

BEITRÄGE ZUR GESCHICHTE DES BILDNISSSES.

Von GUSTAV VON BEZOLD.

Die Zeit des objektiven Bildnisses.

Italien.

Der Abschnitt über die Bildniskunst Italiens im 15. Jahrhundert ist unter mancherlei Hemmungen und mit großen Unterbrechungen zu Stande gekommen. Andere Arbeiten, vor allem die Vorbereitung unseres Neubaus, dann die Beschränkung meines Hilfspersonals, das größtenteils im Heer steht, haben mir wenig Muße gelassen. Zu diesen sachlichen Hemmungen kam die persönliche, daß ich mich nach dem Verrat Italiens lange Zeit nicht überwinden konnte, die unterbrochene Arbeit wieder aufzunehmen, die im Zusammenhang dieser Studien doch nicht zu umgehen ist. Die Vorarbeiten, die ich 1912 in Italien und Paris begonnen hatte, konnten selbstverständlich nicht weiter geführt werden und müssen unvollkommen bleiben. Erinnerungen und Notizen aus früherer Zeit sind nicht mehr lebendig genug. Vor allem fehlt mir eine ausreichende Kenntnis der Grabmäler, die schon vom 13. Jahrhundert an reiches ikonographisches Material bieten, die Altarbilder habe ich nie auf das durchgesehen, was sie an Bildnissen enthalten, auch auf anderen Gebieten ist meine Anschauung lückenhaft und manches, was besprochen werden muß, kenne ich nur aus Abbildungen. Für das genaue Studium der Wandmalereien ist man so wie so auf Photographien angewiesen. Müssen deshalb meine Ausführungen unvollkommen bleiben, so ist über die italienische Bildnismalerei schon so vieles und treffliches geschrieben, daß man leicht an anderer Stelle finden kann, was man hier vermißt ¹⁾.

*

*

*

Die Anfänge muß ich übergehen; gerade für ihre Untersuchung ist die Kenntnis der Grabmäler nötig, sie würde wahrscheinlich eine der nordischen Kunst ziemlich parallele Entwicklung zeigen. Im Mittelalter hat Italien keinen Vorsprung vor den nordischen Ländern, im 15. Jahrhundert aber holt es das Versäumte reichlich nach. Ein starker Realismus setzt ein. Der Bruch mit der mittelalterlichen Tradition vollzog sich leichter und gründlicher als im Norden, die Kunst trat in ein unmittelbareres Verhältnis zur Natur. Auch die italienische Kunst hatte eine Zeit, in der sie den Körperformen bis in ihre letzten Einzelheiten nachging,

1) Grundlegend ist die Abhandlung über das Porträt in der italienischen Malerei in den Beiträgen zur Kunstgeschichte von Italien von Jakob Burckhardt; eine kurze Zusammenfassung bietet Karl Woermann: die italienische Bildnismalerei der Renaissance.

und nur aus der strengen Schule dieses aufrichtigen Realismus konnte die ideale Kunst der Hochrenaissance hervorgehen, aber die Entwicklung ist keineswegs ganz einfach und geradlinig, fördernde und hemmende Strömungen durchkreuzen sich. Das Mittelalter ist nicht sofort überwunden und durch das ganze 15. Jahrhundert hält sich, bald schwächer bald stärker, eine der nordischen Spätgotik verwandte lineare Stilisierung. Bis zur Manier steigert sie Botticelli.

Nachdem Donatello und Masaccio dem Realismus mit ungestüme Kraft Bahn gebrochen haben, wird die scharfe und unbefangene Beobachtung der Natur bald Gemeingut, ihre Ergebnisse werden in Zusammenhang gebracht und theoretisch begründet. Eine neue Raumanschauung findet in der Theorie der Perspektive ihre objektive Begründung. Wie der ganze Raum kubisch als Raum aufgefaßt wird, so die einzelnen Figuren als räumliche Gebilde, deren Formen plastisch erscheinen. Dem kann in vollem Maß nur die Plastik genügen. Sie ist für die Darstellung des Menschen die führende Kunst; aber auch in der Malerei bleibt der Figurenstil plastisch. In Fiesoles Verkündigung in San Marco in Florenz stehen sich Maria und der Engel wie Statuen gegenüber. Ähnliches finden wir bei Masaccio, bei Domenico Veneziano u. a. und es erscheint gerade in den Anfängen, solange die Darstellung des umgebenden Raumes noch mangelhaft ist, am auffälligsten. Mit dem weiteren Fortschreiten des perspektivischen Wissens und Sehens wird auch das Problem der Verkürzung des menschlichen Körpers und seiner Teile objektiv behandelt, aber seine Lösung bleibt unvollkommen.

Das ist aber doch nur die eine Seite, das wesentliche ist der neue Humanismus, die leidenschaftliche Begeisterung für die Schönheit der menschlichen Gestalt. Auch hier gehen theoretische Erkenntnis und exakte Beobachtung Hand in Hand. Der organische Zusammenhang des menschlichen Körpers, der bisher nur mangelhaft erkannt war, wird nun wahrgenommen. Dazu treten bald auch die durch Vitruv angeregten Versuche, einen Kanon der menschlichen Gestalt aufzustellen. Es wäre zu untersuchen, wie weit sie auf die ausübende Kunst gewirkt haben, wobei im Auge zu behalten wäre, daß sie ein Naturstudium im einzelnen nicht ausschließen. Ich fürchte aber, daß bei dieser Untersuchung nicht viel herauskäme. Theorien gewähren noch keine Vollkommenheit der Darstellung, sie haben auch die Unbefangenheit der Meister des 15. Jahrhunderts nicht getrübt; das wesentliche ist die aus unmittelbarer Anschauung gewonnene Sicherheit des Könnens. Zu voller Freiheit gelangt sie erst in der klassischen Kunst des 16. Jahrhunderts, durch das ganze 15. bleibt ein Rest von Befangenheit in der Artikulation und Ponderation, der an das noch nicht völlig überwundene Mittelalter gemahnt und in der realistischen Kunst als Mangel erscheint. Erreicht die Kenntnis des Organismus noch nicht die letzte Vollendung, so hat die Beobachtung der äußerlich sichtbaren Formen eine Schärfe, die nicht zu überbieten ist²⁾. Auch die Auffassung der Einzelformen ist plastisch.

2) Auf die Verwendung von Totenmasken und Abgüssen nach dem Leben komme ich unten zu sprechen.

Was aber dieser Kunst ihren Wert verleiht, ist das starke Stilgefühl, von dem sie getragen ist. Sie wahrt bei aller Formenfülle die Klarheit und Übersichtlichkeit der Erscheinung, sie vereinfacht bei allem Reichtum, sie geht auf das Ganze und ordnet ihm das Einzelne unter. Die Bestimmtheit der Formgebung schlägt ab und zu in Härte um. Das innere Wesen des Stils aber, in dem seine Größe beruht, ist seine Aufrichtigkeit und Treue, seine Anspruchslosigkeit und Schlichtheit. Das hohe Pathos der klassischen Kunst ist diesem Stil noch fremd.

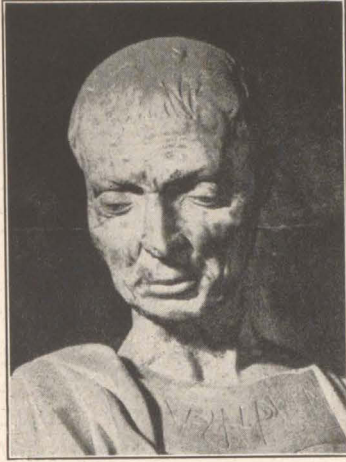
Die Begründer der realistischen Kunst sind Donatello (Donato di Niccolò di Betto Bardi) und Masaccio (Tomaso di Ser Giovanni Guido da Castel San Giovanni), zwei der stärksten Geister der gesamten Kunstgeschichte. Sie erschließen der Kunst weite neue Gebiete, fast ein Jahrhundert regster Tätigkeit war notwendig, um das von ihnen Errungene zu verarbeiten. Ihre Nachfolger sind ihnen, wie die ihrer Zeitgenossen Claus Sluter und Jan van Eyck jenen, nicht ganz ebenbürtig, aber sie sind keine Epigonen, die auf erobertem Besitz ruhen, sie haben das Erbe treu verwaltet und die Anregungen des Großen nach ihrer Art weiter gebildet. Der Geist jugendlichen Aufstrebens belebt ihre Kunst, die so viel Ernst und Heiterkeit, so viel Unfertiges und so reiches Können, und vor allem so viel Liebenswertes birgt und vereint.

Dieser Kunst, die so sehr auf die Wirklichkeit gegründet ist, mußte die allerbesonderste Wirklichkeit, das Individuum, ein begehrtes Objekt sein. Sie hat das Bildnis mit der größten Liebe gepflegt und einen objektiven Porträtstil geschaffen, der ein Höhepunkt aller Bildniskunst ist. Sie begnügt sich aber nicht mit der Pflege des Bildnisses³ als besonderer Kunstgattung, sondern führt es in weitestem Umfang in die freie Kunst ein, nicht nur indem sie Charakterköpfe auf Grund von lebenden Modellen bildet, das ist im 15. Jahrhundert allenthalben geschehen, in Italien fast weniger als im Norden, sondern indem sie bestimmte Personen ganz porträtmäßig in geschichtliche Darstellungen aufnimmt, wo sie entweder selbst an der Handlung beteiligt sind, oder als Assistenz etwas müßig neben den Trägern der Handlung stehen. Auch plastische Einzelgestalten von Propheten oder Aposteln tragen die Züge von Zeitgenossen. Das Typische im Sinne des Mittelalters tritt zurück, aber einzelne Gestalten alter Männer verleugnen doch selbst in der Spätzeit des 15. Jahrhunderts nicht ihre byzantinische Abkunft und in so manchen Madonnenbildern sind leise byzantinische Nachklänge wahrzunehmen.

Donatello tritt nicht unvermittelt und ohne Vorläufer auf, aber er gibt so viel Neues, daß wir unsere Betrachtungen mit ihm beginnen können. Schon die großen Figuren der Apostel und Propheten für den Dom, den Glockenturm und Or San Michele, die er zwischen 1408 und 1426 ausführte, gehen in ihrer gewalttätigen Charakteristik an die äußerste Grenze des im monumentalen Stil Erträglichen; sie stellen sich den wenig älteren Propheten Claus Sluters am Mosesbrunnen in Dijon (1910, S. 104) unmittelbar zur Seite³). Im Kopf der großartigen, sitzenden Figur des Evangelisten Johannes walten noch formale Rücksichten,

3) Die Frage, ob ein Einfluß Sluters auf Donatello besteht, hat André Michel (Hist. de l'art III. 2. S. 553 ff.) in verständiger Weise geprüft, ohne sie bestimmt zu verneinen, was er wohl gedurft hätte.

sie vereinigt in schöner Weise das Typische mit dem Individuellen, im Marcus von Or San Michele ist der Ausdruck vertieft und gesteigert, in den späteren Figuren, dem Zuccone, dem Jeremias, dem Habakuk und dem sogenannten Poggio ist alles Typische abgestreift und die Gestaltung ganz einer schroffen Charakteristik



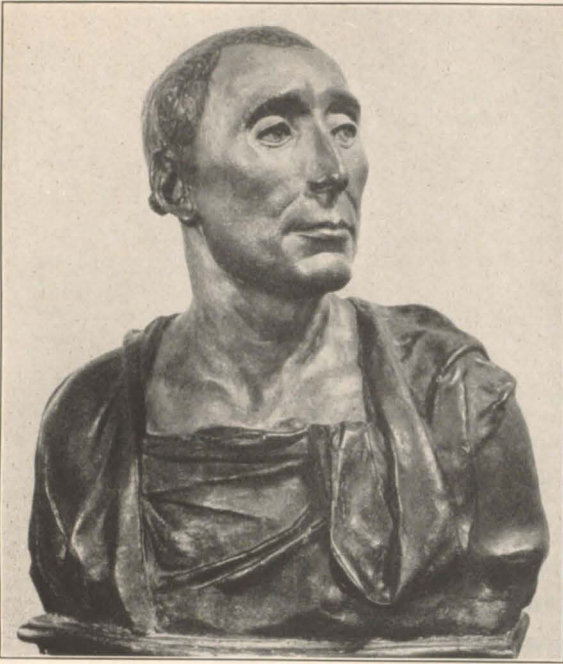
Phot. Stoedtner.
Donatello, Poggio.

unterworfen, die in der monumentalen Kunst einzig ist. Diesen Figuren schließen sich aus Donatellos Spätzeit die Magdalena im Baptisterium und der Johannes Baptista im Dom an. Die Frage, ob man diese Figuren als Bildnisse ansprechen darf, ist für die beiden ersten und die beiden letzten zu verneinen, für die vier anderen ist sie schwer zu beantworten. Sie sind schon früh als solche betrachtet worden und noch Jakob Burckhardt sagt, „seine Heiligen sind Porträtköpfe guter Freunde“. Bildnisse im gewöhnlichen Sinn sind sie aber nicht, sondern Charakterköpfe, die wohl in engem Anschluß an die Züge bestimmter Personen gebildet, aber von einer gewaltigen Persönlichkeit im Sinn bestimmt gewollten Ausdrucks umgestaltet sind.

Tafel XLIII. Das gleiche gilt aber auch von der bekannten Büste des Niccolò da Uzzano, die zweifellos Porträt ist, eines der merkwürdigsten aller Zeiten. Ihre unglaubliche Lebendigkeit läßt sie auf den ersten Blick als ganz, ja als erschreckend naturalistisch erscheinen, in Wahrheit trägt sie das Gepräge einer ganz starken Künstlerpersönlichkeit. Und die kann nur Donatello sein ⁴⁾. Die naturalistische Absicht und die subjektive Auffassung des Künstlers durchdringen sich zu einem Werk, das bei allem Anschluß an die Natur doch in strenger Auswahl das Kleine und Unwesentliche ausscheidet und in großer Gestaltung die gegebenen Formen klärt und belebt. Dazu kommt die in dieser Frühzeit unerhörte Kühnheit, dem Kopf einer Büste eine scharfe Wendung zu geben. Alle diese Momente ergeben ein Werk von lebendigster Charakteristik, das in seiner momentanen Erregung über alles Gleichzeitige hinausgeht und Seiten der Bildniskunst zeigt, die erst nach einem Jahrhundert aufleben, und deren sichere Beherrschung nur den Größten vorbehalten bleibt.

Donatellos Nachfolgern, welche bis gegen das Ende des Jahrhunderts tätig waren, fehlt das starke Temperament des Meisters, aber sie erfreuen durch die schlichte Treue ihrer Auffassung. Volle Unbefangenheit des Blicks, größte Sicherheit der Hand und liebevollste Sorgfalt der Durchbildung bringen den Stil zu höchster Vollendung. Die Büsten zeigen am klarsten, was der italienische Realismus des 15. Jahrhunderts will. Er gibt mit einer Sachlichkeit, die vielleicht nur in der ägyptischen Bildniskunst des alten Reichs ihresgleichen hat, die körperliche Er-

4) Wer das bezweifeln will, hat die Pflicht, den Meister zu nennen, der die Büste gemacht haben könnte.



Niccolo da Uzzano von Donatello.



Phot. Stodtner.

Unbekannter von A. Pollajuolo.



Filippo Strozzi von Benedetto da Majano.
Beiträge zur Geschichte des Bildnisses. Tafel XLIII.

scheinung bestimmter Personen. Was sich in dieser von der geistigen Anlage der Menschen ausspricht, bringt er vollkommen zum Ausdruck, aber er macht die Formen nicht einer vertieften Charakteristik dienstbar. Das Momentane äußerer Bewegung tritt nur hie und da in leichten Wendungen des Kopfes, in leichten Spannungen der Lippen oder der Stirnmuskeln zu Tage.

Die Bildhauer arbeiten in Ton, in Stuck, in Erz, in Marmor und wissen jedem Material seine Vorzüge abzugewinnen. In dem bildsamen Ton, der jeden Druck der Hand aufnimmt und festhält, gewinnen die Büsten eine Frische, die ohnegleichen ist; gesteigert wird ihre Lebendigkeit noch durch Fassung. Die Verwendung von Totenmasken und Abgüssen nach dem Leben ist bezeugt ⁵⁾, und künstlerische Bedenken haben die Leute nicht vor deren unmittelbarer Verwendung abgehalten. Man glaubt an manchen Büsten wahrzunehmen, daß sie aus wenig überarbeiteten Masken hervorgegangen sind, aber wer will diesen Könnern nachrechnen, wo sie auf solcher Grundlage und wo sie aus freier Hand gearbeitet haben.

Alle Vorzüge der Gattung vereinigt die schöne Büste Filippo Strozzi's von Benedetto da Majano in Berlin. Sie ist von höchster Sachlichkeit, man hat den Eindruck, daß Benedetto den Formen bis ins kleinste nachgegangen sei, die nähere Betrachtung zeigt aber eine weise Auswahl des Wesentlichen und eine Belebung der Oberfläche, die weit von ängstlichem Festhalten am einzelnen entfernt ist. Die Formen sind freilich mit einer Genauigkeit gegeben, die nicht zu überbieten ist. Die Muskulatur der Augen, die so lange nicht bewältigt werden konnte, ist mühelos belebt. Der Eindruck der Büste wird noch gesteigert durch die vortreffliche, leider gedunkelte, Fassung. Über die äußere Erscheinung hinaus ist die Büste Filippos eines der glänzendsten Beispiele geistiger Charakteristik in einem ganz realistischen Stil. Wir sehen einen bedeutenden Mann, dessen Tun durch klare und ruhige Überlegung geregelt ist.

Taf. XLIII.

Auf Grund dieser Büste hat Benedetto da Majano einige Jahre später eine Marmorbüste Filippos gemacht. Sie ist im Louvre. Den Veränderungen, die das höhere Alter in Filippos Erscheinung mit sich brachte, ist Rechnung getragen, aber die Frische des älteren Werkes ist nicht ganz erreicht.

Die gleiche Verbindung eingehendster Durchbildung mit freier Größe der Auffassung hat die Büste eines Unbekannten, in dem man Giovanni Ruccellai vermutet. Sie ist in Stuck geschnitten; realistisch vielleicht die beste. Hier ist die allerhöchste Lebendigkeit erreicht durch frische, keineswegs kleinliche, aber sehr exakte Formgebung, durch die Wendung des Kopfes und durch die Fassung, die allem, namentlich den Augen, erst volles Leben verleiht. Als Künstler ist Leon Battista Alberti vorgeschlagen worden; eine Vermutung, der ich mich nicht anschließen kann.

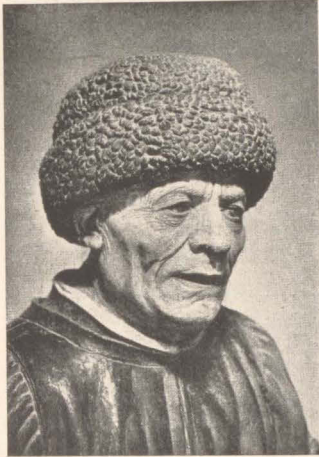
Tafel XLIV.

Verrocchio ist in seinen Tonbüsten bei großer Sicherheit der Anlage breiter und härter in der Formgebung und geht weniger ins einzelne. Die Bildung der Augen ist noch spröde. Er stilisiert mehr als die kleinen Meister. Eine und die andere seiner Büsten mag Vorarbeit für Erzguß sein (vgl. unten).

5) Die wichtigste Aussage bei Vasari, vita di Andrea Verrocchio gegen den Schluß. Dasselbst auch die Erwähnung lebensgroßer Wachfiguren.

Frauenbüsten sind seltener. Die schöne Büste der heiligen Elisabeth von Antonio Rossellino in Berlin (149) ist so individuell, daß man sie als Bildnis ansprechen möchte, eine bejahrte Frau voll Milde und Entsagung. Ist sie aber nicht doch ein Charakterkopf, der auf Grund des Modellstudiums gestaltet, das Wesen des Nonnentums in maßvoll edler Weise ausspricht?

Außerhalb Florenz wächst der Realismus zuweilen ins Schreckhafte. Am weitesten geht Guido Mazzoni aus Modena in seinen lebensgroßen, farbigen Tongruppen der Beweinung Christi, die wie von Lebenden gestellt erscheinen. Die beste in S. Giovanni decollato in Modena. Hier ist alles unmittelbares Leben.



Nikodemus von Mazzoni.

Mazzoni wendet sich an das Volk, was er gibt, ist gute katholische Volkskunst von starkem Ausdruck und steht weit höher als vieles andere, z. B. das, wofür auf dem heiligen Berg bei Varallo ohne Grund Gaudenzio Ferrari verantwortlich gemacht wird. Das Kaiser Friedrich-Museum in Berlin hat von Mazzoni den Kopf eines alten Mannes mit roter Mütze von äußerstem Realismus in Gestaltung und Fassung. Die leise Schwellung der Muskeln von Lippen, Kinn und Wangen mit der dadurch veranlaßten Spannung der Haut wird vortrefflich gegeben. Und doch reicht er nicht an den Kopf des Nikodemus in der Beweinung in San Giovanni decollato zu Modena heran, der bei all' seinem Realismus die aufrichtige Trauer eines alten Bauern so treuherzig ausspricht.

Taf. XLV.

Weit maßvoller ist die ungefaßte Terracottabüste des Bologneser Rechtsgelehrten Nicola Sanuti von Sperandio im Kaiser Friedrich-Museum, eines der ganz unmittelbar wirkenden Meisterwerke, von größter Frische der Modellierung, die nicht bis zum letzten Strich geführt ist.

Als bildsamster Stoff war natürlich neben Ton und Stuck das Wachs, sowohl für selbständige Arbeiten, als auch für die Modelle der in verlorener Form gegossenen Bronzen, in ausgedehnter Verwendung. Erhalten hat sich an Bildnissen wenig, darunter aber die zarteste Blüte der Renaissanceplastik, das Mädchen von Lille.

Aus Wachs oder Ton wurden auch die Modelle für den Erzguß hergestellt; Tonmodelle wurden in Wachs übertragen, wofür Benvenuto Cellini ein sehr umständliches Verfahren angibt. Reine Güsse bleiben so, wie sie aus der Form kommen, und geben das Modell in voller Frische wieder, die Gußhaut verleiht ihnen einen besonderen Reiz. Bei weniger guten Güssen und solchen, welche aus mehreren Teilen zusammengesetzt sind, ist eine ganze oder teilweise Überarbeitung der Oberfläche, die Verschneidung oder Ciselierung, notwendig. Künstlerisch ausgeführt hat auch sie hohe Vorzüge. Um voll zur Geltung zu kommen, verlangt der Erzguß eine breite, flächenhafte Behandlung, worauf schon im Modell Rücksicht zu nehmen ist. Die älteren Bildhauer Ghiberti, Donatello u. a. führten den Guß ihrer Werke nicht selbst aus, Verrocchio, Pollajuolo, in Padua Riccio, in Venedig die Lombardi sind selbst Gießer. Donatello hat mit Vorliebe für den Erzguß gearbeitet. Neben den



Giovanni Rucellai. Florentinisch um 1400.



S. Elisabeth von Antonius Rossellino.
Beiträge zur Geschichte des Bildnisses. Tafel XLIV.

großen Werken sind auch einige Büsten erhalten. Im Bargello, die eines Jünglings mit leicht gesenktem Blick; sehr materialgemäß, von hoher Schönheit. An Individualität gibt sie weniger als andere Arbeiten Donatellos, im Jünglingsalter ist eben die individuelle Gestalt des Menschen noch unentwickelt, auch stilisiert Donatello immer noch mehr als seine kleineren Nachfolger und geht den Zufälligkeiten des Modells weniger nach als sie. Eine Büste Lodovico III. Gonzaga in Berlin ist hart und scharf in festen Zügen unmittelbar aus dem Leben abgeschrieben. Sie gilt als Studie für ein Reiterdenkmal, das nicht zur Ausführung kam. Die Büste einer alten Frau im Bargello ist nur die leichte Überarbeitung einer Totenmaske, ihre Zuweisung an Donatello zweifelhaft.

Unter den Nachfolgern Donatellos waren Antonio Pollajuolo und Andrea del Verrocchio im Erzguß tätig, beide sind von der Goldschmiedekunst zur hohen Kunst übergegangen und waren nicht nur als Bildhauer, sondern auch als Maler tätig. Pollajuolos Formgebung ist sorgfältig, bestimmt, ziemlich hart, ja trocken, beruht aber auf gewissenhaftem Naturstudium. Seine Hauptwerke sind die Grabmäler der Päpste Sixtus IV. und Innocenz VIII. in St. Peter in Rom. Das Sixtus IV., eine freie, nicht eben glückliche Umgestaltung einer mittelalterlichen Tumba, erhebt sich nur wenig über den Boden. Es trägt wie diese die liegende Gestalt des Papstes. Der Kopf, mit geschlossenen Augen, ist auf Grund einer Totenmaske technisch und formal höchst meisterlich gearbeitet. Die Hauptzüge sind bestimmt hervorgehoben. Der Papst ist nicht tot, er schläft in der Fülle des Lebens, ein Zug von harter Energie spannt die Lippen des schrecklichen Mannes. Das Denkmal Innocenz VIII. ist ein Wandgrabmal. Der Papst ist zweimal dargestellt, unten auf dem Sarkophag liegend, oben sitzend in lebhafter Bewegung. Im Porträtwert stehen die beiden Figuren der Sixtus IV. gleich, in der künstlerischen Gesamtgestaltung sind sie ihm überlegen.

Ganz reizend, voll entzückender Kindlichkeit ist die Erzbüste eines Knaben von Antonio Rossellino in Berlin (222). Bewundernswert ist, wie das Material sich den weichen, zarten Formen fügt.

Ich schließe hier drei Tonbüsten an, die ich für Modelle oder Vorstudien zu Erzgüssen halte; es sind die eines jungen Kriegers im Bargello, die Giuliano Medicis bei Dreyfuß in Paris und die Lorenzo Medicis in Boston. Gesehen habe ich nur die erste, von den Büsten der Mediceer liegen mir Abbildungen vor. Die Behandlung der drei Büsten ist sehr gleichartig, sie sind breiter und strenger stilisiert und mehr vereinfacht als die meisten Tonbüsten; sehr ausgesprochene florentiner Frührenaissance. Die Büste im Bargello wird Antonio Pollajuolo zugeschrieben, die der Mediceer Andrea Verrocchio. Auf Verrocchios Denkmal des Colleoni komme ich zurück.

Die Denkmäler aus der Paduaner Schule kenne ich nur wenig. In San Andrea in Mantua ist die Hochreliefbüste Mantegnas ein klassisches Beispiel strengster materialgemäßer Stilisierung. Die Hauptzüge, welche die Erscheinung des Kopfes bedingen, sind stark betont, die Charakteristik ist von höchster Kraft und stellt sich dem Größten an die Seite, man fühlt die Nähe Mantegnas. Wir sehen einen ernstesten strengen Mann von hoher Energie. Von dem gleichen Meister Gianmarco Cavalli hat das Kaiser Friedrich-Museum in Berlin die Büste des Karmeliter-

Taf. XLIII.

Tafel XLV.

generals Battista Spagnoli. Sie hat bei etwas reicherer Formgebung die gleichen Vorzüge.

Das vornehmste Material und zugleich das, welches den Bestrebungen dieser Bildhauer am weitesten entgegenkam, ist der Marmor, der die subtilste Ausführung gestattet, ja begünstigt, und dessen Reiz erst bei vollendeter Ausführung zu voller Geltung kommt. Die Marmorbildhauer sind keine starken Persönlichkeiten, und es fällt zuweilen schwer, die Zugehörigkeit ihrer Werke zu bestimmen; dazu läßt die Sachlichkeit, die im Porträt auf die Spitze getrieben wird, die künstlerische Individualität noch mehr zurücktreten, ganz auszuschalten ist sie natürlich nicht, und genaue Beobachtung findet ihre Spuren.

Von dem ersten der Florentiner Marmorbildhauer, Bernardo Rossellino sind mir keine Marmorbüsten bekannt. Ausgezeichnete Arbeiten seines jüngeren Bruders und Schülers Antonio Rossellino sind die Büsten des Matteo Palmieri im Bargello und eines Unbekannten in Berlin (67). Diese ist ein sehr bezeichnendes Beispiel des Florentiner Porträtstils in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts. Sie hat die sichere Gesamtanlage, der sich die Fülle der Formen zwanglos unterordnet, sie erfreut durch die Unbefangenheit der Auffassung und ist mit größter Liebe durchgeführt. Der Mann hat die Höhe des Lebens überschritten, er ist nicht bedeutend, eher etwas blöde, nicht die Teilnahme für seine Person, sondern die schlichte Treue, mit der sein Wesen ausgesprochen ist, macht die Büste so erfreulich. Matteo Palmieri ist von anderer Art, ein munterer alter Mann, zu Scherz und Spott geneigt. Seine ungewöhnliche Häßlichkeit kommt scharfer Charakteristik entgegen, der Kopf ist überaus lebendig. Die Erhaltung der Büste ist nicht vollkommen, sie scheint im Freien gestanden zu sein, war aber überhaupt nicht so weit ausgeführt als die Berliner, ja sie ist nicht ganz vollendet, im Haar sind die Bohrlöcher der Vorzeichnung für die Locken stehen geblieben.

Mino da Fiesole, der aus der Schule des Desiderio da Settignano hervorgegangen war, stellt sich im Porträt den Besten gleich. Er erfaßt das Charakteristische mit höchster Sicherheit. Die Zahl seiner Porträtbüsten ist groß. Das Berliner Museum hat von ihm die treffliche Büste des Niccolò Strozzi von 1454 (Nr. 79). Der kleine Kopf ist durch reichlichen Fettansatz in den unteren Teilen vergrößert. Die Individualität ist mit starker Sicherheit erfaßt, die Modellierung der weichen Teile ist sehr zart. Wundervoll sprechend ist das Profil. Weniger vollendet, doch von ansprechender Tüchtigkeit ist die Büste des Alessio di Luca Mini von 1456 (Berlin, 79). Unter Minos Frauenbüsten ist die der Isotta Atti, der Gemahlin Sigismondo Malatestas im Camposanto in Pisa die bedeutendste, sie stellt eine reife, etwas abgelebte Frau dar, deren Gesichtsmuskeln zu erschlaffen beginnen. Das Profil ist scharf, ein harter Zug umspielt den Mund, die Frau ist kalt, klug und energisch. Mino gibt das mit der ruhigen Objektivität der Florentiner wieder, ohne es zu mildern.

Ab und zu leisten auch mittelmäßige Kräfte im Bildnis Vorzügliches, so Buggiano in der Büste Brunelleschis im Dom zu Florenz.

Die Büsten junger Mädchen, welche im vollen Reiz erblühender Jungfräulichkeit dargestellt werden, sind eine Gruppe für sich. Bei ihnen war der herbe



Nicola Sanuti von Sperandio.



Mantegna von Cavalli.

Beiträge zur Geschichte des Bildnisses. Tafel XLV.

Realismus nicht am Platz. Das Frauenbildnis in der Plastik wie in der Malerei steht unter der Mode, sowohl darin, daß bestimmte Bildformen bevorzugt, als auch darin, daß das an der Erscheinung der Frau selbst für schön geltende hervorgehoben wird. Ein Schönheitsideal, das im Leben angestrebt wird, wird in der Kunst verwirklicht. Es verlangt eine zarte Gestalt, einen langen, schlanken Hals, eine hohe, gewölbte Stirn; die Augenbrauen fehlen oder sind nur leicht angedeutet, ein gesenkter Blick, der den oberen Augendeckel hervortreten läßt, ist beliebt, wird aber nicht unbedingt gefordert. In alledem wird des Guten viel getan, innerhalb der Konvention aber herrscht Freiheit und die Wirklichkeit kommt zu ihrem Recht. Diese Mädchen haben gewiß so ausgesehen, wie die Büsten sie zeigen, und sie waren sehr reizend, ihr Wesen atmet eine holde Mädchenhaftigkeit, eine entzückende Frische und Munterkeit. Gegenüber der allgemeinen Jugendlichkeit mittelalterlicher Frauengestalten ist ein ganz bestimmter, vorübergehender Lebensabschnitt in voller Klarheit festgehalten. Die Aufgabe hat ihre besondere Schwierigkeit darin, daß die Individualität in diesem Lebensalter noch unentwickelt ist, daß Geist und Charakter ihre formende Kraft noch nicht ausgeübt haben, so daß der Künstler ihren ersten Spuren nachgehen muß. Nur eine ganz sachliche Kunst, wie die florentinische, konnte das in einem Anlauf bewältigen. Das gegebene, nicht das einzige Material für die Mädchenbüsten ist der Marmor, dessen feines Korn die höchste Durchbildung der Formen gestattet und dessen Transparenz die Oberfläche belebt.

Hier entfaltet Desiderio da Settignano, der begabteste von Donatellos Schülern, sein liebenswürdiges Talent, sein hoher Formensinn, sein sicherer Blick und sein reiches Können gewährten, was man für diese Aufgabe verlangte. Sehen wir von dem wohl etwas späteren Mädchen von Lille ab, so sind seine Mädchenbüsten die schönsten von allen und unter ihnen wieder die Prinzessin von Urbino (62A) in Berlin, ein Bild körperlicher und geistiger Gesundheit, wie es reizender nicht zu denken ist. Regsamer und bewußter ist Marietta Strozzi (Berlin, 62). Ihr schließt sich die vortreffliche Stuckbüste einer Frau in mittleren Jahren an (Berlin 62c), eine äußerst sympathische Erscheinung. Eine Mädchenbüste von Mino da Fiesole (Berlin 80) hat bei weniger vornehmer Auffassung ähnliche Vorzüge wie Desiderios Marietta Strozzi.

Tafel XLVI.

Den Büsten Desiderios stellt sich die eines jungen Mädchens von Verrocchio im Bargello würdig zur Seite. Sie weicht in ihrer Anlage darin von den anderen ab, daß sie als Halbfigur mit den vollständigen Armen gegeben ist. Die Figur gewinnt damit einen weit reicheren Ausdruck als die Büsten, welche etwa in der Mitte der Brust abgeschnitten sind. Der Kopf erhebt sich bei aller Vortrefflichkeit der Auffassung und Ausführung nicht über andere Mädchenköpfe, er ist ein treues und schlichtes Porträt. In der leichten Bewegung aber, die den Körper durchzieht, und in der ausdrucksvollen Haltung, mit der die schlanke Hand einen Blumenstrauß an den Busen drückt, liegt ein seltener poetischer Reiz. Hier ist mehr als Charakteristik durch die äußere Form, hier ist eine neue Bildform; wir fühlen einen ersten Hauch der Hochrenaissance. Man hat denn auch die Büste für Verrocchios großen Schüler Leonardo da Vinci in Anspruch genommen, die Formgebung ist aber so sehr im Geiste des Quattrocento, daß von einer Ausführung durch Leonardo

keine Rede sein kann. Wäre er, wofür wir gar keine Beweise haben, schon in Verrocchios Werkstatt ein so fertiger Meister der Marmortechnik gewesen, so spräche sich auch seine starke und sehr eigenartige Persönlichkeit in dem Werk unverkennbar aus.

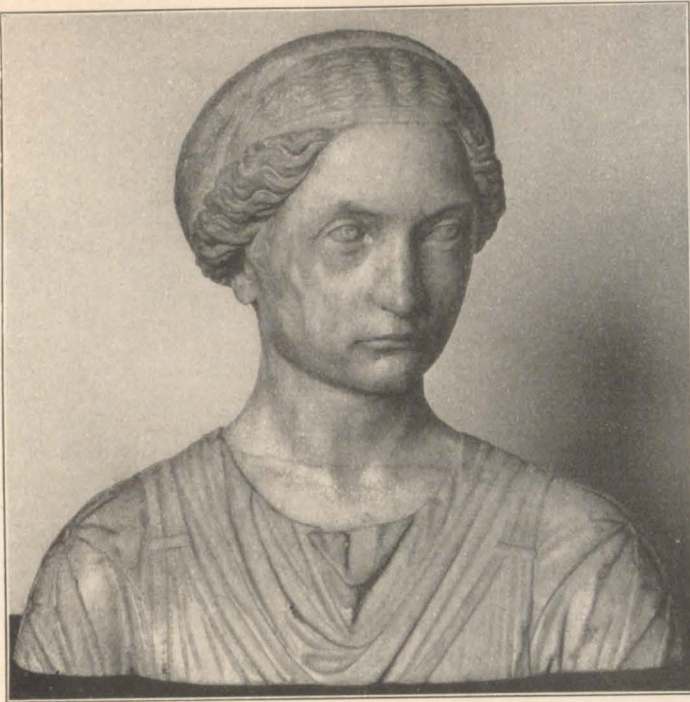
Taf. XLVI. Den Florentinern steht der Sienese Antonio Federighi selbständig gegenüber. Die schöne, ernste Büste einer jungen Frau in Berlin (153A) ist ein Werk von fast spätantiker Formengröße und Einfachheit. Von den schönen Mädchen- und Frauenbüsten Francesco Lauranas, der an verschiedenen Orten, namentlich aber in Neapel tätig war, hat sich eine ganze Reihe erhalten. Die schönste besitzt das Kaiser Friedrich-Museum in Berlin (61); sie gilt als eine neapolitanische Prinzessin. Es ist eine sehr liebliche Erscheinung, deren zarte und schöne Züge aber etwas allgemeines haben. Laurana ist nicht so objektiv als die Florentiner.

Neben der Büste war das Reliefbildnis sehr verbreitet in verschiedener Stellung als Front- oder als Profilbild und in verschiedener Abstufung vom flachsten Relief bis zu vollkommener Rundung. Die Porträtauffassung ist von der der Büsten nicht verschieden; einige Bemerkungen über die formale Behandlung der Reliefs genügen. Die Flachreliefs sind auf einen vollkommen ebenen Grund aufgesetzt; der Umriß ist sorgfältig und bestimmt gezeichnet und mehr oder weniger unterschritten, so daß die Umrißlinie klar zur Erscheinung kommt; die Schichtung des Reliefs ist äußerst zart. An den Bildnissen junger Frauen sind die Formen der Wangen zuweilen etwas leer, so an der sonst reizenden Büste von Matteo Civitale in Berlin (V, 180). Hervorragend durch liebevolle Charakteristik und subtilste Ausführung sind die Reliefbildnisse des Matthias Corvinus und seiner Gemahlin Taf. XLVII. (Berlin 180, 181). In dem schönen Reliefbild einer Frau von Pietro Lombardo Taf. XLVIII. (Berlin 297) gibt das hoch liegende Auge dem Gesicht eine unangenehme Spannung. Ansprechender ist ein ähnliches Relief V, 302. Die Ausführung in Ton hat wie in der Büste so auch im Relief die größere Frische von der in Marmor voraus, so das mit Taf. XLVII. entzückender Freiheit behandelte Reliefbild einer jungen Frau (Berlin V, 133), das dem Desiderio da Settignano zugeschrieben wird.

* * *

Um die Mitte des 15. Jahrhunderts tritt eine neue Form des Reliefbildnisses auf, die Schaumünze. Sie ist neu für ihre Zeit, in Wahrheit geht sie hervor aus der Wiederaufnahme antiker Kunstübung; antike Münzen haben die Anregung gegeben und sind die Vorbilder, auf welche von Zeit zu Zeit immer wieder zurückgegangen wird.

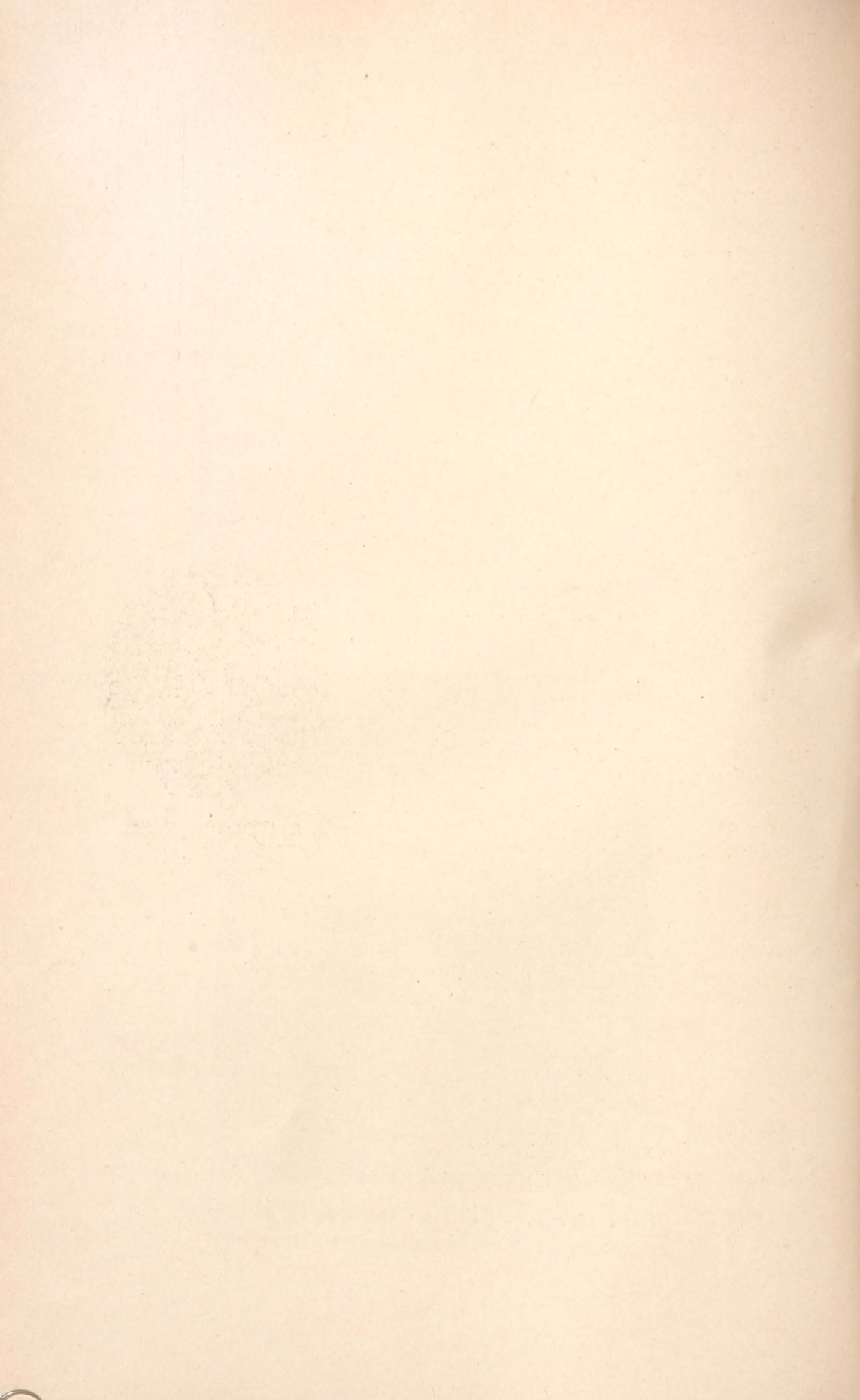
Als der erste Meister der Schaumünze wird mit Recht der Maler Antonio Pisano (Pisanello) aus Verona angesehen. Seine frühesten Arbeiten fallen in die dreißiger Jahre des 15. Jahrhunderts, aber die Vorgeschichte der Renaissance-medaille reicht noch etwa ein halbes Jahrhundert weiter zurück. Fast gleichzeitig sind die von der Antike ausgehenden Anregungen in Oberitalien und in Frankreich



Unbekannte von Ant. Federighi.



Urbinate Prinzessin von Desiderio da Settignano.
Beiträge zur Geschichte des Bildnisses. Tafel XLVI.



wirksam geworden, dort in engstem Anschluß an römische Vorbilder, hier formal bedingt durch den Stil der französischen Kunst ⁶⁾.

Von Anfang an gehen zwei Arten der technischen Herstellung nebeneinander her, die Prägung und der Guß; sie beeinflussen auch den Stil, der Guß gestattet eine größere Freiheit der Formbehandlung und, wenigstens in der Frühzeit, größere Abmessungen und stärkeres Relief. In der Frühzeit herrscht der Guß vor, um die Mitte des 16. Jahrhunderts gewinnt die geprägte Schaumünze überall Verbreitung.

Die Anfänge sind glänzend, die Vollendung der frühen Schaumünzen wird später nicht mehr erreicht, geschweige denn übertroffen, aber die Schaumünze hält sich durch alle Zeiten auf einer achtenswerten künstlerischen Höhe.

Für die Medaille wie für die Münze ist das Profilbild die natürliche Form des Bildnisses; es ist auch die, welche künstlerisch am höchsten steht, daran ändern einzelne bedeutende Bildnisse in frontaler Ansicht oder im Halbprofil nichts.

Pisanellos Porträtstil ist einfach und groß; er gibt alles, was zur Charakteristik notwendig ist, und scheidet alles Überflüssige aus, sein Relief ist maßvoll aber kräftig, sicher abgestuft und mit größter Sicherheit der Ausführung in Metallguß angepaßt. Auffassung und Formgebung sind getragen von der künstlerischen Aufrichtigkeit der Frührenaissance. Sein Schüler Matteo de Pasti kam 1445 an den Hof Sigismondo Malatestas und gewann bald Einfluß auf dessen vielfache Kunstunternehmungen. Hier sind die zahlreichen Schaumünzen auf Sigismondo und seine Geliebte Isotta degli Atti entstanden. Matteo de Pastis Schaumünzen sind mit vielem Geschmack gearbeitet, aber er hat nicht die unmittelbare Kraft der Charakteristik, die wir an Pisanello bewundern. Den Genannten folgt in Oberitalien und den Marken eine lange Reihe bedeutender Meister, deren Werke individuell verschieden, stilistisch verwandt und durch treue Sachlichkeit der Darstellung ausgezeichnet sind. Dann haben wir von Andrea Guazzalotti, Bertoldo di Giovanni, Niccolo Fiorentino und anderen florentiner Meistern eine große Zahl durch Größe der Auffassung und Energie der Ausführung ausgezeichnete Medaillen.



Isotta von Matteo de Pasti.

* * *

Nun ist noch von den Reiterdenkmälern zu sprechen. Das Reiterdenkmal beschäftigt die italienische Kunst schon früh. Sehen wir von den kleinen Reitern auf den Denkmälern der Scaliger in Verona ab, so sind aus dem späten 14. und der Frühzeit des 15. Jahrhunderts zu nennen das der Barnabò Visconti im Museo archeologico in Mailand (um 1370—1380), das des Paolo Savello

6) Die Vorgeschichte der Renaissancemedaille hat Julius von Schlosser im Jahrbuch der Kunstsammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses (XVIII., S. 64 ff.) sehr eingehend dargestellt.

in Santa Maria ai Frari in Venedig nach 1405 und das des Cortesia Sarego in Santa Anastasia in Verona (1432), lebensgroße Gestalten. Älter als diese, vielleicht überhaupt das erste, ist das lebensgroße gemalte Reiterbildnis des Guidoriccio de Fogliani von Simone di Martino im Ratssaal zu Siena (1328), altertümlich, volle Größe. In Profilstellung von links reitet er, unachtsam des Be-



Gattamelata von Donatello.

Phot. Stoedtner.

schauers, vorüber. Die Schwächen in der Zeichnung des Pferdes werden durch das Gelieger einigermaßen verdeckt, der Reiter sitzt fest und sicher zu Pferde und ist unmittelbar glaubhaft. Er ist, obwohl der landschaftliche Hintergrund angedeutet ist, plastisch gedacht.



Andrea del Verrocchio.



Matteo Civitale.

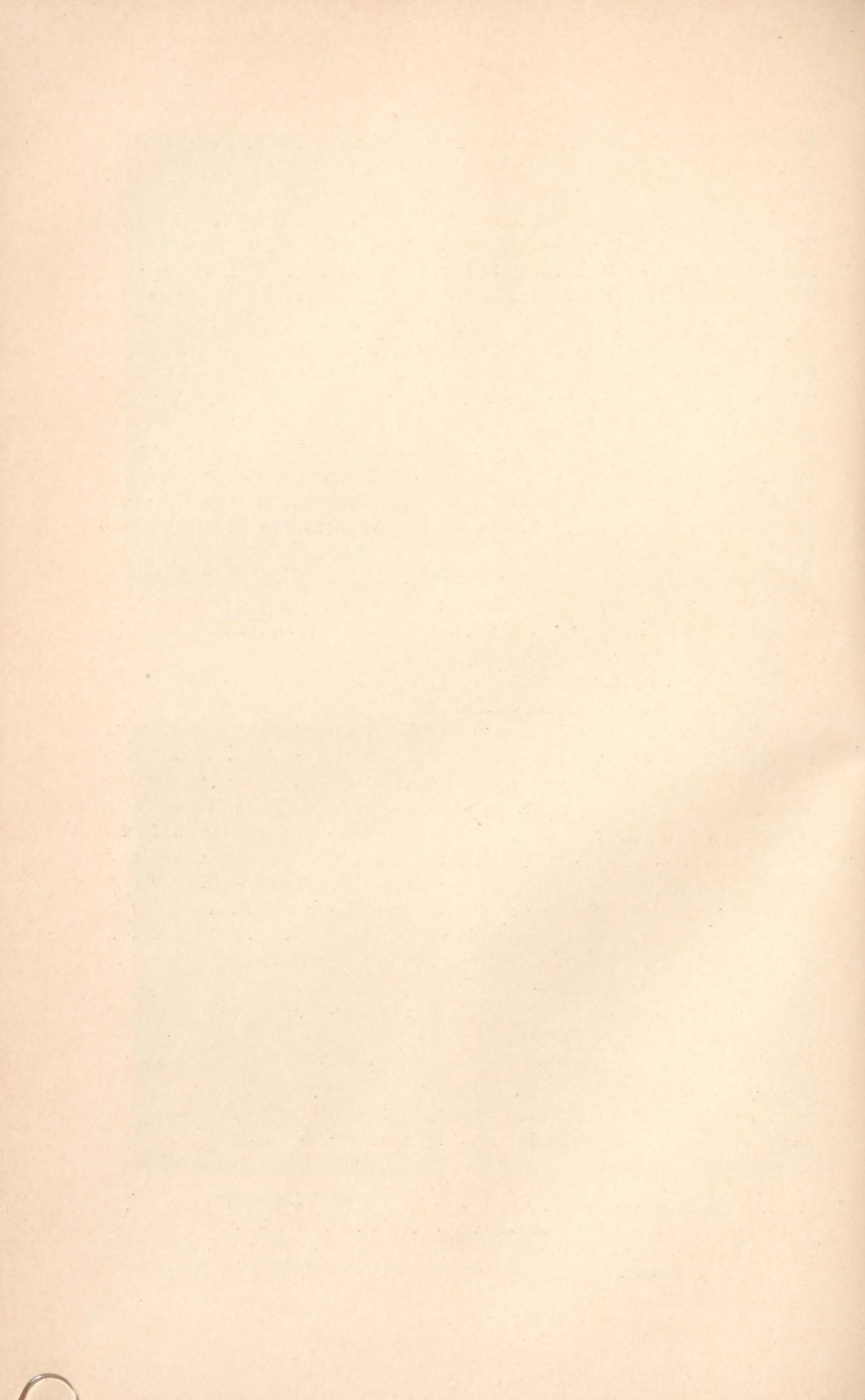


Desiderio da Settignano.



Pietro Lombardo.

Reliefbildnisse.



Das sind noch mehr die Reiterbilder der Condottieren Giovanni Acuto (John Hawkwood) von Paolo Uccello (1636) und des Niccolo da Tolentino von Andrea del Castagno (1455), die geradezu auf Illusion gemalt sind. Uccello verfügt über reichere Kunstmittel als Simone di Martino, das Können hat sich nach der realistischen Seite gewaltig gesteigert, Roß und Reiter sind lebendiger als die Simones, die Darstellung einfach und streng, der Bildnisgehalt des Kopfes ist achtenswert. Das schwere Pferd, das im Paßgang schreitet, ist gut beobachtet, nur die Biegung des Halses ist etwas gewaltsam. Woher hat Uccello die Kenntnis des Pferdes, hat er das Reiterbild des Marcus Aurelius, das damals noch vor dem Lateran stand, gekannt? Auf keinen Fall hat er sich genau daran gehalten, sein Roß ist schwerer und stärker, auch der Reiter sitzt fester als Marc Aurel, der ohne Sattel und Steigbügel reitet und die Beine baumeln läßt. Castagnos Niccolò da Tolentino, der so lustig auf seinem Pferd sitzt, steht künstlerisch kaum höher, bringt aber in der strammen Haltung des Reiters und der Drehung des Pferde-Kopfes einigen Fortschritt. Verrocchios Colleoni ist ähnlich gespreizt, das ist bekannt.

Inzwischen hatte Donatello (1446—1448) in seinem Gattamelata einen ganz großen Wurf getan und eine schlichte Größe und monumentale Ruhe erreicht, die nie übertroffen worden ist⁷⁾. In dem Pferd sind die antiken Vorbilder in Rom und Venedig zu erkennen, der Reiter ist ganz unabhängig gestaltet, ein Feldherr, der die Schlacht mit überlegener Ruhe leitet. Die Formgebung des Kopfes ist ein ins Monumentale erhobener Realismus.

Von den Reiterdenkmälern der Este, für welche Leon Battista Alberti zu Rat gezogen wurde, ist keines erhalten.

In Verrocchios Colleoni in Venedig ist das Thema ins Heroische gesteigert, ohne daß die schlichte Größe Gattamelatas ganz erreicht wäre. Die Gruppe ist einheitlich und die Ansicht von allen Seiten gut; sehr glücklich ist die Aufstellung auf dem kleinen Platz vor San Giovanni e Paolo, und zwar ganz nah an der Kirche. An Roß und Reiter sind alle Muskeln von Kraft geschwellt, etwas Pose mischt sich ein. Der Mann ist ein Herrscher und das Pferd weiß, wen es trägt. So ist die Gestalt in das Typische erhoben. Auch im Kopf entnimmt Verrocchio den Zügen des vor mehr als sechs Jahren Verstorbenen kaum die Grundlage der Gestaltung. Es ist ein Heldenkopf, wie deren schon früher welche aus Verrocchios Werkstatt hervorgegangen waren. Vasari nennt die Reliefköpfe Alexanders des Großen und Darius'; erhalten ist ein Marmorrelief des Scipio im Louvre, das auch für Leonardo da Vinci in Anspruch genommen ist. Nahe steht dem Kopf des Colleoni eine bekannte Profilzeichnung Leonardos im britischen Museum, die allerdings eine noch größere Konzentration der Energie zeigt. Nun ist vermutet worden, Leonardo sei auch an dem Entwurf des Denkmals beteiligt. Sie ist nicht unbedingt abzuweisen. Als Verrocchio 1481 in Venedig ein Modell des Pferdes vorlegte, war Leonardo noch in Florenz und 1482 ging er nach Mailand, um dort neben anderem auch das Reiterdenkmal

7) Heute sind die künstlerischen Möglichkeiten des Reiterdenkmals ziemlich erschöpft. In dem krampfhaften Versuch, der Aufgabe neue Seiten abzugewinnen, läßt man in Venedig Viktor Emanuel über das Postament seines Denkmals wie über ein Hindernis auf der Reithahn setzen. Aber auch in Deutschland hat die stereotype Ehrung Kaiser Wilhelms I. manche heillose Lösung gefunden.

des Francesco Sforza auszuführen. Eine abschließende Entscheidung der Frage aus stilistischen Merkmalen ist indes nicht möglich. Die Durcharbeitung und Ausführung ist das Werk Verrocchios und nur die letzte Vollendung hat ihm nach des Meisters Tod Alexandro Leopardi gegeben, von dem auch das schöne Postament ist.

Und nun ist von Reiterbildern zu sprechen, welche nicht ausgeführt wurden und von welchen wir noch weniger wissen und haben als von dem Grabmal Julius des Zweiten, von dem Denkmal Francesco Sforzas, mit dem Lodovico Moro den jungen Leonardo da Vinci beauftragt hatte und dem Gian Giacomo Trivulzios, mit dem sich Leonardo etwa von 1506 an beschäftigte. Eine Reihe von Handskizzen und ein kleines Versuchsmodell aus Erz sind alles, was wir von diesen Denkmälern besitzen, sie lassen aber erkennen, daß hier ganz Neues unvermittelt eintreten sollte, ein Reiter auf einem sprengenden Pferd.⁸⁾ Simon Meller hat die Skizzen beider Denkmäler geschieden und in eine wenigstens wahrscheinliche Ordnung gebracht. Für das Denkmal Sforzas versucht Leonardo zwei Lösungen; in der ersten gibt er nach alter Weise einen Reiter auf schreitendem Pferd, in der zweiten setzt das Pferd, auf den Hinterbeinen stehend, zum Sprung an; wir wissen nicht, welche von beiden ausgeführt werden sollte und welche demnach dem großen Modell des Pferdes zu Grunde lag, das nach jahrelanger Arbeit zu Stande kam und schon 1500 von den Franzosen zerstört wurde; doch spricht manches dafür, daß man schließlich an dem alten Typus des Reiterdenkmals festhielt. Nach Lodovico Moros Sturz (1500) blieb die Sache liegen. Der Reiter auf sprengendem Pferd hat Leonardo stärker beschäftigt als der auf schreitendem, er bot eine neue künstlerische und statisch technische Aufgabe. Leonardo hat für beide eine gemeinsame Lösung gefunden, indem er statt einer äußerlichen Stütze einen überwundenen Gegner unter die Vorderfüße des Pferdes setzte. Die dramatische Belebung und die räumliche Einheitlichkeit der Gruppe wachsen in der Durcharbeitung. Die ganze Linienführung ist für die Ansicht von der rechten Seite berechnet, man nimmt an, daß es vor einer Wand des Domes in Mailand aufgestellt werden sollte. In dem Denkmal Trivulzios, an das er um 1506 herantrat, sucht Leonardo durch starke Wendungen des Körpers, des Reiters und des Pferdes auch belebte Ansichten von vorn und hinten zu gewinnen. Auch dieses Denkmal ist über Skizzen und Hilfsmodelle, deren eines in das Museum in Pest gekommen ist, nicht hinausgekommen. In dieser Entwicklung der Idee der Denkmäler mußte der Bildnisgehalt mehr und mehr zurücktreten und nebensächlich werden. Wie sich Leonardo mit dieser Seite der Aufgabe abfinden wollte, wissen wir nicht.

* * *

In die Malerei wird das Bildnis in einem Umfang aufgenommen, wie sonst nirgends im ganzen Verlauf der Kunstgeschichte. Es bleibt nicht auf die Bildnistafel

8) Ob und wie weit der kleine Heilige Georg, den Matteo Civitale 1498 in Sarzana in Marmor ausführte, mit Leonardos Studien zusammenhängt, wäre näher zu prüfen. Skizze bei Michel, Hist. de l'art. IV. 1. S. 118. Hier sei auf den Heiligen Georg auf dem Hradschin in Prag von 1373 und die norddeutschen George aus dem 15. Jhd. verwiesen, in welchen das Problem schon lange vor Leonardo mit Energie behandelt ist.



Zacharias und der Engel von Domenico Ghirlandajo.



Anbetung der Könige von Sandro Botticelli.
Beiträge zur Geschichte des Bildnisses. Tafel XLVIII.

beschränkt, sondern dringt auch in die heiligen Geschichten ein, die nach und nach ganz mit Bildnissen gefüllt werden, nicht nur mit Personen, die als Stifter oder sonst durch ihre Stellung auf diesen Vorzug Anspruch hatten, sondern sogar mit solchen, die nur als ganz unbeteiligte Zuschauer die Menge des Volks ausmachen. Diese an der Handlung Beteiligten oder die müßigen Zuschauer, die Assistenz, kommen schon bei Giotto vor. Der Rest eines solchen Bildes ist das bekannte Porträt Dantes im Bargello. Im ganzen aber herrscht in Giottos Köpfen das Typische noch vor. In den Fresken der Altichiero da Zevio in der Cappella di San Giorgio am Santo in Padua (1377) sind die Scharen der Zuschauer voll des individuellsten Lebens. In der Florentiner Malerei des 15. Jahrhunderts findet die Assistenz ihre weiteste Verbreitung. Man beschränkt aber das Bildnis nicht auf die Assistenz, sondern gibt auch in historischen Darstellungen Heiligen oder Hauptpersonen die Züge von Zeitgenossen. Am freigebigsten ist darin der naive Erzähler Benozzo Gozzoli. Die gleiche Erscheinung finden wir in der venezianischen Kunst des späteren 15. Jahrhunderts, und noch die Hochrenaissance behält die Assistenz und mit ihr das Porträt in beschränktem Umfang bei. Rafael in den Stanzen. Selbst in die Plastik dringt es ein, wofür auf ein überaus liebenswürdiges Relief von Antonio Rizzo in der Sala degli Scarlatti im Dogenpalast zu Venedig hingewiesen sein mag. Uns ist die ganze Gattung fremd, und die dargestellten Personen sind uns mit wenigen Ausnahmen gleichgiltig geworden, sie ziehen aber doch in ihrer starken Persönlichkeit die Aufmerksamkeit von der Hauptsache ab. Die Zeitgenossen müssen gerade an der Häufung von Bildnissen Bekannter ihre Freude gehabt haben, sie wäre sonst undenkbar⁹⁾. Eine merkwürdige Äußerung Leon Battista Albertis bestätigt das und noch Vasari freut sich über die *ritratti di naturale*.

Taf. XLVIII.

Taf. XLVII.

Die Malerei der Renaissance hat in der Technik des Fresco eine strenge Erzieherin zur Größe. Das Fresco verlangt eine rasche Ausführung, bei der die Hand dem Auge mühelos folgt, und schließt ein Eingehen auf die letzten Einzelheiten aus; eher läßt es virtuose Flüchtigkeiten zu, wovon spätere Zeiten reichlich Gebrauch gemacht haben. Was sich in den Wandgemälden des 15. Jahrhunderts an Bildnissen findet, zeigt eine erstaunliche Sicherheit des Blicks und ist mit einfachen, festen Zügen hingemalt.

Gleich zu Anfang haben wir einen unersetzlichen Verlust zu beklagen. Masaccio, der große Befreier der italienischen Malerei, hatte in einem Kreuzgang des Karmeliterklosters in Florenz die Prozession bei der Einweihung der Kirche 1422 gemalt. Nach der ausführlichen Beschreibung Vasaris war hier eine Menge der bedeutendsten Florentiner wie sie lebten und lebten dargestellt. Mit der Zerstörung dieses Bildes ist das Hauptwerk, das uns über Masaccios Bildniskunst erschöpfenden Aufschluß gegeben hätte, verloren gegangen. Einigen Ersatz bieten die Stifter auf dem Dreifaltigkeitsbild in Santa Maria Novella in Florenz, Mann und Frau, kniende Figuren in reiner Profilstellung. Sie zeigen eine große Kraft der Charakteristik, die Formen sind sehr energisch erfaßt und ganz persönlich, nur in der Stellung und Gestaltung der Augen bleibt eine kleine Unsicherheit.

9) Sie ist auch der flandrischen Kunst nicht fremd.

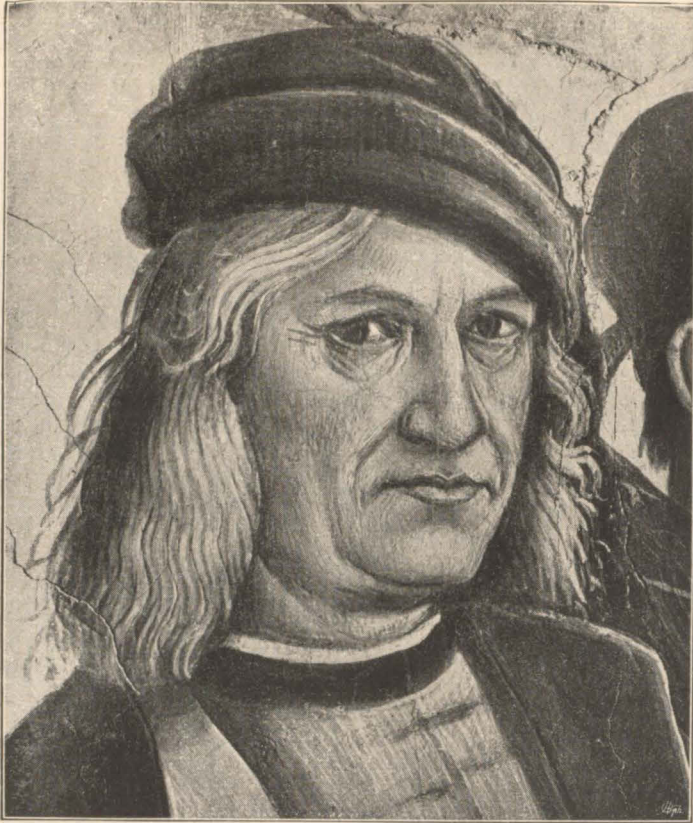
Nun bleibt die ganze Geschichtsmalerei des 15. Jahrhunderts voll von Bildnissen, wovon hier keine Uebersicht gegeben werden kann, einiges muß aber erwähnt werden, weil die Gattung für die Geschichte der Bildniskunst wichtig ist, und wir gerade von den Hauptmeistern nur wenige Einzelporträte haben.

Fra Filippo Lippi zeigt sich in der Krönung Marias in der Akademie zu Florenz als sehr lebendiger Porträtist. Es ist nicht nur sein Selbstporträt sondern fast mehr noch das eines Mönches links unten, der dem Vorgang andächtig zusieht. Um 1460 gibt er in der Trauer um S. Stephanus im Dom zu Prato eine Assistenz von monumentaler Haltung. Benozzo Gozzoli, der wohl nie eine Bildnistafel gemalt hat, gibt im Zug der heiligen drei Könige im Palazzo Riccardi die Bildnisse der Medizeer Cosimo, Piero und Lorenzo, welchen andere Familienglieder und Schutzbefohlene und viele Florentiner folgen, alle von hoher Unmittelbarkeit. Benozzo gibt hier sein Bestes und arbeitet einmal mit aller Gewissenhaftigkeit. Von Baldovinettis Fresken in S. Trinità, die reich an Bildnissen waren, haben wir nur noch durch Vasari Kunde. Sein Schüler Domenico Ghirlandajo ist wohl der stärkste Porträtist dieser ganzen Schar von Großen. Schon die Berufung der Apostel in der Sixtina (1481) enthält eine Anzahl Florentiner Bürger in ruhiger, selbstverständlicher Schlichtheit, in S. Maria Novella aber (1490) ist der ganze Zyklus des Lebens Mariae eine Verherrlichung des Hauses Tornabuoni. Die monumentale Malerei des späteren 15. Jahrhunderts erreicht hier ihren Höhepunkt; noch herrscht die Freude an der perspektivischen Darstellung des schönen, reich geschmückten Raumes und an dem reichen Leben, das ihn füllt, aber die Gestalten haben schon eine Ruhe und Größe, die das Nahen des hohen Stils verkündet. Langsam und würdig stehen und schreiten sie einher, unbefangen und selbstsicher. In der Verkündigung an Zacharias nimmt der Vorgang einen engen Raum in der Mitte ein und tritt zurück hinter der Fülle der Familienglieder, die kaum auf ihn achten, und in den Bildern, welche den Besuch bei den Wöchnerinnen Anna und Maria darstellen, sind die Frauen des Hauses durchaus die Hauptpersonen. Weniger aufdringlich ist die Assistenz in den Fresken der Cappella Sassetti bei S. Trinità. Hier stehen bei der Bestätigung der Ordensregel des heiligen Franziskus Francesco Sassetti und seine Freunde, darunter Lorenzo Medici, während ganz vorn, wie aus einem Keller, Angelo Poliziano mit den jungen Söhnen Lorenzos heraufkommt, alle nur bis zum Hals sichtbar. Man mag sich die Freude der Florentiner über diesen glücklichen Einfall denken. Alle diese Bildnisse sind mit stets gleicher Gewissenhaftigkeit, mit strengster Sachlichkeit und unbedingtem Können gegeben.

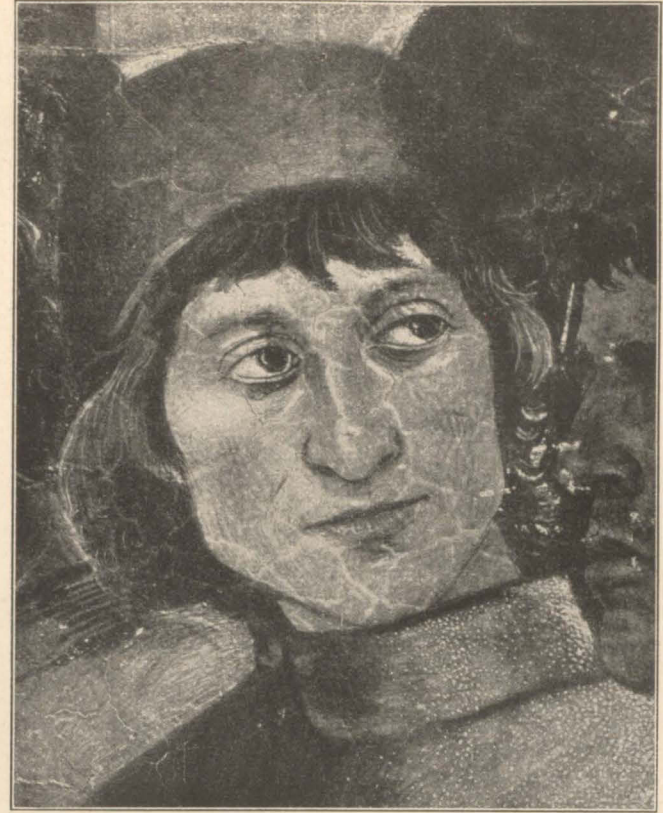
Sandro Botticelli geht seinen eigenen Weg, seine Kunst ist subjektiv, er stilisiert mehr, stärker und eigenartiger als seine Zeitgenossen, ja er geht darin bis zur Manier, sein sehr ausdrucksvoller Linienzug ist auch technisch betrachtet ganz persönlich. In seinen schlanken Gestalten herrscht ein starker linearer Zug, der einheitlich durch die Stellung, die Gewänder, ja durch die Haare geht. Sie bewegen sich mit Grazie in einem langsamen, sanften Rhythmus, heftigen Bewegungen fehlt die innere Kraft. Er hat auch einen unverkennbaren eigenen Kopftypus. Die Backenknochen treten stark hervor, ebenso das Kinn, die Linie zwischen beiden ist im unteren Teil konkav eingezogen, die Augenbrauen sind hoch gewölbt,

Taf. LVI.

Taf. XLVIII.

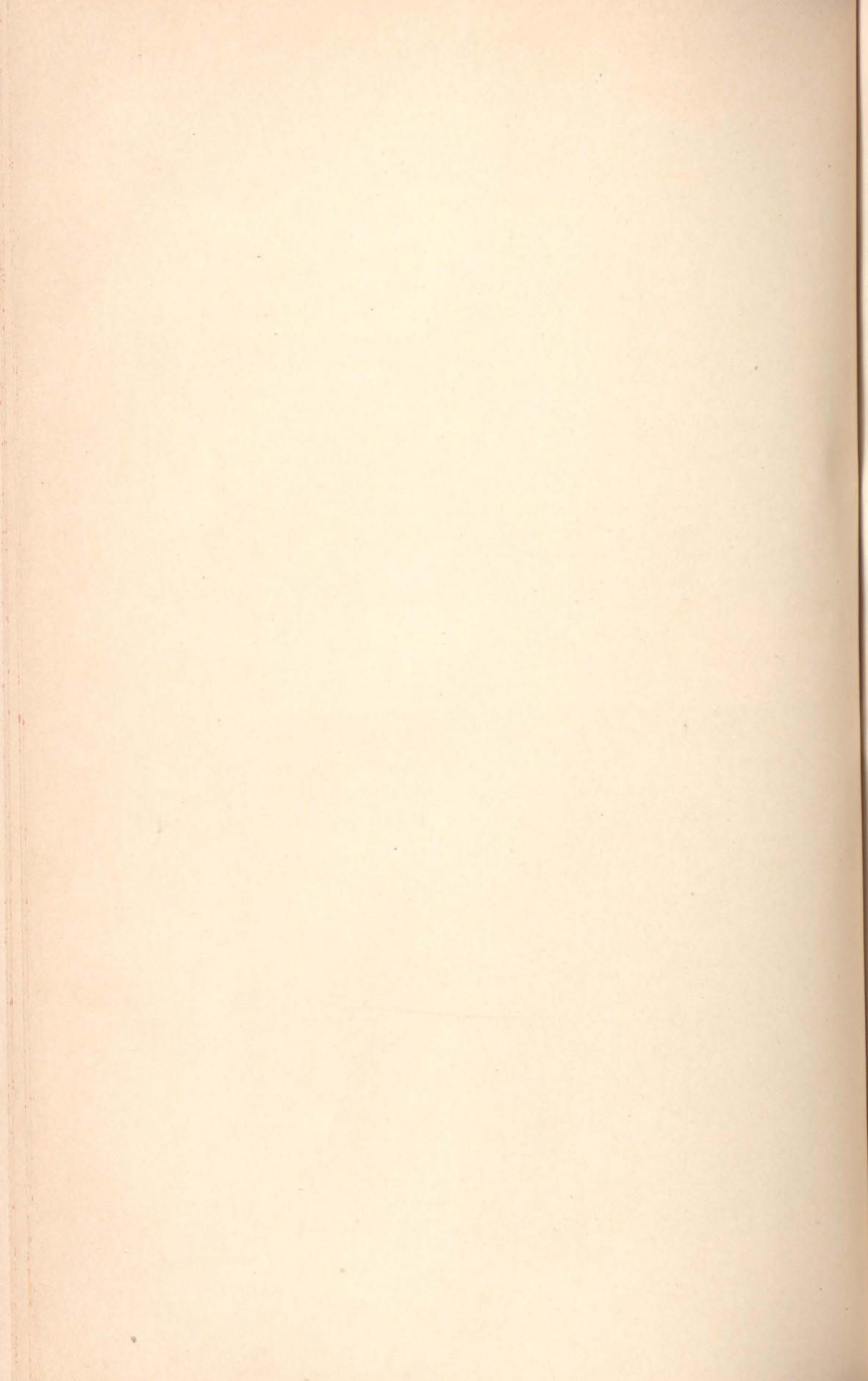


Luca Signorelli, Selbstbildnis.



Sandro Botticelli, Selbstbildnis

Beiträge zur Geschichte des Bildnisses. Tafel XLIX.



das Auge weit geöffnet, die kräftigen Lippen verlaufen in schöner Linie. Tiefe Be-seelung verleiht seinen Gestalten einen seltenen Reiz, eine sanfte Wehmut, eine stille Sehnsucht liegt auf ihnen, laute Freude ist ihnen fremd, nicht aber tiefe Trauer; aus so manchen spricht eine müde Sinnlichkeit. An Kraft des Ausdrucks überragt Botticelli seine Zeitgenossen, viele seiner Gestalten haben etwas Nervöses, das ihn in unseren Tagen zum Liebling der Generation von gestern gemacht hat. Die starke Eigenart Botticellis macht sich auch in seinen Bildnissen geltend. Seine Hand ist zarter und geschmeidiger als die Hände anderer, aber er nähert die Gesichter doch seinem allgemeinen Typus, und das wirkt auf die ganze Charakteristik ein, sie sind indes stark im Ausdruck, und in der Betonung des Geistigen greift Botticelli über seine Zeit hinaus in eine neue Epoche der Bildniskunst. Von seinen drei Wandgemälden in der Sixtina enthält das *Reinigungsopfer des Aussätzigen* eine Schar von Zuschauern, die alle meisterhaft nach dem Leben porträtiert sind und mit Spannung dem Verlauf der Zeremonie entgegensehen. Der Feldherr mit dem geistvollen, energischen Kopf soll *Girolamo Riario* sein. Die anwesenden jungen Männer haben einen Typus, dem wir in einer Gruppe von Florentiner Bildnistafeln wieder begegnen werden. Auch in der Bestrafung der Rotte Korah finden wir eine Anzahl von Bildnissen, darunter sein eigenes, das mit souveräner Freiheit gemalt ist. In der Anbetung der Könige in den Uffizien sind mit Ausnahme der heiligen Familie alle Anwesenden Glieder und Schutzbefohlene der Familie Medici, teils als ruhige Zuschauer, teils in lebhafter Beteiligung, nicht die großartigste, aber gewiß die lebendigste aller florentinischen Assistenzen.

Taf. XLIX.

Taf. XLVIII

Die Reihe der Florentiner und Umbrier ließe sich fortsetzen. Perugino erweist sich auch im Fresko als großer Porträtist. Endlich ist Luca Signorelli zu nennen, der im *Testament des Moses* in der Sixtina eine Fülle der schönsten und mannigfaltigsten Köpfe gibt. In den Fresken des Domes von Orvieto finden wir sein eigenes Bildnis neben dem *Fra Angelicos*, ernst und bedeutend, nur das Wesentliche in festen, fast derben Zügen erfassend, dieses aber vollständig, so daß es die Versuchung nahe legt, das Wesen von Signorellis Kunst aus diesen energischen, herben Zügen erkennen zu wollen.

Taf. XLIX.

In Oberitalien richten sich unsere Blicke zuerst auf den großen *Andrea Mantegna*. Seinem strengen Ernst entsprechen die Haufen von Zuschauern an den Handlungen seiner Bilder nicht. In den Fresken aus der Legende des *heiligen Jakobus* (1458—1459) bei den Augustiner-Eremiten in Padua zeigen die Handelnden selbst gründliche Naturstudien, aber in einer plastischen Behandlung, die das Porträtmäßige ausschließt. In der *Marter des heiligen Christophorus* in derselben Kapelle individualisiert er mehr, hier treten auch Zuschauer auf, die den riesigen Leib des toten Heiligen neugierig betrachten. Dann aber gibt er im *Castello di Corte* zu Mantua die ersten großen Gruppenbilder des *Lodovico Gonzaga* und seiner Familie (1474), mit welchen er gleich im ersten Wurf das Höchste der ganzen Gattung erreicht. Diese lebensgroßen Gestalten sind nicht nur als Bildnisse im Stil des Quattrocento ganz ausgezeichnet, sondern auch lebendig und ungezwungen angeordnet und was mehr ist, sie fühlten sich nicht beobachtet und sind nicht zusammen gekommen, um sich malen zu lassen. Mantegna stellt sich in diesen Bildnissen ebenbürtig neben die großen Florentiner, denen er an Schärfe

Taf. L.

der Beobachtung nicht nachsteht, er strebt immer eine plastische Wirkung an und vereinfacht demgemäß die Formen, die von Härte nicht frei sind.

Fast gleichzeitig malte Francesco Cossa im Palazzo Schifanoia zu Ferrara eine Reihe merkwürdiger Bilder aus dem Leben Borsos von Este mit seltsamen astrologischen und allegorischen Zutaten in sehr sorgfältiger und lebendiger Ausführung.

In Venedig hat der Brand des Dogenpalastes 1577 die wichtigsten Denkmäler zerstört; es waren Bilder aus der Geschichte Venedigs während der Streitigkeiten zwischen Alexander III. und Friedrich Barbarossa, gemalt von Vivarini und den Brüdern Bellini. Vasari und Sansovino geben Beschreibungen derselben, aus welchen hervorgeht, daß sie mit Bildnissen angefüllt waren. Einigen Ersatz für diesen schweren Verlust bieten vier figurenreiche Bilder von Gentile Bellini, die er für die Bruderschaften von S. Giovanni und S. Marco gemalt hat. Die drei ersten sind jetzt in der Akademie zu Venedig, sie stellen die durch einen Kreuzpartikel vermittelten Wunder dar; das vierte, die Predigt des heiligen Markus ist in der Brera zu Mailand. Sie sind in Ölfarbe auf Leinwand gemalt. Diese Bilder sind in ihrer Komposition, namentlich im Verhältnis der Figuren zum Raum völlig verschieden von der Florentiner Art und enthalten eine unabsehbare Menge ziemlich kleiner Figuren, die größtenteils porträtmäßig behandelt sind. Nirgends sonst ist eine solche Menge von Bildnissen auf einer Fläche vereinigt und das Einzelne verschwindet in der Masse. Mit andauernder Sorgfalt sind alle in der harten und trockenen Art Gentiles ausgeführt. Venedig bleibt auch im 16. Jahrhundert die Stadt der Massenbildnisse. Die Gattung, welche in umfassenden Kompositionen den Blick auf das Allereinzelnste lenkt, ist unkünstlerisch. Glücklicherweise kümmern wir uns nicht mehr um die Personen.

Auch das Bildnis im engeren Sinn, das Einzelporträt, findet früh Pflege, sowohl in der Wandmalerei, als auch auf beweglichen Tafeln. Nach einer verbreiteten Annahme kommt die Bildnistafel aus Frankreich nach Italien. Nicht nur ist die älteste Bildnistafel, die Johann des Guten († 1364) in der Nationalbibliothek in Paris (1910, S. 110) französisch, sondern, was mehr bedeutet, die Fähigkeit porträtmäßiger Darstellung ist im späteren 14. Jahrhundert in Frankreich entwickelter als in Italien. Gleichwohl lassen sich einige Bedenken gegen die französische Herkunft der Bildnistafel nicht von der Hand weisen. Es ist anzunehmen, daß der beweglichen Bildnistafel, die immer Brustbild ist, das Brustbild in der Wandmalerei vorangegangen sei. Hierher gehören, gleichviel welches ihr Porträtwert war, die Médaillons der Päpste, welche bis zum Brand 1823 die Wände von S. Paul in Rom schmückten, dann haben wir Nachrichten über Bildnisse berühmter Männer aus dem 14. und 15. Jahrhundert, welche in Palästen, Schlössern und Klöstern angebracht waren. Erhalten ist in Italien fast nichts. Eine höchst merkwürdige Reihe von Profilbildnissen aus dem Schloß San Martino di Guznago zwischen Brescia und Mantua, Tempera auf Holz, ist zum Teil im Victoria- und Albert-Museum in London, zum Teil im Metropolitan-Museum in Neu-York. Die Köpfe, welche dem Bramantino zugeschrieben werden, sind mit großer Sicherheit und einfachen Mitteln gemalt und vortrefflich individualisiert. Doch ist diese Reihe erst um 1500 entstanden und beweist nichts für die Frühzeit. Dagegen haben wir in Karlstein in Böhmen die Brustbilder Karl IV



Lodovico Gonzaga und seine Familie von Mantegna.
Beiträge zur Geschichte des Bildnisses. Tafel L.

und seiner Gemahlin Anna von Schweidnitz aus dem Jahr 1357, welche unter dem Einfluß der italienisch-französischen Malerei von Avignon entstanden sind. In Avignon aber sind auch die ersten Bildnistafeln gemalt worden, von welchen wir Kunde haben, die Bildnisse Petrarca's und Lauras von Simone Martini aus Siena. Sie müssen bald nach 1340 gesetzt werden, Simone soll 1344, Laura 1348 gestorben sein. Auch Simon's Selbstbildnis, das er mit Hilfe zweier Spiegel malte, war eine Tafel. Von den Tafelbildern des Gentile da Fabriano hat sich nichts erhalten. Weiter ist zu beachten, daß die italienische Form der Bildnistafel im 15. Jahrhundert lange Zeit altertümlicher bleibt als in Flandern. Die frühen italienischen Bildnistafeln geben im engen Rahmen den Kopf und einen kleinen Ausschnitt des Körpers, darin sind die französischen und flandrischen schon im Beginn des 15. Jahrhunderts weit freier. Will man an der französischen Herkunft der Bildnistafel festhalten, so muß man annehmen, daß sie in Italien nach dem ersten von Frankreich kommenden Anstoß unabhängig fortwirkte, bis um die Mitte des 15. Jahrhunderts die flandrische Kunst in Italien einen Einfluß gewann, der auf eine subtile Ausführung und erhöhte koloristische Wirkung abzielte.

Altichiero hatte um 1380 im Palast zu Verona unter größeren Fresken die Medaillonporträts der Scaliger angebracht, von welchen einige geringe Kopien in den Uffizien und in der Ambraser Sammlung in Wien erhalten sind. Als Bildnis nach dem Leben kann nur das des Cansignorio in Frage kommen und es macht auch diesen Eindruck, aber die Schwäche der Kopie verbietet eine nähere Beurteilung.

Von Masaccio hätten wir gern eine Bildnistafel, aber es gibt keine, die ihm mit voller Sicherheit zugeschrieben werden könnte. Den meisten Anspruch hat das Bild des Giovanni Bicci Medici in den Uffizien, das in einfachen, etwas harten Formen mit unerbittlichem Wahrheitssinn das Bild eines klugen und energischen Mannes gilt. Die berühmten Florentiner, welche Andrea Castagno um 1450 in der Villa Carducci in Segnaja malte, haben eine ungeschlachte Größe und sind voll Leben und Charakter. Die meisten waren längst tot und keiner ist nach dem Leben gemalt, Castagno benützte ältere Vorlagen, aber das beste ist doch, was er an Haltung und Charakteristik zugegeben hat. So sind diese Männer mehr Charaktergestalten als Bildnisse.

Die Florentiner Malerei des 15. Jahrhunderts hält sich nicht auf der von Masaccio errungenen Höhe. Die Fresken der Kapelle der Brancacci geben schon eine Vorahnung von Rafaels Teppichen, zwischen beide aber schiebt sich eine Kunst ein, die im Reichtum und der Fülle des Lebens schwelgt. Sie verfolgt kein einheitliches Ziel, die Fülle der Aufgaben, die sie angreift, ist zu groß, die Probleme der Darstellung des Raumes und der menschlichen Gestalt, die Lust am Fabulieren lassen die Einfachheit und Klarheit der Komposition und Formgebung zurücktreten; der Stil verwirrt sich, neben sehr realistischen Bestrebungen läuft eine barocke Stilisierung der Bewegungsmotive und des Faltenwurfs her, die an die gleichzeitige nordische Kunst gemahnen und vielleicht mit ihr in Zusammenhang stehen, die aber auch einen nicht ganz überwundenen Rest mittelalterlicher Befangenheit verraten. Merkwürdig ist, daß sich dieser Manierismus auf die Antike beruft und gerade

in antikischen Darstellungen am blühendsten entfaltet, noch merkwürdiger, daß gerade diese die ersten Keime der Romantik enthalten.

Das Bildnis, welches die objektive Wiedergabe der Natur anstrebt, wird von diesen Stilströmungen wenig berührt, dagegen macht sich bei ihm ein starker Einfluß flandrischer Kunst geltend. Das ist bekannt und braucht nicht nochmals ausgeführt zu werden. Es sind aber keineswegs bloß die glänzenden äußeren Vorzüge der flandrischen Kunst, welche diesen Einfluß fördern, sondern auch ihre tiefe innere Verwandtschaft, die treue Hingabe an das Objekt, die hier wie dort in der Bildniskunst waltet. Der Geist, der die Florentiner Büsten geschaffen hat, lebt auch in den Bildnistafeln. Was dem Fresko versagt ist, das Eingehen auf alle Einzelheiten der Formen, die Tempera- und die Ölmalerei gestatten es. Die Art der Charakteristik ist dem Fresko und der Tafelmalerei gemein, die Auffassung der Formen ist plastisch; sie werden in festen Umrissen hingesezt und nach ihren Schwellungen und Senkungen durchmodelliert, nur der Grad der Durchbildung ist verschieden. In der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts wird die Darstellung malerischer; kontrastierende Farbenflächen treten einander gegenüber, Luft und Licht umspielen die Gestalten, aber die Lokalfarbe geht noch nicht in einen Gesamtton ein, und eine Umstilisierung der Formen ins Malerische greift noch nicht Platz. Erst um die Wende des Jahrhunderts bereitet sich ein Umschwung vor. In der geistigen Charakteristik herrscht die gleiche strenge Sachlichkeit wie in der Formgebung, beide hängen ja eng zusammen, und eine Vertiefung der Charakteristik durch stärkere Betonung oder Modifizierung einzelner Formen liegt den Malern noch fern. Ist die Inschrift auf dem Bildnis der Lucrezia Tornabuoni von Domenico Ghirlandajo in der Galerie Kann in Paris:

„*Ars utinam mores animumque effingere posses
Pulchrior in terris nulla tabella foret*“

nur eine Schmeichelei oder darf sie als Zeugnis dafür angesehen werden, daß den Malern die Möglichkeit tiefer geistiger Charakteristik noch gar nicht klar zum Bewußtsein gekommen war?

Hier muß wieder die Frage der Charakterköpfe berührt werden. Köpfe, welche keine Bildnisse sind, bei welchen aber ein lebendes Modell die Grundlage individueller Gestaltung und intensiver geistiger Charakteristik ist, haben wir in der nordischen Kunst schon vom 14. Jahrhundert an angetroffen, so im Triforium des Doms zu Prag (1912, S. 23), am Mosesbrunnen in Dijon (1910, S. 104), am Isenheimer Altar, am Ulmer Chorgestühl (1913, S. 26) und anderwärts. In Italien war Donatello in seinen Aposteln und Propheten bis an die Grenze des Möglichen gegangen (S. 6), in der weiteren Kunst des Quattrocento aber kommen solche Köpfe nur vereinzelt vor, wofür etwa die berühmten Florentiner des Andrea del Castagno im Museum bei S. Apollonia in Florenz oder der Patriarch Lorenzo Giustiniani von Gentile Bellini in der Akademie in Venedig zu nennen sind. Sehr großartig sind die Päpste von Ghirlandajo und Botticelli zwischen den Fenstern der Sixtina zu Rom, doch wohl freie Schöpfungen und nicht Typen päpstlicher Curialen. Im ganzen bleibt die lange Reihe der Maler in ihren Fresken beim Porträt stehen, ohne es umzugestaltend zu vertiefter Charakteristik zu erheben; und wo sie wie bei Gott Vater, den Patriarchen, Propheten und Aposteln frei gestalten mußten, ragt in ihre



Ginevra d' Este von Pisanello.



Unbekannte von Ambrogio Preda.

Beiträge zur Geschichte des Bildnisses. Tafel LI.

realistische Welt unvermittelt ein Kopftypus herein, der sich von den altchristlichen Mosaiken bis in die große Vereinigung mittelitalienischer Kunst in der sixtinischen Kapelle verfolgen läßt. Er bleibt nicht unverändert, wahrt aber einige Grundzüge, wie sich eine Familienähnlichkeit zuweilen durch viele Generationen erhält. Allerdings sind es äußerliche Merkmale, welche durch die lange Reihe durchgehen, starkes Haar, wallender Bart, beschattete Augen, aus welchen der weiße Augapfel hervorleuchtet, doch ist ihnen auch Ernst und Würde gemeinsam. Aus den dünnen und mürrischen Greisen der byzantinischen und romanischen Mosaiken haben schon Giotto und Traini Männer gemacht, die vom Alter keineswegs gebeugt sind, und im Quattrocento werden die Züge mannigfaltiger und belebter, aber eine tiefgreifende Charakteristik wird selten erreicht.

Die Bildnistafel ist, was wir auch später zu allen Zeiten beobachten können, von Modeströmungen abhängig; durch das ganze 15. Jahrhundert bleibt das Profilbild beliebt. Es hat etwas Primitives. In Zeiten, in welchen die Kunst die organischen Formen noch nicht frei beherrscht, ist es doch möglich, die in den Linien des Profils liegenden Besonderheiten mehr oder weniger treffend wiederzugeben (vergl. 1910, S. 109).

Ein Profilbild war das erwähnte Selbstporträt Simone Memmis. Nach dem allgemeinen Stand der Bildniskunst im 14. Jahrhundert ist es wahrscheinlich, daß auch die Bildnisse Petrarca's und Laura's von Simone Profilbilder waren, alle vor der Mitte des 14. Jahrhunderts. Auch Johann der Gute von Frankreich ist im Profil dargestellt. Unter den italienischen Profilbildern sind die Ginevras und Lionellos von Este von Pisanello (Antonio Pisano) wohl die ältesten. Das Bildnis Ginevras wird um 1434 gemalt sein, es ist älter als Pisanellos früheste Schaumünzen und altertümlicher als diese. Eine starke Nachwirkung mittelalterlicher Stilisierung spricht sich aus in der ganzen Haltung, in der verlängerten Nackenlinie, wie in der überhohen Wölbung der Stirne und des vorderen Teils des Schädels. Durch die Verlängerung des Nackens werden das Ohr und der hintere Ansatz des Schädels unnatürlich in die Höhe gehoben. Auch die Darstellung des Auges ist konventionell, wobei indes die Richtung des Blicks beabsichtigt ist. Der Nachdruck liegt ganz auf der sehr sprechenden Linie des jugendlichen Profils, das sich hell von einem dunklen Laubhintergrund abhebt, in dem Nelken- und Akeleiblüten stehen. Dahinter erscheint der blaue Himmel. Die Modellierung des Gesichts ist sehr zart, aber reliefmäßig flach. Die Sicherheit der malerischen Behandlung groß. Pisanello erreicht eine sehr harmonische, geschlossene Farbenwirkung und nimmt in der Kontrastierung von Figur und Hintergrund vieles vorweg, was erst später Gemeingut wird. Das Bildnis Lionellos von Este kenne ich nicht, und die Abbildungen, die mir zur Verfügung stehen, gestatten keine nähere Beurteilung. Im Umriß herrscht derselbe Zug wie im Bild Ginevras, die ausdrucksvolle, strenge Linie, welche auch Pisanellos Schaumünzen auszeichnet.

Taf. LI.

Das Bildnis Ginevras ist nun für uns das Urbild einer stattlichen Reihe von Bildern junger Mädchen und Frauen, welche viel Gemeinsames haben. Fast alle sind Profilbilder von links, der Hals ist lang, die Stirn hochgewölbt, das ist mehr Mode als Stilisierung. Sie sind alle erst aus der zweiten Hälfte des Jahrhunderts, ihre Zuschreibung an die Maler ist umstritten. Zu den frühesten und anmutigsten

gehören zwei Bilder, welche heute dem Domenico Veneziano zugeschrieben und als Angehörige der Familie Bardi bezeichnet werden. Das eine ist in Berlin (1614), das andere im Museo Poldi-Pezzoli in Mailand. Die Anordnung und das Kolorit sind bei beiden gleich. Die Figuren stehen vor dem blauen Himmel mit lichten Wölkchen, der Fleischton ist licht gelblich, die Gewänder bunter Brokat; ein fröhlicher Farbenakkord. In dem Berliner ist der Linienzug energischer, seine Wirkung ist auf den Gesamtumriß gestellt, der viel sagt, innerhalb desselben ist das Profil des Gesichts sorgsam umrissen. Durch die lange, stark bewegte Nackenlinie werden der Ansatz des Schädels und das Ohr wie bei Ginevra d'Este nach oben verschoben. Das Mädchen in Mailand ist in seiner jugendlichen Unreife überaus reizend.

Piero della Francesca, ein Schüler Domenicos, ist in seinen Profilbildern streng sachlich, gewissenhaft, aber ziemlich trocken. Ein gesichertes Werk ist das Diptychon mit den Bildnissen Federigos von Montefeltro und seiner Gemahlin Battista Sforza in den Uffizien, zwei Brustbilder in strenger



Phot. Stoedtner.
Isotta (?) von Paolo Uccello.



Junge Bardi von Domenico Veneziano.

Profilstellung vor landschaftlichem Hintergrund, dessen Horizont in der Höhe des Halsansatzes liegt. Die Vorzüglichkeit der Bildnisse und die Liebe, mit der die Landschaften ausgeführt sind, kann nicht darüber hinweg helfen, daß beide nicht zusammen gesehen sind, und daß die rechte Einheitlichkeit des Bildes fehlt. Nimmt man den Hintergrund nur als solchen, so ist eine harmonische Farbwirkung nicht zu bestreiten. Die Charakteristik im Sinn des Quattrocento ist vortrefflich, wobei die Frau freilich dem bedeutenden Mann gegenüber zu kurz kommt. Noch unbarmherziger ist die geistige Nichtigkeit der Gräfin Palma von Urbino auf dem Bild in der Nationalgalerie in London (758) ausgedrückt. Das Bild wird jetzt dem Paolo Uccello zugeschrieben. Auch das ernste Bild der Isotta Atti in der Nationalgalerie (585) ist für Uccello in Anspruch genommen worden, kaum mit Recht. Das schöne Bild der Lucrezia Tornabuoni von Domenico Ghirlandajo vom Jahr 1488 hat noch die strenge Haltung der früheren, ist



Phot. Stoedtner.

Florentinerin von Domenico Ghirlandaio.

Beiträge zur Geschichte des Bildnisses. Tafel LII.



Idealbildnis von Sandro Botticelli.

aber in der Modellierung weniger hart. Der Arm ist bis zum Ellenbogen gegeben und die Linie des Rahmens durchschneidet den Unterarm der Länge nach und die Hand. Lucrezia steht vor einer offenen Wandnische, in der ein Schmuckstück und ein Buch liegen und eine Perlenkette hängt. An der Rückwand die oben erwähnte Inschrift. Die Linien der Nische laufen hart gegen die Figur an, ohne daß ihre Absicht ganz klar wird. Der Ausdruck der Frau, die keine Schönheit ist, ist gefaßt und sehr liebenswürdig, so daß das Bild doch ausdrückt, was nach der Inschrift unerreichbar scheint. Dieselbe Frau in ganzer Figur, aber in der gleichen Haltung findet sich in Ghirlandajos Heimsuchung in S. Maria Novella. Dem Ausgang des 15. Jahrhunderts gehört das Bild einer Frau in mittleren Jahren von Piero Pollajuolo an in der Galerie von Frau Hainauer in Berlin. Der Umriß ist sehr lebendig, die Modellierung ziemlich flach, stark wirkt der Gegensatz zwischen dem hellen Inkarnat und dem dunkeln Hintergrund. Stilistisch steht das Bild schon im Übergang zur Hochrenaissance. Botticellis Art ist in ihrer starken Stilisierung dem Bildnis nicht eben günstig. Er ist einer der wenigen Quattrocentisten, deren Gestalten und Köpfe einen gleichartigen, etwas krankhaften Typus haben, der auch in seine Bildnisse eindringt. Wir haben von ihm einige Frauenbilder, Profilköpfe von hoher Schönheit, aber ohne starke Individualisierung. Die Absicht ist, wenn sie auch auf bestimmte Modelle zurückgehen mögen, nicht auf das Porträtliche gerichtet und man wird sie kaum als Bildnisse ansprechen dürfen. Die Behandlung der Haare, der Gewänder wie der reiche Schmuck sind Zugaben der Phantasie und geben den Bildern einen allegorischen Zug. Die Benennung Simonetta Vespucci oder Lucrezia Tornabuoni ist unbegründet. Eines der Bilder ist im Städelschen Institut in Frankfurt; Profil von rechts, die Figur steht in lichten warmen Tönen auf schwarzem Grund, die Ausführung ist sehr vortrefflich. Dieses Bild ist das porträtmäßigste der Reihe. Stärker in der unmittelbaren Wirkung seines kräftigen Farbenakkords ist das in Berlin. Eine junge Frau vor einer dunkeln Wand mit einem hochliegenden Fensterausschnitt, dessen untere Kante in der Höhe des Nasenrückens liegt. Bis hierher fällt das Haar über die Stirne herab und trennt das Profil von dem hellen Himmel. In seiner Ausführung kommt es dem Frankfurter gleich. Hierher gehört auch die berühmte *Simonetta* in Chantilly von *Piero di Cosimo*. Obwohl porträthafter als die Frauen Botticellis, bedeutet sie doch als Bildnis nicht mehr als diese, das Porträtliche des Kopfes tritt zurück gegenüber dem starken künstlerischen Gesamteindruck. Zwischen der Figur und dem landschaftlichen Hintergrund ist eine größere Einheitlichkeit erreicht als in anderen Bildern. Um den Leib ist ein buntes Tuch geschlagen, von dem sich der weiße Leib kräftig abhebt, während das Profil des Gesichts vor einer dunkeln Wolke steht. Der weiße Oberleib, der bis unter die Brüste entblößt ist, hat etwas Herausforderndes, es ist ein erotisches Bild wie die Venuse und Danaen Tizians und anderer, die für die Schlafzimmer vornehmer Herrn bestimmt waren, die aber für uns diesen Charakter verloren haben, so daß wir sie rein künstlerisch betrachten.

Eine zweite Gruppe von Profilbildern junger Frauen ist in Mailand entstanden. Ein Bild von *Zenale* in einer englischen Privatsammlung ist hart und eckig, in den Einzelformen ist vieles schematisch, es fehlt das wahre Leben.

Taf. LI.

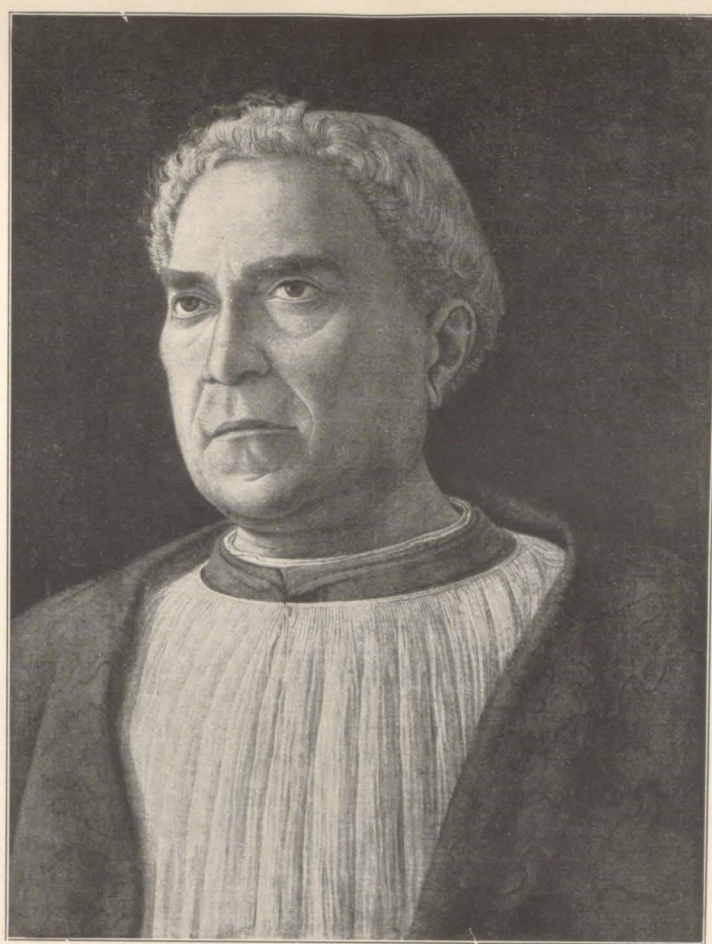
Große Sorgfalt ist auf das Gewand mit gepufften Ärmeln verwendet. Diese Form des Bildnisses nimmt Ambrogio Preda auf, der schon unter Leonardos Einfluß steht. Er ist kein ganz großer Porträtist, seine Hand ist nicht vollkommen frei und folgt dem Auge nicht unbedingt, er vermag den Köpfen selten volles Leben zu verleihen, aber er hat doch den Blick für das Charakteristische, und seine Bildnisse stehen auf einer sehr achtungswürdigen Höhe. Ja eines von ihnen wird noch heute von bedeutenden Kennern für das Werk Leonardos gehalten, das Mädchen in der Ambrosiana in Mailand, ein Bild, das in der Auffassung wie in der Ausführung und seinem tiefen, kräftigen Kolorit sehr reizend ist. Mit Glück ist das jugendlich Unfertige dieses Mädchenkopfes erfaßt. Ambrogio Preda hat dieselbe etwas später nochmals gemalt (Privatbesitz in England). Das Bild einer Frau von etwa fünfunddreißig Jahren in der Nationalgalerie in London ist in der Auffassung sehr ansprechend, seine Erhaltung scheint nur mittelgut zu sein; das der Bianca Maria Sforza, früher im Besitz Lippmanns, jetzt bei Mr. Newall in Rickmansworth, ist etwas scharf und trocken behandelt. Ein weiteres Bild Bianca Marias, wohl schon aus Ambrogios Innsbrucker Zeit, ist in Paris in Privatbesitz.

Profilbilder von Männern sind, abgesehen von Stifterbildern auf größeren Gemälden, weniger zahlreich. In den Stifterbildern liegt ein reiches und kostbares Material, das ich aus den eingangs erwähnten Ursachen unberücksichtigt lassen muß; ich beschränke mich hier auf die Bildnistafel. Piero di Cosimos Federigo von Montefeltro ist schon S. 24 erwähnt. Die Bildnisse Giuliano da Sangallos und Francesco Giambertis im Haag, mit landschaftlichem Hintergrund sind höchst lebendig und kommen in ihrer Formenfülle flandrischen Bildnissen nahe. Nicht streng im Profil gibt Botticelli den scharf geschnittenen Kopf Giuliano Medicis (Berlin 106 B). In dem schönen Bild verleugnet sich die starke Subjektivität des Malers keineswegs, sie tritt namentlich in der Stirn zu Tage, er gibt aber doch die Formen in unverkennbarer Treue wieder. Die technische Ausführung ist vortrefflich, die Zeichnung höchst delikat, das Kolorit ernst und schön. Mehr noch gibt es an geistiger Charakteristik. Die fein geschnittenen Züge sind hart wie Marmor oder Erz, aus dem geschlossenen Mund und den gesenkten Augen spricht Hochmut ohne Größe. Bei all diesen Vorzügen ist es fraglich, ob das Bild nach dem Leben gemalt ist, oder nach einer Schäumünze von Bertoldo. Ähnlich in Haltung und Ausdruck ist das Bildnis Galeazzo Sforzas in den Uffizien, das bisher unter dem Namen des Piero Pollajuolo ging und das Bode jetzt dem Ambrogio Preda zuschreibt, ein sehr tüchtiges Werk, wenn auch nicht von so eindringender Kraft der Charakteristik wie das Giulianos.

Die oberitalienische Kunst löst sich langsam von der mittelalterlichen Tradition. Die Anregungen gingen von Squarcione in Padua aus, in dessen spröder Kunst der beginnende Realismus eine seltsame Vereinigung mit äußerlichen Einwirkungen der Antike einging, und verbreiten sich über ganz Oberitalien. Die Formgebung der Oberitaliener ist hart, ihr Linienzug hat etwas konventionelles, aber sie haben einen scharfen Blick für das Charakteristische, so daß ihre Bildnisse bei einer altertümlichen Strenge doch bestimmt individualisiert sind. Von dem Mailänder Zenale hat die Galerie Borromeo ein Bild des Bischofs Andrea Novelli von Alba, in welchem mit diesen spröden Formen eine erstaunliche Individualisierung erreicht

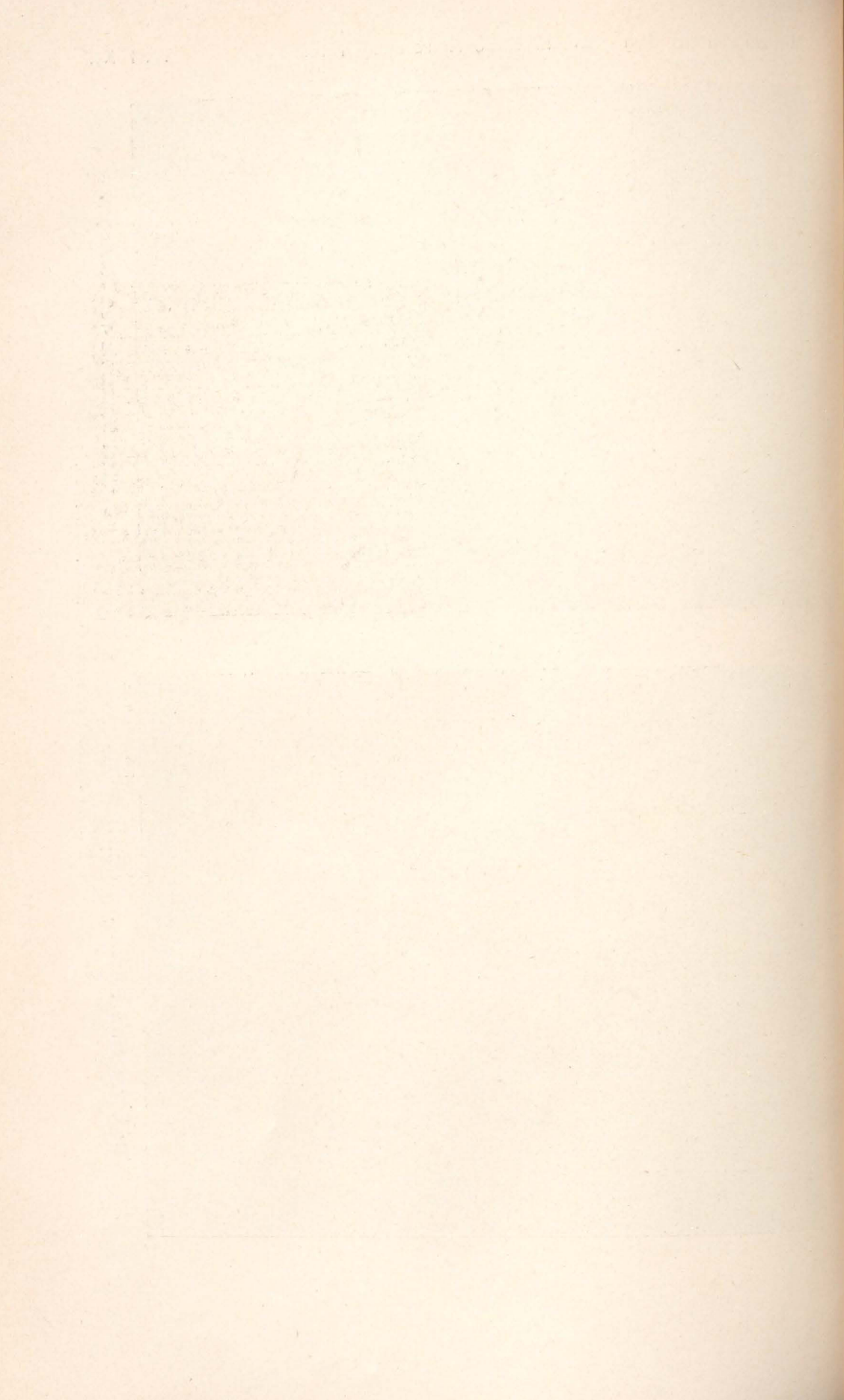


Phot. Stoedtner.
Doge Francesco Foscari von Gentile Bellini.



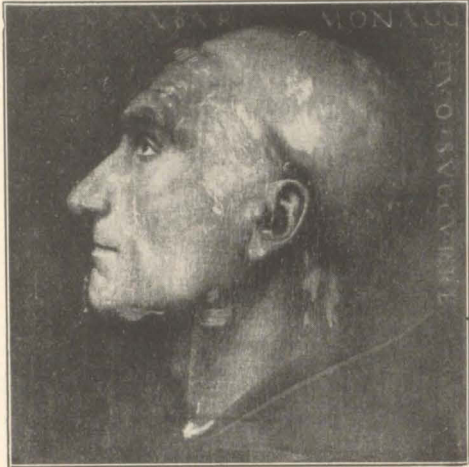
Cardinal Mezzarota von Mantegna.

Beiträge zur Geschichte des Bildnisses. Tafel LIII.



ist. Das Bild eines Unbekannten von Baltassare d'Este bei Herbert Cook spricht wesentlich durch das kräftig erfaßte Profil. In Venedig sind die Bilder der Dogen 1577 bei dem Brand des Dogenpalastes zu Grund gegangen, das Museo Correr bewahrt aber die Profilbilder der Dogen Francesco Foscari und Giovanni Mocenigo von Gentile Bellini, welche bei strenger Zeichnung eine fortgeschrittenere Formgebung aufweisen und in ihrer schlichten Charakteristik den Eindruck großer Bildnistreue machen. Eine ganze Reihe trefflicher Profilbildnisse von Männern und Frauen enthält das Bild des Kreuzwunders von Gentile in der Akademie in Venedig. Schon aus dem 16. Jahrhundert sind Ambrogio Predas Maximilian I. von 1512 in Wien, der sich nicht über ein gutes Durchschnittsmaß erhebt, und die Bildnisse zweier Mönche von Vallombrosa von Pietro Perugino in der Akademie in Florenz, die schon im Übergang zur Hochrenaissance stehen. Hier ist alle Härte geschwunden, die Linienführung ist bei aller Sicherheit zart, die Modellierung weich, und die Formen ganz individuell.

Taf. LIII.



Phot. Stoedtner.

Balthasar von Vallombrosa von Perugino.

So viel das Profilbild auch sagen kann, mehr gibt doch die Ansicht von vorn. Rein frontale Bildnisse sind selten, sie liegen der realistischen Kunst des 15. Jahrhunderts nicht und heischen eine Monumentalität der Auffassung, welche die Maler des Quattrocento nicht haben, außerdem bieten die Wendungen des Kopfes reichere Möglichkeiten der Charakteristik. Hier ist nochmals auf Masaccios Bildnis des Giovanni Bicci Medici (S. 21) zu verweisen. Von Paolo Uccello hat das Louvre eine höchst merkwürdige Tafel mit den Brustbildern von Giotto, Paolo Uccello, Donatello, Antonio Manetti und Filippo Brunelleschi, als Vertretern der Künste, welchen Uccello auch die Mathematik und die Perspektive beizählt. An Stelle der Allegorien sind wirkliche Personen getreten, welche mit Ausnahme Giottos alle lebten und mit Uccello befreundet waren. Er hat das Bild auch nicht für eine öffentliche Stelle, sondern für sein eigenes Haus gemalt. Uccello sucht die eiförmige Reihe durch verschiedene Wendungen der Körper und Köpfe zu beleben, aber damit wird aus der Reihe keine Gruppe und die Köpfe lassen eine tiefere Charakteristik vermissen. Auch die formale Durchbildung geht nicht in die Tiefe. Uccellos Bild in dieser Reihe ist als frühes Selbstbildnis bemerkenswert.

Es ist auffallend, wie wenige Florentiner Bildnistafeln aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts erhalten, und mehr noch, wie wenige Bilder älterer und bedeutender Personen unter ihnen sind, und es wäre schwer, allein aus ihnen, ohne die reiche Fülle des in den Wandmalereien und Altarbildern enthaltenen, ein abschließendes Urteil über den Stand der Bildniskunst zu gewinnen.

Von Domenico Ghirlandajo, der sich in seinen Fresken als starker Porträtist zeigt, ist ein Bild des Francesco Sassetti und seines jungen Sohnes in den Uffizien, er in streng frontaler Haltung mit gesenktem Blick, der Knabe zu ihm aufblickend im Profil. Verwandt in der Anordnung, aber reicher bewegt ist das liebenswürdige und sehr ins einzelne gehende Bild eines alten Mannes und eines Knaben, vielleicht desselben jungen Sassetti im Louvre. Eine Reihe sehr gleichartiger Bildnisse von Jünglingen und Knaben ist im Stil Botticellis gehalten. Berenson hat sie 1897 mit anderen Bildern als das Werk eines Malers zusammengestellt, den er Amico di Sandro nennt, man faßte sie wohl besser als Arbeiten aus der Schule Botticellis zusammen. Um 1490 war es für junge Florentiner Mode, sich mit langen Haaren und einer Mütze, etwas schräg gestellt, im Brustbild malen zu lassen. Im ganzen ist die Reihe ermüdend, jedes einzelne Bild ist ansprechend. Die einen sind knabenhaft jung, andere schon etwas blasiert, vornehme Großstadtjugend. Das beste ist vielleicht das bei Frau Hainauer in Berlin, das dem Davide Ghirlandajo zugeschrieben wird; an Leib und Seele fast noch ein Knabe. Reizend ist ein Knabenbildnis von Pinturicchio in Dresden (41). Frisch, aber weniger intim ist ein Freskobildnis von Filippino Lippi in Berlin (96 A). Von Lorenzo di Credi ist das Bildnis seines Lehrers Verrocchio in den Uffizien. Er hat die Hände übereinander gelegt, in der Rechten wird der Griff eines Meißels sichtbar. Das volle runde Gesicht ist etwas nüchtern aufgefaßt, aber sorgsam durchgeführt. Man stellt sich den Meister des Colleoni feuriger vor, schließlich glaubt man doch an den ruhigen und festen Ernst, der aus dem Mund und den Augen des Mannes spricht. Die Durchbildung ist vortrefflich und sehr eingehend, an flandrische Weise gemahnend.

Auch bei Frauenbildnissen kommt gegen Ende des 15. Jahrhunderts die Ansicht von vorn in Aufnahme. In den Bildnissen eines jungen Mädchens aus der Werkstatt Verrocchios in Berlin (80) und der Costanza de Medici in der Nationalgalerie in London herrscht nicht mehr die fröhliche Anmut der Profilbilder, in strengster Sachlichkeit ist die nicht sehr reizende Natur wiedergegeben und in ihr liegt der Wert dieser Bildnisse.

Von Luca Signorelli hat das Berliner Museum (79 c) das Bildnis eines bejahrten Mannes. Der Kopf, der fast die ganze Tafel ausfüllt, ist mit der harten Strenge Signorellis gezeichnet und hat etwas Monumentales; fern von kleinem Realismus sind die charakteristischen Züge des Mannes in einfacher und kräftiger Linienführung gegeben.

Pietro Perugino, der in seinen Idealköpfen so monoton ist, weiß als Porträtist sicher zu individualisieren. Dafür sind die Porträtköpfe in den Fresken der Sixtina der beste Beweis. An Bildnistafeln haben wir nur wenig von ihm. Die Mönche von Vallombrosa sind bei den Profilbildern S. 27 erwähnt. Das Brustbild des Francesco delle Opere von 1494 in den Uffizien ist in der Individualisierung sicher durchgeführt und in der Ausführung vortrefflich. Gegenüber den Florentiner Bildnissen ist die Modellierung weicher, das ist umbrisch, es kündigt sich aber auch schon der Stil des beginnenden 16. Jahrhunderts an. Hier sind als Werke des Übergangs Rafaels frühe Bildnisse anzuschließen, in welchem der florentinische Bildnisstil des 15. Jahrhunderts schon verlassen, die freie Größe der Hoch-



Donna gravida von Rafael.



Unbekannte von Perugino (?).

Beiträge zur Geschichte des Bildnisses. Tafel LIV.

renaissance aber noch nicht gewonnen ist. Sie sind alle in Florenz gemalt, wohin Rafael 1504 übergesiedelt war. Hier eignet er sich rasch die volle Beherrschung des menschlichen Organismus an, seine Zeichnung ist frei und anmutig, seine Pinselführung von höchster Zartheit und Geschmeidigkeit. Den Anforderungen, welche das Bildnis stellt, ist er noch nicht ganz gewachsen, es fehlt dem Zwanzigjährigen nicht an Können, aber an Menschenkenntnis. Seine Bildnisse stehen in ihrer zeichnerischen und malerischen Behandlung auf der Höhe der Zeit, aber die Charakteristik ist noch etwas äußerlich. Von dem, was früher seinem Werk zugezählt wurde, ist heute vieles anderen Malern zugeschrieben, anderes umstritten. Ganz unbezweifelt sind nur die Bildnisse des Angelo und der Maddalena Doni im Palazzo Pitti in Florenz ¹⁰⁾. Daß das Maddalenas in der Anordnung von Leonardos Monna Lisa beeinflusst ist, ist bekannt, der Kopfbildung haftet noch etwas Allgemeines an, das an die Florentiner Madonnen erinnert. Die *Donna gravida* im Pitti wird heute angezweifelt, mag aber vorerst noch als Werk Rafaels gelten. Auch sie sagt weniger als die *schöne stille Frau* in der Tribuna der Uffizien, die früher auch Maddalena Doni genannt war. Sie ist eines der schönsten florentinischen Bildnisse des beginnenden 16. Jahrhunderts, ein höchst würdiger Abschluß des Florentiner objektiven Bildnisstils und überdies von starkem, ernstem Stimmungsgehalt. Auch der Maler, mag es nun Bugiardini oder Perugino sein, hat die Monna Lisa gesehen, nimmt aber in kluger Beschränkung nur die äußere Haltung auf.

Taf. XIV.

Taf. LIV.

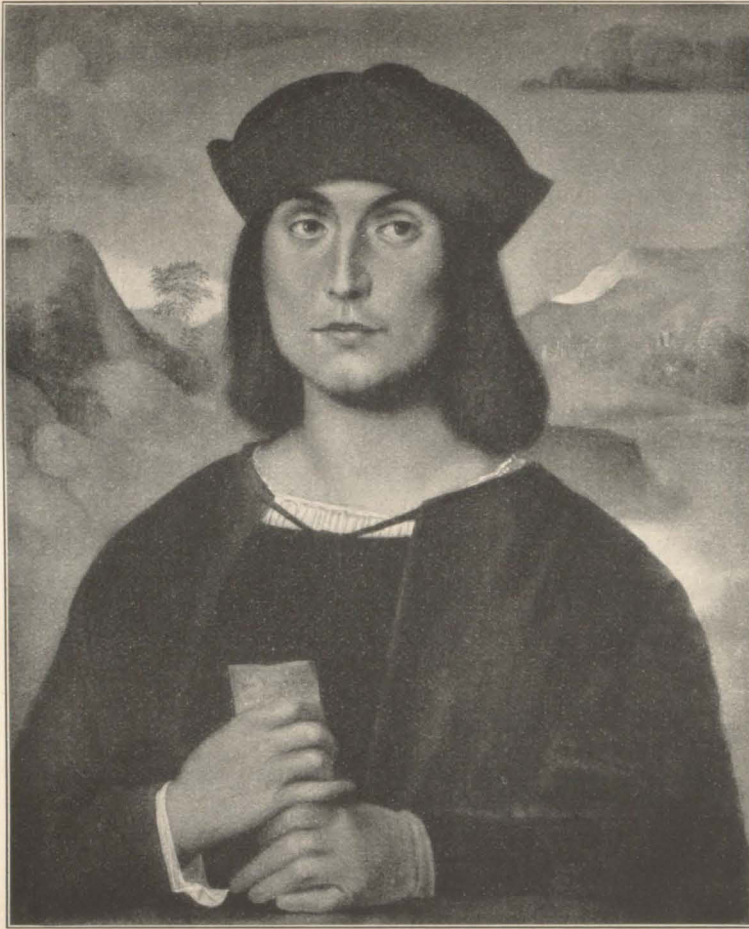
In seinen Männerbildnissen weiß Rafael kräftiger zu individualisieren. Als das früheste gilt heute nach Morellis Vorgang das seines Lehrers Pietro Perugino in der Galerie Borghese in Rom. Die trotz der strengen Frontalität freie und malerische Behandlung gestatten aber kaum, es schon in die Zeit von Rafaels Aufenthalt in Perugia vor 1504 zu setzen. Die Vollendung der Zeichnung läßt kaum einen Zweifel an ihrer Korrektheit zu, obgleich in den Augen nicht alles stimmt. Die Modellierung ist weich und voll. Angelo Doni, der nicht Gegenstück zu Maddalena, wohl auch später gemalt ist, ist schon ein bedeutendes Bildnis, freier in der Haltung und malerischer. Bei halber Wendung des Gesichts ist der Blick auf den Beschauer gerichtet. Auch in einigen Bildnissen aus Rafaels römischer Zeit nach 1508 klingt dieser Stil noch nach. In Florenz führt der überaus feinfühlig Porträtist Franciabigio diese Richtung weiter.

In Venedig wird der Aufschwung der Bildnismalerei eingeleitet durch Antonello da Messina, der 1474 dahin gekommen war. Antonello hatte sich, gleichviel ob er in den Niederlanden war oder nicht, technisch und formal vieles von der flandrischen Malerei angeeignet; dazu hat er den sichersten Blick für die Erfassung des Individuellen in der Erscheinung des Menschen. Sein wohlverdienter Ruhm beruht auf seinen Bildnissen. Als Bildnismaler war er sofort nach seinem Auftreten in Venedig berühmt und gesucht. Schon 1476 suchte ihn Galeazzo Sforza als solchen an seinen Hof zu ziehen, und der Anonymus des Morelli rühmt die Kraft und Lebhaftigkeit seiner Bildnisse, besonders die der Augen. In der Kraft des Blicks, die durch die dunkle Pupille und die Glanzlichter auf der Iris hervorgerufen und durch die Drehung des Augapfels gegen den Beschauer gesteigert wird,

10) Die auf Vasari gestützte Benennung wird von Davidsohn bestritten.

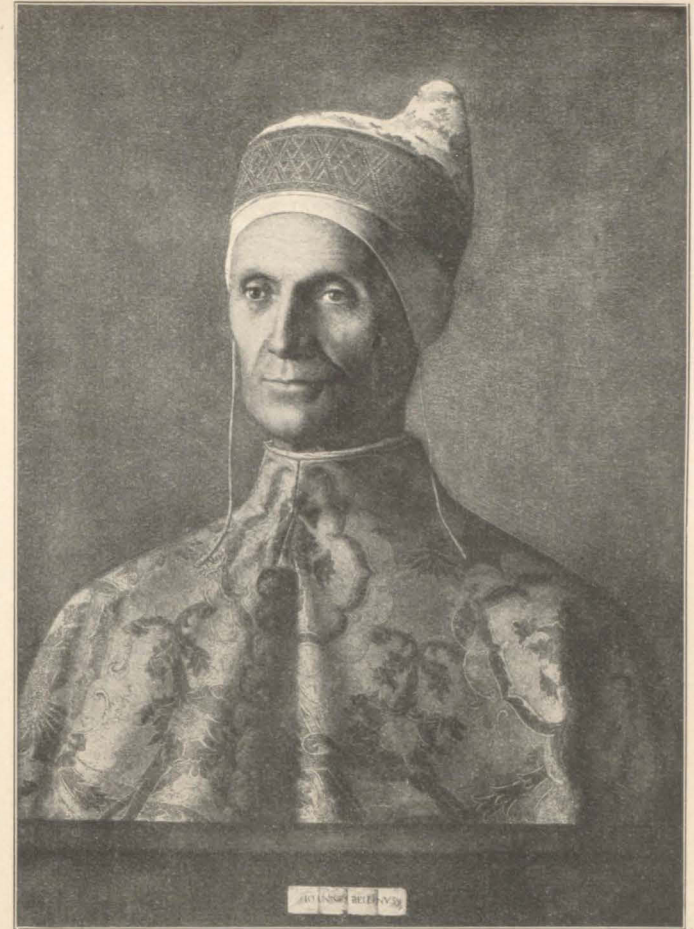
liegt auch für uns noch ein Hauptreiz seiner Bildnisse. Die Zahl der dem Antonello zugeschriebenen Bildnisse ist ziemlich groß. Wer die Galerie des Louvre kennt, denkt bei der Nennung seines Namens zuerst an den berühmten *Condottiere*, der nicht nur unter Antonellos Werken, sondern unter allen Bildnissen des Quattrocento eine der ersten Stellen einnimmt. Seine Bedeutung als Bildnis liegt in der reichen Lebensfülle, in dem Ausdruck starker Willenskraft bei mäßigem Verstand. Die plastisch modellierten Formen sind sehr energisch erfaßt und ganz einheitlich. Die schon in ihnen gegebene Belebung wird durch die sehr scharfe Beleuchtung noch gesteigert, die ganz auf das Gesicht konzentriert, einen dunkeln Hintergrund verlangt. Das Bild hat eine malerische Haltung, die der italienischen Malerei um 1475 noch fremd ist. Ähnliche Vorzüge hat das Bildnis eines jungen Mannes in der Nationalgalerie in London. Das Museum in Berlin hat zwei Bildnisse junger Männer von 1470 und 1474 (18, 18A) von schlichter Auffassung und trefflicher Ausführung. Antonello stellt den Typus auf, der in Venedig bis in die Frühzeit des 16. Jahrhunderts herrscht. Er gibt nur den Kopf und einen kleinen Abschnitt des Körpers eng im Rahmen. Der Kopf ist in Vorderansicht etwas von links gesehen, der Hintergrund dunkel; blauer Himmel und ein ganz beschränkter Blick auf eine Landschaft in dem einen Berliner Bild ist eine Ausnahme. Die Haare sind lang und reichen weit in die Stirne herein, den Kopf bedeckt eine Mütze. Der Typus ist ganz quattrocentistisch. Antonellos Bedeutung für die venezianische Malerei liegt aber nicht darin, daß er einen Bildnistypus nach Venedig gebracht hat, der ähnlich auch anderwärts vorkommt, sondern darin, daß er die malerische Behandlung des Bildnisses angebahnt hat, durch welche es Venedig bald darauf zur höchsten Vollendung führte.

Die von Antonello gegebenen Anregungen hat vor allen Giovanni Bellini, der jüngere Bruder Gentiles (S. 27), aufgenommen und selbständig verarbeitet. In seinen Jugendwerken hat er noch den harten Stil der Schule von Murano, dann erfährt er den Einfluß Mantegnas, mit dem er verschwägert war, bald aber gewinnt sein Stil eine ruhige Größe, und sein Kolorit eine volle und milde Harmonie, die ganz ihm eigen sind und mehr als ein Jahrhundert lang in der Malerei belebend und zeugend fortwirken. Nach Vasari hat er viele Bildnistafeln gemalt und in vielen Galerien begegnen uns solche mit seinem Namen; ganz unbezweifelt ist aber nur das Bildnis des Dogen Leonardo Loredano in der Nationalgalerie in London, eines der herrlichsten aller Zeiten. Wie eine kostbare Reliquienbüste erhebt es sich hinter einer Brüstung. Plastische und malerische Auffassung durchdringen und heben sich in diesem wundervollen Werk zu feierlicher Wirkung. Was diese begründet, ist aber nicht einzig das reiche Können und die liebevolle Arbeit des Malers, sondern ebenso sehr die innere Größe des Dogen. „Geist und Erfahrung, ruhige Besonnenheit reden hier deutlich zu Ehren von ganz Alt-Venedig, so lange diese Tafel bestehen wird“ (Jakob Burckhardt). Neben dem Loredano tritt alles zurück, was Giovanni Bellini sonst an Bildnissen zugeschrieben wird. Seine Zeitgenossen und die ältere Generation seiner Schüler vermag den harten venezianischen Stil nicht sofort zu überwinden. Von seinem älteren Bruder Gentile hat die Galerie in Pest ein Bild der Katharina Cornaro, einer etwas reizlosen, bürgerlich aussehenden Frau in königlichem Schmuck, ziemlich trocken, aber durch die unbefangene Treue der



Vangelista Scappi von Francesco Francia.

Beiträge zur Geschichte des Bildnisses. Tafel LV.



Doge Leonardo Loredano von Giovanni Bellini.

Auffassung erfreulich. Vittore Carpaccio lernen wir in den Bildern aus der Legende der heiligen Ursula als einen ausgezeichneten Porträtisten kennen, dem an lebendiger Auffassung wenige seiner Genossen gleichkommen. An Porträttafeln ist kaum etwas Gesichertes von ihm vorhanden, aber manches von den Bildnissen, die unter Giovanni Bellinis Namen gehen, mag von ihm sein. Die Brustbilder eines Mannes und einer Frau, welche vor einigen Jahren in England im Handel waren, scheinen mir in der Zeichnung nicht sicher genug für Carpaccio. Es wäre aber an ihnen und anderen venezianischen Bildnissen dieser Stufe zu prüfen, wie weit sie auf Dürers frühe Bildniskunst eingewirkt haben und andererseits, ob auch Dürer in der venezianischen Bildniskunst Spuren seines Aufenthalts in Venedig hinterlassen hat. Diese Frage wird angeregt durch das schöne Bildnis eines Mannes von Bartolomeo Veneto im Palazzo Corsini in Rom, das schon direkt mit Dürer, dann auch mit Holbein in Verbindung gebracht worden ist.

Das schöne Bildnis des Kardinals Mezzarota von Mantegna in Berlin (91) zeigt den Stil des oberitalienischen Quattrocento in voller Reinheit. Das Brustbild steht in engem Rahmen und hebt sich kräftig von dem schwarzen Grund ab. Die Lokalfarbe herrscht vor, die einzelnen Farben sind gut verteilt und stehen harmonisch gegeneinander. Der Kopf ist streng und sorgfältig gezeichnet und durch geschickte Beleuchtung zu plastischer Wirkung durchmodelliert. Und zu diesen Äußeren kommen die erlesensten inneren Vorzüge. Der geschlossene Mund und der aufwärts gerichtete Blick ergeben den Ausdruck ruhigen Sinns. In den Zügen liegt eine Fülle von Lebenserfahrung, von abgeklärter Ruhe und tiefem Wohlwollen.

Taf. LIII.

Die Ferraresen, von welchen wenige Einzelbildnisse auf uns gekommen sind, pflegen im Bildnis bei harter Formgebung einen tüchtigen Realismus, ohne sich zu hoher Künstlerschaft zu erheben. Von Francesco Francia haben die Uffizien das schöne Bild des Vangelista Scappi, ein frontales Brustbild vor landschaftlichem Hintergrund, das wohl den alten Typus noch festhält, in der Formgebung und Modellierung aber den Bildnissen Peruginos und des jungen Rafael nahe steht.

Taf. LV.

In Mailand bleibt das Profilbild bevorzugt. Erst mit dem Auftreten Leonardo da Vincis gewinnt auch das Bildnis in Vorderansicht weitere Verbreitung.

* * *

Noch bleiben einige allgemeine Fragen zu besprechen. Zunächst die der Stilentwicklung. Diese ist nicht sehr lebhaft; der Bildnisstil bleibt bis gegen den Schluß ziemlich gleichartig. Wie in der Plastik wird auch in der Malerei rasch eine große Sicherheit des Könnens erreicht. Man wird der Gestaltung des Kopfes im ganzen und in seinen Einzelheiten weit rascher Herr, als der des Körpers im ganzen und seiner Artikulation, aber man ermüdet deshalb nicht. Die Freude am Objekt bleibt bis zum Schluß gleich, so auch die jugendliche Frische und Naivität, der alles Absichtliche fern liegt. Erst gegen den Schluß des 15. Jahrhunderts kündigt sich ein höheres Pathos an. So ist denn auch bis dahin kein grundlegender Fortschritt in der Auffassung der Formen eingetreten. Bei Masaccio oder bei Pisanello ist trotz einiger Unfreiheit schon alles Wesentliche gegeben. Was folgt, ist auf die

Durchbildung im einzelnen gerichtet. Die Stilströmungen, auf die ich S. 21 hingewiesen habe, berühren das Porträt kaum. Eine Ausnahme machen die Frauenköpfe Piero di Cosimos, Botticellis und anderer, deren porträtistische Bedeutung gering ist. Die Lust an der bis ins Einzelste gehenden Durchbildung der Formen ist bei den Malern ebenso groß als bei den Bildhauern. Da ist es ein Glück, daß dem durch die Technik des Fresko Grenzen gesetzt sind; der Blick bleibt auf das Ganze gerichtet, dem sich die Teile unterordnen, vor dem sie zurücktreten. Indem aber die Absicht immer auf die sachliche Wiedergabe der Züge gerichtet ist, und die passive Rolle der Assistenzen auch nichts weiter fordert, ergibt sich aus dem Zwang zur Vereinfachung eine andauernd gleiche Stilisierung. Ganz entwicklungslos ist die Behandlung der Porträtköpfe im Fresko keineswegs, Ghirlandajo modelliert weicher und voller, Botticelli arbeitet breiter und malerischer als Filippo Lippi oder Benozzo Gozzoli; aber es sind doch nur unwesentliche graduelle Unterschiede, welche mehr durch die Persönlichkeit der Künstler bedingt sind, als durch den Gang der Stilentwicklung.

Die Behandlung der Porträttafel ist anders bedingt. Diese für die Wohnung des Besitzers bestimmten Bildnisse mußten einer genauen Besichtigung aus nächster Nähe Stand halten und die Ausführung in Tempera und Öl ließ der Durchbildung der Formen freien Spielraum. Dazu kommt der von den flandrischen Bildnissen ausgehende Anreiz zu subtilster Ausführung, dem man sich um so lieber hingab, als er den eigenen Absichten entgegenkam. Die Kenntnis der flandrischen Ölmalerei führt auch zu intimerer Beobachtung und Wiedergabe der optischen Wirkungen von Luft und Licht. Das sind aber nur Anregungen; die italienische Malerei löst die Fragen der Lichtführung, des Helldunkels und der Luftperspektive für sich. Leonardo da Vinci und Giovanni Bellini, ganz selbständige Geister, sind die Führer, und der größte „Maler“ unter den Italienern der Zeit, Correggio, hat vielleicht nie ein flandrisches Bild gesehen. So bereitet sich im Ausgang des 15. und im beginnenden 16. Jahrhundert der malerische Stil vor, aber seine Zeit war noch nicht gekommen; ehe er zu vollen Entfaltung kommt, werden noch die höchsten formalen Probleme der neueren Kunst gelöst.

Die Florentiner und die Umbrier haben um die Mitte des 15. Jahrhunderts schon eine sehr schmiegsame, allen Bewegungen der Form folgende Zeichnung und eine in Übergängen verlaufende, reliefmäßige Modellierung. In Oberitalien wirkt die harte Formgebung Squarcones lang nach. Gentile Bellini, Zenale, Baltassare d'Este u. a. ringen ihre tüchtige Individualisierung einer spröden Linienführung und einer harten Modellierung ab, die eine weitgehende Durchbildung der Formen ausschließt. Noch Mantegna hat damit zu kämpfen. Um die Wende des Jahrhunderts wird die Formgebung weicher, die Haltung toniger. Auf dieser Übergangsstufe stehen die Bildnisse Pietro Peruginos, Francesco Francias, des jungen Rafael und Giovanni Bellinis.

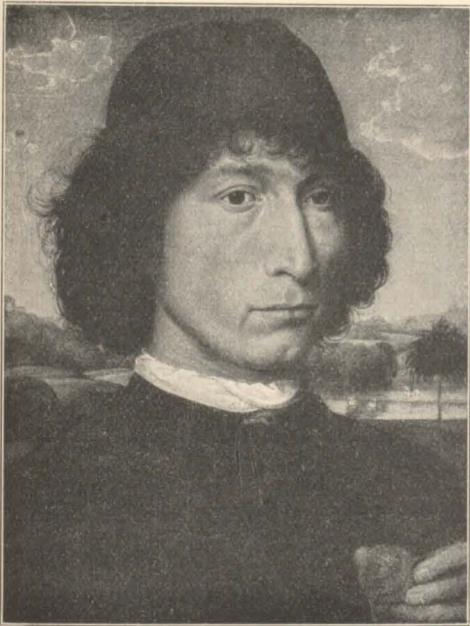
Wenn die Kenntnis nordischer Kunst die Selbständigkeit der italienischen nicht beeinträchtigt, so findet doch da und dort eine Annäherung statt, welche sogar die Scheidung erschwert hat. Die schönen, lebensvollen Bildnisse des Giuliano da San Gallo und des Francesco Giamberti im Haag galten lange Zeit als Arbeiten Lukas von Leidens, dann als Werke Dürers, bis Frizzoni



Domenico Ghirlandajo, Florentiner.



Lorenzo di Credi. Verrocchio.



Memling, Niccolo Spinelli.



Dirk Bouts, junger Mann.

Beiträge zu Geschichte des Bildnisses. Tafel LVI.

sie auf Grund einer Aussage Vasaris dem Piero di Cosimo zuwies. Ebenso galt das Männerbildnis im Palazzo Corsini von Bartolomeo Veneto (S. 31) für Holbein oder Dürer. In diese Gruppe gehört auch ein schönes Porträt der Dresdener Galerie (1905), ein älterer Mann in reiner Frontansicht vor blauem Himmel, das als oberdeutsch bezeichnet ist. Aber man sucht vergeblich nach dem oberdeutschen Maler, der es gemalt haben könnte, es müßte ein Augsburger sein. Zwischen Antonello da Messina und Hans Memling hat die Benennung des Bildnisses des Niccolo Spinelli in Antwerpen geschwankt. Mittelbar von der flandrischen Richtung beeinflusst wird Peruginos Francesco delle Opere und Rafaels Perugino und Angelo Doni. Das Wesentliche sind aber nicht diese äußerlichen Zusammenhänge, sondern — worauf ich schon S. 22 hingewiesen habe — die tiefe innere Verwandtschaft der Gesinnung, die schlichte Sachlichkeit, welche nicht mehr will, als das Erschaute möglichst treu wiedergeben; hier wie dort spricht aus den Bildnissen der hohe Ernst, mit dem die Maler ihre Aufgabe angefaßt und ihr reiches Können ganz in den Dienst der Sache gestellt haben. Das wird sofort klar, wenn man italienische und flandrische Porträtköpfe vergleicht. Ich stelle solche aus einem Fresko Ghirlandajos der Sixtina und eine Tafel von Lorenzo di Credi flandrischen Ölmalereien gegenüber, um die aus der gleichen Technik hervorgehenden äußern Übereinstimmungen auszuschalten.

Taf. LVI.

In der völligen Hingabe an die Sache ist vielleicht auch begründet, daß sich die Persönlichkeit des Malers in der Porträttafel oft weniger bestimmt ausspricht als in freien Schöpfungen, so daß noch heute manche Zuweisungen schwanken. Das ist nicht nur so bei Domenico Veneziano, Piero della Francesca u. a., sondern sogar bei Leonardo und Rafael.

Nun ist noch über die Entwicklung der geistigen Charakteristik, das Momentane, die Form der Bildnistafel zu sprechen. An der Fähigkeit intensiver Charakteristik fehlt es den Quattrocentisten keineswegs, ja gleich am Anfang steht einer der stärksten Charakterbildner: Donatello. Aber seine Nachfolger in Plastik und Malerei stehen ebenfalls auf großer, stets gleichbleibender Höhe. Diese großen Porträtisten hatten aber auch wenn nicht lauter große, doch fast lauter sehr markante Persönlichkeiten darzustellen. Formale Schönheit war damals bei den Italienern noch nicht so allgemein verbreitet als heute, aber was sind die Florentiner Bürger der Assistenzen oder die Gonzaga in Mantegnas Familienbild für eigene, feste und selbstsichere Leute, jeder für sich und anders als die anderen, Köpfe, wie man sie heute nur noch da und dort bei Bauern findet, wie sie zur Darstellung reizen müssen. Wenn die Quattrocentisten auch nur wiedergeben wollten, was sie sahen, so ist doch jeder gute Porträtist zugleich ein guter Psychologe, der in den äußeren Formen intuitiv deren inneren Gehalt erkennt, und wenn er ihn absichtslos, vielleicht unbewußt in seinem Werk ausspricht, so ist sein Lob um so größer. Belege dafür braucht man nicht zu suchen, fast jedes aus der unabsehbaren Menge der Bildnisse kann als solcher gelten. Es fehlt aber doch nicht an Beispielen bewußt und absichtlich verstärkter Charakteristik. Als solches muß z. B. die herrliche Büste Mantegnas angesehen werden, in welcher der strenge Ernst des Mannes zum Schrecklichen gesteigert ist. In den Fresken aber, deren Technik ohnehin eine Abkürzung der Dar-

Taf. XLV.

stellung und eine Vereinfachung der Formen bedingt, sind sie in Menge zu finden. Auch das Momentane der Bewegung und des Mienenspiels fehlt keineswegs. Ich verweise nochmals auf die Büste des Niccolò Uzzano von Donatello (S. 6), auf das lebhaft bewegte Bild des Francesco Giamberti von Piero di Cosimo (S. 26), auf den alten Mann und den Knaben von Ghirlandajo im Louvre (S. 28), das außer der Bewegung so reichen Stimmungsgehalt hat. Nun fehlt ja den quattrocentistischen Bildnissen die Stimmung keineswegs, allein im allgemeinen ist es die bleibende, auf der geistigen Anlage beruhende, welche ja auch im Leben auf die Gesichtszüge gestaltend einwirkt und sich deshalb auch in ihnen ausspricht, ihre Hebungen und Senkungen, Freude und Trauer, Anspannung des Willens und Entsagung liegen dagegen noch nicht in ihren Absichten oder kündigen sich nur im Keim an.

Zum Schlusse ist die Bildform zu besprechen, wobei auch ein Rückblick auf die nordische Kunst gestattet sei. Zunächst fällt auf, daß die Darstellung immer unter Lebensgröße bleibt. Die Bildnistafel der Frühzeit ist immer Brustbild, ihre älteste Form ist das Profilbild. Es steht in engem Rahmen und umfaßt nicht mehr als den Kopf und den Oberleib bis zur halben Höhe der Brust; Frontbilder geben zuweilen nicht die ganze Schulterbreite. Also liegt alles Gewicht und der volle Nachdruck auf dem Kopf. Das Profilbild bleibt bis zum Schluß des 15. Jahrhunderts beliebt. Streng durchgeführt, hat es leicht etwas Starres, Botticelli u. a. geben deshalb zuweilen den Körper in schräger Ansicht und wenden nur den Kopf ins Profil, ja sie halten auch dieses nicht immer ganz ein. Ganz selten sind streng frontale Bildnisse wie das des Francesco Sasseti von Ghirlandajo oder des Evangelista Scappi von Francesco Francia. Dürers berühmtes Selbstbildnis in München, das hier erwähnt sein mag, ist eine theoretische Konstruktion, welche einerseits bewußt auf volle Ähnlichkeit verzichtet und andererseits nicht ganz die geistige Größe erreicht, die ein streng stilisiertes Frontbild erfordert. Auch das Halb- und Dreiviertelsprofil kann die Möglichkeiten der Belebung durch momentane Wendungen nicht ausnützen, so lang es so eng im Rahmen steht. Das ohne Forcierung Mögliche erreicht Mantegna in seinem Kardinal Mezzarota, den Ausdruck innerer Sammlung und einiger Entsagung. Die nordische Kunst ist darin der italienischen schon im frühen 15. Jahrhundert voraus, sie gibt einen größeren Teil des Körpers und stellt ihn freier in den Rahmen, Profilbilder sind Ausnahmen; früh läßt sie auch die Hände sehen, weiß aber daraus keinen wesentlichen Gewinn zu ziehen. Die französischen und burgundischen Fürsten des ausgehenden 14. und des frühen 15. Jahrhunderts sind zumeist bis zur Mitte des Körpers dargestellt, so daß die Arme sichtbar sind. Die Hände werden übereinander gelegt oder ruhen auf einem Gebetbuch. Der Prinz aus dem Hause Valois im Louvre hält in der Rechten mit zierlich gespreizten Fingern einen Ring, ein Motiv, das lang beliebt bleibt. Wir finden es auf einem der ältesten deutschen Bildnisse, dem jungen Mann vom Meister des Tucheraltars (1913, Taf. XXXVIII), ebenso auf dem des Jan de Leeuw von Jan van Eyck in Wien. Jan liebt einen beschränkten Ausschnitt des Körpers, den er eng in den Rahmen stellt. Bei dem Mann mit der Nelke in Berlin ragen nur die Hände von unten in das Bild herein, die allerdings sehr ausdrucksvoll sind. Über die Größe des Ausschnitts kommt es zu keiner festen Übereinkunft. Dürer, der in seinen frühen Bildnissen die Hälfte des Körpers oder

mehr zu geben liebt, beschränkt sich in seinen letzten, dem Holzschuher in Berlin, dem Unbekannten in Madrid (1913, Taf. XLI) und den späten Kupferstichen auf den Kopf und einen kleinen Teil der Brust in enger Umrahmung auf neutralem Grund. Es ist die strenge Beschränkung auf das Wesentliche, die er auch sonst in seinen letzten Werken wahrte.

In Italien tat Leonardo da Vinci um 1503 in seiner *Monna Lisa* den entscheidenden Schritt zur Befreiung aus der Enge des quattrocentistischen Bildnisses, und ihm folgt Rafael sofort mit dem Ehepaar *Doni* und der *Donna gravida*, andere schließen sich an.

Ab und zu kommen Einzelbildnisse in ganzer Figur vor. Schon *Andrea del Castagnos* berühmte Florentiner (S. 21) treten in mehr als Lebensgröße vor den Beschauer. Das sind Fresken, die jetzt auf Leinwand übertragen sind; Bildnistafeln in ganzer Figur bleiben in der Frühzeit seltene Ausnahmen. Solche sind das Bild des Patriarchen *Lorenzo Giustiniani* von *Gentile Bellini* (S. 22) und das der Herzogin *Bona von Savoyen* von *Zenale* oder von *Ambrogio Preda* in Privatbesitz in England; beide sind in Tempera auf Leinwand gemalt. Merkwürdiger Weise sind die Figuren im Profil von links dargestellt. Das Bild des *Lorenzo Giustiniani* ist ein Andachtsbild, zu seinen beiden Seiten knieen zwei Geistliche, hinter ihm stehen zwei kleine Engel; dagegen ist *Bona von Savoyen* nur Bildnis. In ihren schweren Gewändern, die in der starren Weise *Zenales* gemalt sind, ist sie nicht ohne Größe. In Deutschland kommen lebensgroße Bildnisse in ganzer Figur schon im frühen 16. Jahrhundert vor, so die sächsischen Fürsten von *Lukas Cranach* in der Dresdener Galerie von 1514 und 1537 und aus etwas späterer Zeit *Karl V.* und *Erzherzog Ferdinand von Tirol* von *Jakob Seißenegger*.

Doppelbildnisse, welche auf zwei gesonderte Tafeln gemalt sind, wie die *Federigos von Montefeltro* und seiner Frau von *Piero della Francesca* (S. 24) oder die des *Hans* und der *Felicitas Tucher* von *Albrecht Dürer* in Weimar unterscheiden sich höchstens darin von Einzelbildnissen, daß sie eine gewisse Gegenseitigkeit der Stellung bedingen, aber im Grund ist es auch mit den Doppelbildnissen auf einer Tafel nicht anders, so lang sie auf das Brustbild beschränkt bleiben, nur wird hier von allem Anfang an eine etwas freiere Anordnung getroffen. Das Berliner Museum und das Louvre haben Doppelbildnisse von zwei jungen venezianischen Edelleuten von *Giovanni Bellini*, von welchen der eine etwas hinter dem anderen steht und die Wendungen der Köpfe etwas verschieden sind. Damit ist eine nähere Beziehung gegeben, als mit einer bloßen Reihung oder Gegenüberstellung. Viel mehr hätte freilich schon vor *Bellini* ein unbekannter Deutscher an innerer Beziehung gegeben in dem *Liebespaar* des Museums in Gotha, wenn wir dieses als Doppelbildnis ansprechen dürften. Von den S. 28 erwähnten Doppelporträts eines Mannes und eines Kindes von *Ghirlandajo* gibt wenigstens das im Louvre einen innigen Zusammenhang beider, aber erst das 16. Jahrhundert faßt das Problem ernsthaft an.

Die Vereinigung von mehr als zwei Brustbildern ist schwierig und kommt in der Frühzeit über eine äußerliche Reihung kaum hinaus. So stehen die fünf Männer *Paolo Uccellos* im Louvre (S. 27) zwar in verschiedener Wendung nebeneinander, gelangen aber doch nicht zu einer Einheit. *Jan Scorels Jeru-*

salemfahrer in Harlem, zwölf Halbfiguren, marschieren hintereinander her und haben wenigstens eine einheitliche Bewegung. Die Gruppierung ganzer Figuren aber wird in Italien im Fresko schon im 15. Jahrhundert mit Erfolg durchgeführt. Dem haben die Assistenzen in den kirchlichen Fresken vorgearbeitet. Mantegna's Fresken im Castello di Corte zu Mantua sind schon S. 19 erwähnt. Bekannt und berühmt ist die Gründung der vatikanischen Bibliothek durch Sixtus IV. von Melozzo da Forlì, jetzt in der vatikanischen Bibliothek. Mit richtigem Gefühl ist in beiden Fällen eine bescheidene Handlung dargestellt, welche die Personen vereinigt, ohne die Aufmerksamkeit von den Bildnissen auf sich abzulenken. Dieser Hinweis mag einstweilen genügen; die freiere Entwicklung des Gruppenbildnisses gehört einer späteren Stufe an und wird doch besser im Zusammenhang behandelt¹¹⁾. Die Bildnisgruppe stimmt die Bedeutung des Porträts im engeren Sinne fast immer etwas herab. Wie sie im 15. Jahrhundert in das religiöse Geschichts- und Andachtsbild eingedrungen war, bemächtigt sie sich später auch des profanen Geschichtsbildes und des Gesellschaftsbildes.

Die optische Erscheinung und durch sie der gesamte Eindruck der Bildnistafel wird stark beeinflußt durch die Art des Hintergrundes. Die Bedeutung, welche die ältesten Bildnistafeln durch die Beschränkung des Ausschnittes dem Kopf beilegen, wird noch gesteigert durch einen neutralen Grund, der weder ein Gefühl vertieften Raumes erregt, noch durch Gegenständliches die Aufmerksamkeit ablenkt, vielmehr durch Kontrastierung in Helligkeit oder Farbe den Kopf noch heraushebt. Johann II. von Frankreich steht auf Goldgrund, Jan van Eyck wendet schwarzen, oder wenigstens dunkelen Grund an; verbreitet und beliebt sind in Italien wie im Norden graue, bläuliche und grünliche Hintergründe, deren Wahl vom Kolorit des Fleisches und der Kleidung bestimmt wird. Sie kommen zu allen Zeiten vor. Der Wirklichkeitssinn des 15. Jahrhunderts mußte aber bald dahin führen, daß auch Brustbilder in einen realen Raum gestellt wurden. Fast scheint es, daß man die Gefahren ahnte, die darin liegen und nur zögernd an die Aufgabe herantrat. Jan van Eyck stellt seine Figuren zuweilen hinter eine Brüstung, ohne den neutralen Hintergrund aufzugeben — Bildnis eines jungen Mannes in der Nationalgalerie in London —, was bald Nachahmung findet. Der Mann mit dem Weinglas und Karl VII. von Frankreich von Jean Foucquet, beide im Louvre (1910, Taf. XXX und XXXI) stehen hinter Tischen, Karl VII. überdies zwischen Vorhängen. Damit, daß ein realer Vordergrund einem neutralen Hintergrund gegenübersteht, ist ein gewisser Widerspruch in das Bild getragen, dessen Auflösung nur durch die Aufnahme eines realen Hintergrundes möglich ist. Domenico Venezianos junges Mädchen in Mailand steht vor einem blauen Grund, der durch leichte weiße Wölkchen als Himmel bezeichnet ist. Ebenso der Oberdeutsch(?) bezeichnete Mann in Dresden (1905). Auf diese Weise ist eine räumliche Vertiefung des Grundes angedeutet, welche ganz unmeßbar ist, weil die optischen Anhaltspunkte fehlen. Diese Bilder bezeichnen indes keine Entwicklungsstufe, denn man war schon lange vorher zur wirklichen Raumdarstellung übergegangen. Die Niederländer nehmen die Räume ihrer Andachts-

11) Eingehendes darüber bei Alois Riegl, das holländische Gruppenporträt, und Wilhelm Waetzoldt, das Porträt, S. 255 ff.

bilder mit einigen Vereinfachungen in die Bildnistafel herüber. Das verbreitetste Vorbild sind die schräg perspektivischen Räume der Verkündigungsbilder, welche durch ein Fenster den Ausblick auf eine Straße oder eine Landschaft gewähren. Das Diptychon des *Martin Nieuwenhove* von *Memling* (1487) im *Johannisspital zu Brügge* vereinigt auf seinen beiden Flügeln ein Andachtsbild, *Maria* mit dem Kind, und ein Bildnis, beide als Halbfiguren. Sie stehen in einem engen Zimmer, dessen Rückwand auf dem *Marienbild* in gerader Ansicht dargestellt ist, während die Seitenwand auf dem *Bildnis Nieuwenhoves* in perspektivischer Verkürzung erscheint. Die Fenster gewähren Ausblicke in die Landschaft. Meistens aber wird die Raumdarstellung vereinfacht. Eines der frühesten ist das *Bildnis eines jungen Mannes* von *Dirk Bouts* von 1462 in der *Nationalgalerie zu London*; er steht vor einer Wand, durch ein halb sichtbares Fenster blickt man in eine Landschaft. Der Innenraum ist ziemlich unwirklich, man wird nicht darüber klar, ob die Wand, worauf die Lichtführung weist, eine Ecke bildet oder nicht. Eine so banale Frage stellt man aber gar nicht, denn die ganze Anordnung, vorab die Lichtführung zeugt von hoher künstlerischer Weisheit. Durch das Fenster fällt von links helles Licht auf den Kopf. Nun ist der Fensterladen so zurück geschlagen, daß der beleuchtete Umriß des Kopfes scharf von einer dunkelen Fläche absticht; auf den rechten Teil der Wand aber fällt ein Halblicht, von dem sich der beschattete Umriß des Kopfes dunkel abhebt. Eine weitergehende Abkürzung des Innenraumes ist es, wenn am Rande des Bildes nur zwei Säulen oder die Leibung eines Fensters ausgegeben werden, zwischen denen der Blick auf die Landschaft fällt, wie auf dem *Bild eines jungen Mannes* von *Memling* von 1487 in den *Uffizien*. Der betende Jüngling steht in einem äußerst engen Gang zwischen zwei Säulenreihen. Vorn ist der Rand der Brüstung, eine Säule in halber Breite, von der anderen nur ein Teil der Basis sichtbar, hinten die eine Säule ganz, die andere zur Hälfte. Da ist die Architektur nur als Rahmen aufgefaßt, in dem der Mann steht und durch den der Blick nach der Landschaft frei wird. Für die Fleischteile des Kopfes ist das starke dunkle Haar die Folie, welches auch den äußeren Umriß des Kopfes gegen die Landschaft und die Luft abgrenzt. Bei den Bildnissen des *Willelm* und der *Barbara Moreel* in *Brüssel* haben die hohe Brüstung und die auf ihr stehenden nur zu einem kleinen Teil sichtbaren Säulen die optische Aufgabe des Zusammenschlusses des Bildes. Auf anderen Bildnissen, wie dem des *Nicolo Spinelli* in *Antwerpen* stellt *Memling* das *Brustbild* frei vor die Landschaft und gibt nur einen kleinen Ausschnitt des Körpers. *Dürer* malt sich 1498 (*Madrid, Prado*) vor einer Wand, die rechts von einem teilweise sichtbaren Fenster durchbrochen ist, durch das man auf eine *Gebirgslandschaft* blickt. Wenn er auf anderen frühen Bildnissen — *Hans und Felicitas Tucher* in *Weimar*, *Elsbeth Tucher* in *Kassel*, *Oswald Krell* in *München* — alle 1499, — die Figuren ganz oder halb vor einen *Teppich* stellt, neben dem die *Landschaft* sichtbar ist, so hat er das Motiv aus *Venedig*, seine Heimat aber ist *Flandern*, und es stammt von den *Andachtsbildern*, auf welchen *Maria* in einer Kirche oder im Freien thront.

In *Italien* kommen alle diese Motive wieder: *Geschlossene Wand mit Nische* — *Lucrezia Tornabuoni* von *Ghirlandajo*, *Wand mit Fenster* — *Alter Mann und Kind* von *Ghirlandajo*, *Landschaft* — *Federigo* von

Taf. LVI.

Montefeltro und Battista Sforza von Piero della Francesca. Sehr absichtlich ist eine Marmorsäule hinter das Profil einer Frau gestellt auf einem Bild von Bastiano Mainardi in Berlin. Das Profil der schönen Simonetta von Piero di Cosimo steht vor einer dunkelen Wolke, die einen Teil der sonnigen Landschaft beschattet und mehr als optische Bedeutung hat. Auf das Frauenbild von Botticelli in Berlin, auf welchem das Haar als Folie für den vor dem hellen Himmel stehenden Teil des Profils dient, habe ich schon S. 25 hingewiesen.

Die realen Hintergründe des 15. Jahrhunderts einigen sich nicht vollständig mit dem Bildnis. Was sie an Architektur enthalten, ist fast nur Folie und gibt nicht den Eindruck freien Raumes. Die Linien laufen oft empfindlich hart gegen die Figur an, ohne daß man den Grund ihrer Stellung und Richtung einsieht. Die Landschaft in ihrem kleinen Maßstab mit ihrer scharfen Zeichnung verlangt eine ganz andere Einstellung des Auges als das Bildnis, was nicht hindert, daß sie koloristisch gut gegen dieses stehen kann. Harmonische Lösungen hat erst der malerische Stil des 16. Jahrhunderts gefunden. Indes hat Pisanello schon bald nach 1430 der Ginevra d'Este einen Hintergrund von Laub und Blumen mit einem kleinen Stück Himmel gegeben, das optisch und sachlich vollkommen befriedigt. In derselben Weise stellt noch im späten 15. Jahrhundert Verrocchio vor Leonardo seine Ginevra in der Liechtensteinschen Galerie in Wien vor ein Wacholdergebüsch, das einige beschränkte Durchblicke auf einen Teich und die Luft gestattet. Hier ist auf höherer Entwicklungsstufe volle Einheitlichkeit des Bildes erreicht.

* * *

Die Epoche des objektiven Bildnisses geht mit dem 15. Jahrhundert zu Ende. Im Norden wie im Süden war die Aufgabe der sachlich treuen und doch künstlerisch verklärten Darstellung des Menschen schon vor der Mitte des Jahrhunderts gelöst. Eine Reihe großer Meister halten diese Art der Bildniskunst durch mehr als ein halbes Jahrhundert auf einer Höhe, die nicht übertroffen worden ist. Die Bildnisse der großen Flandrer, der Florentiner Bildhauer und Maler, Mantegnas, Giovanni Bellinis und anderer haben ewigen Wert. Dürer geht in der vertieften Charakteristik seiner späten Bildnisse schon über die Objektivität des 15. Jahrhunderts hinaus, Holbein hält sie auf einer fortgeschritteneren Stufe der malerischen Auffassung noch fest.

Die Beziehungen zwischen der italienischen und der flandrischen Kunst liegen in der Bildnistafel offen zu Tage, es wäre aber eine lohnende Aufgabe, sie einmal für das ganze Gebiet der Malerei zu prüfen. Im 15. Jahrhundert sind die Niederlande der gebende Teil, später verfällt die ganze abendländische Kunst dem Bann der italienischen. Was sie dabei gewinnt, ist teuer erkaufte, und die Abrechnung über Gewinn und Verlust ist nicht einfach zu kalkulieren. Daran aber ist kein Zweifel, daß in der Bildniskunst der Gewinn überwiegt, für sie ist die Epoche der höchsten Vollendung gekommen, an der das ganze Abendland Teil hat. Durch ein und ein halbes Jahrhundert folgt eine der stärksten Persönlichkeiten der anderen, alle begabt mit höchster Klarheit der Anschauung, mit durchdringendem psycho-

logischem Scharfblick und im Besitz einer unbedingten Herrschaft über die ihrer Art entsprechende Technik. Sie sind die Träger einer immer fortschreitenden Entwicklung sondergleichen, gegen die alles, was das 15. Jahrhundert geleistet hat, doch nur als Vorbereitung erscheint. Nur auf dem unerschütterlichen Grund, den es in unentwegter treuer Arbeit gelegt hat, konnte die ideale Bildniskunst der klassischen Epoche erstehen, selbst von ihr aber kehren wir immer wieder mit dankbarer Freude zu den in sich vollendeten aufrichtigen und treuen Bildnissen des 15. Jahrhunderts zurück.

