



Staats- und  
Universitätsbibliothek  
Bremen

# **Staats- und Universitätsbibliothek Bremen**

**DFG Projekt Die Grenzboten**

## **Die Grenzboten**

**Berlin u.a., 1841 - 1922**

Schönfeld, Paul: Die Darstellungen der Pietà in der italienischen Kunst.

**urn:nbn:de:gbv:46:1-908**

Meister!“, das aus der Corona erscholl, verließ er den Saal. Seine Freunde verlangten von den Dienern die Sohlen und machten sich auf den Heimweg, indem den einzelnen Gruppen von Sklaven getragene Fackeln voranleuchteten; unterwegs wurden noch einige Festanordnungen für den folgenden Tag besprochen — den 54. Geburtstag Epikurs.

Wir aber schauen daß verblüfft dem Meister und seinen Schülern nach. Wenn wir nicht wüßten, wie mangelhaft Epikurs Erziehung war, wenn wir nicht beherzigten, daß Le système c'est moi von Epikur so gut gilt wie von vielen anderen Erdenböhen, so könnten wir Epikur aus Banauische grenzenden und nur entfernt mit Rousseau'schen Ideen auf eine Linie zu stellenden Bildungsschauer nicht begreifen. Damit hängt aber auch die Saloppheit seines Stils zusammen, welche Cicero ihm wiederholt vorwirft und welche aus seinen Werken, soweit sie bei Diogenes Laertius und auf herculanischen Papyrusrollen erhalten sind, mit nichten wegzudisputiren ist; und wie sehr man auch den gesunden Sinn loben mag, mit welchem Epikur die „zur Sophistik gewordene, mehr verwirrende als klärende“ Dialektik, die Athletik der Gelehrten, verwarf, wie wohlthätig auch in seinen Schriften die sehr beschränkte Anwendung von Kunstausdrücken im Gegensatz zu stoischen Willeleien auffällt, so können wir uns doch — ganz abgesehen von seinen gesuchten, bisweilen etwas verben Metaphern und seiner „gespreizten, auf Stelzen gehenden“ Redeweise überhaupt — des Eindrucks einer nachlässigen Logik im Einzelnen nicht erwehren.

(Schluß folgt.)

---

## Die Darstellungen der Pietà in der italienischen Kunst.

Von Paul Schönfeld.

Zu den charakteristischen Merkmalen, durch welche sich in der Kunstgeschichte die Perioden des Verfalls von den Zeiten des Emporstrebens und der Blüthe unterscheiden, ist auch die mehr und mehr in den Vordergrund tretende auf Neuheit gerichtete Tendenz der producirenden Kräfte zu zählen. Es wiederholt sich die Erfahrung, daß auch die höchsten geistigen Errungenschaften nur auf beschränkte Dauer einer Nation genügen, daß auch sie bei veränderter Geistesrichtung nicht in ihrem Werthe, wohl aber in der allgemeinen Werthschätzung sinken und oft für lange Zeit, wenn nicht für immer, ihren Einfluß auf das nationale Geistesleben verlieren. Als die großen Göttergestalten des hellenischen

Mythus in folgerichtiger Entwicklung einen künstlerischen Ausdruck gefunden hatten, der nach der idealen Seite hin einer Steigerung nicht mehr fähig war, begannen bekannlich die künstlerischen Kräfte, dem Zuge einer neuen Zeit folgend, auf anderen Gebieten nach Stoffen auszugehen, welche der nicht mehr ausschließlich dem Erhabenen zugewandten Richtung der Mitlebenden mehr entgegenkamen. Die zunehmende Subjectivität der Künstler sucht sich in Bewältigung neuer Stoffe geltend zu machen, und auch wenn sie sich an den alten versucht, kann sie, indem sie die von der früheren Kunst aufgestellten Typen auf das Mannigfaltigste umgestaltet, sich nicht verleugnen.

Dieselbe Erscheinung wird wahrnehmbar, wenn man die historische Entwicklung der christlichen Kunst, dort wo sie sich am vollständigsten überblicken läßt, auf italienischem Boden, ins Auge faßt. Bei keinem Volke der neueren Zeit sind wir in der Lage, innerhalb der dem christlichen Stoffkreise angehörigen Darstellungen eine gleiche Continuität künstlerischer Ueberlieferung zu verfolgen wie bei dem italienischen. Wir sehen Gestalten und Begebenheiten der biblischen Geschichte, die durch Giotto und Andere typisches Gepräge erhielten, Jahrhunderte hindurch festgehalten und mit mehr oder weniger Modificationen noch den Darstellungen der größten Meister der Renaissance als Grundlage dienen. So kehrt z. B. dasselbe Compositions-schema, welches Simone Martini bei der Darstellung der Annunziata zu Siena anwandte, noch bei Fra Filippo Lippi, Andrea Sansovino, Innocenzo da Imola und hundert Anderen wieder; die Heimsuchung Mariä, wie sie Giotto zu Assisi oder in der Arena zu Padua uns vorführt, bei Ghirlandajo, Albertinelli, Bagnacavallo, Sebastian del Piombo und zahllosen anderen Meistern. Es würde zu weit führen, die Menge biblischer Darstellungen, die sich in derselben Weise als ein fortlaufende Kette in Aufbau und Anordnung fast völlig gleicher Compositionen durch die verschiedensten, in stilistischer Bezeichnung durchaus von einander getrennten Perioden der italienischen Kunst hindurchziehen, auch nur annähernd in einer Aufzählung zu erschöpfen; sie für die Wissenschaft fruchtbar zu machen, wäre das Werk einer italienisch-christlichen Kunstmythologie, die, so verdienstlich und wünschenswerth sie wäre, sich freilich bei der Ueberfülle an Material zunächst enge Grenzen in sachlicher und zeitlicher Beziehung zu stecken haben würde.

Noch in der Zeit der Renaissance durften sich, wie bemerkt, die hervorragendsten Künstler das bereits von Früheren geleistete, auch soweit es die Gestaltung eines ganz populären Stoffes betraf, unbedenklich zu eigen machen, und sie thaten es mit aller Unbefangenheit, ohne im entferntesten den Vorwurf des Plagiats befürchten zu müssen. Freilich fühlten sie sich dabei verpflichtet, ihrerseits alles dasjenige hinzuzufügen, was die Kunstperiode, in der sie schufen, und ihre eigene künstlerische Individualität vor den Vorläufern, auf deren

Schultern sie standen, voraushatte, das Ueberkommene ebenso in formaler Hinsicht zu überbieten wie psychologisch zu vertiefen. Auf das Wie also, nicht auf das Was legten sie den Hauptnachdruck bei ihrem Schaffen. Erst als die goldene Zeit zu entschwinden begann und einerseits die Talente fehlten, die sich berufen fühlten auf die angegebene Weise mit ihren letzten Vorgängern zu rivalisiren, andererseits es galt, das Verlangen eines übersättigten Geschmacks nach Neuem zu befriedigen, sehen wir das Streben der Künstler darauf gerichtet, entweder den oft behandelten Gegenständen solche Seiten abzugewinnen, die bisher nicht oder nur nebenher berührt worden waren, oder wenigstens durch Neuheit des Arrangements Interesse zu erregen, mit einem Worte: originell zu sein im modernen Sinne. So finden wir, um an eines der oben angezogenen Beispiele anzuknüpfen, in der Folge das früher durchgängig angewandte einfache Schema bei den meisten Darstellungen der Verkündigung verlassen und an Stelle jenes, das die heilige Jungfrau in schlichter Stellung an ihrem Betpult, den Engel mit der Lilie vor ihr knieend zeigte, theatralische Compositionen wie die des Francesco Albani oder des Tintoretto und Paolo Veronese verbreitet, in denen durch das Herabschweben des Engels und die gesteigerte Erregung der Madonna bei aller Schönheit im Einzelnen doch ein fremdartig berührendes Element in den schlichten Vorgang hineingetragen erscheint. Naturgemäß wächst die Verpflichtung zu einer solchen Originalität, mögen sich nun die ausübenden Künstler dieselbe freiwillig dictiren oder von außen dictiren lassen, mit der Steigerung des Kunstbetriebes, und schließlich hat sie zur Folge, daß, wenn die möglichen Variationen erschöpft sind, die Neigung der Schaffenden und Genießenden für die „verbrauchten“ Gegenstände schwindet. Das stofflich Neue hat dann schon als solches die allgemeinen Sympathien für sich. Hierin vor allem und nicht ausschließlich in der wenn nicht der Religion überhaupt, so doch der geoffenbarten Religion abholden modernen Zeitströmung liegt wohl der Grund dafür, daß in unseren Tagen die Pflege der religiösen Kunst im Verhältniß zu anderen Bestrebungen im Abnehmen begriffen ist. Geschieht es indeß, daß ein Künstler sich mit einem religiösen Gegenstande beschäftigt, so wird er nur selten es wagen, unbekümmert um die herrschenden Ansichten über Originalität, einfach die Composition eines früheren bedeutenden Werkes zu adoptiren.

Dergleichen Betrachtungen drängen sich auf, wenn man die Entwicklung einer religiösen Darstellung verfolgt, die zu allen Zeiten in Italien den künstlerischen Gestaltungstrieb besonders angeregt und beschäftigt hat. Es ist eine Scene aus der Leidensgeschichte Christi: der todte Heiland, von den Seinigen, namentlich von der Mutter, betrauert. Die Darstellungen dieser Scene bezeichnet der italienische Sprachgebrauch kurz mit dem Namen „Pietà,“ indem er dieses Wort jedoch oft zu eng faßt, da z. B. nicht wenige Gemälde desselben Gegen-

standes ganz willkürlich als Abnahme vom Kreuze (deposizione), bezeichnet werden, bloß weil das Kreuz darin sichtbar ist. Andererseits werden aber auch Darstellungen, in denen der Christusleibnam von Engeln betrauert und zwar meist von ihnen im Grabe emporgerichtet erscheint, ein Motiv, das außer zahlreichen anderen Werken hervorragenden plastischen Arbeiten des Donatello und des Girolamo Campagna, sowie Gemälden der verschiedensten italienischen Schulen zu Grunde liegt, gewöhnlich unter dem Namen „Pietà“ citirt. Der Zweck der nachfolgenden Zeilen ist es, bloß die ersterwähnte Kategorie von Kunstwerken ins Auge zu fassen, wobei freilich durch die unendliche Masse und die Verstreutheit der Darstellungen einerseits eine Beschränkung auf die bedeutenderen derselben, andererseits eine nur beiläufige Berücksichtigung des dem Verfasser nicht durch Autopste bekannten Materials geboten ist.

Es findet sich unseres Wissens keine Stelle in den Passionsberichten der Evangelien oder in anderen neutestamentlichen Schriften\*), durch welche den Kunstwerken, mit denen wir uns hier beschäftigen wollen, eine directe Grundlage geboten wäre; wir haben es vielmehr mit einer durchaus freien, selbständigen Schöpfung der Kunst zu thun, die, ihrem Bedürfniß nach concentrirter Wirkung entsprechend, den Schluß des gewaltigen biblischen Trauerspiels in einen einzigen Moment zusammendrängt, der geeignet ist mit der vollen Wucht erschütternder Tragik auf die Empfindung des Beschauers zu wirken. Die entseelte Hülle des großen Todten von ihr beweint, die ihm das Leben gab, der tiefste, heiligste Muttererschmerz, den je die Welt gesehen — das ist in der That ein künstlerischer Vorwurf, dem selbst die Antike trotz ihrer Niobe\*\*) keinen gleichartigen an die Seite zu stellen hat, der in seiner grandiosen Bedeutbarkeit völlig vereinzelt dasteht.

Das erste Auftreten der weitverbreiteten Darstellung ist in Dunkel gehüllt. In der altchristlichen Kunst, in der bekanntlich die symbolisirende Tendenz vorherrscht und aus der Geschichte Christi speciell die Passionscenen nicht vorkommen, suchen wir sie vergebens; ebenso in der älteren byzantinischen Kunst, die gleichfalls Darstellungen der Leidensgeschichte noch vermeidet. Ob dagegen in Tafelgemälden der Art, von der sich z. B. drei Exemplare in der Pinakothek

\*) In einem der Bücher der Könige, falls ich nicht irre, kommt allerdings ein auf die Mutter Gottes bezüglicher Passus vor, ungefähr des Wortlautes: „Auf deinen Knien wirst du ihn (sc. den todten Sohn) halten“ — möglicherweise die Wurzel der einen so oft sich wiederholenden Darstellung des Gegenstandes. [Offenbar meint der Verfasser 2. Kön. 4, 20; doch wird die Stelle schwerlich etwas mit der Pietà zu thun haben. D. Red.]

\*\*) Die von Feuerbach gebrauchte Bezeichnung der Niobe als „mater dolorosa der alten Kunst“ trifft doch nur zum Theil das Wesen dieser Gestalt, das keineswegs, wie dasjenige der Madonna, in dem mütterlichen Schmerze aufgeht, sondern zugleich den ungebrochenen Stolz der Königin umfaßt, also einen Zug enthält, der mit dem Charakter der Madonna nicht das Geringste gemein hat.

zu Bologna unter der Bezeichnung: maniera greca vorfinden, (No. 238, 242 und 245) vorgiotteske Arbeiten zu erkennen sind, ist sehr zweifelhaft, da vom 14. Jahrhundert an die Vorliebe für Andachtsbilder des byzantinischen Stiles zahlreiche archaische Nachahmungen hervorrief, und da bei den in Rede stehenden Arbeiten die verhältnißmäßig schon vorgeschrittene Freiheit der Formengebung an eine frühere Entstehungszeit kaum glauben läßt. Die drei Compositionen entsprechen sich in der Hauptsache vollkommen; die Madonna, in den beiden ersten Bildern vor dem Kreuze sitzend, hat den Leichnam des Sohnes auf ihrem Schoße ruhen und stützt sein Haupt mit der rechten Hand, während die Linke den rechten Arm des Todten umfaßt hält; ihr ältlich gebildetes Antlitz neigt sich trauernd zu ihm herab. Einer fast genau entsprechenden plastischen Darstellung, die ungefähr der gleichen Zeit wird zugeschrieben werden müssen, begegnen wir in einer kleinen Gruppe, die auf dem Altar des Baptisteriums der Marcuskirche zu Venedig aufgestellt ist, nach der an den beiden Schmalseiten des von der Madonna eingenommenen Sitzes angebrachten Ornamentif ein Werk venezianischen Ursprungs.

Daß jedoch diese Compositionsweise nicht die zuerst gebräuchliche war, zeigt eine den erwähnten drei Gemälden offenbar zeitlich weit vorausgehende, unter allen uns bekannten überhaupt die älteste Darstellung des Gegenstandes, die sich auf einem Crucifix in der Cappella maggiore des Campo Santo zu Pisa findet und nach Crowe und Cavalcaselle\*) und Förster\*\*) ungefähr der Mitte des 12. Jahrhunderts angehören würde. Roh und unbeholfen in der Zeichnung, ist dieses Bild in der Anordnung der Figuren doch schon eine Vorstufe derjenigen Compositionsweise, die, namentlich von Giotto ausgebildet, noch im 15. Jahrhundert von Angelico da Fiesole angewandt worden ist. Ebenso ist in der Art, wie der Leichnam von der Madonna gehalten wird, bereits das Motiv gegeben, welches, wenn auch vielfach modificirt, der weitaus größten Zahl der späteren Darstellungen der Scene zu Grunde liegt. Daß dieses kleine Gemälde keineswegs selbständiger Erfindung entsprungen ist, wird schon durch seine untergeordnete Bestimmung außer Frage gestellt; wichtig ist es indeß als ein Zeugniß dafür, daß der Gegenstand schon ziemlich lange vor Giotto künstlerisch behandelt worden ist, und zwar in einer Form, die Giotto als Grundlage zu benutzen nicht verschmähte.

In der Composition dieses Meisters haben wir die erste Hauptstufe in der Entwicklung der Pietätdarstellungen zu erblicken. Ihm, dem großen Seelenschilderer, bot dieses Thema ein besonders lohnendes Feld, und es gereicht dem Künstler zu hohem Ruhme, daß unter den zahlreichen biblischen Darstellungen,

\*) Deutsche Ausgabe I, 137 u. Num. 23 daselbst. — \*\*) Gesch. der italien. Kunst I, 327. Grenzboten III. 1880.

mit denen er im Beginne seiner Laufbahn die Scrovegnikapelle zu Padua schmückte, gerade die Pietà als eine der schönsten und ergreifendsten Compositionen dasteht. Nur ein geringer zeitlicher Zwischenraum liegt zwischen dieser und der Darstellung, die sich unter den von Vasari (I, 224) dem Cimabue, von der neueren Forschung verschiedenen Florentiner Künstlern zugeschriebenen Fresken der Oberkirche zu Assisi befindet. Aber ein gewaltiger Schritt ist über jene Darstellung hinaus gethan. Zeigte sich dort die Situation gewissermaßen nur in ihrer äußeren Erscheinung fixirt, so findet sich hier ein Eingehen auf die psychologische Seite der Scene, wie es dort kaum angestrebt, geschweige erreicht war. In der Anordnung der Figuren geht Giotto im Allgemeinen denselben Weg wie der Maler zu Assisi und vor ihm der Urheber des kleinen Pisaner Bildes; der Christusleichnam ruht auf dem Schoße der Mutter, die von einem Kreise trauernder Frauen umgeben ist und Kopf und Schultern des Sohnes unterstützt, während Magdalena schmerzerfüllt seine Füße umfaßt und zwei andere Frauen zu seinen Seiten ihm die Hände küssen; in einiger Entfernung steht Johannes, in tiefer Verzweiflung sich vornüber neigend und mit den Augen an der Leiche des geliebten Meisters hangend. Außerdem umfaßt die Composition noch zwei männliche Gestalten, Nikodemus und Joseph von Arimathia, welche die Hauptgruppe theilnahmsvoll betrachten, und zehn in der Luft schwebende Engel, in denen die Empfindungen des Schmerzes und Schreckens sich fortsetzen. Es ist eine reiche Scala von Seelenstimmungen, die sich kaum kürzer und besser schildern läßt als es Schnaase gethan hat mit den Worten\*): „Der Ausdruck des Schmerzes ist in allen Tonarten mit einer Energie und Tiefe der Empfindung durchgeführt, wie kaum ein zweites Mal. Bei den älteren Männern, Nikodemus und Joseph von Arimathia, äußert sich das Gefühl mit Gebet und Ergebung, bei Johannes und einer der jüngeren Frauen mit heftigster, fast verzweifelnder Bewegung, bei Maria aber in dem Ausdrucke wärmster, über das Grab hinausreichender Liebe. Von höchster Eigenthümlichkeit ist Magdalena, welche ruhig, aber mit starrem Blicke sitzend, den Fuß des Herrn in den Händen hält, wie ganz in Erinnerung und Betrachtung ihres Verlustes versunken. Bemerkenswerth ist auch eine Frau, welche die eine Hand Christi hält und die, obgleich man von ihr nur den breiten Rücken, nicht das Antlitz sieht, doch vorzüglich wirkt und die Schwere des Momentes und die rücksichtslose Hingebung aller an den eigenen Schmerz lebendig versinnlicht. Selbst die Luft ist voller Klage, indem kleine Engel mit den heftigsten Bewegungen des Schmerzes wie geängstete Vögel beim herannahenden Gewitter durcheinander flattern, und auch

\*) Gesch. d. bild. Künste (2. Aufl.) VII. S. 366.

die leblose Natur trauert mit, indem auf der einsamen Anhöhe nicht etwa das Kreuz, sondern ein entlaubter Baum steht.“

Die geistige Vertiefung, die der Gegenstand durch Giotto erfahren hatte, blieb nicht ohne Einfluß auf die nächstfolgenden Darsteller. Das in technischer Beziehung sehr anerkennenswerthe Gemälde der Uffizien\*), welches den Namen Giottino trägt\*\*), lehnt sich bei einzelnen äußerlichen Abweichungen — der Christusleichnam liegt auf dem Bahrtuche am Boden ausgestreckt, die hinter ihm knieende Mutter richtet sein Haupt empor, die übrigen Personen sind zum Theil anders gruppiert — dennoch in der Auffassung unverkennbar an das von Giotto aufgestellte Muster an; ebenso viele kleine Gemälde giottesken Stils, wie die unter einem Weltgericht in der Pinakothek zu Bologna angebrachte Darstellung (Nr. 230).

Wirkt in der älteren Schule von Siena Giottos Beispiel in den Darstellungen des Ambrogio Lorenzetti (Pinakothek Nr. 46), Martino di Bartolommeo (Ebd. Nr. 118) und Bartolo di Fredi (Ebd. Nr. 84) nach, so begegnen wir in Florenz noch im Anfang des Quattrocento einer von Giotto inspirirten Auffassung bei seinem bedeutendsten Epigonen Fra Giovanni Angelico da Fiesole, von dem sich zwei Bearbeitungen der Pietà in der Akademie der Künste zu Florenz befinden\*\*\*). In der einen (Nr. 40) kehrt das rührende Motiv der Magdalena, das wir bei Giotto fanden, wieder, ebenso die Madonna ganz ähnlich mit dem Leichnam zusammengruppiert; in der anderen erinnert die knieende weibliche Gestalt, die die Hand des Todten küßt, an Giottos Composition; auch in der Anordnung der Nebenfiguren ist im wesentlichen das Beispiel desselben maßgebend geblieben. In Bezug auf Innigkeit des Seelenausdrucks aber erweist den Künstler dieses kleine Bild ebenfalls als Giottos großen Erben.

Bei Betrachtung der weiteren Entwicklung, die der Gegenstand im Quattrocento gefunden hat, wird es von Nutzen sein, die in Betracht kommenden Leistungen nach den Landschaften und Schulen, denen sie angehören, zu sondern, weil sich so die Wechselwirkungen der verschiedenen Strömungen besser verfolgen lassen. Es ist zunächst noch einiger Florentiner Arbeiten zu gedenken, welche in diese Periode fallen, vor allem einer Darstellung, die, wenn anders sie mit Recht dem Dom. Ghirlandajo zugeschrieben wird,†) die Brücke schlagen

\*) Nr. 7; vgl. Vas. II, 144.

\*\*) Von Rumohr, Italien. Forschungen II, 172, dem Piero Chelini zugeschrieben.

\*\*\*) Gall. dei quadri piccoli Nr. 40 und von dem ersten der drei unter Nr. 24 vereinigten Gemälde die zweite Abtheilung der ersten Reihe. Mit dem letzteren nahe verwandt Nr. 2 ebd., eine Pietà des Neri di Bicci.

†) In der uns zugänglichen Literatur findet sie sich nirgends besprochen.

würde zu dem berühmten Sculpturwerke seines großen Schülers Michel Angelo, dem glänzenden Abschluß aller früheren Leistungen. Es ist dies ein Fresco im Obergeschoß des Bargello. Maria, wie in den bisher besprochenen Darstellungen von durchaus matronalem Charakter, sitzt, von einem langen schwarzen Obergewande umwallt, vor einer Mauer und blickt mit schmerzlicher Geberde zu dem Leichnam des Sohnes hernieder, der, in derselben Profilirung wie in Michel Angelos Gruppe, ihr auf dem Schoße ruht, in seiner starren Haltung freilich den Zustand des Todes zwar in charakteristischer, von der dort bewährten künstlerischen Freiheit aber noch weit entfernter Weise wiedergebend; auch ist das Motiv des gekrümmten rechten Armes, der, ohne irgendwie gestützt zu werden, mit der Hand den Oberschenkel berührt, unnatürlich, da der Arm vielmehr, wie es in Michel Angelos Gruppe der Fall ist, lose herabhängen müßte. Das Haupt des Todten stützt die rechte Hand der Madonna, während sie die linke vor sich erhoben hat, ein Motiv, das unseres Wissens hier zum ersten Male auftritt und möglicher Weise Michel Angelo als Vorbild diente, bei dem es sich, allerdings in etwas abweichender Form, wiederfindet.

Fast genau dieselbe Composition, nur durch einige Figuren erweitert, zeigt sich in einem anderen, ebenfalls dem Ghirlandajo zugeschriebenen Fresco, welches in der Nähe der Porta S. Frediano zu Florenz in einer Ecke der Stadtmauer angebracht ist, wohin es laut der darunter zu lesenden Inschrift, die es ausdrücklich als Werk des Domenico Ghirlandajo bezeichnet, unter Leopold II. 1856 aus dem alten Convento di S. Guglielmo versetzt wurde. Die Gruppe der Madonna und Christi entspricht, wie erwähnt, fast völlig derjenigen im Bargello, nur daß der rechte Arm des Todten hier in natürlicher Weise herabhängt. Links kniet Johannes, der ihm die rechte Schulter stützt, auf der anderen Seite Magdalena, die seine Beine umfaßt. Den Hintergrund der ziemlich lebensgroßen Gruppe bildet eine reiche Landschaft, oben schweben drei Engel. Die Gestalt der Madonna entspricht in Bezug auf Haltung und Function der Hände, sowie hinsichtlich der ältlichen Gesichtszüge vollständig der Composition im Bargello, auch die Lage des Leichnams im Allgemeinen; nur ist an dem letzteren ein geringeres anatomisches Verständniß als dort wahrzunehmen; ferner steht die strenge und unfreie Behandlung des Christuskopfes zu der edlen Anmuth des Johannes in befremdendem Gegensatz, der in Verbindung mit dem Umstande, daß die Nureolen bei Johannes und Magdalena perspectivisch, bei den Hauptfiguren dagegen nach der älteren Weise, wie sie in den sicheren Werken des Ghirlandajo nicht mehr vorkommt, nämlich kreisförmig gebildet sind, den Gedanken an zwei verschiedene Hände nahe legt.

Ziemlich unabhängig von anderen Behandlungen des Gegenstandes verfährt Signorelli in der Gruppierung der Figuren, sowohl in dem Fresco des

Domes von Orvieto wie in dem umfangreichen Gemälde im Dom von Cortona, wo beidemale das Haupt des am Boden liegenden Leichnams von der knieenden Madonna gestützt wird, während Magdalena die eine Hand desselben umfaßt hält und mehrere andere Figuren der Scene stehend bewohnen. Namentlich die letztgenannte der beiden Compositionen, in der eine zweite weibliche Gestalt zu Füßen des Todten knieet, ist von ergreifendster tragischer Stimmung durchdrungen.

Die nächste Hauptstufe der Entwicklung des Gegenstandes innerhalb der toscanischen Kunst, welche durch die schöne Composition des Fra Bartolomeo im Palazzo Pitti bezeichnet wird, macht einen Rückblick auf die einschlägigen Leistungen der Umbrier nöthig, da eine derselben die unverkennbare Grundlage für jene bildet.

Eine für die Zeit ihrer Entstehung noch ziemlich unbeholfene umbrische Arbeit findet sich in S. Pietro fuori bei Perugia am Ende des linken Seitenschiffes. Es ist dies ein mit dem Datum 1469 bezeichnetes Fresco des Benedetto Bonfigli. Die heil. Jungfrau, welche umgeben von den Heiligen Hieronymus und Leonardo auf dem Grabe sitzt, hält den auf ihrem Schoße liegenden Leichnam mit beiden Armen umschlungen, ihr Antlitz dem seinigen zuneigend. Die Körperverhältnisse der Figuren sind fehlerhaft, die Hände sogar arg verzeichnet, die schmerzliche Erregung der Madonna mehr durch die Haltung ihres Körpers und das feste Umschlingen des Todten als durch den Ausdruck des Gesichtes gekennzeichnet. Indem wir anonyme Werke umbrischen Ursprungs, wie sich deren z. B. mehrere in der Pinakothek zu Perugia finden, übergehen, wenden wir uns zu dem Hauptmeister der Schule, zu Perugino, der sich mehrere Male mit dem Gegenstande beschäftigt hat. Zwei dieser Werke sind verschollen, von den übrigen drei, die uns bekannt, erscheint es gerathen, das zweite, seiner reifsten Periode angehörige Gemälde, zuletzt zu betrachten, da dasselbe, wie bereits angedeutet, mit der Entwicklung der Pietätdarstellungen auf toscanischem Boden in unmittelbarem Zusammenhange steht, und zunächst die beiden anderen, übrigens einander näher verwandten Compositionen ins Auge zu fassen. Die erste derselben, in der Akademie der schönen Künste zu Florenz aufbewahrt\*), von dem Künstler während seines Florentiner Aufenthaltes ausgeführt, zeigt die in tiefe Trauer versunkene Madonna vor einer Säulenhalle sitzend, auf dem Schoße den trefflich gezeichneten Leichnam des Sohnes, dessen Oberkörper Joseph von Arimathia stützt, während die knieende Magdalena die Füße des Todten auf ihrem Schoße ruhen läßt. „Unter Perugino's Händen,“ so lautet die treffende Charakteristik des Bildes bei Crowe und Cavalcaselle\*\*), die hier unverkürzt Platz finden

\*) Gall. dei quadri grandi Nr. 58. — \*\*) Deutsche Ausgabe IV, 202.

möge, „ist der altherkömmliche Stoff seelenvoller und wirksamer geworden und die Behandlung zeigt eine Richtigkeit der Verhältnisse, die bisher noch nicht erreicht war. Die Art, wie sich die verschiedenen Figuren je nach ihrem verschiedenen Charakter in der feierlichen Trauerstunde verhalten — die große Schwermuth Marias, welche die Last des entseelten Sohnes trägt, die tiefe Selbstvergessenheit Magdalenas, die völlig in den Anblick der Füße verloren scheint, das Zartgefühl des Freundes, das aus Joseph von Arimathia spricht, zusammen mit der natürlichen Herbigkeit in der sonst edlen Gestalt des Erlösers — das alles giebt einen hohen Begriff von Perugino's Künstlerschaft. Er offenbart sich als verständnisvoller Beobachter der Florentiner, ohne doch sein eigenthümlich umbrisches Wesen preiszugeben, wie die verkürzten Bewegungen zeigen, in denen er an die Schule von Perugia erinnert (so z. B. in dem sehnsuchtsvoll nach oben gewandten Gesicht des Johannes); auch den alten Kleiderschnitt behält er bei, aber die klaren Formen, die Linienperspective und der breite Faltenwurf sind Zeichen frischen Lebens und bewußten Gefühls.“

Die letzte Darstellung der Pietà, die Perugino wenige Jahre vor seinem Tode\*) etwa halblebensgroß al fresco in S. Maria maggiore zu Spello an dem Pilaster links vom Hochaltar malte, zeigt die Schmerzensreiche auf einem Throne sitzend, den mit dem Oberkörper ziemlich hoch aufgerichteten Christusleichnam auf dem Schoße haltend, ihr Antlitz trauernd von ihm abgewandt, als könne sie den jammervollen Anblick nicht mehr ertragen. Zu den Seiten der Gruppe knien Johannes und Magdalena mit gefalteten Händen. Der innige Schmerzensausdruck der Madonna und das Haupt des Todten zeigen den Meister noch völlig auf der Höhe seiner früheren Zeit, ebenso die sorgfältige Zeichnung der Hände, während freilich die unschön emporgezogenen Schultern und der falsch verkürzte linke Arm des Todten an die späte Entstehung des Werkes erinnern.

Zwischen diese beiden Schöpfungen fällt die berühmteste Darstellung, die der Gegenstand durch Perugin gefunden hat, das im Palazzo Pitti (Nr. 164) aufbewahrte Tafelgemälde aus dem Jahre 1495, also aus seiner reifsten Zeit. Der im Profil erscheinende Leichnam Christi ruht, umgeben von den Seinigen, in halb sitzender Stellung auf einem Steine, der vom Bahrtuche überdeckt ist. Der links knieende Joseph von Arimathia stützt ihn unter der Schulter, während ein anderer Freund zu Füßen des Todten mit dem Bahrtuche beschäftigt ist; die hinter dem Sohne knieende Madonna umfaßt mit beiden Händen seinen linken Arm, Magdalena sein Haupt; rechts von der Madonna kniet betend

\*) Das Werk trägt das Datum 1520, wie wir auf Grund eigener Controle bezeugen können, nicht 1521, wie Crowe und Cavalcaselle (D. N. IV, 250) angeben.

eine der Marien. Hinter dieser Hauptgruppe stehen weitere sechs Personen, darunter der zu äußerst rechts befindliche Johannes und namentlich zwei trauernde Frauen von vorzüglicher Schönheit. Ein reicher landschaftlicher Hintergrund von liebevollster Durchführung bildet den Abschluß der großartigen Composition, die auch in technischer Hinsicht den bedeutendsten Leistungen des Meisters beizuzählen ist. Die besondere Begabung der umbrischen Schule für lebendige Wiedergabe tiefen Gemüthslebens findet sich hier mit den epochemachenden Errungenschaften der Florentiner in Beherrschung figurenreicher Gruppen, wofür namentlich Masaccio und Ghirlandajo in ihren großen Cyclen mustergiltige Beispiele aufgestellt hatten, aufs glücklichste vereinigt. So erklärt es sich, daß dieses Werk innerhalb des toscanischen Kreises mächtigen Einfluß auf einen hochstrebenden Künstler ausübte, der sich nicht lange darauf an dem gleichen Stoffe versuchte. Dies ist Fra Bartolommeo mit jenem Gemälde, welches ebenfalls in der Pitti-Galerie aufbewahrt\*), jeden Besucher der Sammlung zum Vergleiche mit Perugino herausfordert. Aus vier Figuren setzt sich die streng geschlossene Gruppe zusammen, drei darunter fast völlig mit den entsprechenden bei Perugin übereinstimmend, nämlich der todte Christus, der genau wie dort, nur mit größerer künstlerischer Freiheit behandelt, in halb sitzender Stellung von einer knieenden männlichen Figur — hier Johannes — gehalten wird, der, wie dort Joseph von Arimathia, wehmüthigen Blickes aus dem Bilde herauschaut. Ganz frappante Ähnlichkeit mit Peruginos Composition zeigt endlich die Madonna, die hinter dem Leichnam kniet und seinen linken Arm fast genau wie dort, doch nur mit einer Hand, emporhält, während sie mit der Rechten sein Haupt stützt, zu dem sie sich mit dem edelsten Ausdruck des Schmerzes herabneigt. Nur in der vierten Gestalt, der Magdalena, die sich in leidenschaftlicher Erregung zu Boden geworfen hat und die Beine des Todten mit den Armen umschlingt, liegt eine wesentliche Abweichung von Peruginos Muster vor. Auch hier möge die Würdigung Platz finden, die Crowe und Cavalcaffelle dem Werke angedeihen lassen: „Die Gruppe, in der Composition aufs Eingehendste durchgeführt, stellt gleichsam einen Auszug aller malerischen Bestrebungen des 16. Jahrhunderts dar: sie ist eine Abwandlung und Vollendung von Peruginos gleichartigem Bilde und adelt die Empfindsamkeit der Umbrier durch edleren Formensinn, erstaunliche Ausprägung der Persönlichkeiten und ungeschminkte Wiedergabe der Natur. Ebenso unübertroffen wie die anatomische Richtigkeit und der keusche Geschmack in der Behandlung des nackten Körpers ist die kühne Verkürzung der Gestalt Magdalenas.“ Angesichts der krankhaften Originalitäts-

\*) Nr. 64; abgebildet z. B. bei Lübke, Grundr. der Kunstgesch. (6. Auflg.) II, 205. Ueber den Antheil des Giustino Bugiardini an dem Werke vgl. Crowe und Cavalcaffelle IV, 479 fg.

nicht unserer Tage kann es bei Prüfung der Art und Weise, wie im besprochenen Falle ein Fra Bartolommeo zu der Leistung des Perugino Stellung nahm, nicht genug betont werden, wie sehr es in jenem goldenen Zeitalter einem Künstler anstatt zum Nachtheil, zu hohem Vortheil gereichte, große Vorgänger zu haben.

Aber nicht nur Fra Bartolommeo ließ die Composition des Perugino auf sich wirken. Kein Geringerer als Raffael wurde, als er sich mit dem von Alalante Baglioni erhaltenen Auftrag beschäftigte, dessen schließliche Frucht die berühmte Grablegung der Galerie Borghese war, anfänglich von der Pietà seines Lehrers zu mehreren Entwürfen inspirirt\*), und auch das im Palazzo Pitti befindliche Gemälde des Andrea del Sarto (Nr. 58) folgt im wesentlichen demselben Vorbilde. Von Fra Bartolommeo beeinflusst, wenn auch zwei andere Figuren hinzugefügt sind und der Leichnam hier der Mutter im Schoße ruht, erweist sich die Pietà in der Akademie der Künste zu Florenz\*\*) von der Hand seines Schülers Fra Paolino da Pistoja, der nach dem Tode des Meisters das Erbe seiner unvollendet gelassenen Arbeiten und künstlerischen Entwürfe antrat; die ebendasselbst (Nr. 74) bewahrte Composition der Nonne Plautilla Nelli dagegen folgt in der äußeren Anordnung fast durchgängig dem nämlichen Vorbilde, während die mangelhafte Ausführung einen Vergleich mit demselben nicht im entferntesten gestattet.

Wie die von Perugino und Fra Bartolommeo vertretene Auffassung auch für andere Kunstgattungen maßgebend wurde, zeigt z. B. das schöne Terracotta-relief, welches die Lunette eines aus S. Maria degli Innocenti stammenden, jetzt im Bargello befindlichen Altares von Andrea della Robbia einnimmt. Die Madonna, der Leichnam und die den letzteren stützende links knieende Gestalt sind fast unverändert der Composition des Fra Bartolommeo entnommen.\*\*\*)

kehren wir indeß von diesen Arbeiten, die bereits dem 16. Jahrhundert angehören, zum Quattrocento zurück, in dessen letztes Jahr die Vollendung der berühmten Marmorgruppe des Michel Angelo in S. Pietro fällt. In diesem Werke, dessen allgemeine Bekanntheit eine Beschreibung der Composition überflüssig macht, haben wir schon in formaler Beziehung den Abschluß des einen Schemas zu erblicken, welches wir bereits mehrfach verwendet fanden, ohne daß freilich die Schwierigkeit, die in einer derartigen Vereinigung der beiden Gestalten zu einer Gruppe liegt, in irgend einer früheren plastischen oder malerischen Darstellung überwunden worden wäre. In allen früheren Kunstwerken, die den

\*) Eingehend besprochen von Springer, Raffael und Michel Angelo, S. 90 fg., vgl. auch die daselbst S. 93 veröffentlichte Zeichnung des Louvre.

\*\*) Gall. dei quadri grandi Nr. 68.

\*\*\*) Auch das andere Schema, zu dem wir im Folgenden kommen werden, haben die Robbia in einem eben daselbst befindlichen Relief verwerthet.

totden Christus auf dem Schoße der Mutter liegend vorführen, so noch in den besprochenen Fresken des Ghirlandajo, macht sich vielmehr der Eindruck der Unnatürlichkeit dadurch geltend, daß der Körper des Todten, eines reifen, erwachsenen Mannes, in einem starken äußeren Mißverhältniß zur Madonna steht, die noch dazu, ihrem thatfächlichen Alter entsprechend, durchgängig als eine Frau in vorgerückten Jahren aufgefaßt erscheint. Man wirft da unwillkürlich die Frage auf, wie eine überdies vom tiefstem Schmerze überwältigte Matrone diese Last zu tragen vermöge. Diesen Widerspruch beseitigt zu haben, ist die große That des 25jährigen Michel Angelo, der die dem Leichnam in Wirklichkeit zukommende Größe reducirte, jedoch in einer Weise, daß der Beschauer nicht im geringsten den Eindruck der Unwahrheit empfängt, sondern wenn überhaupt, erst allmählich auf dem Wege der Reflexion sich Rechenschaft über die bewußte Abweichung des Künstlers von dem natürlichen Verhältniß der beiden Gestalten zu einander geben lernt. Durch diese Freiheit ist es ihm gelungen, in seiner Pietà das in der neueren Kunst vor ihm nicht erreichte Ideal einer plastischen Gruppe aufzustellen. Nicht minder als in der Reduction der Größe Christi liegt in der kühnen Neuerung, der Madonna eine jugendliche Bildung zu geben, ein hoher Idealismus, dem indeß schon in den Tagen des Künstlers das Verständniß der Masse nicht zu folgen vermochte, wie die von Ascanio Condivi\*) überlieferte Debatte bezeugt, die zwischen ihm, dem Biographen des Meisters, und diesem stattfand und dem Künstler Gelegenheit bot, die realistischen Einwände gegen seine Auffassung zurückzuweisen. „Weißt du nicht,“ so erwiedert er dem Genannten, der mit ihm über die jugendliche Erscheinung der Gottesmutter verhandelt, „weißt du nicht, daß keusche Frauen sich frischer erhalten als andere? Um wie viel mehr eine Jungfrau, die niemals auch nur das geringste lüsterne Verlangen erfährt, daß diesen Körper hätte entstellen können? Ja, ich will dir weiter sagen, daß eine solche Frische und Jugendblüthe, abgesehen von diesem natürlichen Hergange, sich in ihr erhielt, wie zu glauben steht, auch durch göttliche Hilfe, um der Welt die ewige Jungfräulichkeit und Reinheit der Mutter zu beweisen. Nicht nöthig war dies bei dem Sohne, sondern vielmehr das Gegentheil; denn wollte ich zeigen, wie der Gottessohn menschlichen Körper annahm und allem außer der Sünde unterworfen war wie ein gewöhnlicher Mensch, so durfte das Menschliche nicht hinter dem Göttlichen zurückstehen, sondern mußte in seinem natürlichen Laufe gelassen werden, so daß er genau das Alter zeigen mußte, welches er hatte. Darum bildete ich die heilige Jungfrau jünger als ihr Alter es erheischt, und ließ den

\*) Vita di Michel Angelo Buonarroti, Roma 1553, p. 12. [Vgl. die Uebersetzung in den „Quellenchriften für Kunstgeschichte“ Wien, 1874, VI, S. 26 fg. D. Red.]

Grenzboten III. 1880.

Sohn in seinem Alter.“ In der Bildung des Leichnams, der mit leicht zurückgebogenem Haupte und „sanft gelösten“ Gliedern, wie Springer sich treffend ausdrückt, auf dem Schoße der Mutter ruht, offenbart sich eine unumschränkte Herrschaft über die Welt der Erscheinung, in dem stillen Schmerzensausdruck der Madonna eine Meisterschaft ergreifender Seelenschilderung, wie sie Michel Angelo selbst kaum wieder erreicht hat. Da ist keine Spur von schwächlicher Sentimentalität; in diesem Antlitz gelangt die ganze Tiefe des Mutterschmerzes zum wahrsten Ausdruck, und in der seitwärts erhobenen und nach oben geöffneten Linken liegt die stumme Klage ihres Innern ausgesprochen: Dahin, dahin!

Die hohe Schätzung, die das Werk von jeher genoß, beweisen die verschiedenen Nachbildungen, die es hervorrief, wie zu Rom in S. Andrea de Valia und S. Maria dell' Anima, zu Florenz in S. Spirito, die beiden letzteren von der Hand des Nanni die Vaccio Bigio.

(Schluß folgt.)

## Wasserwirthschaft.

Von Eduard Braun.

### 2. Die Natur als Hydrotechniker.

Als allvermögender Hydrotechniker zeigt sich die Natur, insofern sie das Wasser bei seinem Kreislauf über die Erdoberfläche so regulirt, daß es auf die einfachste, zweckmäßigste Weise seine beiden Aufgaben zu lösen im Stande ist: der organischen Welt ihre Nahrungsmittel zu bereiten und dem Menschen mechanische Arbeit zu leisten. Die Lösung beider Aufgaben ist in Wirklichkeit immer eine gleichzeitige und ungetheilte; wir müssen hier natürlich die eine nach der anderen behandeln.

1. Die Natur zwingt das Wasser, der organischen Welt ihre Nahrungsmittel zu bereiten.

Von den Organismen der Erde sind nur die Pflanzen im Stande, direct aus den anorganischen Stoffen des Erdbodens ihre Nahrung zu ziehen; alle anderen Organismen vermögen nur bereits organisirte Stoffe zu assimiliren und sind gezwungen, diese direct oder indirect aus den Pflanzen zu entnehmen. Die der Pflanzenwelt zur Nahrung dienenden Stoffe bedürfen aber der vollkommensten Auflösung in Wasser, damit sie von den unendlich feinen Gefäßen