen und wird für einen andern Hof bewahrt, um an der Rückseite des Palastes, wo die Löwen waren, zur Zierat zu dienen. . . . . Von ihm ward auch die antike weiße Marmorstatue des Marsyas restauriert, welche sich am Eingang des Gartens befindet, sowie eine Menge antiker Köpfe über den Türen, bei denen er zur Ausschmückung die Sinnbilder Cosimos, Flügel und Diamantspitzen, aufs schönste in Stein gearbeitet, anbrachte. Eine schöne Granitvase verfertigte er zum Bassin eines Springbrunnens und eine andere, dieser ähnlich, wiederum zu einem Brunnenbecken für den Garten der Pazzi in Florenz. Im Palast der Medici sind von diesem Meister Madonnen halb erhoben in Marmor und Bronze und andere Marmorbilder mit schönen Figuren ganz flach erhoben aufs bewundernswerteste ausgeführt, denn Cosimo verehrte die Kunst und Geschicklichkeit Donatos in hohem Maße und gab ihm zu allen Zeiten Arbeit; Donato dagegen hatte eine solche Liebe zu Cosimo, daß er bei dem leisesten Wink seine Wünsche verstand und ihm stets dienstbar war. Man sagt, ein genuesischer Kaufmann habe von Donato eine Bronzebüste in Lebensgröße verfertigen lassen, welche dieser sehr schön und zugleich sehr zart arbeitete, weil sie weit verschickt werden sollte.

Der Auftrag zu dieser Arbeit war ihm durch Cosimo von Medici zugekommen; als sie aber vollendet war und der Kaufmann bezahlen wollte, schien ihm, Donatello verlange zuviel. Es wurde bestimmt, den Handel durch Cosimo schlichten zu lassen, und dieser befahl, die Büste nach dem obern Hofe seines Palastes zu bringen, wo sie zur besseren Ansicht zwischen den Zinnen aufgestellt wurde, die nach der Straße gehen. Cosimo fand, als er die Sache ausgleichen wollte, das Gebot des Kaufmanns sei von der Forderung Donatos noch sehr fern, und sagte deshalb, dies sei zuwenig. Der Kaufmann, dem es zuviel schien, antwortete, Donato habe nicht viel länger als einen Monat daran gearbeitet und gewinne den Tag mehr als einen halben Gulden; da wandte sich Donato beleidigt und voll Zorn an den Kaufmann und sprach: „Im hundertsten Teil einer Stunde hast du vermocht, den Fleiß und die Mühe eines ganzen Jahres zunichte zu machen!" Und damit gab er dem Kopf einen Stoß, daß er auf die Straße stürzte und in viele Stücke zersprang; „man sieht wohl," setzte er hinzu, „daß du verstehst, um welsche Bohnen zu handeln, nicht aber um Statuen." Jenem geschah es leid, und er wollte das Doppelte zahlen, wenn er das Werk nur von neuem ausführen möchte; Donato aber ließ sich weder durch seine noch durch Cosimos Bitten bewegen, dies jemals zu tun. . . .

Reiterstatue zu Padua.

Die Signoria von Venedig, welche Donato hatte rühmen hören, sandte nach ihm, damit er in der Stadt Padua das Denkmal von Gattamelata verfertige; er ging sehr gern dahin und arbeitete den Reiter von Bronze, der auf dem Platz von S. Antonio steht, wobei er das Schnauben und Brausen des Pferdes und den Mut und die lebendige Kraft des Reiters mit vieler Natur darstellte. Bewundernswert zeigte Donato sich bei der Größe des Gusses in Maß und Richtigkeit aller Verhältnisse; deshalb läßt sein Werk sich in Bewegung, Zeichnung, Kunst, Übereinstimmung und Fleiß mit dem jedes antiken Künstlers vergleichen,

Florenz. Palazzo Strozzi.

und nicht nur wurde es damals mit Verwunderung betrachtet, sondern es versetzt noch heute jedermann in Staunen. — Die Paduaner, welche ihn durch die freundlichsten Liebkosungen festzuhalten strebten und auf alle Weise zu erlangen suchten, daß er ihr Mitbürger werde, übertrugen ihm, an der Staffel des Hauptaltars in der Kirche der Frati Minori das Leben des heiligen Antonius von Padua darzustellen, lauter Basreliefs, welche Donato mit so vieler Einsicht vollendete, daß die trefflichen Meister der Kunst sich sehr verwundern, wenn sie die herrlichen, mannigfaltigen Zusammenstellungen, die Menge seltsamer Figuren und die fliehende Perspektive betrachten. Auf der Vorderwand des Altars sind sehr schön die Marien abgebildet, welche um den toten Christus weinen. . . . . Man findet in Padua außer den schon genannten noch eine unendliche Menge Arbeiten von Donato, und weil er um ihretwillen für ein Wunder gehalten und von jedem Einsichtigen gerühmt wurde, beschloß er, nach Florenz zurückzukehren, indem er sagte: wäre er länger in Padua geblieben, so würde das viele Lob, das man ihm zuteilte, Ursache geworden sein, ihn alles vergessen zu machen, was er wisse; er wolle gern wieder in seine Vaterstadt gehen, um sich dort überall tadeln zu lassen; dieser Tadel sei Veranlassung zum Studium und daher zu größerem Ruhm. So schied er von Padua und kam vorerst nach Venedig, wo er den Florentinern, die daselbst lebten, als Geschenk einen St. Johannes den Täufer ließ, den er für ihre Kapelle bei den Minoriten mit Fleiß und großem Studium in Holz arbeitete. . . . . Als er nach Toskana zurückkam, verfertigte er in der Dechanei von Monte Pulciano ein Marmorgrabmal mit einer schönen historischen Vorstellung. In Florenz in der Sakristei von S. Lorenzo ist von ihm ein Handbecken aus Marmor, an welchem auch Andrea Verrocchio arbeitete; und im Hause von Lorenzo della Stufa finden sich Köpfe und Figuren von

Donato, die viel Natur und Leben haben. Von Florenz begab er sich nach Rom, damit er die Werke der Alten so viel nachahme wie nur möglich, und arbeitete in der Zeit, wo er sie studierte, ein steinernes Tabernakel für das Sakrament, welches sich heutiges Tages in St. Peter befindet. . . . . .

Bewegt Cosimo, Antiken zu sammeln.

Donato war in allen Dingen so vorzüglich, daß man sagen kann, er sei durch Übung, Urteil und Wissen der erste gewesen, welcher die Bildhauerkunst und gute Zeichnenmethode der Neuern zu Ehren gebracht, und er verdient um so größern Ruhm, als zu seiner Zeit die Altertümer, Säulen, Pfeiler und Triumphbogen noch nicht aufgefunden waren, welche wir nunmehr kennen; ja, er ist hauptsächlich Veranlassung gewesen, daß in Cosimo von Medici das Verlangen erwachte, die Werke der Alten nach Florenz zu bringen, welche im Hause der Medici noch jetzt aufbewahrt und alle von Donato restauriert worden sind. Er war freigebig, liebevoll und freundlich und mehr für seine Freunde als für sich bedacht; niemals nahm er seines Geldes wahr, hatte es in einem Korbe liegen, der mit einem Strick an der Decke befestigt war, und seine Gehilfen und Freunde nahmen dort, was sie brauchten, ohne ihm etwas davon zu sagen. Er verlebte ein fröhliches Alter, und als er anfing, schwächer zu werden, und nicht mehr arbeiten konnte, ward er von Cosimo wie von andern seiner Freunde unterstützt.

Wird im Alter Piero empfohlen.

Man sagt, Cosimo habe, als er starb, seinem Sohn Piero befohlen, Sorge für Donato zu tragen, und dieser gab ihm als treuer Vollzieher der Gebote seines Vaters zu Cafaggiuolo ein Gut von solchem Einkommen, daß er bequem davon leben konnte. Donato hatte hierüber große Freude, denn ihm schien, er sei dadurch mehr als gesichert, nicht vor Hunger zu sterben: kaum aber besaß er es ein Jahr, als er zu Piero zurückkehrte und auf das Gut förmlich und gerichtlich Verzicht leistete;

er versicherte, daß er nicht seiner Ruhe verlustig gehen wollte, um sich mit den häuslichen Sorgen und der Last des Landmannes zu beschäftigen, der ihn alle drei Tage überlaufe, jetzt, weil der Wind ihm den Taubenschlag aufgedeckt habe, dann, weil ihm als Abgabe für die Gemeinde das Vieh weggenommen worden, und dann wegen des Sturmes, welcher Wein und Früchte abgerissen hätte; alle diese Dinge seien ihm so überdrüssig und überlästig, daß er lieber vor Hunger sterben als sich um so vieles bekümmern wollte. Piero lächelte über die schlichte Einfalt Donatos; er nahm, um ihn von dieser Plage zu erlösen, auf sein dringendes Bitten das Gut zurück und wies ihm auf seine Bank einen Gehalt an, durch welchen er so viel oder mehr noch in barer Münze erhielt. Hiervon ließ er ihm jede Woche den Anteil auszahlen, der ihm zukam, und Donato, mit dieser Anordnung sehr zufrieden, verlebte als Diener und Freund der Medici froh und sorglos den Überrest seiner Tage. Endlich im dreiundachzigsten Jahre wurde er so gichtbrüchig, daß er gar nichts mehr arbeiten konnte, und lag beständig zu Bett in einem kleinen Haus in der Via del Cocomero, nahe bei den Nonnen von S. Niccolo, welches ihm zugehörte. Von Tag zu Tag wurde es schlimmer mit ihm, und er nahm allmählich an Kräften ab, bis er endlich am 13. Dezember 1466 starb. Seinem Verlangen gemäß wurde er in der Kirche S. Lorenzo nahe bei Cosimo begraben, damit der Körper nach dem Tode dem nahe sei, bei welchem der Geist im Leben stets verweilt hatte. . . . . .

Ehe ich aber zu den Grabschriften komme, scheint mir wohlgetan, wenn ich von ihm noch das folgende erzähle. Als er krank war, kamen kurz vor seinem Tode einige seiner Verwandten zu ihm, und nachdem sie ihn, wie Brauch ist, gegrüßt und getröstet hatten, sagten sie, es wäre seine Pflicht, ihnen das Gut zu hinterlassen, welches er im Gebiete von Prato besitze, obwohl es klein und von

Seine Verlassenschaft.

geringem Einkommen sei, und drängten ihn hiermit gar sehr. Donato, der alles wohlzumachen wußte, antwortete: „Ich kann euch nicht zufriedenstellen, meine lieben Verwandten, denn ich bin willens, und mir scheint es billig, es dem Bauer zu geben, der es immer bearbeitet und viel Mühe dabei aufgewendet hat, nicht aber euch, die ihr nie etwas dafür geschafft oder getan habt als etwa daran gedacht, daß ihr es besitzen möchtet, mich nun durch euren Besuch vermögen wollt, es euch zu geben. Geht, und der Himmel segne euch!" In Wahrheit auch verdienen solche Anverwandte, welche keine Liebe haben, außer wenn es ihren Vorteil gilt, daß sie so behandelt werden. Donato ließ den Notarius kommen und schenkte das Gut dem Arbeiter, welcher es immer bestellt und sich in seiner Armut vielleicht besser gegen ihn betragen hatte als jene Verwandten. . . . . Die Grabschriften lauten also:

Grabschriften.

Sculptura H. M. a Florentinis fieri voluit Donatello, utpote homini, qui ei, quod iam diu optimis artificibus, multisque saeculis, tum nobilitatis, tum nominis acquisitum, fuerat, iniuriave tempor. perdiderat ipsa, ipse unus, una vita, infinitisque operibus cumulatiss. restituerit: et patriæ benemerenti hujus restitutæ virtutis palmam reportarit.

Excudit nemo spirantia mollius aera:
Vera cano: cernes marmora viva loqui.
Græcorum sileat prisca admirabilis aetas
Compedibus statuas continuisse Rhodon.
Nectere namque magis fuerant haec vincula digna
Istius egregias artificis statuas.

Quanto con dotta mano alla scultura
Gia fecer molti, or sol Donato ha fatto:
Renduto ha vita a' marmi, affetto, ed atto:
Che più, se non parlar, può dar natura?

Donato hinterließ der Welt eine solche Menge von Werken, daß man wohl behaupten kann, kein Künstler habe mehr gearbeitet wie er; an allen Dingen fand er Vergnügen und legte Hand an, ohne zu beachten, ob sie von hohem oder niederem Werte seien; fürwahr aber auch tat der Bildhauerkunst not, daß Donato so vieles vollführte und sich in jeder Art des Reliefs mit runden, halb erhobenen und ganz flachen Figuren übte, denn gleichwie zur Zeit der alten Griechen und Römer viele zur Vollendung dieser Kunstart beitrugen, so hat er allein durch die Menge seiner Arbeiten sie zu der Vollkommenheit unseres Jahrhunderts gebracht. Künstler müssen deshalb die Herrlichkeit der Bildhauerei mehr ihm als irgendeinem der neuern Meister zuerkennen; nicht nur hat er ihre Schwierigkeiten erleichtert, sondern auch bei seinen unzähligen Arbeiten Erfindung, Zeichnung, Übung, Urteil und alles zu vereinen gewußt, was man von einem gottbegabten Geist jemals erwarten darf. Donato war sehr entschlossen und rasch, führte, was er arbeitete, mit Leichtigkeit zu Ende und tat immer mehr, als er versprochen hatte. Auf Bertoldo, seinen Zögling, gingen fast alle seine Arbeiten über, vornehmlich die Bronzekanzeln von S. Lorenzo, welche nachmals zum größten Teil von diesem ausgeputzt und zu letzter Vollkommenheit geführt wurden. Seine Verdienste.

Der gelehrte und sehr berühmte Don Vincenzio Borghini, von welchem oben bei anderer Veranlassung die Rede war, und der in einem großen Buch unzählige Zeichnungen von den trefflichen alten und neuern Malern und Bildhauern gesammelt hat, verwahrt darin auf zwei Blättern, die einander gegenüberstehen, Zeichnungen von Donato und Michelagnolo Buonarroti, bei denen er mit vieler Einsicht zwischen der Verzierung die zwei folgenden griechischen Mottos gebracht hat: bei Donato: Ἢ Δωνατὸς βοναῤῥωτίζει, *und bei Michelagnolo:*

Ἢ Βοναῤῥωτὸς δωνατίζει; *was auf Latein also lautet:*

Aut Donatus Bonarrotum exprimit et refert, aut Bonarrotus Donatum; in unserer Sprache aber heißt: Entweder der Geist Donatos wirkte in Buonarroti, oder der Geist Buonarrotis war vorerst in Donato lebendig.

Desiderio da Settignano.

Es ist eine fröhliche Sache, über Desiderio da Settignano zu berichten, den alle als den Heiteren und den Zarten kennen, und der so recht eigentlich das Quattrocento in der italienischen Plastik verkörpert. Aber mit der Aufzählung seiner Feinheiten wäre es nicht getan. Wir müssen uns vor allem klar werden, daß auch er das stärkere Verständnis der Mitte dieses Jahrhunderts für sicheren architektonischen Aufbau repräsentiert, das immer mehr in den Besitz des allgemeinen Empfindens überging.

Er hat ein Grabmal und ein Tabernakel gebildet, in denen alle einzelnen Teile so fest gefügt sind, daß wir zum Empfinden der vollkommenen Unverrückbarkeit gelangen. Im Grab haben Sockel, Pilaster, Gebälk und das Halbrund darüber in einer eminenten Weise ihre Stellen. Jede Verknüpfung der einzelnen Teile ist statisch durcherlebt, überall trifft Mitte auf Mitte. Auch die Dekoration ist ganz im Sinn des struktiven Aufbaues gehalten. Jedes Blättchen und jede Palmette haben ihre zugemessene Größe und ihren durch den Zusammenhang notwendigen Ort. Die Felderteilung der Rückwand verhindert in ihrer ernsthaften Bestimmtheit, daß der große Reichtum des Schmuckes zu einem unbeherrschten Spiel ausartet. Allein die Bekrönung durch

einen Laubkränze tragenden Kandelaber und die das Ganze umspielenden Knaben bringen eine gewisse Lockerung in dieses gesetzmäßige Gefüge. Sie sind es hauptsächlich, worin sich noch ein stärkerer Gegensatz zur Ausgestaltung dieser Aufgabe im nächsten Jahrhundert geltend macht.

Wenden wir uns nun den Einzelheiten zu, so finden wir bei Desiderio eine reizende Jugendlichkeit, die bei Donatello niemals so frei von jeder Schärfe sich entfalten konnte. So sehnig und subtil dabei die Bildung seiner Blätter und seiner dekorativen Ranken ist, so gespannt und kernig sind auch die Wangen seiner Putten. Und diese Frische des Fleisches wird hier zum Ausdruck einer ebensolchen Seele. Heiterkeit und Übermut überfliegt diese Gesichter, und im Erfassen eines so momentanen Lebens liegt wohl die stärkste künstlerische Leistung Desiderios.

Das ist es auch, was seine Büsten von jungen Frauen so berühmt gemacht hat. Bei aller scheinbaren Stille ist doch überall ein wahres Aufblitzen innerer Vorgänge zu sehen. Das Lächeln, die Stellung der Lider, die geringe Verschiebung des Kopfes aus seiner Ruhehaltung, das leise Anspannen der Halsmuskeln und Zucken der Augenbrauen — alles wirkt im Sinn eines augenblicklichen Geschehens.

Das sind nun allerdings Züge, wie sie sich auf die Dauer in der italienischen Kunst nicht halten konnten, und es ist nicht erstaunlich, daß wir derlei gerade bei Desiderio und Verwandtes auch bei Donatello treffen konnten, die beide in manchen Seiten ihres Stiles die

allgemeineren Tendenzen der europäischen Kunst zum Wort bringen, Donatello in den Linien seiner Falten, manchen Reliefkompositionen und im ganzen in der Maßlosigkeit seiner Empfindung, Desiderio zum mindesten im Zierlichen und im Hervorheben jener herben Süßigkeit, die, wenn auch reiner im Ethischen, mit Botticelli zu vergleichen ist.

Das Leben des Bildhauers Desiderio aus Settignano.

Nachahmer des Donato.

Den größten Dank ist Gott und der Natur schuldig, wer seine Schöpfungen ohne Anstrengung und mit jener Anmut hervorbringt, welche andere weder durch Studium noch durch Nachahmung zu erreichen vermögen. Diese herrliche Gabe des Himmels verbreitet über alles, was mit ihr vollbracht wird, so viel Reiz und Schönheit, daß nicht nur alle, welche diesen Beruf üben, sondern auch diejenigen, denen er fremd ist, davon hingerissen werden. Dieses wird durch die Leichtigkeit bewirkt, wodurch sich das Gute mitteilt, wenn es dem Auge nicht herb und hart scheint, wie fast bei jedem mühselig und mit Anstrengung ausgeführten Werke der Fall ist. Eine solche Anmut und Einfalt nun, welche jeder mit Freuden schaut und jeder versteht, ist allem eigen, was Desiderio arbeitete; er war, wie einige sagen, zu Settignano geboren, einem Ort, zwei Meilen von Florenz; andere meinen, er sei ein Florentiner gewesen, dies ist jedoch nicht wichtig, da beide Orte einander so nahe liegen. — Dieser Künstler ahmte die Manier Donatos nach, obgleich ihm von Natur eine ausnehmende Anmut und großer Liebreiz in den Köpfen eigen war; dadurch sind bei ihm die Angesichter der Frauen und Kinder zart, weich und anmutig, sowohl aus angeborener Gabe, welche

ihn drängte, diesen Beruf zu ergreifen, als weil er sein Kunsttalent durch Studium übte. Er arbeitete in seiner Jugend im herzoglichen Palast zu Florenz das Postament zu Donatos Statue des David und brachte dabei mehrere sehr schön in Marmor ausgeführte Harpyien an, samt einigen Gewinden von Weinlaub in Bronze, welche zierlich und sinnreich sind. . . . . In S. Pier Maggiore sieht man von ihm das Marmortabernakel des Sakraments mit gewohntem Fleiße vollendet, und obwohl keine Figuren dabei angebracht sind, gibt es doch die schöne Manier und unendliche Grazie kund, welche Desiderio in allen Dingen eigen war. Dieser Künstler arbeitete nach der Natur die Büste der Marietta degli Strozzi, welche sehr schön war; deshalb gelang ihm dies Werk vortrefflich. Von ihm ist auch das Grabmal des Aretiners Carlo Marsuppini in Santa Croce, welches nicht nur zu jener Zeit Künstler und Kenner in Staunen setzte, sondern auch jeden, der es nunmehr betrachtet, zu Verwunderung bewegt. Das Laubwerk auf dem Sarg, obwohl ein wenig spitz und mager, weil damals noch nicht viele Altertümer gefunden waren, galt für eine sehr schöne Sache; unter andern Dingen aber sind an einer Muschel zu Füßen des Sarges als Zierat mehrere Flügel angebracht, die nicht von Marmor, sondern von Federn zu sein scheinen, eine schwierige Sache, da der Meißel Haare und Federn nicht genau nachzuahmen vermag. Desiderio verschönte dies Werk durch eine große Nische von Marmor, so scharf gearbeitet, als ob sie von Knochen wäre, und durch einige Kinder und Engel, in schöner und lebendiger Manier ausgeführt. Nicht minder ist von höchster Trefflichkeit und Kunst der Verstorbene, welchen er auf dem Sarge nach der Natur darstellte, und die Madonna, halb erhoben in einem Rund, nach der Manier Donatos mit Urteil und bewundernswerter Zartheit vollendet, ein Vorzug, der vielen anderen seiner Marmor-Basreliefs eigen ist. . . . . .

Hätte nicht der Tod so früh schon die Welt des kräftig wirkenden Geistes von Meister Desiderio beraubt, so würde er durch Erfahrung und Studium dahin gelangt sein, alle in Kunstfertigkeit zu überflügeln, welche er in Anmut übertraf; sein Leben aber endete schon in seinem achtundzwanzigsten Jahre, und dies geschah allen sehr weh, die gehofft hatten, zu sehen, welche Vollkommenheit solch ein Geist im reifen Alter zu erreichen vermöge. Sein Verlust machte die Welt mehr als bestürzt, und er wurde von Verwandten und vielen Freunden nach der Kirche der Servi zur Gruft geleitet. Mehrere Monate sah man fortgesetzt eine unendliche Menge Epigramme und Sonette an sein Grab geheftet, von denen genügt, dies eine hierher zu setzen:

Come vide Natura
Dar Desiderio ai freddi marmi vita,
E poter la scultura
Agguagliar sua bellezza alma e infinita,
Si fermô sbigotitta,
E disse: omai sarà mia gloria oscura.
E piena d' alto sdegno
Troncò la vita a così bell' ingegno.
Ma in van, perchè costui
Diè vita eterna ai marmi, e i marmi a lui.
Natur erkannte, Leben
Vermöge Desiderio kalten Steinen
Durch Bildnerhand zu geben,
Daß sie gleich ihr in schönster Form erscheinen,
Erkannte es mit Staunen,
Verdunkelt wähnet sie den eignen Ruhm,
Raubt in des Zornes Launen
So schönem Geist des Lebens Eigentum.
Umsonst — denn ewig Leben
Hat e r dem Marmor, Marmor i h m gegeben. . . . . .

Andrea del Verrocchio.

Verrocchio, der auch als Maler tätig war und dadurch, daß er Lionardo und manchen anderen zum Schüler hatte, sich nicht üble Verdienste um die Malerei erworben hat, ist doch in seinen persönlichen Leistungen vor allem Bildhauer gewesen. Obschon die Zahl seiner sicheren Werke recht gering ist, können wir uns doch ein ziemlich klares Bild von seiner Art machen.

Seine Beschäftigung mit der Bronze, die er fast in allen wichtigen Fällen anwendete, hat bei ihm ganz naturgemäß den Sinn für das Scharflinige gesteigert und ihn befähigt, die Schönheiten des sehnigen Schwunges einer Form eher zu begreifen als etwa das Pompöse eines aufgetürmten Volumens.

Es scheint, daß sich aus dieser Grundeigenschaft Verrocchios alles Übrige seines Wirkens ableiten läßt. So ist er bestrebt, eine sprechende Silhouette zu erreichen, weil er nur da seine Linien ganz ausnützen konnte. So muß er auf manches Naturdetail verzichten, das dem Drang seiner Kurven widersprechen würde. So kommt es, daß ihm die dünne und elastische Form besser dient als die rundliche.

Der Körper des jungen David, den er bildete, ist von größter Herbheit. Der Eindruck der feinen Glieder wird noch verstärkt durch eine Anordnung, die die eckige Schulter, den spitzen Ellbogen und das dünne Schwert der Aufmerksamkeit vor allem nahebringt.

Es ist ein gutes Zeichen für Verrocchio, daß sich der Ausdruckswert dieser formalen Elemente in der Dar-

stellung des Seelischen wiederfindet. Auch hier Schärfe und im Fall des David jugendliche Elastizität. In verwandter Weise bei der Büste des Juliano dei Medici.
Bei dem Denkmal, das Verrocchio am meisten berühmt gemacht hat, dem Colleoni in Venedig, ist wenigstens eine Komponente dieses Gefühlskomplexes, die Heftigkeit, soweit es nur ging, herausgetrieben. Die Linie des Umrisses gibt uns sofort den Eindruck des gewaltsam vorwärtsschreitenden Pferdes und der überstreckten Haltung des Mannes, und wenn wir das Gesicht genauer prüfen, so finden wir es fast zerschnitten von den tiefen Furchen, in denen der ganze vehemente Ausdruck zusammengefaßt wird.
Doch hat Verrocchio gelegentlich auch größere Hoheit und erweist sich als ein Mann, der nicht nur die Steigerung der Persönlichkeit bis zum Übermaß der Selbstherrlichkeit, sondern auch Ruhe und sachliche Bestimmtheit erfassen kann, wie in der Thomasgruppe. Daß auch er, wennschon sein linearer Stil sich überall geltend macht und dazu eine gewisse Sprödigkeit der Aktion nicht ganz vermieden wird, doch in seinem Ethos jene andere Richtung wenigstens annäherungsweise gewinnen konnte, bedeutet mehr für seine Zugehörigkeit zur Entwicklung der Renaissance als jenes martialische Denkmal.

Andrea del Verrochio.

In vielen Künsten erfahren.

Der Florentiner Andrea del Verrocchio war seinerzeit Goldarbeiter, Perspektivzeichner, Bildhauer, Holzschneider, Maler und Musikus, hatte jedoch in der Bildhauer- und Malerkunst eine etwas harte und schroffe

Methode, gleich jemand, der sie mehr durch unendliches Studium als durch Gabe der Natur erwirbt. Hätte ihm von dieser Gabe nicht mehr gefehlt, als er durch außergewöhnlichen Fleiß und seltenes Studium ersetzte, so würde er in diesen Künsten vortrefflich geworden sein; zu größter Vollendung aber fordern sie Studium und Naturanlage vereint; wo eines von beiden fehlt, wird selten ihr höchster Grad erreicht, wenn auch Studium und Fleiß zu höherer Stufe führen. Diese waren bei Andrea größer als bei irgendeinem andern, und er wird deshalb unter die seltenen und ausgezeichneten Meister unserer Kunst gezählt. In seiner Jugend beschäftigte er sich mit den Wissenschaften und ganz vornehmlich mit Geometrie. Zur Zeit, als er die Goldschmiedekunst übte, verfertigte er außer vielen anderen Dingen einige Knöpfe zu Pluvialen, die sich in Santa Maria del Fiore befinden. An Grosseriearbeiten hat man von ihm ein Becken, ringsum mit Laubwerk, Tieren und mancherlei Seltsamkeiten geziert, welches so schön ist, daß alle Künstler davon wissen, und von demselben Meister ist ein anderes Becken, worauf man einen sehr anmutigen Kindertanz sieht. Durch diese Dinge gab er einen Beweis seiner Geschicklichkeit, und der Magistrat der Kaufleute verlangte, er solle für die Ecken des Altars von S. Giovanni zwei Reliefkompositionen in Silber arbeiten, die ihm, als sie vollendet waren, großes Lob erwarben. Zu jener Zeit fehlten in Rom einige der großen silbernen Apostel, die gewöhnlich in der Kapelle des Papstes auf dem Altare stehen, gleich anderem Silberzeug, welches man eingeschmolzen hatte. Es wurde nach Andrea gesandt und ihm unter großer Begünstigung von Papst Sixtus IV. der Auftrag gegeben, alles dort Nötige zu fertigen; er aber führte alles mit viel Einsicht und Fleiß zu Ende. Während seines Aufenthaltes in Rom lernte Andrea, wie die vielen antiken Statuen und andere Altertümer jener Stadt in hohem Werte standen, sah, daß der Papst

das Bronzepferd in S. Giovanni Laterano aufstellen ließ, und daß man nicht nur vollständige Werke, sondern auch Bruchstücke, wie sie jeden Tag gefunden wurden, in Ehren hielt; deshalb beschloß er, sich zur Bildhauerkunst zu wenden, gab die Goldschmiedekunst völlig auf und versuchte einige kleine Figuren in Bronze zu gießen, die sehr gerühmt wurden. Nun stieg ihm der Mut, und bald fing er an, auch in Marmor zu arbeiten. Zu jener Zeit war die Gattin des Francesco Tornabuoni im Wochenbett gestorben; ihr Gemahl, welcher sie sehr geliebt hatte, wollte ihr im Tode jede mögliche Ehre erweisen und gab Andrea den Auftrag, ihr Grabmal zu verfertigen. Dieser stellte auf der Platte des Marmorsarges die Verstorbene dar, dann Geburt und Tod, dabei drei Gestalten, welche drei Tugenden versinnlichen. . . . . Mit viel Geld, Ruhm und Ehren kehrte er nach Florenz zurück und erhielt dort den Auftrag, einen David in Bronze, zwei und eine halbe Elle hoch, zu arbeiten, den man nach seiner Vollendung, mit großem Lobe des Meisters, oben an der Treppe aufstellte, wo sich die Kette befand. . . . . .

Christus und Thomas.

Der Bildhauer Donatello hatte, wie früher schon erzählt ist, für den Magistrat der Sechse von der Kaufmannschaft das Marmortabernakel gearbeitet, welches heutigentags am Oratorium von Or San Michele dem heiligen Michael gegenüber aufgestellt ist; hierbei sollte ein heiliger Thomas von Bronze angebracht werden, der die Hand in Jesu Wunde legt; diese Figuren jedoch wurden damals nicht ausgeführt, weil unter denen Streit entstand, welchen die Sorge dafür zukam. Die einen waren der Meinung, die Ausführung solle dem Donatello übertragen werden, die anderen, dem Lorenzo Ghiberti; solange diese beiden lebten, waren die Sachen auf demselben Punkt geblieben; nun endlich wurde dem Andrea die Ausführung jener Statuen übergeben. Er arbeitete Modelle und Formen, nahm den Guß vor, und sie kamen

so wohlbehalten, vollständig und schön zum Vorschein, daß es sehr zu rühmen ist; als er daher Hand anlegte, sein Werk auszuputzen und zu beenden, brachte er es zu jener Vollkommenheit, in der es nunmehr vor uns steht, und die nichts zu wünschen übrig läßt. Im Thomas erkennt man seinen Unglauben, das zu große Verlangen, durch Anschauung Licht zu gewinnen, und zugleich die Liebe, welche ihn mit schöner Gebärde die Hand in Jesu Seite legen läßt; die Gestalt Jesu dagegen, der in ungezwungener Stellung einen Arm in die Höhe hebt und sein Gewand auseinanderschlägt, um den Zweifel des ungläubigen Jüngers zu vernichten, zeigt alle jene liebreiche Gnade und Göttlichkeit, welche die Kunst einer Gestalt zu leihen vermag. Andrea hatte diese beiden Figuren mit schönen, wohlgeordneten Gewändern umkleidet; dadurch zeigte er, daß er dieser Kunst nicht minder mächtig sei als Donato, Lorenzo und die übrigen Meister, welche vor ihm gelebt hatten; er verdiente, daß sein Werk in ein Tabernakel von Donato gefaßt und nachmals immer in hohem Wert gehalten wurde.

Malerei und Handzeichnungen.

Der Ruf Andreas vermochte nunmehr in dieser Kunst nicht weiter zu steigen, und da er zu den Menschen gehörte, denen nicht genügt, in einem Dinge vollkommen zu sein, beschloß er, seinen Geist dem Studium der Malerei zuzuwenden. Er zeichnete den Karton zu einer Schlacht von lauter nackenden Gestalten sehr gut mit der Feder, um ihn in Farben auf der Mauer auszuführen, und entwarf noch einige andere Kartons zu historischen Bildern, die er zu malen anfing, aus irgendeinem Grunde aber liegen ließ. In unserer Sammlung von Handzeichnungen sind mehrere Blätter mit vieler Geduld und Einsicht von ihm ausgeführt; darunter einige weibliche Köpfe mit schönen Gesichtszügen und gefälligem Haarschmuck, welchen Leonardo da Vinci um seiner Anmut willen stets nachahmte. Ferner sind darin zwei Pferde mit angegebenen Maßen und Netzen, um sie in richtigem

Verhältnisse und ohne Irrtum vom Kleinen ins Große zu zeichnen; und von demselben Meister ist mir die Abbildung eines antiken Pferdekopfes, in Ton gearbeitet, zugekommen, ein sehr seltenes Werk. Mehrere andere gezeichnete Blätter dieses Künstlers hat der ehrenwerte Don Vincenzio Borghini in seinem Buch, von welchem oben die Rede war. Darunter die Abbildung eines Grabmales, welches Andrea zu Venedig für einen Dogen verfertigte; eine Anbetung der Könige und einen weiblichen Kopf, der mit aller nur möglichen Zartheit auf Papier gemalt ist. Im Auftrag Lorenzos von Medici arbeitete er für den Brunnen auf Villa Careggi ein Kind in Bronze, welches einen Fisch totdrückt; dies wahrhaft bewundernswerte Werk hat Herzog Cosimo auf den Brunnen im Hofe seines Palastes setzen lassen. . . . . .

Seine Gemälde.

Andrea, der niemals Ruhe hatte und immer Maler- oder Bildhauerwerke ausführte, wechselte bisweilen mit zweierlei Arbeiten; er meinte dadurch zu verhindern, daß ihm nicht eine einzelne Sache zum Überdruß werde, wie dies vielen geschieht; und obschon er die oben genannten Kartons nicht zur Ausführung brachte, übernahm er doch einige andere Malereien, darunter eine Tafel für die Nonnen von S. Domenico zu Florenz, wobei er ziemlich Gutes geleistet zu haben meinte. Dies war Ursache, daß er bald nachher in S. Salvi für die Mönche von Vall' ombrosa eine andere malte, welche darstellt, wie Christus von Johannes die Taufe empfängt. Hierbei half ihm Leonardo da Vinci, der damals noch sehr jung und sein Schüler war; von ihm ist in jenem Gemälde ein Engel, welcher besser gelang als die übrigen Dinge; weshalb Andrea, der dies erkannte, beschloß, keinen Pinsel mehr anzurühren, da Leonardo so jung noch in dieser Kunst Besseres geleistet hatte. . . . . .

Reiterstatue des Bartolommeo.

Unterdes wollten die Venezianer die großen Verdienste des Bartolommeo aus Bergamo, der ihnen viele Siege errungen hatte, durch ein Denkmal ehren; sie glaubten

Rom. Palazzo Farnese. Der Hof.

dadurch den Mut anderer zu stärken, und da der Ruf Andreas zu ihnen gedrungen war, beriefen sie ihn und trugen ihm auf, die Reiterstatue jenes Feldhauptmanns zu verfertigen, die auf dem Platze S. Giovanni und Paolo errichtet werden sollte. Schon hatte Andrea das Modell zum Pferde vollendet und angefangen, es mit Rüstwerk zu versehen, um es in Bronze zu gießen, als unter Begünstigung einiger Edelherren der Entschluß gefaßt wurde, Vellano aus Padua solle die Figur, Andrea aber nur das Pferd arbeiten. Kaum war dieser hiervon unterrichtet, so zerbrach er Kopf und Füße seines Modells und kehrte ganz erbittert, und ohne ein Wort zu sagen, nach Florenz zurück. Hierauf ließ die Signoria von Venedig ihm kundtun, er solle nie mehr wagen, nach ihrer Stadt zu kommen, wenn er nicht seines Kopfes verlustig gehen wolle. Auf diese Drohung entgegnete Andrea in einem Briefe, er werde sich wohl davor hüten, denn es stehe nicht in ihrer Macht, den Menschen für abgeschnittene Köpfe neue aufzusetzen noch auch jemals seinem Pferd einen zu verschaffen, der so schön wäre wie der, welchen er anstatt des zerbrochenen ihm hätte wieder geben können. — Diese Antwort war den Herren nicht mißfällig; sie beriefen Andrea mit verdoppeltem Gehalt nach Venedig zurück; er kam, stellte sein Modell wieder her und goß es in Bronze, konnte es jedoch nicht ganz zu Ende bringen, denn er erkältete sich bei der Arbeit des Gießens sehr heftig und starb nach wenigen Tagen in jener Stadt. Bei diesem Werke war nur noch wenig auszuputzen, und es kam an seinen bezeichneten Platz. . . . . .

Andrea fand viel Vergnügen daran, in Gips zu formen und Abgüsse zu machen. Man pflegt diesen Gips aus einem sehr weichen Stein zu bereiten, den man in Volterra, Siena und vielen anderen Gegenden Italiens gräbt; am Feuer gebrannt, fein gestoßen und mit lauem Wasser geknetet, wird er so weich, daß man damit abformen

Formt in Gips.

kann, was man will, verhärtet und verdichtet sich dann aber so, daß man ganze Figuren darin ausgießen kann. Mit solchen Formen pflegte Andrea natürliche Gegenstände abzuformen, um sie mit größerer Bequemlichkeit vor Augen zu haben und nachzuahmen: Hände, Füße, Kniee, Beine, Arme und Rümpfe. Nachher fing man zu seiner Zeit auch an, mit wenig Kostenaufwand in dieser Art die Angesichter von Verstorbenen abzuformen, und es sind deshalb in allen Häusern zu Florenz über Kaminen, Türen, Fenstergesimsen und anderen Vorsprüngen eine unendliche Menge solcher Bildnisse zu sehen, so gut ausgeführt, daß sie der Natur gleich erscheinen. Dieser Brauch, welcher von da an stets fortdauerte, hat mir zu großem Nutzen gereicht, indem ich dadurch viele Bildnisse erhielt, welche ich bei den Gemälden im Palast des Herzogs Cosimo anbrachte, und sicherlich müssen wir der Kunst Andreas großen Dank zollen, der dies Verfahren zuerst in Ausführung brachte. Von dem an wurden besser gearbeitete Bilder nicht nur in Florenz, sondern an allen Andachtsorten verfertigt, nach welchen die Menschen strömen, um für irgendeine empfangene Gnade Votivbilder oder, wie man sagt, Wunderbilder zu spenden. Vordem hatte man dazu kleine Silberfiguren oder bloße Schildereien oder auch sehr ungeschickt gearbeitete Wachsbildchen gebraucht; nun aber fing man an, sie nach besserer Manier zu arbeiten, und da Andrea in naher Freundschaft mit dem Wachsarbeiter Orsino stand, der in seiner Kunst ein geschickter Meister war, fing er an, ihn zu unterrichten, wie er darin ganz vollkommen werden könne. Veranlassung zu einem Werke der Art fand sich, als in Santa Maria del Fiore Julian von Medici ermordet und Lorenzo, sein Bruder, verwundet worden war; denn die Freunde und Verwandten Lorenzos bestimmten, aus Dankbarkeit für seine Errettung solle sein Bildnis an viele Orte gestiftet werden. Sie ließen demnach von Or-

sino mit Hilfe Andreas drei Bilder in Lebensgröße von Wachs verfertigen; das Gerüst im Innern wurde, wie ich schon anderwärts gesagt habe, von Holz ausgeführt, mit gespaltenem Rohr durchflochten und mit wachsüberzogenem, schön gefaltetem Tuch so wohl umkleidet, daß man nichts Besseres und mehr der Natur Getreues sehen kann. Köpfe, Hände und Füße wurden hohl, von stärkerem Wachs, nach der Natur gebildet und mit Ölfarben bemalt, auch mit natürlichen Haaren und anderem nötigen Schmuck versehen, welches alles so gut gemacht war, daß diese Figuren nicht aus Wachs, sondern lebende Menschen zu sein schienen. Dies ist noch an jeder dieser drei Gestalten zu sehen. Die eine steht in der Kirche der Nonnen von Chiarito in der Via von S. Gallo vor dem Kruzifix, welches Wunder tut; sie ist in das Gewand gekleidet, welches Lorenzo trug, als er in der Kehle verwundet wurde und sich verbunden am Fenster seines Hauses dem Volke zeigte, welches herzugeströmt war, um zu wissen, ob er lebe oder tot sei, ob es sich freuen oder Rache nehmen solle. Die zweite Figur, mit dem Lucco, dem gewöhnlichen florentinischen Bürgerkleid, angetan, steht in der Kirche der Annunziata bei den Serviten über der kleinen Türe neben dem Tisch, wo die Wachskerzen verkauft werden. Die dritte wurde vor der Madonna in Sta Maria degli Angeli zu Assisi aufgestellt, wo Lorenzo von Medici von der Kirche bis zum Tor von Assisi, welches nach S. Francesco führt, den ganzen Weg hatte mit Backsteinen belegen und auch die Quellen herstellen lassen, die unter Cosimo, seinem Ältervater, dahin geleitet worden waren. . . . . .

Andrea Sansovino.

Der Typus, der uns in der Malerei durch Bartolomeo oder Andrea del Sarto vertreten wurde, ist in der

Skulptur nicht in so vielfältigen und wertvollen Variationen vorhanden. Vielmehr scheinen die Grundsätze, die in der Malerei dieses Zeitraumes zur Anwendung kamen, ohne persönliche Steigerung auf die Werke der Bildhauerkunst einfach übertragen worden zu sein. Wir haben ja schon hervorgehoben, wie sehr man sich bemühte, die Figuren in der Fläche statuarisch zu runden und sie im räumlichen Sinn zu bereichern, indem man die Richtungsfülle ihrer Gliedmaßen steigert und auch in ihrem Zusammenwirken mit anderen Figuren die Tiefenanordnung in Rechnung zieht. So war also schon im wesentlichen vorgearbeitet, und das gilt um so mehr von jenen Seiten der Darstellung, die ohnehin beiden Gebieten gleichermaßen zukommen, wie die durchgreifende Gliederung der Gestalt oder die Größe der Gebärde.

Alles Hierhergehörige finden wir in einem Künstler wie Andrea Sansovino vereinigt. Klar entwickelt er seine Figuren, deren Glieder in eine maßvolle Bewegung gebracht sind. Er erlebt vollkommen räumlich, also anders als Verrocchio, und der Kontrapost, den er mit Vorliebe verwendet, gilt nicht nur für die im Umriß faßbaren Teile, sondern auch in bezug auf das Vor und Zurück. Indem er so seine Gestalten von allen Seiten her durchbildet, bekommen sie den notwendigen Reichtum an Bewegung. Es ist aber ein Grundsatz der entwickelten Renaissance, daß nicht nur eine Fülle vorhanden sein soll, sondern auch eine geschlossene Einheit, und dafür sorgt Sansovino, indem er weiterbaut, wo schon Donatello begonnen hatte.

Die Bewegung wurde von oben bis unten einheitlich durchgeführt, und man hatte inzwischen gelernt, nicht nur im Sinne eines bestimmten Motives alle Teile des Körpers der Reihe nach abzuwandeln und so eine sachliche Bewegungseinheit herzustellen, sondern man verstand nun auch, die Bewegungen und Drehungen rhythmisch zusammenzufassen, so daß eine Art Tanz der Glieder entsteht, die als relativ selbständige Individuen durch eine viel spirituellere Einheit aneinandergebunden erscheinen, als der rohe körperliche Zusammenhang sie bietet.

Sansovino läßt sich dabei das Mittel nicht entgehen, durch den Fall der Gewänder seine Absichten zu unterstützen. Wir treffen bei ihm große, volltönende Bogen, die den Körper von allen Seiten umfassen. Diese nicht gerade gewaltige, aber doch ansehnliche Repräsentation findet sich wie im Ernst der Falten auch in der Bildung der Körper, die eine stattliche Fülle zeigen, ganz anders, als Verrocchio es jemals erreichte. Ihre Festigkeit wiederholt sich in gelegentlichen Architekturaufbauten, die insofern ein Hinausgehen über Desiderio bedeuten, als die einzelnen, ebenso präzis in ihrer Funktion erfaßten Bauglieder nun in Volumen und Zahl gesteigert werden, so daß sie nicht mehr als ein Rahmen, sondern vielmehr als ein stabiles Gebäude erscheinen.

Dieser Zug ins Größere, Schwere, Repräsentative findet sich auch im Psychischen, und Handlungen, die früher der Sache nach erzählt wurden, sind jetzt bewußt ins Hieratisch-Pathetische gesteigert, wie die Taufe Christi.

Andrea dal Monte Sansovino.

Sohn eines Landmannes.

Andrea di Domenico Contucci von Monte Sansovino, der Sohn eines armen Landmannes, war bestimmt, die Herden zu hüten, zeigte jedoch so hohen Sinn, so seltenen Verstand und kühnen Mut in Worten und Werken bei den Schwierigkeiten der Baukunst und Perspektive, daß es zu seiner Zeit niemand gab, dessen Geist zarter und schärfer gewesen wäre, niemand, der besser vermocht hätte, die größten Zweifel aufzuhellen. Er galt deshalb bei allen Einsichtigen seiner Zeit mit Recht für trefflich in jenen Künsten.

Hütet in der Jugend die Herden.

Andrea wurde, wie man sagt, im Jahre 1460 geboren; er hütete gleich Giotto in seiner Kindheit die Herden und zeichnete dabei den ganzen Tag im Sande oder formte in Erde die Tiere nach, welche seiner Obhut anvertraut waren. Eines Tages, als er in solcher Weise beschäftigt war, ging ein florentinischer Bürger vorüber, wie man erzählt, Simone Vespucci, damals Podestà von Monte Sansovino. Er sah, wie der Knabe mit größter Aufmerksamkeit zeichnete oder formte, rief ihn zu sich, fragte, wessen Sohn er sei, und bat, da er seine Neigung erkannte, Domenico Contucci solle ihm den Knaben überlassen. Der Vater gab gern seine Einwilligung, als er hörte, Andrea solle in der Zeichenkunst unterrichtet werden, damit man sehe, was der Trieb der Natur vermöge, wenn anhaltendes Studium ihm zu Hilfe komme. Simone, nach Florenz zurückgekehrt, tat den Knaben zu Antonio del Pollajuolo in die Lehre, bei dem Andrea so rasch lernte, daß er nach wenigen Jahren ein trefflicher Meister wurde. Noch jetzt sieht man im Hause des genannten Simone am Ponte vecchio ein Karton, den er in jener Zeit verfertigte, darin Christus an der Säule, ein sehr fleißig ausgeführtes Werk. Außerdem sind von ihm an demselben Ort zwei bewundernswert schöne Köpfe von gebrannter Erde nach antiken Medaillen geformt, sie stellen die Kaiser Nero und Galba dar und dienten

zu einer Kaminverzierung, der des Galba jedoch ist nunmehr zu Arezzo im Hause des Giorgio Vasari. . . . . Andrea fuhr fort, die Bildhauerkunst zu üben, und arbeitete in seiner Jugend für Simone Pollajuolo, Cronaca genannt, zwei Pfeilerkapitelle für die Sakristei von Santo Spirito; sie erwarben ihm vieles Lob und waren Ursache, daß er den Auftrag erhielt, zwischen jener Sakristei und der Kirche einen Vorsaal zu erbauen; der Raum war klein, deshalb kostete es Andrea vieles Nachsinnen; er errichtete von Macignostein zwölf runde Säulen nach korinthischer Ordnung, sechs an jeder Seite; auf diese stützte er den Tragbalken, Fries und Gesims und baute sodann eine Tonnenwölbung von demselben Gestein mit skulptierten Feldern, was damals als neu, reich und seltsam sehr gerühmt wurde. Wahr ist, daß dieses Werk in allen Teilen noch vollkommener sein würde, wenn die Felderabteilung des Gewölbes zusamt der des Gesimses, welche jene bestimmt, in besserer Richtung zu den Mittellinien der Säulen ständen, wie leicht hätte geschehen können. Soviel ich von einigen älteren Freunden Andreas gehört habe, führte er zu seiner Verteidigung an: es hätten ihm bei dieser Wölbung die Abteilungen der Rotonda zu Rom als Vorbild gedient, dort bilden von der oberen runden Öffnung an, welche das Gebäude erhellt, die Rippen von einer zur andern, die vertieften mit den Rosetten verzierte Quadrate, welche allmählich kleiner werden, so wie dies auch mit den Rippen der Fall ist, weshalb dieselben nicht auf die Mittellinie der Säulen fallen. Und wenn, fügte Andrea hinzu, der Baumeister der Rotonda, des trefflichsten, nach dem genauesten und besten Verhältnis errichteten Bauwerks, bei einer weit größeren und bedeutenderen Wölbung hieran nicht Anstoß genommen hätte, habe er es bei der Verteilung eines viel kleineren Raumes noch viel weniger Ursache gehabt. Wie dem auch sein mag, so sind doch viele Künstler und vornehmlich Michelagnolo

Kapitelle für Sto Spirito.

Buonarotti der Meinung: die Rotonda sei von drei verschiedenen Baumeistern errichtet; der erste habe sie bis zum Ende des Gesimses oberhalb der Säulen geführt, der zweite vom Gesims an weiter in die Höhe; dieser Teil hat Fenster von zierlicherer Bauart und ist von dem unteren fürwahr sehr verschieden, indem man die Wölbung weiterbaute, ohne mit den Abteilungen der gehörigen Richtung zu folgen. Vom dritten Meister endlich, glaubt man, sei das wunderbar schöne Portal, und wer jetzt die Kunst übt, würde demnach nicht unter gleicher Entschuldigung in den Fehler Andreas verfallen. Dieser Künstler erhielt nach Vollendung jenes Werkes von der Familie der Corbinelli den Auftrag, in derselben Kirche die Kapelle des Sakraments zu arbeiten; er vollendete sie mit vielem Fleiß, ahmte bei den Basreliefs den Donato und andere treffliche Meister nach und scheute keine Mühe, sich Ehre zu erwerben, was denn auch geschah. Zu beiden Seiten eines sehr schönen Tabernakels sind zwei Nischen, darin die Statuen von St. Jakob und Matthäus, wenig mehr als eine Elle hoch und so voll Leben ausgeführt, daß man in ihnen jede Trefflichkeit und gar keinen Fehler erkennt. . . . . Hierdurch und durch andere Arbeiten verbreitete sich der Ruf Andreas, und der König von Portugal verlangte ihn von Lorenzo dem Prächtigen, in dessen Garten er seine Zeichenstudien gemacht hatte. Lorenzo sandte ihn dem König und er errichtete in dessen Auftrag viele Bild- und Bauwerke, darunter vornehmlich einen sehr schönen Palast mit vier Türmen und mehrere andere Gebäude. Ein Teil jenes Palastes wurde nach Andreas Angabe und Kartons ausgemalt; er zeichnete sehr gut, wie dies mehrere mit einer spitzen Kohle ausgeführte Blätter und verschiedene sehr wohlersonnene Architekturzeichnungen beweisen, die sich in unserer Sammlung befinden. Er verfertigte für jenen König auch einen in Holz geschnitzten Altar mit einigen Propheten und arbeitete von gebrannter Erde ein sehr

schönes Schlachtstück, in der Absicht, es später in Marmor auszuführen; es stellt den Krieg dar, worin jener König die Mohren besiegte, und nie hatte man ein kühneres, schreckhafteres Werk von der Hand Andreas gesehen, wegen der raschen Bewegung und der mannigfaltigen Stellungen der Pferde, wegen der Niederlage der Toten und des wilden Handgemenges der kämpfenden Soldaten. . . . . Andrea war neun Jahre in Portugal gewesen, als seine Dienstbarkeit ihm zur Last wurde; es kam ihm das Verlangen, seine Verwandten und Freunde in Toskana wiederzusehen, und da er sich eine gute Summe Geldes verdient hatte, beschloß er, mit Bewilligung des Königs heimzukehren; schwer nur erhielt er Urlaub, ließ jemand zurück, der die angefangenen Werke vollendete, und begab sich nach Florenz. Im Jahre 1500 gelangte er dahin und begann einen St. Johannes, welcher den Heiland tauft, Marmorfiguren, welche in S. Giovanni oberhalb der Türe nach der Misericordia zu aufgestellt werden sollten; Andrea jedoch vollendete sie nicht, weil er fast gezwungen war, sich nach Genua zu begeben. . . . Andrea wurde hierauf von Papst Julius II. nach Rom berufen, der ihn in Santa Maria del Popolo zwei Marmorgrabmäler arbeiten ließ, eines für den Kardinal Ascanio Sforza, das andere für den Kardinal Ricanati, einen sehr nahen Verwandten des Papstes; beide wurden von dem Meister so trefflich vollendet, daß man nicht mehr wünschen könnte, mit einer Nettigkeit, Schönheit, Anmut und Zartheit, daß man Herkommen und Maß der Kunst darin erkennt. Die Gestalt der Mäßigkeit mit der Sanduhr in der Hand wird vornehmlich als göttlich gerühmt; in der Tat erscheint sie nicht wie eine neuere Arbeit, sondern wie eine vollkommene Antike; andere Figuren desselben Werkes sind ihr ähnlich, doch ist sie in Stellung und Anmut bei weitem vollkommener, und zudem könnte der Schleier, welcher sie umhüllt, nicht reizender sein; er ist mit solcher Leichtigkeit gearbeitet, daß man

Von Julius II nach Rom berufen.

ein Wunder zu sehen glaubt. In St. Augustin zu Rom, auf einem Pfeiler inmitten der Kirche, arbeitete er fast lebensgroß die Statue der heiligen Anna, welche die Madonna und das Christuskind umarmt. . . . . .

Sein Tod. *Dieser Künstler, achtundsechzig Jahre alt und gewohnt, nie müßig zu sein, begab sich nach seiner Villa in der Absicht, Pfähle von einem Ort zum andern versetzen zu lassen, erkältete sich und starb nach wenigen Tagen an den Folgen eines heftigen Fiebers, im Jahre 1529. Sein Vaterland war um des Ruhmes willen betrübt über seinen Tod, seine drei Söhne und seine Töchter aus Liebe und wegen ihres eigenen Vorteils. Muzio Camillo, einer der drei Söhne, der ein schönes Talent für die Wissenschaften besaß, ist vor kurzem erst dem Vater nachgefolgt, zu großem Schmerz seiner Familie und zur Betrübnis seiner Freunde. Andrea war nicht nur trefflich in der Kunst, sondern auch im übrigen ein ausgezeichneter Mann; war verständig in der Unterhaltung, klug in allem, was er redete, besonnen und sittlich in seinen Handlungen, ein Freund gelehrter Leute und von Natur Philosoph. — Er beschäftigte sich viel mit Kosmographie und hinterließ den Seinigen einige Zeichnungen und Schriften über Längen und Maße. Von Statur war er etwas klein, aber sehr gut gebaut und von kräftigem Körper; seine Haare waren lang und weich, die Augen von reinem Weiß, die Nase adlerförmig gebogen und die Gesichtsfarbe weiß und rot, doch hatte er eine etwas schwere Zunge. . . . . .*

Die Baukunst und Bildnerei sind demnach dem Meister Andrea zu großem Danke verpflichtet, denn die erstere hat er durch viele Gesetze über Maß und Verhältnis bereichert, hat viele Regeln gegeben, um Lasten aufzuziehen und eine Art Sorgfalt zu üben, die bis dahin noch nicht beobachtet worden war; in der anderen lehrte er den Marmor mit Einsicht, Fleiß und bewunderungswürdiger Übung ausarbeiten.

ARCHITEKTUR.

nter den bildenden Künsten sind in der Architektur die ästhetischen Werte am unmittelbarsten an reine Formenelemente geknüpft. Indem die Aufgabe wegfällt, Dinge, die irgendwie in der Wirklichkeit vorhanden sind, darstellungsmäßig zu bewältigen, werden die künstlerischen Leistungen auf die Durchbildung allgemeinster Anschauungsgrundsätze beschränkt. Es ist nicht mehr möglich, den Reiz eines jugendlichen Gesichtes oder die Hoheit einer Geste oder die beruhigte Stimmung einer weiten Landschaft und sehr vieles andere für die Wirkung zu nützen. Wohl aber ist Lebendigkeit, Hoheit oder Ruhe in allgemeinerer Art auch als Merkmal eines Bauwerkes erreichbar, und noch viel mehr ist dies mit Klarheit, Festigkeit und Ähnlichem der Fall. Wir können durch die Verhältnisse der Flächen, durch Ausdeuten der mechanischen Vorgänge, besonders aber durch die Proportionierung der Räume nicht nur die verschiedensten realen Formen bilden, sondern auch mannigfaltige Schönheiten lebendig machen. Und wir müssen sagen, daß der ästhetische Wert eines italienisch erlebten menschlichen Körpers und einer Abfolge wohlgegliederter Räume letzten Endes vollkommen gleichartig ist.

So befindet sich die Architektur nur scheinbar im Nachteil, denn wenn ihr auch die innige Verknüpfung mit dem Lebendigen fehlt, so ist sie doch schon allein durch

die Kunstmittel auf die letzten Probleme hingedrängt, und das, was die anderen Künste nur mittelbar zu geben imstande sind, ist hier die einzige Aufgabe.

So sind es im Grunde auch dieselben Prinzipien wie in der Malerei und in der Plastik, die die Entwicklung der Baukunst in der Renaissance beherrschen. Nur daß von Anfang an in den Details das Material besser vorgebildet war, denn antike Säulen und Gebälke, auch antike Grundrisse lagen überall offen zutage. Es galt also im wesentlichen nur, den Schlüssel für eine sinngemäße Zusammenfügung der einzelnen Bauteile zu finden, wobei man sich freilich den modernen Bedürfnissen anpassen mußte. Doch gab es für die Hauptaufgabe, die Kirche, die nichts anderes als eine große Halle war, hinreichende Vorbilder.

Aber auch nachdem die leitenden Grundsätze gefunden waren, was sehr früh geschah, sind doch noch einzelne Schritte der Entwicklung genau zu verfolgen, und sie liegen vorwiegend in der immer stärkeren Hinwendung der Aufmerksamkeit auf die Unwillkürlichkeiten der Anordnungen, die immer straffer in die Hauptdispositionen einbezogen werden, wobei noch Wucht und Masse hervortritt, was mit dem gesteigerten Pathos des beginnenden 16. Jahrhunderts in funktionalem Zusammenhang steht.

Wenn nun auch in der Renaissance die einzelnen Architekten als Persönlichkeiten mehr hervorgetreten sind als vorher und auch die Bauzeiten so viel kürzer geworden waren, daß im allgemeinen ein einheitlicher Plan zur Ausführung kam, so ist doch auf diesem

Gebiete immer noch eine Geschichte der Denkmäler besser faßbar als eine Geschichte der einzelnen Künstler und eine genaue Abgrenzung ihrer Anteile an den Bauwerken. Zudem bestimmt uns hier auch noch die Enge des verfügbaren Raumes, und so wollen wir uns begnügen, eine Übersicht zu geben, die nur die wichtigsten Lösungen der drei Hauptaufgaben, der Langkirche, der Zentralkirche und des Palastbaues, enthalten soll.

Am Beginn unserer Betrachtung wollen wir uns allerdings eine kleine Abweichung vom Schema gestatten, um einem Werk seine Ehre zu lassen, das gewöhnlich als die erste große Tat der Renaissancearchitektur gepriesen wird, der Kuppel des Domes von Florenz. In ihr verbinden sich ja auch die Aufgaben des Langkirchen- und des Zentralbaues. Denn bei ihrer Ausführung stand der größte Teil der gotischen Basilika bereits fertig da, und es sollte nun ein Abschluß geschaffen werden, der doch wieder im Interesse der Florentiner selbständige Bedeutung gewann.

Die Ausführung des Werkes ist nun durchaus noch mit gotischen Mitteln geleistet, sowohl im Unterbau wie in der Wölbung selbst, der nicht ein Kreis, sondern das Achteck zugrunde liegt, das wir in der Gotik oft antreffen. Und dann sind die Gewölbefelder in ihrer tektonischen Struktur nicht überall gleichwertig, sondern es sind zunächst Rippen errichtet worden, zwischen denen die übrigen Teile nur Füllung sind. Also ganz so, wie das beim nordischen Gewölbebau üblich war, nur daß das System der Rippen dem Anblick von innen

entzogen wurde und der Anschein einer gleichwertigen Biegung der Fläche entstand.

War in all dem nur die technische Leistung von Bedeutung, so liegt der baugeschichtliche Wert in einer anderen Seite des Werkes. Wir haben durch einen Zufall ein Bild von der ursprünglich geplanten Form dieser Kirche, und da zeigt es sich, daß auch da schon eine Kuppel beabsichtigt war, aber sie sollte nur den Durchmesser des Mittelschiffes haben und sich dadurch vollständig in das gotische Bauwerk einordnen. Dann aber wurde sie mächtig erweitert, und ihre Spannung übertraf nun die aller drei Schiffe zusammengenommen. In dieser Freude an dem gewaltigen Raum, die auch wir erleben, wenn wir, aus dem dunklen Langschiff kommend, überrascht werden von der plötzlichen Dehnung ins Riesige, und in dem eng damit verbundenen Gefühl des Sicheren und Gefestigten, das uns in diesem gewaltigen Saal umgibt, — darin liegt die entscheidende Wendung. Die neue Form der Langkirchen, die sich nun in der Folge ausbildete, hat hauptsächlich durch Brunellesco ihre Ausprägung erlangt, der auch schon bei der Einwölbung der Domkuppel wesentlich beteiligt war. Wir führen Santo Spirito als Beispiel an. Kommen wir von nordischen Bauten der Gotik, so werden wir uns in einer solchen Kirche fühlen wie einer, der aus einem nächtlichen, sturmdurchwühlten Wald in ein helles, sicheres Haus zu freundlichen Menschen tritt. Alles ist klar und begreiflich, und überall herrscht Gleichgewicht. Die Proportionen sind so, daß keine Dimension übermäßig zur Wirkung kommt, daß der Raum nicht, wie

in der Gotik, gewissermaßen aus sich selbst herausstürmt, sondern die Beziehung zu seiner eigenen Mitte ist durch das Gleichwertige der Abmessungen nach allen Seiten zum Sinn und Inhalt seiner Form gemacht. Das Sich-auf-sich-selbst-beziehen ist im höchsten Maße Renaissance. Und diese egozentrische Gesinnung zeigt sich in allen Künsten, in der Architektur aber am meisten. Wir wollen als typisch ein Kompartiment des Seitenschiffes herausnehmen. Man möchte sagen, es sei durchaus in menschlichen Proportionen gehalten, so adäquat fühlen wir uns einem solchen Raume. Aber es liegt das nicht allein in den Verhältnissen von Höhe und Breite, sondern ganz besonders in der deutlichen Gliederung. Die Gewölbe wachsen nicht, wie eine gotische Kappe, aus den Stützen allmählich heraus, sondern sie haben ihren ganz bestimmten Anfang und sitzen wie Köpfe auf dem Unteren.

Und auch jedes Einzelne ist wohlgegliedert, ganz so wie die antike Säule gegliedert ist, die ja hier übernommen wird. Brunellesco geht so weit, jeder Säule noch ihr Gebälkstück aufzusetzen, das sie bei größerem Zusammenhang haben würde. Dieselbe Sicherheit beherrscht auch den Raum des Hauptschiffes, dessen umgrenzende Ebenen überall deutlich angegeben sind, dessen Fügungen im durchlaufenden Gebälk, in der klar aufsitzenden Decke, in der fest abschließenden Wand wir sofort erfassen.

Der andere Innenraum, den wir hier zeigen, stammt aus der Kirche San Giorgio Maggiore in Venedig, die Palladio erbaut hat. Auch hier herrscht vollkommene

Klarheit, auch hier ist alles sicher umgrenzt und jedes Bauglied in seinem eigentümlichen Wert wirksam. Aber während in S. Spirito der Raum im ganzen noch durchsichtig war, ist er hier fester geschlossen, und alles ist wuchtiger gebildet. Während dort Säulen die Hochwand tragen, sind hier Pfeiler angewendet. Und dadurch ist gleichzeitig mehreres erreicht.

Nicht nur eine größere Kraft der tragenden Teile, sondern auch die Möglichkeit, die einzelnen Funktionen deutlicher zu differenzieren, ist nun geboten. Während bei S. Spirito die Säule den Arkadenbogen trägt und über diese das Gebälk hingeht, sind hier beide Aufgaben von unten an deutlich gesondert. Der Pfeiler mit seinen Pilastern trägt die Bögen, die vorgelegte Halbsäule reicht direkt an das Hauptgebälk, das als schwerer Akzent mit großem Nachdruck durch die ganze Kirche geführt ist.

Nun bekommen auch die kleinen Gebälkstücke, die Brunellesco über seinen Säulen anordnete, ihre Bedeutung. Bei Palladio werden durch entsprechende Stücke die vier Pilaster des Pfeilers zusammengefaßt, und es bietet sich so für die großen, schwergebildeten Bogen eine entsprechende Ansatzstelle. Wie eine solche Säule im Einzelnen durch ihren schweren Sockel oder der Raum im Ganzen durch seinen Reichtum einen volleren Rhythmus aufweisen, so läßt sich eine gleiche Gesinnung an allen anderen Punkten bestätigen.

Ähnliche Verwandtschaften und Unterschiede zeigen uns die Außenseiten solcher Kirchen. Die Fassade von Santa Maria Novella, die wir hier abbilden, gilt als die

Michelangelo. Der sterbende Sklave. Paris, Louvre.

früheste Renaissancefassade, und Alberti wird als ihr Autor bezeichnet. Wir können sie nur als einen Hinweis auf die eigentlichen Absichten des Künstlers auffassen, denn die gotische Kirche dahinter war schon fertig und verlangte Berücksichtigung. Auch der untere Teil des Marmorbelages war schon da, und es konnte sich nur darum handeln, in einigen Hauptpunkten die neuen Anschauungen durchzusetzen.

In der Einteilung wurden alle durchgehenden vertikalen Glieder weggelassen, und die ruhende Linie des horizontalen ziehenden Streifens wurde zum entscheidenden Akzent erhoben. Die Ecken wurden fester gefaßt, der Giebel flacher gestaltet, das höherragende Mittelstück mit dem Untergeschoß durch die Voluten verbunden, die ein fast allgemeines Bestandstück der Renaissancefassaden geblieben sind. In Einzelheiten, besonders in Portalen, werden dann vollkommen antikisierende Formen verwendet, wenn auch die Proportionen noch etwas schlank geraten sind.

Dagegen ist bei der Fassade von St. Giorgio das Gewicht aller Teile erhöht, die Gliederung durchgreifend und tektonisch sprechend gebildet. Die Geschosse werden nicht durch einen dekorativen Streifen getrennt, sondern ein schweres Gebälk scheidet unten und oben. Dabei ist doch wieder für eine Vereinheitlichung gesorgt, indem die großen Halbsäulen vom Boden aufstehend den Giebel des Mittelteiles tragen. Solche Vertikale sind nicht etwa gleichzustellen den Vertikalen der Gotik. Ihr Ausdruck ist nicht ein allgemeines Aufwärtsstreben, sondern eine struktive Durchbildung und

Verknüpfung der Teile. Die Ecken des Ganzen sind durch breite Pilaster gefestigt.

So sehen wir, daß alle Elemente gesteigert werden, die lastenden sowohl wie die tragenden. Das ließ sich nur durchführen, indem man auch die Ökonomie des Ganzen anspannte und so Unklarheiten vermeiden konnte. Die Felder haben eine ganz bestimmte, unmittelbar faßbare Abfolge, und ihre Maßverhältnisse sind alle in Wechselwirkung zueinander.

Von Anfang an war der zentrale Kuppelbau einer der Lieblingsgedanken der Renaissance, und es ist eine große Zahl von Denkmälern dieser Art vorhanden. Als Beispiel des jugendlichen Stiles sei hier die Capella Pazzi herangezogen. Sie stammt ebenfalls von Brunellesco und wurde für die genannte Familie im Klosterhof von Santa Croce in Florenz errichtet.

Eine kleine Vorhalle, die auf leichten Säulen ruht und mit zwei kleinen Tonnen und einer Kuppel gedeckt ist, bereichert das einfache Bauwerk. Im Innern begleiten zwei kurze, wieder tonnengewölbte Nischen und die kuppelgedeckte Vertiefung des Altars den Raum der Hauptkuppel, die ebenso wie die beiden andern nicht von einer vollen Halbkugel, sondern von einer flachen Kugelkappe gebildet wird. In der Wandgliederung fallen noch einzelne Unsicherheiten auf. Die geknickten Pilaster in den Ecken sind zu schwach für diese wichtige Stelle, und die Belebung der freien Wandfläche durch das abgerundete Rechteck und den Kreis darüber ist ohne Notwendigkeit.

Doch hat das Ganze eine heitere und auch reine Wir-

kung, denn im Grunde sind alle wesentlichen Bauglieder klargelegt, und es herrscht derselbe Geist in der Bildung einer Bogenlaibung mit ihren feinen, aber doch deutlich faßbaren Stufungen wie in der Artikulation des Raumes mit seinen mäßigen, aber doch bestimmten Ausbuchtungen und seiner Erhöhung in der Mitte.

Den anderen Stand dieses Problemes mag uns die Kirche von Todi repräsentieren, die der Madonna della Consolatione geweiht ist. Der Architekt ist Caprarola gewesen, und er hat nun der Zeit und dem größeren Auftrag entsprechend mit ganz anderen Mitteln gearbeitet. Die Kuppel ist auf einen hohen Tambur gesetzt, der reiches Licht unter der Wölbung hereinfluten läßt, der Kuppelraum selbst ist von allen vier Seiten von polygonen Nischen umgeben, die mit Halbkugeln gedeckt sind, so daß das Hauptmotiv des Raumes in vierfacher Wiederholung noch einmal anklingt und dadurch eine ganz eminente Wirkung erzielt wird.

Jedes einzelne Bauglied hat seine Schwere, die mit dem machtvollen Aufbau des Ganzen in Übereinstimmung ist. Die Teilungen der Fläche und die Einschnitte der Fenster sitzen mit vollendeter Sicherheit an ihrem Platz.

Von dem Profangebäude ist der weltberühmte Palazzo Strozzi das beste Beispiel für den Übergang vom Mittelalter zum neuen Empfinden. Er hat im wesentlichen die Form des alten Kastells, und die unbehauene Außenseite der Quadern, die Rustica, vermehrt noch den Eindruck der Wehrhaftigkeit. Auch die enggeschlossenen Fenster des untersten Geschosses wirken in gleichem Sinn. Neu ist die Bekrönung des Gebäudes mit dem kolos-

salen Kranzgesims, das unmittelbar nach antiken Vorbildern geformt ist. Auch die Gliederung des ganzen Blockes durch die horizontal durchgezogenen Gesimsstreifen unter den Fenstern in dieser Absichtlichkeit und Stärke ist ein Ausdruck des Renaissancegefühls. Aber freilich sitzen diese Streifen noch nicht dort, wo der eigentliche Schnitt durch den Bau geht, in der Fußbodenhöhe, sondern sie sind noch nach dekorativen Gesichtspunkten angeordnet.

Wesentliche Fortschritte zeigt uns der Palazzo Ruccellai, der von Leo Battista Alberti entworfen wurde. Neben dem Fensterrand sind nun auch die Stockwerkteilungen berücksichtigt, und außerdem ist das Emporstreben und Tragen der Wände noch durch eine Ordnung von Pilastern zur Anschauung gebracht. Dem Leichterwerden des Baues nach oben entsprechend ist unten die schwerste, die dorische, dann die jonische und oben die leichte korinthische Kapitellform verwendet. Die renaissancemäßige Durchgliederung des Gebäudes und die Verdeutlichung seiner Struktur ist im Palazzo Ruccellai schon so groß, daß nur mehr wenig Neues für die volle Entwicklung übrig bleibt.

Die Cancellaria, von einem unbekannten Architekten schon ziemlich früh erbaut, gibt uns diese letzten Verfestigungen des angestrebten Ideals. Die Gliederung wird entschlossen betont, die Geschoßteilungen bekommen das Übergewicht im Aufbau der Wände, und sie werden so stark als Absatz und Beginn eines neuen Bauteiles empfunden, daß unter sie ein tragendes Gebälk geschoben wird. Dabei macht sich auch noch eine

Abstufung in dem Sinne geltend, daß das unterste Geschoß als Sockel für das Ganze gedacht wird und keine Pilasterordnung bekommt.

Die Fensterhöhe ist jetzt nur mehr der obere Rand eines durchgehenden Aufbaus, der sich auf der Bekrönung des unteren Geschosses erhebt. Dabei bekommen die Fensterumrahmungen ihre besondere Verbindung mit der Ebene, über der sie sich befinden. Das Mauerband wird ihnen und auch den Pilastern entsprechend ausgebogen, verkröpft.

Dem Bestreben nach Gliederung des Gebäudes entspricht es auch, wenn die alte gerade Flucht der Mauer aufgegeben wird und nun einzelne Zonen als Risalite vorspringen. Im ganzen erleben wir dasselbe Schauspiel größerer Betonung aller wichtigen Stellen.

Während im Hof des Palazzo Strozzi auch die Ecke mit einer Säule besetzt ist, hat man nun das Gefühl, daß hier eine größere Masse notwendig sei, und wählt den doppelten Pfeiler.

Schließlich wird noch als Beispiel für die spätere Form des römischen Palastes der Sitz der Familie Farnese gezeigt, dessen Außenseite zum großen Teil von Antonio da Sangallo stammt. Die wesentliche Besonderheit besteht in der Vereinfachung der Wand; die vielfältige Teilung der Fläche vertrug sich nicht mehr mit dem Sinn für vornehme Größe, und so läßt man Quaderung und Pilaster weg. Nur die Ecken behalten einen Rusticastreifen, damit die glatte Wand festgehalten und zwischen ihren Rändern gespannt werde.

MICHELANGELO.

Was wir bisher, auf verschiedenen Wegen vorschreitend, an Wandlungen des Gefühls und allmählicher Herausbildung einer neuen und einheitlichen Anschauung der Natur feststellen konnten, das alles wird nun mit einem großen Griff zusammengefaßt. Wir sehen uns in Michelangelo einer Persönlichkeit gegenüber, die ihresgleichen in der ganzen Renaissance nicht hat, so elementar, so alles überwältigend ist seine Kraft. Er ist nicht nur Maler, Bildhauer und Architekt zugleich gewesen und hat in jedem einzelnen Gebiet Leistungen zustande gebracht, die alles Frühere weit übertreffen und gewissermaßen mit einem letzten Atemholen und einem neuen Ansetzen der Kräfte die alten Prinzipien bis an die Grenze ihrer Ausprägsamkeit führen, er vermochte auch, indem er die drei verschiedenen Problemgattungen der ungeheuren Hitze seiner Vitalität aussetzte, sie einem Verschmelzungsprozeß und einer gemeinsamen Umwandlung zu unterwerfen und so zu einer neuen, von allen Erkenntnissen und Erfahrungen gesättigten Gesamtanschauung zu gelangen, die einen ganzen Sturm von innerem Leben entfesselte und ungezählte Entwicklungsimpulse freimachte, die nun, nicht mehr aus den be-

schränkten Bedürfnissen eines bestimmten Gebietes erwachsen, allgemeine Bedeutung gewonnen haben, selbst über die Grenzen der bildenden Kunst und der Kunst überhaupt hinauswirkend, und eine neue, innerlich lebendige Daseinsform der Menschheit wurde begründet. Wir haben uns ja in den vorausgegangenen Abschnitten bemüht, zu einer Vorstellung der formalen Errungenschaften der italienischen Renaissance zu gelangen, indem wir uns vorführten, wie das Streben der damaligen Künstler auf ein Naturerkennen und zugleich ein Ordnen des Gewonnenen ging. Die ganze sichtbare Welt war durchforscht worden, und ihre dauernden Bestimmungen waren in festen Formen geborgen. Es hatten sich Grundsätze der Anschauung kristallisiert, die das Wesentliche voranstellten und das andere immer mehr zurückdrängten, bis man schließlich zu so allgemeinen Bildungen gelangt war, daß diese Gemälde und Statuen und Gebäude nur mehr das abstrakte Schema einer begrifflich erfaßten Wirklichkeit boten, das man wohl noch variieren, aber weder in seiner Klarheit noch in seiner notwendigen Gültigkeit steigern konnte.

Da öffnet Michelangelo gigantisch die Schleuse des Lebens und füllt mit gewaltig hinwogendem Strom das sorgsam gegrabene Bett. Alles, was den Früheren Selbstzweck war und fast am Ende seiner Durchbildung angekommen schien, wird jetzt einem höheren Ziel untergeordnet. Die Form tritt wieder in den Dienst eines Inhaltes. Sie nimmt dadurch teil an den größeren Zusammenhängen, sie erscheint nun als die eine sicht-

bare Seite der von allen Energien durchsausten Wirklichkeit. Freilich war es dabei nicht zu vermeiden, daß manches, was die Vorausgehenden in der Gewissenhaftigkeit und Treue, die sie den leitenden formalen Gedanken zu wahren suchten, allzu zart und allzusehr in Hingabe an das Einzelne errichtet hatten, einem solchen Ansturm nicht standhielt, daß es zugunsten des ungehinderten Fortganges der ganzen Bewegung, die von Michelangelo gekommen ist, weggerissen wurde. Viele haben ihn deswegen als einen Zerstörer des renaissancemäßigen Gleichmaßes und der renaissancemäßigen Einfachheit hingestellt. Man hat ihm den Vorwurf gemacht, daß gerade durch ihn die Entwicklung von ihrem Ziel abgedrängt worden sei, das darin bestand, die klare Größe und die heitere Würde der Antike wieder zu erringen.

Aber man tut unrecht. Denn alles, was vorausgegangen war, drängte nach den letzten Auseinandersetzungen. Und während alle anderen die Etappen des Vormarsches bezeichnen, bedeutet Michelangelo die große Schlacht.

Man war mit kühnen Augen vorgedrungen, man hatte Figuren, Raum und Anordnung der Dinge in ihm zu seinem sicheren Besitz gemacht, man hatte auch einzelne Gebärden und manchen Zug des individuellen seelischen Lebens erfassen gelernt. Das Ganze war aber erst erobert, wenn auch das Allgemeinste sichtbar geworden war, der Urgegensatz von erschaffendem Geist und schwerer widerstrebender Materie, das große Bauprinzip der Welt, das alles in sich birgt. Dann erst

war das Universum in eine einheitliche Ansicht gebracht, dann erst perspektivisch durchsichtig geworden, und, was die ganze Renaissance von Masaccio an als wesentlicher Antrieb durchzieht, die Totalität des Weltbildes bis in seine höchsten und allgemeinsten Zusammenfassungen, das war erst erreicht, wenn Gott und das göttliche Walten in der Darstellung ebenso übermächtig deutlich wurde, wie es für den denkenden Verstand, beim Bestreben, zur letzten Formel zu kommen, alle übrigen Fragen verdrängte.

So wird es uns verständlich, daß Michelangelo die Mittel der Kunst anspannen mußte, bis sie das Letzte gaben, daß er seine Formen bis zum Zerreißen mit dem Sturm der gewaltigen Leidenschaft füllte, die ihn zu dieser Erkenntnis trug. Dadurch begreifen wir weiter auch, wie sein Wirken auf der einen Seite nur die letzte Konsequenz des Vorausgegangenen war und dann doch eine vollständige Umwälzung mit sich bringen konnte. Der Versuch, das Sichtbare bis in seine letzten Zusammenhänge zu durchdringen, mußte notwendigerweise die Kunst in die Regionen des Unsichtbaren und des Übersinnlichen führen. Denn nur von da aus, wo die Struktur des Ganzen verständlich wird, lassen sich auch die Gesetzlichkeiten der optischen Welt ordnen, die ja nur ein Stück ist, das in sich keine selbständige Geschlossenheit besitzt, sondern seine letzte Rationalität erst durch die Einfügung in die Gesamtheit gewinnt.

Wenn es nun Michelangelo unternimmt, die Wendung eines Körpers so übermächtig und so brechend zu gestalten, daß in ihr die ewig auseinanderlaufenden Rich-

tungen des Weltsystems faßbar werden, oder einem Sturz die Unaufhaltsamkeit der grenzenlosen kosmischen Weiten zu geben oder die Körper immer gewaltiger zu formen, bis seine Menschen wie titanische Stücke der ungeheuren Weltmaterie sich vor uns drohend auftürmen, dann mußte der Gedanke an den Knotenpunkt all dieser Ewigkeiten und Gewalten unwiderstehlich alles an sich reißen, und im Angesichte Gottes mußte sich ein Schauer über Menschen und Dinge breiten. So wurde die Kunst wieder von einem tiefen Sinn erfüllt, und alle ihre Mittel wurden ihm dienstbar gemacht — der italienische Geist war schließlich auf seinem besonderen Weg vor dieselben Probleme gelangt, die man ohne Aufhören im Norden in mystisch-intuitiver Weise zu lösen versucht hatte. Aber er trat aus einer anderen Richtung an diese höchste Aufgabe heran. Klärend und bauend, wie er war, hatte er auch hier seine ganze Kraft eingesetzt, um die letzten Prinzipien zu finden. In gleicher Weise, wie uns Michelangelo einzelne Vorgänge, das Ziehen, das Tragen, das Ruhen, in prägnantesten Steigerungen gibt, hat er auch für das Weltganze die entscheidenden Bestimmungen gewonnen, indem er die Ohnmacht des Stoffes, der in seinen quellenden Massen schwer sich lagert, mit der Allmacht des höchsten Geistes durchdringt. Er gibt uns alle Stufen der Belebung vom stummen Atmen eines noch in den unbehauenen Stein wie in das Chaos gebundenen Menschenleibes bis zum tosenden Dahinstürmen des erschaffenden Gottes, der das Leben selbst in seiner ungeheuersten Akkumulierung in sich trägt,

oder der grellen Entladung der göttlichen Gewalt, die dem Paulus in den Rücken fährt wie ein wildes Tier. Das alles konnte freilich seinen wirklichen Sinn nur dann gewinnen, wenn jedes irdische Maß überschritten wurde und überall hinter den tatsächlichen Vorgängen noch eine fremde Energie als treibende Kraft hervortrat und die grenzenlose Abhängigkeit des Geschöpfes zum Bewußtsein kam. Der fürchterliche Begriff des persönlichen Gottes wurde wiederum wach, und den umstürzenden Ideen des Christentums war das Tor geöffnet. Die Geschichten der Bibel und das Leben der Heiligen, die den Künstlern der Renaissance durch Jahrzehnte nur der äußere Anlaß waren, formale Werte aufzusuchen, traten nun wieder als eigentlicher Sinn der Darstellung in ihre Rechte, während sich die Welt mit einer neuen Gläubigkeit erfüllte.

Aber seit den Tagen Giottos war doch eine große Wandlung vor sich gegangen. Dort bestand zwar auch zwischen Erzählung und Bild ein vollkommener Einklang, doch waren beide von einer schlichten Sachlichkeit, und ein Hinausgreifen in die metaphysischen Triebkräfte alles Geschehens war fern. Auch wo ein starker Affekt zur Schilderung kam, blieb er vollkommen von dem gegebenen Ereignis umschlossen, ja die Bahn der Leidenschaft war so beschränkt, daß neben ihr immer noch der Platz für unberührte Teilnehmer der Geschichte frei blieb. Anders ist es bei Michelangelo, der ein ganzes Werk bis in die letzten Einzelheiten in ein hinreißendes Pathos taucht, das jeden Mantel und jede Wolke durchdringt. Schon seine Problemstellung geht

stets über den Einzelvorgang hinaus, und dadurch ist er genötigt, seine Werke mit ausdrucktragenden Formen jeder Art zu füllen und jede Wendung, die ihm der Stoff bietet, für seine weitgehenden Ziele auszunützen. Im Zeitalter Giottos war das alles noch nicht erreichbar. Weder stand der Weg der nordischen Kunst für den Süden offen, das Erlebnis mit zauberischer Eindringlichkeit hervorzurufen und damit auch den höheren metaphysischen Gehalt des Vorganges greifbar zu machen, noch war es möglich, in der Weise Michelangelos aus dem Zusammenbau begrifflich klar erfaßter Einzelgebilde die allgemeinen Gesetzlichkeiten hervorgehen zu lassen. Dazu war die analysierende und aufklärende Arbeit der Renaissance nötig gewesen. Denn erst, wenn die mechanische Struktur eines Körpers mit Gliedern und Gelenken völlig klargelegt war, konnte man ihn gewissermaßen als leblose Maschine in wirksamen Gegensatz zu den ersten erkennbaren Willensimpulsen einer Bewegung und damit in Gegensatz zum Psychischen bringen, wie etwa bei den Grabfiguren oder in anderer Weise beim Moses, und, was das wichtigste ist, nur wo durch alles übrige die Einstellung des Beschauers auf paradigmatische Klarlegung herbeigeführt war, wo in allem Einzelnen schon die entsprechenden Lösungen gegeben waren, konnte auch die Fähigkeit erzwungen werden, in der letzten Zusammenfassung die allgemeinsten Prinzipien zu erkennen. Man mußte in der formalen Durcharbeitung des Weltbildes Stufe um Stufe vorgedrungen sein, man mußte wissen, daß die Anordnung der Flächen und

des Raumes denselben Grundgliederungen von Symmetrie und Verwandtem unterworfen ist, daß der Rhythmus, in dem der menschliche Körper errichtet ist, auch einem schönen Gebäude innewohnt, um dann aus dem Bewußtsein einer notwendigen Ordnung des Einzelnen und der durchlaufenden Gültigkeit der Gesetze durch die Vorführung des Gegensatzes von Körperlichkeit und geistiger Erregung zum Bewußtsein der allgemeinen Abhängigkeit von dem einen lebendigen und allmächtigen Gott zu gelangen.

So traf die Entwicklung, die die Kunst nehmen mußte, mit dem Wandel der Zeitstimmung zusammen, und auch da ist Michelangelo ein Führer gewesen, so daß wir ihn nicht minder von dieser Seite her als eine eminente Persönlichkeit der Menschheitsgeschichte erkennen. Die Krisis der Reformation hatte das Christentum erschüttert, und die Gegenreformation, die vom päpstlichen Hofe in Rom ihren Ausgang nahm und langsam die ganze katholische Welt erfüllte, ließ gerade die obengenannten Gedanken von der Allmacht, von Buße und Askese in den Vordergrund treten. Eine starke Religiosität, die dann im 17. Jahrhundert in allen Ländern ihre volle Reife fand, begann die Gemüter zu beherrschen, und besorgt um das ewige Heil versuchte man von neuem, sich von den Eitelkeiten dieser Welt abzuwenden.

Dazu kamen für Italien Tage des politischen und wirtschaftlichen Niederganges. Seit dem Sturm der kaiserlichen Truppen unter dem Connetable von Bourbon, der viele Kostbarkeiten Roms vernichtet hatte, konnte sich

das ganze Land nicht mehr erholen, und der verschwenderische Aufwand einzelner hatte sein Widerspiel in einem dumpfen Elend breiter Massen, die Pest und Krieg zerrüttet hatten.

Diese Not aller Art fand nun in der Persönlichkeit Michelangelos ihr konzentriertes Abbild. Düster und von widerstreitenden Impulsen hin und her getrieben, erhebt er sich über der Verwüstung seiner Seele zu den größten Einsichten und Leistungen, um dann wieder in eine verzweiflungsvolle Untätigkeit zurückzusinken. Er rafft alle Aufträge an sich, um die Ausführung der meisten, kaum angefangen, liegen zu lassen, manche gar nicht zu beginnen, und sucht dann doch wieder mit größter Beharrlichkeit die letzten Steigerungen. Er steht ganz unter dem Eindruck seiner erhabenen Aufgaben, aber von Jugend an begleitet ihn eine Bitterkeit, die ihn immer wieder zu gewalttätigen Äußerungen drängt und die in seinem Alter wie ein brennendes Fieber durch seine Werke geht.

So erklärt sich also aus dem Zusammenwirken der Zeitstimmung und der Persönlichkeit die besondere Art der Belebung, die Michelangelo den Renaissanceformen gab, und es erklärt sich weiter daraus, daß für ihn alle die Gebilde aus früherer Zeit, die man nur mit Heiterkeit oder stillem Genießen als Ausdruck füllen konnte, keine Verwendbarkeit besaßen. Vielleicht — wer kann es wissen! — wäre es möglich gewesen, daß neben ihm ein Künstler von anderer Gemütsart die Weltfreude und damit auch andere Teile des bereiteten Vorrates an Formen zur Wirkung gebracht hätte. So aber

ist nach dem Auftreten Michelangelos alles andere verstummt, seiner einzig dastehenden Macht haben sich alle Gemüter unterworfen, und mancher scheinbar triebkräftige Zweig der Frührenaissance mußte verdorren. Aber im Grunde lag das an der Sache selbst. Die Entwicklung, die in einem großen Impuls und mit reichen Trieben begonnen hatte, mußte wieder abstoßen, was sich den höchsten Zielen nicht fügen wollte, und aus all dem kann sich für uns nur ergeben, daß durch das Einwirken Michelangelos einzelne Möglichkeiten der Renaissance zugunsten der Hauptprobleme verkümmern mußten, nicht aber, wie manche sagen, daß seine künstlerische Tätigkeit schon einer neuen Zeit, dem Barock, angehört. Denn erst in Hinblick auf Michelangelo erhält ja die ganze Renaissancebewegung ihren wahren Sinn. Erst ihm war es vorbehalten, das von so vielen Seiten her und unter Aufwand großer Mühe geklärte Material zu den allerletzten und entscheidenden Zwecken zu verwenden.

Freilich ist es Tatsache, daß bei denen, die auf ihn folgen, dieses Material der Darstellung alsbald die größten Veränderungen erlitt. Die so mühsam errungene Klarheit der Einzelform, das unveränderliche Maß, der organische Aufbau ging sehr rasch wieder verloren und schließlich in so radikaler Weise, wie das bei den letzten Nachkommen der Renaissance, den Rokokokunstwerken, zu sehen ist. Aber wenn wir annehmen, daß durch die Vorgänger des Meisters die Formen bereitet wurden, und daß durch ihn dann dieser Rohstoff, bis zu seiner äußersten Durchbildung getrieben, seine

sachgemäße Verwendung als Ausdrucksvermittler der letzten Dinge fand, über die hinaus es nichts mehr zu sagen gab, so werden wir auch damit die Vorgänge erklären können, ohne die Renaissance durch Loslösung Michelangelos von ihr gleichsam zu enthaupten. Denn es ist begreiflich, daß seine Tätigkeit von den andern nur äußerlich verstanden wurde, und daß sich keiner fand, der den Weg noch weiter bahnen konnte. Man wendete sich zur Darstellung irgendwelcher seelischer Erregungen als Selbstzweck, ohne den wesentlichen Unterschied zu erfassen, der zwischen Michelangelos aus der Erkenntnis des Einzelnen hervorgewachsenen allgemeinen Formulierungen der psychischen Energie und irgendeinem individuellen Gemütsvorgang lag, und suchte das Formenmaterial für dieses Ziel umzubilden. So mußte sich die ursprüngliche Klarheit verlieren. Diese Auffassung wird um so verständlicher, wenn wir uns an das erinnern, was über das Singuläre, das Einzigartige der ganzen Renaissanceideen schon früher gesagt worden ist.

Wir müssen uns wieder vergegenwärtigen, daß das griechisch-italienische Ideal, mit dem wir es hier zu tun haben, in gewissem Sinn ein Letztes ist, eine Leistung, die nicht mehr überboten werden kann, denn darin ist die intellektuelle Verarbeitung der uns dargebotenen Natur bis zu ihren äußersten Grenzen getrieben. Ein solcher Zustand reiner Abstraktion läßt sich aber begreiflicherweise weder beim Einzelnen, noch weniger in einem ganzen Kulturkreis auf die Dauer festhalten. Die durch die ganze Welt hindurchgehende

Michelangelo. Erschaffung Adams (Teilbild). Rom, Sixtinische Capelle.

und in Europa besonders von der nordischen Kunst gepflegte erlebnismäßige Anschauung mußte ganz von selbst sehr rasch wieder emportauchen und erst in einzelnen Sonderfragen, dann immer mehr in den Gesamtzielen die Aufmerksamkeit und die Kraft der Künstler auf sich ziehen. So wirkt also der natürliche Fortgang der Geschichte im gleichen Sinn wie das, was schon durch die unzulänglichen Nachahmer Michelangelos herbeigeführt wurde, und es ist nur allzu begreiflich, daß nach Michelangelo und schon während seines Lebens der Umschwung eintritt. Man sah also auch aus diesem Grund je später immer mehr nur die Aufgaben des Ausdruckes, nur die Probleme, die man mit Hilfe der errungenen Formensprache lösen wollte, nicht mehr diese Sprache selbst, und man verlernte bei dieser Hinwendung auf einen Zweck, an den man früher gar nicht gedacht hatte, erst Einzelheiten und dann immer mehr von jenem mühsam errungenen Ausdrucksmittel.

Um so prägnanter und um so erschütternder steht Michelangelo vor uns. Wenn irgendeiner, so ist er der Vollender der Renaissance, der Mann, in dem sich die letzten Umspannungen vollzogen, in dem die treibenden Tendenzen der ganzen Bewegung ihre Erfüllung fanden.

Um nun seiner Persönlichkeit völlig gerecht zu werden, müssen wir uns die Entwicklung vor Augen halten, die er in dem langen Leben durchlaufen hat, das ihm beschieden war. Wir müssen ganz begreifen, wie seine Jugend unter dem lebhaften Eindruck Lionardos steht, obwohl auch schon damals die grundlegenden Unter-

schiede des Temperamentes und der ganzen Richtung des Wollens wirksam waren. Nur jemand, für den schon ein anderer die mühsame Aufgabe geleistet hatte, die Befangenheit der vorausgegangenen Zeit so zu lösen, daß sich auch in einem wenig beachteten Winkel des Kunstwerkes nichts mehr davon fand, nur so jemand konnte mit seiner ganzen Kraft von vornherein auf die Formung eines Pathos hinarbeiten, wie es der spätere Michelangelo in die Welt gebracht hat. Er mußte sich also in seiner Jugend in den Besitz dessen setzen, was das Ergebnis von Lionardos Leben gewesen war. Allmählich traten dann die persönlichen Züge deutlicher und hemmungsloser hervor. Immer freier war der Künstler und immer mehr er selbst, indem er rücksichtsloser seinen eigenen Zielen nachgeht und sich nicht mehr um die Schranken irdischer Existenz kümmert, deren Durchbrechung die Konvention der Vorgänger noch nicht versucht hatte.

Schließlich kommt das Alter mit verzehrender Glut. Ohne Schonung wird alles zum Äußersten getrieben, es kracht in den Gelenken, und die Körper werden wie von inneren Explosionen hin und her gerissen. In schauerlichem Andrang halten die Märtyrer jedes Erbarmen vom letzten Richterspruch fern, und Maria, die milde Schatzmeisterin der göttlichen Gnade, muß scheu verstummen, und die furchtbarste Verdammung bricht ohne Rettung aus der Allmacht Gottes hervor. Mit den Händen eines vorzeitlichen Riesen preßt Michelangelo die Körper ineinander und formt sie zu harten Blöcken, wie in den Fresken der Paulskapelle oder der späten

Marmormadonna von S. Lorenzo, um dann im Torso Rondanini in einer kaum mehr faßlichen Verzerrung die Leiche Christi und die Madonna hintereinander zu schieben und die Mutter in unheimlich ausschweifendem Schmerz über den Körper des Sohnes zu beugen.
Und am Ende steht dann der Bau von St. Peter. Bramante hatte ihn begonnen, Raffael und andere haben Pläne dafür gezeichnet. Michelangelo schneidet entschlossen alles Entbehrliche weg und ordnet in höchster Konzentration das Ganze dem einen Raum der Kuppel unter, die er wie mit einem mächtigen Faustschlag von innen her in die Höhe treibt, daß sie steiler ansteigt und nur mühsam kämpfend der von unten empordrängenden Gewalten Herr zu bleiben scheint, und, über der Stadt thronend für alle Zeiten, ist sie ein Denkmal der höchsten Entfaltung der italischen Seele, der höchsten Anspannung ihres Willens, die in Michelangelo ihre lebendige Form gefunden hat.

Michelagnolo Buonarroti.

Während sinnreiche, ausgezeichnete Geister, vom Licht des vielberühmten Giotto und seiner Nachfolger geleitet, sich anstrengten, der Welt die ihnen durch die Gunst der Sterne und durch eine glückliche Phantasie verliehene Kraft darzutun, und im Verlangen, durch die Vorzüge der Kunst die Herrlichkeit der Natur darzustellen und, soviel sie vermochten, zu jenem höchsten Verständnis zu kommen, welches viele Intelligenz nennen, sich so gut wie vergebens abmühten, wandte der allgütige Lenker der Welten gnädig seine Augen zur Erde, und als er die Fruchtlosigkeit zahlloser Anstrengungen sah, die eifrigen Geburt.

Studien ohne Erfolg, den Eigendünkel der Menschen, der von der Wahrheit viel ferner liegt als die Dämmerung von dem Lichte, beschloß er, uns von so vielen Irrtümern zu erlösen, einen Geist zur Erde zu senden, der, allvermögend in jeder Kunst und jedem Beruf, durch sich allein dartun könne, was Vollkommenheit der Zeichnung sei in Entwurf, Umriß, Licht und Schatten, wodurch Gemälde Rundung gewinnen, der die Bildhauerei nach richtiger Einsicht zu üben und durch Kenntnis der Baukunst Wohnungen bequem, sicher, gesund, heiter, nach richtigem Verhältnis und reich an mancherlei Schmuck aufzuführen wisse. Zudem sollten wahre Philosophie und die Zierde der holden Dichtkunst ihm eigen sein, damit die Welt ihn im Leben, im Wirken, in Heiligkeit der Sitten und in allen Handlungen gleich einem seltnen Vorbilde achte und bewundre und er von uns mehr als ein himmlisches denn als ein irdisches Gut erkannt werde. Und da er sah, daß in solcherlei Fertigkeiten und besonders in den Künsten der Malerei, Bildhauerei und Architektur die Geister Toskanas stets vor andern sich hervorgetan, indem sie mehr als irgendein Volk Italiens Fleiß und Studium in Wissenschaft und Kunst aufwenden, wählte er Florenz, ruhmwürdig vor den übrigen Städten, zu seiner Heimat, um dort die wohlverdiente endliche Vollendung aller Künste in einem ihrer Bürger ans Licht zu stellen. So wurde dem Signore Lodovico di Lionardo Buonarroti Simoni, der, wie man sagt, aus der edeln Familie der Grafen Canossa stammte, im Jahre 1474 unter verhängnisvoll günstigem Sterne von einer wohldenkenden, edeln Frau im Casentiner Tal ein Sohn geboren, in demselben Jahr, als Lodovico Podesta war der Schlösser von Chiusi und Caprese in der Aretiner Diözese, nahe dem Sasso della Vernia, wo St. Franziskus die Wundmale empfing, am 6. März eines Sonntags um die achte Stunde der Nacht, und der Vater gab ihm den Namen Michelagnolo, indem er ohne

weiteres Nachdenken, von etwas Höherem getrieben, ein ungewöhnliches, himmlisches und göttliches Gut in ihm zu erkennen meinte, wie dies nachmals aus der Konstellation bei seiner Geburt hervorging, denn Merkur und Venus waren ihr günstig, und sie erfolgte bei freundlichen Aspekten unter der Herrschaft Jupiters — ein Zeichen, daß er einst durch Hand und Geist herrliche, bewunderungswürdige Werke vollführen werde.

Nachdem Lodovico das Amt des Podesta niedergelegt hatte, wohnte er wieder in Florenz auf der Villa von Settignano, drei Meilen von der Stadt, wo er von seinen Voreltern her ein Gut besaß. Der Ort ist reich an Steinen, vornehmlich an Sandsteinbrüchen, die ohne Unterlaß von Steinmetzen und Bildhauern bearbeitet werden, welche meist in jenen Gegenden heimisch sind. Lodovico gab dort Michelagnolo zu der Frau eines Steinmetzen, damit sie ihn als Amme nähre. Dies aber war Anlaß, daß Michelagnolo einstmals im Scherze zu Vasari sprach: „Giorgio, mein Geist an sich ist nichts nütze, sondern nur, weil er in der milden Luft von Arezzo, Eurer Heimat, ans Licht gekommen ist, sowie auch mit der Milch meiner Amme Meißel und Hammer eingesogen, womit ich meine Figuren mache.“

Kindheit.

Lodovico bekam mit der Zeit viele Kinder, und da er kein Vermögen und nur ein geringes Einkommen hatte, bestimmte er seine Söhne der Wollen- und Seidenweberei und gab Michelagnolo, der schon herangewachsen war, in die gelehrte Schule zu Herrn Francesco von Urbino; der Knabe aber, der durch innern Trieb am Zeichnen Ergötzen fand, verwendete darauf so viele Zeit als möglich, tat es heimlich, weil er von seinem Vater und von seinen Lehrern darum gescholten, bisweilen sogar geschlagen wurde, die vielleicht jene Kunst, die sie nicht kannten, für niedrig und ihrer alten Familie nicht würdig genug achteten.

Kommt zu Dom. Ghirlandajo.

In dieser Zeit schloß Michelagnolo Freundschaft mit Francesco Granacci, der, ein Knabe wie er, bei Domenico

Ghirlandajo die Kunst der Malerei lernte, Michelagnolo liebhatte und, da er seine Geschicklichkeit im Zeichnen sah, ihm täglich Blätter von Ghirlandajo brachte, der nicht nur in Florenz, sondern in ganz Italien für einen der besten Maler geachtet wurde. Hierdurch wuchs in Michelagnolo von Tag zu Tag der Eifer, etwas zustande zu bringen, so daß Lodovico, als er die Unmöglichkeit sah, den Knaben vom Zeichnen abzuhalten, beschloß, damit doch etwas dabei herauskomme und er die Kunst auch wirklich lerne, ihn auf den Rat seiner Freunde zu Domenico Ghirlandajo in die Lehre zu geben.

So kam Michelagnolo in dem Alter von vierzehn Jahren zu Domenico. Zwar hat ein Schriftsteller, der nach 1550, wo ich dies Werk zum ersten Male herausgab, das Leben Michelagnolos schrieb, die Behauptung aufgestellt, es sei von einigen aus Mangel an Verkehr mit jenem Künstler Unwahres über ihn berichtet und Denkwürdiges verschwiegen worden, namentlich mit Beziehung auf das eben Gesagte, daß Domenico, den er als sehr neidisch bezeichnet, dem Michelagnolo nie einen besondern Dienst geleistet; allein, daß dies falsch ist, kann man aus einer Schrift von der Hand Lodovicos, des Vaters von Michelagnolo, in einem der Bücher Domenicos sehen, das bei seinen Erben aufbewahrt wird. Diese Schrift lautet: „1488. Ich bezeuge heute am 1. April, daß ich Lodovico di Lionardo di Buonarrota meinen Sohn, Michelagnolo, für die nächsten drei Jahre zu Domenico und David di Tommaso di Currado gegeben habe, mit dem Vertrag und der Bedingung, daß der genannte Michelagnolo die genannte Zeit bei genannten Meistern bleiben solle, um malen und ihren Beruf üben zu lernen; und daß genannte Meister die Aufsicht über ihn führen, und daß genannte Domenico und David ihm im Verlauf dieser drei Jahre vierundzwanzig Gulden Lohn zahlen, im ersten Jahr sechs, im zweiten acht, im dritten zehn, in allem die Summe von sechsundneunzig

Lire.“ Und unter diesem Zeugnis oder Vertrag liest man gleichfalls von der Hand Lodovicos: „Der oben genannte Michelagnolo hat davon heute, am 16. April, zwei Gulden in Gold ausgezahlt erhalten. Ich Lodovico di Lionardo, sein Vater, bekam auf seine Rechnung zwölf Lire und zwölf Soldi.“ Diese Notizen habe ich aus dem bezeichneten Buche selbst abgeschrieben, um darzutun, daß alles, was ich damals berichtete und weiter berichten werde, der Wahrheit gemäß ist; auch weiß ich nicht, daß irgendwer näher mit Michelagnolo verkehrt hätte, ihm mehr als ich ein treuer Freund und Diener gewesen sei, wie selbst Nichtunterrichtete bezeugen müssen, glaube nicht, daß jemand eine größere Zahl und mit mehr Liebe geschriebener Briefe von ihm aufweisen kann als ich. — Diesen Abschweif gestattete ich mir zum Zeugnis der Wahrheit, und zwar mag er für die ganze Fortsetzung von Michelagnolos Leben genügen. Jetzt aber wollen wir zu unserer Erzählung zurückkehren.

Verbessert eine Zeichnung des Meisters.

Die Geschicklichkeit Michelagnolos wuchs mit seiner Person dermaßen, daß Domenico erstaunte, als er sah, wie ihm manches über das Vermögen eines Jünglings gelang, so daß es ihm schien, er übertreffe nicht nur seine Mitschüler, deren Zahl groß war, sondern erreiche auch in vielem die Arbeiten von ihm, dem Meister. Als nämlich einer der jungen Leute, die bei Domenico lernten, mehrere weibliche Gestalten in Gewändern nach einem Vorbilde Ghirlandajos mit der Feder gezeichnet hatte, nahm Michelagnolo das Vorlegeblatt und umzog mit einer stärkern Feder eine jener Frauen mit neuen Linien, wie sie hätten laufen müssen, um völlig richtig zu sein, und mit Verwundern erkennt man den Unterschied der zweierlei Manieren und die Trefflichkeit und die Einsicht eines Jünglings, der Kühnheit genug besaß, um die Arbeiten seines Meisters zu verbessern. Dieses Blatt besitze ich und bewahre es als eine Reliquie; ich erhielt

es von Granacci, um es mit andern Blättern von der Hand Michelagnolos in mein Zeichenbuch aufzunehmen. 1550, als ich in Rom war, zeigte ich es Michelagnolo, der es wieder erkannte und, indem er sich freute, es zu sehen, aus Bescheidenheit äußerte: er habe als Kind diese Kunst besser verstanden wie nun, da er alt sei.

Kopiert ein Blatt von Schön.

In der Zeit, als Domenico die große Kapelle von Santa Maria Novella malte, zeichnete Michelagnolo eines Tages, da sein Meister außerhalb war, das Gerüst mit ein paar Tischen, allem Kunsthandwerkszeug und einigen darauf arbeitenden Malergehilfen genau ab. Domenico sah bei seiner Zurückkunft das Blatt und sprach: „Dieser versteht mehr als ich!“ und blieb erstaunt über die neue Manier und die neue Weise der Darstellung, welche einem Jüngling durch die ihm von Gott verliehene Einsicht in so frühem Alter eigen war, daß er in Wahrheit leistete, was man nur von einem erfahrenen, die Kunst schon lange Jahre übenden Meister hätte wünschen können. Solches vermochte er, weil alles Wissen und Vermögen seiner Natur durch Studium und Kunst erweitert wurde, denn in Michelagnolo lockte jeder Tag göttliche Früchte ans Licht, wie sich deutlich zu zeigen begann, als er einen Kupferstich von Martin dem Deutschen nachbildete, wodurch er vielen Ruhm erlangte. Es war nämlich damals eine in Kupfer gestochene Komposition des genannten Martino: St. Antonius, der von Teufeln geplagt wird, nach Florenz gekommen, und Michelagnolo zeichnete sie mit der Feder nach, wie man der Art noch nichts gesehen hatte, und malte sie auch mit Farben aus, zu welchem Zweck er, um einige ungewöhnliche Formen von Teufeln besser zu treffen, Fische mit seltsam farbigen Schuppen kaufte, und bewies hierbei so große Geschicklichkeit, daß er Namen und Ruf davontrug. Außerdem kopierte er Blätter von verschiedenen alten Meistern so treu, daß sie den Originalen gleichkamen, färbte, räucherte und beschmutzte sie auf ver-

schiedene Weise, bis sie ein altes Ansehn hatten und man keinen Unterschied zwischen seinen und jenen gewahr wurde, einzig um die Nachbildungen statt der Originale hinzugeben, die er behielt, wegen ihrer Trefflichkeit bewunderte und durch seine Leistungen zu übertreffen suchte, und wurde durch dies alles sehr berühmt.

Bildhauerschule zu Bertoldo.

In jener Zeit gab der prachtliebende Lorenzo von Medici dem Bildhauer Bertoldo eine Wohnung in seinem Garten auf dem Platze von San Marco, nicht sowohl als Aufseher über viele schöne, mit großen Kosten dort von ihm gesammelte Altertümer als aus dem lebendigen Wunsche, eine Schule für Maler und Bildhauer zu gründen, deren Haupt und Führer Bertoldo, ein Schüler Donatos, sein sollte; und obwohl er bereits so alt war, daß er nicht mehr arbeiten konnte, war er doch nichtsdestoweniger ein sehr geschickter und angesehener Meister, der nicht nur die gegossenen Reliefs der Kanzeln von seinem Meister Donato aufs fleißigste ausgeputzt, sondern auch viele Bronzegüsse von Schlachten und einige andere Kleinigkeiten ausgeführt mit einer Meisterschaft, darin ihn keiner der damals in Florenz lebenden Künstler übertraf. Da nun Lorenzo, der eine große Liebe zu Malerei und Bildhauerkunst hatte, es beklagte, daß zu seiner Zeit keine berühmten und trefflichen Bildhauer gefunden würden, gleichwie man viele Maler von hohem Wert und Ruf antreffe, beschloß er, wie ich oben erzählte, eine Schule zu stiften, und beauftragte Domenico Ghirlandajo, wenn er junge Leute in seiner Werkstatt hätte, die Lust dazu bezeigten, solche nach seinem Garten zu schicken, wo er sie zu üben und in einer Weise auszubilden wünschte, daß er sich und ihn die Stadt ehren solle. Hierauf empfahl ihm Domenico als die vorzüglichsten unter seinen jungen Leuten Michelagnolo und Francesco Granaccio. Sie gingen nach dem Garten und fanden dort Torrigiano, der im Auftrag von Bertoldo ein Paar runde Figuren in Ton modellierte. Als Michelagnolo das sah,

machte er sogleich auch ein Paar dergleichen aus Nacheiferung, und Lorenzo erkannte alsbald den herrlichen Geist des Jünglings und behielt ihn von nun an immer im Auge. Michelagnolo aber, dadurch ermuntert, gab sich nach wenigen Tagen daran, aus einem Stück Marmor den antiken Kopf eines alten, grinsenden Faun nachzubilden, der an der Nase beschädigt war und den Mund zum Lachen zog. Obwohl nun Michelagnolo nie Marmor und Meißel unter den Händen gehabt hatte, löste er doch die Aufgabe zum Verwundern des Herzogs. Dieser nun, als er sah, daß Michelagnolo, von dem antiken Vorbilde abweichend, dem Faun nach eigner Phantasie den Mund geöffnet hatte, wodurch die Zunge und alle Zähne sichtbar wurden, sprach nach seiner gewohnten Weise freundlich scherzend: „Du hättest doch wissen sollen, daß alte Leute nie ihre Zähne insgesamt haben, sondern daß ihnen stets einer fehlt.“ — Michelagnolo, der den Herzog liebte und fürchtete, meinte in seiner Einfalt, er habe recht, brach, sobald er fort war, einen Zahn heraus, feilte den Gaumen in einer Weise, daß es schien, der Zahn sei herausgefallen, und harrte mit Sehnsucht auf die Rückkehr des Herrn, der, als er kam und die Lauterkeit und Güte Michelagnolos sah, herzlich lachte und die Begebenheit oftmals gleich einem Wunder seinen Freunden erzählte; und da er sich vorgenommen, den Jüngling zu unterstützen und zu begünstigen, so hielt er bei Lodovico, seinem Vater, um ihn an, mit dem Versprechen, daß er ihn wie einen Sohn halten werde, und da der Vater gerne darein willigte, so gab ihm der Herzog ein Zimmer in seinem Hause, ließ ihn an seinem Tische essen und mit seinen Söhnen und andern Personen von Rang und Stand umgehen, die zu dem Herzog kamen, der ihn sehr in Ehren hielt. Das geschah im zweiten Jahre, nachdem Michelagnolo zu Domenico gekommen, und im fünfzehnten oder sechzehnten seines Alters, und blieb er vier Jahre in diesem Hause, nämlich bis zu dem

Tode Lorenzos 1492. Während dieser Zeit erhielt er vom Herzog als Gehalt und zur Erleichterung für seinen Vater des Monats fünf Dukaten; auch schenkte ihm Lorenzo zu seinem Vergnügen einen violetten Mantel und gab dem Vater ein Amt bei der Maut. Und hierbei bemerke ich, daß alle jungen Leute im Garten, der eine mehr, der andre weniger Gehalt, erhielten durch die Großmut des durchlauchtigen, großsinnigen Bürgers, der sie förderte und belohnte, solange er lebte.

Herkules und Zentauren.

Damals arbeitete Michelagnolo auf den Rat Polizianos, eines in den Wissenschaften sehr erfahrenen Mannes, aus einem Stück Marmor, welches der Herzog ihm gab, die Schlacht des Herkules mit den Zentauren, die so schön gelang, daß jeder, der dies Werk ansieht, es für die Arbeit nicht eines Jünglings, sondern eines geschätzten, in den Studien erfahrenen und in der Kunst geübten Meisters halten muß. Zu seinem Gedächtnis bewahrt es sein Neffe Lionardo heutigentags als ein fürwahr seltnes Werk in seinem Hause auf. Dieser Lionardo besaß auch noch vor wenigen Jahren als Andenken an seinen Oheim ein halberhobenes, nicht viel über eine Elle großes Madonnenbild von Marmor, bei welchem Michelagnolo, zur Zeit, als er es ausführte, noch ein Jüngling, die Manier Donatellos nachahmen wollte und sich so gut hielt, daß es von dessen Hand zu sein scheint, nur mehr Anmut und bessere Zeichnung hat. Später gab es Lionardo an Herzog Cosimo von Medici, der es sehr hoch hält, zumal es nur dies eine Basrelief von Michelagnolo gibt.

Studiert in Carmine.

Doch kehren wir zu dem Garten des prachtliebenden Lorenzo zurück! Er war reich an Antiken und sehr geschmückt mit trefflichen Malerwerken, die um ihrer Schönheit, um des Studiums und des Vergnügens willen dort vereinigt waren, und Michelagnolo hatte die Schlüssel dazu beständig in Händen; in allem seinem Tun war er rascher als die übrigen und in allen Dingen lebens-

frisch und rüstig. Viele Monate zeichnete er in Carmine nach den Malereien Masaccios, und zwar mit so viel Verstand und Einsicht, daß Künstler und Kunstfreunde sich verwunderten, und daß der Neid zugleich mit seinem Ruhme wuchs. Unter anderm erzählt man sich, daß Torrigiano, der viel mit ihm umging und sich mit ihm neckte, aus Neid darüber, ihn geehrter als sich und in der Kunst vorzüglicher zu sehen, ihm einstmals einen solchen Schlag mit der Faust auf die Nase gegeben habe, daß sie gequetscht und zerbrochen und er für sein Leben schlimm gezeichnet blieb, Torrigiano aber von Florenz verbannt wurde, wie ich andern Ortes erzählt habe. . . . .

Gruppe des Bacchus.

Die Trefflichkeit Michelagnolos erkannte nachmals unter andern Herr Jacopo Galli, ein geistreicher römischer Edelmann, und bestellte bei ihm einen Cupido von Marmor in natürlicher Größe und die zehn Palmen hohe Gestalt eines Bacchus, der in der rechten Hand eine Schale, in der linken ein Tigerfell und eine Weintraube hält, die ein kleiner Satyr zu naschen sucht. Dieser Bacchus ist eine Gestalt, bei der man merkt, daß der Künstler eine gewisse Mischung bewunderungswürdiger Züge gesucht hat, vornehmlich indem er ihm die Schlankheit männlicher und die Rundung und Weichheit weiblicher Jugend gab, etwas so Erstaunenswürdiges, daß Michelagnolo damit erwies, er übertreffe in Ausführung von Statuen alle neueren Meister, die bis dahin gearbeitet hatten. Ja, er schritt während seines Aufenthaltes in Rom im Studium der Kunst also vorwärts, daß es unglaublich war, welch hohe Gedanken ihm zuströmten, welch schwierige Manier er mit der größten Leichtigkeit übte, zum Staunen solcher, die nicht gewohnt waren, derlei Dinge zu sehen, sowie solcher, denen Gutes häufig zu Gesicht gekommen; denn Arbeiten, wie man sie früher gesehen, schienen im Vergleich zu den seinen nicht bestehen zu können. Dies alles aber erweckte in dem Kardinal Rohan von St. Denis, einem Franzosen, den

Wunsch, mit Hilfe eines so trefflichen Künstlers der berühmten Stadt ein würdiges Denkmal von sich zu hinterlassen, und er bestellte bei ihm eine Pietà ganz im Runden von Marmor, die vollendet in St. Peter in der Kapelle der Jungfrau Maria della Febbre im Tempel des Mars aufgestellt wurde. Kein Bildhauer noch sonst ein noch so ausgezeichneter Künstler glaube, dieses Werk in Zeichnung und Anmut oder durch Aufwand von Mühe in Feinheit, Glätte und kunstreichem Durchbrechen des Marmors, als Michelagnolo hier bewies, erreichen zu können, denn man erkennt darin alle Kraft und alles Vermögen der Kunst. Zu den Schönheiten des Werkes gehört, außer den göttlichen Gewändern, der Leichnam Christi, dessen Glieder so herrlich, dessen Leib so kunstvoll ist, daß niemand wähne, eine nackte Gestalt finden zu können, bei der Muskeln, Adern und Nerven mit so richtiger Beachtung über die Knochen gelegt sind, noch einen Toten mit einer solchen Totenähnlichkeit. In den Zügen des Angesichtes spricht sich die höchste Sanftmut aus, in den Ansätzen und Verbindungen der Arme und der Beine mit dem Körper herrscht solche Übereinstimmung, Adern und Pulse sind also gearbeitet, daß man immer und immer wieder erstaunt, wie die Hand eines Künstlers in der kurzen Zeit, darin es geschah, dies bewunderungswürdige Werk so göttlich und genau auszuführen vermochte. Sicherlich ist es ein Wunder, daß einem erst formlosen Stein allmählich eine Vollendung der Form gegeben wurde, wie sie kaum die Natur im Fleische erreicht. Die Liebe zu diesem Werke und die dabei aufgewandte Mühe vermochte Michelagnolo dazu, was er sonst bei keinem andern tat, zu dem Entschluß, seinen Namen quer durch in den Gürtel, der das Gewand der Madonna unter der Brust umschließt, einzugraben. . . . . .

So stieg der Ruf seines Talentes durch dieses Werk mehr als durch alle seine frühern Arbeiten, und einige

Geht nach Florenz.

Freunde aus Florenz schrieben ihm, er solle dahin kommen; es sei nicht unmöglich, daß er den Marmorblock erhalten könne, der verhauen im Domhof liege, und den Piero Soderini, damals auf Lebzeiten zum Gonfaloniere der Stadt ernannt, wie er oft geäußert hatte, an Lionardo da Vinci schicken gewollt, und der nunmehr an Meister Andrea Contucci dal Monte Sansovino, einen trefflichen Bildhauer, der ihn gerne haben wollte, gegeben werden sollte. Es hielt nur schwer, eine Statue daraus zu arbeiten, ohne daß man Stücke ansetzte, und keiner hatte Lust und Mut dazu, außer Michelagnolo, der den Block schon viele Jahre vorher gewünscht hatte und, sobald er in Florenz war, sogleich ihn zu erlangen trachtete. Er war neun Ellen hoch, und ein Meister Simone aus Fiesole hatte unglücklicherweise angefangen, eine kolossale Gestalt daraus zu arbeiten, hatte ihn aber dabei so übel zugerichtet, daß zwischen den Beinen ein Loch durchgehauen und er ganz verdorben und verstümmelt war, weshalb die Dombauverwalter von Santa Maria di Fiore, welche die Aufsicht führten über diese Dinge, sich nicht um seine Vollendung bekümmerten, sondern ihn beiseitegestellt hatten, wo er seit Jahren stand und wohl fort und fort gestanden haben würde. Michelagnolo nun maß ihn von neuem und prüfte, ob er eine Figur aus dem Block würde schlagen können, und indem er sich mit der Stellung nach der Form des von Meister Simone verstümmelten Blockes richtete, beschloß er, ihn von den Dombauverwaltern und von Soderini zu begehren, die ihn als ein nutzloses Ding hingaben, überzeugt, daß, was er auch aus ihm schaffe, besser sein werde als der Zustand, in welchem er sich jetzt befand, wo er weder geteilt noch ganz dem Baue irgendeinen Nutzen bringen konnte. Demnach formte Michelagnolo ein Modell von Wachs, in welchem er einen jungen David mit der Schleuder in der Hand als Wahrzeichen des Palastes darstellte. Dies sollte andeuten: daß, wie jener Held sein Volk

verteidigt und gerecht beherrscht habe, auch die, so über die Stadt gebieten, in ihrer Vertretung Mut und in ihrer Regierung Gerechtigkeit zeigen möchten. Er begann die Statue im Dombauhof von Santa Maria del Fiore, machte sich gegen die Mauer einen Verschlag von Brettern rings um den Marmor, bearbeitete diesen ohne Unterlaß und führte sein Werk vollständig zu Ende, ohne daß irgend jemand es sah. Der Marmor war, wie ich schon sagte, durch Simone verhauen und verdorben und genügte deshalb an einigen Stellen den Absichten Michelagnolos nicht; darum richtete er es ein, daß an den äußeren Enden des Steines einige von Simones ersten Meiselstrichen blieben, die man teilweise noch jetzt sieht; und gewiß ein Wunder war es von Michelagnolo, einen, der bereits zu den Toten gezählt wurde, zum Leben aufzuerwecken. . . . . .

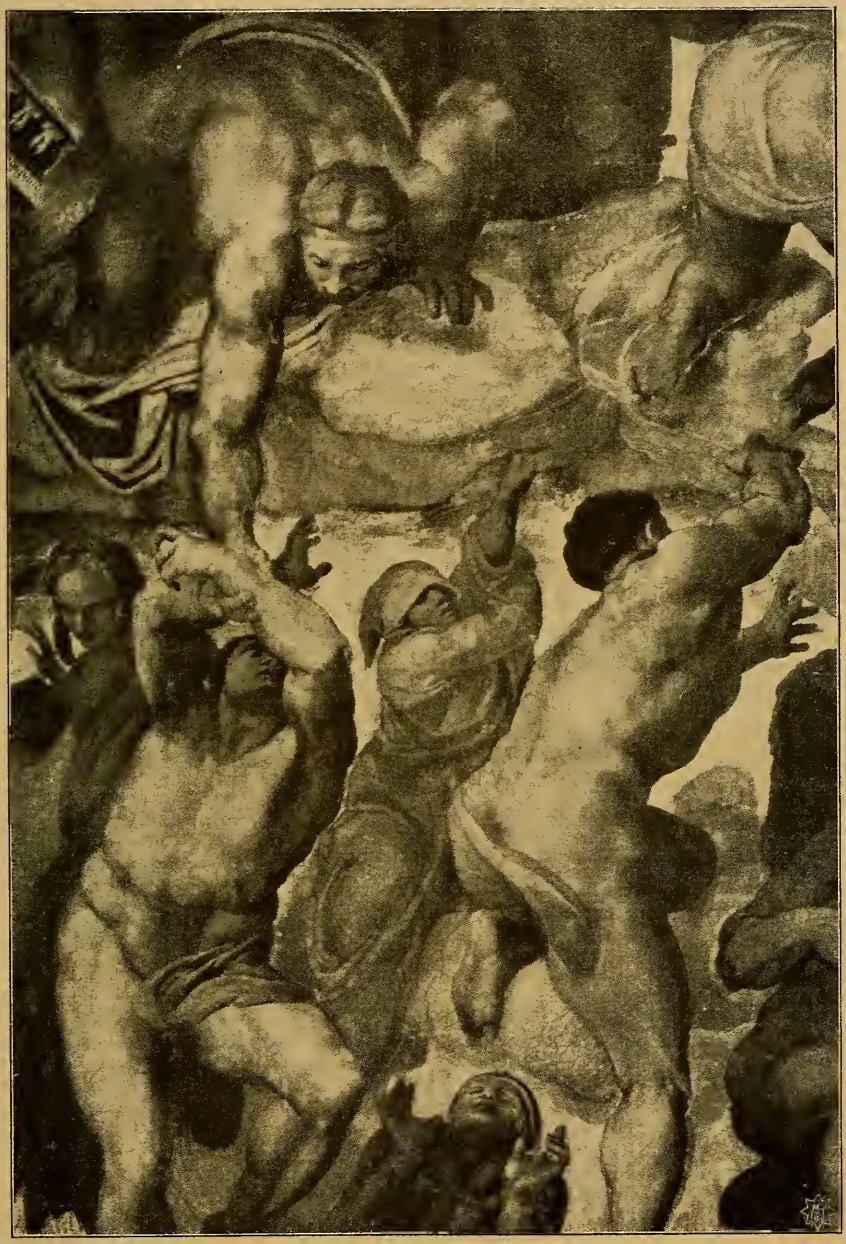
Heilige Familie.

Agnolo Doni, Bürger zu Florenz und Freund Michelagnolos, dem es die größte Freude machte, schöne antike wie neuere Kunstwerke zu besitzen, wünschte etwas von Michelagnolos Hand zu erhalten; und so fing dieser ein Medaillon zu malen an, worin er die Madonna darstellte, die, auf beiden Knien liegend, das Kind auf ihren Armen hält und St. Joseph hinreicht, der bereit ist, es zu nehmen. Er offenbarte in diesem Bilde durch die Wendung vom Haupte der Mutter und durch ihren Blick, der fest auf dem schönen Kinde ruht, die unendliche Seligkeit ihres Innern und ihr Verlangen, jenen heiligen Greis an dieser Seligkeit teilhaben zu lassen, während er mit gleicher Liebe, Zärtlichkeit und Ehrfurcht das Kind hinnimmt, wie man alsbald aus seinen Zügen erkennt, ohne sie lange zu betrachten. Nicht zufrieden indes damit und im Verlangen, den Umfang seiner Kunst noch mehr zu zeigen, brachte er in der Landschaft in diesem Bilde eine Menge nackter Gestalten an, die sich anlehnen, stehen oder auch sitzen, und arbeitete das ganze Werk mit so vielem Fleiß und solcher Sauberkeit,

daß es unter seinen Malereien auf Holz, deren es nur wenige gibt, für das bestausgeführte und schönste geachtet wird. . . . . . .

Kunstwettstreit.

In der Zeit, als der herrliche Maler Lionardo da Vinci im großen Ratsaale arbeitete, wie in der Lebensbeschreibung dieses Meisters gesagt worden ist, erhielt Michelagnolo durch den damaligen Gonfaloniere Piero Soderini, der sein großes Talent erkannte, den Auftrag, einen Teil des Saales auszumalen, und begann im Wetteifer mit Lionardo die andere Wand, indem er zum Gegenstand dafür den Krieg mit Pisa wählte. Man wies ihm ein Zimmer im Spital der Färber zu St. Onofrio an, und er begann dort einen großen Karton, gab aber nicht zu, daß irgend jemand ihn sah. In diesem Karton stellte er eine Menge nackter Gestalten dar, die sich zur Kühlung im Arno baden, plötzlich infolge eines feindlichen Überfalles den Schlachtruf im Lager ertönen hören; und während die Soldaten aus dem Wasser springen, um sich anzukleiden, sieht man sie durch Michelagnolos göttliche Kunst dargestellt, wie sie sich in Eile rüsten, um ihren Gefährten zu Hilfe zu kommen; andere, die sich den Küraß anlegen, andere, die ihre Waffen ergreifen, und eine Menge, die zu Pferde kämpfend die Schlacht beginnen. Unter andern Gestalten war da ein Alter, der einen Efeukranz auf dem Kopfe trug, um sich Schatten zu geben, an der Erde saß und sich bemühte, die Strümpfe anzuziehen, der es jedoch, weil seine Beine vom Wasser naß waren, nicht zustande brachte und bei dem Waffenlärm, dem Schreien der Krieger und Wirbeln der Trommeln mit großer Hast und Gewalt einen Strumpf anzog. Alle Muskeln und Nerven des Körpers waren angespannt und der Mund in einer Weise verzerrt, daß er damit deutlich ausdrückte, wie er litt und sich bis zur Fußspitze anstrengte. Man sah Trommler und Soldaten, die mit zusammengerafften Kleidern nackt dem Kampfe zueilten; die allerseltsamsten Stellungen, die einen auf-



Michelangelo. Jüngstes Gericht (Teilbild). Rom, Sixtinische Capelle.

recht, andere kniend oder vorgebogen, andere stürzend oder in die Höhe kletternd in den schwierigsten Verkürzungen. Auch waren verschiedene Gruppen in verschiedener Weise entworfen, die einen mit Kohle umrissen und mit Strichen schattiert, die andern gewischt und mit Weiß aufgehöht, indem er zeigen wollte, wieviel er in seinem Berufe verstünde. Und so gerieten die Künstler in Staunen und Verwunderung, als sie sahen, Michelagnolo habe auf diesem Blatte das Höchste in der Kunst geleistet; ja, einige, die diese göttlichen Figuren gesehen haben, versichern noch jetzt, es sei ihnen weder von seiner noch von anderer Hand je Besseres bekannt worden, und kein andrer Genius könne jemals dies Werk in Herrlichkeit der Kunst erreichen.. . . . . .

Geht nach Rom.

Auf diese Weise war durch die Pietà, durch die Kolossalstatue zu Florenz und durch den Karton Michelagnolos Ruf so weit verbreitet, daß im Jahre 1503, als Alexander VI. starb, Julius II., der neuerwählte Papst, den damals ungefähr neunundzwanzigjährigen Meister sehr zu seinem Vorteil nach Rom berief, mit dem Auftrag, ihm sein Grabmal zu errichten, bei welchem Anlaß er ihm durch seine Unterhändler 100 Scudi Reisegeld auszahlen ließ. Michelagnolo ging nach Rom; es verstrichen jedoch mehrere Monate, ehe der Papst ihn veranlaßte, an irgend etwas Hand anzulegen; endlich entschied er sich für eine Zeichnung, die Michelagnolo für das Grabmal gefertigt, und die ein gültiges Zeugnis seines Talents war, da sie an Schönheit, Pracht, großartiger Ausschmückung und Reichtum der Statuen jedes antike und kaiserliche Grabmal übertraf. Dadurch angefeuert, faßte der Papst den Gedanken, die Kirche von St. Peter zu erneuern und darin das Grabmal zu errichten, wie ich andern Ortes schon gesagt habe. So gab sich Michelagnolo guten Mutes ans Werk, und um einen Anfang zu machen, ging er mit zwei Gehilfen nach Carrara, um den nötigen Marmor brechen zu lassen,

und erhielt für diesen Zweck tausend Scudi von Alamanno Salviati in Florenz. Acht Monate verweilte er im Gebirge, ohne weiter Geld und Gehalt zu bekommen, und unterhielt sich gelegentlich, angeregt durch die Marmormassen, die vor ihm lagen, mit allerhand Entwürfen, wie er in jenen Steinbrüchen große Statuen ausführen wollte, um gleich den Alten ein ehrenvolles Gedächtnis von sich zurückzulassen. Nachdem er nun die gehörige Zahl Marmorblöcke ausgesucht und eingeschifft hatte und sie nach Rom gebracht waren, nahmen sie fast die Hälfte des Petersplatzes um Santa Caterina herum und den Raum zwischen der Kirche und dem nach dem Kastell führenden Korridor ein, wo Michelagnolo das Studium hatte, in welchem er die Statuen sowie alles, was sonst zum Grabmal gehörte, arbeitete. In dieses Studium hatte der Papst vom Korridor aus eine Zugbrücke schlagen lassen, damit er bequem kommen und der Arbeit zusehen könne; woher eine Vertraulichkeit entstand, so groß, daß die erhaltenen Gunstbezeigungen Michelagnolo nachmals viele Not und Verfolgung zuzogen und ihm bei Künstlern großen Neid erweckten. Von diesem Werke vollendete Michelagnolo bei Lebzeiten und nach dem Tode von Papst Julius vier Statuen ganz und skizzierte acht, wie an seinem Orte gesagt werden wird. . . . . Michelagnolo ließ sich zu größerer Bequemlichkeit einen Teil der Marmorblöcke nach Florenz schaffen, wo er sich des Sommers bisweilen aufhielt, um der Malaria in Rom zu entfliehen. Dort arbeitete er die eine Seite des Grabmales in mehreren Stücken ganz fertig, vollendete ferner in Rom zwei Gefangene göttlich schön und andere Statuen so gut, daß man niemals bessere gesehen hat. . . . . Außerdem vollendete er die fünf Ellen hohe Marmorstatue des Moses, dessen Schönheit durch kein neueres Werk erreicht werden kann, und dem kein antikes gleich ist. Der Prophet sitzt in würdiger Stellung, den Arm auf die Tafel gestützt, die

er mit einer Hand hält, während er mit der andern an den Bart faßt, der herabwallend und lang also im Marmor gearbeitet ist, daß die Haare, in der Bildhauerei so schwer ausführbar, hier wollig, weich und wie einzeln erscheinen und man fast für unglaublich achtet, daß der Meißel zum Pinsel geworden sei. Das Angesicht ist von hoher Schönheit, hat den Ausdruck eines fürwahr heiligen und gewaltigen Fürsten. . . . . .

Geht nach Florenz.

Endlich näherte sich Michelagnolo bei diesem Werke dem Ziel und errichtete eine der vier kürzern Seiten in San Piero in Vincola. Während er hiermit beschäftigt war, kamen, wie man sagt, alle zu dem Grabmale noch fehlenden, in Carrara zurückgebliebenen Marmorblöcke nach Ripa und wurden von dort zu den übrigen auf dem Platz von St. Peter geschafft. Da nun das Geld dafür denen gegeben werden mußte, welche sie abgeliefert hatten, ging Michelagnolo, wie er gewohnt war, zum Papst, und da er denselben an jenem Tage gerade sehr mit den bolognesischen Angelegenheiten beschäftigt fand, kehrte er nach Hause zurück und bezahlte die Rechnung aus seinem Beutel, in der Meinung, er werde die Anweisung darauf alsbald von Sr. Heiligkeit erhalten. Als er jedoch eines andern Tages kam, um mit dem Papst von dieser Angelegenheit zu reden, hatte er Schwierigkeit, vorgelassen zu werden, indem der Türhüter sprach, er möge verzeihen, er habe Befehl, ihm keinen Eingang zu gestatten. „Du kennst vielleicht diesen Mann nicht," sagte ein Bischof zu dem Türhüter. „Nur zu gut kenne ich ihn," entgegnete jener, „ich bin aber hier, um zu vollziehen, was mir von meinen Vorgesetzten und vom Papste befohlen wird." Solches Betragen mißfiel Michelagnolo, und da es ihm im Widerspruch zu dem, was er bis dahin erfahren hatte, zu stehen schien, antwortete er voll Unwillen dem Türsteher: er möge, wenn Se. Heiligkeit hinfüro nach ihm frage, nur sagen, er sei anderswohin gegangen. Und zurückgekehrt nach seiner Wohnung

um zwei Uhr nachts, nahm er Postpferde und hinterließ zwei Dienern den Befehl, alles, was in seinem Hause war, an die Juden zu verkaufen und ihm nach Florenz zu folgen, wohin er den Weg genommen.

Zu Poggibonzi auf dem Florentiner Gebiet angelangt und demnach in Sicherheit, machte er Halt. Fünf Kuriere folgten ihm dahin mit Briefen vom Papste, um ihn zurückzuholen; doch weder Bitten noch der Brief, der ihn mit der Ungnade Sr. Heiligkeit bedrohte, falls er nicht umkehrte, vermochten irgend etwas über ihn; nur dazu verstand er sich zuletzt auf die Bitte der Kuriere, als Antwort an den Papst zwei Zeilen zu schreiben, in denen er sagte: „Se. Heiligkeit möge ihm verzeihen, er werde nicht wieder vor sein Angesicht kommen, nachdem er ihn wie einen Elenden habe fortjagen lassen; seine treue Anhänglichkeit habe solches nicht verdient; er möge sich nun jemand anders wählen, der ihn bediene". Indes beredete ihn Piero Soderini, den Papst, ob auch wider Willen, aufzusuchen, und zwar in öffentlichem Dienst zu seinem Schutz als Gesandter der Stadt, empfahl ihn auch dem Kardinal Soderini, seinem Bruder, der ihn dem Papste vorstellen sollte, und schickte ihn nach Bologna, wohin Se. Heiligkeit von Rom aus gekommen war.

. . . . . .

Aussöhnung mit dem Papst.

In Bologna angelangt, hatte er kaum die Stiefel gewechselt, als er von Vertrauten des Papstes zu Sr. Heiligkeit nach dem Palaste der Sechzehner abgeholt wurde, von einem Bischof des Kardinals Soderini geleitet, da der Kardinal krank war und nicht mitgehen konnte. Eingetreten bei dem Papst, ließ Michelagnolo sich aufs Knie nieder; Se. Heiligkeit sah ihn von der Seite an, gleich als ob er erzürnt wäre, und sagte: „Anstatt zu gehen, Uns aufzusuchen, hast du gewartet, daß Wir kommen und dich aufsuchen!" womit er andeuten wollte, daß Bologna näher an Florenz als an Rom sei. Michelagnolo bat mit

höflicher Handbewegung und lauter Stimme untertänig um Vergebung, entschuldigte sich damit, daß das, was er getan, im Zorn geschehen sei, indem er es nicht hätte ertragen können, so fortgejagt zu werden, und daß, wenn er im Irrtum gewesen, Se. Heiligkeit ihm diesen wiederum vergeben möge. Der Bischof, der Michelagnolo vor den Papst geführt, sagte, um ihn weiter zu entschuldigen, zu Sr. Heiligkeit: „solche Leute wären unwissend und außer ihrer Kunst zu nichts zu brauchen, und er möge ihm willig vergeben". Das brachte den Papst in Wut; er schlug mit einem Stabe, den er in der Hand hatte, nach dem Bischof und rief: „Der Unwissende bist du, daß du dem Manne Grobheiten sagst, wie Wir ihm nicht sagen," und ließ den Bischof vom Türsteher mit Faustschlägen fortjagen. Als er weg war und die Wut des Papstes ausgetobt hatte, segnete er Michelagnolo, der sodann durch Geschenke und Versprechungen so lange in Bologna gehalten wurde, bis Se. Heiligkeit ihm den Auftrag erteilte, eine fünf Ellen hohe Bildnisstatue von Papst Julius aus Bronze zu arbeiten, bei welcher Figur er die höchste Kunst zeigte in betreff der Stellung, in der er Größe und Hoheit ausdrückte, in den Gewändern, denen er Reichtum und Pracht, in den Zügen des Angesichtes, denen er Mut, Kraft, Entschlossenheit und etwas Gewaltiges verlieh. . . . . .

Gemälde der sixtinischen Kapelle.

So fand es Michelagnolo, als er nach Rom zurückkam, und der Papst, der für jetzt sein Grabmal nicht vollenden wollte, tat ihm den Vorschlag, die Decke der Kapelle zu malen. Michelagnolo, der das Grabmal zu vollenden wünschte, und dem die Decke der Kapelle eine große und schwierige Arbeit schien, zumal bei seiner geringen Übung in Behandlung der Farben, suchte auf alle Weise dieses Auftrags sich zu entheben und schlug dafür statt seiner Raffael vor. Je mehr er sich indes weigerte, um desto mehr stieg des Papstes Verlangen, der in allen seinen Unternehmungen ungestüm war und hier noch

durch Michelagnolos Nebenbuhler, vornehmlich durch Bramante gereizt und angetrieben wurde, so daß er sich, heftig, wie er war, fast wieder mit Michelagnolo erzürnt hätte. Als dieser daher sah, der Papst beharre auf seinem Willen, so entschloß er sich, die Arbeit zu übernehmen, und Bramante erhielt den Auftrag, das Malergerüste aufzurichten. Dieses Gerüst ließ Bramante ganz in Seilen hängen und schlug dazu Löcher in die Wölbung, so daß Michelagnolo, als er es sah, ihn fragte, wie man denn, wenn er mit Malen fertig sei, die Löcher ausfüllen wolle, worauf jener erwiderte: „Das wird sich finden; anders kann es nicht gemacht werden!" Hieraus entnahm Michelagnolo, daß Bramante entweder wenig Einsicht in diese Dinge oder wenig Freundschaft für ihn habe, ging zum Papst und sagte, das Gerüst sei schlecht, und Bramante verstehe dies nicht, worauf Se. Heiligkeit in Gegenwart Bramantes entgegnete, er solle es nach seiner Weise aufrichten. Demnach ließ Michelagnolo sein Gerüst auf Stützen aufrichten, welche die Mauer nicht berührten, — ein Verfahren, wodurch er nachmals Bramante und andere lehrte, wie man Wölbungen verkleiden und gute Werke ausführen könne. Die so erübrigten Seile schenkte er einem armen Zimmermann, der das Gerüst aufstellte, und der sie verkaufte und aus dem Erlös die Ausstattung seiner Tochter bestreiten konnte. . . . . .

M. beginnt die Arbeit. *Michelagnolo begann die Kartons zu der Decke, und der Papst, der auch die Wandbilder herunterschlagen lassen wollte, welche frühere Meister zur Zeit Sixtus' gemalt hatten, setzte für dies Werk den Preis von fünfzehntausend Dukaten aus, welchen Giuliano von San Gallo angegeben hatte. Die Größe des Unternehmens zwang Michelagnolo zu dem Entschluß, Hilfe zu nehmen, und er sandte darum nach Florenz um Leute und dachte bei diesem Werke sich als Sieger zu zeigen über diejenigen, welche vor ihm an demselben Orte gearbeitet*

hatten, und zugleich den neuern Künstlern darzutun, wie man zeichnen und malen müsse. So trieben ihn die Umstände, zu seinem Ruhme und zum Heil der Kunst so hoch zu gehen, und er begann und vollendete die Kartons; als er sie aber in Fresko ausführen wollte und doch vorher in dieser Weise nichts gemalt hatte, kamen einige ihm befreundete Maler von Florenz nach Rom, um ihm Hilfe zu leisten und ihm die Behandlung der Freskofarben zu zeigen, worin sie zum Teil sehr geschickt waren, als: Granacci, Giuliano Bugiardini, Jacopo di Sandro, der alte Indaco, Agnolo di Donino und Aristotile, und so begann er das Werk, indem er sie einiges zur Probe ausführen ließ. Als er aber ihre Leistungen tief unter seinem Wunsche sah und keineswegs genügend, entschloß er sich eines Morgens, alles herunterzuschlagen, was sie gearbeitet hatten, sperrte sich in die Kapelle ein und wollte ihnen nicht öffnen, noch weniger sich in seinem Hause von ihnen sehen lassen. Um dieser Behandlung willen, die ihnen für einen Spaß zu lange dauerte, entschlossen sie sich kurz und kehrten beschämt nach Florenz zurück. So nahm Michelagnolo das ganze Werk allein über sich und führte es mit allem Aufwand von Fleiß und Studium zum schönsten Ziel, ließ sich aber nirgends sehen, um nicht Anlaß zu geben, seine Arbeit irgendwem zeigen zu müssen. Dadurch stieg die Neugier der Leute mit jedem Tage mehr, und auch Papst Julius trug großes Verlangen, zu sehen, was er mache, und da auch vor ihm alles verdeckt blieb, stieg seine Begierde nur um so höher. Deshalb wollte er eines Tages hingehen, die Arbeit anzusehen, aber man öffnete ihm nicht, weil Michelagnolo sein Werk nicht zeigen wollte, und daraus entstand der Streit, der, wie ich oben erzählte, Michelagnolos Flucht von Rom herbeiführte. Er wollte aber dem Papste seine Arbeit nicht zeigen, weil (wie ich von ihm selbst hörte, als ich mich über diese Angelegenheit aufzuklären wünschte), nachdem ungefähr

ein Drittel des Ganzen beendigt war, im Winter bei Nordwind sich Schimmel auf der Malerei angesetzt hatte. Dies kam daher, weil in Rom das Kalkweiß aus Travertin gemacht wird und darum nicht schnell trocknet und, mit der lohfarbigen Pozzolanerde vermischt, einen dunkeln und, wenn er flüssig ist, wässerigen Grund gibt, so daß die Mauer, wenn sie gut genäßt ist, beim Trocknen leicht ausschlägt, indem an vielen Stellen die salzige Feuchtigkeit hervorkommt, die indessen mit der Zeit von der Luft aufgezehrt wird. Voll Verzweiflung über diese Dinge wollte Michelagnolo die Arbeit nicht weiterführen, und da er sich bei dem Papste entschuldigte, daß sie ihm nicht gelinge, schickte Se. Heiligkeit San Gallo hin, welcher Michelagnolo angab, worin der Fehler liege, ihn ermunterte fortzufahren und ihm lehrte, wie er den Schimmel wegbringen könne. Nachdem das Werk zur Hälfte fertig war, wollte der Papst, der einigemal, von Michelagnolo unterstützt, auf Leitern dazu hinangestiegen war, es solle alsbald aufgedeckt werden, denn er war ungeduldig und hastig in seinem Tun und konnte nicht ausharren, bis es vollendet, bis, wie man sagt, die letzte Hand daran gelegt war. Kaum stand es aufgedeckt, als ganz Rom herzuströmte, um es in Augenschein zu nehmen, vor allem der Papst, der nicht wartete, bis der Staub vom Niederreißen des Gerüstes sich gelegt hatte. Raffael von Urbino aber, der mit größter Leichtigkeit fremde Manieren annahm, änderte, sobald er es gesehen alsbald die seinige und malte kurz darauf, seine Kunst zu zeigen, die Propheten und Sibyllen in der Kirche della Pace, und Bramante suchte zu bewirken, daß der Papst die andere Hälfte der Kapelle Raffael übertrage. Als Michelagnolo dies hörte, beschwerte er sich über Bramante und zieh ihn vor dem Papste rücksichtslos vieler Fehler, sowohl im Leben wie in der Baukunst, welche letzteren, wie man nachmals gesehen, durch Michelagnolo bei dem Bau von St. Peter verbessert worden

sind. Der Papst indes, der Michelagnolos Kunst jeden Tag höher schätzen lernte, wollte, daß er die Arbeit weiterführe, überzeugt, nachdem er sie aufgedeckt gesehen hatte, daß Michelagnolo bei der andern Hälfte noch Besseres leisten werde. Dieser aber vollendete in zwanzig Monaten die Kapelle ganz allein ohne irgendeine andre Hilfe als die des Farbenreibers. Michelagnolo hat es bisweilen beklagt, daß er durch die Ungeduld des Papstes gehindert gewesen, dies Werk, wie er wohl gewünscht hätte, nach seiner Weise auszuführen, da der Papst ihn unaufhörlich mit der Frage belästigte, wann er fertig werden würde. Und als er ihm nun einstmals antwortete: „Ich werde enden, wenn ich mir in Rücksicht der Kunst genuggetan habe," entgegnete ihm der Papst: „Wir aber wollen, daß Ihr Uns genügt, und Unser Verlangen ist, es schnell gemacht zu sehen," und fügte hinzu, wenn solches nicht bald geschehe, werde er ihn von dem Gerüst herabwerfen lassen. Worauf denn Michelagnolo, der den Zorn des Papstes fürchtete und auch zu fürchten hatte, das Fehlende ohne Aufenthalt vollendete, die andere Hälfte des Gerüstes fortnahm und am Morgen von Allerheiligen, dem Tage, an welchem der Papst in der Kapelle Messe las, zu großer Befriedigung der ganzen Stadt sein Werk aufdeckte. Michelagnolo hätte gern im Trocknen einiges nachgebessert, wie die ältern Meister bei den untern Bildern getan hatten, einige Gründe und Gewänder, auch einige Lüfte mit Ultramarinblau übergangen und hie und da ein wenig Gold aufgesetzt, damit das Ganze ein glänzenderes und reicheres Ansehen gewonnen hätte; und der Papst selbst, als er vernahm, daß dies dem Werke noch fehle, das er übrigens von jedermann sehr rühmen hörte, wünschte, Michelagnolo möge das Mangelnde hinzufügen; weil diesem aber das Wiederaufrichten des Gerüstes zu langweilig war, so unterblieb es. Äußerte sodann der Papst, der ihn oft sah, er möge die Kapelle mit Farben und Gold bereichern, sie habe ein armes Aussehen, so

entgegnete er vertraulich: „Heiliger Vater, in jenen Zeiten schmückten die Leute sich nicht mit Gold, und die, welche hier gemalt sind, waren nicht allzu reich, sondern heilige Personen und verschmähten allen Prunk.“ Als Bezahlung für sein Werk erhielt Michelagnolo in verschiedenen Fristen 3000 Scudi und verwendete davon fünfundzwanzig auf Farben. Er führte die Arbeit unter großer Anstrengung aus, das Gesicht nach oben gekehrt, wodurch er sich die Augen also verdorben hatte, daß er mehrere Monate lang nur von unten nach oben Briefe lesen und Zeichnungen betrachten konnte. Und ich kann Zeugnis ablegen, was das sagen will, da ich fünf große Zimmerdecken im Palast des Herzogs Cosimo gemalt habe, was ich unmöglich hätte zustande bringen können, wenn ich mir nicht einen Stuhl hätte fertigen lassen, der den Kopf stützte, und auf dem ich liegend arbeitete. Dennoch litten Augen und Kopf so sehr, daß ich es noch fühle, und ich verwundere mich, wie Michelagnolo so viele Beschwerde hat ertragen können. Aber freilich, täglich stärker angegriffen von dem Verlangen, seine Aufgabe zu lösen, und unter den Erfahrungen, mit denen er sich bereicherte, und den Fortschritten, die er machte, merkte er die Anstrengung nicht und empfand kein Ungemach. . . . . .

Einteilung. *Die Einteilung des Ganzen ist also, daß an jeder Längenseite sechs Tragsteine angebracht sind und je einer an der Kopf- und Fußseite. Hierauf malte er sechs Ellen hoch die Sibyllen und Propheten, in der Mitte der Decke aber die Erschaffung der Welt bis zur Sündflut und der Berauschung Noahs und in den Lünetten die Vorfahren Jesu Christi. In dieser Einteilung hat er nicht perspektivische Verkürzungen angewendet, auch keinen bestimmten Augenpunkt festgehalten; weit mehr hat er die Einteilung den Figuren als die Figuren der Einteilung angepaßt, indem ihm genügte, nackte und bekleidete Gestalten mit einer Vollkommenheit der Zeichnung*

auszuführen, wie sie niemand weder früher gehabt hat noch künftig haben wird, und wie sie kaum beim Kopieren mit größter Anstrengung erreicht werden kann. Ja, in der Tat war und ist dies Werk die Leuchte unserer Kunst und hat der Malerei so viel Licht und Hilfe gebracht als Aufklärung der Welt, welche so viele Jahrhunderte im Finstern geblieben war. Wahrhaftig, kein Maler sorge mehr darum, etwas Neues su sehen an Erfindungen, Stellungen, Bekleidungen der Gestalten, Neuheit und Stärke des Ausdrucks und Mannigfaltigkeit der Darstellung, denn alle Vollkommenheit, die man mit Hilfe der Kunst einem solchen Werke geben kann, hat Michelagnolo diesem gegeben. Ein jeder aber staune über die Trefflichkeit der Gestalten, die Richtigkeit der Verkürzungen, die bewundernswürdige Weichheit der Umrisse, die Anmut und Leben haben, und jenes schöne Verhältnis, das man an nackten schönen Körpern wahrnimmt, die er, um den Gipfel und die Vollkommenheit der Kunst zu zeigen, in jedem Alter abbildete, verschieden im Ausdruck wie in der Form, im Gesicht wie im Körper, die einen schlanker, die andern voller in den Gliedern und gleich mannigfaltig in den schönsten Stellungen; die einen sitzend, andere gehend und wieder andere mit Festons von Eichenlaub und Früchten, dem Sinnbild und Wappen von Papst Julius, indem sie andeuten, daß damals und während seiner Herrschaft das goldne Zeitalter blühte und Italien noch nicht, wie später, durch Not und Drangsal litt. Zwischen sich tragen sie einige Medaillons mit erhobenen Bildern, scheinbar von Bronze oder Gold, deren Gegenstände den Büchern der Könige entnommen sind. . . . . .

Fortsetzung der Arbeiten in der Sixtina.

Michelagnolo hatte sich, da er es nicht vermeiden konnte, entschlossen, dem Papst Paul zu dienen, und dieser wünschte, daß er die von Clemens angeordnete Arbeit fortsetzen möge, ohne an der Erfindung oder dem früheren Plane, der ihm vorgelegt worden, etwas zu ändern, da

er die Kunst Michelagnolos hochachtete und solche Liebe und Ehrfurcht für ihn empfand, daß er ihm nur zu gefallen trachtete. So hätte, um ein Beispiel zu geben, der Papst sehr gern in der Kapelle sein Wappen unter der Statue des Jonas gesehen, da, wo bereits das Wappen von Papst Julius II. angebracht war, und sagte es Michelagnolo; da dieser aber, um das Andenken von Julius und Clemens nicht zu beleidigen, sich weigerte und meinte, es würde sich nicht gut ausnehmen, so ergab sich der Papst darein, nur um ihm nicht zu mißfallen, und erkannte sehr wohl die Trefflichkeit dieses Mannes, der nach Ehre und Recht handelte, ohne Schmeichelei und Kriecherei, was gebietende Herren zu erfahren nicht gewohnt sind. So ließ denn Michelagnolo vor der Hauptwand jener Kapelle eine Vormauer von gutgefügten, ausgewählten, sorgfältig gebrannten Backsteinen aufführen, die vorher nicht da gewesen war, und zwar in schräger Richtung, so daß sie oben eine halbe Elle vorstand, damit weder Staub noch Schmutz darauf haften könne. Auf die Einzelheiten in der Erfindung und Zusammenstellung des ganzen Bildes will ich nicht eingehen; es gibt davon so viele große und kleine Abbildungen und Kupferstiche, daß es unnütz sein würde, wollte ich auf die Beschreibung derselben Zeit verwenden. Genug, daß man sieht, die Absicht dieses seltenen Meisters war keine andere, als mit dem Pinsel die vollkommene und richtige Gestaltung des menschlichen Körpers in den verschiedensten Bewegungen darzustellen, und nicht nur dieses, sondern zugleich auch die Wirkung der Leidenschaften und den Frieden der Seele, wobei es ihm darauf ankam, nur in den Dingen zu befriedigen, worin er allen Meistern überlegen war: in Darlegung einer großen Manier im Nackten und in den größten Schwierigkeiten der Zeichnung, und so hat er die Bahn gebrochen für die Fertigkeit in der Kunst in ihrer Hauptaufgabe, nämlich dem menschlichen Körper, und unverrückt dies

Ziel vor Augen, bekümmerte er sich nicht um den Reiz des Kolorits, um Gedanken und neue Einfälle in gewissen Kleinigkeiten und Annehmlichkeiten, die andere Meister (vielleicht mit einigem Recht) nicht ganz vernachlässigt haben. Mancher in der Zeichnung minder gründliche Künstler sucht durch Mannigfaltigkeit in den Tinten und durch Farbenübergänge, durch seltsame, verschiedene und neue Erfindungen, kurz auf einem entgegengesetzten Wege Geltung zu erlangen. Michelagnolo dagegen, feststehend auf dem tiefgelegten Grunde der Kunst, hat denen, die hinreichende Kenntnis haben, gezeigt, wie sie die rechte Vollkommenheit erlangen können. Aber zu dem Bilde zurückzukehren, so hatte Michelagnolo schon mehr als drei Viertel davon vollendet, als Papst Paul kam, um es in Augenschein zu nehmen; Herr Biagio von Cesena, Zeremonienmeister und ein sehr peinlicher Mann, war mit dem Papst in der Kapelle, und, befragt, was er von dem Werke halte, entgegnete er: es sei wider alle Schicklichkeit, an einem so heiligen Ort so viel nackte Gestalten zu malen, die aufs unanständigste ihre Blößen zeigten, und daß das kein Werk für die Kapelle des Papstes, sondern für eine Badestube oder Kneipe sei. Das verdroß Michelagnolo, und um sich zu rächen, malte er den Zeremonienmeister, sobald er fort war, ohne ihn weiter vor sich zu haben, als Minos in die Hölle, die Beine von einer großen Schlange umwunden, umgeben von einer Schar Teufel. Und es half dem M. Biagio nichts, daß er sich an den Papst und an Michelagnolo wandte und bat, er möge sein Bild dort wegnehmen; es blieb stehen, zum Gedächtnis dieser Geschichte, wie man es noch jetzt sieht.

In dieser Zeit trug es sich zu, daß Michelagnolo ziemlich hoch von dem Gerüst in der Kapelle herunterfiel und sich am Beine beschädigte; aus Schmerz aber und Zorn wollte er sich von niemand heilen lassen. Nun war damals Herr Baccio Rontini aus Florenz, sein Freund,

ein geschickter Arzt und Verehrer der Kunst, noch am Leben und ging eines Tages voll Teilnahme nach Michelagnolos Hause, pochte an und stieg, da weder einer der Nachbarn noch er selbst Antwort gab, auf geheimen Wegen hinan und von einem Zimmer ins andere, bis er zu Michelagnolo gelangte, der in Verzweiflung dalag. Unter diesen Umständen wollte Herr Baccio ihn durchaus nicht verlassen und sich nicht von ihm trennen, bevor er hergestellt war.

Von seinem Übel geheilt und zur Arbeit zurückgekehrt, beschäftigte Michelagnolo sich ohne Unterlaß und führte sein Werk in wenigen Monaten zu Ende und gab den Gestalten darin solche Kraft des Ausdrucks, daß er das Wort Dantes verwirklichte: „Die Toten schienen tot, die Lebenden lebendig;“ und man erkennt den Jammer der Verdammten und die Freude der Seligen. Als daher dies Weltgericht aufgedeckt war, erschien Michelagnolo nicht nur als Sieger über die vorzüglichsten Künstler, die früher an demselben Ort gearbeitet hatten, sondern man sah auch, daß er sich in Beziehung auf die Decke, die er zu so großem Ruhme ausgeführt, selber übertreffen gewollt; und er hat sich übertroffen, und zwar sehr weit, indem er sich die Schrecknisse jener Tage versinnlichte und dabei zu größerer Pein derer, welche nicht gut gelebt haben, die ganze Leidensgeschichte Jesu Christi ins Gedächtnis rief, indem er das Kreuz, die Säule, die Lanze, die Nägel und die Dornenkrone einigen in der Höhe schwebenden unbekleideten Gestalten in die Hände gab, wobei er mannigfaltige und schwierige Bewegungen mit vieler Leichtigkeit darstellte. Da sitzt Christus und wendet mit furchtbarem Zorn im Angesicht sich gegen die Verdammten und verflucht sie, nicht ohne Entsetzen der heiligen Jungfrau, die, in ihren Mantel gehüllt, dem allgemeinen Untergang zusieht. Zahllose Gestalten sind da und bilden einen Kreis um Christus, Propheten und Apostel; vornehmlich unterscheidet man Adam und Petrus, von denen der eine als Stammvater aller Menschen,

der andere als Hauptgründer der christlichen Kirche bei dem Weltgerichte aufgeführt erscheinen. Zu ihren Füßen ist ein sehr schöner St. Bartholomäus, der seine abgezogene Haut vorweist; desgleichen ein heiliger Lorenz ganz unbekleidet und eine Unzahl heiliger Männer und Frauen, wie andere männliche und weibliche Gestalten in größerer Nähe und Ferne, die sich umschlingen und ihren Jubel äußern, daß sie durch die Gnade Gottes und als Lohn ihrer Werke ewige Glückseligkeit gewonnen haben. Zu Christi Füßen sind die sieben Engel, wie St. Johannes der Evangelist sie beschreibt, mit den sieben Posaunen, die, wie sie zum Gericht rufen, durch den furchtbaren Ausdruck ihrer Angesichter jedem, der sie sieht, die Haare zu Berge treiben; und unter andern sind da zwei Engel, deren jeder das Buch des Lebens in Händen hält; dabei sieht man, in ganz richtiger Gedankenverbindung, an einer Seite die sieben Todsünden in Gestalt von Teufeln, welche kämpfend die dem Himmel zufliegenden Seelen zur Hölle hinabreißen; ihre Stellungen sind schön, die Verkürzungen bewunderungswürdig. Michelagnolo unterließ nicht, der Welt anschaulich zu machen, wie die Toten bei ihrer Auferstehung von der Erde Fleisch und Bein wieder empfangen und, von andern Lebenden unterstützt, gen Himmel schweben, während einige schon selige Geister ihnen dabei Hilfe leisten. Und hier ist alles beachtet, was man für ein solches Werk nur irgend angemessen halten mag, indem Michelagnolo weder Studien noch Mühen scheute, wie man deutlich an dem Ganzen und insbesondere an der Barke Charons gewahr wird, der in wütender Stellung die Seelen mit dem Ruder schlägt, welche von Teufeln in das Schiff gezogen werden, gleich wie beim Dante, mit dem er ganz vertraut war, wo er sagt:

Charon mit Augen, welche Feuer sprühen,
Ruft sie herbei, und hat er sie beisammen,
Schlägt mit dem Ruder er, die sich verziehen.

Es läßt sich nicht denken, welche Mannigfaltigkeit in den Köpfen der Teufel, der wahren Ungeheuer der Hölle, gefunden wird. In den Sündern erkennt man ihre Vergehen und ihre Furcht vor ewiger Strafe. Als etwas ganz Außerordentliches aber erscheint es, daß Michelagnolo dies große Werk so gleichmäßig ausführte, als ob es in einem Tage gemalt wäre, und dabei so fein, wie niemals ein Miniaturbild ausgeführt worden. In Wahrheit, die Menge der Figuren, die Schrecknis und Großartigkeit des Ganzen läßt sich nicht schildern, da alle möglichen menschlichen Leidenschaften bewunderungswürdig darin ausgedrückt sind. Die Stolzen, die Neidischen, die Geizigen, die Schwelger und andere Sünder werden von jedem denkenden Menschen leicht unterschieden; es ist alles bei ihnen geziemend beachtet, in den Gesichtszügen, den Stellungen, kurz in jeder naturgemäßen Beziehung, was zwar erstaunenswürdig ist und groß, diesem Manne aber nicht unmöglich fiel, weil er stets aufmerksam und klug war, genug Menschen gesehen und im Verkehr mit der Welt die Kenntnis gewonnen hatte, welche die Philosophen durch Spekulation und Bücher erlangen. Wer demnach Einsicht besitzt und von der Malerei etwas versteht, der erkennt hier die Gewalt der Kunst, sieht in den Gestalten Gedanken und Leidenschaften veranschaulicht, welche keiner außer Michelagnolo je gemalt hat. Hier lernt man, wie den Stellungen Mannigfaltigkeit gegeben werden könne, an den seltsamen, verschiedenen Gebärden bei jungen und alten Männern und Frauen; und wem tut sich in ihnen nicht die Macht und Anmut kund, die diesem Meister von der Natur verliehen war, da sein Bild alle Herzen bewegt, mögen sie von unserm Berufe nichts verstehen oder dessen kundig sein! Wie täuschend sind die Verkürzungen und wie rund und weich die Formen! die Feinheit, mit der er zarte Gegenstände malte, zeigt, wie gute und wahrhaftige Künstler bei ihren Bildern ver-

Michelangelo. Die Kuppel der Peterskirche. Rom.

fahren müssen; und schon in den Umrissen aller Dinge, die nur er in solcher Weise darstellen konnte, erkennt man das wahre Gericht, die wahre Verdammnis und Auferstehung. Dies Werk ist für unsere Kunst das Zeugnis, das Gott den Menschen gegeben hat, damit sie sehen, wie das Schicksal wirkt, wenn Geister erster Größe auf die Erde herabkommen und Anmut und göttliches Wissen als ihnen einwohnend mitbringen. Es legt alle in Fesseln, welche die Kunst zu verstehen meinen, und wer jene Wunderzeichen in Umrissen veranschaulicht sieht, der bebt und besorgt, irgendein mächtiger Dämon habe sich der Zeichenkunst bemeistert; und beachtet man allein die Mühen eines solchen Werkes, so erstarren die Gedanken, und man fragt sich, was andere schon ausgeführte oder noch auszuführende Malereien im Vergleich zu dieser irgend sein können. Glücklich ist zu nennen und ein beseligendes Andenken bewahrt in sich, wer dies herrliche Wunderwerk unserer Zeit betrachtet. Glückselig und gesegnet bist du, o dritter Paul, da Gott zugelassen hat, daß unter deinem Schutze der Ruhm sich verbreitete, welchen die Federn der Schriftsteller dir und ihm bewahren werden! Wie sehr sind deine Verdienste durch seine Kunst erhöht worden! Gewiß, seine Geburt war ein großes Glück für die Künstler unserer Zeit, da er mit seinen Werken den Schleier der Schwierigkeiten zerriß, der über Erfindung und Ausführung in Malerei, Bildhauerei und Baukunst lag.

Acht Jahre lang arbeitete Michelagnolo an diesem Bilde und deckte es 1541 (wie ich glaube) am Weihnachtsabend auf, zum Verwundern Roms, ja der ganzen Welt, und ich, der jenes Jahr in Venedig war und nach Rom ging, um es zu betrachten, geriet darüber in das größte Erstaunen.

Papst Paul hatte, wie bereits gesagt worden, nach dem Vorbilde der Kapelle von Nikolaus V. eine andere *Capella Paolina.*

Kapelle in demselben Stockwerk, die Paolina genannt, durch Antonio von San Gallo bauen lassen und dachte daran, durch Michelagnolo darin zwei große Bilder malen zu lassen. Und so malte Michelagnolo in dem einen die Bekehrung Pauli mit Christus in den Wolken, umgeben von einer Schar unbekleideter Engel in den anmutigsten Bewegungen, und unten auf der Erde Paulus betäubt und erschreckt vom Pferde gestürzt, Kriegsleute ringsum, die einen bemüht, ihm beizuspringen, andere durch die Stimme und den Glanz Christi in Staunen und Schrecken gesetzt und in allerlei schönen Stellungen und Bewegungen zur Flucht gewendet. Das flüchtig gewordene Roß scheint durch seinen raschen Lauf mit fortzureißen, wer es zurückhalten will, und das ganze Bild ist mit großer Kunstfertigkeit ausgeführt und vortrefflich gezeichnet. Im zweiten ist die Kreuzigung des heiligen Petrus, der nackt auf das Kreuz geheftet ist — eine köstliche Gestalt; die Henker haben ein Loch in die Erde gegraben, und man sieht, wie sie das Kreuz also aufrichten wollen, daß die Füße nach oben kommen —, ein Bild voll schöner und beachtenswerther Gedanken. Michelagnolos Bestreben war, wie ich anderwärts schon sagte, einzig auf die höchste Vollendung der Kunst gerichtet, und findet man hier weder Landschaften noch Bäume, Gebäude oder andere Lieblichkeiten, auf die er nicht achtete, vielleicht weil sein hoher Geist sich nicht zu solchen Dingen herablassen wollte. Dies waren seine letzten Malereien, ausgeführt von ihm in einem Alter von fünfundsiebzig Jahren und, wie er mir sagte, unter großer Beschwerde, denn die Malerei, vornehmlich aber die Freskomalerei ist keine Arbeit für Alte, wenn sie über gewisse Jahre hinüber sind. . . . . .

Baumeister der Peterskirche.

1546 starb Antonio von San Gallo, und da es nun an einem Meister fehlte, den Bau von St. Peter zu leiten, gab es viele Verhandlungen zwischen der Baukommission und dem Papste, wem das Amt übertragen werden solle.

Endlich beschloß Se. Heiligkeit — wie ich glaube, auf göttliche Eingebung — nach Michelagnolo zu schicken. Auf Befragen, ob er jenes Amt übernehmen wolle, lehnte Michelagnolo es ab, indem er, dieser Last zu entgehen, sagte, daß die Baukunst nicht eigentlich sein Fach sei. Und als hierauf Bitten nichts halfen, so befahl ihm der Papst zuletzt geradezu, das Amt anzunehmen. Demnach mußte er ganz wider seinen Wunsch und Willen auf dies Unternehmen eingehen. Als er nun eines Tages nach S. Pietro kam, um das Holzmodell von San Gallo zu sehen und den Bau der Kirche zu prüfen, fand er dort die ganze Sangallische Sippschaft beisammen, die sich vordrängten und Michelagnolo, so fein sie's vermochten, sagten, wie erfreut sie wären, daß er die Leitung des Baues bekommen habe, und fügten hinzu, daß jenes Modell eine Wiese sei, darauf zu weiden er niemals unterlassen werde. „Ihr sprecht sehr wahr," entgegnete Michelagnolo, indem er (der Erklärung gemäß, die er einem Freunde gab) dadurch andeuten wollte, sie seien die Schafe und Ochsen, welche nichts von der Kunst verstehen. Öffentlich pflegte er dann zu sagen, San Gallo habe dem Bau nicht genug Licht gegeben und außen zu viele Säulenreihen übereinander gehäuft; durch die vielen pyramidenartigen Vorsprünge und gekünstelten Glieder schließe er sich mehr der deutschen als der guten antiken oder der schönen und anmutigen neueren Weise an; auch könne man bei der Ausführung des Baues fünfzig Jahre Zeit und über dreihunderttausend Scudi Kosten sparen, ihn mit mehr Majestät, Größe und Leichtigkeit, nach besserer Zeichnung und Regel, schöner und bequemer aufführen. Dies zeigte er an einem Modell, welches er machte, um der Kirche die Form zu geben, in der sie nunmehr vor uns steht, und bewahrheitete damit seine Worte. Sein Modell kostete fünfundzwanzig Scudi und wurde in vierzehn Tagen vollendet; das von San Gallo dagegen hatte viertausend Scudi und viele

Jahre Zeit gekostet, wie ich bereits gesagt habe. Und daraus und aus andern Dingen konnte man sehen, daß dieser Bau als eine Bude angesehen werde oder als ein Handel um Gewinn, der verlängert wird, mit der Absicht, ihn nicht zu beenden, den jeder, welcher ihn übernimmt, als einen Ankauf betrachtet.

Ein solches Verfahren mußte einem rechtlichen Manne wie Michelagnolo mißfalllen, und da der Papst ihn mit Gewalt zum Oberbaumeister von St. Peter gemacht, so beschloß er, sich jene Leute vom Hals zu schaffen, und sagte ihnen eines Tages freimütig: er wisse recht gut, daß sie sich durch Freunde fortzuhelfen suchten und alles täten, damit er nicht in jenes Amt eintrete; darum solle, sobald er das Amt übernommen, auch nicht einer von ihnen im Baue bleiben. Diese Worte taten ihm, als sie öffentlich bekannt wurden, großen Schaden, wie wohl zu glauben ist, und waren Ursache, daß jene argen Haß wider ihn faßten, der sich Tag um Tag mehrte, als sie sahen, die ganze Anordnung des Werkes werde innen und außen verändert; sie ließen Michelagnolo nicht in Frieden leben und suchten ihn stets durch andere und neue Vorwände zu quälen, wie an seinem Ort gesagt werden wird.

Endlich stellte der Papst ihm ein Motuproprio aus, worin er ihn zum Haupt des Baues ernannte mit aller Vollmacht, nach Gefallen zu schaffen und einzureißen, hinzuzufügen, fortzunehmen und zu verändern; auch sollte die ganze Baubehörde von seinem Willen abhängig sein; worauf Michelagnolo gegenüber dieser Zuversicht und diesem Vertrauen des Papstes, um seine gute Gesinnung zu zeigen, begehrte, daß in dem Motuproprio erklärt werde, daß er dem Baue um Gottes willen diene ohne irgendeinen Lohn, obwohl er die Fähre von Parma, die sechshundert Scudi trug und ihm früher vom Papst

gegeben war, durch den Tod von Pier Luigi Farnese verloren und dagegen eine wenig einbringende Kanzleistelle zu Rimini erhalten hatte, was ihn nicht zu bekümmern schien. Auch nahm er das Geld nicht, welches der Papst ihm oftmals als Besoldung schickte, wie Herr Alessandro Ruffini, der damalige Kämmerer des Papstes, und Herr Pier Giovanni Aliotti, der Bischof von Furli, bezeugen.

Der Papst genehmigte das Modell Michelagnolos, nach welchem die Peterskirche im Umfang kleiner, in der Wirkung aber um so größer wurde, zur Befriedigung aller Einsichtigen, wiewohl gewisse Leute, die sich für Kenner ausgeben, in der Tat aber es nicht sind, dagegen stimmen. Er fand, daß die vier von Bramante erbauten und von Antonio von San Gallo unverändert beibehaltenen Hauptpfeiler, welche die Last der Tribüne zu tragen hatten, zu schwach waren, füllte sie zum Teil aus und baute daneben zwei Wendel- oder Schneckentreppen mit flachen Stufen, auf denen die Saumtiere emporsteigen, um das Baumaterial bis zur Spitze zu tragen, wie denn auf demselben Wege Menschen auch bis zur Plattform über den Bogen reiten können. Er führte das erste Gesims oberhalb der Bögen von Travertin ringsherum, eine bewunderungswürdige Sache, gefällig und ganz verschieden von andern, das Beste, was man in solcher Weise sehen kann. Er begann die beiden großen Nischen im Kreuzschiff; wo man aber nach der Angabe Bramantes, Baldassarres und Raffaels, denen auch San Gallo gefolgt, gegen das Campo Santo hin, acht Tabernakel angelegt, machte er deren drei, baute darin drei Kapellen, darüber die Wölbung von Travertin und eine Reihe Fenster mit vollem Licht und Mannigfaltigkeit und Großartigkeit der Form. Da sie ausgeführt sind und im Kupferstich erscheinen, und zwar nicht nur die Zeichnungen derer, welche Michelagnolo baute, sondern auch jener von San Gallo, so ist es unnötig, sie zu schildern. Genug, daß

er allerorten, wo die Anordnung des Baues verändert wurde, mit größter Genauigkeit arbeiten ließ, um ihm eine solche Festigkeit zu geben, daß niemals irgendwer seinen Plan umstoßen könne; Vorsicht eines weisen und besonnenen Mannes, denn etwas gut machen reicht allein nicht hin, wenn man es nicht sicherstellt. Traut man den Worten mehr als den Werken, so können durch Anmaßung und Vermessenheit solcher, die etwas zu verstehen meinen, oder durch die Gunst Unkundiger viele Übelstände herbeigeführt werden.

Das römische Volk wünschte unter Begünstigung des Papstes dem Kapitol eine schöne, zweckmäßige Form zu geben: Säulenreihen, Aufgänge, Rampen und große Treppenstufen anzubringen und durch den Schmuck antiker Statuen jenen Ort zu verherrlichen, und da man dafür Michelagnolos Rat begehrte, fertigte er eine sehr schöne, reiche Zeichnung, nach welcher an der Seite, wo der Senator steht, d. h. gegen Osten, eine Wand von Travertin aufgeführt werden sollte und eine Treppe mit zwei Aufgängen zu einem Podest, von dem man mitten in den Saal des Palastes gelangt; mit verschiedenen Wendungen und Geländern, die zugleich als Stützen und als Brustwehren dienen, und Michelagnolo ließ zu ihrem größeren Schmuck, unten, wo sie beginnt, die beiden liegenden, antiken Flußgötter von Marmor, den Tiber und den Nil, neun Ellen hohe, herrliche Gestalten, auf zwei Postamenten aufstellen, und in eine große Nische in der Mitte soll ein Jupiter kommen.

Für die Mittagseite, wo der Palast der Konservatoren sich befindet, entwarf er, um das Gebäude ins Rechteck zu bringen, eine reiche, mannigfaltige Fassade, unten eine Loggia mit Säulen und Nischen, für welche viele antike Statuen bestimmt sind, umher aber wurden mancherlei Zieraten an Türen und Fenstern angebracht, davon ein Teil schon fertig ist. Dieser Seite gegenüber, nach

Norden, unterhalb Araceli, wird man eine ähnliche Fassade errichten, und vorne gegen Abend wird ein festungsartiger, sanft aufsteigender Aufgang kommen mit einem Geländer als Einfassung und Brustwehr, und dort wird der Haupteingang sein, mit einer Reihe von Postamenten geziert, für welche man alle die herrlichen, jetzt auf dem Kapitol befindlichen Statuen bestimmte. In der Mitte des Platzes wurde das berühmte Pferd aus Bronze, das die Statue des Mark Aurel trägt, auf einem ovalen Piedestal aufgestellt, nachdem Papst Paul es von dem Platz des Laterans, wohin Sixtus IV. es gebracht hatte, wegnehmen lassen. Durch diese Umänderung gewinnt das ganze Gebäude ein so schönes Ansehen, daß es würdig ist, unter die verdienstlichen Werke Michelagnolos gezählt zu werden; vollendet aber wird es gegenwärtig unter der Leitung von Tommaso de' Cavalieri, einem römischen Edelmann und sehr vertrauten Freunde Michelagnolos, wie weiter unten gesagt werden wird.

Gesims am Pal. Farnese.

Paul III. hatte den Bau vom Palast Farnese durch San Gallo, solange dieser lebte, weiterführen lassen; als man aber an dessen äußerer Seite ganz oben zur Vervollständigung des Daches das Gesims aufsetzen mußte, wollte er, daß es Michelagnolo nach seiner Zeichnung und Angabe machte; und dieser, der nicht wohl einem Papste, der ihn hochhielt und ihm so viele Freundlichkeit erwies, etwas abschlagen konnte, ließ ein sechs Ellen langes Holzmodell in der Größe des dort anzubringenden Gesimses arbeiten und es an einer Ecke des Palastes befestigen, um die Wirkung zu zeigen, die das Werk haben würde, und da es dem Papste wie ganz Rom gefiel, so wurde es nachmals so weit vollendet, als man sieht, und wurde das schönste und mannigfaltigste Werk seiner Art, das bei den Alten oder den Neuern gefunden werden kann; und daher wollte nach San Gallos Tod der Papst, Michelagnolo solle die weitere Sorge auch für dieses Gebäude übernehmen, und er er-

richtete über dem Haupteingang des Palastes das große Marmorfenster mit den herrlichen, bunten Marmorsäulen und dem großen, sehr schönen und reichen Marmorwappen von Papst Paul III., dem Gründer des Palastes. Innen im Hof baute er über der ersten Säulenreihe die beiden folgenden mit den verschiedenartigsten, zierlichsten Fenstern, Ausschmückungen und Dachgesimsen, die man je gesehen hat, so daß es durch die Bemühung und den Geist dieses Künstlers nunmehr der schönste Hof in ganz Europa ist. Er erweiterte den großen Saal und traf Anordnung zum Baue des Vorsaales, dessen Decke er nach einer neuen, abwechselnden Weise in halbeiförmigen Bogen wölben ließ; und weil in demselben Jahr in den warmen Bädern Antonins eine Marmorgruppe von sieben Ellen im Geviert gefunden worden, darin von alten Meistern Herkules dargestellt war, der auf einem Berge stehend einen Stier an den Hörnern hält, nebst einer andern Figur, die ihm Hilfe leistet, und um den Berg her verschiedene Nymphen, Hirten und Tiere, ein Werk von wirklich außerordentlicher Schönheit, da diese vollkommen runden Gestalten aus einem einzigen, nicht zusammengefügten Steine gearbeitet sind, der, wie man meint, als Brunnen gedient hatte: so tat Michelagnolo den Vorschlag, dieselbe nach dem zweiten Hof zu bringen und dort zu restaurieren, so daß sie wiederum als Brunnen benutzt werden könne; was alles wohlgefiel, und so ist im Auftrage des Herren Farnese bis jetzt mit Fleiß an der Wiederherstellung dieses Werkes für den bestimmten Zweck gearbeitet worden. Damals gab Michelagnolo auch an, man solle in gerader Linie mit dem Brunnen eine Brücke über den Tiber bauen, so daß man von dem Palaste nach Trastevere zu einem andern der Familie Farnese zugehörigen Garten und Palast gelangen und von der Haupttüre, die nach Campo di Fiore führt, auf einen Blick den Hof, den Brunnen, Strada Giulia, die Brücke und die Herrlichkeit des jenseitigen Gartens bis zu der

Türe die nach der Straße von Trastevere führt, überschauen könne; ein herrlicher Plan, würdig jenes Papstes und der Kunst, Einsicht und Zeichnung Michelagnolos. . . Michelagnolo meißelte damals zu seinem Zeitvertreib fast jeden Tag an dem Steine mit den vier Gestalten, von denen schon die Rede war, und zerbrach ihn endlich, weil er viele schwarze Adern hatte, hart war und beim Bearbeiten oft Feuer gab, oder auch, weil dieser Mann so strenge Anforderungen stellte, daß er sich nie an dem genügte, was er vollbrachte. Dies sieht man daraus, daß er im Mannesalter nur wenige Statuen vollendete, daß die, welche er ganz zum Schluß brachte, in der Jugend von ihm ausgeführt sind, als der Bacchus, die Pietà della Febbre, die Kolossalstatue in Florenz und der Christus in der Minerva, bei denen nicht möglich wäre, ein Körnlein hinzuzutun oder fortzunehmen, ohne ihnen zu schaden. Die übrigen Statuen dagegen, von Herzog Lorenzo und Giuliano, die Nacht, die Aurora, der Moses und die beiden dazugehörigen Figuren, zusammengenommen nicht einmal elf, die übrigen, sage ich, blieben unvollendet, und sind deren wohl eine noch viel größere Zahl; auch pflegte er zu sagen: wenn er sich in seinen Werken wirklich hätte genügen wollen, so würde er wenig oder gar nichts ans Licht gebracht haben. So schritten bei ihm Geschick und Einsicht gemeinschaftlich voran, daß, deckte er eine Figur auf und erkannte daran den mindesten Fehter, so ließ er sie stehen und nahm einen andern Marmor zur Hand, in der Meinung, es werde nicht wiederum so kommen; dies aber gab er oftmals als den Grund an, weshalb er so wenige Statuen und Bilder ausgeführt habe. . . . . .

Übersicht der Skulpturen.

Michelagnolo wurde zu einem Entschlusse gedrängt und, da er sah, daß für den Bau von St. Peter wenig geschah, er aber bereits einen großen Teil vom innern Fries der Fenster und vom äußern der doppelten Säulen vollendet hatte, welche über dem runden Gesimse fortlaufen, auf

Modell zur Peterskuppel.

dem (wie später gesagt werden wird) die Kuppel aufsetzen sollte, — von seinen besten Freunden, dem Kardinal di Carpi, Herrn Donato Gianotti, Francesco Bandini, Tommaso de' Cavallieri und Lottino geradezu gezwungen, mindestens ein Modell zu der Kuppel zu machen, da er sehe, wie sehr man mit der Wölbung zögere. Viele Monate verstrichen, in denen er sich für nichts entschied, bis er endlich Hand anlegte und allmählich ein kleines Tonmodell ausführte, um nach diesem Vorbilde und den von ihm gezeichneten Grundrissen und Aufrissen ein größeres von Holz machen zu lassen. Dies wurde im Verlauf von nicht viel mehr als einem Jahre unter seiner Aufsicht durch den Meister Giovanni Franzese mit Eifer und Mühe vollendet, und zwar in solcher Größe, daß die kleinen Maße und Verhältnisse, nach antiken römischen Palmen gerechnet, völlig mit dem großen Werke übereinstimmen. Er ließ alle Glieder der Säulen, Basen, Kapitelle, Türen, Fenster, Gesimse, Vorsprünge und jede Kleinigkeit daran mit möglichstem Fleiß arbeiten, geleitet von der Ansicht, daß man bei einem solchen Werke nicht weniger tun dürfe, damit in der ganzen Christenheit, ja in der ganzen Welt kein großartigeres, an Schmuck reicheres Gebäude gefunden werde. . . . .

Sein Tod. *Zu Michelagnolo zurückzukehren, so hatte Vasari etwa ein Jahr vor dessen Tode heimlich dahin gewirkt, daß Herzog Cosimo von Medici durch Herrn Averardo Serristori, seinen Gesandten, den Papst veranlaßte, jetzt, wo Michelagnolo sehr hinfällig wurde, sorgsam auf diejenigen achtzuhaben, die bei ihm waren, sein pflegten und in seinem Hause aus- und eingingen, dazu Vorkehrung zu treffen, daß, wenn irgendein plötzlicher Zufall über ihn komme, wie bei alten Leuten zu geschehen pflegt, ein Verzeichnis seiner Sachen, Zeichnungen, Kartons, Modelle, seines Geldes und aller seiner hinterlassenen Besitztümer aufgenommen und alles in Sicherheit gebracht werde, was für den Bau von St. Peter, für die*

Sakristei, die Bibliothek und die Fassade von San Lorenzo vorrätig sei, und zu verhüten, daß nicht Sachen verschleppt würden, wie oftmals geschieht, — eine Sorgfalt, die sich vollkommen rechtfertigte und eines glücklichen Vollzugs zu erfreuen hatte.

Lionardo, der Neffe Michelagnolos, welcher den nahen Tod seines Oheims ahnte, wünschte die kommenden Fasten nach Rom zu gehen, und Michelagnolo war um so lieber damit einverstanden, als er noch vor jener Zeit an einem langsamen Fieber erkrankt war. Er ließ alsbald durch Daniello schreiben: Lionardo möge kommen; als indes ungeachtet der Pflege seines Arztes, des Herrn Federigo Donati, und anderer das Übel zunahm, so machte er bei klarem Bewußtsein sein Testament, und zwar in drei Worten: er übergebe Gott seine Seele, der Erde den Leib, seine Besitztümer den nächsten Anverwandten, und forderte die Seinen auf, ihn beim Sterben an die Leiden Christi zu erinnern, und schied vom Leben am 17. Februar des Jahres 1563 um 23 Uhr nach florentinischer Zeitrechnung, nach römischer 1564, um zu einem bessern Dasein hinüberzugehen. . . . . . .

Michelagnolo war der Kunst leidenschaftlich ergeben, da er sah, daß jede noch so schwierige Sache ihm leicht gelang, denn die Natur hatte ihm einen Geist verliehen, der in der herrlichen Kunst des Zeichnens überaus geschickt und ausdauernd war. Hierin ganz vollkommen zu werden, beschäftigte er sich vielfältig mit Anatomie, indem er selbst viele Leichname sezierte, um die Grundformen und Verbindungen der Knochen, Muskeln, Nerven und Adern zu sehen, die verschiedenen Bewegungen und alle Stellungen des menschlichen Körpers kennen zu lernen, und nicht nur des Menschen, sondern auch der Tiere, vornehmlich der Pferde, deren er sich zu seinem Vergnügen hielt, da er von allem Ordnung und Zusammenhang in bezug auf die Kunst kennen lernen

wollte, und zeigte dies so sehr bei dem, was er zu tun hatte, daß derjenige, der sich ausschließlich damit beschäftigt, nicht mehr darin leisten kann. Seine Arbeiten mit dem Pinsel und dem Meißel wurden dadurch fast unnachahmlich; er verlieh, wie schon gerühmt wurde, seinen Werken so viel Kunst, Anmut und Lebendigkeit, daß er (wie ich ohne Kränkung von irgendwem sagen darf) die Alten übertroffen hat; auch wußte er die Schwierigkeiten bei der Arbeit so leicht zu überwinden, daß sie nicht mit Mühe ausgeführt zu sein scheint, obgleich der, welcher seine Sachen zeichnet, sie beim Kopieren wohl darin erkennt.

Preunde M.s *Die Kunst Michelagnolos fand während seines Lebens und nicht, wie bei vielen zu geschehen pflegt, erst nach seinem Tode Anerkennung, denn wir haben gesehen, daß die hohen Päpste Julius II., Leo X., Clemens VII., Paul III., Julius III. und Pius V. ihn immer in ihrer Nähe haben wollten, und wissen dasselbe von Soliman, dem türkischen Sultan, Franz Valois, dem König von Frankreich, Kaiser Karl V., der Signoria von Venedig und Herzog Cosimo von Medici, welche alle sich erboten, ihm ehrenvollen Gehalt zu zahlen, aus keiner andern Ursache, als um Anteil zu haben am Glanze seiner Kunst. Dies geschieht nur Menschen von hohem Wert gleich ihm; man hatte erkannt und gesehen, daß die drei Künste in ihm zu einer Vollkommenheit gediehen seien, wie sie weder bei alten noch bei neuern Meistern gefunden wird und in so vielen und vielen Jahren, als die Sonne kreist, keinem außer ihm von Gott verliehen war. Er besaß eine so gewaltige Einbildkraft, daß seine Hände die großen und schrecklichen Gedanken nicht darstellen konnten, die sein Geist in der Idee erfaßte, und er oft seine Arbeiten stehen ließ oder richtiger viele verdarb; wie ich denn weiß, daß er kurz vor seinem Tode eine Menge von ihm ausgeführter Zeichnungen, Skizzen und Kartons verbrannte, damit*

niemand sehe, welche Mühen er aufgewandt und wie er seinen Geist geprüft hatte, um nur Vollkommenes ans Licht zu bringen. Einige in Florenz von mir aufgefundene Zeichnungen seiner Hand sind in meinem Zeichenbuche, und obwohl sie die Größe jenes Geistes kundgeben, erkennt man darin doch auch, daß er, um Minerven aus dem Haupte Jupiters zu heben, den Hammer Vulkans bedurfte. Deshalb pflegte er seine Gestalten von neun bis zehn und zwölf Kopflängen zu machen, aus keiner andern Absicht, als um bei der Zusammenstellung auf eine gewisse übereinstimmende Anmut zu kommen, die sich in der Natur nicht findet, wobei er dann sagte: man müsse den Zirkel in den Augen und nicht in Händen haben, da die Hand arbeite und das Auge urteile; und so verfuhr er auch in der Baukunst. Niemand wird es seltsam finden, daß Michelagnolo die Einsamkeit liebte, da er sich so ganz der Kunst ergeben hatte, die den Menschen für sich und seine Gedanken allein haben will und denen, die ihr sich widmen, zur Pflicht macht, die Gesellschaft zu meiden, da, wer mit ihren Betrachtungen sich beschäftigt, nie allein ist noch ohne Gedanken, und wer dies für Grillenfängerei und Wunderlichkeit achtet, hat sehr unrecht, da man, um etwas wahrhaft Gutes zu leisten, sich von Sorgen und Widerwillen fernhalten muß. Die Kunst heischt Nachdenken, Einsamkeit und Gemächlichkeit und kann Zerstreuungen nicht vertragen. Bei alledem schätzte Michelagnolo zu rechter Zeit den Umgang mit ausgezeichneten, gelehrten und geistreichen Männern sehr hoch und wußte ihre Freundschaft sich zu erhalten, wie die des erhabenen Kardinals Hippolyt von Medici, der ihn so zärtlich liebte, daß er, als er eines Tages hörte, sein türkisches Pferd gefalle Michelagnolo um seiner Schönheit willen wohl, dasselbe ihm sogleich schenkte und ihm zugleich zehn mit Futter beladene Maulesel nebst einem Pferdeknecht sandte, was alles Michelagnolo

gern annahm. Sehr befreundet war ihm der erlauchte Kardinal Polo, dessen Tugend und Güte Michelagnolo hoch verehrte; der Kardinal Farnese und Santa Croce, nachmaliger Papst Marcellus, der Kardinal Ridolfi, der Kardinal Maffeo, Monsignore Bembo, Carpi und viele Kardinäle, Bischöfe und Prälaten, die zu nennen nicht nottut; Monsignore Claudio Tolomei, der prachtliebende Ottavian von Medici, sein Gevatter, dem er ein Söhnchen über die Taufe gehalten; Messer Bindo Altoviti (dem er den Karton von dem Bilde in der Kapelle gab, worin Noah berauscht von einem seiner Söhne verspottet, von den beiden andern verhüllt wird), M. Lorenzo Ridolfi, Messer Annibale Caro und Messer Giovan Francesco Lottini aus Volterra; weit mehr als diese alle liebte er jedoch Herrn Tommaso de' Cavalieri, einen römischen Edelmann, der noch jung und der Kunst sehr ergeben war, dem Michelagnolo, damit er zeichnen lerne, eine Menge wundervoller Blätter geschenkt, darauf mit schwarzem und rotem Stift göttliche Köpfe ausgeführt waren; er hatte ihm einen Ganymed, den der Vogel Jupiters emporträgt, gezeichnet, einen Tityos, dem der Geier das Herz frißt, Phaëton, der mit dem Sonnenwagen in den Po stürzt, und ein Bacchanal von Kindern; alles ganz überaus herrliche Blätter, wie man sie sonst nirgend sieht. Michelagnolo stellte Herrn Tommaso in einem großen Karton nach der Natur dar, er, der weder vorher noch nachher jemals ein Bildnis fertigte, da es ihm ein Greuel war, etwas nach dem Leben zu machen, wenn es nicht von höchster Schönheit war. Diese Blätter gaben die Veranlassung, daß Herr Tommaso, ein Verehrer solcher Dinge, noch eine ziemliche Zahl dazu erhielt, welche Michelagnolo früher für Bastiano Veneziano gearbeitet hatte, damit er sie in Farben ausführe. Sie sind bewunderungswürdig und Herr Tommaso betrachtet sie mit Recht als Reliquien, erlaubt jedoch Künstlern mit großer Gefälligkeit, sie zu benutzen. In Wahrheit, Michel-

agnolo wandte seine Liebe stets edeln, verdienstvollen Personen zu, so daß er Urteil und Geschmack in allen Dingen zeigte. Herr Tommaso ließ ihn viele Zeichnungen für seine Freunde fertigen; unter andern für den Kardinal von Cesis die Tafel mit der Verkündigung Mariä. . . . Michelagnolo liebte die Meister seines Berufes und hatte Umgang mit ihnen: so mit Jacopo Sansovino Rosso, Puntormo, Daniello da Volterra und Giorgio Vasari aus Arezzo, dem er unendlich viele Freundlichkeiten erwies. Er veranlaßte ihn, sich mit der Baukunst in einer Weise zu beschäftigen, daß er sie einst ausüben könne, unterredete sich gerne mit ihm und sprach zu ihm über Gegenstände der Kunst. Wer Michelagnolo nachsagt, er habe nicht unterrichten mögen, der trägt die Schuld davon in sich; er tat es bei jedem, mit dem er vertraut war, und der seinen Rat begehrte; auch war ich oftmals gegenwärtig, wo dies geschah, schweige aber aus Rücksicht, um nicht die Fehler anderer aufzudecken. Richtig ist nur, daß er mit denen Mißgeschick hatte, die im Hause bei ihm lernten, da sie sich wenig eigneten, ihn nachzuahmen. . . . . Von mehreren war er hintergangen worden und mißtraute sich selbst, da er schriftlich nicht wohl zu sagen wußte, was er im Sinn hatte, und im Reden keine Übung besaß, obwohl er in Briefen mit wenig Worten seine Meinung wohl ausdrückte und großes Vergnügen an den Dichtern der Volkssprache fand, vornehmlich an Dante, den er hoch verehrte und in Gedanken wie in Erfindungen nachahmte; ebenso Petrarca, wie er sich selbst damit abgab, Madrigale und sehr ernste Sonette zu dichten, über welche nachgehends Kommentare verfaßt worden sind, und Herr Benedetto Varchi hat in der Florentiner Akademie eine berühmte Vorlesung über das Sonett gehalten, welches beginnt:

Schüler.

Non ha l' ottimo artista alcun concetto
Ch' un marmo solo in se non circonscriva etc.
Ein guter Meister fasset nie Gedanken,
Dafür nicht eines Marmors Maß genüget.

Ein zartes Verhältnis. *Unzählige Sonette sandte er an die Marquise von Pescara und erhielt Antwort von ihr in Versen und in Prosa, in deren Vorzüge er so verliebt war wie sie in die seinigen, und häufig kam sie von Viterbo nach Rom, ihn zu besuchen, und Michelagnolo fertigte ihr mehrere Zeichnungen: den Leichnam Christi im Schoß der Madonna, dabei zwei kleine, bewunderungswürdig schöne Engel, einen Christus am Kreuz, der das Haupt nach oben wendet und seinen Geist Gott befiehlt, — ein unvergleichliches Werk; auch einen Christus, der mit der Samariterin am Brunnen redet.. . . . . .*

Charakterzüge. *Als ein guter Christ fand Michelagnolo großes Gefallen an der Heiligen Schrift und war ein Verehrer der Werke von Fra Girolamo Savonarola, dessen Stimme er von der Kanzel herab vernommen hatte. Menschliche Schönheit liebte er überaus, um sie in der Kunst nachzuahmen, das Schöne vom Schönen auszuwählen, weil nur hierdurch Vollkommnes geleistet werden kann, doch nicht wegen üppiger, unehrbarer Gedanken, das hat er durch sein Leben gezeigt. Er war sehr mäßig und genügte sich, um anhaltend bei der Arbeit zu bleiben, in der Jugend mit ein wenig Brot und Wein und pflegte in späteren Jahren, bis zu der Zeit, wo er das Weltgericht in der Kapelle malte, abends nach vollbrachtem Tagewerk ein sparsames Mahl einzunehmen. Obwohl reich, lebte er gleich einem Armen, nie oder doch selten aß ein Freund mit ihm, auch wollte er von niemand Geschenke annehmen, da er sich demjenigen, der ihm etwas gab, für verpflichtet hielt. Seine Mäßigkeit war Ursache, daß er äußerst wachsam war und nur wenig Schlaf bedurfte; oft stand er nachts auf, wenn er nicht ruhen konnte, um mit dem Meißel zu arbeiten, für welchen Zweck er sich eine Kappe von starkem Papier gemacht hatte, in deren Mitte oben er ein brennendes Licht befestigte, welches überall, wo er arbeitete, einen hellen Schein verbreitete, ohne die Hände zu behindern. Vasari hatte*

Michelangelo. Grabmal des Giuliano de Medici. Florenz, San Lorenzo. (Sagrestria nuova).

diese Kappe oft gesehen und bemerkt, daß Michelagnolo nicht Wachs-, sondern Talglichte von reinem Ziegenfett dazu verwendete, die vortrefflich sind, weshalb er ihm einstmals deren vier Pakete, vierzig Pfund an Gewicht, zuschickte; sein Diener brachte sie ihm um zwei Uhr des Abends und wollte sie höflich übergeben, aber Michelagnolo weigerte sich, sie anzunehmen. Da nun herauf der Diener sprach: „Monsignore, die Pakete haben mir auf dem Wege von der Brücke bis hierher die Arme lahm gemacht, und ich habe nicht Lust, sie zurückzutragen, sondern vor Eurer Türe ist dicker Schlamm, worin sie bequem aufrecht stehen werden, dort werde ich sie anzünden," — so sagte Michelagnolo: „Lege sie hierher; ich will nicht, daß du vor meiner Türe Possen treibest."

In seiner Jugend hat Michelagnolo, wie er mir selbst erzählt, oft in Kleidern geschlafen, wenn er, ermüdet von der Arbeit, sich nicht ausziehen mochte, um sich dann wieder anziehen zu müssen. Einige haben ihn für geizig gehalten, aber mit Unrecht, da er bei Werken der Kunst und andern Besitztümern das Gegenteil bewiesen hat. . . . .

Michelagnolo hatte ein sehr gutes, vielumfassendes Gedächtnis. Er brauchte die Arbeiten anderer nur einmal zu sehen, um sie ganz zu behalten und sich ihrer in einer Weise zu bedienen, daß niemand es je gewahr wurde; auch hat er nie etwas ausgeführt, das einem seiner früheren Werke ähnelt, weil er sich alles dessen erinnerte, was er gearbeitet hatte. In seiner Jugend, da er einmal mit befreundeten Malern zusammen war, scherzten sie beim Abendessen, wer eine Figur darstellen könne, die gar keine Zeichnung habe, die häßlich sei, gleich den Fratzen derjenigen, die gar nichts verstehen, und die die Mauern besudeln. Hier half ihm sein Gedächtnis, denn er erinnerte sich, auf einer Mauer eine derartige tölpische Figur gesehen zu haben, er stellte sie dar, gleich als ob sie ihm eben erst vor Augen gewesen sei, und über-

traf damit alle jene Maler; eine schwierige, nicht leicht mit Geschick zu lösende Sache für einen in der Zeichnung so herrlichen und an ausgesuchte Dinge gewöhnten Meister. Er war zornmütig, und dies gerechterweise, gegen diejenigen, welche ihn beleidigten, niemals aber strebte er nach Rache, war viel eher geduldig, bescheiden in seinen Sitten, im Sprechen sehr verständig, gab Antworten voll Weisheit und Ernst und führte bisweilen auch sinnreiche, lustige und scharfe Reden. Wir haben eine Menge seiner Äußerungen aufgezeichnet und wollen einige davon hier anführen, weil es zu lange dauern würde, alle wiederzugeben.

Anekdoten. *Einst, da ein Freund vom Tode mit ihm redete und sagte, er müsse wohl mit Schmerz an ihn denken, da er in beständigen Mühen für die Kunst lebe und nie Ruhe habe, antwortete er: „Durchaus nicht! denn wenn das Leben uns gefällt, muß auch der Tod, der von der Hand desselben Meisters kommt, uns nicht mißfällig sein.“ . . . .*

Ähnlichkeiten. *Doch um es kurz zu machen, füge ich nur noch hinzu: Michelagnolo hatte einen sehr gesunden Körper, mager, mit guten Nerven ausgestattet. Als Kind war er schwächlich und mußte als Mann zwei bedeutende Krankheiten durchmachen, ertrug indes jede Beschwerde leicht und hatte kein Übel, als daß er im Alter an Nierenschmerzen litt, weshalb Herr Realdo Colombo, sein naher Freund, ihn jahrelang ärztlich behandelte und sorgfältig kurierte. Er war von mittlerer Größe, hatte breite Schultern, die jedoch in richtigem Verhältnis zu seinem übrigen Körperbau standen. Als er alt wurde, trug er Stiefel von Hundefellen monatelang fortgesetzt über den bloßen Füßen, so daß oft, wenn er sie endlich ausziehen wollte, die Haut mit herunterging. Über den Strümpfen pflegte er zum Schutze gegen Feuchtigkeit innen zugeschnallte Stiefel von Korduan zu tragen. Sein Gesicht war rund, die Stirne eckig und frei, mit sieben Furchen quer überhin. Die Schläfen ragten weiter vor als die Ohren; die Ohren*

waren eher ein wenig groß und von den Wangen abstehend. Der Körper hatte richtiges Verhältnis zum Gesicht und war ziemlich groß; die Nase ein wenig gequetscht, wie ich im Leben Torrigianos sagte, der sie ihm mit der Faust einschlug. Die Augen waren mehr klein als groß, rabenschwarz, mit gelblichen und hellblauen Punkten untermischt. Die Augenbrauen hatten wenig Haare, die Lippen waren fein, die untere dicker und ein wenig vorstehend; das Kinn stimmte gut zu dem übrigen Gesicht; Haupt- und Barthaare waren schwarz, mit vielen grauen untermischt, der Bart nicht sehr lang, gabelartig geteilt und nicht sehr dick.

Sicherlich war er, wie ich zu Anfang schon sagte, zur Welt gesandt als ein Vorbild für die Meister unseres Berufes, damit sie durch sein Leben Sitte lernen und durch seine Werke Einsicht gewinnen möchten, was ein wahrer und trefflicher Künstler sei. Ich, der Gott für unendlich viele Wohltaten zu danken habe, wie sie Künstlern nur selten widerfahren, erkenne als eine der größten, daß ich zur Zeit Michelagnolos lebte und würdig geachtet wurde, ihn zum Beschützer zu haben, daß er mir vertraute und so sehr mein Freund war, wie ein jeder weiß und die Briefe bezeugen, die er mir geschrieben hat. Seiner Aufrichtigkeit und seiner mir bewiesenen Liebe danke ich's, daß ich eine Menge Dinge von ihm der Wahrheit gemäß erzählen konnte, die viele andere nicht zu berichten vermochten. Das zweite mir widerfahrene Glück ist jenes, welches Michelagnolo oft hervorhob, indem er sprach: „Giorgio, danke Gott, daß er dich in die Dienste des Herzogs Cosimo gebracht hat, der keine Kosten spart, um die Freude zu haben, daß du mauern, malen und seine Gedanken und Zeichnungen zur Ausführung bringen konntest, während, wie du wohl siehst, andere, deren Leben du aufzeichnest, nicht Gleiches erfahren haben."

Michelagnolo wurde mit ehrenvollen Exequien, unter Begräbnis.

Zuströmen der ganzen Kunstgenossenschaft, aller seiner Freunde und der Florentiner Gemeinde, im Angesicht von ganz Rom in einer Gruft in St. Apostoto beigesetzt, da Se. Heiligkeit die Absicht hatte, ihm in St. Peter in Rom ein besonderes Denkmal und Grabmal zu errichten.

Der Leichnam kommt nach Florenz.

Sein Neffe Lionardo kam an, nachdem alles vorüber war, obwohl er mit Post reiste; und als Herzog Cosimo die Nachricht von dem, was sich begeben, erhielt, beschloß er, da er Michelagnolo lebend nicht hatte haben und ehren können, die Leiche nach Florenz bringen zu lassen, um ihm im Tode mit aller Pracht die höchsten Ehren zu erweisen. Wie ein Kaufmannsgut in einem Ballen verpackt, schaffte man ihn heimlich fort, damit in Rom nicht Lärm gemacht und man vielleicht verhindert werde, ihn von dort weg nach Florenz zu bringen. . . . . .

Als die Kirche in solcher Weise geschmückt, mit Kerzen erleuchtet und von einer unendlichen Volksmasse erfüllt war, indem jedermann die Sorgen des Lebens hinter sich warf, um solch ehrenreichem Schauspiel zuzuströmen, trat der Zug in die Kirche; voraus der Prorektor der Akademie, dann, begleitet von dem Capitano und den Hellebardierern des Herzogs, die Konsuln und Akademiker, kurz alle Maler, Bildhauer und Baumeister der Stadt Florenz. Sie nahmen zwischen dem Katafalk und dem Hauptaltar Platz, wo sie von einer sehr großen Zahl hoher Personen und Edelleute erwartet wurden, die alle nach Folgereihen ihres Ranges bequem nebeneinander saßen, und es begann eine feierliche Totenmesse mit Musik und jeder Art Gepränge. Nach ihrer Beendigung stieg Sgr. Varchi auf die Kanzel, um ein Amt zu vollziehen, welches er zuletzt für die durchlauchtige Herzogin von Ferrara, Tochter Herzog Cosimos, und seitdem nicht wieder ausgeübt hatte, verkündete von dort herab mit der ihm eigenen Zierlichkeit der Rede und wohltönenden Stimme das Lob, die Ver-

dienste, das Leben und die Werke des göttlichen Michelagnolo Buonarroti.

Gewiß war es ein Glück für Michelagnolo, daß er nicht vor der Stiftung unserer Akademie starb, da sein Leichenbegängnis durch ihre Veranstaltung mit so viel Ehre, Glanz und rühmlicher Pracht gefeiert wurde; auch kann es für einen bedeutenden Gewinn gelten, daß er früher als Varchi zu einem ewigen glückseligen Leben hinüberging, indem ihn kein Mann von größerer Gelehrsamkeit und Beredsamkeit hätte preisen können. Die Leichenrede des Herrn Benedetto Varchi wurde bald nachher gedruckt, und dasselbe geschah kurz darauf mit einer andern schönen Rede zum Lobe Michelagnolos und der Malerei, von dem edeln und gelehrten Herrn Lionardo Salviati abgefaßt, der, damals ein Jüngling von ungefähr zweiundzwanzig Jahren, in allen seinen Abhandlungen in Latein wie in der Volkssprache einen so glücklichen Geist zeigte, wie jetzt alle Welt weiß und in Zukunft noch mehr erfahren wird. Was aber kann ich sagen, um der Trefflichkeit, Güte und Einsicht des sehr ehrwürdigen Herrn Prorektors Don Vincenzio Borghini genügendes Lob zu spenden, als daß die Mitglieder der Zeichenakademie ihn als Haupt, als Lenker und Ratgeber jener Exequien feierten; denn war auch jeder von ihnen imstande, viel Größeres in seiner Kunst zu leisten, als er tat, so kann doch ein Unternehmen nur zu ehrenvollem Ziele geführt werden, wenn ein einzelner nach der Weise eines erfahrenen Steuermannes und Führers alle beherrscht und Macht über sie ausübt.

Da nicht die ganze Stadt an einem einzigen Tage die Ausschmückung der Kirche in Augenschein nehmen konnte, so blieb sie im Auftrag des Herzogs viele Wochen unverändert, zu Befriedigung der Einheimischen und der Fremden, die aus der Umgegend kamen, um sie zu sehen.

Eine große Zahl Grabschriften und Verse in Latein und in der Volkssprache, welche viele treffliche Männer

zu Michelagnolos Ehre verfaßt haben, wollen wir nicht beifügen, sowohl weil sie für sich ein Werk ausmachen würden, als auch weil sie von andern Schriftstellern aufgezeichnet und herausgegeben sind. Doch will ich nicht unterlassen, hier am Schlusse zu berichten, daß der Herzog nach den ebengenannten Ehrenbezeigungen Befehl gab, Michelagnolo ein ruhmwürdiges Grabmal in Santa Croce zu geben, da er schon während seines Lebens den Wunsch geäußert hatte, einst in jener Kirche beigesetzt zu werden, wo sich die Gruft seiner Voreltern befand. Se. Exzellenz schenkte Lionardo, dem Neffen Michelagnolos, den zu dem Grabmale nötigen weißen und bunten Marmor, das nach einer Zeichnung Giorgio Vasaris, samt der Büste Michelagnolos, von dem trefflichen Bildhauer Battista Lorenzi ausgeführt wird. Es gehören dazu drei Statuen: die Malerei, Bildhauerei und Baukunst; eine davon erhielt der obengenannte Battista, die andere Giovanni dell' Opera, die letzte Valerio Cioli, drei florentinische Bildhauer, und sie werden zugleich mit dem Grabmale gearbeitet, bald vollendet und an ihrem Ort aufgestellt sein. Die Kosten, mit Ausnahme des Marmors, den er von dem Herzog empfangen, bestreitet Lionardo Buonarroti; Se. Exzellenz aber, um nichts zu unterlassen, womit er einem so seltenen Mann Ehre erweisen kann, wird ein Denkmal mit seinem Namen und seiner Büste im Dom aufstellen lassen, gleichwie man dort die Namen und Bildnisse anderer trefflicher Florentiner findet.

Michelangelo an Benedetto Varchi.

Rom, 1549.

Messer Benedetto! Damit man denn doch sehe, daß ich, wie es in der Tat der Fall ist, Euer Büchlein empfangen habe, so will ich auf das, was Ihr fragt, einiges, obschon unwissenderweise, erwidern. Ich sage also, daß die Malerei mir um so viel besser scheint, als sie sich zum

Relief neigt, und das Relief um so schlechter, um so viel mehr es sich der Malerei nähert. Und daher pflegt es mir denn auch immer so vorzukommen, daß die Skulptur die Leuchte der Malerei sei, und daß zwischen beiden ein Unterschied wie zwischen Sonne und Mond stattfinde.

Nun aber, da ich Euer Buch gelesen habe, worin Ihr sagt, daß, philosophisch gesprochen, diejenigen Dinge, die einen und denselben Zweck haben, auch eins und dasselbe seien, habe ich meine Meinung geändert und behaupte, daß, wenn größeres Verständnis und größere Schwierigkeit nicht eine größere Würde bedingen, in diesem Falle Malerei und Skulptur derselben Natur seien; und damit sie als solche gehalten würden, müßte kein Maler weniger in der Skulptur tun als in der Malerei, und ebenso der Bildhauer in der Malerei. Ich meine hier unter Skulptur die, welche mittelst Wegnehmens geübt wird, indem diejenige, die durch Hinzutun geübt wird, der Malerei ähnlich ist. Genug, daß, da beide, Skulptur und Malerei, aus einer und derselben Geisteskraft kommen, man einen guten Frieden unter ihnen machen kann und alle Streitereien beiseitelassen, weil diese mehr Zeit kosten, als dazu gehört, die Figuren selbst zu machen.

Wer da aber behauptet hat, daß die Malerei edler sei als die Skulptur, wenn der die anderen Dinge, die er geschrieben, nicht besser verstanden hat, dann hätte sie wahrlich meine Dienstmagd besser als er geschrieben. Über derlei Gegenstände des Wissens ließen sich unendlich viel und noch nicht gesagte Dinge beibringen, aber wie ich schon sagte, würden sie zuviel Zeit verlangen, und ich habe deren nur wenig, denn nicht allein daß ich alt bin, so zähle ich schon fast zu den Toten. Darum bitte ich Euch denn, mich zu entschuldigen; indem ich mich empfehle, danke ich Euch, soviel ich weiß und vermag, für die allzugroße, mir nicht gebührende Ehre, die Ihr mir angedeihen lasset.

Michelangelo an Giorgio Vasari.

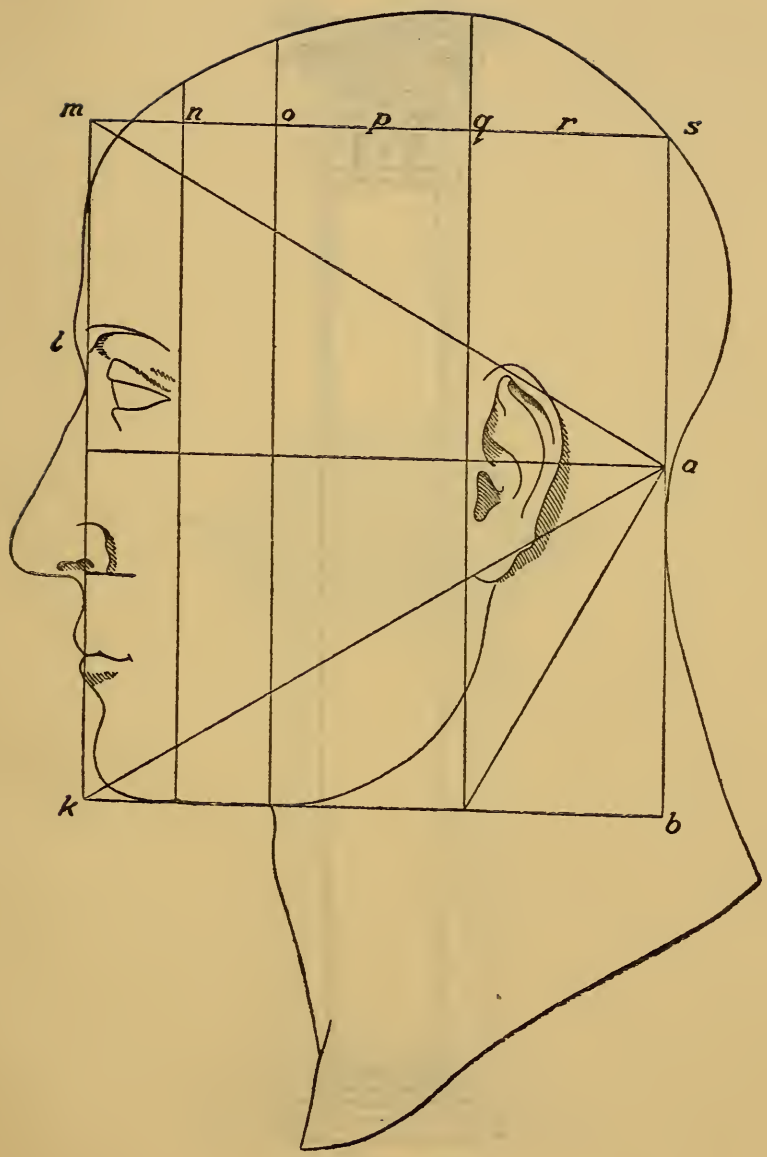
Durch Sturm und Wellen bin ich angekommen
Im großen Hafen jetzt auf morschem Kahn,
Wo alle, Rechenschaft zu geben, nah'n
Von ihren Taten, bösen oder frommen.
Jetzt fühl' ich's, wie geirrt, von Lieb' entglommen,
Mein Geist, da er die Kunst in holdem Wahn
Zum Abgott machte, dem ich untertan,
Begehrt, was jeder wünscht, doch nicht zum Frommen.
Wo seid ihr Liebesträume jetzt, ihr schönen,
Da Tod, dem Leib gewiß, der Seele dräuend,
In doppelter Gestalt mir näherschreitet!
Nicht Malen und nicht Meißeln stillt mein Sehnen,
Die Liebe nur, die, selbst den Tod nicht scheuend,
Vom Kreuz die Arme uns entgegenbreitet!

Michelangelo an Vittoria Colonna.

Wenn wahre Kunst mit Zügen und Gebärden
Des Menschen Bild erfaßt und aufgenommen,
Dann formt sie bald, vom Schöpfungstrieb entglommen,
Als Erstgeburt ein schlicht Modell aus Erden.
Doch erst im Stein wird wahr nach viel Beschwerden,
Was uns der Hammer einst verhieß; vollkommen
Erscheint das Bild, die feinsten Züge kommen;
Unsterblichkeit gibt erst das zweite Werden.
Auch ich, als mein Modell ward ich geboren,
Und wie der Stein vom Meißel hoff' ich täglich
Vollendung mir durch deine heil'gen Hände.
Doch willst du füll'n die Lücken, willst mich Toren
Von Unform läutern, ach, dann muß unsäglich
Ich dulden, eh' gedämpft des Herzens Brände.

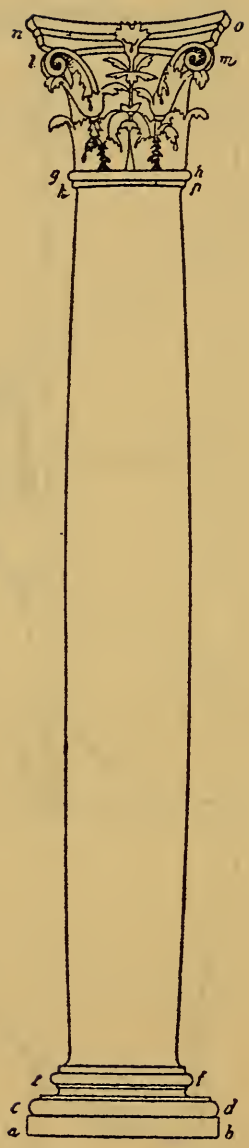
Bilder zur Erklärung des Textes.

Abbildung I.



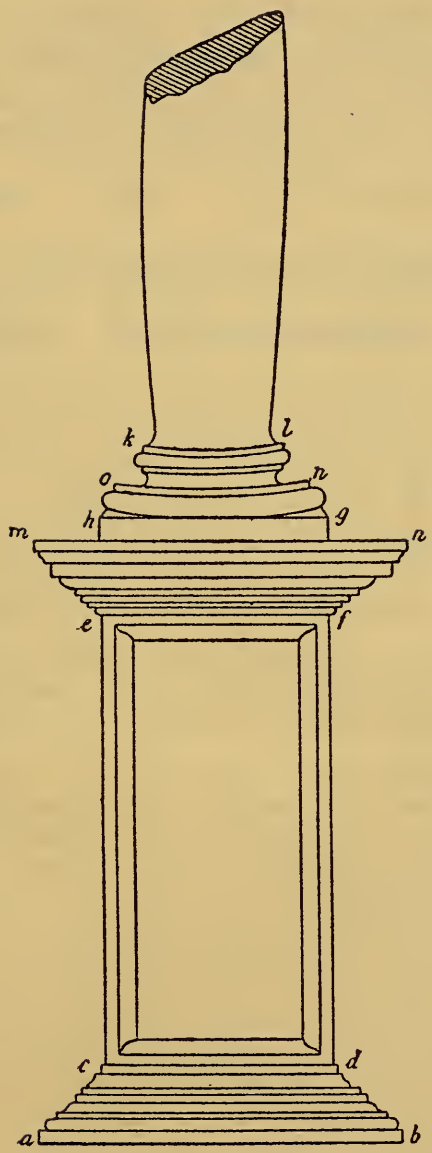
Zu Seite 155 u. f.

Abbildung II.



Zu Seite 166 u. f.

Abbildung III.



Zu Seite 169 u. f.

Engelhard-Reyhersche Hofbuchdruckerei in Gotha.