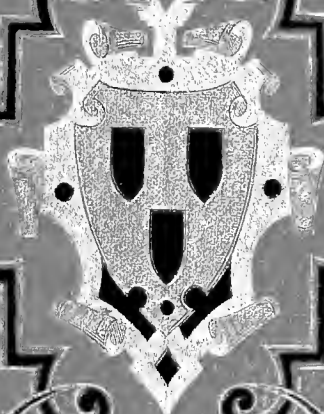
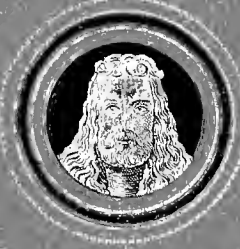
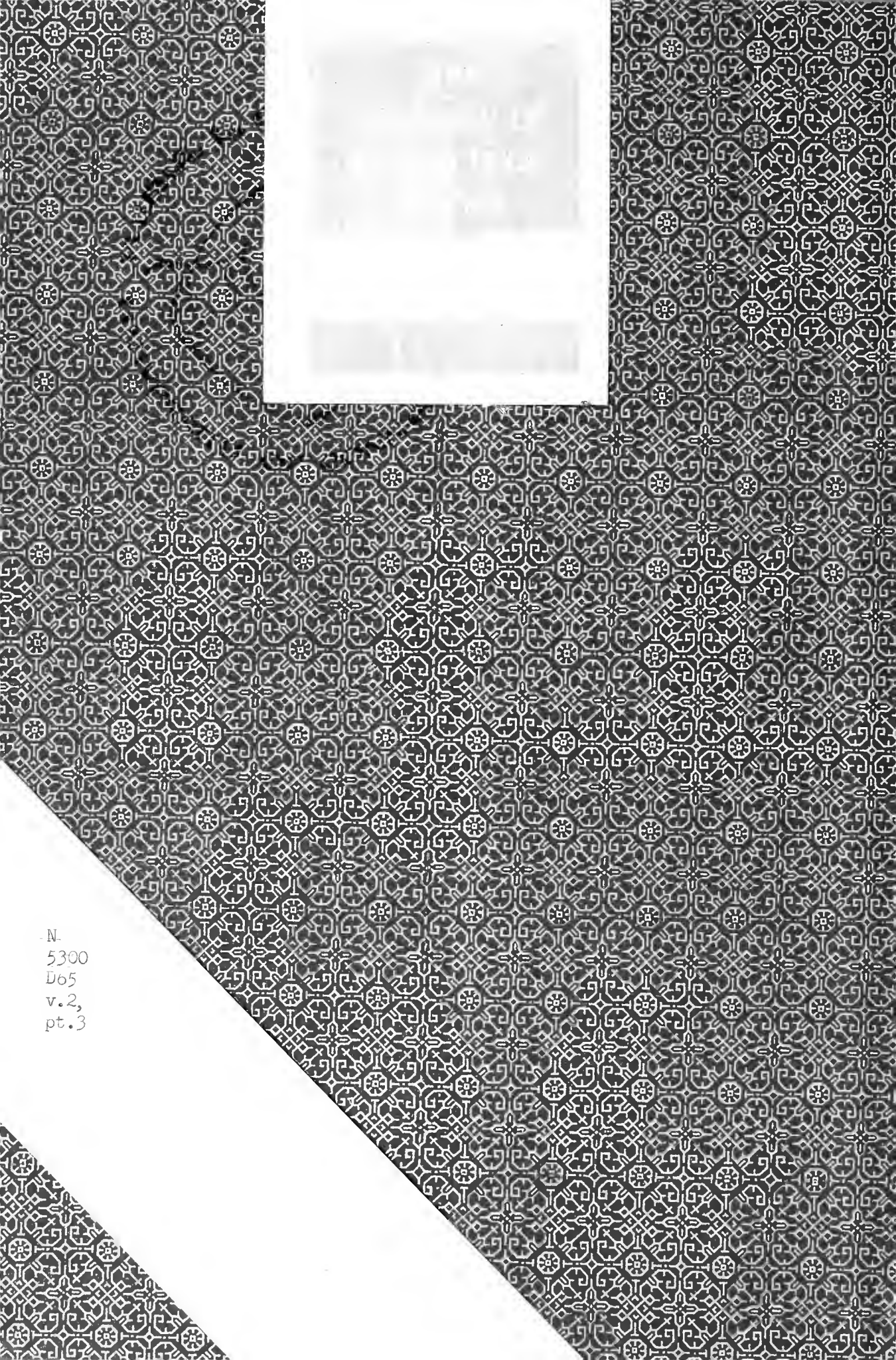


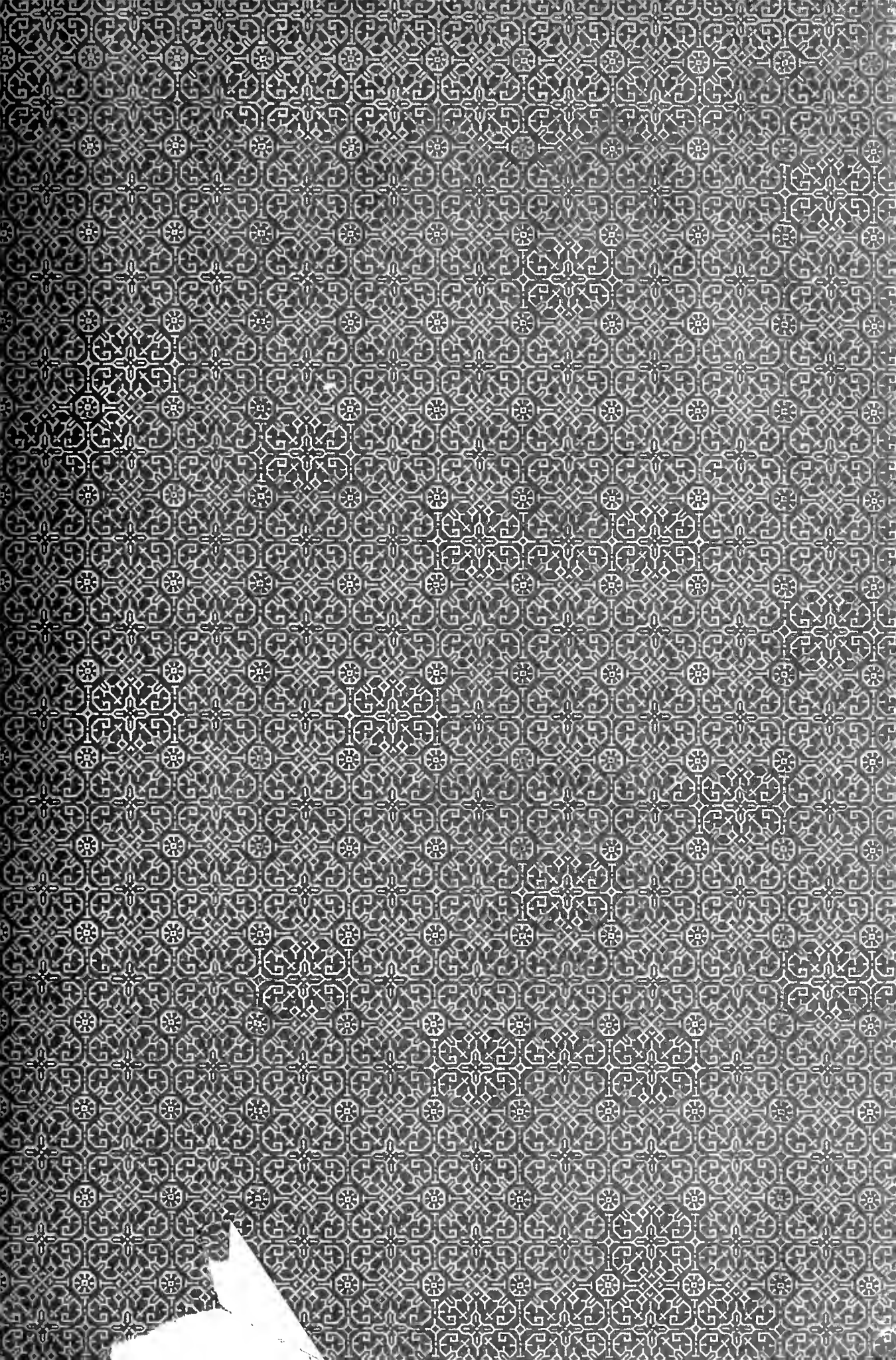
ARS LONGA

VITA BREVIS

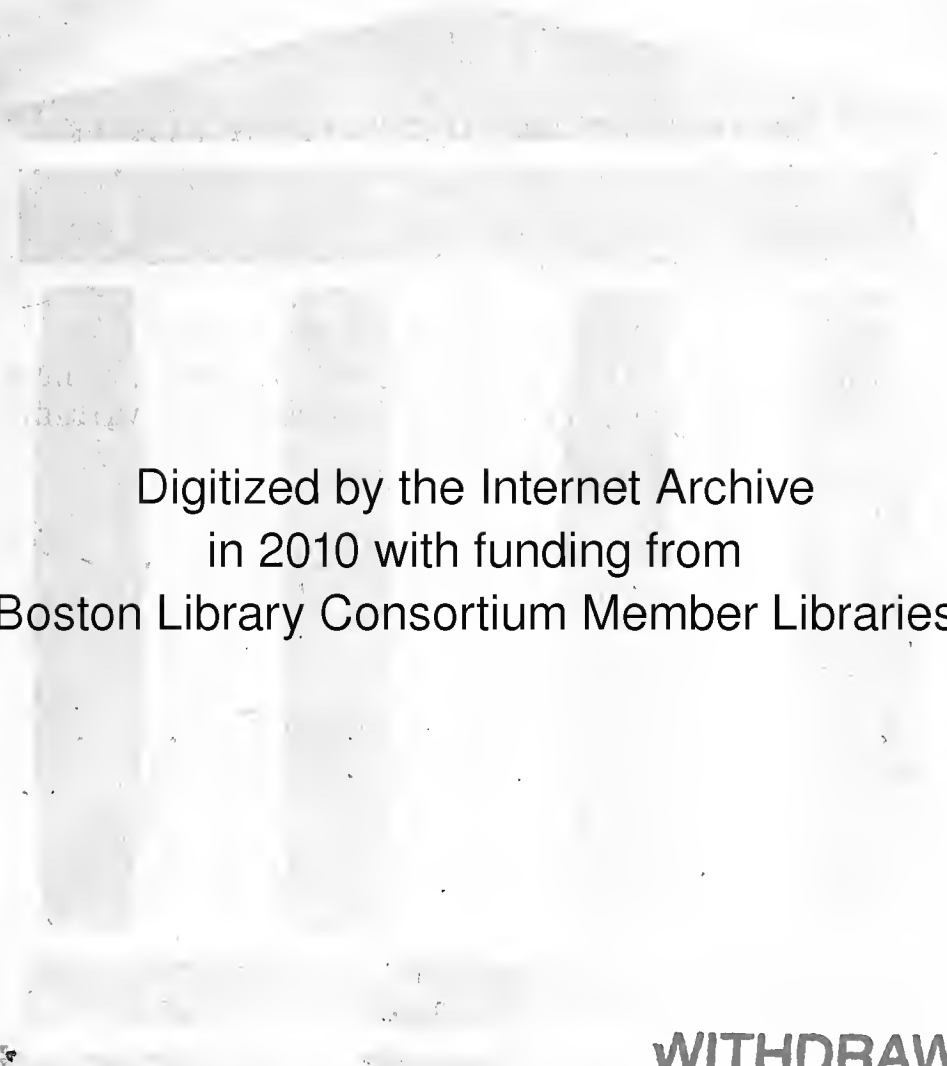




N.
5300
D65
v.2,
pt.3







Digitized by the Internet Archive
in 2010 with funding from
Boston Library Consortium Member Libraries

WITHDRAWN
From the
University of
Connecticut
Libraries

<http://www.archive.org/details/kunstundknstle23dohm>

KUNST UND KÜNSTLER ITALIENS

BIS UM DIE

MITTE DES ACHTZEHNEN JAHRHUNDERTS.

UNTER MITWIRKUNG VON

C. BRUN, O. EISENMANN, H. JANITSCHKE, M. JORDAN, H. LÜCKE,
C. A. REGNET, J. P. RICHTER, A. ROSENBERG, J. E. WESSELY

HERAUSGEGEBEN VON

DR. ROBERT DOHME,
BIBLIOTHEKAR SR. MAJESTÄT DES KAISERS WILHELM.

DRITTER BAND.

MIT VIELEN ILLUSTRATIONEN IN HOLZSCHNITT.



LEIPZIG,
VERLAG VON E. A. SEEMANN.

1879.

KUNST UND KÜNSTLER
DES
MITTELALTERS UND DER NEUZEIT.

BIOGRAPHIEN UND CHARAKTERISTIKEN.

UNTER MITWIRKUNG VON FACHGENOSSEN HERAUSGEGEBEN

VON

DR. ROBERT DOHME,
BIBLIOTHEKAR SR. MAJESTÄT DES KAISERS WILHELM.

2
ZWEITE ABTHEILUNG.

KUNST UND KÜNSTLER ITALIENS BIS UM DIE MITTE DES ACHTZEHNEN
JAHRHUNDERTS.

3
DRITTER BAND.



LEIPZIG,
VERLAG VON E. A. SEEMANN.

1879.

Alle Rechte vorbehalten.

Druck von Metzger & Wittig in Leipzig.

INHALTSVERZEICHNISS.

Vorbemerkung: Da die Seitenzahlen nicht fortlaufen, sind auf der ersten Seite jedes Bogens in der unteren linken Ecke die Nummern angegeben, welche die Reihenfolge der Bogen bezeichnen.

No. 62 u. 63, Raffael und Michelangelo von A. Springer, bilden den vierten Band des gefamnten Werkes und kommen daher in der systematischen Folge hier nicht vor.

	No.	Seite
1. Fra Bartolommeo. Von H. Lücke	59 u. 60.	3—21
2. Andrea del Sarto. Von H. Janitschek	59 u. 60.	22—48
3. Lionardo da Vinci. Von C. Brun	61.	3—56
4. Bernardino Luini. Von demselben	61.	57—84
5. Sebastiano del Piombo. Von J. P. Richter	64 u. 65.	3—20
6. Giulio Romano. Von demselben	64 u. 65.	21—40
7. Giovanni Bellini. Von H. Janitschek	66—68.	3—18
8. Giorgione. Von H. Lücke	66—68.	19—42
9. Palma Vecchio. Von A. Rosenbergs	66—68.	43—67
10. Tizian. Von M. Jordan	69.	3—52
11. Tintoretto. Von H. Janitschek	70 u. 71.	3—32
12. Paolo Veronese. Von demselben	70 u. 71.	33—64
13. Andrea Sanfovino. Von A. Rosenbergs	72 u. 73.	3—14
14. Jacopo Sanfovino. Von demselben	72 u. 73.	14—32
15. Andrea Palladio. Von R. Dohme	72 u. 73.	33—48
16. Correggio. Von J. P. Richter	74.	3—36
17. Die Malerschule von Bologna. Von H. Janitschek	75—77.	3—77
Die Caracci (S. 3). — Guido Reni. Domenico Zampieri. Francesco Albani. Francesco Barbieri (S. 35).		
18. Caravaggio. Von O. Eifenmann	78 u. 79.	3—18
19. Spagnoletto. Von demselben	78 u. 79.	19—32
20. Salvator Rosa. Von C. A. Regnet	80 u. 81.	3—22
21. Lorenzo Bernini. Von R. Dohme	80 u. 81.	23—40
22. Giovanni Battista Tiepolo. Von J. E. Weffely	82—84.	3—15
23. Antonio Canale gen. Canaletto. Von demselben	82—84.	16—22
24. Bernardo Bellotto gen. Canaletto. Von demselben	82—84.	23—24
25. Pompeo Batoni. Von demselben	82—84.	25—32

VERZEICHNISS DER ILLUSTRATIONEN.

Die beigefetzten Ziffern geben die Seitenzahlen innerhalb der durch die eingeklammerten Nummern bezeichneten Abchnitte an.

FRA BARTOLOMMEO (No. 59 u. 60).

Bildnifs Fra Bartolommeo's. 3. — Skizze zum oberen Theile des jüngsten Gerichtes. Nach einer Handzeichnung. 5. — Heilige Familie. Sammlung des Earl Cowper in Panshanger. 9. — Madonna della Mifericordia. S. Romano zu Lucca. Nach dem Stich bei Rosini. 13. — Pietà. Galerie Pitti zu Florenz. 17.

ANDREA DEL SARTO (No. 59 u. 60).

Selbstbildnifs in den Uffizien zu Florenz. 22. — Geburt der Maria. Wandgemälde im Servitenkloster zu Florenz. 25. — Caritas. Galerie des Louvre. 29. — Grablegung. Galerie Pitti in Florenz. 33. — Madonna del Sacco. Wandgemälde im Kreuzgang des Servitenklosters. 37. — Figur aus dem Abendmahl. Wandgemälde im Refectorium des Klosters S. Salvi. 40. — Gruppe aus dem Abendmahl ebenda. 41. — Das Opfer Abrahams. Dresdener Galerie. 43. — Facimile einer Handzeichnung in den Uffizien zu Florenz. 45.

LIONARDO DA VINCI (No. 61).

Bildnifs Lionardo's. 3. — Engel Lionardo's aus der Taufe Christi von Verrocchio. 9. — Bacchus-Kopf. Bleistiftzeichnung in der Akademie zu Venedig. 13. — Die Anbetung der Magier. Skizze nach dem Bilde in den Uffizien zu Florenz. 17. — Studien zum Abendmahl. Federkizze im Louvre. 21. — Das Abendmahl im Refectorium von Sta. Maria delle Grazie in Mailand. 25. — Zeichnung nach dem Reiterstandbild Franzesco Sforza's. Im Kupferstichkabinet zu München. 31. — Weiblicher Kopf. Handzeichnung in der Sammlung der Uffizien. 33. — Karrikaturen. Zeichnung in der Albertina. 41. — Vom Karton der Anghiarifchlacht. Nach einem Stich von Edelinck. 43. — Madonna mit dem Christus- und Johanneskinde. Von B. Luini. Refectorium der Riformati zu Lugano. 49. — Die Madonna in der Felsgrötte. Paris, Louvre. 51. — Selbstbildnifs Lionardo's. Röthelzeichnung. Turin. 53.

BERNARDINO LUINI (No. 61).

Grablegung der hl. Katharina. Mailand, Brera. 61. — Anbetung der hl. drei Könige. aus Casa Litta. Paris, Louvre. 65. — Madonna mit Heiligen. 1521. Mailand, Brera. 69. — Die Heiligen Apollonia und Lucia. Monastero maggiore in Mailand. 73. — Aus der Kreuzigung. Sta. Maria degli Angeli in Lugano. 76. — Gruppe aus der Kreuzigung. Ebenda. 77.

SEBASTIANO DEL PIOMBO (No. 64 u. 65).

Bildnifs Sebastiano's. 3. — Magdalena. Aus dem Altarbilde in S. Giovanni Crisostomo in Venedig. 5. — Die Erweckung des Lazarus. Nationalgalerie in London. 9. — Bildnifs des Admirals Doria. Palazzo Doria in Rom. 17.

GIULIO ROMANO (No. 64 u. 65).

Bildnifs Giulio's. 21. — Figur des Saulus aus der Steinigung des hl. Stephanus. S. Stefano in Genua. 24. — Trojaner Schlacht. (Ilias V, 9—24.) Frescogemälde im Residenzschloffe zu Mantua. 25. — Bacchanal. Frescogemälde im Palazzo del Te. 29. — Fang eines Seefisches. Getufchte Federzeichnung im Louvre. 33. — Madonna della catina. Dresdener Galerie. 37. — Putten aus dem Psycheaal im Palazzo del Te. 40.

GIOVANNI BELLINI (No. 66—68).

Bildnifs Bellini's. 3. — Madonna. Sta. Maria dell' Orto. Venedig. 5. — Santa Conversazione. S. Zaccaria in Venedig. 9. — Santa Conversazione. S. Pietro Martire in Murano. 13.

GIORGIONE (No. 66—68).

Thronende Madonna. Oelgemälde in San Liberale zu Castelfranco. 21. — Kopf der thronenden Madonna. Ebenda. 25. — Die Familie des Giorgione. Oelgemälde im Palazzo Giovannelli in Venedig. 29. — Das Concert. Oelgemälde in der Galerie Pitti in Florenz. 33. — Pietà. Oelgemälde im Monte di Pietà zu Treviso. 37.

PALMA VECCHIO (No. 66—68).

Der hl. Petrus auf dem Throne. Akademie zu Venedig. 45. — Die hl. Barbara. Sta. Maria formosa in Venedig. 53. — Der Sündenfall. Braunschweiger Galerie. 57. — Sog. Violante. Belvedere in Wien. 61. — Bildniß eines jungen Mädchens. Berliner Museum. 65.

TIZIAN (No. 69).

Bildniß Tizian's. 3. — Himmlische und irdische Liebe. Oelgemälde der Galerie Borghese in Rom. 9. — Der Zinsgrofchen. Oelgemälde in der Dresdener Galerie. 17. — Madonna des Haufes Pefaro. Oelgemälde in Sta. Maria dei Frari zu Venedig. 29. — Reiterbildniß Karl's V. Galerie in Madrid. 33. — Erziehung Amors. Galerie Borghese in Rom. 41. — La Fede. Dogenpalast zu Venedig. 49.

TINTORETTO (No. 70 u. 71).

Bildniß Tintoretto's. 3. — Der hl. Marcus befreit einen Sklaven vom Märtyrertode. Akademie in Venedig. 13. — Mittelgruppe der Kreuzigung. Venedig, Scuola di S. Rocco. 17. — Diogenes. Wandgemälde in der Bibliothek zu Venedig. 21. — Verlobung der hl. Katharina. Sala del Collegio im Dogenpalast. 25.

PAOLO VERONESE (No. 70 u. 71).

Bildniß Paolo's. 33. — Mucius Scaevola vor Porsenna. Wandgemälde in Tiene. 37. — Von den Fresken der Villa Mafer. 44. — Die Musik. Von den Fresken der Villa Mafer. 45. — Das Gastmahl bei Levi. Akademie zu Venedig. 49. — Verlobung der hl. Katharina. In der Kirche Sta. Caterina in Venedig. 53. — Thronende Venezia mit Gerechtigkeit und Frieden. Deckengemälde in der Sala del Collegio im Dogenpalast. 57.

ANDREA SANSOVINO (No. 72 u. 73).

Bildniß Andrea's. 3. — Terracotta-Altar. Sta. Chiara in Monte San Savino. 4. — Die Taufe Christi. Baptisterium in Florenz. 5. — Vom Grabmal des Cardinals Sforza. Ebenda. 9. — Die hl. Anna felbdritt. S. Agoflino zu Rom. 11. — Casa Santa zu Loreto. 12.

JACOPO SANSOVINO (No. 72 u. 73).

Bildniß Jacopo's. 14. — Bacchus-Statue. Bargello zu Florenz. 17. — Palazzo Corner in Venedig. 20. — Loggetta am Markusthurm zu Venedig. 21. — »Friede« und »Mercure«, Statuen an der Loggetta in Venedig. 25.

ANDREA PALLADIO (No. 72 u. 73).

Bildniß Palladio's. 33. — Der Redentore in Venedig. 37. — Palazzo Chierigati in Vicenza. 41. — Grundriß des Teatro Olimpico in Vicenza. 44. — Bühnenraum deselben. 45.

CORREGGIO (No. 74).

Die Madonna mit dem hl. Franciscus. Dresdener Galerie. 5. — Aus den Fresken im Paulsklofter in Parma. 13. — Fresco der Verkündigung in Sta. Maria dell' Annunziata zu Parma. 17. — Die Verlobung der hl. Katharina. Paris, Louvre. 21. — Das Martyrium der hl. Placidus und Flavia. Parma, Pinakothek. 25. — Die heilige Nacht. Dresdener Galerie. 29. — Madonna mit dem hl. Hieronymus. (Der Tag) Galerie zu Parma. 33.

DIE MALERSCHULE VON BOLOGNA (No. 75—77).

Selbstbildniß des Annibale Caracci. 5. — Bekehrung des hl. Paulus. Von Lodovico Caracci. Pinakothek in München. 9. — Satyr und Nymphe. Von Lodovico Caracci. Ehemals in der Galerie Pourtalès. 13. — Communion des hl. Hieronymus. Von Agoflino Caracci. S. Michele

in Bosco bei Bologna. 17. — Triumph der Galatea. Von Agostino Caracci. Galerie des Palazzo Farnese in Rom. 21. — Juno mit dem Gürtel der Grazien. Von Annibale Caracci. Galerie des Palazzo Farnese in Rom. 25. — Der heilige Rochus. Von Annibale Caracci. Dresdener Galerie. 29. — Guido Reni's Selbstbildniß. 35. — Selbstbildniß Domenichino's. 37. — Aurora. Deckengemälde von Guido Reni. Caffo des Palazzo Rospigliosi in Rom. 41. — Pietà. Von Guido Reni. Pinakothek zu Bologna. 45. — Letzte Communion des hl. Hieronymus. Von Domenichino. Vatican. 49. — Jagd der Diana. Palazzo Borghese in Rom. 53. — Tanzende Amorinen. Von Albani. Brera. Mailand. 57. — Die Verführung der Hagar. Von Guercino. Mailand, Brera. 65.

CARAVAGGIO (No. 78 u. 79).

Bildniß Caravaggio's. 3. — Falsche Spieler. Dresdener Galerie. 8. — Die Lautenpielerin. Galerie Liechtenstein in Wien. 9. — Der besiegte Amor. Berliner Museum. 13. — Grablegung Christi. Rom, Vatican. 17.

SPAGNOLETTI (No. 78 u. 79).

Bildniß Spagnoletto's. 19. — Amor einen Satyr geißelnd. Nach einer Radirung. 21. — Die hl. Maria von Aegypten an ihrem Grabe betend. Dresdener Galerie. 24. — Mater dolorosa. Galerie in Cassel. 25. — Das Martyrium des hl. Bartholomäus. Berliner Museum. 28.

SALVATOR ROSA (No. 80 u. 81).

Bildniß Salvator Rosa's. 3. — Flusgötter. Facsimile einer Radirung von Salvator Rosa. 9. — Phryne und Xenokrates. Oelgemälde. 13. — Würfeln Soldaten. Facsimile einer Radirung von Salvator Rosa. 17. — Gebirgslandschaft. Oelgemälde. 21.

LORENZO BERNINI (No. 80 u. 81).

Bildniß Bernini's. 23. — Palazzo Barberini. Rom. 25. — Grabmal Papst Urban's VIII. im St. Peter. 29. — Brunnen auf Piazza Navona. Rom. 33. — Die Colonnaden des Petersplatzes in Rom. 37.

GIOVANNI BATTISTA TIEPOLO (No. 82—84).

Bildniß Tiepolo's. 3. — Flucht nach Aegypten. Radirung von Domenico Tiepolo. 5. — Der hl. Jacobus. Gemälde in der Kirche Sant' Eustachio zu Venedig. Nach der (von der Gegenseite genommenen) Radirung des Domenico Tiepolo. 10.

ANTONIO CANALE GEN. CANALETTO (No. 82—84).

Bildniß Canaletto's. 16. — Die Piazzetta in Venedig. Radirung von Canaletto. 17.

BERNARDO BELLOTTO GEN. CANALETTO (No. 82—84).

Ansicht von Pirna. Nach einer Radirung Bellotto's. 21.

POMPEO BATONI (No. 82—84)

Bildniß Batoni's. 25. — Venus den Amor liebkoftend. Nach dem Stiche von Porporati. 28. — Büßende Magdalena. Original in der Dresdener Galerie. 29.

BERICHTIGUNGEN.

1. No. 74. Correggio, S. 12. Z. 5—8 muß es heißen: »das früher in der Ambrosiana befindliche Gemälde ist identisch mit dem jetzt im Museo Municipale untergebrachten«.
2. Ebenda. S. 13 in der Unterchrift ist zu berichtigen: in Parma (statt bei Parma).
3. Ebenda. S. 17 muß die Unterchrift lauten: Fresco der Verkündigung in Sta. Maria dell'Annunziata in Parma.

LIX.

FRA BARTOLOMMEO.

Von

Hermann Lücke.

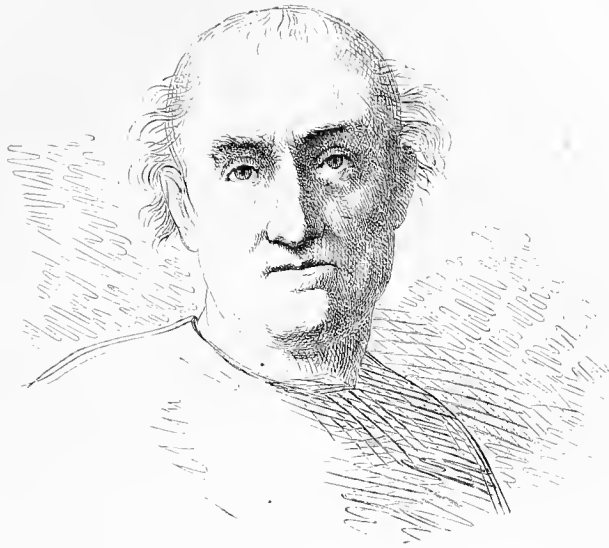
LX.

ANDREA DEL SARTO.

Von

Hubert Janitschek.





Fra Bartolommeo.

Geb. in Suffignano (?) 1475; gest. in Florenz den 3. Aug. 1517.

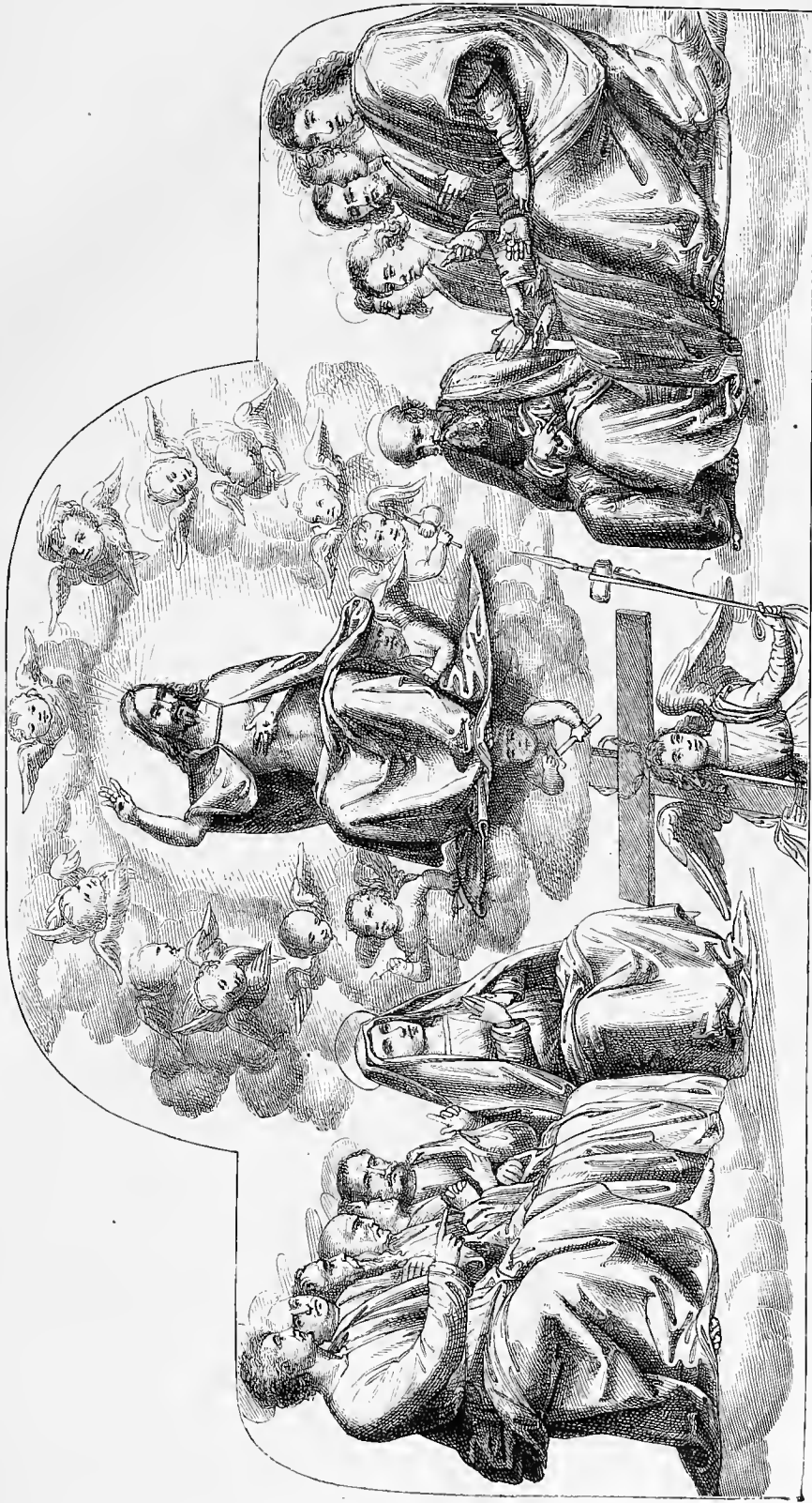
Als die Gegner Savonarola's im April des Jahres 1498 in Florenz das Kloster von San Marco stürmten, um sich des kühnen Reformators zu bemächtigen, befand sich nach Vafari's Bericht unter den Vertheidigern des Gebäudes ein junger Maler, Namens Bartolommeo Pagholo, der zu den treuesten und ehrlichsten Anhängern des gewaltigen Dominikaners gehörte. Während des Kampfes, der mit Savonarola's Gefangennahme endigte, soll er das Gelübde gethan haben, wenn er leben bliebe, Dominikaner zu werden.¹⁾ Thatsache ist, dafs er bald nachher, am 26. Juli 1500 in San Domenico zu Prato das Novizenkleid anlegte und nach dem üblichen Probejahr in den Orden mit dem Namen Fra Bartolommeo aufgenommen wurde.²⁾ Die Kunstgeschichte hat diesen Namen adoptirt und sie bezeichnet mit ihm einen Künstler, der an die Höhe der grössten jener Zeit zwar nicht völlig heranreicht, ihnen aber unter der Schaar bewunderungswürdiger Talente, die diese herrschenden Genien wie ein glänzender Hofstaat umgeben, mit wenigen andern am nächsten kommt und sich ihnen mit dem Character einer eigenthümlich und bestimmt ausgeprägten künstlerischen Persönlichkeit zur Seite stellt.

Bartolommeo war 1475, wahrscheinlich in Suffignano, einer kleinen Ortschaft in der Nähe von Florenz, geboren. Drei Jahre später liefs sich der Vater in Florenz nieder, vertauschte das Geschäft eines Maulthiertreibers, dem er bisher obgelegen, mit dem einträglicheren eines Fuhrmanns und erwarb am Thor von S. Pietro Gattolino ein kleines Haus, welches Baccio, wie Bartolommeo familiär genannt wurde, nach dem frühzeitigen Tode der Eltern mit seinen Brüdern Piero

und Michele bis zum Eintritt ins Kloster bewohnte, und nach welchem er den Beinamen Della Porta erhielt. Schon im siebenten Jahre war er zu dem Maler Cofimo Roffelli in die Lehre gekommen, einem nicht besonders hervorragenden, aber tüchtigen und vielbeschäftigten Meister, bei dem er für den Anfang genügenden Unterricht, aber freilich keine dauernde Anregung fand. Wahrscheinlich sehr bald nach Ablauf der gewöhnlichen Lehrzeit — vielleicht schon um 1490 — verließ Baccio die Werkstatt des alten Cofimo und begann in Gemeinschaft mit seinem Altersgenossen und Mitschüler Mariotto Albertinelli selbständig zu arbeiten. Die Freundschaft, die ihn mit diesem verband, rühmt Vasari mit lebhaften Worten; an Naturell und Character sehr verschieden, Bartolommeo ernst und gelassen, Mariotto von unruhigem leichtblütigen Temperament, lebten sie doch wie Brüder zusammen; in künstlerischer Hinsicht empfing Mariotto vom Freunde so entscheidende Einflüsse und ward ihm später in seinen besten Arbeiten so ähnlich, daß er, wie Vasari sagt, auch deshalb ein zweiter Bartolommeo genannt werden konnte.

Bei dem Auftreten Savonarola's, dessen gewaltige Buß- und Reformpredigten in dem lebensheutern Florenz jener Tage eine so beispiellose Erschütterung hervorriefen, sollte sich die Verschiedenheit ihrer Naturen am schärfsten zeigen. Die wilden Entartungen des Zeitalters hatten die Seele Savonarola's mit Schrecken erfüllt, nur die unheimlich düsteren Schattenseiten der Renaissance, deren glanzreichste Epoche eben anhub, zeigten sich seinen Blicken. In sich selbst eine tragisch widerspruchsvolle Erscheinung, ein Fanatiker des Mittelalters und ein Prophet des kommenden Jahrhunderts, dem Geiste der Renaissance feindselig und doch in seinem Freiheitsenthusiasmus ihm verwandt, erhob er sich in Florenz als Reformator der Sitten und des Staates und erlangte seit den berühmten Fastenpredigten von 1495 jene ungeheure Macht über die Gemüther, durch welche die fest- und prachtliebende Mediceerstadt während der zwei folgenden Jahre völlig verwandelt erschien. Der Gefang der lustigen Lieder, die Lorenzo Magnifico seinen Florentinern gedichtet, war verstummt, Bußpsalmen singend durchzogen die Piagnonen, die Anhänger des Dominikaners, die Strafsen der Stadt; die Menge, geängstigt von der Erwartung der furchtbaren Strafgerichte, die Savonarola in flammender Rede verkündigte, drängte sich unablässig zu den Kirchen, und ergriffen von der ethischen Größe des Mannes, die durch alle Verdunklungen eines mönchischen und abergläubischen Fanatismus siegreich hindurchleuchtete, wurden viele der Edelsten jener Zeit seine begeistertsten Verehrer. Der weltlich gesinnte Mariotto hielt sich ihm völlig fern. Während Bartolommeo sich ganz und mit der ernstesten Aufrichtigkeit dem Einflusse Savonarola's hingab, schloß sich jener der Partei seiner Gegner um so entschiedener an, da er zu den Begünstigten der Medici gehörte, der erbittertsten Feinde des Mönchs. Als Bartolommeo kurze Zeit nach dem tragischen Ende Savonarola's ins Kloster ging und der Kunst für längere Zeit gänzlich entfagte, gerieth Mariotto darüber, wie Vasari erzählt, vor Unmuth fast aufser sich.

Mit Unrecht hat man Savonarola einer barbarischen Verachtung der Kunst beschuldigt. Schon daß viele der Künstler jener Zeit, aufser Bartolommeo Lorenzo di Credi, Sandro Botticelli, mehrere der Robbia's, Cronaca und endlich auch Michelangelo zu den Anhängern des Dominikaners zählten, kann als ein



Skizze zum oberen Theile des jüngsten Gerichtes. Nach einer Handzeichnung.

Zeugnifs dagegen gelten. Von Savonarola selbst ward die Pflege der Kunst den Mönchen als eine würdige Beschäftigung empfohlen, er schätzte sie als ein ehrenhaftes Mittel, die Einkünfte der Orden zu steigern. Wie sehr er jedoch der gefamnten Kunstichtung feiner Zeit, deren herrlichste Blüthen nimmer in der Klosterluft von San Marco gedeihen konnten, innerlich fremd gegenüberstand, bezeugen zahlreiche Stellen seiner Predigten ausdrücklich. Die Darstellung der unverhüllten Schönheit des menschlichen Körpers galt ihm für heidnisch und fündlich, und manches künstlerische Opfer ward aus diesem Grunde, wenn wir den Nachrichten Vafari's glauben dürfen, auf den Scheiterhaufen jener berühmten Autodafé's niedergelegt, die Savonarola's Eifer in den Fastnachtstagen von 1497 und 98 auf dem Signorenplatz zu Florenz ins Werk setzte. Ohne Zweifel ist der Verluft an Kunstfachen bei diesen »Bruciamenti delle vanità« früher mit tendenziöser Abfichtlichkeit arg übertrieben worden. Aus den Notizen des Dichters Benivieni und des Historikers Guicciardini ergibt sich, dafs bei den Verbrennungen, bei welchen sie beide zugegen waren, kein Kunstwerk von hervorragender Bedeutung zu Grunde ging. Die »Eitelkeiten«, die man vernichtete, bestanden zum gröfseren Theil aus Luxusgegenständen, Garderobestücken des Fasching, Larven, Maskenanzügen, Toilettengeräthen, Lauten, Spielkarten u. dergl.; was die Künstler, die zu Savonarola's nächsten Anhängern gehörten, dem Feuer überlieferten, waren, wie es scheint, nur Studienblätter, Zeichnungen nach dem Nackten. Bartolommeo soll seinen Genossen das Beispiel zu diesem Akte künstlerischer Entfagung gegeben haben, bei dem vielleicht manches zerstört wurde, was uns in die Jugendentwicklung des Künstlers genaueren Einblick hätte gewähren können.

Das früheste der von ihm bekannten Gemälde ist ein Porträt Savonarola's, das lange Zeit im Nonnenkloster S. Vincenzo zu Prato aufbewahrt wurde und sich gegenwärtig im Besitz des Herrn Ermolao Rubieri zu Florenz befindet, eines jener Bildnisse, die durch sich selbst die vollkommene Treue der Auffassung verbürgen und in feiner Vortrefflichkeit von um so gröfserem Interesse, da die Porträtmalerei der Kunstichtung Bartolommeo's ziemlich fern lag. Ganz im Profil genommen, überaus bestimmt in den Umrissen und kraftvoll modellirt, zeigt das Bild in den seltsamen, hart und derb gefchnitten Formen des Kopfes die ganze Entschlossenheit des gewaltigen und doch so beschränkten Reformators. Das cholerisch Leidenschaftliche seiner Natur tritt in zwei anderen Bildnissen Savonarola's, einem vorzüglichen, vermuthlich von Ambrogio della Robbia herrührenden Terracotta-Relief und einer Gemme von Giovanni delle Corniole entschiedener hervor; der im Ganzen ruhige Ausdruck im Bilde Bartolommeo's deutet die Möglichkeit der glühendsten Erregung in dem eigenthümlich gespannten und leuchtenden Blick gleichsam nur an; aber gerade bei dieser Auffassung meinen wir jenes dämonischen Geistesdranges, der das Wesen Savonarola's unwiderstehlich beherrschte, um so lebendiger inne zu werden. In späteren Jahren hat ihn Bartolommeo noch einmal, in der verklärten Gestalt des Petrus Martyr, dargestellt, mit höher entwickelter Kunst, aber ohne die unmittelbar überzeugende individuelle Wahrheit, die jenem Jugendwerk eigen ist.

Aufser dem letzteren ist bis zum Jahre 1498 kein andres Gemälde des Künstlers mit Sicherheit nachzuweisen. Zum Glück aber hat sich eine beträchtliche

Zahl von Handzeichnungen Bartolommeo's erhalten, von denen offenbar nicht wenige dieser Periode angehören; ein Theil derselben befindet sich in den Uffizien zu Florenz, ein anderer im Besitz der Großherzogin von Weimar, noch andere werden in den Sammlungen von Wien, Paris und Venedig aufbewahrt. Manche dieser Blätter, sehr sorgfältig ausgeführte Federzeichnungen, meist Compositionsentwürfe in kleinen Figuren, lassen in der mageren Schlankheit der Gestalten, in der ovalen Form der Köpfe, in dem knittigen Faltenwurf, den gebauschten und festonartig gerafften Gewändern noch Anklänge an Cosimo Rosselli erkennen; doch zeigen sich, was die Gewandung betrifft, die Vorzüge einer einfacheren und edleren Anordnung bereits überwiegend; in den Bewegungen der Figuren tritt, wie Crowe und Cavalcaffelle³⁾ besonders betonen, ein Streben nach Anmuth hervor, das an Filippino Lippi, einen der vorzüglichsten Meister des Quattrocento, erinnert, und in der Gruppierung der Gestalten macht sich ein Gefühl für Schönheit der Umrisslinien geltend, das für den Fortschritt der künstlerischen Entwicklung Baccio's vor allem bezeichnend ist. Zwei kleine, miniaturartig ausgeführte Bilder in den Uffizien, die Anbetung des Kindes und die Darstellung im Tempel, werden von Vafari ausdrücklich als Jugendarbeiten des Künstlers bezeichnet. Crowe und Cavalcaffelle betrachten sie als die ersten Erzeugnisse der Zeit, wo Bartolommeo nach feinem Eintritt ins Kloster die künstlerische Thätigkeit wieder aufnahm, und die meisterliche Art der Durchführung, die außerordentliche Noblesse und Einfachheit in der Behandlung der Gewänder beweisen jedenfalls, daß sie nicht zu den früheren Werken der Jugendperiode gehören. Gleichwohl haben sie im Typus der Gestalten noch eine gewisse Verwandtschaft mit den Arbeiten dieser Epoche, und man wird um so eher geneigt sein, sie an das Ende derselben zu setzen, da die Studienblätter zu den Bildern in technischer Hinsicht mit den Zeichnungen für das große Frescogemälde übereinstimmen, welches Bartolommeo im Friedhof von Sta. Maria Nuova zu Florenz wenige Monate vor feinem Eintritt ins Kloster auszuführen begann.⁴⁾

Dieses Frescowerk hat nicht blos in der Entwicklungsgeschichte des Künstlers, sondern in der kunstgeschichtlichen Entwicklung überhaupt epochemachende Bedeutung; es ist eine der Schöpfungen, welche die höchste Blüthezeit der italienischen Malerei, die Epoche der vollendeten Renaissancekunst einleiten. Und eben dies Werk, das in seiner feierlichen Großartigkeit die erhabenste Sammlung und Klarheit des Geistes bekundet, ist kurze Zeit nach jenem furchtbaren Ereigniß entstanden, welches die Seele des Künstlers in ihrem Innersten erschüttern mußte, bald nach dem Märtyrertode Savonarola's. Am 23. Mai 1498 war die Hinrichtung erfolgt, und noch während desselben Jahres finden wir Bartolommeo an dem Werke beschäftigt. Der Sieg, den er mit der Energie künstlerischer Begeisterung über sich selbst errungen hatte, gab ihm aber nicht Ruhe. Während der Arbeit gelangte der Entschluß, aus dem wild verworrenen Treiben der Welt ins Kloster zu flüchten, in Bartolommeo zur Reife, er brach die Arbeit ab und überließ die Vollendung des Gemäldes Albertinelli.

Der Gegenstand desselben ist das jüngste Gericht. Oben thront Christus unter einem von Seraphimköpfen gebildeten Bogen, etwas tiefer in einem Halbkreis sitzen auf Wolken Maria und die 12 Apostel, den mittleren Raum, umgeben

von zwei pofaunenblafenden Herolden des Gerichts, nimmt ein Engel mit Kreuz, Dornenkrone und Lanze ein, den unteren Theil die Schaar der Auferstandenen, in ihrer Mitte der Erzengel Michael, der mit erhobenem Schwert die Seligen von den Verdammten scheidet.*)

Leider hat das Gemälde, das gegenwärtig in einem Seitenhof des Klosters Sta. Maria Nuova aufgestellt ist, stark gelitten, namentlich in den unteren, zum Theil von Albertinelli nach Baccio's Entwurf ausgeführten Partien, die stellenweise gänzlich zerstört sind. Nach dem was noch vorhanden ist und nach Bartolommeo's ganzem Kunstcharakter darf man annehmen, daß diese Partien die minder bedeutenden des Gemäldes waren. Des dramatischen Ausdrucks, den der Gegenstand hier verlangte, war Bartolommeo nur wenig mächtig, eine leidenschaftliche Bewegtheit, wie sie Signorelli in den Gestalten seines jüngsten Gerichts gezeigt hatte, blieb von der Darstellungsweise des Frate jederzeit ausgeschlossen. Am entschiedensten offenbarte sich das Bedeutende seines Stils ohne Zweifel in der oberen Hälfte des Bildes, in den ruhig auf Wolken thronenden Heiligen der Glorie. Eine ganz neue Gattung von Gestalten tritt uns hier entgegen, eine Reihe groß gebildeter Charactere, denen gegenüber alle früheren Gestalten des Künstlers klein und besangen erscheinen. Was sich in jenen Handzeichnungen nur erst in unvollkommenen Versuchen ankündigte, zeigt sich hier zu einer Größe entwickelt, die nun mit aller Entschiedenheit die Einflüsse desjenigen Meisters erkennen läßt, der die florentinische Kunst zuerst aus den Schranken des 15. Jahrhunderts befreite, die Einwirkungen Lionardo's da Vinci.

Der große und freie Zug, der in der Entwicklung der einzelnen Gestalten, in der Bildung der Körperformen und der Behandlung der Gewänder so imponant hervortritt, ist es aber nicht allein, worin die hohe Bedeutung des Gemäldes beruht; hinzu kommt der Charakter der Composition, der große Stil in der räumlichen Anordnung des Ganzen. Die florentinische Kunst am Ausgang des Quattrocento hatte sich in ihrem realistischen Eifer, in den Tafelbildern, wie in den Frescomalereien, gewissermaßen ins Enge gezogen, das feierliche Gewand früherer Tage hatte sie abgelegt und im vertraulich intimen Verkehr mit den Erscheinungen des Lebens einen Charakter angenommen, der sich dem Genrehaften näherte; nur Ghirlandajo hatte in einigen seiner Fresken eine monumentale Wirkung erstrebt. Bartolommeo in seinem jüngsten Gericht griff zuerst mit der Sicherheit des Genies auf die Compositionsgefetze der Altflorentiner zurück und brachte sie zugleich in jenem neuen, freien und großen Sinne zur Anwendung, der mit Lionardo's Auftreten in der florentinischen Kunst erwachte. Die feierliche Strenge der Giotto und Masaccio vermählt sich in der Composition dieses Werkes, vor allem in der Glorie, mit dem Kunstgeist der völlig aufblühenden Renaissance und erzeugt nun erst jene Schönheit des malerischen Gruppenbaues, die in dem Zusammenklang architektonischer Gemessenheit mit dem freien Linienzug

*) Der beigelegte Holzschnitt, der die obere Hälfte des Gemäldes wiedergibt, ist nach der Photographie einer in der Akademie zu Venedig befindlichen Federzeichnung gemacht, die irrtümlich unter den Originalhandzeichnungen Bartolommeo's aufgeführt wird. Sie ist eine ziemlich besangene Copie von anderer Hand, gibt aber doch von dem allgemeinen Charakter dieser Partie des Gemäldes eine ungefähre Vorstellung.

lebendig bewegter Gestalten beruht. Tritt den letzten Florentinern des Quattrocento gegenüber vor allem das Strenge in der Compositionsweise Bartolommeo's, seine Verwandtschaft mit jenen früheren Meistern hervor, so erscheint der Stil desselben in seiner ganzen freien Großartigkeit, wenn man ein gleichzeitiges Werk der umbrischen Schule, die mit dem alten Stil noch in Zusammenhang stand, eine der besten Arbeiten Perugino's mit dem Fresco von Sta. Maria Nuova ver-



Heilige Familie. Sammlung des Earl Cowper in Panshanger.

gleicht. Nach dieser Seite erhielt Bartolommeo's Einfluss auf die kunstgeschichtliche Entwicklung eine große, höchst denkwürdige Bedeutung in seinem Verhältniss zu Rafael.

Bald nachdem sich Bartolommeo in Prato in den Dominikanerorden hatte aufnehmen lassen, war er nach Florenz in das Markuskloster versetzt worden; hier lebte er in den stillen, vom Geiste Savonarola's geweihten Räumen in strenger Zurückgezogenheit, als der jugendliche Urbinate in die toskanische Hauptstadt kam. Der Strom der künstlerischen Bewegung ging zu jener Zeit in Florenz

wieder in mächtigen Wogen; Lionardo und Michelangelo waren nach längerer Abwesenheit hierher zurückgekehrt, bei den Arbeiten für den Rathssaal des Signorenpalastes standen sie einander als Rivalen gegenüber, und die öffentliche Ausstellung ihrer berühmten Kartons im Jahre 1505 versetzte die ganze Künstlerschaft von Florenz in leidenschaftliche Erregung. Rafael ist ihnen, wie es scheint, damals persönlich nicht nahe getreten. Der Moment, wo Michelangelo in seine Entwicklung eingreifen sollte, war noch nicht gekommen, der Stil Lionardo's aber wirkte auf ihn zumeist durch die Kunstweise des Frate, von dem er zu jener Zeit die unmittelbarsten Einflüsse empfing. Für Bartolommeo blieb die Berührung mit dem jugendlichen Genius Rafaels nicht ohne lebendige Rückwirkung, und der freundschaftliche Verkehr mit demselben mag nicht am wenigsten dazu beigetragen haben, ihn der Kunst wieder zuzuführen.

Befreiend wie Lionardo auf die ganze Epoche, so wirkte Bartolommeo auf die Jugendentwicklung seines Freundes. Während die realistische Richtung der florentinischen Malerei Rafaels Blick aus dem beschränkten Ideenkreis der Schule Perugino's zuerst auf die breite Mannigfaltigkeit des Lebens hinlenkte, war es Bartolommeo's Einfluss vor allem, durch den er in der künstlerischen Auffassung und Gestaltung zugleich an Größe und Freiheit gewann. Die Typen seines Peruginesken Stils, ihre kleinen und zarten, schwach profilirten Formen wuchsen unter diesem Einflusse gleichsam aus sich heraus, wie die Knospe zur Blüthe; die befangene schüchterne Grazie in der Bewegung der Gestalten wird zur freien Anmuth, die symmetrische, ceremonielle Aufstellung der Figuren zur lebendigen und doch vom Gesetze strenger Linien Schönheits beherrschten Gruppierung. Das Frescogemälde, welches Rafael im Jahre 1505 während eines kurzen Aufenthalts in Perugia im dortigen Kloster von S. Severo ausführte, bezeugt die Einwirkung des Frate zuerst mit voller Entschiedenheit. Die Glorie des Gemäldes, ein Halbkreis von Heiligen, dessen System sich später in der Disputa in reicherer Schönheit wiederholt, hat in der Composition, in der breiten Behandlung der Gewänder, in der freieren Ausgestaltung der männlichen Characteren ihr unverkennbares Vorbild in dem Fresco von Sta. Maria Nuova. Der Umschwung in Rafaels künstlerischer Anschauung, der sich in diesem Werke bekundet, erscheint kaum minder bedeutend als jener späterer unter der Einwirkung Michelangelo's. Dass er sich so plötzlich vollzog, wie der Fall gewesen sein müsste, wenn Rafael, was die gewöhnliche Annahme ist, in jenem Jahre 1505 zum ersten Male nach Florenz kam, darf man um so eher bezweifeln, als es nicht an positiven Gründen fehlt, die eine frühere Anwesenheit Rafaels in Florenz wahrscheinlich machen.⁵⁾

Ueber den Zeitpunkt, in welchem Bartolommeo zur Kunst zurückkehrte, sind wir nicht genau unterrichtet; um 1505 ward er zum Vorsteher der mit dem Marcuskloster verbundenen Malerwerkstatt ernannt und seitdem blieb er unausgesetzt künstlerisch thätig. Alles Geschäftliche war Sache des Ordens, bei diesem wurden die Gemälde bestellt, die er ausführte, der Ertrag seiner Arbeit fiel ganz dem Kloster zu, und er selbst hatte keine andere Vergünstigung als die der Enthebung vom Dienste im Chor.

Die großartige Richtung, die er im Fresco von Sta. Maria Nuova genommen, tritt in den Werken dieser neuen Epoche nicht sogleich wieder hervor. In dem

Gemälde, das von den uns bekannten Arbeiten des Meisters vermuthlich die früheste dieser Periode war, in der Vision des h. Bernhard in der Akademie zu Florenz, klingt die träumerische Stimmung eines contemplativen, in sich gekehrten Lebens, wie es der Frate in den vorangehenden Jahren geführt, vernehmlich nach; in der zarteren Bildung der Gestalten, in dem weichen schwärmerischen Ausdruck des Heiligen, der vor der himmlischen Erscheinung in die Knie gesunken ist, zeigt sich eine Annäherung an die umbrische Gefühlsweise, die damals bei der ersten Begegnung mit Rafael einen geheimen Reiz auf ihn ausüben mochte. Bald aber begann die höhere Schönheit, die sich unter dem Einfluß seiner eigenen Werke in Rafaels Schöpfungen entfaltete, erhebend auf ihn zurück zu wirken. Zwei Bilder besonders, die während der nächst folgenden Zeit (1508 oder 9) entstanden, geben dies zu erkennen: ein Gemälde in S. Marco zu Florenz, die Madonna mit dem Kinde zwischen vier Heiligen, welches so viel von Rafael hat, daß es von Pietro da Cortona für ein Werk desselben gehalten wurde, und eine heilige Familie im Besitz des Lord Cowper in Panhanger. Das letztere Bild, das man zu den Kleinoden der Kunst Bartolommeo's rechnet, zeigt im Typus und im Gefühlsausdruck der Gestalten die Lionardeske und Rafaelische Weise in der reizvollsten Verschmelzung; eine anmuthige Landschaft, wie sie Rafael in der florentinischen Zeit für seine Madonnenbilder besonders liebte, umgibt die Gruppe und unterscheidet das Bild im ganzen Stimmungscharacter von ähnlichen spätern Darstellungen des Künstlers, in denen zumeist — für seinen Stil sehr bezeichnend — eine feierliche Architektur den Hintergrund bildet.

Was die Malweise des Frate betrifft, so entwickelte sie sich direkt aus den technischen Prinzipien Lionardo's. In der Untermalung, für welche diese Methode die äußerste Sorgfalt erforderte, wurden die Formen, in der Regel braun in braun, sogleich mit völliger Bestimmtheit modellirt, dann erst wurde der allgemeine Localton halb durchsichtig darüber gelegt und durch letzte zarte Lafuren die Abstufung der Halbtöne verfeinert und das Ganze in Harmonie gebracht. Das erwähnte Bild der Florentiner Akademie, die Vision des h. Bernhard, läßt in feinem gegenwärtigen Zustande, der infolge wiederholten Reinigens stellenweise starke Verletzungen der Oberfläche zeigt, dieses Verfahren sehr deutlich erkennen. Die Kunst der malerischen Modellirung, die Vollkommenheit des Sfumato, der feinen Ueberleitung der Schatten ins Licht, die das Relief und die einheitliche Rundung der Gestalten bewirkt, rühmt Vafari an den Gemälden Bartolommeo's mit besonderem Nachdruck; zugleich aber hebt er mit lebhafter Bewunderung den spezifisch coloristischen Reiz seiner Werke, die »grazia nei colori« hervor. Lionardo hatte die Ausbildung des Farbelements als solchen zu eigenartiger künstlerischer Wirkung noch nicht mit Entschiedenheit angebahnt, der Formenausdruck blieb ihm die Hauptfache. Bei Bartolommeo dagegen machte sich im Zusammenhang mit der völligen Entwicklung feines Compositions- und Formenstils das Prinzip der Farbe in solcher Bestimmtheit geltend, daß er Colorist im prägnanten Sinne genannt werden kann und als solcher in der Geschichte der florentinischen Malerei eine ähnliche Stellung einnimmt wie Andrea del Sarto.

Die unmittelbare Berührung mit derjenigen Malerschule, in welcher die Farbe zuerst zu wirklicher Herrschaft gelangte, blieb auf den künstlerischen Charakter

Bartolommeo's nicht ohne bestimmenden Einfluss. Im Frühling des Jahres 1508 unternahm er mit dem Syndicus seines Klosters eine Reise nach Venedig, wo eben damals mit dem Auftreten Giorgione's und Tizian's eine neue Epoche der Malerei begann. Die bedeutenden Einwirkungen, die er hier empfing, bekunden sich fogleich in dem glänzenden, tiefen und reichen Colorit eines Gemäldes, das er unmittelbar nach seiner Rückkehr nach Florenz ausführte; es stellt in der oberen Hälfte Gottvater in einer Glorie dar, in der unteren Maria Magdalena und Katharina von Siena in anbetender, höchst edel empfundenen Haltung. Den Auftrag zu dem Bilde hatte Bartolommeo während seines Aufenthalts in Venedig vom Klostervicar von Murano erhalten, der jedoch das Werk infolge geschäftlicher Differenzen später nicht erwarb. Gegenwärtig befindet es sich in der Kirche S. Romano zu Lucca.

Nach der Rückkehr von Venedig nahm die Thätigkeit Bartolommeo's erweiterte Dimensionen an. Der seiner Leitung anvertrauten Kunstwerkstatt des Marcusklosters wendete er eine gesteigerte Fürsorge zu, erhöhte ihre Leistungsfähigkeit durch die Heranziehung neuer tüchtiger Kräfte und erlangte vom Kloster, das in der Regel nur Mitglieder des Ordens zur Theilnahme an den Arbeiten der Werkstatt zuließ, die Erlaubniß, auch Albertinelli als Gehilfen zu berufen. Das Kloster schloß mit letzterem 1509 einen förmlichen Contract, und Bartolommeo war mit dem Freunde während mehrerer Jahre wieder, wie früher, gemeinschaftlich thätig. Bei manchen ihrer Arbeiten war Mariotto's Antheil offenbar nur untergeordneter Art, bei anderen dagegen, die durch das Monogramm der Marcuswerkstatt, zwei ineinander verschränkte Ringe mit durchgestecktem Kreuz, von jenen unterschieden sind, überließ ihm Bartolommeo wesentliche Theile der Ausführung. Ein vortreffliches Madonnenbild mit Petrus und Paulus in Sta. Caterina zu Pisa und die Verkündigung in Ste. Madeleine zu Genf sind durch das erwähnte Monogramm als Werke dieser letzteren Classe bezeichnet. Als die Geschäftsverbindung im Jahre 1512 aufgelöst wurde, vermuthlich weil der damals neu ernannte Prior des Klosters ihr nicht günstig gesinnt war, kam zwischen beiden Künstlern ein Theilungsvertrag zu Stande, in welchem unter anderen in ihrem Besitz befindlichen Gegenständen ein Gliedermann erwähnt wird, der nach Vasari der erste seiner Gattung war. Bartolommeo soll dieses späterhin zu so bedenklichen Ehren gelangte Instrument zum Zweck von Gewandstudien erfunden haben und jenes früheste Exemplar gegenwärtig noch in der Florentiner Akademie aufbewahrt werden.

Während der Zeit seiner gemeinschaftlichen Thätigkeit mit Albertinelli macht sich eine bedeutende Wendung in der Stilrichtung Bartolommeo's bemerklich. Er lenkt in die Bahn seiner früheren Entwicklung ein und strebt aufs neue, mit erweitertem Gefühl und erhöhtem künstlerischen Vermögen, nach jener Größe in der Formenbehandlung und Composition, die das ursprüngliche Ziel seines Schaffens war. Die weitere Entwicklung ist in dieser Richtung ein stetig aufsteigender Fortschritt. Die Structur der Gemälde, der architektonische Aufbau der Gruppen weitet sich aus in großräumigen, immer reicher gegliederten Verhältnissen; alle Formen wachsen an Breite und Fülle, an Großartigkeit der Profilierung, während sich die Eintheilung der inneren Flächen durch die Hervorhebung brei-

ter Licht- und Schattenmassen zugleich vereinfacht. Vafari, dem diese Richtung, nach Rumohr's Bemerkung, zuerst als ein kunstgeschichtliches Moment aufgefallen ist, bezeichnet sie, dem Stil des Quattrocento gegenüber, schlechthin als die moderne Manier. Man darf sie zugleich als die Entwicklung des malerischen



Madonna della Mifericordia, S. Romano zu Lucca. Nach dem Stich bei Rofini.

Geschmacks im engeren Sinne betrachten, bei Bartolommeo um so mehr, als in feinen späteren Werken das eigentlich coloristische Prinzip sich immer entschiedener geltend macht in jener eigenthümlichen Erweichung der Umrisslinien, jener Lockerung der Formengränzen, wie sie durch das Lichtelement der Farbe und die Einwirkungen des Lufttons bedingt wird. Das Feingefühl, womit er den Ge-

heimniffen der Luftperspective nachging, charakterifirt ihn allein schon als eminenten Coloriften.

Jener Wendepunkt in der Stilentwicklung des Frate wird am bestimmtesten durch ein im Jahre 1511 entstandenes Bild in der Galerie des Louvre bezeichnet, die Vermählung der h. Katharina. Die feierliche Schönheit, die in der Composition dieses Gemäldes walte und fortan der vorherrschende Charakter seiner Werke bleibt, beruht vor Allem in der bedeutamen Hervorhebung der Mittelgruppe, in dem System der pyramidalen Anordnung, das durch Bartolommeo zuerst zu feiner vollen künstlerischen Bedeutung gelangte: vor einer breit gewölbten Nische, unter hohem, von Engeln getragenen Baldachin thront Maria mit dem Kinde, das sich zu der unten knieenden Katharina herabneigt, um ihr den Vermählungsring an den Finger zu stecken. Umgeben ist diese Gruppe, in welcher die mystische Ceremonie den Charakter der natürlichsten Anmuth hat, von einem Halbkreis heiliger Männergestalten, wie sie kein anderer Künstler in Gewandung, Haltung und Ausdruck würdevoller und großartiger gebildet hat. Das Gemälde, das sogleich allgemeine Bewunderung fand, ward in der Werkstatt des Marcusklosters mehrmals auf Bestellung copirt und Bartolommeo selbst schuf eine bereicherte und in Einzelheiten variierte Wiederholung desselben, die gegenwärtig zu den Zierden der Galerie Pitti in Florenz gehört; namentlich hat in dieser Replik die Gruppe der Jungfrau und des Kindes durch die Contrastirung ihrer Bewegungen an lebendiger Anmuth gewonnen, von den beiden Figuren des h. Bartholomäus und Michael, die hier zu der feierlichen Umgebung der Gruppe hinzugesetzt sind, wird die letztere schon von Vasari als eine der edelsten und stolzesten Gestalten des Künstlers gerühmt.

Ein Beweis des hohen Ansehens, das Bartolommeo damals genoss, ist der Auftrag, den er vom Gonfaloniere Soderini zur Ausschmückung des Rathssaales im Signorenpalast empfing, desselben Raumes, für den Michelangelo und Lionardo wenige Jahre vorher ähnliche Aufträge erhalten hatten. Die Entwürfe der beiden großen Rivalen blieben unausgeführt, und ein seltsames Schicksal wollte, daß auch Bartolommeo sein Werk nicht vollendete. Im Jahre 1513 ward dem Marcuskloster vom Magistrat von Florenz eine Anzahlung auf die Arbeit des Frate geleistet; welche Urfachen dann die Beendigung derselben verhinderten, ist unbekannt. Das Gemälde gedieh nicht weiter als bis zur braunen Untermalung; diese Skizze aber, die sich jetzt in der Galerie der Uffizien zu Florenz befindet, ist ein Meisterwerk an grandiofer Schönheit der Zeichnung und Composition und gehört zu den edelsten und hervorragendsten Leistungen des Künstlers. Richardson meinte sogar im Hinblick auf dieses Werk behaupten zu können, daß Bartolommeo, wenn er unter ähnlichen Verhältnissen wie Rafael gelebt hätte, neben diesem nicht in zweiter Linie geblieben wäre.⁶⁾ Der Gegenstand, an welchem sich hier die Gestaltungskraft des Künstlers offenbarte, ist dem der zwei letztgenannten Bilder nahe verwandt: Maria mit dem Kinde und der h. Anna, umgeben von den 10 Schutzheiligen von Florenz. Die pyramidale Form, die auch hier für die Anordnung der Mittelgruppe angewandt ist, zeigt sich noch bedeutender und wirkungsvoller entwickelt. Auf dem mehrfach abgestuften Throngestelle in der Mitte des Bildes erhebt sich zuoberst die Gestalt der h. Anna, mit betend ausge-

breiteten Armen, vor ihr etwas tiefer sitzt die Madonna mit dem Kinde auf dem Schoße, zu beiden Seiten an den Stufen des Throns sind knieende und stehende Nebenfiguren von edelster Schönheit angeordnet, so daß die großen Linien der Pyramide bis in den äußersten Vordergrund herabreichen, und die thronende Gruppe über dieser prachtvoll erweiterten Basis eine doppelt erhabene und großartige Wirkung erhält. Den übrigen Raum zu den Seiten des Throns füllt der feierliche Chor imposanter Heiligengestalten. So kunstvoll ist die Anordnung, daß die architektonische Regel im freien Linienrhythmus völlig aufgehoben und die Gesetzmäßigkeit wie ein Produkt der Freiheit erscheint, daß man das Gesetz, fozufagen, empfindet, ohne es gewahr zu werden und das Ganze der Composition den ungetrübten und vollen Eindruck reiner Schönheit hervorbringt. In dem begeisterten Aufblick der h. Anna, in der erhabenen Würde der Männergestalten ist eine Kraft und innere Wahrheit des Ausdrucks, die an Rafael's Kunst der Charakteristik erinnert.

Im Sommer 1514 brachte Bartolommeo einige Zeit im Landhospital der Dominikaner in Pian' di Mugnone zu; ein körperliches Leiden, von dem er sich nicht mehr völlig erholen sollte, hatte ihn befallen; doch blieb seine schöpferische Kraft ungechwächt, vielmehr, sie zeigte sich noch der höchsten Leistungen fähig. Von den drei Fresken, die er in verschiedenen Räumen jenes Hospitales ausführte, hat sich, wie es scheint, nur eines erhalten, das gegenwärtig in S. Marco zu Florenz aufgestellt ist, eine Madonna in halber Figur, mit dem Knaben im Arm. Meisterhaft in der technischen Behandlung, groß und edel in den Formen, hat dieses Bild in der Innigkeit der Gruppierung nahe Verwandtschaft mit Rafael's Madonna della Sedia. Die Wiederholung desselben, die Bartolommeo bald nachher für die Capella del Giovanato von S. Marco malte, ist im Zusammenschluß der Linien noch vollendeter und im Ausdruck noch tiefer empfunden. Bewunderungswürdig gesteigert und völlig in sich gesammelt erscheint die Kraft des Meisters in den Schöpfungen des folgenden Jahres, die den reichsten und geklärtesten Ausdruck seiner künstlerischen Eigenthümlichkeit enthalten, in denen er alles Höchste umfasste, was seiner Kunst erreichbar war.

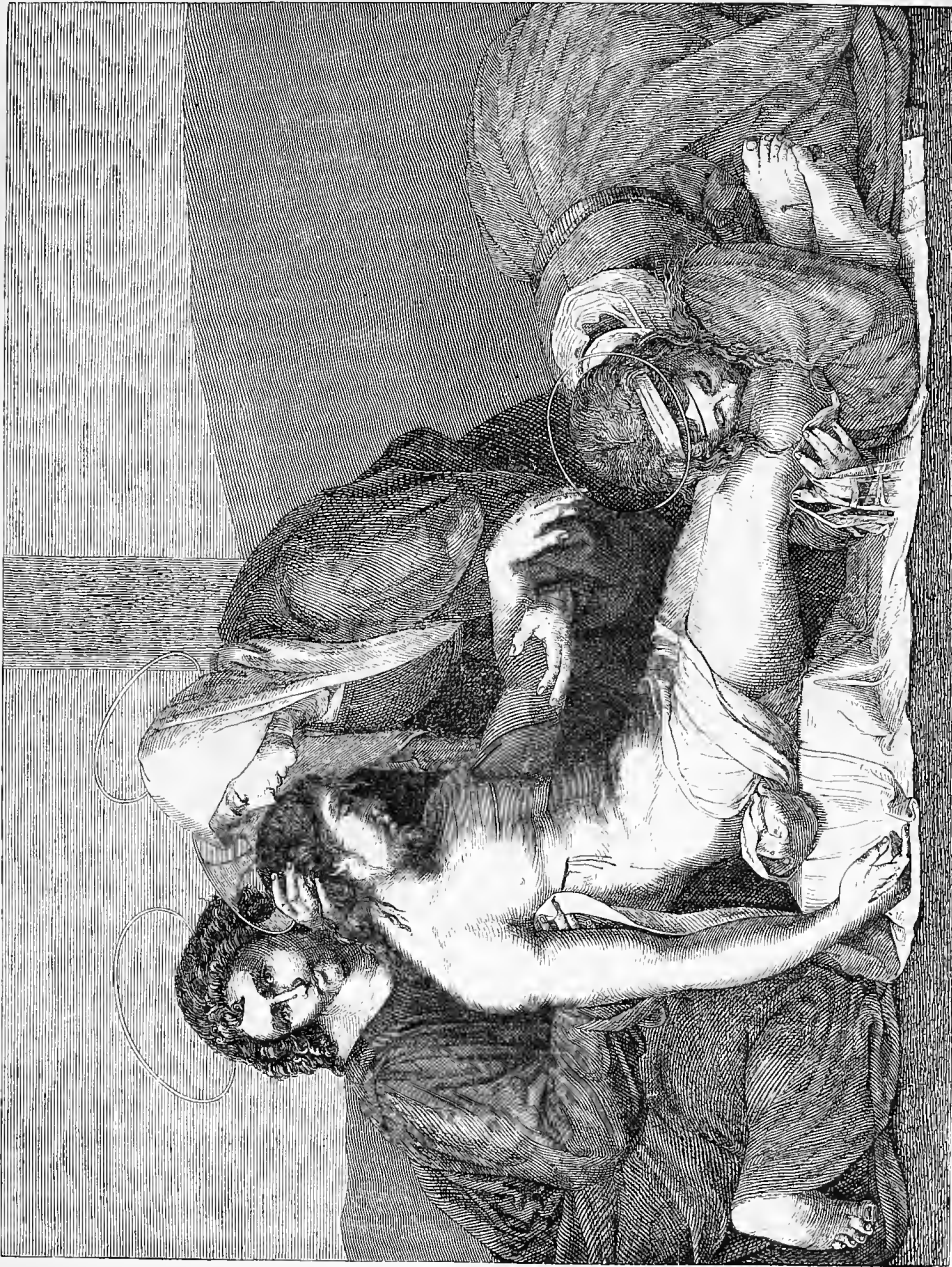
Den Impuls zu diesem letzten großartigen Aufschwunge seines Schaffens empfing er vielleicht während eines Aufenthaltes in Rom. Vafari erzählt, bevor er von der Reise nach Pian' di Mugnone berichtet, daß Bartolommeo, durch den Ruf der Wunderwerke Michelangelo's und Rafael's bewogen, mit einem Klostergeoffen nach Rom gegangen sei und dort in S. Silvestro auf Montecavallo für den Frate Mariano del Piombo, bei dem er gastliche Aufnahme gefunden, die Apostel Paulus und Petrus, jeden auf einer besondern Tafel gemalt, weil ihm aber die römische Luft nicht zuträglich gewesen, das Bild des Petrus unfertig zurückgelassen habe; später sei dasselbe von Rafael beendigt worden. Eine Notiz in den Rechnungsbüchern des Marcusklosters steht mit diesem Berichte in Widerspruch; ihr zufolge sind zwei von Bartolommeo gemalte Bilder jener beiden Apostel von Florenz aus — die Petrusfigur unvollendet — nach S. Silvestro geschickt worden; sich selbst widerspricht Vafari, indem er an einer andern Stelle, in der Lebensbeschreibung des Rosso, sagt, daß Bartolommeo von Rom weggegangen sei, ohne etwas gemalt zu haben. Von den beiden Apostelbildern, die

sich zu Vafari's Zeit noch in S. Silvestro befanden und gegenwärtig im Quirinal aufbewahrt werden, ist die Figur des Petrus in einigen Theilen offenbar nicht von der Hand Bartolommeo's. Die Angabe, daß Rafael an der Ausführung derselben Antheil gehabt, glaubte man in einer Anekdote des Cortigiano von Castiglione bestätigt zu finden; doch macht die Art der Malerei in den fraglichen Partien jener Figur diese Annahme sehr unwahrscheinlich.⁷⁾ Beide Gestalten sind von kühner und mächtiger Bildung und lassen voraussetzen, daß Bartolommeo zu jener Zeit Werke Michelangelo's und Rafael's studirte. Gesah dies bei einem Aufenthalte in Rom oder fand er dazu Gelegenheit in Florenz, jedenfalls hat der Einfluß dieses Studiums bei dem herrlichen Aufschwung seiner Kunst in dieser Epoche entscheidend mitgewirkt.

Das Hauptwerk des Jahres 1515, derjenigen Zeit, die man als die glänzendste in der gesammten künstlerischen Thätigkeit Bartolommeo's bezeichnen darf, ist die Madonna della Misericordia in der Kirche S. Romano zu Lucca. Alles, was ihm an Wirkungsmitteln der Kunst zu Gebote stand, ist in diesem wundervollen Werke, in der feierlichen Pracht der Composition, in der Schönheit und Tiefe des seelischen Ausdrucks, in dem Reichthum und der Feinheit der Farbe, harmonisch vereinigt. In der Höhe des Bildes, von einem breit und prachtvoll wallenden Gewande umflossen, schwebt die majestätische Gestalt Christi mit ausgebreiteten Armen, auf die Schaar der Anbetenden, die in reichbewegten Gruppen unten versammelt sind, segnend herabschauend. Aus ihrer Mitte, auf hohem Piedestal, erhebt sich als Fürbitterin der Welt die gnadenreiche Jungfrau, eine der herrlichsten Gestalten, die der Künstler geschaffen. In der classischen Schönheit ihrer Bewegung, in der Großartigkeit ihrer Geberde und dem aufwärts gerichteten Blick ist eine Begeisterung der Liebe und des Erbarmens, eine Größe und Innigkeit der Empfindung ausgesprochen, deren rührende und zugleich erhebende und hinreißende Wirkung nur mit wenigen anderen Eindrücken der Kunst verglichen werden kann. Die um sie Versammelten, ernste Männergestalten, anmuthige Kinder- und Frauengruppen, zeigen in Bewegung und Ausdruck eine Fülle der anziehendsten Motive, und ein vollendeter Wohlklang der Linien herrscht im Einzelnen, wie im Ganzen. Auch in coloristischer Hinsicht gehört das Werk zu den bedeutendsten des Meisters; vor Allem ist es durch die kunstvolle Behandlung des Lufttons ausgezeichnet, der die Farben verschmilzt und harmonisirt und zugleich, in der Abstufung derselben nach der Tiefe, die Massen von einander löst und den Eindruck des Weiten und Großräumigen in der Composition hervorbringt; namentlich rühmen Crowe und Cavalcafle die Feinheit, mit der die Gestalt Christi in den Ton des Aethers hineingestimmt ist. Mit dem idealen Stile der Composition steht der Charakter der Färbung in vollkommenem Einklang, und in der That kann man sagen, daß in diesem Werke alle Vorzüge der Kunst Bartolommeo's im reinsten Gleichgewicht mit einander verbunden sind.

Noch zwei andere Gemälde gehören dem Jahre 1515 an, ein großartiges Madonnenbild in der Eremitage zu Petersburg und die Verkündigung Mariä im Louvre zu Paris; das letztere Bild zeigt den altherkömmlichen Gegenstand in einer ganz neuen, für die Auffassungsweise des Frate charakteristischen Behandlung: den Hintergrund bildet eine nischenartige Architektur, vor derselben, von

Heiligengestalten umgeben, sitzt Maria und blickt, sich zurückneigend, nach dem von oben herabfliegenden Engel empor. Das Feierliche der Darstellung hat einen gewissen ceremoniellen Charakter, der vielleicht etwas störend empfunden wird; in



Pietà. Galerie Pitti zu Florenz.

der Durchführung aber, besonders in der Schönheit der im Vordergrund knien- den Frauengestalten, trägt das Werk alle Merkmale der vollendeten Kunst des Meisters. Um dieselbe Zeit entstand vermuthlich auch das verschollene Bild

eines h. Sebastian, das einzige, in welchem sich Bartolommeo die Darstellung der unverhüllten Schönheit des menschlichen Körpers zur Aufgabe machte. Nach Vafari war die nackte Gestalt des Heiligen von so außerordentlichem Reiz, so lebensvoll in Form und Farbe, daß die Mönche das Bild für heidnisch erachteten und es später aus der Kirche S. Marco, wo es aufgestellt war, entfernen ließen.

Ein Gemälde des folgenden Jahres (1516), die Auferstehung Christi im Palaß Pitti zu Florenz, gemahlt in feiner hoheitsvollen Erscheinung, vor allem in dem grandiosen Charakter der Hauptfigur, an den Stil Michelangelo's. Auch hier zeigt die Composition den idealen Raum einer classischen Architektur. Der Auferstandene, der mit dem Ausdruck erhabener Milde die Rechte segnend erhebt, in herrlich angeordnetem Gewande und großartiger Haltung, ist ohne bestimmte Beziehung auf die neutestamentliche Erzählung, schlechthin als der Genius des Heils, der Gemeinde, der Welt gegenüber gedacht, deren symbolisches Abbild sich in dem Spiegel zeigt, den zwei anmuthige, auf den Stufen des Vordergrunds sitzende Engelknaben halten. Dieser Christus und die vier mächtigen Apostel, die in fest in sich ruhender Haltung ihn umgeben, sind die letzten Gestalten des Meisters, in denen er sein sittliches Ideal zu künstlerisch vollendetem Ausdruck brachte. Die beiden Propheten, Hiob und Jesaias, die ursprünglich an den Seiten dieses Gemäldes aufgestellt waren und sich jetzt in den Uffizien befinden, und die Colossalgestalt des Marcus in der Galerie Pitti, so imponant sie auf den ersten Blick erscheinen, lassen doch die volle innere Belebung und Befehlung ihrer gewaltigen Formen vermiffen; namentlich bei der Marcusfigur, die später als eines der Hauptwerke des Meisters, als ein Wunder der Kunst gepriesen wurde, ist der Eindruck dieser Leere sehr auffällig. Bemerkenswerth erscheint, daß Vafari das Bild nur beiläufig, als das Produkt eines künstlerischen Eigenfinnes, und mit nicht aufsergewöhnlichem Lobe erwähnt. In rascher Folge entstanden dann noch eine Anzahl kleiner Fresken in S. Marco, Brustbilder von Heiligen des Dominikanerordens, zwei h. Familien (in der Galerie Corfini zu Rom und in Pitti zu Florenz) eine Himmelfahrt der Maria (nach Crowe und Calvalcafelle gegenwärtig im Museum zu Neapel) und eine Darstellung im Tempel (in der Belvedere-Galerie zu Wien), eine Reihe von Werken, welche die Fruchtbarkeit des Meisters und den andauernden Ernst seiner Arbeit bewundern lassen, die aber in der Auffassung nicht mehr die geistige Frische, in der Durchführung nicht mehr die Vollendung der früheren Leistungen zeigen. Nur einmal noch erhebt sich der Meister auf die volle Höhe seiner Kunst in der berühmten Pietà der Galerie Pitti, die, vielleicht als die letzte seiner Arbeiten, sein künstlerisches Schaffen in der feierlichsten Stimmung ausklingen läßt. Niemals hat der Adel des Schmerzes einen ergreifenderen Ausdruck gefunden, als in der Geberde und dem Antlitz der Madonna dieses Bildes; wie sie sich zu dem Leichnam des Sohnes, der in halb aufrechter Stellung im Schoße des Johannes ruht, herabneigt, im Begriff, seine Stirn mit den Lippen zu berühren, und wie ihr das Haupt des Sohnes entgegenfinkt, dieses stille Sichbegegnen in der Bewegung beider Gestalten ist von einer Schönheit, die in keiner andern Darstellung dieser Scene übertroffen worden ist; mit heftigerem, leidenschaftlichem Schmerz umfaßt Magdalena die Füße des Leichnams, aber ohne den weihevollen Eindruck der Mittelgruppe zu stören.

Der Christuskörper und das Gepräge der Köpfe ist von den edelsten und zugleich ganz individuellen Formen, und die eigenthümliche Weichheit im Gesamttönen der Farbe erscheint wie unmittelbar hervorgegangen aus der elegischen Stimmung des Ganzen. Bugiardini soll das Gemälde vollendet haben, wahrscheinlich aber bezieht sich diese Angabe nur auf den Umstand, daß er der Composition zwei Seitenfiguren hinzufügte, die später wieder getilgt wurden.

Im Herbst 1515 hatte Bartolommeo aufs Neue, um seine Gesundheit zu stärken, einige Wochen in Pian' di Mugnone zugebracht. Auf der Rückreise nach Florenz besuchte er Suffignano, wo noch Brüder seines Vaters lebten, die er lange nicht gesehen. Die Aufzeichnungen eines Tagebuchs, die diesen Besuch und den Verkehr mit den bäuerlichen Verwandten in gemüthlicher Weise schildern, enthalten zugleich die interessante Notiz, daß »der König von Frankreich damals nach dem Frate gesandt habe, in der Absicht, ihn in seinen Dienst zu nehmen.« Eine andere Nachricht über diese Berufung, die sonach stattgefunden hätte, bevor Franz I. Lionardo nach Frankreich berief, ist nicht vorhanden; auch ist nicht bekannt, weshalb der Plan unausgeführt blieb. Einen herben Verlust erfuhr Bartolommeo um dieselbe Zeit durch den Tod Albertinelli's, mit dem er, so verschiedenartig ihre Naturen und Lebensanschauungen waren, jederzeit gute Freundschaft gehalten hatte. Mariotto, der nach der Auflösung seiner Geschäftsverbindung mit dem Frate längere Zeit ein ziemlich abenteuerliches Leben geführt, sich dann aber der Malerei mit erneutem Eifer zugewandt hatte, erkrankte im Oktober 1515 in Guercia bei Orvieto, ließ sich von da nach Florenz bringen und starb hier wenige Tage später in den Armen des Freundes, der auf die Nachricht seiner Erkrankung rasch nach Florenz zurückgekehrt war. Eine Verschlimmerung, die im Befinden Bartolommeo's eintrat, veranlaßte ihn im Frühjahr 1517 die Bäder von S. Filippo zu brauchen. Hier jedoch so wenig, wie in Pian' di Mugnone, das er kurze Zeit darauf zum letzten Mal besuchte, fand er Genesung; er erlag der Krankheit, die langsam an seiner Lebenskraft gezehrt, bald nach der Rückkehr in die Heimath, am 3. August 1517. Im Kloster S. Marco, das er, wie ein halbes Jahrhundert früher Fiesole, zu einer Stätte der edelsten Kunstthätigkeit geweiht hatte, liegt Bartolommeo begraben.

Wenig umfänglich war der Kreis künstlerischer Gegenstände und Aufgaben, in welchem sich der Frate bewegte. Weite Stoffgebiete, die von der Renaissance zuerst für die Malerei wieder gewonnen wurden, die Gebiete der Geschichte und antiken Mythologie, die Rafael mit unumschränkter Freiheit beherrschte, hat Bartolommeo niemals betreten. Auf große epische Darstellungen in ausgedehnten cyklischen Wandgemälden hat er ebenso verzichtet, wie auf Darstellungen von eigentlich dramatischem Charakter. Unter den religiösen Gegenständen, die er im Fresco, wie im Tafelbild ausschließlich behandelte, waren diejenigen seinem künstlerischen Naturell die gemäßeften, die ihm Gelegenheit gaben, Gestalten von ruhiger Schönheit und erhabener Würde in großartig feierlichen Situationen zu vereinigen; auch der Ausdruck des gesteigerten Affects, der Ausdruck des Pathos hatte bei ihm einen feierlich getragenen Charakter, das, was die Italiener

»portamento« nennen. Mit der Gröfse in den Formen und Bewegungen der einzelnen Gestalt fand die Gröfse und Schönheit, das Monumentale der Composition im Einklang. Wie er es liebte, seine Gestalten mit edel gebauten Architekturen zu umgeben, so liefs er in den Figuren selbst, in ihrer Gruppierung, in der Anordnung des Ganzen den Rhythmus einer architektonischen Schönheit walten. Jene grofse künstlerische Wirkung, die aus der vollendet harmonischen Fügung aller Linien und Formen entspringt, hat Bartolommeo in der Malerei der italienischen Renaissance, neben Lionardo, zuerst und in epochemachender Weise erreicht. In den Anfängen dieser Malerei hatte sich das Gefühl für das Bedeutende der räumlichen Anordnung im Compositionsstil eines Giotto noch befangen, bei Masaccio in strenger und ernster Einfachheit angekündigt; in den Werken der späteren Quattrocentisten dagegen, deren Hauptaugenmerk und leidenschaftliches Streben sich auf wesentlich andere Dinge richtete, war es immer entschiedener zurückgetreten und öfters gänzlich verschwunden. Wie grofs und bedeutend erscheint bei Signorelli die Bildung der einzelnen Gestalten, wie verworren aber, gerade in den hervorragendsten seiner Werke, wie unklar und überladen die Composition! Die volle künstlerische Herrschaft über das Ganze der Darstellung ist in Wahrheit bei keinem italienischen Maler vor Lionardo und Bartolommeo zu finden. Das Raumgefühl, wie es in ihren Werken sich ausdrückt, und die Gröfsartigkeit der Totalwirkung der Composition sind Kennzeichen der höchsten Kunstvollendung der Renaissance, Merkmale, die in ihrer ganzen Bedeutung erscheinen, wenn man die Malerei der zeitgenössischen deutschen Meister in Vergleich zieht, bei denen die Composition, bei allen sonstigen bewundernswerthen Eigenschaften ihrer Kunst, fast durchgehends etwas Befangenes behält, die sich bei ihrer leidenschaftlichen Hingebung an das Detail, bei ihrem Sichvertiefen in das Charakteristische der einzelnen Erscheinung nur selten zu einer freien harmonischen Gestaltung des Ganzen erheben. Der freie Blick für das Zusammenwirken aller Formen, Linien und Massen, das Gefühl für die Schönheit aller räumlichen Verhältnisse, die für den bildenden Künstler das nämliche ist, wie für den Dichter der Rhythmus des Verses, dieses Talent des Componirens zeigt sich beim Frate in so eminenter Weise entwickelt, dafs es leicht als die grösste seiner künstlerischen Eigenschaften erscheint. Nimmt man hinzu, dafs den grofsartigen Typen seiner Gestalten, den Motiven ihrer Bewegung eine gewisse Gleichförmigkeit eigen ist, so kann man geneigt sein, die geistreiche Bemerkung zutreffend zu finden, dafs sein Stil, als Ganzes betrachtet, höhere Bedeutung habe, als die Erfindung und Gestaltung des einzelnen Werkes.⁸⁾ Es gibt manieristische Talente, denen in einzelnen Leistungen oft das Höchste gelingt, die in der Kraft und Kühnheit eines momentanen Aufschwungs oft eine Gröfse erreichen, die über die Bedeutung ihres künstlerischen Gesamtcharakters weit hinausgeht. Bei Bartolommeo kann es scheinen, als sei das Entgegengesetzte der Fall; und in der That, jener unererschöpflich quellende Reichthum der Phantasie, jene Fülle künstlerischer Gedanken, wie sie sich verschwenderisch und in immer neuer Gestaltung in den Schöpfungen der Genien höchsten Ranges entfaltet, war dem Frate verlagert; glauben wir doch bei einigen Werken zu gewahren, dafs seine schöpferische Kraft nicht ausreichte, die gewaltig stilisirten Formen ganz mit

innerem Leben zu erfüllen. Wo aber die Seele des Künstlers das Werk völlig zu durchdringen vermochte, da ist eine höchste Schönheit erreicht. Aus der feierlichen Structur der Composition, aus der Erhabenheit der Gestalten und der Grofsartigkeit ihrer Gewandung, aus dem Rhythmus der Linien und dem tiefen Wohllaut der Farbe entspringt dann der Accord einer künstlerischen Gesamtwirkung, die unter allen Wirkungen der Malerei nur wenige ihresgleichen hat. Zeigt sich Bartolommeo in solchen Werken auf der vollen Kunsthöhe der Renaissance, so meinen wir keine innere Verwandtschaft mit dem Geiste dieser grofsen Epoche noch in anderem Sinne zu erkennen, wenn wir uns der ethischen Bedeutung seiner mächtigen Charaktergestalten erinnern, jener Männergestalten, die so fest, mit so sicherem Bewusstsein der Kraft in sich selber ruhen, ideale Typen der freien, von jedem Zwange mittelalterlicher Befangenheit erlösten Charaktere der Renaissance. Diese ethische Seite seines künstlerischen Ideals zeigt den Meister weit hinausgehoben über die traditionelle Empfindungsweise seines Standes. Bartolommeo, der letzte Künstlermönch, der Verehrer Savonarola's, war auch insofern ein echter Sohn der Renaissance. In den grofsartigen Charaktergestalten seiner Werke verspürt man den gewaltigen Athem jenes Geistes, der die Macht der klösterlichen Weltanschauung brach und die letzten Fesseln des Mittelalters sprengte.

Anmerkungen.

1) Villari in seiner Geschichte Savonarola's (Deutsche Ausg. von Berduscheck, II. 250. 251) bemerkt, Vasari erzähle von Bartolommeo, dass er sich während der Belagerung des Klosters aus Feigheit versteckt habe, dass sich aber für dieses angebliche Factum nicht der geringste Beleg auffinden lasse. In Wahrheit berichtet Vasari nur, dass B., »zu schüchtern für eine solche Lage, als er mehrere der Eingeschlossenen getödtet und verwundet gesehen, das Gelübde gethan habe, wenn er aus der Bedrängnis erlöst würde, sogleich in den Dominikaner-Orden eintreten zu wollen.« Auch die Bemerkung Villari's (II, 112), dass Vasari dem Andenken Bartolommeo's überhaupt nicht günstig gewesen, erscheint durch nichts gerechtfertigt.

2) Fra, Abkürzung von Frate (Klosterbruder).

3) Crowe und Cavalcaffelle, *History of Painting in Italy*, III. Cap. XIII, p. 434. Der Biographie und Charakteristik Bartolommeo's, die das genannte Capitel (in der deutschen Ausg. von M. Jordan, IV. C. XIII) enthält, schliesst sich die vorliegende Arbeit in allen wesentlichen Punkten an.

4) Siehe *Jahrbücher für Kunstwissenschaft*, III. 174 ff.: Die Handzeichnungen Fra Bartolommeo's etc. von A. v. Zahn.

5) S. Kunstgeschichtliche Findlinge von A. Springer. *Lützow'sche Zeitschrift für bildende Kunst*. IX. 381 ff.

6) S. Lanzi, *Storia pittorica della Italia*. 4. Ed. I. 152.

7) S. Crowe und Cavalcaffelle, a. a. O.

8) In dem oben angeführten Aufsatz A. v. Zahn's.



Selbstbildniß in den Uffizien zu Florenz.

Andrea del Sarto.

Geb. in Gualfondo 1487; gef. in Florenz 1531.

Mit einer Klage über das Mißverhältniß zwischen der künstlerischen Begabung und der sittlichen Tüchtigkeit des Andrea del Sarto begann Vafari in der ersten Auflage seines biographischen Werkes die Lebensbeschreibung dieses Künstlers, dessen Schüler er einige Zeit lang gewesen. Das verdammende Urtheil über den Charakter eines Menschen zu sprechen, ist Sache hochmüthigen Fürwitzes, denn welchem fremden Auge gelänge es, den Antheil zu sondern, welchen an der Schuld eines Menschen eigenes Thun und von Außen eingreifendes Schicksal hat? — Ist man nun aber auch nicht zum Richten befugt, die Frage

nach dem Charakter des Menschen bleibt uns nicht erspart, wollen wir den Künstler ergründen; liegen doch die Wurzeln jeder That, also auch der künstlerischen, tief in der ganzen geistigen und sittlichen Persönlichkeit ihres Schöpfers. Auch bei Andrea del Sarto erhält man die letzte Aufklärung, warum er das Höchste nicht geleistet, das augenscheinlich in den Grenzen seiner natürlichen Begabung lag, aus der Kenntniß seines Charakters und den dadurch bedingten äußeren und inneren Lebensschicksalen.

Die Sage von dem flandrischen Ursprung der Familie Andrea's ist jetzt ebenfö befiegt, wie, daß sein Familienname Vannucchi war. Andrea war der Sohn des Schneiders (sarto) Agnolo; seine Mutter hieß Constanza; sein Geburtsjahr ist 1487. — Bis 1504 war Gualfondo der Aufenthaltsort der Familie; erst im letztgenannten Jahre zog Andrea's Vater nach Florenz, wo er im S. Paolo-Viertel Wohnung nahm. Als Andrea das siebente Jahr erreicht hatte, wurde er zu einem Goldschmied in die Lehre gethan — entsprechend der tüchtigen Sitte der Zeit, die vom Handwerk aus den Weg zur Kunst nehmen liefs. — Andrea's ausgesprochene Neigung zur Malerei wurde bald klar; der florentinische Maler Giovanni Barile (nicht zu verwechseln mit dem von Rafael so begünstigten Intagliatore Giovanni Barile aus Siena), der diese Neigung zuerst bemerkte, nahm auf dieses hin den Knaben zu sich in sein Atelier. Barile war in Leben und Kunst ein Plebejer, aber von natürlicher Gutherzigkeit und ohne jeden Eigennutz. Als Andrea drei Jahre bei ihm verbracht und sich Alles angeeignet hatte, was ihm die beschränkte Begabung seines Meisters zu bieten vermocht hatte, traf Barile mit dem Maler Piero del Cosimo das Abkommen, Andrea in die Zahl seiner Schüler aufzunehmen.

Piero del Cosimo (1462—1521) war im Leben ein Sonderling, dessen Eigenthümlichkeiten mit den Jahren wuchsen; als Künstler vertrat er die Richtung des Roselli, in dessen Werkstatt er neben jüngeren Genossen wie Fra Bartolommeo und Mariotto Albertinelli gearbeitet hatte. Seine Begabung war nicht groß; es mangelt ihm Fluss der Phantasie und ein geläuterter Schönheitsfinn, aber er ist höchst gewissenhaft in der Zeichnung und von durchsichtiger Klarheit der Composition. In Florenz galt er damals als einer der tüchtigsten Künstler der Stadt; es zeigt sich dies z. B. darin, daß er im Jahre 1503 neben Leonardo da Vinci, Sandro Botticelli, Giuliano da Sangallo in jene Commission gewählt wurde, welche über die Aufstellung von Michelangelo's David berathen sollte. Gewiß also konnte Piero del Cosimo seinen Schülern Manches bieten, das Geringste allerdings im Colorit; auf diesem Gebiete merkt man es sogar den späteren Werken an, daß der Meister zu den Schülern in die Lehre geht, besonders zu dem Farbengenie Andrea. Letzterer selbst wieder beschränkte sich nicht auf das, was er im Atelier Piero's zu lernen vermochte. Er sah sich wohl auch in den Werkstätten anderer Künstler um, und auf dies mag es zurückzuführen sein, daß ein florentinischer Zeitgenosse ihn einen Schüler des Rafaelino del Garbo nennt. Vor Allem aber studirte er in der Sala del Papa. Damals gehörte dieser Saal noch zum Convent von Sta. Maria Novella (später wurde er in den Convent der Nonnen della Concezione in der Via della Scala einbezogen). Dort verbrachte Andrea mit seinen Studiengenossen jede freie Stunde, um Lio-

nardo's großen Carton der Schlacht bei Anghiari zu studiren und zu copiren. Mit ihm zugleich fanden sich dort ein: Rosso, Jacopo Sanfovino, Aristotile da Sangallo, Ridolfo Ghirlandajo, Francesco Granacci, Francia Bigio. Mit dem Letzteren schloß Andrea bald engere Freundschaft, die den Plan entstehen ließ, eine gemeinsame Werkstatt einzurichten.

Die gegenseitige Neigung und der Trieb nach Selbständigkeit mochte bei Beiden der Hauptgrund sein, sich von ihren Meistern zu trennen.

Francia Bigio war um vier Jahre älter als Andrea; er arbeitete in der Werkstatt des Mariotto Albertinelli. Vafari setzt diese Vereinigung Andrea's und Francia Bigio's in die Zeit, da Albertinelli sich von Fra Bartolommeo trennte und für kurze Zeit das Amt des Schankwirths mit der Malkunst vertauschte. Diese Trennung geschah 1512; aber die Vereinigung der beiden jungen Künstler zum Zwecke gemeinsamer Arbeit muß schon früher stattgefunden haben, denn nach 1512 wird kein Werk mehr als gemeinsames bezeichnet. Von den früheren gemeinschaftlichen Arbeiten citirt Vafari die Seitenvorhang-Bilder (Cortine) der Annunziata, welche auf der einen Seite eine Verkündigung, auf der andern eine Kreuzabnahme darstellten; beide sind längst zu Grunde gegangen. Der Zeit nach kaum weit von diesem Werke entfernt und gewiß eine Erstlingsarbeit Andrea's ist die Taufe Christi im Hofe der Compagnia dello Scalzo. Einen Arbeitsantheil Francia Bigio's dort herauszuerkennen ist mir nicht möglich, ebensowenig sind darin charakteristische Spuren der Schule Piero del Cosimo's merkbar. In Formgebung und Erzählung des Hergangs ist es ein Werk von charakterloser Gewöhnlichkeit, das zugleich die Spuren künstlerischer Anfängerschaft an sich trägt.

Johannes gießt mit der rechten Hand aus einer Muschel Wasser über das Haupt des Heilands; in der Linken, mit der er zugleich das Gewand an sich zieht, hält er das Kreuz. Zwei anbetende Engel assistiren; der Hergang ist in eine Landschaft von äußerster Dürftigkeit versetzt. Die Anfängerschaft zeigt sich auch in der Technik. Andrea fertigt genaue Cartons an und überträgt die Formen dann mit der Nadel auf den Kalk; die Nath fällt mit dem Contur der einzelnen Gruppen zusammen. Das in Fresko untermalte Bild übergeht er es schließlich al secco; dieser Ueberzug fiel herab, so daß heute nur die Untermalung al fresco vorhanden. Wie weit ist von hier der Weg bis zur Vollendung der Fresco-Technik in der Geburt Maria's, und in wie kurzer Zeit legt ihn Andrea zurück! — Vielleicht war die künstlerische Unbedeutendheit dieser Taufe Christi daran Schuld, daß vorerst eine Fortsetzung der Arbeiten hier nicht erfolgte. Dagegen kam ihm von anderer Seite ein Auftrag. Im Hofe des Serviten-Klosters der Annunziata hatte um 1450 Alessio Baldovinetti eine Geburt Christi gemalt, Cosimo Roselli hatte dann die Einkleidung des Ordensstifters Filippo Benizzi hinzugefügt, ohne jedoch das Werk ganz zu vollenden. Nun suchten die Mönche nach jungen aufstrebenden Kräften, welchen es noch mehr am Herzen liegen mußte, ihren Namen bekannt zu machen als Geld zu verdienen. Der Sakristan Fra Mariano wußte die Sache geschickt anzufangen. In Andrea sah er ein tüchtiges Talent; deshalb stellte er diesem zuerst vor, welche Ehre es ihm bringen würde, den Klosterhof hier mit seinen Malereien zu zieren; dann



Geburt der Maria. Wandgemälde im Servitenkloster zu Florenz.

Louis Schütz delin.

liefs er es durchleuchten, dafs Francia Bigio fofort den Auftrag übernehmen würde, falls Andrea auf die gefellten Bedingungen nicht einginge. So übernahm diefer vorerft drei Wandgemälde, die er für einen außerordentlich niedrigen Preis herzustellen verfprach, und ging fofort an die Arbeit.

Es ift auffallend, in welchem Mafse der Kunftverftand Andrea's fich während derfelben entwickelt. Das erfte Bild — eine Verbindung von mehreren Szenen (worunter die Hauptfcene: der Heilige reicht fein Gewand einem Ausfätzigen) — zeigt noch Abwefenheit jeder Compositionskenntnifs; die Gröfse der Figuren fteht zur Bildfläche in einem folchen Verhältnifs, dafs das Historienbild zu einem Landschaftsbild mit Staffage wird. Lebensgefühl zeigt fich hier nicht viel mehr als in der Taufe Chrifti, weder in der Charakteriftik der einzelnen Gefalten noch in der der Gruppen. Im zweiten Gemälde, Philippus und die Spieler, ift das Verhältnifs zwischen Historienbild und Landschaft auch noch nicht erfaßt, aber der Hergang ift mit nicht zu leugnender dramatifcher Lebendigkeit dargeftellt. Im dritten Bilde endlich, welches die Heilung eines befeffenen Mädchens durch Philippus darftellt, kommt zum erften Male Andrea's Sinn für durchfichtige klare Compoftion zum Durchbruch. Der Beifall, den er fich mit diefen drei Wandfrefken erwarb, bewog ihn noch zwei andere hinzuzufügen. Es waren dies: Tod des h. Philippus und Auferweckung des Knaben, dann Heilung der Kinder durch Auflegung des Gewandes des Heiligen. In dem einen wie in dem andern Bilde ift die Erzählung breiter, ohne doch von der Sache abzuirren. Auf dem erfteren Bilde ift die Handlung wieder in zwei Momente zertheilt. Einmal fieht man den Knaben in entfeeltem Zuftande vor der Bahre des Heiligen; zum andern Male ift der Knabe in Folge der Berührung mit dem Gewande des Heiligen fchon im Aufftehen begriffen. Die Bahre ift von Klosterbrüdern umgeben, die meift alle eine portrairtartige Individualifirung zeigen; unter diefen befindet fich auch das Bild des Großneffen des Luca della Robbia, nämlich des Girolamo. Im Hintergrunde, unter der Thür, wird eine Gruppe von Mönchen fichtbar, die, erftaunt über den Vorgang, im Gefange innehalten. Auf dem zweiten Bilde legt ein Prieftter, der unter dem Klofterthor fteht, einem Kinde, das neben der Mutter vor ihm kniet, die Gewandung des Heiligen auf das Haupt, um es dadurch zu heilen. Verſchiedene Gruppen, psychifch lebhaft durch den Hergang intereffirt, füllen den Raum. Nach der Ausfage Vafari's finden fich darunter die Portraits des Andrea della Robbia und des Luca, des jüngern Bruders des früher genannten Girolamo.

So kurz der Zeit nach diefe fünf Wandgemälde auseinanderliegen, enthalten fie doch einen ziemlich weiten Weg der Entwicklung Andrea's. Man erkennt die Lehrmeifter, welche an feiner künftlerifchen Erziehung Theil haben, aber auch das, was feine eigenfte Natur ift, tritt gemach hervor. An Ghirlandajo bildet fich die Weife feiner Erzählung, von Fra Bartolommeo holt er die Gefetze der Gruppenbildung, Lionardo ruft den hohen Farbensinn in ihm wach, mit welchem er von Natur aus begabt ift. Bei all dem aber fällt er nicht in befangene Nachahmung. Sein Naturell ift ein ganz anderes als das Ghirlandajo's; er befitzt nicht die Innigkeit des Tons von deffen Erzählung — fchon defhalb weil feine Gefalten heitere anmuthige, aber auch meift fehr gewöhnliche Menfchen find, wel-

chen die Tiefe und Gewalt der Seele gebricht. In dieser Beziehung erinnert er an keinen Meister mehr als an Coreggio, nur ist er, als Künstler wenigstens, viel naiver als dieser. Bartolommeo's hoher Compositionsinn wird bald sein eigenster Besitz. Wenn er im Colorit auf Lionardo schaute, so besitzt er doch in dieser Beziehung von Natur aus mehr als jener und ist glücklicher in seinen instinktiven Griffen als der ältere Meister in seinen überlegten. Es ist das Eigenste an Lionardo, daß sich der höchsten Genialität — die wir als eine unbewusste Kraft betrachten — das gewaltigste künstlerische Bewußtsein eint. So lehrt es auch sein Traktat über die Malerei, wie er den Bedingungen der mächtigsten coloristischen Wirkungen nachspürt, sich ihrer auf theoretischem Wege zu bemächtigen sucht, um sie dann in seinem künstlerischen Schaffen zur Geltung zu bringen. Es ist kaum denkbar, daß Andrea gleiche Wege ging; im Fluge sehen wir ihn zu jenen Farben-Wirkungen gelangen, nach welchen Lionardo forschet und ringt. Die harte Bestimmtheit des Contours weicht einer schmelzend-weichen Modellirung; eine dämmerige Gesamtimmung trägt der Luftwirkung in vollem Maße Rechnung, ohne doch die Heiterkeit und Durchsichtigkeit der Farbe zu beeinträchtigen.

All diese Eigenheiten, Mängel und Vorzüge finden sich in deutlichem Keime schon in den beiden letztgenannten Wandgemälden vor, sie reifen weiter aus, aber neue Bahnen betritt Andrea im Grunde nicht mehr. Schon während des Beginns der Arbeit im Serviten-Kloster hatte er mit Francia Bigio die Wohnung auf der Piazza del Grano verlassen und sich in der Sapienza eingemietet. Dort hatte auch Andrea Sanfovino sein Atelier, mit dessen Schüler Jacopo Sanfovino sich Andrea del Sarto bald so innig verband, daß sie einander weder bei Tag noch bei Nacht mehr verlassen wollten. Auch Giovan Francesco Ruflici, der in der Via della Scala wohnte, hatte in der Sapienza sein Atelier. Ruflici war reich, er trieb die Bildhauerei nur aus Neigung; wie Hochbedeutendes er aber hierin zu leisten vermochte, zeigt genugsam die Bronze-Gruppe der Predigt Johannes des Täufers über der Nordthür des Baptisteriums; (will man darin Lionardo's Beihilfe erkennen, so scheint mir die Ateliervandtschaft zu wenig berücksichtigt zu sein.) Ruflici's gastfreundliche Wohnung war bald der Sammelplatz eines fröhlichen Kreises, dem neben Domenico Puligo, Aristotile da Sangallo, Francesco di Pellegrino, Baccio Bandinelli, Jacopo Sanfovino auch Andrea del Sarto angehörte. Man nannte sich die Kesselakademie (Compagnia del Pajuolo). Die Gaumenfreude war darin wahrlich nicht hintangestellt — Vasari läßt es an diesbezüglichen Beweisen nicht fehlen. Aber auch die geistige Turnübung mangelte nicht. So las dort z. B. im Jahre 1519, als Francia Bigio Tafelmeister war, Andrea del Sarto das scherzhafte Heldengedicht »der Froschmaufekrieg« an mehreren aufeinanderfolgenden Abenden vor. Ob Andrea wirklich der Verfasser dieses Gedichts, kann gar nicht gefragt werden, denn es ist nur eine freie Uebersetzung des griechischen Originals mit einigen wenigen eingefreuten Gelegenheitsapostrophen. Das Hauptverdienst daran hat jedenfalls Ottaviano de' Medici, von dem es in der vorletzten Strophe des letzten Gefanges heißt:

„Questi sovente il Greco interpretava
E della rima mi faceva il sentiero . . .“

Die Kenntniß des Griechifchen dem Andrea zuzutrauen, ift doch zu kühn. Da er im Haufe des Ottaviano viel verkehrte, fo mochte Letzterer fich feiner als Promulgator des kleinen literarifchen Scherzes wohl gerne bedienen. Noch einer anderen Vereinigung gehörte Andrea an, nämlich dem feit 1512 exiftirenden Club der Cazzuola (Maurerkelle); die tolle Veranlaffung zur Begründung deffelben erzählt Vafari mit grofser Behaglichkeit. Die Mitglieder zerfielen anfänglich in zwei, fpäter drei verfchiedene Klaffen. Andrea gehörte der dritten an. Als Schutzpatron wurde der h. Andreas verehrt, deffen Denktag mit lärmender Fröhlichkeit begangen wurde. Dem gefellten fich immer mehr und mehr andere Fefttage. Die Lebensluft und Lebensfreude des Florenz des 15. Jahrhunderts war noch vorhanden; allerdings begann fie fchon in Zügellofigkeit überzugehen, worauf dann akademifche Nüchternheit, als Kunft und Leben beftimmend, folgen follte.

Andrea war kein Feind frifchen Lebensgenuffes; die Schaffensfreude erlitt dabei aber eben fo wenig Eintrag, wie die Kraft ihr zu genügen.

Die Fresken im Servitenklofter machten feinen Namen geläufig; das Klofter felbft wünfchte noch weitere Fortfetzung der Arbeit, Aufträge von anderer Seite mangelten auch nicht. Den Serviten gegenüber machte fich Andrea zu noch zwei weiteren Wandfresken verbindlich; zeitlich vor diefe Arbeit werden die vier Bogenfresken im Refectorium des Klofters San Salvi zu fetzen fein, welche das fpäter dort gemalte Abendmahl umgeben. — Sie ftellen dar die hh. Johannes Gualbertus, Benedikt, Salvi und Bernhard degli Uberti. Fra Bartolommeo's Einfluß ift in diefem Werke befonders wirksam. Zur felben Zeit wurde ihm auf Verwendung des Architekten Baccio d'Agnolo ein Wandfrefko an der Außenfeite eines Haufes in der Nähe von Or san Michele übertragen; die (heute gefchützten) Refte find zu kümmerlich, um ein Urtheil zu gefatten; Vafari tadelte daran eine allzu gekünftelte Manier. Das Gemälde ftellte eine Verkündigung dar. Durchaus erfreulich dagegen ift die »Verkündigung«, welche Andrea zu diefer Zeit für die Mönche des Klofters San Gallo malte.

Schon früher hatte er für daffelbe Klofter ein »Noli me tangere« geliefert (es findet fich jetzt, wengleich in fehr kläglichem Zustande, in den Uffizien, Nr. 40); die Annunziata, welche er in diefer Zeit für ihre Kirche malte, ift ein ebenfo lebenswürdiges als künstlerifch tüchtiges Werk (jetzt Palazzo Pitti Nr. 124). Maria ftelt vor einem Betpult, in der Linken das Buch haltend, in das fie wohl verfenkt war, bevor der Engel, der eben vom Himmel herabgeflogen zu fein fcheint und nun mit gebeugtem Knie vor ihr ftelt, die Botfchaft brachte. Links fchließen zwei begleitende Engel — die, nebenbei bemerkt, zu den fchönften Gefaltten gehören, die Andrea je gefchaffen —, den Raum ab. Reiche Architektur römifchen Stils im Mittelgrunde, dann ftimmungsvoll behandelte Landfchaft im Hintergrunde geben der Composition einen vornehmen Rahmen. Die Auffaffung des Hergangs offenbart hier noch fo viel feelifche Vertiefung, wie fie Andrea fonft nur in feltenen Fällen befitzt. Das Colorit zeigt zwar noch nicht jenen vollendeten Schmelz der Modellirung, der feinen reifften Werken eigen, fpricht aber dafür an durch das feine Abwägen der einzelnen Farbenpotenzen und die in Folge deffen harmonifche freundliche Gefammtftimmung. Der Entftehungstermin ift auf 1512 feftzufetzen, da die (nicht mehr vorhandene) Predella



Caritas. Galerie des Louvre.

zu diesem Bilde von Pontormo angefertigt wurde, der von 1512—1513 im Atelier des Andrea arbeitete. Während dieser Arbeiten schuf Andrea zugleich an den beiden übernommenen Wandfresken im Hofe der Nunziata. Es sind dies die Geburt Maria's und die Anbetung der Könige; Andrea suchte hier sein Bestes zu geben, denn er arbeitete im Wettstreit mit Francia Bigio, welcher die »Vermählung Mariens« zu malen übernommen hatte.

Die Geburt Mariens ist, wenn vielleicht nicht in jeder Beziehung die reifste, so sicherlich die schönste künstlerische That Andrea's. An geistigem Inhalt ist es das Beste und Höchste, was er aus seinem Naturell heraus zu geben vermochte. Die Composition ist von einfacher, doch unüberbietbarer Schönheit, die Zeichnung korrekt; die Farbe mag an Kraft noch zurückstehen hinter den Leistungen in der »Madonna del sacco« und dem »Abendmahl«, aber sie zeigt doch schon alle Qualitäten, welche Andrea zum grössten Coloristen seiner Zeit machen.

Das Zimmer, in welches der Hergang gestellt ist, zeigt in seiner Ausstattung den reinsten Renaissancegeschmack. Zwei Hauptgruppen lassen sich zunächst unterscheiden; rechts die Wöchnerin, bedient von zwei Mädchen, links Frauen und Mädchen, welche mit der Wartung des Neugeborenen beschäftigt sind. Die Verbindung dieser beiden Gruppen geschieht durch zwei prächtig-schöne Frauengestalten, welche als Besucherinnen der Wöchnerin sich nahen. Im Hintergrunde sieht man Joachim und zwei Frauen, welche eben über die Thürschwelle treten. Auf dem Sims des Himmelbettes sitzen reizende Putten. Ueber dem Kamin ist das Wappen der Medici angebracht, von zwei Putten gehalten; am Postament des Wappens liest man: Andreas Faciebat; dann weiter unten: A. D. M. D. XIII.

Dann das doppelte  als Monogramm des Meisters.

Vergleicht man dieses Werk mit Ghirlandajo's Behandlung desselben Thema's in Sta. Maria Novella, so erkennt man am Besten, woran es Andrea del Sarto gebrach und worin er der Malerei seines Zeitalters voraus war. Andrea wie Ghirlandajo, beide wollen in der Darstellung des Hergangs nur lautere im Geiste des Künstlers zur Schönheit redigirte Wirklichkeit geben — und thatfächlich machen auch beide Darstellungen den Eindruck tiefster Wahrhaftigkeit. Aber während aus den Menschen Ghirlandajo's nicht blos die Schönheit des Gehabens, sondern auch die Kraft und Vornehmheit des Geistes jenes Zeitalters zu uns spricht, tritt uns bei Letzterem nur die Anmuth, der sinnliche Reiz der leiblichen Existenz entgegen und wir dürfen die heikle Frage nicht wagen, was denn diese Menschen uns zu sagen hätten, falls wir ihnen im Leben begegneten.

Und bei all den reicheren geistigen Ausblicken, die uns Ghirlandajo gewährt, sind seine Menschen auch an eigentlichem Lebensgefühl reicher als die Andrea's; an Andrea's Menschen schauen wir, aber an Ghirlandajo's Menschen vernehmen wir gleichsam den Pulsschlag geistigen Daseins. Dagegen überragt das Werk des Andrea das des Ghirlandajo an Feinheit und Adel der Composition und das Colorit mit seinem bezaubernden »Sfumato« vereint die grosse Wirkung des Fresko mit der Feinheit und Delicateffe der Oelmalerei. So darf man sagen: der Künstler ist in Ghirlandajo gröfser, der Maler in Andrea; und dies ist das Verhältnifs, in welchem Andrea auch zu seinen grössten Zeitgenossen steht.

Gleich nach Beendigung dieses Wandgemäldes begann er das siebente und letzte, welches sich von seiner Hand im Hofe des Servitenklosters befindet, die Anbetung der Könige. Es ist ein figurenreiches Bild, dem aber in Folge dessen ein Vorzug Andrea's fehlt: die Klarheit und Einfachheit, der Adel der Composition. Ansprechende Details mangeln nicht. Unter den Zuschauern findet sich eine Gruppe von drei Männern in florentinischer Tracht; es sind dies Porträts, und zwar stellen sie dar den Jacopo Sanfovino (der welcher sich dem Beschauer zuwendet), den Musiker Francesco dell' Ajolle (dessen Profil man hinter Sanfovino sieht), und den Maler selbst (er zeigt mit verkürztem Arm nach vorn).

Von den beiden schönen Frauen, welche die beiden Hauptgruppen in dem Wandbilde «Geburt Mariens» verbinden, stellt die Erste derselben, welche dem Beschauer sich zuwendet und vor ihrer Begleiterin sich durch eine noch stolzere Gestalt auszeichnet, Lucrezia del Fede vor.

Vafari hat diese Frau als den eigentlichen Fluch in Andrea's Leben dargestellt; er hat, namentlich in der ersten Auflage seines Werkes, so viele Anklagen auf sie gehäuft, daß sie auch dem Vorurtheilslosen wie eine herzlose Curtisane erscheinen mußte. Mit Recht aber ist der Einwurf erhoben worden, ob denn Vafari seiner subjektiven Abneigung gegen diese Frau nicht allzu sehr habe die Zügel schießen lassen, um Entgelt zu nehmen für das, was er vielleicht während seiner Lehrzeit im Hause Andrea's von den Launen und dem Stolze derselben zu ertragen gehabt hatte.

Und man muß diese Frage bejahen, wenn man von Vafari's Reflexionen absieht und nur die Thatfächlichkeiten, die er berichtet, im Auge hält. Da ordnen sich bald die verzerrten Linien zu einer normalen Gestalt. Lucrezia war kein geistig hochstehender Charakter, sie war eine gewöhnliche Frau; sie war schön und ihrer Schönheit sich bewußt; gefallfüchtig, wie jede schöne Frau, bei welcher der Schönheit nicht Geistesbildung sich gefellt; herrschfüchtig, wie es wiederum jede Frau ist, sobald sie sich einem schwächlichen Charakter gegenüber findet. Und Andrea's Geiste und Charakter gebrach die Energie, die hinausgreifende Kraft. Mild, freundlich, nachgiebig äußeren Einwirkungen, ist er als Künstler ebenso wie als Mensch. Die Urgewalt des Geistes gebricht ihm; er ist eine in hohem Grade passive Natur. Dem entsprechend ist auf ihn auch die Wirkung jener Leidenschaft, die ihn für Lucrezia del Fede ergreift. Sie treibt ihn nicht, wie sie es bei activen Naturen thut, zur höchsten Entwicklung seiner Kräfte, sie eröffnet ihm keine neuen Quellen inneren Lebens, sie läßt dem Auge die äußere Welt in keinem höheren Glanze erscheinen; kurz, diese Leidenschaft macht nicht »Epoche« in seinem künstlerischen Entwicklungsgange. — Aus diesem Grunde erscheint Vafari's Behauptung, die Leidenschaft für Lucrezia sei die Urfache, weshalb Andrea nicht das geleistet, was innerhalb der Grenzen seiner Begabung lag, völlig nichtig; gerade deshalb, weil diese Leidenschaft trotz ihrer Mächtigkeit nur einzelne sittliche Schwächen an dem Charakter Andrea's zu Tage förderte, den Künstler aber in seinem eigensten Wesen unbeeinflusst liefs, liegt es klar am Tage, daß Andrea, mit dem was er gab, das Höchste und Letzte bot, was er zu bieten vermochte.

Andrea ist von dem sinnlichen Reize der Frau leidenschaftlich gefesselt, und

das macht sie in der Folge zur Tyrannin seines Hauses; der Künstler ist dabei nur mit dem Auge interessiert, und trägt dem Rechnung durch stete Wiederholung der schönen Formen dieser Frau in seinen Bildern.

Lucrezia war die Tochter des Bartolommeo del Fede; zur Zeit als Andrea sie kennen lernte, war sie an den Mützenmacher Carlo Recanati, welcher in der Via San Gallo einen Laden besaß, verheiratet. Am 26ten Dezember 1512 starb Lucrezia's Gatte, so daß nun einer Heirat zwischen ihr und dem Maler nichts mehr entgegenstand. Vasari's Bemerkung, diese Heirat sei nicht bloß von allen Freunden Andrea's mißbilligt worden und habe ihm den Verlust vieler derselben gebracht, sondern es sei dadurch auch ganz Florenz skandalisiert worden, scheint stark übertrieben, zumal wenn man der leichten sittlichen Lebensanschauung jener Zeit gedenkt. Vasari ist eben ein aufgeregtes und schnell erregbares Künstler-naturell, dem es um historische Objektivität nicht in erster Linie zu thun ist.

Die Hochzeit mochte wohl gegen Ende 1513 stattgefunden haben, da Lucrezia in dem Bilde der Geburt Mariens von 1514 porträtiert erscheint, was der Künstler an so heiliger Stätte gewiß nicht gewagt hätte, wäre sein Verhältniß zu Lucrezia nicht ein legitimes gewesen. Das früheste vorhandene authentische Dokument, das auf diese Ehe Bezug nimmt, ist vom 25. Mai 1518; es ist der Notariatsakt, in welchem Andrea den Empfang der Mitgift bescheinigt, welche er sich vor seiner zu dieser Zeit stattfindenden Abreise nach Frankreich auszahlen ließ. —

Es wurde schon gesagt, daß Lucrezia's Züge uns wiederholt in den Bildern des Andrea begegnen; von den Porträts, die von ihr existiren, besitzt das schönste die Galerie del Prado in Madrid (Nr. 383); das Doppelbildniß Lucrezia's und Andrea's im Palazzo Pitti (Nr. 118) rührt wohl von Francia Bigio her. — Noch vor Vollendung der »Geburt Mariens« und der »Anbetung der Könige« hatte Andrea im Garten des Serviten-Klosters zwei Darstellungen in Chiaroscuro, entnommen der Parabel vom Weinberge, gemalt; sie sind jetzt ziemlich spurlos verschwunden.

Von Werken, die sich von Andrea's Hand im Noviziat des Serviten-Klosters befanden, seien an dieser Stelle erwähnt: die beiden in terra verde gemalten, jetzt in der Akademie befindlichen Fresken einer Pietà (Nr. 61, Sala de' quadri grandi) und eines Krankensaals (ebendasselbst, verdeckt durch Nr. 67). Ersteres ist stark verdorben; die Tüchtigkeit der Zeichnung ist zwar darin noch merkbar, aber auch, daß hier nicht viel mehr gegeben war als ein schöner Akt. Das letztere Fresco zeigt geschicktes Arrangement verbunden mit flüchtiger Mache. Ob der herrliche Christuskopf in der Annunziata derselben Zeit angehört, ist nicht zu constatiren. Gewiß ist nur, daß in demselben Andrea eine ihm sonst ganz ungewöhnliche Hoheit und Idealität des Ausdrucks erreicht hat.

Es mochte wohl der immer mehr wachsende Ruf und Ruhm des Künstlers sein, was die Compagnia dello Scalzo bestimmte, ihm die Fortsetzung seiner vor Jahren begonnenen Arbeiten zu übertragen. Am 1. November 1515 erhält Andrea von der Gesellschaft Zahlung (74 Lire 2 Soldi) für die Vollendung der »Predigt des Johannes« und der Allegorie der Gerechtigkeit. In der Predigt sieht man im Vordergrund Johannes, auf einem Baumstumpf stehend, das Volk zur Buße



Grablegung. Galerie Pitti in Florenz.

ermahnend und die Ankunft des Erlöfers verkündend. Ihm zunächst stehen in schöner Gruppierung Männer, die mit innerer Bewegtheit feinen Worten lauschen, weiterhin knien im Halbkreis die Frauen. Dafs Andrea für diese Predigt zwei Figuren aus der Passion Dürer's entlehnte, ist bekannt; wenn man auch auf Ghirlandajo's Predigt des Johannes hinwies, so ist der Zusammenhang mit diesem denn doch kein innigerer, als ihn die Darstellung desselben Stoffes erheischte. Im Uebrigen siele auch hier ein Vergleich der geistigen Fonds, die in beiden vorhanden, sehr zu Gunsten Ghirlandajo's aus; sicherlich aber ist Andrea's Werk in feinen Formen von höchstem künstlerischen Adel, gleich vollendet in Zeichnung wie in Composition, und zeigt klar die Länge des Weges, welchen seine Entwicklung von der »Taufe Christi« an bis hierher zurückgelegt hatte.

Nach Vollendung dieses Bildes trat eine kurze Unterbrechung der Arbeit ein; Leo X. war in Florenz erwartet und die Stadt wollte ihn auf das Prunkvollste empfangen.

Sämmtliche florentinische Künstler waren mit Arbeiten zu dieser Feier bedacht; Andrea übernahm es in Gemeinschaft mit Jacopo Sanfovino, den Dom Sta. Maria del Fiore mit einer Scheinfassade zu versehen; sie errang in solchem Mafse den Beifall Leo's, dafs dieser den Wunsch aussprach, sie möge in Stein ausgeführt werden. Wird man den Hauptantheil an diesem Dekorationswerke immerhin dem Jacopo Sanfovino zusprechen müssen, seine Theilnahme an dem Werke ist jedenfalls ein Zeugniß, dafs Andrea's Geschick auch in solchen Arbeiten anerkannt war. Nachdem die Unruhe dieser Festtage vorüber, nahm Andrea seine Arbeiten im Scalzo wieder auf. Im Oktober 1516 schlofs er den Ornament-Rahmen um die »Taufe Christi«, die »Predigt des Johannes« und die Allegorien der Gerechtigkeit und der »christlichen Liebe« (Caritas), welch letztere also auch in jüngster Zeit vollendet worden war. Im März 1517 wurde dann »Johannes tauft das Volk« und im Juli die »Gefangennahme des Johannes« beendet. In dasselbe Jahr 1517 fällt auch Andrea's bedeutendstes Meisterwerk der Oelmalerei, die sog. Madonna delle Arpye (Uffizien, Tribuna Nr. 1112); dieselbe wurde für den Franziskaner Convent in der Via Pentolini in Florenz gemalt. Maria, als wahre Königin des Himmels, voll Hoheit und Anmuth zugleich, steht auf einem mit schönem Ornament geschmücktem Piedestal; mit der Rechten drückt sie das Kind an sich, in der Linken hält sie ein Buch. Franciscus und Johannes der Evangelist assistiren; Ersterer zeigt einen herben männlichen Typus, Letzterer ist von jugendlicher, durchgeistigter Schönheit. Zu den Seiten des Piedestals sieht man zwei Engel, die sich an die Gewandung der Madonna anlehnen. Am Sockel lieft man folgende Inschrift:

And. Sar. Flo. Fab.

Ad summū regina tronū defertur in altum.

MDXVII.

Kein Werk Andrea's mehr kommt diesem an geistiger Vornehmheit gleich; die Gewandung zeigt im Faltenwurfe bei aller Natürlichkeit doch eine imponirende Grosartigkeit; in coloristischer Beziehung darf es wohl als die glänzendste Leistung der Epoche bezeichnet werden. Das »Sfumato« ist hier so duftig, dafs es die festen Umriffe gleichsam entschwinden läßt, ohne doch den Formen ihre

Bestimmtheit zu nehmen; das Helldunkel ist von wunderbarer Kraft und Klarheit, die Haltung im Ganzen warm und von entzückender Harmonie. Da tritt uns der vollendete Beherrscher der Technik entgegen; aber auch der Künstler in Andrea leistet hier, was in den Grenzen seiner Kraft liegt. In dieselbe Zeit muß die Disputa gesetzt werden, da Vasari ausdrücklich bemerkt, daß diese vor der Reife nach Frankreich entstand. Sie wurde für eine Kapelle der Kirche des Klosters San Gallo gemalt, bei dessen Mönchen Andrea in gutem Andenken stand; heute befindet sie sich im Palazzo Pitti (Nr. 172).

Auf erhöhtem Plane stehen zur Rechten Augustinus und Laurentius, zur Linken Petrus der Märtyrer und Franciscus. Das sind die vier Disputirenden, deren Streitobjekt, die Trinität, in der Höhe sichtbar wird. Als Unbetheiligte füllen den Vordergrund St. Sebastian und Magdalena. Man sieht es diesem Bilde an, daß es Andrea daran lag, so weit es in seiner Kraft stand, geistiges Leben und Bewegtheit in die Situation zu bringen; eine tiefere Motivierung der Art der Antheilnahme der einzelnen Disputanten aus ihrem geistigen Charakter heraus lag weder in seiner Sphäre, noch war dies leicht zu geben bei der willkürlichen Bestimmung der Persönlichkeiten, die auf dem Bilde erscheinen sollten. In Allem, wie der geistige Hergang in die künstlerische Erscheinung tritt, ist Andrea aber wieder ganz musterhaft, was um so höher zu stellen, da hier die Anordnung nicht durch Tradition bestimmt war, sondern erst gefunden mußte. In Bezug auf Colorit dürfte die Arbeit dem Tribunabilde kaum nachgestanden haben; zeigt es doch noch heute, trotz der Schädigung, die es im Jahr 1557 bei Uberschwemmung der Kirche erlitt, eine wahrhaft entzückende Kraft und Harmonie der Farbe. Die Inschrift lautet:

And. Sar. Fior. Fac.

Bis jetzt hatte Andrea den florentinischen Boden nicht verlassen (die von Lanzi auf Grund einer unbestimmten Bemerkung Vasari's angenommene römische Reife entbehrt doch zu sehr jeden Schatten eines Beweises, um an sie glauben zu dürfen); trotz der vielen Aufträge lebte er in Florenz zwar in nicht drückenden doch auch keineswegs glänzenden Verhältnissen, da seine bis zur Schwäche gehende Gutmüthigkeit auch von seinen Auftraggebern ausgebeutet worden sein dürfte. Da schien es, als sollte ein glänzender Umschwung in seinem Leben eintreten. Giovan Battista Puccini hatte zwei Werke des Andrea — einen todten Christus von Engeln betrauert und eine Nostra Donna (wohl beide jetzt verloren) — an den enthusiastischen Gönner italienischer Kunst, König Franz I. von Frankreich, verkauft. König Franz fand außerordentliches Gefallen an den Bildern, und als man ihm sagte, es sei möglich, daß der Künstler sich in seine Dienste begeben würde, so ließ er sofort bei Andrea in diesem Sinne anfragen und, als dieser zur Reife sich bereit erklärte, ihm die nöthigen Gelder verabfolgen. So begab sich Andrea im Juni 1518 auf den Weg nach Frankreich; von seinen Schülern begleitete ihn Andrea Sguazzella. Er wurde vom Könige auf das Ehrenvollste empfangen; schon am ersten Tage erhielt er reiche Geschenke an Gewandung und Geld. Der Meister feierte aber auch nicht, sondern ging sofort an die Arbeit. Sein erstes Werk war das Bildniß des neugeborenen

Dauphin's in natürlicher Gröfse; als Lohn erhielt er dafür vom König 300 Scudi in Gold. Es folgte eine Caritas (jetzt Louvre Nr. 437). Ein Weib, von edler und erhabener Bildung, hält zwei Kinder auf ihren Knien, von welchen das eine nach ihrer Brust greift, das andere lächelnd ein Büschel Nüffe zeigt; ein drittes Kind liegt am Boden. Den Hintergrund bildet anmuthige Landschaft. Das Werk ist gezeichnet:

Andreas Sartus. Florentinus. Me Pinxit MDXVIII.

In der Formgebung dieses Bildes bemerkt man einen bis dahin minder deutlich aufgetretenen Einfluss Michelangelo's. Die Farbe, obgleich sie durch Feuchtigkeit viel gelitten, zeigt noch in ihrer Zerstörung die Vollendung von Andrea's bester Zeit. (Vergl. die Abbildung S. 29.)

In immer höherem Grade erwarb sich Andrea die Gunst des Königs und des ganzen Hofes, und da er schnell arbeitete und gerne Allen gefällig sein wollte, so entstanden ziemlich zahlreiche Werke, von welchen allerdings die meisten heut nicht mehr vorhanden sind. Gewifs aber gehören jenem Zeitraum die beiden heiligen Familien an, welche das Louvre besitzt (Nr. 438 und 439).

Die erstere zeigt eine für Andrea auffallend kühle Haltung in der Farbe; die letztere läfst wegen völliger Uebermalung ein Urtheil nicht zu. Sie ist gezeichnet: Andrea del Sarto Florentino Faciebat und trägt zugleich das Monogramm. Was sonst an heiligen Familien in Frankreich vorkommt, wird man wohl zum grössten Theile auf Rechnung des Sguazzella setzen müssen.

Gerade als Andrea beschäftigt war für die Herzogin von Angoulême einen büfsenden Hieronymus zu vollenden, trafen Briefe von seiner Frau ein, die ihn zu plötzlicher Rückreise nach Florenz bestimmten. Nach einer Andeutung Vafari's wären es nur egoistische Motive gewesen, die Lucrezia dazu bestimmten, alle Sehnsucht nach ihr in dem armen Andrea wachzurufen, ja sie schrieb ihm fogar; er werde sie todt antreffen, falls er nicht bald zurückkehre. Ob dazu noch ein besonderer Grund kommt, der Andrea zu so plötzlicher Abreise trieb, ist nicht bekannt; gewifs ist es nur, dafs auch er die schöne Frau immer vor seinen Augen sah, so dafs die Madonnen stets Lucrezia's Züge annehmen.

Der Künstler erbat sich vom Könige Urlaub nach Florenz um dort nur einige Angelegenheiten zu schlichten, dann aber in Gesellschaft seines Weibes zurückzukehren. Der König gewährte die Bitte und nachdem er ihm eine bedeutende Geldsumme zum Ankauf von Malereien und Skulpturen eingehändigt, liefs er ihn auf das Evangelium schwören, innerhalb weniger Monate in Paris wieder einzutreffen. — In Florenz angekommen, vergifst Andrea im Jubel über den Wiederbesitz der Frau und der Freunde seiner Aufträge und Pflichten. Gelage folgt auf Gelage; die Verwandten sind gerne bereit, die natürliche Gutmüthigkeit des Künstlers auszunützen; schliesslich kommt dieser noch auf den Gedanken, sich ein eigenes Haus zu bauen. Da war nicht nur das Ersparte bald zur Neige, sondern auch die zum Ankauf von Kunstwerken erhaltenen Summen des Königs waren ausgegeben. Nun erwacht wohl Andrea's Gewissen, er möchte dem Könige seine Schuld gestehen, seine Vergebung anflehen. Aber Lucrezia, die bei folchem Stande der Dinge nicht daran denken durfte, den



Louis Seibitz del.

Madonna del Sacco. Wandgemälde im Kreuzgang des Servitenklosters.

A. H. 1864.

Meister zu begleiten, beschwört ihn unter Thränen in Florenz zu bleiben. Solcher Macht vermag Andrea nicht zu widerstehen und bricht so Treue und Wort seinem Schützer und Herrn. Die Größe der sittlichen Schuld mochte weder ihm und noch weniger seiner Gattin klar gewesen sein. Lucrezia handelt als Weib, das ihre Neigung über jeden Pflichtbegriff stellt, auf Andrea's weiches Gemüth aber konnte nichts allmächtiger wirken als die Thränen der Geliebten. König Franz freilich ergrimmete mit Recht über solchen Treubruch, und lange Zeit hindurch durfte kein florentinischer Künstler vor seinen Augen sich sehen lassen.

Der Reputation Andrea's in Florenz scheint dies Ereigniß nicht weiter geschadet zu haben; wir sehen ihn bald mit Aufträgen sowol von hervorragenden Persönlichkeiten als auch von Corporationen reichlich bedacht. Während seines Aufenthaltes in Frankreich hatte Francia Bigio im Scalzo gearbeitet; kaum aber war Andrea wieder in Florenz angekommen, so wandte sich die Compagnie sofort mit dem Ersuchen an ihm, sein unterbrochenes Werk zu vollenden. Für den Moment (1520) kamen allerdings nur die Allegorien des Glaubens und der Hoffnung, zu beiden Seiten der Eingangsthür, zu Stande; ein Auftrag seines alten Gönners und Freundes Ottaviano de' Medici rief ihn nach Poggio a Cajano. Es war dies ein alter Landsitz der Medizeer; Lorenzo, welcher die Villa 1480 durch Giuliano da Sangallo neu aufbauen liefs, verweilte dort gern in Gesellschaft seiner gelehrten und künstlerischen Freunde; als Poët hat er sie in seiner herrlichen bukolischen Dichtung »Ambra« verherrlicht. Nun wollte Leo X. einen Saal derselben mit Fresken schmücken lassen; Giulio de' Medici, welcher damals die florentinischen Angelegenheiten zu verwalten hatte, übergab die Beforgung des Auftrags an den sich viel in Künstlerkreisen bewegenden Ottaviano, der Francia Bigio, Pontormo und Andrea berief. — Francia Bigio malte den von Römern im Triumph getragenen Cicero, Pontormo verschiedene Allegorien, Andrea den Caesar, der von der Thierwelt die Tribute empfängt. Doch kam dies Werk nur bis zur Hälfte; der Tod Leo's X. (1. Dez. 1521) führte eine lange Stockung der Arbeiten herbei; erst Ferdinand I. liefs das von Andrea Begonnene 1580 durch Aleffandro Allori beenden. Das besagt auch die Inschrift: Anno Domini 1521 Andreas Sartius pingebat et Anno Domini 1580 Alexander Allorius sequebatur. Doch auch dem gegenüber, was von Andrea vorhanden, muß man sein Urtheil herabstimmen. Der Meister war in den engen Bann der antiquarischen Phantasie des Paolo Giovio gedrängt, welcher die Wahl und Anordnung der Stoffe zu bestimmen hatte. In folchem bunten Getümmel war er nicht zu Hauße und bot deshalb nur ansprechende Einzelheiten. Der Eindruck des Ganzen aber ist kaum höher, als der einer improvisirten Dekorationsarbeit.

Nach Unterbrechung des Werkes zu Poggio a Cajano wandte sich Andrea wieder den Arbeiten im Scalzo zu. Anfangs 1522 malte er dort den Tanz der Salome, im Frühling 1523 endete er den »Tod des Johannes« und wenige Wochen darauf die »Ueberbringung seines Hauptes«, im Sommer desselben Jahres endlich die »Erscheinung des Engels bei Zacharias«. Im »Tanz der Salome« ist das Arrangement doch gar zu ärmlich; im »Tod des Johannes« und der »Ueberbringung

feines Hauptes« ist rühmend das künstlerische Feingefühl hervorzuheben, welches bestrebt ist, in möglichster Weise das Gräßliche des Gegenstandes zu überwinden. In dieselbe Zeit werden die Darstellungen aus dem Leben Josef's zu setzen sein, welche sich jetzt im Palazzo Pitti (Nr. 87 und 88) befinden. Wahrscheinlich dienten sie zum Schmucke zweier Kassetten, welche zu dem Hausgeräthe gehörten, womit Salvi Borgherini die Hochzeitskammer seines Sohnes schmückte, als sich dieser mit Margarita, der Tochter des Roberto Acciajuoli, vermählte. Jede Tafel zeigt eine Zusammendrängung mehrerer Momente; damit ist auch eine einheitliche und übersichtliche Komposition Preis gegeben; aber man fühlt sich angesprochen durch die schlichte Liebenswürdigkeit der Erzählung und durch die vernehmliche Ankündigung erwachenden Naturgefühls, wie es sich in der umständlichen sorgfältigen Behandlung des Landschaftlichen kundgiebt.

Im Herbst 1523 finden wir Andrea im Nonnenkloster S. Piero zu Lucco im Mugello beschäftigt. Schon im Jahre 1522 war eine pestartige Krankheit von Rom aus nach Florenz gebracht worden; doch blieb sie damals noch auf einzelne Quartiere beschränkt. Nun aber wuchs sie zu großer Heftigkeit, und so war es dem Andrea erwünscht, daß er auf Vermittlung des Antonio Brancacci den Auftrag für Lucco erhielt; er zog dahin mit seinem Weibe, seiner Schwägerin, seiner Stieftochter und einem Gehilfen. Der dortige Aufenthalt dauerte zwar nur wenige Monate, dennoch brachte er während dieser Zeit drei Werke, eine »Heimfuchung«, einen »Christuskopf« und eine »Pietà«, zu Stande, von welchen aber nur Letztere noch erhalten ist (Palazzo Pitti, Nr. 58). Johannes stützt den todten Christus im Rücken, so daß dieser in einer halbsitzenden Lage sich befindet; Maria kniet ihm zur Seite und hält seinen Arm und seine Hand in ihren Händen; zu Füßen kniet Magdalena und weiter nach rückwärts Katharina; im Hintergrund stehen die Apostel Petrus und Paulus. Vor Perugino's Pietà hat das Bild die großartigere Komposition voraus, während die des Fra Bartolomeo den Andrea schon in dieser Beziehung übertrifft; an intensivem Gefühlsgehalt aber kann sie sich schon nicht mehr mit dem Werke des Perugino, geschweige denn mit dem des großen Frate messen. (Vergl. die Abbild. S. 33.) Man denke an die Passionsgeschichte der Liebe, die auf dem Gesichte der Maria des Fra Bartolomeo geschrieben steht! Dafür kann uns die dramatische Bewegtheit, die Andrea in den Hergang zu bringen suchte, nicht entschädigen; wir fühlen nur um so intensiver den Mangel concentrirten Innenlebens. Gemalt ist das Bild vorzüglich.

Gegen Ende des Herbstes nach Florenz zurückgekehrt malte Andrea zunächst im Scalzo die Heimfuchung und sodann für einen Glaser Beccuccio, der zu Gambassi im Elsthal wohnte, eine Madonna auf Wolken thronend, assistirt von sechs Heiligen. Das Bild befindet sich jetzt im Palazzo Pitti (Nr. 307). Der Komposition nach gehört es zu den schönsten Werken des Andrea; die Farbe läßt ein Urtheil nicht mehr zu, da sie durch Uebermalung und andere Verwüstung zu viel erlitten hat.

Vielleicht darf man in dieselbe Zeit auch jene fünf herrlichen Heiligenfiguren setzen, die jetzt zerstreut im Dome von Pisa aufgehängt sind. Es sind dies: Johannes der Täufer, Petrus, Katharina, Agnes und Margarita. Er malte sie für die Kirche Madonna di Sta. Agnese in Pisa. Man kann Vasari nicht wider-

ſprechen, wenn er von den drei weiblichen Heiligen ſagt, ſie ſeien die ſchönſten und anmuthigſten Frauengestalten, die Andrea jemals gemalt habe. Auch coloriſtiſch gehören ſie zu den vollendetſten Thaten feines Pinſels.

In das Jahr 1524 fallen die Copien der von Rafael gemalten Porträts des Kardinals Giulio de' Medici und des Papſtes Leo's X., von zwei Kardinälen begleitet. Die erſtere dieſer Copien iſt ſpurlos verſchwunden, die letztere befindet ſich



Figur aus dem Abendmahl.

Wandgemälde im Refectorium des Klosters S. Salvi.

im Muſeum von Neapel. Die Geſchichte derſelben wird von Vaſari breit erzählt; es iſt eine Fälfchung in aller Form, durch Ottaviano de' Medici in patriotiſchem Eifer hervorgerufen, um dem Federigo II. von Mantova ſtatt des ihm von Clemens VII. verſprochenen Rafael'ſchen Originals die Copie des Andrea auszuliefern. Nicht bloß der Herzog ſelbſt, auch Giulio Romano, der Schüler Rafael's, wurde getäufcht. Als dann nach Jahren Giulio Romano von Vaſari über den Thatbeſtand aufgeklärt wurde, zog er ſich mit den ſchlagfertigen Worten aus der

Affaire: »Ich schätze dies Bild nun nicht geringer, als wenn es von Rafael's Hand wäre, und selbst noch höher; denn es ist außer aller Ordnung, daß ein großer Meister seine eigene Manier so sehr zu verläugnen und die eines andern in solcher Vollendung nachzuahmen vermag.« Diese Arbeit kam später in die Galerie Farnese in Parma und von da durch Erbschaft an den König von Neapel. — Als Copie ein Meisterstück vermag das schärfere Auge den Unterschied vom Original doch wahrzunehmen; nicht bloß daß die Freiheit des Vortrags mangelt, auch das coloristische Verfahren Andrea's, wie immer es sich an das Rafael's anzuschmiegen sucht, kann nicht gänzlich seine andern Ausgangsprinzipien verleugnen. Die letzten Geschichtschreiber der italienischen Malerei bestimmen die coloristische Differenz dahin: »Die Lichter haben zwar hinreichenden Schmelz und Helle, um der Arbeit das Lob guter Nachahmung des Rafael zu sichern, aber die Schatten-



Gruppe aus dem Abendmahl.

Wandgemälde im Refectorium des Klosters S. Salvi.

töne füllen in Folge ihrer zäheren Beschaffenheit die Formen nicht völlig genug aus, und den wenn auch treu nach Rafael copirten Gewandfarben geht die geschlossene Einheit ab, welche das Original besitzt« (Crowe und Cavalcaselle IV. 572).

Das folgende Jahr (1525) ist durch eine der gerühmtesten Arbeiten Andrea's vertreten, nämlich die Madonna del Sacco (sie mit Biadi in das Jahr 1514 zurückzusetzen, ist aus stilistischen Gründen unmöglich). Das Bild ist al fresco gemalt und nimmt die Lünette über der Thür ein, welche vom Kreuzgang aus in den Convent der Serviten führt.

Maria sitzt auf einer Marmorstufe; das überaus lebendige Kind will über ihren Schoß hinüber dem Joseph zueilen, welcher seitwärts, an einen Sack gelehnt sitzt, ein geöffnetes Buch in der Hand haltend. Kaum wird uns bei einem anderen Werke des Andrea der Mangel inneren Lebens in so peinlicher Weise fühlbar wie hier, wo wir den grandiosesten Formen und der vollendetsten technischen Ausführung begegnen. Maria erinnert nicht bloß im Gesichtstypus an die

Madonnen des Michelangelo; sie ist in Bezug auf Formengebung in wahrhaft michelangeleskem Geiste gedacht, und die Behandlung der Gewandung bringt zur imponirenden Grofsartigkeit noch anmuthige Natürlichkeit. Aber was zeigt das Gesicht? Ist das nicht der nichtsfragende und gelangweilte Ausdruck des gedungenen Modells? Und Joseph füllt zwar den Raum in bester Weise, ist aber durch den Hergang so wenig interessirt, dafs gar keine höhere Nothwendigkeit seines Daseins vorhanden ist. Nur das Kind in feiner lebenswürdigen Unruhe bietet dem Auge, das nicht blos Formen und Farben schaut, Erquickung. Coloristisch ist das Werk noch heute trotz aller Verwüstung ein Wunder und bezeichnet den Höhepunkt von Andrea's Freskotechnik. (S. die Abbildung S. 37.)

Es war dies die letzte der Arbeiten Andrea's im Serviten-Kloster; im Frühling des folgenden Jahres schlofs er seine Freskenreihe im Scalzo. Zum Vorwurf dieser letzten Composition nahm er die Geburt des Johannes. Elisabeth, im Bette halb aufgerichtet, wendet sich mit fragendem Blick an Zacharias, der den Namen, welchen der Neugeborene tragen soll, auf ein Blatt schreibt. Eine junge Frau (von etwas schwerfälligen Formen) übergibt das Kind der Mutter. Links sitzt eine Alte, welche sich über das Ereignifs zu verwundern scheint. Im Hintergrunde wird eine andere Gestalt sichtbar, die, während sie die Thürschwelle überschreitet, sich noch einmal neugierig zurückwendet. Die Composition ist ebenso einfach als grofsartig; aber hier ist mehr als blos schöne Füllung des Raums, es ist geistiger Zusammenhalt, geistiges Leben und Bewegtheit darin. Der Weg, der von der Taufe Christi bis hierher führt, ist wahrlich kein kurzer. Zwar ist es nur wenig von innerem Wachsthum, einem Wachsthum der Gedanken und Gefühlskraft, das wir wahrnehmen, aber welche Kräftigung und Entwicklung des Schönheitsfinns, welche Läuterung der Formenprache!

Auf dieses Werk folgt das Abendmahl im Refectorium des Klosters S. Salvi: auch dieses der Abchluss längst begonnener Arbeiten.

Im Mittelpunkt der Tafel sitzt der Heiland — an der einen Seite hat er Johannes, auf dessen eine Hand er die seine legt, an der andern Judas, dem er das Brod reicht. Dann folgen noch weiter nach rechts und links je zwei Gruppen, wovon jede aus zwei Jüngern besteht; an den beiden Schmalseiten sitzt je ein Jünger. Im Hintergrund werden an einem Fenster zwei Zuschauer sichtbar.

Man darf sich den Genuss dieses Werkes durch keinen Rückblick an das Abendmahl Lionardo's schmälern. Andrea gab, was er aus seiner Natur heraus zu geben vermochte. Die ganze geistige Bedeutung des Momentes nicht blos zu fühlen, sondern ihr auch künstlerischen Ausdruck zu geben, war nur der Geistesgewalt und Geistesvornehmheit eines Lionardo möglich. Andrea's Abendmahl ist die treue Darstellung der Legende, wie sie ein naives Gemüth auffasst und wiedererzählt. Es sind Fischer, Leute aus dem Volke, welche uns in den Typen der Apostel entgegenreten, meisterhaft individualisirt, aber ohne jede Andeutung ihrer höheren Mission. (S. die Abbildungen S. 40 u. 41.) Der Christuskopf ist vornehmer, aber auch er steht an Hoheit noch dem der Annunziata nach. Die Gebärdensprache der einzelnen Jünger ist lebhaft und interpretirt den Hergang in klarer Weise. Die Behandlung des Gewandes zeigt die Periode der Madonna del Sacco. Das Colorit ist in vielen Theilen etwas verdorben. Im Ganzen wirkt es frisch und kräftig, ist aber

nicht so edel wie in der Madonna del Sacco oder der »Geburt Maria's«. (Ein Entwurf zu diesem Abendmahl, in Oel gemalt, befindet sich in der Universitäts-Galerie in Oxford.)

Der Vollendung des Abendmahls folgte eine neue Bestellung der Mönche von Vallombrosa; Andrea malte für das Paradifino — das Eremitorium des Haupt-



Das Opfer Abrahams. Dresdener Galerie.

klosters, etwa 10 Minuten von diesem entfernt auf einsamer Bergspitze gelegen — die vier Schutzheiligen des Klosters: Johannes Battista, Johannes Gualbertus, Bernhard und Michael. Das Werk ist gezeichnet: Ann. Dom. M. DXXVIII. Es war in zwei Compartimente getheilt und bildete die Seiten-Flügel eines Triptychons, dessen Mitteltafel eine alte Malerei byzantinischen Stils war; zwei Putten, die dazu gleichfalls gehörten und jetzt selbständig aufgestellt sind (ebenda, Nr. 62), waren wohl in Beziehung zu dem alten Bilde gebracht. Die Heiligen, welche bloß assistierend gedacht waren, sind schöne kräftige Gestalten, die in ihrer Haltung stark an Fra Bartolommeo erinnern.

In das Jahr 1529 wird das Opfer Abraham's zu fetzen fein, das Andrea im Auftrage des Giovanbattista della Palla malte, der als Agent Franz I. mit diefem Bilde vielleicht eine Wiederverföhnung des Königs mit feinem Landsmann zu bewerkftelligen beabfichtigte.

Abraham, eine gewaltige mächtige Geftalt, ift eben daran, das Opfer an feinem Sohne zu vollziehen, als ein Engel von rückwärts heran fchwebt ihn daran zu hindern. Seitwärts erblickt man einen Diener mit einem Maulthier. Reiche, schön gegliederte Gebirgslandfchaft ift die Stätte des Hergangs. (S. die Abbildung.) Es exiftiren übrigens zwei von Andrea felbft herrührende Redactionen diefes Gegenftandes eine zu Madrid (Museum del Prado, Nr. 387), eine andere zu Dresden (Museum, Nr. 44). Die Provenienz des Dresdener Exemplars ftellt es feft, dafs diefes die gerühmtefte und defhalb wohl auch die für den König Franz I. bestimmte Behandlung diefes Gegenftandes ift.

Ein jüngerer Zeitgenoffe Vafari's, der vor letzterem fchrieb (zwar kürzer, aber oft mit mehr Kritik), gedenkt diefes Werkes mit folgenden Worten:

»Das letzte Werk, welches er (Andrea) vollendete, war ein Bild von ca. 3 Ellen Höhe, welches das Opfer Abrahams und einige Hirten (damit find jene zwei Nebenfiguren gemeint) darftellte. Er zeigte darin, dafs er im Vollbefitze der Kunst und ein ausgezeichneter Meifter war; dies Werk, welches hernach der Marchefe Pefchara durch Vermittelung des Filippo Strozzi befafs, ift würdig, zwischen den feltenften alten Werken aufgezählt zu werden.« — Thatfächlich ift die Arbeit in Compofition und Zeichnung ein Meifterftück, in welchem man an die Antike und an Michelangelo zugleich gemahnt wird; die Aehnlichkeit des Ifaak mit dem einen der Knaben in der Laokoongruppe ift mit Recht hervorgehoben worden. Abraham zeigt in feiner Körperwendung und im Fluß des Gewandes ein Pathos, das dem Momente entfpricht, aber bei Andrea wahrhaft ungewöhnlich erfcheint. Die Farbe ift flott behandelt, aber kräftig und harmonifch.

Das Bild des Museo del Prado dürfte die für Paolo da Terraroffa beforgte Replik fein; die Wiederholung in Lyon ift ein Werk der Schule des Andrea.

Dem Jahre 1529 gehört auch die für Ottaviano de' Medici gemalte heilige Familie an, die fich jetzt im Palazzo Pitti (Nr. 81) befindet.

Maria fitzt auf dem Boden, das Kind rittlings auf dem Knie haltend; dies wendet fich dem kleinen Johannes zu, der von Elifabeth aus ihm zutreibt. Die anmuthig arrangirte Situation ift in heitere Landfchaft verfetzt, aber der Zug tieferen Gemüthslebens mangelt hier wie in anderen heiligen Familien Andrea's, bei denen ebenfo wie hier die anmuthige Gruppierung, der meift herzbefiegende Liebreiz des Kindes uns dies weniger fühlen läßt, felbft wenn fie nicht in folchem Farbenreize ftrahlen, wie dies bei diefer heiligen Familie der Fall ift.

Im letzten Lebensjahre begegnen wir Andrea mit Durchführung eines nicht gerade ehrenvollen Auftrages befchäftigt. Das republikanifche Florenz kämpfte 1530 feinen Todeskampf; in fo fchwerbewegter Zeit feiert die Kunst keine Fefte; da mochte Andrea, der das Sparen nie verftanden, fich in nicht gerade neidenswerthen Verhältniffen befinden. So übernahm er von der Signoria den Auftrag, die Bilder dreier Flüchtlinge — des Cecco und Jacopantonio Orfini, dann des



Facsimile einer Handzeichnung in den Uffizien zu Florenz.

Giovanni da Leffa — welche in effigie gehangen worden waren, zur Erinnerung ihrer Schande an der Fassade der Mercanzia Vecchia zu malen. Er that dies hinter einem Brettergerüst verborgen, da er fürchtete gleich Andrea del Castagno, mit dem Beinamen »degli Impiccati« geschmäht zu werden. — In gleicher Weise malte er am Palaste des Podestà die Bildnisse der Rebellen: Aleffandro Corfini, Taddeo Giudici, Pierfrancesco Ridolfi.

Unterdeffen kam die unglückliche Stadt dem Vollzuge ihres Schickfals immer näher. Die Aufopferung der Bürger vermochte wenig mehr zu helfen; der Ver-räther Malatesta Baglioni hatte sich ja in den Besitz aller Macht zu setzen gewußt. Nachdem Francesco Ferucci bei Gavinana im Pistojesischen gefallen, war der Untergang der florentinischen Freiheit unabwenbar; die Medici zogen in Florenz ein. Damit war der Krieg zwar vorbei, aber die Seuche, welche seit 1522 nicht mehr ganz erloschen, brach wieder mit furchtbarer Heftigkeit aus. Auch Andrea ward ein Opfer derselben; er starb einsam, wie Vafari erzählt, gemieden von Lucrezia, welche die Furcht vor der Pest von ihm fernhielt. Still und ohne Gepränge liefs ihn die Bruderschaft vom h. Sebastian, der er seit Februar 1529 angehörte, begraben; am 22. Januar 1531 (flor. St. 1530) wurde die Seelenmesse für ihn gelesen. Seine Ruhestätte fand er in der Servitenkirche, der Stätte seiner herrlichsten Werke. Dort wurde ihm auch von seinem Schüler Domenico Conti ein Grabstein gesetzt, zu welchem Pier Vettori die pietätvolle Inschrift abfasste. In Folge von Streitigkeiten, welche die Confraternität vom h. Sebastian wegen ihrer Begräbnisstellen in der Nunziata-Kirche mit dem Kloster hatte und wobei sie schliesslich den Kürzeren zog, wurde der Grabstein des Andrea späterhin von seiner Stelle entfernt und kam abhanden. Da trug im Jahre 1606 der damalige Prior des Klosters Sorge, dafs dem Künstler an der Stelle seines Wirkens im Vorhofe selbst, zwischen dem ersten und zweiten Philippus-Bilde ein Denkmal gesetzt werde. Es besteht dies in Andrea's Brustbild von Marmor und einer rühmenden Inschrift.

Lucrezia überlebte ihren Gatten um viele Jahre; sie starb hochbetagt im Jahre 1570.

Das beglaubigte Selbstporträt Andrea's (Uffizien, Saal der Malerbildnisse, Nr. 280), das uns den Künstler in seinen reiften Mannesjahren darstellt — gem. ca. 1529 — zeigt uns einen kräftigen Typus, einfach, fast rustikal, aber voll Freundlichkeit und Gutmüthigkeit. (Vergl. den Holzschnitt S. 22) Sein Selbstporträt in der »Anbetung der Könige« wurde oben erwähnt; aus derselben Zeit mag ein drittes Selbstbildnifs stammen, welches jetzt Marchese Campani in Florenz besitzt.

Wenn Andrea an innerem Gehalt seinen grössten Zeitgenossen nachsteht, in der Sphäre künstlerischer Mittel erscheint er als ein so grosfer Entdecker, dafs er schon um deswillen den Grössten seiner Zeit beigeordnet werden mufs, will man den Umfang des künstlerischen Vermögens jener Periode annähernd richtig bestimmen.

Von seinen Schülern sei, ausser den schon erwähnten Sguazella, Pontorno und Vafari noch Domenico Pulijo genannt, der aber die malerische Manier des Andrea ziemlich oberflächlich zur Darstellung brachte.

Es sind nun noch einige wichtigere echte Werke Andrea's, die im Texte nicht genannt wurden, anzuführen:

Florenz. Palazzo Pitti: Verkündigung (Nr. 163) für Giuliano della Scala gemalt; durch Restauration verdorben. — Zwei Affunten (Nr. 191 u. 225), die erstere für Bartolommeo Panciatichi gemalt (nicht vollendet). Gleichfalls nicht von Andrea's Hand vollendet: Maria in der Glorie und vier Heilige (Nr. 123.) Der obere Theil dürfte von Andrea herrühren, der untere von Morgante Bonilli da Poppi. — Verkündigung (97), ursprünglich für die Abtei von S. Godenzo bestimmt; ganz übermalt. — Bildniss eines jungen Mannes (Nr. 66), desgl. 184 (hübsch in der Farbe, aber leichtfertig gezeichnet). — Johannes der Täufer (Nr. 265), wahrscheinlich das im Auftrag des Giovan Maria Benintendi gemalte Bild. —

Uffizien: Nr. 1254, S. Giacomo, ursprünglich für die Bruderschaft S. Giacomo del Nicchio gemalt; sehr verdorben. — Nr. 188, weibliches Brustbild. — Nr. 1169, Porträt eines jungen Mannes (vielleicht das von Vafari citirte eines vallombrosischen Geschäftsträgers); restaurirt.

Rom. Galerie Barberini: Nr. 90, Heilige Familie, in einzelnen Partien übermalt. — Galerie Borghese, III. Zimmer: Nr. 28, h. Familie.

Neapel. Kirche S. Giacomo degli Spagnuoli, rechts v. Haupteingang: H. Familie.

Genua. Palazzo Brignoli (Sala autumio): H. Familie.

Berlin. Museum: Nr. 246, Maria mit dem Kinde und Heilige. Eine der schönsten Compositionen des Meisters aus dem Jahre 1528; durch Restauration ganz verdorben.

Wien. Belvedere, Flor. Sch. Zimm. IV: Nr. 23, Pietà. Gez.: And. Sar. Flor. Fac. — Nr. 4, Tobias mit dem Engel, zur Seite Laurentius u. ein kniender Stifter.

München. Pinakothek: Nr. 578, Brustbild des h. Josef.

Dresden. Museum: Nr. 43, Verlobung der h. Katharina.

Madrid. Museo del Prado: H. Familien Nr. 387 u. 388.

Paris. Louvre: H. Familien Nr. 438 u. 439.

London. National-Museum: Nr. 690, Mannesbildniss, mit Andrea's Monogramm. — Bethnal Green Museum: Madonna mit dem Kinde, Engel u. Heilige. Gez.: Andrea del Sarto Florentinus Faciebat.

Bemerkung.

Benutzt wurde für das Capitel vornehmlich: Vafari, Vite etc. Erste Ausg. Firenze 1550 und Ed. Le Monnier. — Biadi, Notizie inedite della vita d'Andrea del Sarto (Firenze, 1829). — Reumont, Andrea del Sarto (Leipzig 1835). — Crowe und Cavalcafelte, Gesch. d. ital. Malerei, Deutsche Ausg. v. M. Jordan, Bd. IV. — Anonymo, Vite de' pittori etc. Ms. Magl. XVII. 17. (Darin findet sich u. A. angegeben, Andrea sei Schüler des Raffaelino del Garbo gewesen, eine Angabe, die, wenn sie nicht ganz verworfen werden soll, nur in der von mir im Texte angegebenen Weise verstanden werden kann. Die Stelle im Texte über das »Opfer Abraham's« ist eben demselben Manuskripte entnommen. Der Verfasser desselben schrieb vor Vafari.)

LXI.

LIONARDO DA VINCI.

BERNARDINO LUINI.

Von

Carl Brun.



Lionardo da Vinci.*)

Geb. in Castell Vinci 1452; gest. in Castell Cloux bei Amboise 1519.

»La isperientia non falla mai, ma
sol fallano i nostri giuditi.«

»Leonardo Vinci, discepolo della sperienza.«

Während wir den Bildungsgang Michelangelo's und Raffael's ziemlich deutlich verfolgen können und uns besonders das künstlerische Werden des Letzteren klar vor Augen liegt, ist die Entwicklungsgeschichte Lionardo's vielfach unserem Blick entzogen. Es hat über den Schöpfungen da Vinci's ein eigener Unstern gewaltet! Sein Hauptwerk ist fast vernichtet und die meisten seiner Jugendarbeiten sind verschollen; denn was in den Galerien für solche ausgegeben wird, kann vor der Kritik nicht bestehen. So muß man sich an die spärlichen Berichte halten, die in den Schriften der Kunsthistoriker des sechzehnten Jahrhunderts zu finden sind. Männer wie Vasari und Lomazzo konnten noch aus eigener Anschauung sprechen, und ihre Aufzeichnungen machen in Folge dessen wenigstens

*) Das vorstehende Portrait ist nach der Zeichnung Lionardo's in der Ambrosiana gefertigt.

Anspruch auf Glaubwürdigkeit, wenn sie auch für die Werke selbst nur geringen Ersatz bieten. Die bildenden Künste treten dem Auge durch den Raum in die Erscheinung und können daher durch das Wort nur schlecht vermittelt werden, dasselbe giebt allenfalls die Umrisse eines Kunstwerks wieder, wird es jedoch nie unmittelbar beleben. Gerade deshalb steht ja Raffael uns so nahe, weil wir Werke von ihm aus früher und frühester Zeit gesehen haben, das Interesse wächst mit der direkten Einsicht in den Entwicklungsprozess des Menschen. Die ist aber bei Lionardo schlechterdings nicht möglich. Wie Pallas Athene, da sie aus dem Haupte Jupiters hervorging, so steht plötzlich sein Abendmahl fertig da und zeigt uns den Meister gleich auf der Höhe seiner Kunst angelangt; die Kritik verstummt, und der Beschauer fühlt sich wie überwältigt von der Großartigkeit der Conception; wie es möglich war, eine solche Stufe der Vollkommenheit zu erreichen, wird ihm ewiges Geheimniß bleiben.

Mehr noch als durch das Fehlen seiner Jugendwerke wird das Verständniß der Persönlichkeit Lionardo's durch seine unendliche Vielseitigkeit erschwert. Wenn Michelet ihn einmal den Faust der italienischen Renaissance nennt, so ist das immerhin gewagt, aber in mancher Beziehung doch zutreffend; bei Lionardo darf allerdings nicht gefragt werden, womit er sich beschäftigt, sondern womit er sich nicht beschäftigt hat. Er war in den bildenden wie redenden ¹⁾ Künsten gleich heimisch, und hat als Mann der Wissenschaft gefunden, was viele vor ihm umsonst suchten und wodurch mancher Spätere berühmt geworden ist. Nach den neuesten Forschungen haben einige der namhaftesten Gelehrten ihm die Priorität ihrer Entdeckungen abzutreten. Er war ein gewiegter Mathematiker und Geometer ²⁾ und kennt als solcher merkwürdigerweise schon die Plus- und Minuszeichen; er construirt sich vor Tartaglia einen Proportionalzirkel mit beweglichem Centrum und berechnet vor Commandin und Maurolycus den Schwerpunkt der Pyramide ³⁾; sein diesbezüglicher Beweis wird noch heute angewandt. Als Physiker und Mechaniker leistete er für seine Zeit geradezu Unerhörtes. Die Mechanik nennt er das Paradies der mathematischen Wissenschaften, eine Definition, die gewiß sehr bezeichnend ist für die Klarheit, mit welcher er schon damals der inductiven Methode huldigte. Auf sie ist denn auch die Sicherheit zurückzuführen, mit der er sich auf dem Gebiete der exacten Wissenschaften bewegte. Er war sich vollkommen bewußt, daß man, um zu positiven Resultaten zu gelangen, vom Besondern aufs Allgemeine schließen, vom Experiment ausgehen und sich auf die durch dasselbe gemachten Erfahrungen stützen müsse. Schon insofern ist er der Vorgänger Bacon's und Galiläi's gewesen. Alle Gesetze, so Himmel und Erde bewegen, durchforscht er an der Hand von Experimenten; von Erscheinungen wie der Kraft, dem Fall und dem Gewicht der Körper, der Wellenbewegung und der Rotation der Erde ⁴⁾ legt er sich genaue Rechenschaft ab; die seit Archimedes verlorenen Hebelgesetze stellt er zum ersten Mal wieder auf, und über viele Gesetze der Statik und Hydrostatik, die etwa hundert Jahre später von Stevinus entdeckt wurden, war sich Lionardo schon vollkommen klar. Wenn nicht Alles trügt, kannte er auch das Gesetz von der schiefen Ebene; vom specifischen Gewicht wußte er jedenfalls. Und nicht nur rang er sich zur Erkenntniß dieser Gesetze durch, er wußte sie auch

praktisch anzuwenden, die Hebelgesetze z. B. thaten ihm bei Bauten einen Dienst, der Nichteingeweihten oft fabelhaft erscheinen mußte. Lionardo ist ferner, wie Lombardini⁵⁾ treffend nachgewiesen hat, als der Begründer der Hydraulik zu betrachten; er war überzeugt von der moleculären Beschaffenheit des Wassers, und auch die Lehre von der Wellenbewegung des Meeres ist nach Cialdi⁶⁾ mit Sicherheit auf ihn zurückzuführen. Und was seiner Genialität die Krone aufsetzt: er überträgt diese Theorie auf das Licht und den Schall und strebt so hinter die Gesetze der Optik und Akustik zu kommen, die ihm als Maler und Musiker besonders am Herzen lagen. Nicht dem Cesare Cesariani oder dem Cardanus, wie bisher angenommen wurde, sondern Lionardo ist die Erfindung der Camera obscura zu vindiciren. Die Optik brachte ihn von selbst auf die Anatomie des Auges, er sucht den Prozeß des Sehens zu ergründen, zerlegt zu dem Zweck das feinste Organ des menschlichen Körpers, und das Innere des Auges thut sich vor seinem Scharfblick auf. Seine allgemeinen anatomischen Kenntnisse⁷⁾ sind bekannt; nicht nur die Anatomie des Menschen, auch die der Pferde⁸⁾ und Vögel interessirt ihn, er treibt vergleichende Anatomie und ist bestrebt, sich von der Analyse zur Synthese zu erheben. In jenen Studien mag sein Freund Marcantonio della Torre ihm ein treuer Beistand gewesen sein, die beiden Männer ergänzten sich vortrefflich: della Torre als Arzt und da Vinci als Zeichner! Und weit davon entfernt, sich auf genannte Wissenschaften zu beschränken, trieb er mit Leidenschaft Metallurgie und Geologie; er baut Glühöfen und beschäftigt sich mit Pulverfabrikation; er studirt die Alpen und die Apenninen und sammelt fleißig Versteinerungen. Auch interessirt er sich lebhaft für Geographie⁹⁾ und Astronomie, er wird von keinem Geringeren als Amerigo Vespucci auf dem Laufenden der damaligen Entdeckungsreisen der Spanier und Portugiesen gehalten, und ist nach Venturi der erste, welcher die Behauptung aufgestellt hat, daß die meisten Continente ehemals Meeresgrund waren. Außerdem gilt er für den ersten Pflanzen-Anatomen¹⁰⁾ und -Physiologen, er ist der Begründer der Wissenschaft von der Construction und Gruppierung der Blätter und betrieb den Selbstdruck, der erst in unserer Zeit von Auer wiedergefunden worden ist. Seine Thätigkeit als Kriessingenieur¹¹⁾ ist bekannt, ihr hatte er hauptsächlich die Gunst der Fürsten zu verdanken. — Wie groß endlich seine Leistungen als Maschinenbauer anzuschlagen sind, hat Hermann Grothe¹²⁾ treffend nachgewiesen. In seinen Skizzenbüchern und Collegienheften kommen Constructionen von Maschinen zu Dutzenden vor, und davon sind manche noch jetzt in Gebrauch, so seine Marmorfäße in den Brüchen von Carrara¹³⁾. Andere können sich, was die praktische Wirkung anlangt, mit den heutigen sehr wohl messen, ja übertreffen dieselben sogar noch, wie nach der Versicherung Grothe's seine Seilspinnmaschine. Als Motoren benutzte Lionardo die menschliche Kraft, das Wasser und den Dampf. Im Codex Atlanticus findet sich die Skizze einer Dampfkannone und der unzweideutige Ausdruck, daß vermittelt des Dampfes auch eine Barke auf dem Wasser mußte in Bewegung gesetzt werden können.

Es ist zwar anzunehmen, daß nicht alle diese Maschinen, geistreichen Erfindungen und Entdeckungen im Kopfe Lionardo's selbständig gereift sind, das ungeheure Volumen menschlicher Erfahrung, welches er in seine Manuscripte

niedergelegt hat, dürfte vielmehr im Großen und Ganzen den Stand der damaligen Wissenschaften reflectiren, so gehen wohl die wunderbar instructiven Zeichnungen für Schleufenvorrichtungen auf die allgemeine Kenntniß der zeitgenössischen Ingenieure zurück. Allein wenn auch, schon der Umstand, daß Leonardo in allen diesen Disciplinen vollkommen auf der Höhe seiner Zeit stand, — und wir werden sehen, daß er wesentlich über seine Zeit hervorragte — würde genügen, unser Staunen zu erregen über die schnelle Auffassungsgabe des wunderbaren Mannes. Wie kam es nun, daß mit Ausnahme des Tractats über die Malerei, der erst beinahe anderthalb Jahrhunderte nach seinem Tode erschien¹⁴⁾, aber jedenfalls schon zu Lebzeiten des Meisters unter den Künstlern cursirte, seine genialen Forschungen bis auf die neueste Zeit der Welt verschlossen blieben? Es haben da mehrere Momente zusammengewirkt. In erster Linie trifft Leonardo selbst die Schuld. Wie durfte er erwarten, von den berühmten Zeitgenossen bemerkt zu werden und mit seinen Gedanken bei ihnen durchzudringen, wenn er nichts zur Publication derselben that und sein Wissen nur dem engsten Freundeskreise und etwa noch den Schülern der Mailänder Akademie borgte? Man vergeße nicht, daß damals die mündliche Mittheilung weit langsamer und schwerfälliger Verbreitung fand als heut zu Tage, wo Alles mit Dampf und Telegraph geht, und jedes ausgesprochene Wort sogleich von einem Anderen der Druckerchwärze übergeben wird. Lag es denn überhaupt in Leonardo's Absicht, mit seinen vielseitigen Studien vor die Oeffentlichkeit zu treten? Ich meine, diese Frage können wir mit einiger Sicherheit bejahen. Er hatte entschieden vor, sie im organischen Zusammenhang, vielleicht wie später Bacon, unter dem Titel »Novum organon scientiarum« herauszugeben, er kam aber leider zu keinem Abschluß. Immer vorwärts und vorwärts trieb ihn sein grübelnder und neuernder Geist, immer neue Perspectives thaten sich vor ihm auf, vom Hundertsten kam er auf's Tausendste, und so wurde er nie fertig. Fragmentweise aber seine Funde zu veröffentlichen, widerstrebte seinem Gefühl; es war ihm Bedürfnis, Alles künstlerisch einheitlich zu gestalten, auch hätte er damals ja umsonst nach jener Legion von Zeitschriften gesucht, die lediglich der periodischen Publication dienen. So behielt er einstweilen die Wahrheit für sich und seine Schüler und kümmerte sich wenig um die Zustimmung der Welt; die Wahrheit war ihm vor Allem Selbstzweck, er diente ihr wie ein Hoherpriester im Allerheiligsten. Und als der Tod kam, seinen unfertigen Entwürfen und Speculationen ein Ziel zu setzen, da legte Leonardo die ganze riesige Erbschaft seines Geistes in die Hände des Lieblingschülers, des Francesco Melzi, der den Meister wie einen Vater verehrte, aber weit davon entfernt war, sein geistiger Erbe in der vollen Bedeutung des Wortes zu sein; nach einem solchen hätte man im damaligen Italien überhaupt umsonst gesucht. Melzi hütete die Hinterlassenschaft wie ein todttes Capital, aber wenigstens treu wie einen Schatz; so lange er lebte, blieb Alles bei einander. Erst nach seinem Tode wurden die Papiere Leonardo's nach den verschiedenen Himmelsrichtungen hin verweht; ihre Schicksale könnten Anlaß geben zu einer neuen Odysee¹⁵⁾. —

Im untern Arnothal, hart an der Grenze von Pistoja, aber noch auf florentinischem Boden, liegt der kleine Flecken Vinci. Derselbe wäre nie zu so allgemeiner Berühmtheit gelangt, wenn nicht zufällig dort ¹⁶⁾ Lionardo das Licht der Welt erblickt hätte. Er wurde 1452, der Tradition zufolge im Castell Vinci geboren, als ein Kind freier Liebe; keine Menschenfatzung hatte den Bund geknüpft, dem er entspross. Sein Vater, Ser Piero da Vinci, damals ein Jüngling von fünfundzwanzig Jahren, liebte ein Mädchen Namens Caterina und wurde von demselben wieder geliebt; dem Feuer dieser Jugendliebe verdankt Lionardo das Leben. Bald nach seiner Geburt hörten die Beziehungen Piero's zu Caterina auf, er heirathete noch im selben Jahre, wahrscheinlich auf Wunsch seines Vaters, in erster Ehe Albiera di Giovanni Amadori, und Caterina vermählte sich bald mit Accattabriga di Piero del Vacca. Nach dem Tode der ersten Frau war Ser Piero noch dreimal verheirathet und wurde mit grossem Kinderreichthum gesegnet, er hatte neun Söhne und zwei Töchter, alle von den zwei letzten Frauen. Diese Kinder erhoben sich kaum über das Niveau des Mittelmässigen und pochten Lionardo gegenüber stets auf ihre Legitimität, sich wenig kümmernd um seine geistige Ueberlegenheit. Was wir von ihnen wissen, spricht gerade nicht zu ihren Gunsten. Wenn es sich um eine Erbschaft handelte, suchten sie den Bruder um seinen Theil zu prellen, ja selbst das väterliche Erbe wollten sie ihm vorenthalten. Der Anstifter solch kleinlicher Intriguen scheint Giuliano gewesen zu sein, ein Sohn der Margherita, der dritten Frau Piero's; er war wie der Vater Notar der Signoria zu Florenz. Lionardo nennt ihn einmal das Haupt der andern Brüder; da Giuliano aber nicht der älteste unter den Geschwistern war, — er war der zweite Sohn Margherita's — so bezieht sich dieser Ausdruck wohl auf seine anwaltschaftliche Stellung, er galt als der Vertreter der Familie, was auch aus dem Briefe hervorgeht, den Melzi ihm nach dem Tode Lionardo's schrieb. Das Betragen der Brüder zeugt von grosser Pietätlosigkeit und ist um so weniger gerechtfertigt, da wahrscheinlich Lionardo später vom Vater als rechtmässiger Sohn anerkannt wurde, und da mit Sicherheit aus den Registern der Katastereintheilung des Stadtviertels Sto. Spirito von 1470 ¹⁷⁾ hervorgeht, daß er im väterlichen Hause lebte und erzogen wurde. Lionardo, schon ein Jüngling von 18 Jahren, war damals allerdings noch geschwisterlos.

Ein Blick auf den Stammbaum der da Vinci zeigt, daß der Beamtenstand in der Familie gewissermassen Tradition war. Bis weit ins vierzehnte Jahrhundert hinauf lassen sich Notare des Namens Vinci urkundlich nachweisen, der Vater Lionardo's war, wie wir sahen, ebenfalls Notar. Lionardo selbst sollte von der Regel eine Ausnahme machen. Schon früh entwickelte sich in dem Knaben neben anderen manigfaltigen Anlagen ein auferordentlicher Formenfinn, und das Verdienst, denselben erkannt zu haben, gebührt nach Vafari's Mittheilung dem Vater. Ueberzeugt von dem erhabenen Genius des Sohnes, nahm Piero einige seiner Zeichnungen und ging damit zu seinem Freunde Andrea del Verrocchio, sein Urtheil sollte entscheiden, ob es der Mühe werth sei, aus Lionardo einen Künstler zu machen. Verrocchio sah die Zeichnungen, konnte nicht genug staunen über das Talent des jungen Mannes und rieth entschieden zur weitem

Ausbildung deselben; daraufhin ward Lionardo in seine Werkstätte geschickt. Das genaue Datum ist nicht bekannt, Lionardo mag etwa gegen 1470 bei Verrocchio eingetreten sein, 1472 wird er schon im Buche der Malerzunft genannt, und bis 1477 befand er sich jedenfalls bei ihm.

Das Atelier Verrocchio's war die Pflanzstätte, aus welcher viele der bedeutendsten florentinischen Meister der zweiten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts hervorgingen, Lionardo kam dort mit Männern zusammen wie Pietro Perugino und Lorenzo di Credi. Besonders mit Letzterem muß er in regem Wechselverkehr gestanden haben. Lorenzo, der sieben Jahre jünger war als er, ist durch ihn gewiß künstlerisch unendlich gefördert worden; in der Art und Weise wie er seine Farben aufzutragen pflegt, seine Oele sorgfältig präparirt, das Gemalte immer von Neuem übermalt und sich im Modelliren nie Genüge leisten kann, ist entschieden der Einfluß Lionardo's zu erkennen ⁴⁸). Uebrigens darf darum nicht vergeffen werden, daß die gemeinsame Technik Beider auf die Anweisung Verrocchio's zurückgeht. Er ist der Erste gewesen, der dem Zufall in der Malerei keine Concessionen mehr machte und bestrebt war, die technischen Gesetze, nach denen der Maler zu verfahren hat, in wissenschaftliche Formen zu bringen, über Alles gab er sich die strengste und genaueste Rechenschaft. Und gleiche Urfachen erzeugen gleiche Wirkungen! Die langsame aber sichere Handhabung der technischen Mittel, und das Streben des Plastikers nach sorgfältigster Modellirung, hatten zur Folge, daß Verrocchio als Maler nicht viel schuf und, wie es scheint, sich nie in der Frescotechnik versucht hat. Auch von Lorenzo ist kein Frescowerk nachzuweisen, und von Lionardo nur ein einziges; Beide arbeiteten ebenfalls wenig, aber zeichneten sich wie ihr Meister durch die Gründlichkeit ihrer Leistungen aus und verabscheuten jede oberflächliche Maché und jede fabrikmäßige Productivität. Sie machten der Schule, aus der sie kamen, alle Ehre und blieben den dort eingepflichten Grundfätzen bis an ihr Ende getreu. Nicht so Perugino, aus dessen letzten Werken eine grenzenlose Nachlässigkeit spricht.

Es wird erzählt, wie Lionardo kraft seiner gottbegnadeten Natur die schnellsten Fortschritte gemacht habe; nicht nur im Zeichnen und Malen übte er sich, sondern in allen Zweigen, die in irgend welchem Zusammenhang mit der Zeichenkunst stehen: im architektonischen Zeichnen, im Modelliren in Erde und Gips und in den verschiedenartigsten Techniken des Bildhauers, in den letzteren konnte ihn allerdings Niemand besser als der vielseitige Verrocchio Anweisung geben. Und nebenbei lag er mit der größten Liebe zur Sache und mit dem ausdauerndsten Fleiße allen möglichen Wissenschaften ob. Vafari giebt in seiner klassischen Biographie ein Verzeichniß der Dinge, welche Lionardo, wir dürfen wohl annehmen, schon als Jüngling getrieben hat; denn die riesige Universalität, und das selbständige wissenschaftliche Arbeiten des reifen Mannes läßt sich nur in der Voraussetzung erklären, daß ihm schon frühzeitig die Anfangsgründe aller Dinge geläufig waren. Als Künstler wird er sehr bald die Stufe erreicht haben, um auf eigenen Füßen stehen zu können, wir finden ihn wenigstens fünf- und zwanzigjährig schon mit selbständigen Aufträgen beschäftigt. Seinen Ruhm hat wohl seine Mitarbeiterchaft an einem Bilde des Meisters begründet. Welches

Vertrauen muß Verrocchio in das Können des jungen Mannes gesetzt haben, wenn er es wagen durfte, ihm ganze Figuren auf seinen Werken zu überlassen, und daß er ihm nicht zu viel zumuthete, bezeugt das Bild selbst, welches, früher im Kloster S. Salvi, sich heute in der Akademie der schönen Künste zu Florenz befindet. Es ist in Oel gemalt und stellt die Taufe Christi dar. Der Tra-



Engel Leonardo's aus der Taufe Christi von Verrocchio.

dition zufolge rührt einer der beiden Engel von Leonardo her. Dieselbe geht auf Vafari zurück, und wir dürfen ihr diesmal um so eher Glauben schenken, da die genaue Prüfung der künstlerischen Seite zu demselben Resultate führt. Aus dem, was Vafari sagt, geht deutlich hervor, daß der Engel Leonardo's derjenige mit dem anmuthigen Lockenkopf ist, welcher die Kleider Christi hält und andächtig Johannes den Täufer anblickt. Gerade er erscheint nun in der Zeichnung und Behandlung viel freier, als die übrigen Figuren, die noch am

alten Stil festhalten, und in denen sich ein ängstliches Nachahmen der Natur kund giebt. Der realistischen Auffassung des Meisters tritt hier die idealere des Schülers entgegen. Verrocchio soll demassen darüber betroffen gewesen sein, sich von Leonardo überholt zu sehen, dafs er von dem Augenblick an nie wieder zur Palette gegriffen hätte. Allein wir dürfen wohl annehmen, dafs diese Erzählung in der Phantasie Vasari's entsprungen ist und auf nichts Thatfächlichem beruht. Ein Maler, aus dessen Figuren ein so ernstes Studium der Anatomie spricht, der Akte zeichnen konnte von der Tüchtigkeit dieses Christus, und Köpfe modellirte, so wahr und tief empfunden wie Johannes der Täufer, der brauchte wahrlich an seiner Kunst nicht zu verzweifeln und konnte sich ruhig weiter in den Wettstreit wagen.

Von Jugendarbeiten Leonardo's wird in erster Linie ein Carton genannt, auf dem Adam und Eva dargestellt waren. Er war für den König von Portugal bestimmt und sollte in einer der berühmten flandrischen Teppichfabriken gewirkt werden. Allein es kam nie dazu. Der Carton, zu Vasari's Zeiten im Besitz des Ottaviano de' Medici, ist seitdem leider spurlos verschwunden. Leonardo soll ihn mit dem Pinsel grau in grau ausgeführt und die Lichter weifs aufgesetzt haben; er erzielte gewifs als gewiegter Techniker mit diesen einfachen Mitteln eine grofse Wirkung. Aber nicht nur das Technische wurde an dem Bilde gerühmt, sondern auch die Composition. Bewundernswerth ist nach Vasari vor Allem die Genauigkeit gewesen, mit welcher der Meister es verstanden hatte, die manigfaltigsten Kräuter und das verschiedenartigste Blattwerk der Bäume auf der Leinwand zu fixiren. Hieraus geht hervor, dafs er sich schon frühzeitig mit Botanik befaßt hat.

Auch von dem berühmten Schild, den Vasari uns so genau beschreibt, ist nichts übrig geblieben. Es wird erzählt, unter den Bekannten von Leonardo's Vater sei ein Bauer gewesen, der ihn zuweilen auf seinem Landgut besuchte und ihm im Vogel- und Fischfang manchen guten Rath ertheilt hätte. Einstens habe derselbe ihm einen runden Schild gebracht, aus Feigenbaumholz geschnitzt, und ihn gebeten, er möchte doch etwas darauf malen lassen. Ser Piero beauftragte seinen Sohn damit, allein dem künstlerischen Instinkt Leonardo's widerstrebte es, seine Zeit an einem Werk zu verschwenden, das äußerlich roh war. Er gab den Schild deshalb einem Drechsler, liefs ihn in Form bringen und ging erst dann an die Bemalung. Er beabsichtigte mit seinem Bilde möglichst grofsen Schrecken zu erregen, der Feind sollte beim Anblick desselben, wie vor dem Haupt der Medusa, in jähe Flucht getrieben werden. Zu dem Zweck componirte er von allerlei Gethier, von Schlangen und Eidechsen, von Grillen, Heuschrecken, Schmetterlingen und Fledermäusen, ein fabelhaftes Ungeheuer, das er feuer-sprühend aus einem düstern Felsen hervorkommen liefs. Und damit er in nichts von der Natur abweiche, fing er sich alle diese Thiere und that sie in ein Zimmer zusammen, um sie daselbst in Muse studiren zu können. Sein Fabelwesen scheint denn auch die beabsichtigte Wirkung gethan zu haben, und Ser Piero der erste gewesen zu sein, welcher dieselbe spüren sollte. Als er eines Tages kam, den Schild abzuholen, fuhr er entsetzt vor ihm zurück. Er konnte darauf nicht genug das sorgfältige Studium seines Sohnes bewundern und behielt den Schild

einstweilen selbst, für den Bauer aber suchte er einen andern. Später hat er ihn nach Vasari's Aussage heimlich um den Preis von 100 Dukaten in Florenz verkauft. Es ist sehr zu bedauern, daß dies Werk zu Grunde gegangen ist; denn es wäre jedenfalls wichtig gewesen zur Führung des autoptischen Beweises, daß Leonardo vor allen Dingen fleißig die Natur studirte und erst dann die Phantasie zu Rathe zog, die er ihr untergeordnet wissen wollte. Sein Verhältniß zur Natur hat er später sehr schön in seinem Tractat über die Malerei in der ihm eigenen bündigen Weise definiert: „Ein Maler soll nie die Manier eines Anderen nachahmen, damit er nicht für den Enkel sondern für den Sohn der Natur gehalten wird. Er schöpfe immer an der Quelle selbst, die ja Allen reichlich fließt.“ — Eine andere Frage ist nun die, hat Leonardo viel Phantasie gehabt? Aus einer Stelle im Malerbuch möchte man fast auf das Gegentheil schließen. Leonardo rath da nämlich dem Schüler, zuweilen auf alte von Staub bedeckte Mauern zu sehen, oder gewisse jaspisfarbige Steine aufmerksam zu betrachten; dann käme er auf allerlei Dinge, die zu Compositionen sehr gut verwendbar wären; in seinem Auge würden sich alsbald ganze Landschaften und Schlachten, die seltsamsten Wolkenbildungen und die wunderbarsten Physiognomien wieder spiegeln, und seinem Geiste würden auf diese Weise die schönsten Gewandmotive und die kühnsten Bewegungen offenbar werden. Man sollte meinen, ein Künstler von Phantasie nähme nicht zu solchen Mitteln seine Zuflucht, allein man irrt sich. Noch heute suchen manche Maler, und nicht die schlechtesten, auf diese Weise nach Motiven. Es gehört eben auch nicht wenig Phantasie dazu, auf Mauern, und wenn selbst die bizarrsten Sonnenreflexe auf ihnen herumtanzen, alles das zu sehen, wovon Leonardo spricht. Einem Kopfe ohne Ideen wird sein Recept wenig nützen.

Leonardo malte ferner in seiner ersten Periode ein Madonnenbild, welches, nach Vasari's Worten zu schließen, sich bei keinem Geringeren als dem Papst Clemens VII. befand, wenigstens thut Vasari so, wie wenn er es bei demselben gesehen hätte. Da in seiner Beschreibung von einer Blumenvase die Rede ist, und eine solche sich in der That auf einem Bilde im Palazzo Borghese befindet, so glaubte Amoretti ¹⁹⁾ daselbe mit dem Bilde Leonardo's identificiren zu sollen. Das betreffende Bild befindet sich noch heute in der Borghesischen Galerie, (I. Saal, Nr. 2.) gehört aber nicht Leonardo an sondern Lorenzo di Credi, seinem Mitschüler bei Verrocchio.

Ebenfowenig ist es bis jetzt gelungen, unter den vielen authentischen Zeichnungen Leonardo's den Neptun nachzuweisen, von welchem Vasari spricht. Leonardo soll ihn für seinen Freund Antonio Segni gezeichnet haben. Dessen Sohn Fabio schenkte ihn thörichterweise dem Giovanni Gaddi, und so theilte er das Schicksal der übrigen Kunstschätze aus Casa Gaddi, er wurde verkauft und ging verloren. Der Beschreibung zufolge muß die Darstellung eine sehr lebendige gewesen sein. Man denke sich den Gott auf seinem von Hippokampen gezogenen Wagen, umkreist von Delphinen, Tritonen und mächtigen Seethieren, dazu das wildschäumende, wogende Meer. Leonardo scheint nicht oft Themata mythologischen Inhalts behandelt zu haben. Nehmen wir die Leda und Medusa aus, so läßt sich mit Bestimmtheit höchstens noch nachweisen, daß er einen

Bacchus gemalt hat. Das Distichon eines unbekanntes Dichters des sechzehnten Jahrhunderts, welches auf der Gemeindebibliothek zu Ferrara aufbewahrt wird, giebt uns von demselben die positivste Nachricht. Daraus läßt sich nun freilich die Echtheit des bekannten Bacchusbildes im Louvre ²⁰⁾ noch nicht nachweisen. Dasselbe stammt aus der Sammlung Ludwigs XIV. und wird schon in älteren Inventaren nicht Lionardo selbst, sondern einem Schüler zugeschrieben; neuere Schriftsteller, und darunter Autoritäten wie Waagen, halten es ebenfalls für unecht und für entschieden zu schlecht, um von Lionardo herzurühren. Es kann darum übrigens sehr wohl auf seinen Bacchustypus zurückgehen. Nackt und nur auf dem Schoofse ein Pantherfell, mit langem auf die Schultern herabwallenden Haar, in der Linken den Thyrsusstab und mit dem Zeigefinger der Rechten seitwärts weisend, so sitzt der Gott vor einem Felsen, von vorne gesehen und hat die Beine übergeschlagen. Die Züge seines Gesichts erinnern so lebhaft an den Johannestypus Lionardo's, daß man fast meinen sollte, ein und dasselbe Modell vor sich zu haben. Der Hintergrund ist hier nicht so phantastisch, und das Colorit röthlicher als auf anderen Bildern des Meisters. — Jedenfalls authentisch erscheint eine Bleistiftzeichnung in der Akademie der schönen Künste zu Venedig (Braun No. 52). In den Catalogen wird dieselbe allerdings als jugendlicher Frauenkopf benannt, allein was in den Catalogen steht, darf nie ohne Weiteres maßgebend sein, wird doch selbst die Pastellstudie zum Christus in der Brera hier und da als Frauenkopf angeführt. Wir haben auch in diesem Fall offenbar den Kopf eines Jünglings vor uns, und zwar deutet der Weinlaubkranz, den er um das Haupt trägt, der verschwommene Blick der Augen, überhaupt das Weichliche im Gesichtsausdruck, entschieden auf Bacchus hin. Er zeigt sich von vorn, und sein langes üppiges Haar fällt in Schlangenlinien auf die Schultern herab. In seinen Zügen, besonders im Munde, liegt trotz der auffallenden Schiefheit des Kopfes ein unendlicher Liebreiz. In der Zeichnung offenbart sich allerdings noch nicht die unfehlbare Sicherheit der späteren Jahre, aber doch schon eine ungewöhnliche Fertigkeit in der Beherrschung der technischen Mittel.

Was aus dem Medusenbild geworden, welches Vafari einst im Palaß des Herzogs Cosimo de' Medici sah, ist unbekannt. Es wird zwar den Fremden in den Uffizien zu Florenz ein Werk gezeigt, das sich ungefähr mit der Beschreibung Vafari's deckt, allein bei näherer Betrachtung kann es nicht vor der Kritik bestehen. Mit Recht nennt Mündler dasselbe einen retrospectiven Versuch nach Vafari und denkt dabei an den grübelnden Geist und die literarischen Tendenzen des Mailänders Lomazzo. Lionardo's Medusa war in Oel gemalt, und nach Vafari's Behauptung nicht ganz vollendet, das florentiner Bild macht dagegen, wenigstens der Kopf, einen durchaus fertigen Eindruck ²¹⁾. — Ebenfalls verschollen ist jenes Brustbild eines Engels, das ein Meisterwerk der Verkürzung gewesen sein muß und, wie es scheint, lange im Besitz des Großherzogs von Toscana war. Es wurde in sehr verdorbenem Zustande verkauft und kam nach Rußland.

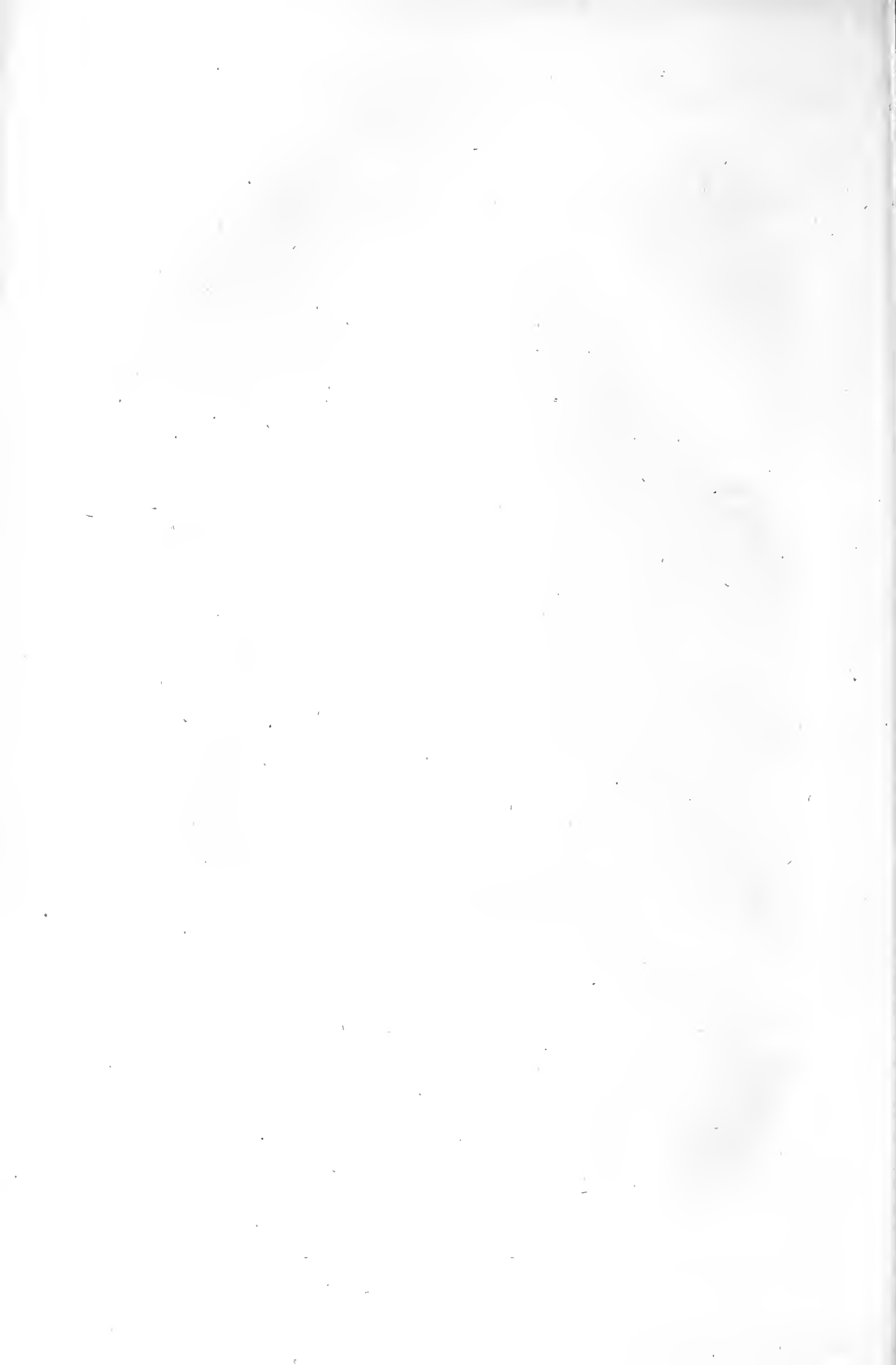
Archivalische Belege für Werke aus seiner ersten florentinischen Periode sind sehr selten, ich kenne nur die zwei, welche Milanesi im Archivio storico italiano ²²⁾ publicirt hat; er entdeckte dieselben im Centralarchiv von Florenz. Beide Dokumente beziehen sich auf Bilder, die bei Lionardo bestellt, von ihm ange-



R. BONGER BERLIN

Bacchus-Kopf.

Bleistiftzeichnung in der Akademie zu Venedig.



fangen, aber nie vollendet wurden; die Auftraggeber hatten es eilig mit der Ausschmückung ihrer Capellen, und da Lionardo ihnen zu faumfelig war, wandten sie sich an andere Meister.

Den 24. December 1477 hatten die Collegi und Signori der Signoria Pollajuolo brieflich beauftragt, für die Capelle des h. Bernard im Palazzo publico ein Bild zu malen, welches an die Stelle des 1335 von Bernardo Daddi, einem Schüler Giotto's, gemalten Altarbildes kommen sollte; letzteres war ihnen wahrscheinlich zu altmodisch geworden. Aus dem Briefe der Signoria erhellt, daß es ihnen darum zu thun war, möglichst schnell in den Besitz des neuen Bildes zu gelangen. Ob nun Pollajuolo sich nicht getraute, diese Bedingung zu erfüllen, oder ob die andern Bedingungen ihm nicht genügten, kurz der schon abgeschlossene Handel wurde eine Woche darauf wieder rückgängig gemacht. Jetzt erhielt am 1. Januar 1478 Lionardo den Auftrag. Er machte sich auch sofort an die Arbeit. Aus den Berathungen der Signori vom 16. März deselben Jahres geht hervor, daß der Kämmerer ihm für einen Theil des Altarbildes die Summe von 25 Gulden auszahlen sollte; also hatte Lionardo das Bild bereits angefangen. Dabei blieb es aber. Wie so viele Werke des Meisters wurde auch dieses nie von ihm vollendet. Inzwischen waren mehrere Jahre vergangen, als die Signori endlich die Geduld verloren und bei Ghirlandajo das betreffende Bild bestellten, es geschah das den 20. Mai 1483; Lionardo hatte wohl Florenz damals schon verlassen. Im Vertragsinstrument wird ausdrücklich gesagt, daß Ghirlandajo das Bild nach dem Wunsch und dem Geschmack des Laurentio Piero Cosmo de' Medici ausführen sollte. Ghirlandajo würde gewiß diese Bedingung erfüllt haben, allein ihm fehlte die Zeit, und so brachte auch er nichts zu Stande. Erst dem Filippino Lippi war es vorbehalten, 1485, also beinahe nach zehn Jahren, das gewünschte Bild zu liefern, daselbe kam nun aber nicht mehr in die Capelle S. Bernardo, sondern in den Saal des Consiglio. Heute befindet es sich in den Uffizien. Es zeigt die Mutter Gottes auf dem Thron, umgeben von vier Heiligen. Milanese meint, es gehe auf einen Carton Lionardo's zurück. Er stützt diese Conjectur auf eine Stelle in der von ihm herausgegebenen kurzen Biographie Lionardo's von einem Anonymus des sechzehnten Jahrhunderts. In derselben heißt es: „Und da begann Lionardo eine Tafel zu malen für den Palazzo publico, die später nach seiner Zeichnung von Filippo di Fra Filippo vollendet wurde.“ Da jedoch das Bild Filippino's offenbar unter dem Einfluß des Sandro Botticelli entstanden ist, den, beiläufig bemerkt, Lionardo sehr hoch schätzte — Botticelli ist der einzige Maler, der in seinem Tractat über die Malerei genannt wird —, so kann ich der Hypothese Milanese's nicht beistimmen.

Ehe Lionardo Florenz verließ, hing er eine Tafel an mit der Anbetung der Magier. Das Bild wurde nie fertig; es befand sich zu Vafari's Zeiten im Hause des Amerigo Benci, der Loge des Peruzzi gegenüber und wird heute in den Uffizien²³⁾ aufbewahrt. Es ist von um so größerer Wichtigkeit, da es uns einen Blick gewährt in die Art Lionardo's braun zu untermalen. Competente Kritiker, wie z. B. Waagen, haben dieses Bild in die spätere florentiner Periode des Meisters gesetzt, doch, wie mir scheint, mit Unrecht. Es ist in diesem Falle kein ernster Grund vorhanden, an dem chronologischen Zeugniß Vafari's zu zweifeln, um so

weniger, da daselbe, wenn nicht alles trägt, auch durch archivalisches Material zu belegen ist. Im März 1480 hatten die Mönche von S. Donato in Scopeto Lionardo beauftragt, zum Schmuck des Hauptaltars ihrer Kirche ein Bild zu malen; der Contract wurde jedoch erst im Juli 1481 aufgesetzt. Die Mönche mochten inzwischen eingesehen haben, daß Lionardo die mündlich eingegangenen Verpflichtungen nicht erfüllen würde und wollten sich deshalb sicher stellen. Das thaten sie durch die folgenden Bedingungen. Lionardo sollte für das Bild 300 Goldgulden erhalten und mußte es in 24, höchstens in 30 Monaten vollendet haben. Falls ihm das nicht gelang, verlor er alles, was er bereits gearbeitet hatte, und die Mönche durften darüber nach Belieben verfügen. Der eigentliche Stifter des Bildes scheint Simone gewesen zu sein, der Vater des Bruders Francesco, er war es, welcher die 300 Goldgulden, und zwar als Drittel einer Befitzung in Valdelfa, dem Kloster mit der Verpflichtung hinterließ, dafür ein Bild zu stiften. Daß Lionardo daselbe zu malen anfang, ist so gut wie sicher; denn es werden ihm nach einander für L. 4, fol. 2 den. 4 und L. 4, fol. 10 Farben in Rechnung gebracht, die er bei den Ingiesuati genommen hatte. Allein auch diesmal liefs er nicht von seiner bekannten Saumseligkeit, und in Folge dessen spannte er die Geduld der guten Mönche auf die Folter. Es scheint ihm besonders nicht darum zu thun gewesen zu sein, die Farben, das Gold und die übrigen Ausgaben aus eignen Mitteln zu bestreiten, wie es im Contract vorgesehen war. Und auch den Rahmen erklärte er nicht machen lassen zu können, die Mönche mußten ihn schließlich für 28 Gulden selbst beforgen. Im Aktenstück heifst es wörtlich: Und die Zeit ging hin, und wir hatten Schaden davon.

Was für einen Grund hat man nun, mit dem Bilde, von welchem in diesem Aktenstücke die Rede ist, die angefangene Anbetung der Magier in den Uffizien zusammenzubringen? Einfach den, daß 16 Jahre später Filippino den Mönchen von S. Donato ein Bild desselben Inhalts liefern mußte. Da Lionardo's Anbetung nicht fertig geworden war, die Mönche aber bei dem einmal gewählten Vorwurfe bleiben wollten, mußte sich Filippino zu demselben Gegenstande bequemen. Seine Anbetung wurde denn auch fertig; sie hängt heute gleichfalls in den Uffizien, wo auch eine geniale Skizze²⁴⁾ von Lionardo's Hand zum Hintergrund seines grofsartig bewegten Bildes aufbewahrt wird. Allein wichtiger als diese ist eine Federzeichnung aus der Sammlung Galichon, die uns in den ersten Gedanken des Meisters einweicht (Gazette des beaux arts, Serie I, Bd. 23), sowie eine nicht öffentlich ausgestellte Skizze im Louvre mit Vorstudien zu dem Bilde. (Br. No. 185.)

Einen Entwurf von ähnlicher Behandlung wie die Epiphania sieht man in der Vaticanischen Gemäldesammlung, im ersten Saal links vom Eingang. Er stellt den heiligen Hieronymus dar, knieend und in kühnster Verkürzung gezeichnet. Das Bild, welches aus der Galerie Fäsch stammt, ist unzweifelhaft echt und mag ebenfalls noch der ersten florentiner Periode des Meisters angehören.

Jahr und Tag der Ueberfiedelung Lionardo's nach Mailand sind nicht mit Bestimmtheit anzugeben, soviel steht aber fest, daß Vafari²⁵⁾ dieselbe viel zu spät

angefetzt hat. Da Vinci wurde nicht erst nach dem Tode Giovan Galeazzo's (1494) von Lodovico Sforza berufen, sondern noch zu dessen Lebzeiten. Belinzzone theilt uns mit, dafs er als Hofregisseur die Festlichkeiten geleitet habe, die bei der Hochzeit Gian Galeazzo's mit Isabella von Calabrien (1489) stattfanden. Darnach wäre also Lionardo in den achtziger Jahren nach Mailand gekommen. Und in der That, in den Aufzeichnungen des Anonymus findet sich die positive Nachricht, dafs er Florenz verlies, als er 30 Jahre alt war, mithin um 1482.



Die Anbetung der Magier. Skizze nach dem Bilde in den Uffizien zu Florenz.

Dies Datum stimmt auch mit den Zeitereignissen²⁶⁾. 1480 war es Lodovico il Moro gelungen, die Vormundschaft über seinen Neffen und somit die Regentschaft zu erlangen. Er hatte dies Ziel erreicht nach unausgesetzten Intriguen seit der Ermordung seines Bruders Galeazzo Maria (1476), und nachdem es ihm geglückt war, die Mutter des jugendlichen Herzogs von Mailand zu entfernen und den ihm gefährlichen Staatssecretair Simonetta nicht nur zu Fall, sondern auch zum Tode zu bringen. Nun konnte er, in der That Herzog von Mailand, nach Belieben schalten und walten und berufen wen er wollte.

Als Grund der Berufung Lionardo's giebt Vasari seine Tüchtigkeit im Lautenspiel an. Er soll jedoch nicht nur ein Virtuos auf seinem Instrumente²⁷⁾, sondern auch ein Instrumentenmacher gewesen sein. Vasari spricht von einer selbstgefertigten Lyra, welche die Gestalt eines Pferdekopfes hatte und zum großen Theil aus Silber bestand. Das ist durchaus glaubwürdig, kann doch der Beweis für die musikalische Thätigkeit Lionardo's und sein lebhaftes Interesse am Bau verschiedener Instrumente einmal aus seinen eignen Schriften und Zeichnungen und dann aus dem Magliabechianischen Manuscripte des Anonymus geschöpft werden. In letzterem wird besonders betont, daß Lionardo der Lehrer des berühmten Musikers Atalante Migliorotti war und mit ihm zusammen von Lorenzo Magnifico zum Herzog von Mailand gesandt worden sei, um demselben eine ganz besondere Lyra zu zeigen. Es ist also wohl denkbar, daß Lionardo in erster Linie seiner anerkannten gesellschaftlichen Vorzüge willen berufen wurde, wenn auch anderseits darüber, daß Lodovico sehr bald bestrebt war, Lionardo's univervelle Kenntnisse und besonders sein gründliches Wissen als Kriegingenieur sich zu Nutze zu machen, kein Zweifel herrschen kann. Das geht klar aus jenem wunderbaren, leider nicht datirten Briefe²⁸⁾ hervor, in dem unser Meister mit einem Selbstbewußtsein, das heutzutage im ersten Augenblick befremden würde, dem Herzog mittheilt, was er alles als Kriegsmann zu leisten im Stande sei. In neun gedrängten Paragraphen finden wir da seine Geheimnisse zusammengestellt, und damit man ihn nicht für einen Schwindler halte, sondern seine Anerbietungen auch für Ernst nähme, giebt er am Schluß seines Schreibens die Erklärung ab, er sei zu jeder Zeit und an jedem beliebigen Ort zum Beweise bereit. Und das war er allerdings! Es ist in der That nichts übertrieben in seinem Programm; für Alles und Jedes, was er verspricht, geben seine eignen Schriften Belege, ja Lionardo war ganz der Mann dazu, noch über sein Versprechen hinaus zu halten. Er kannte gleich gut den Krieg zu Lande wie zu Wasser, den Angriffs- wie den Vertheidigungskrieg und wußte Waffen zu construiren von nie dagewesener Wirkung, z. B. Hinterladerkanonen und Mitrailleusen, die während der Action gedreht wurden. Und wer sich davon überzeugen will, daß seine Constructions auch practisch und ausführbar sind, der gehe in unsere Zeughäuser, dort wird er ganz ähnliche finden. Was die Projecte Lionardo's aber meistens vor ihnen voraus haben, das ist ihre gesuchte Formenschönheit, dieselbe war ihm eben künstlerisches Bedürfnis. Es ist charakteristisch, wenn er in seiner Denkschrift dem Herzog erklärt, er könne Bombarden, Mörser und anderes Feldgeschütz verfertigen von zweckmäßiger und sehr schöner Form. Das Nützliche mit dem Schönen verbinden war sein Wahlpruch.

Wie mußte nun ein solcher Genius doppelt und dreifach einem Fürsten erwünscht sein, der wie Lodovico Sforza den Weg der Ufurpation betreten hatte und noch lange nicht an das Ende seiner ehrgeizigen Ziele gelangt zu sein glaubte. Als klardenkender Kopf sah Lodovico jedenfalls die Stürme voraus, welche sowohl in der innern Politik wie in der äußern auf die Verwirklichung seiner Pläne folgen würden. Es kam ihm deshalb darauf an, sich frühzeitig möglichst viele Interessen dienstbar zu machen und sich die Gunst des Volkes zu erwerben. Zur Herrschaft zu gelangen, war im damaligen Italien nicht schwer,

hingegen war es ein Kunststück, dieselbe zu bewahren, erst wer das vermochte, war kein schlechter Schachspieler.

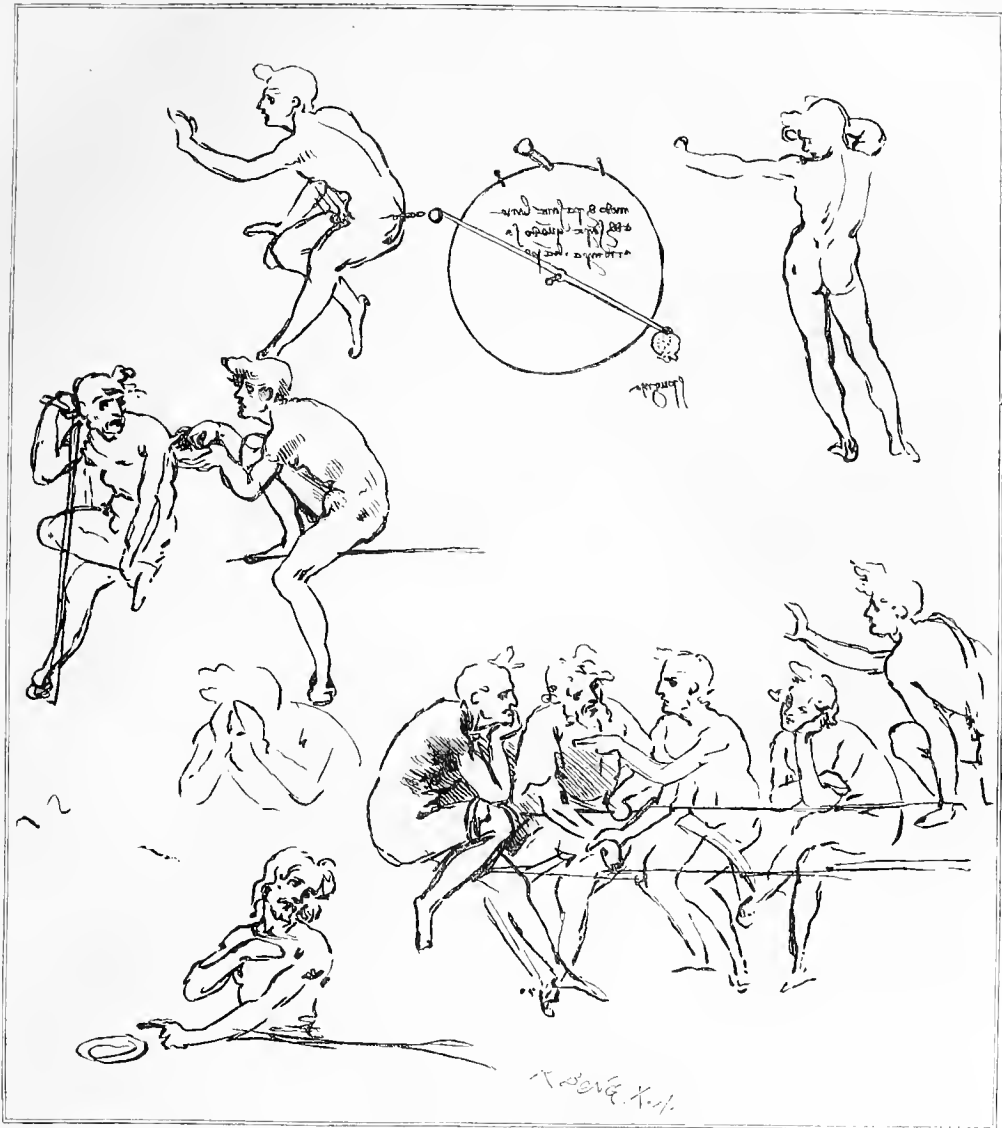
Wie die meisten Usurpatoren und Staatsstreichmänner, richtete auch Lodovico sein Augenmerk hauptsächlich auf die Belustigung und Betäubung des Volkes. Wenn es ihm gelang, die Sinne desselben durch glänzende Festslichkeiten und die Entwicklung grossen Pompes gefangen zu nehmen, so hatte er schon viel gewonnen. Auf welche Weise das zu erreichen war, konnte er am Besten von den italienischen Fürsten und Tyrannen des vierzehnten und fünfzehnten Jahrhunderts erfahren. Dieselben warfen sich zu Protectoren von Kunst und Wissenschaft auf und suchten das Volk mit ihrer Illegitimität dadurch auszuföhnen, dass sie bedeutende Männer um sich versammelten. Die hatten sie auf jede Weise zu unterstützen und umgaben sie gewissermassen mit dem Glorienschein einer geistigen Legitimität²⁹⁾. Dafür genossen sie ihrerseits den Vortheil am Hofe zu leben und wenn auch nicht immer eine regelmässige Bezahlung, so doch wenigstens officiële Aufträge zu erhalten. Zum Dank nannten sie dann ihre Fürsten Väter des Vaterlandes und die Fürstinnen Mütter des Vaterlandes, wahrlich leicht errungene Titel.

Lodovico, das mus man ihm lassen, wufste sich nun seine Umgebung mit grosser Klugheit auszuwählen. Er zog Männer an sich heran wie den Arzt Marc Anton della Torre und den Baumeister Bramante, Männer wie den Dichter Bernardo Belinzoni und den gelehrten Mathematiker Paciolo, Männer endlich wie den Musiker Gafori und den Maler Bernardo Zenale; der geistige Mittelpunkt aber dieser Republik von Gelehrten und Künstlern war Lionardo da Vinci, er, der Bedeutendste von Allen, nach dessen Namen auch eine vom Herzog neugegründete Schule zur Ausbildung junger Maler Accademia Lionardi Vincii genannt wurde. Diese Akademie ist der grösste Ruhm Moro's und das schönste Ergebniss seines Ehrgeizes, sie war unter Lionardo's umsichtiger Leitung die Heimath einer Malerschule, aus der Künstler hervorgingen wie Gaudenzio Ferrarini, Marco d'Oggionno, Cesare da Sesto, Luini und Boltraffio, Künstler wie Salaino und Melzi, welche letzteren zwei die Lieblings Schüler Lionardo's waren. Das sind allerdings Elemente, wie sich kein Meister dieselben besser wünschen kann, Elemente, in denen von vornherein der Keim lag zu einer herrlichen Saat. Und Lionardo war ganz der Mann dazu, dieselbe zu zeitigen. Diese Jünglinge, die mit Anbetung an ihm hingen, ihn verehrten wie Söhne und mit Andacht seinem auf Wissen und Können basirten Wort lauschten, bildeten den Kreis, in dem er wirkte. In ihrer Gefellschaft fühlte er sich am wohlsten, und sie zu lehren gewährte ihm weit mehr Befriedigung, als im Auftrage des Herzogs über mörderische Instrumente und Mittel nachzugrübeln, durch die dem Feinde möglichst viel Schaden zugefügt werden sollte. Lionardo war ein viel zu heller Kopf, um nicht einzusehen, dass es ein Unsinn ist, von civilisatorischen Kriegen zu sprechen; er setzt einmal in seinem Malerbuche³⁰⁾ für eine Schlacht den bezeichnenden Ausdruck: *Pazzia bestialissima*, was zu deutsch soviel heisst wie bestialischer Wahnsinn. Nicht Niederreissen, sondern Bauen war seine ganze Leidenschaft und Bilden der Geister seine ganze Liebe! Daher auch der beispiellose Erfolg, der sein Wirken auf diesem Gebiete krönte und zwar noch lange nach seinem Tode.

Während die anderen Malerschulen Italiens schon der Manier verfallen waren, schritt die Mailändische immer noch selbständig einher und zeichnete sich durch Werke aus, die zu Herzen gingen, weil sie von Herzen kamen und individuell empfunden waren. Und das kam nicht etwa daher, weil sie die bedeutenderen Talente befafs, — in den anderen Malerschulen waren ebenso grofse und nicht felten gröfsere Individualitäten —, sondern weil in ihr nach sicheren Principien, nach einer Methode unterrichtet wurde, die das wohlüberlegte Resultat langjähriger Studien und Erfahrungen war. Und dies Resultat war die persönliche Errungenschaft Lionardo's. Er hielt in erster Instanz seine Schüler zu einem planmäßigen Studium der Natur an, sie sollten vor Allem die Gesetze mit eigenen Augen kennen lernen, die Nutzenanwendung folgte dann später nach. Wer sich in die Praxis stürzt, ohne in der Theorie bewandert zu sein, gleicht dem Schiffsmann auf hoher See, dem Steuerruder und Compafs fehlen³¹⁾, er wird bald auf Irrwege gerathen. Das Streben des Lehrers mufs darauf gerichtet sein, den Schüler von denselben fern zu halten, und das wird ihm nur gelingen, wenn seine wissenschaftlichen Definitionen, seine Lehren auf selbstgemachter Erfahrung beruhen, denn ohne Erfahrung sind sie wie die Befehle des Feldherrn, dem die Soldaten fehlen. Die experimentelle Methode allein erhält den Künstler selbständig, nur was er aus eigener Anschauung kennt, bleibt ihm für sein Leben und bewahrt ihn vor Manierirtheit. Lionardo verlangt ferner vom Schüler die grösste Strenge gegen sich selbst, er soll langsam arbeiten, aber das, was er schafft, wenigstens vollenden; wer zuweilen an seinem eigenen Können Zweifel hegt, der wird weiter kommen. Sobald der Schüler Fehler an seinen Werken bemerkt, corrigire er sie, denn sie zeugen gegen sein Können für alle Zeiten und sind weit verhängnisvoller als die Fehler in der Musik, die zum einen Ohr hinein und zum andern wieder hinausgehen. In der Musik könne man seine Fehler wieder vergeffen machen, nicht aber in der Malerei³²⁾. Darum achte man mehr auf die Kritik der Feinde, als auf das Lob der Freunde, welche nur zu sehr geneigt sind, mit einem gemeinfame Sache zu machen. Das sind einige von den Grundfätzen, welche Lionardo übte und lehrte und welche er der Nachwelt in seinem Malerbuche überliefert hat, sie sind noch heute gültig und beherzenswerth. Die meisten seiner wissenschaftlichen Aufzeichnungen fallen in die Zeit seiner Mailänder Lehrthätigkeit. Zum Theil mögen dieselben für seine Vorlesungen in der Akademie bestimmt gewesen sein und sind also sozuzufagen als seine Collegienhefte zu betrachten, zum gröfseren Theil müssen sie jedoch lediglich für den Ausdruck der Rechenschaft gelten, die er als Lernender sich selbst gegenüber schuldig zu sein glaubte. In der Form, in welcher sie uns heute gedruckt vorliegen, sind sie jedoch nicht als endgültige Redaction zu betrachten, die vielen Wiederholungen und die ungleiche Ausarbeitung der verschiedenen Capitel deuten darauf hin. Während die einen den Eindruck von schnell hingeworfenen Skizzen machen, tragen die anderen, wie z. B. das 28., 65., 66. und 67. Capitel entschieden den Stempel der Ausführung an sich. Wo Lionardo sich die Zeit nimmt, den Gedanken in die entsprechende künstlerische Form zu kleiden, zeugt seine Sprache von grofser Beredsamkeit und nicht felten von poetischer Gewalt. Wenn man z. B. das 67. Capitel gelesen hat, wird man staunend sich gestehen

müssen: Dieser Mann hätte gerade so gut über die Schule der Beredfamkeit wie über die Schule der Malerei lesen können!

Lionardo pflegte, was für seinen Privatgebrauch bestimmt war, meistens in Spiegelschrift zu schreiben; dadurch wird das Lesen seiner Manuscripte ungemein



Studien zum Abendmahl. Federkizze im Louvre.

erschwert und darin liegt auch der Grund, weshalb sie zum großen Theil immer noch nicht entziffert sind. Was mag ihn zu dieser Schreibweise bewogen haben? Viel ist darüber nachgedacht und behauptet worden, das Meiste allerdings rein hypothetischer Natur. Neuerdings wurde wieder auf eine Stelle hingewiesen³³), die sich im Reisetagebuch eines Zeitgenossen findet und in welcher von einer

Lähmung seiner rechten Hand die Rede ist. Diese Lähmung sei daran Schuld, meint der Reisende, der den Meister in Frankreich selbst besucht haben will, wenn er nichts mehr arbeiten könne. Es ist immerhin möglich, daß ihm das Schreiben mit der Linken in den letzten Jahren nothgedrungener Behelf wurde, allein man vergesse nicht, daß Aufzeichnungen in Spiegelschrift auch aus seiner besten Zeit da sind, aus der Epoche, in welcher seine Meisterwerke entstanden, wie die Madonna in der Felsgrotte und das Abendmahl. Der Grund muß folglich ein anderer sein. Er wählte offenbar diese Art der Geheimschrift, um seine Gedanken vor allzu indiscreten Blicken zu bewahren, der Wunsch, die Rechte zum Zeichnen und Malen zu schonen, trug dann noch das Seinige zur Wahl bei. Es ist übrigens ziemlich sicher, daß er auch mit der Linken zu zeichnen im Stande war.

Leider hat über den Werken Lionardo's aus dieser Periode ein fast ebenso ungünstiges Schicksal gewaltet, wie über seinen Jugendarbeiten. Der Anonymus des Milaneser spricht von einer Altartafel, die Lionardo für den Signor Lodovico di Milano gefertigt habe; wer sie gesehen, mußte bekennen, daß dieselbe zu den seltensten und schönsten Dingen gehöre, die je gemacht worden seien. Lodovico schickte sie dem Kaiser als Geschenk. Das ist offenbar dasselbe Bild, von dem auch Vasari spricht und dessen Inhalt er als Geburt Christi angiebt. Heute ist die Tafel spurlos verschwunden. Der Kaiser, von welchem bei Vasari sowohl wie beim Anonymus die Rede ist, war Maximilian, den Moro durch allerlei Schmeicheleien und Aufmerksamkeiten für seine politischen Pläne zu gewinnen suchte; er wußte sehr wohl, daß von ihm die Statthaltertschaft über das Herzogthum Mailand bestätigt werden mußte, um formell gültig zu sein. Es war deshalb auch ein richtiger Schachzug, wenn Lodovico suchte, mit dem Kaiser in verwandtschaftliche Beziehungen zu treten. Er strebte in der That eine Verbindung an zwischen Maximilian und seiner Nichte Bianca Maria Sforza, und es glückte ihm wirklich, das Verhältniß zu knüpfen. Die Hochzeit wurde 1493 in Mailand mit großem Glanz gefeiert, und Lionardo war derjenige, welcher die Festlichkeiten zu leiten hatte. In jener Zeit war seine Thätigkeit als Hofregisseur überhaupt sehr angespannt, die Hast, mit welcher die Feste damals auf einander folgten, ist bezeichnend für die fieberhafte Aufregung der Gemüther. Kaum war die Hochzeit Gian Galeazzo's gewesen, als Lodovico seine eigene feierte; er heirathete eine Tochter des Herzogs Ercole d'Este von Ferrara. Seine Vermählung mit Beatrice fand im Januar 1491 statt. Natürlich durfte diese Hochzeitsfeier nicht hinter derjenigen von 1489 zurückbleiben, schon aus politischen Gründen nicht. Es mag nur einer immer so frisch sprudelnden Phantasie wie Lionardo's möglich gewesen sein, unter solchen Umständen noch Neues zu erfinden. Wie Augenzeugen berichten, hat er sich alle Zeit seiner Stellung als Hofregisseur gewachsen gezeigt, und seine Leistungen fielen immer zur vollen Befriedigung der Fürsten wie des Volkes aus. Eine andere Frage ist zwar die, ob seine offizielle Thätigkeit als Festordner, als Lustigmacher für Hof und Volk ihm selbst zur inneren Befriedigung gereicht hat? Schwerlich! Er mußte sich doch sagen, daß das, was er da wirke, nur für den Augenblick bestimmt sei und mit dem Raufch des Tages vergehen würde. Vergänglichkeit ist das Loos aller improvisirten Fest-

decorationen! Wenn die Nachwelt nicht in den zeitgenössischen Dichtern und Schriftstellern die Beschreibungen davon läse, würde sie der Luftbarkeiten ihrer Vorfahren weiter mit keinem Wort gedenken. Das Streben des Bildners ist aber, bleibende Werke zu schaffen und schon zu Lebzeiten sich den Ruhm bei den kommenden Geschlechtern zu sichern; in dem Gefühl liegt für ihn die wahre Genugthuung.

Bald folgte sich Lionardo am Hofe der Sforza eine weitere Thätigkeit und eine dankbarere eröffnen, eine Thätigkeit, die auch seinen künstlerischen Aspirationen angemessener war. Lodovico Sforza, ein sinnlicher Mensch, war in seinen Neigungen wetterwendisch wie der Wind, er ging von Leidenschaft zu Leidenschaft wie der Schmetterling von Blume zu Blume. Maitresse folgte auf Maitresse, und Lionardo's Aufgabe war es, die Züge der Geliebten des Fürsten auf der Leinwand zu fixiren. Er war gewissermaßen beauftragt, Lodovico eine Schönheitsgalerie, ein gemaltes Serail zu schaffen, in dem sich seine Phantasie frei ergehen konnte. Die Freude des Künstlers am Studium des Individuums fand dabei vollauf ihre Rechnung. Lionardo porträtierte sowohl Lucrezia Crivelli als auch Cecilia Gallerani³⁴⁾, letztere fogar mehrere Male. Noch im vorigen Jahrhundert wurden ihre Bildnisse in Mailand gezeigt, z. B. eins bei den Marchesi Bonafana und ein anderes bei einem Weinhändler; letzteres will Amoretti selbst gesehen haben. Es war nach ihm kein einfaches Porträt, sondern ein Muttergottesbild: auf dem Schoofse Maria's saß das Christkind und erhob die Hand zum Segen. Orientirt wurde der Beschauer durch zwei unter dem Bilde stehende Verfe. Später scheint Lionardo die Gallerani noch ein drittes Mal abconterfeit zu haben, wenigstens rühmten sich die Pallavicini in S. Calocero ihr Bild zu besitzen.

In den Porträts, die heute in den Galerien Europa's Lionardo zugeschrieben werden und nicht einmal alle authentisch sind, ist es schwer, ja kaum möglich, bestimmte Persönlichkeiten zu erkennen. Da uns fast jedes literarische Material fehlt, und wir keine archivalischen Beweise besitzen, ergehen wir uns nun in subjectiven Muthmassungen und fruchtlosen Hypothesen. Dafs dieselben ganz unnütz, dafür sprechen auf beredte Weise die sich diametral entgegengesetzten Ansichten der Gelehrten. Da ist in erster Linie jener entzückende, im Colorit wahrhaft leuchtende Frauenkopf im Louvre zu nennen, der allgemein bekannt ist unter dem Namen »belle Féronnière«. Die fogenannte belle Féronnière war eine Geliebte Franz' I. Von dieser Benennung ist man längst und mit Recht abgekommen, seitdem nämlich an der Hand sicherer historischer Daten der innere Widerspruch derselben nachgewiesen ist. Allein die Tendenz, jedem Kind einen Namen zu geben, hat den Kunstschriftstellern keine Ruhe gelassen, der Pater Dan nannte in seinem Katalog das Bild schlechtweg Herzogin von Mantua, und neuerdings hat man die Dame mit einem dritten Namen und ohne stichhaltige Gründe Lucrezia Crivelli getauft. Als dann der Lionardo in der Augsburg'schen Galerie auftauchte, wurde bald eine Aehnlichkeit heraus gefunden mit der belle Féronnière in Paris, allein Marggraff³⁵⁾ hat dieselbe in das Bild hinein gesehen. Jeder Laie wird mit uns darin übereinstimmen: während der Augsburg'sche Kopf gewöhnliche Züge zeigt und unsympathisch ist, springt beim

Louvrekopf das gerade Gegentheil in die Augen. Man kann sich keinen anmuthigeren Blick denken als den dieser jungen Frau, in welcher sich der echt weibliche Liebreiz verkörpert, wie er nur bei edlen Frauen vorkommt. Ihr Kopf ist von vorne gesehen und blickt zum Bilde hinaus, der Körper von zartem Bau erscheint dreiviertel im Profil. Ihre einfache und doch reiche und geschmackvolle Toilette beweist, daß wir eine Frau aus den besten Ständen vor uns haben. Um den Kopf trägt sie ein goldenes mit einem Edelstein versehenes Stirnband. Es ist, als ob sich in diesem Porträt der Meister selbst überboten hätte, die Zeichnung zeugt von vollendeter Durchführung und Sicherheit, und das Colorit von einer Wärme, wie sie Lionardo später kaum jemals wieder erreicht hat. Wem diese Züge entlehnt sind, wird wohl ewiges Geheimniß bleiben, genießen wollen wir sie aber darum nicht minder.

Womöglich noch größer ist die Confusion, welche über jenes reizende weibliche Profilköpfchen in der Ambrosiana herrscht. Die Einen sehen in ihm Beatrice d'Este, die Gemahlin Lodovico's, die Andern Bianca Maria, die zweite Frau Maffimiliano's I., noch Andere eine Geliebte des Herzogs. Es ist hier nicht der Platz, diese Frage zu discutiren, begnügen wir uns damit, die Anmuth zu constatiren, welche in den Zügen dieser jungen Frau liegt. Sie blickt keck in die Welt hinaus mit ihrem Stumpfnäschen und hat die zartgeschwellten Lippen geschlossen. Um den Kopf trägt sie das Stirnband, welches damals Mode war, und die Haare werden ihr von einem Netz zusammengehalten, das von Perlen eingefasst ist. Den Hals umrahmt eine reiche Perlenchnur und auf dem Busen trägt sie eine Broche. Das männliche Pendant zu diesem Porträt, in welchem die Einen Gian Galeazzo Sforza, die Andern Lodovico Moro sehen, ist lange nicht so bedeutend, es macht außerdem einen unfertigern Eindruck. Gerade was an dem weiblichen Kopf so bewundernswerth ist, die Feinheit des Colorits und die schöne Durchführung der Kleidung, vermiffen wir an dem männlichen.

Wenn auch Porträts aus der herzoglichen Familie³⁶⁾ nicht mit der wünschenswerthen Sicherheit nachzuweisen sind, so steht doch fest, daß Lionardo dieselben ausgeführt hat; er hatte sich keineswegs nur auf die Maitreffen des Herzogs zu beschränken. Vafari berichtet, daß er im Kloster Sta. Maria delle Grazie ein Doppelbildniß von Lodovico und seiner Gattin nebst deren Söhnen Francesco und Maffimiliano auf die Mauer gemalt hätte, zum ewigen Andenken an die Protection, welche dem Kloster durch das hohe Paar zu Theil wurde. Leider ist davon keine Spur auf die Nachwelt gekommen, die unsichern technischen Mittel, deren sich Lionardo in Sta. Maria bediente, haben sich nur zu bald an dem Meister gerächt. Die Porträts befanden sich in dem gleichen Raume wie das Abendmahl, im Refectorium, irgendwo an den Seitenwänden desselben.

Indem wir uns im Refectorium von Sta. Maria delle Grazie befinden, sind wir an dem Ort, welcher Lionardo's größte Schöpfung birgt. Von Allem, was er je gemalt hat, was überhaupt je gemalt wurde, ist sein Abendmahl das populärste Werk. Es ist schnell das Gemeingut der Gebildeten geworden, und bis in das Haus selbst des Armen gedrungen, es schmückt den Palaß der Weltstadt sowohl wie die Hütte im einsamen Alpenthal. Diese allgemeine Verbreitung verdankt es hauptsächlich den reproducirenden Künften. Es existirten vier alte



Fine A. Longueus del. et sculpsit.

Das Abendmahl im Refectorium von Sta. Maria delle Grazie in Mailand.

Stiche³⁷⁾ aus florentinischer wie paduanischer Schule, allerdings von sehr verschiedenem Werthe, schon lange bevor Morghen seinen großen Stich ausführte, und seitdem ist das Abendmahl oft wiederholt worden und wird noch heute alljährlich in Hunderten und abermal Hunderten von Copien, allerdings mehr schlechten als guten, nach allen Weltgegenden hin verbreitet, zur künstlerischen wie religiösen Erbauung. Und abgesehen davon, das Original drang gleich nach der Vollendung in einer bis dahin nie vorgekommenen Weise durch. Boffi zählt 78 namhafte Schriftsteller auf, die den Eindruck, den es auf sie machte, zu Papier gebracht haben, und es wäre ein Leichtes, diese Zahl, und zwar durch weltberühmte Namen, noch zu vermehren. Es ist mit dem Abendmahl Lionardo's gegangen wie mit dem Talmud. Commentare wurden darüber geschrieben in Folio³⁸⁾ und in Octav³⁹⁾, und die Commentare wurden wiederum durch andere Commentare erläutert⁴⁰⁾. Es hat sich eine Abendmahl-literatur gebildet, so gut wie eine Faust- und Danteliteratur, und über das Werk heutzutage noch aesthetisiren würde heißen alten Wein in neue Schläuche füllen. Mit den Erläuterungen in Wort und Schrift hielten die Copien im großen Stil gleichen Schritt. Boffi weist nicht weniger als dreißig nach, von denen die meisten sich in Oberitalien befinden, wenn er aber die kleineren mitrechnet, bringt er die Zahl nahezu auf fünfzig. Die bedeutendste alte Copie befindet sich auf Schweizer Gebiet, in Ponte Capriasca im Canton Tessin⁴¹⁾. Die Tradition führt sie auf Marco d'Oggionno zurück, ob mit Grund ist schwer nachzuweisen, sicher ist, daß sie in die Blüthezeit der mailändischen Malerei fällt. Sie deckt sich mit dem Original bis auf den Hintergrund, in dem der Copist zwei selbständige Epifoden angebracht hat, links das Opfer des Isaak und rechts Gethsemane. Die Al-fresco-Ausführung ist in der Zeichnung wie im Colorit des großen Mailänder Vorbildes durchaus würdig und liefert den Beweis, daß der Einfluß der mailändischen Malerschule bis hinauf in die Alpen reicht, bis an den Fuß des St. Gotthard und die rauhen Abhänge des Splügen.

Von der Entstehungsgeschichte des Abendmahls wissen wir nicht viel, die meisten Vorarbeiten Lionardo's sind verloren gegangen. Soviel steht aber fest, daß es ihm viel Zeit und langes angestrengtes Nachdenken kostete, ehe es ihm gelang, die Composition in jenen symmetrischen und eurythmischen Fluß zu bringen, durch den sie unsere Bewunderung hauptsächlich erregt und alle anderen Abendmahldarstellungen⁴²⁾ bei Weitem übertrifft. Boffi vermuthet, Lionardo habe volle sechzehn Jahre, von 1481—1497, an der Cena gearbeitet, was bei seiner bekannten Langsamkeit nicht unmöglich wäre. Der genauere Zeitraum, in dem sie entstand, entzieht sich jedoch jeder Bestimmung, wir wissen nur, daß Lionardo 1497 im Refectorium noch in voller Thätigkeit war, es geht das aus einer von Amoretti mitgetheilten Urkunde hervor. Ungeachtet der Ausdauer und Sorgfalt, die Lionardo auf sein Hauptwerk verwandte, scheint seine Leistung ihm auch diesmal nicht ganz nach Wunsch ausgefallen zu sein. Sowohl Vasari wie Lomazzo erzählen, daß er nach Vollendung der Jünger nicht mehr im Stande gewesen sei, einen Christuskopf zu malen, der dieselben im Ausdruck an Schönheit und Göttlichkeit noch zu übertreffen vermochte, und daß er ihn deshalb unvollendet gelassen habe⁴³⁾. Dieser Zusatz ist jedoch *cum grano salis* zu verstehen

und gewifs nicht in dem Sinne gemeint, als sei der Christus untermalt geblieben. Aus einer genauen Untersuchung des heute sehr verdorbenen und übermalten Kopfes geht hervor, dafs er von je her ausgeführt war. Die Erzählung Lomazzo's ist vielmehr dahin zu deuten, dafs der Kopf infofern unvollendet blieb, als der Meister sich in ihm nicht selbst genügte (Idea, 100.). In dem Sinne hat sich auch Bossi ausgesprochen.

Heute gleicht das Abendmahl einer traurig zugerichteten Ruine. An der Zerstörung sind jedoch keineswegs die späteren Schicksale des Refectoriums wie Ueberfluthungen und Einquartierungen allein schuld, den Keim des frühen Todes hat vielmehr der Meister selbst in sein Werk gelegt, die späteren Unfälle beschleunigten nur den Untergang desselben. Vafari und Lomazzo bezeugen uns, dafs es sich schon in der zweiten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts in beklagenswerthem Zustande befunden habe, und Letzterer ist sich auch vollkommen klar über die Gründe der schnellen Zerstörung⁴⁴). Anstatt zur altbewährten Technik der Frescomalerei zu greifen, hat Lionardo hier den Versuch gemacht, mit Oel auf die Mauer zu malen. Seiner Manie, neue Probleme zu lösen und mit dem Ungewissen zu experimentiren, hat er so sein Werk selbst zum Opfer gebracht. Von dem Wenigen, was heute noch zu sehen ist, geht nicht viel mehr auf seine eigene Hand zurück. Unwissende Maler haben in arroganter Selbstüberhebung zur Vernichtung noch die Schmach des Restaurationsversuchs gefügt. Dafs sie nicht eine heilige Scheu davon zurückgehalten hat, Hand an dies Heiligthum zu legen, kennzeichnet sie als Barbaren. (Vgl. Vita di L. da Vinci scritta da Giuseppe Bossi §. VIII.)

Was die Studien Lionardo's zum Abendmahl betrifft, so hat er jedenfalls zwölf Pafstellzeichnungen zu den Apostelköpfen ausgeführt; die Nachricht, welche Lomazzo⁴⁵) uns darüber giebt, ist zu positiv, um einen Zweifel zuzulassen. Dieselben sind heute in Weimar in der Sammlung der Großherzogin, der Christuskopf dagegen hängt in der Brera⁴⁶), letzterer über allen Zweifel erhaben, ist durch spätere Ueberfluthung traurig zugerichtet worden und erscheint gerade dadurch so sehr unbestimmt in den Contouren. Von ersten Entwürfen kommen zwei in Betracht, der eine, eine merkwürdiger Weise nicht öffentlich ausgestellte, aber unzweifelhaft echte Federfrikze im Louvre⁴⁷), der andere, eine Rothstiftzeichnung in Venedig⁴⁸), über die sich streiten läfst. Letztere wird an Ort und Stelle selbst nicht für Lionardo, sondern für Schule desselben ausgegeben. Die Zeichnung fällt sofort durch ihre Genialität in die Augen und könnte sehr gut vom Meister selbst herrühren. Die Schriftzüge, mit welchen über den Köpfen der Apostel ihre Namen geschrieben stehen, sind unverkennbar diejenigen Lionardo's, ein aufmerkfamer Vergleich einzelner Buchstaben mit denen auf beglaubigten Handschriftproben setzt dies aufser Zweifel. Doch ganz abgesehen von der Handschrift sprechen auch innere Gründe für die Echtheit der Skizze. Wie tief und unmittelbar ist hier nicht der Schmerz des Jüngers Johannes empfunden, rechts vom Christus. Ueberwältigt durch die Prophezeiung des Meisters vom Verrath, den Einer der Zwölfe an ihm begehen wird, und seiner eignen Unschuld sich bewußt, läfst er sein Haupt auf den Tisch sinken und verbirgt sein Antlitz. Der Ausdruck des Affekts ist ein so gewaltiger und ursprünglicher, wie ihn nur ein großer Meister finden wird.

Wenn derselbe später dies Motiv bei der Ausführung seines Bildes dennoch unberücksichtigt liefs, so geschah es seinem mildernden Principe gemäß, und weil es ihm nicht mehr in die ruhige Linienggebung seiner Composition passte, es hätte dieselbe zu plötzlich unterbrochen. Wie meisterhaft ist ferner mit den wenigen Strichen die seelische Ruhe und Resignation im Kopfe Christi zum Ausdruck gebracht. Das war es ja eben, was Lionardo mit Aufgeböt aller Kräfte suchte und trotz seines grossen Talentes zu individualisiren nicht im Handumdrehen fand, weshalb ihn der ungeduldige Prior auch beim Herzog wegen Faulheit verklagte. Die Gruppen der Jünger sind auf der venezianer Skizze in jenem lebhaften Zusammenhang gedacht, durch den sich Lionardo's Werke alle auszeichnen. Bartholomäus geht offenbar auf daselbe Modell zurück wie Andreas in Santa Maria delle Grazie, Judas Ischariot sitzt noch nach alterthümlicher Weise Christus gegenüber an der andern Seite des Tisches.

Die Federkizze (S. 21) im Louvre mufs mit Bleistift vorgezeichnet gewesen sein und ist wohl ein Blatt aus dem Studienbuche Lionardo's. Er pflegte ein solches immer bei sich zu tragen, um sofort an Ort und Stelle das Charakteristische fixiren zu können. In seinem Malerbuch⁴⁹⁾ ertheilt er auch seinen Schülern diesen Rath, denn das Gedächtnifs sei trügerisch und nicht unfehlbar, man könne sich nur auf das verlassen, was man selbst beobachtet habe. Als eine solche Beobachtung nach der Natur ist auch diese Skizze zu betrachten. Wir haben uns den Meister etwa in einer Volkschenke zu denken, wie er das Blatt Papier vor sich und den Stift in der Hand, eine Gruppe von deliberirenden, vielleicht politisirenden Bürgern mit wenigen, aber sichern Strichen sich vergegenwärtigt. Sie sitzen um einen Tisch versammelt, den Lionardo durch zwei horizontale Linien flüchtig angedeutet hat. Der Eine stützt sein Haupt in die Hand und hat die Beine übergeschlagen, andächtig dem Worte laufchend, das dem Munde des neben ihm Sitzenden entquillt. Derselbe weist mit dem Zeigefinger auf den Mann hin, der sich zu äufserst am Tisch befindet und sich, um besser hören zu können, etwas nach vorne überlehnt, er hat das Kinn in die Hand gestützt, das eine Bein ausgestreckt und das andere gegen die Tischplatte gestemmt. Für den Zusammenhang dieses Blattes mit dem Abendmahl spricht schon, dafs unten links von dieser Gruppe, zwar ohne directe Beziehung zu derselben, ein Christus skizzirt ist. Er legt die Rechte auf die Brust und weist mit der Linken auf einen Teller hin, der vor ihm auf dem Tische steht, welcher wiederum nur flüchtig durch eine Horizontale angegeben ist. Die übrigen Skizzen auf diesem Blatt stehen mit dem Abendmahl weiter in keinem Zusammenhang, sind aber nicht weniger genial als die beschriebenen und zeichnen sich alle durch die Sicherheit der Contouren aus. Da befindet sich jede Linie am richtigen Platz, und der Charakter der Typen ist mit wenigen Strichen getroffen, in den Bewegungen der Figuren liegt eine geradezu staunenerregende Gegenwärtigkeit. Bemerkenswerth ist noch der Umstand, dafs alle diese Körper als Acte gedacht sind, Lionardo gab sich zuerst über das Spiel jedes einzelnen Muskels die genaueste Rechenschaft und machte sich erst darauf an die Bekleidung der Figuren.

In die Zeit, in welcher sich Lionardo mit dem Abendmahl und besonders mit dem Christustypus beschäftigte, mag auch der Christuskopf⁵⁰⁾ gehören, den

die Hand eines unsichtbaren Kriegsknechtes bei den Haaren nimmt. Aus feinen Zügen spricht herber Schmerz, wir haben offenbar den Erlöser vor uns, wie er unter der Last des Kreuzes zusammenbricht. Leonardo hat sich damals nicht nur für den Christus des letzten Liebesmahles, sondern auch für den Christus der Passion begeistert.

Wie die Göthe'sche Faustdichtung alle bisherigen und späteren, so hat auch Leonardo's Abendmahl alle vorhergehenden und nachfolgenden in Schatten gestellt. Ein Vergleich der sämmtlichen Abendmahldarstellungen läßt das sofort erkennen; er fällt so sehr zu Gunsten Leonardo's aus, daß die Sache von vorn herein für jeden Laien entschieden sein dürfte. Da eine ausführliche Parallele der Abendmahlcompositionen zu weit führen würde, begnügen wir uns damit, dem Abendmahl Leonardo's dasjenige seines Nachfolgers des Bernardino Luini gegenüber zu stellen. Daselbe wurde für das Refectorium der Klosterkirche von Sta. Maria degli Angeli in Lugano gemalt. Seitdem ist das Kloster längst aufgehoben, und in den Räumen, wo einstens fromme Mönche ihren Rosenkranz beteten, luftwandelt heute reisendes Publikum. Im früheren Refectorium speißt das Dienstpersonal des Hotels. Das Abendmahl Luini's²¹⁾ hängt nunmehr in der Kirche, an der kahlen Wand links vom Eingang. Es erlebte das gleiche Schicksal wie das herrliche Madonnenbild daselbst, es wurde mit der Mauerfläche herausgefäht und dann auf Leinwand übertragen. Nicht so sehr durch diese Uebertragung hat es gelitten, die unter der Leitung Nava's aus Mailand sehr geschickt von Männern ausgeführt wurde, welche der Operation durchaus gewachsen waren, als durch die Feuchtigkeit, die im Refectorium herrschte, und von der man sich noch heute überzeugen kann. Gerade ihretwegen ist die Uebertragung auf Leinwand nöthig geworden.

Es ist nicht daran zu denken, daß Luini's Abendmahl, wie fälschlicherweise in unsern Reifehandbüchern behauptet worden ist, nach dem Entwurf Leonardo's gemalt worden sei, es ist im Gegentheil eine Originalcomposition, wenn auch nicht frei von Anklängen an Leonardo. Nach der Cena in Sta. Maria delle Grazie war eben kein Maler, vor Allem kein Schüler oder Nachfolger des großen Florentiners mehr im Stande, etwas völlig Neues und Unabhängiges zu componiren. Unwillkürlich drängte sich Jedem der mächtige Einfluß des Meisters auf, und Niemand konnte Anklängen oder Nachklängen aus dem Wege gehen. Daß Leonardo von keinem Späteren erreicht wurde, haben wir schon bemerkt, daß auch Luini's Abendmahl trotz der Tüchtigkeit in Conception und Ausführung weit unter dem großen Vorbilde steht, braucht kaum noch hinzugefügt zu werden. Was Leonardo's Cena so himmelhoch über alle anderen Abendmahlcompositionen erhebt, das ist der bei streng durchgeführter Symmetrie so innige geistige Zusammenhang, in dem die einzelnen Figuren zu einander stehen. Durch ihn zeichnen sich alle Werke Leonardo's aus, und wo er fehlt, wie z. B. auf dem Bilde der Modestia und Vanità in der Galerie Sciarra zu Rom oder auf der Tafel in der National-Gallery, — Christus unter den Schriftgelehrten — da geht das Bild gewiss nicht auf Leonardo selbst zurück, sondern auf einen seiner Schüler, in diesen beiden Fällen auf Bernardino Luini. Was nun die Aehnlichkeit der Figuren auf seinem Abendmahl mit denen Leonardo's betrifft, so ist zu bemerken, daß sein

Thomas sich an den in Santa Maria delle Grazie anlehnt, beide sind im Profil gefehen und erheben den Finger. Der Simon Luini's ahnelt in der Bewegung dem Bartholomäus bei Lionardo, beide haben sich erhoben, stützen sich mit den Händen auf den Tisch und lehnen sich vor, um das prophetische Wort des Erlöfers deutlicher vernehmen zu können. Der Bartholomäus Luini's ist selbständig empfunden und componirt, sein Christus dagegen dem Lionardo's nachgeföhlt, selbst das Gewandmotiv ist bei beiden das gleiche. Johannes lehnt sich bei Luini nicht wie bei Lionardo nach links, sondern nach rechts und schmieg't sich sanft an Christus an. Luini hat sich hier streng an das Wort des Evangelisten gehalten: Es war Einer unter seinen Jüngern, der zu Tische saß an der Brust Jesu⁵²⁾. Die übrigen Jünger sind unabhängiger gedacht und freiere Inspiration Luini's. Im Vordergrund bringt er eine Katze an, durch die sein Werk einen etwas genrehaften Anstrich bekommt, im Gegensatz zu Lionardo's Bilde, das im denkbar strengsten, monumentalen Stil gehalten ist. Luini hat es lange nicht in dem Maße wie Lionardo verstanden, den Eindruck, welchen das Wort des Erlöfers auf die Jünger macht, zur dramatischen Geltung zu bringen. Im Refectorium zu Sta. Maria delle Grazie geht daselbe wie ein elektrischer Strom durch die Versammlung, wir sehen die Bewegung, in welche es die Jünger versetzt und hören ihre schüchterne und vorwurfsvolle Frage: Herr bin ich's! in zwölfmaliger Variation an unser Ohr klingen. Und gerade in dieser hinreißenden dramatischen Lebendigkeit liegt das Geheimniß der gewaltigen Wirkung von Lionardo's Abendmahl.

Mit dem Abendmahl hatte Lionardo die Höhe seiner künstlerischen Leistungen erreicht, Größeres und Erhabeneres zu schaffen, wäre kaum möglich gewesen, einzig das Reiterstandbild Francesco Sforza's, des glorreichen Vaters Lodovico's, hätte ihm an Umfang und Genialität der Composition vielleicht zur Seite gestellt werden können. Daselbe wurde jedoch nie ausgeführt und ist nicht einmal als Modell auf die Nachwelt gekommen. Da die bildhauerischen Arbeiten und Entwürfe Lionardo's überhaupt bis auf die letzte Spur verloren gegangen sind, ist es sehr schwer, einen Einblick in seine Thätigkeit als Sculptor zu bekommen. Dafs er schon frühzeitig sich für die Plastik interessirte, und Werke der Plastik selbst gefertigt hat⁵³⁾, brachten die Lehrjahre bei Andrea Verrocchio, der ja vor Allem Bildhauer war, mit sich. Bei ihm lernte er auch den jungen Giovan Francesco Rustici kennen, auf den er nicht nur bedeutenden Einfluß durch seine gediegenen Rathschläge und Urtheile ausübte, sondern dem er auch bei seinen Arbeiten thatfächlich geholfen zu haben scheint. Vasari⁵⁴⁾ sagt, dafs Giovan Francesco von ihm gelernt habe, Pferde zu modelliren, für die Lionardo von je her eine solche Leidenschaft gehabt habe, dafs sich immer in seinem Stall die schönsten Thiere gefunden hätten. Auch Lomazzo⁵⁵⁾ erzählt mit Hinweis auf seine anatomischen Studien, dafs er vorzugsweise gerne Pferde malte und modellirte. Diese kostspielige Liebhaberei mag ein Hauptgrund gewesen sein, weshalb er in seinem Vermögen nie so recht auf einen grünen Zweig kam.

Das Reiterstandbild lag Lionardo jedenfalls sehr am Herzen, und es wäre gewiß ein würdiges Pendant zum Colleoni des Verrocchio geworden; es sollte die Krone von seinen Leistungen als Bildhauer werden, wie die Cena tatsächlich feine Leistungen als Maler krönte. Wann hat nun Lionardo das Modell dazu begonnen? Darüber läßt sich mit Sicherheit ebenso wenig sagen, wie über die Arbeitszeit, welche er zur Vollendung desselben gebraucht hat. Im Jahre 1491 befand er sich, laut Notizen des Domarchivs von Mailand, in voller Thätig-



Zeichnung nach dem Reiterstandbild Francesco Sforza's. Im Kupferstichcabinet zu München.

keit; aus seinen eignen Aufzeichnungen geht ferner hervor, daß er den 23. April 1490 an der Reiterstatue von Neuem zu arbeiten anfing. Also hatte er sie schon früher in Arbeit; daß Lionardo 1489 in Mailand war, haben wir gesehen. Nun berichtet freilich Castiglione in seinen Ricordi, Lionardo hätte an der Reiterstatue, das heißt am Modell derselben, 16 Jahre zu thun gehabt; allein diese Nachricht wird einfach umgestossen durch die Thatsache, daß das Modell 1493 bei der Hochzeitsfeierlichkeit von Bianca Maria Sforza mit dem Kaiser Maximilian unter einem Triumphbogen auf der Piazza del Castello öffentlich ausgestellt und von ganz Mailand bewundert wurde. Also ist daselbe sicher nach wenig mehr als

zehn Jahren — vor 1482 ist Lionardo nicht nach Mailand gekommen — vollendet gewesen, denn er hätte wohl keinenfalls zugegeben, daß von ihm etwas Unfertiges vor das Publicum gebracht würde. Hiermit fällt auch die Ansicht von Schorn und Förster, den Editoren der deutschen Vafariausgabe⁵⁶⁾, Lionardo habe die Reiterstatue 1483 begonnen, eine Ansicht, welche sie auf die Mittheilung Castiglione's sowie auf eine alte Tradition stützen, nach der das Modell 1499 von den Franzosen zerstört worden sei. Das Modell zum Reiterstandbild befand sich, wie Campori⁵⁷⁾ schlagend nachgewiesen hat, im September 1501 noch in ziemlich gutem Zustande in Mailand. Damals hatte der Herzog von Ferrara, Ercole I. d'Este, Absichten darauf und fand einen Concurrenten in keinem Geringern als dem König Ludwig XII. von Frankreich. Ercole schrieb unter dem 19. September 1501 aus Ferrara einen Brief an seinen Gefandten in Mailand, Giovanni Valla, und trug demselben auf, den damaligen mailändischen Gouverneur, den Cardinal von Rouen, zu bitten, ihm das Modell der Reiterstatue zu überlassen. Den 24. September erhielt er von seinem Gefandten Antwort und zwar eine abschlägige.

In Ermanglung besserer Quellen müssen wir eine Reconstruction der Reiterstatue nach der ziemlich ausführlichen Beschreibung bei Giovio versuchen, in erster Linie aber nach den erhaltenen alten Skizzen und Kupferstichen. Vor allem ist auf die jedenfalls alte, auf das Original selbst zurückgehende Zeichnung im Kupferstichkabinet zu München und den bekannten Kupferstich hinzuweisen, welchen Gerli⁵⁸⁾ publicirt hat, und der lange Zeit Lionardo selbst zugeschrieben worden ist. Die Skizze wurde vor Kurzem von Louis Courajod publicirt, und erst nachdem er seine Meinung über dieselbe in der Gazette des beaux arts⁵⁹⁾ mitgetheilt hat, ist vielfach von ihr Notiz genommen worden. Wenn Niemand sie eher betont hat, so rührt das daher, weil sie im Münchener Kupferstichkabinet sehr schlecht hängt. Sie ist mit der Feder gezeichnet und hebt sich von dem dunkeln, schwärzlich-braun getuschten Hintergrund hell ab. Der Zeichner hat hier den Hintergrund wohl absichtlich so dunkel gewählt, um in seiner Skizze das Plastische zu betonen. Lionardo liebte bekanntlich nicht den hellen Hintergrund und hat sich über die Zweckmäßigkeit, den zu zeichnenden Gegenstand vor einen dunklen Ort zu stellen, in seinem Malerbuch⁶⁰⁾ deutlich ausgesprochen. Wir sehen auf der Münchener Skizze den Fürsten und sein treues Schlachtross im Profil. In der Rechten den Feldherrnstab, in der Linken die Zügel, unentwegt geradeaus blickend, wie es einem Krieger geziemt, so sprengt er an uns vorüber, Strenge gebietend und Respect einflößend. Während das Schlachtross Verrocchio's im Schritt geht, und wie sein Reiter mehr eine trotzig abwartende, erwägende Stellung einnimmt, ist das Ross Lionardo's galoppirend dargestellt und setzt kühn über den zu Boden geworfenen Feind hinweg, derselbe stützt sich mit der einen Hand auf die Erde und ist mit der andern umsonst bestrebt, sich das Haupt zu schützen. Die lebhafteste Bewegung der Gruppe stimmt vollkommen mit der Beschreibung des Paolo Giovio⁶¹⁾ überein, das Zeugnis des Jovius aber mit dem Belege im Münchener Kupferstichkabinet ist durchaus genügend für den Beweis, daß Lionardo's Reiterstandbild eine bewegte Gruppe bildete. Folglich zeigt die in der Bewegung des Pferdes grundverschiedene

Rothstiftzeichnung im Codex Atlanticus, von dem sich eine photolithographische Abbildung in dem Werke findet, welches Belgioioso und Mongeri etc. herausgegeben haben, nicht den endgültigen Entwurf Lionardo's, sondern nur eine Skizze, die, wie viele andere, wieder bei Seite gelegt wurde. Vielleicht war es dem Meister diesmal auch weniger um die endgültige Redaction seines Stand-



Handzeichnung in der Sammlung der Uffizien.

bildes zu thun, als darum, Mittel auszufinden, dasselbe aufzustellen und zu transportiren, man kennt ja die Art Lionardo's, das Ende seiner Werke zu erwägen, noch ehe er sie begonnen hatte, und seine Sucht, so viel in die Ferne zu schweifen und darüber nur zu oft das Naheliegende zu vergeffen. Auf dem Blatte gewahren wir ein im Schritt gehendes Pferd ohne Reiter in einem Gerüste, unten in Bleistiftzeichnung dasselbe Pferd noch einmal. Der Schlufsredaction viel näher kommt dagegen der alte Stich aus der Sammlung Vallardi's. Passavant hat denselben

in feinem Peintre graveur (V. 181, No. 3), aber sehr ungenau, beschrieben; zuverlässiger ist die Beschreibung in der Gazette des Beaux arts ⁶²⁾ von G. d'Adda. Hier haben wir vier verschiedene Projecte zum Reiterstandbild, auf allen aber giebt der Herzog dem sich wild bäumenden Thiere die Sporen. Alle vier Pferde stehen auf Postamenten, am Rande der oberen gewahren wir, wie auf der Münchener Skizze, den besiegten Feind, das eine Mal ausgestreckt, das andere Mal sitzend, in der Rechten einen Speer und mit der Linken über dem Haupte einen Schild zur Abwehr haltend. Diesmal ist der Feind noch nicht gänzlich niedergeworfen, deshalb holt der Herzog auch zum verhängnisvollen Schlage aus, um ihn niederzustrecken. In den drei andern Fällen ist derselbe nicht kämpfend sondern commandirend dargestellt, wie auf der Münchener Skizze. Man sieht, der Kupferstich stimmt im Wesentlichen mit dem Blatt in München überein, er geht also, wenn auch nicht mit Bestimmtheit auf Lionardo's eigene Hand, so doch sicher auf Studien von ihm zurück.

Ueber die Frage, ob Lionardo je eigenhändig in Kupfer gestochen und in Holz geschnitten hat, ist viel hin und her gestritten worden, ohne dass man bis jetzt zu einem entscheidenden Resultat gekommen wäre. Höchst wahrscheinlich wird dies Räthsel auch nie befriedigend gelöst werden, es sei denn, dass neue Dokumente plötzlich neues Licht verbreiten würden. Sicher ist, dass sowohl die Holzschneide- wie die Kupferstecherkunst vor Lionardo in Mailand geübt wurde, daran also, dass er sie dort einfuhrte, ist nicht zu denken. Andererseits ist es aber durchaus nicht unwahrscheinlich, dass er den Versuch gemacht hat, sich mit der Technik der Kupferstecherei und der Holzschneidekunst vertraut zu machen, war er doch zeitlebens bestrebt, sich jede mögliche Technik anzueignen! Zwar bin ich weit davon entfernt, ihm alle die Blätter zuzuschreiben, welche Passavant und Ottley auf ihn zurückführen, ja ich möchte einige sogar ihm des Entschiedensten absprechen: So jenes Unicum im British Museum ⁶³⁾, die im Profil gesehene Frau, deren Flechten auf der Brust zusammengebunden sind. In ihr wähnt Passavant ⁶⁴⁾ die Mona Lisa del Giocondo zu erkennen. Das scheint mir ebenso wenig zutreffend zu sein wie die Autorschaft Lionardo's. In der Zeichnung wie in der Auffassung ist dies Blatt viel zu alterthümlich; um von ihm herzurühren; dass der Grabstichel einmal sehr auffälliger Weise fehlgegangen ist, — auf der Stirnhöhe nämlich — beweist nichts. Viel eher scheint mir von ihm der Profilkopf einer jungen Frau zu sein, deren üppig und in Schlangenlinien auf Schultern und Busen herabwallende Haare ein Epheukranz schmückt. Zu beiden Seiten des Blattes, das ebenfalls im British Museum aufbewahrt wird, lesen wir in Majuskeln: ACHA. LE. VI., die ausgeprochen soviel bedeuten wie: Achademia Leonardi Vincii ⁶⁵⁾; folglich steht dieser Stich im Zusammenhang mit der Akademie Lionardo's. Darauf deutet auch schon das Streben nach wirkungsvoller Licht- und Schattengebung, und der Gesichtsausdruck, welcher entschieden lionardesk ist. Man vergleiche diesen Stich mit der Studie eines dreiviertel, fast Profil gesehene Frauenkopfes der sich in der Galerie der Uffizien ⁶⁶⁾ befindet und zu dem Schönsten gehört, was von Lionardo's Zeichnungen auf die Nachwelt gekommen. (Vergl. die Abbild. S. 33). Die Aehnlichkeit ist eine so frappante, dass man meinen sollte, beide Köpfe gingen auf ein und dasselbe Modell zurück.

Doch wenden wir uns nach diesem Excurse wieder zur Reiterstatue. Was war der Grund, daß sie nicht fertig wurde? Hatte sich Lionardo zu viel zugemüht, und konnte er den Guß in Bronze nicht bemeistern, den er sich noch dazu vorgenommen hatte in einem Stück herzustellen? Oder fehlten ihm die finanziellen Mittel, das Riefenwerk zu Ende zu führen? Man bedenke, daß 100,000 Pfund Bronze, die Lionardo als zum Guß unumgänglich nothwendig erachtet haben soll, sich nicht leicht beschaffen ließen, und vergeße nicht, daß das Herzogthum Mailand damals politisch wie finanziell ziemlich zerrüttet war, und daß gegen Lodovico Sforza sich langsam, aber sicher, das Verhängniß der Invasion zusammenzog. Er war am längsten Herzog von Mailand gewesen, schon stand die Catastrophe vor der Thür. Solche Zeit war aber gewiß nicht günstig für das Entstehen monumentaler Werke und ganz besonders nicht für die Verherrlichung des Gründers einer Dynastie, deren Stern im Sinken begriffen war. Nachdem er aber untergegangen, fand natürlich Niemand mehr Interesse an der Fortsetzung des Werkes. So waren denn die politischen Verhältnisse daran Schuld, daß die Statue unvollendet blieb, und nicht, weil Lionardo's Können seinem Willen nachstand. Was er in dem einzigen uns erhaltenen Sonett⁶⁷⁾ dem Leser rath, war auch sein eigener auf langjährige Erfahrung basirter Grundsatz. Nicht in den Wind hatte er die Worte gesprochen:

»Kannst wie du willst nicht, wie du kannst so wolle,
Weil Willen thöricht ist, wo fehlt das Können.
Demnach verständig ist nur der zu nennen,
Der wo er nicht kann, auch nicht sagt er wolle.«

Die kleinlichen Neckereien von neidischen Rivalen, ja selbst von Männern wie Michelangelo, waren also durchaus nicht am Platz, und wir begreifen, daß es Lionardo die Zornröthe ins Gesicht trieb, als Michelangelo ihm später in Florenz, da es sich um eine Stelle in Dante handelte, zurief: „Erkläre du sie, der du einst den Entwurf zu einem Reiterstandbild gemacht hast, um es in Bronze zu gießen, daselbe aber nicht konntest und es in Schimpf und Schande hast stehen lassen müssen. Das also haben dir diese Dickköpfe von Mailändern geglaubt!“

Wie Lionardo in der letzten Zeit der Regierung Lodovico Sforza's mit finanziellen Verlegenheiten zu kämpfen hatte, geht aus dem Fragment eines Briefes⁶⁸⁾ hervor, von dem sich das Original heute in England befindet. Er ist offenbar kurz vor dem Zusammenbruch des Regimentes der Sforza in Mailand geschrieben und dürfte als ein Angstruf an den Herzog zu betrachten sein, der wohl sein Möglichstes für den entblößten Künstler gern gethan hätte, wenn er nur dazu im Stande gewesen wäre. Aus dem Briefe erfahren wir, daß Lionardo sich damals ohne jeden Auftrag befand und seine Kunst ihm so wenig einbrachte, daß er ernst mit dem Gedanken umging, einen andern Beruf zu wählen, um sich wenigstens das Nöthige zum Leben zu verdienen. Er kennt die bösen Zeiten und will ihnen auch gerne Rechenschaft tragen, so weit das in seinen Kräften steht; er weiß wohl, daß der Herzog mit ernstern Dingen als einer Reiterstatue beschäftigt ist, daß es sich darum handelt, die Dynastie vor dem Angriff eines drohenden Feindes zu retten, trotzdem aber kann er nicht umhin, ihn an den mehrjährigen Rückstand seines Gehaltes zu mahnen, es trieb ihn eben die Noth

zum offenen Geständniß; hatte er doch nicht allein für sich zu forgen, sondern auch für die Schüler, die bei ihm im Atelier arbeiteten, sowie für seine Gehülfen. Lionardo, das geht aus Allem hervor, war seiner Umgebung gegenüber stets von unendlicher Gutmüthigkeit, er theilte gerne, vorausgesetzt, daß ihm überhaupt, etwas zum Theilen blieb. Wem etwas fehlte, der wandte sich ohne Weiteres an ihn, besonders Salai lag ihm gerne auf der Tasche; es scheint, daß Lionardo denselben am 4. April 1497 förmlich neu ausstattete, unter diesem Datum finden sich in seinen Tagebüchern Rechnungen von einem Kleide und einer Kappe für ihn. Später, den 15. Oktober 1507, lieh er ihm sogar Geld für die Ausstattung seiner Schwester. Solche Freigebigkeit und echt menschliche Gesinnung konnten, wenn sie Leuten erzeigt wurden, die wie Salai ihrer würdig waren, nur von guten Folgen sein, es kam aber auch vor, daß sich Schufte bei dem Meister einschlichen, mit der Absicht ihn zu hintergehen. Wie mochte ihn dann die Lebenswürdigkeit und Güte, so er an sie verschwendet hatte, reuen! Lionardo selbst gedenkt kurz und mit bitteren Worten eines solchen Falls. Es war ein gewisser Jachomo, der ihn auf schmähliche Weise hinterging und betrog. So kam zu den schlechten Zeiten und der Freigebigkeit Lionardo's noch der Mißbrauch hinzu, den einige Unwürdige mit ihr trieben, und alles das zusammen mußte den Meister schließlich in Geldverlegenheiten stürzen und ihn dazu zwingen, den Herzog wenigstens an das zu erinnern, was er ihm von Rechts wegen schuldete. Derselbe leistete dem Mahnen Lionardo's denn auch sofort Folge. Zwar bezahlte er ihn nicht in baarem Geld, sondern indem er ihm einen Weinberg gab, der früher dem Kloster S. Vittore gehört hatte und ganz nahe der Porta Vercellina lag. Dort sollte Lionardo schalten und walten, wie es ihm gefiel, und nach Belieben den Garten pflegen und auf dem Grundstück Häuser bauen dürfen, was Salai, dem Lionardo im Testament die Hälfte desselben vermachte, schon zu seinen Lebzeiten und mit seiner Zustimmung that. Das Document, in welchem von dieser Schenkung die Rede ist, datirt vom 26. April 1499 und ist in lateinischer Sprache abgefaßt, Lionardo wird in demselben »pictor celeberrimus« genannt.

Lange sollte er den Besitz dieser Scholle Erde nicht genießen, denn schon in demselben Jahre stürzte das Regiment der Sforza in Mailand zusammen. Das Ungewitter, welches sich über dem Haupte Lodovico's entlud, war von ihm selbst heraufbeschworen, er war es gewesen, der die Franzosen unter Carl VIII. ins Land gerufen hatte; jetzt rächte sich seine unpatriotische That an ihm selber, die Geister, welche er losgelassen, vermochte er nicht mehr zu bannen. Auf Carl VIII. war Ludwig XII. von Orleans gefolgt, in seinen Adern floß viscontisches Blut. Die Krone Frankreichs hatte er als Vetter Carls geerbt; als Enkel der Valentina Visconti machte er Ansprüche auf das Herzogthum Mailand. Er überzog Lodovico mit Krieg und konnte ihn um so leichter aus dem Sattel heben, da die herzoglichen Kassen leer waren und auch nach und nach Stimmen im eignen Lande sich gegen ihn erhoben. Zwar gelang es Lodovico bald, das Staatsruder von Neuem in seine Hände zu bringen, allein nur auf kurze Zeit. Wie gewonnen so zerronnen! Er fiel durch Verrath in die Hände der Franzosen und beschloß im Jahre 1510 sein ereignisreiches Leben als Gefangener.

Kurze Zeit nach jener Katastrophe kehrte Lionardo Mailand den Rücken, nicht ohne Wehmuth von dem Platze, in dem er sein Meisterwerk geschaffen hatte, Abschied nehmend und mit innerm Groll über die Unsicherheit der politischen Zustände in seinem Vaterlande. Er wandte sich wieder nach Florenz und wurde, als er dort ankam, von den hohen Würdenträgern der Republik mit Ehren und Auszeichnungen empfangen, war er doch inzwischen ein weltberühmter Mann geworden, auf den seine Landsleute mit Recht stolz sein konnten! Sein Freund der Mathematiker Fra Luca Pacciolo, begleitete ihn und bezog mit ihm, wie es scheint, eine gemeinsame Wohnung.

In Florenz bot sich Lionardo als Maler bald eine dankbare Aufgabe. Er wurde von den Frati de' Servi beauftragt, für den Hauptaltar der Nunziata ein Bild zu malen. Zwar war daselbe schon bei Filippino bestellt, derselbe trat jedoch, als er von Lionardo's Ankunft hörte, zu seinen Gunsten zurück, wahrscheinlich in der selbstlosen Ueberzeugung, das das Bild sich in keinen besseren Händen befinden könnte, als denen Lionardo's. Wie er indeffen seine Verpflichtungen verstanden und erfüllt hat, läßt Vasari uns zwischen den Zeilen errathen. Nachdem die Mönche dem Meister im Kloster Wohnung angewiesen hatten, ließ er es sich lange wohl sein, zeichnete und skizzirte nach Belieben, vertiefte sich in seine wissenschaftlichen Probleme und vergaß darüber ganz den eigentlichen Zweck seines Aufenthalts im Kloster. Das mag dann den guten Mönchen schließlich doch zu bunt geworden sein. Sie drangen lebhaft in ihn, endlich Hand an's Werk zu legen, und nun fertigete er jenen berühmten Carton, der sich heute in der Royal Academy zu London befindet, das Uebrige ließ er einstweilen auf sich beruhen. Die geduldigen Servitenbrüder mögen bei der Gelegenheit das eigenartige Temperament des großen Florentiners und seine künstlerische Individualität bis zum Ueberdruß kennen gelernt haben, Lionardo hat ihnen wohl gerade so gut wie dem naiven und zudringlichen Prior von Sta. Maria delle Grazie bedeutet, das ein wahrer Künstler nicht immer faulenzet, wenn er die Hände in den Schooß legt, das er vielmehr oft im scheinbaren Nichtsthun die genialsten Gedanken concipire und das, je klarer sich die Idee im Geiste gestalte, sie desto schneller und sicherer aufs Papier geworfen werden könne. Und seine Methode ist in vieler Beziehung die richtige, das hat er gerade durch diesen Carton bewiesen, bei dem nur zu bedauern ist, das er nie als Bild ausgeführt wurde. Als Carton gehört er immerhin zu den ausgeführtesten, die gezeichnet worden sind. Er fand denn auch zur damaligen Zeit die volle Würdigung; aus dem, was Vasari⁶⁹⁾ mittheilt, geht hervor, das er nächst dem Abendmahl die populärste Composition Lionardo's war. Nach der Vollendung wurde er öffentlich ausgestellt, und ganz Florenz, alt und jung, Mann und Frau strömten hin ihn zu sehen. Die Leistung des großen Mitbürgers gestaltete sich zu einem förmlichen Volksfeste, und sein Erfolg war ein so großer, wie er bis dahin noch kaum in den Annalen der Kunstgeschichte vorgekommen war. Der Carton wird heute unter Glas aufbewahrt und ist 1798 von A. Smith, jedoch nicht gut im Character, gestochen worden. Die einzige authentische Wiedergabe besitzen wir in einer photographischen Aufnahme, die vor einigen Jahren in London gemacht wurde, nur durch sie bekommen wir eine Ahnung von der

Herrlichkeit des leider durch die Zeit sehr mitgenommenen Originals. Der Carton ist in brauner und schwarzer Kreide ausgeführt und durch weiß aufgesetzte Lichter in Wirkung gebracht⁷⁰⁾, er stellt Maria mit dem Christkinde auf dem Schooße der Anna dar, daneben Johannes. Mit dem bekannten Bilde im Louvre steht er weiter in keinem Zusammenhang, dagegen ist es sehr wohl möglich, daß er sich mit dem Carton deckt, von welchem Lomazzo⁷¹⁾ spricht und behauptet, er sei nach Frankreich gekommen, habe sich aber zu feiner Zeit, also in den achziger Jahren des sechszehnten Jahrhunderts im Besitze Aurelio Luini's befunden. Aus dem Umstande, daß Lomazzo bei der Beschreibung nicht den Johannes erwähnt, braucht man nicht nothgedrungen auf einen andern Carton zu schließen, Lomazzo ist in seinen Beschreibungen nicht immer sehr genau.

Was die kleine Skizze betrifft, welche unter dem Namen einer Originalskizze zum Carton ebenfalls in der Royal Academy aufbewahrt wird, so mag sie früher den Eindruck der Echtheit gemacht haben; in ihrer heutigen Gestalt erscheint sie aber von einem Manieristen überarbeitet und sinnlos verschmiert, es gehört wahrlich Phantasie dazu, hier die Züge des großen Meisters zu erkennen.

Nachdem Lionardo den Mönchen der Nunziata sein Wort zurückgegeben und seine Freiheit wiedererlangt hatte, nahm er Bestellungen anderer Art entgegen; sein großer Ruf als Porträtmaler verschaffte ihm bald zahlreiche Aufträge, besonders unter der schönen Welt des damaligen Florenz. Zuerst scheint er die Frau des Amerigo Benci, eine anerkannte Schönheit, porträtirt zu haben, ihr Bildniß ist aber leider nicht auf uns gekommen; was im Palazzo Pitti für sie ausgegeben wird, gilt nicht für authentisch. Sein Hauptporträt aus jener Zeit, die sogenannte belle Ioconde, ist uns dagegen glücklicherweise erhalten und macht heute eine Hauptzierde des Louvre⁷²⁾ aus. Lionardo arbeitete an diesem Bilde vier Jahre lang, so erzählt wenigstens Vasari, der zu gleicher Zeit die Art und Weise verbürgt hat, wie Lionardo Modell sitzen ließ⁷³⁾. Ihm war es nicht wie so Vielen um die äußere Form allein zu thun, die ja bei allen Menschen mehr oder weniger dieselben Linien zeigt und immer nur, sie mag noch so genau wiedergegeben sein, eine tote und geistlose Aehnlichkeit repräsentiren wird, wenn sich der Charakter nicht in ihr reflectirt. Nach diesem strebte aber vor Allem Lionardo. Er war ein großer Physiognomiker, und seine Stärke bestand darin, jedes Individuum in seiner Eigenthümlichkeit aufzufassen. So mußte er natürlich als Porträtist in erster Linie darauf bedacht sein, der tödtlichen Langweile vorzubeugen, welche Modelle beim Sitzen oft beschleicht und ihre Züge zur apathischen Gleichgültigkeit herabstimmt. Deshalb blieb er auch mit seinem Modell nicht gerne allein, sondern ließ immer Jemanden zugegen sein, der ihm vorsingen oder vorspielen und allerlei Scherze mit ihm treiben mußte. Nur auf diese Weise ist es ihm gelungen, jenes bezaubernde Lächeln und den verführerischen Liebreiz der Mona Lisa für alle Zeiten auf der Leinwand zu fixiren.

Mona Lisa war die dritte Frau des Francesco del Giocondo, er hatte sie im Jahre 1495 geheirathet, ihr Mädchennamen lautete Lisa di Anton Maria Gherardini. Neuerdings ist durch Milanese festgestellt worden, daß Lionardo auch ihren Mann porträtirt hat; wir erfahren es aus den Aufzeichnungen des von uns schon oft erwähnten Anonymus. Leider ist jedoch sein Bild, von dem sonst nirgends die

Rede, verschollen, das Porträt der Gemahlin war offenbar populärer. In der That! Der Commentator der Vafariusgabe, die bei Le Monnier in Florenz erschien, weist nicht weniger als acht Copien nach, und es ist gewiß nicht schwer, die Zahl derselben noch zu vergrößern. Die bedeutendste befindet sich im Madrider Museum und ist auf Holz gemalt (0,75 m. × 0,57 m.). Sie stimmt mit dem Louvrebilde bis auf den Hintergrund überein und soll beim ersten Anblick so bestechen, daß man fast geneigt ist, an Lionardo selbst als den Urheber zu denken; soviel ist sicher, die vielen sonstigen Copien ⁷⁴⁾ stehen weit hinter diesem Bilde zurück. Die Ansicht, daß Lionardo die Mona Lisa zwei Mal porträtiert hat, und daß sowohl das Louvre- wie das Madrider Bild von ihm herrühren könnte, ist keineswegs ausgeschlossen.

Man hat aus den Zügen der Mona Lisa Falschheit herauslesen wollen, was entschieden auf Uebertreibung beruht, wenn auch zugegeben werden muß, daß etwas Katzenhaftes im Blick der schönen Frau liegt. Das Katzenhafte tritt uns noch mehr entgegen auf einer Kreidezeichnung, die aus dem Nachlaß Vallardi's stammt und sich heute im Besitz des Advocaten Rosmini in Mailand ⁷⁵⁾ befindet. Hier ist die Gioconda als heilige Catharina gedacht und hat einen Palmzweig in der Hand, derselbe kann übrigens spätere Zuthat sein. Mir erscheint der obere Theil der Zeichnung authentisch, der untere hingegen nicht, er geht etwa von der Schulternhöhe an auf eine andere Hand zurück. Man beachte nur den conventionellen Faltenwurf. Es existirt noch eine andere sogenannte Studie zur Mona Lisa, ein weiblicher Profilkopf mit herabhängendem Haar unter den Münchener Handzeichnungen. Ob diese Kreidezeichnung, (von Piloti lithogr.) aber wirklich mit der Gioconda in Zusammenhang steht, wie der Commentator der deutschen Vafariusgabe ⁷⁶⁾ behauptet, erscheint mir sehr zweifelhaft. —

Es sei hier der Platz, ein Wort über die Karrikaturen Lionardo's zu sagen. Bekanntlich suchte er sich gerne solche Typen aus, die von dem Herkömmlichen weit abgehen, ja er hatte sogar eine Neigung für das Monströse und Barocke ⁷⁷⁾; es ist als ob die lange Beschäftigung mit dem Allerheiligsten ihn zuweilen das Bedürfnis empfinden ließe, einmal in einer ganz andern Welt zu leben. Diese Leidenschaft entspringt offenbar aus der Freude, die Lionardo am Studium des Individuums überhaupt hatte. Vafari theilt uns mit, wie er Gestalten, wenn sie ihm einmal gefielen, unermüdlich nachzugehen pflegte, und nicht eher ruhte, als bis er ihre Züge auf dem Papier fixirt hatte. Die Art und Weise deren er sich dabei bediente, ist sehr originell. Lomazzo ⁷⁸⁾ erzählt, sich auf die Mittheilung der eigenen Diener Lionardo's berufend, derselbe habe einst ein Bild malen wollen mit einigen lachenden Bauern darauf und zu dem Zweck sich Leute ausgesucht, die zu seinem Vorhaben geeignet gewesen seien. Darauf habe er ihnen ein Essen gegeben und die wunderbarsten und lächerlichsten Dinge von der Welt erzählt, so daß sie vor Lachen sich kaum mehr halten konnten. So fand er Gelegenheit, sie auf's Aufmerksamste zu beobachten und ihre komischen Gesten sich in's Gedächtnis einzuprägen. Wenn sie dann fortgegangen waren, zog er sich in seine Kammer zurück und zeichnete aus dem Kopf alle die Gesichter auf, welche bei seinen Erzählungen geschnitten worden waren. Auch soll Lionardo,

wie derselbe Gewährsmann berichtet, gerne die Mienen der zum Tode Verurtheilten beobachtet haben, wenn man sie zum Richtplatz führte.

Die Zahl der auf uns gekommenen Karrikaturen Leonardo's ist unendlich groß, in den meisten Galerien Europa's sind solche zu sehen, darunter allerdings viele mit Unrecht ihm zugeschrieben und manche gefälschte. Von den nach England verschlagenen befinden sich einige echte in der reichhaltigen Sammlung des Duke of Devonshire zu Chatsworth⁷⁹⁾; andere dafelbst scheinen mir jedoch entschieden Copien zu sein und zwar nach den berühmten Blättern in Venedig, die offenbar von je her die populärsten Karrikaturen Leonardo's waren und dem zufolge auch am meisten nachgezeichnet worden sind. So finden wir die sieben Köpfe des einen Blattes (Br. Venedig 50) alle in der Ambrosiana⁸⁰⁾ wieder, und ebendafelbst ist auch die Karrikatur zu unterst auf der Braun'schen Photographie (Venedig 51) zu sehen. Köpfe in der Ambrosiana ferner kommen auch in der Albertina vor, Br. Ambrosiana 96 = Br. Albertina 99. Beide Zeichnungen sind unächt und gehen auf ein gemeinfames Original zurück.

Es ist auffallend, — und um so auffallender bei Leonardo's feiner Beobachtungsgabe — daß seine Karrikaturen meistens übertrieben, ja sehr oft physisch unmöglich erscheinen. Wer sich davon überzeugen will, vergleiche die Blätter, welche von Sandrart⁸¹⁾, Hollar⁸²⁾ und dem Grafen von Caylus⁸³⁾ gestochen und deren Sammelwerken einverleibt sind; wer die nicht bei der Hand haben sollte, schöpfe aus den Kupferwerken Gerli's⁸⁴⁾ und Chamberlain's⁸⁵⁾. Die Karrikaturen Leonardo's waren von jeher sehr populär, sie wurden unzählige Male gestochen und neuerdings auch photographisch und vermittelt Lichtdruck in sehr guten, allgemeiner zugänglichen Facsimiles reproducirt. Sie sind nicht so sehr treue Nachahmungen von charakteristischen Verbildungen, wie dieselben ja ab und zu in der Natur vorkommen, als vielmehr freie Capricen, die dem phantasiereichen Kopfe Leonardo's entsprangen. Ihre Komik ist mehr eine äußerliche als innere und streift nicht selten ans Possenhafte. Die Porträtähnlichkeit dieser menschlichen Ungethüme blickt zwar in den meisten Fällen noch durch, würde aber die Lachmuskeln des Beschauers weit mehr anregen, wenn sie nicht absichtlich ins Fratzenhafte gesteigert wäre, und dadurch etwas Conventionelles bekäme. Es ist wunderbar, das Schönheitsgefühl der Griechen sowohl wie der Italiener der Renaissance war so groß, und das künstlerische Ideal, dem sie nachjagten, so hehr, daß es ihnen kaum möglich war, das Häßliche und Abnorme, wenn es ihnen entgegentrat, getreu nachzuahmen; entweder milderten sie es oder sie übertrieben es bis zur factischen Unmöglichkeit, gewissermaßen, um ein abschreckendes Beispiel zu statuiren. Ihr strenger Canon war Schuld daran, daß sie mehr nach ästhetischem Ebenmaß als nach Charakteristik strebten, die Karrikaturen Leonardo's sind Erscheinungen, wie die italienische Kunstgeschichte nicht viele aufzuweisen haben dürfte.

Nach kaum zweijährigem Aufenthalte in Florenz — Ende April 1500 ist Leonardo spätestens in seine Vaterstadt zurückgekehrt — folgte er einem Rufe Borgia's, der ihn zum Hofarchitekten und Militäringenieur ernannte. Lio-

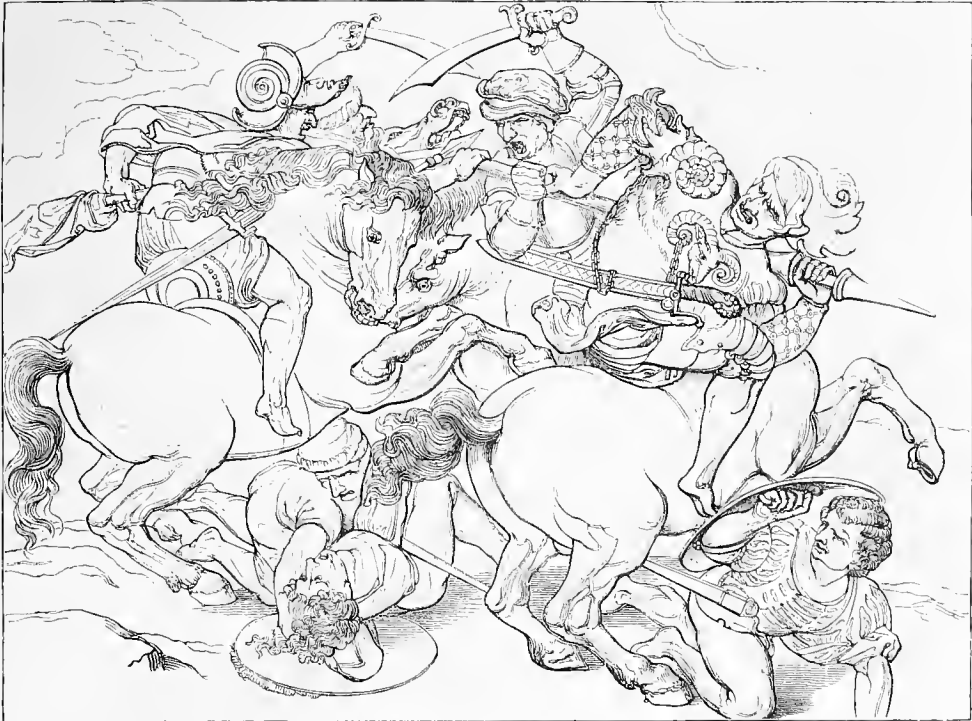


Karikaturen. Zeichnung in der Albertina.

nardo sollte sämtliche Festungen des Kirchenstaats besichtigen und sie in den gehörigen Vertheidigungsstand setzen, alle Ingenieure des Landes waren ihm untergeordnet. Das betreffende Decret⁸⁶⁾ datirt aus dem Jahre 1502. Er machte sich zu dem Zweck sofort auf den Weg und ging nach Umbrien, in die Romagna, und von da in die Emilia; die Route, welche er einschlug, können wir an der Hand seiner eigenen Reisebemerkungen ziemlich genau verfolgen. Den 30. Juli treffen wir Lionardo in Urbino, am 1. August ist er in Pefaro und am 8. in Rimini, am 11. weilt er in Cesena und am 6. September in Cesenatico. Für die verhältnißmäßig geringe Zeit, die er auf diese Reise verwandte, scheint er Erstaunliches geleistet zu haben, er maß Strecken zwischen Buonconvento, Chiusi, Perugia, Foligno und Case nuove und führte Messungen aus zwischen Bertinoro, Forli, Faenza und Imola. Und nebenbei fand er sicherlich noch die Muse, über Probleme nachzudenken, die er sich selbst gestellt hatte. Es ist überhaupt merkwürdig, daß Lionardo, wo er doch sein Augenmerk vorzugsweise auf positive Dinge richtete, von Zeit zu Zeit auch gerne über unlösbare Probleme wie das Perpetuum mobile und die Quadratur des Kreises grübelte. Ueber die Unmöglichkeit der Lösung derselben ist er sich allerdings später ebenso klar geworden, wie über die Unmöglichkeit, Flugmaschinen zu construiren und Vorrichtungen zu treffen, kraft derer der Mensch auf dem Wasser gehen kann. Trotz des geringen Nutzens sind aber seine Aufzeichnungen über derartige Fragen im höchsten Grade interessant, denn sie gewähren uns einen Blick in seine wissenschaftliche Methode.

Den 25. Januar 1503 war Lionardo schon wieder in Florenz, er saß in der Commission, die über den geeignetsten Platz für den David des Michelangelo zu entscheiden hatte.⁸⁷⁾ Es ist wohl möglich, daß das unerquickliche Verhältniß, in dem diese beiden Männer standen, von daher datirt, jedoch wahrscheinlicher, daß die Concurrenz im Rathssaal Schuld daran war. Michelangelo sowohl wie Lionardo hatten für denselben ein Bild zu malen, und so kamen sie sich gewissermaßen in den Weg, traten sich als Rivalen gegenüber und wurden eifersüchtig auf einander. Michelangelo stellte eine Scene dar aus dem Kriege der Florentiner gegen die Pisaner, und Lionardo die Schlacht, welche den 29. Juni 1440 bei Anghiari stattfand und von den Florentinern über die Mailänder gewonnen wurde. Ersterer wählte sein Motiv so, daß er vollauf seine Stärke im Actzeichnen offenbaren konnte, er schilderte einen Ueberfall beim Baden, letzterer dagegen wählte eine Reiterfchlacht und fand so Gelegenheit, sein Lieblingsthier, das Pferd, in den mannigfaltigsten Bewegungen darzustellen. Beide Cartons⁸⁸⁾ theilten das gleiche Schicksal, sie kamen nie zur Ausführung und gingen verloren. Lionardo hat den seinen, wie aus vorhandenen Rechnungen hervorgeht, spätestens im Februar 1504 begonnen, und aus einem Briefe des Gonfaloniere Pietro Soderini möchte man schließen, daß die Gruppe der um eine Standarte kämpfenden Reiter, welche durch den, wie man sagt nach einer Rubens'schen Zeichnung⁸⁹⁾, von Edelinck verfertigten Stich allgemein bekannt geworden ist, 1506 schon auf die Mauer übertragen war. Warum dann Lionardo sein Werk liegen ließ, ist aus Vasari und Giovio zu entnehmen, was wir hingegen in den Aufzeichnungen des Anonimo Milanese's lesen, steht damit weiter in keinem Zusammenhang. Der-

felbe sagt, daß Leonardo aus dem Plinius ein Bindemittel kennen lernte, mit dem er in der Sala del Papa in Sta. Maria Novella einen Versuch gemacht habe. Nachdem er das Bild, an welchem er das neue Verfahren prüfen wollte, an die Wand gelehnt hatte, zündete er vor demselben ein gewaltiges Kohlenfeuer an, um dadurch die Farben zu trocknen. Die Hitze erreichte das Gemälde jedoch nur unten und so mißglückte der Versuch. Hermann Grimm ⁹⁰⁾ meint, und wohl mit Recht, daß es sich hier um ein Experiment mit der Wachsmalerei der Alten gehandelt habe. Sicher ist, daß der Meister im Rathssaal des Palazzo Vecchio eine andere Technik anwandte. Mit dem, was Paolo Giovio von der



Vom Karton der Anghiarischlacht. Nach einem Stich von Edelinck.

daselbst befolgten Methode Leonardo's erzählt, stimmt die Mittheilung des Anonymus durchaus nicht überein, wohl aber die des Vafari. Vafari sowohl wie Giovio versichern uns, daß Leonardo im Rathssaal mit Oel als Bindemittel, Giovio setzt hinzu, mit Nufsöl, auf die Mauer gemalt habe, und Vafari spricht dann noch von der Mauertünche, die Leonardo von so schlechter Composition aufgetragen habe, daß sie schon beim Malen nothwendigerweise hätte wieder abfallen müssen. So wäre also die Schuld des Mißlingens auf ähnliche Ursachen zurückzuführen, wie der Ruin des Abendmahls in Sta. Maria delle Grazie. Beide Male hat die Sucht des Neuerers die Nachwelt um ein Meisterwerk gebracht. Als Leonardo dann später von seinem Vaterlande für immer Abschied nahm und nach Frankreich übersiedelte, liefs er die Mehrzahl seiner Studien zur Reiter-schlacht, darunter auch die durch Vafari's beredte, obgleich in manchem nicht

ganz genaue Beschreibung allbekannte Pferdegruppe, im Hospitale von Sta. Maria Nuova zurück. Dort hatte er nach dem Umschwung der politischen Dinge in Mailand den größten Theil seines Vermögens angelegt.

Von echten Entwürfen Lionardo's zur Reiter Schlacht sind nicht viele auf uns gekommen. Zu den wenigen gehört eine Federzeichnung, die im Louvre auf Seite 238 im Bande Vallardi aufbewahrt wird und den Kampf um eine Fahne darstellt, vor Allem aber eine Skizze aus der Sammlung Thiers⁹¹⁾. Es ist bemerkenswerth, daß nur ein einziges von den Motiven dieser flüchtigen Feder-skizze, nämlich der Angriff des Fußsoldaten auf den Reiter, sich auf dem Blatte wiederfindet, das, ehemals im Besitze des Malers Bergeret, heute verschollen ist und uns nur noch in einer Lithographie von Villain vorliegt. Dieselbe macht den Eindruck eines pasticcio.

Wie genau Lionardo es mit seiner Aufgabe im Rathssaal nahm, geht aus dem 67. Capitel⁹²⁾ seines Malerbuches hervor und aus einer Denkschrift, die er nur zu dem Zweck aufgesetzt zu haben scheint, um sich als objectiver Historiker über den Kampf bei Anghiari zu orientiren. Aus ihr ersehen wir, daß es sich auf dem Bilde um weit mehr handelte, als um die im Holzschnitt hier mitgetheilte schwungvolle Episode, daß Lionardo im Gegentheil ein Schlachtbild im wahren Sinne des Wortes im Auge hatte, sonst hätte er sich auch wohl über das Topographische nicht so genau Rechenschaft abgelegt, und zwar eine Rechenschaft, die selbst einem Geschichtschreiber von Fach alle Ehre machen würde! Den Berichten zufolge von Zeitgenossen, wie Benvenuto Cellini⁹³⁾, hat sein Carton auf die Entwicklung der damaligen Kunst in Italien nicht geringeren Einfluß ausgeübt, als der Carton seines großen Nebenbuhlers Michelangelo Buonarrotti. In der Selbstbiographie Benvenuto's lesen wir: »es hingen diese Cartone, einer in dem Palaß der Medici, einer in dem Saale des Papstes, und so lange sie aufgestellt blieben, waren sie die Schule der Welt.«⁹⁴⁾

Das Jahr 1504 war für Lionardo ein in mehrerer Beziehung folgenschweres: Einmal erhielt er den wichtigen Auftrag für den Rathssaal, und dann verlor er in demselben Jahr seinen Vater. Ser Piero starb den 9. Juli, an einem Mittwoch 7 Uhr Morgens, im Alter von 77 Jahren, und hinterließ 12 Kinder. Für Lionardo war das gewiß ein herber Schlag, da er mit dem Vater sich zeitlebens gut gestanden hatte. Er mußte sich fagen, daß nun die Interessenfrage an die Familie herantreten und daraus vielleicht Zank und Hader entspringen würde. Und so kam es auch. Als die Theilung des Vermögens zwei Jahre darauf, am 30. April 1506, vorgenommen wurde, ward Lionardo vollständig übergangen. Wenn auch bei den 12 Geschwistern und dem nicht sehr großen Vermögen jedem Einzelnen ein ziemlich kleiner Theil zufiel und Lionardo demnach materiell nicht viel zu verlieren hatte, so mußte es ihn doch bitter kränken, ganz von der eigenen Familie ignorirt worden zu sein. Es war auch gewiß nicht zum Mindesten die Verstimmtheit über den Familienzwist, welche ihn, von der Signoria beurlaubt, im Sommer 1506 von Florenz fort und zu seinem Freunde Melzi trieb, bei dem er von jeher ein gern gesehener Gast gewesen. Schon während seines mailänder Aufenthaltes pflegte er sich, wenn ihm Ruhe und Sammlung Bedürfnis war, auf den Landsitz Melzi's zurückzuziehen, der in Vaprio, unweit Mailand lag, an den

Ufern der Adda in wonnig idyllischer Landschaft. Das Haus Melzi's hatte überdies feine künstlerische Weihe erhalten durch jenes kolossale Madonnenbild, welches von Lionardo und Melzi gemeinfam herrühren wird, und von dem noch heute ein Fragment zu sehen ist.

In Mailand lag Lionardo diesmal besonders hydraulischen Studien ob, zu welchem Zweck Ludwig XII. von Frankreich ihm einen Theil des Naviglio von Gazzano zur Verfügung gestellt hatte. Außerdem wurde er von ihm, und zwar sehr bald, zu seinem Hofmaler ernannt; aus einem Briefe Chaumonts an die Signoria von Florenz geht hervor, daß Lionardo schon im August 1507 in den Dienst des allerchristlichsten Königs trat. Und es war kein bloßer Titel, den er da trug, in dem betreffenden Dokument wird auch einer Tafel gedacht, die der Künstler für den König schon zu malen angefangen hatte. Wenn Lionardo nun trotzdem bald wieder nach Florenz zurückkehrte, so geschah es wohl hauptsächlich, um endlich einmal seinen Verpflichtungen gegenüber dem florentinischen Staate nachzukommen, jedoch auch um den Streit mit seinen Brüdern auszufechten. Chaumont, der damalige Statthalter von Mailand, bittet in dem Brief⁹⁵⁾, den er an die Signoria von Florenz richtet, man möchte doch die Erbschaftsangelegenheit des Künstlers mit seinen Brüdern so schnell wie möglich in Ordnung bringen und Lionardo nach Fug und Recht beistehen. Wenn die Herren das thäten, würden sie dem allerchristlichsten König nach Gefallen handeln. Daß Ludwig den Künstler in der That nur ungern entließ, geht aus dem Schreiben hervor, welches der Monarch eigenhändig an die Signoria richtete; in demselben nennt er Lionardo, der sich in »occupation continuele près et alentour de sa personne« befände, seinen »chier et bien amé painctre et ingenieur ordinaire.«

Deffen ungeachtet machte Lionardo sich im September 1507 auf den Weg in die Heimath. Inzwischen war noch ein zweiter Erbschaftsprocess zum ersten hinzugekommen, 1506 (?) war nämlich sein Onkel Francesco gestorben, und da er keine Kinder hinterließ, hatte er sein Vermögen den Neffen und Nichten vermacht, die Lionardo jedoch auch diesmal seinen Theil nicht herausgeben wollten. Bei solchen Verhältnissen mußte er selbstverständlich darauf bedacht sein, sich mit möglichst vielen Empfehlungen an einflußreiche Persönlichkeiten zu versehen. Es scheint, daß er sich mit dem Briefe Chaumont's vom 15. August 1507 und dem des Königs seiner Sache noch nicht sicher genug fühlte, er strebte auch nach der Protection des Cardinals Hippolito d'Este von Ferrara. Er schrieb ihm unter dem 18. September desselben Jahres und bat ihn, er möge doch Raphaello Jherónimo von seinem Fall sprechen und denselben für ihn günstig stimmen. Jheronymo war einer der Hauptleute an der Signoria und stand zu dem Cardinal in freundschaftlichen Beziehungen. Lionardo hatte den Cardinal seiner Zeit in Mailand kennen lernen. Sein Brief⁹⁶⁾ lautet in freier Uebersetzung folgendermaßen: »Seit einigen Tagen bin ich von Mailand hier (in Florenz nämlich) angekommen, und da einer meiner Brüder sich weigert, das Testament zu vollstrecken, welches mein Vater vor drei Jahren, als er starb, aufsetzte, habe ich es nicht unterlassen wollen — damit ich mir selbst in einer Angelegenheit, die mir wichtig ist, nichts vergebe, und obgleich das gute Recht auf meiner Seite —

Eure Eminenz um einen Empfehlungsbrief zu bitten an den Herrn Raphael Jheronymo, der gegenwärtig einer unserer höchsten Würdenträger ist, vor denen mein Fall zur Verhandlung kommt, und der außerdem von seiner Excellenz dem Gontaloniere noch ganz speciell betraut ist mit meiner Sache, die vor dem Feste Allerheiligen entschieden und beendet sein muß. Deshalb, Monsignore, bitte ich Eure Eminenz, so sehr ich nur bitten kann, dem Herrn Raphael einen Brief zu schreiben und Leonardo Vincio, der Euer leidenschaftlicher Diener von je her war und immer sein wird, in demselben bestens zu empfehlen, ferner den Signor Raphael zu bitten, mir nicht nur Gerechtigkeit widerfahren zu lassen, sondern auch einen günstigen Entscheid treffen zu wollen. Ich bezweifle nach den vielen Berichten, die ich erhalten habe, keineswegs, daß Signor Raphael, welcher für Eure Eminenz eine große Anhänglichkeit besitzt, den Dingen diejenige Wendung geben wird, welche mir erwünscht ist, und würde einen günstigen Entscheid natürlich dem Briefe Eurer Eminenz zuschreiben, der ich neuerdings die Ehre habe mich zu empfehlen. Et bene valeat!

Euer ergebenster Diener

Leonardus Vincius pictor.«

Wenn trotz Empfehlungen und Anstrengungen seinerseits Leonardo in Florenz keinen schnellen Erfolg hatte, so kam das eben daher, daß man ihm in seiner Vaterstadt wegen Nicht-Vollendung der Reiter Schlacht ernstlich grollte. Die Signoria wird sich schwerlich eines Mannes lebhaft angenommen haben, den P. Soderini erst kürzlich in einem Briefe an Kardi (vom 9. October 1506) einen „delatore“ genannt hatte. Vom Ausgang seiner Proceße wissen wir zwar nichts, allein soviel steht fest, daß sie sich in die Länge zogen, im März 1509 waren die Familienstreitigkeiten jedenfalls noch nicht geschlichtet, und höchst wahrscheinlich dauerten dieselben noch im Jahre 1511 fort. In Folge dessen war Leonardo fortwährend unterwegs zwischen Florenz und Mailand, in dem einen Jahre 1507, und zwar im Verlaufe weniger Monate, hatte er den Weg zweimal machen müssen. Bei solch einem Wanderleben konnte selbstverständlich künstlerisch nicht viel herauskommen. Wenn Leonardo auch im October 1507 schon nach Mailand zurückkehrte und nun daselbst bis zum October des nächsten Jahres blieb, so fand er in dieser kurzen Spanne Zeit und bei seiner bekannten Langsamkeit und Gründlichkeit doch höchstens die Muse, jene Tafel zu vollenden, von welcher Chaumont in seinem Briefe spricht. Leider erfahren wir nicht, was dieselbe vorge stellt hat und sind also auf Muthmaßungen angewiesen. Es wäre möglich, daß ihr Inhalt sich mit dem eines jedenfalls echten Bildes in Paris deckt, ich meine mit dem Johannesbilde im Louvre⁷⁾. Dasselbe wird auch vom Anonymus Milanese's erwähnt. Es ist nicht erst neuerdings nach Frankreich hin verschlagen worden, sondern befand sich schon in der Sammlung Ludwig's XIV. und noch früher in den Sammlungen Ludwig's XIII. und Franz' I.⁸⁾. Das Bild war offenbar sehr populär, und das Motiv, welches Leonardo auf demselben angewandt hat, die Biegung des Armes und das Aufwärtsweisen mit dem Zeigefinger der Rechten, ist von seinen Schülern fattsam copirt worden. Eine freie Wiederholung von Leonardo's Johannes, mit Felsenland-

schaft im Hintergrund, findet sich z. B. in der Ambrosiana zu Mailand und scheint auf Salaino zurückzugehen.

Im Jahre 1509 begab sich Lionardo von Neuem nach Florenz für seine Privatangelegenheiten; wir treffen ihn den 22. März in der Casa des Piero di Barto Martelli. Wie lange er sich diesmal dort aufhielt, ist nicht mit Bestimmtheit anzugeben, sicher ist, daß er im März 1510 in Mailand zurück war, und wahrscheinlich, daß er Theil gehabt hat an den Festlichkeiten, die damals stattfanden zu Ehren des Sieges Ludwigs XII. über die Venezianer bei Agnadello. Lionardo mag auch diesmal das Publikum durch ähnliche Dinge ergötzt haben, wie später beim Einzuge Franz' I., wo er nach Vafari's Bericht einen künstlichen Löwen fertigte, der gehen konnte und aus dessen Brust lauter Lilien hervorkamen. Solche Spielereien waren bekanntlich von je her seine Stärke gewesen und raubten ihm unter Umständen allzuviel Zeit; noch in den späteren Jahren, bei seinem Aufenthalt in Rom, kam er auf sie zurück. Damals bereitete er sich von Wachs einen Teig und schuf aus demselben allerlei Thiere, die er mit Luft anfüllte. Darauf liefs er sie fliegen. Oder er setzte einer Eidechse Flügel an und füllte dieselben mit Quecksilber, so daß sie sich beim Gehen bewegten. Dann machte er das Thier womöglich noch zahm, verfuhr es mit Hörnern, Bart und Augen, verschlofs es in eine Schachtel und überraschte seine Freunde damit. Zuweilen hatte er auch seine Luft daran, Därme von Hammeln mittelst Blasebalg dermaßen aufzublähen, daß sie das ganze Zimmer ausfüllten. Hierauf pflegte er sie — wohl scherzweise — dem Genie zu vergleichen, das ja zuerst auch nur einen kleinen Raum einnimmt, sich aber immer mehr verbreitet und schließlich den ganzen Erdkreis erobert. Es muß natürlich dahin gestellt bleiben, wieviel von dem, was Vafari über ähnliche Dinge mittheilt, Anspruch auf Glauben machen kann, allein bei der wunderbaren Geistesanlage Lionardo's ist es wohl möglich, daß das Wesentliche davon wahr ist.

1511 ist Lionardo neuerdings in Florenz wegen des Streites über die Erbschaft seines Onkels; allein möglicherweise konnte er schon in demselben Jahre wieder nach Mailand zurückkehren, aus einem Briefe an Chaumont, den er durch seinen Schüler Salai dem Marschall überbringen liefs, geht hervor, daß sich der Familienstreit damals seinem Ende näherte. In dem Schreiben ist davon die Rede, daß Lionardo zur Osternzeit wieder in Mailand zu sein gedenke und zwei Muttergottesbilder von verschiedener Größe für den allerchristlichsten König, oder für wen der Marschall sonst beliebe, mitbringen werde. Was sind das nun für zwei Madonnen? Es liegt nahe, an die beiden Muttergottesbilder im Louvre zu denken, trotzdem es nicht möglich ist, den Beweis zu führen, daß dieselben sich je im Besitze Ludwigs XII. befanden. Das eine⁹⁹⁾ stammt aus der Sammlung Ludwigs XIV., und das andere, die berühmte Madonna in der Felsgrotte¹⁰⁰⁾, aus der Sammlung Franz' I. Allein wenn auch, in einem Schreiben an den Präsidenten dell' Ufficio regolatore dell' acqua sagt Lionardo ausdrücklich, daß er die Bilder nur begonnen habe; es ist ja nicht undenkbar, daß sie erst nach dem Tode Ludwigs XII. (derselbe starb am 1. Januar 1515) vollendet wurden, oder gefetzt, ihre Vollendung falle noch zu Lebzeiten des Königs, wer bürgt uns denn dafür, daß der Monarch sie wirklich erhalten und Chaumont nicht

anderweitig über sie verfügt hat? Sagt doch Lionardo selbst, er habe sie angefangen »pel cristianissimo re o per chi a vosstra Signoria piacerà.«

Das erste der beiden Bilder, die fogenannte heilige Anna, war von jeher sehr populär und wurde unzählige Male copirt; es scheint, dafs die wunderbare Auffassung Lionardo's — er läfst Maria auf dem Schoofse der Mutter sitzen — für die meisten der damaligen Künstler neu, für alle aber anziehend war. Waagen¹⁰¹⁾ hält das Bild für unächt, Mündler¹⁰²⁾ dagegen für ächt; für letztere Ansicht spricht ein Sonett aus dem sechszehnten Jahrhundert von Cafio de' Medici, und doch auch stellenweise noch das Bild selbst, man darf eben nicht vergessen, dafs es durch Uebermalung in manchen Theilen fast bis zur Unkenntlichkeit entstellt ist, und dafs ein Rifs, der das Bild heute in der Mitte durchschneidet, sehr störend wirkt.

Die vielen Zeichnungen, welche in den öffentlichen Sammlungen meistens als Studien zu dem Bilde Lionardo's ausgegeben werden, sind fast durchweg unächt, so der schwach behandelte und verblasene Carton in der Accademia Albertina in Turin und so die zwei Studien — eine Rothstift- und eine Bleistiftzeichnung — zum Kopf der Jungfrau Maria in der Ambrosiana zu Mailand.¹⁰³⁾ Ebenso wenig dürfte der Kopf der heiligen Anna im Louvre¹⁰⁴⁾ authentisch sein, Reifet führt ihn auch nur unter den Zeichnungen nach Lionardo auf und fügt hinzu, er sei früher dem Daniele da Volterra zugeschrieben worden. Was nun gar die Studien betrifft, die Braun, als zum Louvrebilde gehörig, in der Albertina¹⁰⁵⁾ photographirt hat, so haben dieselben mit Lionardo gewifs nichts zu schaffen. Sie sind ganz schlecht, und besonders der Kopf der Jungfrau erscheint verquält in der Zeichnung und widerlich küfs, der lionardeske Ausdruck ist hier bis ins Fratzenhafte übertrieben. Als ächte Studie zu dem Bilde kommt höchstens eine Gewand-Studie in Betracht, die heute im Louvre¹⁰⁶⁾ aufbewahrt wird, sie ist aber leider von einem späteren Meister derart übergangen worden, dafs man kaum mehr die einfache Hand Lionardo's erkennen kann. Die beiden anderen Draperiestudien welche im Louvre¹⁰⁷⁾ dem Lionardo zugetheilt werden, machen einen viel echteren Eindruck.

Es ist bekannt, mit welchem Fleifs und Geschick Lionardo Draperiestudien zu zeichnen pflegte. Vafari¹⁰⁸⁾ erzählt, dafs er sich zu dem Zweck allerlei Modelle aus Erde machte, die er mit Stoff bekleidete und dann abzeichnete und fügt hinzu, dafs er selbst einige Gewandstudien derart von Lionardo besitze. Vafari's Zeugniß ist durchaus glaubwürdig und auch durch künstlerisches Material zu belegen. Ich will hier nur auf die vielen Gewandstudien in den Uffizien zu Florenz hingewiesen haben, unter denen sich jedenfalls einige von unzweifelhafter Aechtheit befinden, so z. B. Braun, Nr. 437 und 447 und besonders 430 und 431, die von wahrhaft grosfartiger Wirkung sind. Nicht authentisch dagegen ist die Gewandstudie in der Albertina¹⁰⁹⁾ mit schriftlichen Erläuterungen am Rande.

Interessant ist das Verhältniß, in dem ein Madonnenbild Luini's zu diesem Meisterwerke Lionardo's steht, nämlich die bekannte Madonna von 1530 in Sta. Maria degli Angeli zu Lugano¹¹⁰⁾. Früher befand sich dieselbe im Refectorium des Franziskanerklosters, über der Thür am Eingang. Als das Kloster aufge-

hoben wurde, ward das Bild ausgefägt und in die Kirche gebracht, heute hängt es dafelbst in der ersten Kapelle rechts, hinter einem Vorhang. Während die Madonna und der kleine Johannes vollständig unabhängig von Lionardo sind, stimmt der Christusknabe, und das Lamm mit der betreffenden Gruppe auf dem Bilde im Salon carré überein. Beide Male greift der Kleine das Lamm mit der einen Hand um den Hals und mit der anderen ans Ohr, es auf diese Weise liebkosend oder, besser gesagt, quälend. Ein Bein hat er schon auf den Rücken des Thieres gelegt, wie wenn er sich anschicken wollte, auf demselben zu reiten. Fragend sieht er seine Mutter an, die sich lächelnd bückt und beide Arme ausstreckt, um den Sohn zu sich empor zu heben und das Lamm von der drückenden Umarmung zu befreien. Bei Luini erscheint die Bewegung dieser anmuthigen



Madonna mit dem Christus- und Johanneskinde. Von B. Luini. Refectorium der Riformati zu Lugano.

Gruppe noch viel deutlicher und energischer, als auf dem schlechterhaltenen Bilde im Louvre.

Wir wenden uns jetzt zur Madonna in der Felsgrotte. Die Streitfrage, ob das Louvrebild, oder das Bild im Besitze des Lord Suffolk zu Charlton-Park in England echt ist, dürfte noch immer nicht entschieden sein. Für Ersteres plaidirt Rio ¹¹¹⁾ und Clément, für Letzteres Waagen ¹¹²⁾; schliesslich wäre es nicht unmöglich, das alle beide Exemplare aus dem Atelier Lionardo's stammen. Lomazzo ¹¹³⁾ beschreibt das Bild genau und sagt, es habe sich zu seiner Zeit — er mag den Tractat über die Malerei etwa 60 Jahre nach Lionardo's Tode vollendet haben — in der Kapelle della Conceptione in San Francesco zu Mailand befunden, ebendafelbst will es auch Latuada ¹¹⁴⁾ gesehen haben. Also war es vor 1738, als der vierte Band von seiner Beschreibung Mailands erschien, noch in der Kapelle. 1796 kaufte es dann ein gewisser Mr. Gavin Hamilton, für angeblich 30 Zechinen,

und von ihm erwarb es Lord Suffolk. Das Bild im Louvre war dagegen schon viel früher, zur Zeit Franz' I., in Frankreich. Es ist wie die Mona Lisa stark nachgedunkelt und nicht frei von Retouchen und macht heute einen bronzefarbenen Eindruck. Authentische Skizzen zu dieser Composition befinden sich in der Sammlung des Duke of Devonshire, zu Chatsworth, in Mr. Holford's Galerie ¹¹⁵⁾ und in der königlichen Bibliothek zu Turin, in letzterer die Studie zu dem Engel. Hingegen ist eine Bleistiftskizze, die Lionardo in der Ambrosiana ¹¹⁶⁾ zugeschrieben wird, nicht Skizze zu seinem Bilde, sondern nach demselben. Der Besitzer oder der Zeichner des Blattes hat mit Tinte auf dasselbe geschrieben: Leonardo nella Concettione di S. Franc. di Milano. Wie man je darauf kommen konnte, diese Skizze einem Meister zuzuschreiben, ist unbegreiflich! Sie verrieth im Gegentheil die ungeübte Hand eines Schülers und zeigt im Gegensatz zu Lionardo's festen Contouren ein unsicheres Hin- und Hertaften und Suchen der Form.

Es sei hier wegen seines Zusammenhangs mit der Madonna in der Felsgrotte eines wunderbaren und in mancher Beziehung räthselhaften Bildes gedacht, welches im Seminar zu Venedig in der Pinakothek Manfredini ¹¹⁷⁾ aufbewahrt und an Ort und Stelle Lionardo da Vinci getauft wird. Es zeigt uns die Mutter Gottes mit dem Christkind zwischen Joseph, einem kahlköpfigen Alten, und einem Guitarre spielenden Engel. Bemerkenswerth ist der Umstand, dafs das Christkind sich mit demjenigen auf der »Madonna in der Felsgrotte« deckt, nur sieht Christus auf dem Louvrebilde den anbetenden Johannes an, während er auf dem Bilde in Venedig den Engel betrachtet, auf beiden aber ist er im Profil gesehen und erhebt die Rechte zum Segen. Die Beine hat er übergeschlagen, und sein Haupthaar ist lockig. Und nicht nur im Grofsen und Ganzen sind diese beiden Figuren identisch, sie stimmen auch in den Einzelheiten überein, die Finger der rechten Hand sind hier wie dort in der gleichen Weise zum Segen erhoben, und die der linken hier wie dort gleichartig ausgestreckt. Die Verwandtschaft der zwei Figuren ist sicherlich keine zufällige und das Bild Lionardo's wohl würdig!

Inzwischen hatte sich in Mailand die politische Lage von Neuem geändert, noch einmal war das Glück, wenn auch nur auf kurze Zeit, den Sforza günstig gewesen. Den 29. December 1512 war es Massimiliano ¹¹⁸⁾, dem Sohne Lodovico's, gelungen, die Herrschaft wieder an sich zu reißen, er hatte sich ans Ruder zu schwingen vermocht, indem er sich auf die heilige Liga stützte und in Folge des politischen Unglücks Ludwigs XII. Halten konnte er sich allerdings nur bis zum 4. October 1515. Wie Lionardo sich mit dem neuen Landesherrn gestanden hat, weifs man nicht, es ist aber nicht unwahrscheinlich, dafs er, schon von Natur ein wenig skeptisch, durch den ewigen politischen Wechsel längst abgestumpft war. Uebrigens mag die Erinnerung an das rege künstlerische Leben am Hofe Lodovico Moro's im Angesicht der trostlosen Verhältnisse im damaligen Mailand ihn doch etwas wehmüthig gestimmt haben. Massimiliano war eben zu sehr mit sich selbst und der Consolidirung seiner Macht beschäftigt, um sich, wie sein Vater, für Künste und Wissenschaft zu interessieren und einem Meister,



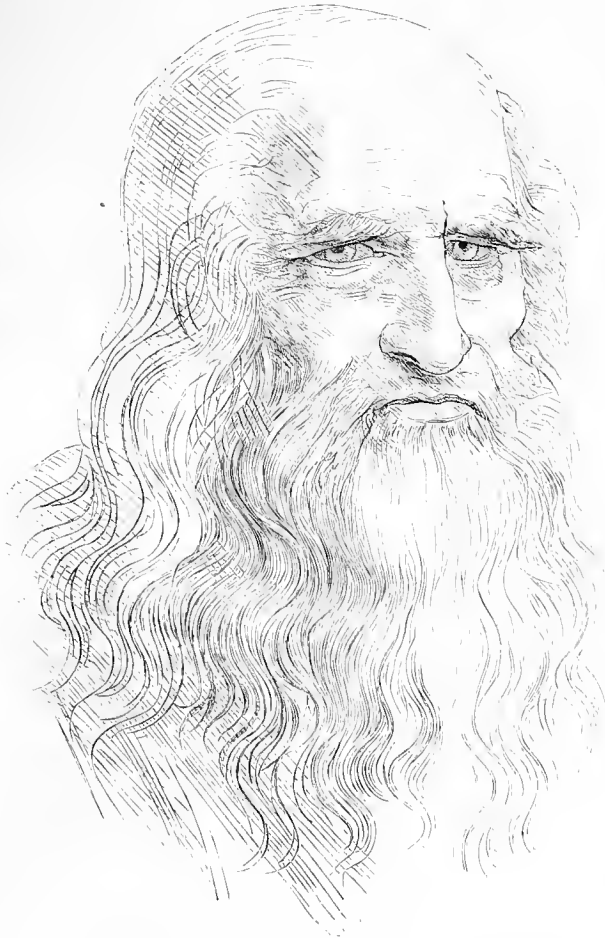
Die Madonna in der Felsgrotte. Paris, Louvre.

wie Lionardo, nach Gebühr Aufträge zu geben. Derselbe verließ Mailand denn auch in Folge dessen und trat am 24. September 1513, in Begleitung seiner Lieblingschüler Melzi und Salai, und mit einem gewissen Giovanni, Lorenzo und Fanfoja, die Reise nach Rom an. Nach Vafari möchte man schließen, daß Lionardo bei Leo X., der damals noch nicht lange Papst war, von Giuliano de' Medici eingeführt worden sei. Es scheint, daß die beiden Männer sich gegenseitig von einander enttäuscht fühlten. Nachdem der Papst dem Künstler den Auftrag gegeben hatte, ein Bild zu malen, muß dieser wieder in seine alte Saumfeligkeit verfallen sein und statt zu beginnen, allerlei technische Experimente gemacht haben, die zu nichts Positivem führten. Darauf soll Leo die Befürchtung ausgesprochen haben, daß Lionardo nichts vollenden würde, da er noch vor dem Anfang das Ende erwäge, eine Bemerkung, die der Künstler bei seiner großen Empfindlichkeit jedenfalls übel genommen hat.

Von Bildern aus seiner römischen Periode erwähnt Vafari zwei, die er in Pescia bei Giulio Turini gesehen haben will, sie sind beide spurlos verschwunden. Das Eine stellte ein Madonnenbild dar und war für Baldassare Turini bestimmt, den Datario des Papstes — es scheint bereits zu Vafari's Zeiten dem Ruine nah gewesen zu sein —, auf dem Andern sah man ein kleines Kind, wahrscheinlich ein Portrait aus der Familie der Turini. So giebt es also für den, der das al fresco gemalte Motivbild im Kloster S. Onofrio zu Rom ¹¹⁹⁾ in eine frühere Periode des Meisters setzt, — eine Ansicht, deren Begründung lediglich in der Composition des Bildes und seiner technischen Behandlung zu suchen ist — kein einziges Denkmal aus Lionardo's römischem Aufenthalt. Daß er aber schon eher als 1513 in Rom gewesen sei, geht selbst aus der Mittheilung Gaye's (Carteggio, II, 89) nicht deutlich hervor.

Das genaue Datum der Rückkehr Lionardo's nach Mailand ist nicht bekannt. Im Herbst 1514 ist seine Anwesenheit daselbst wahrscheinlich, und im December des folgenden Jahres so gut wie sicher. Er scheint dann bald in den Dienst Franz' I. getreten zu sein, und von Neujahr 1515 an von demselben einen jährlichen Sold von 700 Scudi erhalten zu haben, so berichtet wenigstens Cellini ¹²⁰⁾ in seiner Selbstbiographie. Viel wird Lionardo, der damals schon alt und kränklich war, für den König gewiß nicht mehr gearbeitet haben; Lomazzo gedenkt nur zweier Bilder aus seiner letzten Zeit, einer lachenden Pomona und einer Leda. Ob es unter den zahlreichen Leda's, die in den öffentlichen Galerien Lionardo zugeschrieben werden, eine giebt, die mit Sicherheit auf ihn zurück zu führen ist, dürfte immer noch nicht entschieden sein und erscheint mir mehr als zweifelhaft; darüber hingegen, daß Lionardo eine Leda gemalt hat, kann nur eine Stimme herrschen, der Bericht Lomazzo's ¹²¹⁾ lautet zu positiv. Er sagt, die Alten hätten das Gefühl der Scham durch das Nieder schlagen der Augen ausgedrückt, und ihnen sei Lionardo gefolgt, als es sich um seine Leda gehandelt habe. Sie sei nackt gewesen und habe den Schwan im Schooße gehabt. Mit dieser Beschreibung stimmt aber das Oelgemälde in der Galerie Borghese zu Rom und das demselben fast gleiche Bild Rothschild's durchaus nicht überein, auf beiden ist Leda stehend dargestellt mit dem Schwan zur Seite. Ebenso wenig deckt sich mit der Beschreibung Lomazzo's eine Leda, die heute in der öffent-

lichen Kunstsammlung zu Hannover gezeigt wird und früher Herrn Ohlmeyer gehörte ¹²²⁾, und ein alter Kupferstich vom Meister mit dem Vogel, der bis auf den Hintergrund mit dem Ohlmeyer'schen Bilde übereinstimmt. Ob Lionardo's Leda je wieder auftauchen wird, ist mehr als fraglich; zur Verhütung weiterer Confusion dürfte es aber wünschenswerth sein, fürs Erste von allen denjenigen Compositionen abzusehen, die mit Lomazzo's Beschreibung nicht stimmen, denn es liegt kein triftiger Grund vor, in die Worte deselben Zweifel zu setzen.



Selbstbildniß Lionardo's. Röthelzeichnung. Turin.

Im Januar 1516 verließ Franz I. Italien und nahm den Meister mit sich nach Frankreich, wo ihm, seinem getreuen Schüler Melzi und seiner Dienerschaft, die aus der Magd Maturina und einem gewissen Battista de Vilanis bestand, im Castell Cloux bei Amboise Wohnung angewiesen wurde. Dort hat er vielleicht noch einmal Gelegenheit gefunden, als Anordner von Festlichkeiten zu fungiren; im Frühling 1517 wurde bei Hofe die Taufe eines Thronfolgers, und die Hochzeit Lorenzo's de' Medici von Urbino mit der Tochter des Herzogs von Bourbon gefeiert. Geistig noch jugendlich und frisch, — wir werden uns Lionardo im

Greifenalter so zu denken haben, wie er selbst uns seine Züge auf einer grandiosen Rothstiftzeichnung in der Bibliothek des Königs zu Turin¹²³⁾ überliefert hat — war sein Körper auf dem mehr als eine bittere Enttäuschung und ein Leben voller Arbeit lastete, damals schon gebrochen. So kam es, daß er wohl Projecte machen, dieselben aber nicht mehr ausführen konnte. Alle Werke, welche man in Cloux, Amboise oder Tours versucht hat auf Leonardo zurückzuführen, sind nicht authentisch, der Meister ist in seiner neuen Heimath zu eigentlichem Arbeiten nicht mehr gekommen. Den 23. April 1519 machte er sein Testament, und am 2. Mai desselben Jahres hauchte er seine erhabene Seele aus. Er starb, wie aus dem letzten Willen hervorgeht, im Glauben der Väter; an seinem Todtenbette stand nicht der König, dessen Hof sich damals in St. Germain en Laye befand, sondern sein treuester Schüler Francesco Melzi. Er war es auch, der die Trauerbotschaft den Geschwistern Leonardo's und wahrscheinlich Franz I. mittheilte.¹²⁴⁾

Mit Leonardo schwand ein Geist dahin, der seine Zeit weit überholte, und dessen Flammenauge nur dem Erforschen der Wahrheit gedient hatte. Eine volle Würdigung wird er erst erfahren, wenn einmal alle seine Manuscripte gelesen sind, schon jetzt steht aber fest, daß sein Bild im Laufe der Jahrhunderte nur gewinnen wird.

A n m e r k u n g e n.

- 1) Lomazzo, Tratt. 282—283. Idea, II. Ed. 37.
- 2) Venturi, Essai sur les ouvrages physico-mathém. de L. de V. Paris 1797.
- 3) Libri, Hist. des sciences mathém. en Italie depuis la renaissance des lettres etc. III, 2 éd. S. 10—58 u. 205—30.
- 4) Whewell: Geschichte der inductiven Wissenschaften. Englische Ausgabe. II. 122. u. f.
- 5) Dell' origine e del progresso della scienza idraulica etc. Milano 1872.
- 6) Im »Politecnico«. Milano 1873, No. 3. Sein Werk über Hydraulik ist erst in diesem Jahrhundert veröffentlicht worden. »Del moto e misura dell' acqua.« Bologna 1828. Mit 51 Tafeln, in 9 Büchern. Gedruckt nach einer Copie des Mseptes in der Barberinischen Bibliothek zu Rom.
- 7) Marx, Ueber Marc Anton della Torre und L. da Vinci, die Begründer der bildlichen Anatomie. Göttingen 1849.
- 8) Lomazzo, Idea 15 u. 39.
- 9) Im Cod. Atlant. finden sich eigenhändige geographische Karten. Fogl. 72 v. No. 1: Misura incompleta del circuito di Milano, facsimilirt im Saggio delle opere di Leonardo da Vinci (Milano 1872) auf Taf. II. — Fogl. 321 v. No. II.; Topographische Studie über die Bildung des Mittelmeeres und seine Beziehungen zum rothen Meere und dem Ocean, facsimilirt ebenda Taf. VII. — Fogl. 329 v. No. II: eine Landkarte von der Loire und ihren Ufern; Facsimile ebenda Taf. XXII.
- 10) Vgl. Uzielli im »Nuovo Giornale botanico italiano« 1869: Sopra alcune osservazioni botaniche di L. da Vinci u. Charles Ravaisson — Mollien in der Gazette des beaux-arts von 1877. S. 344—54.
- 11) Siehe den Anhang zu Promis' Ausgabe des Tratt. dell' architettura militare von Francesco di Giorgio Martini. Turin 1841.
- 12) L. da Vinci als Ingenieur und Philosoph. Berlin 1874.
- 13) Cod. Atlant. Fogl. 195 i. r. No. 2. Im Saggio Taf. XV ein Facsimile.
- 14) Die Editio princeps wurde in Paris 1651 gedruckt und von Du Fresne befohrt.
- 15) Vgl. Max Jordan: Das Malerbuch des Leonardo da Vinci. Leipzig 1873. — Was Lomazzo, — Tratt. 632 und Idea 15 — über die Schicksale der Manuscripte Leonardo's sagt, ist durchaus zuverlässig und stimmt mit der Geschichte derselben des J. A. Mazenta, die bei Du Fresne und Venturi abgedruckt ist, überein.
- 16) Eine Abbildung in Uzielli's Ricerche intorno a L. da Vinci. Florenz 1872.
- 17) Gaye, Carteggio, I. Nr. XC.
- 18) S. Crowe, Ital. Malerei IV, 420 u. ff.

- 19) Memorie storiche su la vita, gli studj e le opere di L. da V. Mailand 1804. S. 160.
- 20) No. 463 im Louvrecatalog von 1878. Gez. u. gef. v. F. Garnier; gut im Character.
- 21) Eine Abbildung in der Gall. di Firenze illustrata. Ser. I. Tom. 3 auf Taf. 128. Charles Clément hält das florentiner Bild für echt und hat seiner Ansicht noch neuerdings in der 4. Auflage, seines schönen Buches über »Michel-Ange, L. de Vinci et Raphael« geltend gemacht. Paris, 1878. S. 182—83.
- 22) Serie terza, tomo XVI, anno 1872, pag. 219—230.
- 23) Eine Abbildung in der Gall. di Fir. illustr. Ser. I. Tom. 2. Tav. 88.
- 24) Braun, Uffizien Nr. 452.
- 25) Uebrigens widerspricht sich Vafari selbst. Im Leben des Giuliano und Antonio da San Gallo sagt er, dafs Giuliano mit Lionardo zusammen in Mailand gewesen sei, und dafs ersterer von Lorenzo Medici dorthin geschickt wurde. Da Lorenzo aber 1492 starb, traf Giuliano Lionardo sicher früher in Mailand ein als 1494.
- 26) Vgl. Leo, Gesch. der ital. Staaten. Bd. 3.
- 27) Lomazzo, Idea 37.
- 28) Vgl. Guhl, Künstler-Briefe 87—92. Cod. Atlant. Fogl. 382. r. Nr. 1. Facsimilirt auf Taf. 1 im Saggio.
- 29) Vgl. Burekhardt, die Cultur der Renaissance in Italien.
- 30) Ed. Dufresne, S. 24.
- 31) Tratt. Cap. 23.
- 32) Tratt. Cap. 14.
- 33) Von Dr. Julius Schmidt in der Gartenlaube 1878, Nr. 16.
- 34) Belinzone hat in seinen Rime, (S. 23 verso und 24 recto) dem Porträt der Cäcilia ein Sonett gewidmet. Daraus geht hervor, dafs das Bild vor 1493 gemalt worden war.
- 35) Vgl. den Catalog der Gemäldegalerie in Augsburg 1869. No. 383.
- 36) Eine Zeichnung in der Ambrosiana, (Br. 38: Profilkopf eines Knaben) welche uns wahrscheinlich die Züge Massimiliano's zeigt, ist nicht von Lionardo, sondern von Bernardo Zenale und zwar eine Studie zu feinem grossen Bilde in der Brera Nr. 84.
- 37) Passavant: Peintre graveur. V. No. 4—7.
- 38) Boffi, del Cenacolo di L. da Vinci libri quattro. Mailand 1810.
- 39) Pino, storia genuina del Cenacolo di L. da Vinci. Milano 1796. — Guillon, le cénacle de L. de Vinci. Milan 1811.
- 40) Verri, osservazioni sul volume intitolato »del cenacolo di L. da Vinci«. Milano 1812. — Lettere confidenziali di B. S. all' estensore delle postille alle osservazioni sul volume intitolato »del cenacolo di L. d. V.« Milano 1812.
- 41) Vgl. Rahn im Anzeiger für Schweizerische Alterthumskunde, April 1871. No. 2.
- 42) Vgl. Riegel: Ueber die Darstellung des Abendmahls. Leipzig 1869.
- 43) Siehe Lomazzo Tratt. S. 50—51.
- 44) Idea del tempio della pittura S. 43.
- 45) Tratt. 193.
- 46) Nr. 308. Br., Brera Nr. 4.
- 47) Br. No. 186.
- 48) Br. Nr. 58.
- 49) Cap. 90.
- 50) Federzeichnung. Br., Venedig No 54.
- 51) Zu Amoretti's Zeiten und noch später befand es sich am ursprünglichen Platze. Vgl. Viaggio ai tre laghi. Mailand 1824. S. 178.
- 52) Ev. Johannes Cap. 13 v. 23.
- 53) Lomazzo, Tratt. S. 127. Lomazzo erzählt, dafs er selbst von Lionardo's Hand einen jugendlichen Christus befafs und spricht von einem Relief, auf dem ein Pferd dargestellt gewesen sei, das einem Bildhauer von Arezzo, Namens Leo, gehört habe. L. Courajod (Gazette des Beaux arts, 1877. S. 330—44) hat versucht eine Büste der Beatrice d'Este im Louvre als Werk Lionardo's nachzuweisen.
- 54) In der Vita di Giovan Francesco Rustici. Ed. Le Monnier, Band 12.
- 55) Tratt. 71 u. 177.
- 56) 3. Band 1. Abtheilung.
- 57) In der Gazette des beaux arts, Tome XX. 1866. P. 40—43.
- 58) Disegni di Lionardo da Vinci. Milano 1830. P. 5.
- 59) Tome 16. Die Ansicht Courajod's ist neuerdings, von Camillo Boito bekämpft worden. Vgl. Leonardo e Michelangelo, studio d'arte. Milano 1879. Dort wird auch — S. 97—98 — auf einige Zeichnungen in der Windsor-Collection hingewiesen, aus denen hervorgeht, dafs Lionardo lange im Zweifel darüber war, ob er das Pferd im Schritt, oder bewegt darstellen wollte. Vgl. die letzthin erschienenen Reproductionen in Photographie.
- 60) Cap. 35.
- 61) In seiner Vita Lionardi Vincii.
- 62) Tome 25. 1868. S. 123—152. Dort findet sich auch auf S. 145 ein gut gelungenes Facsimile vom Stich.
- 63) Louis Fagan, handbook to the department of prints and drawings. S. 22—23.
- 64) V. 180, Nr. 1. Ein Facsimile in Wilsons Katalog von 1828.
- 65) Passavant V. Nr. 2. Ein Facsimile in der Gazette des beaux arts von 1868 auf S. 141.
- 66) Br., Florenz Nr. 436.
- 67) Uebersetzt von Riemer. Vgl. Gedichte 1826. I, 322. Die Aechtheit des Sonetts ist zwar neuerdings von Uzielli in Frage gestellt worden. Vgl.

- Il Buonarroti, Serie II, vol. X. S. 177—191 u. S. 249—268.
- 68) Vgl. Brown. The life of L. da Vinci London 1828. App. p. 210.
- 69) Ed. Le Monnier VII, 28—29 und 35.
- 70) Vgl. Waagen, Treasures of art in Great Britain. I, S. 391.
- 71) Tratt. 171.
- 72) Br. Nr. 126, im Louvrecatalog Nr. 462.
- 73) Ed. Le Monnier VII, 30—31.
- 74) Vgl. die Vafariausgabe von Förfler, III, 31—34.
- 75) Von P. Pozzi in Mailand photographirt.
- 76) Band III, S. 32.
- 77) Lomazzo, Tratt. 79 u. 360. Idea 15 u. 48.
- 78) Tratt. S. 106—107.
- 79) Waagen, Treasures of art in Great Britain III, 353.
- 80) Br. 91—99.
- 81) *Variae figurae monstruosae a L. Vinci delineaetae*. Ratisbonae 1654.
- 82) *Varie figurae et probae a Wenceslao Hollar Bohemo collectae et aqua forti aeri insculptae*. Antverpiae 1645.
- 83) *Recueil de têtes de caractère et de charges, dessinées par Léonard de Vinci*. 1730.
- 84) *Disegni di Lionardo in Milano nel 1784 pel Galeazzi*. — *Con note illustrative da Vallardi*. Mailand 1830.
- 85) *Imitations of original designs by L. da Vinci*. London 1796.
- 86) Vgl. L. da Vinci von Hugo Grafen von Gallenberg. Leipzig 1834. S. 122 u. f. und Anhang 2.
- 87) Siehe Gaye, *Carteggio inedito d'artisti*. II, 455—56.
- 88) Vgl. im IV. Bande dieses Werkes Raffael und Michelangelo von Springer. Erstes Buch, S. 33 u. f.
- 89) Nr. 565 im Louvrecatalog v. 1868. Braun Nr. 560.
- 90) In feinen »Notizen über L. da Vinci« (in der Italia. Bd. I. 1874. S. 140 bis 155.)
- 91) Vgl. *Gazette des Beaux arts*, Serie I, Bd. 12. Dort findet sich auch ein Facsimile von Baldus.
- 92) Es ist betitelt: *Wie eine Schlacht dargestellt werden soll*.
- 93) Im ersten Buch im 3. Capitel.
- 94) Ich citire nach Goethes Uebersetzung.
- 95) Vgl. Gaye, *Carteggio inedito d'artisti* II, 96.
- 96) Vgl. Uzielli, *Ricerche intorno a L. da Vinci*.
- 97) Nr. 458. Br. Nr. 129. Eine Abbildung in Landon, t. 5. pl. 6.
- 98) Ueber die Schickfale des Bildes vgl. Nr. 480 in Villots Katalog von 1873.
- 99) Nr. 459. Br. Nr. 127.
- 100) Nr. 460.
- 101) Vgl. *Kunstwerke und Künstler in Paris*. Seite 425 bis 426.
- 102) *Essai d'une analyse critique etc.* Paris 1850. Seite 113 u. f.
- 103) Br., Nr. 65 u. 66.
- 104) Br., Nr. 213. Nr. 393 im Katalog von 1868.
- 105) Br., Nr. 91 und 92.
- 106) Nr. 391. Br. 180.
- 107) Br., Nr. 181 bis 182.
- 108) Ed. Le Monnier, VII, 13.
- 109) Br., Nr. 101.
- 110) Dies Bild wurde neuerdings sehr schön von Friedrich Weber in Basel gestochen. Die älteren Stiche von Oberthür und Claudio Artaria (1836) geben das Original nicht so gut im Character wieder.
- 111) L. de Vinci et son école, S. 99 bis 102.
- 112) *Kleine Schriften*, 159 bis 160. — *Treasures of art in Great-Britain*, III, 168 bis 169; *Künstler und Kunstwerke in Paris* 426 bis 427.
- 113) Tratt. 171, 212. — Idea 116 spricht Lomazzo von einer *Concezione della vergine* in S. Francesco zu Milano.
- 114) *Descrizione di Milano* IV, 245 bis 246.
- 115) Vgl. *Treasures of art* III, 353 und II, 194. In Chatsworth der Kopf der Jungfrau und ein Kinderkopf, bei Mr. Holford eine *Grisaillestudie* zum Kopfe der Maria.
- 116) Br., Nr. 30.
- 117) Von Naya in Venedig photographirt. Nr. 946.
- 118) Sismondi, *histoire des rép. ital.*, t. XIII.
- 119) Eine Abbildung im *D'Agincourt*, Bd. 6, Taf. 174.
- 120) Ed. Le Monnier, 1852. S. 309.
- 121) Tratt. 164. Idea Ed II, S. 6. u. 132. Ueber die Pomona vgl. Idea 116.
- 122) Vgl. Nr. 41. *Allg. Ztg.* v. 10. Febr. 1851.
- 123) Eine Wiederholung in Venedig; Br., Nr. 44. Mit dieser Zeichnung stimmt die Beschreibung, welche Lomazzo vom Aeußern Lionardo's entwirft. Vgl. Idea. Ed. 2, S. 51. Ein ausgezeichnetes Facsimile als Titelblatt im *Saggio*.
- 124) Den Platz, wo seine irdische Hülle ruht, bezeichnet jetzt ein Denkmal. Vgl. Arsène Houssaye, *Histoire de Léonard de Vinci*. 2^{me} édition. Paris 1876.

Bernardino Luini.

»La sua pittura è parola figurata.«
(Mongeri.)

Einer der bedeutendsten Nachfolger Lionardo's, wenn nicht der bedeutendste, war Bernardino Luini¹⁾; der fruchtbarste war er jedenfalls. Aus seinem Leben wissen wir leider so viel wie nichts, die Archive schweigen, und in den damaligen Handbüchern wird er nur flüchtig erwähnt. Vafari spricht zweimal und in aller Kürze von ihm²⁾, nicht aus Geringschätzung, wie Rio³⁾ ungerechterweise meint, sondern weil er nicht mehr über ihn wußte; schon aus dem Wenigen aber geht hervor, daß er ihn hochschätzt. Mehr als Vafari wäre Lomazzo als Mailänder berufen gewesen, uns über ihn Aufschluß zu geben, sein grüblerischer Geist jedoch, der lieber den Gesetzen der Aesthetik als positivem Wissen nachging, hat ihn nicht dazu kommen lassen. Zwar wird Luini wiederholt in den Traktaten Lomazzo's⁴⁾ genannt, allein nicht so sehr seiner selbst willen, als weil Lomazzo aus seinen Werken und Ausprüchen den Beweis schöpfen konnte für irgend ein Capitel seines Systems. So ist denn eine Lücke entstanden, welche die späteren Kunsthistoriker nicht mehr auszufüllen vermochten; inzwischen waren die Quellen verfliegt und die Traditionen verloren gegangen. Alle Versuche, eine Biographie Luini's zu geben, sind bis auf den heutigen Tag Stückwerk geblieben.

Wir wissen nicht sein Geburts- und nicht sein Todesjahr, und können weder mit Sicherheit angeben, wo er zur Welt kam noch wo er starb. Daß Luini am Lago maggiore seine Heimath hatte, ist durch kein Kirchenregister bestätigt worden. Welche Schule er durchgemacht, ist ebenfalls unbekannt. Die Behauptung, er sei mit Ferrari zusammen bei Scotto gewesen⁵⁾, beruht offenbar auf einer missverstandenen Stelle im Lomazzo⁶⁾, Luini war nicht der Mitschüler Gaudenzio's, sondern sein Lehrer. Ob er je in der Akademie da Vinci's als dessen Schüler gearbeitet hat, findet sich nirgends überliefert, nur so viel steht fest, daß Lionardo's mächtiger Geist auf keinen seiner jüngeren Zeitgenossen solchen Einfluß ausübte wie auf Luini, und daß Keiner es verstand, sich in dem Maße das künstlerische Empfinden des Meisters anzueignen. Das zeigt sich besonders in seinen Madonnen der frühen und mittleren Zeit, welche so lionardesk sind, daß sie oft für Arbeiten Lionardo's gehalten wurden und gelegentlich noch heute dafür gelten. Hat doch der speculative Geist der Kupferstecher auch nicht wenig dazu beigetragen, Bilder Luini's unter Lionardo's Namen dem Publikum bekannt zu machen, und ihn so gewissermaßen zum Doppelgänger des großen Florentiners zu stempeln. Und doch ist Luini's Künstlertemperament von dem

Lionardo's himmelweit verschieden! Lionardo war eine allseitig angelegte Natur, ein Geist, der Himmel und Erde umfassen wollte und sich in seinem Streben nie selbst genügte, der alles anfang, aber selten etwas zum Abschluss brachte; es drängte ihn immer auf neue Bahnen, selbst da, wo es galt Meisterwerke zu schaffen wie sein unsterbliches Abendmahl, ging er vom sichern Wege ab, um sich auf ungebahntem Pfade zu verirren, zum Leidwesen nachfolgender Geschlechter. Bei ihm war der Verstand überwiegend, die Gedanken kamen ihm nicht wie Raffael unmittelbar, sondern nach langer, reiflicher Reflexion, er war eine durch und durch objektive Künstlernatur. Nicht so Luini. In ihm herrschte das subjektive Element vor, er war seiner ganzen Anlage nach ein Lyriker, und was seinen Werken den Hauptreiz verleiht, ist der ihnen eigene poetische Hauch. Sein Talent war einseitig und begrenzt, aber in der Einseitigkeit um so fruchtbringender. Im Entwurf wie in der Ausführung naiv, wird er zuweilen schnell und flüchtig, was von seinen beschränkten Lebensverhältnissen herrühren mag. Luini befaß allem Anschein nach eine große Familie und viele Kinder, die ernährt und erzogen sein wollten. Drei seiner Söhne⁷⁾ wurden Maler. Bedenkt man nun, daß sein künstlerisches Schaffen in einer Zeit den Höhepunkt erreichte, die sich für Italien in politischer wie socialer Beziehung gleich trostlos gestaltete, daß also die Constellation, unter welcher er wirkte, eine im hohen Grade ungünstige war, so wird man begreifen, wenn Luini möglichst viele Aufträge entgegennahm und bestrebt war, sich derselben schnell zu entledigen. Lionardo war hingegen unabhängig und konnte arbeiten, wann er wollte und wie viel er wollte; er stand allein auf Erden, die Fürsten schenkten ihm ihre Gunst und damit die nöthige Muse, seinen Problemen zu leben. Er hatte im Dienste der Mächtigen und der Herrscher dieser Welt meistens eine feste Existenz, während Luini mehr von der Hand in den Mund lebte und sich begnügen mußte mit den Aufträgen, die ihm durch Klöster und Kirchen wurden. In sein Leben greift nur eine einzige Fürstenfamilie ein, und das war keine regierende, sondern eine gestürzte.

Da Luini seine Bilder selten zu zeichnen, geschweige denn zu datiren pflegte, ist es schwer die Reihenfolge derselben anzugeben. Die wenigen erhaltenen Jahreszahlen — es sind ihrer etwa sechs — müssen uns dabei als Anhaltspunkte dienen, denn nur der sorgfältigste Vergleich der nicht datirten Werke mit den datirten kann den gewünschten Aufschluss geben und mit einiger Sicherheit zur annähernd richtigen Zeitbestimmung der Thätigkeit unseres Meisters führen.

Wer ihn in seinen Jugendarbeiten kennen lernen will, muß nach Mailand gehen, wo im Vestibül der Brera und im königlichen Schloß eine große Anzahl Freskenfragmente von ihm aufbewahrt werden. Sie wurden aus aufgehobenen Klöstern und Kirchen noch zeitig in die Pinakothek der Akademie der schönen Künfte gerettet und machen heute dort den werthvollsten Theil der Sammlung aus. Dahin gehören die Fragmente aus der Casa Pelucca in der Nähe von Monza. Wenn nicht alles trügt, hatte Luini mit Suardi zusammen den Auftrag, jenes Kloster auszumalen; wenigstens werden von letzterem in der Brera sowohl wie im Palazzo Reale Bruchstücke gezeigt, die ebenfalls dorthier

flammen. Die Vermuthung von Crowe und Cavalcafelte⁸⁾, es habe in Mailand eine Art Künstlergemeinschaft zwischen Luini und Suardi bestanden, eine Ansicht, zu der die Verfasser durch Vergleichung der Darstellungen Suardi's in Casa Melzi mit gewissen Arbeiten Luini's gekommen sind, hat also sehr viel für sich. Dafs beide Meister von einander lernen konnten, unterliegt keinem Zweifel, die Putten Suardi's zeigen, dafs er Luini manches abgesehen hat, sie sind von fast luinesker Liebenswürdigkeit und Anmuth⁹⁾, und Luini seinerseits mag Suardi, der nach Lomazzo's Mittheilung ein tüchtiger Theoretiker war, die Vermehrung seiner perspektivischen Kenntnisse verdanken.

Was nun seine Fresken aus Casa Pelucca¹⁰⁾ betrifft, so spricht sich in ihnen ein anerkanntes Streben nach Vielseitigkeit aus, er wagt sich an alle möglichen Vorwürfe und sucht mit jugendlicher Frische derselben Herr zu werden, er schöpft aus der biblischen Geschichte und den Legenden seiner Religion, malt Genrebilder und versucht sich in der Wiedergabe mythologischer Themata. Wir wenden uns zuerst zu den Darstellungen aus dem alten Testamente, von denen sich nur eine in der Brera befindet, während die Uebrigen in das königliche Schlofs gekommen sind.

Luini führt uns einen Bildercyclus aus dem zweiten Buch Moses vor. Da sehen wir den Tod der Erstgeburt: Mütter drücken ihre Kinder mit Lebhaftigkeit an die Brust, in der Furcht, sie bald zu verlieren, und andere zergehen in Schmerz und Trauer über den Verlust ihrer Sprösslinge. Ueberall liegen Kinder auf der Erde umher, im Hintergrunde auch allerlei Thiere. — Es folgt der Auszug der Hebräer aus Egypten¹¹⁾. Vorne stehen sich als Eckfiguren zwei im Typus gänzlich verschiedene Frauen gegenüber, jede mit ihrem Kinde beschäftigt. Diejenige links, eine Brünette, trägt dasselbe auf dem Arm, während die Andere, eine Blondine, im Begriffe ist es zu sich empor zu heben, beide zeigen sich im Profil; in der Mitte ein Mann, der sein Ränzchen schnürt. Im Hintergrund geht es lebhaft her, da treffen Männer, Weiber, Kinder ihre Vorkehrungen und belasten die getreuen Hausthiere mit ihrem Gepäck. Die Handlung geht in einer bergigen Landschaft vor. — Nach der Auswanderung der Untergang der Egypter im rothen Meer. Im Wasser ein wildes Durcheinander von Krieger, Pferden und Fouragewagen, der Himmel ist drohend und gewitterfchwanger, rechts das Ufer, welches Moses mit seinem Volk glücklich und Gott preifend erreicht hat. Das Bild, welches in zwei Stücken ausgefägt wurde, ist nicht bedeutend. — Nun kommt die Lobpreisung, ein Fest im Freien. Mann, Weib und Kind sind theils singend und spielend dargestellt, theils, wie sie sich vor einer Höhle Hütten bauen (Laubhüttenfest). — Es folgt die Mannaernte in der Wüste, ein recht schwaches Bild. — Die folgende Composition stellt Moses und den Wasserquell dar. Rechts der Felsen, Moses steht davor und berührt ihn mit dem Stabe, hinter ihm Weiber und Männer in Erwartung. — Nun zeigt uns der Maler Moses auf dem Berge Sinai, heute ein Fragment; dann das Volk, wie es Geschmeideopfer für die Bundeslade bringt. Diese Composition ist schwach und willkürlich, die Zeichnung der einzelnen Figuren erscheint unzulänglich und hölzern, nur hie und da begegnet man einem hübschen Gesicht, das, wie meistens auf Luini's früheren Bildern, von gefchlängeltem Haar einge-

rahmt wird. — Der *Cyclus* wird abgeschlossen durch das Festessen der Israeliten. Sie sitzen im Freien um einen Tisch versammelt und thun sich gütlich. Einige der Essenden zeugen von derb realistischen Auffassung, so eine Frau mit geschwollener Backe. — Aus allen diesen Darstellungen geht hervor, daß figurenreiche Compositionen Luini damals noch ziemliche Schwierigkeiten machten. Er sucht seine Aufgaben, denen er sich wohl selbst nicht immer gewachsen fühlte, dadurch zu lösen, daß er sich möglichst streng an das symmetrische Princip hält; die Lösung fiel denn auch oft etwas ungeschickt aus.

Mehr in seinem Elemente war er, wo es sich um einfache Empfindungs- oder Andachtsbilder handelte. Da tritt er in seiner ganzen individuellen Kraft auf, begabt mit poetischem Sinn und innig religiösem Gefühl. Ein Beweis dafür ist jene tief empfundene Gruppe, auf welcher drei niedererschwebende Engel den Leichnam der heiligen Katharina zur Ruhe legen¹²⁾. Die Heilige hat die Hände auf der Brust gefaltet und ist umfassen vom ewigen Schlaf, ihr röthlich goldenes Haar flattert der Erde zu, aus den Zügen ihres Antlitzes spricht Sanftmuth und Glückseligkeit, sie hat die Marter dieser Welt überwunden und ist nun am Ziel. Auf dem Sarkophag, dessen Deckel angelehnt ist, lesen wir die Buchstaben: C. V. S. X., die Catherina Virgo Sponsa Christi bedeuten. Das Bild hebt sich klar von hellem Grunde ab und ist im Colorit ungemein warm, die Töne der Farbenscala sind blau, roth, grün, violett und gelb, durch den Goldrand der Gewänder wird der Eindruck noch wesentlich erhöht. Dieses Werk ist in jugendlichem Enthusiasmus empfangen und läßt uns einen Blick thun in den Traum eines Jünglings. Er hatte allen Grund, diesmal mit seiner Leistung zufrieden zu sein und sah gewiß als Meister noch im vollen Bewußtsein seines Könnens mit Stolz auf dieselbe zurück.

Diejenigen Bilder Luini's, welche an das Genre streifen, stehen, was die Composition wie die Ausführung anlangt, weit unter dem eben beschriebenen Meisterwerk. Auf Nr. 9 in der Brera gewahren wir einen mit Lorbeer bekränzten Jüngling, der auf weißem Ross muthig davonsprengt, auf Nr. 10 drei Mädchen beim *guancialino d'oro*-Spiel¹³⁾. Ein Fragment von nicht zu bestimmendem Zusammenhang bietet uns Nr. 17: der Kopf einer jungen Frau mit goldenem, auf den Büfen herabwallenden Haar, in vorgebogener Haltung und horchender Stellung. Er ist einfach in der Anordnung und sorgfältig in der Ausführung.

Von Luini's mythologischen Darstellungen aus Casa Pelucca sind drei in die Brera gekommen, die anderen befinden sich, eine im Louvre und zwei im königlichen Schloß. Burckhardt, der im Cicerone¹⁴⁾ auf diese Bilder nur im Vorübergehen hinweist, hebt mit Recht das Genrehafte in der Auffassung hervor, sie sind in der That sehr naiv, in ihrer Naivetät aber anziehend und lebenswürdig. Was Luini hier fehlt, ist das Erfassen eines prägnanten Momentes aus dem darzustellenden Stoffe. So suchen wir umsonst nach dem Schlüssel zu der Scene, welche die Metamorphose der Daphne darstellt¹⁵⁾. Lag es in des Künstlers Absicht, die jungfräuliche Daphne uns vorzuführen, wie sie, vom Gott verfolgt, den Himmel um Hülfe anfleht und durch die Verwandlung in einen Lorbeerbaum sich seiner Umarmung entzieht? Mit nichten! Apollo sitzt ruhig am Ufer, sein Haupt auf die Rechte stützend, läßt er sich vom Flusgott *Peneios* etwas vordemonstrieren,

und Daphne, deren Blicke sich mit denen des Gottes begegnen, streckt den linken Arm aus, der untere Theil ihres Körpers ist bereits verwandelt. In welchem Zu-



Grablegung der h. Katharina. Mailand, Brera.

sammenhang hat sich nun der Maler seine Figuren gedacht? Handelt es sich etwa um die Werbung Apollo's und den Korb der Daphne? Wir wissen es nicht, sicher

ist nur, daß Luini aus den Schilderungen Ovid's¹⁶⁾ nicht geschöpft hat. — Noch genrehafter ist die Geburt des Adonis¹⁷⁾. Es fällt sofort in die Augen, daß die Hauptfache, die Geburt selbst, im Hintergrunde vor sich geht. Da sehen wir den Baum, der gerade geborsten ist, Frauen ziehen den Sohn der schuldbeladenen Mirrha aus demselben hervor, unter ihnen suchen wir vergebens nach Aphrodite und Persephoneia. Sind es vielleicht die zwei auf die Begebenheit zueilenden Frauen rechts? Im Vordergrund ein Hirt und eine Hirtin von der Insel Kypros. — Das dritte Bild¹⁸⁾ stellt ein Opfer dar, das dem Gott Pan gebracht wird, eine durchaus symmetrische Composition. — Auf dem Fragmente im Louvre¹⁹⁾, das auf Leinwand übertragen ist, sehen wir Vulkan, wie er Amor die Waffen schmiedet. Zur Rechten Venus mit Amor auf dem Arm, links Vulkan, in der Mitte Mars im Waffenschmuck. Zu Füßen der Göttin Anteros, mit einem Hermelin spielend, ohne Flügel. Ob dem Meister hier eine Allegorie vorgeschwebt hat, wie Villot²⁰⁾ meint, ist schwer zu entscheiden. Der Kopf der Venus ist sehr lionar-desk, er erinnert an den bekannten Johannes- und Bacchustypus; Vulkan, viel selbständiger im Ausdruck, ist die am besten componirte Figur auf dem Bilde. — Von den beiden Bildern im Palazzo reale zeigt uns das eine wiederum Vulkan in seiner Schmiede, diesmal handelt es sich aber nicht um die Waffen des losen Gottes der Liebe, sondern um diejenigen des streitbaren Achilles. Vulkan gegenüber Venus, ihm bei der Arbeit helfend, in der Mitte der jugendliche Achill. — Auf dem zweiten Bilde erblicken wir badende Nymphen, darunter einige in der Bewegung sehr gut verstandene Figuren, so die drei Nymphen rechts am Strande.

Einen bedeutenden Fortschritt zeigen die Fresken, welche aus Sta. Maria della Pace in Mailand stammen. Als die Kirche 1805 aufgehoben wurde, kam nur ein Theil derselben, etwa sechszwanzig, in die städtische Pinakothek, der Rest, welcher aus nicht weniger als dreißig Fragmenten besteht, ist erst 1875 ausgefägt worden und befindet sich heute im Museo d'Archeologia²¹⁾, ebenfalls in Mailand. Von den sechszwanzig Fresken in der Brera gehören zwölf dem Luini an, die übrigen sind von Marco da Oggiono und von Gaudenzio Ferrari. Luini hatte in Sta. Maria della Pace die Capelle des heiligen Joseph²²⁾ auszumalen; er malte Scenen aus dem Leben der Maria. Es ist sehr zu bedauern, daß wir dieselben nicht mehr an Ort und Stelle genießen können, denn abgesehen davon, daß Fresken wesentlich von ihrer Wirkung verlieren, sobald man sie aus dem organischen Zusammenhang reißt, in dem der Künstler sie dachte, sind sie ja auch bei derartigen Dislocirungen allerlei Unfällen ausgesetzt, denen selbst die sorgfältigste Behandlung nicht immer vorbeugen kann. Nun lesen wir zwar in Berichten des vorigen Jahrhunderts²³⁾, daß die Fresken in Sta. Maria schon damals ziemlich ruinirt gewesen seien, allein bei der Ablösung von der Mauer wird ihr Zustand sich gewiß noch verschlimmert haben, dafür spricht ihr heut zu Tage theilweise fragmentarischer Inhalt. Doch gehen wir zur Beschreibung der Fresken selbst über. 1) Die Begegnung der Eltern Maria's²⁴⁾. Sie findet vor dem Thore statt, Anna, in einen rothen Mantel gehüllt und auf dem Kopfe eine turbanartige Bedeckung, verneigt sich vor Joachim, der sie inbrünstig um-

armt. Neben dieser Hauptgruppe Motive aus dem täglichen Leben, Männer, welche, der Stadt zuschreitend, den Inhalt ihrer Körbe herrlichen Frauengestalten anbieten. 2) Die Verkündigung²⁵⁾. Anna kniet vor einem einfach ornamentirten Renaissance-Pult und blickt den Engel an, welcher aus der Ecke des Bildes hervorschwebt und mit der Hand nach oben weist. Zu gleicher Zeit empfängt links auch Joachim die freudige Kunde. 3) Die Geburt Maria's²⁶⁾. Anna sitzt aufgerichtet im Wochenbett, hat die Hände gefaltet und die Blicke gen Himmel gerichtet. Eine Magd gießt ihr Wasser in ein Becken, ein Mohr bringt Effen herbei. Im Vordergrund schickt sich die Amme an, das neugeborene Kind zu baden. Das Mädchen, welches Wasser in die Wanne gießt, ist eine in der Bewegung schön componirte Figur. 4) Die Darstellung Maria's im Tempel²⁷⁾, eine figurenreiche Composition. Maria wird von ihrer Mutter dem Oberpriester zugeführt, der zum Tempel heraustritt und sie segnet, drei seiner Kollegen begleiten ihn. Männer und Frauen umstehen die Gruppe, unter ihnen Joachim mit weißen Tauben in der Hand. Auf der untersten Stufe des Tempels spielt ein Bube mit einem Hund, sich um das, was vorgeht, durchaus nicht kümmernd. Die Scene ist zart und sinnig gedacht und wird selbst nach dem wunderbaren Bilde von Tizian die beabsichtigte Wirkung auf das Gemüth nicht verfehlen. 5) Die Erziehung der Jungfrau²⁸⁾. Sie sitzt in einem kirchenstuhlartigen Sessel und hält auf dem Schoofse ein Buch, in dem sie mit dem Zeigefinger der Rechten auf eine Stelle hinweist. Die Stufen heran tritt eine Frau und faltet die Hände. Im Vordergrunde ein Schemel, bei dem zwei Frauen sitzen, die eine mit einem Korb auf dem Schoofs. Von der andern ist nur noch die halbe Figur sichtbar. Wir haben hier offenbar ein auf allen Seiten beschnittenes Fragment vor uns, dafür bürgt auch die Figur rechts, die bloß zur Hälfte zu sehen ist; was sie vorgestellt hat, ist nicht mehr zu erkennen. 6) Die Einfegung Maria's²⁹⁾. Dies Stück ist ungleich besser erhalten, obgleich stellenweise stark übermalt. Maria, im weißen Gewande und mit aufgelöstem Haar, verneigt sich vor dem Priester, einem würdigen alten Mann in reichem Brocat-Mantel. Den Hintergrund bildet eine Hüggellandschaft, in der ein Tempel steht. In die Vorhalle treten zwei Männer. 7) Maria und Joseph auf dem Wege zum Tempel³⁰⁾, von allen Stücken das fragmentarischste, zum Glück ist jedoch die Hauptgruppe, das Liebespaar selbst, gerettet worden. Wir sehen es im vertraulichen Gespräche, Hand in Hand, und ganz in einander versunken. Die schreitende Bewegung der Beiden ist mit großer Lebendigkeit wiedergegeben, ihr Gesichtsausdruck ungemein lebhaft. Was Luini's Auffassung dieser Scene so ansprechend erscheinen läßt, ist das allgemein Menschliche, was er in sie hineingelegt hat. In den gleichen Rahmen haben wohl die zwei lustigen Musikanten auf Nr. 1 gehört, nicht aber die beiden Tuba spielenden Engel auf Nr. 25, welche in der Behandlung ganz anders sind. 8) Joseph wird als der Gemahl Maria's anerkannt³¹⁾, eine Composition von etwa sechzehn Figuren und von Allen die intakteste, die einzige auch, auf der die Gestalten fast in natürlicher Größe erscheinen. In seinem Streben, jedem Kopfe individuellen Ausdruck zu verleihen, streift Luini hier einmal, in der Profilfigur rechts, die Carrikatur. Die Tempelvorhalle zeigt, daß der Meister der architektonischen Formen vollkommen mächtig war. Was der Vorgang in derselben andeutet, wo wir

Joseph vor dem Hohenpriester knieen sehen, umgeben von vielem Volk, wird oben auf der Empore bestätigt. Da gewahren wir die Neuvermählten neben einander knieend ihr Gebet verrichten. 9) Ein schwebender Engel³²⁾ von großem Liebreiz, er gilt als das Bruchstück einer verloren gegangenen Composition, vielleicht handelte es sich um die Verkündigung Maria's. 10) Der Traum Joseph's³³⁾, vollständig erhalten. Joseph sitzt auf einem antiken Lehnstuhl, hat Arme und Füße über einander geschlagen und schläft. Das Moment des Träumens ist vom Meister lebendig erfasst. Vor Joseph steht ein Engel, in der Linken einen Lilienzweig, mit der Rechten nach oben weisend. An der Wand hängen die Werkzeuge des Zimmermanns. Im Hintergrunde ist Maria in einer Loggia mit Handarbeit beschäftigt, ein entzückendes Motiv, so unmittelbar und naiv empfunden, wie wir es eben nur bei den alten Italienern gewohnt sind, deren Denkungsart frei ist von allem Gemachten und Complicirten. 11) Die Heimsuchung, ein Fragment (Brera Nr. 41). Maria und Elifabeth begegnen sich, einander die Hand reichend, beide im Profil gesehen; zwischen ihnen ein Engel; hinter Maria Joseph, Simeon und eine Frau. Dies Stück gehört zu den innigst empfundenen des ganzen Cyclus. — Der oben beschriebene Bildercyclus war wahrscheinlich folgendermaßen in der Capelle vertheilt: Die Seitenwände schmückten je drei Compositionen, je eine befand sich rechts und links vom Altar, eine über demselben, und je eine rechts und links vom Eingang. Was nun die Fragmente betrifft, die vor Kurzem in das archäologische Museum kamen, so stammen dieselben aus der Deckenwölbung. Es ist nicht leicht und es gehört eine bedeutende Phantasie dazu, sich nach ihnen das einstige Aussehen der Deckenwölbung zu reconstruiren, nur wer das vermag, sieht die Fragmente mit Genuß. Mit der decorativen Wirkung verhält es sich gerade so wie mit dem vielstimmigen Satz in der Musik, jede Stimme für sich klingt nüchtern und langweilig, und erst durch das Ineinandergreifen der einzelnen Stimmen wird uns die Harmonie der Gesamtkonception offenbar, die auf dem symmetrisch-eurythmischen Princip beruht.

Wann wurde nun die Capelle di San Giuseppe von Luini ausgemalt? Mongeri meint, etwa um 1524, setzt sie also später als die Fresken aus Sta. Maria di Brera und früher als die Arbeiten im Monastero maggiore. Letzteres wohl mit Recht, ob Ersteres, erscheint mir zweifelhaft. In den Fresken aus Sta. Maria della Pace hat Luini die Höhe feines künstlerischen Könnens noch nicht erreicht.

Ebenfalls noch zu Luini's Jugendarbeiten mögen die Fresken gehören, welche aus dem Monastero delle Vetere kommen, wofelbst auch Suardi und andere alt-lombardische, lionardeske und luineske Meister malten. Von Luini sei hier zuerst die Halbfigur der heiligen Urfula³⁴⁾ genannt. Sie hält in der Rechten einen Palmenzweig und in der Linken eine Fahne, auf dem Haupte Krone und Heiligenschein. Ferner die Auferstehung³⁵⁾, eine streng symmetrische Composition. Christus steht vor uns, die Rechte zum Segnen erhoben und in der Linken die Auferstehungsstandarte. Zu seinen Füßen gewahren wir einen Engelkopf, an jeder Seite zwei musizirende Engel. — Nr. 39: Der heilige Thomas von Aquino. Mit der einen Hand hält er dem Beschauer ein Buch entgegen, in dem geschrieben steht: *Sola fides sufficit*; in der anderen hat er einen Lilienzweig. Seine Hände



Anbetung der h. drei Könige, aus *Cafa Litta*. Paris, Louvre.



zeugen von großer Meisterschaft und weisen auf die tüchtige Schule Lionardo's hin. — Hierher gehört auch der Prophet Habakuk³⁶⁾. Er ist dargestellt, wie er eben erwacht, vor ihm ein Engel, der an seinem Mantel zupft und in die Ferne weist. Der Hintergrund eine Felsenlandschaft. — Ebenfalls aus dem Monastero delle Vetere stammen die beiden knieenden und in Anbetung versunkenen Engelnkinder³⁷⁾, zwei kleine Meisterwerke, sowie zwei Engel reiferen Alters³⁸⁾ mit klassisch schönem Profil, üppigem Lockenhaar und Händen von feinen charakteristischen Linien; sie stehen auf rothen Consolen in Nischen und haben, der eine ein Räucherbecken in der Hand, der andere eine goldene Schale. In diesen vier Stücken tritt uns Luini's Engeltypus schon in seiner individuellen Unabhängigkeit und Grazie entgegen. Zum Schluss sei hier noch das Fragment erwähnt, auf dem der heilige Martin von Tours³⁹⁾, eine herrliche Gestalt, Almosen spendet. Der Bischof, auf dem Haupte die Mitra, hält in der Linken ein Buch und in der Rechten einen Becher, aus dem er Goldstücke schüttet, welche knieend ein Armer auffängt. Der Faltenwurf, der in Luini's Jugendarbeiten oft unfrei und conventionell erscheint, ist diesmal durchaus natürlich und edel. — Dafs ein innerer Zusammenhang in dem, was Luini im Monastero delle Vetere malte, bestanden hat, ist wahrscheinlich, allein aus den Bruchstücken, die uns heute vorliegen, nicht mehr nachzuweisen. Auffallen müssen an denselben die bei Luini ungewöhnlich grauen Töne der Fleischfarbe, man sollte fast meinen, er wäre hierin von Borgognone beeinflusst worden, der in seiner früheren Periode gerne grau untermalte. Ob diese Ähnlichkeit auf ein persönliches Verhältniß der Beiden zurückgeht, ist einstweilen nicht nachzuweisen, soviel kann jedoch mit Bestimmtheit behauptet werden, dafs der Madonnentypus auf Borgognone's Bildern manchmal luinesk, und dafs das Colorit auf den Fresken Luini's aus dem Monastero delle Vetere demjenigen auf gewissen Bildern Borgognone's im Louvre und in Turin verwandt erscheint. Es ist sehr wohl möglich, dafs der Einfluss ein gegenseitiger war, arbeiteten doch beide Künstler in der Certosa zu Pavia⁴⁰⁾.

In dieselbe Zeit mag das Stück fallen, welches aus dem Hospiz der Carthäuser in S. Michele alla Chiusa (Mailand) stammt, es befindet sich heute leider in ruinirtem Zustande. Wir sehen Maria mit dem Christkinde⁴¹⁾, das in selbigem Vorwärtstreben das Lamm erfassen will, welches Johannes ihm zugeführt hat. Die Mutter gewährt dem Sohn die volle Freiheit der Bewegung, fafst ihn jedoch mit beiden Händen so, dafs er nicht nach vorne über fallen kann. Das Lamm ist lebendig nach der Natur gezeichnet, der Madonnenkopf edel-lionardesk, die Wechselbeziehung zwischen Christus, dem Lamm und Johannes ungemein anmuthig. Gleichzeitig wird das übel zugerichtete, ebenfalls al fresco gemalte Madonnenbild in der Galerie Oggioni⁴²⁾ entstanden sein. Rechts die Mutter Gottes, links Anna, und zwischen beiden das Christkind. Es steht mit dem einen Fuß noch auf dem Knie der Großmutter und mit dem andern auf der Hand Maria's. Schlaulächelnd greift es derselben an die Brust und schaut dabei auf Anna, wie wenn es sagen wollte: Ich will wieder zur Mutter, bin lange genug bei dir gewesen. Dieser Kindertypus gehört zu den lebenswürdigsten, die Luini je gemalt hat und ist denen in Saronno und im Palazzo Litta vollkommen ebenbürtig.

Bei der enormen Produktivität Luini's darf es uns nicht befremden, wenn

feine Werke, und besonders feine unzähligen Tafelbilder, zuweilen an's Fabrikmäßige und Schablonenhafte gränzen. Dafs sich übrigens unter den vielen Madonnen und Herodiaden, die ihm zugeschrieben werden, manche Schülerarbeit findet, ist gewifs. Ein so viel begehrter Meister wie Luini war genöthigt, im Atelier Schüler zu beschäftigen, die unter seiner Leitung das Nebenfächliche malten, auch wohl hie und da ganze Bilder nach der Angabe des Meisters, nach seinen Skizzen und Cartonnen ausführten, natürlich mit seiner letzten Hülfe. Nur auf diese Weise konnte er den vielseitigen Ansprüchen und Bestellungen Genüge leisten, und nur so erklärt sich die Ungleichheit auf vielen seiner Werke. Einer solchen begegnen wir auf den Fresken aus Casa Litta, die sich heute im Louvre befinden. Dieselben stellen Szenen aus der römischen Geschichte und dem neuen Testament dar. Das eine der Bilder, welches uns Curius Dentatus⁴³⁾ vorführt, wie er die Geschenke der Samniter zurückweist, ist wohl durchweg von mittelmäßiger Schülerhand gemalt, um nicht zu sagen hingeschmiert worden. Man sehe nur die langweilige Aufstellung der Teller und Gefäße auf dem Wandschrank, den lächerlichen Köter im Vordergrund, den conventionellen Faltenwurf, die geistlose, schwache Liniengebung der Composition und die gänzlich verfehlte Perspektive. Viel bedeutender ist die Anbetung der Magier⁴⁴⁾, doch auch da darf Luini bei Weitem nicht für alles verantwortlich gemacht werden. Die vielen schnell und flüchtig hingeworfenen Silhouetten im Hintergrunde sind unmöglich von ihm, ebenfalls nicht die primitive und unbedeutende Landschaft. Schön gedacht und ausgeführt sind dagegen die Madonna mit dem segnenden Christuskinde und zwei von den Königen. Der eine ist im Begriff den Hut abzunehmen und will gerade dem Heiland sein Geschenk überreichen, der andere, ein ehrwürdiger Greis in Pelzwerk, hat dies schon gethan; nun kniet er nieder, in stille Anbetung versunken. Besonders diese Figur steht, auch was die Modellirung anlangt, durchaus auf der Höhe von Luini's Werken aus den zwanziger Jahren und hält sehr wohl einen Vergleich aus mit dem Greis auf dem bekannten Madonnenbilde in der Brera von 1521. Auch das Christkind kommt demjenigen auf eben genanntem Bilde sehr nahe in Lieblichkeit und Anmuth. Wiederum unbedeutender ist der dritte König und Joseph, offenbar Durchschnittsfiguren, von Schülern ausgeführt. Die Anbetung der Magier war ein Lieblingsvorwurf Luini's, was zur Genüge aus den Bildern in Saronno und Como erhellt; letzteres möge gleich hier besprochen werden. Es ist eine Composition aus seiner guten Zeit, die gewifs nicht viel früher fällt als die Fresken in Saronno. Rechts der Stall, aus demselben gucken treuherzig die Hausthiere hervor, verwundert über das, was geschieht. Vor dem Stall Maria mit dem Kinde, welches den vor ihm knieenden, altherwürdigen König segnet. Derselbe faltet die Hände und küßt inbrünstig den Fuß des Kindes, hinter ihm Diener mit Geschenken. Dieser Gruppe zunächst folgt der zweite König, rechts von der Madonna der dritte, einen Diener im Gefolge mit streng lionardeskem Profil. Dem Stall am nächsten steht Joseph. Im Hintergrunde, der durch eine Balustrade von der übrigen Composition abgetrennt ist, kommen Giraffen und Tiger den Berg hinunter, sowie Reiter und von Geschenken belastete Kameele und Elephanten. Das Bild ist auf Leinwand gemalt und lebhaft und harmonisch in den Farben. — Der Christus aus Casa

Litta⁴⁵⁾ sei hier nur kurz erwähnt, auf die Geburt Jesu⁴⁶⁾ hingegen etwas näher eingegangen. Dies Thema hat Luini vorzugsweise gern variiert, es finden sich



Madonna mit Heiligen. 1521. Mailand, Brera.

ähnliche Bilder in der Accademia Carrara zu Bergamo und im Kreuzgang der Wallfahrtskirche zu Saronno. In dieselbe Familie gehört auch die schöne Tafel

in der Galerie Paffalacqua in Mailand und das Bild im Berliner Museum Nr. 219. Obwohl dieselben aus späterer Zeit sind, muß schon hier im Zusammenhang von ihnen gehandelt werden. Bemerkenswerth ist, daß zweien das Motiv vom Fleisch gewordenen Wort gemeinsam ist, dem Bilde in Saronno nämlich und dem im Louvre. Diese beiden sind auch sonst nahe verwandt. Maria und Joseph knien nieder und beten an, vor ihnen liegt das Kind, völlig nackt und auf Linnen gebettet, in der Krippe, nachdenklich legt es den Zeigefinger an den Mund, wie wenn es sagen wollte: Von hier wird das Heil der Welt, das neue Evangelium ausgehen. Die Scene spielt sich im Stall ab, Ochs und Esel assistiren. Im Hintergrund eine Landschaft, in der den Hirten von einem niedererschwebenden Engel die Geburt Christi verkündet wird. Auf dem Bilde im Louvre sind diese Figuren wiederum als Silhouetten behandelt. Am bedeutendsten ist das Bild in Bergamo⁴⁷⁾. Es ist wahrhaft glühend in der Farbe und edel in der Composition. Maria ist diesmal sitzend dargestellt; auf ihrem Schooße das Kind, welches freudig die Händchen dem rechts auf die Scene zukommenden Joseph entgegenstreckt. Links bereiten zwei reizende Engelputzen dem Kind mit Stroh eine Schlafstätte, Ochs und Esel sehen theilnehmend zu. Im Hintergrund wiederum die Heilverkündigung an die Hirten.

Mit dem Madonnenbild von 1521⁴⁸⁾ hat Luini einen gewaltigen Schritt vorwärts gethan. Es ist allem Bisherigen entschieden überlegen, besonders durch die meisterhafte Modellirung, in der Luini als Freskomaler so einzig dasteht und weder von feinen Zeitgenossen noch vielleicht kaum von feinen Nachfolgern erreicht wurde. Es geschah auch gewiß nicht zufällig, vielmehr im vollen Bewußtsein seiner Leistung, daß er gerade dieses Werk zeichnete und datirte. Es ist das erste sichere Datum, welches uns aus seinem Leben vorliegt und als solches von um so größerem Werth. Das Bild stammt aus Sta. Maria di Brera, eine Halbfigur Gott Vaters⁴⁹⁾ hat es einst gekrönt.

Von nun an steigt Luini mit Schnelligkeit von Stufe zu Stufe und schreitet mit fast fieberhaftem Eifer von Meisterwerk zu Meisterwerk. In kaum zehn Jahren vermag er, was bei Anderen ein ganzes langes Menschenleben ausfüllen würde; wie gewaltig aber auch seine Leistungsfähigkeit war, bezeugt das großartige Bild in der Ambrosiana, die Geißelung Christi⁵⁰⁾. Es ist urkundlich festgestellt, daß dasselbe am 12. Oktober 1521 begonnen wurde und am 22. März 1522 schon vollendet war, also hat Luini kein halbes Jahr daran gearbeitet. Ein solches Werk in so kurzer Zeit zu schaffen, will nicht wenig heißen, selbst wenn der Meister Gehülfen hatte. Die Geißelung war von Bernardino Giglio bestellt worden und Luini erhielt 115 Lire und 9 Soldi dafür, nach heutigem Werth etwa 300 Franken in Gold, eine Bezahlung, die zur großen Bedeutung des Geleisteten in keinem Verhältniß steht. Das Werk befindet sich immer noch am ursprünglichen Platz, im Kapitelsaal des alten Wohlthätigkeitsvereins von S. Spino, rechts vom Eingang, es füllt dort die ganze Seitenwand aus, von der Brüstung an bis hinauf zur Decke. Durch zwei Säulen, die mit Dornen umflochten sind, wird die Composition in drei Gruppen getheilt: In der Mitte der Heiland mit den Schergen, rechts und links je sechs Brüder des Ver-

eins, als Donatoren knieend abgebildet. Trotz der hie und da wirklich rücklichtslosen Uebermalungen erscheinen diese zwölf Profilköpfe auch heute noch als Porträts von packender Wahrheit. Ueber dem Hauptbild, auf einer Tafel, welche zwei Engelknaben halten, die Inschrift: *Caput regis gloriae spinis coronatur.*

Nach 1522 bot sich Luini auferhalb Mailand ein ergiebiges Feld dar; wir finden monumentale Werke von ihm in Legnano und Saronno: In Legnano ein auf Holz gemaltes Altarbild in 15 Abtheilungen. Im Mittelfelde, welches das größte ist, die thronende Madonna mit dem Christkinde und acht Engeln. Drei derselben sind schwebend über dem Thron dargestellt, die anderen seitwärts und an den Stufen des Thrones musizirend. Die Madonna ist sehr lionardesk. In den Seitenfeldern rechts, oben Sankt Peter, unten der heilige Ambrosius; in denen links, oben Johannes der Täufer, unten der heilige Augustin, Figuren von prachtvoller Erfindung. Abgeschlossen wird das Bild durch ein Giebfeld, aus dem Gott Vater hervorschaut. Auf den neun grau in grau ausgeführten Predellenstücken folgen von links nach rechts der Evangelist Lucas, die Kreuzigung, der Evangelist Johannes, die Grablegung, *Ecce homo*, die Auferstehung, der Evangelist Matthäus, Christus auf dem Wege nach Emaus und der Evangelist Marcus.

An der Ausschmückung der schönen, im Stile Bramante's gebauten Wallfahrtskirche zu Saronno⁵¹⁾ haben aufer Luini auch Gaudenzio Ferrari, Bernardino Lanini und Cefare Magno gearbeitet⁵²⁾. Gaudenzio's Antheil zeugt von großer decorativer Begabung und fällt in das Jahr 1534, also beinahe 10 Jahre nach der Entstehung der Fresken Luini's und höchst wahrscheinlich nach dem Tode desselben. Der Antheil Luini's fällt, wie wir aus seiner eigenhändigen Inschrift wissen, um 1525. Vasari⁵³⁾ spricht nur von den Fresken Luini's. Er theilt uns mit, daß Saronno 12 Meilen von Mailand entfernt liegt, und Bernardino del Lupino daselbst in der Chiesa di Sta. Maria das Spofalizio gemalt habe, sowie andere Historien, die alle sehr schön al fresco ausgeführt seien. Bei dieser kurzen Mittheilung hat es sein Bewenden, sie wird wohl auf Hörensagen und nicht auf Autopsie zurückgehen. Lomazzo⁵⁴⁾, der wahrscheinlich aus eigener Anschauung hätte sprechen können, ignorirt merkwürdigerweise Luini's Fresken in Saronno ganz, hebt dagegen diejenigen Gaudenzio's bis in den Himmel, gleichzeitig macht er einen heftigen Ausfall auf Vasari. Man begreift nicht recht, wie er es dem Florentiner verdenken konnte, daß er die Künstler seines engeren Vaterlandes, die er eben besser kannte als die fremden Meister, auch ausführlicher bespricht. Lomazzo hat Vasari deswegen gewiß keine Vorwürfe zu machen, hat er doch seinerseits in diesem Falle Luini auf Kosten Ferrari's stiefmütterlich behandelt.

In Saronno athmen wir helle und lautere Freude, Gaudenzio trägt nicht umsonst seinen Namen. Er hat uns in der Kuppel ein Fest bereitet, an dem mehr als hundert Personen theilnehmen. Alles dreht sich da oben um den alten Jehovah; er wird von tanzenden Kindern umtummelt, und Engel stimmen in klaren Dur-Accorden so mächtig ein Loblied zu seiner Ehre an, daß wir wähnen, das Gloria aus einer altitalienischen Messe zu hören. Und nichts vermag diesen freundlichen Allegro-Charakter zu schmälern, selbst nicht die Darstellung von der

Gefchichte unferer fchuldbeladenen Voreltern, welche fich unmittelbar unter der Kuppel befindet; in ihr reflektirt fich ja das Schickfal des ganzen fündigen Menfchengefchlechts. Gleich einem ergreifenden Miferere in Moll wird die Kunde davon himmelwärts getragen, die erlöfende Verheifung aber lautet: *Et incarnatus est de fpiritu fano ex Maria virgine et homo factus est.* Das im Chor darzuftellen war Luini vorbehalten, der in der That wie kein Anderer dazu befähigt war. Er griff bis zum Spofalizio zurück und liefs dann die Anbetung der Magier, die Darftellung im Tempel und Chriftus unter den Schriftgelehrten folgen. 1) Die Vermählung Maria's. Der Hohepriefter fteht in der Mitte und hält den Arm der Jungfrau, Joseph ift im Begriff ihr den Trauring an den Finger zu ftecken. Maria und die Brautjungfern fehr lionardefk, ebenfalls die Männergruppe links im Vordergrunde. Die Art und Weife, wie die Jünglinge den für fie blüthelofen Stab zerbrechen, drückt ernftes Mißbehagen aus. 2) Die Anbetung der Könige⁵⁵). Wie auf dem Bilde in Como findet auch hier die Scene nicht im Stall, fondern vor demfelben ftatt, hell leuchtend ift dem armen Zimmermannspaar der Stern aufgegangen. Maria fchlägt andächtig die Augen nieder und fchaut wie träumerifch vor fich hin, nachfinnend über das Wunder, das fich begeben hat. Mit beiden Händen hält fie das Kind, welches, auf ihrem Schoofs fitzend, den vor ihm knieenden greifen König anblickt und mit den Händchen eine Bewegung macht, wie wenn es nach feinem langen Bart greifen wollte. Während er fchon in Anbetung verfunken, ift der König ihm gegenüber erft eben niedergekniet und hält fein Gefchenk noch in der Hand, auf den Augenblick wartend, wo das Kind zu ihm die Blicke wendet. Der dritte König hat fchwarze Gefichtsfarbe, was nicht verhindert, dafs er feine Collegen an Eleganz der äußeren Erfcheinung und Bewegung noch überbietet. Mit Grazie fchickt er fich an, den Deckel von der Urne zu heben, deren Inhalt für den Heiland beftimmt ift. Die Könige haben Pagen im Gefolge, die ihnen Schwerter und Hüte tragen. Joseph, der gewöhnlich als paffiver, nichtsfagender Stätift dargeftellt wird und dem Befchauer deshalb meiftens höchft überflüffig erfcheint, verräth diesmal die lebhaftefte Theilnahme; aus feinen Zügen und dem Pathos, mit dem er die Rechte erhebt, fpricht Staunen. Den Hintergrund des Bildes füllen Reiter aus, Giraffen und mit Schätzen beladene Kameele, die am Halfterband geführt werden; fie Alle kommen im Zickzack den Berg herunter. Oben wird die Compofition durch ein entzückendes Engelquintett abgefchloffen. 3) Die Darftellung im Tempel. Wir fehen aus einer oben offenen Tempelvorhalle in corinthifchem Stil hinaus auf eine Hügellandfchaft, in welcher fich die bramanteske Backfteinkirche erhebt, in der wir uns befinden. Vor derfelben Maria mit dem Kinde auf einem Maulthier reitend, und Joseph mit dem Hirtenftab und einem Sack auf dem Rücken. Ein Engel geht voran, ihnen den Weg weifend. In der Halle Simeon mit dem Heiland auf dem Arm; es fpricht die Befriedigung ihn noch erlebt zu haben aus feinen Zügen. Rechts von ihm ein Kirchendiener mit Mitra und Gebetbuch, links die Mutter Gottes in einen weiten Mantel gehüllt, andächtig betend. Zwifchen ihr und Simeon Hanna, mit dem Zeigefinger prophetifch nach oben weifend. Diefer Gruppe gegenüber fteht Joseph, der hier ausnahmsweife jung erfcheint, er plaudert angelegentlich in einem

Kreife lieblicher Frauen und zeigt mit Stolz auf die Mutter seines Kindes. In die Halle treten Frauen und Männer und bringen Opfergaben, die Tauben als Symbol der Unschuld fehlen nicht. An dem Pilafter rechts liest man auf einem Zettel die Inschrift: Bernardinus Lovinus pinxit 1525. Dieses Bild wurde wie das Spofalizio 1838 von einem Mailändischen Maler Namens Frattini unter Zustimmung der Brera-Akademie restaurirt, daher ist auch das Colorit ein von dem



Die Heiligen Apollonia und Lucia. Monastero maggiore in Mailand.

der zwei Anderen wesentlich verschiedenes. 4) Christus unter den Schriftgelehrten. Er steht mit docirender Miene vor seinem Sessel, zu beiden Seiten die Schriftgelehrten, darunter einige höchst charakteristische Typen, so der Alte, welcher Christus zunächst sitzt und der links mit dem Buche auf dem Schoofs, in dem er einem jüngern Mann von edlen Gesichtszügen etwas zeigt. In dem Alten zu äußerst rechts mit dem langen schneeweissen Bart und dem Folianten, will die Tradition, mit Unrecht, wie ich später versuchen werde nachzuweisen, das Selbstporträt des Meisters sehen. Was diese Darstellung Luini's vor Anderen auszeichnet, ist das Hineinpielen eines zweiten Motivs: Rechts gewahren wir

nämlich die suchende und besorgte Mutter. Sie naht sich mit vorwurfsvollem Blick, allein aus der leichten Kopfwendung Jesu errathen wir die beruhigende Antwort, die ihr zu Theil werden wird.

Es ist hier der Platz auf ein auf Holz gemaltes Bild hinzuweisen, das denselben Gegenstand vorführt und sich in der National Gallery⁵⁶⁾ zu London befindet. Trotzdem Waagen⁵⁷⁾ mit Gewissheit nachgewiesen hat, daß es nicht von Lionardo sondern von Luini ist, wird es im Museum sowohl wie im Catalog von Wornum immer noch ersterem zugeschrieben. Es ist durch Uebermalung sehr mitgenommen, steht übrigens, was die Technik anlangt, vollkommen auf der Höhe von Luini's Werken⁵⁸⁾. Nicht so in der Composition, sie erscheint um so zusammenhangsloser, wenn man von dem Bilde in Saronno kommt. Eine Wiederholung hängt im Palazzo Spada.

Ehe wir Saronno verlassen, seien noch kurz die schönen Heiligengestalten in der Apsis erwähnt, links Catharina und rechts, über der Thür, die zur Sakristei führt, Apollonia; dann an der Rückwand zwei entzückende Engel mit den zur Messe gehörigen Gefäßen. Außerdem malte Luini zwischen den Pilastern am Ausgang aus dem Kuppelraum die heiligen Cristoforus und Antonius und seitwärts die heiligen Sebastian und Rochus. Für diese vier Gestalten soll er 100 lire imperiali erhalten haben.

Gleich nach Vollendung der Fresken in Saronno mag Luini guter Dinge nach Mailand zurückgekehrt sein, bot sich dem unermüdeten Arbeiter doch die Gelegenheit, ein neues Hauptwerk zu schaffen. Diesmal waren es aber nicht die Priester, die ihn in ihren Dienst nahmen, sondern das altadlige, allerdings entthronte und verjagte Fürstengeschlecht der Bentivogli.

Die Bentivogli hatten sich, nachdem sie aus Bologna vertrieben worden waren, nach Mailand begeben, wo sie von den Sforza, ihren Verwandten, gastfreundlich aufgenommen wurden. Zum Dank und aus angeborenem Kunstsinne — sie hatten sich schon in ihrer Heimath der Künste fördernd angenommen — stifteten Aleffandro Bentivoglio und seine Gattin Hippolita den Freskenschmuck der Querwand von S. Maurizio⁵⁹⁾ und gaben so Anlaß zu einem der bedeutendsten Werke mailändischer Malerei. Ganz abgesehen davon, daß diese Kirche in ihrem überaus reichen bildlichen Schmuck ein Werk repräsentirt, wie wir nach einem zweiten vielleicht in ganz Italien umsonst suchen, verdient sie allein schon der reizenden architektonischen Verhältnisse wegen im höchsten Grade die Aufmerksamkeit des Besuchers⁶⁰⁾. Sie wurde zu Anfang des 16. Jahrhunderts von Gian Giacomo Dolcebono, offenbar unter dem Einflusse Bramante's gebaut, und in ihrem einheitlichen Charakter spiegelt sich eine normale Baugeschichte. Sie ist einschiffig und wird durch eine Querwand in zwei fast gleiche Theile getheilt. Beide Kirchen, die Laien- sowohl wie die Klosterkirche, sind ausgemalt und zwar in erster Linie von Luini selbst, dann von seinen Schülern und Söhnen. Der Unterschied zwischen den Arbeiten des Meisters und denen der Schüler springt in die Augen. Die Querwand, mit der wir uns hier zu beschäftigen haben, ist in acht Felder eingetheilt, in je drei Seiten- und zwei

Mittelfelder, davon ist nur das unterste Mittelfeld nicht von Luini, daselbe wurde später durch eine mittelmäßige und sehr nachgedunkelte Anbetung der Magier von Antonio Campi ausgefüllt. Darüber hat Luini die Himmelfahrt Maria's dargestellt, eine Composition, die streng symmetrisch ist und doch nicht langweilig wirkt. Oben auf Wolken schwebt die Jungfrau, umstrahlt von einem Heiligenschein, Engel setzen ihr die Krone auf's Haupt, andere sind um sie gruppiert und musizieren. Unten die Jünger, in Anbetung und Staunen verfunken, meistens ehrwürdige Gesichter mit langen Bärten; sie bilden zwei Gruppen. Die Madonna sowie ein Gitarre spielender Engel erinnern lebhaft an Lionardo.

Links unten die heilige Cäcilia und Urfula mit dem Tabernaculum. Sie haben in der einen Hand einen Palmenzweig, in der andern ein Buch; Urfula trägt auf dem Haupt eine Märtyrerkrone und Cäcilia einen Blumenkranz. Unter dem Tabernakel ein Engel, der zu den entzückendsten Kindertypen zählt, die Luini je schuf.

Im Bogenfelde sehen wir, wie der heilige Benedict Aleffandro Bentivoglio zum Altar führt. Voraus geht Johannes Baptista mit dem Lamm Gottes, er weist auf den Altar hin und hält in der Hand ein Kreuzesrohr mit weißer Fahne, sein Blick ist auf Aleffandro gerichtet. Derselbe kniet hinter ihm, hält in der Linken ein Gebetbuch und hat die Rechte auf die Brust gelegt, er ist als Senator gekleidet und durch und durch eine adlige Erscheinung. Neben ihm Benedict im Bischofsornate, eine Figur gleich bedeutend in der Composition wie in der Ausführung. Abgeschlossen wird das Bild durch S. Lorenzo, einen jungen Mönch von sanften, fast weiblichen Zügen. In den Zwickeln zwei Engel. Zu oberst das Martyrium des heiligen Mauritius, des Schutzpatrons der Kirche. Er kniet als Ritter im Vordergrunde, wendet die Blicke erdwärts und betet, der Henker holt gerade zum Schläge aus. Im Hintergrunde finden Hinrichtungen statt; es sind die Märtyrer der heiligen Legion, die da ohne Erbarmen niedergelassen werden, alles drängt wild durcheinander, Fußvolk und Krieger zu Pferde. Links auf einer Säule der heilige Mauritius mit Lanze, Helm und Schild. Luini konnte diese Scene um so mehr mit hinreißender Lebendigkeit schildern, da er gewiss nicht nur aus seiner Phantasie schöpfte, er mochte in jener Zeit, wo auf italienischem Boden zwei mächtige Fürsten um die Weltherrschaft stritten, selbst Augenzeuge gewesen sein von derartigen Gräueln, die nicht verfehlten, auf sein empfängliches Gemüth tiefen Eindruck zu machen. Was wohl Aleffandro dabei gedacht hat? Es mögen ihm ganz ähnliche Scenen wieder eingefallen sein, die einstens in Bologna sein Vater Giovanni aufgeführt hatte, und bei denen er selbst auch theilhaftig gewesen war, damals als der Glücksstern der Bentivogli noch hell leuchtete am politischen Himmel.

Auf der entgegengesetzten Seite unten die heilige Lucia⁶¹⁾ und Apollonia; sie tragen Buch, Palmenzweig und Marterinstrumente, der Kopf Lucia's ist von den vier Heiligengestalten der intakteste. Zwischen ihnen Christus, in der Hand den Kreuzesstab; seiner Wunde entströmt ein Blutstrahl, den ein Kelch auffängt. Der Engel unterhalb Christi ist Luini's unwürdig und wohl von einem Gehülfen gemalt, wenn nicht gar später eingesetzt. Um so schöner Lucia!

Im Bogenfelde wird Hippolita Sforza von der heiligen Agnese zum Altar

geführt. Aleffandro's Gattin ist eine stattliche Figur in weißem mit Gold reich besetzten Gewande; sie kniet, legt die Rechte auf den Busen und hält in der andern Hand ein Gebetbuch. Vor ihr steht Agnes mit dem Lamm Gottes, eine leider nicht gut erhaltene Gestalt, neben derselben Scholastica, die Benedictinerin, in schwarzem Chorrock und weißem Scapular, wunderbar schön in Bewegung und Ausdruck. Ihr zur Seite die heilige Catharina von Alexandrien als Schlussfigur. — In den Zwickeln zwei Engel.

Ueber dem Bogenfelde der König Sigismund, wie er dem heiligen Mauritius die Kirche stiftet. Er erhebt die Rechte zum Himmel und hält in der Linken



Aus der Kreuzigung. Sta. Maria degli Angeli in Lugano.

ein Modell, welches, beiläufig gesagt, keineswegs mit der heutigen Kirche stimmt. Der Schutzpatron steht rechts auf einem Piedestal, in den Händen Palmenzweig und Schwert. Im Gefolge Sigismunds schreiten Frauen und Männer, ihr Gebet verrichtend, und seine Gemahlin, die sich von einem Pagen die Schleppe tragen läßt.

Die oberen Felder sind zu hoch, um von unten genau betrachtet zu werden, da sie aber durchaus der Beachtung werth, wird der Besucher des Monastero maggiore gut thun, auf die schmalen Galerien zu steigen; von dort aus kann er mit aller Muse ins Detail gehen.

In der Klosterkirche stellte Luini die Passionsgeschichte dar. Es war übrigens nicht das erste Mal, dafs er an sie herantrat, die Leidensgeschichte Christi scheint ihm von je her sehr am Herzen gelegen zu haben. Sein frühestes Passionsbild ist wohl dasjenige im Chor von Sta. Maria della Passione zu Mailand,

es zeigt noch eine streng symmetrische Composition. Besonders herrlich ist auf demselben die Gestalt der Maria Magdalena, die im größten Seelenschmerz sich über den Leichnam Christi neigt, in ihrer Trauer liegt eine unaussprechliche Tiefe. Mehrere Köpfe auf diesem Bilde, besonders die der Engel, verrathen den Einfluß Lionardo's, in anderen will Mündler⁶²⁾ dagegen Anklänge an Civerchio finden. Im Monastero maggiore hatte nun Luino nicht ein Bild, sondern einen



Gruppe aus der Kreuzigung. Sta. Maria degli Angeli in Lugano.

ganzen Cyclus aus der Passionsgeschichte zu malen. Derselbe ist aber theils so ungenügend beleuchtet, daß ein eingehendes Studium kaum möglich; die Bemerkung Mongeri's, der Meister habe hier offenbar stellenweise bei künstlichem Licht arbeiten müssen, erscheint deshalb durchaus zutreffend. Aber nicht allein die Dunkelheit hindert uns am Sehen, sondern auch der beklagenswerthe Zustand der Fresken, so sind z. B. die Märtyrergestalten Apollonia, Catharina, Lucia und Agathe, denen der Laienkirche in Composition und Em-

pfung analog, fast gänzlich zerstört, und viel besser ist es der Mehrzahl der anderen Compositionen auch nicht ergangen. Trotzdem ist die einstige Herrlichkeit dieser aus neun Bildern bestehenden cyclischen Darstellung⁶³⁾ heute noch zu ahnen. Luini schlägt hier in den Nebenfiguren einen realistischen Ton an und hebt überall das pathologische Moment hervor, zuweilen gelingt es ihm sogar, dasselbe zu großartigem Ausdruck zu bringen. Die Köpfe, von meisterhafter Charakteristik, sind durchaus derer in der Laienkirche würdig. Bei einigen macht sich wiederum Lionardo's Einfluss geltend, so beim Kopf der Magdalena, die dem auferstandenen Christus im Garten von Gethsemane begegnet. Mit den Malereien parallel läuft auf blauem Gebälkstreifen der biblische Text in goldenen Lettern.

Beachtenswerth ist, daß eins von den Bildern, die Kreuzigung Christi, nicht wie die übrigen in Fresco, sondern in Oel gemalt ist. Offenbar hat Luini hier einen Versuch machen wollen. Derselbe muß jedoch nicht nach Wunsch ausgefallen sein, denn sonst hätte er wohl diese Technik, welcher das Meisterwerk Lionardo's zum Opfer fiel, bei späteren Werken öfter angewandt. Es ist wohl denkbar, daß jenes große Vorbild in Sta. Maria delle Grazie es war, welches Luini zu der neuen Technik verleitete. Als die Fresken im Monastero maggiore entstanden, hatte das Abendmahl Lionardo's noch seinen jungfräulichen Glanz bewahrt, und die Zeit noch nicht ihr Recht einer Technik gegenüber geltend gemacht, die den Keim schneller Vergänglichkeit in sich trägt.

Wann sind aber die Malereien in S. Maurizio entstanden? Eine schwierige Frage, die positiv gar nicht zu beantworten ist, da jedes urkundliche Material fehlt. Aleffandro Bentivoglio war dem Vater, als dieser seine Herrschaft verloren hatte, in's Exil gefolgt; darüber, daß er der Stifter ist, kann kein Zweifel mehr herrschen, Mongeri hat nämlich am Altar der Klosterkirche die Wappen der Familien Bentivoglio und Sforza und die Buchstaben der beiden Gatten Al. und Hip. nachgewiesen. Da wir nun wissen, daß Aleffandro sich 1522 fest in Mailand niederließ und 1532 starb, so werden wir nicht viel von der Wahrheit abgehen, wenn wir Luini's Thätigkeit im Dienste der Bentivogli zwischen 1526 und 1528 setzen. 1525 sind seine Fresken in Saronno datirt, 1529 vollendete er die Passion in Lugano, und die Zeit, welche dazwischen liegt, arbeitete er in Mailand.

Wie oft mögen die Bentivogli ihre Schritte zum Monastero gelenkt haben, um in der erhebenden Inspiration ihres Lieblingsmeisters Trost zu suchen für das erlittene politische Ungemach. Längst hatte sich Giovanni, der letzte Herrscher seines Stammes, zur ewigen Ruhe niedergelegt, und Aleffandra, seine Enkelin, in S. Maurizio als Nonne dem Leben entzogen. Aleffandro und Hippolita standen also durch doppelte Bande dem Kloster nahe, lag doch das Beste ihres Herzens dort begraben! Auch sie trug man später zur letzten Ruhestätte hinaus, und so ist das Monastero zur Todtengruft eines verstorbenen Fürstengeschlechts geworden, wie eine würdigere kaum denkbar ist.

Nach Vollendung des monumentalen Werkes in S. Maurizio, kehrte Luini der Stadt, welche der Schauplatz seiner Hauptthätigkeit gewesen war, noch einmal den

Rücken, um auferhalb derselben eine Arbeit zu liefern, die an Grofsartigkeit alle bisherigen übertreffen sollte. Er wandte sich von Mailand nach Lugano. Dort erhielt er den Auftrag, für die Kirche des Franziskanerklosters Sta. Maria degli Angeli die Passion Christi⁶⁴⁾ zu malen. Hatte er im Monastero maggiore seine Composition einem vom Architekten fein gegliederten Raum anpassen müffen, so konnte er im Gegentheil in Lugano die Phantafie frei fchalten und walten lassen, es handelte fich da um die Ausfchmückung einer Wand, die in einer Fläche ununterbrochen fortläuft. Luini griff deshalb auf alte Formen zurück, die er in diesem Fall in der Kunsttradition des eigenen Vaterlandes vorfand. Er stellte die einzelnen Epifoden der Passion in den Hintergrund nebeneinander und malte im Vordergrunde das Hauptmoment des Dramas, die Kreuzigung des Erlöfers. Dabei gelang es ihm mit künstlerifchem Tact dem aus dem Wege zu gehen, was bei den meiften Passionsdarstellungen ftörend wirkt, nämlich der Unruhe in der Linie und der Uebertreibung im Affect. Man vergleiche nur seine Passion mit den Passionsbildern von Gaudenzio Ferrari in Varallo und in der königlichen Pinakothek zu Turin⁶⁵⁾. Bei Ferrari find die Figuren zu fehr auf einander gedrängt, und trotz Einzelheiten von grofser Schönheit ift der Gefammteindruck feiner Bilder ein unharmonifcher. Bei Luini dagegen wird das wilde Chaos, welches die Darstellung dieses Ereigniffes faft nothwendig mit fich bringt, durch klare Gruppierung gemildert, fein Bild macht noch einen ziemlich ruhigen Eindruck. Und ebenso weifs er stets Mafs zu halten, wenn es fich darum handelt, den Befchauer für unfchöne Motive zu gewinnen. Ferrari wird in folchen Fällen leicht fratzenhaft. Wie er z. B. in Varallo den Teufel dem verlorenen Sünder auf die Schulter treten läfst, und diefer in furchtbarer Seelenangft bestrebt ift, fich vom Kreuze loszuringen, überfchreitet er bei Weitem die Grenze des äfthetifch Erlaubten und wirkt geradezu unfchön. Einen Menschen darstellen, der am Kreuze hängt und noch mit dem Tode kämpft, heifst dem Auge entschieden zu viel zumuthen. Luini hätte das nie gethan! Zwar wählt er daselbe Motiv wie Ferrari und läfst ebenfalls im Gegenfatz zum Engel, der den geretteten Sünder in den Himmel hebt, den Verlorenen vom Teufel holen, allein er erfpart uns wenigstens die Qual des letzten Todeskampfes, bei ihm haben beide Verbrecher ihren Geift bereits aufgegeben.

Ein einheitlicher Eindruck von Luini's Passionsbild⁶⁶⁾ ift bei der Gröfse desfelben (m. 11,80) nicht möglich, wer dauernden Genufs fucht, mufs oft auf dasfelbe zurückkommen, fleifsig in's Detail gehen und vor Allem es fich nicht verdrieffen lassen, die einzelnen Epifoden im Hintergrunde wie in einem Buche von links nach rechts durchzunehmen. Es find ihrer nicht weniger als fechs: 1) Das Gebet im Garten von Gethfemane, 2) Die Geifselung und Dornenkrönung Christi, 3) Die Kreuztragung, 4) Die Grablegung, 5) Die Begegnung Christi mit dem ungläubigen Thomas und 6) Die Himmelfahrt. Luini fucht hier durch den Gegenfatz zu wirken, er ftellt die dunkelften Augenblicke aus dem Leben Jefu den hellften gegenüber, das Gebet auf dem Oelberge der Himmelfahrt und die Dornenkrönung der Begegnung mit Thomas. Daselbe Princip befolgt er auch im Vordergrunde, wo die wilden Henkersknechte um die Kleider des

Erlöfers spielen und die liebenden Jünger in Anbetung und Trauer versunken sind. Luini kam hier seine dichterische Begabung sehr zu Statten, wir verdanken derselben Gestalten, die zu dem Schönsten gehören, was es überhaupt in der italienischen Kunst giebt, und um deren willen allein schon ein Besuch Lugano's sich lohnt, Gestalten, wie die vor dem Kreuz knieende Magdalena, und der Johannes, welcher dem sterbenden Heiland sein Gelübde ablegt. Wer diese Figuren einmal gesehen hat, dem werden sie unauslöschlich im Gedächtnis bleiben. Und abgesehen von den Hauptgruppen, findet sich noch so viel des Bewundernswerthen auf dem Bilde, daß tagelanges Studium dazu gehört, um allen Schönheiten gerecht zu werden. Es sei hier nur auf die Gruppe hingewiesen, welche das Bild links abschließt. Eine Frau in farbenreicher Gewandung trägt auf dem Arme einen Knaben, der sich geängstigt an die Mutter klammert, er ist offenbar durch die Ereignisse aus der Fassung gebracht, ein anderer Knabe, der müde zu sein scheint und auch gern von der Mutter getragen wäre, wendet fragend den Blick zu ihr hinauf, sie legt beschwichtigend ihre Rechte auf seine Schulter. Diese Gruppe ist vollkommen unabhängig gedacht und wird, auch wenn man sie aus dem Rahmen des Bildes herausnimmt, ihre Wirkung nicht verfehlen⁶⁷⁾.

Es ist interessant, daß Luini bei einer der im Hintergrunde dargestellten Epifoden, bei der Grablegung, auf ein früheres in Oel gemaltes Bild in Mailand zurückgriff, auf die Pietà nämlich, welche in S. Giorgio al Palazzo die dritte Kapelle rechts vom Eingang schmückt. Die fünf Hauptfiguren dieser herrlichen Composition finden wir hier in kleinem Maßstabe wieder, so zu sagen als Nachklang von Luini's Wirkksamkeit in Mailand.

In welchem Alter mag der Meister gestanden haben, als er sein Passionsbild in Lugano malte? Auf eine Tradition gestützt, die in Saronno umgeht, hat man angenommen, daß er damals schon ein Greis war von mindestens 65 Jahren. In Saronno nämlich sieht die Ueberlieferung das Porträt Luini's in dem Alten zur äußersten Rechten auf dem Bilde: Christus unter den Schriftgelehrten. Diese Tradition stimmt aber keineswegs mit der Luganer Tradition überein, welche in einem Mann in den besten Jahren das Bildnis Luini's sieht, nämlich in dem Centurionen rechts vom Kreuze Christi. Welche Tradition hat nun mehr Wahrscheinlichkeitsgründe für sich? Wir meinen, die letztere, denn einmal findet sich der Kopf des Centurionen ebenfalls in Saronno und dann, wie es scheint, noch zum zweiten Mal auf der Passion in Lugano. Jener malerisch drapirte und zum Bilde hinausgehende Mann mit der reichgestickten Kappe auf dem Bilde: »Die Anbetung der Magier«, und der heilige Rochus auf dem Pilastr rechts in Sta. Maria degli Angeli sind offenbar übereinstimmend mit dem Centurionen, wenn sie auch in der Auffassung wesentlich auseinander gehen. Als Centurio hat sich Luini mehr nach dem Leben aufgefaßt, während er als Heiliger sich bedeutend idealisirte. Es ist wohl auch kein Zufall, daß gerade über seinem Haupte in römischen Ziffern die Jahreszahl 1529 steht, das Datum der Vollendung des Bildes.

Von den Bedingungen, unter welchen diese Riesenarbeit entstand, und der Zeit, die der Meister auf sie verwandte, ist nur wenig bekannt. Defendente Sacchi hat zwar in einer kurzen Monographie über Luini einiges archivalische Material beigebracht⁶⁸⁾ allein es ist zu dürftig, um einen klaren Einblick zu gewähren in

die Entstehungsgeschichte des Bildes. Die wenigen Documente beziehen sich alle auf Geldzahlungen, welche Luini in den Jahren 1529, 1530 und 1533 gemacht wurden und sich zusammen auf L. 244 S. 8 imperiali belaufen. Die Zahlungen von 1529 und 1533 sind für das Passionsbild, die von 1530 dagegen für das Abendmahl und die Lünette im Refectorium des Klosters. Daraus, daß dem Meister 1533 noch eine Zahlung geleistet wurde, geht allerdings hervor, daß Luini sich 1533 wieder in Lugano aufhielt, nicht aber, daß er erst damals das Bild vollendete. In der Urkunde heißt es ausdrücklich, er erhielt das Geld „pro completa solutione operis Passionis“.

Von Lugano kehrte Luini jedenfalls nach Mailand zurück, und wenn auch Rio Recht haben könnte, daß es die Politik war, die ihn in die Schweiz trieb, so war doch höchst wahrscheinlich sein Exil ein freiwilliges und kurzes gewesen, denn schon 1530, also noch in demselben Jahre, in dem er das Madonnenbild in Lugano schuf, finden wir ihn wieder in Mailand, bei der Ausmalung einer Capelle in S. Maurizio⁶⁹⁾ beschäftigt. Es war wieder ein Passionsbild, welches Luini dort malte; ob er diesen Vorwurf auf Bestellung des Stifters der Capelle, des Francesco Befozzi, oder aus eigenem Antrieb wählte, ist schwer zu entscheiden. Das Bild befindet sich in der dritten Capelle rechts, auf der Rückwand, und stellt die Geißelung Christi dar. Christus steht vor uns, wie er unter der Last seiner Schmerzen zusammenbricht, die Schergen sind damit beschäftigt, die Stricke zu lösen, mit denen der Heiland an die Säule gebunden war. Links kniet der Donator, welcher 1529 starb, also das Bild, welches er stiftete, selbst nicht fertig gesehen hat. Er hält die Hände gefaltet und trägt ein schwarzes Gewand. Neben ihm steht die heilige Catharina. Sie legt die eine Hand auf seine Schulter und stützt sich mit der anderen auf das Rad, als Attribut hat der Maler ihr einen Palmenzweig in die Hand gegeben. Hinter ihr ein Krieger mit der Dornenkrone. Rechts der junge Mönch San Lorenzo, die Rechte pathetisch ausstreckend und in der Linken ein Buch haltend. Aus den Zügen dieses jungen Mannes spricht großer Seelenadel und Schmerz um den Gefolterten.

Die oberen Scenen treten neben dem Hauptbilde zurück, sind aber dennoch von gleich tiefer Empfindung; die Mache ist allerdings weniger fein und verräth hier und da die Hand eines Schülers. Links Johannes im Gespräch mit Maria. Er steht vor ihr, hat die Rechte auf die Brust gelegt und weist mit der Linken seitwärts, Maria hört ihm aufmerksam zu. Rechts der heilige Petrus im Gespräch mit einer Frau, die lebhaft nach unten zeigt. Beide Scenen finden im Freien statt und sind voller Leben.

An den Seitenwänden hat Luini das Martyrium der heiligen Catharina dargestellt, links die Marter mit dem Rade. Im Vordergrund kniet die Heilige und faltet die Hände; ihr Körper ist in einen rothen Mantel gehüllt und ihr Haar fällt in Schlangenlinien auf die Schultern herab. Rechts der Scharfrichter. Aus den Wolken schwebt ein Engel der Rache herbei, in der Hand ein Schwert. Dies Bild ist durch eine unberufene Hand sehr verwischt worden. Die überaus lange und schmale, kurz schlecht proportionirte Hand Catharina's hat nichts mit Luini zu schaffen, und die matte Perspective steht im Widerspruch mit dem,

was Lomazzo ⁷⁰⁾ dem Meister in den Mund gelegt hat. Gegenüber ist die Enthauptung der Heiligen dargestellt. In reichgesticktem Gewande, den Blick erdwärts gerichtet, die Hände gefaltet, so kniet sie und bereitet sich betend zum Tode vor. Der Scharfrichter steht hinter ihr und holt mit dem Beile zum Schlage aus. Links die Krieger im eifrigen Gespräch. Oben auf einem Felsen, der den Berg Sinai darstellen soll, befindet sich das Grab der Heiligen, wir sehen zwei Engel im Begriff ihren Leichnam zur Ruhe zu legen. Luini verwendet hier daselbe Motiv, welches er auf dem bekannten Bilde in der Brera so schön ausgeführt hat. Was die knieende Catharina betrifft, so erkennt die Tradition in ihren Zügen das Bildniß der doppelzüngigen und berüchtigten Contessa di Cellant ⁷¹⁾. Soviel ist sicher, dem Ausdruck Catharina's fehlt jede Naivetät; übrigens mag das auch damit zusammenhängen, daß die Figur durch Uebermalung und Retouchen stark mitgenommen ist. Man sehe nur die Hände an und vergleiche sie mit denen Catharina's auf der Geißelung Christi; für so etwas Steifhölzernes wird man Luini nicht verantwortlich machen wollen.

An der Wölbung gewahren wir in der Mitte Gott Vater, von Engelköpfen umgeben, und die Passionsengel mit stark lionardeskem Typus. In den Zwickeln Sybillen, ebenfalls lionardesk, rechts Agrippa, links Erithrea, geschickt in den Raum hineincomponirte Figuren und jedenfalls vom Meister selbst inspirirt.

Es steht fest, daß der einheitliche Entwurf zur Ausmalung dieser Capelle Luini's Werk ist. Wenn er in der Ausführung hie und da nicht ganz auf der Höhe seines künstlerischen Könnens steht, so hängt das damit zusammen, daß er von seinen Schülern und den eignen Söhnen secundirt wurde, ihnen mag er die Nebenfachen überlassen haben. Luini vollendete die Capelle laut Inschrift den 15. August 1530: Dies XV Augusti 1530. Er stand damals noch in voller Manneskraft und war keinesfalls viel älter als fünfzig Jahre. Wie es kam, daß er nun bald vom Schauplatz des Lebens abtrat und als Mensch und Künstler verschwindet, wird wohl nie aufgeklärt werden. Soviel ist sicher, ihm blieb die alte Kraft und Phantasie bis zum letzten Augenblick, und die Töne, welche er seiner Palette entlockt, sind nach wie vor golden und getaucht in unvergängliche Jugendfrische. Die Befozzicapelle in S. Maurizio zu Mailand bildet fürwahr einen schönen Schlusssaccord dieses reinen und reichen Künstlerlebens.

Anmerkungen.

- 1) Der Name lautet auf verschiedene Weise Luvino, Lovino, Luino, Lovini, Luini oder gar del Lupino. Die modernste Form ist Luini.
- 2) Im Leben des Garofolo und Girolamo da Carpi und im Leben Lorenzetto's und Boccaccino's.
- 3) L. de Vinci et son école. Paris 1855, Seite 247.
- 4) Tratt., Ausgabe von 1585, 11, 165, 228, 237, 283, 421, 456, 684. Idea del Tempio della pittura. II. Ed. S. 131. Rime 96, 100.
- 5) Orlandi, l'Abecedario pittorico, Bologna 1719. Pag. 99.
- 6) Tratt. 421.
- 7) Aurelio wird von Lomazzo erwähnt Tratt 171, 228, 360, 421, 474, 481, 615, 683; Idea 48, 131, 143; Rime 100, 105, 106, 108, 113, 134, 219; Evangelista Tratt. 421, 686; Rime 100; Pietro in dem der Familie Luini's gewidmeten Sonett in den „Rime“ 100.
- 8) Geschichte der italienischen Malerei. Bd. 6, S. 31.
- 9) Beiläufig sei hier bemerkt, dass Nr. 234 und 235 im Louvre, ebenfalls aus Casa Pelucca stammend, auch von Suardi und nicht von Luini herrühren. Diese Knaben in Weinlaub gleichen denen in der Brera und im königlichen Schloß, sowohl in der Composition wie im Colorit.
- 10) Zur Zeit Amoretti's befanden sie sich noch an Ort und Stelle. Vgl. Viaggio da Milano ai tre laghi 1824, S. 278.
- 11) Nr. 67 im Breracatalog von 1877.
- 12) Brera Nr. 51. Braun, Nr. 5.
- 13) Eine Abbildung in Biffi's Pinacoteca del palazzo reale di Milano, im dritten Bande auf Tafel 61. Biffi's Werk giebt eine Anzahl guter Stiche von Luini's Fresken in der Brera. Tav. II = Brera 95. Tav. 17 = Br. 66. Tav. 18 = Br. 42. Tav. 19 = Br. 79. Tav. 26 = Br. 52. Tav. 27 = Br. 70. Tav. 40 = Br. 12 u. 25. Tav. 46 = Br. 50. Tav. 50 = Br. 18. Tav. 62 = Br. 40. Tav. 64 = Br. 4 u. 1. Tav. 69 = Br. 69. Tav. 70 = Br. 51. Tav. 81 = Br. 56. Tav. 82 = Br. 38. Tav. 82^a = Br. 67. Tav. 83 = Br. 10. Tav. 83^a = Br. 46. Tav. 84 = Br. 89.
- 14) In der zweiten Auflage auf Seite 877.
- 15) Brera Nr. 38.
- 16) Siehe Metam. I, 452—567.
- 17) Brera Nr. 69.
- 18) Brera Nr. 56.
- 19) Nr. 233 im Louvrecatalog von 1878.
- 20) Vgl. den Louvrecatalog von Villot S. 148—49.
- 21) Siehe Mongeri im Bollettino della Consulta archeologica. Anno III, fasc. 2^o. Milano 1876.
- 22) Latuada gedenkt dieser Fresken flüchtig. Vgl. Descrizione di Milano I, 177.
- 23) Cf. Bianconi, Nuova Guida di Milano. Mailand 1787. P. 109.
- 24) Brera Nr. 52. Braun Nr. 4. Gest. von Carlo Dellarocca Pavese.
- 25) Brera Nr. 40. Br. Nr. 3.
- 26) Brera Nr. 50. Br. Nr. 2.
- 27) Brera Nr. 42. Br. Nr. 1.
- 28) Brera Nr. 62.
- 29) Brera Nr. 66.
- 30) Brera Nr. 4. Br. Nr. 6.
- 31) Brera Nr. 18.
- 32) Brera Nr. 13.
- 33) Brera Nr. 70.
- 34) Brera Nr. 20.
- 35) Brera Nr. 23.
- 36) Brera Nr. 43.
- 37) Brera Nr. 44 u. 48.
- 38) Brera Nr. 53 u. 65.
- 39) Brera Nr. 71.
- 40) Luini malte dort al fresco im Lavatorium ein Madonnenbild und im Atrium in Nischen die überlebensgroßen Heiligengefalteten Cristoforo's und Sebastians, von denen der letztere im Ausdruck sehr lionardesk erscheint.
- 41) Brera Nr. 2. Von Brogi phot. Nr. 2685.
- 42) Brera Nr. 513. Von Brogi phot. Nr. 2697.
- 43) Louvre Nr. 241. Eine Inschrift erklärt das Bild: Malo in fictilibus meis esse et aurum habentibus imperare.
- 44) Louvre Nr. 237. Br. Nr. 49.
- 45) Louvre Nr. 238. Br. Nr. 51.
- 46) Louvre Nr. 236. Br. Nr. 50.

- 47) Nr. 190, im dritten Saal der Galleria Lochis, gest. von Caterina Piotti.
- 48) Brera Nr. 46. Gest. von Michele Bifi.
- 49) Brera Nr. 47.
- 50) Vgl. Mongeri, *l'arte* in Milano. Mailand 1872. Pag. 374. Eine Abbildung in Rofini's *Storia pittorica* auf Taf. 83 und in Förster's *Kunstdenkmäler* IV. Die Urkunde mitgetheilt von Georges Lafenestre in der *Gazette des beaux-arts* von 1869. Bd. II.
- 51) Vgl. Bartolommeo Catena, *Memorie sull' insigne Tempio di Nostra Signora presso Saronno*. Monza 1816.
- 52) Nicht Cesare da Sesto, wie Ernst Förster in einem Aufsatz über Luini geschrieben hat. Vgl. in der *Allgemeinen Ztg.* Nr. 239. B. 1876. Die Arbeiten Magno's sind gezeichnet u. datirt: *Caesar Magnus faciebat* 1533.
- 53) Ed. Le Monnier VIII, 217—218.
- 54) *Tratt.* S. 112, 200, 537.
- 55) Gest. von Dellarocca. Neuerdings existiren von Luini's Fresken in Saronno gute Originalphotographien von Brogi in Florenz.
- 56) Nr. 18 in Wornum's *Catalog* von 1875. S. 326—29. Das Bild stammt aus der Sammlung Aldobrandini und kam 1831 in die National-Gallery.
- 57) Vgl. *Treasures of art in Great-Britain* I, 319 und *Kleine Schriften* S. 182—183.
- 58) Von Felsing wurde es sehr schön im Stich reproduziert, allerdings unter dem Namen *Lionardo's*. Eine Abbildung im *d'Agincourt*. Bd. VI. P. 175 u. 170.
- 59) Vafari Ed. *Le Monnier* XI, 276.
- 60) Architektonische Aufnahmen finden sich in Gruner's „*Décorations de palais et d'églises*“ auf Tafel 47 u. 34 D. und in Burckhardt's *Gefchichte der Renaissance in Italien*, in der 2. Aufl. Figur 76 und 209.
- 61) Eine Abbildung in Guhl's *Denkmälern der Kunst*, Band III, Taf. 11, Fig. 9.
- 62) Vgl. *Beiträge zu Burckhardts Cicerone*, III. Auflage, S. 79.
- 63) Siehe *Zeitschrift f. bild. Kunst* XIII, 41 ff.
- 64) *Lomazzo*, *Tratt.* 228.
- 65) Nr. 371.
- 66) Eine Abbildung findet sich in Rofini's *Storia pittorica dell' Italia*, Taf. 218. Der dort mitgetheilte Stich von Cesare Ferreri wurde auch einzeln abgegeben.
- 67) Eine ausführliche Beschreibung des Bildes in der *Zeitschrift f. bild. Kunst* XIV, 113—118 u. 46 u. ff.
- 68) In der „*Iconografia italiana degli uomini e delle donne celebri*“, Milano 1836, vol. I. Die Documente wurden Sacchi vom Kupferstecher Ferreri mitgetheilt, der sie feinerfeits 1833 von den Frati erhalten hatte.
- 69) Vafari, Ed. *Le Monnier*, XI, 276. Abbildungen in *Fumagalli's Scuola di Lionardo da Vinci in Lombardia*. Milano 1811.
- 70) Vgl. *Bandello* am Schluf seiner vierten Novelle.
- 71) *Tratt.* 11.



LXIV. LXV.

SEBASTIANO DEL PIOMBO.
GIULIO ROMANO.

Von

Jean Paul Richter.



Sebastiano del Piombo.

Geb. in Venedig um 1485; gest. in Rom 1547.

Während im fünfzehnten Jahrhundert die persönlichen Verhältnisse der Maler gegen ihre Bedeutung in der Kunst zurücktreten müssen, jedenfalls für den Charakter der letzteren mehr oder minder gleichgiltig erscheinen, begegnen wir unter den Künstlern des sechzehnten Jahrhunderts Persönlichkeiten, bei denen die Wechselfälle des Lebens, die persönlichen Beziehungen, Rang und Stellung auf den Gehalt ihrer Kunst in einem Grade bestimmend einwirken, daß die Schilderung der äußeren Verhältnisse als wichtiger Voraussetzungen oft in den Vordergrund treten muß. Neben der organischen Entwicklung innerhalb der Schulen macht sich in einzelnen Künstlern dieser Zeit schon das Bestreben geltend, verschiedene, selbst entgegengesetzte Richtungen auszugleichen. Sebastian del Piombo darf als der erste gelten, welcher diesen Weg betrat. Von den namhaftesten Vertretern der venezianischen und florentinischen Kunst magnetisch angezogen, hat er sich, selbst ein energischer Charakter, die Aufgabe gestellt, das höchste in der Vereinigung beider zu erreichen. Erst ein Schüler Giorgione's, dann Michelangelo's Jünger, brachte er schließlich die Kunstregeln beider Meister zur Geltung, mit wechselndem Uebergewicht nach der einen oder der andern Seite — eine Bewegung in Gegensätzen, wie sie den Sanguiniker kennzeichnet. Daß Sebastian sowohl als Rival jenes Venezianers als auch in der Schule Michelangelo's Meisterwerke ersten Ranges geschaffen hat, ist ein genügender Beweis für seine außerordentliche Begabung. Neben derartige Leistungen treten allerdings andere von geringerem Werthe, Werke, denen trotz unbestreitbarer Vorzüge die Wirkung abgeht, welche sonst originale Schöpfungen hervorragender Meister auszeichnet. Vergleicht man diese mit den höchsten Leistungen mitlebender Künstler, so machen sie den

Eindruck des Unselbständigen und des Anempfundenen. Wenn man andererseits gerade feine besten Bilder mit klangvolleren Namen als dem feinen in Verbindung gebracht hat, so kann das wohl für ein sehr günstiges Zeichen ihres Werthes gelten, ist aber doch eine Auszeichnung, welche mit dem Selbstgefühl gerade dieses Malers am wenigsten sich verträgt.

Sebastian wurde um das Jahr 1485 geboren und führt nach seinem Vater den Familiennamen Luciani oder de Lucianis, während er sich selbst auf seinen Bildern nur nach seiner Heimath Venedig als »Venetus« zubenennt. Der Beiname »del Piombo« (Blei) deutet ein Amt an, welches er in seinen letzten Lebensjahren bekleidete, und welches ihm die Pflicht auferlegte, die päpstlichen Schreiben mit dem bleiernen Siegel (bulla) zu versehen. Ursprünglich zum Musiker bestimmt, welche Kunst er mit Erfolg betrieben haben muß, da seine Leistungen im Gefang und Lautenspiel von den Vornehmen Venedigs geschätzt wurden, entschied er sich doch bald aus innerer Neigung für den Malerberuf. Zuerst soll er bei dem Nestor der Localschule, bei Giovanni Bellini, als Schüler eingetreten sein, dann bei Giorgione. Mit welcher Begeisterung er der Kunstrichtung dieses Meisters nacheiferte, erkennt man daraus, daß er plötzlich mit einer selbständigen Composition auftrat, in welcher er dem großen Meister beinahe zum verwechseln nahe kam. Leider sehen wir uns außer Stande, mit Bestimmtheit die Vorstufen nachzuweisen, welche der Maler durchschritten haben muß, um auf dieser Höhe anzugelangen, da die wenigen dafür in Anspruch genommenen Bilder der äußern Beglaubigung ermangeln, während der Verbleib der hierhergehörigen von Vasari beschriebenen Portraits nicht bekannt ist. Jenes Bild, mit welchem Sebastian als fertiger Künstler auftrat, schmückt heute noch den Hauptaltar von S. Giovanni Crisostomo in Venedig und schildert die »Herrlichkeit« des Titelheiligen. Chrysofostomus, ein ehrwürdiger Greis, sitzt schreibend an einem Pulte, umgeben von den ihm zugewandten Heiligen: Johannes dem Täufer, dem Ritter Liberale und Augustin, und den hh. Frauen Katharina, Agnes und Magdalena, einer besonders ansprechenden Gruppe. »Ihrer Reize bewußt, treten sie mit einer Haltung auf, welche, unterstützt durch holdseligen Blick, wollüstigen Mund, Lockenfülle und knapp kleidfame Tracht, die lieblich schwellenden Formen noch verlockender macht, wie denn auch Magdalena, obwohl in modischem Gewande, den nackten Fuß zeigt.« (Crowe und Cavalcafelte, deutsch v. Jordan).

Es ist nicht wahrscheinlich, daß Sebastian nach diesem Bilde noch eine größere Composition in Venedig ausgeführt habe. Er war damals etwa fünfundzwanzigjährig, und sicher würde es ihm, wäre er auf dieser Bahn fortgeschritten, an glänzenden Erfolgen nicht gefehlt haben; aber es scheint ihm in der Umgebung seiner Lehrer und deren großer Schüler Carpaccio, Palma und Tizian der Rivalität zu viel gewesen zu sein, so daß er, von dem Bankherrn Agostino Chigi, welcher oft in Geschäften Venedig besuchte, nach Rom berufen, sich entschloß, sein Glück in einer anderen Sphäre zu versuchen. In Rom wurde ihm der für einen Venezianer nicht eben dankbare Auftrag, al fresco zu malen. In Agostino Chigi's Villa (jetzt der sog. Farnesina) sollte er in den Lünetten unterhalb der Deckenbilder Peruzzi's mit acht Darstellungen aus Ovid's Metamorphosen die ersten Proben seiner Kunst ablegen. Aber diese Gemälde wirken auf den Beschauer so befremdlich, daß der Meister des Chrysofostomusbildes schwerlich errathen werden würde, wenn sein Name hier nicht geschichtlich verbürgt wäre.

Nur in Einzelheiten kann man den venezianischen Coloristen wiedererkennen. Die letzte (9.) Lünette des Saales enthält die auf den Bewurf gezeichnete Skizze eines großen Kopfes, nicht von der Hand aber im Stil Michelangelo's. Verläß-



Magdalena. Aus dem Altarbild in S. Giovanni Crifostomo in Venedig.

licher als eine damit in Zusammenhang gebrachte bekannte Anekdote zeugt für die Beziehung des Venezianers zu Michelangelo die Zeichnung in einzelnen der vorangehenden Lünettenbilder. Unterhalb derselben malte Sebastian neben der Galatea Raffael's einen sitzenden Polyphem; allein durch spätere Auffrischungen ist das Original so verändert worden, daß jetzt höchstens noch der Umriss für

ihn in Anspruch genommen werden kann. Dafs der Venezianer trotz dieser wenig bedeutenden Fresken, welche er auch selbst nicht höher denn als Versuchsarbeiten anschlagen durfte, in Rom Anerkennung und Ruhm erntete, diese Thatfache können wir uns nur so hinreichend erklären, dafs seine gleichzeitigen Tafelbilder, besonders die Portraits, um so gröfseres Aufsehen erregten. Wir dürfen annehmen, dafs hier die intime Auffassung und der breite Auftrag warmen Lichtes, Kunstgeheimnisse, welche er dem Giorgione abgelauscht hatte, vorwiegend zur Geltung kamen. In erster Linie ist hier das Portrait zu nennen, welches, gewürdigt die Tribuna der Uffizien in Florenz zu schmücken, eine weibliche Schönheit in modischer Tracht mit breitem Pelzkragen vorstellt. Irrthümlicher Weise wird dieses Bild mit Raffael's Namen ausgezeichnet, aber die Kritik hat unwiderleglich dargethan, dafs hier die Malweise Sebastian's wiedererkannt werden mufs, dafs nur in der Auffassung die kunstvolle Einfachheit des Urbinaten sich zu erkennen giebt: dies allein und nicht mehr darf von der veralteten Benennung »Fornarina von Raffael« bestehen bleiben. Auf dem Hintergrunde des Bildes steht die Jahreszahl 1512. Was wir weiterhin von Sebastian erfahren, zeigt indessen, dafs seine Natur in dem Anschlufs an Raffael dauernd keine Befriedigung fand. Von leidenschaftlichem und lebhaftem Temperament mufste er vielmehr in Michelangelo eine geistesverwandte Natur erkennen, und so finden wir seine künstlerischen Bestrebungen bald ganz dem Einflusse dieses grofsen Meisters unterstellt. Seine eigene ruhmreiche Vergangenheit als Colorist mehr oder minder verläugnend, wendet er sich nunmehr vorwiegend den zeichnerischen Interessen zu. Besonders in seinen historischen Compositionen ist ihm der grofse Stil der Zeichnung so sehr Hauptsache, dafs er dem Colorit nur eine jenen Absichten dienende Stellung einräumt, als wenn er darauf hätte verzichten wollen, auf der Liste der Venezianer weiterhin zu stehen. Anders verhält es sich mit seinen Portraits aus dieser Zeit. Nach dieser Seite der künstlerischen Thätigkeit war ihm in Giorgione ein Ideal entgegengetreten, welches unter seiner Hand allerdings modificirt worden ist, indem seinem Naturell entsprechend der Geist männlicher Energie für die Auffassung mafsggebend wurde. Aber das venezianische Vorbild hier ganz zu verläugnen, etwa mit den Idealen der Florentiner zu vertauschen, dazu konnte er sich nimmermehr entschliessen. Seine Beziehungen zu Michelangelo fallen in eine Zeit, wo nicht nur die toskanischen Schulen, sondern auch die venezianische in Meistern ersten Ranges ihre vollen Blüthen entfalteten. Man kann versucht sein zu glauben, der Ausgleich der divergirenden Bestrebungen gerade in diesem Moment hätte zur Ausgestaltung noch höherer Ideale führen müssen, als Giorgione und Tizian einerseits, Raffael und Michelangelo andererseits verwirklicht haben. Wenn irgend jemand nach seiner individuellen Begabung und nach seiner künstlerischen Entwicklung damals befähigt war, in dem bezeichneten Sinne zu wirken, so war es Sebastian. Man darf behaupten, dafs in ihm das klare Bewußtsein der Verschiedenheiten mit dem eifrigen Streben nach einem Ausgleich wenigstens vorübergehend verbunden war. In einigen wenigen Portraits scheint dieses Ziel wirklich erreicht zu sein. Viel weniger können dagegen die historischen Compositionen befriedigen. Die unausgleichbaren Widersprüche müssen hier um so entschiedener hervortreten, als in der Anlehnung an Michelangelo eine an sich schon extreme Richtung zur Geltung kommt.

Raffael soll einmal geäußert haben, er fühle sich Michelangelo dafür zu

Dank verpflichtet, daß er durch den Vorſchub, welchen er dem Sebaſtian mit ſeinen Entwürfen leiſte, vor der Welt anerkannt habe, nur ſie beide zuſammen vermöchten es mit ihm aufzunehmen. Wenn wir dieſes auf Michelangelo abzielende Wort vielmehr auf die Abſicht des Venezianers deuten, ſo dürfte mit dem Urtheil wohl das Richtige getroffen ſein. Der Briefwechſel zwiſchen Sebaſtian und Michelangelo läßt darüber keinen Zweifel aufkommen, daß jener in der Ueberzeugung, Michelangelo ſei der gröſere Künftler, dieſem wenn auch nicht als ſeinem Lehrer, ſo doch als Parteiführer ſich unterordnete, um auf Grund der hieraus zu gewinnenden Vortheile aus eigener Kraft eine eingebildete Ueberlegenheit Raffael gegenüber darzuthun, deſſen coloriſtiſche Begabung er nebenher in präventiven Ausſaffungen zu verkleinern ſuchte. Wir halten das jetzt für eine kaum begreifliche Selbſttäufchung. Aber damals, wo die gebildete Welt den Wettkampf der Künftler am päpſtlichen Hofe geſpannt im Auge hatte und ſo auch ſelbſt von der Parteileidenschaft mitergriffen wurde, fehlte es durchaus nicht an gewichtigen Stimmen, welche dieſelbe Auffaffung vertraten. Wir wiſſen, daß Sebaſtian von Arioſt auf eine Linie mit Raffael und Tizian geſtellt wurde, und von Michelangelo darf man ſagen, daß er, allerdings nur in vertraulichen Briefen, über Bilder Sebaſtian's in einem Tone urtheilte, welchen für bloſe Schmeichelei zu erklären, ſo wie wir den Mann kennen, eben nicht möglich iſt. Derartige Aeüßerungen Michelangelo's fallen aber auch ſchwer ins Gewicht für die Entſcheidung der Frage nach ſeinem Antheil an den Compoſitionen des Venezianers. Sie würden geradezu ein abſurdes Selbſtlob enthalten, wäre Sebaſtian wirklich mit der von ſeinen Gegnern behaupteten Unſelbſtändigkeit an ſeine Arbeiten gegangen.

Gegen Raffael gerichtet ſind die harten Worte Sebaſtian's an Michelangelo vom Juli 1518: »Ich bedaure ſehr, daß Ihr nicht in Rom geweſen ſeid, um die beiden nach Frankreich geſchickten Bilder des Hauptes der Synagoge (Raffael) zu ſehen. Etwas Eurer Auffaffung Widerſprechenderes, glaube ich, könnt Ihr Euch nicht vorſtellen.« Den Tod Raffael's meldend ſchreibt er ſcheinbar ganz ernſt: »Ich glaube Ihr habt erfahren, daß der arme Raffael geſtorben iſt. Es wird Euch gewiß recht leid gethan haben. Gott möge ihm verzeihen« (12. April 1520). Unbeſchadet ſolcher Animoſität hatte der Venezianer dem Einfluffe des überlegenen Meiſters doch nicht völlig ſich entziehen können. Das beweist vor Allem ſeine h. Familie im Muſeum zu Neapel. Maria bettet hier den entſchlummerten Jeſusknaben. Joſeph und der kleine Johannes ſind ihr zugewandt. Während in dieſem Bilde die faſt männliche Körperbildung und die Bekleidung der Madonna Anklänge an Michelangelo erkennen laſſen, verräth andererseits die Gruppierung den Geſchmack Raffael's. Dieſer macht ſich hier ſo unmittelbar bemerklich, daß man ſofort an beſtimmte Compoſitionen des Urbinaten erinnert wird. Ob dagegen in dem Gemälde, der h. Michael mit dem Drachen, eine ähnliche Beeinfluffung ſtatgefunden habe, dürfte zweifelhaft ſein, wenn das Bild wirklich als Concurrentz mit der gleichnamigen und ebenfalls für Franz I. von Frankreich beſtimmten Darſtellung Raffael's, auf welche ſich der oben citirte Tadel bezog, auftreten ſollte. Das unvollendet gebliebene Gemälde Sebaſtian's iſt leider verloren gegangen. Unter den ſonſtigen Bildern aus der Zeit vor dem Tode Raffael's nimmt die Pietà in der Eremitage zu Petersburg eine hervorragende Stelle ein. Es iſt dieſe ein glänzendes Beiſpiel der genialen Gewandtheit, mit welcher es Sebaſtian zeitweilig gelang, den Reiz venezianiſcher Färbung mit dem florentiniſchen Adel

filvoller Zeichnung wirksam in's Gleichgewicht zu setzen. Zu diesem Bilde bemerken Crowe und Cavalcafle (Jordan): »Selten ist bei ihm der satte Auftrag geschickter gemischt und feiner durch halbdurchsichtige Uebermalung und Laßuren gebrochen, selten die Geberdensprache der Figuren in ihrer Augenblicklichkeit mit so classischem Takt und so viel Vollendung behandelt. Er meidet michelangeleske Härten, sein Stil schmiegte sich nur leicht und ohne die Freiheit preiszugeben an den gewaltigen Meister an und erzeugt aus eigenen Mitteln geistreiche und feine Wirkung.« Dagegen haftet an der Darstellung desselben Gegenstandes in Viterbo ungefähr aus derselben Zeit der Vorwurf, für dieses Bild sei ein Carton Michelangelo's als Vorlage benützt worden. Solche Urtheile wiederholen sich in einer Reihe von Fällen. Aretino macht ihm den Ehrenplatz unter den Ersten seiner Zeit streitig, indem er geradezu behauptet, es sei aller Welt bekannt, daß Michelangelo ihm die Zeichnungen anfertigte. Wer sich aber mit fremden Federn schmücke, gleiche, einmal derselben entkleidet, dem von Horaz lächerlich gemachten Raben. Gegen solche Verdächtigungen aus dem Munde eines mehr als zweifelhaften Gewährsmannes zeugt jedoch nachdrücklich eine Anzahl sehr bedeutender Compositionen, welche, obwohl im Stil Michelangelo's gezeichnet, doch niemals den Vorwurf der Entlehnung erfahren haben. Leonardo Sellajo schreibt am 22. November 1516 an Michelangelo nach Carrara: »Sebastian hat jene zwei Propheten fertig. So viel sich bis jetzt absehen läßt, ist er der einzige in Eurer Manier. Man urtheilt darüber beifällig.« Aus dieser Aeußerung erlangen wir eine andere und jedenfalls richtigere Vorstellung von dem Verhältnisse der beiden Meister und von dem Maße der Selbständigkeit Sebastian's. Trotzdem wird man zugeben dürfen, daß allerdings in einzelnen Fällen jener Vorwurf begründet gewesen sei. Wir meinen diejenigen Momente, wo der Venezianer nachweislich mit Raffael wetteifern wollte.

Der Cardinal Giulio de' Medici, Bischof von Narbonne, bestellte gleichzeitig bei Raffael die Transfiguration und bei unserem Maler ein Bild der Erweckung des Lazarus. Eine erwünschtere Gelegenheit, mit Raffael sich zu messen, konnte dem Venezianer nicht geboten werden. Am 2. Juli 1518 meldete er darüber an Michelangelo: »Mein Werk ist verzögert worden. Ich habe mich so lange damit aufgehalten, damit es Raffael nicht sieht, ehe das seine fertig ist . . . Ich habe jetzt keine Bedenken mehr. Ich glaube Euch damit keine Schande zu machen (!). Raffael hat sein Bild noch nicht angefangen.« Wenn Vasari erzählt, das Gemälde sei unter der Leitung und theilweise nach Vorlagen Michelangelo's entstanden, so enthält diese Behauptung wenigstens in ihrem ersten Theile nachweislich eine Uebertreibung; denn in einem späteren Briefe, auf welchen wir alsbald zurückkommen werden, sagt Sebastian zu Michelangelo, welcher bei der Vollendung des Bildes gar nicht in Rom war: »Ihr habt das Bild gesehen, als es angefangen wurde,« um dann eine Beschreibung des Bildes zu geben, wie sie nur einem der Arbeit ferner Stehenden geboten werden konnte. Die Auferweckung des Lazarus befindet sich jetzt in der Nationalgalerie zu London. Im Vordergrund sitzt Lazarus auf der Kante seines Grabes, damit beschäftigt, die Tücher, welche ihn umhüllen, von den Armen und Beinen loszustreifen, eine Gestalt von so mächtigen Geberden, wie sie der mysteriösen Vorstellung eines Erwachens vom Tode vollständig entsprechen. Ihm gegenüber, aber mehr im Mittelgrund des Bildes erblickt man Christus majestätisch voranschreitend und mit erhobenen Armen den



Die Erweckung des Lazarus. Nationalgalerie in London.

Auspruch seines Machtwortes begleitend. Zu seinen Füßen knien Maria und einige Juden. Die zahlreichen Figuren des Mittelgrundes drücken entweder Staunen und Entsetzen aus oder scheinen damit beschäftigt, gegen den Geruch der Verwesung sich zu schützen. Den Hintergrund bildet eine Flusslandschaft mit römischen Bauwerken. Dieser Theil des Bildes steht in vollem Einklang mit dem Ganzen. Mit Michelangelo kann er schon deswegen nichts zu thun haben, weil diesen Meister eine gründliche Verachtung der Landschaftsmalerei auszeichnet. Während der Vorderste unter den knieenden Juden unter dem Eindruck einer ähnlichen Gestalt in Raffael's Disputa gezeichnet zu sein scheint, dürfte im übrigen vielleicht einzelnes, vor allem die Figur des Lazarus direct auf Michelangelo zurückzuführen sein. Da dieses umfangreiche Bild, auf dem man vierundzwanzig lebensgroße, theilweise portraitarartige Figuren zählt, mit Recht unter die bedeutendsten Compositionen des sechzehnten Jahrhunderts gerechnet wird, ist es nicht gleichgiltig, wie viel von seinen Vorzügen auf Rechnung des Venezianers kommt. Es muß darum noch besonders hervorgehoben werden, daß, soweitgehend immerhin die Verwendung erbogter Vorlagen gewesen sein mag, der wohlabgewogene Rhythmus in der Gruppierung, unterstützt von einer machtvollen Auseinandersetzung von Schatten und sonnigem Licht, um so unbedingter als das Verdienst des ausführenden Malers in Anspruch genommen werden muß, als in dieser Beziehung Erfindungen Michelangelo's nichts Ebenbürtiges aufzuweisen haben. Zwei Handzeichnungen zu der Gestalt des Lazarus im British Museum werden Michelangelo zugeschrieben. Aber wenn wirklich diese wenig geistvollen und der Caricatur sich nähernden Entwürfe der Malerei Sebastian's zeitlich vorangehen, so sind sie jedenfalls in Letzterer übertroffen worden. Ueber den Erfolg des Gemäldes berichtet der Maler am 26. December 1519 an Michelangelo nach Florenz: »Ich habe die Tafel vollendet und im Palaß (Vatican) ausgestellt. Sie hat sogleich Jedermann gefallen, statt zu mißfallen, die bewußten (ordinari) ausgenommen, welche jetzt nicht wissen, was sie sagen sollen. Mir genügt, daß Cardinal Medici mir gesagt hat, er sei über sein Erwarten befriedigt, und ich glaube, mein Bild ist besser gezeichnet, als die Arras-Webereien (Raffael's Tapeten), welche aus Flandern gekommen sind. Nun ich meine Schuldigkeit gethan habe, bleibt mir noch übrig, die Zahlung zu empfangen, und Se. Eminenz äußerte den Wunsch, Ihr möchtet das Werk abschätzen. . . . Das Bild enthält vierzig Figuren ohne die in der Landschaft. Außerdem kommt das Bild des Cardinal Ranzone mit in Rechnung. Domenico hat es gesehen und weiß wie groß es ist. Ich brauche nichts hinzuzufügen.« Kurz darauf (1. Januar 1520) berichtet Leonardo Sellajo an Michelangelo: »Sebastian ist jetzt fertig, und es ist ihm so wohl gelungen, daß alle, die hier etwas von der Sache verstehen, ihn weit über Raffael stellen. Die Decke bei Agostino Chigi ist jetzt enthüllt worden (Raffael's Amor und Pſychemärchen, von Giulio Romano und Fr. Penni ausgeführt), eine wahre Schande für einen großen Meister und weit schlimmer noch als die letzte Stanze im Palaß (Vatican: Burgbrand). Nun fürchtet Sebastian nichts mehr«.

In jenem Briefe erwähnte der Maler ein Gemälde für den Cardinal Ranzone. Damit ist das jetzt in der Galerie Pitti in Florenz befindliche Tafelbild mit dem Martyrium der h. Agatha gemeint, eine Composition von durchaus michelangelleskem Charakter, nicht nur in den Zeichnungen der Formen und in der Drapirung der Gewänder, sondern auch um deswillen, weil sich hier die Vorstellung

des Raumes aus der Lösung des Problems kühner Verkürzungen wie von selbst ergibt. Wenn aber den Maler solche ausschließlich zeichnerische Interessen beschäftigten, dann mußte die Erläuterung der Perspective durch Abtönung der Farben, jene glänzende Errungenschaft venezianischer Kunstbestrebungen, ziemlich überflüssig erscheinen, und so ist denn auch hier ein so kalter Ton in der blaugrauen Färbung angewandt, daß es den Anschein hat, der Maler habe seine künstlerische Vergangenheit geradezu verleugnen wollen.

Man begreift leicht, daß bei dem Tode Raffael's, welcher bald nach Vollendung dieser Bilder erfolgte, Sebastian darauf rechnete, in Jenes Stelle zu rücken, ja ernstlich vermeinte, alles bisher Dagewesene durch Werke seiner Hand in Schatten stellen zu können. Michelangelo selbst verwandte sich für ihn beim Cardinal Bibbiena in einem Briefe, dessen Sprache ebenso kühn wie bitter klingt (Juni 1520): »Ich bitte Eure Herrlichkeit, nicht als Freund oder Diener, denn weder das eine noch das andere verdiene ich, sondern als ein verworfener, elender und verrückter Mensch, zu bewirken, daß der venezianische Maler Sebastian jetzt, da Raffael gestorben ist, an den Arbeiten im Palaß einen Antheil bekomme, und wenn auch Eure Herrlichkeit die Dienstleistung eines Menschen von meinem Schlag verschmähen mag, so denke ich doch, daß dann, wenn man Verrückten noch einen Gefallen thut, dies auch mitunter behagen kann, so wie Zwiebeln dem munden, welcher sich an Kapaunen satt gegeben hat . . . Ich erfuche Eure Herrlichkeit es mit mir zu versuchen. Ein größerer Gefalle kann mir nicht werden, und genannter Sebastian ist ein bedeutender Mensch. Will man mich verwerfen, so möge es Sebastian nicht treffen, denn ich bin gewiß, er wird Eurer Herrlichkeit Ehre machen.« Die Wirkung dieses Empfehlungsbriefes war keine tiefere, als daß im Vatican alles darüber lachte. Dem Freunde Michelangelo's wurde zwar das Anerbieten gemacht, einen der unteren Säle auszumalen, welcher zu der einstigen Wohnung Alexander's VI. gehörte, aber dieser Theil des vaticanischen Palaßes hatte seit dem Tode jenes Papstes keine Bedeutung mehr. In früheren Jahren schon hatte Pinturicchio diesen Raum ausgemalt, und eben damals schmückten ihn Pierino del Vaga und Giovanni da Udine im Auftrage Leo's X. mit noch heute vorhandenen Fresken. Innerhalb der Jahre 1516 und 1521 müßten diese Malereien entstanden sein. Doch nach der im Vatican damals beliebten Praxis hätte man diese vorzüglichen, sicher angefangenen, wenn nicht schon vollendeten Arbeiten sofort wieder der Zerstörung preisgegeben, wenn Sebastian sich nicht geweigert hätte »in so einem Keller zu malen, während den Schülern Raffael's die Staatsgemächer überlassen würden.« Giulio Romano und Fr. Penni hatten mit der Ausmalung des Constantinsaal's damals schon begonnen. Nach vielen vergeblichen Versuchen gelang es endlich Sebastian, bei dem Papste eine Audienz zu erhalten, in welcher er seine Dienste persönlich anbot. Seine Unterredung mit dem Papste schildert er in einem interessanten Schreiben an Michelangelo (15. October 1520): »Se. Heiligkeit vernahm sehr gnädig, daß ich mich mit Euch zu jeder Art Dienstleistung, die ihm gefiele, bereit stelle, und fragte nur nach dem Gegenstande und nach dem Maße im Ganzen . . . Hierauf sagte Se. Heiligkeit noch: »Sebastian, auf mein Gewissen, mir gefällt nicht, was die da machen, und es gefällt Niemandem, der die Arbeit noch gesehen hat. In etwa vier bis fünf Tagen will ich mir die Sache ansehen, und wenn sie es nicht besser machen, als zu Anfang, lasse ich sie nicht fortfahren.

Ich gebe dann ihnen etwas anderes zu thun, lasse was sie gemacht haben heruntergeschlagen und überweise den ganzen Saal Euch, denn ich will dort etwas Schönes herstellen oder lasse lieber mit Schablonen malen. Ich antwortete, daß ich mit Eurer Hilfe (!) mir getraute, Wunder zu thun, und er entgegnete: Daran zweifle ich nicht, denn Ihr alle habt von ihm gelernt.« Aber aus dem Schlusse des Briefes ersieht man, daß der Papst, durch Entschuldigungen der Raffaeliten hingehalten, diese nicht abberief. Auch werden deren Freunde nicht unterlassen haben, die Absichten Sebastian's zu hintertreiben. Er schildert seine Widerfacher selbst in dem nämlichen Briefe: »Meiner Treu, lieber Gevatter, wie ich hier von etlichen Leuten am Hofe angesehen werde, müßte ich der leibhaftige Gott-sei-bei-uns sein und den ganzen Vatican verschlingen.« Von dem Project ist weiterhin nicht mehr die Rede. Sebastian sollte es auch jetzt nicht gelingen, die Stellung eines Hofmalers zu erlangen, wie denn überhaupt Leo X. keinen Auftrag ihm zu Theil werden ließ. Nur bei Privaten fand er Beschäftigung und Gelegenheit seine Kräfte zu erproben. Aber von den in römischen Kirchen unternommenen Arbeiten von seiner Hand sind nur die von S. Pietro in Montorio ihrer Bedeutung nach noch zu erkennen. Sechs volle Jahre war der Meister hier beschäftigt, um an der Decke einer Kapelle die Transfiguration al fresco und auf die Wand darunter die Geißelung Christi in Oel zu malen. Der Anfang dieser Arbeiten dürfte vielleicht ziemlich früh (1516) anzusetzen sein, da die beiden Propheten, von welchen Leonardo Sellajo sprach (s. oben), wie wir vermuthen, identisch sind mit den beiden großen Figuren eines liegenden Propheten und einer Sibylle in den Zwickeln der Kapelle, beide von durchaus michelangeleskem Gepräge. In dem Bilde der Geißelung Christi ist sowohl die Erfindung, als auch die Zeichnung, vor allem der Christusgestalt, so hervorragend, daß man glaubte annehmen zu müssen, Michelangelo habe sogar an der Ausführung Antheil gehabt. Wir wissen zwar nicht, in welcher Reihenfolge diese Gemälde ausgeführt worden sind, dürfen aber vermuthen, die Neuerung des Venezianers, in Oel auf die Wand zu malen, müsse die Veranlassung gewesen sein, daß auch Giulio Romano im Constantinsaal daselbe unglückliche Experiment machte (1520). Für die Zeitbestimmung der übrigen monumentalen Malereien in Rom fehlt uns leider jeder Anhalt. Ueberdies ist ihre Vollendung, durch Saumseligkeit verschleppt, von dem Künstler schließlichs ganz aufgegeben worden. Bei dem traurigen Zustande, in dem dieselben heutigen Tages sich befinden, machen sie einen durchaus unerquicklichen Eindruck. Um so ungetrübter kommt dagegen Sebastian's hohe Begabung in den Staffeleibildern zur Geltung. Eines der ersten unter den zahlreichen, welche in den zwanziger Jahren entstanden sind, dürfte die Begegnung der Maria mit Elisabeth sein. Dieses jetzt im Louvre befindliche Bild war für Franz I. von Frankreich bestimmt und trägt die Jahreszahl 1521. Unter der Regierung des der Kunst sonst abholden Papstes Hadrian VI. (1522—23) erhielt Sebastian zweimal den ehrenden Auftrag, Se. Heiligkeit zu portraituren. Dessen Nachfolger, Clemens VII., welcher schon als Cardinal Giulio de' Medici unserem Maler seine Theilnahme zugewandt hatte, gab ihm zwar die Zusage seiner Gunst, konnte sich aber vorerst zu nicht mehr entschließen, als seine Dienste als Porträtmaler in Anspruch zu nehmen, während die Vollendung der vaticanischen Wandmalereien den Schülern Raffael's überlassen blieb. Dem Beispiel des Papstes folgte eine Anzahl bedeutender Persönlichkeiten. Vasari nennt unter anderen

auch den Florentiner Anton Francesco degli Albizzi, welcher bei einem Aufenthalt in Rom von Sebastian sich malen ließ. In Betreff dieses Portraits schreibt Michelangelo dem Maler von Florenz aus (April 1525), daß nicht nur er, sondern auch andere, welche ihn lieben und seinen guten Ruf kennen, auf die Ankunft des Bildes gespannt seien. In der Antwort auf diesen sehr kurzen Mahnbrief sagt Sebastian (22. April): »Es hätte Euch vielleicht weniger Mühe gekostet, eine Figur zu zeichnen, als den Brief von Eurer Hand zu schreiben; denn ich glaube die Stimmung der Menschen in dem Betracht etwas zu verstehen. Mein Wort und mein Versprechen hätten Messer Anton Francesco genügen können. Obwohl ich fünf oder sechs Tage auf dem Gewissen habe, so bedurfte es doch nicht solcher Umstände. Verzeiht mir. Nach meiner Ansicht kostet es mehr Mühe, eine Hand oder ein einfaches Stück Tuch in unsrer Kunst zu machen, als alle Treppen der Welt zu bauen.« In der Erwiderung auf dieses Schreiben nimmt Michelangelo von der Verstimmung seines Freundes gar nicht Notiz, sondern erzählt ihm, er habe mit ihrem gemeinsamen Freunde, dem Feldhauptmann Cuio, und mehreren anderen kürzlich gespeist, wobei es vergnügt zugegangen und Vernünftiges gesprochen worden sei. Es habe ihn ergötzt, daß der Feldhauptmann dabei seines Namens gedacht habe. »Noch mehr, als von der Kunst die Rede war, hatte ich das Vergnügen aus dem Munde des genannten Feldhauptmannes zu hören, Ihr ständet einzig in der Welt da, und diese Meinung hege man auch in Rom. Mehr hätte ich mich darüber nicht freuen können, als es wirklich der Fall war. Also mein Urtheil ist durchaus nicht irrig. Ihr dürft mir nun nicht mehr in Abrede stellen, daß Ihr wirklich einzigartig seid, wenn ich es Euch schreibe, der Mitzeugen sind zu viel, und hier haben wir jetzt ein Gemälde, welches, Gott sei Dank, jedem, der nur Augen hat die Wahrheit bezeugt.« Wenn das in Rede stehende Bild identisch ist mit dem in der Galerie Pitti in Florenz erhaltenen Portrait eines Mannes im dunklen Vollbart, dann wird man jenes Urtheil des Fachgenossen nicht ganz ungerechtfertigt nennen dürfen. In Rom war damals kein Maler, welcher den Venezianer in Schatten gestellt hätte, ja die Schüler Raffael's hätten sich zu ähnlichen Leistungen wohl Glück wünschen dürfen.

Die Plünderung Roms durch das deutsch-spanische Heer (1527) zwang Sebastian, Rom zu verlassen. Nordwärts ziehend gelangte er nach Venedig, seiner Heimath, deren Kunst er in zwanzigjähriger Abwesenheit entfremdet war. Wir wissen wenig über seinen dortigen, wohl mehrjährigen Aufenthalt, dürfen aber annehmen, die Berührung des Michelangelo-Jüngers mit den Coloristen könne beiderseits nicht gleichgiltig empfunden worden sein. Crowe und Cavalcaffelle haben die scharfsinnige Vermuthung ausgesprochen, der damals in Venedig weilende Pordenone sei für seine spätere Stilentwicklung von Sebastian beeinflusst worden. Beide Maler fanden bei dem Genuesen Andrea Doria Beschäftigung. Das Portrait dieses Admirals von der Hand Sebastian's wird in der Galerie Doria in Rom aufbewahrt, und dieses Bild beweist, daß unser Maler für den Zauber der Farbenwirkung in Meisterwerken von der Hand eines Tizian und Palma, welche ihm in Venedig jeden Tag entgegentreten mochten, nicht unempfindlich geblieben war. Dieses Fürstenportrait gilt mit Recht für das großartigste und sprechendste in der Auffassung und für das vollendetste in der Technik, welches Sebastian je gemalt hat. Wenn irgendwo, so ist hier das Problem der Verquickung echt michelangelesker Zeich-

nung mit dem unwiderstehlichen Reiz venezianischer Farbenbehandlung in Ton und Beleuchtung gelöst. Dies eine Mal ist unserm Meister in glücklicher Stunde gelungen, was das eigentliche Ziel seiner künstlerischen Bestrebungen war, obwohl er in den letzten Jahren seines römischen Aufenthaltes an die Möglichkeit, diesen Gedanken zu verwirklichen, kaum selbst noch hatte glauben können.

In Venedig hatte Sebastian mit Tizian und Sanfovino einen persönlichen Verkehr, welchen vielleicht der berühmte Literat Pietro Aretino vermittelt haben wird. Diesen hatte Sebastian schon in Rom kennen gelernt. In Venedig portraitierte er ihn. Sehr gewagt nennt ihn die Malerinschrift des Bildes den schärfsten Sittenrichter (*Petrus Aretinus acerrimus virtutum demonstrator*), während die Staffage die symbolischen Masken der Tugend und des Lasters mit dem unzweideutigen Sinnpruch: »In utrumque paratus« (zu beiden bereit) enthält. Dieses jetzt in Arezzo, der Geburtsstadt des Schriftstellers, befindliche Portrait giebt uns einen weiteren Beleg für den tiefgehenden Einfluß, welchen der Aufenthalt in Venedig auf unseren Künstler ausübte. Die Zeitgenossen, welche das Bild noch wohl erhalten sahen, rühmen daran die kunstreiche Behandlung des Schwarz in der aus Sammet, Seide und Damast bestehenden Gewandung neben dem rabenschwarzen Vollbarte. Aretino hatte brieflich den Maler dem Herzog Federigo von Mantua als einen Künstler empfohlen von der Fähigkeit, Gegenstände zu malen, welche nichts Heiliges an sich hätten, und jenes Portrait war vielleicht eine Dankbarkeitsbezeugung für den Erfolg der Empfehlung. Sebastian sollte für diesen Gonzaga ein Bild malen »nach einer Erfindung seines Beliebens«. Derselbe Fürst hatte schon im Jahre 1524 bei ihm ein Bild bestellt, wobei die Bestimmung ähnlich lautete: »Ein Bild nach Eurer Weise, nur keine Geschichten von Heiligen, sondern irgend eine gleichgiltige Darstellung (*pitture vaghe*) und schön anzusehen«.

In dieser Zeit des venezianischen Aufenthaltes und schwerlich früher mag auch das Bild des kreuztragenden Christus in der Dresdener Galerie entstanden sein. Hinter Christus schreitet Simon von Cyrene und ein Krieger; alle drei sind Halbfiguren in Lebensgröße. In der Landschaft des Hintergrundes, welche in eine dämmerige Abendstimmung gehüllt ist, erblickt man Golgatha und einen Kriegerzug. Der religiöse Gehalt des Vorganges ist mit sichtlich Gleichgiltigkeit bei Seite gesetzt. Dagegen ist in echt michelangeleskem Sinne durch die schwierige Verkürzung der Arme und des vorgeneigten Kopfes der in Vorderansicht gestellten Hauptfigur die vorschreitende Bewegung derselben schon hinlänglich erläutert, während in dem saftigen und zu einem harmonischen Gesamttone verarbeiteten Farbonauftrag ein Umschwung gegen die frühere in Historienbildern angewandte Manier erkannt werden muß. Im März des Jahres 1529 unterhandelte Isabella Gonzaga von Mantua brieflich mit dem Maler über den Ankauf von Medaillen und giebt dabei ihre Freude zu erkennen, daß derselbe nach Rom zu gehen beabsichtige. Im Mai konnte sich dieser schon seines Auftrages in Rom entledigen, wie sich aus einer schriftlichen Notiz ergibt, welche der Herzog am 28. jenes Monats von dort an seine Gemahlin abschickte. Als im Herbst desselben Jahres Michelangelo auf einige Monate von Florenz nach Venedig kam, war Sebastian abgereist. Tizian malte damals seinen Petrus Martyr. Leider kann nicht festgestellt werden, ob die michelangeleske Zeichnung in dieser berühmten Composition aus persönlichen Beziehungen zu dem Florentiner zu erklären sei oder vielmehr als eine Frucht der von Sebastian in Venedig gemachten Propaganda.

In Rom waren die Folgen der furchtbaren Plünderung vom Jahre 1527 für die Kunst sehr empfindlich. Die Mehrzahl der in den Glanzzeiten Julius' II. und Leo's X. in und um den Vatican versammelten Künstler war nach allen Richtungen auseinander gegangen. Die wenigen, welche sich auf ihrem früheren Arbeitsfelde nach und nach wieder einfanden, traten in Verhältnisse, welche es nicht erlaubten, die früheren Parteiungen wieder aufleben zu lassen. Die gesellschaftliche Stellung der Künstler war nicht mehr die bisherige. Jeder war zufrieden, wenn er sein tägliches Brod fand. Sebastian gelang es indeffen, in den höheren literarischen Kreisen, welche den Papst nach seiner Rückkehr umgaben, Aufnahme zu finden. Durch diese Verbindung kam er um so leichter zu Aufträgen, besonders im Portraittfach, als hierin keiner der Maler südlich vom Appenin damals ihm gleichkam. Der Papst selbst faß ihm jetzt wieder und zwar zu wiederholten Malen. Die interessante Correspondenz, welche Sebastian in Bezug auf diese Papstbilder geführt hat, gewährt uns einen erwünschten Einblick in die damaligen Verhältnisse des Malers, dessen Thätigkeit je länger desto mehr den Tadel erfährt, hinter den Versprechungen zurückzubleiben. Am 29. April 1531 schreibt er an Michelangelo: »Ich habe so lange gezögert, Euch zu antworten, weil ich Euch noch nicht mit dem Portraittkopfe unseres Herren aufwarten konnte. Zwar habe ich einen vorräthig, aber der ist vor dem Sacco gemacht und ohne Bart, weshalb ich glaube, er werde nicht entsprechen. Weil ich indeffen noch nicht Zeit gefunden habe, nach meinem Geschmack einen neuen zu machen, liegt die Sache noch darnieder. Ich mache ihn aber auf jeden Fall und werde ihn Euch so bald als möglich zuschicken.« Am 22. Juli berichtet er: »Verzeiht, daß ich Euch den Kopf des Papstes nicht geschickt habe. Ich habe ihn auf Leinwand beim Papst selbst gemalt, und der Papst will, ich soll ihn noch einmal auf Stein malen. Sobald die Copie fertig ist, schicke ich sie Euch.« Weiter schreibt er in einem Briefe vom 3. October: »Lieber Gevatter, es steht mir nicht zu, öfter als einmal Euch in der Angelegenheit lästig zu fallen, welche Ihr mir auftragt: das Bildniß des Papstes. Es war fertig und bereit, war wohlgerathen und ähnlich, aber zu meinem Unglück sah es der Herzog von Albanien und verlangte es. Der Papst selbst nöthigte mich es herzugeben; ohne seine Veranlassung hätte ich es auch nicht gethan. Bald darauf wollte es auch Messer Bartolomeo Valori, und ich war gezwungen, ihm auch eins zu liefern. Nun mache ich noch eins für Euch, aber es kostet mich Mühe, den Papst so zu bekommen, wie ich ihn brauche. Darum hat es so lange gedauert. Ich bitte Euch, verzeiht mir, dem Freunde und dem Maler; denn jetzt mache ich ein Bild derart, daß Ihr zufrieden sein werdet, hoffe auch in Person es Euch zu bringen und zwar bald, aus Liebe zu Euch und um Euch ein wenig auf meine Art Freude zu bereiten. Grufs und Kufs tausendmal.« Am Ende desselben Jahres schreibt er: »Verzeiht mir, daß ich den Kopf des Papstes noch nicht fertig habe. Aber ich hoffe unter allen Umständen ihn in der nächsten Woche zu schicken.« Beforgungen im Interesse Michelangelo's, auf welche wir alsbald zurückkommen werden, hätten ihn abgehalten. Ein Vierteljahr später, (5. April 1532) lesen wir wieder: »Nächste Woche schicke ich Euch den Kopf des Papstes. Er ist fertig bis auf den Firniß.« Zufällig erfahren wir aus dem Briefe eines Florentiners, Paolo Mini (8. Oct. 1531), daß Michelangelo das Papstportrait von der Hand Sebastian's nicht für sich, sondern für Bugiardini bestellt hatte, wovon Sebastian, wie aus den mitgetheilten Schreiben hervorgeht, keine Ahnung

hatte. Zwei von den oben erwähnten Papstbildern sind wahrscheinlich identisch mit denjenigen, welche in den Galerien von Parma und Neapel noch erhalten sind. Beide sind auf Schiefer gemalt. Die Auffassung der Situation ist beidemal verschieden, wie ja auch der Wortlaut der Briefe verbietet an einfache Repliken zu denken.

Als sich Sebastian im Herbst 1531 um das vacante Amt des Bullenplumbators bewarb, fand er an seinem Gönner, dem päpstlichen Kammerherrn Schio von Vicenza, Bischof von Vaison, einen warmen Fürsprecher. Es macht einen eigenthümlichen Eindruck, wenn man erfährt, daß die beiden einzigen namhaften Künstler, welche sich damals in Rom aufhielten, Giovanni da Udine und Benvenuto Cellini, mit dem Venezianer in demselben Begehre zusammentrafen. Gegenüber der Aussicht auf eine feste Jahreseinnahme war ihnen die daran geknüpfte Bedingung, der Eintritt in den geistlichen Stand, gleichgiltig, auf der andern Seite freilich waren auch die Bedenken, welche den Papst abhielten, den Abenteurer Cellini mit der Stelle zu beehren, keine höheren, als die Befürchtung, er werde dabei sich allzuwohl fühlen. Die Geschichte dieser Stellenvergebung bildet eine auch für den Entwicklungsgang der Kunstgeschichte bedeutsame Episode. Wenn rüstige Männer von der Begabung, wie sie jene drei zur Genüge erprobt hatten, überhaupt auf den Gedanken kommen konnten, mit einer Pfründe eine Verforgung oder Versicherung ihres Lebens anzustreben, so beweist das schlagender, als lange cultur- und weltgeschichtliche Betrachtungen darzuthun vermöchten, was damals der Künstler in Rom von dem Kunstsinne und der Liberalität der Großen noch zu hoffen hatte. Als Benvenuto Cellini auf die Abweisung des Papstes eine leidenschaftliche Antwort gegeben hatte und weglief, sagte der Papst zu einem Nebestehenden: »Wenn Ihr Benvenuto seht, könnt Ihr ihm sagen, er sei die Ursache, daß Sebastian den Piombo (Bleiamt) bekommt.« So nannte man kurzweg jenes Amt, dessen Pflichten in der Ceremonie bestanden, die Cisterzienser Kutte für den Moment überzuziehen, wo die päpstlichen Bullen mit dem Bleisiegel versehen wurden, während für den Inhaber desselben — früher waren es zwei Cisterziensermönche — eine Jahresrente von 800 Scudi abfiel. Von diesem Gehalt mußte indeß Sebastian 300 Scudi (80 Ducaten) an Giovanni da Udine, den Schüler Raffael's, abgeben. So hatte ein schneller Wechsel der Geschichte beide früher in leidenschaftlichem Parteikampfe einander gegenüberstehende Meister in denselben Hafen der Ruhe zusammengeführt. Sebastian war übergücklich. In einem langen Briefe berichtet er dem P. Aretino die Neuigkeit: »Mein theuerster Bruder. Ihr werdet Euch vielleicht über meine Nachlässigkeit wundern und weil es so lange gedauert hat, daß ich Euch nicht geschrieben habe. Die Ursache war eben, daß ich keinen Stoff hatte, welcher das Porto werth gewesen wäre. Jetzt, da mich unser Herr zum Mönch gemacht hat, dürft Ihr das nicht so verstehen, als wenn die Möncherei mich verdorben hätte und ich nicht mehr derselbe Sebastian wäre, Maler und guter Gefellschafter, welcher ich bisher immer gewesen bin. Mir thut nur das leid, daß ich nicht mit meinen theuren Freunden und Gefährten zusammenleben kann, das zu genießen, was mir Gott und unser Herr, der Papst Clemens, geschenkt hat . . . Genug, ich bin der Bullenmönch und habe das Amt, welches der Mönch Mariano bekleidete. Hoch lebe der Papst Clemens. Wollte Gott, Ihr hättet mir geglaubt. Aber Geduld, mein Bruder. Ich bin jetzt gläubig, ganz gläubig, und eben dies ist die Frucht meines Glaubens. Saget dem Sanfovino,

in Rom giebt's Aemter, Bleibullen, Hüte und andere Dinge zu angeln. Ihr wißt es; aber in Venedig fischt man nach Aalen und Stockfischen. Indessen meine Vaterstadt muß mir das zu Gute halten. Ich rede nicht so, um sie schlecht zu machen, sondern um unsern Sanfovino an die Verhältnisse in Rom zu erinnern.



Bildniß des Admirals Doria. Palazzo Doria in Rom.

Ihr Beide kennt sie ja besser, denn ich. Wollet mich unserem theuersten Gevatter Tizian empfehlen. Ich entbiete ihm meinen geistlichen Grufs, so auch allen Freunden und unserm Musiker Giulio. Unser Monsignor von Vaifon läßt sich Euch ins Unendliche empfehlen. Den 4. December 1531 in Rom.« In der gleichzeitigen Mittheilung der Neuigkeit an Michelangelo nennt er sich das schönste

Mönchlein (*fratazzo*) von Rom, dessen Anblick jenen sicher zum Lachen reizen würde. Im folgenden Jahre schreibt Sebastian an Erfigli höchlichst erstaunt darüber, daß jener ihn über das Anlegen des geistlichen Gewandes auch noch trösten wolle. Davon könne doch nicht die Rede sein, daß die Möncherei seine Natur ändere. Er solle sich ja vor einem so großen Irrthume hüten gegen sein besseres Wissen. »Madonna Maria,« heißt es am Schluß, »ist gesund. Ich glaube gewiß, sie liebt Euch und sehnt sich sehr nach Euch, ich indeffen weit mehr.« Wir erfahren hier beiläufig wohl den Namen der Frau des Venezianers. Früher hatte Michelangelo bei seinem Sohne Luciano die Pathenstelle übernommen, wie uns ein Brief Sebastians vom 29. December 1519 bezeugt, welcher den Dank für die Annahme der Pathenschaft enthält, und vierzehn Jahre später schreibt Angiolini aus Rom an Michelangelo nach Florenz, er habe bei der Weinlese in der römischen Vigne des Adressaten dem Knaben des Fra Sebastian, also wohl dem Pathen Michelangelo's, einen Korb voll Trauben gegeben. Mehr als diese beiläufigen Notizen ist über die Familienverhältnisse unseres Malers nicht zu ermitteln. Die Erträge seiner Stellung erlaubten ihm jetzt, seine frühere Wohnung in Trastevere mit einem stattlichen, käuflich erworbenen Hause bei Sta. Maria del Popolo zu vertauschen. Hier sah er gern Humanisten bei sich. Berni widmete ihm damals Terzinen, in welchen er seinen und Michelangelo's Ruhm in einem Zuge feierte: »Nur Ihr, Sebastian, könnt neben Michelangelo bestehen, wie Euch denn auch die innigste Freundschaft mit jenem verbindet; man möchte Euch Medea oder Penelope anwünschen, um Euch ewige Jugend zu geben, denn es ist nichtswürdig, daß Ihr sterben sollt wie Esel und andere Thiere; doch ich unterdrücke die thörichten Klagen, man möchte uns sonst für Mameluken oder Lutheraner halten.« Michelangelo blieb dem Berni die poetische Erwiderung des auf ihn Bezüglichen nicht schuldig.

Mit derselben jovialen Laune, welche seine Physiognomie schon kennzeichnet, wies der Künstler die Neider zurecht, welche es für eine Schande erklärten, daß er jetzt in seiner guten Stelle wenig Lust zum Arbeiten zeige: »Nun, da ich mein Auskommen habe, will ich auch nichts mehr thun; denn jetzt hat die Welt Genies genug, welche in zwei Monaten leisten, wozu ich zwei Jahre brauchte. Ich glaube, wenn ich noch lange lebe, dann wird jeglich Ding bemalt sein, ohne daß man sich dabei zu übereilen brauchte, und da nun einmal diese Leute so viel zu Stande bringen, ist es auch recht so, daß sich einer findet, welcher nichts thut, damit jene desto mehr zu thun haben.« An ähnlichen Scherzworten liefs er es nie fehlen. Michelangelo klagt in Briefen aus jener Zeit über Schwermuth und nennt sich darin selbst unsinnig. Sebastian scheint nicht verabsäumt zu haben, mit seinem Humor ihn gelegentlich munter zu stimmen. »Mein theurer Sebastian,« schreibt ihm Michelangelo aus Florenz (26. Juni 1531), »ich langweile Euch, ertragt es in Geduld und denkt, es sei ruhmreicher Todte zu erwecken, als Figuren zu zeichnen, welche lebendig scheinen.«

Im Anfang der dreißiger Jahre war in den Angelegenheiten Michelangelo's die Ausführung des Grabdenkmals Julius' II. betreffend die größte Verwirrung eingetreten. Die Sache schien unter sich kreuzenden Hofintriguen und kleinlichen Nebeninteressen für den Meister verhängnißvoll zu werden, um so mehr als derselbe durch Groll, Verstimmung und Mißtrauen die Schwierigkeiten eines befriedigenden Ausgleichs erhöhte. Liefs man mit Aufmerksamkeit die Briefe, welche in

dieser Frage Sebastian mit Michelangelo wechselte, so gewinnt man die Ueberzeugung, daß ersterer die Interessen seines Freundes mit einer Hingabe und in einem Umfange vertrat, welche über seine Uneigennützigkeit keinen Zweifel aufkommen lassen. Was damals zu Stande kam, ist sein Verdienst. Den Umstandsräthen des Hofes von Urbino — den Gesandten Stacoli nennt Sebastian Ostacoli (Hindernisse) — mußte imponirt werden, anders war ihnen nicht beizukommen. »Leute vom Schlage Michelangelo's regnet es nicht vom Himmel«, sagte ihnen Sebastian, während er an Michelangelo schreibt: »Thut mir den einzigen Gefallen, besinnt Euch auf Euch selbst und ärgert Euch nicht über jede Kleinigkeit. Denkt vielmehr: die Adler kümmern sich nicht um Fliegen. Ja, Ihr werdet über mein Geschwätz lachen, aber das sicht mich nicht an.« (29. April 1531). Endlich gelang es ihm, die Angelegenheit so weit ins Klare zu bringen, daß Michelangelo auf sein Zureden sich entschloß, nach Rom zur Abschließung neuer Verträge zu reisen. Im Herbst 1533 ließ sodann der Papst an Michelangelo durch Sebastian schreiben, er wünsche ihn auf der Durchreise in Florenz auf 2 bis 3 Tage zu sehen und zu sprechen. Auf dieser Reise, deren Ziel Marseille war, nahm der Papst Sebastian von Rom mit, doch wahrscheinlich nur bis Florenz, um sich seiner Vermittlung im Verkehr mit dem reizbaren Meister zu bedienen. Michelangelo notirte sich damals, Sebastian habe ihm eins seiner Pferde geliehen zur Audienz beim Papst in S. Miniato al Tedesco bei Florenz (22. Sept.).

Kurz vorher war Michelangelo der Auftrag geworden, das Gemälde des jüngsten Gerichts in der Sixtinischen Capelle vorzubereiten. In Florenz zeichnete er den Carton und in Rom ließ Sebastian den Kalkbwurf für das Wandbild herfstellen, nachdem er, seine Betheiligung an der Ausführung voraussetzend, den Papst zu der Bestimmung vermocht hatte, daß die von ihm geleiteten Vorbereitungen so, wie es die Anwendung von Oelfarben erfordert, eingerichtet würden. Eine sorgfältig ausgeführte Handzeichnung nach einer Gruppe im jüngsten Gericht, welche die Albertina in Wien bewahrt, darf als Beweis der seinerseits angestrebten Betheiligung dienen. Als Michelangelo zur Ausführung dieser Arbeit nach Rom gekommen war, sah er diesen Vorbereitungen ruhig zu, blieb aber Monate lang unthätig. Endlich brach er los: In Oel malen sei Weiberfache, wohl schicklich für bequeme und träge Leute wie Sebastian, er werde nur al fresco malen, — und ließ sofort das ganze Präparat herunter schlagen. Mehr bedurfte es nicht, um der Freundschaft für immer ein Ende zu machen. Sebastian war in der That damals mehr gutmüthiger Lebemann, als ein für ernste Aufgaben und hohe Ziele begeisterter Künstler. Soll er doch selbst gesagt haben: »Es ist nicht weniger klug nach einem ruhigen Leben zu trachten als in der Unruhe der Anstrengungen nach einem berühmten Namen im Tode.« Daß er sich trotzdem im letzten Jahrzehnt seines Lebens der Malerei nicht ganz abgewandt hat, beweist zur Genüge eine Reihe von Werken aus dieser Zeit, welche uns noch erhalten sind. Zu rühmen ist daran freilich nur wenig. Ueberall verbindet sich mit einer kühlen Fertigkeit in der Technik eine reizlose Gleichgiltigkeit in der Auffassung wie in der Wahl der Typen. Technische Probleme scheinen ihm damals am ehesten noch interessirt zu haben. Man rühmt als seine Erfindung ein neues Verfahren zur Herstellung des Kalkbwurfes für Wandmalereien. Es sollte damit den üblen Folgen vorgebeugt werden, welche die Verwendung des Oeles hierfür schon lange in Mißcredit gebracht hatten. Wohl dieser Erfindung zu Liebe führte er jetzt

Oelbilder auch auf Marmor, Peperin und Schiefer aus, dann auf Silber, Kupfer und anderen Metallen. So wird uns berichtet, er habe auf Bestellung eine Pietà auf eine große Marmorplatte gemalt und den Rahmen dazu aus buntem Marmor anfertigen lassen. Dieses für Spanien bestimmte Bild, dessen Preis Sebastian darum sehr hoch ansetzte, weil man die Malerei doch nur im Verhältniß dazu schätzen werde, verursachte nicht wenig Transportschwierigkeiten. Sein Verbleib ist nicht bekannt. In dieselbe Zeit gehört auch die Trauer um den todtten Christus im Berliner Museum, auf Schiefer gemalt. Der warme Ton der Abendbeleuchtung, in welche die colossalen Figuren dieses Bildes von empfindlicher Leere des Ausdrucks gestellt sind, ist durch die Wirkung der Zeit nicht verändert worden. Die wichtigsten Bilder dieser letzten Periode sind wieder Portraits, deren Vollendung von den Zeitgenossen in gleichem Grade gefeiert wird, als die dargestellten Persönlichkeiten Namen von hervorragender geschichtlicher Bedeutung führen. So Katharina von Medici und Giulia Gonzaga, die Geliebte des Cardinals Ippolito de' Medici. Letzterer hatte den Venezianer mit einer Escorte von vier Cavalieren nach Fondi, dem Wohnsitz der Prinzessin gesandt, um das Bild dort zu malen. Nach Verlauf eines Monats war die romantische Mission des Künstlers erfüllt, und als der Reitertrupp mit dem Leinwandbild in Rom wieder einzog, war der Cardinal ganz erfüllt von Anerkennung und Lob. Der Verbleib der Portraits beider Fürstinnen kann leider nicht mit Sicherheit nachgewiesen werden.

Das sorglose Glück, welches Sebastian bei der Verwaltung des Bleiamtes genoß, wurde gegen das Ende seines Lebens einmal bedenklich gefährdet. Papst Paul III. war ihm nicht in dem Maße hold, wie Clemens VII., obgleich auch er sich von ihm portraituren ließ. Als aber der neue Papst bei einer Zusammenkunft mit Kaiser Karl V. in Buffeto (1543) Tizian kennen lernte und von diesem sich malen ließ, versprach er ihm die Belehnung mit dem Bleiamt, wenn er sich bestimmen lasse, nach Rom überzusiedeln. Tizian war so ehrenhaft, diese Gunst auszufchlagen, kam aber doch noch im Jahre 1545 nach Rom, wenigstens zum Besuch. Aretino hatte ihm eine Anzahl Rathschläge mit auf den Weg gegeben, unter anderen auch den: »Prägt Euch wohl die Manier jedes berühmten Malers ein, unsern Mönch Sebastian nicht zu vergessen.« Als nun dieser seinen Genossen und Freund in die Stanzen Raffael's führte, soll Tizian, wie Dolce versichert, vor dem Bilde der Schlacht bei Ostia ihn gefragt haben, wer wohl der freche Nichtsköner gewesen sei, der jene Gestalten so verunziert hätte, nicht ahnend, daß dieser Vorwurf Sebastian selbst traf. Wir haben weiter keine Nachricht, welche uns diese Schuld verbürgt, müssen aber wohl annehmen, daß nach der Plünderung Roms im Jahr 1527 jenes Fresco einer Restauration unterzogen worden sei.

Sebastian del Piombo starb im Juni 1547 an einem Fieber im Alter von etwa 62 Jahren und wurde nach seinem Wunsche ohne alle Feierlichkeiten in Sta. Maria del Popolo beigesetzt. Der Erbe seines Amtes wurde der Architekt Guglielmo della Porta. Unter den aus seiner Werkstatt hervorgegangenen Schülern hat nur Tommaso Laurati sich zu einiger Bedeutung erhoben.



Giulio Pippi gen. Romano.

Geb. in Rom 1492; gest. in Mantua 1546.

In Giulio Romano erscheint zum ersten Mal ein geborner Römer unter den Künstlern der Renaissance. Die Geschichte der Malerei nennt seinen Namen als den des bedeutendsten und glänzendsten Repräsentanten der an Raffael sich anschließenden »römischen Schule«. Liebling und Erbe Raffael's, hat er durch seine Mithilfe bei Werken seines Lehrers Theil an dem unvergänglichen Ruhme derselben, ist aber als selbständiger Maler im Laufe der Zeit sehr verschieden gewürdigt worden. Wenn auch der Medicäer Clemens VII. über vaticanische Malereien von seiner Hand urtheilte, sie wären so schön, daß Niemand mehr die Zimmer, in denen Raffael gearbeitet habe, ansehen möchte, und wenn die gesellschaftliche Stellung Giulio's, freilich innerhalb enger Grenzen, diesem Urtheile entsprach, so sieht sich doch schon Vasari veranlaßt, in der zweiten Ausgabe seiner Biographien (1568) die Ueberschwänglichkeiten des früheren Vergleiches mit Apelles und Vitruv zu unterdrücken und in der Charakteristik der Kunstweise des Meisters, wenn auch in wohlmeinendem Sinne, von »capricioso« zu sprechen. Kunstschriststeller des vorigen Jahrhunderts, wie Algarotti, wagten es zuerst, über einzelne seiner monumentalen Malereien ein abfälliges Urtheil aufzustellen, und so hat sich die Werthschätzung des Meisters im allgemeinen auf absteigender Linie weiter bewegt; man vergleiche die Charakteristiken von Fiorillo, Kugler und Burckhardt.

Giulio ist um deswillen eine interessante Erscheinung in der Kunstgeschichte, weil er in seinen Werken vermöge des Anschlusses an Raffael und Dank seiner großen Productivität eine klare-Vorstellung von dem Charakter der ihren Gipfel-punkt überschreitenden Kunstbewegung giebt, so dafs er als der Erstgeborene des langlebigen Epigonthumes in der Spätrenaissance betrachtet werden darf.

Giulio Pippi, ein Sohn des nach Herkunft und Stand nicht weiter bekannten Römers Pietro Pippi mit dem Zunamen de' Gianuzzi, wurde nach der glaubhaftesten Angabe bei Vafari im Jahre 1492 geboren. Als voll entwickelter Mann von mittlerer Statur und regelmässigen Gesichtszügen mit schwarzen Augen und schwarzem Haar hat ihn Raffael im Fresco der Vertreibung Heliodor's an der Seite des Marc Anton portrairt, und an der Fensterwand des anliegenden Constantinaales nahm sein Freund Francesco Penni bald nachher Gelegenheit, das Bildnifs zu wiederholen.

Ueber das Leben des Künstlers bis zum Tode Raffael's sind die Nachrichten dürftig. Nichts Weiteres ist bekannt, als was seine Betheiligung an Malereien Raffael's angeht. Im Jahre 1508 war dieser nach Rom gekommen, und acht Jahre später begegnet uns Giulio Romano zuerst als ein fertiger Maler, welcher mit Gewandtheit die künstlerischen Mittel seines Lehrers handhabt. Wenn wir daraus schliessen, er sei schon in jungen Jahren in Raffael's Atelier getreten, so müssen wir uns dabei immer noch eine sehr günstige Vorstellung von dem Fleiße machen, mit welchem er seine Studienzeit benützte. Raffael hatte ihm und dem älteren Florentiner Penni Wohnung in seinem eigenen Hause gegeben und hielt die beiden wie eigene Söhne. Natürlich bleibt der Gedanke an den Römer Giulio noch ausgeschlossen, wenn Raffael an Fr. Francia am 5. Sept. 1508 schreibt, er hätte ihm das versprochene Selbstportrait von einem seiner Schüler wohl malen lassen und dann die letzte Hand daran legen können, aber das gehe nicht an. Als jedoch in den Jahren 1514—16 die oberen Loggien des Vatican mit den 52 als die Bibel Raffael's bekannten Compositionen und mit reichen Ornamenten al fresco bemalt wurden, waren die mit der Ausführung betrauten sechs ersten Gehilfen Raffael's der Leitung Giulio Romano's unterstellt. Während der Meister hierfür nur kleine Skizzen in Sepia entworfen hatte, machte Giulio Romano den Anfang mit der Herstellung farbiger Cartons und führte eigenhändig die Bilder der ersten Kuppel aus, dann noch Einzelnes aus der Urgeschichte in den nächstfolgenden und wahrscheinlich auch die Bilder der letzten farbenprächtigen Kuppel mit Szenen aus dem neuen Testament. Es ist indessen noch nicht gelungen, die Werke der vielen Hände, welche in den Loggien arbeiteten, im einzelnen kritisch zu sichten. Der damals zweiundzwanzigjährige Giulio erscheint in denjenigen Bildern des Cyklus, welche Vafari ihm ausdrücklich zuschreibt, durchaus nicht ängstlich, eher selbstbewußt und beinahe keck. In drahtischem Vortrage zeigt er, was er kann. Auch in den kurz vorher begonnenen Malereien im Saale des Borgobrandes dürfte er dem ausführenden Meister zur Hand gegangen sein. Ein weites Feld der Thätigkeit fiel ihm in Gemeinschaft mit Penni zu, als die Stiehkappen und die Decke der Loggia in Agostino Chigi's Villa, der jetzigen Farnesina, mit Fresken nach den Cartons von Raffael zu bemalen waren (c. 1518). Die Selbständigkeit, welche Raffael bei diesen Arbeiten seinen Schülern einräumte, scheint uns heute schwer vereinbar mit seiner eigenen Verantwortlichkeit für das Ganze: der schwere ziegelfarbene Fleishton und die öfters übermächtigen Formen der Körper haben

mit Raffael's Kunstweise wenig oder nichts gemein. Wie übrigens der Schüler in der Lösung coloristischer Probleme seine eigenen Wege ging, davon zeugen auch die Tafelbilder, welche er damals in Raffael's Atelier malte, und die dann unter der Firma des Meisters in die Welt gingen. So die an Franz I. nach Frankreich gefandten, jetzt im Louvre aufbewahrten Gemälde: der h. Michael, die sog. große h. Familie, die h. Margaretha, welches Bild Giulio Romano ganz malte, das Portrait der Johanna von Aragonien, ein Kniestück, an welchem nur der Kopf von Raffael herrührt. Zur Herstellung tiefer Schatten vermischte Giulio seine Farben mit verkohlten Substanzen, wie Ruß, pulverisirter Elfenbeinkohle oder Papierasche, und schon Vasari urtheilte bei Besprechung einer mit Anwendung dieses Verfahrens gemalten Composition: »Wäre die Farbe nicht so mit Schwarz versetzt, wodurch sie ganz und gar dunkel geworden ist, so würde die Wirkung eine bessere sein, aber die angewandte Schwärze zerstört und verflüchtigt den größten Theil der aufgewandten Mühen.« Auf Grund von Untersuchungen der erwähnten Bilder in Paris urtheilt Charles Blanc: »Da die zuerst aufgetragene Farbensicht früher oder später durchschlagen muß und, wenn die dicke Flüssigkeit des Oeles verflüchtigt ist, wieder zum Vorschein kommt, so müssen natürlich durch die sorgfältigen aber zarten Retouchen Raffael's die schwereren darunter liegenden Tinten heraustreten und die Wirkung des ganz feinen letzten Farbonauftrages zerstören.« Die Eigenmächtigkeiten in der Malweise des Schülers finden ihre erste Rüge in einem von Sebastiano del Piombo aus Rom an Michelangelo geschickten Briefe vom Juli 1518, welcher ein allerdings stark übertreibendes Urtheil des Venezianers über jene nach Frankreich verschickten Bilder enthält: »Es sind Figuren, die aussehen, als hätten sie im Rauch gestanden, oder wie Figuren von Eisen, welche glänzen, ganz licht und ganz schwarz.« Wahrscheinlich ging Giulio Romano darauf aus, dem gehässigen Venezianer im Colorit es gleichzuthun. Die größere Ehre Raffael's mag er wohlmeinend im Auge gehabt haben, wenn er auf eigene Faust die Bildwirkung den Gefahren seiner coloristischen Experimente preisgab. Vielleicht ist diese Selbstständigkeit im technischen Verfahren Schuld daran, daß Giulio nie tiefgehendes Verständniß für die Eigenart von Raffael's Malweise erlangte und sich so später einmal bedenkliche Blößen gab. Andrea del Sarto hatte nämlich eine Copie des Portraits von Leo X. nach Raffael angefertigt, die nach Mantua kam. Als einst Vasari bei ihm zu Gast war, zeigte ihm Giulio dieses Bild als ein Werk Raffael's. Der florentiner Meister aber kannte den Sachverhalt, und wies die Urheberchaft Raffael's zurück. Giulio widersprach: er müsse es doch am besten beurtheilen können, da er an etlichen Zuthaten, welche von ihm herrührten, die Striche seiner eigenen Hand wiederfände. Vasari blieb ihm den Gegenbeweis nicht schuldig, worauf Giulio Romano mit Achselzucken erklärte: »Es ist außer aller Ordnung, daß ein großer Meister eines anderen Manier so nachahmt und in allen Dingen so ähnlich verfährt;« — gab sich aber doch zufrieden. Das Original, ein Juwel, ganz von des Meisters eigener Hand, ist heute noch in Florenz, jene Copie kam später von Mantua nach Neapel, wo sie im Nationalmuseum noch erhalten ist. Die Täuschung, welche heutigen Tages dem Auge der Kenner nicht recht begreiflich erscheint, wäre auch bei dem Schüler Raffael's wohl schwerlich möglich gewesen, hätte dieser überhaupt der Malweise seines Meisters treulich sich angegeschlossen gehabt.

Im Allgemeinen wird man sagen dürfen, daß der Lehrer dem frühreifen und vielversprechenden Schüler in weitherziger Gefinnung ein Vertrauen entgegenbrachte, welches der eigenen Verantwortlichkeit bedenklich weite Grenzen steckte, während andererseits der Schüler im Bewußtsein seines Könnens die Selbstverläugnung nicht befürchtete, welche für eine Verfenkung in die künstlerischen Intentionen Raffael's, sowie für die persönliche Aneignung derselben unerläßlich ist und für den Erfolg eines Kunstwerkes doch immer den Ausschlag giebt. So erklärt es sich auch, daß gelegentlich geringere Kräfte, wie die Umbrier Eusebio di S. Giorgio,



Figur des Saulus aus der Steinigung des h. Stephanus. S. Stefano in Genua.

die Alfani und lo Spagna, selbst der Florentiner Bugiardini, in Werken sorgsamster Durchführung dem Stile Raffael's so nahe kommen, daß sie nicht selten mit dem großen Meister verwechselt werden, während dies bei Giulio Romano gegen unsere Erwartung nicht der Fall ist.

Giulio's volle künstlerische Selbständigkeit kann erst vom Tode Raffael's (1520) ab datirt werden, da sich keine älteren Erfindungen von seiner Hand nachweisen lassen. Im Jahre 1521 wurde er mit der Ausstattung der Villa Medici, jetzt Madama, am Monte Mario betraut und führte dort einige Fresken jedenfalls nach eigener Erfindung aus, von denen jedoch so gut wie nichts mehr erhalten ist. In der Villa Lante auf dem Janiculus malte er Bilder zur Geschichte des Numa Pompilius, aber diese sind dauernd unzugänglich, viel-

leicht fogar vernichtet worden. Im Testamente Raffael's waren Giulio Romano und Penni zu Erben seines künstlerischen Nachlasses eingesetzt worden, und ebenso war es Raffael's Wunsch, daß sie mit Einwilligung der Auftraggeber seine unvollendet hinterlassenen Arbeiten übernehmen follten. Sein letztes Tafelbild, die Transfiguration, war an dem Paradebette des Todten ausgestellt ge-



Trojaner Schlacht. (Ilias V, 9—24.) Frescogemälde im Residenzschlosse zu Mantua. (Vergl. S. 37.)
Ludwig Schade, delinc.
R. 3011 G. A. 4.

wesen. Im Jahre 1522 erhielt Giulio 224 Kammerdukaten in Gold als Theilzahlung für die Rechnung des Bildes. Auch wenn uns diese Nachricht nicht aufbewahrt wäre, müßten wir doch behaupten, daß die coloristische Ausführung der ganzen unteren Hälfte mit der Geschichte des dämonischen Knaben vorwiegend von der Hand des Schülers herrührt. Er allein hat das düstere Colorit und die derbe Charakteristik, welche hier so störend wirken, zu verantworten.

Schon im Jahre 1505 hatte Raffael den Nonnen von Monte Luce bei Perugia ein Bild der Krönung Mariä versprochen, mehr als die Zeichnung war aber nicht zu Stande gekommen. In die Ausführung theilten sich nun die beiden Ateliererben so, daß Giulio Romano die obere Bildhälfte zufiel. Erst im Jahre 1525 konnte dieses aus zwei Tafeln zusammengesetzte Bild in Perugia zur Aufstellung gelangen; jetzt befindet es sich in der vaticanischen Galerie.

In den vaticanischen Stanzen harrete der größte Raum noch feiner Ausschmückung. Nicht lange nach Raffael's Tode waren hier nur die Personificationen der Gerechtigkeit und Milde, wahrscheinlich von Giulio Romano, in Oel auf die Wand gemalt worden. Die Schüler Raffael's hielten es für selbstverständlich, daß sie die Arbeit fortführten. Sebastiano del Piombo, welcher sie ihnen entwinden wollte, brachte Michelangelo in Vorschlag. Aber jene hatten das Vertrauen des Papstes schon durch die erwähnten Allegorien gewonnen, fanden Glauben für die Aussage, sie befäßen für das Uebrige Cartons von Raffael und setzten so über die Intrigue. An die Ausführung gehend, entschieden sie sich, in altbewährter Art al fresco weiter zu malen, da schon damals die Verwendung des Oels bei Wandmalereien, der Sebastian das Wort redete, als unzumuthig erkannt war. Lob verdienen hier eigentlich nur die beiden großen Bilder der Ansprache Constantin's an seine Krieger und der Schlacht des Constantin gegen Maxentius, welche beide Giulio Romano zugeschrieben werden. Verglichen mit den zugehörigen Cartons von Raffael, welche wir noch besitzen, zeigen diese Fresken einige Abweichungen besonders im Beiwerk, aber auch Zusätze. So im ersteren Bilde zwei Edelknaben und ein burlesker und wegen seiner Häßlichkeit auch von Dichtern ironisch gefeierter Hofzwerg. In beiden Bildern fällt zwar die Farbe ins Graue und Kalte — weshalb sie Nicolas Poussin als wohlpassend zu der Art des Gegenstandes bezeichnen wollte, doch verdient die meisterhafte Durchführung, welche bei sehr sorgfältiger Ausführung leicht und ohne Mühe hervorgebracht scheint, unbedingte Anerkennung. Diese Fresken sind übrigens zu Lebzeiten des Papstes Leo's X. schwerlich vollendet worden. Nach einjähriger Unterbrechung ließ Clemens VII. die Maler wieder in den Palaß, und diese vollendeten ihre Arbeit in der Sala di Costantino wahrscheinlich erst im Jahre 1524.

Als Raffael mit der Intendantur der Ausgrabungen von Leo X. betraut worden war, hatte ihm Giulio Romano besonders bei der Ausmessung von antiken Monumenten wichtige Dienste geleistet. Hier hatte sich für ihn nicht nur Gelegenheit zur Ausbildung seines bedeutenden Talentes als Architekt geboten, sondern er kam dabei auch in die Lage, archäologische Detailstudien zu treiben. Es wird ausdrücklich berichtet, Raffael habe seine Schüler nach den Reliefs der Trajanssäule zeichnen lassen. Die Früchte dieser Studien können wir noch nachweisen. So ist in der Constantinischlacht die Gruppe mit den gewundenen Trompeten ein von dort entlehntes Motiv. In den Schlachtenbildern der Loggien gehen sogar die Form und die Verzierungen der Schilde auf jenes Vorbild zurück. Giulio Romano war nebenher eifriger Sammler und Kenner von antiken Medaillen. In mehreren Briefen finden wir ihn bei derartigen Ankäufen seiner hohen Gönner zu Rathe gezogen. Die volle Hingabe an das Vorbild der römischen Antike, wie sie bisher besonders Literaten befohlen hatte, wurde jetzt auch bei Malern allgemein, so daß diese hinfort den antiken Sculpturen in Rom als den höchsten Idealen nacheiferten. In unserm Künstler, dessen Localpatriotismus wohl dabei im

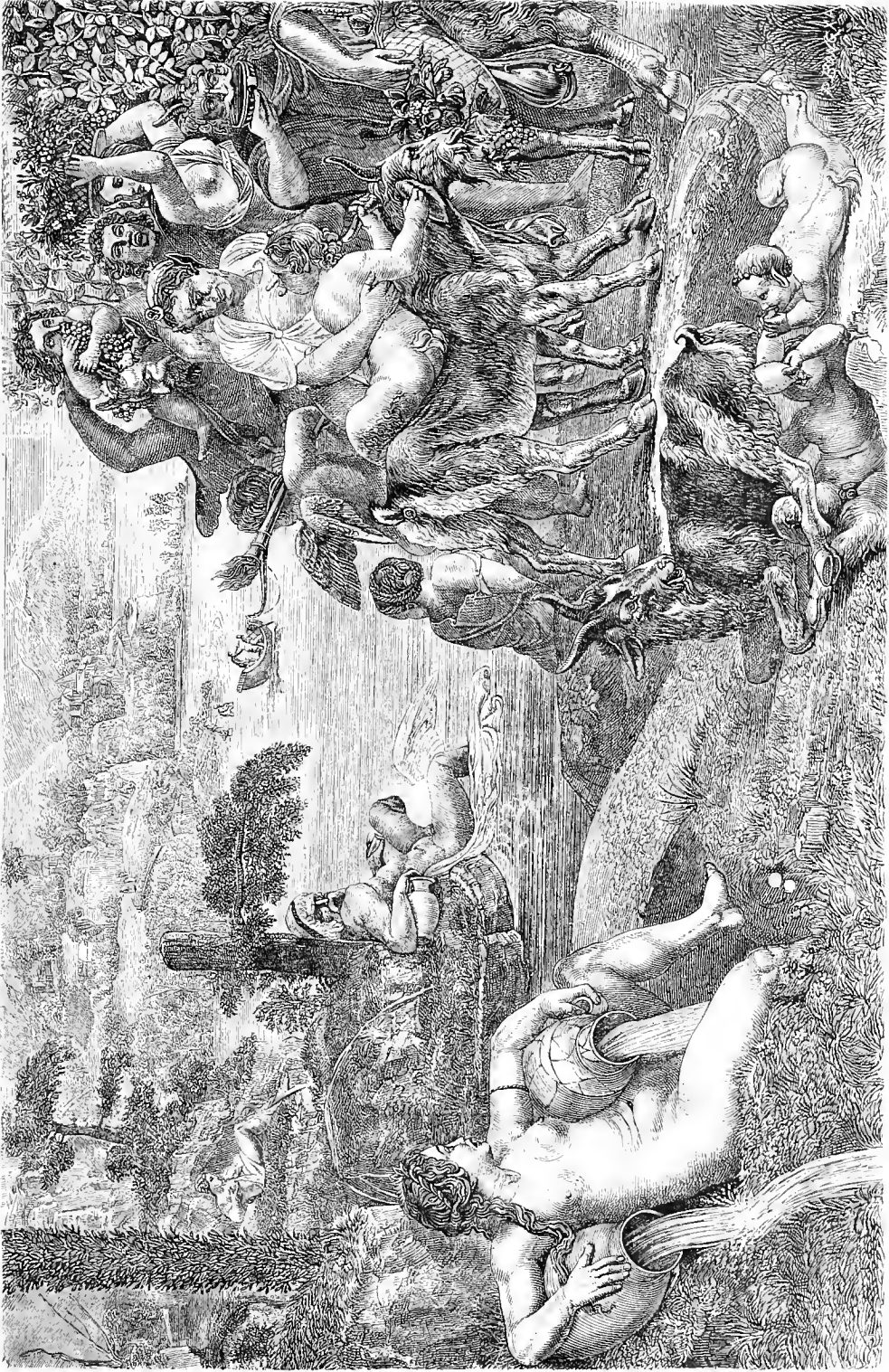
Spiele war, kam diese Geschmacksrichtung zuerst zum klaren Ausdruck, und für den Charakter seiner Kunst ist sie von durchschlagender Bedeutung. In der Bekleidung und Ausrüstung der Götter und Krieger befließigt er sich einer archäologischen Correctheit, welche Bewunderung verdient, aber oft uns recht profaisch anmüthet. Ja seine Begeisterung für das Antiquarische brachte ihn dahin, über die Anwendung des antiken Beiwerks hinaus zur copirenden Verwendung von antiken Vorbildern im Rahmen seiner Compositionen zu schreiten. Das war die Renaissance, die Wiedergeburt der Antike nach seinem Sinn. Zutreffender indeffen wird man seine Kunst sowohl nach ihrem Charakter als auch nach dem Stoffe, welchen sie überwiegend und am besten vertritt, eine Kunst der antiken Reminiscenzen nennen können, und man wird ihr darum den in unseren Augen allerdings zweifelhaften Ruhm zuerkennen müssen, in einem directeren Verhältniß zur römischen Antike zu stehen, als das bei der seines Lehrers der Fall war. Nichts desto weniger verläugnet er niemals, zumal im Wurf der Gewänder, den raffaelesken Stil, auch bekundet er in der Composition durch größere Bewegtheit der Linien wie durch die mehr ansprechende Vertheilung im Raum ein Streben nach höheren Zielen, als jene antiken Vorbilder erkennen lassen, ohne doch in Feinheit des Geschmackes seinem großen Lehrer dabei nahe zu kommen. Der künstlerische Bildungsgang unseres Malers brachte es mit sich, daß eine mehr abstracte Vorstellung von der Natur des menschlichen Körpers in ihm reifte. Seiner Formen Sprache fühlt man es an, wie logische Berechnung das Spiel der Muskeln in Bewegung setzt. So kommt es denn, daß seine Gestalten, obschon sie sicher auftreten und sich richtig bewegen, dennoch den Eindruck machen, als ob es ihnen nicht recht Ernst mit ihrem Affect ist. In den meisten Fällen halten in seinen Werken das Vorbild Raffaels und das der römischen Antike sich die Waage. Beide Einflüsse aber weiß er so vollständig mit einander zu verschmelzen, daß daraus ein neues, seiner Kunst einen selbständigen Charakter gebendes Wesen entstanden ist. Auch stofflich schließen sich seine historischen Compositionen oft genug an seine Vorbilder an.

Wie Giulio Romano vorwiegend für große monumentale Decorationen gearbeitet hat, so haben auch seine übrigens nicht zahlreichen Tafelbilder etwas von dem Charakter jener Kunst. Ein in's Breite gehender Vortrag bei flüssiger und gewandter Behandlung ist ihnen durchgehends eigen. Religiöse Gegenstände konnten ihn am wenigsten fesseln, da Neigung und Befähigung für die Darstellung mythischer oder antik-historischer Scenen bei ihm entschieden vorwiegen. Sein ganzes Streben ist auf die antiken Ideale gerichtet, und diesen seinen Bestrebungen ist wenigstens der dauernde Erfolg zum Lohne geworden, die römische Antike popularisirt zu haben, ein Resultat, unter dessen Nachwirkungen wir noch heutigen Tages stehen. Am besten lernt man den Künstler in seinen überaus zahlreichen und so geistreich wie correct entworfenen Handzeichnungen schätzen. Da er in späteren Jahren größere Bilder kaum eigenhändig ausführte, ist das Studium derselben für die Kenntniß Giulio's unerläßlich. Aber auch hier verläugnet er keineswegs die für ihn durchaus charakteristischen Eigenthümlichkeiten: ein starkes, oft präventives Selbstgefühl im Ausdruck der Köpfe, mittelmäßigen Wurf der Gewänder und einen mehr oder minder empfindlichen Mangel an raffaেলischer Grazie.

Wenn berichtet wird, Giulio Romano habe sich erst nach Vollendung des

Bildes für Perugia von Francesco Penni getrennt, so darf das nur auf die Seite seiner Thätigkeit bezogen werden, welche beide als Erben Raffael's verband. Nun war zwar während der Regierung des nordischen Präceptors Dedel als Hadrian VI. die officielle Kunstthätigkeit in Rom auf kurze Zeit vollständig ins Stocken gerathen, so daß Giulio Romano nach Vafari's Versicherung dem Hungertode nahe gewesen wäre; aber verschiedene Gründe nöthigen uns anzunehmen, daß Giulio in dieser Zeit neben der Arbeit an raffaelischen Tafelbildern auch schon einige selbständige Malereien ausgeführt habe. So die ansprechende Madonna mit dem Kinde und dem kleinen Johannes in der Sakristeikapelle der Peterskirche, ein Werk, welches mehr als irgend ein anderes dem keuschen Geschmack raffaelischer Vorbilder sich nähert. Das im Nationalmuseum zu Neapel befindliche Tafelbild (VI. 5.): »die Madonna della Gatta« geht im Wesentlichen zurück auf das »die Perle« genannte und selbst schon mit seiner Beihilfe ausgeführte Madonnenbild Raffael's in Madrid. Der Zuname jenes Bildes rührt von der Katze her, welche, im Vordergrund angebracht, wegen der großen Naturwahrheit vor Allem die Bewunderung der Zeitgenossen fand: ein sehr merkwürdiges Symptom des Umschwunges im künstlerischen Interesse! Giulio Romano zeigt sich hier abhängig vom Geschmack tüchtiger Niederländer wie Mabuse u. A., welche, damals in Italien sich bildend, durch lebendige Auffassung des Vulgären die Kühle ihres religiösen Gefühles aufzuwiegen suchten. Andere in Rom befindliche Altarbilder übergehen wir. Unter seine Hauptwerke zählt die große Altartafel in der Kirche S. Stefano zu Genua mit der Steinigung des Stephanus. Hier ist die Gruppierung merkwürdiger Weise die altbyzantinische des alexandrinischen Cosmas. In der Mitte steht der Heilige, im Halbkreis umstellt von Steine schleudernden wilden Männern. Zur Rechten sitzt Paulus, ein jugendlicher Herkules, während senkrecht über dem durch einen herabfallenden Lichtstrahl verklärten Stephanus Gott Vater und Christus über Wolken schweben. Leider ist der Kopf des Märtyrers übermalt und die in tiefem Tone gehaltene untere Bildhälfte stark nachgedunkelt. Für die Gestaltung und Bewegung der Körper ist der Maler hier dem Canon Michelangelo's gefolgt, zu dem er sich ähnlich stellt, wie sonst Sebastian del Piombo. Diese Wahrnehmung muß überraschen, wenn man an die Gegensätze denkt, welche zu Raffael's Lebzeiten die Bestrebungen beider Männer trennten. Aber nach dem Tode Raffael's erlosch auch bald die Animosität der Parteien. Die ganze nachraffaelische Kunstthätigkeit der römischen Schule erscheint wie gebannt von den Kunstregeln Michelangelo's, so daß selbst ein Maler von dem Bildungsgange und der Begabung Giulio's davon nicht unberührt bleiben konnte. Weniger manierirt als andere dieser späteren Zeit angehörende Werke sind die vier historischen Compositionen aus der römischen Geschichte in der Nationalgalerie zu London (643, 644). In diesen friesartigen Bildern von lebendiger, geistreicher Conception und von harmonischer leuchtender Färbung zeigt sich die Kunst des Meisters in einem sehr günstigen Lichte. Der Einfluß Raffael's wiegt hier entschieden vor, wie man aus dem Vergleiche mit den Fresken in den vaticanischen Stanzen leicht erkennen kann, weshalb wir geneigt sind, die Entstehung der Bilder in dieselbe frühe Zeit zu setzen.

Ueber seine persönlichen Verhältnisse erfahren wir durch Benvenuto Cellini in dessen Lebensbeschreibung (I. 5.) Dinge, welche ausnahmsweise glaubhaft erscheinen. Dieser rühmt sich seines intimen Umganges und entwirft drastische



Bacchanal. Frescogemälde im Palazzo del Te.

Bilder von den ausgelassenen Gelagen, an welchen sich die jugendlichen Kraftgenies ergötzen. Giulio Romano begegnet uns auch in dem nicht minder anrühmigen Verkehr mit dem venezianischen Literaten Pietro Aretino. Marc Anton hatte nach Zeichnungen Giulio Romano's, welche anstöfsige Sonette des Aretino illustrierten, Stiche angefertigt, deren Publication den Unwillen des Papstes erregte und Marc Anton in den Kerker brachte. Gleiche Strafe würde nach Vasari's Versicherung Giulio getroffen haben, wäre er nicht rechtzeitig nach Mantua gegangen.

Federigo II. Gonzaga, Herzog von Mantua, schrieb am 29. August 1524 an seinen Agenten, den Grafen Baldaffare Castiglione in Rom: »Abbadino hat uns gesagt, daß der Maler Julio zu Uns zu kommen wünscht, und wir haben das allergrößte Verlangen darnach, weil wir vorhaben, seiner so herrlichen Gaben für Malerei und Architektur Uns zu bedienen. Wir wünschen darum, daß Ihr alle Anstrengung macht, ihn mit Euch herzuführen. Wir haben einige Unternehmungen zu Marmirolo suspendirt, um sein Gutachten und seinen Rath dafür einzuholen. Er soll unverzüglich kommen, damit die Ausführung dieses unseres Baues nicht zurückstehe und in der Schwebel bleibe.« Schon am 5. September konnte der Graf seinem Gebieter melden, es sei auch des Malers größter Wunsch, darauf eingehen zu können. Schließlicb berichtet der Graf unterm 4. October, am nächsten Tag werde Giulio die Reife über Loreto nach Mantua antreten. Im December desselben Jahres wird in den herzoglichen Rechnungsbüchern schon eine Zahlung an ihn aufgeführt. Der Verbreitung seines Rufes als Künstler hatte er es also zu danken, daß er zu glücklicher Stunde jener fatalen Verwicklung in Rom entrann, und seine Thätigkeit in den neuen Verhältnissen beweist, daß es nur der entsprechenden Impulse bedurfte, damit er seine Kraft in weiteren und höheren Sphären bewähre. Federigo Gonzaga's lebhaftes Interesse für die bildende Kunst war ein Erbtheil der Familie, welche vormals mit vielen Opfern und in feltener Selbstverläugnung den vielumwobenen, aber wenig umgänglichen Mantegna fünfzig Jahre lang an ihren Hof zu fesseln und wie ein Glied der Haufes zu halten wußte. In Giulio Romano hatte der Herzog jetzt einen Künstler erworben, welcher die glänzenden Eigenschaften eines gewiegten Hofmannes aus der hohen Schule des Vaticans mit einer solchen Productivität und mit so unverwüthlichem Schaffenstrieb verband, daß den weitgehenden fürstlichen Intentionen und Plänen damit in jeder Weise gedient war. Zwischen beiden Männern entwickelte sich ein nahes persönliches Verhältniß, in Folge dessen der Maler eine so hervorragende und einflußreiche Stellung bei Hofe gewann, wie sie auch in den Zeiten der Renaissance ihres Gleichen kaum findet. In leicht begreiflicher Rivalität mit den Este von Ferrara, den Sforza von Mailand, den Montefeltro von Urbino, ging der Gonzaga darauf aus, seiner Residenz durch die Mittel der Kunst den Stempel der großen Zeit zu verleihen, nachdem dieses Ziel durch die in sich concentrirte, wenn auch in ihrer Art einzig dastehende Kunstthätigkeit Mantegna's nicht eben erreicht war. Dagegen hat Giulio Romano diese Aufgabe in einem Umfange gelöst, daß der Charakter der Stadt trotz aller über sie hingegangener Stürme glänzende Spuren seiner schöpferischen Wirkfamkeit noch unverwüthet trägt, ja der Ruf und die Bedeutung Mantua's mit seinem Namen unzertrennlich verbunden sind. Im Jahre 1526 wurde der Maler durch fürstliches Decret zum Bürger von Mantua ernannt (5. Juni). Eine Woche später wird ihm daselbst ein Haus zu erblichem Besitze zugesprochen (13. Juni) durch einen Erlaß, welcher merkwürdig genug

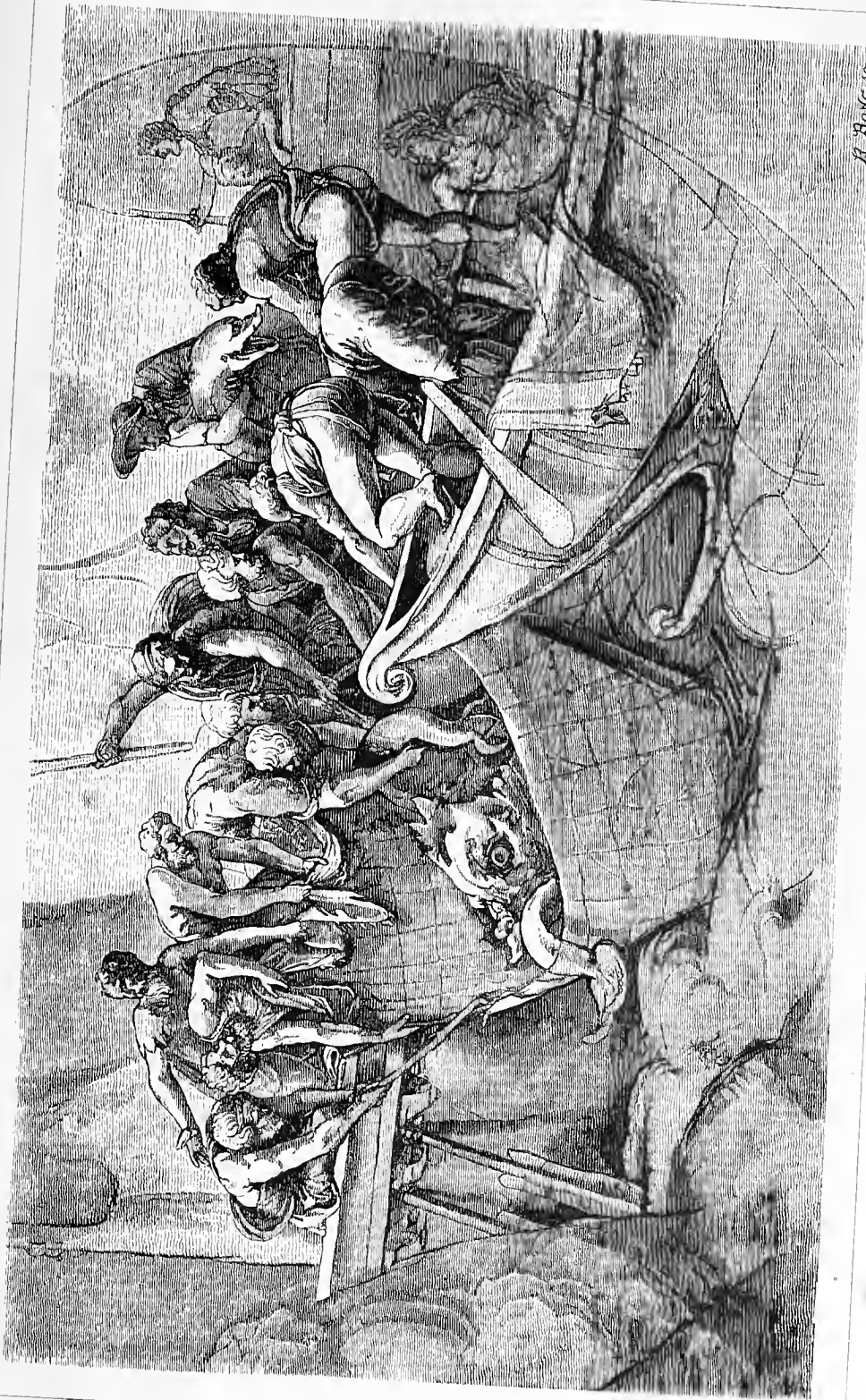
anhebt: »Unter den übrigen hervorragenden Künften der Sterblichen ist uns immer die Malerei als die herrlichste erschienen; denn allein durch diese einzige und scharfsinnigste Rivalin der Natur ist es uns vergönnt, Bilder und Gleichnisse von uns selbst wie von allem übrigen zu betrachten.« Es ist dann von dem Verhältniß Alexander's des Großen zu Apelles die Rede. — Bald nachher wird ihm der Titel eines »nobile« und »vicario di Corte« und das damit verbundene Amt der Intendantur aller Bauunternehmungen in der Graffschaft übertragen (31. August). Selbst die Privaten sollten ihm ihre Baupläne zur Begutachtung unterbreiten. Sein Jahresgehalt bezifferte sich auf 500 Dukaten, eine enorme Summe, wenn man bedenkt, daß dazumal der Preis der Lebensmittel nur den vierzigsten Theil des gegenwärtigen betrug: Dieselben Rechnungen, welche diese Angabe verbürgen, führen in einer Liste von 43 durch Giulio Romano beschäftigten Malern, Bildhauern und Kunsthandwerkern so niedrige Ziffern der Tageslöhnung auf, wie man sie nicht für möglich hielt, hätten die Preise der Lebensmittel dem nicht entsprochen. Die am höchsten befoldeten Maler, 29 an der Zahl, erhielten 20 Pfennige Tageslohn mit Ausnahme des Primaticcio, welchem täglich 35 Pfennige zufließen. Für Giulio's persönliche Stellung zum Herzog ist die von Vasari erzählte Anekdote bezeichnend, daß ihm dieser gelegentlich mit einem seiner Favoritpferde Namens Luggieri ein Geschenk gemacht habe. Im Jahre 1529 verheirathete sich Giulio mit der Mantuanerin Elena aus dem adligen Geschlecht der Guazzo-Landi, welche ihn mit den drei Kindern aus dieser Ehe, Raffael, Virginia und Crifeide, überlebte. Der Sohn war für die Künstlerlaufbahn bestimmt, starb aber frühzeitig.

Der Glanz und die Auszeichnung, welche dem Römer in Mantua zu Theil wurden, verfehlten übrigens nicht, auf die Berufsgenossen magnetisch zu wirken. Benvenuto Cellini erzählt (I. 8), er habe dort durch die Empfehlung seines alten Freundes, welcher ihm mit unschätzbaren Liebkosungen begegnete, Beschäftigung gefunden. Weniger angenehm muß dem Hofmaler die Ankunft des früheren Genossen Penni gewesen sein, welcher, »von der Freundschaft für Giulio hingezogen und von der Hoffnung befeelt, in Mantua Arbeit zu finden« (Vasari), ungefähr gleichzeitig (1528) eintraf. Aber Giulio Romano soll ihm so unliebenswürdig entgegengetreten sein, daß er schleunigst wieder abreiste. Schwerlich auch hätte er sich mit einer Stellung begnügt, wie sie damals Primaticcio, dem nachmaligen Günstling Franz' I. und Gründer der Schule von Fontainebleau, unter dem Trosß der Schüler und Gehilfen sechs Jahre lang genügte. Als in späteren Jahren Vasari nach Mantua reiste (1542), war, wie er selbst erzählt, der Beweggrund dazu nur das Verlangen, den ihm persönlich unbekanntem Meister und seine Werke zu sehen. Der berühmte Biograph schildert uns, wie sie beide sofort intim geworden seien, und wie Giulio Romano, hochofrennt über den Besuch, die vier Tage des Aufenthaltes nicht von seiner Seite wich, um ihm alle seine Werke zu zeigen. Aus dem Briefwechsel Giulio's mit Pietro Aretino erfahren wir, daß auch Tizian nicht verschmähte, von dem Mantuaner Hofmaler beiläufig Notiz zu nehmen. Doch die Briefe, welche der Herzog mit Tizian wechselte, beweisen schon durch den Ton, in dem sie gehalten sind, daß der Fürst an den Werken des Venezianers, deren er nicht genug bekommen konnte, Vorzüge schätzte, welche die große Productivität seines Hofmalers ihm nicht ersetzen konnte. Ja die Hochachtung vor dem großen Namen Tizian's nöthigte den Fürsten, seine Mahnungen in rückfichtsvoller, fast

scheuer Form vorzutragen, während er doch Giulio gelegentlich droht: »er werde bei Nichterfüllung gewisser Bedingungen mit ihm in einer Weise verfahren, welche ihm in hohem Grade unangenehm werden könnte« (10. Nov. 1531), und: »Wenn Ihr Eure Versprechungen wieder nicht halten wollt, so werden Wir uns nach anderen Malern umsehen, welche das Angefangene vollenden sollen« (25. Juli 1528). Es handelt sich hier um die Decoration desjenigen Gebäudes, welches die künstlerische Bedeutung Giulio's am vollständigsten zur Geltung bringt, des Palazzo del Te.

Kaum war der Römer in Mantua angekommen und von dem Grafen Castiglione seinem neuen Herrn vorgestellt worden, als dieser ihn vor das Stadthor S. Sebastiano (jetzt Pustala) zu einem inmitten einer Aue gelegenen, mit einer Anzahl Ställe für das herzogliche Gestüt besetzten Platz führte, welcher den Namen Te (ursprünglich Tejetto) hatte. Der Herzog äufserte, dafs es sein Wunsch sei, »der Platz möchte ein wenig, doch ohne Schädigung des alten Gemäuers, hergerichtet werden, damit man hierher zum Frühstück oder Mittagmahl vom Spaziergang sich zurückziehen könne«. Giulio liefs zunächst die vorhandenen Mauern durch einen Ziegelbau erhöhen. Nach seinen Angaben wurden die Umräumungen der Fenster und Thüren mit reichen Stuccaturen verkleidet und aus demselben Material die reichen Ziergliederungen der flachen Gewölbdecken hergestellt nach demselben Verfahren, welches Giovanni da Udine als seine Erfindung in den Loggien des Vatican mit so glänzendem Erfolg zur Anwendung gebracht hatte. Der Eindruck, welchen diese mit verhältnismäfsig geringen Mitteln in dem Zeitraume von zwei Jahren ausgeführten Arbeiten machten, entzückte mit vollem Recht den Auftraggeber, welcher sich in Folge davon zur Erweiterung des bisher kleinen Casinos zu einem Palaſte entschlofs. Wir kommen darauf weiterhin zurück. Zunächst interessiert uns die malerische Ausstattung der Räume.

In dem grofsen Saale, welchen man links vom Vestibül betritt, umzieht die Wandflächen ein gemalter sehr hoher Sockel mit imitirten Sculpturen. Darauf sind Pferde des markgräflichen Gestütes in Lebensgröfse in Profilanſicht dargestellt. Die Schärfe der Zeichnung und das auferordentlich intensive Colorit verfehlen nicht, die Illuſion des Leibhaftigen hervorzurufen. In dieser Gattung von Darstellungen hat schwerlich das Fresco eine gleiche Kraft der Wirkung wieder erreicht. Diese Pferdebilder mit ihrer schier portraithaften Erscheinung sind auf die Dauer allerdings keine angemessene Zimmergefellschafft, aber vielleicht war der Geschmack des Fürsten hier maßgebend, so dafs den Maler in Bezug auf die Wahl des Gegenstandes keine Schuld trafe. Hervorragender sind die Malereien im zweiten Saale. Giulio hat hier seiner Kunst das schönste Denkmal gesetzt. Nach dem Eindruck, welchen die in Rom von ihm ausgeführten Fresken machen, ist man gewöhnt, das Ziegelroth des Incarnats und das schwärzliche Dunkel der Schatten gleichsam als die Signatur seines Pinsels zu betrachten. Aber davon ist hier wenigstens in den Deckenmalereien nichts zu sehen. Bei einer im Allgemeinen hellen Färbung ist den Tönen eine hohe Leuchtkraft verliehen, und diese stimmt mit der weichen Modellirung überaus harmonisch zusammen. Die Darstellungen der Deckengemälde sind dem Mythos von Amor und Psyche entnommen, und zwar enthalten die zwanzig Lünetten der Kuppel folgende Scenen: 1. Vom Volke wird der Psyche ein Opfer dargebracht wegen ihrer Schönheit, welche als ein Göttergeschenk zum Trost der Sterblichen gilt; 2. Der Vater der Psyche erhält auf Befragen des Orakels des milesischen Apollo die Prophezeiung zahl-



H. BONGE sc.

Fang eines Seefisches. Getufchte Federzeichnung im Louvre.

reicher und schwerer Leiden; 3. Venus, eifersüchtig auf die Schönheit der Psyche, bedeutet Amor, diese zu einer ihrer nicht würdigen Liebe zu bewegen; 4. In das anmuthige Mädchen selbst verliebt, veranlaßt Amor den Zephir, sie zu rauben, und dieser vollführt die That so, daß er Psyche auf den Wagen des Neptun nach der Königsburg Amors entführt; 5. Hier vergnügen sich Liebende bei einem freudenreichen Banket, doch ist Amor den Augen der Psyche verborgen; 6. Ihre Schwestern, durch ihr geheimnißvolles Geschick zur Eifersucht gebracht, bringen ihr Gaben und stacheln sie auf, an der Liebe dessen zu zweifeln, der sich selbst nicht zu zeigen wagt; 7. Psyche betrachtet wohlgefällig gegen das ihr ertheilte Verbot den bei trübem Lampenlichte schlafenden Amor; 8. Amor erwacht und verläßt sie erzürnt, während der Gott Pan der Unglücklichen mitleidig (?) zu Hilfe kommen will; 9. Venus erwirkt von dem thronenden Jupiter die Ausfendung des Merkur, um Psyche aufzusuchen; 10. Merkur, auf einer Wolke einherfahrend, verkündet den Willen des Göttervaters durch den Schall einer Trompete; 11. Venus tritt zu Juno und Ceres, um sie für sich zu gewinnen, da sie deren Theilnahme für Psyche befürchtet; 12. Psyche wendet sich vergeblich hilfelehnend an Juno; 13. Sie tritt vor Ceres mit gesammelten Aehren, aber diese kehrt ihr den Rücken; 14. Psyche wird in Gegenwart der Venus von drei Frauen durch Haarraufen gepeinigt; 15. Psyche sitzt traurig an einem Haufen Getreidekörner, deren verschiedene Arten sie auseinanderlesen soll; 16. Psyche empfängt von einem Adler inmitten feindlicher Drachen ein Gefäß mit dem Wasser des Styx; 17. Sie raubt in Gegenwart eines gigantischen Flußgottes die Wolle geschorener Schafe; 18. Psyche empfängt zwischen Furien und dem Cerberus stehend von Proserpina ein Gefäß; 19. In Todeschlaf versunken, weil sie das Gefäß aus der Unterwelt öffnete, wird sie von Amor durch Berührung mit einem Pfeil wieder belebt; 20. Venus entläßt Amor aus ihrem Dienst und der Gesellschaft der Grazien, um an seine Stelle den Bruder Amor's, Hymenaeus anzunehmen. — In der Mitte der Decke ist auf horizontaler Fläche die Hochzeitsfeier von Amor und Psyche unter Theilnahme aller Götter dargestellt, während in den übrigen Zwickeln muntere Genien sich bewegen.

Man sieht, wie der Vertheilung des Stoffes im Raum Raffael's Compositionen zur Farnesina, mit deren Ausführung Giulio Romano betraut gewesen war, zum Vorbilde gedient, wie einzelne Compositionen des Schülers die des Lehrers zur Voraussetzung haben. Giulio Romano liefert hier den Beweis der selbstbewußten Kraft seiner eigenen Phantasie. Seine Erzählung ist zwar breiter und drastischer als die seines Lehrers, leidet aber trotzdem an dem empfindlichen Fehler, ohne Unterlegung eines beschreibenden Textes in ihrem Zusammenhange dem Verständniß nicht klar zu sein. Deutlich erkennt man ferner, wie die Fresken Mantegna's im herzoglichen Palaste, eines Meisters, auf dessen Verhältniß zur Natur der Schüler Raffael's allerdings nicht eingehen konnte, doch wegen der kühnen Lösung des schwierigen Problems der Körperverkürzungen ihn interessirt und angezogen haben mußten; denn mit großer Gewandtheit handhabt er hier dieselben Gesetze mit Berechnung auf den Standpunkt des Beschauers. So erscheinen die Personen im Bilde der Hochzeitsfeier in natürlicher Größe, obwohl die von dem Contur umschlossenen Körperflächen nur eine Elle messen. Das Impofante der ganzen Darstellung beruht vorwiegend auf der Kühnheit und Sicherheit der Zeichnung.

Einen im Ganzen weniger günstigen Eindruck machen die großen Fresken

an den Wänden, wo das erotische Leben in mehr vulgären Vorstellungen veranschaulicht ist, nicht ohne bedenkliche Ueberschreitung der Grenzen des Zulässigen. Neben Szenen voll Humor, namentlich in der Schilderung von Bacchanten und Satyrn, stehen doch auch Proben von hohlem Manierismus, kühler Empfindung und gespreizter Charakteristik. Das Vorbild der in erhabener Ruhe verharrenden Götterstatuen der Antike reimt sich eben nicht zusammen mit der zügigen Formensprache, welche dem Naturell des Künstlers entsprang. Aus der Vermischung beider Elemente sind Widersprüche entstanden, welche schlechterdings nicht auszugleichen sind. Betrachtet man dagegen das in diesen Darstellungen zur Verwendung kommende Gethier, Kameele, Elephanten und Leoparden, Efel und Ziegen, auch die Satyrn können hier mitgezählt werden, so gewinnt man den Eindruck der Natürlichkeit und die Empfindung des Leibhaftigen so unmittelbar, wie etwa später bei Rubens und Jordaens.

In dem folgenden Raume hat Primaticcio nach Zeichnungen von Giulio Triumphzüge in einer Anzahl Flachreliefs von Stuck angebracht. Vasari erkannte darin ganz unbefangen die römischen Heerschaaren von der Trajanssäule wieder, und doch war dies durchaus nicht die Meinung der Darstellung. Die Schilde einzelner Krieger tragen das Wappen des Kaisers Sigismund, woraus man auf die Absicht, daß die Verherrlichung dieses Kaisers dargestellt werden soll, schließen und die auf der Darstellung vorkommenden Lictoren und Opferpriester entsprechend deuten muß. Hier zeigt sich recht deutlich, wie der Meister, von der römischen Antike begeistert, vor den letzten Consequenzen dieser seiner Geschmacksrichtung nicht zurückschreckte. Man muß aber auch diese Darstellungen mit den berühmten Triumphzügen des Mantegna vergleichen (jetzt aus Mantua nach Hampton Court veretzt), um sich bewußt zu werden, wie verwandte künstlerische Intentionen in verschiedenen Zeiten so durchaus verschieden zum Ausdruck kommen. Während bei dem älteren Meister die Massen durch ein ernstes Stilprincip beherrscht werden und mit einer fast naiven Treue die rein accessorisches Ausstattung dem Apparat der Antike entnommen ist, sind hier zum Besten einer schier modernen Aufregung die Schranken des erhabenen Stiles durchbrochen, und daneben macht sich in unmotivirten Anachronismen ein solides archäologisches Wissen geflissentlich breit. Das Deckengemälde, welches den Sturz des Icarus darstellte, ist zu Grunde gegangen. Im nächsten Zimmer sind in 16 Medaillons Szenen aus dem täglichen Leben dargestellt, wie der Fang eines großen Seefisches, ein Gemälde, dessen wenig abweichende Vorlage von der Hand des Meisters wir in einer sehr schönen Handzeichnung des Louvre wiedererkennen.

Die Gemälde des letzten Saales schildern den Sturz der Giganten. Man hat versucht, diese Erfindungen unserem Meister abzusprechen, doch wohl nur wegen der das Gefühl beleidigenden Rohheit, welche sich in ihnen offenbart. Wir haben noch die darauf bezügliche Rechnung mit der Quittung von der Hand Giulio's, überdies seinen Rechenschaftsbericht an den Herzog, woraus beiläufig hervorgeht, daß die Gemälde am 31. Juli 1534 nach 29 Monaten Arbeit vollendet waren. Außerdem besitzen wir die beredte und anerkennungsvolle Schilderung seines Biographen Vasari. Das Alles giebt den zuverlässlichen Beweis, daß wenigstens die Erfindung von Giulio herrührt, wenn auch Gehilfen hier ebenso wie in den anderen Räumen unter seiner Leitung und Aufsicht die Ausführung übernahmen. Auf wunderlichere und mehr groteske Vorstellungen als die im Saal der Giganten dürfte

schwerlich die menschliche Phantasie je wieder verfallen. Bedenkt man dabei, daß seit Raffael's Tode bis zur Entstehung dieser Bilder nicht viel mehr als ein Jahrzehnt verfloßen war, so erscheint hier die totale Verläugnung aller idealen Bestrebungen gerade bei dem Führer der Raffaeliten in einem wahrhaft tragischen Lichte. Läßt man beim Eintritt in den nicht eben großen Saal das Auge über die Wände gleiten, so scheint alles im Begriff zusammenzufürzen. Die Felsblöcke des fingirten Wandgemäuers klaffen haltlos auseinander. Säulen, Gesimse und Bögen sind geborsten oder brechen zusammen wie bei einem schrecklichen Erdbeben, und unter der Wucht der Massen krümmt sich vergeblich das nervige Geschlecht grinfender Giganten, für die ein Maßstab gewählt ist, daß der Umfang ihrer Finger ungefähr dem eines menschlichen Armes gleichkommt. Wenden wir aber den Blick nach der Decke, so bietet sich uns ein neues, nicht minder effectvolles Schauspiel dar. Die Kuppelwölbung ist durch einen Wolkenkranz in zwei Theile geschieden. Diese Wolkenschicht bildet das Fundament eines kühn verkürzten Rundtempels von zehn Säulen, unter welchem der Thron des Jupiters schwebt. Juno reicht dem grollenden Gemahl das Blitzbündel, und von panischem Schrecken ergriffen flieht die Schaar der Himmelsbewohner, 60 überlebensgroße Götter, Göttinnen und Genien auseinander und zwar vorwiegend in der Richtung auf den Beschauer, auf den allein schon das bedenkliche Fundament des Tempels nicht eben beruhigend wirkt. Vor unseren Augen vollzieht sich die schauerliche Tragödie eines mikrokosmischen Weltenunterganges so aufdringlich, als wenn es dabei auch auf uns abgesehen wäre, denn die Wände des Zimmers sollen den couliffenartig zusammengesobenen Raum des Universum vorstellen. Algarotti traf schon das Richtige, wenn er an den Effect einer Camera obscura erinnerte.

Noch sind zwei Cyklen von Malerei zu erwähnen, welche unmittelbar darauf in demselben Palaß ausgeführt wurden: im Vestibül die Geschichte David's, wovon nur noch Lünettenbilder erhalten sind, im Stil und Geschmack der Gigantendarstellungen, und die Fresken des Casino. Hier bilden die Freuden und Leiden des menschlichen Lebens das Thema von Darstellungen, welche besonders den Culturhistoriker interessieren müssen, da sie eine merkwürdige Mischung antiker und moderner Vorstellungen aufweisen, wie sie etwa in den damaligen Aufführungen römischer Comödien zur Darstellung kamen. In der Einführung allegorischer Gottheiten in Scenen aus dem gewöhnlichen Leben, mehr noch in dem Cultus einer Statue ist das philosophische Bekenntniß des Renaissancemenschen niedergelegt.

Die Gemälde des Palazzo del Te geben eine beinah umfassende Vorstellung von dem Charakter der Kunst Giulio Romano's. Sie repräsentiren außerdem, wenigstens in ihren früheren Theilen, den Höhepunkt seines Stiles. Daß die Malereien im Saal der Giganten eine Ausschreitung waren, dem Geschmack der Zeit allerdings entsprechend, wie die Schilderung Vafari's beweist, aber darum doch noch nicht so folgenschwer, wie man fürchten könnte, dafür bürgen die späteren Erfindungen des Meisters. Die gefeierten Fresken in dem Luftschloße Marmirolo sind freilich, wie das Gebäude selbst, spurlos verschwunden, ebenso die Decorationen für die zu Ehren des Kaisers Karl V. im Jahre 1530 veranstalteten Feierlichkeiten, nicht minder die bei Gelegenheit der Hochzeitsfeier seines Fürsten (1531), und schließlich die für dessen Leichenbegängniß (1540) gemalten Festdecorationen. In den Jahren 1537 und 38 entstand in einem Saale des Residenzschlosses

ein Cyklus von Fresken, welche den trojanischen Krieg schildern und noch leidlich erhalten sind. Giulio Romano hat in diesen Compositionen das volle Mafß seines Enthusiasmus für die Antike zum Ausdruck gebracht. Aber so lebendig auch die Darstellungen erscheinen, so wenig sind sie doch von dem Vorwurfe des Manierismus und der Neigung zu Uebertreibungen freizusprechen. Gefetze und Schranken der idealen Kunst scheinen für unseren Künstler eben nur dazu vorhanden zu sein,



Madonna della catina. Dresdener Galerie.

um überschritten und durchbrochen zu werden, gleich als hätten sie seinen künstlerischen Thatendurst gehemmt.

Es liegt im Wesen der Richtung Giulio's, daß religiöse Gegenstände ihm weniger zusagten; nur selten ging er an derartige Aufgaben. Seine umfangreichste Arbeit dieser Art sind die Cartons zu den Chorfresken im Dom zu Verona mit Szenen aus der Mariengeschichte (1529). Der eben so tüchtige wie nüchterne Veronefer Maler Carotto hatte die Ausführung derselben als unter seiner Würde ausge schlagen,

Francesco del Torbido, gen. il Moro, trat an seine Stelle, aber die Vollendung verzögerte sich bis 1534. Erwähnung verdienen auch die Fresken in einer Kapelle von S. Andrea zu Mantua, die Kreuzigung Christi und das Mirakel einer Auffindung von Ampullen, zu welchen er die Cartons lieferte (1531). Die zugehörige Altartafel mit der Geburt Christi ist über England in die Galerie des Louvre (No. 293) gewandert. In zahlreichen Tafelbildern, welche Giulio Romano's Namen führen, ist die Hand des Meisters nicht mit Sicherheit nachzuweisen; denn Bilder, welche durch alte Nachrichten beglaubigt sind, wie die leichtfertigen Arbeiten in Berlin und die mit Liebe und Fleiß durchgeführten in anderen Sammlungen, sind unter sich so verschieden, daß der Feststellung eines kritischen Maßstabes erhebliche Schwierigkeiten im Wege stehen. Recht günstig kommt dagegen der reife Stil Giulio's zur Geltung in dem Tafelbilde der Madonna della catina, jetzt in der Dresdener Galerie (No. 82), welche im Jahre 1536 im Auftrage des Herzogs gemalt wurde. Das Christkind steht, um gebadet zu werden, in einem Becken und lehnt sich an seine Mutter. Im Rücken begießt es der kleine Johannes. Hinter Maria steht die h. Anna, zierlich ein Handtuch zum Abtrocknen bereit haltend, im Hintergrunde der h. Joseph. Das Motiv hat etwas Genrehaftes und in dem neckischen Ausdruck der Kinderköpfe etwas Triviales, was dem großen Stile der Zeichnung nicht recht angemessen erscheint.

Unter der Regierung des neuen Herzogs, früheren Cardinals Ercole, scheint die Thätigkeit Giulio's als Maler mehr zurückzutreten. Uebernommene Aufträge läßt er fogar unausgeführt. Dafür treten jetzt großartige bauliche Unternehmungen in den Vordergrund. Schon in Rom war seine Thätigkeit als Architekt nicht ohne Bedeutung gewesen. Neben einer Anzahl von Palästen kommt dort in erster Linie die schon erwähnte Villa Madama in Betracht, aber leider hat dieses Gebäude später starke Veränderungen erfahren. Ueberdies sollen hier auch Plananlagen von Raffael maßgebend gewesen sein. In Mantua gehören, wie wir gesehen haben, seine frühesten Arbeiten in das Gebiet der Architektur. Im inneren Ausbau des Palazzo del Te hat er freilich bewiesen, daß ihm alles darauf ankam, den Interessen der Decorations-Malerei vorzuarbeiten, während das Aeußere, damit nicht recht harmonirend, fast zu streng und ernst gegliedert erscheint. Der Palaß besteht aus einem einzigen Gehof mit darüberliegendem Mezzanin und umfließt einen weiten quadratischen Hof. Auf der Gartenseite öffnet sich der Bau in Loggien. Die Baulichkeiten, welche die weite, ebenfalls quadratische Fläche desselben umziehen, finden ihren Abschluß in einem breitgespannten Halbkreis mit Nischen. Wichtiger ist der 1539 oder richtiger 1542 übernommene Umbau der Kirche S. Benedetto auf der Insel Polirone. Nach den Untersuchungen von Carlo d'Areo sind an dieser dreischiffigen Kirche im Grundriß eines lateinischen Kreuzes der Chorumgang mit Nischen, die den Seitenschiffen angebauten Kapellen und die Vorhalle allein Giulio's Werk. Die Kapellen mußten nach Wunsch der Auftraggeber höher als die Seitenschiffe aufgeführt werden. Tonnengewölbe wechseln hier mit Kreuzgewölben. Die schöne Decoration, welche alle Theile des Innern umfaßt, kommt besonders in der mit Casetten geschmückten Kuppel zu bedeutender Wirkung. Für die Loggia über der Vorhalle muß ihm als Vorbild die der Kirche Sta. Maria Maggiore und des St. Peter in Rom vorgekehrt haben, obwohl hier die Bestimmung für päpstliche Functionen wegfiel. In die letzten Lebensjahre des Künstlers fällt der Bau seines eigenen Hauses (1544), an

welchem die classischen Formen schon stark mit barocken vermischt sind. Die in einer Nische über der Thür aufgestellte und von Primaticcio ergänzte Statue des Merkur ist eine Antike, welche der Künstler aus Rom mitgebracht hatte. Die Pläne, welche Giulio für den Umbau des Domes von Mantua angefertigt hatte, konnten leider in Folge störender Verhältnisse nach seinem Tode nur mit Abänderungen zur Ausführung kommen. Nichtsdestoweniger darf man die großartige Wirkung, welche der Innenbau immer noch ausübt, auf seine Intentionen zurückführen. Dagegen ist das Veroneser Stadthor in Mantua in treuerer Anlehnung an seine Entwürfe aufgeführt worden (1549).

Ueber Giulio Romano's Thätigkeit außerhalb Mantuas ist wenig zu berichten. Im Jahre 1535 war er in Ferrara, wo der Herzog Ercole II. die Ausschmückung seines Belvedere und den Neubau des Schlosses ihm anvertrauen wollte. Aber die Verhandlungen blieben ohne Erfolg. Nur für die in jener Stadt ansässigen niederländischen Teppichweber sind Compositionen von ihm geliefert worden. Einer Berufung nach Parma im Jahre 1541 konnte er aus Gesundheitsrückichten nicht Folge leisten. Zwei Jahre später wurde er nach Bologna gerufen, um in Concurrenz mit anderen Architekten ein Project für die Fassade von S. Petronio zu liefern. Seine Zeichnung fand zwar hohe Anerkennung, aber zu einer Ausführung ist es bekanntlich nie gekommen. Die spätere Erneuerung des Rufes verbunden mit großen Versprechungen seitens der Bologneser scheiterte an der Weigerung seines Herrn, des Herzogs Ercole, die Erlaubniß dazu zu gewähren.

Am 1. November 1546 starb Giulio zu Mantua nach kurzer Krankheit und wurde in S. Barnaba begraben. Mit dieser Kirche selbst ist leider auch das Grab des Künstlers, dessen Inschrift Vasari im Jahre 1562 copirte, untergegangen.

Seine rastlose Thätigkeit in Mantua füllt mehr als 20 Jahre aus. Durch zahlreiche Kunstwerke seiner Erfindung, wie durch die Leitung und Anordnung bei öffentlichen wie Privatbauten hat er die Stadt selbst zum Denkmal seines Ruhmes erhoben. Doch ist deshalb die kunstgeschichtliche Bedeutung Giulio Romano's nicht auf die Grenzen einer Localgeschichte eingeengt. Wenn auch die Mantuaner Schule der Maler, Ornamentisten und Kupferstecher nach seinem Tode sehr schnell verfiel, so bleibt doch immer sein großes organisatorisches Talent bewunderungswürdig, durch welches er eine so beträchtliche Anzahl von Leuten heranzubilden und in seinem Dienste zu beschäftigen verstand. Eine interessante Probe von der Vielseitigkeit seines Talenten bieten unter anderen dreiundzwanzig Zeichnungen von seiner Hand im British Museum, welche als Modelle für verschiedene Silberarbeiten entworfen sind und als classische Beispiele der Zeit des Ueberganges aus der Spätrenaissance in den Barockstil auf dem Gebiete des Kunsthandwerks zu betrachten sind.

Wenn auch der große Ferrarese Lorenzo Costa, welcher von 1509 bis zu seinem Tode 1536 in Mantua ansässig und daselbst als Maler von hohen Verdiensten und großer Gewissenhaftigkeit thätig war, von dem Geiste der Kunst des Römers sich nicht beeinflussen ließ, so hielten es doch Florentiner Maler, wie Montorfoli und Salviati für der Mühe werth, in Mantua Giulio Romano's Werke aufzusuchen und zu studiren. Der croatische Raffael der Miniaturen, Giulio Clovio, lebte lange Zeit als Mönch in Mantua und entzog sich schwerlich dem Einfluß Giulio's. Auch von Domenichino und Rubens wird berichtet, daß sie nach seinen Werken Studien machten. Die Vermuthung liegt sehr nahe, daß Letzterer wäh-

rend feines langen Aufenthaltes in Mantua von Giulio's Bacchus- und Satyrgehalten im Palazzo del Te die Anregung für feine zahlreichen ganz ähnlichen Erfindungen empfangen und auch auf Jordaens vererbt habe. Nach einer anderen Seite verdankt unter den modernen Künftlern insbesondere Carstens viel dem Vorbilde der von ihm hochgeschätzten Mantuaner Fresken des Schülers Raffael's.

Für die römische Schule hat Giulio die Bedeutung eines ersten Repräsentanten und eines glänzenden Führers; aber da die Maler dieser Schule im Besitz des reichen Erbes classischer Vorbilder, in hohler Nachahmung derselben befangen, ihre persönliche Eigenart nur durch Zuthaten oder Variationen auszuprägen versuchten, konnte es auf die weitere Entwicklung der Schule nicht eben fördernd wirken, daß Giulio Romano in isolirter Stellung ohne wirkfame Berührung mit den Berufsgenossen die Ideale seiner Kunst zur Geltung gebracht hat.



Tutten aus dem Psycheaal im Palazzo del Te.

LXVI.

GIOVANNI BELLINI.

Von

Hubert Janitschek.

LXVII.

GIORGIONE.

Von

Hermann Lücke.

LXVIII.

PALMA VECCHIO.

Von

Ad. Rofenberg.



Giovanni Bellini.

Geb. in Venedig 1426, gest. daselbst 1516.

Später als irgend ein anderer Theil Italiens ward Venedig von der humanistischen Bewegung ergriffen. Es war dies eben so sehr in der geistigen Art feines Volkes, wie im politischen System begründet. Dem Venezianer gebrach jene nervöse Lebendigkeit, jene leicht bewegliche Phantasie, welche dem Florentiner eigen war; er hatte einen durchdringend scharfen Blick für Menschen, Dinge und Verhältnisse, aber die Führung seines bloß praktisch geschulten Verstandes verließ ihn sofort da, wo er an das Ende sinnvoller Wirklichkeit gekommen war; das Verständniß oder gar der Enthusiasmus für ideale Mächte war ihm fremd. Dazu kam das politische System; während in den leichtbeweglichen Staatsorganismen des Festlandes ein fortwährendes Schwanken zwischen Republik und Tyrannis der Condottieri oder der Parteichefs stattfand, hatte hier die Aristokratie durch Selbstzucht und durch rücksichtslose Energie ein so festes Regiment gegründet, daß der Revolution von vornherein jeder Boden entzogen war. In diesem festgefühten Organismus findet sich für das geniale Impromptu kein Raum; die Genialität, die gelehrte Bildung als solche befähigte hier nicht zu Staatsämtern, wie dies in Florenz und Rom der Fall war. Die Gelehrsamkeit wird

nur ſoweit geſchätzt, als ſie praktiſch genützt zu werden vermag. Deshalb kehrt der allerdings allzu verwöhnte Francesco Filelfo der Lagunenſtadt ſo bald als möglich den Rücken — und zwar in keineswegs günſtiger Stimmung; und Georg der Trapezuntier wird für ſeine Widmung von Platon's Bücher über die Geſetze mit 150 Dukaten und einer Dolmetschſtelle abgelohnt, einer nach humaniſtiſchen Begriffen kärglichen Entſchädigung. Allerdings gab es in Venedig ſchon in den erſten Jahrzehnten des 15. Jahrhunderts einige Nobili, die in ihrer Eigenschaft als Privatleute den humaniſtiſchen Studien warme Theilnahme entgegenbrachten; aber was iſt dies gegen den apoſtoliſchen Eifer, mit welchem das florentiniſche Patriziat der neuen Bewegung der Geiſter ſich zuwandte.

So hatte der Humanismus bereits das Stadium der Jugend hinter ſich und ward gemach antiquariſche oder hiſtoriſche Fachgelehrſamkeit, als Venedig gegen Ende des 15. Jahrhunderts zu einer hervorragenden Pflegeſtätte deſſelben wurde. Selbſtverſtändlich mußte dies auf die Kunſtübung einen Rückſchlag üben. Der Humanismus hatte auf das Kunſtleben und die Kunſtentwicklung des italiſchen Feſtlandes einerſeits unmittelbar gewirkt, durch die Fülle von Bildern und Vorſtellungen, die er aus der antiken Welt dem modernen Geiſt herüberreichte; andererſeits aber auch mittelbar dadurch, daß er eine Reaction des Myſticismus und der Aſceſe hervorrief. Das Auge ward nicht bloß geſchärft für die Beobachtung der Natur, die Hand nicht bloß ſicherer durch das Nachzeichnen antiker Fragmente: der Menſchengeiſt, in zitternde Erregung verſetzt, ſtieg in ſeine Tiefen nieder, und holte von dort, was Gewaltiges und Anmuthiges innerhalb der Schöpfensmöglichkeit lag. So befaß denn Toscana ſchon einen Mafaccio und Fra Angelico, einen della Quercia und Ghiberti, da man in Venedig noch weit hinter den Kunſttraditionen Giotto's zurückgeblieben war. Ein Jacobello del Fiore (er arbeitete von 1400—1439), ein Donato Veneziano (der Aeltere, arbeitete von 1438—1460) ein Michele Giambono (um die Mitte des 15. Jahrh.) u. ſ. w. repräſentiren noch alle Eigenthümlichkeiten des byzantiniſch-venezianiſchen Stil's, der in Compoſition, Formengebung und Maltechnik auf vorgiotteske Traditionen zurückgreift. Zwar verweilte 1415—1420 Gentile da Fabriano in Venedig, von der Signoria berufen, an der Ausſchmückung der Sala del Conſiglio Maggiore Theil zu nehmen; doch übte ſeine Thätigkeit einen kaum merkbaren Einfluß auf die einheimiſchen Maler. Von Wichtigkeit war es dagegen, daß ein junger Venezianer in die Werkſtätte des Gentile trat, mit dieſem Venedig verlief und zu einer Zeit nach Florenz ging, wo Mafaccio ſeine gewaltigen Werke in der Brancacci-Kapelle ſchuf. Das war Jacopo Bellini. Sein Skizzenbuch, welches ſich jetzt im Britiſchen Muſeum befindet und von des Künftlers Hand die Aufſchrift trägt: De mano di me Jacobo Bellino Veneto 1430 in Venetia — bekundet auf jedem Blatte die Anregungen, die er in Florenz erhalten. Er zeigt ſich darin ebenſoehr von der Natur wie von der Begeiſterung für die Antike ergriffen. Neben Landſchafts- und Thierſtudien, zeichnet er antike Relieffragmente nach, um ſich durch das Eine Sicherheit der Formengebung, durch das Andere freieren Compoſitionsſtil zu erwerben. Im Tafelbilde kommt freilich ſein Können dem Wollen noch nicht gleich. Da treten uns ſowohl in Formenbildung als in Farbengebung Reminiscenzen an die heimliche venezianiſche

Malerei entgegen. Wie unfrei erscheint er z. B. in dem großen Crucifixus im Vescovat zu Verona (Tempera auf Leinwand) und in dem Madonnenbildchen in der Akademie in Venedig (No. 443)!



Madonna. Sta. Maria dell' Orto. Venedig.

Die Jahre von 1444 bis 1460 verweilte Jacopo Bellini in Padua. Hier trat er in nähere Berührung zu Andrea Mantegna, dem er dann seine Tochter Niccolosia zur Gattin gab. Damals (1444—1449) kam auch Donatello nach Padua, um dort zahlreiche Arbeiten für S. Antonio und die Reiterstatue des Gattamelata

auszuführen. Jacopo mochte ihn schon von Florenz her kennen, und man darf wohl annehmen, daß er in Padua in lebendigen Verkehr zu ihm trat und eben so sehr den jungen Mantegna, als seine beiden eigenen Söhne, Gentile und Giovanni, auf das Studium dieses florentinischen Naturalisten hinwies.

Gentile und Giovanni arbeiteten beide in der Werkstätte ihres Vaters. Und wie dessen leicht beweglicher, äufseren Einwirkungen stets offener Geist, nacheinander sich von Gentile da Fabriano, der Antike, Vittor Pisano, dann Donatello bestimmen liefs, so spielen solche wechselnde Einflüsse auch in der künstlerischen Erziehung der beiden Söhne ihre Rolle. In Gentile (geb. um 1421) kommt Jacopo's künstlerische Eigenart zu einem gewissen Grade von Vollendung: der Sohn besitzt des Vaters scharfe Beobachtungsweise und dessen Compositionsinn, dazu aber gefellt er eine reichere Begabung und die Erziehung einer künstlerisch weiter fortgeschrittenen Zeit.

Nach dem Untergang seiner großen Compositionen in der Sala del Consiglio Maggiore im Dogenpalast zeigt sich Gentile nirgends bedeutender als in den drei großen Gemälden, die aus der Scuola S. Giovanni Evangelista in die Sammlung der Akademie in Venedig kamen. Es sind dies die Heilung des Pietro Lodovigo durch die Kreuzreliquie (ca. 1496), die Prozession auf dem Marcusplatz (1496) und die Wiederauffindung der Kreuzreliquie (1500).

Das Heilwunder (No. 543) vollzieht sich im Innern eines kirchlichen Gebäudes von vornehmen architektonischen Verhältnissen; im Sanctuarium kniet Lodovico, dem ein Mönch die heilige Reliquie zeigt; den Vordergrund füllen Gruppen von Zuschauern. Die Prozession auf dem Marcusplatz (No. 555) ist ein interessantes Repräsentations- und Architekturbild, welches uns eine treue Ansicht des Marcusplatzes vor den Umgestaltungen des 16—18. Jahrhunderts giebt. Noch fehlt der Uhrthurm und das dritte Gefchofs der alten Procuratie, dagegen sieht man einen jetzt verschwundenen großen Westanbau am Campanile. Der Zug breitet sich in Form eines rechten Winkels zwei Seiten der Piazza entlang aus; die Mitte ist von zahlreichen Gruppen Neugieriger belebt.

Das dritte Gemälde (No. 529) stellt das Wunder der Wiederauffindung der Kreuzreliquie dar, die in den Kanal gefallen war. Die Prozession hält auf der Brücke; der Kanal ist mit zahlreichen Gondeln bedeckt; viele Mönche haben sich in das Wasser gestürzt, um nach dem heiligen Kleinod zu fahnden; darunter der Guardian Vendramin, dem es gelingt, die Reliquie mit übernatürlicher Hilfe aufzufinden. Unter jenen, welche mit Spannung dem Hergang folgen, bemerkt man auch Catarina Cornaro, die Königin von Cypern.

Leider haben alle drei Bilder gelitten, am meisten das Heilwunder und die Prozession. So viel aber ist daraus noch ersichtlich, daß sich der Meister im Besitze aller technischen Errungenschaften befand, welche den Besten jener Zeit eigen waren. Mag auch seine Phantasie schwerflüssig sein, immerhin besitzt er, was den schöpferischen Künstler macht: ein klares, scharfes Auge, die Bilder der Welt und des Lebens in sich aufzunehmen und diese in Gestaltungen, voll kräftigen Lebensgefühles darzustellen. Seine Formengebung schmiegt sich innig an die Natur an, und bleibt immer fest und bestimmt; die Composition bewahrt Klarheit und Uebersichtlichkeit auch bei der bedeutendsten Massenentfaltung.

Das Colorit zeigt die grösste Schlichtheit, ohne doch trocken oder kalt genannt werden zu dürfen. Ein ausgebildeter malerischer Sinn fehlt allerdings dem Gentile, auch darf man bei ihm nicht feine Zusammenstimmung der Töne, ein duftiges Verweben der Conturen, Kraft und Tiefe der Farben suchen; aber die genaue theoretische Kenntniss der Maltechnik, welche ihm die Zeitgenossen wohl mit Recht nachrühmen, läfst ihn doch immer eine erquickliche Wirkung erzielen.

Eine grosse Predigt des h. Marcus, heute in der Brera (No. 90), ursprünglich für die Scuola di San Marco bestimmt, war Gentile's letztes Werk. Noch war es nicht vollendet, als ihn der Tod am 23. Februar 1507 ereilte. Giovanni übernahm die Fertigstellung der Arbeit als ein Vermächtniss seines Bruders, welcher ihm dafür das Skizzenbuch des Vaters bestimmt hatte.

Die Schlichtheit und Gediegenheit, welche Gentile als Künstler zeigt, hat wohl auch den Menschen ausgezeichnet; denn nur Lobenswerthes wissen die Zeitgenossen über ihn zu berichten. Mit seinem Bruder verband ihn herzliche Neigung, welche auch durch die grösseren Erfolge Giovanni's nicht erschüttert werden konnte. Als Gentile 1480 von der Signoria nach Konstantinopel geschickt wurde, um das Bildniss des Sultans Mehemet zu malen (jetzt London, Sammlung Layard) setzte er es, durch, dafs Giovanni als sein Stellvertreter im Conservatoren-Amt des Dogenpalastes eintrat.

Der gegen Gentile um ungefähr fünf Jahre jüngere Giovanni ist das eigentliche Genie der Familie. Er beginnt in der harten Weise seines Vaters; mit allem Ernst und aller Strenge versenkt sich sein Geist in das besondere Naturobject, scheint von dessen formaler Bildung ganz hingenommen zu sein. Sobald er sich aber auf diesem Wege das Geheimniss der Form völlig zu eigen gemacht, tritt er aus dieser engherzigen Charakteristik heraus, um sich ganz der Bildung der Schönheit zu widmen, die wir immerhin eine ideale nennen können, die aber doch voll Lebensfülle und Lebenswahrheit ist. So ward er der Ausgangspunkt einer Kunstrichtung, deren Ruhm es ist, alle Schönheit der Natur, wie sich diese in verklärtem Glanze in einem festfreudigen Gemüthe spiegelt, mit allem bewundernden Zauber der Form und der Farbe zum Ausdruck gebracht zu haben.

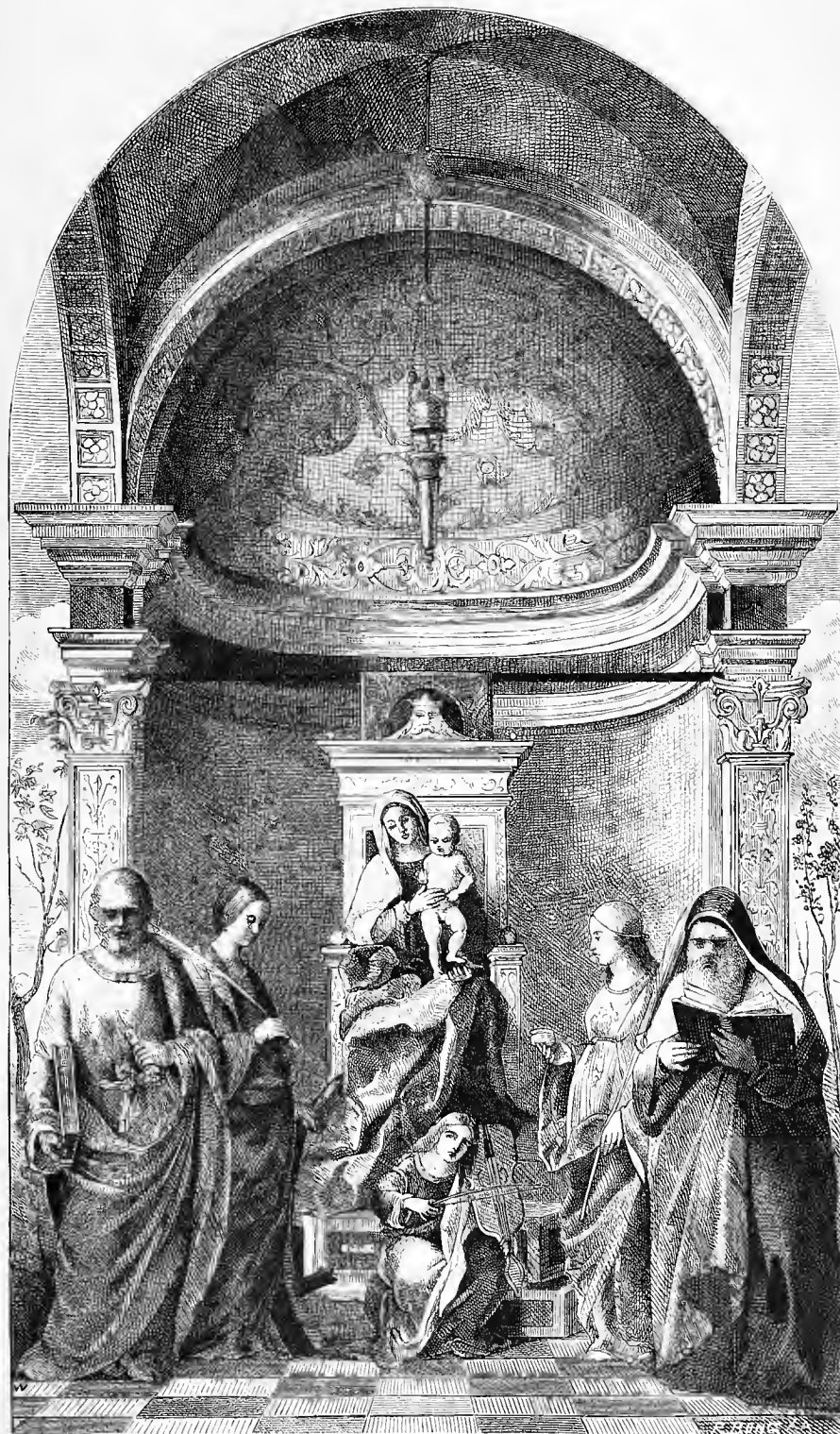
Für die Bestimmung der Erstlingswerke Giovanni's mufs Stilkritik und Technik die Hauptbehelfe an die Hand geben, da die Werke jener Periode in den meisten Fällen der Jahresbezeichnung entbehren. Zu jenen Arbeiten, die noch auf die Lehrzeit in Jacopo's Werkstatt hinweisen, gehört eine Pietà in der Galerie Lochis Carrara (No. 4 in Tempera) in Bergamo, ein bis zum Unbehagen hartes, steifes Werk, unschön und gewaltfam im Ausdruck des Affekts, hart in der Modellirung des Nackten und ohne Reiz der Farbe. Eine Pietà in der Brera in Mailand (No. 220) zeigt noch paduanische Formengebung und dabei, wie das erstgenannte Bild, einige Reminiscenzen an die alten Venezianer; im Ganzen jedoch ist der Ausdruck des Affekts minder gewaltfam und das Kantige und Harte der Formen erscheint ein wenig gemildert. In eben diese Zeit dürfte der einst dem Mantegna zugeschriebene »Christus auf dem Oelberg« zu setzen sein, der sich in der National-Galerie zu London (No. 726) befindet.

Eine dritte Pietà im Dogenpalast (Magistrato dell' Avogaria) aus dem Jahre 1472¹⁾, gleichfalls noch auf seine paduanischen Vorbilder hinweisend, bekundet

doch das Bestreben in der Formengebung über die engherzige Naturtreue, zu welcher er im Atelier seines Vaters erzogen worden war, hinauszugehen. Noch wichtiger aber ist bei diesem Werke die Neuerung, die er in die Maltechnik zu bringen sucht. Es läßt sich nämlich beweisen, daß Giovanni hier das Oel als Farbenbindungsmittel anzuwenden versucht hat. In einigen weiteren Variationen desselben Themas vermag man nur ein ununterbrochenes Fortschreiten sowohl in der Formengebung wie in der Beherrschung der neu angewendeten Technik nachzuweisen. Die Pietà im Stadthaus in Rimini (ein unbedingt echtes Werk des Giovanni Bellini), die in der Kathedrale zu Toledo, die im Museum zu Stuttgart (No. 4), jene im Museum zu Berlin (No. 4), desgl. die unvollendete in den Uffizien (No. 583) sind gleichsam Etappen auf diesem Entwicklungsgange. Ein anderer Lieblingsstoff des Meisters ist die Darstellung der Madonna mit dem Kinde — in jener Zeit noch ohne die Begleitung von Heiligen; und auch hier wieder ist der Entwicklungsgang Giovanni's ebenso sehr in der Farbentechnik wie in der Formengebung zu verfolgen.

Durch die neue Malweise beeinflusst, entfernt er sich immer mehr von seinen paduanischen Lehrmeistern; die Härte weicht, es bleibt zwar ein Zug von Herbeheit, den wir ja aber auch im Leben so oft bei jungfräulichen Naturen in jener Zeit wahrnehmen, da die Mädchenknospe sich zum Weibe zu entfalten im Begriffe ist. Thatsächlich malt Bellini auch immer die »reine Magd Gottes«, nicht die Mutter, das entwickelte Weib. Unter den Madonnen jener früheren Zeit verdient besonders die in der Akademie zu Venedig (No. 372) genannt zu werden. Maria schaut anbetend auf das schlummernde Kind herab, welches auf ihrem Schoofse liegt. Das Bild ist wiederum in Tempera gemalt, obgleich die Formengebung über das Jahr 1472 hinausweist. All diese Arbeiten aber überragte jenes berühmte Werk, welches Giovanni für die Kapelle del Sacramento der Kirche S. Giovanni e Paolo malte, das aber am 16. August 1867 mit Tizian's Pietro Martire ein Raub der Flammen wurde. Crowe und Cavalcaffelle, die noch das Glück hatten, das Bild zu sehen, schreiben darüber:

»In der That liefs sich auf kein älteres venezianisches Bild die Bezeichnung grandios mit mehr Recht anwenden als auf dieses. Es war das Meisterstück eines Mannes an der Spitze seiner Zeitgenossen, des Vertreters einer Schule, die sich zu freier Gröfse erhebt; die erste überlegene Schöpfung eines Künstlers, der nach Versuchen aller Art die Reife erlangt hatte. Giovanni Bellini hatte in seiner Kunst die höchsten Ziele der Malerei: angemessene Vertheilung, Bewegung, Licht und Schatten, nie aus den Augen gelassen; noch lag in ihm das Streben, seinen Werken die Wirkung höchster Würde und feierlichen Eindruckes durch bewußtes Studium und Anwendung wissenschaftlicher Grundfätze zu verleihen. Ungeachtet einiger alterthümlicher Ueberlieferungen in der Gruppe der Jungfrau mit dem auf ihrem Schoofse stehenden Kinde, erreicht er doch eine mächtige Wirkung durch den reichen Thron, auf welchem sie safs, und den schlanken Portikus, durch den der Himmel mit feinen weissen Wolkenstreifen hereinschaute. Sehr günstig für die Wirkung der Gruppen war der auf hohe Aufstellung des Altarbildes berechnete niedrige Standpunkt, der Ton so voll und kräftig, als wäre ein Firnisbindemittel angewendet.«



Santa Conversazione. S. Zaccaria in Venedig.

Dohme, Kunst u. Künstler. No. 66, 67 u. 68.

Dies Werk »entschied ein für alle Mal den Wettstreit zwischen den Werkstätten von Murano und Venedig und erhob den Meister sowohl über Aloise als über Bartolommeo Vivarini«.

Aus all diesem geht hervor, daß dies Werk in Inhalt und Composition das ganze spätere Programm der venezianischen Schule zum Ausdruck brachte: das Ekstatische, Mythische, Sublime aus der Kunst zu bannen und die erhebende Wirkung einzig durch den Zusammenklang freier, edler, schöner Existenzen zu erzielen. Es ist die erste vollgiltige Offenbarung jenes künstlerischen Realismus, welcher die venezianische Schule fähig machte, drei Generationen hindurch mit unverwüflicher Lebenskraft den Cult des Schönen zu pflegen. Es ist Realismus, denn das Wirkliche ist Vorwurf dieser Kunst; aber doch nicht Realismus in unserem Sinne, da sie das entstellende Zufällige von ihren Gestaltungen ausschließt.

Dem zerstörten Werke der Kapelle del Sacramento zeitlich zunächst steht die große Krönung Mariens in der Kirche S. Francesco zu Pesaro, zugleich das erste großangelegte Werk, bei welchem er ausschließlich der neuern Technik sich bediente. Christus, sitzend, setzt der vor ihm knienden Maria die Krone auf das Haupt, während die Heiligen Petrus, Paulus, Hieronymus und Franciscus assistiren. Der Himmel ist mit rothen und blauen Cherubim erfüllt; den Hintergrund bildet eine Hügellandschaft. Die Seitenflügel des Altarwerkes zeigen je vier Heilige. Die Predellenbilder bringen Darstellungen von Georg's Kampf mit dem Drachen, Georg an der Säule; dann unter dem Hauptbilde die Geburt Christi, Pauli Bekehrung, Tod des Petrus, Hieronymus in der Wüste, und die Verückung des h. Franciscus. Die Predella des Mittelbildes trägt die Inschrift: Joannes Bellinus.

Hier ist Bellini's Stil schon ein ganz freier; Christus ähnelt zwar stark jenem auf dem Emausbilde, das die moderne Kritik dem Carpaccio zueignen möchte, doch macht ihn ein Zug größeren Ernstes werthvoller. In der Madonna verbindet sich jungfräuliche Herbheit des Ausdrucks mit gewinnender Anmuth der Formen; die Heiligen, voll wuchtigen Lebensgefühls, erscheinen ernst, aber nicht düster. Die Predellenbilder zeichnen sich durch gefällige Compositionen aus. Die Maltechnik offenbart einen bedeutenden Fortschritt in der Herrschaft über das neue Material, wengleich auch die völlige Sicherheit noch mangelt.

Vielleicht verdankt die heut im Museo nazionale zu Neapel befindliche Transfiguration ihre Entstehung der Lust, experimentell zu erproben, welche Wirkungen sich mit der neuen Maltechnik erreichen ließen. Christus, in weißer Gewänder gehüllt, schwebt zwischen den beiden Propheten vom Boden empor; im Vordergrund sieht man die erschreckten Apostel. Ein mächtiger, freilich mit der übrigen Licht- und Farbestimmung nicht recht vermittelter Lichtstrahl geht von Christus aus. Dadurch erhält das Bild etwas Unruhiges, Unfertiges. Dagegen nimmt die Landschaft gefangen durch die liebevolle Sorgsamkeit, welche dem Detail der Natur gewidmet ist. Es weist das nicht minder auf flandrischen Einfluß, als die Technik, welche Antonello da Messina aus den Niederlanden ca. 1460 nach Venedig gebracht und deren sich nun Bellini ganz bemächtigt hatte.

Jene Größe des Stils, die schon dem Bilde in der Kapelle del Sacramento nachgerühmt ward, verbunden aber mit jener mehr sinnlichen Anmuth, zu welcher die Anwendung und endliche Beherrschung der neuen Maltechnik führte, zeigt sich in dem großen Altarbilde, das Giovanni Bellini für die Kirche von S. Giobbe in Venedig malte (jetzt, Akademie No. 38). Maria sitzt auf hohem Thron, mit der Rechten den auf dem Knie sitzenden göttlichen Knaben stützend, die Linke erhebend; auf jeder Seite stehen drei Heilige; rechts Ludwig, Dominicus und Sebastian; links Johannes der Täufer, Hiob und Franciscus; auf den Thronstufen sitzen drei musizierende Engelknaben.

Hier ist kein Experimentiren mehr. Mit genialem Instinct hat Bellini bereits die verborgenen Mächte und Kräfte herausgefunden, welche die neue Technik für eine mächtigere, ergreifendere Gesamtwirkung zu bieten vermag. In diesem Sinne steckt ein Kern von Wahrheit darin, wenn Sanfovino das Bild von S. Giobbe als das erste Oelbild bezeichnet, das Bellini in die Oeffentlichkeit gebracht habe (Venezia; ed. 1581, fol. 57). Und Vasari rühmt davon, daß es nicht bloß zur Zeit, als es dahin kam, von Allen gepriesen, sondern alle Zeit für ein herrliches treffliches Werk gehalten ward. Bald nach diesem Werke dürfte das Bild No. 436 in der Akademie entstanden sein, welches in Halbfiguren Maria mit dem Kinde zwischen zwei heiligen Frauen zeigt. Links Katharina in rothbraunem Gewande, das braune Haar von einer Perlenchnur durchflochten, rechts Magdalena mit aufgelösten Flechten, in schwarzem Untergewand und purpurrothem Ueberwurf. In diesen drei Frauengestalten, namentlich aber in denen der hl. Katharina und Magdalena, hat Bellini ideale Formenschönheit durch überquellendes Lebensgefühl zu voller Existenzwahrheit zu erheben gewußt; es ist ein Hinabsteigen des Geistes des Künstlers in die tiefsten Gründe der Individualität, und dennoch fühlen wir uns im Anschauen so frei und freudig, wie einem allgemein gültigen Ideale gegenüber. Das letzte Geheimniß der Einheit des Charakteristischen und Ideal-Schönen scheint hier seine Lösung gefunden zu haben. Von nun an begegnen wir bei Bellini oft und öfter solchen Gestalten, in welchen göttliches und irdisches Leben wunderbar in einander spielt. Nur ein Künstler der venezianischen Schule kommt ihm darin noch nahe: Giorgione.

Solche Schöpfungen müssen den Staat auf den Künstler aufmerksam machen! Ich erwähnte schon, daß Giovanni dazu erlesen ward, in der Zeit der Abwesenheit Gentile's (1479), das Amt eines Conservators der Gemälde des Dogenpalastes zu versehen; zu gleicher Zeit erhielt er auch die Anwartschaft auf ein Mäkleramt im Fondaco de' Tedeschi, das eine Einnahme von 300 Scudi abwarf. Die anfängliche Thätigkeit Giovanni's im Dogenpalast scheint sich übrigens mehr auf Restauration der schon vorhandenen Gemälde als auf Schöpfung neuer erstreckt zu haben. Erst von 1492 an wissen wir von großen Arbeiten. In der Sala del Consiglio maggiore malte er sechs Wandbilder und gab einem von Aloise Vivarini begonnenen die letzte Vollendung.²⁾ Diese Gemälde wurden bekanntlich durch den Brand von 1577 zerstört, der uns so die Möglichkeit nahm, Giovanni Bellini als Historienmaler kennen zu lernen. Bedenkt man aber, daß er sich als Meister zeigte in der Darstellung ruhiger Meditation, wobei er das innerste gesammelte Leben nicht bloß im Antlitz, sondern auch in Haltung und Bewegung

des Körpers, im Fall der Gewandung zum Ausdruck bringt, so zweifelt man billig, daß er dem stürmischen geschichtlichen Pathos gerecht geworden sein dürfte, mögen immerhin Zeitgenossen seinen Darstellungen einen lebhaft bewegten Aufbau nachrühmen. Man wird wohl zunächst an die legendenhaft-naive Darstellung Carpaccio's oder die seines Bruders Gentile zu denken haben, will man hier zu keinen Trugschlüssen gelangen. Das zeigt auch die große Zahl der Porträts, die sich in Bellini's Historien fanden, und bei denen er sich nicht allein auf seine Mitbürger beschränkte, sondern das ganze humanistische Italien heranzog. Letzterer Umstand darf zugleich als Zeugniß dienen, daß Bellini nicht antheillos der großen geistigen Bewegung gegenüberstand, die sich außerhalb Venedigs vollzog. Das Porträt war schon als Aufgabe an Giovanni herangetreten, als er die Anwartschaft auf eine Mäklerstelle im Fondaco de' Tedeschi erhalten hatte. Bis zum factischen Genuß dieses Amtes bezog er ein Wartegeld von 70 Scudi; dafür aber war er verpflichtet, das Bild des neu gewählten Dogen um den Entgelt von 8 Scudi für den Palaß zu malen. Das erste aus dieser Verpflichtung entstehende Dogenporträt war das des Giovanni Mocenigo (1478 bis 1485), welches sich jetzt im Museo Correr (Nr. 16) zu Venedig befindet, für dessen harte Formen vielleicht das Modell selbst die Verantwortung zu tragen hat.

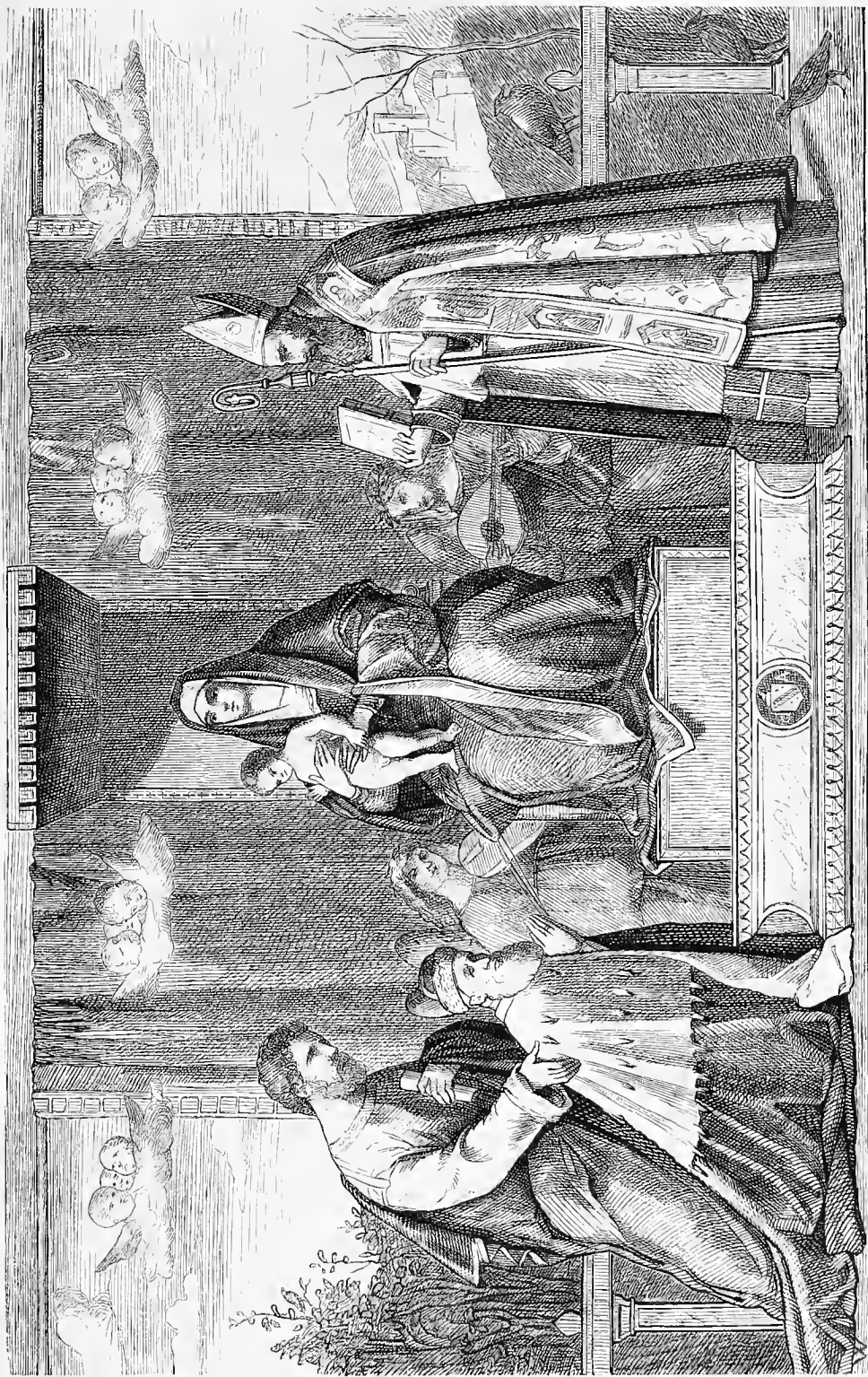
In das Jahr 1488 fällt das Altarbild, welches Giovanni für den Dogen Agostino Barbarigo malte, und welches bei dessen Tode (1501) nach testamentarischer Bestimmung in den Besitz der Nonnen von Sta. Maria degli Angeli in Murano kam; jetzt befindet es sich in der Kirche S. Pietro Martire in Murano: Maria sitzt auf dem mit Baldachin geschmückten Throne; das Kind, welches nackt auf ihren Knien steht, wendet sich gegen links, um den knieenden, vom hl. Markus empfohlenen Dogen Barbarigo zu segnen; rechts steht Augustinus im bischöflichen Ornat. Hinter dem Thron sieht man zwei muscirende Engel. Abgeschlossen wird der Raum durch eine Balustrade, über welche hinüber man in eine Landschaft blickt. Das Werk ist gezeichnet:

Joannes Bellinus 1488.

Adel und Kraft charakterisirt die Männergestalten, Weichheit und blühendes Leben zeichnet die Madonna und die muscirenden Engel aus. Die Farbe ist von überraschender Glut, dabei spricht sich in der Zusammenstimmung eine Vornehmheit aus, die zu Giorgione hinüberführt. Die scharfen Kanten im Faltenwurf des Dogengewandes, welche das Auge etwas unangenehm berühren, müssen aus der Structur des Stoffes entschuldigt werden.

Demselben Jahr gehört auch das Altarbild in Sta. Maria de' Frari an. Das Mittelbild zeigt wieder die Madonna mit dem segnenden Kinde und muscirende Engel; die Seitenflügel je ein Paar männlicher Heiliger. Interessant ist der Unterschied in der Maltechnik bei diesen beiden neben einander entstandenen Bildern. Während bei dem Fraribilde der Effekt belichteter Stellen des Incarnats so erzielt wurde, daß Bellini den Gipsgrund durch die dünnflüssige Lafürfarbe hindurchschimmern ließ, wurden solche Stellen bei dem Muranobilde durch Impasto bedeckt und dann die Lichter aufgehöh't.

Zeitlich nahe diesen beiden Werken dürfte eine Taufe Christi in der Kirche Sta. Corona in Vicenza stehen. Christus steht hier mit übereinandergekreuzten



Santa Converfazione. S. Pietro Martire in Murano.

R BONGIAXI

Händen im Jordan; Johannes gießt von einem Felsstück herab eine Schale Wasser über sein Haupt aus. Auf dem andern Uferstrand sieht man zwei stehende und einen knieenden Engel. In der Höhe wird Gott Vater und das Symbol des hl. Geistes sichtbar. Ein reichgegliedertes, baumarmes Hügelland ist die Stätte des Vorgangs. Das Bild ist gezeichnet:

Joannes Bellinus.

Christus von weichen, schlanken, edlen Formen erinnert im Typus an den Christus des Emausbildes; Johannes zeigt einen hageren abgehärteten Körper: er ist wirklich der Wüstenprediger. Die drei Engel haben den Liebreiz der süßesten Frauengestalten Bellini's.

Darf es Wunder nehmen, daß nach solchen Schöpfungen Giovanni Bellini von den Zeitgenossen den größten Meistern gleich gestellt wurde? Es galt damals schon, was einige Zeit später Ariosto sang:

E que i che furo à nostri di e son hora
Leonardo, Andrea Mantegna, e Gian Bellino . . .

Und der enthusiastische Pietro Bembo, in dem sich das überquellende Lebensgefühl jener Zeit mit platonischem Enthusiasmus und feinstem ästhetischen Sinn zu einem herrlichen Ganzen verband, pries in zwei schönen Sonetten das leider nicht mehr nachweisbare Bild, welches »fein Bellin« von seiner Geliebten gemalt hatte. Damals wandte sich auch die edle, geistvolle, kunstsreundliche Isabella von Mantua an Bellini, um für ihr Arbeitszimmer ein Bild zu erhalten — es war dies zur selben Zeit, als sie auch mit Pietro Perugino in gleicher Absicht unterhandelte.³⁾ Der Hauptunterhändler war Michele Vianello, Liebhaber der Künste und Gönner der Künstler, dazu Freund des Giovanni Bellini.

Ende Februar 1501 mochte Vianello den Auftrag von Isabella erhalten haben; sein erster Brief an dieselbe ist vom 5. März 1501. In Isabella's Wunsch lag es, von Bellini die Darstellung eines weltlichen, womöglich mythologischen Stoffes zu erhalten. Der Künstler war damals mit Arbeiten überhäuft, dennoch versprach er binnen eines Jahres dem Wunsche der Markgräfin zu genügen; der Preis des Bildes ward auf 100 Dukaten veranschlagt, wovon ihm der vierte Theil sofort ausgezahlt wurde. Bald aber fühlte sich Bellini — der auf würdige Weise mit Mantegna wetteifern wollte — durch den vorgeschriebenen Stoff beengt und forderte Freiheit; Isabella stimmte zu, nur wünschte sie auch noch jetzt einen Gegenstand, welcher der Mythe oder alten Geschichte angehöre. Das Jahr lief ab, aber Bellini hatte das Werk nicht begonnen, und ebenso noch nicht im September 1502, welchen Termin er sich als zweite Frist ausbedungen hatte. Er vermochte sich eben nicht mit dem Stoffe zu befreunden, an dessen Stelle deshalb eine Geburt Christi in Vorschlag gebracht wurde. Die Markgräfin ging hierauf ein, nur wollte sie auch den Giovanni Battista der hl. Familie beigegeben sehen. Dagegen machte Bellini geltend, daß Giovanni Battista in eine Darstellung der Geburt Christi nicht hineinpaße und er frage überhaupt, ob es Isabella nicht genehm wäre, daß er nach freiem Belieben einen Stoff »una fantasia« wähle; da würde neben der Madonna mit dem Kinde auch der hl. Johannes der Täufer seine Stelle erhalten. Auch dies bewilligte Isabella, nur wollte sie unter den Darzustellenden auch den

hl. Hieronymus aufgenommen wissen (12. Nov. 1502). Der Preis sollte auf 50 Dukaten ermäßigt werden.

So ist denn Bellini wieder zu seinem Lieblingsstoff, der »Santa Converfazione« gekommen. Doch auch jetzt förderte er die Arbeit nicht, so daß die Markgräfin im Frühjahr des Jahres 1504 endlich die Geduld verlor und ihren Unterhändler anwies, von Bellini nöthigenfalls mit Hilfe der venezianischen Behörden die empfangene Theilzahlung von 25 Dukaten wieder einzutreiben, da sie nicht weiter geneigt sei, dessen Rücksichtslosigkeit zu ertragen (*per non sopportare pui tante villanie*). Daraufhin nahm er endlich das Werk in Angriff und am 2. Juli 1504 meldet er »flexis genibus« an Isabella, daß das Bild zu ihrer Disposition stehe, während zugleich der berühmte Instrumentenbauer Lorenzo da Pavia, ein anderer Vertrauter Isabella's, dieser berichtet, daß die Ausführung des Werkes über jede Erwartung trefflich sei, wenn auch der Gegenstand (»inventione«) hinter Mantegna zurückbleibe. Damit war die Fürstin verhöhnt; schon am 9. Juli 1504 schrieb sie an Bellini zurück, sie würde Alles, was er ihr angethan, wie ungeschehen betrachten und vergeffen, falls das Bild seines Namens würdig sei. In wie weit dies der Fall war, können wir heute nicht mehr bestimmen, da das Bild verschollen ist. Zum letzten Male wird es im Katalog der Galerie Gonzaga von 1527 erwähnt.⁴⁾

Im Jahre 1505 machte Isabella durch Vermittlung des Pietro Bembo und anderer Freunde des Bellini einen zweiten Versuch, endlich doch eine weltliche »historia« zu erhalten (wobei sie des früheren Bildes gedenkt, es aber merkwürdiger Weise als »presepio« bezeichnet). Bellini zeigte sich wiederum geneigt, dem Wunsche zu entsprechen, doch war er zu sehr nach anderer Seite hin beschäftigt, um thatächlich willfahren zu können.⁵⁾ Entstand doch in jener Zeit das Meisterwerk seines Lebens, die berühmte »Conversazione« in S. Zaccaria (in Venedig).

Maria thront, das segnende Kind haltend, in einer musivisch ausgezierten Nische. Links die Heiligen Petrus und Katharina, rechts Hieronymus und Lucia. Auf der Thronstufe sitzt ein geigender Engelknabe. Das Bild trägt die Inschrift: Joannes Bellinus MCCCCV. Zanetti sagt über dies Werk: »Die Kunst der Schattengebung ist weiter vorgeschritten als in seinen übrigen Malereien; das Colorit ist wärmer; man sieht schliesslich klar, daß der Maler dieses Bildes Werke Giorgione's gesehen und davon manches genützt hat. . . .« (Della pittura Veneziana, p. 51). Und das ist feststehende Meinung geblieben. Ich finde aber keinen Sprung in Bezug auf früher entstandene Werke, sondern nur die letzte Höhe seines Entwicklungsganges, sowohl in Bezug auf malerische Anlage als auch auf Compositionsstil und Formengebung. Hier ist geleistet, was das Altarbild von S. Giobbe schon ankündigte; aber es ist nicht mehr eine Verheißung, sondern eine Erfüllung; hier ist Bellini nicht bloß Bahnbrecher der neuen Zeit, hier steht er neben Giorgione. Diesem Werke gegenüber durfte Venedig sich versichert halten, daß nun auch hier der künstlerische Geist zu schönem, kräftigen Leben erwacht sei. Damals kam Dürer nach Venedig; das jugendfrische Werk des greifen Meisters mußte mächtig auf ihn wirken. Bald nach seiner Ankunft schrieb er an Pirckheimer:

»Aber Giambellin, der hat mich vor vielen Edelleuten gar sehr gelobt. Er wollte gerne etwas von mir haben und ist selber zu mir gekommen und hat mich gebeten, ich solle ihm etwas machen; er wolle es gut bezahlen. Und die Leute sagen mir alle, was für ein rechtschaffener Mann er sei, daß ich ihm gleich günstig bin. Er ist sehr alt und ist noch immer der Beste in der Malerei.« Und in dem Bilde, das Dürer für die zum Fondaco de' Tedeschi gehörige Kirche S. Bartolommeo malte (das Rosenkranzfest, jetzt im Prämonstratenserflist Strahow in Prag), klingt der Eindruck, den das Zaccariabild auf ihn machte, ganz vernehmlich nach — so erscheint z. B. der lautenspielende Engel zu Füßen Maria's geradezu wie eine Inspiration Bellini's.

Das Jahr 1505 scheint für Bellini ein sehr arbeitsreiches gewesen zu sein; S. Christoforo in Murano befahs aus diesem Jahr ein — jetzt zerstörtes — Werk (Hieronymus zwischen Petrus und Paulus), und die Galerie des dal Pozzo in Verona enthielt eine Madonna mit Heiligen gleichfalls 1505 datirt.⁶⁾ In jene Zeit wird man auch das Porträt des Dogen Leonardo Loredan (1501—1521) zu setzen haben — jenes Dogen, unter dessen Regierung Kunst und Wissenschaft den höchsten Aufschwung nahmen. Das jetzt in der Nationalgalerie in London befindliche Bild (No. 189) verbindet mit großem coloristischen Reiz die präzise Wiedergabe jedes Formendetails. Man begreift da die Schätzung, welche Bellini als Porträtmaler genoss, und bedauert um so mehr, daß uns so wenige seiner Bildnisse überkommen sind. Gerade dem Porträt müßte Bellini's künstlerische Eigenart zu Statten kommen; liebte er es ja doch, die ganze Fülle eigenen inneren Lebens und allen Aufwand künstlerischen Könnens nicht in der Darstellung des breiten äußeren Geschehens einer Historie, sondern eines geistigen Hergangs, einer Stimmung zu concentriren, in das intime Leben der Einzelercheinung sich zu verfenken. Unter den erhaltenen Bildnissen erwähne ich das eines Jünglings in der Galerie Lochis-Carrara in Bergamo, das eines Mannes (fälschlich als Bellini's Selbstporträt angeführt) im Saale der Malerbildnisse in den Uffizien in Florenz, dann das Brustbild eines Mannes in der Capitolinischen Galerie in Rom, welches Crowe und Cavalcaffelle (V. S. 183) als Selbstporträt Giovanni Bellini's anzusehen geneigt sind.

Zwischen 1506 und 1513 scheint Bellini viel im Dogenpalast beschäftigt gewesen zu sein, wenigstens ist eine sehr geringe Zahl von Tafelbildern aus dieser Zeit vorhanden. Dem Jahre 1507 gehört das Halbfigurenbild einer Madonna mit den Heiligen Sebastian, Hieronymus, Franciscus und Johannes dem Täufer in der Capella Santa der Kirche S. Francesco della Vigna in Venedig an; aus dem Jahre 1510 besitzt die Brera in Mailand eine Madonna mit dem Kinde (aus der Galerie Sannazaro, No. 312). Hier zeigt sich ein bedeutendes Erschlaffen der künstlerischen Kraft; das Landschaftliche ist das Beste an dem Bilde, der Typus der Madonna der morose feiner Jugendwerke; die malerische Behandlung geht auf augenfällige Wirkung aus, entbehrt aber der Solidität. Daß dieses Erlahmen aber nur dem Moment angehörte, lehrt das Hieronymusbild in S. Giovanni Christofomo in Venedig, welches im Jahre 1513 entstand. Hieronymus, Christophorus und Augustinus sind energische Gestalten, von entschiedener Thatkraft, doch ohne Härte. Es sind Männer, von denen jeder in seiner Weise, sein

Wollen und Thun dem Göttlichen überantwortet hat und nun kein Schwanken und Wandeln mehr kennt.

Die Landschaft ist breit und behaglich ausgeführt und erinnert hierin wie in dem klaren, hellen, warmen Ton an ähnliche Schöpfungen der Flamänder. Wenn in diesem Werke sich kein Nachlassen der künstlerischen Kraft des fast Neunzigjährigen zeigt, so giebt sich sogar ein Aufflammen aller Lebensfreude und alles Lebensmuthes der Jugend in einer Schöpfung kund, die schon dem Niedergange seines Lebens angehört. Es ist dies ein Bacchanal, wozu er 1514 vom Herzog Alfonso von Ferrara den Auftrag erhalten hatte (jetzt in der Sammlung des Herzogs von Northumberland zu Alnwick). Das Werk muthet an wie eine freie Umdichtung des Bacchus- und Ariadne-Motivs aus der Antike in die Welt- und Naturanschauung der Renaissance. In einer von den letzten Strahlen der niedergehenden Sonne durchleuchteten Waldlichtung, die nach rückwärts durch den Hügel von Cadore abgeschlossen wird, breitet sich die fröhliche Gefellschaft aus. Hermes ist der Mittelpunkt derselben; sein Auge haftet auf den schönen Formen einer Nymphe, die seitwärts an einen Baum gelehnt sitzt und zu schlummern scheint, während ein kecker Genosse des Mahls ihr Gewand lüftet. Hermes ist umlagert von bacchantisch aufgeregtem Volk, das dem Genuße des reichlich kredenzten Weines sich hingiebt. Strotzende Lebensfülle und ungebundene Freudigkeit charakterisiren das Bild; keine der zahlreichen Gestalten bleibt unberührt vom starken Wellenschlage der Luft.

Wenn Bellini in seiner Jugend durch seinen Vater und seinen Schwager Mantegna auf das Studium der Antike gewiesen ward, so zeigt ihn das Werk seines Lebensabends ganz von deren Geist erfüllt, und mit völliger künstlerischer Freiheit aus demselben herauschaffend.

Die Zeichnung des Bacchanals ist bis auf das Landschaftliche durchaus sein Eigenthum; die Farbengebung überließ der Achtundachtzigjährige einer jüngeren Kraft. Tizian trat hier für den Meister ein und gab dem Bilde jene blühende Frische, jene Gluth und Kraft des Tons, wie wir dem nur wieder in seinen reifsten Werken begegnen.⁷⁾ Das Bacchanal symbolisirt gleichsam den Uebergang des Primats der venezianischen Malerei von Giovanni Bellini auf Tizian.

Bellini's langes, reiches Künstlerleben war ein ununterbrochenes Fortschreiten aus den befangenen Kunsttraditionen seiner Heimat, dem engherzigen Realismus der älteren Paduaner zu einer freien edlen Auffassung der Natur, für deren Darstellung dann die formensichere Hand und die Findigkeit für alle Reize des Lichtes und der Farbe nicht mangelte. Dies Errungene hinterließ er nun als Erbe einer jungen Generation, die ihn zwar nicht an Intensivität, wohl aber an Beweglichkeit der Phantasie übertraf und nun die Malerei zu jener Vollendung führte, deren sie auf venezianischem Boden fähig war.

Bellini starb als Neunzigjähriger am 29. November 1516. Ganz Venedig trauerte um den Künstler, dem es mit zu danken hatte, daß der politischen Größe sich nun auch der künstlerische Ruhm gefellte. — Er erhielt seine Grabstätte an der Seite seines Bruders in der Kirche S. Giovanni e Paolo.

Anmerkungen.

- 1) Vgl. Zanetti, Della Pittura Veneziana. Venezia 1771, p. 48/49.
- 2) Die Beschreibung dieser Gemälde, deren Stoff der legendenhaft angefehmückten Erzählung der Ereignisse zwischen Friedrich I und Papst Alexander III. entnommen war, findet man bei Franc Sanfovino, Venetia, ed. 1581 lib. VIII, fol. 123 terg. ff. Dann in Ridolfi, Meraviglie dell' Arte (ed. 1648) I, p. 50 ff. Für die Angabe, daß Bellini erst vom Mai 1492 im Dogenpalast eine umfangreichere Thätigkeit entfaltet, spricht das von Gaye (Carteggio II, p. 70) publicirte Urkundenfragment. Dann über seine Arbeiten im Dogenpalaste überhaupt Lorenzi: Monumenti per servire alla Storia del Palazzo Ducale di Venezia. P. I.
- 3) Notizie e Documenti inediti intorno di Pietro Vannucci, racc. e publ. per cura del Com. W. Braghirolli. Perugia, 1874. Die Verhandlungen dauern von 1500 bis Sommer 1505. Dann W. Braghirolli: Carteggio di Isabella D'Este Gonzaga intorno ad un quadro di Gian Bellino. Archivio Veneto. tom. XIII, parte II, p. 370 sequ.
- 4) Un quadro lungo braccia tre circa, di Giovanni Bellini con una B. V., il Putto, S. Giovanni Battista, S. Giovanni Evangelista, S. Girolamo e S. Caterina sull' asse. Vgl. Carlo D'Arco, Arti ed Artistici vol. II, p. 188.
- 5) Arco, l. c. II. p. 60 ff. Gaye, Carteggio II, p. 70 u. weiter. Die Vermuthung von Crowe und Cavalcaffelle (Bd. V, S. 180), Bellini habe diesem Wunsche mit dem »Tod des Petrus Martyr« — jetzt London, Nationalgalerie No. 183 — entsprochen, entbehrt der Begründung. Braghirolli theilt mit, daß er genaue Nachforschungen über den Fortgang der Verhandlungen im Archiv der Gonzaga angestellt habe, diese aber erfolglos geblieben seien.
- 6) Vgl. Zanetti l. c. p. 51—52 und Dal Pozzo: Le Vite degli Pittori, Scultori ed Architetti Veronesi. Verona, 1718, p. 306.
- 7) Das Bild ist gezeichnet: Joannes Bellinus Venetus pinxit MDXIII. Thaufing wäre geneigt anzunehmen (Dürer, S. 267), es wäre nur im Atelier Bellini's entstanden; die Charakteristik aber zeigt die ganze Gruppe als ein so ausschließliches Eigenthum Bellini's, daß Tizian's Antheil auf das Colorit und die Berglandtschaft des Hintergrundes beschränkt bleiben muß.

Wichtigere echte Werke des Giovanni Bellini,

die im Text nicht erwähnt wurden:

Venedig:

- Akademie: Madonnen No. 95 (von 1487), 313, 424.
Fünf Allegorien (No. 234—238).
Gastmahl in Emaus (3. Saal). Von Crowe u. Cavalcaffelle dem Carpaccio zugeeignet.

Rom:

- Galerie im Vatican: Pietà (No. 5, Mantegna zugeeignet).
Galerie Borghese: Madonna (Z. X, No. 30).
Galerie Doria Pamfili: Madonna mit dem Kinde und dem hl. Johannes.

Berlin:

- Beweinung Christi (No. 4).
Maria mit dem Kinde (No. 10 u. 11).
Der todte Christus mit zwei trauernden Engeln (No. 28).

Frankfurt:

- Städelfches Institut: No. 17, Madonna mit dem Kinde, Elifabeth und Johannes d. T.

Wien:

- Belvedere Saal II: No. 43, Kniestück einer nackten Frau, gez. Joannes Bellinus MDXV.

London:

- Hieronymus in der Wüste (frühes Temperabild), der jetzige Besitzer unbekannt.
Vgl. Crowe u. Cavalcaffelle V, S. 139.
National-Galerie: No. 280, Madonna.
No. 812, Petrus d. Märtyrer (vgl. Anm. 5).
Castle Howard: Befchneidung Christi (früher Galerie Orléans).

Madrid:

- Museo del Prado: No. 60, Madonna mit dem Kinde.
Magdalena und Katharina (freie Replik des Akademiebildes No. 436 in Venedig).

Petersburg:

- Galerie Leuchtenberg: No. 5, Madonna mit dem Kinde.

Giorgione.

Geb. um 1475, wahrscheinlich in Vedelago bei Castelfranco, gest. 1511 in Venedig.

Der Name Giorgione's bildet mit Palma Vecchio's und Tizian's Namen das glänzende Dreigestirn, mit dessen Aufgang am Beginn des 16. Jahrhunderts das goldene Zeitalter der venezianischen Malerei anhub. Mit Tizian erreichte sie ihren Gipfelpunkt, Giorgione theilt mit Palma den Ruhm, den großen Stil der venezianischen Malerschule begründet, ihrer freien Entwicklung im Geiste des Cinquecento zuerst Bahn gebrochen zu haben.

Leider sind uns nur sehr wenige Werke des Künstlers erhalten. Die Wandmalereien, die einen beträchtlichen Theil derselben ausmachten, sind sämmtlich, bis auf ganz geringe, kaum nennenswerthe Ueberreste, zu Grunde gegangen. Von den Staffeleibildern Giorgione's sind viele verschollen, zahlreiche Gemälde, die lange Zeit als Werke desselben gegolten haben, wurden erst neuerdings als unecht erwiesen. Doch sind die wenigen Bilder seiner Hand, die auf uns gekommen, hinreichende Documente für die hohe Bedeutung des Meisters und zeigen die Merkmale, die schon von den Zeitgenossen desselben als die eigenthümlichsten seines Kunstcharakters bezeichnet wurden, in vollkommener und prägnanter Weise.

Der eigentliche Name des Künstlers ist Giorgio Barbarelli. Den Beinamen Giorgione erhielt er, wie Vasari sich ausdrückt, »sowohl seiner körperlichen Gestalt, wie seines großen Geistes wegen«.*) Ueber die Zeit und den Ort seiner Geburt haben wir keine ganz zuverlässige Nachricht. Als Geburtsjahr wird bald 1476, bald 1477 angegeben; doch dürfte weder die eine, noch die andere Zahl die richtige sein, da es bei dem Einfluß, den Giorgione unverkennbar auf Tizian ausgeübt, wahrscheinlich ist, daß er um einige Jahre älter war, als dieser, das Jahr 1477 aber mit ziemlicher Gewißheit als Tizian's Geburtsjahr angenommen werden kann.¹⁾ Der Vater Giorgione's gehörte zu der vornehmen Familie der Barbarelli, die in Castelfranco (im Gebiet von Treviso) ihren Sitz hatte; der Sohn, der einer glaubwürdigen Ueberlieferung zufolge von einer jungen Bäuerin in Vedelago bei Castelfranco geboren wurde, hat, wie es scheint, in dem angesehenen Hause keine Aufnahme gefunden. Der Umstand, daß in den Taufregistern die Namen der Aeltern nicht genannt sind, scheint die Illegitimität seiner Geburt zu bestätigen. Ob noch bei Lebzeiten des Künstlers seine Zugehörigkeit zu dem stolzen Geschlecht von diesem anerkannt worden, wissen wir nicht. Thatfache

*) Giorgione, Augmentativ von Giorgio: Der große, mächtige Georg.

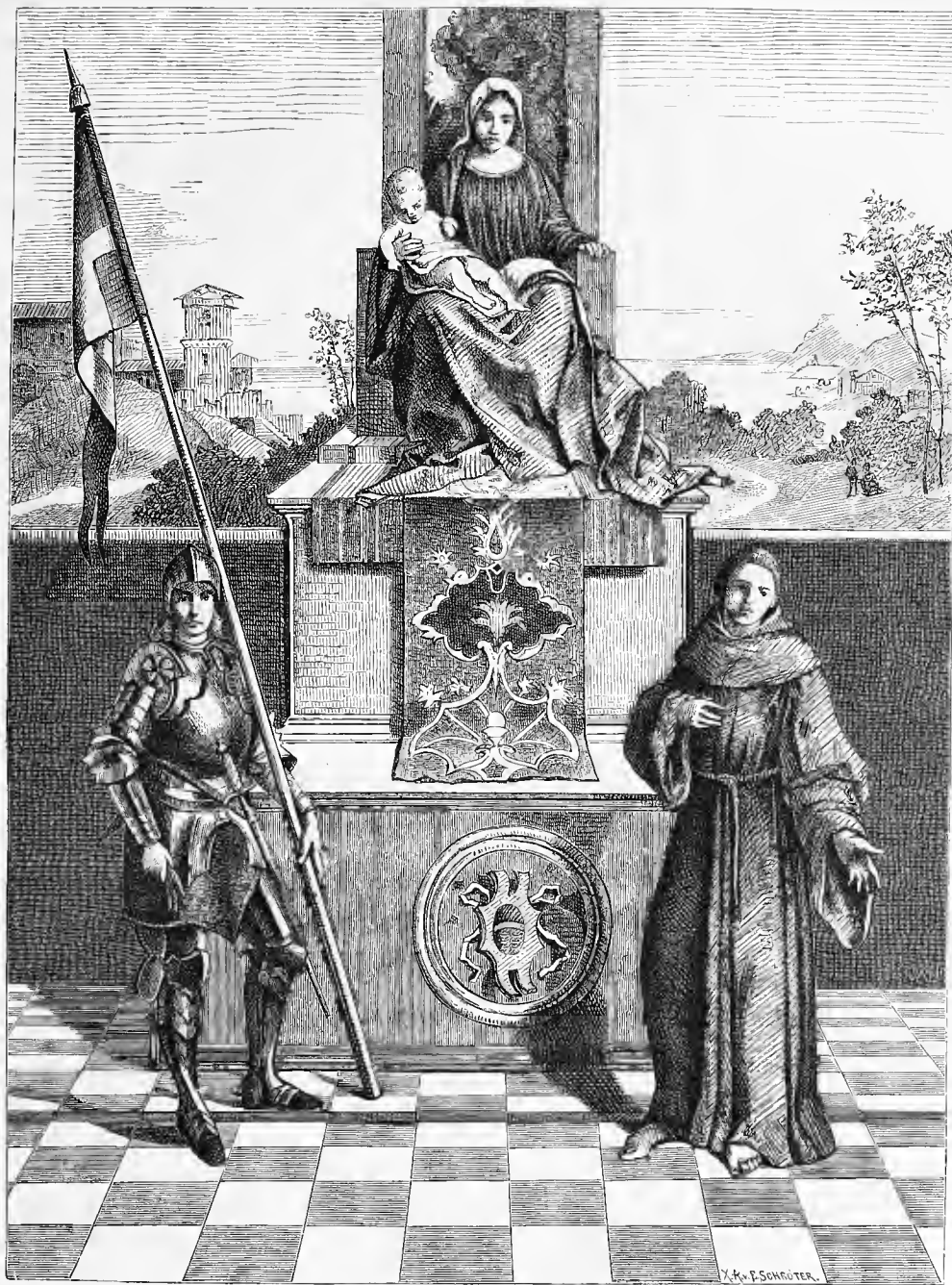
ist, daß die Familie Barbarelli erst 1638 die sterblichen Ueberreste ihres berühmten Verwandten nach Castelfranco bringen und hier in der Familiengruft der alten Kirche S. Liberale beisetzen liefs.²⁾

In jungen Jahren kam Giorgione nach Venedig, in die Werkstatt Giovanni Bellini's, der damals das Haupt der venezianischen Malerschule war und trotz seines hohen Alters noch nichts von feiner künstlerischen Kraft eingeübt hatte. Eine Zeit lang lernte er hier mit Tizian gemeinsam. Nachdem er Bellini's Schule verlassen und sich durch selbständige Arbeiten, wie man annehmen darf, bereits einen angeesehenen Namen gemacht, ging er nach Castelfranco, wo er für die Kirche des hl. Liberale das berühmte Altarbild malte, dessen Schönheit wir noch jetzt bewundern können. Um 1504 war er wieder in Venedig. Die nun folgende, glänzend reiche Thätigkeit des Meisters umfaßt der Zeitraum weniger Jahre. Die leuchtende Bahn seines Lebens war kurz, sein Schicksal recht das Gegenbild zu dem seines großen Rivalen, zu Tizian's Geschick, dem es vergönnt war, seine mächtige Natur auszuleben bis an die äußerste Gränze eines Menschenalters. Giorgione starb, wie Raffael, in der Blüthe der Kraft, kaum sechs- oder sieben- unddreißig Jahre alt.

Dem Bedürfnis, das uns Modernen in vorzüglichem Grade eigen ist, hinter dem Künstler den Menschen zu suchen, genügen die Nachrichten über Giorgione's Leben nur wenig. Sie enthalten nicht viel Thatfächliches, Manches dagegen, das einen ziemlich romanhaften Charakter hat. Ein sicher beglaubigtes Bildniß des Künstlers ist uns nicht erhalten; Vasari rühmt seine stattliche, männlich schöne Erscheinung, sein lebenswürdiges und ritterliches Wesen, das ihm die Gunst der Frauen gewann. »In Venedig erzogen, fand er stets an Liebesabenteuern Gefallen, vergnügte sich gern auf der Laute und spielte und sang so vortrefflich, daß er oft zu Musikfesten in vornehme Gesellschaft gebeten wurde.«³⁾ Sicher dürfen wir uns den Künstler, der in seinen Bildern die venezianische Eigenart in so klassischem Gepräge zeigt, auch im Leben als echten Venezianer denken.

Venedig stand in jenen Tagen nicht mehr auf der Höhe seiner Macht, die Entdeckung des Seewegs nach Ostindien hatte seine mercantile Weltstellung untergraben, aber noch immer war die ehemalige Beherrscherin der Meere eine blühende, reiche und glänzende Stadt. Im Verkehr mit dem Osten hatte sie eine Neigung zu orientalischem Luxus angenommen; eine genussliebende Gesellschaft bewohnte die prächtigen Paläste am Canale grande; der mächtige Lebenspuls, der die Menschen der Renaissance bewegte, waltete auch hier mit voller Kraft, und nirgends vielleicht im damaligen Italien hat eine größere Freiheit der Sitten geherrscht, als in Venedig, dessen Gewalthaber mit so unheimlichen Machtbefugnissen ausgerüftet waren. Nirgends vielleicht haben sich die Schattenseiten der Renaissancebildung neben den glänzenden Lichtseiten derselben greller geltend gemacht, als in dem üppig reichen Leben der schönen Lagunenstadt.

Auch Giorgione's Leben soll von gewissen Extravaganzen nicht frei gewesen sein. Wie aber das Bild seines künstlerischen Charakters, so ist ohne Zweifel auch das Bild seiner Persönlichkeit im Laufe der Zeit vielfach entstellt worden, zum Theil unter dem directen Einfluß der Trübung, die jenes erfuhr; so manches Werk, das ihm mit Unrecht zugeschrieben wurde, war geeignet, das Urtheil



Thronende Madonna.
Oelgemälde in San Liberale zu Castelfranco.

über den Künstler auch in allgemein menschlicher Hinsicht zu fälschen. Wenn Vafari andeutet, er sei ein Opfer seiner Ausschweifungen geworden, so hat schon Ridolfi, ein Schriftsteller des 17. Jahrhunderts, diesen Verdacht als unbegründet bezeichnet.⁴⁾ Giorgione war in der Art seiner Lebensführung ohne Zweifel der genußfreudige Sohn seiner Zeit, ein Zögling Venedigs, aber nicht der geringste Grund ist vorhanden, der uns berechtigen könnte, ihn mit den wilden Ausartungen des Zeitalters im Zusammenhang zu denken. Der Eindruck, den wir aus den Schöpfungen seiner Hand gewinnen, steht mit einer solchen Vorstellung im directesten Widerspruch. Einige berichten, er sei an gebrochenem Herzen, aus Verzweiflung über die Treulosigkeit seiner Geliebten gestorben, die ihm einer seiner Schüler, Luzzi, entführt habe. Auch diese Erzählung, welche die in der »jungdeutschen« Literaturepoche bekannte Gräfin Hahn-Hahn in sentimentale Verse gebracht hat, ist aller Wahrscheinlichkeit nach eine bloße Legende; als Thatsache wird allein zu gelten haben, daß Giorgione 1511 an der in Venedig herrschenden Pest starb.

Je weniger die biographischen Nachrichten über Giorgione Zuverlässiges bieten, um so entschiedener sehen wir uns auf die Werke desselben hingewiesen, sie sind für uns die wahrsten und inhaltreichsten Dokumente seines Lebens.

Um die Zeit, wo Giorgione nach Venedig kam, gegen das Ende des 15. Jahrhunderts, war die venezianische Malerei schon auf einer hohen Stufe der Entwicklung angelangt. Ihre Anfänge waren nicht so selbständig und original gewesen, wie die der florentinischen Kunst, sie hatte keine Meister von der Bedeutung eines Cimabue, Giotto und Masaccio gehabt, und erst ziemlich spät, in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts, war sie von der künstlerischen Bewegung des übrigen Italiens ergriffen worden; um so glänzender aber war ihr Aufschwung in der folgenden Zeit. Zunächst hatte sich, zum Theil unter dem Einfluß des umbrischen Gentile da Fabriano, der um 1420 in Venedig thätig war, eine Malerschule auf Murano gebildet, welcher sehr bald die Schule der Bellini gegenübertrat, die anfangs hauptsächlich von Padua her durch den Classicismus Mantegna's beeinflusst war. Eine Zeit lang arbeiteten beide Schulen mit angestrebtem Wett-eifer und gleichem Erfolge neben einander, bis die der Bellini entschieden das Uebergewicht erlangte, indem sich aus ihr ein neuer, durchaus selbständiger malerischer Stil, der spezifisch venezianische, zu entwickeln begann. Während sich die Mantegneske Formenbehandlung, die harte, von der Plastik abstrahirte Zeichnung an dem eifrig studirten Vorbild der Natur belebte, gelangte zugleich die Farbe zu immer größerer Bedeutung. Unter dem Einfluß Antonello's von Messina, der die Eyck'sche Oeltechnik in Venedig einfuhrte, machte der stumpfe trockene Temperaton Mantegna's immer entschiedener einer leuchtenden, fatten Färbung Platz, und bereits bei Giovanni Bellini ist das coloristische Element, das in der venezianischen Malerei recht eigentlich zur Herrschaft gelangen sollte, in einem Grade betont, wie sonst nirgends in den Bildern gleichzeitiger Italiener. Manches seiner Gemälde, das noch vor dem Schluß des 15. Jahrhunderts entstand, hat in der Tiefe und Wärme des Farbentons schon völlig das, was man in der folgenden Zeit schlechthin venezianisch nannte.⁵⁾ In den späteren Arbeiten des Meisters, der trotz seiner hohen Jahre noch eine fast jugendliche Empfänglichkeit besaß, sind die Einwirkungen Giorgione's nicht zu verkennen.

Aber schon vor dem selbständigen Auftreten seines großen Schülers war in den Werken Bellini's der venezianischen Malerei die Richtung ihrer weiteren Ausbildung sehr bestimmt vorgezeichnet. Die Keime einer glänzenden coloristischen Entwicklung hatten sich schon ans Licht gedrängt, und es bedurfte nur noch des Sonnenstrahls des Genies, sie zur vollen, prächtigen Blüthe zu entfalten.

Schon den Zeitgenossen Giorgione's war es bewußt, daß ihm der Ruhm gebühre, die venezianische Malerei aus den Schranken des 15. Jahrhunderts zu-erst völlig befreit, ihr den Rest von Befangenheit, der auch den Werken der Bellini noch anhaftete, zuerst gänzlich abgestreift zu haben. Vafari sagt ausdrücklich, daß er nicht nur höher als Giovanni und Gentile Bellini, sondern den Meistern gleich gestellt wurde, die in Toscana die Schöpfer der neuen Methode waren. In der That hatte Giorgione für die Entwicklung der venezianischen Schule eine ähnliche Bedeutung, wie Lionardo da Vinci für die der florentinischen. In der Freiheit und Größe der künstlerischen Auffassung begegnet er sich mit Lionardo und vielleicht ist der große Florentiner, der sich im Jahre 1500 in Venedig aufhielt, nicht ohne Einfluß auf Giorgione gewesen, so wenig sein Stil, in welchem die Farbe fast nur als Mittel für den Ausdruck der Formen erscheint, mit dem Stil des Venezianers directe Verwandtschaft hatte. Die gesteigerte Accentuirung des Colorits, die Erhöhung und Verfeinerung des Farbenreizes ist es, die schon Vafari an den Werken Giorgione's, den Bildern der früheren Venezianer gegenüber, zunächst und vor Allem hervorhebt. In der Biographie Tizian's geht Vafari sogar so weit, zu behaupten, daß diese Ausbildung des Colorits bereits bei Giorgione und seinen nächsten Nachfolgern eine Vernachlässigung der Zeichnung zur Folge gehabt, daß sich schon bei ihnen das Mangelhafte der Zeichnung unter dem Reize der Farbe verborgen habe. Die Biographie Tizian's findet sich erst in der zweiten Ausgabe der Vafari'schen Lebensbeschreibungen vom Jahre 1568; das Leben Giorgione's, das bereits in der ersten Ausgabe (1550) erschien, enthält noch keine kritische Aeufserung im Sinne der angeführten, und es ist nicht unmöglich, daß Vafari, der auf seinem florentinischen Standpunkt der venezianischen Malerei gegenüber von Parteilichkeit zwar schon damals nicht frei war, zu jenem scharfen Tadel in der Biographie Tizian's erst durch die Polemik Lodovico Dolce's veranlaßt wurde, von dem 1557 ein Dialog L'Aretino erschien, der die ausdrückliche Absicht hatte, den Widersachern der venezianischen Schule entgegenzutreten. Schon damals, wie wir sehen, bestand ein principieller Streit zwischen Anhängern der coloristischen und der formenstrengen Richtung der Malerei. Giorgione gegenüber ist der Tadel Vafari's jedenfalls nichts weniger als gerechtfertigt. Die Feinheit des Formengefühls gehört zu den eigenthümlichsten und bedeutendsten Vorzügen des Meisters. Daß die Zeichnung als Begränzung der Formen, die Linie als solche bei einer höheren Ausbildung der coloristischen Elemente, insbesondere des Lufttones, an Strenge verliert, ist mit Nothwendigkeit in der Natur der Sache begründet; nur die blinde Theorie der Akademiker der Bologneser Schule konnte späterhin die Verbindung des venezianischen Colorits mit der Strenge der Zeichnung Michelangelo's als ein erstrebenswerthes Ziel der Malerei betrachten. Bei Giorgione ist die Zeichnung in der malerischen Durchführung völlig aufgegangen,

aber als Grundlage derselben ist sie von höchster Vollendung. Ihre Vollkommenheit gehört so sehr zu den charakteristischen Merkmalen feiner Kunst, daß überall, wo es sich bei ihm zugeschriebenen Werken um die Echtheitsfrage handelt, die Rücksicht auf die Zeichnung von entscheidender Wichtigkeit ist; immer werden Mängel der Form bei solchen Werken gegen die Echtheit sprechen. Im Leben Giorgione's rühmt übrigens Vasari selbst die Feinheit der Modellirung, das Relief, die plastische Rundung der Gestalten des Künstlers mit besonderem Nachdruck; er behauptet, daß in dieser Hinsicht die Kunst Lionardo's, das feine *Sfumato* seiner Licht- und Schattenbehandlung auf Giorgione Einfluß gehabt.

In den Bildern, die man als Arbeiten aus dem Beginne feiner künstlerischen Thätigkeit ansehen darf, läßt sich eine eigenthümliche Verbindung der Malweise der Bellini mit der Antonello's von Messina erkennen; namentlich das Vorbild des letzteren ist in der feinen gufsartigen Verschmelzung der Farbenmassen, in der fast metallischen Glätte der Flächen wahrzunehmen. Bald aber trat an die Stelle dieser ersten, noch etwas spröden Manier jene Weichheit der Behandlung, jene Tiefe und Wärme der Farbentöne, mit der nun erst der volle und ganze Schein des Lebens erreicht ward, jene Gluth des Colorits, für welche die Italiener den Ausdruck »il fuoco Giorgionesco« erfanden. Vasari sagt, daß die ausgezeichnetsten Meister jener Zeit von ihm rühmten, er habe, wie kein Anderer, der Farbe Leben einzuhauchen verstanden. Bei ihm zuerst zeigt sich, vor Allem in der Carnation feiner Gestalten, in der vielgepriesenen Weichheit (*morbidezza*) derselben jene feine malerische Charakterisirung des Stofflichen, die zu den hervorragendsten Merkmalen der venezianischen Schule der Blüthezeit gehört, zugleich aber, mit dem voll entwickelten Reize des Lebens, jene reiche Schönheit des Colorits, die dem Auge eine höchste Befriedigung gewährt, indem sie die Seele poetisch stimmt. Niemals vorher, sagt Burckhardt im Cicerone, war das menschliche Auge über seine Reizfähigkeit, über Alles, was ihm Wohlgefallen erregt, so genau befragt worden, wie jetzt in der venezianischen Schule.⁶⁾ Die Rücksicht auf dieses Wohlgefallen, die feine Erwägung der künstlerischen Bedingungen, aus denen dasselbe resultirt, war auf das entschiedenste maßgebend für die venezianische Malerei dieser Epoche, die mit Recht eine Malerei der höchsten Augenlust genannt werden kann. Die Macht des sinnlichen Farbenreizes erfuhr eine höchste Steigerung. Zugleich aber war die künstlerische Anschauung der Venezianer, ihre coloristische Empfindung, wie ihre Formenauffassung in den Werken dieser Blütheperiode von einem ideellen Zuge beherrscht.

Das Formenideal der Antike hatte auf die Kunst Venedigs zwar niemals einen so wichtigen Einfluß, wie auf die florentinisch-römische Kunst; doch fehlte es jener, seitdem sie Mantegna's Einwirkung erfahren, keineswegs an Beziehungen zum klassischen Alterthum. Als Dürer sich 1506 in Venedig aufhielt, ward ihm hier, wie er selbst berichtet, zum Vorwurf gemacht, daß seine Art nicht »antikkisch« sei. Früher, in den Mantegnesken Werken der venezianischen Schule, hatte sich der Einfluß antiker Muster vornehmlich in einer gewissen plastischen Strenge der Formen gezeigt; jetzt, in der Blüthezeit der venezianischen Malerei, wo man der Antike ungleich freier gegenüber stand, machte sich die Wirkung ihrer ideellen Vorzüge geltend. Die reifsten Gestalten dieser Malerei, in denen

das Individuelle vollkommen zum Typus erhöht und geläutert erscheint, sind vom Geschlecht jener Idealgestalten der Renaissance, die, so frei und selbständig sie erwuchsen, ohne die Einflüsse des Geistes antiker Formenschönheit nicht geworden wären, was sie sind.

Mit größter Entschiedenheit trat der weltliche Zug der Renaissance bei den Venezianern hervor; sie nähern sich auch in dieser klassischen Zeit nur selten den ernstesten Gedankenregionen der florentinisch-römischen Kunst, sie schildern



Kopf der thronenden Madonna in Castelfranco.

mit Vorliebe Scenen eines weltlich heiteren, ruhig in sich geschlossenen Daseins, das gleichsam in der Mitte liegt zwischen den Höhen und Tiefen des geistigen Lebens. Aber in diesen Schilderungen entfalten sie einen Reichthum poetischer Empfindung, eine Fülle malerischer Schönheit, die bei aller Lebenswärme und sinnlichen Gluth einen entschieden ideellen Charakter trägt. Im bestimmtesten Gegensatz zum sogenannten Realismus späterer Coloristen spiegelt diese Malerei die Welt der Erscheinungen in einer gereinigten Kraft und leuchtenden Verklärung der Farbe, die man als Poesie des Colorits bezeichnen kann. Mit Recht darf man bei Giorgione und Tizian von einer Idealisirung der Farbe sprechen, nicht in dem Sinne, wie bei Correggio, bei dem der stoffliche Charak-

ter der Localtöne in dem idealen Elemente des Lichts, in dem Schimmer des Helldunkels wie aufgelöst erscheint, bei dem die materielle Verschiedenheit der Objecte, des Fleisches, der Gewänder u. f. f. in der coloristischen Behandlung kaum angedeutet ist. Gränzt der Farbenidealismus Correggio's schon nahe an Manierirtheit, so behaupten die Venezianer dieser Epoche die bewundernswürdigste Wahrheit des Colorits, sie halten den Charakter der Localfarbe fest, aber zeigen sie zugleich intensiv gesteigert und wie im Feuer einer glühenden Anschauung geläutert. Die gefättigte Fülle, die Gewalt und der Glanz ihrer Farbe gibt uns das Gefühl eines mächtig gesteigerten Lebens, und nichts kann für die Eigenthümlichkeit ihres Colorits bezeichnender sein, als der Contrast zwischen der tiefen, wie von Innen heraus strahlenden Wärme und Gluth der Carnation, die wir in ihren vorzüglichsten Werken bewundern, und jenem hellen, in ein zartes Grau gebrochenen Glanze des Fleischtöns, wie ihn Correggio liebte. Nirgends hat die coloristische Kunst in der Darstellung des Nackten den Ausdruck eines üppiger und gefünder blühenden Lebens und zugleich eine gröfsere Schönheit erreicht, als in den Werken der gröfsen Venezianer. Die plastische Verherrlichung der unverhüllten menschlichen Gestalt in der antiken Kunst fand hier in der Malerei ihr ebenbürtiges Gegenstück.

Zuweilen macht sich im venezianischen Colorit auch der Einfluss eines gewissen subjectiven Gefühlselements geltend, dem ähnlich, welcher späterhin in verschiedenen Richtungen der Malerei den Farbencharakter vorwiegend bestimmte. Es gibt ein paar Bilder Giorgione's, denen eine coloristische Haltung eigen ist, die sich im prägnanten Sinne des Worts als «Stimmung» bezeichnen lässt. Der Gesamnton des Colorits erscheint hier als der Träger einer bestimmten subjectiven Empfindung, als der Ausdruck einer gewissen lyrischen Stimmung, während sonst die Harmonisirung der Einzeltöne hauptsächlich nur auf den allgemeinen Schönheitsgesetzen farbiger Wirkung beruht. Allerdings aber behauptet dieser Stimmungsmalerei gegenüber, die sich vor Giorgione kaum irgendwo in bestimmten Anfängen zeigt, bei den Venezianern die Kraft und Klarheit objectiver Farbenpoesie entschieden das Uebergewicht. In dieser erscheinen sie am bedeutendsten; ihre coloristische Phantasie zeigt sich hier am productivsten, am reichsten an malerischen Gedanken.

In den Gegenständen seiner Darstellungen hielt sich Giorgione anfangs ans Herkömmliche; feine Stoffe waren in der ersten Zeit die traditionellen der religiösen Malerei. Vasari erwähnt als frühe Arbeiten des Künstlers eine Anzahl »schöner Madonnenbilder«, von denen sich, wie es scheint, keines erhalten hat. Das oben genannte Altarbild in der Kirche von Castelfranco, das bedeutendste uns bekannte Jugendwerk Giorgione's, das in der freien Vollendung des Bellinesken Stils schon die ganze Originalität seines malerischen Genius erkennen lässt, dürfte auch insofern einen wichtigen Moment in der Entwicklungsgeschichte des Künstlers bezeichnen, als in der Zeit nach der Entstehung dieses Bildes kirchliche Gegenstände wahrscheinlich nur noch ausnahmsweise von ihm behandelt wurden. Zuweilen hat er den Kreis dieser traditionellen Stoffe, wie sich nachweisen lässt, auch schon vorher verlassen, angeregt durch Schilderungen Giovanni Bellini's aus dessen späterer Zeit, in denen eine anmuthige landschaftliche Scenerie den Schau-

platz legendenhafter oder allegorisch-mythologischer Vorgänge bildete. In den späteren Arbeiten Giorgione's trat die weltliche, von den Malereien des altkirchlichen Stils sich mehr und mehr abwendende Richtung der Zeit immer bestimmter hervor. Es entstanden jene eigenthümlich poetischen, halb genreartigen, halb phantastischen Schilderungen, in denen er schon von den Zeitgenossen vornehmlich geschätzt und bewundert wurde. Sie bildeten eine völlig neue Gattung von Malereien, für welche der Name Giorgione's geradezu typische Bedeutung erlangte. Bald schilderten sie, in Darstellungen, die uns leider zum größten Theil nur aus freien Nachbildungen oder Variationen von späterer Hand bekannt sind, die Poesie des höheren Gesellschaftslebens jenes glänzenden Zeitalters, musikalische Unterhaltungen in freier Landschaft oder prachtvollen Gärten, bald auch sogenannte »arkadische«
Scenen. Die letzteren, die für die Sinnesrichtung der Renaissance nicht am wenigsten charakteristisch sind, hatten im Darstellungsgebiet Giorgione's, wie man annehmen darf, einen besonders wichtigen Platz. Diese Schilderungen eines idyllisch heiteren Naturlebens spiegelten eine Stimmung der Zeit, die auch in der damaligen Dichtung, in den bukolischen Poesien jener Epoche, in der favola pastorale Ausdruck erhielt, freilich öfters einen ziemlich erkünstelten Ausdruck, der vorwiegend als eine Nachahmung antiker Muster, als ein Ergebniss der gelehrten humanistischen Bildung erschien. Das Thema dieser Dichtungen war das nämliche, wie das jener Bilder, nur bekundete sich in den Gemälden ein ungleich lebensvolleres Gefühl, ein ungleich größeres künstlerisches Talent. Wenn die Entstehung derselben vielleicht nicht selten durch Producte jener poetischen Literatur direct veranlaßt wurde, so gewann in ihnen, was in der Dichtung oft nur Phrase war, Leben und charakteristische Gestalt, ähnlich, wie sich aus den Motiven eines dürrn Operntextes oft blühende Melodien entwickeln.

In Venedig, wo der Humanismus mit der Gründung der Aldinischen Akademie festen Fuß gefaßt hatte, war die Arcadia des Neapolitaners Sannazaro, der zu dem Gründer dieser Akademie in naher Beziehung stand, sicher nicht weniger gelesen, als im übrigen Italien. Jedenfalls war diesem typischen »Hirtengedicht« in der gleichzeitigen italienischen Malerei nichts so verwandt, als jene pastoralen Schilderungen, die seit Giorgione in Venedig üblich wurden. Für das Ideal eines freien und schönen Naturdaseins, wie es der Sehnsucht des Zeitalters vorschwebte, ward das Hirtenleben gewissermaßen zum Symbol, mythologische Elemente, in der Gestalt von Nymphen und Satyrn, vermischten sich mit dieser poetischen Vorstellung und vervollständigten das idyllische Bild einer goldenen Zeit, wie es der Goethe'sche Tasso im Geiste der Renaissance-Epoche schildert,

»da auf der freien Erde Menschen sich
wie frohe Heerden im Genuß verbreiteten,
da ein uralter Baum auf dunkler Wiese
dem Hirten und der Hirtin Schatten gab,
ein jüngeres Gebüsch die zarten Zweige
um fehnfuchtsvolle Liebe traulich schlang,

wo klar und still auf immer reinem Sand
 der weiche Fluß die Nymphe sanft umfing,
 wo in dem Grafe die gescheuchte Schlange
 unschädlich sich verlor, der kühne Faun
 vom tapfern Jüngling bald bestraft entfloß,
 wo jeder Vogel in der freien Luft
 und jedes Thier, durch Berg und Thäler schweifend
 zum Menschen sprach: Erlaubt ist was gefällt «

Das landschaftliche Element erschien in solchen idyllischen Bildern in einem Grade entwickelt, wie bisher noch nirgends im Gebiet der Malerei. Das moderne, mit dem Eintritt der Renaissance erwachende »Naturgefühl« fand hier zuerst einen ganz vollen malerischen Ausdruck. Nachdem am Beginn des 14. Jahrhunderts der Goldgrund der Gemälde den Andeutungen einer bestimmten Oertlichkeit Platz gemacht, finden wir später, in florentinischen Bildern des Quattrocento zwar schon öfters einen sorgsam ausgeführten und mit mannigfachem Detail ausgestatteten landschaftlichen Hintergrund; noch nirgends aber ist die landschaftliche Umgebung der Figuren in solcher Weise betont und derart behandelt, daß sie als ein Hauptfactor der künstlerischen Gesamtwirkung erschiene. Die Beziehung des Menschen zur Natur ist noch nirgends zum selbständigen Inhalt der Darstellung gemacht, immer bleiben die Figuren für sich der Gegenstand des Hauptinteresses, die Landschaft spielt noch stets eine mehr oder weniger nebenfächliche Rolle. Erst in der venezianischen Malerei und zwar schon in einigen Bildern Giovanni Bellini's gelangt sie zu einer größeren Bedeutung, und Giorgione hat nicht bloß in Darstellungen der genannten Art, auch in andern Bildern, jene Beziehung zur Natur so entschieden accentuirt, den Ton jenes Naturgefühls in so bestimmter Weise ange schlagen, daß man ihn als den eigentlichen Begründer der modernen Landschaftsmalerei betrachten kann. Die Motive, die er für seine landschaftlichen Scenerien am liebsten benutzte, sind offenbar der Natur seiner Heimath, dem idyllisch anmuthigen, an Cypressen und Ulmen reichen Hügelland in der Umgebung von Castelfranco entlehnt.

Nicht weniger bedeutend und eigenthümlich zeigte sich die Kunst Giorgione's in einer andern Gruppe von Gemälden, in den Halbfigurenbildern, in denen er dieser Gattung von Darstellungen, die schon in der religiösen Malerei der vorangehenden Epoche vielfach vertreten war, einen wesentlich neuen Charakter gab. An die Stelle der typischen religiösen Figuren, die früher in solchen Bildern dargestellt wurden, treten hier porträtartige Gestalten, bald einzeln, bald gruppenförmig zusammengestellt, und durch das Interessante, Geistreiche und Bedeutende der Auffassung gewissermaßen zu poetischen Charakteren gesteigert. Nothwendig mußte in solchen Darstellungen, zumal in ihnen die Umgebung der Figuren kaum mitsprach, Alles auf die geistige Feinheit des physiognomischen Ausdrucks ankommen. Es waren Charakterdarstellungen im prägnantesten Sinne, und zum Glück ist uns neben mannigfachen Nachbildungen solcher Gemälde eines erhalten, das unzweifelhaft zu den bedeutendsten Werken des Künstlers gehört. Daß Giorgione auch als eigentlicher Porträtmaler des höchsten Ansehens genoss, ist durch verschiedene Zeugnisse verbürgt. Vafari und Ridolfi berichten, daß er frühzeitig

Auftrag erhielt, die Bildnisse hervorragender Persönlichkeiten zu malen; Katharina Cornaro, die damals in Afolo bei Castelfranco ihren Wohnsitz hatte, der Doge Leonardo Loredano u. A. liefsen sich von ihm porträtiren.



H. Reinhart. gez.

M. L. Schöner

»Die Familie des Giorgione.«
Oelgemälde im Palazzo Giovanelli in Venedig.

Die große Menge untergeordneter Bilder, meist Arbeiten der späteren venezianischen Schule, die nach und nach unter Giorgione's Namen gangbar wurden, war daran Schuld, daß sich über seinen künstlerischen Charakter die unsichersten

Vorstellungen verbreiteten. Zuletzt war man unter dem Eindruck dieser Werke dahin gekommen, den Künstler gänzlich zu verkennen, in ihm einen Maler zu erblicken, der mit der Feinheit der Form zugleich auch den feelfichen Ausdruck dem blofs sinnlichen Reize der Farbe geopfert habe. Der französische Schriftsteller Paul Mantz fafst diese Ansicht in die Worte zusammen: »A ces brillantes fêtes de la couleur, qu'il se donnait à lui-même, il oubliait d'inviter l'âme.«⁷⁾ Das grofse Verdienst, das Urtheil über Giorgione in künstlerischer Hinsicht zuerst wieder festgestellt und sein menschliches Charakterbild, wenigstens in den allgemeinen Zügen, wieder geklärt zu haben, erwarben sich die berühmten Geschichtschreiber der italienischen Malerei, Crowe und Cavalcaffelle⁸⁾. Den Resultaten ihrer Forschung schliesst sich die nachfolgende Besprechung der wichtigsten unter Giorgione's Namen bekannten Gemälde durchgehends an.

Unter den dem Künstler zugeschriebenen Bildern, die auf Echtheit Anspruch haben, müssen zwei kleine, sehr reizvolle Gemälde in den Uffizien zu Florenz, das Mofes-Ordal und das Urtheil Salomo's, als die frühesten gelten: beide haben in der Art der Behandlung noch etwas jugendlich Befangenes, sie erinnern in technischer Hinsicht theils an Giovanni Bellini, theils an Antonello von Messina; im Charakter der Darstellung schliesen sie sich unmittelbar an jene späteren Gemälde des erstgenannten Meisters an, in denen die Landschaft anfang, sich bedeutfam geltend zu machen. In beiden Bildern, denen ein gewisser märchenhafter Charakter gemeinsam ist, erscheint das Landschaftliche nicht mehr als blofses Beiwerk, sondern als ein wesentlicher Bestandtheil der Composition, ja, als das wesentlichste Ingredienz ihres poetischen Reizes. Die Feuerprobe des kleinen Mofes, die in dem einen Bild nach einer rabbinischen Legende geschildert ist, hat eine anmuthige Waldgegend im Charakter der Umgebung von Castelfranco zum Schauplatz; hohe feinbelaubte Bäume stehen auf der linken Seite des Mittelgrundes in scharfen Umrissen gegen den glänzenden Himmel, rechts öffnet sich der Wald gegen ein breites hügeliges Terrain, das in der Ferne, hinter stattlichen Gebäuden mit ragenden Thürmen, von einem burggekrönten Höhenzuge begrenzt wird. Links im Vordergrund auf marmorern Throne sitzt Pharao, von seinem Hoffaat umgeben; zwei Jünglinge in Pagencostüm, die dem Thron gegenüberstehen, reichen zwei Schalen, die eine mit Gold, die andere mit Feuer gefüllt, dem kleinen Mofes hin, der, von den Händen der Mutter gehalten, spielend in die Flammen greift. Die meist schlanken und graziös bewegten Figuren, unter denen besonders der eine Page anziehend ist, sind fein und bestimmt gezeichnet und übertreffen in dieser Beziehung die Figuren des andern Gemäldes, das in der Landschaft dem vorigen sehr ähnlich und mit demselben feinen Sinne für den Reiz der Luft- und Lichtwirkung, wie jenes, behandelt ist.⁹⁾

Aufser diesen beiden Compositionen sind vielleicht nur noch zwei in englischen Sammlungen befindliche Bilder, die nach Crowe und Cavalcaffelle in der malerischen Haltung mit jenen übereinstimmen, in die Zeit der jugendlichen Entwicklung des Künstlers zu setzen.¹⁰⁾ Als den Abschluß dieser Periode können wir das Altarbild in der Kirche von Castelfranco betrachten. In gewisser Hinsicht steht dasselbe dem älteren Stil der Malerei noch näher, als jene Bilder der Uffizien, in andern dagegen bezeichnet es auf das Entschiedenste den Uebergang

zu einer neuen Epoche, nicht blofs in der Geschichte des Künstlers, sondern in der Geschichte der venezianischen Malerei überhaupt.

Giorgione malte dieses Bild im Auftrag des Condottiere Tuzio Costanzo, der damals nach mancher abenteuerlichen Kriegsfahrt, und nachdem er seine Lehnsherrin Katharina Cornaro aus Cyprien nach ihrer Residenz in Afolo zurückbegleitet, ruhig in Castelfranco wohnte. Es wird erzählt, dafs er das Altarbild nach dem Tode seines Sohnes Matteo (1504) und zum Gedächtnifs desselben für die Familienkapelle in der Kirche von Castelfranco habe ausführen lassen. Die Kirche wurde später abgebrochen, und an der Stelle derselben eine neue errichtet, in deren Chor das Gemälde sich gegenwärtig befindet.

In der Composition der Figuren hat es noch ganz den streng monumentalen Charakter, die feierliche Symmetrie der sogenannten heiligen Conversationen der alten Schule, während sich im Charakter der einzelnen Gestalten die individuelle Eigenart des Künstlers vollkommen selbständig und damit zugleich ein neuer, den Schranken der bisherigen Kunstübung enthobener Geist offenbart. Auf einem hohen, reich mit Teppichen geschmückten Throne, dessen Unterbau das Wappen der Costanzi trägt, sitzt die Madonna mit dem Kinde auf dem Schoofse, wie träumend vor sich hinschauend, von allem Zauber jungfräulicher Anmuth umflossen; zur Rechten des Thrones steht der hl. Franciscus, jugendlich und bartlos, ihm gegenüber zur Linken die ritterliche Jünglingsgestalt des hl. Liberale, mit einem glänzenden Stahlharnisch angethan, in der Linken eine mächtige Lanze. Zu beiden Seiten des Thrones, bis zur Höhe des Sockels, wird der Vorderraum durch eine mit dunklem Purpur bekleidete Schranke geschlossen, über welcher sich, rechts und links vom Teppich an der Rückseite des Thrones, die Aussicht in eine reiche, weiträumige Landschaft eröffnet. Mit der reizvollsten und edelsten Naivetät der Empfindung zeigt dies herrliche Jugendwerk des Meisters eine freie Schönheit der Formen verbunden, die in der vorangehenden Epoche noch nirgends erreicht war. In den Figuren desselben kündigt sich der Stil des Cinquecento im Gebiet der venezianischen Malerei zuerst ganz unverkennbar an. Des Symbols der Heiligenscheine bedurften diese Gestalten nicht mehr; wie die Madonnen Raffaels, so erscheint die blonde Jungfrau auf dem Thron im reinen Glanze ihrer Anmuth, ohne solches Symbol, göttlicher, als alle frühern Madonnen; der Ausdruck frommer Andacht kennzeichnet den demüthigen Franciscus, der Adel der Gestalt den ritterlichen Liberale, der einen eigenthümlich romantischen Ton in die Darstellung bringt, als Diener und Beschützer des Heiligen. — In specifisch malerischer Hinsicht beruht der ungewöhnliche Reiz des Bildes vor allem auf dem wirkungsvollen Contrast zwischen dem milden Goldton, der im oberen Theil sich über die Landschaft breitet und die Gestalt der Madonna umgibt, zu dem feingestimmten Helldunkel der unteren Partie, dem geheimnissvoll abgegeschlossenen Raume mit den beiden Heiligengestalten. Dieser Gegensatz beherrscht die reiche Fülle der Farbentöne und gibt dem coloristischen Ganzen die poetische Stimmung.

Auf der Rückseite der Holztafel, auf welche das Bild gemalt ist, standen, mit Rothtint geschrieben, folgende Verse, die seit der letzten Ausbesserung der Tafel verschwunden sind:

Vieni o Cecilia
 Vieni t'affretta
 Il tuo t'aspetta
 Giorgio..

Man vermuthet, daß diese Verse auf Giorgione's Geliebte Bezug hatten; vielleicht waren sie ein Ausdruck der Sehnsucht, mit der er während der Arbeit ihrer gedachte, vielleicht ist sie es gewesen, die in der Madonna des Bildes, deren Züge sich in einer andern Frauengestalt des Künstlers wiederfinden, von ihm verewigt wurde. Die beiden unteren Figuren des Gemäldes hat man öfters für Bildnisse Giorgione's selbst und seines Bruders genommen. Doch ist in dem hl. Liberale wahrscheinlich Matteo Costanzo dargestellt. Crowe und Cavalcaffelle bemerken, daß diese Figur und mehr noch eine vortreffliche Oelkizze in der Nationalgalerie zu London, die lange Zeit Raffael zugeschrieben wurde, sicher aber als Giorgione's Studie zum hl. Liberale zu gelten hat, dem noch jetzt auf dem Friedhofe von Castelfranco befindlichen Steinbild eines Ritters sehr ähnlich sind, welches vermuthlich zum Grabmal des Matteo Costanzo gehörte.

Von den sonstigen Malereien in Castelfranco, die man dort für Arbeiten Giorgione's ausgibt, haben lediglich die Reste eines friesartigen Wand schmuckes in dem Hause, welches der Künstler bei seiner Anwesenheit in der Stadt in der Regel bewohnt haben soll, Giorgionesken Charakter: eine phantastische Reihe von Porträtköpfen, Gorgonenhauptern, Schädeln, Masken, Helmen, Schildern u. s. f.

Nach seiner Rückkehr nach Venedig war Giorgione, wie es scheint, zunächst und vornehmlich mit Werken jener Gattung monumentaler Decorationen beschäftigt, für die man in der reichen Handelsstadt damals eine besondere Vorliebe hegte, mit Malereien in Oel und Fresco an den Außenwänden von Palästen und öffentlichen Gebäuden Venedigs, von denen wir fast nur noch aus Beschreibungen Kenntniß haben. Offenbar war es zumeist der zerstörende Einfluß der salzigen Ausdünstungen der Lagunen, unter welchem diese Gemälde zu Grunde gingen. Schon Vasari, der sie im Jahre 1544 sah, spricht von ihrem Verfall. Die Fassade seines eigenen Hauses in Venedig (am Campo di San Silvestro) verfiel Giorgione mit derartigen Decorationen, den Palaß Soranzo an der Piazza di San Paolo schmückte er mit einem Bildercyclus und phantastischen Figuren in Fresco und Oel, den Palaß des Andrea Loredan bei S. Ermagora mit Wappenschildern, steinernen Löwenköpfen und allegorischen Darstellungen der Tugenden, die Casa Flangini mit einem grau in grau gemalten Frieße und Halbfiguren des Bacchus, der Venus, des Mars und Mercur. Die bedeutendsten und gepriesensten Arbeiten dieser Art waren die Fresken, die er in der Zeit von 1506—7 auf Staatskosten an dem damals, nach dem Brande von 1504, neu erbauten deutschen Kaufhause in Venedig, am Fondaco de' Tedeschi, ausführte. Die obere Wandfläche war mit Einzelfiguren in nischenförmiger Einfassung, die untere mit Reitergestalten in einem gemalten Säulengange geschmückt, die Wandstreifen zwischen den Stockwerken mit Trophäen, nackten Gestalten und steinernen Köpfen. Zanetti, zu dessen Zeit (in der Mitte des vorigen Jahrhunderts) diese Fresken schon zum weitaus größten Theil zerstört waren, hat die Figuren der oberen Wandfläche in dem Zustande, in dem sie sich damals befanden, in seinem Bilder-

werk wiedergegeben: eine statuenartige weibliche Gestalt, aufrecht stehend, eine zweite sitzend und eine sitzende männliche Figur, alle drei fast völlig nackt.¹¹⁾ Nur von der ersten war vor einiger Zeit am Gebäude noch eine blasse Spur vorhanden, die jetzt auch, wie alles Uebrige, verschwunden ist.

Gleichzeitig mit Giorgione war Tizian an der Ausschmückung des Fondaco, vornehmlich mit den Arbeiten an der Südseite desselben, beschäftigt. Vafari und Lodovico Dolce, ein anderer, oben schon erwähnter Schriftsteller des 16. Jahrhunderts, berichten hierüber in verschiedener Weise.¹²⁾ Jener erzählt, daß Tizian die Betheiligung an den Fresco-Arbeiten am Fondaco der Gunst eines Barbarigo zu verdanken gehabt, der Andere sagt, daß er als Schüler Giorgione's mit dem-



Das Concert. Oelgemälde in der Galerie Pitti in Florenz.

selben gemeinschaftlich an den Fresken gearbeitet habe und fügt hinzu, eine der von ihm gemalten Figuren, eine Judith, sei so vorzüglich gewesen, daß, als sie enthüllt ward, Giorgione's Freunde sie sämmtlich für sein Werk hielten und sich beeilten, ihm über diese Arbeit, als das weitaus Beste, das er je geleistet, ihre Glückwünsche darzubringen; Giorgione habe die Ueberlegenheit des Schülers anerkennen müssen und sei darüber untröstlich gewesen. Der anonyme Verfasser der 1622 erschienenen Biographie Tizians, der die Familientradition der Vecelli genau kannte, weiß von dieser Geschichte nichts.¹³⁾ Er berichtet, daß Tizian, der die Vorzüge der »modernen« Kunstweise Giorgione's frühzeitig erkannt, die Bilder desselben heimlich studirt und dadurch seine Zuneigung erworben habe; als Giorgione den Auftrag für den Fondaco erhalten, sei Tizian von ihm zum Gehilfen berufen worden. Mag sich der jüngere Meister in seinen

Fondaco-Fresken dem älteren schon in gewisser Hinsicht überlegen gezeigt haben, jedenfalls ward das öffentliche Ansehen Giorgione's dadurch nicht beeinträchtigt. Sicher ist, daß Tizian, so lange Giorgione lebte, vom Staat nicht beschäftigt wurde, dieser dagegen gleich nach Beendigung der Arbeiten am Fondaco den Auftrag zur Ausführung eines großen Gemäldes für das Audienzzimmer des Gran Consiglio im Dogenpalast erhielt.

Vafari fand an den Fondaco-Fresken Giorgione's, mit Ausnahme des höchst lebendigen Colorits, nur wenig zu loben. Er sagt: »Giorgione malte hier, um seine Kunst zu zeigen, Figuren ganz nach der Willkür seiner Phantasie; weder Historien in zusammenhängender Reihe, noch einzelne Begebenheiten aus dem Leben hervorragender Personen der alten oder neuen Zeit sieht man dargestellt; was mich betrifft, so habe ich den Sinn der Bilder niemals verstehen können und auch Niemand gefunden, der ihn mir hätte erklären können. Hier ist ein Mann, dort eine Frau gemalt, in verschiedenartigen Stellungen, neben der einen Figur ein Löwenkopf, neben einer andern ein Engel, der wie ein Cupido aussieht, man wird nicht daraus klug. Ueber dem Thor, das nach der Merceria führt, ist eine sitzende Frau dargestellt, mit dem Haupt eines Riesen unter sich, so daß man sie für eine Judith halten könnte; sie erhebt Kopf und Schwert und spricht zu einem Deutschen, der weiter nach unten steht. Was diese Figur hier zu bedeuten hat, konnte ich nicht enträthseln, wenn sie nicht vielleicht eine Germania sein soll.« Daß sich Vafari mit diesen Gemälden nicht eben eingehend beschäftigte und sich nur flüchtig über sie informirte, geht daraus hervor, daß er die von ihm zuletzt erwähnte Figur, wahrscheinlich eine Justitia, die von Tizian herrührte, auch für eine Arbeit Giorgione's hielt.¹⁴⁾ Gleichwohl liegt in seinen Aeußerungen über die Fresken ohne Zweifel etwas Charakteristisches, und sie können, mit anderen Angaben über die Gegenstände dieser und der übrigen derartigen Malereien Giorgione's zusammengehalten, dazu dienen, die Vorstellung von denselben zu präcisiren. Die Einzelfiguren und Einzelgruppen dieser Malereien, mochte auch eine jede für sich eine bestimmte Bedeutung haben, standen offenbar unter einander in keinem strengen Gedankenzusammenhang, ihre Anordnung war vorwiegend durch ein spezifisch malerisches, decoratives Interesse bestimmt, sie vereinigten sich mit den verschiedenartigsten rein ornamentalen Gebilden zu einem farbenreichen Ganzen, in welchem das malerische Phantasieelement den gedanklichen Inhalt entschieden überwog. Für Vafari mußte diese decorative Kunst, den historischen, episch-cyclischen Compositionen und den Idealdarstellungen der florentinischen und römischen Wandmalereien gegenüber, etwas Fremdartiges haben, das ihn um so leichter zu einer tadelnden Kritik reizen konnte, als er in Bezug auf die venezianische Schule überhaupt zu einer solchen geneigt war. Andere Schriftsteller, bei denen man ein intimeres Verständniß für die Vorzüge dieser Schule voraussetzen darf, sprechen von jenen Werken mit der entschiedensten Bewunderung. Zanetti, auf das Urtheil Früherer gestützt, sagt von den Fondaco-Fresken Giorgione's, daß sich in ihnen die Gluth und Ursprünglichkeit einer völlig aus den gewohnten Bahnen heraustretenden schöpferischen Kraft offenbare, während sich in denen Tizian's die Größe eines ruhigeren und maßvolleren Geistes zeige.¹⁵⁾

Was das Verhältniß beider Meister zu einander betrifft, so geht aus allem, was wir darüber erfahren, hervor, daß Tizian, wie auch Zanetti im Anschluß an die eben citirten Worte bemerkt, eine Zeit lang von dem Einfluß Giorgione's entschieden beherrscht war. Vafari sagt von dem Bildniß eines Barbarigo, welches er selbst gesehen, daß man es zweifellos, wäre es nicht mit Tizian's Namen bezeichnet gewesen, für ein Werk Giorgione's würde gehalten haben. In den Fondaco-Fresken ward der jüngere Meister, wie es scheint, zuerst vollkommen selbständig, jedenfalls kann bei späteren Werken desselben von einer Beeinflussung durch Giorgione nicht mehr die Rede sein.¹⁶⁾

Nächst der Madonna von Castelfranco sind folgende drei Bilder die bedeutendsten uns erhaltenen Werke Giorgione's: die sog. Famiglia di Giorgione (früher in der Galerie Manfrin zu Venedig, jetzt im Besitz des Principe Giovanelli daselbst, die drei Astrologen in der Gemälde-Galerie zu Wien und das Concert in der Galerie Pitti zu Florenz, alle drei höchst prägnante Beispiele für diejenige Gattung von Darstellungen, als deren eigentlichen Erfinder man den Künstler von jeher betrachtet, von der man den Begriff des Giorgionesken vornehmlich abgeleitet hat. In den beiden zuerst genannten Bildern spielt das Landschaftliche wieder eine sehr bedeutende Rolle, beiden gibt ein eigenthümlich geheimnißvolles Stimmungselement fesselnden Reiz. In dem Bild der sogenannten Famiglia, auf dem sonnigen Rasenhügel im Vordergrund rechts sitzt ein jugendliches nacktes Weib, nur den Kopf und die Schultern leicht mit einem Leintuche bedeckt, an der Brust ein Kind, den ernstesten träumerischen Blick nach dem Beschauer gerichtet. Links auf der gegenüberliegenden Seite des schmalen Baches, der in der Mitte des Vordergrundes den Fuß des Hügel bespült, steht ein Jüngling, im malerischen Costüm der Zeit, an einen Stab gelehnt, den Kopf nach der Seite des Hügel gewendet, aber nicht nach dem schönen Weib, sondern wie in Sinnen verloren in die Ferne blickend. Im Mittelgrund rechts an der Rückseite des Hügel erhebt sich eine Gruppe hoher Bäume, links ihr gegenüber die Ruine eines antiken Gebäudes, im Hintergrund zeigen sich, an Castelfranco erinnernd, die Häuser und Thürme einer Stadt, über welcher bleigraue, von einem Blitzstrahl durchzuckte Gewitterwolken lagern. Die trübe, in düsteren Tönen verschwimmende Ferne contrastirt seltsam mit der schönen sonnigen Klarheit des Vordergrundes und steigert den Reiz der romantischen Situation, in der sich die beiden jugendlichen Gestalten so träumerisch einander gegenüber befinden. Was war die Meinung des Künstlers? Deutet der düstere Hintergrund auf ein Unheil, das den idyllischen Frieden Glücklicher zerstören wird, oder das nur wie ein drohender Schatten an ihnen vorüberzieht? Für eine novellistische Ausdeutung der Scene ist der Phantasie weiter Spielraum gegeben; in der Figur des Jünglings wird man Giorgione selbst, in der weiblichen Gestalt, die mit der Madonna von Castelfranco eine gewisse Verwandtschaft zeigt, die Geliebte des Künstlers vermuthen dürfen.

Ein Stimmungsbild, wie dieses, und in landschaftlicher Hinsicht nicht weniger interessant ist das zweite Gemälde «die drei Astrologen»; es zeigt im Vordergrund eine Figurengruppe, die sehr verschiedene Deutungen erfahren hat. Ein Jüngling, im Profil nach links gewendet, mit Zirkel und Winkelmaß in der

Hand, sitzt am Boden, den Blick sinnend in die Höhe gerichtet; mehr nach rechts und ganz von vorn gesehen, steht ein bärtiger Mann in orientalischer Tracht, mit einem dritten im Gespräch begriffen, der, eine würdevolle, in weite Gewänder gehüllte Greifengefalt, einen Zirkel und eine aufgerollte Sternenkarte in der Hand hält. Hinter dieser Gruppe ragen hohe Baumstämme auf, die sich dunkel gegen den Himmel absetzen; auf der gegenüberliegenden Seite des Vordergrundes erhebt sich eine tiefbeschattete Anhöhe, während sich in der Mitte des Bildes ein Durchblick in die Ferne eröffnet, auf ein waldiges Thal, in dem ein Dorf mit spitzem Kirchthurm und Mühlen gelegen ist; den Horizont, an welchem eben die Sonne hinabsinkt, röthet ein warmer goldiger Schimmer. Die drei Männer, die man bald Chaldäer, Astrologen, bald Feldmesser genannt hat, erscheinen wie Repräsentanten jener halb poetischen, halb philosophischen Art der Naturbetrachtung, die für das Zeitalter der Renaissance bezeichnend ist. Für das Gefühl auf's Unmittelbarste verständlich ist der allgemein poetische Zusammenhang zwischen der abendlichen Stimmung der Landschaft und der contemplativen Stimmung dieser drei Gestalten.¹⁷⁾

Das bedeutendste jener drei Gemälde ist das Concert in der Galerie Pitti. Die Composition — eine Zusammenstellung von drei Halbfiguren — ist die einfachste, die sich denken läßt: ein Mönch im Augustinerkleid sitzt am Clavier, dessen Tasten er mit beiden Händen berührt, indem er den Kopf nach dem älteren rechts stehenden Geistlichen zurückwendet, der in der einen Hand eine Laute hält und die andere leicht auf der Schulter des vor ihm Sitzenden ruhen läßt, aufmerksam den ange schlagenen Tönen folgend; links steht ein Jüngling in ritterlicher Tracht, den Federhut auf dem Kopfe, mit der Miene sinnenden Zuhörens. Der Zauber einer edlen Musik spiegelt sich ergreifend in dem physiognomischen Ausdruck der drei Gestalten, am wirkungsvollsten in den bedeutenden Zügen, in dem glänzenden Auge des Mönchs. Sicher ist es nicht zufällig, daß Wirkungen der Musik schon seit Giov. Bellini, der seine Engelknaben besonders gern musizirend darstellte, in der venezianischen Malerei so häufig geschildert wurden. Kein Gemälde erscheint hierin bedeutender, als dieses »Concert«, für welches der Ausdruck musikalischer Empfindung die ausschließliche Aufgabe war und dessen Gestalten diese Empfindung mit so großer physiognomischer Feinheit ausgeprägt zeigen. Diese geistige Feinheit der Charakteristik, verbunden mit dem eigenthümlichen Reize der Lichtführung und der Stimmung der Farben, die freie Sicherheit des Vortrags bei der vollendetsten Durchführung alles Einzelnen machen das Gemälde zu einem der hervorragendsten Werke der gesammten venezianischen Malerei des Cinquecento.

Bei einer Anzahl anderer Bilder war es offenbar vornehmlich der Charakter des Gegenstands, weshalb sie Giorgione zugeschrieben wurden. Entschieden Giorgionesk sind in dieser Beziehung das Concert im Louvre zu Paris und das sogenannte Horoscop in der Galerie zu Dresden (früher in der Gal. Manfrin zu Venedig, dann in der Barker'schen Sammlung zu London). Die Art der Behandlung und Ausführung aber, namentlich die Vernachlässigung der Form in beiden Bildern, läßt stark bezweifeln, daß sie von Giorgione's eigener Hand herrühren. Das Concert des Louvre ist im Gegenstand ein vorzüglich charakteristisches Bei-



Pietà. Oelgemälde im Monte di Pietà zu Treviso.

spiel der oben erwähnten pastoralen Idyllen; vorn eine schattige Wiese, die von der rechten Seite bis in die Mitte des Bildes Bäume und dichtes Gebüsch umschließen, während sich links hügeliges Terrain in die Tiefe erstreckt, in der Ferne von felsigem Meeresufer begrenzt; das Licht des Abends glüht am Horizont in tiefen röthlichen Tönen. Ein Hirt zieht mit seiner Heerde im Mittelgrunde vorüber; vorn auf dem weichen Rasen sitzen zwei junge Männer, der Eine im modischen Costüm der Zeit, die Laute spielend, der Andere in ländlicher Tracht, ihm zuhörend, und beiden gegenüber, ganz vom Rücken gesehen, eine junge nackte Frau, in der ruhenden Hand eine Flöte. Eine andere weibliche Gestalt, die keine andere Bekleidung als ein weißes Gewandstück trägt, das von der Hüfte über den Schenkel herabgleitet, steht zur Linken, auf den Rand eines Brunnens gestützt, aus dem sie mit einem gläsernen Gefäß geschöpft hat. Die Sinnlichkeit der Darstellung hat keinen lüfternen Zug, und das tiefe kräftige Colorit des Bildes, vor allem der glühende Goldton des Fleisches, der im Contrast zu dem dunklen Grün der Landschaft doppelt wirkungsvoll erscheint, ist von ungewöhnlichem Reiz. Aber von dem feilischen Leben, der Noblesse und Formenfeinheit, durch die sich die Gestalten der bisher erwähnten Bilder auszeichnen, ist hier wenig zu finden, die Körperformen der beiden weiblichen Figuren sind schwach modellirt, in den Umrissen äußerst verschwommen, so daß man das Bild schwerlich für ein Originalwerk Giorgione's halten kann. Man begreift angefichts einer solchen lediglich durch die Farbe wirkenden Composition die oben citirte Aeußerung des französischen Kritikers, die jedenfalls vornehmlich durch dieses unter Giorgione's Namen berühmte Bild veranlaßt wurde. Nach Crowe und Cavalcaselle hat dasselbe wahrscheinlich einen Nächstahmer Sebastians del Piombo zum Urheber. — Was den Gegenstand des Dresdener Gemäldes betrifft, so hat man in dem Knaben, dem hier das Horoscop gestellt wird, den Sohn der Lucrezia Borgia vermuthet, wegen des weißen Adlers, des Wappens der Este, das unten in der rechten Ecke reliefartig an einem Stein angebracht ist. Im Vordergrund des Bildes sitzt eine junge weißgekleidete Frau, den Blick zu dem vor ihr am Boden liegenden nackten Knaben gewendet; in dem verfallenen Mauerwerk zur Rechten, in dessen Nische eine Venusstatue steht, sitzt der Astrolog, ein bärtiger Alter, mit Zirkel und Himmelscheibe; ein junger Mann in ritterlicher Tracht, das Federbaret in der Hand, steht an das Gemäuer gelehnt und scheint, wie die Frau, den astrologischen Ausspruch zu erwarten. Den Mittel- und Hintergrund zur Linken bildet eine parkartige Gegend, die von einem Schäfer mit seiner Heerde und andern kleinen Figuren belebt ist. In diesem Bilde ist der Mangel an Feinheit der Zeichnung und Modellirung kaum weniger auffällig, als im vorigen. In den reichen, gefättigten, prachtvollen Farben vermifst man die feingestimmte Harmonie, die dem Colorit Giorgione's eigen ist. Vielleicht ist das Bild dem Girolamo Pennacchi zuzuweisen.

Ein anderes Gemälde des Dresdener Museums, das unter Giorgione's Namen bekannt ist und mit Recht bedeutenden Ruf hat, die Begegnung Jakobs mit Rahel, eine anmuthige idyllische Scene in reich entwickelter poetischer Landschaft, gibt gleichfalls zu Echtheitsbedenken Anlaß. Die eigenthümliche Lockerheit der Pinselführung, die einen Schüler Palma's vermuthen läßt, und die vor-

herrschenden braunen, in den Schatten öfters undurchsichtigen Töne machen die Urheberchaft Cariani's von Bergamo (Giovanni Bufi's) wahrscheinlich. Auch der Charakter der Landschaft, der an die waldige Umgebung von Bergamo erinnert, scheint für diese Annahme zu sprechen. Die Buchstaben G. B. F., mit denen das Bild auf dem im Vordergrund liegenden Sack bezeichnet ist, hätten sonach statt: »Giorgio Barbarelli fecit« »Giovanni Bufi fecit« zu bedeuten.

Ebenso machen sich bei einem vierten, sehr berühmten Gemälde, das man in der Regel für ein Werk Giorgione's ansieht, bei der sogenannten Sturmbeschwörung in der Akademie zu Venedig Zweifel an der Echtheit geltend. Die Darstellung scheint sich auf die Legende von der wunderbaren durch die hl. Markus, Georg und Nikolaus bewirkten Errettung Venedigs bei der Sturmfluth vom J. 1340 zu beziehen. Neben dem Schiffe, das mit den Dämonen des Sturmes bemannt ist, kämpft ein von nackten Männern geruderter Nachen gegen die wildbewegten Wogen, während der Kahn mit den Heiligen, die den Sturm durch das Zeichen des Kreuzes beschwören, ruhig heranfährt. Die Aufgeregtheit der ganzen Schilderung, der schwärzlich düstere Ton der ziemlich rohen Färbung deutet auf einen späteren Meister des 16. Jahrhunderts. Schon in früherer Zeit waren die Ansichten über den Urheber dieses Bildes verschieden: Vafari schrieb es dem Palma Vecchio zu, Zanetti dem Giorgione, während es noch Andere für ein Werk Paris Bordone's hielten, eine Ansicht, die das meiste für sich hat.

Unter den religiösen Bildern, die man Giorgione zuschreibt, wird dem kreuztragenden Christus (Brustbild) in der Casa Lofchi zu Vicenza der größte Anspruch auf Echtheit zuerkannt. Nach einer Aeußerung O. Mündler's hat das Gemälde bei fester und strenger Modellirung der Formen, die an Lionardo erinnert, einen Schmelz, eine Durchsichtigkeit und Kraft der Farbe, welche die Urheberchaft Giorgione's nicht zweifelhaft erscheinen lassen. — Die Madonna mit dem Kinde zwischen der hl. Brigitte und einem bärtigen Heiligen im Museo del Prado zu Madrid, die dort den Namen Giorgione's führt, ein kostbares Werk, das von der ganzen Frische der venezianischen Blüthezeit erfüllt ist, wird man für eine Jugendarbeit Tizian's halten dürfen, dessen Eigenthümlichkeit vor allem die Madonnengestalt an sich trägt; die hl. Brigitte ist der Violante Palma's im Wiener Belvedere sehr ähnlich. — Die Echtheit der berühmten Pietà in Treviso (Monte di Pietà), die zuerst bei Boschini¹⁸⁾ als Giorgione's Werk erwähnt wird, ist neuerdings gleichfalls von verschiedenen Seiten in Frage gestellt worden. Auf der Deckplatte eines Sarkophags, die quer über diesen gelegt ist, ruht der Leichnam Christi halb sitzend; der schwere, fast athletisch gebildete Körper sinkt zurück, so dafs sich der nach hinten überhangende Kopf in stärkster Verkürzung zeigt; zwei muskulöse Engelknaben stützen mit Anstrengung die Last des Körpers, der eine stemmt sich gegen die rechte Schulter des Todten, ein zweiter hat seinen linken Arm gefasst, während ein dritter schwebend das linke in den Sarkophag herabhängende Bein Christi an einem Tuche hält. Der Formencharakter sämmtlicher Figuren, das Abfichtliche eines wichtigen Kraftausdrucks in der Bildung derselben, das Aeußerliche in der ganzen Auffassung des Vorgangs, die geflüchtete Betonung der körperlichen Anstrengung in der Haltung der Putten und die Mängel der Zeichnung, die namentlich in den letzteren auf-

fällig sind, dies Alles spricht gegen die Autorſchaft Giorgione's und für eine ſpättere Entſtehungszeit des Werkes. In der coloriftiſchen Durchführung ſind nach Crowe und Cavalcaſelle Ungleichheiten bemerklich, die annehmen laſſen, daß das Bild nicht durchaus von derſelben Hand herrührt. Die virtuoſe Bra-
vour, die in der Behandlung vorherrſcht, macht ihnen wahrſcheinlich, daß es in den Haupttheilen ein Werk Pordenone's iſt.

Unter den zahlreichen, Giorgione zugeſchriebenen Halbfigurenbildern machen die fog. Sibyllen eine beſondere Gattung aus. Ob auch nur eines dieſer Bilder dem Künſtler angehört, iſt zweifelhaft. Einige derſelben ſind ohne Frage Wiederholungen von ſpäterer Hand, in denen die urſprüngliche Bedeutung jener Geſtalten, die gewiſſermaßen als moderne Muſen den Zuſtand poetiſcher Inſpiration veranſchaulichten, nicht ſtreng feſtgehalten iſt. In einem Bilde der Münchener Pinakothek iſt eine ſolche Sibyllenfigur ohne das Attribut des ſibylliniſchen Buches dargeſtellt; ſie hält in der einen Hand einen Rundſpiegel, in der andern eine Kerze und iſt deſhalb als »Eitelkeit« bezeichnet worden. Im Typus des Kopfes erinnert das Bild, das bald Giorgione, bald Tizian, bald dem älteren Palma zugeſchrieben wurde, an Pordenone.

Von anderen, unter Giorgione's Namen bekannten Halbfigurenbildern, Compoſitionen von zwei oder mehreren Geſtalten, wird als eines der intereſſanteſten und reizendſten das im Buckingham-Palaſt befindliche Gemälde gerühmt: ein Edelmann, der ein ohnmächtiges Weib in den Armen hält. Nach Crowe und Cavalcaſelle gehört dieſes Bild, das ſchon zur Zeit Karl's I. für ein Werk Giorgione's galt, ohne Zweifel der blühendſten Epoche der venezianiſchen Schule an. Offenbar ſind intereſſante Motive ähnlicher Art ſehr häufig der Anlaß geweſen, Darſtellungen mit dem Namen des Künſtlers zu belegen, die im Uebrigen mit ſeiner Eigenthümlichkeit wenig gemein haben. Für eine Reihe ihm zugeſchriebener Gemälde, in denen der nämliche Gegenſtand — ein Ritter mit dem Knapen zur Seite — mit einigen Variationen wiederkehrt, iſt vermuthlich ein verloren gegangenes Werk Giorgione's das Vorbild geweſen. Eines dieſer Gemälde befindet ſich in der Belvedere-Galerie zu Wien, ein zweites im Muſeum zu Stuttgart. Das effektvolle, namentlich durch Beleuchtungscontraſte wirkſame Halbfigurenbild in der genannten Galerie, welches einen jungen, mit Weinlaub bekränzten Mann darſtellt, der von einem Landsknecht meuchlings angefallen wird, iſt vielleicht aus der Schule Palma Vecchio's hervorgegangen.

Von den Porträtbildern endlich, die unter Giorgione's Namen gehen, ſind die bekannteſten: der Malteſer in den Uffizien zu Florenz, ein Gemälde von beſtechender Wirkung, bei dem aber fraglich ſcheint, ob es ein durch ſpättere Retouchen alterirtes Original Giorgione's oder nur das Werk eines talentvollen Nachahmers iſt, das Doppelpor-
trät im Muſeum zu Berlin, eines der Giorgionesken Werke, die in der geiſtigen Auffaſſung der Höhe des Meiſters ſehr nahe kommen, und das intereſſante Bildniß in der Pinakothek zu München (angeblich Porträt eines Fugger), das in der lockeren Art der Behandlung an Palma's Schule erinnert.

Außer den erwähnten Bildern findet man noch eine große Menge anderer mit dem Namen Giorgione's getauft. Sie gehören ſämmtlich der ſpäteren vene-

zianischen Schule und von derselben abhängigen Meistern an, bei denen, etwa seit dem Auftreten Bonifazio's, die Uebertreibungen des coloristischen Prinzips, die Flüchtigkeit der Behandlung, eine vorwiegend decorative oder auf blofs sinnlichen Reiz ausgehende Richtung immer entschiedener um sich griffen. Unter dem glänzenden Namen Giorgione's verbergen sich nicht selten die Namen eines Schiavone, Rocco Marcone, Della Vecchia, Calderara, Grassi und ähnlicher Virtuosen des Colorits. In Giorgione's Kunstcharakter — dies wird man mit Sicherheit behaupten dürfen — war von der Art dieser späteren Meister noch keine Spur. Hervorgegangen aus der strengen Schule des 15. Jahrhunderts, erscheint er auf der Höhe seiner Entwicklung neben Tizian als der Hauptvertreter des eigentlich klassischen Stils der venezianischen Malerei.



- 1) Vergl. Crowe und Cavalcaffelle; Tizian, Leben und Werke. Deutsch von Jordan. S. 32 u. 33.
- 2) Vergl. Crowe und Cavalcaffelle, Geschichte der italienischen Malerei. Bd. VI. S. 158.
- 3) Vafari-Le Monnier, 1851. Vol. VII, p. 81.
- 4) Ridolfi, Le Maraviglie dell' Arte etc. Venezia 1648. I, p. 137. — Vergl. Crowe und Cavalcaffelle. Gesch. der ital. M. Bd. VI, S. 199.
- 5) Das bedeutendste dieser Bilder war die Madonna in S. Giovanni e Paolo zu Venedig, die mit Tizian's berühmtem Petrus Martyr im J. 1867 ein Raub der Flammen wurde. S. das vorangehende Capitel.
- 6) Burckhardt, Cicerone. 3. Aufl., S. 1059.
- 7) Les Chefs-d'oeuvres de la peinture italienne. Paris 1870, p. 204.
- 8) Crowe u. Cavalcaffelle, Gesch. der ital. M. Bd. VI, S. 154 ff.
- 9) Ein drittes Gemälde von derselben Gröfse und ganz ähnlichem Charakter, wie diese zwei, welches zugleich mit denselben aus der Medicaischen Sammlung in Poggio Imperiale in die Uffizien gelangte, wird daselbst gleichfalls als ein Werk Giorgione's bezeichnet, rührt aber nach Crowe und Cavalcaffelle von Giovanni Bellini her und ist, was die Art der künstlerischen Auffassung betrifft, geradezu als das Vorbild für die beiden andern zu betrachten. Auf einer Terrasse am Seegeflade kniet vor der Jungfrau eine weibliche Gestalt zwischen zwei Heiligen, hinter einer Balustrade sieht man Joseph und Paulus, in dem Hügelland jenseits des Sees eine Heerde, einen jagenden Centauren und einen Einsiedler in seiner Höhle.

- 10) Die Geburt Christi in der Sammlung Beaumont zu London und das Epiphanienbild in der Sammlung Sir William Miles in Leigh Court.
- 11) Zanetti, *Varie pitture a fresco de' principali maestri Veneziani*, 1760.
- 12) Vafari-Le Monnier, 1851. Vol. 13, p. 20. — Lodovico Dolce, Aretino oder Dialog über Malerei. Uebersetzt von Cajetan Cerri, mit Einleitung und Noten versehen von R. Eitelberger v. Edelberg. (Quellenchriften für Kunstgeschichte etc. II.) S. 89—91, 98.
- 13) Breve compendio della vita del famoso Tiziano Vecellio di Cadore. Venedig 1622. (Von Tizianello, einem Vetter Tizians im dritten Gliede, der Marquise von Arundel und Surrey gewidmet.)
- 14) Abgebildet bei Zanetti a. a. O.
- 15) Zanetti, a. a. O. S. VI, Anm.
- 16) Vergl. über die Beziehungen Giorgione's zu Tizian: Crowe und Cavalcaffelle, Tizian (deutsch v. Jordan), S. 79 ff. und Eitelberger's Anmerkungen zu Dolce's Aretino (f. o.), S. 89—91.
- 17) Vergl. C. v. Lützow's Text zu Unger's Radirungen nach Gemälden d. K. K. Gemälde-Galerie in Wien. 1876. S. 13 ff.
- 18) Bofchini, *Carta del Navegar pittoresco*, p. 36.



Jacopo Palma der Aeltere.

Geb. in Serinalta bei Bergamo um 1470; gest. in Venedig 1528.

Ein undurchdringliches Dunkel liegt über den Lehrjahren von Giorgione Palma vecchio, Tizian, jener drei Männer, welche in überraschend kurzer Zeit die venezianische Malerei zu jener üppigen und freien, über das beschränkte Zeitbewusstsein hinauswirkenden Schönheit und Grösse emporführten, die in den Augen der Nachwelt die Unfreiheit, die schüchterne, keusche Grazie Bellini's in den Hintergrund gedrängt und den Charakter der venezianischen Malerei, in welcher der Entwicklungsgang der gesammten italienischen Malerei gipfelte, bestimmt hat. Von Tizian berichtet wenigstens Vasari, der freilich für ihn und seine Landsleute keine allzu verlässliche Quelle ist, dass er ein Schüler Giovanni Bellini's gewesen. Aber die Erstlingswerke Tizians verrathen nirgends den Einfluss Bellini's in folchem Grade, dass an ein enges Schulverhältniss zu denken wäre. Viel deutlicher tritt in seinen frühen Arbeiten die Eigenart Giorgione's und Palma Vecchio's zu Tage; ja wenn wir verdächtige Quellen ganz bei Seite lassen und nur die sicheren Werke der drei Meister in's Auge fassen, werden wir gewahr, dass sich einer am anderen emporgerankt hat, dass einer dem anderen gewisse Eigenthümlichkeiten abfah und mit den feinigen verschmolz, dass aber schliesslich Tizian derjenige war, der alle die glänzenden Vorzüge seiner Alters- und Kunstgenossen gleichsam wie Sonnenstrahlen in einem Brennpiegel auffing und mit denen seiner eigenen Individualität zu jener machtvoll wirkenden, prächtig schillernden, majestätischen Einheit verschmolz.

Alle drei wuchsen auf und entwickelten sich in derselben künstlerischen Atmosphäre, und daraus lassen sich gleichfalls gewisse gemeinsame Charakterzüge erklären. Bei dem Mangel aller sichern Zeugnisse scheint doch wenigstens so viel festzustehen, dass sie zu einer Zeit in das Kunstleben Venedigs traten, wo sich der Sieg der neuen, von Antonello da Messina importirten flandrischen Oeltechnik über die alte Temperamalerei bereits vollzogen hatte und die beiden Bellini, Gentile und Giovanni, sich im Vollbesitze ihrer Kraft und auf der Höhe ihres Ruhmes befanden. Dieser Eintritt der drei Maler in die venezianische Kunstgenossenschaft mag in dem Zeitraume von 1485 bis 1495 erfolgt sein, so zwar, dass Giorgione als der erste und Tizian als der letzte im Kreise der charaktervollen Persönlichkeiten erschien, welche damals in der venezianischen Malerei tonangebend waren: Bellini, Cima da Conegliano, Carpaccio u. s. w.

Mit der Wende des Jahrhunderts tritt Tizian in das Licht der Geschichte; von Palma, der unzweifelhaft um mehrere Jahre älter war und mit seinem grossen Kunstgenossen in einem freundschaftlichen Verkehr gestanden zu haben scheint, um den die Sage ihre Fäden gesponnen hat, reden die Urkunden aber nicht

vor dem Jahre 1520. Und gerade da, wo sie zum ersten Male ihr Schweigen brechen, können wir aus ihnen keinen Gewinn für die Aufklärung des künstlerischen Entwicklungsganges des Meisters ziehen. Am 21. Mai, am 3. Sept., am 22. Nov. 1520 und am 27. Juli 1521 erhielt Palma vier Zahlungen im Gesamtbetrage von 100 Dukaten für ein Altarbild, das er im Auftrage des Signor Marino Querino für eine Kapelle dieses Geschlechtes in S. Antonio in Venedig gemalt hatte, auf welchem die Verlobung der heiligen Jungfrau mit Joseph dargestellt war. Das Bild, welches zu den fechten gehört, die Vafari von der Hand des Meisters erwähnt, muß schon frühzeitig Unbilden erlitten haben, denn der jüngere Palma, der Großneffe des Meisters (1544 bis ca. 1628), restaurirte es auf Veranlassung des Luigi Querino, eines Neffen Marino's, oder er mußte es vielmehr neu malen, da nur die Gruppe des Hohenpriesters, der Jungfrau und des heiligen Joseph intact geblieben war. Wie Ridolfi in seinen »Maraviglie dell' arte« erzählt, wäre dieser Rest als eine kostbare Reliquie von dem jüngern Palma heilig gehalten worden. Es scheint demnach, daß das Gemälde später aus der Kirche entfernt wurde. Jetzt ist es verschollen und damit uns die Möglichkeit genommen, an der Hand eines zuverlässig datirten Bildes die Phase von Palma's Stil festzustellen, welche die letzte Epoche seines künstlerischen Schaffens bildete.

Denn schon im Jahre 1528 starb der Meister. Als er seinen Tod herannahen fühlte, ließ er einen Notar und zwei Zeugen kommen, vielleicht wie sie ihn der Zufall finden ließ, und dictirte am 28. Juli 1528 ein Testament, welches noch im Archivio Notarile in Venedig vorhanden ist. Sein Tod muß bald darauf erfolgt sein, denn ein zweites Document lehrt uns, daß bereits am 8. August das Inventar seines Nachlasses aufgenommen wurde. Aus dem Testamente gewinnen wir wenigstens einige Daten über seine äußern Lebensumstände. Wir erfahren, daß er der Sohn eines Ser Antonio aus dem Kirchspiel San Baffo war, daß er sich bei Abfassung seines Testaments in äußerst günstigen Vermögensverhältnissen befand und daß er keine legitimen Erben hinterließ, die einen Anspruch auf seinen Besitz erheben konnten. Nach Abzug einiger Legate für Kirchen, Hospitäler und fromme Stiftungen und nach Aussetzung einer Summe für Seelenmessen sollte seine ganze bewegliche und unbewegliche Habe zu gleichen Theilen an die Kinder seines verstorbenen Bruders Bartolomeo, Antonio, Giovanni und Marietta, fallen, eine zweite Nichte, Margherita, ebenfalls eine Tochter des Bartolomeo, dagegen nur zweihundert Dukaten erhalten. Sein Leichnam sollte in der Scuola Santo Spirito bestattet werden, deren Mitglied er war. Aus dem Umstande, daß er fünfundzwanzig Dukaten unter ärmere Verwandte in Venedig und im Gebiete von Bergamo vertheilen ließ, gewinnt die Mittheilung Ridolfi's in den *Maraviglie dell' arte* (Venedig 1648), daß er in Serina oder Sernalta bei Bergamo geboren worden, auch eine urkundliche Stütze, während andererseits die ebenfalls von Ridolfi zuerst und danach von Boschini in seiner *Carta del navegar pitoresco* (Venedig 1660) erzählte, romantische Geschichte von der Liebe Tizians zu Palma's Tochter Violante durch das Testament des Malers in ein luftiges Nichts zerfällt. Beide Maler benutzten augenscheinlich eine Zeit lang dieselben weiblichen Modelle, und daraus mag sich die Sage entsponnen haben, die sich im Laufe der Zeit an verschiedene weibliche Bildnisse Tizians



Der h. Petrus auf dem Throne. Akademie zu Venedig.

und Palma's heftete, bis schliesslich aus der einen Tochter Palma's das liebliche Trifolium wurde, welches die Dresdner Galerie besitzt.

Das Testament scheint in aller Hast aufgesetzt worden zu sein. Von den Zeugen, die es unterschrieben haben, war der eine ein gewisser Guido Solano, ein Arzt, der andere Michiel da Feltre, ein Tuchmacher, der seine Unterschrift und Beglaubigungsformel unter das lateinisch abgefasste Document in venezianischem Dialekt setzte. Vielleicht war es die Pest, welche, wie fast fünfzig Jahre später seinen grossen Kunstgenossen Tizian, auch Palma Vecchio mitten aus seinen Entwürfen herausriß. Seit 1527, seit der Eroberung Roms, hauste sie fast ohne Unterlass in Italien, und gerade im Juli und August 1528 wüthete sie mit besonderer Heftigkeit. Das französische Heer, welches unter dem Marschall de Lautrec im Neapolitanischen operirte und dem auch dreitausend venezianische Soldaten angehörten, litt so fürchterlich durch die Seuche, daß es bis auf viertausend Mann zusammenschmolz.

Palma Vecchio wurde mitten aus zahlreichen Entwürfen herausgeriffen. Aus dem nach seinem Tode, am 8. August 1528, gerichtlich aufgestellten Inventar erfahren wir, daß er aufser 26 vollendeten 19 halb oder fast ganz vollendete oder nur eben erst begonnene Gemälde, darunter umfangreiche Altarbilder, in seinem Atelier zurückließ. Unter den letzteren befanden sich zwei, die er im Auftrage des Francesco Querino, eines Mitgliedes derselben Familie gemalt hatte, die ihm bereits 1520 ihr Wohlwollen bewiesen hatte.

Auch das Portrait dieses Francesco Querino wird unter den hinterlassenen Bildern Palma's aufgeführt. Aufser den Querini protegirten auch die Priuli, die Cornari und die Contarini den Maler. In den Palästen der beiden ersten wurde ihm eine Wohnung eingeräumt, in welcher er für diese edlen Familien arbeitete. Francesco Priuli, der Procurator von San Marco, wird von Sanfovino als sein besonderer Gönner namhaft gemacht. Wie Giorgione und Tizian wurde auch er der Ehre gewürdigt, die Königin von Cypern, Caterina Cornaro, die in Afolo ihren Wittwenitz hatte, zu malen. Aber von den vielen Portraits, die in den verschiedenen Galerien für Caterina Cornaro gelten, ist keines würdig, auf den Namen Palma Vecchio's getauft zu werden.

Der anonyme Reisende, dessen Mittheilungen über Kunstwerke in mehreren oberitalienischen Städten Morelli im Jahre 1800 herausgegeben hat, führt auch eine Reihe von Bildern Palma's auf, die er in Privathäusern und Sammlungen gesehen, und giebt dabei einige schwache Anhaltspunkte für die Chronologie seiner Gemälde. In dem Hause des Francesco Zio in Venedig befanden sich im Jahre 1512 drei Bilder von seiner Hand: Christus und die Ehebrecherin, Adam und Eva und eine Nymphe. Von ihnen läßt sich heute nur noch eines nachweisen, Adam und Eva in der Galerie zu Braunschweig. Aber dieses Bild muß lange vor 1512 entstanden sein, da namentlich der Kopf der Eva den beiden Frauentypen innig verwandt ist, welche Tizian auf seinem Bilde »irdische und himmlische Liebe« in der Galerie Borghefe in Rom verwerthet hat. Nicht bloß in gewissen Aeußerlichkeiten wie in der Scheitelung und dem Arrangement des Haars zeigt sich diese Verwandtschaft, sondern auch in der coloristischen Behandlung, vornehmlich in der Modellirung der weichen Körperformen durch leichte

graue Töne. Da die Composition Tizians spätestens 1503 vollendet sein muß, wie sich aus dem Vergleiche mit dem Votivbilde Jacopo Pefaro's in Antwerpen ergibt, so ist auch Palma's Bild des ersten Menschenpaares in diese Zeit, also etwa an das Ende der ersten Periode seines künstlerischen Schaffens, zu setzen.

Ferner erzählt der Anonymus des Morelli, er habe 1525 in dem Hause des Taddeo Contarini, des Procurators von San Marco, »ein Bild mit drei Damen, Portraits nach der Natur, bis zum Gürtel von der Hand des Jacomo Palma« gesehen, und bei dieser Gelegenheit erwähnt er auch, Palma sei ein Bergamaske gewesen. Auch diese »drei Damen« sind noch vorhanden: es sind die vielgefeierten »Grazien« der Dresdner Galerie, die später in den Besitz der Familie Giustiniani und von dort in die Casa Cornaro da Cà grande kamen.

Von hier kaufte sie der Unterhändler des Königs von Polen und Kurfürsten von Sachsen, Algarotti, für 600 Dukaten, und seit jener Zeit bilden sie eine Zierde der Dresdner Galerie. Die Bezeichnung »drei Grazien«, welche Algarotti auf das Bild anwendete, rührt nicht von ihm her. Boschini weiß sich schon vor Bewunderung über dieses Bild gar nicht zu fassen. Er nennt die drei Damen »Nymphen, vielmehr Grazien oder, besser gesagt, drei Wunder oder drei Göttinnen«, und an einer andern Stelle sagt er, daß die »drei Göttinnen des großen Palma das Erstaunen aller Welt erregen«. Mit der Jahreszahl 1525, die wir dem Anonymus entnehmen, ist aber keineswegs die Entstehungszeit des Bildes genannt. Die malerische Behandlungsweise deutet vielmehr auf eine um fünf bis zehn Jahre frühere Zeit. In den letzten Jahren seines Schaffens ist sein Fleishton von einem merkwürdig durchsichtigen, opalartigen Glanz, den wir auf dem Dresdner Bilde noch vermiffen, wenn wir nicht annehmen wollen, daß die Oberfläche des Gemäldes durch Putzen und Reiben ihren ursprünglichen Glanz eingebüßt hat und flach, ausdrucks- und leblos geworden ist. In rein coloristischer Hinsicht verdienen die drei Mädchen wenigstens heute nicht mehr die Bewunderung, welche ihnen die Zeitgenossen des Malers zollten. Die »Violante« in Wien, die Bella des Palazzo Sciarra und selbst das blonde, blauäugige Mädchen im Berliner Museum sind ihnen nach dieser Richtung bei weitem überlegen.

Das mittlere von den drei Dresdner Mädchen befand sich, als Bäuerin kostümiert, im Jahre 1525 im Besitz des Jeronimo Marcello in Venedig. Dort sah es ebenfalls der anonyme Reisende des Morelli. Jetzt befindet es sich im Schloß Alnwick in England. Endlich führt der Reisende noch die Darstellung einer Jungfrau und eines alten Weibes, zwei Halbfiguren vom Rücken gesehen, und eine Ceres an, die sich 1532 in der Casa des Andrea di Odoni in Venedig befanden. Letztere ist mit der oben erwähnten Nymphe des Francesco Zio identisch.

Für eine Chronologie der Werke Palma's giebt also auch der Anonymus des Morelli keine sicheren Anhaltspunkte. Vasari läßt uns vollends im Stich. Er nennt nur sechs Werke von Palma's Hand, und gerade dasjenige, an welches er die größten Lobeserhebungen knüpft, auf das er den Ruhm des Venezianers als Maler eigentlich begründet, der Sturm in der Scuola di San Marco, jetzt in der Academie von Venedig, ist nicht von Palma's Hand, in dessen Eigentum die Darstellung dramatisch erregter Vorgänge gar nicht liegt. Diese Sturmbeschwörung durch die heiligen Marcus, Georg und Nicolaus, welche Vasari und

andere nach ihm fälschlich als die Ueberführung der Leiche des heiligen Marcus nach Venedig bezeichnet haben, weist vielmehr eher die Hand des Paris Bordone auf, ohne dafs sich dies bei dem verdorbenen Zustande des Bildes mit Sicherheit behaupten ließe. Nach Vafari war Palma Vecchio ein Freund des Lorenzo Lotto, gleichfalls eines Bergamasken; er starb, wie Vafari weiter berichtet, in einem Alter von 48 Jahren. Wenn wir diese Summe von dem urkundlich erwiesenen Jahre seines Todes, 1528, abziehen, würde sich 1480 als das Jahr seiner Geburt ergeben. Aber dann müßten wir uns einerseits zu der ganz unwahrscheinlichen Annahme bequemen, dafs Palma um einige Jahre jünger war als Tizian und dafs er andererseits mit zwanzig Jahren als fertiger Maler daftand, der sich bereits seinen eigenen charakteristischen Stil geschaffen hatte; denn mit dem Jahre 1500 fängt die Reihe der Werke an, die bereits das volle Gepräge seines Stiles tragen. Wir haben vielmehr schon oben darauf hingewiesen, dafs seine Geburt ungefähr um das Jahr 1470 anzunehmen ist. Mit hin umfaßt sein künstlerisches Schaffen eine Epoche von etwa dreißig Jahren.

Die Zahl der Bilder, die sich mit Sicherheit auf ihn zurückführen lassen, beträgt ungefähr fünfzig. Von alten Schriftstellern werden dann noch weitere vierzig aufgeführt, deren Existenz nicht mehr nachgewiesen werden kann, und in seinem Nachlaß wurden noch fünfundvierzig aufgefunden, von denen 19 ausdrücklich als unvollendet bezeichnet werden. Damit würde die Zahl seiner Werke auf etwa 130 anwachsen, die sich auf einen Zeitraum von höchstens dreißig bis fünfunddreißig Jahren vertheilen. Bei dem Fleiße, welchen Palma auf die coloristische Durchbildung und die bisweilen zu emailartigem Glanz gesteigerte Flächenfläche seiner Bilder verwandte, eine immerhin höchst respectable Thätigkeit, die sich aber ausschließlich dem Privatdienste widmete. So weit unsere Kenntniß reicht, hat Palma niemals Staatsaufträge erhalten. Giovanni Bellini und später Tizian duldeten keinen neben sich, der sie um einen Theil der Gelder verkürzt hätte, welche die Signoria für Kunstzwecke zu opfern sich entschloß.

Die Gemälde, auf welche sich die Würdigung Palma's zu stützen hat, zerfallen in drei Gruppen. Die erste, die umfangreichste, schließt alle Bilder religiösen Inhalts in sich: Altartafeln für Kirchen und jene freundlichen, sinnigen Bilder schöner Existenz, auf welchen gewöhnlich die Madonna mit dem Jesusknaben in einem größeren oder kleineren Kreise von heiligen Frauen und Männern dargestellt ist und die der Italiener »*Sante conversazioni*«, heilige Unterhaltungen, nennt. Die zweite Gruppe umfaßt die Bilder aus der classischen Mythologie und Geschichte, deren Zahl nur eine geringe ist, da die meisten Bilder dieses Inhalts, welche Palma gemalt hat, nicht mehr nachweisbar sind. Die dritte Gruppe endlich wird von jenen herrlichen Frauenportraits gebildet, welchen Palma hauptsächlich seinen Ruhm bei der Nachwelt verdankt. In ihnen erreicht er eine Höhe, die ihn ebenbürtig neben Tizian und Giorgione stellt.

Crowe und Cavalcaffelle haben in ihrer Geschichte der italienischen Malerei auch für die Beurtheilung Palma's und eine chronologische Besprechung seiner Werke nach hervorragenden Stilmomenten den Grund gelegt. Sie stellen an die Spitze seiner Schöpfungen eine heilige Conversation mit Halbfiguren, die aus der Casa Giustiniani stammt und sich zuletzt im Besitze des Mr. Reiset in Paris

befand. Die heilige Jungfrau sitzt mit dem Kinde in einer freundlichen Landschaft, umgeben von den Heiligen Hieronymus und Petrus, der den nur bis zu den Schultern sichtbaren Stifter der Madonna empfiehlt. Das Bild ist darum besonders merkwürdig, weil sich auf einem Zettel im Buche des Hieronymus folgende Inschrift findet: JACHOBVS . PALMA . MD. Diese Inschrift ist geradezu ein Unicum. Auf keinem zweiten der Bilder, die unzweifelhaft von Palma's Hand herrühren, nicht einmal auf seinem Hauptwerke, der heiligen Barbara, findet sich der Name des Künstlers oder seine Anfangsbuchstaben oder eine Jahreszahl. Wo etwas derartiges vorkommt, ist entweder die Autorschaft Palma's von vornherein ausgeschlossen oder die Inschrift ohne Mühe als spätere Fälschung zu erkennen. Auch Giorgione, Palma's Kunstgenosse, hat seine Bilder, wenigstens die, welche uns erhalten sind, niemals mit Jahr oder Namen bezeichnet. Wir werden demnach auch die Jahreszahl auf dem oben erwähnten Bilde nicht mit besonderem Vertrauen betrachten, wenn es auch nichtsdestoweniger feststeht, daß die erste Phase von Palma's Stil etwa um 1500 ausgebildet war, und daß das Reiset'sche Bild das erste nachweisbare Beispiel für diese Stilperiode ist. Noch zeigt sich deutlich die keusche, naive Art Bellini's, aber schon um einen Grad aus der beengenden Grenze des 15. Jahrhunderts in die freiere, sinnlichere Sphäre des 16. Jahrhunderts herausgehoben. Die Formen der Madonna sind üppiger, als sie Bellini zu gestalten wagte, der Gesamtkarakter des Bildes weltlicher und moderner. Die Zeit der Andachtsbilder ist vorüber. Was Giorgione und Palma an heiligen Geschichten gemalt haben, sind meist genrehafte Familienscenen voll schöner Menschlichkeit, deren Acteurs nur nach alter Gewohnheit heilige Namen tragen. Die Freude an der schönen Natur ist auf das lebhafteste erwacht, die Modellmalerei fängt an in den Vordergrund zu treten, und damit gewinnt die venezianische Kunst den realistischen, lebensvollen Zug, der noch fast ein Jahrhundert lang ihre Lebens- und Triebkraft erhielt.

Den völlig ausgebildeten Palmesken Frauentypus zeigt bereits die hl. Katharina, die auf einer zweiten, derselben Epoche angehörenden heiligen Conversation (Dresden, Galerie No. 245) mit Johannes dem Täufer vor Maria und dem Kinde erscheint. Aus ihrem Angesichte spricht jene heitere, vornehme Gentilezza, jene unbefangene Liebenswürdigeit, die einen hervorstechenden Zug in jedem Frauenantlitze Palma's bildet und den Mangel an geistigem Leben und tieferer Befehlung auf das angenehmste vergessen läßt. Auf einem dritten zu dieser Gruppe gehörigen Bilde in der Stadtgalerie von Rovigo leisten Hieronymus und die heilige Helena mit dem Kreuz der Madonna und dem Jesusknaben Gesellschaft. Den Hintergrund bildet auf allen diesen und den meisten der folgenden, in dieselbe Kategorie gehörenden Bildern eine anmuthige Landschaft mit schönen Linien und fatten Farben, in welcher das vorn angeschlagene Motiv gewissermaßen leise ausklingt. Das gefällige Linienpiel in den bei aller Sicherheit und Correctheit weichen Umrissen der Figuren setzt sich in den sanft geschwungenen Bodenschwellungen und Hügeln des Hintergrundes fort, und die vorn mit aller Kraft ange schlagenen Farbenaccorde verflüchtigen sich gegen den Hintergrund in den Duft der Ferne zu leise dahinschmelzenden Tönen. — In diese erste Periode von Palma's Schaffen, in welcher noch der bellineske Typus von dem feinen nicht

verdrängt ist, fällt das Altarbild in der Kirche von Zerman bei Treviso, auf dem die thronende Madonna mit dem Kinde, von den lebensgroßen Figuren Johannes des Täufers, des Evangelisten Matthäus, der Hl. Helena und Peter umgeben, dargestellt ist. Nicht bloß in den Typen, sondern auch im Colorit, in der Composition und in dem violinspielenden Engel vor der Madonna wird die enge Verwandtschaft mit Bellini offenbar. Aber ebenso deutlich empfindet man auch, daß hier ein Meister auftritt, der durch eigene Kraft die alten Typen neu belebt und dem Colorit schon ungleich stärkere Reize abzugewinnen weiß, als es die Hauptvertreter der voraufgegangenen Generation vermocht hatten. Es ist demnach begreiflich, daß ein Maler, der mit einem Werke solchen Schrages debütierte, schnell seinen Platz eroberte und vollauf Beschäftigung fand.

Auf den ersten Schöpfungen Palma's hat der Colorist den Zeichner noch nicht in dem Grade überflügelt, daß die Zeichnung auf Kosten der Farbe vernachlässigt und daß nur noch mit der letzteren modellirt wird. Durch den reichen Faltenwurf der Gewänder scheinen noch fest umrissene und kräftig entwickelte Körperformen hindurch. Auch in der Schule der Bellini hat man sicherlich Zeichnung und Modellirung nicht minder sorglich gepflegt, wie es um die Wende des 15. Jahrhunderts in Florenz geschah. Cennino Cennini berichtet in seinem bald nach 1400 verfaßten Tractate über die Malerei, daß die Lehrzeit eines Malers sich auf dreizehn Jahre belief. Sie begann dann allerdings mit dem 10. oder 12. Lebensjahre des Schülers. Das erste Jahr dieser dreizehnjährigen Lehrzeit war ausschließlich der Uebung im Zeichnen gewidmet. Aber auch während der übrigen zwölf Jahre müsse der Lehrling ohne Unterlaß zeichnen, täglich ohne Ausnahme »fein es Fest- oder Arbeitstage«. Im Laufe des Jahrhunderts wurde die Lehrzeit freilich verkürzt. In Venedig dauerte dieselbe nur 5 bis 7 Jahre. Der Knabe durfte aber nicht vor Vollendung des zwölften Jahres in die Werkstatt eines Malers aufgenommen werden. Aus diesen Bestimmungen ergibt sich auch ein Anhaltspunkt für die Epoche, in welcher Jacopo Palma anfang selbständig als Maler zu arbeiten. Es mögen etwa die ersten Jahre des letzten Decenniums des 15. Jahrhunderts gewesen sein.

Nach Ridolfi war das älteste Bild, welches Palma in Venedig gemalt hat, ein Altarbild für die Kirche San Moisè in der Nähe des Markusplatzes, die Madonna mit dem Kinde auf einer Wolke schwebend und zu ihren Füßen die heiligen Johannes und Hieronymus, also in der Compositionsweise der Bellini ausgeführt, die auch für die späteren Kirchenbilder Palma's maßgebend blieb. Die Altartafel von San Moisè ist nicht mehr vorhanden, ebensowenig der gleichzeitig entstandene Altar der Querini in S. Antonio, von dem bereits die Rede war.

Bei dem Mangel an sicheren Stützpunkten für die Datirung der Werke Palma's ist es nicht leicht, den Uebergang von den erwähnten Jugendarbeiten zu den Schöpfungen seiner mittleren Periode zu finden, die ungefähr mit der heiligen Barbara abschließt. Der Christus in der Akademie zu Venedig, der von den Aposteln umgeben die Tochter der Wittve heilt, scheint die Reihe der Werke aus dieser Epoche zu eröffnen. Hier zeichnen sich schon die Gestalten durch eine größere Fülle und Ueppigkeit aus, die Magerkeit der Bellini ist völlig überwunden, aber ihre feelenvolle Zartheit und ihre ruhige Klarheit ist in dem Ausdruck der Köpfe

noch erhalten. Der dramatisch bewegte Moment, der dem Wesen Palma's durchaus nicht zufagt, hätte jedoch noch günstiger ausgebeutet werden können, als es der Kraft des mehr dem Befchaulichen zugewendeten Meisters gelungen ist. Die Körperfülle der Figuren Palma's steigert sich mehr und mehr auf einer schönen heiligen Conversation in der Galerie zu Bergamo und auf einem Votivbilde in der Galerie Colonna in Rom, bis sie schliesslich zu einer etwas schwammigen Wohlbeibtheit übergeht, die namentlich bei Kindern an das Ungefunde streift. Das Christuskind auf dem Bilde in der Galerie Colonna, welches die Mutter im Beisein des heiligen Petrus dem andächtig knieenden Donator zur Anbetung darreicht, ist solch' ein derbes wulftiges Knäblein, dem sicherlich ein fleissiges Naturstudium zu Grunde liegt. Das Werthvollste und Bedeusamste an diesem Gemälde ist aber das Portrait des Stifters, eines jungen bartlosen Mannes, nach Mündlers treffender Charakteristik »von unerreichter Wahrheit im Ausdruck, jnniger Hingebung und dabei von einer Kraft des Tons und einer markig körnigen Behandlung, worin Palma von keinem Venezianer übertroffen wird«.

Das Bild zu Bergamo, auf dem wir die Madonna mit dem Kinde, Johannes den Täufer und die heilige Magdalena sehen, bedeutet wieder in coloristischer Beziehung eine neue Etappe in dem Entwicklungsgange des Meisters. »Zu der Breite und dem Schmelz des Vortrags, dem fettflüssigen Farbenkörper, Palma's stehenden Eigenthümlichkeiten, gefellt sich hier ein goldiger Hauch, in den Menschen und Landschaften gleichmäfsig gehüllt sind, und eine zauberische Lichtdämmerung kündigt die Sphäre der mit geheimnisvollem Duftglanz überwobenen Gebilde der späteren Zeit des Meisters an.« (Crowe und Cavalcaffelle.)

Die volle Höhe seiner technischen Meisterschaft hat er auf dem Altarbilde für Fontanelle d'Oderzo, jetzt in der Akademie von Venedig, erreicht. Der heilige Petrus thront zwischen Johannes dem Täufer und Marcus und einer Heiligen (Catharina?) auf der einen und den heiligen Paulus, Tizianus von Oderzo und Justina auf der anderen Seite. »Bewegungen und Ausdruck der Gestalten sind kühn, zuweilen hastig, und kein zweites Werk Palma's zeigt grössere Energie und Kühnheit der technischen Behandlung, die vermöge ihrer fatten Breite und der ungewohnt stilvollen Anordnung der Gewänder dem Charakter der Zeichnung meisterhaft entspricht.« (Siehe die Abbildung S. 45.)

Jacopo Palma's Ruf mußte schon durch eine Reihe von Meisterwerken gefestigt sein, als die Bombardieri des Arsenals ihm den ehrenvollen Auftrag ertheilten, für ihren Altar in Sta. Maria Formosa das Bild der heiligen Barbara, der Schutzpatronin der Artillerie, zu malen. Die Bombardieri der Markusrepublik, die im Arsenal ihre eigene Aus- und Fortbildungsschule befasen, erfreuten sich unter den venezianischen Truppen eines ganz besonderen Ansehens, namentlich in einer Epoche, wie diejenige war, in welche die Hauptthätigkeit Palma's fällt. Seit der Liga von Cambray, seit 1508, legte die Republik von Venedig fast fünf- undzwanzig Jahre lang das Schwert nicht aus der Hand; aber selten folgte das Glück des Krieges während dieser langen Wirren dem Banner des heiligen Markus, und nur wenige Male begegnet man in der Geschichte dieser kriegerischen Ereignisse einer für die Venezianer glorreichen Waffenthat, welche die Bombardieri zu einer aufsergewöhnlichen Ehrung ihrer Schutzpatronin hätte veranlassen können.

Die Reife des Stils, welche das Altarbild Palma's nach allen Richtungen entwickelt, nöthigt uns, seine Entstehungszeit ungefähr in die mittlere Epoche seines künstlerischen Schaffens zu setzen, etwa in die Jahre 1512—1516, und in das letztere Jahr fällt allerdings ein großer Erfolg der Venezianer, den diese zum guten Theil ihrer vortrefflichen Artillerie verdankten, welche in die Wälle und Mauern furchtbare Brechen geschossen hatte, — die Eroberung von Brescia. Dieser Erfolg, der erste seit langer Zeit, rief in Venedig allgemeinen Jubel hervor, glänzende Feste wurden gefeiert, die mehrere Tage dauerten, und vielleicht war es bei diesem Anlaß, daß die Artilleristen sich entschlossen, ihrem Altar in Sta. Maria Formosa jenen Schmuck zu verleihen, der sich den herrlichsten Kunstwerken, den Wahrzeichen der Lagunenstadt anreihen sollte.

Das Altarbild besteht aus sechs in zwei Reihen zu je drei über einander geordneten Tafeln; die drei unteren zeigen die heilige Barbara in ganzer Figur, zu beiden Seiten etwas kleiner, schon in den Dimensionen sich der Mittelgestalt unterordnend, die heiligen Sebastian und Antonius den Abt und darüber in Halbfiguren Johannes den Täufer und Sanct Dominicus und zwischen ihnen erhöht, gleichsam als Krönung des ganzen Altarwerks, die Madonna mit dem Leichnam Christi in ihrem Schooße.

Mit so großer Meisterschaft auch diese Nebenfiguren behandelt sind, eine so großartige, mannigfaltige Kraft der Charakteristik sich besonders in den Extremen, dem jugendlich-anmuthigen und zarten Sebastian und dem majestätisch-männlichen und ernsten Antonius offenbart, so hoch das tragische Pathos auch in der Gruppe der Pietà gesteigert ist, immer wieder kehrt der Blick von diesen Nebenfiguren auf die heilige Barbara zurück, in welcher sich das Heroische und das Anmuthige zu einer vollendet harmonischen Idealgestalt vereinigt, wie sie der ganze Denkmälervorrath italienischer Kunst nicht zum zweiten Male wieder aufweist. Selbst keines der Gebilde Tizian's ist so sehr der Inbegriff der »wahrhaft centralen venezianischen Schönheit« — ein glücklicher Ausdruck Burckhardt's — wie diese heilige Barbara, welche in ihrer edlen, ruhigen Majestät das Entzücken aller Jahrhunderte gewesen ist. Wohl ist die Hand, welche die Palme des Märtyrertums emporhebt, im Verhältniß zu der mächtigen Gestalt zu zierlich, wohl ist das Motiv der linken Hand, die eine Falte des Gewandes gefaßt hält, etwas gezwungen und unfrei, aber der prächtige Fluß der stolzen, in breiten Massen herabwallenden Falten und die herrlichen Farbenaccorde des verschiedenartigen Roth an Kleid und Mantel, die zauberische Wirkung des Helldunkels, der unvergleichliche Schmelz der malerischen Behandlung, das »Brio«, »die Glorie des innern Lebens und die Majestät der stillen, selbstbewußten Würde«, heben uns über so geringe Schwächen hinaus in jene Sphäre heiteren freien Genusses, den wir nur noch vor den Meistergebilden eines Tizian oder Raffael oder Lionardo empfinden.

Vor diesem Bilde bestätigt sich in glänzender Weise die Charakteristik, die Boschini von Palma als Maler entwirft: »sein Pinselstrich war von ausgefuchter Feinheit, welche durch das Colorit der Wahrheit und Natürlichkeit des weichen Fleisches vollkommen gerecht wurde, so daß man in Wahrheit sagen kann, daß keiner wie er den Fleiß und die Zartheit vereinigt habe.« Vor diesem



Die hl. Barbara. Sta. Maria formosa in Venedig.

Bilde stimmt man auch dem Francesco Albani bei, der in einem Briefe sagte, Palma sei im heroischen Stile Michelangelo von den italienischen Malern am nächsten gekommen und er zeige eine gewisse Verwandtschaft mit Torquato Taffo, der in seinem »befreiten Jerufalem« manch' eine Heroine, manch' eine »Virago« geschaffen hat, die an Gröfse des Stils mit der Barbara Palma Vecchio's wetteifert. Dichter und Historiker sind nicht müde geworden, die Herrlichkeit dieses einzigen Bildes zu feiern. Boschini hat ihm fünf Strophen feines »Navegar pitoresco« gewidmet, in welchen er sich zu ganz aufsergewöhnlichem dichterischen Schwunge erhebt. Dort (in Sta. Maria Formosa), sagt er, befindet sich die heilige Barbara, »hell glänzend, mit hoheitsvollem, edlen, göttlichen Antlitz,

Und wer sie sieht, neigt willig sich zur Erde,
Gefenkten Blicks und demuthsvollen Herzens.«

Eine so hohe Stufe künstlerischer Vollendung und gleichmäfsig flüssiger Durchbildung hat Palma im Verlaufe seiner künstlerischen Thätigkeit nie wieder erreicht, und schon aus diesem Grunde scheint uns die Entstehung des Barbarabildes nicht vor 1516 zu fallen. Sonst müfsten seine Werke in dem Zeitraume bis zu seinem Tode deutlichere Spuren des Verfalls zeigen, als es wirklich der Fall ist. Palma's Ruhm war mittlerweile so gewachsen, dafs er die Menge der ihm zu Theil gewordenen Aufträge nicht mehr mit eigener Hand bewältigen konnte. Er mußte deshalb die Hülfe von Schülern in Anspruch nehmen, deren Spuren sich auf verschiedenen von seinen Gemälden nachweisen lassen, bisweilen in einem Grade, dafs man ihm neuerdings viele Bilder, die von Alters her auf seinen Namen gingen, wieder abgespröchen hat.

Selbst auf demjenigen Bilde, welches der heiligen Barbara sonst am nächsten kommt, dem grofsen, über vier Meter hohen Altarbilde in San Stefano in Vicenza, haben Crowe und Cavalcafelte, besonders an der »Trübheit des Fleishtonnes und dem dünnen Auftrag der oberen Farbensicht, sowie an der durchsichtigen Behandlung der Landschaft« die Mitwirkung des unaufhörlich zwischen Giorgione, Palma und Lotto umher schwankenden Bergamasken Giovanni Cariani erkennen wollen. Vor einem rothen Teppich, der den sich auf eine Landschaft öffnenden Hintergrund zu beiden Seiten frei läfst, sitzt die Madonna mit dem nackten Kinde, welches sich zur Rechten wendet und die heilige Lucia segnet, die auf einer gläsernen Schale dem Christuskinde ihre Augen darbietet. Auf der anderen Seite der Madonna steht der heilige Georg, in glänzender Rüstung, aber ohne Kopfbedeckung, in der Linken die Fahne haltend. Auf der Stufe vor der thronenden Madonna sitzt ein lautenspielender Engel. »Figuren und Physiognomien dieses wundervollen Bildes wetteifern an Adel und anmuthiger Sinnlichkeit mit denen des Altarbildes in Zerman; namentlich Lucia und Georg, beide vollblütige, blonde Erscheinungen, gehören zu den vollendetsten Erscheinungen Palmesker Kunst.«

Deutlicher läfst sich die Mitwirkung von Schülern an der Madonna mit den heiligen Antonius und Hieronymus und einer Frau, der Stifterin, in der Galerie Borghese in Rom erkennen. Die gesellschaftliche Stellung der Auftraggeber und die Gröfse des stipulirten Honorars auf der einen, die wachsende Beliebtheit des Meisters, der gern alle Bewerber befriedigen wollte, auf der anderen Seite

sind ohne Zweifel von Einfluss auf die Ausführung der Werke seiner letzten Periode gewesen — dieselbe Erscheinung, die wir an den letzten Werken Raffael's wahrnehmen. Die Namen seiner Schüler kennen wir nicht. Vornehmlich mögen es aber die Bergamasken gewesen sein, unter ihnen Lorenzo Lotto und der schon genannte Cariani, die sich an den berühmten Landsmann angeschlossen und als Gefellen in seiner Werkstatt arbeiteten. Taffi nennt freilich Rocco Marcone, Bonifazio und Pietro Mera, einen Flamänder, seine Schüler, aber ohne ein anderes Zeugniß dafür zu haben als die zeitweilige Stilverwandtschaft der drei genannten mit Palma. Sein Einfluss wurde mächtiger und mächtiger, so daß sich am Ende nicht einmal der greise Giovanni Bellini demselben zu entziehen vermochte, wie z. B. die ein Jahr vor dem Tode des Meisters, 1515, gemalte Venus im Belvedere zu Wien beweist, deren Gesichtstypus von ganz Palmeskem Gepräge ist.

Zu den flüchtiger behandelten Werken aus der letzten Periode Palma's gehören auch die beiden großen Bilder in der Brera zu Mailand: Constantin, Helena mit dem Kreuze und die heiligen Rochus und Sebastian in einer Landschaft und die Anbetung der Könige. Das letztere Bild, welches für den Hochaltar der Kirche auf der Insel Santa Elena gemalt war, ist heute durch Uebermalungen völlig verdorben. Zu Boschini's Zeiten mag es besser ausgefallen haben, denn dieser rechnet es in seinem Inventar der Schätze der venezianischen Malerei (1674) zu den »wirklich kostbaren Werken Palma Vecchio's«. Auch Vafari rühmt die Köpfe dieses Bildes, die »wahrhaft lobenswerthen Gewänder« und den »schönen Faltenwurf«. Auch das Altarbild im Dome von Sernalta, Palma's Geburtsorte, gehört auffallenderweise in diese Kategorie handwerksmäßiger Bilder. Und hier hätte er doch gerade eine doppelte Veranlassung gehabt, alle seine Kräfte zusammenzunehmen, einmal, um seinen Heimatsgenossen zu zeigen, wie weit es der Bergamaske in Venedig gebracht, dann, weil er eine Schuld der Dankbarkeit abzutragen hatte, wenn anders die Erzählung wahr ist, nach welcher ihm die barmherzige Brüderchaft von Sernalta die Mittel zum Studium in Venedig gegeben hätte. Aber Pflichten, welche die Dankbarkeit auferlegt, sind häufig die lästigsten, und am Ende mochte Palma von dem Kunstverständniß seiner Landsleute keine allzu hohe Meinung haben. Auf dem Mittelbilde des mehrtheiligen Altarwerkes in Sernalta ist Mariae Reinigung in figurenreicher Darstellung zu sehen. Die anderen Theile sind in der Kirche zerstreut. Nach Ridolfi und Taffi gehörten dazu eine Auferstehung Christi und eine Anzahl Heiliger in ganzer Figur und im Brustbild: Johannes der Evangelist, St. Jakob, Franciscus u. a. m. Die Bilder haben alle mehr oder weniger gelitten.

Mit wenigen Ausnahmen zeigen diese großen Altarwerke den Meister nicht von einer so gleichmäßig vortheilhaften Seite wie die kleinen, der Hausandacht gewidmeten Compositionen, die Crowe und Cavalcafelte sehr glücklich »heilige Genrebilder« genannt haben, auf welchen »die gebenedeiten Persönlichkeiten bürgerlich einfach in fein behandelten Landschaften mit einander verkehren«. Die Sammlung des Belvedere in Wien besitzt zwei vorzügliche Bilder dieser Gattung. Auf dem einen sitzt die Madonna mit dem Kinde, das auf ihrem Schooße steht, in einer wundervollen Landschaft mit Gebäuden und Bergen, die den Horizont begrenzen, zu ihrer Linken Papst Cölestin und die heilige Katha-

rina, zu ihrer Rechten Barbara und Johannes der Täufer. Der letzteren Antlitz zeigt eine Verschmelzung von Anmuth und jungfräulicher Strenge. Der Gesichtstypus der Madonna ist von wunderbarer Hoheit und Katharina gleichsam eine lieblichere Wiederholung des Madonnentypus. Von gleicher Schönheit ist ein zweites Bild im Belvedere, der Besuch des Zacharias und der Elifabeth bei Maria, nach Waagen's Urtheil die bedeutendste Darstellung dieses Gegenstandes in der venezianischen Schule, »in der Auffassung viel dramatischer, im Gefühl lebhafter« als die übrigen Gemälde Palma's. Dieses Bild fällt in jene Zeit höchster Kraftentfaltung des Meisters, der u. a. die heilige Barbara angehört. Es ist dieselbe Zeit, in welcher auch die um eine Figur reichere heilige Conversation im Museo nazionale in Neapel entstand: die Madonna mit dem Kinde, welches das knieende Stifterpaar segnet, hinter diesem der h. Hieronymus und auf der anderen Seite Johannes der Täufer und Katharina, nur das die Figuren, energischer charakterisirt und kräftiger modellirt, sich noch mehr dem Ideal Giorgione's und Pordenone's nähern, an welche auch der markige malerische Vortrag erinnert.

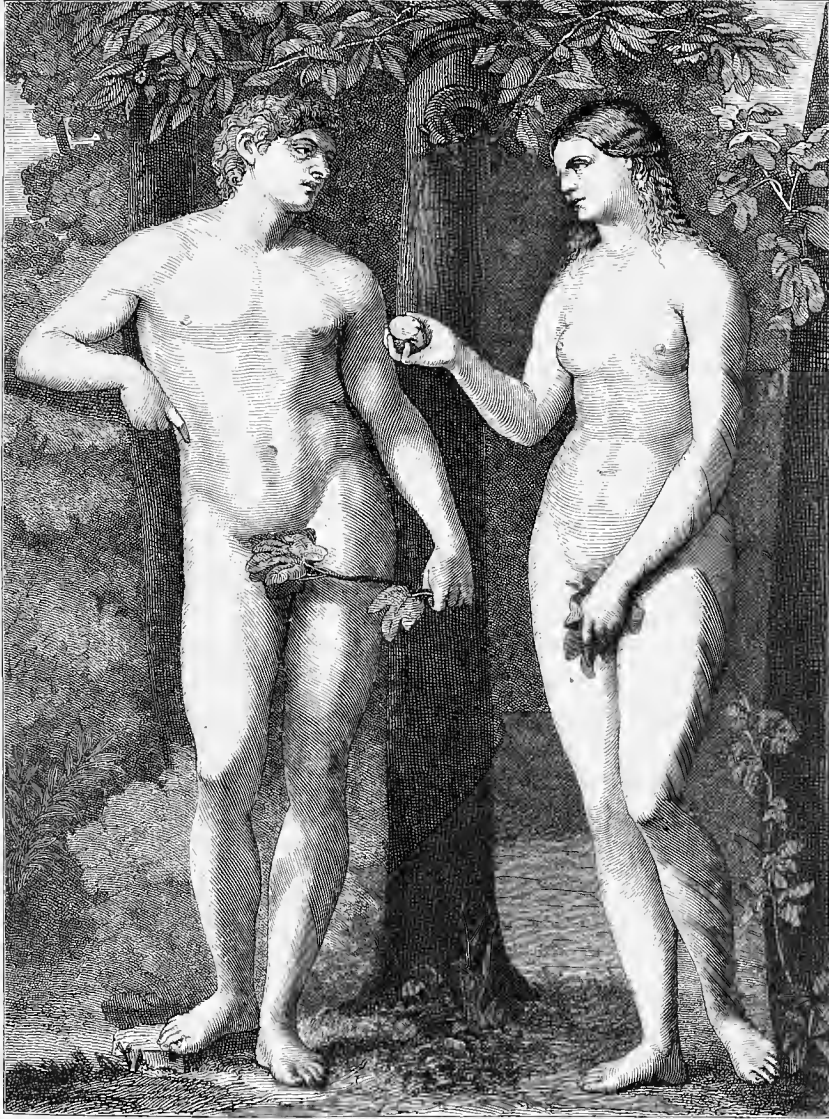
Mit dem Neapler Bilde verwandt, aber, wie die Freiheit der Behandlung zeigt, etwas später entstanden, ist das Altarbild der Galerie Leuchtenberg in Petersburg: die Madonna mit dem Kinde, welches den von der heiligen Katharina empfohlenen, knieenden Stifter segnet, und dabei Johannes und Magdalena. »Wenige Bilder Palma's, so urtheilen Crowe und Cavalcafle, sind durch so viel Leichtigkeit und Breite des Vortrags und so viel tizianischen Adel ausgezeichnet, kein zweites macht Palma's Ueberlegenheit über Pordenone in der Darstellung des feinen Empfindungslebens deutlicher als dieses.« Das Gemälde gehörte zu den »ausgezeichneten«, mit welchen Palma nach Sanfovino's Bericht den Palaft des Procurators Francesco Priuli schmückte. Denn Maria Priuli vermachte es dem Senate von Venedig, der es im Saale der Zehn aufhängen liefs, wo es Boschini sah und beschrieb. Einem solchen Vermächtnisse wurden wohl auch die beiden Bilder von Palma's Hand verdankt, welche im Saale des grofsen Rathes hingen und nach Taffi durch den grofsen Brand im Dogenpalaft vom 20. December 1577 zerstört wurden.

Ungefähr derselben Zeit wie das Petersburger und das Neapler Bild gehören die heiligen Conversationen in München und Dresden an: dort die Madonna mit dem Kinde, St. Rochus und Magdalena, hier die heilige Familie mit dem kleinen Johannes und Katharina. Letzteres Bild hat zwar durch mehrfache Restaurationen seinen ursprünglichen Schmelz eingebüfst, aber die heilige Katharina zeigt doch jenen echt Palmesken Typus, der in der Mitte zwischen der Kraft Tizians und der flachen Eleganz Pordenone's steht.

Den Schlufs dieser Reihe bildet die vielgerühmte Anbetung der Hirten zu Paris im Louvre, die gleichfalls durch Abputzen den Schmelz ihres Colorits verloren hat. Die Andacht des knieenden Hirten — zwei andere erhalten im Mittelgrunde der bergigen Landschaft die Verkündigung durch die Engel — ist von einer unvergleichlichen Tiefe und Inbrunnft. Zu dem jungen zerlumpten Manne bildet die reich gekleidete, vornehme Stifterin, die vor einem Betpulte knieend in ganz anderer, freierer Weise ihre Andacht verrichtet, einen wohlhabgewogenen Contrast. Die Madonna hebt das Aermchen des kleinen Heilands wie segnend

zu dem knieenden Hirten, während der heilige Joseph an ihrer Seite mit feierlichem Ernste auf den brünstigen Beter blickt. —

Alle religiösen Bilder Palma's, die wir bis jetzt betrachtet haben, verrathen ein eindringliches Natur- und Modellstudium. Wiewohl der Maler sich für seine



Der Sündenfall. Braunschweiger Galerie.

Madonnen und weiblichen Heiligen allmählich einen Lieblingstypus gebildet hatte, der allen diesen Gestalten ein gewisses verwandtschaftliches Gepräge verleiht, hatte er fast immer Gelegenheit in der Stifterin oder dem Stifter oder in den männlichen Heiligen auf seinen Bildern Porträts anzubringen, die schon frühzeitig seinen Blick für das Individuelle schärften. Er traf mit vielem Glück den Geschmack seiner Zeit und wurde schnell einer der beliebtesten Modemaler, dem die ge-

feiertsten Schönheiten Venedigs fassen. Die Namen der Schönen, welche Palma's Pinself verewigt und als herrlichste Typen ihrer Zeit dem Genuffe einer schönheitsfreudigen Nachwelt erhalten hat, sind uns unbekannt. Wir wissen zwar, daß er ein Bildniß der Katharina Cornaro malte — da diese schon 1510 starb muß Palma frühzeitig als Porträtmaler zu Ruhm und Ansehen gelangt sein —, und ferner wird von Ridolfi das Porträt einer gewissen Zattina erwähnt, »anmuthig anzusehen, mit blondem Haar, welche in der Hand mit Anspielung auf ihren Namen eine goldene Krallen hält.« Aber beide Bilder sind heute verschollen, und nur die namenlosen sind übrig geblieben. Das letztere Bild befand sich zu Ridolfi's Zeiten im Besitze des Bartolomeo della Nave. Man wird den Namen der Dame vergebens unter denjenigen suchen, welche den Anspruch erheben durften, in das goldene Buch der venezianischen Nobili eingetragen zu werden. Aber man würde dem Meister Unrecht thun und noch mehr den Frauen Venedigs, wollte man alle Originale seiner uns erhaltenen Porträts in die Kategorie jener gefälligen Schönheiten rechnen, welche in Pietro Arcetino einen so würdigen Geschichtschreiber und in dem galanten Bandello, Bischof von Agen, einen so anmuthigen Novellisten gefunden haben. Auch die vornehmen Damen Venedigs brachten die Proveditori alle Pompe durch ihren unerhörten Luxus in Verzweiflung, und man wird demnach in den edlen Frauenbildnissen der Galerien Wiens und Roms, die sogenannte »Bella di Tiziano« in der Galerie Sciarra und die »Violante« im Wiener Belvedere an der Spitze, Frauen und Töchter jener Nobili zu erkennen haben, welche dem Maler ihre Gunst zuwandten.

In andere Schichten der venezianischen Gesellschaft führen uns freilich die Einzelfiguren Palma's, die unter biblischem, mythologischem oder historischem Namen das Porträt einer gefeierten Schönheit des Tages verbergen. Die Zahl dieser Bilder ist leider nicht sehr groß. Ein Theil derselben, die besonders mythologische Stoffe behandelten, ist uns sogar nur noch dem Namen nach bekannt. Der Anonymus des Morelli, sah im Jahre 1512 im Hause des reichen Kunstliebhabers Francesco Zio in Venedig an der Thür eines Zimmers »eine Nymphe« von Palma's Hand. Nachmals kam dieses Bild in den Besitz des Andrea di Odoni, wo es der Anonymus 1532 sah, damals aber genauer als eine »Ceres« bezeichnete. Ferner wird von einem Bilde mit Juno, Minerva und Venus, vermuthlich einem Parisurtheil, berichtet, das sich zuletzt in der Sammlung des Heinrich van Os in Amsterdam befand, und von einem »Raube des Ganymed im Beisein der Juno«, der beim Verkauf der Galerie Renier verschollen ist. Endlich erwähnt Taffi noch eine Schmiede Vulcans mit Vulcan und drei Cyklopen in der Sammlung des Conte Asperti in Bergamo.

Das einzige mythologische Bild von Palma's Hand, welches auf uns gekommen ist, besitzt die Galerie zu Dresden: eine Venus, die auf einem weißem Gewande in einer Landschaft lang ausgestreckt liegt. Der große Colorist hatte absichtlich diese weiße Unterlage gewählt, um zu zeigen, wie wenig er bei seiner meisterhaften Behandlung schwellenden, blühenden Fleisches eine so gefährliche Folie zu scheuen brauchte. Aber die Zeit hat den Fleishton gebräunt, so daß man die coloristischen Vorzüge des Bildes nicht mehr in ihrem vollen Umfange zu würdigen vermag. Das Modell, welches dem Maler seine Reize geliehen, ist eine

völlig reife Schönheit, die Palma getreu der Natur nachgeschrieben hat, ohne sie noch besonders zu adeln. Die Tizianische Hoheit und Noblesse, die wir z. B. an einer Antiope, an den weiblichen Figuren des Bacchanals bewundern, entzog sich dem Bereiche Palma's, der zufrieden war, wenn er eine gewisse Porträtähnlichkeit erreicht hatte. Seine Stärke lag im Costümbild; die Behandlung des nackten Körpers in seiner Totalität war ihm minder geläufig.

Dem Tizianischen Adel und Geschmack kommt die Eva auf dem Bilde des ersten Menschenpaares in der Galerie zu Braunschweig jedoch erheblich näher als die Dresdener Venus.* Für die Datirung dieses Bildes haben wir insofern einen festen Anhaltspunkt, als es schon 1512 von dem Anonymus des Morelli bei Francesco Zio gesehen wurde. Eva, die den Kopf fast ganz im Profil dem Beschauer zukehrt, hält mit der Linken einen blätterreichen Zweig vor den Schoofs, während die Rechte mit verführerischer Geberde, welche der beredte Blick des schönen Auges unterstützt, Adam den Apfel reicht. Auch dieser kehrt dem Beschauer nur sein Profil zu. In der gesenkten Linken hält er gleichfalls einen belaubten Zweig, und den Ellenbogen der Rechten stemmt er auf den Ast eines hinter ihm stehenden Baumes. Dieser und der Apfelbaum, von dessen Blätterkrone sich die Schlange herabneigt, bilden mit ihrem grünen Laubwerk die Folie für die beiden Gestalten. Das Bild wurde früher dem Giorgione zugeschrieben. Aber »der Localton des Fleisches hat, wie Waagen treffend bemerkt, nicht den tiefen, bräunlich goldigen Ton des Giorgione, sondern den mehr gelblichen des Palma, die zwar völligen und schönen Formen des Körpers sind minder im Einzelnen durchgebildet, als man es bei Giorgione antrifft . . .« »Die Färbung, sagt derselbe weiter, ist warm und harmonisch, die Ausführung in einem trefflichen Impasto mit breitem Pinsel sehr fleissig.« Der Kopf der Eva zeigt jenen auf ein Porträt zurückgehenden Typus, den er in den ersten Jahren nach 1500 festhielt, und auf diese Zeit deuten auch ihre bei aller Weichheit schlanken, an Bellini erinnernden Formen.

Das Bildnißmäßige läßt sich auch an der Judith mit dem Haupte des Holofernes in den Uffizien zu Florenz und an der Lucrezia im Belvedere zu Wien erkennen. Das erstere Bild ist leider durch eine unverständige Behandlung derart verdorben worden, daß gerade das Angesicht der Judith, eines schönen Weibes von üppigen Formen, sein ursprüngliches Aussehen verloren hat. Aber von der ehemaligen Schönheit tritt durch die Uebermalung noch so viel hindurch, daß auch wir den pikanten, von dem Maler beabsichtigten Reiz noch empfinden können, der in dem schneidenden Contraste zwischen dem anmuthigen Mädchenkopfe und dem blutigen bärtigen Haupte in der weissen Hand liegt. Der seltsame, graufamwollüftige Reiz, der in dieser Gegenüberstellung liegt und nachmals so oft variirt wurde, erscheint hier zum ersten Male in der modernen Malerei, seiner Wirkung augenscheinlich bewußt. Ein Künstler, dem die Darstellung des Dramatisch-Bewegten verfiel, gelangte so wenigstens auf dem von ihm souverän beherrschten Gebiete der Existenzmalerei zu wirkfamen Gegenfätzen, die den Reiz des Dramatischen ersetzen mußten.

Wir haben an der Heilung des Kindes der Wittve in der Akademie von Venedig gesehen, wie wenig der Meister es verstand, eine grössere Anzahl von Figuren zu einem dramatischen Hauptmoment in lebendige Beziehung zu bringen.

So kommen auch die beiden Figuren auf dem Wiener Bilde, Lucrezia, die mit der Rechten den Dolch in lebhafter Bewegung gegen den halb entblößten Busen zückt, und Tarquinius, der die Unglückliche in ihrer raschen That aufzuhalten sucht, nicht über das künstlich Erregte, über das gefucht Theatralische, das Forcirt des »lebenden Bildes« hinaus. Auch hier werden mehr die Sinne als das Gefühl des Beschauers in Anspruch genommen, der sich in feiner Phantasie ausmalt, wie das rothe Blut mit dem marmorweißen, zarten Busen contrastiren wird. Der Maler hat selbst auf diesen Farbencontrast verzichtet und als Grundaccord für die coloristische Stimmung das grüne Gewand angenommen, welches in breiten Falten Arm und Hüfte Lucrezia's umwallt.

Von dem Leben der venezianischen Frau im fünfzehnten und sechzehnten Jahrhundert entwerfen die Geschichtschreiber und Chronisten kein vortheilhaftes Bild. Das reiche, blühende Emporium des Orients, die Beherrscherin von Cyprien, Morea und des levantinischen Handels, war durch orientalische Sitten und Gebräuche stark beeinflusst worden. Die despotische Staatsform der Markusrepublik hat schon an und für sich einen orientalischen Charakter, und dieser Despotismus griff nicht bloß in alle Räder des Staatsorganismus ein, sondern er waltete auch im Privatleben und in der Familie. Die weiblichen Mitglieder derselben führten, von der Außenwelt völlig abgeschlossen, ein Leben wie die Infanten der türkischen Harems oder die Frauen in den altgriechischen Gynaeceen. Was Vecellio 1570 von der Erziehung der venezianischen Mädchen erzählte, galt gewiß in noch höherem Grade zu Palma's Zeiten. »Sie werden so gut in dem väterlichen Haufe bewacht und behütet, erzählt er, daß so zu sagen selbst die nächsten Verwandten nicht dazu kommen, sie zu sehen. Viele von ihnen, die sich bis zum Tage ihrer Vermählung in strengster Unterwürfigkeit dem Willen ihrer Eltern beugen, tragen niemals einen Schmuckgegenstand, und selbst wenn sie schon etwas größer geworden sind, setzen sie fast niemals den Fuß aus dem Haufe, als um in die Kirche zu gehen. Und dann tragen sie auf dem Kopfe einen Schleier von weißer Seide, den Fazzoletto, der so weit ist, daß sie mit ihm Gesicht und Brust verhüllen. Auch wenn sie ganz erwachsen sind, tragen sie schwarze Kleidung und als Kopfbedeckung die sogenannte cappa von sehr feiner Seide, die sehr weit, hinten festgesteckt ist und mit der sie ihr Angesicht bedecken. Man sieht sie nicht, aber sie können alles sehen. Die Edeldamen und die Töchter der vornehmen Familien gehen sehr selten aus, die großen Festtage ausgenommen.« Ganz anders gestaltet sich hingegen das Leben der Venezianerin nach ihrer Vermählung. Dann nehmen sie »einen Tanzmeister, lernen die nöthigen Reverenzen und überlassen sich ganz, was ihre Toilette anlangt, den Händen ihrer Frauen. Sie lassen ihre Haare aufgelöst auf ihre Schultern herabwallen.« Ihr ganzes Dichten und Trachten dreht sich fortan nur um den Putz. Die Pflege geistiger Interessen fand in ihrem Leben keinen Raum. Im Laufe eines halben Jahrhunderts nennt die venezianische Geschichte nur zwei Namen berühmter Frauen, die sich durch Geist, Beredsamkeit und humanistische Bildung auszeichneten, Cassandra Fedeli und Caterina Cornaro, die nach dem Tode ihres Gatten zu Asolo ihren Musenhof hielt. Die Mehrzahl der Frauen erprobte ihre geistigen und intellectuellen Kräfte an der Erfindung raffinirter

Toilettenmittel, in der Entfaltung eines unerhörten Luxus, der schliesslich so ungeheuerliche Dimensionen annahm, dass der Rath zur Zügelung deselben eine besondere Behörde einsetzen musste. Gerade zur Blüthezeit Palma's war



Sog. Violante. Belvedere in Wien.

es, im Jahre 1514, als die Proveditori alle Pompe ihr beschwerliches Amt antraten. Die Liste der Schmuckgegenstände, kostbaren Stoffe, Kleidungsstücke, Edelsteine, Parfümerien und Geräte, die ihrem Banne verfielen, ist außerordentlich lang. Vorzugsweise richteten sich ihre Decrete gegen den fabelhaften Aufwand, der mit orientalischen Perlen getrieben wurde. Die Damen schmückten

nicht blofs den Hals und die Arme mit Perlen, sondern wanden auch Perlenfchnüre durch ihre langen blonden Haare. Es scheint, dafs die coloffalen Summen, die in diefem Schmuckartikel verſchwendet wurden, den erften Anlaf zu rigorofem Einſchreiten gaben. Eine ganz befondere Sorgfalt wurde von den venezianifchen Damen der Pflege des Haares zugewandt. Es ift durch Vecellio längft bekannt, dafs die Venezianerinnen halbe Tage damit verbrachten, ſich ihre Haare, wenn ſie von Natur braun oder ſchwarz waren, blond zu färben; wir wuften aber bis vor Kurzem nicht, in welchem Umfange dieſe »arte biondeggiante«, die Kunft, die Haare blond zu färben, betrieben wurde und wie lange ſie ſich in Venedig erhielt. Zwei gelehrte Franzoſen, Feuillet de Conches und Armand Baſchet, haben diefem Toilettengeheimniſſe nachgeſpürt, ſeine Geſchichte enthüllt und derſelben im Jahre 1865 einen ſtarken Band gewidmet, deſſen Reſultate uns hier inſofern intereſſiren, als aus ihnen unzweifelhaft hervorgeht, dafs die herrlichen blonden Frauenköpfe der venezianifchen Maler, Palma's an der Spitze, nicht Gaben der Natur, ſondern Producte einer mit feltenem Raffinement und feltener Ausdauer betriebenen Kunft waren.

Der Mönch Francesco Colonna, der Autor jenes wunderlichen allegoriſchen Liebesromans »Hypnerotomachia Polyphili«, ift der erſte Schriftſteller, der uns von diefem Gebrauche Kunde giebt. »Ich ſtand, ſo läſt er die Heldin ſeines Romans, Polia, erzählen, wie es die ſchönen Jungfrauen zu thun pflegen, am Fenster oder vielmehr auf dem Balkone meines Palaſtes, während meine blonden Haare, das Entzücken der Mädchen, mit Ambroſia gefalbt auf meine weiſen Schultern und den Nacken herabwallten. Wie goldene Fäden leuchtend, trockneten ſie unter den Strahlen des glühenden Phöbus. Eine Dienerin, ſtolz darüber, kämmte ſie mit groſser Sorgfalt.« Die Vorrede des Mönches ift aus dem Jahre 1467 datirt. Damals alſo, als die venezianifche Malerei eben begann, ſich der neuen Methode der Oeltechnik zu bemächtigen und ſich dadurch zu der ſchönſten Phaſe ihrer Entwicklung emporzuſchwingen, war die Sitte des Blondfärbens bereits unter den Frauen verbreitet. Und ſie erhielt ſich, merkwürdig lange für eine Frauenmode, bis zum Ende des 16. Jahrhunderts, alſo mindteſtens 150 Jahre lang. Vittore Carpaccio ift der erſte Maler, der ihr ein künſtleriſches Denkmal auf einem kleinen Genrebilde des Muſeo Correr in Venedig geſetzt hat. Dort ſieht man zwei Damen in reicher Tracht auf ihrem Balkone, welche ihr blondes Haar den Strahlen der Sonne ausſetzen. Vecellio illuſtrirt und beſpricht in ſeinem berühmten Trachtenbuche ausführlich die langweilige Procedur, der ſich die venezianifchen Damen mit unerſchöpflicher Geduld unterzogen. »Gewöhnlich, ſagt Vecellio, ſind die Dächer der venezianifchen Häuſer mit kleinen Holzgebäuden gekrönt, deren Form der der rings offenen Belvedere's gleicht. Dort halten ſich die Venezianerinnen häufig auf, und man ſieht ſie dort ebenſo oft und fogar öfters als in ihren Zimmern. Dort bemühen ſie ſich, den Kopf den Strahlen der Sonne ausſetzend, ganze Tage lang ihre Reize zu erhöhen . . . In den Stunden, wo die Sonne die ſenkrechtſten und glühendſten Strahlen hinabſchieft, ſteigen ſie in dieſe hölzernen Häuſchen und ſperren ſich darin ein und bedienen ſich ſelbſt. Dort ſitzen ſie und falben und falben unaufhörlich ihre Haare mit einem Schwamme, der mit einem Schönheitswaſſer getränkt ift, das ſie ſelbſt

bereitet oder gekauft haben. Hat die Sonne das Haar getrocknet, so falben sie es von neuem mit derselben Mixtur, um es wieder an dem Feuer des Himmels zu trocknen, und erneuern so ohne Unterlaß dieselbe Manipulation. So machen sie die Haare blond, wie man sie an ihnen sieht. Wenn sie sich dieser so wichtigen Beschäftigung widmen, werfen sie über ihre Gewänder einen Ueberrock von weißer, ganz feiner und leichter Seide, den sie ‚schiavonetto‘ nennen. Außerdem bedecken sie den Kopf mit einem Strohhut ohne Boden, durch dessen Oeffnung sie die Haare hindurchziehen, um sie rings auf dem Rande auszubreiten und so während der ganzen Operation den Strahlen der Sonne auszusetzen.« Dieser Hut, der zugleich den Nacken und den Teint gegen die Einflüsse der Sonnengluth schützte, hieß »Solana«. Die Abbildungen, welche Vecellio giebt, entsprechen genau seiner Schilderung.

Palma Vecchio war der treueste und gefälligste Modemaler dieser Schönen, deren geistiger Horizont durch den Toilettentisch begrenzt wurde. Er folgte allen Launen der Mode, und sein Pinsel war unablässig bemüht, sich immer mehr zu verfeinern, um den feinsten Tonnüancirungen der goldblonden Haare nachzukommen und die Geschmeidigkeit und den Opalglanz wohlgepflegter Haut an den schwellenden Formen des Angesichts und der kleinen faulen Hände durch das zähe Pigment wiederzugeben. Und er gelangte schließlich dazu, der Oberfläche der Haut durch eine emailartige Behandlung des Farbkörpers, durch ein unfählich mühsames Vertreiben einen durchsichtigen Glanz, einen unvergleichlichen Schmelz zu verleihen, den weder Tizian noch Veronese erreichten.

Da wir wissen, daß Palma bei den edlen Familien der Priuli, der Querini, der Cornari in Ansehen stand, wird ihm ohne Zweifel auch trotz der klösterlichen Abgeschlossenheit der venezianischen Frau der Auftrag zu Theil geworden sein, dieses oder jenes weibliche Mitglied eines edlen Geschlechts zu portrairen. Dem Beispiel der Königin Caterina Cornaro folgten gewiß viele andere vornehme Damen, und manch' eine von den Frauen, die von Palma heilige Conversationen für ihre Hausandacht malen ließen, mochte von dem Wunsche geleitet worden sein, sich von dem Maler, der die Stifterin so meisterhaft und lebenswahr in den Rahmen der heiligen Familie einzufügen wußte, auch einmal im vollen Glanze der Weltluft, angethan mit allen Zierrathen der Mode, gemalt zu sehen.

Es ist kaum ein Dutzend Bilder, das uns von dieser Thätigkeit Palma's, die gewiß sehr umfangreich gewesen, übrig geblieben ist. Wenn uns auch bei der Hälfte derselben ein gewisses Etwas mahnt, ihre Originale nicht im Kreise der Priuli und Querini zu suchen, sondern in der Sphäre derjenigen Damen, mit welchen sich Aretino in seinen »Ragionamenti« so oft befaßt, so weht uns aus der anderen Hälfte der aristokratische Hauch so überzeugend entgegen, daß wir z. B. die sogenannte Schöne des Tizian in der Galerie Sciarra, in Wahrheit ein köstliches Werk Palma's, und die »Violante« in Wien unbedenklich für Portraits vornehmer Venezianerinnen halten können.

Das Portrait der Galerie Sciarra in Rom hat durch Einführung eines genrehaften Motivs an Lebendigkeit noch gewonnen. Während die linke Hand der Dame mit den über die Schulter fallenden Strähnen blonden Haares spielt, faßt

die Rechte ein Kästchen mit Juwelen, welches auf einer Marmorconsole steht. Das weiße, in feine Falten gelegte Linnen des Busens, durch welches die Weiße der Haut hindurchschimmert, umschließt eine »rothbunte Mantille von steifem Stoff, die in zahlreiche eckige Streifen bricht, und von deren lichtem Ultramarinfutter sich ein Musselinhalstuch schneelig abhebt; der Unterarm ist mit einem hier und dort durch rothe und grüne Bänder unterbrochenen und in denselben Farben gestreiften Spitzenärmel bedeckt . . . Formbildung und Toilette geben den denkbar sprechendsten Ausdruck der Lebenssphäre, welcher die dargestellte Persönlichkeit entstammt, und trotz des etwas vernachlässigten Gleichgewichts der Gewandfülle und ihrer nicht durchweg überzeugenden kaleidoscopischen Anordnung ist die bunte Masse unruhiger Einzelheiten doch derart beherrscht, der Uebermuth des Farbenreichthums so erfreulich, der Vortrag so schmelzend und kunstvoll, die ganze Bildfläche von so feiner Textur, daß das Auge voll Entzücken auf dieser holden Verschwendung weilt.« (Crowe und Cavalcafle.)

In den Galerien Roms, die sonst nicht reich an Werken Palma's sind, findet sich noch ein zweites Portrait von ähnlichem Werth, das ebenfalls mit Tizian in Verbindung gebracht worden ist, die »schiava di Tiziano« in der Galleria Barberini. Auch hier deutet die aristokratische Erscheinung der jungen Dame, die mit rothem Mieder und Aermeln angethan die Linke mit dem abgezogenen Handschuh auf einen Pilaster stützt, auf ihre vornehme Herkunft, während die Behandlung der stolzen Formen und die harmonische Pracht des Colorits auf jene glückliche Zeit weist, in welcher die heilige Barbara zur Vollendung reifte.

Die dritte im Bunde dieses seltenen Trio's ist die »Violante« im Belvedere zu Wien, eine edle, hoheitsvolle Erscheinung in vollster Blüthe der Jahre, von deren Haupt das blonde Haar wie eine flachartige Mähne in breiten Fluthen herabwallt. Es scheint dasselbe Bild zu sein, welches Boschini, als er es in der Sammlung des Paolo del Sera sah, zu fünf schwungvollen Strophen begeisterte. Das Veilchen, welches aus der Krause des feinen Hemdes hervorlugt, mag frühzeitig die Sage veranlaßt haben, daß die Dargestellte Violante (viola, das Veilchen) heiße. Und da sich am Busen einer Schönen auf Tizians »Bacchanal« in Madrid, die eine gewisse typische Verwandtschaft mit der »Violante« des Belvedere zeigt, eben jenes Veilchen oder Stiefmütterchen befindet, so umwoben die venezianischen Kunstfreunde und Sammler des siebenzehnten Jahrhunderts beide Gestalten mit einer anmuthigen Sage, welche die Schulbeziehungen zwischen Palma und Tizian und ihre Stilverwandtschaft in einer gewissen Periode ihres Schaffens symbolisirt. Diese Violante, die Tochter Palma's, soll die Geliebte Tizians gewesen sein, der das schöne Frauenbild mehr als ein Mal auf seinen Gemälden verewigte. Es ist die Periode in Tizians künstlerischer Entwicklung, die von dem Bilde der Galerie Borgheze, der »himmlischen und irdischen Liebe«, bis zu dem Bacchanal in Madrid und der Ariadne in London reicht, also die Zeit von ungefähr 1503—1518, dieselbe Zeit, mit welcher die Glanzepoche Palma Vecchio's parallel läuft. Und wenn nicht schon alle anderen Daten dagegen sprächen, das der Geburt Palma's, seine Kinderlosigkeit u. s. w., die eine Beobachtung würde genügen, um auch den letzten Faden des Sagengewebes zu zerreißen: so lange würde die holde Violante ihre Reize nicht bewahrt haben, und wenn

sie alle dreißig Geheimmittel befeffen hätte, welche Feuillet de Conches und Armand Baschet aus Manuscripten und Büchern des 15. und 16. Jahrhunderts hervorgezogen haben. Aus der Summe von Schönheiten, die sich ihren Augen und ihrer Kunst boten, formten Palma und Tizian einen Idealtypus, an dem sie fast zwei Jahrzehnte lang festhielten. Die »Violante« in Wien war eine dieser Schönheiten, welche die Phantasie der beiden Maler zu neuer Schöpfung be-



Bildniß eines jungen Mädchens. Berliner Museum.

fruchteten. Und eine gefeierte Schönheit muß »Violante« gewesen sein, denn sie kehrt als Brigitta auf einer heiligen Conversation im Museum von Madrid wieder, die dort unter dem Namen des Giorgione geht, die Crowe und Cavalcafelte aber für Tizian in Anspruch nehmen möchten. Auch im Wiener Belvedere, das eine ganze Reihe Palmesker Frauenbildnisse besitzt, trägt ihre Züge ein Mädchen in grünem Kleide, welches, vom Rücken gesehen, das Gewand über die Achsel zieht und dabei dem Beschauer in ungemein reizvoller, koketter Wendung drei Viertel ihres bezaubernden Antlitzes zukehrt. Mit ihrer Toilette ist auch ein drittes der Wiener Mädchen beschäftigt, eine blondgelockte Schönheit im Reize erster Jugend gleich-

falls in grünseidenem Kleide, in der Linken den Deckel einer neben ihr stehenden Büchse haltend, aus der sie vielleicht die Salbe genommen, welcher ihr goldig röthliches Haar feinen wunderbaren Glanz verdankt, der mit der zarten Haut so schön harmonirt.

Mit der Violante wetteifert an Vornehmheit eine Dame in einem bauchigen Kleide von gelber, weißgestreifter Seide, die im Haar eine Schnur von jenen verpönten orientalischen Perlen und in der Rechten einen Federfächer trägt, während die Linke wenig graziös und wenig weiblich in die Seite gestemmt ist. Ungezwungener ist die Bewegung der linken Hand einer fünften Dame in blau-seidenem Kleide, die in der Rechten gleichfalls einen Federfächer trägt, die Linke aber wie staunend erhebt. Anmuthiger als diese ist die sechste und letzte, eine volle üppige Erscheinung, deren blondes Haar kunstreich gewellt ist.

Zu einem Dreiklang von unvergleichlicher Harmonie faßte Palma das ganze Schönheitsregister feines Lebens auf dem Bilde der drei Schwestern oder Grazien in der Galerie zu Dresden zusammen, einem Bilde, das seit Boschini den Enthusiasmus aller Schönheitsfreunde erregt hat, obwohl die Dargestellten an Vornehmheit und Jugendlichkeit mit den Wiener Frauen und der Schönen im Palaste Sciarra nicht wetteifern können. Dafs wir Portraits vor uns haben, lehrt die ausdrückliche Bezeichnung des Anonymus des Morelli, der diese Bildnißgruppe 1525 in der Sammlung Taddeo Contarini's sah. Aber wir haben die etwas spiefsbürgerlichen Originale wohl in der Sphäre zu suchen, in der sich Palma selbst für gewöhnlich bewegte. Die pompöse Kleidung harmonirt freilich mit diesem Lebenskreise nicht; doch hat sie der Maler wohl von seinem eigenen hinzugethan, um einerseits an der Combination von fünf seiner Lieblingstöne, gelb, blau, grün, roth und rosa, seine ganze coloristische Meisterschaft zu erweisen, andererseits in der Entfaltung der üppigsten Modetracht seinem Hange nach breiten, bauchigen Falten zu folgen, die das freieste Spiel der Lichter und des Helldunkels erlauben. Der gelbe, wachsähnliche Fleischtön der Gesichter und der kleinen fetten Hände zeigt, dafs das Bild an das Ende der mittleren Periode des Meisters gehört. Es gewährt uns einen tiefen Einblick in den Luxus und die fröhliche Pracht der stolzen Lagunenstadt, aber auch in die Seele seiner leichtlebigen, oberflächlichen Frauennaturen, deren ganzes Dasein sich in Befriedigung ihrer Eitelkeit erschöpfte. Es ist eine »abgekürzte Chronik des Zeitalters«, und in diesem Sinne eine Urkunde von eminenter culturgeschichtlicher Bedeutung, die sich voll erweisen läßt, wenn wir die oben geschilderte Reihe der Palmesken Frauenbildnisse an das Dresdner Trio anschließen.

Zu ihnen gefellt sich dann noch das Bild eines blonden blauäugigen Mädchens im Museum zu Berlin, welches sein schönes Haupt auf den rechten Arm lehnt und mit schwachtenden Blicken aus dem Bilde herauschaut. Die emailartige Behandlung der Oberfläche, welche fast bis zur Durchsichtigkeit getrieben ist, weist dieses Portrait in die letzte Zeit des Meisters, als er bereits anfang, die Umriffe der Formen in einen »schwimmenden Duft« zu hüllen, der dem Fleischtönen einen unnennbaren Reiz verleiht, wenn auch die Zeichnung der Umriffe an Schärfe und Genauigkeit dadurch verliert.

Von männlichen Bildnissen, die in den Galerien auf Palma's Namen gehen,

können nur zwei mit Sicherheit als sein Eigenthum reclamirt werden: das für einen Fugger geltende Portrait in der Pinakothek zu München, welches auf der Rückseite den Namen des Giorgione trägt, und das Bildniß eines bärtigen Mannes in schwarzem Unterkleid und pelzgefütterter Schauben im Museum zu Berlin. Das Münchener Bild stellt weder einen Fugger dar, noch hat es mit Giorgione's malerischem Stile etwas gemein. Vafari beschreibt ein Selbstbildniß Palma's, welches der Meister malte, »indem er in den Spiegel blickte, in einem mit Kameelhaaren gefütterten Kleide, und einige Haarbüschel waren so naturgetreu, daß man sich nichts besseres vorstellen kann . . . Aufser anderen Sachen sieht man auf dem Bilde ein Augenspiel, wie es Leonardo da Vinci und Michelangelo nicht besser gemacht hätten.« Da diese Beschreibung auf den Münchener Fugger paßt, haben wir in ihm wohl das von Vafari gemeinte Bild zu erkennen, das auch von Ridolfi erwähnt wird und sich zu der Zeit des letzteren im Besitze des Bartolomeo della Nave befand. So energisch und kraftvoll dieses Werk auch in Modellirung und Ton durchgeführt ist, das männliche Portrait entzog sich im Allgemeinen der Domäne Palma's.

Aus dem letzten Jahre seines Lebens haben wir noch ein Ereigniß zu verzeichnen, das bei dem tiefen Schweigen der Urkunden und Chroniken über den sonstigen Verlauf seines Lebens von doppeltem Interesse ist. Die Bruderschaft vom heiligen Petrus hatte beschlossen, ihren Altar in der Kirche S. Giovanni e Paolo mit einem neuen Bilde zu schmücken, und zu diesem Zwecke alle venezianischen Maler aufgefordert, Skizzen einzufenden. Der Märtyrertod des Apostels sollte den Gegenstand des Altargemäldes bilden. Wir erfahren indessen nur, daß Tizian, Palma und Pordenone sich an der Concurrenz betheiligten, ohne über deren Einzelheiten näher unterrichtet zu werden. Nur so viel ist bekannt, daß die drei Entwürfe der großen Rivalen, die damals also, wie aus der Concurrenz deutlich hervorgeht, die Spitzen der venezianischen Malerei repräsentirten, öffentlich ausgestellt wurden. Tizian trug den Sieg davon und erhielt den Auftrag, das Bild auszuführen. Scannelli sah alle drei Skizzen zu Bologna im Privatbesitz, während Ridolfi berichtet, zu seiner Zeit habe sich der Concurrenzentwurf Palma's im Palazzo Contarini in Venedig befunden. Es ist begreiflich und aus der ganzen Naturanlage Palma's erklärlich, daß er in einem Kampfe, bei welchem es sich um die Darstellung eines dramatisch erregten Vorgangs handelte, dem jüngeren Genossen unterliegen mußte. Wie nie zuvor und niemals nachher vereinigte Tizian auf seinem Märtyrertode des hl. Petrus das dramatische Pathos und die Kraft Michelangelo's mit allen Vorzügen seines Colorits, und einer solchen Vereinigung war Palma nicht gewachsen.

Bald darauf, im August 1528, starb Palma, auf der Höhe seines Ruhms, im Vollbesitze seiner geistigen Kraft und in dem Bewußtsein, nach Tizian der erste Meister Venedigs zu sein. Wenn auch die Urkunden und die Nachrichten der Zeitgenossen über sein Privatleben schweigen, seine Werke sind beredt genug: sie bilden die Marksteine, durch welche wir die Etappen seines thatenreichen Lebens feststellen konnten.

A n m e r k u n g e n .

Zu S. 44, Z. 21. Die Restauration ist im Jahre 1611 erfolgt, wie aus der Inschrift unten am Altar hervorgeht, die allein noch übrig geblieben und in die Wand des Kreuzgangs im Seminario Patriarcale in Venedig, links vom Eingang, eingelassen ist. Den Wortlaut s. bei Cicogna, Delle Inscrizioni Veneziane I, p. 163.

Zu S. 45, Z. 3. Die Scuola dello Spirito santo, welche zur gleichnamigen Kirche gehörte, lag in der Nähe von San Gregorio auf der Giudecca. Boschini, le Ricche Minere, Sestier di Dorso Duro p. 21. Heute ist sie nicht mehr vorhanden.

Zu S. 51, Z. 19. Eine gute Copie des Bildes der Galerie Colonna befindet sich in der Schackischen Galerie in München.

Zu S. 51, Z. 36. Die Beschreibung dieses Bildes bei Crowe und Cavalcaffelle, Ital. Malerei, Deutsche Ausg. VI, S. 533 ist unrichtig.

Zu S. 52. Die jetzige, aus weißem Marmor bestehende Einfassung des Altarwerkes rührt aus dem Ende des 17. Jahrhunderts her, vermuthlich aus jener Zeit, als Marco Bergamasco (1692) das Innere der Kirche durch seine gedankenlose Restauration verdarb. Dafs das Bild früher eine andere Umrahmung und eine andere Basis gehabt hat, beweist ein Fund, den ich zufällig im Mai 1879 in Venedig gemacht habe. In der ehemaligen Leichenkammer fand ich nämlich unter allerlei Gerümpel versteckt einen Altarunterfatz aus Marmor, der ursprünglich ganz vergoldet war. Man sieht noch die rothe Farbe, welche als Untergrund des Goldes diente, und verschiedene Goldspuren. Unter dem Gefims befindet sich ein Relief, welches in der Mitte den heiligen Marcus mit seinen Löwen und zu seiner Rechten zwei Artilleristen, die ein Geschütz bedienen, zu seiner Linken Waffen, Trophäen und den Thurm der heiligen Barbara zeigt. Eine darunter eingegrabene Inschrift lautet: AC . DIVAE . BARBARAE . | VIRGINI . ET . MARTYRI . | SACELLVM . HOC . ET . SCHOLAM . | SODALITIVM . BOMBARDERIORVM . VENETORVM . | A . FVNDAMENTIS . EREXIT . | MARINO . GRIMANO . DVCE . | LAVRENTIO . S . R . E . CARD . | PRIOLO . PATRIARCHA . | CVSTODE . PAVLO . DE . PAVLO . | A . PINO . AVREO . | VICARIO . IOANNE . PALIARDO . AC . | SOCIIS . CIO . IO . XIIO . XV . | SEPTEMB . — Bei der Jahreszahl (1588) scheint sich der Steinmetz verhasen zu haben. Denn Marino Grimani wurde 1595 zum Dogen gewählt und starb 1605. Es wird also wahrscheinlich 1598 zu lesen sein. Solche Irrthümer sind selbst in Inschriften nicht ungewöhnlich. Die Scuola der Bombardieri lag rechts vom Eingang in die Kirche von Sta. Maria Formosa an der Ponte delle Bande. Sie existirt heute nicht mehr. Auch dieser Altarunterfatz war nicht der ursprüngliche, wie aus der Jahreszahl hervorgeht. Vielleicht wurde ein unscheinbarer, hölzerner durch den prächtigeren aus vergoldetem Marmor ersetzt.

Zu S. 54, Z. 36. Eine ausgezeichnete Copie in gleicher Gröfse von A. Wolf besitzt die Galerie Schack in München.

Zu S. 62, Z. 24. Les femmes blondes selon des peintres de l'école de Venise par deux Venitiens. Paris 1865.

Echte Bilder Palmas, die im Texte keine Erwähnung gefunden haben:

- 1) *Blenheim*: Madonna mit dem Kinde, von einer Märtyrerin und einem Ritter verehrt. Crowe Ital. Mal. VI, S. 532.
- 2) *London*: Heilige Familie mit der knieenden Magdalena und Franciscus, nebst anbetendem Stifter. Früher bei Sir Charles Esflake. Crowe a. a. O. S. 541.
- 3) *Bergamo*: Madonna mit Kind, dem kleinen Johannes, Catharina, Hieronymus und Jacobus. In Casa Andreoffi.
- 4) *Venedig*: Mariä Himmelfahrt. Academie No. 59. Ein frühes Bild.
- 5) *ebenda*: Johannes der Täufer zwischen Hieronymus, Marcus, Petrus und Paulus in einer Landschaft. San Cassiano, erster Altar rechts. Schönes Bild aus der mittleren Periode, in Stil und Vortrag mit dem Braunschweiger Adam- und Evabild verwandt. Von Crowe mit Unrecht dem Rocco Marcone zugeschrieben.

LXIX.

T I Z I A N.

Von

Max Jordan.

Anmerkungen.

Bei Niederschrift dieses kurzen Abrisses über Tizian hielt ich mich selbstverständlich an die Biographie Crowe's und Cavalcafele's, von welcher ich eine deutsche Bearbeitung (Leipzig 1877, bei S. Hirzel) herausgegeben habe. Ich muß auf dieses Werk mit der Bemerkung hinweisen, daß in demselben die Belege für die im obigen Text ausgesprochenen Ansichten zu finden sind. Zu irgend erheblichen Abweichungen von dieser grundlegenden Monographie wäre kaum Veranlassung gewesen, selbst wenn der Raum die Begründung derselben gestattet hätte. Wenn trotzdem Einiges anders dargestellt ist als dort, so muß ich hier den Nachweis darüber ebenso schuldig bleiben, wie denjenigen über den Umfang meines bescheidenen Antheiles an dem zu Grunde liegenden ausführlichen Buche.

1. (zu S. 11). Bei meinen Bemerkungen über die Fondaco-Fresken beziehe ich mich nicht bloß auf die Berichte und Stiche in A. M. Zanetti's Schrift »*Varie pitture a fresco de' principali maestri veneziani*« (Venedig 1760), sondern auch auf ein altes colorirtes Exemplar dieses Buches und die Originalzeichnungen zu den Illustrationen desselben, welche sich in meinem Besitz befinden.

2. (zu S. 39). M. Thausing's Abhandlung ist gedruckt in der Zeitschrift für bildende Kunst, Jahrgang 1878.

3. (zu S. 47). Bei Beschreibung des Portraits der kleinen Prinzessin Strozzi, welches seit 2 Jahren Eigenthum der Berliner Galerie geworden ist, sind in meinem Text von Crowe und Cavalcafele's Tizian-Biographie einige Irrthümer untergelaufen, die ich dahin zu berichtigen bitte, daß das Kind nicht zehnjährig, sondern laut der Inschrift »ANNOR II. MDXLII« zwei- bis dreijährig war, und daß es langes weißseidenes Kleidchen ohne Schürze und weiße Schuhe trägt (siehe den Katalog der Kgl. Gemäldegalerie zu Berlin von Dr. Julius Meyer und Dr. W. Bode 1878).



Tizian.

Geb. in Pieve di Cadore 1477; gest. in Venedig 1576.

Das Dichterwort, wonach »Genius und Natur in ewigem Bunde stehen, und diese uns leistet, was uns der andre verspricht«, erweist sich leider nur zu oft als ein Wunsch unseres guten Glaubens, nicht als Resultat unserer Erfahrung. Um so höher erhebt uns die Betrachtung eines Menschen, welchem das denkbar weiteste Maß irdischer Tage zugemessen war und der dieses Maß ausgefüllt hat mit unvergänglichem Inhalt. Solch' eine Erscheinung ist Tizian. Die neueste Forschung hat die ursprüngliche Angabe über sein Lebensalter bestätigt, die oft angezweifelt worden war, da sie so sehr gegen die Wahrscheinlichkeit verstieß; er ist wirklich nahezu hundert Jahre alt geworden und hat, wenn wir den Berichten über das frühzeitige Hervortreten seines Talentes trauen, fast neunzig Jahre ununterbrochen gemalt, niemals ernstlich gestört durch Krankheit oder Hindernisse äußerlicher Art, wie denn schließlich sein beispiellos gesunder Körper nicht in Folge verfallender Lebenskraft zerstört wurde, sondern durch die gewaltthätige Pest.

Ueber Tizian's geschichtliche Bedeutung sind die Meinungen nie zwiespältig gewesen. Gehört er zu den Männern, die den höchsten Ruhm bei ihren Zeitgenossen gehabt haben, so erklärt sich das zunächst aus der erstaunlichen Dauer seines Wirkens, vermöge deren diejenigen Geschlechter ihn noch selbst geschaut haben, die unter gewöhnlichen Verhältnissen schon zur Nachwelt gehören, aber es ist auch bezeichnend für das Wesen seiner Kunst. Sie leistete — von allen

anderen Eigenschaften abgesehen — das Unerhörte, zwei Menschenalter hindurch modern zu sein. Keinem Künstler sind grössere Lobsprüche ins Gesicht gesagt, keinem grössere Ehren erwiesen worden als ihm. Zuweilen verteidigen sich die Wortführer der Zeit auf künstlerischem Gebiete zu Aeußerungen über ihn, die, zurückübersetzt in die Empfindungsweise des Alterthums, geradezu göttlicher Verehrung entsprechen. Ihre Bewunderung vermögen wir heute nicht zu überbieten, wenn anders zu theilen, aber es ist genug, daß wir sie noch jetzt verstehen und daß sie zu allen Zeiten begriffen werden wird. Denn sie gründet sich auf das beglückende Gefühl, daß in den Werken des genialen Meisters die Kunstideale seines Jahrhunderts und seiner Heimath den höchsten Ausdruck gewonnen, und daß dies geschah dank einer stetig wirkenden Kraft, welche die Summe aller Voraussetzungen zog. Tizian's Stil ist das lebendige Gesetz der malerischen Entwicklung Venedigs und Norditaliens. Er erscheint dem Zeitalter, in welchem und für welches er schuf, als der Maler schlechthin; ist er doch auch, als der einzige unter den Koryphäen italienischer Kunst, ausschließlich mit Pinsel und Palette thätig gewesen. Diese Beschränkung, weit entfernt, ihm zu schaden, gab ihm vielmehr die Möglichkeit, die Höhen und Tiefen seines noch immer gewaltigen »Faches« zu erschöpfen und seinen Bildern die Macht absoluter Giltigkeit zu geben, welche die Natur ihren Erzeugnissen mittheilt.

Zu viel Werth legt die Geschichtsbetrachtung gemeinhin auf den Nachweis der Abfolge in der Geistesentwicklung der Menschheit. Die Bahnen des Genius sind und bleiben so frei wie geheimnißvoll. Wenn große Thaten geschehen und ihre Berechtigung mit dem Zwang, den alles Wirkliche ausübt, sich durchgesetzt hat, erkennen wir wohl ihre Vernunft, aber ihre Nothwendigkeit ist damit keinesweges dargethan. Uebertragen wir auf das unabhängige Walten der schöpferischen Kraft die Vorstellung, als müßte sie so und nicht anders sich geäußert haben, dann täuschen wir uns zwar zweifellos, aber wir sprechen damit, unwillkürlich vielleicht, die höchste Anerkennung aus. Dem Genie stehen Mittel in Fülle zu Gebote, um sich zu verkünden, aber die Herrschaft über die Geister der Zeit übt es nur dann sicher aus, wenn ihm, sei es durch Resignation, sei es durch Instinct, die Sprache eigen wird, die den Zeitgenossen verständlich ist. Als Tizian auftrat stand die venezianische Malerei auf einer Höhe, mit welcher sie würdig hätte abschließen können. In den Leistungen der Bellini, Palma's und Giorgione's war unendlich mehr erreicht, als nach den Anfängen der Schule erwartet werden durfte. Daß noch ein letzter Schritt mit solchen Consequenzen folgen werde, wie Tizian ihn that, vermögen wir heute wohl zu begreifen oder wir unterfangen uns gar, es für geschichtlich nothwendig zu erklären; den Mitlebenden aber war es das Wunder, das es in Wahrheit ist. Der Schein nothwendiger Entwicklung aus nachweisbaren Vorbedingungen, den Tizian's künstlerisches Wirken auf uns macht, rührt ebenso wie die Gewalt, die er auf die Menschen seiner Tage ausübte, von der persönlichen Eigenart her. In seinem Naturell und in seinem Geiste waren große Eigenschaften in jener gleichmäßigen Mischung vereint, welche Nachhaltigkeit und Erfolg verbürgen: reiches Talent, aber zugleich unermüdliche Lernbegier, höchste Energie gepaart mit weiser Geduld, erstaunliche Thatkraft ohne Uebermuth; dazu ein Adel der äußeren Erscheinung und eine aus Stolz und Verschlagenheit zusammengesetzte Lebensart, die ihm allenthalben den Weg bahnte. Bei solcher Begabung war es wohl begreiflich, daß das Glück sich an seine

Ferfen beftete; aber wie hoch wir auch das ſchwerlich zu überſchätzende menſchliche Verdienſt anſchlagen, was in der Selbſterziehung liegt, die den Beruf zum Glücke ſchafft, es verlieren dadurch doch die Momente nicht an Bedeutung, welche den Verlauf des Schickſals mitbeſtimmen. Daß ſeine Kunſt den Spielraum wirklich finden, daß ſie ſo ſich entfalten konnte, wie es in Wahrheit geſchah, dazu bedurfte es ungewöhnlicher Bedingungen. Und ſie haben reichlich beigetragen, ſeine Kraft herauszufordern, wenn es bei dem bedächtigen Gange, den er nahm, auch den Anſchein gewinnt, als habe er ſeiner Stunde länger gewartet als Andere. Denn es darf nicht vergeſſen werden, daß Tizian die Jahre Raffael's bereits erreicht hatte, als er mit künſtleriſcher Selbſtändigkeit und mit Anſpruch auf Beachtung hervortrat.

Die Geſchichte der venezianiſchen Malerei gewährt ein Bild, welches gänzlich von dem verſchieden iſt, was wir in der erſten Metropole italieniſcher Kunſt, in Florenz, beobachten. Sehen wir dort, genährt und angeregt durch das unvergleichliche Kulturleben ſeit dem Beginn des 14. Jahrhunderts ein Künſtlergeſchlecht nach dem andern dem heimlichen Boden entſprießen und unter dem größten Wechſel der Verhältniſſe blühen und gedeihen, ſo bleibt dem gegenüber gerade in den Epochen, welche die Geiſteserneuerung der modernen Aera entſcheiden, die Lagunenſtadt faſt völlig thatlos. Die Arbeit am Staat, die politiſche und wirthſchaftliche Machtentfaltung lähmte die feineren Lebensäußerungen; ja es bleibt zweifelhaft, ob ſolche überhaupt vorhanden waren. Denn als Venedig aus dem halborientaliſchen Schlummer, in welchem ſein Kunſtleben bis gegen die Mitte des 15. Jahrhunderts hin befangen war, zu künſtleriſcher Thätigkeit oder wenigſtens zur Würdigung derſelben erwacht, ſind es mit geringen Ausnahmen fremde Einwanderer, welche dort ihr Weſen treiben. Der Charakter der Einfuhr, den alles Kunſtgut in der Kaufmannsrepublik des hl. Markus bis dahin gehabt hatte, dauert fort, nur mit dem Unterſchiede, daß von nun an in immer wachſender Zahl lebendige Kräfte erſcheinen. Schon die Brüder Bellini kamen von auswärtig. Wenn auch ihr Vater geborener Venezianer geweſen war, ſo hatte er doch frühzeitig im Geleit eines italieniſchen Ausländers, des Gentile von Fabriano, den die Signorie aus Umbrien herüberberufen, die Heimath verlaſſen, in die er ſpäter nur vorübergehend zurückkehrte. Seine Söhne hatten ihre Kunſterziehung in Padua empfangen und fußten weſentlich auf dieſer Schule, als ſie, nach Venedig überſiedelnd, den Wettkampf begannen mit dem abſterbenden Künſtlergeſchlecht aus Murano, den Vivarini, denen gegenüber ſie eine neue und zwar entſcheidende Kunſttradition begründen. Antonello der Sicilianer erſcheint dann mit dem großen Geheimniß der flandriſchen Oeltechnik in Venedig, und aus ſeiner Wechselbeziehung mit den Bellini geht der Stil hervor, den wir als den eigentlich venezianiſchen betrachten. Nun tritt eine Blüthe der Kunſt ein, ſo unerhört und ſchnell wie nirgend. In wenigen Jahrzehnten durchläuft die Malerei in Venedig dank der ſpecifiſchen Begabung ihrer Jünger und angetrieben durch den Geſchmack der Stadt, für die ſie arbeiten, die Phaſen von Jahrhunderten. Das Staffelei-gemälde wird ihre Domäne und erhält eine Vollendung, wie ſie in Florenz, wo die großen öffentlichen Zwecke der Kunſt die Geiſter vorzugsweiſe beſchäftigten,

nie erreicht worden ist. Man muß das Spofalizio Rafael's und Giorgione's Madonna von Castelfranco, die in ein und demselben Jahre entstanden sind, mit einander vergleichen, um inne zu werden, welch' ein Abstand die coloristische Auffassung der Venezianer und der Mittelitaliener trennt. Weder Giorgione noch irgend einer der bekannten Maler aus der Zunft der Bellinesken, nicht Carpaccio und Bafaiti, nicht Catena und Cima, sind mit Lagunenwasser getauft. Sie stammten zwar meist aus dem Machtbereich des Markusstaates, von der Terra ferma, einige auch von jenseits des adriatischen Meeres, waren aber in Venedig selber Fremde, während — merkwürdig genug — der einzige ihrer namhaften Zunftgenossen, dessen Wiege bei S. Marco gestanden hat, Sebastian Luciani, der Geburtsstadt in jungen Jahren den Rücken wandte. Schien sie den eigenen Kindern Stiefmutter, so hegte sie die adoptirten desto wärmer, denn der Zuzug hörte nicht auf. Immer von neuem erfrischte sich das Blut, und dieser Umstand hat gewiß seinen Antheil an dem Reichthum der Kunstentwicklung. Das größte Contingent der Einwanderer stellte das Friaul, und aus seinen Bergen kam endlich auch der Mann herab, welcher der König der venezianischen Malerei werden sollte.

Cadore, wo Tizian im Jahre 1477 als Sohn des Gregorio Vecelli geboren war, liegt hart an der Grenze Tirols, in der Region der Dolomiten, die es malerisch umgeben. Die Natur jenes Landstriches bietet Eindrücke dar, die in empfänglicher Seele nie verlöschen. Die Pracht des Hochgebirges in der phantastischen Ausgestaltung, wie sie der Kalkstein hervorbringt, verbindet sich mit der reicheren Vegetation, die schon den Süden ahnen läßt, zu einem Gesamtbild wunderbarer Schönheit. In der Höhe die unwegsamen Felszacken, an deren Fuß sich üppiges Grün der Matten und Wälder schmiegt, in der mittleren Zone die kleinen Ortschaften mit ihren mittelalterlichen Vesten, in den schluchtenreichen Tiefen muntere Gewässer, die zusammenrinnend den Piave bilden, die Verkehrsader des Ländchens, auf welcher die Erzeugnisse der Forstcultur und des Montanbetriebes hinabgeleitet werden nach der Wasserstadt, wo sie seit Jahrhunderten bis heute bei der Floss-Station der »Zattere« ihren Stapel haben. Die Großartigkeit des heimischen Bodens, die kräftige Bergluft mit ihren gewaltigen Wettererscheinungen und die Gewöhnung zu harter Arbeit gibt den Friaulern die nervige Art, die sie als die Piemontesen des italienischen Ostens erscheinen läßt. Und gleich jenen haben auch sie nur zu viel Gelegenheit gehabt, in den schweren Kriegsläufen, deren natürliche Bühne die Nordmark Italiens zu allen Zeiten war, Gefinnung und Widerstandskraft zu erproben.

Diese herbe Tüchtigkeit finden wir denn auch in den Generationen der Vecelli, die sich bis an den Beginn des 14. Jahrhunderts zurückverfolgen lassen. Fast alle liefern ihrem Vaterlande wackere Männer voll Verstand, Herzhaftigkeit und Gemeinfinn. Tizian's Großvater Conte war in drangsalreichen Zeiten der Hort seiner Mitbürger, ebenso sein Sohn Gregorio, von dem es heißt, er sei »der durch die Wahl des Volkes zu bürgerlichen Ehren berufene Tribun« gewesen. Mit dem Stolz der Bauernfreiheit vererbte sich der zähe italienische Patriotismus, der mit dem Wirthschaftsinteresse des unergiebigem Landes zusammenhing, auf alle Glieder

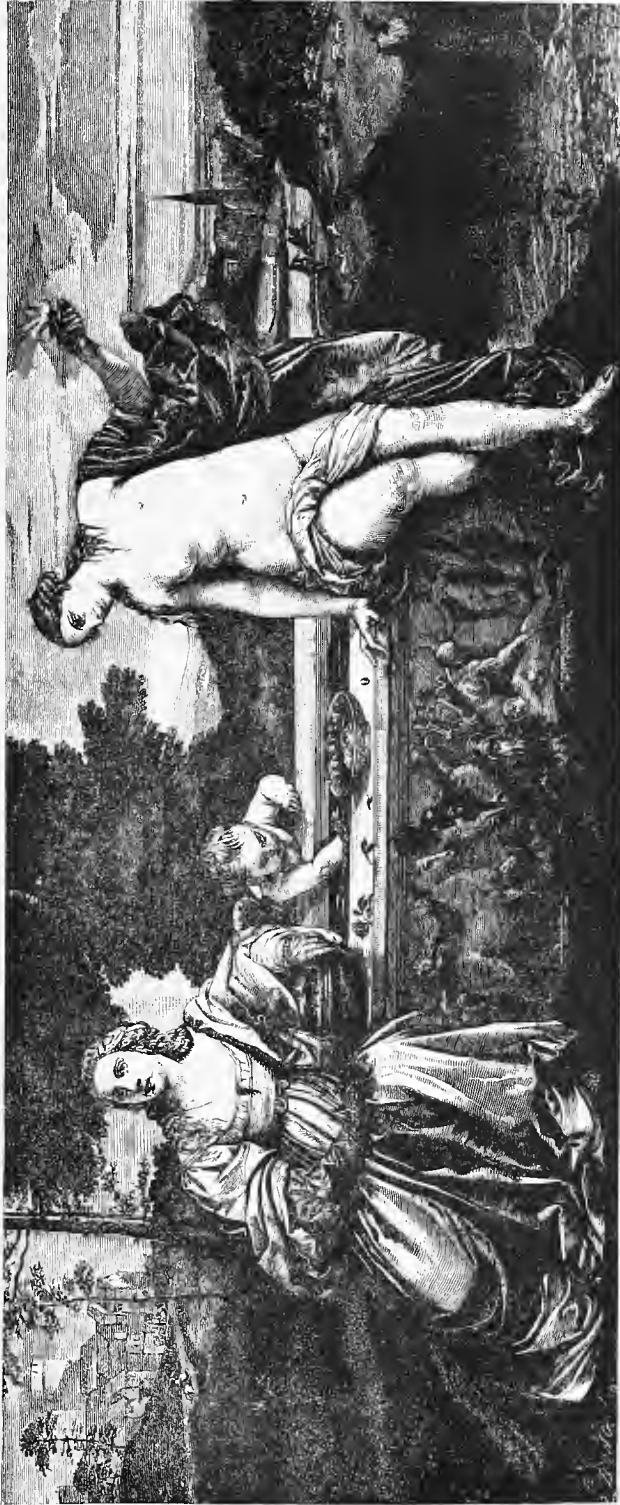
der Familie. Von nahen Verwandten Tizian's werden uns Züge ungewöhnlicher Tapferkeit und Schlaueit berichtet, wie denn Panzer und Toga im Hauße der Vecelli immer wechselten. Gregorio selbst war Soldat; er hat sich auch, wie berichtet wird, im Kriegskleid von dem Sohne malen lassen; mehr aber als eine gute bürgerliche Erziehung konnte er ihm fürs Leben nicht mitgeben. Ob Tizian in dem Hauße, das heute in Pieve di Cadore gezeigt wird, wirklich geboren war, ist nicht ganz sicher, denn dasselbe gehörte damals noch dem Großvater; daß er aber als Kind und als Mann oft darin gewohnt hat, steht außer Zweifel. Es ist ein kleines Gebäude, dessen Enge die Bescheidenheit der Verhältnisse kennzeichnet, unter denen der nachmalige Pfalzgraf und Malerfürst heranwuchs. Im zehnten Lebensjahre bereits schickte ihn der Vater nach Venedig zu einem Verwandten, der für den Knaben weiter sorgen sollte. Bei solcher Jugend können schwerlich Leistungen vorgelegen haben, welche die Berufswahl bestimmten, denn ein Wunderkind ist Tizian allem Anscheine nach nicht gewesen. Freilich fehlte es nicht an Bemühungen, dies dennoch glauben zu machen, aber was uns in einem Hauße zu Pieve di Cadore als Arbeit des Kindes gezeigt wird, — das Wandbild einer Madonna »mit Blumenfaß gemalt« — muß außer Frage bleiben. Wahrscheinlicher ist, daß die Aeltern, die noch drei andere Kinder zu ernähren hatten, möglicher Weise durch die Neigung des Sohnes bestimmt, ihn sein Glück in der Hauptstadt versuchen ließen. Dort erst, und nicht in Cadore, wo es überdies nur ganz untergeordnete Handwerkskünstler gab, wird er Kunstunterricht erhalten haben; anfänglich bei dem wackern Meister Sebastian Zuccato, danach aber bei den Bellini, die eben damals, um 1490, den Höhepunkt ihres Wirkens und ihres Einflusses erreichten. Was wir bei Vasari und Dolce über Tizian's Lehrzeit und über sein Verhältniß zu den Meistern lesen, beruht nicht auf zeitgenössischen Mittheilungen und hat wenig Belang; am merkwürdigsten ist für uns, daß er zwanzig volle Jahre anscheinend unbekannt in Venedig lebte. Entweder hat er sehr langsam Fortschritte gemacht oder er ist im Atelier Giovanni Bellini's über Gebühr lange als Gehilfe verbraucht worden, was durchaus in der Art der Zeit und besonders in der Art Giovanni's lag, der sich in seinen späteren ruhm- und auftragreichen Jahren einer großen Zahl jüngerer Talente bedient hat. Sie arbeiteten unter seiner Leitung nach seinen Zeichnungen, zufrieden damit, daß sie, unter solcher Flagge fahrend, ihr Brod verdienten und etwas Tüchtiges lernten. Der Meister setzte dann seinen Namen unter die so vollendeten Werke und Niemand nahm daran Anstoß. Es sind uns genug Bilder Bellini's erhalten, denen wir diese Entstehungsweise von der Stirn lesen können, und es gewährt hohes Interesse, die Hand des einen oder andern jüngeren Malers, der nachmals durch beglaubigte Leistungen bekannt geworden, auf Erzeugnissen des Bellini'schen Ateliers nachzuweisen.

Die Annahme also, daß Tizian ebenfalls in solch abhängiger Weise sich bethätigte, hat gar nichts Ungewöhnliches, so wenig sie andererseits gelegentliche selbständige Versuche ausschließt, von denen später zu reden ist. Wenn aber gerade er, dessen Ruhm nachmals alle Genossen überflügelte, auffällig lange in einer gewissen Verborgenheit blieb, so erklärt sich das noch durch besondere Verhältnisse. Neben dem Altmeister Bellini gewinnen gegen Ende seiner Lehrzeit zwei Männer Einfluß auf ihn, deren künstlerische Uebermacht er widerstandslos anerkannte: Giorgione und Palma. Die Stellung Tizian's zu ihnen giebt der

Forſchung viel zu rathen auf. Nach den Angaben, welche in dieſem Falle eigentliche Urkunde vertreten müſſen, war Giorgione vollkommen gleichaltrig mit Tizian, Palma ſoll gar noch um einige Jahre jünger geweſen ſein.

Wenn nun auch bezüglich Beider in dieſer Rückſicht ein Irrthum vorläge, ſo würden ſich immerhin nach der freilich auch nicht zuverläſſig feſtzuſtellenden Chronologie ihrer Werke die Geburtsjahre derſelben nicht ſo weit hinter das Tizian's zurückſchieben laſſen, als nöthig wäre, um uns ihren dominirenden Einfluß auf ihn ohne Zwang verſtändlich zu machen. Wir haben uns wohl oder übel bei Tizian mit der Thatſache eines auffälligen Zurücktretens ihnen gegenüber abzufinden. Wirkte Palma vorzugsweiſe durch den Reiz ſeiner Technik auf die Zeitgenoſſen, ſo imponirt Giorgione durch die höhere Potenz ſeiner ſchwungvoll poetiſchen Auffaſſung. Sein Genie war es, was die ſich allmählich auslebenden Formen des Bellineſken Stils mit friſchem Gehalt erfüllte. Er erweiterte die Grenzen der venezianiſchen Malerei nach Innen und nach Außen. In ſinnigen novellenhaften Darſtellungen brachte er das feinere Seelenleben zu niegeahntem Ausdruck, indem er zuerſt im Gegenſatz zu Bellini's typiſchen Gebilden Menſchen charakteriſirte, welche in der Geiſtesſphäre der Renaissance-Bildung lebten, und andererſeits in groſartigen dekorativen Malereien die öffentlichen Aufgaben ſeiner Kunſt an den Tag legte, in beiden Richtungen unterſtützt durch das muſikaliſche Element einer blühenden, von tiefer Gluth erfüllten Farbe. Solch' einem Begnadeten gegenüber, deſſen Feuergeiſt ſelbſt in der Kunſtweiſe des Meiſters Bellini noch einen Alters-Lenz wachrief, konnte der Miſtfrebende nur beſtehen, wenn er ſich ihm hingab. Tizian verſchmähte es nicht, ſich eng an Giorgione anzuschließen, trat vielleicht ſogar in deſſen Atelier, um dann in gemeinſamer Arbeit mit ihm ſich vor der Welt zu erproben.

Ehe dies eintrat, hatte Tizian eine Reihe von Bildern geliefert, an welchen ſeine künſtleriſche Individualität ſich kenntlich zu machen beginnt. Sehen wir von etlichen mehr als zweifelhaften ab, ſo ſtellt ſich uns in einem kleinen Madonnengemälde der Belvedere-Galerie zu Wien ſein Stil in der erſten anmuthigen Knospe dar. Es iſt ein Werk, welches das Gepräge der Zeit und der Atmoſphäre, in der es entſtand, deutlich erkennen läßt. So konnte nur gedacht und gemalt werden unter dem Einfluße Giovanni Bellini's und Giorgione's an der Wende des 16. Jahrhunderts, und doch iſt trotz weitgehender Uebereinstimmungen mit Werken dieſer Meiſter und des Palma keine Rede von bloßer Nachahmung. Tizian giebt die Madonna als Halbfigur vor einer Ballustrade, auf welcher das Kind ſteht, hinter ihr iſt das traditionelle Teppich-Tuch aufgeſpannt, das links und rechts den Blick in eine landschaftliche Ferne frei läßt. Anordnung und Motiv entſprechen durchaus den zahlreichen aus Bellini's Atelier hervorgegangenen Darſtellungen der heiligen Jungfrau; ihre Kopfform, ihr keuſch geſenkter Blick, auch die Erſcheinung des Knaben und Kleinigkeiten in der Behandlung der Landſchaft rufen giorgioneske Züge ins Gedächtniß, die Weichheit und der Schmelz des Farbenvortrags zeigen offenbare Verwandtſchaft mit Palma's Palette, aber das Ganze iſt doch wieder von allen drei Meiſtern verſchieden. Daß der Maler noch jung war, erkennt man ſofort. Vorab an der Art des techniſchen Verfahrens. Klopfenden Herzens ſcheint er zu Werke gegangen zu ſein, wie ein Wanderer, der auf noch nicht völlig bekanntem Boden vorſichtig Fuß vor Fuß ſetzt; und dieſe ſcheue Bedachtſamkeit ſpiegelt ſich wieder in dem ſeeliſchen Weſen ſeiner



Himmliche und irdische Liebe.
Oelgemälde der Galerie Borghese in Rom.

Gestalten, auf denen jener stille Ernst der Creatur, den wir zuweilen an Kindern wahrnehmen, wie Thau der Morgenfrühe liegt. — In anderer Weise treten die Merkmale jugendlichen Strebens an dem Ecce-Homo der Scuola di S. Rocco in Venedig hervor, das noch eine gewisse Unfreiheit gegenüber dem Modell verräth, aber trotz gewisser Unebenheiten als ein Werk Tizian's wird anerkannt werden dürfen. Aehnliche Eigenschaften kennzeichnen das andere Christusbild ebendort (der Heiland unter der Last des Kreuzes vom Henker geführt), eine Composition von energischem Wurf im Sinne Giorgione's, für den es auch meist in Anspruch genommen worden ist. — Sehr früh schon empfing Tizian Aufträge auf Porträts, und zwar hat er es mehrmals selbst noch in seiner Glanzzeit über sich gewonnen, Bildnisse ohne persönliche Bekanntschaft mit dem Darzustellenden nach Vorlagen Anderer zu malen. Dies war der Fall bei dem Porträt des schon 1474 gestorbenen Dogen Niccolò Marcello, welches die vatikanische Galerie besitzt. Angesichts dieser vorzüglichen Leistung empfindet man den Unterschied, welcher zwischen gewöhnlicher Copistenarbeit und dem Produkte des divinatorischen Scharfblickes besteht, mit welchem der echte Künstler eine so heikle Aufgabe löst, denn auch bei Abwesenheit aller Beweismittel für die Aehnlichkeit leuchtet jedem Betrachter ein, daß hier eine zutreffende Charakterzeichnung gelungen ist. Aehnlich scheint es sich mit dem Brustbild des Marco Barbarigo zu verhalten, das angeblich aus Tizian's Hause unmittelbar nach seinem Tode in Besitz der Familie jenes Dogen gelangte und jetzt Eigenthum einer Seitenlinie derselben, der Giustiniani-Barbarigo in Padua ist. Das Erstlingswerk seiner Porträtkunst im eigentlichen Sinne aber war das Motivbild des Jacopo Pefaro, Bischofs von Paphos (daher »Baffo« genannt), welches spätestens 1503 entstanden ist. Tizian führt uns in dießem, jetzt dem Museum zu Antwerpen angehörigen Gemälde außer dem Auftraggeber, mit welchem er wiederholt in Beziehung getreten ist, auch den Papst Alexander VI. Borgia vor, mit dessen Banner jener Admiral der Kirche vor dem heiligen Petrus kniet. Wenn wir auch hier in der Wahl der Motive noch Mängeln begegnen, kündigt sich doch in der Behandlung der werdende Meister an.

Weitaus das berühmteste und anziehendste Werk jedoch aus dieser ersten Periode Tizian's ist die unter dem Titel »himmlische und profane Liebe« bekannte allegorische Gruppe der Borghefischen Galerie in Rom (siehe S. 9). Der Stoff weist uns in die sinnlich-geistige Sphäre, welche die Heimath der Phantasie Giorgione's war, und es ist unmöglich, seinen Einfluß hier auszuschließen, mag man sich ihn auch nur mittelbar vorstellen. Tizian's künstlerischer Neigung waren solche Gegenstände ziemlich fremd. Der musikalisch-schwärmerische Zug seines großen Nebenmannes ging ihm ab; er empfand realer und hat infolge dessen die venezianische Malerei ganz anderen Zielen zugeführt, als Giorgione gethan haben würde. Das in Rede stehende Bild aber wird dadurch nur um so interessanter, daß es in seiner Art vereinzelt dasteht. Denn nur in der Allegorie der drei Lebensalter, die später zu erwähnen ist, findet es ein Seitenstück. Wollte man dem Künstler einen Vorwurf daraus machen, daß seine Darstellung verschiedene Deutungen zuläßt, wie deren in der That genug versucht worden sind, ohne daß man rechte Befriedigung empfände, so würde man vergessen, daß wir bei weitem noch nicht über das Material gebieten; um derartige vermuthlich aus Anspielung und freier Erfindung zusammengesetzte Bilderpoesien der Renaissance-Zeit zu beurtheilen. Der Vers eines Gedichtes oder einer der zahlreichen ästhetisirenden Dialoge aus jenen Tagen

kann plötzlich einmal den erwünschten Aufschluss bringen, und es wird bei Tizian's Eigenart wahrscheinlicher ein bestimmter Anlaß, als ein ganz ursprünglicher Einfall angenommen werden dürfen. Aber die Ergüsse solcher Kunst, wie wir sie hier vor uns haben, enthalten stets mehr, als der Urheber sagen wollte, und deshalb ist die Deutungslust nicht abzuwehren. Die ältesten Erwähnungen des Bildes sprechen schlechtweg von »zwei Mädchen am Brunnen«; daß aber der Künstler in der Nebeneinanderstellung dieser Frauengestalten den Gegensatz zweier Lebensauffassungen hat andeuten wollen, ist offenbar, und daß es sich dabei um das Wesen der Liebe handelt, lehrte das Flügelkind am Wassertroge, der den Hauptfiguren zur Stütze dient, wenn nicht schon die ganze Erscheinung der Gruppe darauf hinführte. Bleibt uns aber auch der intimere Sinn der Darstellung verborgen, ein Geheimniß plaudern diese stummen Gestalten doch aus, und zwar das für uns wichtigste: das Verhältniß des Künstlers zu seinem Problem und den Grad seiner Reife in den ersten Jahren des Jahrhunderts, in die das Werk augenscheinlich zu setzen ist. Mag die Wahl des Gegenstandes auf Anregungen zurückzuführen sein, die er durch Giorgione erhalten und die Behandlungsweise, die, mit seinen früheren Gemälden verglichen, an Sicherheit und Fluß im Sinne Palma's zugenommen hat, die Beziehungen zu diesem Vorbilde bezeugen: die Auffassung und die Sprache, in der er redet, sind nichtsdestoweniger sein Eigenthum. Das Compositionelle des Bildes, die Anordnung der Massen, die Führung der Umriffe zeigen den geschulten Nachfolger der ausschlaggebenden venezianischen Altmeister; die Zeichnung, nicht allenthalben correct, läßt noch verhältnißmäßige Jugendlichkeit erkennen, aber die Erfassung der Natur und das Colorit stellen ihm den Freibrief des Meisters aus. Er konnte späterhin noch irren und fehlgreifen, aber sein Geschmack stand fest.

Der Wiederaufbau des deutschen Kaufhauses, des weltberühmten Fondaco dei Tedeschi in Venedig, welcher im Januar 1505 abgebrannt war, brachte Tizian, so viel wir wissen, den ersten öffentlichen Auftrag. Es handelte sich um den malerischen Außenschmuck des nach Plänen des Deutschen Hieronymus aus Staatsmitteln ausgeführten Palastes, und die Angelegenheit war namentlich für einen jüngeren Meister von um so größerer Bedeutung, als das Haus, im Mittelpunkt des Handelsverkehrs dicht am Rialto gelegen, Aller Augen auf sich zog. Die Abwägung der verschiedenen Berichte über den Hergang ergibt als wahrscheinlich, daß die ganze Arbeit ursprünglich dem Giorgione verdungen gewesen war und daß dieser aus freiem Willen Tizian dazu heranzog. Er selbst übernahm die Decoration der westlichen Hauptfront nach dem Canal grande, sein Genosse die Südseite nach der Merceria zu. Aus dieser Theilung geht das Verhältniß beider Männer klar hervor. Giorgione hatte das Talent Tizians aus näherem Umgange würdigen gelernt und gönnte ihm die Gelegenheit, sich neben ihm hervorzuthun. Vermuthlich ist dabei auch der Wunsch wirksam gewesen, in ihm eine Stütze bei weiteren derartigen Unternehmungen zu gewinnen. Giorgione nämlich war bei den Zeitgenossen wegen einer Richtung seiner Thätigkeit ganz besonders geschätzt, die wir heute gar nicht mehr zu beurtheilen vermögen. Mit dem Eifer und dem Geschick, die ihn auszeichneten, warf er sich auf die Frescomalerei. Wir

hören von zahlreichen umfassenden Decorationen, die er an venezianischen Privathäusern und anderwärts ausgeführt hat; aber es ist uns von all diesen seiner Zeit höchlich bewunderten Gemälden nichts erhalten, weil das Klima und die Luftverhältnisse der Lagunenstadt der Kalkmalerei höchst verderblich waren, ein Uebelstand, der für die Entwicklung der Monumentalkunst in Venedig entscheidend wurde. Je länger je mehr erkannte man, daß für die öffentlichen Aufgaben malerischer Kunst andere Mittel angewendet werden mußten und dies führte zu immer ausschließlicherem Gebrauche der Oeltechnik, die wiederum in hohem Grade den Stil der Behandlung bestimmte. Giorgione scheint der letzte Künstler gewesen zu sein, der die classische Form der Monumentalmalerei in Venedig aufrecht zu erhalten strebte; nach ihm nimmt selbst an Stellen, wo die klimatischen Einflüsse nur sehr geringe Wirkung haben konnten, z. B. bei der Ausschmückung der Säle des Dogenpalastes, durchweg die neue Methode überhand, während man sich für Decoration von Außenwänden des früher in Venedig allgemein giltigen Mosaiks bediente, das freilich seiner Kostspieligkeit wegen nur mit immer größerer Beschränkung auftritt. Diese Umstände haben denn nun auf die Physiognomie der Dogenstadt merklich zurückgewirkt. Wer den heiter-prächtigen Anblick der Fassadendecoration in den Städten der Terra ferma im Gedächtniß hat, dem erscheint Venedig nüchtern und farblos, und bot auch die nothgedrungen enge Bauart der Canalstadt dem malerischen Schmuck von Haus aus weniger Flächen dar, so wäre doch ohne Zweifel der Charakter derselben ein ganz anderer, wenn die reizvolle Fassadenmalerei hätte beibehalten werden können. Aber das blühende Antlitz, welches Giorgione's Kunst ihr gegeben hatte, sank bald wieder in die alte graue Grämlichkeit zurück. Auch sein Hauptwerk malerischer Decoration, die Fondaco-Fresken, haben kaum die nächsten Generationen überdauert. Heute sehen wir von der ganzen ehemaligen Pracht nur noch einen einzigen verbleichenden Schatten, Theile einer Nischenfigur über den Fenstern des zweiten Geschosses, die Niemand bemerkt, ohne darnach zu suchen. Schon Vasari klagt in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts über die schlechte Erhaltung der Fresken; um 1750 waren sie so weit zerstört, daß A. Zanetti sich gedrungen fühlte, die wenigen Reste abzuzeichnen, um der Nachwelt wenigstens eine dürftige Vorstellung zu erhalten. Eine Beschreibung der Decoration zu geben, war er schon nicht mehr im Stande; Vasari aber, der sie noch vollständig überfah, erklärt geradheraus, sie seien so confus und wunderlich, daß er sich schlechterdings nicht habe daraus vernehmen können; auch hätte, soweit er sich erkundigt, Niemand über den Sinn dieser mythologisch-allegorischen Bilder Auskunft zu geben vermocht.

Tizian's Malerei am Fondaco ist nicht viel glimpflicher davongekommen. Das Meiste ist ebenfalls zerstört, der Zusammenhang läßt sich nicht mehr erkennen. Nur an zwei Stellen, über dem Portal an der Merceria-Seite und etwas höher oben sind noch Stücke bemerkbar: hier die Rudera der Figur eines Jünglings im Costüm der Calza-Brüderschaft, dort das Gruppenbild, welches Vasari, der es irrthümlicherweise dem Giorgione zutheilt, mit der Bemerkung erwähnt, es sei eine weibliche Person mit dem abgeflagelten Haupte eines Giganten zu Füßen, ähnlich einer Judith, das Schwert erhebend und zu einem vor ihr stehenden Deutschen redend — »vielleicht hatte er hier eine Germania darstellen wollen«. Mit der Germania hat die Figur nun nichts zu thun; sie ist wahrscheinlich die Justitia, welche dem Vertreter der Nation, die im Fondaco ihre Magazine hatte, die Furcht

der Gefetze einfchärft. Auffaffung und Habitus der Gestalt geben ein interessantes Beispiel, in welcher Weise Tizian sich damals — die Fresken sind im Jahre 1507 gemalt — mit solchen Gegenständen abfand. Die etwas gespreizte Haltung des sitzenden Weibes, welche mit der Jugendlichkeit des Kopfes in einem gewissen Widerspruch steht, die ungewöhnliche Gröfse des zu ihr aufschauenden geharnischten Mannes lassen fühlbar werden, dafs dem Künstler die Vertheilung der Gestalten im Raume Schwierigkeiten machte. Ueberdies verdient bemerkt zu werden, dafs das Motiv der Justitia, welche das eine Bein derart heraufzieht, dafs es bis zum Knie nackt erscheint, demjenigen einer männlichen Gestalt ähnelt, welche Giorgione (nach Zanetti's Abbildungen) auf der Canalseite angebracht hatte. Der decorativen Wirkung sehr dienlich und geschmackvoll ist die Färbung, soweit sie sich noch feststellen läfst. Alles in Allem haben wir hier zwar einen Anfänger auf dem Gebiete der Decorationsmalerei, aber einen solchen vor uns, dem namentlich in coloristischer Hinsicht alle erforderlichen Mittel zu Gebote standen. (1)

Als bald nach Vollendung der Fresken am Fondaco wurde in Venedig lebhaft über ihren Werth gefritten. Tizian's Arbeit gefiel wenigstens einer Partei unter den damaligen Kunstgenossen besser als die Giorgione's, und diesem soll sogar hämischer Weise Glück gewünscht worden sein für die vorzüglichen Leistungen, von denen man wohl wufste, dafs sie nicht von ihm herrührten. Es kam zu Reibereien, die Preisfrage erregte Verdrufs, wobei sich der alte Bellini noch begütigend ins Mittel legen mußte; kurz, die ganze Sache endete mit einem Misklang. Ob dieser sich auch auf das Verhältnifs der beiden Künstler zu einander erstreckt hat, wissen wir nicht; die Ueberlieferung leugnet es, denn sie behauptet, dafs Tizian nach dem Tode Giorgione's die Vollendung mehrerer von ihm begonnener Werke übernommen habe, allein im Grofsen und Ganzen* erscheint es natürlich, dafs von dem Ruhme des früh verstorbenen Meisters viel auf den Genossen überging, und dafs im Urtheil der Nachlebenden dieser der Jüngling blieb, dem gegenüber der Andere zu völliger Reife gelangte. Zanetti mag daher die Ansicht der Zeitgenossen richtig getroffen haben, wenn er aus dem Vergleich ihrer Werke am Fondaco, den wir heute kaum mehr controliren können, die Summe zieht: Giorgione habe durch seinen glühenden Eifer und originellen Geist den Pfad der Nachwelt erleuchtet, Tizian dagegen vermöge seines harmonisch gearteten Sinnes ihn überflügelt, indem er an Stelle der Unruhe und Kühnheit seines Rivalen grofsartigere Verhältnisse, gemessener Form und lebenstreuere Farbengebung setzte.

Nicht sogleich übrigens machten sich diese Eigenschaften geltend, zum mindesten nicht auf dem Gebiete, auf welchem sich die beiden Nebenbuhler im Jahre 1507 gemessen hatten. Die Chronologie der Werke aus der frühern Periode Tizian's ist unsicher; bestimmten Anhalt aus eigenen Datirungen haben wir nur höchst selten, am wenigsten aus den Jahren, die der Arbeit am Fondaco unmittelbar folgten. Wenn es aber richtig ist, dafs er im Jahre 1508 die Holzstöcke zu dem »Triumph des Glaubens« gezeichnet hat, die wir im Druck noch besitzen, so geht daraus seine Absicht hervor, sich in den monumentalen Stil tiefer einzuarbeiten. Die Composition hat die Form eines langen Frieses, angefüllt mit einem reliefartig angeordneten massenhaften Figurenzug, welcher die gesammte heilige Gefolgschaft, die Vorläufer und Verkündiger des Heilandes nebst Urältern und Patriarchen, nach Andreani's Holzschnitte zu schliessen, in ziemlich derber

Charakteristik veranschaulichte. Das Ganze, eine Variation der allegorischen Paraden, wie sie damals, angeregt durch die poetischen »Trionfi«, in Italien im Schwange waren, erinnert lebhaft an die Weise Dürer's und Mantegna's, und wenn wir auch keine Kunde haben, ob Tizian den deutschen Meister, der 1506 in Venedig war, gekannt und Mantegna's berühmten Triumphzug Caesar's zuvor in Mantua gesehen hatte, so darf doch wenigstens vermuthet werden, daß er von letzterem wußte und durch den Anblick der graphischen Werke des eben damals verstorbenen paduanischen Meisters und seines deutschen Geistesbruders zu dem Unternehmen mochte angespornt worden sein. Ueberdies steht nichts im Wege, einen Besuch Tizian's in dem so nahe gelegenen Padua noch vor seiner zeitweiligen Ubersiedelung dahin anzunehmen. Sie erfolgte im Jahre 1511 und zwar zum Zweck der Ausführung verschiedener Wandgemälde, von denen die in der Scuola di S. Antonio und im Carmine noch erhalten sind, obgleich sie nicht die einzigen waren, die er ausgeführt oder wenigstens in's Werk gesetzt hat. Denn er scheint in Padua sehr geschätzt und mit Aufträgen überhäuft gewesen zu sein. In der gelehrten Stadt gab damals der geistvolle Lebensphilosoph Luigi Cornaro den Ton an, einer von den Wundermenschen der Renaissance, der in jener Zeit auf der Höhe seiner Thatkraft stand und der gleich Tizian in unerhörter Gesundheit ein Alter von hundert Jahren erreichte. Er lieh sich von dem venezianischen Gaste unter anderm die Fassade seines Hauses (jetzt Palazzo Giustiniani) schmücken, doch sind diese Malereien infolge der Veränderungen des Gebäudes zu Grunde gegangen. Hierbei nun wie auch bei seinen übrigen Arbeiten in Padua bediente sich Tizian in beträchtlichem Umfang der Beihilfe des Domenico Campagnola, was man bei Beurtheilung des Gesammtcharakters dieser Fresken nicht außer Acht lassen darf. Aber auch die Bilder, die er eigenhändig ausgeführt hat, besitzen, selbst wenn wir die Verunstaltungen, die sie durch Restaurationen erlitten haben, hoch in Anschlag bringen, nicht diejenigen Eigenschaften, welche die Mustergiltigkeit solcher cyclischer Darstellungen zunächst bedingen. Freilich war es keine beneidenswerthe Aufgabe, die Wunderthaten des heiligen Antonius zu schildern, wie es Tizian in der Scuola del Santo that, aber wenn man sich erinnert, in welcher Weise sich besonders die Toskaner mit derartigen Gegenständen künstlerisch abzufinden wußten, kann die Darstellungsweise Tizian's nicht befriedigen, so sehr sie uns auch menschlich interessieren und durch unleugbare coloristische Meisterchaft reizen mag. In der Scuola del Santo malte er 1) die Wunderthat an dem neugeborenen Kinde, das seinen Vater nennt, 2) die Heilung des Jünglings; der sich aus Reue über die Mißhandlung seiner Mutter den Fuß abgehackt hatte, 3) die Mißthat des eiferfüchtigen Ehemanns an seiner nachmals durch Antonius wieder geheilten Gattin. In den beiden ersten Compositionen ist die Erzählung klar und lebendig; die Beteiligten sind wirklich bei der Sache und zeigen große Feinheit der physiognomischen Charakteristik, aber sie ermangeln meist eines tieferen Seelenlebens und nehmen statt dessen die Aufmerksamkeit des Beschauers durch Pracht und Mannigfaltigkeit des Kostüms derart in Anspruch, daß mehr der Eindruck einer reichen Illustration nach dem Leben, als der durch Kunst gebundenen und geadelten Erscheinung entsteht. Am auffälligsten ist dieser realistische Tiz bei der letzten Gruppe. Hier läßt uns Tizian fast nur die brutale Thatfache des Mordanfalles, wenn auch mit ungemein dramatischem Leben und packender Augenblickswirkung sehen. Im Gegensatz hierzu erfreut das einzige

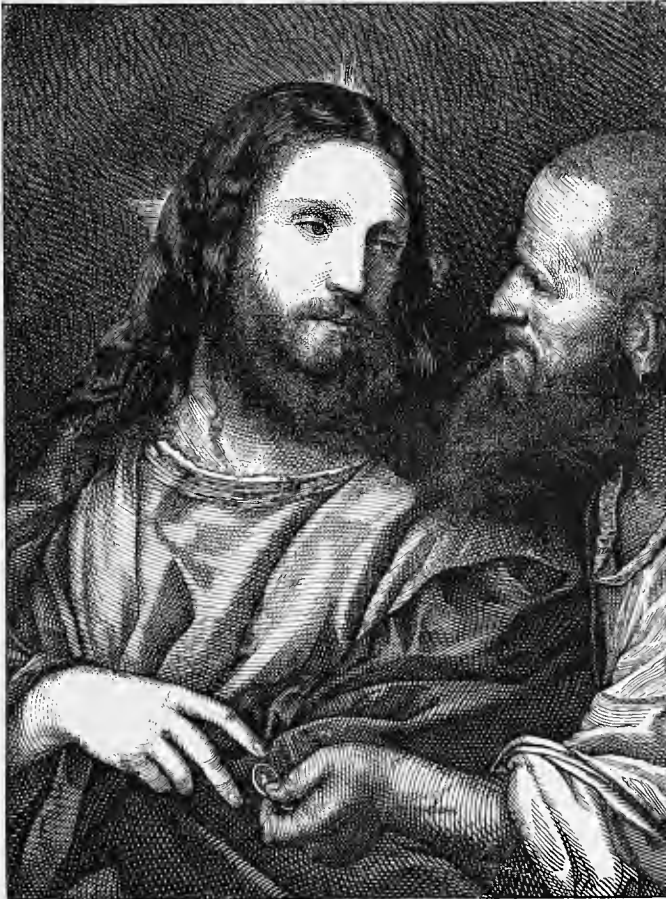
Bild in der Scuola del Carmine (Joachim und Anna) durch Herzlichkeit und schlichte Würde. Die starke Seite seines Talentes verleugnet sich freilich in keinem der paduanischen Fresken. Denn er war im Stande, diesen Genremotiven, wie er sie uns giebt, durch die Farbe einen Adel zu verleihen, welcher den Mangel ihrer Geburt fast wieder ausgleicht, und wenn uns rücksichtlich der Auffassung solcher Stoffe sein Wollen befremdet, sein Können muß auch hier Bewunderung erregen.

Vorzüge wie Mängel aller bisher berührten Werke Tizian's ergeben die Wahrnehmung, daß der Schwerpunkt seines Talentes in der Staffeleitechnik als in demjenigen Gebiete lag, welches der individuellen Auffassung wie der coloristischen Feinheit den intensivsten Ausdruck gestattet. Das bewährt die immer zunehmende Schönheit der Bilder, welche neben den vorhin geschilderten Wandgemälden entstanden. Als eins der ersten erwähnt Vasari das des »Tobias mit dem Engel« in S. Marciliano oder S. Marziale in Venedig, wo es sich noch heute befindet. Allein seiner Angabe, dasselbe rühre aus dem Jahre 1508 her, widerspricht der Charakter des Werkes, das den schwungvollen freieren Stil einer späteren Epoche des Meisters vertritt. Dagegen haben wir aus früher Zeit einige Andachtsbilder, welche die wirkungsvollste Vereinigung tiefen und vornehmen Colorits mit der jugendlichen Frische der Empfindung und Technik auszeichnet. Dies zeigen verschiedene Compositionen in Halbfiguren, die jede für sich ein besonderes Problem behandeln. Zu den frühesten vielleicht gehört die heilige Conversation im Prado zu Madrid: »Maria mit dem Kinde, dem die hl. Brigitta Rosen reicht, zur Seite ein Ritter.« Das Werk ist lange dem Giorgione zugeschrieben gewesen, mit dessen Namen es an Ort und Stelle noch immer belegt wird, aber daneben trägt es so viele Spuren vom Einflusse Palma's, z. B. in der Figur der Brigitta, welche der berühmten Violante ähnelt, daß wir hier gerade ein besonders charakteristisches Beispiel der Verschmelzung beider Stile haben, die in solcher Weise nur Tizian vollzogen hat. Selbständiger erscheint er in der »Verehrung der Jungfrau durch Stephanus, Hieronymus und Georg«. Von den beiden nur wenig verschiedenen Exemplaren im Belvedere zu Wien und im Louvre ist jenes entschieden das bessere. In der Anordnung befreit er sich von dem Schema der Vorgänger, indem er die heilige Jungfrau statt in die Mitte an die eine Seite der Bildfläche rückt. Dadurch erhält dieselbe nähere Beziehung zu den übrigen Figuren, denn während bei der symmetrischen Anordnung alten Stils der geistige Verkehr der Anbeter mit dem Gegenstande ihrer Verehrung nur durch einen gewissen Zwang der Körperwendung auszudrücken war, treten sie ihm hier Aug' in Auge gegenüber, und daß eben dies die Absicht des Künstlers war, offenbart uns die hingebende, sich selbst vergessende Haltung und der seelenvolle Blick des jugendlichen Stephanus. — Voller und schöner noch leuchtet uns das Gemüth des Künstlers aus einem andern Bilde der Belvedere-Galerie an: der »Madonna mit den Kirschen«, einem der holdesten Erstlinge des venezianischen Cinquecento. Hier hat er die herkömmliche Gruppierung beibehalten, aber mit ganz neuem modernen Geiste erfüllt. An Stelle der alten etwas pedantischen Ehrbarkeit Bellini's ist in der Hauptgruppe («Maria, welcher Jesus die von seinem Gespielen empfangenen Früchte zeigt») ein reizendes Genremotiv getreten, das sich

den glücklichsten Erfindungen der florentinischen Zeit Raffael's an die Seite stellen läßt. Bleibt aber bei diesem immer ein mystischer Rest zurück, der die volle Vertraulichkeit einschränkt, so trägt Tizian die Kinderstube unbefangen in die Kirche hinein und gibt uns das entzückendste Familienbild. Dieser warmherzigen Weltlichkeit entspricht die malerische Behandlungsweise: die weiche schmelzende Modellirung des Fleisches, das die blühendste Gefundheit athmet, die geschmackvolle Abklärung der lichterfüllten Töne, die unübertrefflich feine Stoffmalerei; das Alles hervorgebracht mit dem staunenswerthen Fleiße eines Mannes, der sich seiner Ziele, jedoch zugleich auch der Schwierigkeit klar bewußt war, die ihre Erreichung kostete. Aber dieses liebliche Idyll und sein Geschwisterbild in den Uffizien zu Florenz (Maria, welcher das Kind Rosen reicht, in Gegenwart des hl. Antonius) sind nur die Vorstufe zu dem Werke, das wir nun zu schildern haben: dem »Zinsgrofchen« der Dresdener Galerie.

In den verschiedenen Jahrhunderten der Kunstgeschichte ragen ganz vereinzelt absolute Höhepunkte menschlicher Leistung hervor, welche uns gestatten, den Besten ihres Zeitalters in die offene Seele zu schauen. Zu diesen Werken gehört die bescheidene, wahrscheinlich als Schmuck der Holzverkleidung im Privatzimmer oder »Studio« des Herzogs Alfonso von Ferrara entstandene Tafel, auf welcher Tizian das Schriftwort »Gebet dem Kaiser, was des Kaisers ist« verfinnlicht hat. Der Zauber dieses Bildes liegt zunächst in seiner Einfachheit. Schlichter als hier geschehen, kann dergleichen nicht ausgedrückt werden. Kein Apparat, aufer den sprechendsten Trägern menschlicher Empfindung ist angewendet, und diese nicht in der gesteigerten Geberdensprache, welche dem Italiener sonst unentbehrlich erscheint, sondern in der maßvollen Prägnanz, die den fertigen Meister auszeichnet. Wenn man auch solche Producte menschlichen Geistes als Offenbarungen hinnehmen muß, die nur selbst sich erklären, so ist es doch von Interesse, sich zu erinnern, in welchem Sinne sie neu sind. Dafs in den ersten drei Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts weitaus die vollendetsten Darstellungen Christi entstanden — aufer Tizian's Bilde Michelangelo's Statuen, Raffael's Transfiguration und Tapeten, Dürer's Blätter — kann trotz der wilden Gährung dieser Epoche, trotz des Ringens der religiösen Anschauungen nicht befremden, denn der Wahrheitsdrang, der in den führenden Geistern der Zeit lebt, mußte der Gestaltung der Heilandsfigur nothwendig zu Gute kommen, sobald die Kunst zu der Erkenntniß gelangt war, dafs sie das Göttliche nur im Menschlichen verkörpern könne; und darin bestand die befreiende That der Florentiner. Zur Würdigung jeder Leistung aber wird es beitragen, wenn man zurückblickt auf das, was ihr unmittelbar vorausging. Welche auch uns heute noch bekannte Christusdarstellungen nun hat Tizian vor Augen gehabt? Die Heilandsfiguren Giovanni Bellini's und seiner Genossen, unter denen Carpaccio und Cima in dieser Beziehung hervorragten, haben Schönheit und natürliche Würde; sie stellen den Heiland als einen männlichen Jüngling von gefunder Complexion vor, ausgezeichnet durch die Klarheit und Ruhe seines Wesens, und wie in allen ihren Gebilden halten sie sich auch hier an einen gewissen Mittelschlag der Geistesbildung. Das zeigen Werke wie Bellini's Taufe Christi in Vicenza, die Emmauspilger in S. Salvatore in Venedig von Carpaccio, endlich die Einzelfigur des segnenden Jesus in Dresden, die gleich letzterem Werke lange als Werk Bellini's angesehen wurde, aber jetzt dem Cima zurückgegeben ist. Von diesem Niveau bis zur Auffassung Tizian's im »Zins-

grofchen« ist ein fo gewaltiger Schritt, dafs wir nothwendig nach Uebergängen fuchen. Aber Giorgione, an den zuerft gedacht werden muß, hat uns keine Christusfigur hinterlassen, denn der vielgerühmte Leichnam Jesu des Bildes in Treviso ist Erzeugniß einer späteren Stilphase norditalienischer Malerei, und Palma hat die Christusgestalt zwar gebildet, läßt uns aber bei diesem erhabenen Thema die Grenze seiner Begabung lebhaft empfinden. Lessing's Zweifel, ob Jemand eine höhere Geistesbeschaffenheit auszudrücken vermöge, als er selbst besitzt, tritt angesichts der künstlerischen Aufgabe, den Gottmenschen darzustellen, in sein



Peter Paul Rubens. del. et. sc. Dresden.

Der Zinsgrofchen. Oelgemälde in der Galerie zu Dresden.

volles Recht. Jedenfalls reicht das, was Tizian bei seinen Landsleuten vorfand, nicht aus, um uns auch nur die äußerliche physionomische Beschaffenheit seines Christuskopfes im Sinne einer auf anregenden Vorbildern entstandenen Weiterbildung zu erklären. Die auffälligsten Merkmale desselben — schwächliche Gesichtsbildung, die, man möchte glauben vom nächtlichen Wachen empfindlich gewordenen Augen, die entsprechende blasse Hautfarbe und das seidene, ans Schwarz grenzende Haar — sind von keinem jener Vorgänger entlehnt. Ich finde Aehnlichkeit, namentlich was die merkwürdige Haarfarbe anlangt, nur in

den Christusgestalten Giotto's in der Arena zu Padua, und es ist zum mindesten nicht undenkbar, daß Tizian diese charakterkräftigste aller vorausgegangenen malerischen Verkörperungen des Heilandes, die nicht zum Vortheil der Kunst fast ganz in Vergessenheit gerathen war, gekannt und sich angeeignet hat.

Aber wenn in diesem bewußten oder unbewußten Anklang an die Auffassungsweise des florentinischen Altmeisters ein verhältnißmäßiges äußerliches Moment liegt, kommt von ganz anderer Seite ein zweites hinzu, das zum Verständniß des tief innerlichen Wesens dieser Erscheinung um so wichtiger ist, als Tizian bei seinen späteren Heilandsfiguren niemals wieder mit gleicher Empfindung, ja nicht einmal in demselben Sinne verfahren ist. Dieser Umstand besonders gibt dem Christus des Zinsgrofchen den Charakter eines Erlebnisses, das einzig in seiner Art gewesen sein muß. Und dieses Erlebnis kann nachgewiesen werden. Es beruht in der Berührung mit deutscher Kunst, in dem Eindruck von Werken Albrecht Dürer's. Wir erinnern uns, daß Dürer im Jahre 1505/6 in Venedig war, daß er dort, beschäftigt an einem großen Andachtsbilde für denselben Fondaco, dessen Außenseiten Giorgione und Tizian geschmückt haben, mit dem greifen Giovanni Bellini in Verkehr trat, der ihn auf's Höchste auszeichnete, und wenn er auch gleichzeitig erzählt, wie im Gegensatze zu diesem die anderen dortigen Kunstgenossen sich ihm abhold zeigten, so ist doch schon an sich nothwendig, bei Bellini's Gefolgschaft Kenntniß seiner Werke anzunehmen. Nun war allerdings von jeher aufgefallen, daß Dürer weder den Giorgione noch den Tizian namhaft macht, allein bezüglich des Ersteren ist keineswegs sicher, ob er 1506 in Venedig gewesen ist, und was Tizian anlangt, so erscheint es bei der geringen Kunde, die wir über seine äußerlichen Verhältnisse in diesen Jahren haben, ebenso möglich, sich ihn, wenigstens für eine geraume Zeit während Dürer's zweiten venezianischen Aufenthaltes, auswärts zu denken; denn es wird uns berichtet, daß er häufig seine Heimath besuchte, und seine Arbeit am Fondaco begann ja erst nach Dürer's Weggang. Allzusehr befremden dürfte es überdies nicht, wenn dieser, obgleich er ihn kennen gelernt, ihn doch unerwähnt gelassen hätte. Dürer, damals auf der Höhe seines Bewußtseins und darin bestärkt durch das möglicher Weise auch von Tizian beobachtete unkameradschaftliche Benehmen der Wälfchen, dem er seinen nationalen Stolz entgegensetzte, nennt in seinen Briefen außer Bellini, dem er Dank schuldig und dessen Einfluß auf ihn unverkennbar ist, gar keinen Namen von künstlerischen Zeitgenossen in Venedig, obwohl er anerkennt, daß ihrer viele dort seien, die den nach Deutschland übergesiedelten und dort so gefeierten Meister Walch (Jacopo de' Barbari) überträfen. Ganz ebenso nun, wie es Dürer mit den Venezianern erging, mochte es den einsichtigen unter diesen mit dem deutschen Maler gehen: ohne sich imponiren zu lassen, erfuhren sie gegenseitige Einwirkung. Dürer malte in Venedig sein Rosenkranzbild, das von einem ganz neuen bellinesken Schönheitsfina durchdrungen ist, und von Bellini wird ausdrücklich, wenn auch mit starker Uebertreibung gesagt, er habe damals den Stil des deutschen Meisters nachgeahmt; — Tizian malt nicht lange darnach seinen »Zinsgrofchen« zweifellos unter dem Eindruck des Genius einer künstlerischen Persönlichkeit, die das ganze Gewicht in die Seelenschilderung legte. Dem widerspricht keineswegs, daß das Christusbild, welches Dürer selbst damals in Venedig gemalt hat (jetzt in Dresden), trotz offenbar italienischer Anwandlung doch sehr verschieden ist von dem des Tizian; aber bei diesem war, wie wir vermuthen dürfen, vorzugsweise durch An-

regung Dürer's das tiefste innere Wesen hervorgehoben worden. Eine wohl ziemlich alte Tradition erzählt überdies, Tizian habe sich bei dieser herrlichen Schöpfung ausdrücklich mit Dürer auseinandersetzen wollen. Vornehme Deutsche besuchten einmal — wie Scannelli berichtet — sein Atelier, entfernten sich aber nach Befichtigung der vorhandenen Bilder mit Zeichen unbefriedigter Erwartung. Darauf angedreht, hätten sie erklärt, sie kennten nach wie vor doch nur Einen Meister, welcher seinen Werken die höchste Vollendung zu geben wisse, und das sei kein anderer als ihr Landsmann Dürer. Dies soll Tizian hinterbracht worden sein und er hätte sich darauf in folgender Weise vernehmen lassen: »wenn er äußerste Durchführung für die wahre künstlerische Vollendung gehalten hätte, so würde auch er das Uebermaß von Fleiß angewendet haben, was Dürer's Bilder kennzeichne, aber nach langem Studium und hinreichender Praxis, auf Grund der Einsicht in die schöne Natur und in das Verfahren der besten Meister sei er zu der Ueberzeugung gelangt, daß seine Weise der Wahrheit näher käme; deshalb könne er sich nicht entschließen, von dem breiten und sichern Wege auf einen unsichern und gefahrvollen abzuschweifen; indes bei erster Gelegenheit, sich ganz nach seinem Geschmacke ergehen zu können, wolle er Etwas schaffen, was darthun werde, wie man den höchsten Kunstfleiß und eingehende Feinheit anwenden könne, ohne in Ausschreitung zu verfallen«. Dieses so angekündigte Werk soll der »Zinsgroschen« gewesen sein. Wenn der Ausdruck »sich selber übertreffen« überhaupt statthaft ist, so darf er am ehesten von einem Erzeugniß menschlicher Kunst gelten, welches vermöge seiner Vorzüglichkeit auch unter den Leistungen desselben Meisters so vereinzelt dasteht wie dieses. Auch abgesehen von der weihevollen Auffassung Christi, von der Prägung der Gegensätze beider Figuren, der überwältigenden Charakteristik — seit Lionardo's Abendmahl sind niemals sprechendere Hände dargestellt worden — erscheint das Bild, technisch betrachtet, als höchster Canon der Malerei, welche ihre Aufgabe darin setzt, die Gegenstände nicht sowohl so darzustellen, wie sie in Wirklichkeit sind, sondern wie sie erscheinen. In dem kleinen Raume dieser Bildfläche sind die Gegensätze von Realismus und Idealismus, die ohnehin nur als Nothbehelfe der Sprache gelten können, ohne Rest zur höheren Einheit des vollkommenen Kunstwerkes verschmolzen.

Als Tizian nach Vollendung seiner Malereien in Padua sich wieder in Venedig niederließ, stand ihm der Weg zu den größten Erfolgen offen. In demselben Jahre 1511 war Giorgione mitten in seiner Vollkraft plötzlich vom Tode getroffen worden, und kurz zuvor hatte Sebastian, dessen Talent große Erwartungen erweckt haben mochte, vielleicht in der Ueberzeugung, daß für ihn neben jenem seinem Lehrer und Tizian kein Raum in Venedig sei, den Ruf nach Rom angenommen. Was gefehlt hätte, um Tizian als den Mann der Zukunft erkennen zu lassen, holte er jetzt durch ein Gemälde nach, welches eine neue Gattung religiöser Composition begründete: das »Marcusbild« für Sto. Spirito, jetzt in Sta. Maria della Salute. Die Entstehung desselben ist vermuthlich auf die patriotische Bewegung zurückzuführen, welche im Jahre 1512 die aus den Schlingen der Liga von Cambray befreite Republik erfüllte, und dieser Umstand hat ohne Zweifel beigetragen, dem Werke Tizian's die große Popularität zu geben. In der That aber redet er hier

zu den empfänglichen Herzen in einer neuen Zunge. Was lange erfehnt sein mochte, ohne daß Jemand sich hätte vorstellen können, wie es zu erreichen sei, das stand jetzt leibhaft vor Augen: der Monumentalstil innerhalb der Staffelei-Technik war gefunden. Es ist scheinbar nur ein kleiner Schritt über das Compositionsprincip Bellini's hinaus, den Tizian hier that, aber er ist gerade groß genug, um eine neue Aera religiöser Schilderei hervorzurufen. Mit Zweckverständnis und Meisterschaft hatten die unmittelbaren Vorgänger das Andachtsbild, um seine monumentale Wirkung zu steigern, in die Architektur eingepaßt. In diesem Sinne malten Bellini, die Vivarini und ihre Genossen jene großartigen ceremoniösen Gruppenbilder, welche die baulichen Bestandtheile der Nischen, für die sie bestimmt waren, in sich aufnahmen. Aber sie verharren bei der symmetrischen Anordnung, welche die Nähe des Altares zu fordern schien und steigern den Eindruck der Feierlichkeit durch ebenso strenge Lichtführung, deren Zweck einzig der ist, die Gestalten ihrer heiligen Conversationen plastisch deutlich zu machen. Tizian, getragen von dem freieren Geschmack seiner Zeit, wagt es, die architectonische Norm im Interesse rein malerischer Gruppierung zu mildern. Die Hauptfigur, der thronende Marcus, wie von innerer Ergriffenheit ein wenig aus der Mittelaxe der Bildfläche gedrängt, bietet, indem er selbst in Halbschatten tritt, dem durch klaren Aether sich ergießenden Lichtströme Raum, sodaß er, die linke Seite, wo Cosmas und Damian stehen, nur leicht streifend auf dem rechts angebrachten Sebastian sich sammelt. Während nun die reiche farbige Gewandung jener Figuren dem Helldunkel Mannigfaltigkeit und Fülle verleiht, empfängt die nur mit weißem Laken locker behangene, wie im Schamgefühl ihrer Schönheit niederschauende Jünglingsgestalt eine magische Helle, die, vom Marmorfußboden aufgefangen und zurückgeworfen, den Thronfisz des Schutzheiligen in Duft hüllt.

Daß ein Mann, der sich auf solche Leistungen berufen konnte, nun auch den Blick erhob zu dem curulischen Stuhle der äußerlichen Auszeichnung, war nur natürlich. Aber im Besitz der Würden und Einkünfte eines Staatsmalers der Republik befand sich der greise Bellini, und wenn die Kraft des nahezu Neunzigjährigen auch nachließ, war er trotzdem dank der zahlreichen Schaar seiner Gehilfen noch immer im Stande, den anscheinend nicht übergroßen Anforderungen zu genügen, welche die karge Signorie an ihn stellte. Wir wissen nicht, wie sich in dem letztverlaufenen Jahrzehnt das persönliche Verhältniß des nunmehr zu seinen Jahren gekommenen ehemaligen Schülers zu ihm gestaltet hatte, aber nach dem zu schließen, was jetzt geschah, mußte es sich wohl stark ins Kühle verändert haben. Denn Tizian ging im Jahre 1513 geradezu darauf aus, den Alten bei lebendigem Leibe zu beerben. Gestützt auf die Thatfache verschiedener Anträge von auswärts, deren Ernsthaftigkeit wir nicht mehr untersuchen können, richtete er kurz und gut das Gesuch an die Regierung, ihn im Saale des großen Rathes, der Domäne Bellini's, malen zu lassen und ihm die Anwartschaft auf das nächsterledigte Makler-Patent zu geben, jene einträgliche Sinecure, die, zusammenhängend mit dem Aemterfystem des deutschen Kaufhaußes, den Inhaber (damals ebenfalls Bellini) zum officiellen Maler erhob und ihm dadurch bestimmte wiederkehrende Aufträge sicherte. Die Signorie erkannte Tizian's Anspruch als gerechtfertigt an und gab ihm — vielleicht nur um seine Wegberufung aus Venedig zu verhüten — die gewünschte Zusage, wies ihm auch wirklich einige der verlangten Emolumente zu und ließ ihn sich demgemäß mit seinen Gehilfen einrichten.

Aber Bellini pochte auf sein altverbrieftes Vorrecht und brachte es dahin, daß jene Zugeständnisse schon im nächsten Jahre fast ganz wieder zurückgenommen wurden. Eine nochmalige bescheidenere Eingabe Tizian's hatte indes Erfolg; es wurden ihm wenigstens einige Vergünstigungen zugestanden, und da bei Gelegenheit dieses Wettstreites an den Tag gekommen war, wie übel sich der Staatsfäkel und die Sache bei der amtmäßigen Behandlung künstlerischer Aufgaben in Wahrheit standen — eine Erfahrung, die in allen Zeiten wiederkehrt — neigte man immer mehr dahin, der jüngern Kraft den Vorzug einzuräumen. Allein erst nach dem Tode Bellini's (1516) ist Tizian vollständig in dessen Stellung eingerückt.

Es scheint, als hätte der Mangel an Pietät, mit welchem sein Auftreten gegen den Altmeister wenigstens in unsern Augen behaftet bleibt, sich an ihm gerächt. Wenn der Genuß der erworbenen Pfründe und die Verpflichtung zur Ausführung der Dogenporträts, die damit verbunden war, ihm auch in den langen Jahren sehr zu Statten kam, so haben doch die Leistungen, welche dadurch veranlaßt wurden, keine Dauer gehabt. Tizian nahm es gerade mit diesen Obliegenheiten nicht genau. Die Hauptfache, die geschichtlichen Darstellungen zum Schmuck des großen Rathssaales, vernachlässigte er dergestalt, daß die Signorie sich bewogen sah, nach zwanzig Jahren gegen ihn einzuschreiten. Damals war ein einziges großes Gemälde fertig, das überdies nur die Vollendung einer von Bellini begonnenen Composition gewesen zu sein scheint. Aus eigener Erfindung fügte Tizian erst infolge jener Strafdrohung vom Jahre 1537 das Bild der »Schlacht bei Cadore oder Spoleto« hinzu, welches wir wenigstens oberflächlich aus Giulio Fontana's Stich kennen lernen. Aber sowohl dieses Werk wie die zahlreichen Dogenbildnisse, die er für den Palaß von S. Marco geliefert hat, sind in dem großen Brande des Jahres 1577 untergegangen.

Die Geltung Tizian's in der Künstlerchaft vermittelte ihm nun auch den Rang innerhalb der Geistesaristokratie seiner Heimatstadt. Befreundet mit Aldus Manutius, dem Pfleger der klassischen Studien und Begründer einer neuen Literatur in Venedig, gewann er Antheil an all' den Bildungselementen, welche das Studium des Alterthums in Wissenschaft und Kunst darbot. Auf Gelehrsamkeit hat er es zwar, wie es scheint, nie abgesehen — mit dem Latein lebte er auf ziemlich gespanntem Fusse — und wenn daher der Maler in der aldinischen Akademie, deren Mitglieder gar in griechischer Sprache zu verkehren pflegten, auch keine bedeutende Stimme führen konnte, so wird die künstlerische Geistescultur, die er vertrat, nicht ohne Einfluß in dem Kreise der Männer gewesen sein, die als Führer der humanistischen Bewegung auftraten. Finden wir doch mehrere derselben, namentlich Bembo, den Dichter der »Afolani«, und Navagero lebenslang im freundschaftlichsten Verhältniß zu ihm.

Reichste künstlerische Ausbeute empfing die klassische Ideenwelt, in welche Tizian damals eingeweiht wurde, durch seine Beziehungen zum Hofe von Ferrara. Wenn wir recht unterrichtet sind, so war seine Einführung bei Alfonso von Este das Meisterwerk seines Jugendstils, der Zinsgroßchen, gewesen. Im Wettstreit mit den verwandten Gonzaga von Mantua setzte der kunstfinnige Fürst seinen Ehrgeiz darein, eine Sammlung von Werken der ersten zeitgenössischen Meister anzulegen. Mit Raffael, der ihn sehr spröde behandelte, lebte er in fortgesetztem Werbekampf und im Jahre 1514 bestellte er ein Gemälde bei Bellini, das »Götter-Bacchanal« (jetzt auf Schloß Alnwick in England), an dessen

Vollendung Tizian auf nicht ganz aufgeklärte Weise theilgenommen hat. Die Annahme, er habe das unfertig gelassene Bild mit Wissen und Willen des Meisters zu Ende geführt, erscheint ausgeschlossen, wenn wir uns erinnern, in welchem unerquicklichen Verhältniß die beiden Männer gerade damals lebten. Wahrscheinlicher ist, daß dem Gemälde bald nach der Vollendung in Ferrara irgend ein Schaden geschah und daß Tizian, als er auf Veranlassung des Herzogs im Jahre 1516 dorthin kam, es wiederherstellte, dabei aber zu einem nicht geringen Theile neu überging. Denn sein unbestrittenes Werk ist der Hintergrund, dessen reizvolle Behandlung diesem Bestandtheile hohen selbständigen Werth verleiht. Angesichts der nach Motiven aus Cadore gemalten Gebirgsscenerie, welche von nun an als Wahrzeichen auf so vielen Bildern des Meisters erscheint, verstehen wir den Eindruck, den seine und Giorgione's Landschaften machten. Sie erscheinen als etwas so Neues, daß Vasari glauben machen wollte, Tizian habe sich von deutschen Specialisten eigens darin unterrichten lassen. In Wahrheit aber war das, was seinen landschaftlichen Compositionen den großen Reiz gab, vollkommen sein Eigenthum, und er vor Allem hat, in den Spuren Giorgione's weitersehrend, diesem Darstellungszweige den Charakter einer besondern Gattung verliehen.

Trotz aller Bemühungen hat es der Forschung bis jetzt nicht glücken wollen, Genaueres über die ersten Anknüpfungen Tizian's mit Ferrara festzustellen. Unklar bleibt sein Verhältniß zu Ariost, das die Phantasie sich auszumalen um so mehr versucht ist, als die persönliche Bekanntschaft beider Männer außer Zweifel steht, wie sie ja bekräftigt wird durch die Existenz mehrerer auf Tizian zurückzuführender Porträts des Dichters. Das eine in der Sammlung zu Cobham Hall, welchem der meiste Anspruch auf Echtheit eingeräumt wird, stellt den Ariost an einer Brüstung vorübergehend dar, das Gesicht zum Beschauer gewendet; bei einem zweiten (in der Nationalgalerie zu London), welches ihn sinnend mit dem Lorbeerbaum zur Seite vorführt, erweckt sowohl der Gesichtstypus wie auch die Behandlungsweise Bedenken; ein drittes war, wenn es überhaupt als Gemälde ausgeführt gewesen ist, Original des Holzschnittes, welcher der Ausgabe des »Orlando furioso« vom Jahre 1532 beigegeben ist. Dieser zeigt uns den Poeten in scharfem Profil, die Züge sehr ausgearbeitet, das Haupt in herbftlicher Oede. Mehrere Exemplare in Vicenza, Brescia und sonst in Italien erweisen sich mehr oder minder deutlich als Copien des erstgenannten, zahlreicher anderer durchaus willkürlich mit Tizian's und Ariost's Namen belegter Machwerke ganz zu geschweigen.

Offen bleibt die Frage, ob Tizian wirklich, wie vielfach angenommen worden, das Bild der Lucrezia Borgia, der Gemahlin Herzog Alfonso's gemalt hat. Daß er den Auftrag erhielt, die »Herzogin von Ferrara« zu porträtiren, scheint hinreichend nachgewiesen, wie es überdies im höchsten Grade wahrscheinlich ist, allein es kann unter jener Bezeichnung auch möglicher Weise Laura Dianti, die Nachfolgerin Lucrezia's, gemeint sein. Interesse gewährt es immerhin, den Beweismitteln weiter nachzugehen. Als solche bieten sich: einerseits die vorzügliche Medaille, welche (nach dem Exemplar des Berliner Münzkabinet's durch J. Friedlaender veröffentlicht) das Profil Lucrezia's zeigt, und dem gegenüber ein angeblich nach dem verlorenen Originale Tizian's ausgeführter höchst charakteristischer Stich von Sadeler, der eine mit fürstlicher Pracht gekleidete

Dame in Vorderansicht darstellt, wie sie die Hand auf die Schulter ihres äthiopischen Pagen legt. Frappirt diese Physiognomie anfänglich durch eine fast männliche Derbheit, so entbehrt sie doch, länger betrachtet, sympathischer Züge nicht, und überzeugt man sich aus der erwähnten Medaille, daß Lucrezia keineswegs schön im Sinne graziöser Formbildung war, so gewinnt die Vermuthung, welche sie mit diesem Bildnisse (dessen Original sich in der Sammlung der Königin Christine von Schweden befand) in Beziehung setzt, an Schein, namentlich wenn man erwägt, daß Tizian die vielberufene Frau erst in ihren letzten Lebensjahren, also zu einer Zeit hat malen können, wo der ehemalige Reiz ihrer Erscheinung längst gewichen war. Schwer ist es aber auch unter den günstigsten Umständen, die Identität eines Profil- und eines Face-Porträts festzustellen. — Um so besser ist uns das Bildniß des Herzogs Alfonso verbürgt, das jetzt der Galerie des Prado in Madrid angehört und den Fürsten mit seinem Hunde zur Seite in der Vollkraft des vierzigjährigen Mannes darstellt.

Den Weg nach Spanien haben nun auch die beiden ersten der von Tizian für das Studio seines ferraresischen Mäcens ausgeführten Darstellungen classischer Gegenstände gefunden. Zuerst das »Venusfest«, eine Composition, bei welcher er sich so genau an die Schilderung des Philostrat hielt, daß man noch heute die durch Nachdunkelung oder sonstigen Schaden undeutlich gewordenen Stellen des Bildes, mit dem Buche des griechischen Novellisten in der Hand, aufklären kann. Ueberzeugender und anmuthiger als hier ist wohl niemals Allegorie in Tautegorie aufgelöst, d. h. ein Inhalt von allgemeiner Bedeutung in einfacher Wirklichkeit erschöpft worden. In einem mit Aepfelbäumen bestandenen Garten ist das Steinbild der Liebesgöttin aufgerichtet; Nymphen nahen ihm mit leidenschaftlicher Huldigung und schauen voll Entzücken dem Treiben einer zahllos scheinenden Kinderfchaar zu, den Eroten, die sich auf das mannigfaltigste in Spiel, Kampf, Jagd, Neckerei und allerhand Kurzweil ergehen. Fast jede Gruppe innerhalb dieser lieblichen Schaar deutet in ihrer Weise auf Erfahrungen des Liebeslebens, aber so naiv und harmlos, daß das Dargestellte auch ohne alle weiteren Beziehungen Sinn und Seele genug hat. — Derbere Sinneslust athmet das zweite Bild: »die Bacchanten«. Nach Idee und Ausführung eine der freiesten Erfindungen Tizian's, die hart an die Grenze des Erlaubten streift, offenbart es doch, dank der großen künstlerischen Vorzüge und der Leidenschaft gesunder Triebe, eine Schönheit der Erscheinung, die selbst das Grob-Natürliche erträglich macht. Denn dieses ohnehin von Herzen unanständige Völkchen von Maenaden und Satyrisken ist so gründlich betrunken, daß selbst den Beschauer ein Taumel erfasst und er lächeln muß über Dinge, die unter nüchternen Verhältnissen abstoßen würden. Das Grundthema des Gelages, das vor uns aufgeführt wird, enthält ein Notenblatt mit altfranzösischem Trinkrefrain, etwa:

»Wer nach dem Trunk nicht weiter säuft,
Weiß nicht, warum das Fals uns trüft!«

Tanzen, Wälzen, Springen und vor allem Singen bildet die Beschäftigung der Figuren unter dem Schatten der Bäume. Allenthalben läuft es schon über, allein der Genuß wird mit der Beharrlichkeit fortgesetzt, die nur in vollkommener Erschlaffung ein Ende findet. Und diese kündigt sich bereits an. Die schönste Figur des Bildes, eine im Vordergrund schlummernde nackte Maenade, fühlt schon

die Uebermacht des Weines und streckt die üppigen Glieder auf dem Rafen aus, in ihren Geberden so unbekümmert um die Gegenwart der Anderen, wie in ihrem weinfeligen Schlafe ungestört durch den Lärm, den sie verüben. Voll Saft und Kraft in Zeichnung und Colorit stehen diese beiden Bilder als Muster ihrer Gattung da, geistreich und reizvoll in der Lichtführung; besonders das Bacchanal ist in dieser Beziehung bewunderungswürdig: es enthält gerade so viel Dunkelheiten, um das Anstößige zu decken, und gerade so viel Glanz, um andererseits zu blenden. — Und das dritte, »Bacchus und Ariadne« (jetzt in der Londoner Nationalgalerie) gefällt sich ihnen ebenbürtig zu. Es entstand etwas später als jene (1522/23) und bekundet namentlich neben dem mit kecker Improvisation hingeworfenen Bacchanal mehr Kunst der Composition und Genauigkeit des Studiums.

Haftig dem Wagen entspringet der blühende Jüngling Iacchos
 Nahend mit wildem Gefolg' der Silenen und zottigen Satyrn,
 Dir, Ariadne, entgegen von glühender Liebe getrieben.
 Wie das Gefindel sich drängt! Den Thyrfos schwingen die Eien.
 Andere fechten umher mit den Gliedern geopferter Thiere,
 Jene umgürten sogar mit ringelnden Schlangen den Leib sich;
 Dort schallt dumpfes Getön der fingergeschlagenen Trommel,
 Hier der schrillere Klang dünnhalfiger eherner Röhren.
 Stöhnend mengt sich dazwischen der langhinziehende Hornton.

Zug um Zug genau nach diesen Versen Catull's ist das Bild componirt: links Ariadne, vom Rücken gesehen; auf dem Weg zum Gestade des Meeres, auf dessen Höhe man noch das Schiff des treulosen Theseus gewahrt, wird sie von Bacchus überrascht und schrückt zusammen vor dem Ungefüm, womit er sich aus seinem panthergezogenen Wagen wirft, um die sich abwendende Schöne zu ereilen. Von rechts her stürzen Faune und Satyrn ungeberdig mit ihrer tollen Musik hervor aus dem Haine, in welchem Silen noch unbeholfen zurückgeblieben ist. Das Dunkel der Bäume tritt in malerischen Gegensatz zu der im Hintergrunde blauenden See und dem leichtbewölkten Himmel, an welchem der Sternenkranz Ariadne's erglänzt. Wenn das Bild hier und da von einer gewissen Uebertreibung des Affectes nicht ganz frei erscheint und dadurch im Vergleich mit der bei aller Höhe der Kunst volksthümlich naiven Vortragsweise der beiden anderen einen akademischen Ton anschlägt, so ist doch der Schwung der Auffassung und die Mannigfaltigkeit des Geberdenausdruckes der adeligen Hauptfiguren einerseits und des ihnen zur Folie dienenden plebejischen Chorus andererseits höchst interessant. Höchlich beklagen muß man deshalb, daß trotz der zahlreichen Copien, die von diesen drei malden gemacht worden sind und die hinlänglich beweisen, wie sehr man sie zu allen Zeiten würdigte, niemals ein guter und treuer Stich nach ihnen hergestellt worden ist, eine Aufgabe, die auch heute, und gerade im Zeitalter der Photographie, welche den Hauptvorzügen derselben gegenüber insolvent bleibt, in hohem Grade lohnen würde.

Das Gleiche gilt von einem tizianischen Werke, welches wir hier anschließen, da es, ungefähr um dieselbe Zeit entstanden, seiner Gattung nach eine Art Uebergang von jenen mythologisch-phantaftischen Sujets zu den erhabeneren Gegenständen bildet, welche den Meister demnächst vorwiegend in Anspruch nahmen. Dies ist die Allegorie der »Drei Lebensalter«, jetzt in der Sammlung des Lord Ellesmere in London. Wie ein nachgeborenes Geisteskind Giorgione's gemahnt

das reizende Idyll an die schönsten Jugendträume venezianischer Kunst. Nur eigentlich kann man es eine Allegorie nennen, denn der bedeutende Sinn, den es in schlichter Hülle birgt, spricht unmittelbar aus den Figuren und ihrer Handlung, wenn diese auch sich dessen nicht bewußt sind. Schlafend tritt der Mensch ins Leben, die Liebe erweckt ihn: das bedeuten die schlummernden Zwillinge unter dem Baum zur Rechten, von welchem Amor herabgeklettert zu sein scheint, um sie muthwillig nach Kindesart mit dem Fußtritt zu gemeinsamen Spiele zu ermuntern; ihnen gegenüber, unbefchreiblich anmuthvoll gruppiert, lagert ein junger Hirt im Grase mit dem geliebten Mädchen, das ihn die Handgriffe auf der Rohrflöte lehrt, aber Aug' in Auge mit ihm des höchsten Glückes ahnend inne wird. Niemals vielleicht ist harmloser und feelenvoller die aufkeimende Liebe der Geschlechter veranschaulicht worden, als in diesem unschuldigen Paare, das in Tönen sich versteht. Und endlich der Ausgang des Lebenstraumes in der Gestalt des Greises, der fernab tieffinnend in den Anblick menschlicher Gebeine versunken ist. Diese drei, nur durch den Gedanken zusammenhängenden Bestandtheile sind vermittelst der anmuthigsten Landschaft verbunden, deren sanfte Hügelzüge den Beschauer in die stillbefriedigte Welt idyllischen Daseins versetzen.

Gegenständlich geleiten uns nun eine Reihe religiöser Genrebilder der nämlichen Epoche zu dem Pfade zurück, den Tizian mit seiner Verherrlichung des hl. Markus so verheißungsvoll betreten hatte. Hierhin gehört die »Raft zu Bethlehem« der Londoner Nationalgalerie, ein Gemälde, welches durch die abendliche Stimmung und die rein menschliche Weihe des Vorganges — Maria empfängt Blumen von dem kleinen Johannes, während die hl. Katharina entzückt das Jesuskind betrachtet — die höchste Anziehungskraft erhält. — Weltlicher noch, wenn man so sagen darf, faßte sich Tizian bei Ausführung des für eine Kapelle des Domes in Treviso gelieferten »Verkündigungsbildes«. Bei diesem tausendmal behandelten Vorwurf, den er später noch wiederholt und immer originell, wenn auch mit strengerer Anlehnung an die Tradition (z. B. für S. S. Nazaro e Celso in Brescia, für S. Rocco und für S. Salvatore in Venedig) gemalt hat, scheint es ihn hierin der That verlockt zu haben, etwas schlechthin Neues zu geben. Als wäre Maria vor dem knabenhaften Sendling der Gottheit, der ihr (ungewöhnlicher Weise von rechts her) fast im Lauffchritt folgt, bis in die äußerste Halle des weiträumigen Hauses geflohen, sehen wir sie hochklopfenden Herzens niederknien und mit einem aus Zweifel und Angst gemischten Gefühle, das sie den Blick kaum wenden läßt, die verhängnißvolle Botchaft vernehmen. Dennoch liegt in dieser Auffassung etwas Ergreifendes, und unsere menschliche Empfindung würdigt die wenn auch auffällige Absicht des Künstlers um so mehr, als er der Gottesmagd den verlockendsten Liebreiz gegeben hat, der sie zu den süßen Freuden des Daseins, nicht aber zum schmerzreichsten Schicksal geschaffen erscheinen läßt. Geradezu geschädigt wird die schöne Composition dadurch, daß ohne Zweifel infolge einer nicht zu beseitigenden Bedingung des Stifters Malchiotro die Portraitgestalt desselben im Hintergrunde knieend angebracht ist. Der beleidigende Widerfinn, diesen geheimnißvollsten Vorgang belauscht werden zu lassen, begegnet uns in der italienischen Kunst zwar öfter, aber er ist bei einer so tief menschlichen und recht eigentlich modernen Auffassung doppelt empfindlich. Was aber malerische Kunst an Schönheit physionomischer Zeichnung und, daß

ich so sage, an Leidenschaft der Farbengebung und Pracht der Lichtwirkungen zu leisten vermag, das ist hier beisammen.

Gemeßener und mehr im Sinne der Ueberlieferung hat Tizian das »Nolime-tangere« gehalten, das eine Zierde der Nationalgalerie in London bildet; aber auch hier fehlt es keineswegs an eigenthümlichen Zügen. Schon darin liegt eine wirkfame Erfrischung des Gegenstandes, daß Tizian durch die Ausführlichkeit des landschaftlichen Beiwerkes anschaulich macht, wie der Auferstandene unerkannt durch das Gefild gewandelt und dort, wo die letzten Häuser stehen, der Freundin begegnet ist. Ein Hügel mit der Ortschaft krönt den Mittelgrund, und über die sanften Wellen des Bodens, die hier und da mit Buschwerk belebt und von einem jungen Eichbaum durchschnitten, den Anblick friedlicher Cultur bieten, den die weidende Heerde bezeugt, schweift das Auge nach dem flachen, in den Spiegel des Meeres verlaufenden Horizont. Der Heiland mit der Gärtnerhacke in der Hand, nur mit dem leicht über die Schulter fallenden Laken bekleidet, das in reichem Schurz die Hüften deckt, steht dicht vor Magdalena und muß sich wenden, um ihrer Berührung zu entgehn; sie aber, die auf den Knien haftig ihm naht und sich dabei auf das Salbgefäß in ihrer Linken stützt, hält plötzlich inne und fängt mit großen Augen feinen gnadenreichen Blick auf, verstummend bei dem unfasslichen Gedanken, daß der in der Schönheit seines himmlischen Leibes vor ihr stehende ebenedeite Mann für ewig von ihr abgeschieden. Die schöne Büßerin in blonder Lockenfülle, dem bauchigen Kleide und Schleierumwurf ist eine ganz palmeske Erscheinung. Christus ist als Auferstandener in der Kraft der Jugend gedacht, sodaß die Nägelwunden seiner Füße nur wie symbolische Merkzeichen wirken, seine Haltung ist infolge des etwas zu realistisch wahr behandelten Motivs nicht recht glücklich. An die Gestalt im »Zinsgroßchen« reicht er in keinem Betracht. — Noch weniger ist dies der Fall bei dem Christus des »Auferstehungsbildes« in Brescia, einem mehrtheiligen Altarstück, dessen streng architektonische Gliederung den Meister offenbar beengte. Dabei befremdet es nur noch mehr, hier eine athletische Körperpracht entfaltet zu sehen, die zweifelhaft läßt, ob sie das Wunder, das geschieht, verstärken oder vielmehr im Zusammenhang mit der gewaltigen Luftbewegung natürlich erklären soll. In gleicher Weise hat Tizian übrigens auch den h. Sebastian behandelt, der einen Bestandtheil jenes Flügelaltars bildet, und so haben wir wohl anzunehmen, daß diese Wiedergabe des männlichen Actes weniger auf innere künstlerische Gründe, als auf die Eindrücke antiker Statuen zurückzuführen ist.

Die ganze Summe seines Könnens und zugleich den bedeutendsten Fortschritt in der Richtung auf malerische Monumentalität stellt uns die »Assunta« vor Augen, die 1518, also vor einigen der letzterwähnten Werke vollendet war. Die gegenwärtige Aufstellung des kolossalen Bildes in dem Saale der venezianischen Akademie, bei dessen geringem Höhenmaß dasselbe viel zu tief unter den vom Künstler angenommenen Augenpunkt hinabreicht, thut der Wirkung schwersten Eintrag. In Rücksicht auf den Hochaltar der Frari-Kirche, für den das Gemälde bestimmt war, hatte Tizian vollen Ernst gemacht mit den perspectivischen Bedingungen, unter denen der darzustellende Vorgang allein den Effect des wirklichen, vor den Augen der Gläubigen geschehenden Ereignisses machen kann. Welche Luft würde Lionardo da Vinci, der eben damals starb, vor diesem Werke des Venezianers empfunden haben! Was er in seinen Lehren ausgesprochen, und

was der große Mantegna zuerst in seinem Freskobilde bei den Eremitani in Padua kühn versucht, das war hier gelungen und zwar durch Mittel, über die sie beide nicht geboten. Denn wie sehr auch das Assunta-Bild die Wahrheit des tizianischen Wortes bestätigt, daß nicht die Farbe als solche, sondern die Zeichnung den Bildern die eigentliche Schönheit giebt, so zeigt es doch, wie nur die vollkommene Uebereinstimmung dieser Hauptelemente es ist, wodurch das große Kunstwerk zu Stande kommt. Daß man einen hohen Standort anzunehmen hat, lehren sogleich die Figuren des ersten Planes der Bildfläche. Die am leergewordenen Grabe der Jungfrau versammelten Apostel, welche ergriffen vom Anblick der Entschwebenden sich in der Richtungslinie ihres Auffluges zusammendrängen — nur so fand die Zahl derselben in dem schmalen Raume Platz — sind bereits stark verkürzt, sodaß ihre Gesten bei der jetzigen Aufstellung des Bildes etwas überspannt aussehen; noch steiler ist die Untersicht der Hauptfigur, und die Gestalt Gottvaters in der Höhe würde die kühnsten Ueberschneidungen zeigen, wäre sie nicht vom Künstler mit weisem Takt in einer Lage angeordnet, welche dem Auge hinreichende Fläche bietet. Wirkungsvoller nun konnte die Bewegung der aufschwebenden Maria, die sich zugleich mit dem ihr als Boden dienenden Gewölk vollzieht, nicht ausgedrückt werden, als es Tizian dadurch that, daß er ihr selbst nur die Geberde des Emporstrebens gab, während er die Männer unterhalb in leidenschaftlicher Aufregung darstellte und den Ewigen, das Ziel ihrer Sehnsucht, am aller bewegtesten erscheinen läßt. Und da dieser überdies waagrecht und in schnellem Fluge oberhalb der vertikal aufsteigenden Figurenmassen dahinschwebt, entsteht für den Betrachter der Anschein einer Dreh-Bewegung, welche das Motiv der Haltung Maria's erklärt. Aber die kunstreiche Mechanik der Konstruktion ist völlig aufgelöst in lebendige Form und schimmerndes Licht, und sie vereinen sich zu einem Meer von Farbe, das in seinem Wellenschlag und seinen Tonabstufungen die Lösung des künstlerischen Hauptproblems unterstützt, ohne uns etwas Anderes auch nur ahnen zu lassen, als ein Spiel berauschender Schönheit.

Wo Mathematik und Phantasie so zusammentreffen wie hier, da entsteht ein harmonisches Ganze, das zugleich den Eindruck der Musik hervorruft. Den Venezianern, welche geborene Musiker waren, hat solche Wirkung immer vorgeschwebt, aber bisher hatten sie dieselbe nur zu verbildlichen vermocht, indem sie wirkliche Musikinstrumente erklingen ließen, wie sie die Engel auf den Altarbildern Bellini's und seiner Nachfolger handhaben; Tizian bedarf ihrer nicht mehr, sondern bringt durch Ein Mittel Körper, Licht und Klang hervor. »In derselben heiteren Weise, in welcher wir die Liebesgötter im Garten der Venus spielen sahen, schauen wir jetzt ihre Geschwister, die Engel, die heilige Jungfrau geleiten. Unausprechliche Unschuldswonne athmet diese Kindereschar; tanzend, bewundernd, anbetend versinnlichen sie das reinste Entzücken, das menschliche Brust zu fassen im Stande ist. So umschwärmen sie, theils ins Helle vortretend, theils im Dämmer des Halblichts oder in tiefem Schatten versteckt, gleich einem zwitschernden Schwalbenzug die Gebenedeite. Ihr verklärtes Antlitz spiegelt schon den Glanz des Paradieses wieder, zu dem sie ungeblendeten Auges emporsehaut, während sie die Wolkenstufen ersteigt, aus deren Goldäther der Ewige mit ausgebreiteten Armen aufrauschend niederblickt.« — Eine ganz ähnliche Aufgabe war es, die sich Raffael bei seiner ein Jahr später entstandenen

Composition der Verklärung Christi stellte. Die Uebereinstimmung in der Behandlung der Gegenätze, die das Auffälligste beider Bilder und die mit Unrecht oft bemängelte Eigenthümlichkeit der Transfiguration ausmacht, ist hier so groß, daß die Frage entstehen kann, ob Raffael von dem Werke Tizian's gewußt hat? Aber ebenso bezeichnend für beide Männer sind die Verschiedenheiten: bei Raffael die klassische Linienführung und die Beibehaltung des doppelten Augenpunktes für die übereinander angeordneten Gruppen, gegenüber den kühnen Ueberschneidungen Tizian's; dort Adel vollendeter Schönheit im Typus der Gestalten, hier ein Zug von Volksthümlichkeit, sodafs selbst Maria nur als ein verklärtes Weib erscheint, aus deren sympathischem, aber nicht idealem Antlitz häusliche Tugend leuchtet; endlich bei Raffael die sozusagen dogmatische Farbengebung und Beleuchtung, die Schatten und Licht wie positive Gegenätze auffaßt; bei Tizian die Magie des Helldunkels, welche die Farbe vor unseren Augen scheinbar erst erzeugt, und daneben der Respect vor der Wirklichkeit, der zusammentreffend mit dem Vortheil des Coloristen, sich nicht scheut, selbst die Gestalt Gottvaters beschattet darzustellen, wogegen Raffael den Glanz vom Körper Christi ausgehen läßt.

Neben der Grofsartigkeit und Seelenwärme der »Assunta« kommt der »Grablegung« im Louvre nur das einschränkende Prädikat der Virtuosität zu. Schon der kleine Mafsstab des Bildes, welches zu den gepriesensten des Meisters gehört, schließt die gleiche Wirkung aus, mehr noch die Behandlungsweise, die aber nun ihrerseits die höchsten Anforderungen befriedigt, welche an das Staffeleiwerk im engeren Sinne gestellt werden können. Das ganze Bild ist schlechterdings »in Farbe componirt.« Darin beruht sein Werth und zugleich dessen Grenze. Wir schauen ein Farbenwunder, wie es Tizian in dieser intensiven Gluth, in dieser tiefen Fülle kaum ein zweites Mal zu Stande gebracht, aber recht genießen können wir es nur, wenn wir es gleichsam als Selbstzweck, abgesehen von dem Gegenstande betrachten, dem es als Hülle dient. Denn selbst der grösste Künstler wird nicht ohne Schaden dem Geiste des Stoffes, den er behandelt, Gewalt anthun können, sei auch sein spezifisches Problem noch so eigenthümlich. In solchem Falle entsteht, was man Stilllosigkeit nennen muß, und davon ist dieses tizianische Bild nicht ganz frei zu sprechen, um so weniger als er in anderen Compositionen aus dem Darstellungskreis der Passionsgeschichte den erhabenen Ton, auf den es ankommt, zu treffen weifs. Aehnlich wie vor seinen paduanischen Fresken empfindet man hier, daß er dem Materiellen der Erscheinung zu viel Zugeständniß macht, wie denn auch die Lichtbehandlung trotz aller Wirkung den Charakter des Experimentes nicht ganz überwindet. Hätte er dieses berauschende Colorit, diese bewundernswürdige Kleidermalerei, diesen kühnen Diffonanzengang der Schatten und Lichter auf ein ebenfalls ernstes und ergreifendes Sujet modernen Inhalts übertragen — etwa die Bestattung eines Kriegshelden seiner Tage — dann wäre es vielleicht das vollkommenste Bild; aber an der Leiche des Heilandes erscheint so viel Geräusch und Prachtaufwand nicht ganz gerechtfertigt.

Im Jahre 1523 vollendete Tizian die nach ihrem ursprünglichen Bestimmungsort sogenannte »Madonna von S. Niccolò«, welche im vorigen Jahrhundert nach Rom übertragen wurde und jetzt der vaticanischen Galerie angehört. In völlig abweichender Weise behandelt er hier eine ähnliche Aufgabe wie bei der Assunta: eine Versammlung heiliger Männer (Sebastian, Franciscus, Antonius, Petrus und



Madonna des Hauses Pefaro. Oelgemälde in Sta. Maria dei Frari zu Venedig.

Nicolaus nebst Katharina von Alexandrien) schaut hingerissen zur Erscheinung Maria's mit dem Kinde auf oder ist forschend und sinnend in Gedanken an die Menschwerdung Gottes vertieft. Als Hauptfigur tritt der Patron der Ortskirche in vollem Bischofsornat hervor; er hält das Evangelium, in welches Petrus und Katharina, jener voll tiefen Ernstes, diese mit züchtig jungfräulicher Haltung hineinschauen, und blickt empor nach der Himmelsglorie. Schon frühe Berichterfatter erwähnen, was der Augenschein bezeugt, daß dem Meister bei diesem herrlichen Greisenhaupte der Kopf des antiken Laokoon vorgeschwebt hat, von welchem eben damals durch Sanfovino Abgüsse nach Venedig gelangt waren. Die Gruppe dieser drei Figuren und der gegenüber am Rande einer verfallenen Apfis-Nische angefesselte Sebastian, der halbgeneigt zu Boden schaut, fangen das herabstrahlende Licht auf, sodaß dasselbe theils auf dem nackten Fleisch, theils auf den reichen Gewändern in einer Scala flimmernder Töne sich bricht, wirkungsvoll gesteigert und modellirt durch die ebenso reich nuancirten Schattenmassen, welche die beiden mehr zurücktretenden Mönchsgestalten umfließen und im Hintergrunde sich in intensive Dunkelheit verlieren. Oberhalb der dachartig sich ausbreitenden Wolkenficht sitzt die Jungfrau im Glorienfchein, huldreichen Blickes herabschauend gleich dem behaglich in ihrem Schooße lagernden Knaben, dem zwei muntere Engelkinder Kränze bringen, um sie den Anbetenden als Lohn ihrer Treue zu zeigen. Es ist wohl eins der größten Zeugnisse für den Geist tizianischer Kunst, daß dieses Werk trotz seiner barbarischen Leidensgeschichte und obgleich seine Vorzüge wesentlich in den Feinheiten des Colorits und der Lichtmalerei beruhen, noch heute einen überwältigenden Eindruck macht. Man hatte sich nicht entblödet, angeblich um es als Seitenstück der Transfiguration Raffael's aufzustellen, mit welcher es in Folge der Zweitheilung der Composition äußerliche Verwandtschaft hat, das oben abschließende Halbbrund abzufügen und es auch im Uebrigen grober Nachbesserung zu unterwerfen.

Zum Glück ist das zweite Hauptwerk dieser Epoche und dieser Gattung glimpflicher davongekommen. Was in den vorher geschilderten Andachtsbildern Tizian's auf so mannichfaltige und meisterliche Weise versucht worden war, erreicht in der »Madonna des Hauses Pesaro« die Vollendung: religiöse Andacht und Großartigkeit der Composition treten hier im Bunde mit dem Pomp kirchlichen Ceremoniells und geistvoller malerischer Freiheit auf. (S. Seite 29.) Man begreift durchaus, daß das Bild, als es der Meister im Jahre 1526 auf dem Hochaltar in Sta. Maria dei Frari aufstellte, wo es bis heute verblieben ist, wie eine neue Kunstoffenbarung wirkte. Alle Züge, die bis dahin an tizianischen Bildern entzückt hatten — der monumentale Sinn, die Tiefe der Charakteristik, die Lieblichkeit genrehafter Motive — das Alles ist hier im höchsten Glanze malerischer Technik vereinigt. Als hätte er die Abmessungen der künftigen Peterskirche geahnt, baut er in seinem Bilde die Portalfäulen eines kolossaln Tempels auf, an deren Sockeln die Figuren gruppirt sind. Ein Sockel ist der Jungfrau zum Thronficht hergerichtet. In der sie umgebenden Pracht erscheint sie als die demüthige Gottesmagd, wie sie das muntere strotzend-kräftige Kind umfaßt hält, welches mit einer unmittelbar der Natur abgelauchten schalkhaften Geberde den Schleier der Mutter, in dem es sich soeben versteckt hatte, zurückzieht und den heiligen Franciscus anlacht, der schwärmerisch, mit den ausgebreiteten Armen seine Hingebung bezeugend, zu ihm empor-schaut und zugleich herabdeutet auf fünf Glieder des Hauses Pesaro, an deren

Spitze der alte Benedetto kniet. Den Mittelpunkt der großartigen Composition nimmt Petrus ein. Majestätisch lehnt sich der herrliche Greis auf den altarartig verhängten Sockelstein, auf welchem die Schrift liegt; als Herr über Binden und Lösen blickt er, die Hand noch im Buche, forschend nieder auf Jacopo Pefaro, denselben, den Tizian schon im Jahre 1503 schutzflehend vor dem Kirchenfürsten dargestellt hatte, und der hier als Dankopfernder an den Stufen betet; indess ein Krieger der Marcusrepublik hinter ihm die Fahne der Borgia entrollt, unter der er gesiegt hatte, und einen Türken als Trophäe herbeischleppt. — Ganz ungewöhnlich ist die Vertheilung der Massen im Raum. Rückte Tizian die Madonnenfigur abichtlich nach der Seite hin, um noch ausgiebigere Gelegenheit zu wirksamer Lichtführung zu erhalten, so dient es demselben Zwecke, wenn er fast die ganze obere Hälfte der Bildfläche zur Luftmalerei benutzt: an den ragenden Säulen entlang zieht ein lichtgetränktes Wölkchen, worauf zwei Engelknaben, unbemerkt von den Untenstehenden, wie im Spiel das Kreuz halten; und über sie und die architektonische Umgebung, durch den zart umzogenen Aether hinab auf die andachterfüllten Menschen und die Göttliche mit ihrem Sohn gleitet der Tageschein, der die Farben zauberisch entschleiert. Wie dem trockenen Mißfale die finnberauschende Musik des kirchlichen Hymnus, so steht dem Altarbilde alten Stils diese leicht gefügte und doch tief durchdachte, prächtige und doch weihvolle Composition gegenüber, die ungeachtet siebenjähriger Arbeit, welche Tizian darauf verwandte, den Eindruck einer Improvisation macht.

Dennoch gelang es Tizian, wenigstens nach dem Urtheil der Zeitgenossen, diese überwältigende Wirkung noch zu überbieten in dem drei Jahre später vollendeten Gemälde für S. Giovanni e Paolo, auf welchem er den Tod Petrus des Mönches dargestellt hatte. Bekanntlich ist das herrliche Bild in Folge eines bis heute unaufgeklärt gebliebenen Mißgeschickes gleichzeitig mit einem der großartigsten Werke Giovanni Bellini's im Jahre 1867 beim Brande in der Rosenkranz-Kapelle jener Kirche ein Raub der Flammen geworden.

Zum ersten Male war ein dramatischer Vorgang mit der umgebenden Natur in demjenigen Zusammenhange vorgestellt, bei welchem wir auch für das Beiwerk das Prädicat des »Historischen« in Anspruch nehmen. Denn der Eindruck des Ereignisses erschien gesteigert durch die künstlerisch ebenbürtige Behandlung der Landschaft, die einen bis dahin ganz ungewohnten Raum ausfüllte und in Folge der Größe ihrer Formen und durch das Element der Stimmung zu einer Bedeutsamkeit erhoben war, welche sie nicht bloß als Bühne, sondern vielmehr als Zeugin der Handlung erscheinen ließ. Drei Figuren von verhältnißmäßig kleinem Mafstabe bildeten die eigentliche Composition: der Märtyrer, der am Waldsaume auf dem glatten Boden gestrauchelt ist, der Mörder, der ihn ereilt und eben zum tödtlichen Stoß ausholt, und der Genosse des Petrus, der angstgepeitscht entflieht. Aber der Affect, der in diesen Gestalten zum Ausdruck gebracht war, erhob sie zu fast gigantischen Erscheinungen. Ihre Formgebung wäre kaum zu verstehen, dürfte und müßte man hier nicht den Einfluß Michelangelo's vermuthen. Die Zeitumstände bestärken diese Annahme. Gerade in dem Jahre, in welchem Tizian sein Bild vollendete, das im April 1530 abgeliefert wurde, war Michelangelo in Venedig gewesen, hatte dort große Auszeichnung erfahren und sogar den Antrag erhalten, seinen Wohnsitz dauernd in der Lagunenstadt zu nehmen. Gleichwohl bleibt es bei dem Naturell des großen Florentiners

und bei der Stimmung, die, ein Gemisch von Gram und Sorge, ihn eben damals, kurz vor der Katastrophe seiner Vaterstadt, erfüllen mußte, zweifelhaft, ob er den glücklichen Venezianer gesehen hat. Dieser aber war längst mit dem Genius Michelangelo's in Berührung getreten. Hatte doch seit der Plünderung Roms im Jahre 1527 Sebastian del Piombo seinen Aufenthalt in Venedig genommen, und neben ihm Sanfovino. Mochte der Letztere Groll gegen Michelangelo bewahren, von dessen Kunst hat er sicherlich, sei es in welchem Sinne immer, dem ihm nah befreundeten Tizian erzählt, und ganz ohne Zweifel hatte der für Michelangelo begeisterte Sebastian den Genossen in der Heimath nicht nur mit Worten, sondern wohl auch durch Skizzen nach der Sifina eine Vorstellung von dem Riesengeiste vermittelt, dem er selbst in seinem künstlerischen Wesen beinahe sklavisch unterthan geworden war. »Il disegno di Michelagnolo ed il colorito di Tiziano«, dieses Ideal des jüngeren venezianischen Künstlergeschlechtes, war in dem Bilde vom Tod des Petrus Martyr Wahrheit geworden. Es ist überaus lehrreich, an den Zeichnungen, die wir zu demselben besitzen, das allmähliche Reifen der Composition zu beobachten. Zwei befinden sich in England (bei Mr. Malcolm und im Brit. Museum), eine Skizze in der Albertina in Wien, eine vierte im Berliner Museum, außerdem Detailstudien im Museum zu Lille. Wenn auch das Wiener und das Berliner Blatt als eigenhändige Zeichnungen des Meisters preisgegeben werden müssen, sind sie doch vermuthlich Copien nach seinen Entwürfen, wie dergleichen noch anderweit vorkommen. Das Hauptmotiv, die That an den Ausgang eines Waldes zu verlegen, bestand fast von vorn herein; aber erst nach und nach gelangte Tizian durch Mäßigung der Drahtik des Ausdruckes zu der Großartigkeit des Tragischen, »welches den Menschen erhebt, wenn es den Menschen zermalmt«. Wie der Gegenstand im Bilde abgeschlossen war, gewann der Beschauer den Eindruck, als sei es ein halb freiwilliger Tod, den der Mönch erleidet. Der herkulische Mann scheint noch Kraft genug zu haben, um sich des Feindes zu erwehren, aber wie er niedergeworfen aufschaut, theilen sich die Wipfel der Bäume, wunderbarer Glanz strahlt hernieder, in welchem zwei Engelknaben schwebend ihm die Palme des Sieges zeigen; von der Vision ergriffen ergiebt er sich in sein Schickal und streckt die Hand, anstatt sie gegen den Mörder zu brauchen, empor, die Lieblichen zu grüßen. Situation und Ausdruck mahnen an Ibykus, wie er verabschiedend die Kraniche erblickt. Die heldenhafte Resignation kommt besonders zur Wirkung durch den Gegensatz einerseits der rohen Gewaltthat des Mörders, andererseits des baaren Entsetzens in der Gestalt des zweiten Mönches, welcher mit einer vom Künstler überraschend richtig beobachteten und genial wiedergegebenen Geberde anscheinend nach allen Seiten zugleich entrinnen will, indem er den Kopf nach rechts, die Arme nach links, die Füße geradeaus wirft, ein Motiv ganz ähnlich dem des Soldaten auf Raffael's Attila-Bilde in den Stanzen, der in einer anatomisch kaum möglichen Körperdrehung den gleichstarken Zug nach entgegengesetzten Richtungen so sprechend veranschaulicht. Auf Tizian's Bilde kommt zu der Energie der dramatischen Erzählung das gemüthvolle Element hinzu, welches in der landschaftlichen Staffage Ausdruck fand. Wenn die schon herbstlich gefärbten Bäume ihre Aeste wie Arme mitempfindender Wesen erheben, wenn das Himmelslicht in ihren Wipfeln und der Windstoß, der sie bewegt, die Gegenwart der rächenden Gottheit verkündigen, breitet sich im Mittel- und Hintergrund die gastliche Wohnstätte der Menschen aus, die weder die Klage

der Dulders noch den Hilferuf des Flihenden vernehmen. Hier hatte Tizian abermals den Blick in eins der Thäler seiner Heimath wiedergegeben; in frei behandeltem Abbild spiegelte sich die Landschaft am oberen Lauf des Pieve oder des Tagliamento mit dem Saum der Dolomiten.



Reiterbildniß Karl's V. Galerie in Madrid.

Als die Bruderschaft zum hl. Märtyrer Petrus das neue Altarbild für ihre Kapelle malen zu lassen beschloß, forderte sie von mehreren der ersten Künstler Venedigs Entwürfe. Palma vecchio und Pordenone wetteiferten mit Tizian, jener im letzten Jahre seines Lebens, sodaß er den Erfolg des Nebenbuhlers nicht mehr gesehen

hat, dieser in der Hoffnung, dem widerwillig bewunderten Vecelli, dem er durch seine Routine in der Frescotechnik das Paroli gebogen, nun auch im Gebiete der Staffeimalerei den Rang streitig zu machen; allein er erlag nicht nur, sondern empfand seine Niederlage so stark, daß er, auf ferneren Wettkampf ganz verzichtend, Venedig wieder verließ. Auch Sebastian wurde vielleicht in Folge dieses Kunstereignisses bewogen, nach Rom zurückzukehren. In der That mußte, abgesehen selbst von der immer stolzeren Entfaltung seines Genies, schon das Wesen seiner Technik auf Alle, die den Ehrgeiz hatten, mit ihm in die Schranken zu treten, eine entwaffnende Wirkung ausüben. Wir besitzen von Palma dem Jüngeren eine Beschreibung von Tizian's Verfahren, wie dieser es in dessen späterer Periode zu beobachten Gelegenheit hatte und das im Wesentlichen bereits an den letztbeschriebenen Bildern, namentlich am Petrus Martyr hervortrat. Darnach pflegte er seine Bilder zuerst mit einer soliden Farbenschiicht anzulegen, die gewissermaßen als Bett diente. Diese Unterlagen wurden theilweise mit kräftigen Strichen aus reichlich gefättigtem Pinsel hergestellt, die Halbtinten in reiner rother Erde eingetragen, die Lichter weiß aufgesetzt und dann mittels desselben Pinsels durch Roth, Schwarz und Gelb gebrochen. Auf solche Weise gab er mit vier Tonlagen die Andeutung einer ganzen Figur. Dann ließ er längere Zeit verstreichen. Nahm er die Arbeit wieder auf, so musterte er das bisher Gemalte mit einer Schonungslosigkeit, als wenn er seinem Todfeind in die Augen blickte. Bei den als nöthig erkannten Verbesserungen behandelte er das Bild gleich einem Chirurgen, schnitt Auswüchse ab, renkte Glieder ein, stützte überflüssige Massen, bis das Ganze eine gewisse Symmetrie hatte. Darauf wurde wieder pausirt, sodas oft erst mit der dritten oder vierten Bearbeitung der Fleischüberzug der Umrisse feststand. Ganz gegen seine Gewohnheit war es, ein Bild hintereinander gleich zu vollenden, »denn ein Dichter, der improvisirt« — so drückte er sich aus — »kann nie hoffen, reine Verse zu machen.« Mit Vorliebe jedoch wendete er Gewürze an, d. h. pikante Retouchen. Zuweilen modellirte er das Licht durch Reibung mit den Fingern in die Halbtinte oder drückte mit dem Daumen einen dunklen Fleck auf, um die betreffende Stelle zu kräftigen, zog auch wohl einen röthlichen Strich, fozufügen eine blutige Thräne, um einzelne Theile oberflächlich zu trennen; kurz, er malte, wenn es an die Vollendung ging, fast ebenso viel mit den Fingern wie mit dem Pinsel.

Das Jahr 1530 bezeichnet auch äußerlich einen wichtigen Markstein in Tizian's Leben: die erste Begegnung mit Kaiser Karl V., die so überaus folgenreich für ihn werden sollte. Zuvor ist aber nöthig, einen Rückblick auf die Entwicklung der persönlichen Verhältnisse Tizian's während der letzten Jahre zu werfen. Die Befestigung seiner Position in Venedig verdankte er außer seinem Genie am meisten der Gunst des thatkräftigen Dogen Andrea Gritti und der Freundschaft Aretin's. Jener hatte ihn nicht bloß mehrfach mit Aufträgen ausgezeichnet — wie z. B. dem vermuthlich als Anspielung auf die politischen Verwicklungen des Jahres 1523 gemalten Frescobilde des »Christophorus« und den beiden untergegangenen Wandgemälden der Nikolaus-Kapelle des Dogenpalastes, sowie mit zahlreichen Portraits — sondern war ihm auch in anderen Beziehungen förderlich. Sein Scharfblick erkannte die Bedeutung Sanfovino's, den er für Venedig gewann,

seine Klugheit rettete dem Pietro Aretino, wie er selbst bekannt hat, »Ehre und Leben,« als er im Jahre 1527 ebenfalls dorthin kam. Zu diesen beiden Männern nun trat Tizian alsbald in ein so nahes Verhältniß, daß man sie wie ein unzertrennliches Triumvirat betrachtete. Wie die Beziehung Tizian's zu Sanfovino auf dem Verständniß strebensverwandter Künstler begründet war, so beruhte seine Freundschaft zu Aretin ursprünglich wohl nur auf Berechnung. Literat im modernen Wortverstande, aber zugleich von absoluter Feilheit, begabt wie kein zweiter Mensch der Hochrenaissance auf seinem Gebiete, aber vollkommen gefinnungslos, erscheint Aretin als der Mann, in welchem sich diese hochbegabte Zeitgenossenschaft die eigene Geißel erzogen hatte. Wie man kurz zuvor in Cesare Borgia den vollkommenen Gewaltfrevler in Person bewundert, staunte man in ihm die verkörperte Niedertracht an, weil sie mit dem für den Italiener stets bezaubernden Talente gepaart war. Die als Stilmuster klassischen, um ihres Inhaltes willen gefürchteten Briefe Aretin's übten, obgleich man wußte, daß sie meist der gemeinen Speculation entstammten, in jener Zeit ähnlichen Zauber, wie heute eine notorisch verlogene, aber mit Geist redigirte große Zeitung. Er vertrat im damaligen Italien das, was wir jetzt die Macht der Presse nennen, nur im denkbar schlimmsten Sinne. Wer sich ihn zum Feinde gemacht, der fühlte sich, je höher er stand, desto empfindlicher bedroht; wer sich überwinden konnte, ihn durch Schmeichelei und Bestechung zum Freunde zu gewinnen, der besaß eine Stütze, die zuweilen ein Heer aufwog. Auf Alle, denen er nahe stand, wirft der dämonische Mann einen Schatten, den nur die Sinnesart jener Zeit als günstige Folie ansehen konnte; aber da es für jeden auf die Höhen des Lebens gestellten Zeitgenossen geradezu Bedingung des Erfolges war, mit Aretin Frieden zu halten, so erscheint die Annäherung an ihn oder die Erwiderung seines Wohlwollens zunächst als ein sittlicher Zwang. Wir nehmen an, daß auch Tizian, dessen persönliche Ehrenhaftigkeit sich oft erprobt hat, das Verhältniß ursprünglich so aufgefaßt; erträglicher wurde es ihm dann durch die nachhaltige und unzweifelhaft aufrichtige Bewunderung Aretin's, endlich angenehm in Folge der großen Vortheile, die es ihm eintrug.

Bald nach Aretin's Niederlassung in Venedig empfand Tizian eine Erweiterung seines Rufes, die zum großen Theil auf dessen Einfluß zurückzuführen ist. Denn es war unter anderen ein Portrait desselben, wodurch sich der Meister im Jahre 1529 wieder am Hofe der Gonzaga in Mantua einführte, für welche er schon sechs Jahre früher thätig gewesen war. In der Zeit, als sein Bild des Petrus Martyr vollendet wurde, hatte er mehrere Aufträge des Markgrafen Federigo unter Händen. Zwei von diesen Arbeiten kennen wir. Die eine ist aller Wahrscheinlichkeit nach das entzückende Bildchen der »Madonna del coniglio« (jetzt im Louvre), welches vermöge seines coloristischen Charakters als eine Art Seitenstück der »Grablegung« bezeichnet werden darf, nur daß die wonnige Heiterkeit der Farbe, die Frische des Vortrags dem wieder ganz genreartig aufgefaßten Sujet weit ansprechender zu Gesicht stehen: Maria hat den Knaben der in modisch-prächtigen Costüm erscheinenden heiligen Katharina gereicht, die ihn mit tantenhafter Zärtlichkeit hält, während die Mutter, um ihn auf dem Arme der Fremden zu beruhigen, ihm ein Kaninchen zeigt, auf welches das Kind schüchtern herabblickt.

Vielleicht verdankt dieses liebliche Bild seine Entstehung dem freilich sehr kurzen Familienglück des Künstlers. Zu Anfang der zwanziger Jahre etwa hatte

ihm seine Frau Donna Cecilia den ersten Sohn, Pomponio, geboren, dem ein zweiter, Orazio, und eine Tochter, die durch ihre Abbilder bekannte schöne Lavinia folgten. Aber bereits im Jahre 1530 ward Tizian Wittwer. Wir haben Berichte aus seinem Freundeskreise über die tiefe Trauer, die er beim Tode der Gattin empfand und die ihn einige Zeit unfähig machte, zu malen. Zur Verforgung seines Hausstandes und der unmündigen Kinder, von denen der älteste Sohn, ihm nachmals durch seine Zuchtlosigkeit die größten Sorgen bereitete, kam seine Schwester Orfa aus Cadore nach Venedig. Nicht lange darnach vertaufchte Tizian die inmitten der Stadt bei S. Samuele gelegene Wohnung mit einer gefunderen im nordöstlichen Stadtviertel Biri grande, wo er später eigenen Besitz erwarb und einen Garten anlegte, der die Anziehungskraft seines Ateliers, das alle hervorragenden Reisenden zu besuchen pflegten, noch erhöhte.

Im Frühjahr 1531 empfing er nach Ablieferung eines im Zimmer der Markgräfin-Mutter Isabella aufgestellten Hieronymusbildes (wahrscheinlich das Gemälde im Louvre) aus Mantua die Bestellung einer »Magdalena«. Sie sollte »so schön aber auch so thränenvoll wie möglich« sein, und der Meister hat diese Vorschrift erfüllt. Wir besitzen von dieser seiner beliebtesten Composition, welche er nach eigener Aussage oft wiederholt hat, ebenfalls mehrere Exemplare. Unzweifelhaft echt erscheint nur das überaus meisterhaft und frisch behandelte der Galerie Pitti in Florenz, von welchem jedoch nicht feststeht, ob es das mantuanische war. Das an Hals und Brust entblößte voll entwickelte jugendliche Weib in reichem blonden Lockenschwall, die Hand auf den Busen gedrückt, den Blick reuevoll nach oben, wie sie hier vor uns steht, ist das Musterbild der zahllosen Büfserinnen, in deren Darstellung sich die spätere italienische Kunst so sehr gefiel. Aber schon Tizian hat das Modellhafte, was die Nachahmungen haben, nicht ganz überwunden.

Vorausgegangen war diesen beiden Gemälden ein Portrait des Markgrafen Federigo, und dieses erregte beim Besuche Kaiser Karl's in Mantua im Jahre 1532 dessen Wohlgefallen in so hohem Grade, daß er den Wunsch äußerte, von demselben Meister gemalt zu werden. In dieser Zeit hat vielleicht zum ersten Male die Kunst eine Rolle in der hohen Politik gespielt. Freilich waren es in allen Jahrhunderten nicht die großen Wirkungen der Plastik und Malerei, durch welche Eindruck auf fürstliche Entschlüsse herbeigeführt worden ist, vielmehr diejenigen Leistungen, die im Politiker die menschliche Schwäche trafen, aber es lag doch ein königlicher Stolz zu Grunde, wenn Karl sein Augenmerk zunächst darauf richtete, so und nur so im Bilde dargestellt zu werden, wie der große Venezianer allein es wagte und vermochte. Denn wie man auch urtheilen mag über die oft an's Schrankenhafte streifende Devotion, mit welcher Tizian sich seinen hochmögenden Gönnern nahte, sobald er als Künstler vor ihnen stand, wurde seine Palette zum Spiegel der Wahrheit, sein Pinsel zum unbeflecklichen Griffel des Geschichtschreibers. Es gehörte ein gewisser Muth dazu, ihm zum Portrait zu sitzen, denn seinem eindringlichen Blicke lag die Seele offen, und er schilderte sie mit der Rücksichtslosigkeit des Beichtigers. Wüßten wir von Karl V. und Paul III. nichts weiter, als daß der eine Kaiser, der andere Papst gewesen, man würde ihre Charaktere vollkommen zutreffend aus Tizian's Bildnissen kennen lernen. Er schon nicht, er giebt den Individuen den Ausdruck ihres geistigen Wesens, gleichviel ob vortheilhaft oder unvortheilhaft, in gesteigerter Potenz. War sein Portrait des Federigo von Mantua der Anlaß zu den immer wachsenden Aufgaben, welche

ihn für die zweite Hälfte seines Lebens fast gänzlich in den Dienst der spanischen Krone brachten, so wirkten andere mitentscheidend auf die eben damals schwebende modenensische Frage ein. Es war für die Dynastie der Este vom höchsten Werth, sich den Kaiser und seinen allmächtigen Kastilianischen Kanzler Covos geneigt zu machen, und diese Situation nutzten Beide aus, indem sie Tribut an Kunstwerken heischten. Unter letzteren befanden sich — schmachvoll genug — die tizianischen Portraits des Herzogs Alfonso und seines Prinzen Ercole.

Im Winter 1532 auf 33 liefs sich in Bologna der Kaiser zuerst von Tizian malen, bei welcher Gelegenheit gleichzeitig der Bildhauer Lombardi ein Reliefportrait von ihm machte. Die Originalskizze, welche der Meister vor der Natur genommen, ist ebenso wie die erste Ausführung verloren gegangen, die zweite jedoch, welche Karl V. in kaiserlicher Gala zeigt, in ganzer Figur stehend, mit einer Dogge zur Seite, besitzt das Museum zu Madrid. Vergebens sucht man in diesen Zügen nach dem göttlichen Erbarmen und der Gerechtigkeit, welche Aretin aus den Augen leuchten, nach »Tugend, Glück, Weisheit, Huld und Majestät«, welche er auf der Stirn des Kaisers thronen sah. Auch von dem vorstrebenden Geiste, den die Devise »plus ultra« erwarten läfst, merkt man Nichts. Eine erkältende Nüchternheit haucht uns an; Berechnung und Zähigkeit scheinen den ganzen Inhalt dieser Seele auszumachen. Und doch, welch' eine Leistung dieses Bild gewesen sein muß, ergibt sich daraus, daß Karl dadurch bewogen wurde, den Maler »als den Apelles seiner Zeit« mit dem Privileg auszustatten, das jenem Alexander der Große ertheilt und wonach künftig nur er allein ihn portraituren sollte. Laut des am 10. Mai 1533 in Barcelona vollzogenen Patentes ernannte er ihn zum Mitglied des kaiserlichen Hofes unter dem Titel eines Pfalzgrafen, ein Rang, womit der goldene Sporn, die goldene Kette und eine Anzahl erheblicher Gerechtfame verbunden waren, welche Tizian reichlich auszunutzen verstand.

Am Hoflager zu Bologna hatte er auch das Porträt des ritterlichen Cardinals Ippolito de' Medici ausgeführt, das jetzt Bestandtheil der Galerie Pitti ist. Der junge Mediceer, den wenige Jahre später ein vorchneller Tod um die großen Hoffnungen betrog, die ihm damals lächelten, liefs sich, da er frisch aus dem Türkenkriege kam, in dem phantastischen magyarischen Feldherrnkostüm malen, obgleich er dort nicht gerade viel Lorbeer gepflückt hatte. Interessanter war die ebenfalls in jener Zeit an Tizian gelangte Aufgabe des durch Zusatz mehrerer symbolischer Figuren bereicherten Doppelbildnisses des Marchese del Guasto und seiner Gattin. Diese sogenannte »Allegorie des Davalos« ist uns in drei verschiedenen Fassungen erhalten, welche trotz ihres ungleichen Kunstwerthes doch alle im Wesentlichen auf des Meisters eigene Hand zurückgeführt werden. Das Hauptexemplar ist zweifellos dasjenige des Louvre, mit welchem die beiden Wiederholungen im Belvedere zu Wien weder im Ausdruck noch im Colorit wetteifern können. Das ursprüngliche Bild war die verklärte Erinnerung an den thränenreichen Abschied der beiden Gatten, als Davalos, einer der Paladine Karl's im lombardischen Kriege, im Herbst 1532, den Oberbefehl gegen die Türken erhielt, einen Ruf, der bei der damaligen Kampfweise der Ungläubigen als die gefährlichste Ehre betrachtet wurde. Bei seiner glücklichen Heimkehr entstand das reizvolle Halbfigurenbild, auf welchem wir, nach Angabe der Berichtstatter, Maria von Aragonien zur Seite des im Harnisch neben ihr stehenden Gemahls erblicken, der seine Hand auf ihren Busen legt, während sie eine Krystalkkugel

als Symbol des zerbrechlichen Glückes im Schoofse, über den Wechsel der Geschicke nachsinnend von Hymen, Amor und Victoria getröftet wird, die sich ihr huldigend nahen. Die Repliken zeigen theilweise andere allegorische Figuren und einzelne Umstellungen, wodurch die Gruppe neue Gedankenwendung erhält.)* Der Marchese del Guasto, der ein großer Kunstfreund war und bereits Bilder von Tizian befaß, erscheint nochmals auf dem im Jahre 1541 vollendeten arg beschädigten Gemälde der »Allocution« (jetzt im Museum zu Madrid), wo der Feldherr nach Art eines römischen Imperators mit seinem den Helm haltenden Söhnchen dargestellt ist, wie er die Vertreter des Heeres anredet. Tizian hat den schönen vollbärtigen Krieger noch öfter gemalt; für ungerechtfertigt jedoch gilt die Bezeichnung des Portraits der Galerie zu Cassel.

Auffällig genug, aber nichtsdestoweniger erwiesen ist, daß Tizian gelegentlich auch Bildnisse von Zeitgenossen auf Grund fremder Vorlagen lieferte, wie er in seinen jungen Jahren (was oben bereits erwähnt ist) Reproduktionen von Portraits Verstorbener gemalt hatte. Dies war der Fall bei dem Portrait Franz I. von Frankreich. Aus Aretin's Briefen wissen wir, daß Tizian den König nicht gesehen hatte; dennoch hat er, sei es nach einem andern Bilde, sei es nach Medaillen (letzteres ist wegen der Profilhaltung wahrscheinlicher), die Züge desselben nicht bloß in ihrer pikanten Schärfe, sondern auch mit dem Ausdrucke ritterlicher Galanterie wiedergegeben, der den großen Feind Karl's V. zugleich als dessen physiognomischen Gegensatz darstellt, und den wir in der Skizze der Sammlung Giustiniani in Padua wie auf dem ausgeführten Exemplar im Louvre vorfinden. —

Befremdlicher noch ist die Entstehung des Portraits der Markgräfin Isabella von Mantua, welches die Galerie des Belvedere in Wien besitzt. Diese Fürstin, die Mutter seines Gönners Federigo Gonzaga und enthusiastische Liebhaberin der Künste, kannte Tizian persönlich, und er hatte gewiß Gelegenheit genug, ihre Züge bildlich festzuhalten. Dennoch ist wenigstens das Bild, das er uns von ihr hinterlassen hat, aller Wahrscheinlichkeit nach nicht vor der Natur gemalt. Isabella war 1474 geboren, ihr Portrait im Belvedere zu Wien macht den Eindruck einer Dame von ungefähr 30 Jahren, aber die Vortragsweise ist anders als sie bei Tizian um das Jahr 1504 vorausgesetzt werden darf, zu welcher Zeit er überdies schwerlich schon am mantuanischen Hofe bekannt war. Die technische Fertigkeit läßt vielmehr eine weit spätere Ausführung vermuthen. Nun besitzen wir einen Brief Isabella's an den mantuanischen Geschäftsträger Benedetto Agnello vom März 1534, worin die Fürstin ihm befiehlt, »ihr Bildniß, welches Tizian habe, um ein ähnliches darnach zu malen, baldigst wieder zurückzuschicken, da die Eigenthümer desselben es dringend verlangten.« Ist nun das Wiener Bild jenes Portrait, welches Tizian nach der hier erwähnten Vorlage gemacht hat — und dies erscheint nach Stil und Wefen desselben durchaus annehmbar — so hat die Marchesana die Frauenklugheit gehabt, sich von dem Meister in jugendlicherem Aussehen darstellen zu lassen, als sie zur Zeit befaß. Daß Tizian dabei eigene Eindrücke nützen konnten, möchte man nach der sprühend lebendigen Auffassung allerdings glauben, und es ist ja schließlich durchaus statthaft, in dem Original, das er benutzte, eine eigenhändige frühere Arbeit zu vermuthen.

*) Das Wesentliche der Composition kehrt wieder auf dem der spätesten Zeit angehörigen Bilde »Ausrüstung Amors« in der Galerie Borghese in Rom, welches der Holzschnitt auf S. 41 zeigt.

In jüngster Zeit hat Thaufing in einem nicht bloß auf kunst- und costüm-geschichtlichem, sondern zugleich auch gynäkologischem Apparat beruhenden Essay die Akten mehrerer tizianischer Frauenbilder — der Bella, der Venus in der Tribuna der Uffizien und der Herzogin Eleonore della Rovere — revidirt und kommt zu dem Schluß, daß alle drei und vermuthlich auch das unbenannte halbnackte Mädchenbild der Belvedere-Galerie in Wien Bildnisse der Tochter Isabella's seien.^(*) Zieht man zunächst das letzterwähnte Bild in Betracht, so muß der portraitmäßige Charakter desselben zugestanden werden; auch eine gewisse Aehnlichkeit mit der sogenannten »Venus von Urbino«, welche aus der Sammlung der Rovere stammt, ist nicht zu leugnen, und die Verwandtschaft dieses Bildes mit der »Bella« hat man fast von jeher stillschweigend gelten lassen. Nach Thaufing's eingehend begründeter Annahme hätte Tizian in dem Wiener Bilde die junge Eleonore etwa in dem Jahre ihrer Vermählung (1509) und einige Jahre später in der »Venus« und der »Bella« dargestellt. Die Sittenfreiheit der Frau im Renaissance-Zeitalter, hervorgegangen aus der angeborenen, noch heute bemerkenswerthen Naivetät der Italienerinnen und dem Bildungs- und Rangbewußtsein, erreichte damals einen Grad, der uns heute, und zumal uns Nordländern, einfach schamlos erscheinen würde. Damen, welche im Stande waren, die Verse Ariost's und seiner Genossen von Männern vorlesen zu hören — und das gilt ja unter Andern gerade von Isabella von Este — waren auch im praktischen Leben von allen Vorurtheilen emancipirt. Dazu kam noch zweierlei: einmal der unbedingte Respect vor aller Schönheit, der den Italienern überhaupt eigen ist, und andererseits die Sicherheit namentlich der vornehmen Frau gegenüber dem Untergebenen, ein Ueberbleibsel des heidnisch-römischen Unterschiedes zwischen Herren und Sklaven, in deren Verkehr der Anstand nach unserem Begriff kaum existirte. Wie weit aber diese Grenzen eben in jener Zeit ausgedehnt wurden, lehren z. B. die Berichte vom englischen Hof. Wenn eine Gemahlin König Heinrich's VIII. sich beim Bade gelegentlich von ihren Lords bedienen ließ, so wird man es nicht befremdlich finden, daß ein Künstler wie Tizian beim Lever einer italienischen Fürstin zugegen war, umfoweniger, da es sich um eine Huldigung handelte, welcher die Eitelkeit schöner Frauen zu allen Zeiten zugänglich gewesen ist. Nach der Anschauung der Renaissance wurde dadurch die Tugend der Frau, welcher in Folge der sittlichen Abhärtung durch die männliche Geistesucht ohnehin ein weiter Spielraum gegeben war, keineswegs verletzt. Wenn uns Vorkommnisse, wie die vermuthete Thatsache, daß Tizian vornehme Damen der ihm wohlgesinnten Höfe nackt gemalt habe, nicht besonders gemeldet worden, so liegt darin noch kein Beweis gegen ihre Glaubwürdigkeit; vielmehr dürfen wir schließen, es sei dergleichen gar nicht besonders auffällig erschienen. Vergleichbar ist die Freiheit, mit der spätere Künstler, wie sattsam erwiesen ist, ihre eigenen Frauen so malten. Fällt hierbei der für unser sittliches Gefühl allerdings stärkste Anstoß der Voraussetzung einer Enthüllung vor fremden Augen hinweg, so bleibt dafür der vielleicht nicht weniger empfindliche, daß solche Bilder nachher und meist noch bei Lebzeiten der Dargestellten der Betrachtung Anderer preisgegeben wurden.

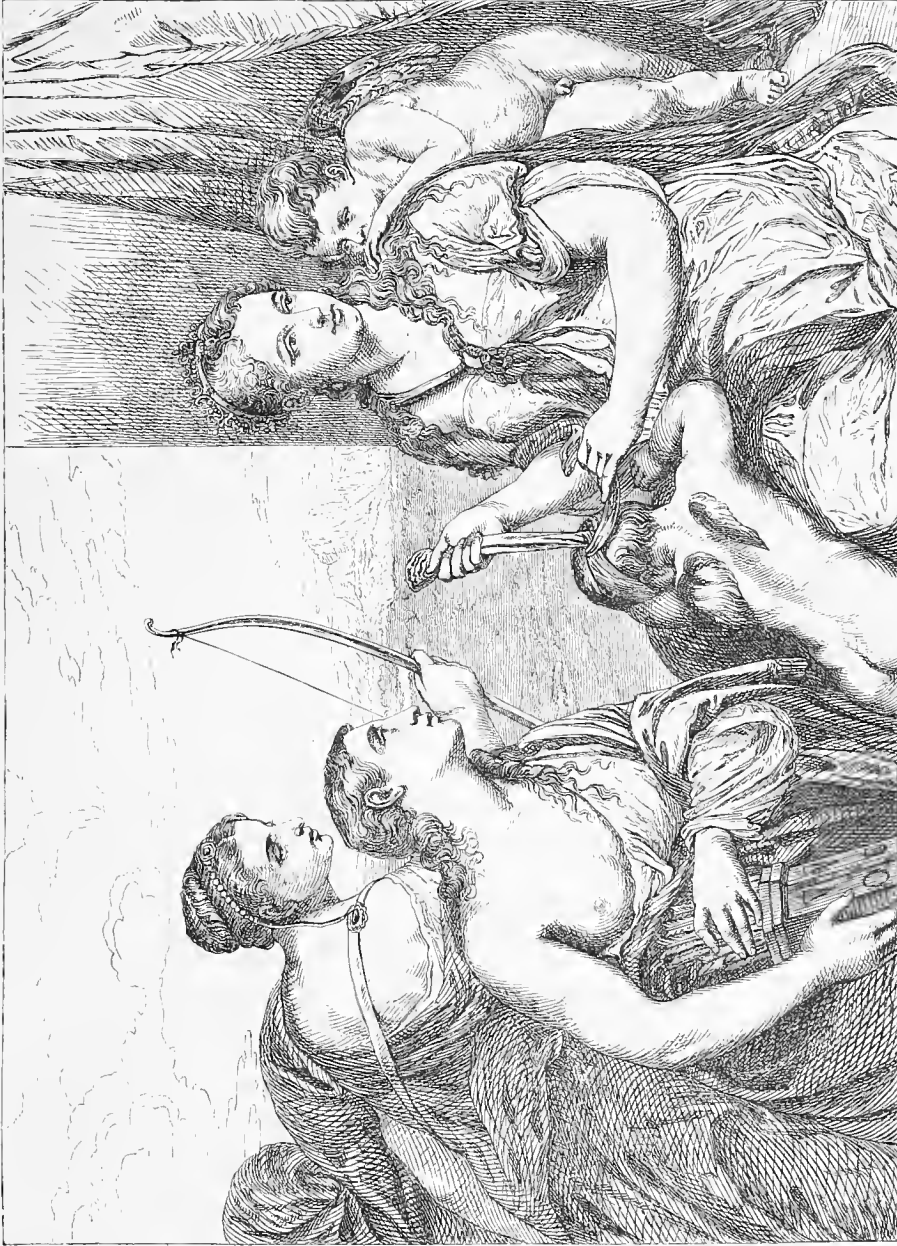
Eleonore Gonzaga, vermählte Herzogin von Urbino, die wir in den obenbezeichneten vier Gemälden, zu denen noch eine Replik oder freie Copie des Wiener Bildes in Petersburg kommt, in verschiedenen Altersstufen wiedererkennen

folten, ist eine der bestbeurtheilten Frauen ihrer Zeit, deren Eheleben so makellos erscheint, wie es reich an schweren Schicksalschlägen war. Ihr Gatte, Francesco Maria della Rovere, ein Verwandter Papst Julius' II., wurde Spielball der Ränke Leo's X., verlor zweimal das durch Adoption erworbene Herzogthum von Urbino und hielt meist in Pefaro Hof, wo Eleonore ihn in der Regierung vertreten hat, wenn er zu Felde lag. Als einer der letzten fürstlichen Condottieri während der dynastischen Umgestaltung Italiens durch Karl V. übernahm er als Partisan des Kaisers im Jahre 1537 den Oberbefehl über die Heeresmacht der kaiserlich-päpstlich-venezianischen Liga gegen den Halbmond.

Während er zur Uebernahme seines neuen Commandos in Venedig weilte, hat ihn Tizian portrairt. Das Bild (in der Uffizien zu Florenz) giebt den berufsmässigen Kriegsmann zu erkennen. Wir lesen aus den markirten Zügen und dem galligen Aussehn das choleriche Naturell des Rovere, der in seiner leidenschaftlichen Aufwallung zweimal einen Mord begangen hatte und trotz seiner geringen KörpergröÙe an tollem Wagemuth es mit jedem Zeitgenossen aufnahm. Im Hintergrunde des Bildes sind die Abzeichen des Generalissimus angebracht, aber sie sollten ihm nicht mehr vorgetragen werden, denn er starb noch vor Beginn des Feldzugs an Gift. — Das Portrait der Herzogin, das eben damals entstand und das die Urkunde bildet, von der wir bei Beurtheilung der vorhin aufgeführten Bildnisse Eleonorens zurückschließen müssen (jetzt ebenfalls in den Uffizien) gehört zu den Werken Tizian's, die bei ihrer Entstehung am meisten bewundert worden sind, und hier sowohl wie bei dem Portrait Francesco Maria's trifft der Panegyrikus Aretin's das Rechte, obgleich er, als er ihn mit der einen Hand nieder schrieb, in der anderen schon die Dukaten wog, die ihm der Connetable von Montmorency für Unterstützung der gegnerischen Sache zahlte. Es ist als wenn an den Zügen Leonorens, die hier als 40jährige Frau vor uns sitzt, schon der Schatten von kommenden Ereignissen vorüberglitte; so ernst sieht sie aus, obgleich die Jahre den Reiz des »keuschen, lieblichen Wesens«, das Ariost ihr nachrühmt, noch nicht ausgelöscht haben. Mit Erfolg hat Thausing in dem oben erwähnten Essay die hervortretenden Merkmale der Toilette geprüft und dabei herausgefunden, daß etliche Schmuckstücke, die uns hier und auf dem Bilde der Bella begegnen, die Annahme der Identität des Originalen unterstützen. Die Richtigkeit derselben zugestanden, ist es höchst anziehend, das allmähliche Reifen dieser Physiognomie aus Lenz zum Sommer und Herbst des Lebens zu beobachten.

Auf alle Fälle lehrt jener Vergleich, daß der Begriff der »Courtisane«, der in der Folgezeit bei Beschreibungen tizianischer Huldgestalten ohne Namen fast unterschiedslos in Anwendung kam, mit Einschränkung zu brauchen ist. Die völlig aus der Luft gegriffene Legende, wonach der Meister in einem freien Verhältniß zu Palma's Tochter gestanden haben soll, hat die leichtfertige Auffassung der vermeintlichen Idealportraits offenbar unterstützt. Zwei derselben, die schönen palmesken Frauenbildnisse der Galerien Barberini und Sciarra in Rom (jenes als »Schiava«, dieses als »Bella di Tiziano« bezeichnet) sind jetzt ihrem unverkennbaren künstlerischen Vater wiedergegeben. — Ein noch zu lösendes Räthsel bietet uns das Doppelpportrait in Halbfiguren im Louvre, welches unfinniger Weise lange mit der Benennung »Titien et sa Maitresse« beleidigt war. Es zeigt ein wunderschönes Mädchen im Negligé mit der Toilette beschäftigt und hinter ihr in ge-

heimnißvollem Halbdunkel den Liebhaber, der ihr mittels zweier Spiegel behilflich ist. Jetzt heißt das Bild »Alfonso von Ferrara mit Laura Dianti«, und dieser officiële Titel hat in der That Wahrscheinlichkeit für sich; denn wie sehr



Erziehung Amors. Galerie Borgheſe in Rom.

ſich auch der dienſtbefliffene Mann im Schattendämmer verſteckt, man erlaucht von ſeinen Zügen doch ſo viel, daß die Aehnlichkeit mit Tizian's beglaubigtem Portrait des Herzogs von Ferrara nicht abzuweiſen iſt. Und die ſchöne Laura Euftochio dürfen wir uns weit eher ſo wie dieſes in all' ſeinem Liebreiz ſo hold

melancholische Geschöpf, als wie jene vornehme Dame mit dem Mohrenknaben vorstellen, von der früher die Rede gewesen ist. Auch würde für die Entstehung des Bildes etwa das Jahr 1520, in welchem das Verhältniß Alfonso's und Laura's seine Flitterzeit feierte, ganz annehmbar sein. Etwas von der eigenthümlichen Trauer des Schönen, in welcher sich das Schicksal der Vergänglichkeit als halb-bewußte Stimmung ausdrückt, hat auch die »Flora« der Uffziengalerie an sich, und darin liegt es, daß dieser verführerischen Enthüllung jede Spur gemeiner Sinnlichkeit abgeht. Gleichviel, ob sie beim An- oder Auskleiden beschäftigt ist, wie sie vor uns steht in der Fülle der Reize, angethan mit den die Form nur sanft umschmeichelnden Gewändern, und ihre Blumen dem unsichtbaren Freunde — aber nicht dem Beschauer — darreicht, ist sie eine rührende Erscheinung, die dem stürmischen Verlangen Einhalt gebietet. Sie schon könnte ohne Furcht die Hülle sinken lassen, wie ihre stolzeren Nachbarinnen in der Tribuna, die »Venus von Urbino« und die »Venus mit Amor« es gethan haben. Vergleicht man diese beiden Gestalten, so wird alsbald deutlich, wie sich Porträt und Idealfigur unterscheiden: dort eine Individualität mit spezifischen, nicht durchaus mustergiltigen Eigenthümlichkeiten der Erscheinung, hier untadeliges Ebenmaß. »Auf dem Lager von verblichenem lackfarbenen Sammet ausgestreckt, hält sie das Laken und einen Blumenstrauß in der Linken, den Ellenbogen auf das feine Linnen des Pfühles gestützt, an das sie sich lehnt; der rechte anliegende Arm folgt dem Auf- und Abwogen von Leib und Hüfte. So ruhend wendet sie sich und horcht auf Cupido, der flüsternd über ihre Schulter blickt und seine zarte Hand auf ihren Hals legt. Der harmlose Sinn der Gruppe wird durch den am Ende des Lagers beim Köcher liegenden Pfeil angedeutet; die Vase auf dem Tisch enthält Rosen und Nelken, ein Hündchen zu Füßen der Göttin blickt nach der Eule auf der Balustrade. Hinter dieser und den aus Wollstoff bestehenden rothen Gardinen streckt ein Baum die Fülle seiner Zweige malerisch in den Wolkenhimmel, und ein buchtenreicher See bespült Felsen und ferne Ufer, die weiterhin sich an das im bläulichen Dämmer des Abendscheines verschwimmende Cadoriner Hochland schließen. Die Sonne geht in grauem Nebelflor unter, und im Zwielicht erfaßt das Auge in gemessener Entfernung nach und nach Gegenstände, die, je länger man sie anschaut, an Deutlichkeit zunehmen — ein fein gewähltes Beleuchtungsmotiv für das Geheimniß der Enthüllung . . . Die Gruppe als solche, naturwahr trotz der Antike, sprüht Leben und ist in mildbräunlichem Gesamnton warm colorirt. Die Formen der Göttin schwellen in ambrosischer Fülle und Kraft, jede Muskelverchiebung ist genau beobachtet, jeder Zoll pulfirendes Fleisch.«

Wir besitzen bekanntlich von Tizian's Hand eine ganze Generation solcher Huldinnen, sodafs wir an ihnen den Wandel des weiblichen Ideals, das ihm zu den verschiedenen Zeiten vorschwebte, verfolgen können, wenn auch ohne Frage der Geschmack der Besteller und die Beschaffenheit der Modelle in den späteren Jahren Tizian's mehr und mehr Einfluß auf die Behandlung gerade dieser Sujets gehabt hat. Das Verlangen nach Darstellung der weiblichen Schönheit nahm, seit Tizian es zu befriedigen begonnen, derart überhand, daß zahlreiche Nachahmer und auch solche, denen der Beruf dazu abging, sich derselben bemächtigten, zum schweren Schaden der Würde des Stoffes, der feinen Kunstreiz und seine Berechtigung einzig vom Geiste des Meisters selbst empfängt. Sind wir infolge

deffen genöthigt, fogar bei einigen der fpäteften Venusgeftalten des tizianifchen Ateliers die Anerkennung einzufchränken, fo wird dadurch fein Verdienft keineswegs gefchmälert, dafs er diefem Thema die Clafficität verliehen hat, vermöge deren feine Frauengeftalten fich neben die Heroinen der Antike ftellen dürfen. Und was das bedeutet, das zeigt fich bei der Fortentwicklung der venezianifchen Malerei, welche diefe Darftellungen immer mehr ins Vulgäre zog.

Es ift wohl nicht zufällig, dafs Tizian diejenige feiner berühmten Venusgeftalten, welche der Zeit nach den graziöfen Reigen wahrſcheinlich begann, ſchlummernd dargeftellt hat. Diefes Prototyp erkennt man in der häufig wiederholten und noch öfter copirten »Venus in Darmftadt«. Das mädchenhafte Weib erinnert an die fogenannte urbinatifche Venus, an deren Motiv ſie theilweiſe, beſonders in der Lage des ausgeftreckten Armes anklingt. Man könnte denken, der Künftler habe uns hier an derfelben Figur den Moment unmittelbar vor dem Erwachen wiedergeben wollen, wodurch trotz des Portraits die gebotene Discretion inſofern gewahrt wird, als die Dargeftellte den Blick des Beſchauers unbewußt erduldet. Auf dem von anderer Hand herrührenden ſchönen Exemplare deffelben Bildes in Dresden war ebenſo wie es noch heute auf der Replik in Dulwich zu ſehen ift, urprünglich ein kleiner Cupido hinzugefügt, im Begriff, die ſchöne Schiäferin durch einen Pfeilſtich zu wecken, doch hat man die Amor-Figur, weil ſie zu ſehr verdorben war, übermalt. Von Intereſſe ift auf dieſem und dem Urbilde die Landſchaft, welche den Hintergrund des »Noli-me-tangere« ins Gedächtniß zurückeruft, ſodafs man hieraus vielleicht auf ungefähr gleichzeitige Entſtehung dieſer beiden Werke ſchließen darf. — Voller erblüht, aber noch jungfräulich erſcheint die »Anadyomene« der Galerie zu Bridgewater (von der neben Venus ſchwimmenden Muſchel auch »à la coquille« benannt). Möglicher Weiſe hat dem Meiſter hier das nackte Mädchen von Giov. Bellini (im Belvedere zu Wien) vorgeſchwebt, welches gleich dieſer Schaumgeborenen ihre Locken ordnet; doch ift nur die Beſchäftigung, nicht das Motiv entſprechend. Denn während jene ſitzt, ſehen wir dieſe im Meere ſtehend, das ihr bis an die Schenkel reicht. Mit höchſt graziöſer Haltung ringt ſie das feuchte Haar aus, wodurch der Kopf eine anmuthige, aber auch anlockende Wendung erhält. — Die ſtolze Pracht der gereiften Frau, wie ſie ſchon in der zweiten Venus der Uffizien ſich findet, tritt uns auf dem Bilde in der Ermitage zu Petersburg entgegen, welches »Venus mit dem ſie bei der Toilette bedienenden Amor« zeigt. Der Knabe hält dem königlichen Weibe, das einen Sammetmantel locker übergeworfen hat, den Spiegel vor, in welchen ſie, die eine Hand auf die Bruſt legend, mit triumphirender Miene blickt, während ein zweiter Erote ihr Haupt mit dem Kranze ſchmücken will. Das Bild, das ſich nachweislich beim Tode Tizian's in deffen Hauſe befand und ſpäter der Sammlung Barbarigo angehörte, ift vielfach copirt worden; eine Wiederholung deffelben lieferte Tizian ſelbſt für König Philipp II.

Den letzten Schritt wagte der Künftler, indem er ein ſchönes Weib in der Pracht ihres hüllenloſen Leibes mit einem Sterblichen in der Tracht der modernen Zeit gruppirte, ein Unternehmen, welches den höchſten künftlerifchen Takt erfordert. Ob wir hier Göttin oder Geliebte des Ritters vor uns haben, welcher eine gewiſſe Aehnlichkeit mit Ottavio Farnefe hat, das ändert Nichts an der Schwierigkeit dieſer Aufgabe. Tizian hat ſie bewundernswürdig gelöst und zwar nicht bloß dank der Kunſtvollendung, die ſelbſt in der Verirrung noch Ehr-

furcht gebieten würde, sondern gerade vermöge des Feingefühls, womit er hier Mann und Weib in der idealsten Vereinigungssphäre, in dem Genuß der Musik verbindet. Während die Gebieterin auf ihrem Lager hingestreckt das Schoofshündchen streichelt, spielt ihr Cavalier, den man vom Rücken sieht, auf der Orgel und wendet sich nur, um das Thier zu beschwichtigen, dessen Gebell den Klang der Töne zu stören scheint. Die Composition, deren Original das Madrider Museum bewahrt und die der Meister mehrfach wahrscheinlich variierend wiederholte, ist in zahlreichen Copien verbreitet. Als die berühmteste und auch schönste muß das Bild der Dresdner Galerie bezeichnet werden. Hier sehen wir zweifellos die Göttin der Schönheit vor uns, mit dem kleinen Cupido zur Seite, der sie bekränzt. Ihre Erscheinung schließt bei allem unaussprechlichen Liebreiz jede Vertraulichkeit im unlauteren Sinne aus, denn sie »herrscht bloß weil sie sich zeigt«, und der hier zum Minstrel gewordene Ritter mit der Laute (in welchem man den König Philipp von Spanien hat erkennen wollen) wird zum willigen Sklaven. Dennoch hat das Werk technische Eigenthümlichkeiten, deren pikanter Reiz die Hand des Meisters verleugnet, obwohl es nichtsdestoweniger als fein geistiges Eigenthum in Anspruch genommen werden muß.

Indem wir nach dem Ueberblick über diese die verschiedensten Phasen des tizianischen Stiles vertretenden Werke verwandter Gattung wieder zur geschichtlichen Erzählung zurückkehren, müssen wir zunächst des Besuches erwähnen, den der Meister im Gefolge des Herzogs von Mantua im Mai 1536 dem Kaiser während des Hoflagers zu Asti abstattete. Der damals in Vorbereitung begriffene Kriegszug gegen Frankreich gönnte zwar den Betheiligten wenig Muße, dennoch erweiterte Tizian hier, durch Aretin's Empfehlungen unterstützt, den Kreis seiner Gönnerschaft, und die nächsten Jahre zeigen ihn anhaltend mit Ausführung von Portraits beschäftigt, zu denen er wenigstens zum Theil damals Vorstudien gemacht hatte.

Leider sind jedoch gerade von ihnen mehrere verloren gegangen, unter andern das des seltsamsten fürstlichen Ehepaares der Zeit: des alten gebrechlichen Herzogs von Mailand, des letzten aus dem Hause Sforza, und seiner blutjungen Gattin, einer gebornen Prinzessin von Dänemark. Aber es fehlt nicht an Ersatz. Zu den Männern, durch deren künstlerische Verewigung Tizian — um mit Aretin zu reden — »den Anspruch aufhob, den der Tod an ihre Persönlichkeit machte«, gehört Pietro Bembo. Das erste Porträt dieses ehemaligen Genossen des aldinischen Clubs ist uns vermuthlich, wenn auch nur in einer Wiederholung, im Besitz der Familie Nardi in Venedig erhalten; wichtiger noch und jedenfalls sicherer erscheint das zweite in der Galerie Barberini in Rom, welches nach Bembo's Erhebung zum Cardinal ausgeführt wurde. Diesem gelehrten Freunde, der eine Sammlung von Antiken besaß, verdankte Tizian auch die Vorlagen zu einer Reihe großer, jetzt meist verschollener »Cäsaren-Bilder«, welche Federigo von Mantua in den dreißiger Jahren zum Schmucke seines Schlosses bei ihm bestellte. Als Meisterwerk der Charakteristik und des fatten malerischen Vortrags, der diese Periode auszeichnet, muß das Bild des venezianischen Admirals (Maris Imperator) »Giovanni Moro« in der Berliner Galerie hervorgehoben werden, das

dank der kürzlich ausgeführten erfolgreichen Auffrischung den lange verdunkelten ursprünglichen Effekt fast wiedergewonnen hat. Auch den spanischen Gefandten Diego de Mendoza und den Sultan malte Tizian um diese Zeit (letzteren nach einer Medaille), doch sind beide Bilder verschwunden. Wir erfahren von ihnen durch Vafari's Bericht, der bei seinem ersten Besuche in Venedig im Jahre 1542 auch das Portrait der weiland Königin von Cypern Katharina Cornaro sah, welche Tizian in der Erscheinung ihrer Namensheiligen mit Rad und Palme dargestellt hat. Es giebt mehrere Exemplare dieses mit dem wirklichen Portrait der Königin, wie es Gentile Bellini hinterlassen hat, nicht recht zu vereinbarenden Conterfei's; das beste und vielleicht theilweise von Tizian's Hand ausgeführte befindet sich in den Uffizien zu Florenz. Bei dieser Gelegenheit sei erwähnt, daß der Meister sich des jungen toskanischen Kunstgenossen förderlich annahm. Er war auf Veranlassung Aretin's nach Venedig geholt worden, um bei einem großen Fachingsfeste der Calza-Brüderschaft, der venezianischen Jeunesse dorée, mitzuwirken, welche Aretin's Komödie »Talanta« aufführte, und der Dichter und Regisseur glaubte zur Herstellung der nöthigen Bühnen-Dekoration seines Landsmannes des Aretiners Vafari nicht entbehren zu können. Tizian war es vermuthlich, der ihn bei den Cornaro's einführte. Er hatte, wie wir sehen, alte Beziehungen zu diesem Hause, und war gerade damals in der Lage gewesen, demselben bei der Composition seiner früher erwähnten »Schlacht bei Cadore« in der Person des als Führer der venezianischen Truppen verherrlichten (bereits 1527 gestorbenen) Giorgio Cornaro eine Huldigung darzubringen. Das Portrait dieses Letzteren von des Meisters Hand haben wir aufer auf dem oben erwähnten Schlachtgemälde, das nur in Nachbildungen auf uns gekommen ist, in dem bis in die zwanziger Jahre zurückzufchiebenden gepriesenen Kleinod der Sammlung zu Castle Howard in England, auf welchem Tizian den Edelmann als Liebhaber des Falkenportes dargestellt hat.

Gegen den abgeschmackten Vorwurf, »Tizian könne nur Portraits malen und Aretin nur Galle kochen«, vertheidigten sich Maler und Poet bei Gelegenheit der Vollendung eines Bildes der Verkündigung, das die Nonnen des Klosters Sta. Maria degli Angeli bei Tizian bestellt hatten, aber des hohen Preises wegen nicht annahmen. Das jetzt verschollene Werk, von Aretin in einem offenen Briefe an seinen Freund beschrieben, wurde nach Spanien gesendet und durch ein Geldgeschenk des Kaisers beantwortet, dessen Eitelkeit durch Zuthat der hier freilich höchst unpassenden Devise »plus ultra« mit den Säulen des spanischen Wappens gereizt worden war. — Die Jahre, von denen zuletzt die Rede gewesen ist, waren durchaus nicht arm an Kunstprodukten großen Stils. Um 1533 hatte Tizian das »Altarbild für S. Giovanni Elemosinario« vollendet, welches noch heute an Ort und Stelle hängt. Dank seiner Auffassung erhält hier die gelaßene Handlung der Almosenspende ein Pathos, das bei aller Energie doch himmelweit entfernt ist von der Ueberspanntheit, zu welcher die späteren Italiener im Dienste der effektbedürftigen Kirche die gleichmüthigsten Geberden ihrer Heiligen aufzubaufen pflegen. Der großartige Zug, der im »Petrus Martyr« hervortrat, erscheint, entsprechend gemäsigt, in diesem Werke wieder, unterstützt durch Maffigkeit in der Behandlung der Theile, Entschlossenheit der Pinfelführung und Brillanz des Licht- und Farbenspiels. — Aehnliche Vorzüge sind es, die das für S. Marciliano gelieferte und ebenfalls dort verbliebene »Tobias-Bild«, welches Vafari, wie bereits

bemerkt, ungerechtfertigter Weise in eine ganz frühe Zeit setzt, in diese Periode verweisen. Das Hauptwerk derselben aber ist das Riefenbild »Maria's Tempelgang« in der akademischen Galerie zu Venedig.

Es war für das Gebäude der Carità (jetzt Akademie der Künste) gemalt, hat aber leider seinen Platz innerhalb des Hauses gewechselt und dadurch empfindlichen Eintrag gelitten. Denn in dem sogenannten Albergo-Saale war die fast 8 Meter lange und 4 Meter hohe Leinwand derart angebracht, daß zwei links und rechts die Mauer durchbrechende Thüren in die Bildfläche einschnitten. Erst als man in unserem Jahrhundert das Gemälde umhing, wodurch es überdies in anderes Licht kam, flickte man die von Tizian absichtlich leer gelassenen Stellen aus und Sebastian Santi, dem auch die »Ausbefferung« oblag, bemalte dieselben. Weder der gleichmäßige Aufmarsch der von links auftretenden venezianischen Nobili, wie er jetzt aussieht, noch das gähnende Kellerloch auf der rechten Seite kommt auf Rechnung des Meisters, der die Gruppenreihe gewiß anders disponirt haben würde, wenn er die ununterbrochene leere Wand vor sich gehabt hätte. Es gehörte herostratischer Muth dazu, sich dergestalt an einem Kunstwerke zu vergreifen, obenein wo die Fügigkeit vorlag, es ungestört zu bewahren. Wir haben es bei dieser herrlichen Composition wiederum mit einer nur den Venezianern eigenen Form der bildlichen Geschichtserzählung zu thun, deren Ursprung bei Gentile Bellini zu suchen ist. Dieser wagte es, legendenhaften Stoff in der anspruchlosen Weise der Illustration wiederzugeben und die Allegorie oder Symbolik der älteren Epoche dadurch zu ersetzen, daß er seinen mit kleinen Figuren und reicher baulicher Staffage angefüllten Bildern den Reiz überzeugender Perspective und wirksamer Lichtführung verlieh. So entstand eine Gattung der Profanchilderei, welche von Carpaccio ausgebeutet, gerade in Venedig ungemeine Popularität erlangte, wie sie denn in Wahrheit die ansprechendste Erscheinung dessen bietet, was wir unter Geschichtsbild im engeren Sinne verstehen. Tizian unternahm es meines Wissens zuerst, diese Darstellungsart auf specifisch heilige Gegenstände zu übertragen und bei Gemälden mit lebensgroßen Figuren anzuwenden, wie es in dem Bilde des Tempelganges der Maria geschehen ist. Wir sehen den Vorhof des Tempels erfüllt von Menschen aller Stände, welche neugierig fragend und murmelnd das wunderbare Kind bis an die Stufen geleitet habe, die es nun emporsteigt, begrüßt vom hohen Priester und seinen Genossen. Stattliche Architektur schließt den Mittelgrund, und durch die links sich öffnende Gasse leuchtet von hellem Tageslicht beschienen die gebirgige Ferne, die aufs Neue an Cadore erinnert. Auf die einfachste Weise sind durch Anwendung wiederkehrender Töne und durch klare Lichtführung die zahllosen Einzelheiten zu einer harmonischen Masse verbunden, der ganze Hergang aber mit einer Innigkeit und Behaglichkeit erzählt, die kein zweites Bild des Meisters aufweist. — Aehnlichkeit der Auffassung, ja sogar der Composition gewahren wir an einem zweiten Bilde aus der heiligen Geschichte: dem »Ecce-homo« von 1543 im Wiener Belvedere. Die Vertheilung der Architektur, die Auflösung der Gruppen und die Verbindung der oberen und unteren Figuren durch die Treppe sind ebenso übereinstimmende Merkmale wie die Charakteristik der Persönlichkeiten. Aber der genrehafte Zug, der dort so erfreulich wirkt, ist hier bei dem tragischen Inhalt der Scene störend. Das Bild, in allem Betracht das Muster der festlichen Schaufstücke Paolo Veronese's, gewährt noch besonderes Interesse dadurch, daß Tizian in der Gestalt des Pilatus

seinem Freund Aretin ein Denkmal gesetzt hat, welches freilich nur dieser frivole Geist ergötzlich finden konnte. Er hatte die Genugthuung, sich auch noch anderweit von Tizian verewigt zu sehen. Das schönste seiner uns erhaltenen Porträts ist das der Galerie Pitti in Florenz. »Aus dem energischen Bogen der Brauen und der Stirnbildung spricht Gewaltluft, aus den großen dunklen Augen feurige Leidenschaft; selbst das mit Grau untermischte Haupthaar und die gebleichten Stellen des wohlgepflegten Vollbartes thun der Straffheit der ganzen Erscheinung dieses größten Renommisten und Federfechters keinen Abbruch.«

Um das Jahr 1545 mag nun auch dasjenige von Tizian's Selbstbildnissen entstanden sein, welches uns sein energisches und durchgeistigtes Wesen am schönsten vorführt und dabei durch seine Technik noch eine besondere Anziehungskraft ausübt. Dies ist das flüchtig, aber mit meisterhafter Sicherheit hingeworfene Brustbild der Berliner Galerie, welches dem florentinischen der Uffizien als Grundlage gedient zu haben scheint. In etwas jüngeren Jahren erscheint Tizian sodann auf dem Portrait des Belvedere, das jedoch ebenso wie das vorige arg gelitten hat, am ältesten auf dem um 1560 gemalten Selbstconterfei des Museums zu Madrid. Seine Züge kommen außerdem auf verschiedenen Gruppenbildern englischer Sammlungen sowie gelegentlich in historischen Compositionen vor, wie z. B. auf der Anbetung des Kindes und Maria's in Pieve di Cadore, wo wir den Maler dienend hinter dem hl. Tizian von Oderzo knien sehen, und auf dem letzten Werke seiner Hand, der unvollendete Pietà in der Akademie zu Venedig.

Auch von den Bildnissen Lavinia's, der lieblichen Tochter des Meisters, die bis zu ihrer Verheirathung im Jahre 1555 dem Hauswesen des Vaters vorstand, besitzt die Berliner Galerie das vorzüglichste: jene weltbekannte Mädchengestalt, die mit reizender Rückbiegung des Oberkörpers eine mit Früchten und Blumen gefüllte Schüssel emporhält und den Beschauer anblickt. Das nämliche Motiv kehrt wieder in einem Bilde der Sammlung Cowper in England und einem der Madrider Galerie, nur trägt Lavinia dort einen Schmuckkasten, und auf dem zweifellos von einem Nachahmer herrührenden spanischen Exemplar, wo sie als Tochter der Herodias gedacht ist, das Haupt des Täufers in einem Kredenzsteller. Unzweifelhaft echt ist dagegen das aus der ersten Sammlung stammende Portrait Lavinia's mit dem Fächer in der Dresdner Galerie. Im höchsten Alter scheint Tizian sie nochmals portrairt zu haben; wenigstens hatte er ohne Zweifel nur Lavinia im Sinn, als er im Jahre 1559 dem König Philipp das Bild eines weiblichen Wesens anbot, das »die unumschränkte Herrin seines Herzens sei«. Wir haben durch einen Kupferstich van Dycks und auch sonst noch Kunde von einem jetzt verschollenen Gemälde, welches aller Vermuthung nach den Greis mit seiner damals in Hoffnung stehenden Tochter vorstellte. — Hier sei nun noch ein Kinderportrait angereiht, das des zweijährigen Töchterchens Ruberto Strozzi's, welches Tizian im Jahre 1542 gemalt hat und das jetzt der Berliner Galerie gehört, ein in Malerei wie Auffassung überaus erquickliches Werk von ungezwungener Frische und Freiheit des Vortrags. ⁽³⁾ In demselben Jahre hatte Tizian den damals elfjährigen Knaben Ranuccio Farnese gemalt, dessen Bild uns vermuthlich in dem sogenannten »jungen Jesuiten« der Wiener Galerie erhalten ist. Stellt man dasselbe mit dem ebendort als »Apostel Jakobus d. Ä.« bezeichneten Portrait zusammen, so entsteht die Gruppe, welche in einer dem

Berliner Museum angehörigen Copie wiederkehrt und den jungen Schüler mit feinem Lehrer vorführt.

Das letzterwähnte Portrait mag dem Meister mit als Einführung am Hofe Paul's III. Farnese gedient haben, die wiederholt beabsichtigt, endlich 1545 zur Ausführung kam. Auch für den reiften Mann noch ist der Besuch Roms eine bedeutende Erfahrung. Nicht unvorbereitet betrat Tizian, wie wir wissen, die Geistesphäre Michelangelo's, wenn er auch diesen selbst wirklich erst jetzt kennen gelernt haben sollte. Wie sehr seine Phantasie sich mit den Machtgestalten des florentinischen Heros verschwiftern konnte, hatte sich noch kurz vor dieser Reise in den Compositionen für Sto. Spirito gezeigt, die sich jetzt in Sta. Maria della Salute befinden. Namentlich gilt das von den drei an Kraft des Ausdrucks und Kühnheit der Verkürzung erschütternd großartigen Deckengemälden des »Isaak-Opfers«, des »Brudermordes« und der »Erlegung des Goliath«. — Im Geleit des Herzogs Guidobald von Urbino, welcher dem Meister noch wärmere Gunst widmete als sein Vorfahr, betrat Tizian Rom als Gast des Farnesischen Hauses. Es waren vorzugsweise praktische Interessen, die ihn dorthin führten, und er setzte die ganze Summe seines künstlerischen Vermögens darein, um sich die Erfüllung der ihm durch den Papst und dessen Nepoten vorgepiegelten Versprechungen, die freilich nie gehalten worden sind, zu verdienen. Das mehrmals wiederholte Portrait Paul's III., dessen bestes Exemplar das Museum zu Neapel besitzt, gehört zu den allergrößten Leistungen der Bildnismalerei. Auch einige Gruppenportraits des Papstes mit feinen Angehörigen sowie Einzelbilder der Letzteren zeugen von der außerordentlichen Leistungskraft und künstlerischen Frische des 68jährigen Mannes; das merkwürdigste Produkt der römischen Zeit aber ist die in verschiedenen Varianten, am schönsten ebenfalls in der Neapolitanischen Galerie erhaltene »Danaë«, ein Werk, welches zurückerkennend an die fruchtbarsten Tage seiner Jugend den Duft poesievoller Sinnlichkeit ausathmet, der uns auch aus dem bald nachher für den Cardinal Alessandro Farnese ausgeführten, jetzt auf Schloß Alnwick in England befindlichen Gemälde »Venus und Adonis« berauschend anhaucht. — Im Belvedere des Vatikan, wo Tizian wohnte, erhielt er den Besuch Michelangelo's. Vasari und Sebastian, der kurz zuvor, dank der Rechtschaffenheit seines großen Landsmannes, der Gefahr entgangen war, das Amt des Piombo zu verlieren, welches der Papst schnöder Weise dem Tizian hatte anbieten lassen, diente ihm als Führer in den Kunstschatzkammern der ewigen Stadt, in welcher er — was ihm zur Ehre nicht vergeffen werden soll — die Freskomalereien Raffael's höchlich bewunderte.

Die glänzendsten Festtage seines Lebens aber hat der italienische Meister auf deutschem Boden zugebracht. Sein fürstlicher Mäcen, Karl V., entbot ihn nach Augsburg. Tizian erschien daselbst im Jahre 1548 während des großen Reichstags, der den Höhepunkt der Macht des Kaisers bezeichnet. Aber nicht der Rang, den ihm seine Gnadenkette verlieh, sondern den er sich durch seine Kunst erworben, gab den Anlaß zu dieser ehrenvollen Berufung; denn es galt, geradezu unerhörten Anforderungen zu genügen. Befäßen wir die massenhaften Portraits noch, welche Tizian damals entwarf, um sie unmittelbar danach auszuführen, es würde eine Galerie berühmter Persönlichkeiten zusammenkommen, wie sie kein anderes Zeitalter aufzuweisen hätte. Denn fast alle in Augsburg anwesenden Fürsten und Staatsmänner bestellten ihre Bildnisse bei ihm. Unter den erhaltenen



I. a. Fede. Dogenpalast zu Venedig.

sind glücklicher Weise die zwei bedeutendsten Portraits Karls: das »Reiterbild im Museum zu Madrid« (S. S. 33) und dasjenige der Pinakothek zu München, welches ihn sitzend in ganzer Figur darstellt. Gewährt das letztere einen Blick in das Seelenleben des Monarchen, wie ihn nur der vollkommene künstlerische Psycholog zu geben vermag, so zeigt ihn das andre in einem großen Momente seines Lebens. Es ist das Blachfeld von Mühlberg, über welches der kaiserliche Ritter dahinsprengt in der entscheidungsvollsten Stunde. Karl neigte durchaus nicht zur Ruhmredigkeit, aber daß er sich von Tizian in dieser Situation malen liefs, bezeugt, welche Bedeutung er jener damals vor Jahresfrist geschlagenen Schlacht beimaß. Auch sein bestiegter Gegner Kurfürst Johann Friedrich von Sachsen, welchen Karl bei sich in Augsburg hatte, ist von Tizian portrairt worden (Wien, Belvedere), und es muß als eine besondere Gunst der zerstörungslustigen Zeit erkannt werden, daß sie uns die Möglichkeit liefs, die mit gleicher Vollendung ausgeführten Abbilder der beiden Feinde neben einander zu stellen: dort den Meister politischer Rechenkunst mit den bewegungslosen Zügen, — hier den vollblütigen Gefinnungsmenschen, dessen strömendes Blut dereinst den Sieger erbleichen machte.

Noch einmal verweilte Tizian im Jahre 1550 beim Kaiser in Augsburg, der zwar wieder von glänzendem Hofstaat und zahlreichen Vasallen umgeben war, aber jetzt schon die Schicksalswendung vorempfand, die so bald folgen sollte. Schwermuth hatte ihn ergriffen, seine Gedanken hingen dem Tode nach und er wollte deshalb von Tizian in der Erwartung des Weltgerichts gemalt sein. Aus dieser Veranlassung ist das im Jahre 1554 vollendete Gemälde des Madrider Museums entstanden, welches gemeinhin als »die Dreieinigkeits Karls V.« bezeichnet wurde, eine ganz ungewöhnlich extatische Composition, die dem Murillo Ehre gemacht hätte. Im höchsten Himmelskreise sitzen die beiden ersten Personen der Trinität, umgeben von lichtbestrahlten Cherubim und Seraphim; etwas tiefer in den Wolken steht die Jungfrau und legt Fürbitte ein für die Sünder, an deren Spitze Kaiser Karl im Sterbehemd und mit abgelegter Krone inbrünstig betend kniet, hinter ihm die Kaiserin, Königin Maria von Ungarn, Don Philipp und Ferdinand. An diese Gruppe reihen sich die Repräsentanten des alten Testaments: Moses, Noah, Hiob, Judith oder eine Sibylle, sowie die Schaar der Propheten, sämmtlich in lebhaften Bewegungen schwebend. Das Motiv dieses anscheinend um den Lichtkern der Dreifaltigkeit rotirenden Reigens erinnert so sehr an Dürer's Allerheiligen-Bild, daß die Kenntniß desselben bei Tizian vermuthet werden kann. Karl nahm das Gemälde nach seiner Abdankung mit mehreren anderen Werken Tizian's in die Einsamkeit des spanischen Klosters mit und ist im Anblick desselben gestorben.

Von biblischen Darstellungen aus der späteren Periode des Meisters ist noch das um 1545 vollendete Bild »Christus in Emmaus« nachzutragen, welches, ehemals Eigenthum der Markus-Republic, jetzt im Louvre hängt. Hält Tizian hier in der Auffassung des Vorganges eine ansprechende Mitte zwischen Ernst und Gemüthlichkeit — Christus erscheint in heiterer Majestät, die Jünger andächtig bewegt, aber Koch und Kellner sind ebenso wenig vergessen wie das Behagen der signorilen Wohnung —, so giebt er in dem auf Schiefer gemalten »Ecce homo« und in der »Addolorata« zu Madrid, welche ehemals zu einem Klappaltar verbunden waren, den Eindruck tiefster Melancholie, in dem herrlichen »Johannes Baptista« der

Akademie zu Venedig eine Feierlichkeit und Würde, die den Asceten ins Heldenhafte umwandelt. An diese der Zeit nach 1550 angehörigen Einzelfiguren schlossen sich nun als letzte Compositionen religiösen Inhalts nochmals eine Anzahl von Werken hohen Stiles an: zunächst das »Martyrium des hl. Laurentius«, welches um 1558 für die Kirche del Gesù in Venedig gemalt wurde. Mit einer Großartigkeit des Figurenbaues und der Anordnung, welche sich wie eine Huldigung an die Genien Michelangelo's und Raffael's ausnimmt, verbindet Tizian hier die packende Wirkung des Nachstückes. Ebenbürtig steht diesem ergreifenden Drama, welches dem Virtuosen der Auto-da-fé's, König Philipp dem II., der es sich wiederholen ließ, ein warnendes Schreckbild hätte werden müssen, die heroische Elegie der »Dornenkrönung« zur Seite, welche das Louvre und in etwas anderer Fassung die Münchener Pinakothek besitzt. Die tiefe Ergebung des Greises endlich spricht aus dem gleich erhaben wie rührend aufgefaßten Bilde der »Grablegung Christi«, das ganz abweichend von dem weiland mantuanischen Prachtstück der Pariser Galerie in mehreren unter einander verschiedenen Ausführungen und Copien vorhanden ist.

Im 85. Lebensjahre noch meldet Tizian seinem Gönner Philipp von Spanien, daß er unermüdet an den Aufträgen arbeite, die er von ihm empfangen und für die er so schlechte Belohnung erhielt, daß er immer und immer wieder in zunehmend demüthigerem Tone den König an seine Zufagen mahnen mußte. Im Jahre 1564 lieferte er das kolossale Bild des »Letzten Abendmahles« ab, welches noch heute im Escorial hängt. Läßt das erstaunliche Werk auch erkennen, daß dem Meister theilweis die Cena Lionardo's vorgeschwebt hat, so ist es doch durchaus mit seinem eigenen Geiste erfüllt und von einer Schönheit des Colorits, in welcher er nur sich selber nachahmen konnte.

Nicht minder bewährte sich die unverfälschte Kraft seiner Hand und seiner Phantasie an profanen Darstellungen. Denn wenn auch die Sicherheit der Zeichnung in diesen spätesten Arbeiten nachläßt, so wußte ihnen der Meister einen Vortrag zu geben, welcher die Schwäche verhüllt. Diese Bemerkung drängt sich angefichts der offenbar als Seitenstücke componirten beiden Bilder »Diana und Aktäon« und »Diana mit Kalisto« auf, welche ursprünglich für Spanien gemalt, jetzt der Sammlung Ellesmere in London angehören, figurenreiche Gruppen von klassischer Schönheit der Anordnung. Er übertraf aber diese Leistungen noch in dem großen Bilde des Louvre, welches irriger Weise als »Venus von Pardo« bezeichnet, vielmehr das Abenteuer Jupiters mit Antiope zum Gegenstande hat. Wir haben es hier mit einem im großen Stil behandelten Pastoralstück zu thun, dessen Hauptfiguren, vor allen die schöne schlummernde Nymphe, den Wundergebilden der Epoche getrost an die Seite gestellt werden können, in welcher die edelsten Venusgestalten Tizian's entstanden waren. »Prächtig in ihren Contrasten, sind die Töne des Bildes an sich lebhaft und sonor, Fleisch und Stoff, weiblicher Reiz und männlicher Nerv individuell und mannigfaltig behandelt, Licht und Dämmer schlechthin meisterlich über die Figuren und die zauberisch anmuthige Landschaft ergossen.«

Einige Jahre zuvor hatte Tizian noch einmal für seine Heimathstadt eines jener monumentalen Ceremonienbilder zu malen, welches jeder Doge von Venedig zum Gedächtniß seines Regiments dem Staate zu hinterlassen und der jeweilige Inhaber der »Sanseria« zu liefern verpflichtet war. Aber nicht der Verherrlichung

des lebenden Fürsten, sondern der eines schon geraume Zeit verstorbenen galt die Composition »La Fede«, die noch heute als eins der interessantesten geschichtlichen Denkmäler im Markuspalaste hängt. (S. S. 49.) Antonio Grimani, der hier knieend vor der Vision des Glaubens (daher die Bezeichnung »Fede«) dargestellt ist, gehört zu den tragischen Helden der undankbaren Republik. Erst ein gefeierter Admiral, dann als Staatsgefangener mißhandelt, wurde er schliesslich noch zur Herzogswürde erhoben, aber die Erinnerung an die graufige Vergangenheit trübte sein Bild im Gedächtniß der Venezianer, die nach Art der menschlichen Schwäche ihm das Unrecht nie ganz verzeihen konnten, das sie ihm angethan, und erst viele Jahre nach seinem Tode wurde ihm die Ehre dieses Motivbildes zu Theil. Die Zeit hat die Unbill wett gemacht, indem sie, während so viele derartige Gedenkstücke untergegangen sind, gerade dieses verschonte, weil es später als üblich vom Staate übernommen wurde. Haben auch offenbar Schülerhände Antheil an dem umfangreichen Werke, so trägt es doch nichtsdestoweniger den Stempel des genialen Meisters, der in dem Bilde gewissermaßen der Stadt Venedig sein Testament hinterließ. — Tizian erlebte auch noch, daß hart an der Stelle, wo Antonio Grimani einst die Niederlage erlitt, die ihn ins Unglück stürzte, der größte Sieg der Christenheit über die Türken erfochten ward. Auch dieses Ereigniß hat er verherrlicht in der »Allegorie auf die Schlacht bei Lepanto«, die Philipp von Spanien bei ihm bestellte und die den König mit seinem neugeborenen Infanten auf dem Arm dankopfernd darstellt.

Ganz zutreffend schildert Vasari, welcher 1566 zuletzt in Venedig war, den Altersstil Tizian's, wenn er sagt: »seine späteren Schöpfungen sind so flott mit Pinselstrichen und Drückern gemalt, daß man in der Nähe nichts zu erkennen vermag, aber von ferne sehen sie vollendet aus. Das ist die Vortragsweise, die so Viele nachzuahmen trachten, ohne damit zu Stande zu kommen. Der Grund liegt in der irrigen Meinung, solch eine Arbeit sei mühelos hingeworfen. Ganz im Gegentheil ist sie das Resultat unablässigen Fleißes, wie Jeder sich überzeugen kann, und ebenso überlegt wie schön und wirksam, denn sie gibt den Dingen Leben und zeigt die Kunst ohne die Mittel merken zu lassen.«

Dieses Urtheil gilt auch in vollem Maasse von dem Bilde, welches Tizian im Jahre seines Todes, dem 99ten, begonnen, aber nicht mehr vollendet hat: die »Pietà« in der Akademie zu Venedig. Auf den ersten Blick ein Chaos von Farbenmassen, klärt sich dasselbe bei dauernder Betrachtung zu einer erschütternd großartigen Composition, und auch in dieser durch die pietätvolle Hand des jüngeren Palma zum Abschluß gebrachten, dann mannigfaltig angetasteten Mumie des tizianischen Stils ist ein Geist erkennbar, der an den äußersten Schranken irdischen Daseins wohl sein Ende fand, aber nicht seine Kraft verlor.

Tizian starb am 27. August 1576 an der Pest und wurde am folgenden Tag, den herrschenden Ausnahmegeetzen zum Trotz, mit aller Feierlichkeit in Sta. Maria dei Frari bestattet.

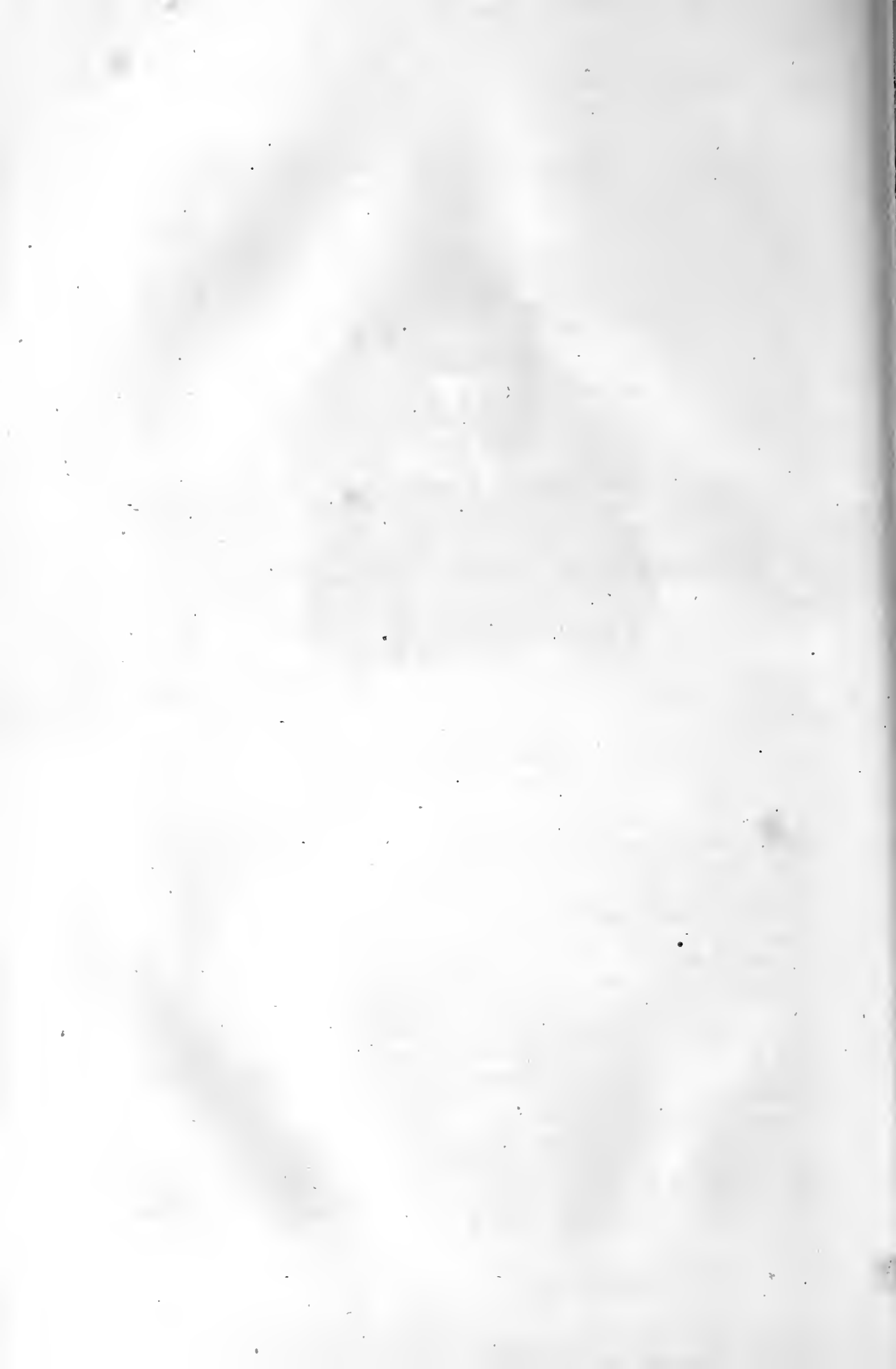
LXX. LXXI.

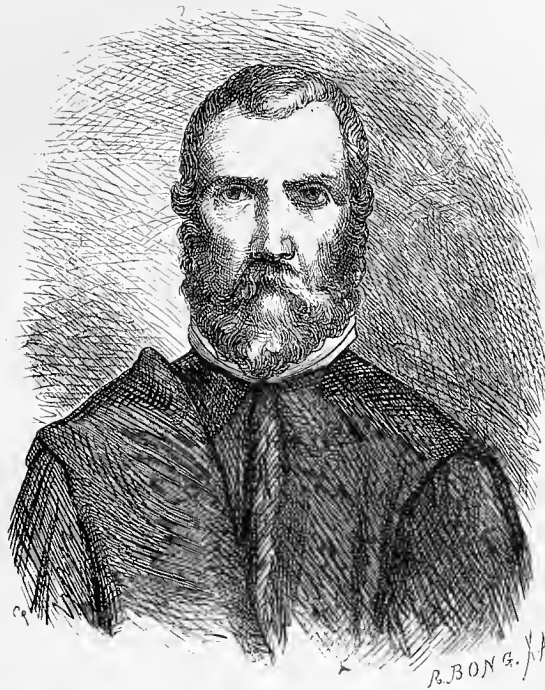
JACOPO ROBUSTI GEN. TINTORETTO.

PAOLO CALIARI GEN. VERONESE.

Von

Hubert Janitschek.





Jacopo Robusti gen. Tintoretto.

Geb. in Venedig 1518; gest. ebenda 1594.

Wenn in Tizian der venezianische Kunstgeist in seiner ganzen Eigenthümlichkeit die letzte Höhe erreicht hat, so bezeichnet Tintoretto schon die Zerfetzung, den Verfall deselben. Nicht dafs ein unbedeutendes Talent unter der Last erläge, die großen Traditionen eines Bellini, Giorgione, Tizian weiter zu vertreten; es spricht vielmehr eine geradezu immense Begabung aus Tintoretto's Schöpfungen, und der Grund des Verfalls liegt in der eigenthümlich gearteten Natur des Meisters und an der falschen Maxime, welche seine künstlerische Erziehung bestimmt. Tintoretto hat eine so scharfe gesunde Naturanschauung, wie nur seine größten Vorgänger; aber die Verwerthung derselben für sein eigenes Schaffen erleidet in den meisten Fällen eine bedeutende Einbuße durch sein ungestümes Naturell, welches sich nicht zusammenzufassen vermag, dem Geschauten künstlerisch besonnen Ausdruck zu geben, die Gestaltungskraft bis zur Vollendung in gleichmäßiger Energie zu erhalten. In den meisten Fällen bringt er es deshalb nur zum flüchtigsten künstlerischen Ausdruck seiner bildnerischen Gedanken, denn schon führt ihm der ungestüme Fluß seiner Phantasie neue Bilder, neue Impulse zu. Nicht die Hast des Schnellmalers — der leicht producirt, weil er ohne Empfindung der Welt producirt — ist es, die ihn vorwärts treibt, sondern der Mangel an Kraft, der über ihn herftürmenden, Gestaltung heischenden Ge-

danken Herr zu werden. Solch ungefühtes Wesen bedingt es dann, daß er die Dinge nur in momentaner Zuständlichkeit, nicht in ihrem ewigen Dasein zu schauen vermag: hier ist die Quelle des Bizarren, das bei Tintoretto eine so große Rolle spielt.

Dann tritt auch noch eine Erziehungsmaxime hinzu, die verwirrend, trübend wirken muß, weil sie Vereinbarung von völlig Unvereinbarem anstrebt. Tintoretto laborirt wirklich an der fixen Idee, Michel Angelo's Zeichnung mit Tizian's Colorit vereinigen zu können, ohne zu bedenken, daß dies und jenes nur das letzte Resultat einer ganz verschieden gearteten künstlerischen Organisation ist. Dazu mangelt ihm das kalte Blut der Eklektiker, die consequente Durchführung dieses Prinzips beharrlich anzustreben, um wenigstens zu einem Scheinresultat zu gelangen; Michel Angelo's Art der Zeichnung steht ihm bis zu einem gewissen Grade näher und geht dann eine meist recht wunderliche Ehe ein mit einem Naturalismus, der, resoluter als jener der großen venezianischen Vorgänger, schon auf jenen der Neapolitaner hinweist; dem Tizian aber in der Farbe nachzueifern, wird mit fortschreitenden Jahren ein immer felteneres Bestreben, mögen solche Tizianische »Reminiscenzen« immerhin auch noch in seiner späteren Zeit wahrzunehmen sein. Im Ganzen aber hindert ihn selbst an einer äußerlichen, erfolgreichen Nachahmung von Tizian's Colorit ein Doppeltes: die von Tizian verschiedenen Ziele, wodurch Tintoretto die Wirkung des Kunstwerkes zu erreichen sucht, dann die Haft seiner Produktion, die eine von Tizian durchaus verschiedene Maltechnik fordert. Tizian wirkt durch Darstellung der ganzen schönen Existenz, die er deshalb von allen Seiten gleichmäßig vom Lichtstrom umfluten läßt, und seine Modellirung ist nicht selten bloß durch das Abstufen kälterer und wärmerer Töne bewirkt; Tintoretto's Drang zum stark Bewegten, Charakteristischen, ja Bizarren sucht auch einen dem entsprechenden, scharf accentuirten, malerischen Ausdruck: starke, kräftige Schlag Schatten, wirkungsfördernde Lichteffecte finden eine mehr als maßvolle Anwendung. — Dann zwingt die Haft, mit welcher Tintoretto producirt, den Künstler zu einer Maltechnik, die nicht zu seinem Heile von der der großen Vorgänger abweicht und schon die Maltechnik der Verfallzeit einleitet. Wenn er nicht gar *prima* malt — wie dies nicht selten der Fall ist, — grundirt er ohne Rücksicht auf die Lokalfarbe mit Grau, indem er dies dem Schwarz nähert, für beschattete und dem Weiß für belichtete Partien. Darauf setzt er dann sogleich die Deckfarbe, ohne sich in den meisten Fällen um eine feinere Zusammenstimmung der Lokaltöne durch Laßuren zu bekümmern. Daher auch die Kärglichkeit an wechselnden Nüancen der Töne, die auch seinen gut erhaltenen Bildern oft den Charakter roher Durchführung verleiht. Seine unzählbare Arbeitshaft zwingt ihn dann das stärkste *Seccativ* zu gebrauchen; die Folge davon ist, daß das Schwarz der Untermalung bald durchschlägt — woher es dann kommt, daß so viele seiner Bilder ganz dunkel geworden sind, jeden Farbenreiz verloren haben. Ausnahmen, die zumeist seiner Jugendzeit, doch auch späteren Schaffensperioden angehören, seien freudig anerkannt; da untermalt er mit empfundener Qualität der Lokalfarbe und läßt es sich nicht verdriessen durch sorgfältige Anwendung von Laßuren eine feinere Abtönung der einzelnen Potenzen und damit eine größere Harmonie der Totalwirkung anzustreben; die Resultate sind dann höchst erfreulich, und Tintoretto stellt sich in solch seltenen Werken den größten Meistern an die Seite.

Was dagegen die Zeichnung Tintoretto's betrifft, so zeigt er sich meist auch dann noch darin tüchtig, wenn die Behandlung der Farbe eine schon wahrhaft cynische Frechheit zeigt. Nur selten ertappen wir ihn bei Fehlern gegen die anatomische Wahrheit und Richtigkeit, obgleich er vor der Lösung gewagter Probleme nicht zurückscheut. Dabei ist aber jeder Schein von Mühsamkeit vermieden, indem eine staunenswerthe Kenntniß der Formen es ihm möglich macht, mit völliger Freiheit über dieselben zu schalten. Diese allerdings schuldete Tintoretto einzig seinem beharrlichen Fleiße. Er zeichnet nach lebenden Modellen und nach Gypsabgüssen (besonders waren es die vier allegorischen Compositionen Michel Angelo's in der Capelle der Mediceer, die er in Copien des Daniele da Volterra unablässig studirte) bei Tagesbeleuchtung und noch mehr bei Kerzenschein; Letzteres nicht blos um wirksame Lichteffecte aufzufinden, sondern auch eine energischere Profilirung sich anzueignen. Und dies nicht genug; gleich Michel Angelo holt er sich am Secirtisch des Anatomen die Kenntniß, welche äußerste Muskelleistung er seinen stürmisch bewegten Figuren zutrauen darf. Nicht minder locken ihn die schwierigsten Verkürzungen; bewußt oder unbewußt eifert er darin dem Pordenone nach, mit welchem er überhaupt manchen charakteristischen Zug gemein hat.

Jacopo Robusti wurde als der Sohn eines Färbers (tintore, daher der Name des Sohnes »Tintoretto«) und venezianischen Bürgers, Battista Rubusti, im Jahre 1518 geboren (Ann. I.). Schon in den Kinderjahren zeigte sich sein Talent und seine Neigung für die Malerei. Da die Verwandten dies bemerkten, brachten sie den Knaben sogleich zu dem größten Meister der Stadt, zu Tizian, in die Lehre. Jedenfalls aber war der Aufenthalt des jungen Tintoretto in der Werkstatt des berühmten Meisters ein sehr kurzer. Ridolfi, der älteste Biograph und warme Anwalt des Tintoretto, erzählt, Tizian habe einmal einige Zeichnungen des Knaben gesehen und hierauf aus Beforgniß, derselbe könne in Zukunft seinen Ruhm verdunkeln, seinem Schüler Girolamo (wahrscheinlich Girolamo Dante, gen. Girolamo di Tiziano) den Befehl gegeben, den jungen Tintoretto sofort aus dem Hause zu weisen. Das ist nun allerdings kaum glaublich; mag sich auch Tizian als Emporstrebender, eiferfüchtig auf den Ruhm des Giorgione und Pordenone erwiesen haben, dies dem Künstler zuzumuthen, der auf der Sonnenhöhe seines Ruhmes steht, und gar einem halbwüchsigen Knaben gegenüber, ist lächerlich; der Grund für Tizian's Vorgehen ist wohl darin zu suchen, daß seine ganz auf das Harmonische, auf das Ideal einer freien, offenen, heiteren Schönheit hinstrebende Natur, sich von dem dem Bizarren zugeneigten Geiste des Tintoretto, welcher sich wohl schon im Knaben offenbarte, auf das Unleidlichste berührt fühlen mochte. Es wird sich zeigen, daß auch in Zukunft Tizian in dieser ablehnenden Haltung verharrte. Daß nun aber Tintoretto selbst und seine Anverwandten das Vorgehen Tizian's gern auf Eifersucht zurückführen mochten, ist klar; mußte ja doch dadurch der Ehrgeiz des Knaben auf das stärkste angeregt werden. Dabei aber fiel es Tintoretto nicht ein, die künstlerische Bedeutung Tizian's zu unterschätzen; er glaubte jedoch ihn überflügeln zu können, wenn er dessen vollendetem Colorit die strenge Zeichnung und Formengroßheit Michel Angelo's zügefelle. Daraus entsprang sein eklektisches Programm, das er als Wahlpruch an die Wand seines Studio schrieb:

Il disegno di Michel Angelo ed il colorito di Tiziano.

Neben Tizian studirte er mit Vorliebe den wohl um nicht viele Jahre älteren Andrea Schiavone, dessen derbere Farbe und kräftige Schattengebung sich auf ihn von großem Einfluß zeigte. Aus der Zeit solcher Versuche und Uebungen, während welcher er zum Jüngling heranreifte, ist uns kein Werk zurückgeblieben; nichts desto weniger darf man annehmen, daß der junge Künstler schon damals ein gewisses Aufsehen erregte. Folgendes spricht dafür. Es gab zu jener Zeit in Venedig schon eine Art Kunstausstellung; die zahlreichen jungen künstlerischen Kräfte der Stadt hatten diese Einrichtung eingeführt, um sich dem Publikum zu zeigen. Sie fand in der Merceria statt. Als nun Tintoretto dort einmal ein — heut verschollenes — Bild ausgestellt hatte, das ihn und seinen Bruder darstellte, und zwar bei Nachtbeleuchtung, fand diese auf den Lichteffect hin componirte Darstellung enthusiastischen Beifall, wie dies aus einem von Ridolfi mitgetheilten Epigramm hervorgeht.

Tintoretto fühlte einen bis zum Krankhaften gehenden Drang, sein künstlerisches Talent öffentlich zu bethätigen; er frug überall an, stellte die geringsten Preise, ja ließ es sich am bloßen Ersatz der eigenen Kosten genügen. So malte er für die Scuola de' Sarti Darstellungen aus dem Leben der h. Barbara, dann für die Kirchen de' Servi, Sta. Maddalena, S. Benedetto, Sta. Anna, Sto. Spirito; wenig oder nichts ist von all diesen Werken erhalten. Dagegen findet sich noch in der Kirche I Carmini eine Beschneidung, welche dieser Zeit angehört; — sie ward von Vafari irrthümlicher Weise dem Andrea Schiavone zugeeignet.

Es ist dies ein figurenreiches, im Ganzen aber edel komponirtes Bild; die Zeichnung zwar noch etwas ängstlich doch korrekt, die Farbe ansprechend und kräftig und von feiner Zusammenstimmung. Von subjectiver Laune ist darin nichts zu spüren, Tintoretto schmiegt sich noch vorhandenen Traditionen und Normen an. Etwas später als dies Werk sind die Bilder zu setzen, die er für die Kirche Sta. Trinità malte. Es waren fünf Darstellungen aus der Genesis; jene zwei davon, welche Ridolfi als die besten rühmt, befinden sich jetzt in der Akademie zu Venedig, nämlich der Sündenfall und der Tod Abel's. Für Tintoretto's künstlerischen Bildungsgang sind diese beiden Werke sehr unterrichtend. Nur selten noch ist er dem Tizian in der Farbe so nahe gekommen, wie im »Sündenfall«. Ueber die Darstellung ist eine Stimmung gebreitet, die, dem Hergang zwar fremd, doch wunderbar anmuthet. Es ist die Stimmung eines arkadischen Idylls. Eva, in schöner, reicher Landschaft sitzend, schlingt den einen Arm um den Baum der Erkenntniß, den andern streckt sie gegen Adam aus, ihm den Apfel zu reichen. Die Zeichnung des Nackten ist tadellos, das Helldunkel meisterhaft behandelt, die Schatten sind von durchsichtiger Klarheit, die Lichtstellen strahlen im reinsten Goldglanz. Coloristisch dem noch ebenbürtig, im Uebrigen aber nur ein anatomisches Bravourstück, ist der Tod Abel's. Gewiß aber zeigen beide Bilder, welche ungewöhnliche künstlerische Begabung Tintoretto besaß.

Bald sah er ein, er könne nur durch monumentale Compositionen das Augenmerk auf sich lenken. So hatte er schon die Fassade des Hauses der Arfenalarbeiter mit einem Gastmahl des Nebukadnezar geschmückt, nun malte er al fresco — nur gegen Ersatz der Materialkosten — die Fassade eines Hauses am Ponte S. Angelo. Das untere Feld nahm eine Reiter Schlacht ein, darüber lief ein Scheinkarnies von geradezu barockem Ornament; in einem zweiten Felde malte er dann einen anderen figurenreichen Hergang; zwischen den Fen-

stern endlich stellte er Frauen in wechselnden Stellungen dar. Diese Malereien sind heute spurlos verschwunden; doch finden sich in Zanetti's »Varie pitture a fresco (Venedig 1760)« auf Tafel 10, 11, 12, 13 einige der damals noch vorhandenen Frauenfiguren, welche durch Schönheit und Gröftheit der Körperformen, sowie durch Freiheit der Haltung auch noch in der Nachbildung entzückend wirken; Tafel 14 bringt dann ein Stück jenes erwähnten wunderlichen Karniefes. Von weiteren Fassadenmalereien — die heute alle spurlos verschwunden — werden noch erwähnt die des Palastes Zeno ai Crociferi und eines kleinen Hauses am Ponte S. Giovanni Laterano, wo er — nach Ridolfi's Angabe — die Fabel vom Raub des Ganymed zum Vorwurfe nahm, den Ganymed aber nicht als zarten schönen Knaben, sondern als muskulösen kräftigen Jüngling darstellte. Fast alle diese Arbeiten vollendete Tintoretto nicht aus Rücksicht auf Erwerb, sondern aus Drang seinen Namen bekannt zu machen. Hier mag auch der Grund liegen, daß er die Freundschaft des einflußreichen und im Falle der Gegnerschaft gefährlichen Pietro Aretino suchte. Aus einem Briefe des Letzteren, dat. Venedig Febr. 1545 (ed. Parigi, 1609 p. III. fol. 110) erhellt, daß Tintoretto diesem gefürchteten Pamphletisten den Plafond eines seiner Zimmer zu dessen großer Befriedigung gemalt habe; in eben demselben Briefe rühmt auch Pietro zwei gerade vollendete Historien Apoll und Marfyas und Hermes und Argos, über deren Existenz ich nichts zu sagen weiß.

Nun aber sollte Tintoretto einen Auftrag erhalten, welcher es ihm möglich machte, einmal völlig ungehemmt und in großartigster Weise dem Zuge seines Genius folgen zu können. Er vernahm, die Väter des Klosters der Madonna dell' Orto hätten die Absicht, den Chor der Kirche mit zwei großen Wandbildern zu schmücken; sofort setzte er alle Mittel daran, diese Arbeit sich zu verschaffen. Schwer genug ward es ihm; wieder begnügte er sich mit dem Ersatz der Materialkosten. In zwei Feldern, deren Höhe ca. 50 Fuß beträgt, malte er die Anbetung des goldenen Kalbes und das jüngste Gericht. Vor dem erstgenannten Bilde brach Francesco Albano in die Worte aus: Sicher, es giebt nur einen Tintoretto, und Pietro da Cortona sagte im Angesicht des »jüngsten Gerichts«, hier sei das Höchste in der Kunst erreicht und nicht einmal die florentinische Kunst könne ein ähnliches Werk aufweisen. — Das Hyperbolische dieser Urtheile braucht nicht besonders betont werden; gewiß aber gehören beide Werke zu den am meisten charakteristischen Schöpfungen Tintoretto's und zu den interessantesten der venezianischen Schule.

Gleich von vornherein darf gesagt werden, daß die Schwierigkeit, welche der Raum bot, — die bedeutende Höhe und die geringe Breite — nicht überwunden wurde, und dies namentlich nicht in der »Anbetung des goldenen Kalbes«. Der Sinai steigt schroff kegelförmig auf; am Fusse desselben herrscht bunte Bewegung; man ist emsig beschäftigt das Gold zu sammeln, woraus das Götzenbild gefertigt werden soll; die Frauen entledigen sich zu diesem Zwecke alles Schmuckes, was Gelegenheit zur Bildung anmuthiger Gruppen giebt. Vier Männer tragen im Triumph ein Kalb herbei, das reich mit Goldschmuck behangen ist; rechts gegen den Hintergrund zu sieht man die Zelte der Lagernden. Nun baut sich die Composition weiter gegen die Höhe auf; auf einem Abfatz des Berges finden sich Ruhestätten lagernder Frauen; auch hier wieder erfreut die Gegenwart anmuthiger Gruppen, die frische natürliche Haltung der Frauen, deren Formen aber ganz in das Große, man darf wohl sagen Michelangeleske, gebildet sind. Darauf aber

bricht die Composition auseinander; faft ein Drittel des Bildraumes bleibt leer, oder wird vielmehr ausgefüllt durch Wolken von häßlich dunkler Färbung, welche den Berg umhüllend, dessen Spitze hervorragend laffen, auf welcher die Handlung ihre Fortfetzung und ihren Abfchluff findet. Mofes kniet da, von weißem Lichtfchein umfloffen; Engel ftürzen in wilder Bewegung auf ihn zu, ihm die Gefetzes tafeln zu überreichen. Alles Einzelne an diefem Werke reift zur Bewunderung hin; die Formen zeigen grofsartige Verhältniffe, aber eine frifche kräftige Naturempfindung gab den Trägern diefer Formen eine freie, ungezwungene, dem Leben abgelaufchte Haltung; dazu hat die Schönheit der Frauentypen keinen Vergleich mit den edelften Frauengeftalten der venezianifchen Schule zu fcheuen. Was aber jede Totalwirkung völlig zerftört, ift die bizarre Composition, die das Auge durch die Leere, die ihm auf fo weitem Raume entgegenfarrt, völlig außer Faffung bringt. Nicht minder unglücklich ift die Composition des »jüngften Gerichts«, obgleich hier die Raumschwierigkeit viel leichter zu überwinden gewesen wäre. Aber Tintoretto folgt einzig feiner zügellofen Phantafie, für die nichts verlockender war, als die zahllofen niederftürzenden und aufwärtsftrebenden Gerichteten in den wunderlichften Verflüchtungen und Pofen zu malen. So zerftört er das Verhältniff, welches zwifchen dem Richter und den zu Richtenden herrfchen foll, fucht nur Raum für diefe zu gewinnen und poftirt den Welrichter an das äußerfte obere Ende des Bildes, wo er den Befchauenden kaum fichtbar wird. Dann thronen die Cardinaltugenden; tiefer unten, auf Wolken gelagert, werden Reihen von Heiligen fichtbar. Der weitere Theil, der nun folgt, offenbart, welche fchöpferifche Kraft, welche glühende, aber auch durchaus feffelofe Phantafie Tintoretto eigen. Die Ordnung der Natur ift aufgehoben, das Meer tritt aus feinen Ufern und brauft als todbringende Fluth über die Erde weg, Alles, was noch lebt, zu vertilgen. Aber die Todten erheben fich auch fchon aus ihren Gräbern, die fowohl, welche das Meer verflungen, als jene, welche in der Erde gebettet, die Einen noch als Gerippe, die Andern zum Theil, die Dritten fchon ganz mit Fleifch umkleidet. Die Erftandenen ftreben nach aufwärts, doch Viele werden von fchwertbewaffneten Engeln in die Tiefe zurückgefchleudert, Andere dagegen wieder werden von diefen zur Höhe emporgeriffen. Rechts fegelt Charon mit reichbeladener Barke der Unterwelt zu. Am wüfteften ift das Durcheinander in der Tiefe, aber diefe wildverflungenen Gruppen, diefe fchönen üppig-frechen nackten Frauengeftalten, in Kampf mit Engel und Teufel, üben doch eine wahrhaft faszinirende Wirkung auf den Befchauer. Wie gefetzmäßig erfeheint gegenüber diefer Orgie einer zügellofen und von der Reflexion dennoch leicht angekränkelten Phantafie alle naive Wildheit eines Luca Signorelli, wie fie deffen »jüngstes Gericht« im Dom von Orvieto offenbart! Vor diefem Werke empfindet man die Wahrheit in Vafari's Ausruf über Tintoretto: *il piu terribile cervello che habbia havuto mai la pittura*. Doch auch das befondere Urtheil, welches Vafari über das »jüngste Gericht« fällt, muß man beftätigen. Daffelbe lautet im Allgemeinen: Tintoretto würde uns in feinem »jüngsten Gerichte« ein ganz ftauenwerthes Werk gegeben haben, käme der Trefflichkeit, mit welcher die Verwirrung und der Schrecken diefes Tages im Ganzen Ausdruck gefunden, die Sorgfalt der Durchführung des Einzelnen gleich; fo aber erfeheint dies Werk bei dem erften Anblick zwar ganz bewundernswerth, bei näherer Prüfung aber geradezu wie zur Poffe gemalt (*dipinto da burla*).

Der Farbe mangelt in beiden Gemälden die feinere Durchführung; der Künstler geht von vornherein nur auf eine Wirkung im Großen aus; kräftige Schlagschatten, scharfe Lichter bringen eine ausdrucksvolle Modellirung zu Stande; im »jüngsten Gericht« ist die coloristische Haltung zum Gegenstande der Darstellung gut gestimmt.

Die Entstehung dieser beiden Werke dürfte man ca. 1546 setzen können. Die Auftraggeber scheinen mit Tintoretto's Thätigkeit zufrieden gewesen zu sein; sie gaben ihm nicht bloß 100 Dukaten für seine Mühe, sondern bedachten ihn auch, wenn nicht sofort, so doch bald hernach mit neuen Arbeiten. Und zwar malte Tintoretto zunächst die Orgeldecken; von Außen den Tempelgang Mariens, von Innen Petrus, dem von Engeln das Kreuz gereicht wird, und das Martyrium des h. Christoph. Die beiden letzteren Werke (jetzt in der Kapelle des Hauptaltars der Kirche) sind zwar frisch und kräftig in der Farbe, sprechen aber in der Composition wenig an; weit bedeutender ist Mariens Tempelgang. Hier gefällt sich edle Composition einer feinen coloristischen Durchführung. Die Composition hat mehr Zusammenhalt als auf dem Bilde Tizian's, mag Tintoretto immerhin durch Tizian's Werk selbst zu solcher Correctur veranlaßt worden sein. Der Stufenaufgang zum Tempel ist mehr in Vorderficht gerückt, wodurch die Composition geschlossener und gerundeter wird. Die Tempeltreppe hinan sitzen Kranke und Bettler; zwei prächtig schöne Frauengestalten, die eine das Kind an der Hand, die andere es auf dem Arm tragend, schreiten die Stufen empor, Marien nach, welche die Höhe schon erreicht. So ist die Scene belebt, ohne daß doch jener verwirrende Figurenreichtum herrschte, dem man bei Tintoretto so oft begegnet. Der Grundton ist ein durchaus nicht stumpfes, warmes, in's Gelbliche neigendes Grün von auffallend feiner Stimmung, was dem Bilde eine wahrhaft edle Haltung giebt und die geringe Lebendigkeit der Farbe vergeffen läßt. Tintoretto erreichte mit diesen Werken, was er anstrebte, sein Name wurde genannt und bekannt.

Zunächst war es ein Auftrag der Bruderschaft von S. Marco, der ihn beschäftigte. Er sollte für deren Scuola ein Bild malen: der h. Marcus befreit einen Sklaven, der um der Verehrung dieses Heiligen willen von seinem Herren zum Tod verurtheilt war. Dies Bild, jetzt in der Akademie, ist eines der bewundertsten Werke Tintoretto's. Die Bewegtheit der Scene, hervorgebracht durch das unvermuthete Eingreifen übernatürlicher Kraft, fand selbstverständlich an Tintoretto einen energischen Schilderer, da sein Naturell ja durchaus auf dramatische Bewegtheit hindrängt; aber im Streben nach Lebenswahrheit hat er die Grenzen künstlerischer Zulässigkeit überschritten, denn die Bewegtheit artet zu sehr in Verwirrung aus. Geradezu von ästhetisch-häßlicher Wirkung aber ist die virtuos durchgeführte Verkürzung des kopfüber herabstürzenden heiligen Marcus. Der Lichtglanz, der von diesem über die Gruppe auströmt, ist dann willkommener Anlaß zu einem lebhaften Spiel von Schatten und Lichtern, unter dem die Harmonie und edle Haltung der Farbe verloren gehen mußte. Die starken Massen von Roth geben dem Bilde mehr Buntheit als Leben, weil Tintoretto nicht, wie Bordone oder gar Paolo, Wechsel der Nuancen hineinzubringen sich die Mühe nahm. Technisch betrachtet, scheint dies Bild eines der wenigen zu sein, bei denen Tintoretto bei der Untermalung auf die Localfarbe Rücksicht nahm. (S. d. Abbildung S. 13.)

Man verschloß sich den Vorzügen dieses Werkes nicht, aber auch nicht dessen Fehlern, unter welche die ungleichmäßige Durchführung des Details in erster

Linie gerechnet wurde. Pietro Aretino schreibt in diesem Sinne an Tintoretto (datirt Venedig, April 1548. P. IV. fol. 181), nachdem er die Lebendigkeit des dramatischen Ausdrucks, die Körperlichkeit der Formengebung, die Wahrheit der Farbe enthusiastisch anerkannt: „Aber überhebet Euch deshalb nicht, denn das wäre ein vorfätzliches Verzichten auf jeden weiteren Fortschritt. Und glücklich Euer Name, wenn Ihr die Schlagfertigkeit, welche das Vollendete zeigt, in Geduld der Durchführung verwandeln könntet, wengleich allgemach die Jahre dem vorsehen werden, da diese — und Niemand anders — allein im Stande sind, die achtlose Eilfertigkeit der hastigen und willenseifrigen Jugend zu zügel.“

Auf Bestellung desselben Thomas von Ravenna, welcher dieses Gemälde zum Schmuck des Saales der Scuola bestimmt hatte, lieferte Tintoretto für den gleichen Zweck noch: die »Auffindung und Fortführung der Leiche des h. Marcus aus Aleffandria durch Buono da Malamocco und Rustico da Torcello«, »Uebertragung des Leichnams auf das Schiff unter Schutz des h. Märtyrers« und »die Rettung eines Sarazenen vom Schiffbruch durch Anrufung des Heiligen«. Die beiden letzteren Bilder befinden sich jetzt in der alten Libreria Nicena, resp. im Hauptsaal des königlichen Palastes; das erstere in der Kirche S. Angeli in Murano.

Die Uebertragung des Heiligen auf das Schiff gehört zu den Meisterwerken Tintoretto's; sowohl die Composition als auch die feine Farbensimmung (welche dieselbe ist wie im Tempelgang Maria's in der Madonna dell' Orto) heben es künstlerisch über das »Wunder des h. Marcus« in der Akademie; zugleich ist dies Werk das hervorragendste Architekturbild Tintoretto's. — »Die Rettung des Schiffbrüchigen« zeigt lebhafteres Colorit, steht aber im Uebrigen an künstlerischen Qualitäten der Farbe und Composition dem ersteren nach, — ein Urtheil, zu welchem auch das Bild in der Kirche S. Angeli herausfordert.

Ob zwischen 1550 und 1560 Tintoretto schon im Dogenpalast arbeitete, ist sehr zweifelhaft, mindestens mangelt jeder Beweis dafür; Tizian mochte das stärkste Hinderniß bilden. Da auch mit dem Jahre 1560 erst Tintoretto's großartige Thätigkeit in der Scuola S. Rocco beginnt, so darf man annehmen, daß in die Zeit von 1550—1560 die Mehrheit jener Unzahl von Tafelbildern fällt, welchen man allenthalben begegnet. Tintoretto malte schnell und billig, und das Interessante mangelte niemals seinen Bildern. (Anm. 2.) So waren auch die Aufträge zahlreich. Vieles ist verloren gegangen, Vieles erhalten; die Sonderung aber wird schwer, wenn nicht geradezu unmöglich, wegen der schwankenden Prinzipien, welche seinen Stil und sein Colorit beherrschen. Auch fehlen die äußeren Anhaltspunkte, da in Venedig heut nur vier seiner Bilder seinen Namen, und von diesen vier wiederum nur eins auch die Jahreszahl trägt. Ich beschränke mich deshalb, nur einige der bedeutendsten Werke, die jener Periode anzugehören scheinen, anzuführen.

Da ist zuerst zu nennen »das Wunder der h. Agnes«, ein Bild, das Tintoretto für die Kapelle des Kardinals Contarini in der Kirche Madonna dell'Orto malte. Die Heilige, umgeben von einer Gruppe edler, schöner, reichgekleideter Frauen, richtet ihren mädchenhaft-scheuen, noch von innigem Mitleid zeugenden Blick auf den todtten Jüngling, der vor ihr liegt und dem ihre Wunderkraft das Leben wiedergiebt. Tintoretto offenbart hier, namentlich in der Charakteristik der Hauptperson, eine Zartheit und Innigkeit der Empfindung, deren man

feinen heftigen, aufbraufenden Geist kaum fähig halten möchte. Auch in Bezug auf Colorit gehört dies Bild zu den am saubersten und sorgfältigsten durchgeführten Werken Tintoretto's. Ferner dürften dieser Periode angehören drei Bilder in S. Gervaso, nämlich die Marien unter dem Kreuze, ein im Kneipenstil gehaltenes, aber brillant gezeichnetes und gemaltes Abendmahl, und die weltlich-üppig, ja frech dargestellte Verführung des h. Antonius. Desgleichen zwei Bilder in der Jesuitenkirche: eine Affunta und eine hübsch componirte Beschneidung. Vielleicht darf man auch schon in diese Zeit die große Hochzeit zu Cana setzen, welche Tintoretto für das Refectorium der Padri Crociferi malte und die sich jetzt in der Sakristei der Salute befindet. Es ist ein trefflich componirtes und effectreich gemaltes Bild und gehört zu jenen vier Gemälden, welche Tintoretto mit seinem Namen verfaß.

Wie schon erwähnt, beginnt mit dem Jahre 1560 Tintoretto's großartige und umfassende Thätigkeit für die Scuola di San Rocco und den Dogenpalast, in welchen Arbeiten sich dann die beste Kraft des Künstlers bis zu seinem Lebensende ausgiebt. (Anm. 3.)

Die Bruderschaft von S. Rocco — 1415 gegründet — war die angesehenste der sechs Haupt-Confraternitäten Venedigs. Adelige, Senatoren, selbst Dogen zählte sie unter ihren Mitgliedern. Sie übte die Privatwohlthätigkeit und die Wohlthätigkeit gegen den Staat, wenn dieser sich in bedrängter Lage befand, in großartigem Mafsstabe. In den Jahren 1525—1527 errichtete Sante Lombardo unter Mithilfe des Tullio Lombardo ein in der Hauptsache neues Bruderschaftsgebäude, welches freilich erst durch Scarpagnino seine Vollendung erhielt. 1547 war man bis zur Legung der prächtigen Marmortreppe vorgefchritten, doch blieb noch Manches an der Decoration der Innenräume zu thun; 1560 endlich schrieb man eine Concurrenz für die malerische Ausschmückung der Sala dell' Albergo aus. Es ist bekannt, auf welche Weise sich Tintoretto den Sieg über die Mitconcurrenten, unter welchen sich auch Paolo Veronese befunden haben soll, davontrug. Während die Anderen sich bemühten, Skizzen mit aller Sorgfalt anzufertigen, nahm Tintoretto die Mafse, welche das geforderte Gemälde haben sollte, vollendete dasselbe in seinem Hause mit gewohnter Schnelligkeit und brachte es sofort an seinen Bestimmungsort. Solche Eigenmächtigkeit sagte aber dem Vorstande der Confraternität wenig zu; Skizzen habe man verlangt, nichts weiter, bedeutete man ihn; Tintoretto entgegnete darauf, das sei nun eben seine Art zu skizziren, und so müsse es sein, sollten die Auftraggeber vor Enttäufchung sicher sein. Im Uebrigen verzichtete er auf jede Bezahlung und widme dies Bild dem h. Rochus. Eine solche Liebesgabe durfte nicht zurückgewiesen werden; unrichtig ist es aber, wenn Ridolfi meint, daß nun sofort ein Umschlag der Stimmung eingetreten und gleich darauf mit Tintoretto ein Vertrag geschlossen worden sei, nach welchem er sich verpflichtete, gegen eine lebenslängliche Jahresrente von 100 Dukaten alljährlich ein Bild für das Bruderschaftsgebäude herzustellen. Die Sache stellt sich vielmehr so:

Tintoretto malte außer dem Concurrenz-bilde, welches die Mitte der Decke der Sala dell' Albergo einzunehmen bestimmt war, auch die übrigen Plafondstücke, d. h. die Personification der sechs Hauptconfraternitäten Venedigs, ohne jede Bezahlung. Hierauf trat ein Stillstand ein, und erst 1565 nahm er das Hauptwerk der Scuola, die Kreuzigung, in Angriff, für welche er im März 1566 250 Du-

katen erhielt. Der Kreuzigung folgten die beiden Gemälde, welche sich dem erstgenannten Bilde gegenüber zu beiden Seiten der Thür finden: die Kreuztragung und Christus vor Pilatus; das Honorar dafür war 131 lire 4 soldi. Im Jahre 1567 malte er dann zwei Bilder für die zur Scuola gehörige Kirche, die noch erhalten (die beiden Rochusbilder in der Hauptkapelle), dann ein Lünettenbild über dem Eingange zur Scuola, das zerstört ist — alle drei für den Preis von 135 lire 18 soldi.

Wiederum trat dann eine längere Pause ein, die bis 1576 dauerte. Im Juni jenes Jahres hatte er das Mittelbild des Plafonds des Hauptsaales (Züchtigung der Juden durch Schlangen) vollendet und es der Scuola, deren Mitglied er seit 1565 war, als Geschenk überwiesen; am 25. März 1577 erbot er sich, die ganze Decke dieses Saales gegen beliebigen Entgelt zu malen, ein Anerbieten, welches angenommen wurde. Es entstanden aber vorerst, d. h. bis zum 27. November 1577, nur die beiden Deckenbilder »Jüdische Ostern« und »Moses schlägt Wasser aus dem Felsen«; das erhellt aus dem umfassenden Antrage, den er am genannten Tage (27. November) der Confraternität stellt und der dahin lautete: Er wolle zunächst die noch leeren Zwickel und Dreiecke des Plafonds des Hauptsaales mit Malereien füllen, dann eben denselben Saal mit zehn großen Wandgemälden ausschmücken, endlich die ganze Scuola überhaupt, sowie die Kirche mit Gemälden ausstatten — er fordere dafür nicht mehr als 100 Dukaten Jahresrente, wogegen er sich verpflichte, alljährlich drei Bilder bis zu dem jeweiligen Feste des h. Rochus fertig zu stellen. Der Antrag wurde von der Confraternität angenommen. Tintoretto hielt sein Wort, — nur die Plafondmalereien in der Kirche unterblieben, da der Tod der rastlosen Thätigkeit des Künstlers ein Ziel setzte. Die Summe aller Beträge, die Tintoretto für die ungeheure Leistung in der Scuola und Kirche S. Rocco empfangen, beträgt 2447 Dukaten.

Nach dieser äußeren Geschichte der Thätigkeit des Meisters für diese Bruderschaft, beginne ich die Mufterung des Geleisteten mit jenen Gemälden, welche sich in der Kirche S. Rocco befinden.

Da begegnen uns zuerst vier Darstellungen in der Hauptaltarkapelle:

- 1) St. Rochus wird in der Einsamkeit von den Thieren des Waldes besucht.
- 2) Rochus heilt einen Kranken im Hospital.
- 3) Rochus, im Hospital von Engeln besucht.
- 4) Pauli Bekehrung.

Hier herrscht durchgängig jener wilde zügellose Geist, der sich in Seltsamkeiten und abstrusen Einfällen nie genug thun kann. Der Lebenszug einer großen Kraft tritt uns daraus entgegen, wie aus den beiden großen Wandgemälden der Madonna dell' Orto, aber sie thut uns wehe, weil sie uns außer Zucht, Maß und Gesetz stehend begegnet. — Das Hospital birgt Wahnsinnige und körperlich Kranke in buntem Durcheinander: die Einen wie die Anderen sind für Tintoretto nur der gewünschte Anlaß, seine anatomischen Kunst- und Kraftstückchen zu zeigen. Einige Frauengestalten in dem Bilde »Rochus von Engeln besucht und getröstet« sind von großer Schönheit; Goethe stellt dabei die Anfrage: sollte man Mädchen eines üblen Lebens und Heilige mit anderen Verbrechern zusammen in einen Kerker gesperrt haben? Die Antwort darauf ist, daß hier eben nicht ein Gefängniß, sondern ein Hospital dargestellt ist, in dem der h. Rochus sich als Kranker befindet. Von Farbe ist in all diesen Gemälden wenig mehr wahrzu-



Der h. Marcus befreit einen Sklaven vom Märtyrertode. Akademie in Venedig.



nehmen; Tintoretto läßt mehr und mehr feine leichtfinnig-haftige Technik herrschen, sobald er sich nicht zu einer energischen Concentration seiner Kraft durch Mitftrebende gezwungen fühlt. — Im Schiff der Kirche findet sich dann noch von ihm: »Das Wunder am Teiche von Betesta« — eine tolle Composition von der in den Rochusbildern charakterisirten Art; dann ein gut componirtes Repräsentationsbild »St. Rochus vor dem Papst«, endlich eine Verkündigung und »Rochus in der Einsamkeit«. Eine vertiefte Auffassung religiöser Stoffe darf man bei Tintoretto weniger suchen als bei irgend einem anderen Venezianer; es ist als hätte ihm jeder Sinn gemangelt für das Verständniß religiöser Mythen, und so wie ihm, ist es keinem Andern mehr gelungen, das erhabenste Geheimniß des Christenthums, die Einsetzung des h. Abendmahles als wüste Kneipszene darzustellen. Auch die Verkündigung trägt keine Spur von vertiefter oder keufcher Auffassung des Hergangs. Wie von stürmischer Liebesgluth getrieben, brauft der Engel in leidenschaftlicher Wildheit zu Marien herab, und diese, weniger von mädchenhafter als gereifter kräftiger Frauenschönheit, nimmt verständnißsinnig die Botschaft entgegen. Das beste Werk Tintoretto's in der Kirche S. Rocco ist »S. Rochus in der Einsamkeit«. Durch Architektur ist die Fläche in einen großen Mittelraum und zwei kleine Seitentheile gegliedert; die letzteren werden durch schön und lebendig componirte Gruppen gefüllt, die auf den Heiligen hinweisen und ihn um seine Fürbitte anflehen. Er selbst, von großer edler Bildung, befindet sich im Mittelraum, in weiter hügeliger Landschaft, die nach rückwärts durch einen hohen Bergzug abgeschlossen ist; ein Fluß schlängelt sich hindurch, an einer Ortschaft vorbei; schöne Baumgruppen beleben das Ganze, das, mit unleugbarer Naturempfindung zusammengestimmt, den Eindruck heiteren Friedens hervorbringt.

In der eigentlichen Scuola begann, wie erwähnt wurde, Tintoretto seine Thätigkeit in der Sala dell' Albergo. Das hier gemalte Concurrnzbild bringt die Darstellung der Aufnahme des h. Rochus in den Himmel. Es ist in Composition und Farbe höchst unbedeutend und verräth die Hast, mit welcher die Arbeit vollführt wurde. Um dieses als Mittelbild gruppiren sich die sechs Darstellungen der Haupt-Bruderschaften Venedigs, welche in Frauengestalten — darunter einige von hohem Liebreiz — personificirt erscheinen. Auch die Farbe ist in diesen Nebenbildern solider und von größerer Kraft als im Mittelbilde.

Das nächste Werk hier war die »Kreuzigung«. Es trägt die Inschrift:

M D L X V
Tempore Magnifici Domini
Hieronymi Rotæ et Collegarum
Jacobus Tinctorettus
faciebat.

Tintoretto mochte es fühlen, daß er mit diesem Werke das Höchste gab, was in seiner Kraft lag. Die göttliche Tragödie, die sich auf Golgotha vollzieht, in der Tiefe ihres philosophischen Grundgedankens oder in der einfachen ergreifenden Würde der mythischen Darstellung zu erfassen, das lag nicht in seiner künstlerischen Eigenart. Ein großes Volkschaufpiel sieht er vor sich, und ergriffen von dem Hergang sind einzig die persönlich Betheiligten. So geht die Composition in epische Breite auseinander und nur im mittleren Theile derselben ist künstlerische Concentration und einige Vertiefung in den Hergang merkbar.

Christus hat das Wort „Mich dürstet!“ gerufen, — denn zwei der Henker sind eben damit beschäftigt, ihm die bittere Labung zuzubereiten. Zunächst dem Kreuze steht eine mir undeutbare Frauengestalt in dunkler Gewandung, die Arme ausspannend und das Antlitz mit schmerzlichem Ausdruck zum sterbenden Erlöser hinaufwendend. Tiefer unten ist die Gruppe der trauernden Frauen, die sich um die vor Schmerz ohnmächtig zusammengefunkene Maria gruppieren. Durch diese letzte Gruppe geht thatsächlich der Zug tiefer Empfindung, und die Aeußerung derselben ist wahr ohne maßlos zu sein. Dazu ist hier die Linienführung von wahrhaft entzückender Schönheit. Neben dieser so würdig componirten Hauptgruppe ist nun aber dem Nebensächlichen ein zu großer Spielraum gegönnt, von wie hoher Lebenswahrheit immer dies Einzelne auch zeugen mag. Die Erhöhung des Kreuzes des rechten Schächers, die Vornahme der Kreuzigung des Linken, die Zubereitung des Grabes, die Verlofung der Gewandung, die mannichfachen Gruppen Berittener und Fußgänger, all dies lenkt von der Hauptfache ab, und dies umfomehr, als gerade in diesen Details Tintoretto fein Bestes und Höchstes giebt.

Das hohe Lebensgefühl der Florentiner des Quattrocento und die resolute Naivetät, mit der man jede Lebenserscheinung reproducirte, erscheint wiedergeboren, aber es mangelt die geistige Zucht jener Künstler, dieses Nebensächliche in den Dienst des idealen Grundgedankens zu stellen, und die Vorliebe für Kunststücke in Stellungen und Gruppierungen kann sich auch hier zu wenig verleugnen. So wird selbst diesem Werke gegenüber die Bewunderung für den außerordentlichen Genius des Künstlers dadurch eingeschränkt, daß künstlerische Besonnenheit und Kunstverstand zum schöpferischen Vermögen in nicht gleichem Verhältnisse stehen.

Die Zeichnung ist auf diesem gewaltigen Bilde durchgängig korrekt, die Farbe bei aller discreten Haltung doch kräftig und harmonisch in ihrer Gesamtwirkung.

Der »Kreuzigung« gegenüber zu beiden Seiten der Thür, welche in den Hauptsaal führt, malte Tintoretto »die Kreuztragung« und »Christus vor Pilatus« — beide von unbedeutendem Werthe.

Treten wir in den Hauptsaal, so ziehen die Deckengemälde zuerst die Aufmerksamkeit auf sich. Der Stoff derselben ist dem alten Testamente entnommen.

Die Hauptbilder stellen dar: den Sündenfall, Moses schlägt Wasser aus dem Felsen, Jonas entsteigt dem Walfisch, Züchtigung der Juden mit Schlangen, Abraham's Opfer, Manna-Regen und Jüdische Ostern. Der »Sündenfall« kann sich in feinem Colorit mit der Darstellung dieses Stoffes, die sich in der Akademie befindet, nicht messen. Der Farbe mangelt die feine Stimmung, die Wärme des Tons, wie sie dort vorhanden. »Moses schlägt Wasser aus dem Felsen« ist mit großer Virtuosität für die Untenlicht componirt; die Worte, welche Pietro da Cortona vor diesem Bilde ausrief: „Warlich, ich werde von Furcht ergriffen, mir dünkt, es stürze wirkliches Wasser auf mich herab“ ist mehr als müßige Auslassung eines unzeitigen Enthusiasmus.

Das Hauptbild der Decke, »die Züchtigung der Juden durch Schlangen«, bietet eine imponirende Schaustellung des ganzen Kunstvermögens Tintoretto's, soweit dasselbe sich in spielender Ueberwältigung der gewagtesten perspektivischen und anatomischen Probleme zu offenbaren vermag. Von den Chiaroscuro-Darstellungen, welche die Zwickel und Dreiecke zwischen den Hauptbildern füllen,



Mittelgruppe der Kreuzigung. Venedig, Scuola di S. Rocco.

find namentlich die Visionen des Elias und Ezechiel von nicht geringem künstlerischem Werthe. Mit diesen Deckenbildern können sich die Wandgemälde weder in Bezug auf Composition noch auf Colorit messen. Sie zeigen deutlich die mehr und mehr zunehmende Haft des alternden Meisters, in Folge welcher auch die Maltechnik auf immer schlimmere Irr- und Abwege geführt wird. Durchweg stellen sie Begebenheiten der neutestamentlichen Geschichte dar; doch kein einziges dieser Gemälde läßt einen ästhetisch befriedigenden Eindruck zurück; neben Details, die Bewunderung erregen, machen sich Banalitäten und Cynismen in Auffassung und Durchführung breit, und ist allen als charakteristischer Zug eine Haft gemeinsam, zu der eine gestaltenreiche aber zuchtlose, jede Sammlung und Vertiefung des Geistes hindernde Phantasie treibt. Christi Geburt, Christi Taufe, Christus vom Teufel versucht, Christus auf dem Oelberg, die Auferstehung sind durchweg reizlose Bilder in Farbe und Composition. Das »Abendmahl« zeigt dieselbe niedrige Auffassung des Hergangs, wie das Staffelei-gemälde, welches Tintoretto für S. Gervasio malte, nur daß er dort eine frischere Originalität und einen kräftigeren Farbeninn bekundet als hier. Das Colorit läßt überhaupt in all diesen Wandgemälden viel zu wünschen übrig; der leichtsinnige Farbauftrag auf die dunkle Grundirung hat fast jeden helleren Ton — mit Ausnahme eines in großen Massen verwendeten flörend-scharfen Blau — vertilgt; von feinerer coloristischer Zusammenstimmung, von einer Abtönung der Hauptmassen mag wohl niemals eine Spur vorhanden gewesen sein.

Auf dem Abfätze der prächtigen Marmortreppe, die von hier in's Erdgeschoß hinabführt, malte Tintoretto der Verkündigung Tizian's gegenüber (ein Bild, das als Legat des Amelio Cortona 1555 in den Besitz der Scuola kam) die Begegnung von Maria und Elifabeth. Die Nähe des Tizian'schen Werkes wirkte günstig; Composition und Farbengebung reihen die »Heimsuchung« unter seine besten Leistungen in der Scuola.

Im Saale des Erdgeschoßes fand dann der Cyklus der Darstellungen aus der Geschichte des alten und neuen Testaments seinen Abschluß. Und zwar begann hier Tintoretto mit der Darstellung der »Empfängniß«, malte dann die Anbetung der Könige, die Beschneidung, die Flucht nach Aegypten und den Kindermord. Letzteres Werk hat sich von all diesen das größte Ansehen erworben und dies nicht ganz mit Unrecht. In der Composition zerfahren und unbehaglich, zeigt es aber, was der Künstler in dramatischer Bewegtheit vermochte; eine gegen alle Gesetze der Schönheit rücksichtslose Leidenschaftlichkeit beherrscht hier die Handlung und reißt den Beschauer in die Orgie solch fesselloser Wildheit. Die »Empfängniß« die »Anbetung der Könige« die »Flucht nach Aegypten« sind Genrebilder leichter Sorte, die »Beschneidung« ein venetianisches Repräsentationsbild. Es folgt dann eine »Affunta«, die aber — in Folge der ungünstigen Raumbedingungen — höchst verunglückt in der Composition ist und dazu 1834 durchgreifend »restaurirt« ward. Stimmungsvolle Landschaftsbilder sind endlich Maria Aegyptiaca mit »Magdalena in der Wüste«; namentlich dem ersteren gegenüber nimmt es uns geradezu Wunder, wie Tintoretto's stürmisches Naturell es zu dem Ausdruck so tiefen Naturfriedens, so liebevoller Behandlung des Details bringen konnte.

Es wurde bereits erwähnt, daß in dem gleichen Jahre, in welchem Tintoretto seine Arbeiten in der Scuola S. Rocco aufnahm, auch der Beginn seiner Thätigkeit im Dogenpalast stattfand. Das erste noch vorhandene Document, welches dieselbe

constatirt, ist am 23. December 1560 ausgestellt. Es ist ein Zahlungsausweis über 25 Dukaten, die dem Maler für das Porträt des neuen Dogen Girolamo Priuli ausbezahlt wurden. (Anm. 4.) Dies zeigt, daß Tintoretto schon damals einen großen übrigens wohlbegründeten Ruf als Portraitmaler haben mußte. Hatte doch bisher stets Tizian das Bildniß des neuen Dogen für den Saal des großen Rathes angefertigt. Im Portrait fand er sich zu energischer Concentration des Geistes gezwungen — subjectiven Grillen war hier Thür und Thor verriegelt, selbst die Technik mußte solider sein, da, Dank den großen Vorgängern, im Portrait mindestens leichtsinnige Mache nicht geduldet wurde; mag immerhin auch hier die dunkle Untermalung, der hinterher durch pastösen Auftrag der Deckfarbe nicht genügend entgegengewirkt wurde, den coloristischen Reiz des Bildes beeinträchtigen. Auf der Höhe Tizian's steht freilich Tintoretto's Auffassung nicht. Das Zuständliche wirkt zu stark auf ihn, als daß er im Portrait demselben sich ganz verschließen könnte. Doch haben nicht wenige seiner Bildnisse eine unmittelbar packende Wirkung sogar vor denen Tizian's voraus, da diese — sieht man von der coloristischen Wirkung ab — erst allmählig den ganzen ungeheuern Lebensfonds, der in ihnen liegt, entfalten, weil darin das Individuum eben in seiner ewigen, d. h. historischen Bedeutung aufgefaßt ist. Das Portrait des Girolamo Priuli dürfte dem Tintoretto die Gunst des Dogen erworben haben; und als man gegen Ende 1561 daran ging den Plafond und die Wände der neuen Libreria mit Gemälden zu schmücken, und Tizian, dem die Vertheilung der Arbeiten an jüngere Kräfte übertragen worden war, Tintoretto dabei übergab, wußte es dieser durchzusetzen, daß ihm direkt vom Senat zum Mindesten eines der Philosophen-Bildnisse, welche die Wände des Saales schmücken sollten, in Auftrag gegeben wurde. Der Ehrgeiz, der durch die Zurücksetzung von Seiten Tizian's so schwer in Tintoretto verletzt worden, war wohl Ursache, daß sein Diogenes ein des größten Meisters würdiges Werk ward. In einer fingirten Nische sitzt sinnend der Philosoph; die Knie hat er über einander geschlagen, das geöffnete Buch ruht auf denselben. (S. d. Abbild. S. 21.) Die Existenzmalerei wird hier von einer im großartigsten Sinne historischen Auffassung getragen; die Körperverhältnisse sind gewaltig wie etwa bei den Prophetengestalten der Sistine, aber doch tiefsten Lebens voll. Die Farbe ist voll Würde und Kraft, das Helldunkel, das hier durch die Position gefordert ist, meisterhaft behandelt. Ich wüßte kein Werk Tintoretto's zu nennen, das einen so reinen ästhetischen Genuß gewährt, wie dieses.

Gewiß fand der »Diogenes« von Anfang an große Anerkennung, denn als mit einer Entschließung vom 7. Januar 1562 die Proveditoren des Dogenpalastes es dem Consiglio für nothwendig erklärten, drei noch leere Wandfelder im Saale des großen Rathes mit Gemälden zu schmücken, und den Vorschlag machten, dieselben auf dem Wege der Concurrrenz in Auftrag zu geben, ist es neben Paolo Veronese und Orazio, dem Sohne Tizian's, Tintoretto, der unter den gewiß zahlreichen Bewerbern den Sieg davonträgt. Hier war ein Zusammenfassen aller Kräfte gefordert, war doch die malerische Ausschmückung dieses Saales stets nur den größten Meistern übertragen worden. Der Paduaner Guariento hatte dort 1365 das Paradies gemalt; später waren wiederholt ausländische Meister herbeigezogen worden, darunter z. B. Gentile da Fabriano. Als dann auf eigenem Grund und Boden eine hohe Kunstblüthe sich entfaltete, wurden die hervorragenden einheimischen Meister hier beschäftigt, so die Vivarini, Gentile und Giovanni Bellini, Carpaccio und zuletzt in hervorragender Weise Tizian.

Tintoretto malte die Excommunication Friedrich's I. durch Papst Alexander III. Vafari erklärt dies Bild als zu dem Vollendetsten gehörig, was Tintoretto geschaffen; das Bizarre mangelt allerdings auch hier nicht. So erwähnt Vafari, daß auf das Köstlichste dargestellt war, wie ein Haufe fast nackter Gestalten um die Fackel- und Kerzenreste, welche der Papst und die Kardinäle von erhöhter Stelle herabgeworfen, in wildestes Handgemenge geräth, wobei die verwegentsten Positionen und Gruppenbildungen zum Vorschein kamen.

Vielleicht malte Tintoretto bald darauf in der Sala dello Scrutinio die Darstellung des jüngsten Gerichtes, die nach dem Brande durch ein Werk des Palma Giovane ersetzt wurde.

Solche Wirksamkeit ließ den Ruhm unseres Künstlers wachsen. Als der Herzog Wilhelm von Mantua sich in Venedig befand, lud er Tintoretto an seinen Hof, indem er ihn ersuchte, er möge die acht Bilder, die er ihm in Auftrag gegeben, persönlich an Ort und Stelle bringen. Tintoretto, der mit seiner gesammten Familie der Einladung folgte, hatte sich über die Aufnahme, die er und die Seinen am Hofe fanden, nicht zu beklagen. — Das nächste große Werk, für den Dogenpalast, war das Motivbild der Schlacht bei Lepanto (1571) in der Sala dello Scrutinio. Der Vorschlag zur Stiftung eines solchen Gemäldes wurde schon am 6. November 1571 von Seiten des Rathes der Zehn vorgebracht, und zwar sollte „einer der hervorragendsten fremdländischen oder einheimischen Meister“ für das Werk gewonnen werden; aus Ridolfi erfährt man, daß der Auftrag ursprünglich Tizian zugedacht war, der ihn unter Mithilfe des Giuseppe Salviati (aus Castiglione Garfagnana) vollenden sollte. Tintoretto setzte nun alle Hebel in Bewegung, diesen Beschluß zu erschüttern; in einer rührenden Epistel erklärte er dem Senat, wie schmerzlich es ihm gewesen, sein Blut für den Ruhm des Vaterlandes nicht vergießen zu können; man möge es ihm deshalb gönnen, zum mindesten diesem Bilde seine ganze Kraft widmen zu dürfen — er fordere nichts für seine Mühe und sei mit dem Ersatz der Kosten für Leinwand, Farben und dergleichen zufrieden. Er erreichte sein Ziel und erhielt die Bestellung. In einem Documente vom 9. März 1573 ist von dem Bilde als einem schon vollendeten die Rede. Nun trat allerdings bald die Kehrseite dieses Patriotismus hervor. Tintoretto wendet sich mit einer Eingabe an die Häupter der Republik, es möge ihm die erste zur Erledigung kommende Mäklerstelle am Fondaco de' Tedeschi, ein Posten, der an verdienstvolle Maler vergeben zu werden pflegte, verliehen werden, als Ersatz der Opfer an Zeit und Kraft, welche das Motivbild in der Sala dello Scrutinio gefordert habe; er mache sich anheißig, auch fernerhin seine Dienste dem Staate zu weihen. Die erste Eingabe mochte ohne Erfolg geblieben sein, denn er wurde bald dringender. Er legte es dem Consiglio an's Herz, daß er die auf das Bild gewandte Arbeit auf circa 300 Dukaten veranschlagen dürfe, daß er gegen 200 Dukaten Kosten gehabt habe, und daß es die Gefinnungsgröße des Senats nicht dulden werde, daß ein armer Familienvater solche Opfer bringe. Auf dieses hin beschließt man am 27. September 1574 in einer Versammlung des Rathes der Zehn, dem Tintoretto in Anerkennung der geleisteten und noch zu leistenden Dienste die Anwartschaft auf die demnächst zur Erledigung kommende und noch nicht vergebene Mäklerstelle zuzuerkennen, mit der Vergünstigung, dieselbe auf einen seiner Söhne oder Verwandten übertragen zu dürfen. Vielleicht war es Tintoretto bei dieser Bewerbung nicht blos



Diogenes. Wandgemälde in der Bibliothek zu Venedig.

um den Gewinn, sondern auch um die Ehre zu thun; denn mochte es auch solcher Stellen mehrere geben (es geht dies aus dem Wortlaut der Verleihung sowohl an Tizian wie an Tintoretto hervor), so war es doch kein Geringes, als Vorgänger unter den mit einer solchen Stelle Belohnten Giovanni Bellini und Tizian zu finden.

Am 17. Juli 1574 kam Heinrich III., König von Frankreich, nach Venedig; er wurde mit großem Prunk von der Republik empfangen; am Lido wurde eine Triumphpforte errichtet, die auch mit Malereien in Chiaroscuro geschmückt war; Paolo Veronese und Tintoretto theilten sich in diese Arbeit. Aber noch vor Vollendung derselben machte sich Tintoretto davon, das Weitere dem Paolo überlassend; er selbst hatte etwas Anderes vor. In der Kleidung eines Dieners des Dogen schmuggelte er sich in das Prachtschiff, auf welchem der König nach Venedig geführt wurde. Heimlich und unbemerkt von den Anderen fertigte er so eine dürftige Portrait-Skizze des Monarchen an, um ihm schon nach wenigen Tagen das wohlgelungene Bildniß zu überreichen. Heinrich III. war überrascht, er gewährte es Tintoretto, dem Bilde die letzte Vollendung in seiner Gegenwart zu geben. Später machte der König damit dem Dogen ein Geschenk; es ist noch erhalten und befindet sich heute in der Camera degli Stucchi im Dogenpalast. So sehr wußte sich Tintoretto die Zuneigung des Königs zu gewinnen, daß ihn dieser in den Ritterstand erheben wollte; diese Ehre aber lehnte der Maler ab; der Stolz des Venezianischen Bürgers mochte dabei die Haupttriebfeder sein.

Am 11. Mai 1574 Nachmittags brach in dem vom Dogen bewohnten Theile des Palazzo ducale Feuer aus; der Wind war dem Brande günstig, und so wurden das Atrio quadrato, die Sala del Collegio und Anti-Collegio, dann die Sala del Senato von den Flammen fast völlig zerstört; noch ein zweiter Brand folgte am 20. December 1577, bei dem sämtliche Gemälde der Sala del Maggior Consiglio und der Sala dello Scrutinio zu Grunde gingen. Der Verlust, den die Kunst durch diese beiden Brände erlitten, bleibt für alle Zeit ein unerfetzlicher. Die großartigsten Compositionen der Bellini, Carpaccio's, Tizian's sind dabei zerstört worden. Nun aber bot sich ein genügend großes Tummelfeld für die vorhandenen künstlerischen Kräfte; Paolo Veronese mit Tintoretto treten dabei in den Vordergrund. Doch ist Tintoretto's Thätigkeit quantitativ weit umfangreicher als die Paolo's; nicht nur, weil er diesen um sieben Jahre überlebte, sondern vor Allem, weil er den Pinsel mit einer Haft führte, die dem Paolo bei aller unverfälschter schöpferischer Kraft und Schaffenslust doch durchaus fremd ist. Allerdings, Tintoretto darf es hier nicht wagen, rückhaltlos seinen bizarren Einfällen oder seiner meist so leichtsinnigen Technik nachzugehen; er ist stofflich in bestimmte Grenzen gebannt, und in Bezug auf Colorit fordern Vorgänger und Mitstreber zu größerer Selbstzucht und Solidität auf.

Aus solcher Beschränkung aber erwächst neben dem Vortheil auch mancher Nachtheil. In der stärksten Activität liegt Tintoretto's Kraft, in einer resoluten Schilderung der Naturerscheinungen, die auch vor der Härte, ja Trivialität nicht zurücksteht. Nun soll er in den meisten Fällen Repräsentationsbilder und Allegorien malen; indem er dabei bestrebt ist, seine ungestüme Phantasie zu zügeln, werden seine Repräsentationsbilder nicht selten byzantinisch steif, und seine Götterfiguren und Allegorien sind meist Schemen der antiquarischen Rumpelkammer,

nicht Existenzen, die mindestens in der Phantasie des Menschen ihr vollendetes unvergängliches Dasein haben. Dies zeigt sich schon in dem Deckenbilde des Atrio quadrato, der Verherrlichung des Dogen Girolamo Priuli († 1567). Die Venezia erscheint mit der Gerechtigkeit, letztere reicht dem Dogen ihre Symbole, Schwert und Wage. In Bezug auf Farbe zu den besseren Leistungen Tintoretto's gehörig, läßt diese Venetia-Justitia bei dem Mangel jedes Lebensgefühls in der Charakteristik den Beschauer kalt. Man muß dabei an Paolo Veronese denken, aus dessen Allegorien uns das hier Mangelnde in so überflömender, bezwingender Kraft entgegentritt.

Die Plafondbilder in der Sala delle quattro porte sind um nichts anregender. Interessant ist nur ihre Maltechnik, insofern sie dieselbe ist, welche Lionardo im Refectorium des Klosters delle Grazie anwandte, das heißt, die Oelfarben sind unmittelbar an die Mauer gebracht; doch während das Abendmahl Lionardo's in Folge davon fast gänzlich zu Grunde ging, sind die Maleereien des Tintoretto ziemlich unverfehrt erhalten geblieben. Auch die Gemälde haben ihre Schicksale!

In der Sala dell' Anti-Collegio, in welche man aus der Sala delle quattro porte tritt, trifft man vier beliebte Wandgemälde Tintoretto's: die Schmiede des Vulcan, Mercur und die Grazien, Pallas, den Mars vertreibend und Ariadne und Bacchus. Sie befanden sich ursprünglich in dem Salotto oberhalb der Scala d'oro und entstammen nicht, wie man gern annahm, der jüngeren Zeit des Meisters, sondern gehören zu den Werken seiner Spätzeit. Sie wurden nämlich erst 1578 vollendet, da am 26. Juli dieses Jahres Paolo Veronese und Palma Giovane als Sachverständige das Verdict abgaben, daß der von Tintoretto geforderte Preis von 50 Dukaten für das einzelne Bild, nebst 17 Dukaten 1 Lira 16 soldi für Farben, Leinwand etc. ein dem Werthe der Gemälde entsprechender sei. Diese Arbeiten zeigen deutlich, wie unmöglich und erfolglos es wäre, bei Tintoretto Stil oder Colorit als maßgebend für die Datirung seiner Werke gelten zu lassen.

»Bacchus und Ariadne«, »Mercur und die Grazien« haben eine Wärme und blühende Kraft des Colorits, als wären sie zur Zeit innigster Hinneigung zu Tizian entstanden; »Pallas und Mars« und besonders die »Schmiede des Vulcan« sind zwar schon schwerer in der Farbe als jene früher genannten, doch immerhin noch weitaus kräftiger und farbenfreudiger als alles Andere, das dieser Epoche entstammt. Im Uebrigen ist an den Gemälden wenig zu rühmen; die häßliche Linie der herabschwebenden Venus in der Composition »Bacchus und Ariadne« ist berüchtigt, und was Allen mangelt, ist der freudige heitere Geist der Antike, der mangeln muß, weil die Bilder nicht naiv empfunden sind.

Die Sala del Collegio enthält gleichfalls vier große Wandgemälde Tintoretto's:

- 1) Der Doge Andrea Gritti vor der Madonna und Heilige.
- 2) Die Verlobung der h. Katharina mit dem betenden Dogen Francesco Donato.
- 3) Maria in der Glorie, vor ihr betend der Doge Nicolo da Ponte.
- 4) Der Doge Alvise I. Mocenigo vor dem Erlöser mit assistirenden Heiligen.

Man fühlt es diesen Gemälden an, wie beengt Tintoretto's Geist sich fand. Manchmal macht er den Versuch, einige Belebtheit in die himmlische Gefellchaft

zu bringen, da er sich solche bei den vorgeführten Dogen und Senatoren versagen muß; aber das sind doch nur dürftige Behelfe, und so wird er, der von allen Venezianern das höchste dramatische Talent besaß, steifer als die in dieser Beziehung schwächsten Vorgänger oder Mitstrebenden. — Die »Verlobung der h. Katharina« ist das bedeutendste dieser vier Repräsentationsbilder. Der in steifer Amtstracht knieende Doge muthet allerdings nicht an; im Uebrigen aber ist die Composition edel — die Köpfe der Frauen und Engel von hohem Liebreiz.

Der Farbe mangelt in all diesen Bildern Glanz und Transparenz; das empfindet man hier doppelt peinlich, da vom Plafond herab Paolo's Farbenherrlichkeit uns entgegenstrahlt.

Die Reihe von Tintoretto's Repräsentationsbildern setzt sich dann in der Sala del Senato fort. Hier malte er an der linken Seitenwand den Dogen Pietro Loredan im Gebet vor Maria mit den Heiligen Marcus, Petrus, Ludwig. Die hübsch behandelte Architektur ist das Bedeutendste an diesem Bilde. Ueber dem Throne befindet sich dann der todte Christus von Engeln gehalten mit assistirenden Heiligen und zwei knieenden Dogen. Die Gruppe der Engel, von welchen Christus gestützt wird, ist häßlich componirt; die vielfach sich kreuzenden und mit einander sich verwickelnden Linien, dann das aufgebaufchte Pathos der Gewandbehandlung gemahnt an die Zopfzeit. Edel in Haltung und Gestalt sind die beiden Evangelisten. Der Leichnam des todten Christus zeigt Tintoretto's Stärke im Nackten. Die Farbe ist von discreter Haltung — das Blau wiegt vor, wie in den meisten Bildern der Spätperiode des Meisters.

Am Plafond malte er Venezia als Königin des Meeres, die Tribute desselben in Empfang nehmend. Es ist das keckste, frischeste und darum anregendste allegorische Bild, das Tintoretto geschaffen. Hier durfte er Bewegung schildern — ein Auf- und Niederwogen von Gestalten, Alles im Dienste und zur Ehre der Venezia. Und das ließ er sich nicht entgehen — ein Wirbel von Gestalten in den gewagtesten Positionen stürzt auf das Auge ein — die wunderlichsten Verkürzungen geben ihm Anlaß, die ganze Kühnheit seiner Zeichnung vor uns zu entfalten, welche auch das Schwierigste wahrhaft spielend zu bewältigen versteht. Die Farbe ist ungleich, es giebt einzelne Partien von einer bei Tintoretto-seltenen Schönheit, andere dagegen sind schwer und entbehren jeder Klarheit und jedes Glanzes; der obere Theil scheint allerdings durch Uebermalung gelitten zu haben.

In der Sala del Maggior Consiglio finden sich von Tintoretto fünf Deckengemälde und das große Wandgemälde: »Il Paradiso«.

Vier der Deckenbilder sind Schlachtgemälde, welchen dann als fünftes Schlachtenbild gleich das in der anliegenden Sala dello Scrutinio angereiht sei.

Der Stoff der Plafondbilder ist folgender:

- 1) Sieg der Venezianer über den Herzog von Mailand bei Riva (1440).
- 2) Befiegung des Prinzen von Este bei Argenta (1482).
- 3) Brescia's Vertheidigung gegen Visconti (1438).
- 4) Eroberung von Galipolis (1384).

Das Wandbild der Sala dello Scrutinio bringt eine Darstellung der Eroberung der Stadt Zara im Jahre 1346.

Tintoretto gab Schlachtenbilder in aller Form; die künstlerische Decenz, welche z. B. Paolo Veronese eigen, der statt des ganzen Hergangs eine charak-



Verlobung der h. Katharina. Sala del Collegio im Dogenpalast.



terifizirende Episode in den Vordergrund stellt, welche er dann nach jeder Richtung hin in der Composition und Durchführung zu bewältigen und zur Schönheit zu redigiren vermag, diese Decenz ist bei Tintoretto nicht zu suchen. Ihn reizt ja gerade die Schilderung lebhafter Action, die Schilderung der Erregtheit, welche bis zur Wildheit geht. So hat man denn auf ruhige, edle Composition von vorn herein zu verzichten: das Einzelne aber erregt nicht selten Freude und noch öfter Staunen. Freude empfindet man über den wahrhaft jugendfrischen Realismus, welcher die einzelnen Stellungs- und Gruppierungsmotive auszeichnet, wie denn z. B. die Gruppe der vorrückenden Bogenschützen in der »Eroberung der Stadt Zara« mit den schönsten Inspirationen eines Benozzo Gozzoli auf gleicher Stufe steht. Staunen erregt es, mit welcher Virtuosität, Kühnheit und Sicherheit bei den vier Plafondbildern das Princip der Untersicht trotz der Bewegtheit des Hergangs durchgeführt ist. Coloristisch stehen diese fünf Schlachtenbilder weit höher als die gleichzeitigen Arbeiten in der Scuola San Rocco.

Den Schluß der Plafondmalereien in der Sala del Configlio Maggiore bildet das große Mittelstück »Venezia unter den Gottheiten« und »Der Doge da Ponte empfängt die Gesandtschaften unterworfenen Städte«. Tintoretto zeigt sich in diesem Bilde von Paolo's Apotheose der Venezia so stark inspirirt, als dies sein Naturell erlaubte. Der Architektur ist eine bedeutende Stelle eingeräumt, aber Tintoretto wußte sie zu wenig für einen strengen Compositions-Aufbau auszunützen. Der Zusammenhalt mangelt, nicht bloß zwischen dem irdischen Hergang unten und dem himmlischen oben, sondern im untern Theile selbst fallen die Gruppen auseinander, mangelt die Linie, die herrschend durchginge.

In Bezug auf die künstlerische Durchführung des Einzelnen steht selbstverständlich jener Theil des Werkes, wo Tintoretto sich als Portraitmaler zeigen kann, weit höher als die Schilderung der olympischen Existenzen — ein Blick auf Paolo's Venezia hinüber macht dies nur um so fühlbarer.

Das gewaltigste Werk aber, mit welchem Tintoretto die Sala del Maggior Configlio schmückte, ist die Darstellung des Paradieses, welche in einer Höhe von 32 Fuß und einer Breite von 79 Fuß die ganze Thronwand des Saales einnimmt. Es ist die immense That der letzten Lebensjahre des Künstlers und neben dem »Ultimo Giudizio« und der »Kreuzigung« das am meisten charakteristische Zeugniß für den Umfang und die Art seiner außerordentlichen künstlerischen Begabung.

Tintoretto's Werk trat an Stelle eines großen Fresco, welches dort der Paduaner Guariento im Jahre 1365 gemalt hatte, und das gleichfalls die Herrlichkeit des Paradieses, mit der Krönung Maria's als Mittelpunkt der Composition, darstellte. Durch den Brand von 1577 war es zwar nicht völlig zerstört, doch stark beschädigt worden; so beschloß der Senat, die Ueberreste desselben mit einer großen Leinwand, welche denselben Stoff zur Darstellung brachte, zu überdecken. Die Wahl des Senats fiel zuerst auf Paolo Veronese und den jüngeren Francesco Bassano; daher kommt es, daß Girolamo Bardi, welcher von der Republik den Auftrag hatte, die Stoffe für die einzelnen Darstellungen zu bestimmen, in seiner »Dilucidazione di tutte le storie che si contengono nei quadri posti nuovamente nelle sale dello scrutinio e del gran Consiglio« (Venezia, 1587) den Paolo und Francesco Bassano als Maler des Paradieses nennt. Bardi pflegt nämlich von Arbeiten, die erst decretirt, in einer Weise zu sprechen, als wären sie schon vollendet. Der Tod des Paolo (1588) zwang den Senat zu einer neuen Wahl. Tin-

toretto fetzte wieder alle Hebel in Bewegung, dieses Werk in Auftrag zu erhalten, und erreichte sein Ziel. Zwischen 1589 und 1590 ging der 72jährige Meister an die Ausführung des Riefenwerkes. Sorgfältiger, als es Sitte des Jünglings und Mannes gewesen, bereitete er sich darauf vor. Er zeichnete nach der Natur und nach Abgüssen, fertigte Detail- und Gesamtskizzen an — eine solche letzterer Art (in welcher er sich eng an die Schilderung Dante's anlehnte) befand sich im Besitze der Familie Bevilacqua in Verona (jetzt, wenn ich nicht irre, im Louvre).

Die Ausführung des Werkes selbst geschah dann — wegen der Grösse der Leinwand — stückweise; als Werkstätte wurde dem Künstler die Scuola della Misericordia eingeräumt. Bei der letzten Vollendung, die dem Werke nach dessen Zusammenfassung an Ort und Stelle gegeben wurde, ward Tintoretto durch seinen Sohn Domenico unterstützt.

In der Höhe thront Christus und Maria, dann kommen in dicht aneinander gedrängten Reihen die himmlischen Ordnungen, d. h. die Seraphim und Cherubim, die Erzengel mit dem h. Michael, die Throne, die Kräfte und Mächte, die Herrschaften und Principate; hierauf die Märtyrer, die h. Doctoren, die Päpste, die Eremiten, die Bekenner, die h. Wittwen und Jungfrauen. Adam eröffnet dann den Reigen der Patriarchen und Propheten, es folgen die Apostel und Evangelisten u. s. w. Und zwischen all diesen dichtgedrängten Reihen wogen Engelschaaren auf und nieder und bemächtigen sich jedes einzelnen Fleckchens freien Raumes.

So ist der erste Eindruck ein verwirrender, ja schwindelerregender. — Wie diese Gestalten „schweben, baumeln, auf dem Mantel oder auf gar nichts lehnen und liegen“ ist vom künstlerischen Standpunkt aus betrachtet, ein Unding. Flüchtet man aber aus dieser Verwirrung, die das Ganze beherrscht, zum Einzelnen, dann kann man allerdings nicht genug bewundern, aus wie unverfälschtem Born die bildnerische Phantasie dieses Künstlers schöpfte, aber auch welch' hoher Schönheitsinn in ihm schlummerte, der nur deshalb so selten sich Ausdruck schaffen konnte, weil der heftige ungezügelter Geist der Bethätigung desselben so oft hindernd im Wege stand. Welche holdseligen Frauenköpfe lächeln uns von dieser farben-trüben Leinwand an! Es ist die verklärte, jedoch nicht abstracte Schönheit glückseliger Existenzen, wie sie uns in den Bildungen seiner grössten Vorgänger begegnet. Neben dem weiblichen Liebreiz findet aber auch das Männlich-Würdige, Charakteristische, Grösse in einzelnen Gestalten und Gruppen bedeutsamen Ausdruck. In coloristischer Beziehung ist es schwer über dies Werk heute ein Urtheil zu fällen, will man nicht Gefahr laufen, gegen den Meister ungerecht zu werden. Regen, der von der Höhe aus eindrang, noch mehr vielleicht die »Restauration« des Francesco Fontebassi tragen wohl viel Schuld an der heutigen Verderbnis. Man wird zu dieser Vermuthung um so mehr gedrängt, als es thatsächlich namentlich im mittleren Theile des Bildes Partien giebt, wo uns eine saubere coloristische Durchführung begegnet. Andererseits ist es auch gewiss, daß Tintoretto an dem heute so traurigen Zustande dieses Werkes keineswegs ganz schuldlos ist. Die dunkle Untermalung, — an welcher seine Maltechnik fast immer, vor Allem aber in seiner Spätzeit laborirt, — hat das Ihrige dazu beigetragen, alle Halbtöne verschwinden zu machen und so die Composition auch in coloristischer Beziehung als ein verwirrendes Nebeneinander von Farben-Lichtflecken erscheinen zu lassen.

Den Zeitgenossen erschien dies Werk wie ein Wunder der Kunst; die Fachgenossen liefsen den Neid schweigen und waren voll lärmender Anerkennung, der

Senat stellte es dem Künstler frei, welchen Lohn immer zu fordern. Es mußte dies Tintoretto eine tiefe Befriedigung gewähren, hatte er ja doch Zeit seines Lebens den Ruhm über alles gesetzt.

Kaum dürfte Tintoretto die Vollendung dieses Werkes lange überlebt haben; ein unheilbares Magenleiden befahl ihn. Dazu gefellte sich ein Fieber, dem er am dritten Pfingsttage, d. h. dem 31. Mai des Jahres 1594, erlag. Er ward in der Kirche der Madonna dell' Orto in der Gruft seines Schwiegervaters Marco de' Vescovi begraben; später wurden auch sein Sohn Domenico und seine Tochter Marietta an gleicher Stelle beigesetzt. Am 26. Juni 1866 fand die Uebertragung der Gebeine nach der Capelle links vom Hochaltar statt.

In der Nähe der Madonna dell' Orto befand sich auch das Wohnhaus Tintoretto's; er scheint darin ein glückliches Familienleben geführt zu haben. Seine Gattin Faustina aus dem edlen Geschlechte der Vescovi übte zwar nach Ridolfi's Schilderung eine leichte Tyrannei aus, doch dürfte diese bei dem Naturell Tintoretto's wohl ihre Berechtigung gehabt haben. Sieben Kinder entsprangen dieser Ehe: fünf Töchter und zwei Söhne. Von diesen zeichneten sich Marietta und Domenico — die beiden ältesten — durch künstlerische Begabung aus. Marietta war eine schöne, harmonische Individualität im besten Sinne. Ihre körperliche Wohlgestalt wird nicht minder gerühmt, als ihre hohe Begabung für Musik, Gesang und Malerei. Als Malerin war sie besonders im Portrait tüchtig, und manche ihrer Bildnisse wurden für Werke des Vaters gehalten. Sie starb, dreißigjährig, im Jahre 1590. Domenico, der zweitgeborene (geb. 1562), besaß nicht das Excentrische, aber auch nicht das Geniale seines Vaters. Die Werke, die er hinterlassen (das bedeutendste davon die Wandgemälde in der Sala del Maggior Configlio) zeigen eine geordnete, aber auch über das Mittelmaß nicht hinausgehende Begabung. Er starb in einem Alter von 75 Jahren. — Auch ein Kreis bedeutender Freunde sammelte sich um Tintoretto; wir begegnen da den Namen Daniele Barbaro, Maffeo Venier, Paolo Ramuso, Lodovico Dolce, Pietro Aretino u. s. w. Namen, welche mehr als jene von Ridolfi überlieferten geistreichen Impromptu's bezeugen, daß der Mensch in Tintoretto hinter dem Künstler an geistiger Bedeutsamkeit nicht zurückstand. — Von seinen zahlreichen Schülern ist neben Domenico eigentlich nur noch Antonio Vassilacchi gen. l'Aliense nennenswerth — fand sich doch in Tintoretto's Individualität weniger als in irgend einem andern Künstler ein „schulbildendes“ Element. Denn deshalb eben repräsentirt er die Zerfetzung des venezianischen Kunstgeistes, weil sein allzu feuriges, ungefümes Naturell sich der Zucht der Principien, durch welche die venezianische Schule groß geworden, nicht unterordnete.

Uebersicht

über die bedeutenderen Werke Tintoretto's, welche im Texte nicht zur Erwähnung kamen.

Venedig.

Palazzo Ducale.

Die Mehrzahl der Dogenportraits in der Sala del Maggior Consiglio, dann die Portraits (bis auf jenes vor der Thür links) im Atrio quadrato.

Akademie.

Madonna mit dem Kinde und drei Senatoren.

Auferstehung mit drei Senatoren.

Madonna mit dem Kinde und den hh. Joseph, Marcus, Johannes und einem Dogen.

Die Ehebrecherin vor Christus (sehr hübsch gemalt, aber cynisch in der Auffassung).

Maria mit dem Kinde und vier Senatoren-Portraits. (No. 503. Eines der schönstgemalten Bilder Tintoretto's.)

Die Marien unter dem Kreuze.

Kreuzabnahme. (Bedeutend durch Composition und Farbe.)

Unter den zahlreichen Portraits ist das des Antonio Cappello eine Meisterleistung ersten Ranges.

Sta. M. Mater Domini.

Die Geschichte des wahren Kreuzes.

S. Giorgio Maggiore.

Von den fünf wahrhaft frech gemalten Altarbildern verdient der Mannaregen der Composition wegen Erwähnung.

Florenz.

Galerie der Uffizien.

Sechs Portraits (darunter Selbstportrait und Portrait des J. Sanfovino) und eine gute Replik der Hochzeit von Cana.

Galerie Pitti.

Sechs Portraits, dann eine Kreuzabnahme, eine Auferstehung, eine Madonna mit dem Kinde und endlich die häuslich-mythologische Scene: Venus, Vulcan und Amor (von »vollem tizianischem Goldton«).

Genua.

Palazzo Brignole Sale.

Dogenporträt.

Palazzo Durazzo.

Portrait eines jungen Durazzo.

Mailand.

Brera:

Pietà (eines der würdig componirten Bilder Tintoretto's); Sta. Helena und drei andere Heilige (farbenchönes venezianisches Existenzbild).

Modena.

K. Galerie.

Deckenstücke aus Ovid's Metamorphosen; dann drei coloristisch vorzügliche Staffeleibilder (No. 115, 118 und 330) mythologischen Inhalts (darunter ein Concert nackter Frauen).

Parma.

K. Galerie.

Grablegung (mit reicher Landschaft).

Rom.

Pal. Colonna.

Zwei Benediktiner (Doppelporträt). — Hylas an der Quelle. — Ein Mann und drei Frauen, den h. Geist verehrend (*mit Tizian's goldenem Pinfel gemalt*).

Berlin.

K. Museum.

Madonna mit den hh. Marcus und Lucas. — Der h. Marcus unterweist drei Procuratoren aus den Geschlechtern Zane, Cornaro und Molino. Bez. 1569. — Luna mit den Horen (Aus dem Fondaco dei Tedeschi). — Drei Bildnisse.

Dresden.

Museum.

Jungfrau in der Glorie mit Donatoren. — Parnass mit Mufen und Grazien. — Concert, ausgeführt von nackten Frauen. — Doppelporträt.

München.

Pinakothek.

Geburt Christi. — Eccc homo. — Magdalena, dem Herrn die Füße waschend.

Wien.

Belvedere.

Sieben Dogenportraits, dann eine Kreuztragung (von fauberster Durchführung), endlich: Sufanna im Bade überrascht.

Galerie Czernin.

Gutes Dogenporträt.

Madrid.

Museo del Prado.

Nicht weniger als 34 Nummern werden unter dem Autornamen Tintoretto angeführt. Die Echtheit muß ich dahin gestellt sein lassen; nach Charles Blanc wären es zumeist Copien.

Paris.

Louvre-Museum.

Sufanna im Bade, von zwei Frauen bedient. — Christus zwischen zwei Engeln. Paradies-Skizze (1,43 : 3,43 Meter). — Selbstporträt (gez. Jacobus Tentoretus. Pictor Venetius.). — Männliches Portrait.

Anmerkungen.

Anm. 1. Ridolfi gab als Geburtsjahr Tintoretto's 1512 an; dies Datum ging dann in alle Knnfl-geschichten über. Es ist nichtsdestoweniger falsch. Zabeo publicirte schon in seinem »Elogio« den Akt der Kirche von S. Marcelliano bezüglich des Todes des Tintoretto:

31. Majo 1594. Morto mes. Jacomo Robusti detto Tentoretto de età de anni 75 e m. 8. Ammalato giorni quindese de frieve. San Marcilian.

Zabeo bekämpfte dem Ridolfi zu Liebe die Richtigkeit dieses Documents; nun findet aber dasselbe durch die Angabe des Necrologio dei Proveditori alla Sanità (N. 31, 1593—94; 1825. R. Arch. Gen. dei Frari) seine volle Bestätigung; es heisst dort:

Adì 31. Majo 1594.

El Magnifico messer Jacomo di Robusti ditto el Tentoretto de anni 75 da febre giorni 15. S. Marcilian.

Bei der Unanfechtbarkeit der Richtigkeit der Aussage, namentlich dieses letzteren Documentes, ist die Sache entschieden. Hinweisen möchte ich nur, daß dies Geburtsdatum viel besser zur Datirung der Hauptwerke — soweit uns dieselbe bekannt — stimmt, als das Jahr 1512. Komisch wäre es dann auch, wenn z. B. Aretino in dem Briefe von 1545 den 33jährigen Mann »mio Figliuolo« anredete und weiterhin von dessen so großer Jugend spräche.

Anm. 2. Ein Zeugniß der Pinselfertigkeit Tintoretto's ist ein im Besitze des Herrn Guggenheim in Venedig befindliches und von Galanti p. 78 mitgetheiltes Document, in welchem sich Tintoretto verpflichtet, in der Zeit von zwei Monaten zwei Historien von je zwanzig Figuren und sieben Portraits zu vollenden.

Anm. 3. Ueber die Geschichte der Thätigkeit des Tintoretto in der Scuola San Rocco verbreitet sich eine kleine Schrift, die sich in Pinelli's Scelta di opuscoli scientifici e letterarj (Venezia 1814. tom. VI) abgedruckt findet: Notizie sopra gli Architetti ed i Pittori che nel sec. XVI. operarono nella Scuola di S. Rocco di Venezia corredate da inediti Documenti; — dann sind hier zu nennen »Memorie intorno alle pitture del Tintoretto in S. Rocco«, welche als Anhang dem Elogio des Proscodimo Zabeo über Tintoretto beigegeben sind (Venezia, 1813).

Anm. 4. Vergl. Lorenzi, Monumenti per servire alla Storia del Palazzo Ducale di Venezia ovvero serie di atti pubblici dal 1553—1797 (P. I. Venezia, 1869), wo sich die noch existirenden Documente, welche auf Tintoretto's Thätigkeit im Dogenpalast Bezug nehmen, publicirt finden, leider sind sie sehr gering an Zahl (No. 656 [661], 801, 808. 880).

Neben den bekannten Quellen Vafari und Ridolfi liegt diesem Kapitel die umfassendste Benutzung archivalischen und literarischen Hilfsmaterials zu Grunde. Eine genaue Anführung desselben wäre müßig, das Hauptfächlichste kam im Texte selbst zur Erwähnung. Aufmerksam möchte ich nur machen auf die neueste Arbeit über Tintoretto, nämlich auf Galanti's Discorso »Il Tintoretto« (Atti della R. Accademia di Belle Arti in Venezia. Venezia, 1876), der in den Anmerkungen einige schätzbare Dokumente mittheilt.



Paolo Caliari, gen. Veronese.

Geb. in Verona 1528; gest. ebenda 1588.

Es mußte gesagt werden, daß in Jacopo Tintoretto die Zerfetzung jenes Geistes sich vollziehe, aus welchem die »Venezianische Schule« emporgewachsen, in dem sie groß geworden war. Damit aber war die Malerei Venedig's noch nicht dem Niedergange geweiht; es kam Hilfe von anderer Seite her. Da aber dies Dargebrachte ein Hohes, Vollendetes war, so mochte man es gerne als Fortsetzung, ja Vollendung heimischer Kunsttraditionen ansehen: so erhielt Paolo Caliari aus Verona Geltung als einer der hervorragendsten Repräsentanten der venezianischen Schule. Eine genauere, vorurtheilslose Prüfung der Kunstweise Paolo's aber ergiebt, daß sich in ihm nur die Vollendung und letzte Höhe veronesischer Kunstanschauung darstellt, mag die Entwicklung zu solcher Vollendung immerhin beschleunigt oder auch gefördert worden sein durch den Genuß und die Anschauung dessen, was Venedig an Werken seiner größten Meister besaß. Es wird dies im Laufe der Darstellung klar werden.

Paolo ward als Sohn des Bildhauers Gabriele Caliari zu Verona (daher il »Veronese«) 1528 geboren. Anfänglich sollte er die Kunst seines Vaters erlernen; als aber Gabriele die wachsende Neigung und das Talent des Knaben für die Malerei wahrnahm, schickte er ihn in die Werkstatt des Antonio Badile. Verona war von jeher ein für die Kunst fruchtbarer Boden gewesen; es ist nicht zu kühn,

wenn man behauptet, daß dort von dem 13. Jahrhundert an eine ununterbrochene Continuität künstlerischen Lebens herrschte. Die zahlreichen Kunstmonumente der Stadt, welche für die historische Forschung bisher nur zu geringem Theile verwerthet wurden, liefern den überzeugenden Beweis für diese Behauptung.

Auch zu Paolo's Knabenzeit befaß Verona eine Zahl ganz trefflicher Künstler — namentlich Maler — es seien da nur neben Antonio Badile die Namen Girolamo dai Libri, Francesco Morone, Gian Francesco Carotto, Domenico Riccio, gen. il Brusaforci, genannt, der unmittelbaren bedeutenden Vorgänger, wie z. B. des Paolo Morando Cavazzola (1486—1522) ganz zu geschweigen. Diese Gruppe veronesischer Künstler fondert sich ganz bestimmt von den Venetianern sowohl durch die von jenen abweichende Naturanschauung, als auch durch eine andere Art malerischer Behandlung. Die veronesische Schule schaut die Natur mit etwas beschränkterem Geiste an als dies die venezianische thut; sie bleibt deshalb mehr am Zufälligen der Erscheinung haften, läutert die Formen nicht zu jener großartigen Freiheit und Schönheit, welcher wir bei den großen Venezianern begegnen. Selbst Paolo, der in reifster Zeit um gewaltige Wegelänge seinen Landsleuten voraus ist, zeigt doch auch dann immer noch ganz deutlich die Traditionen der Schule, welcher er entsprossen. Was die malerische Behandlung betrifft, so gebietet es den Veronesern keineswegs an Kraft und Tiefe der Farbe, aber das feine Silbergrau des Grundtons, das Waagen zuerst als charakteristisch für die Maler der »terra ferma« gegenüber dem Goldton der Venezianer aufwies, und das ganz besonders den Veronesern eigen, giebt dem Colorit auch dann noch eine gewisse discrete Haltung, wenn es an Schmelz und Lichtfülle die größten Venezianer nicht bloß erreicht, sondern übertrifft, wie dies nicht selten bei Paolo Veronese der Fall ist.

In den vier beglaubigten Werken des Antonio Badile (in Verona ein großes Altarwerk in S. Nazaro e Celso, datirt 1544, eine Auferstehung des Lazarus in S. Bernardino, jetzt Pinakothek, desgleichen [1546] in der Pinakothek eine Nostra Donna mit Heiligen; dann in der Galerie von Turin eine Darstellung im Tempel) spricht sich der Charakter der Schule völlig klar aus; bei Badile begegnen wir auch schon der Vorliebe, den Hintergrund durch reiche Architektur abzuschließen. Antonio Badile war nur zwölf Jahre älter als sein Schüler (1516—1560); daß zwischen ihm und Paolo ein inniges Verhältniß geherrscht habe, wird dadurch bekräftigt, daß der Schüler nach dem Tode des Meisters dessen Tochter als Gattin heimführte. Daneben scheint Paolo den Cavazzola mit Vorliebe und Vortheil studirt zu haben. Cavazzola ist stets frisch und kräftig in der Farbe, korrekt in der Zeichnung. Die Haltung feiner Figuren zeigt Ungezwungenheit und Anmuth, der Faltenwurf der Gewandung Adel und Schönheit; ein gewisser idealistischer Anhauch, durch den er sich von den andern Veronesern unterscheidet, mochte wohl mit Ursache sein, daß er der veronesische Rafael genannt wurde. Daneben zeichnete der junge Paolo nach Stichen Dürer's und nach Gypsabgüssen von Antiken.

Jener Zeit, da Paolo noch in der Werkstätte des Badile arbeitete, wird das sehr beschädigte Bild einer thronenden Madonna mit zwei Heiligen und einem Donator in der Kirche S. Fermo Maggiore in Verona (jetzt in der städtischen Pinakothek), dann eine andere Madonna mit dem Kinde, die aus der Kirche S. Michele in die Sammlung Bernasconi und von da in die städtische Galerie von Verona kam, zugeschrieben werden müssen. Paolo wandelt darin ganz die Pfade

feines Meisters Badile und des Cavazzola. Er konnte damals kaum mehr als zwanzig Jahre zählen; dennoch scheint er schon ein gewisses Ansehen genossen zu haben, da er um diese Zeit mit den älteren Meistern Domenico Riccio, Giambattista del Moro und Paolo Farinato von dem Cardinal Ercole Gonzaga nach Mantua gerufen wurde, den Dom mit Gemälden zu schmücken. Dort malte er den heiligen Antonius von Dämonen versucht und gepeinigt. Beide Gemälde waren schon zur Zeit als dal Pozzo schrieb (1718) verloren.

Nach Verona zurückgekehrt, vollendete er zuerst die Copie eines Rafael'schen Bildes für die Grafen von Canossa und malte dann al fresco einen Saal der Casa Contarini auf der Piazza delle Erbe und einige Zimmer des Vescovat's. Von diesen Malereien ist heute jede Spur verschwunden; doch darf man annehmen, daß Paolo darin schon sich selbst gefunden, daß sie vollgiltiges Zeugniß für seine hohe künstlerische Begabung ablegten, da er von nun an gerade auf dem Gebiete der Fresco-Malerei eine ganz großartige Thätigkeit entfaltete. (Anm. 1.) Zunächst erhielt er den Ruf die Soranza — eine Villa der venezianischen Patrizierfamilie de' Soranzi, circa eine halbe Stunde von Castelfranco entfernt — mit Wandgemälden zu schmücken. Paolo begab sich dahin mit einem Gehilfen, dem damals neunzehnjährigen Giovan Battista Zelotti (1532—1592, eigentlich G. B. Farinati (Anm. 2). Heute ist diese Villa eine dürftige Weinschenke; die Malereien Paolo's aber wurden vor dem Untergange gerettet, indem der kunstbegeisterte Filippo Balbi dieselben im Jahre 1808 auf Leinwand übertrug. Später kam die größere Anzahl derselben nach England; was davon in Italien verblieb, läßt jedoch noch immer ein volles Urtheil über den künstlerischen Werth derselben zu.

In der Sakristei der Kirche S. Liberale in Castelfranco befinden sich sieben Stücke: eine Justitia und eine Temperantia, dann ein großes Deckenmittelfstück, die Zeit und die Fama darstellend, endlich vier Amorinen. Gleichfalls in Castelfranco, in der Galerie der Familie Tescari, drei Amorine, welche von Balustraden herabschauen.

Endlich besitzt das Seminario patriarcale in Venedig eine Frauenfigur, die wahrscheinlich den Ruhm darstellt. Sie stützt sich auf einen Stein, welcher die Inschrift trägt: Virtus | et | Gloria. Paulus. (dann halb verwischt, doch lesbar) Veronensis. Auf der andern Seite die Jahreszahl: MDXXXXXI.

Frische, formenschöpferische Phantasie, Sinn für das Anmuthige und Gefällige, doch auch für das Große und Machtvolle bekunden vollauf diese Fresken-Reste. Seine Frauenköpfe zeigen ein liebliches Oval mit dem Ausdruck der Kindlichkeit, nicht die Gereiftheit seiner späteren Manier; der Typus ist noch derselbe wie im Madonnenbilde aus S. Fermo Maggiore. Des vollendeten Meisters aber schon würdig ist die Gewandbehandlung; der Reichthum der Motive, den er in den Faltenwurf zu bringen versteht, und die großartig-einfache Lösung derselben erregen Bewunderung. Die Frauenfigur im Seminario ist in dieser Beziehung charakteristisch. Seine Composition ist frei und edel; die Größe der Formen, wie sie uns in den späteren Malereien begegnen wird, mangelt jetzt noch bis zu einem bestimmten Punkte; die Zeichnung entbehrt noch der Sicherheit, wo sie eine schwierigere Aufgabe zu lösen hat; so ist der Arm und der in leichter Verkürzung genommene Kopf der Frauenfigur im Seminario verzeichnet und die mit der Tuba auffliegende Fama in S. Liberale, die Paolo für Untenlicht componiren wollte, ist in allen Verhältnissen mißlungen. Schön und würdig sind die bei-

den Frauen, welche die Iustitia und Temperantia repräsentiren; von Paolo's schöpferischer Phantasie giebt die Personification der Zeit bereitetes Zeugniß; von entzückender Anmuth sind die Amorinen, namentlich jene vier, welche sich in S. Liberale befinden. Die Farbe ist harmonisch, aber zeigt noch nicht den Reichtum der Tinten und die Leuchtkraft der folgenden Jahre. Als Gegenstand der übrigen Darstellungen in der Soranza führt Ridolfi mythologische und historische Scenen an; unter letzteren Alexander, der den gordischen Knoten zerhaut, und Alexander mit der Familie des Darius.

Die Arbeiten des Paolo in der Soranza mußten Beifall gefunden haben, denn unmittelbar darauf wurde er gerufen, die Villa Emo, heute Fanzolo, gleichfalls im Trevisanischen, etwa eine Stunde von Castelfranco entfernt, mit Fresken zu schmücken; Zelotti war wiederum sein Gefährte. Diese Arbeiten sind heute noch sämmtlich erhalten, nur leider durch oftmaliges Abwaschen und noch mehr durch den frechen Pinfel eines ungeschickten Restaurators in vielen Theilen stark verdorben. Zelotti's Antheil herauszufondern fällt nicht schwer; das Resultat dieser Sonderung stimmt dann mit den Angaben des Ridolfi. Darnach sind Werke des Paolo 1) die Malereien der Loggia, d. h. Ceres mit den Ackerbauwerkzeugen, und zwei Geschichten der Kalisto (das Vergehen und die Strafe derselben), 2) im Saale die ornamental verwandten Figuren in Bronzefarbe, und wahrscheinlich die von Ridolfi nicht genannten beiden Hauptbilder: Tod der Virginia, und Scipio stellt eine schöne Gefangene ihrem Bräutigam zurück, 3) vier von den sechs Historien der Jo im Zimmer vom Hauptaal rechts, nämlich Zeus Jo liebkosend, die Verwandlung der Jo, Argos fesselt die verwandelte Jo, Jo von Argos bewacht; — Argos von Hermes eingeschlafert, und Argos von Hermes getödtet sind wohl Arbeiten des Zelotti, 4) im vorderen Zimmer links vom Hauptaal die Darstellungen der Philosophie, der Musik, der Bildhauerei, der Malerei und Poesie; Amphion, der mythische Erbauer der thebanischen Burg als Repräsentant der Architektur dürfte kaum ein Werk des Paolo sein.

Von zwei nach rückwärts gelegenen Zimmern ist nur das eine von Paolo ausgemalt, und zwar finden sich dort drei Geschichten von Venus und Adonis, leider wegen Uebermalung als Werk Paolo's kaum mehr kenntlich; das andere Zimmer bringt die gleicherweise verunstalteten Geschichten des Herkules von Zelotti. In den Historien zeigt sich Paolo als liebenswürdiger Erzähler; die Figurenmenge auf das Nothwendigste beschränkt, Gruppierung und Haltung einfach und natürlich. In den weiblichen Figuren, welche die freien Künfte darstellen, zeigt sich im Vergleiche mit den allegorischen Frauengestalten der Soranza ein Fortschritt zu größeren imponirenderen Formen. Von der Farbe läßt sich wenig mehr sprechen; da nicht nur alle Mitteltöne mangeln, sondern Uebermalung der Hintergründe, der Gewandung, oft auch der Fleischpartien das ursprüngliche Colorit nicht selten bis zur Unkenntlichkeit verunstaltet haben. (Anm. 3.)

Nach Vollendung dieser Arbeit trennten sich Zelotti und Paolo; Zelotti ging nach Vicenza, Paolo wurde nach Venedig gerufen von seinem Landsmann Pater Bernardo Torlioni, Prior des Convents von S. Sebastiano, um zunächst die Sakristei dieser Kirche mit einigen Malereien zu schmücken.

Die Kirche S. Sebastiano war um 1506 von dem Cremonesen Francesco da Castiglione begonnen worden; ihre Vollendung erhielt sie durch Antonio Scarpagnino und dessen Sohn Marco (1544—1548). Das Jahr der Berufung des Paolo



Mucius Scaevola vor Parfenna. Wandgemälde in Tiene.

war 1555. Er kam also siebenundzwanzigjährig nach Venedig, hatte bereits eine Zahl bedeutender Leistungen hinter sich, und war seine künstlerische Entwicklung auch noch nicht abgeschlossen, so bewegte sie sich doch in so bestimmten sicheren Bahnen, daß sie daraus nicht mehr entwegt werden konnte. Was Venedig ihm bot, war die Anfeuerung, das Beste zu leisten, was in seiner Kraft lag.

Sein erstes dortiges Werk sind die Deckenmalereien der Sakristei von S. Sebastiano. Das Mittelstück stellt dar eine Krönung Marien's; in den vier umgebenden Zwickeln malte er die Evangelisten. Das Mittelstück verräth leichte Befangenheit und ist etwas conventionell; dagegen zeigen die vier Evangelisten den Künstler im Vollbesitze seiner Freiheit und Kraft. Sie sind groß in den Formen, frei und voll Adel in der Haltung. Diese Deckenbilder waren Anfangs November 1555 beendet — zwei Putten, in einer der Eckkappen angebracht, halten ein Buch mit der Inschrift:

MDLV Die X M. Novembris.

Schon am ersten December desselben Jahres schließt Paolo mit dem Prior einen neuen Vertrag, wonach er sich verbindlich macht, um den Preis von 150 Dukaten den Plafond der Kirche mit Gemälden zu versehen; am letzten Oktober 1556 bestätigt er den Empfang der letzten Zahlungsquote für die bereits vollendeten Malereien. Paolo arbeitete nicht allein; aus den vorhandenen Quittungen geht hervor, daß er sich der Mithilfe seines Bruders Benedetto (1538—1598) und eines gewissen Antonio, wahrscheinlich Antonio Fasolo aus Vicenza, bedient habe. Jedenfalls aber beschränkte sich die Mithilfe des achtzehnjährigen Benedetto und des künstlerisch ganz unbedeutenden Fasolo nur auf Nebensächliches. Der Plafond besteht aus drei Mittelstücken und acht umlaufenden Zwickelbildern, letztere in Chiaroscuro.

Die drei Hauptgemälde stellen dar: Esther vor Ahasverus; Esther gekrönt; Triumph des Mardocheus. In der Composition derselben ist manches Tadelnswerthe. Die Vorliebe für die Diagonale läßt es zu keiner rechten Raumauffüllung kommen; die Verkürzungen zeigen noch Unsicherheit, so daß z. B. in dem ersten Rundbilde das Pferd, welches sich nach aufwärts bäumen soll, aus dem Raum heraus nach unten zu springen scheint. Das Einzelne aber bekundet eine wahrhaft sieghafte Schönheit der Formen, ist durchglüht und durchpulst von stärkstem Lebensgefühl. Die Farbe ist harmonisch, warm, transparent. Der Grundton seiner mit Rücksicht auf die Lokalfarbe unternommenen Untermauerung ist ein mildes liches Grau; er wählt dann stets dünnflüssige Deckfarben, so daß sein Colorit auch noch in der Tiefe lichtreich und durchsichtig bleibt; erst in späterer Zeit giebt er den Lauffarben zum Zwecke größerer Wirkungskraft einige Nachhilfe durch pastose Retouchen.

Trotz aller feinen Zusammenstimmung, der trefflichen und sorgfamen Verwendung der Mittel- und Halbtöne ist sein Pinselstrich in Folge seiner umfassenden Thätigkeit als Frescomaler doch von kühner Sicherheit und Bestimmtheit, und nicht mit Unrecht wurde von ihm gerühmt, in jedem seiner Gemälde lasse sich bestimmen, welches der erste und welches der letzte Pinselstrich gewesen.

Auf dieser Sicherheit beruht die Reinheit und Bestimmtheit, in der Leichtigkeit der Pinselführung der eigenthümliche Flimmer und Schimmer seiner Farbe. Auf Farbeneffekte, auf kokettes Spiel mit Licht und Schatten verzichtet er

durchaus; am liebsten führt er feine Gestalten von vollem Licht umströmt vor; dennoch ist er auch Meister im Helldunkel, wo solches zur Anwendung kommt.

Die heitere, offene, freudige Stimmung, welche durch die meisten seiner Gemälde klingt, findet coloristisch ihren Ausdruck in der Vorliebe für das Roth; doch wird er darin nie bunt, löst vielmehr durch feine Nüancirung die Masse auf und stimmt sie zu dem vornehmen Grundton.

Nach Vollendung dieser Deckenmalereien, d. h. Ende 1556, folgte eine kurze Unterbrechung der Arbeiten in S. Sebastiano. Paolo begab sich zu kurzem Besuche der Seinen nach Verona; bei dieser Gelegenheit malte er ein Glied der Familie Guariento in voller Kriegsrüstung; das Bild befindet sich jetzt in der Pinakothek zu Verona.

Nach Venedig zurückgekehrt setzte er seine Arbeiten in S. Sebastiano fort. Zunächst entstand das Hauptaltarbild, Madonna in der Glorie und vier assistirende Heilige: Sebastian, Johannes, Petrus und Franciscus; — denn auf dies Werk ist eine Quittung (dat. vom letzten März 1558) über den Empfang von 105 Dukaten zu beziehen. Auf dieses Oelbild folgten zunächst die Fresken an den beiden Seitenwänden und an der inneren Fassadenmauer der Kirche. Die Hauptgemälde der Seitenwände sind: S. Sebastian mit Stöcken geschlagen und Sebastian vor Diocletian. Nach einem artigen perspectivischen Scherz dem Choringang gegenüber — durch eine fingirte Thür ist eben ein Mönch getreten, ein Negerknabe schreitet die letzten Stufen hinan — folgen Sibyllen, musizirende Engel, dann wiederum die Marter des h. Sebastian und zwar auf der einen Wand der Märtyrer, dem ein Engel die Palme reicht, auf der entgegengesetzten an entsprechender Stelle die Gruppe der Bogenschützen.

Die Wandstreifen zwischen je zwei Capellen sind mit Figuren männlicher Heiligen (im Ganzen acht) ausgefüllt, die Zwickel oberhalb der beiden Capellen zur Seite des Hauptaltars mit ruhenden Engelsgestalten. An der Fassadenwand endlich malte er Petrus und Paulus, in fingirten Nischen stehend, in Chiaroscuro. Sein Stil zeigt sich hier entwickelter, freier, größer als in irgend einem der früher genannten Oelbilder. Die beiden großen Sebastians-Historien sind klar und doch lebendig componirt, Haltung und Bewegung der Gruppen wie der Einzelnen ausdrucksvoll und natürlich. Die Einzelgestalten weichen an GröÙheit der Formen, an Würde der Haltung auch nicht vor dem Besten zurück, was in dieser Beziehung die Venezianer geschaffen. Diese Arbeiten waren im September 1558 beendet, da Paolo zu dieser Zeit den letzten Rest der Zahlung »für sämtliche Malereien erhielt, die sich an den Seitenwänden und der Fassadenwand befinden«.

Das nächste Werk für die Kirche S. Sebastiano waren die Malereien der Orgeldecken; laut Quittung erhält er bereits am 1. April 1560 den letzten Rest des Gesamthonorars von 200 Dukaten. An der Innenseite dieser Thüren malte er das Wunder am Teich von Bethesda, an der Außenseite Mariae Reinigung; dann unten predellenartig Christi Geburt.

»Das Wunder am Teich von Bethesda« zeigt eine überaus glückliche Composition. Von beiden Seiten aus laufen Flügel eines Säulenporticus, die nach der Tiefe zu in einer lustigen Arkadenhalle ihren Abschluß finden. Auf der einen Seite sieht man die Kranken, die des Engels harren, der den See bewegen soll, auf der andern Seite erhebt Christus den Lahmen und giebt ihm die Gesundheit wieder. »Mariae Reinigung« ist ein figurenreiches Repräsentationsbild vornehmsten

Stils; Priester und Leviten als Theilhaber an der Handlung, Zuschauer und Zuschauerinnen geben Veranlassung zu wechselnder lebendiger Gruppierung, ohne doch nur im Geringsten die Ueberfichtlichkeit, Klarheit und Schönheit der Composition zu beeinträchtigen. Die Farbe ist warm, harmonisch, lichtgefättigt; die zähe Struktur der Luft ist auf Rechnung der letzten Restauration zu setzen.

Nach Vollendung dieser Arbeit folgt eine mehrjährige Unterbrechung von Paolo's Thätigkeit in S. Sebastiano. Zunächst scheint er einem Rufe nach Triene gefolgt zu sein, einige Räume des dortigen Schlosses mit Fresken zu schmücken. Triene liegt vier Stunden nordwestlich von Vicenza; in Vicenza schloß sich ihm Zelotti an, der nun wieder viele Jahre hindurch an seiner Seite bleibt. Paolo malte unter seiner Mithilfe zwei Säle aus: im oberen Saal, der sich mit der Loggia verbindet, gab er Darstellungen des Tanzes, Spiels, der Jagd und eines Festmahls; diese sind jetzt bis auf einige ganz dürftige Reste durch die Unbilden der Zeit zerstört. Wohlerhalten sind dagegen die Malereien, mit welchen er einen Saal im Erdgeschofs des rechten Flügels ausschmückte.

Durch Scheinarchitektur sind die beiden Langwände in je drei Felder gegliedert, welche sich auf zwei, resp. vier Historien vertheilen. Gegen die Thür hin findet sich »Scaevola vor König Porfenna« und diesem gegenüber ein figurenarmes Gastmahl der Kleopatra, jedes in je einem Felde. Die beiden übrigen Felder nimmt auf der einen Seite ein: »Sophonisba begegnet dem König Maffiniffa«, auf der andern Seite: »Xerxes nimmt die Tribute der Griechen entgegen«. Der Thür gegenüber zu beiden Seiten des Kamins sind Vulkan und Venus mit Amor gemalt. Die malerische Dekoration des Kamins selbst ist wahrscheinlich von Zelotti, sicherlich von ihm sind die beiden Frauengestalten, welche auf dem in Scheinarchitektur angebrachten Thürgiebel ruhen. Um den Plafond herum laufen Blumen- und Fruchtgewinde, von Putten gehalten. Die Composition all dieser Historien ist von großer Strenge und Einfachheit; am meisten tritt dies hervor in: Scaevola vor dem König Porfenna. Die Ausführung jedoch ist nicht überall gleichartig; dennoch möchte ich dabei Zelotti nicht sehr in Mitleidenschaft ziehen. In dem Bilde »Xerxes nimmt die Tribute der Griechen entgegen« erweist sich Paolo als meisterhafter Charakterbildner; auf dem Antlitz jenes Mädchens z. B., das, mit königlichem Schmuck angethan, als Weihegabe vor den König gebracht wird, ist das ganze Empfinden des Moments, mädchenhafte Scham, Schmerz über die Trennung von den Geliebten, leise aufkeimende Neigung, in voller Deutlichkeit zum Ausdruck gebracht. Das Gastmahl der Kleopatra enthält nur fünf Figuren. Die schöne Königin, auf deren Antlitz Stolz und Kocetterie um den Vorrang kämpfen, wirft eben die kostbaren Perlen in den Becher; ihr gegenüber sitzt Antonius (von edlem ausdrucksvollen Typus), ihr zur Seite ein zweiter Gast; ein Diener und ein Page warten auf. In der Begegnung zwischen Sophonisba und Maffiniffa zeigt der Letztere, der auf prächtig (in Vorderficht) gezeichnetem Pferde herangefprengt kommt, Kühnheit, Stolz, Betroffenheit zugleich; Sophonisba naht sich ihm in königlicher Prachtgewandung; eine schön componirte Gruppe von Frauen commentirt mit lebhaftem Geberdenpiel den Hergang. In der Formgebung zeigt sich ein sichtliches Streben nach Großheit; die Zeichnung aber entbehrt hie und da der Strenge, z. B. in fast allen Händen; Zelotti aber dafür verantwortlich zu machen, dürfte um so weniger am Platze sein, als dieser von Zanetti mit Recht als correkter Zeichner

gerühmt wird. Die Farbe ist leidlich erhalten, wennschon sie durch wiederholtes Abwaschen von der ursprünglichen Harmonie viel eingebüßt hat. Die Mitteltöne sind dabei fast ganz verloren gegangen, daher die Lichter jetzt zu stark, die Schatten zu schwarz erscheinen. Besser erhaltene Partien aber, z. B. Vulkan und Venus (Kaminmalereien), dann das eine Puttenpaar (über der Thür links) zeigen die ganze Delicateſſe coloristiſcher Behandlung, wie wir ſie bei Paolo anzutreffen gewöhnt ſind.

Von Tiene aus kehrte Paolo wieder nach Venedig zurück. Der Bibliotheksbau des Sanfovino war beendet, man dachte daran den Hauptſaal mit Gemälden zu ſchmücken. Tizian hatte den Auftrag, unter den jungen künſtleriſchen Kräften die Tüchtigſten für dieſe Arbeit auszuwählen. Er nannte als einen der Erſten Paolo Veroneſe und — vielleicht auf deſſen Empfehlung — auch Battista Zelotti. Das ſcheint gegen Ende 1561 geweſen zu ſein. Um den Wett-eifer der jungen Künſtler auf das Höchſte zu entflammen, beſtimmte der Senat, daß jener, deſſen Leiſtung als die beſte erkannt würde, neben der Bezahlung noch eine goldene Kette als Preis erhalten ſollte.

Der Plafond des Saals iſt in ſieben Abtheilungen getheilt; jede derſelben enthält drei Rundbilder. Auf Paolo kam die ſechſte Abtheilung (von der Thür aus gerechnet); er malte in den drei Rundfeldern allegoriſche Darſtellungen der Muſik, der Mathematik und des Ruhmes; löſte aber hier das Allegoriſche ganz in einen verſtändigen Hergang verklärter Wirklichkeit auf. Die Muſik ſtellte er dar durch drei ſchöne Frauen, wovon zwei muſiciren, die dritte ſingt; ein ſchöner nackter Knabe — wohl der Genius der Muſik — hat ſich zu ihnen geſellt. In ähnlicher Weiſe ſind die beiden anderen Gruppen behandelt. Unübertreffliche Eleganz und Schönheit der Formen; eine Farbe, die, ganz in blendendes Licht getaucht, durch Reinheit, Durchſichtigkeit, harmoniſche Zuſammenſtimmung das Auge in wahres Entzücken verſetzt, all dies bewirkt es, daß jede Kritik waffenlos wird, und nur reines, rückhaltloſes Genieſen vor dieſen Werken ſtatthaben kann. — Einſtimmig ward ihm von Mitftrebenden und Richtenden der Preis zuerkannt.

Unmittelbar darnach dürften die Deckenmalereien in der Sala del Configlio de' Dieci im Dogenpalast zu ſetzen ſein, die er dort gemeinſam mit Zelotti und Ponchino (gen. il Bozzacco) aus Caſtelſfranco ausführte. Es iſt intereſſant, wie Zelotti und Ponchino der Eigenart Paolo's nachſtreben; aber Zelotti erreicht nicht den Glanz, die Klarheit, die Kraft von Paolo's Farbe, Ponchino's Vorliebe für kurze, gedrungene Formen giebt ſeinen Figuren etwas Bäuriſches. Paolo malte drei Felder und zwar das Mittelſtück: Jupiter ſchleudert den Wetterſtrahl gegen die Giganten (als Repräſentanten der Rebellion, der Fälfchung, des Verraths, des Eidbruches); dann zwei Nebenfelder: »Juno beſchenkt die Venezia« und: »ein Greis neben einem ſchönen Weibe«. Nur das letztere Bild befindet ſich noch an Ort und Stelle; die beiden anderen (von welchen das Mittelſtück im Louvre, die Juno aber in der Pinakothek zu Brüffel) wurden 1862 durch gute Copien erſetzt. Jupiter iſt eine Geſtalt voll Hoheit und Würde; der Typus weiſt auf antike Arbeiten als Vorbilder. Im Uebrigen ſind dieſe drei Deckenbilder jenen in der Bibliothek an Compoſition, Formſchönheit und Farbe ebenbürtig.

Als nächſte Arbeit ſind wohl die Malereien des Plafonds in der Sala della Buffola zu ſetzen (Anm. 4.), von denen jedoch nur die Zwickelbilder lagernde

Victorien in terra verde noch an Ort und Stelle find, während das Mittelstück, der h. Marcus mit dem Löwen, 1797 nach Paris kam.

Wie in dem Kapitel über Tintoretto erwähnt wurde, erklärten es die Proveditoren des Dogenpalastes in einer Entschliessung vom 7. Januar 1562 für nothwendig, die drei noch freien Wandfelder in der Sala del Consiglio Maggiore mit Malereien hervorragender Meister zu bedecken. Die Wahl der Meister fiel auf Orazio Vecelli, den Sohn Tizian's, auf Tintoretto und Paolo Veronese. — Paolo malte den Fußkuss des Kaisers Friedrich I.; Vasari rühmt diesem bei dem Brande von 1577 zu Grunde gegangenen Gemälde nach, es zeichne sich durch Grösse des Stils, durch sorgfältige Zeichnung, durch schöne und doch wechselvolle Posen und Gruppierungen so sehr aus, daß es Jedermanns Lob verdiene. Außerdem malte Paolo da, wo sich jetzt die Allegorien des Aliense befinden, die Allegorien der Zeit, des Glaubens, der Geduld und der Einheit. Noch während er in der Sala del Consiglio Maggiore thätig war, schloß er (am 6. Juni 1562) mit dem Convent S. Giorgio Maggiore den Vertrag ab, für ihr Refectorium die Hochzeit von Cana zu malen und dies Werk bis 8. September 1563 für den Preis von 342 Dukaten (neben freier Zehrung und einem Fasse Wein) zu vollenden. Paolo wird dem Termin gerecht; am 6. October 1563 erklärt er, den letzten Zahlungsrest für das vollendete Gemälde erhalten zu haben. Es ist dies das erste jener Reihe von Gastmählern, in denen Paolo's geistige und künstlerische Individualität sich so eigenartigen Ausdruck schafft. Das Bild ist seit 1797 einer der berühmtesten Schätze des Louvre.

Auf einer von Marmor-Colonnaden umgebenen Terrasse ist die Hochzeits-tafel in Hufeisenform aufgestellt. Nur die äusseren Seiten derselben sind mit Gästen besetzt; dadurch ist die Möglichkeit gewonnen, den zwischen den Flügelenden der Tafel befindlichen Raum mit einer Fülle reichbewegter Gestalten zu beleben; Speise- und Getränketräger gehen ab und zu, in der Mitte befindet sich eine Gruppe von Musikanten, in welchen Paolo die hervorragendsten Maler des damaligen Venedig portraitierte — eine handschriftliche Aufzeichnung aus jener Zeit, die Zanetti, der tüchtigste Forscher auf dem Gebiete venezianischer Malerei, zu Ende des vorigen Jahrhunderts noch sah, verbürgt dies. Darnach stellt der Contrabassspieler Tizian dar; der jüngere Mann ihm gegenüber, im gelblichem Gewand, ist Paolo selbst. Dann kommt Tintoretto mit ähnlichem Instrument; der Flötenbläser ist Jacopo Baffano. Der Mann, rechts von dieser Gruppe, der mit Kennermiene eine Schale Wein kostet, ist Benedetto, Paolo's Bruder. Doch auch in den Gästen gab Paolo zumeist Porträts berühmter Zeitgenossen. Nach den früher erwähnten Aufzeichnungen wäre im Bräutigam Alfonso d'Avalos, Marchese del Vasto, porträtirt, in jener Frau aber, welche in seiner Nähe geneigten Hauptes steht und einen Zahnstocher in der Hand hält, die erlauchte Freundin Michel Angelo's, Vittoria Colonna. Die Braut soll die Züge Eleonorens von Oesterreich, Gemahlin Franz' I. tragen; ihr zur Seite, in bizarrer Gewandung, Franz I. selbst uns begegnen u. s. w. — Der Vordergrund wird durch eine Balustrade von einer erhöhten Terrasse abgeschlossen, zu welcher auf beiden Seiten Stufen hinauführen, die von geschäftigen Dienern belebt sind. Die Terrasse ist mit zahlreichen Gruppen Neugieriger angefüllt; über diese hinaussehend, trifft das Auge auf prachtvolle Säulenhallen, statuengeschmückte Paläste, bis endlich die Perspective in einem luftigen Glockenthurm ihren Abchluss findet.

Hat man sich in der Gestaltenfülle, in der festlichen Pracht des Ganzen und des Einzelnen zurecht gefunden, so stellt man sich wohl die Frage, was denn aus dem religiösen Hergang geworden sei. Das Urtheil würde aber ein ungerechtes, ließe man sich dabei nur durch das leiten, was uns die florentinische Kunst des 15. Jahrhunderts in diesbezüglichen Darstellungen geboten. Es ist ein anderer Geist, der die Zeit beherrscht; um die geistige Freiheit war es vorbei, damit auch um den tiefen religiösen Ernst, der nur aus schweren inneren Kämpfen hervorgeht, welche wieder nur auf dem Boden der Gewissensfreiheit statthaben können. Reformation und Gegenreformation legen einen Bann über die Geister: glücklich, wenn da nicht der Mangel inneren Ernstes hinter der Wiederholung conventioneller Stoffe und Formen heuchlerisch sich verbirgt, sondern, wie dies auf venezianischem Boden geschieht, man zwar der Zwangslage, vorwiegend religiöse Stoffe zu behandeln, sich fügt, doch da hinein ohne Rückhalt die Feier des Irdischen, der Luft und des Lebens trägt. Dazu war eine solche Auffassung religiöser Stoffe in Venedig durch die ernstesten Künstlernaturen längst vorbereitet. Die Heiligen des Giovan Bellini, des Carpaccio, des älteren Palma sind edelschöne Individuen, zwar durchaus nicht dürftig-irdisch, aber auch ohne jeden Zug von Sublimität. Giorgione und Tizian haben dieser Kunstanschauung gesteigerten Ausdruck gegeben; Paolo Veronese, auferzogen in den Traditionen eines kräftigeren Naturalismus, wie er die Kunst seiner Vaterstadt charakterisirt, thut den letzten Schritt, den hier eine lautere Künstlernatur zu thun vermochte.

Mit festen Füßen steht er auf dem Boden dieser Erde, für das Sublime, Ekstatische mangelt ihm jedes Verständniß, die Poesie des Ideals ist ihm fremd; aber für die Poesie der Wirklichkeit, so weit sie den Genuß des Daseins steigert, ist er mit tausend Sinnen begabt, und in festfreudigerem Gewande vermag Niemand die Welt und die Menschen zu schauen als er. Und so verkündet er denn nicht nur in den alten Stoffen das neue weltfreudige Evangelium, er unterläßt es auch, durch Aeufserlichkeiten sie in mythische Ferne zu rücken. Das vornehme Venedig seiner Zeit, wie es sich in Momenten erhöhten Lebensgenusses gehabte, erscheint in Paolo's heiligen und profanen Historien mit seinen Anschauungen und Gedanken, seinen Zielen und Aeufserlichkeiten. Und dieses Evangelium, das nicht sehnd nach dem Himmel weist, sondern auf der schönen Erde seine Wünsche beschloffen findet, diese frohe Botschaft von der Feier des Irdischen und der Freude des Daseins erhält dann auch in materiellen Darstellungsmitteln durch Paolo den letztmöglich treuen Ausdruck. Von dem vollen Strom des Lichtes läßt er die ganze Fülle edelschöner, reichgeschmückter, anmuthig gruppirter Gestalten überfluthen und so den Reichthum der Farbe, der aber nie und nirgends in Buntheit ausartet, zu wirksamster Erscheinung kommen.

In die Zeit dieses »Gastmahls« dürften auch die leider gänzlich zerstörten Fresken zu setzen sein, mit welchen Paolo unter Mithilfe des Zelotti den Palaß des Camillo Trevisan schmückte, den sich dieser nach einem Plane des vornehmen Baudilettanten Daniele Barbaro zu Murano hatte errichten lassen.

Unmittelbar nach Vollendung der »Hochzeit zu Cana« nahm Paolo die beiden großen Wandbilder in der Hochaltarkapelle von S. Sebastiano in Angriff, nämlich: »die Marter des h. Sebastian« und »die hh. Marcellus und Marcellinus auf dem Gange zur Richtstätte«. Beide Gemälde gehören zu seinen Meisterwerken, das letztere aber geht dem ersteren an edler Composition und hochgesteigertem, aber

die Grenze der Schönheit nicht überschreitendem dramatischem Affekt voraus. Paolo entbehrt nie des dramatischen Lebens, wo solches durch den Hergang gefordert; hier aber spricht es sich mit einer Energie aus, wie in keinem anderen Werke. Die beiden Heiligen verlassen eben das Gebäude des Gerichtshofes; nun drängen die Angehörigen sich hinzu, sie zum Glaubensabfall zu bewegen; die greifen Eltern werfen sich ihnen entgegen, die Gemahlinnen heben flehend die



Von den Fresken der Villa Mafer.

unmündigen Kinder empor; auf dem Antlitz der Brüder spiegelt sich der innere Kampf. Es scheint ein Schwanken einzutreten, aber zu rechter Zeit weist der h. Sebastian, der in glänzender Rüstung vorausschreitet, mit rückgewandtem Antlitz zum Himmel; nun ist der Sieg gesichert. Bei aller Bewegtheit aber keine Gewaltfamekeit; die Linienführung ist überall von vollendeter Schönheit, nur der Farbe hat sich eine leise Unruhe mitgetheilt, so sicher und tiefverständlich im Uebrigen die Pinselführung ist.

Diese beiden Wandgemälde waren im December 1565 beendet; in den folgenden Frühling muß die Reise Paolo's nach Mafer gesetzt werden. In der Zwischenzeit dürfte er das Bild: »die Familie des Darius« für die Pisani gemalt haben, da dasselbe durch Stil und Colorit zeitlich in unmittelbare Nähe der beiden

Wandbilder in S. Sebastiano verwiesen wird. Dasselbe befand sich bis 1857 im Besitz der Familie Pisani in Venedig; im genannten Jahre wurde es vom Grafen Vittore Pisani um den Preis von 13,650 Pf. Sterl. an das britische Museum verkauft. Auch in diesem Bilde beherrscht starke Bewegtheit die Scene, ohne doch



Die Musik. Von den Fresken der Villa Mafer.

nur im Mindesten in rhetorisches Pathos auszuarten. Auf der einen Seite sehen wir den jugendlichen Alexander, von den Feldherren — darunter der alte Parmenio — umgeben, nicht ohne Regung des Mitleids auf dem schönen stolzen Antlitz; auf der andern Seite zu seinen Füßen die Gattin des Darius, schutzfliehend für ihre Kinder, die letzteren wieder in verschiedener Weise von dem Hergange ergriffen. Die älteste Tochter vermag nicht ganz das Gefühl der Bewunderung für

den jugendlichen Helden zu unterdrücken; die zweite blickt resignirt zu ihm auf; die dritte, noch im Kindesalter stehende, schaut neugierig und fragend dem Vorgange zu. Selbstverständlich erscheinen die Frauen in venezianischer Prachtgewandung; Gruppenbildung und -haltung ist so ernst und würdig, als es dem Hergang entspricht.

Im Frühling 1566 also scheint Paolo nach Mafèr gegangen zu sein, um die Villa, welche dort Palladio für Marcantonio und Daniele Barbaro erbaut hatte, mit Fresken zu schmücken. Der Zeittermin ist insofern bestimmt, als Vasari dieser Malereien in der zweiten Auflage seines Werkes (1568) schon gedenkt, andererseits nach Ch. Yriarte und Mothes die Villa nicht vor 1564 erbaut wurde.

Die äußere Erscheinung des Gebäudes ist keine solche, daß man es zu den glücklichsten Schöpfungen des großen Architekten rechnen möchte. Im Gegentheil, die plump aufsteigenden, mit stark geschwungenen Voluten versehenen Giebel der Eckrisalite der beiden Seitenflügel könnten zur Vermuthung führen, daß hier eine fremde verpfuschende Hand eingegriffen habe; die innere Raumdisposition zeigt dagegen Palladio in seiner ganzen Größe.

Zwei Treppen führen vom Vestibul des mittleren Vorbaues in das Hauptgeschoß. Zunächst empfängt uns eine kreuzförmige Halle, die an der Vierung von einem Kreuzgewölbe, im Uebrigen durch Tonnengewölbe bedeckt ist. Edel durchgeführte Architekturalmalereien erhöhen die Wirkung der schönen Verhältnisse. Der Querflügel dieses Raumes zeigt in acht fingirten Nischen Frauengestalten mit musikalischen Instrumenten; sie sind von edlen, großen Verhältnissen, der Ausdruck ist so geistig belebt, als lauschten sie noch innerlich nach den eben verklungenen Tönen. Den Thüren zweier Kabinette gegenüber finden sich zwei fingirte Thüren; durch die eine tritt ein Page herein, durch die andere ein Landmädchen: zwei malerische Scherze des Künstlers, so anmuthig und harmlos durchgeführt, daß man seine herzliche Freude daran hat.

Treten wir in die beiden isolirt an der Hauptfronte gelegenen Gemächer; Landschaften zwischen ionischen Säulen machen das Auge glauben, in das Freie hinaus zu blicken; nackte mächtige Gestalten, in meist überkühnen Stellungen, füllen Nischen, lagern auf Simsen über dem Kamin und über den Thürgiebeln. Der Plafond jedes Zimmers enthält dann drei Gemälde, deren Stoff der klassischen Mythe entnommen ist, durch Paolo aber die freieste Behandlung erfahren hat. Sein Hauptzweck ist, schönbewegte Gruppen zu geben, die eine festfreudige Stimmung athmen, welche sich dann wieder dem Beschauer mittheilt. So finden wir in dem einen Zimmer eine Gruppe, die wohl die Abundantia darstellt, eine andere, aus drei musizirenden schönen Frauen bestehend, soll die Musik versinnbilden, eine dritte vielleicht die Eintracht. Man grübelt und sinnt aber nicht, man freut sich an den lebensvollen edlen Gestalten, an dem schönen Linienfluß, an der Heiterkeit und Kraft der Farbe. In dem andern Zimmer sehen wir auf dem Mittelbilde zwei einander ähnliche Männergestalten, die auf Wolken ruhen; dem Einen preßt ein Bacchusjüngling den Saft der Traube in die entgegen gehaltene Schale, seitwärts ruht ein Greis mit dem Füllhorn; eine geigende Muse, von Amorinen umringt, schwebt aus der Höhe herab; wiederum also ein Bild des Lebensüberflusses und der Lebensfreude. Eine ähnliche Stimmung variiren die beiden andern Bilder. Auf dem einen erscheint Ceres und Pluto mit Krone und Erdschlüssel, als Symbol des Reichthums, auf dem andern Apoll mit der Lyra, im Ge-

sprache mit Venus, welcher Amor, nach der Brust der Mutter suchend, im Schooße liegt.

Geht man von da nach dem Salon, von welchem die beiden Zimmerreihen der Seitenflügel auslaufen, so fesseln zuerst zwei große Gemälde in den Schildbögen über dem Eingange und über den Fenstern. Wiederum sind es Bilder freudigen Lebensgenusses, schäumenden Ueberflusses. Auf dem einen sieht man Venus, üppig auf Wolken hingekoffen, von Grazien und Liebesgöttern umspielt, während feitwärts eine Nymphe Amor mit feinen Waffen ausrüstet, auf dem andern Repräsentanten der Fruchtfülle des Sommers und des Herbstes; fröhliche mit Weinlaub bekränzte Gestalten umringen Bacchus, der den Saft der Traube in eine Schale preßt. Etwas entfernt lagert eine Schnitterin, von drei spielenden Knaben umgeben, auf einem Aehrenbündel. Das Tonnengewölbe führt uns dann die Herrlichkeit des ganzen Olympos vor. Das große achteckige Mittelfeld zeigt die Planeten, welche einen Kreis um die Erde bilden, die von einem Drachen getragen wird. Um diese gruppieren sich Saturn, Jupiter, Mars, Apollo, Venus, Mercur, Diana, letztere ihren Hund liebkosend. Die größeren Felder an den vier schmalen Achteckseiten enthalten Darstellungen der Elemente, und zwar erscheint Juno als Licht, Cybele als Erde, Vulcan und Neptun als Repräsentanten des Feuers und des Waffers.

Da, wo das Tonnengewölbe an die Wände ansetzt, finden sich zwei Darstellungen aus dem wirklichen Leben. Links steht auf vorspringender Marmorbalkustrade eine edel gebildete Frau im Zeitkostüm, ihr zur Seite eine Dienerin; auf der Altanplatte sitzt ein Hündchen und ein Papagei; rechts werden zwei elegant gekleidete Knaben sichtbar, von welchen der eine lieft, der andere mit einem Hunde spielt.

Die beiden ersten Gemächer der Zimmerreihen, die von diesem Salon nach beiden Seiten auslaufen, sind gleichfalls mit Malereien Paolo's geschmückt. In dem einen Gemache sieht man über der Eingangsthür den Gott der Zeit neben einer Frau mit einem Buche, welche wohl die Geschichte repräsentirt; dieser Darstellung gegenüber malte er die Krönung des Verdienstes: ein prächtiges nacktes Weib setzt einem alten müden Manne die Krone auf das Haupt. Im Mittelfelde ist die Kühnheit dargestellt: eine mächtige Frauengestalt, von einem Löwen begleitet, greift nach dem Füllhorn der Abundantia. Die Seitenbilder des anderen Gemaches bringen Darstellungen der Niederlage und des Sieges der Tugend. In dem einen lehnt sich Herkules an die Schulter eines jungen Weibes, dem er dienftfertig den Spiegel vorhält; in dem andern legt ein mit einer Toga bekleideter Mann einem wilderregten Weibe Gebiß und Zügel an. Im Mittelfelde erscheint eine auf Wolken thronende Frau; zu ihren Füßen kniet mit einem Lamm an der Seite eine andere Frau, die jener einen inbrünstig flehenden Mann empfiehlt. Die Unschuld empfiehlt den Frieden des Hauses der göttlichen Gnade.

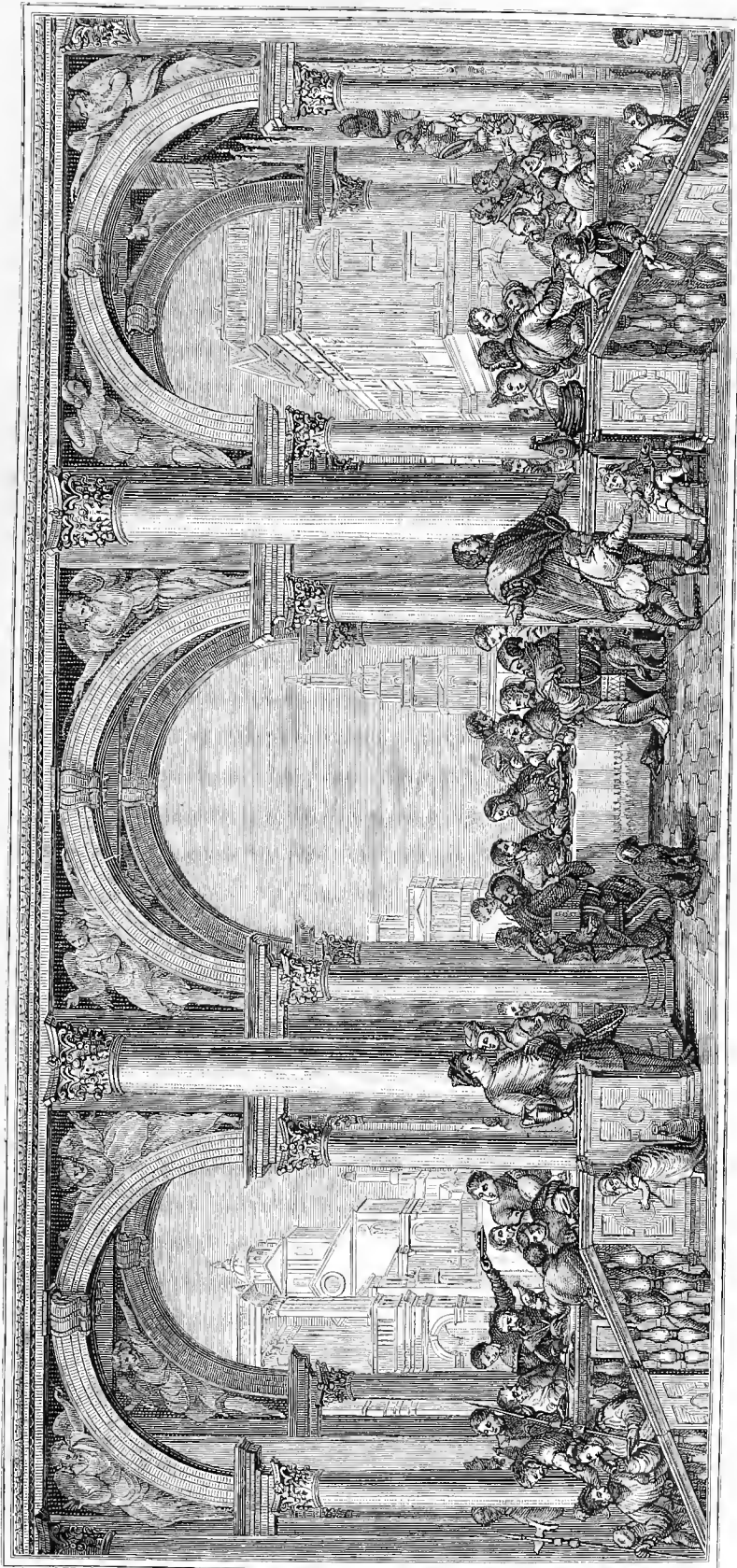
Die nächsten anliegenden Zimmer entbehren der Malereien; nur das letzte der linken Flucht bringt Darstellungen von vier Thaten des Herkules. Diese verrathen durchaus den Pinsel Zelotti's, der hier mit Paolo zugleich gemalt hat. Von Zelotti mag auch das Landschaftliche und ein großer Theil des Ornamentalen in den früher beschriebenen Räumen herrühren. Die Zimmerflucht nach jeder Seite schließt derart ab, daß an der dem Eingang jedes letzten Zimmers gegenüberliegenden Wand eine Thür gemalt ist, die in das Freie zu führen scheint.

Durch die Thür auf der linken Seite tritt ein Mann im Jagdkostüm ein, durch die rechts eine Dame mit einem Fächer in der Hand — die Tradition sieht darin Paolo und dessen Geliebte — es sind zwei auf die perspectivische Illusion gemalte Figuren, die ihren anmuthigen Zweck vollständig erfüllen.

Fasst man Paolo's Malereien in der Villa Mafer als Ganzes zusammen, so ist man verwundert über den unerfchöpflichen Reichthum an Lebensgefühl, der all die wohlbekanntenen allegorischen und mythologischen Typen zu Existenzen ursprünglichen, frischen und ergreifenden Lebens zu gestalten vermag. Christliche und heidnische Gedanken und Anschauungen mengen sich bunt durcheinander, und doch stört dies nicht, denn wir haben das sichere Gefühl, daß dies Alles in einer reinen, starken, gefunden, heiteren Menschlichkeit seine Quelle und seine Einheit hat. Geht man dann auf das Einzelne, so ist man erstaunt, Paolo's Phantasie, der man doch in erster Linie nur das Anmuthige, Gefällige zutraute, nicht selten auf Wegen zu finden, die Michel Angelo in seinen Siftina-Malereien wandelt. Nicht bloß die Größe der Formen, die Kühnheit der Motive in Lage und Haltung gemahnt daran; auch die Einbildungskraft Paolo's direkt, insofern sie sich in der Schöpfung einzelner Gestalten bethätigt.

Ridolfi spricht von einer Reise Paolo's nach Rom, die er mit Girolamo Grimani dahin gemacht haben soll; deshalb war man geneigt (so Prof. Woltmann in dem Aufsatz über die Villa Mafer, Deutsche Rundschau, 1. Jahrg. 12. Heft), diese Reise in das Jahr 1563 zu setzen und unmittelbar nach der Rückkehr unter dem lebhaft nachwirkenden Einflusse der Siftina-Malereien die Fresken der Villa Mafer entstehen zu lassen. Abgesehen davon, daß zu jener Zeit Paolo im Dogenpalast beschäftigt war, fällt überhaupt in das Jahr 1563 keine der Botschaftsreisen des Girolamo Grimani, bei deren einer ihm Paolo Begleiter gewesen sein soll. Ich leugne aber überhaupt Paolo's Reise nach Rom. Es mangelt zunächst jeder äußere Beweis. Girolamo Grimani's Sendungen fallen in die Jahre 1555, 1559, 1565 (um die Päpste Paul IV., Pius IV. und Pius V. gelegentlich ihrer Wahl zu beglückwünschen), und zu allen diesen Zeiterminen haben wir urkundliche Beweise von Paolo's Anwesenheit in Venedig. (Anm. 5.) Aber auch jeder innere Grund fehlt für diese Römerfahrt. Das, was als scheinbar »michelangelesk« in den Fresken der Villa Mafer überrascht, ist kein neues, unvorbereitetes Element im Umfange von Paolo's künstlerischer Kraft, es ist durch Werke früherer Entwicklungsstadien vollauf erklärt. Die ruhende Frauenfigur im Seminario patriarcale, der Gott der Zeit in S. Liberale in Castelfranco — beide aus dem Freskenzyklus der Soranza 1551 — die Evangelisten in der Sakristei von S. Sebastiano von 1555, die in fingirten Nischen stehenden Heiligen an den Seitenwänden und der Chorwand in S. Sebastiano von 1558, das sind vollgiltige Zeugen, wie Paolo aus eigener Kraft heraus Großheit der Formen und Kühnheit der Haltung entwickeln konnte, die uns schließlich wie ein Fremdes in seinem Künstlernaturell überrascht; da wir dasselbe zumeist nur im Dienste gefälliger Anmuth wirken sehen. Nur die eingehende Würdigung seiner Thätigkeit als Freskenmaler kann dieser Seite seines Wesens gerecht werden.

Kaum nöthig dürfte es sein, besonders zu betonen, daß Paolo in Allem, was die künstlerische Mache betrifft, sich auch in den Fresken der Villa Mafer als Meister zeigt. Die Zeichnung ist korrekt, die Pinselführung kühn und sicher, die Färbung kräftig, tönereich und von feiner detaillirter Durchführung. Für die Solidität der Technik zeugt der glückliche Zustand der Malereien selbst.



Das Gastmahl bei Levi. Akademie zu Venedig.

Nach Vollendung der Arbeiten in Mafer, also gegen Ende des Jahres 1566, dürfte Paolo, der nun in- und außerhalb Venedigs sich eine ruhmvolle Stellung erworben hatte, nach Verona gegangen sein um die Tochter seines bereits 1560 verstorbenen Lehrers Antonio Badile als Gattin heimzuführen. Er scheint überhaupt mit Zärtlichkeit und Treue an seinen Verwandten, Gönnern und Freunden gegangen zu haben. Nun mochte seine ruhige gelassene Natur die letzte Vollendung möglichen Glückes gefunden haben: daher die sonnige Heiterkeit, die unverfälscht aus seinen Schöpfungen strahlt. Im Jahre 1568 ward ihm der erste Sohn, Gabriele, geboren, zwei Jahre später der hochbegabte Carletto; das erhöhte auf die letzte Stufe das Behagen seiner Häuslichkeit, die er nur verläßt, um — unangefochten vom Neide seiner Fachgenossen wie selten ein Künstler — den zahlreich an ihn herantretenden ehrenvollen Aufträgen gerecht zu werden.

Vielleicht im Zusammenhang mit diesem jüngsten Aufenthalt in Verona steht die Entstehung des Gastmahls bei Simon, das Paolo für die Mönche des Klosters S. Nazaro malte, und des Hochaltarblatts »Marter des h. Georg« für die Kirche S. Giorgio in Braida. Das Gastmahl bei Simon (jetzt in der Pinakothek in Turin) ist minder figurenreich als seine übrigen derartigen Bilder; trotzdem erscheint die Composition stark zusammengeschoben und läßt einen Mangel schöner übersichtlicher Gruppierung nicht ganz vermiffen. Berühmt ist der prächtige Linienfluß, der die Haltung Magdalena's auszeichnet. Das herrliche Altarbild in S. Giorgio in Braida, sowie das in derselben Periode gemalte Martyrium der h. Justina in der Kirche gleichen Namens in Padua (leider sehr ungünstig aufgestellt!) läßt uns die künstlerische Feinheit und Gehaltenheit Paolo's bewundern, mit welcher er den ihm gebotenen Stoff im Sinne der Schönheit zu redigiren vermag. Aber gerade dadurch, daß er nicht die Katastrophe selbst giebt und außerdem noch das Pathos der vorbereitenden Momente auf das Möglichste abdämpft, erzielt er eine ergreifende Wirkung. Das Colorit entfaltet in beiden Bildern die ganze sieghafte Schönheit, die ihm in der Zeit seiner höchsten Kraftentfaltung eigen. In diese Zeit wären dann, nach Paolo's Rückkehr nach Venedig, auch die Fresken zu setzen, die er im Palazzo Bellavite auf dem Campo S. Maurizio malte; sie sind spurlos verschwunden.

Im Jahre 1570 ist er wieder für S. Sebastiano beschäftigt; es findet sich eine vom 8. Oktober 1570 datirte Erklärung, in welcher er bescheinigt, eine Theil-Zahlung von 50 Dukaten für ein Werk, welches er eben unter der Hand habe, erhalten zu haben. Unter diesem Werke kann nur das Gastmahl bei dem Pharifäer Simon verstanden werden, das er für das Refectorium des Klosters S. Sebastiano malte (jetzt in der Brera in Mailand); es ist eine freie Variation des Gastmahls von S. Nazaro. Es mochte Anfang 1571 beendet sein. Unmittelbar darauf folgt das Gastmahl bei Levi (eigentlich bei Simon, das er für die Mönche von S. Giovanni e Paolo (jetzt in der Akademie von Venedig) malte. Die Summe, die ihm dafür geboten war, und die Fra Andrea de Buon durch Sammlung aufbrachte, hinderte ihn nicht, das Beste und Tüchtigste, was er zu geben vermochte, zu geben.

Dies Werk ist gezeichnet:

A. D. MDLXXII. Die XX Apr.

Ich stimme dem Urtheil des französischen Kritikers Davessès (Etudes sur la Peinture Vénétienne) bei, welcher der Meinung ist, daß das Gastmahl der Aka-

demie an vollendeter Composition sowohl, wie an Schönheit — oder mindestens guter Erhaltung des Colorits — selbst dem großen Gastmahl im Louvre vorausgehe. Die Raumdisposition ist edler und einfacher, die Figurenzahl beschränkter, die Bildung der Gruppen deshalb gefälliger, das Ganze übersichtlicher und von strengerem Zusammenhalt.

Eine Langtafel läuft unter einer offenen Säulenhalle hin, zu der zwei Freitreppen hinanführen; nach rückwärts gewähren die Hallen den Ausblick auf eine reiche, schöne Palaftarchitektur. Die Bildung der Gruppen wird durch die Säulen der Halle zum Theile vermittelt, zum Theile ausdrucksvoller gemacht; doch herrscht keine Zersplitterung; die Bewegungslinie mindestens führt von Christus ab und zu Christus hin. Die Theilnehmer am Gastmahl erscheinen zumeist in der Tracht der Zeit, die zeitgenössischen Accessorien mangeln gleichfalls nicht; es geht überhaupt nichts über die Stimmung heiteren, behaglichen Existenzgenusses hinaus, in die ein Festmahl edle, geistig gesunde Menschen versetzt; in Christus aber ist die Würde der Persönlichkeit gewahrt. An geistigem Adel scheint mir dieser Christuskopf noch höher zu stehen als jener vielgerühmte in Bellini's Gastmahl zu Emaus.

Unmittelbar nach Vollendung dieses Werkes muß Paolo nach Vicenza gegangen sein, wenn anders die Jahreszahl 1572, welche das Gastmahl im Refectorium des Klosters der Madonna von Monte Berico trägt, keine Fälschung oder falsch gelesene Auffrischung der umfassenden Restauration ist, welche dies Werk nach den Verletzungen von 1848 erfahren hat. Doch spricht für die Richtigkeit der Bezeichnung nicht bloß dies, daß die Composition des Gastmahls der Akademie in einer nur etwas conciseren Form wiederkehrt, sondern daß auch Gruppen und Typen jener Composition hier in der Genauigkeit der Copie wieder erscheinen. Das ist um so bedeutamer, als hier ein ganz anderer Stoff als dort behandelt wird, nämlich das Gastmahl, das Gregor der Große den Armen giebt, wobei Christus als Gast erscheint. Die Armen suchen wir allerdings vergebens, es sind zumeist Männer in Prunkgewandung, welche der Mahlzeit beiwohnen. Einzelne zu stark genrehafte Motive möchte man gerne missen; so z. B. wenn einer der Gäste mit einem großen Augenglas die Gestalt Christi mustert. Von der ursprünglichen Farbe darf wohl kaum mehr gesprochen werden.

Vielleicht machte die stark genrehafte Haltung des Gastmahls des h. Gregor von sich sprechen; kurz die Dominikaner von S. Giovanni e Paolo fanden es plötzlich heraus, daß das Gastmahl, das Paolo in ihrem Refectorium gemalt, allzu weltlich sei, und der Künstler hatte sich dieserhalb am 18. Juli 1573 vor dem Tribunal der Inquisition zu verantworten.

Das Tribunal hielt ihm vor Allem vor, daß der Gläubige an den »Narren, betrunkenen Deutschen, Zwergen und andern Albernheiten« gegründetes Aergerniß nehmen müsse, desgleichen daran, daß die Magdalena fehle. Paolo meint schlichtern, Maler hätten doch gleich Dichtern und Narren die Freiheit, den vom eigentlichen Hergang nicht occupirten Raum mit Gestalten eigener Erfindung auszufüllen. Daraufhin bedeutet man ihm, daß er durch solches Thun in den Verdacht kommen müsse, die Gebräuche der katholischen Kirche verspotten und herabsetzen zu wollen, wie dies jetzt in Deutschland und in anderen, von der Ketzerei heimgefuchten Ländern der Fall sei. Paolo wehrt sich gegen solche Zuthung und beruft sich auf Michel Angelo, der sich im jüngsten Gerichte in der

Sixtina gleichfalls manche Freiheit genommen. Man läßt folche Weigerung nicht gelten und fordert Paolo auf, binnen drei Monaten nach den Absichten der Inquisitoren das Werk abzuändern.

Die Aenderungen Paolo's beschränkten sich darauf, daß er das der Nase eines Dieners entströmende Blut, das den Inquisitoren gleichfalls ein Aerger-niß verursacht hatte, wegwischte und an das obere schmale Gefims der Pfeiler des Treppengeländers hinschrieb: *Fecit D. Covi. Magni. Levi. Lucae Cap. V.*; so machte er aus dem Gaßmahl bei Simon, dem die Magdalena gemangelt hatte, ein Gaßmahl bei Levi, wo man zwar den reichen Pharifäer (Simon), nicht aber den Zöllner (Levi) sieht. Wollte sich Paolo in dem vollendeten Werke zu um-faffenderen Aenderungen nicht bequemen, so zeigt sich der Einfluß der Ver-mahnung des S. Uffizio um so deutlicher in dem Gaßmahl, das er um diese Zeit für das Servitenkloster malte und das sich nun schon seit 1665 in Paris (Louvre, Salon Carré) befindet. Auch dieses bringt eine Darstellung des Gaßmahls bei Simon; aber vor dem Herrn kniet Magdalena und trocknet dessen Füße, die sie eben gefalbt, mit ihren lang herabfließenden, prächtigen blonden Haarflechten. In allem Nebenfächlichen bescheidet sich hier Paolo in auffallender Weise; Pracht-entfaltung beschränkt sich fast einzig auf die Architektur; die Anwesenden, mit Ausnahme Magdalena's, dann einer Zuschauerin und einer Dienerin sind durch-wegs Männer und zeigen nicht die reichen Zeitcoftüme, sondern die durch Tra-dition vorgefchriebene Gewandung. Christus ist von edler würdiger Bildung und dabei von strengem feierlichen Ausdruck. In der Höhe halten zwei Engel ein Spruchband, auf welchen die Worte zu lesen:

Gaudium in coelo super uno peccatore poenitentiam agente etc.

Selbst die Farbenstimmung ist weit kühler, ruhiger als in dem großen Gaß-mahl, mag man dabei immerhin die »Reinigung« in Anschlag bringen, welche das Bild 1665 erfahren hat.

Den zu Ehren des Einzugs Königs Heinrich III. von Frankreich (17. Juli 1574) am Lido errichteten Triumphbogen hatten, wie wir oben bei Tintoretto gesehen, dieser und Paolo mit Malereien in Chiaroscuro zu schmücken.

Damit schloß für einige Zeit die Reihe der von Paolo im Auftrag der Re-publik unternommenen Arbeiten, um erst in großartiger Weise zu der Zeit wieder aufgenommen zu werden, da die durch die Brände von 1574 und 1577 nothwendig gewordenen baulichen Restaurationen des Dogenpalastes beendet waren. In-zwischen ist es eine große Zahl von Privat-Aufträgen für Oel- und Freskomalereien, welchen Paolo nachzukommen hat; nur die hervorragendsten davon mögen Er-wähnung finden. Mit Zelotti arbeitete er im Palazzo Capello (Rio di S. Paolo), und zwar malte er selbst im zweiten Stockwerk, während Zelotti die Aus-schmückung des ersten Geschosses besorgte. Die Fresken Paolo's wurden schon zu Boschini's Zeit durch Brand zerstört. Die des Zelotti sah noch Zanetti, der deshalb Ridolfi's Fehler corrigiren konnte, welcher Paolo im ersten Stockwerk malen ließ. Gleichfalls zerstört sind dann die Fresken, mit welchen er den Hof der Casa Cocina (zu Zanetti's Zeit war noch ein Lautenspieler sichtbar), dann den Porticus des Palastes des Francesco Erizzo, endlich die Fassade des Palastes des Girolamo Grimani ausstattete. Günstiger war die Zeit jenen Fresko-Ma-lereien, mit welchen er um diese Zeit einen Saal und ein Zimmer in einer Villa



Verlobung der l. Katharina. In der Kirche Sta. Caterina in Venedig.

zu Magnadole im Distrikt Motta im Trevisanischen ausschmückte. Wie zu Tiene und Mafer ist auch hier wieder die Belegung und Gliederung der Wandflächen durch reiche Scheinarchitektur zu Stande gebracht. Der Thür gegenüber befindet sich der prächtige Marmorkamin; die Langwände werden durch Karyatiden in Chiaroscuro, die ein reiches Karnies tragen, in je zwei Bildfelder gegliedert; die Stoffe, welche Paolo als Gegenstand der Darstellungen wählte, sind: Antonius bei Kleopatra zu Gaste, die Familie des Darius; Hannibal's Schwur und die Gründung Karthago's. Das »Gastmahl der Kleopatra« zeigt nichts mehr von der Einfachheit, mit welcher derselbe Stoff in Tiene zum Vortrag kam. Man merkt es, die Reihe jener großen prächtigen Gastmähler, mit welchen er die Refectorien der Hauptklöster Venedigs schmückte, liegt zwischen diesem und jenem Werke. Die offene Loggia, in welcher das Gastmahl stattfindet, läßt das Auge auf eine Reihe prächtiger Architekturwerke schweifen, seitwärts ist ein Musikorchester postirt, zahlreiche Diener und Dienerinnen eilen ab und zu. Kleopatra selbst, schön, stolz, übermüthig, kokett, ist wiederum in dem Momente dargestellt, da sie die kostbaren Perlen in den Becher wirft. Die Familie des Darius ist eine freie Wiederholung des früher genannten großen Oelbildes. Hannibal's Schwur ist eine Composition von großartiger Einfachheit und ergreifender Kraft der Empfindung. Der junge Hannibal kniet vor einem Altar des Jupiter und Herkules und, die rechte Hand auf die Brust gelegt, leistet er den Schwur, die zerstörte Vaterstadt, auf deren Trümmer ein neben ihm stehender Priester hinweist, zu rächen. Ernst und traurig schaut Hamilcar dem Acte zu. Auf dem vierten Bilde endlich sehen wir Dido in königlicher Majestät und Pracht, begleitet von reichem Gefolge, der Stelle zuzuschreiten, wo die Abmessung des Platzes stattfindet, auf dem sich die Stadt Karthago erheben soll.

In dem Nebenzimmer malte Paolo den Triumph des M. Furius Camillus und Coriolan vor Rom in je zwei Abtheilungen. Dann auf der Thürseite in zwei kleinen Feldern Cincinnatus vor dem Pfluge und Cincinnatus in Kriegsrüstung. Im »Triumph des M. Furius Camillus« zeigt sich Paolo wahrhaft großartig in Entwicklung und Bewältigung der Massen, die sich gegen den Triumphbogen hinbewegen, der in der Tiefe, rechts vom Beschauer, postirt ist.

In der Begegnungsscene zwischen Coriolan und seinen Verwandten klingt die Bewegtheit der Gemüther voll aus, ohne dadurch nur im Mindesten an Pathos zu streifen.

Alle diese Darstellungen in der Villa zu Magnadole zeigen den völlig ausgereifen Künstler, der über Composition und Formgebung, so wie auch über die malerische Technik mit völliger Sicherheit zu schalten vermag. Die Farbe ist ziemlich gut erhalten, nur die Halbtöne haben durch wiederholt vorgenommene Abwaschungen sehr gelitten. (Anm. 6.)

Von den zahlreichen Oelbildern, welche dieser Periode zugewiesen werden müssen, seien nur einige wenige erwähnt. Sie behandeln zumest religiöse Stoffe; doch Paolo weiß diese in heitere Erdennähe zu rücken, ohne daß auch nur der leiseste Zug von Trivialität dabei unterliefe. Die Verlobung der h. Katharina z. B., in der Kirche gleichen Namens, ist weltlich prächtig und doch von religiöser Empfindung getragen; in Allem, was Mache betrifft, zeigt sie die letzte Höhe von Paolo's vollentwickeltem Stil. Ein Bild von edelster Composition und unübertrefflicher Nobleffe der Farbe ist eine heilige Familie, die sich früher in der Sa-

kristei von S. Zaccaria befand, jetzt aber in der Akademie aufgestellt ist. Interessant ist es, wie Paolo die vornehme Farbenwirkung erzielte: alle hellen, kräftigen Töne sind hier auf die Schattenseite verwiesen; die kühleren, gedämpfteren auf die Lichtseite (er giebt z. B. dem zu Liebe dem h. Franciscus ein graues Ordensgewand statt eines braunen); das Resultat ist dann jene edle, discrete Gesamtf Stimmung, die Verwunderung und Entzücken zugleich erregt. Eine andere heilige Familie in der Kapelle Giustiniani in S. Francesco della Vigna, in deren Composition nur die zu stark geometrisch construirte Diagonale stört, mag vielleicht um einige Jahre früher entstanden sein. Sicher aber gehören in die vorerwähnte Periode eine Reihe herrlicher Oelbilder, die Paolo für die Kirche S. Nicolò de' Frari malte. Von diesen in Composition und Farbe gleich ausgezeichneten Werken befinden sich jetzt die vier Evangelisten, dann die Propheten Jesaias und Jeremias, endlich St. Nikolaus, vom Clerus begrüßt, in der Akademie; eine Anbetung der Könige aber in der Marcusbibliothek und zwar in dem Saale, wo die Kataloge aufliegen. Paolo hat dieses Thema fünf bis sechs Mal behandelt; doch in Bezug auf lebendige edle Composition und vollendete Schönheit der Farbe läßt sich höchstens die Dresdener Replik dem Gemälde in der Bibliothek vergleichen.

Eine ganze Reihe religiöser und weltlicher Bilder könnte hier noch angeführt werden. Ohne daß Paolo mit der Haft des Tintoretto malte, ist seine schöpferische Thätigkeit doch erstaunlich fruchtreich. Dies erklärt sich nur dadurch, daß künstlerische Besonnenheit über den unversechlichen Reichthum seiner immer frischen bildnerischen Phantasie vernünftig zu schalten weiß, und dann dem Meister eine in der Zeichnung völlig sichere Hand und eine ebenso sichere, feste, frische Pinselführung zu Dienste steht. Der Wiederbeginn seiner Thätigkeit im Dogenpalast dürfte kaum vor dem Zeitpunkt des zweiten Brandes (20. December 1577) stattgefunden haben; dann aber war er dort fortlaufend beschäftigt, so daß wir im Dogenpalast die schönsten Werke seiner letzten Lebensjahre zu suchen haben.

Zunächst malte er das Plafondbild im Anti-Collegio: Venezia auf dem Thron. Es ist sein einziges Frescobild im Palazzo Ducale; die Farbe hat sehr stark gelitten, an vielen Stellen brandig gewordenes Roth hat dem Bilde jede Harmonie genommen. Dagegen zeigen die vier Zwickelbilder in Chiaroscuro — allegorische Gestalten — ihn in ganzer Größe und Schönheit. Eine weit umfangreichere Thätigkeit entfaltete er dann in der Sala del Collegio. Hier malte er zuerst oberhalb des Thrones zum Andenken an den Sieg von Lepanto (1571) den Heiland in der Glorie, unten den Dogen Sebastiano Venier (den Sieger), ferner Venezia, Fides, St. Marcus und St. Justina, endlich Agostino Barbarigo. Zu beiden Seiten dieses Gemäldes befinden sich zwei Clairobscur: St. Sebastian und St. Justina. An dem oberen Theile der Hauptcomposition mag eine rigorose Kritik Manches auszusetzen haben, vor Allem an der Haltung Christi, die von unschöner Gezwungenheit nicht freizuprechen ist; im unteren Theile jedoch ist Alles in lauterer Schönheit aufgelöst, ja ich meine, jene knieende auffchauende Frauengestalt in lichtem Gewande, welche die Fides darstellt, hat an Adel, Schönheit und Anmuth des Linienflusses kaum ein Pendant in der gesammten venezianischen Malerei. Der Doge, von den Schutzheiligen Venedigs dem Heiland empfohlen, wendet sich mit lebhafter Begeisterung zu diesem empor; Justina und Marcus sind Gestalten von lauterer Schönheit und Würde. Der Plafond dieses Saales hat seinen gesammten malerischen Schmuck durch Paolo erhalten; er besteht aus elf farbigen Gemälden und sechs Clairob-

scurs. Die drei Mittelstücke stellen dar: eine thronende Venezia, bei ihr die Gerechtigkeit und der Friede; Fides, Mars und Neptun, als Repräsentanten der Macht der Republik. Die acht umlaufenden Bilder repräsentiren in acht schönen Frauengestalten: die Treue, das Glück, die Milde, die Wachsamkeit, die Mäßigung, die Vergeltung, die Philosophie, die Einfalt. Hier wie anderswo in Allegorien kam es Paolo keineswegs darauf an, mit viel Klügelei den abstracten Begriff zu erschöpfender Deutung zu bringen; die Schönheit der Form und der malerische Reiz bleiben ihm erster und letzter Zweck. Edel schöne Frauen malt er, und wenn er der einen ein Lamm an die Seite giebt, so muß dies genügen, sie als Sanftmuth zu charakterisiren; eine andere mit einem Spinnengewebe hat uns die Dialektik resp. die Philosophie, eine dritte, die in ihrem Schooß Mitren, Kronen u. dgl. birgt, die Vergeltung zu bedeuten u. f. w. Am Klarsten kommt der abstracte Begriff in der Fides zur Erscheinung, doch auch hier ganz in concretes Leben umgesetzt. Ein starker Zug nach oben hebt gleichsam die ganze Gestalt empor; himmlischer Enthusiasmus verklärt das Antlitz: das ist der Glaube, der aus der Irriß der Erde empor zur Höhe leitet. Und ist jene thronende Venezia, bei der gleichsam jede Linie melodisches Leben athmet, etwas anderes als eine thronende Fürstin dieser Erde? — Der Schönheitsinn Paolo's feiert hier überall die reinsten Triumphe; wie in jedem großen Kunstwerke ist die Brücke von der Wirklichkeit zum Ideal geschlagen; das Himmlische hat irdische Form angenommen, das Irdische wandelt unter uns, aber in himmlischer Verklärung.

Unterdeffen hatte man auch mit der malerischen Ausschmückung der Sala del Maggior Consiglio begonnen. Jacopo Soranzo, Francesco Bernardi, Jacopo Marcello und Jacopo Contarini bildeten die Aufsichts-Behörde der Arbeiten im Dogenpalast. Der Kamaldulensermonch und Historiograph Girolamo Bardi war beauftragt, die Stoffe zu bestimmen, welche in den einzelnen Gemälden behandelt werden sollten. Von Paolo sind in diesem Saale drei Deckenbilder und ein Wandbild. Die Deckenbilder stellen dar: Smyrna's Eroberung (1471), Skutari's Vertheidigung (1474) und die Apotheose der Venezia, das Wandbild: des Dogen Andrea Contarini Rückkehr vom Siege bei Chioggia (1380).

In den beiden Gemälden »Skutari's Vertheidigung« und »Smyrna's Eroberung« giebt Paolo keineswegs Schlachtenbilder; mit seinem künstlerischen Takt wählt er eine Episode, die sich künstlerisch bequem bewältigen läßt, als eigentlichen Gegenstand der Darstellung, und drängt das allgemeine Ereigniß in den Hintergrund, demselben nur eine Stellung als Commentar des künstlerischen Hauptergangs belassend. So bildet den eigentlichen Gegenstand der Darstellung in »Skutari's Vertheidigung« eine Gruppe Gefangener und Schutzflehender, darunter als Hauptperson ein herrlich schönes Weib in orientalischer Gewandung — und in »Smyrna's Eroberung« nur ein kleiner Trupp von Kriegern, der die Waffen gegen die im Hintergrund gelegene Stadt richtet.

Bei solcher Auffassung und Gestaltung des Stoffes konnte dann Paolo allen Adel der Composition und der Formgebung, der ihm eigen, und alle ausgeglichene Harmonie, allen Schmelz und allen Glanz der Farbe ungehindert entfalten.

In der »Apotheose der Venezia« schafft er die letzte und höchste monumentale Verherrlichung des Venezianischen Staates; der Stolz des venezianischen Bürgers eifert den Künstler zur höchsten Kraftentfaltung an. Man könnte sagen,



Thronende Venezia mit Gerechtigkeit und Frieden.
Deckengemälde in der Sala del Collegio im Dogenpalast.

diese olympischen Götter, diese allegorischen Repräsentanten der Kraft, des Ruhmes, des Reichthums u. s. w. seien conventionelle Typen, das Ganze doch nicht mehr als ein prächtiges Repräsentationsbild. Wer nach umlaufenden Sentenzen zu richten gewohnt ist, wer also meint, aus jeder allegorischen Gestalt blicke nur das Gespenst des abstracten Begriffs, der mag sich mit solchem Urtheil bescheiden, wer nur das Gebotene selbst zu sich sprechen läßt, der wird auf das Tiefste empfinden, daß freudige, aus der Tiefe des Künstlergemüths hervorgequollene Begeisterung dieses Werk durchaus durchpult, die Haltung von Composition, Formengebung und Farbe bestimmt. Der Sieg bei Lepanto (1571) läßt noch einmal das alternde Staatswesen in der Machtfülle seiner Jugend erscheinen, es in vollem Ruhmesglanze strahlen; Paolo's Apotheose ist die künstlerische Verklärung dieses letzten großen Moments.

Die Composition baut sich auf mit Rücksicht auf Untensticht. Zuerst entfaltet sich die Machtfülle und Herrlichkeit des irdischen Venedigs, Repräsentanten des Volkes, zwei Wachthabende auf prächtigen sich hochaufbäumenden Rossen nehmen den untersten Plan ein; dann folgt eine reiche Marmoralustrade, besetzt mit prächtig-schönen Frauen, darstellend gleichsam die Blüthe eines Genusses freudigen Culturlebens, das sich allein auf den Grundlagen der Macht und des Reichthums zu entwickeln vermag.

Wenn man an die Beschreibung jenes Festes denkt, das der Senat Heinrich III. zu Ehren im großen Rathssaal gab, wobei zweihundert der schönsten Patrizierfrauen Venedigs, ganz in Weiß gekleidet und mit Perlen und Diamanten bedeckt, dem König Spalier bildeten, so daß dieser vermeinte in einen Hofftaut von Göttinnen und Feen zu treten (*Feste e Trionfi fatti dalla Signoria di Venezia nella venuta di Henrico III. descritte da Rocco Benedetti. Roma 1574*), so zeigt sich wohl deutlich, wie unmittelbar Paolo's Inspirationen aus der Wirklichkeit geschöpft sind. Seine Frauen zeigen hier wie sonst eine entwickelte reife, doch nicht überreife Schönheit; zarten halbwüchsigten Mädchentypen begegnet man bei ihm eigentlich nie. Er war da das Kind seiner Zeit und seines Volkes: die Begeisterung des Jünglings und jugendlicher Zeitalter gehört dem werdenden, das Ideal des Mannes und einer gesunden, kräftigen, positivistischen Kultur ist die physisch und geistig vollentwickelte Frau.

Den Uebergang von dem irdischen Venedig zu den himmlischen Repräsentanten seiner Macht und Größe machen die Helden des Freistaates; dann folgen die Götter als Repräsentanten der verschiedenen Eigenschaften der Republik, endlich Venezia selbst, in der Höhe thronend, von der Göttin des Ruhmes gekrönt.

Was die Durchführung betrifft, so zeigt auch diese, wie Paolo bestrebt ist, das Beste und Letzte zu geben, was in seiner Kraft liegt. Die Formgebung bewahrt Adel und Größe in der Ruhe sowohl wie in der Bewegung; das Nackte, zwar hier wie sonst bei Paolo in erster Linie mit Rücksicht auf die Wahrheit der malerischen Erscheinung, nicht aber auf haarscharfe anatomische Richtigkeit behandelt, wirkt, wie z. B. in der Ceresfigur, wahrhaft bestrickend durch den Formenwohlklang und die Wahrheit des Incarnats; es ist als kreisendes lebendiges Blut durch die Adern. Die Färbung ist um einen Ton tiefer gehalten als dies sonst im Allgemeinen bei Paolo der Fall; um kräftigere Lichte und kräftigere Schatten, und damit eine energichere und auf die Ferne stärker wirkende Modellirung zu erzielen, setzte er stellenweise auf die dünnflüssige Laifarfarbe eine pastose Deckfarbe,

ohne doch damit der Nobleffe der Haltung, der Leuchtkraft und Durchfichtigkeit des Colorits Eintrag zu thun.

In der Apotheofe der Venezia fteht Paolo's Genius auf feiner Sonnenhöhe; die Dämmerfchleier des Niedergangs, gleichfäm wie ein Vorzeichen des nahen Todes, fallen fchon auf fein letztes Werk im Dogenpalaf, auf das Wandbild, das den Einzug des Andrea Contarini nach dem Siege bei Chioggia zum Gegenfande hat. Vielleicht konnte hier Paolo trotz beftem Willen dem Figurenreichthum nicht entgehen und fein künftlerifches Feingefühl für Bildung und Auseinanderhaltung der Gruppen fich nicht bethätigen; doch auch in der Farbengebung zeigt fich ein Nachlaß künftlerifcher Kraft. Sie hat eine allzutiefe Haltung; Licht und Schatten fondern und ordnen fich nicht zu genügenden Maffen, um der durch den Figurenreichthum zerftreuten Composition einigermaßen entgegenzuwirken. Schöne Details bietet felbftverftändlich auch dies Werk in Fülle. Außerdem braucht kaum befonders gefagt zu werden, daß es trotz feiner Mängel, verglichen mit den andern Wandgemälden, noch immer den edelften Eindruck erzielt.

Leider wurde die Aenderung in der malerifchen Technik, die in der Apotheofe fo discret auftritt und die beabfichtigte günstige Wirkung erzielt, in den Tafelbildern diefer letzten Zeit zur bleibenden Manier und ift ein Zeichen des Nachlaffens der künftlerifchen Delicateffe und coloriftifchen Feinfühlichkeit, die fonft Paolo fo fehr auszeichnet. Während gewöhnlich feine Bilder durch die ausgezeichnet erhaltene Farbe in Erftaunen fetzen, treffen wir folche, auf den Effect hin gemalte Bilder diefer Spätperiode in Folge von Abblätterung der paftofen Deckfarbe nicht felten in traurigem Zustande, wie dies z. B. bei der »Krönung Maria's« (für die Kirche Ogniffanti gemalt, jetzt Akademie) und »der Himmelfahrt Maria's« (für die Kirche Sta. Maria Maggiore gemalt, jetzt gleichfalls Akademie) der Fall ift.

Das letzte Werk, mit welchem Paolo die Sala del Maggior Configlio fchmücken follte, war das Paradies, und zwar nach der Ausfage Ridolfi's, der obere Theil deffelben — Maria in der Engelsglorie — während der untere Theil dem jüngeren Francesco Baffano, der bald nach Paolo's Tode durch Selbftmord endete — zugefacht war. Paolo war fchon mit Anfertigung der Skizze zu diefem Werke befchäftigt, als der Tod der weiteren Ausführung fich hemmend in den Weg ftellte.

Paolo hatte am Oftermontag 1588 an einer mit einem Ablauf verbundenen Proceffion theilgenommen. Bei diefer Gelegenheit zog er fich eine Erkältung zu, fiel in ein hitziges Fieber und farb fchon am 19. April 1588 im 60. Jahre feines Alters. Die Mönche von S. Sebastiano gaben dem Meifter in dankbarem Angedenken feines dortigen Wirkens in ihrer Kirche die Begräbnißftelle. Sein Bildniß in Marmor, durch feinen Sohn Gabriele dort aufgefellt, bezeichnet diefelbe; die fpäter hinzugekommene ftolze Infchrift lautet:

Paulo Caliario | Veronen . pictori | naturae
aemulo | artis miraculo | fuperfite fati |
| fama victuro |

Er hinterließ zwei Söhne, Gabriele und den höher begabten Carletto, der aber fchon in einem Alter von 26 Jahren (1596) farb. Gabriele malte nur gelegentlich; fpäter widmete er fich fogar ganz dem Handel; er farb an der Pest

im Jahre 1631. Benedetto, der Bruder Paolo's, starb 1598. Der innige Zusammenhalt der einzelnen Glieder der Familie Caliarì bewährte sich auch nach dem Tode des Paolo; Benedetto, Gabriele und Carletto malten fort unter der gemeinfamen Firma: Heredes Paoli. Sie behandelten ähnliche Stoffe wie ihr Meister. So besonders Gastmähler, z. B. das in der Akademie von Venedig, dann jenes große in der Kirche von S. Martino in Neapel (ausdrücklich gezeichnet: Heredes Paoli V., also nicht Carletto Caliarì, wie bei Murray angegeben); dann historische Bilder in der Sala del Maggior Consiglio, (Papst Alexander III. im Kloster della Carità und Abreise der päpstlichen und venezianischen Gesandten nach Pavía); eine Anbetung der Hirten im Belvedere in Wien u. s. w. An der Composition dieser Bilder ist meist wenig auszustellen, aber weder der hohe Formensinn Paolo's noch sein Farbengenie ist auf die »Erben« übergegangen. Die Farbe ist schwer, Glanz und Durchsichtigkeit mangelt ihr.

So tritt Paolo ab, noch im Vollbesitze seiner Kraft, die Apotheose der Venezia, als die Apotheose des eigenen Genies zurücklassend. Ganz und gar wurzelnd in der geistigen Anschauung seiner Zeit und des Bodens, auf dem er geboren, dazu durch und durch ein lauterer Künstlernaturell, hat er den entschlosseneren Naturalismus der Veronesischen Maler als kräftige Stütze der venezianischen Kunst zugebracht, zu einer Zeit, da Tintoretto's excentrisches ungestümes Naturell den Sturm lauf gegen dieselbe begonnen hatte. Und blieb er auch den Principien der heimischen Malerschule, sowohl in Bezug auf Naturanschauung wie auf malerische Behandlung stets getreu, so hatte sich doch im Wettstreit mit den großen Venezianern seine Formengebung zu jener Größe und Nobleffe, sein Colorit zu jener sieghaften Schönheit emporgerungen, die wir an ihm so bewundern.

In seinen Werken begegnet man keiner entfesselten Leidenschaftlichkeit; für das Excentrische, Bizarre ist darin kein Raum; das Unzulängliche, Bedürftige findet darin keine Sprache: die Natur erscheint im Festgewande der Freude, und die Menschen sind ausgeföhnt mit dieser Natur; die Krankheit des Spiritualismus hat ihre Genüßfähigkeit nicht geschwächt, und in Selbstgenüßsamkeit wandeln sie deshalb, olympischen Göttern gleich, ihren Lebensweg.

Fragen wir nach dem Charakter Paolo's? In seinen Werken liegt er beschloffen. Ein wie glückliches Dasein muß er gelebt haben, da er so unversiechlich aus dem Borne innerer Harmonie, inneren Friedens, innerer Heiterkeit schöpfen konnte!

Uebersicht

über die bedeutenderen Werke Paolo's, welche im Texte nicht zur Erwähnung kamen.

Venedig.

Akademie.

- Ezechiel und Jesaias, Clairobscur aus der Kirche S. Nicolò de' Frari.
- Madonna del Rosario aus der Kirche S. Pietro in Murano.
- Engel mit den Marterinstrumenten.
- Verkündigung (aus der Scuola de' Mercanti).
- Christus zwischen den Schwächern (aus S. Nicolò de' Frari).
- Vier Geschichten der h. Christina (aus S. Antonio in Torcello).

Palazzo Ducale.

- Raub der Europa; eine der beliebtesten Compositionen Paolo's. Der Stoff naïv, frisch empfunden, gewiß der Jugendzeit des Meisters angehörig. Paolo malte das Bild für Jacopo Contarini; durch Legat des Bertuccio Contarini kam es in den Dogenpalast.

Palazzo Manfrin.

- Hebe reicht Jupiter die Schale. Plafondbild, früh, nicht gut erhalten.

S. Andrea.

- Hieronymus in der Wüste.

S. Francesco della Vigna.

- Christi Auferstehung.

S. Giuliano.

- Todter Christus von Engeln gestützt; Abendmahl; diese so wie zwei Bilder in S. Pantaleone von sehr leichter Mache.

Il Redentore.

- Christi Auferstehung (Sakristei).

S. Sebastiano.

- Taufe Christi (durch Restauration ganz verdorben).
- Christus am Kreuze (wahrscheinlich 1569).
- Madonna mit dem Kinde (kleines Juwel).

Murano.

S. Pietro.

- Hieronymus in der Wüste.

Bergamo.

Accademia Rocchi-Carrara.

- Sta. Cristina, Almosen vertheilend.

Brescia.

In S. Afra.

- Das Martyrium der h. Afra.

Florenz.

Die Uffizien-Galerie führt vierzehn Nummern unter Paolo's Namen an, darunter einige Skizzen. Erwähnt seien ein gutes männliches Portrait (No. 603), dann eine Marter der h. Katharina, ein Werk, das aus dem Besitz des Paolo del Sera, wo es Ridolfi sah, dahin kam.

Die Pitti-Galerie enthält in zehn Nummern Werke des Paolo, darunter jene vier Darstellungen aus der h. Geschichte (Darstellungen im Tempel, Taufe Christi, Christus nimmt Abschied von seinen Jüngern, und die Marien am Grabe Christi), die nach Aussage des Ridolfi Paolo eigens für den Herzog von Toscana anfertigte.

Genua.

Pal. Brignole.

Judith »ist wenigstens noch ein prächtiges Farbenbild«.

Mailand.

Erera enthält sieben Nummern, darunter eine Anbetung der Könige, St. Gregor und Hieronymus, dann St. Ambrosiana und Augustin (meist Orgeldecken in der Kirche Ognissanti in Venedig), ferner St. Antonius der Abt mit zwei Heiligen. No. 570 (ein Abendmahl) wird den »Erben« zugewiesen werden müssen.

Rom.

Vatican. Pinakothek.

Traum der h. Helena.

Akademia di S. Luca.

Vanità.

Pal. Doria.

Engel mit Tamburin. — Kreuzabnahme. — Frauenportrait.

Capitolinische Galerie.

Raub der Europa, wahrscheinlich jenes Exemplar, das sich im Nachlass des Künstlers befand.

Vicenza.

Sta. Corona.

Anbetung der Könige (stark nachgedunkelt).

Berlin.

In der Galerie der K. Museen gehen zwölf Nummern auf seinen Namen, darunter fünf allegorische Gemälde aus dem Fondaco dei Tedeschi (Sala dei banchetti).

Dresden.

Dresden besitzt elf Gemälde Paolo's, durchaus von hervorragendem Werth. Die vier bedeutendsten jedoch (Anbetung der Könige, Hochzeit zu Cana, Madonna mit Heiligen und Kreuztragung) sind jene, welche Paolo direkt im Auftrage des Herzogs von Modena malte und die dann mit andern Schätzen von dort aus nach Dresden kamen.

Wien.

Die Belvedere-Sammlung führt circa 20 Nummern unter dem Namen Paolo auf; das bedeutendste Bild ist: Christus heilt die Schwiegermutter des Petrus, das Paolo für die Kirche S. Bernardino in Verona malte und das Stil und Farbe in nächster Nähe der Orgeldeckel in S. Sebastiano weist.

Paris.

Das Louvre-Museum besitzt außer den beiden Gastmählern noch zehn Nummern zumeist von hervorragender Schönheit. Ich erwähne: Susanne im Bade (Replik des Dresdener Bildes); zwei heilige Conversationen; Frauenportrait; Loth und seine Töchter.

England weist eine ziemliche Anzahl von Werken Paolo's auf, doch sind diese zumeist in Privatbesitz, so bei Lord Damby die aus der Galerie Orléans herrührenden vier schönen Allegorien; bei Lord Yorborouge: Tempelaustreibung, Rebekka; eine Nympe und eine Taufe Christi bei Sir Peter Norton u. f. w.

Die Universitäts-Galerie zu Oxford besitzt eine schöne »Verlobung der h. Katharina«.

Anmerkungen.

Ann. 1. Das vorliegende Kapitel war schon im Druck, als mich meine Wanderungen in Italien wiederum nach Verona führten; hier hatte ich nun die Freude, im Atelier des um die Kunstgeschichte Verona's hochverdienten Malers Pietro Nanin die von ihm im Palazzo Contarini aufgedeckten und abgelösten Fresken Paolo's zu sehen. Sind dies auch nur dürftige Fragmente des großen Cyklus, so gestatten sie doch völlige Einsicht in die Art und den Umfang der Begabung des jungen Paolo. Er entfernt sich darin schon sichtlich von seinem Meister Badile und läßt sich in seiner Formgebung weit mehr von Cavazzola als von jenem bestimmen. Wie bei diesem zeigt sich ein sichtliches Streben aus der etwas beschränkten Naturanschauung seiner Landsleute zu einer gewissen Idealität der Formen und Typen hindurchzudringen. Die Freude an reichen architektonischen Hintergründen kommt hier schon völlig zum Ausdruck. Dramatische Bewegtheit ist vollauf vorhanden — doch ist dabei die Klarheit und Durchsichtigkeit der Composition nicht immer gerettet. Immerhin hat man die Ueberzeugung, daß ein frühreifes Genie sich uns hier darstellt, ein Künstlernaturell nicht von besonderer Tiefe, aber mit hohem Schönheitsfönn begabt, glänzend, und dabei leicht schaffend — das im raschen Siegeslaufe die letzte Höhe der Vollendung erreichen wird. Die einzelnen geretteten Compartimente sind folgende:

- 1) Alexander und König Porus.
- 2) Alexander wird vor den Mauern von Persepolis verwundet.
- 3) Weißgekleidete rosenbekränzte Priesterinnen vor dem Bilde einer Göttin.
- 4) Gruppe von Kriegern.
- 5) Porträt einer Frau.
- 6) Zwei ruhende Frauengehalten (wahrscheinlich Thürgiebelfücke).

Diese Freskenreste kommen demnächst in der Pinakothek von Verona zur Aufstellung.

Ann. 2. Nicht Fontana, wie die Annotatoren des Vasari (*Le Monnier*) meinen; der Beweis, den Bernasconi (o. c. pag 333 sq.) dagegen führt, ist meines Erachtens überzeugend.

Ann. 3. Bernasconi, sonst so gründlich in seinen Angaben, schrieb betreffs der Malereien in Tanzolo: „Il dipinto rappresentante la musica fu trasportato sopra tela, ed ora è nella Pinacoteca del Museo Civico di Verona, donato dal Conservatore dello stesso Museo; degli altri tre non se ne conosce la fine“ (c. c. p. 326 seg.). Wir wissen, daß Paolo's sämtliche Malereien in Tanzolo noch an ursprünglicher Stelle sich befinden. Das Concert in der Pinakothek in Verona (No. 274; 2'7^m x 2'7^m) ist ein Werk aus Paolo's bester und reifster Zeit; es befand sich in einer Villa im Trevisanischen; eine genauere Angabe über dessen Provenienz konnte ich nicht erfahren. Das Concert ist repräsentirt durch drei Frauen, einen Mann und einen Amor — die in edelfööhner Gruppierung sich uns darstellen.

Ann. 4. Ich glaube, ich darf es mir ersparen, Zanotto's Behauptung (in seinem umfangreichen Werke über den Dogenpalast), diese Malereien müßten vor 1550 gesetzt werden, zu widerlegen. Was soll der Grund dafür sein? — Ponchino habe aus Schmerz über den Tod seiner Frau vor 1550 Venedig verlassen und sich nach seiner Heimath Castelfranco zurückbegeben, wo er in ein Kloster trat. Das ist völlig richtig; der von Melchiorre (C. Ms. der Marciana IV. 169. ant. ital.) und dann von Federici (*Memorie sulle Arti Trevigiane, Treviso 1803*) mitgetheilte Contract des Ponchino bezüglich des Altarbildes in S. Liberale in Castelfranco zeigt, daß er 1550 sich schon zu Castelfranco als Klosterbruder befand; aber warum soll er nicht in dieser Eigenschaft im Dogenpalast gemalt haben? Und wie kann man annehmen, daß Paolo, kaum

22jährig, ohne Ruf und Ruhm, von Verona nach Venedig gerufen werde, dort im Dogenpalast zu malen. Dazu kommt, daß das Bild Ponchino's in S. Liberale noch nicht im Mindesten Paolesken Stil zeigt, während Ponchino's Malereien im Dögenpalast ein klavisches Eingehen auf Paolo's Farbengebung und Formen — so weit dies Ponchino möglich — kund geben. — Hier bemerke ich zugleich, daß ich die Malereien in der Stanza dei tre capi del Consiglio dei Dieci absichtlich nicht unter den Werken des Paolo anführte. Nicht einmal das Mittelstück kann ich ihm zueignen. Wie kleinlich und zopfig ist die Gewandbehandlung, wie befangen die Zeichnung, wie dürftig das Colorit, mag dasselbe immerhin in seinem jetzigen Zustande stark verdorben erscheinen. Von Zelotti dürfte nur die eine Frauenfigur mit der Palme herrühren, das Uebrige von einem untergeordneten Nachahmer Paolo's. Sanfovino, der älteste Gewährsmann, erwähnt dieser Malereien gar nicht in seiner Beschreibung des Dogenpalastes. Der erste, der Paolo als Autor nennt, ist Marco Boschini (*Le Miniere della Pittura. Venezia 1664*), darnach Ridolfi u. f. w. In Zutheilung der Stücke an Paolo und Zelotti, hier und da auch noch Ponchino widerstreitet man sich.

Ann. 5. Vergl. *Memorie storico-cronologiche spettanti ai Ambasciatori della Serenissima Repubblica di Venezia spediti a Varii Principi. Cod. Ms. d. Marciana in Venedig, Autori Ital. cl. VII. cod. 169. fol. 21. terg.*

Ann. 6. Ausführlich beschrieben in Lorenzo Crico: *Lettere sulle Belle Arti Trivigiane, Treviso 1833.*

Bezüglich der für dies Kapitel benutzten Quellen verweise ich auf das in der Anmerkung zu Tintoretto Gefagte; besonders erwähnt sei hier nur der treffliche Essay Lübke's über Paolo Veronese in den »Kunsthistorischen Studien« S. 343 ff., der Discorso des Alcardo Alcardi über Paolo Veronese (*Atti della R. Accademia di Belle Arti in Venezia 1872*) bringt keine Daten, nur Reflexionen. Ueber die Veronesische Malerschule bringen Bernasconi's »Studi« (*Verona 1865*) das Beste und Gründlichste. In Cicogna's großem Werke »*Iscrizioni Veneziane*« finden sich, wie über Alles, was Venedig's Geschichte betrifft, die kostbarsten Notizen auch über Paolo zerstreut.

LXXII. LXXIII.

ANDREA UND JACOPO SANSOVINO.

Von

Adolf Rofenberg.

ANDREA PALLADIO.

Von

Robert Dohme.



Andrea Sansovino.

Geb. in Monte San Savino 1460; Gest. daselbst 1529.

Auf der Grenze zwischen dem kräftigen, nach charaktvoller Individualisirung strebenden Naturalismus des Donatello, der durch die unmittelbar auf ihn folgende Künstlergeneration schon mit der malerischen Weichheit und lyrischen Empfindsamkeit Ghiberti's vermählt wurde, und der gefälligen Eleganz des Cinquecento, die mit Einführung gleichartiger, typischer Erscheinungsformen hauptsächlich eine decorative Wirkung anstrebte, steht Andrea Contucci da Monte San Savino. Hebt mit ihm auch bereits die Periode des Verfalls der toskanischen Plastik an, so fehlt doch keiner seiner Schöpfungen jener eigenthümlich fesselnde, schwermüthige Reiz, welcher den Werken der Decadence anzuhaften pflegt. Wie aus den Bildhauerarbeiten der Hadrianischen Zeit klingt auch aus den seinigen das Echo einer grossen Vergangenheit nach, und eine überaus reiche und anmuthige Decoration sucht den Blick von dem Wesentlichen ab- und auf das reizvolle Beiwerk zu lenken, welches das Auge mehr beschäftigt als den Geist. Seine relative historische Stellung in einer Epoche des Ueberganges mindert nicht seine absolute Bedeutung als Künstler: unter den letzten Bildhauern des Quattrocento nimmt er eine der ersten Stellen ein, während er zugleich die Reihe der ausgezeichneten Bildner der Hochrenaissance eröffnet.

Andrea, eines Bauern Sohn, wurde im Jahre 1460 in dem Städtchen Monte San Savino, zwischen Lucignano und Frassineto im Chiana-Thale, geboren. Der Name seines Geburtsortes trat später an die Stelle seines Vatersnamens, wurde aber, vermuthlich aus euphonischen Gründen, in Sansovino umgeändert, ein Name, unter welchem auch sein grosser Schüler Jacopo Tatti berühmt wurde. Wie Giotto, so hütete auch Andrea Contucci in seiner Jugend das Vieh, wobei sich sein künstlerischer Drang dadurch verrieth, dafs er in den Sand zeichnete und

die feiner Obhut anvertrauten Thiere in Erde nachbildete. Bei dieser Beschäftigung, so erzählt Vafari, traf ihn eines Tages der Florentiner Simone Vespucci, der damals Podestà von Monte San Savino war. Dieser fand Gefallen an dem aufgeweckten Knaben und beschloß, die in ihm schlummernden Fähigkeiten weiter



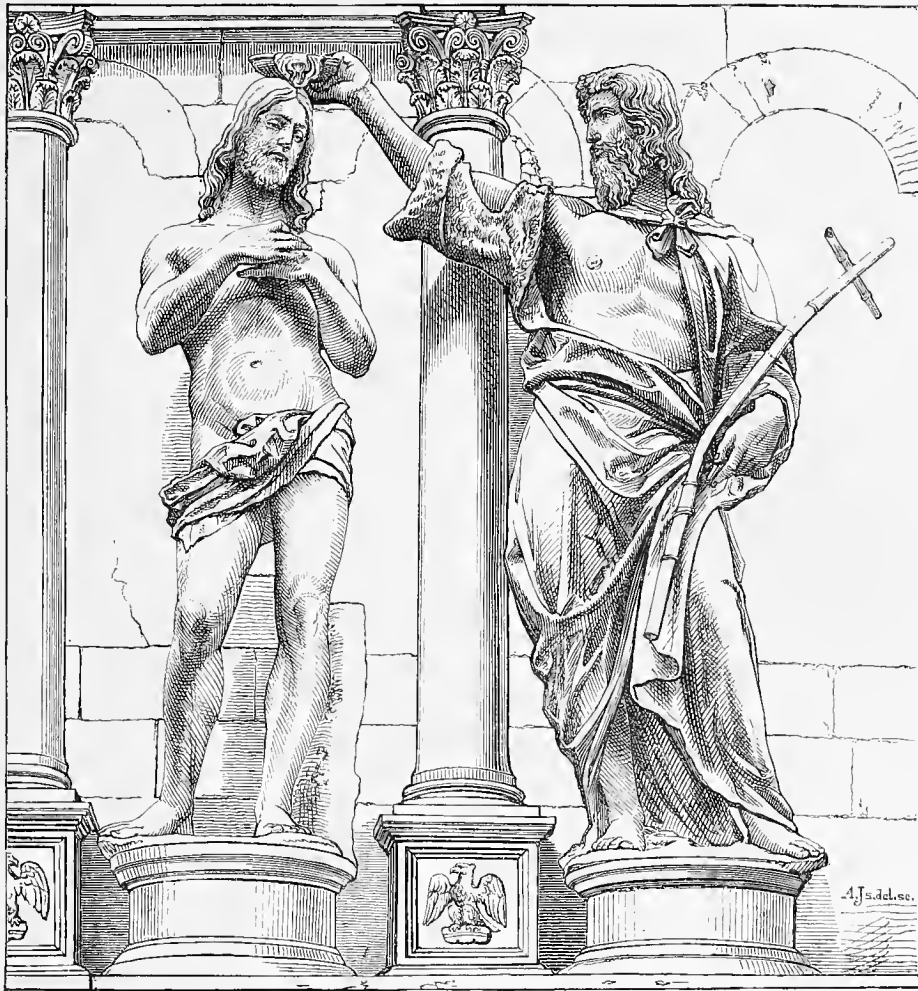
F. A. JORDENS. del. sc.

Terracotta-Altar. Sta. Chiara in Monte San Savino.

auszubilden. Nach Ablauf seiner Anwartszeit nahm er ihn mit sich nach Florenz und gab ihn zu Antonio Pollajuolo in die Lehre. Dieser, der Sohn des Goldschmieds Pollajuolo, der sich unter den Gehülften an Ghiberti's erster Bronzethür befand, erntete seinen Ruhm vorzugsweise als Goldschmied und Bronzebildner. Pollajuolo strebte nach der höchsten Vollendung in der Bearbeitung des Metalls

und demgemäß auch nach der feinsten und schärfsten Durchbildung der Form. Andrea Contucci, der keine Gelegenheit zur Ausführung größerer Bronzearbeiten fand, übertrug diese Vorzüge seines Meisters auf die Behandlung des Marmors.

Neben der Werkstatt Pollajuolo's wird Andrea ohne Zweifel auch fleißig den Garten der Mediceer besucht und dort die antiken Statuen Lorenzo's studirt haben, die damals unter der Aufsicht Bertoldo's, des Donatello'schülers, standen.



Die Taufe Christi. Baptisterium in Florenz.

Zwei seiner ersten Arbeiten, zwei Thonbüsten nach antiken Medaillen, die Kaiser Nero und Galba, mögen unter dem unmittelbaren Einflusse dieser antiken Studien entstanden sein. Ursprünglich zum Kaminschmuck bestimmt, wurden sie später getrennt. Der Galba kam nach Arezzo in das Haus Vafari's, ist aber dort nicht mehr vorhanden. Auch der Carton, den er für seinen Gönner Vespucci zeichnete und welcher die Geißelung Christi darstellte, ist nicht auf uns gekommen. Dagegen hat sich ein drittes seiner von Vafari erwähnten Jugendwerke erhalten, der Terra-

cotta-Altar für die Kirche Santa Agata in Monte San Savino, welcher nach der Aufhebung des Klosters Sta. Agata in die Kirche Santa Chiara gekommen ist. Der obere Aufbau des Altars (f. d. Abbildung) zeigt in der mittleren höheren Nische den heiligen Laurentius, in den kleineren Seitennischen die Heiligen Sebastian und Rochus und in der Lunette zwei Engel, welche eine Krone über dem Haupte Lorenzo's halten. »Die Predella enthält Darstellungen von Martyrien, in der Mitte S. Lorenzo auf dem Roſte und die Dreiviertel-Figuren zweier Heiligen.« Das ganze Werk, welches ſpäter bemalt wurde, zeigt die deutlichſten Spuren des Eklekticismus, welcher damals in der florentiniſchen Bildhauerschule herrſchte, oder doch wenigſtens den unſicheren Geſchmack des Emporfirebenden, der zwiſchen verſchiedenen Einflüſſen hin- und herſchwankt. Während die ſchöne Geſtalt des heiligen Lorenz in ihrem ganzen Arrangement ein unverkennbarer Nachklang von Ghiberti's Stephanus in Or San Michele iſt, verräth die freiere Kopfhaltung und der energiſche Geſichtsauſdruck die Einwirkung Donatello's. An Donatello erinnert auch die bewegte, faſt maleriſche Haltung der beiden Seitenfiguren, die einen wohl-abgewogenen Contraſt zu den geraden Linien der architektoniſchen Einfaffung bildet.

Vafari nennt als nächſte Jugendarbeit Contucci's zwei Pilasterkapitäl für die 1488—1492 von Giuliano da Sangallo erbaute Sakriftei von Sto. Spirito in Florenz, die ſo vortreflich ausfielen, daß er den Auftrag erhielt, die Durchgangshalle zwiſchen der Kirche und der Sakriftei zu erbauen. Auf zwölf Säulen, je ſechs auf jeder Seite, errichtete er ein Tonnengewölbe, welches, wie der ganze Bau, auf's reichſte mit ornamentalen Reliefs verziert war. Sto. Spirito beſitzt in der Sacramentskapelle des linken Seitenschiffes noch eine zweite Jugendarbeit Andrea's, einen mit Statuen und Reliefs reich ausgeſtatteten Altar, welcher auſer den beiden Statuen der Apoſtel Jacobus und Matthäus den kleinen Heiland zwiſchen zwei ſchwebenden Engeln und mehrere Reliefs, die Krönung und die Verkündigung Mariä, die Enthauptung Johannis des Täufers, das Mahl zu Emmaus und eine Pietà, zeigt. Wegen ſeiner ſubtilen, an den Bronzeguß erinnernden Marmorauſführung findet das Werk in Vafari einen enthuſiaſtiſchen Bewunderer, der darin wohl nur dem Urtheil der Zeitgenoffen gefolgt ſein wird. Denn als um dieſe Zeit König Johann II. von Portugal ſich an Lorenzo de' Medici wegen eines tüchtigen Meiſters in Architektur und Sculptur wendete, ſandte ihm dieſer den Andrea. Da nicht anzunehmen iſt, daß der Ruhm des Bildhauers ſchon ſo frühzeitig bis nach Portugal gedrungen, wird man die Erzählung Vafari's wohl ſo auszulegen haben, daß Contucci von Lorenzo dem Könige vorgeſchlagen wurde.

Neun Jahre lang war er als Baumeiſter und Bildhauer für Johann II. und für ſeinen Nachfolger Emanuel thätig. Vafari zählt eine Reihe von Werken auf, unter anderen »einen ſehr ſchönen Palaſt mit vier Thürmen«, von dem er eine Zeichnung geſehen; doch laſſen ſich von den Spuren ſeiner Thätigkeit in Portugal nur die Marmorſtatue eines heiligen Marcus und ein Thonrelief mit einer Maurenſchlacht im Kloster von S. Marco in Coïmbra nachweiſen. Um das Jahr 1500 war er wieder in Florenz. Trotz reicher Bezahlung ſeiner Dienſte gewann das Heimweh und die Sehnuſucht, ſeine Eltern und Freunde wiederzusehen, die Oberhand. Gleich das erſte Werk, welches er in Florenz ausführte, war ein glücklicher Wurf: die Taufe Chriſti über dem Oſtportal des Baptiſteriums. Man muß ſich den zopfigen, erſt von Innocenzio Spinazzi im vorigen Jahrhundert hinzugefügten Engel hinwegdenken, um den ſchönen Rhythmus der Compoſition und

die echt monumentale Würde der stilistischen Behandlung voll und ganz zu empfinden. »Welcher Adel in der Gestalt des Christus! ruft Burckhardt aus, und welche Weihe in Ausdruck und Bewegung!« Der Typus der Köpfe erinnert in feiner milden ernstern Hoheit noch mehr an den lionardesken Stil als Andrea's Erftlingsarbeiten, in welchen man bereits den Einfluß Leonardo's erkennen will. Der Meister vollendete dieses Werk nicht, da ihn ein Auftrag nach Genua rief. Vincenzo Danti legte die letzte Hand an die Täufergruppe, während Contucci in Genua für die Johanniskapelle des Doms eine Madonna mit dem Kinde und einen kleinen Johannes schuf, an denen ebenfalls ein lionardesker Anflug bemerklich ist. Die Vollendung dieses Werkes fällt in das Jahr 1504. Zwei Jahre zuvor hatte er für das Baptisterium zu Volterra ein marmornes Taufbecken mit den Reliefs der vier Cardinaltugenden und der Taufe Christi gearbeitet, welches in der Ausführung jedoch ungleich geringer ist als die der beiden Gruppen, die in der Strenge des Stils und Sorgfalt der Durchführung vortheilhaft an die ältere florentinische Art erinnern.

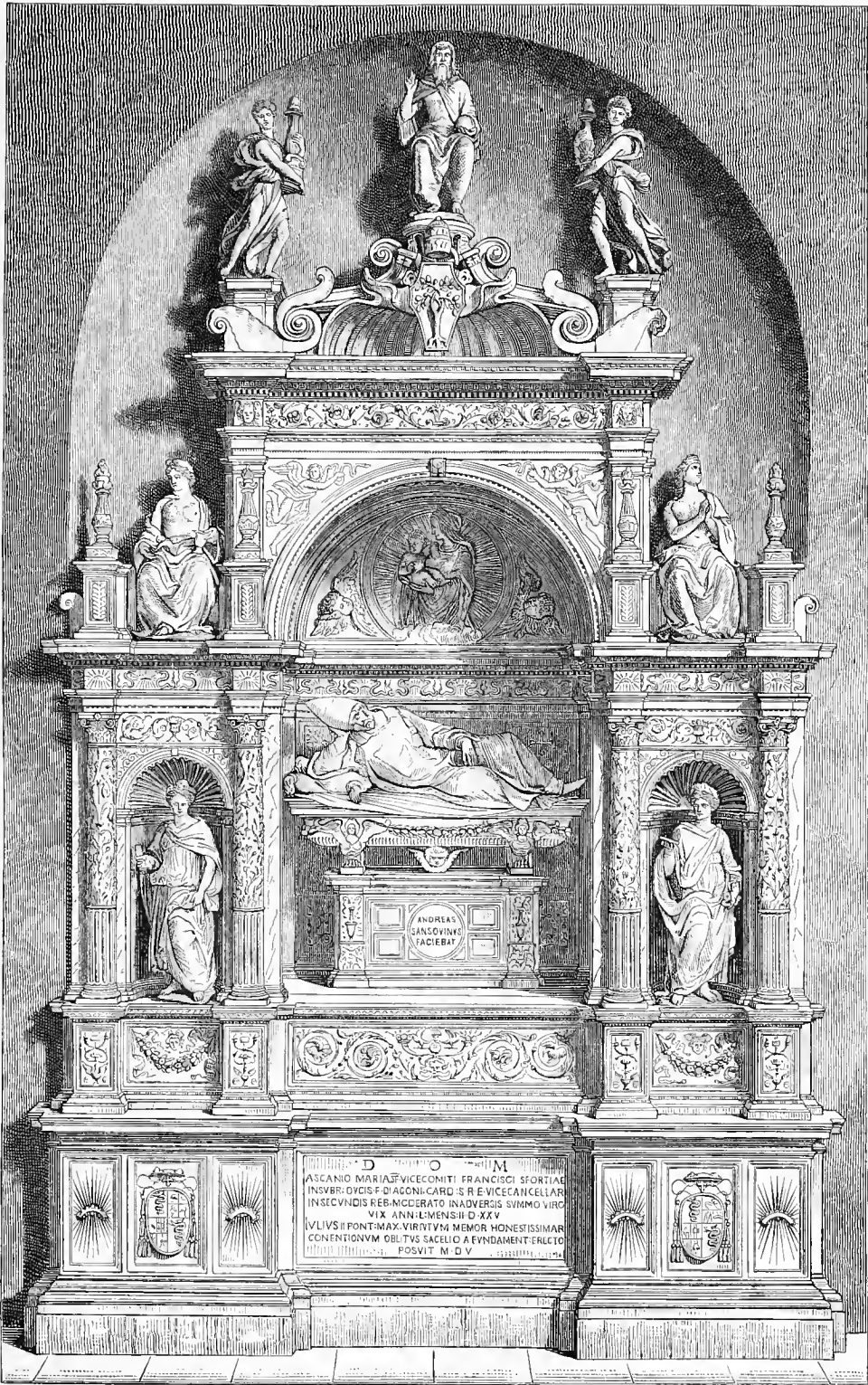
Bald nachdem er die Arbeit für Genua vollendet und selbst aufgestellt hatte, begab er sich nach Rom, wo ihm Papst Julius II. zwei umfangreiche Aufträge ertheilte, die Grabmäler für die Cardinäle Ascanio Maria Sforza und Girolamo Baffo della Rovere im Chor von Sta. Maria del Popolo. In ihnen gipfelt nicht bloß der Ruhm des Meisters, sondern die decorative Sculptur der Renaissance überhaupt, die hier den architektonischen Gedanken des 15. Jahrhunderts, wohl zum letzten Male, mit der antikisirenden, typenschaffenden Formenbildung der Hochrenaissance und der Portraitrealistik des Quattrocento vereinigt. Das Grabmal für Ascanio, welches 1505 begonnen wurde, zeigt in einer stark vertieften triumphbogenartigen Nische auf einem von Löwenfüßen und ernstern Sphinxgestalten getragenen Sarkophage die ruhende Gestalt des Cardinals, der, wie in leichten Schlummer versenkt, das Haupt auf die rechte Hand stützt. (S. d. Abbild.) In der Lünette des Bogens erscheint die Madonna mit dem Kinde in einem Strahlenkranze, von zwei Cherubim umgeben. Das ungemein reich gegliederte Kranzgefirn des prächtig sculpirten Architravs wird von dem Wappen des Cardinals gekrönt, über welchem Christus als Weltenrichter thront. Auf capitälartig geformten Basen stehen zu beiden Seiten des Heilands zwei candelabertragende, langbekleidete Engel, welche in lebhafter Bewegung auf Christus loszueilen scheinen. Rechts und links von dem Todten stehen in Muschelnischen, die von zwei über und über sculpirten korinthischen Säulen eingefasst sind, die Gestalten zweier Tugenden in edel und schwungvoll drapirten Gewändern und auf dem Architrav darüber zwei sitzende, Glaube und Frömmigkeit. Der mächtige Unterbau zeigt aufser der Inschrift auf jeder Seite das von einem Cardinalshut überhöhte Wappen des Prälaten. — Das zweite der Gräber, 1507 begonnen, weicht nur in der Ornamentik von dem eben beschriebenen ab. Während an den gewaltigen Grabmälern, welche die venezianische Renaissance in S. Giovanni e Paolo errichtete, die zahlreichen Figuren mehr decorativ behandelt sind und sich als organische Glieder dem architektonischen Ganzen unterordnen, spielt an den Grabmälern Contucci's die Sculptur der Einzelfigur neben der decorativen Umrahmung zum ersten Male eine selbständige Rolle. Sowohl die im edelsten Naturalismus durchgebildete Gestalt des schlummernd dargestellten Todten, wie die Figuren der vier Tugenden verlangen, für sich aufserhalb des architektonischen Zusammenhanges betrachtet zu werden.

In der unteren Reihe stehen die Tugenden zwar noch in Nischen; aber in noch höherem Grade als auf dem Terracotta-Altar in Monte San Savino bildet ihre Stellung und der breite, massige, sogar etwas schwere Faltenwurf der Gewänder einen scharfen Contrast zu der Ruhe und Regelmäßigkeit der umgebenden architektonischen Linien. Die Portraitfigur in ihrer gefuchten, dem Gedanken der Todesruhe wenig entsprechenden Haltung strebt vollends aus dem Rahmen heraus. Die beiden Tugenden der oberen Reihe haben bereits eine sprechende Geberde angenommen, und in den beiden krönenden Engelsgestalten steigert sich das dramatische Leben zu leidenschaftlicher Bewegung. Bezeichnen die beiden Grabmäler in Sta. Maria del Popolo nach dieser Richtung hin den Uebergang zu den späteren Freigruppen, die auf eine architektonische Umrahmung verzichteten, so



Vom Grabmal des Cardinals Sforza. Sta. Maria del Popolo in Rom.

verrät in der überreichen Ornamentik bereits das Bestreben, den Ernst und die Strenge der architektonischen Glieder in ein heiteres Spiel üppiger Decoration aufzulösen. Die vier Säulen, welche die beiden Nischen umgeben, sind nur unten, etwa bis zu einem Drittel ihrer Höhe, canellirt, während der übrige Theil des Schaftes mit einem fein sculpirten, aufwärts strebenden Pflanzenornament umspinnen ist, welches in dem Capital gewissermaßen seine Fortsetzung findet. In der Belebung der Flächen durch schwungvoll componirte Rankengewinde von graziöser, federnder Leichtigkeit suchen dagegen diese ihres Gleichen in der italienischen Hochrenaissance, deren classische Formenreinheit sich hier noch mit dem malerischen Reize der Frührenaissance paart. Mit feinstem Gefühl sind Licht- und Schattenmassen gegen einander abgewogen, und eben dieser malerische Reiz, der gleichmäßig über das Ganze ausgegossen ist, ruft eine Harmonie des Gesammtein-

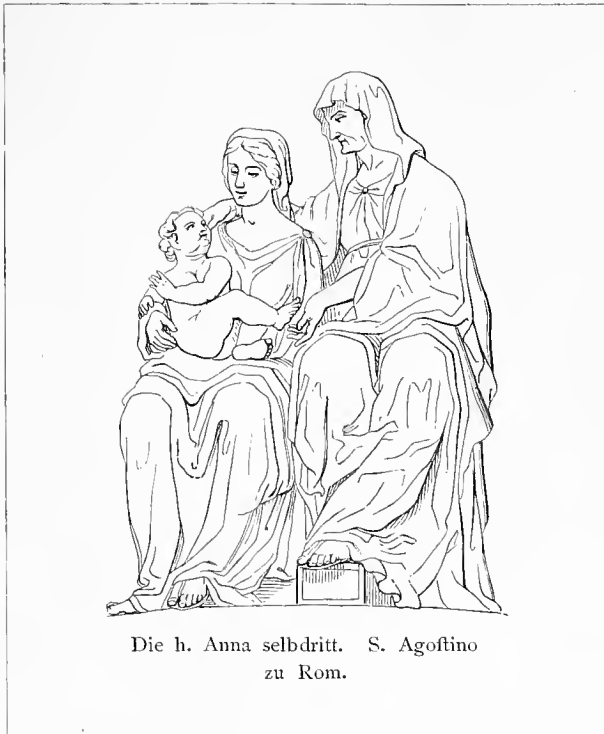


Grabmal des Cardinals Sforza. Sta. Maria del Popolo in Rom.



druckes hervor, die man in dem Verhältniß der architektonischen und figürlichen Theile zu einander vermifst. Durch die majestätische Triumphbogen-Architektur wird auch der Eindruck des Erhabenen wiedergewonnen, den die spielende Decoration fast zu vernichten droht.

Die Freigruppe in S. Agoftino, »die heilige Anna selbdritt«, ein Werk aus dem Jahre 1512, dem letzten seines Aufenthaltes in Rom, bezeichnet sowohl einen Rückfchritt gegen die Statuen der Grabmäler als gegen die älteren florentiner Arbeiten, die noch unter dem Einfluß Donatello's und Verrocchio's standen. Die Gruppierung der drei Figuren feffelt zwar durch ein schönes Linienfpiel; aber in



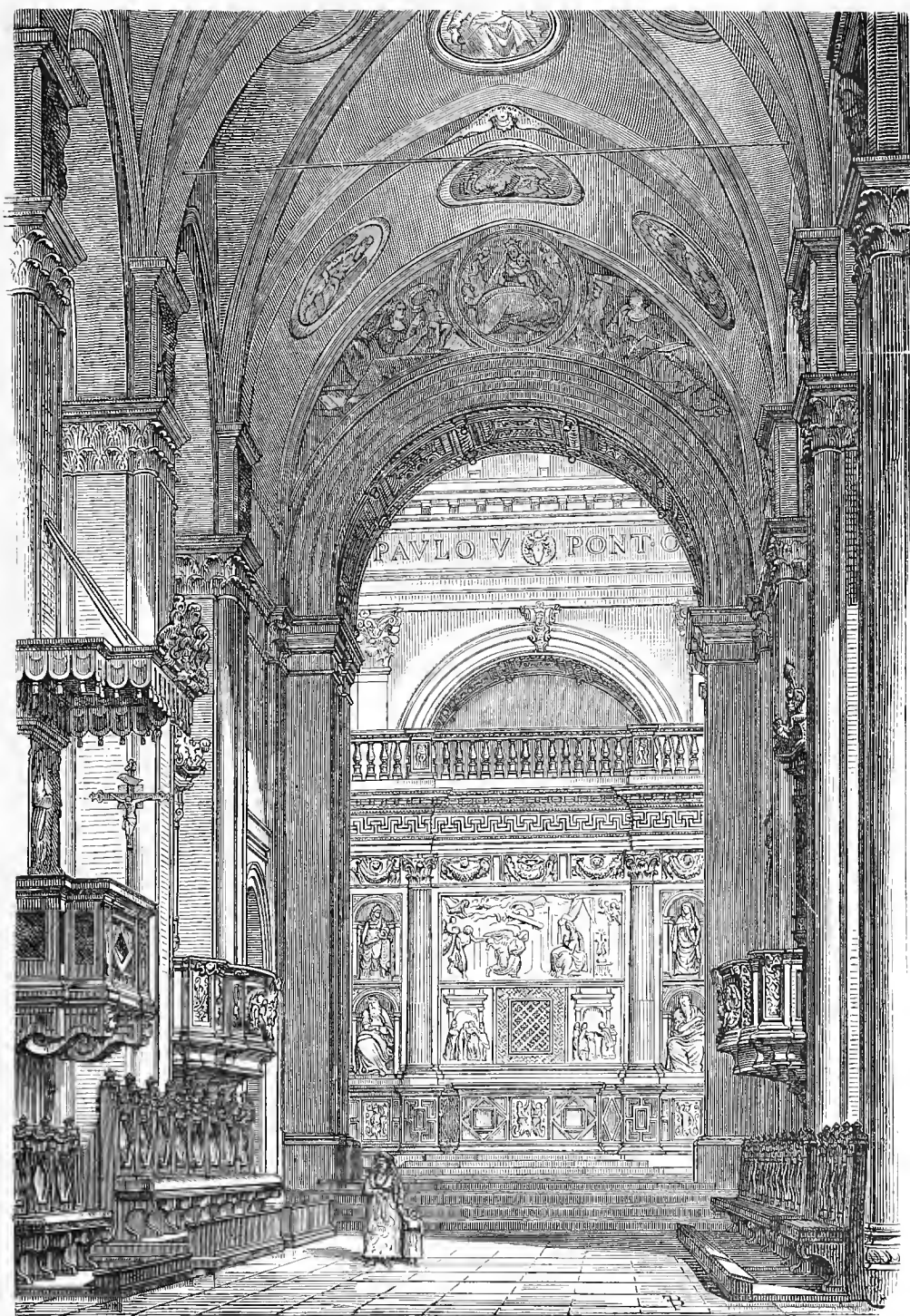
Die h. Anna selbdritt. S. Agoftino
zu Rom.

der Abficht, den Unterschied zwischen den drei Altersstufen möglichft stark zu betonen, ift der Künftler über die Grenze der Schönheit hinausgegangen. Während in den Gefichtszügen der heiligen Anna der Verfall, den das Alter mit fich bringt, fehr naturaliftifch zur Anfchauung gebracht worden ift, fehlt es dem Antlitze der Madonna an Ausdruck und Charakter. Nichtsdeftoweniger fand die Gruppe den lebhaftesten Beifall der Zeitgenossen, der fich fogar in einer großen Zahl von Gedichten Luft machte, von denen hundertundzwanzig unter dem Titel »Coryciana« durch den Druck veröffentlicht worden find. Es fcheint jedoch, als ob diefer literarifche Enthufiasmus mehr auf Rechnung des Bestellers der Gruppe, des deutlichen Protonotars Johann Corycius, zu fetzen ift, der ein freigebiger Mäcen war und dem fich feine gelehrten Schützlinge auf diefe Weise dankbar erzeigen wollten.

Mit dem Jahre 1513 beginnt Andrea's umfangreiche Thätigkeit für die Casa Santa in Loreto, welche ihn bis zu seinem Tode in Anspruch nahm. Die Kirche sowohl wie die Casa Santa ist nach dem Zeugniß Vasari's ein Werk Bramante's. Doch wird die Anordnung des plastischen Schmucks der Casa wohl unter der Leitung Sansovino's erfolgt sein, dem eine große Anzahl jüngerer Kräfte, wie Tribolo, Bandinelli, Francesco da San Gallo, Raffaello da Montelupo, Guglielmo della Porta, Girolamo Lombardo, Mosca u. A. zur Seite standen. Ist unter solchen Umständen die Ausführung der neun großen Reliefs und der sechzehn Figuren sehr ungleich gerathen, so wird das Ganze wiederum wie bei den Prälatengräbern in Rom durch die herrliche Decoration zusammengehalten, die an Reinheit, Adel und Maß noch die der römischen Grabmonumente übertrifft. Die Abbildung gewährt eine Vorstellung von dem architektonischen Arrangement und der plastischen Decoration der Casa. Sansovino's persönlicher Antheil an derselben erstreckt sich nach den Mittheilungen Vasari's auf das figurenreiche Relief der Verkündigung an der auf der Abbildung sichtbaren Westseite — der Engel Gabriel erscheint mit einem ganzen Chor himmlischer Gefährten —, auf den Propheten Jeremias in der Nische darunter und auf die Geburt Christi an der Südseite. Vier andere Reliefs, die Anbetung der drei Könige, die Geburt, die Vermählung und der Tod Mariä, hat Sansovino nur begonnen; die Vollendung derselben mußte er seinen Mitarbeitern überlassen. So reizvoll und subtil die Ausführung der von Sansovino selbst herrührenden Reliefs auch ist, so wenig entsprechen sie in der Unruhe und Ueberfülle der Motive der fast frei herausgearbeiteten Figuren den Stilgesetzen des Reliefs, wie sie Donatello aufgestellt hat. Michelangelo's Deckenmalereien der Sixtina und Raffael's Fresken hatten einen so mächtigen Eindruck unter den Kunstgenossen hervorgerufen, daß sich ihm selbst ein Mann von der Reife und Selbständigkeit Sansovino's nicht zu entziehen vermochte. Unbekümmert um die Grenzen der beiden Künfte nahm er malerische Motive von Raffael unverändert in seine Reliefs hinüber und verwerthete die Typen Michelangelo's für die Propheten und Sibyllen, zu denen er als oberster Leiter des Baues den jüngeren Bildhauern sicherlich die Entwürfe lieferte. Mit den Reliefs der Casa Santa ist die Herrschaft des malerischen Stils entschieden, der den endlichen Verfall der Renaissance-Plastik herbeiführen mußte.

Vasari, der für die Biographie Andrea Sansovino's unsere Hauptquelle ist, erzählt, daß er während seiner Thätigkeit in Loreto jährlich vier Monate Urlaub gehabt, welche er auf seinem Güthen in Monte San Savino der Landwirthschaft widmete. Er fand während der letzten Jahre seines Lebens noch die Zeit, sich mehrfach als Architekt zu bethätigen. So entwarf er für Loreto den Plan zu der Befestigung des Ortes, und in der Heimath erbaute er sein eigenes Haus und für die Mönche von S. Agostino einen Kreuzgang. Dieser aus dorischen Säulen bestehende Kreuzgang ist noch erhalten. Ferner machte er für die Kirche des Klosters den Entwurf zum Querschiff und zu einer Kanzel und für eine zu diesem Kloster gehörige Bruderschaft des h. Antonius die Zeichnung zu einem dorischen Portal, das ebenfalls noch vorhanden ist. Endlich ließ er für die Mönche außerhalb des Thors eine kleine Kapelle erbauen.

Unter seinen letzten Werken nennt Vasari auch die Zeichnung zu einem Haupte für den Aftrologen Meffer Pietro in Arezzo, eine große Terracottafigur des Königs Porfenna für Montepulciano und einen h. Rochus in Lebensgröße aus Thon



Caſa Santa zu Loreto.

für einen ihm befreundeten deutschen Priester, welchen dieser in der Kirche von Battifolle bei Arezzo aufstellen liefs. Dieser Rochus war seine letzte Arbeit. Er starb im Jahre 1529 in Folge einer Fiebererkrankung, die er sich auf seinem Landgute beim Umsetzen von Pfählen zugezogen hatte.



Jacopo Sansovino.

Geb. in Florenz 1477; gest. in Venedig 1570.

Der wohlerworbene und wohlbegründete Ruhm Andrea Sansovino's ist durch den seines Schülers Jacopo Tatti, der den Beinamen des Meisters zu dem feinen machte, in der Folgezeit verdunkelt worden. Während Andrea das zurückgezogene Leben eines Mannes führte, der aufer seiner Kunst nur wissenschaftlichen Bestrebungen in ländlicher Zurückgezogenheit lebte, trat Jacopo, ein rastloser Feuergeist, der von Unternehmung zu Unternehmung eilte, frühzeitig in den Mittelpunkt eines glänzenden Staatswesens, dessen Lenker ihm grosartige Aufgaben stellten. Von leidenschaftlicher Ruhmesfucht verzehrt, sorgte er, der in Rom nicht der zweite sein wollte, unablässig dafür, daß die künstlerischen Kreise Italiens ihn auf seinem einsamen Posten im Norden nicht aus den Augen verloren.

Jacopo Tatti, der Sohn Ser Antonio's di Jacopo Tatti, wurde im Jahre 1477 zu Florenz geboren. Von seinem Vater ursprünglich für den Kaufmannstand bestimmt, kam er mit dreiundzwanzig Jahren zu Andrea Contucci in die Lehre, als dieser eben aus Portugal heimgekehrt war und seine Werkstatt wieder eröffnet hatte, welcher aufer Jacopo Tatti nach Vasari's Zeugniß auch Girolamo Lombardo, Simone Cioli, Domenico dal Monte San Savino und Lionardo del Taffo angehörten. Es war gerade die Zeit, als Andrea die »Taufe Christi« für das Baptisterium in Angriff nahm.

Von Jacopo Tatti's Studien erfahren wir nur, daß er in den Jahren 1508 und 1509 zu denjenigen Künstlern gehörte, welche nach den Schlachtencartons

Lionardo's und Michelangelo's im Saale des großen Rathes zeichneten. Dort machte er auch die Bekanntschaft Andrea del Sarto's, die nachmals zu erfpriesterlicher beiderseitiger Förderung führte. Mit seiner ersten selbständigen Arbeit, einem Modell zu einem Evangelisten Johannes, das in Bronzeguß für eine Nische an Or San Micchele ausgeführt werden sollte, erzielte er keinen Erfolg. Die Vorsteher der Seidenwirkerzunft, welchen die Entscheidung darüber zu stand, erkannten einem Mitbewerber, Baccio da Montelupo, den Preis und die Ausführung zu. Gleichwohl fand auch Sanfovino's Arbeit ihre Bewunderer, und Vafari erzählt fogar, sie habe Andrea del Sarto so sehr gefallen, daß er sie in seine für San Francesco gemalte, jetzt in den Uffizien befindliche Madonna hinübernahm. Da das Bild die Jahreszahl 1517 trägt, muss Sanfovino das Modell so lange in seiner Werkstatt gehabt haben, die er nach seiner Rückkehr aus Rom gemeinsam mit Andrea del Sarto in der Sapienza aufgeschlagen hatte. In der Nähe derselben wohnte auch der Holzschnitzer Nanni Unghero, für welchen Sanfovino mehrere Thonmodelle lieferte und in dessen Besitz das Modell des Evangelisten später gelangte.

Auf Veranlassung des Giuliano da Sangallo ging Sanfovino um das Jahr 1510 nach Rom. Er scheint sich jedoch dort nicht an seinen in voller Thätigkeit begriffenen Lehrmeister angeschlossen zu haben, sondern studirte auf eigene Hand die Antiken des Vaticans, zu welchen ihm Bramante den Zutritt verschafft hatte. Vermuthlich durch die Empfehlung Sangallo's, der auch die erste baukünstlerische Ausbildung Sanfovino's geleitet haben wird, war dieser mit dem großen Architekten bekannt geworden, in dem er einen wohlwollenden Protector fand, und durch diesen vermittelten sich wiederum die Bekanntschaften mit Luca Signorelli, Perugino, Pinturicchio und anderen Vertretern der älteren Künstlergeneration. Aber mächtiger und nachhaltiger sind ohne Zweifel die Einflüsse gewesen, die Sanfovino von Michelangelo und Raffael erfuhr. Es war die große Zeit, als Michelangelo die Decke der Sixtina malte und die Stanza della Segnatura sich der Vollendung näherte. Bramante, welcher den Mittelpunkt eines großen Künstlerkreises bildete und einen weitreichenden Einfluss besaß, ertheilte Sanfovino und drei anderen Bildhauern den Auftrag, den Laokoon in großem Maßstabe in Wachs zu modelliren, und Raffael, so heißt es, dem das Schiedsrichteramt übertragen wurde, erkannte zu Gunsten Sanfovino's. Nach seinem Modelle ließ dann der Cardinal Domenico Grimani, dessen Empfehlung nachmals für Sanfovino so wirksam werden sollte, einen Bronzeguß ausführen. Später, als Giuliano da Sangallo Rom verlassen hatte, verschaffte ihm Bramante fogar eine Wohnung im Palaste des Cardinals von San Clemente, in welchem auch Perugino sein Domicil aufgeschlagen hatte. Der Anregung des älteren Meisters folgend, machte Sanfovino viele Wachsmodelle, u. a. eine Kreuzigung, die das Kensingtonmuseum in London zu besitzen vermeint.

Endlich nöthigte sein Gesundheitszustand Sanfovino zur Rückkehr nach Florenz, wo er, wie bereits erwähnt, in der Sapienza seine Werkstatt aufthat. In der Concurrerzbewerbung um eine Madonna für die Fassade des Doms siegte er nach der Entscheidung Lorenzo di Credi's über Baccio da Montelupo, Zaccaria Zari da Volterra und Baccio Bandinelli. Doch hintertrieb der letztere angeblich die Ausführung des Werkes durch Sanfovino. Besser glückte es ihm mit einer zweiten Concurrerz um eine Statue des Apoftels Jacobus des Aelteren, ebenfalls

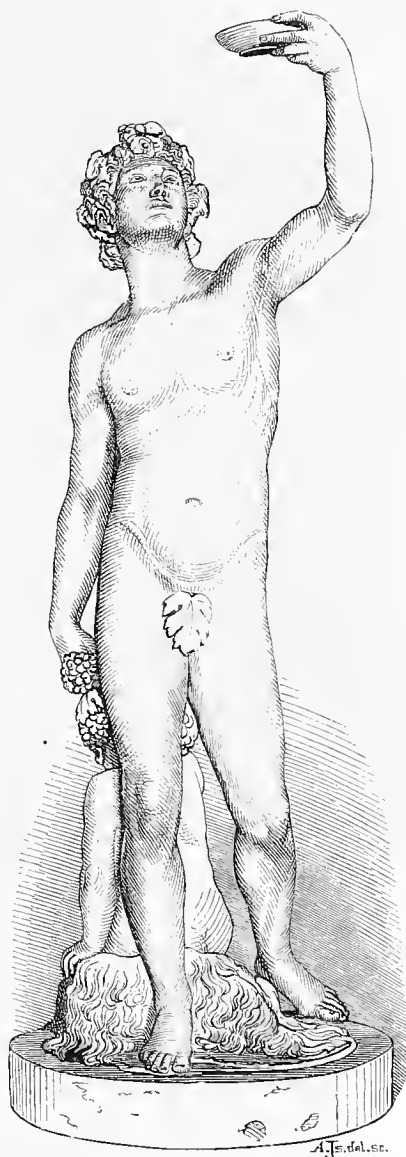
für den Dom, in welcher er Benedetto da Rovezzano, Andrea da Fiefole und zum zweiten Male den Bandinelli schlug. Das Werk, 1513 vollendet, zeigt in der schönen Durchbildung der Formen und in der Lebendigkeit der Auffassung den Einfluß seiner römischen Studien, zugleich aber auch in der gezwungenen Stellung die Sucht des modernen Künstlers, durch Originalität zu glänzen. Wenn man einem Briefe des grämlichen Ammanati trauen darf, der am Ende seines Lebens unter dem Banne der Jesuiten gegen die unbekleideten Statuen eiferte und den Jacobus des Sansovino zu Gunsten seiner Argumentik anführte, fand die erste Arbeit, welche der Künstler nach seiner Rückkehr aus Rom vollendete, großen Beifall. »Wie viel Lob und wie viel Gunst«, sagt Ammanati, »hat Meffer Jacopo Sansovino wegen seines heiligen Jacobus erfahren, der mit Ausnahme des Theiles zwischen den Armen ganz bekleidet ist? So große, daß ich nicht weiß, ob irgendwer jemals mit nackten Figuren größere erworben hat.« Indessen mögen die Florentiner damals doch anders gedacht haben, als der bigotte Ammanati. Denn das nächste Werk Sansovino's war eine marmorne Venus für Giovanni Gaddi, die jedoch ebenso zu Grunde gegangen zu sein scheint, wie das Modell, welches 1558 durch eine Ueberschwemmung des Arno vernichtet wurde. Bald darauf mag auch der Bacchus im Museo Nazionale entstanden sein, der vorwärtschreitend zu der weingefüllten Schale lächelnd emporblickt, die er mit der Linken eben an seine Lippen setzen will. Noch hält er die Traube, aus der er den Saft gepreßt, in seiner Rechten, und ein kleiner Satyr, der auf dem Erdboden kauert, greift nach derselben. (S. S. 17.) Ursprünglich für einen gewissen Giovanni Bartolini, angeblich in größter Schnelligkeit angefertigt, — und daraus mag sich die oberflächliche Behandlung der Formen erklären — kam das anmuthige Werk später in den Besitz der Medici. Bei einem Brande der großherzoglichen Galerie im Jahre 1762 ging die Statue in Trümmer, wurde aber noch ziemlich glücklich restaurirt. Bezeichnend für die Werthschätzung, welche auch dieser Arbeit des Meisters in Florenz gezollt wurde, ist die Anekdote von dem armen Pippo del Fabro, einem Lehrling Sansovino's, welcher für die Statue Modell stand und sich dermaßen in die Positur verliebte, daß er sie nimmer aufgeben wollte. Er vernachlässigte seine Kunst, verlor endlich den Verstand und starb. Vielleicht zog sich der arme Pippo jedoch nur beim Modellstehen im kalten Frühling eine Erkältung zu, welcher er erlag. Wenn wir Sansovino's Charakter richtig beurtheilen, wäre er jedenfalls der Letzte gewesen, der eine romantisch gefärbte Anekdote, die sich an eines seiner Werke knüpfte, widerlegt hätte.

Im December 1515, auf dem Wege nach Bologna, wo er mit König Franz I. zusammentreffen wollte, berührte Papst Leo X. auch Florenz und hielt in die Stadt seiner Väter einen festlichen Einzug, der durch die Hände zahlreicher Künstler verherrlicht wurde. Unter ihnen war auch Sansovino, der eine für diesen Zweck errichtete provisorische Fassade des Doms mit Reliefs und Apostelfiguren schmückte und auch ein colossales Pferd aus Thon bildete, welches sich über einem Gefallenen bäumt. Leo X. faßte damals den Entschluß, die Grabkirche der Mediceer, San Lorenzo, deren Frontansicht noch unvollendet war, mit einer glänzenden Fassade zu versehen, um seiner Familie ein würdiges Denkmal zu setzen. Mehrere florentiner Künstler, Baccio d'Agnolo, Giuliano da Sangallo, Sansovino u. a. waren schnell bei der Hand, Entwürfe zu zeichnen und dem Papste vorzulegen, und es scheint, daß der Letztere unserm Künstler einige Hoffnungen gemacht. Denn

auf Grund derselben ging Sanföfino im folgenden Jahre nach Rom, um die Angelegenheit am päpstlichen Hofe nachdrücklicher zu betreiben. Doch fiel die Entscheidung des Papstes im December 1516 zu Gunsten Michelangelo's aus.

Sanföfino hatte indeffen andere Beschäftigungen gefunden, die ihn mehrere Jahre an Rom fesselten. Im Auftrage eines Messer Giovan Francesco Martelli arbeitete er die colossale Marmorstatue einer sitzenden Madonna mit dem Kinde für San Agostino, dieselbe Kirche, in welcher sich bereits die Gruppe der h. Anna selbdritt von der Hand seines Meisters Andrea befand. In der Schönheit der Formenbehandlung steht die Arbeit des Schülers hinter der des Lehrers nicht weit zurück, dessen Einfluß auch in dem milden Ausdruck des schönen Madonnenkopfes merklich ist, während in der Anordnung des Gewandes und in dem mächtigen Körperbau bereits das Beispiel Michelangelo's nachwirkt. Mit einem St. Jacobus für die Kirche der Spagnuoli an der Piazza Navona war dann die bildnerische Thätigkeit Sanföfino's in Rom abgeschlossen. Er verwerthete jetzt vorzugsweise seine baukünstlerischen Fähigkeiten an einer Reihe von kirchlichen und profanen Bauten, unter denen die Kirche San Marcello dei Frati Serviti und die der Florentiner die bedeutendsten sind. Raffael, Antonio da Sangallo und Baldaffare Peruzzi hatten sich mit Sanföfino um die Ausführung des Baues, welchen die in Rom anfängigen Florentiner ihrem Schutzheiligen San Giovanni zu Ehren in der Strada Giulia errichten wollten, beworben; doch ging Sanföfino als Sieger aus der Concurrenz hervor. Ihm wurde auch die Ausführung des Baues übertragen. Er ging mit gewohntem Eifer an die Arbeit, erlahmte aber bald und, als er sich durch einen Sturz vom Gerüst eine Verletzung zuzog, benutzte er die Gelegenheit, sich von dem Bau zurückzuziehen und die Fortsetzung desselben dem Antonio da Sangallo zu übertragen. Auch dieser vollendete den Bau nicht. Derselbe blieb liegen und wurde erst vierzig Jahre später wieder aufgenommen, um dann von Giacomo della Porta mit Benutzung eines Modells von Michelangelo beendigt zu werden.

Sanföfino ging wieder nach Florenz, wurde aber bald von dort durch die Pest vertrieben und begab sich 1523 nach Venedig, vermuthlich in der Absicht,



Bacchus-Statue.
Bargello zu Florenz.

hier das Terrain zu sondiren, nachdem sich durch den Regierungsantritt des jedem Aufwand und jeder Glanzentfaltung abgeneigten Hadrian VI. die Erwerbsverhältnisse für die Künstler in Rom sehr ungünstig gestaltet hatten. Sansovino kam gerade zur rechten Zeit, um die Republik aus einer großen Verlegenheit zu befreien. Die Kuppeln der Markuskirche, deren Baufähigkeit schon seit achtzig Jahren Anwendung von Stützen und Klammern nothwendig gemacht hatte, drohten täglich den Einsturz, und vergeblich zog Andrea Gritti, der am 20. Mai 1523 zum Dogen erwählt worden war, die heimischen Architekten und Ingenieure zu Rathe. Da trat eines Tages der Cardinal Domenico Grimani in sein Zimmer und brachte ihm die Kunde, der einzige Mann, der im Stande wäre, dem drohenden Einsturze vorzubeugen, wäre eben in Venedig angekommen. Der Doge ließ ihn unverzüglich rufen, empfing ihn mit hohen Ehren und trug ihm sein Anliegen vor. Sansovino erklärte seine Bereitwilligkeit und ging auch alsbald an die Arbeit, nachdem er einen sinnreichen Plan entworfen hatte. Da der Cardinal Grimani am 27. August 1523 in Rom starb, ist der Zeitpunkt der Ankunft Sansovino's in Venedig ungefähr fixirt. Der Künstler mochte jedoch bald erkannt haben, daß es in Venedig zur Zeit noch keinen Raum für ihn gab, zumal die Stelle des ersten Baumeisters der Republik durch Bartolommeo Buon besetzt war. Als daher die Nachricht von dem Tode Hadrians und der am 10. November erfolgten Wahl Clemens' VII. aus dem Hause der Mediceer in Venedig eintraf, glaubte Sansovino, daß die glänzenden Tage Leo's X. für Rom wiederkehren würden. Er brach sein gegebenes Wort, verließ Venedig und kehrte nach der ewigen Stadt zurück, an welche ihn noch andere Bande fesselten, als der Bau der florentiner Kirche. 1521 war ihm dort ein Sohn geboren worden, Francesco, der nachmalige Schriftsteller und Buchdrucker, der jedoch, wie aus einer Wendung in Sansovino's Testament hervorzugehen scheint, einer illegitimen Verbindung entsprossen ist. Jacopo wird jedenfalls zunächst seine Thätigkeit als Bauleiter von S. Giovanni de' Fiorentini wieder aufgenommen haben. Was er weiter bis 1527, dem Jahre der Plünderung Roms, getrieben, wissen wir nicht. 1527, als der furchtbare »Sacco di Roma« die Künstler in alle Winde zerstreut hatte, finden wir Sansovino wieder in Venedig, wohin er sich im Vertrauen auf die mächtige Freundschaft Pietro Aretino's, den er als Geheimsecretär des Bankiers Agostino Chigi in Rom kennen gelernt, gewendet haben mochte. Wiewohl er seine Restaurationsarbeiten an der Markuskirche wieder aufnahm, ging er noch nicht mit dem Gedanken um, sich in Venedig niederzulassen. Franz I. von Frankreich wünschte den vielseitigen Künstler an seinen Hof zu senden und stellte ihm glänzende Anerbieten. Indessen zerfielen die Verhandlungen, und als der bisherige Architekt der Republik, Bartolommeo Buon, starb, wurde ihm durch Decret vom 7. April 1529 dessen ebenso einträgliche als ehrenvolle Stelle übertragen. Als oberster Architekt der Markuskirche (*prothos procuratiae in locum quondam Magistri Boni insuper defuncti*) hatte er zugleich die Oberaufsicht über alle kirchlichen und profanen Gebäude, die dem Staate gehörten oder unter der Obhut der Regierung standen. Mit der Stelle war nur ein Gehalt von 80 Goldgulden (ca. 480 Lire) und die Benutzung eines Hauses in der Nähe des Uhlthurms verbunden. Doch wußte Sansovino es durch seine glücklichen Erfolge bei der Restauration der Markuskirche dahin zu bringen, daß ihm sein Gehalt am 25. Mai 1530 um 40 Ducaten und am 20. November desselben Jahres um weitere 60 erhöht wurde. Wie Vasari berichtet, steigerte er zunächst die

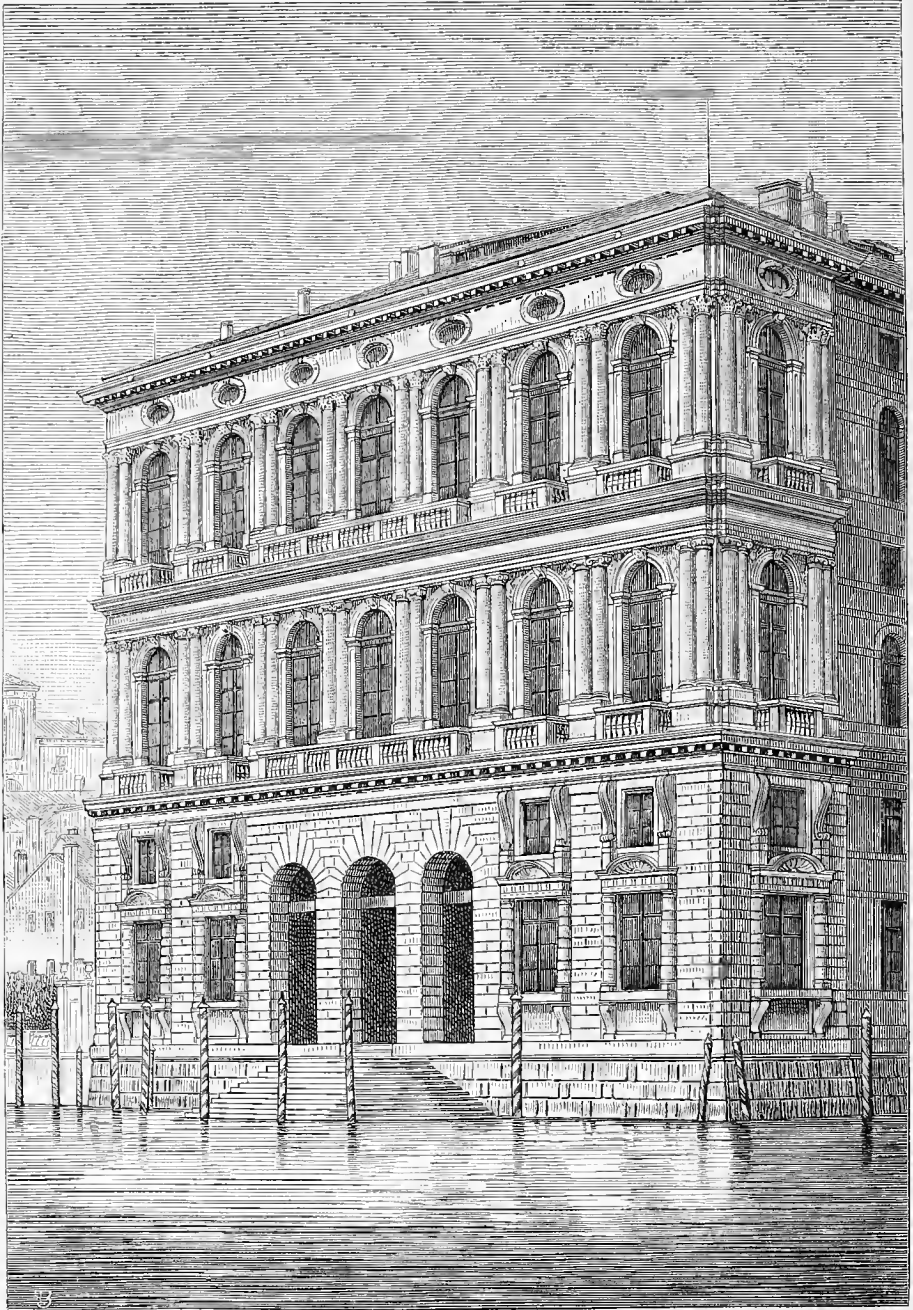
Kuppeln der Markuskirche durch ein sternförmiges Gerüst ab, verstärkte die Mauern und verfäh die Pfeiler mit neuen Fundamenten. Dann umzog er die Kuppeln mit eisernen Reifen, die von Klammern zusammengehalten wurden, und »festigte und sicherte sie so für die Ewigkeit«. Der eiserne Reif um die große Kuppel wird noch heute von den Bauleuten in Venedig »il cerchio del Sanfovino« genannt.

Als das erste Gebäude, welches Sanfovino in Venedig ausführte, wird der Palazzo Cornaro a S. Maurizio (Corner Cà grande, jetzt Präfektur) genannt. Indessen ist es fraglich, ob Sanfovino den Bau unmittelbar nach dem im Jahre 1532 erfolgten Brande des alten Palazzo begann, da die Formen des neuen Prachtbaues den Meister schon auf der Höhe seiner Entwicklung, bereits völlig eingelebt in die localen Bedingungen und in den Charakter der venezianischen Architektur zeigen, deren Hochrenaissance er vollenden sollte. Obwohl Sanfovino sich zu den Vitruvianern strengster Observanz bekannte, — in Rom hatte er mit dem Vitruvgelehrten Cesare Cesariano in lebhaftem Verkehr gestanden — weist der von ihm ausgebildete Palasttypus im Anschluß an den florentinischen Palastbau eine große Mannigfaltigkeit und Lebendigkeit der Formen auf, die sich an keine literarische Tradition bindet, sondern der Inspiration des Moments und der augenblicklichen Zweckmäßigkeit folgt. Gerade in der Abweichung von den vitruvianischen Regeln, die von den Architekten jener Zeit freilich oft mißdeutet wurden, liegt der Hauptreiz eines Bauwerkes wie der Palast Corner, an dem sich Eleganz und Feinheit des architektonischen Details mit würdevoller Majestät der Verhältnisse zu glücklicher Harmonie vereinigt. (S. S. 20.) Durch die drei schlanken Eingangsbogen und die von zierlichen Säulen eingefassten Fenster des Erdgeschosses mit darüber angeordneten Mezzanafenstern wird der düstere Ernst des Rusticaunterbaus gemildert und das Auge gleichsam vorbereitet auf den Reichtum und den freundlich einladenden Charakter der oberen Geschosse, von denen das mittlere ionische Säulen, das oberste korinthische zeigt. Die Innenräume, deren Disposition von älteren Schriftstellern sehr gerühmt wird, haben durch einen Brand im Jahre 1817 ihre ursprüngliche Gestalt verloren. Nur die Vorhalle und der Hof geben noch einen Begriff von der edlen und großartigen Raumbildung, mit welcher Sanfovino die an beschränkte Verhältnisse gewöhnten Venezianer überraschte. Sanfovino hat in seinen späteren Privatbauten den festlichen Glanz und die monumentale Würde dieser Fassade nicht mehr übertroffen. Nur die Libreria bot ihm Gelegenheit, einen noch volleren Accord anzuschlagen, den Eindruck festlichen Glanzes bis zu der Grenze des Unübertrefflichen zu steigern.

Um hier mit den Privatbauten Sanfovino's abzuschließen, nennen wir von den noch erhaltenen den Palazzo Loredan am Campo Sto. Stefano (ca. 1540), den Palazzo Cavrian (ca. 1560) und den Palazzo Dolfin, später Manin, am Rialto, in welchem sich jetzt die Nationalbank befindet. Der letztere, ca. 1555—1560 erbaut, zeigt in ähnlicher Composition wie der Palast Corner im Erdgeschosse sechs Bogen zwischen einer dorischen Pilasterstellung, im folgenden Stock ionische, im obersten korinthische Halbsäulen, ebenfalls mit rundbogigen Fenstern, die mit der gradlinigen Säulenarchitektur einen gefälligen, rhythmischen, von Sanfovino häufig beliebten Contrast bilden.

Bis zum Jahre 1536, wo er die Libreria begann, beschäftigten ihn einige kleinere Kirchenbauten, wie der einfache, aber in edlen und großartigen Verhält-

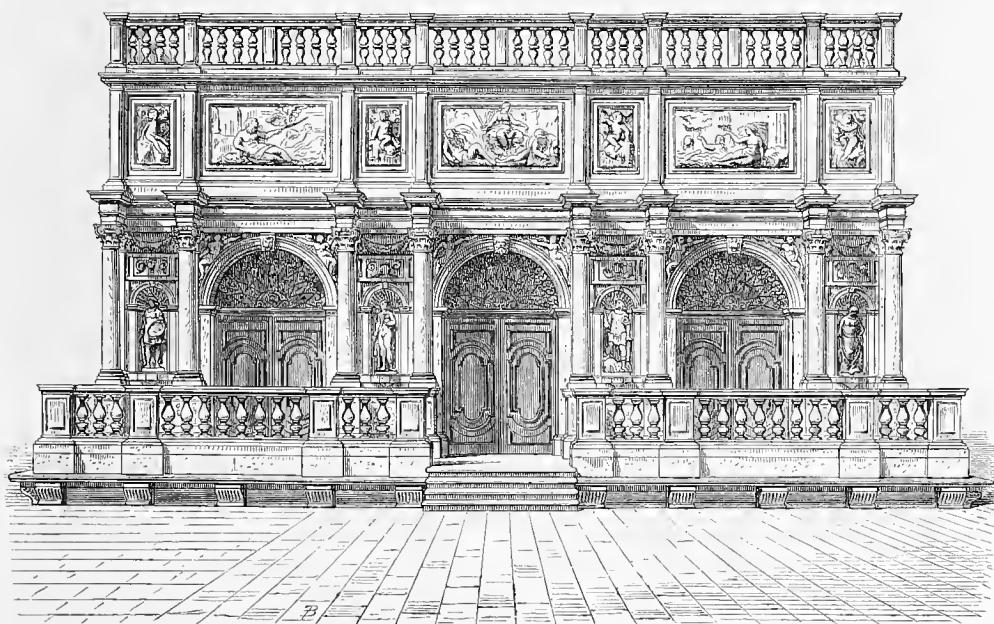
nissen erbaute Chor von San Fantin, San Francesco della Vigna, dessen Entwurf ein Opfer des Vitruv-Fanatismus wurde, und die Scuola della Misericordia, die 1507



Palazzo Corner in Venedig.

von Leopardi begonnen worden war, von Sansovino aber auch nicht zu Ende geführt wurde und bis heute noch unvollendet geblieben ist. Die Fassade von

San Francesco della Vigna ist ein späteres Werk Palladio's, Sanfovino führte nur das Innere nach einem Entwurfe aus, von welchem ihm das wirkfamste Stück, die Kuppel, gestrichen worden war. Andrea Gritti, sein Protector, hatte ihm diesen Bau übertragen, er mußte sich aber die Einsprache des gelehrten Paters Francesco Giorgi gefallen lassen, der auf Veranlassung des Dogen ein schriftliches Gutachten über die Proportionen des Innern der Kirche abgab, die er nach einer Platonischen Zahlentheorie geregelt wissen wollte. So sollte die Breite der Kirche durch die Zahl neun, das Quadrat der heiligen Dreizahl, und die Länge durch siebenundzwanzig, den Cubus derselben Zahl, theilbar sein. Der trockene Mysticismus des Paters ist denn auch nicht ohne Einfluß auf die Gestaltung des Innern geblieben, welches einen kalten und nüchternen Eindruck macht. Nur die zehn



Loggetta am Markusthurm zu Venedig.

Capellen, die zu fünf auf beiden Seiten des Langschiffs angeordnet sind, verleihen dem in Gestalt eines lateinischen Kreuzes entworfenen Grundriffe einiges Leben.

Im Jahre 1535 faßte der Rath der Zehn den Beschluß, ein neues Münzgebäude zu errichten, und im nächsten Jahre, ein würdiges Unterkommen für die kostbare Bücherfammlng zu schaffen, welche Petrarca und die Cardinäle Grimani und Bessarion der Republik vermacht hatten. Während Sanfovino um die Zecca noch mit zwei andern Architekten concurriren mußte, denen er schließlich vorgezogen wurde, erhielt er für die Libreria den Auftrag, ein Modell anzufertigen, welches so gefiel, daß seine unverzügliche Ausführung beschloffen wurde. Sanfovino begann die beiden Hauptwerke seines Lebens, die dicht an einander grenzen, leider nicht ohne daß die Wirkung des einen durch das andere beeinträchtigt wird, ungefähr gleichzeitig und förderte sie so schnell, daß Pietro Aretino, der

zu Gunsten Sansovino's literarisch ungemein regsam war, bereits im Februar 1540 den kaiserlichen Geschäftsträger Don Diego Mendoza einladen konnte, er solle sich in der Maske auf die Piazza begeben, um zu sehen »i sudori mirabili del Sansovino« (die wunderbaren Anstrengungen Sansovino's). Der letztere wußte sich klüglich die Geneigtheit Aretino's durch gelegentliche Geschenke zu erhalten, und dieser wurde seinerseits nicht müde, den Ruhm des Künstlers in seiner ausgebreiteten Correspondenz auszuposaunen, wahrscheinlich in der feinen Berechnung, die Gaben Sansovino's, die in Bronze- und Marmorfiguren bestanden, bei feinen fürstlichen Gönnern für einen desto höheren Preis in klingende Münze umzusetzen. Wir erfahren, daß Sansovino ihm einmal die Marmorstatue einer heiligen Katharina schenkte, welche den Schmeichler zu einem Sonett begeisterte, in dessen Schlusssondo er sehr geschickt eine charakteristische Eigenthümlichkeit Sansovino's hervorhob:

Immortal Sansovino voi pur havete
Mostrato al mondo, come ai bronzi e i marmi
Non men senso, che moto dar sapete.

(Unsterblicher Sansovino, Ihr habt der Welt gezeigt, daß Ihr der Bronze und dem Marmor nicht bloß Leben, sondern auch Bewegung zu verleihen vermögt.) Eine lebhaftere Bewegung, die meist eine originelle Stellung bedingt, fehlt kaum einem plastischen Werke des Meisters, der auch in der Architektur nach Mannigfaltigkeit, nach lebensvoller Gliederung und malerischer Wirkung der Fassaden strebte.

Die Zecca, ein Rufticabau ganz aus istrischem Stein aufgeführt, wurde eher vollendet als die Bibliothek, deren plastischer Schmuck noch längere Zeit in Anspruch nahm. In der Klarheit, mit welcher der Zweck des Gebäudes durch die ernste, gleichsam gepanzerte Fassade zum Ausdruck gebracht worden ist, liegt der hauptsächlichste Vorzug des Gebäudes, und es lag sicherlich von vornherein in der Absicht Sansovino's, die neun Oeffnungen des Erdgeschosses bis zum Ansatz der Bögen zu schließen, gleichsam um das Geschäft der Münzprägung profanen Blicken zu entziehen. Im Erdgeschoss, welches sich nach dem Hofe zu in fünfundzwanzig Bögen öffnet, waren nämlich die Gießereien und sonstigen Werkstätten untergebracht. Temanza berichtet dagegen, die Oeffnungen nach der Lagune zu wären ursprünglich offen und für Verkaufsläden eingerichtet gewesen und erst später, als sich die Gießereien als zu klein erwiesen, seien die Bögen zugemauert worden. Dem widerspricht jedoch auch die Thatfache, daß keiner der Bögen irgendwie als Eingang charakterisirt ist. Der Eingang erfolgte vielmehr durch die Libreria, aus welcher man zunächst in ein kleines Atrium und von da durch eine Galerie in den Hof gelangte. Der festliche Glanz der Libreria beeinträchtigt leider die Wirkung der Zecca, die isolirt oder in anderer Umgebung ungleich erhabener und majestätischer sein würde.

Die Ausführung seiner beiden Hauptwerke ließ dem Meister noch die Zeit, namentlich in den ersten vierziger Jahren eine lebhaftere Thätigkeit nebenher zu entwickeln. Aus der Reihe der in den Jahren 1538—1545 entstandenen, auf Sansovino zurückzuführenden Bauten ist jedoch die Kirche San Giorgio de' Greci, welche Selvatico unverdient einer so herben Kritik unterzogen hat, zu streichen. Wenn Sansovino wirklich der Schöpfer dieses erst 1583 vollendeten Baues gewesen wäre, würde sein Sohn Francesco in seiner Beschreibung Venedigs sicherlich nicht

unterlassen haben, bei Erwähnung der Kirche auch der Urheberchaft des Vaters zu gedenken. Zum Ueberflufs hat Giovanni Veludo ein Document entdeckt, aus welchem hervorgeht, dafs Sante Lombardo den Bau begonnen und Giovanantonio Chiona ihn dann, allerdings von Sanfovino beeinflusst, vollendet hat. Der Kirchenbau war übrigens wie bei den meisten Architekten der Hochrenaissance auch Sanfovino's stärkste Seite nicht. Was er auf diesem Gebiete ausführte, erhebt sich nicht über ein mittleres Niveau. Seine früheren Arbeiten, wie die Kirchen Santa Chiara, Santa Maria Mater Domini und San Martino, die alle im Jahre 1540 begonnen wurden, sind einfache, schlichte Bauten, bei denen man auf jeden aufsergewöhnlichen Schmuck verzichtet hat, und bei den späteren wie S. Giorgio dei Schiavoni (1551), S. Giuliano (1553), S. Antonio di Castello (1548) und S. Geminiano (1556) ist entweder die Autorchaft Sanfovino's zweifelhaft oder die Mithülfe von Schülern zu constatiren, die sich willkürliche Abweichungen von dem Plane des vielbeschäftigten Meisters erlaubten. Der Dom zu Padua, der ihm von einigen zugeschrieben wird, ist jedenfalls nicht von ihm.

Im Jahre 1540 begann Sanfovino auch den Bau jener zierlichen, von einer verschwenderisch reichen, plastischen Decoration bekleideten Halle am Glockenthurm. Ursprünglich für gefellige Zusammenkünfte der Nobili bestimmt, diente die Loggetta seit 1569 zum Aufenthalt desjenigen von den Procuratoren, welcher während der Sitzungen des großen Rathes die Palastrache befehligte. Temanza berichtet, es habe anfänglich im Plan gelegen, alle vier Seiten des Campanile so zu decoriren, wie es mit der östlichen geschehen ist. Denn als eine »plastische Decoration« ist die Loggetta (s. Seite 21 und 25) zu beurtheilen, nicht als ein Werk, das sich den strengen Gesetzen der Architektur unterzuordnen hat. Doch hat die Loggetta, selbst im Lichte dieser strengen Gesetze betrachtet, nicht die abfällige Kritik verdient, der sie z. B. Selvatico unterzogen hat. Das Werk Sanfovino's ist, wie Temanza berichtet, durch spätere Zuthaten entstellt und um seine Wirkung gebracht worden. Das Dockengeländer auf der Vorterrasse ist ebensowenig von ihm wie die Balustrade der Attica, und die viel gerügte, übermäßige Höhe der letzteren würde noch weniger in's Auge fallen, wenn, wie Burckhardt richtig hervorhebt, die über den Säulen vorgekröpften Gebälke mit den projektirten Statuen versehen worden wären. Es lag sicherlich in der Absicht Sanfovino's, dem plastischen Schmuck eine selbständige Geltung, eine über den architektonischen Rahmen dominirende Stellung zu verschaffen, und wie er die Bildwerke in durchaus malerischem Sinne concipirte, suchte er die malerische Wirkung des Ganzen durch Anwendung von farbigen Marmorarten noch zu verstärken. Der rothe Veroneser Stein giebt den Grundton an, dem sich die weissen Marmorreliefs der Attica und die mit schöner warmtöniger Patina überzogenen Statuen in den vier Nischen unterordnen. Die bewegte Haltung dieser Bronzestatuen, die einen beabsichtigten Contrast zu den strengen Linien der architektonischen Einfassung bilden, haben wir schon als eine charakteristische Eigenthümlichkeit Andrea Sanfovino's kennen gelernt, von dem Jacopo auch das Nischensystem adoptirt haben mag. Denn die Nischen der Loggetta stimmen in ihrer architektonischen Gliederung fast bis in die geringsten Einzelheiten mit den Nischen der Tugenden an den Grabmälern der Cardinale in Sta. Maria del Popolo überein. In den Bewegungsmotiven der Figuren ging Jacopo noch weiter über die plastischen Gesetze hinaus als sein Lehrmeister. Die Stellung des Apollo ist in ihrer gefuchten, fast koketten Eleganz geradezu unschön

gerathen, so daß man geneigt ist, an eine Mißbildung der linken Schulter zu denken. Aber die Grazie und Formen Schönheit der drei anderen Figuren, der Personification des Friedens durch eine weibliche Gestalt, welche die Fackel des Krieges auslöscht, der Minerva und des Mercur, entschädigen für die forcirte Wendung des Sonnengottes. Der Mercur sieht freilich mehr wie ein David mit dem Haupte des Goliath aus. Doch ist nicht daran zu zweifeln, daß die jünglingshafte Gestalt mit der florentinischen Bauernkappe, die oben mit Flügeln versehen ist, den Argustödter darstellt. Denn Francesco Sansovino erläutert ganz ausführlich die symbolische Bedeutung, welche sein Vater mit den vier Figuren verband. Minerva war ihm das Symbol der von den Vertretern der Staatsregierung repräsentirten Weisheit, Mercur der Gott des Wissens und der Beredsamkeit und Apollo der Gott der Sonne, gleichwie Venedig durch seine Gesetze, seine Einigkeit und seine Freiheit die Sonne unter den Staaten sei. Apollo war ihm aber auch als Gott der Musik das Symbol der Harmonie, welche das Ineinandergreifen der verschiedenen Verwaltungsbeamten hervorbringt. Diesen drei Mächten wurde dann als die vierte der Friede verdankt, der die Republik so groß und zur Metropolis von ganz Italien gemacht. Indem die vier Statuen so den venezianischen Staatsgedanken verkörperten, wurde durch die drei Reliefs der Attica, die jedenfalls von Sansovino oder von seinen Schülern ausgeführt worden sind, die äußere Machtstellung der Markusrepublik angedeutet. Auf dem mittlern thront die von zwei Löwen umgebene Venezia mit den Attributen der Gerechtigkeit als Beherrscherin der Flüsse und Meere, die durch zwei ruhende Männer mit Urnen personificirt werden. Das Relief zur Rechten zeigt die Liebesgöttin auf den Wellen des Meeres als die Königin von Cypren, während auf der anderen Seite Candia, das zweite der Venedig unterworfenen Königreiche, durch Jupiter, den vornehmsten Schutzgott der Insel, repräsentirt wird. Auf den vier kleinen Reliefs sind Genien mit Trophäen dargestellt. Die beiden äußersten wurden erst im Jahre 1750 von Antonio Gai hinzugefügt, der auch der Schöpfer der prachtvollen Bronzethür auf der Terrasse ist.

Im Innern der Loggetta thront in einer Nische die Statue einer Madonna mit dem Kinde und dem kleinen Johannes von vergoldetem Thon, eine der besseren Arbeiten Sansovino's, der sich, im Besitze der Alleinherrschaft in Venedig, nichts daraus machte, Werke wie die unschöne und anmuthlose Madonna in der Kapelle des Dogenpalastes aus seiner Werkstatt zu lassen und sie sogar mit seinem vollen Namen zu versehen. Pietro Aretino war am Ende immer bei der Hand, mit vollen Backen für seinen Freund in die Trompete des Ruhms zu blasen. »Es gab keinen König, Fürsten oder großen Herren«, sagt Temanza, »mit welchem Aretino bekannt war, der nicht zugleich auch seine beiden Freunde, Tizian und Sansovino, kannte, und jener versäumte keine Gelegenheit, sie weiter bekannt zu machen und zu preisen«. Als er zum Ruhme der Königin von Frankreich ein Gedicht schrieb, lud er darin die berühmtesten Männer in allen Künsten und Wissenschaften ein, zu Ehren der Herrscherin ein Werk zu vollbringen, und als die würdigsten unter den Künstlern nannte er Tizian, Michelangelo und Sansovino. Während ihm bei Michelangelo sein Erpressungsgeschäft mißglückte und er deshalb später gegen den unhöflichen »Abgott«, wie er ihn früher genannt hatte, andere Saiten aufzog, war er mit Tizian und Sansovino glücklicher. Den Tizian machte er freilich hinter seinem Rücken gelegentlich auch wohl schlecht; Sansovino,

der klügere, wußte sich dagegen die gute Laune des einflußreichen Schmarotzers dauernd zu erhalten. Wenigstens finden wir in Aretino's Correspondenz kein Beispiel des Gegentheils, wohl aber zahlreiche Proben einer kräftigen Propaganda für den Freund, die sich fogar bei einer später zu erwähnenden Gelegenheit zu einer bei Aretino ganz ungewöhnlichen Uneigennützigkeit steigerte. Sanfovino



Der Friede.



Mercur.

Statuen an der Loggetta in Venedig.

war selbst — wir können ihn von diesem Vorwurfe nicht freisprechen — von einer großen Eitelkeit und Selbstgefälligkeit, die er nirgends so ungestört zur Schau tragen konnte als in Venedig, wo er nicht bloß durch seine amtliche Stellung »il proto«, der erste, war. Daß er es in Rom und Florenz nicht sein konnte, hatte ihn eben aus diesen beiden Städten vertrieben. Um seinen dortigen Freunden im Gedächtnis zu bleiben, benutzte er jede Gelegenheit, von sich reden zu machen. Benvenuto Cellini erzählt in seiner Lebensgeschichte fogar einen Zug,

Dohme, Kunst und Künstler. Nr. 72 u. 73.

der ein recht garftiges Licht auf den Charakter Sanfovino's wirft. Diefes hatte den Bildhauer Tribolo, feinen früheren Schüler, brieflich aufgefordert, von Florenz zu ihm nach Venedig zu kommen, wo er für ihn Arbeiten hätte. Im Vertrauen auf diesen Brief machte fich Tribolo mit Cellini auf den Weg; als er aber zu Sanfovino kam, wollte diefes nichts von ihm wiffen. Er folle ein ander Mal wieder kommen. Benvenuto nahm fich feines armen Reifegefährten wacker an; Sanfovino erwiderte jedoch auf feine Vorftellungen höhniſch und hochfahrend: »Wackere und kunftreiche Männer meines Gleichen dürfen das und noch mehr thun«. »Bei Tiſche, fo erzählt Cellini weiter, hörte er nicht auf von feinen großen Werken zu ſprechen, von Michelangelo und allen Kunftverwandten Uebles zu reden und fich ganz allein übermäſig zu loben, fo daß mir vor Verdruß kein Biſſen ſchmecken wollte. Da ſagte ich nur die paar Worte: »Wackre Männer zeigen ſich durch wackre Handlungen, und die kunftreichen, welche ſchöne und gute Werke machen, lernt man beſſer durch das Lob aus fremdem Munde als aus ihrem eigenen kennen«.

Aretino, Tizian und Sanfovino waren drei faſt gleichgeartete Naturen, deren große Talente im Dienſte kleiner Leidenschaften ſtanden. Habſucht und Ehrgeiz waren oft genug die Motive, welche ihre Handlungen beſtimmten, und ſo kam es, daß die drei Männer, die in der praktiſchen Auffaſſung und Ausbeutung des Lebens einander nichts nachgaben, einen engen Freundschaftsbund ſchloffen, der auf der ſoliden Baſis der Wahrnehmung gegenseitiger Intereſſen gegründet war. Im Jahre 1540 kam der florentiniſche Humanift Francesco Priscianefe, der Verfaffer einer lateiniſchen Grammatik, nach Venedig und verbrachte einen genußreichen Abend bei Tizian, den er nachmals in einem feiner Grammatik beigegebenen Briefe ſchilderte. Der Eingang deſſelben beſchäftigt ſich auch mit Aretino und Sanfovino, die bei keiner Gaſterei Tizian's fehlen durften. »Am 1. Auguſt, ſchreibt Priscianefe, war ich zur Feier eines Bacchanalfeftes, des ſogenannten »Ferrare Agoſto« (verderbt aus »feriae Auguſtae«) in den freundlichen Garten des Meſſer Tiziano Vecellio eingeladen, des weitbekannten trefflichen Malers, welcher überdies ganz der Mann iſt, durch ſein feingebildetes Weſen jede gewählte Unterhaltung zu würzen. Gleich und gleich gefellt ſich gern, und ſo waren denn noch einige der hervorragendſten Perſönlichkeiten der Stadt bei ihm verſammelt, von den Unfrigen (d. h. den Florentinern, reſp. Toſkanern) in erſter Reihe Pietro Aretin, dieſes neue Naturwunder, außerdem Meſſer Jacopo Tatti, genannt Sanfovino, der ein ebenſo großer Nachahmer der Natur mit dem Meiſſel iſt wie unſer Gaſtfreund mit Pinſel und Farben, dann Jacopo Nardi (der Geſchichtſchreiber von Florenz) und ich, ſo daß ich in ſo erleuchteter Reihe die vierte Stelle einnahm«.

Sanfovino ſtand damals auf der Höhe ſeines Ruhms. Schon mochte ihn der ingeniöſe Gedanke beſchäftigen, eine Streitfrage unter die Vitruvgelehrten und Architekten Italiens zu werfen und dadurch das Intereſſe aller künſtleriſchen Kreiſe auf ſeinen Prachtbau, die Libreria, zu lenken. Die Faſſade dieſes Hallenbaues beſteht bekanntlich aus zwei Stockwerken. Das untere Geſchoß, welches ſich nach der Piazzetta zu in 21 Bogenſtellungen ebenſo wie das obere öffnet, iſt doriſcher Ordnung, während das Säulensyſtem des Obergeſchoßes der ioniſchen folgt. Die Schmalſeite nach der Peſcheria, welche an die Zecca ſtößt, hat nur drei Bogenſtellungen. Beim Entwurf des doriſchen Triglyphenfrieſes für das untere

Gefchofs glaubte Sanfovino gewissen Schwierigkeiten zu begegnen, die er am besten durch den obersten Lehrmeister aller Architekten der Hochrenaissance zu lösen vermeinte. Er schlug also den Vitruv auf und fand eine Stelle, in welcher der römische Baukünstler es tadelte, daß gewisse Architekten die Triglyphe auf die Ecke eines Gebäudes gesetzt hätten. Bei der Ausführung des Frieses um die Ecke sei vielmehr darauf zu achten, daß auf jeder Seite eine halbe Metope zu stehen käme. »Item in extremis angulis semimetopia sint impressa«, so drückt sich Vitruv an der betreffenden Stelle aus, »dimidia moduli latitudine«. Aus den drei letzten Worten geht augenscheinlich hervor, daß es dabei nicht auf eine mathematisch genaue Halbierung der quadraten Metope ankommt, sondern nur auf zwei gleich große Metopensegmente, die auf beide Seiten zu vertheilen sind. Sanfovino überfah vielleicht mit Absicht diese Modification und versetzte sich darauf, auf jede Seite eine halbe Metope zu bringen. Das war ein Problem, dessen Lösung, Dank den Bemühungen des Cardinals Bembo, der unzweifelhaft durch Aretino dafür interessirt worden war, in allen vitruvianischen Kreisen auf das Eifrigste ventilirt wurde. Sanfovino forderte alle Architekten und Vitruvgelehrten Italiens auf, ihre Modelle und Zeichnungen einzusenden, und wirklich langten nach der Versicherung seines Sohnes Zeichnungen, welche die Lösung des angeblichen Problems versuchten, aus Toscana, der Lombardei, Rom, Neapel und andern Orten an. Die römischen Architekten hatte Bembo persönlich dazu animirt, und schließlich nahm die im Jahre 1542 in Rom mit großem Pomp gegründete vitruvianische Akademie die Angelegenheit in die Hand. In ihrem Namen sandte der Secretär Claudio Tolomei ein Gutachten über die Frage nach Venedig ab.

Es ist selbstverständlich, daß keiner der fremden Entwürfe vor den Augen Sanfovino's Gnade fand. Eine solche Blöfse würde sich der ehrgeizige Mann, der seine Lösung längst fertig hatte, nimmer gegeben haben. Es war ihm eben nur darauf angekommen, einmal in großartigem Maßstabe von sich reden zu machen, und nachdem er diesen Zweck mehrere Jahre hindurch erreicht hatte, producirte er plötzlich ein Holzmodell, das er insgeheim angefertigt hatte, und seine Freunde fanden, daß seine Lösung die beste sei. Er hatte die halbe Metope auf jeder Seite einfach dadurch erreicht, daß er den Eckpilaster durch Ansätze verbreiterte und auf diese Art den nöthigen Platz gewann. Das Ansehen Sanfovino's wurde durch diesen mit großem Geschick in Scene gesetzten Streit um eine Nichtigkeit wesentlich erhöht, und er war nicht der Mann, der eine solche Gelegenheit vorübergehen liefs, ohne seinen Vortheil davon zu ziehen. Diesen letzten Erfolgen hatte er es wohl zu danken, daß der Rath ihm am 19. April 1539 eine Gehaltszulage von 40 Ducaten bewilligte, so daß sein Gehalt sich nunmehr auf 220 Ducaten belief. Indessen gab es schon damals Leute, welche den Humbug, den Sanfovino mit seiner halben Metope getrieben, durchschauten, und zu ihnen wird auch Sammicheli, der große Nebenbuhler Sanfovino's, gehört haben. Ihre Meinung giebt wahrscheinlich Vincenzo Scamozzi, der sich noch in den letzten Lebensjahren Sanfovino's der Unterweisung des Meisters erfreut hatte, in seiner »Idea dell' Architettura« wieder, wenn er sagt, es hätte gar keine Schwierigkeit vorgelegen; überdies sei Sanfovino's Lösung keine glückliche gewesen.

Gegen Ende des Jahres 1545 wurden in der Libreria die Rüstbogen errichtet und mit der Wölbung der den Abschluß bildenden Decke begonnen. Um die

Trag- und Widerstandsfähigkeit der Seitenmauern zu erhöhen, liefs Sanfovino in Zwischenräumen von fünf Fufs eiserne Klammern von Mauer zu Mauer ziehen. Der Bau der Decke nahm jedoch längere Zeit in Anspruch, als er erwartet hatte. Der Frost kam dazwischen; aber der Meister, begierig sein Werk zu vollenden, liefs nichtsdestoweniger weiterarbeiten, und um die Mitte des Dezembers war die Decke eingewölbt. Da, am 18. dieses Monats, einem Freitage, in der Nacht um ein Uhr erfolgte die Katastrophe, welche den Schöpfer der Libreria von der Höhe seines Glückes und seines Ruhmes herabstürzte. Wie Sanfovino die Sache später darstellte, hatten die Maurer die Stützbalken noch an demselben Tage weggenommen, als die letzte Hand an's Werk gelegt worden war. Ein Theil der Decke, und zwar die Seite nach dem Glockenthurme zu, stürzte zusammen. Wie gewöhnlich bei solchen Anlässen, übertrieb das Gerücht die Thatfachen um ein Bedeutendes. Die Nachricht von der Katastrophe verbreitete sich mit Blitzesschnelle durch ganz Venedig, und schon um vier Uhr drang sie zu Aretino, der von großer Beforgnis für den Freund erfüllt wurde. Ein voreiliger Diener der Gerechtigkeit bemächtigte sich sofort des unglücklichen Baumeisters und steckte ihn ins Gefängnis. Aber seine Freunde, Aretino und der Dichter und Bildhauer Danese Cattaneo, ein Schüler Sanfovino's, setzten unverzüglich alle Hebel in Bewegung, um die Freilassung des Gefangenen zu erwirken, was ihnen auch bald gelang. Seine Verhaftung stellte sich als ein Mißverständniß heraus, und der voreilige Sbirre wanderte an seiner Stelle ins Gefängnis. Aber diese Verhaftung war nur das Kleinste der Mißgeschicke, welche den Meister trafen. Er wurde sofort aller seiner Aemter und Obliegenheiten enthoben und ihm der Proceß gemacht, der mit seiner Verurtheilung zu einer Geldbusse von tausend Ducaten endete. Als Ursache des Einsturzes wurde von den Einen die Eile angeführt, mit welcher gemauert worden war, von Anderen der plötzlich eingetretene Frost, von Anderen endlich die Unerfahrenheit der Maurer und zum Theil auch die Erschütterung, welche dadurch herbeigeführt worden war, daß ein Schiff im Hafen mehrere Kanonenschüsse abgefeuert hatte.

Sanfovino brauchte die Strafe nicht baar zu erlegen. Er hatte noch 600 Ducaten für die Bronzestatuen an der Loggetta und 300 weitere für drei von den sechs Bronzereliefs zu fordern, welche in malerischem Vortrag und lebhaft bewegten Actionen Scenen aus dem Leben des h. Markus darstellen und sich gegenwärtig im Chor von S. Marco befinden. Die Abrechnung fand am 10. Februar 1546 statt. Inzwischen hatte Aretino zu Gunsten seines Freundes eine wahrhaft rührende Thätigkeit entfaltet. Gleich nach dessen Verhaftung hatte er einen ungemein salbungsvollen Trostbrief an Paola Sanfovino — man weiß nicht, ob sie die Gattin oder die Tochter des Meisters war — geschrieben, und dann setzte er alle seine Gönner und alle, die ihm irgendwie verpflichtet waren oder ihn zu fürchten Ursache hatten, in Bewegung, um das Schicksal des bedrängten Künstlers zu mildern und ihm das Verlorene wiederzugewinnen. Vornehmlich kam es ihm darauf an, die Angelegenheit, welche mit großer Schnelligkeit in ganz Italien bekannt geworden war, in einem für Sanfovino möglichst günstigen Lichte darzustellen. Er wußte, daß die Neider Sanfovino's die Sache übertrieben und zu ihrem Vortheile ausgebeutet hatten. Namentlich waren ihm herbe Urtheile Samiccheli's und Tribolo's zu Ohren gekommen. Auf beide ergoß er nun die Schaale seines Zornes, und da er dem ersteren, wie es schien, nicht beikommen konnte, hielt er sich an

den letzteren. Obwohl dieser vollauf Ursache hatte, gegen Sanfovino zu grollen, setzte ihm Aretino so lange zu, bis er schwor, niemals eine ungünstige Aeußerung über seinen ehemaligen Meister gethan zu haben.

Die Folgen der Thätigkeit Aretino's, mit dem sich Don Diego de Mendoza und später auch Tizian, der zur Zeit der Katastrophe gerade in Rom gewesen war, verbanden, blieben nicht aus. War Sanfovino auch abgesetzt und seiner Würden beraubt, so blieb er doch der Leiter seines Werkes. Er wußte fogar in der Folge seine Meinung gegen den Procurator Antonio Capello zu behaupten, der vorfchlug, die steinerne Wölbung durch eine hölzerne Decke zu ersetzen. Das Werk wurde nun sorgfältiger fortgesetzt, und am 4. October 1546, also noch nicht ein Jahr nach dem Unfall, konnte Sanfovino seinem Gönner, dem Cardinal Bembo in Rom, der sich in den unglücklichen Decembertagen gleichfalls für ihn verwandt hatte, melden, daß er den Bau »jetzt so weit gebracht habe, daß er bequem bewohnt werden könne.« »Und obschon der Bau, so fährt er fort, durch die Schuld eines Anderen, wie Jeder weiß, einige Unfälle erlitten hat, so ist die Sache doch nicht so arg gewesen, wie man sie anfänglich gehalten hat. Denn es ist blos ein Fenster eingestürzt und der Giebel, der darüber war, indem die unwissenden Bauleute an demselben Tage die Stützen weggenommen hatten, als die letzte Hand daran gelegt worden war. Aber Gott möge es dem, der es so gewollt hat, vergeben.« Aus dieser Stelle geht unzweifelhaft hervor, daß Sanfovino, wie bereits oben erwähnt, von einer gegen ihn gesponnenen Intrigue überzeugt war. Aber selbst in diesen trüben Zeiten hielt ihn der Ruhmesglanz, der aus früheren Tagen auf ihn zurückstrahlte, aufrecht. »Ich danke Ew. hochwürdigen Herrlichkeit«, so schreibt er weiter an Bembo, »unendlich für die Grüsse von Seiten des Messer Antonio Anselmi, dem meine Idee des Eckstücks der dorischen Ordnung so sehr gefallen hat; eine Sache; die von den Alten wegen ihrer Schwierigkeit bei Seite gelassen worden ist.«

Der Bau der Libreria nahm nun seinen unge störten Fortgang, und als das »prächtigste profane Gebäude Italiens«, wie Burckhardt, sonst ein strenger Kritiker Sanfovino's, die Markusbibliothek nennt, Ende 1548 vollendet da stand, als sich die weißglänzende Marmorphalle mit ihren krönenden Statuen und dem reichen Schmuck ihrer Ornamentik in den lichtgrünen Fluthen der Lagune spiegelte und ganz Venedig dem genialen Meister zujauchzte, dem als hohem Sechziger noch ein so phantasievolles jugendfrisches Werk gelungen, da ging auch für den Hartgeprüften die Sonne der Gnade wieder auf. Am 3. Februar 1549 wurde er von Neuem in sein Amt eingesetzt, das suspendirte Gehalt wurde ihm ausbezahlt, und es scheint auch, daß ihm die durch Abzüge eingetriebene Straffumme zurückerstattet worden ist; denn sonst würde sich Aretino nicht zu einer schwungvollen Lobpreisung der venezianischen Senatoren verfliegen haben. Unmittelbar nach Sanfovino's Rehabilitation schrieb er an ihn: »Siehe, aus dem Einsturz des Baues ist nun ein Gebäude von ewiger Dauer hervorgegangen, und weder Erdbeben, noch Blitzstrahl, noch der Angriff der Geschütze werden ihm jemals auch nur einen Riß verursachen können. Denn seine Fundamente liegen nicht, wie man glaubt, in der Tiefe des Platzes, sondern im Centrum der Herzen der erlauchtesten Senatoren von Venedig und in dem festen Umkreiße ihrer unendlichen Güte! Dort ist nicht blos jener Bau, sondern auch jedes andere Eurer Werke begründet.«

Daß der Unfall mit der Libreria dem Ansehen Sanfovino's nicht den gering-

ften Abbruch gethan, beweist am besten die umfangreiche Thätigkeit, die er in den letzten zwanzig Jahren seines Lebens entfaltete. Sein Ehrgeiz liefs es nicht zu, dafs er einen ihm gewordenen Auftrag ablehnte, und so sah er sich gezwungen, oft die Hülfe von Schülern in Anspruch zu nehmen, und manche Arbeiten, namentlich die plastischen, flüchtiger auszuführen, als es seinem Nachruhm zuträglich war. Von architektonischen Werken sind aufser den bereits erwähnten Palästen die ziemlich nüchternen Fabbriche nuove am Canale Grande dicht am Rialto, Waarenlager und Verwaltungsgebäude des Staates (1551), und die Fassaden der Kirchen San Giuliano (1553) und San Geminiano, welche letztere von den Franzosen abgebrochen worden ist, zu nennen. An der ersteren hat sein Schüler Alessandro Vittoria einen wesentlichen Antheil. Dagegen soll die sitzende Statue des Stifters der Fassade, des Arztes Tommaso von Ravenna, welche über dem Portale steht, eine eigenhändige Arbeit Sansovino's sein. Bei dem einfachen, echt monumentalen Charakter dieser Porträtfigur würde man an der Urheberschaft Sansovino's zweifeln, wenn das 1556 vollendete Grabdenkmal für den Dogen Francesco Venier in San Salvatore nicht zeigte, wessen der fast achtzigjährige Meister noch fähig war. Auf hohem Stylobat erheben sich vier korinthische Säulen, von denen die beiden mittleren einen Triumphbogen mit Giebelkrönung tragen, unter welchem der Doge auf einem Sarkophage ruht. Das Relief in der Lunette darüber, eine Pietà mit dem knieenden Dogen und einem Engel, ist nicht von Sansovino's Hand, wohl aber die herrliche Gestalt des Glaubens in dem Intercolumnium zur Rechten, ein Werk von unbeschreiblichem Liebreiz. Der Faltenwurf der Gewandung ist von einer an die Antike erinnernden Einfachheit, und die sprechende Geberde der über die Brust gekreuzten Hände und die ruhige Wendung des edlen Hauptes verrathen nichts mehr von der fast theatralischen Koketterie der Loggettafiguren oder dem prahlerischen Pathos der Giganten für die Treppe des Dogenpalastes, die ihm zwei Jahre früher aufgetragen waren als das Monument des 1556 verstorbenen Francesco Venier. Das Seitenstück des Glaubens, die Liebe in der anderen Nische, ist ungleich schwächer. Doch wird die Gesamtwirkung des prächtigen Denkmals dadurch nicht beeinträchtigt. Die Farbe spielt dabei eine wichtige Rolle: während die Hauptmassen aus istrischem Stein bestehen, ist für die Säulenschäfte und die Felder ihrer Postamente griechischer Marmor gewählt. Die Füllungen sind mit farbigen Marmorarten ausgelegt, und um den polychromen Effekt noch zu steigern, sind einige Architekturglieder, besonders die Kapitäle, der Saum des Gewandes und der Mantel des Dogen mit Gold belegt. Das um dieselbe Zeit entstandene Monument des Erzbischofs von Cyprien, Livio Podacatharo, in San Sebastiano, ist bedeutend einfacher gehalten, da es zwischen zwei Säulen nur den Sarkophag mit der liegenden Portraitfigur des Todten enthält, schliesst sich aber in der großartigen Conception und in der sorgfältigen Durchführung dem Denkmale des Dogen würdig an. Aus der Mitte der fünfziger Jahre stammt auch die Marmorstatuette Johannes des Täufers (1554) an dem Taufbecken einer Seitenkapelle in der Frarikirche, zwar etwas manierirt in der Haltung, aber in der Formenbehandlung noch von dem Geiste der florentinischen Frührenaissance beseelt.

Einen fast unbegreiflichen Gegenatz zu diesen liebenswürdigen, einfachen Schöpfungen bilden die beiden Giganten auf der Riefentreppe, Neptun und Mars, (1554 bestellt, aber erst 1566 aufgestellt), zwei langweilige, stelzbeinige Gefellen,

die offenbar im Hinblick auf Michelangelo's David entstanden sind. Aber wie weit ist Sanfovino hinter seinem verhassten Rivalen zurückgeblieben! Wie manierirt und gezwungen ist die Stellung des Neptun und wie unglücklich die des breit-ausbreitenden Mars, dessen Körperlast gleichmäÙig auf beide Beine vertheilt ist! Die Formenbehandlung ist oberflächlich und in den Proportionen das richtige Maß verfehlt. Es sind zwei decorative Effectstücke, die sich bereits stark dem schwülftigen Barockstil zuneigen.

Um so erfreulicher sind die zahlreichen Bronzearbeiten Sanfovino's im Chor von San Marco, insbesondere die kleine in die Sacristei führende Bronzethür mit den beiden Reliefs der Grablegung und der Auferstehung und mit liegenden Prophetengestalten in den umschließenden Friesen und mit Büsten in den quadratischen Eckfeldern. Die Haltung der figurenreichen Reliefs ist, wie gewöhnlich bei Sanfovino, eine stark malerische, die aber hier zu um so größerer Wirkung kommt, als die Dunkelheit des Ortes eine Betrachtung der Thür nur bei Kerzenschein gestattet. Von den Propheten- oder Apostelköpfen tragen nach dem Zeugniß Francesco Sanfovino's drei die Züge Tizians, Aretino's und des Schöpfers der Bronzethür. Die Phantasie der Ciceroni hat dazu noch einen Palma vecchio und einen Paul Veronese hinzugedichtet. Wenn Francesco sagt, sein Vater hätte 20 Jahre an der Bronzethür gearbeitet, so ist das nicht ganz buchstäblich zu nehmen. Denn dieselbe wurde ihm 1556 aufgetragen. Er kann also nur, selbst wenn er bis zu seinem Tode daran gearbeitet hat, vierzehn Jahre darauf verwendet haben. Allerdings ist die Sauberkeit des Gusses von solcher Vollendung, daß Sanfovino bei der Modellirung mit größter Sorgfalt zu Werke gegangen sein muß. Die sechs bereits erwähnten bronzenen Reliefs mit den Wundern des hl. Markus, im Chor rechts und links vom Eingang, leiden durch die Ueberfülle der Motive, wengleich es ihnen nicht an dramatischem Leben fehlt, ebenso die Reliefs mit Epifoden aus dem Leben des h. Antonius in der Kirche S. Antonio zu Padua. Im Chor von San Marco sind auch die sitzenden Bronzestatuetten der vier Evangelisten auf der Balustrade links vor dem Hochaltar und die vergoldete Bronzethür des Sacramentshäuschens von ihm. Auf dieser Thür sieht man in anmuthiger Composition den Heiland von Engeln umschwebt, welche die Marterwerkzeuge tragen. Den vier Evangelisten diente augenscheinlich der Moses des Michelangelo zum Vorbild; aber man wird auch gestehen, bemerkt Burckhardt, »daß sie von allen Nachahmungen die freiesten und eigenthümlichsten sind.«

In die letzten Lebensjahre Sanfovino's fällt die Anlage der Scala d'oro, der goldenen Treppe, welche in die Prachtgemächer des Dogenpalastes hinaufführt. Der beschränkte Raum gestattete ihm die Entwicklung eines originellen architektonischen Gedankens nicht. Er mußte den Schwerpunkt auf die decorative Ausstattung legen und entfaltete hierbei in Statuen, Reliefs, Ornamenten, Malereien und Vergoldungen einen unerhörten Aufwand. Er hat wenig mehr als den Entwurf geliefert; das Werk wurde, obwohl 1558 begonnen, erst sieben Jahr nach seinem Tode von Aleffandro Vittoria vollendet, der, wie an vielen Schöpfungen Sanfovino's, auch an dieser einen wesentlichen Antheil gehabt hat.

Jacopo Sanfovino starb am 27. November 1570 nach einer dreiundvierzigjährigen, ununterbrochenen Wirksamkeit in Venedig, in einem Alter von 93 Jahren, wenn man der Inschrift glaubt, welche ihm sein Sohn in einer Capelle von San Geminiano gewidmet hat, in welcher er beigesetzt wurde. Das öffentliche Todten-

register giebt dagegen sein Alter auf 91 Jahre an. Während seiner Thätigkeit für die Republik waren ihm wiederholt glänzende Anerbieten von auswärtigen Fürsten gemacht worden, wie Vafari erzählt, von Aleffandro und Cofimo de' Medici, von Ercole von Ferrara, von König Philipp von Spanien und selbst von Papst Paul III., der ihn an Stelle Antonio's da Sangallo zum Baumeister des Sanct Peter machen wollte; Sanfovino schlug jedoch alle Anerbietungen aus und blieb der Stadt treu, die ihm einst in Zeiten der Noth eine so ehrenvolle Zufluchtsstätte gewährt. Nach dem Abbruch von San Geminiano wurden seine Gebeine nach San Maurizio und von da nach dem Oratorium des Seminario della Salute gebracht, wo sich über seinem Grabmal seine von Aleffandro Vittoria geschaffene Portraitbüste erhebt.

Im Verein mit seinen Schülern, die zum Theil auch noch nach seinem Tode in seinem Geiste weiter wirkten, hat Sanfovino dem Venedig der Renaissance durch seine zahlreichen Werke, deren Aufzählung wir in unserer Uebersicht durchaus nicht erschöpft haben, den Stempel seines Geistes aufgedrückt. Eine Künstlerercheinung von feltener Originalität, die zum Theil durch seine Isolirung erzeugt wurde, will Sanfovino nicht auf jedes einzelne seiner Werke hin, sondern nach dem Gesamtbilde seines imponirenden Schaffens gewürdigt sein. Aber selbst in seinen Verirrungen empfinden wir immer noch das Walten eines anziehenden, interessanten Genius, und so wenig viele seiner Werke im Einzelnen einer strengen Kritik Stand halten, so wenig möchten wir heute eine der glänzenden, farbenstrahlenden Perlen aus dem Diademe missen, welches Jacopo Tatti der Florentiner um die Stirne der Meereskönigin gewunden hat.



Andrea Palladio.

Geb. in Vicenza 1518; gefl. dafelbst 1580.

O che bel tempio è questo, e maestoso!
El Palladio xe certo l'Architetto,
Ben el credo d'ogn' altro el più perfetto
El più vago, el più svelto, el più maestrosto.

Boschini: Carta del navegar pittoresco, Vento 3.
(San Giorgio maggiore.)

Wie entscheidend im Entwicklungsgange der Renaissance-Architektur neben den Bäuerten des Alterthums das Studium Vitruvs war, ist oft hervorgehoben worden. Nicht zum kleinsten Theile ist es dem Einflusse dieses Lehrbuches zuzuschreiben, wenn die Freude an der ornamentalen Belebung der Flächen, welche so bezeichnend für die Frührenaissance ist, allmählich zurücktritt, bis schließlich die Vitruvianer das freie Ornament ganz verdrängen und die Belebung und Gliederung des Baues entweder nur innerhalb des Canons der fünf Säulenordnungen suchen, wobei mit Vorliebe die dorische und toscanische Ordnung angewandt wird, oder aber bei einfacheren Architekturen auf jede Schmuckform möglichst verzichten und alle Kunst allein in dem Rhythmus der Massen suchen. »Was ist die Baukunst anders, als die Proportionalität der Glieder an einem Körper. Dieser muß mit jenem, die Glieder mit dem Gesamtkörper in einem harmonischen Verhältniß stehen, wodurch jene Schönheit erreicht wird, welche die Griechen Eurythmie nannten.« So charakterisirt gelegentlich Palladio die Baukunst.

Die Anfänge dieser theoretischen Richtung gehen zurück bis in die ersten Tage der Frührenaissance, bis auf L. B. Alberti; man vergleiche, um ein schla-

gendes Beispiel dafür anzuführen, sein heiliges Grab in S. Pancrazio mit Brunellesco's Pazzi-Kapelle. In Palladio erreicht Alberti's künstlerisches Wollen seine Höhe wie Brunellesco's Richtung in Michelangelo. Jede Höhe der Entwicklung aber zeigt ein Janusantlitz, zurückblickend in die aufsteigende Vergangenheit als deren Schlussstein, und vorwärtschauend in die wieder absinkende Zukunft als deren Grundstein. So ist auch die Kunst dieser beiden Männer der Ausgangspunkt, auf dem die Barockzeit fußt. Michelangelo hatte es verstanden, den Bauformen ein völlig subjectives Gepräge zu geben; die Antike war ihm nur ein interessantes Bildungsmittel, aber nichts weniger als eine feste Regel; seine eigenen Gedanken will er in eigenen Formen zum Ausdruck bringen. Was er von antiken Details herübernimmt, verwendet er, unbekümmert um den jeder Form ursprünglich eigenen tektonischen Gedanken. Dieser Willkür steht aber ein so unvergleichlicher Sinn für Verhältnisse, eine so außerordentliche Feinfühligkeit für Detail-Bildung gegenüber, daß man ihn auch als Architekten zu der kleinen Zahl der allerersten Meister rechnen muß. Der individuelle Charakter seiner Kunst machte sie freilich wenig geeignet Schule zu bilden, und in der That verliert sich sein Stil bald genug neben dem überwiegenden Einfluß der palladiesken Richtung. In Genua knüpft Galeazzo Alessi an ihn an, ist aber in den Details viel weniger feinsinnig; besser in den Einzelheiten bleibt der Bolognese Pellegrini z. B. an der Fassade der Kirche S. Fedele zu Mailand (seit 1569), ebenso Giov. Bat. Crespi an der nach Alessi's Plänen erbauten Front von S. Paolo ebenda. Bald aber ist Michelangelo den Nachkommen nur noch vorbildlich in der Entfesselung der Formen und in der Verbindung plastischen Schmuckes mit der Architektur.

Im Gegenfatze zu ihm ist Palladio der Mann der strengsten Gefetzmäßigkeit; an den Alten, an Vitruv, findet er die Norm seiner Kunst; auf deren Schultern wird er Schriftsteller und Theoretiker. Und nicht zufällig hat sich dies gemacht. Seiner ganzen Kunst klebt, wie schon die Hinneigung zu Vitruv erklärt, ein akademischer Ton an; das Lehr- und Lernhafte überwiegt, eine gewisse Armuth an künstlerischen Gedanken ist unverkennbar, mag man seine Villen, seine Kirchenfassaden oder seine Paläste betrachten. Sein ganzes Leben hindurch aber arbeitet er an der Ausbildung der ihm einmal vorschwebenden Motive. Seine Bauwerke stehen deshalb meist in enger geistiger Verbindung unter einander, eins folgt aus dem andern. Die Summe dieser Eigenschaften, verbunden mit großer Klarheit der Compositionsgedanken, macht diese Werke in feltener Weise geeignet, Schule zu bilden. Die strenge Gefetzmäßigkeit seiner Leistungen wird in einer Zeit, in der die Willkür überwuchert, das Palladium, um welches sich die ihm verwandten Geister, die mehr reflectirenden Talente, schaaren; wo immer in Italien, England und Deutschland in der Folgezeit reformatorische Bestrebungen gegenüber der Stilverwilderung auftreten, da knüpfen sie bis zu Stuart und Revett's Tagen an Palladio an.

Durch Palladio's Bauten geht zugleich ein feltener großartiger Sinn; auf mächtige Raumentwicklung, auf imponirende Majestät zielt er ab; seine Kunst hat sich vornehmlich an den gewaltigen Anlagen der römischen Kaiserzeit herangebildet; von ihnen entnimmt er den Maßstab, von ihnen auch seine große Ordnung, die entscheidende Neuerung, welche er in der Baukunst einführt und die zwei Jahrhunderte lang, abgesehen von Frankreich, eine Weltherrschaft ausübt. Schon L. B. Alberti hatte die Fassade von S. Andrea in Mantua als Tempelfront mit

vier durch die ganze Höhe des Baues gehenden Pilastern gebildet. Doch war dies Motiv gegenüber der Zweitheilung der Fassade damals noch nicht zu weiterer Geltung gekommen, Palladio erst führte es consequent durch. Hierin wird er das Vorbild für den Barockstil, dessen Streben nach großartig prächtiger Erscheinung die mächtigen Säulenreihen wirksam entgegen kamen.

Unter den Berühmtheiten Vicenza's begegnet uns in der ersten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts der Dichter und Staatsmann Giovan Giorgio Trissino (1478—1550), einer jener Bau-Dilettanten, wie das sechzehnte und siebzehnte Jahrhundert deren so viele kennt. Vom Studium Vitruvs ausgehend, war er dahin gekommen, sich auch in architektonischen Entwürfen zu versuchen, und als er im Jahre 1536 den ihm gehörigen Palaß von Cricoli bei Vicenza umbaute, geschah dies auf Grund einer solchen eigenen Arbeit. Diese Liebhaberei brachte Trissino in nähere Beziehung zu einem jungen Manne Namens Andrea, den Neigung und hervorragende Begabung gleichfalls zum Studium der Architektur trieben. Als der Sohn eines sonst ganz unbekanntem Pietro war Andrea am 30. November 1518 zu Vicenza geboren und soll — was jedoch nicht ganz verbürgt ist — anfänglich zu einem Bildhauer in die Lehre gekommen sein, bis ihn die Bekanntschaft mit Trissino dem Felde seiner eigentlichen Begabung endgültig zuführte. Wenn Berichte des siebzehnten Jahrhunderts erzählen, daß die Familie des alten Pietro, wie dies noch in späterer Zeit bei den unteren Ständen häufig war, keinen Zunamen besaßen und Trissino deshalb seinen Günstling in Anerkennung seines Strebens »Palladio«, d. h. etwa »Schüler der Pallas Athene« (ital. Pallade), getauft habe, so ist diese an sich anmuthige Geschichte ersichtlich erfunden. Keiner der Zeitgenossen kennt sie; auch kehrt der Familienname »Palladio« in anderen norditalienischen Städten wieder. Ebenso muß Palladio's architektonische Entwicklung, als er Trissino kennen lernte, schon ziemlich vorgeschritten gewesen sein, da er später versichert, seine Kenntniß von der Baukunst allein aus Vitruv geschöpft zu haben, während er den Trissino als seinen Lehrer im Kriegswesen der Alten rühmt. Von ihm mag er u. A. die Neigung zu schriftstellerischer Thätigkeit überkommen haben.

Palladio's erste selbständige architektonische Leistung ist wahrscheinlich der Palaß Godi, heut Piovene-Porta zu Lonedo bei Vicenza, ein ziemlich einfaches Werk mit großer sechsäuliger Giebelvorhalle in der Mitte, kunsthistorisch dadurch wichtig, daß uns in dieser Verwendung der antiken Tempelfront für die Privatarchitektur sogleich ein echt Palladiesker Gedanke entgegentritt.

1541 nahm Trissino seinen Günstling mit sich nach Rom. Wie lange Palladio dort weilte, ist nicht sicher; jedenfalls war er im Sommer 1543 wieder in Vicenza, wo er beim festlichen Empfang des Bischofs der Stadt, Cardinal Ridolfo, als Decorator thätig war. 1544 machte er eine zweite kürzere Reise nach Rom, diesmal als Begleiter des Marco Tiene, eines Freundes Trissino's. Im März des folgenden Jahres finden wir ihn dann wieder in der Heimath, von wo er 1547 eine dritte und letzte Reise nach der ewigen Stadt unternahm. Wenn die älteren Biographen noch von zwei weiteren Rom-Fahrten aus den Jahren 1549 und 1554 wissen, so sprechen dagegen die jetzt bekannten Vicentiner Acten, denen zufolge Palladio beide Jahre mit ganz kurzen Unterbrechungen in Vicenza verlebte. Damit fällt auch, was über seine Betheiligung am Bau von St. Peter gefabelt worden.

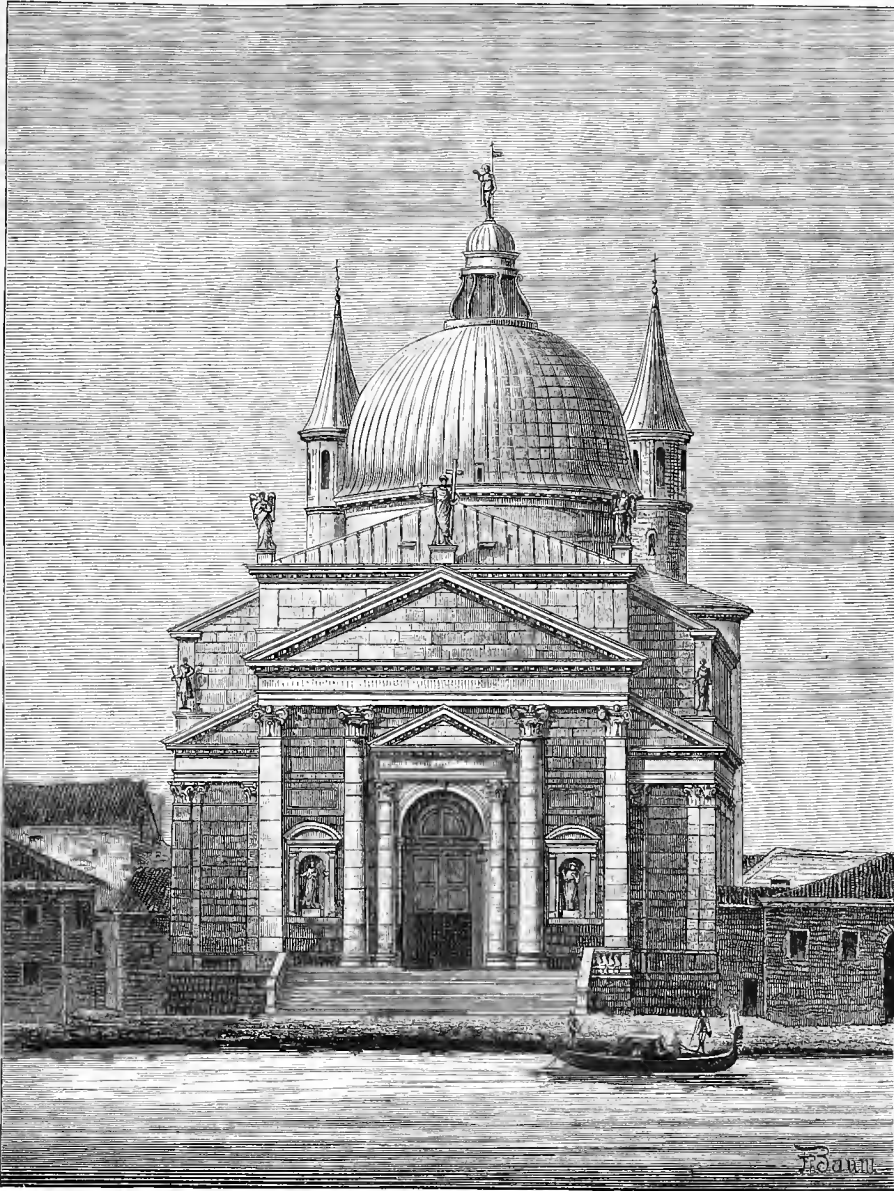
Neben dem Studium Vitruvs waren namentlich diese Reisen für Palladio's

Entwicklung maßgebend. »Von angeborenem Drange getrieben, warf ich mich«, erzählt er selbst, »früh auf das Studium der Baukunst; und da ich stets der Ansicht gewesen bin, daß die alten Römer, wie in vielen anderen Dingen, auch in der Architektur alle Späteren weit übertroffen haben, so erwählte ich mir als Meister und Führer den Vitruv«. An einer anderen Stelle versichert er, daß er die ganze auf sein Fach bezügliche Literatur in sorgfältigem Studium durchgearbeitet habe, und auf häufigen Reisen ferner »spürte ich den Resten alter Gebäude nach, die den Unbilden der Zeit und den Barbaren widerstanden haben, und als ich sie viel wichtiger fand, als ich je erwartet, fing ich an mit höchstem Fleiß sie in all ihren Theilen auf das Genaueste zu messen. Das Resultat war, daß ich einsehen lernte, daß alles wohl berechnet und mit feinem Sinn für Verhältnisse gedacht war. So bin ich nicht einmal, sondern wiederholt in den verschiedensten Theilen Italiens und des Auslandes gewesen, um genau jene Werke zu studiren und zu zeichnen«. Ueber die Richtung dieser Reisen geben die von ihm publicirten Aufnahmen alter Bauten die beste Auskunft. Danach hat er außer Rom noch Ancona, Rimini, Neapel, Capua, Pola und die Provence besucht.

Was Palladio in jenen Jugendjahren in der Heimath an Bauten geschaffen, läßt sich nicht mehr feststellen, doch muß er schon i. J. 1545 einen gewissen Ruf besessen haben, da man ihn sonst wohl nicht zum Bau der Basilica herangezogen, noch in den Acten als »egregius architectus« bezeichnet haben würde. Die i. J. 1444 begonnene Basilica von Vicenza war bereits wenige Jahre nach ihrer Vollendung, 1496, baufällig geworden, so daß eine gründliche Restauration erforderlich gewesen wäre. Man einigte sich aber damals nicht über die Art und Weise derselben und beschränkte sich deshalb vorläufig auf die nöthigsten Vorkehrungen gegen den drohenden Einsturz. Wiederholt wurden dann im Laufe der folgenden fünfzig Jahre berühmte Architekten um ihr Gutachten und um Pläne angegangen, so 1496 Antonio Riccio, 1498 Giorgio Spaventa, 1536 Jacopo Sanfovino, 1539 Seb. Serlio, 1541 Michele Sanmicheli, 1542 Giulio Romano. Seit 1545 endlich knüpfte man Verbindungen mit Palladio an, die am 5. März 1546 zu dem Beschlufs führten, nach seinem Entwurf ein Holzmodell der neu zu construierenden Loggien in natürlicher Größe machen zu lassen. Doch noch kam die Sache nicht zum Schluß, woran vielleicht Palladio's dritte römische Reise mitwirkend Schuld trug. Am 6. Sept. 1548 entschied man dann, mit Ausschluß der übrigen Entwürfe allein drei zur engeren Auswahl zu stellen: nämlich den ursprünglichen Plan, das Project des schon 1546 verstorbenen Giulio Romano und das Palladio's. Also noch in der Mitte des 16. Jahrhunderts tritt hier mit zwei in den Formen der Hoch-Renaissance gedachten Entwürfen ein älterer gothischer in Concurrrenz; ein interessantes Seitenstück zur Baugeschichte des Mailänder Domes und zu der von S. Petronio in Bologna. Daß jener alte Bau aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts im Ganzen wirklich noch gothische Formen zeigte, erkennt man an den noch heut in Palladio's Umbau erhaltenen Resten. Mit 99 gegen 17 Stimmen wurde Palladio's Entwurf angenommen und ihm die Leitung des Baues übertragen, der anfangs schneller, bald aber langsamer fortschritt, Palladio während seines ganzen Lebens beschäftigte und erst lange nach seinem Tode, 1614, fertig wurde.

Die Vicentiner Basilica verdankt ihre Form dem Vorbild des in seinen älteren Theilen noch romanischen Palazzo della Ragione in Padua; hier wie dort handelt es sich um ein von zweigeschoffigen Loggien umgebenes rechteckiges Gebäude,

welches in den unteren Stockwerken Verkaufshallen und Verwaltungsräume, in der ganzen Ausdehnung des oberen aber den großen Festsaal der Stadt enthält. Palladio's Antheil am Bau beschränkt sich auf die Ausführung der Arkadenreihen: zwei Halbfäulengechoffe, unten dorischer, oben ionischer Ordnung, baut er mit



Der Redentore in Venedig.

vollen antiken Gebäk übereinander und schließt sie mit Figuren-ge schmückter Balustrade. Die großen Zwischenräume zwischen den Pilastrern gliedert er an Stelle der herkömmlichen einfachen großen Arkaden durch einen mittleren von Säulen getragenen Bogen, der nach beiden Seiten hin durch scheidrechte Architrave mit

dem Hauptpfeiler verbunden ist. In der Ausführung ist auf jedes Ornament verzichtet, die künstlerische Wirkung allein durch den Wohlklang aller Verhältnisse, sowohl in dem Gegensatz von Öffnungen und Mauerflächen, als in der Gliederung der letzteren durch das Gerüst der Säulenordnung erreicht. Palladio's Vorbilder waren dabei offenbar die römischen Amphitheater, an die der gewaltige Bau auch in den Massen erinnert. Kein anderer Künstler der Renaissance hat es wie er in diesem Bau verstanden, sich in den Geist der antiken Architektur hineinzuwerden, die hier in einer ihrer schönsten Leistungen vor uns zu stehen scheint. Dabei handelt es sich durchaus nicht um archäologisch getreue Reproduktion antiker Formen, vielmehr ist das in der einfachen Wiederholung so monumental wirkende Grundmotiv Palladio völlig eigen, kommt so in der Antike überhaupt nicht vor. Die Renaissanceaufgabe ist eben in einer ihr eigenthümlichen, aber völlig in antikem Geiste gedachten Formensprache gelöst. — Auf ein solches Ziel geht Palladio's ganzes künstlerisches Streben, und gleich in diesem ersten großen Werke hat er es in einer Weise erreicht, die an lebensvoller Frische allen seinen späteren Bauten vorgeht. Dieser allgemeinen Bedeutung des Werkes gegenüber tritt für uns heut das Interesse an Einzelheiten, z. B. an der geschickt überwundenen Schwierigkeit in der Anlage der Gewölbe und der Ausbildung der Ecken, die einst die Kunstfreunde lebhaft interessirten, zurück.

Die Wirkung der Basilica auf die Zeitgenossen war eine außerordentliche. Die hundertfältige Wiederkehr der allerdings äußerst glücklichen Arkadenform in der späteren Baukunst ist dafür der sprechendste Beweis: Vafari und Ammanati wenden sie bei ihren Bauten an; als Mittelloggia kehrt sie an den venezianischen Palästen der Barockzeit vielfach wieder, als Fensterform findet sie sich in den mannichfachen Varianten in den Turiner Kirchen, ebenso in S. Ambrogio in Genua, als Kapellenabschluss gegen das Mittelschiff in S. Filippo Neri ebenda, in S. Martire in Turin und so fort bis auf unsere Tage.

Erst mit dem Jahre 1551 gewinnen wir feste Daten für Palladio's weitere Thätigkeit, die von nun an eine ebenso lebhaft wie weit verzweigte ist, allerdings aber auch schon vorher, ohne daß es sich in einzelnen Werken nachweisen ließe, nicht unbedeutend gewesen sein kann. Damals lieferte er die Zeichnung für den Palazzo della Torre in Verona; das Weihnachtsfest 1552 verbrachte er in Trient bei dem dortigen, Trissino befreundeten Bischofe, Cardinal Madruzzi, welchem er nach Gualdo's Versicherung Zeichnungen für seinen Palaß fertigen sollte — die jedenfalls nicht ausgeführt wurden. 1555 entstand der Palaß Giuseppe Porto, heut Colleoni, 1556 der des Grafen Marcantonio Tiene, heut die Volksbank, beide leider unvollendet. Sie führen jene Reihe noch stehender vicentinischer Paläste ein, welche die kleine Provinzialstadt zu einem Wanderziel der Architekten bis heut gemacht und ihr den Namen der »Stadt der Palladio« eingetragen haben. —

Oefters schon war Palladio in den fünfziger Jahren in Angelegenheiten des Baues der Basilica in Venedig gewesen, hatte 1557 auch schon eine Zeichnung für die Fassade von S. Pietro di Castello geliefert (welche erst 1591 mit Abänderungen zur Ausführung kam) und war hier und da von venezianischen Großen beschäftigt worden. Doch erst seit dem Jahre 1560 gewinnt seine Thätigkeit in der Lagunenstadt eine entscheidende Bedeutung. Damals übertrugen ihm die Mönche von S. Giorgio maggiore als Beginn eines allmählich folgenden Umbaues der ganzen Klosteranlage den Bau eines neuen Refectoriums, dem dann im Frühjahr

1565 der Neubau der Kirche folgte, deren Kuppel 1575 fertig wurde; erst 1584—1589 entstand der Chor, und die Fassade gar erst in der Zeit von 1602—10. Wenn schon auch nach des Meisters Tode (1580) sein Entwurf maßgebend blieb, so waren doch mit dem Eintreten einer anderen Bauleitung Abweichungen im Einzelnen unvermeidlich. Gerade Palladio's bedeutendste Werke haben dadurch leiden müssen und überliefern uns seine Absicht deshalb nur getrübt, so namentlich der Redentore und das Theater der Olympier. Aehnliches gilt von dem Umbau der Klostergebäude von S. Giorgio, zu denen Palladio 1579 noch die Zeichnungen ausgearbeitet hatte; freilich begann hier seit 1643 unter Longhena eine ganz neue Bauperiode, der u. A. die große Treppe und die Bibliothek entstammen.

In dieselbe Zeit etwa, wie das Modell von der Kirche S. Giorgio, fällt der Entwurf für die Fassade von S. Francesco della Vigna. Die Kirche selbst hatte Sanfivino errichtet, sein Frontentwurf aber wurde im entscheidenden Moment verworfen und Palladio das Werk übertragen. Wann dies geschah, ist bisher genau nicht ermittelt; 1568 war der Bau schon im Gange. — 1574 restaurirte er den am 11. Mai dieses Jahres durch Brand beschädigten Saal der vier Thüren im Dogenpalast, während er drei Jahre später auf demselben Bauterrain nach dem großen Brande vom 20. Dez. 1577, der die Sala del gran Configlio zerstörte, mit seiner Ansicht gegen Antonio da Ponte unterlag: Dieser führte die nothwendigen Restaurationen des Innern und Aeußern in vier Monaten ohne wesentliche Aenderungen des Aeußeren durch, während Palladio behauptet hatte, daß die untere Säulenreihe der Fassade zu schwach für die darauf ruhende Last sei und durch kräftige Pfeiler ersetzt werden müsse. Die Zeitdauer seiner Restauration veranschlagte er auf vier Jahre. Drei Jahrhunderte, die der Bau ohne Schaden überstanden, haben seitdem da Ponte glänzend Recht gegeben, der ein in seiner malerischen Wirkung uneretzliches Bauwerk für die Nachwelt gerettet hat.

Das Jahr 1576 brachte Venedig jene furchtbare Pest, welche in der Stadt allein 40,000 Menschen hingerafft haben soll. Angesichts des nicht endenwollenden Jammers setzte der große Rath für den sechsten bis achten September eine feierliche dreitägige Bittprocession fest, um den Schutz des Himmels anzuflehen. Am letzten Tage, dem Fest der Geburt Maria's, gelobte der Doge im Namen des Staates über dem Grabe des h. Markus Christus dem Retter (Redentore), eine Kirche, wenn das Uebel gewichen sein werde. Von Stund an, so wird berichtet, nahm die Verbreitung der Krankheit ab, und mit derselben Schnelligkeit fast, in der die Hülfe eingetreten, ging der Staat an die Ausführung seines Gelübdes. Die Vorarbeiten wurden so eilig gefördert, daß Palladio bereits am 3. Mai 1577 den Grundstein des großen Werkes legen konnte. Am 27. Sept. 1592, also zwölf Jahre nach des Meisters Tode erfolgte die Weihe, doch wurde später in Nebensachen noch weiter gebaut.

Während des letzten Jahrzehnts seines Lebens finden wir Palladio in beständigem Ortswechsel zwischen Vicenza und Venedig, abgesehen von zahlreichen anderen Reisen, zu denen ihn seine mannichfachen Aufträge für Villen venezianischer Großen auf der terra ferma und der Ruf fremder Städte zwang. Ansässig aber blieb er stets in der Heimath, und zwar wohnte er dort nicht in dem fälschlich nach ihm benannten Hause, welches im Jahre 1566 ein Advocat Pietro Cagolo errichtete und von dem nicht einmal feststeht, ob es Palladio überhaupt gebaut, sondern in einem nicht näher bekannten Quartier der heutigen Strafe

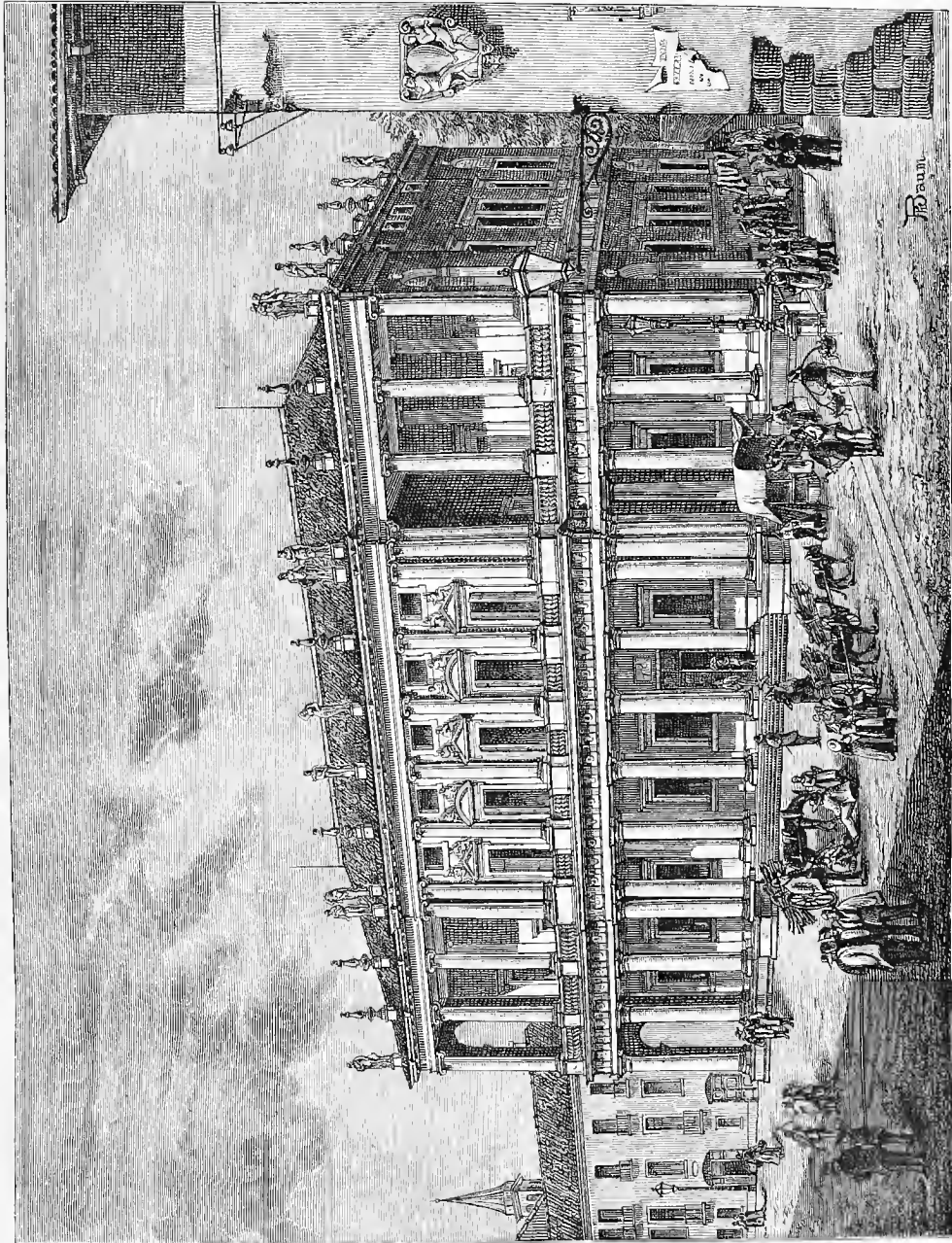
Sta. Lucia. Seit ihrer Gründung, um die Mitte des Jahrhunderts, gehörte er auch der Vicentiner Accademia Olimpica an, einer jener gelehrten Gefellſchaften, wie ſie im damaligen Italien verbreitet waren, und die ſich zum Theil bis auf den heutigen Tag erhalten haben. Schon zweimal hatte er im Auftrage derſelben Theaterbauten aufgeführt, leichte Conſtructionen in Holz, die nur einen Carneval über ſtanden und während deſſelben für die von der Akademie veranstalteten Darſtellungen claffiſcher Stücke dienten, da beſchloß die Gefellſchaft im Auguſt 1579, für dieſe Zwecke ein bleibendes Gebäude zu errichten, deſſen Ausführung natürlich auch Palladio zuſiel. Dieſer lieferte die Zeichnungen und begann noch den Baubetrieb, aber erſt i. J. 1584 kam das Ganze zu Ende. In das Jahr 1580 endlich fällt der Inſchrift nach die kleine Kirche zu Maſer, wo Palladio bereits früher für ſeinen Freund Daniele Barbaro die durch Veroneſe's Fresken berühmte Villa errichtet hatte.

Vier große Bauten (Baſilica, Teatro Olimpico, S. Giorgio maggiore und Redentore) hatte der Meiſter im Gange neben der nicht feztzuſtellenden Zahl kleinerer, als ihn am 19. Auguſt 1580 der Tod, wie es ſcheint, ziemlich plötzlich aus der Fülle der Thätigkeit abrief. — Welchen Umfang letztere mit den Jahren erreicht hatte, erkennt man am beſten aus dem Umſtande, daß er in ſeinem 1570, alſo zehn Jahre vor ſeinem Tode, bereits erſchienenen Werke »Von der Architektur« allein die Zeichnungen von 28 ausgeführten Privatpaläſten und Villen und 8 nicht angeführten bringt, von ſeinen Kirchen und öffentlichen Bauten ganz abgesehen. Vielfach wurde er daneben von Communen und Staaten um bauliche Gutachten und Entwürfe angegangen, die dann ſpäter liegen blieben oder anderen Projecten weichen mußten. So finden wir ihn für die Dome von Bergamo und Brescia, für das Rathhaus der letzteren Stadt, für die Faſſade von S. Petronio in Bologna, endlich für die Rialto-Brücke in Venedig beſchäftigt. Sein Entwurf für letzteres Werk, auf welchen wir noch zurückkommen, mußte bekanntlich dem des Antonio da Ponte weichen. — An die große Zahl der beglaubigten Arbeiten endlich reiht ſich eine ſtattliche Reihe folcher, für deren Urſprung zwar kein urkundliches Zeugniß vorliegt, die aber aus ſtiliſtiſchen Gründen ſeine Urheberschaft wahrſcheinlich machen. Daß fehlgehender Enthuſiasmus ihm auch eine Menge fremder Werke zugeſchrieben, bedarf kaum der Erwähnung. Unſrer Skizze aber muß ein Eingehen auf all dieſe Dinge, wie jede nähere Beſchreibung und Würdigung der einzelnen echten Bauten verſagt bleiben, ebenſo die Würdigung ſeiner umfangreichen ſchriftſtelleriſchen Thätigkeit und ihrer Bedeutung innerhalb der Fachliteratur; nur einen ſummarischen Ueberblick über die ſtiliſtiſchen Eigenthümlichkeiten Palladio's zu geben, kann hier verſucht werden.

Palladio's beide großen Kirchenbauten ſtehen bei aller ſcheinbaren Verſchiedenheit ſo eng zu einander in Beziehung, daß man, abgesehen von den durch das Programm verurſachten Abweichungen, den Redentore faſt wie eine vom Künftler ſelbſt vorgenommene Correctur von S. Giorgio betrachten kann. Damit

folll freilich nicht gefagt werden, dafs man mit Goethe in diefer Kirche »alles köftlich« oder auch nur »lobenswürdiger« als in dem älteren Bau finden werde.

S. Giorgio ift eine dreifchiffige Pfeilerbasilica, in der fich die drei Schiffe noch



Palazzo Chierigati in Vicenza.

um ein Joeh über die Vierung hinaus fortsetzen. Darauf folgt der Altarraum, von dem aus man durch eine die eigentliche Kirche begrenzende offene Säulenstellung in den Mönchschor blickt. Der Scheitel der Vierungskuppel liegt genau in der Dohme, Kunst und Künftler. Nr. 72 u. 73.

Mitte der Längsausdehnung des Kirchenraums; das einschiffige Querhaus ist halbrund geschlossen. Wir haben hier also einen echten Renaissance-Grundriß vor uns, der die Hinneigung zu der centralen Anlage des St. Peter trotz des für Mönchskirchen üblichen Langhausbaues nicht ganz verleugnet. Dem gegenüber bietet der Grundriß des Redentore ein lehrreiches Beispiel dafür, daß sich gerade in jenen Jahren eine folgenschwere Wandlung des Geschmackes vollzieht, indem die Grundrißform des lateinischen Kreuzes wieder den Sieg über die des griechischen davonträgt. Der Bau dieser Votivkirche wird mit einem solchen Apparat in Scene gesetzt, daß man schon deshalb annehmen könnte, die modernsten Anschauungen in ihr vertreten zu sehen. Doch wissen wir auch, dass die Frage: ob Central- ob Langhausbau im Großen Rath zu besonderer Verhandlung und Abstimmung kam, wobei die Langhausidee unter dem Hinweis siegte, daß der wichtigste Kirchenbau des Augenblickes der Gesù Vignola's in Rom auch als Langhausbau entstehe. Der Triumph der Barockanschauung ist damit vollzogen: die Verbindung eines Kuppelraumes mit möglichst weiträumigem einschiffigen Langhaus ist jetzt das baukünstlerische Ideal. Palladio nimmt auch darin den neuen Gedanken auf, daß er statt der dreischiffigen Anlage, wie sie S. Giorgio zeigt, ein großes Langschiff mit Capellen wählt und den Grundlinien durch allerlei halbrunde Abschlüsse eine malerische Lebendigkeit giebt, welche die Schwingungen der Folgezeit bereits einleitet. Auch das starke Vorspringen der Vierungspfeiler gegen das Langhaus wirkt rein malerisch, vernichtet aber zugleich den Eindruck der Kuppel für die Gesamtwirkung; erst wenn man sich der Vierung nähert, erkennt man in wie richtigem Verhältniß diese Kuppel zum Ganzen steht. Wieder ist das Querhaus halbrund geschlossen und wieder blickt man durch eine hier im Halbkreis geführte Säulenstellung in dem Mönchschor.

Im Aufbau herrscht in beiden Kirchen die große Ordnung. Die Pfeiler in S. Giorgio zeigen gegen das Mittelschiff je eine Composit-Halbfäule als Träger des Hauptgesimses, nur am Anfang und Ende des Langhauses treten gepaarte Halbfäulen auf, die zwei Nischen übereinander zwischen sich haben. Dies reichere Motiv ist das herrschende im Redentore. In beiden Fällen schiebt sich zwischen diese große Ordnung die kleinere der Arkadenbögen, deren Gesims um alle Wände der Innenräume läuft und beide Male den Lünettenfenstern der Abseiten zur Basis dient. In den Querschiffsmauern führt diese Theilung der Wand zu jener Anordnung von zwei Fensterreihen übereinander, wie sie uns schon in St. Peter begegnet und die seitdem die Herrschende bleibt. Die Tonnengewölbe der Decken mit ihren eingestochenen Halbkreisfenstern sind völlig schmucklos und stehen somit zu dem Reichthum der Wandgliederung in Widerspruch. Nicht einmal Gurtbögen gliedern sie. In S. Giorgio ist die Wölbungslinie ein wenigstens etwas überhöhter Rundbogen, im Redentore aber ein Korbbogen, der schwerlastend auf dem Unterbau ruht. Da dieser Theil des Baues erst nach Palladio's Tode entstand, so ist es immerhin möglich, daß Correcturen der Nachfolger seinen Entwurf hier verdarben. Ein wirklich harmonisches Verhältniß der Tonnen zum unteren Gebäudetheil konnte Palladio nicht finden, da er die Einschlebung einer Attica zwischen Hauptgesims und Gewölbe, wie sie im späteren Barock zur Regel wird, noch nicht kannte. Auch der Umstand, daß im Redentore die großen Säulen unmittelbar vom Fußboden an beginnen, statt wie in S. Giorgio auf Stylobaten zu stehen, giebt den Verhältnissen hier etwas gedrücktes. Die Details bieten in

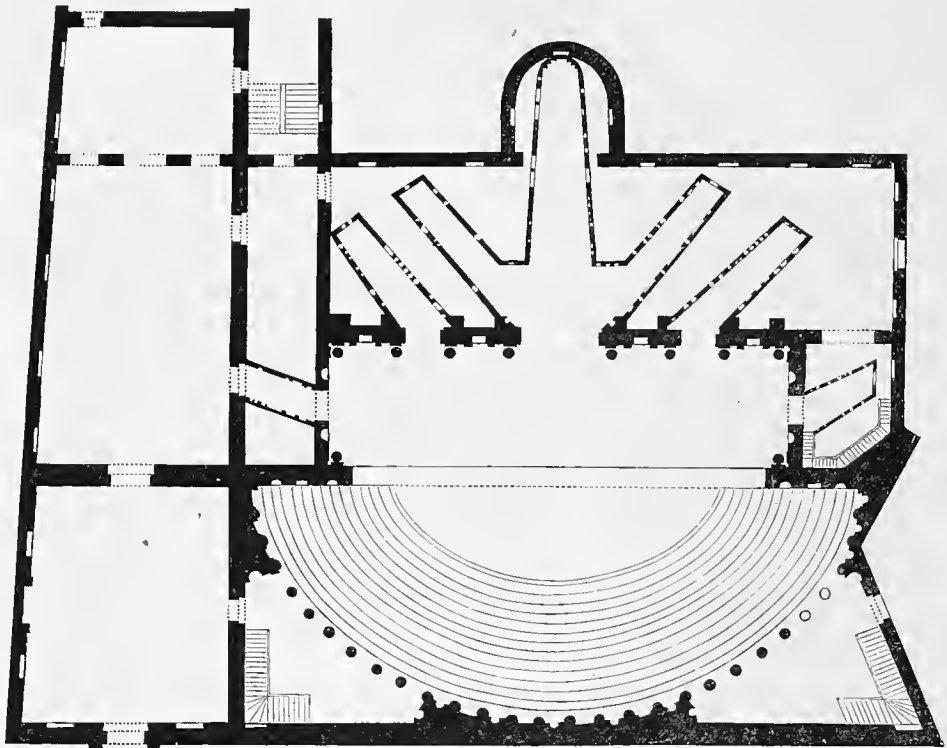
beiden Fällen keinen besonderen Reiz dar, so correct sie auch gezeichnet sind. Hier ist die Grenze von Palladio's Begabung, auf die wir bei feinen Palastbauten noch zurückzukommen haben werden. Niemand aber, der die beiden Kirchen betritt, wird sich dem Eindruck des großartigen Raumgeföhles, welches in ihnen herrscht, entziehen, Niemand freilich auch leugnen können, daß gerade diesen einfach großen architektonischen Mitteln gegenüber das Fehlen aller Farbe und Ornamentik sich störend geltend macht. Die weissen leblosen Decken sind geradezu roh. Die entscheidende Bedeutung dieser Bauten liegt eben nicht so sehr in dem ästhetischen Eindruck — die Renaissance hat sowohl Anmuthenderes als Großartigeres geschaffen — als vielmehr darin, daß in ihnen sich das Ideal der Renaissancekirche in akademisch-classischer Weise verkörpert; und zwar bildet S. Giorgio dabei die Krone der bisherigen Entwicklung, der Redentore zeigt der Folgezeit die Bahnen.

In richtiger Consequenz überträgt Palladio die große Ordnung des Inneren auch auf das Aeußere. Damit ist das System seiner Fassadengliederung gegeben: zwei einander durchdringende Giebelfronten, die niedrigere in der Höhe der Abseiten gebildet, die mittlere schmalere noch über die Höhe des Mittelschiffs hinaussteigend. — Neben den beiden uns hier beschäftigenden Kirchen gehören noch S. Francesco della Vigna und S. Pietro di Castello hierher, letztere Fassade erst im Jahre 1596 nach Palladio's veränderten Plänen von Smeraldi erbaut. Die Zahl aber der auf Palladio's Vorbild zurückgehenden späteren Bauten ist eine außerordentlich große, und zwar werden bei den meisten die Nebenräume in der Frontbildung nicht berücksichtigt, so daß also nur vier große Halbsäulen den Giebel tragen. Dieser Richtung gehören allein in der Stadt Venedig an: die Fassaden von Sta. Maria del Rosario, S. Eustachio (Stae), S. Pantaleone, S. Lazzaro dei Mendicanti, S. Marcuola und die Pietà, letztere beide unvollendet.

In S. Giorgio kommt dieser Baugedanke allerdings schon mit großer Energie zum Ausdruck. So ist hier das ganze Hauptgesims der Abseiten zwischen den großen Säulen durchgeführt, aber die Einzelheiten sind noch nicht abgeklärt. Ueber einen gemeinfamen niederen Sockel, der die Pilaster der Nebenschiffe trägt, steigen die Hauptsäulen hier noch von besonderen Stylobaten auf, und in deren Höhe erst befindet sich in den Nebenschiffen je eine Wandnische, die so auf übertrieben hohem Sockel steht. Viel glücklicher ist im Redentore die ganze Front auf einen durchgehenden Unterbau gestellt, vor dessen Mitteltheil sich in prächtiger Wirkung eine (erst später ausgeführte) Terrasse mit Freitreppe legt. Ebenso zeugen bei genauerem Vergleich fast alle Einzelheiten im Redentore von reiferer und mehr schönheitlicher Durchbildung, wie auch die Verhältnisse trotz der gedrückten Innenanlage schlanker und ansprechender sind. Die Gesammtcomposition mit Einschluß der Kuppel und der beiden sie flankirenden Treppenthürmchen ist ein durchaus einheitliches Ganzes von classischer Abklärung und Reinheit. Von allen Renaissancebauten kommt sie dem Ideal der Vitruvianer am nächsten, aus dem Geiste der antiken Baukunst heraus die Aufgaben, welche der christliche Cultus stellte, zu lösen. Diese Fassade vornehmlich hat der palladiesken Gliederung jene weite Verbreitung verschafft.

Der Bedeutung dieser Bauten gegenüber tritt die zierliche Kirche der Zitelle (erst nach Palladio's Tode, 1586, erbaut) zurück. Bei größter Einfachheit ist hier doch eine treffliche, wennschon bescheidene Wirkung erreicht, die nur durch die unmittelbare Nähe der viel monumentaler gedachten eben besprochenen beiden

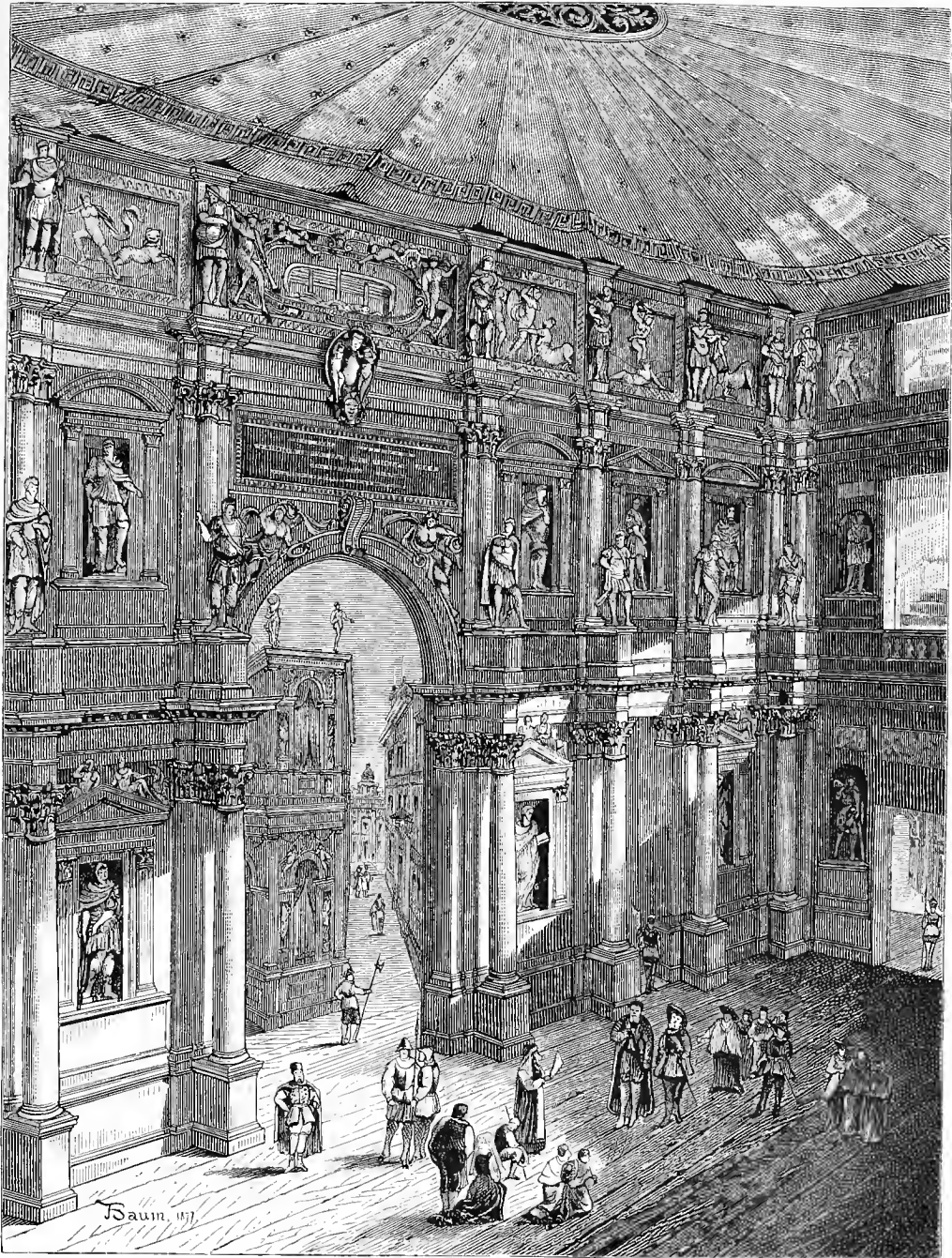
Bauten beeinträchtigt wird. Die Kirche ist im Innern ein Kuppelbau auf quadratischem Grundriss mit abgestumpften Ecken, die Fassade folgt dem älteren venezianischen Motiv der zwei Geschosse und der Verticalgliederung durch schlanke Pilaster. Zwei Halbbogenfenster flankieren die Thür, über der sich im Obergeschoß ein großes Lünettenfenster öffnet. Das Ganze schließt wieder ein Giebel. In späterer Zeit hat in Venedig Giuseppe Sardi, 1673, in der Fassade von S. Lazzaro dei Mendicanti den Versuch gemacht, dies Motiv mit der palladiesken großen Ordnung zu verschmelzen, nicht mit Unglück, wenn man von den Einzelheiten abieht.



Grundriss des Teatro Olimpico in Vicenza.

Unmittelbarer unter dem Einfluß antiquarischer Studien entstand das Teatro olimpico. Das mäßig große, bei Ausnutzung aller Plätze etwa auf 900 Personen berechnete Theater ist nur Innenbau ohne Fassadenentwicklung und schließt sich ziemlich eng an die antiken Vorbilder an. In einem Kreissegement steigen amphitheatralisch die hohen Sitzstufen auf, welche oben durch eine Säulengalerie mit gradem Gebälk und figurengeschmückter Balustrade abgeschlossen werden. Den Bühnenraum bildet eine reiche Prachthalle mit zwei Geschossen vorgekröpfter korinthischer Säulen und Figurennischen zwischen den Säulen. In der Rückwand öffnen sich drei Portale gegen fünf perspectivisch verjüngte mit Palastarchitekturen besetzte Strafsen (s. d. Grundriss). Das Ganze ist in Holz hergestellt und leicht

farbig behandelt. Auf die oft recht flüchtigen und barocken Einzelheiten darf man diesen Bau nicht prüfen, um so weniger als Palladio für dieselben nicht mehr



Bühnenraum des Teatro Olimpico in Vicenza.

verantwortlich zu machen ist; aber als Ganzes betrachtet, ist das Teatro olimpico ein Werk von durchschlagender Wirkung. Kein modernes Theater vermag so sehr

den Eindruck monumentaler Pracht zu erwecken, wie er den Befucher in diesem verhältnißmäßig kleinen Saale umfängt. In folchem Raume erst gewinnt die Renaissancetragödie ihren richtigen Hintergrund; der ideale Ort, den sie voraussetzt und der in keinem bestimmten Palastraume zu denken ist, ist hier trefflich gegeben.

Auch in Palladio's Palaſtarchitekturen ist es in erster Linie der monumentale Sinn, welcher feffelt. Der Compositionsgedanke der Faſſade, die Anordnung des ſtets groſartig gedachten Säulenhofes geben dieſen Bauten ihren Werth, viel weniger das Detail, welches gelegentlich ſchon recht barock iſt; ſo, um nur ein paar auffallende Beiſpiele anzuführen, die Verkröpfungen des Palazzo Valmarana oder gar die in den Architrav hineiſchneidenden Fenſter des Palazzo del Capitano. Wo etwa ornamentale Zuthaten auftreten, haben ſie bereits den Reiz, welcher ſie in früherer Zeit verklärte, verloren. Im Palazzo del Capitano iſt der Verſuch gemacht, die ganze Wandfläche, ſo viel von ihr übrig bleibt, in Ornamente aufzulöſen. Als Vorbild hat dafür die gedrängte Behandlungsweiſe der ſpäteren römischen Sculpturen gedient. Aber gerade die Fülle von kleinen Einzelmotiven ſteht in Widerſpruch mit dem groſ empfundenen architektoniſchen Gerüſt. Auch Palazzo Porto-Barbarano (1570) bietet ein ähnliches Beiſpiel von Auflöſung der Flächen in Sculpturenschmuck. Dazu kommt, daß die Palladio zur Verfügung ſtehenden Plaſtiker der Vittoria'ſchen Schule meiſt untergeordnete Kräfte waren, die es nicht vermochten, ihren Arbeiten irgend welchen Eigenwerth zu verleihen. Zugleich trat die Groſartigkeit ſeiner Baugesinnung nur zu oft mit dem Vermögen ſeiner Bauherrn in Conflict. Er ſah ſich deshalb faſt durchgängig genöthigt, zu Surrogaten zu greifen, wo die künſtleriſche Abſicht auf Hauptein geht. So wird er der Vater jener Gips- und Stuck-Klexerei, die bald ihr Unweſen in der Geſchichte der Baukunft zu ſpielen beginnt. Auch blieben in Folge des Geldmangels die meiſten Palaſte unfertig, da ſich die Beſitzer nur zu oft mit der Vollendung des Vorderhauſes begnügten; ſo iſt denn auch von den oben genannten Palaſten keiner ganz in Palladio's Sinne durchgeführt.

Den Entwicklungsgang des Meiſters innerhalb dieſer Bauten zu verfolgen, iſt um ſo ſchwerer, als vielfach die Bauzeit nicht überliefert iſt. Palazzo Tiene vom Jahre 1556, alſo ein ziemlich frühes Werk, aber eines der beſten, weiſt noch die Faſſadenidee Sanmichelì's auf: ein Pilaſterhauptgeſchoß auf einem Ruſtika-Unterbau, mit halbrunden Fenſterabſchlüſſen. Die Maßloſigkeit in der Anwendung der Ruſtika, welche ſich ſelbſt auf Säulen und Halbsäulen erſtreckt, und allerlei wenig Anſprechendes in den ſchweren Details verlegen den unverkennbar groſen Reiz dieſes Baues allein in die Schönheit ſeiner Verhältniſſe und in das System des Aufbaues. Im Veſtibul begegnet uns bereits eine der abenteuerlichſten Barockideen: ioniſche Säulen, an denen nur Baſis und Kapitell ausgearbeitet, die ganze Trommel aber noch unbehauen iſt — und zwar künstlich unbehauen, aus Stuck! An den übrigen Palaſten laſſen ſich zwei Typen unterſcheiden: Bauten mit zwei Säulenordnungen übereinander und ſolche mit durchgehender Stützenſtellung. Zu den letzteren, bei denen alſo das moderne Wohnhaus in das Tempelſchema eingeordnet iſt, gehören die Palaſte Valmarana, del Capitano, Giulio Porto; zu den erſteren

Porto-Barbarano, Orazio Porto, Chierigati. Die vollkommenste Leistung Palladio's auf diesem Gebiete ist sein Palazzo Chierigati, das heutige städtische Museum, ein Bau, der innerhalb des streng durchgeführten Systems unten dorischer, oben ionischer Halb- und Ganzsäulen, correcte Formbehandlung mit frischer Lebendigkeit vereinigt und dessen Fassade unten ganz, oben wenigstens an beiden Seiten aus offenen Hallen besteht. Erst in seinen späteren Jahren scheint Palladio dann die Neigung zur Stuckdecoration der Wandflächen, wie sie am Palazzo Barbarano (1570) und del Capitano (1571) auftritt, gewonnen zu haben.

Geht durch alle diese städtischen Bauten das Streben nach prachtvoller und zugleich majestätischer Durchbildung, so sind Palladio's Villenbauten um so schmuckloser. Oft wirkt er hier allein durch die geschickte Vertheilung der Massen. Eine Säulenhalle mit abschließendem Giebel inmitten einer sonst schmucklosen Front haben wir schon als das Motiv seines ersten Baues (Palazzo Piovene-Porto in Lonedo) kennen gelernt, und mannichfach wiederholt und variirt er es seitdem in seinen Landhäusern, unter denen vor Allen die für den Canonicus Capra erbaute Villa »la Rotonda« in unmittelbarer Nähe von Vicenza die weiteste Berühmtheit erlangt hat. Das sich auf allen vier Seiten gleichmäfsig wiederholende Fassadenmotiv mit der sechsäuligen Giebelvorhalle, zu der eine Freitreppe herauführt, erscheint uns heut fast trivial. In dem Empfinden, dasselbe unzählige Male gesehen zu haben, vergessen wir nur zu leicht, dass Palladio es aufgebracht, dass auf ihn alle jene Wiederholungen und Varianten, die von dem Beifall dreier Jahrhunderte zeugen, zurückführen. Angesichts dieser Lebenskraft des leitenden Gedankens vergisst man gern, dass die Details des Aeußeren nichts weniger als ansprechend, hier und da sogar roh sind. Grundriß und Aufbau sind ungemein geschlossen: ein griechisches tonnengewölbtes Kreuz erweitert sich in der Vierung zu einer Kuppel; in den vier Ecken, welche das Quadrat vervollständigen, liegen jedesmal je zwei Zimmer. Was hier in der Disposition vielleicht noch nicht ganz abgeklärt war, zeigt geradezu vorbildlich der mittlere Theil der äußerlich so schmucklosen Villa Mafer, welche Palladio 1564 für den ihn befreundeten Patriarchen von Aquileja und Herausgeber des Vitruv, Daniele Barbaro, und dessen Bruder errichtete. An einen Mittelkörper legen sich rechts und links Pfeilerarcaden, die ihren Abschluß in je einem kleinen Flügelbau finden. Inmitten haben wir eine der Rotonda verwandte Anlage in Miniaturform, aber von vollendeter Schönheit der Verhältnisse. Hieran schliessen sich nach rechts und links zwei Zimmerreihen, deren einzelne Räume in Größe und Höhe mannichfach abwechseln. Nicht genug kann diese Anlage dem Studium moderner Architekten empfohlen werden, die dann auch, angesichts der wundervollen Lage der Villa am Hügelabhänge, beachten mögen, mit welcher Geschicklichkeit Palladio in solchen Fällen das Bauterrain zu wählen wußte.

Noch sei wenigstens ganz kurz seiner zahlreichen uns erhaltenen Zeichnungen gedacht, von denen es zwei Sammlungen, die eine im Museum seiner Vaterstadt, die zweite ungleich größere (250 Blatt) beim Herzog von Devonshire in Chiswick, giebt, während der Rest zerstreut ist. Nach Art der architektonischen Zeichenweise jener Zeit sind die Conturen mit der Feder umzogen und die Schatten leicht in Sepia angetuscht. Doch ist es nicht so sehr der künstlerische Reiz der Zeichnungen als solcher, welcher diesen Blättern ihre Bedeutung giebt, als vielmehr die Darstellung selbst. Namentlich bilden die nicht zur Ausführung gekommenen

Entwürfe für einzelne große Monumentalbauten eine wesentliche Ergänzung für die Beurtheilung von Palladio's Kunstcharakter. So zunächst die Entwürfe für die Rialtobrücke in Venedig, welche er in dreifacher Straßebahn, jede von Verkaufshallen flankirt, über den Canal spannen wollte, und die inmitten wie an beiden Ufern große offene Säulenhallen, so wie eine Fülle von Statuenschnuck erhalten sollte; die größte Prachtbrücke der Welt, wenn sie ausgeführt worden wäre, aber im Gegensatz zu da Ponte's einem großen Bogen der jetzigen Ausführung mit ihren drei Halbkreisbögen viel lastender für den Anblick vom Canal aus. Die zweite Gruppe unausgeführter Entwürfe betrifft die Fassade von S. Petronio in Bologna, deren Geschichte dem Leser aus Springer's »Bildern aus der neuen Kunstgeschichte« vertraut ist. Endlich bewahrt das Museum in Vicenza den Pracht-Entwurf für die Fassade der Scuola della Misericordia in Venedig. Hier galt es den glänzend reichen Fronten der Bruderschaftsgebäude von S. Rocco und S. Marco ein drittes ähnliches Werk an die Seite zu setzen, und es ist lehrreich zu sehen, wie Palladio in möglichstem Anschluß an die Tradition dieser Aufgabe innerhalb seines Stiles gerecht zu werden sucht. Zweigeschoßig baut er die Fassade auf mit gepaarten canellirten Halbsäulen, unten in korinthischer, oben in Composit-Ordnung. Diese Säulen stehen — eine Concession an die venezianische Gewohnheit — beide Male auf hohen Stylobaten und tragen auf das reichste decorirte Gesimse, über denen ein Giebel das Ganze abschließt. Eine Fülle plastischen Schmuckes ist über alles verbreitet.

Verfücht man es, aus dem Dargelegten das Gesamtbild der künstlerischen Thätigkeit Palladio's zusammenzufassen, so muß man einräumen, daß seine Begabung nicht ausreicht, um Werke zu schaffen, die sich dem, was Brunellesco, Bramante und Michelangelo in glücklichen Tagen gebildet, an künstlerischer Genialität gleichberechtigt an die Seite stellen könnte; dafür aber hat die Folgezeit bewiesen, daß Palladio's Bauten, vielleicht gerade weil sie weniger individuelles Gepräge tragen, von mehr allgemein gültiger Bedeutung waren, als die irgend eines anderen Renaissancemeisters. Seit wir die griechischen Ordnungen in ihrer Reinheit kennen, hat seine am römischen Epigonenthum genährte Kunst natürlich viel von ihrer Vorbildlichkeit eingebüßt, nie aber werden die Compositionsgedanken, welche er in die Baukunst eingeführt, wieder vergeffen werden. Wo immer in der Welt, um nur diesen einen, noch dazu rein äußerlichen Zug hervorzuheben, inmitten einer Fassade sich ein säulen- oder pilastergetragenes Giebfeld erhebt, da lebt ein palladiesker Gedanke nach.

LXXIV.

ANTONIO ALLEGRI GEN. CORREGGIO.

Von

J. P. Richter.

Antonio Allegri gen. Correggio.

Geb. zu Correggio 1494; gest. dafelbst den 5. März 1534.

Die Schuld am Verfall der italienischen Malerei sollen Michelangelo und Correggio tragen. Nachdem die Malerschulen der Frührenaissance durch die neuere Forschung die ihnen zukommende hohe Werthschätzung gefunden haben, mußten natürlich die Schulen der Manieristen nur um so mehr an Anerkennung verlieren. Ueber den Ursprung der letzteren gehen die Meinungen insofern auseinander, als es streitig ist, ob Michelangelo und Correggio in den Werken ihrer letzten Zeit den Manierismus in gewissem Grade selbst schon vertreten, oder ob darin nur der Keim desselben ausgestreut sei. Man übersieht indeffen leicht, daß es in der That die besten Schüler Raffaels waren, welche schon unmittelbar nach des Urbinate's Tode in den vatikanischen Fresken einen ebenso frühreifen wie entschieden ausgeprägten Manierismus als künstlerisches Programm aufgestellt haben.

Michelangelo und Correggio behaupten insofern eine Sonderstellung unter den ersten Künstlern der Hochrenaissance, als sie als Neuerer auftreten. Ein anderes ist es, was die nachfolgenden Künstlergenerationen unter Anlehnung an ihr Vorbild zu leisten im Stande waren. Es ist allerdings wahr, daß der Geist des Correggio die Kunst des ganzen siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts in und außerhalb Italiens fast vollständig in seinem Bann erhält. Gewiß steht ein so weitgreifender entwicklungs-geschichtlicher Einfluß geradezu beispiellos da, und der des Raffael erscheint im Vergleich damit kaum erwähnenswerth. Man mag über jene anhaltende Begeisterung für das Correggeske als eine ungesunde immerhin einstimmig das Verwerfungsurtheil sprechen, in jedem Falle ist es die Aufgabe der Kritik an des Correggio eigenen Werken, die ihm in der Kunstgeschichte gebührende Stellung zu bemessen und Verdienste und Werth derselben klar zu stellen. Erst bei der Besprechung und Untersuchung seiner Werke kann im Einzelnen nachgewiesen werden, daß in der That das Ideal des Correggio einen Fortschritt in der Kunst bedeutet, einen Fortschritt selbst über Raffael hinaus. Raffael versinnlicht in seinen Madonnen das Ideal der höchsten, der himmlischen Liebe. Das Ideal, welches Correggio in seinen Meisterwerken verkörpert hat, ist das einer reinen natürlichen aber vollendeten Grazie, als die Lebenssphäre von Menschen, welche mit einer unendlichen Fähigkeit für den Vollgenuß irdischen Glückes und himmlischer Seeligkeit gleich begabt sind.

Ueber die Lebensverhältnisse und über die Anfänge der Kunst des Correggio ¹⁾ sind so wenig sichere Nachrichten auf uns gekommen, daß es den Anschein gewonnen hat, als sei das wirklich Neue in seiner Kunst urplötzlich zum Vorschein gekommen, zumal sich auch die Erklärungsversuche unhaltbar erwiesen haben, nach denen Correggio in Rom gewesen sein sollte, um die Ausbildung sich anzueignen oder doch anzubahnen, von welcher seine Werke zeugen.

Zwischen Mantua und Modena unweit der beide Städte verbindenden Eisenbahn liegt die kleine und heutigen Tages völlig bedeutungslose Landstadt Correggio. Zu den Lebzeiten des Malers, welcher durch die Vertauschung seines Namens mit dem seines Geburtsortes letzterem ein Anrecht auf den Welt Ruf seines Bürgers eingebracht hat, war Correggio eine kleine Residenzstadt, deren Fürsten, mitergriffen von der allgemeinen Bewegung der Renaissance, wie sie in großartiger Weise an den benachbarten Höfen von Mantua und Ferrara und in dem freien Bologna zur Geltung kam, für Kunst und Wissenschaft in den Schranken ihrer bescheidenen Verhältnisse reges Interesse an den Tag legten. Eine kurfürstlich brandenburgische Prinzessin, Francesca di Brandenburgo, Gemahlin des Borso von Correggio, ließ dort im Jahre 1507 einen Palaß im Renaissancestil erbauen. Flandrische Teppichweber und ihre italienischen Schüler in diesem Kunstzweige, welcher im damaligen Luxus eine große Rolle spielte, konnten es für vortheilhaft halten, in Correggio schon 1460 und 1488 Ateliers zu gründen. ²⁾ Es gab aber auch einheimische Maler, tüchtig genug, um den Anforderungen des Hofes zu entsprechen. Das Haupt der Localschule scheint Antonio Bartolotti (oder Bartolozzi) gewesen zu sein (c. 1450—1527), welchem mit ziemlicher Sicherheit das Tafelbild einer Madonna mit dem Christkinde und den Heiligen Franciscus und Quirinus, letzterer die Stadt Correggio in einem kleinen Motivmodell darbringend, zugeschrieben wird. Dieses jetzt in der Galerie von Modena aufbewahrte Gemälde ist 1511 datirt, in welchem Jahre in Correggio die Pest hauste. In dem eben erwähnten fürstlichen Palaß sind außer den plastischen Decorationen nur untergeordnete Freskomalereien erhalten. So ein Fries mit Putten, ein anderer mit phantastischen Gestalten aus dem Sagenkreis des Neptun, wo auch die Jahreszahl 1508 angebracht ist. In anderen Gemächern sollen Petrarca's Triumphe, Philosophen, Amoren u. a. dargestellt gewesen sein. Im Jahre 1498 hatte Graf Giberto von Correggio in dem älteren Palaß den Fries eines Saales mit Darstellungen aus den Metamorphosen Ovids schmücken lassen. Bartolotti mag hier, wie auch in den Klosterkirchen der Stadt Beschäftigung gefunden haben. Wir erfahren übrigens aus den Notariatsakten der Stadt die Namen von nicht weniger als sieben Zunft-Genossen Bartolotti's, welche zwischen den Jahren 1493 und 1530 in Correggio thätig waren, und keinem von ihnen ist der ehrenvolle Titel Magister Pictor verfaßt. ³⁾ Doch interessieren ihre Namen wenig, da ihre Werke nicht erhalten sind. Was aber über Lorenzo Allegri († 1527), den Oheim des großen Malers und dessen Sohn Quirino verlautet, stellt die künstlerischen Fähigkeiten dieser Männer in ihrem Berufe als Maler in ein sehr bedenkliches Licht.

Pellegrino Allegri, Besitzer eines Tuchgeschäftes und Pächter von Grundstücken in Correggio († 1542), war vermählt mit Bernardina Piazzola († 1545),

welche ihm wahrscheinlich im Jahr 1494 einen Sohn, Antonio, gebar. Der junge Antonio Allegri wurde von seinem Vater nicht in eine Klosterschule, sondern zu Lehrern der humanistischen Richtung geschickt und kam schon frühzeitig, so wird berichtet, in die Lehre zu einem Maler. Dichter Nebel liegt leider über



Die Madonna mit dem h. Franciscus, Dresdener Galerie.

der Geschichte des Entwicklungsganges dieses hochbegabten Jüngers der Kunst, welcher als frühreifer Künstler alsbald die Altäre der heimathlichen Kirchen mit Gemälden schmückte, deren festausgeprägter Stil eine umfassendere und gründlichere Vorbildung zur Voraussetzung hat, als man füglich von einer namenlosen Localschule, wie die von Correggio, erwarten kann. Dieser Mangel an Nach-

richten über die Beziehungen des jugendlichen Correggio nach auswärts, wo allein die befruchtenden Keime seiner so eigenthümlich sich entfaltenden Kunst gelegt werden konnten, hat der Kunstofforschung ein ebenso schweres wie interessantes Problem gestellt. So wenig Giorgione und Tizian ohne Giovanni Bellini, so wenig Raffael ohne die Umbrier und Altflorentiner möglich gewesen wären, so wenig kann und darf Correggio an dem reichgestirnten Himmel der italienischen Kunst als ein jedes natürlichen Zusammenhanges entbehrendes Phänomen betrachtet werden. Die empfindliche Lücke in der biographischen Tradition mit einer Hypothese auszufüllen, ist von der älteren Geschichtschreibung zwar mit großem Eifer unternommen worden, aber ohne sicheren Erfolg. Vasari verzichtete darauf, indem er vielmehr das verhältnißmäßig enge und abgeschlossene Terrain, welches die Lebenssphäre und das Tätigkeitsgebiet des Malers bildete, durch solche Anekdoten interessant zu machen suchte, in welchen insbesondere seine persönlichen Verhältnisse beschränkt und sogar dürftig erscheinen. Raffael Mengs, welcher »über des Antonio Allegri Leben und Werke« eine auf genauem Studium beruhende und in vielen Punkten kritisch gehaltene Schrift verfaßte, ließ Correggio nach Rom wandern. So sollte auf die einfachste Art die schwebende Frage nach den Vorbedingungen der ihm eigenthümlichen Weise zu zeichnen und zu malen gelöst werden. Correggio mußte natürlich dort mit Lionardo da Vinci in Berührung gekommen sein und damit wäre dessen neue Lehre von der malerischen Behandlung des mit dem Schatten verschmolzenen Lichtes als der Ausgangspunkt für seine eigene Behandlung des Helldunkels gewonnen. An den Malereien des Melozzo da Forlì in Rom soll Correggio die verkürzte Darstellung von unten betrachteter Gestalten studirt und so die Anregung und Anleitung zu der von ihm gepflegten verwandten Auffassung gefunden haben. Nach einer anderen Annahme soll er in Rom außer der Antike auch die Werke von Raffael und Michelangelo zum Gegenstand seiner Studien gemacht haben. Aber indem man als Lehrjahre die Zeit von 1516 bis 1519 in Anspruch nimmt, läßt man dabei die Thatfache außer Acht, daß die Urkunden seine Anwesenheit in der Heimath unter den Daten des 4. October 1516, des 14. Juli 1517, im Januar und März 1518 ausdrücklich bezeugen, davon ganz abgesehen, daß jene Aufstellungen den Kern der Frage gar nicht berühren; denn das voll beglaubigte erste Meisterwerk entstand 1514, also schon im zwanzigsten Lebensjahre des Malers.

Lodovico Vedriani berichtet in seiner 1662 erschienenen Biographienammlung modenesischer Künstler mit Berufung auf den gleichzeitig mit Correggio lebenden Chronisten Tommaso Lancilotto, Francesco Bianchi von Modena, Frarrè (d. h. der Ferrarese) genannt, sei der Lehrmeister des Correggio gewesen. Freilich starb dieser Maler schon 1510, dreiundsiebzigjährig, als Correggio erst 16 Jahre alt war. Immerhin aber ist es möglich, daß der junge Künstler nach den Werken des Bianchi Studien gemacht habe und ohne zwingende Gründe ist es nicht rathsam, eine so alte Tradition zu ignoriren. Das Altarbild Bianchi's im Louvre (No. 70), eine groß gewollte, aber mehr fleißige als bedeutende malerische Leistung, trägt unverkennbar die Merkmale der ferraresischen Schule. Die Gruppierung des Gefältes zeugt vom Geschmack Lorenzo Costa's, auch ist die Decoration des

Thrones, auf dem die Madonna sitzt, für die ferrarensische Schule ganz besonders charakteristisch.⁴⁾

Unter den größeren Städten, welche das kleine Correggio wie mit einem Kranz eng umschließen, Mantua, Parma, Modena, Bologna und Ferrara befaßt, die letztere Stadt nach dem Tod Mantegna's die bedeutendste Localschule, deren eigenartiger Charakter in Cosimo Tura, Cosmè genannt, und Francesco Coffa in frappanter Weise zum Ausdruck kommt. Ihre Werke imponiren durch einen hohen Ernst der Auffassung und durch gewählte strenge Umrisszeichnung, womit natürlich das Ideal einer empfindungsvollen Anmuth unvereinbar war. In Ferrara lebte damals auch der große Theoretiker der Perspective und der Licht- und Schattenmodellirung, Piero della Francesca, der Lehrer des Luca Signorelli, von dem die Stadt zwar jetzt kein Bild mehr besitzt, von dessen Einfluß auf die Localschule aber die Fresken im Palazzo Schifanoja deutlich zeugen.

Die Ueberleitung zur ferrarensischen Kunst des sechzehnten Jahrhunderts bildet Lorenzo Costa (geb. 1460), der vielleicht der größte Ferrarese genannt werden darf, nicht bloß wegen des Einflusses, welchen er nach vielen Seiten ausgeübt hat, sondern insbesondere wegen seiner eigenen künstlerischen Tüchtigkeit. Seine Hauptwerke befinden sich in Bologna, wo Francesco Francia seinen Einfluß erfuhr. In Ferrara zählten zu seinen Schülern Benvenuto Tisi da Garofalo und die beiden von Ariost hochgefeierten Dossi, Giovanni und Battista, ferner Lodovico Mazzolini, das »Glühwürmchen« unter den ferrarensischen Malern. Lorenzo Costa wurde im Jahre 1509 an den Hof von Mantua berufen und war dort bis zu seinem Tode (1536) thätig.

Es ist das Verdienst von Giovanni Morelli, den Zusammenhang Correggio's mit der Malerschule von Ferrara entdeckt und schlagend nachgewiesen zu haben.⁵⁾ Die Grundlage der Beweisführung bildet das früheste fest beglaubigte Hauptwerk des Meisters, das sowohl in Conception und Farbe, als in den Einzelheiten der Gewandanordnung und der Auffassung der menschlichen Formen von ferrarensischem Gepräge ist. Wir werden alsbald sehen, daß hier an niemand mehr als an Lorenzo Costa zu denken ist. Es dürfte sich darum wohl der Mühe verlohnen, in den geschichtlichen Berichten nach Spuren einer persönlichen Berührung zwischen Lehrer und Schüler zu forschen. Pungileoni berichtet, daß unter den Fresken eines Palastes des Giberti in Correggio mit den Darstellungen der Argonauten, des Odyseus mit Polyphem und der Mahlzeit der Lapiden die Bezeichnung LAVRENTIVS P. sich befunden habe. Diese sowohl als die Zahlungsangaben für Malereien in einer Capelle und für ein Tafelgemälde in einem Rechnungsbuch von 1503 wurden bisher ohne weiteres auf Lorenzo d'Allegri, den Onkel des Antonio bezogen, denselben, welcher in Rechnungsbüchern vom Jahre 1446 für Thür- und Fensterstreichen gelöhnt wird und auf welchen Rinaldo Corfo (1542) mit den Worten anspielt: »gleich einem unserer Maler von Correggio mit Namen Meister Lorenzo, der einen Löwen darstellen wollte, aber eine Ziege malte und darunter die Inschrift setzte: Ein Löwe«. Wenn die künstlerische Bedeutung jener Palastfresken, welche Pungileoni noch in Fragmenten sah, es nicht erlaubt, an die Urheberchaft eines Handwerkers zu denken, dann kann jene Inschrift wohl nur auf Lorenzo Costa gedeutet werden, um so mehr als

dieselbe einige stilistische Verwandtschaft mit den Jugendwerken unseres Meisters gezeigt haben soll. Mit einem anderen ferraresischen Maler wird Correggio von der Tradition sogar in einen direkten persönlichen Zusammenhang gebracht. In Genua befand sich früher ein Gemälde des Dosso, welches als Porträt des Maestro Antonio da Correggio inschriftlich bezeichnet war. Dieses Bild wanderte nach England, wahrscheinlich in Privatbesitz, und hat bisher noch nicht wieder entdeckt werden können.

Mag nun der junge Correggio in Bologna mit Bianchi's und Costa's Werken bekannt geworden sein, mag derselbe die Malerateliers in dem so nah gelegenen Ferrara selbst aufgesucht haben, oder, was das wahrscheinlichste ist, die ferraresische Kunst in Mantua studirt haben, gewisses läßt sich darüber nicht sagen, so lange nicht Documente aufgefunden werden, welche hier allein die Entscheidung geben können. Dafs Correggio in Mantua studirte, ist schon im siebzehnten Jahrhundert behauptet worden, allerdings wohl nur auf Grund der Muthmaßung, derselbe müsse einen so großen Meister wie Mantegna sich zum Vorbild genommen haben. Im Jahre 1511 wurde die Stadt Correggio von der Pest heimgesucht, Manfredo, der Herr derselben und viele Einwohner begaben sich damals nach Mantua und fast sämmtliche Biographen unseres Meisters haben darin die Wahrscheinlichkeit willkommen geheifsen, in der Zahl der Flüchtlinge möge unser jugendlicher Künstler inbegriffen gewesen sein, wo er dann mit Costa und Dosso Dossi zusammengetroffen wäre. Die humanistische Bildung, von der insbesondere die malerischen Darstellungen auf dem Gebiet der Mythologie zeugen, verdankt Correggio wahrscheinlich dem Umgang und der Anleitung seines Landsmannes, des Arztes Giambattista Lombardi, welcher als Professor erst in Bologna, dann in Ferrara, schließlich in Correggio als Präsident der von Veronica Gambara gestifteten kleinen Academie lebte. Diese ausgezeichnete und als Dichterin gefeierte Fürstin, welche der Vittoria Colonna an die Seite gestellt zu werden verdient, stand auch in persönlichen Beziehungen zu dem Maler, wie wir weiterhin sehen werden.

Es kann nicht verwundern, dafs bei dem Dunkel, welches die Jugendgeschichte Correggio's umhüllt, eine große Anzahl Bilder, meist indifferenten Stiles, für Jugendarbeiten von ihm ausgegeben worden sind. So besafs die Königin Christine von Schweden unter kostbaren unzweifelhaften Werken des Correggio ein jetzt im Stafford House in London in der Galerie des Herzogs von Sutherland aufbewahrtes Gemälde auf Leinwand, »das Wirthshauschild«: zwei Maulthiere mit ihren Treibern mit ein paar Hügeln im Hintergrunde, die leichtfertige Production eines charakterlosen Malers dritten Ranges aus dem Anfange des siebzehnten Jahrhunderts. Oft sind es nicht einmal italienische, sondern nordische, selbst flämische Werke, für welche unser Meister verantwortlich gemacht wird. Hierher gehört das schöne, leider sehr übermalte männliche Portrait (Halbfigur), in der Rechten ein Buch, in der Linken die Handschuhe haltend, welches die Dresdner Galerie unter der Bezeichnung »Der Arzt des Correggio« (No. 156) bewahrt. Wir haben hier wahrscheinlich ein Gemälde des Dosso vor uns.

Im August des Jahres 1514 wurde der zwanzigjährige Antonio mit seinem Vater in das Kloster der Minoriten des hl. Franciscus in seiner Heimath be-

rufen, um unter Zustimmung seines Vaters — er selbst war noch minderjährig — einen Vertrag zu unterzeichnen, demgemäß er sich verpflichtete, ein Altarbild im Werth von hundert Dukaten zu malen. Die Hälfte der Summe zahlte man ihm sofort aus. Erst im November wurde dem Künstler die Holztafel für sein Gemälde geliefert und bereits am 4. April des folgenden Jahres war das Werk vollendet. Es befindet sich jetzt in der Dresdner Galerie (No. 151). Die Figuren sind lebensgroß; Maria, das Christkind auf dem Schooß haltend, sitzt auf hohem Thron. Mutter und Kind wenden sich abwärts nach links, Christus segnend, die Mutter die Hand als Schützerin ausstreckend gegen den hl. Franciscus, der am Fuße des Thrones anbetend eben niederfinkt, während sein Gesicht entzückt empor gewandt ist. Neben ihm steht der hl. Antonius von Padua mit Lilie und Buch. Auf der andern Seite Johannes der Täufer, welcher auf das Christkind deutet, und die hl. Katharina von Alexandrien, den linken Fuß auf das Rad gestützt, neben dem eine Grafenkrone liegt, das Abzeichen ihrer hohen Abkunft. Ihre rechte Hand hält Schwert und Siegespalme. Die Scene umrahmt eine Gewölbehalle. Hinter der Mariengestalt schwebt eine dichte Wolkendecke, durch welche zehn Engelsknaben in weitem Kranz die naiven liebreizenden Köpfchen stecken. Außerdem umkreisen das Haupt der Madonna zwei nackte Putten gleich einem lebendigen Nimbus. Der Ausblick auf den Hintergrund zeigt eine tiefgetönte, in ihren Bildungen allgemein gehaltene Hügellandschaft. Das Bild trägt unten die deutliche Bezeichnung ANTOIVS DE ALEGRIS- P-. Schon der architektonische Aufbau des hohen Thrones beweist, daß es dem Künstler durchaus nicht um eine monumentale Wirkung zu thun war in dem strengen Sinne eines Mantegna und seiner Schule oder der Florentiner. Auf breiter Basis mit drei skizzirten Bildern (roth in roth) zur Geschichte der ersten Menschen stehen zwei Putten, und auf diese ist der obere Theil des Thrones gestützt. Da sie aus der Gebundenheit stilgemäßer Funktionen entlassen sind, erscheint es wie ein Akt ihrer persönlichen Liebenswürdigkeit, daß sie sich herbeiliefen den Thron zu tragen und das Medaillon zu halten, auf welchem Moses mit den Gesetzestafeln abgebildet ist. Die Putten, nicht minder das Christkind sind von vollendetem Liebreiz. Franciscus und Katharina blicken schmachtend empor mit dem Ausdruck selbstvergeßener Liebe, während der leise geöffnete Mund die Luft des Paradieses zu athmen scheint. Antonius ist in sich versunken, während in dem mehr männlichen Ernst des Johannes für jene Empfindungen seligen Schauers ein Gegengewicht gefunden wird. Der Jubel der Seele kommt zu seinem schönsten Ausdruck in den Engelsköpfen der Glorie; denn bei diesen Darstellungen bewegt sich der Maler in seinem wahren Element. Zwar ist religiöse Schwärmerei die allgemeine Stimmung in dieser eigenartigen Composition, aber ihre Erscheinung ist durchaus die einer liebenswürdigen Unbefangenheit. Die innere Erregtheit ist besonders auch in den feinempfundnen Händen kenntlich. Die Seele des Künstlers beherrscht vollständig das Ideal zierlicher Grazie; dies kommt allerdings auch da zum Ausdruck, wo es weniger angebracht ist wie im hl. Franciscus. Die Anordnung der Gewänder ist nur von malerischen Principien bedingt. Die Formen sind in gleichmäßig warmem Ton modellirt, Schatten und Licht gebrochen. »Betrachten wir nun das Dresdner Bild mit

kritischem Auge, so werden wir durch den Ton und die Harmonie der Farben, durch den Auftrag derselben, durch die architektonische Form des Thrones der Madonna und endlich auch durch das Medaillon, mit dem der Thron geschmückt ist, eher an Costa und die ferraresische Schule erinnert, als an die Weise des Mantegna« (Lermolieff). Wenn auch nicht das früheste, so war dieses Tafelbild doch jedenfalls das den Dimensionen nach größte unter den Jugendwerken Correggio's. Es darf uns darum nicht befremden, daß er hier für den Entwurf der Hauptfigur, der Madonna, ein damals hochgefeiertes Vorbild benutzt hat. Im äußeren Umriss, in der ganzen Haltung des Körpers und nicht minder in dem gegenseitigen Verhältniß der einzelnen Glieder entspricht Correggio's Madonna vollständig der Madonna della Vittoria von Mantegna, 1496 unter großen Feierlichkeiten in der gleichnamigen Kirche zu Mantua aufgestellt (jetzt in Paris im Louvre No. 251). Natürlich ist die Aehnlichkeit eine rein äußerliche und die Ehre künstlerischer Selbständigkeit ist bei einem Vergleich für den jüngeren Meister durchaus nicht in Frage gestellt, aber diese Aehnlichkeit ist doch augenfällig genug, um uns daraus schließen zu lassen, Correggio müsse das Bild in Mantua selbst gesehen haben.⁶⁾

Aus mehreren noch vorhandenen Documenten ergibt sich mit großer Wahrscheinlichkeit, daß ein gewisser Melchior Fassi, in dem Oratorium von Sta. Maria della Misericordia in Correggio im Jahr 1517 durch ein Vermächtniß eine Capelle mit einem Altarbild stiftete, welches die Heiligen Leonhard, Martha, Petrus und Maria Magdalena darstellt. Eine glaubhafte alte Tradition nennt unsern Maler als den Urheber der Altartafel, welche jetzt in der Gemäldefammlung von Bath-House in London im Besitz des Lord Ashburton sich befindet. Vor einem dichten Walde steht links der Apostel Petrus nach rechts gewandt, in ein blaues Gewand und goldgelben Mantel gekleidet, die Schlüssel in der Rechten haltend. Neben ihm, von vorn gesehen, die hl. Margaretha, über dem grünen Gewand einen langen blauen, den Kopf einhüllenden Mantel tragend. Den vor ihren Füßen kriechenden Drachen leitet sie an einer Schnur, die unter dem Mantel verborgene linke Hand hält ein Apherforium. Ihr zur Seite steht Maria Magdalena, welche mit der linken Hand einen rothen Mantel über dem gelben Gewand zusammenfaßt, während in der Rechten das Salbgefäß ruht. Neben ihr zu äußerst rechts steht der hl. Einsiedler Leonhard in braunem Gewand, die Linke auf der Brust, in der Rechten zwei Fußseffeln, eine Hindeutung auf seine den Gefangenen geleistete Hilfe. Inbrünstig richtet er den Blick gen Himmel, während die drei übrigen Heiligen sinnend vor sich niederblicken. An einem Stamm des dunklen Waldes, aus dem sie eben herausgetreten zu sein scheinen, zieht ein großer Specht den Blick des Beschauers auf sich. Durch starkes Nachdunkeln ist der ursprüngliche Eindruck der Farben wesentlich beeinträchtigt. Ein rein äußerliches, aber in allen Werken des Meisters charakteristisches Merkmal ist die bei keiner Figur fehlende Einbiegung eines Knies. Die einzelnen Glieder, insbesondere die Hände sind mit der Correggio eigenthümlichen Bewegungsfähigkeit gebildet. Sämmtliche Gestalten erscheinen von Demuth und Inbrunst befeelt, insbesondere die hl. Margaretha, in ihrem schüchternen Auftreten höchst anziehend.⁷⁾

Um mit so großen Aufträgen wie die genannten beiden Altarwerke betraut werden zu können, mußte der jugendliche Maler selbstverständlich durch andere Werke bereits vorher einen Ruf sich gegründet haben. Die Zahl kleinerer Tafelbilder, welche mit voller Sicherheit dahin gerechnet werden können, ist natürlich nicht groß. Hierher gehört ein neuerdings in London befindliches Gemälde des Abschieds Christi von seiner Mutter vor der Passion. Links kniet der Heiland mit gekreuzten Armen im Profil gesehen, in langem weißen Talar, ein rother Mantel fällt von seiner linken Schulter herab. Ihm gegenüber steht seine Mutter in einem mehr dunkelrothen Gewand und blauem Mantel, den Kopf in ein weißes Tuch gehüllt. Ohnmächtig sinkt sie zurück in die Arme der Maria Magdalena, welche neben ihr mehr im Vordergrund steht. Diese trägt ein braunes Gewand von den Hüften abwärts in einen rothfarbenen Mantel gehüllt. Ihr jungfräulich zartes, träumerisches Antlitz, dessen Profil sie zeigt, ist mit dem Ausdruck des Mitleids Christus zugewandt. Dieselbe Empfindung spiegelt sich in dem Apostel Johannes, einem knabenhaften Jüngling, an der linken Seite Christi in der Mitte des Bildes stehend, in gelbem Talar mit rothem Mantel. Den Hintergrund bildet rechts Architektur, links eine Hügellandschaft.

Der Trevisaner Maler Lorenzo Lotto behandelte denselben legendären Gegenstand in dem bekannten Bilde der Berliner Galerie (No. 325) vom Jahre 1521. Der Gegenstand selbst ist, wenigstens in Italien, von keinem Maler früher behandelt worden (nach Morelli), später noch von Caroto in Verona, von Paolo Veronese und außerhalb Italiens von Dürer im Leben der Maria. In Correggio's Darstellung, welche in Rücksicht darauf eine ganz besondere Wichtigkeit hat, ist für die Zeichnung der Einfluß des Costa, für das Colorit der des Doffo vorwiegend.⁸⁾ Obwohl in schadhaftem Zustand beansprucht das reizende Bild doch einen ersten Platz unter den Jugendwerken. Ein gewiß noch früheres Stadium seiner künstlerischen Entwicklung ist in einem kleinen Gemälde der Sammlung des Dr. G. Frizzoni in Mailand repräsentirt: Die hl. Anna sitzt auf einem Thron in der Mitte des Bildes, von vorn gesehen, unter ihr die Madonna etwas nach links gewandt, das Christkind im Schooß haltend, welches der vor ihm knieenden hl. Katharina den Verlobungsring an die Hand steckt. Hinter dieser steht der hl. Franciscus, rechts der hl. Domenicus, in der rechten Hand ein Buch, in der linken einen Lilienstengel. Den Hintergrund bildet der hohe von Fruchtgewinden umrahmte Bogen der Thronnische. Auf den Thronstufen, welche den Vordergrund abschließen, liegen Krone und Schwert, die Embleme der hl. Katharina. Das glühende Colorit erinnert an den Ferraresen Mazzolino.

»In dem kleinen, rechts an die Tribuna der Uffizien in Florenz anstoßenden Zimmer hängt ein Bildchen, das man früher der ferraresischen Schule, später aber geradezu dem Tizian zuzuschreiben beliebt hat. Es trägt die No. 1002, ist auf Holz gemalt und stellt die Madonna mit dem Kinde im Arme zwischen zwei musizierenden Engeln dar. Wer nun der Form in diesem Bilde näher nachgeht, zumal die Hände, das Ohr, den Faltenwurf genauer betrachtet, ganz abgesehen von der dem Correggio ganz eigenthümlichen Leuchtkraft der Farbe, der wird darin überall die Weise des Correggio erkennen müssen; mehr aber noch als die äußere Form spricht auch in diesem Werke für den Meister

der ihm ganz eigene Ausdruck der Madonna und des Jesuskindes, und namentlich des Engels an der rechten Seite der Madonna, während der Kopf des Engels an der linken Seite mehr an Giorgione und an Tizian in seinen Jugendwerken erinnert« (Lermolieff). Bilder derselben Periode finden sich noch vereinzelt in Oberitalien, z. B. im neuen Museo Municipale zu Mailand (nach Frizzoni). Auf ein anderes in derselben Stadt befindliches Gemälde ist schon seit längerer Zeit von kompetenter Seite hingewiesen worden. Es befindet sich in der Ambrosiana, wo es als »Schule von Parma« gilt. Es stellt die Madonna mit dem Christkind auf dem Schoofs dar. Dem letzteren wendet sich der kleine Johannes zu, welcher auf der linken Seite steht. Während hier die Gewandung und die Landschaft des Hintergrundes wieder die ferraresische Färbung verrathen, trägt das Christkind, ferner die Gesichtsbildung der Madonna und vor allem das Profil des Johannes ganz unverkennbar die Kennzeichen der Auffassung unseres Meisters. Einer etwas späteren Zeit als die Madonna des hl. Franciscus in Dresden muß das farbenprächtige aber in den Formen noch ganz puristisch behandelte Tafelbild der Galerie von Hampton Court in England zugeschrieben werden. Die Madonna in rothem Gewand mit dem unbedeckten Christkind im Schoofs sitzt in der Mitte, rechts steht der hl. Joseph, links etwas tiefer der hl. Hieronymus, den Segen des Christkindes empfangend. Die Nebenfiguren sind nur in halber Körperlänge sichtbar, die sitzende Madonna bis annähernd zu den Füßen herab. Der Hintergrund wird von Landschaft gebildet. Die Farben sind hier weniger tief getönt als in den besprochenen früheren Gemälden und von außerordentlicher Leuchtkraft.⁹⁾

Unter den Handzeichnungen der Jugendperiode behauptet eine erste Stelle die feine Röthelzeichnung in der Turiner königlichen Bibliothek, eine Verlobung der hl. Katharina darstellend (photographirt von Marville in Paris). Die Composition hat viel Aehnlichkeit mit einem Jugendwerk des Meisters in Pavia, andererseits entspricht das Blatt in der Gestalt der Madonna ziemlich genau dem Bild in Hampton Court. Der Stil des Meisters in seiner Jugendperiode wird endlich noch durch ein Werk repräsentirt, über dessen ursprüngliche Bestimmung geschichtliche Berichte noch vorliegen. In derselben Minoritenkirche in Correggio, welche das Dresdner Franciscusbild schmückte, wurde wenige Jahre nachher in der Capelle della Concezione das Gemälde einer Ruhe auf der Flucht nach Aegypten von Correggio aufgestellt. Es befindet sich jetzt in der Tribuna der Uffizien zu Florenz (No. 1118). Die Madonna in weißem Kleide sitzt hier auf dem Boden und hält mit der Rechten das aufrechtstehende Christkind. In kindlicher Unruhe streckt dies die Hand aus nach den Datteln, welche der hl. Joseph, zur Seite stehend, scheinbar soeben gepflückt hat. Rechts kniet der hl. Franciscus in Anbetung. Ein dichter Wald bildet den Hintergrund.¹⁰⁾ Aehnlich den bereits aufgezählten Werken verwerthet der Meister, welcher in dieser Composition eine Legende des sogenannten Marienevangeliums malerisch behandelt, den heiligen Stoff mit voller Freiheit. Es fehlen vor allem die von der mittelalterlichen Kunsttradition vorgeschriebenen äußeren Kennzeichen der Heiligkeit, z. B. die Nimben. Wir finden hier ferner weder Typen, die uns besonders heilig anmuthen, noch eine Anordnung von feierlicher oder

imponirender Wirkung. Trotzdem verdienen die beschriebenen Heiligenbilder Correggio's durchaus nicht den Vorwurf einer Connivenz zum Profanen. Die innere Erregtheit, welche sich in den Zügen und in den Bewegungen der darin vorgestellten Menschen ausprägt, trägt den Stempel psychologischer Wahrheit und steht in vollem Einklang mit den geschilderten Handlungen. Verglichen mit den Werken anderer mit Ferrara in Zusammenhang stehender Meister, wie mit den empfindungsvollen Gestalten eines Francesco Francia oder den mehr einer geistigen Erregtheit fähigen eines Lorenzo Costa, erscheinen die Persönlichkeiten, welche der jugendliche Correggio gestaltet, vielmehr von glühender Empfin-



Aus den Fresken im Paulskloster bei Parma.

ding und reiner Begeisterung in dem der menschlichen Natur überhaupt möglichen höchsten Grad ergriffen. Religiöse Verzückung ist zwar auch das Kennzeichen der Heiligen in den gleichzeitigen Gemälden der umbrischen Schule, insbesondere des Perugino. Aber indem die letzteren dabei als der irdischen Welt entthobene Wesen erscheinen, sind die Heiligen des Correggio vielmehr Menschen, deren Habitus sie mit ihren nächsten Zeitgenossen in unmittelbare Berührung bringt. Es sind sinnliche Menschen, aber ihre Sinnlichkeit ist die rein kindlicher Naturen und in dieser ihrer gefundenen Naivetät liegt ihr Freibrief gegen die Kritik, welche in der religiösen Kunst nichts will zurecht bestehen lassen als das aus dem Mittelalter traditionell vererbte Ceremonielle, oder doch eine demselben angepasste entsprechende Feierlichkeit in Anordnung und in Auffassung als Norm aufstellt.

Das Bild der Ruhe auf der Flucht nach Aegypten ist in erster Linie eine Familienscene. Der äußerliche Vorgang bewahrt hier durchaus den Schein unmittelbarer Wirklichkeit. Wenn dies auf Kosten der tieferen mythischen Bedeutungen geht, so können doch die hier geschilderten Menschen deshalb noch nicht für profane Naturen erklärt werden. Wenn uns ihre Gruppierung, ihre Gewandung, ihre Typen als nicht außerordentlich erscheinen, so müssen uns andererseits die hohen geistigen Fähigkeiten, mit welchen der Künstler sie ausgestattet hat, nur um so direkter berühren.

Natürlich sind die künstlerischen Principien des jugendlichen Correggio nicht als das Resultat abstrakter Reflexionen zu betrachten. Die Tendenzen, welche die venezianische Schule verfolgte, werden nicht verfehlt haben, ihn zu beeinflussen, wo immer ihm Werke jener großen Meister zu Gesicht kommen mochten. Auch Lermoloeff nimmt an, »dafs Correggio, wahrscheinlich an Ort und Stelle, gar manches Werk der großen venezianischen Coloristen sich angesehen und beherzigt habe, ehe er sich in Parma niederliefs«. Lorenzo Lotto führte zwischen den Jahren 1516 und 1523 in Bergamo Gemälde aus, in welchen ganz derselbe malerische Geschmack herrscht, welcher auch Correggio angehört; natürlich mit dem durchgreifenden Unterschied, welchen die künstlerische Individualität begründet.

»Die Verwandtschaft liegt nicht blos in der kunstvollen Licht- und Schattensführung, oder in der schmelzenden Modellirung, sie erstreckt sich auch auf das Gepräge der Gestalten, auf die Eigenheiten der Geberde, des Lächelns und auf die allgemeine technische Behandlung, welche dahin neigt, Fleisch, Stoffe und Stein mit demselben Korn und Strich wiederzugeben. Beide Meister stimmen in dem Bemühen überein, den Glanz und die Abstufungen direkten oder reflektirten Lichtes, die schalkhafte Heiterkeit kindlicher Wesen, die Anmuth schlanker Erscheinungen und den Liebreiz reifer Weiblichkeit mit möglichstem Schmelz und Wohllaut wiederzugeben« (Crowe und Cavalcafelte, Geschichte der italienischen Malerei; deutsch von M. Jordan VI, 573). Lotto ist wenigstens zehn Jahre älter als Correggio gewesen, trotzdem muß die Frage noch als eine offene betrachtet werden, welcher von beiden Meistern den andern beeinflusst und gefördert habe, wenn man nicht vorzieht anzunehmen, beide Maler haben in der gleichen Weise an der Lösung derselben Probleme selbständig gearbeitet. Diese ihre künstlerische Verwandtschaft hat sogar zu Verwechslungen geführt, besonders bei Portraitbildern. So ist in der Galerie des Belvedere in Wien die Halbfigur eines Mannes, angeblich Ulysses Aldovrandi vorstellend, dem Correggio zugeschrieben worden, obgleich das Bild in Wahrheit dem Lorenzo Lotto angehört. (S. Crowe und Cavalc. Gesch. VI, 591.)

Zwischen den Jahren 1514 und 1518 liefs die Gräfin Catarina Torelli, die Wittve des Gian Pietro Gonzaga einige Zimmer ihres Schlosses in Novellara, einer unbedeutenden nahe bei Correggio gelegenen Stadt, mit Fresken schmücken, wofür sie »Maler aus Correggio, nämlich Mastro Antonio und Mastro Ladino mit zwei Gehilfen, alle von Correggio« berief. Sie malten Laubengänge, in deren Oeffnungen Portraits angebracht waren. An der Decke befand sich das Bild des Jupiter, welchem ein fliegender Adler den Ganymed zuführt.¹¹⁾ Dies

Fresco ist noch erhalten und befindet sich gegenwärtig, auf Leinwand übertragen, in der Galerie von Modena (III. Zimmer No. 60). Von dem Katalog wird das Gemälde dem Correggio zugeschrieben; aber für diese Bestimmung ist das Gepräge der an sich wohl ansprechenden Malerei im Stil des Meisters doch zu unbedeutend. Die Bezeichnung Mastro Antonio kann sich übrigens auch auf den oben erwähnten Antonio Bartolotti, den vorgeblichen ersten Lehrer unseres Meisters beziehen. Auf Beziehungen des letzteren zu dem Hofe von Novellara scheint auch der Umstand zu deuten, daß zufolge einer alten Nachricht (Pungileoni II, 37) in der dortigen Gemäldefammlung eines jener kleinen anmuthigen Landschaftsbilder sich befand, deren mehrere früher Correggio zugeschrieben wurden. Wir wissen von Dosso Dossi, daß er in derartigen Gemälden seine künstlerischen Fähigkeiten mit besonderem Glück entfaltete, wovon die schönsten Beispiele in der Galerie Borghese in Rom uns erhalten sind, und es ist wohl möglich, wenn man die zahlreichen Berührungs- und Vergleichungspunkte zwischen beiden Meistern in Erwägung zieht, daß auch Correggio kleine Landschaftsbilder, natürlich mit Staffagefiguren, gemalt habe.

Ein neuer Abschnitt begann im Leben und in der Kunst unseres Meisters, als er in Parma öffentlich auftrat. Dorthin kam er aller Wahrscheinlichkeit nach in der ersten Hälfte des Jahres 1518, im Alter von nur vierundzwanzig Jahren. Ueber seine Lebensverhältnisse erfahren wir nunmehr Genaueres, auch läßt sich die Reihenfolge seiner berühmtesten Malereien nach Documenten chronologisch ordnen. Parma ist die Stätte seiner ruhmvollsten Thätigkeit gewesen; doch dürfen wir nicht annehmen, der Künstler sei in jene Stadt als ein unbekannter eingezogen, um in größeren Lebensverhältnissen sein Glück erst zu versuchen. Man kam ihm dort mit den ehrenvollsten Aufträgen entgegen; der Ruhm seiner Kunst muß demnach damals schon fest begründet gewesen sein. Genügenden Beweis hierfür geben die beglaubigten Nachrichten über Aufträge zu Altarwerken sowohl in der Heimathstadt, als in der Umgegend, wie in Albeica, von denen leider nur wenig erhalten ist. Stellt man aber die Zahl der beglaubigten Werke zusammen mit denjenigen, welche einzig und allein aus inneren Gründen seiner Jugendzeit zugeschrieben werden können, so ergibt sich das Gesamtbild einer in diesem Lebensalter ganz ungewöhnlichen künstlerischen Sicherheit, Selbständigkeit und Gewandtheit.

In Parma hatte die Aebtissin Donna Giovanna seit 1514 eine Anzahl neuer Gemächer in dem Nonnenkloster San Paolo für ihren privaten Gebrauch herrichten lassen. Mit der malerischen Ausschmückung eines derselben war ein gewisser Aleffandro Araldi, ein unbedeutender Maler von Parma, betraut worden, als Correggio die Aufgabe gestellt wurde, die Wölbung des Hauptgemaches mit Fresken zu schmücken. Donna Giovanna war eine durchaus weltlich gesinnte Dame, und in weltliche Händel dermaßen verwickelt, daß sie hierbei sogar der Cenfur der damaligen römischen Curie sich aussetzte. So war es natürlich auch nicht ihr Geschmack, in ihren Privatzimmern mit religiösen Gemälden sich zu umgeben. Wahrscheinlich hat sie dem Künstler wenigstens im Allgemeinen das Thema für die malerischen Darstellungen in den Deckenfresken selbst gestellt. Diese sind der griechischen Mythologie entnommen und mit Wahlprüchen aus-

gestattet, wie: »Die Götter mögen gnädig sein«; »So war es vom Schickfal bestimmt«; »Zeus ist in Allem«. Jede der sechzehn kleinen Lünetten unterhalb des Deckengewölbes enthält eine mythologisch-phantaftische Composition, nämlich: 1. Die Glücksgöttin mit Füllhorn und Steuerruder, welches sie auf eine Kugel stützt; 2. Minerva mit einem Panzer bekleidet, einen Speer in der einen, eine brennende Fackel in der andern Hand; 3. Die drei Grazien; 4. Ein nackter auf eine Lanze sich lehrender Jüngling; 5. Ein Jüngling an einem Altar stehend, über den er eine Opferchale hält; 6. Die Göttin der Erde, am Boden sitzend, auf dem Kopf ein schlangenförmiges Diadem, im linken Arme das Füllhorn, mit der rechten einen Krebs haltend; 7. Juno, unbekleidet und mit aufgelöstem Haar, die Hände über dem Kopf gefesselt, die Füße durch Eisen niedergezogen (nach Ilias XV); 8. Ein sitzender Greis, das Haupt stützend und eine Hand vorstreckend; 9. Eine Vestalin, welche eine Opferchale über einen Altar hält; 10. Ein Tempel mit einer Jupiterstatue; 11. Die drei spinnenden Parzen, geflügelt und auf Wolken sitzend; 12. Eine junge hastig bewegte Frau mit einem Knaben auf den Armen; 13. Eine Frau, welche eine brennende Fackel in der einen und eine Kugel in der andern Hand hält; 14. Ein junger Satyr, an einen Baumstamm gelehnt und in eine große Meermuschel blasend; 15. Eine junge Frau, das Gewand mit der Rechten aufschürzend, in der Linken eine Taube haltend; 16. Ein Mädchen mit einem Zweig in der Hand. Diese Figuren sind sämmtlich grau in grau gemalt. Wie wenig es die Absicht des Malers war, feinen Darstellungen ein antikisirendes Gepräge zu geben, liegt hier auf der Hand. Man darf wohl mit gutem Grunde behaupten, er habe das Vorbild der Antike hier geradezu ignorirt. Weil es ihm so gefällt, giebt er der Minerva eine Fackel in die Hand und beflügelt den Dreiverein der Parzen, welche beflügelt ihr Spinngeschäft auf Wolken betreiben. Eine archäologische Erklärung ist darum hier nicht am Platz und auf eine Nachahmung der Antike konnte es dem Maler um so weniger ankommen, als der Ausdruck voller Unbefangenheit und reiner Natürlichkeit hier sichtlich von ihm allein beabsichtigt war.

Ueber dem Camin dieses Gemaches erblickt man Diana, ihren Jagdwagen besteigend, welcher von zwei Hindinnen auf Wolken durch den blauen Aether gezogen wird. Diana trägt auf der Stirn den Halbmond, ihr Gewand ist weiß, und mit beiden Händen breitet sie den blauen Mantel aus, scheinbar um ihn um die Schultern zu schlagen. Während für die Lünettenbilder ein sehr kleiner Maßstab gewählt wurde, ist Diana lebensgroß gebildet, im Einklang mit den Figuren an der Wölbung der Decke. Die Malereien, welche sich über die ganze Fläche derselben ausdehnen, stellen eine von Stabwerk gebildete und mit Weinblättern dicht umrankte Laube dar, ähnlich einzelnen der bald darauf begonnenen Loggien Raffaels im Vatican. Mantegna's Altarwerk der Madonna della Vittoria, wo dasselbe Motiv vorkommt, gab wahrscheinlich Correggio hierfür die Anregung. Der Aufbau der Laube in dem Klostergemach wird ungefähr in der Mitte seiner Höhe von sechzehn Ovalen, fensterartigen Oeffnungen, unterbrochen. Den Hintergrund bildet der blaue Aether. Innerhalb der Ovale sind Gruppen von zwei oder drei Genien angebracht, welche im heitersten Spiel mit Jagdhunden oder Jagdgeräthen sich ergehen. Der eine hält einen Hirschkopf empor, ein anderer

trägt Pfeile, ein dritter Zügel, andere führen die Jagdhörner u. f. w. In mehreren Gruppen sind die Knaben nur mit sich selbst, in freudiger Erregung beschäftigt. In ihren Zügen wie in ihren Bewegungen ist naives kindliches Vergnügen, das sich bis zu neckischem Uebermuth steigert, ausgesprochen. Ihre vollen Formen



Von den Kuppelfresken in S. Giovanni Evangelista zu Parma.

von leichtem Fluß der Linien sind nach einem reinen Ideal gebildet. Dabei leuchtet das Fleisch mit der Klarheit des strahlenden Mondes. Ihre perspektivische Zeichnung ist ebenso wie in den Lünettenbildern auf die Untenansicht berechnet. Dafs hierfür das Studium der Werke des Mantegna dem jugendlichen Künstler Anregung gegeben habe, erscheint natürlich. In der Camera degli Spofi im Mantuaner Schlofs waren in ähnlicher Weise von Mantegna in einer Gewölb-

decke eine Anzahl Putten über eine Kreisöffnung gestellt, durchaus statuarische Erscheinungen und ganz im Sinne einer architektonischen Decoration. (S. die Abbild. Bd. III, No. LI, p. 9.) In dem Fresco Correggio's hingegen sind die von Mantegna in ihrer ganzen Strenge befolgten Gesetze der monumentalen Kunst ganz unbeachtet gelassen. In deren Geist liegt es bekanntlich, daß der Maler aufser dem Umfang auch den Charakter seiner Arbeit von dem abhängig macht, was der Architekt in seinem Interesse ihm vorzeichnet. Hier war eine ziemlich schwerfällige Kuppelwölbung gegeben und Correggio giebt ihr den Schein eines leichten luftigen Holzbaucs. Wahrscheinlich war bei ihm die persönliche Ueberzeugung maßgebend, daß die Malerei eben so gut im Wandbild wie im Tafelbild volles Recht habe, sich selbst Zweck zu sein, und in der That hat er wenigstens die Erfahrung für sich, daß die Architektur, wo sie für die Meisterwerke der Wandmalerei nur die Folie bildet, in dem Eindruck des Beschauers als von untergeordneter und selbst verschwindender Bedeutung zurücktritt.

Es ist nicht bekannt, wann diese mit großer Sorgfalt ausgeführten Malereien beendet wurden. Gegen Anfang des Jahres 1519 finden wir den Maler wieder in seiner Heimath. Sein Oheim mütterlicherseits, Francesco Ormani, vermachte ihm als seinem »vortrefflichen Neffen« in einer förmlichen Schenkungsakte sein ganzes bewegliches und unbewegliches Vermögen, darunter ein Haus und verschiedene Aecker. Ormani starb bald darauf (im Mai), worauf Verwandte dem Maler die Erbschaft streitig machen wollten. Die Folge davon war ein langwieriger Proceß, welcher erst im Jahre 1528 zum Austrag kam. Auf Grund desselben erhielt Antonio zwar nur Ländereien, durch weiteren gütlichen Vergleich mit den Verwandten aber gelangte er auch in den Besitz von rechtlich ihm vorenthaltenen Erbtheilen. Im Laufe des Jahres 1519 war Correggio abwechselnd in Parma und in seiner Heimath. An letzterem Orte verheirathete er sich gegen Ende des Jahres mit einem sechzehnjährigen Mädchen, Girolama Francesca, Tochter eines 1503 in einer Schlacht gefallenen »Waffenträgers« des Marchese von Mantua, mit Namen Bartolomeo Merlini de Braghetis. Die Mitgift des Mädchens bestand in der Hälfte eines Haufes, welches 60 Dukaten werth war und in Ländereien im Werth von 263 Dukaten, welche ihm indeß erst im Jahre 1523 eingehändigt wurden. Zur Ausführung seiner großen Arbeiten scheint er allein nach Parma zurückgekehrt zu sein, denn am 3. September 1521 gebar ihm Girolama in der Heimathstadt einen Sohn, welcher gleichwie der Tizians den Namen Pomponio erhielt. Bald darauf hat dann Correggio seinen ganzen Hausstand nach Parma verlegt, wo ihm in den Jahren 1524 bis 1527 drei Töchter: Francesca Letizia, Catarina Lucrezia und Anna Geria geboren wurden.

Am 6. Juli 1521 kam zwischen den Benedictinern von San Giovanni in Parma und dem Maler ein Contract zustande, demgemäß Correggio die Ausmalung der Kuppel und der Apsis des Chores übernahm. Als Anzahlung erhielt er 30 Dukaten und am 23. Januar 1524 den Rest der ausbedungenen Summe, im Betrag von 272 Golddukaten. Die Kirche S. Giovanni Evangelista ist ein dreischiffiger Kreuzbau, über dessen Vierung in mässiiger Höhe eine Kuppel steht. Die Kirche war im Jahre 1510 von Bernardino Zaccagni erbaut worden. Während Correggio's Malereien in der Kuppel noch erhalten sind, mußten die in der

Apfis befindlichen schon im Jahre 1587 abgenommen werden. An ihrer Stelle befindet sich jetzt eine Copie. Es war hier die Krönung der Maria durch Christus in der Umgebung von Heiligen und Engeln dargestellt. Die Hauptgruppe ist als Fragment jetzt im Bibliotheksaal des Museums von Parma aufbewahrt, während zwei andere Bruchtheile mit kleinen Engeln in der Galerie des Lord Dudley in London sich befinden. Einen weit größeren Umfang nehmen die Kuppelgemälde ein, in welchen die Himmelfahrt Christi dargestellt ist. Im Scheitel der Kuppel erscheint die Gestalt Christi. Der Heiland ist mit ausgebreiteten Armen und angezogenen Knien von unten verkürzt gesehen und scheint aufzuschweben, von den Grenzen des Raumes unbehindert. Weiter abwärts sind die Apostel in einem ausgedehnten Kreisbogen auf Wolken gelagert, von Staunen über das Wunder ergriffen. Sie sind im Verhältniß zu der Niedrigkeit der Kuppel auffallend groß gezeichnet, wohl zur bequemeren Ausfüllung der weitgespannten Hemisphäre. In ihrer starken muskulösen Körperbildung erscheinen sie wie ein Chor von Giganten, doch hat ihre Erscheinung nichts schwerfälliges an sich. Obwohl in den Bewegungen etwas demonstrativ, sind sie deshalb doch nicht weniger voll von innerer Begeisterung. Doch kann ihre innere Erregtheit trotz des breiten Spielraums, welcher den Körpern zugemessen ist, nicht in Vergleich gebracht werden mit dem titanischen Gebahren der Propheten und Heiligengestalten Michelangelo's. Gewandung ist nur spärlich angebracht und zwar meist in flatternder Bewegung. Die Zwischenräume zwischen den einzelnen Apostelgestalten beleben Genien, in denen der ceremonielle und monumentale Charakter, welcher der malerischen Darstellung der Scene sonst verliehen wird, durchaus preisgegeben ist. »Für diese Genien ist der ganze Vorgang nur eine Gelegenheit zu ausgelassener Kinderlust, die von der Gelenkigkeit der reizenden Glieder den vollsten Gebrauch macht. Sie reiten auf den Wolken, balgen sich damit, schweben bald darüber, bald darunter, scheinen sie zu tragen oder von ihnen getragen zu werden und spielen dahinter Versteckens. Nach moderner Vorstellung ließe sich fast sagen, sie sind der Humor von der Sache; denn sie sind dahinter gekommen, daß all das religiös-ekstatische Wesen hier nur noch Spiel und Schein der Schönheit ist« (J. Meyer). Einen mehr gemessenen Eindruck machen auf den Beschauer die Figuren, welche in den Zwickeln der Kuppel angebracht sind. Hier sind die vier Evangelisten und die vier Kirchenväter paarweis gruppiert und erscheinen damit beschäftigt, die Geschichte des Vorganges, welchen sie über ihren Häuptern als Zeugen wahrnehmen, mit tiefer Theilnahme und sinnender Betrachtung in heiligen Büchern niederzulegen. Die mächtigen Pfeiler, welche die Kuppel stützen, bilden ihren Standort, aber an den bezeichneten Stellen sind sie in der Verkürzung so gezeichnet, daß sie trotz ihrer colossalen Verhältnisse doch frei zu schweben scheinen. In diesen Malereien an den vier Zwickeln der Kuppel sind die Farben tiefer gestimmt als in denen, welche die Kuppel bedecken. Obgleich für letztere nur wenig direktes Licht zugänglich ist, so ist hier doch durch die glückliche Vertheilung breiter Lichtmassen, welche mit kräftigen Schatten wechseln, die Vorstellung des freien Himmelsraumes vollendet zum Ausdruck gebracht. Vergleicht man damit beispielsweise Michelangelo's jüngstes Gericht, wo ein ähnliches Problem den größten Florentiner im Vollbesitz seiner künst-

lerischen Kräfte beschäftigt, so wird man dem jugendlichen Lombarden wenigstens in diesem Punkte den Vorzug größerer Geschicklichkeit und einer mehr drastischen Wahrheit zuerkennen müssen. In derselben Kirche malte Correggio noch ein Lünettenfresco über einer Thür im linken Querschiff. Es stellt den Evangelisten Johannes dar, am Boden sitzend und das Antlitz begeistert nach oben gewandt, während die Hand die göttlichen Inspirationen auf dem Schoofs niederschreibt. Der Adler, das Emblem des Evangelisten, steht zu seinen Füßen. Leider sind durch schädliche Einflüsse der Zeit die Farben dieses Fresco gänzlich verdunkelt.

Zwei kleinere Frescobilder in Parma gehören ungefähr derselben Zeit an: eine Verkündigung; in Sta. Maria dell' Annunziata gemalt und schon 1546 in eine innere Vorhalle der damals umgebauten Kirche versetzt, ein jetzt schwerbeschädigtes Gemälde, und eine Madonna mit dem Christkinde im Schoofs, die sogenannte Madonna della Scala, jetzt in der Pinakothek von Parma (II. Saal No. 31). Ursprünglich war das Bild an einem Stadthor angebracht, und dort sah es auch noch Vafari. Später (1555) machte man die Mauer mit dem Fresco in Rücksicht auf letzteres zur Rückwand einer Kirche, zu der man auf Stufen (Scala) gelangte. Die colossalen Verhältnisse in der mit holdseliger Liebe ihr Kind liebkoftenden Mutter können natürlich jetzt in den engen Räumen der Galerie eine befriedigende Wirkung nicht leicht hervorbringen.

Schon im Herbst des Jahres 1522, als Correggio noch mit den Malereien in S. Giovanni beschäftigt war, wurde ihm vom Domkapitel der Auftrag, den gesamten Chor mit der Chorkapelle und die Kuppel der Hauptkirche der Stadt in Fresco auszumalen. Es sollten ihm dafür 1000 Dukaten gezahlt werden. Die Zahlungen würden ratenweis zwischen den Jahren 1526 und 1530 gemacht und beide Daten dürfen als die Zeitpunkte betrachtet werden, welche Anfang und Beendigung der Arbeit kennzeichnen. Diese erstreckt sich übrigens nur auf die Ausmalung der Kuppel. Die beabsichtigten Malereien im Chor blieben unausgeführt.

Der Dom von Parma, im 12. Jahrhundert im lombardisch-romanischen Stil begonnen, im 14. Jahrhundert vollendet, ist auch heute noch seiner ganzen Erscheinung nach ein dem Mittelalter angehörendes Gebäude, dessen Innenraum nur spärlich erhellt ist. Die Kuppel, welche die Fresken Correggio's enthält, befindet sich in beträchtlicher Höhe und hat bei hoher Spannung nur einen geringen Durchmesser. Sie ist als Achteck angelegt und da wo der Tambour in die Wölbung übergeht, sind acht kleine Fenster angebracht. Zur gleichen Zeit, da Correggio mit der Ausmalung der Kuppel und des Chores beauftragt wurde, bestellte das Domkapitel andere Parmesaner Künstler, Parmigianino, Rondani, Anfelmi und Araldi mit einer geringeren Bezahlung zur Ausschmückung von Kapellen. Eine gerechte Beurtheilung der Malereien in der Kuppel ist auf Grund der räumlichen Verhältnisse des Domes sehr erschwert und zwar heutigen Tages noch mehr als ehemals, wenn man bei der Betrachtung den Standpunkt in dem erhöhten Querschiff nimmt. Man muß die hohe Kuppel selbst ersteigen, um in unmittelbarer Nähe die großartige Composition überhaupt erkennen und bewundern zu können. Die moderne Kritik glaubte bisher schnell.

fertig ein Verwerfungsurtheil aussprechen zu müssen, obschon oft nicht einmal der Gegenstand der Composition richtig angegeben worden ist. In dem Tambour unter der Kuppel zieht sich in der Höhe der Fenster eine gemalte Balustrade im Kreise herum, womit die Wandungen des Sarkophages angedeutet wurden, welche das Grab der Madonna umschlossen. Auf und an der Balustrade sitzen und stehen Engel. Diese nehmen nicht Theil an dem Vorgang, welcher in der Kuppel dar-



Die Verlobung der h. Katharina. Paris, Louvre.

gestellt ist. Doch sind sie darum nicht müßig. Mit sich selbst beschäftigt erscheinen ihre unbefangenen Bewegungen nur als graziöse Aeufserungen eines feligen Lebensgenusses. Wohl niemals ist von einem Künstler das Ideal einer paradiesischen Existenz der Kinderwelt harmonischer verwirklicht worden. Die Engel werden theilweis durch die Gestalten der zwölf Apostel verdeckt, welche vor der Balustrade stehen. Staunend richten sie ihre Häupter empor, wobei die Gesichter meist stark verkürzt gezeichnet sind. Oberhalb der Balustrade schweben breit ge-

lagerte Wolken. Weiter oben in der Mitte der Kuppelhöhe erblickt man eine ausgedehnte ringförmige Wolkenfchicht, in welcher die Himmelfahrt der Madonna dargestellt ift. Ihr Kopf ift in den Nacken geworfen, beide Arme find ftraff wagerecht ausgefpannt. Sitzend wird fie von fchwebenden Engeln emporgetragen. Ihre ganze Haltung und mehr noch das Spiel der Hände und Mienen bekunden die höchstmögliche Steigerung der Seligkeitsempfindung. Da fie räumlich den Schranken des irdifchen Dafens entrückt wird, ift es als ob auch ihr Geift in dem Wonnegefühl der Verzückerung die Gewalt über die Kräfte des Körpers verliere. Zu den Seiten der Madonna find auf den breitgelagerten Wolkenring Engelsknaben vertheilt, bei denen fich die Empfindung der Seligkeit in ausgelaffener Luft äußert: fpielend reiten fie auf den Wolken, andere fpringen in den Lüften, wieder andere drängen in heiterer Verwirrung zufammen, wo dann das Auge des Befchauers durch die Verfhlingungen und Durchfchneidungen der Glieder felbft in Verwirrung gerathen kann. Andere Engel, welche muficiren, find gleicherweife in den Taumel diefes Reigens verflochten. Oberhalb diefer Scene ift der höchste Theil der Kuppel von goldenem Lichte erfüllt. Diefer Region entgegen fchwebt die hl. Jungfrau. Die Seligen find dafelbft verfammelt, darunter auch Eva mit dem Apfel in der einen Hand, mit der andern Maria bewillkommend. Ziemlich im Zenith fchwebt der Engel Gabriel, welcher der Madonna als Führer dienend in den Aether voraufeilt. Als unterer Abfchluf der Compofition find in den vier Zwickeln unter dem Tambour die vier Schutzheiligen von Parma angebracht: Johannes der Täufer, St. Thomas, Hilarius und Bernhard. Unter dem Eindruck diefes Gemäldes fchrieb Annibale Caracci aus Parma an feinen Vetter Lodovico: »Die Genien Correggio's athmen, leben und lachen mit einer Anmuth und Wahrheit, dafs man mit ihnen lachen und fich freuen muß.« Es find nicht mehr Knaben und noch nicht Jünglinge und auch in ihrer Erfcheinung gefchlechtslos, Gefalten einer vergeiftigten Jugend. Annibale Caracci fchreibt weiterhin (April 1580): »Ich blieb farr vor Erftaunen, als ich ein fo großes Werk fah, fo wohl verftanden in allen Dingen, fo trefflich von unten nach oben gefehen, mit fo ftrenger Richtigkeit, und doch zugleich mit fo feinem Sinne und fo viel Anmuth und einem Kolorit ausgeführt, das wahrhaft wie Fleifch ift.« Die Formen erfcheinen wie von einem Licht getränkt, deffen Leuchten an das des Edelsteines erinnert und geradezu magifch wirkt. Die Lichtmaffen find in dem Gemälde fo vertheilt, als wenn das Licht von allen Seiten einfiel. Auch ift der Wechsel von Licht und Schatten nicht an die Regeln phyfikalifcher Gefetze gebunden, wodurch der Eindruck des phantafifchen noch erhöht wird. Dabei find die fchwierigften Probleme gleichfam fpielend gelöst: die tiefften und kräftigften Schatten finden fich in Gefalten, welche in der größten Entfernung fchweben. Allerdings nirgends fcheint ein folches Gemälde weniger angebracht, als in den ernften düfteren Räumen eines mittelalterlichen Domes, doch ift es gewifs ungerrecht, die künftlerifche Bedeutung des Werkes von einer Rückficht auf die Stätte feiner Anbringung abhängig zu machen. Während die Priester und Bürger in dem damaligen Parma fcheinbar wenig befriedigt von dem Werke waren, erzählt Bofchini ausdrücklic, dafs Tizian diefelben bewundert habe. Nach einer ge-läufigen Annahme trafen Tizian und Correggio im Jahre 1530 in Parma perfön-

lich zusammen. Crowe und Cavalcaffelle behaupten sogar, Tizian sei in einzelnen Werken von Correggio beeinflusst worden!¹²⁾

Wir haben die Frescomalereien unseres Meisters im Zusammenhang betrachtet und kehren zurück zu seiner Thätigkeit an der Staffelei am Beginn dieser elfjährigen Periode. Diese Gemälde zerfallen in drei Classen: in Altarbilder, in religiöse genreartige Cabinetsbilder und in mythologische Compositionen. Die Mehrzahl der letzteren gehören nach allgemein gültiger Bestimmung einer späteren Zeit an, während für die kleinen Gemälde religiösen Inhalts die traditionelle chronologische Bestimmung oft noch einer Correctur bedürftig ist. Einen Anhalt hierfür bieten einzelne der größeren Altarwerke, deren Entstehungszeit durch Documente genau bestimmt werden kann.

Um das Jahr 1519 mag das herrliche Gemälde der Verlobung der hl. Katharina von Alexandrien (heut im Salon carré des Louvre) entstanden sein, welches Vasari in Modena sah und im Leben des Girolamo da Carpi beschreibt als »ein göttliches Gemälde, die Jungfrau mit dem Jesusknaben darstellend, welcher mit der hl. Katharina sich vermählt, St. Sebastian und andere Figuren, so wunderbar im Ausdrucke der Köpfe, daß sie im Paradies gemacht zu sein scheinen. Es ist unmöglich schönere Haare zu sehen, schönere Hände oder ein mehr anziehendes und mehr natürliches Colorit.« Links sitzt die Madonna in rosafarbnem Kleid mit dem Christkind auf ihren Knien. Rechts steht die hl. Katharina in gelbem Mantel, liebetrunken nimmt sie den Ring aus der zarten Hand des Knaben entgegen. Das Schwert an ihrer Seite, das Emblem ihres Martyrium, ist ein höfischer Ehrendegen. Hinter ihr steht der hl. Sebastian. Den Hintergrund bildet eine tiefgetönte Sommerlandschaft. Fern im Hintergrunde sieht man die hl. Katharina in Anbetung knien, des Todesstreiches gewärtig, und links auf einer Anhöhe, mehr nach dem Vordergrund zu, das Martyrium des hl. Sebastian. Das Arrangement ist das der venezianischen Conversationsbilder in der Art des Giorgione und Palma vecchio. Ziemlich in der Mitte der Tafel kommen drei Hände der Hauptpersonen in dichte Berührung. Ihre graziöse Bewegungsfähigkeit ist ebenso bewundernswerth wie die Zeichnung ihrer Formen. Einerseits von mehr sensitiver Natur als die in Raffaels Gemälden, haben sie andererseits ein entschieden edleres Gepräge als diejenigen, welche Palma und Tizian zeichneten. »Der religiöse Gedanke, welcher dem Motiv zu Grunde liegt, ist ganz zurückgetreten, die christliche Vision, darin die Vermählung der jungfräulichen Katharina mit dem Christkinde durch den Ring die völlige Hingabe an das Ewige bezeichnet, ganz in die Gegenwart eines heiter sinnlichen Lebens übergegangen. In das Ideale erhoben ist dasselbe nicht mehr durch Feierlichkeit der Anordnung oder des Ausdrucks, sondern durch die Gluth und Feinheit der zum Ton vergeistigten Farbe, durch das beseele Licht, welches auch die Schatten aufhellt und die Körper gleichsam durchzittert, endlich durch die zarte liebevolle Freudigkeit der die Gestalten belebenden Empfindung. Ein Zug der süßesten Liebe scheint die Gestalten innerlich zu verbinden« (J. Meyer). Von der Hand des Meisters existirt dieselbe Darstellung in verkleinertem Mafsstab mit einigen Abweichungen. Mehrere Sammlungen machen hier Anspruch darauf, das Original zu besitzen: die Eremitage in Petersburg, das Museo medievale in Rom und das

Nationalmuseum in Neapel. Das Exemplar in der letzteren Sammlung hat in der Streitfrage nach dem Original bisher die meisten Autoritäten für sich gehabt. Erst kürzlich ist das wirkliche Original, nachdem jene copirt sind, in der Sammlung des Generals Fabrizi in Modena von Giovanni Morelli wieder entdeckt worden. Das Museum von Neapel besitzt ein unbestrittenes Original in dem reizenden Idyll der sogenannten Madonna del Coniglio (Kaninchen) oder die Zingarella (Zigeunerin) nach dem phantastischen Kopfsputz der Madonna genannt (Saal VI, 3). Das Christkind ist auf dem Schoofs der Madonna eingeschlafen, welche den Kopf über dasselbe herabneigt. Das geschäftige Treiben der Engel in der Luft, der friedliche Charakter der landschaftlichen Scenerie und das morgenländische Costüm der Madonna verleihen der Composition ein märchenhaftes Gepräge. Einige Verwandtschaft damit zeigt das kleine Madonnenbild im Museo del Prado in Madrid (No. 135), dessen Echtheit wohl ohne genügenden Grund in Zweifel gezogen worden ist. Die Madonna sitzt hier gleichfalls am Boden, das Christkind auf ihrem rechten Schenkel, dem Johannesknaben sich zuwendend, welcher ihm gegenüber anbetend sich naht. Die Madonna scheint den letzteren mit der rechten Hand zu leiten, während sie den Kopf anmuthig ihm zuneigt. Reiche antike Sandalen bekleiden ihre Füße wie in der Zingarella und wie im florentiner Tribunabild mit auch sonst ähnlichen Zügen; der Hintergrund ist von einer felsigen Landschaft gebildet. Formen und Typen sind in dem Madrider Bild noch puristischer und deuten auf eine verhältnißmäßig frühe Zeit. Das Museum von Madrid besitzt noch ein zweites Original, allerdings in Folge starker Uebermalungen in sehr schadhaftem Zustand, das »Rühre mich nicht an«: Christus als Gärtner der Magdalena erscheinend (No. 132). Rechts schreitet Christus, von vorn gesehen, in der baumreichen Landschaft einher, links erblicken wir die schöne Sünderin in modischer Gewandung und wallendem Haar. Sie hat sich eben in schwärmerischer Begeisterung vor dem Heiland, der sie nicht verstehen zu wollen scheint, auf die Kniee geworfen. Vielmehr die Poesien eines Ariost als die Bibel scheinen den Künstler hier in der Auffassung inspirirt zu haben. Als Girolamo da Carpi dieses Bild im Palazzo Ercolani in Bologna sah, übte es einen so starken Eindruck auf ihn, daß er sich entschloß, sich dem Studium des Correggio gänzlich hinzugeben.

Zwei Altarbilder, eine Pietà und das Martyrium der Heiligen Placidus und Flavia vorstellend, jetzt in der Pinakothek von Parma, befanden sich ursprünglich in der dortigen Kirche San Giovanni. Sie dienten zum Schmuck einer Kapelle, welche der Benedictiner Don Placido del Bono, Beichtvater Pauls III., gestiftet hatte und waren von diesem wohl auch bestellt worden. Man darf annehmen, daß beide im Stil gleichartigen Gemälde ungefähr zur gleichen Zeit wie die Fresken jener Kirche entstanden seien. Placidus, Nachfolger des hl. Benedict — der Schutzheilige des Auftragsgebers —, war nach der Legende mit seiner Schwester Flavia und vier Genossen auf seiner Missionsreise arabischen Horden in die Hände gefallen; Correggio schildert den Moment, wo beide niederknieend den Todesstreich empfangen. Weniger psychologisch wahr, aber doch dem Ideal der kirchlichen Legende durchaus entsprechend, zeigen die Bewegungen und der Gesichtsausdruck der Heiligen keine Spuren krampfhaften Schmerzgefühles, sondern vielmehr den Aus-

druck brünstiger Sehnsucht nach dem Himmel, mit dem sich schon das Vorgefühl himmlischer Wonne mischt. Flavia haucht ihre Seele aus, nicht wie eine irdische Sterbliche, sondern wie eine echte Heilige. Nimbusreif und Lilie, die Embleme des himmlischen Lohnes hält ein über ihr schwebender Engel schon in Bereitschaft. Eine herrliche Sommerlandschaft bildet den Hintergrund. Den beiden



Das Martyrium der hh. Placidus und Flavia. Parma, Pinakothek.

Henkern in diesem Bild darf man den Vorwurf machen, daß in ihnen Rohheit und Grausamkeit nicht entsprechend zum Ausdruck gebracht seien. Dem Tragischen fehlt hier das Dramatische. Der eigenthümlichen künstlerischen Individualität Correggio's mußte es widerstreben, das Böse im Menschen psychologisch zu schildern: ein Charakterzug, den er mit dem sonst so gänzlich verschiedenen Florentiner Fra Angelico gemein hat. Die eigenthümliche Auffassung in diesem Martyriumbild

ist mit einer wunderbaren coloristischen Durchführung gepaart. Lebhaft leuchtende Farben sind von milder weicher Luft umspielt, und in den mannigfachen Abstufungen der breit angelegten Schatten sind die Uebergänge kaum wahrnehmbar.

In dem Gemälde der Pietà erblicken wir im Vordergrund den Leichnam Jesu im Schooß der ohnmächtig zurücksinkenden Madonna. Klagend sitzt Magdalena zu seinen Füßen. Auf der entgegengesetzten Seite erscheinen noch zwei andre trauernde Gestalten. Im Mittelgrund der Landschaft lehnt am Kreuzesstamm die Leiter, welche Joseph von Arimathia herabsteigt. Abenddämmerung umlagert die Scene.

Im Jahre 1525 wurde dem Maler von einer Schützengilde in Modena, welche den hl. Sebastian zum Schutzheiligen hatte, der Auftrag, ihr ein Altarbild für die Capelle des hl. Geminian im Dom jener Stadt herzustellen. Das Gemälde, gewiß bald nach der Bestellung ausgeführt, befindet sich jetzt in der Dresdner Galerie (No. 152). Oben thronet die Madonna mit dem Christkind im Schooß. Ein Engelreigen umgiebt gleichsam wie eine lebendige Aureola die herabschwebende Wolke mit der Madonna. Rauschende festliche Freude spricht sich in den Engeln aus, welchen die Reife vom Himmel herab recht lustig vorzukommen scheint. Unten links steht der hl. Sebastian, mit den Händen an einen Baum gebunden und verzückt aufblickend. Zu seinen Füßen sitzt ein Mädchen mit dem Modell des Domes von Modena. In der Mitte des Vordergrundes kniet der hl. Bischof Geminian, auf die Madonna deutend, während rechts der hl. Rochus im Pilgerkleid schlafend auf dem Boden sitzt. Leider ist das Gemälde in sehr schadhaftem Zustand. Hände und Köpfe, mit alleiniger Ausnahme des hl. Rochus, sind übermalt und durch Reinigen ist das Helldunkel verloren gegangen.

Zu kleineren in der ersten Hälfte und um die Mitte der zwanziger Jahre entstandenen Tafelbildern gehört die vor dem Christkind knieende Madonna in den Uffizien zu Florenz (No. 1134). Die Jungfrau, in einen blauen bauchigen Mantel gehüllt, welcher auf dem Kopf aufliegt, nimmt die Mitte des Bildes ein. Sie kniet nach links gewandt im Profil gesehen. Mit holdem Lächeln neigt sie den Kopf nach dem zarten Knaben herab, der vor ihr, verkürzt gesehen, auf der Erde liegt. In seligem Staunen hält die Mutter die zierlichen Hände über demselben, nicht um es anzubeten, sondern um es spielend und gaukelnd zu unterhalten. Von der Darstellung der Jungfrau, welche das Jesuskind stillt, während der hl. Johannes Früchte darreicht, existiren drei Exemplare, welche sämmtlich für echt gelten: das eine in Privatbesitz in Rom, das andere in der Pesther Galerie, ein drittes in der Eremitage in Petersburg.

Das kleine Tafelbild, mit Christus in Gethsemane, ist wahrscheinlich erst nach 1525 entstanden. Es befindet sich in Apsley House in London, im Besitz des Herzogs von Wellington. Die Composition zerfällt in zwei Hälften. In der einen dominirt das Licht, in der andern das Dunkel der Nacht. Links kniet Christus in langem weißen Gewand. Ein breiter Lichtstrahl fällt vom Himmel herab auf sein in Anbetung emporgewandtes Antlitz und umfließt die ganze Gestalt. Zur Seite schwebt ein Engel herab mit schmerzlichem Ausdruck auf die Dornenkrone deutend, welche vor Christus auf einem Baumstumpfe liegt. Im Gegensatz zu dem silbernen Glanz des vollen Lichtes, welches die Christus-

gestalt hervorhebt, ist die Waldlandschaft auf der rechten Seite des Bildes un-
nachtet. Leider haben im Laufe der Zeit die Schatten sehr an Transparenz
verloren. Mit Mühe bemerkt man noch in der Einfenkung des Kidronbaches
die drei Jünger schlafend am Boden und jenseits an der Gartenthür die Kriegs-
knechte im Fackelschein herannahend. Der Auftrag der Farbe ist besonders in
den Lichttheilen pastös.

Eine andere Scene aus der Leidensgeschichte schildert ein Tafelbild mit
lebensgroßen Figuren in der Nationalgalerie zu London (No. 15), aus fünf Figuren
in halber Körperlänge bestehend. Christus mit der Dornenkrone und mit über-
einander gebundenen Händen blickt schmerzvoll vor sich hin. Nur die Schultern
sind mit dem Mantel bedeckt. Die Madonna, in einen blauen Mantel gehüllt,
sinkt in Ohnmacht zurück, von einer hl. Frau unterstützt. Rechts erscheint noch
im Profil der Kopf eines Kriegsknechtes, während links hinter einem Fenster
Pilatus mit vorzeigender Handbewegung steht. Am Mantel Christi und an der
Wange der Madonna sind mehrere *Pentimenti* bemerkbar. Die Echtheit dieses
Gemäldes ist oft in Frage gestellt worden, aber in den am besten erhaltenen
Theilen, wie in der Figur des Pilatus, ist die Hand des Meisters unserer Ansicht
nach doch unverkennbar. Correggio malte das Bild für den Grafen Prati in Parma,
in dessen Sammlung es Agostino Caracci 1587 gestochen hat. Um die Mitte der
zwanziger Jahre, wenn nicht noch später, dürfte das kleine Bildchen der Madonna
della Cecca, jetzt in derselben Sammlung, entstanden sein (No. 23).

Als Hauptwerk unter den Tafelbildern Correggio's gilt von jeher die soge-
nannte »heilige Nacht«, jetzt in der Dresdner Galerie (No. 154). Dieses Gemälde
wurde schon im October 1522 bei dem Maler bestellt, konnte aber erst im Jahre
1530 am Ort seiner Bestimmung, in der Kirche S. Prospero in Reggio aufgestellt
werden. Die Zahlung betrug nur 208 Lire (etwa 400 Mark). Als der Maler diesen
Auftrag erhielt, war er sehr beschäftigt. Das Bild mag erst gegen Ende der
zwanziger Jahre begonnen worden sein, wie sich aus dem Stil desselben ergibt.
Die Darstellung ist zu bekannt, als daß sie einer Schilderung in Worten bedürfte.
Ebenso ist es bekannt und oft hervorgehoben, daß hier das Licht vom Christus-
kinde ausgeht und, seinen stärksten Reflex auf den Oberkörper der Madonna
werfend, nach allen Seiten sich verbreitend, gleichmäßig abstuft. Dieses Motiv
kommt bei Correggio keineswegs zum ersten Mal vor. Ein apokryphes Evan-
gelium, welches im Mittelalter wohl bekannt war, erzählt, daß das Licht, welches
von dem Christkind ausging, tageshell die Höhle erleuchtete, in welcher seine
Eltern sich verborgen. Byzantinische und selbst nordische Maler haben vor Cor-
reggio nach ihrem Vermögen diese Legende malerisch behandelt. Doch bedarf
es nicht des Hinweises auf sie, um von Correggio's unübertrefflicher Meister-
schaft in der Darstellung des Lichtes und der Schatten sich überzeugen zu
können. In Folge von Uebermalungen und Abreibungen sind freilich von dem
Helldunkel, welches gewiß in diesem Bild ehemals ganz anders wirkte, wenig
Spuren noch erhalten. In der Verehrung dieses Bildes verwechselt man jetzt
zumeist das, was man sieht, mit dem, was man voraussetzt. Sir D. Wilkie, ein
berühmter englischer Maler, urtheilt 1826 bei seinem Besuch der Dresdener Ga-
lerie: »Das Bild, von dem ich am meisten erwartete, die Nacht des Correggio;

hat mich in feinem Zustand am meisten enttäuscht.«¹³⁾ In den Jahren 1827 und 1858 erfuhr das Gemälde die letzten gründlichen ‚Restaurationen‘. Vafari bewunderte hier besonders die Magd, welche die Hand vor's Gesicht hält. Ueberhaupt fand das draftisch-naturalistische in der Gruppe links, welches unserm Geschmack weniger zusagt, in früheren Zeiten gerade die meiste Bewunderung.

Der hl. Nacht pflegt ein anderes Gemälde mit der Benennung »der Tag«, heute in der Galerie zu Parma, gegenüber gestellt zu werden, dessen Entstehungszeit sich nicht genau festsetzen läßt. Bereits 1523 bestellt, ist es jedenfalls im Jahre 1528 vollendet gewesen. Correggio erhielt dafür ungefähr die doppelte Bezahlung von der Auftraggeberin, einer Donna Brixide Colla von Parma, der Wittve eines Orazio Bergonzi, und außerdem als Zeichen großer Befriedigung über den Ausfall des Werkes ein Geschenk von Naturalien. In diesem Bilde sitzt die Madonna im Freien unter einem Zeltdach, in ihrem Arme das unbedeckte Christkind haltend, an welches sich die hl. Magdalena anschmiegt, in Erscheinung und Bewegung von unendlichem Liebreiz. Links steht der hl. Hieronymus als Einsiedler mit einem Buch, das ein hervorblickender Engel ebenfalls erfafst. Es ist das schönste Oelbild von Correggio, welches Parma jetzt noch besitzt. Während Vafari und Lodovico Caracci besonders den »mit staunenswerther Manier« gemalten »schönen Greis« mit feinen flüssigen Gliedern rühmten, erkannte man später mehr in dem Kopf der Magdalena die höchste Leistung des Malers »Modern, aber im besten Sinne, ist diese wie hingegoffene Gestalt, mit dem langwallenden, ihrem Nacken sich anschmeichelnden Haar von zauberischem Blond, voll Liebe und Reiz an das Christkind sich schmiegend, im Angesicht stille Lebensfreude und ein träumerisches Verfenktfein in das Glück dieser Stunde.« (J. Meyer.)

Die Madonna della Scodella, jetzt gleichfalls in der Pinakothek von Parma, war ursprünglich für die Kirche S. Sepolcro in Parma bestimmt und wurde 1528, vielleicht erst 1530 vollendet. Der Maler schildert hier, ähnlich dem älteren Bild in der Tribuna der Uffizien zu Florenz, die Ruhe der hl. Familie auf der Flucht. Der hl. Joseph reicht auch hier eine eben gepflückte Dattel dem Knaben auf dem Schoofs der Madonna, während diese eine Schüssel (scodella) mit Wasser in der Rechten hält. Ein Engel mit einem Wasserkrug sitzt ihr zur Seite, während andere dienftfertig in den Zweigen der Palme schweben. Die Dresdner Galerie bewahrt aufser dem frühesten auch das späteste Altarwerk unseres Meisters: die fogenannte Madonna des hl. Georg (No. 155). Den Auftrag dafür erhielt der Maler von der Bruderschaft San Pietro Martire in Modena. Der Stil des Gemäldes steht jedenfalls im Einklang mit der gewöhnlichen Annahme, daß die Ausführung in die Jahre 1531 oder 1532 zu setzen sei. Die thronende Madonna mit dem Christkind umgeben hier vier dicht an sie herantretende Heilige: Rechts der hl. Georg, ein thatkräftiger Ritter, welcher den Fuß auf den Drachenkopf stellt, in siegesbewufster Haltung; neben ihm Petrus Martyr mit den Zügen eines weltmännischen Prälaten, im Gespräche mit der Madonna; gegenüber S. Geminianus mit dem Modell der Kirche und Johannes der Täufer. Zwei Genien spielen vorn mit den Waffen des hl. Georg. Den hinteren Abschluß bildet eine Nische mit reichen Renaissanceformen. Hier sind die steinfarbenen

hinter Fruchtschnüren stehenden Genien gleichfalls als belebt aufgefaßt. Die Farben sind jetzt von einer kühlen glatten und glasigen Wirkung, und von dem



Die heilige Nacht. Dresdener Galerie.

ursprünglichen Helldunkel sind nur noch sehr wenig Spuren (oben in der Architektur und in einem der Putten vor dem Thron) erhalten. Ein kaltes und fast

monotones Licht ist über den größten Theil des Gemäldes in seinem gegenwärtigen Zustand verbreitet.

Zwischen 1528 und 1530 verlor Correggio in Parma seine Gattin. Am Ende des letzteren Jahres siedelte er dann wieder in die Heimath über, wo er damals zwei Häuser und mehrere Grundstücke besaß. Auch stand er hier in Beziehung zur Fürstenfamilie, durch die er schon früher dem Hofe von Mantua bekannt geworden war. Unter anderm wurde ihm 1534 die Ehre zu Theil, als Zeuge bei der Feststellung der Mitgift zu fungiren, welche Gian Francesco, der Herr des Ländchens, seiner Tochter zudachte. Im September 1528 schrieb Veronica Gambara an Beatrice d'Este von Mantua: »Ich würde glauben, mich gegen Eure Herrlichkeit zu verfehlen, wenn ich nicht einiges über das Meisterwerk der Malerei mittheilte, welches unser Antonio Allegri eben jetzt vollendet hat, da ich weiß, daß Eure Herrlichkeit, die sich vortrefflich auf solche Dinge versteht, daran Freude haben wird. Das Bild stellt die Magdalena in der Wüste vor, in eine düstere Höhle geflüchtet, um Buße zu thun: sie kniet von der rechten Seite, mit verchränkten zum Himmel erhobenen Händen, um Vergebung für ihre Sünden zu erflehen; ihre schöne Haltung, der Ausdruck des edlen lebhaften Schmerzes, ihr höchst reizendes Gesicht machen sie bewundernswerth, so daß jeder erstaunt, welcher sie erblickt. In diesem Werk hat er alles Erhabene der Kunst, darin er großer Meister ist, ausgesprochen.«¹⁴⁾ Diese Beschreibung steht jedenfalls nicht in Einklang mit dem weltberühmten Bilde der büßenden Magdalena in der Dresdner Galerie (No. 153). Hier liegt die Heilige, in einem Buche lesend, auf dem Boden ausgestreckt in der Umgebung einer stillen Waldlandschaft. Die älteste Nachricht über dieses Bild stammt aus dem achtzehnten Jahrhundert. Damals in Modena wurde es in seinem silbernen mit Edelsteinen besetzten Rahmen nur mit feierlichem Pompe gezeigt. Ein in Dresden um dieses Rahmens willen ausgeführter Diebstahl hat den Ruf des Bildes bedeutend erhöht, während die Romantiker mit wohlgemeinten Ueberschwänglichkeiten die dem Bildchen geschenkte Verehrung auf die Spitze trieben. Die exacte Forschung unserer Zeit indeffen kann demselben freilich nicht einmal die Ehre der Echtheit unbestritten lassen, ebenfowenig wie dem in der Landschaft etwas abweichenden Exemplar in der Gemäldegalerie des Lord Dudley in London. Ein Bild im Privatbesitz in Heidelberg erhebt gleichfalls Anspruch darauf, Original zu sein¹⁵⁾.

Es erübrigt uns noch die mythologischen Compositionen des Meisters zu besprechen. Ziemlich sichere Nachrichten über ihre Entstehung können nur in einem Falle beigebracht werden. Vafari schreibt: »Unter anderen von seinen Werken sind zwei Gemälde, welche er in Mantua für den Herzog Federigo II. fertigte, die sie dem Kaiser Karl V. schicken wollte; eines solchen Fürsten warlich würdige Dinge.« In der That führt ein Madrider Gemäldeverzeichniß aus dem sechzehnten Jahrhundert dort die Gemälde der Leda und Danae auf. Das Inventar der Kunstschatze der Gonzaga in Mantua vom Jahre 1627 verzeichnet die Gemälde der Schule des Amor und des Jupiter mit der Antiope, dort höchst wahrscheinlich schon zur Zeit der kunstfinnigen Herzogin Isabella († 1539). Das Bild der Antiope, jetzt im Salon carré des Louvre (No. 20), ist von allen mythologischen Gemälden am besten erhalten, es ist in malerischer Hinsicht das be-

deutendste, wohl auch das am frühesten gemalte. Antiope, oder richtiger eine namenlose Waldnymphe, liegt, in tiefem Schlaf versunken, am Saum eines Waldes lang hingestreckt, neben ihr Amor, nur scheinbar schlafend, auf einem Löwenfell. Ein Satyr (Jupiter) schleicht von links heran, das blaue Gewand der Nymphe aufhebend. Der in reiner Schönheit strahlende Körper schwebt in der süßen Luft des Schlafes »und der Satyr vergegenwärtigt nur, wie werth solche Schönheit ist, das frohe Auge zu betrachtendem Genuß zu fesseln«. Das breite warme Licht, die tiefen und doch klaren Schatten, der weiche Duft, welcher die Körper verhüllt und die dabei doch kräftige Färbung üben hier eine Wirkung aus, welche der ursprünglichen dieses Originalen gewiß sehr nahe kommt. Von dem Zustand des zweiten Mantuaner Bildes, der Schule des Amor, jetzt in der National-Galerie in London (No. 10), muß indess das Gegentheil gesagt werden. Die ursprüngliche Oberfläche der Farbe ist kaum an einzelnen Stellen dürtig erhalten. Das Bild ist freilich viel gewandert. Von Mantua kaufte es Karl I. von England, von London wanderte es nach Spanien, erst in die Hände des Herzogs von Alva, später in die des Fürsten della Pace. König Murat führte es nach Neapel. Seine Wittve verkaufte es in Wien an den Marquis von Londonderry, von dem es für die National-Galerie erworben wurde. Venus, Mercur und Cupido sind hier unbekleidet, fast lebensgroß dargestellt. Links steht Venus, beflügelt und von vorn gesehen. Merkur, mit dem Petasus auf dem Kopf, sitzt rechts und neigt sich zu Amor herab, dem er als Erfinder der Buchstaben Leseunterricht erteilt. Waldbäume bilden den Hintergrund. Das Bild dürfte etwa der Mitte der zwanziger Jahre angehören. Die übrigen mythologischen Bilder scheinen sämtlich um 1530 und die folgenden Jahre entstanden zu sein. Zwei derselben befinden sich in Wien in der Galerie des Belvedere, wohl auch für Karl V. gemalt. Das eine stellt den von Jupiters Adler emporgetragenen Ganymed dar, dem sein Hund wehmüthig nachsieht. Im Hintergrund eine schöne bergige Landschaft. Das andre, welches die Jo darstellt, von Jupiter in der Gestalt einer Wolke umarmt, ist in feiner Art besser gelungen, auch scheint der Gegenstand dem Geschmack des Künstlers mehr entsprochen zu haben. Die Kunst des Correggio bewegt sich allerdings hier nicht minder als in der »Danae« auf der Schneide eines Messers. Von allen Gemälden Correggio's hat diese Danae am meisten wandern müssen. Von Spanien kam sie nach Mailand, dann nach Prag, von da nach Stockholm, darauf nach Paris in die Galerie Orleans. In London verkauft, wechselte sie dort die Besitzer, und mußte endlich nach Paris zurückwandern. Gegenwärtig ist sie in Rom im Besitz des Principe Borghese, in dessen Palaß sie als Copie einzog. Correggio schildert Danae auf dem Ruhebett liegend, ein weißes Tuch über dem Schooß ausbreitend, unter dem goldenen Regen der Wolke. Am unteren Ende des Lagers sitzt Hymen, ihr behilflich, während rechts zwei Liebesgötter mit kindlicher Geschäftigkeit und in naiver Unbefangenheit Pfeile spitzen. Man darf vor Bildern dieser Gattung nicht vergeffen, daß das Sinnliche in der darstellenden Kunst vollberechtigt ist und treffend ist gesagt worden, daß in dieser Hinsicht kein Werk der modernen Kunst der Danae gleich würdig sei, um den Kunstschöpfungen der Griechen an die Seite gesetzt zu werden. Zu dieser Gattung mythologischer Darstellungen gehört schließlich noch das Bild

der Leda mit Jupiter als Schwan im Berliner Museum (No. 218). In keinem Gemälde des Meisters ist der Landschaft eine gleich hervorragende Bedeutung zugemessen. Im Vordergrund derselben in der Mitte des Bildes sitzt Leda, die Füße im See benetzend, den Schwan im Schoofs. Rechts baden zwei ihrer Begleiterinnen, von Schwänen umgeben, der einen wirft eine Dienerin das Gewand über, während links Amor die Lyra spielt in der Gesellschaft zweier Liebesgötter. Die Motive natürlicher Anmuth in Bewegungen, Formen und Geberden sind hier in ungewöhnlicher Mannigfaltigkeit vertreten. Es ist das einzige Bild von Correggio, in dem er sich einer gewissen Breite in der Schilderung und Erzählung beflissen zeigt.

Unter die mythologischen Gemälde können auch die beiden in Gouache auf Leinwand gemalten Allegorien gerechnet werden, welche jetzt im Louvre in der Sammlung der Handzeichnungen sich befinden und ebenfalls aus Mantua stammen. Das eine derselben führt den Namen: der Triumph der Tugend. Drei als Personificationen gedachte weibliche Figuren sitzen im Vordergrund. In der Mitte die Gerechtigkeit, thronend, in Panzer und blauem Mantel, den Helm auf das Knie gestützt, in der Rechten einen Lanzenstumpf. Neben ihr vorn rechts sitzt die Weisheit, mit einem Schild zur Seite, welcher an einen Drachen gestützt ist. Mittels des an einen Globus gesetzten Zirkels unterweist sie einen vor ihr stehenden Putto in der Geographie, während sie mit der linken Hand in die weite hinter ihr liegende Welt hinaus deutet. Links vorn eine dritte weibliche Figur im Profil gesehen, ein schlangenförmiges Diadem auf dem Haupte, Schwert und Zügel mit Gebiß in den Händen, ein Löwenfell auf dem Sitze. Oben über einer grünen Laube in schimmerndem Licht schweben drei Genien, der eine mit dem Caduceus, die beiden andern mit der Leier. Das Gegenstück dazu schildert das Laster im Joch der Leidenschaften, früher Apollo und Marfyas genannt.¹⁶⁾ In der Mitte des Bildes erblicken wir einen in sitzender Lage rücklings an einen Baum angebundenen Mann, fast unbekleidet, in einem Typus, welcher an Marfyas allerdings erinnert. Ein links zur Seite sitzender Jüngling in violettem Gewand richtet Schlangenköpfe auf ihn, während rechts eine Furie, Schlangen im Haar und als Gürtel, seinen Fuß fesselt und eine andre, ebenfalls mit Schlangen im Haar, ihm eifrig auf einer Flöte in's Ohr bläht. Vorn steht ein Satyrknabe mit Früchten, während den Hintergrund eine Landschaft mit weidenden Schafen bildet. Der Eindruck des Ganzen ist auch hier ein vorwiegend heiterer und didaktische Absichten machen sich in beiden Schilderungen nicht fühlbar. Dem Stil nach zu urtheilen, gehören beide Bilder wohl zu den spätesten Werken von der Hand des Meisters.

Es scheint, daß Correggio die letzten Jahre in seiner Heimath ziemlich zurückgezogen lebte und keine umfassende künstlerische Thätigkeit entfaltete. Der Grund davon bleibt uns verborgen, aber die Werke dieser Periode sprechen deutlich genug dafür, daß die Elasticität seiner Phantasie und die Heiterkeit seines Gemüthes unmöglich unter dem Drucke von Verstimmungen, wovon aus der Luft gegriffene Fabeln berichten, leiden konnten. Im Anfang des Jahres 1534 war bei ihm eine Altartafel bestellt worden. Sie kam nicht zur Ausführung, denn am 5. März des Jahres 1534 starb er, nur vierzig Jahre alt und ward Tags darauf im Kreuzgang der Kirche San Francesco begraben. Seine Eltern lebten

damals noch, sein Sohn Pomponio zählte erst 12 Jahre. Dieser brachte es später in dem Berufe seines Vaters kaum zu erträglicher Mittelmäßigkeit. Eigentliche



Madonna mit dem h. Hieronymus. (Der Tag.) Galerie zu Parma.

Schüler hat Correggio nicht gehabt ¹⁷⁾, aber die Geschichte seines indirecten Einflusses ist mit der Geschichte der ganzen romanischen und der italienisirenden
 Dohme, Kunst u. Künstler. No. 74.

nordischen Kunst durch mehr als zwei Jahrhunderte eng verknüpft. Der Kunst des Malers kommt somit auch eine außerordentliche culturgeschichtliche Bedeutung zu. Den Ausgangspunkt derselben bilden ausschließlich die Werke seines späteren Stiles, also diejenigen, welche die Reinheit des Gefühles und den keuschen Adel der Empfindung, wie sie die Werke der ersten Epoche auszeichneten, mehr oder weniger vermiffen lassen. Engelsknaben und Christuskinder sind bekanntlich diejenigen Gestalten, welche bei Correggio eine Hauptrolle spielen. Während die idealen Kindergestalten in der Madonna des hl. Franciscus in Dresden, dem frühesten beglaubigten Werk, wenigstens an Liebreiz selbst denen in Raffaels sixtinischer Madonna nicht nachstehen, während die um die erste Hälfte der zwanziger Jahre gemalte Kinderwelt die Grazie der Erscheinung noch im Gleichgewicht mit der Wahrheit der Empfindungen zeigt, sind Christuskind und Putten in der Madonna des hl. Georg und in den Gouachebildern des Louvre wenn auch zart empfundene, so doch mehr zierliche als naive Geschöpfe. Immerhin ist das künstlerische Ideal in den Werken der letzten Zeit noch weit entfernt von der bewußten studirten Grazie eines Parmigianino oder eines Rondani, und ebenso steht es der mehr empfindsamen und süßlichen Auffassung eines Schidone fern. In den Werken der zweiten Epoche giebt der Zauber der Beleuchtung wesentlich den Ausschlag. Diese Beleuchtung entspricht nicht der Stimmung einer bestimmten Tageszeit. Im Fleisch haben die Schatten einen nebelgrauen Schein, sie sind immer und überall durchsichtig, während die Lichtmassen dem Auge durch die Luft wie durch ein Prisma gebrochen und gedämpft erscheinen. Die so die Körper im Bilde umfließende künstlich construirte Atmosphäre giebt dem Ganzen eine phänomenale Wirkung, indem sie den geschilderten Gegenstand in eine ihm ganz eigene und dem Beschauer fremde Sphäre versetzt. Das Helldunkel des Correggio findet sich auch bei Lotto in einer gewissen Epoche seiner Wirksamkeit, aber es mangelt ihm die Breite des Vortrages. Das Licht in den Bildern des Correggio hat zwar Aehnlichkeit mit dem verschleierte Sonnenlicht, wie es im südlichen Klima ausnahmsweise beobachtet werden kann, aber im Wesentlichen ist es ein künstlich construirtes. Es verhält sich damit ähnlich wie mit den Menschen, die Correggio gestaltet. Wir besitzen kein von Correggio gemaltes Portrait und keines seiner Gemälde enthält Gestalten, deren Typen portraitmäßig wären. In der Gegend von Parma begegnen uns wohl Physiognomien, welche dem Madonnenideal des Malers verwandte Züge zeigen, aber im Allgemeinen sind die Menschen, welche er verkörpert hat, ursprüngliche Schöpfungen seiner erfindenden Phantasie. Auf den ersten Blick sieht man es ihnen an, daß sie für das, was sie thun und empfinden, in ihrer körperlichen Erscheinung prädestinirt sind. Die Menschen Correggio's existiren nicht, wie die Tizians und auch die Raffaels existiren, wogegen Michelangelo und Correggio die einzigen Künstler der Renaissance sind, welche sich ihre Menschen selbst geschaffen haben. In ihren Gewändern kommt das Stoffliche nicht zur Geltung, wie etwa bei den Venezianern. Die Anordnung des Gefältes steht in Widerspruch mit den allgemeinsten Regeln, wie sie die Florentiner nicht nur, sondern auch die Oberitaliener befolgten. Es ist als wenn ein sanfter Wind mit ihnen spielte, von dem man nicht einmal sagen kann, in welcher Richtung er sich bewegt.

Natürlich sind die Grenzen feines Ideales auch die Grenzen feiner Kunst. In dieser zielt alles darauf ab, die menschliche Natur in der Anmuth und in dem Liebreiz einer unbefangenen Erscheinung und mit der Fähigkeit für alles Glück des Lebens künstlerisch zu verklären. Es ist nicht wahr, daß Correggio nichts Höheres kennt, als den sinnlichen Genuß; obwohl er andererseits allerdings das Edle und Erhabene als solches nicht schildert. Man kann aber seine Welt nicht eine unmoralische nennen, weil der Zwiespalt der Gemüther, Trauer und Schmerz daraus verbannt sind, weil man hier glücklich und selbst zufrieden ist, wie es Kinder sind und wie es Märchen erzählen, weil man hier jubelt, entzückt und begeistert ist, wie man es auf Erden nicht sein kann. In diesem, wenn man will, engen Zirkel künstlerischer Vorstellungen herrscht Correggio unumschränkt und steht damit einzig da unter den größten Künstlern seines Landes, mit denen er nur dies gemein hat, daß er demselben für die Kunst glücklichsten Zeitalter angehört.

A n m e r k u n g e n .

1) Opere di Antonio Raffaello Mengs etc., pubblicate da G. N. d'Azara. Parma 1780. Vol. II. pag. 135—191. — Luigi Pungileoni: Memorie storiche di Ant. Allegri. Parma 1817—21. 3 Bände. — Correggio von Julius Meyer. Leipzig 1871.

2) E. Müntz im Bulletin de l'Union centrale, Notices sur les manufactures italiennes de tapisserie. Paris 1876.

3) Quirino Bigi, Notizie di Antonio Allegri, di Antonio Bartolotti, suo maestro e di altri pittori correggesi. Modena 1873. Die Schrift enthält den Nachweis, daß in der zweiten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts auch in Correggio die Malerkunst geblüht hat. Daß der hervorragendste unter den dort ansässigen Malern Antonio Bartolotti gewesen sei, kann noch nicht als hinreichender Beweis dafür angesehen werden, wie Bigi annehmen will, daß dieser Maler der Lehrer des Antonio Allegri gewesen sei.

4) Von Fr. Bianchi ist sonst nur noch das große Bild der Verkündigung in der Galerie zu Modena allgemein bekannt. Die folgenden Angaben über diesen vermeintlichen Lehrer Correggio's verdanke ich dem Senatore Giovanni Morelli in Mailand: »Francesco Bianchi soll um 1457 in Ferrara geboren sein. Derselbe ist, wie ich fest glaube, in der Schule bei Cosimo Tura gewesen und hat seinerseits höchst wahrscheinlich Panetti und Lorenzo Costa beeinflusst. Mazzolino aber ist Schüler des Lorenzo Costa ebenso wie Dosio Dosio. Francesco Bianchi setzte sich um 1480 in Modena fest. Um das Jahr 1500 soll derselbe in Gesellschaft des Francia und Lorenzo Costa im Palaß der Bentivoglio zu Bologna mit Frescomalereien beschäftigt gewesen sein, doch sind dieselben im Jahre 1506 mit dem Palaß zu Grunde gegangen. In einem Wohnzimmer des barberinischen Palaßes zu Rom befinden sich zehn Tafeln, Apollo mit den Mufen darstellend. Dieselben stammen aus dem Schlosse von Urbino, wo sie im Anfang des XVII. Jahrhunderts von Baldi noch gesehen wurden. Dieser Biograph des Federigo da Montefeltro schreibt sie dem Timoteo Viti zu. Meiner Meinung nach sind sie von Francesco Bianchi gemalt. Auch das Berliner Museum besitzt ein kleines Bild von diesem Meister unter anderem Namen.«

5) Vergl. die trefflichen Aufsätze über die Galerie Borghese von Iwan Lermolieff in den Jahrgängen IX—XI der Zeitschrift für bildende Kunst.

6) Man könnte annehmen, Correggio habe eine fremde Zeichnung nach Mantegna's Madonnenbild für die Madonna des heiligen Franciscus in Dresden benutzt, aber die große Nähe der Ortschaften Correggio und Mantua macht dies nicht wahrscheinlich. Uebrigens ist der auf der rechten Schulter der Madonna aufliegende Schleier im Dresdner Bilde im Gegensatz zu dem costaifch-ferraresischen Stil aller übrigen Bildtheile in dem Mantegna eigenthümlichen abnormen Faltensystem gezeichnet: eine wohl zu Gunsten unserer Hypothese sprechende Thatsache.

7) Waagen, Treasures of Art in Great Britain Vol. II, S. 99 nennt und beschreibt in dem Bild bei Lord Ashburton die hl. Margaretha an Stelle der hl. Martha. Beide Heilige führen das Attribut des Drachens, woraus sich die Verwechslung leicht erklärt. Die Heilige in jenem Bilde führt aber außerdem noch das Asperforium, was sie als hl. Martha kenntlich macht. Dr. Gustavo Frizzoni in Mailand ver-

danke ich die Mittheilung, dafs an einem Seitenaltar der Kirche San Francesco in Correggio eine Copie des Afhburton-Bildes sich befindet. Diefelbe hat ungefähr die gleichen Dimenfionen und zeigt eine Figur verändert. Nichtsdeftoweniger ift es wahrſcheinlich, dafs das Original bei Lord Afhburton ſich urſprünglich in Sta. Maria della Mifericordia befand.

8) Lanzi, Storia pittorica dell' Italia IV pag. 81 und Pungileoni Memorie storiche di A. Allegri Vol. III, pag. 155 beſchreiben dieſes Bild, doch blieb es bis in die neueſte Zeit unbeachtet. Es ift auf Leinwand gemalt, 75 Cm. breit, 85 Cm. hoch. Das Gemälde befand ſich früher in Florenz, wohin es aus Mailand aus dem Befitz Don Aleffandro Roffi's kam, wo es zur Zeit Pungileoni's ſich befand.

9) Im Bilderregifter von Hampton Court No. 276 (14) als zweifelhafter Correggio aufgeführt. — Das Bildchen, von dem die Kunſtliteratur bisher keine Notiz genommen hat, ift auf Holz gemalt, 55 Cm. breit und 66 Cm. hoch. Aus den Archiven läßt ſich (nach gütiger Mittheilung des Hr. D. Bell, Sekretärs der Königin) über die Geſchichte des Bildes nur feſtſetzen, dafs daſſelbe zur Zeit König Karls I. in Greenwich war. Es trägt die Marke der Sammlungen dieſes Fürſten auf der Rückſeite. Von den Rebellen verkauft, gelangte es unter Jakob II. wieder in die königlichen Sammlungen und ift im gedruckten Katalog derſelben aus jener Zeit unter Nr. 682 verzeichnet. Das Gemälde ift gut erhalten.

10) Von Kennern wird die Echtheit dieſes leider ſehr ſchadhaften Gemäldes nicht mehr in Zweifel geſtellt. Dr. J. Meyer erkennt darin (nach brieflicher Mittheilung) das Original, wodurch die Einwürfe S. 99. 318 u. 392 ſeiner Biographie Correggio's aufgehoben werden.

11) Siehe Bigi a. a. O. S. 15—17.

12) Boſchini, Carta del navegar pit. S. 16. — Crowe und Cavalcaſelle, Tizian, Lehen und Werke; deutſch von M. Jordan I, S. 352—354.

13) A. Cunningham, The life of Sir D. Wilkie. London 1843. Vol. II, pag. 344: The Notte of Correggio is what I expected the moſt from, and the condition of which gives me the greateſt diſappointment.

14) Ein dieſer Beſchreibung genau entſprechendes, dem Correggio zugeſchriebenes Gemälde befindet ſich in London im Befitz des Vicomte de Fignière (früher portugieſiſcher Gefandter in Petersburg). Das Bild ift durch Uebermalung ſo ſtark beſchädigt, dafs nach ſeiner theilweiſen Reinigung die Entſcheidung der Frage noch offen bleibt, ob es doch nur eine alte Copie des verlorenen Originals ſei.

15) In technifcher Beziehung kommt das Bild in Dresden dem in Dudleyhouse auffallend nah. Die Landſchaft beſteht hier rechts in einer Fernſicht, von durchaus nordiſchem Stil. Um 1600 galt Cavaliere Nicolò de Gaddi in Florenz für den Befitzer des Originals, wonach Allori's Copie in den Uffizien zu Florenz (No. 1149) gemalt ift. Das Dresdner Bild ift auf vergoldetes Kupfer gemalt, wie an einigen lädirtten Stellen leicht zu erkennen ift. Es exiſtirt kein auf Kupfer gemaltes italieniſches Bild aus der Zeit des Correggio. In Iwan Lermolief's epochemachenden Unterſuchungen über Correggio (ſiehe von Lützow, Zeitchrift für bild. Kunſt X, S. 333) ift darauf als ein äußeres Merkmal für die Nichtbeglaubigung des Dresdner Bildes hingewieſen. Nach einer Bemerkung auf der Rückſeite deſſelben wurde das Gewand der Magdalena 1840 ausgebeffert. Die blaue Farbe deſſelben ift in ihrer urſprünglichen Qualität offenbar noch erhalten. Dieſes Blau ift in keinem Bilde des Correggio oder auch nur ſeiner Zeit wiederzufinden. Es ift die Lieblingsfarbe der eleganten Niederländer, einer viel ſpäteren Zeit vom Schlag der Adriaen van der Werff. Die minutiöſe Ausführung in den Händen mit den aufgeſetzten Reflexen in den Nägeln ſteht dem Geſchmack eines italieniſchen Cinquecentiſten eben ſo fern, wie ſie bei einem Feinmaler des ſiebzehnten Jahrhunderts natürlich ift u. a. m. Gewiß ift die ſeit dem achtzehnten Jahrhundert traditionelle Bewunderung des Bildes in eben dieſem Charakter der Malerei begründet geweſen; aber ſchon ſeit Jahren wird der Glaube daran wenigſtens von namhaften Kennern nicht mehr getheilt.

16) Die Bilder werden folgendermaßen im Mantuaner Archiv aufgeführt: E più due quadri de la porta ne la entrata, di mano del già Antonio da Correggio, in uno de quali è dipinta l'istoria di Apollo e Marsia, ne l'altro à tre Virtù, cioè Giuſtizia et Temperanzia (e Fortezza) le quali inſegnano ad un fanciullo miſurare el tempo a ciò poſſa eſſer coronato di lauro et aquistare la palma. [Descrizione di alcuni oggetti d'arte poſſeduti da Isabella Eſtense marchesa di Mantova, ed eſequita circa alla metà del ſecolo decimo ſeſto, intitolandole uno inventario.] Siehe: Delle Arti ed Artefici di Mantova. Notizie raccolte et illuſtrate da Carlo d'Arco. Montova 1857. Vol. II, pag. 134, No. 174.

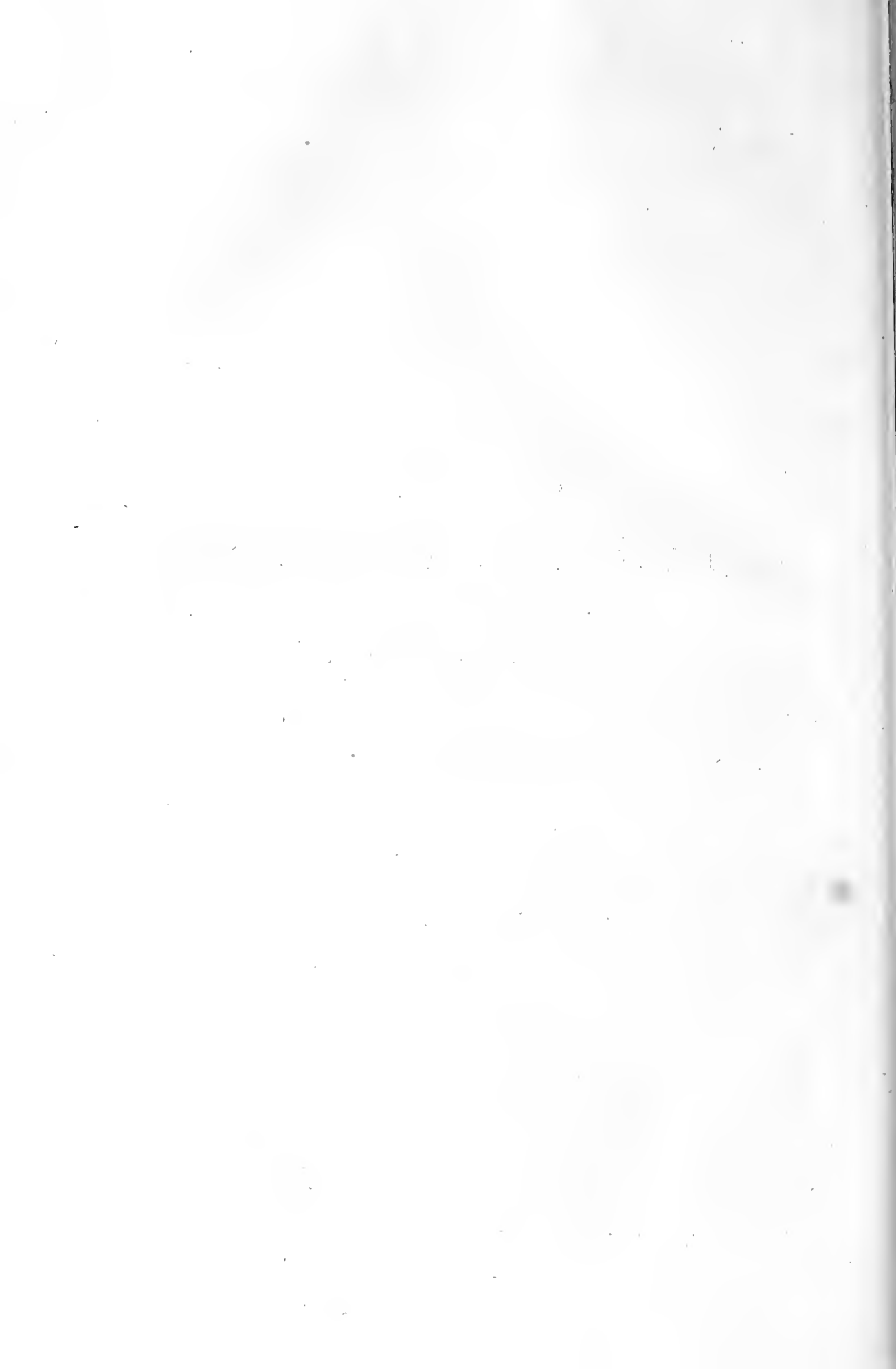
17) Nach Burckhardt, Cicerone 3. Aufl. S. 701 hätte Correggio in nahen Beziehungen zu dem Bildhauer Antonio Begarelli von Modena (etwa 1498—1565) geſtanden, »wobei man nicht einmal genau ſagen kann, welcher Theil der gebende war«. Dieſes Urtheil ift meiner Anſicht nach dann zutreffend, wenn man hier »Garofalo« ſtatt »Correggio« lieft.

LXXV—LXXVII.

DIE MALERSCHULE VON BOLOGNA:
DIE CARACCI. GUIDO RENI. DOMENICHINO.
ALBANI. GUERCINO.

Von

Hubert Janitschek.



DIE MALERSCHULE VON BOLOGNA.⁽¹⁾

I. Die Caracci.

Lodovico, geb. in Bologna 1555; gest. daselbst 1619.

Agostino, geb. ebenda 1557; gest. in Parma 1602.

Annibale, geb. ebenda 1560; gest. in Rom 1609.

In zwei Jahrhunderten rastloser Entwicklung hatte die italienische Malerei den ganzen Umfang der Aufgaben, welche die moderne Cultur der künstlerischen Darstellung stellte, gelöst. Von dem Zuge frischer Begeisterung getrieben war man jedem Problem mit Muth und Kühnheit aber auch mit Gewissenhaftigkeit und Strenge gegen sich selbst entgegengetreten und ruhte und rastete nicht, bevor man es überwunden hatte. Von der Antike war man ausgegangen; doch bald hielt man Einkehr bei der Natur in dem Bewußtsein, daß man auf so ebenen Wege nicht auf die Höhe gelangen könnte. Und so lange rang nun der Künstler mit der »großen Werkmeisterin aller Dinge«, bis er in alle ihre Geheimnisse gedrungen war; und nun erst, als Vertrauter der Natur, war er wieder zur Antike zurückgekehrt, um von ihr zu lernen, wie man die Wahrheit der Herbheit entkleidet und der Strenge die Anmuth zur Genossin gibt. Wie lange aber konnte die Malerei auf solcher Höhe verweilen? — Im natürlichen wie im geistigen Leben herrscht mit gleicher Strenge das Gesetz, daß die höchste Stufe des Aufgangs zugleich die erste des Niedergangs ist. So lange noch zu erwerben, zu erringen ist, werden die Kräfte zu höchster Energie getrieben, sie messen sich an der künstlerischen Aufgabe, der Geist muß sich ganz mit ihr identificiren, da es ihm ja obliegt, den sinnlichen Leib ihr zu schaffen. — Ist aber ein großes Erbe von Formen und technischen Errungenschaften angehäuft, so drängt sich bald eine Generation heran, mit diesem unbedachtam und verschwenderisch zu schalten; die künstlerische Energie wird schlaffer, das innere Feuer erlischt, und je mehr man sich befreundet mit den von Anderen erworbenen Gütern, um so entfremdeter wird man den Gesetzen, welche das Ausreifen des Ganzen und des Einzelnen des Kunstwerkes bestimmen, und den Bedingungen und Forderungen, welche das Material bei der Umsetzung der Conception in die sinnliche Form stellt. Daß

aber der Verfall, welcher auf die Blüthe folgte, ein so schneller war, findet seine theilweise Erklärung nur in dem Siege Michelangelo's über Raffael. Michelangelo's sturmvoller Idealismus überwand die Geister; bald aber vermochten diese seinen geistigen Intentionen nicht mehr zu folgen, und was bei ihm naturnothwendige Formensprache für seine Seelenbekenntnisse, ward bald nur um seiner selbst willen bewundert und nachgeahmt.

»Die Flamme freilich ist verschwunden,
Doch ist mir um die Welt nicht leid,
Hier bleibt genug Poëten einzureihen,
Zu stiften Geld- und Handwerksneid;
Und kann ich die Talente nicht verleihen,
Verborg' ich wenigstens das Kleid.«

Was aber beginnen mit diesen gewaltigen Hüllen? Man reckte und dehnte sich darin, man erhitzte die Einbildungskraft, doch wenig verschlug dies. Man wurde leer, wenn nicht lügenhaft im Inhalt und demgemäß auch unwahr, roh in der Form. Das Letztere wurde noch durch äußere Ursachen gefördert. Wenn das ästhetische Bedürfnis mehr und mehr schwand, so erzeugte der kirchliche Eifer der Gegenreformation eine um so stärkere ostentative Devotion, und nicht geringere Fortschritte machte die Neigung zum Luxus. Das Eine wie das Andere mußte von bedeutendem Einfluß auf die Quantität der Kunstproduction werden. Der Besteller sah dabei — entsprechend dem alexandrinischen Zuge der Zeit — eigentlich nur auf die »bella invenzione« und auf die Billigkeit der Herstellung; der Künstler suchte sich durch Fingerfertigkeit schadlos zu halten. Die zahllosen Malereien von ca. 1540 an, mit welchen man Kirchen und Profangebäude schmückte, zeigen alle mehr oder minder den gleichen Charakter: die kecke Waghalsigkeit, die weder auf den Umfang der zu Gebote stehenden künstlerischen Kraft, noch auf die Gesetze, welche die Würde des Kunstwerks und das künstlerische Material vorschreiben, Rücksicht nimmt. Vafari hatte noch gute Intentionen und einen nicht geringen Grad künstlerischer Begabung, es war nur die Vielgeschäftigkeit, die ihm die Selbsterkenntnis verwehrte und ihn so eine künstlerische Art verfolgen liefs, die seinem Naturell fremd war. Die eigentlichen Apostel des Manierismus waren die Brüder Zuccari, namentlich Federigo, der unglücklicher Weise berufen ward, sich an die Spitze einer Reformbewegung zu stellen, die von der neugegründeten Akademie San Luca in Rom ihren Ausgangspunkt nehmen sollte. — In Florenz trat der Manierismus am gemäßigsten auf; um so vorlauter aber in Mailand, Rom, Neapel. In Venedig behielten die realistischen Traditionen noch immer die Oberhand, so sehr Tintoretto's Einfluß dem Manierismus zutrieb.

Da erhob sich plötzlich gegen das aufgebaufchte Pathos, gegen die Schablonisirung der Formen eine doppelte Reaction; auf der einen Seite forderte man Naturtreue, die selbst vor dem Cynismus nicht zurückschrak, und dazu Einkehr auch in die niedersten Regionen des Lebens; auf der andern Seite dagegen hiefs es: Wahrung des idealen Elementes, doch Rückkehr auf dem Wege künstlerischer Erziehung zur Einfachheit, Wahrheit und Schönheit, zur Strenge und Gründlichkeit der großen Cinquecentisten. So sollte nach einem kurzen, aber lärmenden Interregnum der Epoche der Genialität eine Herrschaft des Talentes folgen, die mit Ernst und Gründlichkeit daran ging, was Lehrbares in den Schöpfungen der

großen Zeit vorhanden, für jene Gegenwart und für die weitere Zukunft fruchtbar zu machen.

Es liegt auf der Hand, daß eine Richtung, deren schöpferische Thätigkeit mit solcher Entschiedenheit unter die Herrschaft didaktischer Prinzipien sich stellte, viel von der Naivetät der Naturanschauung, der Jungfräulichkeit der künstlerischen Conception und dem Intim-Persönlichen, welches die Technik der Meister des Quattrocento und der großen Zeit des Cinquecento charakterisirt, einbüßen mußte. Daß man den Stoffen nicht mehr unbefangen gegenübertrat,



Selbstbildniß des Annibale Caracci.

lag schon in der veränderten geistigen Richtung der Zeit. Man verstand den Geist der Antike nicht mehr, wenn man auch noch viel Freude an den antiken Fabeln hatte. Es ist bezeichnend, wie Ammanati, dessen Jugend noch in die goldene Zeit fiel, in seinem Alter die Mitglieder der florentinischen Akademie beschwor, von jeder Darstellung des Nackten, als den Gesetzen der Religion und Sittlichkeit widersprechend, abzulassen (Guhl, I. S. 455). Nicht anders stand es um die kirchliche Malerei und Sculptur. Wie aus dem kirchlichen Leben selbst die Unbekümmertheit, die Sicherheit in Folge der Reformation und Gegenreformation geschwunden und an deren Stelle scharfe Polemik und tendenziöse Macht-

repräsentation getreten war, so trat auch in der kirchlichen Kunst der religiöse Sinn nicht ohne Leidenschaft auf, aber seine Manifestationen waren nicht frei von der aufgebauchten Rhetorik der Kathederdisputanten oder der mythischen Zurücktheit heiliger spanischer Fanatiker. Zwischen den Meistern religiöser Malerei des 14. und 15. Jahrhunderts und der neuen Periode herrschte ein ähnliches Verhältniß, wie zwischen den menschlich schönen Individualitäten einer Catarina von Siena, Franciscus von Assisi und den exaltirten Eiferern Ignatius von Loyola oder der Nonne Theresia.

Die neue Richtung der Kunst fand ihren Ausgangspunkt in keiner der neugegründeten staatlichen Akademien, sondern in den Privatbestrebungen einiger Meister, welche ein schönes Talent, verbunden mit gutem Wollen, Gewissenhaftigkeit und ausdauernder Arbeitskraft in den Dienst der Kunst stellten. Es sind dies die Caracci und die von ihnen begründete Schule, welche nach ihrem Ausgangsorte die Bolognesische genannt wird.

In Bologna war nicht bloß die gelehrte Bildung zu Hause; seit dem Erwachen der Kunst hatte diese Vertreter von hervorragender Bedeutung in allen ihren Zweigen in jener Stadt aufzuweisen. Selbst die Repräsentanten des Manierismus, welche Bologna stellte, waren an Solidität ihren übrigen Richtungsgenossen voraus. Ich nenne nur Lorenzo Sabbatini (ft. 1577), Bart. Passerotti (ft. 1592), Prospero Fontana (ft. 1597) und vor Allen Pellegrino Tibaldi (ft. 1591), den ein beharrliches liebevolles Naturstudium stets davor schützte, hohlem Pathos anheimzufallen.

Die Familie der Caracci war wohl bolognesischen Ursprungs, doch die Väter unserer Künstler hatten längere Zeit in der Fremde zugebracht, ehe sie wieder dauernden Aufenthalt in Bologna nahmen. So wurden denn am 21. April 1555 dem Fleischnhauer Vincenzo Caracci, der aus Mailand nach Bologna zurückgekehrt war, ein Sohn Lodovico geboren. Antonio aber, ein Vetter des Vincenzo, der das Schneiderhandwerk, zuerst wahrscheinlich in Cremona, dann aber in Bologna geübt hat, erhielt zwei Söhne, Agostino, geboren am 15. August 1557, und Annibale, geboren am 3. November 1560.⁽²⁾ Lodovico wurde von Anfang an zur Malerei bestimmt; er trat als Lehrling in die Werkstätte des Prospero Fontana. Lodovico's Talent scheint nicht bald zu Tage getreten zu sein; sein Lehrer erklärte ihm, es wäre besser für ihn, sich einer anderen Beschäftigung zuzuwenden, als Maler werde er kaum Erfolge erzielen. Lodovico aber harrte aus; es ist ja wahr, er war kein stürmisches Naturell, und jenes Genie mangelte ihm, das eine neue Offenbarung in die Welt bringt, aber seinen Geschmack in Erkenntniß und Beurtheilung der Werke Anderer, Bescheidenheit gegenüber der eigenen Begabung und damit im Zusammenhang eifriges unablässiges Studium und ein von Eigenliebe freies Urtheil über die eigenen Leistungen, das ließ den Künstler bald an einem Ziele anlangen, wo er sich seinen Zweiflern und Verkleinerern um eine gute Wegeslänge voraus fand. Nachdem die ersten Lehrjahre vorüber, ging Lodovico zunächst nach Florenz, wo er in der Werkstätte des Domenico Cresti, gen. Passignano, arbeitete, eines discreten florentinischen Malers, der stark unter dem Einflusse des Andrea del Sarto stand, — von da nach Parma, wo namentlich Correggio und dessen etwas affectirter Schüler Francesco Mazzola, gen. Parmeggianino, auf ihn wirkten. Von Parma ging Lodovico über Mantua nach Venedig, wo Paolo Veronese und Tintoretto seine Lieblinge wurden; mit Tintoretto, der sehr nachhaltig auf ihn wirkte, trat er auch in persönlichen Verkehr.

Nach folcher Wanderung kehrte der junge Künftler mit reichen Studienfrüchten ausgestattet in die Vaterstadt zurück; am 23. März 1578 stellte er das Ansuchen in die Compagnia de' Pittori von Bologna aufgenommen zu werden.

Unterdeffen hatten auch seine Verwandten Agostino und Annibale ähnliche Wege eingeschlagen. Agostino hatte die erste Lehrzeit in der Werkstätte von Lodovico's Lehrer Prospero Fontana zugebracht; von da trat er in das Atelier des Bart. Pafferotti und endlich unterordnete er sich der Leitung des Domenico Tibaldi, der als Architekt seinem Vater Pellegrino zur Seite stand, daneben aber als Kupferstecher großen Ruf genoß. Wo Annibale seine erste Lehre empfing; ist unbekannt; möglich, daß er bis zur Rückkehr des Lodovico nach Bologna in der Werkstätte von dessen unbegabtem Bruder Paolo arbeitete. Sobald aber Lodovico in Bologna sich festhaft gemacht hatte, nahm dieser den Annibale, dessen bedeutendes künstlerisches Talent er schnell wahrgenommen hatte, in sein Haus.

Annibale und Agostino waren zwei durchaus verschieden geartete Naturen. Das Künstlerblut floß durch die Adern Agostino's nicht so rasch und feurig wie durch die Annibale's — Agostino war mehr Gelehrter; er grubelte gern und viel über die Mittel und Ziele der Kunst und verlor darüber, wie es in solchem Falle zu geschehen pflegt, die Fähigkeit, rasch zuzugreifen. Kam er auf diese Weise schon viel schwerer als Annibale vom kritischen Raisonnement zur künstlerischen That, so war auch der künstlerische Proceß bei ihm kein unbekümmerter, sondern von steter kritischer Analyse begleitet. Lodovico nahm es bald wahr, welche günstigen Resultate aus einer verständigen Combination so verschieden gearteter Kräfte und Naturen unter verständiger Leitung sich ergeben müssen; bevor er aber hier eingriff, sollten die Beiden erst ihre künstlerische Erziehung in der Fremde vervollständigen. Agostino war zunächst noch durch eine begonnene Arbeit in Bologna zurückgehalten; so trat denn vorläufig Annibale allein die Wanderung an, um sich zunächst nach Parma zu begeben. Kaum angekommen schrieb er an Lodovico (dat. 18. April 1580): »Und nun hielt es mich nicht länger und ich mußte mir die große Kuppel ansehen, die sie mir so vielfach anempfohlen haben, und in der That blieb ich starr vor Erstaunen, als ich dies gewaltige Werk erblickte, an dem jede Einzelheit so vortrefflich verstanden und auf den Anblick von unten nach oben berechnet ist und dabei immer mit solchem Geschmack und solcher Anmuth und mit einem Colorit, das wahrhaft Fleisch scheint! Bei Gott, weder Tibaldo (Pellegrino de' Tibaldi) noch Niccolino (Niccolo dell' Abbate) noch, ich stehe nicht an es zu sagen, Raffael selbst haben je Aehnliches geschaffen.« Nur mit der Begeisterung Lodovico's für Parmeggianino war er nicht ganz einverstanden: »Auch Euer Parmeggianino — so fährt er fort — möge sich nur zufrieden geben, denn ich sehe jetzt, daß er von diesem großen Manne (Correggio) die Nachahmung aller Grazie unternommen hat, aber er ist noch sehr weit davon entfernt, denn die Kinder des Correggio athmen und leben und lachen mit solcher Anmuth und Wahrheit, daß man selbst mit ihnen lachen und heiter werden muß.« — Und in einem zweiten Briefe (dat. 28. April 1580) urtheilte er noch härter und treffender über den Nachahmer Correggio's: Er (Parmeggianino) könne mit diesem doch nicht verglichen werden, »denn die Bilder des Correggio sind eben seine Gedanken und Erfindungen gewesen; man sieht daß er sie aus seinem Kopfe genommen und aus sich selbst erfunden hat, indem er sich dann bloß durch das Modell berichtigte. Die Andern haben sich alle auf etwas, was

nicht ihr Eigen war, gestützt; der Eine auf's Modell, der Andere auf die Statuen, ein Dritter endlich auf Stiche: alle Werke der Andern sind dargestellt, wie sie sein könnten, die Werke dieses Mannes (Correggio's) aber wie sie in Wahrheit sind.« Neben Correggio bewunderte er am meisten Tizian, von dem er schon einige Werke dort oder anderswo gesehen haben muß, da er schreibt: »und wenn ich nicht noch dessen (Tizian's) Werke in Venedig zu sehen bekomme, so sterbe ich nicht zufrieden.« Die künstlerische Energie, das Selbstvertrauen des Jünglings regte sich aber noch zu mächtig in ihm, als daß er sich mit eklektischen Plänen schon hätte befreunden können: »Ich kann sie (Tizian und Correggio) indeß nicht mit einander verbinden und will es auch nicht; mir gefällt jene Einfachheit und Reinheit, die wahr ist und nicht bloß wahrscheinlich. Sie ist natürlich, nicht künstlich noch gezwungen. Jeder versteht dies auf seine Weise; ich verstehe es so; ich kann es zwar nicht in Worten ausdrücken, aber ich weiß wie ich es zu machen habe, und das ist genug.« Annibale mahnte auch, daß Agostino komme, um an seinen Genüssen und Studien Theil zu nehmen. Agostino entsprach dieser Mahnung, sobald er nur den Stich einer Stadtansicht von Bologna, vollendet hatte. Das war noch 1581. Einige vorzügliche Copien nach Correggio's Fresken in der abgebrochenen Tribuna von S. Giovanni sind uns als Denkmal dieses ersten gemeinsamen Aufenthalts in Parma (jetzt in der dortigen Pinakothek) zurückgeblieben und zwar von Annibale: die gekrönte Maria, der Heiland, Johannes d. T.; von Agostino: die Halbfigur der Madonna, musizirende Engel, die Köpfe von St. Benedict und Maurizius. Von Parma begaben sich die Beiden nach Venedig. Tizian war nicht mehr am Leben; der 63jährige Tintoretto aber, der um 10 Jahre jüngere Paolo Veronese, dann Jacopo Bassano standen in rüstiger Thätigkeit. Mit diesen drei Künstlern traten sie auch in persönlichen Verkehr. Paolo wirkte fascinirend auf Annibale; er bekannte seinem Bruder, Paolo sei doch der erste Mensch der Welt, selbst Correggio übertreffe er in vielen Dingen, weil er lebensvoller (*piu animoso*) und an Erfindung reicher sei als dieser. Ueber Tintoretto machte er die treffende Bemerkung: Ich habe Tintoretto gesehen, bald dem Tizian ebenbürtig, bald kleiner als — Tintoretto. Bassano setzte ihn und seinen Bruder Agostino durch ein perspectivisches Virtuosenstückchen, das sie in seinem Atelier sahen, in große Verwunderung. — Agostino war mehr mit dem Grabstichel als mit dem Pinsel beschäftigt; Annibale copirte Tizian's Meisterbild, den »Tod Peters, des Märtyrers«.

In der zweiten Hälfte des Jahres 1582 kehrten Agostino und Annibale nach Bologna zurück — galt es ja doch nun, in der Heimath sich eine feste Stellung zu erobern, was bei den zahlreichen Gegnern und Nebenbuhlern nicht ohne schweren Kampf ablaufen konnte. Ihr erstes gemeinsames Debüt war kein besonders glückliches. Lodovico, der in Bologna schon ein gewisses Ansehen besaß, hatte es durchgesetzt, daß der Graf Filippo Fava ihm und seinen Vettern den Auftrag ertheilte, in seinem Palaste gegenüber der Kirche Madonna di Galliera zunächst den Hauptsaal mit Fresken zu schmücken. Das geschah in Form eines Frieses, der an den Langseiten in je fünf, an den Schmalseiten in je vier Compartimente getheilt war; die einzelnen Compartimente werden durch Gesimsträger in Chiaroscuro auseinandergehalten; den Stoff gab der Mythos von Iason und den Argonauten. Die Anordnung und Vertheilung des Stoffes, dann die Figuren in Chiaroscuro bilden den Antheil des Agostino; für das Uebrige



GUNTHER GRÖS RUCKER WIEN.

Bekehrung des h. Paulus. Von Ludovico Caracci. Pinakothek in München.

sind Lodovico und Annibale verantwortlich zu machen. Es mangelt diesen Malereien jede Wirkung; in bedeutender Höhe angebracht, dabei sehr figurenreich und ohne Geschick in der Composition, können sie als eigentliche Wandgemälde doch nicht gelten, und als Friesdecoration wirken sie zu unruhig, ja verworren. Das Beste darin sind die landschaftlichen Hintergründe. Günstiger ist die Wirkung der Malereien im anliegenden Zimmer; wiederum ist die Form eines Frieses gewählt, der an den Langseiten in je vier, an den Schmalseiten in je zwei Compartimente zerfällt. Der Gegenstand der Darstellungen ist Virgil's Aeneide entnommen. Die Composition ist weniger überladen als im Argonautenfries; die kauernden Figuren in Chiaroscuro, welche die einzelnen Compartimente trennen, sind besser in den Raum componirt, das Ganze überhaupt in ein richtigeres Verhältniß zur Architektur gebracht, als dies bei den Malereien des Saales der Fall ist.⁽³⁾ Nicht diese Fehler in der Composition wurden von den Gegnern aufgegriffen und getadelt; der Angriff kehrte sich nach einer andern Seite hin. Annibale hatte einen kräftigen regen Naturfinn; er liebte es damals noch, seine Modelle dem wirklichen Leben zu entnehmen; auf den Straßen, vor den Thoren der Stadt, überall gab es Beute für sein Skizzenbuch — ein Denkmal dieser Neigung sind die in aller realistischster Treue nach dem Leben gezeichneten Straßenscenen Bologna's.⁽⁴⁾ Diese derbe Naturanschauung bricht auch in seinem Antheil an den Malereien im Palazzo Fava durch. Das war es, wogegen sich der Zorn der Manieristen wandte; die Figuren in diesen Historien — hieß es — seien nur maskirte Lastträger, nackte Bettler ohne jeden Adel der Linien. Die manieristische Richtung war damals noch zu stark, als daß solcher Tadel, überhört worden wäre und es darf uns daher nicht wundern, daß die Caracci von einiger Zughaftigkeit ergriffen wurden. Dann freilich trösteten sie sich wieder mit Columbus oder Brunellesco, deren großes Beginnen zuerst ja auch nur verächtlichem Gelächter begegnete. So harrte man denn aus; man malte zu jedem Preise, nur um für die vertretene Richtung Propaganda zu machen. Allgemach trat bei Annibale der Einfluß der Maximen Lodovico's immer stärker auf: die Naturformen durch das Studium der großen Meister zu läutern, zu idealisiren; alle drei waren nur von dem Einen Bestreben erfüllt, die Kunst von der Herrschaft der Phrase und des erlogenen Pathos zu befreien und sie zur Einfachheit und Wahrheit wieder zurückzuführen.

Um für dies neue Kunstevangelium eine kräftigere Propaganda machen zu können, faßte man den Plan, eine Akademie zu gründen; das Lehren sollte für die Gründer nur die Fortsetzung eifrigen Lernens sein. Der Plan dürfte im Kopfe Agostino's seinen Ursprung gehabt haben, und kaum wäre für die Realisirung desselben eine geschicktere Persönlichkeit zu finden gewesen, als eben er es war. Agostino hatte sich, entsprechend seinen Neigungen, zum vollendeten Literaten herausgebildet. Er las die alten Autoren, glossirte Virgil und Tacitus, war ein genauer Kenner der modernen Literatur und trat selbst mit Erfolg als Dichter auf; was aber die Theorie der Kunst betrifft, so war er nicht minder in ästhetischen Fragen bewandert, wie in Anatomie, Perspective, Farbenlehre und dergl. So trat denn die Akademie unter dem Namen »Degli Incaminati« ins Leben, als deren Haupt Lodovico angesehen wurde. Eine reiche Sammlung von Gipsabgüssen antiker Werke — namentlich Reliefs und Büsten — wurde angeschafft; nach Handzeichnungen bedeutender Meister wurde eifrig gesucht; Agostino sorgte für eine umfangreiche Bibliothek und eine Medaillensammlung. Dem lebenden

Modell wurde eine nicht mindere Sorgfalt zugewendet; man setzte einen Ruhm darein die schönsten männlichen und weiblichen Gestalten für das Studium aufzufinden. Der Lernende sollte aber nicht bloß die genaue Kenntniß der Körperoberfläche gewinnen; am Secirtisch demonstirte der tüchtige Anatom, Dr. Lanzoni, öffentlicher Lector an der Universität, die Gesetze der Anatomie und Agoftino unterstützte dessen Lehre durch die Anfertigung eines anatomischen Atlaffes.⁽⁴⁾ In Folge des Ansehens, das Agoftino in den Gelehrtenkreisen von Bologna genoß, förderten bald die bedeutendsten Geister Bologna's die Akademie mit ihrem Einflufs. Den abendlichen Disputationen, die kunsttheoretischen Gegenständen gewidmet waren, pflegten beizuwohnen Ulyße Aldovrandi der »Plinius von Bologna«, der Astronom und Geograph Antonio Magini, Dempfer, der gelehrte Verfasser der *Etruria regalis*, Melchiorre Zoppio, einer der berühmtesten Lehrer der Philosophie jener Zeit und Gründer der *Accademia de' Gelati*, die Dichter Cefariano Rinaldi, Claudio Achillini, Preti und Giamb. Marini, von welchen namentlich Letzterer sich dauernden Ruhm erwarb.

Das künstlerische Programm aber, welches die Akademie verfolgte, ist in dem Sonett dargelegt, welches Agoftino an den bolognesischen Maler Niccolo dell' Abbate richtete:

Chi farsi un bon pittor cerca e desia,
Il disegno di Roma habbia allo mano,
La mossa coll' umbrar Veneziano
E il degno colorir di Lombardia.

Di Michel Angiol la terribil via,
Il vero natural di Tiziano,
Del Correggio lo stil puro e sovrano
E di un Raffael la giusta simetria.

Del Tibaldi il decoro e il fondamento
Del dotto Primaticcio l'inventare
E un pò di gratia del Parmigianino
Ma senza tanti studj e tanto stento
Si ponga sol Popre ad imitare
Che qui lascioci il nostro Nicolino.

Die Schmeichelei der drei letzten Zeilen gehört nun allerdings nicht mehr zur Sache, mit dem Uebrigen meinte man es aber sehr ernst, nur daß zum Glücke das angeborne Naturell die Grenzen dieses Programms nicht allzu genau einhalten liefs.

In dieser Periode arbeiteten die Caracci vielfach gemeinsam; einem neugierigen Frager, was denn das Sondereigenthum jedes Einzelnen an einem bestimmten Bilde sei, antwortete Annibale in seiner gewohnten schroffen Art: Es ist eben ein Werk der Caracci und wir Alle haben es gemacht. Selbständige Arbeiten Lodovico's aus jener Zeit sind eine Pietà al fresco in der Capelle S. Andrea in S. Domenico zu Bologna (der Rest eines gröfseren Cyklus) und zwei Oelbilder, eine undatirte Madonna mit dem Kinde und den Heiligen Hieronymus und Franciscus (früher in der Kirche degli Scalzi, jetzt Pinakothek Nr. 48) und eine Madonna von Heiligen und musircirenden Engeln umgeben (von 1588, früher Kirche der Convertiten, jetzt Pinakothek Nr. 42). Hier kämpfen manieristische Lehrtraditionen, doch verbunden mit gründlicher Zeichnung, mit den Sympathien Lo-

dovico's für Correggio, dessen Einfluß sich nicht nur in den verführten Helldunkel-Effecten, sondern auch in dem Formentypus der Madonna kund gibt; die finnliche Grazie Correggio's ist freilich der schroffen Männlichkeit Lodovico's unzugänglich. Auch Annibale liefs abwechselnd Correggio und Paolo Veronese auf sich wirken; seine eigene frische Natur kam im Tafelbild viel weniger zum Durchbruch als im Fresco. Das zeigt ebenso seine Assunta in Dresden, die er 1587 für die Bruderschaft des hl. Rochus in Reggio malte, wie eine Pietà, welche früher auf dem Hauptaltar der Capuzinerkirche in Parma sich befand und jetzt in der dortigen Galerie aufgestellt ist (Nr. 169). Hier wie dort herrscht der Einfluß Correggio's, ganz paolesk dagegen ist eine Assunta in der Galerie in Bologna (Nr. 38, früher S. Francesco), die jener Zeit des Experimentirens zugewiesen werden muß; in einer Santa Conversazione endlich aus eben dieser Zeit (Bologna, Pinakothek Nr. 37) ist das Programm des Agostino in einer Weise erreicht, wie dies nur immer bei gutem Willen und tüchtigen Können möglich ist. Agostino, der immer mehr mit dem Grabstichel beschäftigt war als mit dem Pinsel, malte 1586 für Parma gleichfalls eine Santa Conversazione (Galerie Farnese Nr. 188), welche in der Composition und der Auffassung der Charaktere, in dem vornehmen Faltenwurf der Gewandung durchaus an die großen Venezianer erinnert; die Farbengebung aber zeigt ein erfolggekröntes Streben, die Klarheit und den Zauber von Correggio's Helldunkel zu erreichen.

Es folgt nun wieder ein gemeinsames Werk der Caracci: die Fresken in einem Saale des Palazzo Magnani.⁽⁶⁾ Der Palazzo Magnani war von Domenico Tibaldi seit 1577 erbaut worden; Ludovico erhielt den Auftrag, mit seinen beiden Vettern einen oberen Randstreif im Saale mit den Darstellungen aus dem Mythos von Romulus und Remus zu schmücken. Der Streif wurde in vierzehn Compartimente getheilt, die von einander durch Gesimsträger, welche wieder von Putten umspielt sind, in Chiaroscuro getrennt werden. Eine Scheidung des Eigenguts jedes Einzelnen wage ich nicht vorzunehmen; Malvafia versucht eine solche, doch erscheint mir dieselbe sehr willkürlich. Ich glaube, daß Agostino's Antheil in der Hauptsache im Ornamentalen zu suchen ist, das ganz seine Präcision der Zeichnung aufweist. Auch die Anordnung und Vertheilung des geschichtlichen Stoffes, die mitlaufenden knappen lateinischen Inschriften dürften auf ihn zurückzuführen sein. Am ehesten vermag man den Arbeitstheil von Annibale und Ludovico zu sondern; Ludovico liebt mächtige Verhältnisse, seine Zeichnung ist streng, aber seine Formen sind etwas aufgebauscht; dagegen bewegt sich Annibale im Fresco frei von jedem Pathos, er ist von anmüthiger Natürlichkeit, die auch manchen derben Zug unterlaufen läßt.

Nach Vollendung dieser Arbeit, im Jahre 1589, ging Agostino nach Venedig, um die große »Kreuzigung« Tintoretto's in der Scuola di San Rocco zu stechen. Er liefs sich dabei einige Freiheiten in der Wiedergabe des Originals zu Schulden kommen; doch Tintoretto selbst war so entzückt über die Arbeit, daß er beim ersten Anblick derselben Agostino umarmte und küßte und ihm sagte, er habe in der Wiedergabe das Original übertroffen.

Agostino verweilte gerne in Venedig; Liebe und Freundschaft fesselten ihn an diese Stadt. Schon während seines ersten Aufenthalts hatte er mit einer Venezianerin, Isabella, die im Pfarrbezirke Sta. Lucia wohnte, ein intimes Verhältniß angeknüpft; ein Sohn, der hochbegabte Antonio, war die Frucht desselben.

Auch in den Literaten- und Künstlerkreisen Venedigs befaß Agostino zahlreiche Freunde; bei den Carnevalsauflügen machte ihn sein immer schlagfertiger Witz zum Liebling des Volkes.

Um diese Zeit malte Annibale eine Santa Conversazione (Maria mit dem Kinde, umgeben von den Heiligen Franciscus, Johannes und Matthäus), die sich jetzt in der Dresdener Galerie (Nr. 451) befindet. Sie ist gezeichnet: Hannibal Carractus f. Bon. 1589.

Eine Reihe von Oelbildern, deren Entstehung in diese Zeit fällt, zeigt dann alle drei Künstler auch auf dem Gebiete der Tafelmalerei auf einer Höhe, die ihrer Begabung entsprach. Das frühere Schwanken der Formenbildung,



Satyr und Nympe. Von Lodovico Caracci. Ehemals in der Galerie Pourtalès.

wie es durch den Versuch eines Anschlusses an diesen oder jenen Meister hervorgebracht wurde ist kaum mehr merkbar; bei sichtlichem Streben, die Vorzüge und Eigenheiten einzelner Meister zu verbinden, hat doch das eigene Naturell nun eine solche Kräftigung erreicht, und ist der Naturinn, namentlich der Annibale's, ein so frischer und reger, daß diese Schöpfungen nicht mehr den Charakter akademischer Exercizien tragen, sondern von geistiger Eigenart der Künstler Zeugniß ablegen. Oft weiß Lodovico in seinem Anschluß an die Natur nicht Maß zu halten, wie denn z. B. die jener Zeit angehörige »Predigt des h. Johannes« (für die Certosa gemalt 1591, jetzt in der Pinakothek in Bologna Nr. 46), in der Formengebung bedenklich an den Naturalismus der Neapolitaner gemahnt, während er in der Farbe correggeske Wirkungen anstrebt; dagegen zeigt die »Vision des h. Hyacynth« (früher in S. Domenico in Bologna, jetzt im Louvre Nr. 141) liebenswürdige Sammlung und Maßhalten in jeder Richtung. In Fresco malte Ludovico in dieser Zeit (1592) das »Gastmahl im Hause

Simons« in der Foresteria von S. Michele in Bosco, und ebendort (an der Decke) die »Vision des h. Petrus«. Von beiden Werken ist heute wenig mehr zu sehen. — Auch Agostino war damals für das Kloster S. Michele in Bosco beschäftigt. Für eine Kapelle der Kirche dieses Klosters führte er die »Letzte Communion des h. Hieronymus« aus (vgl. die Abbildung) — ein Werk, das eifriges Naturstudium verräth, dem aber ein klassicistischer Zug temperirend zur Seite steht. Domenichino, der später den gleichen Stoff behandelte, ist energischer im Ausdruck der seelischen Vorgänge und ungleich prächtiger in der Farbe; aber Agostino's Werk behält auch daneben in Folge der gründlichen Zeichnung, der schlichten Wahrheit im Ausdruck des Affekts, der delicaten coloristischen Haltung feinen besonderen selbständigen Werth. Von Annibale seien drei größere Tafelbilder aus jener Periode angeführt; für die Kapelle der Notare in der Kathedrale von Reggio (Aemilia) malte er eine Madonna, welche der h. Catharina und dem h. Lucas erscheint (gezeichnet: Annibal Carraccius F. M. D. XCII., jetzt im Louvre Nr. 121), für die Familie Lucchini eine »Auferstehung Christi« (gez.: Annibal Carraccius Pinigbat. M. DXCIII., jetzt im Louvre Nr. 125); endlich für die Confraternität S. Rocco in Bologna: »Das Almosen des h. Rochus« (jetzt in der Dresdener Galerie Nr. 452). Alle drei Werke zeigen den Künstler im Oelbilde auf einer Höhe, über die ihn seine weitere Entwicklung kaum mehr hinaus führte. In schönem Wettstreit neben einander wirkend, begegnen wir dann wiederum den Künstlern im Palazzo Sampieri. In einem Saale des Erdgeschosses malten sie in Fresco drei große Deckenstücke, von welchen der »Kampf eines Giganten mit Zeus« dem Ludovico, »Herakles von der Tugend ermuntert« dem Annibale und »Herakles und Atlas« dem Agostino zugesprochen werden muß. Ludovico's Arbeit unterscheidet sich von denen der Vettern durch das Pathos der Formengebung, das aber nichts mit der Leerheit der Manieristen zu thun hat, sondern dem ein intensives Naturstudium zu Grunde liegt; Agostino ist, wie immer, distinguirt in Formengebung und Farbe; Annibale ist maßvoller als Ludovico, dabei frisch, natürlich — verglichen mit Agostino haftet ihm ein plebejischer Zug an. Bei jener Gelegenheit hat wohl auch Agostino von Sampieri den Auftrag zu dem Bilde »Die Ehebrecherin vor Christus« erhalten, das sich jetzt in der Brera in Mailand (Nr. 88) befindet. Der Hergang ist in eine Halle von edelschöner und doch prächtigen Architektur verlegt; die Action zeigt große Lebendigkeit ohne Verwirrung; die Formengebung ist realistisch im Sinne der Venezianer, die Farbe noch heute von durchsichtiger Klarheit und blühender Frische. Man wird Agostino's coloristische Begabung höher stellen müssen als die Annibale's, oder gar Ludovico's. So sehr Annibale der Farbenklarheit der großen Venezianer nachstrebt, so haben doch manche seiner Bilder, namentlich in den Tiefen, einen trüben Charakter, während Agostino stets die Ziele seines Willens erreicht. Dagegen ist freilich Annibale's Phantasie flüchtiger, sein künstlerisches Wollen durch die Reflexion nicht gebunden oder beschränkt; woher immer er seine Stoffe entlehnt, ob aus der Mythologie oder heiligen Geschichte, immer weiß er einen Strahl lebenswürdiger Ursprünglichkeit darüber auszugießen. Was aber Beide an Frische und Kraft der Phantasie besaßen, zeigt sich am klarsten in ihren Landschaften, durch welche sie die eigentlichen Begründer der modernen Landschaftsmalerei wurden.

Die manieristische Richtung hatte weder Sinn noch Geschick für das ausgeführte Landschaftsbild; die Erwerbniße der Umbrier und Florentiner waren auf

diese Weise gleichsam verloren gegangen. Von den Venezianern war nach Tizian keiner mehr gekommen, der die Wege dieses großen Landschafters weiter gewandelt wäre. Tintoretto hatte zwei- bis dreimal gezeigt, daß ihm auch für diesen Zweig der Malerei eine große Begabung zur Verfügung stünde; aber sein turbulenter Geist, seine rastlos arbeitende Phantasie ließ ihn nicht zu tiefer Versenkung in das Leben der Natur kommen. Paolo Cagliari's Epopöen freudigen geistverklärten Lebensgenußes und Lebensüberflusses haben ihren Schauplatz gleichfalls in keinem Natur-Arkadien, sondern in den prachtfrotzenden Sälen großstädtischer Paläste. Und dieser Naturfönn und diese Versenkung in die Natur sollte bei den »Akademikern« zu finden sein? Die bezwingende Gewalt, wie sie bahnbrechenden Genien eigen, besitzt keiner der Caracci, in Keines Busen wohnt jener Dämon, der den Künftler wie mit gebundenen Augen seine Bahn zu wandeln zwingt und jedes seiner Werke zu einer naturnothwendigen Schöpfung stempelt. Aber Keinem der Caracci, und vornehmlich nicht dem Agostino und Annibale, mangelt die Erfindungsgabe, die Sensibilität und nervöse Lebhaftigkeit, die dem Dichter eigenthümlich ist. Man mag die oft bis zu religiöser Inbrunnst gesteigerte Geföhlswärme ihrer Heiligenbilder sich aus dem durch die Gegenreformation geweckten Pathos kirchlich-religiösen Lebens erklären; mag ihre Behandlung antiker Stoffe nur zu oft viel von der kühlen objectiven Ruhe der Vertreter der damals aufblühenden Philologie und Archäologie an sich haben: ihren Landschaften gegenüber wird man zugehen müssen, daß darin die Natur nicht ohne innige Empfindung kopirt wurde, daß die künstlerische Phantasie der Natur Leben lieh vom eigenen Leben, ihre Träume in sie hineinrug und die so am eigenen Busen zum Leben erweckte festzuhalten suchte in schönem Abbilde. — In den Landschaften der Caracci scheint die Frische und Unbeflecktheit erster Schöpfungsjugend auf der Natur zu ruhen; jede Unruhe der Linien ist gemieden, einfach-große Formen regieren; und dabei ist dennoch Beleuchtung und Farbe von solcher Wirkungsfähigkeit, daß wir willenlos in jene Stimmung uns gebannt föhlen, als deren Echo das Werk erscheinen soll. Die Menschen, welche in die Landschaft gestellt sind, erscheinen in derselben als auf dem Boden ihrer natürlichen Heimat: Personen der heiligen Geschichte oder der griechisch-römischen Mythologie, Fischer, Jäger und Hirten. So sind die Caracci die wahren Vorläufer Gaspard Dughet's und namentlich des Claude Lorrain. — Nur einige unter ihren vornehmsten Landschaftsbildern seien hier erwähnt. Von Agostino: »Felsenlandschaft mit Badenden« in Guachefarben (im Palazzo Pitti Nr. 320). Von Annibale: »Ruhe auf der Flucht« (Petersburg, Eremitage Nr. 171; Palazzo Pitti Nr. 350; Galerie Doria Pamfili 3. Arm Nr. 14). »Affunta« (Galerie del Prado in Madrid No. 90 und Doria Pamfili 3. Arm Nr. 1). »Heimföchung« und »Anbetung der Könige« (beide in der Galerie Doria Pamfili 3. Arm Nr. 14 und 28). »Nacktes schlafendes Mädchen in einer Berglandschaft« (Petersburg, Eremitage Nr. 177). »Flußlandschaft mit Fischern« (Petersburg, Eremitage Nr. 178; Galerie del Prado Nr. 93; Louvre No. 134); »Waldlandschaft mit Jägern« (Louvre Nr. 135).

Lodovico zeigte wenig Neigung für die Landschaft; seine Vorliebe concentrirte sich auf das Studium der geistigen, psychischen Natur des Menschen; sein Pathos, das sich an den Schöpfungen Michelangelo's und Tintoretto's nährte, drängte zur Darstellung erschütternder seelischer Hergänge.

Das Ruhmesgestirn der Caracci flog immer höher; aber die Legitimation

ihrer künstlerischen Superiorität konnte doch nur von Rom ausgehen, denn seit den Zeiten Michelangelo's und Raffaels war diese Stadt der Centralpunkt des künstlerischen Lebens in Italien geblieben.

Endlich sollten sie auch auf dieser Bühne ihre Kräfte erproben.

Der Herzog Ranuccio Farnese von Parma, der genugsam Gelegenheit gehabt hatte, die künstlerische Tüchtigkeit der Caracci kennen zu lernen, war es, der sie seinem Bruder, dem Cardinal Farnese in Rom, empfahl, als dieser die von Giacomo della Porta erbaute Galerie seines Palastes mit Malereien auszustatten gedachte. Der Ruf war an Lodovico ergangen; Annibale sollte ihm als Gehilfe zur Seite stehen. Im Jahre 1597 machten sich Lodovico und Annibale auf den Weg nach Rom. Lodovico scheint nur das Geschäftliche der Sache erledigt zu haben; zahlreiche Aufträge fesselten ihn an Bologna. Daher wußte er es durchzusetzen, daß an Annibale und Agostino der Auftrag überwiesen wurde. — Die Caracci kannten Rom noch nicht; ihr Lerneifer hatte sie weit mehr nach Venedig und Parma getrieben. Agostino freilich hatte sich längst nach den Schätzen antiker Kunst gesehnt, welche er in Rom versammelt wußte. Beide mochten in ihrer Bescheidenheit es auch fühlen, wie schwer es sei, auf einem Boden, auf dem Raffael gewirkt, noch Kunstwerke zu schaffen, in welchen sie nicht bloß der Zeit, sondern sich selbst Genüge thaten.

Die Galerie hat eine Länge von 20 und eine Breite von $6\frac{1}{2}$ Meter. Die gegen den schönen Hof gekehrte Längwand ist von drei Fenstern durchbrochen und von vier Nischen, die von Pilastern eingefasst sind, gegliedert. Die gegenüberliegende Wand zeigt sechs correspondirende Nischen, in der Mitte eine Thür; auch die beiden Schmalwände sind von je zwei Thüren durchbrochen. Da an den Langwänden die Pilaster bis zum Ansatz des Gewölbes reichen, so stehen hier keine großen Flächen zur Verfügung; dies gilt ganz besonders von der Fensterwand. Nur über den beiden Thüren der Schmalwände wird der freie Raum ausschließlich als Bildfläche benützt, und den größten Bildraum giebt dann die Decke her. Zunächst läuft an den Langwänden, oberhalb des Simses, auf welches das Tonnengewölbe aufsetzt, eine Reihe von Darstellungen hin und zwar ein Hauptbild, an welches sich auf beiden Seiten Dreiviertel-Medaillons lehnen, dann folgt je ein kleines viereckiges Feld, endlich je ein Medaillon. An den Schmalseiten ist die Lünette durch ein Hauptbild ausgefüllt, an welches sich Figuren in Steinfarbe lehnen. Der Scheitel des Gewölbes ist in ein großes Mittelfeld und zwei Seitenfelder getheilt; zwei ganz schmale Endfelder leiten dann decorativ hinab. — Agostino Caracci und der kunstfinnige und kunstfreundliche Monsignore Giov. Battista Agucchi stellten das literarische Programm fest, welches den malerischen Darstellungen zu Grunde gelegt werden sollte. Es ist charakteristisch für jene Zeit, daß man es nicht wagte, harmlos der antiken Mythen sich zu freuen, sondern daß man die hausbackenste Moral in sie hinein geheimnist, und so den Trieb nach der Schönheit und Heiterkeit antiken Lebens mit dem stark eingeschüchterten christlichen Gewissen in Einklang zu bringen suchte. Die Macht der Liebe soll dargestellt werden, ihre Allherrschaft über die Starken (Herkules), Stolzen (Anchises), Keuschen (Diana); sie beherrscht das ganze Univerfum (Zeus und Here, Aurora, Venus marina, d. h. Galatea); auch der Seelen der Menschen bemächtigt sie sich (Hermes reicht dem Paris den goldenen Apfel, Pan reicht der Artemis die weiße Wolle seines Lammes); aber hüten mag sich der Mensch vor



G. VENTURA

Communion des h. Hieronymus. Von Agostino Caracci.
S. Michele in Bosco bei Bologna.

der wilden Erregung feiner Sinne (Bacchanal), denn wenn er der ungezügelten Luft nachgibt und nicht noch früh genug sich von der Vernunft warnen läßt, so ist schmerzhaftes Ende (Andromeda und Perseus).

Die Raumdiseposition ist eine meisterhafte; ich glaube aber, daß darauf weniger die Decke der Sixtina von Einfluß war, als die Decken- und Wandmalereien des Paolo Veronese in den Palästen und Villen venezianischer Patrizier — ein Einfluß, der sich schon in den Palästen Fava und Magnani geäußert hatte.

Auf Agostino's Antheil kommen die Mittel- (Haupt-) Bilder der beiden Langwände: »Der Triumph der Galatea« und »Die Entführung des Cefalus durch Aurora«. Man darf in ihnen die beiden Meisterwerke Agostino's in der Frescomalerei sehen. Auf dem erstgenannten Bilde umfaßt Polyphem die Galatea, welche von Nymphen umgeben ist; ein Triton bläst auf seinem Horn; Amorinen plätschern im Wasser, spielen mit den Seeungeheuern und treiben ihre Schelmereien in der Luft. Eine wonnige Stimmung liegt über dem Ganzen, eine Unabfichtlichkeit, sodaß ein Luftzug aus der goldenen Zeit uns daraus anzuwehen scheint. Die Composition ist meisterhaft; die Art der Zusammenordnung der Figuren ergibt einen großen Reichthum an Linien, der aber eben so frei von Verwirrung wie von geometrischer Peinlichkeit ist: es ist ein vorzügliches Beispiel der aufgehobenen Symmetrie. Die Composition des zweiten Bildes ist gleich trefflich, wenn auch nicht so reich an harmonisirenden Linien. Aurora ringt noch mit Cefalus, der dem Gespanne, auf welches ihn die leidenschaftentflammte Göttin geraubt, entfliehen möchte; Tithon, Aurora's Gemahl, liegt noch in tiefem Schlummer; die Pferde des Gespanns sind begierig, den Sturmhauf durch die Lüfte fortzusetzen; ein Amorin fliegt blumentreuend dem Gespann voraus. Die Zeichnung ist correct; die schönen Formen der Leiber erinnern hier und namentlich im »Triumph der Galatea« an die venezianischen Meister. Im ersteren Bilde wetteifert auch die Farbe an blühender Frische mit den besten Compositionen Annibale's; im »Raube des Cefalus« dominirt ein kühlerer Grundton.

Ich muß gestehen, der »Triumph der Galatea« erscheint mir als die Perle der ganzen Galerie; Annibale zeigt in einigen seiner kleinen Scenen mehr Lebenswärme, an Adel der Composition, Schönheit der Zeichnung hat er den Agostino nirgends übertroffen.⁽⁷⁾ Sollte dies Urtheil auch damals gefällt worden sein und die Eifersucht Annibale's erregt haben? Genug, es brachen wieder Mißhelligkeiten zwischen den Brüdern aus. Annibale freilich erklärte Agostino als den allein Schuldtragenden; er schrieb dem Lodovico, daß der Bruch eingetreten bloß in Folge »der unerträglichen Kritikasterei des Agostino, der an Allem, was ich that, noch etwas fand, woran zu nergeln war — dazu brachte er Poëten, Novellisten, Hofleute auf das Gerüste, die nicht bloß ihn selbst, sondern auch die Andern an der Arbeit hinderten«. — Manches mag daran wahr sein; sicherlich wird der geistvolle, vornehm angelegte Agostino auch in Rom bald von einem Kreise von Literaten und Hofleuten umgeben gewesen sein, was für Annibale, der mit Vorliebe den Plebejer hervorkehrte, auch einen Grund abgegeben haben mag, auf Agostino unwirksam zu sein. Gleichviel wie Recht und Unrecht auf beide Seiten sich vertheilen, jedenfalls setzte Annibale es durch, daß Agostino das ihm so theuer gewordene Rom, den Schauplatz, wo er eine ruhmwürdige künstlerische Thätigkeit begonnen, verlassen mußte. Der Cardinal Farnefe, der ihn nur ungern scheiden sah, bestimmte ihn, an den Hof seines Bruders nach

Parma zu gehen. Agostino fand dort eine wohlwollende Aufnahme, und an Aufträgen fehlte es auch nicht. Damals mochten jene Bilder entstanden sein, die unter seinem Namen sich in einem Inventar des Palazzo del Giardino in Parma von 1680 verzeichnet finden: Zwei Frauen, von welchen die eine ein Aehrenbüschel und eine Weintraube hält; eine h. Familie mit der hl. Margareta; ein h. Hieronymus; das Portrait eines Musikers⁽⁸⁾. Agostino's Hauptwerke aber waren die Deckenfresken in einem Saale des Palazzo del Giardino (jetzt Militär-Uebungsschule). Der Stoff, den der Künstler wählte, war wiederum die Verherrlichung der Liebe. Das Mittelbild zeigt drei Amorinen, von denen zwei mit Anfertigung des Bogens beschäftigt sind, der dritte mit einem Blitzstrahlenbündel spielt. Um dieses sollten sich vier Hauptbilder gruppieren, von welchen jedoch nur drei zur Ausführung gekommen sind. Das erste stellte die Entwaffnung des Mars dar; ein Amorin hat ihm den Schild weggenommen, zwei andere spielen zu den Füßen der Venus, in deren Armen der Gott seinen Schlachteneifer vergißt. Dieser Scene gegenüber sieht man Galatea auf einen Delphin, von Nereiden umgeben und von Amorinen umschwärmt, der Argo sich nähernd, damit ihre Schönheit den Iafon bestimme, sie mit dem goldenen Vlies zu beschenken. Wenn im ersten Bilde nach moralisirenden Interpreten die verweichlichende Liebe, in dem zweiten die käufliche Liebe dargestellt wurde, so darf man dann das dritte Bild, welches einen Heros einer Sirene gegenüber darstellt, immerhin als die der Verführung Stand haltende sittliche Tapferkeit deuten. Treffliche Composition, edle Formenggebung zeichnen auch diese Darstellungen aus; es scheint mir aber, daß die beiden Fresken in der Galerie Farnese an Lebensfrische und an Saththeit des Tons diesen voraus sind. Agostino kam nicht zur Ausführung des vierten Bildes; an dessen Stelle lieft man folgende Inschrift:

AUGUSTINUS CARRACCIUS

Dum extremos immortalis sui pennicilli tractus
 In hoc semipicto fornice moliretur
 Ab officii pingendi et vivendi
 Sub umbra liliorum gloriose vacavit.
 Tu spectator
 Inter has dulces picturae acerbitates
 Pasce oculos
 Et fatebere decuisse potius intactas spectari
 Quam aliena manu tractatas maturari.

Agostino hatte sich nur selten einer unangefochtenen Gesundheit erfreut; er neigte zur Fettleibigkeit und litt oft an asthmatischen Beschwerden. Seine geistige Raftlosigkeit, die ihn stets an den Pinsel, den Grabstichel, das gelehrte Studium fesselte, wirkte auch dazu, seine Gesundheit zu untergraben. Seit dem letzten Zerwürfniß mit Annibale hatte er alle Heiterkeit des Geistes eingebüßt; mit der geistigen war auch die physische Widerstandsfähigkeit gebrochen. -Bei einem Ausgang aus dem herzoglichen Theater traf ihn im Gedränge ein Ohnmachtsanfall; eine ernsthafte Krankheit folgte. Agostino schien eine Ahnung zu haben, daß er dem Ende seiner Tage nahe stände. Er zog sich in das Kapuzinerkloster zurück und wollte nur noch der Betrachtung göttlicher Dinge leben. Zeugniß dieser Stim-

mung war ein »Petrus, der seine Sünden beweint«; dann ging er daran, die Skizze eines »Jüngsten Gerichts« zu entwerfen, doch während der Arbeit ereilte ihn der Tod; es war am 22. März 1602.

Agostino erscheint wie ein verspäteter Nachfolger der »Vielseitigen« der Renaissance; die gelehrte Thätigkeit stand bei ihm mit der künstlerischen in harmonischer Wechselwirkung; und auch das Menschliche war in ihm zu hoher Vollkommenheit entwickelt; — mangelt dem Einen wie dem Andern die Urfrische schöpferischer Genialität, so lag dies in der Zeit, deren Kind er war. Schon zu seiner Lebenszeit wollte man Agostino's Bedeutung auf seine Thätigkeit als Stecher beschränken. Wahr ist es, daß er darin die Ruhmestradition seines großen Landsmannes Marcantonio Raimondo fortsetzte. Ein feiner Geschmack leitete ihn in der Wahl der Vorlagen; und wenn er seinem Landsmanne in correcter Formengebung nacheiferte, so hat er dazu das malerische Element zu höherer Bedeutung gebracht, indem er an Mannigfaltigkeit der Strichlagen in der Schraffur, welche die Mittel dazu hergab, alle italienische Vorgänger übertrifft.

Doch auch als Maler hat er Bedeutendes, man darf sagen dem Annibale Ebenbürtiges geleistet. Annibale ist unmittelbarer, kecker in seinem Verhältniß zur Natur, von reicherer Phantasie, dafür aber hat Agostino die poesievolle Conception, den feineren Geschmack in der Anordnung voraus. Auch in der Anlehnung an Vorbilder schwankt er weniger als Lodovico und Annibale; sobald er die Venezianer näher kennen gelernt hatte, blieb diesen auch seine Neigung treu. Auch seine gelehrten Neigungen kamen der Kunst zu Gute. Wenn die künstlerische Production einer Zeit durch kein unangefochtenes Schönheitsgefühl mehr geleitet, von keiner ursprünglich starken Genialität mehr in bestimmten Bahnen gehalten wird, bedarf sie theoretischer Lehre sowohl zur Läuterung ästhetischen Empfindens, als auch zur Wiederherstellung solider technischer Vorschriften, soll sie Haltung und Richtung gewinnen. Die reformirenden Leistungen der bolognesischen Schule beruhen auf der wissenschaftlichen Basis, welche sie namentlich durch Agostino erhalten hat.

Agostino war von Gestalt proportionirt, doch, wie schon erwähnt ward, etwas zur Fettleibigkeit neigend. Seine Hautfarbe war blaß, Haare und Augen schwarz. In der Kleidung liebte er solide Eleganz, wie es ja auch seine Neigung war, in eleganten Kreisen zu verkehren. Aber er war kein Schmeichler; seine natürliche Liebenswürdigkeit war die gleiche gegen Hohe und Niedrige; so wurde er auch von diesen und von jenen in gleicher Weise geliebt.

Agostino wurde im Dom von Parma begraben; zwei Freunde, G. B. Magnani aus Parma und G. Guidotto setzten ihm einen schlichten Denkstein mit einer von Achillini verfaßten Grabschrift.

Von der großartigen Todtenfeier, welche die Akademie der Incammati in Bologna veranstaltete, giebt die Denkschrift Zeugniß, welche an den Gönner Agostino's, den Cardinal Farnese in Rom, gerichtet wurde.⁽⁹⁾

Die Kunde von dem Tode Agostino's traf Annibale in Rom, wo er rastlos an dem Fresken schmuck der Galerie des Palazzo Farnese arbeitete. Es läßt sich nicht genau bestimmen, in welcher Reihenfolge die einzelnen Stücke entstanden, sicher ist nur, daß 1604 das Werk in der Hauptsache vollendet war. Das Fresco der Schmalwand, »Polyphem schleudert ein Felsstück nach dem mit der Galatea fliehenden Acis« trägt die Jahreszahl 1600; sie bezeichnet also nur



GÜNTHER, GEORG RUDIGER WIEN

Triumph der Galatea. Von Agostino Caracci. Galerie des Palazzo Farnese in Rom.

das Datum der Vollendung dieses einzelnen Stückes. Als Lodovico vom 31. Mai bis 13. Juni 1602 in Rom verweilte, malte er einen der stehenden Atlanten an der Seite des Syrinx-Medaillons, ein Zeugniß, daß man zu dieser Zeit also noch nicht mit der Wanddecoration zu Ende gekommen war; das mittlere Deckenstück, der »Triumphzug des Bacchus« dürfte den Schluß der Arbeit gebildet haben. Die Hauptsumme der Darstellungen kommt auf Annibale's Antheil. Ich zähle dieselben auf. An den Langwänden: »Anchises löst der Venus den Kothurn von den Füßen«; »Hercules (das Tambourin schlagend) und Omphale (mit der Keule)«; »Juno, geschmückt mit dem Gürtel der Grazien, erscheint vor Jupiter«; »Luna umarmt den schlafenden Endymion«. An den Schmalwänden: »Phineus und seine Gefährten werden durch das Medusenhaupt in Stein verwandelt«; »Polyphem spielt auf der Syrinx«; »Polyphem schleudert ein Felsstück nach dem mit Galatea fliehenden Acis«. An der Decke: »Raub des Ganymed«; »Hyacinth wird durch Apollo entführt«; »Mercur überreicht Paris den goldenen Apfel«; »Pan reicht der Diana die Wolle seiner Ziege«; »Triumph des Bacchus«. Das große Bild an der einen Schmalwand: »Perseus eilt zur Befreiung Andromeda's herbei« wurde nach einem Carton Annibale's von Domenichino — wahrscheinlich schon während Annibale's Krankheit — ausgeführt. Acht bronzefarbige Medaillons zeigen folgende Darstellungen: »Apollo schindet den Marsyas«; »Boreas raubt die Orthygia«; »Eurydice wird in die Unterwelt zurückgerufen«; »Raub der Europa«; »Hero und Leander«; »Pan verfolgt die Syrinx«; »Salmacis umarmt den Hermaphroditen«; »Amor fesselt den Pan.« Ueber den Nischen und Fenstern der Langwände befinden sich in acht kleinen farbigen Bildern folgende Gegenstände dargestellt: »Sturz des Icarus«; »Diana entdeckt Kallisto's Schuld«; »Kallisto wird in eine Bärin verwandelt«; »Apollo erhält von Mercur die Leyer«; »Hercules erlegt den Drachen«; »Prometheus als Menschenbildner«; »Arion auf dem Delphin«; »Hercules befreit den Prometheus«. Das Bild über dem Eingange der nördlichen Langseite — ein Mädchen darstellend, das mit dem Einhorn (dem Symbol der Jungfräulichkeit) kost — wurde nach einem Carton des Annibale von Domenichino gemalt.

Noch vor Vollendung der Galerie hatte Annibale den Plafond eines daranstoßenden Zimmers mit Malereien geschmückt. Nach Bellori war an der Festsetzung und Eintheilung des Stoffes noch Agostino mitwirkend. Das Mittelbild, in Oel auf Leinwand, stellt den jugendlichen Hercules auf dem Scheidewege dar; die übrigen Gemälde sind in Fresco ausgeführt. Zwei große Ovale zeigen »Hercules, die Weltkugel stützend« und den ausruhenden Hercules. Vier Lünetten behandelten folgende Stoffe: »Ulysses, an den Schiffsmast gebunden, lauscht dem Gefange der Sirenen«; »die beiden cataneischen Jünglinge retten ihre Eltern vor der todbringenden Lava«; »Tod der Medusa«; »Ulysses und Circe«. Die Zwischenräume sind mit reichem Ornament ausgefüllt, das zum Theil aus Stuck, zum Theil aus Stuckimitation in Farbe besteht. Medaillons, von Blattwerk umfaunt, bringen in Steinfarbe Darstellungen der Arbeiten des Hercules; in den Ecken erscheinen gleichfalls in Steinfarbe die Allegorien der Gerechtigkeit, Klugheit, Mäßigkeit und Tapferkeit. Soweit Stiche ein Urtheil erlauben (ich konnte die Galerie wiederholt besichtigen, niemals jedoch das Zimmer), dürften mindestens für zwei der Darstellungen — Hercules als Träger der Erdkugel und der ruhende Hercules — Skizzen des Lodovico dem Annibale vorgelegen haben; ⁽¹⁰⁾ die gewaltigen Verhältniße, die aufdringliche Charakterisirung der Musculatur drängen zu dieser An-

nahme. Doch auch die übrigen Darstellungen kommen den meisten der Galerie an Formenadel und liebenswürdiger Lebenswärme nicht gleich. Was die Galerie betrifft, so wird man wohl noch ein Stück Bewunderung für sie besitzen, auch wenn man die Farnesina gesehen. Durch einen Vergleich darf man diese Bewunderung nicht verkümmern, er wäre auch ganz ungerecht; wen es zu Parallelen drängt, der hole sie aus Giulio Romano's Malereien im Palazzo del Tè und denen des Paolo Veronese in der Villa Mafer; die Galerie Farnese wird bei diesem Vergleiche nicht gerade schlimm wegkommen. Dem Ornamentalen haben die Caracci einen noch größeren Spielraum gewährt als Giulio und Paolo; die Art der Verwendung der meisterhaft gezeichneten und in Steinfarbe ausgeführten Deckenträger, Medaillonhalter, weisen schon auf den Barokstil hin, aber ich glaube, daß gerade in diesem Punkte Annibale von Paolo Veronese unmittelbar abhängig ist. Die Raumeintheilung und die Raumfüllung ist eine vorzügliche. Tactvolle Abstufung von Haupt- und Nebenbildern; behutsame und doch entschiedene Trennung derselben; richtige Empfindung für die rein architektonische Gliederung und was dieser in der Decoration entspricht, all dies läßt kaum den Eindruck der Ueberladung aufkommen. Was die einzelnen Darstellungen betrifft, so darf man mit dem Vorwurf eines »kalten Eklekticismus« nicht zu vorschnell sein. Die mythologischen Genrestücke: »Juno mit dem Gürtel der Grazien vor Jupiter«, »Luna, welche dem schlafenden Endymion umarmt«, »Anchises und Venus« — zeigen ein naives Hineinfühlen in die Antike, wie dies nur in der goldenen Zeit des Cinquecento der Fall war. Durch den »Triumph des Bacchus« geht ein Zug kräftiger Luft; nicht bloß lebhaft bewegte Linien sieht man — sondern thatsächlich auch freudeathmende Leiber.

In der Formenbildung zeigt sich die Herrschaft römischen Einflusses. Raffael und die Antike müssen da gleich mächtig auf Annibale gewirkt haben; doch mit den idealen Linien geht der kräftige Naturfinn Annibale's, der bei ihm ja vor Allem in der flinken, die Unmittelbarkeit des Künstlers mehr schützenden Fresco-technik zum Durchbruch kommt, eine anmuthige Verbindung ein. Namentlich Nebenpersonen zeigen hier und da geradezu portraittartige Naturbestimmtheit. Die Farbe ist noch heute von befrickender Wirkung; das beruht nicht bloß auf der Frische, Kraft und Harmonie der polychromen Hauptbilder, sondern auch auf der Sonderung dieser und ihrer Zusammenstimmung mit den monochromen Nebentücken.

So ist die Galerie Farnese nicht bloß das bedeutendste Denkmal der reformatorischen Bestrebungen der Caracci, sondern sie bezeichnet auch den Höhepunkt ihrer Leistungsfähigkeit, ihrer Kraft und Begabung. Während dieser Arbeiten im Palazzo Farnese waren auch einige Oelbilder entstanden, von welchen ich nur eine Himmelfahrt Mariens nenne, die Annibale für die Kapelle der Cerasi (jetzt Assunta-Kapelle) in Sta. Maria del Popolo malte, dann im Auftrage des Kardinals Antonio Maria Salviati eine Madonna mit dem h. Gregor für die Kirche S. Gregorio, endlich eine Pietà mit Maria Magdalena und Franciscus für die Kirche S. Francesco di Ripa.

Annibale war seit Vollendung der Galerie in tiefe Melancholie versunken — wie man sagte, aus Kränkung, daß seine Arbeit eine so niedrige Schätzung erfahren; dazu gefellte sich physisches Siechthum — wahrscheinlich die Folge eines Schlaganfalls. In dem Dedicationschreiben seiner Schüler Giov. Lanfranchi und

Sifti Badalocchi (dat. August, 1607), mit welchem diese ihm die Stiche von Raffael's Loggien zuigneten, heisst es: »Gewiss hätten wir uns nicht daran gemacht, Werke Anderer zu stechen, wenn es uns gestattet gewesen wäre, uns mit den Werken von Eurer Herrlichkeit zu befassen. Doch da Euer langes Unwohlsein, das Euch zum Schaden der Kunst und zum Schmerze der Kunstliebhaber lange Zeit hindurch von jeder Arbeit fern hielt, uns in den Studien Eurer Arbeiten hinderte, habt ihr uns ermuntert, unsere Kraft anderswo zu erproben« u. s. w. Als eine momentane Besserung eintrat, nahm Annibale den glänzenden Antrag eines DonD'Era an, eine Kapelle der Kirche S. Giacomo degli Spagnuoli für den Preis von 2000 Scudi mit Fresken zu schmücken. Annibale entwarf Skizzen und zeichnete Cartons, doch die Ausführung mußte er zum grössten Theile dem Francesco Albani überlassen, da die Besserung sich als von sehr kurzer Dauer erwies, und sein Schwächezustand, sein geistiges Unbehagen immer mehr zunahm.

Am 15. Juli 1609 schrieb Annibale's Freund Monsignor Agucchi an den Canonicus Dolcini in Bologna:

»Ich weiss nicht, wo ich mit meinem Schreiben beginnen soll. Soeben — es ist die zweite Stunde der Nacht — komme ich vom Sterbebette des Annibale Caracci, der nun wohl schon im Himmel sein wird. Als wäre ihm das Leben eine Last, ging er vor Kurzem nach Neapel, um da gleichsam den Tod zu suchen; da er ihn aber nicht fand, kam er in einer Zeit, wo jede Luftveränderung von grösster Gefahr ist, nach Rom zurück, um ihn hier zu ertrotzen. Vor wenigen Tagen kam er an; statt aber auf sich Acht zu haben, liess er sich schwere Unregelmässigkeiten zu Schulden kommen. Sechs Tage hindurch lag er zu Bette, und diesen Abend starb er. Bis heute Morgen, wo ich ihn heiter und voll Vertrauen fand, wußte ich weder etwas von seiner Rückkehr, noch von seiner Krankheit. Als ich später wiederkehrte, fand ich seinen Zustand hoffnungslos und trieb ihn an, die heilige Communion zu empfangen. Ich selbst habe für ihn, da er unter einem heftigen Anfalle litt, die Sterbegebete gesprochen; als er sich später ein wenig erholte, reichte ihm der Pfarrer die letzte Oelung, und kurze Zeit darauf verschied er. Als er die hl. Communion empfing, fühlte er sich wohler und erkannte genau seinen Zustand. Er gedachte einige Verfügungen betreffs seiner Hinterlassenschaft zu Gunsten seiner Erben zu treffen, aber er fand dazu nicht die Zeit. Ich weiss nicht, ob er etwas Anderes besitzt als zehn Staatsschuld-scheine, einige wenige Einrichtungstücke und etwas Baargeld. Antonio, sein Vetter, Agostino's Sohn, der hier ist, wird alles auf das Beste besorgen und ihn in der Rotunde, neben der Grabstätte Raffaels beisetzen lassen, wo man ihm auch eine Gedenktafel mit einer seiner Bedeutung würdigen Inschrift setzen wird. Ich weiss nicht, wie man allgemein gerade über diesen letzten Punkt denkt; aber nach Bekenntnis der hervorragendsten Maler Roms kam ihm zu Lebzeiten kein Maler der Welt gleich in seiner Kunst. Und obchon er seit Jahren fast nichts mehr zu arbeiten vermochte, verlief ihn doch nie das ihm eigene feine Urtheil; auch begann er wieder freiwillig eine oder die andere kleine, seiner würdige Arbeit vorzunehmen, wovon eine heimlich gemalte Madonna Zeugnis gibt, die vor seiner Reife nach Neapel entstand und von ausgezeichneter Schönheit ist. So ist sein Tod nicht blofs ein Verlust für seine Verwandten und Freunde, sondern auch für unsere Stadt und für Alle, welche seiner so edlen Kunst sich befeisigen.« . . .

Annibale's Bestattung fand in feierlicher Weise im Pantheon statt; das ganze

vornehme und gebildete Rom betheiligte sich an der Leichenfeier. Die Feinsinnigen mochten es empfinden, daß mit ihm ein Künstler heimgegangen, der es ernst und gewissenhaft mit der Kunst genommen, der noch einmal ehrlich gestrebt hatte, Naturwahrheit und ideale Schönheit zu vereinen und der in gleicher Weise Front



Juno mit dem Gürtel der Grazien. Von Annibale Caracci.
Galerie des Palazzo Farnese in Rom.

gemacht hatte gegen die hohle Phrasenhaftigkeit der Manieristen und die geistlose äußerliche Naturwahrheit der Naturalisten.

Annibale war von proportionirter Gestalt; über den dunklen Augen, welche stets den Ausdruck großer geistiger Spannung trugen, wölbte sich eine breite, freie Stirne. Die Nase war rundlich, die Farbe des Haupt- und Barthaares ging

ins Blonde. Seine Züge zeigten im Allgemeinen eine tiefe Melancholie; wich aber manchmal feine trübe Stimmung, so konnte er durch die Bescheidenheit und Liebenswürdigkeit seines Benehmens im höchsten Grade fesselnd wirken.

Lodovico hatte die Nachricht vom Tode Annibale's in Piacenza empfangen, wo er nun schon seit vier Jahren beschäftigt war. Ich habe aber noch eine Reihe früherer Arbeiten desselben nachzuholen, da ich ihn schon seit dem Jahre 1598 aus dem Auge gelassen habe.

Zunächst sind es eine Reihe von Altarbildern, die in jener Zeit entstanden, darunter eine Vermählung Maria's für die Kapuzinerkirche in Cento (jetzt in der Galerie dieser Stadt), die auf Guercino großen Einfluss übte; dann zwei Altarbilder für die Corpus-Domini-Kirche in Bologna (»Christi Erscheinung im Fegefeuer« und »Die Apostel am Grabe Maria's«). Diese befinden sich noch an Ort und Stelle und gehören zu den am sorgfältigsten ausgeführten Werken Lodovico's. Eine Predigt des h. Antonius, gemalt für die Kirche des Collegio Montalto in Bologna (jetzt Mailand, Brera Nr. 116), ist trefflich componirt; die Formen sind von michelangeleskem Pathos, mit diesem tritt in Zwietracht das Streben nach correggesken Lichteffecten.

In den Sommern 1604 und 1605 entstand dann der große Fresken-Cyklus im Cortile von S. Michele in Bosco, der uns, wäre er wohl erhalten, mit der Galerie Farnese die Leistungssumme der gesammten bolognesischen Schule darstellen würde.

San Michele in Bosco, berühmt durch den herrlichen Blick, den man von dort aus auf die Stadt Bologna und die Landschaft genießt, war ein Olivetanerkloster und gehörte zu den ältesten Italiens; seit 1860 ist es königliche Villa. Pietro Tiarini ward 1575 beauftragt, um den kleinen Hof eine Halle heranzuführen; nach seinem Plane sollte diese die Form eines Vierecks erhalten. Pietro Tiarini starb, und sein Zögling Guglielmo Conti änderte den Plan seines Meisters und führte eine achtförmige Halle von edlen Verhältnissen um den Hof herum. Als diese vollendet war, erhielt Lodovico Caracci den Auftrag, sie in Gemeinschaft mit seinen Schülern mit Fresken zu schmücken. Nicht weniger als sieben und dreißig Darstellungen aus dem Leben des h. Benedict und der h. Cäcilia entstanden dort im Laufe zweier Sommer. Die Anordnung ist derart, daß jedes Eck des Octagons von zwei Darstellungen aus dem Leben der h. Cäcilia flankirt wird. Der Raum zwischen zwei Cäcilienbildern ist dann in drei größere Felder getheilt, welche Darstellungen aus dem Leben des h. Benedict bringen; an jenen drei Seiten, wo sich ein Ausgang öffnet, ist eines dieser drei Felder diesem gewidmet. Es sind also sechzehn kleinere Felder mit Darstellungen aus der Cäcilien-Legende und ein und zwanzig größere mit solchen aus dem Leben des h. Benedict bedeckt. Jede Seite des Octagons wird durch Gesimsträger in Steinfarbe abgeschlossen. Folgende Künstler waren an der Ausführung beteiligt: Francesco Brizio (3 Felder), Lorenzo Garbieri (7), Guido Reni (1), Seb. Razali (1), Aur. Bonelli (1), Bald. Galanini (1), Lucio Maffari (4), Giac. Cavedone (4), Aleff. Albini (3), Tom. Campana (2), Aleff. Tiarini (1), Leonello Spada (2).

Von Lodovico Caracci rühren folgende Darstellungen her: »Benedictus heilt einen vom Dämon befallenen Priester«; »Benedictus verjagt einen Dämon, der den

Transport eines für den Bau des Klosters bestimmten Steines hindern will«; »Der Heilige löst den Zauber des Bösen, in Folge dessen das Kloster in Flammen zu stehen schien«; »Klosterbrüder flüchten vor Frauen, welche ihrer Keuschheit nachstellen«; »Totila, an der Spitze eines großen Heers, erweist dem h. Benedictus seine Verehrung«; »Die Fürsprache des Heiligen befreit eine Irrsinnige von ihrer Krankheit«; »Das Kloster wird zur Nachtzeit geplündert und in Brand gesteckt«. — Von den Gemäldesträgern in Steinfarbe, welche die einzelnen Felder sondern, sind drei Paare das Werk Lodovico's. Die große Mehrzahl der Fresken des Cortile von S. Michele in Bosco sind bis zur Unkenntlichkeit zerstört; das Urtheil ist daher zumeist auf Stiche angewiesen.⁽¹¹⁾ Darnach aber scheint es mir, daß Lodovico in diesen Fresken seine eigentlichen Meisterwerke geschaffen habe. Die Composition zeigt nicht stets die gleiche Vollendung; sie ist manchmal zerfahren, wie in der »Heilung des Priesters« und im »Brand des Klosters«; im »Transport des Felsstückes« kann man sie von Forcirthet nicht freisprechen. Dagegen ist Totila's »Besuch bei Benedictus« ein Historienbild großen Stils; Klarheit des Hauptergangs, Bewältigung großer Personen-Massen ist hier vollständig erreicht. Die ins Große gehende Landschaft, die prächtige Säulenhau-Architektur gibt dann dem Ganzen den würdevollen Rahmen. Die »Verführung der Klosterbrüder« ist — läßt man die Absicht der Fabel auf sich beruhen — eine glückliche Darstellung heiterer Lebensfreude. Gruppen reizender Frauen, die entweder tanzen oder sich mit Kränzen schmücken, beleben eine anmuthige sonnenbeleuchtete Hügel-Landschaft; eine Grazie ist über das Ganze ausgegossen, die mit der Guido's wett-eifern kann.

Der »Brand des Klosters«, der in Composition und Formengebung die ernste energische Art von Ludovico's Oelbildern zeigt, scheint ein Beleuchtungstück ersten Ranges gewesen zu sein. Ueber die Farben läßt sich kein entschiedenes Urtheil mehr fällen; die vorhandenen Ueberreste wecken jedoch auch in dieser Richtung eine sehr günstige Meinung und lassen die Zerstörung um so schmerzlicher bedauern.

Nach Vollendung dieser so umfangreichen Arbeit erhielt Ludovico vom Bischof von Piacenza eine Reihe von Aufträgen, die ihn nun vier Jahre hindurch beschäftigten und ihn zu fortwährender Wanderung zwischen Bologna und Piacenza zwangen. Lodovico malte zunächst drei große Tafelbilder, zwei für die Hauptkapelle der Kathedrale »Die Apostel tragen den Leichnam Maria's zu Grabe« und »Die Apostel finden Rosen statt der Leiche Maria's im Grabe« (jetzt in der Galerie Farnese in Parma Nr. 154 und 166), dann für die erste Kapelle links vom Hauptaltar einen »h. Martinus, der seinen Mantel mit dem Bettler theilt« (noch an Ort und Stelle). »Die Bestattung Maria's« ist ein Bild von bedeutender Wirkung; wohl tritt der Beleuchtungseffekt (der von den angezündeten Fackeln herrührt) zu aufdringlich auf, wohl sind die Formenproportionen übermenschlich: aber über all dies hebt hinweg die ergreifende Wahrheit des Schmerzes der Apostel, welche den Leichnam Maria's tragen, und die erschütternde Wahrheit des Todes, welche in der Charakteristik Maria's zum Ausdruck kommt. In dem Gegenstück »Die Apostel am Grabe Maria's« vermochte Lodovico den Affekt freilich nicht mehr zu steigern und die Wirkung ist eine kühle. Aber bei diesem und jenem mag man bedenken, daß Lodovico diese Gemälde nicht für einen hellerleuchteten Saal malte, sondern Proportionen und Farbengebung für das Halbdunkel der Kirche

berechnet waren. Seine Meisterleistungen in der Kathedrale von Piacenza sind aber die in Fresco gemalten Engelchöre und der Limbus im Sanctuarium, dann die blumenstreuenden Engelschaaren an den Bogen der Tribuna, welchen Burckhardt mit Recht nachrühmt, daß »sie ein grandioses Leben und einen fast ganz echten monumentalen Stil haben.« Zugleich zeigen die Engel der Tribuna einen Liebreiz, wie ihn Lodovico in gleichem Maße nur sehr selten erreicht, niemals aber übertroffen hat.

Am 24. August 1609 konnte Lodovico von Piacenza aus an Gioseffo Guidotti in Bologna schreiben: »Ich habe nun das Werk beendet, das ich vor vier Jahren begonnen, und zwar unter großer Befriedigung des Auftraggebers und der ganzen Stadt.« Die Oelbilder hatte Lodovico in Bologna gemalt; am 11. November 1606 hatte er von da aus an Ferrante Carlo geschrieben: »Jeder Pinselstrich ist jetzt diesem feinem (des Bischofs von Piacenza) Werke gewidmet, da ich einerseits durch Versprechungen gebunden, andererseits mich ihm als Diener und freiwilligen Sklaven geweiht habe, wegen der edlen Behandlung, die er mir in Piacenza zu Theil werden ließ.« Nach Erledigung der Aufträge für den Bischof von Piacenza entstand in Bologna eine Reihe von Tafelbildern, von welchen ich nur einige wenige anführe: die große gedachte Transfiguration, die Lodovico für die Kirche S. Pietro Martire malte (jetzt in der Pinakothek von Bologna Nr. 43); »Die Bekehrung des h. Paulus für »Zambecari« (jetzt in der Pinakothek Nr. 47, eine Replik in der Galerie Gualandi) — ein Werk, in welchem momentanenes Leben, einfache strenge Composition, energische Formen zu einem imponirenden Ganzen sich verbinden; endlich »Die Berufung des Mathäus zum Apostolat« für die Kirche Sta. Maria della Pietà (jetzt Pinakothek Nr. 44). Im Jahre 1616 malte Lodovico »Das Martyrium der h. Margaretha« im Auftrage der Herzogin von Ferrara für die Kirche S. Maurizio in Mantua; darauf nahm er eine »Anbetung der Könige« in Angriff. Zu gleicher Zeit hatte er auch eine »Susanna im Bade« für Tito Buatio in Reggio beendet. Von diesen Arbeiten gehört die »Anbetung der Könige«, die Ludovico im Auftrage des Grafen Caprara für die Kirche San Bartolommeo di Reno (bei Bologna) ausführte, zu den sorgfältigsten, trefflichsten Werken des Künstlers in jener Zeit.

Im Juli 1617 erwartete Ludovico den Besuch des Antonio Caracci, des natürlichen Sohnes des Agostino, der — schon längere Zeit kränkelnd — in Siena Zuflucht und Heilung gesucht hatte. Große Hoffnungen hat man auf den jungen Antonio gesetzt; Krankheit und früher Tod ließen diese Hoffnungen nicht in Erfüllung gehen. Antonio starb schon am Palmsonntag des folgenden Jahres (1618) in einem Alter von 35 Jahren. Seine umfassendste Leistung waren die Frescomalereien in der Kirche S. Bartolommeo dell' Isola; doch sind von diesen Bildern die, welche sich in den Kapellen des linken Seitenschiffs befanden, gänzlich zu Grunde gegangen, jene aber in der zweiten Kapelle des rechten Seitenschiffs durch moderne Restaurationen ihres ursprünglichen Charakters beraubt. Für den Kardinal Sachetti malte er eine »Verleugnung Petri«, für den Kardinal Fonti einen »Johannes in der Wüste«. Sein Hauptwerk in der Oelmalerei, das kurz vor seinem Tode entstand, ist die »Sündfluth«, welche sich jetzt im Louvre (Nr. 137) befindet.

Lodovico war, als ihn die Kunde vom Tode Antonio's traf, in S. Pietro, der Kathedrale seiner Heimatstadt, beschäftigt. Im Kapitelzimmer hatte er die »Klage um den todtten Erlöser« gemalt, wobei er in archäologischer Erinnerung,



Der heilige Rochus. Von Annibale Caracci. Dreslener Galerie.

aber doch wahrscheinlich aus ehrlicher Empfindung heraus, das Mittel des Timanthes gebrauchte und Maria verhüllten Hauptes darstellte, da er in den Apofeln schon die ganze Scala der Schmerzempfindungen erschöpft hatte.

Darnach begann Lodovico in der großen Lünette der von Domenico Tibaldi erbauten Hauptkapelle des Doms eine »Verkündigung« zu malen. Hier widerfuhr es ihm, daß er trotz des Verdicts seines Freundes Ferrante Carlo einen Fehler in der Verkürzung am Fuße des Engels entdecken mußte, als er schon das Gerüst abgebrochen hatte. Sofort wandte er sich an eben jenen Ferrante Carlo (der Brief ist dat. vom 22. Februar 1619), er möge sein Gesuch bei dem Erzbischof Lodovico Ludovisi unterstützen, daß ihm die Baucongregation gestatte, das Gerüst noch einmal auf eigene Kosten errichten zu dürfen, um den Fehler verbessern zu können. »... Entschuldigen Sie mich und haben Sie Nachsicht mit der Verstimmung, die mich beherrscht, ich bin fast krank von großer Melancholie. Beten Sie zu Gott für mich in dieser meiner Noth und schenken Sie mir Ihre Hilfe.« Das waren nicht leere Worte; Lodovico hatte es sein Leben lang ernst mit seiner Kunst genommen; die Grenzen dessen, was er leistete, waren die Grenzen seiner Kraft; an Gewissenhaftigkeit ging ihm keiner voran. Seine Bitte wurde nicht erfüllt. In Anbetracht der großen Störung, welche ein nochmaliges Aufrichten des Gerüsts verursachen würde, verweigerte man ihm die Erlaubniß. Lodovico konnte das nicht verwinden. Er fiel in ein heftiges Fieber, das vier Wochen dauerte, und starb Mittwoch Nachts den 13. November 1619. Am folgenden Abende wurde er unter großem Gepränge in der Familiengruft der Caracci in der (nicht mehr existirenden) Kirche Sta. Maria Magdalena begraben. Er »starb zum Schmerz der ganzen Stadt; eine ungeheure Menschenmenge geleitete seine Leiche — selbst der Adel erwies ihm alle Ehre und Mitglieder desselben trugen die Bahre abwechselnd auf den Schultern — eine Erscheinung, die anderswo gewiß nicht häufig vorkommt, daß die Nobilität einen Mann aus dem Volke in solchem Maße ehrt und liebt« (Brief eines Anonymus an Ferrante Carlo).

Lodovico war der eigentliche Mittelpunkt der reformatorischen Bestrebungen der Caracci. Annibale ging ihm voraus an flüssiger, beweglicher Phantasie, Agostino an umfassender wissenschaftlicher Bildung, beide waren unbefangener der Natur gegenüber, da Lodovico nur in sehr seltenen Fällen sich ganz frei hielt von den Voraussetzungen seiner ersten künstlerischen Erziehung. Die Milde aber gegen Andere, die Strenge gegen sich selbst, der reformatorische Eifer für das Heil der Kunst, der niemals äußeren Vortheilen Zugeständnisse machte, das machte ihn zum anerkannten Haupte der neuen Schule. Das Virtuosenhum war Lodovico verhasst, ebenso alles Excentrische, Herausfordernde. Von dem hohlen Pathos der Formgebung, das er während seiner Lehrjahre in der Werkstätte eines Manieristen kennen gelernt, hat er sich, so gut er es vermochte, zu befreien gesucht, wenn er es auch nicht ganz überwinden konnte. Wie er der Zeichnung die größte Sorgfalt zuwandte, so war auch die Basis seiner malerischen Technik die größte Solidität. Mag man darüber das Urtheil des Praktikers hören: »Es ist sehr bezeichnend, daß er (Lodovico), welcher sich von den gleichmäßig impastirten und in einander vermalten Mischönen der Abschattung befreit und wieder zu der einfarbigen Modellirung mit Entfehlenlassen der Abschattung durch abnehmende Schichtendicke auf dunkler Unterlage zurückkehrte, zuweilen mit einer unverkennbaren Verzagtheit durch zu dünne Schichtung den dunklen Grund allzusehr vorwirken läßt. Weil er

lange Modellirungsocalen hervorbringen wollte, hat er mit Recht feinen Malgrund sehr verdunkelt (dunkler Bolus). Seine Carnation ist auf dem Braunroth des Grundes mit sehr schöner verschmolzener, gleichfalls ziemlich dunkel gehaltener Blaugraununterfuchung vorbereitet. Auf dieses Blaugrau, welches mit dem Bolus Neutralgrau ergibt, kommt die schön impastirte localfarbige Deckfarbenmodellirung zu stehen, und dann folgt sorgfältige Lokalfarbenlafur.«⁽¹²⁾

Als Mensch zeichnete sich Lodovico durch Herzensgüte, Uneigennützigkeit und Rechtlichkeit im Versprechen und Handeln ganz besonders aus; der Schlichtheit seines Wesens tritt die kleine Schrulle nicht entgegen, daß er nicht mit »Magnifico«, sondern mit »Illustre« angeredet sein will. Er liebte es, wie Agostino, sich vornehm zu kleiden — was seiner proportionirten kräftigen Gestalt, verbunden mit dem intelligenten Gesichte, ein ehrwürdiges Aussehen gab.

Lodovico's Bruder Paolo ist kaum viel über handwerkliche Hilfe, die er seinem Bruder leistete, hinausgekommen; im Jahre 1606 war er betheiligte an der Ausführung der Deckenmalereien in der Kapelle der Seidenzunft der Kirche Sta. Maria della Pietà.

Ein bedeutendes Talent scheint Francesco, Sohn eines Giovan Antonio (der ein Bruder des Annibale und Agostino war), besessen zu haben. Auf ihn beziehen sich die Worte eines Zeitgenossen: »Bei diesen Caracci ist eine große Begabung für Malerei erblich, wie man an jenem jungen Mann, der dieser Familie angehört und eben 24 (?) Jahre alt in Bologna lebt, erkennen kann. Von ihm wie von dem Söhnchen des Antonio darf man hoffen, daß der künstlerische Ruhm dieser Familie sich erhalten und mehren werde — und zwar dies um so mehr, als der Caracci, um den es sich hier handelt, Verwandter aller andern ist, das Erbe also all dieser antritt und so ohne Zweifel deren Anlagen zur Vollkommenheit entwickeln wird. Hat doch diese Familie die Kunst zu solcher Herrlichkeit entwickelt, daß heute Bologna mit Hintanzetzung aller andern Städte ein Athen der Malerei geworden, indem hier allein mehr Maler von Ruf sich befinden, als in allen anderen Städten zusammen.«⁽¹³⁾ Aber die Hoffnung erfüllte sich nicht; Francesco starb schon am 3. Juni 1622, 27 Jahre alt, das Söhnchen des Antonio im Jahre 1624, nachdem es kaum das siebente Lebensjahr erreicht hatte.

Was aber Annibale, Agostino und Lodovico betrifft, so darf dies Capitel wohl mit den Worten des ehrlichen Sandrart geschlossen werden:

»Alle drei Caracci haben in der Kunst zwar glückliche, in der zeitlichen Güter Wolfahrt aber ganz schlechte progress gemacht, daß sie also ohne Ergetzlichkeit ihr Leben enden müssen, zwar unwissend, daß ihr tugendfahmer Name bey der Nachwelt einigen Nachklang Lobes, Ruhmes und Ehre haben werde, womit sie jedoch billig zu ihrem unendlichen Preis, nach ihrem Tod gekrönt werden sollen.«

Uebersicht

über die bedeutenderen Werke der Caracci, welche im Texte nicht zur Erwähnung kamen.

Bologna. Pinakothek.

Lodovico:

Geburt Johannes des Täufers, Nr. 45. (Aus der Kirche S. Pietro Martire.)

Das Martyrium der h. Agnes, Nr. 52. (Aus der Kirche S. Martino.)

Annibale:

Himmelfahrt der h. Maria, Nr. 38. (Aus der Kirche S. Francesco.)

Agostino:

Himmelfahrt der h. Maria, Nr. 35. (Aus der Kirche S. Salvatore.)

Florenz. Uffizien.

Annibale:

Pan mit einer Bacchantin, Nr. 1133. (Ausgeführt für die Familie Bolognetti.)

Mailand. Brera.

Annibale:

Christus mit der Samaritanerin am Brunnen, Nr. 98. Schönes Landschaftsbild. (Aus der Galerie Sampieri in Bologna.)

Neapel. National-Museum.

Lodovico:

Grablegung Christi. (Stark corregekt.)

Annibale:

Pietà. (Die schönste Redaction dieses mehrmals von Annibale dargestellten Stoffes. Leider sehr ruiniert.)

Berlin. Kgl. Museum.

Lodovico:

Maria mit dem Kinde.

Venus und Amor.

Annibale:

Christus am Kreuze.

Darmstadt. Galerie.

Lodovico:

Heilige Familie, Nr. 538.

Dresden. Kgl. Galerie.

Annibale:

Heilige Familie, Nr. 454.

Porträt des Komikers Giov. Gabriello gen. il Mascarone.

München. Pinakothek.

Lodovico:

Der h. Franciscus, Nr. 435.

Grablegung Christi, Nr. 463.

Agostino:

Der h. Franciscus empfängt die Stigmata des Herrn, Nr. 422.

Annibale:

Sufanna im Bade, Nr. 440.

Venus, Eros und Anteros, Nr. 516.

Wien. Belvedere.

Lodovico:

Venus und Amor, rückwärts ein Satyr, Nr. 2, im Saal VI der italien. Schulen.

Annibale:

Venus und Amor von Adonis überrafelt, Nr. 13 im Saal V der italien. Schulen.

Christus und die Samaritanerin am Brunnen, Nr. 12 Saal VI der italien. Schulen. (Vorzügliche Redaction dieses Gegenstandes.)

Agostino:

Der h. Franciscus empfängt die Wundmale des Herrn; rückwärts ein Ordensbruder, Nr. 17 Saal V der italien. Schulen. (Ein Meisterwerk Agostino's nach Zeichnung, Charakteristik und delicatem Colorit.)

Antonio (?):

Porträt eines Lautenpielers, Nr. 14, Saal VI. (Ein gutes caracceskes Bild.)

Brüssel. Kgl. Museum.

Annibale:

Diana mit Nymphen von Aktaeon im Bade überrafelt, Nr. 135. (Vgl. Katalog von Ed. Fétis. 1877.)

London. National-Galerie.

Annibale:

Christus erscheint dem Simon Petrus nach der Auferstehung, Nr. 9.

Johannes in der Wildnis, Nr. 25.

Pan lehrt dem Apollo das Flötenspielen, Nr. 94.

Verführung des h. Antonius.

Hercules die Schlangen tödtend, Nr. 131.
Diana entdeckt die Schuld der Kalisto,
Nr. 132.

Johannes predigt in der Wüste, Nr. 122.

Geburt der h. Jungfrau, Nr. 116.

Maria mit dem Kinde und Joseph, welcher
demselben Kirfchen reicht (La Vierge
aux Cérises), Nr. 119.

Maria mit dem schlafenden Jefuskinde (Si-
lence du Carrache), Nr. 120.

Petersburg. Eremitage.

Lodovico:

Die h. Familie (La sainte Famille au Pal-
mier), Nr. 163.

Die h. Familie mit der hl. Barbara und
dem h. Laurentius, Nr. 164.

Kreuztragung, Nr. 165.

Grablegung, Nr. 166.

Annibale:

Heilige Familie, Nr. 169.

Kreuzabnahme, Nr. 172.

Frauen am Grabe Christi (mit schöner Land-
schaft), Nr. 173.

Christus erſcheint den Frauen im Garten,
Nr. 174.

Lodovico:

Sufanna im Bade, Nr. 28.

Madrid. Museo del Prado.

Lodovico:

Ecce homo, Nr. 83.

Agostino:

Der h. Franciscus (oben Christus in der
Glorie), Nr. 84.

Annibale:

Venus, Adonis und Amor, Nr. 86.

Ein Satyr reicht der Venus einen Wein-
schlauch, Nr. 85.

Christus auf dem Oelberge von Engeln ge-
tröftet, Nr. 89.

Maria's Himmelfahrt, Nr. 90.

Paris. Louvre.

Lodovico:

Maria mit dem Kinde, Nr. 139, ital. Schulen.

Todter Christus, Nr. 140.

Maria erſcheint dem h. Hyacinth, Nr. 141.

Annibale:

Pietà, Nr. 123.

Grablegung Christi.

Martyrium des h. Stephan, Nr. 125.

Sebastian (mit Landschaft), Nr. 130.

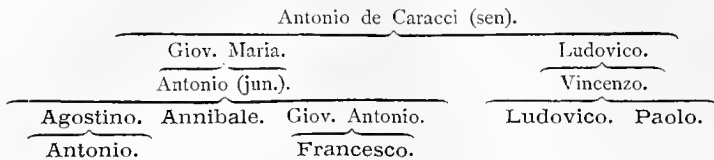
Anmerkungen.

1) Die Materialien für diese beiden Capitel, welche die Malerschule von Bologna behandeln, wurden in der Hauptſache in Rom und Bologna zuſammengetragen. Von literariſchen Hilfsmitteln, welche dabei benützt wurden, ſeien als die hauptſächlichſten folgende genannt:

Des *Giulio Mancini* (Leibarzt des Urban's VIII.) »Aggiugnimenti et considerationi« zu Vasari. Handſchrift der Chigiana in Rom (G. III. 66 von Seite 33 an). — *C. C. Malvasia*: »Felsina Pittrice, Vite de' Pittori Bolognesi (ed. prima 1678) con aggiunte, correzioni e note inedite del medesimo autore di Giampietro Zanotti e di altri scrittori viventi«. 2 tom. Bologna 1841. — *Giov. Baglione*: »Le Vite de' Pittori, Scultori, Architetti ed Intagliatori dal Pontificato di Gregorio XIII. del 1572 fino a' tempi di Papa Urbano VIII nel 1642.« In Napoli 1733. — *Franc. Scanelli*: »Il Microcosmo della Pittura.« Cesena, per Neri, 1657. — *Gio. Pietro Bellori*: »Vite dei Pittori, Scultori ed Architetti Moderni« (ed. prima. Roma 1672) Pisa, 1821 (3 tomi). — *J. F. Filibien*: »Entretiens sur les vies des plus excellents peintres anciens et modernes«. Paris, 1666 (5 vol.). — *Ant. Bolognini-Amorini*: »Vite dei Pittori ed Artefici Bolognesi«. Bologna 1843, 5 vol. — *M. Gualandi*: »Memorie originali Italiane risguardanti le belle Arti. 3 vol. (Ser. 1—6.) Bologna 1840—45. — *Bottari Ticossi*: »Raccolta di Lettere sulla Pittura, Scultura ed Architettura« etc. Milano 1822—1825, 8 vol. — *M. Gualandi*: »Nuova Raccolta di Lettere« etc. 3 vol. Bologna 1844—1856. — *E. Guhl*: »Künſtlerbriefe«. 2 Bde (der zweite Band: Kunst und Künſtler des ſiebzehnten Jahrhunderts). Berlin 1853—1856. — Treffliche Dienſte leiſtete außerdem *Platner Bunsen etc.*: »Beſchreibung Rom's« und *M. Gualandi's* »Guida di Bologna«.

Dohme, Kunst u. Künſtler. Nr. 75—77.

2) Folgendes Stammbaumfragment mag das vielfach irrig aufgefaßte Verwandtschaftsverhältniß erläutern. Die Vetterſchaft war eine fehr weitläufige:



Die mit fetter Schrift gedruckten Namen bezeichnen jene Glieder der Familie, welche sich der Kuntſt zuwandten.

3) Dieſe Malereien wurden von Giuſeppe Mitelli (Bologna, in fol.) geſtochen.

4) Sie wurden geſtochen von Simone Giulino Parigi. Zwei Ansgaben exiſtiren davon.

1. Diverſe Figure al numero di ottanta, diſegnate di penna nell'hore di Recreatione da Annibale Caracci, intagliate in Rame e cavate dagli originali da Sim. Giulino Parigi. In Roma 1646.
2. Le Arti di Bologna, diſegnate da Annibale Caracci ed intagliate da Simone Giulini coll' aſſiſtenza di Alessandro Algardi. Roma 1740.

5) Geſtochen von Ciamberlano und Bricci. 81 Tafeln. Ed. Pietro Steffanoni, Bologna. Man darf den Ausdruck »anatomifcher Atlas« nicht zu ſtreng nehmen; es ſind Studien eines Zeichners, mit der Abſicht, den jungen Maler mit der Anatomie des menſchlichen Leibes vertraut zu machen (Bartsch vol. XVIII. pag. 158).

6) Geſtochen von Chatillon, Mignard und Boulanger 1659; lithographirt von G. B. Frulli und G. Cenestrelli, Bologna 1835.

7) Die Cartons dieſer beiden Fresken befanden ſich zuerſt im Beſitze des Großherzogs von Toscana; ſie kamen dann auf Zwiſchenwegen in die Sammlung Lawrence und von da in das britiſche Muſeum (Nr. 147 und 148).

8) G. Campori: Raccolta di Cataloghi ed Inventari inediti (Modena 1870) pag. 205 fg. Dieſe Bilder befinden ſich nicht mehr in Parma; ihren jetzigen Beſitzer vermag ich nicht zu nennen.

9) Il Funerale d'Agofin Carraccio fatto in Bologna ſua patria da gl'Incaminati, Academici del diſegno. Scritto all' Ill^{mo}. et R^{mo}. Sigr. Cardinal Farnese. Abgedruckt in Malvasia ed. c. tom. I. von pag. 299 fg.

10) Vielleicht gewinnt dieſe Anſicht an Wahrſcheinlichkeit, wenn ich die Thatſache anführe, daß ſich im Nachlaſſe Lodovico's einige Skizzen fanden, welche dem nicht ausgeführten Freskenſchmuck eines Zimmers dienen ſollten, in welchem die Thaten des Hauſes Farnese Gegenſtand der Darſtellung ſein ſollten.

11) Zuerſt geſtochen von Giacopo Giovanni, Bologna 1694; trefflicher dann von Gianpietro Cavazzoni Zanotti, Bologna 1776.

12) Vgl. H. Ludwig: Ueber die Grundſätze der Oelmalerei (Leipzig, 1876) S. 252.

13) Vgl. die Handſchrift des Giulio Mancini in der Chigiana.



Guido Reni's Selbstbildnis.

II. Guido Reni. Domenico Zampieri. Francesco Albani. Francesco Barbieri.

In der Akademie der Caracci in Bologna trafen drei Jünglinge zusammen, menschlich und künstlerisch verschieden geartet, doch alle drei gleich hoch begabt: Guido Reni, Domenico Zampieri und Francesco Albani. Sie kamen sammt und sonders aus der strengen Schule des Antwerpners Dionys Calvart (1545—1619), der sich in Bologna niedergelassen hatte. Obwohl ohne hervorragende Begabung und besonderes Temperament war er doch wegen der Präcision und Strenge seiner Zeichnung wohl dazu angethan, auf den ersten Unterricht junger künstlerischer Talente von förderndem Einfluß zu sein.

Guido Reni wurde am 4. November 1575 zu Bologna geboren; sein Vater, Daniele Reni, der in der Stadt den Ruf eines ausgezeichneten Musikers genoß, befand sich damals gerade des Jubiläums wegen in Rom. Die Freude des Heimkehrten war um so größer, als er wahrnahm, daß die Götter dem Kinde das liebste Geschenk, hervorragende Schönheit, gegeben. Die Mutter Guido's war Junipera Pozzi. Der Palaß der Bolognini zu Sto. Stefano — ausgezeichnet durch die schönen Terracotta-Büsten und die prächtigen Säulencapitäle der Fassade — war in jener Zeit ein Centrum gelehrten und künstlerischen Lebens. Calvart hatte dort ein Heim erhalten, Literaten und Künstler fanden dort stets den lebenswürdigsten Empfang. Auch Musik und Gesang wurden gepflegt; so war auch Guido's Vater in dem Hause ein gern gesehener Gast. Guido sollte sich nach dem

Willen des Vaters der Musik widmen; er hat auch niemals die Freude an dieser Kunst verleugnet, doch noch stärker trieb es ihn zur Malerei. Calvart gelang es, den Vater für diese Neigung des Knaben günstig zu stimmen. So kam Guido zunächst in die Werkstatt des Niederländers. Dort machte er so schnelle Fortschritte, daß der Lehrer dem kaum Dreizehnjährigen die Aufsicht über die Arbeiten der Mitschüler anvertraute.

Unter diesen befand sich auch Francesco Albani. Dieser war der Sohn des reichen Seidenwarenhändlers Agostino Albani und der Elisabetta Torri; sein Geburtstag war der 17. März 1578. Der Vater hätte es gerne gesehen, wenn Francesco gleich seinem um drei Jahre älteren Bruder Domenico den Rechtsstudien sich zugewendet haben würde; da aber Francesco für dies Studium durchaus keine Neigung zeigte, so entsprach Agostino dem Wunsche des Knaben und brachte ihn in die Schule Calvart's. Doch die mürrische Art des Lehrers mochte auf die Dauer ebenfowenig wie die in manieristischen Traditionen befangene Naturanschauung desselben dem Guido und dem Francesco behagen; sie traten in die Akademie der Caracci, welche die gesammte künstlerisch hochstrebende Jugend Bologna's anzog. Hier trafen sie bald mit Domenichino Zampieri zusammen. Domenico war am 21. October 1581 gleichfalls zu Bologna geboren als der Sohn eines nicht ganz unbemittelten Schusters, der aus ihm durchaus einen Geistlichen machen wollte. Härtere Kämpfe als Francesco und Guido hatte Domenico zu bestehen, bis er es errang, bei Calvart in die Lehre zu treten. Aber die Gunst des Lehrers verscherzte er bald, als er von diesem über der Zeichnung eines Sticks des Agostino Caracci betroffen ward. Calvart jagte ihn aus seiner Werkstatt; Domenico floh zu Agostino, und dieser führte ihn zu seinem Vetter Lodovico, der dem hochbegabten, von Natur etwas schüchternen Jüngling bald ganz besonders zugethan war.

Hier schloß sich Domenico — seines schüchternen Benehmens wegen von den Mitschülern Domenichino genannt — mit besonderer Zärtlichkeit an Francesco Albani an. Es war um das Jahr 1595, als die drei jungen Künstler in der Akademie der Caracci zusammentrafen. Guido der älteste, ging Lodovico schon als Gehilfe an die Hand; die Peinlichkeit der Zeichnung, das trockene Pathos der Formgebung, das ihm noch vom Unterrichte Calvart's eigen war, suchte er durch das Studium der Antike und des Natur-Modells abzustreifen; im Colorit strebte er nach einem saftigeren Auftrage, nach Weichheit und Harmonie. In die Zeit dieses Umwandlungsprocesses fällt eine »Krönung Maria's«, für die Kirche S. Bernardo gemalt (Bologna, Pinakothek Nr. 141), wo namentlich der obere Theil noch die Befangenheit in Calvart's Formenanschauung bezeugt. Und diese Befangenheit ist auch noch nicht überwunden in der »Stiftung des Rosenkranzfestes«, das den dritten Altar rechts vom Eingang in der Kirche Nostra Donna di San Luca (bei Bologna) schmückt. Des Annibale Caracci »Almosen des h. Rochus« copirte Guido in dieser Zeit unter solchen Beifall, daß Annibale in ihm einen gewaltigen Nebenbuhler zu sehen begann.⁽¹⁾

Gereifter und selbständiger zeigte sich Guido schon in einer Kaminmalerei im Hause der Lambertini (Orpheus und Eurydice; kam nach Frankreich) und in dem Tafelbilde »Die Schuld der Kallisto«, das durch einige Verse Marini's, des vielbewunderten Dichters, verherrlicht ward. Die Gunst, welche diese Arbeiten fanden, die Zwischenträgerien, welche sein Verhältniß zu Lodovico zu trüben begannen,

wie sie das zu Annibale geföhrt hatten, bewogen Guido, Lodovico's Werkstätte zu verlassen und selbständig Arbeiten zu übernehmen und durchzuführen. Bald hatte er Gelegenheit, als glücklicher Rivale sich seinem Meister Lodovico gegenüber zu finden. Als Papst Clemens VIII. nach glücklichem Erwerbe von Ferrara (1598) Bologna besuchen wollte, sollten ihm zu Ehren einige Räume des Palazzo publico mit Fresken geschmückt werden. Lodovico Caracci bewarb sich um die Arbeit, doch sie wurde Guido übertragen. Leider ist von diesen Darstellungen (die Göttin des Ruhmes, Allegorien der Tugenden, Genien) keine Spur mehr vorhanden. Guido's nächste Arbeit waren die Fresco-Malereien in einem Saale und einem Vorzimmer des Palastes Zani (jetzt Pallavicini an der Barriera). Das Decken-



Selbstbildniß Domenichino's.

gemälde des Saales stellte den »Sturz des Phaeton« vor; im Nebenzimmer allegorifirte er die Scheidung des Lichtes von der Finsterniß. Im Jahre 1840 wurden diese Gemälde von der Mauer abgenommen und auf Leinwand übertragen; sie sind seitdem in englischem Privatbesitze verschollen.

Als Lodovico den Auftrag erhalten hatte, das Oktogon von San Michele in Bosco mit Fresken zu schmücken, befaß er genug Selbstüberwindung, auch Guido Reni zu dieser Arbeit heranzuziehen. Guido malte den h. Benedictus, wie er die Geschenke der Landleute entgegennimmt. Mit Hülfe der Stiche kann man heute zum mindesten noch über Composition und Zeichnung dieses Werkes urtheilen; darnach muß man es als eines der vollendetsten Werke des Cyklus bezeichnen. Benedictus steht auf einem Felsenvorsprung vor dem Eingange zu seiner Behausung; Männer, Frauen, Kinder nahen sich ihm, um ihm Liebesgaben

zu überreichen. Der »Benedictus« erinnert mannigfach an die Art der Charakteristik Annibale's. Ein Landmann der knieend dem Heiligen einen Widder darbringt, ein anderer, im Vordergrunde, der einen mit einem Getreidefack beladenen Esel führt, zeigen in den energifchen Formen, in der kräftigen Hervorhebung der Musculatur den Einfluß Lodovico's; dagegen aber ist die Mädchengruppe des Mittelgrundes, dann die Frau mit den beiden Kindern im Vordergrunde schon völlig geistiges Eigenthum Guido's. Hier findet sich schon jene Verbindung von antikisirendem Formenadel und blanker Naturwahrheit in Haltung und Bewegung, finnlicher Grazie und schöner Befehlung, wodurch Guido auf den Beschauer so packend wirkt. Diese Wirkung hält freilich nicht immer vor; es mangelt die geistige Intensität, jene Wucht, mit welchem das Existentielle in den Schöpfungen der großen Cinquecentisten trotz des Vorhandenseins all jener formalen Elemente auf uns wirkt und uns in die Tiefen ureigenen Lebens blicken läßt.

Ich weiß nicht, ob schon bemerkt worden ist, daß jenes Mädchen mit dem Korbe im Mittelgrunde des beschriebenen Bildes uns den Typus jenes räthselhaften Frauenporträts weist, das als Porträt der Beatrice Cenci berühmt geworden ist. Auch die Art der Kopfbedeckung, die allerdings bei Guido oft wiederkehrt, ist die gleiche.

Die Tragödie der Cenci erhielt ihren Abschluß am 11. September 1599.

Der Bericht eines Zeitgenossen schildert Beatrice in folgender Weise: »Beatrice war ziemlich groß, von zartem Teint und hatte ein Grübchen auf jeder Wange (nach einem zweiten Berichte war auch das Kinn mit einem Grübchen geziert), das zumal, wenn sie lächelte, ihren lieblichen Zügen einen Reiz verlieh, der jeden, welcher sie sah, bezauberte. Ihr Haar sah wie Goldfäden aus, und da es sehr lang war, so pflegte sie es aufzubinden; löste sie es dann auf, so blendeten die reichen Locken den Blick des Beschauers. Ihre Augen waren von einem tiefen Blau, freundlich und voll Feuer. Zu all diesen Schönheiten fügte sie, sowohl in Worten wie in Handlungen, einen Geist und eine majestätische Lebendigkeit hinzu, die jeden für sie einnahm. Sie war zwanzig Jahre, als sie starb« »Das sehr getreue Bild Beatrice's befindet sich im Palaßt der Villa Pamfili außerhalb des Thores S. Pancrazio; wenn sich ein anderes Porträt im Palaßt Cenci befindet, so wird es Niemandem gezeigt, um nicht das Andenken an eine so schreckliche Begebenheit zu erneuern.«⁽²⁾

Das als Porträt der Beatrice im Palazzo Barberini bekannte Bild kam dort hin aus dem Palazzo Colonna, wo es gleichfalls als Bild der Beatrice und Werk des Guido galt, der es während Beatricens Gefangenschaft gemalt haben soll. Zunächst widerspricht das Porträt in nichts der Beschreibung, welche uns die Zeitgenossen von dem Aeußern Beatricens geben. »Es liegt eine entschlossene und bleiche Fassung in ihren Zügen — beschreibt Shelley jenes Frauenbildniß, das er unbedingt für das der Cenci hält —; sie scheint traurig und niedergeschlagenen Geistes, aber die Verzweiflung, welche sich darin ausdrückt, wird durch die geduldige Ergebung der Sanftmuth verklärt. Ihr Haupt ist von einer weißen Draperie umwunden, aus deren Falten die Strähne ihres goldenen Haares entchlüpfen und auf ihren Nacken herabfallen. Ihr Gesicht ist außerordentlich zart geformt; die Brauen sind scharf gezeichnet und gewölbt; die Lippen tragen jenen beständigen Ausdruck der Phantasie und des Gefühls, den das Leiden nicht verwischt hat, und den der Tod kaum vernichten zu können scheint. Ihre Stirne ist hoch und rein;

ihre Augen, die ungemein lebhaft gewesen sein sollen, sind vom Weinen angeschwollen und glanzlos, aber von sanfter Schönheit und Klarheit. Im ganzen Antlitz liegt eine Einfachheit und Würde, die im Verein mit ihrer wunderbaren Lieblichkeit und tiefen Trauer unaussprechlich rührend sind.« Zwei Fragen heischen nun Antwort: Ist es bis zur Wahrscheinlichkeit zu erhärten, daß Guido Gelegenheit hatte, Beatrice zu sehen? — und dann, geht dies in seiner Art vollendete Werk nicht über den damaligen Umfang des Könnens Guido's hinaus? Zwischen Guido's Arbeiten im Palazzo publico und im Palaste Zani, die in das Jahr 1598 fallen, und seinem Fresco im Oktogon von S. Michele in Bosco, das dem Jahre 1604 angehört,⁽³⁾ befindet sich eine Lücke, die mit keinen in Bologna nachweisbaren Arbeiten ausgefüllt ist. Dagegen erfahren wir aus einer Aufzeichnung des Francesco Albani, daß Guido's Romfahrt im Jahre 1605 bereits die zweite des Künstlers gewesen ist; daß er die erste eben in Gemeinschaft mit Francesco angetreten hatte, mit dem er dann auch in Rom in intimer Kameradschaft lebte.⁽⁴⁾ Die große Aufregung, in welche das Schickfal der Familie Cenci, namentlich der beiden Frauen, der Beatrice und deren Stiefmutter Lucrezia, die gesammte Bevölkerung von Rom gesetzt hatte, mögen vielleicht ebenso wie der Ruf der Schönheit, dessen Beatrice genoß, starke Triebfedern für Guido gewesen sein, sich den Anblick des Mädchens, wenn nicht im Gefängnisse, so doch auf ihrem Gange zum Richtplatze zu verschaffen. Wenn Mündler, der von dem Bilde sagt, daß es »ganz die geistreich schreibende Pinselführung des Guido aufweise«, Recht hat, so ist es eben das erste Werk, in welchem Guido's Eigenart zu völligem Durchbruch kommt. Eine starke Gemüthsergriffenheit mag zu dieser höchsten Anspannung der Kraft beigetragen haben; thatsächlich hat er selten mehr so viel Seele in ein Werk gelegt, wie in dieses; die unergründliche Melancholie, die wie ein Schleier über den Zügen dieses Frauenbildes liegt, ist keine äußerliche Beigabe, um pikanten Reiz zu erzielen, sie weist auf eine tief ergriffene Künstlerseele. Es mag damit zusammen hängen, daß von nun an der Typus dieses Kopfes bei den Frauen Guido's nicht minder häufig vorkommt, wie der Typus der Niobe.

Der erste Aufenthalt Guido's in Rom war nur von ganz kurzer Dauer, vermuthlich weil er sich in seinen Erwartungen getäuscht sah und auch bei Annibale Caracci, der für seine Arbeiten im Palazzo Farnese helfender Kräfte bedurfte, kein Entgegenkommen fand. Statt seiner zog Annibale den viel jüngeren, aber ihm selber geistes- und gemüthsverwandten Domenico Zampieri zur Arbeit heran. Dieser hatte in Bologna einige Skizzen der Farnese-Fresken Annibale's gesehen und er fand von da an keine Ruhe mehr; freudig nahm er es deshalb auf, als Francesco Albani ihm in seinem Hause in Rom Unterkunft anbot. Auch Annibale empfing ihn freundlich und gab ihm sofort Beschäftigung. So malte Domenichino zunächst nach Annibale's Carton »Die Befreiung der Andromeda durch Perseus« und das »Mädchen mit dem Einhorn«. Namentlich in dem ersteren Gemälde sichtet die Härte im Umrisse, die Trockenheit der Farbe noch sehr von den Arbeiten Annibale's ab; nach eigenem Entwurfe malte er dann den »Tod des Adonis« in der Loggia des Palastes.

Giovanni Battista Agucchi, der Gönner der Caracci, empfahl dann den jungen Domenico Zampieri seinem Bruder, dem Cardinal Geronimo Agucchi; ein im Auftrage dieses Cardinals für dessen Titulaturkirche S. Pietro in Vinculis entstandenes Bild »Die Befreiung des h. Petrus« gewann so sehr die Anerkennung des

Auftraggebers, daß Geronimo Agucchi den Künstler als Familiaren ins Haus zog. Das Fesselnde an diesem Bilde (das sich jetzt in der Sakristei der Kirche befindet) ist die Gruppe der beiden schlafenden Soldaten, in welcher sich Domenichino's durch ein starkes Schönheitsgefühl geläuterte realistische Auffassung der Wirklichkeit vielverheißend offenbart. Im Auftrage des Cardinals Agucchi malte Domenichino auch die drei Lünetten an der Außenwand von S. Onofrio; es sind Scenen aus dem Leben des h. Hieronymus und zwar: »Die Taufe des Heiligen«, »Die Befragung des Heiligen durch einen Engel wegen der Lecture heidnischer Bücher«, endlich »Die Versuchung des Heiligen«. »Die Taufe« und »Die Versuchung« — letztere zugleich ein liebevoll ausgeführtes Landschaftsbild — zeigen im Allgemeinen noch immer einen innigen Anschluß an Annibale. An Annibale's Einfluß erinnert auch der kühle Ton der Farbe, die correcte Zeichnung; doch bricht in der Charakteristik einzelner Figuren, wie namentlich in der »Versuchung«, Domenichino's Temperament schon sieghaft durch. Und völlig zum Siege kommt Domenichino's Eigenart in dem Martyrium des h. Andreas, das im Wettkampfe mit Guido Reni entstand. Guido Reni war längst wieder in Rom; er hatte den Weg dahin wohl schon im Sommer 1605 wieder angetreten, da er sich nicht weiter an den Arbeiten in S. Michele in Bosco betheiligte.

Nach einer 26tägigen Herrschaft Leo's XI. aus dem Haufe Medici (Nachfolger Clemens' VIII.) hatte der Cardinal Camillo Borghese, der Sprößling einer aus Siena nach Rom ausgewanderten Familie, am 16. Mai 1605 als Paul V. den päpstlichen Thron bestiegen. Die höchsten Begriffe von der päpstlichen Würde erfüllten ihn. »Die Lehre, daß der Papst der einzige Stellvertreter Jesu Christi, daß die Gewalt der Schlüssel seinem Gutdünken anvertraut, daß er von allen Fürsten und Völkern in Demuth zu verehren sei, wollte er in ihrer vollen Bedeutung behaupten. Er sagte, nicht von Menschen, sondern vom göttlichen Geiste sei er auf diesen Stuhl erhoben worden, mit der Pflicht, die Immunitäten der Kirche, die Gerechtfame Gottes wahrzunehmen; in seinem Gewissen sei er gehalten, alle seine Kräfte anzustrengen, um die Kirche von Ufurpation und Vergewaltigung zu befreien. . . . Mit juridischer Schärfe faßte er die Ansprüche der Kirche als ihre Rechte; als seine Gewissenspflicht sah er es an, sie in aller ihrer Strenge zu erneuern und durchzusetzen.«⁽⁵⁾ Nicht wenige politische Händel hatte ihm die Unbeugsamkeit, mit der er diese Anschauung durchzusetzen suchte, zugezogen; am schärfsten war der Kampf mit Venedig, der nur durch die Intervention Frankreichs vor blutigem Austrag bewahrt wurde. Paul V. mochte vielleicht dabei im Stillen eben so sehr an Julius II. denken, wie er diesen Papst in großartiger Förderung der Kunst nachahmte. Der Cardinal-Nepot Scipione Caffarelli-Borghese, sein Schwestersohn, kam mit feuriger Energie der Durchführung dieser Neigungen entgegen. Kirchen, Kapellen, Paläste, Villen, Wasserleitungen, Fontainen, Straßenanlagen zeugen vom Kunsteifer Beider; nicht bei ihnen, sondern in der Erschöpfung der Natur lag es, wenn sie kein zweites julisch-leoninisches Kunstzeitalter hervorzurufen vermochten.

Wie unter Julius und Leo zog es wieder die Künstler nach Rom. Die noch vorhandenen Vertreter des Manierismus fanden sich hier nicht minder zusammen, wie die Naturalisten; kein Wunder, daß auch die junge Schule von Bologna auf römischem Boden ihre Kraft erproben wollte. So trieb es auch Guido wieder nach Rom. Er hatte dort schon mächtige Freunde. Im Auftrage des Cardinals Facchenetti hatte er die vorzügliche Copie von Raffael's »Cäcilia« nach Rom ge-



Aurora. Deckengemälde von Guido Reni. Casino des Pal. Rospigliosi in Rom.

schickt, die noch heute in der Cäcilien-Kapelle in der Kirche S. Luigi de' Francesi bewundert wird. Für den Cardinal Sfondrato hatte er schon früher zwei nicht mehr bekannte Bildchen ausgeführt. Eine starke Unterstützung fand er auch an dem Cavaliere d'Arpino, welcher Guido benutzen wollte, den von ihm gehassten Caravaggio in Hintergrund zu drängen. Die »Kreuzigung des h. Petrus« (früher in der Kirche alle tre Fontane außerhalb Roms, jetzt in der Vaticanischen Galerie) mochte Guido im Stile Caravaggio's gemalt haben, um zu zeigen, bis zu welchem Grade er sich der Art dieses Malers zu bemächtigen vermöchte; zum Glücke begegnen wir ihm auf diesem Pfade nicht wieder. Zwei Bildchen auf Kupfer, welche er dem Papste dargebracht hatte, erwarben ihm die Gunst Pauls V. und von dessen Nepoten Scipione Borghese, der den Künstler nun unter günstigen Bedingungen in die Zahl seiner Familiaren aufnahm.⁽⁶⁾ Guido erhielt ein Monatsgehalt von 9 Scudi, jährlich 50 Scudi Quartiergeld und die gewöhnliche Remuneration von Wein, Brod und Holz; außerdem sollte jedes einzelne Werk nach Uebereinkommen honorirt werden. Vor dem Jahre 1608 ist aber kein größeres Werk Guido's zu verzeichnen; in diesem Jahre tritt er zunächst im Wettkampfe mit Domenichino auf, was den Eindruck macht, als habe Scipione Borghese, sein Gönner, die Kräfte Beider zuerst prüfen und dann sich entscheiden wollen.⁽⁷⁾ Der Ort, wo dieser Wettkampf stattfand, ist die Kapelle S. Andrea, die zu dem Kapellencomplex Sta. Silvia und Sta. Barbara neben der Kirche S. Gregorio Magno gehört.

Guido sollte (links vom Eingang) »des h. Andreas Gang zur Richtstätte«, Domenichino auf der gegenüberliegenden Wandfläche »das Martyrium des h. Andreas« malen. Der Cardinal Baronius hatte diese und die beiden anliegenden Kapellen neu aufbauen lassen. Als dieser am 30. Juni 1607 gestorben, übernahm es Scipione Borghese, die Ausschmückung derselben zu veranlassen. Guido's und Domenichino's Arbeiten fallen in das Jahr 1608, da Annibale Caracci noch ein Urtheil darüber abgab und Domenichino schon im Januar 1609 in Grotta Ferrata beschäftigt war. Domenichino wählte — ob nach Vorschrift oder freiwillig? — den Act der Marter selbst. Andrea ist in ausgestreckter Lage mit Stricken an eine Bank gefesselt; er ist völlig unbekleidet; Henker umstehen ihn, bereit, die Geißelung an ihm zu vollziehen. Der widerwärtige Eindruck der Scene wird nur durch die Theilnahme der derselben beiwohnenden Zuschauer ein wenig gemildert. Guido, der sicherlich das Ende des Heiligen darzustellen hatte, legte sich den Stoff in einer seiner Natur mehr entsprechenden Weise zurecht. Er schilderte den Heiligen in dem Momente, da er das Kreuz erblickt, auf dem er enden soll, und, das Symbol der Erlösung in demselben erkennend, anbetend in die Knie sinkt. Domenichino's Bild zeigt größere Ueberlichtlichkeit, größere Eurythmie; die Gruppen weichen auseinander und treten doch zu einem wohlgeordneten Ganzen zusammen. In der Charakteristik macht sich noch ein starkes Schwanken zwischen den Principien der Naturalisten und der Akademiker bemerkbar, von dem allerdings Domenichino auch später nur selten ganz frei ist. Die Figuren der Henker würden uns in einem Werke Caravaggio's nicht fremd erscheinen; derjenige, welcher dem Beschauer den Rücken zukehrt, ist, was die Stellung betrifft, der Geißelung von Giulio Romano in der Sakristei von Sta Prassede entlehnt. Domenichino's hoher Schönheitsinn offenbart sich dagegen in einzelnen Zuschauergruppen, von welchen namentlich eine — ein durch den Hergang erschrecktes Kind birgt schein das

Geficht im Schoße der Mutter — große Beliebtheit und Popularität erlangt hat. Den Abschluß erhält das Bild durch prächtige Säulenarchitektur.

Guido Reni bewährt auch in der Charakteristik jene künstlerische Nobleffe, welche seine Auffassung des Stoffes bestimmte. Seine Henker lassen uns eher an die Naturauffassung des Quattrocento als an die der Naturalisten denken. In einzelnen Zuschauergruppen, z. B. einer Mutter mit ihrem Kinde, zeigt sich dann die für jene Zeit denkbar innigste Verbindung von idealer Formgebung und liebevollem Anschluß an die Erscheinungen des Lebens. Der Grund des Bildes wird durch eine Berglandschaft abgeschlossen.

Das Colorit hat in beiden Fresken so viel gelitten, ist durch Restauration so verunstaltet worden, daß sich ein Urtheil über die ursprüngliche Beschaffenheit nicht mehr fällen läßt.

Guido forderte für seine Arbeit 400 Scudi; Annibale Caracci, der in Honorarangelegenheiten stets sehr schlecht fuhr, schrieb gelegentlich dieser Forderung an seinen Vetter Lodovico: »Vierhundert Scudi verlangt er und mag sich nicht mit weniger für eine Arbeit begnügen, die er zu übernehmen sehr wünschste, um auch im Fresco glänzen zu können, und die er in der Frist weniger Monate zu Ende führte. Was wird er nun für die Galerie und die päpstliche Kapelle fordern, die ihm sicher zufallen werden? Ich leugne kein bedeutendes künstlerisches Talent nicht; besonders liegt eine gewisse Anmuth und Größe in seiner Art, worin er keinen Nebenbuhler hat, aber schließlich verdienen Zampieri und Albani eine nicht geringere Hochschätzung, und wenn sie nicht mit jener Leichtigkeit arbeiten und nicht seinen Schönheitsfuss besitzen, so zeigen sie doch ganz andere künstlerische Einsicht« u. f. w. Wohl unmittelbar darauf malte Guido in der nebenan liegenden Kapelle Sta. Silvia an dem Triumphbogen ein Engelconcert. Hinter einer Ballustrade werden drei Gruppen von Engeln sichtbar; jede der Seitengruppen enthält fünf Engel, die Musikinstrumente spielen, die mittlere drei singende. Die Haltung, selbst die Bildung der Köpfe zeigt, daß Guido dabei von Melozzo da Forli inspirirt worden war; bei alle dem ist dies Engelconcert eine ganz unbefangene Schöpfung von entzückender Fröhlichkeit und Naivetät. Kindliche Luft liegt wie Sonnenglanz auf den Gesichtern; die lebhaftere innere Bewegung, welche sich auch in den Zügen widerspiegelt, ist nicht der Ausdruck religiöser Inbrunst, sondern kindlicher Luft und Freude.

Das Werk befindet sich heute in beklagenswerthem Zustand; rohe Restauration hat demselben alle ursprüngliche Farbenschönheit genommen.

In dieses Jahr 1609 muß nun auch aus chronologischen und stilistischen Gründen das lebenswürdigste Werk Guido's, der Triumphzug der Sonnengottes, die sog. Aurora, im Casino eines von Flaminio Ponzio auf den Ruinen der Constantinsthermen für Scipio Borghese errichteten Palastes, dem jetzigen Palazzo Rospigliosi gesetzt werden. Sieghaft zieht der schöne Sonnengott empor, Horen umtanzen das Gespann, Aurora fliegt Rosenstreuend dem Wagen voraus. Die meisten späteren Schöpfungen Guido's sind im Detail durchgebildeter, vollkommener; so fällt z. B. bei der Aurora, jener im Uebrigen »einzigsten, wunderbaren Gestalt«, die allzukräftige Bildung des ausgestreckten Armes auf, und nicht minder der Mangel jeder Modellirung am unteren Theile des Beines der ersten Hore (in blauer Gewandung); ebenso ist Guido's Sicherheit in der Perspective in den gleich zu erwähnenden Kuppelmalereien in der päpstlichen Kapelle eine größere als

hier, in der Hauptfache aber hat er sich nicht wieder übertroffen, weder in Bezug auf das frische blühende Phantafieleben, das darin waltet, noch in Bezug auf Composition, Zeichnung, Farbe. Ein Hymnus an das Licht ist dies Gemälde; Alles an ihm ist Wohlklang und Melodie: die Linien, welche die leichten, schwebenden Gestalten umgrenzen, die Farbengebung mit ihrer Helle, Freundlichkeit und Harmonie. Betrachtet man das Gemälde in der Absicht, Einblick in Guido's Kunststudien in Rom zu erhalten, so werden wir ebenso auf Raffael (vgl. namentlich die zweite und letzte Hore) wie auf die Antike (der Typus der ersten, jenseitigen Hore erinnert stark an den der Niobe) gewiesen. In der einen der Horen begegnen uns die bekannten Züge der Beatrice Cenci wieder.

Annibale hatte sich nicht getäuscht; Guido erhielt den Auftrag, in Gemeinschaft mit Francesco Albani die Hauskapelle des Papstes im Quirinal-Palaste mit Fresken auszuf schmücken. Das war 1610.

Ueber des Francesco Albani Thätigkeit in Rom bis zu dieser Zeit vermag ich nur wenig zu sagen; sein Verhältniß zur Kunst bleibt stets mehr das eines vornehmen Dilettanten, als das eines ganz in seinem Berufe aufgehenden Künstlers. Daher ist auch keine rechte Entwicklung in seinen Werken zu verfolgen. Original ist er nur auf einem eng umgrenzten Gebiete; im Uebrigen bleibt er im Banne caracesker Inspirationen eine schätzbare Mittelmäßigkeit.

Ich erwähnte, daß Albani in der Kapelle S. Diego der Kirche S. Giacomo degli Spagnuoli die dem Annibale übertragenen Fresken nach dessen Cartons durchführte. In der einen Lünette war die Predigt des h. Diego dargestellt, in der andern der Besuch des Grabes dieses Heiligen durch Kranke. Die Felder darunter zeigten das Rosenwunder und die von dem Heiligen bewirkte Heilung Kranker. Ich vermag über diese Fresken, welche vor einigen Jahrzehnten aus der überdies jetzt geschlossenen Kirche weggebracht wurden, eben so wenig etwas zu sagen, wie über Albani's Malereien in einem Castell Bassano 25 (?) Milien außer halb Roms. Die Stoffe, die Albano dort behandelte, waren folgende: »Sturz des Phaeton«, »Neptun und Galatea«, »Ceres, die Proserpina suchend«, und endlich als Hauptgemälde »Zeus, in der Mitte der anderen Gottheiten thronend, schleudert den Blitz gegen Phaeton«.

Der Bau des Quirinalpalastes war unter Gregor XIII., auf einem ursprünglich den Este von Ferrara gehörenden Grunde, den dieser Papst von dem Cardinal Ludovico Este zum Geschenk erhalten hatte, begonnen worden. Es waren nach einander die Architekten Flaminio Ponzio, Ottaviano Mascherino, Domenico Fontana, Carlo Maderna daran thätig. Der Haupttract wurde unter Paul V. vollendet; die päpstliche Hauskapelle, welche Freskenschmuck erhalten sollte, war von Domenico Fontana in Form eines griechischen Kreuzes mit Kuppel über der Vierung errichtet worden.

Anfänglich sollte auch Domenichino zur Arbeit herbeigezogen werden; doch das unterblieb, und bald wußte Guido Reni sich auch des Francesco Albani zu entledigen, so daß er das Werk in der Hauptfache allein, mit Hilfe des Lanfranco und Antonio Caracci, die unter seiner Leitung arbeiteten, durchführte.

Von Francesco Albani rührt nichts weiter her als sieben Putten am Triumphbogen, die allerdings durch ihren kindlichen Reiz befehend wirken; von Antonio Caracci ist eine Lünette mit der Heimfuchung Maria's, von ihm und Lanfranco die Allegorien der Tugenden an den Wänden; alles Andere kommt auf Rechnung



Pieta. Von Guido Reni. Pinakothek zu Bologna.

Guido's. Am Triumphbogen malte Guido den ewigen Vater von Engeln getragen und umgeben; im Kuppelgewölbe stellte er die Aufnahme der h. Jungfrau in den Himmel dar, in den Zwickeln Jefaias, David, Salomon, Mofes. In den drei Lünetten, welche ihm angehören, malte er die Geburt der Jungfrau, Maria in häuslicher Beschäftigung, die Verkündigung; auf Wandstreifen dann die Gestalten von Adam, Abraham, Iſaak, Jakob.

Wenn das Werk im Ganzen von einem decorativen Zug nicht freizufprechen iſt, ſo ſind ihm doch hohe Einzelschönheiten eigen. Der Adam iſt ein ſchöner Akt in der Art ſeiner Sebaſtianfiguren; Abraham, Iſaak, Jakob ſind dürftig charakteriſirt, doch erhalten ſie durch die einfache Groſſheit der Gewandbehandlung einen Zug ins Majefätifche.

Für die Zwickelfiguren hat ſich Guido nicht zu ſeinem Nachtheil die Inſpiration in der Siſtina geholt. Die Geburt Maria's ſchlägt florentiniſchen Erzählungston an; Frauen und Dienerinnen, welche das neugeborne Kind umgeben, füllen Vorder- und Mittelgrund aus; im Hintergrunde ſieht man in einer Kammer die h. Anna von zwei Frauen bedient, in einer zweiten Kammer Joachim mit zwei Männern in lebhafter Unterhaltung. Die jugendliche Maria in häuslicher Beſchäftigung, von zwei Engeln bedient, iſt ein Bild von erquickender Naivetät, wie es ſpäter noch hie und da dem Safferrato gelang. Die muſicirenden Engel der Kuppel ſind denen in der Kapelle Sta. Silvia verwandt.

Ende 1610 brachte Guido die Arbeit zum Abſchluſſ; er hatte kaum mehr als ſechs bis ſieben Monate darauf verwendet und einen Lohn von 600 Scudi erhalten, worauf er dann noch eine Nachtragsforderung von 400 Scudi ſtellte. Der Erfolg war ein groſſer. Cardinal Barberini, der ſpäter als Urban VIII. den päpſtlichen Thron beſtieg, verſchmähte es nicht, die Malereien in einigen enthuſiaſtiſchen Verſen zu feiern, Paul V. aber zog den Künftler ſofort zu einer neuen Arbeit heran. In Sta. Maria Maggiore hatte ſich dieſer Papſt durch Flaminio Ponzio 1611 die Capella Paolina oder Borgheſiana errichten laſſen; dort wollte er begraben werden und ſie ſollte das prächtige Denkmal ſeines Namens ſein. Zur maleriſchen Ausſchmückung wurde Guido Reni mit Lanfranco als Gehilfen berufen und empfing am 28. Sept. 1610 ein Angeld von 100 Scudi. Im Ganzen rühren in der Capella Paolina von Guido folgende Stücke her (zu beiden Seiten des Denkmals Clemens' VIII.): »Ein Engel gibt dem h. Chryſoſtomus die abgehauene Hand wieder«; »Maria bekleidet den h. Ildeſonſo mit dem Meſsgewand (die Geſtalt der Maria von Lanfranco)«; »zwei Vorgänge aus dem Leben Maria's« (zu beiden Seiten des Denkmals Pauls V.); dann im Oval inmitten des Bogens: »der h. Geiſt mit Engeln«, an den Seiten endlich »griechiſche Heilige«.

Während der Arbeit an dieſen Malereien gerieth der Künftler in einen Streit mit dem Schatzmeiſter des Papſtes wegen ſeiner Nachtragsforderung von 400 Scudi für die Quirinal-Freſken. Die Verweigerung der Zahlung verſetzte ihn in ſolchen Zorn, daſs er Rom verließ und in ſeine Heimath zurückkehrte.

In der erſten Zornesaufwallung dachte Guido daran, Pinſel und Palette völlig wegzulegen und fortan den Bilderhandel zu treiben, der damals ſchon ſo einträglich geweſen zu ſein ſcheint wie heute. Guido war indeſs eine zu noble Natur, als daſs man berechtigt wäre, ihn der Habſucht zu zeihen; ſein Künftlerſtolz fühlte ſich dadurch verletzt, daſs man bei Dingen feilſchte und handelte, die ſeiner Meinung nach unbezahlbar waren. Selbſt freigebigen Sinnes und das Geld nicht achtend,

setzte er gleiche Gefinnung bei andern voraus. Giulio Mancini, der ihn wohl persönlich kannte, sagt von ihm: »Jene, die ihn (Guido) lieben, verargen es ihm, daß er in feinen Ausgaben zu forglos, daß er zu freigebig sei; doch dies ist eine Eigenschaft, die Nutzen der Menge, und Schaden nur dem Spender bringt.« Guido liebte schöne große Wohnräume und vornehme Gewandung; aber er trieb den Luxus nur, um seine Mutter zu ehren, die er bei sich hatte, weniger um seiner selbst willen; die Freuden der Tafel und der Liebe blieben ihm stets fremd; die Leidenschaft für das Spiel ergriff ihn erst später.

Als die erste Aufwallung sich gelegt hatte, gelang es Calvart, seinem alten Lehrer, ihn zur Kunst wieder zurückzuführen. Guido malte zunächst für Sampieri in Bologna das Apostelpaar Petrus und Paulus (jetzt Mailand, Brera, Nr. 355) — ein Bild flott in der Mache, aber von venezianisch-großer Auffassung der Charaktere. Aus derselben Zeit stammt dann der Bethlehemische Kindermord (gemalt für die Kapelle der Grafen Berò in S. Domenico in Bologna, jetzt in der Galerie dieser Stadt Nr. 135); das Schreckliche des Hergangs wird hier durch die lautere Schönheit der Formen fast gänzlich vertilgt. Die Farbe strahlt im reinsten Goldton, ist klar bis in alle Tiefen; dabei, trotz dünnen Auftrags, voll Kraft und von energischer Wirkung.

Unterdeffen war auch die römische Angelegenheit zum Ausgleich gebracht worden; der Papst hatte es bald herausgefunden, daß der Schatzmeister seinen Antheil an dem fluchtähnlichen Weggange Guido's habe, und forderte, daß die Sache in einer dem Ansehen der Curie entsprechenden Weise geordnet werde. Der Legat von Bologna ward veranlaßt, Guido zur Rückkehr zu bewegen, wobei er ihm versprechen durfte, daß des plötzlichen Abbruchs der Arbeit, worin eigentlich eine Beleidigung des Papstes lag, mit keinem Worte gedacht werden sollte. So geschah es auch. Guido fand in Rom die ehrenvollste Aufnahme; alle noch uneingelösten Verbindlichkeiten wurden erfüllt; der Papst überhäufte den Künstler mit Liebenswürdigkeiten und stellte ihm eine Karosse zur Verfügung. Gleichwohl liefs sich Guido nach Vollendung der Fresken in der Capella Paolina nicht länger in Rom halten. Des Kampfes mit den Nebenbuhlern und den Hofleuten überdrüssig, kehrte er nach Bologna zurück, wohin ihm auch Albani und Domenichino bald nachfolgten.

Nachdem Guido dem Albani in der päpstlichen Kapelle so schlimm mitgespielt hatte, war selbstverständlich der alte Freundschaftsbund völlig gelöst; ja in Albani griff nun eine geradezu krankhafte Abneigung gegen Guido Platz. Es scheint auch, daß das Zerwürfniß Albani für einige Zeit aller Schaffenslust benahm — mindestens bezeichnet keine größere Schöpfung die nächste Zeit seines römischen Aufenthalts. Im Jahre 1613 verheiratete sich Albani mit der reichen Anna Rusconi; diese starb aber schon über der Geburt ihres ersten Kindes, Elisabetta mit Namen, am 11. Juni 1614. Nun gedachte der Künstler seine Unabhängigkeit voll zu genießen und dauernd in Rom zu verbleiben; sein Bruder Domenico sollte inzwischen seinen Besitz in Bologna verwalten. Doch dieser hatte andere Pläne; weder er noch der dritte Bruder Giov. Agostino hatten Neigung zur Ehe; also sollte Francesco für den Fortbestand des Hauses forgen: An einer schönen, reichen Frau solle es nicht fehlen; er (Domenico) wolle die ökonomischen Angelegenheiten besorgen, Francesco möge ganz der Malerei leben. Grollend gab Francesco dem Drängen seines Bruders nach und übersiedelte nach Bologna. Bald war auch eine zweite Frau gefunden in Doralice Fioravanti, einem Mädchen

aus angefehener Familie, von hoher Schönheit des Körpers, feinen Sitten und überaus gewecktem Geiste. Doralice beschenkte ihren Gemahl mit zehn schönen Kindern, und wie sie selbst ein Modell war für die Heiligen und Göttinnen, die er malte, so waren ihm seine Kinder Modelle für die reizenden Putten, welche ihm Ruhm und Gewinn in Fülle eintrugen. Man sollte meinen, daß Francesco es empfunden, wie warm des Glückes Sonne auf ihm ruhe, zumal auch die Kinder, in Folge der trefflichen Erziehung Doralicens, in guter Art aufwuchsen; statt dessen hören wir Francesco immer wieder über sein Schicksal murren und es seinem Bruder vorwerfen, daß er ihn aus Rom fort nach Bologna gezogen und zu einer zweiten Heirat veranlaßt habe.

Wie still, gelassen, und dabei rastlos thätig, trug dagegen Domenichino das Leben, der doch in ganz anderer Weise mit demselben zu kämpfen hatte!

Gleich nach Vollendung des Martyriums des h. Andreas in der Kapelle S. Andrea hatte er auf Empfehlung des Annibale Caracci vom Cardinal Farnese den Auftrag erhalten, die Kapelle des h. Nilus in der Kirche des Klosters Grotta Ferrata mit Fresken zu schmücken. Im Januar 1609 begann er die Arbeit, an der er noch im December desselben Jahres thätig war.

Von den acht Darstellungen sind es namentlich die Begegnung des h. Nilus mit Kaiser Otto III. und der Neubau von Grotta Ferrata, welche als die Perlen des Cyklus mit Recht gepriesen werden. In diesen ist die alte akademische Trockenheit gänzlich überwunden und an deren Stelle ein kräftiger Realismus getreten. Guido's Sinn für ideale Linienführung besitzt Domenichino nicht, aber ebenso wenig begegnet man bei ihm der wahllosen Nachahmung der Naturerscheinung, dem Ausdrucke des Affects durch rein physische Action wie bei Caravaggio; Domenichino steht in der Mitte zwischen Beiden. Die Farbe ist harmonisch, der kühle Gesamnton kommt vielleicht auf Rechnung der im Uebrigen pietätvoll durchgeführten Restauration der Fresken, welche Camuccini 1819 besorgte.

Die anderen sechs Darstellungen behandeln folgende Stoffe: »Der h. Nilus nimmt die Heilung von Befessenen vor«; »Maria reicht knienden Mönchen einen goldenen Apfel«; »Nilus beschwichtigt den Sturm«; »Nilus betet vor dem Kreuze«; »Tod des h. Nilus« (Lünettenbild); am Triumphbogen endlich »die Verkündigung«.

Nach Vollendung dieses Werkes malte Domenichino (mit Albani zugleich) für den Marchese Giustiniani in einem Zimmer des Castells Bassano Darstellungen aus dem Mythos der Diana. Darnach entstand das Meisterwerk seines Lebens, welches, seines Werthes würdig, der Transfiguration Raffaels gegenüber seinen Platz gefunden hat. Dies Bild, »die letzte Communion des h. Hieronymus«, für die Kirche S. Girolamo della Carità gemalt (an Stelle des jetzt in der vaticanischen Galerie befindlichen Originals eine Copie von Camuccini), fordert zunächst einen Vergleich mit der »letzten Communion des h. Hieronymus« von Agostino Caracci heraus. Burckhardt bezeichnet mit gewohntem geistvollen Scharfſinn als den Hauptvorzug desselben vor dem Bilde Agostino's, »daß die beiden Gruppen (die des Priesters und die des Heiligen) dem Totalwerth nach wie auf der Goldwage gegen einander abgewogen sind, so daß Bewegung und Ruhe, Ornat und freie Gewandung, Geben und Empfangen etc. sich gegenseitig aufheben; außerdem ist die Gestalt des Heiligen in der Pietät und Andacht der Seinigen wie gebettet und doch für den Anblick ganz freigehalten«. Das Gefühl inbrünstiger Andacht, Verehrung und Hingabe — des Heiligen an



Letzte Communion des h. Hieronymus. Von Domenichino. Vatican.

Gott, der Handelnden und Affittirenden an den Heiligen — steigert sich bis zum Pathos, bleibt aber von jeder Aeufserlichkeit frei. Die Formengebung zeigt einen entschiedenen Naturalismus, der aber doch so weit gedämpft ist, als dies dem idealen Inhalt entspricht. Die Farbe ist ziemlich kühl gestimmt (ein ins Bläuliche gedämpftes Braun dominirt), dabei aber voll Harmonie und nicht ohne Kraft; die Durchführung zeigt in jedem Pinselstrich die Geistesgegenwart des Künstlers.

Schweift der Blick von Domenichino's »Letzter Communion« zu Raffael's Transfiguration hinüber, so wird Einem klar, was dieser Zeit trotz höchstem Streben mangelte. Die »Letzte Communion« ist ein Werk vollster künstlerischer Gewissenhaftigkeit, auch voll reifen Kunstverständes und von starker Empfindung durchwärmt: aber dem discreten Naturalismus der Charakteristik mangelt die unergründliche Lebensfülle, die gleichsam in alle Faern verströmte Lebensenergie der Quattrocentisten; verglichen aber mit den großen Cinquecentisten erscheint der Künstler gewissermaßen gebunden in Composition und Formengebung. Tief fühlt man es, wie die Enthüllung lauterer Schönheit eine »Gnade« ist, die die Epoche verklärt, einer andern verlagert ist, und wie in diesem Falle zu solcher hohen freien lebensvollen Schönheit keine Kraftanstrengung, keine rastlose Arbeit emporführt.

Domenichino erhielt für die »Letzte Communion« 50 Scudi. Sobald das Werk vollendet, erwartete ihn schon wieder ein neuer Auftrag; er sollte eine Kapelle der 1588 erbauten französischen Nationalkirche mit Fresken aus dem Leben der h. Cäcilia ausschmücken. Von diesen Wandbildern hat das eine die Spendung von Almosen durch die Heilige, das andere den Tod der Heiligen zum Vorwurfe. In den Deckengemälden sind folgende Begebenheiten dargestellt: »Das Gericht will Cäcilia zwingen, den Göttern zu opfern«; »Krönung Cäciliens und ihres Bräutigams durch einen Engel«; »Die Aufnahme der Heiligen in den Himmel«. Die beiden Gemälde: »Cäcilia und Valerian von einem Engel gekrönt« und »Tod Cäciliens« sind in Composition und Formengebung vortrefflich; immer wieder begegnet uns in den Details eine mit naturwahrer, realistischer Treue verbundene Grazie des Ausdrucks, worin Domenichino's schönstes Sondergut besteht; in der Almospendung wagt sich die naturalistische Neigung des Künstlers freilich sehr weit, doch sieht man ihm dies gerne nach im Hinblick auf die Formenallgemeinheit, welche die Werke der schwächeren Schüler der Caracci für das Auge so langweilig macht.

Unterm 19. Juli 1617 schrieb Lodovico Caracci von Bologna aus an den Kunstfreund Ferrante Carlo:

»Hier ist ein wahrer Zusammenlauf der ersten Maler. Es ist Herr Domenico di San Pietro (Zampieri) angelangt, von einem Rufe, den sie kennen. Herr Antonio Caracci wird binnen 15 oder 20 Tagen unter uns sein . . . Herr Lionello Spada ist zurückgekehrt und auch ein Herr Francesco von Cento eingetroffen; dieser ist hier, um für den Herrn Cardinal-Erzbischof einige Bilder zu malen, und er zeigt sich ganz heroisch. Ich übergehe den Herrn Albano und Andere, welche alle die Sehnsucht nach dem Vaterlande zurückgeführt hat und welche die ersten Maler Italiens sind.« Unterm 25. Juli desselben Jahres schrieb dann Lodovico gleichfalls an Ferrante Carlo: »Es ist hier ein junger Mann aus Cento gebürtig,

der mit äufferst glücklicher Erfindung malt. Er ist ein großer Zeichner und trefflicher Colorist; ein wahres Naturwunder, so daß Alle, die seine Werke sehen, in Staunen versetzt werden. Ich sage nichts weiter, als daß er die ersten Maler in starre Bewunderung versetzt.«

Giovan Francesco Barbieri wurde am 8. Februar 1591 zu Cento, einem kleinen, aber hübsch gelegenen Städtchen der Provinz Bologna geboren. Der Beinamen »Guercino« (der Schielende) haftete ihm von einem Augenübel an, das er sich in seiner Kindheit zugezogen hatte. Schon in seinem siebenten oder achten Jahre soll er eine Madonna an die Fassade seines Vaterhauses gemalt haben, die sein künstlerisches Talent verrieth. Kaum neun Jahre alt wurde er zu Bartolommeo Bertozzi, einem ganz unbedeutenden Maler in Bastiglia auf modenesischem Boden in die Lehre gegeben, von welchem er allerdings nichts anderes als das Reiben und Mischen der Farben lernen konnte.⁽⁸⁾ Daher verlief auch Guercino bald Bertozzi's Werkstätte. Er hat dann nach einander in der Werkstätte des älteren Benedetto Gennari in Cento, des Paolo Zagnoni und Giambattista Cremonini in Bologna gearbeitet; die eigentliche Lehre schöpfte er aber nach eigenem Geständnisse aus Werken des Lodovico Caracci, dessen h. Familie in der Kapuzinerkirche in Cento (jetzt in der Galerie dieser Stadt) er zu studieren nicht müde wurde. Sechzehnjährig kehrte Guercino nach Cento zurück und arbeitete hier als Gehilfe seines alten Lehrers Benedetto Gennari, der aber schon nach kurzer Zeit in dem Jüngling den gleichberechtigten Meister anerkannte. Benedetto starb am 26. März 1610. Von da an bis zu Guercino's Berufung nach Bologna entstand eine Reihe von Tafelbildern und Frescogemälden für Kirchen und Privathäuser seiner Heimatstadt, die sich auch noch zum großen Theile in Cento erhalten haben. Ihr Studium aber ist wenig anziehend, Lodovico's Einfluß sieht man wirksam, dabei stößt uns jedoch zumeist eine Rohheit der Naturanschauung ab, die Lodovico gänzlich fremd war. Viel lieber denkt man in Cento der liebenswürdigen, geistig vornehmen Persönlichkeit Guercino's, der hier trotz aller Jugend schon eine Schaar junger strebender Talente um sich sammelte, von denen er wie von einem künstlerischen Hofstaat umgeben war. Sein Haus war eine Pflegestätte edlen Genusses; keine Kunst ging da leer aus, und besonders der Dichtung war er Freund. Hohe Gäste, die nicht selten bei ihm eintrafen, fanden in seinem Hause nicht bloß eine köstliche Tafel und geistgewürzte Gespräche, sie wurden auch oft mit improvisirten Comödien bewirthet.

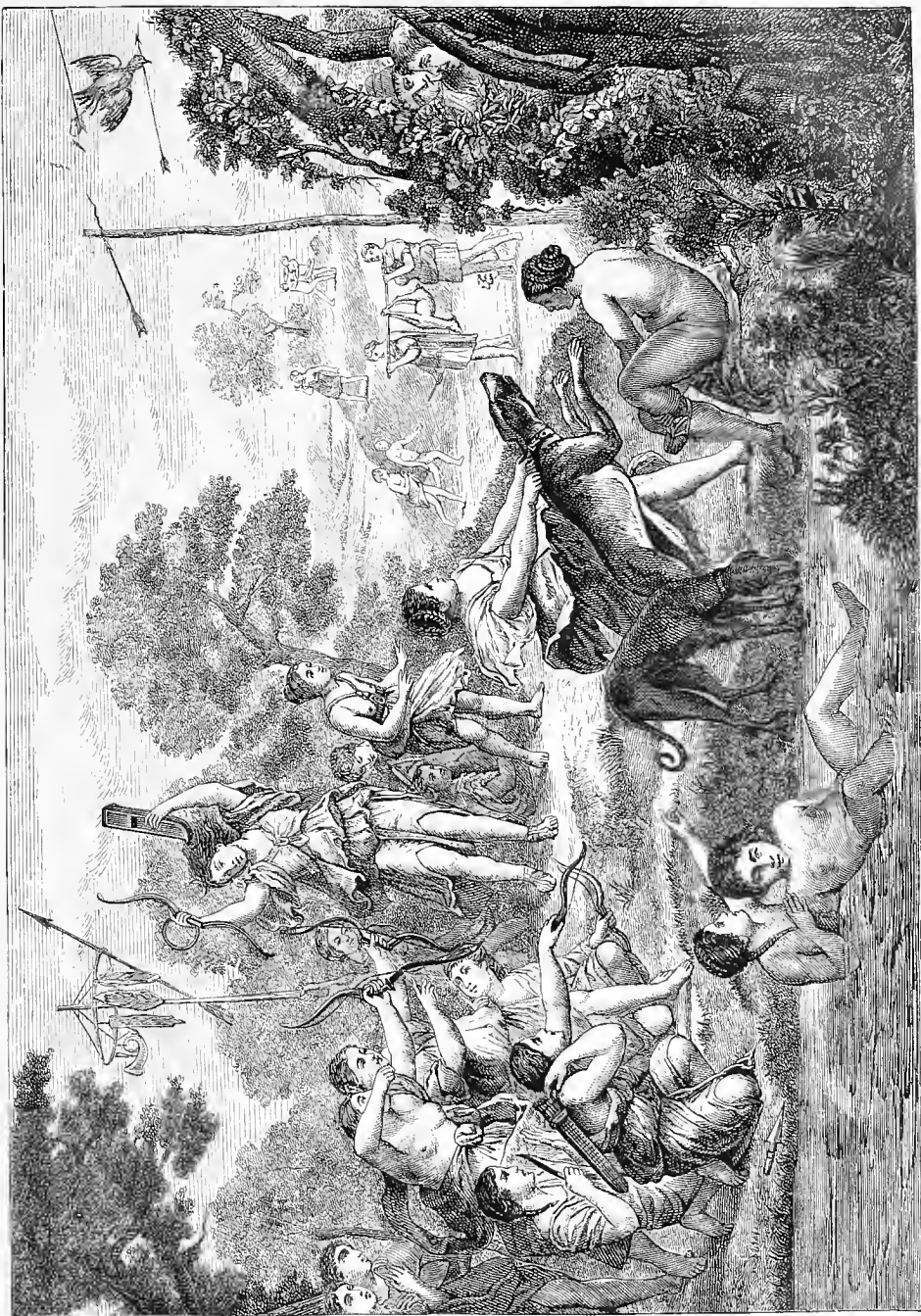
Wie Lodovico Caracci's Brief angibt, war Guercino vom Cardinal Lodovico, dem nachmaligen Papst Gregor XV., nach Bologna gerufen worden; er malte für diesen: »Die Erweckung des Töchterleins des Jairus«, eine »Sufanna im Bade« (vielleicht das Bild in der National-Galerie in London Nr. 249) und die »Rückkehr des verlorenen Sohnes«; in Fresco malte er für die Bruderschaft des h. Rochus deren Schutzheiligen, dann im Palazzo Tanari einen Hercules; von all diesen Werken befindet sich nichts mehr an Ort und Stelle. Gleichfalls noch während dieses Aufenthaltes in Bologna (1618) entstand im Auftrage des Orazio Cabassi eine »Kreuzigung des h. Petrus« (früher in S. Bernardino zu Carpi, jetzt in der Galerie zu Modena Nr. 341). Die Auffassung des Hergangs, die Formenanschauung ist eine rücksichtslos naturalistische und gemahnt an die schlimmsten Excesse der neapolitanischen Schule, aber dem Studieneifer des jungen Künstlers muß man allen Beifall zollen; so zeigt z. B. der Körper des Heiligen auch noch in den

schwierigsten anatomischen Details eine große Sicherheit der Zeichnung; dazu strahlt das Bild in einer Farbenglut, die einen wahrhaft befrickenden Zauber übt.

Darnach kehrte Guercino wieder nach Cento zurück; vielleicht fehlte er sich nach der kleinen Heimatstadt, wo er als Berühmtheit gefeiert ward, während er in Bologna an einem Reni, Domenichino, Albani und dem noch immer emig schaffenden Lodovico Caracci kaum zu besiegende Nebenbuhler fand. Guercino verließ auch Cento erst wieder, als sein Gönner Cardinal Ludovisi als Gregor XV. den päpstlichen Thron bestiegen hatte (1621).

Was Guercino die Bewunderung der Zeitgenossen einbrachte und was ihm eine berechtigte Stellung neben den großen Vertretern der Schule von Bologna gibt, mit der er nur mittelbar zusammenhängt, das ist die energische kraftvolle Farbe seiner Bilder. Er ist das einzige ursprüngliche coloristische Talent jener Epoche. Wo er daher sein Bestes gibt, erzielt er ganz andere Wirkungen, als es den Caraccisten bei aller sorgfältigen Arbeitsführung und rationellen Farbentechnik gelingt. Wo er sich gehen läßt, da wird freilich seine Manier eine unleidliche, und er ist dann weit roher als Caravaggio, mit dessen coloristischer Art und Behandlung er übrigens auch in guten Stunden viel Verwandtes hat. Da kann es geschehen, daß er »halbdeckendes Rothbraun von obenher auf die Carnationschatten hinauffchmiert«, was dem Incarnat in vielen seiner Bilder jenen stumpfen, brandigen Ton gibt; aber das ist bei ihm doch nicht Regel und wird in sorgfältiger durchgeführten Werken vermieden.

Guido Reni nahm in Bologna neben dem alten Lodovico Caracci unter den Malern den ersten Rang ein. Es entstanden in der Periode seines diesmaligen Aufenthalts einige der gereiftesten Werke seines Pinsels. Zunächst malte er in S. Domenico, und zwar in der Kapelle, worin die berühmte »Arca di S. Domenico« sich befindet, die »Aufnahme des h. Dominicus im Paradiese«. Dies Fresco gehört zu den sorgfältigsten Arbeiten Guido's; die musizierenden Engel sind durch große Anmuth, die Hauptgruppe: Christus, Maria und Heilige durch freie Größe der Formen ausgezeichnet. Am 4. November 1616 wurde die von dem Magistrat in Bologna dem Guido in Auftrag gegebene Tafel der Pietà mit den vier Schutzpatronen Bologna's und dem h. Carlo Borromeo auf dem Hauptaltar der Mendicantenkirche aufgestellt. Guido erhielt dafür außer dem bedungenen Honorar von 450 Dukaten noch eine goldene Kette als Zeichen besonderer Anerkennung. Das Werk befindet sich jetzt in der Pinakothek von Bologna (Nr. 133). Die Hauptgruppe zeigt Maria mit dem todtten Erlöser auf dem Schoße und zwei beweïnenden Engeln zur Seite. In andächtiger Verehrung assistiren die Heiligen Petronius, Dominicus, Franciscus von Assisi, Proculus und Carl Borromaeus. Unten sieht man die Stadt Bologna. Das Werk zerfällt auf diese Weise in zwei Abtheilungen, wodurch der Gesamteindruck beeinträchtigt wird. Die Gruppe der Pietà aber ist das Reifste, was Guido auf dem Gebiete der religiösen Malerei geschaffen, und nach meinem Dafürhalten die monumentalste Leistung der Schule von Bologna überhaupt. Hier ist Majestät der Haltung ohne äußerliche Repräsentation, tiefes Ergriffensein und doch Gelassenheit im Ausdruck und — was die trauernden Engel betrifft — wirkliche Rührung, ohne jegliche Leidenscoketterie.



Jagd der Diana. Pal. Borghese in Rom.

Die assistierenden Heiligen sind energische Charakterfiguren, nicht von so concentrirter geistiger Sammlung, wie sie die großen Florentiner malten, aber doch in dem breiten monumentalen Stile der venezianischen Schule.

Nach Vollendung dieses Werkes kam Guido einem Auftrag der Jesuiten in Genua nach und malte für die Kirche S. Ambrogio eine Assunta, die sich noch an Ort und Stelle befindet (dritte Kapelle rechts). Oben sieht man Maria, von einer Engelsglorie umgeben, verzückt nach aufwärts schauend, unten, um das Grab herum die nachblickenden Apostel. Der Zug zur Höhe hinauf, der wie ein Sturm durch Tizians Assunta fährt, mangelt hier freilich. Der Kopf Maria's ist trotz Verklärung und Verzückung von geringem Ausdruck und man weilt eigentlich lieber bei den sie umflatternden Cherubim, welche die bestrickende Grazie von Guido's Kinderköpfen besitzen. In der Charakteristik der Apostel ist das Streben des Meisters ersichtlich, die geistige Individualität jedes einzelnen zu besonderem Ausdruck zu bringen. Die Gewandung ist mit großer Liebe behandelt; der Faltenwurf durch einfache Größe ausgezeichnet. Schon in Bologna erntete Guido großes Lob für sein Werk; sein alter Lehrer Calvart fiel ihm um den Hals und rief weinend aus: »Gebenedeit sind deine Hände, o Guido, mein Guido!« Ludovico Caracci bekannte: Guido habe in diesem Werke sich selbst übertroffen. Mir allerdings scheint es, als wäre dies Lob mehr seiner Pietà als seiner Assunta zuzueignen. Der selben Periode gehört auch der Crucifixus mit Maria, Johannes und Magdalena an, welchen Guido für die Kapuzinerkirche in Bologna (jetzt Galerie Nr. 136) malte. An monumentaler Würde bleibt das Werk nicht hinter der Gruppe der Pietà zurück. Wie auf die letzte einfachste Formel erscheint der Hergang zurückgeführt; das gilt von der Composition des Ganzen, wie von der Seelenschilderei der einzelnen Personen. Deutlich charakterisiert ist im Gesichte des Erlösers der Sieg des Göttlichen über die Qualen, welche das Irdische betroffen haben; die unter dem Kreuze stehenden erscheinen wohl vom Schmerze tief ergriffen, doch ist jede gewaltfame Aeußerung desselben ferngehalten, als ob ihnen die Hoheit des Hergangs schon ganz offenbar geworden wäre.

Für den Herzog von Mantua malte Guido vier Epifoden aus dem Mythus des Hercules, die sich jetzt sämmtlich im Louvre (Nr. 333 — 336) befinden und zwar: »Hercules besiegt die lernäische Hyder«, »Hercules bezwingt den Achelous«, »Dejanira von Nessus über den Fluß geschleppt«, »Hercules auf dem Scheiterhaufen«. In diesen mythologischen Szenen erreicht Guido nicht die Lebenswärme, wie sie Annibale Caracci in den besten Epifoden der Galerie Farneze eigen ist; aber Guido's Formen sind vornehmer, die Farbe strahlt in goldigem Glanze.

Zu Anfang des Jahres 1620 ging Guido nach Ravenna, wo er im Auftrage des Cardinals Pietro Aldobrandini im dortigen Dom die Capella del Sacramento ausmalte.

Guido nahm seinen Schüler Giacomo Sementi mit; lange scheint er sich hier nicht aufgehalten zu haben, denn im August desselben Jahres war er schon wieder in Bologna, von wo aus er an den Intendanten des Cardinals Cosmo Mengoli das Versprechen gab, nach Ende der heißen Jahreszeit den Sementi zu senden, damit dieser die Ausschmückung der Kapelle zu Ende führe (Gualandi, Lettere III, p. 79). Von Guido rührt die Altartafel her, worauf der Mannaregen dargestellt ist. In der Lünette über dem Altar malte er dann in Fresco die Begegnung des Melchisedech und Abraham, und desgleichen al fresco im Kuppelrund Christus Salvator

von einem Engelchor umgeben. Man kann diese Werke kaum höher als Mittelgut schätzen; sichere Arbeiten des Sementi sind die Gestalten der Propheten in den Zwickeln (also nicht Geffi's, wie vielfach angegeben wird), dann die Allegorien der Tugenden an den Wandstreifen; ebenso bin ich geneigt, das Fresco über dem Eingang in die Sakristei »Elias in der Wüste« für eine Arbeit Sementi's — nicht aber Guido's — zu halten.

Im October desselben Jahres (1620) erging an Guido von der Deputation der Capella del Tesoro in der Kathedrale von Neapel die Einladung, diese Kapelle mit Fresken zu schmücken. Guido nahm einen Reisevorschuss von ca. 100 Dukaten und begab sich wenige Monate darauf nach Neapel. Nicht viel später, jedenfalls noch im Sommer 1621, verließ auch Domenichino wiederum Bologna, um nach Rom zurückzukehren. Das Hauptwerk seines Aufenthaltes in Bologna war die große Madonna del Rosario, die er im Auftrage der Familie Ratta für die Kirche San Giovanni in Monte malte (jetzt in der Galerie von Bologna Nr. 207). Am 28. November 1617 hatte Domenichino den Vertrag abgeschlossen. Der Preis wurde anfänglich auf 2400 Dukaten bestimmt, doch dann auf 2000 Dukaten herabgemindert. Domenichino versprach die Vollendung des Bildes auf Ende Juni 1618; verschiedene Zwischenfälle aber hinderten den gewissenhaften Meister am pünktlichen Einhalten dieser Frist, und erst zu Anfang 1621 war das Werk vollendet. Domenichino sollte die Gründung des Rosenkranzfestes und die Geheimnisse des Rosenkranzes zur Darstellung bringen; ein ganz detaillirtes Programm war ihm übergeben worden. Das mag die Dunkelheit der Darstellung, die Verworrenheit der Composition, wenn nicht entschuldigen, so doch erklären. Wie sehr der Meister selbst sich aus diesen abstracten Regionen heraussehnte, zeigt manche sinnlich kräftige Gestalt, welche aus dem Gewirre von Heiligen, Zuschauern, Cherubim und anderen Engeln dem Auge als wohlthuender Ruhepunkt entgegentritt. Auf ein interessantes Detail weise ich hin: In diesem Bilde verschwindet der schöne große Typus, den Domenichino's Frauen bisher zeigten und der seine Abstammung von den Frauengestalten Raffael's nicht verleugnen konnte; dafür begegnen uns jetzt jene Frauen mit dem »Soubrettenköpfchen«, deren rothes, keck aufgebogenes Stumpfnäschen so keck in die Welt sieht. Von hoher Schönheit liegt kein Zug darin, aber doch ein anmuthender zutraulicher Reiz. Die Erklärung für diesen Formenwandel ist nicht weit zu suchen. Domenichino hatte ein Mädchen aus guter Familie, Marfilia Barbetti, kennen gelernt, und trotz seiner Schüchternheit war er bei ihr zum Ziele gelangt; 1619 führte er sie als Gattin in sein Haus; am 5. Februar 1621 gebar sie ihm den ersten Sohn, den Francesco de' Specchi als Vertreter des Cardinals Ludovico Ludovisi über den Taufbrunnen hielt. Marfilia war nach Schilderung Malvasia's, der sie nach Domenichino's Tode kennen lernte, eine Frau von auffallender Schönheit, doch noch mehr sprach die geistige Lebhaftigkeit an, welche auf ihrem Gesichte ausgeprägt war. Domenichino hing mit der ganzen Kraft und Intensität seiner schlichten scheinenden Innerlichkeit an dieser Frau, und seine Liebe zu ihr wuchs mit den Jahren. Keinen höheren Genuß gab es für ihn, als sie zu betrachten, ihr schönes Haar durch seine Finger gleiten zu lassen, ja selbst, wenn sie am Toilettentisch saß, die üppigen Flechten zu neuen malerischen Touren zu ordnen. Und so waren auch ihre Formen, jede Linie ihrer Gestalt, ihres Gesichtes so tief in seine Phantasie geprägt, daß er kaum mehr ein Frauenantlitz malen konnte, ohne ihm die Züge Marfilia's zu geben. Marfilia

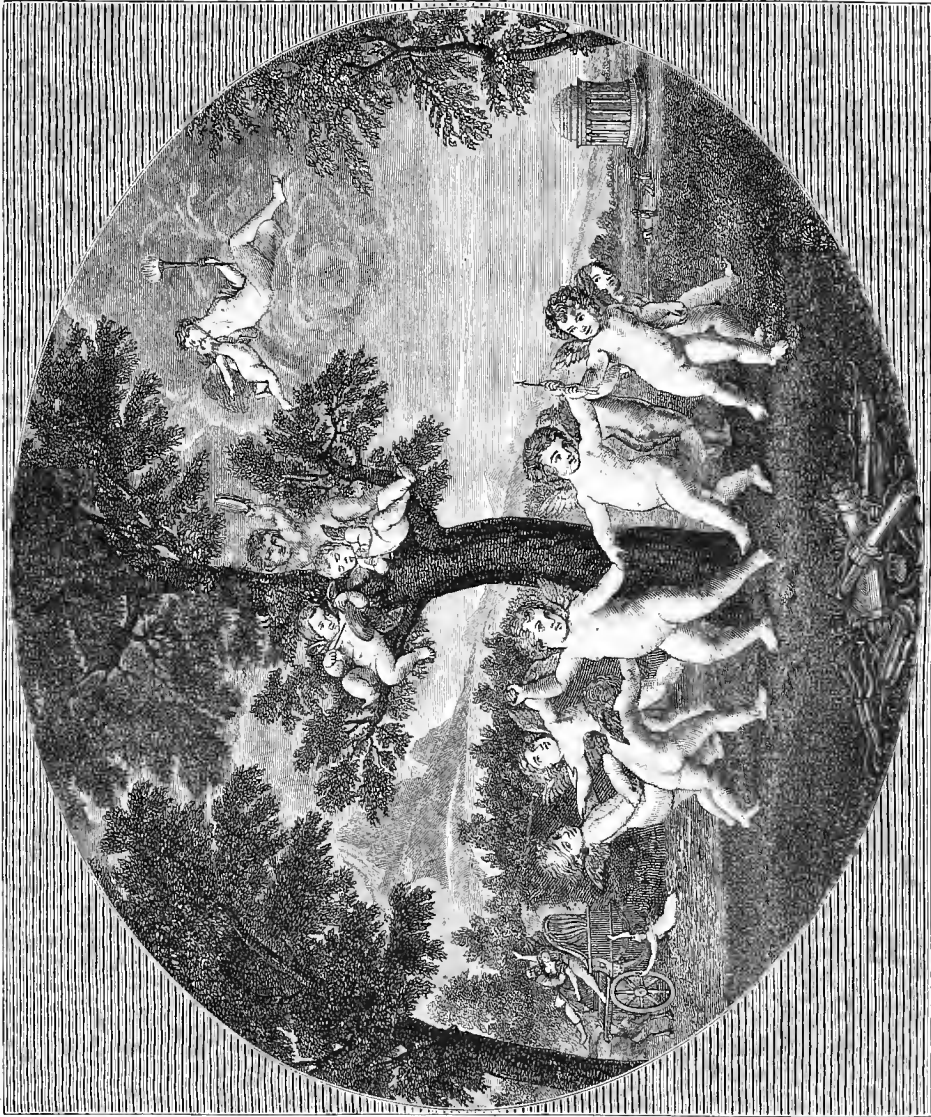
hat die Liebe ihres Gatten treu erwidert und an ihr lag es nicht, sondern an ihren Verwandten, wenn Domenichino klagen mußte, wie ihm von seinen nächsten Angehörigen so viel Böses und Herbes in den Weg gelegt werde. Drei Kinder entsprangen dieser Ehe — zwei Söhne und eine Tochter; doch nur die letztere überlebte die Eltern, während die ersteren schon im Alter von fünf und vier Jahren starben.

Außer der Vermählung war es auch noch ein Ausflug nach Fano, der Domenichino hinderte, die Frist, die ihm für die Ausführung des Rosenkranzbildes gestellt worden war, genau einzuhalten.

Im Auftrage des Guido Nolfi, der den Künstler in seinem Hause auf das Ehrenvollste bewirthete, malte er in einer Kapelle (die vierte r.) des Domes S. Fortunato Geschichten aus dem Leben des Erlösers; das, was das Erdbeben im Jahre 1672, dann später ein Brand von diesen Fresken übrig liefs, ist durch Restauration bis zur Unkenntlichkeit ihres früheren Charakters entstellt. Vielleicht entstand während dieses Aufenthaltes auch jenes Bild »David und Goliath«, welches sich heute im Collegio Tolfi befindet und sich durch sein kraftvolles Colorit auszeichnet.

Um dieselbe Zeit, als Domenichino Rom verlies, rüstete auch Francesco Albani zur Abreise. Der Zeit dieses bolognesischen Aufenthaltes möchte ich zuweisen eine »Taufe Christi«, für die Kirche S. Giorgio gemalt (jetzt in der Pinakothek von Bologna Nr. 2), ein Werk, das zu den Dutzendbildern der Schule gehört und nur durch einige reizende Engelsgeflüchtchen interessirt. Wenig an Werth überragend ist das Altarbild in der Kathedrale von Perficeto (»Maria mit dem Kinde«, »Johannes und Rochus«) und das Altarwerk in einer Kapelle der Kirche »Madonna della Galliera« in Bologna. Die Haupttafel des letzteren zeigt Christus zwischen Maria und Joseph, im Begriffe von Engeln die Symbole der Passion entgegenzunehmen. Albani's religiösen Bildern mangelt nicht blofs jeder individuelle Charakter, sie entbehren auch jeder religiösen Vertiefung, die wir doch in jener Zeit selbst bei Meistern von weit geringerer künstlerischer Begabung, als sie Albani befaß, zu finden gewohnt sind. Es ist wahrscheinlich, daß auch noch vor der Abreise nach Rom die vier großen Rundbilder entstanden, welche sich jetzt in der Galerie Borghese befinden (Zimmer V, Nr. 11—14). Sie waren für die Villa des Cardinals Borghese bestimmt. Nach jetziger Angabe sollen diese Rundbilder die vier Jahreszeiten allegorifiren; dadurch wird das Verständniß ihres Inhalts noch schwieriger, als dies bei der älteren Bezeichnung: »Die vier Elemente« der Fall war. Lassen wir das literarische Programm; die Hauptsache bleibt die entzückende Unbefangenheit und Heiterkeit der Gruppen von Genien und Nymphen, welche die anmuthige Landschaft beleben. Ein wahrer unverfälschter Naturlaut des Herzens, das nach dem Frieden und der Heiterkeit des saturnischen Zeitalters sich sehnt, spricht daraus. Die Ausführung ist an Solidität schon in den einzelnen Bildern verschieden, steht aber auch im Ganzen hinter der freien Wiederholung dieser Composition, die Albani später im Auftrage des Cardinals Maurizio von Savoiem ausführte, weit zurück. Es scheint, daß Albani Schülerhänden einen zu großen Antheil an der Durchführung seiner Werke überliefs. So wissen wir, daß in späterer Zeit Giovanni Maria Galli (gen. Bibbiena) Flüsse, Bäche, Meere in seinen Bildern zu malen hatte; Pianoro hatte die Architektur zu besorgen, Filippo Menzani und Filippo Veralli das Landschaftliche; Albani's eigene Thätigkeit beschränkte sich zumeist auf das Figürliche.

Am 9. Februar 1621 bestieg Alessandro Ludovisi von Bologna als Gregor XV. den päpstlichen Stuhl. Vom Alter schon gebeugt, dazu kränklich und phlegmatisch befahs er nicht das Zeug zu einem Maecenas. Zu um so kühneren Hoffnungen aber regte die Künstler der Cardinalnepot Ludovico Ludovisi an, ein junger feuriger Mann von 25 Jahren, der die Repräsentation und den Luxus



Tanzende Amorinen. Von Albani. Brera, Mailand.

liebte und sich gern als Mäcen gefeiert sah. So mag es nicht Zufall sein, wenn Anfang 1622 der ganze Stamm bolognesischer Künstler sich wieder in Rom befindet: Domenichino, Francesco Albani, Guercino und selbst Guido Reni, der nach seiner schleunigen Flucht aus Neapel zunächst einige Zeit in der ewigen Stadt sich aufhielt. Guercino hatte schon am 12. Mai 1621 Cento verlassen, um sich nach Rom zu begeben. Anfanglich wollte Gregor XV. von Guercino die Loggia

der Peterskirche, von welcher aus der Papst den Segen zu sprechen pflegt, ausmalen lassen; doch kam er von diesem Plan zunächst wieder ab. Dagegen führte Guercino im Casino der Villa Ludovisi sein Meisterwerk in der Fresco-technik aus: das Deckengemälde, welches den Triumph der Aurora vorstellt. Die Göttin hat den eben erwachenden Thiton schon verlassen und ihr Zweigefspann bestiegen; Horen fliegen voraus, die den Morgenthau auf die Erde niedergießen; Genien streuen Blumen auf die Göttin herab. Ein Vergleich mit dem stofflich verwandten Werke Guido's liegt nahe, fällt aber nicht zu Gunsten Guercino's aus. Guido's Grazie mangelt ihm, namentlich ist Aurora selbst zu derb in den Formen und Zügen; von edlerer Schönheit sind die Horen, besonders die erste derselben, welche mit dem Finger nach vorwärts zeigt. Das Bild ist in Untersicht componirt, wobei es aber Guercino nicht gelang, alle perspectivischen Schwierigkeiten zu überwinden. Die Farbe freilich übertrifft an Klarheit und Kraft alles, was jene Zeit im Fresco geleistet hat — und diese Klarheit und diese Kraft hat es auch bis heute noch nicht eingebüßt. Das gleiche Lob gebührt dem Colorit seiner Fama im oberen Geschosse des Casino's.

Diesem kurzen Aufenthalte Guercino's in Rom gehört auch sein Meisterwerk in der Tafelmalerei, »das Martyrium der h. Petronilla« an, das sich jetzt in der Gemäldeammlung auf dem Capitol (Nr. 143) befindet. Bei Beurtheilung dieses Werkes darf nicht vergessen werden, daß daselbe für einen Altar in St. Peter bestimmt war, also auf andere optische Verhältnisse Rücksicht genommen werden mußte, als sie jetzt vorhanden sind. Das Bild zerfällt in zwei Theile: unten herrscht der irdische Jammer (der Leichnam der Heiligen wird auf Anordnung des Verlobten aus der Erde gehoben); oben herrscht der Friede und die Seligkeit des Paradieses (die Aufnahme des Heiligen in den Himmel). Die Schilderung derselben zeigt eine edle, doch auch leere Formensprache, und man zieht das Uebermaß an Individualismus und Actualität, welche der unteren Gruppe eigen, der akademischen Lebensarmuth der oberen weit vor. Das Colorit bewahrt auch noch in den Tiefen Klarheit und Glanz und ist kräftig, ohne schreiend zu werden. — Auch Scipio Borghese, dessen Mäcenatenthum die Zeit seiner Nepotenallmacht überdauerte, beschäftigte Guercino; für ihn malte der Künstler in der Kirche S. Crisogono ein großes Deckengemälde — »die Aufnahme des h. Chryfogonus in den Himmel«; die Stelle des Originals, das nach England kam, nimmt heute eine Copie ein. Guercino's letztes Werk in Rom war ein Deckenbild in einem Zimmer des Palaftes Costaguti (Piazza delle Tartarughe). Der Palaft gehörte damals dem Schatzmeister des Papstes, Monsignore Patrizio; dieser ließ die Haupträume desselben von den hervorragendsten Malern Bologna's schmücken. Guercino malte »Armida, den schlafenden Rinaldo auf einem mit Drachen bespannten Wagen entführend«; weniger in der Composition als im Colorit kann dies Werk mit der »Aurora« im Casino Ludovisi wetteifern.

Als Papst Gregor XV. am 8. Juli 1623 gestorben war, kehrte Guercino wieder nach Cento zurück; ein schöner Familienkreis — Mutter, Schwester, ein Bruder — erwarteten ihn, und eine große Anzahl bereits begonnener oder neuerdings aufgetragener Arbeiten harrete der Vollendung.

Mit Guercino zugleich hatten im Palazzo Patrizio auch Domenichino und Francesco Albani gemalt. Nach einem kurzen Streifzug auf das Gebiet der Architektur — er ist der Architekt der Villa Ludovisi — war Domenichino wieder zu Pinsel und Palette zurückgekehrt und das große Deckenbild im Palaste Costaguti bezeichnet das erste Glied einer Kette bedeutender Schöpfungen, die während dieses abermaligen römischen Aufenthaltes entstanden.

Domenichino malte »die Wahrheit von der Zeit entdeckt«. Ueber einer in trefflicher Verkürzung dargestellten Säulenhalle wölbt sich der Himmel empor; der Sonnengott erscheint auf seiner Quadriga; zu ihm erhebt sich eine schöne Frau — die Wahrheit — wobei ihr von einem bärtigen mit Flügeln versehenen Alten, der die Zeit allegorisiert, Hilfe geleistet wird. Die Ausführung zeigt eine gewisse Hast. Es drängte den Künstler wahrscheinlich zur Weiterführung eines schon in Angriff genommenen, gewaltigen Werkes — nämlich zu den Kuppel- und Tribunafresken in S. Andrea della Valle. Im Jahre 1594 hatte der Bau dieser Kirche begonnen; Paolo Olivieri war der erste Baumeister, dann folgte Carlo Maderna, der die Tribune und die Kuppel angab; die Vorhalle wurde erst 1665 nach einem Plane des Carlo Riccardi angebaut Alfonso Gualdo, Alessandro Peretti-Montalto und Francesco Peretti bestritten die Kosten. Domenichino hatte sich die Gunst des Kardinals Peretti-Montalto durch ein Tafelbild — Timokles vor Alexander (jetzt im Louvre Nr. 476) — erworben; nun erhielt er den Auftrag, zunächst die Kuppel, dann das Gewölbe der Tribuna mit Fresken zu schmücken. Domenichino malte zunächst die Gestalten der vier Evangelisten in den vier Zwickeln — Gestalten von so freier, großer Auffassung, solcher Ungezwungenheit der Composition, daß man wohl behaupten kann, der Meister habe sich von den Prophetengestalten der Sixtina inspiriren lassen, ohne doch seine Selbständigkeit und die Leichtigkeit des Vortrags ihnen gegenüber einzubüßen. Das Traditionelle in der Haltung erscheint als notwendiger Ausdruck der inneren Vorgänge: Mathäus voll Sammlung und ganz verfunkt in tiefes Sinnen; Johannes wie verückt in himmlischen Offenbarungen schwelgend; Marcus im ernstesten Studium der heiligen Bücher versunken und endlich Lucas, bei welchem einzig ein größerer Aufwand äußerlicher Symbolik angewendet wird. Der akademisch geläuterte Stil der Zeichnung ist hier in den Dienst kräftigen idealen Lebens gestellt; die Farbe ist leuchtend von energischem Ton; Lucas und Johannes scheinen durch die Zeit einige Unbilden erfahren zu haben.

Nach Vollendung der Kuppel-Pendentifs nahm Domenichino zunächst die Fresken der Tribuna in Angriff.

Im Mittelbilde ist die Berufung des h. Andreas und des h. Petrus zum Apostolat dargestellt, rechts davon die Geißelung des h. Andreas, links sein Gang zur Richtstätte. Im Bogen sieht man die Aufnahme des Heiligen in den Himmel und St. Andreas und St. Johannes vom Täufer auf den Messias gewiesen. Die schmalen Felder zwischen den Fenstern zeigen die Allegorien der Liebe, des Glaubens, der Frömmigkeit, der Armut, der Stärke und der Andacht. Während der Durchführung dieser Arbeit starb der Kardinal Peretti-Montalto (1623), und Lanfranco wußte es nun durchzusetzen, daß ihm die Malereien des Kuppelgewölbes (er malte die Glorie des Paradieses) überwiesen wurden. Goethe hat in kurzen Worten Domenichino's Werken in S. Andrea della Valle ein herrliches Denkmal

gefetzt: »Ich kann nur mit wenigen Worten — schrieb er nach dem ersten Besuch dieser Kirche — das Glück dieses Tages bezeichnen: ich habe die Frescogemälde des Domenichino in S. Andrea gesehen!«

Domenichino brauchte — trotz Lanfranco — nicht zu feiern. In S. Silvestro malte er im Auftrage des Kardinals Bandini in der Kapelle des linken Querarms vier Ovale: »David tanzt vor der Bundeslade«, »Salomon und die Königin von Saba«, »Judith mit dem Haupte des Holofernes« und »Esther vor Ahasver«. Für einen Altar (2. Cap. r.) in der Kirche Sta. Maria della Vittoria vollendete er im Auftrage des Advocaten Merenda ein Oelbild, das die Madonna auf Wolken thronend darstellt, wie sie dem h. Franciscus das Kind übergibt; zwei Bilder in Fresco (»Franciscus empfängt die Stigmata« und »der Tod dieses Heiligen«) flankiren das Tafelbild. Gleichfalls eine Stigmatifirung des h. Franciscus besitzt die Kapuzinerkirche (3. Kap. r.), die der Meister damals nach Genesung von schwerer Krankheit den Ordensbrüdern schenkte.

Noch vor Vollendung des Baues von S. Carlo ai Catinari am Corfo, (der 1612 nach einem Plan des Rosato Rosati begonnen worden war) malte Domenichino die Kuppelzwicfel. Er stellte darin die »Vier Cardinaltugenden«, umgeben von einem großen allegorischen Figurenstaat. Mit den Zwicfeln in S. Andrea della Valle können sich diese Malereien nicht messen; es steckt zu viel mühsame Verstandesklügelei darin; dazu zeichnen sich auch weder die Formen durch besondere Schönheit aus, noch ist das Colorit von jener Kraft und Klarheit, die sonst den meisten Fresken Domenichino's eigen ist. Für S. Pietro in Vaticano malte er 1629 in Oel auf Stuckgrund das Martyrium des h. Sebastian, ein figurenreiches Bild, das treffliche Einzelheiten besitzt, als Ganzes aber durch die breite Schilderung des Entsetzlichen zurückstößt. Seit 1736 befindet sich dieses Werk in der Kirche Sta. Maria degli Angeli. Domenichino's Meisterleistung in der Tafelmalerei während dieses Aufenthaltes in Rom ist das Bild »Diana mit ihren Nymphen auf der Jagd«, welches er wahrscheinlich bald nach seiner Ankunft für den Kardinal Scipio Borghese ausführte (jetzt Galerie Borghese, fünfter Saal Nr. 15). Klares Gewässer nimmt den äußersten Vordergrund ein, dann folgt ein etwas unebener, baumbestandener Plan, von dem aus der Blick in eine weite Hüggellandschaft hinausfährt. Der Nachmittagssonnenschein liegt darüber, und das klare milde Licht läßt uns gleichsam die wohlige Weichheit der Luft fühlen, in welcher die himmlische Gesellschaft athmet. Diana scheint ihre Gefährtinnen zur Jagd aufzufordern; einige der Nymphen zielen, andere haben den Pfeil bereits entzündet, wieder andere folgen mit großer Aufmerksamkeit den abgeflogenen Pfeilen. Im Vordergrunde überläßt sich eine Nymphe ganz dem Wohlgefühl des Bades, eine andere ist eben daran, die zweite Sandale zu lösen, um der Gefährtin zu folgen. Etwas weiter nach rückwärts hält eine Nymphe einen mit Heftigkeit vorpringenden Hund zurück, der seinen Zorn gegen zwei laufende Hirten kehrt. Im Hintergrunde sieht man einige Begleiterinnen der Göttin in gymnastischen Spielen begriffen. Niemals wieder hat Domenichino einen Ton so unbefangener Heiterkeit ange schlagen, wie in diesem Bilde; selbst Albani hat er hier übertroffen, denn mehr als die Heiterkeit der Kinderunschuld, die Heiterkeit eines unschuldigen Weltalters spricht daraus zu uns. Man empfindet gleichsam mit den Reiz, den die weiche Milde der Luft und das gedämpfte und doch offene Licht auf die Sinne ausübt. Zu diesem Naturarkadien stimmen die himmlischen Gestalten,

auf deren Gefichtern göttliche Unbefangenheit lächelt und deren Körper alle Entwicklungsstufen weiblicher Schönheit zeigen von dem herben knospenhaften Reiz des Mädchenleibes an bis zur Vollreife der Frau. Sieht man von der Diana ab, deren etwas theatralische Haltung leicht verstimmt, welcher Reichthum an Bewegungs- und Haltungs-Motiven! Wie paart sich hier die Anmuth mit der Wahrheit, die entschiedene Wirkung mit der lauterer Abichtslosigkeit! Durchwegs zeigen die Körper eine sorgfältige Modellirung und niemals vielleicht war Domenichino von der akademischen Allgemeinheit so weit entfernt, wie in diesem Bilde; nur den Gewändern wünscht man einen einfacheren naturgemäßerer Faltenwurf. Der Farbe gewährt ein helles Grau, das als Generalton hindurchgeht, die discrete Haltung; sie bleibt dabei noch immer kräftig und bewahrt ihre Klarheit bis in alle Tiefen.

Im Oktober oder Anfang November 1630 verließ Domenichino Rom, um dem schmeichelhaften Antrag der Deputation der Capella del Tesoro in der Kathedrale von Neapel zu folgen und die Ausmalung derselben zu übernehmen.

Der Plan, diese Kapelle mit Malereien auszufschmücken, war schon am 27. Sept. 1612 gefaßt worden; man dachte aber zunächst Mosaiken mit Malereien in Fresco abwechseln zu lassen. Nachdem man unter den einheimischen Malern vergebens nach einer genügenden Kraft gesucht hatte, wurde endlich am 11. Sept. 1616 beschloffen, dem Cavaliere Giuseppe Cesare, genannt d'Arpino, die Arbeit zu übertragen. Der Vertrag mit diesem kam am 7. März 1618 zu Stande. Die Arbeit sollte noch im laufenden Jahre begonnen werden; d'Arpino erhielt ein Angeld von 500 Dukaten. Der Cavaliere d'Arpino nahm diese Summe in Empfang und kehrte nach Rom zurück, ohne sich weiter um die Ausführung des Auftrags zu kümmern. Als alle Mahnungen fruchtlos blieben, beschloß die Deputation am 4. Oktober 1619, sich an Guido Reni zu wenden. Man unterhandelte mit diesem und bewilligte ihm am 28. Oktober 1620 einen Reisevorschuß von 100 Dukaten mit dem Versprechen, ihm und seinem Gehilfen eine eingerichtete Wohnung in Neapel zur Verfügung zu stellen. Guido kam im April 1621 in Neapel an; am 28. April wurde der Vertrag rechtskräftig abgeschlossen. Vom Fries abwärts sollte die Kapelle Freskenschmuck erhalten; von den sechs Oelbildern, die für die sechs Altäre erforderlich waren, sollte Guido drei malen, die drei andern sollte der einheimische Maler Fabrizio Santafede übernehmen; ferner machte sich Guido verbindlich, auch die Kuppel in Fresco auszumalen, oder falls man sich entschließen sollte, sie mit Mosaiken auszustatten, die Cartons für diese herzustellen. Nach einem Abkommen vom 17. Mai 1621 sollte Guido für jede Figur in Lebensgröße 130 neapolitanische Dukaten erhalten, für kleinere eine dem Verhältnisse entsprechende Summe. Aber auch dies Mal kamen die Besteller nicht zu ihrem Ziele. Noch vor Beginn der eigentlichen Arbeit verließ Guido im Herbst des Jahres 1621 ganz plötzlich Neapel. Er wich vor dem Mordtath eines gewissen Giandomenico aus Capua, der das Werkzeug eines Complots eiferfüchtiger einheimischer Maler war, an dessen Spitze Belisario Corenzio, genannt il Greco, stand. Die Deputation bot alles auf, Guido zu beruhigen; dieser wies aber auf den Mord eines seiner Gehilfen hin und eilte nach Rom. Nachdem an Arpino eine nochmalige Mahnung wiederum fruchtlos ergangen war, beschloß man am 9. Juli 1623 das ganze Werk an Santafede zu verdingen, der dann einen oder zwei Mitarbeiter wählen sollte. Santafede versuchte es zuerst mit Giambattista Caracciolo, genannt il Battistelo;

später berief die Deputation (15. Okt. 1624) auf seinen Vorschlag auch den Francesco Geffi.

Geffi, der mit Guido Reni nach Neapel gekommen war, hatte seinem Meister gegenüber, der ihn als Lieblingsschüler hielt, eine zweideutige Rolle gespielt, weshalb es zwischen beiden zum Bruche kam. Die erste Probe, die Geffi in einer Zwickelfigur von seinem Können gab, veranlaßte die Deputation, ihn mit einer Abfindungssumme von 300 Dukaten zu entlassen (8. Febr. 1625); nicht besser stand es um die Leistung des Caracciolo. Kurze Zeit darauf starb Fabrizio Santafede und die Auftraggeber standen damit wieder an derselben Stelle, wo sie vor 13 Jahren gestanden. Nachdem ein nochmaliger Versuch, einheimische Künstler mit der Arbeit zu betrauen wegen Unzulänglichkeit der Leistungen fehlgeschlagen war, wurde ein gewisser Muzio Capece vom Oratorium des Hieronymiten in Rom beauftragt, Domenichino zu sondiren. Der Künstler zeigte sich bereitwilliger, als man gehofft hatte. In einem Briefe vom 23. März 1630 versprach er, während des Osterfestes nach Neapel zu kommen, um die Unterhandlungen abzuschließen. Da traf ein anonymer Brief von Neapel ein, welcher dem Domenichino dasselbe Schicksal androhte, dem Guido's Schüler erlegen war. Domenichino fandte, als man in ihn drängte, sein Wort zu halten, den erhaltenen Drohbrief an die Deputation, die sich in Folge dessen mit einer Denkschrift an den Vizekönig von Neapel wandte, in welchem das Treiben der einheimischen Künstler geschildert ward. Alsbald ließ der Vizekönig durch den spanischen Gefandten in Rom, den Grafen Monterey, den Künstler beruhigen und ihm seinen besonderen Schutz zusichern. Diese Zusicherung hatte den gewünschten Erfolg; am 23. Okt. 1630 wies die Deputation dem Künstler einen Reisevorschuß von 50 Dukaten an und schon am 11. Nov. d. J. wurde der Vertrag in Neapel abgeschlossen. Das Honorar jeder einzelnen Figur in Lebensgröße sollte 108 neap. Dukaten betragen; nach Vollendung des ganzen Werkes sollte Domenichino 1000 römische Scudi oder 1080 neapolitanische Dukaten erhalten, hingegen eine Caution von 200 röm. Scudi hinterlegen, die zu Gunsten der Deputation verfallen sollte, falls die Arbeit nicht vollendet würde. Nachdem Domenichino seine Familie nach Neapel geholt (Mai 1631), bezog er die ehemals dem Guido eingeräumte Wohnung und ging rüstig ans Werk. Bis Ende Oktober 1633 hatte er drei Bilder in Fresco beendet, für welche er den Preis von 5292 Dukaten erhielt. In dem einen der Bilder (einem Kuppel-Zwickel) war Maria dargestellt als Vermittlerin zwischen der Stadt und ihrem göttlichen Sohne; die Bußfertigkeit und die Rechtgläubigkeit erscheinen darin als besondere Fürsprecherinnen Neapels. Das zweite Bild (oberhalb des Eingangs) zeigt das Volk Neapels bei dem h. Januarius vor der tödtlichen Lava des Vesuvius Schutz suchend. Im dritten Bilde (Lunette l. v. Eingang) sehen wir den h. Januarius auf seinem Gange zur Marterstätte. Ende März 1634 war ein viertes Stück fertig (l. v. Hauptaltar) nämlich die Heilung eines Blinden durch den h. Januarius. Kurz darauf wurde die Fortsetzung des Werkes neuerdings auf das Schwerste gefährdet. In heißer Sommerglut, nur von einem Diener begleitet, verließ Domenichino heimlicher Weise Neapel und floh gegen Rom. Er fand sich erst geborgen, als er in der Villa seines Gönners, des Kardinals Ipolito Aldobrandini in Frascati angelangt war. Ein Brief Domenichino's an Francesco Angeloni, den Sekretär des Kardinals Aldobrandini, deutet die Ursachen, die ihn zu dieser Flucht bewogen, an. Ein Punkt des Vertrags, der es Domenichino verbot,

vor Vollendung der Fresken in der Kapelle del tesoro irgend einen andern Auftrag auszuführen, hatte ihn um die Gunst des Vizekönigs gebracht, der von dem Künstler einige Gemälde ausgeführt zu sehen wünschte. Durch die Intriguen des Spagnoletto, welcher die besondere Gunst des Vizekönigs befafs, kam Domenichino bald ganz in Ungnade, was für ihn völlige Schutzlosigkeit seinen Feinden gegenüber bedeutete. Diese mochten von der veränderten Lage der Dinge Wind erhalten und wieder zu dem Mittel anonymer Drohung gegriffen haben, um Domenichino zur Flucht zu veranlassen.

Fast ein ganzes Jahr verbrachte Domenichino in seinem stillen Asyl zu Frascati, ehe es dem Kardinal Aldobrandini gelang, Frieden zwischen den Streitenden herbeizuführen. Garantien wurden geboten, und die Gattin des Künstlers, die man als eine Art Geißel in Neapel festgehalten hatte, durfte nach Frascati gehen, um Domenichino nach Neapel wieder zurück zu geleiten. So war er seit Juli 1635 wieder in rüstiger Arbeit begriffen. Er malte zunächst ein Kuppel-Pendentiv (l. v. Eingang): »der h. Januarius übernimmt die Schutzpatronenschaft Neapels«. Am 25. Oktober desselben Jahres war auch das Wandbild rechts vom Hauptaltar, welches die Geißelung des Heiligen darstellt, beendet. Zehn kleinere Bildchen, mit rein decorativer Funktion oder zur Ergänzung der Hauptbilder dienend, entstanden dann in den nächsten anderthalb Jahren (bis 12. März 1637). Im Januar 1638 war das Oval über dem Hauptaltar beendet: »Der h. Januarius wird mit seinen Genossen im Amphitheater zu Pozzuoli den wilden Thieren ausgesetzt«. Sodann ging Domenichino daran, die von Caracciolo und Corenzio gemalten Kuppelzwickel auf Wunsch der Deputation durch eigene Arbeiten zu ersetzen; als Gegenstand der Darstellung wählte er »des h. Januarius Fürbitte für das bedrohte Neapel« und »die Aufnahme des Schutzheiligen in den Himmel«.

Auch vier Oelbilder auf Kupfer entstanden in dieser Zeit: »die Heilung von Kranken am Grabe des h. Januarius« (März 1638), »die Heilung von Beseffenen am Grabe des Schutzheiligen« (Ende Mai 1638), »Erweckung einer Todten durch Auflegung der Bahrtücher des Heiligen« (April 1639) und endlich das Hauptaltarbild, welches »die Enthauptung des h. Januarius« darstellt. Das Gefammthonorar, welches Domenichino im Laufe der Jahre für diese Arbeiten erhalten hatte, betrug 22,612 Dukaten.

Die Malereien in der Kapelle del Tesoro zeigen Domenichino's künstlerische Kraft nicht in ihrer ganzen Fülle. Das vorgeschriebene Programm scheint ihm wenig behagt zu haben. Die Hauptbilder leiden an Ueberladenheit; das allegorische Element drängt sich in die legendarische Erzählung ohne klaren ideellen oder compositionellen Zusammenhang.

Wenig heitere Stunden genoß der Künstler in Neapel. Zu den fortdauernden Anfeindungen seiner Neider und Nebenbuhler gefellten sich Kränkungen von Seiten einiger Verwandten seiner Frau, die sich nicht scheuten, mit den Feinden des Meisters gemeinschaftliche Sache zu machen. Die Briefe Domenichino's an Francesco Albani geben von seiner gedrückten Stimmung fattfames Zeugniß. Trost und Erholung gewährte ihm allein die Beschäftigung mit der Musik und wissenschaftlichen Disciplinen, welche mit seiner Kunst in Beziehung standen. So beschäftigte ihn lange der Plan, gemeinsam mit seinem Gönner Monsignor Agucchi eine Abhandlung über die Malerei und deren verschiedene Manieren zu schreiben. Sie sollte historischen und ästhetischen Inhalts sein; der Plan wurde leider nur zum

geringen Theile ausgeführt; einige Fragmente des Traktats circulariten handschriftlich unter dem Pseufonym Graziado Machato.

In der Musik lag von jeher für Domenichino eine Quelle der Erquickung und des Genusses, zumal ihm alle lärmenden Freuden und vor Allem Trunk und Spiel durchaus verhasst waren. Doch auch mit der Theorie der Musik und dem Bau und der Erfindung von Instrumenten beschäftigte er sich. So schrieb er unterm 7. Dez. 1638 an Albani: »Ich habe mich dem Genusse der Musik hingeeben und um desselben leichter theilhaftig zu werden, habe ich versucht, Instrumente zu bauen. So habe ich eine Laute construirt und baue jetzt eine Harfe mit allen ihren Tonarten, der diatonischen, chromatischen und enharmonischen, eine Sache, die bisher noch von Niemandem unternommen worden ist. Aber weil sie den Musikern unserer Zeit neu ist, habe ich bis jetzt noch nicht darauf spielen lassen können. Wenn ich in die Heimat zurückkehre, so gedenke ich eine Orgel nach dieser Art zu bauen.«⁽⁹⁾ Die Rückkehr in die Heimat jedoch blieb dem Künstler veragt. Er hatte eben mit der Ausführung der Fresken im Kuppelgewölbe begonnen, als er nach kaum zweitägiger Krankheit, ganz plötzlich, vielleicht an Gift, wie die Rede ging, starb; das war am 15. April 1641. Er wurde in der Kathedrale von Neapel begraben. Domenichino ist nicht ganz sechzig Jahre alt geworden. Er war von kleiner Statur, aber kräftig gebaut; die Hautfarbe war sehr weiß, die Wangen lebhaft gefärbt, die Augen blau, der Mund meist von einem anmuthigen Lächeln umspielt. Wenngleich Freund der Einsamkeit, wußte er sich doch treu anzuschließen und dann war die Liebenswürdigkeit und Anmuth, die er im Verkehre entwickelte, von bestrickender Wirkung.

Domenichino produzirte nicht heftig und hastig; er ist der gewissenhafteste Künstler, der aus der Schule der Caracci hervorging. An Erfindungsgabe übertrifft er selbst Guido, auch wenn man das, was er von seinem Freunde Agucchi empfing, hoch anschlägt. Er besaß einen starken Schönheitsfönn, nur hielt derselbe nicht so unangefochten Stand, wie dies bei Guido Reni der Fall war. Das zeigt sich hie und da bei Auffassung und Gestaltung des Stoffes; so ist z. B. sein »Martyrium der h. Agnes« (Bologna, Pinakothek) von einem Zuge der Rohheit nicht freizufprechen. Seine Zeichnung ist stets gewissenhaft, seine Formen zeigen eine stets wachsende Vertrautheit mit der Natur, seine Gewandbehandlung neigt zum Baufigen, Eckigen, wodurch er schon an die Zopfmalerei anstreift. Sein Farbauftrag ist von großer Solidität; er untermalt dunkel, deckt aber dann mit feiner Empfindung für eine harmonische freundliche Gesamtwirkung. Ein leuchtendes, in Goldton strahlendes Colorit darf man bei ihm freilich nicht suchen, auch dort nicht, wo eine nicht gewöhnliche Schönheit der Farbe uns überrascht, wie z. B. in der letzten »Communion des h. Hieronymus« oder in der »Diana auf der Jagd«. Ein sanft grauer Ton dominirt — wie ein leichter Schleier liegt es über den meisten seiner Bilder — ein Hinweis auf sein Leben, das ein Strahl des Glückes fast nie erleuchtet hat.⁽¹⁰⁾



Die Vertreibung der Hagar. Von Guercino. Mailand, Brera.

Guido Reni war in Neapel gar nicht zur Arbeit gekommen; auch in Rom war sein Aufenthalt nur ein kurzer gewesen. Im St. Peter sollte er ein Fresco den »Abzug Attila's von Rom« malen; doch die Intriguen seines eifrigen Schülers Sementi verleiteten ihm die Arbeit so sehr, daß er die von der Bauverwaltung bereits erhaltene Cabarra von 500 Dukaten zurückstellte und nach Bologna zurückkehrte. Schon im April 1622 war er dort angelangt; am 22. April desselben Jahres schloß er mit den Vorstehern der Seidenzunft einen Vertrag ab, in welchem er sich verpflichtete, in der Frist von 15 Monaten ein Bild von 25 Figuren, das die Seligkeit des Hiob darstellen sollte, um den Preis von 3000 Liren zu malen; als Anzahlung erhielt er sofort 1000 Liren.

Guido hat von diesem Zeitpunkt an die Stadt nicht mehr für längere Zeit verlassen, genofs er doch hier eines Ansehens, das seiner Bedeutung völlig entsprach. Er ward von den niedrigen Volksklassen in demselben Mafse geliebt, als er von dem Adel, den geistlichen und weltlichen Würdenträgern hochgeschätzt würde. An zahlreichen Schülern mangelte es ihm niemals; und wie viel Undank er auch an einzelnen derselben erlebte, der Geduld und Liebe, mit der er sie behandelte, hat dies keinen Eintrag gethan. Er hatte einen hohen Respect vor der Kunst, ohne jedoch auf die persönliche Begabung eitel zu sein; das gab seinem Auftreten Würde, wem immer er gegenüberstand. Kein Wort und keine Handlung kennen wir von ihm, die ihn als Schmeichelnden oder Bittenden den Grofsen gegenüber erscheinen liefse; im Gegentheil, er hat die Würde seines Berufs bis zur Schroffheit vorgekehrt. Nur Einer Leidenschaft war er unterthan, die, wachsend mit den Jahren, zum Mindesten der künstlerischen Solidität gefährlich wurde: der Leidenschaft für das Spiel. Ein grofser Verlust ist nicht selten die Muse, die ihn zur Staffelei treibt.

Pecuniäre Bedrängnis war es, die auch jetzt Guido nicht zur Erfüllung seines Vertrages kommen liefse, sondern ihn bewog, zunächst eine Reihe anderer Aufträge zu erledigen. So malte er gleich nach seiner Ankunft eine »Taufe Christi«, die nach Flandern kam; für Francesco Maria Zambecari entstand der »Triumph Simfon's über die Philister«, ein Bild, das in lauterem Goldton strahlt und in dem aus Colorit und bewegter Zeichnung die reinste Freudigkeit wie heller Jubel hervorbricht. »Ein Raub der Europa«, den er für den Herzog von Guastalla malte, welcher ihn nach Spanien verschenkte, von wo er dann nach Venedig kam, ist wohl jenes Bild, das sich heute in Petersburg (Ermitage Nr. 189) befindet. Für den Franzosen Criqui entstand ein »David« (jetzt Louvre Nr. 310) und eine »Judith« (Replik im Palazzo Adorno in Genua) — letztere von edler Auffassung und trefflicher Farbenwirkung. Ein »h. Rochus«, der für Carpi bestimmt war (jetzt in der Galerie in Modena Nr. 375) mochte an seiner früheren Stelle günstig wirken, am heutigen Platze stören die colossalen Verhältnisse. Für den Abbate Gavotti malte Guido eine »Fortuna«, wahrscheinlich das Exemplar der Akademie S. Luca in Rom (ein anderes in der kgl. Galerie in Berlin). Ueber dem Erdball schwebt die schöne Gestalt, in der hoch emporgestreckten Rechten die Krone haltend; der Wind bauft die lose flatternde Hülle und treibt die üppige Lockenflut nach links hin; ein Genius hält sich wie spielend an dem Gewande fest. Sieghafte Schönheit ist Linien und Farbe dieses Bildes eigen. Eine »Cleopatra«, die Guido zum ersten Male für den Grafen Andrea Barbazzi ausführte, hat er mehrmals wiederholt. Die schönsten Exemplare sind

wohl das in der Galerie del Prado in Madrid (Nr. 258) und jenes 1639 für den Cardinal Leopold von Toscana (jetzt Palazzo Pitti Nr. 178) gemalte, auf das er nach eigener Aussage sein ganzes Wissen und Können vereinigt hatte. Thatsächlich steht darin die malerische Technik auf meisterhafter Höhe; die Formen sind aber zu leer an geistigem Ausdruck, wir haben nichts als den Typus eines schönen wollüstigen Weibes vor uns. Der »Judith« und »Cleopatra« gefellte sich die »Magdalena«. Sie war ein in jener Zeit besonders beliebter Vorwurf, wo man den Reiz nackter Schönheit und schöner Nacktheit so gern genoß, wenn man nur einige Stäubchen geweihter Asche darauf gestreut hatte. So befinden sich im Louvre zwei Magdalenen (Nr. 319 und 320), eine in der Galerie del Prado (Nr. 265), eine in der Nationalgalerie in London (Skizze, Nr. 137), zwei in der Galerie Lichtenstein in Wien, wovon namentlich das eine Exemplar (Nr. 13) vorzüglich in Farbe und Zeichnung ist. Das gefeiertste Werk jener Periode aber war der »Raub der Helena«; er hatte es schon während seines letzten Aufenthaltes in Rom von dem König in Spanien von Auftrag erhalten, vollendete es aber erst 1630 oder 1631. Als es in Guido's Atelier ausgestellt wurde, gerieth das ganze literarische Bologna in Aufregung und es regnete eine Flut von Preischriften in Vers und Prosa. Trotzdem machte der Gefandte des Königs Schwierigkeiten wegen des Ankaufs und so kam das Bild nach Frankreich, wo es jetzt im Louvre seinen Standort gefunden hat (Nr. 327); eine Copie dieses Werkes von Giacinto Campana, die aber von Guido selbst die letzten Retouchen erhalten hatte, befindet sich im Palazzo Spada in Rom. Elf Jahre waren unterdessen vergangen, seit Guido von der Seidenzunft den Auftrag für das Hiobbild erhalten hatte; es war nur billig, daß man endlich mit aller Energie die Erfüllung des gegebenen Wortes forderte. Guido behandelte die Nachsichtigen wenig nachsichtig. Am 28. Februar 1633 stellte er ihnen das empfangene Angeld von 1500 Liren zurück, nur weil sie nicht weiter sich auf das Unbestimmte hinaus verträufen lassen wollten. Als aber die Seidenzunft Miene machte, sich an zu Guercino wenden, erklärte sich Guido bereit, das Bild für 5000 (statt 3000 Liren zu malen. Auch darauf ging man ein und am 4. Sept. 1634 erhielt er eine Anzahlung von 2000 Liren; aber auch bei diesem Preise verblieb es nicht, Guido stieg immer wieder in seiner Forderung, sobald sich Ebbe in seiner Kasse befand. Endlich am 17. August 1636 wurde das fertige Bild in der Mendicantenkirche aufgestellt, wo es verblieb, bis es am Ende des vorigen Jahrhunderts (1797) nach Frankreich entführt wurde; dort ist es verschollen. Malvasia rechnet es zu den schwächsten Werken Guido's; er nennt es flach, ohne Charakter, affektirt in der Bewegung; es stimmt dies Urtheil mit dem umschreibenden Epitheton eines späteren Kritikers, welcher die Ausführung »troppo delicato« nennt. Wir sind eben in die Zeit gelangt, wo wir in den Werken Guido's nur zu oft die sorgsame Ausführung vermiffen; wo die durch Spielverluste aufgedrängte Hast des Erwerbes von der Hand eine Schnelligkeit fordert, welcher die künstlerische Geistesgegenwart nicht voll zu entsprechen vermag. — Auch den Schülern wird er jetzt einen großen Antheil an seinen Arbeiten eingeräumt haben. In diese Zeit fällt auch die Aenderung in Guido's Maltechnik, welche aber nur auf eine Wandlung seines künstlerischen Geschmackes zurückzuführen ist: Der goldtonigen Manier folgt die silbertonige.

»Sie (die violettgraue Untermodellirung) ist nur nicht gewissenhaft und nicht verschmolzen genug, daher er auch zu dickerem Farbauftrag als billig in der

lokalfarbigen Modellirung genöthigt wird. So mengt er gleichfalls in die Schattentöne Grau, aber mit der ihm eigenen Eleganz ein nicht unangenehmes — wie wohl entschieden fremdfarbiges — Bläulichgrau, welches dann wenigstens durch feine relative Farbneutralität schattig bleibt, und außerdem mit unnachahmlich geschickter Pinselführung trotz des hohen Auftrags weich hingeschmolzen ist« (H. Ludwig a. O. S. 253).

Wenn nun auch eine Reihe in dieser zweiten Manier gemalter Bilder eine haftende Hand zeigt, so fehlen doch auch hier die Meisterwerke sorgfältiger Behandlung nicht. Hierher gehören die berühmten Sebastiansdarstellungen, von denen sich die schönste — mit einem Zuge hinreißender Leidensfeligkeit — in der Pinakothek von Bologna (Nr. 140), eine andere in der Galerie auf dem Capitol befindet; ein Crucifixus in Modena (Galerie Nr. 149) macht in Folge der feinen durchsichtigen silbernen Schatten einen ungemein vornehmen Eindruck; das monumentale Werk dieser Manier ist aber die für den Fürsten von Lichtenstein gemalte »Geburt Christi«, wovon sich eine nicht ganz vollendete Replik in der Kirche S. Martino bei Neapel befindet. Die lebensvolle, figurenreiche, aber nicht verworrene Composition ist ein glänzendes Zeugniß der tiefen Einsicht des Künstlers; die Lichtwirkung, welche in den Dienst der Composition gestellt wird, bleibt auch dieser dienstbar, beansprucht nicht einen selbständigen Effekt zu erzielen. Der volle Lichtstrom geht vom Kinde aus, doch alle starken Reflexe sind vermieden, der ruhige etwas kühle graue Ton bestimmt die Gesamthaltung. Die breite Pinselführung zeigt eine ruhige sichere unter sorgfamer geistiger Controle stehende Hand. Von ähnlich sorgfältiger Durchführung ist auch die »Beschneidung«, die Guido 1639 für die Kirche S. Martino in Siena malte. Ebenso hat der h. Michael in der Kirche Sta. Maria della Concezione in Rom nicht mit Unrecht wegen der vornehmen Formenschönheit des sieghaften Engels und der delicatesen coloristischen Behandlung verdienten Ruf; man mag sich den Genuß nur nicht durch die Erinnerung an Raffael's »Michael« im Louvre verkümmern lassen.

Während der letzten Lebensjahre Guido's wuchsen die finanziellen Bedrängnisse immer mehr; Spielverluste und uneingeschränkte Freigebigkeit brachten ihn ganz in die Hände rücksichtsloser Gläubiger, welche über seine Künstlerthätigkeit wie Sklavenhalter zu schalten versuchten. Auch das Alter machte sich fühlbar. Schon 1639 (dat. 11. Juli) klagte er dem Ferrante Trotto: »... auch fange ich an, an meinen eigenen Sachen immer weniger Gefallen zu finden, sei es, weil mein Alter mir beschwerlich zu werden beginnt, oder sei es wegen der großen Anstrengungen von so viel Arbeiten und Reisen« (Guhl a. O. II. 87). Am 6. August 1642 erkrankte er an einem heftigen Fieber; er ließ sich zunächst in das Ospedale della Vita bringen. Ganz Bologna nahm den innigsten Antheil; der Cardinallegat bot es Guido dringend an, in seinem Palaste das Krankenlager aufzuschlagen. Guido dankte, er zog in das Haus seines Freundes, des Kaufmannes Ferri. Als die Gefahr wuchs, ordnete der Cardinallegat eine öffentliche Andacht an und die ganze Stadt flehte um die Genesung des geliebten Meisters. Am 17. August verlor Guido die Sprache und nur durch Zeichen vermochte er seine letzte Willensmeinung kundzugeben; er setzte den Guidotti als Executor derselben ein, als Univerfalerben bestimmte er seinen Neffen Guido Signorini, einen mittelmäßigen Maler, aber trefflichen Menschen. Der Tod trat am 18. August (einem Montag)

in der zweiten Stunde der Nacht (also ca. 10 Uhr Abends) ein; der Leichnam wurde in der Kirche S. Domenico in der Familiengruft der Guidotti beigesetzt.

Guido war von imponirender Schönheit; das Profil war edel gebildet, die Gesichtsfarbe blafs, die Augen dunkelblau. Er kleidete sich gerne vornehm — doch ohne Affektirtheit — im Sommer in Seide, im Winter in Sammet oder spanisches Tuch. Zur Melancholie geneigt, konnte er doch gelegentlich auch grofse Heiterkeit entfalten. Mit aller Liebe hing er an seiner Mutter, im Uebrigen scheute er den Umgang mit Frauen und duldete auch nur männliche Bedienung um sich. Man sagte, er habe nie ein Weib berührt — und Manche glaubten, er stünde deshalb unter dem besonderen Schutze der h. Jungfrau; wer weifs, in welchem schmerzlichen Ereigniffe des Gemüthes diese Abneigung gegen die Frauen ihren Ursprung hatte. Guido war aufrichtig religiös; gelehrte Bildung besafs er nicht; seine Briefe sind nicht frei von Unbeholfenheit im Ausdruck der Gedanken. Der Musik bewahrte er seine Neigung bis ans Ende; noch auf dem Sterbebette konnten ihm die Freunde keine zartere Aufmerksamkeit erweisen, als dafs sie in seiner Nähe einige Musikstücke aufführen liefsen. Was den Künstler betrifft, so hat Unterschätzung zu schnell der Ueberschätzung desselben Raum gegeben. Ein gerecht abwägendes Urtheil aber wird in dem Enthusiasmus, den z. B. Schelling's Worte athmen, viel Wahrheit finden: »Guido Reni wurde der eigentliche Maler der Seele. Dahin scheint uns sein ganzes, oft ungewisses und in manchem Werke ins Unbestimmte sich verlierendes Streben gedeutet werden zu müssen, dessen Aufschlufs neben vielleicht wenigen andern das Meisterbild seiner Kunst geben möchte, das in der grofsen Sammlung unseres Königs zur allgemeinen Bewunderung aufgestellt ist. In der Gestalt der gen Himmel erhobenen Jungfrau ist alles plastisch Herbe und Strenge bis auf die letzte Spur getilgt; ja scheint nicht in ihr die Malerei selbst, wie die freigelassene, der harten Formen entbundene Psyche auf eigenen Fittigen sich zur Verklärung emporzuschwingen? Hier ist kein Wesen, das mit entschiedener Naturkraft nach aufsen besteht; Empfänglichkeit und stille Duldung drückt alles an ihr aus« »Wenn die florentinische Niobe ein Aeuferstes für die Plastik und die Darstellung der Seele in ihr ist: so das uns bekannte Bild ein Aeuferstes für die Malerei, welche hier sogar das Bedürfnifs von Schatten und Dunkel abzulegen und beinahe mit reinem Lichte zu wirken wagt.«⁽¹⁾

Halten wir nur die Zeit im Auge, in der er schuf, wie rühmend müssen wir es anerkennen, dafs er der idealen und doch nicht leeren Schönheit mit solcher Treue und solcher Kraft nachging. Darin übertraf er Domenichino, mochte dieser immer an intensivem Lebensgefühl und an Erfindungskraft ihm voraus sein, und übertraf er die Caracci, wenn diesen auch gröfsere Strenge der Zeichnung und sorgfältigere Durchbildung des Details zuerkannt werden mufs. Und ebenso übertrifft er alle Zeitgenossen an Eurythmie der Composition. Die Antike war auf ihn von gröfserem Einflufs als auf irgend einen anderen Vertreter der Schule Bologna's; der Wegbahner zu dieser scheint ihm Raffael gewesen zu sein; Michelangelo trat ihm nie nahe. In seinem Streben nach der hohen Schönheit der Alten hat er oft die Wärme und Lebendigkeit stark pulsirenden Lebens verloren, sein Ringen nach dem Ausdruck höchster Grazie in Haltung und Bewegung läfst manchmal seine Motive gezwungen, affektirt erscheinen: aber wer wandelt sicher und ohne Irren den Pfad zu verschollener Schönheit? Die Zeit kam ihm wenig

mehr zu Hülfe, Schaffender und Richter mußte er zugleich fein. — In der malerischen Behandlung Guido's möchte ich nicht wie Waagen vier Stufen festzustellen suchen; der kaltröthliche Localton, die grauen Schatten treten öfters in späteren ohne Sorgfalt durchgeführten Werken Guido's auf, ohne daß sie einer Periode bestimmte Signatur gäben. Ebenso ist die von Waagen der letzten Schaffensperiode zugesprochene Eigenheit: grünlicher Localton des Fleisches, dunkle Schatten, unbestimmte und zerfloßene Formen — nur in einzelnen in der Noth der Zeit haftig auf die Leinwand geworfenen Malereien constatirbar; sie beherrscht aber keineswegs seine letzten Jahre, wie die drei Jahre vor seinem Tode gemalte Kleopatra im Palazzo Pitti) und die unvollendet hinterlassene Replik der Geburt Christi in S. Martino bei Neapel genugsam beweisen. Aber mit Waagen stimme ich überein, Guido Reni als das glänzendste Talent der Schule von Bologna zu bezeichnen.

Ich habe erwähnt, daß zur Zeit des Pontificats Gregors XV. auch Francesco Albani wieder nach Rom gegangen war; was ihn zunächst dahin rief, mochte der Auftrag sein, den von Carlo Maderna ausgeführten Choranbau von Sta. Maria della Pace mit einigen Fresken auszufschmücken. Die Putten, die Albani dort malte, gehören zu den liebenswürdigsten, reizvollsten Inspirationen dieses Künstlers.

Von 1622 auf 1623 arbeitete er mit Domenichino und Guercino zugleich im Palazzo des Monsignor Patrizio (Palazzo Costaguti), und zwar rührte das Deckengemälde des ersten Zimmers von ihm her: »Hercules spannt den Bogen gegen Nessus, der Dejanira rauben will«. Darnach (ca. 1625) entstand Albani's umfassendstes und reifstes Werk in der Frescotechnik: die Malereien in der gegen den Hof hin gelegenen (früher geöffneten, jetzt geschlossenen) Loggia des Palaſtes Verospi (jetzt Torlonia). Der Palaſt ist ein Werk des Onorio Lunghi und von 1616 an erbaut worden. Das Mittelbild des Deckengewölbes zeigt den Apollo, zwischen den Zeichen des Thierkreises. Rechts davon sieht man Bacchus und Vulcan als Symbole des Herbstes und Winters, links Flora und Ceres, den Frühling und Sommer verfinnbildend. Ein Genius, der Pfeile auf die Erde streut, soll den Abendstern, ein anderer, der Thau ausgießt, den Morgenstern bedeuten. Dann sieht man Aurora, Blumen streuend, ihr voraus ein Genius mit brennender Fackel, auf der entgegengesetzten Seite eine geflügelte Frau mit zwei schlafenden Kindern in den Armen — also Symbole des Morgens und der Nacht. Die Dreiecke über den Lünetten der beiden Langseiten sind mit zwölf kleinen Compositionen ausgefüllt, welche genrehaft behandelte mythologische Scenen vorführen. In den Zwickeln zwischen den Dreiecken sind die Gestalten der Diana, des Mercur, der Venus, des Mars, des Jupiter und Saturnus in fast natürlicher Größe dargestellt. Albani holte sich seine Inspirationen unmittelbar aus der Galerie des Palaſtes Farnese, doch bleibt er hinter seinen Vorgängern in der geschickten Verwendung des Raumes und in der Composition weit zurück. In seinen Göttern und Göttinnen kommt er über die Formschablone wenig hinaus; von fesselnder Anmuth sind nur die Amorinen und von einschmeichelnder Liebenswürdigkeit einige der kleinen mythologischen Scenen in den Dreiecken. Nach Vollendung dieser Arbeit kehrte Albani nach Bologna zurück, wo er Guido schon vorfand, gegen welchen er aber seit dem Vorfall in der Kapelle des Quirinalpalaſtes eine heftige, nicht selten in

krankhafter Art sich äußernde Abneigung hegte, die mit den Jahren nur wuchs, statt abnahm. — Albani brachte eine Reihe von Aufträgen nach Bologna mit. Zunächst malte er für den Cardinal von Savoiem eine freie Wiederholung der Allegorien der Elemente, die sich jetzt in der Galerie zu Turin (Nr. 260, 264, 271, 274) befinden. J. Burckhardt nennt sie »eine der allertüchtigsten Leistungen der modernen mythologischen Malerei«.

Die Anmuth der holden Kinderleiber hebt über den harten allegorischen Kern des Stoffes weg; vor den Bildern im Palazzo Borghese hat die Turiner Replik die gleichmäßige Solidität der Durchführung voraus.

Von dem Herzog von Mantua hatte Albani den Auftrag erhalten, in demselben Stile einige Epifoden aus den Mythen der Venus und der Diana unter dem Gesichtspunkt der lasciven und keuschen Liebe zu malen. Der Herzog starb aber vor der Ausführung (1627); nichtsdestoweniger blieb der Auftrag in Kraft und der Bruder des Herzogs, der Cardinal Giovanni Carlo Gonzaga übernahm die Bilder. Es waren drei. Man wird sie unter jenen Variationen dieses Stoffes zu suchen haben, von welchen die bedeutendsten folgende sind: »Venus und Vulcan« (Madrid, Galerie del Prado Nr. 9), »Venus und Adonis« (ebenda Nr. 12), »Diana mit Nymphen am Quell« (Dresden, kgl. Galerie Nr. 495), »Diana mit ihren Nymphen von Actäon belauscht« (München, Pinakothek Nr. 498), »die schlafende Venus von Mars belauscht« (ebenda Nr. 480), »Venus, auf einem Polsterbett ruhend, von Eroten umringt« (ebenda Nr. 643). Verwandt mit diesen Darstellungen ist »die Toilette der Venus« (Madrid, Galerie del Prado Nr. 1, Paris, Louvre Nr. 9), »Venus ergötzt sich an den Spielen von Eroten« (Florenz, Uffizien Nr. 990). Von anderen mythologischen Stoffen behandelt Albani »das Urtheil des Paris« (Madrid, Galerie del Prado Nr. 2), »den Raub der Europa« (Petersburg, Eremitage Nr. 204, Uffizien Nr. 1057 und 1094), »Apollo und Daphne« (Louvre Nr. 14) und »Salmacis und der Hermaphrodit« (ebenda Nr. 15). Von künstlerischer Eigenart und am lebenswürdigsten zeigt sich aber Albani doch nur in den Spielen von Amorinen. Die vorzüglichste Darstellung dieses Stoffes befindet sich in der Brera in Mailand, wohin sie aus der Galerie Sampieri in Bologna kam. Eine völlig unbefangene Schalkhaftigkeit, eine übermüthige und doch nicht ausgelassene Heiterkeit spricht aus diesem Bilde; die Leiber sind auf das Feinste modellirt, die Farbe von miniaturartiger Zartheit der Behandlung. Eine kleinere Replik dieses Bildes besitzt die Uffizien-Galerie in Florenz (Nr. 1044). Das Dresdner Bild: »Amorinen umtanzen ein Bild Amors« (vgl. Galerie Nr. 494), dann »die Entwaffnung von Amorinen durch Nymphen« (Paris, Louvre Nr. 11) gehören gleichfalls zu dieser Art anmuthiger Phantasiespiele. Nicht göttliche Unbefangenheit eines uranischen Zeitalters spricht daraus, sondern nur die Schäkerei unbefangener Kindlichkeit; nicht wiedergeborenes Griechenthum begegnet uns darin, sondern nur die Naturfreude eines schon hochgehendem Alexandrinismus zutreibenden Zeitalters. Alle diese Bildchen sind meist auf Kupfer gemalt und ausgezeichnet durch sorgfältige Zeichnung und delicate Färbung. Die heiter-glückliche Stimmung, die sie athmen, mochte er, trotz seiner Neigung für schwarzgalliges Raiffoniren, nicht felten voll und ganz empfunden haben. In der Mitte einer Schaar von elf Kindern neben einer Gattin, die eben so schön als geist- und gemüthvoll war, verlebte er die meiste Zeit des Jahres in ländlicher Stille auf einer seiner Villen zu Guercuolo oder Meldola. Im Parke der letzteren Villa labte sich sein Auge an

den Gruppen alter, fonderlich gestalteter Bäume, an dem üppigen Grün der Rasenflächen, an den schattigen Laubgängen; hier laufchte er dem Gemurmel des Baches, der durch die Parkwiesen sich schlängelte, den Gefängen der Vögel, die hier freundlichen Schutz fanden. Von diesen Natureindrücken und von feinen Lieblingsdichtern Virgil und Ovid, die er hier in der Uebersetzung seiner Freunde des Annibale Caro und Anguillara's las, mochte er sich für seine liebenswürdigsten Schöpfungen inspiriren lassen.

Nach eigener Angabe hat Albani fünfundvierzig Altarbilder gemalt; aber allen diesen mangelt, so weit ich sie kenne, jeglicher charakteristische Zug, auch jede energische religiöse Empfindung. Nur einige seien erwähnt. Die colossale Verkündigung in S. Bartolomeo in Bologna stammt aus dem Jahre 1632, die Seitenbilder dazu — »die Geburt Christi« und »die Flucht nach Aegypten« — datiren von 1648. Im Auftrage des Gozzadini malte er 1639—41 eine große Altartafel für die Servitenkirche: »Andreas erblickt in der Ferne das Kreuz und sinkt nieder, es anzubeten«; vielleicht war er dabei nicht ganz frei von der Absicht, mit Guido Reni's Behandlung dieses Stoffes zu concurriren. Für Cesare Leopardi malte er zwischen 1647 und 1649 »die Vertreibung des ersten Elternpaares aus dem Paradiese«; dies Bild kam in englischen Privatbesitz, eine Redaction desselben Stoffes befindet sich in der kgl. Galerie in Dresden (Nr. 499). Ein gutes Andachtsbild ist die »Maria mit dem göttlichen Kinde« in der Kirche Madonna della Galliera in Bologna; am liebenswürdigsten behandelt er aber die Ruhe auf der Flucht, weil darin seine Neigung für das Idyllische, sein Naturfönn zum Ausdruck kommt (Dresden, kgl. Galerie Nr. 502, Paris, Louvre Nr. 4).

In seinen letzten Lebensjahren wurde Albani von einem schweren Ungemach betroffen; er mußte eines seiner Landgüter und zwar sein geliebtes Meldola verkaufen, weil sein Bruder Domenico eine bedeutende Schuldenlast hinterlassen hatte; im Uebrigen freilich blieben ihm auch jetzt noch alle materiellen Sorgen ferne. Zur Staffelei trat er nur noch selten, da das Alter sich stark fühlbar machte. Er starb in seinem zweiundachtzigsten Jahre am 4. October 1660 ohne vorhergegangene Krankheit. Eine von den Freunden geplante großartige Leichenfeier wurde von den Gegnern des Künstlers hintertrieben.

Francesco Albani war ein Mann von nicht gewöhnlicher Schönheit; seiner männlichen Kraft rühmte er sich gerne selbst. Sein Gespräch war anregend; bittere Satyre war ihm nicht fremd, zumal wenn er über Guido Reni oder dessen Anhänger sprach. Dabei war er ein zuverlässiger Freund, von unbestechlicher Wahrhaftigkeit und Aufrichtigkeit; auch wahre Religiosität wird ihm von den Zeitgenossen nachgerühmt. Als Künstler hat er eine selbständige Bedeutung dadurch, daß er in einer Zeit, da der Hispanismus der Politik, der kirchliche Eifer der Gegenreformation, das anhebende Alexandrinerthum der Bildung der Unbefangenheit, Heiterkeit und Naivetät des Geistes sich entgegenstellten, diesen zum Mindesten in den besten seiner Schöpfungen eine Heimflätte bereitet hatte. Er hinterließ zahlreiche Schüler, von welchen aber nur Carlo Cignani und vielleicht noch die beiden Mola der Zukunft durch etwas mehr als den Namen im Gedächtnis geblieben sind.

Nach dem Tode des Guido Reni siedelte Guercino von Cento nach Bologna über; bis zu diesem Zeitpunkt war er in seiner Vaterstadt anässig geblieben, die er nur hie und da verließ, um schmeichelhaften Anträgen italienischer Dynasten zu genügen. Seine erste Arbeit nach seiner Rückkehr aus Rom (1523) waren die Halbfigurenbilder der vier Evangelisten für Domenico Fabri; sie befinden sich heut in der königlichen Galerie in Dresden (Nr. 514—518). Im folgenden Jahre malte er für die Kirche Madonna della Chiara in Reggio den gekreuzigten Christus von einem Engel getröstet. Unter dem Kreuze stützen Magdalena und Johannes von der einen, der h. Prosper und ein Engel von der andern Seite die ohnmächtig gewordene Maria. Guercino ward damit hervorragender Vertreter jener Richtung in der religiösen Malerei, der man nicht Empfindungsmangel, wohl aber Vermaterialisirung religiöser Ergriffenheit mit Recht zum Vorwurf macht; feinerer Schönheitsinn hat die Caracci und die nächsten Schüler derselben noch in den meisten Fällen vor dem Betreten solcher Pfade geschützt. Für die Canoniker des Doms in Reggio malte Guercino (1626) eine »Himmelfahrt Mariens« (heute in der Kapelle Giraldis), für S. Pietro in derselben Stadt 1627 »das Martyrium des h. Jakob«, für die Kathedrale von Reggio im Auftrage des Paolo Meffori eine »Heimsuchung Mariens« und »das Martyrium des h. Johannes und Paulus«. In der zweiten Hälfte des Jahres 1626 weilte Guercino in Piacenza, um die in der Kuppel des Doms dieser Stadt von Pier Francesco Mazzuchelli, genannt il Morazzone, begonnenen Frescomalereien fortzusetzen und zu vollenden. Die sechs Propheten Guercino's (zwei sind das Werk des Morazzone) und die Sibyllen gehören zu seinen reifsten und besten Werken. Gewaltig in den Formen, edel in der Haltung, von entschiedener Farbenwirkung zeigen sie den Künstler in Wettstreit mit ähnlichen Arbeiten Domenichino's, und haben wirklich die packende Wirkung vor diesen voraus, wenngleich sie ihnen an Linien Schönheit nachstehen. »Vier Historien aus dem Leben Jesu« muß zum Mindesten ein glückliches Colorit zugefanden werden. Guercino hatte in Piacenza viele Gönner und Bewunderer gefunden; auch der Herzog von Modena und Piacenza war darunter und dieser rief ihn 1632 zur Ausführung neuer Aufträge in seine Residenz. In Gesellschaft zweier Schüler begab er sich dahin, wo er auch den ehrenvollsten Empfang fand. Zunächst porträtirte er den Herzog Franz I. und die Herzogin Maria Farnese; nach einer Note der Commentatoren des Malvasia befinden sich diese beiden Porträts zu Piacenza in Privatbesitz. Zwischen dem Künstler und dem Herzog bildete sich das herzlichste Verhältniß heraus, welches auch fort dauerte, als Guercino es ablehnte, für die Dauer in die Dienste des Fürsten zu treten. Als er z. B. 1449 seinen geliebten Bruder durch den Tod verloren hatte, sandte der Herzog seinen Wagen nach Bologna, um den Künstler nach Modena zu bringen, wo dann alles aufgeboten wurde, seine Melancholie zu verschrecken.

Im Jahre 1639 erhielt Guercino vom König Ludwig XIII. die schmeichelhafte Einladung nach Frankreich zu kommen; er folgte aus Liebe zur Heimat eben so wenig dieser wie später einer vom König von England an ihn ergangenen Aufforderung. — Die Zahl der Bilder, die Guercino in Cento bis zu seiner Ueberfiedlung nach Bologna malte, ist eine außerordentlich große; an vielen derselben aber dürften seine Schüler hervorragenden Antheil haben. Wahrscheinlich liegt hierin eine Hauptursache, daß viele Werke, die seinen Namen tragen und im Großen Ganzen auch seine Art zeigen, doch von so ungleicher Qualität sind. Gewiß ist es, daß er niemals

oder nur in feltensten Fällen die künstlerischen Gegenfätze, an welchen er laborirte, zur Verföhnung zwang, daß er den packenden Realismus seiner »Befattung der h. Petronilla« und die akademisch leere Linieneleganz seines »Triumphes der Aurora« nicht zu verbinden wußte, aber wenn in vielen der Bilder, die seinen Namen tragen, nur Rohheit oder Leerheit, oder beides zugleich ohne jeglichen coloristischen Reiz uns begegnet, so wird man doch kaum ihn selbst dafür verantwortlich machen dürfen. Stofflich steht ihm nichts ferne; der Olymp und der christliche Himmel, die Abenteuer der alttestamentlichen Helden und Heldinnen, und die Scandalgeschichten der heidnischen Götter, die Legenden der Märtyrer und die reizvollsten Epifoden der modernen großen Dichter, alles fand an ihm einen willigen Illuſtrator. — Als Guercino nach Bologna überſiedelte, war er dort längſt ein wohlbekannter und hochgeſchätzter Künſtler; und nicht bloß die Gilde kannte ihn und der Kunſtfreund, auch der Menge war er kein Fremder, da er wiederholt größere Arbeiten dort öffentlich ausgestellt hatte. Der nächſte Anlaß, der Guercino zur Ueberſiedlung beſtimmte, war allerdings die Kriegsfurcht in Cento, da zwiſchen dem Papſt Urban VIII. und dem Herzog von Parma, Odoardo Farneſe, Mißhelligkeiten ausgebrochen waren; Guido Reni's Tod ließ aber ſicherlich erſt den Plan in ihm reifen, ſich in Bologna dauernd niederzulaffen. Guercino bewohnte ein Haus in der Via S. Alò (Nr. 1703). Auch hier entfaltete er wieder, von einer großen Schülerzahl umgeben, eine außerordentlich reiche Thätigkeit; wie denn die Mehrzahl der Bilder, die ſich von ihm außerhalb Italiens befinden, ſeinem Aufenthalte in Bologna angehören. Ich erwähne nur einige Hauptſtücke. 1644 entſtand im Auftrage des Cornelio Bentivoglio: »Cephalus an der Leiche der Procris« (jetzt Dresden, kgl. Galerie Nr. 509). Für Lorenzo Delfin malte er 1645 eine »Diana« (jetzt Dresden, kgl. Galerie Nr. 510); »die große Beſchneidung am Hauptaltar von Sta. Maria und Jeſu in Bologna« iſt aus dem Jahre 1646. Im Jahre 1647 malte er eine Scene aus Guarino's Pastor fido — Silvius und Dorinda — für den Grafen von Novellara (jetzt Dresden Nr. 512) und aus demſelben Jahre datirt das im Auftrage Mazarin's entſtandene Bild: »Venus beweint den todtten Adonis« (jetzt in Dresden, kgl. Galerie Nr. 508). Für Phéliepeaux de la Villière malte er »Herſilia's Friedensvermittlung zwiſchen Romulus und dem Heerführer der Sabiner« (Louvre Nr. 47), für den Cardinal Cornaro: »der Königin Semiramis meldet ein Bote den Ausbruch eines Aufruhrs« (Dresden, Nr. 511). Auch von den drei Variationen des Stoffes »Loth und ſeine Töchter« kam die beſte aus der Galerie von Modena (Luigi Manzini hatte ſie dem Herzog von Modena geſchenkt) in die kgl. Galerie von Dresden (Nr. 513). Guercino's letzte Werke waren zwei große Andachtsbilder: »die Viſion des feligen Bernardo Tolemei« für die Kirche S. Michele in Bosco, von wo es aber 1797 nach Frankreich gebracht wurde und dort verſchollen iſt und ein »Thomas v. Aquino, der ſich mit Engeln über das Geheimniß der h. Euchariftie beſpricht«, für die Kirche S. Domenico in Bologna, wo es ſich noch befindet. Das Werk entſtand 1663. Unwillkürlich denkt man an Rafael's großes Gedankendrama »die Diſputa« in den Stanzen und man fühlt es ganz, wie nun das große Kunſt- und Gedanken-erbe, das von Dante bis Michaelangelo ſich angeſammelt, bis zum letzten Reſt verausgabt iſt.

Im November 1661 ſcheint Guercino von einem Schlaganfall heimgeſucht worden zu ſein, von dem er ſich wieder erholte, bis ihn im Dezember 1666 ein

zweiter traf, dem er am 22. Dezember desselben Jahres erlag. Er starb ruhig und ergeben.

Wenn der Künstler Guercino nicht die Züge eines einheitlichen Charakters zeigt, wenn naturalistische und akademische Traditionen abwechselnd seine Arbeiten bestimmten, wenn wir uns bald von der Lebensenergie vieler feiner Gestalten angezogen, bald von der Leerheit oder Rohheit anderer abgestoßen fühlen, der Mensch Guercino fesselt uns ganz und dauernd durch die gleichmäßige Güte, Rechtlichkeit und Heiterkeit seines Geistes, die Reinheit seiner Handlungen, die lebenswürdige Liberalität seines Betragens. Gelehrte Bildung mangelte ihm, aber sein frischer natürlicher Verstand zog auch hervorragende Geister an und die ihm angeborne Noblesse der Gesinnung machte auch die Vornehmen zu Freunden seines Umgangs und seines Hauses. Er hat es verdient, daß sein Leben von schweren Kämpfen und bösen Schicksalen befreit blieb; er traf nicht Undankbarkeit bei seinen Verwandten, er hat bei seinen Freunden die Treulosigkeit nicht kennen gelernt, weibliche Fürsorge hat ihn umgeben, ohne daß er die Turbulenz ehelichen Lebens erfuhr. Wir scheiden von ihm mit dem Gefühl, daß sein Leben das eines glücklichen und thatenreichen Menschen gewesen.

In der Kunstentwicklung bedeutet Guercino das Ende der Restauration, wie sie durch die Caracci inaugurirt wurde. Er knüpft noch an sie an, aber die Einflüsse der Zeit wirken zu stark auf ihn, als daß er, dem die strenge Zucht der Schule mangelte, sich ihnen nicht gefangen geben würde. Der Beifall der Zeitgenossen, deren Geschmack er mehr entgegenkommt, als alle anderen Vertreter der Schule Bologna's, bestärkt ihn, in seiner Art auszuharren. Wie er auf diese Weise das letzte bedeutende Talent der Nachblüthe der großen Zeit ist, so bezeichnet er auch schon den Anfang der völligen Anarchie auf dem Gebiete der Malerei. Wir lernen daraus, daß künstlerische Lehre nur dann zeit- und lebensbezwingend ist, wenn sie unmittelbar, ohne didaktische Absicht aus dem Werke des Genius quillt. Der Genius allein bezwingt Zeit und Welt, er umgestaltet den Geschmack von Genießenden und Produzirenden. Unsere eigene Zeit ist dessen Zeuge, in der die Propheten kommen und gehen, die fromme Gemeinde aber vergeblich und immer vergeblich die angekündigte erlösende That erwartet. Würde man aber doch mindestens der Selbstüberhebung entfagen, und mit jener Demuth und Bescheidenheit, wie es die großen Vertreter der Schule von Bologna thaten, das Lernbare und Lehrbare lernen, damit das, was »Gnade« im Künstler ist, zu voller Wirkung komme! —

Verzeichnifs

wichtiger Werke, die im Texte nicht erwähnt wurden.

- Guido Reni:**
Rom. Palazzo Barberini.
Andrea Corfini.
Berlin. Kgl. Gemälde-Galerie.
Mater Dolorosa, Nr. 363.
Die Einsiedler Paulus und Antonius in der
Wüste, Nr. 373 (Frühes Bild.)
Dresden. Kgl. Galerie.
Zehn Nummern (470—479), darunter Venus
auf dem Ruhebette, N. 470; Madonna
betet das göttliche Kind an, Nr. 473;
Ecce homo, Nr. 479.
Wien. Belvedere.
Christus mit der Dornenkrone, Saal V, Nr. 6.
Maria betet das göttliche Kind an, Nr. 25.
London. National-Galerie.
Loth und seine Töchter verlassen Sodoma.
Skizze. Nr. 195.
Sufanna im Bade überrascht, Nr. 196.
Krönung Mariens, Nr. 214.
Ecce homo, Nr. 271.
Madrid. Galerie del Prado.
Lucrezia, Nr. 257.
Maria's Krönung, Nr. 259.
Martyrium der h. Apollonia, Nr. 263.
Porträt einer jungen Frau, Nr. 267.
Paris. Louvre.
David als Sieger des Goliath, Nr. 310.
Sebastian, Nr. 321.
Mariens Reinigung, Nr. 312.
Schlüsselübergabe, Nr. 316.
- Petersburg.* Eremitage.
David, Nr. 181. (Replik des Louvre-
Bildes).
Anbetung der Könige, Nr. 183.
Ruhe auf der Flucht, Nr. 184.
Disputa über das Geheimniß der unbe-
fleckten Empfängniß Nr. 187.
Cleopatra, Nr. 190.
- Domenichino:**
Bologna. Pinakothek.
Der h. Petrus (der Inquisitor) wird von
Räubern erschlagen, Nr. 208.
Florenz. Uffizien.
Portrait des Cardinals Agucchi, Nr. 1109.
Pitti. Zwei vorzügliche Landschaftsbilder:
Venus, Amor, Satyre, Nr. 461.
Diana von Aktäon überrascht, Nr. 474.
Rom. Galerie Borghese.
Sybille von Cumä.
Cafino Rospigliosi.
Das erste Elternpaar im Paradiese (colof-
fales Bild, unruhig in der Farbe).
Galerie Doria-Pamfili.
Ein schönes Landschaftsbild.
München. Pinakothek.
Sufanna im Bade überrascht, Nr. 522.
London. National-Galerie.
Zwei Landschaftsbilder: Tobias mit dem
Engel, Nr. 48. Georg mit dem Dra-
chen, Nr. 75.
Madrid. Galerie del Prado.
Das Opfer Abrahams, Nr. 148.
Landschaft, Nr. 149.

Domenichino:*Paris.* Louvre.

H. Familie (Vierge à la coquille), Nr. 471.

Triumph Amors, Nr. 477.

Rinaldo und Armida, Nr. 478.

Landschaft, Nr. 450.

Petersburg. Amor, Nr. 180.**Francesco Albani:***Wien.* Belvedere.

Galatea von Genien umgeben auf dem Meere,

Saal III, Nr. 49.

Paris. Louvre.

Heilige Familie, Nr. 6.

Christus und Magdalena, Nr. 7.

Petersburg. Eremitage.

Taufe Christi, Nr. 203.

Guercino:*München.* Pinakothek.

Jungfrau mit dem Kinde, Nr. 503.

Dornenkrönung, Nr. 421.

Wien. Belvedere.

Johannes in der Wüste, Saal V, Nr. 19.

Zwei Scenen aus der Legende vom ver-
lorenen Sohn, Nr. 30 u. 32.*London.* National-Galerie.

Engel betranern den todtten Christus, Nr. 22.

Madrid. Galerie del Prado.

Sufanna im Bade, Nr. 249.

Magdalena in der Wüste, Nr. 251.

Die Malerei, Nr. 252.

Der h. Augustinus in Betrachtung, Nr. 250.

Uninteressirte Liebe, Nr. 253.

Diana. Nr. 254.

Paris. Louvre.

Salome empfängt das Haupt des h. Johannes,

Nr. 43.

Maria mit dem Kinde, Nr. 41.

Circe, Nr. 48.

Selbstporträt, Nr. 49.

Anmerkungen.

- 1) Die Copie befand sich noch vor Kurzem im Haufe der Grafen Zambeccari in Bologna.
- 2) So das von Shelley als Anhang zu seiner Tragödie Beatrice Cenci mitgetheilte Manuscript, dessen Original sich damals im Palaste Cenci befand (Vgl. Ausgewählte Dichtungen P. B. Shelley's, Deutsch von Strodman II. Thl. Hildburghausen, 1866). Damit stimmt überein die Relation eines anderen Zeitgenossen, welcher Augenzeuge des letzten Ganges der Beatrice war (in Gori's Archivio Stor. etc. di Roma, vol. I. fasc. 4), nur daß er als Alter der Beatrice 16 Jahre angibt. Er irrt ebenso in diesem Punkte, wie der andere Berichtstatter. Nach dem Taufzeugnisse wurde Beatrice am 12. Februar 1577 geboren. Der zweite Berichtstatter erwähnt auch, wie während des Ganges zur Richtstätte, sich einige Löckchen aus der Kopfhüllang frei machten und über die Stirne herabfielen »was ihr einen nicht definirbaren holden Reiz (Grazia) gab, der das Mitleid noch vermehrte.«
- 3) Noch wahrscheinlicher ist es mir, daß Guido mit den Arbeiten im Palaste Zani erst nach der römischen Reife begann. Er mochte sich Hoffnung machen von Clemens VIII., der seine Arbeiten in Bologna kennen gelernt hatte, in Rom beschäftigt zu werden, gab sich dabei aber freilich einer Täuschung hin.
- 4) Die betreffende Stelle mitgetheilt von Malvasia loc. cit. II, pag. 151.
- 5) Ranke: Die römischen Päpste. Siebente Aufl. (Lpzg. 1878.) Bd. II. S. 213.
- 6) Pauls V. Nachfolger, Gregor XV., schenkte die beiden Bildchen seinem Nepoten Ludovico Ludovisi. Dieser machte damit dem Könige von Frankreich ein Geschenk. Vielleicht sind es die beiden Bildchen im Louvre »Christus und die Samaritanerin« (Nr. 315) und »die h. Magdalena« (319).
- 7) Daß dies Concurrentbild Guido's erstes Fresco-Werk in Rom war, bezeugt die folgende Stelle aus einem Brieffragment Annibale's, auf das ich im Texte noch zurückkomme:
»e ch'egli stesso ha bramato e cercato di fare (nämlich dies Fresco) per saggio di quanto vale nel fresco, perchè l'è stato supposto che non abbia pratica nè sappia dipingervi.« Bei Malvasia l. c. II, pag. 14.
- 8) Vgl. G. Campori: Gli artisti italiani e stranieri negli Stati Estensi. Modena 1855, pag. 334.
- 9) Bottari-Ticozzi: Racolta V, pag. 47.
- 10) Was die weiteren Schickale der Kapelle del Tesoro betrifft, so ist darüber folgendes zu sagen: Das von Domenchino bereits begonnene fünfte Oelbild (auf Kupfer) vollendete Massimo Stanzioni, das sechste malte Ribera (Spagnoletto). Der fingerfertige Lanfranco malte in einem Zeitraume von kaum einem Jahre (1643) das Kuppelgewölbe vollständig aus; er erhielt dafür den Betrag von 7200 Dukaten.
- 11) F. W. J. v. Schelling: Ueber das Verhältniß der bildenden Künfte zu der Natur. Berlin 1843. S. 52. Das erwähnte Bild, die berühmte Himmelfahrt Mariens (auf Seide) in der Pinakothek in München Nr. 527. In derselben Weise empfunden von gleicher künstlerischer Vollendung ist Guido's Maria (Concezione) in der Kirche S. Girolamo in Forli. Auf der Mondichel steht Maria, in rothem Untergewand und blauem Mantel. Inbrunst und gläubige Hingabe sind bis zu feltener Energie des Ausdrucks gesteigert. Cherubim umschweben sie, die schönsten Engelsköpfchen, die seit Correggio gemalt wurden.

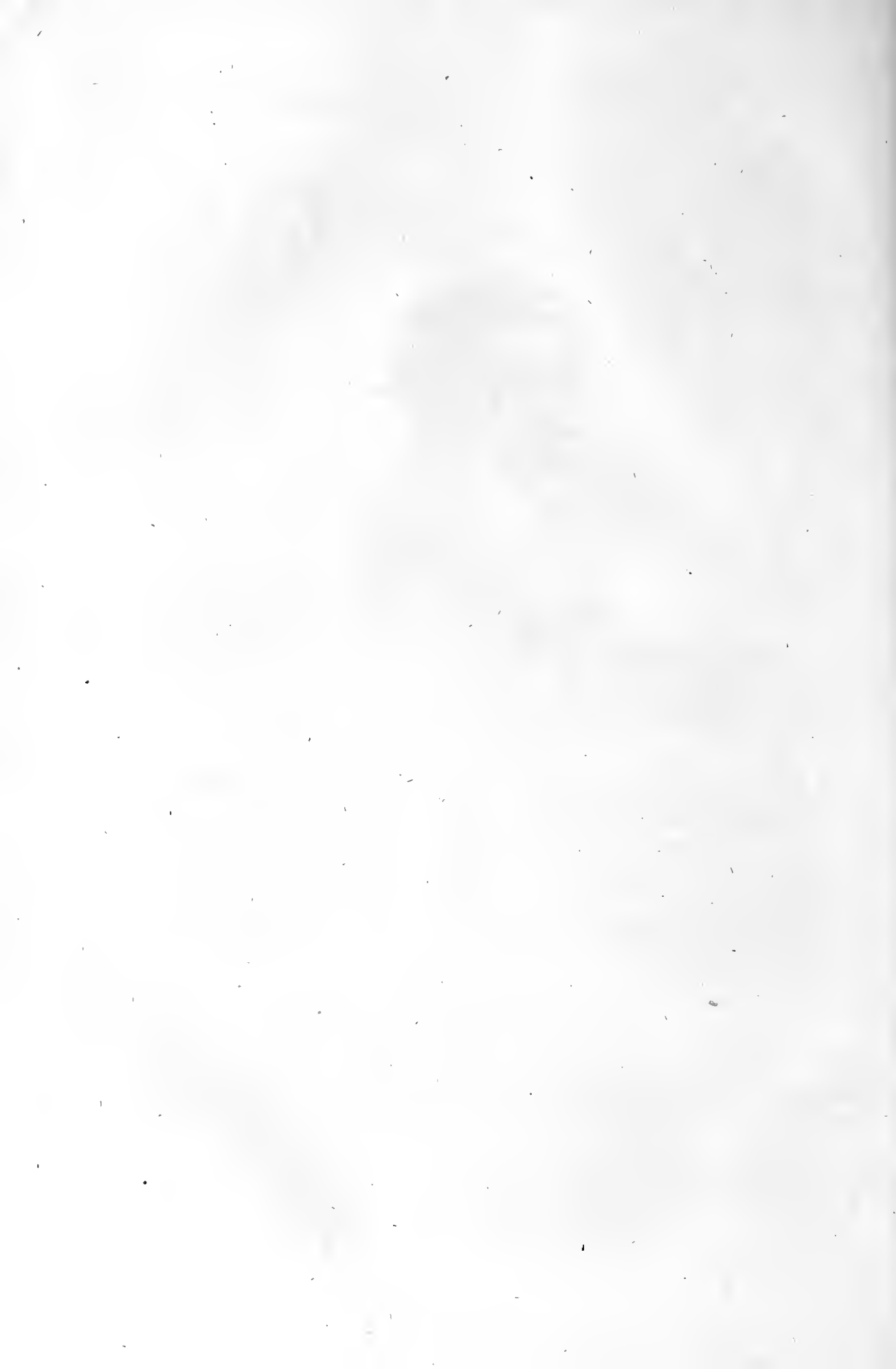
LXXVIII. LXXIX.

MICHELANGELO AMERIGI, GEN. CARAVAGGIO.

GIUSEPPE RIBERA, GEN. SPAGNOLETTA.

Von

Oscar Eifenmann.





Michel Angelo Amerigi, gen. Caravaggio.

Geb. zu Caravaggio 1569; gest. zu Porto Ercole 1609.

Man ist gewohnt, Caravaggio als die Incarnation des Naturalismus in der italienischen Malerei zu betrachten. Er ist dies jedoch nur in eingeschränktem Sinne. Der einfache Begriff jenes Wortes ist mehr oder weniger enge Anlehnung der Kunst an die Natur als ihr Vorbild. In diesem Sinne sollte alle Malerei in jeder Zeit und Richtung naturalistisch sein und war sie es in Italien auch schon von Masaccio ab durch das ganze 15. Jahrhundert hindurch; daß sie es aber in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts nicht mehr war, sondern in pseudoidealistische Flachheit ausartete, dies erzeugt den besondern, von Caravaggio ausgehenden Naturalismus. Er war ein Kind der Opposition, der Auflehnung, ja des Zorns und zwar eines gerechten Zorns. Denn wer sollte nicht heute noch von Mißachtung und Unwillen gegen die traurigen Erzeugnisse des Manierismus erfüllt werden, die den Namen der beiden Zuccheri und namentlich eines Guiseppe Cesari (gen. Cavaliere d'Arpino) und seiner Kunsttrichtung zu einer wenig beneidenswerthen Berühmtheit gebracht haben und leider noch immer in reicher Zahl die Kirchen, zumal Roms, verunzieren.

Durch die Gegenreformation ward um jene Zeit Dank den Anstrengungen des jungen mächtigen Jesuitenordens die kirchliche Bethätigung der Religiosität von Neuem angefaßt, und daran knüpfte sich naturgemäß auch eine größere Rührigkeit der Kunst, indem das Bedürfnis nach Andachtsbildern mehr und mehr wieder wuchs. Ihm zu genügen hatten sich aber, wie bemerkt, Kräfte sehr

zweifelhafter Art gefunden und festgesetzt, die den Kunstmarkt mit ihren leeren Erzeugnissen überschwemmten und beherrschten.

Seit Raffaels Tode schienen sich, abgesehen von Venedig, die ernstesten Talente erschöpft zu haben, und ausschweifendes Virtuositentum in der Weise des zwar hochbegabten aber entarteten Giulio Romano oder trockene Schablonistik in der Art der römischen und florentinischen Schule traten in die Lücke ein. Doch die Geschicke der Malerei hatten sich trotz des jähen Verlaufs der klassischen Epoche in Italien noch nicht erfüllt, und wenn die feelenlosen Machwerke der Manieristen auch dem Geschmack der Menge auf lange genügten, so erwachte doch aus dem besseren Sinne der Künstler selbst gegen Ende des 16. Jahrhunderts nach zwei Richtungen eine Reaction, die zwar von verschiedenen Voraussetzungen ausgehend und später sich theilweise bekämpfend, doch beide mit gleicher Energie und bewusstem Einsatz großer Anlagen jener Erschlaffung und Zerfetzung entgegenarbeiteten. Von der einen, der sogenannten eklektischen oder akademischen Schule, deren Begründer, die Caracci zu Bologna, eine Wiedergeburt der Kunst durch hingebendes Studium der älteren Meister und die Vereinigung ihrer Vorzüge anstrebten, ist in diesem Werke andernorts die Rede, die zweite Richtung aber, von welcher die Regeneration ausging, die naturalistische, deren Bannerträger Caravaggio war, soll hier näher betrachtet werden.

Michelangelo Amerigi, Merigi oder Morigi (früher mit Unrecht Amerighi geschrieben) ward 1569 zu Caravaggio im Bergamesischen geboren und erhielt von seinem Geburtsort, wie so mancher Künstler, seinen populär gewordenen Namen. Der Sohn eines Werkmeisters sollte er des Vaters Handwerk ergreifen. Dieser fand Beschäftigung in Mailand, und hier war es, wo der junge Caravaggio die erste Anregung und in der Folge auch praktische Unterweisung durch Frescomaler erhielt, für die er den Grund der Wände vorzubereiten hatte. Doch versuchte er sich zuerst, wie so mancher Anfänger, im Portrait, um Geld zu verdienen, gerieth indess durch sein leidenschaftliches Temperament, das fortan der Genius seiner Kunst aber auch der Dämon seines Lebens war, in ernste Händel und tiefe Schuld, indem er sich nach Angabe seiner Biographen einen Todtschlag auf's Gewissen lud. In Folge dessen von Mailand flüchtig, wendete er sich nach Venedig. Hier sesselten ihn, offenbar in Folge gewisser Wahlverwandtschaft, besonders die Werke Giorgione's, deren eifrigem Studium er sich hingab, so zwar, daß nach Jahren noch, als er schon völlig auf eigenen Füßen stand, der Maler Federigo Zuccheri in Rom beim Anblick eines kürzlich vollendeten Kirchengemäldes von Caravaggio, das vielfachen Anstoß erregte, behauptet haben soll, er begreife nicht, wie man so viel Aufhebens davon machen könne, denn er sehe darin nichts als die getreue Wiederholung einer Composition Giorgione's.

Bei seinem unruhigen vorwärtstrebenden Sinne liefs es Caravaggio nicht lange in Venedig. Er wandte sich nach Rom, wo stets und damals vielleicht mehr als je, die Arena für auswärtige Talente war, da der einheimische Boden sich merkwürdigerweise stets unfruchtbar an solchen erwies. Doch ohne Empfehlungen und Mittel sah er sich daselbst bald genöthigt, als Handlanger in ein bereits fundirtes und schwunghaftes Geschäft einzutreten. Ein solches war nämlich das Atelier des oben erwähnten Cavaliere d'Arpino, der ihn aufnahm, jedoch nur zu Nebenarbeiten benützte. Begreiflicher Weise sagte dies Caravaggio's aufstrebendem Geiste nicht lange zu, wie denn überhaupt die Richtung seines Brodherrn so recht dazu an-

gethan war, den in der Schule der Venezianer Gebildeten zum principiellen Widerspruch herauszufordern. Denn der Cavaliere fabricirte und liefs fabriciren, handwerksmäßig, ohne Empfindung und innere Nöthigung.

Caravaggio versuchte nun in Rom selbständig zu werden, fand aber nicht sogleich den rechten Weg, indem er sich mit einem unbedeutenden Maler Namens Prosperino delle Grottesche einliefs, der zwar fein naturwüchsiges Talent erkannt und aufgemuntert zu haben scheint, der ihn aber offenbar auch auszunützen suchte, indem er ihn bewog, gemeinsame Sache mit ihm zu machen und einen Bilderladen zu eröffnen. Dafs dabei Caravaggio's Streben nicht in die Tiefe sondern mehr mit der Faust in die Breite ging, läfst sich wohl denken. Indefs trat er bald, da der Handel nicht prosperirte, von dem Geschäfte zurück und folgte von da an nur noch seinem eigenen Sterne. Er wandte sich zur Natur als seiner letzten und einzigen Lehrmeisterin. Die Originalität der nun entstehenden Werke erkannte zuerst ein Franzose und kaufte dieselben auf, um sie wieder zu verkaufen. Dieser Erfolg ermuthigte des Künstlers Bestreben und hatte zur Folge, dafs auch andere Bilderliebhaber auf ihn aufmerksam wurden. Er gewann einen Mäcen in Rom in der Person des einflußreichen Cardinals del Monte, der ihn sogar in sein Haus aufnahm, und damit war sein Glück gemacht.

Jetzt entfaltete sich sein eigenthümliches Talent rasch. Er nahm ausgesprochen Stellung nicht allein gegen die Richtung der römischen Schule, sondern auch gegen die der Caracci. Caravaggio's Sinn für die Natürlichkeit und Wahrheit der Erscheinungen liefs ihn nicht allein hinsichtlich der Technik in Gegensatz zu jenen manieristisch verflachten und eklektischen Schulen treten, sondern hauptsächlich auch in der Wahl seiner Stoffe. Er liefs die ausgetretenen Geleise bei Seite, wandte seine Blicke zum profanen Leben und wählte aus dem bewegten Thun und Treiben des Volkes die ihm homogensten Motive. Dabei war es seiner, wie der Natur der Italiener überhaupt, gemäfs, dafs er den affektvollen Scenen, ja den bösen Leidenschaften eher Ausdruck verlieh, als dem gemüthvoll Zuständlichen oder Scurrilen, wie die Niederländer, was jedoch die Darstellung poetisch empfundener Einzelfiguren, namentlich muscirender, nicht ausschlofs. So wurde er der erste ausgesprochene Sittenmaler der Italiener. Und auch hierin unterschied er sich von jenen, dafs er seine von dramatischem Pathos tief erregten Vorgänge in lebensgrofsen Figuren schuf, was ganz dem Charakter seiner Landsleute entsprach, die bei all ihrem lauten und lebhaften Wesen auch in untergeordneten Lebensbethätigungen, selbst in ihren Spielen, sich stilvoll geben, mit einem gewissen tragischen Ernste sich gebahren, während die Tänze und Trinkgelage der Teniers'schen oder Ostade'schen Bauern ins Lebensgrofse überfetzt, einen unangenehm überflüssigen oder aufdringlichen Eindruck machen würden.

Caravaggio verfiel indefs nicht in einen wahllosen Naturalismus, wie etwa in unseren Tagen ein Courbet, er blieb immerhin Italiener, der ein gewisses angeborenes Stilgefühl, selbst wenn er es wollte, nie ganz abstreifen wird; ebensowenig waren ihm politische oder sociale, etwa demokratische Tendenzen, wie man schon behauptete, eigen, sondern er hatte nur rein künstlerische Ziele im Auge. Doch war er von einer gewissen Sklaverei gegenüber der Natur, von einer, man möchte sagen, Apotheose des Modells nicht ganz frei, ein Vorwurf, den ihm mit mehr Recht seine Zeitgenossen machten, als wir es heutzutage dürfen. Allein es geht ein grofser Zug durch seine Schöpfungen, ein starker, häufig eruptiver Wille, ein

bewundernswerthes Können und eine durchaus originelle, im Ganzen trotz ihrer Herbheit und Schärfe auf gefunder Basis stehende Kuntrichtung, und davon wurden eben auch seine Zeitgenossen, wengleich theilweise widerwillig, eingenommen. Ihm hat er die ungemaine Wirkung zu danken, die er ausübte und noch immer ausübt.

Leider fehlte ihm aber die Bildung der Jugend und die daraus entspringende Mäßigung und Selbsterziehung; so trennte er sich durch die Unverträglichkeit seines Charakters und die wilden Ausbrüche seines Temperaments immer wieder von den höheren Gesellschaftskreisen, wenn sie ihn, seines Talentes halber, zu sich heranzuziehen suchten, und dies ist wohl mit ein Grund, wesshalb ihm Darstellungen aus jenen Sphären fremd blieben. Freilich erkennen wir später durch Salvator Rosa, der sich einer klassischen Bildung erfreute und mit den höchsten Ständen rege verkehrte, trotzdem aber lieber Soldaten und Räuber glorificirte, daß es auch bei dem Haupte der Naturalisten nicht wohl Mangel an Kenntniß jener aristokratischen Kreise war, die ihn abhielt, sie zu schildern, sondern daß es seinem künstlerischen Wesen widerstrebte. In ihnen tritt die Wahrheit der Natur, treten die echt menschlichen Leidenschaften, ihre dramatisch lebendige und mannigfaltige Aeußerung hinter ein gehaltenes, anerzogenes Wesen zurück. Da aber Caravaggio nach dem Ausdruck eben dieser Seelenäußerungen strebte, so mußten ihn die niederen Sphären der Gesellschaft, die ihm all' das ungeschminkt enthüllten, was er suchte, schon künstlerisch mehr anziehen. Dies schadete übrigens seinem Erfolge bei den Großen nicht, denn nicht allein das Volk, aus dessen Leben er seine Typen herausgriff, sondern auch jene wurden eingenommen von der packenden Gewalt seiner Schilderungen, und es fehlte ihm an Aufträgen nicht mehr. Und nicht allein das Publicum, sondern auch die Künstler wandten ihm ihre Aufmerksamkeit zu, namentlich die Caracci und ihre Schüler konnten nicht umhin, das Wahre und Charaktervolle seiner Kunstweise anzuerkennen, und von Letzteren gaben sich Manche, darunter sogar Talente wie Guido Reni und Guercino, einem nacheifernden Studium seiner Werke hin. Bei Guido namentlich ist eine Periode ganz deutlich zu erkennen, wo er in der Schärfe des Naturstudiums und in Licht- und Schattenbehandlung mit Caravaggio wetteifert, wogegen es von dem sarkastischen Annibale Caracci nur halbe Anerkennung war, wenn er beim Anblick der täuschenden Fleischfarbe, wie sie Caravaggio seinen Gestalten zu verleihen pflegte, ausrief: »Er scheint Fleisch zu zerreiben, um sich Farbe zum Fleischmalen zu bereiten«. Und wie Annibale ihn halb mit Anspielung auf seine Werke, halb auf sein persönliches Wesen, beurtheilte, zeigt die boshafte Satire, die er auf ihn malte und die (jetzt unter Nr. 43 in der Sala de' Caracci im Museo nazionale zu Neapel) ihn als zottigen Wilden darstellt, wie er, mit drei Affen auf dem Rücken und im Schooß, einen Papegei füttert, der einem Zwerge auf der Schulter sitzt. Wenn man derartige Scheelblicke auf sein berechtigtes Streben, das, wie jede durchgreifende Neuerung, seine Absichten und Ziele zuweilen einseitig scharf betont, wenn man solche Abgunst, wie sie auch von anderer Seite mit Worten und Thaten nicht ausblieb, bedenkt, so ist nicht zu verwundern, wie Caravaggio's heftiges Naturell immer gereizter wurde und häufig in der Aufwallung des Moments zu den Waffen griff, um sich Genugthuung zu verschaffen, und auch zu Angriffen seinerseits überging, die nicht selten blutig endigten.

Es darf allerdings nicht verschwiegen werden, daß es gleichzeitige Berichte gibt, die ihn als die alleinige Ursache solcher Reibereien bezeichnen, da er voll Streitsucht und Uebermuth gewesen und seine Gegner stets herausgefordert habe. Ja, es wird erzählt, er habe aus Eifersucht darüber, daß Guido Reni sich seiner Manier zugewandt, in der Meinung, er wolle ihn darin ausstechen, jenen zum Zweikampf herausgefordert und fogar so friedliebende Naturen, wie Guercino, angefallen und aus Rom vertrieben. Auch soll er einen Schüler seines früheren Lehrers, des Cavaliere d'Arpino, während eines Streites mit diesem, den er glühend hafste, niedergestossen haben, da sich jener ins Mittel legte. Es ist indess wahrscheinlich, daß diese Nachrichten entweder böswillig erfunden, oder wenigstens sehr parteiisch gefärbt sind. Dagegen ist es Thatfache, daß er einen Genossen seiner Zerstreungen, Namens Ranuccio Tommasini, beim Ballspiel erstach. Dabei hat ihn aber keinesweges Künstlerneid geleitet, denn jener war nicht Maler; nur aus kleinen Ursachen des Spiels begann der Streit und endete so traurig durch Jähzorn. Dies geschah bald, nachdem er in Rom zu Ansehen gelangt war, und stürzte so gleich im Beginn seiner Laufbahn eine stetige Fortentwicklung. Denn er mußte nun aus Rom flüchten und wäre wohl den ihn verfolgenden Häfchern kaum entronnen, hätte ihn nicht ein hoher Gönner, der Duca Marzio Colonna, in Schutz genommen und in dem kleinen Zagarolo bei Palestrina geborgen.

Mit Aufträgen für ihn beschäftigt, verweilte Caravaggio eine Zeit lang hier, doch ward es ihm bald zu enge und er zog weiter nach Neapel. Dies war für ihn der rechte Boden, der, beständig in vulkanischer Gährung, auch leidenschaftlich gährende Menschen erzeugte. Da fand er besonders empfängliche Gemüther für seine Richtung, und zumal die Kirchen waren darauf aus, die für ihr Publicum wirkfamen Bilder von ihm zu erhalten.

Mitten aus der größten Thätigkeit daselbst trieb es ihn aber wiederum weiter, man sagt eines neuen Todtschlags wegen, was jedoch nicht erwiesen. Wahrscheinlicher ist, daß ihn der Ehrgeiz veranlafste nach Malta zu den Johannitern zu ziehen, um ihr Kreuz zu erwerben. Dort gelang es ihm denn auch, sich die Gunst des Großmeisters Alof de Vignacourt zu erwerben, den er mehrmals portrairte und der ihm dafür, wie für seine sonstige Thätigkeit im Dienste des Ordens, das Ritterkreuz verlieh. Doch steigerte dies seine Ehrfucht nur noch mehr und er gerieth bald darauf in Streit mit einem hochstehenden Maltefer, den er verwundete. Das brachte ihn bei dem Großmeister in Ungnade und er ward in's Gefängniß geworfen. Wie er daraus zu entkommen und über's Meer zu flüchten verstanden, ist nicht aufgeklärt, allein wir finden ihn bald darauf in Sicilien, wo er, beständig sich bedroht fühlend, ruhelos umherschweifte und an vielen Orten Spuren seiner Thätigkeit hinterließ, die noch heute vorhanden sind, so in der Kirche Sta. Lucia bei Syrakus »das Begräbniß der hl. Lucia«, zu Messina in der Kirche S. Andrea Avelino der dorngekrönte »Christus vor Pilatus«, in S. Giovanni decollato die »Enthauptung Johannes des Täufers« (trefflichste Darstellung dieses Gegenstandes), in der Kirche der Crociferi die »Auferweckung des Lazarus« auf dem Hochaltar. Zuletzt hielt er sich in Palermo auf und malte auch hier mehrere Kirchenbilder, u. a. eine Darstellung im Tempel für das Oratorium der Congregation S. Lorenzo.

Seine Gedanken und Wünsche waren unterdefs stets rückwärts nach dem unverrückbaren Brennpunkte jeglichen Künstlerehrgeizes, nach Rom, gerichtet gewesen. Dort aber schwebte noch der Blutbann über seinem Namen, und er durfte

es nicht wagen, ohne einen ausdrücklichen Gnadenact des Papstes zurückzukehren. Deshalb wandte er sich an den Cardinal Gonzaga und bat um Vermittelung. Ungeduldig setzte er mittlerweile, es war im Jahre 1609, nach Neapel hinüber, um günstigen Bescheid abzuwarten. Derselbe blieb nicht aus. Allein noch ehe er ihn nützen konnte, sollte ihn schon sein Schickfal ereilen. Es war wie bittere Ironie desselben, daß Caravaggio in einer Schlägerei, die aber diesmal durch Andere ohne seine Schuld vom Zaun gebrochen wurde, eine so heftige Wunde am Kopf davontrug, daß sie später mit Veranlassung zu seinem Tode wurde. Da er hinter diesem Ueberfall einen Racheact der Maltefer argwöhnte, suchte er sich schleunigst ihrer Fahndung zu entziehen. Und zwar nahm er vermittelst eines Bootes seinen Cours der Küste entlang nach Rom. Doch das Unglück bleibt auf seiner Ferse und trifft ihn mit immer härteren Schlägen. Er wird unterwegs von



Falsche Spieler. Dresdener Galerie.

einer Strandwache in Verwechslung mit einem Anderen angehalten und einige Tage bis zur Recognition eingesperrt. Wieder freigegeben, eilte er zum Ufer zurück, um weiter zu rudern. Da zeigt sich's, daß er Buben in die Hände gefallen; sie haben sich mit dem Boot und all seinem Eigenthum davongemacht. Das gibt ihm, dem schon vorher Geschwächten und Abgehetzten, den Rest. Er schleppt sich, an Leib und Leben gebrochen, nach dem benachbarten Porto Ercole und verfällt in eine tödtliche Krankheit, deren Opfer er nach kurzer Zeit wird. Trauriges Ende, nicht in den Armen eines Freundes, einer Frau, eines Kindes zu sterben, sondern — ohne Trost und Versöhnung — ein Fremdling unter Fremden! Düster, wie er das Leben ansah und in seinen Schöpfungen wiedergab, war auch die Entwicklung seines eigenen Daseins und sein Ende. Obgleich erst vierzig Jahre alt, kann man nicht sagen, daß er zu früh gestorben — er hat seine Mission erfüllt.

Es erschien nicht etwa nur anecdotisch interessant, sondern geradezu notwendig, den Lebensspuren Caravaggio's so einzeln nachzugehen, denn selten wohl werden die Erlebnisse und das persönliche Wesen eines Künstlers so sehr mit dem Charakter seiner Werke sich decken, wie bei ihm. Niedrig geboren und ohne Schule hat er sich gleichwohl als Autodidact durch das Studium trefflicher Vorbilder sowie der Natur zu bilden verstanden. Anfangs ohne Erfolg, weifs er sich aber doch bald zu einer selbständigen und neuen Richtung



Die Lautenspielerin. Galerie Liechtenstein in Wien.

durchzuringen und nach allen Seiten bei Vornehm und Niedrig, bei Laien und Künstlern Anerkennung zu verschaffen. Diese Zeit des ersten Anklangs, wo er eine sichere Existenz gründen kann, spiegelt sich in den Werken seiner ersten Manier ab. Sie sind von hellem warmen Gesamttone, gemässigt in der Conception und Ausführung, mit Glück sich an die Venezianer anlehnend.

So schuf er für den Cardinal del Monte jene weltbekannte Composition der drei Kartenspieler, wovon der Eine, »der Sohn wohlhabender Eltern«, mit gewin-

nenden Zügen voll Vertrauen und Unerfahrenheit, von zwei Falschspielern ausgezogen wird, ein Typus der ewigen Gegensätze von Gut und Böse, Licht und Schatten, Hammer und Ambos, wie man ihn sich nicht charakteristischer und eindringlicher dargestellt denken kann; — die erste Redaction im Palazzo Sciarra zu Rom, ein harmonisches Bild, das jedem Geschmacke Genüge thut, die zweite (aus späterer Zeit), hier in Abbildung gegeben, in der Galerie zu Dresden, wo die Figur des Betrogenen weniger Interesse erweckt, da sie von demselben gemeinen Stoffe, nur ungeriebener wie die beiden Andern zu sein scheint, wogegen diese einen unverwischlichen Eindruck machen. Namentlich der hinter dem Opfer Sitzende, sein scheinbarer Berather, der, seine wilden Züge halb im Mantel versteckend, mit den Fingern anders und zu einem Andern spricht, als mit der Zunge, ist von geistvoll scharfer Auffassung, und man muß unwillkürlich an das böse Princip in Person, an Mephisto, denken. (S. Seite 8.) Es ist begreiflich, wie eine so treffliche Gabe den Sinn der in der Oede des Manierismus Verlehzenden gleich dem unerwarteten Quell einer Oase erfrischen mußte. Schon früher und zuerst hatte er übrigens die Aufmerksamkeit auf sich gelenkt durch ein Bild, das ebenfalls noch in Rom sich befindet: »die Zigeunerin, einem Jüngling wahr sagend« im Palaß der Conservatoren auf dem Capitol. Eine lebenswürdigere Species von Gaunerthum und schlaüer Berechnung auf die Thorheit der Jugend als die Spieler steht das ausdrucksvolle Weib mit verschmizt begehrliehen Blicken halb vorgebeugt da und weist dem hübschen, ernst aufhorchenden Signorino in die Hand. Begehrt sie nur sein Geld, oder spricht sie ihm von Untreue der Geliebten, während sie ihn für sich selbst gewinnen möchte?

Von einem dritten Werke, das er wie das erste der oben beschriebenen für del Monte schuf, ist uns leider nur noch die Beschreibung seines Biographen Baglione aufbehalten. Es zeigte musizirende junge Leute um einen Tisch versammelt, worauf ein Blumenstrauß in einer Wasserkaraffe stand, auf deren Glas sich die ganze Umgebung, namentlich ein schimmerndes Fenster, deutlich abspiegelte und wobei selbst der Thau auf den Blumen »mit auserlesenem Fleiße« wiedergegeben war. Man sieht, es muß eine Jugendarbeit gewesen sein, bei der es ihm noch auf möglichst treue und täuschende Naturnachahmung ankam, die aber, ohne geistige Verarbeitung erfaßt, auch nur äußerlich wirken konnte, obgleich der junge Meister selbst es damals für seine beste Leistung erklärt hat.

Freier und geistiger bewegte er sich auf einem Gemälde ebenfalls aus jener Epoche, das unter dem Namen »Die Lautenspielerin« eine Zierde der Galerie des Fürsten Liechtenstein zu Wien bildet. (S. Seite 9.) — ein liebliches blondes Mädchen vor einem Tische sitzend, auf welchem Noten, eine Flöte und eine Geige liegen; sie hebt die Laute gegen das rechte Ohr empor, sei's um sie zu stimmen, oder ihrer Improvisation zu lauschen, reizend im Motiv und prächtig in der Ausführung.

Fein empfunden und geistreich in der Erfindung, was sonst eben nicht Caravaggio's stärkste Seite, ist dann eine »Ruhe der h. Familie auf der Flucht nach Aegypten«, Nr. 32 des ersten Arms der großen Galerie in Palazzo Doria zu Rom, neuerdings unnöthigerweise seinem Schüler Saraceni zugeschrieben. Während Joseph ein Notenblatt hält, spielt der Schutzengel die Violine, worüber Mutter und Kind sanft eingeschlummert sind — eine lebenswürdige Idylle von lichtklarer Farbe.

Gleichfalls als Werke feiner ersten Richtung werden noch gelten dürfen: sein schönes Selbstportrait in den Uffizien zu Florenz und ein feiner Gefang mit der Guitarre begleitender Knabe, früher in der Sammlung Giustiniani, jetzt in der Ermitage zu St. Petersburg, von welchem Waagen sagt: »Dieses ist in jedem Betracht eines der gelungensten mir von diesem Meister bekannten Bilder. Der offenbar nach einem hübschen Modell genommene Kopf ist höchst lebendig, die schönen Hände trefflich gezeichnet, die Färbung von seltener Wärme und Klarheit, die Modellirung aller Theile, z. B. der Instrumente (es liegt auf der Brüstung neben dem Knaben noch eine Violine) höchst meisterlich und so durchaus in der Behandlung mit denen auf einem feiner berühmtesten Bilder, der sogen. »irdischen Liebe« im Museum zu Berlin, übereinstimmend, daß beide nothwendig ungefähr in derselben Zeit gemalt sein müssen.« Das zum Vergleich beigezogene Gemälde, obgleich es in seiner prägnanten Schärfe und allegorifirenden Art einem reiferen Alter des Meisters entstammen dürfte, sei hier gleich eingereiht. Im neuen Berliner Kataloge »Amor als Herrscher« genannt, zeigt es diesen Allbezwiner, wie er sich mit Geierflügeln eben von seinem Lager erhebt, und Pfeil und Bogen in der Rechten, die Abzeichen von Krieg und Frieden, Kunst und Wissenschaft übermüthig mit Füßen tritt. Es sind dies Harnisch, Lorbeerzweig, Geige, Laute, ein Notenbuch, ein Zirkel und ein Winkelmaß. Hinter sich läßt er Krone, Scepter und einen Himmelsglobus. Es ist ein meisterhafter Wurf dieses Bild voll schlagender Kraft, aber auch voll höhnischer Satire. Als Gegenstück dazu, obwohl in den Maßen etwas größer, darf man wohl den überwundenen Amor, im Besitz derselben Galerie, betrachten. Ein geharnischter Genius mit Adlerflügeln schleudert mit der Rechten einen Blitzstrahl auf den Liebesgott, der mit zerbrochenem Bogen und Pfeil am Boden liegt. Links davon Pluto, den Zweizack in der Rechten haltend. (S. Seite 13.)

Nach den Einen soll der Genius den Tod bedeuten, nach Andern, und wohl richtiger, die verkörperte geistige Kraft und Arbeit. Mit anderen Worten, es ist der Sieg der höheren Anlagen im Menschen über seine niedrigen Triebe. Auch diese Composition ist wie die vorige von erstaunlicher Wucht und packendem Ausdruck. Man hat sie früher »die himmlische Liebe« genannt — für Caravaggio ein zu sentimentaler Gedanke!

Nach Waagen gehören als früheste Bilder ferner hierher ein junger Mann im Profil und ein Lauten- und ein Flötenspieler mit einem singenden Knaben bei Lord Ashburton in London. Vielleicht auch, obgleich er es nicht ausdrücklich sagt, ein junger zur Laute singender Mann, da zu vermuthen steht, daß all' diese harmlos Fröhlichen, Männer oder Mädchen, Sänger, Musikanten oder Trinker, ja auch die Wahrfagerinnen, die Fälscher und Doppler, überhaupt alle seine sittenbildlichen Darstellungen in des Künstlers erste Periode fallen. Mit ihnen debutirte und schlug er durch, ihre Erfindung und erste Verkörperung stammt ohne Frage aus seiner römischen Zeit, und wenn wir aus Gründen der Technik mehrere in seine vorgerückteren Jahre verlegen müssen, so sind es nur Wiederholungen oder Varianten. Theils durch Aufträge, theils durch Ehrgeiz bestimmt, wandte er sich später kirchlichen Darstellungen zu, die ihn fortan, namentlich bei seinen Aufenthalten in Neapel, Malta und Sicilien beschäftigten.

Die erste größere Aufgabe der Art, die ihm gestellt ward und zwar schon zu einer Zeit, als die entscheidende Wandlung in seinem Stile vor sich gegangen,

als er auf dunklem Hintergrunde unheimliche Lichter mit düsteren Schatten, als er mit schärfster Beobachtung der menschlichen Natur eine rücksichtslose Wiedergabe auch ihrer Nachtseiten paarte — war die Ausschmückung der Capelle der Contarelli in S. Luigi de' Francesi zu Rom, die er durch Empfehlung des Cardinals del Monte oder nach Andern durch einen Virgilio Crescenzi erhielt. Das Thema waren drei Momente aus der Geschichte des Apostels Matthäus: seine Berufung zum Apostelamt und sein Martyrium, zu den Seiten des Altars, auf welchem er überlebensgroß dargestellt war, wie er mit Hülfe des Engels sein Evangelium schreibt. Diese letztere Darstellung erregte so sehr das Mißfallen der Priester der Kirche, daß sie dieselbe wieder von ihrem Platze entfernten und nur durch die kluge Vermittelung des Marchese Vinc. Giustiniani, welcher die Tafel selbst übernahm, vermocht wurden, eine neue bei Caravaggio zu bestellen. Heute bildet jene einen interessanten Bestandtheil der Berliner Galerie, aber man wird in der That wohl begreifen, weshalb dieser derbe Proletarier in seiner ungechlachten Größe, der so leidenschaftlich vertieft ist in seine Arbeit, daß er heftig die Beine dabei kreuzt und sich doch von dem blöden Engel die Hand führen läßt, an dem Orte, wo sich der Sinn zu den idealen Gebilden des Himmels aufschwingen soll, nicht ansprach. Auch die Marter des Heiligen ist derart mit Figuren vom wirklichen Richtplatz ausgestattet, daß man sich nicht wundert, wenn Stimmen sich damals und noch heut zu Tage dagegen erhoben, während andererseits »die Berufung des Apostels« dem Maler Gelegenheit gegeben hat, in den treffenden Figuren der Zöllner seine Studien der Volkscharaktere zu überzeugender Wirkung zu bringen. Durch ein seltsames Spiel des Zufalls ist die Decke dieser Capelle mit Propheten von der Hand des Cavaliere ausgestattet.

Gleiches Schicksal wie sein Evangelist Matthäus erfuhr eine h. Familie, jetzt in der Galerie Borghese, zuvor in St. Peter, von wo man sie wegen übertriebener Naturalistik entfernte, und die kolossale Darstellung des Todes Mariae im Louvre, früher in der Kirche della Scala in Trastevere. Dieses Bild hat merkwürdige Schicksale gehabt; es ging, durch die Mönche mißachtet und aus der Kirche verwiesen von Hand zu Hand, ward auf Anrathen von Rubens Besitzthum des Herzogs von Mantua, dann Karl's I. von England, später des kunstliebenden Banquiers Jabach zu Köln und endlich Ludwig's XIV. von Frankreich. Diesem Wandel von Gunst und Ungunst entsprechen die großen Vorzüge und die großen Fehler des Bildes. Man tadelt die an die Morgue gemahnende Wiedergabe des wie durch gewaltamen Tod entstellten aufgedunstenen Leibes der Maria, lobt dagegen den erschütternd wahren Ausdruck der Trauer in den umgebenden Personen. Auch die Madonna von Loreto in S. Agostino zu Rom ist in den beiden sie verehrenden Pilgern nicht frei von solchen rücksichtslos realistischen Zügen. Sie knien vor der Himmelskönigin mit schmutzigen Füßen und zerriffenen Gewandstücken, wie sie die Strapazen einer langen Wanderung mit sich bringen. Reich ferner an derben und zugleich packenden Zügen sind seine beiden Gemälde in der Affunkapelle zu Sta. Maria del popolo ebendort: »die Bekehrung Pauli« und »die Kreuzigung Petri«.

Ungetheiltes Lob aber gebührt seinem Meisterwerke, der früher in Sta. Maria Nuova, jetzt in der Galerie des Vatikan befindlichen Grablegung Christi (S. S. 17). Hier erscheint Alles von tragischem Ernst und hoher Würde getragen. Wie edel sind die Frauen, wie charaktervoll die Männer, namentlich auch die

nach einem tadellosen Modell genommene Christusleiche, und wie so ganz erfüllt sind die Ueberlebenden von einem ungeheuerlich ausbrechenden tiefen Schmerz! Wie erhaben vor Allen die in ihrem wort- und thränenlofen Jammer sich nieder-



Der besiegte Amor. Berliner Museum.

beugende Mutter des Herrn! Da ist nichts Routine und äußere Mache wie bei den Manieristen, nichts nach akademischen Regeln Componirtes wie bei den Eklektikern. Das ist die Natursprache eines urmächtigen angeborenen Talentes! Und wie verwandte Geister sich ansprechen, so hat der congeniale Rubens dies Werk

gezeichnet und copirt, wonach dann die Stiche von Suyderhoef und Soutman entstanden sind.

Caravaggio hat die tragische Wucht dieses Werkes wohl nie wieder erreicht, doch von ähnlich ergreifender Wirkung ist auch seine Grablegung im Museum zu Berlin (früher in der Sammlung Giustiniani) mit der tief empfundenen Maria Magdalena, welche die Hand ihres Heilandes küßt; sehr lebendig in dramatischer Auffassung »der junge Tobias seinen erblindeten Vater mit der Fischgalle heilend«, und nicht unedel die »thronende Madonna, welche durch die heiligen Petrus Martyr und Dominicus Rosenkränze unter das Volk austheilen läßt«, beide im Belvedere zu Wien. Bei letzterem Bilde erscheint namentlich der Stifter sehr lebendig individualisirt und technisch vorzüglich behandelt, und die Köpfe der Heiligen sind von würdigem Ausdruck. Dagegen weniger erfreulich, mehr Grauen als Mitleid erregend, scheint die Kreuzigung Petri in der Ermitage zu sein, an welcher Waagen indess treffliche Einzelheiten, namentlich die Verkürzung des sich emporkrümmenden Oberkörpers Petri, sowie die breite sichere Ausführung in einem warmen tiefen Tone rühmt. Er bemerkt dazu, daß man den großen Eindruck, welchen dieses Bild auf Rubens, als er es in Rom sah, gemacht, noch in der von diesem etwa dreißig Jahre später gemalten Vorstellung desselben Gegenstandes für die Petrikirche zu Köln erkennen könne. Minder des Lobes werth sowohl im Gefühl wie in der Farbe erschien demselben Gewährsmann ebendort die Dornenkrönung Christi, wogegen er zwei Gemälde der Sammlung in Burleighouse (England), »Petrus verleugnet den Herrn« und »die keusche Susanna« sehr hervorhebt. An diesem rühmt er besonders die ungewöhnliche Discretion, mit der der Gegenstand aufgefaßt sei.

England besitzt außerdem in seiner Nationalgalerie ein sehr charakteristisches Werk des Meisters: Christus mit den zwei Jüngern in Emmaus nebst dem Wirth in halblebensgroßen Figuren. Wiederum nicht die leiseste Bemühung, diesen in dem psychischen Uebergewicht einer höheren Natur wurzelnden Vorgang in's Ideale zu erheben, sondern Christus nur ein tüchtiger Mensch und die Jünger vulgäre Naturen, aber alle in ihrer Art voll markiger Kraft und überzeugender Unmittelbarkeit. Besonders hervorzuheben sind dabei die meisterhaft ausgeführten Nebendinge. Bellori (*Le vite de' Pittori etc.*, Roma 1728), erwähnt drei verschiedene Exemplare dieses Gegenstandes von Caravaggio. Das erste, fünf Figuren enthaltend, malte er zu Rom für den Marchese Patrizj, das zweite entstand im Auftrag des Cardinals Scipione Borgheze ebenfalls in Rom und das dritte in Zagarolo nach Caravaggio's Flucht aus Rom für jenen Herzog Marzio Colonna. Das Bild in London, das zweite von den dreien, befand sich früher in der Galerie Borgheze zu Rom und kam alsdann in den Besitz des Lord Vernon, der es der Nationalgalerie im Jahre 1839 schenkte.

Von seinen biblischen Compositionen sind als die bedeutendsten noch folgende hervorzuheben: »Judith mit dem Haupte des Holofernes« in der Sammlung des Kapitols, »Christus als Knabe im Tempel lehrend« und »der Zinsgrofchen«, beide in den Uffizien, »Petrus verleugnet Christus« im Palazzo Marcello Durazzo zu Genua, »die Bekehrung des Paulus«, vorzüglich in malerischer Behandlung, im Pal. Balbipiovera, und »die Auferweckung des Lazarus« im Pal. Brignole ebendort. Ferner »die Samariterin mit Christus am Brunnen« und »der h. Sebastian« in der Brera zu Mailand, eine dritte Grablegung im Museum zu Madrid, »Christus am Oelberge

den Petrus erweckend« (aus der Galerie Giuffiniani) in Berlin, »der Tod des h. Sebaftian«, »Maria knienden Pilgern das Christuskind zeigend«, »die Anbetung der Hirten« und »die Dornenkrönung« (ob alle ächt?) in der alten Pinakothek zu München. »Die beiden Dirnen mit einem jungen Manne Karten fpielend«, fowie die übrigen dem Caravaggio in der Dresdener Galerie zugefchriebenen Nummern (felbst die Wachtftube mit Soldaten beim Kartenspiel) find zweifelhaft und fämmtliche Bilder in den Sammlungen zu Stuttgart und zu Caffel ficher nicht von ihm, wie man fich denn überhaupt bei der Berühmtheit feines Namens zu jeder Zeit und bei der Begehrtheit feiner Werke fehr hüten muß, die vielen Malereien, die ihm überall zugefchrieben werden, für ächt zu halten. Es find meift mittelmäßige oder fchlechte Machwerke von Nachahmern, oder fogar manchmal nur beliebige italienifche Bilder des 17. Jahrhunderts, die kaum entfernt an ihn erinnern.

Unter feinen Portraits, Genrebildern, Allegorien u. f. w. find neben den schon erwähnten noch bemerkenswerth: das unter dem Namen der »Geometrie« bekannte ziemlich abgeriffene Mädchen, mit einem Zirkel fpielend, Galerie Spada zu Rom, »der Schild mit dem Medufenhaupt«, für den Kardinal del Monte gemalt, fpäter von ihm dem Großherzog Ferdinand von Toscana gefchenkt in den Uffizien, »der fchlafende Amor«, Galerie Pitti, »Zigeunerin, einem jungen Manne wahrfagend«, im Louvre, »Concert von neun Mufikern und Sängern«, ebenda, das oben kurz berührte »Bildniß des Großmeifters der Malthefer« in kriegerifcher Rüstung mit einem Pagen, der feinen Helm trägt, ebenfalls im Louvre, eine feiner vortrefflichften Leistungen in diefer Gattung der Malerei, von der Waagen fogar fagt, daß fie der beften mittleren Zeit des Rembrandt verwandt fei. Ferner ein zweites Selbstportrait im Mufeum zu Nantes, was ihn halb nackt zeigt, wie er eben daran geht zu malen; ebendort ein bekränzter Apollo, in der Sammlung des Herzogs von Bedford das »Bildniß eines fchreibenden Kardinals im Mönchsgewand«, bei Lord Tounton »das Bildniß einer älteren Dame, die einen Rosenkranz in den Händen hält«. In Ofterley Park (Middleffex) »der jugendliche Abel mit einer Flöte in der Hand«, in Wardour Caftle (Wiltfhire) »ein Schäfer mit Hund und Efel in einer Landfchaft«, in Ravensworth Caftle »zwei Darftellungen mit Spielern und Trinkern«, ferner ein »Achilles unter den Töchtern des Lykomedes« und »Alexander der Große von Ariftoteles unterrichtet«, in der Galerie Eftershazy (jetzt Reichsmufeum) zu Peft »Mann und Frau mit Flöte und Tamburin« und »ein drittes Selbstbildniß« mit der merkwürdigen Auffchrift:

»Da Caravaggio son pittor meschino
Che il mio ritratto per un par di polli
Qual lo vedete feci al Sansovino.«

In Berlin außer dem schon Genannten noch ein weibliches Bildniß, angeblich der römifchen Buhlerin Phyllis, und ein männliches Portrait, beide aus der Galerie Giuffiniani.

Um den angemessenen Raum und Zweck diefer Biographie nicht zu überfchreiten, fehen wir von weiterer Aufzählung der Werke des Meifters ab und verweisen auf den ausführlichen Artikel in »Meyer's Allgemeinem Künftler-Lexicon«, S. 613 ff., den wir unferer Erörterung zu Grunde gelegt und der auch ein Verzeichniß der nach feinen Werken gefertigten Stiche giebt.

Erwähnt fei nur noch, wie trotz feiner vielen Gegner und all' feiner perfönlichen Ausfchreitungen Caravaggio's Ruhm doch fo groß war, daß felbst Papft

Paul V. sich von dem Künstler portraituren liefs. Ob uns in dem Bilde, welches in der Galerie Borghese dafür ausgegeben wird, das Original aufbehalten, mag dahingestellt bleiben.

Caravaggio scheint sich auch gelegentlich im Radiren versucht zu haben, wenigstens sind zwei Blätter von ihm bekannt, eine Wahrsagerin mit einem jungen Manne, einem Alten und einem Knaben, der sich mit der Börse, die er jenem aus der Tasche gefingert, davon macht, und die »Verläugnung Petri« in drei Halbfiguren, nach der Bezeichnung im Jahre 1603 in Rom gefertigt. Interessant ist auf dem ersteren Blatte die Dedication an seinen Lehrer, Cavaliere d'Arpino, woraus ersichtlich, daß sich Caravaggio nicht schon so früh mit demselben überworfen haben kann, als gewöhnlich angenommen wird.

Caravaggio's zweite Manier, welche ihm überhaupt sein Charaktergepräge gibt, mit den hoch einfallenden Lichtern, die sich scharf gegen das undurchdringliche Dunkel der Umgebung abgrenzen, stimmt merkwürdig mit dem psychologischen Inhalt seiner beliebtesten Vorwürfe. Schwäche, Leichtsinns und Leidenschaft der menschlichen Natur, die sich, wie in seinem eigenen Leben, unheimlich grell auf düsterem Hintergrunde abheben, sind es, die er mehr als alle Andern zu ergründen versteht. Und dies hält er nicht allein bei dem Genre, das er eigens gebildet hat, fest, sondern er weiß dieser seiner besonderen Anlage auch bei den Arbeiten für die Kirchen Geltung zu verschaffen. »Die Verläugnung Petri« hat er mit besonderer Vorliebe mindestens ein halbes Dutzend Mal behandelt, und zuzugend sind ihm auch die Scenen aus der Passion, Dornenkrönung, Geißelung, Kreuztragung, und aus den Martyrien der Apostel.

Wie Caravaggio's Richtung von Anfang an laute Tadler und ebenso Lobpreiser gefunden, so noch heute. Mit Uebergang der ersteren wollen wir hier nur ein Paar Sätze seines geistvollsten neueren Apologeten anführen, da derselbe unverdienterweise selbst unter den Gebildeten wenig bekannt ist. M. Unger sagt über ihn:

»Wenn der Vorwurf, den die Idealisten dem Caravaggio seiner gemeinen Formen wegen machen, auch Grund hat, so ist hierbei wohl in Betracht zu ziehen, daß diese Eigenthümlichkeit eine Consequenz seiner Stilweise ist, und daß er seine biblischen Gestalten mit einem ergreifenden Pathos vorzuführen vermag, das als künstlerisch großartige Zusammenfassung edler Seelenregungen oft mit erschütternder Wahrheit in's Leben tritt, daß man seine Wahl der zufälligen individuellen Formen um so eher gut heifst, als das Ganze dadurch dem rein Menschlichen um so näher gebracht wird.« — »Jedem Meister muß das Recht seiner individuellen Naturanschauung zugestanden werden, und es kommt in der bildenden Kunst Alles darauf an, daß das Leben der Erscheinung nach der ihr innewohnenden Idee so erfaßt sei, daß sie im Kunstwerke zu einer größern Geltung gelange, als dies in der Wirklichkeit selbst der Fall. Welche Wirklichkeit bei einem auszuführenden Vorwurfe gewählt wird, ist um so gleichgültiger, als in jeder Wirklichkeit nur ihre Idee das Wesentliche, die Wirklichkeit nur eine Weise ihrer Manifestation ist, die, weil sie in der Natur, so auch in der Kunst ihre Daseinsberechtigung hat.« — »Das ächte Pathos ist ein Gipfelpunkt in der bildenden Kunst, der in großartiger Weise alle Lebensbedingungen der Erscheinung in sich schließt, insofern sie die seelischen Regungen einem gewissen Charakter gemäß betreffen. Die große Meisterschaft, welche Caravaggio

in diesem Theile der Kunst an den Tag legt, wird besonders in solchen Bildern von ihm anschaulich, in welchen er die Apostelgeschichte tractirt. Seine Gestalten sind hier von einem göttlichen Eifer durchdrungen, der sich selbst in einer ruhigeren Situation derselben zu erkennen giebt. Ein düsteres Helldunkel steigert die Feier seiner dramatischen Vorgänge, und da die so entstehenden Gegenätze zwischen



Grablegung Christi. Rom, Vatican.

Schatten und Licht eine speciellere Behandlung der Farbenverhältnisse nicht gestatten, so erwächst hieraus noch kein Grund, diesen Meister in Hinsicht des Colorits gering zu achten, da er auch hier voll Styl und Großheit ist.«

»Wie Caravaggio durch sein Pathos das zufällig Gemeine seiner Apostel, die der h. Schrift gemäß zumeist einem niederen Handwerksstande angehören,

geistig zu adeln weiß, so giebt er in der Art und Weise seines Impasto zu erkennen, daß ihm das geistige Leben der Farben keineswegs fremd sei, und daß dieser Theil der Kunst zu einer gleichen Höhe erhoben werden müsse, wenn das große Ganze in seiner physiognomischen Kraft nicht eine Beeinträchtigung erleiden soll. Sein geistvolles Tractament ermangelt daher auch nicht eines gewissen rhythmischen Schwunges, der stillvoll seiner ernstern Stimmung, die der würdige Vorwurf angeregt, entsprechend ist.«

»Am liebsten giebt sich Caravaggio einer düstern, feierlichen Stimmung hin, mit der er so oft die einzelnen Scenen der christlichen Passionsgeschichte behandelt. Seine lebensreifen und alten Gestalten der Apostel sagen ihm bei seinen malerischen Bestrebungen am meisten zu, weil bei den hier vorkommenden Formen mehr wie bei den jugendlichen in den einzelnen Zügen zugleich die urfächlichen Bedingungen derselben zu Tage treten, die er so gern in ihrer Tiefe ergründet, und weil sie ihm ein reicheres Feld für die malerische Behandlung bieten, die bei ihm wegen seiner vielseitigen Naturanschauung von großem Interesse ist.« —

Directe Schüler hat Caravaggio nicht erzogen, wenigstens haben wir keine Nachricht darüber, und ist es bei seinem persönlichen Wesen auch nicht wohl anzunehmen. Doch bildeten sich eine Menge Maler nach seinen Werken. Die bedeutendsten derselben sind unter den Italienern Ribera, von dem unten noch die Rede, Carlo Saraceni, Bartolommeo Manfredi, Lionello Spada, Mario Minniti, und in weiterem Sinne auch Strozzi, Salvator Rosa u. s. w., unter den Niederländern Gerard Honthorst und Rubens, unter den Franzosen Simon Vouet und dessen Schüler Valentin und von Spaniern in gewissem Sinne Velazquez und selbst Murillo.

Wenig oder gar nicht als solcher wird erwähnt der zu Oldenburg geborne Jan van Lys, genannt Pan (1570—1629). Und doch erkennt man aus einem seiner bedeutendsten Gemälde in der Galerie zu Cassel, daß er den hervorragendsten Einfluß von Caravaggio erfahren und unter seine geistreichsten Nachfolger zu zählen ist. Es ist das auch gestochene Bild einer Schenke mit trinkenden und scherzenden Soldaten und Dirnen, ungemein lebendig in der Auffassung, trefflich in der Gruppirung und bei ebenso tiefem als glänzendem Colorit tadellos in der Erhaltung.



Giuseppe Ribera, gen. Spagnoletto.

Geb. 1588 zu Xativa; gest. zu Neapel 1656.

Italienische Lokalschriftsteller, wie Signorelli, Galanti, Dominici liessen Ribera zu Gallipoli in der Provinz Lecce, der heutigen Terra d'Otranto, geboren werden, ohne zu bedenken, daß der Beiname lo Spagnoletto (der kleine Spanier) nicht wohl entstanden wäre, wenn er in Italien das Licht der Welt erblickt hätte. So wenig diese Angabe überhaupt Beachtung fand, so ist doch völlige Gewißheit über dieses Malers Heimath erst erlangt, seitdem Bermudez auf Grund eines Taufregisters nachgewiesen, daß er den 12. Januar 1588 zu Xativa (Játiva), dem heutigen San Felipe in Valencia geboren wurde. Er selbst hat seine Abkunft auf dem von ihm radirten Blatte, Silen mit den Satyrn (Bartsch Nr. 13), scharf genug präcisirt, indem er es bezeichnet: »Joseph a Ribera Hisp.^s Valenti.^s Setaben. f. Partinope. 1628« und zwei Jahre später ein Gemälde mit dem hl. Matthäus folgendermaßen signirte: Jusepe de Ribera espanol de la ciudad de Xativa, reyno de Valencia, Academico Romano anno 1630.

Ueber seine Jugend weiß man nur, daß ihn sein Vater ursprünglich den Wissenschaften bestimmte und zur Universität nach Valencia schickte, wo er es aber vorzog, die Malerei bei Francisco Ribalta zu erlernen. Wann er nach Italien ausgewandert, ist unbekannt. Veranlassung dazu soll die Uebersiedelung seines Vaters dorthin gewesen sein. Einige nehmen an, er habe sich zuerst in Neapel aufgehalten und hier im Jahre 1606 den Unterricht Caravaggio's genossen, Andre verlegen diesen Vorgang etwas früher nach Rom. Hierzu erzählt Palomino, Ribera sei, während er an der Akademie zu Rom studirt, so arm gewesen, daß er nur durch die übrig gelassenen Brocken der anderen Scholaren sein Da-

fein gefräftet und überhaupt das Glück ihn fo vergeffen habe, daß er nicht einmal Lumpen gehabt, feine Blöße zu bedecken. Da er dann zuletzt eingesehen, wie er neben den vielen Concurrenten in Rom nicht aufkommen werde, habe er die ewige Stadt verlassen und zwar ohne Rock, welchen er in einem Wirthshaufe verpfändet zurücklassen müffen. Nach einer andern Ueberlieferung foll sich dagegen ein vornehmer römischer Prälat für ihn interessirt, ihn unterstützt und sogar in fein Haus gezogen haben, wo dann aber den jungen freiheitliebenden Künstler die Fesseln der Abhängigkeit und Dankbarkeit der Art gedrückt, daß er schleunigst der Gastfreundschaft sich wieder entzogen. Sicher scheint indess nur im Allgemeinen die Nachricht, er habe sich zuerst durch Studien nach älteren Vorbildern in Rom und Parma, hier namentlich nach Correggio, und in Venedig weiter entwickelt und sei schließlich der feinem Naturell am meisten zusagenden Richtung des Caravaggio gefolgt. Letzteres bestätigen seine Werke; ob und wo er indess mit diesem persönlich in Berührung gekommen, bleibt ungewiß. Seine Eigenart spricht nicht für directe Schülerschaft. Er hat zwar die allgemeine Richtung mit ihm gemein, scharfe Beobachtung und rücksichtslose Wiedergabe der menschlichen Natur nach der leidenschaftlichen und dämonischen Seite hin, und in der Technik die dunklen Schatten neben den hell und scharf sich abhebenden Lichtern, dagegen doch wieder so viel Besonderes, ein so eigenthümliches Schen und Wiedergeben des Gesehenen, daß man ihn eher einen selbständigen Fortsetzer der Weise Caravaggio's, als seinen Schüler nennen kann. Das Gefühl eines Reactionsbedürfnisses gegenüber den abständig gewordenen Schulen von Rom und Florenz mit ihrem schematischen Idealismus, ihrer kalten Manier lag in der Luft, jener große Verkünder der Natur schlug den Ton an, und in des gleichgestimmten Spaniers Seele klang er wieder. Er nahm die Erbschaft auf und zwar an der dafür wie eigens geschaffenen Stätte, wo schon jener rasch Fuß gefaßt und Schule gegründet hatte, in Neapel, und ließ sich daselbst bleibend nieder.

Indess wollte es ihm hier anfangs nicht recht gelingen, sich geltend zu machen. Und doch waren gerade um diese Zeit die Seinigen einer Unterstützung am meisten bedürftig geworden, indem der Vater, der unter der spanischen Besatzungstruppe gedient hatte, gestorben war. Es waren schon ältere einheimische und zum Theil von auswärts zugewanderte nicht unbedeutende Kräfte vorhanden, die ihn anfangs übersehen ließen. Da glückte es ihm, in einem reichen Bilderhändler, Namens Cortese, einen Förderer seiner Bestrebungen und Käufer seiner Gemälde zu gewinnen, und nun war sein Stern im Aufgehen begriffen. Dabei wußte er die Liebe Leonora's, einer Tochter des Händlers, zu erwerben, heirathete sie und trat nun als gemachter Mann in die Gesellschaft Neapels ein. Aber wie Fortuna, wenn sie anfängt, ihren Glücksborn über einen Favoriten auszugießen, ihrer Gaben oft kein Ende kennt, so kam Ribera plötzlich in die besondere Gunst des spanischen Vicekönigs. Er stellte zufällig einmal eines seiner Bilder vor die Hausthüre zum Trocknen an die Sonne, und da es eines seiner charakteristischsten war, so erregte es bald in hohem Grade die Aufmerksamkeit der Vorübergehenden, so daß Alle stehen blieben. Man sah, staunte, besprach sich, machte zuletzt Lärm und es entstand ein förmlicher Auflauf. Dies war in der Nähe des viceköniglichen Palaftes und es war natürlich, daß man endlich auch dort neugierig wurde. Der Statthalter, Herzog von Offuna, ließ sich nach der Ursache der Erregung er-

kundigen und entbot schließlich den Künstler mit seinem Bilde zu sich. Dasselbe machte auch auf ihn einen solchen Eindruck, daß er es ihm abkaufte und Ribera zu seinem Hofmaler mit einem namhaften Gehalt ernannte.

Von da ab hatte er all' seine Rivalen aus dem Felde geschlagen. Denn er wußte sich der Art in der Gunst des hohen Herrn fest zu setzen, daß ihn derselbe gleichsam zum Intendanten der gesammten künstlerischen Unternehmungen zu Neapel einsetzte. Diese Machtstellung stachelte den schon an sich glühenden Ehrgeiz Ribera's bis zur Herrschsucht und, unterstützt durch sein überlegenes



Amor einen Satyr geißelnd. Nach einer Radirung.

Talent, machte er sich bald alle Maler Neapels botmäßig. Wenn man Angaben aus jener Zeit Glauben schenken darf, so schlossen sie unter seiner Führung oder wenigstens geheimen Zustimmung einen Bund, um sich alle fremde Concurrnz und sei es mit Gift und Dolch durch gedungene Mörder vom Leibe zu halten. Die Hauptverschwörer darunter sollen der Grieche Belifario Corenzio und der Neapolitaner Giambattista Caracciolo gewesen sein. Der Erstere hatte sich nach Tintoretto gebildet, aber dann auch, verfatil und schnellfertig wie er war, und wohl der Mode wegen in der Manier des Cavaliere d'Arpino sich bewegt. Doch so fruchtbar er sich auch zeigte, so wenig ist sein Talent ein durchschlagendes.

des gewesen, und seine Erzeugnisse haben keine bleibende Bedeutung. Die gleiche Stufe in der Geschichte der Kunst nimmt etwa Caracciolo ein, der zuerst dem Caravaggio während seines Aufenthaltes in Neapel sich anschloß und später nach Rom reifte, um sich mit einigem Glück, namentlich was seine Zeichnung anlangt, an den Fresken des Annibale Caracci im Palazzo Farnese weiter zu bilden. Wessen diese beiden Creaturen fähig waren, geht daraus hervor, daß z. B. Corenzio einen seiner Schüler, Namens Luigi Roderigo, dessen Geschicklichkeit ihm unbequem wurde, zu vergiften versuchte.

Vor ihnen mußten nicht allein andere einheimische Künstler, zumal solche, die ihnen überlegen waren, zittern, wie ein Santafede und ein Massimo Stanzioni, sondern nach der Reihe auch der Cavalier d'Arpino und die Caraccisten weichen, welche die Deputation der Cathedrale aus Rom berufen hatte, um die berühmte Kapelle des hl. Januarius mit Malereien zu schmücken. Nur der zähe und unerschrocknere Lanfranco hielt bis zuletzt aus, dem weichen Domenichino aber kostete die Nebenbuhlerschaft jener beiden das Leben. Freilich konnte es ihnen nicht angenehm sein, daß ihre Kuppelfresken in der Capella del tesoro heruntergeschlagen wurden und Domenichino sie mit neuen ersetzen mußte. Dieser starb bald darauf, wie man sagt, an Gift.

Das Nähere über dieses unheimliche Stück Kunst- und Kulturgeschichte lese man in den Biographien LXXV—LXXVII dieses Werkes, die Malerschulen von Bologna enthaltend, nach.

Man hat Ribera der Mitschuld an diesen Begehnissen geziehen und ihm namentlich nachgesagt, daß er es nicht müde geworden, den Domenichino herunterzusetzen und zu kränken. So soll er z. B. den Vicekönig bewogen haben, jenen zu zwingen, alle Gemälde, die er bei ihm bestellt, unter der Oberaufsicht Ribera's im Palaß zu vollenden, unter dem Vorwand, Domenichino könne nur alla prima oder in der Anlage etwas leisten, bei der Vollendung aber verschlechtere er seine Malereien.

Man wird indeß gut thun, nicht all' diesen Geschichten Glauben zu schenken und namentlich nicht allen Handlungen Ribera's schlechte Motive unterzuschieben. Mit Recht ist gegen obige Anschuldigung bemerkt worden, daß, wenn der Neapolitaner dem Bolognesen wirklich übel gesinnt und neidisch gewesen wäre, er im Gegentheil seine gut angefangenen Bilder ruhig schlecht vollenden lassen mußte, statt ihn im Interesse des Auftraggebers unter seine Aufsicht zu stellen.

Ueberhaupt ist es bei Abwägung der Talente beider nicht ersichtlich, weshalb Ribera — ganz abgesehen von der unerschütterten Gunst, in welcher er bei dem Vicekönig stand und blieb — sich vor den Leistungen Domenichino's gefürchtet haben sollte, denn die stärkere Eigenweise ist auf seiner Seite.

Die nämliche Ueberzeugung muß sich uns aufdrängen, wenn wir hören, was man Ribera gegenüber dem Massimo Stanzioni zur Last legt. Dieser Künstler, der sich, von der naturalistischen Schule ausgehend, zu idealer Verklärung derselben zu erheben gesucht, hatte für die Kapelle des hl. Bruno in S. Martino zu Neapel den Leichnam Christi, von den Seinigen beklagt, geschaffen. Die Mönche, welche das Bild sehr hoch hielten, wollten es später einmal reinigen. Da soll ihnen Ribera, wiederum aus Eifersucht, den malitiosen Rath gegeben haben, sie sollen es mit einem Putzwasser versuchen, das sehr scharf gewesen. Die Karthäuser seien in die Falle gegangen und hätten es ihm zur Reinigung

überlassen, worauf er es gänzlich verdorben. Nun ist zwar das Bild, welches noch heute an seiner Stelle hängt, allerdings angegriffen, doch scheint es viel wahrscheinlicher, daß eigenes Ungeschick der Mönche oder wenigstens nur ein beiläufiger, aber mißverständener Rath Ribera's dies Unheil angerichtet. Denn weshalb sollten die Mönche sich bei Lebzeiten und Anwesenheit Stanzioni's nicht an ihn selbst gewandt haben? So groß das nicht unberechtigte Lob ist, das z. B. Kugler dem Stanzioni mit den Worten zollt: »In den Malereien zu S. Martino zeigt sich eine großartige Schönheit und Ruhe, eine edle Einfachheit und Klarheit in den Linien, verbunden mit einer so schönen Farbe, wie es überhaupt in jener Zeit selten gefunden wird«, im Ganzen hat auch ihm gegenüber Ribera keine Ursache zu einem Neid, der derartige Niederträchtigkeiten begehren könnte.

Kurz, wir werden uns seinen Charakter zwar als ehrgeizig und leidenschaftlich, nicht aber als gemein denken dürfen. Jedenfalls ist es durchaus unerlaubt, wie es öfter geschehen, aus dem Inhalt einiger von ihm wiederholt behandelten Szenen, die eine unserem modernen Geschmack widerstrebende Darstellung geben, nun auch auf des Künstlers eigenes Innere zu schließen und dasselbe für grausam, blutdürstig und verworfen zu erklären. Es ist richtig, er hat Martyrien der verschiedensten Art mit erschütternder, ja nach dem heutigen Geschmack unbarmherziger Wahrheit gemalt, aber daß er selbst deshalb ein persönlicher Freund dieser Schindereien gewesen, ist noch lange nicht erwiesen. In jener kirchlich so erregten Periode, wo der inquisitorisch düstere und jesuitische Geist der spanischen Hierarchie auch in Italien die Oberhand hätte, waren derartige Mittel, um auf die Gemüther zu wirken, nicht allein von der Priesterschaft verlangt, sondern auch von der Gemeinde gläubig und mit Begeisterung, oder wenigstens Andacht aufgenommen. Somit war Ribera nur der berufene Interpret seines Zeitgeistes.

»Vermöge seines Stiles und seiner Intentionen — sagt M. Unger treffend — wollte und konnte Ribera von der Natur seiner schrecklichen Vorwürfe nichts abdingen. Daß auch diese Seite der Kunst eine Berechtigung zur Darstellung hat, steht außer Zweifel; denn es handelt sich hierbei nicht allein um die Vorführung eines neuen Verhältnisses der Erscheinung, wo es die künstlerische Begründung gewisser Lebensbedingungen gilt, sondern der Glaube, nach göttlichem Gesetz gehandelt zu haben, feiert hier einen um so größeren Triumph, je größer die Schmerzen sind, denen der Leidende ausgesetzt ist.«

»Daß Ribera durch die Kunst, mit welcher er seinen Vorwurf auffaßt und behandelt, mehr anzieht, als die Natur seines Gegenstandes abstößt, beweist, daß dieser letztere, wie treffend und charakteristisch er auch dargestellt, nur der Träger höherer Ideen sei, in deren Tiefe er sich mit dem ganzen Umfange seines künstlerischen Gefühles versenkt. Sein überaus reges Mitgefühl bei den Schmerzen des Leidenden, das sich hierbei zu erkennen giebt, verdient eine andere Beurtheilung, als sie in der Regel über ihn als Mensch ergeht. Denn es gewinnt fast den Anschein, als wollten seine Biographen ihm seine vermeinte Grausamkeit, die sie aus seinen Bildern unbewußt schließen, entgelten lassen.«

Und im Zusammenhang mit dieser schiefen Beurtheilung seiner Persönlichkeit hat sich wohl auch die Legende über das traurige Ende seines Lebens gebildet, die gleichsam als Strafe für seine Missethaten ausgeheckt wurde, als ob das

Schickſal nothwendig zuletzt ſchlecht mit einem Manne wie er verfahren müſſe. Da wird nämlich zuerſt ſein Glück geſchildert, die Gunſt der Großen, die ſich fort und fort mehrenden Beſtellungen und die daraus erfließenden Reichthümer; dazu die ſchöne und vortreffliche Frau und die beiden noch ſchöneren Töchter; daran anknüpfend aber alsdann die Kehrſeite. Durch den Auſtand Maſaniello's veranlaßt, kam Don Juan d'Auftria auf Befehl Philipp's IV. nach Neapel und



Die hl. Maria von Egypten. Dresdener Galerie.

Ribera bemühte ſich auch um ſeine Gunſt. Es währte nicht lange, ſo verkehrte der Prinz in der Familie des Malers und zwar ſo intim, daß er eines Tages mit Maria Roſa, der einen der beiden Töchter, verſchwunden war. Dieſe Kränkung ſeiner Familienehre aber, fährt die Sage fort, habe das ſtolze Herz des Vaters derart getroffen, daß er von Trübſinn umdüſtert der Ausübung ſeiner Kunſt entſagt, von Neapel in entlegene Oede ſich zurückgezogen habe, zuletzt verſchwunden und wahrſcheinlich freiwillig im Meer ertrunken ſei.

Das klingt schwermüthig und romantisch genug, allein es spricht dagegen die einfache, aber unwiderlegliche Thatfache, daß eines seiner schönsten und erfreulichsten Gemälde, die Anbetung der Hirten im Louvre, vom Jahre 1650 datirt ist und daß man auch noch aus dem Jahre 1651 zwei datirte Gemälde von ihm kennt, während jene Schickfalstragödie im Jahre 1647 oder längstens 48 gespielt haben foll.



Mater dolorosa. Caffeler Galerie.

Um auf den Boden der Geschichte zurückzukehren, so bleibt mancher Zug, namentlich für die hohe Anerkennung, die Ribera bei den Zeitgenossen fand, nachzutragen. Er stieg nicht allein beständig in der Gunst des erstgenannten Vicekönigs, sondern erwarb auch die seines Nachfolgers, des Grafen von Montcrey, ward Mitglied der Akademie S. Luca zu Rom im Jahre 1630, und erhielt 1644 die höchste ihm mögliche Auszeichnung von der Hand des Papstes, das Ritterkreuz des Christusordens. Aber auch über die Grenzen Italiens hinaus war sein Ruhm schon längst gedungen, und er erhielt von vielen Höfen Bestellungen, namentlich vom heimischen Spanien. Noch heute sind dort seine Werke verhältnißmäßig am

zahlreichsten zu treffen, besonders im Museum zu Madrid, das 58 Werke von ihm besitzt. (Siehe unten das Verzeichniß.)

Dabei lebte er auf großem Fuße und liefs viele seiner Aufträge durch die Hand der zahlreichen Schüler nach seinen Entwürfen ausführen, während er selbst nur wenige bestimmte Stunden des Tages arbeitete.

Doch nahm er es stets ernst mit seiner Kunst; und die virtuosenhafte Leichtfertigkeit eines *Fa presto*, seines Schülers, ist nicht von ihm ererbt. Fest und sicher ist das Gefüge seiner anatomisch vortrefflich geschulten Zeichnung, er ist darin beweglicher und mannigfaltiger, als sein Vorbild Caravaggio. Die Psychologie des edlen und unedlen Fanatismus findet bei ihm eine reiche Scala, die er mit seinen Gebilden auf und ab steigt. Da schildert er uns in seinen Martyrien nicht allein die kalte Bosheit des Henkers und die frenetische Wuth des Pöbels, sondern auch den glaubenstarken Todesmuth des Opfers, verkörpert uns in seinen beliebten Halbfigurenbildern den Cynismus eines Diogenes, den Scharfsinn eines Archimedes und die Eigenart anderer antiken Philosophen und läfst uns tief in das zerknirschte weltflüchtige und doch so siegreich mit der Sünde ringende Herz des hl. Hieronymus blicken, seines Lieblingsheiligen, dem seine Hand wohl mehr als einhundertmal Leben im Bilde verliehen. Auch die Gestalten der Apostel haben ihn wie Caravaggio mannigfach beschäftigt, und ebenso aus der Geschichte Christi, namentlich aus seinen Leiden, trat ihm Vieles nahe; von den christlichen Frauen aber die liebliche und zugleich erhabene Erscheinung der Mutter Gottes und die rührenden Gestalten der reinigen Sünderinnen, einer Magdalena, einer ägyptischen Maria u. s. w. Alle diese Gestaltungen weifs er uns mit Hülfe einer auf die feinsten Details des menschlichen Körpers eingehenden Technik und in der lebendigen Bewegung und Erregung, wie er sie liebt, höchst überzeugend vor die Sinne zu rücken. Was insbesondere die Structur der Haut anlangt, so ahmt er mit ganz eigenem Pinselstrich, doch in breitem Zug, ihre feinen Linien und Fältchen sehr glücklich nach, trifft überhaupt den Ton des Fleisches gewöhnlich in so frappanter Weise, dafs das bekannte Wort Annibale Caracci's über Caravaggio, dafs er wohl Fleisch zum Fleischmalen reibe, noch zutreffender auf Ribera anzuwenden wäre. Dazu kommt seine Beleuchtung, die er ähnlich seinem Vorbild nach dem Princip der starken Contrafte von Licht und Schatten ausbildet, wobei allerdings die letzteren stark nachgedunkelt und dadurch sehr schwer geworden sind. Seine Erfindungsgabe ist nicht sehr grofs, doch nüancirt er seine Lieblingsthemen auf's feinste.

Am geistreichsten ist er vielleicht in seinen Radirungen, deren Bartsch 18, die Neueren aber 26 Nummern kennen. Zu den berühmtesten darunter zählen B. Nr. 13 der trunkene Silen von Satyrn, einer Bacchantin und zwei Kindern umgeben, vom Jahre 1628, B. Nr. 14, das Porträt des Don Juan d'Austria zu Pferde, im Galopp nach rechts sprengend, Hintergrund die Stadt Neapel, vom Jahre 1648, was wiederum gegen jene Entführungsgeschichte spricht. Die beiden Darstellungen des hl. Hieronymus, wie er die Trompete des Weltgerichts bläst, Nr. 4 und 5 bei Bartsch, und die in der Abbildung wiedergegebene Nummer 12, der von Amor gezeißelte Satyr (siehe S. 21). Wie leicht und doch vollendet ist hier der Vortrag, wie humoristisch, ja schalkhaft der Ausdruck!

In der Malerei will man auch bei ihm zwei verschiedene Perioden unterscheiden, die erste frühe, da er Correggio und den Venezianern gefolgt sei, ge-

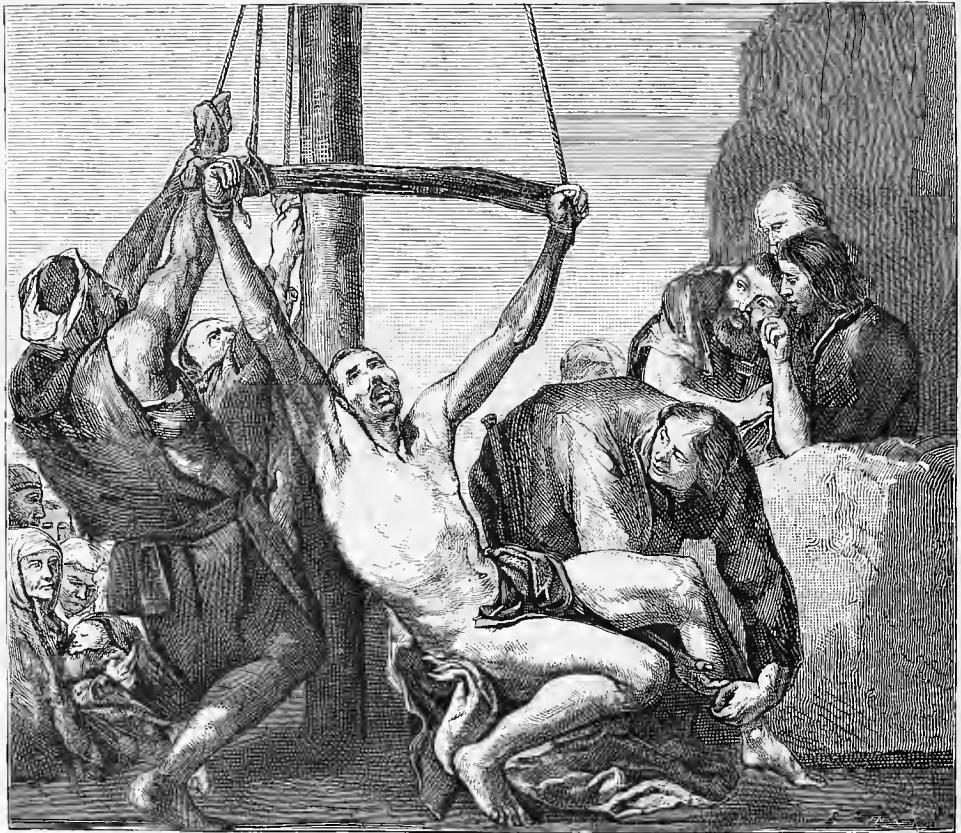
mäßiger in der Anschauung und Wahl feiner Gegenstände, reicher und weicher in der Farbe, durchsichtiger in den Schatten, und die zweite, da er feinen eignen Eingebungen folgend und seine besondere, oben angedeutete Technik ausbildend, auf leidenschaftliche dramatische Effekte hingearbeitet habe. Indes scheint es zweifelhaft, ob dies in bewußter Absicht und in scharfer Begrenzung der Zeiten bei ihm nachzuweisen ist. Ganz in der Weise Correggio's und der Caracci hat er nach Angabe von Scaramuccia (*Lettere pittoriche*, I, 24) die Capelle zu Sta. Maria Bianca im Auftrag des Herzogs Ranuccio mit Malereien geschmückt, doch weiß ich nicht, ob sie noch existiren. Ganz in derselben Art soll er alsdann anfangs in Neapel für die Kirche der Unheilbaren die hl. M. la Blanca ausgeführt haben, was, da das Bild sehr vortrefflich ausgefallen, seine Neider veranlaßt habe, ihm von dieser Richtung abzurathen. Doch stimmt dies nicht zu dem festen, zielbewußten Wesen Ribera's. Zu obigen werden ferner gerechnet das Abendmahl im Chor von S. Martino zu Neapel, in welchem Manche sich an Paolo Veronese erinnern sehen wollen, das jedoch vom Jahre 1651, eines seiner spätesten Bilder ist, der hl. Januarius unverfehrt aus dem brennenden Ofen hervorgehend, eine Darstellung, welche Lanzi fast tizianisch nennt, die aber auch aus späterer Zeit stammt, und endlich die Anbetung der Hirten im Louvre vom Jahre 1650. Letzteres Bild ist jedenfalls eines seiner schönsten, ausgezeichnet durch gemüthvolle, genreartige Ausführung der Hirten und ihrer Gaben, durch ungewöhnlich edle Auffassung der Maria und des Kindes, sowie durch die treffliche coloristische Behandlung des Ganzen. Ihm gleich stellt Waagen die Flucht nach Aegypten in Burleighhouse, England. Am meisten den Geschmack Aller wird vielleicht die hl. Maria von Aegypten an ihrem Grabe betend, in der Galerie zu Dresden, ansprechen (siehe S. 24). Von unvergleichlicher Lieblichkeit ist hier der wehmüthige und zugleich begeisterte Ausdruck des Köpfchens, und wer im Anblick dieses Werkes dem Meister Gefühllosigkeit nachsagen kann, der muß blind sein. Auch der wahre und tiefe Schmerz im Kopfe der Mater dolorosa (siehe S. 25) in der Galerie zu Cassel, ein Bild, das allerdings in etwas durch die ähnliche Darstellung Tizian's im Museum zu Madrid inspirirt sein mag, dürfte die Bewunderung Aller verdienen.

Berühmt und ausgezeichnet in ihrer Art sind sodann seine verschiedenen Darstellungen der Marter des hl. Bartholomäus. Mit der frühesten derselben hatte er sich seiner Zeit die Gunst des Herzogs von Offuna erworben und er fand, da die Composition offenbar so recht im Geschmacke seiner Zeitgenossen war, durch spätere Nachbildungen Gelegenheit, den Vorgang in den verschiedensten Stadien seiner Entwicklung zu verkörpern. Im schaudervollen Momente des eigentlichen Schindens sehen wir ihn auf dem Exemplare in Dresden. Weniger abstoßend für unser modernes Gefühl dagegen ist die vorausgehende Stufe, welche das hier in Abbildung gegebene Gemälde des Berliner Museums zeigt, wo wir noch den ergreifenden Ausdruck der aufs höchste angespannten körperlichen und geistigen Kräfte, sowie die Virtuosität in der Wiedergabe der erregten Körperbewegungen zu bewundern im Stande sind. Nach Angabe des Berliner Katalogs ist es jedoch wahrscheinlich nur eine mit Hülfe von Schülerhänden hergestellte Replik des unter Nr. 989 im Museo del Prado zu Madrid befindlichen Originals.

Beim Anblick solcher Martyrien, wie sie allerdings Ribera mit besonderer Energie geschaffen, wie sie aber vor und nach ihm zahlreich vorhanden und ein

nothwendiges Postulat der kirchlichen Zustände waren, dürfen wir nicht vergeffen, wie sie so ganz anders im Geiste jener Zeit wirkten als heutzutage. Sie waren die besten Mittel, den Glaubens- und Kampfes-eifer der katholischen Gemeinde zu wecken und zu stärken und gerade in dieser Hinsicht sind die Werke Ribera's prototypisch. Man hüte sich bei Beurtheilung von Kunstwerken vergangener Zeiten das subjective Gefühl von heute wirken zu lassen.

Zu seinen vorzüglichsten Werken werden außerdem noch gerechnet: Im Museum zu Madrid die Jakobsleiter, Isaak, welcher den Jakob segnet, ein hl.



Das Martyrium des hl. Bartholomäus. Berliner Galerie.

Rochus, eine Maria Magdalena, eine Pietà, ein Prometheus und der blinde Bildhauer; im Museum zu Valencia die Marter des hl. Sebastian, in der Augustinerkirche zu Salamanca die Conception. In S. Martino zu Neapel der vom Kreuze abgenommene Christus, von den Seinen beweint, das beste Bild Ribera's in Italien, von welchem Luca Giordano ausgefragt haben soll, daß dieses Meisterwerk allein im Stande wäre, den Ruhm des Meisters für alle Zeiten zu begründen. Ebendort im Nationalmuseum der allerdings etwas derb aufgefaßte Silen mit seinen übermüthigen Genossen. Zu Rom im Vatikan die Marter des hl. Laurentius, in der Galerie Borgheße der h. Stanislaus mit dem Jesuskinde auf dem Arm, worüber Jacob Burckhardt mit den Worten zu Gericht geht; »Der Heilige

ist ein einfacher junger Seminarist, dem man ein Kind auf den Arm gelegt hat und der nun ganz gutmüthig aufmerkt, wie es ihn am Kragen faßt.« Im Palaß Corfini die nicht sehr antik gehaltene Mythe von Venus und Adonis. In den Uffizien zu Florenz sein Selbstportrait und ein bemerkenswerthes Exemplar des hl. Hieronymus. Unter den Bildern in Dresden die Befreiung Petri, die Vision des hl. Franciscus, die Marter des hl. Laurentius und ein Diogenes, in welchem man das Bildniß des Malers erkennen will. Endlich in München der sterbende Seneca.

Ueber weitere Werke von ihm vergleiche man unten das Verzeichniß. Dasselbe erschöpft zwar noch lange nicht die Zahl derselben, doch darf man nicht Alles für echt halten, was ihm der Glaube der Besitzer allerorten, ja selbst in den öffentlichen Galerien zuschreibt. Denn er hat raffinirte Nachahmer gehabt, die seine Pinselführung täuschend copirten; der gefährlichste darunter ist Luca Giordano, genannt *fa presto*.

Unter seinen zahlreichen Schülern und Nachfolgern heben wir nur als den originellsten Salvator Rosa und als den handfertigsten eben jenen schon öfter erwähnten Luca Giordano hervor. Weniger bedeutend sind die Schlachtenmaler Aniello Falcone, obgleich von den ruhmredigen Neapolitanern das Orakel der Schlachten genannt, F. Fracanzani, Bart. Passante, Giov. Dò und Andere, welche sich hauptsächlich darin gefielen, ihren Meister sklavisch nachzuahmen. Von seiner Tochter Maria Blanca, die ebenfalls eine ganz leidliche Künstlerin gewesen sein soll, ist unseres Wissens nichts auf uns gekommen.

Ribera starb nach der glaubwürdigsten Ueberlieferung von Glücksgütern begünstet und in ungeschwächtem Ansehen im Jahre 1656 zu Neapel.

Verzeichniß der Hauptwerke Ribera's.

Spanien.

Madrid.

Museo del Prado.

- No. 955. Brustbild des Erlöfers als Salvator Mundi.
- No. 956. Der Apostel Petrus.
- No. 957. Der Apostel Paulus.
- No. 958. Der Apostel Andreas.
- No. 959. Der Apostel Andreas.
- No. 960. Der Evangelist Johannes.
- No. 961. Der Apostel Philippus.
- No. 962. Der Apostel Jacobus d. ä.
- No. 963. Der Apostel Bartholomäus.
- No. 964. Der Apostel Thomas.
- No. 965. Der Apostel Thomas.
- No. 966. Der Apostel Thomas. Wiederholung von No. 965.
- No. 967. Der Apostel Matthäus.
- No. 968. Der Apostel Simon.
- No. 969. Der Apostel Simon.
- No. 970. Der Apostel Judas Taddäus.

No. 971. Der Apostel Jacobus d. j.

No. 972. Der Apostel Matthäus.

Obige Apostel sind alle in halber Figur und mit Ausnahme der Wiederholungen Pendants zum Salvator No. 955.

No. 973. Der Apostel Andreas.

No. 974. Der Apostel Jacobus d. ä.

No. 975. Der Apostel Petrus.

No. 976. Der Apostel Andreas.

No. 977. Der Apostel Bartholomäus.

No. 978. Der Apostel Simon.

No. 979. Der hl. Joseph mit dem Jesuskinde, das ihm einen Korb mit Zimmermannswerkzeug darreicht.

No. 980. Die büßende Magdalena in der Wüste.

No. 981. Diefelbe.

No. 982. Die Leiter Jacob's.

No. 983. Jacob, den Segen des Isaak empfangend.

No. 984. Die Empfängniß Mariä.

- No. 985. St. Paul, erster Eremit.
 No. 986. Grablegung Christi.
 No. 987. Die Befreiung Petri aus dem Gefängnis.
 No. 988. Frauenschlacht. Im Hintergrunde Volk und Kriegersleute, welche von einem Walle aus den wüthenden Kampf betrachten.
 No. 989. Das Martyrium des hl. Bartholomäus.
 No. 990. Die heilige Dreieinigkeit.
 No. 991. Das Martyrium des hl. Bartholomäus.
 No. 992. St. Augustin, im Gebete vor einem Pult knieend.
 No. 993. St. Sebastian.
 No. 994. Der hl. Hieronymus im Gebete.
 No. 995. Der hl. Hieronymus in der Wüste mit einem Buche in der Hand.
 No. 996. Der hl. Hieronymus als Büßser.
 No. 997. Die hl. Maria von Aegypten.
 No. 998. Extase des hl. Franciscus von Assisi.
 No. 999. Johannes der Täufer in der Wüste.
 No. 1000. Der hl. Rochus.
 No. 1001. Derselbe.
 No. 1002. Der hl. Christophorus.
 No. 1003. Der Blinde von Gambazo, an einem Apollokopfe von Marmor oder Gips umhertastend, um daran die Verhältnisse und die Form zu studiren.
 No. 1004. Prometheus.
 No. 1005. Ixion.
 No. 1006. Ein hl. Eremit im Gebet.
 No. 1007. Eine büßende Einsiedlerin.
 No. 1008. Ein Philosoph mit einem Buche in der Hand.
 No. 1009. Ein Philosoph.
 No. 1010. Archimedes.
 No. 1011. Eine Frau, ungehörig als Sibylla angegeben. (Fragment eines Bildes, welches wahrscheinlich bei dem Brande 1734 verloren ging.)
 No. 1012. Ein Priester des Bacchus. (Fragment desselben Bildes, dem No. 1011 angehörte.)
- Akademie von S. Fernando.
 Maria Magdalena.
 Das Jesuskind dem hl. Antonius erscheinend.
 Der hl. Hieronymus.
 Der Kopf Johannis d. T. auf einer Schüssel.
- Capitelsaal oder Museum des Escorial.
 Die Geburt Christi.
 Die hl. Dreieinigkeit.

Der hl. Hieronymus.
 Jacob die Heerde Laban's hütend.

Sevilla.

Galerie des Herzogs von Montpensier im Palaß von St. Telmo.
 Der sterbende Cato.
 Cathedrale.
 Die Verläugnung Petri.

Salamanca.

Kirche St. Augustin.
 Die Conception (v. J. 1635). Hauptbild.

Valencia.

Museum.
 Martyrium des hl. Sebastian.
 Auch in der Cathedrale zu Granada befindet sich ein Altarwerk von ihm.

Italien.

Neapel.

S. Martino.
 Chor: Communion der Apostel (v. J. 1651).
 Eines seiner besten Bilder.
 Tesoro: Pietà (sehr schön).
 Schiff: Die zwölf Patriarchen und Propheten und die Halbfiguren des Moses und Elias (v. J. 1638).
 Dom S. Gennaro.
 Capella del Tesoro: Der hl. Januarius geht unverfehrt aus dem glühenden Ofen hervor.

S. Filippo Neri.

In der Sacristei: St. Andreas.

Museo Nazionale.

Sala del Correggio: No. 12. St. Sebastian, v. J. 1651. (»Spätestes mit Liebe gemaltes Bild«, Burekhardt.)
 No. 13. St. Hieronymus, die Posaune des jüngsten Gerichts vernehmend.
 No. 14. St. Hieronymus in Meditation.
 Sala del Raffaello: Der betrunkene Silen, umgeben von Satyrn und Faunen, v. J. 1626. (Roh.)

Privatbesitz.

Duca di Miranda: Kreuzabnahme; Sta. Maria egypt. Halbfigur.
 Onorato de' Medici: Apostel, Hbfg.
 Franc. Siciliani: Anachoret, Hbfg.
 Princ. di Casapenna: Halbfigur eines trinkenden »popolano«; Martyrium des hl. Bartholomäus.
 Princ. Gaetano Filangieri: Kopf von St. Johannes Baptista.

- Princ. di Castelleicala: Halbfigur des Hieronymus.
 Comm. Carafa di Noia: Halbfigur eines Apostels und eines Philosophen.
 Princ. di Fondi: Christus im Tempel mit den Schriftgelehrten disputierend; Madonna, Hbfg.; S. Frane. v. Aff., Hbfg.
 Duca di Bovino: Maria, das Kind an die Brust drückend.
 Duca di Marianella: Zwei Halbfiguren von Aposteln; Selbstportrait.

Rom.

- Academia di S. Luca.
 St. Hieronymus und der Rabbiner. (?)
 Galerie Borghese.
 St. Stanislaus Kostka mit dem Jesuskinde auf dem Arme.
 Galerie Corfini.
 St. Hieronymus.
 Venus, den Adonis beweinend.
 Vatican.
 Marter des hl. Laurentius.
 Sta. Maria maggiore.
 Capelle Sixtus' V.: Der hl. Hieronymus. (In Rom wird behauptet, daß das Original weg und eine täuschende Copie an seine Stelle gebracht sei.)

Genua.

- Palazzo Durazzo.
 Heraklit und Demokrit.

Florenz.

- Pitti.
 Marter des hl. Bartholomäus.
 St. Franciscus.
 Uffizien.
 Selbstportrait.
 St. Hieronymus.

Turin.

- Pinakothek.
 Der hl. Einsiedler Paulus.
 Homer als blinder Geiger (nach Burckhardt in Turin selbst B. Strozzi genannt).

Deutschland.

Augsburg.

- St. Sebastian.

Berlin.

- No. 403. Der hl. Hieronymus.
 No. 405 A. Hl. Familie (Wiederholung eines Altarbildes in der alten Kirche des Escorial, zweifelhaft).
 No. 405 B. Der hl. Sebastian.
 No. 416. Martyrium des hl. Bartholomäus.

Caffel.

- No. 263. Mater dolorosa, v. J. 1638.

Darmstadt.

- No. 637. Ein Greis mit weißem Bart, die rechte Hand auf die Brust gelegt und andächtig zum Himmel blickend. (?)

Dresden.

- No. 608. Die hl. Maria von Egypten kniet betend vor ihrem Grabe, v. J. 1641.
 No. 609. Die Befreiung Petri aus dem Gefängnis, v. J. 1642.
 No. 610. Ein Engel erscheint dem büßenden hl. Franciscus von Assisi.
 No. 611. Die Marter des hl. Bartholomäus.
 No. 612. Die Marter des hl. Laurentius.
 No. 613. Der hl. Einsiedler Paulus.
 No. 614. Der hl. Andreas.
 No. 615. Der hl. Einsiedler Paulus.
 No. 616. Der hl. Hieronymus.
 No. 617. Jakob hütet Laban's Schafe.
 No. 618. Diogenes mit der Laterne.
 No. 619. Ein Philosoph.
 No. 620. Brustbild eines schwarzgekleideten Mannes mit schwarzem Haar, weißem Schnurr- und Zwickelbart.

Frankfurt.

- No. 59. Sufanna und die beiden Alten.

München.

- Alte Pinakothek.
 No. 352. Der reuige Petrus.
 No. 354. Der sterbende Seneca.
 No. 355. Das Haupt Johannes d. T. wird von dem Scharfrichter gezeigt.
 Na. 356. Archimedes.
 No. 360. Der hl. Hieronymus.
 No. 363. Der Leichnam des hl. Andreas wird von dem Marterkreuz genommen. V. J. 1647.
 No. 365. Eine alte Frau mit einer Henne und einem Korb mit Eiern im Arm.
 No. 377. Sogen. Archimedes.
 No. 381. Ein alter Mann, einen Totenkopf betrachtend.
 No. 383. Der hl. Bartholomäus.
 No. 385. Manasse, König der Israeliten, betend.
 No. 386. Die Marter des hl. Bartholomäus.

Oesterreich.

Wien.

- Belvedere.
 Christus als Knabe im Tempel lehrend.
 Jesus das Kreuz tragend.
 Der reuige Petrus.

Sammlung des Grafen Harrach.

- Bildniß eines Mannes mit einer Vase. Sehr lebendig und markig.
Der hl. Joseph, den blühenden Stab in der Hand, v. J. 1643.

Galerie Liechtenstein.

- Diogenes, v. J. 1637.
Archimedes, Pendant zum vorigen.
Allegorie auf die Zeit.
Der hl. Hieronymus. (?)
Kreuzigung Petri,
Ein Philosoph, v. J. 1637.
Ein Philosoph, v. J. 1637.
Ein Philosoph, v. J. 1637,
Anaxagoras, v. J. 1636.

Frankreich.

Paris.

Louvre.

- Die Anbetung der Hirten.
Pietà.
St. Paul, der Eremit.

England.

London.

Nationalgalerie.

- No. 235. Pietà.
No. 244. Hirt mit einem Lamm.

Apsleyhoufe.

- Gemälde nach der unter dem Namen »il Stregozzo« bekanten Composition Raffael's, gestochen von Agostino Veneziano, v. J. 1641.

Grosvenorgalerie.

- Diogenes.

Vormals Thomas Baring.

- Die hl. Familie mit der Mutter Anna und einer weibl. Heiligen. Nach Waagen ausgezeichnet und der »Anbetung der Hirten« im Louvre vergleichbar.

Alton Tower.

- Archimedes.
Selbstportrait.

Burleighhoufe.

- Die Flucht nach Aegypten. (»Durch Feinheit des Gefühls und der Ausführung vor vielen gepriesenen Werken des Meisters ausgezeichnet«, Waagen.)

Rußland.

St. Petersburg.

Ermitage.

- No. 330. Der hl. Sebastian.
No. 331. Der hl. Sebastian.
No. 332. Der hl. Hieronymus, die Bibel lesend.
No. 333. Der hl. Hieronymus vernimmt den Schall der Pofaune des Weltgerichts. (»Eines der ausgezeichnetsten Exemplare, im Motiv mit der Radirung des Meisters übereinstimmend«, Waagen.)
No. 334. Der hl. Omphrius (?) im Gebet vertieft.

Dänemark.

Kopenhagen.

Schloß Christiansborg.

- Nebuchodonofor, die Macht des Herrn erkennend und segnend. Ein Gürtel von Blättern umgiebt seinen in der Wildniß abgemagerten Körper. Halbfigur.



LXXX.

SALVATOR ROSA.

Von

C. A. Regnet.

LXXXI.

LORENZO BERNINI.

Von

Robert Dohme.



Salvator Rosa.

Geb. 1615 in Arenella, gest. in Rom 1673.

Im Jahre 1615 ward einem armen Feldmesser und Baumeister Vito Antonio Rosa in dem zwei italienische Miglien von Neapel entfernten Flecken Renella, heute Arenella genannt, ein Sohn geboren, der den Namen Salvatore erhielt. Als seinen Geburtstag nennen die Einen den 22. Juli, die Andern, darunter Salvatore's persönlicher Freund Filippo Baldinucci, den 20. Juni deselben Jahres. Der Vater und ebenso der Mutter Bruder, ein mittelmäßiger Maler Namens Paolo Grecco, lebten in den ungünstigsten Verhältnissen, der junge Rosa sollte deshalb eine andere Bahn zum Glücke geführt werden als die der Kunst, und ward frühzeitig dem Dienste der Kirche geweiht. Der verhieß ihm sicheres Brod und Ansehen.

In frühesten Kindheit schon besaß Salvatore eine ungewöhnliche Fassungskraft, insbesondere für Gestalten und Töne, fand aber keinen Gefelmack an dem Hersagen endloser Gebete, zu dem ihn die bigotte Mutter anhielt. Später kam er ins Seminar der Väter della congregazione Somasca in Neapel.

Dort galt es Grammatik, Rhetorik und Logik zu studiren, und Salvator gab sich den Studien, welche ihm neue und erhabene Ideen erschlossen, mit der ganzen Glut seiner Seele hin. Nur der trockenen Logik widerstrebte sein poetisch angelegter Sinn. Das mag mit Anlafs dazu geworden sein, dafs er —

ob freiwillig oder unfreiwillig, ist ungewiß, — das Seminar noch vor Abschluß seiner Studien verließ, um im elterlichen Haufe, in das er als sechzehnjähriger Jüngling zurückgekehrt, der Musik zu leben.

In einer Zeit, in der die Staatsgewalt jede politische Regung mit Argusaugen überwachte und mit blutiger Strenge unterdrückte, ergab sich das leichtlebige Volk Neapels um so rückhaltloser der Poesie und Musik. Als sich Salvator Rosa daher bald als geschickter Meister im Lautenspiel und Serenadenfänger hervorthat, wurden die selbstgedichteten und -componirten Lieder des jungen Thunichtgut in der fangeskundigen Stadt bald allgemein verbreitet. Aber während Neapel seines Lobes voll war, härmten sich die Eltern daheim über den mißrathenen Sohn. Und es sollte noch schlimmer kommen.

Unter den zahlreichen Schülern Ribera's nahm Francesco Francanzano einen der ersten Plätze ein. Als dieser Salvator's schöne Schwester freite, begann ein entscheidender Abschnitt im Leben unseres Künstlers. Ziemlich gleichen Alters und Charakters verkehrten die beiden Schwäger viel mit einander. Unter Francanzano's Anleitung versuchte sich Salvator zuerst im Malen, indem er einige Arbeiten seines Schwagers copirte. Dieser erkannte bald die außerordentliche Begabung und half ihr mit seiner Erfahrung nach. Bald wanderte Salvator mit Mappe und Farbenkasten in der reizvollen Umgebung der Stadt umher und malte Landschafts- und Marinestudien. Kurze Zeit nachher wagte er sich, von des Schwagers Lob ermuntert, an Bilder, in denen er Landschaften, Marinen und andere freie Schöpfungen seiner Phantasie mit kleineren Figuren staffirte und fand auch bald, freilich nur um klägliche Preise, bei dem einen oder anderen Bilderhändler Absatz für seine Waare.

Die Kunstthätigkeit Italiens hatte sich damals in einigen großen Schulen concentrirt, und die jungen Künstler dadurch die Gewohnheit angenommen, das Land zu durchziehen um bald in Rom oder Mailand, in Venedig oder Florenz unter den größten Meistern thätig zu sein. Man nannte das seinen Giro, seinen «Umlauf» machen.

Auch Salvator Rosa machte den seinen. Aber der Weg, den er einschlug, führte ihn weder nach Rom, noch nach Florenz, Mailand oder Venedig; er führte ihn nicht in die Akademien berühmter Meister, wie man damals die Ateliers zu nennen pflegte, sondern fernab von den Wohnstätten der Menschen, hinaus in die Wildnisse der Abruzzen und der Capitanata, Apuliens, der Basilicata und Calabriens. Das schwermüthige Gepräge der Natur und die zerbröckelnden Trümmer einstiger Größe standen mit seiner Gemüthsstimmung und seiner Kenntniß des classischen Alterthums aus dem Seminar her in wirksamstem Einklang.

Ist es auch nicht möglich, des jungen Künstlers Reiseroute festzustellen, so geben doch seine zahlreichen Landschaftsbilder Anhaltspunkte genug, um jene Gegenden und Städte zu erkennen, welche er auf seiner Wanderung berührte. Da sind die wild zerklüfteten Felsen der caudinischen Engpässe nächst Montefarchio, in deren Verhauen das römische Heer 321 v. Chr. nach verzweifelten Versuchen sich durchzuschlagen, Freiheit und Leben durch Aufopferung der militärischen Ehre erkaufte. Da begegnen wir Trajans «goldenem Thor» in Benevent. Schwarze Gewitterwolken lagern über der Ebene am Volturmo, welche des

Karthagers furchtbares Heer schwerer schädigten, als es die Stürme in den Alpenpässen und die römischen Legionen hatten thun können. Weiterhin schauen wir die zackigen Zinnen des den Sporn am italienischen Stiefel bildenden, weit in die Adria hinaus springenden isolirten Kalkgebirges, das im Monte Calvo seine höchste Höhe erreicht; den romantischen Hafen von Bari, die von der brandenden See bespülten Klippen von San Vito, die dunklen Grotten von Palignano, die gewaltigen Maffen des Castels von Brindisi und das uralte, 1480 von den Türken zerstörte Otranto.

Sicher wissen wir, daß der Künstler in den Wildnissen der Abruzzen und Calabriens, in den wunderbaren alten Städten am Felfengefäde des Adriatischen Meeres am liebsten und längsten verweilte und sich mit den Briganten, die hier ihre Zufluchtsstätte hatten, auf einen guten Fuß zu stellen wußte.

Daß er sich von den eigenthümlichen Reizen seiner Lage, von dem wenn auch unfreiwilligen Verkehr mit diesen Abenteurern, die für die wilde Natur der Landschaft eine Staffage bildeten, wie sie charakteristischer nicht gedacht werden konnte, lebhaft angezogen fühlte, beweisen die zahlreichen Motive zu Gemälden und Zeichnungen, welche der Künstler jener Zeit entnahm. Eines der Blätter zeigt das Lager der Briganten in der Wildniß der Berge. In ihrer Mitte liegt ein junger Gefangener, das Haupt auf den Arm gestützt, auf einem Felsblock. Hinter ihm steht ein junges schönes Weib und scheint sich bei ihren Genossen für sein Leben zu verwenden. Sie ist das Weib oder die Geliebte des Bandenführers, der junge Gefangene aber Salvator Rofa.

Bald nach der Rückkehr nach Neapel verlor er seinen Vater durch den Tod. Damit fiel ihm die Sorge für Mutter und Schwester zu, denn auch sein Schwager lebte in den ungünstigsten Verhältnissen.

So sah sich Salvator Rofa, ohne Verbindungen, wie er war, genöthigt, um nur die Seinen zu ernähren, für Bilderhändler zu malen, die ihm für seine Bilder Spottpreise zahlten. An der Verkaufsbude eines solchen sah der berühmte bolognesische Meister Giovanni Lanfranco, der nach Domenichino's Tode nach Neapel berufen worden, die Kuppel im Gefü zu malen, ein Bild von Salvator Rofa ausgehängt und erwarb es sofort. Durch ihn erst ward der Händler auf den Werth der Arbeiten unseres Künstlers aufmerksam, der unter seinen Bekannten seit seiner Kindheit immer noch der kleine Salvator (Salvatoriello) hieß. Lanfranco kaufte alle Bilder deselben, deren er habhaft werden konnte, auf, und flöste dadurch dem bisher völlig Unbeachteten neuen Muth ein.

Bald machte sich der Neid der anderen Maler in Spottreden über Rofa Luft, der, ohne direkte Bestellungen erlangen zu können, für die Bilderhändler malen mußte, der gereizte Künstler antwortete darauf mit schneidigen Epigrammen von classischer Eleganz. Diese erwarben ihm die Freundschaft Aniello Falcone's, des berühmtesten von Ribera's Schülern, des »Orakels der Schlachten«, wie ihn der leicht anregbare Enthusiasmus seiner Landsleute nannte. Aber obwohl Falcone, der damals noch in Ribera's Schule war, Salvator Rofa dem geehrten und gefürchteten Meister vorstellte und der junge Künstler durch den Umgang mit Letzterem und mit Falcone im Zeichnen und Malen namhaft gefördert wurde, blieb er doch auch jetzt noch ohne Bestellungen. Noch nicht volle zwanzig

Jahre alt, verließ er deshalb Neapel, das ihn nicht zu schätzen wußte, und wanderte zu Fuß, sein ganzes Hab und Gut auf dem Rücken, nach Rom.

In der ewigen Stadt gab es damals Niemand, der einen größeren Einfluß auf die bildenden Künfte gehabt hätte, als Bernini. Die Gunst des einflußreichen Mannes erwerben, hieß sein Glück machen; ohne dieselbe war für den Neuling nichts zu hoffen. Salvator aber war nicht der Mann sich um Gunst und Freundlichkeiten zu bemühen; so ging es ihm denn in Rom nicht besser als in der Heimath. Oft fehlte es ihm, wie aus einem Bruchstück einer feiner Canzonen hervorgeht, selbst am Nöthigsten. Die Folge der Entbehrungen war eine schwere Krankheit. Kaum genesen, kehrte er ärmer, als er gekommen, nach Neapel zurück, wo er seine Familie in der bittersten Noth fand, die er nur mit ihr zu theilen, aber kaum zu heben vermochte. Da wurde einer seiner Freunde, ein junger Geistlicher Girolamo Mercuri, von dem neuernannten Cardinal Brancaccia als Haushofmeister nach Rom berufen. Dieser veranlaßte Salvator noch einmal sein Glück in der ewigen Stadt zu erproben. Dort eingetroffen und von Mercuri und einem anderen im Hofstaate des Cardinals befindlichen Landsmanne bestens aufgenommen, begann er eine Menge kleinerer geistvoller Bilder aus dem Leben der Räuber, Galeerenfräflinge und Seeleute zu malen, die er leidlich verkaufte.

Endlich erhielt er auch den so heiß ersehnten größeren Auftrag. Brancaccia ließ von ihm die Vorhalle seines Palastes in Viterbo mit Fresken ausschmücken und bestellte für die Kirche della Morte ein großes Altarbild. Für den Palaß wählte der Künstler Meeresnymphen mit See-Thieren scherzend, für das Altarblatt die Geschichte vom ungläubigen Thomas.

Nach einjährigem Aufenthalte in Viterbo führte ihn sein unbezähmbarer Wandertrieb zur Heimath zurück, wo er nun günstigere Aufnahme fand. Mit Rom aber blieb er dadurch in Verkehr, daß er von Zeit zu Zeit eines seiner neuesten Werke dorthin schickte. So kam es, daß sein Prometheus (jetzt im Palazzo Corfini zu Rom) im Pantheon neben Arbeiten von Tizian und Lionardo da Vinci ausgestellt ward und außerordentlichen Beifall fand. Bis dahin hatte es sich der Künstler noch immer gefallen lassen müssen, seinem Taufnamen die verkleinernden Endsilben angehängt zu sehen; seit jener Zeit wurden sie nach Pafseri's Versicherung weggelassen, eine Thatfache, die man immerhin auch als einen Erfolg betrachten kann.

Endlich trieb es ihn zum dritten Male nach Rom, wo er jetzt in der Lage war, ein Haus zu miethen, welches bald der Sammelpunkt junger Gelehrter und Künstler ward, die nach damaligem Sprachgebrauch seine Schüler genannt wurden. Er selber war Niemandes Client und gehörte keiner Schule an.

Als er dann im Carneval 1639 durch seinen Witz und seine Laune ganz Rom in Entzücken versetzt, drängten sich selbst Cardinäle zu seinen Gesellschäften, in denen er scharf genug die Mißstände in Staat und Kirche geißelte.

Während er so der Gegenstand des allgemeinen Interesses geworden, blieb doch sein Ehrgeiz, der nach großen öffentlichen Bestellungen verlangte, unbefriedigt. Er mußte sich mit der Ausführung von Staffeleibildern für Private begnügen. So entstanden damals für den Grafen Carpigna sein berühmtes Schlacht-

gemälde, für den Handelsherrn Carlo Roffi seine Zauberin und sein den Giftbecher leerender Sokrates, für die Galerie Sonnini sein verlorener Sohn, für das Kloster S. Giovanni Caserotte sein Fegefeuer und dazwischen zahlreiche grössere und kleinere Bilder, welche die ungewöhnliche Vielseitigkeit seines Geistes darthun.

Mit seiner Berühmtheit flogen auch seine Preisforderungen. Wer von der verlangten Summe etwas abhandeln wollte, mußte nicht selten erfahren, daß der Künstler für daselbe Bild jeden folgenden Tag mehr forderte. Auch litt er nie, daß ihm ein Besteller den Gegenstand des von ihm gewünschten Bildes bezeichnete. Streitigkeiten in dieser Beziehung machten ihm viele Gegner, andere zog ihm sein scharfes Urtheil zu. Als Satiriker hatte er freilich allemal die Lacher auf seiner Seite, wie damals als ihn ein Mitglied der Akademie von San Luca in einer öffentlichen Kunstausstellung nach dem Meißter eines mit lebhaftem Beifall aufgenommenen Bildes fragte und die Antwort erhielt, daß sei ein junger Wundarzt, dem die berühmte Akademie die Aufnahme verweigert. Darin habe sie aber sehr Unrecht gethan, denn derselbe hätte die Glieder wieder einrichten können, welche die Mitglieder der Akademie täglich in ihren Bildern ausrenkten. Dieser Scherz verschloß ihm für immer die Pforten der Akademie, in welche aufgenommen zu werden er fehnlichst erstrebt hatte.

In jene Jahre fällt die Entstehung eines seiner vorzüglichsten Gemälde «der Tod des Regulus», den ebenfalls Carlo Roffi erwarb und der dann in den Besitz der Familie Colonna und von dort in den der Familie Darnley in England überging. Dem Regulus folgten sein „heiliger Hieronymus in der Wüste“, sein Polykrates, sein Demokritos, sein Pindar und Pan und mehrere große Landschaften.

Im Jahre 1647 brach in Neapel der Aufstand des Masaniello aus, mit dem man auch Salvator in Verbindung gebracht hat.

Nach Lady Morgan wäre er auf die Nachricht von dem Ausbruche des Aufstandes sofort nach Neapel gegangen, und hätte an den Berathungen Masaniello's im Thurm des Castels del Carmine theilgenommen. Das Letztere erweist sich jedoch als nicht wohl möglich, denn bei den damaligen Verkehrsverhältnissen konnte die Nachricht vom Beginne des Aufstandes nicht vor dem 10. Juli in Rom eintreffen, und ging Salvator Roffa auch unmittelbar darnach von dort ab, so konnte er doch kaum vor dem 13. Juli, an dem Masaniello die ersten Spuren von Geistesstörung zeigte, in seiner Heimath eintreffen. Pascoli, der des Künstlers Biographie ein paar Jahrzehnte nach dessen Ableben schrieb, erzählt, er sei dahin gegangen, um dort den großen Herrn zu spielen (*a far da signore*) und seinen Landsleuten zu zeigen, wie günstig sich seine Verhältnisse in Rom gestaltet hätten. Pascoli und Baldinucci dagegen, beide seine persönlichen Freunde, schweigen auffallender Weise über seine Anwesenheit in der Heimat zur Zeit des Aufstandes ganz.

In Neapel traf er auch mit seinem alten Freunde Falcone zusammen, der damals an der Spitze der dortigen Künstler stand. Falcone hatte infolge seines heftigen Charakters oft Händel mit den im Solde des Vicekönigs stehenden deutschen und spanischen Soldaten. Als diese einen seiner Lieblingschüler und Verwandten erschlugen, bildete Falcone zum Zwecke der Selbsthülfe die »Com-

pagnie des Todes«, die sofort an Mafaniello's Aufftand blutigften Antheil nahm und nebenbei zahlreiche Porträts des Volkshelden ausführte. Nach Dominici wäre auch Salvator Mitglied dieser Genoffenschaft gewesen, eine Behauptung, die indeß rein aus der Luft gegriffen zu fein scheint; andernfalls würden die zahlreichen Gegner des Künstlers den Umftand ficher zu deffen Schaden ausgebeutet haben.

Welche Bewunderung aber Salvator Rosa dem unglücklichen Mafaniello entgegenbrug, ift aus feiner vierten Satire zu erfehen, worin es heißt:

Mira l'alto ardimento, ancor che inerme
 Quante ingiustizie in un sol giorno opprime
 Un vile, un scalzo, un pescatore, un verme.
 Mira in basso natale alma sublime,
 Che per serbar della sua patria i fregi
 Le più superbe teste adegua all' ime,
 Ecco ripullular gli antichi pregi
 De' Codri e degli Ancuri e de' Trasiboli
 S'oggi un vil pescator da norma ai regi.

Kaum nach Rom zurückgekehrt, ward er mit zahlreichen Aufträgen beehrt und ging nach feiner Weife rafch an deren Ausführung. Aber die Ereigniffe, deren Zeuge er in Neapel gewesen, zitterten noch in feiner leicht erregbaren Seele nach, und es drängte ihn, feinen Gefühlen Ausdruck zu geben. Er that dies einmal in feinem allegorifch-dramatifchen Hirtengedicht: «La Babilonia» in welchem er fich nicht blos als bedeutenden Dichter, fondern auch als Patrioten im edelften Sinne des Wortes erwies, und dann in zwei großen Bildern »Die menfchliche Gebrechlichkeit« (l'umana fragilità) und »das Glück« (la fortuna).

Das Erftere zeigte ein mit Rosen bekränztcs schönes junges Mädchen, auf einer Glaskugel fitzend und ein Kind auf dem Schoofe; darüber den Tod mit ausgebreiteten Schwingen, der das Kind die inhaltfchweren Worte fchreiben läßt:

Nasci poena — vita labor — necesse mori.

(Geboren werden ift Strafe — leben Mühe — fterben Nothwendigkeit.)

Zu Füßen des Mädchens eine Wiege mit zwei Kindern, eines fich erhebend, das andere fich an den Rand der Wiege lehnend; das eine Seifenblasen in die Luft blasend, das andere einen mit Flachs umwundenen Spinnrocken anzündend. Außerdem sah man darauf eine Semiramis mit allerlei Hieroglyphen, einen Blitz und andere Symbole.

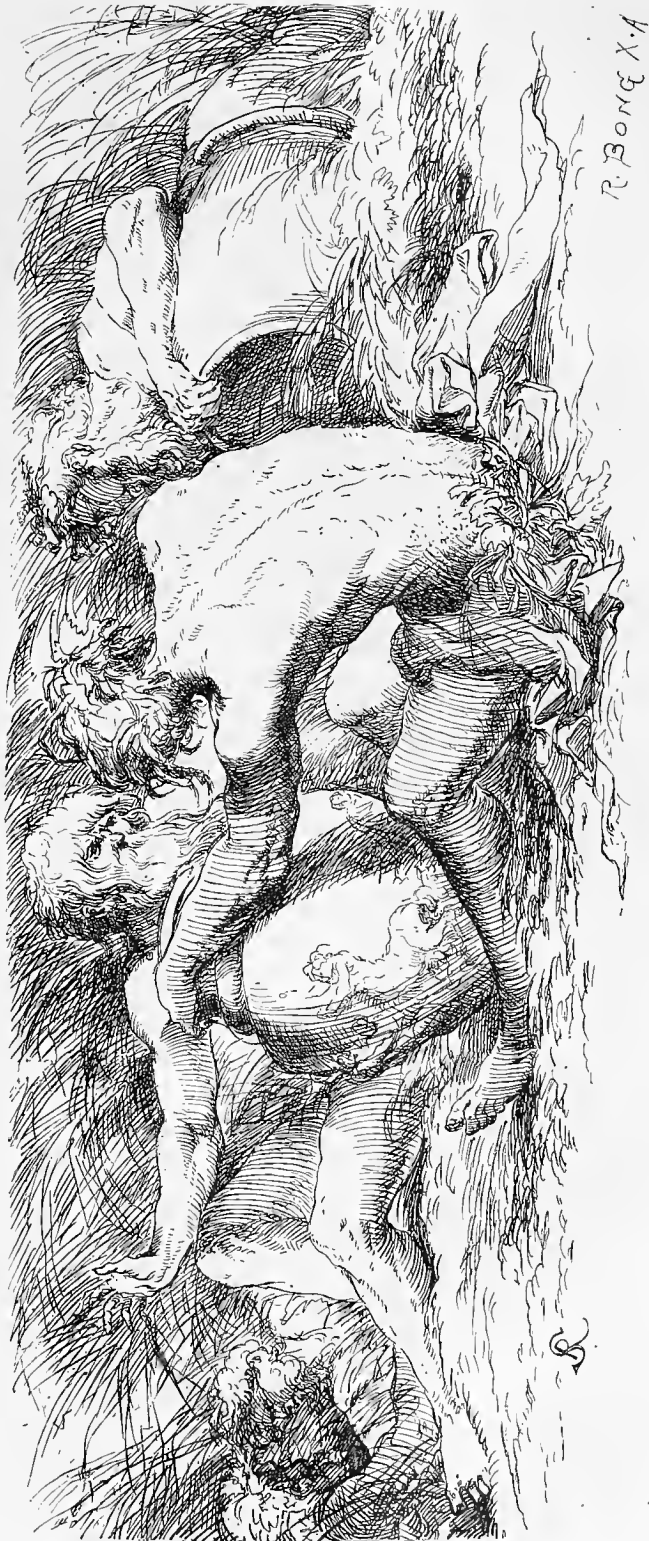
Auf dem zweiten Bilde ftellte der Künstler die Göttin des Glückes mit einem Füllhorn in der Hand dar, daraus Gold und Edelsteine, Kronen, Infule und Orden, und was fonft der Menge Herz begehrt, auf allerlei Gethier wie Efel, Schwein, Ochs, Wolf, Hammel, Nachteule u. f. w. herabfielen. Da trat ein Efel auf Lorbeerkränzen, Büchern, Pinfeln und Paletten herum, hielt ein Schwein einen Rosenftrauß zwischen den fchmutzigen Klauen und fraß Perlen, die vor ihm hingefallen! Kurzum der Künstler sprach in nicht mifzuverftehender Weife die alte Wahrheit aus, dafs das Glück feine Güter denen zu verleihen pflegt, die fie am wenigften verdienen.

Aber »diefes Glück ward Salvator's Unglück«, meint Baldinucci mit einem

hübschen Wortspiel. Leidenschaftlich wie der Künstler war, stellte er beide Bilder im Pantheon aus, und ganz Rom sprach nur noch von der bitteren Satire, die ihn, wie sein eben genannter Biograph wohl mit Recht meint, unter der Regierung eines weniger milden Papstes ins Gefängnis geführt hätte. Aber auch jetzt hatte er es nur einer von des Papstes Bruder, Don Mario Chigi, der ihm besonders gewogen war, ausgearbeiteten Apologie zu danken, daß ihm die Bekanntschaft mit dem Kerker der heiligen Inquisition erspart blieb.

Jedenfalls war seine Stellung in Rom unhaltbar geworden. Da traf es sich, daß Gian Carlo de' Medici, der viel mit dem Künstler verkehrt hatte, nach Florenz zurückkehrte und ihn einlud, ihn dahin zu begleiten, wo ihn Ehre und Anerkennung seiner hohen Talente erwarteten. Es ward Salvator Rofa

indefo keineswegs leicht, dem so ehrenvollen Rufe zu folgen, denn seine Unabhängigkeit ging ihm



Flußgötter. Facsimile einer Radirung von Salvator Rofa.

über Alles. Seine damalige Stimmung prägt sich in den nachstehenden Versen aus:

Altro non chiesi mai, che viver sano,
 E ne giubila il cor, ne mi vergogno
 Di guadagnarmi il pan di propria mano.
 A golosi bocconi io non agogno;
 Chi va con fame a mensa e stracco a letto
 Di piume e di favor non ha bisogno. Insana
 Turba de vivi perfidi e malvagi,
 Senza fè, senza amor, cruda, inumana.

So entschloß er sich denn nach vierjährigem Aufenthalte in der ewigen Stadt nach Florenz überzufiedeln. An der Spitze des Großherzogthums stand damals Ferdinand II., politisch wenig bedeutend, aber ein Mann von umfassender Bildung, ein warmer Freund der Künste und Wissenschaften, gütig und milde und seiner Freundlichkeit halber von seinem Volke geliebt. Künstler wie Albano, Carlo Dolce und Pietro di Cortona hatten unter ihm den Palazzo Pitti mit ihren Werken geschmückt; nun sollte auch Salvator Rosa den Werth der kostbaren Kunstsammlungen des Großherzogs erhöhen helfen.

Rosa kam nicht als ein unbekannter Gast. Sein Ruhm als Maler und Dichter war ihm lange vorausgegangen und sicherte ihm den ehrenvollsten Empfang. An seine Abhängigkeit von dem Landesfürsten erinnerte ihn nur der reiche Gehalt, der ihm ausgeworfen worden; über seinen Pinsel konnte er frei verfügen. Nach des Hofes Beispiel wetteiferte der reiche Adel, dem Künstler seine Hochachtung zu bezeugen. Dieser richtete sich auf großem Fusse ein und gab den Cavalieren glänzende Bankette. Als ihn aber einige der edlen Herrn, die eben an seiner Tafel gefessen, auf der Strafe ignorirten, zog er fortan nur noch solche Männer in seinen Kreis, die sich durch ihren geistigen Werth hervorthaten. Von dieser Zeit an war sein Haus, wie Baldinucci erzählt, »un' accademia delle più belle facultadi, l'abitazione della giocondità e 'l mercato dell' allegrezza«. Dort versammelten sich der berühmte Mathematiker und Physiker Giov. Evang. Torricelli, der gelehrte Carlo Dati und Gianbatista Ricciardi, der berühmte Humanist Valerio Chimentelli, der vielseitig gebildete Andrea Cavalcanti, Doctor Berni, der Staats-Secretär der Republik Venedig Paolo Vendramini, die Dichter Gian Filippo Appoloni aus Arezzo, Piero Salvetti, der nachmalige Cardinal Volunio Bandinelli u. A.

Aus diesem Privatkreise ward bald eine Akademie »dei Percossi«, welche zu Nutz und Frommen des Publikums und unter dem Protectorate Gian Carlo's de' Medici einige Male im Jahre im Palazzo des Letzteren ernste und heitere theatralische Vorstellungen gab, die den lebhaftesten Beifall fanden und in welchen Salvator Rosa die Rolle des Pascariello übernahm. Unter den Mitwirkenden befand sich auch der Kaufherr Francesco Maria Agli in Bologna, der trotz seiner siebenzig Jahre jährlich von dort herüberkam und drei Monate lang sein Geschäft Andern überließ, nur um sich als Doctor Graziano mit dem Künstler im Improvisiren messen zu können, wobei, wie Baldinucci als Augenzeuge erzählt, die Zuhörer sich halb todt lachten. Auch die ernstesten Stücke hatten Mitglieder der

Akademie zu Verfassern. So schrieb der Erfinder des Barometers, Torricelli, ein »Lob des goldenen Zeitalters«, der Humanist Chimentelli eine »Friedensbotschaft« u. f. w.

Nach der Vorstellung gab es dann reichbesetzte Tafeln auf Kosten der Mitglieder der Akademie, zumeist Salvator Rofa's. Dabei liefs man auch in anderer Weise dem Witz und Humor die Zügel schiefsen. Einmal erschienen alle Speisen in der Form von Pasteten, ein andermal in der Form von Braten, dann in der von Fleischklöfsen, ja fogar in der von Suppe und Salat.

Die Akademie kostete Salvator Rofa nach feiner eigenen Berechnung jährlich tausend Thaler, für jene Zeit eine grofse Summe, woraus sich leicht erklärt, dafs er bei feiner Rückkehr nach Rom, neun Jahre nach feinem Weggange von dort, nur dreihundert Thaler übrig hatte. Solchen Aufwand zu decken, mußte der Künstler tüchtig schaffen, und dafs er es that, beweifen feine zahlreichen Werke aus jener Zeit: sein Adonis auf dem Delfin, sein Heraklit und Demokrit, nebst fünf Landschaften und Köpfen für Francesco Cordini; zwei grofse Landschaften und Marinen für den Prior Cesare Magalotti; eine Landschaft und sein eigenes Bildnifs im Costüme des Pascariello für Girolamo Signoretti, welches letzteres später in den Besitz des Cardinals Leopold von Toscana überging; drei Landschaften für Ferrante Capponi; ein sein Geld ins Meer schleudernder Philosoph und ein Diogenes, der feinen Becher wegwirft, da er einen Jungen ohne einen solchen aus dem Flusse trinken sieht, für den Marchese Carlo Gerini; eine Fortuna mit verhüllten Augen ihre Gaben austheilend, für ebendenselben; Zaubereien und Hexereien für den Marchese Bartolommeo Corfini; ein paar ausgezeichnete schöne Landschaften mit Johannes dem Täufer in der Wüste und der Taufe im Jordan als Staffage für den Marchese Guacagni; eine andere für Paolo Falconieri; die Rückkehr des verlorenen Sohnes ins Elternhaus für die Familie Rosso und noch manches Andere, dessen Anführung unterlassen werden muß.

Es ist wohl begreiflich, dafs Salvator Rofa in Rom zeigen wollte, wie günstig sich feine Verhältniffe in Florenz gestalten. Er that es, indem er von Zeit zu Zeit Bilder dahin schickte, die er weder auf Bestellung noch auf Verkauf, sondern zu feinem eigenen Vergnügen und zu feiner Fortbildung gemalt. Es waren das Landschaften, Marinen, Schlachten und Historienbilder. Darunter machte namentlich eines, das ein Bacchanal in einem dunklen Walde darstellte, grofses Aufsehen. Pafferi weiß von der Schönheit der Composition, der Trefflichkeit der Zeichnung und von der wunderbaren Harmonie der Farbe nicht genug zu erzählen.

Ja, sein Herz hing drei Jahre nach feinem Weggange von Rom noch so an der ewigen Stadt und den dort zurückgelassenen Freunden, insbesondere Carlo Rossi, dafs er sich eines Tages mit Postpferden dorthin aufmachte, seine Freunde im Giardino della Navicella zur Tafel lud und einen glücklichen Tag unter ihnen verlebte, um schon am nächsten Morgen in aller Stille, wie er gekommen, nach Florenz zurückzukehren.

Auch in dieser Stadt hatte sich der wackere Künstler manchen Freund erworben. Von Allen aber stand ihm keiner näher als Lorenzo Lippi, ein Mann von reicher

Begabung und vielseitiger Bildung, ein tüchtiger Maler, namentlich im Colorit stark, gewandter Fechter, Reiter und Tänzer und dazu noch beliebter Dichter. Geistreich, bizarr, anregend und lebhaft in der Conversation verband er mit all diesen Vorzügen noch hohen moralischen Werth. Salvator Rosa lieh dem Freunde seine Hand bei der Ausführung des ländschaftlichen Theiles seiner «Flucht nach Aegypten» und förderte ihn in seinen poetischen Arbeiten, indem er ihm ein im neapolitanischen Dialect geschriebenes Buch, «Lo Cunto de li Cunti, ovvero Trattamiento de li Piccerille» verschaffte, dem Lippi einige prächtige Novellen entlehnte, um sie in Versen zu bearbeiten. Lebhaftesten Antheil nahm Salvator Rosa auch an Lippi's fatirischem Gedichte «Il Malmantile racquistato», das zierlich geschrieben, in der witzigsten Weise die kläglichen literarischen Zustände jener Zeit geißelte. Das Gedicht erntete in Frankreich und England nicht minder Beifall als in Italien. Lippi dankte dem Freunde, indem er dessen im vierten Gefange seines Gedichtes erwähnte und das beste Bildniß desselben malte, das auf uns gekommen. Was den Titel jener Satire betrifft, so entnahm ihn der Dichter dem Schlosse Malmantile, einige Miglien von Florenz, an der Strafe nach Pisa.

So wenig gebunden Salvator Rosa dem großherzoglichen Hause gegenüber war, so sehr drängte es ihn gleichwohl nach völliger Unabhängigkeit. Er gewann sie wieder, indem er einer Einladung seiner altbewährten Freunde Ugo und Giulio Maffei nach ihrer Villa Barbajano bei Volterra zu folgen vorgab. Der Künstler liebte das bewegte Leben der großen Stadt, denn es bot seinem Ehrgeize Befriedigung, er hing aber zugleich mit ganzer Seele an der Natur und ihren Schönheiten. Sie zu genießen, fand er in der herrlichen Umgebung Volterra's erwünschte Gelegenheit, und Baldinucci's Schilderung gibt ein wahrhaft reizendes Bild von der anmuthigen Gestaltung seiner damaligen Verhältnisse; Jagd und Vogelfang, Spaziergänge in den prächtigen Wäldern und Zeichnen nach der Natur wechselten mit philosophischen Studien und poetischen Arbeiten.

Unter den Bildern, welche in jener Zeit entstanden, sind es namentlich zwei, welche besonders bemerkenswerth erscheinen: das Opfer Abels und die Königin Esther, in deren Zügen uns der Künstler das Antlitz einer Frau überliefert hat, die in seinem Leben eine hervorragende Stelle spielte.

Es konnte nicht wohl fehlen, daß ein so leidenschaftlich angelegter Charakter wie Salvator Rosa, ein Künstler und Dichter wie er, in hohem Grade für Frauen Schönheit empfänglich war. Hatte er schon in seinen ersten Jünglingsjahren sich als Serenadenfänger einen großen Ruf gemacht, so darf man wohl annehmen, daß die Liebe einen guten Theil daran gehabt, und der junge Mann, dessen schöne Gestalt für zahlreiche Figuren seiner Bilder als Modell diente, mag gar manche Liebesintrigue durchgeführt haben, wenn auch seine Biographen davon schweigen. Aber bis in seine reiferen Lebensjahre hatte er auch nach dieser Seite hin seine eiferfüchtig gehütete Freiheit zu wahren verstanden. Da sollte sein Aufenthalt in Florenz auch hierin eine entscheidende Wendung herbeiführen. Kurz zuvor, ehe er sich nach Volterra zurückzog, lernte er, wie Pafferi erzählt, «una donna di bell' aspetto» kennen, deren er sich verschiedene Male als Modell bediente, und welche ihm während seines Aufenthalts in Volterra Gefell-

schaft leistete und bei der Führung seines Hauswefens zur Seite stand. «E gli serviva di compagnia e di sollievo», sagt der fromme Passari und läßt daraus erkennen, daß dieses Verhältniß ein von der öffentlichen Meinung nicht beanstandetes war. In der That finden wir in der damaligen Zeit die Leitung des Haufes von Junggefellèn weltlichen und geistlichen Standes bis in die höchsten



CR

R. BONG XA

Phryne und Xenokrates. Oelgemälde.

Kreife hinauf hübschen Mädchen anvertraut. So stand um nur dies anzuführen zu Rom Donna Olimpia an der Spitze des Haufes Papst Innocenz' X. Auch daß die Beziehungen zwischen Salvator und Lucrezia bald einen intimeren Charakter annahmen, entsprach so sehr dem Geiste der Zeit, daß Niemand daran Anstofs nahm, wenn sich Lucrezia in den Gesellschaften des Künstlers als Frau vom Haufe zeigte, und wenn sie ihn auf seinen Reisen begleitete, wobei sie nicht selten selbst mit hochstehenden geistlichen Würdenträgern in Berührung kam.

Pafseri spendet dem trefflichen Charakter Lucrezia's und der Treue, mit der sie an Salvator Rosa hing, das beste Lob, obwohl ihr Verhältniß erst später, als der Künstler wieder in Rom lebte, den Segen der Kirche erhielt.

Salvator war nicht der Mann, der es über sich gewinnen konnte, sein Leben in einem Landstädtchen zu beschließen, selbst wenn es durch die Besuche lieber Freunde reich an Abwechslung ward. »Er liebte es, daß man immer von ihm sprach und daß sein Lob erschalle«, bemerkt Pafseri, und darum begnügte er sich nicht damit, fort und fort neue Bilder nach Rom zu schicken und sie dort öffentlich auszustellen; er kehrte selber in die ewige Stadt zurück. Wie ungern man ihn von Florenz ziehen liefs, bewiesen die zahllosen Gedichte, die ihm bei dieser Gelegenheit zugefendet wurden.

Obwohl er sich, wie bereits erwähnt worden, in Florenz und Volterra wenig erspart hatte, was sich nicht bloß aus seiner Lebensweise, sondern auch aus seiner nicht selten ziemlich unvorsichtig geübten Großmuth und Freigebigkeit leicht genug erklärt, legte er doch Werth darauf, als reicher Mann nach der Stadt zurückzukehren, die er vor neun Jahren als Flüchtling verlassen. Man sagt wenigstens, er sei mit Lucrezia und seinem Sohne Rosalvo, den sie ihm kurz vorher geschenkt, in prächtiger Carosse und in Mitten reich gekleideter Diener in Rom eingezogen.

Bald nach seiner Ankunft erwarb er ein schön gelegenes Haus auf Trinità de' Monti neben den Behausungen Nicolas Poussin's und Claude Lorrain's und richtete es mit großem Aufwande ein. Es dauerte nicht lange, so war er wie früher der Mittelpunkt einer aus Fürsten, Cavalieren, Prälaten, Gelehrten, Dichtern und Sängern bunt zusammengewürfelten Gesellschaft, deren Mitglied zu sein für die gebildete Welt Roms zur Ehrenfache wurde.

Aber nur seine Abende waren dem geselligen Leben gewidmet; den Tag über saß er in seinem Arbeitszimmer, das selbst seinen liebsten Schülern verschlossen blieb, und entwickelte eine seiner ungewöhnlichen Produktionskraft entsprechende Thätigkeit, die es ihm möglich machte, nicht nur fast alle römischen Sammlungen mit Werken seiner Hand zu bereichern, sondern auch noch viele Bilder ins Ausland zu schicken, wo sie nicht minder geschätzt wurden. Und da er sehr hohe Preise zu machen pflegte, so waren auch seine Einnahmen höchst beträchtliche.

Eine so glänzende Lebensstellung rief indefs bald Neid und Feindschaft wach. Die natürliche Folge davon war, daß auch jetzt Salvator Rosa die Ruhe seiner Seele nicht finden konnte.

In jener Zeit — es war im August 1652 — ward dem ehrgeizigen Künstler eine hohe Auszeichnung zu Theil, von welcher er seinem Freunde, dem Professor der Moralphilosophie an der Universität zu Pisa, Gianbattista Ricciardi, in einem Briefe vom 17. des genannten Monats Nachricht gab. Er erzählt darin, Monsignor Corfini, zum Nuntius in Paris ernannt, habe lange hin und her gedacht, was für ein Geschenk er dem Könige Ludwig XIV. bei dieser Gelegenheit mitbringen könne, habe sich aber die letztvergangene Woche entschlossen, von ihm ein Schlachtenbild malen zu lassen, genau so groß wie sein Bacchanale, nämlich vierzehn Palmen lang und neun hoch. Dafür blieben aber, da der genannte Monsignore Ende September

abreifen mußte, nur vierzig Tage, und da nun kein anderer Maler, wie Monsignore recht wohl gewußt, in so kurzer Zeit den Auftrag hätte erledigen können, und da zudem die heißen Augusttage vor der Thüre, so sei demselben nichts übrig geblieben, als zu dem geforderten Preise von wenigstens zweihundert Dublonen die Augen zuzudrücken, und er, Salvator Rofa, habe nun den Auftrag gern übernommen, sowohl im Hinblick auf den ganz anständigen Preis als auch auf die außerordentliche Ehre, daß ein Bild von seiner Hand von einer Stadt wie Rom einem Könige von Frankreich zum Geschenk gemacht werde. — Das Merkwürdige an der Sache ist, daß der Brieffschreiber nicht sowohl seinen Verdiensten als Künstler die Auszeichnung zuschreibt, als vielmehr dem Umfande, daß er rascher arbeitet als die übrigen Maler Roms.

Was das von Corfini erworbene Bild anlangt, so ist es jenes berühmte Schlachtgemälde, das sich jetzt im Louvre befindet und mit der »Verschwörung des Catilina« im Palazzo Pitti in Florenz zu seinen besten Figurenbildern gezählt wird. Der Künstler selbst dachte von demselben sehr groß und sprach in einem seiner Briefe davon als von seinem »gefegneten Bilde«.

Salvator Rofa schien auf dem Gipfel des Ansehens zu stehen, dessen sich ein Künstler erfreuen mag; er war im Besitze eines Einkommens, das ihm möglich machte, ein glänzendes Haus zu führen; er erfreute sich eines geliebten Weibes und zweier Knaben — Signora Lucrezia hatte ihm 1653 einen zweiten Sohn, Augusto, geschenkt — und man hätte wohl denken sollen, es fehle nichts zu seinem Glück. Und doch sehnte sich sein ruheloses Gemüth inmitten seiner glänzenden Umgebung nunmehr wieder in die Einsamkeit der Villa Barbajano zurück und meinte dort sein Glück zurückgelassen zu haben. Der Grund seiner Unzufriedenheit lag darin, daß seine Landschaften von den Kennern höher geschätzt wurden als seine historischen Gemälde, während er glaubte seine Hauptkraft liege vielmehr in seinen historischen Compositionen, so daß er in seiner krankhaften Gereiztheit selbst so weit ging, zu erklären, er verstehe gar keine Landschaften zu malen. Diese Gereiztheit und Verstimmung wuchs in demselben Grade als sich die Aufträge auf Landschaftsgemälde vermehrten. Es blieb ihm nicht verborgen, wie geringschätzig gar viele der Zeitgenossen von der Zeichnung und dem Colorit seiner historischen Bilder sprachen, wie sie sagten, es fehle seinen Figuren an Adel der Empfindung und an Richtigkeit der Anatomie, und er fühlte sich dafür nicht entschädigt, wenn man ihn den ersten Landschaftsmaler seiner Zeit und in Marine- und Schlachtenbildern unvergleichlich nannte. War in diesem Punkte das harte Urtheil nur berechtigt, so hatte in anderen Salvator nur zu sehr Grund, sich über Böswilligkeit zu beklagen, suchten seine Gegner doch, ihn in seinem eigenen Hause mit Spionen zu umgeben und ihn, an seine Satiren anknüpfend, als Feind der Regierung zu denunciiren, so daß er fogar mit dem Gerichtshofe der Rota zu thun bekam. Unter Bezug darauf schrieb er im Mai 1654 an Ricciardi, er fürchte seine Briefe würden unterschlagen, und fuhr dann fort: Denkt nun, in welcher Stimmung solcher Erbärmlichkeit gegenüber Euer Freund sein muß, der ganz Galle, ganz Geist, ganz Feuer! Und doch muß ich die Maske der Verachtung und der Geduld tragen, bedenkend, daß ihr Feuer nur Strohfeder, das meine aber Feuer von Asbest ist »

Eine seiner Satiren hatte ihm so viel Verdruss gemacht, dafs er an Ricciardi schrieb, wär' es ihm möglich gewesen die Folgen vorauszu sehen, hätte er lieber den Hals gebrochen als sie geschrieben: es war die »Babilonia«. Durch eine andere »la Invidia« schaffte er sich seine Gegner, die ihm unter Anderem auch nachgefagt, er sei gar nicht der Verfasser der unter seinem Namen cursirenden Satiren, sondern habe sie aus dem Nachlasse eines verstorbenen unbekanntem Dichters an sich gebracht, wenigstens für einige Zeit vom Halfe.

Das Jahr 1661 führte ihn vorübergehend wieder nach Florenz. Als der zum Besuch in Toscana weilende Erzherzog Ferdinand Carl hörte, dafs Salvator Rosa mit der schönen Lucrezia und seinem jüngeren Söhnchen in der Villa Strozavolpe, welche dem Bruder seines Bufenfreundes Gianbattista Ricciardi gehörte, abgestiegen sei, suchte er denselben durch allerlei Auszeichnungen zu bewegen, ihm nach seiner Residenz Innsbruck zu folgen. Aber er lehnte die ihm angebotene überaus ehrenvolle Stellung ab. Nachdem er den Dienst des Großherzogs von Toscana verlassen, wollte er in keines Anderen Dienste mehr treten; denn, bemerkt Pascoli, »seine Freiheit ging ihm nach seinen eigenen Worten über alle Ehren und alles Geld der Welt«.

Die Erinnerung an diesen kurzen Aufenthalt in Florenz scheint dem Künstler eine sehr theure gewesen zu sein. Noch in seinem Briefe an Ricciardi vom 16. September 1662 findet sie einen wehmüthigen Nachklang: »Es ist überflüssig, mich an meinen vorjährigen Aufenthalt in Strozavolpe zu erinnern, denn es vergeht kein Tag, ohne dafs ich nicht genau einer jeden Kleinigkeit gedenke, zu meinem großen Leidwesen, weil die Gegenwart eine ganz andere ist.«

Für die Kunst wurden jene florentinischen Tage von hoher Bedeutung. Allerdings griff er während derselben nur ein einziges Mal zu Pinsel und Palette, um das Porträt einer alten häßlichen aber noch immer liebebedürftigen Gastwirthin, Namens Anna Gaetano, zu malen und demselben einen stattlichen Vollbart hinzuzufügen. Aber er begann damals die lange Reihe seiner geistvollen Radirungen, in denen sich sein Wesen zum mindesten ebenso charakteristisch ausdrückt wie in seinen Bildern.

Der Ausflug nach Florenz scheint in Salvator Rosa auch die alte Reiselust wachgerufen zu haben. In einem Briefe an Ricciardi vom 13. Mai 1662 gibt er wenigstens seinem Freunde eine begeisterte Schilderung der hohen Naturgenüsse, welche ihm eine Reise nach Loreto gewährt, die vierzehn Tage dauerte und ihn über Ancona, Assisi und Terni nach Rom zurückführte. Die wilde Großartigkeit der landschaftlichen Scenerie jener Gegenden stimmte gar trefflich zu seiner Naturanschauung.

Die Ausstellung im Pantheon am S. Johannesfeste dieses Jahres enthielt nicht weniger als drei große historische Gemälde Salvator Rosa's: seinen Pythagoras am Meeresufer, der Fischern dafür Geld gibt, dafs sie ihren Fang wieder in's Meer werfen, denselben Weltweisen, aus der Unterwelt kommend, wo er mit Homer, Hesiod und anderen großen Männern zusammen gewesen, und den Propheten Jeremias, von den Fürsten Judaea's in eine Grube geworfen, weil er den Fall der heiligen Stadt vorausgefagt. Der Erfolg war ein glänzender, wenigstens im großen Publikum, während seine Gegner scharfe Kritik übten. Aus dem Briefe an



Würfelnde Soldaten. Facsimile einer Radirung von Salv. Rofa.

Ricciardi, in welchem er von dem ersten der genannten Bilder spricht, geht hervor, daß er den Stoff Plutarch entnahm, und aus einem anderen wenige Wochen später geschriebenen ist zu ersehen, daß er eben Philostrat's Leben des Apollonius gelesen. Wie vertraut er mit Sallust war, zeigt sein berühmtes Bild „die Verschwörung des Caßilina“, in welchem er namentlich in der Charakteristik der Hauptperson, dann des Quintus Curius und des Julius Cäsar sehr Bedeutendes leistete. Seine Thätigkeit als Künstler liefs ihn also die alten Classiker nicht aus den Augen verlieren.

Es waren schlimme Zeiten für Kunst und Künstler, die Jahre 1664 und 1665. In Spanien und Portugal, in den Niederlanden und in Ungarn loderte die Kriegsfackel, und ununterbrochen hemmten Truppenmärsche den Verkehr; in London raffte die Pest in kurzer Frist 160,000 Menschen hin. Zu Beginn des Jahres 1665 schrieb Salvator Rosa, seit Jahresfrist habe kein Hund mehr eine Bestellung gemacht, und wenn das mit dem Kriege so fortgehe, so könne er seine Pinsel in den Garten pflanzen. Was er an Guthaben für abgegebene Bilder ausstehen habe, betrage wohl an tausend Scudi, aber es sei außerordentlich schwer, etwas einzutreiben, und so lebe er einstweilen vom Radiren. Sich philosophisch tröstend fügte er bei: »Mein Freund, unser Reichthum mufs in der Seele liegen, und wir müffen uns begnügen, vom Glücke tropfenweise zu schlürfen, wenn Andere es in vollen Zügen trinken«. Im folgenden Jahre konnte er dann wieder von verschiedenen Aufträgen berichten, die er erhalten und einige Zeit darauf feierte er fogar einen neuen glänzenden Triumph.

Am Festtage der Enthauptung des heil. Johannes fand, wie erwähnt, in Rom alljährlich eine Kunstaussstellung statt. Im Jahre 1666 trat der Bruder des neugewählten Papstes, Innocenz X., mitfammt seinen vier Söhnen in den Verein, der diese Angelegenheit in die Hand nahm. Zu diesem Zwecke ward das Beste, was Rom an Gemälden aufzuweisen hatte, namentlich auch die kostbare Sammlung der Königin Christine von Schweden, zusammengeholt, die, wie Salvator Rosa schrieb, allein im Stande gewesen wäre, die Hölle selber ins Bockshorn zu jagen (a spaventare il medesimo inferno). Nur der Ehrgeiz Salvator's wagte es mit den anerkannten Meisterwerken in die Schranken zu treten. Nicht ohne Mühe erhielt er auch die Erlaubnifs zur Betheiligung und stellte darauf den König Saul und die Hexe von Endor und den heiligen Georg mit dem Drachen aus. Sein Erfolg war ein ungeheurer; dennoch blieb sein Ehrgeiz unbefriedigt. War es ihm doch noch immer verfaßt, ein öffentliches Gebäude mit einem Werke seines kunstreichen Pinsels zu schmücken, obwohl er volle dreißig Jahre in Rom gelebt. Endlich ward auch dieser Wunsch erfüllt. Filippo Nerli, des Papstes Depositar, bestellte bei ihm ein Altarblatt für seine Kapelle in San Giovanni de' Fiorentini, und der Künstler widmete sich seinem neuen Werke, dem Martyrium der Heiligen Cosmas und Damian, mit folchem Eifer, daß er nach seinen eigenen Worten Essen und Trinken darüber vergafs und sich schließlichs krank arbeitete. Damals war es, wie Passeri erzählt, daß er in die mehr als stolzen Worte ausbrach: »Nun, was fagen die Boshasten jetzt? Begreifen sie endlich, daß ich es verstehe, grofse Figuren zu malen? Michelangelo mag hergehen und das Nackte besser zeichnen als ich, wenn er es kann. Jetzt habe ich der Welt das Maul gestopft, denn ich habe ihr gezeigt, was ich zu leisten vermag!«

Seit längerer Zeit war Salvator's vordem so kräftige Gefundheit gebrochen; die Leidenschaftlichkeit der Scele hatte die Kraft des Körpers vor der Zeit aufgezehrt. Seit 1670 verschlimmerte sich sein Befinden zusehends, und mit der Spannkraft des Körpers liefs auch die des Geistes nach. Er war sich seines Zustandes vollkommen bewußt und scheint schon damals wenig oder gar keine Hoffnung mehr gehegt zu haben; bald versank er in eine stumpfe Gefühllosigkeit, die ihn Alles unbewegt hinnehmen liefs.

Einer seiner Freunde von Florenz her, Francesco Baldovini, ein Geiftlicher, der sich auch als Schriftsteller einen Namen gemacht, hat uns Aufzeichnungen über die letzte Krankheit des Künstlers hinterlassen, die des Interessanten genug bieten. Salvator litt an einem heftigen Fieber und trank auf Anrathen eines ihm befreundeten französischen Malers grofse Quantitäten Waffers. Das Fieber wich, aber dafür zeigten sich Anzeichen der Waffersucht. Nun ward ein bolognesischer Arzt, Namens Penna, beigezogen, der früher Baldovini mit Erfolg behandelt hatte. Aber schon am dritten Tage gab dieser alle Hoffnung, den Künstler herstellen zu können, auf und sprach dies kurze Zeit darauf auch dem Kranken gegenüber offen aus. Salvator Rofa schien tief erschüttert, sprach zwei Tage mit Niemandem ein Wort und brach dann in laute Klagen aus. Gleichwohl mochte er wieder Hoffnung geschöpft haben, denn er liefs einen anderen Arzt Namens Catani, holen, der übrigens wenig mehr als ein gewöhnlicher Quackfalber gewesen sein dürfte; seine ekelhaften Arzneien blieben ohne den gewünschten Erfolg.

Signora Lucrezia pflegte den Kranken mit der Ausdauer eines liebenden Weibes. Aber sie war, obfchon ihr jüngster Sohn bereits an die fiebzehn Jahre zählte, dem Vater ihrer Kinder noch immer nicht kirchlich angetraut. Als seine und ihre Freunde sahen, dafs des Künstlers Tage gezählt seien, redeten sie ihm aufs Wärmfte zu, sich mit Signora Lucrezia trauen zu lassen, und er that es.

Noch eine andere kirchliche Ceremonie blieb ihm zu thun übrig: er follte das Abendmahl nehmen. Nicht dagegen sträubte er sich, wohl aber gegen den Pomp, mit dem das Allerheiligste nach der Sitte jener Zeit in die Wohnung eines Kranken gebracht zu werden pflegte. Darum erklärte er sich nur bereit, sich in den nächsten Tagen in die Kirche bringen zu lassen, was natürlich nicht auszuführen war. Das gab nun ein um so gröfseres Gerede, als Salvator Rofa mit der Kirche nie auf sonderlich gutem Fusse gestanden, und es für Viele als ausgemachte Sache galt, dafs der Künstler ein arger Ketzer sei. Der Kranke hörte das, zuckte aber nur die Achseln darüber und meinte mit einem Seufzer, er sei freilich ein Sünder. Am nächsten Morgen liefs er sich gleichwohl das Abendmahl reichen. Ein Besuch, den ihm Doctor Penna sodann abstattete, schien dem Kranken grofse Beruhigung zu bringen; der Arzt erklärte Baldovini, es sei keine Spur von Hoffnung mehr.

Am Morgen des 15. März 1673 schien es den Angehörigen Salvator's, als sei Besserung eingetreten. Er warf etwas Blut aus und sie glaubten es sei ein Geschwür in seiner Brust aufgegangen, von dem der Arzt gesprochen. Der Kranke aber warf sich stöhnend auf seinem Lager herum und fühlte die Hand des Todes. Es litt ihn nicht mehr im Bette; er setzte sich auf den Rand des-

felben, wobei ihn seine Frau und eine Dienerin unterstützten. Die Athemnoth stieg mit jedem Augenblick und nach wenigen Minuten hielt Signora Lucrezia eine Leiche in ihren Armen.

Rofa hatte wiederholt den Wunsch ausgesprochen, in Sta. Maria degli Angeli beftattet zu werden; dahin ward sein Leichnam in der nächstfolgenden Nacht gebracht. Ueber seinem Grabe steht seine Büste von Fioriti.

Es gehört zu den eigenthümlichsten Erscheinungen der menschlichen Natur, daß selbst sehr klar sehende Männer über ihre eigene Begabung nicht ins Reine kommen können. Das zeigt sich auch in hervorragender Weise bei Salvator Rofa. Während die Mit- und Nachwelt in ihm einen der ersten Landschaftsmaler seiner Zeit sah und noch sieht, legte er selbst diesen Werken einen weit geringeren Werth bei als seinen historischen Gemälden, in denen er seine Hauptstärke suchte. Läßt es sich auch nicht bestreiten, daß er in energischer Darstellung leidenschaftlicher und schrecklicher Scenen sehr Bedeutendes leistete, daß er in der Technik eine überraschende Kühnheit entwickelte und mit bestem Erfolge die coloristische Wirkung der Venetianer nachahmte, so weiß die Welt doch auch, daß es nicht bloße Verläumdung seiner zahlreichen Feinde und Gegner war, wenn sie ihm vorwarfen, seine Zeichnung, namentlich bei großen Figuren, sei nicht durchweg correct, in den Zügen derselben liege nicht selten ein unmotivirter Stolz, der hier und da sogar bis zum Ausdruck der Verachtung gesteigert erscheine, seine Gedanken seien nicht allzeit glücklich gewählt, mitunter sogar roh, sein Faltenwurf lasse die Körperformen nicht entsprechend durchblicken und sei bisweilen geschmacklos geordnet, seine Kenntniß der Anatomie endlich lasse vieles zu wünschen übrig. Sein ganz und gar auf das Gewaltige gerichteter Geist verschmähte das Anmuthige bis zur Ungerechtigkeit, wie er denn selbst den großen Urbinaten unterschätzte, was er freilich mit der ganzen Naturalisten-Schule Neapels ziemlich gemein hat.

* Die Herkunft aus dieser neapolitanischen Schule kam dagegen dem Künstler als Genremaler trefflich zu statten. Von dem niederländischen unterschied sich das italienische, vorwiegend in Neapel gepflegte Sittenbild dadurch, daß es im Gegensatz zu diesem nicht humoristische, sondern gern ernste, theilweise selbst pathetische Motive wählte, ein Unterschied, der im Charakter beider Völker begründet war. Und aus dieser Verschiedenheit erklärt es sich auch, wie Männer, die sich mit Unwillen von den Genrebildern eines Pieter van Laar, Teniers und anderer niederländischer Meister abwendeten, für derartige Werke Salvator Rofa's und Aniello Falcone's begeistert waren.

Am kühlsten steht die Gegenwart wohl seinen allegorischen Bildern gegenüber, was begreiflich genug ist. Denn einmal findet die Allegorie in Bild und Wort heute im Allgemeinen nur noch wenig Freunde, und dann ist uns die Zeit des Künstlers zu fern gerückt, als daß wir noch Beziehungen, die damals freilich allgemein bekannt sein mochten, verständen.

Dagegen findet der Zug von Leidenschaft und Ungeftüm, der durch des Meisters Landschaftsbilder geht, auch in unseren Tagen noch lebhaften Widerhall. Die wilden Gebirgsschluchten, deren Eichen der Sturm zerzauft, die drohen-

den Gewitterlüfte über schauerlichen Wildnissen und Einöden, der Aufruhr des sturmgepeitschten Meeres, dessen Wellen brandend ans Ufer schlagen, er-



Gebirgs-Landschaft. Oelgemälde.

greifen die Menschenseele noch heute mit derselben Kraft wie vor zwei Jahrhunderten, und auch die Staffage von Räubern und Banditen hat vom Zauber ihrer Romantik seitdem nichts verloren.

Hatte Salvator Rosa als Maler zahlreiche Feinde, so hatte er noch zahl-

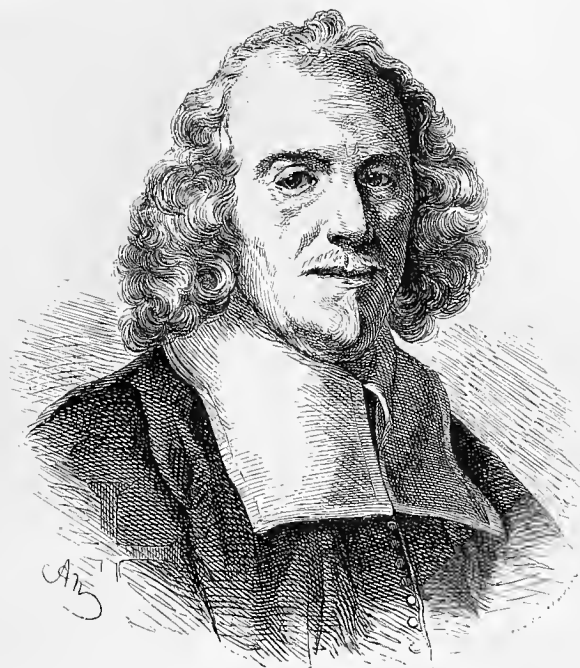
reichere als Dichter. Aber das hinderte nicht, daß seine poetischen Arbeiten, namentlich seine Satiren, für deren Werth der fromme Passeri mit rührender Naivität eintritt, schon lange, ehe sie im Druck erschienen, in ganz Italien und selbst im Auslande circulirten und allerorten die beste Aufnahme fanden. Die üble Nachrede, er sei gar nicht ihr Verfasser, ward noch bei seinen Lebzeiten überzeugend widerlegt. Seine Satiren sind namentlich dazu angethan, zu zeigen, wie hoch an geistiger Bildung Salvator Rosa über den meisten Zeitgenossen stand. Sie tragen aber auch in der dort und da zu Tage tretenden Pedanterie die unverkennbare Signatur der Zeit. Aber nicht immer schwang er die scharfe Geißel der Satire, auch weichen Gefühlen gab er Ausdruck, und manche seiner melodischen Canzonen erzählt uns von seinem Liebesglück und Liebesleid und von der Zartheit seiner Empfindungen. Davon mag hier nur ein Beispiel Platz finden, eine Stelle aus seiner siebenten Canzone:

E se la natura avara
 Del suo mortal tesoro
 Di questo crin mai rubasse l'oro,
 Povero, ma contento
 Lo vedrò bianco
 E l'amerò d'argento.

Nicht immer war es indess die wohlklingende Umgangssprache der besseren Gesellschaft, in der er dichtete. Dem Gebrauche seiner Zeit entsprechend fang er zur selbst gespielten Laute manches reizende Lied in den tiefen Gutturaltönen seiner neapolitanischen Heimat, und namentlich diese geistreichen Lieder waren es, die, von ihm selbst oder Anderen componirt, ihm höchsten Ruhm einbrachten. Denn Salvator Rosa galt nach dem Urtheile vieler competenten Richter auch für einen der begabtesten Componisten seiner Zeit und war mit der Behandlung mehrerer musikalischer Instrumente so vertraut, als wäre die Musik sein eigentlicher Beruf. Von seinem ungewöhnlichen Talent für die Comödie war bereits früher die Rede.

In seiner äußeren Erscheinung verleugnete der Künstler den Neapolitaner nicht. Von mittlerer Größe, geschmeidiger Gestalt, rasch in seinen Bewegungen, von dunkler Gesichtsfarbe, blauen lebhaften Augen und von dichtem tiefschwarzen bis auf die Schultern herabfallenden Haar, in seiner Toilette elegant, ohne sich an die herrschende-Mode zu binden, hatte er etwas geistvoll Distinguirtes. Kühn und rasch in der Rede und rechthaberisch, übte er über Alle, die mit ihm sprachen, eine solche Herrschaft aus, daß Niemand es wagte einer anderen Meinung Ausdruck zu geben.

Obwohl es sich viele jüngere Künstler zur hohen Ehre schätzten, mit ihm verkehren zu dürfen, bildete er doch nur wenige Schüler: den früh verstorbenen Bartolommeo Torreggiani, Giovanni Ghisovi, seinen eigenen Sohn Augusto und Domenico Gargiuli (Micco Spadaro). Sein erstgeborener Sohn Rofalvo starb in jungen Jahren in Neapel an der Pest.



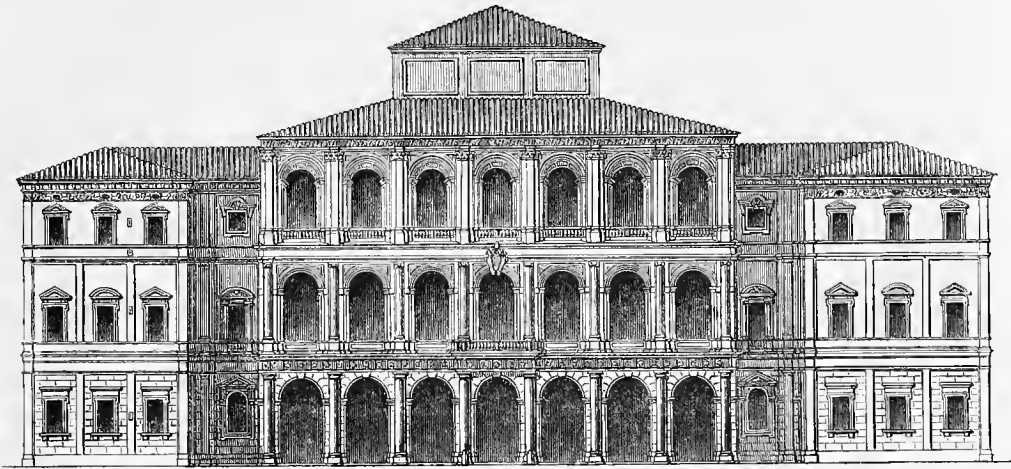
Lorenzo Bernini.

Geb. in Neapel 1598; gest. in Rom 1680.

Wäre äußerer Erfolg die Garantie des inneren Werthes, die Welt hätte keinen größeren Künstler gesehen, als Lorenzo Bernini. Was Anderen auf der Höhe ihrer Entwicklung für kurze Zeit beschieden, Bernini hat es durch mehr als sechzig Jahre genossen: die Gunst und Freundschaft der Größten dieser Erde, Auszeichnungen, wie sie den Höchsthenden nur selten zu Theil werden und mehr als das, den Triumph, seinen Einfluß sich auf das Kunstschaffen der ganzen civilisirten Welt verbreiten zu sehen, seinen Namen als den des gefeiertsten Künstlers in allen Zungen des Erdtheils gerühmt zu wissen. Ueber sein Grab hinaus aber zehrte das gesammte Europa noch mehr als zwei Menschenalter hindurch von den Anregungen, die es diesem einen Manne verdankte. Es ist dem gegenüber nur natürlich, daß, als seit der Mitte des vorigen Jahrhunderts die sich Bahn brechende neue Zeit den Kampf mit der bestehenden Kunstrichtung aufnahm, der Name des Mannes, welcher der Heros jener nun als verkehrt erkannten Ideale gewesen, am heftigsten angegriffen wurde. Winckelmann's Urtheile über ihn sind dafür bezeichnend. Uns aber, die wir dem Kampfe bereits fern stehen, gebührt es, leidenschaftslos die künstlerische Bedeutung Bernini's zu beleuchten, vor Allem das Bild seiner gewaltigen Thätigkeit überhaupt erst wieder zu entrollen, selbst auf die Gefahr hin, bei der gebotenen Kürze in eine etwas trockene Aufzählung zu verfallen, denn, wie die moderne Kunstgeschichte bisher noch keine Zeit gefunden, sich mit der Kunst des Verfalls zu beschäftigen, so sind auch die Arbeiten des größten Meisters dieser Periode noch ziemlich vergessen, einige seiner sensationellen und gerade am wenigsten hervorragenden Werke ausgenommen.

Giovanni Lorenzo Bernini wurde am 7. Dezember 1598 zu Neapel geboren, kam aber schon als Kind mit den Eltern nach Rom. Bei seinem Vater Pietro, einem nicht ungefertigten Bildhauer aus dem Toskanischen, erlernte der sich wunderbar frühreif entwickelnde Knabe schon im zarten Kindesalter die Anfangsgründe von dessen Kunst. Es mochte dem Alten schmeicheln, in einer Zeit, die höchsten künstlerischen Reiz im Virtuofenthum sah, eine Art Wunderkind als seinen Sohn präsentiren zu können. So hat sich denn eine Arbeit aus Lorenzo's zehntem Jahre erhalten, die Marmorbüste des Bischofs Santoni in Sta. Prassede zu Rom, ein Werk, an dem sich freilich der Anfänger deutlich an der Luft zu detailliren verräth, während es ihm nicht gelingt, die Hauptfachen immer zur richtigen Bedeutung zu bringen, und dessen weichliche Zeichnung mangelhaft genug ist, welche aber für jenes Alter trotzdem eine staunenswerthe Leistung bleibt, auch wenn man davon absieht, wie viel etwa der Vater daran geholfen. Wenn Pietro die Absicht gehabt, die öffentliche Aufmerksamkeit auf seinen Sohn zu lenken, so erreichte er diesen Zweck glänzend; selbst der Papst ließ den Knaben kommen, der ihm auf Verlangen unter seinen Augen einen Kopf des Apostels Paulus zur vollkommensten Zufriedenheit zeichnete. Zugleich war aber Pietro verständig genug, einzusehen, daß die übertriebene Bewunderung leicht schädlich auf den Entwicklungsgang Lorenzo's wirken könne, und deshalb suchte er ihn unabhängig von dem Urtheil der Menge zu machen, indem er ihn in beständigem Wetteifer mit sich selbst erhielt. Unbekümmert um die Andern mußte der Künstler nur auf sich selbst achten; jedes neue Werk mußte das vorhergehende übertreffen. Lorenzo machte sich diese Regeln, die bei halber Wahrheit gar vieles Bedenkliche enthielten, nur zu sehr zu eigen; und daraus allein schon erklärt sich zum guten Theil seine künstlerische Individualität: sein Fleiß, seine Geschicklichkeit und der Reichthum seiner Phantasie, aber auch das stete Ringen nach Neuem, welches ihn dem Streben nach Effect und endlich dem widerlichsten Manierismus in die Arme trieb; vor Allem das übermäßige Selbstvertrauen, welches es unmöglich machte, daß irgend eine andre Kunstrichtung tiefer auf ihn einwirkte. Freilich studirte er drei Jahre lang mit der ihm eigenen Leidenschaftlichkeit nach den Antiken des Vaticans; ganze Tage brachte er in den Räumen des Palaests zu, wo er dann über dem Sehen und Zeichnen häufig die leibliche Nahrung vergaß. Wie wenig objectiv er aber all diesen Schätzen gegenüberstand, zeigen gleich die nächsten Früchte seines Studiums, die Gruppen des Aeneas und Anchises (die älteste und auch am meisten unselbständige) und des Apollo und der Daphne, so wie der schleudernde David in der Villa Borghese, endlich der Raub der Proserpina in Villa Ludovisi, welche er alle vier zwischen seinem fünfzehnten und achtzehnten Jahre für den Cardinal Scipio Borghese arbeitete. In diesen Werken tritt uns die Richtung Bernini's schon mit Entschiedenheit entgegen, nur die Technik, die hier und da noch einige Unsicherheit verräth, bildet sich erst später zu ihrer Höhe aus; immer aber gehören sie zu seinen berühmtesten Arbeiten, an denen die sichere Composition und die Gewandtheit in der Bewältigung schwieriger Stellungen auch heute noch Lob verdient, wenn schon sich bereits hier die Neigung zeigt, in's Virtuofenthum umzuschlagen, und die anatomischen Forderungen mehr als hindernde Fesseln, denn als Grundbedingung anzusehen. Im Ganzen besitzen diese Jugendwerke

freilich immer noch größere Einfachheit und engeres Anschließen an die Natur, als seine spätern Arbeiten, in denen ihm diese zu einfach und nüchtern erscheint, eine Anschauung, die nach seinem Vorgange bis um die Mitte des 18. Jahrhunderts maßgebend blieb, wie dies u. A. in der Biographie Boucher's näher ausgeführt ist. Am schwächsten sind in allen vier Gruppen die Köpfe, denen es meist an dem richtigen Maße des Ausdrucks fehlt, so ist z. B. im David, dem Selbstportrait des Künstlers, die Leidenschaft des zornglühenden Jünglings fast bis zur Caricatur gesteigert; er beißt voll Wuth in die Unterlippe, die unter den zusammengezogenen Brauen hervorstechenden Augen scheinen Blitze zu schleudern, auch geht gewaltfamer körperlicher Affect durch die ganze Figur. Die berühmte Gruppe der Verfolgung der Daphne durch Apollo giebt den Augenblick, wo die fliehende Nymphe auf ihr Flehen in einen Lorbeer verwandelt wird, als der Gott in Begriff ist, sie zu



Palazzo Barberini. Rom.

erreichen. Die Darstellung liegt zwar durchaus auferhalb der Grenzen des Plafischen, fesselt aber, wie vieles von Bernini, durch den Reiz des Augenblicklichen und durch eine gewisse Grazie in der Behandlung des Ganzen. — Das grob Naturalistische der ganzen Auffassung in der Gruppe „Pluto raubt die Proserpina“ wird noch verstärkt durch bis in's Fratzenhafte verzerrte Einzelheiten: so drücken sich z. B. die Finger des Gottes so sehr in die Seite des von ihm umschlungenen Mädchens ein, daß zwischen ihnen das Fleisch, als wäre es Watte, hervorquillt. Einen lehrreichen Gegensatz findet dies Werk in dem nahe verwandten Raub der Sabinerinnen des Giovanni da Bologna, und der Vergleich ist wichtig für die Charakteristik der Berninesken Kunst. Dort noch Alles dem Gedanken des Ganzen untergeordnet, eine künstlerische Einheit, die kleinliche Mittel verschmäh't; hier alles Einzelne sich vordrängend, das dicke Auftragen des höchsten Pathos mit der deutlichen Absicht, nur ja den Beschauer recht zu packen. Bernini traf aber damit, was die Zeit verlangte, die ihn mit überschwenglichen Lobeserhebungen pries und ihn schon jetzt den berühmtesten Bildhauern aller Zeiten gleichstellte. —

Die Kunstthätigkeit unter Paul V. war zum größten Theil noch in den Händen älterer Kräfte und die Regierung seines Nachfolgers, Gregor's XV. (1621—1623)

zu kurz, um Größeres zur Ausführung zu bringen. Für ihn arbeitete Bernini nur drei Portraitbüsten, die ihm den Christusorden einbrachten. Mit der Thronbesteigung Urban's VIII. Barberini aber beginnt die Glanzzeit des Künstlers, der von nun an mit kurzer Unterbrechung noch über fünfzig Jahre lang an der Spitze aller größeren künstlerischen Unternehmungen des römischen Hofes stand. Schon Paul V. hatte den Knaben dem besonderen Schutze des damaligen Cardinals Maffeo Barberini empfohlen; seitdem war ein inniges Verhältniß zwischen beiden Männern entstanden, denn Maffeo schätzte die Talente seines Schützlings in reichem Maße. Auf sein Anrathen wandte sich Bernini, der bis dahin ausschließlich als Bildhauer thätig gewesen war, nun auch der Architektur und Malerei zu. Mit dem ihm eigenen Fleiße studirte und zeichnete er zwei Jahre lang nach den vaticanischen Gemälden Rafael's und Michelangelo's; aber trotz dieser Lehrmeister und trotz der verhältnißmäßig großen Zahl von ihm hinterlassener Gemälde — es sollen über 150 zum Theil in colossalem Maßstabe gewesen sein — ist er doch als Maler heute völlig und mit Recht vergessen. Seine Zeit rühmte ihn besonders als Caricaturzeichner, ich vermag nicht zu sagen mit welchem Recht.

Dagegen fand er in der Architektur das Gebiet, auf dem er später unbestrittenen Ruhm erlangen sollte. Freilich die erste Arbeit, die Errichtung des Tabernakels unter der Kuppel der Peterskirche, ist ein erstaunliches Zeugniß von Geschmacklosigkeit und nur zu erklären als die übereilte und unreife Schöpfung eines noch nicht hinreichend architektonisch geschulten Bildhauers.

Für die Gestaltung im Großen und Ganzen waren ihm die Ciborienaltäre der alten Kirche maßgebend. Im alten St. Peter schon hatte ein solcher an derselben Stelle gestanden, geschmückt mit zwölf gewundenen, spätrömischen Säulen. Wahrscheinlich veranlaßte die Rücksicht auf sie den Künstler, dieselbe unschöne Form in Riefendimensionen zu wiederholen. In diesen vier gewundenen Säulen und dem darauf ruhenden, vielfach geschwungenen Baldachin mit seinen ehernen Gehängen und Franzen, seinen Engeln und Palmen zeigt sich ein vollständiges Verkennen des architektonischen Principes; die Bauformen sind hier derselben Sucht nach Bewegung und Abwechslung unterworfen, an der Bernini's Statuen krankten, wozu noch die geschmacklose Formgebung im Einzelnen wie im Umriss des Ganzen kommt. Auch hat er sich verkehrter Weise verleiten lassen, den colossalen Raum unter der Kuppel ausfüllen zu wollen und so Formen, die nur für mäßige Größe berechtigt sind, willkürlich ins Riefenhafte gesteigert. Bekanntlich mußte der bis dahin einzig aus dem Alterthum erhaltene bronzene Dachstuhl der Pantheonsvorhalle das Material für dieses Werk hergeben, welches bei einer Höhe von etwa 29 Metern 186,000 römische Pfund wiegt. Neun Jahre erforderte die Herstellung; nur mit Hilfe besonders construirter Maschinen vermochte man die Säulencolosse zu errichten; 10,000 Scudi (etwa 43,500 M.), sowie Sinecuren für zwei seiner Brüder wurden dem Künstler als Lohn; schmeichelhafter aber war vielleicht für ihn noch der staunende Beifall der Zeitgenossen, der diese mißrathene Arbeit als höchsten Triumph der Kunst feierte.

Die Aufträge drängten sich von da an so für Bernini, daß die Ausführung der meisten ferneren Arbeiten den Schülern zufiel, so zunächst die Decoration und die Bildsäulen der Vierungspfeiler im St. Peter, wo von seiner Hand nur die

Statue des Longinus ist, so das Grabmal der Markgräfin Mathilde (1635) an einem Pfeiler des rechten Seitenschiffes derselben Kirche, wo ihm neben der Composition des Ganzen in der Ausführung nur der Kopf der Hauptfigur angehört. Die Markgräfin steht in halbrunder Nische über dem Sarkophag; die sonst so häufigen Tugenden und Allegorien fehlen hier. Der Sarkophag selbst, von steifen geradlinigen Formen, zeigt im Relief den Fußfall Heinrich's IV. vor Gregor; über demselben tragen zwei Genien die Inschriftstafel. Zu loben ist vor Allem die edle und wohl proportionirte Hauptfigur mit ruhig würdevollem Antlitz; die ausgestreckte Rechte hält den Commandostab, die linke Tiara und Schlüssel. Störend wirkt nur das auch hier nicht gut geworfene Gewand, welches namentlich in der Mitte des Körpers einen dicken Wulst bildet.

Gleichfalls seinen besten Arbeiten zuzuzählen ist die zeitlich jenem Grabmal nahestehende liebenswürdige Statue der heiligen Bibiana in der gleichnamigen Kirche, welche letztere er zugleich restaurirte. Die Heilige ist in ziemlich natürlicher Stellung, in der Rechten eine Palme haltend, aufgefaßt, ein Werk voll Anmuth und Einfachheit, nur erscheint der Ausdruck des lieblichen Gesichtchens leer. Die Schilderung eines zarteren Seelenlebens lag eben außerhalb der Grenzen von Bernini's Kunst. Die Gewandung ist sorgfältig und maßvoll behandelt, wenn auch natürlich malerisch berechnet.

Als Maderna, der Baumeister des Langhauses von St. Peter, im J. 1629 starb, wurde die Beendigung des von ihm begonnenen Palazzo Barberini Bernini übertragen, der sich den Schüler des Verstorbenen, Borromini, als ausführenden Architekten zugeellte. Nach Milizia gehört dem Bernini an diesem Palaste die Anlage der Treppen, wo er denn in der des westlichen Flügels das Vorbild für die bei der späteren Barockkunst so beliebten elliptischen Grundriffe gegeben hätte; vor Allem aber ist die berühmte Hauptfassade mit ihrer gewaltigen Mittelloggia und den beiden vorspringenden Flügeln sein Werk; eine ebenso großartig wirkende als verständige Composition, und Alles in Allem die bedeutendste Fassade der gesammten römischen Kunst vom 17. Jahrhundert bis auf unsere Tage.

Zwei Jahre vor dem Tode Urban's begann Bernini das erst mehr als vier Jahre später vollendete Grabmal dieses Papstes in der Peterskirche (1642), ein Werk, für welches, wie für alle ähnlichen Arbeiten der Zeit, Michelangelo's Mediceergräber immer noch — freilich sehr umgedeutet — den leitenden Grundgedanken abgaben.

Immerhin muß man aber doch zugestehen, daß in der Anordnung des Ganzen viel Selbständiges und Neues steckt, wie er uns denn auch in der Durchführung des Einzelnen hier mit einer Neuerung entgegen tritt, die maßgebend für die Zeitgenossen wurde, nämlich die Uebertragung des Rubens'schen Schönheitsideals mit seinen massigen Formen auf die Plastik. Ueber dem Sarkophag erhebt sich die Statue des Papstes von Bernini's eigener Hand, ein Meisterwerk des Portraitfachs, individuell und charakteristisch bis in jede Falte; zu den Seiten sind die allegorischen Gestalten der Gerechtigkeit und Liebe (caritas) gruppiert. Unter der Hauptfigur endlich schreibt ein colossales bronzenes Gerippe den Namen des Papstes auf eine Tafel. Diese letztere Figur ist natürlich einfach eine künstlerische Abscheulichkeit; in solchem Maßstabe im Mittelpunkte

feiner Composition hat vor ihm nie ein Künstler die Kehrseite aller irdischen Schönheit dem betrachtenden, Schönheit suchenden Auge aufzudrängen gewagt. Bernini aber war nicht der Mann, sich durch ästhetische Bedenken zurückhalten zu lassen, wenn sich ihm Gelegenheit bot, seine Bravour zu entfalten.

Hatte Bernini bis dahin fast ausschließlich im Auftrage der Kirchenfürsten und ihrer Nepoten gearbeitet, so war doch sein Ruf schon weit über die Grenzen Italiens gegangen. Die erste Bestellung aus dem Auslande kam von Karl I. von England, der eine Büste von sich wünschte und als Vorbild dafür drei Bildnisse von Dyck's Hand, die den König von verschiedenen Seiten zeigten, sandte. Eine Schulcopie dieses Bildes befindet sich heut im Schloß Charlottenburg.

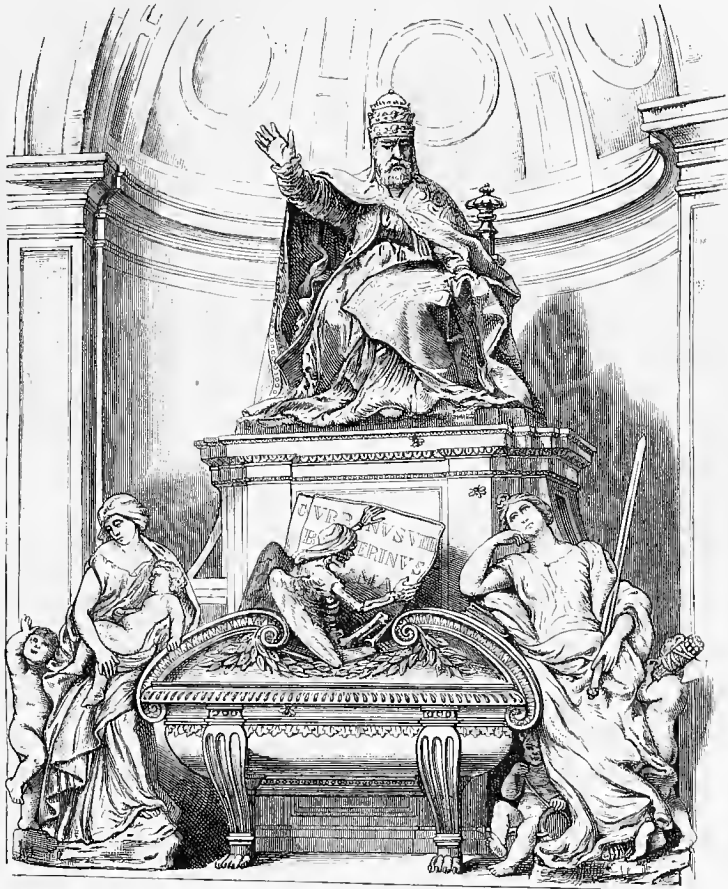
Die Ausführung eines später bestellten entsprechenden Portraits der Königin, wurde durch den inzwischen in England ausgebrochenen Bürgerkrieg verhindert. — Wie hoch man seine Arbeiten damals schätzte, zeigt die Summe von 6000 Scudi (etwa 25,500 Mark), die ihm nicht nur von Karl, sondern auch von einem englischen Großen für eine Büste bezahlt wurde; ein Preis, der einzig da steht in der Geschichte.

1644 machte ihm Ludwig XIII. durch Cardinal Mazarin das Anerbieten der Ueberfiedelung nach Frankreich mit einem Gehalt von 12000 Scudi; er lehnte ab, zum Theil mit aus Rücksicht auf das zwischen ihm und dem damals noch lebenden Papst Urban bestehende vertraute Verhältniß. Bald darauf änderten sich freilich, wenn auch nur für kurze Zeit, die Verhältnisse in Rom zu seinen Ungunsten.

Für die Langhausfassade des St. Peter hatte Maderna ursprünglich zwei Glockenthürme beabsichtigt und bei der Fundamentirung bereits auf sie Rücksicht genommen; doch unterblieb nachher die Ausführung. Jetzt sollte Bernini das Werk wieder aufnehmen: er entwarf Thürme von zwei Stockwerken mit unten korinthischen, oben Composit-Säulenordnungen und spitz zulaufendem Dach, im Ganzen 177 röm. Fuß über die Attica der Fassade aufsteigend, — die ausgeführt, die Wirkung von Michelangelo's Kuppel vernichtet hätten. Noch war der südliche Thurm nicht ganz vollendet, als sich in der Fassade der Kirche Risse zeigten. Anfangs suchte man der Gefahr nach Ausspruch einer Sachverständigen-Commission durch Erleichterung des Thurmes und Verstärkung der Fundamente zu begegnen; doch der inzwischen eingetretene Tod Urban's änderte die Sachlage. Den Gegnern des Künstlers gelang es, von dem neuen Papst Innocenz X. den Befehl zum Abbruch zu erwirken, der sofort ausgeführt werden mußte (erst später entstanden die heutigen kleinen Kuppelthürme). Ohne weiter zur Rechenschaft gezogen zu werden, sah sich Bernini einfach zur Seite geschoben; die Weisung zum Abbruch war gekommen, ohne daß man ihn noch einmal gehört hätte. Innocenz scheint eine persönliche Abneigung gegen ihn gehabt zu haben; er ließ wenigstens den bisher Allmächtigen bei all seinen künstlerischen Unternehmungen unbefähigt.

Die zeitgenössischen Schriftsteller, sämmtlich Bewunderer Bernini's, schildern das Verfahren Innocenz' als eine offenbare Ungerechtigkeit, zu der ihn zum Theil wenigstens Intriguen Borromini's bewogen hätten. Sie berufen sich dabei auf den für Bernini günstigen Ausspruch der oben erwähnten Commission. Diese aber war Partei, einige ihrer Mitglieder, welche einst von Maderna zum Bau hinzuge-

zogen worden waren, hatten Bernini die Versicherung gegeben, daß die alten Fundamente genügen, dabei hatte sich dieser dann beruhigt. Sie also konnten unmöglich Bernini schuldig finden. Wahr ist allein, daß Borromini die Seele der Opposition war; als ausgezeichneter Constructeur mochte er aber aus bester Ueberzeugung handeln; jedenfalls hat er der Sache selbst wesentliche Dienste geleistet. Wie weit bei ihm persönliche Interessen mit ins Spiel kamen, ist heut



Grabmal Papst Urban's VIII. im St. Peter.

nicht mehr zu beurtheilen. Jetzt trat er an die Stelle seines einstigen Lehrers; unter Innocenz ist er der tonangebende Architekt, wenn er auch am St. Peter nichts baute.

In die Zeit von Bernini's Ungnade fällt der Ausbau der Capella Cornaro in Sta. Maria della Vittoria zu Rom, deren Mittelpunkt die berühmte Gruppe der Verzückung der heil. Theresie bildet. Er selbst erklärte diese Composition für sein «am wenigsten schlechtes Werk», und demzufolge genießt sie noch heute, freilich mit Unrecht, in Rom besonderen Rufes; man muß sie vielmehr seinen verfehltesten Leistungen zurechnen. «In hysterischer Ohnmacht, mit gebrochenem Blick auf einer Wolkenmasse ruhend, streckt die Heilige ihre Glieder von sich, wäh-

rend ein lüfterner Engel mit dem Pfeil, d. h. dem Sinnbild der göttlichen Liebe, auf sie zielt», so beschreibt Burckhardt treffend die Arbeit. Und in der That hat trotz des frommen Titels die Kunst kaum etwas Widerlicheres als diese h. Theresen aufzuweisen. Dazu herrscht der wüfste Manierismus im Einzelnen. Die Gewandung gleicht den Wolken, einzelne Falten schneiden hier und da in das Fleisch ein, der Engel ist völlig verzeichnet, das eine Bein erheblich zu lang, sein Kopf geradezu gemein. Beide Gestalten sind endlich von jener Halb- reife, die ein Jahrhundert später die Gemälde Boucher's so widerlich macht. Dafs ein solches Werk mit der ganzen Virtuosität der Technik Bernini's vorgetragen ist, erhöht freilich die sinnliche Wirkung, läßt aber die Fehler, wenigstens für das moderne Auge, nur um so greller hervortreten. —

Zu den in ihrer Zeit bewundertsten Leistungen Bernini's gehören seine Brunnenanlagen. Während man sich bis dahin verständiger Weise für den Entwurf eines Springbrunnens mit der gefälligen Zusammenstimmung des architektonisch-decorativen Gerüftes und des spielenden Wasserstrahles begnügt hatte, stellte er den Satz auf, dafs in der Composition jedes Kunstbrunnens ein bestimmter Gedanke zum Ausdruck kommen müsse; den rein decorativen Aufbau, in dem noch Maderna so Unübertreffliches in den beiden Brunnen auf dem Petersplatze geleistet, verwarf er. Es ist das ganz im Sinn der Barockzeit gedacht, die in allen ihren Productionen nach möglichstem Gedankenreichtum strebt: man braucht nur an die vielfachen Allegorien zu denken, deren Ueberfülle und Dunkelheit oft bei den Compositionen jener Periode eigene Commentare nöthig macht.

Als Innocenz die Absicht ausgesprochen, auf der Piazza Navona einen Springbrunnen zu errichten, reichte auf Wunsch des Fürsten Ludovisi, eines päpstlichen Nepoten, Bernini ein Modell ein, ohne seinen Namen zu nennen. Der Papst erkannte zwar sofort die Hand des Meisters, war aber so befriedigt von der Arbeit, dafs er die Ausführung befahl: Auf einer ausgehöhlten Felsmaffe erhebt sich ein antiker Obelisk; an den vier Ecken des Felfens sind die vier damals bekannten Erdtheile in Gestalt ihrer Hauptflüsse gruppiert, jeder mit einem ihn charakterisirenden Attribut. Die Ausführung wurde gröfstentheils den Schülern überlassen. (Der Nil von A. Fancelli, der Ganges von Claude Adam, die Donau von Andrea Lombardo, der Rio della Plata von Fr. Baratta.) Hervorzuheben ist namentlich die glückliche Umrisslinie des Ganzen, aber auch die einzelnen Figuren sind höchst achtbare Leistungen, wennschon sie meiner Meinung nach nicht das begeisterte Lob verdienen, welches noch Canova ihnen zollte. Ein höchst gefälliges Werk, an dem namentlich die Hauptfigur ein glücklicher Wurf zu nennen, ist ferner der Brunnen auf Piazza Barberini, plump und geschmacklos dagegen der auf dem spanischen Platze, ein sinkendes Schiff, die «barcaccia», das schlechte Schiff, wie der römische Volkswitz ihn zweideutig getauft. — Spätere Fontainenbauten zeigen Bernini schon völlig dem »genre rocaille« huldigend, vergl. G. B. Falda, *Le fontane di Roma*. Roma 1691, namentlich Bd. II, Tafel 18 u. 28.

Der Tod Innocenz' und die darauf folgende Thronbesteigung des Cardinals Chigi (Alexander VII. 1655—1667), des begeisterten Gönners von Bernini, führten diesen in seine frühere Stellung als Haupt der Bauhütte von St. Peter zurück; ausserdem ernannte Alexander ihn zu «seinem und der päpstlichen Kammer Architekten», eine

Stellung, die er gegen die sonstige Sitte auch unter den nachfolgenden Päpsten behielt. Die Einleitung der nun beginnenden großartigen Bauhätigkeit machte die Restauration der von Rafael erbauten Capella Chigi in Sta. Maria del popolo zu Rom und die Ausführung der beiden dort noch fehlenden Gruppen des Habakuk und des Daniel, an denen freilich neben Rafael's klassischem Jonas durchaus nur das Verkehrte der Berninesken Richtung hervortritt.

Es folgt Bernini's größtes Werk, welches allein schon ihm den Namen eines ausgezeichneten Künstlers sichern würde, die Colonnade des St. Peter, mit der er der unbedeutenden Fassade Maderna's den größten Dienst leistete. Schon Michelangelo hatte eine ähnliche Anlage, den Vorhöfen der alten Basiliken entsprechend, beabsichtigt. Die Dimensionen mußten natürlich dem Ganzen entsprechend schon von Haus aus unübertroffen groß werden. Bernini wußte dabei noch durch einzelne künstlerische Täuschungen und geschickte Ausnutzung des Terrains die Wirkung derselben zu erhöhen. Das ziemlich starke Ansteigen des Bodens benutzend führte er in spitzen Winkeln von der Kirche aus zwei Galerien gegen den Platz, an die sich die beiden elliptischen Colonnadenarme legen. Dadurch wird das Auge in seiner Berechnung getäuscht. Unvermögend, die gerade Linie der Entfernung zu schätzen, nimmt es die Breite (550 m.) des scheinbar runden Platzes auch als Längendurchmesser an. Ebenfalls läßt das Steigen des Bodens, welches zu controlliren man durch die einwärts springenden Flügel verhindert ist, auf eine größere Entfernung der Fassade schließen und sie daher um vieles imposanter erscheinen, als sie wirklich ist. So wenig derartige Hilfsmittel principiell zu billigen sind, so läßt sich doch nicht verkennen, daß für diesen besonderen Zweck der Grundriß gar nicht glücklicher componirt werden konnte. Auch sind die Verhältnisse mit großem Geschick der Fassade angepaßt, und feinfühlig hat er die riesigen Halbsäulen derselben von den kleineren Säulen der Colonnade durch die beiden langen Corridore mit ihren Pilastern getrennt. Vier Reihen von zusammen 88 Pfeilern und 284 dorischen Säulen aus Travertin (die äußeren, proportionell dem Wachsen der Curven mit größerem Durchmesser) bilden drei bedeckte Gänge in der Gesamtbreite von 17,5 m. bei einer Höhe von 20 m. Die 162 Heiligen von 5 m. Höhe, welche die Dachbalustrade schmücken, sind decorative Arbeiten der Schule. Ein dritter Colonnaden-Flügel, der der Kirche gegenüber den Platz abschließen sollte, wie alte Stiche ihn überliefert haben, ist nicht zur Ausführung gekommen. Alles in Allem betrachtet, hat Bernini hier ein Werk geschaffen, welches den weiten Raum vor der Peterskirche zu dem schönsten Platze der Welt macht, ein würdiger Anhang zu Michelangelo's Wunderbau, trotz der vielfach geschmacklosen Einzelheiten. Vollendet wurde das Ganze erst unter der Regierung des zweitfolgenden Papstes Clemens' X.

Gleichzeitig mit dem Colonnadenbau ist die Errichtung der Scala regia des Vatican, einer Prachttreppe, welche die Verbindung der Kirche mit dem päpstlichen Palaße herstellte, und zu gleicher Zeit bei feierlichen Staatsactionen zum Aufgang diente. Ein beneidenswerther Reichthum von Ideen und Hilfsmitteln spricht auch aus diesem Werke. Der Bauplatz war so ungünstig als nur möglich; alte schräg gegen einander laufende Mauern mußten benutzt werden, die Höhe ist durch wichtige, darüber liegende Räume bedingt; aber gerade in der Ueberwindung dieser

Schwierigkeiten war Bernini, mit Anwendung ähnlicher Mittel wie bei der Colonnade, äußerst glücklich. Freistehende Säulen von barock-ionischer Ordnung tragen das reichgegliederte Tonnengewölbe der Decke. In dem Maße, wie die Seitenwände näher gegen einander rücken, verkürzen sich die Intercolumnien und treten die Säulen näher an die Mauer heran, so daß die von Anfang an schmalen Nebenschiffe am Ende zu einer Breite von nur wenigen Zollen zusammen schrumpfen, ohne daß der Aufsteigende bei oberflächlicher Betrachtung sich dessen bewußt wird. Man glaubt vielmehr beim Betreten der Treppe an eine naturgemäße perspectivische Verkürzung; der Raum erscheint also großartiger, als er in Wirklichkeit ist. Erwägt man, was Alles dem Bau entgegenstand, so wird man die Art, wie hier Bernini seine Aufgabe gelöst, wie er vor Allem der Treppe das hier so schwer zu gewinnende Licht zugeführt, für meisterhaft erklären. Die Phantasie des fähigsten Architekten hätte daran erlahmen können. Die Reiterstatue des Kaisers Constantin auf dem ersten Treppenabsatz ist dagegen eine durchaus theatrale, höchst mittelmäßige Leistung, die nur störend in der schönen architektonischen Umgebung wirkt.

Als drittes Werk derselben Zeit auf demselben Bauplatze reicht sich die sogenannte Cattedra di S. Pietro an, ein colossales Gerüst von vergoldeter Bronze in der Apsis der Kirche, welches den angeblichen Bischofsstuhl des Apostels umschließt. Bei gewaltigen Abmessungen ist das Ganze eine wild phantastische Composition, in die das Auge nur mit Mühe einige Ordnung bringt. Unten beginnt sie mit den freistehenden Statuen der vier Kirchenväter als Träger des Aufbaues und schließt oben als Wanddecoration um ein Ovalfenster; roh und häßlich in jeder Linie. — Endlich rührt auch von ihm die Marmorbekleidung der Pfeiler der Kirche sowie das Marmormosaik des Fußbodens — freilich aus späterer Zeit — her. An den Pfeilern stört die kleinliche Zeichnung die ruhige Wirkung der Massen, denn statt das Auge auf das Ganze zu leiten, wird es an die Einzelheiten gefesselt. Auch ist die Farbenstimmung schwerlich im Sinne Michelangelo's gedacht. Das Fußbodenmosaik ist gleichfalls eine ziemlich werthlose Leistung, die in sich nicht besonders schön, dem architektonischen Gerüste des Aufbaues gar keine Rechnung trägt. — Neben diesen Arbeiten läuft eine ganze Reihe mehr oder minder bedeutender Werke für Päpste und Private hin. Erwähnt sei davon nur als das wichtigste die Erbauung des in den letzten Jahren Innocenz' X. begonnenen Palastes Ludovisi (Palazzo di Monte Citorio). Das Streben, originell zu sein, trieb Bernini hier, die Fassade vier Mal in stumpfen Winkeln zu brechen, so daß die Front des an und für sich großen Gebäudes, indem sie sich nach den beiden Enden zu vom Auge entfernt, noch größer erscheinen soll, als sie wirklich schon ist. Wichtig wird dieser Bau für die Geschichte des Verfalls dadurch, daß sich hier in der strengen Architektur zum ersten Male und noch schüchtern die Anfänge des berühmten »genre rocaille« an den Fensterbrüstungen zeigen.

Mitten unter diesen Werken traf den Künstler ein erneuter Ruf nach Frankreich. Von den von französischen Architekten entworfenen Plänen für den Ausbau des Louvre wenig befriedigt, hatte Colbert dieselben nach Rom gesandt, um sie dem Gutachten dortiger Künstler zu unterbreiten und diese zu Entwürfen zu veranlassen.

merkfamkeiten gegen den Künftler. An der franzöfifchen Grenze erwarteten ihn die Behörden, die einzelnen Städte fandten ihm Deputationen entgegen. Ein befonderer Abgefandter des Königs, der aus Pouffin's Leben bekannte Herr v. Chantelou, ging ihm eine Strecke Weges entgegen und geleitete ihn zum Hôtel Frontenac, wo fein Abfteigequartier bereitet war. Der König felbft empfing ihn mit ausgefuchter Höflichkeit. Bernini ging nun unverzüglich an die Ausarbeitung eines neuen Entwurfes für den Louvre, der den ungetheilten Beifall des Königs gewann, worauf Ludwig felbft feierlich den Grundstein zu dem Flügel der Kirche S. Germain l'Auxerrois gegenüber legte. Gleichzeitig entftand eine Büfte des Königs. Während Bernini fo am Hofe die gefuchtefte Perfönlichkeit war, man fich um ihn drängte, feine Bemerkungen von Mund zu Mund trug, Moden à la Bernini erfand, war doch bereits die nationale Eiferfucht der Franzofen erwacht, die Lescot's Bau auch von einem Franzofen zu Ende geführt fehen wollte, und dies mit um fo größerem Rechte, als ein Entwurf Claude Perrault's (fiehe deffen Biographie) Bernini's Plan weitaus an Gefchmack und Schönheit übertraf. Im Herbft noch kehrte Bernini, vom Könige in verschwenderifcher Weife belohnt, nach Rom zurück. Bald nach feiner Abreise wurde der Bau des Louvre unterbrochen, den erft Perrault nach eigenen Plänen weiterführte.

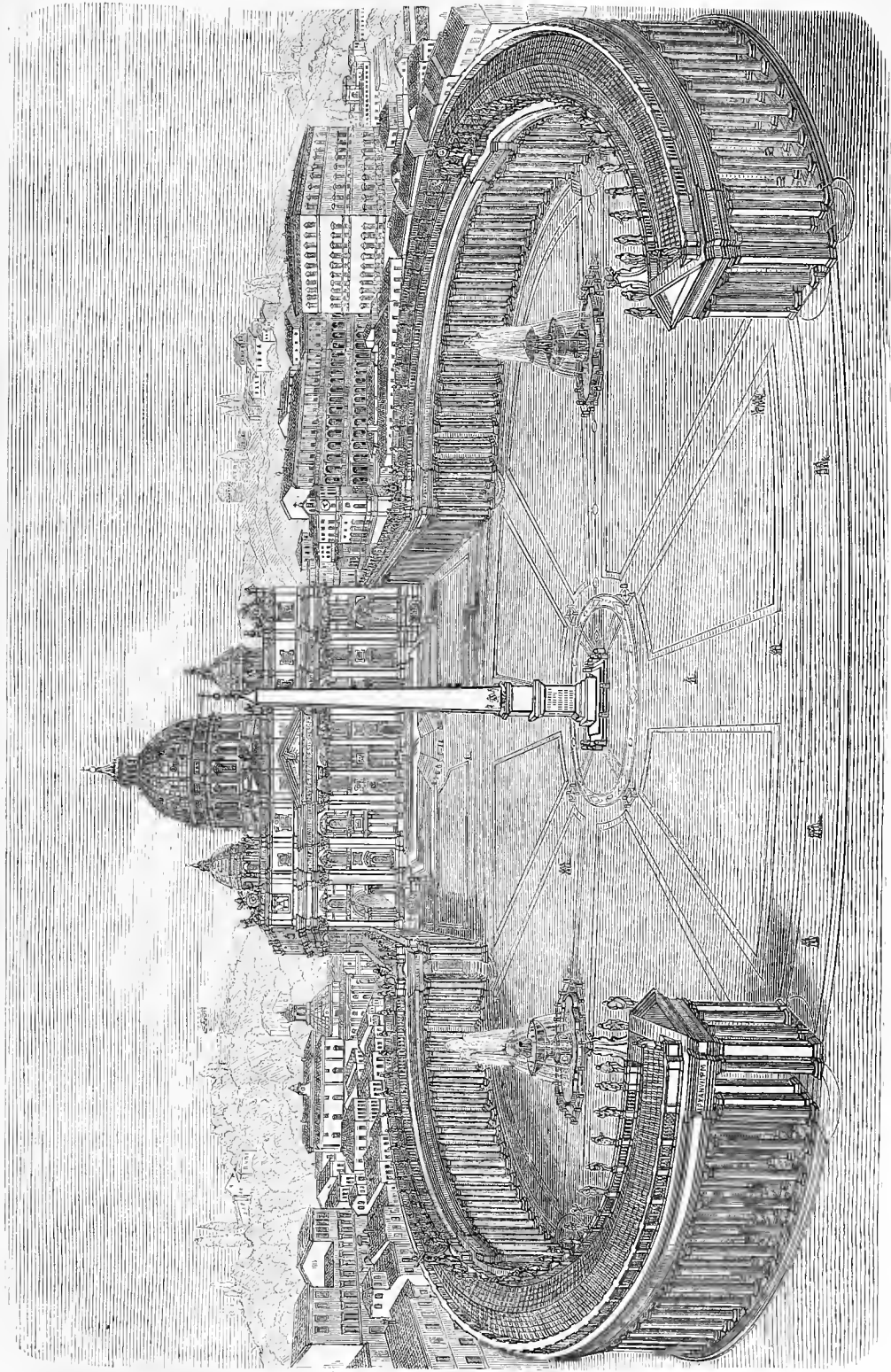
Im Jahre 1667 farb der bauluftige Alexander. Sein Grabmal im St. Peter, von der Hand Bernini's bezeichnet einen wefentlichen Rückfchritt gegen das Urban's. Der Künftler ging in dem beftändigen Ringen nach neuen Ideen zu Grunde. Auf einem Teppich von ficilianifchem Jaspis erhebt fich über einer niedrigen Thür, die zu Nebenräumen führt, der Sarkophag, auf dem die Marmorgestalt des Papstes kniet. Aus den Falten des Teppichs fahren, wie durch ein plötzliches Ereigniß erfchreckt, vier weibliche Allegorien heraus, zum Theil find fie noch zur Hälfte in dem Teppich verwickelt. Ueber der Thür aber fchwebt unter der Decke hervor ein vergoldetes Gerippe mit dem Stundenglas. Die Compofition des Ganzen wie die meiften Einzelheiten find aller Schönheit bar, felbft die Statue des Papstes wird von früheren Arbeiten der Art übertroffen. Die affectirten Bewegungen der Nebenfiguren mit ihren überquellend reifen Formen zeigen, wie weit Bernini's äfthetifches Gefühl fich bisweilen verirren konnte. — Ebenfo wenig wahren Werth, wie das Grabmal Alexander's, hat die letzte grofse, einft vielbewunderte Arbeit des greifen Mannes, die Engel mit den Marterwerkzeugen auf der alten Brücke des Hadrian. Freilich find diefelben, bis auf den mit der Kreuzesinfchrift, von feinen Schülern ausgeführt, allein diefer eine fowohl als zwei weitere zu demfelbem Cyklus gehörige jetzt in S. Andrea delle Fratte befindliche von Bernini's Hand, welche der Papft für zu gut erklärte, um den Unbilden der Witterung ausgefetzt zu werden, zeichnen fich nur durch größeres technifches Gefchick vor den anderen aus. Zum Theil in den Naturgefetzen nach unmöglichen Stellungen kokettiren diefe füßlächelnden, übereleganten Gefaltten in ihren flatternden Gewändern mit den Werkzeugen des Leidens. Die heilige Therefe hatte, aller Würde bar, immer noch etwas finnlichen Reiz; auch der ift hier ins Fratzenhafte verkehrt. Aus den Gewändern ift die natürliche Anordnung der Falten ganz verfchwunden; völlig unmotivirt, hier ftark gebauscht, dort flach anliegend, bisweilen in das Fleisch einfchneidend umflattern fie die Gefaltten.

Die Flügel der Engel gleichen am eheften zerzaufte Geierschwingen. Die Richtung der Berninesken Kunst auf Leben und Bewegung um jeden Preis feiert hier wahre Orgien. — Dafs er dagegen, wenn der Gegenstand ihn zum Mafshalten zwang, bis in die letzte Zeit hinein Tüchtiges leisten konnte, man also nicht unbedingt von einem Sinken feiner künstlerischen Fähigkeiten fprechen darf, beweist die aus der Regierung Clemens' X. 1670—1676 ftammende Statue der fterbenden heiligen Ludovica Albertoni in S. Francesco a Ripa, die feinen besten Werken zuzuzählen ift. Während derfelben Regierung entftand das Tabernakel in der Sakramentskapelle der Peterskirche. Es ift dies ein kleiner Rundtempel aus vergoldeter Bronze und Lapis lazuli von ziemlich reinen aber doch nüchternen Formen, für den der Tempietto des Bramante im Klosterhofe von S. Pietro in Montorio zu Rom das Vorbild abgegeben. Die beiden anbetenden lebensgrofsen Engel von vergoldeter Bronze in derfelben Kapelle zeigen den vollften Engelbrückenstil. — Ein Salvator über Lebensgröfse in halber Figur, als Gefchenk für die Königin Chriftine von Schweden beftimmt, die zu feinen eifrigften Bewunderern gehörte, im achtzigften Jahre begonnen, war des Meifters letztes Werk. Noch immer führte die Hand, nun schon über fiebenzig Jahre, den Meifsel, noch war feine Kraft nicht erlahmt, noch befeelte ihn der frühere Schaffensdrang, als er in feinem zweiundachtzigften Jahre von einem fchleichenden Fieber befallen wurde, welchem ein Schlaganfall folgte, dem er am 28. November 1680 erlag. Sein Grab ift in Sta. Maria maggiore.

Will man Bernini's kunstgefchichtliche Bedeutung verftehen, fo mufs man fich zunächft den Unterschied klar machen, der zwifchen den Kunstidealen feiner Zeit und denen der vorhergehenden Perioden befteht. Der Grundzug der ganzen chriftlichen Kunstentwicklung von den früheften Zeiten an bis zur höchften Blüthe im 16. Jahrhundert ift der, dafs der Gedanke, der dem Künstler vorfchwebende geiftige Gehalt, nach dem rechten Ausdruck fucht, bis fich in Michelangelo's Werken die Idee mit dem vollendetften, oft bis zu ergreifendem Pathos gesteigerten Ausdruck vermählt. Der beftechende Reiz, den gerade diese letztere Seite des grofsen Meifters auf die Mit- und Nachwelt ausübte, liefs das Zünglein der Waage nunmehr nach der entgegengesetzten Seite umfchlagen. Der ethifche Gehalt trat zurück gegen die äufere Erfcheinungsform; Pathos und Effect wurden die Ideale, denen man nachftrebte. Die Traditionen der Schule ficherten den Bildhauern die völlige Herrfchaft über alles Handwerkliche ihrer Kunst, und diese ihre Glanzseite follte nun auch in das rechte Licht treten; das aber war ungleich wirkungsvoller zu erreichen bei malerifch bewegten Darftellungen, als beim Schildern des ruhigen Seins, dem bisherigen Ideale der Plaftik. Dieser Entwicklungsmoment fällt zeitlich zufammen mit dem Einflufs der Gegenreformation auf die Kunst, wie er in der Biographie Murillo's eingehend gewürdigt ift. Nur fehlt den Italienern der feurige Glaubensfanatismus der Spanier, der auch die Legende der heiligen Therefa mit einem Anflug von Adel umkleidet; in dem Italien des 17. Jahrhunderts — dem Lande der Cicisbei — nimmt die ganze Richtung eine bedenkliche Wendung in's Sinnliche. Und dieser Zug ift es, der, bewußt oder unbewußt, Bernini zu feinem Naturalismus führt, der fich in der unübertrefflichen Wiedergabe des Individuums,

in Erscheinung und Kleidung, bei Portraitbildern von seiner schönsten Seite zeigt in den übertriebenen Muskeln seiner männlichen Körper aber, in den üppigen Fleischmassen seiner Allegorien der späteren Zeit, oder in den unreifen Gestalten mancher weiblichen Heiligen, vor Allem in seinen Engeln mit den halb lüftern, halb coquett blickenden Köpfen seine wahre Herkunft verräth. So sehr Bernini die Natur als Lehrmeisterin aufstellte, so wenig Verständniß zeigte er für den Geist ihrer Gesetze. Nicht ihr nachzuschaffen, sondern über sie zu triumphiren war sein Streben. Das Hinauswollen über die Natur öffnet aber der Unnatur das Thor. Dazu kam ein anderer Wahn, den er in seinem Lehrsatze: »Chi non esce talvolta della regola, non la supera mai« öffentlich aussprach, und mit dem er nur zu leicht alle Ausschreitungen rechtfertigen konnte. Die Gunst aber, in der er am Hofe so vieler Päpste stand, war nur zu sehr geeignet die gefährlichen Dispositionen seiner Begabung noch weiter zu bilden. Voll lebhafter Phantasie und schneller Auffassung, reich an allerlei Hilfsmitteln des Augenblicks, schreckte er vor keiner Schwierigkeit in der Ausübung seiner Kunst zurück, und der allgemeine Beifall bestärkte ihn auf seiner Bahn. Die Art seiner Ausführung, in der er vor Allem einen pikanten Reiz erstrebte, war neu und hatte für einen schon verdorbenen Geschmack etwas sehr Bestechendes, so daß seine Behandlung des Materials bald Mode wurde, der ein Jahrhundert lang die gesammte Bildhauerkunst folgt; was Wunder wenn er, von rastlosem Drange befeelt, bald auch auf neue Compositionsweisen verfiel, oder richtiger die schon in seinen Jugendwerken ange deutete Richtung auf das rein Malerische mit aller Entschiedenheit weiterführt. — Für das schnelle Umsichgreifen seiner Neuerungen aber ist seine Stellung als Mittelpunkt aller künstlerischen Unternehmungen des Hofes nicht zu unterschätzen. Nicht nur hing der größte Theil der Künstler äußerlich von ihm ab, sondern die sämmtlichen Schulproducte, welche so sehr jede Individualität verloren haben, daß man die einzelnen Meister unmöglich noch erkennen kann, zeigen, wie großen Einfluß er auch geistig und künstlerisch auf sie ausübte.

Während das Leben der Meister der älteren und der goldenen Zeit ein allmähliges Wachsen und Ausreifen darbietet, so daß wenigstens ihre Hauptwerke sich zwingend eines aus dem andern entwickeln lassen — welchen Zusammenhang darzulegen, den Hauptreiz für den Biographen bietet — ist dies bei den Meistern des Verfalls, vor Allen bei Bernini nicht der Fall. Früh zur vollen Entwicklung seiner Kräfte gelangt, bleibt bei ihm alles Kunstschaffen mehr äußerlich; die Aufgabe packt nicht mehr den ganzen Mann; es wäre ihm unmöglich, sich lange geistig mit derselben abzumühen; der Grad ihrer Lösung hängt lediglich von der zufälligen Disposition ab. Daher die Ungleichmäßigkeit der einzelnen Arbeiten. Gilt es ihm doch überhaupt gar nicht in erster Linie »Schönes« zu schaffen — von der Vertiefung des Gegenstandes, wie ihn die ältere Kunst bietet, ganz abzusehen —; sein Sinn stand auf Bewältigung gewaltiger Massen, die den Sieg seiner Technik verherrlichen sollten, und auf dem Vorführen »neuer« Gedanken; und in dem Ringen nach dem noch nicht Dagewesenen verliert sich sein reiches Talent. Lebendige Phantasie, Reichthum und Mannigfaltigkeit in seinen Erfindungen, der Besitz der mächtigsten Mittel und vollständige Herrschaft über das Material sind ihm zu eigen, aber das feinere Gefühl für



Die Colonnaden des Petersplatzes in Rom.

Schönheit und Adel der Gestalt geht ihm ab. So oft er sich daher über den Durchschnitt feiner gewöhnlichen Leistungen erhebt, geschieht dies nicht infolge einer inneren Kraftanstrengung, sondern bleibt immer mehr zufällig.

Trotz feines fleißigen Studiums nach der Antike blieb er unberührt von dem Geiste derselben; so sehr er die einzelnen Arbeiten schätzte und z. B. zuerst im Pasquino die goldene Zeit erkannte, ihn drängte es in andere Bahnen. Es ist oft gesagt worden: Bernini hat für die Sculptur gethan, was Pietro da Cortona für die Malerei seiner Zeit und, könnte man hinzufügen, Borromini für die Architektur gethan: alle drei verwarfen die Berechtigung des ruhigen Seins in der Kunst und suchten sie durch eine oft bis zum Abgeschmackten gesteigerte Bewegung zu ersetzen. Man vergleiche in dieser Beziehung Cortona's beste Arbeit, die Fresken im Hauptaal des Palazzo Barberini, Borromini's Thurm von S. Ivo alla Sapienza und Bernini's Engel auf der Engelsbrücke unter einander.

Sucht man nach Vorbildern Bernini's in der vorhergehenden Kunstgeschichte, so wird man namentlich für die Köpfe der weiblichen Heiligen und Engel an Correggio erinnert. Wir finden hier denselben Gesichtsschnitt mit dem etwas zugespitzten Oval, dieselbe Mund- und Nasenbildung, kurz daselbe »niedliche Gesichtchen«. In seinem reiferen Alter wirken die Niederländer auf ihn ein, und nun gefällt er sich nicht selten, schlaffe, fettquellende Fleischmassen namentlich an feinen weiblichen Körpern zur Schau zu stellen. Bei den männlichen Gestalten sucht er die Schönheit in einer starken Muskulatur — er glaubte dabei wohl Michelangelo's Wege zu wandeln — die freilich auf die Gesetze der Anatomie durchaus nicht ängstlich Rücksicht nimmt. Die blasenartigen Erhebungen, mit denen er seine Körper bedeckt, sitzen nur ungefähr an der Stelle, wo die Natur den entsprechenden Muskel will, und haben auch nur ungefähr die Form desselben. Für das, was den menschlichen Körper erst lebensfähig macht, das Ineinandergreifen der einzelnen Muskeln findet sich bei ihm wenig Verständniß. Wo es ihm nöthig scheint, schafft er zur Erhöhung der Wirkung auch wohl neue Formen. So z. B. wird es ihm fast zur Regel, bei männlichen Sculpturen an der äußeren Seite des Schienbeins den *anticus tibialis* in einer Weise zu betonen, daß er ungefähr denselben Eindruck macht wie ein zweiter Schienbeinknochen; eine Unmanier, der die ganze Schule folgte, so daß nur ein Bruchtheil der männlichen Heiligen in den Kirchen Roms aus dieser Periode davon verschont ist. Oft ist die Behandlung des Fleisches in feinen jugendlichen Idealgestalten gerügt worden; nicht mit Unrecht hat man dieselben mit Wachsfiguren verglichen; so starr und leblos erscheint der übertrieben glatt gearbeitete Marmor. Die Zeit freilich sah darin gerade die Straffheit der Form, wie sie dem eben zur Mannbarkeit heranreifenden Alter eigen und fand so großen Reiz in dieser uns heut widerlich erscheinenden Auffassung, daß sie bis zum Beginn der neuen Zeit die herrschende blieb. — Für die Gewandung der Ideal-Gestalten endlich wählte er mit Vorliebe dünne seidene Stoffe, die in zahllose kleine, gänzlich unmotivirte Falten zerknittert sind, während das Ganze nicht selten als im Winde flatternd gedacht ist, so daß es neben dem Körper große bauchige Theile bildet. — An Stelle des Hauptgesetzes aller Plastik, des Geschlossenseins der Gruppe in sich, tritt auch hier die Bewegung — und welche Bewegung! Alles muß in Affect gerathen;

die Tugenden an den Gräbern der Päpste wie die Heiligen würden Bernini in der ihnen naturgemäßen Ruhe langweilig erscheinen, so gebihrten sie sich denn oft, als wenn hinter ihnen ein verborgenes Marterwerkzeug wirkte. Bei Algardi haben die begleitenden Figuren noch die ruhige untergeordnete Stellung, die ihnen zukommt, bei Bernini erscheinen gerade die Nebenfiguren in der geräuschvollsten Weise aufgeregt. Er erinnert darin an Caravaggio's Art. Welch himmelweiter Unterschied zwischen der andachtvollen Ruhe der Gestalten auf den Werken der Quattrocentisten und dem lümmelhaften Benehmen derselben bei Bernini!

Eine solche Auffassung aber fand in der Kunst Raum, während sich gleichzeitig im Leben das steifste Etiquette-Wesen herausbildete. Es erklärt sich dies nur so, daß man bei allem in der Kunst angestrebten Naturalismus, der den Sitten der Zeit entsprechend zu maßvollen Gesten führen sollte, doch das »Bewegte« der Gestalten deshalb als das Ideal ansah, weil sich natürlich die Virtuosität des Künstlers um so entschiedener zeigen konnte, je complicirter die Stellung der Figuren war. Virtuosität und Kunst aber sah das 17. Jahrhundert als ein und daselbe an. Am Genießbarsten erscheint Bernini daher da, wo der Gegenstand selbst die Bewegung ausschließt; in den Hauptpersonen der Grabmäler (Portraits oder Idealbildungen) und bei einzelnen Heiligengestalten (Sta. Bibiana), besonders wenn er sie im Moment des Todes, wo der Affect nothgedrungen vorüber, darstellt (beata Lodovica Albertoni und der heilige Sebastian in der gleichnamigen Kirche vor Porta San Sebastiano, den Giorgini nach des Meisters Modell ausführte).

Von seiner besten Seite zeigt sich der Meister in seinen Porträts. Hier steht er, wenn man ihm die Berechtigung der naturalistischen Darstellungsweise einmal zugesteht, unübertroffen in lebensvoller und zugleich großartiger Auffassung da. Namentlich nach der letzten Seite hin verdient er ungetheilte Bewunderung. Wie ein Heroengeflecht erscheinen uns seine in Wahrheit doch oft recht kleinlichen Päpste und Prälaten. Hier konnte er auch seine staunenswerthe Technik am besten verwenden; sein Meißel weiß den Marmor fast lebendig zu machen, in den Gewändern schildert er jeden Stoff aufs schärfste.

Als Architekt pries er die Werke der Griechen als seine Vorbilder. Es lohnte der Mühe, zu untersuchen, wie viele davon vor den Forschungen von Stuart und Revett in der Architektenwelt bekannt waren; jedenfalls mehr, als man gewöhnlich annimmt, denn Bernini war sich z. B. deutlicher Unterschiede zwischen griechischen und römischen Architekturen bewußt. An beiden aber war ihm nicht so sehr die Gesamtkomposition als die Einzelbildung maßgebend; mit Recht, denn die in seiner Zeit bekannten Bauten des Alterthums waren Werke der Repräsentation und des Cultus, die nur eine irreführende Geschmacksrichtung den praktischen Forderungen des modernen Lebens aufzwingen konnte. Bernini aber gerade war der Erste — und das allein würde seinen Namen unvergänglich machen — der auf architektonischem Gebiet jene Neuerungen einführte, unter deren Einfluß nicht nur wir noch stehen, sondern die in der Privatarchitektur maßgebend für alle kommenden Zeiten bleiben dürften: Er zuerst betonte die Behaglichkeit des Bewohners, die höchste Ausbildung des Wohnlichen oder, um ein modernes Wort zu gebrauchen, »des Comforts«, als die wichtigste Aufgabe der Privat-Architektur. Das Schöne müsse ein Bündniß mit dem Prak-

tischen eingehen; das höchste Streben müffe fein, bei der Durchbildung des Bauprogrammes etwa entgegenstehende Hindernisse zum Vortheil für die Anlage auszunutzen; ein Satz, der nach seinem Vorgange heut in jedem Atelier gelehrt wird, den er aber zuerst ausgesprochen und vielfach — nur die Scala regia sei erwähnt — praktisch illustriert hat. Die Menge des von ihm Geschaffenen, die Haft in der es geschah, macht auch hier starke Ungleichheiten zwischen den einzelnen Leistungen erklärlich; die besseren unter denselben, vor Allem seine drei oben näher besprochenen Hauptwerke aber zeigen ihn im Besitz grosartiger Mittel in der Disposition von Grundrifs und Aufbau, Mittel, die nicht immer vor der Goldwaare des neugriechischen Tektonenthums bestehen werden, die aber ihrer Wirkung auf jeden unbefangenen Betrachter gewifs sind. Aus all seinen Werken spricht ein echt monumentaler Sinn: nie wird er kleinlich, und dieses fein Vorbild ist es wohl hauptsächlich, welches in der italienischen Barockkunst den Sinn für imponirende Verhältnisse bis in den tiefsten Verfall hinein wach hält. Man wird nur gerecht sein, wenn man bei seiner Würdigung als Architekt von der unreifen Jugendarbeit, dem Tabernakel in St. Peter, absieht, statt es, wie so gern geschieht, zum Ausgangspunkt der Beurtheilung zu machen.

Wie gut sich bei ihm auch an kleineren Werken ein feinerer Schönheitsinn mit der Tendenz für das Malerische verband, zeigt sein anmuthiges Kirchlein S. Andrea auf Monte Cavallo vom Jahre 1678, eine Kuppelkirche von elliptischem Grundrifs, deren innere Decoration durch die prächtig farbige Incrustation mit edlen Steinarten bedingt ist. Freilich eins wird man auch bei ihm, wie bei allen Barockmeistern, vergeblich suchen, den Reiz der Detailbildung, und die Schönheit des einzelnen ornamentirten Gliedes, Gebiete, auf denen von allen Baufilen der Welt die Frührenaissance das Höchste geleistet. Was man aber innerhalb der Ideale der Barockkunst bei weiser Beschränkung der Mittel leisten kann, das hat Bernini in einer Weise gezeigt, welche ihm selbst die Anerkennung seines grössten Gegner's, Winckelmann's, sicherte.

Von den zahlreichen Schülern seien nur erwähnt als Architekten: Borromini (nur kurze Zeit), Mattia de' Roffi, Carlo Fontana, Gio. Bat. Contini; als Bildhauer: Fr. Quesnay, Giulio Finelli, Francesco Mocchi, L. Morelli, G. Ant. Fancelli, Stef. Speranza, Andrea Bolgi, G. Ant. Mari, Giulio Cartarè, Matteo Buonarelli und Giorgini; es sind dies die Männer, die zumeist dazu beigetragen, der Stadt Rom ihren heutigen Gesamtntharakter zu geben.

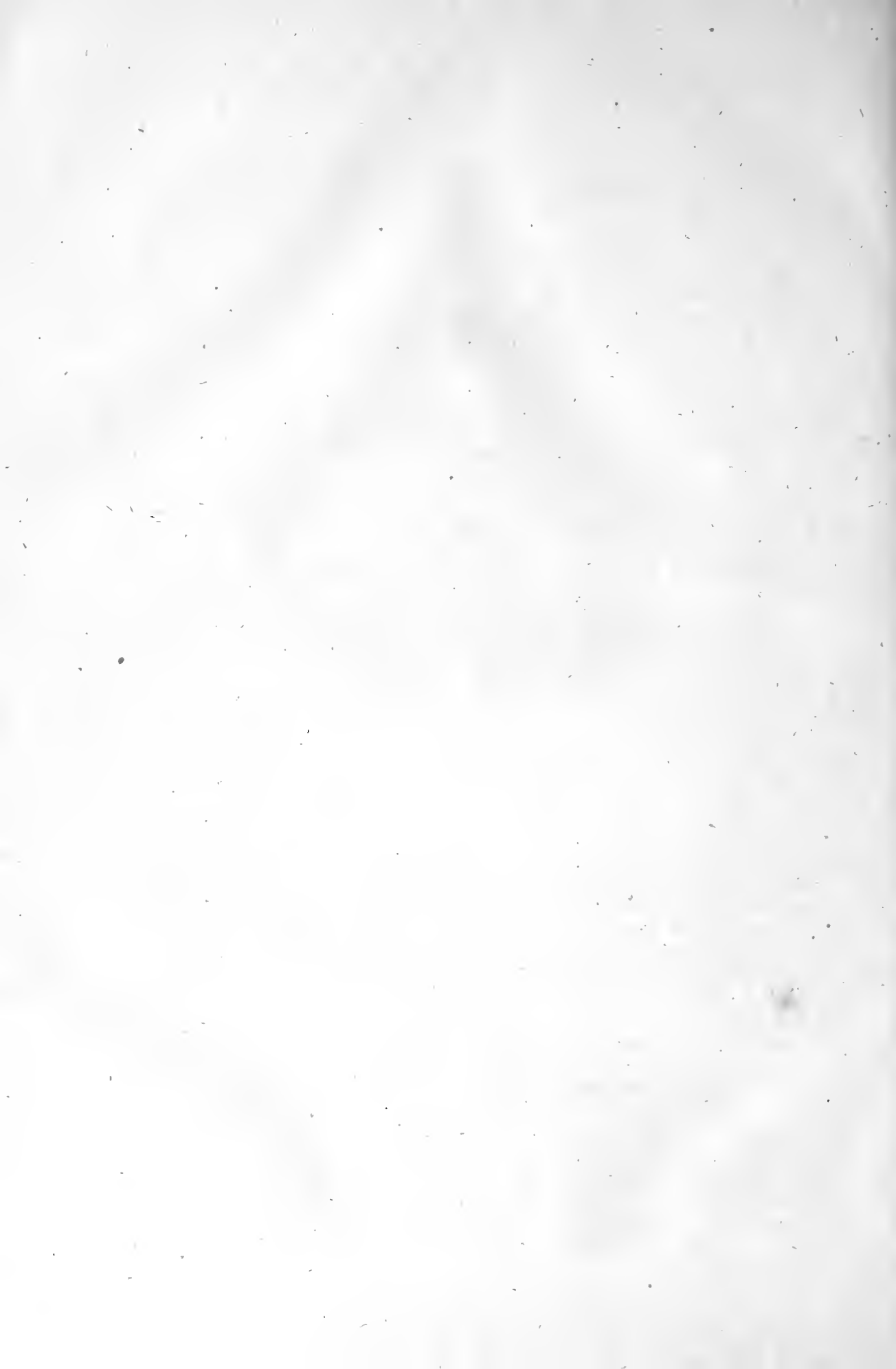
Die Zahl der von ihm selbst ausgeführten Arbeiten ist ausserordentlich gros; Baldinucci, der genau unterrichtet sein konnte, nennt abgesehen von den architektonischen Schöpfungen und den Gemälden 34 Marmorbüsten, 1 Büste in Silber, 3 in Bronze, 43 Statuen und Gruppen in Marmor und 14 Statuen in Bronze. Hierzu kommen die ungezählten Werke, welche die Schüler unter seiner Aufsicht und gelegentlich auf seinen Namen hin schufen.

LXXXII—LXXXIV.

GIOVANNI BATTISTA TIEPOLO.
ANTONIO CANALE GEN. CANALETTO.
BERNARDO BELLOTTO GEN. CANALETTO.
POMPEO BATONI.

Von

J. E. Weffely.





Giovanni Battista Tiepolo.

Geb. in Venedig um 1693; gest. in Madrid 1769.

Mit der glanzvollen und vornehmen Erscheinung der lebensfreudigen Lagenenstadt ging auch die Kunst im 16. Jahrhunderte gleichen Schritt. Eine gesunde Sinnlichkeit, eine heitere Pracht in Farbe und Anordnung leuchten uns aus den Werken der Hauptkünstler der venezianischen Schule entgegen. Es konnte nicht fehlen, daß ihre zahlreichen Werke einen fesselnden Zauber ausüben mußten, nicht allein auf die Zeitgenossen, welche der Enthüllung der eben fertig gewordenen Kunstwerke beizuwohnen das Glück hatten, sondern auch auf Kunstfreunde und Künstler der folgenden Zeitepochen und zwar hier um so mehr, als die meisten Kunstwerke der großen Meister noch an ihrem alten Platze standen und Venedig ein großes reiches Museum der venezianischen Schule vorstellte.

Von der Anerkennung und Bewunderung ist aber zur Nachahmung noch ein großer Schritt, und mancher schwache Epigone glaubt sein Vorbild erreicht zu haben, wenn er mit einer gewissen Fertigkeit die äußere Form, das Zufällige, zuweilen getroffen hat.

Im Laufe des 17. Jahrhunderts bereits ist der Niedergang der venezianischen Schule bemerkbar. Das glänzende Licht, das noch in den unmittelbaren Schülern jener großen Meister einige Zeit leuchtete, erlosch nach und nach, besonders als

andere, aus fremden Schulen importirte Elemente in Venedig Wurzel faßten. Es kamen nämlich verschiedene Künstler, wie P. Ricchi, Fr. Rofa aus Genua, G. Diamantini aus der Romagna, Crivelli aus Mailand, um in Venedig Schulen zu errichten, während venezianische Künstler nach Bologna und Rom reiften, um sich in diesen Städten auszubilden. Es war darum der Anerkennung werth, wenn einzelne Künstler wenigstens den Anlauf nahmen, die alten guten Meister nachzuahmen und dem gänzlichen Verfall der Kunst zu wehren. Zu diesen gehört Giovanni Battista Piazzetta und als ein besonderer Verehrer und Nachahmer des heiteren und farbenglänzenden Paul Veronese Gian Battista Tiepolo.

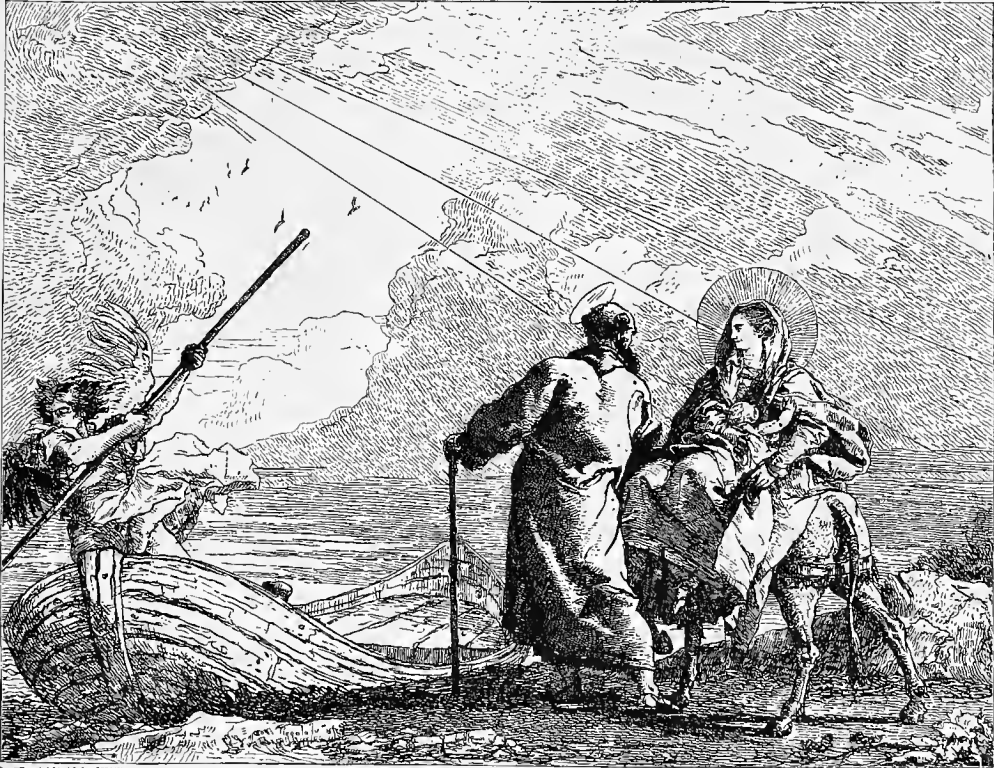
Tiepolo stammte aus einer guten venezianischen Familie und erblickte im Jahre 1692 oder 1693 das Licht der Welt. Man nennt den 5. März als seinen Geburtstag. Das Jahr 1697, welches zuweilen für sein Geburtsjahr genommen wird, ist sicher zu spät gegriffen, wie wir später sehen werden. Sein Vater war »mercantante di negozj da nave«.

Ueber die ersten Jugendjahre Tiepolo's besitzen wir keine Nachrichten, wissen auch nicht, welches die Veranlassung war, daß er sich der Kunst weihte. Sein erster Lehrer hierin war Gregorio Lazzarini. Man kann sich keinen schrofferen Gegensatz in Temperament und Auffassung der Kunst denken, als ihn Schüler und Lehrer darstellten. Tiepolo war von Natur feurig, faßte schnell auf, sein Geist überflügelte von Einfällen, die er gern eben so schnell, als sie entstanden waren, gezwungen hätte, Form und Leben auf der Leinwand anzunehmen. Sein Lehrer dagegen, in Bologna und Rom zum Künstler ausgebildet, suchte durch strenge Zeichnung, ernstes Studium sich den alten großen Meistern zu nähern. Mit gewissenhafter Langsamkeit suchte er eine correcte Zeichnung zu vollenden, aber auch nichts weiter, denn darüber hinaus zu kommen fehlte ihm das Feuer, die Phantasie. Ein solcher Lehrer war dem hitzköpfigen Tiepolo allerdings nothwendig, damit unter der Dressur eines strengen Zeichenunterrichtes die lebhafteste Phantasie einen festen Stützpunkt gewinne. Aber lange konnte der Jüngling sich nicht fesseln lassen. Die Arbeiten eines Zeitgenossen, des nur zehn Jahre älteren G. B. Piazzetta, bezauberten ihn, diesem fand er sich geistig verwandt, die leicht und in Massen hingeworfenen Lichter und Schatten desselben entsprachen ganz seinem künstlerischen Naturell. Doch mußte er bald bemerken, daß die Schattenpartien in den Gemälden Piazzetta's dunkle Flächen ohne Leben und Transparenz der Form sind. Fleißige Studien nach der Natur brachten ihn bei gleicher Anwendung breiter Lichter- und Schattenmassen zur freiesten Benützung des reflectirten Lichtes, und Tiepolo erzielte damit in seinen Bildern ein magisches Halbdunkel, das diese vor denen Piazzetta's auszeichnet. Zanotto sagt darum von ihm, er hätte den Piazzetta nachgeahmt, aber diese Nachahmung sei heiterer und lebhafter gewesen als das Original; »später verlegte er sich gänzlich auf das Studium des Paolo (Cagliari), um den großen Meister im Faltenwurf wie im Colorit zu erreichen«.

Im Alter von sechzehn Jahren war Tiepolo, wie seine italienischen Lobredner melden, schon ein vollendeter Künstler, der einen Namen hatte. Noch wunderbarer wird diese Nachricht, wenn wir erfahren, daß er in diesem Lebensalter bereits als Frescomaler auftrat, der große Flächen in Kirchen und Palästen mit seinen Arbeiten ausfüllte und die schwierigsten perspectivischen Verkürzungen mit Leichtigkeit bewältigte.

Zu seinen frühesten Arbeiten, welche also etwa in das Jahr 1708 zu setzen

wären, gehören die Propheten in der Spitalkirche della Pietà, etwas später malte er den Durchgang der Israeliten durch das rothe Meer, welches Bild seinen Ruf begründet haben soll. Wo es sich jetzt befindet, ist nicht bekannt. Bald darauf, vielleicht in Folge des Erfolges, den er mit dem Bilde errungen hatte, wurde ihm eine große Arbeit in seiner Vaterstadt anvertraut, er sollte die Kuppel der Karmeliter-Barfüßler Kirche (agli Scalzi) mit Frescomalereien verzieren. Er stellte die heilige Jungfrau mit dem Kinde dar, wie sie in einer Glorie von Engeln dem h. Simon Stock erscheint, welcher bei ihr für die armen Seelen im Fegefeuer bittet.



R. BONG. X.A. 1814

Flucht nach Aegypten. Radirung von Domenico Tiepolo.

Um das warme Licht, in welchem sich diese Gruppe bewegt, durch den Gegensatz noch zu markiren, brachte er in einem Winkel, in tiefem Schatten gehalten, die im Fegefeuer Schmachtenden an. Der allgemeine Eindruck der Malerei ist befriedigend, auf die einzelnen Köpfe und ihren Ausdruck darf man freilich nicht tiefer eingehen; das war überhaupt des Künstlers schwächste Seite; seine Compositionen reden nur zum Auge, nicht zum Herzen des Beschauers. Dies Werk ist von seinem Sohne Domenico radirt worden.

In derselben Kirche malte Tiepolo in seiner späteren Lebenszeit auch die Decke des Hauptschiffes mit Fresken aus. Er stellte die Legende dar, wie Engelgruppen die Casa santa, das heilige Haus von Loretto, von Nazareth nach Italien übertragen. Seiner späteren Zeit angehörend, ist es mit ebenso großer Kühnheit im Ganzen wie Nachlässigkeit im Einzelnen gemalt.

Da Tiepolo gleich mit feinen ersten Arbeiten einen so günstigen Erfolg erzielte, so konnte es ihm, als er einmal zur Mode geworden, an Aufträgen nicht fehlen. Der Doge Cornaro bediente sich seiner Kunst zur Ausschmückung seines Palaftes (der später an die Familie Mocenigo überging); nach dieser Arbeit beschäftigte ihn die Familie Baglione in gleicher Weise.

Sein Ruf verbreitete sich allmählich über die Grenzen der Dogenstadt, und viele Kirchen im Venezianischen wie in der Lombardei weisen Frescomalereien seiner Hand auf. Es sind diese Arbeiten so umfangreich, daß man staunen muß, wie eine einzige Hand solche Flächen in kurzer Zeit bemalen konnte. Spielend leicht war es ihm, große Decken oder Kuppeln mit figurenreichen Compositionen zu überfüllen; freilich erscheinen die einzelnen Figuren bei ihm oft wie mit einer Schleuder von unten an die Decke geworfen, während die einzelnen, im leeren Raum wie Mücken im Sonnenlicht, schwärmenden Cherubim, Sternschnuppen gleichen, die sich zufällig von der Gruppenmasse losgelöst haben und, von centrifugaler Macht getrieben, in das Weite schweifen. Wir werden noch Gelegenheit haben, das Bizarre seiner verkürzten Deckenfiguren, das mit seiner fruchtbaren Phantasie Hand in Hand ging, zu betonen.

In seinen Staffeleibildern liefs er sich mehr Fleiß in der Ausführung der Einzelheiten angelegen sein, als in großräumigen Compositionen. Ein Beispiel davon ist »die Marter der h. Agatha«, ein Altarbild, das er für die Kirche S. Antonio in Padua ausführte und welches auch im Ausdruck der Köpfe lobenswürdig erscheint. Graf Algarotti war besonders über dieses Bild entzückt und pries es als Muster des Ausdrucks. Lanzi bemerkt, daß im Gesichte der Heiligen der Todessehrecken mit dem Vorgefühl der ewigen Freude treffend verbunden ist. Der Künstler bewies bei dieser Composition durch ein Nebenwerk, daß er sehr wohl die ideale Bedeutung der Kunst ahnte, er stellte, um die Grausamkeit der Marter und den widerlichen Anblick der zerfleischten Brust der Heiligen zu verdecken, vor diese ein junges Mädchen, das als mitleidvolle Hüterin der Scham einen Schleier über die blutende Brust derselben wirft.

In Udine war der Künstler für den Patriarchen Delfino vielfach beschäftigt; ihm war Tiepolo zu Dankbarkeit verpflichtet, da er vom Haufe Delfino*) in der Lehrzeit viele und mannigfache Wohlthaten empfangen hatte. Er malte in der Galerie in der Weise seines Vorbildes Paolo Veronese eine große Freske, die Geschichte von Abraham und Sarah vorstellend, welche mit Ornamenten in Grau eingerahmt wurde. An der Decke stellte er das Opfer Abraham's und die Jakobsleiter dar, am Plafond des Vorfaales brachte er das Urtheil Salomo's in einer figurenreichen Composition an. Der Plafond des Treppenhauses erhielt eine seiner kühnsten Proben von Verkürzung, indem er hier, wie in der Luft schwebend, den Fall Lucifer's mit seinem Anhang malte.

Im Palaft Canoffa zu Verona ist ein Deckenbild mit mythologischer Darstellung. Die Figuren erscheinen in ihren Verkürzungen sehr gespreizt, Kniee berühren das Kinn, Hüften schließen sich an das Schlüsselbein an, Mercur führt ein equilibristisches Kunststück aus, Genien wälzen sich in den kühnsten Stellungen über Wolken.

*) Im Besitz dieser Familie befand sich bekanntlich das Dresdener Bild der Madonna des Bürgermeisters Meyer, welches Algarotti durch Vermittlung des Tiepolo für den Kurfürsten von Sachsen erwarb.

Auch in Bergamo war der Künstler beschäftigt: in der Kapelle Colleoni des dortigen Domes sowie in der Kirche S. Faustino e Giovita führte er Fresken aus (1745). In der letzteren Kirche malte er die Marter der Christen unter Trajan und beging dabei mehr aus Uebermuth, denn in Folge der Unkenntniß, den Anachronismus, den römischen Statthalter eine Tabakspfeife rauchen zu lassen. Bis nach Mailand erstreckte sich seine Thätigkeit. Hier malte er in der Kirche Ciel d'oro in der Kapelle der hh. Satyrus und Victor den Schiffbruch des ersteren und die Marter des zweiten Heiligen in Fresco.

Trotz dieser Arbeiten auf der terra firma blieb doch die Stadt Venedig der hauptfächlichste Schauplatz seiner unermüdeten Thätigkeit; hier führte er in Kirchen und Palästen seine berühmtesten Fresken aus, hier entstanden seine Oelgemälde, die dann in den Besitz reicher Kunstfreunde und in alle Welt wanderten. Für den großen Rathssaal in Venedig malte er ein Deckenbild, dessen Gegenstand er der vaterländischen Geschichte entlehnte, den Sieg der venezianischen Feldherrn Giorgio Cornaro und d'Alviano über die Deutschen. A. Zucchi hat diese Composition gestochen.

Der Plafond im Palaß Rezzonico mit allegorischer Darstellung zeigt uns den Künstler wieder in seiner tollen Manier der Verkürzung. Besonders fallen die kleinen Köpfe der Pferde gegen ihre plumpen, von unten gesehenen Körpermassen unschön auf.

Heiter anmuthig wirken dagegen die Wandbilder im Palaß Labia. Hier hat der Künstler uns ganz im Geiste eines Veronese figurenreiche Compositionen vorgeführt, in denen er ferne Begebenheiten der Vergangenheit in das Gewand seiner Zeit und Vaterstadt kleidet. Das eine Bild zeigt Kleopatra beim Gastmahl, wie sie die kostbare Perle im Pokal auflöst. Die verliebte Königin ist eine üppige Schönheit in venezianischer Tracht und Frisur. Der Zwerg und das Bologneser Hündchen streifen bereits nahe an Carricaturen und sollen als Gegensatz zu der munteren glänzenden Gesellschaft dienen. Ein zweites Gemälde stellt die Einschiffung derselben Königin und des Antonius dar; erstere trägt unverkennbar dieselben Züge, wie auf dem früheren Bilde. Das Deckenbild mit Verkürzungen zeigt uns die merkwürdige Ungeheuerlichkeit, daß eine egyptische Pyramide über einer leichten Wolke ruht. So bequem wufste sich der Künstler mit den Dingen abzufinden.

In der Kirche San Domenico malte er drei Deckengemälde mit Szenen aus dem Leben des Titular-Heiligen; das eine stellt Maria vor, die dem h. Dominik erscheint (eine ähnliche Composition befindet sich als Skizze in der Berliner Galerie), das zweite die Einführung und Austheilung des Rosenkranzes und das dritte den Heiligen, welchen Engel zum Himmel emportragen. Bei der Gruppe der Engel scheint unserem Künstler die Engelgruppe des Kuppelbildes von Correggio in der Kathedrale zu Parma vorgeschwebt zu haben, welche der Volksmund das Froschragout getauft hat, wie er überhaupt von der Correggesken Kunst des Plafonirens genaue Kenntniß gehabt zu haben scheint. Was man hier Engelgruppe nennt, ist ein Knäuel von Körpern und Gewändern; hier und da streckt sich ein nacktes Bein aus den flatternden Kleiderfalten heraus, aber man wird kaum den ihm zugehörigen Kopf finden können.

Von Altarbildern, die in Oel ausgeführt sind, besitzen die Kirchen Venedigs so manches Werk seiner Hand; so die Kirche San Paolo zwei Bilder, ein Jugendwerk, den h. Paulus, und aus späterer Zeit den h. Johann von Nepomuk,

der von zwei Schergen in den Moldaufluß gestürzt wird, wobei ihm einer derselben noch einen mächtigen Stein nachwirft. In S. Eustachio ist die Marter des h. Bartholomäus dargestellt und der h. Jacobus, der Apostel von Spanien, zu Pferd, die Fahne mit der Linken haltend, während die Rechte mit dem Schwert das Haupt eines gefesselten Negers berührt. Der beistehende Holzschnitt ist einer Radirung von Domenico Tiepolo, dem Sohne des Meisters, nachgebildet. Es prägt sich in dem Bilde edle Einfachheit und ungefuchte Farbenharmonie aus. Es wurde der Kirche von einem Henker geschenkt.

Auch die Kirchen S. Guiliano, S. Apollinare, Sta. Trinità, S. Alvise und andere besitzen Bilder seiner Hand. In Sta. Maria della Fava befindet sich ein Bild mit der jugendlichen Maria zwischen ihren Eltern Anna und Joachim, eines seiner besseren Werke; ebenso besaß die Kirche delle Cappucine a Castello ein Deckengemälde von ihm mit der Auffindung des h. Kreuzes durch Helena, jetzt in der Akademie befindlich, und ein anderes, die Scuola del Carmine, welches Maria vom Berge Carmel vorstellt; in verschiedenen Compartmenten sind allegorische Figuren von Tugenden, ebenfalls von Tiepolo, angebracht.

Tiepolo's Ruhm als Frescomaler überschritt weit die Grenzen seines Heimatlandes. Zu einer Zeit, wo flotte Mache, gefällige Form und Farbe Alles, Inhalt wenig oder nichts galt, war Tiepolo mit seinen fast übermüthigen Verrenkungen und mit den heiteren Farben seiner Plafonds der Mann des Tages. Im Sommer des Jahres 1750 erhielt er den Ruf, in Würzburg den neuen, seiner Vollendung nahenden bischöflichen Palaß mit Fresken auszuf schmücken.

Tiepolo blieb drei Jahre in Würzburg, und es ist erstaunlich, welchen Umfang seine Arbeiten annahmen. Zunächst führte er ein großes Deckenbild in Fresco im Treppenhause des bischöflichen Palaßes aus. Der Stoff, welcher zur Darstellung gewählt wurde, gab seinem Pinsel unbefchränkte Freiheit; der Olymp mit seinen Göttern und Göttinnen sollte den Plafond zieren und das Auge des die Treppe Aufsteigenden über sich die Herrlichkeit des heidnischen Himmels sehen. Es ist für die Zeit bezeichnend, daß selbst ein Kirchenfürst in seinem Palaße von den Heiligen, selbst von den Allegorien seiner Religion ab sah und den Göttern Griechenlands durch die Hand des Künstlers seine Huldigung darbrachte. Die vier Welttheile in allegorischen Figuren umgaben die Darstellungen des Olymps. Da das Werk, als es vollendet war, sich der Zufriedenheit des Auftraggebers und der allgemeinen Bewunderung erfreute, so folgten andere Aufträge. Im Kaisersaal des Palaßes sollte er drei Compositionen am Plafond ausführen. Der Stoff wurde der Geschichte der Stadt entlehnt und behandelte die Trauung Kaiser Friedrich Rothbart's durch Bischof Harold von Würzburg und die hieran sich knüpfende Belehnung des Bisthums von Würzburg mit dem Herzogthum Franken. Auch bei diesen geschichtlichen Stoffen mußte, wenigstens theilweise, die antike Mythologie sich einmischen. Während die beiden kleineren Seitengemälde die Trauung des Kaisers und die Belehnung des Bischofs zum Gegenstande haben, greifen im großen Mittelbilde die Götter der klassischen Zeit in die Begebenheit ein; Apollo selbst führt auf seinem Sonnenwagen die Braut dem im Grunde in der Mitte seiner Würdenträger harrenden Kaiser zu, während Bacchus, Ceres und Venus folgen.

Für die Schloßkirche daselbst führte Tiepolo überdies zwei Altarbilder aus, welche die Himmelfahrt der Maria und den h. Michael, welcher den Lucifer stürzt, vorstellen. Der Künstler wurde für seine Arbeiten wahrhaft fürstlich bezahlt; für



Der heilige Jacobus. Gemälde in der Kirche Sant' Eustachio zu Venedig. Nach der (von der Gegenseite genommenen) Radirung des Domenico Tiepolo.



den Plafond des Treppenhauses erhielt er 12,000 Gulden, für den Kaiseraal 6000 und für die in Oel ausgeführten beiden Altarbilder 3000 Gulden, außerdem 2000 Gulden für Reifekosten.

Nach Vollendung dieser Arbeiten, 1753, kehrte Tiepolo für eine Reihe von Jahren nach Venedig zurück. Bei dem heutigen Stande der Kunstofforschung ist es aber nicht festzustellen, welche von den oben aufgeführten monumentalen Malereien des Meisters etwa in die Zeit nach dem Aufenthalte in Würzburg fallen. Seine Tafelbilder sind heute selten, viele derselben sind ganz verschollen, denn lange Zeit schätzte man sie nur gering, und erst die Gegenwart hat ihnen mehr Aufmerksamkeit zugewendet. In der Galerie Liechtenstein zu Wien befindet sich ein Christus am Oelberg, auch durch einen Stich von A. G. Richter bekannt, in den Uffizien in Florenz ein Opfer der Iphigenia und in Turin eine Allegorie, Sieg der Religion über die Ketzerei. Erstere ist wunderbarlich genug durch zwei Kapuziner personifizirt, deren einer auf die am Boden ausgestreckte, durch ein Weib dargestellte Ketzerei tritt.

Nach Fiorillo erwarb Graf Algarotti ein großes Gemälde für den sächsischen Hof, welches das Gastmahl des Antonius und der Cleopatra vorstellte. In der Dresdener Galerie befindet sich das Werk aber nicht; es soll auch nicht in den Besitz des Hofes, sondern des Grafen Brühl und von diesem nach St. Petersburg gekommen sein. Ein zweites von Fiorillo erwähntes Historienbild »Dem Julius Cäsar wird auf dem Markte zu Alexandrien der Kopf des Pompejus dargereicht« ist verschollen. In Algarotti's eigenem Besitz befanden sich mehrere Bilder unseres Künstlers, so zwei Carnevalszenen, welche von Leonardis im Stich wiedergegeben sind, und »die Predigt des h. Ambrosius,« die sein Sohn Domenico radirte.

Bei der regen Phantasie des Künstlers und bei seiner schnellen Auffassung konnte es nicht fehlen, daß ihm Sittenbilder, besonders leicht bewegte Gruppirungen, Festlichkeiten, Volkszenen namentlich gut gelingen mußten. Wie er dem Canale mehrere seiner venezianischen Ansichten mit Volksbelustigungen, Marktscenen und Maskeraden starrte, so malte er auch selbst vollständige Genrebilder. Noch mehr dergleichen mag er gezeichnet haben, deren einzelne dann er und sein Sohn mit der Radirnadel auf Kupfer brachten. Es bleibt zu bedauern, daß der Künstler auf diesem Gebiete nicht productiver war, da er gerade hier ein feiner Individualität ganz entsprechendes Feld gehabt hätte. Im Berliner Museum ist ein kleines Gemälde dieser Gattung, ein Repräsentationsstück: Ein vornehmer Herr wird von einem hohen Geistlichen empfangen; die leichte durchsichtige Farbe stempelt es zu einem vortrefflichen Werkchen. Auch für das Groteske besaß er Verstandniß, wie die beiden von G. F. Schmidt nach seinen Zeichnungen gestochenen Blätter mit Polichinellen beweisen.

Noch in seinem hohen Alter erhielt Tiepolo von Karl III. einen Ruf nach Madrid und nahm ihn an. Bermudez nennt 1763 als das Reisejahr, doch muß dies auf einen Irrthum beruhen, da Rafael Mengs schon in einem Schreiben an Guibal vom 23. December 1761 sagt, daß er in Madrid zwei Nebenbuhler habe, den »Corrado« und den »Tiepoletto.« Karl III. bestieg 1759 den spanischen Thron, und da er sich von Anfang an die Pflege der Kunst zur Aufgabe machte, so dürfte Tiepolo vielleicht schon 1760 in Madrid angekommen sein.

Seine erste Aufgabe in Spanien war, den neuen Palaß des Königs mit Ge-

mälden zu verzieren. Obgleich ein Greis, war Tiepolo productiv wie in seinen besten Lebensjahren, so daß Mariette ausruft: »Gott weiß, wie die Plafonds und Mauern mit seinen Malereien bedeckt wurden!« Der Meister war eben ein glücklicher Improvisator, den seine allzeit bereite Kunstfertigkeit nie im Stich liefs.

Das Plafondbild im Saal des Gardens, mit welchem er seine Thätigkeit begann, stellt die Schmiede Vulcan's dar, in welcher der Cyklopengott auf Bitten der Venus Waffen für Aeneas schmiedet. Im Vorzimmer des Königs malte er eine Allegorie, Hispania auf den Löwen gestützt. Allerlei Göttergestalten durften als Ergänzung der Composition nicht fehlen. Die ganze Kraft seiner Kunst verwendete aber Tiepolo im »Königsaal«, wo er in allerlei Allegorien die spanischen Provinzen darstellte. Hier entwickelte er die ganze Kraft seines Colorits, so daß dies Bild ein Hauptwerk seiner Hand ist. Die Sopraporten, welche in Helldunkel als Ornament ausgeführt wurden, sind vielleicht unter seiner Aufsicht von seinen beiden Söhnen gemalt, die ihn nach Spanien begleitet haben.

Auch das Kloster von Aranjuez besitzt mehrere Altarbilder von seiner Hand, so eine Anbetung der Könige, die den Hauptaltar krönt, eine Verkündigung und andere Heiligenbilder auf den Seitenaltären.

Tiepolo blieb in Spanien bis zu seinem Tode. Wie sein Geburts-, so ist auch sein Sterbejahr nicht zweifellos sichergestellt. Bermudez, den man am ehesten für gut unterrichtet halten sollte, nennt den 27. März 1770 als den Sterbetag des Künstlers. Auf dem Titelblatt der Sammlung von Radirungen Tiepolo's und seiner Söhne wird ausdrücklich gesagt: »morto in Madrid li 27. Marzo 1770,« Dagegen berichtet Zanetti in seiner *Pittura Veneziana*: »e mori nel passato anno 1769, il di 25. Marzo, d'anni 77.

War Tiepolo 1769 wirklich 77 Jahre alt, so mußte er bereits 1692 das Licht der Welt erblickt haben. Ist aber 1693 das wirkliche Geburtsjahr, dann fällt freilich bei einer 77jährigen Lebensdauer das Todesjahr auf 1770.

Wir besitzen zwei Bildnisse von ihm; das eine malte A. Longhi, um es dann zu radiren, das andere ist von Cattini nach einem Gemälde von B. Nazari gestochen. Sie sehen einander gar nicht ähnlich. Für unsere Illustration ist das erstere gewählt.

Wenn man die gesammte Kunstthätigkeit des Giovanni Tiepolo kritisch zusammenfaßt, so muß man ihm hervorragendes Talent, feurige Phantasie, Sinn für das Helldunkel der Farbe und unerschütterlichen Fleiß zugestehen, während andererseits die Mangelhaftigkeit seiner Zeichnung ins Auge fällt. Die strenge Schule des Lazzarini hätte ihn länger festhalten sollen, damit er sich angewöhnt hätte, zuerst richtig zu zeichnen, bevor er zur Farbe überging; die Frühreife und damit verbunden der frühzeitige Beifall, den er fand, und die Fülle der Aufträge waren kein Vortheil für ihn. Er gewöhnte sich damit an das Schnellmalen, und das Prädicat »Fà presto« hätte ihm mit gleichem Rechte wie dem Luca Giordano beigelegt werden können. Wie Vincenzo Canale, der Biograph seines Lehrers Lazzarini, erzählt, wettete Tiepolo einst, binnen zehn Stunden ein Bild zu malen, wie die zwölf Apostel in halber Lebensgröße aus der Hand Christi die Communion empfangen, und gewann die Wette. Er warf die Compositionen gleichsam auf die Decken hin; um den inneren geistigen Zusammenhang, um die Idee

war es ihm dabei nicht zu thun. Oft schweben, wie z. B. im Deckenbild des Palaftes Canoffa zu Verona, die Götter in dem weiten Raume faft planlos umher, an eine Einheit der Darftellung ift nicht zu denken. Ueber feine bis zum Aeußerften getriebenen Verkürzungen der Figuren haben wir bereits gelegentlich gefprochen. Mehr Fleiß und Sorgfalt auf Gruppierung, Zeichnung und namentlich den Ausdruck der Köpfe wendete er bei feinen Tafelbildern an. Befonders feine Frauenköpfe find nicht ohne Reiz, oft felbft von ausdrucksvoller Schönheit; die Modelle zu denfelben gehören offenbar der feineren venezianifchen Gefellfchaft an. Da er aber denfelben Kopf in verfchiedenen Gemälden anbrachte, fo kommt damit eine gewiffe Monotonie in diefelben.

Seine Farbe ift heiter, und er verfteht es, durch einen transparenten Schatten die breiten Lichtpartien noch better zur Geltung zu bringen. Freilich erreichte er auch auf diefem Gebiete nicht den Grad der Vollendung der älteren Venezianer, und fein von ihm bevorzugtes Vorbild Paolo Veronefe fteht hoch über ihm.

Wie die Zeitgenoffen durch zahlreiche Aufträge feine Kunst ehrten, fo haben auch die italienifchen Kunftkritiker ihm des Weihrauch's mehr als genug gefteut. Hören wir Zanetti an. »Es gab unter unferen Künftlern,« fchreibt er in feiner *Pittura Veneziana*, »keinen, der mehr als Tiepolo die schlummernden anmuthigen Ideen des Paolo Cagliari zu neuem Leben erweckt hätte. Seine Farbentöne und Gewandungen find nicht minder schön wie jene des Veronefe und nicht minder glücklich gemalt. Seine Köpfe find voll Ausdruck, Schönheit und Grazie. Strenge Kritiker wollen freilich nicht zugeben, daß in den Werken unferes Künftlers jene Seele und jenes Leben athme, wie in den Werken des alten großen Meifters.«

Zu diefen ftrenge Kritikern gehört denn auch Goethe, der in »Winckelmann und fein Jahrhundert« über Tiepolo, Piazzetta und die Künftler gleicher Richtung das freilich etwas harte Urtheil fällt: »Schwache Gedanken, fehlerhafte Zeichnung, Mangel an Ausdruck, Charakter und edlen Gefalteten, der Zweck, durch heftige Gegenfätze Wirkung hervorzubringen, unzulängliches Wiffen unter kecken Pinselftrichen zu verbergen, find ihnen allen gemeine Eigenfchaften. Piazzetta unterfcheidet fich nur durch mächtigere Schatten, welche in's Rothbraune fallen, Tiepolo wendet hingegen hellere Farben an und bedarf deswegen keiner gewaltfamen dunklen Stelle.«

Die heutige Kunftgefchichte fucht die Wahrheit über Tiepolo in der Mitte zwifchen diefen beiden Urtheilen; ohne feine Schwächen zu verkennen, fieht fie doch in ihm den letzten bemerkenswerthen Maler der großen venezianifchen Schule.

Seine Radirungen find zwar nicht zahlreich, aber in allen derartigen Arbeiten zeigt er fich vollftändig heimifch in diefer Kunftgattung. Das flüchtige, freie Behandeln mit der Nadel fagte ganz feinem Naturell zu, er malte mit dem Griffel. Ohne zu tiefen, durch Kreuzfchraffirungen erzeugten Schatten Zuflucht zu nehmen, weiß er durch Benutzung des durchfcheinenden Papiers compacte Lichtmaffen zur Geltung zu bringen. Seine Radirungen find durchaus originell, fo fehr fie im erften Augenblicke an andere Künftler erinnern. Man glaubt ihn zu überrafchen, wie er einen Castiglione, Salvator Rofa, G. Reni, Della Bella copirt, aber bei näherer Betrachtung verfchwinden diefe Reminifcenzen, und es bleibt allein der originelle Tiepolo übrig. Dies erfährt man befonders bei der Folge von zehn

Blättern, die unter dem Titel *Capricci* bekannt sind. Der Inhalt derselben ist schwer anzugeben und der Künstler selbst wäre wohl in Verlegenheit, ihn klarzulegen. Es sind Augenblicksbilder seiner Phantasie, Figurengruppen, ohne ausgesprochene Tendenz. Eine Gruppe betrachtet erstaunt den am Boden sitzenden, phantastisch bekleideten Tod, ein Mädchen mit einem jungen Satyr im Schooße, Soldaten in mannigfachen Stellungen und Lagen und dergleichen, eine Folge von Räthseln, die der Betrachter beliebig auflösen mag. Aehnlich dieser Folge ist eine andere mit 24 Blättern, betitelt: *Scherzi*. Auch acht Blätter mit römischen Ruinen besitzen wir von seiner Hand. Da aber von einem Aufenthalte des Künstlers in Rom nichts bekannt ist, so dürfte er diese nach Zeichnungen eines andern Künstlers, vielleicht seines Freundes Antonio Canale, geätzt haben. Zu seinen größten und mit mehr Sorgfalt ausgeführten Radirungen gehören die Blätter, welche er in Spanien nach seinen Altarbildern in Aranjuez ausgeführt hatte. Viele seiner Compositionen sind, wie bereits erwähnt, von seinen beiden Söhnen radirt worden.

Von den beiden Söhnen des Künstlers soll der ältere, Domenico, 1726 und Lorenzo zwei Jahre später geboren sein. Nachdem sie unter Aufsicht des Vaters sich zu Künstlern herangebildet hatten, blieben sie, so lange dieser lebte, an dessen Seite, ihn bei seinen vielen Frescomalereien unterstützend. Gewiß weiß man freilich nur von Domenico, daß er ein Maler war, während man von Lorenzo nur einige Radirungen kennt; doch dürften beide, letzterer vielleicht für ornamentale Nebenfachen, dem Vater beigeftanden haben. Dem älteren Sohne wird nachgerühmt, daß er ganz in der Weise seines Vaters gemalt habe, so daß die Malereien Beider schwer zu unterscheiden seien.

Bei gemeinschaftlichen Arbeiten, die der weit vorgeschrittene Vater überwachte um das Werk seines Helfers mit dem seinigen in Einklang zu bringen, ist es immer schwer, die Grenze zu bestimmen und jedem Einzelnen seinen Antheil an der Arbeit mit aller Sicherheit zuzuweisen.

Von selbständigen Arbeiten des Domenico werden in Venedig mehrere Deckengemälde genannt, ein Triumph der Venus, eine Apotheose des Hercules, die er auch selbst auf Kupfer brachte. Er erscheint in seinen Verkürzungen noch unmaßsiger, als sein Vater; bei der Apotheose des Hercules ziehen Centauren den Triumphwagen des Helden, und da diese, von unten gesehen, in der Luft schweben, so glaubt man, sie müßten jeden Augenblick von der Höhe herabfallen. Man nennt unter seinen Malereien auch die Kuppel von S. Faustino e Giovita in Brescia, welche indeß seinem Vater angehört; Domenico wird ihn jedenfalls bei der Arbeit unterstützt haben. Dagegen gelten die im Saale de' Pregadi des Dogenplatzes grau in grau gemalten Figuren des Cicero und des Demosthenes als sein Werk. Er, so wie auch Lorenzo, begleiteten den Vater nach Würzburg und später nach Spanien.

Von Staffeleibildern seiner Hand ist nur Weniges bekannt. Der Zeit seines Würzburger Aufenthaltes gehören vielleicht die beiden Gemälde der Schleißheimer Galerie an, das Abendmahl Christi und Magdalena zu den Füßen Jesu. In Sta. Agnese in Padua befindet sich ein mit seinem Namen und 1777 bezeichnetes Altarbild, welches Maria mit dem Kinde und mehreren Heiligen vorstellt. Aus diesem Um-

ftande wäre zu fchließen, daß er nach feines Vaters Tode aus Spanien nach feiner Vaterftadt zurückgekehrt fei, wie auch fein Bruder, der gleichfalls Madrid verließ und in Venedig — man weiß nicht wann — geftorben fein foll. Dagegen fagt Bermudez, Domenico hätte von Karl III. eine Penfion bezogen und fei in Madrid geftorben.

Die Thätigkeit des Lorenzo mag eine fehr befcheidene gewesen fein. Wenn er als Maler feinem Vater beiftand — worauf der Umftand hinweist, daß er ihn nach Würzburg und Madrid begleitete — fo wird ihm nur eine untergeordnete Arbeit zu Theil geworden fein. Wie man von feinen Lebensverhältniffen nichts weiß, fo nennt die Kunftgefchichte auch kein Gemälde, daß ihm zugefchrieben werden könnte. Er vertritt mit feinem Namen nur einige Radirungen, die er nach feines Vaters Erfindungen ausgeführt hatte. Aber auch auf diefem Gebiete wird er von feinem älteren Bruder übertroffen. Diefer brachte ungefähr hundert Zeichnungen und Bilder auf Kupfer, darunter viele Gemälde feines Vaters, wodurch er eine Beurtheilung der Compositionsweite deffelben wefentlich erleichtert.

Domenico war ein fchneller Zeichner. In einer Abendgefellfchaft, beim Licht der Lampe, mitten unterer heiterer Unterhaltung verftand er es, mit Feder und Tufche auf dem Papier die mannigfaltigften Compositionen zu improvisiren.

Als einen der wunderlichften Improvisatoren zeigt er fich in feiner zu einer gewissen Berühmtheit gelangten Folge von 25 Radirungen, welche die Flucht nach Egypten in eben fo oft variirten Compositionen darftellen. Wie ein Tafchenpieler, der, nachdem er fchon maffenhaft Sträufchen ausgeheilt hat, noch immer neue hervorzaubert, fo wufte Domenico den einen Gedanken in verfchiedene Formen zu kleiden und immer neue Compositionen vorzulegen. »Idee pittoresche fopra la fugga in Egitto« nennt er felbft das Werk und liefert 25 Variationen über fein Thema, wie ein Componift über einen Mufikfatz.

Im erften Augenblicke wäre man verfucht, eine unerfchöpfliche Fruchtbarkeit des Kunftgenies und der Phantafie hier anzunehmen; aber bei genauer Unterfuchung zeigt fich nur eine leichte Spielerei, die mit ernften Kunftintereffen nichts gemein hat. Domenico hat vor feinen Augen die drei Perfonen der h. Familie, den Efel, einen oder zwei Engel; diefen Apparat gruppirt er nach Belieben und wendet die Figuren nach allen Seiten, und da auch die Landfchaft auf einer Flucht wechfelt, fo können die Scene der Darftellung ebenfo wie die Figuren mannigfach variirt werden; man wählt einmal eine Ebene, dann eine Gebirgslandfchaft, eine felsige Einöde, eine Waldesftille, einen Fluß, der überfchiffet werden foll. Verfchiedene Tageszeiten, Sonnenschein, Sturm und Regen bieten auch Stoff zu Veränderungen, und fo ift eine Folge von 25 Scenenwechfeln noch keine große zu nennen. Man nimmt das curiofe Werk mit einem gewissen Intereffe zur Hand, aber diefes vermindert fich immer mehr, und zuletzt wird die Gefchichte langweilig. Ein Blatt der Folge geben wir als Illuftration.

G. B. Tiepolo foll auch zwei Töchter gehabt haben, die fich mit der Kunft befchäftigten. Doch fehlt jede Nachricht über fie; felbft ihre Taufnamen werden nicht genannt.

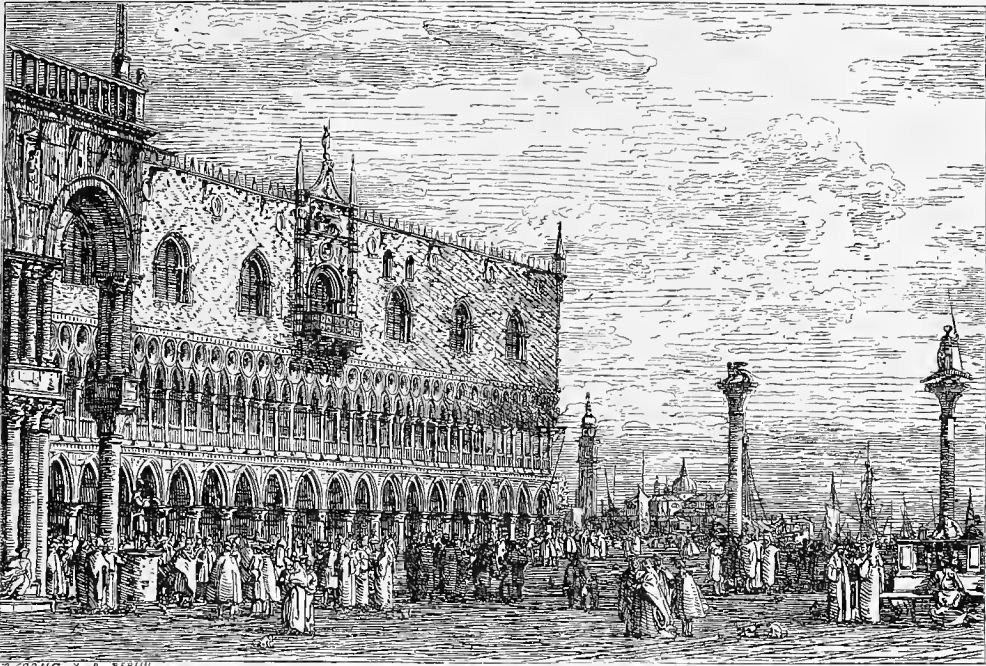


Antonio Canale gen. Canaletto.

Geb. in Venedig 1697; gest. dafelbst 1768.

Es gibt Landschaften und Städte, bei denen der Maler, der sie künstlerisch darstellen will, mit einer Art Inspiration den oft tief verborgenen Reiz, der denselben innewohnt, entdecken muß, damit sein Bild keine langweilige Vedute, sondern ein von poetischer Kraft getragenes Kunstgebilde werde; es gibt dagegen auch Städte und Gegenden, die so unverhüllt Schönheit und Poesie zur Schau tragen, daß der Künstler sie nur getreu abzuschreiben braucht, um mit seinem Bilde jedes für das Schöne empfängliche Auge zu fesseln. Zu den Städten letzterer Gattung gehört in erster Linie Venedig, die stolze Dogenstadt, welche sich wie Venus aus den Meeresfluthen erhebt. Hier vereint sich Alles, was dem Maler seine Aufgabe erleichtert, ja zum höchsten Genuß macht: ein südlicher klarer Himmel, der die Stadt mit einem blendenden Lichte überflömt, das Meer, welches mit tausend Armen die Häuserreihen umspannt, die herrlichen Paläste und majestätischen Kirchen, das geschäftige Volk und — in früherer Zeit, als noch ein von reichem Adel umgebener Doge herrschte, — die feierlichen Umzüge und Festlichkeiten. Wie hätte in solcher Umgebung die Kunst nicht blühen und Triumphe feiern sollen?

Es bleibt daher eine wunderbare Erscheinung, daß das prächtige Venedig, das so viele große Maler hervorgebracht, keinen Meister fand, der seine tausend Reize zum Gegenstande der Darstellung gewählt hätte, bis in der Zeit des Kunstverfalles, im Anfang des 18. Jahrhunderts, ein Mann erschien, der das Verfallene und zwar im vollen Maße einbrachte. Der Gedanke lag so nahe wie beim Ei des Columbus; und als Canaletto den Bann einmal gelöst, ist die Zahl seiner Nachtreter und mehr oder weniger begabten Nachahmer zu einer Legion herangewachsen. Seit er in mehr als hundert Bildern uns Venedig von allen Seiten,



Die Piazzetta in Venedig. Radirung von Canaletto.

in den verschiedensten Tageszeiten so treu und wahr geschildert hat, ist die stolze schöne Stadt von unzähligen Pinseln man könnte beinahe sagen gemißbraucht worden.

Antonio Canale, gewöhnlich Canaletto, in Italien zuweilen il Tonino genannt, stammt aus der vornehmen Familie da Canal ab, die wie so viele edle Geschlechter Venedigs ihren Glanz eingebüßt hatte. Sein Vater hieß Bernardo und war ein Decorationsmaler. Höchst wahrscheinlich als sein einziger Sohn wurde ihm 1697 Antonio geboren. Da dieser schon in seiner frühesten Lebenszeit Anlagen zum Zeichnen offenbarte, so verwendete ihn der Vater zeitig genug in seinem Atelier. Er mußte sich das perspectivische Zeichnen aneignen, architektonische Skizzen entwerfen, Decorationen componiren und lernte dabei, wie es das Geschäft eines Decorationsmalers mit sich bringt, flink und nett arbeiten und soll bereits in seiner Lehrzeit vortreffliche Theaterdecorationen entworfen haben. Diese Schule war für Canaletto's spätere Kunstweise höchst vortheilhaft, ja ohne diese Vorbereitung wäre er wohl nie der Künstler geworden, als welchen ihn die Kunstgeschichte feiert.

Dem jungen Canale wurde auf einmal die Decorationsmalerei zuwider. Wie Zanetti sagt, sollen unbefehdene Forderungen der Schauspieldichter ihn bewogen haben, das Theater zu verlassen und auf andere Art sein Glück zu versuchen. »Es war um 1719«, so führt Zanetti des Künstlers eigene Worte an, »als ich feierlich das Theater in den Bann that und als junger Mann nach Rom ging, um hier Veduten nach der Natur zu malen.«

Im Alter von zweiundzwanzig Jahren also entschloß er sich, den bisherigen Lebensweg zu verlassen und einen neuen zu betreten. Aber, indem er meinte, etwas Neues zu thun, blieb er gewissermaßen doch der alten Thätigkeit treu. Während er früher perspectivische Veduten für das Publikum des Theaters malte, führte er dieselben jetzt für das Publikum der Museen aus. Die Sache blieb dieselbe, nur die Form wurde geändert. Die erste Erziehung legte den Grund zu dem, was er werden sollte, ein Architekturmaler, und als solcher hat er sich eine Ehrenstelle in den Annalen der Kunst gesichert.

Wenn Künstler Rom besuchen, um daselbst ihre Studien zu machen und sich in der Kunst zu vervollkommen, so wenden sie ihre hauptsächlichste Aufmerksamkeit den Werken der großen Meister des 16. Jahrhunderts zu, die sie in den Kirchen und Museen finden. Um diese kümmerte sich Canaletto jedoch nicht im Geringsten. Die Ruinen des alten, die Kirchen und Paläste des neuen Roms nahmen seine ganze Seele ein. Die großartigen Formen der von der fastigsten Vegetation überwucherten Ruinen, die vom glühenden Sonnenlichte hervorgezauberten blendenden Farben mit ihren tiefvioletten warmen Schattentönen forderten seinen Pinsel heraus, dies alles getreu auf die Leinwand zu übertragen. Das Colosseum interessirte ihn mehr als Raffael's Loggien im Vatican, die reichen Fassaden der Paläste mehr als der Kunstreichthum ihrer Säle. Canaletto blieb, wozu ihn die angeborene Anlage stempelte, ein Architekturmaler durch und durch.

In die Zeit seines römischen Aufenthaltes fällt die Thätigkeit eines Malers, der sich auf demselben Kunstgebiete einen Namen gemacht hatte. Es ist J. P. Panini, dessen Ansichten römischer Ruinen viel bewundert und von kunstliebenden Reisenden gern gekauft wurden. Wir besitzen keine Nachrichten darüber, ob Canaletto mit diesem Künstler zusammentraf, aber man kann wohl ein solches Zusammentreffen voraussetzen, da Beide, gleiche Stoffe behandelnd, die gleichen Orte für ihre Studien aufsuchten.

Wie lange Canaletto in Rom blieb, ist unbekannt. Von hier ging er nach England. Höchst wahrscheinlich war er mit einem reichen englischen Kunstfreunde bekannt geworden und von diesem zu der Reise bestimmt.

Da der Künstler bei seinen Gemälden die naturalistische Seite der behandelten Gegenstände in ihrer ganzen Wahrheit betonte, ohne sich je um deren Idealisirung zu kümmern, so mußten seine mit gewandtem Pinsel so naturgetreu geschilderten Architekturbilder gerade in England Bewunderung finden, wo die Kunst sich überhaupt der naturalistischen Auffassung mit großer Vorliebe zuwandte. Er war in London sehr beschäftigt; von den daselbst entstandenen Bildern ist aber nichts bekannt, wahrscheinlich sind sie auf den Landsitzen der Großen zerstreut. In der Sammlung des Lord Northwick, welche 1839 versteigert wurde, befand sich ein großes Gemälde von der Hand unseres Künstlers, welches die Vermählung des Dogen von Venedig mit dem Meer auf dem Canale grande vorstellte. Das Bild ist aber sicher nicht in England entstanden, sondern datirt vielmehr aus späterer Zeit, als

Canaletto in seine Vaterstadt zurückgekehrt war und diese zum alleinigen Vorwurf für seine vielen Bilder machte. Was der Künstler in England suchte, das fand er in reichem Maße: Ehre und Geld (*acquisto gloria e denari*), das Letztere mag wohl die Hauptsache gewesen sein. Von England kehrte er in seine Vaterstadt zurück; die Quellen nennen kein Datum; ebenso fehlt jeder nähere Bericht über einen spätern zweiten Aufenthalt in London, von dem sie sprechen. In dieser Hinsicht sind überhaupt die italienischen Kunsthistoriker sparsam; biographische und chronologische Angaben, genaue Aufzählungen der Werke eines Künstlers werden durch langathmige, in oratorischem Stil gehaltene Lobpreisungen des Meisters ersetzt.

Nach Venedig zurückgekehrt, muß sich il Tonino erst recht in seinem wahren Elemente gefühlt haben. Nach jahrelanger Abwesenheit erschien ihm seine Vaterstadt halb fremd und darum seinem Künstlerauge fast neu. War er hier früher für den engen Raum eines Theaters thätig, so war jetzt ganz Venedig für ihn ein Theater, eine Bühne, und die große Anzahl seiner Bilder, welche Ansichten aus der Lagunenstadt zum Gegenstande haben, ist Beweis dafür, daß er mit dem Eifer eines Enthusiasten an's Werk ging und unermüdet schaffte, ohne in seiner Productivität zu erlahmen. Venedig ist so zu sagen mit Canaletto verwachsen; wie der Doge mit dem Meer, hat er sich mit seiner Vaterstadt vermählt, und die Ehe muß sehr glücklich gewesen sein, wie die vielen Kinder derselben, seine Bilder, beweisen dürften.

In der Zeit, als Canaletto Venedig in seinen Bildern verherrlichte, war dieses noch eine aristokratische Republik, es hatte noch seinen Dogen, seine Nobili und den mächtigen Rath der Zehn, aber es war doch nur noch ein Schatten des Venedigs von 1498, das seine Herrschaft über das ganze adriatische Meer ausgedehnt hatte; die wichtigsten Besitzungen im Orient waren nach und nach verloren, der Reichthum der Stadt und des Adels gebrochen, die Paläste der Großen konnten nicht mehr den Schauplatz feenhafter Feste abgeben. In den Gemälden eines Paolo Veronese spiegelt sich noch der Sonnenglanz des Glücks dieser in ihrer Art einzigen Stadt ab; Canaletto's Venedig läßt uns bereits den Zahn der Zeit und — der Erniedrigung wahrnehmen, wie er die reichen Fassaden der stolzen Paläste benagt; um so mehr, als Canaletto mit nichts schonender Wahrheit das getreu wiedergiebt, was er sieht.

Der Künstler hat uns in seinen Bildern ein so getreues Bild dieser Stadt hinterlassen, daß man diese auf der Grundlage seiner Gemälde wieder neu construiren könnte, wenn sie von den Fluthen des Meeres, denen sie entstiegen ist, begraben werden sollte. Canaletto ist so zu sagen ein Cicerone und zwar ein sehr unterrichteter und treuer, der uns in seinen Bildern mit ängstlicher Wahrhaftigkeit von der Schönheit und dem Stolze seiner Vaterstadt erzählt. Um uns aus erklärbarer patriotischer Scham nicht das in das Innere dieser stolzen Paläste einbrechende Elend sehen zu lassen, zwingt er uns, nur die Außenseite zu betrachten, und diese ist noch immer darnach angethan, den Pomp der stolzen Republik ahnen zu lassen. Canaletto's Venedig weiß nichts von den geheimnißvollen Gemächern des Rathes, der Inquisition, den dunklen und engen Kerkern, die einige Klaffern unter den stolzen Sälen des Dogenpalastes so vieler Thränen und Schmerzen stumme Zeugen waren, nichts von der Seufzerbrücke; eine Radirung von seiner Hand zeigt uns wohl einen Theil des Dogenpalastes, des Gerichtshauses und der Verbindungs-

brücke zwischen beiden, aber die Seufzerbrücke ist von der Architektur verdeckt. Ein einziges Interieur des Meisters ist uns bekannt, es ist der Vorhof des Palaſtes in Capriccio, eine anmuthige Säulenhalle (in der Pinakothek zu Venedig). Sonst ist der Schauplatz feiner Bilder das Leben des Marcusplatzes, der Lagunen, besonders des Canale grande mit feinen stolzen Paläſten. Der Marcusplatz ist das Herz der Stadt, hier pulſirt das Leben derſelben; es ist ein prächtiger Saal, deſſen Gewölbe der blaue Himmel bildet, wie Napoleon I. ſagte. Die Procurazien, der Thurm, die Faſſade der Marcuskirche fordern unwillkürlich den Maler zu ihrer Darſtellung heraus. Oft hat Canaletto den Platz gemalt von fröhlich erregtem Volke belebt. (Ein Bild in Dresden.) Bei dem Bilde einer Carnevalsbeluſtigung auf dem Marcusplatze hat ihm G. B. Tiepolo, wie auch in anderen Fällen, die figurliche Staffage gemalt. Die angrenzende Piazzetta war ebenfalls ein beliebter Punkt unſeres Malers. Entweder nahm er feinen Standpunkt am Rand des Hafens, ſo daß die Faſſade des Dogenpalaſtes ſich rechts perſpectiviſch in den Grund zur Marcuskirche hinzog (Muſeum Berlin und Dresden), oder er ſtand auf dem Marcusplatze, mit der Ausſicht auf den Hafen, auf die Inſeln, auf das Meer. Die beiden Säulen aus Granit, deren eine den bronzenen beflügelten Marcuslöwen, die andere die Statue des h. Theodor, des urſprünglichen Schutzheiligen Venedigs, trägt, unterbrechen angenehm die Linien des Horizonts. Eine ſolche Anſicht hat er auch radirt. Ein ander Mal läßt uns der Künſtler, wenn wir ihn zum Führer nehmen wollen, eine Barke beſteigen und gewährt uns im Hafen einen Fernblick in's Meer, die Riva degli Schiavoni entlang (Muſeum Grenoble), oder zeigt uns neben der Dogana die Kirche Sta. Maria della ſalute, deren Faſſade mit der blaugrauen, in der Sonne eigenthümlich glänzenden Kuppel ſich im Canal abſpiegelt. (Muſeum Berlin.) Auf dem Bilde des Louvre bewegt ſich eine Prozeſſion und eine groſſe Volksmaſſe über eine auf Pontons über den Canal ausgeſpannte Brücke zum Eingang derſelben Kirche.

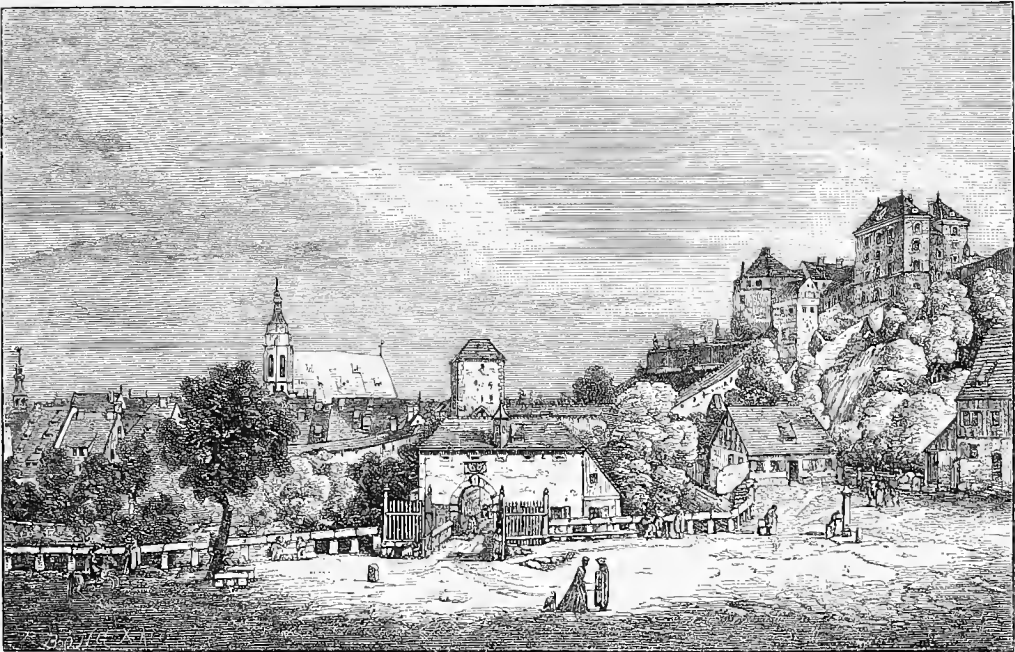
Der groſſe Canal ſelbſt hat in feiner Schlangenwindung durch die Stadt dem Meiſter gar manchen Vorwurf für feine Kunſt geliefert. Besonders die Rialtobrücke, das Wahrzeichen der Stadt, war oft, aus der Nähe wie aus der Ferne, Gegenſtand feiner Bilder. (Eine Rialtobrücke befand ſich in der Galerie Pourtalès.)

Es ist uns nicht möglich, alle Punkte namentlich anzuführen, die Canaletto für feine vielen in allen Galerien Europa's zerſtreuten Bilder gewählt hat. Da er ein hohes Alter erreichte, ſo iſt bei ſeinem Fleiße wie feiner Kunſtfertigkeit die Menge der Arbeiten leicht erklärlich, wenn auch ſo manches Bild in öffentlichen Sammlungen, das auf feinen Namen lautet, vielmehr auf Rechnung der Schüler, besonders des talentvollen Guardi und ſeines Neffen Bellotto zu ſtellen iſt.

Von feinen ſonſtigen Lebensſchickſalen ſchweigen die Biographen. Er ſtarb im Jahre 1768; Mariette nennt den 20. April als ſeinen Sterbetag, und giebt an, ſeine Wohnung habe in der contrada di San Lio gelegen. —

Sehen wir näher zu, welchen künſtleriſchen Ausdruck Canaletto für feine Stoffgebiete fand, ſo läßt ſich nicht verkennen, daß er ſein Leben lang unter dem Einfluß ſeiner Jugendthätigkeit geſtanden hat. Bei aller Wahrheit der Darſtellung, der Perſpective und Farbe fehlt doch feinen Bildern eine poetiſche Verklärung der materiellen Wirklichkeit. Andererſeits dürfen wir auf unſerem heutigen Standpunkte äſthetiſcher Beurtheilung nicht zu ſtrenge ſein, müſſen uns vielmehr erinnern, daß die Zeitgenoffen des Künſtlers eben nichts anderes von dem-

selben erwarteten, als eine bis in's kleinste Detail durchgeführte naturalistische Auffassung der Wirklichkeit. Canaletto hätte wohl kaum den Ruf erlangt, dessen er sich erfreute, noch den Lohn errungen, der ihm so reichlich zu Theil wurde, wenn er weniger Kunstfertigkeit und mehr ideale Kunst gepflegt hätte. Er besaß von einem echten Künstler nur das Auge und die Hand; letztere wußte getreu wiederzugeben, was das Auge gesehen hatte. Und dieses sah freilich sehr gut — die wechselfollen Nuancirungen der Farben an den alten Palästen und Kirchen, die klare Luft, den sonnendurchglühten Himmel, die bewegliche Spiegelnatur des Wassers, und Alles dies wußte seine kunstfertige Hand täuschend auf die Leinwand zu bannen.



Ansicht von Pirna. Nach einer Radirung Bellotto's

Man kann sagen, daß seine Prospekte eine photographische Genauigkeit besitzen. Man könnte sie gemalte Vorläufer der photographischen Augenblicksbilder nennen. Und in der That sind sie mit Photographien sehr nahe verwandt, denn wie bei diesen das Licht in der Camera auf chemischem Wege das Bild erzeugt, so bediente sich auch Canaletto, wie es Zanetti von ihm selbst erfahren hat, der optischen Camera, um die Veduten mit ihrer Hilfe mechanisch zu zeichnen. Diese Art, die Natur zu beobachten und abzuschreiben, fühlt man unwillkürlich bei Betrachtung der Werke Canaletto's heraus. Ein Verdienst des Künstlers war es, daß er sich nicht verleiten ließ, die Schatten der Körper so tief und undurchsichtig zu geben, wie sie in der Camera erscheinen. Hier copirte sein Auge die Natur unmittelbar.

Die fleißige Beobachtung dieser äußeren Erscheinungen an den Architekturen und in der Natur und die getreue Wiedergabe derselben hat auch dem Künstler von Seite der italienischen Kunstschriststeller das unbedingteste Lob eingetragen. »Er

hat alle seine Vorgänger übertroffen,« sagt Zanotto, »und ist sicher, selbst von Niemandem übertroffen zu werden. Mit der Wahrheit und Harmonie, die im glänzenden Sonnenlichte über seine Architekturen ausgegossen sind, kann nichts verglichen werden; sein Wasser scheint sich zu bewegen und es fehlt nicht viel, so wird man das Säufeln des Zephirs hören und fühlen.«

Da Kunstfreunde mit den Kritikern übereinstimmten und Canale's Bilder einen großen Absatz hatten, so führte ihm diese Malweise mehrere Schüler zu, während Andere sich bestreben, ihn nachzuahmen. Venedig ward nun von vielen Nachtretern Canale's nach allen Richtungen abconterfeit. Zu seinen besten Schülern und Nachahmern gehören die bereits genannten Guardi und Bellotto, so wie Mareschi Visentini und Colombini. Francesco Guardi (1712—1793) kommt seinem Meister am nächsten. Wer von diesem kein Bild erwerben konnte, begnügte sich gern mit einem des Schülers. Doch hat letzterer oft die correcte Zeichnung dem Effect zum Opfer gebracht.

Ein Vorzug bei den Gemälden von Canale liegt in der lebendigen, oft reichen Staffage, die er unmittelbar der Wirklichkeit entlehnte. Wie bewegt, wie drängt sich die Masse über den Marcusplatz! Wenn man näher hinsieht, die einzelne Figur betrachtet, so tritt die größte Mannigfaltigkeit dem Auge entgegen, aber jede einzelne Figur ist individualisirt — man erkennt den vornehmen Venezianer, die reiche Dame der Dogenstadt, den Armenier, Juden, Griechen, Muselman. Die Staffage ist also keine zufällige, sondern von der Oertlichkeit bedingte.

Nach seinen Gemälden und Zeichnungen wurde nicht viel gestochen. Wir kennen einen Stich von T. B. Allen, welcher die Dogana in Venedig darstellt. Fabio Berardi und J. Wagner gaben 1742 sechs Blätter venezianischer Ansichten heraus und Visentini ein ganzes Werk nach seinen Zeichnungen unter dem Titel: *Urbis Venetorum prospectus celeberrimos. Venet. 1742. qu. fol. 3 Theile.*

Obwohl Canaletto die Radirnadel nur gelegentlich zur Erholung führte, so sind seine Radirungen doch ebenso originell wie geistreich. Er hat eine eigene Manier, eine eigenthümliche Behandlung der Nadel erfunden, die sich besonders dazu eignet, seine Art zu malen auf die Platte zu übersetzen. Er wendet keine Kreuzschraffirung an; die größere Dichtigkeit der parallel laufenden Linien, die längere Aetzung derselben bringt auf seinen meist kleinen Blättern die Schatten hervor. Auch hat er die Gewohnheit, beim Mauerwerk, in der Luft, im Wasser die Linien zu unterbrechen, so daß nur längere oder kürzere Striche in einer Ebene liegen. Mit dieser Art zu radiren bringt er das glitzernde Licht, die Bewegung und die Reflexe im Wasser vorzüglich zum Ausdruck. Man kann kaum mit weniger Mitteln eine in glühende Sonne getauchte Architektur am Wasser so meisterhaft darstellen. Er liefs, wie Fachkünstler sagen, das Papier mitarbeiten und brachte auf diese Art pikante und geistreiche Effecte hervor. Canale wird darum mit Recht als Radirer von den Kunstsammlern hochgeschätzt.

Sein Werk beläuft sich auf etwa dreißig Blätter und ist als Buch erschienen, indessen sehr selten geworden. Man findet nur einzelne Blätter in den Sammlungen. Sie enthalten nicht allein Ansichten von Venedig, sondern auch solche aus der ferneren Umgebung der Lagunenstadt, der terra firma.

Bernardo Bellotto, gen. Canaletto.

Geb. in Venedig um 1724; gest. in Warfchau 1780.

Bernardino Bellotto, geboren in Venedig, von vornehmer Abkunft, war höchst wahrscheinlich ein Schwestersohn des Antonio Canale. Als Schüler seines Onkels erbte er auch den Zunamen Canaletto und dessen ganze Malweise. In seiner Jugend besuchte er, wie sein Onkel, Rom, wo er die schönsten Ansichten dieser Stadt zeichnete und malte, und als er in seine Vaterstadt zurückgekehrt war, wählte er, wie sein Lehrer, diese zum hauptsächlichsten Vorwurf für seine Gemälde. Kleinere Ausflüge nach Verona, Brescia und Mailand bereicherten seine Zeichenmappen auch mit Ansichten dieser Städte, die er dann ebenfalls im Geschmack seines Meisters ausführte.

Sein Ruhm muß sich zeitig genug selbst über die Grenzen Italiens ausgebreitet haben, denn es wurde ihm ein ehrenvoller Ruf an den sächsischen Hof nach Dresden zu Theil, wahrscheinlich durch Vermittlung des Grafen Algarotti, in dessen Auftrag Canale viele Gemälde ausgeführt hatte. Bellotto folgte dem Ruf, und da seine Bilder gefielen, entstand allmählich eine große Reihe derselben, die sich sämmtlich im Besitze des sächsischen Königshauses befinden und zusammengestellt eine ganze Galerie bilden würden.

So sehr auch der Künstler für Darstellung italienischer Landschaften eingenommen war, sein Aufenthalt in Dresden, die malerische Umgebung dieser Stadt und gewiß auch der Wunsch des sächsischen Königshauses legten es ihm nahe, die vornehmsten Orte um Dresden zum Gegenstande seiner Gemälde zu wählen. Besonders Pirna, Königstein und Sonnenstein wurden von verschiedenen Standpunkten aufgenommen und nicht allein gemalt, sondern auch mit der Radirnadel auf Kupfer gebracht.

Bellotto muß, wahrscheinlich während seines Dresdener Aufenthaltes, auch München besucht haben, da er für den Kurfürsten von Baiern eine Ansicht von München (jetzt in der Pinakothek daselbst) und mehrere von Nymphenburg malte. An demselben Hofe war bereits von 1729 an sein Landsmann Amigoni thätig gewesen. Als dieser 1739 von London mit viel Geld nach Venedig zurückkehrte, traf er wahrscheinlich mit Bellotto dort zusammen, wenn dieser noch nicht nach Dresden abgereist war. Da alle urkundlich gesicherten Daten fehlen, ist es schwer, zu bestimmen, ob eine Reise Bellotto's nach England, welche nach Fiorillo 1746 auf Anrathen Amigoni's unternommen wurde, bereits in Venedig im mündlichen oder erst in Dresden durch schriftlichen Verkehr geplant war.

Wie für seinen Onkel, war auch für ihn der Aufenthalt in der englischen Hauptstadt von großem materiellen Nutzen. Nach Walpole's Bemerkung hat er sich zwei Jahre in England aufgehalten und große Summen erworben. Er malte Ansichten italienischer Gegenden, römischer Ruinen, der Lagunenstadt, die in London großen Absatz fanden, und mit kluger Berechnung erweiterte er sein Repertoire, indem er auch englische Ansichten in den Bereich seiner Kunst aufnahm. So befaß Walpole eine perspektivische Innenansicht von der Kapelle von Kings-College, die sehr gelobt wurde.

Für den Kunsthandel zeichnete er ferner damals eine Reihe von Ansichten englischer Gärten, die gestochen wurden, so von Somerset-Garden, mehrere aus dem Garten von Vauxhall und von Ranelagh, die im Verlag von Rob. Sayer erschienen sind. Es sind nur Veduten, die uns die geschmacklosen Tempelchen, Nischen, Rondels u. s. f., wie sie in jener Zeit zur höchsten Zierde der Gärten gestempelt wurden, getreu wiedergeben. Was aber diese Blätter, wenn auch nicht künstlerisch, doch kulturhistorisch interessant macht, das ist die reiche Staffage, welche uns die Besucher der Gärten in jener Zeit sehr getreu schildert. Es sind echt Hogarth'sche Figuren im Kleinen die sich hier bewegen, sei es als einfache Spaziergänger oder als Masken bei irgend einer öffentlichen Festlichkeit.

Im Jahre 1748 verließ Bellotto England; man erfährt jedoch nicht, ob er sich nach seiner Vaterstadt oder wieder nach Dresden begeben hat. Die spärlichen biographischen Notizen theilen nur mit, daß er sich einige Jahre vor seinem Tode nach Warschau in den Dienst des polnischen Königs begab, wo ihn 1780 der Tod ereilte.

Wenn Lanzi der Meinung ist, daß Bellotto's Malweise der seines Onkels so nahe käme, daß die Werke beider nicht leicht zu unterscheiden seien, so gilt dies allenfalls von seinen Arbeiten, die er noch in Venedig unter den Augen seines Meisters ausgeführt hat. Die Entfernung von Italien und seinem Lehrer aber brachte eine Wandelung in seiner Kunstweise, besonders in den Schattungen seiner Landschaften hervor. Während die Schatten bei seinen früheren Bildern durchsichtig waren, wurden sie bei seinen deutschen Ansichten oft schwer und tief. Auch er soll sich bei der Aufnahme der Gegenden, nach dem Vorbilde seines Lehrers, gelegentlich der Camera optica bedient haben. Ebenso griff er wie Canaletto zuweilen zur Radirnadel. Seine Blätter, die sich meist schon durch das große Format von jenen seines Onkels unterscheiden, erreichen die geistreiche Behandlungsweise des Letzteren keineswegs, so sehr sich auch Bellotto augenscheinlich derselben Behandlung der Radirnadel befleißigte. Die Wirkung ist bei allem Verdienst seiner Arbeiten doch eine andere. Wir kennen von seiner Hand fünf große Blätter mit Ansichten von Baulichkeiten Dresdens, wie der Frauenkirche, der alten Kreuzkirche u. s. f., die alle sehr selten geworden sind, dann mehrere Ansichten aus der Umgebung der Stadt, von denen hier eine Ansicht von Pirna als Illustration wiedergegeben ist. Auch Ansichten von Warschau soll er geätzt haben, die uns indessen nicht bekannt sind.



Pompeo Batoni.

Geb. in Lucca 1708; gest. in Rom 1787.

Die Kritik der Neuzeit hat einen guten Theil des überschwänglichen Lobes gestrichen, mit dem die Zeitgenossen Batoni überhäuft haben; dennoch ist noch so viel Gutes übriggeblieben, daß der Künstler einen bescheidenen Platz in diesem Werke verdient und dies um so mehr, als er vom edelsten Streben befeelt war, aus dem Manierismus seiner Kunstgenossen sich empor zu arbeiten. So lassen sich denn auch unschwer in seiner Kunst die ersten Anfänge einer Wendung zum Bessern wahrnehmen.

Pompeo Batoni erblickte am 5. Februar 1708 in Lucca das Licht der Welt; seine Eltern hießen Paulin Batoni und Clara Sefti. In der Werkstatt des Vaters, eines Goldschmiedes, sollte der Sohn das gleiche Handwerk erlernen und wurde deshalb frühzeitig zum Zeichnen angehalten und in der Technik des für ihn gewählten Kunsthandwerks unterwiesen. Wie weit er es als Goldschmied gebracht hat, wird sich kaum je ermitteln lassen. Man schreibt ihm einen kostbaren goldenen, mit verschiedenen Figuren verzierten Kelch zu, der als Geschenk der Stadt Lucca an Papst Benedict XIII. für einige der Kathedrale von Lucca bewilligte Privilegien ging, doch bleibt unermittelt, ob Batoni dies Werk allein und nach eigener Erfindung ausführte oder nur bei der Anfertigung desselben mitbetheiligt war.

Wie Pompeo aus einem Goldschmied ein Maler wurde, darüber giebt uns Mariette, ein Zeitgenosse des Künstlers, Aufschluß. Er erzählt, Batoni hätte als Goldschmied verschiedene Gefchmeide und Dosen verfertigt, Gravirungen und Cise- lirungen an denselben angebracht. So sei ihm auch einmal eine Miniatur über- geben worden, um sie in einen Dosen- deckel zu fassen. Sie habe ihm so gefallen, daß er sie anhaltend betrachtet und dem Drange nicht habe widerstehen können, sie zu copiren. Diese Copie sei aber so gut ausgefallen, daß man sie für das Original genommen habe. Dadurch sei sein Muth gewachsen, er habe weiter gezeichnet und gemalt und sei schließlich zu der Ueberzeugung gekommen, daß er zum Maler geboren sei.

Wie dem auch sei, auf das Zureden seines Pathen Alexander Guinigi, eines vornehmen Lucchesen, verließ er das väterliche Atelier, um Maler zu werden. Mariette sagt, Batoni hätte keinen Lehrer gehabt; es ist dies aber ein Irrthum, denn schon in seiner Vaterstadt genoß er den Unterricht des Domenico Brugieri und des Giovanni Domenico Lombardi. Letzterer Künstler hatte eine kecke Manier, ein glühendes Colorit und liebte es, effectvolle Scenen, lebhafte Affecte darzu- stellen, wofür Batoni keine Neigung zeigte, da er sich vielmehr zur Darstellung des ruhigen, behaglichen Existenzgeföhles hingezogen fühlte. Dieser Gegensatz zwischen Lehrer und Schüler mag mit Ursache gewesen sein, daß der letztere Vaterstadt und Meister verließ, um in der Ferne sich auf ihm zusagenden Bahnen zum Künstler heranzubilden. Noch sehr jung kam er, wir wissen freilich nicht in welchem Jahre, nach Rom. Der Zauber, den die Kunst der größten Meister um die ewige Stadt gewoben hatte, bestand zwar damals, so gut wie noch heute, aber in der lebenden Künstlerwelt fand Batoni keineswegs, was er suchte. Man lobte Raffael, ohne ihn zu studiren, und wo man einen Anlauf nahm, die Bahnen der Alten zu wandeln — was selten genug geschah — da scheiterte das Beginnen an der eigenen Ohnmacht, oder man glaubte sie erreicht zu haben, wenn man einige äußere Formen ohne den Geist, der in denselben lebte, sich angeeignet hatte. Batoni fand sich also bei seinem Eintritt in Rom enttäuscht, die zeitgenössische Kunst lag darnieder, dort mehr noch, als in den anderen italienischen Städten. Daß der erst angehende Künstler dies fühlte und mit aller Energie gegen die Fesseln kämpfte, mit denen die edle Gottestochter im Schlamm des Manierismus gefangen lag, ist gewiß ein rühmliches Zeugniß des tiefen Ernstes, mit dem er erfüllt war.

Drei Ateliers römischer Maler besuchte Pompeo nach einander, ohne sich in einem derselben heimisch zu fühlen oder einen Schatten der geträumten Ideale zu finden. Sebastian Conca, Agostino Masucci und endlich Francesco Fernandi, besser bekannt unter dem Namen Imperiali, wurden nach der Reihe, jeder nur für eine kurze Zeit, seine Lehrer. Endlich glaubte er den rechten gefunden zu haben; freilich konnte ihn dieser nur durch seine Werke unterweisen, und der Schüler mußte seine geistige Kraft zusammennehmen, um diesen Werken die Lehre zu entnehmen, in den Geist derselben einzudringen. Dieser große, für alle Zeiten mustergiltige Meister, den sich der junge Pompeo selbst erwählt hatte, war Raffael. Er copirte mit größtem Fleiße dessen Werke, und indem er sich die naturgemäße Frage stellte, auf welchem Wege sein Vorbild die klassische Kunsthöhe erreicht hatte, mußte er von selbst auf die beiden andern Lehrmeister kommen, deren Schule jeder Künstler, der es zu Tüchtigem bringen will, genossen haben muß:

die lebendige Natur und die Antike. Erftere lehrt ihn, wahr zu fein, letztere das Wahre in klassisch schöne Form zu kleiden. Und ausdrücklich betonen es die Biographen Batoni's, daß er neben Raffael jene beiden studirt habe. Mit Eifer und Hingabe zeichnete er nach den Schöpfungen des Alterthums, die er ja in Rom in reichster Auswahl vorfand. Bei solchen Arbeiten wurde er oft von Fremden überrascht, wenn diese die öffentlichen Museen besichtigten, und erhielt von ihnen zahlreiche Aufträge. So gab es endlich in Rom keine berühmte Statue, die er nicht zu wiederholten Malen gezeichnet hätte.

Unter Raffael's Werken zogen ihn in erster Reihe die Wandmalereien der Farnesina an. Täglich pilgerte er dahin, um jene reizenden Kunstgebilde zu studiren und abzumalen. Freilich fesselte ihn daselbst neben der Kunst auch die Liebe; die hübsche Tochter des Hausverwalters hatte es ihm ebenso angethan, wie Raffael's Galatea. Zweiundzwanzig Jahre erst war der Künstler alt, ohne Vermögen, ohne sicheres Einkommen, als er die Geliebte freite. Er glaubte mit größerer Hingebung sich in der Ehe seiner Kunst widmen zu können, als in der die Gedanken mannigfach ablenkenden Brautzeit.

Eine günstige Gelegenheit, sich in seiner Kunst auszeichnen zu können, bot sich dem jungen Maler bald dar. Als er eines Tages auf der Treppe des Conservatorenpalastes ein antikes Flachrelief zeichnete, kam zufällig der Marquis Gabriel de Gubbio des Weges, betrachtete die genaue und feine Zeichnung des jungen Künstlers und war so sehr von ihrer Schönheit entzückt, daß er sich mit demselben in ein Gespräch einließ und ihm den Auftrag ertheilte, für seine Kapelle in der Kirche S. Gregorio zu Rom ein Altarbild zu malen. Mit Freuden ergriff Batoni die ihm gebotene Gelegenheit, mit seiner Kunst öffentlich auftreten zu können und malte mit großer Sorgfalt eine Madonna, welche, als sie ausgestellt wurde, sich allgemeinen Lobes erfreute.

Der erste günstig ausgefallene Wurf gab dem Maler Muth zum freudigen Weiterchaffen. Zunächst ließ der Cardinal Furietti von ihm ein Altarbild für die Kirche San Celso ausführen. Batoni malte Christus auf Wolken, von vielen Engeln umgeben, mit anbetenden Heiligen. Dieses Bild fand reichen Beifall, besonders lobte man die unten stehenden vier Heiligen, vorzüglich in Zeichnung und Farbe. Selbst Mengs sprach sich sehr günstig über dieses Gemälde aus.

Nach solchen Anfängen öffnete sich dem strebsamen Künstler ein weites Feld der Thätigkeit. Besonders auf dem Gebiete der religiösen Malerei wurde er mit zahlreichen Aufträgen bedacht. So schuf er für Mailand einen seligen Bernardo Torlomei, wie er den Pestkranken beisteht, eine Immaculata für die Philippinerkirche von Chiari bei Brescia. In den Kirchen seiner Vaterstadt Lucca befinden sich mehrere Gemälde von ihm, darunter eine Stigmatisation der h. Catharina von Siena und ein h. Bartholomäus. Brescia besitzt einen h. Johannes von Nepomuk und eine Darstellung der Maria im Tempel, Parma eine Predigt des h. Johannes in der Wüste und Messina einen Apostel Jacobus, — aber es würde zu weit führen, alle seine Kirchenbilder namentlich anzuführen. Auch über die Grenzen Italiens kamen seine Arbeiten; so malte er für die Königin von Portugal ein Abendmahl Christi, an dem man den Ausdruck der Bewunderung und Verehrung in den Gesichtern der Apostel priest. Für dieselbe Königin entstand auch eine religiöse Allegorie, deren Gegenstand etwas sonderbar ist: »Die vier Welttheile beten das Herz Jesu an«. Der Kaiser von Rußland erwarb bei seiner Anwesenheit in Rom um tausend

Dukaten eine h. Familie, die für ein Hauptwerk des Künstlers galt und besonders um der Zartheit der Physiognomien und des magischen Colorits wegen gepriesen wurde. Es ist wohl dieselbe, welche sich jetzt in der Eremitage befindet. Eine Verlobung der h. Catharina blieb in der Familie des Künstlers; wohin das Bild später kam, ist uns nicht bekannt. Der Belvedere zu Wien besitzt von ihm die Rückkehr des verlorenen Sohnes ins Elternhaus: der Vater selbst begleitet den



Venus den Amor liebkoft. Nach dem Stiche von Porporati.

zurückgekehrten Liebling; die rührende Geschichte konnte nicht mit weniger Mitteln und treffender geschildert werden.

Neben Raffael hat Correggio unseren Künstler vornehmlich beeinflusst, wie am deutlichsten die Nachahmung eines Correggio'schen Bildes zeigt: die auf der Erde liegende büßende Magdalena. Beide Werke, das Original und die Nachahmung, befinden sich jetzt in der Galerie zu Dresden, und fordern so einen interessanten Vergleich heraus. Wir können uns hier nicht verlagern, das Urtheil Goethe's über Batoni's Bild (in Winckelmann und sein Jahrhundert) einzuschalten: »— überdies befaß er (Batoni) ein natürliches Talent zum Gefälligen und Naiven, weswegen ihm

jugendliche weibliche Figuren oft reizend gelungen sind. Unter diesen zeichnet sich die Maria Magdalena in der Galerie zu Dresden besonders aus. Sie hat zierliche Formen, anmuthige Züge, man kann dem Werk leicht ansehen, daß der Meister solches, wenig von der Wahrheit abweichend, einer jungen, hübschen Römerin nachgebildet hat; mit der Reue scheint es ihr kaum halber Ernst, und sie thut nur bußfertig, um desto reizender zu erscheinen. Die Farben sind frisch, auch gebracht es ihnen weniger an Kraft als an Uebereinstimmung des Tons. Die gute Wirkung ist den gesammelten hellen Localfarben zuzuschreiben.«

Zu den besten Compositionen religiösen Inhalts gehört ferner die heilige Familie in der Brera zu Mailand. Maria mit dem Kinde sitzt auf dem Throne, von



. Büßende Magdalena. Original in der Dresdener Galerie.

Joseph und Zacharias umgeben, während Elifabeth mit dem betenden Johannesknaben vor Maria kniet. Der Aufbau der Gruppe ist sehr verständig angelegt, die Zeichnung edel, ganz im Geiste des Cinquecento, der Faltenwurf über allen Tadel erhaben, die Farben harmonisch. Das Bild ist auch deshalb bemerkenswerth, weil Batoni hier mehr Figuren als gewöhnlich anbrachte.

Doch nicht allein der heiligen Geschichte lieb Batoni seinen Pinsel, wir besitzen auch mehrere Gemälde von seiner Hand, in denen er Scenen der Geschichte oder der Mythologie darstellte. So malte er Cleopatra, die dem Octavius Cäsar's Büste zeigt, und dieselbe Beherrscherin Egyptens, wie Antonius in ihren Armen stirbt; doch wufste er dieser berühmigten orientalischen Schönheit nicht jene berückende Physiognomie zu geben, die selbst Rom's Beherrscher zwang, zu ihren Füßen zu seufzen. Beide Compositionen lassen auch das Auge des Kunstkenner's ziemlich kalt. Florenz besitzt von seiner Hand die Erziehung des Achilles durch

Chiron und Achilles am Hofe des Lykomedes. Auf dem zweiten Gemälde wird es wirklich schwer, in dem als Mädchen gekleideten Achill einen Mann zu vermuthen, so weiblich erscheint der Ausdruck seines Gesichtes. Endlich befindet sich in Florenz ein Gemälde, welches Hercules auf dem Scheidewege zwischen Tugend und Luft darstellt. Die Stellung des unentschiedenen Götterhelden ist nicht glücklich gewählt, Löwenhaut und Keule sind so angebracht daß sie die Zeichnung des herculischen Körpers ganz verfehlt erscheinen lassen. Besser sind die weiblichen Figuren, besonders die stehende Gestalt der Tugend. Goethe's Urtheil ist auch bei diesem Bilde gerechtfertigt. Für einen vornehmen Engländer malte er das Zusammentreffen des Bacchus mit der Ariadne auf Naxos, an welchem Bilde die Zeitgenossen die Meisterschaft in der Schilderung der Empfindungen Beider bei einem solchen Begegnen rühmten. Lanzi lobt auch ein Bildchen, das in der Familie des Malers blieb und den Traum eines Mädchens zum Gegenstand hat. Dieses ruht in nachlässiger ungezwungener Lage und lächelt im Schlafe offenbar über etwas, was ihr im Traum begegnet. Den Gegenstand dieses Traumes verrathen zwei Amorinen, welche kostbare Geschmeide und Kleider darbieten, während ein dritter mit Pfeilen droht.

Als ein vorzügliches Werk muß auch das Bild erwähnt werden, welches sich in der Villa Borghese befindet und die Stadt und Republik Marino in einer jugendlichen weiblichen Figur vorstellt, die in stehender Stellung zu den Füßen eines Cardinals liegt. — Von gefälliger Wirkung, wenn auch nicht gerade in klassischem Stil, ist seine Venus, welche den sich anschmeichelnden Amor liebkost. Aber geradezu banal erscheinen die durchbohrten Herzen im Schooße der Liebesgöttin. Porporati hat diese Composition in einem geschätzten Stiche verewigt, nach welchem wir hier eine Illustration geben. Das Bild des Berliner Museums, welches die Hochzeit von Psyche und Amor in origineller Weise darstellt (Hymen vereint Beide in Gegenwart der Venus) gehört keineswegs zu den bessern Werken Batoni's.

Auch als Portätmaler hat Batoni viele Werke geschaffen, die, wenn sie auch nicht das Höchste in ihrer Kunstgattung erreichen, doch manches Lobenswerthe aufweisen. Gerade auf diesem Gebiete hat er seine meisten Lorbeern geerntet, denn da die höchsten Personen seiner Zeit sich von ihm malen ließen, so fielen ihm Ehrenbezeugungen aller Art reichlich zu. Es war eine Zeit lang in Rom geradezu Mode, sich von Batoni malen zu lassen. Kein Fürst wollte in jener Zeit in Rom, ohne dessen Atelier zu diesem Zwecke besucht zu haben.

Drei Päpste, Benedict XIV., Clemens XIII. und Pius VI., haben ihm geessen, ebenso der Cardinal Sciarra Colonna, welches Bild G. F. Wille gestochen hat. Auch Kaiser Joseph II., der 1769 Rom besuchte, ließ sich zugleich mit seinem Bruder Leopold, Großherzog von Toscana, von ihm malen. Der Kaiser war sehr zufrieden mit der Arbeit und beschenkte den Künstler mit einer goldenen Dose und ebenfolchen Halskette, an welcher im Medaillonform das Bildniß des Gebers hing. Als das Gemälde in Wien ankam, war Maria Theresia so sehr von demselben entzückt, daß sie Batoni einen Brillantring verehrte und ein Bild bestellte, auf welchem die beiden Fürsten in ganzer Figur erscheinen sollten. Der Maler führte auch dies Werk zur Zufriedenheit der kaiserlichen Bestellerin aus. In der That ist es eine seiner besten Leistungen und besitzt große Schönheiten. Beide Fürsten stehen in ungezwungener Haltung neben einander, im

Grunde erblickt man die Kuppel der Peterskirche und die Engelsburg. Noch vor der Abfendung nach Wien wurde es unter des Malers Aufficht in Rom von Andrea Roffi gestochen. Ein Adelsdiplom war neben fürstlichem Honorar der Lohn der Arbeit. Noch einmal nahm die Kaiserin seine Kunst in Anspruch, als sie von seiner Hand das Bildniß ihres verstorbenen Gemahls Franz I. zu besitzen wünschte, zu welchem Zwecke sie ihm ein kleines Portrait desselben nebst seiner Uniform nach Rom sandte. Auch mit dieser weniger angenehmen Arbeit entsprach er den Erwartungen Maria Theresia's auf die glänzendste Weise.

Von dem Alltagsleben des Künstlers haben wir nichts zu berichten; reiche Thätigkeit füllte sein Leben aus, welches in ruhiger Einfachheit, von keinen tragischen oder romanhaften Vorfällen unterbrochen, dahinfließ. Da es ihm nie an Bestellungen fehlte und er sich Bildnisse sehr theuer bezahlen ließ, so lebte er in einem gewissen Wohlstande. Man erzählt, daß seine Töchter gute Sängern waren (von einem Sohne ist nichts bekannt), und daß in Folge dessen sein Haus ein gefuchter Versammlungsort von Künstlern, Gelehrten und hohen Personen gewesen sei. Auch der russische Czar, der mit seiner Gemahlin und großem Gefolge Rom besucht hatte, fand sich eines Tages im Atelier des Künstlers ein, und da er daselbst ein angefangenes Bildniß eines Herrn seines Gefolges sah, welches er sehr ähnlich fand, so ließ er sich selbst ebenfalls malen. Während die Töchter des Malers mit ihrem Gesänge die Einförmigkeit der Sitzung unterbrachen, malte der bereits ziemlich bejahrte Künstler das Porträt so vorzüglich, daß auch die Kaiserin, als sie es gesehen, ihr Bildniß von der Hand Batoni's besitzen wollte. Es hatte den Anschein, als ob dem Künstler Alles, was er begonnen, gelingen sollte. Nicht allein, daß er durch fortgesetzte Bestellungen genug Arbeit und Erwerb hatte, auch Anerkennung und Ehre wurde ihm in reichem Maße zu Theil. Da wurde eine Bestellung, die im Anfang darnach angethan war, seinen höchsten Ehrgeiz zu befriedigen, in der Folge eine Quelle von vieler Betrübniß.

Durch die Bemühungen seiner Gönner, insbesondere des Cardinals Alexander Albani wurde ihm 1760 der ehrenvolle Auftrag, für die Peterskirche ein großes Gemälde auszuführen, damit dieses dann in Mosaik gesetzt und an Stelle eines Bildes von Vanni aufgestellt werde. Batoni machte sich mit aller Energie und Freudigkeit des Schaffens an die Arbeit und vollendete sie bereits im nächsten Jahre. Das Bild stellt den Fall des Zauberers Simon dar. Dieser hat sich vor zahlreich versammeltem Volke mit Hilfe teuflischer Künste in die Luft erhoben, stürzt aber auf das Gebet des h. Petrus zu Boden. Der Künstler, der gewohnt war, seine Composition stets mit den wenigsten Figuren aufzubauen, wagte sich hier in ein ungewohntes Gebiet, und es fehlte ihm die Sicherheit, eine solche Masse von Figuren zu bewältigen und kunstgerecht zu gruppieren. Als das Bild in Rom ausgestellt wurde, fielen die Feinde und Neider Batoni's, wie Fiorillo berichtet, mit den bittersten Kritiken über ihn her. Der Künstler nahm sein Werk darauf nochmals zurück, um Aenderungen und Verbesserungen anzubringen, aber diese konnten sich nur auf Einzelheiten beziehen, sodaß das Ganze im Wesentlichen unverändert blieb. Nachdem er noch ein ganzes Jahr daran gearbeitet hatte, stellte er es abermals aus, aber der alte Tadel regte sich wieder, und Neid und Cabale brachten es dahin, daß das Werk nicht in Mosaik ausgeführt wurde. Es kam in die Karthause (Sta. Maria degli Angeli), wo es sich noch befindet.

Raphael Mengs, Batoni's Nebenbuhler, aber ihm doch in Freundschaft gewogen, starb 1779. Batoni, obgleich älter, überlebte ihn, doch brachten ihm die folgenden Jahre viel Kummer, indem die Gegner seiner Kunstrichtung sich immer mächtiger erhoben. Auch traf ihn das Unglück, das Augenlicht zu verlieren. Im Herbst des Jahres 1786 rührte den achtundsiebzigjährigen Greis ein leichter Schlag und im Februar des folgenden Jahres ereilte ihn der Tod.

Sein Selbstbildniß befindet sich in den Uffizien zu Florenz; es liegt der Illustration an der Spitze dieses Kapitels zu Grunde.

Batoni's persönlicher Charakter wird sehr gerühmt; er war fromm, liebenswürdig, zuvorkommend, Feind alles Prunkes. Weder sein österreichisches Adelsdiplom noch die Ernennung zum römischen Ritter von Seite des Papstes machten ihn stolz, er lebte mit ganzer Seele seiner Kunst. Noch in seinem Sterbejahre hat Onofrio Boni eine begeisterte Lobsschrift auf ihn veröffentlicht, in der er ihn mit Mengs vergleicht und mehr geistreich als zutreffend sagt: »Mengs war mehr ein Maler der Philosophie, Batoni ein Maler der Natur. Dieser besaß einen angeborenen Geschmack, den er in der Kunst walten ließ, ohne es sich merken zu lassen, jener kam zu demselben Ziele auf dem Wege der Reflexion und des Studiums; diesen fielen die Gaben der Grazien wie dem Apelles zu, jenen berührten, wie einen Protogenes, die höchsten Aufgaben der Kunst.« Mariette nennt Batoni einen der besten Maler Italiens und seinen Pinsel verführerisch; Lanzi, Fiorillo und auch Goethe spenden ihm viel Lob, aber die objectiver urtheilende Nachwelt hat diese Ansichten umgeworfen und das Lob auf ein bescheidenes Maß zurückgeführt.

Reiche Compositionen, figurenreiche Gruppierungen wird man vergebens bei Batoni in seinen guten Bildern suchen; wo er ausnahmsweise, wie im »Zauberer Simon« sich darin versuchte, da kam er auf Abwege. In Einzelfiguren, kleinen Gruppen und besonders in der Darstellung graziöser weiblicher Charaktere leistet er dagegen Lobenswerthes. Durch Winckelmann wurde er auf die Antike, durch eigene Neigung auf Raffael hingewiesen; mit Beiden beschäftigte er sich anhaltend, höher noch als beide aber schätzte er die lebendige Natur; ein schönes lebendes Modell ließ ihn nur zu leicht Antike und Raffael vergessen. Er stand so zu sagen immer auf dem Scheidewege; er fühlte und anerkannte die hohe Schönheit und Größe des Alterthums, und doch muthete ihn der Reiz der lebendigen Natur unwiderstehlich an. Er kämpft zwischen beiden Polen, aber sein Streben Antike und Natur zu einem Ganzen zu verschmelzen, ist bei ihm ein unbewusstes; zum vollen Bewußtsein sollte, was er erstrebte, erst durch Carstens gelangen.

Namhafte Kupferstecher haben seine besten Werke durch den Grabstichel verewigt. Einzelne Stecher haben wir bereits genannt. Unter den Besseren seien noch hervorgehoben: Baufe, Camerata, Schulze und Pichler, welche die Dresdener »Magdalena«, letzterer in Schabkunst, gestochen haben. J. Walker schabte »die h. Familie« in der Eremitage, Blanchard stach eine Madonna der Galerie Aguado, von Wille stammt der Tod des Marc Anton und von G. Mark »Cleopatra, die dem Antonius Cäsar's Büste zeigt«, als Gegenstück zum Vorigen. Langer stach das Bild im Belvedere, »Rückkehr des verlorenen Sohnes«, und Dellarocca zwei Blätter mit Scenen aus dem Leben der hh. Ambrosius und Carl Borromaeus.

