



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

Kämmerer, Ludwig: Donatello.

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

Donatello.



In Florenz rüstet man eifrig zum fünfshundertjährigen Jubiläum der Geburt Donatellos. Um dem Feste einen besondern Glanz zu verleihen, hat man es bis zur Enthüllung der wiederhergestellten Domfassade hinausgeschoben. Man plant die Grundsteinlegung zu einem Grabmal des Künstlers in San Lorenzo, eine Festsetzung und eine Ausstellung von Werken seiner Hand, die ein wissenschaftliches Verzeichnis aller seiner Arbeiten begleiten soll. Neuerdings hat sogar ein begeisterter Künstler der Mediceerstadt, Barbetti, zur Feier des Jubiläums einen Festzug, un corso di gala, nach Art der trionfi der Renaissance in Vorschlag gebracht. An dem in Stalien nun einmal unerläßlichen Feuerwerk wird es sicherlich auch nicht fehlen.

Während man so daran geht, das Andenken an den großen Mitbürger nach alter Florentiner Sitte durch ein Volksfest zu ehren, ist auch die kunstwissenschaftliche Forschung eifrig bemüht gewesen, dem Künstler ihre Festhuldigung darzubringen, indem sie sein Bild in der Erinnerung der Mitwelt wiederaufzufrischen unternahm. Professor Cavallucci, durch seinen Führer von Florenz, die Geschichte des Florentiner Doms und sein mit Molinier gemeinsam verfaßtes Werk über die Robbiafamilie auch in weitem Kreise wohlbekannt, bietet in einem prächtig ausgestatteten Bande*) dem größern Publikum eine geschmackvolle Auswahl der bedeutenderen Arbeiten Donatellos in vorzüglicher Sichtdruckreproduktion, und in dem beigegebenen Text in knapper, aber fesslender Form einen Rechenschaftsbericht über die bisherige Forschung, die in nicht wenigen Punkten ihm selbst eifrige Förderung verdankt. Ein deutscher Forscher, Schmarjow, steuert zur Donatellofeier einen Aufsatz**) über den Entwicklungsgang des Künstlers und die Reihenfolge seiner Werke bei, der dadurch von besondrer Bedeutung wird, daß er ein bisher verloren geglaubtes, aber von dem Verfasser wiederentdecktes Werk Donatellos in die kunstgeschichtliche Literatur einführt. Auch eine ältere französische Donatellobiographie darf nicht ungenannt bleiben, da sie zur Popularisirung des großen Florentiners nicht nur durch die lebendige Schilderung, sondern auch durch die reiche Auswahl charakteristischer Abbildungen und durch die leider bis jetzt nur in Frankreich erzielbare Billigkeit ihres Preises viel beigetragen hat. Wir meinen den Donatello von Müng, der 1885 in der

*) Vita ed opere del Donatello. Milano, Höpli, 1886.

**) Donatello. Festgabe zum fünfshundertjährigen Jubiläum der Geburt Donatellos. Publikation des Vereins für Geschichte der bildenden Künste zu Breslau. Leipzig, 1886.

von dem unermüdblichen Bibliothekar der École des beaux-arts geleiteten Sammlung von Künstlerbiographien *Artistes célèbres* erschien und neben den obengenannten Arbeiten als ein Werk ernster Forschung seine Stelle verdient. Auf die Anzahl von Aufsätzen, die anlässlich des Donatellojubiläums in periodischen Zeitschriften erscheinen und erscheinen werden, wollen wir umso weniger einen kritischen Blick werfen, als wir selbst im Begriff stehen, sie um einen zu vermehren. Mag man uns den Versuch, ein bescheidenes Scherflein zu den Festgaben beizusteuern, mit der Erwägung zu Gute halten, daß ein Künstlergeist wie der Donatellos fast unerschöpflich neue Angriffspunkte für die Forschung bietet.

Gegen zwei Einwürfe muß freilich unser Versuch an dieser Stelle besonders verteidigt werden. Bietet Donatello Interesse für das große Publikum? Und: läßt sich ein solches Interesse ohne die Beihilfe von Abbildungen erwecken oder neu auffrischen? Der ersten Frage begegnet die Gegenfrage, ob Kunstgeschichte nur für die Kunstgelehrten geschrieben wird, oder ob jeder Gebildete aus ihr Belehrung und Genuß schöpfen darf und soll. Daß sich dies bequemer durch Anschauung als durch Lesen erreichen läßt, könnte dagegen stimmen, die zweite Frage mit Ja zu beantworten. Wie aber die Anschauung wirklich fruchtbringend für die Erkenntnis nur durch die Erläuterung wird, die sie in bestimmte Vorstellungen umsetzt, so kann die letztere auch auf die erste vorbereiten, und dieses Ziel steckt sich die folgende Skizze vornehmlich.

Wer die Kulturströmung, in der Donatellos Wirksamkeit als eine wesentliche Erscheinung gelten darf, kennen lernen will, sei auf die bekannten kulturgeschichtlichen standard works von Voigt und Burckhardt, sowie das jüngere Werk von Müng: *Les précurseurs de la Renaissance* (Paris, 1882) verwiesen. Frauen mögen sich aus Priartes reich ausgestatteten Florence unterrichten. Uns fällt die engere Aufgabe zu, Donatellos künstlerischen Entwicklungsgang innerhalb dieser von neu auflebenden Interessen so mächtig bewegten Welt zu umgrenzen, und wir wehren uns damit gegen die noch immer von Zeit zu Zeit an kunstgeschichtliche Schilderungen gestellte Anforderung, daß sie durchaus mit einer — gewöhnlich taliter qualiter zusammengestoppelten — kulturhistorischen Einleitung beginnen müßten. Bietet doch jede Künstlerbiographie an sich ein kulturgeschichtliches Bild, das durch solche allgemeine Verbrämungen eher an Klarheit verliert als gewinnt.

Schon bei der Frage nach dem Geburtsjahre Donatellos, die in unsrer jubiläumsfreudigen Zeit ja von besondrer Bedeutung ist, begegnen wir mannichfachen Widersprüchen. Die gleichzeitigen Angaben — unter ihnen drei sich widerstrebende Aufzeichnungen des Künstlers selbst — lassen uns die Wahl zwischen den Jahren 1382, 1386, 1387 und 1390; Vasari schwankt zwischen 1383 und 1403. Die neuere Forschung hat sich, nicht etwa nur durch die Überzeugung von der Vortrefflichkeit der goldenen Mittelstraße geleitet, fast ein-

stimmig für 1386 entschieden, und, um das historische Gewissen zu beruhigen, hat man auch bereits im vergangenen Jahre (am 27. Dezember 1886) an dem Hause, in dem sich ehemals Donatellos bottega befand, eine Gedenktafel anbringen lassen.

Der Vater unsers Künstlers, Niccolo di Betto Bardi, ein Wollkämmer, hatte sich als echter Florentiner an den Parteikämpfen am Schlusse des vierzehnten Jahrhunderts leidenschaftlich beteiligt, und zwar als Gegner der von den Medici geführten demokratischen Partei. Gleichwohl soll der Sohn dieses Parteigängers der Albizzi nach Vasaris Zeugnis in dem Hause einer Familie der Gegenpartei seine Jugenderziehung genossen haben. Wir gehen wohl nicht fehl, wenn wir diese Beziehungen zur Casa Martelli später ansehen als Vasari, dessen Angabe, daß Ruberto Martelli seine Jugenderziehung geleitet habe, schon darum hinfällig ist, weil dieser erst 1408 geboren wurde. Für spätere Beziehungen sprechen auch die noch bis in unsre Tage in dem Palazzo Martelli aufbewahrten Werke von Donatellos Hand. Vasari erzählt uns von einem derselben, der Statue Johannes des Täufers, eine artige Anekdote, welche die Hochschätzung, die Donatello in dem vornehmen Hause erfuhr, charakterisiren mag. Ruberto, so sagt er, habe in seinem Testament ausdrücklich bestimmt, daß dies Werk als Fideikommißstiftung zu behandeln, also unveräußerlich sei, „als glaubhaftes Zeugnis der Liebe, die Donato von ihnen genoß und für sie empfand.“

Nicht durch Vasari, sondern von einem ältern Schriftsteller, Pomponius Gauricus, erfahren wir von dem Schülerverhältnis Donatellos zu Ghiberti, in dessen Werkstatt er mit Michelozzo zusammen arbeitete. Als Schilfen Ghibertis finden wir ihn auch zuerst urkundlich bei der Arbeit der ersten Baptisteriumstür 1404 (?) erwähnt.*) Früh schon that sich der junge Bildhauer auch auf den Gebieten der Schwesterkünste um, wie das in dem Wesen der damals selbstverständlichen universellen Ausbildung lag. Da war hauptsächlich das Baptisterium, das der Zeit als antiker Marstempel galt, und die Apostelkirche der Tummelplatz seiner jugendlichen Architekturstudien.**) Auch die Werke Andrea Pisanos am Campanile und den ältern Thüren von S. Giovanni bildeten eine Schule der heranwachsenden Bildhauergeneration. Höher jedoch noch als diese Eindrücke ist der literarisch allerdings nicht bezeugte Einfluß des deutschen Bildhauers Pietro di Giovanni anzuschlagen, den die Zeitgenossen bald aus Brabant oder Köln, bald aus Freiburg stammen lassen, und der in den um die Mitte des vierzehnten Jahrhunderts gearbeiteten Einfassungen einzelner Domporthale zum erstenmale und teilweise noch in unbeholfener Weise jenen Realismus der Formen kundgab, der das Feldgeschrei der Frührenaissance werden sollte. Auch die musizirenden

*) Vasari-Milanesi II, S. 255.

***) Vasari-Milanesi I, S. 492 u. 332.

Putti, die die folgenden Jahrhunderte künstlerisch zu verwerten nicht ermüdeten, finden wir in seinen bildnerischen Versuchen zuerst. Neben diesem Künstler muß Niccolo di Piero aus Arezzo genannt werden, der Donatello insofern vorarbeitete, als er das Studium der Antike, das sich z. B. in einer Verkündigungsgruppe in der Opera del duomo besonders deutlich bekundet, durch selbständige Verarbeitung eigener Motive — ich nenne nur nach Semper*) die charakteristische Drapirung des frei umgeworfenen Mantels — neu belebte und zeugungskräftig machte, im Gegensatz zu dem mehr äußerlichen Antifikiren der Pisaner Schule.

Die Sehnsucht nach der Antike, die sich in diesen frühen Florentiner Studien Donatellos kundgiebt, sollte bald aus erster Quelle befriedigt werden. Als nämlich Filippo Brunelleschi, an den sich der jüngere Künstler schon früh angeschlossen zu haben scheint, nach dem für ihn ungünstigen Ausfall der Dombthürkonkurrenz 1403 verstimmt seiner Vaterstadt den Rücken kehrte und — wie sein Biograph sagt, „um zu sehen, wo es denn gute Skulpturen gebe“ — nach Rom zog, fand er in Donato einen begeisterten Reisebegleiter. Von den in der ewigen Siebenhügelstadt getriebenen Studien und empfangenen Eindrücken weiß uns namentlich der gleichzeitige Biograph Filippos viel zu erzählen. Brunelleschi beschäftigte sich hauptsächlich mit den Resten der antiken Baukunst, deren Technik und „musikalische Verhältnisse“ er zu ergründen strebte, während Donatello sich mehr mit der Skulptur abgab. Gleichwohl unterstützte Donatello seinen ältern Genossen auch eifrig bei dem Aufnehmen der alten Bauwerke und auch bei dem Studium der dekorativen Bauglieder. Besonders mutet uns die echt burleske Lebensweise der beiden jungen Archäologen an. Lag ihnen doch keine Familien-sorge am Herzen, sagt Manetti, da sie weder Weib noch Kind hatten; gering achteten sie Essen, Trinken, Kleidung und Wohnung, nur am Sehen und Messen konnten sie sich nicht genug thun. Wie Ironie klang es, wenn das neugierige Volk Roms sie wegen eines Münzfundes, den sie bei einer Ausgrabung gemacht hatten, quelli del tesoro, die Schatzfinder, nannte, sie, die oft, wenn das Geld knapp wurde, in den Werkstätten der römischen Goldschmiede ihren Erwerb suchen mußten. In diesen römischen Studententagen knüpften sich die Beziehungen der beiden für die Frührenaissance maßgebenden Florentiner Künstler zu enger Freundschaft, die auch in spätern Jahren, obwohl gelegentlich durch kleine Zwürfnisse getrübt, Bestand hatte, sodaß Vasari in seiner etwas übertreibenden Weise sagt, daß einer ohne den andern garnicht hätte leben können.

Wahrscheinlich schon im Dezember 1404 war Donatello nach seiner Vaterstadt zurückgekehrt, da wir ihn in dem ersten Vertrage, den Ghiberti mit den Dombauvorstehern über die Anfertigung der Baptisteriumthür abschloß, bereits als dessen Gehilfen bezeichnet finden. Seine selbständige Thätigkeit beginnt allerdings erst mit dem Jahre 1406, wo nach der glücklichen Eroberung Pisas in Florenz

*) Semper, Donatello, seine Zeit und Schule (Wien, 1875), S. 29.

Handel und Wandel sich mächtig zu entfalten begann. Überall war man beschäftigt, die siegreiche Stadt würdig zu schmücken. Dem Dom kam dies natürlich zuerst zu Gute. Die Aufträge der Bauhütte an Donatello dauern fast ununterbrochen bis zum Jahre 1426 an. An den Portalen, der Nordfassade und dem Campanile von Sta. Maria del Fiore haben wir Donatellos erste bedeutende Arbeiten aufzusuchen. Das ist indes keineswegs so ganz leicht, da die Angaben der Urkunden uns fast ganz im Stich lassen und mehrfache Umstellungen auch die Prüfung der spätern Zeugnisse erschweren. So hat z. B. eine Verwechslung des sitzenden Evangelisten Johannes mit einer ähnlichen Evangelistenfigur des Bernardo di Piero Ciuffagni lange Zeit in der Donatelloforschung eine beschämende Rolle gespielt, und auch der neueste italienische Biograph Donatellos nimmt mit vollem Bewußtsein und einer fast komisch wirkenden Polemik diesen Irrtum wieder auf. Es ist das immerhin ein Beweis, daß diese frühesten Schöpfungen unsers Künstlers sich von denen seiner Zeitgenossen nicht auf den ersten Blick unterscheiden lassen. Wenn wir nach einem Merkmal für seinen Stil suchen, so finden wir es in der Porträtauffassung seiner Gestalten. Köpfe von Zeitgenossen setzt er seinem Seremias, seinem Josua und dem sogenannten König David auf, den übrigens niemand als solchen erkennen wird; auch das Florentiner Volk nicht: il zucone heißt der angebliche David mit den Zügen Cherichinis, un vecchio der Prophet mit der Maske des Poggio Bracciolini*) (?). Das stört die Freude an diesen so fremdartig und doch bekannt dreinschauenden Gestalten nicht im mindesten. Freilich bringt sie der Volkswitz stets in Beziehung zu ihrem Schöpfer, und das kennzeichnet ihren durchaus modernen Charakter, im Gegensatz zu den Sagen und Anekdoten, die sich an mittelalterliche Kunstwerke knüpfen. Von den vielen Geschichten, die sich Florenz von diesen Pseudopropheten und ihrem Meister erzählte, ist wohl die von dem David-Cherichini-Zucone die bezeichnendste, daß Donatello, als er ihn im Atelier nach seiner Vollendung in gerechter Schaffensfreude von allen Seiten betrachtete, ihm zugerufen haben soll: So sprich doch, sprich, zum Henker!

Sprechen sollten seine Statuen, wie zu dem Auge und Sinn des Künstlers die Natur sprach; da war keine Linie, kein Fältchen der Haut stumm, alles diente der espressione eines innerlich gewaltig erregten Lebens; es ist nicht ohne Interesse, zu sehen, wie in der etwa vierzig Jahre nach Donatellos Tode erschienenen Schrift des Pomponius Gauricus dieser namentlich unter Paduaner Kunstschülern stehende Gelehrte, ein förmliches System der Physiognomik aufbaute. „Sie ist — sagt er — eine gewisse Art der Beobachtung, mittels deren wir aus den dem Körper anhaftenden Zeichen auf die Eigenschaften der Seele schließen.“**) Darum soll jede Schmeichelei dem Bildhauer fremd sein, „d. h.

*) Schmarzow, a. a. O. S. 10. Semper im Repertorium für Kunstwissenschaft 1886, S. 487. — **) Übersetzung von Brockhaus (Leipzig, 1886), S. 119.

Grenzboten II. 1887.

nichts soll zu der Schönheit über die Wahrheit hinaus hinzugethan werden. Wenn das schon in andern Dingen Unrecht ist, so ist das in der Skulptur ganz besonders, da diese dann nicht bloß einmal einen Einzelnen durch Schmeichelei täuscht, sondern immerzu alle hintergeht.“*) Aber nicht nur die Einzelheiten der Form sollen diese Lebenswahrheit zum Ausdruck bringen, auch Stellung und Bewegung dienen diesem Zweck. „Daher lobt man auch diejenigen Stellungen, welche aus Bewegungen hervorgegangen zu sein scheinen oder in Bewegungen übergehen.“**) Man möchte glauben, Gauricus habe diesen Satz vor der Gestalt der Annunziata in dem bekannten Tabernakel Donatello's in Santa Croce geschrieben: eben hat sich die gebenedeite Jungfrau vom Betstuhl erhoben und schickt sich zum Fortgehen an, als die Stimme des verkündigenden Erzengels sie zurückruft und ihren Oberkörper mit scheu gesenktem Antlitz halb nach ihm umwenden läßt. Kein einfacheres Motiv kann die Überraschung und das bescheidene Erstaunen zugleich „sprechender“ versinnlichen als dieses. In solchen Werken haben wir auch die Antriebe für die künstlerische Richtung Michel Angelo's zu suchen, der nicht etwa, als er seinen Moses schuf, Donatello's Evangelisten Johannes in äußerlicher Haltung sich zum Vorbilde nahm, wie man uns glauben machen will — beide Bildwerke gleichen einander nicht mehr und nicht minder als ihre äußern Bedingungen —, sondern der mit Nachdenken die Konsequenzen zog aus den Aufgaben, die sein Vorläufer sich gestellt hatte. Dieser geistige Zusammenhang beider Künstler wird nicht bewiesen durch ein paar gemeinsame Formen und Motive, sondern durch die Art, wie sie ihre Aufgaben auffaßten und durch die einzelnen Stufen künstlerischer Gestaltung durchführten. In diesem Sinne hat z. B. die Leah vom Juliusgrabe Michel Angelo's mehr innerliche Verwandtschaft mit Donatello's Maria in Sa. Croce, als der Moses mit dem Johannes.

Basari erzählt uns, daß sich Donatello durch dies Tabernakelrelief in dem alten Franziskanerkloster zuerst Ruhm und Ansehen errungen habe. Infolge dieser sicherlich nicht ernst zu nehmenden Wendung, mit der unser Künstlerbiograph zu der chronologisch ganz willkürlichen Aufzählung der Werke Donatello's überleitet, hat man die Verkündigung insgemein als erste Jugendarbeit desselben gepriesen und für die frühe Datirung um 1406 auch noch einen äußern, aber durchaus nicht zwingenden Grund hervorgesucht. Stilistisch paßt es, von einigen bei Donatello überhaupt befremdenden Eigenschaften abgesehen, entschieden mehr in die spätere Entwicklung hinein, und Einzelheiten in der Gewandung und Ornamentik erinnern stark an die Paduaner Reliefs, deren Entstehung um das Jahr 1444 gesichert ist. Das einzige Jugendwerk Donatello's, dem sich das Tabernakelrelief vergleichen ließe, ist eine der Figuren, die seit 1406 im Auftrage der Florentiner Zünfte zum Schmuck der Nischen von Dr. San Michele

*) Übersetzung von Brockhaus (Leipzig, 1886), S. 119. — **) Ebenda S. 213.

gearbeitet wurden, jene bekannte jugendliche Statue des heiligen Georg, die schon den Zeitgenossen als ein Hauptwerk unsers Künstlers galt und im sechzehnten Jahrhundert Francesco Bocchi zu einer weitschweifigen Lobsschrift veranlaßte. Bocchi rühmt in dieser vor rhetorischem Schwulst schier ungenießbaren Abhandlung über die *Eccellenza della statua di San Giorgio di Donatello**) von ihr vor allem dreierlei: Wahrheit der Charakteristik, Unmittelbarkeit des Lebens und Schönheit. In der That ist diese letztere Eigenschaft mit den beiden ersten, die vorzüglich jene „grimig stolze Leidenschaftlichkeit“ des jugendlichen Glaubenshelden zum Ausdruck bringen, in überraschender Weise verschmolzen. Trotzig, fast breitspurig steht der in Jugendschönheit prangende Streiter für das Christentum da, ohne Helm und Schwert, nur den Schild des Glaubens vor sich haltend, ein treffendes Bild selbstbewusster Kraft und Sicherheit, gleich seinem Geistesbruder David, dem Goliathbezwinger im Nationalmuseum zu Florenz, den Donatello ungefähr um dieselbe Zeit schuf (1408 bis 1416).

Wenn man neben diesen blühenden jugendlichen Gestalten die abgekehrten und vernachlässigten Leiber des Zuccone oder des Jeremias am Campanile betrachtet, wird es schwer, das Gemeinsame, welches diesen zu gleicher Zeit von demselben Künstler geschaffenen Bildwerten zu Grunde liegt, herauszufühlen. Und doch: sie atmen einen Geist, sprühen dasselbe warme Leben; die gestellten Probleme sind verschieden, ihre Lösung aber die gleiche. Die Häßlichkeit war auch Wahrheit. Wenn wir die Porträtköpfe der bedeutendsten und gebildetsten Zeitgenossen uns vergegenwärtigen, stoßen wir selten auf ein schönes Gesicht. War doch in diesen durch äußere und innere Kämpfe wildbewegten Zeitläuften so mancher Held halb Heros, halb Bestie. Und dennoch blieb das Individuum groß und sein Wille — oft auch seine Leidenschaft — einheitlich, und der Respekt der Zeit vor allem, was Persönlichkeit hieß, war viel zu groß, als daß man ihr durch formenglatte Darstellung auch nur ein Charakterfältchen zu nehmen gewagt hätte. Im Gegenteil, man steigerte wohl eher noch den Ausdruck jener uns wider Willen packenden Physiognomien durch schärfere Betonung eigentümlicher Züge. So gehen z. B. die abstoßenden Formen der Büste des Nicolo da Uzzano († 1432) geradezu über das Wahrscheinliche hinaus, wenigstens sträubt sich unsre zahmere Phantasie, diesen brutalen Plebejer als Diplomaten am Hofe zu Neapel zu denken, ihn als gemäßigten Anhänger der Albizzipartei eine politisch sehr wohlthätige Rolle spielen und in seinem Testament der Republik bedeutende Summen für Studienzwecke vermachen zu sehen. Daß Donatello als Günstling und Anhänger der gegnerischen Partei die schroffen Züge etwa in böswilliger Absicht betont habe, ist nicht anzunehmen.

*) Florenz, 1584. Übersetzung in Eitelbergers *Quellenschriften zur Kunstgeschichte* IX S. 175 ff.

Man muß das Porträt vielmehr für sehr gelungen gehalten haben, da wir es im sechzehnten Jahrhundert im Hause eines eifrigen Parteigenossen Jacopo Caponi einen Ehrenplatz einnehmen sehen.

Nicht jeder ließ mit solch einer schlichten Thonbüste seine Sehnsucht nach Unsterblichkeit befriedigen. Das Prachtgrab, die eigentlichsste Schöpfung der Renaissance, verdankt auch dem „Ruhmsinn,“ dem mächtigsten und ausschlaggebenden Triebe jener Zeit, seine Ausbildung. Dieser Aufgabe widmete Donatello in der zweiten Periode seiner künstlerischen Wirksamkeit, welche wir durch die Jahre 1425 und 1433 begrenzen dürfen, in Verbindung mit Michelozzo, der 1425 aus Ghibertis Werkstatt in seine übertrat, hauptsächlich seine Kraft. Man ist leicht geneigt, diesem als Architekten in seiner Vaterstadt und auch auswärts mit Recht berühmten Genossen den architektonischen Aufbau der Grabdenkmäler Donatellos beizumessen. Namentlich Schmarsow sucht den ältern Meister in dieser Beziehung als völlig abhängig von seinem Mitarbeiter und als einseitigen Bildhauer zu schildern. Wir haben indes literarische Zeugnisse, die uns dies mit Grund bezweifeln lassen. Wie wir wissen, daß Donatello 1412 in die Malergilde von Florenz aufgenommen wurde, so finden wir ihn 1419 bei den Arbeiten für die Domkuppel, also bei einer ausschließlich architektonischen Aufgabe, beschäftigt, einer nicht ganz sichern Nachricht von seinem Entwurf für S. Spirito nicht zu gedenken. Demnach dürften wir den Beistand, welchen ihm Michelozzo bei den Grabmalarbeiten leistete, hauptsächlich wohl auf seine Erfahrung in technischen Dingen, im Bronzeguß und ähnlichem zurückzuführen haben. Namentlich das Grabmal des Baldassare Coscia, des entthronten Gegenpapstes Johannis XXIII., im Florentiner Baptisterium trägt den Stempel einer so einheitlichen Verschmelzung von Architektur und Skulptur, daß wir den Gesamtentwurf wohl Donatello zuschreiben dürfen. Die Hand Michelozzos will man in der einen den Sarkophag des Verstorbenen tragenden weiblichen Gestalten, der Allegorie des Glaubens, wiedererkennen.

In den Jahren 1426/27 finden wir die beiden Künstler bald in Siena, bald in Pisa beschäftigt. In der letztern Stadt arbeiteten sie gemeinsam das Grabmal des Kardinals Brancacci, das für Neapel bestimmt war, während das Grab des päpstlichen Sekretärs Bartolomeo Aragazzi in Montepulciano neuerdings wohl mit Recht als alleiniges Werk Michelozzos angesehen wird. In diese an Aufträgen ungemein reiche Zeit — wir erwähnen nur die Arbeiten am Taufbrunnen zu Siena, die Statue Johannis des Täufers wird im Bargello, die Grabplatte des Bischofs Picci im Sienerer Dom, sowie den Sarkophag des Giovanni di Picci di Medici in S. Lorenzo — fällt neben vielen kleinern Werken auch noch die Arbeit für die Kanzel am Dom zu Prato, die erst 1434 abgeschlossen wurde. An einem Eckpfeiler dieser gothischen Kathedrale befindet sich nämlich außen ein Heiligtumsstuhl in Form einer Kanzel, von der herab an hohen Festtagen dem versammelten Volke der in der Kirche aufbewahrte Gürtel der Ma-

donna gezeigt wurde. Zu diesem pulpito della cintola lieferte Donatello die Brüstung, die er mit tanzenden und singenden Engeln in starkem Relief schmückte. Ein Vergleich dieser derb lustigen, fast unmäßig bewegten Kindergestalten und der wenige Jahre später gearbeiteten Putten an der Orgelbrüstung des Florentiner Doms (jetzt im Bargello) mit den zierlich gerundeten und grazios tänzelnden Kinderfiguren Luca della Robbia's (ebenfalls im Bargello) läßt recht deutlich die energische Eigenart Donatellos gegenüber seinem jugendlicheren Mitbewerber empfinden.

1432 pilgerte unser Künstler zum zweitenmale nach Rom, wo er sich an der Herrichtung des Festapparates für die Kaiserkrönung Sigismunds beteiligt haben soll. Nur unbedeutende Spuren seiner Thätigkeit hat er hier hinterlassen, die Grabplatte des apostolischen Schreibers Crivelli, die, in den Fußboden der Klosterkirche Ara Coeli eingelassen, durch die Fußtritte der Gläubigen bis zur Unkenntlichkeit zerstört ist, und ein Ciboriumtabernakel in St. Peter, das bisher für verschollen galt und erst neuestens durch Schmarsow aus seiner Verborgenheit hervorgezogen worden ist. Der glückliche Entdecker ist begreiflicherweise geneigt, das wiedergefundene Werk in seiner Bedeutung für die Entwicklungsgeschichte des Meisters zu überschätzen, während ein nüchterner Beurteiler einige Bedenken über die völlige Originalität desselben (namentlich der Putti am Fuße der Säulen) nur schwer unterdrücken kann. In jedem Falle bleibt es eine im einzelnen ziemlich flüchtige Werkstattarbeit, deren künstlerischer Charakter uns entschieden auf eine spätere Entstehungszeit, etwa anfangs der vierziger Jahre, hinweist.

In den nächsten Jahren 1434 bis 1443 arbeitete Donatello vorzugsweise für Aufträge einzelner vornehmen Florentiner Familien. Wahrscheinlich brachten ihn seine archäologischen Studien und Funde in nähere Beziehung zu der den Martellis befreundeten Familie Medici, die ihn nicht nur mit Aufträgen, sondern auch mit Liebe und Hochschätzung überschüttete. Donatello hatte hauptsächlich in Cosimo di Medici den Wunsch rege gemacht, antike Kunstwerke zu sammeln, und er leistete ihm bei der Restauration derselben seine Dienste. Es ist bezeichnend für die leidenschaftliche Verehrung der Antike, daß Cosimo sich nicht daran genügen ließ, antike geschnittene Steine zu sammeln, sein künstlerischer Sinn konnte sich an diesen Darstellungen nicht satt sehen, Donatello mußte sie in großem Maßstabe in Marmormedaillons wiederholen, die in den Bogenzwickeln des im Jahre 1430 von Michelozzo erbauten Arkadenhofes seines Palastes angebracht wurden. Neben dem gewissenhaften und verständnisvollen Studium der Antike ist es namentlich die technische Behandlung des Reliefs, die unsre Bewunderung erregt. Sener flächenhafte Charakter, der auch den Hochreliefs Donatellos stets anhaftet, ist hier zum ausschlaggebenden Prinzip erhoben. Nur wenig heben sich die Gestalten von dem Hintergrunde ab, und ihre Oberfläche zeigt fast gar keine ründliche Modellirung. Vasari hebt mit

Recht hervor, welche Schwierigkeiten dies rilievo stacciato namentlich in Bezug auf die Zeichnung biete, und rühmt Donatellos Meisterschaft darin. Wie hoch dieser selbst die zeichnerische Vorbildung für den Bildhauer schätzte, geht aus einer Anekdote hervor, die uns Pomponius Gauricus erzählt: er pflegte zu seinen Schülern zu sagen, mit einem Worte wolle er ihnen die ganze Bildhauerkunst beibringen: „Zeichnet! In Wahrheit ist dies der gesamten Skulptur Gipfel und Grundlage.“*)

Gleichzeitig mit diesen Reliefs schuf er, ebenfalls für den Palast der Medici, einen David aus Bronze, den wir jetzt im Nationalmuseum auffuchen müssen. Zwei Typen verdanken ihm namentlich ihre für lange Zeit gültige Feststellung: der jugendliche David und der gleichfalls als halbreifer Knabe dargestellte Johannes der Täufer. Dreimal stellte er den ersteren, weit öfter noch den Johannesknaben dar. An diesen jugendlichen Gestalten studierte er namentlich die Durchbildung der nackten Körperformen, die in ihrer Magerkeit und noch unfertigen Entwicklung ihm unerschöpflich neue Aufgaben boten. Gerade in dem genannten Bronze-David aus der Casa Medici sowie an einem Marmor-David im Besitz der Familie Martelli lassen sich diese durch die Anschauung der Antike gereiften Studien beobachten. Nicht nur in Bezug auf die Formen, sondern auch im Gegenstande nehmen wir diese Anregung durch die Antike in einem wohl um die gleiche Zeit geschaffenen Bronzewerk des Bargello wahr, das durch seine phantastische Vermengung verschiedner mythologischer Vorstellungen dem heutigen Archäologen unwillkürlich ein Kopfschütteln abnötigt. Der sogenannte kleine Cupido — er wird auch Merkur genannt — hat nämlich zu seinen rechtmäßigen Attributen noch ein Schwänzchen im Rücken, Flügelschuhe an den Füßen und die bizarre Gewandung eines Atlys. In dem Streben, recht viel antike Gelehrsamkeit anzubringen, ist dieses abenteuerliche, aber in seinem naiven Ausdruck überaus liebenswürdige Mischgebilde entstanden. Fast möchte man einen Besuch des berühmten Archäologen Ciriaco di Bizziccolli, den dieser bei seiner Durchreise durch Florenz (1437) dem Atelier Donatellos abstattete, mit diesem Pseudo-Cupido in Verbindung bringen, wenn nicht Vasaris böses Beispiel vor solchem gewagten Pragmatifiziren warnte.

Auch die umfangreichen Arbeiten, die Donatello in den folgenden Jahren für die Sakristei von San Lorenzo, dem durch die Stiftungen der Medici so reich ausgestatteten Prachtbau seines Freundes Brunelleschi, herstellte, verraten, daß die Einflüsse der antiken Kunst ununterbrochen lebendig blieben. Nicht nur daß unter den Apostel- und Märtyrergestalten, mit denen er die Bronzethüren des Sakristeiraumes schmückte, sich die Figur des härtigen Dionysos kopirt findet, die schon einen Niccolò Pisano zur Wiederholung gereizt hatte, auch die Stuckfiguren und Reliefs, besonders aber die Büste des Kirchenheiligen

*) Übersetzung von Brockhaus, S. 129.

und eine gleichzeitige Bronzestatue des heiligen Ludwig in Santa Croce sind von so überraschender Formenreinheit, daß wir sie gern in diese Zeit bewußten Antikifirens verlegen.

Schon 1442 erhielt Donatello einen Auftrag zur Ausführung eines Reiterstandbildes, und zwar für den siegreichen Eroberer von Neapel, Alfons von Aragonien. In einem von Semper zuerst veröffentlichten Manuskript der Magliabecchiana, das, zwischen den Jahren 1550 und 1564 entstanden, viele Materialien zu Künstlerbiographien enthält, wird uns von diesem Auftrag berichtet und zugleich die Vermutung hinzugefügt, daß der berühmte, im Museum zu Neapel aufbewahrte Pferdekopf, der lange Zeit für antik galt, ein Fragment dieses geplanten Reiterbildes sei. Sei dem, wie ihm wolle, zwei Jahre später sehen wir jedenfalls Donatello mit einer ähnlichen Aufgabe für Padua betraut, wo er im Auftrage der Erben des Condottiere Erasmo da Narni dessen Andenken in dem so oft gepriesenen Reiterbilde des „Gattamelata“ verherrlichte. Neuerdings hat man auf Mängel der Pferdeanatomie in diesem mächtigen Bildwerk hingewiesen und seine Bedeutung, die noch Pomponius Gauricus weit über diejenige von Verrocchios Colleoni-Standbild in Venedig stellte, bestreiten wollen. Was aber niemand diesen beiden Reiterstatuen — den ersten größern seit der Errichtung des Marc Aurel auf dem Kapitol — abstreiten kann, ist der wahrhaft monumentale Geist, in dem sie aufgefaßt und ausgeführt sind. Bis auf Schlüters Denkmal des Großen Kurfürsten läßt sich ihnen kein Bildwerk vorher oder nachher in dieser Beziehung vergleichen. Welchen Ruhm Donatello bei seinen Zeitgenossen durch diesen gewaltigen Bronzeguß errang, erkennen wir daraus, daß man ihn in den nächsten Jahren von Modena aus mit einem ähnlichen Auftrage ehrte, der indes nicht zur Ausführung kam, und in Ferrara sein Gutachten über zwei Reiterbilder des Niccolo Baroncelli und Antonio di Cristofano einholte.

Seine Thätigkeit in Padua, die sich im ganzen auf die Jahre 1444 bis 1453 erstreckte, ist für die Entwicklung der oberitalienischen Plastik von unberechenbarem Einfluß gewesen. Seine Werkstatt füllte sich mit lernbegierigen Schülern, und so sind denn auch die meisten Arbeiten jener Zeit unter der Beihilfe jüngerer Kräfte entstanden. Namentlich bei den Arbeiten im Santo, der Hauptkirche Paduas, lassen sich deutlich verschiedene Hände unterscheiden. Der Schmuck des Hochaltars, mit dem man Donatello beauftragt hatte, ist leider im siebzehnten Jahrhundert in seine einzelnen Teile zerlegt und durch den Dom zerstreut worden. Nach dem Bericht eines Reisenden aus dem Anfange des sechzehnten Jahrhunderts, dessen für die Kunstgeschichte Oberitaliens unschätzbares Tagebuch zuerst von dem venezianischen Bibliothekar Morelli, neuestens von Gustavo Frizzoni herausgegeben wurde, haben wir uns den mächtigen Freibau etwa so zu denken, daß auf einem mit Bronzereliefs geschmückten Unterbau sich fünf Freistatuen von Heiligen erhoben. Die Reliefs, von ein-

zelnen Pilastern mit musizierenden Engeln getrennt, schildern in dramatisch belebter Darstellung vier Begebenheiten aus der Legende des heiligen Antonius, während an der Rückseite sich ein größeres Stuckrelief mit der Grablegung Christi befand. Diese Darstellung bietet interessante Vergleichspunkte mit dem oben erwähnten Tabernakelrelief desselben Gegenstandes, das Schmarjow in Rom wiederentdeckt hat, und einer kleinen Bronziewiederholung in der Ambraser Sammlung zu Wien. In die Paduaner Zeit fällt auch eine Bronzestatuette des Berliner Museums, die Schmarjow mit dem Reiterbilde des Alfons von Aragonien in Verbindung bringen will, während ein Vergleich des Kopfes mit dem Medaillonporträt des Königs von der Hand eines Pisanello und anderer italienischer Medailleure die Unhaltbarkeit dieser Hypothese offenbart.

In Oberitalien, das Donatello von Padua aus durchstreifte, haben sich mannichfache Spuren seines Aufenthaltes erhalten; so in Venedig eine Täuferstatue in Holz, welche auffällig an die durch ihren abschreckenden Realismus bekannte Holzskulptur der Maria Magdalena im Florentiner Baptisterium erinnert, in Faenza eine Marmorbüste des jugendlichen Johannes, die ihre Taufe allerdings wahrscheinlich ihrem ursprünglichen Besitzer Sabba da Castiglione (geb. 1485) verdankt, während sie durch ihre Glätte und Eleganz den Donatelloforscher mißtrauisch macht, und ebenda auch noch einen in Holz geschnitzten Hieronymus. Auch in Mantua und Bologna sah man Werke von Donatellos Hand. Freilich ist bei den in Oberitalien befindlichen donatellesken Schöpfungen der Zweifel schon darum berechtigt, weil wir wissen, daß gerade die Paduaner Schüler des Meisters sich seine Art völlig aneigneten, sodaß ihre Arbeiten nach Vasaris Urteil oft von denen ihres Lehrers nicht zu unterscheiden sind.

Stilistisch steht den Werken dieser Periode auch die berühmte und oft geschmähte Bronzegruppe der Judith und des Holofernes, die 1506 von der Piazza dei Signori in die Loggia dei Lanzi übergeführt wurde, nahe. Wenn man im Auge behält, daß dieses meisterhaft gegossene Werk ursprünglich den plastischen Schmuck eines Springbrunnens für die Casa Medici bildete, so verliert der Vorwurf, den man dem Künstler namentlich wegen der gezwungenen und unschönen Haltung des trunkenen Holofernes zu machen pflegt, einen Teil seiner Berechtigung. Denkt man sich nämlich die Wasserstrahlen in weitem Bogen aus der Basis hervorbrechend, so erhält der ganze Aufbau ideell dadurch eine Erweiterung nach unten, welche viel von der Sprödigkeit der Komposition mildert.

In den letzten Jahren seines Lebens, in denen er von den Medici reiche Unterstützung genoß, war der Meister rastlos thätig. Er arbeitete Verschiedenes für Siena, und namentlich begann er die beiden Kanzeln für S. Lorenzo in seiner Vaterstadt, deren Ausführung und Vollendung er allerdings seinem Schüler Bertoldo, dem nachmals berühmten Lehrer Michel Angelos, überlassen mußte, als am 15. Dezember des Jahres 1466 der Tod sein reiches Leben

endete. Die novellistisch aufgeputzte Erzählung von den letzten Augenblicken Donatellos berichtigt Vasari in der zweiten Auflage seiner Lebensbeschreibungen selbst mit der Miene eines gewissenhaft abwägenden Historikers, wodurch er uns dieser Aufgabe überhebt. Glaubhafter erscheint sein Bericht über das ehrenvolle Begräbniß, das dem allgemein geschätzten Meister unter dem Geleite der gesamten Künstlerschaft von Florenz zu Teil wurde. Andrea della Robbia habe sich, so berichtet Vasari, glücklich geschätzt, daß es ihm vergönnt gewesen sei, Donatello zur Gruft zu geleiten, die ihm in San Lorenzo an der Seite seines Gönners Cosimo de' Medici bereitet wurde. Noch lange Zeit habe man sein Lob in allen Sprachen gesungen. Unter den vielen uns erhaltenen Zeugnissen für Donatellos Fortleben in der Phantasie seiner Mitbürger dürfte wohl das von Semper veröffentlichte Bruchstück eines religiösen Dramas aus der ersten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts den meisten Anspruch auf Originalität besitzen. Nebukadnezar sucht einen Bildhauer, der sein Andenken der Nachwelt in Stein erhalten soll. Man holt Donatello, der berichtet, er komme soeben von der Arbeit an der Kanzel zu Prato und müsse sich bald wieder an neue Aufträge machen. Gleichwohl erbietet er sich, des Königs Wunsch zu erfüllen, mit den stolzen Worten:

Io son dell' arte maestro compiuto
Di quel che ha à fare lo farà di gratia.

Man verehrte indes in Florenz nicht nur seine künstlerische Meisterschaft, sondern auch seine menschlichen Tugenden. Unzählige Anekdoten berichten von seinem Freimut, seiner Liebenswürdigkeit gegen seine Schüler und Genossen, seinem Gerechtigkeitsfönn und seiner Bescheidenheit, die sich mit gerechtem Künstlerstolz sehr wohl vertrug.

Der uns zur Verfügung stehende Raum und der Zweck dieser Studie macht es unmöglich, den einzelnen Schöpfungen unsers Meisters und den an sie sich knüpfenden Streitfragen gerecht zu werden; wir bescheiden uns daher mit Vasari, der sagt, wenn jemand Donatellos Leben ganz schildern und alle Werke, die er gemacht habe, aufzählen wollte, so würde das eine gar zu lange storia geben, che non e di nostra intenzione, und versuchen am Schluß unsrer Betrachtung, die Ergebnisse derselben noch einmal in knappen Zügen zusammenzufassen.

Unter den Einflüssen eines Pietro di Giovanni Tedesco und Niccolo d'Arezzo in der Werkstatt des gotisirenden Ghiberti zum Studium der Natur und der Antike angeregt, tritt Donatello, nachdem ein kurzer Aufenthalt in Rom seine Anschauungen mächtig belebt hat, auf den Schauplatz der Florentiner Kunst des Quattrocento als echter Bahnbrecher der Renaissancebewegung. In diesem Zeitalter der freien Entfaltung des Individualismus schafft er zuerst der plastischen Einzelgestalt wieder ihr volles Recht. Formale und ikonische Typen

stellt er für lange Zeit fest. Das Charakterporträt und der Ausdruck seelischer Erregung in demselben ist ebenfalls eine Neuschöpfung seines Genius, wie die Ausbildung des putto, jenes für die Renaissanceplastik und Dekoration so unentbehrlichen figürlichen Elementes. In technischer Beziehung zeigt er sich schöpferisch als Erfinder des rilievo stiacciato in Marmor, während seine Gußtechnik nach dem Urteil der Zeitgenossen hinter der seines Lehrers Ghiberti zurücksteht. Holz, Marmor, Bronze, Gyps und Stucco sind die Stoffe, in denen Donatello arbeitete; der Natur eines jeden wurde er wie wenige gleichzeitige Künstler gerecht. Bei aller Rücksichtslosigkeit in der Auffassung voll künstlerischen Feinsinns, der erste konsequente und gleichwohl der Grenzen seiner Kunst sich stets bewußt bleibende Realist seiner Zeit — so steht er vor uns, umgeben von der Strahlenglorie, die am Horizonte der neuen Zeit aufsteigend über den Boden Toskanas ihr erstes klärendes und belebendes Licht ergoß.

Berlin.

Ludwig Kämmerer.



Die Rechtsprechung der französischen Schwurgerichte.

Von Karl Seefeld.



er deutsche Leser, der die Berichte über Verhandlungen vor französischen Schwurgerichten mit einiger Aufmerksamkeit verfolgt, kann sich, besonders in neuerer Zeit, des Gefühls lebhaften Erstaunens kaum erwehren. Nicht als ob in dieser Hinsicht in deutschen Landen alles zum Besten bestellt wäre und als ob die Urteile deutscher Schwurgerichte immer nur Muster von Scharfsinn und Gerechtigkeitsliebe darstellten; ja als ob nicht vielmehr auch sie mitunter das ernste Kopfschütteln selbst derjenigen herausforderten, die im übrigen die Teilnahme des Volkes an der Rechtsprechung billigen. Aber diese Verirrungen halten sich doch regelmäßig innerhalb gewisser Grenzen: sie fallen mehr oder weniger mit den Schattenseiten zusammen, die in dem Wesen der Einrichtung selbst begründet sind und die, wenn man diese Einrichtung überhaupt will, mit in den Kauf genommen werden müssen. Fälle, welche über jene Grenzen hinausgehen, kommen glücklicherweise nur vereinzelt vor und finden nur beim Mitspielen außerordentlicher politischer oder sozialer Umstände eine Grundlage und Stütze in der Gesinnung breiterer Bevölkerungsschichten.