

Hugo van der Goes' Portinari-Altar

und sein Einfluß auf Lionardo da Vinci, Botticelli, Filippino Lippi, Piero di Cosimo u. a.

Von F. Knapp.

Uns Deutschen ist das Bewundern alles Fremden, das Allengerechteinwollen zur zweiten Natur geworden. In eigenartiger Freude jubelten gerade die deutschen Gelehrten, als man zur Erkenntnis kam, daß die Gotik zu Unrecht diesen deutschen Namen führt; und jeder Kunsthistoriker ist glücklich, wenn er da oder dort, an einer Geste oder Gewandfalte fremden Einfluß konstatieren darf d. h. das italienische resp. französische Vorbild gefunden zu haben glaubt. Diesen Gepflogenheiten zum Trotz möchte ich einmal den umgekehrten Beweis liefern, daß manches an der Renaissance, an der ja alles Große nur italienisch sein darf, nordisch-germanischen Ursprungs ist. Man wird dem Schreiber dieser Zeilen, der gewiß ein wahrer Verehrer der Schöpferkraft der italienischen Renaissance ist, nicht nationalistische Einseitigkeit vorwerfen können, wenn er hier den Einfluß niederländischer Kunst in der zweiten Hälfte der Frührenaissance einmal näher zu fixieren sucht.

Zwei nordische Künstler sind zu nennen: Roger van der Weyden und Hugo van der Goes. Von ersterem wird des öfteren gesprochen, allein schon wegen seiner Romreise, die er 1449—1450 unternahm. Wir wissen aber, daß er der gebende, nicht der empfangende Teil war. Er hat den Italienern das landschaftliche Fernbild mit der in die Tiefe sich ziehenden Flußlandschaft und den Städten an den Ufern dieses Flusses, dazu den niedrigen Horizont gebracht. Pollajuolos Hintergründe und die des Domenico Ghirlandajo — ich erinnere besonders an dessen große Anbetung der Könige in den Innocenti — sind ohne seinen Einfluß undenkbar. Noch mehr hat er für Oberitalien bedeutet. Er hat direkt oder indirekt auf die Typenbildung Oberitaliens gewirkt, und wir sind erstaunt, noch um 1500 in Bologna oder in Mailand — vor allen Ambrogio Borgognone wäre zu nennen — seinen Figurentypen zu begegnen.

Noch wichtiger ist jedoch, was er für die Entwicklung des Interieurbildes in Oberitalien gewirkt hat. Wir wissen, daß die wissenschaftliche Erkenntnis des Verschwindungspunktes florentinischen Architekten, den Brunelleschi und L. B. Alberti zu danken ist. Gewiß, sie waren die gelehrten Theoretiker, diejenigen, welche die Ideen verstandesmäßig verarbeitet, wissenschaftlich durchdacht haben und sie so zum absoluten geistigen Gemeingut der Menschheit machten. Aber praktisch, künstlerisch in Anwendung gebracht waren sie längst von nordischen Meistern. Schon die Miniaturmaler des ausgehenden 14. Jahrhunderts versuchten sich in scharfen perspektivischen Fluchtlinien, die ohnehin in der nordfranzösischen Kathedralgotik eine wichtige Rolle spielten. Bei Jan van Eyck und noch mehr bei Roger van der Weyden wird diese engbrüstige in die Tiefe und Höhe zugleich getriebene Korridorperspektive- und Schmalraumkonstruktion zum durchgehenden Schema. Wir wissen, daß alles, was Mantegna in Tiefenraumkonstruktion entwickelte und schließlich an deutsche Kunst, etwa an Pacher zurückgab, letzten Endes von Roger van der Weyden stammte. Das figürliche Interesse beherrscht so sehr die italienische Phantasie, daß alles, was außerhalb desselben liegt, von vornherein als fremden Ursprunges bezeichnet werden kann. Selbst dieser Mantegna ist in späteren Jahren wieder zum Reliefstil zurückgekehrt und hat die Raumkonstruktion durch Gruppenarchitektur und Figurenkomposition ersetzt, so daß schließlich vom Raume nur so viel übrig blieb, als gerade zum Atmen und der Bewegung der Figuren notwendig ist.

Aber das, was Roger den Italienern gab, war nichts Fruchtbringendes. Er hat in seinem zeichnerischen Prinzip noch zuviel Mittelalterliches, zu wenig Überzeugendes zugleich dank seiner Übertreibungen, so daß sein Einfluß schließlich wieder lautlos verschwunden ist. Nur in der oberitalienischen Malerei mit ihren Tiefenperspektiven ist etwas auch weiterhin davon zu bemerken. Auch dort bleibt das Landschaftsbild immer Fernbild, die Raumperspektive nur Hintergrund und Linnengerüste.

Dagegen hat ein anderer, nordischer Meister in Florenz Gewaltiges gewirkt: Hugo van der Goes. Wir können es uns kaum noch vorstellen, welch ungeheurer Eindruck es gewesen ist, als der Portinari-Altar um 1480 in der Klosterkirche von St. Maria Nuova aufgestellt wurde. Es muß eine Art Triumphzug gewesen sein, wie er größer niemals in Italien einem nordischen Meister gebracht worden ist. In Scharen werden die Künstler dorthin geströmt sein, wo dies Meisterwerk aufgestellt war. Ganz Neues, nie Dagewesenes, nie Geahntes wurde gezeigt. Es war das erste wirklich gemalte Bild, das den Italienern zu Gesicht kam. Hier endlich nicht nur Linie, farbige Fläche, streng modellierte, vielleicht bunt angestrichene Einzelform, sondern lebendige Farbe, Licht, Schatten, Helldunkel, sinn-

liche Raumrealität. Wir werden nun den neubelebenden Einfluß nordischer Kunst in verstärktem Maße feststellen müssen, während umgekehrt der italienische Einfluß immer retardierend auf nordische Kunst gewirkt hat. An dieser Tatsache werden die Renaissancefanatiker nicht rütteln können im Hinblick auf den unheilvollen Romanismus in der deutschen wie niederländischen Kunst des 16. Jahrhunderts einerseits und bei einem intimen Eingehen auf den Einfluß des Portinari-Altars in der Florentiner Kunst andererseits.

Man hat die großen Einwirkungen desselben sicherlich bisher zu niedrig taxiert, immer in gewisser verehrungsvoller Scheu vor der Größe italienischer Renaissanceleistungen. Gewöhnlich führt man die Anbetung der Hirten des Domenico Ghirlandajo von 1485 in der Akademie zu Florenz an. Und doch hat dieser nüchternste aller Florentiner, dieser Meister der strengen, reliefmäßigen Komposition und glatten Formmodellierung nur geistlose Kopistenarbeit geliefert. Aber es wäre doch bei dem hohen Grad künstlerischer Sensibilität, bei dem Durst nach neuen Darstellungsmitteln, der gerade damals das jugendliche Florenz gepackt hatte, höchst sonderbar, wenn so die wundervolle Farbenpracht, die Schönheit der malerischen Phantasie, die aus diesem Meisterwerk fast wie aus keinem Malstück des Jahrhunderts spricht, fast ohne Widerhall geblieben wäre. Wir müssen dabei einmal ganz unbefangen den niedrigen Stand malerischer Technik damals in Italien bedenken. Die dünne Tempera und der damit verbundene notwendige Verzicht auf satte Farben, auf Farbwerte überhaupt konnte schließlich nicht mehr befriedigen. Schon war der Ruhm des van Eyck, der Ruf von einer neuen Farbe mit Öl als Bindemittel, die grosse Resistenz und tiefere Tonstärke besaß, über die Alpen gedrungen. Der rege Handelsverkehr zwischen Süd und Nord hatte weiterhin die Beziehungen gekräftigt. Die reichen italienischen Handelsherren ließen sich dann, wenn sie im Norden verweilten, gerne von niederländischen Malern porträtieren. Das Doppelporträt des Arnolfini mit seiner jungen Frau von Jan van Eyck (1434) ist das berühmteste Zeugnis dafür. Aber nicht nur Kunstwerke importierte man aus dem Norden, auch Künstler ließ man von dort kommen. Roger van der Weyden kam freilich nur als Pilger und Romwanderer, aber Josse van Gent war offiziell 1474—1475 am Hof des Herzogs von Urbino tätig.

Aus alledem wie auch aus den zeitgenössischen Berichten spricht hohe Achtung vor der niederländischen Kunst. Die Neugier nach der neuen Maltechnik sollte aber bald besser befriedigt werden. Der Portinari-Altar gelangte ca. 1480 nach Florenz. Die Wirkung muß um so gewaltiger gewesen sein, als der Künstler sich an lebensgroße Figuren heranwagt und Bildmaße gibt, die selbst für italienische Verhältnisse als außerge-

wöhnlich bezeichnet werden müssen. Strahlende Farbenpracht, tiefe, leuchtende Lokaltöne empfangen den Beschauer, rauschen ihm wie mächtiger Chorgesang entgegen. Man denke sich dazu den wild gärenden Zustand der damaligen Florentiner Kunst, wo ein leidenschaftliches Verlangen nach lebendiger Aussprache durch die Menschheit geht. Es ist besonders das Jahrzehnt 1475—1485 gewesen, in dem sich jene Wandlungen zu neuer Gestaltung vollzogen. Castagno war als letzter der Großen aus der Nachfolge Masaccios dahingegangen. Man war nüchtern, phantasiearm geworden. Die Kunst suchte ihr Ziel in gelehrter Forschung, vorzüglich in der Ergründung der Gesetze der Linienperspektive. Auch neue Malversuche machte man. Alessio Baldovinetti experimentierte mit neuen Farben auf trockener Wand und mit Eigelbfirnis. Auch Ölfarben probierte man, aber selbst solch' malerisch hervorragend begabter Meister wie Piero della Francesca blieb bei der Temperatechnik. Dann aber sammelte sich seit 1470 eine Schar junger Künstler in Florenz. Pollajuolo und Verrocchio waren ihre Lehrmeister. Schon ersterer scheint von nordischer Farbigkeit angeregt zu sein; bei ihm tauchen leuchtend warme Lokalfarben, rotbraune Töne auf, dazu entfaltet sich das Landschaftsbild sicher unter niederländischem Einfluß zu gewisser Selbständigkeit. Verrocchio blieb nüchterner, sachlicher, seine Bilder haben noch mehr den Charakter gemalter Plastik, gut modellierter Skulptur im Bilde.

Da kamen die Jungen: Botticelli, Lionardo da Vinci, Filippino Lippi und Piero di Cosimo heißen sie. Als der Portinari-Altar aufgestellt wurde, waren sie in jenem jugendlich-revolutionären Entwicklungsstadium, in dem das wissensgierige, hochaufstrebende Verlangen alles Neue mit wilder Leidenschaftlichkeit aufgreift, das Althergebrachte verächtlich beiseite wirft, übermütig niederreißt. Ihr offenes Auge und weites Herz waren aufnahmefähig. Auch hier muß zwischen direkten Entlehnungen d. h. Kopien nach einzelnen Teilen oder Motiven und von den tiefergehenden Beeinflussungen im Sinne einer neuen künstlerischen Gestaltung geschieden werden. Wenn jene mehr in das Reich des Zufälligen, Vorübergehenden gehören, so sind letztere vielmehr bedeutsam für die große Entwicklung. Jene sind leichter zu fixieren, da sie mehr an der Oberfläche liegen, letztere sind schwieriger festzustellen. Das gehört dann mehr in das Gebiet der Stilkritik, aber es ist um so interessanter, als es in die Tiefen künstlerischer Empfindung eingreift.

Beginnen wir mit dem bedeutendsten Meister der Gruppe, mit Lionardo da Vinci. Bei ihm lassen sich am wenigsten jene oberflächlichen Entlehnungen konstatieren. Es widersprach zu sehr dem leidenschaftlich-eigenwilligen Temperament dieses Genius, sich mit der Übernahme kleiner Motive abzugeben. Prüfen wir seine Werke durch, so scheidet zunächst

die Taufe Christi als ein Frühwerk, das vor dem Erscheinen des Portinari-Altars entstand, aus. Auch der Hieronymus kommt kaum in Betracht. Er ist ein Nachkomme von Castagnos Hieronymus in der Annunziata. Man könnte höchstens versucht sein, das Motiv des tiefen Niederknien als einen Reflex der Hirten auf dem Portinari-Altar anzusehen. Deutlicher jedoch wird der Hinweis auf die letztgenannten Gestalten bei der Anbetung der Könige besonders bei den lebhaft zudrängenden Gestalten auf der rechten Seite; der Italiener hat natürlich die Dramatik des Momentes und die Bewegung der Figuren bedeutend gesteigert.

Wichtiger ist indes der tiefgehende Einfluß, den die malerische Disposition der Figuren bei Goes auf Lionardos Kompositionsschema gehabt hat. Die Neuerung, die Leonardo gegenüber seinen italienischen Vorgängern bringt, ist oft genug herausgehoben. In Italien kennt man bis dahin nur die reliefmäßige Anordnung, wo Maria in der einen Ecke des Bildes sitzt und die anbetenden Könige von der anderen Seite in langem Zug herankommen. Gentile da Fabrianos Anbetung ist das typische Beispiel dafür; auch Botticellis früheste Darstellungen knüpfen an diese Reliefstreifenordnung an. Bei Leonardo ist nun Maria plötzlich in die Mitte gerückt. Woher kam plötzlich diese Raumweite, diese Bewegungsfreiheit aus der Breite in die Tiefe hinein? Wie kam der junge Meister dazu, und wo liegen die Vorbedingungen zu solch gewaltiger Umgruppierung? Wir suchen vergebens in der italienischen Kunst. Mir erscheint es nicht zu kühn, alle Grundlagen zu dieser ersten Zentralkomposition mit pyramidal sich aufbauender Mitte in Goes' Portinari-Altar zu suchen. Rückt man bei diesem auch die stehenden Figuren der Flügel hinzu und schiebt man alle Gestalten ein wenig zusammen, so hat man nicht nur die zentrale Pyramide, sondern auch die vertikalen Eckpfeiler, von denen ausgehend die Linien diagonal in die Tiefe in ganz verwandter Weise wie bei Leonardo leiten.

Die Idee intensiver Gruppenkonzentration ist gewiß nicht neu in der italienischen Kunst; Giottos bedeutsamstes Streben ging auf ein Zusammenfassen in dreigeteilter Anordnung, d. h. das Triptychonsystem mit stark betonter Mitte. Aber bei ihm hielt sich die Anlage immer streng reliefmäßig oder vielmehr flach linear in einer Ebene, wobei sich die dünngezogenen Linien wie ein Gewebe über das Ganze spannen, und so der Stilcharakter des Ganzen durchaus linear bleibt. Wir kennen des weiteren die gewaltigen Bestrebungen Masaccios in das malerische Element der dritten Dimension, in die räumliche Wirklichkeit hineinzudringen. Die Kraft der Schatten wächst, die Formen gewinnen kubische Fülle, die Kontraste verstärken sich, und wir können ein sichtliches Streben nach Raumgestaltung konstatieren. Aber es darf nicht übersehen werden, daß sein

Interesse doch schließlich der plastischen Realität zugewandt ist, und daß er vor allem die kubische Massigkeit im plastischen Sinne herauszuarbeiten strebt. Auf dem Zinsgroschen der Brancacci-Kapelle erscheint die Mittelgruppe wie ein gewaltiger Block, der als Masse für sich in der Bildmitte emporragt, fest geschlossen gleich einer mächtigen statuarischen Erscheinung. Auch bei den anderen Stücken mit starken Tiefenentwicklungen haben wir deutlich das Gefühl, daß die Tiefen nur als Rahmen für die hineingestellten Figuren gedacht sind. Auch bei Lionardos Anbetung überwiegt anfänglich der Eindruck des blockartig festgeschlossenen, was besonders durch die energische Abschlusslinie und die tiefen Grundtöne hinter den Gestalten bedingt ist. Aber denn kommt etwas absolut Neues in Italien: dieser Figurenblock buchtet sich nicht etwa nach vorn konvex aus, sondern er öffnet sich in der Mitte, und die Maria ist in diesen Hohlkörper hineingeschoben, und vor ihr, d. h. vor der Hauptfigur, entsteht ein leerer Raum. Der Tiefenakzent wird weiterhin verstärkt durch das energische Hintereinander der Gestalten, die kulissenartig durch Überschneidungen natürlich nur zur Steigerung des Raumeffektes beitragen.

Mir steht es außer Zweifel, daß das Auftauchen dieses rein malerischen Problemes der Tiefenkonkave auf keinen andern denn Hugo von der Goes zurückgeht. Es handelt sich dabei nicht um Kleinigkeiten, oberflächliche Identitäten oder Entlehnungen, sondern um eine ganz neue und originelle Fragestellung. Leonardo bewegt sich hier sichtlich unter Führung des nordischen Meisters auf Bahnen freimalerischer Gestaltung. Freilich werden gerade hier bei näherem Vergleiche die gewaltigen Unterschiede zwischen südlichem und nordischem Wesen offenbar. Das was der Niederländer in einem fast noch mittelalterlichen Geisteszustand von halbunbewußten Ahnen wie etwas Selbstverständliches oder Zufälliges gibt, das wird bei dem Italiener zur renaissancemäßigen Bewußtheit, zur Gewißheit. Er durchsetzt es mit der ganzen Intensität der Geisteserkenntnis, der zielbewußten Verstandestätigkeit. Nicht nur die Energie der Bewegungen oder die Schärfe der Linien, die Festigkeit der Formen und Sicherheit der Haltung, nicht nur der figürliche Aktivismus wächst ins Gewaltige, getrieben von der ganzen leidenschaftlichen Glut des südländischen Temperamentes, sondern auch die Kraft der Schatten, die Stärke der Kontraste steigert sich und die Tiefenaktion setzt sich hier mit ganz anderer Gewalt durch als bei dem nordischen Meister. So resultiert bei Leonardo etwas von jener Raumrealität, von der Gegenständlichkeit des Raumkörpers, die schon auf spätere Zeiten, auf das Barock hinweist. Wir müssen freilich dagegen die größere Freiheit des Niederländers bei der leichten Verstreung der Figuren im malerischen Raum herausheben.

Der helle Boden leuchtet bei ihm auf; der strahlende Lichtschimmer vermag allein schon das Gefühl durchsichtiger Weiträumigkeit zu wecken. Alles füllt sich mit Licht und Luft. Die starken Schlagschatten wirken dazu, die Figuren vom Grunde zu lösen und aufzurichten.

Ebenso wichtig ist die Figurenkomposition mit Hilfe diagonaler Ordnung in die Tiefen hinein. Rechts und links die in die Tiefen gelagerten Maßen, sei es in Schichtung der Architektur, sei es in der Gruppierung der Figuren. Es ist ein grandioser Tiefschnitt in den Raum hinein gegeben, monumental, weil er über die engbrüstige Innenarchitektur des Roger van der Weyden hinausgehend wirklich auch räumliche Weite zur Vorstellung bringt. Das Ausschlaggebende für die Wirkung ist, daß der Künstler nicht wie jener oder wie die Italiener noch bis tief in das sechzehnte Jahrhundert hinein nur mit Verschwindungspunkt, Linienverkürzungen und Überschneidungen arbeitet, sondern daß er die viel wirksameren Mittel malerischer Raumperspektive kraftvoll in Anwendung bringt. Über die nüchterne, matematische Verrechnung der Linearperspektive hinweg geht er zu breiter Gestaltung der Raummaße über. Und hier wird denn neben den starken Licht- und Schattenkontrasten, die in den auf hellen Boden knieenden Gestalten bei stark seitlichem Lichte resultieren, ein anderes viel bedeutsameres, malerisches Mittel in Anwendung gebracht: das Helldunkel.

Hugo van der Goes ist sicher derjenige gewesen, der den Florentinern und Lionardo da Vinci das Helldunkel gebracht hat. Die schweren Schattenmassen, die sich links um den Stall herumlegen, sind überall aufgelichtet von leichten Halblichtern und es resultiert jener dämmerige Schimmer, den wir helldunkel heißen. Die Tongrade, die sich da entwickeln, sind von reicher Fülle und Vielfältigkeit. Die Malerei in Italien kannte bisher nur die scharfen Kontraste: Hell gegen Dunkel, Rot gegen Blau u. a. Hier aber entwickeln sich jene feineren Überleitungen malerischer Art, die vorzüglich raumbildend wirken, weil sie nicht die plastische Sonderheit der einzelnen Gegenstände, sondern vielmehr ihre tonliche Zusammengehörigkeit, den räumlichen Zusammenhang markieren. So steht die dunkle Gestalt der Maria nur nach rechts hin hart gegen den hellen Grund ab, nach links verbindet sie sich schmiegsam mit dem in weiches Helldunkel gehüllten Hintergrund. Von den unendlichen Abstufungen, die die Töne von links her, wo Joseph in dunklem Gewand kniet, bis in die Tiefe hinein durchmachen, zu der allmählichen Auflösung, in der sich diese Töne von den kräftigen Lokalfarben des Vordergrundes bis in die durchsichtige, fein aufgelockerte Ferne begeben, welche Fülle malerischer Stimmungen, deren tonliche Wirkung durch den großen Gegensatz der auf der anderen Bildfläche in lebhaftem Wechsel springenden dunklen und

hellen Flecken, wie bunten Farben nur noch erhöht wird. Jedenfalls ist hier das Helldunkel in vollstem Maße vorhanden und wird durch starke Kontraste bewußt herausgehoben, jenes malerische Helldunkel, das die Figuren, die plastische Form einbettet und zwar so sehr, daß die Umrisse gelegentlich vollkommen in ihnen untertauchen. Ich verweise dabei auf die Gestalt des Joseph und deren rechte Seite, die sich kaum loslöst vom Grunde, geschweige denn daß die Silhouette scharf herausträte. Im Vergleich zu diesen hervorragenden malerischen Qualitäten fällt freilich die mit starken Kontrasten arbeitende, zeichnerisch plastische Behandlung auf Lionardos Anbetung der Könige auf. Ich betone dies und hebe die noch bedingte Beeinflussung von seiten des Hugo van der Goes heraus, da sie eine Handhabe für das Datum der Aufstellung des Portinari-Altars gibt. Sollte die Anbetung der Könige wirklich das 1481 dem Leonardo in Auftrag gegebene Altarbild für S. Nicolo di Scopeto sein, so dürfte auch das Bild des Hugo van de Goes erst damals, d. h. ca. 1480 nach Florenz gelangt sein. Noch andere Umstände sprechen dafür, wie etwa der, daß auch andere Beeinflussungen frühestens 1480 anzusetzen sind. Ghirlandajo's Anbetung der Hirten ist sogar erst 1485 gemalt.

Aber Leonardo sollte noch viel tiefgehendere Einwirkungen von dieser nordischen Kunstweise in sich aufnehmen. Wir kommen zur Grottenmadonna. Schon wenn wir das Bild auf Einzelheiten durchprüfen, entdecken wir deutliche Spuren dieses Einflusses. Gewiß begegneten sich hier in der Freude an der bunten Pflanzenwelt zwei geistesverwandte Naturen. Aber die Liebe und Sorgfalt, mit der bei Leonardo Lilienstengel und Lilienblüten, alle Pflänzchen gemalt sind, werden wir an die Lilien und Wickenblüten in Vase und Glas auf dem Portinari-Altars erinnert. Ebenso im Faltenwurf: von wo anders her als von seinem niederländischen Vorbild stammt die Faltenstudie, dies kleine Faltenporträt, das Leonardo im hellen Futter des querübergenommenen Mantels der Maria entwickelt. Diese Liebe und Sorgfalt, mit der die Fältchen gezeichnet sind, deren hartbrüchiger, ganz unitalienischer Charakter vielmehr an die scharfen gotischen Faltenkämme erinnert, dieses Ins-volle-Licht-Hineinrücken der kleinen Faltenstudie, so daß sie als ein Ding für sich gerade im Zentrum des Bildes zwischen dunklen Schatten aufleuchtet, all' das ist so durchaus von nordischer Intimität beseelt, daß wir hier einen Reflex des Portinari-Altars sehen müssen. Nicht nur auf das kleine Faltengekreusel im Mantel der Maria, sondern auch auf das reiche Prunkgewand der hl. Magdalena und das aufgenommene Mantelstück über ihrer linken Hand verweise ich.

Man vergleiche ferner die Durchbildung der plastischen Formen betreffend den Kopf des knienden Engels bei Leonardo mit denen des Hugo

van der Goes, und ist überrascht, durchaus Verwandtes in dem vordersten Engel der mittleren, rechten Gruppe anzutreffen, nur daß bei Lionardo eine sichtliche Veredlung der Form eingetreten ist und dem niederländischen Typus das Scharfgeschnittene, Magere und Ängstliche genommen ist. Der Italiener verleiht der Bewegung wie der Linie einen anderen Schwung, indem er von dem kleinlich liebevollen Realismus zur schönheitlichen Typisierung übergeht. Noch mehr scheint mir der Kopf der Madonna auf den großen Niederländer zurückzugehen, so daß dieser das außerordentliche Verdienst besitzt zur Schaffung eines neuen Madonnentypus in Florenz gewirkt zu



Lionardo da Vinci, Taufe Christi. (Ausschnitt.)

haben. Prüfen wir einmal die Typengeschichte nach, so entdecken wir, daß bis dahin in Florenz immer nur das runde, mit kräftigen Kinnbackenknochen sich formende Gesicht vorherrschte. Sowohl Fra Filippo Lippi, wie Verrocchio oder der frühe Pollajuolo kennen nur diese oft ins Kugelrunde übergehenden Kopfformen. Hinweisend auf die früheren Zeichnungen und Bilder, auf die Taufe Christi oder die Verkündigung im Louvre finden wir dasselbe bei dem jungen Lionardo da Vinci. Auf der Grottenmadonna tauchen zum ersten Male das längliche Oval, dazu



Goes, Engelköpfe.

das wallende Haar mit der schlichten Scheitelung und die gewölbten, niedergeschlagenen Augenlider auf. Halten wir Kopf gegen Kopf, so sind wir wiederum überrascht ob der weitgehenden Übereinstimmung mit dem Kopf der Maria des Hugo van der Goes.

Viele werden vor dieser neuen Hypothese der Abhängigkeit des großen Begründers cinquecentistischer Kunst von dem kleinen nordischen Provinzmaler zurückschrecken. Und doch wird es nicht möglich sein, anders die bedeutsame Wandlung in der Florentiner Kunst um 1480 und



Lionardo da Vinci, Grottenmadonna.
(Ausschnitt.)

bei Lionardo zu erklären. Weitere Beweise kommen hinzu. Woher stammt die geistvolle, von zartem Licht umhüllte linke Hand der Maria? Auch hier gibt der Portinari-Altar die einzige Antwort: die Hände des Joseph, die Hände der Hirten und selbst die der Maria zeigen das gleiche Freischwebende. Das Mittel, mit dem der Eindruck des In-die-Lufthineinragens geweckt wird, ist nichts anderes als die Steigerung der Leuchtkraft, welche die Hand selbst zum äußersten auflichtet, während die Umgebung, besonders die Partien unter derselben in dunkles, toniges



Goes, Kopf der Maria.

Helldunkel gehüllt sind. Und so gelingt es, den Eindruck des Schwebens hervorzubringen. Wir wissen ja, daß Kontraste trennen; starker Schattenschlag löst den Gegenstand vom Grund, hebt ihn gewissermaßen empor. Auch andere große Meister, auch Raffael auf seiner Transfiguration wendet dies Mittel an, wenn er die Gestalten der Verklärung in ein zartes, durchsichtiges Licht hüllt, während schwere Schatten und dunkle Modellierung die unteren Gestalten belastend an die Erde fesseln. Rembrandt arbeitet mit gleichem Effekt auf dem Bild „Der Engel enteilt dem Tobias“ im Louvre. Aber aus sich selbst heraus konnte auch der genialste Meister, auch Lionardo nicht, zu diesem Motiv gelangt sein. Dazu stand er als Italiener den malerischen Aufgaben und dem Lichtproblem viel zu fern.

Das Helldunkel endlich, auch das ist niederländischen Ursprungs. Auf die weiche Tonfülle, in die die Figuren eingebettet sind, kann nicht genug hingewiesen werden. Der Portinari-Altar ist das Vorbild. Das Malerische der Wirkung liegt dabei nicht etwa nur in der feinen Verhüllung der Formen und dem Verwischen der Silhouette, womit der streng plastischen Formisoliertheit entgegengearbeitet wird. Noch bedeutsamer fast ist jenes feine Aufblitzen kleiner Lichter, duftiger Helldunkeltöne oder das Besondere, die Intimität, mit der solche Gewandmotive, wie jenes helle Mantelstück bei Maria, wie die Mantelfalte auf der linken Schulter resp. der duftige Schleier am Ärmel des Engels ausgearbeitet sind. Der optische Augenreiz, der Glanz des Lichtes an der Oberfläche dominiert durchaus und das formale Interesse an der plastischen Gestaltung erscheint gewaltsam zurückgedrängt. Lionardo ist hier durchaus Maler und Meister eines malerischen Helldunkels, das in reicher Tonigkeit und weicher Fülle entwickelt eine malerische Raumwirkung hervorzubringen, scheidende Linien, hemmende Silhouetten zu verwischen und die Gegenstände zu verbinden vermag. Auch hier das eigentümliche Ausweichen der Mitte in die Tiefe hinein d. h. wiederum der konkave Raumkörper, der sich unter der schwebenden Hand der Maria aushöhlt.

Es kann kein Zweifel bestehen, daß der große Lionardo unter dem Bann des genialsten nordischen Malers der Zeit, des Hugo van der Goes gestanden hat, wenn er sich von dem italienischen Formproblem lossagte und das malerische Lichtproblem aufzugreifen suchte. Wir wissen, bald löste sich dieser Bann. Schon das Abendmahl erscheint in dieser Hinsicht ein Rückschritt, eine Rückkehr zum strengen Formprinzip der Italiener, zum Reliefstil. Und das Sfumato der Mona Lisa hat nichts mehr mit dem malerischen Helldunkel dieser Frühzeit gemein; es ist nur ein gesteigertes Raffinement in der Formmodellierung mit Hilfe zartester Auflichtung der Schatten und feinsten Tonübergänge. Im übrigen steht der Kopf büstenartig plastisch rund, als konvex sich abschließende Masse

und scharf geschnitten in der Silhouette von dem Grund ganz gegensätzlich zu der malerischen Hohlform, die in der Anbetung der Könige zuerst auftaucht und dann in der Grottenmadonna zusammen weichstem Helldunkel lebendig wird.

Für die Entwicklung des großen Florentiners und die Datierung der Bilder ist damit eine wichtige Handhabe gegeben: die Grottenmadonna gehört in die erste florentinische Zeit und muß vor Lionardos Übersiedlung nach Mailand gemalt sein. Jene 1893 von Motta veröffentlichte Urkunde hat keinerlei Beweiskraft, da wir ja noch nicht einmal wissen, ob es sich bei diesem Bittgesuch an Lodovico il Moro, das zwischen 1491 und 1494 gefaßt sein muß, um das Bild selbst und nicht etwa um die Londoner Replik handelt, ob nicht schon längst das Original aufgestellt war, das Lionardo vielleicht in unfertigem Zustand aus Florenz nach Mailand mitgebracht hatte. Alle späteren Datierungen werden hinfällig vor der nackten Tatsache, daß diese Grottenmadonna in allem und jedem nur mehr unter der Sonne des Goes und seiner großen malerischen Gestaltung entstanden sein kann. Es bedurfte nicht einmal mehr des Hinweises auf die Kopie des Engels von Vincen zu Foppa aus dem Jahre 1485 in der Brera.

Es geht nicht an von der Kunst des ausgehenden Quattrocento in Florenz zu reden, oder eine Biographie Lionardo da Vincis zu schreiben, ohne dem Portinari-Altar eine besondere Bedeutung zuzusprechen. Auf die heranwachsende Jugend hat er geradezu umstürzlerisch gewirkt. Botticelli als den ältesten der Gruppe herausgreifend, können wir uns kurz fassen, da ein tiefgehender Einfluß auf die künstlerische Neugestaltung bei ihm nicht sichtbar wird. Der malerische Reflex bleibt vollkommen aus. Bei der Zentralisierung der Komposition auf seiner Florentiner Anbetung der Könige scheint sich der Einfluß unter Lionardos Vermittlung vollzogen zu haben. Wichtiger ist die Wandlung im Typus seiner Madonnen und Engel. Hinweisend auf seine Tondi in Florenz und Berlin kann kein Zweifel sein, daß der Übergang von Rundschädel zum Langschädel dem Vorbild des Hugo van der Goes zu danken ist. Dieser neue Typus mit dem herben, melancholischen Ausdruck, dem schweren Augenaufschlag, die Engelsköpfe, in scharfer Profillinie geschnitten und von langem, strähnigem Lockenhaar umwallt, die langfingerigen, knöchigen Hände, selbst der Typus des Christkindes erinnert an den Portinari-Altar. Dazu kommt die herbe Größe der Charakteristik in den Köpfen sowohl wie in den Händen, die Botticellis Werke nach 1480 durchgehends zeigen. Ich verweise nur auf das große Altarbild der Florentiner Akademie, wo der hl. Barnabas, links neben der Madonna stark an den hl. Matthäus auf dem linken Flügel des Portinari-Altars erinnert, dessen gestikulierende



Hugo van der Goes, Hl. Mattheus.

linke Hand mit dem harten Bruch im Gelenk sich bei dem Johannes des Berliner Altares Botticellis wiederfindet. Natürlich formt der Florentiner bedeutsam um in seinem intensiven Verlangen nach klarer Zeichnung und großer Linie, nach Energie der Bewegung, während der Nordländer weniger positiv auftritt, weniger Aktivität in die Gestalten bringt.

Tiefgehender ist bei Filippino Lippi das Abhängigkeitsverhältnis von Hugo van der Goes. Mehr als bei jedem anderen der Florentiner Künstler klingt bei ihm etwas von dem stillen, zarten Sentiment des Nordländers wieder. Es ist, als wollte etwas von dem Gesang der Engel, vom nordischen Weihnachtslied herübertönen. Eine reiche Schar von Engeln begleiten auch seine Madonnen; sicher ist schon darin ein Reflex aus jenem Altarbild heraus zu sehen. Aber noch mehr: wir sind überrascht auf Filippinos Bildern ganzen Gestalten aus Goes Altarbild zu begegnen. So ist die Madonna der Galleria Corsini zu Florenz sichtlich der Magdalena des Hugo van der Goes nachgebildet. Dieselbe nachlässige Haltung mit den hängenden Schultern, dem vorgestreckten Leibe, der außerdem noch besonders belastet ist mit einem Wust von Falten bei dem unter dem Kinde stark aufgenommenen Mantel. Auch andere Einzelheiten weisen darauf, so der Kopftypus der Maria mit dem langen Nacken, den hohen Augenbrauen, dem geschwungenen Mund, endlich jedoch die Vorliebe für kleine, knittrige, scharfbrüchige Falten, wie überhaupt der ganze Faltenwurf durchaus unitalienisch, gotisch anmutet.

Diese bauschigen Gewänder spielen überall in Filippinos Bildern eine große Rolle, wie etwa auf dem Bernhardtbild in der Badia zu Florenz. Auch hier stammt der Typus der Maria, diese zarte, feine Profillinie, vom Portinari-Altar. Es erscheint wie eine direkte Kopie des links vorn im Profil knienden Engels. Das wenig klassische Profil des heiligen Bernhard ist ohne diesen Einfluß undenkbar, ebenso



Botticelli, Hl. Barnabas.



Goes, Hl. Magdalena.



Filippino, Madonna Corsini.

wie die Stifterfigur rechts darauf verweist. Auch die Hände des Heiligen erinnern an die Hände der rechts knienden Engel. Selbst im Hintergrund entdecken wir Reminiszenzen: wie die Steine felsklippenartig aufgeschichtet sind und der Blick daneben in die Ferne führt; endlich jedoch die landschaftliche Stimmung. Dieser sich verdunkelnde Wolkenhimmel, durch den die Sonne nicht mehr frei durchdringt, diese düstere atmosphärische Tönung ins violettliche Grau hinein — auch das ist nur unter dem Einfluß nordischer Stimmungsmalerei denkbar. Selbst die im Mittelgrund sich vor der Klausen bewegendes Gestalten erinnern an die Hintergrundfiguren des Hugo van der Goes. Auf dem Gebiet des Kolorits scheint werterhin Filippino von ihm gelernt zu haben. Neben den fahlen Lufttönen entwickelt er bei den Gewändern stark aus sich heraus



Goes, Engelköpfe.



Filippino, Madonnenkopf.

leuchtende Farben, unter denen besonders leuchtendes Rot, Blau und violettliche Töne dominieren.

Schließlich wäre noch von Piero di Cosimo zu reden. Ich kann hier auf das verweisen, was ich vor langen Jahren in meiner Biographie des Künstlers über den Einfluß des Niederländers auf den Florentiner gesagt habe. Jedenfalls ist er der gelehrigste Schüler des Hugo van der Goes gewesen, der auch die koloristischen Qualitäten seines Vorbildes zu schätzen wußte und in der Entwicklung eines glänzenden Lokalkolorits ihm wie kein anderer in Florenz nacheiferte. Daß andere Strömungen auch diesen Einfluß bald wegfegten, daß wiederum das Formprinzip die Oberhand gewann, lag in der Natur der Dinge. Der Portinari-Altar ist einsam für sich geblieben, ein seltenes Kleinod nordischer Kunst in Florenz; der große Meister hat ja selbst an den Heimatstätten seiner Kunst, hat auch im Norden keine Nachfolger gefunden. Dort kam eine andere Kunstweise

von geringerer Qualität zur Herrschaft, die nicht an die herbe Größe seines Strebens, an die Monumentalität seines Erfassens des malerischen Problems heranragte. Sein Todesjahr 1482 bedeutet den Endpunkt einer gewaltigen Strömung, die von den van Eyck ausflutete und den Charakter künstlerischer Größe in sich trug. Auch im Norden siegten die kleintlichen Quattrocentisten, die schwächlichen Schüler des Roger van der Weyden, Memling und Gerhard David, und schließlich mußte die Stromwelle aus Italien zurückschlagen. Die Romanisten kamen, und es war für ein Jahrhundert aus mit origineller niederländischer Kunst, einer Kunst, die um 1480 selbst in Florenz durch einen seiner genialsten Führer von durchschlagender Einflußkraft geworden war.