

gleich Hüttern des heiligen Graal um den Thron Marias gruppiert. Der Engel sind im Begriffe, dem königlichen Weibe die Krone aufs Haupt zu setzen. In diesen Bildern, die in ihrer weihvollen Andachtsstimmung gänzlich verschieden sind von den heiteren, ein wenig profaischen Werken Fra Filippos, sind dann auch in der Formgebung alle Erinnerungen an seine Lehrer verschwunden. Ein neuer Madonnenotypus, von Botticelli selbständig geschaffen, hält in der Kunst seinen Einzug. Die Madonna ist nicht mehr die Mutter, sondern ein bleiches, gedankenvolles Mädchen, das nur da zu sein scheint, als unangegangene Knospe zu verkümmern, von einer stillen Schwermuth, als ob man am Ende der Schöpfung stehe. Keine Lebensfreude, kein Sonnenschein, keine Hoffnung. Bläß und bebend die Lippen, ein müder, welterschmerzlicher Zug um den Mund. Auch in den Augen des Christkinds dämmert ein Geheimnis, als ob es ahnte, wozu es erkoren. Kein Kind, das spielt, sondern der Heiland der Welt, der feierlich den Segen ertheilt oder wie in einer Inspiration gedankenvoll aufblickt. Selbst die Engel, bei Fra Filippo muthwillige Jungen, verrichten bei Botticelli ihr Amt in ruhig andachtsvollem Ernst, keine Gespielen, die mit einem kleineren Kinde tändeln, sondern prophetisch ahnungsvolle Wesen, die mit innigem Mitleid auf „Schmerzensreich“ blicken oder in sehnsuchtsvoller Hingabe und scheinbarer Zurückhaltung dem Gottessohne ihre Dienste weihen.

Zu dieser klagenden Stimmungslyrik gesellt sich ein raffinierter Geschmack in der Art, wie Botticelli durch Kleinigkeiten die Stimmung steigert. Statt seinen Madonnen das modische Zeitcostüm anzuziehen, hüllt er sie in blumengeschmückte, mit Gold und Stickereien verzierte Mäntel, die allein schon den Eindruck prächtiger Feierlichkeit geben. Die ganze Pracht südlichen Pflanzenlebens, Früchte und Blumen, kunstvolle, aus Cypressenzweigen und dicken Palmblättern errichtete Laubnischen breitet und baut er neben und hinter den Gestalten auf. Mit Rosenkränzen und Vasen, Kerzen und Lilienzweigen drängen sich die Engel heran. Er braucht nur den Pinsel anzusetzen, und man befindet sich in einem weiten hohen Dom, wo der Duft des Weihrauches zum Himmel steigt und tausend große weiße Wachskerzen flimmern. Man sieht feierliche Processionen mit blumengeschmückten Baldachinen über rosenbestreuten Boden sich bewegen, hört silberne Kinderstimmen das Lob des Unendlichen singen.

Das Magnificat, das Tausenden zu still andächtigem Gemusse jetzt in einem Ehrensaale der Ufficien hängt, und die Palmenmadonna des Berliner Museums sind vielleicht die bezeichnendsten Beispiele. Das Florentiner Bild hat einen so unsagbaren Charakter von Größe und Feierlichkeit, daß man glaubt, die ernstesten, mächtigen Töne der Orgel mit Engelchören vermischt zu hören. Das Wort Magnificat, das die Madonna schreibt, durchklingt das Ganze. Das Berliner Bild dankt besonders seinem Blumenschmuck die festlich weihvolle Wirkung. Eine Palmblau, aus deren dunklen Blättern weißblühende Myrthen schimmern, wölbt sich über der blassen, mädchenhaft zarten Madonna, während es rings von Rosen und Lilien, von unzähligen Blumen duftet. Die ganze Psychologie des Blumenduftes, die wir so gern für das 19. Jahrhundert in Anspruch nehmen — Botticelli hat sie schon vorgeahnt. All jene rosenbekränzten Engel, die sich mit brennenden, blumenumwundenen Kerzen der Himmlischen nahen oder lange Lilienstengel hieratisch steif in ihren weißen zitternden Händen halten — wir bewundern sie in den Bildern des Burne Jones, aber vergessen oft, daß sie von Botticelli stammen. Rechnet man dazu, daß er trotzdem eine gewisse Unbeholfenheit, die ganze Herbigkeit und Härte des Quattrocento bewahrt, so ergibt sich als Resultat jene seltsame Mischung von Naivetät und bewusster Manieriertheit, von Befangenheit und Raffinement, von Kindlichkeit und Affectiertheit, von alterthümlicher Strenge und krankhaft modernem Hautgout, die unsomehr fesselt, je seltener sie in jenem gesunden, jugendfrischen Zeitalter begegnet.

Selbst ein Fresko, das damals entstand, zeigt seine Eigenart deutlich: der heilige Augustin, den er 1480 für die Kirche S. Agnanti malte. Während Ghirlandajo in dem Gegenstück des heiligen Hieronymus lediglich einen alten Herrn als Heiligen drapierte, stellt sich Botticelli sogar bei rein decorativen Aufgaben psychologische Probleme. Mit den Augen des Visionärs — einer meiner Schüler sagte, wie ein christlicher Faust — starrt Augustin ins Weite, die Hand auf die Brust gepreßt, wie um seiner Erregung Herr zu bleiben über die Offenbarung, die ihm plötzlich zutheil wird. Nur Botticelli von allen Quattrocentisten war imstande, einen Denkertypus von dieser Intensität zu schaffen.

Wie es scheint, war es dieses Fresko, das ihm 1481 die Berufung nach Rom verschaffte, zusammen mit den anderen Künstlern, die damals beauftragt wurden, die Wandfresken der Sixtinischen Kapelle zu malen. Und Sixtus IV. irrte nicht, als er gerade Botticelli, dem Denker, eine Reihe von Bildern übertrug, in denen es galt, einen ganz abstracten, gedankenhaften Inhalt in künstlerische Form zu bringen. In den Papstbildern, die wie Statuen in Nischen hoch zwischen den Fenstern prangen, bot sich ihm kein neues Problem. Wie im Augustin von S. Agnanti versuchte er, in den Köpfen tiefes Nachdenken, seelische Erregung, schwärmerische Ekstase auszudrücken. Umso schwieriger durchzuführen war das Programm, das er für die Hauptbilder erhielt. Darstellungen aus dem Leben Christi und dem Leben des Moses waren in Parallele zu bringen, und mit diesen Schilde-

rungen noch versteckte Anspielungen auf Zeitereignisse und tiefe theologische Beziehungen zu verweben. Botticellis Fresken haben daher weder die ernste Geschlossenheit, die Ghirlandajo, noch die ruhige Festlichkeit, die Perugino seinen Werken zu geben wußte. Sie wirken überfüllt, wie gelehrte Tractate, die langsam, Seite für Seite gelesen sein wollen. Inmitten einer Kunst, die alles Symbolische haßte, die keine Gedankenreihen, sondern Thatsachen mehr geben, nicht mehr erfinden, sondern beobachten und erzählen wollte, steht Botticelli als ein Grübler, der ebensovoll mit der ideenreichen Kunst des Trecento, wie mit der gedankenvollen Schwere des Cornelius gemein hat. Aber seine Bilder sind doch voll bestrickender Details. Während man sonst gewöhnt ist, ihn als Pyriker zu betrachten, der umsomehr gibt, je weniger Figuren seine Bilder enthalten, lernt man hier den Denker kennen, der für ganz ungreifbare, kaum zu bewältigende Dinge die sinnliche Form findet.

Aber auch sonst war der Aufenthalt in Rom für Botticellis Leben von tiefingreifender Bedeutung. Während er in der Sixtinischen Kapelle theologische Weisheit in Bildern umsetzte, lernte er zugleich die Größe des antiken Rom bewundern. Wohl war er nicht der erste Künstler, der die ewige Stadt betrat. Mit ihm zusammen waren außer Perugino und Ghirlandajo auch Cosimo Rosselli und Signorelli in der Sixtinischen Kapelle thätig. Lange vor ihm hatten Donatello und Brunellesco jene berühmte Studienreise gemacht, die für die Formensprache der Architektur und Plastik so entscheidend wurde. Aber man versteht leicht, daß ein so sensibler, erregbarer Geist, wie Botticelli, noch weit begeisterter als alle anderen der antiken Herrlichkeit sich hingab.

Nicht daß die Antike auf seinen Stil Einfluss genommen hätte. Denn es ist gleichgiltig, wenn hie und da eine seiner Figuren das Bewegungsmotiv einer alten Statue wiederholt. Es gab damals noch viel zu wenig antike Bildwerke, die directe Anregungen hätten geben können. Der Apoll des Belvedere, die schlafende Ariadne, die Laokoongruppe, der Torso des Belvedere und all die anderen berühmten Marmorewerke, die auf das 16. Jahrhundert so verhängnisvoll wirkten, schlummerten noch in der Erde. Man sah in Rom kaum mehr als die Reliefs der Trajans- und Antoniusssäule, die Triumphbögen des Titus, Trajan, Severus und Constantin, die Reiterstatue des Marc Aurel, die Koffelhändler und den sterbenden Gallier. Botticelli blieb daher in seiner Formenauffassung von der Antike gänzlich unberührt. Es läßt sich gewiß schwer etwas weniger Antikes denken, als diese mageren Formen, diese unruhigen, gefalteten, gebauschten Draperien. Gleichwohl verathen die Hintergründe und Details seiner Bilder, mit welcher Begeisterung er die Reste des Alterthums betrachtete. Ultrömische Bauwerke, Sculpturen oder Gemmen kehren nun häufig in seinen Werken wieder. Auf einem seiner Fresken der Sixtinischen Kapelle malt er den Constantinbogen, im Hintergrunde eines anderen Bildes die Dioskurengruppe des Quirinal. Das junge Mädchen des Frankfurter Museums trägt als Collier eine antike Gemme mit Apollo und Marsyas. Aber namentlich das Mysterium, das die Antike umfließt, zog den Träumer an. Jeder heidnische Tempel, jeder Triumphbogen hatte damals noch seine Legende. Seltsame Wundergeschichten raunte man sich zu.

(Schluß folgt.)

Die Secession.

(Zur ersten Kunstausstellung der Vereinigung bildender Künstler Oesterreichs in der Gartenbaugesellschaft am Parkring.)

IV.

In vierten Saal sind die Bronzen von Ballgreen, Bucheinbände von Van de Velde, Schalen in Silber von Baffier, in Holz von Carabin und die Sachen von Charpentier, Zinntrüge, Cigarettenaschen, Beschwerer, Petschafte, Glocken. Hier und bei dem Kasten mit den geblasenen Glasern Köppings, bei der Lampe und dem Leuchter von Gurschner, bei den Töpfereien der Münchener Familie von Heider im ersten und im elften, bei den Paravents von unserem Engelhart im sechsten und im achten Saal verweilen die Leute gern. Aber, hört man sagen, das sind doch eigentlich Spielereien! Ein Künstler, der ein Salzfaß macht! Verträgt sich denn das mit seiner Würde? Wer hat das angefangen?

Es war zum ersten Mal im Jahre 1891, daß man auf dem Champ de Mars solche Werke der „kleinen Kunst“, wie man sie bei uns zu nennen pflegt (in Paris sagte man: Home art), zu sehen bekam. Die Künstler beriefen sich dabei auf die Engländer, die seit William Morris die Necessaries of life, die Dinge des täglichen Gebrauches, schön haben wollen; Dante Gabriel Rossetti, Edward Burne Jones und Walter Crane hatten sich nicht geschämt, Stühle zu zeichnen oder Bücher zu binden. Sie beriefen sich auch auf die Amerikaner, die sich in ihren Wohnungen mit Dingen von solcher Schönheit umgeben, daß der Europäer seine armselige Art zu leben beklagen muß. Ihre Versuche gefielen. Man begann zu empfinden, daß das mehr als eine bloße Laune, mehr als eine Marotte war. Dann eröffnete Herr Bing im Herbst 1895 sein Haus des „Art nouveau“. Herr Bing war bis dahin als Kenner und Sammler der japanischen Künste bekannt gewesen. Nun wollte er in diesem Hause zeigen, daß wir fähig sind, dem ganzen Leben unsere Schönheit aufzudrücken; in die tägliche Existenz sollte so die neue Kunst eindringen.