

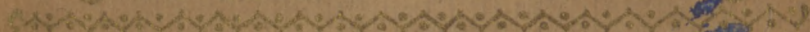


•  •  
•  DIE  •

•  KUNST  •

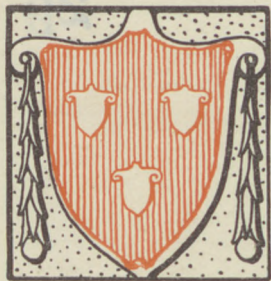
HERAUSGEGEBEN VON

•  RICHARD MÜLLER  •



 FLORENZ   
UND SEINE KUNST





·EX·LIBRIS·

72

Mh 1.25-

a C 16/11/05



# DIE KUNST

SAMMLUNG ILLUSTRIERTER MONOGRAPHIEN

Herausgegeben von

**RICHARD MUTHER**

*Bisher erschienen:*

- Band I. LUCAS CRANACH von RICHARD MUTHER.  
Band II. DIE LUTHERSTADT WITTENBERG von CORNELIUS GURLITT.  
Band III. BURNE-JONES von MALCOLM BELL.  
Band IV. MAX KLINGER von FRANZ SERVAES.  
Band V. AUBREY BEARDSLEY von RUDOLF KLEIN.  
Band VI. VENEDIG ALS KUNSTSTÄTTE von ALBERT ZACHER.  
Band VII. EDOUARD MANET UND SEIN KREIS von JUL. MEYER-GRAEFE.  
Band VIII. DIE RENAISSANCE DER ANTIKE von RICHARD MUTHER.  
Band IX. LEONARDO DA VINCI von RICHARD MUTHER.  
Band X. AUGUSTE RODIN von RAINER MARIA RILKE.  
Band XI. DER MODERNE IMPRESSIONISMUS von JUL. MEIER-GRAEFE.  
Band XII. WILLIAM HOGARTH von JARNO JESSEN.  
Band XIII. DER JAPANISCHE FARBENHOLZSCHNITT Seine Geschichte — sein Einfluß von FRIEDR. PERZYŃSKI.  
Band XIV. PRAXITELES von HERMANN UBELL.  
Band XV. DIE MALER VON MONTMARTRE [Willette, Steinlen, T. Lautrec, Léandre] von ERICH KLOSSOWSKI.  
Band XVI. BOTTICELLI von EMIL SCHAEFFER.  
Band XVII. JEAN FRANÇOIS MILLET v. RICHARD MUTHER  
Band XVIII. ROM ALS KUNSTSTÄTTE von ALBERT ZACHER.  
Band XIX. JAMES Mc. N. WHISTLER von HANS W. SINGER.

Fortsetzung auf nächster Seite

**BARD, MARQUARDT & CO., BERLIN W. 57.**



# DIE KUNST

SAMMLUNG ILLUSTRIRTER MONOGRAPHIEN

*Herausgegeben von*

**RICHARD MUTHER**

*Bisher erschienen ferner:*

- Band XX. GIORGIONE von PAUL LANDAU.  
Band XXI. GIOVANNI SEGANTINI von MAX MARTERSTEIG.  
Band XXII. DIE WAND UND IHRE KÜNSTLERISCHE BEHANDLUNG von OSCAR BIE.  
Band XXIII. VELASQUEZ von RICHARD MUTHER.  
Band XXIV. NÜRNBERG von HERMANN UHDE-BERNAYS.  
Band XXV. CONSTANTIN MEUNIER von KARL SCHEFFLER.  
Band XXVI. ÜBER BAUKUNST von CORNELIUS GURLITT.  
Band XXVII. HANS THOMA von OTTO JULIUS BIERBAUM.  
Band XXVIII. PSYCHOLOGIE DER MODE von W. FRED.  
Band XXIX. FLORENZ UND SEINE KUNST von GEORG BIERMANN.  
Band XXX. FRANCISCO GOYA von RICHARD MUTHER.  
Band XXXI. PHIDIAS von HERMANN UBELL.  
Band XXXII. WORPSWEDE (Hans am Ende, Fritz Mackensen, Otto Modersohn, Fritz Overbeck, Karl Vinnen, Heinrich Vogeler) von HANS BETHGE.  
Band XXXIII. JEAN HONORÉ FRAGONARD von W. FRED.

*Unter der Presse:*

- Band XXXIV. ANDREA DEL SARTO von EMIL SCHAEFFER.  
Band XXXV. HANDZEICHNUNGEN ALTER MEISTER von OSCAR BIE.

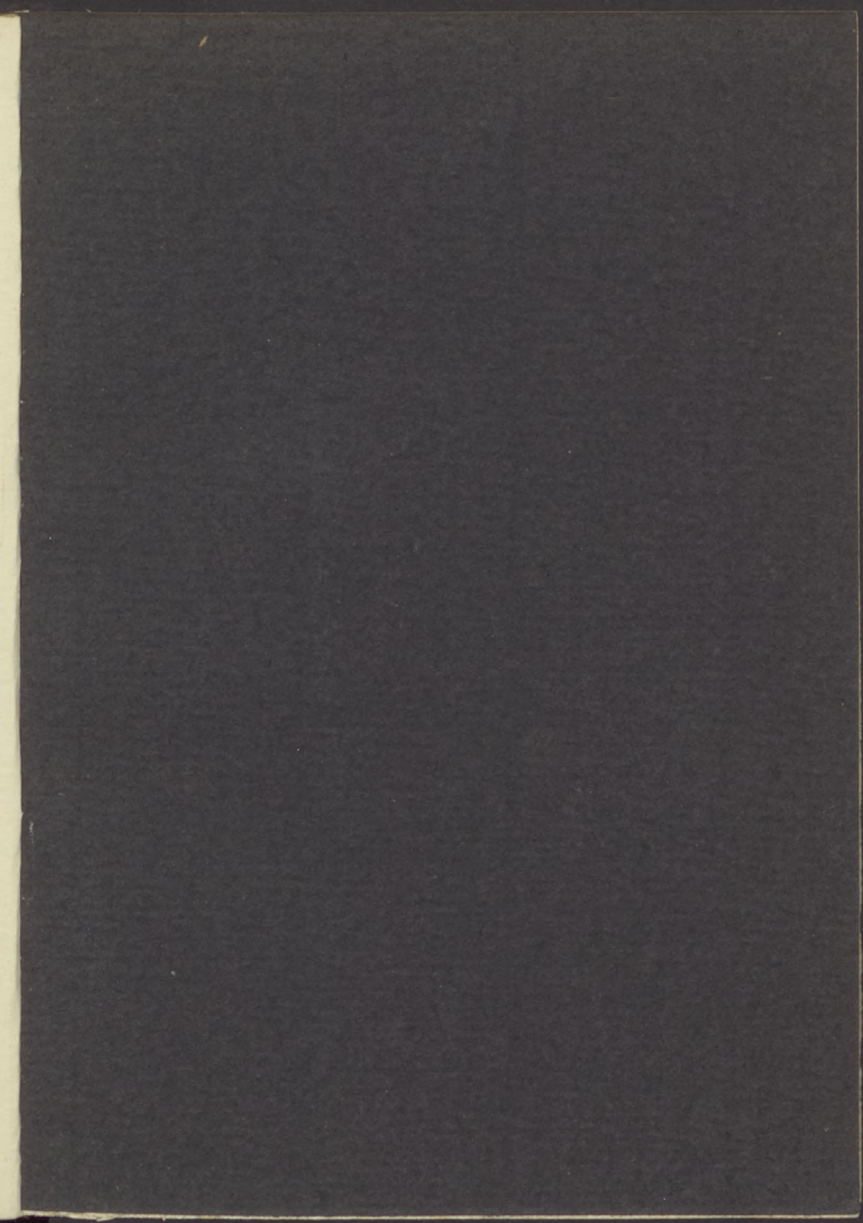
*Weitere Bände in Vorbereitung*

*Jeder Band, in künstlerischer Ausstattung mit Kunstbeilagen, kartoniert . . . . . à Mk. 1.25  
ganz in Leder gebunden . . . . . à Mk. 2.50  
Liebhaber-Ausgabe, ganz in Leder gebunden . . . . . à Mk. 10.—*

**BARD, MARQUARDT & CO., BERLIN W. 57.**

DIE ERSTEN FÜNFZIG EXEMPLARE  
DIESES BANDES WURDEN AUF MIT  
DER HAND GESCHÖPFTEM BÜTTEN-  
PAPIER – DIE ILLUSTRATIONEN AUF  
KAISERLICH JAPAN-BÜTTEN – AB-  
GEZOGEN. DIE IN EINEN APARTEN,  
KOSTBAREN GANZLEDER-EINBAND  
GEBUNDENEN EXEMPLARE DIESER  
LIEBHABER-AUSGABE SIND VON 1  
BIS 50 EINZELN MIT DER HAND  
NUMERIERT. DER PREIS EINES  
SOLCHEN EXEMPLARS BETRÄGT  
ZEHN MARK

AUCH DIESE LIEBHABER-AUSGABE  
DER „KUNST“ KANN DURCH JEDE  
BUCHHANDLUNG BEZOGEN WERDEN







3896K

ES.



DIE  
KUNST

HERAUSGEBEN VON  
SCHAFFNER MÜLLER



DES VIETEN FLORENZ  
VASSARI: VASARI

Verlag

FLORENZ  
UND SEINE KUNST

VON

GEORG BIERMANN

MIT EINEM LICHTDRUCK - DREIZEHN VOLL-  
BILDERN IN TONÄTZUNG UND ZAHLREICHEN  
VIGNETTEN

■ BARD. MARQUARDT & CO ■



VASARI: ANSICHT  
DES ALTEN FLORENZ



*Ausgabe Alinari*



389615

ES.



DIE  
KUNST

HERAUSGEGEBEN VON

RICHARD MUTHER

FLORENZ  
UND SEINE KUNST

VON

GEORG BIERMANN

MIT EINEM LICHTDRUCK - DREIZEHN VOLL-  
BILDERN IN TONÄTZUNG UND ZAHLREICHEN  
VIGNETTEN

❖ BARD. MARQUARDT & CO ❖



BIBLIOTEKA  
UNIwersytecka  
w Toruniu

866041

2.82/2000

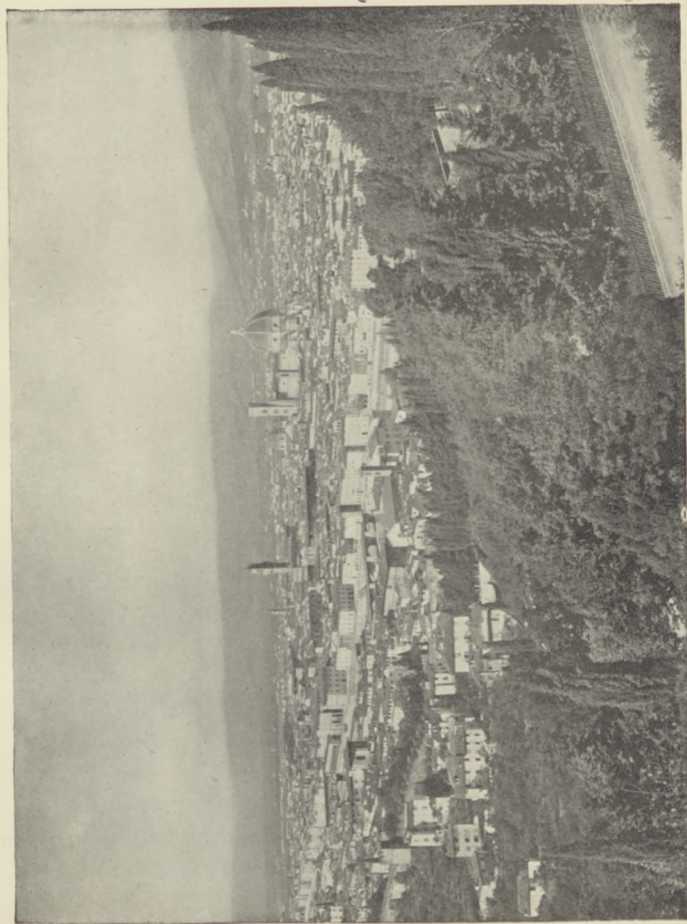


## ZUR PSYCHOLOGIE DER FLORENTINER KULTUR

In dem Zauberreiche reiner Schönheit gebührt Florenz die erste Stelle. Venus, die Schaumgeborene, ward hier von säuselnden Frühlingswinden ans Land getragen. Über ihr lächelte der blaue Himmel, der Farben ausgoß über die Landschaft Toscanas; ihren weißen Leib beschien die warme Mittagssonne. Das Leuchten ihres Auges goß fröhlich jauchzenden Schaffensdrang in die Herzen großer Menschen. Der Schritt der Göttin aber ward Fruchtbarkeit. Aus unscheinbaren Knospen erschlossen sich strahlende Blumen. Der Hauch ewiger Frische und Unvergänglichkeit hat sie bei Sonnenaufgang geküßt. Ihr Duft berauschet fort und fort durch Jahrhunderte hindurch, und Menschen kommen, jahraus jahrein, ihn zu

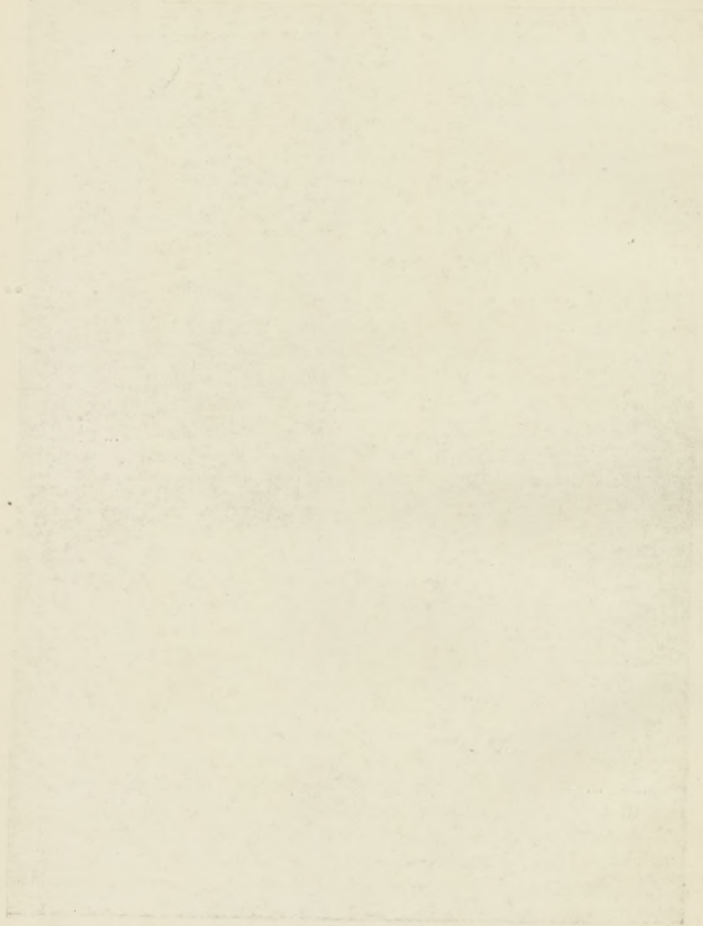


atmen, sich die schönheitstrunkenen Sinne von ihm betäuben zu lassen, sich von ihm fortführen zu lassen aus dem ekligen Getriebe des Alltags hinauf in eine höhere, in eine idealere Welt, ins weite, Schönheit atmende Reich der Kunst. Dieser weite Zaubergarten, in dem sich ein tiefes Sehnen in der Menschenbrust erschließt, wo Kräfte sich losringen, das Größte, das Höchste mit Inbrunst zu umfassen, führt den Namen „Florenz.“ Denn hier ward die Schönheit geboren, nackt und rein, in jugendlich schwelgender Formenschöne, hier ward sie geboren aus dem verheerenden Kampfe menschlicher Leidenschaften, über die sie den dämmernden Hauch einer friedlichen Morgenröte breitet. Dem sturmgepeitschten Menschenherzen entringt sie mit zwingender Gewalt den reinen Keim des Göttlichen; sie entwindet sich den brutalen, blutbespritzten Banden des Alltagslebens und leuchtet im Abendrot wie holder Friede über den Gassen und Plätzen, da Kampfesruf und Geschrei ertönt, da der Mordstahl zuckt, da Verbrechen und Laster schleichend ihre Pfade wandeln — wie fernes Glockenklingen durchzittert es in wonnigen Schauern die Luft. Ideal und Leben! Sonderbar, daß gerade hier die Schönheit zur Welt kam, daß sie gerade hier ihr reines jungfräuliches Leben austräumt, bis Entsetzen vor den wahnsinnigepeitschten Reden jenes unglücklichen Fanatikers sie von dannen treibt, den Todeskeim im Herzen. Mit der letzten Kraft der Verzweiflung versucht sie noch einmal an anderer Stätte Fruchtbarkeit zu säen, sich noch einmal in ihrer ganzen Schönheit zu offenbaren . . . Dann ist sie tot. Der Fanatismus hat sie gemordet. Florenz hatte sie geboren; die Glocken des Petersdomes läuten ihr das Grabgeläute. Was sie aber geschaffen, ist herrlich und unvergänglich und wirkt immerfort wie höchste göttliche Offenbarung.



*Aufnahme Altinari*

PANORAMA VON FLORENZ  
gesehen von S. Miniato al Monte



THE UNIVERSITY OF CHICAGO  
LIBRARY

1911



Vor ihren Werken stehen wir erschauernd und wagen kaum, den großen Zauber in Worten zu lösen.

Florenz ist die Stadt Dantes und Macchiavellis, sie ist der Geburtsort von Michelangelo. Lorenzo von Medici erschuf sich hier seinen heiteren Musenhof; seinen Bruder Giuliano aber traf am Ostertage der Stahl der Verschwörer. Im Angesichte der Wunderwerke einer friedlich freundlichen Kunst, vor dem quadernegefügteten Festungsbau des Palazzo vecchio, seitwärts von der formenfrohen Loggia dei Lanzi, wo Antike und neue Kunst sich zu einer Gesamtheit verschlingen, umloderten die zehrenden Flammen den Leichnam des fanatischen Mönches Girolamo Savonarola: Gegensätze und dennoch Harmonie, wie das krasse Leben sich dem Schönheit träumenden Idealismus entgegen zu stemmen scheint, in Wahrheit aber das eine erst das andere hervorzubringen vermag. Wenn der Frühling über noch schneebedeckte Gipfel des Apennin zuerst sein lockig Haupt erhebt und herunternickt in die weite Arnoebene, wenn dann bei Sonnenuntergang sich das Häusermeer der „bella“ Firenze in feurigroten Gluten badet, wenn dann droben auf den Bergespitzen die dunklen Cypressen schon leise den betäubenden Kuß der Nacht empfangen, dann ist das Menschenherz wohl hingerissen von diesem übergroßen Zauber göttlicher Schönheit und fast natürlich möchte man begreifen können; warum gerade dieser Ort vor anderen ausersahen war, die Geburtsstätte der modernen Kunst zu werden, wie gerade in Menschen dieser Gegend der Drang, selbst in Schönheit immerdar zu wandeln und solche aus sich heraus zu erschaffen, kräftiger, gewaltiger sein mußte als beispielsweise bei uns nordgeborenen Söhnen einer künstlerisch herberen Natur.

Um aber die Seele eines Volkes zu erfassen und

zu würdigen, muß man sich allein seiner Kunst zuwenden; denn sie redet in lauten, vernehmbaren Tönen zu uns; sie offenbart uns, daß selbst Menschen, die vor Verbrechen oft nicht zurückgescheut, die im krassesten Egoismus gewaltsam ihren Weg gewandelt, in ihrer Seele doch auch zartere, idealere Züge bargen. Trecento schon, mehr aber noch das Quattrocento war eine Zeit voll furchtbarer Unruhen, voll schauerlicher Verbrechen, die uns heute fast unnatürlich anmuten; und doch gewinnt gerade in diesen Zeiten die Madonna, die jungfräuliche Gottesmutter, in der Kunst jenen reizenden, rein menschlichen Zug. Das war eine Mutter, die nicht nur zürnen und strafen konnte; nein, es ist die Mutter, die ihr Kind unsagbar lieb hat, auch wenn es noch so mißraten ist. Zückte man auch den Mordstahl, ganz so entartet war man nur selten, daß man nicht nachher „die Gnadenreiche“ um Verzeihung gefleht hätte. Diesen unendlichen Zwiespalt, der nicht nur in einzelnen Menschen, sondern im gesamten italienischen Volke in jener Zeit sichtbar wird, offenbart niemand typischer als der große und prächtige Lorenzo von Medici. In gewissem Sinne war er unzweifelhaft eine Art Verbrecher, grausam, wo es galt, seine Feinde zu treffen, skrupellos in der Wahl seiner Mittel; und doch war diesem Menschen auch ein Herz gegeben, das künstlerisch bar von jedem Egoismus war. Ihm war die Kunst ein wahres Lebensbedürfnis, denn sie entführte ihn unversehens aus dem ekligen, oft widerwärtigen Alltagsleben in das heitere, sinnenfrohe Reich der Schönheit. Darum Plato und der Karneval. Lorenzo war kein protziger Mäcen wie andere Fürsten nach ihm, die durch ihren schlechten Geschmack sich allzu deutlich das Zeugnis ihrer künstlerischen Unreife ausgestellt. Sein Herz bedurfte der Kunst und der heiteren

Freunde, um auf einige Stunden des Lebens zu vergessen. Darum, weil er so sehr innerlich mit der Schönheit ver wachsen war, wird er uns immer groß und prächtig erscheinen, und man verzeiht ihm seine kleinen Laster gern. Mir aber erscheint er durchaus als der Typus seines eigenen Volkes, eines Volkes, das einen Botticelli und einen Macchiavelli fast gleichzeitig hervorzubringen imstande war. Der eine konnte Madonnen malen von jenem himmlischen Liebreiz, mit den verträumten, oft auch verweinten Augen, die denen eines verliebten Mädchens ähnlich, das auch unter inneren Qualen den bösen Streichen des geliebten Mannes verzeihen muß, eben weil man seinen „Teufel“, und wenn er noch viel teuflischer wäre, so unsagbar lieb hat. Botticelli hat gewußt, warum seine Madonnen weinen können. Und Macchiavelli, der verbittert und unbeschäftigt durch die Straßen von Florenz wandelt und über Staatstheorien nachgrübelt und kommenden großen Herrschern die Wege zur Macht ihres Staates weist: Der eine das Gewissen, der andere der Verstand, der herzlos arbeitet, wie es die Politik der Völker von je getan.

So flieht der rauhe Krieger und der mitleidslose Staatsmann nach Arkadien, um sich dort für wenige Stunden am Altar reiner Kunst von Verbrechen und Mord, überhaupt von allen Widerwärtigkeiten zu erholen, so wandern wir heute noch nach Italien, um in heiliger Stille des göttlichen Zaubers der Kunst inne zu werden. So war das Bedürfnis nach Kunst und die Liebe zu ihr in jenen Zeiten fast allgemein. Denn das Christentum in seiner mönchischen Verstartheit, in seinem gefühllosen und überlegenen Dräuen mit dem Jenseits, wie es das Mittelalter ausgebildet und wie es in seiner krassesten Form zum letztenmal Savonarola offenbart,



vermochte Sinnen und Gemüt schon längst nichts mehr zu geben. Christlich freilich ist noch der Gedankenkreis der ersten Künstler, die die Kunst einleiten, aber christlich längst nicht mehr im Sinne der damaligen Kirchendoktrin. Dafür war die Madonna schon bei dem lockeren Mönche Filippo Lippi, der mit seinem Nönnlein realere Gedanken spinnt als jene aus Jenseits, viel zu menschlich geworden. Darum haben wir noch heute jenen zarten, menschlichen Typus gar so gern, denn er erinnert uns an Hamlets Worte: „Schließ, o Heilige, in Dein Gebet all meine Sünden ein“. Andererseits ist es geradezu wunderbar zu bemerken, wie in dem Augenblick, da die Kirche zerfällt, da Mönchtum und Geistlichkeit ausarten, da auf Petri Stuhl Päpste der Würde ihres Amtes Hohn sprechen, das Volk mit seinem tiefen, naiven Gemüt sich eine neue Madonna in seiner jungen Kunst schafft, eben jene Madonna, die in Botticelli und Raffael ihre Meister findet.

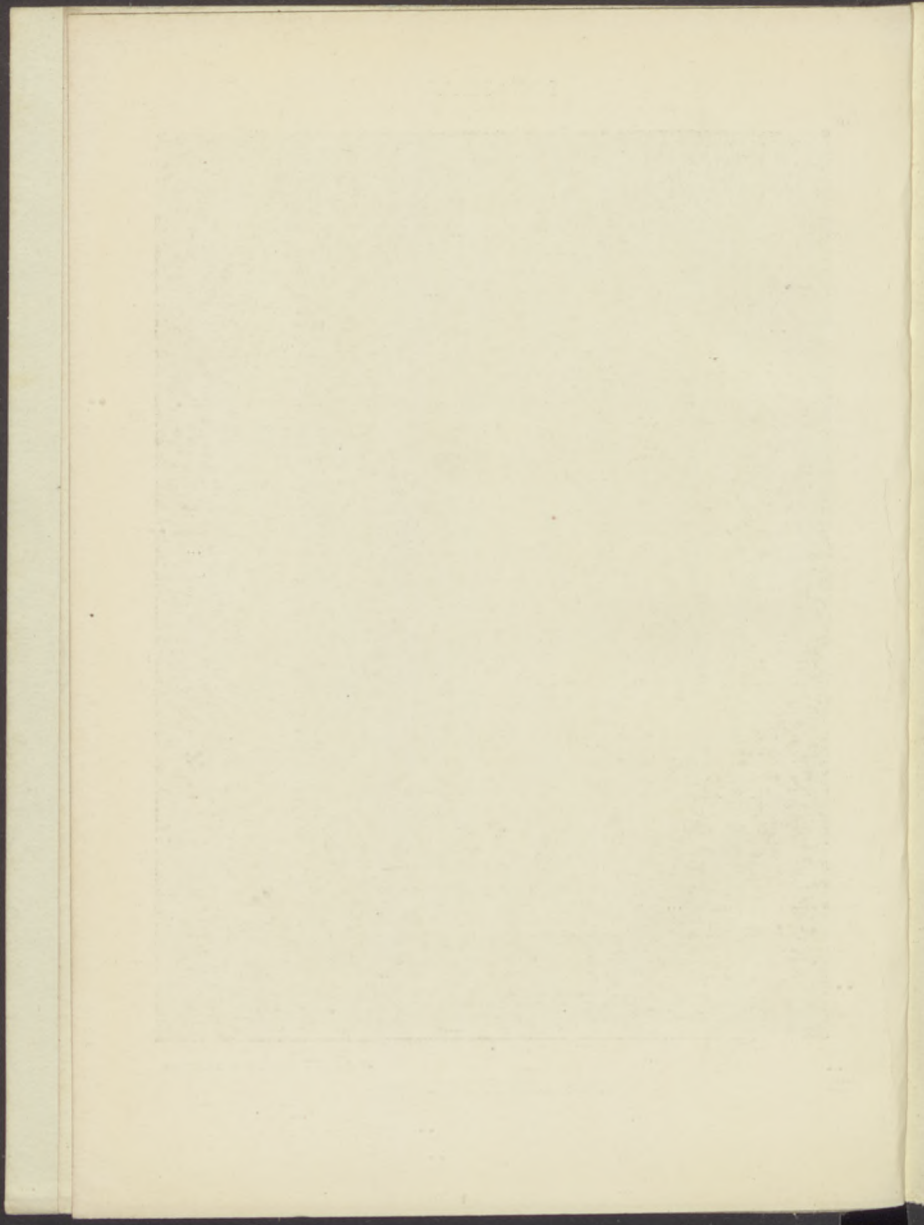
Die Florentiner Kunst ist, wie ich durch den Hinweis auf die Madonna kurz andeuten wollte, eine intime Interpretin einer großen und herrlichen Volksseele, dann aber ist sie vor allem eine große Meisterin der Geschichte. Man darf diese Kunst „historisch“ nennen. Denn das Verlangen nach ihr wuchs im Gleichschritt mit den politischen Erfolgen nach außen hin, es wuchs vor allem mit dem Wachsen des sozialen Wohlstandes selbst. So erweckt sie teilweise den Schein, als hätten sich beklommene Menschenherzen oft in ihr Luft gemacht und in ihrem Zauber den Trost gesucht, den man vormals in der Zeit, wo man noch glauben konnte, von Priesterlippen erhielt. Dantes unerbittliches Richterauge leuchtete nicht mehr hinein in die Zeiten des Quattrocento. Im intimsten Herzen war man weicher, madonnengleicher

DONATELLO



*Firenz : Museo Nazionale*

DER HEILIGE GEORG





geworden. Sonnenglanz und Frühlingsstimmung suchte man im Reiche, da Venus waltete. Denn das äußere Leben war grausam, unbarmherzig und blutbefleckt, und es wurde furchtbarer, je mehr die Zeiten fortschritten. Im Trecento noch kann man die durch Giotto und seine Schüler geoffenbarte Kunst fast noch als das treue Spiegelbild seiner Zeit hinnehmen. Wie die Mystik aus ihr klingt, stärker noch in der Zeit vor Giotto, wie man sensitiv zu schwärmen, einem weltfeindlichen, übersinnlichen Ideal nachzueifern sich müht, wie Dantes göttliches Epos und die von ihm vertretene Weltanschauung breite Wurzeln zu schlagen beginnen, wie in die Seele eines lachenden, äußerlich oftmals von der Pest heimgesuchten Volkes die düstere Inferno-Stimmung einzieht, wie man sich seiner Sünden ganz bewußt ist und auch die Madonna schon milder, schon allgemein menschlicher wird, wie dann eines Tages gewaltig mit Sturm und Drang ein neuer Zug sich hervordrängt, wie neue Menschen auftreten, die nicht mehr glauben können an die Göttlichkeit der Religion, die von Priesterlippen selbst zum Hohn- gelächter wird, wie man sich fast verzweifelnd zurückwendet an das krasse Leben, in dem so viel hehre, starke Kraft wohnt, wo der junge David den Riesen Goliath erschlägt und St. Georg mit Kampfesmut hinausstürmt in eine Welt voller Gefahren, die es freudig zu überwinden gilt, alles das redet deutlich die Kunst des endenden Trecento und des beginnenden Quattrocento. Von Cimabue, dem noch schwermütigen Mystiker, über Giotto hinaus und Orcagna, in dem gewaltig in seinen Fresken in Santa Maria Novella die ganze Wucht des Danteschen Zeitalters verkörpert wird, bis zum großen Naturalisten Donatello ist ein weiter Weg, und alles, was dazwischen liegt, ist weiter nichts als eine echte Verkörperung der

Zeitstimmung, in der des heiligen Franziskus Lehren widerklingen, in der der Gedanke an das Jenseits immerfort durch die Todesgeißel der Pest wach gehalten wird; die schließlich froh und kräftig ein unbezwingbares Selbstbewußtsein und den Triumph über zahlreiche niedergeworfene Gegner proklamiert. Der heilige Georg von Donatello, dessen Original sich heute im Bargello befindet, ist für mich der wundervollste Ausdruck echter florentinischer Kraft in jener Zeitepoche.

Wir müssen noch einen Schritt rückwärts schreiten, vom Trecento zum Duecento und von ihm aus in jene Zeit, da Florenz noch winzig schwach, eins der vielen Glieder bedeutet, die die Markgrafschaft Tusci zusammenfaßt. Gerade jene Zeit frühester Entwicklung, von dem klirrenden Schritt deutscher Kaiser durchdröhnt, ist ungeheuer lehrreich zum Verständnis des Volkes, das vom Schicksal dazu ausersehen war, Schönheit und Kunst zu gebären. Warum war nicht Venedig, warum nicht Rom ihre Geburtsstätte? Das erstere, unendlich konservativ, krankt durch Jahrhunderte hindurch an seinem engen Anschlusse an Byzanz. Gen Osten ist sein Blick gerichtet, seewärts, von wo wohl materieller Gewinn, aber kein frischer Geisteshauch zu den Lagunen herüberdrang. Orientalische Farbenpracht, die aber nicht innerlich zu einem frischen, freien Leben erglühn konnte, das ist das Zeichen von Venedig in den ersten Zeiten seiner künstlerischen Entwicklung. Rom dagegen, die „città morta“ des Mittelalters, immerfort von fremden Heerscharen überflutet, der Sitz des orthodoxen Papsttums, gegen das dreiste Adelsgeschlechter unaufhörlich in nimmer endendem Kampfe anstürmen; verblutend hin und wieder unter roher Pöbelherrschaft, innerlich kraftlos, von schwind-suchtverzehrt Mark, wird sein Name ein hohler Klang,

ein traurig Phantom, das mit Flitterglanz sein altes Prestige verkleidet, bar jeder sich frei und ursprünglich entwickelnden Kraft. Und zwischen diesen beiden mächtigen Großen, die wie Greise dreinschauen, das junge, kleine Florenz. Rings ist es umschlossen von gewalttätigen Feudalgewalten; oben auf dem Berge fast uneinnehmbar drohet die alte Etruskerfeste Fiesole, von furchtbaren Cyclopmauern umschlossen. Weiter westwärts, dem Meere zu, erstarkt von Tag zu Tag kräftiger das seegewandte Pisa, das Florenz längst zu überschatten scheint. Sein Sonnenglanz kommt zumeist von der kurzen, glücklichen imperialen Gewalt. Nordwärts Lucca, stark genug, die Pisaner oft mit Glück zu bekämpfen. Arezzo auf dem Wege nach Rom, das Jahrhunderte hindurch mit dem hügelerbauten Siena im Kampfe liegt; ferner San Gimignano, dessen Antlitz durch die zahlreichen Wehrtürme furchtbar wird; Volterra wie Fiesole, einst eine Glanzstätte altetruskischer Kultur, durch das Ansehen seines Bistums, auf steilem Bergeskranze mitten in den Maremmen gelegen, zu langen Zeiten dem zinnengekrönten San Gimignano überlegen, das es sich unterjocht — inmitten all dieser kleinen Gewalten, inmitten all dieser teilweise viel mächtiger emporstrebenden Städte liegt die kleine Florentia, noch bis zum Jahre 1175 vom ersten römischen Mauerkranze umschlossen, den sie dann sprengt, da ihr die Luft zu eng, zu bedrückend wird. In diesen kurzbegrenzten Mauern aber freie Bürger, die mutig die Herrschaft all der Adligen dort oben auf den Bergkastellen brechen und sie sich zu eigen zwingen. Welch eine göttliche Kraft und nicht zuletzt, Welch ein feiner Verstand hat dieses Volk beseelt! Es ist wie die Offenbarung eines gewaltigen Weltschicksals, das schließlich in eine furchtbare Ironie ausklingt, nachdem der



größten einer der Florentiner Söhne, Michelangelo, vergeblich gegen die stürmenden Horden der Deutschen Bastionen und Wälle auftürmt. Wie sie fallen, entflieht auch mit heiserem Schrei des Entsetzens die Schönheit, die hier viele Jahre lang inmitten dieser Überfülle von Energie ihr jungfräuliches Traumleben im Sonnenglanze ausgeträumt. Es ist unverkennbar, die frohe, strebende Manneskraft des florentinischen Volkes hat sich jene freie, herrliche Kunst erschaffen; sie wird zum sichtbaren Ausdruck der innersten Volksseele. Der Fanatismus des Mönches von San Marco aber wird wie in der Politik so auch in der Kunst zum Verhängnis von Florenz. Der Sturm der Deutschen im Jahre 1527 ist die Frucht jener unglückseligen, unpatriotischen Tendenzen, die Savonarola als Senior der florentinischen Republik in den für die Gesamtgestaltung von Europa bedeutungsvollsten Jahren der eben beginnenden neuen Zeit vertreten; sein Predigerwort aber, das in einer fortgeschritteneren, farbenfreudigeren Zeit noch einmal die ganze sengende Glut des frühesten Mittelalters über ein Volk, das für Augenblicke in Folge drohender, unheilswangerer Ereignisse mit sich in Zwiertacht geraten war, auszubreiten die Kraft hatte, mordet sinnensfrohe Schönheit und große, im Verstehen alles umfassende Menschlichkeit. Wenn Florenz noch einige große Männer dennoch zu gebären imstande war, so werden sie zu solchen Zwittergestalten, wie sich uns Macchiavelli darstellt, die in Disharmonie ihr Dasein vollenden. Bis zu jenem Augenblicke aber die Entwicklung Florentiner Kultur zu verfolgen, des inneren Geichklangs in Leben und Kunst inne zu werden, ist die Aufgabe dieser Zeilen, und ihr wenden wir uns von nun an ganz und gar zu.

---

---



*Aufnahme Brogi*

PALAZZO VECCHIO





## DAS FLORENZ DES FRÜHESTEN MITTELALTERS



Das heutige, moderne Florenz gibt uns nur noch in wenig Punkten das Bild jenes antiken, das einst so eng, in seinen grauen Häusermassen so melancholisch in die Welt hineinschaute. Wir müssen unsere ganze Phantasie zu Hilfe nehmen, um aus den wenigen erhaltenen Resten das Bild des trecentistischen Florenz zu rekonstruieren. Und doch gelingt es leicht. Im ganzen Mittelalter gibt es zwei Gewalten, die in den damals modernen Staaten immerfort im Kampfe liegen: Das sind auf der einen Seite jene alten, feudalen Adelsgeschlechter, in Italien meist von den deutschen Kaisern in Macht und Besitz investiert, auf der anderen die Städte, in denen sich das freie, mutig emporstrebende Bürgertum repräsentiert. Daß das letztere siegreich aus dem Jahrhunderte langen Streite hervorgehen mußte, erscheint als die einfachste Logik des Weltenlaufes, die immer dem Fortschritt den Sieg zuweist. Jener Umschwung aber, bei dem der Feudaladel selbst in gewissem Sinne das bürgerliche Gewand anlegt, vollzieht sich nicht plötzlich; er ist die Frucht langer, unseliger Kämpfe. Die Florentiner Geschichte des frühesten Mittelalters bietet ein treffliches Beispiel. Dem unendlichen Kampfesrufe zweier höherer Prinzipien, wodurch Kaisertum und Papsttum stets ihre Getreuen unter ihre Fahnen scharten, ging ein für die städtische Entwicklung viel hartnäckiger und wichtiger Kampf parallel, der der mauerumgürteten Stadt gegen jene drohenden Herren dort oben auf den trotziggen Kastellen, die Gebieter über die Landstraßen sind, die in

heimtückischem Überfall die friedlichen Kaufleute ausplündern und so der Quelle aller Macht, einer materiellen Besitzzunahme, übermütig täglich frische Wunden schlugen. Wenn man auf den Ausweg kam, jene stolzen Herren zu Bürgern des in der Ebene sich ausdehnenden städtischen Gemeinwesens zu machen, so legte man sich damit gleichzeitig eine gefährliche Pulvermine in die friedlichen Gassen. Sie mußte explodieren; denn das Prestige stolzer Macht wohnte jenen Herren inne; davon konnten sie nichts abgeben. So ergeben sich die blutigen mittelalterlichen Geschlechterkämpfe fast von selbst. Daß man dabei rein äußerlich späterhin den Namen der Guelfen und Ghibellinen, oder der Schwarzen und Weißen annahm, will gar nichts sagen. Es waren Benennungen, die im Augenblick noch eine gewisse Bedeutung hatten, die späterhin zu typischen Bezeichnungen zweier feindlicher Parteien wurden.

So ist auch das älteste Bild von Florenz das einer trutzig dräuenden, unbarmherzigen Festung. Es hat langer Zeit bedurft, die traurigen Spuren, die der germanische Völkerschwarm, nach ihm der Hunneneinfall in der italischen Erde hinterlassen, zu verwischen. Unter den immerwährend wechselnden Ereignissen war der Gedanke an die Vergangenheit völlig verloren gegangen. Der große Pan war tot; die Überreste der Antike waren fast völlig vergessen oder verloren. Bei dem ersten, zelotisch sich breit machenden Christeneifer durfte man der alten freundlichen Götter nicht mehr gedenken, und doch konnte man sie nie ganz los werden. Die Sage hat bis auf unsere Tage hindurch berichtet, wie auf der Stelle der ersten christlichen Kirche von Florenz, dem Battistero, vordem ein säulengeschmückter Isistempel standen. Das Baptisterium in seiner ältesten Form, ein

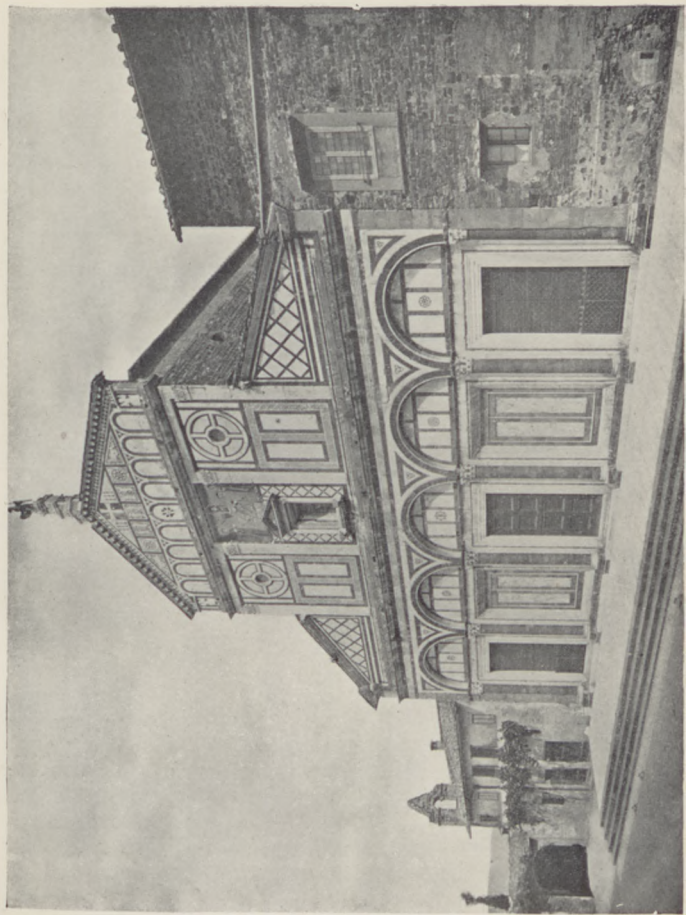
roh gemauertes Achteck — erst in später Zeit erhielt es die Marmorbekleidung —, ist für uns heute noch der typische Ausdruck jener ersten, unfreundlich strengen Zeit. Wie sehr man aber ganz der Antike und seiner eigenen Vergangenheit vergessen, beweist fast in komischer Weise jener neben dem Taufbecken eingemauerte römische Sarkophag, in dem der Bischof Johannes von Florenz ruht. Vormalig hatte er den zarten, gar zu sündhaften Leib einer römischen „Fioraja“, einer Dame von zweifelhaftem Ruf, umschlossen.

Bevor wir im Bilde von Alt-Florenz der Monumente des strengen realen Lebens gedenken, wenden wir uns zu den Kultstätten, in denen der finstere Weltenrichter, der auf Golgatha das freudige Lächeln verlernt, byzantinisch starr, seines strafenden Richteramtes waltet: Des Baptisteriums, auf dem heutigen Domplatze, wurde schon gedacht; es lag dicht an der nördlichen Mauer der Stadt. Daß seine Form einem antiken Tempel nachgebildet, ist unzweifelhaft; die Mehrzahl seiner Pfeiler und Säulen sind ja gleichfalls antiken Ursprunges. — An der Südseite der Stadt bildete die Grenze nach dem Arno zu der heutige Borgo SS. Apostoli. Eine alte Legende berichtet, Karl der Große, der übrigens in der Florentiner Überlieferung eine unnatürlich prächtige Rolle spielt, habe jenes kleine Kirchlein mit dem gleichen Namen des Borgo gegründet. Ob es tatsächlich erst einige sechzig Jahre nach Karls Anwesenheit in Florenz entstanden, spielt für uns keine Rolle; wichtig ist, daß jenes Kirchlein die älteste Form der spezifisch florentinisch-romanischen Basilika, wenn auch heute etwas verändert, repräsentiert. Wie im Baptisterium ist der Schmuck seiner Porphyrsäulen noch antiken Ursprunges. Nächst diesem Gotteshause mag St. Trinità, nicht unweit gelegen, wenn wir seine Barock-



fassade abziehen, als Typus jener ersten Kirchen von 800 bis 1100 gelten. Etwas prächtiger, weil schon einer um ein Geringes fortgeschritteneren Zeit angehörend, offenbart sich, dort oben auf dem Berghügel gelegen, San Miniato. Es ist die Kirche, die dem einzigen, echten Lokalmärtyrer von Florenz geweiht ist. Sie offenbart in ihrer Stilreinheit vielleicht am wunderbarsten den Zauber jenes florentinisch-romanischen Basilikenstiles. Daß der zierlichen Marmorfassade der streng byzantinische Mosaikchristus gewissermaßen als Dekoration beigegeben ist, mag als ein Beweis für die vollkommen verstockte Unselbständigkeit der Malerei in dieser Epoche gelten. Alle diese Kirchen haben oder hatten ursprünglich unter dem Hochaltar eine Unterkirche, eine Krypta. Das sind Beispiele für das kirchliche Leben jener Zeit, das an Sorgen gebundene weltliche Dasein in Formenschönheit, ja schon primitiv künstlerischem Empfinden weit überragt. Es entspricht der Bedeutung, die es vor jenem in diesen Zeiten einnimmt. Kirchen im Stile dieser ältesten Basiliken gibt es in Florenz noch genug; gerade in jenen Gäßchen, die heute noch so charakteristisch und greifbar das damalige Leben vor Augen führen, trifft man noch öfters auf sie.

Um diese Kirchen aber, die auch in der bürgerlichen Verwaltung den Mittelpunkt der Stadtquartiere bezeichnen, gruppiert sich in engen Straßen und Gassen das Getriebe des Alltags. Offenbart es sich weniger rein, so steckt doch in seiner Hinterlassenschaft eine Fülle voll trotziger, ringender Kraft, von Fleiß und zähem Wollen. Und auch hier hat sich fast nur erhalten, was auf Reichtum und Macht gegründet war, die strotzigen Städteburgen angesehenen Geschlechter. Für die historische Kunst von Florenz bedeuten die neunziger Jahre des entschwundenen



*Aufnahme Brögi*

CHIESA DI S. MINIATO

CLASS. III. P. 10000000



Jahrhunderts einen geradezu verbrecherischen Mord. Wo sich heute die „Piazza Vittorio Emanuele“ plump und unkünstlerisch breit macht, war einst das antike Zentrum der Stadt. Noch aber gibt es einige wenige, enge, winklige Straßenzüge, Plätzchen und Gäßchen, in denen wir das Vernichtete und Entschwundene deutlich greifbar vor uns haben. Jene Gegend um die Piazza San Biagio herum, die „via delle Terme“, all die kleinen Gassen und Plätze, die sich vor dem Ponte vecchio von der Via Por Santa Maria nach beiden Seiten abzweigen. — Die Longobarden haben eine Eigentümlichkeit ihres Städtebaues unter einem gewissen Verhängnis in Toskana hinterlassen. Ich denke an den „Gardingus“, den longobardischen Wartturm. Auf der Nordseite des heutigen „Palazzo vecchio“ soll sich — wie der vortreffliche Forscher der ältesten Florentiner Stadtgeschichte versichert — solch ein „gardingo“ erhoben haben. Das frühmittelalterliche Florenz aber war ein Wald von solchen Türmen, die in graubraunem Gestein in stattlicher Höhe zum blauen Himmel emporragten. Sind sie jedes künstlerischen Idiomes bar? Ich möchte das keineswegs behaupten. Noch gibt es in jener von mir oben näher umgrenzten Gegend mehrere solcher Türme; einige sind geköpft, d. h. man hat ihnen ihre stattliche Höhe bezeiten beschnitten, aber andere, wie die „torre Gherardini“, die „torre dei Girolami“ an der Piazza S. Stefano, wo auch eine jener ältesten Basiliken liegt, ragen heute noch trotzig auf. Geben sie uns nicht das vollkommene Bild vergangener Tage? Sturmbewegt war diese Zeit, in innere Bürgerfehden und äußere Kämpfe verquickt, siegesfreudig der Mut jener Geschlechter, die hinter diesen schier unbezwingbar deuchenden Quadermassen ihr Recht und ihren Vorteil verteidigten. So grausam und unempfindsam war die Zeit, daß

man für zartere, poetischere Regungen, wie sie später sensitiv in der Malerei widerklingen, noch keine Muße fand. In ihrer einfachen Starrheit scheinen mir diese Geschlechtertürme eine unendliche Schönheit zu besitzen; wie sie sich aufrecken gen Himmel wie unbezwungene Helden! Mehr als hundert hat es um die Wende des zwölften Jahrhunderts schon in Florenz gegeben. Um sich einen unvollkommenen Eindruck von dem Bilde der damaligen Stadt zu verschaffen, denke man vielleicht an das kleine, „türmreiche“ San Gimignano, das sich als „città morta“ noch am vollkommensten in unsere Tage hineingerettet. Und neben diesen Türmen oder durch Brücken und Gänge wenigstens mit ihnen verbunden, standen die vollständig aus rohem Material gefügten Paläste. Auch sie sind Festungen, eine jede für sich, im unteren Stockwerk vermauert, erst oben in niedrigen, vergitterten Fenstern das Licht des Tages in die Wohnungen der Menschen einlassend. Noch Dante kam in solch einer Festung zur Welt, wenn wirklich das vom Stolz der Florentiner als seine Geburtsstätte bezeichnete Haus das echte Dantehaus ist. Man sehe neben der alten Kirche San Biagio den starren Palast von der Guelfenpartei, wie ihn Zinnen überragen, oder neben ihm den Palagio dei Canacci. Ja, eine heitere, sonnenbeschienene, frieden- und poesieumglänzte Schönheit spricht nicht aus diesen Bauten, aber trotzige Kraft erzählt uns staunend Märchen von den Wegen, die sie gewandelt, wie sie selbst Stärkere bezwungen und unter Waffengeklirr und Kampfesliedern die eigene Vaterstadt groß und herrlich gemacht. Duster schauen sie drein; denn ihre Mienen scheinen Spuren von Blut zu weisen; düster war auch die Zeit, in Gefahren geboren, düster die Menschen, die in diesen Tagen voll ungeheurer Widersprüche gelebt, über die Kaisermacht,

Papsttum, Feudalgewalt und Geschlechterkämpfe dahingerast und die dennoch stündlich ihrem Ziele, das auf glanzvolle und sinnenfreudige Macht hindeutet, näherkommen. Bis dahin freilich war der Weg noch weit. Viele Fesseln hatten jene Menschen abzuschütteln realer, sinnlicher und übersinnlicher Natur, bis sie zu der Vollkommenheit gelangten, die die Grundlage einer höheren Kunstentwicklung war. Für uns aber sind jene ragenden Geschlechtertürme und die trutzigen, quadergefügtten Paläste des mittelalterlichen Florenz künstlerisch der vollkommenste Ausdruck ihrer Zeit; sie sind die Vorläufer jener Florentiner Palastarchitektur des 14. und 15. Jahrhunderts, eines Strozzi- und Pittipalastes, die selbst nur erst weitere Glieder in einer höheren Entwicklungskette bedeuten.



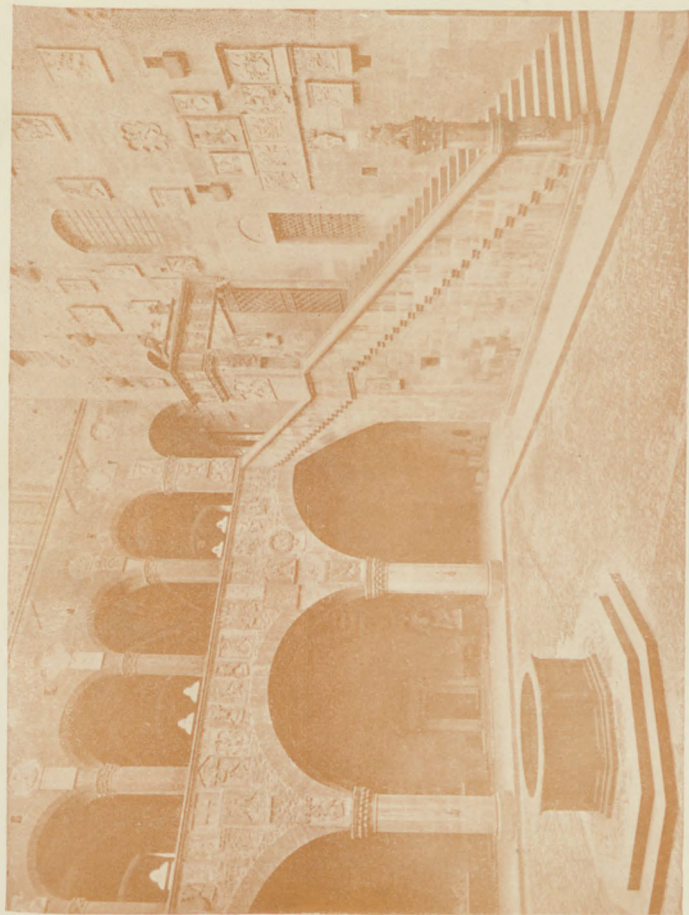


DIE KULTUR DES FLORENTINER  
TRECENTO



Der erste jener blutigen Geschlechterkämpfe in den Florentiner Mauern fällt in die Jahre 1117—1179. Schon in ihm ist das Prinzip späterer Parteiungen deutlich genug ausgesprochen; denn die Uberti, die den furchtbar verheerenden Brand entfacht, waren treu kaiserlich und auf Grund dieser Gesinnung hofften sie mächtigere, alteingesessene Adelsgeschlechter aus ihrer Machtstellung zu verdrängen. Es war ein Kampf der Türme gegen Türme; eine Turmgemeinschaft kämpfte gegen die andere. Brand und Hungersnot wüteten verzweiflungsvoll in der Stadt. Schon

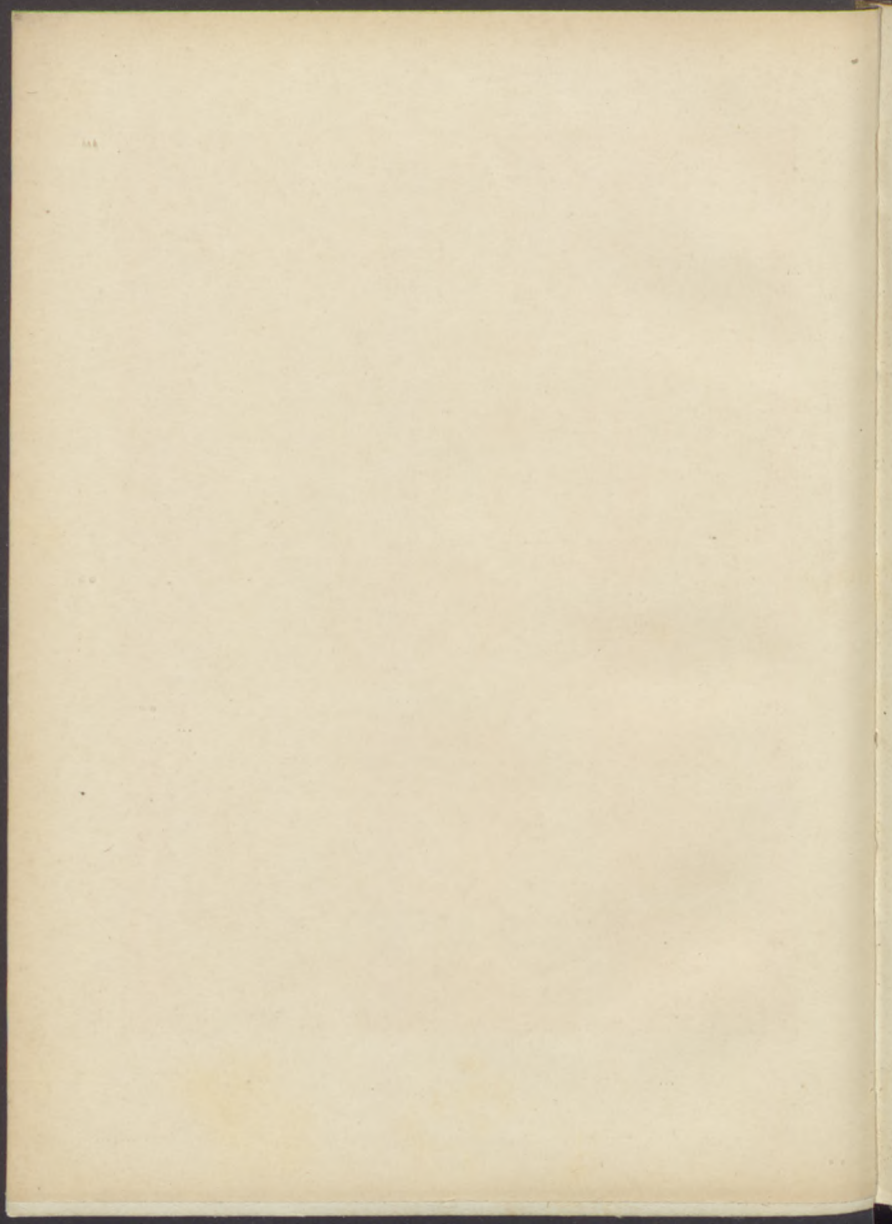
beschloß das Volk, in ein neues, friedliches Florenz auszuwandern. Wie grausam oft solche Kämpfe in das Privatleben des einzelnen folgenschwer hineinwirken konnten, zeigt uns zur Genüge Dantes Leben. Bis zu seiner Geburtsstunde 1265 hat das wechselnde Geschick der letzten Staufer wie ein Verhängnis über dem Frieden von Florenz geschwebt. „Hie Guelf, hie Waiblinga“ ... 1258 ist jene blutige Schlacht von Montaperto, wo das



*Aufnahme Alinari*

PALAZZO DEL PODESTÀ

[Hof]





Wasser der Arbia voll vom Blute Florentiner Brüder floß. Die siegreichen Ghibellinen durften nach Florenz zurückkehren, neun Jahre später sind sie wieder endgültig verbannt. Im Rahmen dieses Buches haben diese kurzen Daten nur den Zweck, das allgemeine Zeitmilieu ins Gedächtnis zurückzurufen. Schon 1249 hatte sich das Volk in der Kirche von San Lorenzo zum ersten Male eine selbständige Verfassung gegeben. Das war gewiß der Ausdruck einer selbstbewußten Kraft, und tatsächlich gibt es in diesen Jahren Anzeichen für das nahe Emporblühen einer schon entwickelteren Kunst.

In der Florentiner Kunstentwicklung ist die Architektur die am niedrigsten stehende Kunstform. Ein Merkmal ist ihr allzu deutlich aufgeprägt, das sie gegen die psychische Art der Malerei, vor allem dann aber auch von der Plastik deutlich abhebt. Es ist ihr enger und unfreiwilliger Anschluß an die Entwicklung des Lebens in seiner geschichtlichen und sozialen Offenbarung. Schon oben wurde auseinandergesetzt, wie in den ersten Zeiten der Palastbau gezwungen war, seine Form der gefahren- und kämpfereichen Zeit anzupassen. Doch je mehr die Zeiten selbst sich klären, um so freundlicher wird auch der Stil der Florentiner Paläste. In jenen Zeiten aber nach Dantes Geburt, durchaus eine logische Äußerung der erhöhten Machtfülle des Gemeinwesens, beginnt man zwei Paläste aufzuführen, in denen für uns heute noch der ganze herbe Zauber des „Trecento“ vereinigt ist. Denn jene beiden großen Kommunepaläste entstehen um die Wende des dreizehnten und vierzehnten Jahrhunderts. Der Bargello, früher Palazzo del podestà, ist vielleicht noch mehr als der Palazzo vecchio geeignet, unsere Sinne zauberhaft gefangen zu nehmen, wenn unser Geist bei Betreten des prachtvollen Burghofes voll wird der

Erinnerungen, die ihn durchfluten. Wappengeschmückt sind die massig gefügten Quadermauern. Auf einer rampenbekränzten, massiven Treppe, auf deren Mitte eine dekorativ wundervoll ausgeführte Tornische durchschreitend, steigen wir empor zur offenen Säulengalerie des ersten Stockwerks. Von dort geht der Blick hinunter in den gepflasterten Hof, in dessen Mitte sich der so typische „Pozzo“ erhebt. Es ist eines jener Kastelle von den Bergen droben — und wir denken dabei an die bis heute noch so wundervoll erhaltene Burg von Vincigliata bei Settignano —, das man mitten in die Stadt hinein versetzt. Wehe, wenn die alte Glocke in dumpfen Schlägen oben im Turme erklang: „Fiat justitia“ . . . An einem Sünder ward die Gerechtigkeit vollzogen. Hier befand sich der mittelalterliche Kerker für all die vielen Staatsverbrecher, welche die tumultuarischen Zeiten gebaren. Hier auf den steinernen Fliessen dröhnte der eherne Schritt der Gerechtigkeit, hier ist das Blut von so manchem wackeren Bürger geflossen, dessen einziger Fehl oft nur die unauslöschliche Liebe zum Vaterlande war. . . . Und heute umschließen die geräumigen Säulengänge, die hohen Säle die Wunderwerke der Florentiner Plastik; friedlich stehen sie da nebeneinander; drei Davids allein besitzt das Museo nazionale des Bargello: zwei von dem großen Florentiner Naturalisten Donatello, einen von Verrocchio. Warum fehlt hier der von Michelangelo? Man hätte greifbar an drei Meisterwerken die ganze ringende Geschichte der florentinischen Republik beisammen. Man sieht dem Bargello allzu deutlich seine ursprüngliche Bestimmung an, als daß sich viele Worte verlohnten. Er ist eine Festung, uneinnehmbar, zinnenüberkrönt. Und doch bedeutet sein Stil künstlerisch gegen den jener oben besprochenen Paläste und Türme einen gewaltigen Fort-

schritt. Der Hauch einer mißtrauischen Furcht ist von ihm genommen. Er offenbart reinere, selbstbewußtere Kraft. Schon daß der Turm nicht mehr entfernt von dem Palaste steht, sondern eng mit ihm zu einem Ganzen verwächst, bedeutet architektonisch einen Fortschritt.

Eine erhabenerer Schwester aber vom Bargello ist der Palazzo vecchio. Könnten seine Quadern doch zu sprechen beginnen und uns erzählen von vergangenen Tagen! Wer hat nicht in einer milden Frühlingsnacht vor diesem Wunderbau gestanden, und wen hat es nicht ergriffen wundervoll im innersten Herzen! Wem ist sie da nicht aufgegangen wie in einer heiligen Offenbarung die Mär vom alten Florenz. Wie an der höchsten Wetterstange trutzig der Florentiner Löwe, der „Marzocco“, gen Himmel klettert! Über ihm steht der weiße Mond; grell fällt sein Schein auf die starren Quadermassen. Er hat so oft gespenstisch die Leichen braver Männer beschienen, die man bei wilden Volkstumulten oder Straßenkämpfen dort an den Fensterbrüstungen zum Entsetzen aller aufgeknüpft. Er schien auch am Abend eines für Florenz bedeutungsvollen Tages. Ein hohes Gerüst erzählte damals von einem kurzen Drama, das wie ein Verhängnis sich in Florenz entwickelt. Sein Held, ein blasser Dominikanermönch, starb mutig im Angesichte dieser reinen Kraft den Feuertod; an seinem fahlen Körper züngelten die Flammen der toten Vergangenheit empor, die ihn verzehren, am Zenit aber stand die Sonne einer neuen, anders gearteten Zeit. Heute weist eine Bronzeplatte die Stelle, wo Savonarola den „Märtyrer“ tod gestorben. Als man aber die Eingangspforte mit dem „Gigante“ des Michelangelo, jenem kolossalen David, der sich heute, geschützt vor den Unbilden der Witterung, in der „Accademia“ befindet, flankierte, setzte man einer großen



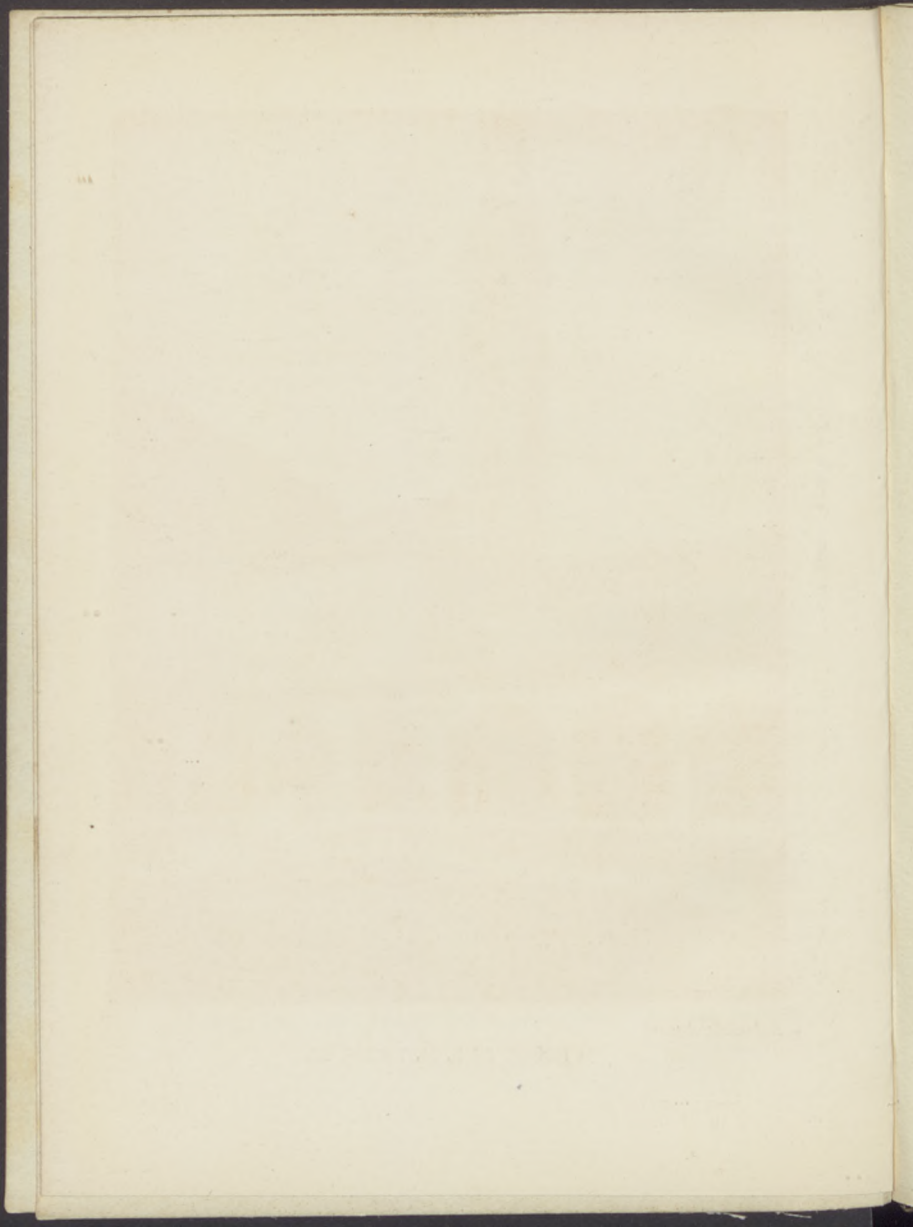
Vergangenheit ein ruhmreiches und deutlich sprechendes Denkmal; die große Geschichte von Florenz hatte sich vollendet. Der Palazzo vecchio erinnert an seinen Architekten Arnolfo di Cambio, der auch der erste Dombau-meister war. Unwillkürlich ließen sich hier die Gedanken fortspinnen, allein an den Werken, zu denen er den Grund gelegt, ließe sich die Geschichte der Florentiner Kultur abwickeln.

Als man Stein auf Stein zu diesen Städteburgen türmte, die uns greifbar schon eine selbstbewußtere städtische Macht symbolisieren, hatte sich im Innenleben des florentinischen Volkes eine fast natürliche und doch wunderbar wirkende Entwicklung vollzogen. Die Architektur war außerstande, der Seelensprache dieser Menschen Genüge zu tun. Schon der Name „Bargello“ erinnert uns unwillkürlich an jene Capella del podestà, wo sich Dantes Bild befindet. Aber noch vor Giotto gibt es einen Künstler, den man gern an die Spitze der florentinischen Malerei stellt. Das ist Cimabue. Nur andeutungsweise habe ich auf das Ausdrucksmittel der ältesten Florentiner Malerei hingewiesen, den Byzantinismus. Er war fähig, noch über Cimabue hinaus seine alte, beschränkte konservative Macht zu behaupten; ganz natürlich. Und doch ist Cimabue, in seiner technisch noch hilflosen Kunst, der Interpret der gleichzeitigen Volksseele. Mit Recht hat man darauf hingewiesen, wie in Siena zur selben Zeit, ja noch zu Giottos Tagen, eine größere Heiterkeit, eine zartere Lyrik ihren Einzug hält. Es hat seinen guten Grund. Cimabue ist streng und ernst. Seine Tafelbilder in Santa Maria Novella oder in der Academia — ersteres, die sogenannte Madonna Rucellai, geleitete man einst in ungeheurem Triumphzug; denn man war sich der gewaltigen Neuerung bewußt,



*Aufnahme Alinari*

CHIESA DI S. M. NOVELLA





an seinen Bestimmungsort — beweisen es allzu deutlich. Um des Unterschiedes Cimabuescher Kunst zwischen den Werken des Byzantinismus voll und ganz inne zu werden, vergleiche man beispielsweise die Deckenmosaik des Baptisteriums mit jenem erwähnten Altarbild in Santa Maria Novella. Es spricht hier eine Stimmung, zu der später Dantes strenge Infernopoese fast als Rückschlag wirkt. Die Madonna bemüht sich krampfhaft, alle ihr bis dahin vom Byzantinismus aufoktroierte Starrheit und Gefühllosigkeit zu vergessen. Wohlbemerkt, es war die Zeit, da man die zelotischen Spuren, die der Investiturstreit und das Ringen imperialer und päpstlicher Gewalt der Kirche aufgedrückt, vergessen hatte. Die Madonna mußte zum personifizierten Mitleid werden, sollte sie in diesen Tagen noch an ihrer Christenkirche Gefallen finden. Das erklärt Cimabues Kunst. Wie das Jesuskind schon wie ein „bambino“ dreinschaut, wie die Madonna mitleidig ihr Haupt neigt, wie Weichheit und menschliche Rührung aus ihr sprechen, das ist das Zeichen dieser technisch noch gar unbeholfenen Kunst. Mehr „Liebe“ ist in die Kunst eingezogen, so schreibt Vasari, als er Cimabues gedenkt. Wenn in diesem primitiven Künstler die Volksseele schon sensitiv, gefühlvoll auszuklingen versucht, einen kräftigeren und deutlicheren Interpreten findet sie in seinem Schüler Giotto, dem Hirtenknaben, den Cimabue sich vom Felde in seine Werkstatt hereingeholt. Gerne hat man Giotto den Begründer des epischen Stiles in der Malerei genannt; unzweifelhaft mit Recht. Man muß Sienas Kunst in dieser Zeit betrachten, um des ganzen Unterschiedes zwischen der in traumhaften Allegorien sich ergehenden sienesischen Malweise und dem kräftigen Naturalismus dieses Meisters inne zu werden. Für ihn wird das Leben zum Ereignis; freilich noch in recht be-

*Muther: Die Kunst. Band XXIX*

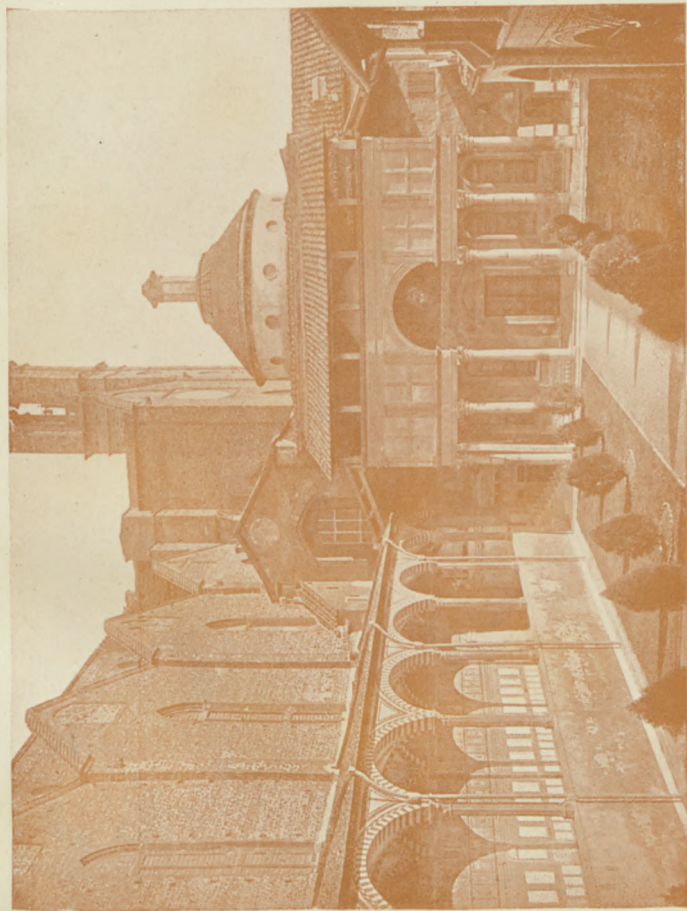
schränktem Sinne; denn sein Stil schließt sich noch der streng kirchlichen Malweise an. Wie er aber auch hier schon Leben und Frömmigkeit zu einem harmonischen Bande verbindet, wie der hl. Franziskus, dessen ganzer Einfluß in Giotto's Werken unverfälscht widerklingt, ihm zum Mittel wird, in seinen Fresken hinüberzugreifen in das Alltagsleben seiner Tage, das mögen die folgenden Betrachtungen zeigen.

Florenz besitzt als den Typus des reinen Franziskaner-stiles die Kirche von Santa Croce. Breite und weite Flächen sind insgemein das Merkmal der italienischen Gotik. Diese Flächen sind den Malern willkommen, um auf ihnen „al fresco“ ihre Kunst zu entwickeln. Giotto und seine Schüler waren die Maler des neugestifteten Ordens. Um ihrer Weise inne zu werden, muß man sich die Lehre des Heiligen von Assisi in ihren Tendenzen vergegenwärtigen. Armut, Keuschheit und Gehorsam waren die drei Kardinaltugenden dieses neuen Ordens, von dem aus auf lange Zeit ein frisches Leben in den alten Geist der Kirchendoktrin einzieht. Die Franziskaner wurden im wahren Sinne die ersten Erneuerer der mittelalterlichen, schon dem Zerfall zueilenden Kirche. Was Giotto, der feinfühligste Interpret seiner Zeitstimmung der Ecclesia Christi geleistet, ist wahrlich nicht geringer als das Verdienst des Ordensstifters. Man kann die Taten des Heiligen, die Giotto in der Kapelle „Bardi“ in St. Croce erzählt, als symbolisch für den mit einemmal veränderten Geist seines Volkes hinnehmen. Ohne einen heiligen Franz von Assisi wäre Dantes ganzes „Inferno“ ein Ding der Unmöglichkeit gewesen. Wie hier der Maler, so wird dort der Dichter zum feinsinnigen Interpreten der Seele jener Menschen, die sich hier durch die Kunst zweier Großen ausspricht. Für Giotto erst werden alle

jene hohen und breiten Flächen der Franziskaner-Gotik zum wahren Tummelplatz seiner Kunst. An den Werken, die er hier mit dem Pinsel erschuf, wird man allein seiner Kunst inne; denn Altarbilder hat auch er gemalt; Florentiner Kirchen und Sammlungen bewahren von ihm eine stattliche Anzahl. Sie lassen uns technisch seinen immensen Fortschritt über seinen Lehrer hinaus erkennen, als Ausdruck seiner Künstlerseele offenbaren sie uns fast nichts. Da schreiten wir lieber in jene, neben der Chorkapelle in St. Croce befindlichen Capella „Bardi“, wo er uns wie eine schöne Mär das Leben des heiligen Franz erzählt. Wir wissen, wie der junge, mutige Ritter, der frohe, ausgelassene Zecher eines Tages im Kreise seiner schwärmenden Kumpanen, als deren König er gefeiert ward, urplötzlich von dem Gedanken ergriffen wurde, sein Leben dem Dienste des Herrn zu weihen und auf alles zu verzichten, was ihm bis dahin schön und erstrebenswert geschienen: Reichtum, Frauengunst und Macht. Es scheint mir äußerst charakteristisch, daß Giotto diese erste „lustige“ Hälfte des Lebens seines Heiligen nicht verewigt. Er gibt die Geschichte nach dem großen Umschwung; wie sich die Ordensregel bestätigt, wie er aus dem Vaterhause flieht, wie er vor dem Sultan die Feuerprobe besteht, wie er stirbt und die Ordensbrüder erregt und betroffen seine Wundmale betrachten. In all diesen Bildern gibt der Künstler unverfälscht den reinen frommen Geist wieder, der durch des Franziskus Auftreten über Florenz gekommen. Daß er selbst davon befangen war, wird jedem leicht inne; woher sonst diese laute psychische Sprache, die hier des Künstlers Pinsel redet? Schon drückt sich in der Gewandung die innere Erregung aus, schon verzerren sich die noch ewig gleichen Mienen in bitterem Seelenschmerze, schon breiten sich



die Hände klagend aus und versuchen so sichtlich dem dargestellten Vorgang durch psychische Affekte deutlicheren Ausdruck zu geben; schon sind all die Nebenpersonen nicht mehr bloß Staffage und Füllung, sie ergänzen in ihrer Art, was jenen auszudrücken vollkommen nicht gelang. Es liegt nicht in dem Rahmen dieses Buches, über Giotto's Kunst zu berichten. In Assisi und Padua lernt man diesen Meister noch gründlicher schätzen. Wir wollen nur den kleinen, feinen Zügen nachgehen, die uns in der Florentiner Geschichte den Einklang von geistigem und realem Leben mit der Kunst vergegenwärtigen. Darum nehmen wir diesen Freskenzyklus aus dem Leben des hl. Franz von Assisi hin als die Offenbarung des zwar strengen, aber geläuterten Franziskanerglaubens, der jetzt im Leben tiefe Wurzeln schlägt, wie Dante greifbarer beweist, in dem überhaupt die ganze mittelalterliche Theologie und Weltanschauung eine gewaltige, aber auch erschreckende Verkörperung gefunden hat. Durch Giotto's Kunst einige intimere Züge aus dem Alltagsleben seiner Zeit zu erhaschen, müssen wir uns der folgenden Capella „Perruzzi“ zuwenden. Hier erzählt er das unzählige Male in der toskanischen Kunst wiederholte Epos des Stadtheiligen von Florenz, des S. Giovanni. Die Dominikanerkirche Santa Maria Novella, zu der uns in kurzem unser Weg führt, besitzt allein zwei große Freskoschilderungen der Täufergeschichte. Wenn man Giotto's wunderbar einfache Art mit der schon weit höher entwickelten jener beiden Meister, des Filippino und Ghirlandajo vergleicht, vermag man doppelt gut den reinen Hauch seiner Kunst aufzunehmen. Ghirlandajo, der große und raffinierte Schilderer glanzvoll florentinischen Lebens aus späteren Tagen, erscheint mir hier den direkten Anknüpfungspunkt an Giotto zu ergeben;



Aufnahme Brogi

CHIOSTRO DI S. CROCE

[Cappella de Passi]





denn wir befinden uns bei diesem letztgenannten Meister noch in der „guten alten“ Zeit, die Dante durch seines Ahnherrn Cacciaguیدا Mund so köstlich preist:

... Der ganze Adel war im Fell zu schauen,

Und stets mit Knäul'n und Spinnrad seine Frauen . . . .

Schon die Geburt des Täufers gibt uns ein gewisses Milieu, das echt bürgerlich anklingt. Wochenstubenduft; schwermütiges Schicksalswehen. Andrea del Sarto hat in der St. Annunziata und im Scalzo zweimal mit dem ganzen prachtvollen Applomb des „Cinquecento“ in derselben Szene die luxusumrauschte Geburt eines Patrizierkindes dargestellt. An innerlicher Kraft und Empfindung steht Giotto hinter jenem späteren in nichts zurück; nur denke man, um ihn zu begreifen in seiner schlichten Einfachheit, an die hausbackene Lebensphilosophie des „Trecento“. Geschnitzte, persianenumrauschte Wochenbetten kannten jene Weiber nicht. Wie in dieser, so spürt man fast in allen Szenen dieser Giottoschen Fresken den starken Duft echt zeitgemäßen Parfums. Nicht nur in seiner malerischen Wirksamkeit, sondern auch als Menschen dürfen wir Giotto durchaus als die typische Erscheinung seiner Zeit betrachten. Fernab steht er von jeder mystischen Gedankenschwärmerei, eine kraftvolle, wie aus einem Guß gegossene Persönlichkeit, in seinem Wollen und Denken eine klar ausgeprägte Individualität. Das unterscheidet ihn zumeist von seinen Malerkollegen in Siena. Während diese durchaus mystisch das Problem süßer Holdseligkeit zu ergründen sich Mühe geben, nimmt Giotto die Dinge der Welt, wie sie sich ihm zeigen, und projeziert sie auf die nasse Kalkwand. Trotz der tief-ernsten Vorwände, die er in seinen Heiligenleben behandelt, spüren wir ihm an all den kleinen, genrehaften Zügen seine Freude am Dasein ab. Das unterscheidet ihn

auch zumeist von manchen seiner sogenannten Schüler, die, wenn man so sagen darf, unter dem Eindruck einer anderen Philosophie stehen. Einer aber von ihnen berührt sich noch eng mit dem Meister, das ist Agnolo Gaddi, der neben ihm in der Chorkapelle von St. Croce die Geschichte des hl. Kreuzes dargestellt hat. Sollten wir den Charakter dieses Künstlers aus dem genannten Werke herauslesen, wir hätten da einen lustigen, mutigen Kavalier vor uns, der nicht nur mit einem gewissen Humor das freie, wilde Kriegsleben seiner Zeit, Roß und Reisisge, Zeltlager und Heeresschau im Bilde verewigt; ihm macht es auch Freude, die Kirche von St. Croce selbst, in der er malt, zu kopieren. Aus feierlichen Aufzügen, in den Trachten seiner Zeit, aus der Darstellung einer Volksversammlung entnehmen wir typische Züge für das Treiben jener „großen“ Welt. So müssen wir diesen Maler bewundern, wie er mutig das Gebilde der ungeheuren Landschaft zu bezwingen versucht, ein Fortschritt grandioser Art über seinen Meister hinaus. Agnolos Vater, Taddeo Gaddi, der gleichfalls in St. Croce in der Cap. Baroncelli ein Marienleben gemalt hat, gehört hinsichtlich seiner Malweise noch enger zu seinem Meister Giotto, ohne diesen nur im entferntesten zu erreichen — aber gerade jene zarte, oft weiche Anmut, die mich in Agnolos Werken so sympathisch berührt, geht dem Alten abhanden. Schließlich wollen wir noch eines Spätlings gedenken, der noch auf den Pfaden Giottesker Kunst wandelt. Seine Erzählerweise schließt sich dem epischen Stile seines Meisters an, nur ist er mehr Humorist als dieser. In der Sakristei von San Miniato sieht man von Spinello Aretinos Hand sechzehn Szenen aus dem Leben des hl. Benedikt. An zahlreichen Plätzen in Toskana begegnet man Werken dieses Meisters.

Genug — auch das Florenz der vergangenen guten, alten Zeit hat Weltfreudige und Weltverneiner gekannt; Naturen, die sich am Sonnenglanz des Lebens freuten, und Grübler, die in trockener Spekulation ihre Tage verschleifen. Daß Dante schon zu ihrer Zeit den letzteren Vorschub geleistet hätte, läßt sich mit Bestimmtheit kaum behaupten, vielmehr ist er selbst wie diese nur das Produkt einer anders gearteten Zeitströmung, die ihren Hauch auch über die bildende Kunst jener Tage breitet.

Um jene mystische Jenseitsstimmung zu verstehen, die jetzt die Menschen zum großen Teile erfaßt hat, muß man sich die Zeit selbst wiederum ein wenig vergegenwärtigen. Wohl schien die goldene Sonne am blauen Himmel Italiens und es gab Künstlernaturen, die aus ihrem Schein allein, ohne der Dinge zu achten, die ringsum vor sich gingen, die heitere Daseinsfreude in vollen Zügen sogen. Aber diese lächelnde Frühlingssonne schien auch hinein in die engen, dunklen Gassen der Stadt. Hier krochen in unheimlicher Dämmerung jene drei Tiere, die dem Dichterstürzen bei Beginn seiner Wanderung den Weg versperren. Haß und Zwietracht wohnte in blutbespritzten Mauern, die Gerechtigkeit verhüllte traurig ihr Aug'. Die furchtbare Todesgeißel des Mittelalters, die Pest, raste verheerend durch Gassen und über Plätze. Der Säugling, die Unschuld starb wimmernd am Busen der Mutter. Wie furchtbar belastet das Sündenregister der Zeit war, das zeigen Dantes neun Höllenkreise. War es wirklich so schlimm? Genug — die Tage, in Laster, Fehl und Todesnot geboren, gaben leicht erschreckten Menschenherzen genügend Grund, ans rächende Jenseits zu denken. Nie war die blasse Schädelstätte Golgatha den Menschen wieder so greifbar nahe gerückt als in den Tagen, da der göttliche Sänger heimatlos



die Städte durchirrte, verzweifelnd am Menschsein, verzweifelnd am Leben, fernen Phantomen zueilend. Weltverneinung ist sein Schritt, Paradieseshoffnung sein Lied. War die göttliche Liebe wirklich tot? Ach, Paolo, der schöne, blondgelockte Paolo hatte ja noch eben in Seligkeit seiner Francesca Lippen geküßt, aber Gottes strafender Arm hatte diesen ehebrecherischen Kuß furchtbar gerächt. Manfred, der vielbeweinte Heldenjüngling, tot bei Benevent; Priesterhände hatten seinen jungen Leichnam der Erde entrissen, daß Krähen und Raben sich an ihm sättigen mochten. Nur über Wolken, in Sternenkreisen thronte Beatrice, die ewige Liebe. —

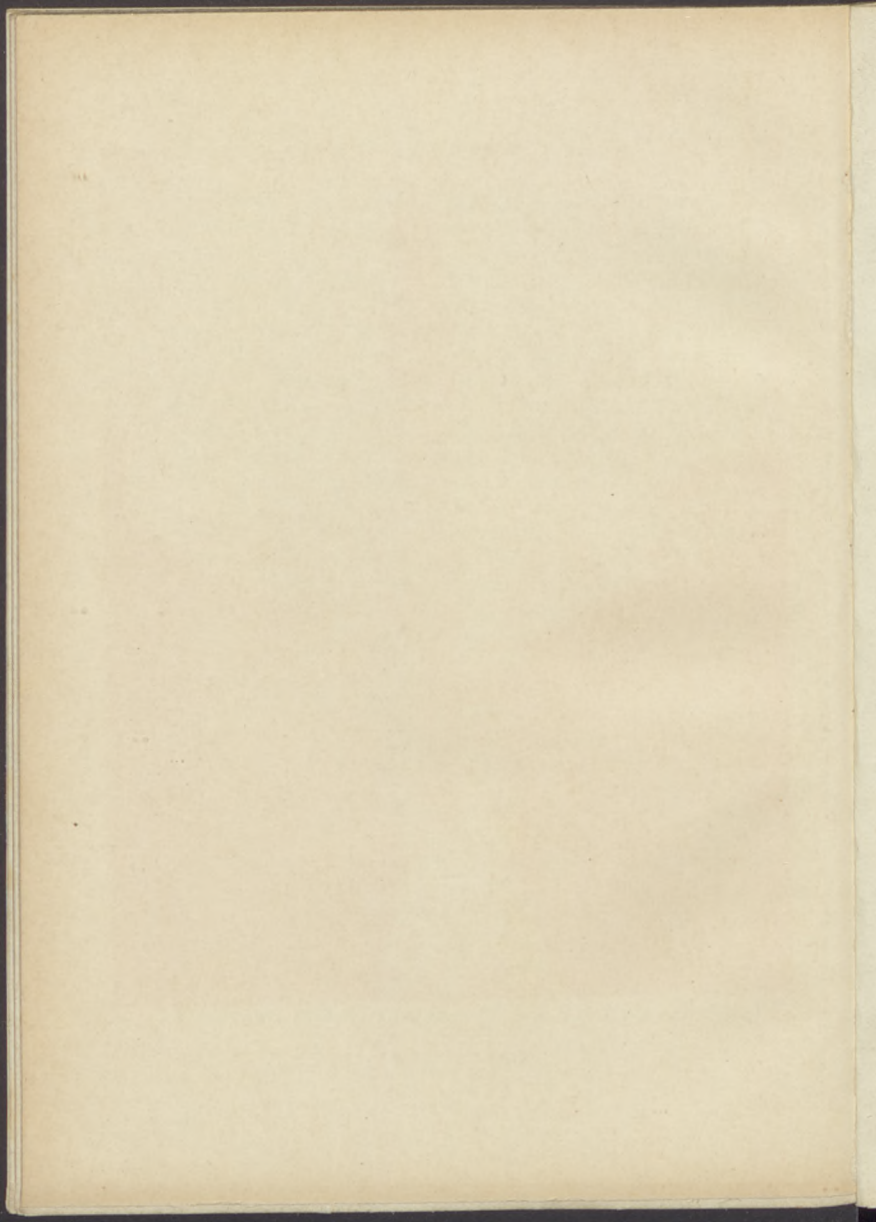
Es ist sonderbar und doch natürlich, daß mit dem Mönche von Assisi fast im Gleichschritt auch der Kirchenfürst Thomas wandelte, erklärlich, wie seine Doktrin die ersten Geister der Zeit zu eigen zwingt. In des Franziskus-Kirche malte Giotto und die, welche ganz eng zu ihm gehören. Wo die „Hunde des Herrn“, die Dominikaner, beteten, deckt Dantes Malerschüler Andrea Orcagna mit Hilfe seines Bruders Nardo die Wände der Capella Strozzi mit seinen Fresken: Weltgericht, Paradies und Hölle. Er hat dort, wenn man den Forschungen unserer Tage glauben darf, seinen Dichtermeister zweimal im Bilde verewigt.

Bedurfte man wirklich der Hände sienesischer Meister, um nebenan in der spanischen Kapelle die große Apotheose des hl. Dominicus, die Doktrin des Thomas von Aquino zu allegorisieren? Gewiß! Denn Giottos echtester Einfluß war in den Florentiner Künstlerherzen noch zu stark. Fast erscheint Orcagna als ein Apostat. Der Mann, der den Auftrag gab, jene Kapelle auszumalen, muß ein Kunstkritiker seiner Zeit gewesen sein, daß er so fein die individualistische Manier der Sienesen heraus-



*Aufnahme Brogi*

PORTICI DEGLI UFFIZI





kannte, die in der Allegorie, wie es ein Meister Ambruoigio Lorenzetti beweist, so unendlich stark waren. Wie sich die Hunde des Herrn auf die ketzerischen Wölfe stürzen und sie zerfleischen! Es ist das hohe Lied der Inquisition, zu deren Herren ja die Dominikaner wurden, das hier vorahnend verklärt wird, und darüber fast wie eine Ironie die Glorie des Fürsten alles verzeihender Liebe! Es ist das Geburtswehen des um zwei Jahrhunderte zu spät geborenen Dominikanermönches Savonarola, dessen Zetergeschrei in ohrverletzender Dissonanz das liebliche, zarte Träumereich des glücklich-kindlichen Beato Angelico, das Kloster von San Marco durchzittern sollte, was sich hier ankündigt. Wie sie steif und gravitatisch dasitzen, diese Idealgestalten des beschaulichen und tätigen Lebens! Was wäre aus uns armen Menschenkindern geworden, wären diese Allegorien im Sinne des hl. Dominikus wirklich zu echtem Leben erwacht. Es sind Gegensätze schlimmster Art, diese beiden Reiche des heiligen Franziskus und Dominikus, die nur im Gebiete des allgemein Menschlichen ihre Erklärung finden.

Ihre Herrschaft zu stürzen, ihren Tendenzen zu wehren, war allein das äußere tatenatmende Leben berufen; die Reaktion mußte kommen, eben weil die Erde nicht den Himmel bedeutet. Dantes „Divina Comedia“, der naturgetreueste Ausdruck jener von mir nur eben angedeuteten Zeitstimmung, fand ihren ersten Kommentator in dem losen Erzähler des „Decamerone“. Damit ist alles erklärt. Wir können nicht beklagen, daß Dantes Weltanschauung in der Kunst fast ohne jeden Eindruck geblieben ist. Alle jene Höllenszenen sind fast gleichzeitig mit seiner Infernowanderung entstanden; nur Orcagna ist in Florenz direkt von ihm beeinflußt. Was die spätere Kunst an Weltgerichten gezeugt, steht fernab

von der verschrobenen Gedankenrichtung des großen Dichters. Wenn Bocaccio über die „Divina Comedia“ Vorträge hält, so erinnert das vollkommen an ein modernes Faustkolleg. Innerlich stand man durchaus einer toten Zeit gegenüber. Bocaccio und Dante: Der erstere der Erklärer des zweiten. Es ist wie der im Sonnenglanz erwachende Morgen, der zurückdenkt an die Gebilde eines nachumfangenen, phantastischen Traumes. Eine verstorbene Weltanschauung, der eine neue, lebendige am Grabe die Ehrenrede hält. Dante und Bocaccio; Orcagna und Donatello, allein der Gang des geschichtlichen Lebens vermag solche Gegensätze zu begreifen.



CONDOTTIERENGEIST IM ZEITALTER  
DES ALTEN COSIMO



Als Florenz aus Säuglingsträumen zur Tat erwachte, da läutete die alte, eherne Kriegesglocke im Bargello zu blutigem Sieg. Nicht wie ein verliebter Jüngling, in Weh und Ach verzweifelnd spinnend, pflückt man die Früchte tatenfroher Tage. Der Löwe, dessen Tatzen tiefe Wunden schlugen, war das Symbol der jungen Republik. Im Palazzo vecchio stand er lebendig angebunden und sein Geheul brüllte wie Warnung, wenn blutiger Bürgerhaß in wildem Straßenkampf der höheren Pflicht vergaß. „St. Georg und seine Helden“, man möchte glauben, es sei der Schlachtruf in jenen Tagen gewesen, der Täufer aber, immerfort als Stadtheiliger verehrt, ward zum Zerrbilde seiner selbst. Und daneben der David, der den Riesen Goliath erschlägt. Donatellos Kunst wird zum großen Interpreten dieser neuen Zeit. Aber der Umschwung vollzog sich nicht plötzlich. Hinter Klostermauern, bei sentimentalen Gemütern, die fernab stehen von den tumulterfüllten Aufregungen des Tages, vollzieht sich der Übergang. Die „Anbetung der Könige“, wie wir sie beispielsweise von dem Umbrer Gentile Fabbriono in der Academia sehen, wird zum beliebten Motiv, um Religion und Welt unter einen Hut zu bringen. Beato Angelico, der Mönch von Fiesole, der in San Marco malt, eine der reinsten und lieblichsten Gestalten, welche die Florentiner Kunst weist, verstopft sein Ohr krampfhaft dem betäubenden Lärm des Tages. In unendlich weichen und melodiosen Akkorden klingt in ihm die



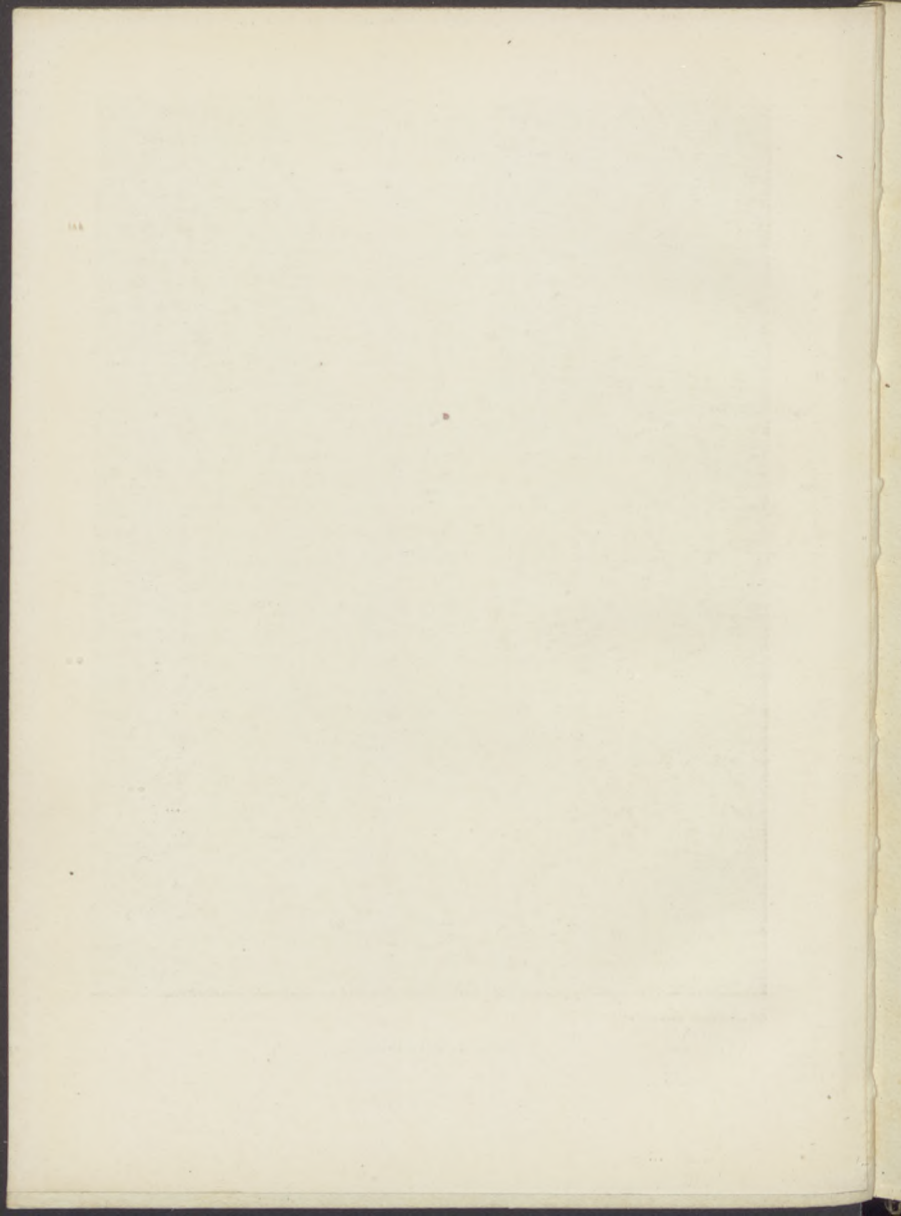
Lehre des hl. Antonius fort in seinen Madonnen. Die Einfachheit seiner Farbenskala ist der Ausdruck seiner reinen, träumenden Seele, das Gold auf seinen Tafelbildern wird zum jubilierenden Gesang erhoffter Paradiesesseligkeit. Dieser zarte, blonde Christus, nie konnte er Böses denken, diese tanzenden, schwebenden Engel, die auf Posaunen dem Schöpfer das „Te deum“ blasen, wie wundervoll ist die Welt, in der dieser Künstler webt. Man möchte ihn fast einem verliebten deutschen Jüngling vergleichen, der traumverloren auf den Fluren das Schönste sucht, womit er seine Liebe schmückt. Und diese Liebe ist blond und ideal . . . Selbst über sein „jüngstes Gericht“ in der Academia ist so viel Engelsreine gebreitet, daß man deutlich fühlt, dieser Mensch hat nie des Herzens wilden Drang zur Sünde empfunden. Angelico ist ein heiterer Ausgang jener Kunstperiode, die wir völlig zutreffend als die des Dominikus bezeichnen können. Schon, daß er die Landschaft, die Natur mit Inbrunst umarmt, muß hervorgehoben werden; denn gerade in ihr offenbart sich Gottes herrliche, segenspendende Schöpfung.

Während dieser selige Mönch fernab träumt hinter dem Schutz von Klostermauern, da geht es schon mit Sturmesgebrause eines neuen Tages durch die engen Gassen der Stadt. Wundervoll war sich das Volk seiner eigenen Kraft bewußt geworden, es verkündete durch die Tat ein neues Evangelium, das die letzten Spuren jeder Jenseitsduselei völlig abgestreift. Wie ein junger Löwe rüttelt und reißt es an seinen Ketten, der Tag der Befreiung war nahe. Schon herrschte blühender Wohlstand in den Hallen der Zünfte. Or San Michele, jener wundervolle gotische Bau wird zum sprechenden Ausdruck und das Volk ist kräftig und reich genug, sich hier zum



*Aufnahme Altinari*

OR. S. MICHELE





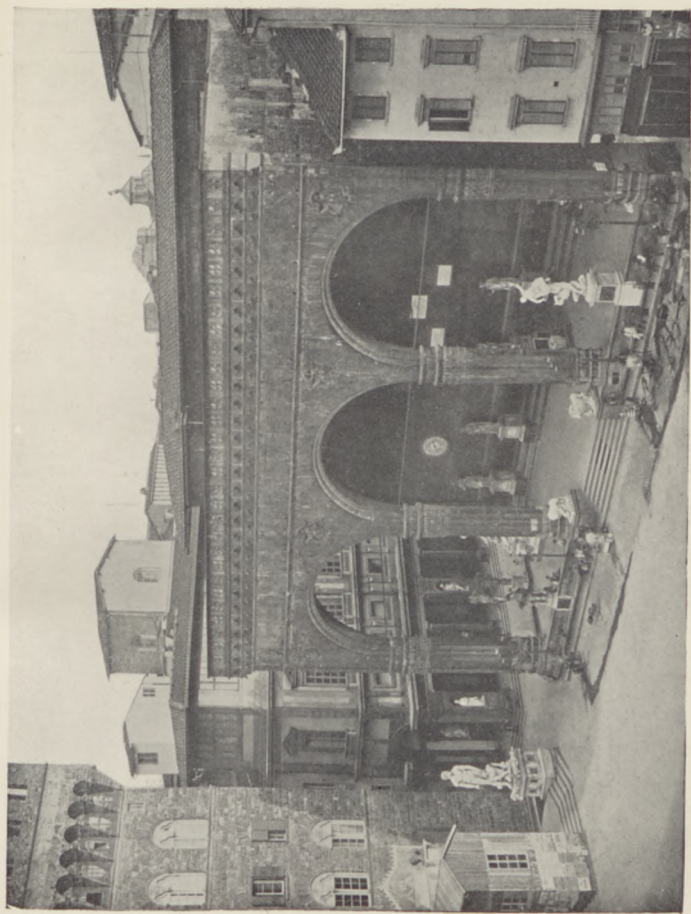
Schmucke der besten Künstler zu bedienen. Der Dom strebt täglich mächtiger empor. Orcagnas Name ist mit seinem Baue eng verbunden. Er schafft den obersten Vertretern dieser Bürger jene wundervolle Loggia dei Lanzi, die in ihren stolzen Rundbogen, wodurch sie ein enges Bindeglied zur nahen Renaissancearchitektur wird, die ganze Würde der stolzen Republik im kalten Steine ausprägt. Schon 1378 bei dem „tumulto dei Ciompi“, einem ersten, kräftigeren Ausdruck des Selbstbewußtseins und der Kraft jener Bürger, die immer stärker an den Knechtesfesseln rütteln, die ihnen die alten Geschlechter angelegt, wird wie auf Geisterflügeln zum erstenmal ein Name durch die Stadt getragen, der vorahnend schon hier das Geschick kommender Tage andeutet, der Name „Medici“. Noch ward er überschattet von dem gewaltigeren der Albizzi und anderer Geschlechter. Wer war der erste in dem Haus der Medici, der die Zukunft des Volkes, das nunmehr täglich kräftiger erwacht, in seiner vollen Bedeutung erfaßt und die Parole „popolo“ als heilige Tradition Kindern und Kindeskindern vermacht? Giovanni dei Medici nennt man gewöhnlich als den Begründer der Macht seines Hauses. Er hat treulich die Tendenz seines Großvaters Salvestre befolgt; sein Sohn Cosimo aber war berufen, am Eingang einer neuen Welt zu stehen, einer Welt, in Schönheit und Kraft geboren. Er kommt 1429 vierzigjährig — man kann noch nicht sagen „zur Regierung“. In der Florentiner Geschichte bedeutet der Name Medici die Glanzzeit höchster Kultur. Was vor ihr liegt, mutet an wie Geburtswehen, was nach ihr kommt, klingt wie Grabgeläute. Am wunderbarsten aber stellt sich die Morgenröte jener neuen Zeit in einem Meister dar, in dem großen Florentiner Plastiker Donatello. In seinem strengen Na-

turalismus, dessen Lehrmeister er auf lange Zeit hinaus wird, prägt sich deutlich die ganze siegesbewußte Kraft der jungen Republik aus. Wenn man seinen nackten Davidknaben sieht, der eben dem Riesen das Haupt abgeschlagen, so denkt man unwillkürlich an den Kampf seines Staates gegen die übermächtigen Mailänder Visconti. Und dieser hl. Georg, wie wird er nicht zum hohen Liede selbstbewußter Jugendkraft. Den Schutzheiligen von Florenz, den Johannes, hat der Meister unzählige Male in allen Lebensaltern dargestellt. Mich überkommt es jedesmal, wenn ich diese Gestalten sehe, wie eine bittere Ironie, die ich jenem großen künstlerischen Geiste nachempfinden kann. Wie das unheimliche Feuer in all diesen Täufern brennt! Wie die Fetzen um diese schlotternden Beine baumeln; ist es nicht der Gang der Kirche, den diese dünnen Glieder bezeichnen! Sie werden erstarren in Askese und Fanatismus. Der Schritt dieser Füße bedeutet Unfruchtbarkeit, bedeutet Erstarrung und Tod. Und wie anders der Klang der erzgepanzerten Schritte jenes Georg, wenn sie zum Leben, zur Bewegung würden! Wie blitzt das Auge funkensprühend schon im toten Stein! Es ist natürlich, daß ein Mann wie Donatello zum Freunde jenes Cosimo werden mußte. Hier Leben, dort Kunst, die im Gleichtritt miteinander wandeln. Und wenn dieser Künstler jene wundervolle Tonbüste des Niccolò da Uzzano formt, hat er diesen Zügen nicht etwas vom Geiste des alten Cosimo gegeben? Schon daß sich Donatello so gewaltig von der Antike gefangen nehmen läßt, ist charakteristisch für ihn wie für viele andere zu seiner Zeit. Jenen nachgeborenen Geschlechtern bedeutete die Antike im ersten Sinne das Ideal höchster menschlicher Kraft, später erst ward sie auch zum Ideal höchster menschlicher Schönheit. In den Reliefmedaillons im Hofe

des Palazzo Medici nimmt sie in Donatellos Werken vielleicht am deutlichsten Gestaltung, aber man vergleiche nur den Bacchus dort mit der weichlichen Schönheit eines Apoll von Belvedere, und man hat sofort den ganzen Unterschied Donatelloscher Art von der Antike. Kraft, selbstbewußte, unbezwingbare Kraft, das ist der Grundton seines künstlerischen Bekenntnisses; nur einer, lange nach ihm, reicht in dieser Beziehung dem Meister des Gatamelata die Hand. Das ist Michelangelo, der aus totem Stein den Riesen David geformt. Selbst da, wo Donatello lyrisch zu werden versucht, wo er süßen Zauber geben will, in den Reliefs seiner tanzenden Knaben an seiner berühmten „Cantoria“, selbst da überwiegt der Ausdruck des Kräftigen in all diesen muskulösen Knabengestalten. In seinem oft herben Naturalismus ist der „Condottiere“ Donatello für uns der feinste, fast übersinnlichste Ausdruck jener selbstbewußten Zeitstimmung. So offenbart er besser noch als Brunelleschi, der neben ihm die Domkuppel wölbt, besser noch als Ghiberti, in dem leise das kommende Schönheitsideal schon anklingt, den ganzen herben Zauber jener neuen Epoche, an dessen Eingang Cosimo von Medici steht. Alle drei aber sind, wie viele andere neben ihnen, nur Werkzeuge, um Zeugnis abzulegen von der höchsten Blüte des florentinischen Staates: Brunelleschi führt den Stolz des Volkes, den gewaltigen Dom, an dem nun schon anderthalb Jahrhunderte von tausend Händen mühevoll gearbeitet wurde, zur Vollendung; Ghiberti durch seine beiden Türen am Battistero schmückt dieses alte Stadtheiligtum mit wundervollen Paradiesesportnen; der große Donatello aber predigt das Evangelium höchster Menschenkraft. Daß die beiden letzteren neben anderen noch berufen waren, die Nischen von Or San Michele, dem sprechendsten Denkmal für den Glanz der

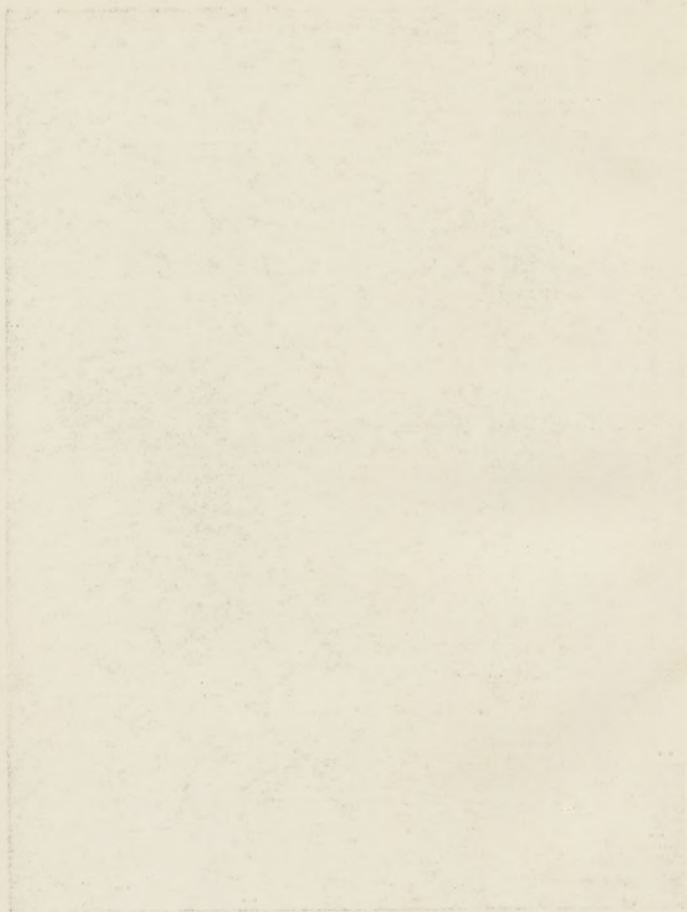


Zünfte zu schmücken, nimmt man gerne als ein glückliches Symbol derselben Zeit hin. Vor ihnen hatte schon Orcagna in dieser Kirche ein großes Tabernakel, das ein wundertätiges Marienbild umschließt, aufgestellt, und nach ihnen vereinigt sich an seinen Wänden noch Luca della Robbias liebliche Kunst; Verrocchio mit seiner berühmten Thomasgruppe und Giovanni di Bologna mit seinem hl. Lukas kommen hinzu, um die Kulturgeschichte von Florenz an einem einzigen Beispiele deutlich auszusprechen. An solchen Denkmälern wie Or San Michele, dem Dom und der Loggia dei Lanzi ließe sich bequem die ganze Geschichte von Florenz und seiner Kunst abwickeln. Selbst Namen, wie Ninno di Banco, ein Vorläufer Donatellos, von dem an der Nordseite von Or San Michele allein drei Statuen aufgestellt sind, dienen dazu, trotz ihrer geringen kunsthistorischen Bedeutung, Übergänge zu vermitteln, die deutliche Streiflichter auf die Art jener Tage werfen. Donatellos Name erinnert gleichzeitig an den seines Mitarbeiters Michelozzo, und in ihm begrüßen wir den Erbauer des Palazzo Medici. Das führt uns für kurze Augenblicke zur Architektur, die wir bei Arnolfo di Cambio, dem ersten Bauherrn des Domes, dem Erbauer des Palazzo vecchio, verließen. Giotto war der Schöpfer des schlanken gotischen Campanile. Schon, indem wir uns von der ältesten Festungsarchitektur des romanischen Stiles zum Bargello wandten, betraten wir unvermerkt das Gebiet der Gotik. Wenn noch rauh, so ist doch die Empfindung des Trecento gegen Ende schon feiner geworden. Als Ausdruck einer neuen Zeit-epoche, wie sie Donatello, Brunnelleschi und Ghiberti in der Plastik offenbaren, wie Masolino und Masaccio in der Malerei, nehmen wir die neuerstandene Palastarchitektur heraus, und da wollen wir neben einem Pal Spini,



*Aufnahme Brogi.*

LOGGIA DEI LANZI





Davanzati und Castellani als typischstes Beispiel den Palazzo Medizi kurz betrachten, den sich der alte Cosimo von Michelozzo aufführen ließ. Die Zeiten sind kräftiger, im Inneren weniger gefahrvoll, aber auch anspruchsvoller geworden. Quadratische Quadern werden nicht mehr regellos aufeinander getürmt, man hat jetzt Muße und Geld genug, dieselben fein säuberlich behauen zu lassen. So entsteht die Rustica. Palazzo Pitti, den Brunelleschi baut, und Palazzo Medici weisen sie deutlich vor. Es ist, als habe man diese Bauten mit einem gewissen vorahnenden Bewußtsein aufgeführt; daß sie imstande seien, in weiten, hohen, lichtdurchfluteten Gemächern den ganzen Zauber des schönheitstrunkenen Cinquecento aufzunehmen. Noch sind es Festungen nach außen; denn noch immer kehrten die inneren Tumulte wieder, und man mußte sich stündlich auf Sturm und Belagerung gefaßt machen. Aber jede Ängstlichkeit ist gewichen, trotzige Condottierenkraft spricht aus den Quadern, kunstvoll gefügte Laternen und Fackelhalter geben uns eine Ahnung von dem heiteren Glanz, der sich in stillen Frühlingsnächten dort enthüllte. Die Höfe, in denen sich größtenteils das süße Minneleben des Cinquecento abspielte, werden luftiger und freier, Der blaue Himmel scheint voll und ganz hinein, und in seinem Glanze verbringt man Stunden in loser philosophischer Plauderei, verträumt bei schwarzlockigen Frauen unter frohem Gesang friedenatmende, wonnigliche Augenblicke. Die Architektur vermag nicht das Seelenleben einer Zeit zu offenbaren, dazu rechnet sie auch bei der graziösesten Renaissancefassade zu sehr mit der Masse, aber Trotz, Kraft und frohen Mut vermag auch sie auszusprechen.

DIE MALER DES ERWACHENDEN  
QUATTROCENTO

on nun an verwächst überhaupt die ganze Florentiner Kunst so eng mit dem Namen Medici, daß man nicht umhin kann, den Gründen nachzuspüren, die diese Fürsten des Volkes zu den großen, freien Mäcenaten machen. Denkt man an den alten Cosimo, man denkt auch unwillkürlich an seine Lieblingskirche San Lorenzo, wo er seinen Freund Donatello beschäftigte, man denkt gleichzeitig auch an San Marco, das er durch Michelozzo den Dominikanern erbauen ließ. Hier stellte er auch in einem eigenen Saale, den man heute mit nur wehmütigen Empfindungen betreten kann, die erste öffentliche Bibliothek aus. Denn wie bald sollten jene wertvollen Manuskripte, denen Männer wie Niccolo Niccoli ihr ganzes Leben, all ihr Vermögen geopfert hatten, durch die neuerfundene Buchdruckerkunst in ihrem Werte fast zusammensinken. Ein Hauch von wehmütiger Schwermut ist gerade über San Marco gebreitet; denn seine Mauern schließen nicht nur Namen wie Beato Angelico und Savonarola ein, Cosimo selbst ließ sich hier eine stille Klause erbauen, die man noch heute dem Fremden zeigt. Über all dem rauhen Getriebe des Tages blieb in all jenen Renaissance-menschen doch der Drang nach dem Göttlichen wach; das Herz, die Seele sehnte sich nach Sammlung, nach dem milderen Wehen göttlichen Odems. Zückte man schon den blanken Stahl im Angesicht der Hostie, man warf sich auch dem Gekreuzigten zu Füßen. Er war ja Mensch wie andere Menschen. Es ist ein intimer Zug, der uns all diese rauhen Gestalten, die die neue Zeit geboren, so sympathisch macht, wir treten ihnen auch in solchen Augenblicken

scheinbarer Schwäche menschlich näher. Macchiavelli, der große Skeptiker, der am Ausgange jener glanzvollen Zeit steht, dessen Auge nun zurückschweifend das innerste Wesen all jener Großen zu erfassen sucht, hat auch über die Staatskunst der Medici weit und eingehend philosophiert. Wir müssen ihn in manchen Punkten ergänzen, eben weil sich uns als Angehörigen einer anderen Nation das Spezifische im Volkscharakter deutlicher ausprägt. Schon als der alte Cosimo Bauten auf Bauten aufzurichten ließ, streute die böse Zunge aus, er tue es deshalb, um so das Wappen seines Hauses öfters zeigen zu können. Etwas wahres steckt gewiß in diesem „On dit“. Durch Glanz und Feste muß man das Volk seiner Freiheit vergessen machen, so ähnlich drückt sich an einer Stelle der große Staatsmann in seinem „Principe“ aus. Aber wir erschöpfen damit nicht die innerste Natur eines Cosimo und Lorenzo von Medici. Es waren Italiener und durchaus Söhne ihrer Vaterstadt. Noch heute kann man auf Schritt und Tritt aus dem Munde des Gewöhnlichsten hören „Ma, come bello“, Ach, wie schön ist das! In Farben, in Schönheit geboren, war auch den Florentinern jener naive Hang an Kunst eigen. Daß die Medici ihn pflegten kraft ihres immensen Reichtums, entsprang eben so sehr einem inneren Bedürfnis wie einer klugen staatsmännischen Berechnung.

Der Donatello der Malerei ist Andrea del Castagno. Wie bei jenem Meister der Plastik ist der Grundakkord, den seine Kunst durchklingt, Kraft und herber Realismus. Wie jener, so wird Castagno mit hellen, leuchtenden Farben der Interpret jener selbstbewußten Zeit. Im Dom hat er „al fresco“ das Reiterbild des Niccolò da Tolentino auf einen Teil der Eingangswand gemalt; es ist der trotzig-e Gattamelata des Donatello hier in Farben wieder-



holt. Das Kloster von S. Apollonia umfaßt heute ein kleines Castagnomuseum. Jene „uomini famosi“, die man aus der Villa Carducci hierher verbracht, sie weisen wie die weiblichen Sibyllen eine unermeßliche Kraft. Breitbeinig steht jener Farinata degli Uberti, das Schwert in der Rechten da, den ersten Feldherrnblick seitwärts gerichtet. Ihn preist Dante als den „Hochherzigen“, der einst nach dem Sieg der Ghibellinen bei Montaperti Florenz vor der Zerstörung der rachedürstenden Sieger mit seinem Machtwort bewahrt. Wie weist ihn uns Meister Castagno? All diese Jünger, die uns Castagno in seinem berühmten „Cenacolo“ am selben Orte vorweist, sind das die Vorläufer jener Märtyrer, die um Christi Evangelium von der höchsten Liebe willen in den römischen Arenen freudig ihr Blut um ein erhofftes Heil geopfert? Liegt nur ein Hauch schwärmerischer Empfindung über seinem grandiosen Fresco der Dreieinigkeit in der Kirche der S. Annunziata? — Andrea del Castagno hat einen zeitgenössischen Doppelgänger in jenem wunderbaren Kauze Paolo Uccello, von dem uns Vasari so köstliche Geschichten berichtet. Nichts galt ihm schöner Frauen Gunst gegen seine geliebte Perspektive. In seiner inneren Zerfahrenheit, womit er diese zu ergründen sucht, berührt er uns wie der „Fliegende Blätter“-Typus des zerstreuten Professors. Weil man ihm zu viel Käse zu essen gab, entflieht er eines Tages den Mönchen von S. Miniato, bei denen er beschäftigt war. Die Wände im Klosterhof von St. Maria Novella, auf die er die Sündflut, Noahs Trunkenheit und Dankopfer malt, sind ihm gerade gut genug, unsinnige Experimente für die Perspektive auszuführen. Man betrachte das große Tafelbild einer Reiter Schlacht in den Uffizien, das in der Farbe, in Gestaltung geradezu Unmögliches bietet, mit seinen grünen und

roten Pferden, aber perspektivische Kunststückchen sind hier gegeben, die geradezu verblüffen. Sein Reiterbildnis des John Hawkwood im Dom ist das Gegenstück zu Castagnos Condottiere. Wie dieser der „gemalte“ Gata-melata. In einer „Geschichte der Malerei“ muß man diesen beiden Künstlern und auch einem Domenico Veneziano, der als Techniker und Kolorist und Entdecker der Ölmalerei, weshalb ihn Castagno ermordet haben soll, hohe Bedeutung hat, mehr Raum widmen wegen ihrer eminenten Bedeutung, die sie für die Technik haben — dem Gedanken unseres Buches genügt die Andeutung, daß sie dem großen Plastiker Donatello geistesverwandt sind. Denn nun drängt sich eine Fülle wundervoller Gestalten in lieblichem Wirrwarr an uns heran, denen wir lauschen wollen mit weit geöffneter Seele; sie alle haben uns etwas zu erzählen, der eine dies, der andere das, und alle singen nur das Lied göttlicher Schönheit, mit dem Namen Medici auf den Lippen.

Ähnlich, wie wir eines Paolo Uccello gedachten, müssen wir hier noch die Namen zweier Männer nennen, die, ob sie schon zu Beginn des „Quattrocento“ gewirkt, ihren vollen Einfluß erst auf die Meister des „Cinquecento“ auszuüben vermögen: Masolino und Masaccio. In der Brancacci-Kapelle von St. Maria del Carmine haben sie gemalt: Zwei Fresken von Adam und Eva, das Zins-groschenbild und die Legende des hl. Petrus. Ist es wirklich nur ein Meister gewesen, der, wie viele annehmen, diese beiden Namen zusammenfaßt? Ich kann mich nicht an den Gedanken gewöhnen; denn so gleich-gestimmt in vieler Beziehung ihre Kunst ist, so ver-schieden ist sie auch. Masolino, obwohl technisch un-beholfener, in der freien künstlerischen Empfindung über-ragt er meines Erachtens seinen sonst sehr gelehrigen

Schüler. Man vergleiche nur seinen Petrus mit dem des Masaccio und wem wird es nicht klar, wie sich zwei verschiedene Individualitäten aussprechen? Malerisch lebt unzweifelhaft der Fortschritt in Masaccios Pinsel; man betrachte nur seine von leidenschaftlichem Schmerz und Bewegung durchzuckte Gruppe der „Vertreibung aus dem Paradiese“ mit dem porträtgemäßeren „Sündenfall“ des Masolino. Hier webt noch der idyllische Zauber des Schöpfungsmorgens; Giotto, wenn er sich schon an das Nackte herangewagt hätte, hätte nicht anders gemalt; dort hat man die ganze reiche Schmerzensskala schon zu erschöpfen versucht, und dann diese Bewegung! Masolino kann man ohne Bedenken den letzten großen Ausläufer der Giottoschule nennen; Masaccio aber leitet über viele Jahre hinweg über zur grandiosen Kunst des Michelangelo und seiner Schule. In dieser Kapelle strömte ja später bewundernd Jung-Florenz zusammen mit Skizzenbuch und Zeichenstift; hier schlug jener Torrigiani aus gehässigem Neide dem großen Michelangelo die Nase platt, dessen Leben er vielleicht im tiefsten Grunde dadurch zu einer schaurig-schönen Tragödie gestaltete; denn von dem Tage an war dem Häßlichen, Strengen das erwärmende, erfrischende Kosen von zarter, schöner Frauenhand versagt. Nun verschloß sich der Mißgestaltete in Einsamkeit, rastlos schaffend, während den jugend-schönen Raffael, der auch an dieser Stätte kopiert, ein von holder Liebe golden beschienener Pfad auf den Gipfel des Ruhmes führte.

Donatello, Castagno und Masaccio kann man als den März der Florentiner Kunst begreifen, wie den alten Cosimo als den trotzigem Wintergott, in dessen Augen sich schon kräftig das Leuchten einer warmen Mittagssonne abspiegelt. Sein Enkel Lorenzo war Phöbus Apoll; er



breitet seligen Glanz über ein ganzes Volk. Auch die Kunst erwärmt sich mehr und mehr in seinem Schein. Die Entwicklung vollzieht sich langsam; fast erst als Botticelli seine „Primavera“ malt, lacht Schönheitstrunkener Maienglanz auf allen Fluren. Eine sonderbare Zwittergestalt ist Fra Filippo Lippi. Man denkt ihn sich im Mönchsgewand, seine schöne Nonne als Madonna porträtierend. Eines Tages macht er sich mit ihr auf und davon. Er ist in Klostermauern zum frohen, genießenden Menschsein erwacht. Sein Nönnlein wird ihm zur Liebesgöttin und Muse, sie gibt seinem Pinsel unendlichen Reiz. Wir sehen sie überall als Madonna mit dem Bimbo, ihrem seligen Knaben. Nie schaut sie ganz heiter, ganz offen in die Welt; empfand sie den Stachel der bitteren Reue? Es ist, als hörte man Filippos mahnende Stimme: „Lucrezia sei lustig, was gescheh'n ist, ist geschehen . . .“ Und Lucrezia lacht auf Augenblicke und lacht in seliger Verklärung zu ihrem losen Gemahl empor und drückt den Jungen, die liebe Frucht ihrer Sünde, ans Herz und sie betet ihn an und kniet vor ihm, wie sie als Nonne vorm Kruzifix gekniet; dann fühlt sie das Evangelium opferfreudiger, irdischer Liebe vernehmbar in ihrem Herzen widerklingen, und Lucrezia ist glücklich. Und Filippo? Auch er hat schwache Augenblicke, wo ihn Unmut faßt, daß sich Menschen von den toten Versprechungen der Kirche irre machen lassen können; dann weicht der zarte Hauch der Anmut von seinen Bildern, und der Stil wird „ernster und feierlicher“. Beato Angelico war sein Lehrer; nur in den Stoffen sehen sie sich ähnlich; denn noch immer war ja, wie noch das ganze Quattrocento hindurch, die Kirche die vornehmste Auftraggeberin, und wenn auch der gesetzte, strenge Cosimo über die verliebten Streiche dieses Mönches herzlich ge-

lacht haben soll, innerlich waren die beiden nimmer verwandt. Wie sich Filippo Lippi uns als Mensch in seiner Kunst offenbart, empfinden wir deutlich, daß er der erste war, der mutvoll eine hemmende Fessel gelöst, die düsterstarre Kirchendoktrin des Trecento; mit ihm verschwindet für immer der letzte Hauch jener grübelnden, sich selbst zermarternden Infernostimmung aus der Kunst. Wie Filippo aber auf der neuen Bahn des Realismus fortschreitet, zeigt er auf dem Bilde der Anbetung. (Kopie in der Academia, das Original von Cosimo für seine Hauskapelle bestellt.) Der ganze Wald mit seinen Blumen, seinem Bach und Felsen gibt, noch technisch unvollkommen, den Abglanz der draußen atmenden Gottesnatur. Seine Gottesmutter mit dem feinen Spitzentuche, mit den graziösen, ringbedeckten Fingern gibt das Bild einer Florentinerin seiner Zeit. Donatello und Cosimo verband die Harmonie der Seele; daß der lose Mönch Filippo auch einen Auftrag vom Hause Medici erhielt, will wenig sagen. Nach dreißigjähriger „Regierung“ senkte man den Alten ins Grab; er ruht neben seinem Freunde Donatello in San Lorenzo. Im Kleide des Privatmannes war er ein sorgenvoller „Vater des Vaterlandes“ gewesen. Über seinen Sohn Piero, der nur für kurze Zeit die Zügel des Regimentes in Händen hielt, wissen wir wenig. Aber wir lesen seine Art gerne aus der seines Sohnes Lorenzo. In den von Michelozzo eben vollendeten Palast seines Hauses berief er Benozzo Gozzoli zur Ausschmückung der Hauskapelle. Was Bocaccio für das „Trecento“, bedeutet Gozzoli künstlerisch genommen für das folgende Jahrhundert. Er ist der Novellist, dem ohne Überlegen die Sprache von dem Pinsel fließt. Was er in seinen Wandfresken, im Zug der heiligen drei Könige gibt, ist Zeitporträt. Er ist der Modemaler par excellence, das ganze

GIORGIO VASARI

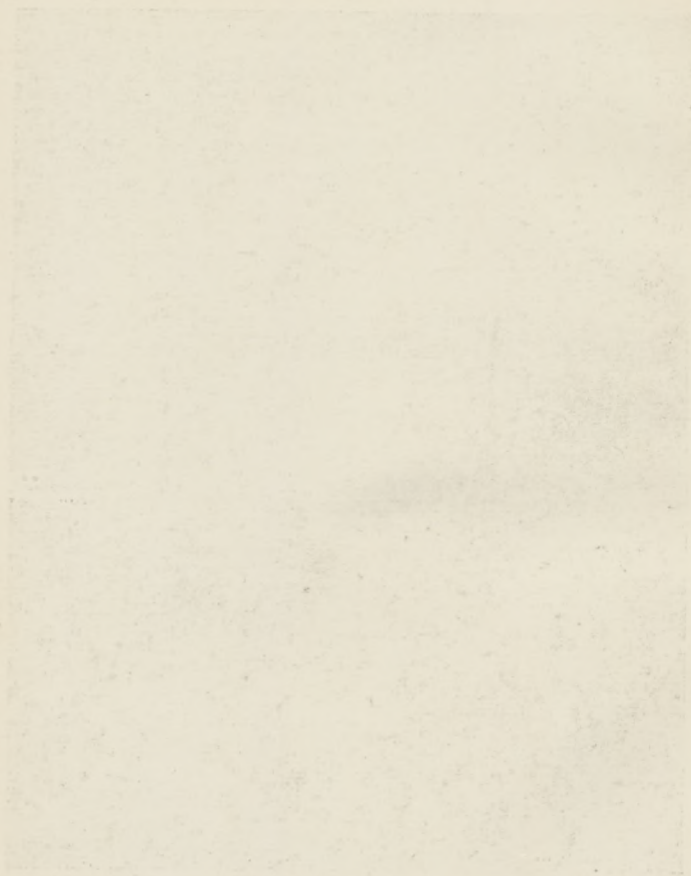


*Aufnahme Altinari*

LORENZO DE MEDICI

*Uffizien*





zeitgenössische Florenz, Philosophen und Künstler vereinigt er auf seinem Bilde, er ist ein Heereszug im Glanze der neuen Zeit durch die toskanische Landschaft. Nicht nur, daß er auf seinen farbenprächtigen Bildern seinen Auftraggeber und dessen Familie verewigt, auch den morgenländischen Kaiser Johannes, der zum großen Konzil in Florenz weilt, bringt er inmitten von Roß und Reisigen an. Um innerlich den Geist seiner Zeit in gedankenvollen Werken wiederzugeben, dazu ist Benozzo viel zu oberflächlich, viel zu sehr Novellist. Er schwelgt in Farbe und Landschaft, und das macht fast sein ganzes Künstlertum aus. Im Rahmen unseres Buches nehmen wir ihn gerne als Porträtist seiner Zeit hin; denn er erspart uns die Mühe, tiefere Gedanken zu lesen. Konnten sich noch im liebedürstenden Mönche Filippo zwei miteinander ringende Welten offenbaren, Benozzo Gozzoli pflückt, unbesorgt um den tiefen Drang der Menschenseele, heiter und oberflächlich die sonnenbeschiedene Frucht seiner Tage.



## DAS FLORENZ LORENZOS DES PRÄCHTIGEN



Im selben Jahre als Lorenzo der Prächtige zur Herrschaft kam, verläßt Benozzo Gozzoli Florenz, um auf den weiten Wänden des Pisaner „Camposanto“ seine Kunst sich ausleben zu lassen. Wieder weht ein neuer, vollkommenerer Hauch durch die Gassen von Alt-Florenz. Auf den Großvater, der eifrig geschafft, folgt der Enkel, der freudig genießt. Und er genießt mit feinem Verstande! Denkt man sich jene ersten Vorläufer des Humanismus, einen Petrarca, der wie ein modernisierter Cicero erscheint, gern in die altrömische Toga des Brutus gehüllt, Lorenzo und seinen Kreis sehen wir im Gewande, in dem einst Alcibiades die Straßen von Athen durchwandelte. Die strenge Zeit, in der Sokrates gelebt, ist vorbei; seine Schüler wandeln heiter in Säulengängen umher, sich der lachenden, segenspendenden Sonne Griechenlands erfreuend. Der strenge Ernst des alten Philosophen, dem die Dinge der Welt nur dazu dienten, das Überweltliche, Übersinnliche zu ergründen, ist vorbei, das Leben wird Selbstzweck. Ohne Gedanken an Paradieseshoffnung will man den sonnenbeschiedenen Glanz des Tages atmen, man verklärt ihn sich künstlerisch im Bilde, im Sonett; man genießt ihn an schöner Frauen Busen, und eine Freiheitsstimmung, die den letzten hemmenden Skrupel drückender Christenmoral abstreift, hebt den freien, edlen Menschen auf Jupiters Thron. Glanz und Herrlichkeit war ja hier in Florenz; der alte Cosimo hatte unermessliche Reichtümer in eisernem Eifer gesammelt. Die Pazzi, Tornabuoni, Strozzi und Pitti stehen nur um ein Geringes seinem fürstlichen Mäcenatentum



nach — und die jüngere Generation kommt und genießt. Es geht wie eine verheerende, sinnverwirrende Krankheit durch die ganze Stadt, dies Delirium des frohen Genusses; an Ecken und in Gassen sieht man von der ersten Künstlerhand die Gottesmutter im Marmor, im Robbiaschen Ton immer wiederkehren, überall schaut sie Venus ähnlicher, die ihren losen Cupido herzt, denn Maria, die aus den hellen Augen ihres Jungen das schmerzenreiche Martyrium liest. Während sich die „haute intelligence“ draußen in luftigen Villen beim bastumflochtenen Fiascho ein Stell-dichein gibt, freut sich das Volk an den greifbaren Genüssen der Kavalkaden und des Karneval. Und der Göttersohn Lorenzo, dessen blaublütige Hände mehr deuten als alle Fresken Ghirlandajos, macht den Führer und Belehrer „Das ist Bacchus und Ariadne...“. So gibt er sich in seinen Karnevals gesängen Mühe, das Volk zur Klassizität, zur Schönheit zu erziehen. Angelo Poliziano, sein Freund, den er einstens als armen Jungen von der Gasse aufgelesen, Luigi Pulci, der frühreife Pico della Mirandola helfen ihm dabei und mit ihnen singen und dichten Bernardo Bembo und Christoforo Landini, der als Gelehrter sein Steckenpferd, den „toten“ Dante, reitet, und Marsilio Ficino, der neu zum Leben erwachte Plato. Wir stehen auf der Höhe der wiedergeborenen Antike: Athen in Florenz. Selbst in den Zeiten strengster Kirchendoktrin, da man schon auf Erden als „Epheben“ dem Jenseits zuzustreben versuchte, hat auf italienischem Boden niemals der Frühlingshauch der Antike ganz aus den Geistern entschwinden können. Fast als Evangelium unter dem „Evangelium“ hat man durch Jahrhunderte hindurch wie ein heimliches Mysterium das Gedenken an jene sonnenbeschienene Zeit fortgetragen. Leise munkelte man sich von Ohr zu Ohr, daß auf dem Platz, wo

nun in byzantinischem Glanz die Täuferkirche stand, einst der Isis geopfert wurde — in den hehren Geistern, die den Fortschritt weisen, wagt sich zu frühen Zeiten antikes Leben schüchtern hervor. Schon Giotto in seinen Fresken zu Assisi weist es offen. Im Danteschen Zeitalter scheint es indessen gänzlich begraben. Als aber der freie Geisteshauch der Medici befruchtend über die Gefilde streicht, da wagt es sich kräftiger wieder hervor: Donatello, Benozzo Gozzoli, in seiner Architektur, sie sind die ersten, bei denen die verborgene Frucht von neuem Blüten treibt; der alte Cosimo in seiner platonischen Akademie versucht, ihr mit einem Anstrich spießbürgerlicher Schulgelehrsamkeit wieder einen kräftigen Boden zu bereiten; erst als der Enkel zum Herrschen kommt, ersteht frei und offen der Romantizismus des Hellenentums. Schon Dante hatte sich einst den alten Vergil zum Führer durch „Inferno“ und „Purgatorio“ ausersehen; es ist ein Pakt, den das mönchisch starre Mittelalter mit dem Wetterleuchten einer neuen Zeit hier schließt; da man die Nutzlosigkeit einsah, den letzten Rest antiken Glaubens zu vernichten, sucht man den alten Sängern der „Aeneis“ zum Johannes Christi zu stempeln. — Bevor wir der Kunst dieser neuen Zeit inne zu werden versuchen, wollen wir nicht vergessen, auch kurz der äußeren Geschichte einige Gedanken zu widmen. War es ein Arkadien, in dem all diese modernen, freien Menschen wandelten, es war auch ein Arkadien, auf das nicht jeden Tag der Glanz der Sonne herniederlachte; es gab auch hier Herbsttage und unheilschwangere Gewitternächte. Denn es gab zu jeder Zeit wie heute eklige, kleine Seelen, die im Frühlingsmorgen wie der ewige Jude schielend und scheel am Kreuze des Erlösers vorbeiwallten; es gab Menschen, denen die Fülle alles

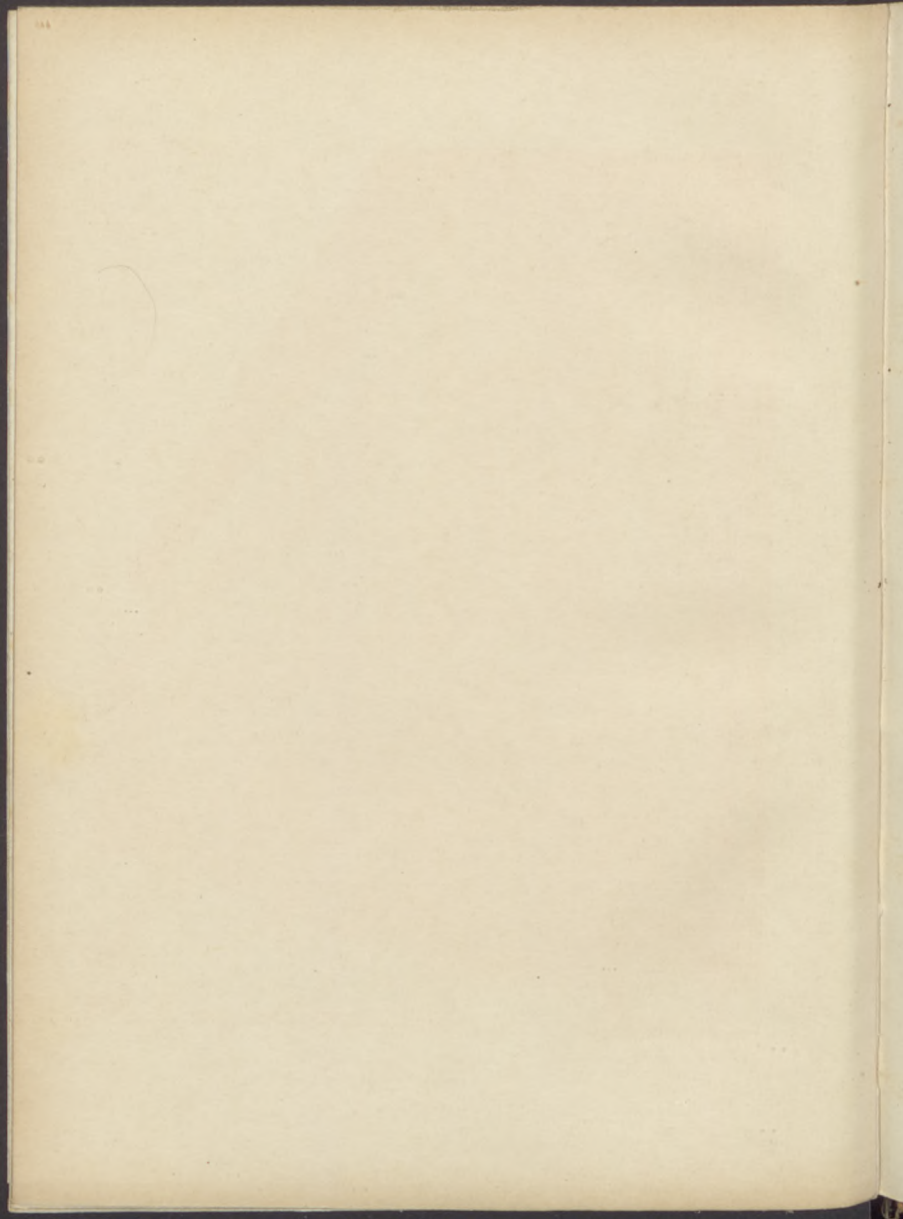


*Aufnahme Alinari*

PALAZZO RICCARDI

*[Medicæer Palast]*





Göttlichen zur Triebfeder ward, kleinen Neid durch gewaltsame Tat zu befriedigen. Hatte Cosimo der Republik allen Glanz, allen Reichtum zugeführt und das freie Menschsein erst recht eigentlich geweckt, seine Bürger mächtig gemacht, Pisa und Livorno zu unterwerfen, womit er ihnen eine neue Fülle des Reichtums erschloß, es gab auch Menschen, die schändlich geblendet waren vom Glanz des neuen Hauses. Und die versuchten immer wieder, durch blutige Gewalttat sich selbst an die Stelle jener Medici zu setzen. Es braucht hier nur kurz an die Verschwörung vom Jahre 1466, durch die Piero beseitigt werden sollte, und an die furchtbarere dei Pazzi vom Jahre 1478, dem der jugendfrohe Giuliano, Lorenzos schöner Bruder, bei Meßgeläute und Glockenklang zum Opfer fiel, an den daraus entstehenden Krieg gegen Papst und Neapel erinnert zu werden, um zu begreifen, wie auch der Adonis der phrygischen Einsamkeit zum grausamen Henker werden mußte, wie alles zarte, lyrische Liebeswerben an die schöne Lucrezia Donati in solchen Augenblicken verstummen mußte, ernsteren Zielen gehorchend. Nie wohnte Göttliches und Menschsein näher beieinander, als im Zeitalter Lorenzo des Prächtigen. Hier beraubt man die Staatskassen, um dem drohenden Bankerott zu entgehen, dort aber, in den Laubgehängen herrlicher Villen wie deren von Carregi und Poggio a Cajano, lustwandelt man in der heiteren Philosophie des Plato und atmet ganz die Fülle der Hinterlassenschaft griechischen Geistes. „Zwei Seelen wohnen, ach, in meiner Brust . . .“, nie könnte man eine deutlichere Überschrift finden, um das Zeitalter des prächtigen Lorenzo zu charakterisieren.

Und die Kunst wird ganz und gar zur Interpretin dieser neuen Zeit. Vom rauhen, kraftstrotzenden Natura-

lismus eines Donatello und seiner Schule bis hin zum mystischen Zauber, zur sensitiven Reflektion eines Botticelli durchzieht sie ein großer Akkord, der uns den inneren Charakter jener wunderbaren Zeit weist. Und die Kunst wird durch den klassischen Präzeptor Lorenzo ganz zur Lehrmeisterin des Volkes. Man mag schwerlich auf der Welt eine andere Stadt finden, wo sie sich überall an stillen Plätzen, an Straßenecken so offen zeigt wie in Florenz. Dort bringt man herrliche Marmorreliefs der Madonna mit ihrem Knaben an, hier prangt sie an öffentlichen Gebäuden selbstbewußt als Symbol des reichen und mächtigen inneren Lebens. Und ein Grundton klingt in wundervollem Wohllaut aus ihr hervor, eine gewaltige Harmonie durchzittert sie, alle Stimmungen des menschlichen Herzens, in dem ewig Finsternis mit lachendem Sonnenglanze wechselt, findet in ihr einen nie geahnten intimen Ausdruck. Vom einfachen Zeitporträt, das sich in innerer Charakteristik immer mehr vervollkommnet, wie es schon Benozzo Gozzoli vorwies und nach ihm Filippino Lippi und Ghirlandajo künstlerisch vollendeter geben, bis hin zur tiefen Gedankenmalerei des Botticelli, dessen Gemälde man sich zum Teil im Augenblick aus einer gewissen Impression, die er im Kreise jener „Hellenen“ empfangen, impulsiv geschaffen vorstellen könnte — alles durchwebt ein unendlicher, großer Akkord. Wir begreifen, sind ergriffen — und plastisch greifbar steigt die Vergangenheit vor uns empor, wundervoll reizend in all ihren Nüancen. All jene Schaffenden waren ja Menschen mit der ganzen Skala ihrer Stimmungen; der eine träumt in Bukolien, in des anderen Herz schlägt zündend der Funke des Gewissens. Weil man in keiner Zeit offener sein ganzes Menschsein mit einem gewissen Stolze proklamierte, wird selbst die leibhaftige Sünde in der Kunst



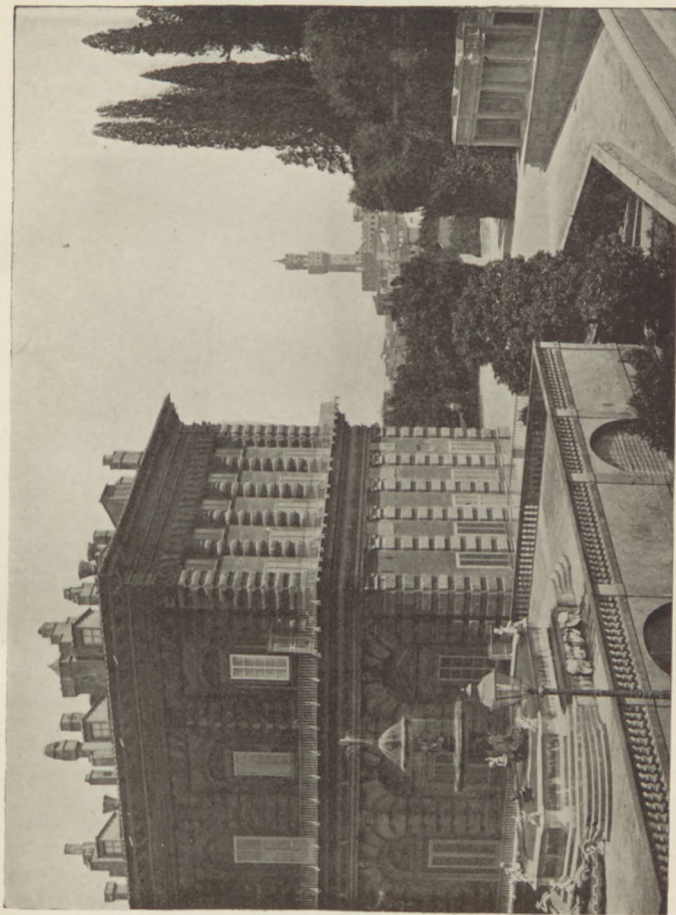
zur wundervollen Grazie. Ein neues Evangelium geht durch die Welt, das Evangelium der Schönheit; ach, daß es eines Tages zur Übersättigung führen muß! Vielleicht trug die weltverneinende Philosophie des Christentums den größten Teil der Schuld daran, vielleicht? Denn man denkt auch ans Jenseits. Der göttliche Lorenzo selbst hat schwache Augenblicke, wo sein Geist die Schranken des Irdischen übersteigt und in Resignation versinkt.

Verzweifelnd am Throne Jupiters wendet er sich zurück zum Gnadenborne Christi. Ein Prometheuszug geht durch diese ganze Zeit. Trotzig will man den Himmel stürmen und kann doch nicht los von den Fesseln der Vergangenheit — verzweifelnd opfert man die hehre Venus am Kreuze Golgatha. Wir Menschen von heute fühlen mit jenen Gestalten von damals; hätte doch Nietzsche am Tische Lorenzos gegessen! Savonarolas Stimme wäre niemals ertönt. —

Luca della Robba ist einer jener wenigen glücklichen Menschen gewesen, die den Ausdruck höchster Harmonie geben. Ich möchte ihn den „Phidias“ des Christentums nennen. Seine Kunst ist ein Hymnus auf die Madonna. Durch seine billige und schöne Technik der glasierten Tonskulpturen, dessen Erfinder er war, und dessen Geheimnis leider mit den Seinen ins Grab sank, hat er häufiger als andere Künstler seinen Gedanken Luft machen können. All diese süßen, zarten Madonnengesichter, die so wundervoll rein hinunterschauen auf das bunte, wechselnde Getriebe des Lebens! Diese feinen, zarten Hände; sie sprechen lauter als all die wilden Pantomimen der Barockkunst. Es ist nicht der Eindruck unnahbarer Göttlichkeit, den man vor seinen Reliefs empfangt. Man möchte diese feinen Lippen küssen, man möchte im Dufte dieser weichen, gescheitelten Haare

vergehen vor irdischer Seligkeit. Es liegt etwas Hohes in seiner Kunst, etwas, dem man sich in Anbetung mit stammelnden Lippen nahen möchte, bittend, flehend, daß sich der Mund öffne und zu sprechen beginne. Es ist dieselbe reine Seligkeit, die man empfindet, wie sie Faust beim Anblick der griechischen Helena empfand, eine Seligkeit, die nicht imstande ist, den heißen Drang des Herzens ganz zu ersticken. Es muß ein Idealmensch gewesen sein, dieser Luca, in dem die ganze milde Frühlingsstimmung jener neuerwachten Tage in lieblichen, harmonischen Tönen anklingt; war er über jede Sünde erhaben? Auch als Meister in Marmor lernt man ihn lieben; jubilierend klingt es aus den Reliefs seiner tanzen-den Knaben auf der berühmten Cantoria im Dommuseum. Man vergleiche sie nur mit der ähnlichen Arbeit Donatello's, und man hat die Vorahnung kommender schönheitstrunkener Zeit. Auch in Bronze hat er gearbeitet; denn es war ja Mode in jenen Tagen, universell zu sein. Eine Sakristeitür im Dom nennt seinen Namen. Es war ein Auftrag, wie man eben Aufträge ausführt, mit gezwungenem Wollen und der besten Absicht. Auf seinen Neffen Andrea vererbt sich noch der reine Geist des Onkels; wir nennen ihn gerne als den Schöpfer jener Medaillons der Wickelkinder am Florentiner Findelhaus, dem Bau von Brunelleschi, weil sie vielleicht am besten seinen naiven Geist offenbaren. Nach ihm setzt die große „Fabbrica Robbia“ ein, die kaum die vielen Aufträge fabrikgemäß zu erfüllen vermag. —

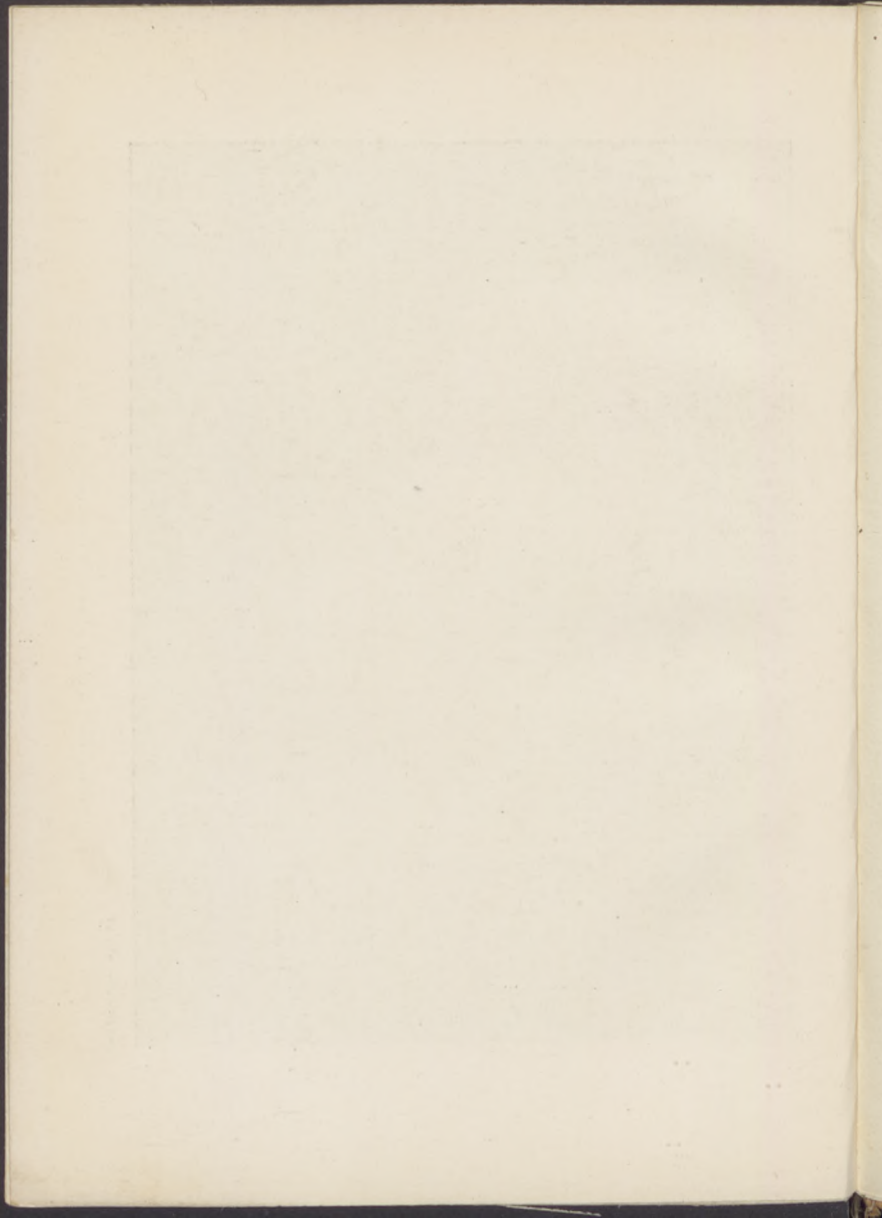
Dem gestrengen Naturalisten Donatello gegenüber hatte einst Ghiberti, gefangen von der neuen Ausdrucksweise Masaccios, die er aufs Relief zu übertragen versucht, in seiner Paradiesespforte des Battistero den Weg zarter Schönheit gewiesen. Seine Fortsetzung bedeutet



*Aufnahme Brogi*

PALAZZO PITTI UND GIARDINO BOBOLI





Verrocchio, einer der Größten, den die Florentiner Kunstgeschichte zu verzeichnen hat, gleich geschätzt als Goldschmied, Bildhauer und Maler. Wie einst Donatello für den alten Cosimo gearbeitet, so steht Verrocchio in den Diensten Lorenzos, in dessen Auftrag auch er in San Lorenzo tätig ist. Wir begegnen bei ihm einem Zuge, den wir deutlicher bei Michelangelo später ausgeprägt finden; denn auch er ist schon in gewissem Sinne der Plastiker der Malerei. Seine immense Größe liegt allein auf dem Felde der Plastik. Jene „Taufe Christi“ in der Academia würde zu dem minderwertigsten zählen, was die Florentiner Kunst gezeitigt, hätte Verrocchios großer Schüler Lionardo nicht den linken Engel und einen Teil der Landschaft gemalt. Verrocchios „David“ im Bargello, das Gegenstück zu dem des Donatello, ist ein anmutiger Junge im welligen Haar. Er ist die knospende Blüte reifender Knabenschöne. Wie fein und graziös sind diese Glieder, die sich durch das dünne Panzerhemd hindurchzwängen, wie elastisch leicht der Junge über seinen „ersten Mord“ hinwegkommt! An gleichem Orte befindet sich ein Madonnenrelief von seiner Hand; der „Bambino“ steht auf einem weichen Seidenkissen. Maria aber ist die liebliche Florentinerin mit Morgenhaube und Morgenrock, die nach dem ersten „Wochenbett“ in verschämter und doch stolzer Schönheit ihren nackten Knaben präsentiert. Gegen Luca della Robbias süße Innigkeit ist das fast ein Rückschritt. Aber wir würden dem Meister Verrocchio Unrecht tun, wollten wir ihn allein danach beurteilen. Seine berühmte Bronze-Gruppe des ungläubigen Thomas an Or San Michele mutet mich an wie der heitere Dialog zweier Schüler des Plato. Marsilio Ficino unterweist mit erhobenem Zeigefinger den frühreifen, altklugen Pico della Mirandola.

— Ehrenpflicht ist es, Verrocchio auch an dieser Stelle als Meister des Colleoni in Venedig zu nennen.

Als Bildhauer hat Verrocchio zahlreiche Schüler wie Simone Ferrucci und Angelo di Polo gehabt; äußerst geistesverwandt erscheint ihm vor allen Bernardo Rossellino. Es ist bezeichnend, daß man die Madonna mit dem Kinde auf seinem Grabmal des Staatsmannes Lionardo Bruni in St. Croce lange Zeit für das Werk seines Meisters gehalten hat. Durch seine Wandgrabmäler ist er ja der Begründer der modernen Camposanto-Kunst geworden; aus seiner Empfindung aber lesen wir eine tiefe Inbrunst und nach ihr schon den ersten Ausdruck inneren Unfriedens. — Da wir einmal bei der Plastik sind, wollen wir noch auf einen Augenblick bei ihr verweilen, um kurz zwei Meistern gerecht zu werden, von deren Werken Florenz voll ist: Desiderio da Settignano und Mino da Fiesole. Besonders der letztere ist einer der fruchtbarsten Künstler seiner Zeit gewesen. Der „Bargello“ weist von ihnen zahlreiche Stücke auf, aber auch an den Florentiner Straßenecken begegnen sie uns auf Schritt und Tritt. Es sind die nachgeborenen Söhne Donatello'schen Geistes; denn es sind Realisten wie jener, zu dem weicheren Verrocchio kann man sie schlecht in Beziehung bringen. Neben Aufträgen, die sie zahlreich ausführen, ist ihre Kunst vornehmlich dem Madonnenkult gewidmet. Sie nehmen den letzten schwärmerischen Liebreiz vom Antlitz der Maria und geben ganz die Florentinerin ihrer Tage. Schön ist sie gerade deshalb und das ungezogene Christkind hat oft genrehafte Züge. Es sind kalte, fast nordische Naturen, die uns eben in ihrer tadellosen Vollkommenheit nur wenig vom Geiste ihrer Zeit mitzuteilen haben. Die Sonne von Florenz erwärmt sie hie und da, aber oft auch weht uns ein herbstliches Frösteln entgegen. Mehr ent-



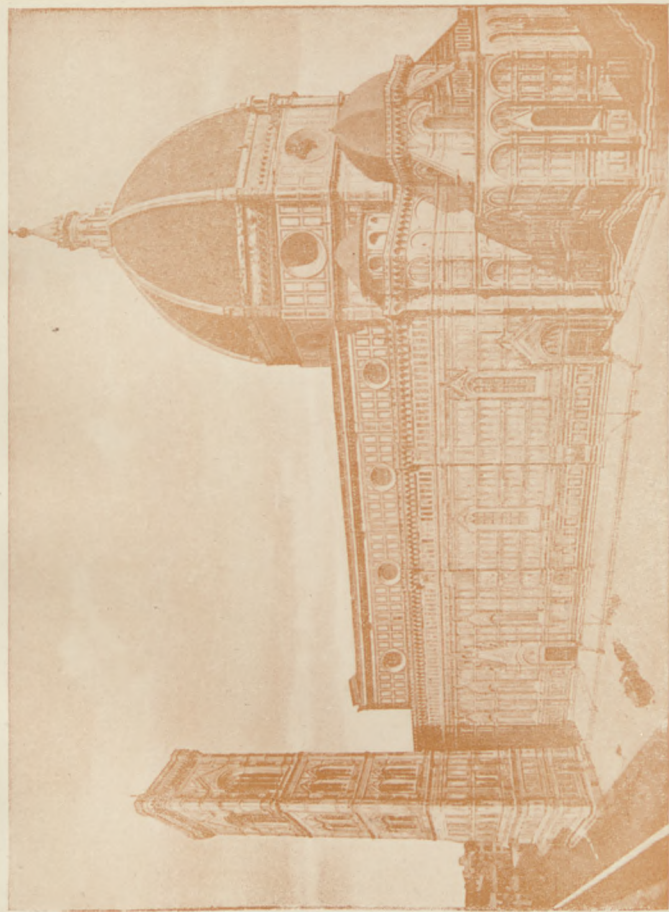
nehmen wir der geringeren Kunst von Bernardos Bruder Antonio Rossellino, der als Plastiker und Maler in jener Gruppe des Hydra mordenden und des Antäus würgenden Herkules wohl ohne seinen Willen die mächtige florentinische Republik glücklich symbolisiert hat. Den Abschluß dieser Richtung aber bedeutet durchaus Benedetto da Majano, der vielleicht größer als Architekt denn als Plastiker ist. Er hat die schönste Kanzel von Italien in St. Croce geschaffen, und gerade sie hat ihre höchste Bedeutung als dekoratives Prachtstück. Durch das ganze Zeitalter aber geht ein Zug des Dekorativen; die Menschen lebten mehr in Schönheit, als daß sie auch in ihr fühlten. Darum ist auch ihre Sünde Grazie. Schon als Lorenzos Mutter, jene wunderbare poetische Lucrezia Tornabuoni, für ihren Sohn auf Brautschau ging, deren Resultat jene Verlobung mit Clarice Orsini von Rom war, faßt sie ihre Kritik der jungen „Fidanzata“ ungefähr in den Worten zusammen: „Sie ist keine vollkommene Schönheit, aber von schlanker Figur; ihr Busen scheint wohlgebildet, doch konnte ich von ihm nichts bemerken, da die hiesige Mode denselben verhüllt . . .“.

Wie die Plastik vom harten Material abhängig, so schwelgt die Malerei in Farben. Sie ist die zarteste und vornehmste der bildenden Künste. Erst sie wird zur wahren Offenbarung des innersten Herzens. In innigem Farbenschmelz fließen die Töne dahin, jubilierend und klagend, selbstbewußt und verzweifelnd; Beato und Perugino; Ghirlandajo und Botticelli.

Als Epigone wirkt in Florenz Alesso Baldovinetti. Er hat uns wenig mitzuteilen; denn er ist in der Malerei noch in einer schon fortgeschritteneren Zeit vom strengen Condottierengeist eines Castagno erfüllt. Darum wirken seine Figuren, wie auf dem Fresko der „Anbetung“ im

Vorhof der St. Annunziata steif und schwerfällig. Sie gehören in die Tage des ernsten Cosimo; unter dem Scepter lieblicher Grazie aber wirken sie fast wie Verneinung und Reaktion. Fortsetzer der gleichen Richtung in der Malerei sind noch die beiden Pollajuolo und Verrocchio. Das in der Academia befindliche Bild des Tobias mit den drei Erzengeln ist ein altes Streitobjekt zwischen Verrocchio und Botticelli (von einem Manne wie Botticini schon gar nicht zu reden). Ich kann mich unmöglich an den Gedanken gewöhnen, daß es dem großen Plastiker Verrocchio und nicht dem Meister der Grazie, dem wunderlieblichen Botticelli gehören soll. Wie keiner von allen Quattrocentisten hat uns dieser letztgenannte Meister mitzuteilen. Ein Stück von der großen Seele seines Freundes Lorenzo lebt in seiner Kunst; man hört ihn, man hört auch den Dichter Polizian, man fühlt einen Hauch von schönheitsbebenden Lippen; ein Gestammel wie das selige Geständnis erster Liebe. Ein helles Glockenklingen durchzittert die Luft, eine Frühlingssehnsucht, die keine Weiten kennt, eine Trauer, wie sie eben nur dieser Künstler fühlen konnte. Mit Schauern nur, die tief in unsere Seele greifen, kann man vor diesen wunderbaren Botticelli hintreten. Man müßte seine Kunst in Musik umsetzen, um sie verständlich zu machen; alle Worte reichen da nicht aus. Wir fühlen uns als unendliche Stümper, wie eine Entweihung klingt jedes Wort, das vor einem seiner Werke aus profanem Munde kommt: Gotteslästerung!

Um seine Schönheit zu begreifen und zu fühlen, muß man selbst schön sein, man muß seine Seele auf Augenblicke ganz den unendlichen tiefen Stimmungen erschließen können, die in himmlischen Aolsharfen ganz — ganz leise hier anklingen. Leise erzittert, erbebt unser Herz; denn in einem Augenblicke werden wir einer furcht-



Aufnahme Alinari

DIE KATHEDRALE



und sie sieht die entsetzliche Verwüstung, sie wendet leise das Haupt und eine Träne entrinnt ihrem Auge: „Was hat man dir, du armes Kind getan“. (Magnifikat.) War der Drang nach Schönheit wirklich Sünde? Botticelli vermag es nicht zu fassen — er malt die Verleumdung — und doch muß er's glauben. Blutleer sind die Lippen seiner Madonnen; ihre Wangen sind blaß geworden in durchweinten Nächten; wehmütig lächelt sie über all den unschuldigen Kindesglanz, der sie umgibt. „Selig, o selig, ein Kind noch zu sein —“.

Der warme Frühlingsabend war so schön gewesen, man hatte sich erzählt von den griechischen Göttern und ihren losen Streichen, von Perseus und Cupido, dem lockeren Schelm, von der Verliebtheit Aphroditens, vom Girren bocksfüßiger Satyrn und den elastischen Tänzen der Waldesnymphen. Pulci hatte Szenen aus seinem „Morgante maggiore“ vorgetragen, die den phantastischen Piero di Cosimo ergriffen. Sein Pinsel lebt in dieser Zauberwelt; Ritter befreien gefangene Prinzessinnen; Nymphen finden den hübschen Jungen Hylas und ein Faun trauert bei der toten Prokris. Und dann kommt der nächtliche Sturm, der sein phantastisches Zauberreich zusammenschmeißt. Und der gellende Schrei nach der erbarmenden Gottesmutter tönt auch ihm ins Ohr und zerstört den Frieden und die Harmonie seiner Seele. Und auch er versucht wie Botticelli Madonnen zu malen.

Botticellis zartes Gemüt war von den Donnerworten des fanatischen Savonarola mächtig durchzittert worden, aber er hatte die Kraft gefunden, wieder zu glauben wie in den Tagen seiner Kindheit. Und dieser reine, schmerzreiche Glaube adelt das neue Stoffgebiet seiner Kunst, die „Madonna“. Als aber die unbarmherzige Politik die Summe der Staatskunst jenes Mönches zieht und ihn,

der einst den Christus in Person zum Könige von Florenz vor versammeltem Volke ausgerufen, den Flammen preisgibt, da zündet sie auch seiner Kunst die Todesfackel an. Der Mönch von San Marco wird zur Tragödie dieser zarten Künstlerseelen. Savonarolas Einfluß auf die Kunst seiner Tage ist unermeßlich. Man kann sich nicht vorstellen, wie Lucca della Robbias, wie Verrocchios Madonnen ausschauten, wenn sie in den Jahren dieses Mönches entstanden wären. Wir hätten dann wohl keine liebe Florentinerin mit ihrem putzigen Jungen im Relief geschaut. Filippino Lippi, der Sohn des verliebten Fra Filippo Lippi, zeigt zum erstmal die Wandlung, die sich unter Savonarolas Worten in der Madonnenkunst vollzogen. Wieder zieht wie in der Moral Dantescher Geist, so in der Kunst das „Trecento“ ein. Wieder müssen wir von einem Andachtsbilde reden. Maria ist zwar die Gottesmagd, aber Engel singen ihr zum Ruhm den Preis ihrer „umilitas“. Alle Stoffe des Trecento, Kreuzigung, Kreuzabnahme, Grablegung — das Marienleben, die Taten der Märtyrer, halten von neuem ihren Einzug in die Kunst. Allein in der Empfindungsart ihrer Schöpfer sind sie voneinander unterschieden.

Lorenzo di Credi ist einer der liebenswürdigsten, aber auch einer der oberflächlichsten und unselbständigsten Meister seiner Tage. Seinem Lehrer Verrocchio entlehnt er die plastische Ader, dem großen Botticelli sieht er ein wenig die Empfindung ab. Aus dem von der Goeschen Portinarialtar lernt er, wie all die anderen die Pracht koloristischer Wirkung. Es ist etwas Sonderbares um diese gemütsflachen Renaissancemenschen. Sie lauschen den Reden Savonarolas mit dem Bewußtsein ihrer inneren Überlegenheit, und während die Menge in Tränenschauern erzittert, ziehen sie Stift und Papier aus ihrer Westen-



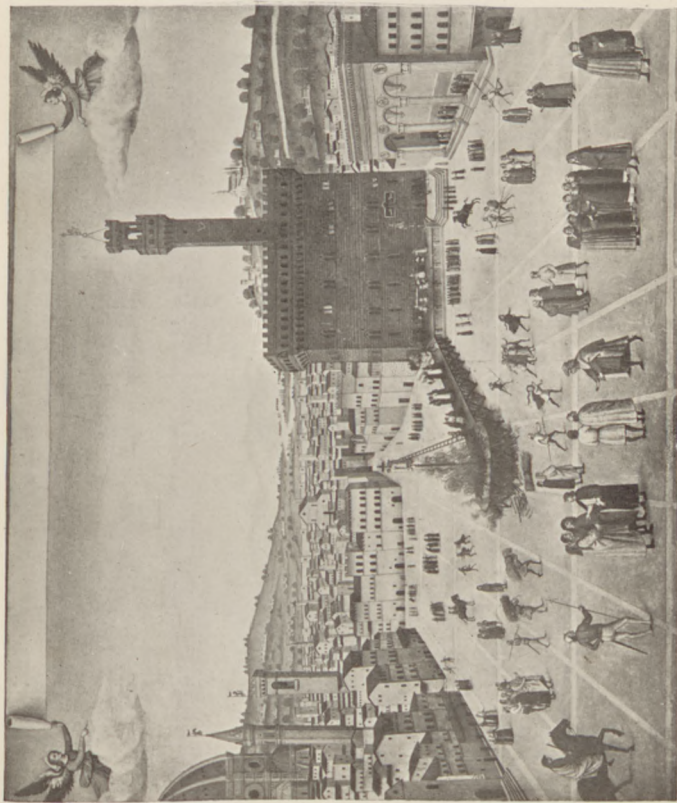
tasche und beginnen mit ironischem Lächeln zu skizzieren. So wissen wir es von Lionardo da Vinci. Im Stofflichen läßt man sich wohl durch die Mönchsreden gelegentlich beeinflussen — im übrigen aber ist man der selbstbewußte Grandseigneur, daman in der großen Gefühlsschatulle nichts vorrätig hat, kopiert man wie Ghirlandajo künstlerisch meisterhaft das Florentiner Leben von anno dazumal. Und hat man ganze Wände mit zeitgemäßen Szenen und Porträts gedeckt, so schreibt man darüber „Leben der Maria“, „Leben des Täufers“ usw.

Im Rahmen unseres Buches können wir Meister wie Filippino Lippi, Cosimo Roselli, Lorenzo di Credi und Domenico Ghirlandajo keiner eingehenderen Betrachtung unterziehen. Teils liebenswürdig, teils weniger weich, der eine künstlerisch vollkommener als der andere, dienen sie uns hier dazu, im Gegensatz zum tiefen Gefühlsleben eines Botticelli den Geist anders gearteter Menschen, ja oft geradezu den Typus des Durchschnittsmenschen von dazumal zu deuten. Sie weisen auf kommende Meister wie Fra Bartolommeo und Andrea del Sarto, die schon durchaus etwas von der Müdigkeit des Epigontums haben, sich hin und wieder wie del Sarto in seinem berühmten Scalzocyklus, zu künstlerisch Grandiosem aufraffen können, es aber lieber vorziehen, durch weichen Farbenschmelz den Mangel tiefsten künstlerischen Empfindens zu ersetzen. Nach den großen Erfindern kommen die Ausbeuter, die leichtfertig die Frucht jener zu tausendfältiger Saat auspflanzen. Nur noch zwei einsame Gipfel ragen leuchtend im letzten Sonnenglanz des Abends hoch über das schon in Dämmerung versunkene Tal, wo eine wunderbare Stadt weithin ausgedehnt schläft und den Traum einer großen Vergangenheit träumt: Lionardo und Michelangelo.

---

---



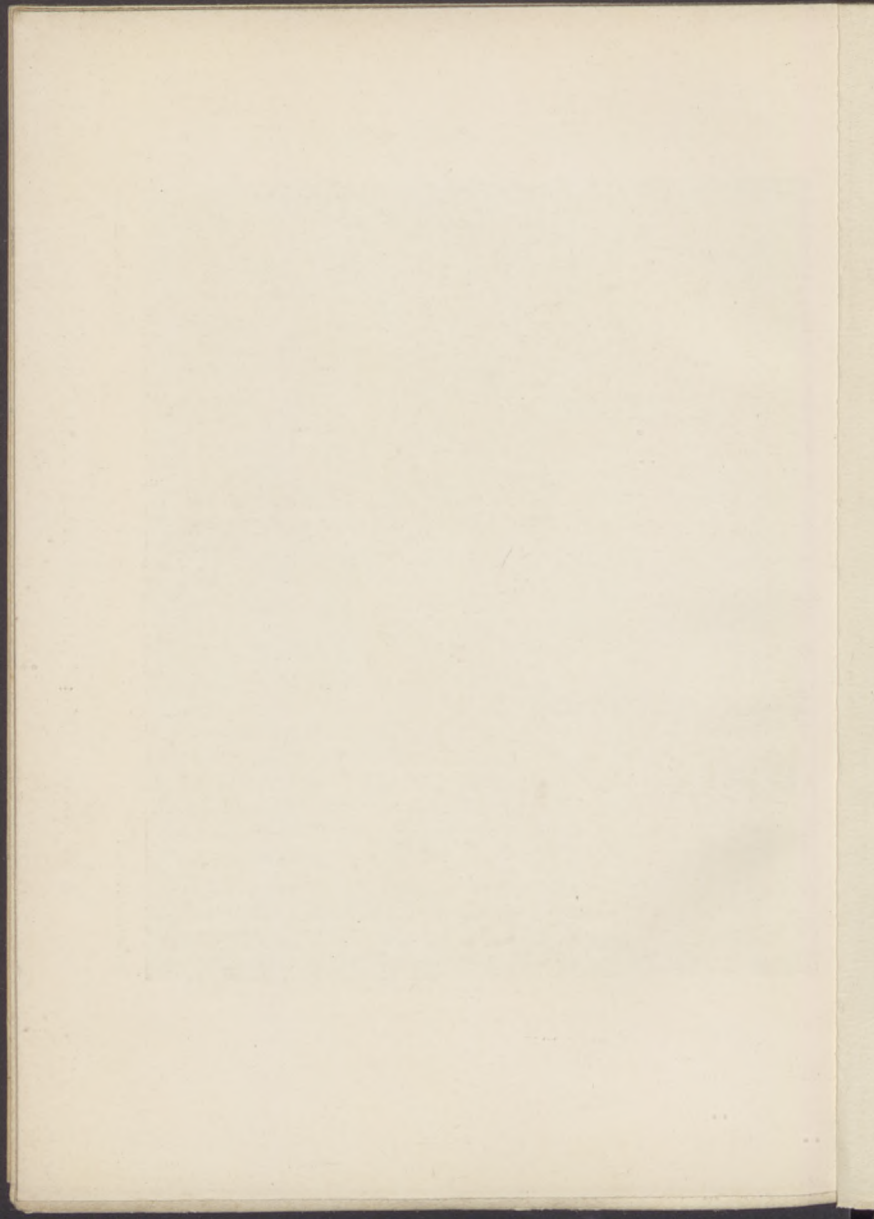


*Aufnahme Altinari*

VERBRENNUNG SAVONAROLAS

UND SEINER JÜNGER AUF DER PIAZZA DELLA SIGNORIA

*Museum S. Marco*





## SAVONAROLA — DIE TODESFACKEL DER FLORENTINER KULTUR

Die Abendsonne versinkt; der große Lorenzo haucht zu früh für Italien, zu früh auch für das Schicksal seiner Stadt, seine Seele aus. An seinem Totenbette aber steht der finstere Mönch Savonarola. Der große Pan ist zum zweiten Male tot; gewitterschwül liegt die Nacht über der Stadt, wie ein finstere Dämon aus langem, tiefem Schlaf war die Vergangenheit zurückgekehrt. Schauerlich wirkt die dumpfe Weltverneinung, die aus des Dominikaners Munde tönt. Die Menschen, die sich eben noch in sinnemfrohem Taumel in der Sonne „Medici“ gewärmt, schleichen wie Gespenster zähneklappernd durch die Gassen; die furchtbare Christenmoral in ihrer mittelalterlichen Starrheit weht mit einem eisigen Nordwind durch die Stadt des Frühlings. „Misericordia — miseri-



cordia, hab Erbarmen, Herr, Erbarmen“, es klingt wie das Todesächzen von Greiseslippen. Wieder kommt die Pest, und der fahle Mönch dort oben mit brennendem Auge deutet sie als das Strafergericht Gottes, das für die Sünden vergangener Tage jetzt über die Völker hereinbricht: Misericordia! Und Karl VIII. von Frankreich zieht nach Italien, und er eröffnet, wie zur Stauferzeit, die nun von neuem sich ewig wiederholenden Feldzüge europäischer Herrscher in Italien, und Savonarola jauchzt dem mißgestalteten Zwergkönige mit den wollüstigen Lippen entgegen; denn für ihn ist er ja der rächende Todesengel im Auftrage des Allerhöchsten. Und er glaubt an ihn; sein Fanatismus trübt ihm den klaren, staatsmännischen Blick — und als Tyrann von Florenz wendet er die Politik dieser Stadt zu kommendem Unheil. Karl verzieht spöttisch den Mund, als ihm der Mönch seine „göttliche Mission“ erläutert; er rechnet in seinem breiten Schädel schlaue mit der Dummheit der Menschen. Nichts gelten ihm Versprechen, nichts Verträge — — und doch ist Savonarola sein Apostel; freilich, es galt ja jenen Alexander Borgia zu beseitigen, dessen Macht, dessen politische Gewandtheit der größte Gegner des Tyrannen von Florenz ist. — Ein kurzer Verzweigungskampf zwischen diesen beiden; die gespenstische Nacht geht zu Ende, im Morgengrauen errichtet man den Holzstoß, dessen Flammen den dünnen Leib des neuen „Märtyrers“ umlodern — — — wieder ist Tag! Aber grau hängen die Wolken am Himmel; die Gewitterschwüle will nicht weichen; wieder erwacht man zu neuem Leben, aber einem Leben ohne Sonnenglanz, in Furcht und innerer Zwietracht geboren, man lebt, atmet und schafft unter dem bangen Zeichen einer traurigen Zukunft. Noch einmal hört man eine Prometheusstimme, aber es ist der

markerschütternde Schrei jenes am Felsen gefesselten Riesen. Ungeheuer, wild ist seine Kraft, und die eisernen Bande fühlen ihren Druck. Kann er sie sprengen? Sein Geist formt Menschen, formt Menschen nach seinem Bilde, Menschen in Titanenkraft: „Euch zu verachten, ihr Götter wie ich“: Michelangelo.

Bei Lorenzo hatte er zu Tische gesessen mit den andern, und in den Gärten von San Marco, wo zum großen Teil die Sammlungen der Medici aufgestellt waren, hatte der schönheitstrunkene Blick des Jünglings sich an der Antike berauscht. Dann war plötzlich am Abend jener grausige Sturm gekommen, der die Statue der nackten Venus in den Sand geweht. Die Madonna war wieder Königin, und neben ihr Christus, der Gekreuzigte, der leidende Mensch und doch Gottes Sohn. In den Gärten von Carreggi war ein neues Golgatha und Michelangelos Hand schafft zahlreiche Madonnen. O, er kann glauben wie Botticelli, und doch greift die Empörung oft in seine Seele über diese erbärmliche kleine Welt:

„Ich kenne nichts Ärmeres unter der Sonn'  
als Euch Götter“.

Lorenzo der Prachtige war ein Gott gewesen und doch hatte sich das Volk von ihm abgewendet und war zu seinem neuen Götzen Savonarola hingeströmt und auch diesem zündet es die Todesfackel an:

„Ihr darbtet, wären nicht Kinder und Bettler  
hoffnungsvolle Toren“.

War nicht sein geliebtes Florenz, dessen Untergang durch Barbarenhände er schauernd erleben muß, selbst ein Gott gewesen, ein höchster Jupiter, dessen Adlerauge seinen klugen Verstand wies, aus dessen Haupte ergepanzert Pallas Athene entsprungen und der einst mit

seinem göttlichen Hauche die Wellen geküßt, aus deren Schaum Venus geboren? Er nennt den Riesen, dessen blitzendes Auge furchtbar dem Feind entgegenleuchtet, „David“, und die Florentiner selbst erkennen das gewaltige Symbol, das der Bildhauer ihrer Stadt geschaffen; denn sie stellen es vor ihren Palazzo del municipio. Uns erscheint er als ein Totenstein, wie man ihn auf Gräber setzt. Florenz war tot; denn was wollte es sagen, wenn jetzt mit Gewalt die Sprößlinge jener Medici im Fürstentum nach Florenz zurückgeführt werden, die einst als freie Bürger ihrem Vaterland gedient und es so groß und stolz gemacht?

Und der Riese Michelangelo, dessen stolzer Freiheitsgeist vergeblich gegen deutsche Banden Wälle und Bastionen aufgetürmt, muß zum Diener dieser Fürsten werden. Es ist eine bittere Ironie, das Leben dieses Titanen, eine bittere Ironie auch die Geschichte von Florenz. Jeder wilde Trotz mußte beim Innewerden solcher Wahrheiten schließlich zum Klageliede in Ergebung werden. In der alten Sakristei von San Lorenzo hat Michelangelo in verbittertem Herzen dies großeKlagelied durch seinen Marmor gesungen. Dort sitzen der grübelnde Gedanke und die unbezwungene Tatkraft (man nennt sie Lorenzo und Giuliano dei Medici) einander gegenüber. Das waren die Kräfte, welche Florenz groß gemacht hatten; noch sind auch sie nicht tot, sie schlafen nur. Wie matt und müde die beiden Gestalten unter der „Tatkraft“ die muskulösen Glieder strecken, wie wehmützlich, tieftraurig schauen die drein, die den „Gedanken“ beklagen. Es ist ein Schlaf, der der Ewigkeit gleicht, dessen matten Atemzug man hier verspürt. Der wird immer schwächer. Dafür war man zu müde nach den Jahrhunderten voll Tatendrang, als daß die „Tatkraft“



noch einmal wach werden könnte; dafür war die Trauer zu tief, die den „Gedanken“ schlafen macht, der so Herrliches gewirkt und doch über die Dummheit nicht Herr werden konnte.

„Nichts sehn, nichts hören  
Ist mein ganz Begehren.“

Das große Drama von Florenz und seiner  
Kunst klingt tragisch aus.



LIOTEKA  
WERSYTECKA  
Lwów

25, -

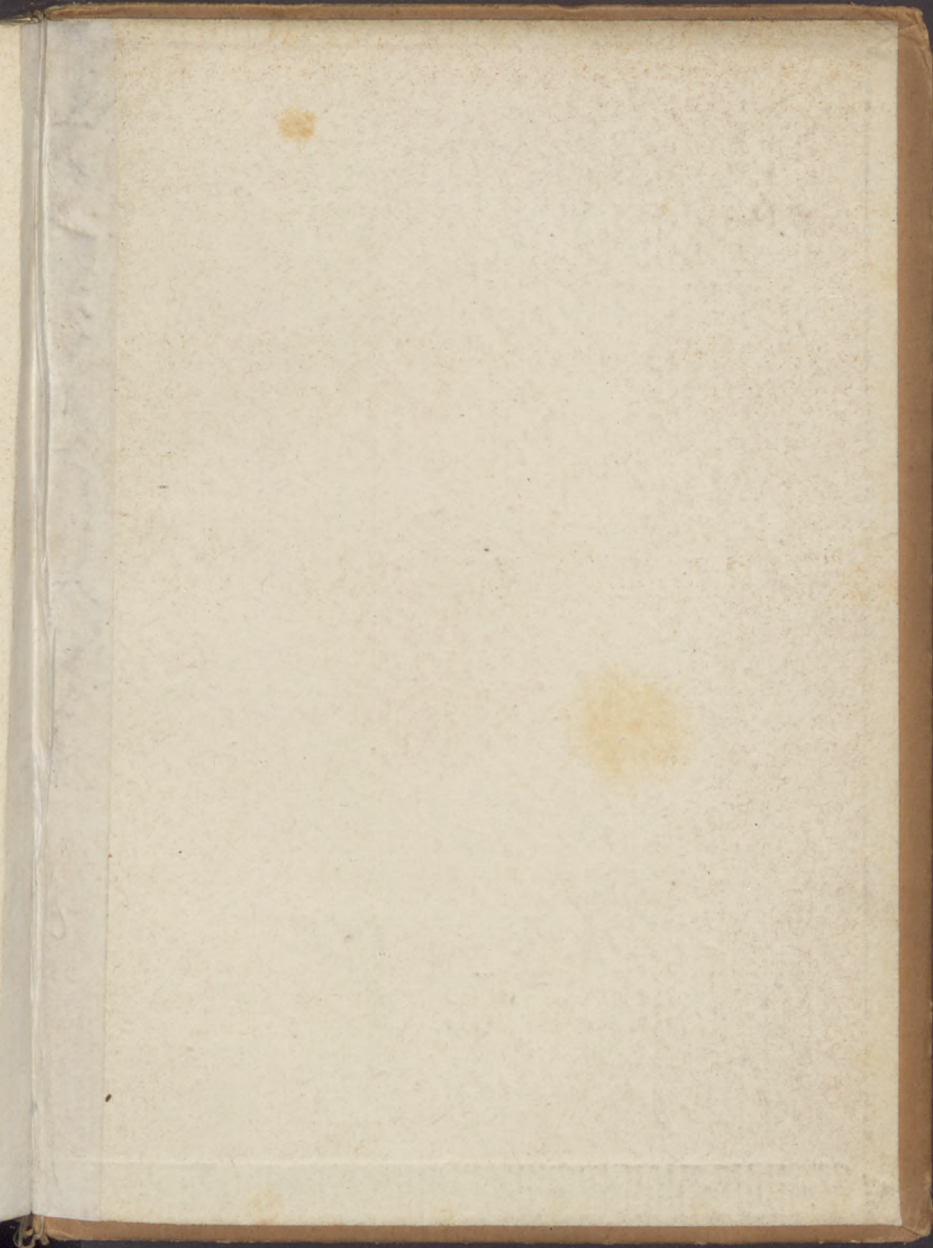
Biblioteka Główna UMK



300041147418



..... GEDRUCKT IN DER OFFIZIN DER .....  
DEUTSCHEN BUCH- UND KUNSTDRUCKEREI G. M. B. H., ZOSSEN





Biblioteka  
Główna  
UMK Toruń

866041

Biblioteka Główna UMK



300041147418

**BARD, MARQUARDT & C<sup>o</sup>**  
G.M.B.H.  
VERLAG · BERLIN



Biblioteka  
Główna  
UMK Toruń

866041

Biblioteka Główna UMK



300041147418

BARD,  
VE

x-rite

colorchecker CLASSIC

