



UNIVERSITÄTS-  
BIBLIOTHEK  
PADERBORN

## **Handbuch der Kunstgeschichte**

<<Die>> Renaissance in Italien

**Springer, Anton**

**Leipzig [u.a.], 1896**

Donatello (Heiliger Georg. David. Prophetenstatuen am Campanile. Porträtbüsten. Sängerbühne des Domes. Gattamelata. Arbeiten in S. Lorenzo)

---

[urn:nbn:de:hbz:466:1-94400](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-94400)

Renaissanceperiode treu bleibt, und wodurch die Renaissanceplastik am meisten von der Antike abweicht. Bei der führenden Rolle, welche der Malerei seit der Einführung des Christentums zufiel, war eine Annäherung an diese für die Skulptur unvermeidlich.

Wie in der Architektur, so steht auch in der Plastik Florenz im Mittelpunkt. Aus dem Kreise der Bildhauer, welche sich von dem künstlerischen Herkommen nicht völlig lossagen konnten, wie Niccolò d'Arezzo (von 1388 bis 1444 thätig), Nanni di Banco († 1421), Bernardo di



Fig. 70. St. Stephanus. Bronze statue von Ghiberti.  
Or San Michele in Florenz.



Fig. 71. St. Petrus. Marmorstatue von Donatello.  
Or San Michele in Florenz.

Piero Giusfagni (1381 bis 1457) u. a. heben sich als bahnbrechende Meister: Lorenzo di Cione Ghiberti, Donato di Niccolò di Betto Bardi, gewöhnlich Donatello genannt, und Luca della Robbia heraus. Ghibertis Kunst bewegt sich vorzugsweise im Erzguß. Nachdem er die zweite Thür am Baptisterium vollendet hatte, in welcher er sich noch nicht vollständig von dem Vorbilde Andrea Pisanos, des Gießers der ersten Thür, entfernte, arbeitete er 1425 bis 1452 an der dritten, jetzt der Hauptthüre. Das ist das Werk, welches Michelangelo würdig erklärte, die Pforten des Paradieses zu schmücken. Die Thüre wird von einem kräftigen



Bande von Ranken und Fruchtschnüren eingefast, welche aus Vasen emporsteigen und von allerhand Vögel (Wachteln) belebt sind. Auch jeden Thürflügel (Fig. 68) umschloß er mit einem ornamentalen Rahmen, welcher in Nischen kleine alttestamentliche Figuren und porträtmäßig ersaßte Köpfe zeigt. Diese auch technisch vollendeten Schöpfungen plastischer Kleinkunst gehören durch lebendige Natürlichkeit des Ausdruckes und Schönheit der Behandlung zu dem Besten, was die Renaissance geschaffen hat. In je fünf Feldern auf jedem Flügel schilderte er Szenen aus dem Alten Testamente von der Erschaffung des ersten Menschenpaares bis zum Besuche der Königin von Saba bei Salomo. Kühn brach er mit der überlieferten Kompositionsweise. Das antike Studium ist in der Gewandung am meisten erkennbar, hemmt aber nicht das frische Naturgefühl des Künstlers, welches so weit geht, daß er die hergebrachten Regeln des Relieffstils wohlgenut überspringt und mit der Malerei zu wetteifern erfolgreich versucht. So zeigt z. B. das oberste Feld des linken Thürflügels (Fig. 69), gerade wie die gleichzeitige Malerei, eine Reihe verschiedener Szenen von der Erschaffung Adams bis zur Vertreibung aus dem Paradiese in einem Rahmen vereinigt; die vordersten Figuren sind beinahe in vollem Runde, die hinteren flach und in allen Dimensionen kleiner gearbeitet. Offenbar lag die Absicht vor, die Wirkungen der malerischen Perspektive auf die Reliefdarstellung zu übertragen. Auch die Behandlung des Hintergrundes, seine Ausfüllung mit landschaftlicher und architektonischer Staffage, die Abstufung der Komposition nach der Tiefe zu wurde für lange Zeit mustergültig. Von Ghibertis Bronzestatuen an Or San Michele: Johannes, Matthäus, Stephanus, ist der letztere (Fig. 70) am spätesten (1428) in Erz gegossen worden. Man muß sie mit dem Petrus des Donatello (Fig. 71) vergleichen, um den ganzen Gegensatz zwischen den beiden Künstlern und die Eigentümlichkeit Ghibertis vollständig zu erfassen. Die größere formelle Schönheit besitzt der h. Stephanus; das tiefere Leben, den schärfer ausgeprägten Charakter offenbart Donatellos Jugendarbeit.



Fig. 72. Der Evangelist Johannes. Von Donatello.  
Florenz, Domtribuna. (Münz, Donatello.)



Ghiberti ist im ganzen eine konservative Natur, ohne durchgreifenden Einfluß auf die Kunst der Zeitgenossen, Donatello dagegen ein kühner Pflanzfinder und unerforschener Wegweiser auf neuen Gebieten.



Fig. 73. St. Georg. Marmorstatue von Donatello an Or San Michele in Florenz.  
(Das Original jetzt im Museo Nazionale.)

ungleich tiefere Natur und wahrhaft plastische Phantasie des letzteren. Alle vier Statuen zeigen die gleiche Haltung; der Kopf ist gradaus gewendet, die eine Hand auf dem Evangelienbuche aufruhend, die andere (Markus ausgenommen) lässig auf den Oberschenkel gelegt. Aber nur Donatellos Johannes hat einen wirklich individuellen Kopf, zeigt eine ausdrucksvolle Bewegung, eine wohlbedachte Anordnung des Gewandes. Schon hier durchbricht er alle konventionellen

Zu ansprechender Weise erzählt Vasari Donatellos (1386 bis 1466) Jugendleben. Die Freundschaft mit Brunellesco, die gemeinsame Wanderung nach Rom spielen in dem Berichte die Hauptrolle. Manches mag darin im Laufe eines Jahrhunderts bereits eine legendarische Färbung angenommen haben; der Kern bleibt doch wahr und richtig. Seit dem Jahre 1406, also seit seinem zwanzigsten Jahre, tritt er als Künstler deutlich in das Sehfeld und wird zu drei großen Unternehmungen, welche damals die florentiner Bildhauer in Atem hielten, zu der plastischen Ausschmückung der (später abgebrochenen) Domfassade, des Campanile und der Außenseite von Or San Michele, herangezogen. Beinahe zwei Jahrzehnte nimmt diese Tätigkeit seine Kraft vorwiegend in Anspruch. Donatello wächst aus der Richtung heraus, welche bereits Niccolò d'Arezzo und einzelne andere Künstler, doch ohne den festen, zielbewußten Blick, eingeschlagen hatten. In seinen ältesten für die Domfassade gearbeiteten Statuen, z. B. dem sog. Josua, steht er in der Zeichnung der Gestalt, in der Bewegung des einen nachschleifenden Beines, in der willkürlichen Anordnung der Gewandfalten den Genossen noch ziemlich nahe. Sieht man aber schärfer zu, vergleicht man die vier sitzenden (jetzt in der Tribuna des Domes aufgestellten) Kolossalstatuen, den Markus des Niccolò, den Lukas des Nanni di Banco, den Matthäus des Ciuffagni und den Johannes (Fig. 72) des Donatello miteinander, so entdeckt man bald die



Schranken und schafft eine lebensvolle Charakterfigur. Wie der Johannes, dessen Anblick bei vielen Betrachtern die Erinnerung an den Moses Michelangelos weckt, alle Domstatuen übertrifft, so steht der h. Georg (Fig. 73) an der Spitze der für Dr San Michele gemeißelten Werke. Auch der Evangelist Markus, an welchem Michelangelo den ehrlich biederen Ausdruck so sehr rühmte, zeichnet sich durch den ganz individuell gefaßten Kopf, die feste Haltung und



Fig. 74. Johannes der Täufer.  
Bronzestatue von Donatello. Berlin, Museum.



Fig. 75. David. Bronzestatue von Donatello.  
Florenz, Museo Nazionale.

plastisch schöne Gewandung aus. Noch bedeutsamer für das Verständnis der Natur und der Richtung Donatello's erscheint der h. Georg, das lebendige Bild des tapferen, furchtlosen Kriegers. Welche Zuversicht spricht aus seinem fecken, breitspurigen Auftreten, welcher mutige Trotz aus dem jugendlichen Kopfe! Der Entwurf der Gewandung verlangte bei dem Georg keine reiche Kunst. Nur lose hängt von der Schulter ein über der Brust befestigter Mantel herab, einen Teil der letzteren und den linken Oberarm bedeckend. Der Körper, soweit ihn nicht der hohe



Schild verbirgt, ist in eine eng am Leibe liegende Rüstung gehüllt und läßt uns bereits die freie Herrschaft des Meisters über die nackten Formen ahnen.

Von einer neuen Seite lernen wir Donatello in seinen Prophetenstatuen am Campanile kennen. Hier giebt er dem malerischen Zuge unumwundenen Ausdruck, jedoch in anderer Weise als Ghiberti. Jede Gestalt wird gleich in einem nach Höhe und Entfernung bestimmten Raume vom Künstler gedacht, darnach die Zeichnung und Modellierung, die Verhältnisse und das Maß der Ausführung geregelt, also der perspektivische Standpunkt in die Skulptur hineingetragen, ohne jedoch, wie es bei Ghiberti geschah, die natürlichen Grenzen der letzteren zu überschreiten. Die Annäherung an malerische Wirkungen prägt sich in dem scharfen Porträtcharakter aus,

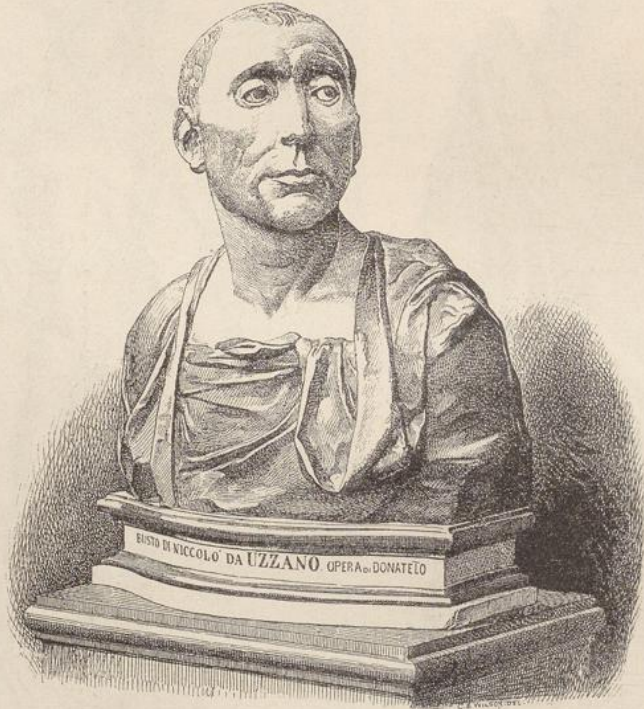


Fig. 76. Terratottabüste des Niccolò da Uzzano, von Donatello.  
Florenz, Museo Nazionale. (Münz, Donatello.)

welchen die Köpfe tragen. Der bloß individuelle Typus genügt nicht mehr; aus der unmittelbaren Umgebung, aus dem wirklichen Leben wird eine Persönlichkeit herausgeholt und eine weniger durch Schönheit als durch Schärfe des Ausdruckes packender Kopf der Prophetengestalt aufgesetzt. Von den vier Figuren am Campanile, dem Johannes d. T., dem Habakuk, Jeremias und David (?) sind die beiden letzteren besonders berühmt. Der sog. David führte stets im Volksmunde schlechthin den Namen des Kahlkopfes (Zuccone) und giebt in der That die Züge eines alten, durch mannigfache Schicksalsschläge zäh und hart gewordenen Mannes aus dem Volke vortrefflich wieder. Eine ähnliche verwiterte, aber ausnehmend lebensvolle Figur tritt uns in dem Jeremias (fälschlich Salomo) entgegen. Donatello bezeichnete beide Statuen mit seinem Namen, ein Beweis, wie befriedigt er von diesen Werken war. Eine der Auffassung nach verwandte Bronzestatue, Johannes d. T., besitzt das Berliner Museum (Fig. 74). An die



altehrwürdigen biblischen Typen, an Heiligenbilder wird man allerdings durch diese Propheten nicht erinnert. Die Tradition, soweit sie nicht in der Brust des Künstlers wiederklingt, hat ihr Recht verloren; an ihre Stelle ist die schöpferische Phantasie des Bildners getreten, der nicht nur die Ausführung, sondern auch die allgemeine Auffassung als sein Eigentum in Anspruch nimmt. Donatello legte seiner Natur keinen Zwang an. Das Kräftige und Lebensvolle, in erster Linie die Wahrheit und dann erst die Schönheit, war sein Ideal, und diesem huldigte er unbe-



Fig. 77. Die h. Cäcilia. Flachrelief von Donatello (?).  
Im Besitz des Lord Elcho.

dingt, im Einklange mit der Zeitstimmung, in welcher sich gleichfalls das freundige Wohlgefühl eines neuen, kräftigen Lebens ausprägte. Wir wundern uns daher nicht, daß die alten Florentiner die Porträtwahrheit der Gestalten Donatellos priesen und die Propheten nach berühmten Landsleuten benannten. Bei einfachen Bildnissen, wie bei der Thonbüste des Niccolò Uzzano im Museo Nazionale zu Florenz (Fig. 76), steigerte Donatello die lebendige Wirkung noch durch vollständige naturtreue Bemalung. Doch wäre es ein grober Irrtum, wenn man den



Meister als einen einfachen Naturalisten auffassen wollte. Es geht durch seine Werke ein Zug gesteigerter Lebensfülle, welchen er nicht der gemeinen Wirklichkeit ablauschen konnte.

Durch seine Thätigkeit am Dome und an Or San Michele gewann Donatello allmählich großes Ansehen. Es mehrte sich der Kreis der ihm gestellten Aufgaben, zu deren Vollendung er die Mitwirkung des auch als Baumeister bekannten Michelozzo (seit 1420) erlangte. Weit über das Reichthum seiner Vaterstadt hinaus beehrte man jetzt seine Werke. Im Baptisterium zu Florenz schuf er das große Grabmal des Papstes Johannes XXIII., dessen Aufbau das Vorbild für viele ähnliche Werke abgab; die Peterskirche in Rom bewahrt von seiner Hand ein mit Kinderfiguren und Reliefs gezieres Tabernakel (1433); in Prato schmückte er die Außenkanzel mit einem Reigen tanzender Knaben (1438). Auf Donatello und Michelozzo werden Grabdenkmäler in Montepulciano und in Neapel (Brancacci in S. Angelo a Nilo) zurückgeführt. Einen



Fig. 78. Vom Kinderfries Donatellos. Florenz, Museo S. M. di Fiore.

neuen, reichen Wirkungskreis öffnete ihm das freundschaftliche Verhältnis zu Cosimo Medici. Es galt jetzt, einen Palast mit plastischen Werken zu schmücken, in welchem der Humanismus, die verständnisvolle Freude an der Antike eine heimische Stätte gefunden hatten. So wurde auch Donatello in die Kreise der Antike gezogen. Kameen und Münzbilder übertrug er (Hof des Pal. Medici, jetzt Riccardi) in größere Reliefmedaillons, einem antiken Werke lauschte er das kleine, friesartige Bronzerelief mit dem trunkenen Silen ab, dessen Wagen derblustige Kinder ziehen und schieben. Wichtiger als diese stofflichen Anregungen war die feinere Ausbildung des Formenfinnes, welche er dem Studium der Antike verdankte. In dem Hirtenknaben David im Museo Nazionale (Fig. 75) löste er zum erstenmal seit der Römerzeit die Aufgabe, einen nackten Körper in Bronze zu gießen. Er traute dem Gusse die Fähigkeit zu, auch die leisesten Hebung und Senkung des Thonmodells auszudrücken. Ueberaus weich rundet er die sanften Glieder des jugendlichen David, auch die zartesten Uebergänge weiß er mit dem Modellier-



holze wiederzugeben. Das Vollendetste in dieser Richtung leistet er in dem Helme des besiegten Goliath. Die Formen heben sich kaum merklich von der Grundfläche ab, so fein sind sie aufgelegt. Ein anderes Beispiel flachster Modellierung bietet eine Büste der h. Cäcilia (Fig. 77). Ist sie auch keine eigenhändige Arbeit des Meisters, so geht sie doch entschieden auf seine Kunstweise zurück.



Fig. 79. Die Verkündigung. Marmorabernakel von Donatello. Florenz, S. Croce.

Bei der Schilderung der Werke Donatellos muß die Verwendung des mannigfachsten plastischen Stoffes auffallen. Donatello arbeitete in Thon, Erz und Stein und verstand es in jedem Falle vortrefflich die Formen der Natur des Materiales anzubequemen. Noch auffälliger erscheint die verschiedenartige Auffassung desselben Gegenstandes. Mit großer, bei einem Florentiner begreiflichen Vorliebe verkörperte Donatello den Täufer, den Schutzpatron der Stadt.



Welcher Abstand trennt aber die jugendliche Figur des Heiligen in der Casa Martelli (Florenz) von der Bronzestatue im Dome zu Siena, in welcher der abgekehrte Leib des Wüstenpredigers mit furchtbarer Wahrheit wiedergegeben wird! Welcher tiefe Unterschied waltet zwischen einzelnen flachen, der Antike abgelauften Bronzereliefs und den derben, die höchste Lebenslust atmenden musizierenden und tanzenden Knaben, mit welchen er die Sängerbühne im Dome (jetzt Museo S. M. di Fiore) schmückte (Fig. 78)! Die reiche plastische Phantasie des Künstlers erklärt in den meisten Fällen diese mannigfachen Stilwandelungen; er wird nicht müde, immer neue formale Aufgaben der Skulptur aufzusuchen und zu bewältigen. Aber auch der Gang der persönlichen

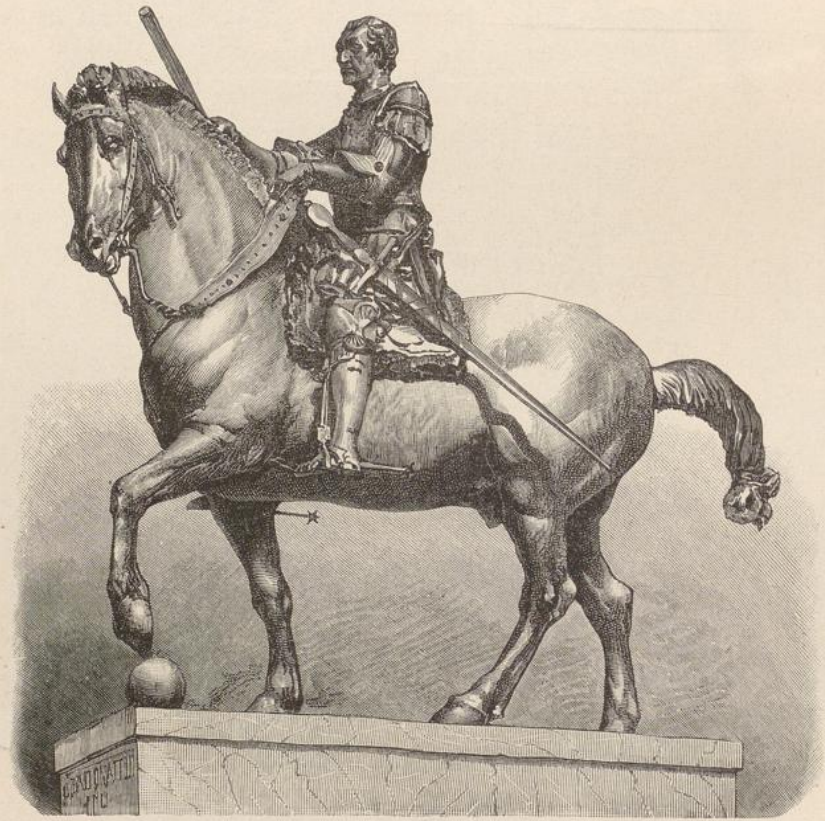


Fig. 80. Das eiserne Standbild des Gattamelata in Padua. Von Donatello.

Entwicklung übte Einfluß auf seinen Formensinn. Der Grundzug seines Wesens blieb, so lange Donatello wirkte, unverfehrt. Vergleicht man jedoch frühere Arbeiten mit späteren, so beobachtet man eine stetige Steigerung der dramatischen Kraft. So schüchterne, anmutige Gestalten, wie sie uns in der Frühzeit entgegentreten, hat Donatello im höheren Alter nicht wieder geschaffen. Selbst die zahlreichen kleinen Madonnenreliefs, in bemaltem Stucco, Thon oder Marmor ausgeführt, welche mit Recht auf Donatello und seine Schule zurückgeführt werden, lassen über dem Streben nach lebendiger Frische und über einem gewissen vornehmen, stolzen Zuge die feineren Schönheitsreize vergessen. Sie werden in dieser Beziehung nicht selten von älteren Werken überragt, haben aber dadurch eine große Bedeutung, daß sie der mehr natürlichen Auffassung der Madonna den Weg wiesen, noch Maler des 16. Jahrhunderts



an ihre Spur bannten. Das Relief der Verkündigung Mariä in S. Croce in Florenz (Fig. 79), das in die letzte Zeit Donatellos zu verweisen ist, lehrt am besten das kennen, was die spätere Zeit von seiner Kunst übernommen und weitergebildet hat.

Sein größtes Werk schuf Donatello fern von der Heimat. Im Jahre 1444 wurde er nach Padua berufen, um das Ehrendenkmal des venezianischen Heerführers Gattamelata (Erasmo de' Narni) zu entwerfen und zu gießen. Er hatte bereits in Florenz seine Tüchtigkeit als Erz- bildner bewiesen, in seiner Judith mit dem Leichnam des Holofernes, ursprünglich im Palast der Medici, jetzt in der Loggia de' Lanzi aufgestellt, sich zuerst an eine größere Bronze- gruppe gewagt. Teils die Neuheit des Gegenstandes, teils die Schwierigkeiten der Technik verhinderten das völlige Gelingen. Die Komposition erscheint zu sehr gedrängt, nicht frei genug bewegt. Das Reiterstand-



Fig. 81. Die Kreuzigung. Bronzerelief von Donatello. Florenz, S. Lorenzo.

bild des Gattamelata (Fig. 80) dagegen zeichnet sich nicht allein durch die vollkommene Beherrschung der Technik, sondern auch durch die lebendig individuelle und doch monumentale Wiedergabe des Reiters und Rosses aus. Der Pferdekopf namentlich (eine Variante im Museum zu Neapel) könnte leicht für antik gelten. Der „Cavallo“ ist auch in dem Sinne ein echtes Werk der Renaissance, daß er zum erstenmal wieder eine in der antiken Kunst heimische Aufgabe würdig verkörpert. Mehrere Jahre verweilte Donatello in Padua, um die ihm übertragenen Schmuckwerke in der Kirche des h. Antonius (Santo), insbesondere den Hochaltar auszuführen. Die hervorragendste Leistung sind die vier Flachreliefs mit Szenen aus dem Leben des Schutzheiligen. Im Ausdruck und in der Bewegung der Gestalten, im dramatischen Pathos wetterfirt Donatello mit den Malern; in der Anordnung der Bilder hält er sich aber ungleich mehr an die Gesetze der Plastik als Ghiberti, welcher die Einzelfiguren zwar plastisch auffaßte, die Komposition aber wie in einem Gemälde perspektivisch vertiefte.



Als betagter Mann, siebenzigjährig, kehrte Donatello nach Florenz zurück. Auch jetzt ruhte und rastete der nur im Schaffen und Arbeiten glückliche, in seinem Wesen sonst anspruchslose, bescheidene Meister nicht. Die Kirche S. Lorenzo war der letzte Schauplatz seines Wirkens. Für die Sakristei goß er die beiden Erzthüren mit kleinen Heiligenfiguren und modellierte (in Stucco) die Kumbilder der Evangelisten und die Büste des h. Laurentius. Wenn er hier mit weiser Mäßigung tief empfundene, aber einfach ruhige Charaktertypen verkörperte, so gab er in den Kanzelreliefs, welche das Leiden und den Triumph Christi schildern, seiner dramatischen

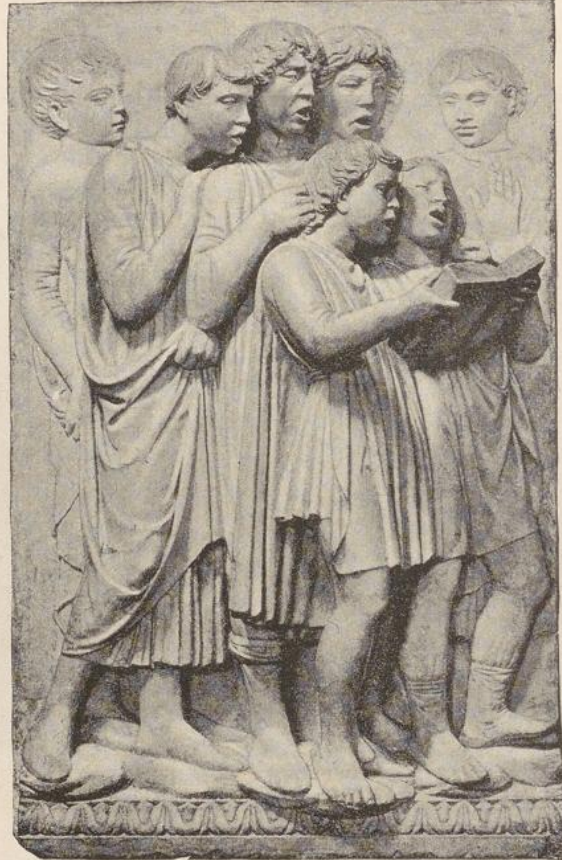


Fig. 82. Von dem Kinderfries des Luca della Robbia. (Marmor.)  
Florenz, Museo S. M. di Fiore.

Gestaltungskraft freien Lauf. Namentlich in der Kreuzigung (Fig. 81) und der Abnahme vom Kreuz lodern mächtige Leidenschaften hell auf. Die Vollendung des Werkes mußte Donatello seinem Gehilfen Bertoldo di Giovanni überlassen. Die antiken Motive, welche dieser im Beiwerte hier anbrachte, weisen auf den Einfluß, welchen die antiken Studien in der Schule Donatellos allmählich gewannen, deutlich hin. Bertoldo, der letzte Schüler Donatellos, ist zugleich der Lehrer Michelangelos. So sind die beiden größten Bildhauer Italiens, wie sie innerlich nahe verwandt sind, auch äußerlich eng mit einander verknüpft.

Seit Giotto hat kein Künstler einen so nachhaltigen und weitgreifenden Einfluß geübt, wie Donatello. Er gab nicht nur in seinem eigentlichen Fache die Richtung an, welcher die meisten Genossen folgten, sondern warf auch auf das benachbarte Gebiet der Malerei den Widerschein seines Wirkens. In der dramatischen Gewalt der Erzählung, in der kraftvollen Wahrheit der Schilderung, in dem energischen Blosslegen innerer Empfindungen, in der Wichtigkeit und Mannig-

faltigkeit der äußeren Bewegungen, in der Kenntnis des menschlichen Körpers ging er den Malern voran und zwang sie zum Einschlagen des gleichen Weges.

Neben Donatello und Ghiberti steht unter den älteren florentiner Renaissancekünstlern Luca della Robbia (1400—1482) in erster Linie.

Schmiegsamer in seinem Wesen, erfuhr Luca zuerst Einflüsse seiner beiden Genossen, besonders Donatellos; mit diesem weiteisern schuf er (1431) die Reliefs an der zweiten Orgelbühne im Dom zu Florenz, jetzt im Museo S. M. di Fiore. Die tanzen- und musizierenden