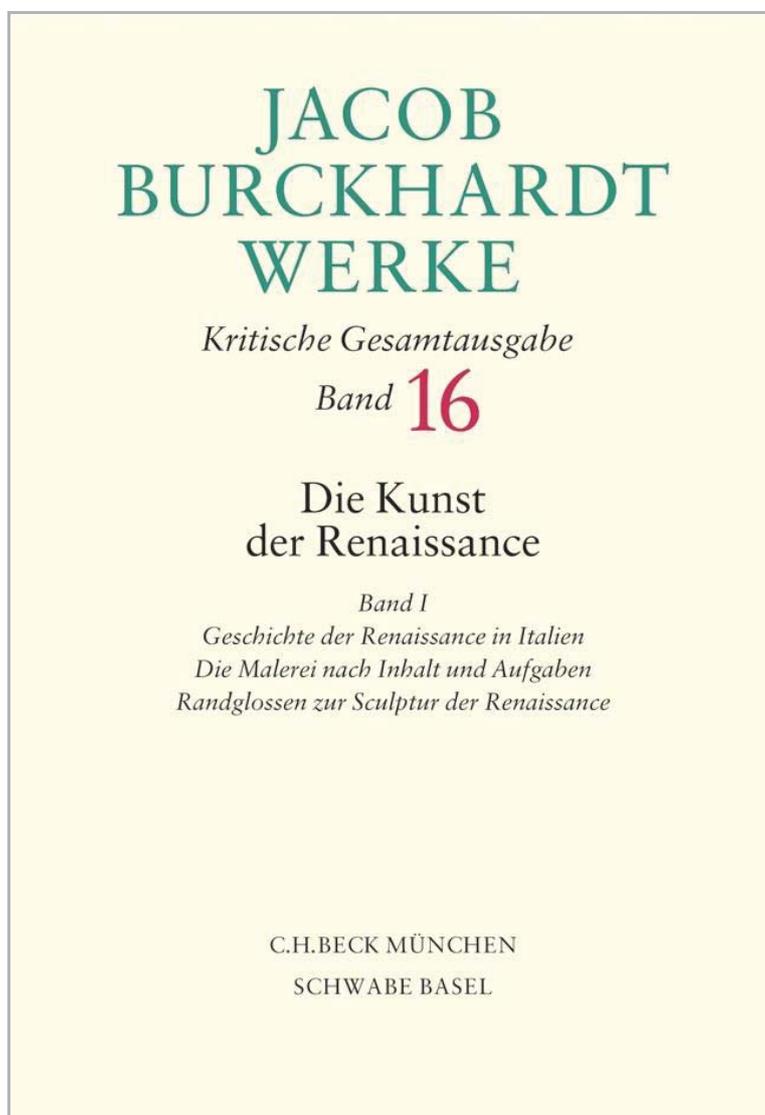


Unverkäufliche Leseprobe



Jacob Burckhardt

Band 16 – Die Kunst der Renaissance Band I

2006. 1007 S.

ISBN 978-3-406-55038-6

Weitere Informationen finden Sie hier:

<https://www.chbeck.de/17090>

© Verlag C.H.Beck oHG, München
Diese Leseprobe ist urheberrechtlich geschützt.
Sie können gerne darauf verlinken.

Geschichte der Renaissance
in Italien

Das Werk:

Geschichte der Renaissance in Italien

wurde von mir 1862 begonnen, und gegen 1864 liegen gelassen, als ich etwa bis in die Mitte der Malerei gelangt war.

In der Folge ist der erste Abschnitt davon, Architectur und Decoration 5 umfassend (§ 1 bis 195), in drei Auflagen gedruckt erschienen.

Von dem in dieser Mappe liegenden, höchst provisorischen Manuscript über Sculptur und Malerei soll nichts gedruckt werden. Das Brauchbare daraus ist meistens in neuere Arbeiten herübergenommen.

| **Inhalt**

**Erster Abschnitt
Architectur.**

* Seite*

5 *Erstes Capitel.*
Der monumentale Sinn der italienischen Architectur

§ 1.	Der Ruhmsinn und die Stiftungen der Frömmigkeit . . .	[3]
§ 2.	Die Baugesinnung der Florentiner	[4]
§ 3.	Die der Sienesen.	[6]
10 § 4.	Andere Städte.	[7]
§ 5.	Denkweise der Gewaltherrscher.	[8]
§ 6.	Romagna, Mark und Umbrien	[10]
§ 7.	Monumentaler Sinn Papst Nicolaus V.	[11]
§ 8.	Die übrigen Päpste bis auf Julius II.	[11]
15 § 9.	Gesinnung des Privatbaues	[13]
§ 10.	Die Gegenreformation.	[15]

Zweites Capitel
Bauherrn, Dilettanten und Baumeister

§ 11.	Kunstgelehrte Bauherrn des XV. Jh.	[15]
20 § 12.	Baudilettanten des XVI. Jh.	[17]
§ 13.	Berathungen und Behörden.	[18]
§ 14.	Vielseitigkeit der Architecten.	[18]
§ 15.	Leben derselben.	[20]

Drittes Capitel.
Die Protorenaissance und das Gothische

25

§ 16.	Die Protorenaissance in Toscana und Rom	[21]
§ 17.	San Miniato und das Baptisterium.	[22]
§ 18.	Eindringen und Machtumfang des Gothischen.	[23]

30 * [Die Seitenzahlen in diesem Inhaltsverzeichnis entsprechen der Seitenzählung in der vorliegenden Ausgabe. Die beiden ersten Abschnitte «Architectur» und «Decoration» mit den Paragraphen 1–195 wurden zu Lebzeiten Burckhardts veröffentlicht. Sie bilden Band 5 der Jacob Burckhardt Werke «Die Baukunst der Renaissance in Italien». Da das Inhaltsverzeichnis des Gesamtwerks Teil des Manuskripts ist, wird es hier vollständig wiedergegeben. Die Seitenzahlen zu den Paragraphen 1–195 in eckigen Klammern beziehen sich auf JBW 5.]

35

§ 19.	Character der italienischen Gothik.	[25]
§ 20.	Verhältniß zu den andern Künsten.	[26]
‡ § 21.	Der italienisch gothische Profanbau	[26]
§ 22.	Der spätere Haß gegen das Gothische	[28]
§ 23.	Das Gothische zur Zeit der Renaissance	[29] 5

Viertes Capitel.

Studium der antiken Bauten und des Vitruv.

§ 24.	Allgemeiner Character der Neuerung	[31]
§ 25.	Vernachlässigung der griechischen Baureste	[33]
§ 26.	Studien des XV. Jh. nach den römischen Bauresten	[34] 10
§ 27.	Studien des XVI. Jh.	[35]
§ 28.	Einfluß des Vitruv.	[37]
§ 29.	Die spätern Vitruvianer.	[38]

Fünftes Capitel.

Die Theoretiker.

15

§ 30.	Leon Battista Alberti	[39]
§ 31.	Die Nachfolger bis auf Serlio	[41]
§ 32.	Polifilo.	[42]

Sechstes Capitel.

Die Formenbehandlung der Frührenaissance.

20

§ 33.	Unvermeidlichkeit des römischen Details.	[43]
§ 34.	Das Verhältniß zu den Zierformen	[43]
§ 35.	Die Säule, der Bogen und das gerade Gebälk	[44]
§ 36.	Die antiken Ordnungen im XV. Jh.	[47]
§ 37.	Die Halbsäulen und vortretenden Säulen.	[49] 25
§ 38.	Der Pilaster und das Kranzgesimse.	[49]
§ 39.	Die Rusticafassade von Florenz und Siena.	[51]
§ 40.	Die Rustica mit Pilasterordnungen.	[53]
§ 41.	Die Rustica außerhalb Toscana's.	[54]
§ 42.	Venedig und die Incrustation.	[55] 30
§ 43.	Verhältniß der Incrustation zu den Formen.	[57]
§ 44.	Oberitalien und der Backsteinbau	[59]
‡ § 45.	Die Backsteinfassade.	[60]
§ 46.	Backsteinhöfe und Kirchenfassaden	[61]
§ 47.	Die Formen des Innern.	[63] 35
§ 48.	Die Gewölbe der Frührenaissance.	[64]

*VII. Capitel**Die Formenbehandlung des XVI. Jh.*

§ 49.	Vereinfachung des Details.	[66]
§ 50.	Detailproben und Einwirkung der Festdecoration	[67]
5 § 51.	Verstärkung der Formen.	[68]
§ 52.	Die dorische und falschetruskische Ordnung	[71]
§ 53.	Das Dorische bei Bramante und Sansovino	[71]
§ 54.	Vermehrung der Contraste.	[73]
§ 55.	Die Gewölbe der Hochrenaissance.	[75]
10 § 56.	Die Formen der Nachblüthe.	[76]
§ 57.	Die Verhältnisse.	[77]

*VIII. Capitel.**Das Baumodell.*

§ 58.	Die Modelle der gothischen Zeit	[78]
15 § 59.	Diejenigen der Frührenaissance	[80]
§ 60.	Diejenigen der Hochrenaissance	[82]

*IX. Capitel.**Die Compositon der Kirchen.*

§ 61.	Mangel eines besondern kirchlichen Formensystems . .	[83]
20 § 62.	Wesen des Centralbaues	[84]
§ 63.	Die frühesten Centralbauten der Renaissance	[85]
§ 64.	Spätere Centralbauten des XV. Jh.	[87]
§ 65.	Bramante und seine ersten Centralbauten	[89]
§ 66.	Bramante und S. Peter in Rom	[90]
25 § 67.	Andere Centralbauten des XVI. Jh.	[95]
§ 68.	Sieg des Langbaues zu Gunsten der Fassaden	[98]
‡ § 69.	Fassaden des L. B. Alberti	[99]
§ 70.	Andere Fassaden der Frührenaissance	[101]
§ 71.	Fassade der Certosa bei Pavia	[103]
30 § 72.	Fassaden der Hochrenaissance	[104]
§ 73.	Fassaden der Nachblüthe	[105]
§ 74.	Innere Anlage der Langkirchen; Basiliken	[106]
§ 75.	Flachgedeckte einschiffige Kirchen	[108]
§ 76.	Einschiffige Gewölbekirchen	[110]
35 § 77.	Dreischiffige Gewölbekirchen	[113]
§ 78.	Der Glockenthurm der Frührenaissance	[119]
§ 79.	Derjenige des XVI. Jh.	[120]
§ 80.	Einzelne Capellen und Sacristeien	[121]

- § 81. Das Aeußere der Langkirchen [124]
 § 82. Allgemeine Ansicht vom Kirchenbau [125]
 § 83. Die Symmetrie des Anblickes [126]

X. Capitel

Klöster und Bruderschaftsgebäude.

5

- § 84. Die Klöster im Norden und im Süden [128]
 § 85. Übersicht des Klosterbaues [129]
 § 86. Bischofshöfe und Universitäten [131]
 § 87. Bauten der geistlichen Bruderschaften [132]

XI. Capitel

Die Composition des Palastbaues

10

- § 88. Der frühere italienische Palastbau [134]
 § 89. Entstehung gesetzmäßiger cubischer Proportionen [135]
 § 90. Wesen und Anfang des Palastes der Renaissance [136]
 § 91. Der toscanische Typus [137] 15
 § 92. Einfluß des toscanischen Palastbaues [141]
 § 93. Der Palast von Urbino und die Bauten der Romagna . . . [142]
 | § 94. Der venezianische Typus [145]
 § 95. Rom und seine Bauherrn [147]
 § 96. Die römischen Fassadentypen [147] 20
 § 97. Römische Palasthöfe [149]
 § 98. Die unregelmäßigen Grundpläne; die Zwischenstockwerke [153]
 § 99. Die römischen Treppen [154]
 § 100. Die Paläste bei Serlio [155]
 § 101. Oeffentliche Paläste; ihre Säle [157] 25
 § 102. Ihr Hallenbau [158]
 § 103. Sansovino und Palladio [160]
 § 104. Die Familienloggien [161]
 § 105. Palastbau der Nachblüthe; das Aeußere [162]
 § 106. Das Innere [165] 30

XII. Capitel.

Spitäler, Festungsbauten und Brücken.

- § 107. Spitäler, Gasthöfe und Vergnügensbauten [166]
 § 108. Der Festungsbau [167]
 § 109. Die Thore der Renaissance [168] 35
 § 110. Die Brücken. [171]

*XIII. Capitel.**Correctionen und neue Stadtanlagen.*

- § 111. Nivellirung und Pflasterung [171]
 § 112. Die Straßencorrectionen [173]
 5 § 113. Schicksal der Gassenhalle [174]
 § 114. Der Platz im monumentalen Sinne [175]
 § 115. Neue Städte und Quartiere [176]

*XIV. Capitel.**Die Villen.*

- 10 § 116. Gattungen der Villen [178]
 † § 117. Weitere Theorie des Villenbaues [180]
 § 118. Villen der Frührenaissance [181]
 § 119. Villen der Hochrenaissance [183]
 § 120. Villen der Nachblüthe [186]
 15 § 121. Villen der Barockzeit [188]
 § 122. Bäder [189]

*XV. Capitel**Die Gärten*

- § 123. Gärten unter der Herrschaft des Botanischen [190]
 20 § 124. Eindringen des Architectonischen [191]
 § 125. Antike Sculpturen und Ruinen [192]
 § 126. Volle Herrschaft der Architectur [194]
 § 127. Mitwirkung der mächtigern Vegetation [195]
 § 128. Gärten von Venedig. [196]
 25 § 129. Gärten der Barockzeit [197]

*Zweiter Abschnitt.**Decoration**Erstes Capitel.**Wesen der Decoration der Renaissance*

- 30 § 130. Verhältniß zum Alterthum und zur gothischen Decoration [201]
 § 131. Das architectonische Element und die Flächenverzierung [202]
 § 132. Übersicht der Ausdrucksweisen [204]
 § 133. Bedeutung des weißen Marmors [204]

*II. Capitel.
Decorative Sculptur in Stein.*

§ 134. Die Arabesken	[205]
‡ § 135. Siena und Florenz	[206]
§ 136. Das übrige Italien	[209] 5
§ 137. Decorativer Geist des XVI. Jahrhunderts	[214]
§ 138. Das Grabmal und der Ruhm	[217]
§ 139. Die Grabmäler der Reichen und Vornehmen	[219]
§ 140. Die wichtigsten Gräbertypen	[221]
§ 141. Nebentypen der Grabmäler	[222] 10
§ 142. Grabmäler des XVI. Jahrhunderts	[224]
§ 143. Der isolirte Altar	[226]
§ 144. Der Wandaltar	[227]
§ 145. Der Altar des XVI. Jahrhunderts	[229]
§ 146. Lettner, Kanzel, Weihbecken, Kamine etc.	[229] 15

*III. Capitel.
Decoration in Erz.*

§ 147. Die Technik und die größten Güsse	[231]
§ 148. Pforten und Gitter	[232]
§ 149. Leuchter und verschiedene Gegenstände	[234] 20

*IV. Capitel.
Arbeiten in Holz.*

§ 150. Abnahme der Bemalung seit dem XIV. Jahrhundert	[236]
§ 151. Stellung der Intarsia	[238]
§ 152. Die Intarsia nach Gegenständen	[239] 25
§ 153. Das Schnitzwerk der Chorstühle	[242]
§ 154. Hölzerne Pforten und Wandbekleidungen	[244]
§ 155. Altareinfassungen	[246]
§ 156. Die Möbeln	[248]
§ 157. Das Prachtbette und die Truhe	[250] 30
§ 158. Die geschnitzte Flachdecke	[251]
§ 159. Die Flachdecke mit Malerei	[254]

*V. Capitel
Fußböden; Kalligraphie.*

‡ § 160. Der Fußboden in harten Steinen, Marmor und Backstein	[256] 35
§ 161. Die Inscriptionen und die Schönschreiber	[257]

VI. Capitel
Die Fassadenmalerei.

- § 162. Ursprung und Ausdehnung [258]
 § 163. Die Besteller [259]
 5 § 164. Darstellungsweisen der Fassadenmalerei [260]
 § 165. Aussagen der Schriftsteller [262]
 § 166. Die Gegenstände [263]
 § 167. Ausgang der Gattung [264]
 § 168. Sculptur und Malerei der Wappen [265]

10

VII. Capitel
Malerei und Stucchirung des Innern.

- § 169. Friese und Wanddecorationen [267]
 § 170. Decorative Bemalung von Bautheilen [268]
 § 171. Gewölbmalerei der Frührenaissance [270]
 15 § 172. Die der peruginischen Schule [272]
 § 173. Die ersten Stuccaturen [274]
 § 174. Einwirkung der antiken Grottesken [275]
 § 175. Rafael und Giovanni da Udine [276]
 § 176. Giulio Romano und Perin del Vaga [278]
 20 § 177. Der weiße Stucco [282]
 § 178. Spätere Decorationsmalerei und Stuccatur [283]
 § 179. Verfall der Gattung [285]

VIII. Capitel
Goldschmiedearbeit und Gefäße.

- 25 § 180. Allgemeine Stellung dieser Kunst [287]
 § 181. Kirchliche Arbeiten der Frührenaissance [288]
 § 182. Weltliche Arbeiten derselben [290]
 § 183. Goldschmiedekunst der Hochrenaissance [292]
 § 184. Gefäße aus Stein und Crystall [293]
 30 § 185. Schmuck, Waffen und Siegel [294]
 § 186. Majoliken und andere irdene Gefäße [295]

IX. Capitel
Decorationen des Augenblickes.

- § 187. Feste und Festkünstler [297]
 35 § 188. Festdecoration der Frührenaissance [298]

§ 189.	Feste des XVI. Jahrhunderts	[300]
§ 190.	Der Triumphbogen	[301]
§ 191.	Die Festsculptur	[302]
§ 192.	Der Theaterbau	[303]
§ 193.	Die Scena	[304] 5
§ 194.	Künstlerische Absicht derselben	[306]
§ 195.	Feuerwerk und Tischaufsätze	[307]

Dritter Abschnitt.
Sculptur.

Erstes Capitel 10
Ihre äußere Stellung und ihr Material.

§ 196.	Verhältniß zu den Bedürfnissen der Zeit	17
§ 197.	Präcedenzstreit mit der Malerei	18
§ 198.	Steinsculptur	20
§ 199.	Der Erzguß	23 15
§ 200.	Sculptur in gebranntem Thon	25
§ 201.	Bildnerei in Thon und Stucco	26
§ 202.	Holz und Wachs	28

II. Capitel 20
Allgemeine Richtung und Studien

§ 203.	Der Realismus.	30
§ 204.	Die Antiken im XV. Jahrhundert	32
§ 205.	Die Antiken im XVI. Jahrhundert	36
§ 206.	Die Actstudien der Frührenaissance	38
§ 207.	Die Actstudien seit Lionardo	40 25
§ 208.	Abgüsse über der Natur	43
§ 209.	Die Anatomie bis auf Lionardo	44
§ 210.	Die Anatomie seit Michelangelo	45
§ 211.	Gewandstudien der Frührenaissance	47
§ 212.	Gewandstudien der Hochrenaissance	48 30

III. Capitel
Die Sculptur der Frührenaissance

§ 213.	Allgemeiner Character der Meister	49
§ 214.	Neue Function der Kirchenstatuen	52

	§ 215. Grenzen ihres Styles	53
	§ 216. Christus und Maria	54
	§ 217. Die nackten Heiligen	56
	§ 218. Apostel und andere Heilige	57
5	§ 219. Die Engel	58
	§ 220. Die Putten	60
	§ 221. David und Judith	62
	§ 222. Die Allegorien	63
	§ 223. Mythologische Sculptur	64
10	§ 224. Die Gruppen	66
	§ 225. Liegende Grabstatuen; Büsten	68
	§ 226. Übergang in das profane Denkmal	70
	§ 227. Surrogate der Reiterstatue	72
	§ 228. Die eiserne Reiterstatue	74
15	§ 229. Brunnen-sculptur [cfr. 253]	76
	§ 230. Tragfiguren und Uhrfiguren	79
	§ 231. Das Relief der Frührenaissance	79
	§ 232. Das Existenzrelief	81
	§ 233. Die Friesreliefs	83
20	§ 234. Das erzählende Relief in Erz. Die Placquette	84
	§ 235. Das erzählende Relief in Stein. Die Statuette	85
	§ 236. Der Medaillon	87
	§ 237. Die Schaumünzen	89
	§ 238. Münzliebhaber und Sammler	90
25	§ 239. Gemmenschneider	92

| *IV. Capitel*

Die Sculptur des XVI. Jahrhunderts

	§ 240. Wachsen der Bestellungen	93
	§ 241. Vergrößerungen des Maßstabes	94
30	§ 242. Stellung der Künstler	96
	§ 243. Innere Verwandlung; Herrschaft des Motives	98
	§ 244. Das Christusideal	100
	§ 245. Die Madonna	102
	§ 246. Die nackten Kirchenfiguren	103
35	§ 247. Die Heiligen überhaupt	104
	§ 248. Gruppen in Thon und Marmor	106
	§ 249. David, Bacchus, Hercules	108
	§ 250. Die Mythologie in der Sculptur	110
	§ 251. Die Allegorie und Michelangelo	111
40	§ 252. Die Allegorien der Nachfolger	113

	<i>Inhalt</i>	13
§ 253.	Die Brunnensculptur [cfr. 229.]	116
§ 254.	Die Kleinsculptur	118
§ 255.	Die Porträtbüste	120
§ 256.	Liegende und stehende Bildnißstatuen	121
§ 257.	Sitzende Bildnißstatuen	123 5
§ 258.	Das Relief des XVI. Jahrhunderts	124
§ 259.	Die Medailleurs.	126

Vierter Abschnitt
Malerei

	[I. Abschnitt: Mittel und Kräfte der Kunst.]	10
--	--	----

Erstes Capitel.
Aeußere Stellung der Malerei

§ 260.	Verhältniß zur vorhergehenden Periode	129
§ 261.	Der Ruhm in der Malerei	131
§ 261.a.	Die Besteller	134 15
§ 262.	Aeußere Stellung und Concurrrenz	138
§ 263.	Reisen der Maler	141
§ 264.	Aeußere Ursachen des Verfalls	142

II. Capitel.
Übersicht der Malweisen.

§ 265.	Stellung des Fresco in der Kunst	147
§ 266.	Fresco und Mauermalerei in Oel	148
§ 267.	Einfarbiges Fresco	151
§ 268.	Das Mosaik	153
§ 269.	Die Glasmalerei	155 25
§ 270.	Die Teppichwirkerei	157
§ 271.	Flandrische Wirkerei nach italienischer Composition	158
§ 272.	Die Stickerei	161
§ 273.	Malerei auf Tuch; die Fahnen	162
§ 274.	Die Tuchmalerei als Ersatz des Fresco	164 30
§ 275.	Oelmalerei und Tempera	166
§ 276.	Miniaturmalerei und Niello	169

*III. Capitel**Allgemeine Richtung und Studien.*

	§ 276.a. Das Copiren nach andern Meistern	170
	§ 277. Die Perspectiviker des XV. Jahrhunderts	173
5	§ 278. Neue Behandlung des Raumes	175
	§ 279. Vormodellirung der Figuren	176
	§ 280. Die Verkürzung im XV. Jahrhundert	178
	§ 281. Die Verkürzung bei den Meistern der Blüthezeit	180
	§ 282. Die Untersicht	181
10	§ 283. Einführung des geschlossenen Lichtes	183
	§ 284. Künstliche Beleuchtungen; Höhepunct der Lichtdarstellung	187
	§ 285. Darstellung der Luft	189

*IV. Capitel**Die Composition.*

15	§ 286. Composition des XV. Jahrhunderts	190
	§ 287. Composition der Blüthezeit	192
	§ 288. Der Wettstreit des Lionardo und Michelangelo	196
	§ 289. Beginn der Motivmalerei	199

*V. Capitel.**Belebung und Beseelung.*

20		
	§ 290. Stoffdarstellung unter flandrischer Einwirkung	201
	§ 291. Die Bewegung	204
	§ 292. Das Momentane auf niedriger und hoher Stufe	207
	§ 293. Realismus und neuer Idealismus	210
25	§ 294. Die ideale Formenbildung	211
	§ 295. Die Ideale zu Ende des XV. Jahrhunderts	214
	§ 296. Idealität und Affect bei den Meistern der Blüthezeit	217

| *II. Abschnitt:**VI. Capitel**Die Malerei nach Gegenständen und Aufgaben.*

30		
	§ 297. Das Altarbild des XV. Jahrhunderts	220
	§ 298. Das Altarbild des XVI. Jahrhunderts	228
	§ 299. Das erzählende Altarbild.	234
	§ 300. Das Hausandachtsbild.	238

| Zur Vorrede [(1863.)]

Die Kunstgeschichte der Renaissance im Großen wird immer der Künstlergeschichte chronologisch erzählend nachgehen müssen, und es fällt mir nicht ein, sie auf eine andere Basis stellen zu wollen. Indem ich einmal versuche, sie nach Sachen und Gattungen darzustellen, möchte ich zu den bisherigen erzählenden Kunstgeschichten nur einen zweiten systematischen Theil hinzufügen, etwa nach dem Vorbilde von Ottfr. Müllers Achäologie. 5

Daß ein erster Versuch dieser Art äußerst unvollkommen ausfallen muß, weiß ich selbst am Besten, und von irgend einer Art von Vollständigkeit kann vollends nicht die Rede sein. Doch glaube ich durch meine Zusammenstellung hie und da wesentlich neue Gesichtspuncte aufgefunden zu haben. Andere werden auf diesem Grunde freilich viel Besseres aufbauen als ich es vermag, und ich wünsche von Herzen, daß dieses Buch, mit welchem ich mich von der Kunstgeschichte auf längere Zeit zu verabschieden glaube, recht bald von einem bessern derselben Richtung überboten werde. Möchten namentlich Leute vom Fach sich in Zukunft der einzelnen Paragraphen annehmen. Wer in der Kunst nicht einmal Dilettant ist, kann diese Art von Forschung doch immer nur bis zu einem gewissen Puncte führen. 10 15 20

| Aus verschiedenen Gründen habe ich mich zu einer viel kürzern Fassung entschlossen als anfänglich beabsichtigt war.

Ohne eigene archivalische Forschung, bloß nach den Jedermann zugänglichen gedruckten Quellen und nach den Denkmälern selbst gebe ich hier das Bild jener großen Kunstzeit wie sie mir erscheint. Es handelte sich hier darum, nicht die einzelnen Kunstwerke zu deuten, sondern die Triebkräfte und Bedingungen die das Ganze beherrschten, zu veranschaulichen. 25

Ob die Wege der jetzigen Architectur und Decoration die richtigen sind, d. h. ob unsere laufenden Decennien damit bei der Nachwelt bestehen werden oder nicht, habe ich nicht zu entscheiden, auch gehen die Richtungen sehr weit auseinander. Darüber aber habe ich eine volle innere Gewißheit, daß die italienische Renaissance sich noch einmal gewaltig als Vorbild geltend machen wird. Darin liegt auch die Zukunft – nicht dieses vorliegenden Buches sondern der bessern Arbeiten Anderer, welche dasselbe entbehrlich machen werden. Diese neue Herrschaft der Renaissance wird wohl auch ihre Einseitigkeit und Ungerechtigkeit haben. Kommen wird sie. 30 35

| Man wird zu wenig der Einseitigkeit inne, welche der Künstlergeschichte anhängt. Sie läßt uns zu sehr glauben, die Künstler hätten ihre 40

Aufgaben frei selber gewählt, während sie unter der Herrschaft allmählig erwachsender Präcedentien arbeiteten.

Wer in diesem Buche die discursive Phantasie vermißt, womit andere Kunstschriftsteller sich über die einzelnen Werke verbreiten, dem gebe ich zu erwägen, daß ich das auch gekonnt hätte. Ich muß der Prosa der Kunst zum Recht verhelfen.

Was geschieht wenn einmal der jetzige französische Styl sammt den Crinolinen plötzlich aus der Mode kömmt?

Beförderung der Herausgabe aller architectonischen und decorativen Zeichnungen, besonders auch der Goldschmiedrisse.

Weßhalb ich eine Menge Nebensachen und Kleinigkeiten erwähne und mit den Quellen belege, während ich die größten geistigen Thatsachen übergehe (weil sie eben in die Künstlergeschichte und nicht in diese Darstellung nach Sachen gehören).

Mit dem Fachwerk des Buches möge man Nachsicht üben und erwägen, daß dasselbe nicht rein auf theoretischem Wege angelegt werden konnte, sondern sich größerntheils nach der zufälligen Masse der wirklich vorhandenen Kunstwerke und Kunstaussagen richten mußte. Außerdem ist es nicht meine Schuld daß sich Alles mit Allem berührt und daher jede Eintheilung streitig bleibt.

Unsere Aufgabe: Die Darstellung der Prämissen, unter welchen der einzelne Künstler seine Werke schuf.

Dem Geist soll immer sa large part bleiben, allein dieß ist dann Sache der Künstlergeschichte.

Wie Vieles schon untergegangen ist.

Vielleicht scheine ich die Kunstgeschichte etwas zu entgöttern.

Hie und da habe ich auch Wiederholungen nicht scheuen dürfen, wenn Phänomene die der Sache nach so viel als identisch sind, von verschiedenen Ursachen und Gesichtspuncten aus aufgesucht und betrachtet werden mußten.

Streitige Eintheilungen besonders zwischen Sculptur und Malerei einerseits und Decoration andererseits. Dann einzelne Meister, besonders Lionardo, bald beim XV., bald beim XVI. Jahrhundert besprochen.

Manche Paragraphen sehr ausgeführt, manche bloß skizzirt, wo meine Kunde nicht reichte.

Sculptur

I. Capitel: Ihre aeußere Stellung & ihr Material

§ 196. *„Verhältniss zu den Bedürfnissen der Zeit.“*

Von allen Künsten hat zur Zeit der Renaissance die Sculptur in Italien die am wenigsten gesicherte Stellung. Schon zur gothischen Zeit in hohem 5 Grade und jetzt fast völlig emancipirt von der Architectur, genießt sie auch nicht mehr den Schutz derselben; außerdem steht sie gegenüber der Malerei im Nachtheil, indem sie dem Sachinhalt welchen das Jahrhundert dargestellt haben will, weniger entspricht als diese und bei dem Styl welcher zunächst der herrschende wurde, nur schwer ihre ewigen Gesetze 10 behauptet.

Eine leere Renaissance-Nische beleidigt das Auge nicht, ein leerer gothischer Baldachin und vollends ein seiner Seitenstatuen beraubtes Portal ist unerträglich. Und so könnte man in der Renaissance eine Aufgabe der Sculptur nach der andern durchgehen und würde Alles 15 relativ entbehrlich finden. Für jede Renaissancearbeit bedarf es eines besondern Entschlusses und Beschlusses; in der Gothik des Nordens existirt die Figur entweder überhaupt nicht oder sie muß da sein wo sie ist, so kümmerlich ihr der Raum zugemessen sein mag.

Der bevorzugte Inhalt der Kunst der Frührenaissance im Allgemeinen ist das Viele und Characteristische; sein Hauptausdruck ist mit Nothwendigkeit ein realistischer, bei welchem die vorzugsweise ideale Gattung, die Sculptur, in einen Widerspruch mit sich selber geräth.

‡ Gleichwohl tritt sie weit in den Vordergrund alles damaligen Strebens, zum Theil weil eine allem überlegene Voraussetzung, nämlich die Pflicht 25 dem Alterthum nachzueifern, die damaligen Italiener beherrschte, und weil ein gewaltiger innerer Trieb zu ihr in den Künstlern vorhanden war.

Petrarca hatte die Sculptur gleichsam im Namen des Alterthums herausgefordert, de remediis utriusque fortunae, p. 39 (um 1350 verfaßt): 30 «unsere Zeit, die in so vielen Dingen irre geht, möchte wenigstens gerne als Erfinderin oder doch als zierliche Vollenderin der Malerei gelten, während sie sich zu der kecken Unverschämtheit, der alten Welt in irgend einer Gattung der Sculptur gleichzukommen, doch nicht aufzuschwingen wagt.»

Sie wagte es später allerdings auf ihre Weise, und zwar, wie sich zeigen wird, mit einem Wetteifer ohne alle Knechtschaft. 35

Bei den Bestellern aber wirkte dieselbe Lust am Monumentalen (§ 1, ff.) welche die Seele der damaligen Architectur ausmacht, sei es daß sie der Grabmäler und Denkmäler (§ 138, ff.) für sich und ihre Stadt oder Herr-

schaft bedurften, sei es daß es ihnen überhaupt würdig schien, die Sculptur zu beschäftigen.

Letzteres wird in ganz moderner Weise betont bei Cosimo dem ältern (st. 1464); Vespasiano Fiorentino, p. 341: «er begünstigte besonders die Sculptoren, deren Kunst er trefflich verstand, und weil | dieselbe damals etwas abnahm und die Meister wenig Bestellungen hatten, gab er dem Donatello, damit derselbe zu thun habe, den Auftrag zu den ehernen Kanzeln und den Sacristeithüren in S. Lorenzo, und ließ ihm wöchentlich so viel auszahlen daß er mit vier Lehrlingen davon bestehen konnte.»

Der Autor kannte Cosimo genau und mag das etwas zu fröhliche Bild von der damaligen Existenz der Sculptur dämpfen helfen, welches aus Vasari sich zu ergeben scheint. – Wie dieselbe um 1516 in Florenz als sehr riskirter Beruf galt, erhellt daraus, daß ein Meister wie Baccio da Montelupo seinen Sohn Raffaello auf alle Weise davon abhalten wollte; vgl. die Aufzeichnungen des letztern bei Gaye, carteggio III, p. 584. – Ja von der Kunst überhaupt heißt es dann im XVI. Jh. (Vasari IX, p. 76, v. di Rosso): una certa miseria e povertà, nella quale si stanno gli uomini che lavorano in Toscana e ne' paesi dove sono nati. – Übrigens war es bei den plötzlich so sehr gesteigerten Studien unvermeidlich, daß die Sculptoren hohe Preise verlangen mußten, zB: gerade Donatello und Verocchio, und dieß wirkte auf das Schicksal der Kunst zurück.

Davon war natürlich keine Rede, daß die Sculptur wieder ein Lebensinteresse ersten Ranges geworden wäre wie bei den Alten, welche von ihr eine beständige Verwirklichung des Göttlichen (das zugleich das schönste Menschliche in vielen einzelnen Strahlen war) und eine heitere ideale Darstellung des Irdischen verlangt hatten. Es wird sich zeigen daß die Sculptur der Renaissance sich gewaltig anstrengen mußte.

⌊Hieher umständlich der grosse Vortheil der antiken Sculptur durch die religiöse Sitte des *Anathem's*, welchem (im weitern Sinn genommen) 9/10 der griechischen Kunst angehört haben können.

Auch schon hier hinzuweisen auf die Kleinkunst besonders in Erz, & hienach § 234. 235. 254 zu ergänzen.⌋

35 § 197. ⌊*Praecedenzstreit mit der Malerei.*⌋

Mit dieser mehrfach bedingten Stellung der Sculptur und mit der daher in die Bildhauer gekommenen Unruhe hängt es zusammen, daß ein hundertjähriger Streit über den Vorrang zwischen Sculptur und Malerei entbrennen konnte, welcher im Alterthum ganz undenkbar gewesen wäre.

40 L. B. Alberti, della pittura (verf. 1435, opere volgari, ed. Bonucci, IV) p. 42, giebt der Malerei den Vorzug, weil sie in öffentlichen und priva-

ten, religiösen und profanen Dingen tutte le parti onestissime an sich gezogen habe; ein dunkler Ausdruck womit zunächst die reichere und vielseitigere Anwendbarkeit, aber doch wohl noch etwas Mehreres gemeint ist.

| Lionardo da Vinci, wenn die Überlieferung (bei Lomazzo, Trattato dell'arte, p. 158, angeblich aus einem von jenen mit der linken Hand geschriebenen Büchern Lionardo's) echt ist, soll sich ebenfalls für eine höhere Würde der Malerei entschieden haben, da eine Kunst um so viel unedler sei als sie mehr Schweiß und körperliche Anstrengung mit sich führe, welche der Imagination Eintrag thäten. |(Vorurtheil gegen das Banausische, wie bei den Griechen)| – Es versteht sich daß auch Lomazzo selber (p. 20) der Malerei den Vorzug giebt; dieselbe stelle nämlich die Körper nicht unmittelbar sondern als Fläche dar (d. h. wohl sie sei um einen Grad, um eine Abstraction weiter von den Dingen entfernt als die Sculptur und deßhalb vornehmer). 5 10 15

Da die größten Maler sämmtlich ihre Figuren, und zwar oft in großem Maßstab, aus Thon modellirten bevor sie malten (s. § 279), so konnte ihnen das plastische Vermögen in der That bisweilen nur wie eine Vorbedingung ihrer eigenen Aufgabe und daher die Sculptur überhaupt als untergeordnet erscheinen. Lionardo fährt in obiger Stelle, wenn sie echt ist, fort: Die Thonbildnerei sei die Schwester der Malerei; die Sculptur aber nur eine mühsame Nachahmung der Thonbildnerei; die Malerei daher die Tante der Sculptur.

Michelangelo dagegen sprach sich auf das Entschiedenste für die höhere Stellung der Sculptur aus, welche er auch für seine eigene Hauptbestimmung hielt. Freilich in seinen spätern Jahren, als sich schon viel müßiges Gerede und selbst Wetten an die Frage hingen, war entweder | nur ein spöttischer Bescheid oder ein halb sarcastischer Vermittlungsvorschlag aus ihm herauszubringen; Lettere pittoriche I, 21, Vasari an Varchi 1546; I, 9, Michelangelo an Varchi, ohne Datum; I, 15 Benvenuto Cellini an Varchi (welcher förmlich die Stimmen sammelte) 1546, etc. Von Michelangelo's Satz: daß die Malerei um so viel besser sei je mehr sie sich dem Relief nähere, und das Relief um so viel schlechter je mehr es sich der Malerei nähere, ist die erste Hälfte bedenklich, in welchem Sinne man sie auch deuten möge. 25 30 35

Vasari entschied sich (I, p. 82, Proemio) für die Malerei. Wie er VII, p. 85 v. di Giorgione, schon diesen in die Frage hineinzieht, sieht einem Märchen ähnlich.

Die Gründe beider Parteien müssen wir ganz auf sich beruhen lassen, genug daß an diese Debatte sich eigentlich die Anfänge der neuern Aesthetik angeschlossen haben, ähnlich wie an die Streitfrage über den Vorrang von Kunst oder Natur (§ 203). Daß der berühmte Giovanni 40

della Casa durch Daniel da Volterra (Vasari XII, p. 95) den David als Sieger über Goliath zugleich in Thon bilden und von zwei Seiten malen ließ (Louvre) hing gewiß mit diesem Streit zusammen.

Ganz umständlich wird die Sache noch einmal erörtert bei Borghini, 5 riposo, I, 29.

Eine zeitliche Prioritätsfrage konnte zwischen den beiden Künsten nicht aufkommen, weil zu häufig dieselben Meister beide vertraten.

Gleichwohl hätte für uns ein möglichst genauer Nachweis darüber, 10 ob Malerei oder Sculptur zuerst den neuen Styl des XV. Jh. vertreten, einiges Interesse. Im Ganzen erscheint die Sculptur als die frühere; Masolino di Panicale war Schüler Ghiberti's (Vasari III, p. 135, v. di M.) und ebenso Parri Spinelli (ib. p. 144, v. di P. S.); Masaccio war angeregt von Donatello (ib. p. 155, v. di M.), und theilweise Schüler Brunellesco's (ib. p. 197, v. di Br.); der berühmte Conkurs um die Pforten des 15 Baptisteriums, wo die neue Kunst «salita in tanta altezza» (ib. p. 199) zwar noch nicht durch Donatello, wohl aber durch Ghiberti, Brunellesco, Quercia u. a. m. vertreten war, fällt schon in das Jahr 1401, und Quercia's erste Putten mit Guirlanden (am Grab der Ilaria, Dom von Lucca) bald nach 1405, wahrscheinlich 1413. Aber man wird wieder 20 irre, wenn Ghiberti dann doch (ib. p. 100, Nota v. di Gh.) pittore heißt und sich in seinem Commentar p. XXX für seine früheste Zeit als Maler giebt.

‡ § 198. *[Steinsculptur.]*

Die verschiedenen Stoffe der Sculptur kommen hier insofern kaum mehr 25 in Betracht, als sich schon das italienische Mittelalter ihrer sämtlich bedient hatte, und zwar nicht selten in großen monumentalen Unternehmungen. Auch die Technik im engern Sinne war in den meisten Gattungen eine vollendete, als die Renaissance sie übernahm. In Betreff des Marmors hatten die Gruben von Carrara längst den Vorzug.

Die bedeutendern Meister beherrschten von vornherein alle Stoffe 30 und Gattungen. Die Dombaubebehörde von Orvieto nennt den Donatello 1423 in seiner Berufung: virum virtuosum mag. Donatum de Florentia, intagliatorem figurarum, magistrum lapidum, atque intagliatorem figurarum in ligno, et eximium magistrum omnium trajectorum, 35 d. h. Gußarbeit; (Della Valle) storia del duomo di Orvieto, Doc. 64. Wie Donatello in allen Stoffen der Plastik für alle möglichen Bestimmungen arbeitete s. Vasari III, 243. 263. 269. 274. v. di Donatello.

Vollends läßt der berühmte Brief Lionardo's an Lodovico Moro (Lettere pittor. I, append. 1 und seither facsimilirt bei Müller-Walde) eine 40 Vielseitigkeit ahnen welche beinahe etwas Unheimliches hat. Außer der Artillerie, Kriegsbaukunde, Architectur und Malerei verspricht er auch

in scoltura di marmo, di bronzo e di terra es Jedem gleichzuthun, e sia chi vuole.

Carrarischer Marmor, in Toscana von jeher angewandt, bald auch nach entfernten Gegenden in Anspruch genommen, wurde zB: für den Dom von Orvieto, {ohne Zweifel [?]} für die Sculpturen der Fassade, bezogen 1337 und gewiss schon früher; Milanesi I, p. 242. Für Siena verstand sich seine Anwendung von selbst, ib. II, p. 157, einem Verding mit Quercia 1433. Im XV. Jh. überschreitet er den Apennin; zB: für das Monument Colleoni in Bergamo (1475) laut Anonimo di Morelli; gewiß auch für große Theile der Fassade an der Certosa von Pavia; in Bologna scheint der weiße Marmor an den damaligen Arbeiten ebenfalls carraresisch zu sein; im XVI. Jh. spedirte man große Blöcke dorthin, Vasari X, p. 255, vgl. 246, 268, 269, v. di Tribolo.

(Der mailändische Marmor nämlich, womit wahrscheinlich derjenige von Ornavasco im Thal der Toccia, das Material des Domes von Mailand, gemeint | ist, galt bei den Bildhauern für saligno, smeriglioso e cattivo).

In Rom ist schon aller weiße Marmor an Denkmälern und Altären der Frührenaissance carraresisch, wenn wir nicht irren. Panvinio (§ 8) a. a. O. p. 237, 264 braucht zwar das Wort parium, aber gewiß nur emphatisch, wie so manche Schriftsteller des Mittelalters, bei welchen parischer nur so viel als «weißer Marmor» bedeutet.

Im XVI. Jh. lieferte Carrara dann jene Riesenblöcke bis auf zehnthalb zu fünf, ja bis auf elfthab zu fünf Braccien; Vasari X, p. 305 bis 307 und 337, v. di Bandinelli, und I, p. 105, Introd., wo von allen gebräuchlichen Marmorarten die Rede ist. – Michelangelo's erster Aufenthalt in Carrara 1505, wegen des Grabmals für Julius II., wo er, invitato da que' massi, manche große Idee künftiger Werke concipirt habe; Vasari XII, p. 180, v. di MAngelo; und im Commentar p. 346, 352, 353.

Da man von den Carraresen und auch wohl von der Ortsregierung übertheuert zu werden glaubte, so wollte schon Leo X. für die Sculpturen der Fassade von S. Lorenzo sich mit weißem Marmor der auf florentinischem Gebiet liegenden Grube von Serravezza begnügen, Vasari, l. c. p. 202, und später nannte Herzog Cosimo I Carrara nur ladronaia, das Diebsnest und eröffnete 1556 die Grube von Campiglia wieder. Dieselbe war schon zur Römerzeit in Thätigkeit gewesen und hatte im XV. Jh. viele Steine für den Dombau von Florenz geliefert. | Vgl. Gaye, carteggio II, p. 414, III, p. 277. Lettere pittoriche I, 44, Bandinelli a Guidi.

In Venedig concurrirten, da sich wegen der Bauincrustation (§ 42) der Transport überhaupt lohnte, allerdings griechische Marmore und darunter auch parischer mit dem localen weißen istrischen Kalkstein;

Sansovino, Venezia, fol. 12, 62 und 76 nennt Statuen des XV. Jh. von parischem Marmor und spricht fol. 141 sogar von dessen Gebrauch zur Incrustation von Palastfassaden; auch an der Scuola di S. Marco scheint solcher angewandt zu sein, und Sabellico, L. III, fol. 92 nennt
 5 ein daraus verfertigtes Prachtgrab. Hier wird man es eher buchstäblich nehmen dürfen als in Rom.

Wie schon die pisanische Schule, so gab auch noch die Sculptur des XV. Jh. ihren Sachen eine Glanzpolitur, das sogenannte lustrare, welches zB: dem Quercia 1408 für die Figuren seiner Fonte gaja zur
 10 Bedingung gemacht wird; Milanesi II, p. 45; bei einem andern Anlaß ib. p. 75 wird von dem lustrare eine mattere Politur, das pomiciato (mit Bimstein) unterschieden. Das Spätere Vasari I, p. 134, Introduzione.

Das Bemalen des Marmors, früher selbst an Stellen üblich die der Witterung ausgesetzt waren (so an der Madonna mit Engeln über dem
 15 Portal des Domes zu Orvieto 1351, Della Valle, storia del duomo di Orvieto p. 114 & doc. 41, wo man sich über das Bindemittel den Kopf zerbrechen möge; vgl. auch den Contract von 1377 bei Milanesi I, p. 279), hört jetzt völlig auf, dagegen dauert eine partielle Vergoldung fort, und eine totale kommt noch vor. | Über die Thür einer Bruderschaftscapelle
 20 in Ferrara stellte man 1493: quello San Zoanne di preda (d. h. pietra) marmora mettudo a oro; *Diar. Ferrar.* bei Murat. XXIV, Col. 286.

Von geringern Steinen hatte der Sandstein (macigno) von Settignano bei Florenz den Ruhm, daß in seiner Nähe immerfort Steinmetzen und Bildhauer lebten und daß der große Decorator Desiderio (§ 135) dort
 25 erwuchs. Michelangelo, durch eine Steinmetzenfrau in diesem Orte aufgesäugt, scherzte später, er habe das Meißeln mit der Ammenmilch eingesogen. Vasari XII, p. 159, v. di MAngelo.

Der Porphy, dessen Gruben verloren waren, und den man nur raubweise aus antiken Bauten gewinnen konnte (Vasari I, p. 100, Introd.),
 30 wurde zuerst wieder probeweise von Piermaria da Pescia bearbeitet; Vasari, IX, p. 238, Nota, v. di Valer. Vicentino (eine kleine Gruppe, wozu aus § 184 noch eine Schale kommt).

Die Ausführung in Stein nach Thonmodellen oder Gypsmodellen gleicher Größe, vielleicht schon im Mittelalter erleichtert durch das
 35 Puntensetzen (genaue Vermessung und mechanische Übertragung des Vor- und Zurücktretenden) kann von Anfang der Frührenaissance an dieses Mittels kaum entbehrt haben. L. B. Alberti beschreibt seine Art, lebendige Modelle zu messen, ganz in der Weise wie der Puntensetzer das Gypsmodell mißt,¹ und wahrscheinlich entlehnte er | hier seine Methode. Alberti, della Statua, in den opere volgari, ed. Bonucci vol. IV,
 40

1 S. Bogen 107, pag. d.

laut p. 165 vor der Schrift della pittura, also vor 1435 verfaßt. (Er hat zufolge p. 180 lauter schöne und normale Körper gemessen und verzeichnet nun als mittlere Resultate, nach *lunghezza, larghezza e grossezza*, im Ganzen sechszig Maßangaben).

Michelangelo hieb seinen Marmor immer selbst aus dem Rohen. 5
Wie die Stücke flogen, erzählt etwas abenteuerlich ein Augenzeuge (Viganero), der ihm zusah, als er schon über sechszig Jahre alt war; Vasari XII, p. 176, Nota, v. di MAngelo.

§ 199. *Der Erzguß.*

Der Erzguß (§ 147 bis 150) wagt sich an die schwierigsten Aufgaben und 10
wird mit einem Aufwand und einer Hingebung behandelt wie keine andere Gattung. Die Methode scheint von Anfang der Renaissance an ungefähr dieselbe gewesen zu sein welche dann weiter dauerte.

Auch hier werden die Florentiner die Träger der Technik. Noch die 15
ältere Pforte am Baptisterium, modellirt von Andrea Pisano, wurde 1330 durch «venezianische Meister» gegossen, wie Giovanni Villani als Mitglied der Aufsichtsbehörde (X, 176) meldet. Drei Jahre später wurden für die Zinnen des Signorenpalastes vier eherne Löwen verfertigt (Gaye, carteggio I, p. 477) ohne Meldung über die Gießer; gewiß aber förderte das hier sehr frühe Kanonengießen (seit 1326) die einheimischen Gießstätten, und mit Ghiberti stand Florenz an der Spitze aller Gießerei. Die enormen Preise für seine Thüren und andere Arbeiten zeigen welchen Stolz man auf die Gattung überhaupt setzte. Nächst Florenz ist Siena sehr thätig; die Apostelreihe des Cozzarelli für den 25
Dom, Milanese II, p. 464; III, p. 27, s.

‡ Für wichtige Arbeiten nahe und ferne ließ man bald Florentiner kommen; Antonio und Niccolò (letzterer vom Haus Baroncelli) fertigten in Ferrara die jetzt seit 1796 verschwundenen Reiterstatuen der estensischen Fürsten 1443 und 1450 (§ 228) und die fast lebensgroßen 30
Figuren der fünf Stadtheiligen bis 1466; letztere jetzt auf einem Seitenaltar des Domes, scheinen einst auf einer Balustrade im Hauptschiff gestanden zu haben; Vasari III, p. 241 und Nota, v. di Brunellesco; Diario ferrar., Murat. XXIV, Col. 360, 376. – Donatello's Thätigkeit in Padua, *sein Altar im Santo* sein dortiges Reiterbild des Gattamelata 35
sowie das des Coleoni von Verocchio in Venedig s. § 228. Von den Güssen des letztern galt der der Thomasgruppe als besonders gelungen.

Einige Notizen über die Technik finden sich in Pomponius Gauricus, *de sculptura liber*, abgedr. in Jac. Gronovius, *thesaurus graecarum antiquitatum*, Tom. IX¹; verfaßt vor 1505, laut der Widmung an Ercole

1 (Seither herausg. von Brockhaus).

von Ferrara, welcher in diesem Jahre starb. (Nicht so wichtig als man erwarten möchte). – U. a: die Composition sei früher und noch bei Donatello die der Glockengießer, zwanzig bis dreißig Pfund Zinn zu einhundert Pfund Erz gewesen, jetzt aber für Statuen zwölf zu einhundert. (Col. 765). –

5 Man goß größere Figuren bereits möglichst dünn, sottili, Vasari III, p. 120, v. di Ghiberti; – sola ductas cute, d. h. nur wie die Haut so dick, Alberti, de re aedif. L. VII, c. 17. – Das Verfahren selbst wird doch wohl zuerst genau beschrieben bei Vasari I, p. 140, Introd. wenn
10 nicht Lionardo's Aufzeichnungen in Betreff des Gusses existiren sollten. Daß dieser sein colossales Reiterbild des Francesco Sforza habe an einem Stück gießen wollen, | wie Vasari VII, p. 25, v. di Lionardo meint, oder daß er vollends 100,000 Pfund Erz dazu für nöthig gehalten, wie ibid., Nota behauptet wird, ist sehr schwer zu glauben. – Um
15 die Mitte des XVI. Jh. war für die vollendete Technik des Gusses besonders der Aretiner Leone Leoni in Mailand (§ 105) berühmt; Vasari XIII, p. 115, v. di Leoni. – An Daniel da Volterra's Reiterstatue Heinrichs II. wurde das Pferd wirklich an Einem Stücke gegossen; ein erster Guß war freilich mißlungen. Vasari XII, p. 99, s. und Nota, v. di Daniello.
20

Die bisweilen wunderbaren Schicksale des Erzes: aus einer gesprungenen Kanone und aus der Glocke vom Thurm des Palastes der gestürzten Stadtherren Bentivogli zu Bologna goß 1507 Michelangelo die Riesenstatue Julius II., deren Fragmente 1511 an eine Zahlung dem
25 Herzog Alfonso von Ferrara überlassen und ohne Zweifel von diesem großen Freund der Artillerie wieder zu Kanonen umgegossen wurden; Vasari XII, p. 187, s. Note, v. di MAngelo. – Alfonso's Vater Ercole I hatte im Krieg von 1482 alle Glocken seines ganzen Herzogthums zu Geschützen umgegossen; Diario ferr., ap. Murat. XXIV, Col. 257.

30 Die Vergoldung war das ganze XV. Jahrhundert hindurch sehr unvollkommen und wurde im XVI. bei großen Arbeiten kaum mehr angewendet.

Im XIV. Jh. hatte man eherne Figuren, selbst solche die im Freien aufgestellt waren, sogar naiver Weise angemalt; so heißt es von zwei
35 noch vorhandenen bronzenen Engeln am Hauptportal des Domes von Siena 1331: es werden an zwei Maler 17 Liren ausbezahlt pro pictura et adornatura derselben; Milanese I, p. 199. Von Email kann hier keine Rede sein.

40 |Zu Anfang des XV. Jh. gilt das kalte Vergolden mit Hülfe von Quecksilber als das solide, «realmente», zB: bei den ehernen Reliefs am Taufbecken zu Siena 1417; ibid. II, p. 87. Der freien Luft widerstand es nirgends.

Die Pforten Ghiberti's sollen vergoldet gewesen sein; – das Reiterbild Coleoni's von Verocchio war notorisch und mit vielem Zeitaufwand vergoldet; Sabellicus, de situ venetae urbis, L. II, fol. 87; – Vasari V, p. 148, Nota, v. di Verocchio, – wovon kaum mehr ein Schimmer bemerklich ist. – Die eiserne Statue Paul's II. in Perugia 1466, von Vellano, war nur theilweise vergoldet, con alcune indorature; (Mariotti) lettere pittoriche perugine, p. 112, s.

Silberne Statuen, vgl. § 181.

§ 200. *„Sculptur in gebranntem Thon.“*

Zu den größern Arbeiten in gebranntem Thon gab ohne Zweifel die sehr vervollkommnete Anwendung dieses Stoffes in der Architectur den Anlaß. Häufig wurde denselben ein Anstrich gegeben, während in Florenz die Werkstatt der Robbia das Geheimniß einer höchst vollkommenen mehrfarbigen Glasirung anwandte.

Statuen aus gebrannter Erde in dem marmorarmen Arezzo schon zu Ende des XIV. Jh. (Gruppe über einem Portal des Domes cf. Photographie), Vasari III, p. 37, v. di Nic. di Piero; – um 1410 in Bologna das Grabmal Papst Alexanders V. wenigstens theilweise, ib. p. 39; – bald nachher die Hochreliefgruppe der Krönung Mariä in der Portallunette an S. M. nuova in Florenz; Vasari III, p. 46, v. di Dello, letztere bemalt und vergoldet.

‡ Menge von farblosen kleinen Statuen und Medaillons aus Backstein in den beiden ältern Höfen der Certosa bei Pavia. Leider sind schwere Fröste dieser Gattung verderblich. Reiche Hochreliefs im Kloster, in Brunnennischen.

Im Innern von Kirchen finden sich Altarreliefs aus Terracotta, zum Theil von vorzüglichen Meistern; so dasjenige von Giovanni da Pisa, Schüler Donatello's in den Eremitani zu Padua (§ 232); ein anderes fand sich in den Eremitani zu Mailand, von Angelo Bresciano (Anonimo di Morelli); ja in S. Alessandro zu Bergamo war eine Capelle ringsum mit erzählenden Reliefs und Statuetten aus Backstein geschmückt (ibid.).

Daß Thonskizzen zu größern Arbeiten in Marmor oder Erz gebrannt wurden versteht sich von selbst (schon nur um sie während der weiteren Arbeit dauerhaft zu erhalten?); oft mochten auch kleine Arbeiten, niedliche Statuetten etc. in Terracotta ausdrücklich gewünscht werden; der Anonimo di Morelli sah im Hause des Guido Lizzaro zu Padua außer mythologischen Figuren der letztern Art auch die Terracottaskizzen zu mehreren Reliefs, u. a. zu einem derjenigen in der Antoniuscapelle des Santo.

Gauricus, welcher Col. 770 unter den Thonbrennern u. a. den Andrea Riccio (§ 149) mitzubegreifen scheint, giebt für die stückweise gebrann-

ten Werke als Bindemittel beim Zusammensetzen ungelöschten Kalk mit Eiweiß an, und verlangt für die Farben des Anstrichs Lein- oder Nußöl.

‡ Die Glasirung der Robbia gilt ausdrücklich als Erfindung des Luca della Robbia (geb. 1399, st. nach 1480); vgl. Gauricus Col. 771; Vasari III, p. 64, ss. v. di Robbia.

Das Geheimniß ihrer Glasur ist verloren, das der Mischung ihres Thones nur in einer Aufzeichnung des XVI. Jh. erhalten, nämlich belletta di fiume, mit dem sich immer zunächst darunter befindlichen Sand, welcher liso heiße; Vasari V, p. 155, Nota, v. di Verocchio. Die Arbeiten der Robbia wurden frühe Handelsartikel, auch für die weite Ferne, Vasari III, p. 65, s. Sie glasirten auch Thonarbeiten Anderer, so zB: Vasari VIII, p. 162, v. di A. Sansovino, dessen großes Altarrelief mit Mariä Himmelfahrt (jetzt noch, nebst einer andern, in der Compagnia di S. Chiara?), – und ein Altarwerk von Rustici; Vasari XII, p. 7, v. di Rustici.

Ihre Farben, welche meisterhaft mit dem plastischen Theil der Decoration in Verbindung gebracht sind (§ 135): außer dem sehr schönen Weiß ein helles Blau für die meisten Gründe, dann gelb, grün und violett. Im XVI. Jh. noch einige Töne mehr.

Über ihre glasirten Platten für Fußböden § 160.

Ihre wesentlichsten plastischen Aufgaben: Altäre, Lunetten über Thüren und Medaillons. Vgl. § 232.

‡ § 201. *[Bildnerei in Thon und Stucco.]*

Unter dem Namen Stucco werden zusammengefaßt sowohl modellirbare Stoffe als auch gießbare welche Hohlformen voraussetzen. Erstere werden hauptsächlich angewandt, wenn die Sculptur bei beschränkten Mitteln große erzählende Gruppen bildet.

Der Wunsch, ein Modellirmaterial zu besitzen, welches länger ohne Risse aushielt als feuchter Thon, mußte schon bei den bedeutendern Malern vorhanden sein, welche ihre einzelnen Gestalten sowohl als ganze Gruppen vollständig modellirten (§ 197). Außerdem hatte in steinarmen Gegenden auch die monumentale Sculptur sich schon längst mit einer Art Stucco begnügt; ja die Gußarbeit ist im Mittelalter hie und da die Vorgängerin der Meißelarbeit überhaupt (*fusores lapidum*). In Bologna sind farbige Thongruppen seit dem XII. Jh. nachweisbar, und im XV. Jh. gab es hier sogar Grabmäler von Stucco, offenbar in verschiedenen Compositionen: 1427 ein *sepulcrum eminens de gypso*, 1483 eine *lutea urna*; von Niccolò dell'Arca (st. 1494) heißt es, er habe *tam ex luto quam ex marmore* Vorzügliches gebildet; vgl. Bursellis, ann. Bonon., Murat. XXIII, zu den betreffenden Jahren. – (Die

große vergoldete Madonna im Hochrelief am Palazzo Apostolico, vom letztgenannten Meister, ist laut Bianconi, Guida di Bologna, p. 64 aus «creta cotta»).

Als aber in die Gattung der großen Thongruppen (§ 224) durch Guido Mazzoni im XV., Alfonso Lombardi und Antonio Begarelli und Gaudenzio Ferrari im XVI. Jh. ein gewaltiger Schwung kam, als man sogar zeitweise die Bemalung aufgab um sich der hohen Kunst nach Kräften zu nähern, da mußte auch der betreffende Stoff möglichst vervollkommen werden.

Über die vortreffliche Mischung des A. Lombardi sagt Vasari IX, p. 11 nur es sei eine mistura und ein stucco von großer Haltbarkeit. Von Begarelli, welchen er unter dem Namen Moderna kennt, heißt es (XI, p. 244, v. di Garofalo) entschieden irrig, seine großen Figuren seien von gebrannter Erde und täuschend wie Marmor gefärbt. Schon der Anonimo di Morelli glaubt wahrscheinlich mit Unrecht die Arbeiten des Mazzoni seien aus terracotta (bei Anlaß von S. Lorenzo zu Cremona). – Die berühmte, nicht mehr vorhandene Gruppe der Grablegung von Andrea Riccio, in S. Canciano zu Padua, war «ex creta»; Scardeonius, in Graev. thesaur. VI, III, Col. 426.

Wenn man von Stuccofiguren liest, welche unter freiem Himmel aufgestellt waren, so handelt es sich wohl nur um Proben, durch welche der Effect einer Marmorfigur versucht und die Ausführung einer solchen veranlaßt werden sollte. So die zwei Colosse mit backsteinernem Kern, von Donatello, welche noch zu Vasari's Zeit auf den Chorcapellen des Domes von Florenz standen; Vasari III, p. 261, v. di Donatello. Offenbar sollte damit eine neue Anregung vergeben werden für die beabsichtigte Garnirung des ganzen Außern mit «Giganten», vgl. § 19 und 221.

Über den Stucco der Decoratoren S. § 173.

Endlich wurde an völlig geschützter Stelle auch der bloße Gyps angewandt, so zB: an den Engelfiguren über den Thüren der Zimmer in Monte Imperiale, welche Genga in Thon modellirte und dann in Gyps abgoß; Vasari XI, p. 90, v. di Genga. Ob es sich mit Daniel da Volterra's Engeln über den Pforten der Sala Regia des Vaticans (1549) etwa ebenso verhält? obwohl Vasari, XII, p. 91, v. di Daniello, nur von Stucco redet.

Die ganze Bildnerei in Thon etc. heißt nur *lavorare di terra*; der Ausdruck *scultura* wird feierlich dem Stein vorbehalten zB: Vasari VII, p. 205, v. di Torrigiano.

‡ § 202. *[Holz und Wachs.]*

Die Holzschnitzerei, während des Mittelalters auch in Italien heimisch, behauptete sich während der Renaissance schon durch den Anhalt welchen ihr die hochgeschätzte Decoration in Holz (§ 150, ff.) gewährte, sodann hauptsächlich durch die Nothwendigkeit für die Crucifixe einen andern Stoff als Stein und Erz anzuwenden.

Eine sienesisische Crucifixwerkstätte, wo man die bloß gemalten, von einem Brett ausgeschnittenen und die frei sculpirten, lebensgroß oder darüber, neben einander reihenweise zum Kauf ausgestellt fand, schildert zu Ende des XIV. Jh. Franco Sacchetti in der frivolen Novella 84.

Es folgen die großen Crucifixe der namhaftesten Meister: eines Brunellesco und Donatello, eines Benedetto da Majano (Vasari VIII, p. 206, Nota und im Comment. p. 209, v. di Credi), Andrea Ferrucci da Fiesole (ib. p. 141, v. di A. da F.), Baccio und Rafaele da Montelupo (ib. p. 182, s. 185, 188, Nota, v. di Montelupo, wo die besten unter den vielen Arbeiten besonders bezeichnet werden), Jacopo Sansovino (ib. XIII, p. 77, v. di J. Sansovino, wo von einem kleinern für die Privatandacht die Rede ist, und p. 79, ein großes tragbares Processionscrucifix dergleichen sogar laut Vasari III, p. 292, v. di Filarete, aus Kork verfertigt wurden) *[das des Andrea Pisano im Museum von Berlin (s. besondere Photographie)]* u. a. m.

Eine Zeitlang müssen für alle Holzsculptur deutsche Meister ein besonderes Ansehen genossen haben. Die Signorie von Florenz empfiehlt 1457 dem Cardinal Colonna einen nach Rom reisenden Joannes Enrici de Alamannia, *vir bonus et scultor egregius, praesertim in crucifixis effingendis*.

Auch die hölzerne vergoldete Reiterstatue auf dem Grabmal des Coleoni zu Bergamo (vollendet um 1501) ist das Werk zweier Deutschen, Sixt und Leonhard; ‡ Vasari XI, p. 262, Nota, v. di Garofalo. Vgl. § 222, 227, 228. – Deutsche Schnitzaltäre kommen in Oberitalien hie und da vor.

Die hoch auf einem Sarcophag über Wandconsolen schwebenden Reiterstatuen in Venedig, besonders in SS. Giovanni e Paolo, sind in der Regel von Holz, schon um des geringern Gewichtes willen.

Außerdem werden eine Anzahl von Arbeiten erwähnt, welche kaum aus einem andern Grunde in Holz ausgeführt wurden als weil sich die Künstler auch einmal darin versuchen wollten oder weil die Besteller es so beehrten. – Bei Donatello's heiliger Magdalena im Baptisterium zu Florenz ist offenbar das Holz absichtlich gewählt um das zottige Haar und die Magerkeit recht zum Ausdruck zu bringen. – Für Baccio da Montelupo (Vasari VIII, p. 188, Nota) war es vielleicht ebenfalls eine Sache freier Wahl, als er einen lebensgroßen S. Sebastian aus Linden-

holz machte; außerdem Heiligenbüsten u. s. w. – Nach Thonmodellen Jacopo Sansovino's wurden zwei Engelkinder und ein heiliger Nicolaus in Holz geschnitzt, für eine Capelle in S. Spirito zu Florenz; Vasari XIII, p. 72, v. di J. Sansovino; vgl. IX, p. 97, v. di Franciabigio. – Cozzarelli in Siena, ein höchst vielseitiger Meister (st. 1514) schnitzte einen
 S. Vincentius aus Birnbaumholz; Lettere sanesi III, p. 12. – Ein kleiner Hercules aus Buxbaumholz, von einem Goldschmied Francesco di S. Agata 1520 verfertigt, wurde bei einem Antiquar in Padua um 100 Ducaten feil gehalten, Scardeonius l. c. Col. 426. – Eine Reiterstatuette aus Holz erwähnt der Anonimo di Morelli in der Sammlung Odoni. 5 10

Kleine Geduldsarbeiten, zumal aus Fruchtkernen gedrechselte, bezog man gerne aus dem Norden; Vasari I, p. 147, s. Introduzione, wo auch von der Holzsculptur überhaupt die Rede ist. Ferner IX, p. 3 u. Nota, v. di Properzia, italienische Sculpturen microscopischer Art. In der Scuola di S. Giovanni Evangelista zu Venedig war ein kleiner deutscher Altar mit zierlichen Passionsreliefs in Perlmutter; Sansovino, Venezia, fol. 100. [Elfenbeinsculpturen der Renaissance kaum erwähnt.] 15

Das Wachs diente hauptsächlich als Skizzirstoff bei kleinern Arbeiten und als Stoff von kleinern Modellen, doch auch als definitives Material zierlicher Kleinkunst. Außerdem fand es eine ganz besondere Verwendung zu Wachsbildern beinahe in unserm Sinne. 20

Wachs zum Skizziren ohne Zweifel in allen Zeiten gebraucht. Vasari III, p. 102, v. di Ghiberti. Wachsmodele für marmorne Gräber, Altäre etc. häufig erwähnt, indem sich die Contracte mit den Sculpturen darauf berufen. Vgl. § 142. Doch war das bei Paul. Jovius, vita Leonis X, L. IV erwähnte des Grabmals Heinrichs VII. (von Torrigiani?) von Holz. 25

Daneben aber schon frühe Porträts, und zwar ohne Zweifel als Medaillons, in Wachs. L. B. Alberti, während er mit seinen Bekannten sprach, eorum effigies aut pingebat aut fingeat cera. (Murat. XXV, Col. 299). In der Sammlung Contarini nennt der Anonimo di Morelli ein Porträt des Francesco Zeno, welches è tratto da una cera de M. Zuan Falier, d. h. nachgebildet sei einem Wachsmedaillon des Falier. Alfonso Lombardi's Porträtmedaillons in weißem Wachs oder Stucco waren sehr hoch geschätzt; Vasari IX, p. 9, s. v. di Alf. Lombardi; – die des Pastorino (später, um 1550) waren farbig; ib. VIII, p. 111, im Commentar zu v. di Marcilla. – Etwas später, Vasari XIII, p. 118, v. di Lione Lioni, wird als Material solcher Medaillons nur stucchi genannt, womit doch eine Zuthat von Wachs nicht ausgeschlossen ist. 30 35

Von den florentinischen Porträtwachsbildern des XV. Jh. wird bei Anlaß der Porträtsculptur § 226 die Rede sein. 40

Gerne bewahrte man Wachsarbeiten großer Meister auf, auch wenn sie nur als Modelle zur Ausführung in edlerm Stoff verfertigt waren,

§ 183, die Sachen des Genga. – In einem Cabinet (Servio) zu Venedig: un Cristo di rilievo piccolo di cera, bellissimo.

| § 202.a: *Die Verbreitung der Sculptur in Gestalt von Abgüssen; die Surrogate.*

5 Hier besonders aus Bode (Berliner Cataloge, der große illustrierte, und der kleine, sowie aus der Abhandlung über die florentinischen Büsten) zusammenzustellen was über die Ersatzmaterialien zu finden ist.

Die besondere Möglichkeit der Sculptur gegenüber der Malerei, auch im Nachbild einen ziemlich hohen Grad von Identität [in Styl und Maßstab] mit dem Original zu erreichen durch den Abguß.

(Ob im ganzen Norden hievon im XV. Jh. irgendwo die Rede war? dafür kommt hier gewisser Maßen in Gegenrechnung: Holzschnitt und Kupferstich).

15 Wie weit wurden Abgüsse, zB: von Madonnenreliefs bereits auch außerhalb von Florenz verkauft?

(Der früh nach dem Norden verschleppte lehrende Putto des Verrocchio).

Giebt es aus dem XV. Jh auch schon erweisliche Abgüsse von Antiken? oder nur von Zeitgenössischen?

20 |

II. Capitel. Allgemeine Richtung und Studien

§ 203. [Der Realismus.]

Wie die Renaissance als große Culturepoche sich der Ergründung der Welt im weitesten Umfange widmet, so ist auch das zugestandene Ziel all ihrer Kunst die Darstellung der lebendigen Wirklichkeit, und die höchste
25 Bewunderung wird in den schriftlichen Aufzeichnungen, selbst bei den Dichtern, dem täuschend Lebendigen gewidmet. Von dem starken idealen Gegentrieb, der uns als das Größte in der Renaissance erscheint, ist kaum irgend die Rede. Die Sculptur, durch ihre vollständigere Darstellung der Körperlichkeit nur um so mehr verpflichtet, gewisse Grenzen des Wirklichen nicht zu überschreiten, vergegenwärtigt uns den
30 Kampf streitender Principien und Neigungen noch nachdrücklicher als die Malerei.

Der Gang der Kunst im Großen vom XIV. bis ins XVII. Jh. schließt bekanntlich mit dem Siege des Naturalismus. Der Anlauf dazu war schon
35 im XV. Jh. sehr stark und das temporäre Überwiegen des Idealen mit Lionardo und Rafael hat daher den Character des schönsten Wunders.

Die wirklichkeitsgemässe Darstellung (Realismus) hat laut Dante Gott selber zum Urheber; der schafft, laut Purgatorio X, 29, ss. bes. 99,

die Marmorreliefs mit lauter Beispielen der Demuth, an welchen nun wohl die geistige Bewegung, aber auch das Täuschend-Momentane mit dem höchsten Nachdruck hervorgehoben wird; Dante hört den Engel Gabriel «Ave» sagen; aus Geberde und Ausdruck der Maria tönt ihm das «Ecce ancilla Dei»; er vernimmt den Gesang der Chöre beim Zug 5 der Bundeslade und sieht den Weihrauch so natürlich daß er erstaunt ist, ihn nicht zu riechen; in die Gruppe Trajans und der Wittwe hat der ewige Künstler ein visibile parlare hineingelegt.

| Aehnlich die Schilderung der Bodensculpturen (oder Mosaiken, etwa in der Art derjenigen des Domes von Siena, § 160, gedacht), Pur- 10 gat. XII, 13, ss., bes. vs. 67:

Morti li morti, e i vivi parean vivi;

Non vide me' di me chi vide il vero,

d. h. die Wirklichkeit selber. Gott als Künstler offenbart sich durch das Höchstlebendige; von Schönheit und Erhabenheit wird nichts ge- 15 sagt.

Hundert Jahre später hebt auch Ghiberti an den Kunstwerken, welche er rühmt, einseitig das Momentan-Lebendige hervor, so p. XXIV an den Fresken des Lorenzetti im Kreuzgang der Minoriten zu Siena; von seinen eigenen Arbeiten betheuert er p. XXX, sein ganzes Streben 20 sei von Jugend auf dahin gegangen, der Wirklichkeit ihren ganzen Schein abzugewinnen; von den Reliefs seiner zweiten Pforte sagt er, p. XXXIV, er habe um jeden Preis die Natur darzustellen gesucht. Und dabei sind seine Arbeiten dem Idealen näher als die irgend eines seiner Zeit- und Kunstgenossen. – Vasari's einseitige Hervorhebung des Spre- 25 chend-Natürlichen ist bekannt.

Von dem ruhig abgeschlossenen, idealen Dasein welches die neuere Aesthetik in den plastischen Gestalten verwirklicht sehen will, weiß die Frührenaissance wenigstens principiell nichts, obwohl einzelne Meister thatsächlich nahe daran gestreift haben wenn der Gegenstand es 30 erlaubte. Alle aber glauben sich zur Lebendigkeit um jeden Preis verpflichtet.

Unter solchen Umständen konnte denn auch ein Raisonement über Kunst und Natur Platz greifen, welches für unsere späten Zeiten (wo Jedermann über Dasein und Nothwendigkeit einer ausgesonderten 35 idealistischen Darstellungsweise im Klaren zu sein glaubt) schwer in seiner damaligen Berechtigung zu erkennen ist. Es wird nämlich von der Kunst ausgesagt, ihr höchstes sei, die Natur zu erreichen, ja sie zu übertreffen. Letzteres gilt nicht einmal, wie man denken sollte, dem Idealismus, es ist nur eine emphatische Übertreibung: «wirklicher als 40 die Wirklichkeit»; – oder: «lebendiger als das Leben».

So lautet Polizian's Grabschrift auf Fra Filippo Lippi:

Ipsa meis stupuit natura expressa figuris,
 Meque suis fassa est artibus esse *parem*.¹

In Bembo's Grabschrift auf Rafael ist die Kunst damit nicht mehr zufrieden.

5 | Ille hic est Raphael, timuit quo sospite *vinci*
 Rerum magna parens, et moriente mori.

Das naturae atque artis foedus, von welchem unmittelbar vorher in der Inschrift die Rede ist, wäre also von der Natur aus Besorgniß eingegangen worden. – Aehnlich heißt es bei Bojardo, Orlando innamorato
 10 VI, Str. 49 von den Malereien einer Loggia: che la natura vi sarebbe vinta. Auch Francia hatte von Rafael geweissagt: vinta sarà natura etc.

Die Debatte, auf welche wir uns hier nicht näher einlassen können, wird u. a. berührt oder durchgeführt bei Doni, il Disegno, Venezia 1549, und bei Lod. Dolce, dialogo della pittura (ed. Fiorent. 1735).
 15 Letzterer ist p. 82 der Meinung, erst bei Tizian könne man sagen, daß die Kunst va di pari con la natura. (Daß Tizian eine erhöhte Natur giebt, fällt ihm nicht ein). Unter den Mitrednern wird Aretino sehr geistlos eingeführt mit dem Argument: la pittura non essere altro che imitazione della natura (p. 106), worauf er noch (p. 140) ihre Nützlichkeit als Abbildnerin rühmt. Später wird (p. 208) als Hauptziel der
 20 Kunst das «dilettare» angenommen. Vgl. Lett. pitt. V, 41.

Dieß Alles gilt im Sinne der Schriftsteller von der Sculptur wie von der Malerei. Wie sie ihr ideales Theil dennoch rettete, wird weiter anzudeuten sein.

25 § 204. [Die Antiken im XV. Jahrhundert.]

Die vorhandenen antiken Statuen von höherm Kunstwerth noch im ganzen XV. Jahrhundert nicht zahlreich, sowie die beträchtlich stärker vertretenen Reliefs genossen zwar eine hohe Verehrung, konnten aber eine Sculptur von dieser Richtung nicht von ihrem Wege ableiten.

30 Ghiberti's 1381 bis 1455 andachtsvolle Anstrengungen über einige ihm bekannte Antiken, p. XII, XIII. – Vgl. Vasari III, p. 109, v. di Ghiberti, wo die buona maniera in dem Johannes dem Täufer an Orsan-

1 Vgl. die Inschrift der Fresken des Benozzo Gozzoli im Camposanto zu Pisa (bei der Geschichte Josephs):

35 Quid spectas volucres, pisces & monstra ferarum
 Et virides silvas aethereasque domos?
 Et pueros, juvenes, matres, canosque parentes,
 Quis semper vivum spirat in ore decus?
 Non haec tam variis finxit simulacra figuris
 40 Natura ingenio foetibus apta suo –
 Est opus Artificis! pinxit viva ora Benozus.
 O superi, vivos fundite in ora sonos! –

micchele (gewiß hier ganz willkürlich) mit Ghiberti's Antikenstudium in Verbindung gebracht wird. Die von Ghiberti | hinterlassenen Antiken, fast nur Köpfe und Torsi, *ibid.* p. 120, 121, Nota, er hatte sie aus Griechenland mit vielen Kosten bezogen. Auf seinem Styl ruht auch in der That noch am Meisten *vom Geiste* des Alterthums. 5

Brunellesco reiste einst wie er ging und stand nach Cortona nur um den dortigen Sarcophag mit der Centaurenschlacht zu zeichnen; Vasari III, p. 204, v. di Brunell.

Die Ankäufe und zum Theil vergeblichen Aufträge des Poggio, Opera Poggii, ed. Argentin. fol. 121, 124. Vgl. § 125. 10

Die Statuen, Büsten, Bronzesachen, Münzen und Gemmen, besonders auch Vasen des Niccolò Nicoli obenhin erwähnt bei Vespasiano fiorent. p. 621, 626. Vgl. Cultur der Renaissance S. 210. – Ghiberti, comment. p. XIV.

Paul II., der schon als Cardinal von S. Marco andern Sammlern das Ihrige rücksichtslos abjagte (Gaye, carteggio I, p. 163), stellte dann als Papst (1464–1471) was irgend in Rom zu haben war, in seinem Palazzo di Venezia auf und nahm auch dem Kloster S. Agnese ohne auf dessen Klagen zu achten, den Porphyrsarg der heiligen Constantia weg; Platina, vitae pontiff., p. 320. – Schon vor 1435 war in Rom wenigstens ein Exemplar des schönen Reliefmotives bekannt, wo die Leiche Meleagers getragen wird, Alberti, della pittura l. c. p. 55. 15

Die mediceische Sammlung, seit Cosimo d. ä. mit Anstrengung und nur durch Hülfe thätiger und nicht allzu heikler Agenten gebildet; Correspondenzen der letztern aus Rom 1451, aus Viterbo um dieselbe Zeit, Gaye, carteggio I, p. 163, 164; die Restaurationen unter Cosimo: Vasari III, p. 264, v. di Donatello; *ib.* V, p. 146, v. di Verocchio. | Die Antiken fanden sich damals aufgestellt in einem Garten oder Hof am Palazzo Medici (jetzt Riccardi) gegen Via de' Ginori. |(Dieß kann nicht der gleiche Ort mit dem Garten bei S. Marco gewesen sein – 30 s. den Plan bei Fantuzzi.)| Unter Lorenzo Magnifico (1472 bis 1492) kamen einzelne päpstliche Geschenke (Fabroni, Laur. Med. magnif. vita, adnot. 30), wohl abgewartete Ankäufe und andere Erwerbungen hinzu (*ib.* Adnot. 154, ferner Gaye, carteggio I, p. 285, eine in Rom 1488 bei Nacht ausgegrabene Gruppe von «drei Faunetti mit einer Schlange», 35 welche man zu bekommen hoffte; vielleicht eine verfrühte Auffindung des Laocoon; p. 286 noch ein Agentenbericht von 1488). Zu Lorenzo's Zeiten versammelte sich in diesem Garten mehr unter der Aufsicht als unter der Lehre eines gewissen Bertoldo, Schüler Donatello's, zum Theil mit Stipendien Lorenzo's unterstützt, jene Schaar von Kunstschü- 40 lern, deren einige die Träger der höchsten Offenbarungen des XVI. Jh. wurden; Vasari VII, p. 180, v. di M. Albertinelli; *ib.* p. 203 bis 205, v. di

Torrigiano; X, p. 346, s. v. di Bugiardini; ib. XII, 1, v. di Rustici; ib. p. 162 bis 164, v. di Michelangelo. Die Sammlung wurde 1494 bei der Katastrophe der Medici durch Verkauf zerstreut, aber wichtigertheils später wieder erworben.

5 Vieles (Köpfe, Torsi, Fragmente aller Art) gerieth fortwährend in die Hände von Künstlern welche sich nicht mehr davon trennen mochten; vgl. den Nachlaß des sienesischen Malers Neroccio 1500 und ganz besonders das Inventarium des Sodoma 1529 und seinen Nachlaß 1548, Milanese III, p. 8, 110, 182, sowie Lettere pittoriche, V, 42.

10 Für Oberitalien im XV. Jh. wird immer auf die Sammlung des paduanischen Malers Squarcione verwiesen, obschon es zweifelhaft ist, ob derselbe wirklich antike Sculpturen oder nur Gypsabgüsse und Abbildungen besessen habe. Vasari V, p. 159, s. v. di Mantegna; Näheres bei Scardeonius l. c. Col. 421, s.; er habe viele signa pictasque tabellas
15 besessen; er hieß der Malervater und zählte im Lauf seines etwa achtzigjährigen Lebens (st. 1474) 137 Schüler. Daß ihn Bernardino von Siena besuchte und ihn ad bene beateque vivendum ermahnte, könnte damit zusammenhängen, daß dem heiligen Mönche vor der antiken Kunst sorglich zu Muthe geworden wäre; allein in die Malweise der
20 Schüler, zumal Mantegna's, ist kaum ein einziges Motiv aus der antiken Sculptur übergegangen und was Vasari (V, p. 162, s.) davon sagt, ist von vorn herein irrig; Florenz besuchte Mantegna erst 1466, Rom 1488; seine übertriebene Plastik hat mit antiken Statuen nichts zu thun, sondern beruht wahrscheinlich auf einer etwas peinlichen Nach-
25 bildung eigener sehr sorgfältig ausgeführter und allerdings nach antiker Tracht drapirter Thonmodelle. (Das einzige kenntlich aus einem antiken Relief entlehnte Motiv ist vielleicht die Magd in dem Bildchen der Judith). [Cf. jedoch auch das Relief von Ravenna (Triton).] – Wohl aber mag die Sammlung des Squarcione die Verbreitung der anti-
30 ken Decorationsformen sehr befördert haben. – Auf die venezianische Sculptorenschule hatte sein Treiben unvermeidlich einigen Einfluß.

Wesentlicher wirkten aber hier ohne Zweifel einige Antiken welche sich in Venedig selbst befanden, besonders eine weibliche Gewandstatue, deren Dasein sich namentlich in den Arbeiten des Leopardo und
35 des Tullio Lombardo verräth. In der That erwähnt der Anonimo di Morelli bei Anlaß der Sammlung Odoni: la figura marmorea de donna vestita intiera, senza la testa e mani, è antica, e soleva essere in bottega de Tullio Lombardo, ritratta da lui più volte in più sue opere. Morelli erwähnt außerdem ein «marmornes Haupt Plato's bei den Bellini»
40 und eine verstümmelte, aber praxitelische «Venus des Gentile Bellini». Die Reliefs am Erdgeschoß der Scuola di S. Marco weisen deutlich auf griechische Vorbilder hin, da sich ihr Styl weder aus der allgemeinen

Richtung der Frührenaissance noch aus dem römischen Reliefstyl erklären läßt. (Noch früheres der Art vgl. Cicerone, S. 580). Allein diese und andere Einwirkungen sind doch flüchtig und vorübergehend. – Die Pferde von S. Marco (Sansovino, Venezia, fol. 31) blieben ohne sichtbaren Einfluß auf Donatellos und Verocchios Reiterstatuen. 5

Sodann erregten einige antike Kinderfiguren im XV. Jh. die größte Bewunderung, und auch hier war man rasch mit Praxiteles bei der Hand. Es waren vermutlich zwei schlafende antike Cupido's, zu deren einem Michelangelo 1495 ein Gegenstück verfertigt hatte. Da weder erstere noch letzteres mit Sicherheit nachzuweisen sind, so verweisen wir über diese ganze schwierige Frage auf Gaye, carteggio II, p. 53; – Archiv. stor. append. Tom. II, p. 325; – Vasari XII, p. 337, s. im Comment. zu v. di Michelangelo; – Strozii poetae, p. 87, 88; – und Anonimo di Morelli, bei Anlaß der Sammlung Bembo's in Padua. 10

{Daß man sich nicht scheute, Antiken an heilige Stätten zu stiften,¹ deßhalb weil sie schön waren, erhellt am Besten daraus, daß Cardinal Piccolomini (1503 Papst Pius III.) die früher in seinem Palast zu Rom befindliche vortreffliche Gruppe der drei Grazien in die von ihm erbaute Libreria am Dom von Siena bringen ließ; Vasari V, p. 267, v. di Pinturicchio (frühste ziemlich unmittelbare Nachahmung schon im Palazzo Schifanoja zu Ferrara im Trionfo di Venere, oben rechts). – Als Orgelträger in S. M. de' miracoli zu Venedig dienten noch im XVI. Jh. antike, angeblich praxitelische Putten aus Ravenna; Sansovino, Venezia, fol. 62. – Eine gute Gewandstatue, sogenannte Iphigenia, neben einem Altar in S. Corona zu Vicenza. – Schon das Frühmittelalter war in dieser Beziehung ziemlich formlos verfahren. (Doch war im J. 1357 zu Siena eine Venus mit Delphin, angeblich ein Werk des Lysippus, als disonesta von der Fonte gaja auf der Piazza entfernt worden; Ghiberti, comment. p. XIII, XIV, Nota). – Der Thron Neptun's in S. Vitale zu Ravenna (Wann dort hingelangt?).} 20 25 30

Über die Einwirkung der Antiken auf die Sculptur des XV. Jh. läßt sich etwa im Allgemeinen sagen, daß sie über eine starke innerliche Bereicherung kaum hinausgegangen und fast nirgends zur Nachahmung geworden ist. Ghiberti, der feurige Verehrer der Antiken, bei häufiger Anwendung antiker Trachten (Reliefs der zweiten Pforte) ist in den Bewegungsmotiven sowohl als im Einzelnen der Drapirung, der Köpfe etc. dennoch fast völlig neu und unabhängig; seine Figuren stehen schon völlig anders als die der antiken Reliefs und sind aus andern Gründen schön. Donatello hat Momente der Nachahmung (Kanzeln 35

1 {Schon im frühen Mittelalter heidnische Sarcophage als mensae von Altären, 40 weil es die einzige façonnirte Arbeit war.}

von S. Lorenzo) aber nicht mehr. Bei Agostino di Guccio (Fassade von S. Bernardino in Perugia) findet sich etwa eine tanzende Hore fast direct aus einem antiken Relief als Engel herübergenommen und in der Draperie antikisirt er mehr als Ghiberti, aber sein Ganzes ist so unantik als möglich. Und selbst da, wo das XV. Jh. vielleicht am unmittelbarsten mit dem Alterthum concurriren wollte, in den Putten, zeigt sich doch durchweg das moderne Leben und man wird keinen Putto für antik halten.]

§ 205. *Die Antiken im XVI. Jahrhundert.*

10 Im XVI. Jahrhundert waren sehr viel mehr antike Schätze an das Licht gefördert als früher; es wurde eine feste Gewohnheit, sie zu restauriren und als Zierstücke in Palästen und Gärten aufzustellen; hieran hauptsächlich knüpfte sich dann eine ausgedehnte Profansculptur, indem auch Solche die keine Antiken erwerben konnten, einen plastischen Schmuck an ähnlicher Stelle verlangten. Die innere Einwirkung auf die Sculptur aber
15 blieb eine nur sehr bedingte.

Als unter den letzten Päpsten des XV. Jahrhunderts mehr Paläste gebaut und mehr Gärten angelegt wurden, häuften sich auch die Funde; Jeder behielt wenigstens womöglich das, was beim Graben seiner Fundamente entdeckt wurde. Wie sich die Cardinalsaläste füllten, sieht man aus De Albertinis, de mirabilibus urbis Romae (1510), bes. im III. Buch, von fol. 88 an.

| Cardinal Domenico Grimani als er 1505 in Rom venezianische Gesandte bewirthete, «zeigte ihnen eine große Menge von Marmorfiguren und viele andere antike Sachen, welche alle in seiner Vigna unter der Erde gefunden worden, als man für den Bau seines Palastes die Fundamente grub.» (Aus Marin Sanudo, diarî, beim Anon. di Morelli). Er vermachte später alle seine Erz- und Marmorsachen der Republik Venedig, und noch heute machen sie den Hauptbestandtheil der Sammlung im Dogenpalast aus; anderes daselbst stammt aus dem Besitz seines Nepoten Giovanni Grimani Patriarchen von Aquileja und des Procurators Federigo Contarini. – Die Antiken in den übrigen venezianischen Sammlungen, welche der Anonimo di Morelli erwähnt, sowie in denjenigen des Bembo zu Padua, mochten von allen Enden her
25 angekauft sein.

Schon unter Alexander VI. der vaticanische Apoll zu Antium gefunden. – Definitive Auffindung des Laocoon 1506; Julius II. gab dem Finder, einem römischen Bürger, dafür ein Amt an der Curie; Della Valle, lettere sanesi III, p. 9 (aus Tizio); Lettere pittoriche III, 196, Cesare Triulzio a Pomponio Trivulzio. – Für die vaticanische Cleopatra oder Ariadne bekam der Verkäufer Girolamo Maffei, ebenfalls ein römi-
40

scher Bürger und großer Landwirth, sein Geld weder unter Julius noch unter Leo; erst nach des letztern Tode, während der Sedisvacanz, wurde ihm eine vierjährige Befreiung von der Steuer auf Schafen und Ziegen ertheilt, entsprechend einem Gesamtwert von 400 Goldscudi; *Lettere pittor.* VI, 6. – Im J. 1514 die verfrühte Entdeckung von fünf Niobiden (?) beim Graben eines Klosterkellers, Gaye, *carteggio II*, p. 139; es schien als sollten sie der Schwägerin des Papstes, Maddalena Cybò, zufallen; sie verschwanden aber wieder irgendwie. – Isabella Gonzaga, geb. Este, als Sammlerin u. a. Gaye, *ibid.* p. 155, vgl. p. 53.

| Im J. 1523 war bereits im Senatorenpalast auf dem Capitol un-
 finita quantità di figure marmoree e di bronzo, le più belle e famose del
 mondo beisammen, wovon der Dornauszieher und die Wölfin beson-
 ders erwähnt werden; – die damaligen Antiken im Belvedere des Vati-
 cans vgl. § 126, Anm.

Künstler welche Antiken besaßen: Giulio Romano, Sodoma (§ 204),
 Valerio Vicentino etc.

An Verkäufern nachgemachter Antiken erholte und rächte man sich
 ganz naiv, sobald der sogenannte Betrug entdeckt war; Gaye, *carteggio*
 II, p. 192; – Vasari XII, p. 338, s. im Commentar zu v. di M'Angelo. –
 Der gewandteste Nachahmer Tommaso Porta, Vasari XIII, p. 123, s. v.
 di Lione Lioni.

Das Restauriren galt als etwas sich von selbst verstehendes; Vasari
 VIII, p. 213, v. di Lorenzetto, bei Anlaß der Sculpturen im Garten della
 Valle zu Rom (§ 125): e nel vero, hanno molto più grazia quelle anti-
 caglie in questa maniera restaurate, che non hanno que' tronchi imper-
 fetti, e le membra senza capo, o in altro modo difettose e manche. Wei-
 tere Erwähnungen X, p. 286, v. di Pierino da Vinci; – XI, p. 238, v. di
 Garofalo (der Restaurator Cioli); – XII, p. 23 v. di Montorsoli (des-
 sen Restaurationen im Vatican); – *ib.* p. 232, v. di Michelangelo (Auf-
 findung des farnesischen Stieres 1546 und Herstellung desselben; 30
 Guglielmo della Porta als allgemeiner Restaurator); XIII, p. 73, v. di
 Jac. Sansovino (dessen Arbeiten schon unter Julius II.).

Erst um die Mitte des XVI. Jh. nehmen dann auch die größern Ab-
 güsse in Gyps und Erz überhand.¹ Die Gypse des in Mailand seßhaften
 Aretiners Lione Lioni, zum Theil für den Schmuck seines eigenen (§ 105
 erwähnten) Hauses, wo in der Mitte des kleinen Hofes als Hauptstück
 der Abguß des Marcaurel stand: Vasari XI, p. 274 | v. di Garofalo; –
 XII, p. 72, v. di Salviati; – XIII, p. 116, v. di Lione Lioni. – Primaticcio
 ließ um 1540 die schönsten Antiken in Rom formen und goß sie in
 Frankreich in Erz; Vasari XII, p. 132, v. di Tadd. Zuccherò; – XIII, p. 3,
 40

1 Kleinere Sachen und Reliefs hatte man immer abgegossen.

v. di Primaticcio. – Der Bronzeguß des Laocoon XIII, p. 72, v. di Jac. Sansovino, schon unter Julius II., scheint nicht nach einer Form sondern noch nach einer freien Copie gemacht worden zu sein.

Die große Zunahme der Sammlungen von Gypsabgüssen in allen bedeutenden Städten Italiens constatirt um 1587 Armenini (de' veri precetti della pittura, p. 63). Das Zeichnen danach gehörte damals bereits entschieden zum Lehrkursus der Maler.

Allerdings ist jede Copie des XVI. Jh. noch eine sehr freie. Derselbe Autor (Armenini?) rühmt p. 65 an Perin del Vaga, daß er nicht nur eine Menge Compositionen Rafaels und nackte Figuren aus Michelangelo's Weltgericht durch Übertragung in seine dolce maniera völlig zu seinem Eigenthum gemacht habe, sondern auch daß er in seinen Studien nach antiken Statuen, Grottesken, Sarcophagen und Wanddecorationen überall nach Belieben geändert, ergänzt, weggenommen und Neues hinzugefügt habe, sodaß auch kein Kenner mehr errieth, wo die Sachen her waren.

Wie weit Vasari's Kenntniß der antiken Formenbildung reichte, zeigt I, p. 105, Introdutione; der gerade Nasenrücken der quirinalischen Colosse; I, p. 197, Proemio, die Unterscheidung der frühern und spätern Sculpturen am Constantinsbogen; II, p. 34, v. di Andrea Pisano eine freilich mißlungene Parallele des griechischen, römischen und ägyptischen Styls.

In der Malerei wird der Lehrling des XV. und XVI. Jh. immer (u. a. bei Alberti und bei Lionardo, pittura cap. 24.) gewarnt, sich nicht einseitig nach den Gemälden eines Andern zu bilden, sondern nach der Natur, indem er sonst nicht der Sohn sondern nur der Enkel der Natur werde. Ohne Zweifel hat man in der Sculptur ähnlich gedacht, und Michelangelo sagte einmal von einem geschickten Nachbildner antiker Statuen, der sich sogar rühmte, dieselben weit übertroffen zu haben: chi va dietro a altri, mai non li passa innanzi! (Vasari XII, p. 279, v. di Michelangelo). – Selbst das angebetete Alterthum durfte die Gedanken und die Formenauffassung nicht wesentlich bestimmen; sonst wäre schon im XV. Jh. die Epoche Canova's und Thorwaldsens eingetreten.

§ 206. *[Die Actstudien der Frührenaissance.]*

Da nun die Sculptur nicht das Alterthum sondern die Natur erreichen wollte, so mußten ihr vor Allem die Studien nach dem lebendigen Act hochwichtig sein.

Schon das nordische Mittelalter hatte die Zeichnung nach dem Nackten nicht völlig verabsäumt, vgl. Album de Villard de Honne-court, éd. Lassus, planche 16, 21, 42, aber um es ausdrücklich nicht als Nacktes, sondern als Bekleidetes zu verwerthen, wie die betreffenden

Attituden beweisen. – Das Nackte bei Giovanni Pisano ist naturalistisch häßlich.¹ – Aus der Schule Giotto's welche in der Natürlichkeit und geistigen Belebung des Bewegten so Großes leistete, ist doch kein bedeutender Act vorhanden.

Die angestregten Studien beginnen erst mit der Renaissance, und zwar bei Malern wie bei Sculptoren; beide Künste waren oft in einem und demselben Meister vereinigt und die bessern Maler modellirten, wie gesagt, ohnehin ihre Figuren bevor sie den Pinsel ergriffen. – Die nackte Vorzeichnung ganzer Compositionen, schon von L. B. Alberti als etwas Selbstverständliches erwähnt, war und blieb eine dauernde Kunstsitte der Maler.

§ Gleich mit Ghiberti ist ein gewaltiger Fortschritt nicht zu verkennen, nicht sowohl in den nackten Theilen seiner Thürreliefs als vielmehr in seinen beiden Statuen am Orsanmicchele, dem Täufer Johannes und dem heiligen Stephanus, welcher zwar ganz bekleidet, aber ohne emsiges Actstudium gar nicht denkbar ist. Auch Giacomo della Quercia (Portalreliefs an S. Petronio zu Bologna) giebt das Nackte frei und beinahe groß. (Vgl. § 235). An seiner Fonte gaja zu Siena will Vasari (III, p. 26) zuerst das *morbido e carnosio* erkennen.

Masaccio, dessen Adam und Eva (al Carmine) ein volles Jahrhundert hindurch als Vorbilder galten, malte außerdem auf eine Tafel lebensgroß einen Mann und eine Frau nackt; Vasari III, p. 157, v. di Masaccio. (Vielleicht zu derselben Zeit da Johannes van Eyck seine äußern Genter Altarflügel mit Adam und Eva, seine Badstuben etc. malte). – An dem Maler und Thonbildner Dello rühmt Vasari (III, p. 51) daß er einer der ersten gewesen der die Muskeln ausdrückte.

L. B. Alberti, der in seiner vor 1435 verfaßten Schrift della statua genau seine Art des *Vermessens lebendiger Körper* beschreibt (§ 198),² spricht auch in der 1435 datirten Abhandlung della pittura begeistert von dem Studium nach der Natur, von welchem aus die Schönheit zu erreichen sei durch Auswahl der besten Partien aus schönen Körpern; von dem Individuellen, ja Zufälligen aus steige man zum Schönen empor; die Strafe der Auswendigmaler, die sich auf ihr *ingegno* verlassen, sei daß diejenige *idea della bellezza*, die selbst der Emsigste im Naturstudium nur mit Mühe erreiche, sie fliehe und daß sie ihre übeln Gewohnheiten nicht mehr ablegen könnten. Nur wer beständig die Natur studire, übe die Hand so, daß dann Alles | was er schafft, als *tratto dal naturale* erscheint. Das Zeichnen auf kleinen Täfelchen wird gründlich widerrathen, weil sich da alle Fehler verstecken ließen; nur das Zeich-

1 nicht immer?

2 cf. oben Bogen 102, S. a unten welches hieher zu nehmen ist:

nen in der Größe des Gegenstandes führe zum Ziel. Den Ruhm des Kleinen solle man den Gemmenschneidern lassen; wer das Große könne, der vermöge mit Einem Griff auch das Kleine. Wenn aber einmal nach unbelebten Sachen, welche geduldiger stillhalten als die Menschen, gezeichnet werden solle, so möge dieß eher nach Sculpturen selbst nach mittelmäßigen geschehen, als nach Gemälden Anderer, selbst nach trefflichen; und noch besser wäre das Nachmodelliren. Opere volgari ed. Bonucci; Tom. IV, p. 77, ss.

Bald darauf beginnt (s. unten) das absichtliche Aufsuchen der Anlässe, Meisterschaft im Nackten zu zeigen; zB: an den Schergen bei der Geißelung Christi, Vasari IV, p. 69, v. di Lazzaro Vasari (1380 bis 1452); ja es kommt eine Zeit wo das Nackte von anmuthlosen aber gelehrten Meistern dem Beschauer bei jeder Gelegenheit aufgedrungen wird; so malte der harte A. dal Castagno eine Caritas in der Portallunette an einem öffentlichen Gebäude nackt; Vasari IV, p. 150, v. di Castagno. Eine Anzahl der Statuen Donatello's, zumal seine Johannesfiguren, zeigen ebenso absichtlich das neugewonnene Wissen. – Sein und Brunellesco's Crucifixe (worüber die Anecdote Vasari III, p. 246, v. di Donatello) machen allein schon eine Revolution im Actstudium aus.

‡ Um dieselbe Zeit mit Alberti (1437) verfaßte der hochbejahrte Cennino Cennini seinen Trattato della pittura, woran sich der Scheidegruß der giottesken Zeit (das Copiren nach andern Malern, und zwar am Besten nach Einem, der der Berühmteste ist, Cap. 27, das Zeichnen auf Täfelchen, und Cap. 104 die altfränkische Eintheilung der Lehrzeit etc.) und das erste Aufleuchten der neuen Epoche (das Zeichnen nach der Natur Cap. 28, die Einzelangaben über Proportionen und Formen Cap. 70) durchkreuzen. Am Ende, Cap. 164 bis 168, folgen sogar Recepte zum Abguß ganzer lebendiger Menschen, ja des Künstlers selber, schwerlich ernsthaft gemeint.

§ 207. *Actstudien seit Lionardo.*

Mit der Wende des Jahrhunderts erreichten die Anstrengungen in der Erforschung der Menschengestalt und ihrer geistigen und leiblichen Bewegung die höchste Stufe und selbst daß die Kunst dann frühe zu hinken begann, geschah nicht wegen Abnahme dieses Studiums.

An der Schwelle der neuen Zeit: der Trattato della pittura des Lionardo da Vinci (Cap. 20, 30, 45, 58, 180, 218), einige definitive Vorschriften: die Acte immer ganz zu zeichnen, auch wenn man nur eine einzelne Partie brauche, die man dann besonders vollenden möge; – das Momentane in der Bewegung rasch, wo man es erlauschen kann, zu skizziren und dann das Modell danach zu stellen; – nicht zu sehr die eigene Person zB: für die Hände zum Modell zu nehmen; – in dem

bewegten nackten Menschen zeigen bloß die meistbetheiligten Glieder ihr Muskelspiel vollständig, die andern nur mehr oder weniger, je nach dem Grade ihrer Betheiligung. – Es folgen von Cap.202 an wichtige Bemerkungen über die Modificationen | der Gestalt durch die Bewegung, über den Schwerpunct, das Verhältniß von Fett, Muskeln und Knochenbau, über die Grenzen der Bewegung, sowie über die äußere Geberde als Ausdruck des Innern (vgl. §291). Schöne Einzelbildung der Formen wird zwar Cap.210 vorgeschrieben, aber die Wahrheit der Gestalt an sich und in ihrem momentanen Leben geht Allem weit voran. Schon Cap.21 warnt er vor dem einseitigen Studium des ignudo misurato e proportionato, wobei man sich an eine stereotype Bildung gewöhne, während innerhalb des kurzen dicken und des langen schmalen Typus doch noch wahre Proportionen lebten sogut wie in dem mittlern Typus. – Unter Lionardo's Zeichnungen im Codice atlantico (um 1497) finden sich außer vielen Armen, Beinen, Füßen, auch Attituden und molti nudi integri; Amoretti, memorie su L. d. V. p. 79. Über Lionardo's Fechtbuch zu Roß und zu Fuß s. Lomazzo, trattato dell'arte p. 384.

Lionardo, der auch als Maler die vollständigste Darstellung des Plastischen der Gestalten sich zum Ziele setzte, that sich hierin selber nie genug.¹ (Über das Buch des Fra Luca Paccioli: Divina Proporzione und dessen angebliches Verhältniß zu Lionardo weiß ich nichts beizubringen, als was in der Nota zu Vasari IV, p. 14, v. di Piero della Francesca zu lesen ist).

Luca Signorelli in seinen Weltgerichtsfresken der Madonnencapelle des Domes von Orvieto (begonnen 1499) zeigt dann zum erstenmal | das Nackte massenhaft verwendet zu hohen, außerhalb der Zeit liegenden, in gewissem Sinn mythischen Vorgängen; eine Welt von Actstudien, theilweise von großer naturalistischer Schönheit, von Michelangelo offen anerkannt als wichtigste Anregung und sogar benützt; Vasari VI, p. 142, v. di Signorelli (Vgl. §286). Der Meister hatte die Kraft, die Leiche seines (1506?) ermordeten Sohnes nackt zu zeichnen, damit ihm immer gegenwärtig bleibe quello che la natura gli avea dato, e tolto la nimica fortuna. Ibid. p. 143.

(Bei Gauricus, s. § 199, wird das Actstudium den Sculptoren sehr eifrig aber doch nur in allgemeinen Redensarten empfohlen Col. 764).²

Giorgione, angeblich von höchst vollkommen modellirten Malereien Lionardo's entzündet, eher aber aus eigenem Antrieb, beschloß nichts

1 Aus § 198 Bogen 102, p. a unten Alberti und das Messen der Acte in der Art des Punctesetzens.

2 Von Correggio wäre es eitel schon bei der Sculptur zu reden.

mehr zu malen als was er nach dem Leben darstellen könne und stellte sich damit wie Vasari (VII, p. 81, vgl. 86 und im Comm. 88) meint, auf die Stufe der Toscaner.

Die unendlichen Actstudien Michelangelo's sind aus all seinen Wer-
5 ken zu erkennen, während von der alten Sculptur, die er doch genauer als irgend ein Zeitgenosse gekannt haben muß, nur sehr wenig erweislich auf ihn übergegangen ist, sowohl in den Motiven als in der Behandlungsweise.

Bei Anlaß von Jacopo Sansovino's Bacchus, einer wundervoll beleb-
10 ten, frühen Figur, wird erzählt (Vasari XIII, p. 76, v. di Jac. Sansovino, Nachtrag aus einer frühern Ausgabe), sein Modell, ein gewisser Pippo del Fabro, sei von der übermäßigen Anstrengung verwirrt geworden und dann auf dem Dach oder sonst an gefährlichen Stellen stundenlang in der Attitude des Bacchus, oder eines Propheten, Apostels, Kriegers
15 etc. zu sehen gewesen.

| Etwa in die Zeit von 1519 bis 1527 und nach Rom könnte die Schilderung einer besondern Benützung des Modells bei Benvenuto Cellini (Trattato II, Schlußcapitel) gehören: Tornando al modo di disegnare e
20 dimostrar quanto m'è occorso d'osservar negli scorci (Verkürzungen), dico che più artefici spesso ci ritrovammo a studiar insieme e facevamo stare un huomo di bella statura e età in una camera imbiancata a sedere o ritto (stehend) con diverse attitudini, mediante le quali potes-
25 simo vedere i più difficili scorci; di poi gli ponevamo un lume dalla banda di dietro non troppo alto, non basso, nè troppo discosto da lui, ma lo fermavamo in guisa che ci mostrasse il vero, e subito che si vedeva l'ombra che esso mostrava nel muro, facendolo star fermo, pre-
stamente si proffilava (umriß) la dett'ombra, worauf man noch die wichtigsten Umrisse innerhalb der Silhouette hineinzeichnete. Hier handelt es sich nicht um eigentliches Actzeichnen sondern um heutiges
30 Fixiren eines Hauptmotives.

Noch bei den Meistern, mit welchen die Kunst zu sinken beginnt, ist das Actstudium sehr fleißig; Vasari IX, p. 76, v. di Rosso, welcher alle paar Tage Act zeichnete; – ib. p. 101, v. di Franciabigio, welcher an
35 allen warmen Tagen zeichnete und beständig Modelle besoldete; – X, p. 295, v. di Bandinelli, der schon als Kind die Feldarbeiter seines Vaters Modell stehen ließ. – Von den Deutschen glaubt Vasari (IX, p. 262, v. di Marcantonio), ihr Nacktes taue nicht viel, obwohl sie in Kleidern ein gutes Ansehen hätten.

Das ganze volle Unheil kam erst um die Mitte des XVI. Jh., als das
40 Studium mit dem Nachzeichnen der einfarbigen Fassadenmalereien begann, dann zum Copiren von Gemälden und antiken Statuen überging und | hierauf zwar zum Actzeichnen und zur Anatomie, aber zugleich

zu massenhaftem Copiren der einzelnen Figuren des jüngsten Gerichtes in der sixtinischen Capelle. Um 1556, als dort alles voller Copisten saß und Michelangelo einmal hereintrat, seufzte er: ach wie Manchen wird mein Werk noch zum Thoren machen! (Armenini, de' veri precetti, p. 57 bis 68).

5

§. 208. *Abgüsse über der Natur.*

Abgüsse über dem lebendigen Nackten als Hülfsmittel des Studiums wurden seit Anfang der Renaissance versucht, namentlich für die Extremitäten doch auch für größere Theile des Körpers. Auch Todtenmasken werden frühe verfertigt, mit der Absicht, bei Ausführung der Büste davon Gebrauch zu machen.

Schon bei Donatello's bronzenem David glaubten die Künstler an eine Abformung nach dem Leben; Vasari III, p. 252, v. di Donatello.

Die abenteuerlichen Recepte bei Cennino Cennini vgl. § 206. Was er rath, ist zwar nicht absolut unmöglich, aber er bringt dazwischen Späße vor, welche dem Ganzen das Ansehen einer guten burla geben.

Gewiß war immerhin Verocchio (Vasari V, p. 151, 152, Nota, v. di V.) nicht der erste welcher Hände, Füße, Knie, Beine und Torsi nach dem Leben abgoß, da Cennini's 1437 verfaßte Angaben doch theilweise auf einem Thatbestand beruhen müssen und Verocchio erst 1432 geboren war. – Übrigens gehörten solche Abgüsse schon vor 1500 zum Geräthe der Bildhauer und Maler, s. Milanese III, p. 8 den Nachlaß des Neroccio, u. a. un pie di gesso, due mani di cera, due torsi di cera.

§ Auch die Todtenmaske kömmt schon früher als Verocchio vor; so 1446 die noch vorhandene des Brunellesco; ja vielleicht sind einzelne Grabstatuen der pisanischen Schule im XIV. [Jh.] nicht ohne dieses naheliegende Hülfsmittel gearbeitet. – An der Grabstatue des Cardinals von Portugal in S. Miniato bei Florenz (1459) arbeitete Antonio Rosellino den Kopf und die eine Hand nach Abgüssen von der Leiche; Vespasiano fiorent. p. 206. – An der bronzenen Grabstatue des Mariano Sozzini (st. 1467) in den Uffizien arbeitete Vecchietta das höchst naturwahre Gesicht nach der Todtenmaske; Della Valle, lettere sanesi III, p. 64 u. 67. – Allerdings aber kamen erst durch Verocchio die nach Todtenmasken «um billigen Preis» gearbeiteten Köpfe oder Büsten so in Aufnahme, daß man deren in Florenz über allen Kaminen, Thüren und Fenstern sah. Den Zusammenhang derselben mit den großen Votiv-Wachsfiguren s. § 226. – Freilich sah man auf Kaminen auch wohl die Köpfe eines Nero und Galba statt der lieben Verwandten; Vasari VIII, p. 162, v. di A. Sansovino.

Im XVI. Jh. blieben die Todtenmasken bei namhaften Sterbefällen in Gebrauch; zB: Vasari VIII, p. 143, v. di Andrea da Fiesole; – XII, p. 97

u. 103, v. di Dan. da Volterra; – und bes. X, p. 108, v. di Giulio die Maske des Giovanni dalle Bande nere, wovon auch *Lettere pittor.* I, 25, III, 53 die Rede ist; Pietro Aretino hatte sich derselben bemächtigt und machte sich wichtig damit.

5 § 209. *Die Anatomie bis auf Lionardo.*

Die Kenntniß des innern Baues des Menschen, soweit sie der Kunst dienstbar wurde, begann im XIV. Jahrhundert mit dem Skelett.

Auf wohl oder übel zusammengesuchte und zusammengesetzte Skelette weisen schon die nordischen Todtentänze hin. Aerzte mochten
10 dergleichen schon seit frühen Zeiten besessen haben.

‡ Giotto's Schüler Puccio Capanna malte in S. Domenico zu Pistoja in einem Frescobilde des Gekreuzigten unten ungewohnter Maßen ein vollständiges Skelett (als Sinnbild des überwundenen Todes) und bewies damit *aver tentato di vedere i fondamenti dell'arte*; Vasari I,
15 p. 337, v. di Giotto.

Frühe im XV. Jahrhundert fing dann die Anatomie der Aerzte an, welche gewiß sehr bald auch die Theilnahme der Künstler nach sich zog, bis endlich die Größten derselben ihre volle Kraft auf die Erforschung des Körpers zu wenden für unumgänglich hielten.

20 Vgl. L. Choulant, die anatomischen Abbildungen des XV. und XVI. Jahrhunderts, Leipzig 1843, – und dessen: *Geschichte und Bibliographie der anatomischen Abbildung*, Leipzig 1852. (Verfasser dieses kennt beide Werke nicht).

L. B. Alberti, *della pittura* (verfaßt 1435), l.c. p. 53, setzt einen gewissen Grad anatomischer Kenntniß wenigstens voraus indem er, um
25 «ein lebendes Wesen» in richtigen Proportionen zu bilden, für nothwendig erachtet, daß zuerst das Skelett in der betreffenden Stellung gebildet, dann die Musculatur beigefügt, und hierauf das Fleisch so darüber gelegt werde, daß man unschwer empfinde, wo jeder Muskel
30 darunter liege. – Um dieselbe Zeit oder nicht viel später formte Simone, Bruder des Donatello, eine heilige Magdalena, an welcher Vasari, der sie noch sah, ein vortreffliches Verständniß der Anatomie rühmt; III, p. 292, v. di Filarete.

‡ Antonio Pollajuolo (1433 bis 1498) der energische nackte Figuren mit besonderer Begabung darstellte, wäre laut Vasari V, p. 98, v. di P.,
35 der erste eigentliche Anatom unter den Künstlern gewesen; «er zog vielen Leichen die Haut ab um die Anatomie darunter zu sehen».

Im größten Styl aber betrieb erst Lionardo da Vinci diese Forschungen, während seines ersten mailändischen Aufenthaltes, (§ 228) in
40 Gemeinschaft mit dem damals in Pavia lesenden Philosophen Marcantonio della Torre, welcher darüber schrieb; Lionardo secirte und

zeichnete die Illustrationen dazu; Näheres bei Vasari VII, p. 25, s. v. di Lionardo. Laut Paolo Giovio (Dialogus de viris literis illustribus, abgedr. bei Tiraboschi, storia d. lett. ital., ed. Venez. 1796, Tom. VII, Parte IV) waren diese Sachen zur Publication bestimmt; die Leichen waren die von Verbrechern, woran es bei der damaligen Justiz nicht fehlte und welche Lionardo durch seine Stellung beim Herzog leicht erhalten konnte; die Schüler sollen nicht eher einen Pinsel haben anrühren dürfen, als bis sie u. a. die Anatomie durchgemacht hatten. – In seinem Trattato della pittura (Cap. 43) wird dieselbe schon vorausgesetzt: der anatomisch gebildete Maler werde bei der Darstellung jeder Bewegung wissen, quanti e quali nervi ne siano cagione, e qual muscolo sgonfiando è cagione di far scortare esso nervo, e quali corde convertite in sottilissime cartilagini | ravvolgono e circondano detto muscolo; ein solcher werde es nicht machen wie so Manche, die bei allen Bewegungen immer dieselben Formen an Armen, Rücken, Brust etc. vorbrächten; – oder (wie es in einer vereinzeltten Aufzeichnung bei Amoretto, memorie etc. p. 52 heißt) er werde immer nur diejenigen Nerven, Muskeln etc. hervorheben, welche die Ursache der eben dargestellten Bewegung seien, und nicht alle miteinander, wie Einige thun, welche als große Zeichner gelten wollen, indem sie das Nackte hölzern und anmuthlos wie einen Sack voll Nüsse oder wie einen Bund Rettige darstellen.

Außerdem entstand bei Anlaß seiner Reiterstatue des Sforza ein Buch über die Anatomie der Pferde. Übrigens muß ihm hier jedenfalls Verocchio vorangegangen sein, wie das Pferd des Feldherrn Coleoni in Venedig beweist, welches denn auch schon bei Gauricus (l. c. Col. 764) den unverdienten Vorwurf tragen muß, es sehe aus wie geschunden. – Von Lionardo's Genossen ging ganz besonders Rustici (Vasari XII, p. 2, v. di R.) auf seine Pferdestudien ein.

§ 210. *Die Anatomie seit MichelAngelo.*

Den Höhepunct erreicht das künstlerische Studium der Anatomie mit MichelAngelo, welcher in der vollkommensten Wahrheit und Vielartigkeit der Bewegung seiner | Gestalten seine eigentlichste Überlegenheit über alle Zeitgenossen scheint erkannt zu haben. Daß sie ihm nacheiferen ohne seine Studien mitgemacht zu haben, und seine bewegten Formen copirten ohne die Ursachen der Bewegung, war ein Hauptgrund des Verfalls der Kunst.

Rafaels anatomisches Zeichnen ist trotz der Aussage bei Vasari VIII, p. 52, v. di R. zweifelhaft, da die ganze Art und Weise, wie Vasari dort das Verhältniß zwischen Rafael und MichelAngelo behandelt, bestritten bleibt.

Übrigens war es noch nicht überall und Jedem leicht, Cadaver zu bekommen. Vasari IX, p. 76, v. di Rosso, der auf dem Domkirchhof zu Borgo San Sepolcro eine Leiche ausgrub; – VIII, p. 143, v. di A. da Fiesole, mit der Notiz über Silvio Cosini, welcher einen Hingerichteten ausgrub, die nöthigen Kunststudien machte und aus der Haut ein magisches Wams für sich bereitete; – IX, p. 101, v. di Franciabigio kommt wenigstens ein Fall vor, da ein Spitalarzt einen Künstler zum Studium einer Leiche kommen läßt. – Wie der säuberliche Miniator Giulio Clovio sich einen für die Anatomie bis zum Unleidlichen begeisterten Gehülfen vom Halse schaffte, s. X, p. 207, s., v. di Lappoli. – Die Kirchhofstudien Salviati's und Vasari's selber in Rom um 1533, XII, p. 54, v. di Salviati, können nur verstohlener Maßen stattgefunden haben, obgleich es sich um die Vorarbeiten zu Fresken für einen mächtigen Cardinal handelte.

| MichelAngelo's erste Anatomien sollen zwischen 1492 und 1494 im Kloster S. Spirito zu Florenz gemacht worden sein, wo er ein (nicht mehr vorhandenes) hölzernes Crucifix arbeitete; der Prior welcher ihm einige Räume zu Gebote stellte, wird wohl auch um die mehrmaligen Sectionen von Todten gewußt haben.¹ Später secirte er zahllose Leichen und auch eine Menge von Thieren, zumal Pferde. Bis hieher Vasari XII, p. 166, 270, v. di MAngelo. – Condivi, Cap. 56 u. 60 giebt weiter an: er habe alle Thiere zu seciren gesucht und so viele Menschen anatomirt, daß Forscher welche ihr Leben damit zugebracht, nicht mehr von der Anatomie wüßten; eine Zeitlang habe er seinen Magen damit zerrütet, sodaß ihm Speise und Trank nicht mehr bekam; sein Plan sei gewesen (wie auch Vasari sagt) ein Lehrbuch darüber zu schreiben. – Nach der Sage brachte er zwölf Jahre mit diesem Studium zu; rechnet man von seinem 89jährigen Leben siebzig Jahre auf seine künstlerische Laufbahn, so könnte möglicherweise der sechste Theil seiner ganzen Thätigkeit wohl damit hingegangen sein.

Inzwischen hatte Johann von Calcar, damals aus der Schule Tizians kommend, 1537 in Padua die großen anatomischen Tafeln entworfen, welche in Holzschnitten mit Vesalio's Text 1543 in Basel herauskommen; Vasari, XIII, p. 46, Nota, v. di Tiziano.

| Unter der Einwirkung dieses Reichthums von Studien aller Art gewann die Behandlung des Nackten tausendfache Gestalt, indem bis auf MichelAngelo die namhaften Sculptoren alle von einander abweichen und in ihren einzelnen Werken wiederum höchst verschieden sind. Jede bedeutendere Arbeit, von Ghiberti und den Robbia an bis über ein

40 1 Vas. XII, 166: dove molte volte scorticando corpi morti, per studiare le cose di notomia ...

Jahrhundert abwärts macht den Eindruck eigenster Anstrengung, speciell in Betreff des Nackten.

Seit Michelangelo scheint das Publicum die Muskelangabe zum Maßstab seiner Bewunderung genommen zu haben. Bandinelli verstärkte an seinem «Hercules und Cacus» auf dem Signorenplatz die Muskeln als das Werk schon an Ort und Stelle war; Vasari X, p. 315, v. di Bandinelli.

§ 211. *[Gewandstudien der Frührenaissance.]*

Auch die Gewandung beruht ganz auf eigenthümlichen Studien und erinnert nur im seltensten Fall an antike Behandlung, so häufig auch die Tracht an sich aus dem Alterthum entlehnt wird. Von Anfang der Renaissance an wird das Gewand von der feierlichen Stylisirung der giottesken Zeit frei gemacht und durchaus als Ausdruck des Leibes und seiner Bewegung behandelt.

Freilich hatte schon die giotteske Kunst, im Vergleich mit allem frühern sich relativ diesem Ziele genähert.

Von der nordischen Sculptur des XV. Jh., die dem flandrischen Drapierstyl folgte, ist die Renaissance absolut verschieden. Sie bildet wohl nach leichtern oder nach schwerern Stoffen, läßt aber nie die Bezeichnung der Körperformen um irgend eines Tuches willen leiden.

Schon in dem Portalrelief des Jacopo della Quercia am Dom von Florenz bemerkte man an der Madonna welche dem heiligen Thomas den Gürtel reicht, wie vollkommen die Draperie die Gestalt «begleite»; Vasari III, p. 25, v. di Quercia. *[Dieß Giebelrelief ist jedoch nicht von Quercia sondern von Nanni di Banco, s. Nota.]* (Und der S. Thomas ist entlehnt aus Orcagna's Tabernakel). – Die Maler wetteiferten mit den Bildhauern; neben Ghiberti's einzig schön drapirtem heiligen Stephanus entstanden Masaccio's Fresken im Carmine und bald darauf die des Filippo Lippi im Dom von Prato, mit schön und edel belebter Draperie.

Als beliebter Gegensatz zu dem rein fallenden Gewande kommt dann frühe das Flatternde vor, freilich weniger in der Sculptur als in der Malerei. L. B. Alberti, della pittura, l. c. p. 53, 55, 65, welcher die nackte Vorzeichnung vor jeder Anlage der Gewandung verlangt und auch die Beobachtung des Costums nach Amt und Würden vorschreibt, meint doch man könne irgendwo im Gemälde einen Windgott anbringen und damit den doppelten Vortheil motiviren, daß die Gewänder theils anmuthig flattern, theils an den Leib anliegen und dessen Formen ausdrücken. Paolo Uccello, in dessen (jetzt untergegangenen) Fresken zum erstenmal bei Vasari (III, p. 95) ein flatterndes Gewand gerühmt wird, hatte dazu wenigstens das Motiv daß die betreffende Figur (ein Mönch) in eiliger Flucht begriffen war.

Mehr Informationen zu diesem und vielen weiteren Büchern aus dem Verlag C.H.Beck finden Sie unter: www.chbeck.de