

Biblioteka Politechniki Krakowskiej



100000299904

83/100

2 Bebe 16-

Adolf Philippi

Die Kunst der Renaissance in Italien

Erster Band, 1. bis 3. Buch:

Vorrenaissance und Frührenaissance.

Inhaltsverzeichnisse

sind jedem einzelnen Buche vorgedruckt.

Die Kunst der Renaissance in Italien

Von

Adolf Philippi

Erster Band

Mit 204 Abbildungen im Text.



Leipzig 1897.

Verlag von E. A. Seemann.



~~II. 13352~~



~~II-351732~~

300-3-80/2018
Ak. Nr. K-791 / 54

Über Kunstbetrachtung und Kunstschriftstellerei.

An Oscar Eisenmann.

Über bildende Kunst so schreiben, daß Leute von Bildung und Geschmack es gern lesen, wie jemand etwa ein gutes litteraturgeschichtliches Buch liest, ist sehr schwer. Man kann auch den Satz anders wenden und sagen: was über Kunst geschrieben wird, lesen nur die, die zu dem Sache eine besondere Beziehung haben oder gewinnen möchten; für die anderen ist es zu schwer. An manchem litteraturgeschichtlichen Buche kann man sich auch noch nach der Arbeit erholen, an einem kunstgeschichtlichen nicht. Schon vor langer Zeit hat ein wirklich geistreicher Mann, Detmold, der selbst einmal sehr unterhaltende Ausstellungsberichte veröffentlicht hat, behauptet, alles über Kunst geschriebene wäre langweilig, mit alleiniger Ausnahme vielleicht von Diderots „Salons“. Wie erklären wir uns das? Es wird doch so viel über Kunstgeschichte geschrieben, auch populär sein sollendes, und so viel gerade in unserer Zeit über Kunst gesprochen.

Man hat schon früh nach den Gründen jener Erscheinung gefragt und immer gefunden, daß es nur wenige Bücher gewesen sind, die sich überhaupt in Ansehen bei den Menschen, wenn auch nicht in ihrem Gedächtnis und ihrer Kenntnis, erhalten haben, Bücher, die, wie man zu sagen pflegt, unserer Litteratur angehören, nicht nur den Repositorien der Fachwissenschaft. Jene berühmten „Salons“ von Diderot, Ausstellungsberichte aus drei Jahren (1765—67), sind das erste derartige Buch, in dem vieles noch heute mit Genuß auch von solchen gelesen werden kann, die sich gar nicht einbilden, etwas von Kunst zu verstehen. In Deutschland erschienen zehn Jahre später Wilhelm Heinses Briefe über die Düsseldorfer Gemäldegalerie mit Bemerkungen über das Volkstümliche in der Kunst der Niederländer und Holländer, über moderne

Empfindung und Landschaftsmalerei, — ganz wie wir sie jetzt machen würden, und darum lesbar und stellenweise frisch, wie gestern geschrieben. Aber es sind nur wenige Blätter, bescheidene Anfänge, die uns höchstens zeigen, was ihr Verfasser bei ernstlicher Anstrengung hätte erreichen können. Wenn wir dazu noch die wieder fünfzehn Jahre später geschriebenen Ansichten vom Niederrhein von Georg Forster nehmen, so muß — abgesehen von dem einen Goethe — die Liste für das vorige Jahrhundert schon geschlossen werden. Denn eine zweite Reihe: Winkelmann, Lessing, Herder, hat einen ganz anderen Charakter. Die Hauptwerke, auf die es für unsere Frage ankommt, sind Winkelmanns Gedanken über die Nachahmung (1755), Lessings Laokoon (1766) und Herders Fragmente (1767). Wenn auch noch weitere Schriften folgen, so ist doch diese Reihe ihrem wesentlichen Inhalte nach abgeschlossen zu der Zeit, wo Diderot eben begonnen hat. Und so ist es auch mit dem Inhalte selbst. Beide Richtungen berühren sich kaum. Diderot, Heinse, Forster gehen von der modernen Kunst, und zwar als Anschauung, aus, ohne jede Gelehrsamkeit, die anderen von der Antike, und diese nehmen sofort eine feste Richtung auch auf die Theorie.

Herder hatte eine reiche, lebendige Phantasie und wußte sich in seiner Jugendzeit mit warmer Empfindung auszudrücken über Unterschiede der Plastik und der Malerei; er zeigte uns hier ein inneres Verhältnis zu der modernen Kunst, wie es Lessing nie gehabt hat. Er regte dann noch etwas später, 1771, namentlich für mittelalterliche Baukunst, Goethe an. Aber er selbst folgte diesen Dingen dann nicht weiter; er war und wurde doch in den Grundlagen aller modernen Kunst, den großen Denkmälern der Malerei, nicht heimisch. Seine Betrachtungen lehren zur Antike zurück, womit sie angefangen hatten, als er an Lessing anknüpfte, und es wird auch das Verhältnis von bildender Kunst und Dichtkunst weiter von ihm erörtert, ähnlich wie es bei Lessing geschehen war. — Lessing selbst war alle Kunsterklärung nur Ziel seines Scharffsinns und Probe der kritischen Methode gewesen. Den Gewinn von seiner Arbeit hatte nicht die Kunst, für die sein Sinn weniger angelegt war, für die vor allem seine Lebensverhältnisse ihn nicht vorbereitet hatten, — sondern die Theorie der Dichtung. Wer deswegen heute von Lessing außer seinen vier Hauptdramen noch etwas weiteres liest, der hat darum mit dem, was wir jetzt Kunst nennen, noch nicht das mindeste zu thun, sondern er will vielleicht seinen Vorstellungen über das formelle Wesen der Dichtung

eine etwas gesichertere Grundlage geben, verfolgt also zunächst ein litteraturgeschichtliches Interesse. — Winkelmann endlich, der am Anfange dieser Reihe steht, hatte freilich ein Herzensverhältnis zum allerinnersten Wesen der Kunst, und sein klares Auge that Blicke, wie keiner vor ihm. Auch hat er ja, bei seiner so vieles auf einen Schlag erfassenden Gabe der Anschauung, zahlreiche Beobachtungen zu einer Kulturgeschichte zuerst von allen gemacht. Der Schwerpunkt lag also für ihn nicht, wie bei den zwei anderen, in der Litteratur, sondern recht eigentlich in der Kunst. Aber die Kunst war bekanntlich für Winkelmann nur die antike. Zur Malerei und zu aller nachantiken Kunst hatte er kein Verhältnis. Alles, was er über moderne Kunst urtheilte, hat ja die Grundlage abgegeben zu dem bekannten Antifizieren, das die Mengs und Oeser, und wie sie alle hießen, in der Malerei weiterführten, und das als Richtung nicht völlig tot zu machen war trotz aller naturalistischen Gegenströmungen, trotz aller reizenden und verlockenden Künste des gleichzeitigen Rokoko. Wenn nun also für Winkelmann auch die Kunst Leben ist und nicht nur Material zu einer Theorie und Hilfsmittel zur Litteraturgeschichte, und wenn er auch schließlich in seiner Kunstgeschichte eines der schönsten Bücher geschrieben hat, die wir haben: so ist es doch nur antike Kunst und Plastik. Der Geist des modernen Lebens hat aber seinen Ausdruck, soweit er sich der Kunst bediente, in der Malerei gefunden. Denn die Plastik kommt erst an zweiter Stelle, und zwar nicht erst jetzt, sondern solange es eine moderne, ausdrucksfähige Malerei giebt, also seit Giotto, — wenn sie auch mit ihren festeren Formen in der Geschichte der Kunst noch öfter die Führung übernommen hat. Wer deswegen heute zu Winkelmann greift, der will etwas über das Altertum und seine Kunst wissen, oder er will sich näher über Lessings Laokoon unterrichten, oder er will das in der Geschichte der deutschen Litteratur mit Recht hochgepriesene Werk Winkelmanns auch einmal in der Hand gehabt haben. Aber wer sich für „Kunst“ zu interessieren glaubt und ein ansprechendes, angenehm belehrendes Buch lesen will, der findet bei Winkelmann so wenig, was er sucht, wie bei Herder oder bei Lessing.

Ganz für sich steht Goethe da. Er ist der einzige unter unseren großen Schriftstellern, den man einen Kunstkenner, selbst im jetzigen Sinne, nennen kann, wenn man nur nicht einen Spezialisten darunter verstehen will. Sein weiter Geist hatte die Fähigkeit, sich auch dieser Offenbarungsform des geistigen Lebens der Völker mit Hingabe zu nähern, und in

zahlreichen, auf tiefem Verständnis beruhenden Beobachtungen hat er die empfangenen Eindrücke überallhin verstreut. Wir sammeln sie und sind erstaunt über das, was diese anspruchslosen Bemerkungen noch heute selbst solchen lehren können, die sich berufsmäßig mit der Kunstbetrachtung beschäftigen. Den anderen ist das weniger bekannt. Sie halten sich meist nur an seine „Italienische Reise“. Aber für Goethe gehörte die bildende Kunst zu seinem inneren Leben. Er war in seiner Jugend Gotiker, wie man in England und Frankreich sagte; bei uns nannte man es etwas später „romantisch“. Dann wurde seine Richtung antik, und gegen das Alter hin folgte er wieder gern den Eindrücken seiner früheren Zeit. Überdies war er jedoch Weltmann, Liebhaber und Sammler. Wie haben wir uns gewundert, als wir zum erstenmal in Weimar seine Kupferstichmappen und die einzig schön gewählten Majoliken erblickten. Wunderbarer sind aber doch noch die vielen für die Kunst maßgebenden Gesichtspunkte, die der einstige Besitzer aller dieser hübschen Sachen in bescheidener Form in seinen Werken niedergelegt hat.

Dieser Sinn fehlte seinem jüngeren philosophischen Freunde gänzlich. Schiller dachte bei einem Kunstwerk nicht an Form oder Farbe, ihm schwebte dabei immer etwas wie die platonische Idee vor. Darum werden in seinen Briefen über die ästhetische Erziehung unsere Gedanken so selten auf eine deutliche Vorstellung von bestimmten Kunstwerken geführt; die Betrachtung verweist, so zu sagen, in den Räumen, aus denen erst die Bilder hervorgehen sollen, und ein Leser, der sich gern etwas bestimmt vorstellen möchte und in seiner geistigen Anschauung vorauseilt, sieht dann plötzlich: so weit ist der Philosoph mit seinen Bestimmungen noch nicht. Schiller ist ja eben, wie die Schulausdrücke lauten, der Idealist, und Goethe der Realist, und nun hat Schiller — und das ist ja wieder für unsere Litteratur ein großes Glück gewesen — eine außerordentlich fruchtbare Richtung auf die Theorie, soweit sie die Dichtung angeht, genommen, was er schwerlich gethan oder gekonnt hätte, wenn er sich auch um bildende Kunst hätte seiner Anlage nach kümmern können oder wollen. Während nun Schiller einer unserer Führer auf dem Gebiete der litterarischen Theorie geworden ist und immer bleiben wird, konnte Goethe doch für die bildende Kunst nichts ähnliches werden. Denn die Hauptsache bleibt an ihm der Dichter, alles andere sind Thaten des Lebens, auch des inneren, die der Goethefreund oder der Kunstkenner gern auffuchen und auf sich wirken lassen wird. Aber für die große

Menge der gebildeten Menschen liegt das alles zu weit ab, und sie können auf solchen Umwegen kein Verhältnis zur bildenden Kunst gewinnen, wenn sie es nicht schon vorher haben.

Uns aber führt dieser Umweg wieder von einer anderen Seite an jene Frage heran: warum es so schwer sei, etwas über bildende Kunst zu schreiben, oder so langweilig, etwas darüber geschriebenes zu lesen. — Dichter und Romanschreiber schaffen aus ihren Gedanken für die Gedanken anderer; wie leicht oder wie schwer sie Zugang finden, hängt zu allererst von ihrer eigenen Fähigkeit ab. Litterarhistoriker und Geschichtschreiber, Reisebeschreiber und Sittenschilderer sind zwar mehr an gegebene Gegenstände gebunden, aber sie arbeiten mit Hilfe von Analogien, die den Lesern geläufig sind, und bewirken so durch das bloße Wort eine hinlänglich deutliche Vorstellung. Wissen sie außerdem mit dem Worte gut umzugehen, so können sie daneben noch ihren Lesern ein gewisses geistiges Vergnügen bereiten. Der Kunstschriftsteller handelt von Gegenständen, die unter einander sehr verschieden sind, zum großen Teile ganz eigenartig, fein und kompliziert, und die alle mit dem äußeren Auge wahrnehmbar sind. Aber seine Leser sehen sie nicht, denn was bedeuten die wenigen Abbildungen eines Buches, und wieviel Menschen haben eine ausreichende Erinnerung an das Original, von dem er spricht? Und die bildende Kunst ist andererseits nicht dazu da, daß man über sie spreche oder schreibe; man soll sie zu allererst anschauen und so genießen und verstehen, oder aber beides lernen. Alles Schreiben darüber ist doch nur eine Veranstaltung für den Zweck der Belehrung. Das Wort hat also hier eine ungleich schwerere Aufgabe, als in jenen anderen Gattungen der Schriftstellerei. Worte decken sich überhaupt nicht genau mit Vorstellungen. In sehr vielen Fällen, namentlich einfacherer Art, haben wir uns durch unbewußtes Übereinkommen an ein festes Verhältnis von Wort und Vorstellung gewöhnt. Bei feineren, zusammengesetzten Erscheinungen versagt das Wort; es weckt keine Vorstellung mehr, wenn die Anschauung ganz fehlt. So ist es oft in der Kunst. Nun soll der abwesende Gegenstand durch seine Beschreibung vertreten werden. Aber auch eine vollständige und fast geometrische Beschreibung genügt nicht, wenn z. B. jemand darnach einen Gegenstand in seinen wesentlichen Eigenschaften zeichnend darstellen wollte. Außerdem hat sie keinerlei Vergnügen im Gefolge und ermüdet auf die Dauer. Eine Schilderung aber, die abkürzt, nur den feineren Besonderheiten des

Gegenstandes möglichst treu folgt und dabei die Erregung des Beobachtenden gleichsam miltönen läßt, wird in dem Leser wohl eine gewisse Stimmung, aber doch niemals ganz dieselbe Vorstellung hervorrufen, die der Schildernde hat und ausdrücken will. Gefühlsäußerungen endlich, die „impressionistisch“ wirken wollen oder sich mit den Mitteln der poetischen Sprache ausstatten, gefallen zwar ihren Urhebern gemeiniglich ausnehmend, der Leser wird sie aber bei einigem Nachdenken unklar, stellenweise albern und für den Zweck, dem sie dienen sollen, so gut wie wertlos finden. Was jemand niemals gesehen hat oder wenigstens nicht nach etwas Gesehenem ähnlich sich vorstellen kann, über das läßt sich für ihn schwerlich etwas sagen oder schreiben, was er verstehen kann und was ihm außerdem noch ein gewisses Vergnügen machen soll, und wenn der andere der größte Sprach- oder Schreibkünstler wäre. Es ist also fast unmöglich, für eine große Zahl von Menschen, die sich immerhin gebildet nennen, etwas über Kunst zu schreiben, und es ist andererseits unbillig, von einer an bestimmte, eng begrenzte Voraussetzungen gebundenen Aufgabe Wirkungen zu verlangen, die nur eine freie Schöpfung der Gedanken gewähren kann. Wer sich aber die Kunst durch eigene, selbständige Anschauung ihrer Werke zu eigen gemacht hat, der braucht den größten Teil solcher Bücher überhaupt nicht mehr, und die übrigen sind ihm wissenschaftliche Hilfsmittel, kommen also für den Gesichtspunkt der angenehmen Unterhaltung oder des geistigen Genusses, wovon wir ausgingen, überhaupt nicht mehr in Betracht. Die Kunstschriftstellerei gehört also, wenn sie einen Sinn haben soll, in ein wissenschaftliches Fach und nicht in die Unterhaltungslitteratur, wenn sie auch mit ihren Ausdrucksmitteln manchmal eine ähnliche Wirkung erzielen will, wie diese.

Aber die Kunst der Vergangenheit ist kein toter Stoff, der nur dazu da wäre, wissenschaftlich erkannt und behandelt zu werden, sondern eine lebensfähige und in den nachlebenden Geschlechtern weiter wirkende geistige Macht, die Teilnahme fordert. Sie ist deswegen noch kein Luxus, weil ihre originalen Leistungen meistens kostbar sind. Denn das Besitzen ist ja zu ihrem Genießen und Verstehen nicht erforderlich. Ihre Werke sind nur nicht so transportabel, ihre Wirkung ist nicht so leicht übertragbar, wie ein Gedicht in Worten, oder ein Lied durch die Stimme, ein Musikstück durch das Instrument. Da liegt der Unterschied. Populär durch Bücher allein, wie die Klassiker durch billige Ausgaben, oder wie eine Ouvertüre durch Konzerte, kann die bildende Kunst nicht werden.

Das ist der Grund, weswegen auch die besten Bücher, die wir überhaupt besitzen, z. B. Schnaases „Niederländische Briefe“ oder Jakob Burckhardts „Cicerone“ oder auch Rumohrs „Italienische Forschungen“, nicht den weiten Leserkreis eines guten Werkes unserer Nationallitteratur finden können. Durch die Photographie und vielfache Arten künstlerischer Dervielfältigung ist die Möglichkeit, Kunstwerke verhältnismäßig gut wieder zu geben, mit jedem Jahre gewachsen. Der gesteigerte Verkehr führt eine große Anzahl von Reisenden zu berühmten und entfernten Originalen. Die Ausstellungen endlich bringen sogar kleineren Städten von Zeit zu Zeit eine Probe von dem, was die Gegenwart Kunst nennt. So ist denn allmählich für das, was die Bücher nicht leisten können, ein gewisser Ersatz geschafft worden durch die Anschauung, so gut sie sich eben geben läßt, und die Kunst kann auf diese Weise den Menschen unmittelbar nahe treten. Es ist auch zweifellos, daß das Interesse für Kunst allgemeiner wird, und mit ihm eine gewisse, allerdings nicht tiefer gehende Kenntniss. Zahlreiche Menschen, die kaum Bücher lesen, gehen in die Ausstellungen und besehen mit Eifer die Photographien in den Schaufenstern. Man darf nicht sagen, daß das bloß um der Mode willen oder zum Zeitvertreib geschieht. Im Gegenteil, dies ist der natürliche Weg: erst Sehen, dann Lesen für den, der es braucht, und viele brauchen es überhaupt nicht. In Italien und Frankreich, wo die Kunst mehr zum Leben gehört, hat es von jeher Menschen gegeben, die sich durch bloße Anschauung einen sicheren künstlerischen Tact erwerben, ohne im mindesten auf Gelehrsamkeit Anspruch zu machen. So kann jemand auch bei uns vermittels der Anschauung an den Äußerungen der zeitgenössischen Kunst Anteil nehmen, ohne etwas anderes zu lesen, als seine Zeitungsberichte. Es ist schon viel gewonnen, wenn das Bewußtsein durchdringt, daß die Kunst — wie sie denn auch immer beschaffen sein mag — kein Überfluß ist für einzelne Kreise von Genießenden oder für Studierende der Kunstgeschichte, sondern eine Äußerung des geistigen Lebens, die beachtet sein will, wie die Litteratur oder die Musik, wenn sie sich auch nicht in gleich leichter Weise allen verständlich machen kann.

Von hier aus ist nun auch der Weg gegeben in die Geschichte der vergangenen Kunstleistung und in die historischen Bildersammlungen. Diese sind alle entstanden aus Kabinetten fürstlicher, vornehmer und reicher Herren. Sie sind fast alle in unserem Jahrhundert öffentliche Sammlungen geworden, und ihre Benutzung ist in einer Weise erleichtert,

zu einer Art Vergnügen gemacht, wie man noch vor dreißig Jahren das nicht hätte ahnen können. Was kann jetzt jemand, der in einer großen Stadt wohnt, spielend in sich aufnehmen! Wenn also „Kunstgeschichte“ früher etwas mühsames, etwas zum Arbeiten war, was an Unnehmlichkeit sich nicht von ferne mit einem Konzertabend messen konnte, so fügt es sich jetzt schon eher, daß jemand, etwa auf dem Umwege durch eine moderne Kunstausstellung, die Säle einer Galerie von alten Bildern betritt. Er wird dort alte Bekannte finden und sehen, daß sich die Modernen bei allem Titanenmuth nicht frei machen können von der Erinnerung an ihre großen Vorgänger. Er wird von seinem Interesse für die Gegenwart, an deren Kämpfen er Anteil nimmt, etwas auch der Vergangenheit zu gute kommen lassen; er wird die Kunst früherer Tage mit anderen Augen ansehen lernen, wenn er sich sagt, daß viele ihrer Leistungen unter ähnlichen Kämpfen entstanden sind. Dabei gewähren ihm die knappen Notizen unserer ganz vortrefflichen deutschen Galerie-kataloge (man denke hier dreißig Jahre zurück!) für das Thatsächliche eine Fülle von zuverlässiger Belehrung. So wird in unserem Kunstfreunde der Wunsch erwachen, etwas zusammenhängendes über Kunst zu lesen und über die allmählich aufgenommenen Eindrücke sich besser Rechenschaft zu geben. Er will dabei zunächst etwas lernen, kann aber daneben auch noch ein gewisses Vergnügen empfinden, weil er nun nicht mehr erwartet, daß es so mühelos sei, wie wenn er eine Sammlung von Gedichten oder einen Roman in die Hand nähme. Für Leser in dieser Stimmung möchte ich geschrieben haben.

Was die folgenden Bände enthalten, hat, als wir vor Jahren mit einander in Italien lebten, unsere Gedanken beschäftigt, später durfte ich es in nachbarlichem Gedankenaustausch mit Dir oft aufs neue erwägen, und zuletzt konnte ich es bei Dir in Kassel abschließen, gefördert durch Habichs erlesene Sammlung von Photographien nach den Handzeichnungen der alten Meister. So liegt es nun jetzt vor Dir, etwas anders, als es ursprünglich gedacht war. Was ist es und was will es?

Etwas weniger Bilderbeschreibung und Bilderkritik, als die Kunstgeschichten zu geben pflegen, dafür etwas mehr Geschichte, nicht sowohl Künstlerbiographie, die nicht durchaus zum Verständnis der Kunstwerke erforderlich ist, als vielmehr Geschichte der Zeit und ihrer Stimmungen, aus denen heraus die Kunstwerke geschaffen, unter denen sie zuerst genossen

und beurteilt worden sind. Diese Art von Geschichte müssen wir zu kennen suchen, wenn wir die Kunstwerke verstehen wollen. Denn die meisten treten uns zuerst als geschichtlich bedingte Erscheinungen entgegen. Nur wenige wirken auf jeden Beschauer wie heute entstanden, weil sie vor seinen Augen den Charakter des Vergangenen verloren haben. Jene Art von Geschichte beruht ferner auf den Eigentümlichkeiten eines Landes und seiner einzelnen Landschaften. Daraus gehen aber auch die Künstler hervor, und es bilden sich Schulen, und selbst die stärksten Persönlichkeiten unter den Künstlern machen sich nicht ganz frei von dem Zusammenhange mit der Scholle, auf der sie geboren wurden, von den Einflüssen der Gesellschaft, unter der sie aufgewachsen sind. Springer bemerkt einmal, die Kunstgeschichte kenne nur Persönlichkeiten, in denen sich die herrschende Richtung typisch widerspiegele, oder die den Gang der Entwicklung beeinflusst hätten. Aber sie kennt doch auch Zustände, deren Physiognomie man nicht einzelnen Personen auf die Rechnung setzen kann. Sie führt ferner mit sich an Leistungen einen mittleren Durchschnitt, an dem man (man darf ihn nur nicht über das ihm zukommende Maß erhöhen) bisweilen besser erkennt, worauf eine Zeit hinauswill, als an den Spitzen und den großen Ereignissen. Dieses Zuständliche oder Geschichtliche soll also neben den leitenden Persönlichkeiten zur Geltung kommen. Dafür sind die toten Strecken vermieden, die in den Kunstgeschichten mit Namen ausgefüllt zu werden pflegen, mit denen die Meisten keine Vorstellung mehr verbinden. Die einzelnen Kapitel der Darstellung entsprechen einzelnen Landschaften und sind zugleich bestimmten einzelnen Künstlern gewidmet. Aber es sind keineswegs Künstlerbiographien. Wichtiger, als das äußere Leben, die sogenannte Biographie, ist die Charakteristik der Künstler als solcher, die mit auf dem Vergleichen beruht. Hierin ist mit Absicht weit gegangen und der Versuch gemacht worden, die einzelnen so scharf wie möglich hinzustellen. Besser zu viel Zeichnung, als zu wenig. Das ist nun freilich Sache der persönlichen Auffassung, und dem Leser wird damit in jedem Falle ein bestimmter Standpunkt aufgezeigt. Wenn er sich dann durch Anschauung und abweichendes Urteil im einzelnen dagegen auflehnt, so hat die Methode ihre Aufgabe erfüllt.

Die vorliegende Reihe dieser Darstellungen, die Kunst der Renaissance in Italien, besteht aus fünf Büchern oder Hefen. Dem fünften ist ein Verzeichnis der besprochenen Kunstwerke und der dazu käuflichen Photographien beigegeben, sowie ein genealogischer Anhang zur Orientierung

zu einer Art Vergnügen gemacht, wie man noch vor dreißig Jahren das nicht hätte ahnen können. Was kann jetzt jemand, der in einer großen Stadt wohnt, spielend in sich aufnehmen! Wenn also „Kunstgeschichte“ früher etwas mühsames, etwas zum Arbeiten war, was an Unnehmlichkeit sich nicht von ferne mit einem Konzertabend messen konnte, so fügt es sich jetzt schon eher, daß jemand, etwa auf dem Umwege durch eine moderne Kunstausstellung, die Säle einer Galerie von alten Bildern betritt. Er wird dort alte Bekannte finden und sehen, daß sich die Modernen bei allem Titanenmuth nicht frei machen können von der Erinnerung an ihre großen Vorgänger. Er wird von seinem Interesse für die Gegenwart, an deren Kämpfen er Anteil nimmt, etwas auch der Vergangenheit zu gute kommen lassen; er wird die Kunst früherer Tage mit anderen Augen ansehen lernen, wenn er sich sagt, daß viele ihrer Leistungen unter ähnlichen Kämpfen entstanden sind. Dabei gewähren ihm die knappen Notizen unserer ganz vortrefflichen deutschen Galerie-kataloge (man denke hier dreißig Jahre zurück!) für das Thatsächliche eine Fülle von zuverlässiger Belehrung. So wird in unserem Kunstfreunde der Wunsch erwachen, etwas zusammenhängendes über Kunst zu lesen und über die allmählich aufgenommenen Eindrücke sich besser Rechenschaft zu geben. Er will dabei zunächst etwas lernen, kann aber daneben auch noch ein gewisses Vergnügen empfinden, weil er nun nicht mehr erwartet, daß es so mühelos sei, wie wenn er eine Sammlung von Gedichten oder einen Roman in die Hand nähme. Für Leser in dieser Stimmung möchte ich geschrieben haben.

Was die folgenden Bände enthalten, hat, als wir vor Jahren mit einander in Italien lebten, unsere Gedanken beschäftigt, später durfte ich es in nachbarlichem Gedankenaustausch mit Dir oft aufs neue erwägen, und zuletzt konnte ich es bei Dir in Kassel abschließen, gefördert durch Habichs erlesene Sammlung von Photographien nach den Handzeichnungen der alten Meister. So liegt es nun jetzt vor Dir, etwas anders, als es ursprünglich gedacht war. Was ist es und was will es?

Etwas weniger Bilderbeschreibung und Bilderkritik, als die Kunstgeschichten zu geben pflegen, dafür etwas mehr Geschichte, nicht sowohl Künstlerbiographie, die nicht durchaus zum Verständnis der Kunstwerke erforderlich ist, als vielmehr Geschichte der Zeit und ihrer Stimmungen, aus denen heraus die Kunstwerke geschaffen, unter denen sie zuerst genossen

und beurteilt worden sind. Diese Art von Geschichte müssen wir zu kennen suchen, wenn wir die Kunstwerke verstehen wollen. Denn die meisten treten uns zuerst als geschichtlich bedingte Erscheinungen entgegen. Nur wenige wirken auf jeden Beschauer wie heute entstanden, weil sie vor seinen Augen den Charakter des Vergangenen verloren haben. Jene Art von Geschichte beruht ferner auf den Eigentümlichkeiten eines Landes und seiner einzelnen Landschaften. Daraus gehen aber auch die Künstler hervor, und es bilden sich Schulen, und selbst die stärksten Persönlichkeiten unter den Künstlern machen sich nicht ganz frei von dem Zusammenhange mit der Scholle, auf der sie geboren wurden, von den Einflüssen der Gesellschaft, unter der sie aufgewachsen sind. Springer bemerkt einmal, die Kunstgeschichte kenne nur Persönlichkeiten, in denen sich die herrschende Richtung typisch widerspiegele, oder die den Gang der Entwicklung beeinflusst hätten. Aber sie kennt doch auch Zustände, deren Physiognomie man nicht einzelnen Personen auf die Rechnung setzen kann. Sie führt ferner mit sich an Leistungen einen mittleren Durchschnitt, an dem man (man darf ihn nur nicht über das ihm zukommende Maß erhöhen) bisweilen besser erkennt, worauf eine Zeit hinauswill, als an den Spitzen und den großen Ereignissen. Dieses Zuständliche oder Geschichtliche soll also neben den leitenden Persönlichkeiten zur Geltung kommen. Dafür sind die toten Strecken vermieden, die in den Kunstgeschichten mit Namen ausgefüllt zu werden pflegen, mit denen die Meisten keine Vorstellung mehr verbinden. Die einzelnen Kapitel der Darstellung entsprechen einzelnen Landschaften und sind zugleich bestimmten einzelnen Künstlern gewidmet. Aber es sind keineswegs Künstlerbiographien. Wichtiger, als das äußere Leben, die sogenannte Biographie, ist die Charakteristik der Künstler als solcher, die mit auf dem Vergleichen beruht. Hierin ist mit Absicht weit gegangen und der Versuch gemacht worden, die einzelnen so scharf wie möglich hinzustellen. Besser zu viel Zeichnung, als zu wenig. Das ist nun freilich Sache der persönlichen Auffassung, und dem Leser wird damit in jedem Falle ein bestimmter Standpunkt aufgezeigt. Wenn er sich dann durch Anschauung und abweichendes Urteil im einzelnen dagegen auflehnt, so hat die Methode ihre Aufgabe erfüllt.

Die vorliegende Reihe dieser Darstellungen, die Kunst der Renaissance in Italien, besteht aus fünf Büchern oder Hefen. Dem fünften ist ein Verzeichnis der besprochenen Kunstwerke und der dazu käuflichen Photographien beigegeben, sowie ein genealogischer Anhang zur Orientierung

über solche Personen aus fürstlichen Häusern, die zu der Kunst ihrer Zeit Beziehungen unterhalten haben.

Der Standort der Kunstwerke ist möglichst kurz angegeben. Bei Uffizien, Louvre, Brera u. s. w. ist Florenz, Paris, Mailand entbehrlich. London, Berlin, München u. s. w. bezeichnen jedesmal die Hauptsammlungen. Doppelte Bezeichnung, z. B. Florenz, Akademie, steht nur, wo eine allein nicht genügen würde. Bisweilen sind, namentlich bei Handzeichnungen und Bildern, um das Gemeinte vor jeder Verwechslung sicher zu stellen, noch die Nummern hinzugefügt.

In geschichtlichen Dingen konnte ich mich an meinen Freund Paul Scheffer-Boichorst wenden, und seinem Mitarbeiter an den Regesta imperii, Herrn Dr. E. Schaus in Berlin, bin ich für die kundige Sorgfalt, mit der er sich meiner vielen Anliegen angenommen hat, zu großem Danke verpflichtet. Rat und Hilfe meines Verlegers, mit dem mich vieljährige Freundschaft verbindet, sind meiner Arbeit weit über den Bereich der zahlreichen neu herzustellen Abbildungen hinaus zu statten gekommen.

Die Kunst der Renaissance in Italien

Von

Adolf Philippi

Drittes Buch

Der Norden Italiens bis auf Tizian

Mantegna — Giorgione — Palma Vecchio

Mit 59 Abbildungen.



Leipzig 1897.

Verlag von E. A. Seemann.



u-351808

Inhalt.

1. Andrea Mantegna S. 313—339.
Padua: Squarcione 314. Marco Zoppo 315. Jacopo Bellini in Padua 315. Mantegnas Fresken in den Eremitani zu Padua 317. Tafelbilder der früheren Zeit: S. Zeno, Verona 319. Porträt Scarampis, h. Sebastian 321. Mantua: der Hof der Gonzaga 322. Fresken im Stadtschloß 325. Gianfrancesco III. und Isabella 329. Kartons zum Triumphzuge Cäsars 331. Bilder für Isabella, im Louvre 332. Kupferstiche 334. Madonna della Vittoria; Porträts Isabellas 336. Andere Bilder 338.
2. Ferrara und Bologna S. 340—353.
Die Stadt Ferrara 340. Die Markgrafen von Este 341. Lionello 342. Vittore Pisano 343. Borjo und Ercole I. 345. Die ferrareseische Malerschule 346. Cosimo Tura und Francesco Cossa: Tafelbilder 347. Fresken im Pal. Schifanoja 349. Lorenzo Costa: Musenhof für Isabella 349. Ercole de' Roberti 349. Mazzolini, Garofalo, Dossi, Girolamo da Carpi 351. Bologna: Francesco Francia 352.
3. Venedig bis auf Tizian S. 354—416.
Venedig: Allgemeines 354. Grundlagen der Kunst 355. Charakter der Malerei 356. Die Muranesen (Bivarini) im Wettstreit mit den Bellini 357. Alvise Bivarini 359. Crivelli 359. Jacopo Bellini: Skizzenbücher 361. Gentile Bellini: Sittenbild und Porträt 361. Gentiles Wandbilder 363. Porträts der Caterina Cornaro 363. Porträt Loredanos von Giovanni Bellini 364. Giovanni Bellini und seine Schule 365. Halbfigurenbilder: Madonna mit Heiligen, Pietà 367. Antonello da Messina, Delmalerei: Porträts und Heiligenbilder 370. Giovanni Bellinis Kunstcharakter, Verhältnis zu Giorgione 371. Heroische Landschaft in Urvick 374. Kirchenbilder für S. Giobbe, S. Zaccaria, S. Pietro in Murano, S. Maria dei Frari 374. Ältere Schüler Giovanni's: Carpaccio 377. Cima und Bassani 378.

Jüngere Schüler Giovanni's 380. Giorgione, sein Kunstcharakter 382. Altarbild in Castelfranco 385. Handzeichnungen 389. Seine Nachahmer (Campagnola) 389. Busi-Cariani 390. Landschaften mit Figuren: jög. Familie des Giorgione 391. Bilder in Wien, in den Uffizien 393. Halbfigurenbilder: das Konzert, Madonna mit Brigitta 394. Ihm zugeschriebene Porträts 396. Palma Vecchio, sein Kunstcharakter 398. Gattungen seiner Bilder 399. Entwicklung und technische Manieren 402. Lorenzo Lotto, sein Kunstcharakter 406. Einzelne Bilder: die Lebensalter, der Abschied Christi u. a. 408. Girolamo Romanino 414. Savoldo 416. Moretto und Moroni 416.

Zu den Abbildungen.

Den Abbildungen von Gemälden aus italienischen Galerien liegen, sofern nicht eine andere Angabe gemacht ist, photographische Aufnahmen der Gebrüder Minari in Florenz zu Grunde. Für Fig. 160, 176, 185 sind Aufnahmen von Braun, Clément & Co. in Dornach benutzt, für Fig. 190 eine Aufnahme von Haujer & Menet in Madrid.

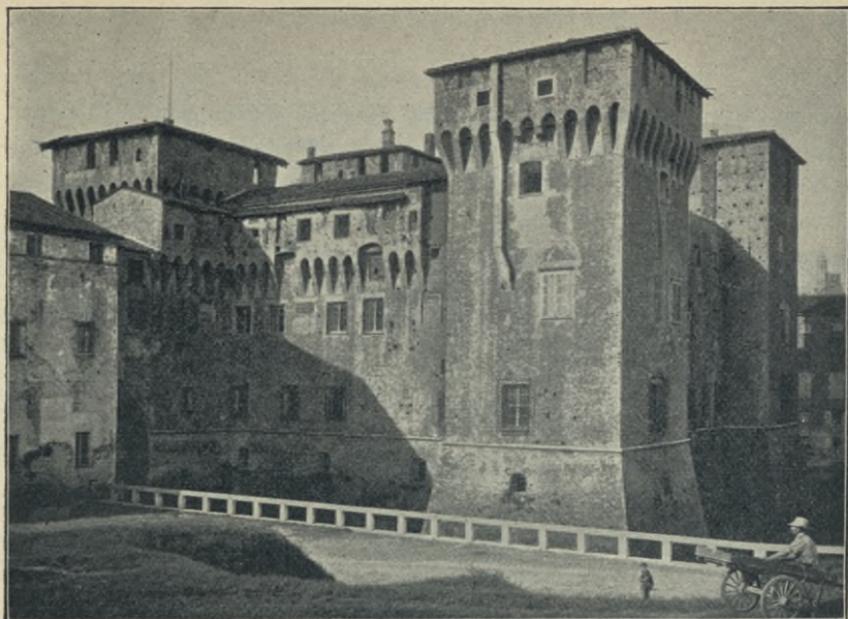


Fig. 146. Das alte Schloß, Castello di Corte, in Mantua.

I. Andrea Mantegna.

Padua (Squarcione) und Mantua.

Während sich die Kunst Toskanas und Umbriens in zahlreichen Vertretern mannichfach entwickelte, und ihre Einwirkung sich über Mittelitalien hinaus südlich bis nach Rom und nordwärts bis nach Venedig erstreckte, war in Oberitalien ein Künstler aufgetreten, der alle anderen um ihn her weit überragte und der in der Selbstständigkeit seiner künstlerischen Gedanken und in der gewaltigen Kraft seines äußeren Könnens wohl jedem einzelnen der gleichzeitigen Florentiner überlegen war: Andrea Mantegna (1439—1506). Er hat zuerst, wie jeder andere in seinem Heimatlande, in der Stadt Padua eine Entwicklung durchgemacht, dann aber bald sein selbständiges Wesen gewonnen und seine Wege energisch und rücksichtslos verfolgt, ohne noch viel fremde Einflüsse aufzunehmen. Um so mehr hat er auf andere eingewirkt. Wenn man von der sanfteren Schönheit der Umbrier und Florentiner herkommt, so findet man sich nicht leicht in die herbe Strenge Mantegnas. Er ist mehr, als irgend einer vor ihm, der Maler des

Charakters. Eine gewisse Schönheit ergibt sich dann wohl auch bei ihm nebenher, aber er scheint sie nicht als Ziel für sich aufgesucht zu haben. Er geht auf die deutliche, scharfe Erscheinung der wirklichen Dinge los und sucht dafür neue Mittel. Bei ihm ist alles Problem: die perspektivische Linienführung, die Art, wie er seine Figuren zur Ansicht darbietet, und das Setzen der Farbe. Ein Ausruhen giebt es nicht für ihn, und selbst in seinem späten Alter ist er darum auch nicht abwärts gegangen. Er hat eine hohe Vorstellung von der Aufgabe der Kunst. Er kommt seiner Zeit nicht schmeichelnd entgegen; seine Besteller haben vielmehr nach seiner Meinung ihrerseits die Verpflichtung, ihm Arbeit zu geben. Er war ein persönlich schwer zu behandelnder Mann.

Seine Wirksamkeit ist zuerst mit Padua, dann seit 1460 mit Mantua verbunden. Florenz hat er niemals gesehen. Von Mantua aus war er einmal in Verona und später auch in Rom, sonst saß er im Gegensatz zu so vielen Malern seiner Zeit an seinem Wohnort fest und erwartete, daß seine Besteller zu ihm kamen. Wir betrachten Mantegna zuerst in Padua, dann in Mantua.

Padua hatte eine berühmte Universität, an der auch der Humanismus kräftig gepflegt wurde. Dort lebte ein eifriger Sammler antiker Kunstwerke, der sogar Griechenland bereist hatte, der nun als Gönner und Unternehmer Künstler an sich zog, sie in der Perspektive unterwies und unter seiner Aufsicht arbeiten ließ: Francesco Squarcione († 1474). Er bedeutet mehr durch diese Anregungen, die er einer nun entstehenden oberitalischen Malerschule gab, als durch seine eigenen Bilder. Denn nicht er hat die Kunst in Padua erweckt, sondern die Florentiner, die herüberkamen. Nach einer Urkunde hat Filippo Lippi schon 1434 im Santo Fresken gemalt. Man hat das — in so früher Zeit! — bezweifelt, aber wir kennen keinen anderen Maler dieses Namens, als den berühmten. In den dreißiger Jahren war auch Paolo Uccelli hier thätig, der sich durch die Behandlung des Perspektivischen einen Namen gemacht hatte. Und endlich arbeitete der große Realist Donatello hier jahrelang (S. 156). Das also sind die geistigen Urheber der Renaissance im Norden. — Bilder von Squarcione sind selten. Seine „Madonna aus dem Hause Vazzara“ (Berlin, Fig. 147) zeigt in der Anordnung der Maria im Profil, in dem schreckhaft erregten Kinde, in den scharf ausgearbeiteten Formen den Einfluß Donatello's und eine mehr plastische, als malerische Art, daneben aber in dem Beiwerk — dem schön und kräftig gemalten Gehänge von Früchten und Blattzweigen und der

Steinbrüstung, auf der ein einzelner Apfel liegt — Zuthaten, die für die folgenden Maler (Mantegna, Crivelli) charakteristisch geworden sind. Wohin diese Kunst ohne neue geistige Zuflüsse führen mußte, sieht man an Squarcione's Schülern, den Provinzialmalern Schiavone und Marco Zoppo (von jedem ein Hauptbild in Berlin, Fig. 148). — Mantegna nahm bald eine andere, eigene Richtung. Squarcione's Unterricht war für ihn gleichwohl sehr wichtig gewesen. Er war von Squarcione an Sohnes statt angenommen und, erst zehnjährig, in die Rolle der Gilde von Padua eingetragen worden. Bald darnach kam Donatello, und er verließ Padua erst wieder, als Mantegna fast zwanzig Jahre alt war. Donatello also ist als sein eigentlicher Lehrmeister anzusehen. Von ihm hat Mantegna den Blick für das Charakteristische der Gegenstände und die scharfe Formausprägung. Mit ihm hat er gemein, daß ihm die Wahrheit über der Schönheit steht.



Fig. 147. Madonna von Squarcione. Berlin.
(Phot. Hanfstaengl.)

Aber hat nicht Mantegna auch noch von einem Maler gelernt? In Padua lebte damals Jahre lang der Ahnherr einer neuen venezianischen Malerschule, Jacopo Bellini, dessen Tochter Mantegna, ehe er später nach Mantua übersiedelte, zur Frau nahm. Von Jacopo besitzt der Louvre ein reiches, seit 1430 geführtes Skizzenbuch (ein zweites in London). Diese Zeichnungen aus der Mythologie und aus der heiligen Geschichte zeigen uns lebendig aufgefaßte, scharf gezeichnete und originell gruppierte Figuren mit einer sehr hervortretenden, eigentümlichen, nicht schönen oder intimen, aber

doch schon gestimmten Landschaft, die oft durch Architektur und zeitgeschichtliche Staffage belebt ist. Man hat hier schon in einer Frühform das bekannte Breitbild der späteren venezianischen Schule vor sich. Es ist von vornherein anzunehmen, daß ein so eigenartiger Maler, von einer dem Mantegna



Fig. 148. Madonna mit Heiligen, von Zoppo. Berlin. (Phot. Hanffängl.)

leicht zugänglichen Richtung, auch wirklich auf ihn eingewirkt habe. Dazu kommt, daß frühe Bilder von Giovanni, dem Sohne Jacopos, einzelnen Bildern des etwa gleichaltrigen Mantegna zum verwechseln ähnlich sind. Ein Breitbild Giovanni's: „Christus am Delberg“ in weiter Landschaft (London, um 1456) erinnert an eine Skizze Jacopos (Brit. Museum 42) und galt früher als ein Werk Mantegna's. Ein „Christus am Delberg“,

mit sehr häßlichen Typen, von Mantegna (zuletzt Sammlung Baring) ist vielleicht einige Jahre jünger und äußerlich dem Bilde Giovanni's sehr ähnlich. Aber die Figuren sind viel rücksichtsloser, und die Landschaft ist anders. Mantegna hat eben nicht den Sinn für Landschaft, der sich in Giovanni's Bilde ausdrückt. Und etwas so abschreckend häßliches, wie der verkürzte, von den Füßen her gesehene männliche Akt auf Mantegna's „Pietà“ (Brera) ist, würde kein Bellini gemacht haben.

Am besten ist Mantegna zu erkennen aus dem Hauptwerke seiner Paduaner Zeit, den Fresken in einer Familien-Kapelle der Eremitani, die dem h. Christoph und Jakobus dem ä. geweiht war, und deshalb auf Grund eines Legats des letzten Familiengliedes mit Fresken aus dem Leben der beiden Heiligen ausgestattet wurde. Auf den beiden Seitenwänden, deren jede drei Streifen von je zwei Bildern fassen sollte, hatten ältere Schüler Squarciones rechts Geschichten des Christoph, links solche des Jakobus zu malen begonnen, und diese Darstellungen setzte Mantegna*) im Anfange der fünfziger Jahre fort und vollendete sie, ehe er nach Mantua überfiedelte. Er überragt seine Arbeitsgenossen gleich im Anfange und schreitet dann zu immer neuen Aufgaben fort. Alles ist interessant, nichts erinnert an die hergebrachte Weise, wenn auch manches nicht an seinem Platze ist und das Problem für sich genommen werden will, so z. B. daß Mantegna auf der untersten Reihe der Jakobusbilder, die er zuletzt gemalt hat, plötzlich den Augenpunkt verändert, und wir von dem Erdboden nichts erblicken, dagegen den vorne stehenden Gestalten unter die Fußsohlen sehen, mit deren Ranten sie aus dem Bildgrunde herausgetreten sind (Fig. 149). Die mittlere Reihe der Jakobusbilder, die doch in Wirklichkeit höher über dem Beschauer ist und darum einen niedrigeren Augenpunkt hätte haben können, hat Mantegna dagegen gerade besonders hoch genommen! Und nun plötzlich, unten, versucht er zum erstenmal dieses neue Mittel der malerischen Illusion, die Ansicht „von unten nach oben“, indem er den idealen Standpunkt des Beschauers aufgibt und dafür von dem wirklichen ausgeht, unbekümmert darum, daß der Standpunkt dann wieder in der Reihe darüber vermißt wird. Um

*) Links (Jakobus):

zwei Bilder von Pizzolo.

Jakobus tauft,

Jakobus vor Herodes,

Gang zum Richtplatz,

Hinrichtung,

von
Mantegna.

Rechts (Christoph):

zwei Bilder von Zoppo.

zwei Bilder von Anjuino und

Bono.

Hinrichtung und

Beschaffung des Leichnams,

von

Mantegna.



Fig. 149. Jakobus Gang zum Richtplatz, von Mantegna. Padua, Cremitani.

den Bildern in ihrer ganzen großen Bedeutung für ihre Zeit gerecht zu werden, müssen wir zweierlei Bestandteile deutlich scheiden: was dem Künstler die Schule gab, was er also mit den Geringeren teilt, und seine eigene, besondere Art der Auffassung. Zu dem ersten gehören die antiken Gebäude mit dem reichen Flächenornament an den Pilastern, die antiken Krüge und sonstigen Geräte auf den Konsolenbrettern, die Reliefs an den Wänden. Das sah man alles bei Squarcione und man lernte es nachbilden, und in diesem plastischen Material fand Mantegna zuerst seine Art zu zeichnen und zu malen. Auch die strotzenden Fruchtkränze an der Decke mit den steingrauen Putten darin gehören noch in die Richtung der Schule, aber so lebendig und im Ausdruck individuell hat das doch kein Paduaner vor Mantegna gegeben. Darin ist ihm Donatello vorbildlich gewesen. Und nun kommt Mantegnas persönliches Eigentum: das Hinstellen der Figuren in den Raum und das Geben seiner Menschen zur Veranschaulichung des Vorgangs. Sie sind von dreierlei Art: Hauptpersonen in Idealkleidung, würdevoll der Handlung dienend, sodann Nebenfiguren, manchmal Kinder, in Zeittracht und wie zufällig, ohne Rücksicht auf höhere Komposition, hingestellt und nur durch ihre Erscheinung einzeln wirkend, endlich nackte Krieger oder weniger bekleidete Gestalten, die um der Form willen, — als Naturstudium, als einzelnes Modell, als interessantes Kunststück der Perspektive — eingefügt zu sein scheinen. Wenn man auf alle die einzelnen Wirkungen und eigentümlich ergreifenden Schönheiten dieser sechs Fresken sieht, so wird man sagen dürfen, daß Mantegna sie durch keines seiner späteren Werke übertroffen hat. Sie gehören in dieselbe Zeit wie Filippos Fresken in Prato (S. 214). Sie gewähren im ganzen nicht die reine, ungestörte Harmonie des Florentiners, aber dafür ist das Einzelne in seiner Naturwahrheit noch überzeugender, als bei irgend einem Florentiner, der nur Maler gewesen ist. Mantegna steht hier den Bildhauern näher und dem Umbrier Piero de' Franceschi (S. 268). Einige seiner Hauptgestalten könnte man sich als Statuen ausgeführt denken, und seine kleinen grauen Putten in den Fruchtgehängen halten eine ganz eigene, reizvolle Mitte inne zwischen leblosem Füllschmuck und Lebewesen, die teilnehmend eingreifen.

Mehr zusammengedrängt finden wir den herben Reiz seiner Frühzeit in seinen auf das sorgfältigste in Tempera durchgeführten Tafelbildern. Das beste aus seiner ersten Periode ist ein großes, dreiteiliges Altarwerk für S. Zeno in Verona (daselbst auf dem Hauptaltar), eine „Madonna mit Engeln“, deren Flügel je zwei männliche Heilige, majestätisch dargestellt und



Fig. 150. Thronende Madonna, von Mantegna. Verona, S. Zeno.

ohne Beziehung zu einander, als Einzelfiguren enthalten (Fig. 150). Die Predella, ebenfalls dreiteilig, befindet sich im Louvre („Christus am Kreuz“) und in Tours: der „Delberg“ und die „Auferstehung“, diese nach dem Fresko Pieros de' Franceschi im Stadtpalast zu Borgo San Sepolcro, obwohl Mantegna sicher niemals dort gewesen ist. Das Bild ist um die Zeit, als er aus Padua ging, vollendet worden, 1460, und zeigt ihn in allem, was er leisten konnte und was er wollte.

Der strenge Aufbau in einer gut gezeichneten Architektur giebt den Hauptpersonen die feierliche Haltung des Andachtbildes, innerhalb dessen sie um so weniger mit einander verkehren können, als das Ganze aus drei einzelnen Tafeln besteht. Auch die Madonna ist ernst und streng, aber oben im Gebälke hängen wieder lachende Fruchtstämme mit vergnügten, kurzgeschürzten Engeln darin. Und unten an den Stufen des Thrones sind andere, langbekleidete, die an Donatello und Giovanni Bellini erinnern, emporgeflickert und entfalten da singend und musizierend einen großen Liebreiz. — Viel strenger, als

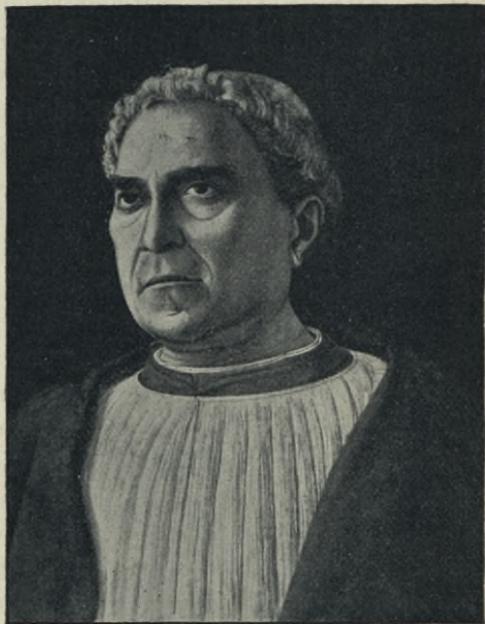


Fig. 151. Kardinal Scarampi, von Mantegna.
Berlin. (Phot. Hansjüngl.)

dieses Bild, ist der frühe „Lucasaltar“ der Brera (1454). In die Zeit, als er Padua verließ, gehört auch sein einziges Bildnis in Tafelform, das kleine Brustbild mit dem feingeschnittenen Kopfe des bald sechzigjährigen, klugen Kardinals Scarampi in rot und weißer Kardinalstracht, prächtig leuchtend (Berlin, Fig. 151). Auch der „Sebastian“ (Wien) vor einer reichgeschmückten, halbzerstörten Pilasterarchitektur ist wenigstens nicht viel später; das Nackte ist gut, aber ohne den weichen Reiz des Malerischen und auch ohne tiefere seelische Schönheit. Am Boden liegen antike Relieffstücke, zu beiden Seiten der Architektur geht der Blick auf Landschaft; am Pfeiler

nennt sich der Künstler mit einer griechischen Inschrift (Fig. 152). Alles macht den Eindruck des Studiums; die freie Inspiration fehlt. Der „Georg“ in Venedig (Akademie), ebenfalls ein Hochbild, ist später. Er ist viel malerischer aufgefaßt, zwar auch ernst und streng, aber er hat dabei doch schon etwas von dem geheimnisvollen geistigen Ausdruck der älteren Venezianer.

In Mantua baut sich nun Mantegnas Kunst auf den von Padua aus geschaffenen Grundlagen breiter und mannichfaltiger auf innerhalb seines letzten reichlich vierzigjährigen Lebensabschnitts. Seit 1460 ist er schon für Mantua beschäftigt, 1466 siedelt er mit seiner ganzen Familie dahin über. — Neben Heiligenbildern treten antike Stoffe und Allegorien, sowie auch namentlich zeitgeschichtliche Darstellungen in den Vordergrund. Außerdem bemerken wir nun häufiger Züge einer weichen, innigen Schönheit auf seinen religiösen Tafelbildern. Dabei bleiben die früheren Vorzüge der fein abgewogenen Komposition erhalten, wie z. B. in dem vortrefflichen Triptychon der Uffizien, mit der „Anbetung der Könige“ als Mittelbild, von 1464, aus dem Besitze der Herzoge von Mantua. Mantegna malte nicht schnell und immer sehr sorgfältig. Wir besitzen trotz seines langen Lebens von ihm nicht viel mehr als zusammen dreißig Werke! Daß er seine Kunst immer wieder in anderen, seinem Talente angemessenen Aufgaben entfalten konnte und seinen großen Stil auf dem heimatlichen Boden sich gesund und ruhig weiter entwickeln ließ, das verdankte er seinen neuen Landesherren, die für sein äußeres Auskommen Sorge trugen und seine vielseitige Begabung schätzten und zum Ruhme ihres Hauses verwendeten, denen er darum bei vielen persönlichen Wunderlichkeiten bis an sein Ende ergeben blieb.

Das Leben an diesem kleinen Hofe, geteilt zwischen sehr ernsten politischen Sorgen und Strebungen und einer großartigen Pflege künstlerischer und wissenschaftlicher Interessen, ist einzig merkwürdig. Wir müssen uns mit einigen Gliedern der Familie, die hinfort in der italienischen Kunstgeschichte oft hervortreten, näher bekannt machen. Der fürstliche Ahnherr des Hauses war Gianfrancesco II., den Kaiser Sigismund 1432 zum Markgrafen gemacht hatte. Als Kapitän von Mantua und kaiserlicher Vikar war er schon, in gerader Linie, der fünfte Gonzaga. Sein Großvater Lodovico II. († 1382) hatte die alte besetzte Residenz zu bauen angefangen, das in der Kunstgeschichte viel genannte Castello Vecchio (Castello di Corte, Fig. 146). Dessen Großvater Lodovico I. war nach dem Sturze der Volksherrschaft 1328 Kapitän geworden. Gianfrancescos II. Gemahlin Paula Malatesta war zuletzt körperlich ganz verkümmert durch ein tiefes organisches Leiden,



Fig. 152. Heil. Sebastian, von Mantegna. Wien. (Phot. Hanfstaengl.)

auf das man noch die Deformitäten einzelner viel späterer Familienglieder zurückführen wollte. Diesem Ehebunde entstammten neun Kinder, darunter Lodovico III., sechster Gonzaga, der 1444 als zweiter Markgraf seinem Vater nachfolgte und darum bisweilen unrichtig als Lodovico II. bezeichnet wird. Barbara von Brandenburg, die später seine Gemahlin wurde, war als zehnjähriges Kind an seinen Hof gekommen und blieb daselbst ununterbrochen bis zu ihrer Vermählung, die stattfand, als sie sechzehn Jahre alt war, eine gesunde, kluge, haushälterische und thatkräftige Frau, die die Zukunft ihrer jüngeren Söhne durch kleine Herrschaften, die sie in ihrem Lande errichtete, zu sichern bestrebt war. Lodovico war ein geachteter Kriegsmann, dem es nicht leicht gemacht war, das ausblühende Glück seines Hauses durch die Stürme der Zeit hindurchzuführen. Zwischen Venedig und dem Kirchenstaat mit seinem Ländchen gelegen und von beiden Seiten gleichermaßen bedroht, suchte er Anschluß an Mailand, und zwei seiner Töchter, die dem Thronfolger versprochen und nachher von diesem zurückgewiesen wurden, mußten der Politik auf traurige Weise geopfert werden. Lodovicos rauhe Soldatennatur war zugleich allen Aeußerungen einer höheren Kultur eifrig zugewandt. Von Vittorino da Feltre erzogen, war er mit Leon Battista Alberti, dem schon sein Vater seine Gunst geschenkt hatte, befreundet (S. 131) und zog den großen Vittore Pisano, sowie die Humanisten Poliziano und Filelfo an seinen Hof. Er berief auch zuerst Mantegna zu sich, der also in Mantua einen gepflegten Boden fand. Lodovico hatte aus seiner Ehe mit Barbara neun lebende Kinder (ursprünglich waren es elf). Sein Erstgeborener war Federigo I., seit 1478 dritter Markgraf und seit 1463 mit Margarete von Baiern vermählt. Lange hatte er sich dieser Verbindung, die der Vater wünschte, widersetzt und hatte von Mantua flüchten müssen. Seine Mutter, die Brandenburgerin, hatte den Streit zwischen Vater und Sohn nicht schlichten können, der dann endlich mit der Heirat von 1463 sein Ende nahm. Federigo regierte nur kurz (1478—84), länger dagegen Gianfrancesco III., der vierte Markgraf (1484—1519), das älteste von sechs Kindern, Mantegnas dritter Landesherr, der ein bewegtes und wechselvolles Leben führen mußte. — Das alles tritt uns lebendig in Mantegnas Werken entgegen, in denen wir die Geschichte des Hauses deutlich verfolgen können. Wir beginnen mit den älteren Bildern aus der Regierungszeit Lodovicos, um dann, ebenfalls durch Mantegna, zu Gianfrancesco und seiner Gemahlin Isabella geführt zu werden.

Bald nachdem Mantegna nach Mantua übergesiedelt war, mußte er

für Lodovico einen Saal im alten Schloß mit Fresken schmücken, an denen er 1468—74 gearbeitet hat. Zwei Wände und die Decke dieses Zimmers erhielten Bilderschmuck; eine dritte Wand hat nur Dekorationen bekommen. Wahrscheinlich ist das Ganze überhaupt nicht im Sinne des ursprünglichen Planes vollendet worden. Nach Lodovicos Tode hatten für Federigo diese Räume kein Interesse, und Gianfrancesco bewohnte für



Fig. 153. Ausschnitt aus dem Familienbilde der Gonzaga. Von Mantegna (zu Fig. 154).

gewöhnlich den Palast gar nicht mehr. Die Sala dipinta, wie sie in den Tagen ihres Glanzes hieß, wurde später als Archiv benutzt und verfiel; jetzt sind die Bilder der Camera degli sposi, wie man sie nun nannte, soweit es möglich war, wiederhergestellt. Am wenigsten konnte das bei dem Hauptbilde gelingen, aber die Komposition und großenteils auch die Zeichnung sind doch geblieben. Es nimmt eine ganze Wand ein und stellt die Familie im häuslichen Beisammensein so natürlich dar, wie es der Künstler nur durch geschickte Raumanpassung und allerlei brillante Täuschungen fertig bringen

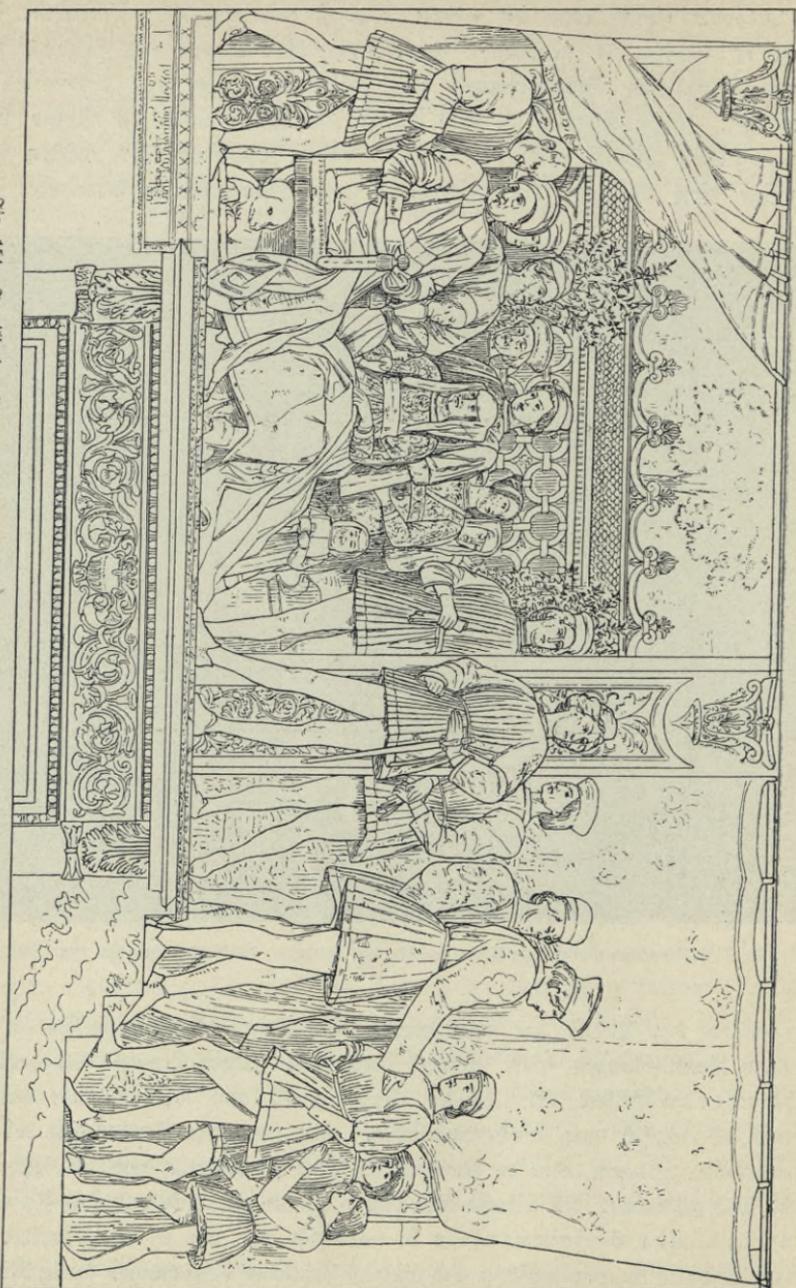


Fig. 154. Gamille der Gongsaga, Szandmalerei von Mantegna. Mantua, Camera degli Stofi (Sammlung).

konnte (Fig. 154). In den unteren Rand des Bildes schneidet der Sockel des in der Mitte gelegenen Kamins ein. Links davon bildet ein an einer Stange laufender, ganz zurückgezogener Vorhang den Abschluß gegen das gedachte Innere der Gemächer, in deren einem, dem Empfangssaal, der Markgraf und seine Gemahlin sitzen, er im Halbprofil, sie ganz von vorn genommen (Fig. 153). Sie sind umgeben von einigen Hofleuten und einem Teile ihrer Kinder, die sämtlich stehen. Man erkennt alle Söhne. Federigo, der Thronfolger, empfängt rechts vom Kamin Gäste, die den Treppenaufgang heraufkommen. Dazwischen stehen die anderen Brüder, darunter einer, der stolz herausfordernd vor den Pfeiler getreten ist und den Fuß auf den Kamin setzt, ein vorzüglicher Kunstgriff des Malers! Warum von den vier Töchtern nur zwei anwesend sind, wissen wir nicht. — Das ist ein glänzendes, unmittelbar dem Leben entnommenes Repräsentationsbild. Erst zweihundert Jahre später malten so etwas die Holländer. Bei den Florentinern versteckte sich das Zeitgeschichtliche noch entweder anspielend hinter das Historische des Hauptgegenstandes, oder es trat als Zuschauerement bescheiden auf die Seite. Mantegna, der große Realist, ist hier der Schöpfer einer selbständigen Gattung. Die außerordentliche, dramatische Bewegtheit hat frühere Betrachter veranlaßt, in der Gruppe einen besonders bedeutungsvollen Vorgang zu suchen; sie dachten an die Versöhnung des Markgrafen mit seinem Erstgeborenen. Aber es wäre doch keine schöne Erinnerung für die Beteiligten gewesen, hätte man das Ereignis zehn Jahre später, wo außerdem die Lebensalter der Dargestellten nicht mehr stimmten, zu einem Denkmal des Hauses gestalten wollen.

An der Thürwand halten über der Thüre Amoretten einen Schild mit einer Inschrift, die den Abschluß 1474 angiebt (Fig. 155). Rechts davon sehen wir auf einem Bilde wieder den Markgrafen, aber diesmal in einer Landschaft, die ein Idealbild von Rom giebt. Vor ihm steht sein zweiter Sohn, der Kardinal, der den jüngsten, den Protonotar und späteren Bischof von Mantua, damals etwa vierzehn Jahre alt, an der Hand hält. Auf diesen treten zwei kleinere Knaben, wohl die beiden ältesten Söhne des Thronfolgers, zu; der eine giebt seinem fürstlichen Oheim die Hand. Rings umher stehen viele Herren des Hofes. Alle, außer den beiden Geistlichen, sind in die vornehme weltliche Zeittracht gekleidet, in kurze, gestickte Röcke und enganliegende Beinkleider, und wie zu einem Ausgange versammelt, oder bei einer Unterhaltung im Garten begriffen. Weil der Markgraf sprechend die Hand erhebt und die Söhne vor ihm stehen, so hat man das Bild mit der Stadt Rom

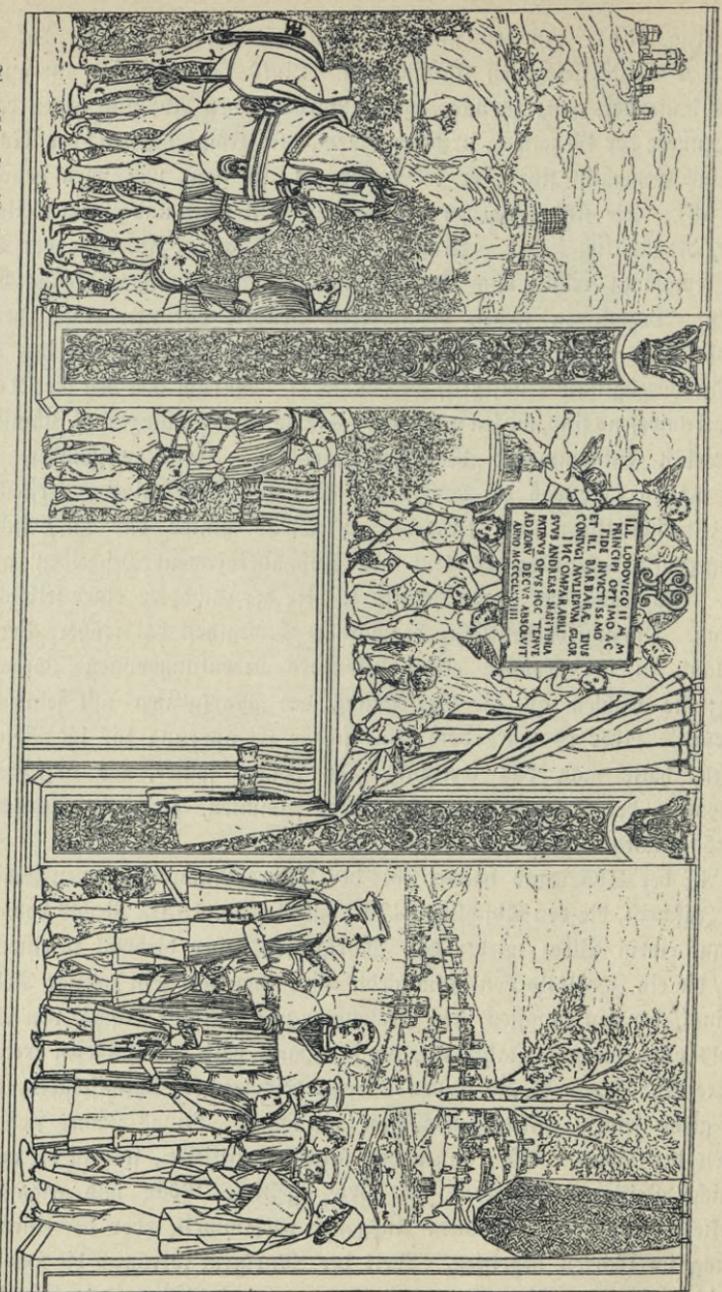


Fig. 155. Gamille bet Goujaga, Ssambalerei von Whattagna. Whantia, Gemera degli Spoff (Zhurmanb). (Gohrb. bet F. preuf. Sampt. IV.)

im Hintergrunde auf einen Vorgang des Jahres 1472, wo der Kardinal aus Rom zurückkehrt, bezogen, was möglich ist, aber nicht notwendig. — Links von der Thür stehen auf zwei schmälern Bildern Herren des Gefolges und Diener mit einem Pferde und Jagdhunden in schöner Landschaft und warten auf den Markgrafen (Fig. 155).

Die Decke bemalte Andrea grau in grau mit mythologischen Szenen und den Porträts römischer Kaiser, was alles wie Stuckrelief wirkt. In der Mitte aber ließ er den berühmten runden Ausschnitt, durch den der blaue Himmel in das Zimmer hernieder sieht. Auf einer Balustrade, die die Oeffnung umgiebt, sitzt ein Pfau, Frauen, darunter eine Mohrin, lehnen sich über die Brüstung und sehen in den Saal, und kleine nackte Flügelknaben machen sich darauf spielend und sich schatkelnd zu schaffen (Fig. 156). Die Decke ist also nicht mehr, wie früher, Malgrund zur Aufnahme von Bildern, sondern die Unterlage für eine optische Täuschung. Ein Plafond, dessen Bestandteile als Skulptur gedacht sind, wird gemalt, und dazu scheinbar lebende Figuren so, wie sie, wenn sie wirklich oben wären, von unten her erscheinen müßten. Dies *di sotto in sù*, das später allgemeine Prinzip aller Deckenmalerei, sehen wir gleichzeitig Melozzo da Forlì in Rom anwenden (S. 295).

Bilder Mantegnas, die wir der kurzen Regierungszeit Federigos mit Sicherheit zuweisen könnten, sind nicht erhalten. Desto reichlicher beschäftigte sein Sohn den Künstler. Gianfrancesco III. (1484—1519) war bei seines Vaters Tode achtzehn Jahr alt und seit vier Jahren mit der erst zehnjährigen Isabella von Este versprochen. Die Verbindung hatte politische Gründe. Die benachbarten Fürstentümer Mantua und Ferrara wollten sich gegen Venedig und das Papsttum schützen und fester vereinigen. Der Antrag war von Gianfrancescos Vater ausgegangen. Im Jahre 1490 kam die nunmehr sechzehnjährige Prinzessin mit fünfzig Schiffen den Po heraufgefahren, und die Hochzeit in Mantua dauerte acht Tage. Das Unternehmen ging in jeder Hinsicht, auch für das Glück der Familie, gut aus. Isabella war praktisch, klug und zugleich sehr gebildet. Sie kam aus einem noch feineren und noch reicher geschmückten häuslichen Leben und konnte ihrem für die Freuden eines höheren gesellschaftlichen Daseins empfänglichen Gemahl vieles bringen. Auch an seiner Politik nahm sie mit Einsicht teil. Sie übernahm ihren Gatten, und er vertraute ihr. So vertrat sie ihn, wenn er im Kriege draußen war, daheim in guten und bösen Tagen und machte auch seine Schwenkungen, z. B. den Frontwechsel gegen Frankreich, ver-

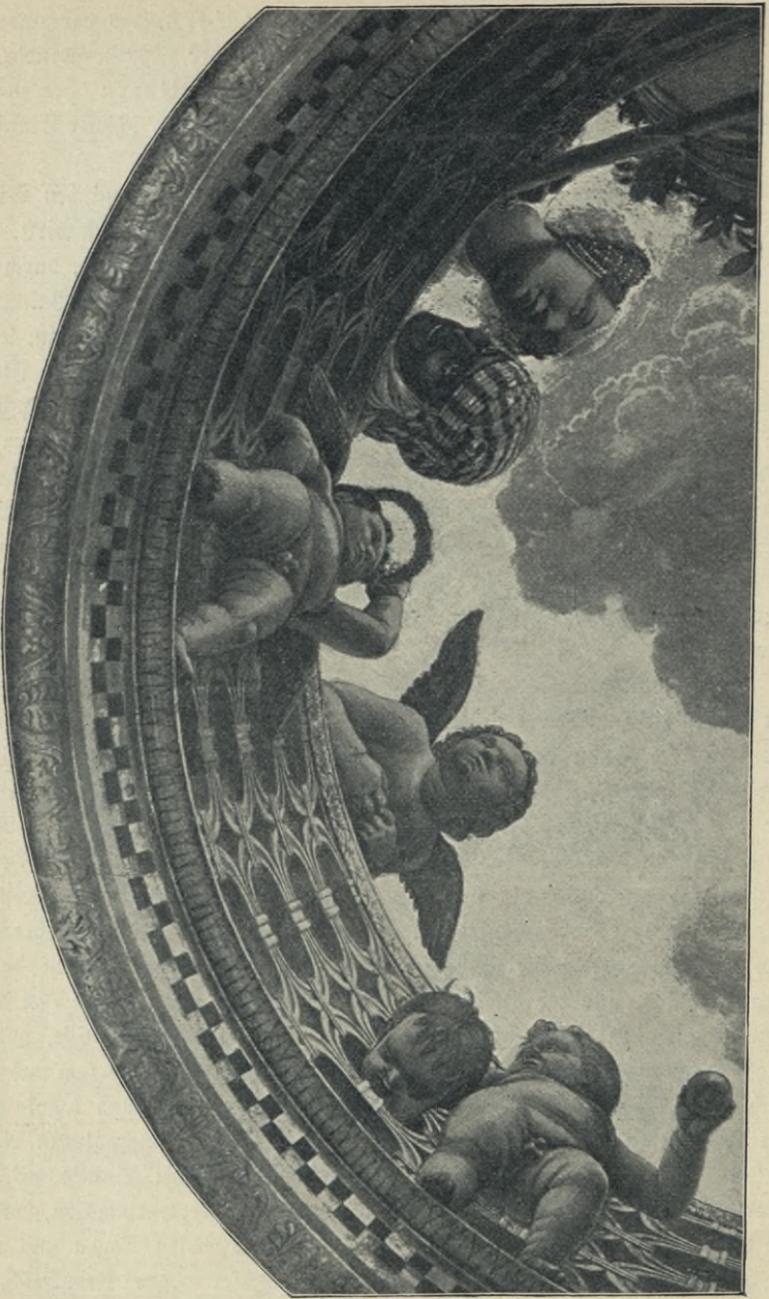


Fig. 156. Zellbild des Dedicationis in der Camera degli Sposi zu Mantua, von Mantegna.

ständnisvoll mit. Ihr Einfluß war sehr bedeutend, aber er scheint nirgend nachteilige Folgen gehabt zu haben. Damals, als Isabella gekommen war, waren noch leichte Tage und ein glänzendes Leben. Gianfrancesco hatte für ein neues Schloß vor dem Thore von Pusterla, den Palazzo nuovo di



Fig. 157. Isabella von Este (von Rubens nach Titians Original). Wien.
(Photogr. Gaustängl.)

San Sebastiano, vor fünf Jahren bei Mantegna Wandbilder bestellt und wartete sehnlich auf ihre Vollendung, denn sie sollten etwas ganz besonderes werden. Endlich 1492 waren sie fertig. Es sind die neun als Wandbekleidung gedachten Kartons mit dem in Leimfarbe gemalten Triumphzuge Cäsars, die später mit der mantuanischen Sammlung in den Besitz Karls I.

von England kamen (jetzt in Hamptoncourt). Sie sind wundervoll erfunden und energisch gezeichnet und berechnet auf einen tiefen Standpunkt des Beschauers. Reliefartig zieht der lange Zug ohne Tiefe an dem Betrachtenden vorüber, ein Bild stolzer, rauschender Pracht und zugleich von strenger Formschönheit. Man begreift wohl, wie das ein Gegenstand des Wohlgefallens sein konnte für diesen kleinen Hof, wo man die Waffen und die Kultur des klassischen Altertums in gleicher Weise liebte. Aber es wäre heute verkehrt geurteilt, wollten wir darin die folgerichtig entwickelte Vollendung des Mantegnaschen Stils finden. Wie sich in dem Weibwerk und im Kostüm das Antike übermächtig hervordrängt, so ist auch die Formgebung bei Menschen und Tieren beherrscht von einer dem Altertum entnommenen und dann streng persönlich weitergebildeten Stilisierung, so daß schließlich die Archäologie den Sieg davongetragen hat über die Natur (Fig 158). Wir bekommen hier schon einen Vorgeschmack des 16. Jahrhunderts, wo Giulio Romano, der ja auch in Mantua wirkte, in dieser Weise weiter erfand und komponierte. Mantegnas größere Kraft und Natürlichkeit darf nicht täuschen über die nicht in erster Linie auf die Natur gebaute Eigenart dieses glänzenden Schmuckes.

Bald gab die junge Markgräfin dem Künstler ihre eigenen Aufträge. Er hatte schon, als sie noch in Ferrara war, für ihre Mutter, Lianora von Aragon, 1485 eine Madonna mit einigen anderen Figuren gemalt, wahrscheinlich die „Heilige Familie“ aus der Sammlung Castlakes (Dresden). Aber Isabella hatte ihre eigenen Gedanken, die sie dem Meister nun brieflich entwickelte. Sie erfand die Gegenstände, die er nach ihren sehr genauen Angaben zu gestalten und anzuordnen hatte. Aus diesem Zusammenwirken sind zwei Breitbilder hervorgegangen (im Louvre): „Die Vertreibung der Laster durch die Weisheit“, eine Allegorie mit kräftigen, antikisierenden Figuren in einer Landschaft. Für die Wunderlichkeiten im einzelnen ist eher das Programm, als der Künstler verantwortlich zu machen, und dieses Bild sowohl, wie sein Gegenstück, lehrt deutlich, daß Mantegna auf diesem Wege wohl manches lernen konnte und seine Kunst zu zeigen verstand, aber doch nichts vollendetes, was uns heute befriedigen könnte, erreicht haben würde. Auf dem „Parnass“ ist der Musentanz links hart, aber nicht ohne Schönheit, die Luftperspektive sehr gut, wunderbarlich dagegen der gewaltige Pegasus mit seinem langen Bart in der Ecke rechts. Wir können uns wohl noch hineinendenken in die Zeit, wo man zu Gegenständen, die man sich erdacht hatte, in solchen Bildern die gleichgestimmte Sprache wiedergefunden zu

haben glaubte, und aus solchem Nachempfinden verstehen wir auch wohl manches allzu beredte Lob, aber eine Harmonie des Ausdrucks, die jeder anderen Zeit ohne weiteres zum Bewußtsein kommen könnte, hat Mantegna nicht herstellen können.



Fig. 158. Aus der Folge von Zeichnungen Mantegnas zum Triumphzuge Cäsars. Kensington.

Die Formen, mit denen Mantegna in diesen Bildern und in dem „Triumphzuge Cäsars“ arbeitet, können wir in ihren unleugbaren Vorzügen besser schätzen, wenn sie nicht die Aufgabe haben, einer Illusion zu dienen, die sie doch nicht hervorbringen können, nämlich abgefordert von der Farbe, im Kupferstich. Sind auch vielleicht die Anfänge des italienischen Kupferstichs nicht in Oberitalien zu suchen, wo er sich in der Folge besonders

reich entwickelt hat, so ist gleichwohl Mantegna der erste hervorragende italienische Kupferstecher (mit im ganzen 23 Blättern von verschiedener Güte, wovon ihm persönlich vielleicht nur das Beste gehört). Die beste der zwei „Grablegungen“, ein Breitbild (B. 3) mit zehn Figuren, ist eine bedeutende Komposition von ganz ergreifendem Ausdruck (S. 339). Technisch beherrscht der Künstler die Mittel auf das vollkommenste. Er erreicht Hell Dunkel und bringt außerdem, durch dünne Strichlagen für die Halbschatten nahe am weißen Licht, noch ein reizendes Lustre zur Charakterisierung von Seide, Holzmaser, Wasser und dergleichen hervor. Die meisten seiner Stiche gehören dem Stoffgebiete der Antike an. Sechs Blätter beziehen sich auf den „Triumph Cäsars“; sie entsprechen nicht ganz den Kartons, auf einem der zwei besten (B. 11) findet sich sogar ein ganz neuer Entwurf. Zwei Breitblätter gleichen Formates enthalten prächtig bewegte Kämpfe von Tritonen und Meer-göttern, das eine davon strahlend in dem glänzendsten Lustre, das nur der Stichel hervorbringen kann (Fig. 159), — zwei andere „Herkulesthaten“, zwei „Bacchanale“ u. s. w. Mantegna bedient sich also hier des Stichels nicht etwa zum Kopieren seiner Gemälde, sondern um als „Malerstecher“ für diese Technik besonders geeignete Gegenstände, abgeändert oder auch ganz neu erfunden, charakteristisch in den Formen und wirksam durch Hell Dunkel darzustellen. Dürer hat zwei dieser Stiche kopiert, und Rubens hat für seine Bacchanalien aus den entsprechenden Blättern Mantegnas manche Anregung gewonnen.

Die beiden mythologischen Bilder im Louvre waren für Isabella's „Studiolo“ im Castel Vecchio bestimmt. Dort hatte ihr Gemahl ihr einige Zimmer eingerichtet, in deren einem später Deckenmalereien mit reizenden Putten, wie man meint, von Correggio, zum Vorschein gekommen sind. Dieser mußte sie um 1512 gemacht haben. Noch später, nach ihres Mannes Tode, räumte sie ihrem Sohne den ganzen Palaß ein; er beherbergte dort Gäste, z. B. die vor Papst Leo X. geflüchteten Verwandten aus Urbino. Isabella hatte, schon mindestens seit 1505, für ihre Sammlungen und ihre Bibliothek im Erdgeschoß des noch älteren Palazzo Bonaccolsi (so benannt nach seinem Erbauer, der seit 1299 Kapitän war) in der Corte Vecchia ihre „Grotta“, neben der berühmten Waffensammlung ihres Gemahls. Dorthin, in die „Grotta“, kamen dann später auch Mantegnas Bilder. Endlich als Witwe bezog sie 1520 die „Camerini“ im „Paradiso“, die ihr Sohn ihr einrichtete. Hier lebte die geistreiche Frau noch fast zwanzig Jahre. Wir werden ihr noch öfter, bei Gelegenheit Lionardos, Tizians, Giulio Romanos



Fig. 159. Tritonenkampf, nach dem Kupferstich von Mantegna.

wieder begegnen, kehren aber jetzt zu ihren früheren Jahren zurück, als Mantegna für sie malte*).

Damals, seit 1494, war Gianfrancesco Generalkapitän der großen Liga, zu der alle Mächte gegen Frankreich zusammengetreten waren. Er liebte das Kriegshandwerk ebenso, wie sein Großvater. Seine Waffensammlung war nächst der der Republik Venedig die schönste in Italien. In seinem Marstalle standen 150 edle Hengste, woraus er den Fürsten Geschenke machte. Wenn er von den Kriegsfahrten ausruhte, liebte er es, daheim sich mit Glanz und Luxus zu umgeben. Die venezianischen Gesandten können sich nicht genug darüber wundern, daß der Kriegsmann, während er ihnen Audienz erteilt, sich von seinen Dienern Kühlung zufächern läßt. Sein Porträt zeigt uns Mantegnas „Madonna della Vittoria“ (Louvre), die der Markgraf in Erfüllung eines Gelübdes als „Sieger am Taro“ 1496 stiftete. Allerdings hatte er mit großer Uebermacht und nur mit Not das Feld behauptet; ein Sieg war die Schlacht am Taro nur für die verklärende Kunst. Auf dem herrlichen Bilde sitzt die Madonna als Mutter des Erbarmens und umfängt mit ihrem Mantel rechts Elisabeth und den kleinen Johannes, links den in voller Rüstung barhäuptig vor ihr knieenden Gianfrancesco, über den sie schützend ihre Rechte streckt (Fig. 160). Der Markgraf ist ganz ins Profil gestellt und höchst ausdrucksvoll aufgefaßt. Das Gesicht, nicht mehr glattrasiert, wie bei dem älteren Geschlecht der Renaissancefürsten, sondern bärtig nach spanischer und französischer Sitte, ist energisch und rauh; die

*) Mit den eigenen Bildnissen der bedeutenden Frau hat es eine merkwürdige Bewandnis. Lionardo sollte sie malen; über den Karton im Louvre handeln wir bei seinen Werken. Tizian hat sie gemalt, und zwar öfter. Aber das berühmteste dieser Porträts in blauem Kleid und schwarzem Pelzmantel mit Spitzen und Diamanten (Wien, Nr. 505) stellt die etwa Dreißigjährige dar, also in den ersten Jahren nach 1500. Damals war aber Tizian noch garnicht am Hofe zu Mantua bekannt; erst seit 1516 verkehrte er bei Alfons I. von Ferrara, und er ist wahrscheinlich erst durch ihn bei der Schwester eingeführt worden. Das Wiener Bild muß also viel später gemalt worden sein, und zwar nicht nach dem Leben, sondern nach einer älteren Vorlage, die die Markgräfin jung darstellte, wodurch sich auch der leblose Ausdruck des Gesichts und der Hände auf dem Wiener Bilde erklärt. Dies Bild hat Rubens 1604 kopiert; der Stich darnach ist erhalten. — Rubens kopierte aber noch ein zweites Porträt Tizians (Wien), auf dem die Markgräfin älter und nur im Kleide, ohne Mantel, dargestellt ist (Fig. 157). Tizians Original ist verloren; es kann nach dem Leben und, nach dem Alter der Dargestellten (geb. 1474) auf der Kopie zu schließen, um 1516 gemalt worden sein.



Fig. 160. Madonna della Vittoria. Von Mantegna. Paris.

Gonzagen waren starkknochig und keineswegs schön von Angesicht. Daß die Züge hier trotzdem noch idealisiert sind, zeigen uns die Profilköpfe seiner Medaillen und die abschreckend häßliche Terrakottabüste eines unbekanntes Meisters (Mantua, Stadtmuseum). So nähert sich denn das Bild des Markgrafen auf dem Madonnenbilde einer freien Erfindung und macht auf uns etwa den Eindruck eines heiligen Georgs. Die Hauptgruppe des Bildes ist eingefasst von vier kriegerischen Heiligen, und der Thron, mit Reliefs und glänzenden Steinen verziert, steht unter einem Baldachin, dessen Frucht- und Blumengehänge den Blick auf den blauen Himmel leiten. Vielleicht ist dies das wirkungsvollste Tafelbild Mantegnas. Es zeigt ganz anders, als die antikisierenden Bilder derselben Periode, des Künstlers eigentliche Stärke, die in der Verbindung des Zeitgeschichtlichen mit einer allgemeinen, sich immer mehr abklärenden Schönheit liegt.

Anderer Bilder dieser Zeit geben die Schönheit ohne das Zeitgeschichtliche, so die vor einem Orangengebüsch auf dem Thron sitzende „Madonna mit Johannes und Magdalena“ (London), die „Madonna der Casa Trivulzi“ in Mailand, auf Wolken thronend über vier Heiligen (1497) oder die wunderbar poetische „Heilige Familie“ (nun, wie so vieles andere, von Mond in London zusammengekauft), worauf das Christkind und der kleine Johannes auf einem Brunnenrand abgebildet sind. Den ganzen Hintergrund nimmt wieder eine Fruchttheke ein. Davor sitzt Maria im Profil, an einer Blume riechend, fast als hätte Mantegna die Stimmung eines der besseren alttümlichen griechischen Reliefs wiedergeben wollen. Der größere Teil ihres Körpers ist durch den unteren Bildrand abgeschnitten; von dem Josef ist nur der Kopf sichtbar. Auf dem Ganzen liegt ein zarter Schimmer, wie man ihn Mantegna nicht zuzutrauen pflegt, wenn man an die strengen Züge zurückdenkt, von denen er ausgegangen ist. Aber die Bestimmtheit der Zeichnung und die scharfe, niemals ermüdende Auffassung eines festen Typus findet man auch hier wieder, und auf solchem Gegensatz beruht gerade der einzige Reiz dieser und anderer Bilder seiner letzten Zeit.

Mantegna vertritt für sich, mit seiner Person eine ganze Richtung, die des Charakters, wie es Morelli gut ausgedrückt hat. Er steht Signorelli näher, als den Florentinern, ist aber noch vielseitiger, als jener, auch wohl in den Einzelheiten tiefer, kurz origineller. Bezeichnend für ihn ist auch, daß er immer bei der Tempera blieb; sie reichte ihm für seine Formensprache aus. Weiche Modellierung, duftige Abstönung suchte er nicht. Seine Gewänder sind dick, seine Falten kräftig und unbiegsam. Er behielt immer

etwas von der Art der Bildhauer an sich: ganze plastische Bestandteile, Nachahmung von Stuck, Malerei grau in grau an Nebenfiguren, endlich in seiner Farbe neben bunten, kräftigen Lokaltönen ein allgemeines Silbergrau. Immer ist das Malerische bei ihm nicht das Grundlegende, sondern es ergibt sich erst nach dem Charakteristischen nebenher.

Als er starb, wirkten schon Lionardo und Michelangelo, und der junge Raffael trat eben als selbständiger Künstler ins Leben. Mantegna wird von ihnen nicht berührt. Er ist durchaus Quattrocentist.



Fig. 161. Grablegung. Nach dem Stich von Mantegna.

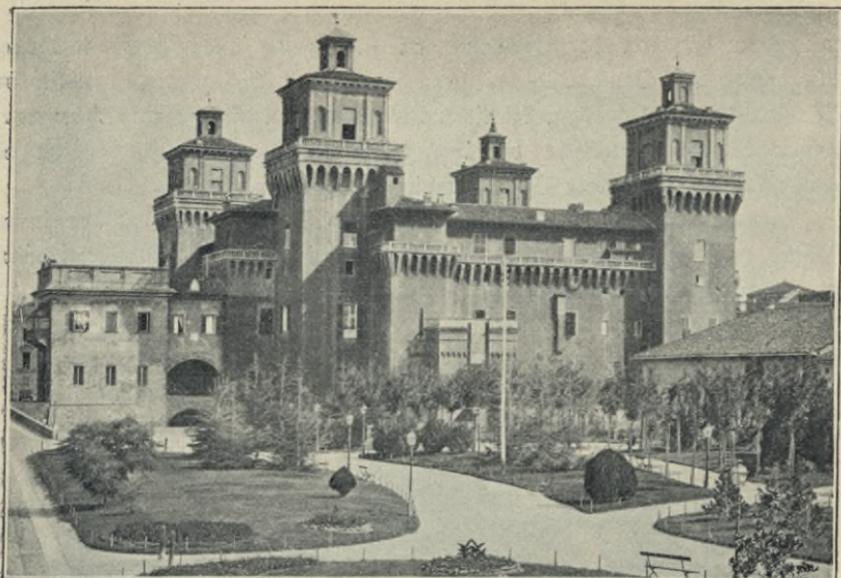


Fig. 162. Das alte Schloß, Castello Estense, in Ferrara.

2. Ferrara und Bologna.

Vittore Pisano und die Ferraresen. Francesco Francia.

Als ein Gebiet für sich betrachtet, könnte die Malerei von Ferrara, neben so vielem größeren in der italienischen Kunst, kein erhebliches Interesse beanspruchen. Denn sie hat schließlich nicht die Vollendung gefunden, um deren willen man sie ebenbürtig neben die anderen bedeutenderen Schulen Italiens stellen könnte. Darum gewinnt sie auch als ablaufender Prozeß selbst in ihren bemerkenswertesten Ausläufern, einem Garofalo oder Dosso Dossi, im Zeitalter Michelangelos und Raffael's nicht mehr unsere Teilnahme. Aber am Anfange der italienischen Kunstgeschichte hat sie zu deren Entwicklung einige sehr wesentliche Züge beigesteuert, die durch ihren offenkundigen Zusammenhang mit der Natur des Landes und mit dem Leben der damaligen Gesellschaft noch besonders unsere Aufmerksamkeit auf sich ziehen. Was die Schule von Ferrara in ihrem kurzen Jugendleben erstrebt hat, das ist wenigstens für die anderen Schulen nicht verloren gegangen. Unter diesem Gesichtspunkt wollen wir ihr gerecht zu werden suchen.

Was Ferrara im 15. und 16. Jahrhundert in Kunst und Industrie, in Litteratur und Wissenschaft erreicht hat, verdankt es nach dem bekannten Worte Goethes seinen Fürsten, den Markgrafen, später Herzogen aus dem Hause Este. In den auf einander folgenden Generationen dieser Familie liegen große Herrschertugenden und die schlimmsten Laster des Privatlebens nahe bei einander. Talent und feiner Kunstsinne und eine wirkliche Begeisterung für hohe Kulturaufgaben bethätigen sich glänzend bei vielen Gelegenheiten und wechseln ab mit abschreckenden Ausbrüchen häßlicher Leidenschaft und mit grausamen Thaten einer kalten, teuflischen Berechnung.

Die Stadt Ferrara liegt in einer fruchtbaren, ebenen, langweiligen Landschaft ohne malerische Reize. Keine Marmorbrüche oder metallreichen Berge konnten hier das einheimische Handwerk für die Aufgaben einer Plastik vorbereiten. Selbst der Haustein fehlte, und die Architektur war auf Backstein angewiesen. Im Volkstum lagen auch keine Keime zu einer landschaftlichen Poesie, in der sich anderwärts in Italien ein kleines nationales Sonderleben anzukündigen pflegt. Man bebaut den fruchtbaren Boden, zog Kanäle und Dämme, stellte Handelswege her und war sonst auf Mehrung des Wohlstandes bedacht. Der Weg der weiteren Entwicklung wies nach Venedig und den oberitalienischen Städten, südwärts nach den Städten der Romagna und nach Bologna. Von Toskana und Umbrien war man durch Gebirge getrennt. Allmählich kam höhere Kultur durch künstliche Pflege, und diese gehörte, wie auch anderwärts in Italien, mit zu den Mitteln der Politik des herrschenden Hauses. Die bedrohte Lage des kleinen Staates forderte Festungen und Soldaten, und dazu bedurfte es wohlhabender Bürger, aber auch einer einträglichen Finanzpolitik, mit der sich äußerer Glanz in einer etwas edleren Form durchaus vertrug. Die Kunst wird hier mit Bedacht ins Leben gerufen, und die Art, wie das in den einzelnen Fällen geschieht, interessiert uns als Geschichtszeugnis manchmal mehr, als das betreffende Kunstwerk selbst.

Seit 1329 waren die Markgrafen von Este päpstliche Vikare von Ferrara. Der Markgraf Niccolò II. hatte (seit 1385) das feste Schloß, das Castello rosso, aus roten Backsteinen gebaut, eine der imposantesten alten Zwingburgen, die Italien hat (Fig. 162). Sein Bruder Albert gründete 1391 die Universität. Dessen natürlicher Sohn Niccolò III. († 1441) zeigt sich uns zuerst in seinem ganzen Benehmen bis in die kleinsten Umstände. Er entfaltet vollständig das System, nach dem von nun an im Hause Este regiert, verwaltet und gelebt wird. Für seinen Bastard Lionello berief

er 1429 den berühmten Humanisten Guarino aus Verona. Wir haben Lionellos häßliches Gesicht mit der krummen Nase, dem tierisch vorhängenden



Fig. 163. Bildnis des Lionello von Este.
Von Vittore Pisano. Bergamo, Gal. Morelli. (Photogr. Marcozzi.)

Mund und dem gekräuselten Mohrenhaar auf einer Medaille von Vittore Pisano und auf einem kleinen starkrestaurierten Bilde, einer „Erscheinung der Madonna“ über zwei Heiligen, Antonius dem Eremiten und Georg, als welcher Lionello gerüstet und in der kostbarsten Zeittracht dargestellt ist

(London), endlich giebt es noch ein Porträt von ihm in Profil, ebenfalls von Pisanos Hand (Bergamo, Sammlung Morellis, Fig. 163). So erhielt er also die sorgfältigste Erziehung und pflegte früh mit erlesenem Geschmack die Künste. Dabei war er ein tüchtiger Krieger. Nach seines Vaters Tode wurde er Markgraf (1441—50). Vielleicht auf Anregung seines Lehrers trat er zu Vittore Pisano in Beziehung und berief ihn nach Ferrara, wo dieser große Realist, der erste bedeutende Maler von Verona, zuerst seine berühmten Medaillen goß. Hier ist der passende Ort, ihm einige Bemerkungen zu widmen.

Pisano ist älter, als die meisten der früher betrachteten Maler der Renaissance (um 1380—1456). Er arbeitete, abgesehen von Verona, in vielen Städten Italiens und schuf sich seinen eigenen Stil aus der Beobachtung der Natur. Er zeichnete viel nach der Antike, aber sie hatte keinen Einfluß auf den Stil dieses Gewaltigen (Skizzenbuch im Louvre). Er versenkte sich liebevoll in die Natur: seine Pferde, Hunde und Vögel stellen ihn neben die größten Tiermaler aller Zeiten. Dabei hat er Landschaftsgründe mit Pflanzen, Blumen, Schmetterlingen darin, alles von unendlich poetischem Reize, und er ist im Unterschiede von den Florentinern des 15. Jahrhunderts ein selbständiger Kolorist. Seine Farben sind abwechselnd satt und tief oder hellleuchtend oder, in Verzierungen, Geschmeiden und Steinen, von emailartigem Glanze. Wir haben nur noch wenig Tafelbilder von ihm, und auch seine Fresken sind zum größten Teile zerstört. Aber alles erhaltene zeigt ihn als einen originellen, hochbegabten Künstler. In seinen Figuren erkennen wir den Plastiker, in seinen Porträtköpfen den Meister der Bronze-medailen wieder. Wie unendlich vornehm steht unter den Freskoresten in S. Anastasia zu Verona (Cappella Pellegrini, außen zu beiden Seiten des Spitzbogens) gegenüber dem zu Pferde steigenden „heiligen Georg“ die „Prinzessin“ in ihrem langen Hermelinmantel da (Fig. 164 u. 165). Wie scharf gezeichnet und doch lieblich aufgefaßt und leuchtend gemalt ist das kleine Profilporträt einer „fürstlichen Braut“ vor einer Blumenhecke mit bunten Schmetterlingen (Louvre; früher bei Felix Bamberger und dem Piero de' Franceschi zugeschrieben). Wahrscheinlich gehört ihm auch das prächtige Rundbild mit der „Anbetung der Könige“ in Berlin (Nr. 95 A).

Außer Vittore Pisano arbeiteten für Lionello in Ferrara Piero de' Franceschi, Jacopo Bellini, Rogier van der Weyden, und wir wissen, daß Mantegna ihn porträtiert hat. Alle diese sind kräftige Charakterdarsteller, die etwas von plastischer Art an sich haben. Dazu kommen noch Bildhauer aus Florenz. Lionello wollte seinem Vater ein Reiterdenkmal setzen lassen

und schrieb 1444 eine Konkurrenz dafür aus. Man erkennt darin die Aspirationen des Hauses. Das 1451 aufgestellte Denkmal in Bronze ist die früheste Reiterstatue in Italien. Leon Battista Alberti, der zuerst 1438 bei Lionello in Ferrara war und auf dessen Anregung auch sein Hauptwerk



Fig. 164. Von den Freskoreiten Vittore Pisanos in S. Anastasia zu Verona. (Photogr. Voße.)

über die Baukunst (S. 130) geschrieben hat, hatte seine Ratschläge gegeben bei der neuen Aufgabe, die zunächst in ihrem ganzen Umfange theoretisch lebendig erörtert und festgestellt wurde: Alberti schrieb damals „über das Pferd in Aktion“ (*De equo animante*). Ein solches Unternehmen setzt viele Künstler voraus, und es mußte einen umfangreichen Betrieb in neu zu errichtenden

Werfstätten hervorrufen. Es blieb auch nicht bei dem einen Denkmal. Unter Lionellos Bruder Borso kamen noch oberitalienische Bildhauer. Borso setzte 1454 sich selbst eine Statue, gleichfalls in Bronze, aber sie stellte ihn nicht zu Pferde, sondern sitzend dar und war von Florentinern gemacht. Dann wollte sich auch noch Ercole I. eine Statue errichten lassen, und es sollte diesmal wieder eine Reiterstatue sein, und zwar nach dem Modell Lionardos zu dem Denkmal für Francesco Sforza! Indessen die Sache



Fig. 165. Von den Freskoresten des Vittore Pisano in S. Anastasia zu Verona.

zerschlug sich, und auch die anderen Statuen sind zerstört worden, und so ist von dieser ganzen Herrlichkeit einer Monumentalplastik der Frührenaissance in Ferrara nichts übrig geblieben. Es war eben doch nur von außen eingeführte Waare. Eine einheimische Bildhauerschule ist nicht daraus hervorgegangen, so vielerlei plastische Arbeit man auch in Ferrara noch im 16. Jahrhundert verlangte. Der bedeutendste, der hier thätig gewesen ist, Alfonso Lombardi († 1537), gehört mehr nach Bologna und Oberitalien, als daß er zu den Ferraresen gerechnet werden könnte.

Der Malerei ist es anders ergangen. Sie hat sich aus heimischen Kräften entwickelt und nach Lionellos Tode unter Borso (1450—71) und

dessen Stiefbruder Ercole I. († 1505) eine gewisse Höhe erreicht. Die Kunstpflege dieser Fürsten hat in der Art, wie sie betrieben wird, etwas hastiges, angestregtes. Es soll alles da sein: Fresken in den großen Sälen, Tafelbilder in den Wohnzimmern, bemalte Platten zum Einlegen in die Möbel, Entwürfe zu Möbeln und Kassetten und zum Schmuck für Tourtiere, Anordnungen zu Gesellschaften und Aufführungen, Herstellung kostbarer Kleider, — für alles hatte der Hofmaler zu sorgen, z. B. Cosimo Tura bei Borso. Sogar eine große Druckerei errichtete Borso, aus der bis in das späte 16. Jahrhundert zahlreiche Holzschnittwerke hervorgingen, berühmt durch ihre reiche und edle Ausstattung; sie arbeitete meist mit florentinischen und venezianischen Mustern. Ercole I., der Gönner des Dichters Bojardo, hatte ein besonders feines Kunsturteil; seine Tochter war Isabella von Mantua (S. 336). Aber an Betriebsamkeit that es ihm der ältere Borso wohl noch zuvor. Er war prachtliebend und gab viel Geld für äußeren Glanz aus. Aber er wußte wofür es geschah: es brachte ihm etwas ein. Viermal empfing er den Kaiser Friedrich III. in seiner kleinen Residenz, und zu Ferrara, das die Erben vom Papste zu Lehen trugen, bekamen sie nun noch vom Kaiser Modena und Reggio und den Herzogstitel, den Borso als erster führte (seit 1452). Markgraf Albert hatte draußen vor der Stadt das Sanssouci seiner Nachkommen errichtet, den Palazzo di Schifanoja, einen großen, einförmigen Backsteinbau. Borso erhöhte den Bau, der auch dann auf architektonische Schönheit noch keinen Anspruch machen konnte, und bald entstand zwischen diesem Schloß und der winkeligen, an dem Dom gelegenen Altstadt ein großes, neues, regelmäßig gebautes Quartier, das, wie Jakob Burckhardt meint, zum erstenmale in Europa die Wohneinrichtungen einer modernen Stadt einer größeren Menge von Menschen zugänglich machte. Die vornehmste Blüte dieser mit allen erdenklichen Mitteln geförderten Kultur ist die ferraresische Malerei unter Borso und Ercole I. Sie ist sittengeschichtlich sehr interessant. Einen Geschichtschreiber hat sie in älteren Zeiten nicht gefunden. Vasari sind die Ferraresen nicht sympathisch. Er verstand die Typen auf den älteren Bildern nicht, die knochigen Figuren mit den trüben, mürrischen Gesichtern. Und später, als Clemens VIII. nach dem Tode des fünften und letzten, ohne legitime Nachkommen verstorbenen Herzogs Alfons II. (1597) das Lehen zu Gunsten des Stuhles einzog, als die Erben nach Modena gingen und die Kardinallegaten die ferraresischen Paläste plünderten, da wurden die Kunstwerke in alle Welt zerstreut und von ihrem Boden getrennt, auf dem sie verständlich waren und die geschichtliche

Ueberlieferung hätten weiter leiten können. Die Stadt aber verödete, und die Päpste hatten kein Interesse daran etwas zu schonen, was an die früheren Lehenssträger erinnerte. Bojardo, Ariost und Tasso, die Poeten, haben drei auf einander folgende Herzoge besungen, und das ist zu keiner Zeit vergessen worden. Was aber die Maler zu ihren Ehren gemalt haben, ist erst neuerdings in Folge der von Morelli angeregten Forschung zusammengestellt worden.

Die zwei älteren Hauptmeister von Ferrara entsprechen der Zeit nach und auch in ihrer Art dem Mantegna. Cosimo Tura wird zuerst 1452 erwähnt und hat sich bis 1456 sogar in Padua aufgehalten, war dann Hofmaler Borso's und lebte bis spätestens 1498. Er ist der kräftigste von allen, derb und rücksichtslos in den Formen, aber keineswegs niedrig, sondern immer vornehm und zeremoniell, und ebenfalls tüchtig als Kolorist. Die Farbe ist bei ihm stark aufgetragen, sorgfältig verarbeitet und in der Wirkung tief und bedeutend. Man lernt ihn schon vollständig kennen aus seinem Hauptwerke, einer sehr großen Altartafel, einer „thronenden Madonna mit Heiligen“ (Berlin). Die Ausführung des Beiwerts am Thron, das Anbringen von Reliefs, was technisch an Goldschmuck und Bildhauerarbeit erinnert, haben die Ferraresen mit den Paduanern (Squarcione) gemein. Sie allein, scheint es, haben dann die Sitte erfunden, den Thron, d. h. seine Wand horizontal zu durchbrechen und ihn zweiteilig aufzubauen, so daß man z. B. hier auf dem Berliner Bilde zwischen den Füßen des Gestells, auf dem der Aufbau steht, hindurch in die Landschaft sieht. Etwas weicher, als Tura, ist der wenig jüngere Francesco Cossa, der von Piero de' Franceschi beeinflusst ist. Für ihn ist eine „Verkündigung“ (Dresden), um 1470, sehr bezeichnend: reiche, sorgfältig ausgeführte Architektur, darin, beinahe als Staffage wirkend, Maria und der Engel im Profil, jedes in einem besonderen Raum, die Formgebung scharf mit allerlei kleinen Wendungen nach einer zierlichen Erscheinung hin. Aber noch ganz anders wirkt eine natürliche, in Freilicht modellierte, junge Frau (Berlin), den Herbst darstellend, vielleicht aus einer Folge von Jahreszeitenbildern für den Palazzo Schifanoja (Fig. 166). Sie trägt in der Rechten den Spaten, über der Schulter liegt eine Hacke, die die linke Hand zugleich mit Nebenzweigen und Trauben hält. Das ist einfache Wirklichkeit, wie so oft auch bei Mantegna, herbes und weiches neben einander, großer Reiz der Frühzeit, die noch sucht und strebt und darum ganz natürlich ist. Uebrigens geben die Ferraresen das ruhige Dasein, keine dramatischen Geschichten. Bewegung, wo sie versucht wird, gelingt ihnen nicht so gut. Mantegna verstand beides.



Fig. 166. Der Herbst, von Francesco Cossa. Berlin. Phot. Hanfstängl.

Unter Borso sind nachweislich 1467—71 beide ferraresischen Maler an dem jetzt stark zerstörten Freskenschmuck des Palazzo Schifanoja thätig gewesen. Man giebt dem energischen Tura die Nordwand des großen Saals, dem sanfteren Costa die Ostwand, deren Fresken an Piero de' Franceschi erinnern, alles andere zeigt die Hand von Malern, die paduanischen und venezianischen Einflüssen gefolgt sind. Dargestellt ist, was die Gedanken der gebildeten Gesellschaft damals beschäftigte, in lauter einzelnen Bildern, vor allem das Leben des Regierenden (Borsos) in einer Reihe von äußerlichen Akten, dann Allegorie und Mythologie und endlich das Leben der Menschen in Natur und Kunst. Größere monumentale Wirkung, wie in Florenz, darf man nicht erwarten. Es sollten Bilder sein gleichsam zum Lesen, ein angenehmer und unterhaltender Festtagschmuck, der dann in einzelnen, wie das bei Meistern dieses Ranges selbstverständlich ist, auch viel Schönheit entfaltet hat.

Tura lebte lange und bezog noch unter Herzog Ercole I. sein Jahrgelalt; trotzdem hat man von ihm nur wenig über zwanzig Tafelbilder. Wieviel muß also verloren gegangen sein! — Neben ihm wurde nun aber der beliebte Maler der Gesellschaft von Ferrara sein und Costas jüngerer Schüler Lorenzo Costa (1460—1536), den man mit Perugino vergleichen kann, weil er fast so weich ist, wie dieser, und ebenfalls ganz besonders schöne Landschaftshintergründe hat. Er siedelte dann nach Bologna über, wo er mit Francesco Francia zusammen arbeitete, und zuletzt nach Mantua. Er hat zahlreiche Bilder gemalt, die sich meistens noch in Italien befinden. Seine späteren Werke haben nicht mehr den originellen Reiz, der die früheren auszeichnet. Die Landschaft bleibt immer erfreulich. Uns interessiert als etwas wesentlich neues der „MUSENHOF“ für Isabella von Mantua (Louvre), ein Breitbild, welches, außer den bis dahin in Ferrara zu Tage gekommenen Einflüssen, in der Art, wie die Figuren in die Landschaft gesetzt sind, venezianische Anregungen voraussetzt (Fig. 167).

Viel kräftiger ist wieder der etwas ältere Schüler Turas Ercole de' Roberti († 1513). Sein „Johannes der Täufer“ (Berlin), ein Hochbild, auf dem der magere Heilige reizlos und mürrisch wie eine Bronze Statue steht, hat einen wundervoll leuchtenden, emailartigen Farbenauftrag und eine herrlich gestimmte Landschaft mit Blick auf das Meer, wie man sie bei keinem Venezianer der Zeit besser finden wird. Zu solchen Gegensätzen der Stimmung wendet sich ja unsere Zeit mit Vorliebe zurück. Diese Landschaft bot dem ferraresischen Maler die Natur an Ort und Stelle nicht! Er war von Mantegna und den Bellini beeinflusst und ist auch 1490 selbst in Venedig gewesen.



Fig. 167. Der Mithenshof, von Lorenzo Costa. Paris. Phot. Braun, Clement & Co.

Nun kündigt sich aber auch schon das 16. Jahrhundert mit viel größeren Ansprüchen und im Verhältnis zu dem Maßstabe, den man jetzt anlegen darf, viel geringeren Leistungen an. Diese Maler haben sehr viel gemalt

und nehmen in unſeren Galerien mit ihrem manchmal bedeutenden Format einen recht großen Raum ein. Sie liefern den Fürſten und der vornehmen Geſellſchaft gewiſſermaßen die bildlichen Gegenſtücke zum Bojardo und Arioſt, — nicht mehr zu Taſſo! — und weil ſich in ihren Formen und mehr noch in ihrer Farbe die Eigenſchaften der Schule auch bei deren Niedergange deutlich äußern, ſo wollen wir dieſen Nachzüglern noch einige Beobachtungen widmen. Sie ſind zunächſt von Lorenzo Coſta ausgegangen, haben aber dann auch andere Einflüſſe in ſich aufgenommen, die ſich nicht auf Ferrara und Bologna beſchränken.

Mazzolini († um 1528), der „Glühwurm“ (Morelli), iſt in kleinem Formate am genießbarſten und eigentlich nur eine nicht uninteressante Kurioſität. Seine ſcharf geſchnittenen Geſichter und die an Stein oder Metall erinnernden Formen gehen wohl auf Roberto zurück. Das leuchtende Kolorit — rot und weiß — ſeiner Tafelbilder (Berlin, Dresden) giebt mancherlei, biſweilen auch erheiternde Abwechſlung. Auf Gedanken hat er ſich nicht eingelassen.

Garofalo († 1559) iſt mannichfaltiger und hat prächtige, tiefe Farben (grün, rot und ein dunkles Gelb). Die meiſten ſeiner Tafelbilder ſind ſeit der Plünderung Ferraras nach Rom und dort in die Galerie Borgheſe gekommen; einige finden ſich in Berlin und ſonſt hie und da. In kleinen Bildern kann er oft ſehr anmutig ſein, und ſeine Landſchaft hat immer Stimmung. Er führte auch Fresken im Schloß zu Ferrara und bei den Gonzaga in Mantua aus. Vaſari iſt erboßt auf ihn. Allmählich entfernt er ſich von der ferrareſiſchen Art, wird flauer und lehnt ſich an andere Richtungen an. Zulezt gerät er unter den Einfluß von Raffael. Sein Nebenbuhler Doſſo Doſſi († 1542) hat eine reichere Phantafie und ergeht ſich gern in mythologiſchen Gegenſtänden und allegoriſchen Vorwürfen. In der Form folgt er Raffael, Michelangelo und Tizian. An ihn ſchließt ſich Girolamo da Carpi († 1561) an, der zunächſt Garofalos Schüler war und dann, wie Doſſo, ganz zu den Venezianern überging. — Harte Formen und leuchtende Farbe ſind allen gemeinſam, dazu kommt in der Erfindung namentlich bei Doſſo und Carpi etwas phantaſtiſches, was ſie über große Flächen ausbreiten, aber nicht mit innerer Lebenswärme zu erfüllen vermögen. Sie haben ſich weit von ihrem Heimatboden entfernt und nähern ſich in ihrer virtuofen äußeren Mache einer kalten Manier, die keine beſtimmten Schulzüge mehr zeigt. Am meiſten wird uns, hiſtoriſch wenigſtens, noch Garofalo intereſſieren, aber nicht an ſich. Denn auf dem Wege, der

uns nun zu den Klassikern des 16. Jahrhunderts führt, ist er doch nur ein Alltagswanderer. Als Torquato Tasso 1565 an den Hof von Ferrara kam, fand sich schon kein Maler mehr. Die Kunst war erloschen. Die Poesie aber in Fest- und Schäferspielen, im Liebeslied und im Heldengedicht lebte noch ein Menschenalter weiter. Dann verließ auch sie diesen einst so sorgsam gepflegten Musenhof, und es ist seltsam, daß Tasso sein großes Gedicht in seiner späteren Gestalt einem Neffen seines letzten Gönners widmete, des Papstes Clemens VIII., der bald darauf die letzten aus dem Hause Este vertrieb.

Eine künstliche Pflanze von weniger reicher Entfaltung und von kürzerer Lebensdauer war die gleichzeitige Malerschule von Bologna. Ihr Ruhm knüpft sich an Francesco Francia (eigentlich Raibolini, 1450—1517, 18 n. St.), der einst zur Zeit unserer Romantiker bei uns sehr hoch, ja nahe an Raffael, der ihn ja seiner Freundschaft würdigte, geschätzt wurde. Aber er ist nicht originell und hat keine reiche eigene Phantasie. Gute Schulung, scharfe Zeichnung und eine höchst solide, wenn auch in den Tönen nicht umfangreiche Farbentechnik, die ihm unter seinen Zeitgenossen großes Ansehen verschafften, sichern ihm wenigstens in seinen besten Werken jetzt noch den Rang eines guten Nachahmers. Er gehört in seinen Anfängen nicht unter die Erfinder und erscheint später wie ein Zurückgebliebener.

Einheimische Anfänge, an die eine Malerschule hätte anknüpfen können, gab es in Bologna nicht. Die Plastik des 15. Jahrhunderts ist paduanisch. Giovanni II. Bentivoglio, das damalige Haupt (1462—1506) der herrschenden Familie, rief die ferraresischen Maler, außer Tura, nach Bologna; zuerst, bald nach 1470, Cossa, dann Galassi, Roberti und zuletzt Costa, der 1489—1509 hier blieb und dann nach Mantua ging. Das war der Anfang einer Malerschule in Bologna. Der einheimische Meister, Francesco Francia, war bis 1490 Goldarbeiter, Medailleur und Bildhauer und muß in der Malerei vorzugsweise als Schüler Costas angesehen werden, mit dem er zusammen arbeitete, der aber in seiner Phantasie reicher war. Als sein Gönner Giovanni von Julius II. vertrieben wurde, blieb er päpstlicher Münzmeister, und er war mit seinen beiden Söhnen weiter als Maler thätig, während die Ferraresen an die Venezianer oder an Raffael Anschluß suchten. Später nahm Francia noch umbrische Einflüsse in sich auf, die sich in dem Ausdruck seiner Gesichter, in der Form seiner Köpfe und in der Haltung seiner Figuren kundgeben. Bei einer sehr betriebsamen, ausgedehnten Thätigkeit verfällt er dann allmählich in eine leicht kenntliche Manier. Die

Naturbeobachtung läßt nach, und sogar die Farbe wird schlechter. Seine Söhne sind vollends langweilig. Seine guten Bilder sind die seiner Frühzeit, seit den neunziger Jahren. Seine besten befinden sich in Bologna, so ein Altarbild der Ventivogli in S. Giacomo Maggiore (Fig. 168). Auch die Fresken



Fig. 168. Thronende Madonna, von Francesco Francia. Bologna, S. Giacomo Maggiore.

im Oratorium der heiligen Cäcilia (um 1509) zeigen ihn noch auf seiner Höhe. Außer dem Porträt hat er nur das Andachtbild mit passiven Figuren gepflegt. Zur historischen Schilderung ist er nicht vorge drungen, und zeitgeschichtliches würde man bei ihm vergebens suchen. Einer Entwicklung war seine Kunst nicht fähig.

3. Venedig bis auf Tizian.

Die Vivarini. Die Bellini. Antonello da Messina. Giorgione, Palma, Lorenzo Lotto. Girolamo Romanino und Moretto.



Fig. 169. Teil eines Triptychons von Crivelli. Berlin.

Zu Anfange des 15. Jahrhunderts ist Florenz unbedingt der wichtigste Mittelpunkt italienischer Kunstübung. Und auf lange Zeit hinaus bleibt es reicher an künstlerischen Gedanken, sowohl in der Malerei, wie in der Plastik, als irgend eine Stadt oder Landschaft Italiens. Aber hundert Jahre später giebt es in Venedig eine Malerei, die uns noch natürlicher und dabei noch glänzender erscheint, als was um die gleiche Zeit Florenz und die von ihm ausgehenden Schulen bieten.

Die ganze Erscheinung der venezianischen Kunst gewinnt uns leichter; sie ist verständlich und nimmt uns ohne Studium, ohne jede gelehrte Voraussetzung für sich ein. Ihre Gegenstände erklären sich von selbst, ihre Formen sind angenehm, ihre Farben im Vergleich mit Bildern anderer Schulen mannichfaltig und an und für sich leuchtend. Diesen gewinnenden Eindruck machen auch die späteren Auskäufer im siebenzehnten, ja selbst im achtzehnten Jahrhundert. Es bleibt immer noch etwas an diesen Bildern, was dem modernen Menschen auf den ersten Blick gefällt, während man gleichzeitigen Leistungen einer mittellitalienischen Schule gegenüber leicht den Eindruck von etwas abgeleiteter und abgestandenem hat, was in unerfreulichem Maße den Gedanken an die vergangene Blüte hervorrust. Dies ist bei den Venezianern der letzte, unzerstörbare Rest, dessen was die Kunstsprache Realismus nennt, was aber als wirkliche Macht in Volk, Land und Stadt lebte und in der Malerei nur eine ihrer Erscheinungsarten fand.

Venedig hatte nach hundertjährigem Kampfe 1381 Genua, die einzige Nebenbuhlerin zur See, besiegt und bald darauf sich zuerst die Insel Corfu und dann allmählich viele Teile Griechenlands unterworfen. Seit 1404

befaß es auf dem Festlande Vicenza, und bald gewann es dazu das ganze Hinterland mit den großen Städten bis Verona und Ravenna. Eine solche Machtfülle erhob die Republik in den Augen Europas zu dem gewichtigsten italienischen Staate, und diese Stellung erfüllte den Kreis der regierenden Familien mit einem königlichen Stolge. Der Kreis dieser zum Großen Rat wählbaren Nobili war bereits 1298 durch die Eintragung der Ratsfähigen in das Goldene Buch geschlossen worden. Dazu brachte der Handel Reichtum und aus dem Orient alle Arten weltlicher Pracht. Das Geld galt hier mehr als in Florenz, und die humanistische Bildung hatte zunächst in Venedig nicht die Bedeutung wie dort. Dafür war aber Venedig reicher als Florenz und Rom, und das Leben begann prächtiger zu werden, als irgendwo in Italien. Der Mangel an großen Straßen und Plätzen, die den täglichen Verkehr ganz anders gestaltet hätten, mußte auch ihrer festlichen Freude die Richtung auf ruhige Schaustellung geben, die dann mit um so glänzenderen Mitteln zu wirken suchte. Voller Lust an diesem weltlichen Schimmer, will man ihn nun in seiner breiten, unmittelbaren Wirkung wiedergeben. Alles übernatürliche bleibt fern, ebenso alle Nebenbeziehungen, die sich nur an den Verstand wenden. Die Darstellung ist so deutlich, wie das Leben selbst es noch heute für uns ist. Und die Pracht der Farben, diese Besonderheit der Venezianer, hat keiner so schön wie Goethe aus den Eigenschaften der umgebenden Natur zu erklären gesucht in einer ganz kurzen Schilderung eines Tages in Venedig: „Der Sonnenschein hob die Lokalfarben blendend hervor, und die Schattenseiten waren so licht, daß sie verhältnismäßig wieder zu Lichtern hätten dienen können. Ein Gleiches galt von den Widerschein des meergrünen Wassers. Alles war hell in hell gemalt, so daß die schäumende Welle und die Blitzlichter darauf nötig waren, um die Tüpfchen aufs i zu setzen. Tizian und Paul hatten diese Klarheit im höchsten Grade, und wo man sie in ihren Werken nicht findet, hat das Bild verloren oder ist aufgemalt.“ — Gefördert werden mußte diese Richtung des Farbensinns bei den Venezianern noch durch die Erzeugnisse des orientalischen Kunsthandwerks, die man im 15. Jahrhundert in Mengen einfuhrte und an denen man großes Gefallen fand. Und wie die venezianischen Maler die vornehmsten Koloristen geworden sind, so hat sich der ganze Kunstsinne der Venezianer gewissermaßen in der Malerei zusammengefaßt und erschöpft. Ihre Architektur bedeutet mehr durch ihren Flächenschmuck und den Reiz einer malerischen und sogar farbigen Erscheinung, als durch selbständige große oder feine Formen. Die Gotik der berühmten Paläste ist

nur dekorativ gemeint, und die reizvollen Kirchenfassaden der Frührenaissance lassen von der Konstruktion, die dahinter versteckt ist, nichts ahnen. Der alte Markusdom ist voll schwerer Pracht. Der Dogenpalast ist trotz seiner Gotik nicht großartig, und der monumentalste Bau von Venedig ist von einem Florentiner der Hochrenaissance gebaut worden: die Markusbibliothek.

In ihrer Malerei wollen nun die Venezianer das volle Leben in seiner schönen Erscheinung geben, nichts weiter. Sie brauchen sich ihm nur nahe zu halten, so fließen ihnen daraus immer neue Kräfte zu. Die Wirklichkeit ergab unmittelbar sogar das Heiligenbild. Der Begriff des Anachronismus war für das Gewissen des Künstlers noch nicht erfunden. Bei Paolo Veronese sitzt Christus auf der „Hochzeit zu Cana“ (Dresden) zugleich mit den Angehörigen des Stifters zu Tische, und auf der „Kreuztragung“ fängt ein junger Mann aus der Familie die ohnmächtige Muttergottes in seinen Armen auf. „Bei jener Wahrheits- und Wirklichkeitsliebe,“ sagt Goethe zur Erklärung eines Tizianischen Stiches, „ward eine solche Ort- und Zeitwechselung dem Künstler nicht angerechnet.“ So geben denn die Venezianer in ihrer Richtung auf die Wirklichkeit nur den wohlthuenden Eindruck einer gesunden, natürlichen Kraft. Bezeichnend dafür ist, daß fast keiner von den vielen bedeutenden Malern des 15. Jahrhunderts aus Venedig selbst stammt. Sie kommen alle vom Festlande herein, bringen frische Kraft und die Erinnerung an eine ganz andere Natur, an Berge, Flüsse und Bäume mit, um nun diesen Besitz künstlerisch umzubilden. Der Venezianer ist dem Nordländer ein wenig verwandt. Der Handelsweg führte ihn einst nach Augsburg und Nürnberg, und in Venedig wurde Dürer gastlich aufgenommen und verstanden. Auch in unserer Zeit sind die Maler seit mehr als einem Menschenalter, wenn sie neue Wege suchten, vielfach zu den Venezianern zurückgeführt worden, so, um nur die bekannteren zu nennen, Lenbach und Makart, und den geistig bedeutendsten, Anselm Feuerbach. Und nicht nur Tizian oder Paolo Veronese gaben dazu die Vorbilder her. Sogar Spätlingen, wie Tiepolo, wußte man immer noch reizende und dem großen Publikum neu erscheinende Seiten abzugewinnen. Und an ihrer Farbe haben wohl alle gelernt, die überhaupt auf Farbe etwas geben. Das ist der unzerstörbare Reiz der venezianischen Malerei und der Naturkraft, die ihr zu Grunde liegt. Sie hat alle italienischen Schulen überdauert. Aber einmal, viel früher, mußte sie zu dieser Höhe emporsteigen. Zu dieser Zeit wollen wir uns zunächst zurückwenden.

Als Giotto und seine Schüler und Nachfolger, schon seit 1300, von

Toskana aus die erste wirkliche Historienmalerei über Italien verbreiteten, da nahm das abseits auf seinen Inseln gelegene Venedig an diesen Einflüssen noch nicht teil. Statt dessen betrieb es im Anschluß an den alten Verkehr mit Konstantinopel byzantinische Kunstübung, machte eingelegte Arbeit mit bunten Steinen und Glasfuß, trieb Mosaikmalerei und Goldschmiedekunst und verfertigte reiche dekorative Skulptur für Kirchen und Profangebäude. Die einheimischen Maler standen weit hinter den Bildhauern zurück, und erst in den ersten Jahrzehnten des 15. Jahrhunderts, als in Florenz der neue Geist bereits erwacht war, kamen von dort und aus Verona Freskomaler und zeigten, was man draußen leisten konnte. Der Große Saal des Dogenpalastes sollte Fresken bekommen, und man berief dafür Gentile da Fabriano (S. 267) und Vittore Pisano (S. 343). Wir wissen jetzt, daß dieser Saal schon vor 1415 seines Bildschmuckes wegen berühmt war. Die Fresken müssen also 1414 fertig gewesen sein. Erhalten ist von ihnen nichts, sie mußten bald durch andere Bilder ersetzt werden.

Im Wettstreit mit diesem durch fremde Künstler hervorgerufenen Leben hatte Antonio, das Haupt einer Familie, die sich Vivarini nannte, auf der Insel Murano um 1430 eine Malerschule errichtet, die sich zu einer förmlichen Bilderfabrik erweiterte, geleitet von mehreren Mitgliedern der Familie, Antonios jüngeren Bruder Bartolommeo († 1499) und einem Verwandten, Luigi oder Alvise, der zwischen 1464 und 1503 thätig war. Diese Muranesen brachten nun buntfarbene Tafeln, glänzend wie die alten Mosaiken und sogar inmitten der Farbe mit Edelsteinnachahmung in Relief zur Erhöhung ihrer Wirkung ausgestattet, teils Andachtsbilder mit einzelnen steifgeordneten und durch Architektur getrennten Heiligen, teils zusammenhängende Darstellungen aus Bibel und Legende, oder Schilderungen aus dem Leben, namentlich Professionen. Solche Bilder geben in dem Gedränge ihrer Figuren schon eine reiche Fülle des Lebens und in Einzelheiten, an Gesichtern, an Tieren oder Pflanzen schon manchen Zug von Naturbeobachtung. Aber manchmal fehlt noch die Gruppierung, die Einheit, und die allgemeine Schönheit, alles das, was in Toskana große Meister, wie Filippo Lippi gleichzeitig, d. h. um die Mitte des 15. Jahrhunderts, erreicht hatten.

Dies war in Venedig einer anderen Malerfamilie vorbehalten, den Bellini, einem Vater mit zwei Söhnen, deren jüngerer, Giovanni, Tizians Lehrer wurde und so das venezianische sechzehnte Jahrhundert mit dem fünfzehnten verbindet. Tizian erscheint einem jeden groß, frisch und natürlich. Die Bellini dagegen denkt man sich steif und altertümllich. Aber sie haben

seit der Mitte des Jahrhunderts und im Wettstreit mit der alten Schule von Murano den Formenvorrat und den Aufbau, die Komposition, geschaffen, woran der größere Schüler im wesentlichen festhält: die schönen, reifen Männergestalten, die feierlichen, vornehmen Greise, die kleinen, etwas dicken, urgefundenen Flügelknaben, die Madonna mit dem weißen Kopftuch und den



Fig. 170. Thronende Madonna mit Heiligen, von Luigi Vivarini. Venedig, Akademie.

großen, braunen Augen, älter, voller und kräftiger in den Formen, als die mädchenhafte Florentinerin. Der Heiligenschein wird bisweilen weggelassen. Alle diese Typen, denen Tizian dann noch etwas Lasur, etwas Grazie und Bewegung zusetzte, sind bereits von Giovanni Bellini in einschmeichender Vollkommenheit dargestellt worden.*)

Wenn nun also bald nach der Mitte des 15. Jahrhunderts die Be-

*) „Dunkle Madonnen, in schöner Architektur sitzend, umgeben von ernsten Männern und schönen Frauen in heiliger Unterredung. Immer sind einige Engelschen

wegung und der Fortschritt von den Bellini ausgehen, so bemühten sich doch auch die Vivarini mitzukommen. Auf Bartolommeos Bildern sehen wir den Einfluß Squarciones und Mantegna's, den ebenfalls die Bellini erfuhren, und Alvise erreicht auf seinen spätern Bildern bisweilen (z. B. in der „Madonna mit Heiligen“, Berlin Nr. 38, um 1500) eine Höhe der Auffassung und ein Kolorit, was beides zusammen damals außer Giovanni Bellini wohl keiner hätte schaffen können. Alvise trat auch voller Vertrauen in die eigene Leistung in einem Briefe von 1488 an den Dogen gegen die Brüder Bellini auf, mit denen zusammen er im Auftrage des Staates die schadhast gewordenen Fresken in dem Großen Saale wieder herstellte und durch neue Bilder ersetzte. Zu seiner Kennzeichnung geben wir (Fig. 170) eine große Altartafel aus seiner früheren Zeit (1480, Akademie Nr. 581) mit guten Figuren in der Art Bartolommeos, nur nicht so kräftig wie sie bei diesem zu sein pflegen. Aber man darf seine Bedeutung nicht, wie das neuerdings geschieht, soweit übertreiben, daß man ihn als Charaktermaler, d. h. im geistigen Ausdrucke, über Giovanni stellt und diesen hohen Anspruch durch allerlei neue Zuweisungen zu bekräftigen sucht. Alvise war ein tüchtiger Künstler, der sich trotz seiner Herkunft aus einer veralteten Schule in die neue Zeit zu finden wußte. Aber das hindert nicht, daß wir, wie bisher, den Fortschritt und das größere Verdienst bei den Bellini suchen.

Doch ehe wir zu ihnen übergehen, mag uns ein seltsamer Ausläufer der Muranesen einen Augenblick beschäftigen: Carlo Crivelli, der zwar von Squarcione beeinflusst ist und einzelnes, wie seine wundervollen Fruchtkränze, auch von Mantegna, anderes wieder von den Bellini nimmt, im ganzen aber doch als Archaisst bis 1493 an seinen steifen, aber prächtig-schönen, meist großen Figuren in ruhiger Haltung weiter malt. Er hat die Farben der Niederländer und in einzelnen Dingen viel Naturbeobachtung, aber die harte Modellierung und der strenge Ausdruck — noch in dieser Zeit! — machen dazu einen seltsamen Gegensatz. Seine besten Bilder sind in der Brera und in London, dort die große „Madonna mit Heiligen“ von 1482 und ein kleineres Hochbild, die „Madonna in der Laube“ mit Guirlanden und Fruchtzweigen. Jener ersten ähnlich ist die große Madonna aus Dudleyhouse in Berlin, wo noch ein kleineres Triptychon, eine „Pietà mit Hieronymus und Magdalena“, uns seine früheste Zeit vergegenwärtigt (Fig. 169). Mit

darunter mit Geigen und Flöten. Ich finde, daß damit alles gesagt ist, was man braucht, um schön zu leben,“ schreibt der fünfundzwanzigjährige Feuerbach an seine Mutter.

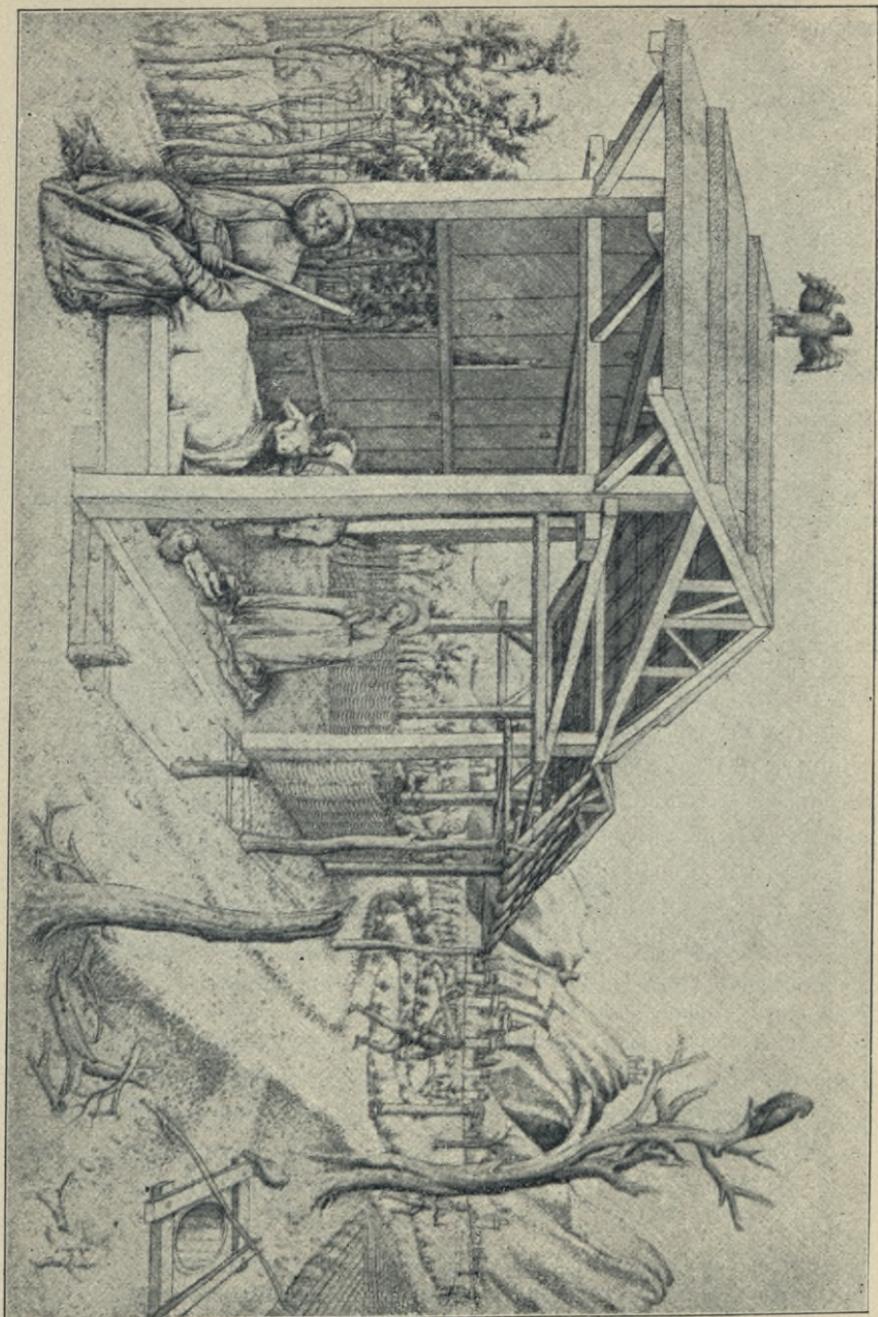


Fig. 171. Geburt Christi. Ganzzeichnung von Jacopo Bellini. Paris.

diesen Bildern, an denen wir auch heute noch nicht gleichgiltig vorübergehen können, hatte er auch zu seiner Zeit, wo doch sein Archaismus schon ebenso auf die Menschen wirkte, Erfolg. Seit 1490, wo er geädelt wird, zeichnet er sich auf seinen Bildern als eques.

Den alten Jacopo Bellini haben wir schon als Mantegna's Schwiegervater kennen gelernt (S. 315). Er hatte zuerst in Florenz unter Gentile da Fabriano gearbeitet und diesen auch auf seinen Wanderungen begleitet (S. 268). Dann nahm er zweimal seinen Aufenthalt in Padua (1426—30 und 1444—60), wo er sich an Squarcione anschloß. Seine Wirksamkeit scheint sich nicht über 1464 hinaus erstreckt zu haben. Bilder von ihm sind selten. Aber seine Skizzenbücher haben für die venezianische Schule typische Bedeutung (S. 315). Der Aufbau der „Madonna mit Heiligen“, die sogenannte Konversazion, sowie andere, in der venezianischen Schule besonders beliebte ruhige, prächtige Versammlungen sind hier schon vorbildlich zusammengefügt. So die „Darstellung im Tempel“, worin ihm später Giovanni Bellini und Tizian folgten. Die „Anbetung der Könige“ hatte vor ihm Gentile da Fabriano gemalt (S. 265), dazu auf einer Predella die anbetende Mutter vor dem Kinde dargestellt (S. 109). Diesen Vorgang legt Jacopo (Skizzenbuch im Louvre) in eine weite Landschaft (Fig. 171). Die Hauptfiguren, wie bei Gentile auf der Predella: Maria das Kind anbetend in einem geräumigen Stalle, Josef davor sitzend und eingeschlafen; die Könige nahen zu Fuß. Die Landschaft, mit sparsam belaubten Bäumen und Baumstümpfen und leerem Gelände dazwischen, hat schon eine gewisse Stimmung. Berge mit einer Stadt und mit Burgen schließen den Hintergrund ab, Reiter und Fußgänger beleben als Staffage diesen äußerst charakteristischen Entwurf eines venezianischen Breitbildes. — Auch die „Grablegung“, die später von Giovanni Bellini und den Oberitalienern und Umbrem gern dargestellt wurde, während sie den Florentinern weniger zusagte, findet sich schon früh bei Jacopo.

Seit 1464, wo seine Thätigkeit zu Ende geht, ist sein älterer Sohn Gentile († 1507), der also den Vornamen des umbrischen Lehrers trägt, selbständig. Seine Madonnen sind nebensächlich. Seine Richtung geht auf das Porträt (Bildnis Mohammeds II., bei dem er 1480 in Konstantinopel war, im Besitz der Lady Layard, Venedig) und auf das Sittenbild. Das venezianische Sittenbild steht an sich tiefer, als das durch Giotto vorbereitete dramatische Sittenbild der Florentiner. Es giebt keine Handlung und keine im Ausdruck abgestuften Charaktere, sondern repräsentierende Gestalten in

möglichst reicher Tracht, auch nicht kunstvoll gruppiert, sondern dicht und zufällig, wie dem täglichen Leben entnommen, an einander gestellt. Die Architektur tritt sehr hervor, und das prächtige Kolorit ist die Hauptsache.



Fig. 172. Bildnis des Dogen Loredano, von Giovanni Bellini. London.
Phot. Gaußhängl.

Das Format ist breit, der Maßstab sehr groß. Um dieses venezianische Sittenbild hat also Gentile das Hauptverdienst.

Wollen wir solche umfangreiche Existenzdarstellungen richtig beurteilen, so müssen wir bedenken, daß sie gar nicht als Tafelbilder gedacht, sondern

aus dem Wandbilde in Fresko hervorgewachsen sind. Gentile und sein Bruder Giovanni hatten, wie wir sahen, zusammen mit Luigi Vivarini die alten ruinierten Fresken im Dogenpalast durch neue Bilder ersetzen müssen. Ueber diese Angelegenheit sind lange Verhandlungen geführt worden. Zunächst war es auf Erhaltung des Alten abgesehen, und Gentile bekam das Amt eines Konservators der Gemälde. Als er nach Konstantinopel ging (1479), erhielt es sein Bruder Giovanni. Dieser hat, nachweislich 1492, an „neuen“ Bildern („Begegnung Barbarossa mit Alexander III.“) gearbeitet. Auch diese sind längst, durch einen Brand 1577, untergegangen. Man gab damals das Fresko, weil es dem feuchten Klima der Lagunenstadt nicht mehr stand hielt, auf und überzog die Wände mit Leinwand, so daß nun von einer Freskotechnik nicht mehr die Rede und das Verfahren das gleiche war, ob man Wand- oder Staffeleigemälde machte. Hatte man aber einmal angefangen, auf Leinwand zu malen, so lag es nahe, sie auch für Staffeleibilder anstatt der üblichen Holztafeln zu nehmen. Man war in der Größe weniger beschränkt und konnte nun auch auf einem transportablen Bilde den Vorteil, den bis dahin nur das Wandbild in Fresko geboten hatte, benutzen und in größeren Linien und Flächen arbeiten. Die alte historische Wandmalerei, die sich in dem übrigen Italien noch weiter behauptete, war in Venedig ausgeschieden. Um so eifriger pflegte man hier bald, wie wir sehen werden, die neue Technik des Staffeleibildes, die Oelmalerei.

Unter diesen Voraussetzungen werden uns einige dieser noch erhaltenen Wandbilder Gentiles verständlich. Drei für das Haus (seuola) der Johannesbrüderschaft bestimmte befinden sich in der Akademie. Eines (1496) zeigt uns eine Prozession mit einem „wunderwirkenden Kreuzesteil“ auf dem Markusplatze, mit zahlreichen nach dem Hintergrunde zu verjüngten Figuren, ein anderes (1500), die „Rettung der Kreuzespartikel“ aus einem Kanal, ist mannichfaltiger an Szenen und Figuren, ohne daß aber der Maler zu einer künstlerischen Komposition durchgedrungen wäre. Links vorne sitzt Caterina Cornaro*) mit ihren Hofdamen, schön gepuht und reihenweis

*) Dies Porträt der Königin von Cypern ist also authentisch, ebenso wie Gentiles Bildnis in Pest und die Büste in Berlin (v. Beckerath). Wahrscheinlich ist Caterina auch in der Stifterin auf der „Madonna“ von Jacopo de' Barbari (Berlin) dargestellt. Die Tizian zugeschriebene Halbfigur mit in einander gelegten Händen, als heilige Katharina aufgefaßt (Uffizien Nr. 648) ist erheblich jünger, als Gentiles Porträt. Dagegen stellt ein dem Paolo Veronese zugeschriebenes Bild (Wien Nr. 589) eine andere vornehme Dame dar und ist von Badile, der darin Tizian und Paolo



Fig. 173. Predigt des h. Markus (Teilstück), von Gentile Bellini. Mailand, Brera.

nachgeahmt hat. — Will man übrigens des Abstandes des jetzt manchmal überschätzten Gentile von Giovanni deutlich inne werden, so vergleiche man Giovanni's Brustbild des Dogen Loredano (London), so sprechend und charakteristisch aufgefaßt und dabei im Fleisch weich und naturwahr, mit der Farbe modelliert (Fig. 172). So etwas hätte Gentile nicht machen können!

geordnet, ohne Abwechslung und Leben. Das dritte Bild stellt die „Heilung eines Fieberkranken“, der vor dem Altar kniet, dar. Am besten ist eine für die Markus=Scuola gemalte „Predigt des Markus“ (Brera), gedacht in Alexandrien, welches nach Art Venedigs vorgestellt wird (Fig. 173). In orientalischer Weise verschleierte Frauen, Männer im Turban, Dromedar und Giraffe geben uns den Ertrag von Gentiles Aufenthalt im Orient, während die mit Kosmatenarbeit verzierte Rednerbühne wieder an die Heimat erinnert. Dieses Bild hat Giovanni vollendet; vielleicht gehört ihm die männliche Gesellschaft links. Ein ähnliches Bild im Louvre: „Domenico Trevisiano als venezianischer Gesandter in Kairo“, bezieht sich auf eine Gesandtschaft von 1512, hat also mit Gentile nichts mehr zu thun.

Wenn wir diese reichen und wirkungsvollen Bilder mit den gleichzeitigen Fresken der Florentiner vergleichen, so sind in der Charakteristik der Personen, in dem mannichfaltigen Wechsel der Gegenstände, in dem heiteren Reichthum der äußeren Szenerie, ob Architektur, ob Garten, Feld und Wasser, von der schönen Führung der Linien, die die Komposition ausmachen, an bis zu der wirklichen, kunstvollen Perspektive, jene Toskaner dem Gentile überlegen, nicht aber in der allgemeinen malerischen Erscheinung und in der malerischen Wirkung des Einzelnen, am wenigsten in dem eigenartigen Kolorit. Geh man dann aber von Gentile weiter zu seinem Bruder Giovanni, so füllt dieser die Lücken an geistigem Gehalt, an tieferer Durchbildung der Einzelheiten, an Komposition soweit aus, daß nun, am Ende des Jahrhunderts, die Kunst der Bellini als Ganzes, zumal da das Kolorit an selbständigem Werte zu ihren Gunsten in die Waagschale fällt, den Vergleich mit der Malerei der Florentiner aushalten kann. Wir haben das an Giovanni Bellini weiter zu verfolgen.

Giovannis Leben (1428—1516) erstreckt sich über einen langen Zeitraum, der zugleich für die Kunst zwei ganz verschiedene Zeitalter in sich begreift. Deswegen und weil Giovanni ein in der Kunstgeschichte vielleicht völlig einziges Beispiel dafür ist, wie jemand im Alter jung bleibt, war er zum Schulhaupt der Venezianer wie geboren. Er hat zahlreiche Schüler gehabt. Von den jüngeren und talentvollen hat er später noch gelernt, und in ihm selbst finden sich die alten und die jungen, die ganz getrennte Wege gehen, wieder zusammen, denn sie haben alle einmal unter seiner Leitung gestanden. So verschieden sie, gegen einander gehalten, sind: wenn wir sie mit ihm vergleichen, verstehen wir, wie beide Gruppen von demselben Meister ausgehen konnten. So können wir an der Hand seines Lebensganges die

Entwicklung der venezianischen Malerei verfolgen bis dahin, wo sie sein größter Schüler Tizian selbständig aufnimmt. Als Giovanni sich seinen Stil zwischen 1480 und 90 geschaffen und die Vivarini endlich überwunden hatte, war er schon nicht mehr jung. Um diese Zeit malt schon die ältere Reihe seiner Schüler: Carpaccio, Cima, auch Bassaiti. Sie sind von den Vivarini ausgegangen, dann aber unter Giovanni's Einfluß gekommen und schlagen nun in dieser Zusammensetzung, jeder für sich, eine Richtung ein, wo Carpaccio und Cima das Dagewesene in tüchtiger Weise wiederholen, ohne neues zu geben, im wesentlichen also Archaisien sind, während Bassaiti, der jüngste dieser Reihe, daneben noch etwas aufnimmt von einem neuen Geiste, von etwas gemeinsamem, was Giovanni Bellini mit seinen jüngeren Schülern verbindet und was uns heute, wenn wir von der venezianischen Malerei sprechen, für ihr Kennzeichen zu gelten pflügt. Diese jüngeren Schüler Giovanni's wurden erst in diesen Jahren (1475—85) geboren. Es sind darunter große Talente: Giorgione, Tizian, Palma, Lotto, von denen wenigstens Giorgione sehr frühreif war. Giovanni Bellini war, als das neue Jahrhundert anbrach, 72 Jahre alt, aber seine künstlerische Entwicklung war, so seltsam das klingt, noch nicht abgeschlossen. Wie er früher von Antonello da Messina (s. unten S. 370) die Deltechnik angenommen hatte, so nahm er nun von diesen jüngeren geistige Einflüsse in sich auf, so daß bis an sein Lebensende ein stetes Fortschreiten an ihm sichtbar bleibt. Wohl war es ein Glück für ihn, daß solche Genossen seinem Alter zu teil wurden, aber es gehörte auch seine Natur dazu, um sich das zu eigen zu machen.

Giovanni Bellini, ob er nun in Padua geboren wurde oder in Venedig, verbrachte jedenfalls einen großen Teil seiner Jugend in Padua und in der engsten Verbindung mit seinem Vater, sowie mit seinem späteren Schwager, dem wenig jüngeren Mantegna. Er malte auch später noch gelegentlich, wie diese immer, in Tempera, und man spricht bei ihm zunächst von einer mantegnesken Periode, worin ausgedrückt sein soll, daß Mantegna der stärkere Geist und der beeinflussende Teil war. Aber abgesehen davon, daß bei Giovanni schon früh die Landschaft bedeutender auftritt, als bei Mantegna (S. 317), hat er auch einen noch höheren, angeborenen Sinn für die malerische Erscheinung, in deren Ausdruck er darum nicht nur später, sondern auch schon früher, wo er noch in reiner Tempera malt, bisweilen den Mantegna übertrifft.

Im Kreise seiner Gegenstände ist die Madonna die Hauptsache. Sie

erscheint zunächst in vielen Exemplaren als Halbfigurenbild für die Privatandacht, mit dem vollen Kopftuch und mit älterem Gesicht, als reife Frau, auch nicht so zärtlich gegen das Kind gewandt, wie die florentinische. Sie hat von vorn herein die Anlage zu einer größeren Vornehmheit, und all der kleine, zierliche Toiletenschmuck ist beiseite gelassen. Vollends die thronende Madonna des Kirchenbildes, in ganzer Figur, hat diesen ernsten und hohen Charakter, und sie hat mit den sie umgebenden Heiligen weniger Zusammenhang, als bei den Florentinern. Auch das breite Halbfigurenbild



Fig. 174. Pietà, von Giovanni Bellini. Florenz, Uffizien.

aller späteren Venezianer, die „Madonna mit Heiligen“, findet sich schon bei Giovanni. Alle diese Gegenstände zeigen, verglichen mit ähnlichen Aufgaben Mantegna's, eine größere Weichheit und das eigentlich Malerische, das sich bei Giovanni immer selbständiger ausbildet. Den Abschluß dieser Reihe macht eine große „Madonna mit Heiligen“ für die Kirche S. Giovanni e Paolo (1867 verbrannt), noch in reiner Tempera. Sie hat die volle Ueberlegenheit Giovanni's über die Vivarini endgiltig ausgesprochen.

Sodann hat Giovanni in der „Beweinung Christi“ (Pietà), wie Mantegna, den nackten männlichen Körper zum Mittelpunkt eines Halbfigurenbildes gemacht, welches er in zwei verschiedenen Darstellungen — der aufgerichtete Körper wird entweder von Maria und Johannes, oder nur von

Engeln gestützt und betrauert — öfter wiederholt hat. Er geht hier von Mantegna und von den Werken Donatello's aus und arbeitet sich, indem er die Aufgabe immer wieder anders erfaßt, von dem herben Realismus allmählich zu der ihm zusagenden malerischen Schönheit durch. Auf dem besten Exemplar der ersten Form (Brera) hat der Johannes mit seinen Drahtlocken



Fig. 175. Bildnis eines jungen Mannes, von Antonello da Messina. Berlin.
Phot. Hanfstängl.

und den gerollten Falten des Hemdes am Halse etwas von einer Bronzestatue an sich. Eine weitere Entwicklung dieses Typus zeigt eine unvollendete Grisaille mit lebensgroßen Figuren (Uffizien, Fig. 174). Wie mild und weich ist dagegen der Gegenstand auf den besten Bildern der zweiten Form (Berlin; Rimini, Stadthaus) behandelt: der Christus, das einermal von zwei erwachsenen Engeln in halber Figur gestützt, die hinter dem nackten Körper ein hellrotes Tuch gespannt halten, das andremal von vier kurzbeleideten, etwas

jüngeren Engeln in ganzer Figur umgeben! Namentlich in dem Berliner Bilde hat Giovanni mit der reinen Tempera schon eine Zartheit der Abstönung erreicht, die die Anlage zu einem wirklichen Koloristen befundet.

Bald darauf tritt nun für die venezianische Malerei die bedeutungsvolle Wendung ein, welche von der Tempera zum Lasieren mit Oelfarbe und zunächst zu einem gemischten Verfahren, dann aber zu der reinen Oelmalerei führt. Der Anfänge dieser neuen, niederländischen Technik an einzelnen Punkten Mittelitaliens ist früher gedacht worden (S. 229). In Venedig hat sie von den Einheimischen zuerst Giovanni ausgeübt. Die Ueberlieferung ist auch hier nicht so bestimmt, wie man wünschen möchte. Gewiß ist nur, daß Antonello da Messina im Anfange der siebziger Jahre nach Venedig kam und das Verfahren mitbrachte. Ob er selbst in den Niederlanden war, oder ob er es an flandrischen Bildern (Rogier van der Weyden) studiert hatte, läßt sich nicht feststellen. Die sizilische, vom Lokalpatriotismus eingegebene Tradition ist nicht älter, als Vasari, und ganz wertlos. Thatsächlich erscheint uns die in Sizilien einheimische Malerei vielmehr umgekehrt von Venedig beeinflusst.

Antonellos Lebensumstände kennen wir nicht. Sein frühestes bekanntes Bild, ein Christus von 1465 (Salvator mundi, London) und ebenso eine „Kreuzigung“ von 1475 (Antwerpen), mit scharfer Zeichnung und von höchst sorgfältiger Ausführung, zeigen ihn ganz unter niederländischem Einfluß stehend. Auch drei kleine Porträts, männliche Brustbilder (Berlin), erinnern entschieden an flandrische Technik. Das schönste darunter, virtuos modelliert und emailartig gemalt, stellt einen bartlosen jungen Mann dar in schwarzer Kleidung und Mütze vor einer Landschaft (Fig. 175; die Inschrift jetzt sicher 1478 gelesen); das zweite, unbezeichnet (Nr. 25; rote Kleidung auf dunklem Hintergrund) ist wohl etwas später; das dritte, aus der Sammlung Hamilton, ist 1474 datiert. Wir können Antonello nun in seinen späteren Bildern bis 1493 verfolgen. Hier zeigt er sich aber ganz als Venezianer, so in dem großen „Sebastian“ (Dresden), der in der Modellierung des Nackten, in der Verkürzung der menschlichen Gestalt und in der perspektivisch durchgeführten Architektur deutlich an Mantegna und Bellini erinnert (Fig. 176). So ist Antonello freilich ein hervorragender Porträtist, aber übrigens erscheint er doch auch in seiner Reise dem Giovanni gegenüber als der Empfangende und nicht als ein schöpferisches Talent, vielmehr als ein bedeutender Techniker, der sicher den Weg von einer Kunstweise in die andere findet, und der darum den Venezianern wohl die Vorteile dieser neuen Technik bringen konnte, aber

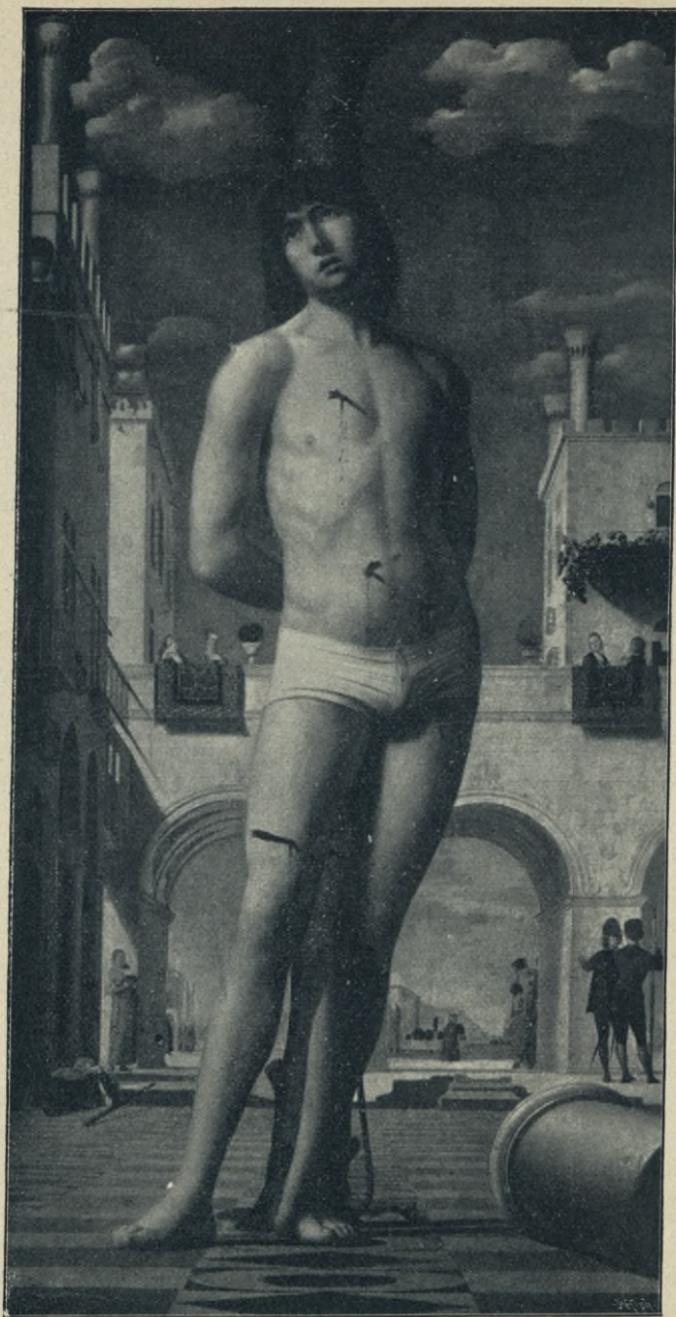


Fig. 176. Heil. Sebastian, von Antonello da Messina. Dresden.

nichts anderes. Dem größeren Talente Giovanni's war es vorbehalten, die Technik in Italien in neuen Aufgaben zu bedeutenderer Wirkung zu bringen.

Giovanni, eine Künstlernatur im guten Sinne, wie sein Schwager Mantegna, war sein ganzes Leben hindurch sehr thätig. Seit den achtziger Jahren nahm die Arbeit zu; er war für den Dogenpalast beschäftigt und konnte nicht mehr allen Aufträgen genügen, trotz der wachsenden Hilfskräfte seiner Werkstatt. Denn nun wuchsen ihm bald seine jüngeren Schüler entgegen, deren Entwicklung wieder auf ihn zurückwirkte. Der kräftigste von ihnen war Tizian, der tiefstinnigste Giorgione, beide etwa gleichalterig. Man begreift es, wenn die sanfte Art des einen dem älteren Manne mehr zusagte, und wenn sie ihn unvermerkt eher gewann, als die energische des anderen. So spricht man denn bei Giovanni von einer giorgionesken Periode, die, nach den Lebensverhältnissen Giorgiones gerechnet, in den neunziger Jahren beginnen könnte. Giovanni's Bilder werden weicher und geschmeidiger in den Formen, in den Farben leuchtend und mannichfach abgetönt. Sie nehmen uns, über das Wohlgefallen an den einzelnen Gegenständen hinaus, in Anspruch durch eine allgemeine Stimmung, die wir nicht auf etwas einzelnes zurückführen können, die als ein tieferer, poetischer Inhalt sich unserer Empfindung bemächtigt. Und da der Grundzug dieser Stimmung mehr sinnend und ernst als heiter ist, so sind wir geneigt, hier das Bindeglied zwischen Giovanni und seinem Schüler Giorgione zu sehen. Giovanni hat nun in zahlreichen großen Kirchenbildern die höchsten Schöpfungen seines Geistes hervorgebracht. Man darf zwischen dem, was er zwischen 1480 und 1490 schuf, und den gleichzeitigen Arbeiten der Florentiner getrost Vergleiche machen. Mit Hilfe des neuen Verfahrens war die Wirkung des Lichtes und der Farben auf eine solche Höhe gebracht, daß man in Florenz und Rom noch lange nach dem Anbruch des 16. Jahrhunderts von den Venezianern lernen konnte. War man dort noch reicher in der Erfindung und mannichfaltiger in den Gegenständen und gründlicher im Durchführen und Ausgestalten: in der natürlichen, unmittelbar wirkenden Darstellung des Lebens und in der Wiedergabe aller seiner leuchtenden Pracht war man in Venedig weiter. Charakteristisch ist hier die zunehmende Bedeutung einzelner Bestandteile, z. B. des Vorhanges, der Draperie, anstatt der bloß architektonischen Umrahmung; von dieser bleibt oft, auch bei dem einzelnen Brustbild, Porträt, Madonna u. s. w., nur die Steinbrüstung übrig, worin die Venezianer mit den Oberitalienern zusammentreffen. Sodann ist jetzt in Venedig, mit Hilfe des neuen Bindemittels, die Stoffmalerei aus-

gebildet worden, und endlich kam das Malen in Del der Landschaft zu gute, die nun auf den Figurenbildern der Venezianer und schon bei Giovanni eine große Bedeutung gewinnt. Das scheint seltsam, da man für die Land-



Fig. 177. Santa Convergione (untere Hälfte), von Giovanni Bellini. Venedig, Grabenwite.

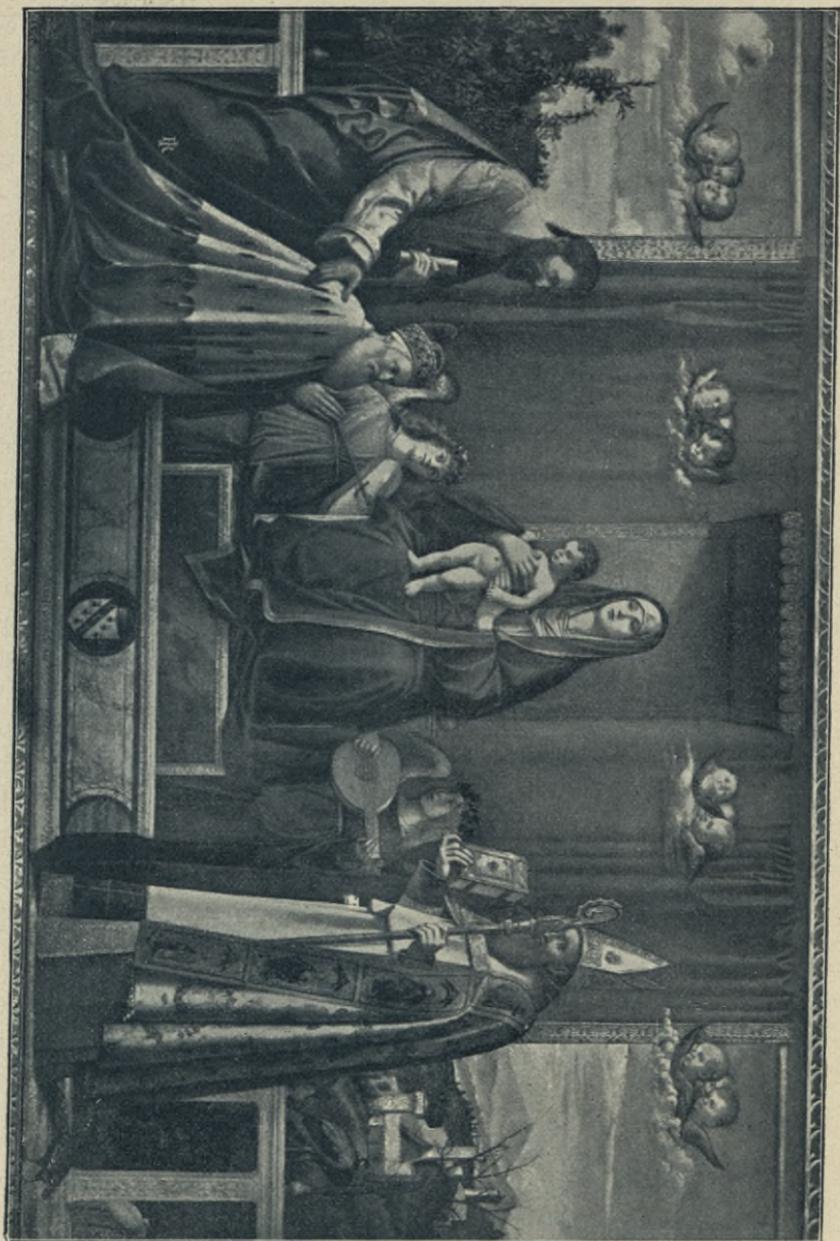
schaft doch in Venedig kaum natürliche Vorbilder hatte. Aber die Künstler hatten die Erinnerung an ihre Heimat mitgebracht, und die Landschaft der nahen Küste gaben weitere Anregung. Die Deltechnik konnte das Pflanzenleben und das wechselnde Spiel der atmosphärischen Luft besser wiedergeben, als die Tempera, die man darum auch bisweilen für das Figürliche bei-

behielt, um nur den landschaftlichen Hintergrund in Del zu malen. So bekam dieser selbst neue Bedeutung. Der Venezianer, auch darin dem Nordländer ähnlicher, wußte Stimmung in die Landschaft zu legen. Sie wurde schon als Hintergrund selbständiger, für das Bild wichtiger, wurde dann zur Hauptsache oder hielt doch den Figuren fast das Gleichgewicht. Was Giovanni Bellini begonnen hatte, führte Tizian weiter; bei Rubens und anderen treffen wir es viel später wieder. Dort also in Venedig hat es seine Heimat.

Wir bemerkten schon, daß Giovanni im Gegensatz zu Mantegna einen besonders fein ausgeprägten Sinn für diesen Bestandteil der Malerei hatte. Die Landschaft auf seinem „Petrus Martyr“ (London) war von jeher berühmt, und das letzte Werk seines Lebens ist die herrliche, große heroische Landschaft mit mythologischen Figuren (Schloß Alnwiek beim Herzog von Northumberland), welche Alfons I. von Ferrara 1514 bei ihm bestellt hatte. Des Herzogs Schwester, Isabella von Mantua (S. 336), die zehn Jahre früher nach mühsamen Unterhandlungen endlich eine Madonna bekommen hatte, konnte ein weltliches Bild von dem Vielbeschäftigten nicht mehr erlangen. Jene Landschaft in Breitformat giebt Anlaß zu vielen Beobachtungen. Mantegna hatte das Mythologische auf seinen beiden Bildern für Isabella in seiner gedankenreichen und zugleich formstrengen Weise gegeben, hier und da zu einer gewissen, höheren Schönheit erhoben. In Costas „MUSENHOF“ spüren wir etwas von dem erfindenden Geiste Ariostischer Romantik. Giovanni giebt Figuren aus dem bacchischen Kreise, wie sie sein Vater in sein Skizzenbuch gezeichnet hatte, aber hier in behaglicher Sinnenlust gelagert, eine Vorstufe zu Tizians ausgelassenen Bacchanalien. Er setzt sie in eine weite, von der untergehenden Sonne durchleuchtete Waldlichtung und übertrifft seine Vorgänger in dem Ausdruck der Naturstimmung. Ihm gehört die Zeichnung, welche dieser Stimmung die Grundlage giebt. Das schöne, warme Kolorit aber gehört Tizian, der das Bild ausgeführt und ihm den Hintergrund, das Bergland seiner Heimat Cadore, hinzugefügt hat.

Endlich haben wir noch einige der herrlichen Kirchenbilder aus Giovanni's reifer Zeit zu betrachten. Die Reihe beginnt mit einer breiten Altartafel in Del für S. Giobbe (Akademie) von 1480: die Madonna thront mit je drei Heiligen rechts und links; auf den Stufen des Thrones sitzen drei langbekleidete musizierende Engelknaben (Fig. 177). In diesem schon von den Zeitgenossen vielbewunderten Werke giebt Giovanni nach Komposition, Farbe und Stimmung schon die Vorahnung seiner höchsten Leistung, der Madonna von S. Zaccaria 1505. Er hatte sie gerade vollendet, als

Fig. 178. Madonna mit dem Kogen Marienberge, von Giovanni Bellini. Museo, S. Pietro Martire, Florenz. Phot. Gumbertson.



Dürer nach Venedig kam. Die Kunst ist auf diesem Bilde in allen Teilen fortgeschritten, die Zahl der Figuren (je zwei Heilige und dazu ein geigender Engel auf der Thronstufe) ist beschränkt, der Ausdruck der sinnenden Gesichter



Fig. 179. Thronende Madonna, Teilstück des Altarbildes von Giovanni Bellini.
Venedig, S. Maria dei Frari.

ist noch mehr vertieft, die Falten sind weicher, das Kolorit ist wärmer und die Luft duftiger. Der Thron steht in einem hochgewölbten Nischenbau, woraus sich die Form des Hochbildes ergab. Bellini hat sich hier seinem Schüler Giorgione am meisten genähert. Interessant ist in dieser Hinsicht der Ver-

gleich mit zwei Bildern, deren Entstehungszeit (1488) so weit zurückliegt, daß damals von einem Einflusse Giorgione noch nicht die Rede sein kann. Auf dem einen, einem Breitbilde (S. Pietro Martire in Murano), thront die Madonna vor einem breiten Vorhange, zu dessen Seiten man in die Landschaft sieht (Fig. 178). Links kniet der Doge Barbarigo, von Markus an die Stufen des Thrones geleitet, rechts steht Augustin im Bischofsornat. Zu den Seiten der Maria nach dem Hintergrunde zu stehen zwei langbekleidete musizierende Engel, oben erscheinen, in vier Gruppen geordnet, auf Wolken geflügelte Engelsköpfe. Die Farben sind tief und glänzend, die Lichter pastos aufgesetzt, wie später bei Tizian. An den einzelnen Gegenständen sieht man, wie weit Giovanni aus eigenen Mitteln der Schönheit Giorgiones entgegenkommen konnte; in Bezug auf die eigentümliche, geheimnisvolle Stimmung ergibt aber das spätere Bild von S. Zaccaria einen bemerkenswerten Ueberschuß über das frühere. Das andere Altarbild von 1488 (S. Maria dei Frari) hat ungefähr dieselben Bestandteile: die Madonna mit jederseits zwei männlichen Heiligen und mit zwei musizierenden Engeln in kurzen Hemden (wie bei Mantegna und Donatello). Die Figuren an sich sind wohl noch schöner, die Heiligen aber in einem besonderen Pilasterbau von der Madonna, die in der Nische sitzt (Fig. 179), getrennt und ohne Beziehung zu einander, also nach älterer Art.

In einzelnen dieser großen Heiligenbilder seiner späteren, vielbeschäftigten Zeit nimmt man wohl ein Nachlassen der alten Kraft wahr, wenn nicht die ausführende Hand geringerer Schüler das verschuldet hat. Andere aber zeigen ihn auf der früheren Höhe, so noch ganz zuletzt ein Altarbild für S. Giovanni Crisostomo (1513): Hieronymus, Christoph und Augustin sind in einer hügeligen Landschaft zu einer Gruppe geordnet, die sich nicht einheitlich zusammenschließt, weil sie keinen Mittelpunkt hat. Aber die Figuren sind groß und würdig aufgefaßt, und in der Verteilung von Licht und Schatten, sowie in dem kräftigen, leuchtenden Kolorit gehört das Bild noch zu den allerschönsten.

Ehe wir uns Giorgione und den anderen bedeutenderen Nachfolgern Giovanni's zuwenden, müssen wir dreien seiner älteren Schüler einige Bemerkungen widmen. Sie sind alle von der Schule von Murano ausgegangen und allmählich in den Bereich Giovanni's hinübergetreten. Carpaccio z. B. hat mit ihm im Dogenpalast gearbeitet. Er und Cima gehen als

tüchtige Nachzügler ihren Weg weiter, unberührt von den Einwirkungen seiner späteren Entwicklung, die an dem jüngsten von ihnen, Vasaiti, schon wahrnehmbar ist.

Vittore Carpaccio, vielleicht aus Istrien, imponiert äußerlich am meisten mit seinen großen zwischen 1470 und 1522 gemalten Geschichts-



Fig. 180. Mariä Tempelgang, von Carpaccio. Mailand, Brera.

bildern. Seine beste Zeit ist die von 1490 an: „Leben der Ursula“ in neun großen Bildern (Venedig, Akademie), kleiner im Format und noch reifer (1502—8) „Leben der Heiligen Georg und Hieronymus“ (daselbst, S. Giorgio degli Schiavoni); „Stephanuszyklus“ in fünf Bildern (zerstreut; eines in Berlin, 1511). Aufzufassen sind diese Bilder als Dekorationen für Innenräume, anstatt der Fresken; sie sind in Del auf Leinwand gemalt

(sonst malt Carpaccio auch, wie die beiden anderen, auf Holz). Sie schließen sich also in der Gattung an Gentile Bellini an, mit dem Carpaccio auch die Vorliebe für orientalische Kostüme teilt. Irgend welche tieferen, psychologischen Züge, wie bei den Florentinern, darf man nicht suchen. Im Grunde ist es darum auch nicht richtig, ihn einen Erzähler zu nennen; er giebt vielmehr gut gestellte lebende Bilder. Aber sie wirken angenehm, zunächst wegen ihrer Trachten und der Architektur, als naive Bilder der Zeit, dann auch malerisch, aber weniger durch die feinere Gruppierung, worüber das bei Gentile gesagte gilt, als durch die Kontraste der großen Licht- und Schattenmassen und durch die venezianische Farbe. In dieser Hinsicht lehrt aber auch schon ein einziger Blick auf Giovanni Bellini den Abstand von einem selbständigen Koloristen höherer Ordnung kennen. Gegenstände aus der Bibel und der heiligen Geschichte liegen nicht gut für seine Begabung. Wo er sie wählt, z. B. in „*Mariä Tempelgang*“ (Brera, Fig. 180), müssen sie sich die in Venedig übliche Umbildung in die Kostümprozession gefallen lassen. Trotzdem giebt man ihm neuerdings den schönen, vielumwobenen „*Christus in Emaus*“ (Venedig, S. Salvatore), der früher sogar Giovanni Bellini zugeschrieben wurde.

Seiner in der Erfindung und intimer im Ausdruck ist Cima da Conegliano (aus Triaul). Sein besonderes Schönheitsgefühl zeigt sich namentlich in kleineren Bildern und dann überhaupt in seinen guten landschaftlichen Hintergründen, wozu er oft das Hügelland seiner Heimat verwendet, was ihm seinen Künstlernamen „Cima“ eingetragen hat. Er malt zwischen 1489 und 1508. Seit 1492 entfaltet er sich in der Schatten- und Lichtgebung, in der Plastik seiner Gegenstände und dem metallischen Glanz seiner manchmal sehr schönen — z. B. eines Rosa oder Lila — Lokalfarben, worin er gegen Ende auch weicher wird, ohne aber die dustigen Lasuren Giovannis zu erzielen. Sein Stoffgebiet ist nicht die Kostümzene, sondern das ruhige Heiligenbild mit hübschen zeitgeschichtlichen, genrehaften Zuthaten. Dementsprechend wählt er statt des breiten das hohe Format. Das Beste von ihm findet sich in Venedig. Besonders gut ist eine „*Madonna mit zwei Heiligen*“, mit schöner Landschaft und Staffage, die schon an Giorgione erinnert (Wien Nr. 150). Gut mit vier bezeichneten Bildern ist er in Berlin vertreten; gut ist auch ein kleines Breitbild in Dresden: „*Mariä Tempelgang*“.

Nicht so prunkvoll, wie Carpaccio ist, und nicht so zart und lieblich, wie Cima wenigstens manchmal sein kann, ist Marco Basaiti, aber dafür

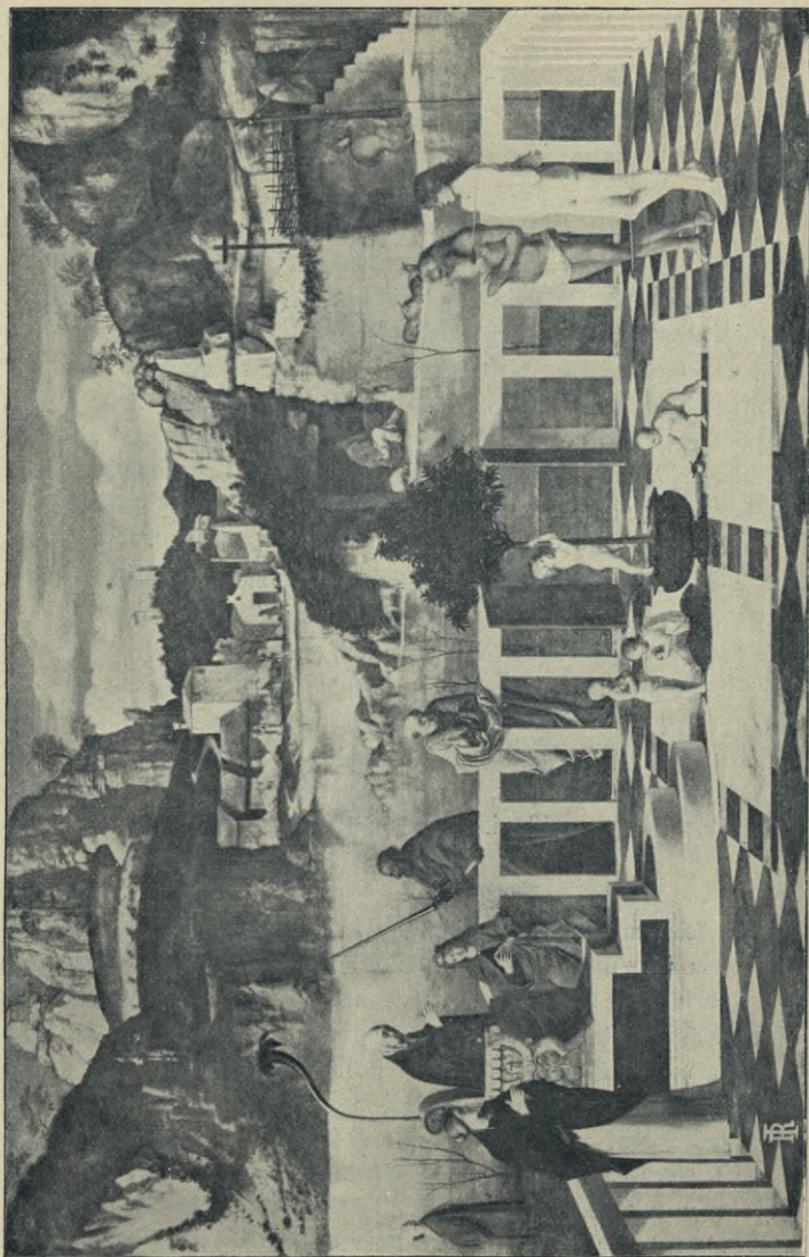


Fig. 181. Religiöse Allegorie, von Bassetti (?). Florenz, Uffizien.

mannichfaltiger. Seine Heiligenbilder muten uns nicht ruhig und harmonisch an; sie haben einen kräftigen und düsteren Ausdruck und etwas herbes in der Zeichnung. Es ist, als suchte der Künstler nach etwas, dessen er in der Ausführung nicht Herr werden kann. Er malt zwischen 1490 und 1521 und nähert sich gegen 1510 dem Giovanni. Er ist mit drei Bildern in Berlin gut vertreten. Für die Stimmung seiner Bilder sind die Landschaftshintergründe wesentlich. Seine Farbe ist tief und kräftig, mit einem harzigen Bindemittel aufgesetzt, nicht vertrieben. Darum sind auch die Umrisse hart. In seiner besten Zeit nähert er sich mehr der Art der jüngeren Venezianer und giebt auch, etwa unter dem Einflusse Palmas oder Lottos, den harten Umriß und den harzigen Farbauftrag auf. Aber diese Aenderung ist kein Fortschritt, sondern sie bedeutet nur den Uebergang in eine neue Manier. Die Bilder seiner mittleren Zeit bezeichnen dagegen seine Höhe. Wer sich in Bassaiti hineinversetzen mag, der wird den Eindruck gewinnen, daß er fesseln kann und eine Stimmung erweckt, für die man dann auch wohl in den Einzelheiten nach einer Begründung sucht. Er ist selbstverständlich lange nicht so tief, wie Giorgione oder Lorenzo Lotto, aber doch viel interessanter, als Cima oder Carpaccio. Sollte er sogar die wundervolle „religiöse Allegorie“, die man vielfach dem Giovanni Bellini zuschreibt, gemalt haben (Uffizien Nr. 631), ein Breitbild von ungemein reicher Erfindung, — die Madonna und allerlei Heilige, nicht als Gruppe zusammengeordnet, sondern mit novellistischer Willkür in eine parkartige Landschaft gesetzt (Fig. 181) — so hätte er freilich noch viel mehr in sich gehabt, als seine meisten Bilder ahnen lassen. Denn von hier bis Giorgione ist nicht mehr weit.

Wir kommen nun zu den jüngeren Nachfolgern Giovanni Bellinis. Unter ihnen sind uns einige verständlich und ausreichend bekannt, weil ihre ganze Entwicklung klar vor uns liegt, und ihr langes Leben ihrem künstlerischen Schaffen einen vollen Abschluß gewährte. So vor allen Tizian, der größte und vielseitigste, der von allen Einzelvorzügen seiner Genossen etwas in sich hat und etwas hinzuthut, was sie alle nicht haben, nämlich dramatisches Leben! Dann Palma, der Maler der vielen Frauenbildnisse mit dem leuchtenden Fleisch und den goldblonden Haaren, oder Sebastiano, der später zu Michelangelo übergang, also kein reiner Venezianer mehr blieb. Andere wieder erfahren verschiedene Einflüsse, aber die Reihenfolge dieser Einflüsse oder, was manchmal dasselbe ist, das Verhältnis solcher Maler zu

einzelnen verwandten Künstlern, ist uns nicht völlig klar, während wir doch von ihnen selbst zahlreiche Bilder und auch von ihrem Lebensgange einige Kunde haben. Zu diesen gehören der tiefe, geheimnisvolle Lorenzo Lotto und ein etwas Geringerer, Girolamo Romanino; sie erinnern oberflächlich an Palma, gehen aber keineswegs in ihm auf. Einer aber ist unter ihnen, dem kein volles Leben gemessen worden ist, von dem wir wenig Bilder haben, von dem wir noch weniger wissen, denn er ist in der Blüte der Jahre gestorben, den wir aber dennoch für den bedeutendsten neben Giovanni Bellini und Tizian halten müssen, weil auf sein früh verschwundenes Talent viele für die Venezianer charakteristischen Eigenschaften zurückgehen, und das ist Giorgione.

Giorgiones Bild wiederherzustellen, soweit das mit den heute vorhandenen Mitteln noch möglich ist, wäre die schönste Aufgabe innerhalb der ganzen venezianischen Kunstgeschichte. Aber auch die schwerste! Denn es bedarf dazu des Sammelns und des Sichtens vieler Züge, die sich bei anderen Malern finden und die auf ihn zurückzugehen scheinen, einer Rechnung, die mit manchen Störungen zu kämpfen hat und bei aller Sorgfalt doch nicht sicher sein wird, Fehler zu vermeiden. Sollte sie dann auch für den Künstler selbst kein volles und in allen Teilen gesichertes Ergebnis haben, so wird die Bemühung doch dazu führen, daß wir seine Mitstrebenden besser verstehen. Das Problem liegt hier ähnlich, wie bei Verrocchio, dessen mutmaßlicher Bedeutung innerhalb der florentinischen Malerei wir früher weiter nachgehen mußten, als es die klare Ueberlieferung mit Sicherheit zu thun gestattete. Wir werden nun zur Schilderung Giorgiones seine Mitstrebenden und seine Nachfolger, soweit es zweckmäßig ist, mit heranziehen müssen, um, was dann noch über jeden einzelnen besonders zu sagen ist, am Schlusse nachzuholen.

Giorgione, um 1477 geboren, ist also genau so alt wie sein Mitschüler Tizian oder etwa wie Lorenzo Lotto, der aus Treviso nach Venedig kam, wenige Jahre älter als Palma, der aus Bergamo stammt. Romanino aus Brescia, der noch oft an ihn erinnert, ist schon fast zehn Jahre jünger. Am populärsten von allen ist nächst Tizian Palma. Er ist am leichtesten verständlich, denn er ist am wenigsten tief, und über die Hälfte seiner (im ganzen etwas über fünfzig) Bilder ist außerhalb Italiens zu finden; allein schon in Dresden kann man ihn fast vollständig kennen lernen. Seine meist weiblichen Köpfe sind berückend schön, fast schöner aber noch die Kleider, weniger ausdrucksvoll die Gestalten, am unbedeutendsten die Hände,



Fig. 182. Thronende Madonna, von Giorgione. Castelfranco, Hauptkirche.

in die doch mancher große Seelenmaler soviel zu legen wußte, entzückend endlich ist die Landschaft und eine über das Ganze ausgegoffene heitere, aber

nicht lebhaftere Stimmung. Weil diese „Palma Stimmung“ etwas sich leicht dem Beschauer mittheilendes ist, und weil die edelsteinartig leuchtende Farbe manches seiner Bilder, sowie der Typus seiner Frauenköpfe etwas sehr charakteristisches haben, so hat man lange in ihm einen maßgebenden, für andere, selbst für Tizian oder Giorgione, einflussreichen Maler zu sehen geglaubt. In Wirklichkeit war er eine mehr empfangende Natur, die etwas einseitig, aber ausdrucksvoll wiedergab. Das anmutige Spiel dieses schönen Lebens muß anderwärts seine Quelle haben. Lorenzo Lotto ist außerhalb Italiens, wo seine meisten Bilder (gegen sechzig) sind, nicht so leicht zu begreifen. Er ist bedeutend vielseitiger als Palma, erfasst auch den Körper und die männliche Erscheinung mit Meisterschaft und giebt seinen Gesichtern mannichfachen, tiefen geistigen Ausdruck. Man könnte, im Vergleiche mit Palma, vielmehr ihn für den Gebenden, für den Urheber wenigstens eines Theiles dieses venezianischen Zaubers halten. Eine kräftigere Natur ist er jedenfalls. Schon eine Galerie, wie die Berliner, genügt, um das erkennen zu lassen. Aber Lottos künstlerische Entwicklung ist dunkel. Seine Vielseitigkeit kann auch in der Fähigkeit großer Anempfindung ihren Grund haben, und der geistige Urheber bleibt zu suchen. Daß Tizian eine solche eigene geistige Kraft ist, wird aus seinem langen Leben ohne weiteres klar. Er ist fast hundert Jahre alt geworden und hat bis in sein hohes Alter mit ungebrochener Kraft geschaffen. Er ist der vielseitigste von allen Venezianern, hat neue und immer neue Wege eingeschlagen, als die Genossen aus der Werkstatt Bellinis längst tot waren, ist also ein selbständiger Mann, ein Genie. Aber auch solche nehmen Einflüsse an; diese müssen nur zur rechten Zeit kommen. Warum sollte auch nicht Tizian ganz früh von Giorgione gelernt haben, wie es doch der Kunsthistoriker der Venezianer, Lodovico Dolce, in seinem Dialog Aretino (1557) und eine namenlose Biographie Tizians von 1622 aus dem Besitze der Familie behaupten?

Von Giorgione meldet uns die Ueberlieferung wenig, aber dies Wenige macht den Eindruck, daß die jedesmal überliefernden von dem Werte ihrer Mitteilung eine hohe Vorstellung hatten, daß es sich um einen sehr beachtenswerten Mann handelte, über den man leider nicht mehr zu erzählen wußte. Der „große Georg“ war das Kind eines Landmädchens von Castelfranco und eines Vaters aus adlichem Geschlecht. Das ist alles, was man von ihm persönlich weiß. Alles andere knüpft sich an seine Künstlerlaufbahn und an Nebenumstände. In Castelfranco lebte ein alter, vornehmer Kriegsmann, der ein Lehens trug von Caterina Cornaro, der einstigen Königin von

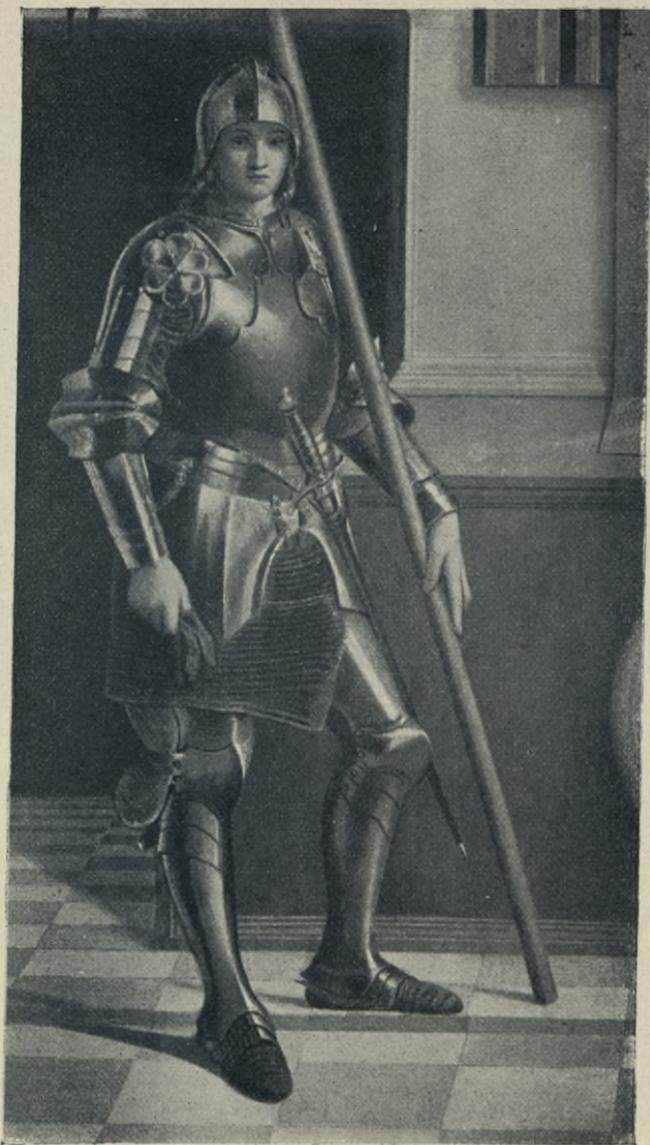


Fig. 183. Der h. Liberale. Aus dem Altarbilde des Giorgione in
Castelfranco. Phot. Anderson.

Cypern, welche einige Stunden weiter nordwärts, nach den Bergen zu, als Wittwe damals Hof hielt. Dem Alten starb in der Blüte der Jahre sein schöner Sohn, und zum Andenken an ihn baute er an die Hauptkirche der Stadt eine Kapelle, und für diese bestellte er bei Giorgione die Altartafel, welche ihren Platz nie gewechselt hat: eine sinnend niederblickende Madonna in einfacher Haltung auf einem sehr hohen Throne mit reichgemusterten Teppichen (Fig. 182). Unten, links von uns, steht ein schöner, gewappneter Jüngling, der heilige Liberale, der Schutzpatron der Kirche und zugleich die künstlerische Erinnerung an den Verstorbenen (Fig. 183). Auf der anderen Seite steht der heilige Franziskus; hinten sieht man schöne, stimmungsvolle Landschaft, an Castelfranco erinnernd. Oben, um die Gestalt der Madonna und auf der Landschaft, liegt noch warmes, goldiges Licht; unten am Thron, in der Kapelle, stehen die Männer schon in dämmerigem Halbdunkel. — Der junge Matteo war erst 1504 gestorben. Als das einfache, ergreifende Bild in Bestellung gegeben wurde, war Giorgione mindestens 27 Jahre alt, und er lebte überhaupt nur noch sieben Jahre, bis 1511. Das Ansehen, das er als Schüler Bellinis neben Tizian genoss, hatte er sich also schon damals erworben. Das Bild zeigt einen fertigen Künstler. So ehrenvoll und angenehm ihm der Auftrag des vornehmsten Mannes seiner Heimat sein mochte, er bekam ihn doch, weil er ihn verdiente und in Venedig als ein Maler von Ruf galt, mochte er nun damals noch in Bellinis Werkstatt arbeiten oder nicht. Der junge Meister führte einen Geschlechtsnamen (Barbarelli) trotz seiner diskreten Herkunft. Eine solche war damals in fürstlichen Familien nicht anstößig; warum hätte es unter einfachen Adlichen anders sein sollen? Er hätte die Erscheinung dieser vornehmen Gesellschaft schwerlich so getreu wiedergeben können, wenn er nicht auch an ihrem äußeren Leben, so oft er sich in seiner Heimat aufhielt, Anteil gehabt hätte. Die Königin Caterina saß ihm zum Vorbild. Ihr Vetter Bembo hat in einem äußerst anmutigen Buche, den „Leuten von Volo“ (1505), das Leben an dem kleinen Hofe hübsch geschildert, wo sich die Damen mit den Herren geistig unterhielten, Canzonen dichteten und musizierten, während in Venedig die Frauen, wie wir aus Palmas Bildern sehen, hauptsächlich an ihr schönes Haar und an ihre kostbaren Kleider zu denken pflegten. Giorgiones „Konzert“ (Palast Pitti) giebt eine unvergleichlich schöne Auffassung derjenigen Kunst, welche neben hübschen Versen das Leben jener Tage verschönte. Und ein weltlicher Vers von seiner Hand, so heißt es, hätte vor Zeiten noch auf der Rückseite des ernstesten Altarbildes von Castelfranco gestanden, wovon soviel erhalten war:

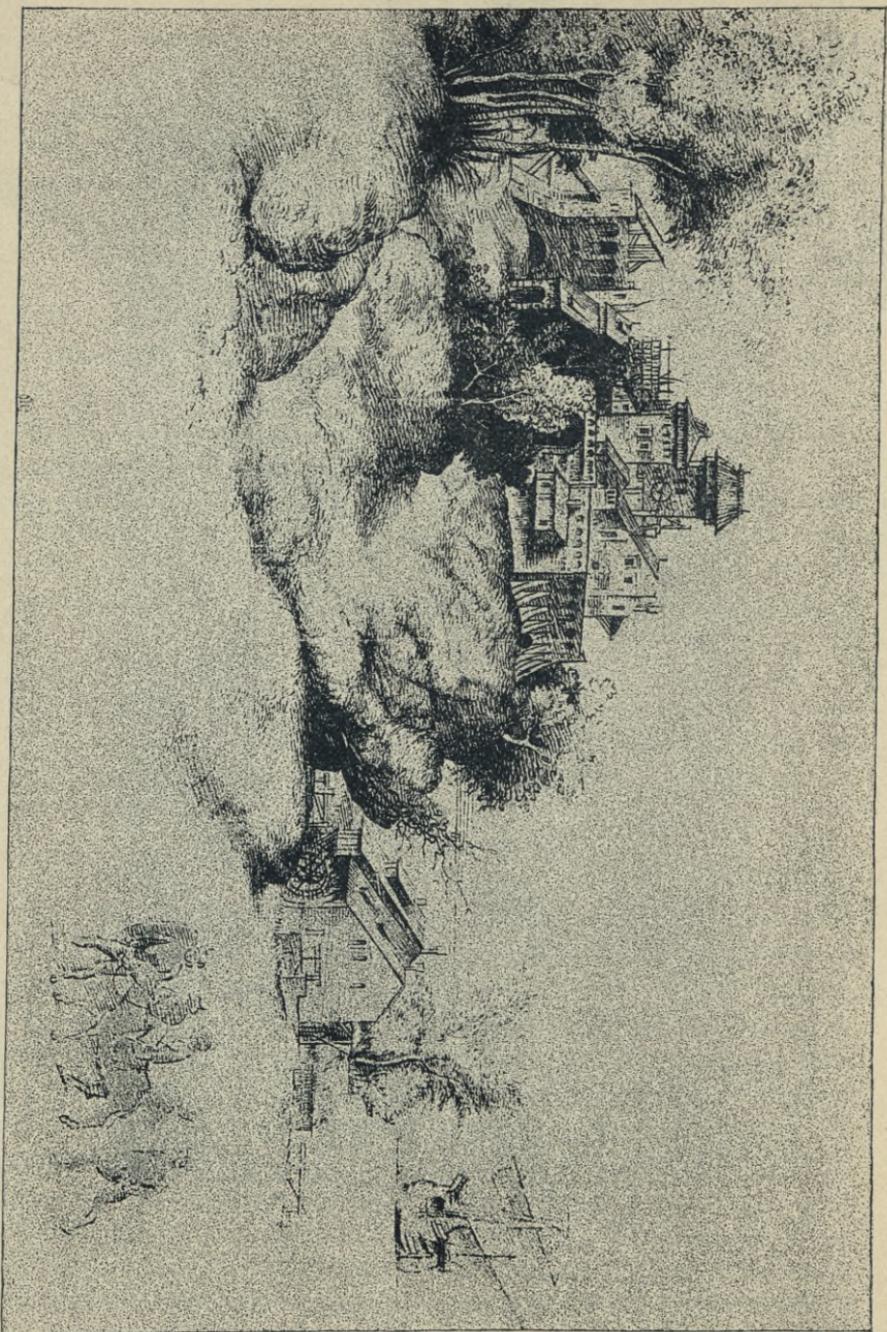


Fig. 184. Sandholzfabric. Sandzeichnung von Ghangione. Soubre.

„Komm, Cäcilie, komm und eile; ich verweile, dein Georg . . .“, und diese Cäcilie wäre keine andere gewesen, als jene hohe Madonna selbst. Wieviel nun auch Sage ist, und wieviel Geschichte, jedenfalls denken wir uns gern den schönen jungen Giorgione (denn gewiß war er stattlich von Figur!) mit dem tiefen, schwermütigen Ausdrucke seiner jugendlichen Männerköpfe, mit Laute und Degen in vornehmer Tracht, inmitten der Kreise, die wohl keiner so poetisch verewigt hat, wie er. Und wenn man seine persönliche Anmut ersetzen ließ, was ihm an Rang vielleicht zu einer Stellung gegenüber einem Teile dieser Gesellschaft fehlte, so brachte er von Venedig aus den Ruf eines angesehenen Künstlers hinzu, auf den die kleine Vaterstadt stolz sein konnte. Und sie war es auch sicherlich. Denn wenn auch anfangs in der künstlerischen Welt die Reider seines raschen Erfolges über die verhältnismäßig kleinen Bilder spotteten, mit ihren wenigen Gegenständen und den halben Figuren, die eigentlich nichts thaten, als daß sie in reizender Landschaft oder vor einem tieffarbigen Teppich saßen oder ruhten und sich ansehen ließen: fünfzig Jahre nach seinem Tode war alles voll von solchen Bildern, die in der Weise Tizians oder Palmas gemalt und auf den Namen des berühmten Giorgione getauft wurden. Und weiterhin im 17. und 18. Jahrhundert sollte jedes spätvenezianische Bild dieser Art ein „Giorgione“ sein. Auch hatte der berühmteste Bürger von Castelfranco über hundert Jahre nach seinem Tode ein Denkmal bekommen, da wo sein schönstes Bild sich befindet, in der Kirche des heiligen Liberale. Dorthin wurden 1638 seine Gebeine übertragen. Seine Werke aber, die seinen Ruhm schufen und so vielen Fälschungen ein vorübergehendes Ansehen verschaffen mußten, sind fast alle untergegangen. Zerstört worden durch die Salzlust der Lagunen sind vor allem die vielen Malereien in Del und in Fresko, mit denen Giorgione die Außenwände von Häusern, Palästen und öffentlichen Gebäuden, schmückte. An einem, dem Fondaco dei Tedeschi, arbeitete Tizian mit ihm und, wie es scheint, unter ihm, woraus nicht notwendig folgt, daß Giorgione älter war. Aber auch Staffeleibilder haben sich nur wenig erhalten, im günstigsten Falle kaum ein Duzend, auch wenn man solche dazu rechnet, die, wie die sogenannte Tizianische Venus in Dresden, äußerlich nicht beglaubigt sind.

Es verdient bemerkt zu werden, daß lange vor Vasari und fast noch bei Lebzeiten Giorgiones sein Altersgenosse, der Graf Castiglione, in seinem Cortegiano den „Georgio da Castelfranco“ neben Lionardo, Mantegna, Raffael und Michelangelo als Meister eines besonderen und „vollkommensten“ Stils nennt. Er war aus Oberitalien (Mantua) und hatte, gerade ehe er das

schrieb, zwölf Jahre lang am Hofe von Urbino unter Raffaels Landesherren (S. 293) gelebt. Das ist also das Zeugniß eines Kenners aus dem berufensten Kreise. Die Gegenrichtung, welche allmählich Giorgiones Andenken in den Hintergrund drängte, darf man vielleicht bei den Freunden des aufstrebenden Tizian suchen.



Fig. 185. Das sog. Martyrium. Handzeichnung von Giorgione. Chatsworth.

Vasari hatte für die venezianische Schule kein auf natürlicher Anempfindung beruhendes Verständnis. Für ihn, den Schüler Michelangelos, waren die Form und die Zeichnung, die bei den Florentinern im Vordergrund standen, die Hauptsache. Den Wandmalereien Giorgiones in Venedig, die er noch erhalten sah, konnte er erst recht keinen Geschmack abgewinnen. Aber er stellt dennoch Giorgione über Giovanni Bellini und die anderen Venezianer und in eine Reihe mit den großen Meistern der toskanisch-römischen Malerei. Nur möchte er den weichen Duft seiner Farbe, das *sfumato*, auf den Einfluß Lionardos, der sich 1500 in Venedig aufhielt,

zurückführen. Weiterhin aber sucht er die Eigenschaft der späteren Venezianer, die ihre mangelhafte Zeichnung hinter der Farbe versteckten, schon bei Giorgione, und das ist geradezu verkehrt. Denn sobald in der Malerei die Farbe selbständig wirken und auch der Luftton ausgedrückt werden soll, muß allerdings der Kontur, die Linie als Grenze der Formen, an Strenge einbüßen, und diese höhere Ausbildung des Kolorits ist recht eigentlich das Prinzip von Giorgiones Kunst. Aber damit ist die Zeichnung nicht aufgegeben, sie ist nur in die Farbe übersetzt. Im Gegenteil, wo die Zeichnung sich nicht klar und bestimmt aus der Farbe ergibt, sondern in sie gleichsam verblasen erscheint, da haben wir sicher keinen echten Giorgione vor uns, sondern einen schwächeren Nachfolger oder einen Nachahmer, einen Spottvogel, hinter dessen Ton sich ein Unbekannter versteckt hält. Sichere Wegweiser sind hier die äußerst seltenen echten Handzeichnungen Giorgiones, z. B. aus seiner Jugend eine „Landschaft“ im Charakter der Gegend von Castelfranco mit sehr sorgfältig gezeichneter Architektur und etwas Staffage (Louvre Nr. 2193, Fig. 184), und aus späterer Zeit eine Figurenscene, das sog. „Martyrium“ (in Chatsworth, Fig. 185). Hier hat jeder Strich seine Bedeutung, und in der skizzenhaften Ausführung ist die volle Bestimmtheit eines klaren Ausdrucks erreicht. Vergleicht man mit jener Landschaft eine andere, ähnliche, ebenfalls dem Giorgione zugeschriebene, auf der zwei Hirten in einem Waldgebüsch sitzen (Louvre Nr. 1959), so fällt in dieser das Unbestimmte, Allgemeine, Verblasene in der Wiedergabe der Naturformen auf, und vor allem das wenig Kraftvolle der Figuren. Nun gab es damals zwei Kupferstecher des Namens Campagnola, Giulio, dem man jetzt die ebenerwähnte Federzeichnung zuteilt, und seinen Neffen Domenico. Dieser erinnert in dem Typenvorrat seiner zahlreichen Handzeichnungen und Stiche vielfach an Tizian sowohl wie an Giorgione, und da er noch dazu 1510/11 in Padua mit Tizian unter Giorgiones Einfluß als Maler thätig gewesen ist, so ist man neuerdings geneigt, in ihm den Urheber verschiedener Gemälde zu suchen, die zunächst unter Giorgiones Namen bekannt geworden sind. Dahin gehören z. B. das „Konzert“ (im Louvre), dessen Formen für Giorgione viel zu unbestimmt sind, ferner die „Ehebrecherin vor Christus“ (in der Galerie von Glasgow), etwa auch „zwei musizierende Männer“ (daselbst Nr. 99) und ein „lockiger junger Mann“ mit einer Flöte (Hamptoncourt Nr. 101). — Ein anderer solcher Nachahmer ist Palma Vecchios Schüler Busi aus Bergamo, der bald diesen, bald Giorgione oder Lorenzo Lotto nachahmt, und wenn er sich bezeichnet, dies mit seinem Künstlernamen Cariani und zwar

gewöhnlich in lateinischer Sprachform thut. Seine sichereren Bilder (es sind über vierzig, die meisten in Bergamo und Mailand) stehen, an wirklichen Originalen gemessen, nicht hoch, und ein sorgfältiger Beobachter sieht daran bald, daß er einer abgeleiteten Erscheinung gegenüber steht, einer Art von Kopie, die aber von den Reizen ihres Urbildes noch manches bewahrt hat. Als Ganzes, im Gegenstand und auch in der Form, sind sie geeignet, von der Gattung, die Giorgione geschaffen hat, eine deutliche Vorstellung zu



Fig. 186. Die Frau mit dem Hunde. Von Cariani, Berlin.
Phot. Hanfstängl.

geben, in allen Einzelheiten aber sind sie viel zu schlecht für ihn. Ohne uns mit bekannten und sicher dem Cariani gehörenden Werken weiter aufzuhalten, wollen wir einen Blick werfen auf ein ihm mit großer Wahrscheinlichkeit zugeschriebenes kleines Breitbild (Berlin Nr. 185), weil es, wie wenige, einen Eindruck von dem Charakter dieser „falschen Giorgiones“ giebt: Eine Frau in rotem Mantel und mit weißem Kopftuch, neben ihrem weißen Schoßhündchen behaglich hingestreckt, sieht uns an; hinter ihr thut sich eine weite, schöne, waldbreiche Hügelandschaft auf, mit Kriegern als Staffage und

einer brennenden Stadt (Fig. 186). Dies Bild stellt die eine der zwei von Giorgione mit Vorliebe gepflegten, man kann sogar sagen: mit geschaffenen Gattungen dar.



Fig. 187. Soq. Familie des Giorgione. Venedig, Pal. Giovanelli.
Phot. Anderson.

Denn abgesehen von dem Kirchenbilde in der herkömmlichen äußeren Form, wie wir es in der Altartafel von Castelfranco kennen lernten, lassen

sich seine Werke entweder als „Landschaften mit Figuren“ oder als „Halbfigurenbilder“ bezeichnen. Bei der ersten Gattung weiß man nicht, ob die Landschaft oder das Figürliche die Hauptsache ist. Als bloße Staffage sind die Figuren zu bedeutend, aber um für sich etwas zu gelten, treten sie doch wieder nicht genug hervor. Sie sind die Träger einer ernstern, aber gleichmütigen, nicht bewegten Seelenstimmung, und die Landschaft paßt dazu; sie ist manchmal so energisch auf diesen Ton gestimmt, daß man sie darum für den wesentlicheren Teil ansieht. Das Ganze wirkt auf jemand, der nicht durch einzelne pikante Reizmittel angezogen sein will, wirklich „anziehend“. Es läßt uns nicht wieder los, man möchte auch dabei sein oder darin in dieser heimlichen oder ernstern Landschaft. Wer die Menschen sind, erfahren wir nicht. Sie sind so natürlich, wie Porträts, aber doch auch manchmal wieder so edel, allgemein, wie Muster ihrer Gattung, daß sie die Eigenschaft eines aus poetischer Schöpfung hervorgegangenen Menschenbildes haben. Sie thun gewöhnlich nichts, oder wenn sie etwas thun, so ist es nichts, was uns besonders interessiert oder den Charakter des Bildes bestimmt. Die Hauptsache ist, daß sie sind. Ihre Erscheinung und eine immer vorhandene, dadurch geweckte Stimmung sind die Hauptsache, das Wesen dieser Gegenstands- oder Gattungsbilder, als deren eigentlichen, geistigen Schöpfer wir nun Giorgione ansehen dürfen. So giebt das schönste und für ihn im höchsten Grade bezeichnende Bild aus dem Palaß Manfrin (jetzt im Palaß Giovanelli, Venedig) uns eine Landschaft in Hochformat, mit Wasser und Bergen, wie bei Castelfranco. Darin steht links ein jugendlicher Mann, rechts sitzt eine nichts weniger als schöne Frau, zwischen beiden steigt hinten eine Gewitterwolke auf mit zuckendem Blitzstrahl (Fig. 187). Aber die Stimmung, die auf dem Ganzen ruht! Sie läßt die Frage garnicht aufkommen, was die beiden Menschen in der Landschaft wollen oder wer sie sind. Also, mit anderen Worten, Historie oder Porträt, das ist nicht die Gattung, in der wir uns hier bei Giorgione befinden, sondern etwas anderes, das wir uns auf einem anderen Wege verständlich machen müssen. Weil diese Bilder nichts großes und gewaltiges an sich haben, so nennt man sie passend „Novellenbilder“, und wie wir uns eine Kunst gern an der anderen verdeutlichen, so hat man recht hübsch dem dramatischen Tizian gegenüber Giorgione einen Lyriker genannt. Zuweilen ist auch der Künstler bei den Figuren von einer bestimmten historischen oder mythologischen Anregung ausgegangen, ohne daß darum dieser Inhalt das Maßgebende wäre und von seiner Feststellung der Wert des Ganzen abhinge. So ist es bei den „Drei

Philosophen“ (Wien) im Vordergrund einer waldigen Schlucht, die sich in der Mitte des Bildes auf eine Landschaft mit einem Kirchturm und einer



Fig. 188. Das Gottesurteil, von Giorgione. Florenz, Uffizien.

Mühle öffnet. Es ist möglich, daß hier Aeneas Besuch bei Evander nach Vergils Aeneis dargestellt ist. Die Hauptsache für unsere Stimmung ist

aber der zu dem warmen Licht der gerade untergehenden Sonne passende, sinnende Ausdruck in den beiden ruhig dastehenden, würdigen Männern und dem am Boden sitzenden zeichnenden Jüngling. — Noch deutlicher ist der Ausgangspunkt bei zwei kleinen Bildern aus seiner frühesten Zeit: dem „Gottesurteil“ (Fig. 188) des kleinen Moses nach einer jüdischen Legende und dem „Urteil Salomos“ (Uffizien). Beide Szenen, im Figürlichen noch etwas befangen und ausführlich, sind in eine an Castelfranco erinnernde Land-

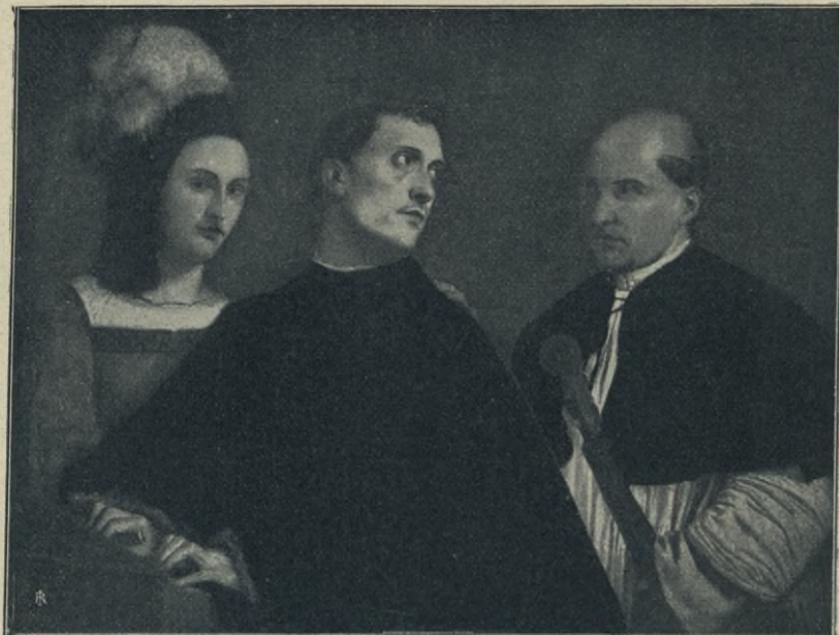


Fig. 189. Das Konzert von Giorgione. Florenz, Pal. Pitti.

schaft gesetzt, und in diese hat Giorgione, abgesehen von dem Zeitkostüm einiger recht ausdrucksvoller Figuren, den Hauptausdruck gelegt. — Man sieht, daß die ganze Gattung auf eine allgemeine Stimmung hinausgeht. Giorgione ist der Urheber des venezianischen Gesellschaftsbildes, das die Menschen entweder in der Tracht der vornehmen Kreise mit Musik oder Lektüre im Park oder Casino nicht allzu ernsthaft beschäftigt zeigt, oder auch noch ländlicher und nach Art wirklicher Hirten oder Bauern, in natürlicher Landschaft gelagert und arkadisch gestimmt. Beide Richtungen stammen aus dem Leben der Zeit. Der vornehme Venezianer konnte im Sommer auf seinen

Landsitz hinausziehen, und die Künstler in der Wasserstadt dachten dann an die schöne Landschaft ihrer Heimatsorte zurück. Die Einkleidung in das Bukolische ergab sich aus der Beschäftigung mit Vergil, und sie war in der italienischen Litteratur schon vollzogen worden durch Sannazaros *Arcadia* 1504, in den Grundzügen aber ist sie viel älter und schon bei Angelo Poliziano, Lorenzo Medici und anderen anzutreffen.



Fig. 190. Madonna mit der h. Brigitta, von Tizian(?) Madrid.

Die zweite Gattung, das Halbfigurenbild, geht aus einer Form der religiösen Bilder hervor, die sich schon bei den Bellini findet. Daß nur ein Teil des Körpers und zwar der für die Charakteristik bedeutendere dargestellt wird, legt die stärkere Betonung dieses Teils, also die Vertiefung des seelischen Lebens nahe, um so mehr als die Landschaft auf diesem kleinen Ausschnitt kaum noch zu Worte kommen kann. Im übrigen kann sich das Interessanteste an dieser Gattung, die Stimmung der Menschen, ebenso entfalten und bei dem größeren Maßstab des Figürlichen noch kräftiger wirken,

als bei der ersten Gattung. Das berühmteste dieser Bilder ist das „Konzert“ (Palast Pitti, Fig. 189) mit drei Figuren von höchst feinem, geistigem Ausdruck (S. 385), aber nicht sehr gut erhalten, und darum äußerlich nicht mehr für Giorgione maßgebend; wir können uns nicht entschließen, es deswegen (mit Morelli) dem jungen Tizian oder gar, mit anderen, dem Domenico Campagnola zu geben. — Ein sehr schönes Breitbild (Madrid): „Maria mit dem Kinde“, dem „Brigitta“ und ein bärtiger Heiliger, d. h. ein als Heilige aufgefaßtes Ehepaar, Blumen anbieten (Fig. 190), hat viel von Giorgione, wird aber wohl mit Recht von einigen Kennern als ein Jugendbild Tizians angesehen (Brigitta hat Ähnlichkeit mit Palma Vecchios „Violanta“ in Wien). Andere Bilder dieser Art haben auf Giorgiones Namen keinen Anspruch mehr.*)

Wenn wir bei Werken der Malerei von einer besonderen Stimmung reden, die wir nicht näher zu erklären pflegen, so kann ihr Grund entweder in der Poesie des Gegenstandes liegen, in seinem Inhalte und den Vorstellungen, zu denen sich der Eindruck in der Seele des Betrachtenden weiter gestaltet, — oder in der Form, namentlich in einem Gegensatz herber und weicher Züge, oder endlich er kann auf dem spezifischen Elemente der Farbe beruhen. Hierin vor allem müssen wir die Wirkung bei Giorgione suchen.

*) Zu Grunde liegt dieser zweiten Gattung das Porträt, worin natürlich Giorgione Meister war. Hat sich nicht noch etwas hiervon erhalten? Schwerlich, aber es giebt noch einige Bildnisse, die an sich zu interessant sind, als daß wir sie übergehen könnten, über die wir daher hier einiges zusammenstellen. Früher gab man Giorgione den „Malteserritter“ der Uffizien (Nr. 622), ein sehr schönes, kräftiges Brustbild mit langem Haar und Vollbart, das aber nicht gut erhalten ist. Oberflächlich erinnert in Haar und Bart an dieses Bildnis der sogenannte „Ariost“ der Sammlung Darnley, ein Mann in bloßem Kopfe hinter einer Steinbrüstung, auf der TITIANVS TV. und rechts davon noch ein zweites großes V geschrieben ist. Ohne auf die Inschrift Rücksicht zu nehmen, würde man an Sebastiano del Piombo als Maler denken. Authentisch für Ariost als Dargestellten ist nur ein ganz abweichendes Profilporträt in Holzschnitt vor der Ausgabe des Orlando Furioso von 1532. Daß Tizian Ariost gemalt hat, ist anzunehmen; es scheint aber nicht, daß sich von diesem Porträt etwas erhalten habe. Oder ist der Profilkopf von Teniers in Wien (Nr. 515) eine Kopie? Jener sogenannte Ariost Darnley hat als Hauptöne ein Braun und ein Grauviolett, ähnlich wie ein kürzlich aus England nach Berlin (Nr. 12A) gekommenes und hier dem Giorgione zugeschriebenes, tiefstes venezianisches Männerporträt, bartlos, mit langer, brauner Perrücke; die rechte Hand liegt auf einer Steinbalustrade, die zweimal ein großes V aufgemalt zeigt (Fig. 191). Was das bedeuten soll, möchte man wissen.

Ein der Zeichnung gegenüber selbständiges Kolorit haben wir auch in anderen Schulen und innerhalb ihrer bei einzelnen Malern mehr, als bei anderen gefunden. Giorgione ist der erste, bei dem wir von einer wirklichen Poesie der Farbe reden können. Von dem metallischen Glanze und dem emailartig die Töne verschmelzenden Auftrag arbeitet sich sein Kolorit allmählich durch



Fig. 191. Bildnis eines Unbekannten, von Giorgione(?). Berlin. Phot. Hanfstängl.

zu dem Schein und Schimmer des wirklichen Lebens, worin der einzelne Stoff nach der natürlichen Beschaffenheit seiner verschiedenartigen Oberfläche, ob weich oder hart, deutlich erkennbar ist, und die Lokalfarbe unter der Einwirkung des Lichts die Veränderung erfährt, die unser Auge unmittelbar überzeugt und in unserer Seele weiterwirkende poetische Eindrücke hervorruft. Empfinden wir auch bisweilen schon bei ihm die Farbe losgelöst von den Vorstellungen, die der gemalte Gegenstand in uns erweckt, als Ton oder

Harmonie für sich, so ist sie doch noch nicht zu einem subjektiven, willkürlichen Spiel geworden, wie bald darauf bei Correggio, wo sich das Materielle zu Schimmer verflüchtigt, wo der Stoff durchsichtig wird, und die Lokalfarbe in eine allgemeine farbige Lichtwirkung aufzugehen scheint. Wenn wir darum in Correggios Kolorit, das als technisches Problem die größte Bewunderung erregt, doch schon das Ende des Natürlichen und den Anfang einer Manier sehen, so folgt anderseits auf Giorgiones gesündere Farbenbehandlung noch der ganze lebenskräftige Realismus der übrigen Venezianer, der dann umgekehrt wohl in das Gegenteil von Correggio, in einseitige Stoff- und Gegenstandsmalerei umschlagen kann.

Jede an venezianischen Bildern einigermaßen reiche Sammlung zeigt uns die Wirkungen von Giorgiones Geist. Je später die Zeit ist, und je mehr neue Einflüsse sich in ihr geltend machen, desto mehr verschwindet er. Tintoretto mit seinen muskulösen, michelangeloartigen Gestalten, oder Paolo Veronese in der vornehmen Pracht seines spanischen Kostüms lassen nichts mehr davon verspüren. Bei dem älteren Sebastiano del Piombo, der sich später an Michelangelo angeschlossen und den wir darum besser im Zusammenhange mit diesem betrachten werden, erinnert uns noch das Porträt dieser seiner späten Zeit oftmals an Giorgione. Recht eigentlich sind es aber Palma, Lorenzo Lotto und jener Romanino aus Brescia, welche solche Eindrücke weitergeben, und auch Tizians berühmte „himmlische und irdische Liebe“ führt uns noch in den gleichen Kreis zurück, obwohl hier alles schon etwas größer und prächtiger ausgefallen ist, als es Giorgiones Art war, und besonders sein schwermütiger Zug fehlt.

Bei Giacomo Palma dem älteren (vecchio) — um 1480—1528 — führen die Landschaftsgründe, das Format der Bilder und im allgemeinen auch die Figuren auf Giorgione hin. Daß er diesem in der Tiefe der Auffassung und in dem Ausdrucke des Geistigen nicht gleichkommt, ist schon bemerkt worden. Palma war kränklich, vielleicht brustkrank. Wer das weiß, könnte sich wohl einbilden, davon in manchem seiner Bilder etwas wahrzunehmen. Es fehlt die Kraft und das Männliche. Man denke an Tizian! Vielleicht ist auch das nicht zufällig, daß die Zahl der uns erhaltenen Bilder verhältnismäßig klein ist. Er ist zwar nur 48 Jahre alt geworden, aber seiner Bilder sind auch nicht viel mehr (S. 382). Sie sind meistens nicht von großem Umfange, behandeln oft dieselben Gegenstände,

auch die Typen wiederholen sich und machen Palma leicht kenntlich. Er malt vorzugsweise Frauen, und seine Männer haben gewöhnlich den passiven Zug der Frauen. Selten gelingt ihm eine starke Männergestalt, wie der h. Georg auf einem seiner herrlichsten Bilder, der großen „Madonna“ von S. Stefano (Vicenza), der an Giorgione erinnert. Sehr selten sind wirkliche Porträts von Männern (eines in Berlin). Fresken hat er nie gemalt. Sein Hauptgebiet bilden außer großen Konversationen genreartig aufgefaßte Heiligenbilder, gewöhnlich mit Halbfiguren und in breitem Format, für die Hausandacht oder das Boudoir. Sodann namentlich weibliche Halbfiguren, einzeln oder zu mehreren geordnet. Diese sind nicht individuell als Porträts bestimmter Personen aufgefaßt, sondern sie geben, dem Sittenbilde angenähert, die allgemeinere Erscheinung eines schönen Daseins. Wenn Palma, was seltener geschieht, die nackte Gestalt darstellt, wie in der „ruhenden Venus“ mit Landschaft (Dresden) und in „Adam und Eva“ (Braunschweig), so ist die Zeichnung nicht so korrekt und der Ausdruck des Körperlichen bei weitem nicht so bedeutend, wie bei Giorgione („ruhende Venus“, Dresden)



Fig. 192. Die h. Barbara, von Palma Vecchio. Benedig, S. Maria Formosa.



Fig. 193. Madonna mit dem h. Georg. Von Palma Vecchio. Vicenza.

oder bei Tizian. Auch an seinen bekleideten Frauen ist das Fleisch mehr koloristisch wirksam als naturwahr behandelt, und der Gesichtsausdruck wohl reizend und gefällig, aber oberflächlich und dem Typus nach nicht mannichfaltig. Aber den

ganzen Reichtum seiner Farbenskala, den Schmelz des Auftrags und den Glanz seiner Lichter entfaltet er in den Neußerlichkeiten der Toilette, auf deren Pflege die vornehmen Damen in dem damaligen Venedig den größten Teil ihres Tages verwendeten, in der Wiedergabe des goldenen oder rötlichblonden, sorgfältig gepflegten, an der Sonne getrockneten und gefärbten Haares, und der mit Stoff überladenen, farbigen Kleider, deren bauschige Falten die Körperformen bedecken und ganz verhüllen. Auf dieser Stoff-



Fig. 194. Ausschnitt aus Fig. 193.

unterlage entwickelt er nun die Pracht seiner einseitigen Kunst, das spezielle Palmasche Kolorit, in der ihm eigenen Technik. Sein Auftrag ist sehr pastös, die unterste Farbensicht dick und unegal, die oberste emailartig verarbeitet, und sie ist in Folge dieses Verfahrens nachträglich vielfach durch Risse gesprengt worden.

Palma hat auf seinen Bildern niemals sich bezeichnet oder die Zeit eines Bildes datiert (das einzige Cartellino, auf einem Bilde des Herzogs von Amale, ist unecht). Darum läßt sich, wenn man seine Entwicklung an einer Reihe seiner Werke verfolgen will, in dieser Reihe manchen Bildern kein bestimmter Platz anweisen. Weil aber Palma, wie bemerkt, nicht sehr

tief und wenig mannichfaltig ist und seine künstlerische Entwicklung sich fast ganz auf die eine Seite des Kolorits beschränkt, so wird die Gesamtauffassung durch die Unsicherheit im einzelnen nicht beeinträchtigt.

Zu einem größeren, an das Monumentale reichenden Stil hat er sich nur zu einer Zeit seines Lebens erhoben, als er für das venezianische Artilleriekorps ein sechsteiliges Altarbild (in S. Maria Formosa) malte.



Fig. 195. Die sog. Bella, von Palma Vecchio.
Phot. Braun, Clément & Co.

Auf der Haupttafel hat er in der Schutzpatronin der Truppe, der „h. Barbara“, eine Gestalt von wahrer, innerer Größe geschaffen, die sich den besten Idealschöpfungen der italienischen Malerei an die Seite stellen kann (Fig. 192). Der selben Zeit (etwa 1515) wird die bereits erwähnte, ebenfalls bedeutend aufgefaßte „Madonna“ in Vicenza angehören (Fig. 193 u. 194). Sonst hat Palma in dem Kirchenbilde und der alten, stilvollen großen Konversation seine Stärke nicht. Rückwärts von diesem Zeitpunkte liegen verschiedene „Manieren“, in



Bis. 196. Heil. Familie mit der h. Katharina. Von Palma Vecchio. Dresden. Phot. Hanfstaingl.

denen sich der Künstler die Wege zu seinem koloristischen Ziele sucht. Manchmal malt er verhältnismäßig farblos in einem braunen oder blonden Tone („Adam und Eva“, Braunschweig), dann giebt er wiederum viele Farben, die schon stark leuchten, aber bei strengerer Zeichnung und dunkeln Schatten doch noch nicht zu einem Gesamteindruck zusammengehen (ein gutes Beispiel dafür die „Madonna mit Johannes und Katharina“ in Halbfiguren, Dresden Nr. 188), und so erreicht er allmählich einen flüssigeren Vortrag, mit dem er den unbeschreiblich reizenden goldigen Schimmer über die bunten Farben legt und alles harte und grelle verschwinden macht. Diesen Höhepunkt bezeichnen unter den in Italien befindlichen Werken außer den bereits genannten verschiedene Heiligenbilder mit Halbfiguren, z. B. eine „Madonna“ mit dem von „Petrus“ empfohlenen „Stifter“ (Palast Colonna, Rom), sodann (in Wien) zwei Darstellungen des heiligen Genres, eine „Madonna mit vier Heiligen“ und „Elisabeth mit Zacharias bei Maria“, und endlich gehören dahin einige jener berühmten Idealporträts schöner Frauen.

Einen ungemein vornehmen Eindruck macht hier die „Bella di Tiziano“ (im Palazzo Sciarra, Rom), die mit der rechten Hand an dem niederwallenden Haar spielt, während die linke nach einem Juwelenkästchen greift (Fig. 195). Auch von den fünf Damen der Wiener Sammlung gehören einige den besten Gesellschaftskreisen an, so namentlich die nach dem an den Busen gesteckten Veilchen sogenannte Violanta, an deren Gesichtszüge übrigens der Maler öfter wieder erinnert worden ist. Die Bella und die Violanta sind Werke der besten Zeit und stehen technisch und — soweit das für Palma und diese Gattung paßt — geistig auf der vollen Höhe. Die gefeierten drei „Schwestern“ (Dresden) sind nicht so vornehm, sondern von geringerer Herkunft, auch nicht so grazios, sondern recht steif in die kostbaren Kleider gesteckt, die ihnen nicht zu gehören scheinen und auf deren ungewohnte Pracht — fünf bunte Farben wetteifern mit einander — sie nicht wenig stolz zu sein scheinen. Wahrscheinlich ist das Bild auch schon etwas später, das Fleisch ist nicht mehr so weich und lebendig (allerdings ist die Oberfläche stark verputzt, namentlich an der äußersten Frau rechts). — Palma liebt es nun immer mehr, die Umrisse in eine allgemeine, schmelzartige Fläche, für die der dargestellte Stoff gleichgiltig ist, übergehen zu lassen, aus der dann die farbigen Lichter wie Edelsteine hervorglitzern. Ein gutes Beispiel dafür ist ein „Mädchen mit hellblondem Haar“ (Berlin Nr. 197A), in rotem Nieder mit gelben Nermeln, vor einer dunkeln Blätterwand, durch die ein Stück Himmel scheint. Denselben goldenen Glanz

dieser letzten Zeit zeigen unter den Breitbildern mit religiösen Figuren eine „heilige Familie mit der Katharina“ (Dresden Nr. 191, Fig. 196) und die „Madonna mit Rochus und Magdalena“ in München, leider nicht mehr gut erhalten.

Die Frauentypen Palmas sind nicht mannichfaltig. Sie ähneln einander stark, ob sie nun in einem Idealporträt stecken oder als Madonnen und weibliche Heilige, Katharina, Magdalena, wiederkehren. Man hat sich oft die Mühe gegeben, dasselbe Modell in einer Anzahl von Bildern und sogar über Palma hinaus weiter bei Tizian zu suchen. Das Verfahren ist, insofern es eine Grundlage für Schlussfolgerungen sucht, sehr unsicher. Denn es ist schwer, bloß nach den Gesichtszügen auf Bildern persönliche Originale festzustellen; das hat die Ikonographie unendlich oft gezeigt. Was Palma betrifft, so mag man gern glauben, daß hinter den schönen Gesichtern der venezianischen Damen seiner Zeit nicht allzuviel vorging, was Züge ausprägt und Ausdruck machen kann, — aber schwerlich ähnelten sie in Wirklichkeit einander so, wie es nach seinen Bildern scheinen müßte. Das, was er hineinlegte, seine Art zu sehen, wird also nicht minder verantwortlich zu machen sein für den nicht sehr tief geschöpften Typus, als was ihm die Natur das einzelne mal gab, vollends da diese ihm mehr geboten hätte, wenn er nicht bei seinem Typus stehen geblieben wäre. Unter diesem Gesichtspunkt wird „Jakobs Begegnung mit Rahel“ in einer rauhen, norditalischen Berglandschaft unter Viehherden (Dresden Nr. 192) die Betrachtung immer wieder auf sich ziehen. Es ist ein Bild von viel Inhalt und viel Stimmung. Für Palma ist es zu kräftig, namentlich wenn man es in seine späteste Zeit setzt; auch sind die Tiere doch wohl für ihn gar zu schlecht gezeichnet. Nimmt man deswegen aber erst andere Hände in Anspruch, so verlieren wir freilich jeden Anhalt, nach bestimmten Urhebern zu suchen. Aus Palmas Werkstatt gingen Bonifazio Veronese der ältere und der jüngere hervor; jener namentlich ist ein ausgezeichnete Kolorist und versteht auch die Gegenstände in seinen Historienbildern wirkungsvoll zu stellen.*) Ihm wäre in seinen besten Stunden das Bild ebenso gut zuzutrauen, wie andererseits dem Cariani (S. 389), wiewohl das G. B. F. vorn an einem Sacke diesen nicht

*) Man vergleiche z. B. seine „Findung Moses“ (Dresden Nr. 208). Er wird oft mit Palma verwechselt. — Jünger und geringer, als diese beiden Bonifazio Veronesi, ist Bonifazio Veneziano, der sich nach ihnen gebildet hat, und ganz ähnlich in den Gegenständen und der Art seiner Bilder Polidoro Veneziano. Diese zwei schließen sich auch an Tizian an. Alle vier kann man in Dresden kennen lernen.

bezeichnen kann und jedenfalls später aufgemalt worden ist. Wenn das Bild von Palma sein sollte, an den ja selbstverständlich auch in dem andern Falle vieles erinnern müßte, so machte es jedenfalls unter allen seinen Bildern eine Gattung für sich aus.

Lorenzo Lotto ist weniger berühmt geworden, als Palma, aber er ist bedeutender. Er ist wahrscheinlich ebenfalls Bergamaske (einige nehmen



Fig. 197. Die drei Lebensalter, von Lorenzo Lotto. Florenz, Pal. Pitti.

das näher an Venedig gelegene Treviso als seinen Geburtsort an), und da man seine Geburt zwischen 1475 und 80 setzen kann, so ist er vielleicht älter als Palma. Gestorben ist er im hohen Alter ohne Nachkommen, nachdem er 1555 seine Habe der h. Jungfrau von Loreto vermacht hatte. Ueber sein Leben wissen wir, obwohl Rechnungsbücher von ihm erhalten sind, nichts rechtens und denken ihn uns als einen ernstern, nur seiner Kunst zugewandten und zuletzt weltmüde gewordenen Mann. In seinen Werken tritt er uns als ein ungemein vielseitiger Künstler entgegen, der nach einander sehr ver-

schiedene Einflüsse in sich aufnimmt, diese aber niemals als unselbständiger Nachahmer wiedergiebt, sondern innerlich verarbeitet, kräftig und interessant zu einem eigenen Stil ausgestaltet zeigt. Da er nur für seine Kunst lebte, so hat er sehr viel, nicht nur Delbilder, sondern auch Fresken gemalt. Der



Fig. 198. Abschied Christi von seiner Mutter (Teilstück), von Lorenzo Lotto. Berlin.
Phot. Hansjüngl.

größere Teil seiner Bilder, gegen sechzig, befindet sich noch in Italien, davon sehr viel in Bergamo, in Venedig und in den Kirchen der Marken bis nach Ancona und Loreto.

Ob er wirklich von Alvise Vivarini ausgegangen ist, wie man neuerdings aus den in Italien befindlichen Bildern seiner Frühzeit zu erkennen

meint, und ob er dann im späteren Alter zu diesen Eindrücken seiner Jugend zurückgekehrt sei (Berenson), müssen wir dahingestellt sein lassen. Jedenfalls erinnert ein bezeichnetes Jugendwerk, die „Vermählung der h. Katharina“ (München) im Ausdruck und in der Technik an Giovanni Bellini. Dann, etwa seit 1512, berührt er sich mit Palma: diese Arbeitsgemeinschaft führt zu wechselseitigem Einfluß, wobei wir uns nach dem über Palma gesagten Lorenzo Lotto als den stärkeren Geist zu denken haben. Ein dritter gleichaltriger Bergamaske, Andrea Previtali, dem man früher einen eigenen Einfluß zuschrieb, hat an diesem Verhältnis nur als Empfangender teilgenommen. Seine angenehm wirkenden Bilder, Madonnen mit Heiligen in schöner Landschaft, von guter Farbe, oft im Breitformat, kommen auch im Norden vor (Berlin, Dresden). Die Figuren sind nicht originell, und Previtali ist nur ein kleines Talent. — Lotto nähert sich ferner manchmal Giorgione und Tizian; er ist also von beiden beeinflusst worden. Seine Bilder sind vielfach bezeichnet, aber nicht immer. In diesem Falle hat man sie früher und später oft einem von diesen beiden geben wollen. So schrieb z. B. das köstliche Halbfigurenbild, die „drei Lebensalter“ (Pal. Pitti, Fig. 197), welches an das Konzert Giorgiones erinnert, Morelli bis zuletzt dem Giorgione zu, und ein ganz eigentümliches, anziehendes Breitbild mit einem „Männerporträt in dreifacher Ansicht“ (Wien Nr. 558) galt, bis es Crowe und Cavalcajelle Lotto zuwiesen, für Tizianisch.

Das Merkwürdigste aber an dieser proteusartigen Künstlernatur ist wohl das Zusammentreffen mit Correggio. „Christi Abschied von seiner Mutter“, mit Lottos Namen und 1521 bezeichnet (Berlin, Fig. 198), versetzt uns in eine weite Klosterhalle mit einzelnen Gemächern und Durchblick in einen Garten. Darin sehen wir in kleinen Figuren, als Staffage, außer Christus und Maria noch Johannes, Petrus, einen dritten Apostel (Jakobus) und zwei Frauen, und rechts davon die Stifterin knieend in vornehmer Zeittracht, neben ihr ein weißes Hündchen. Vorne auf dem Boden liegt ein Apfel neben einem Kirschenzweig, quer durch den Mittelraum schreitet gravitatisch eine schwarze Kaze, und im Garten hinten sehen wir ein Kaninchen. Ein ungemein reiches und durch und durch originelles kleines Bild! Wenn es nun schon in der Farbe, im Aufbau, in der Architektur und deren Perspektive einen lombardischen Eindruck macht (Lotto war ja in Bergamo heimisch), wenn das Hell-dunkel an Lionardo und Correggio erinnert, so führt die Haltung und der Gesichtsausdruck der Figuren, namentlich der ohnmächtigen Maria und des mit gekreuzten Armen vor ihr knieenden Christus, noch bestimmter auf

Correggio. Dies Zusammentreffen ist um so auffallender, als der Gegenstand selten vorkommt und vorher wenigstens in Italien nicht behandelt worden zu sein scheint, und als er gerade auf einem kleinen, frühen Bilde Correggios (London, Mr. Benson; stammt aus Mailand) wiederkehrt. —



Fig. 199. Bildnis eines Architekten, von Lorenzo Lotto. Berlin. Phot. Hänfängl.

Von diesem einen Falle aus kann man nun auch auf anderen späteren Bildern Lottos sowohl im Hell Dunkel, als auch im Ausdrucke des Sentiments Anklänge an Lionardo und Correggio finden. Wir beschränken uns darauf, die Thatsache anzuführen. Ein Einfluß Lionardos auf Lotto, der viele seiner Bilder gesehen haben wird, ist sehr wohl möglich. Ob aber Correggio und Lotto aus ähnlicher Stimmung etwa gleichzeitig und unabhängig von einander



Fig. 200. Heil. Sebastian, von Lorenzo Lotto.
Berlin. Phot. Hanfstaengl.

zu ähnlichem Ausdruck gelangen konnten, oder ob für Correggio eine ältere, ähnliche Schultradition (Einfluß Lionardos durch Lorenzo Costa S. 349) anzunehmen ist, oder endlich ob, wie Morelli zuletzt meinte, Correggio ganz jung Werke Giorgiones, Tizians und selbst Lottos in Venedig kennen gelernt hat, und so auch Lotto unter die Gebenden zu setzen wäre, als welcher er „früher correggiesk war als Correggio selbst“, — darüber wird man gern vor manchem seiner Bilder nachdenken mögen, ohne doch nach solchen Eindrücken etwas entscheiden zu wollen, was der Zustand der Ueberlieferung uns nun einmal nicht mehr deutlich erkennen läßt.

Die für uns interessanteste Seite Lottos machen nicht die großen Kirchenbilder aus, obwohl er auch darin bedeutendes geleistet hat, sondern solche Bilder, die seiner Phantasie einen freieren Spielraum gaben, dann die Einzelfiguren und endlich alles, was auf dem Gebiete des Porträts liegt. Hier giebt er immer neue Lösungen, die unser Nachdenken hervorrufen, und das unterscheidet ihn von Correggio, der viel zu unruhig war, um scharf im einzelnen zu beobachten. Dessen Auge scheint ganz hingenommen



Fig. 201. Thronende Madonna, von Romanino. Berlin. Phot. Sanstängel.

zu sein durch das zitternde Licht, das er über die Gegenstände ausgießt. Bei Lotto sind wir geneigt, immer noch mehr zu suchen, als er ausgedrückt hat, und da er immer verschieden ist und sich nie wiederholt, so zeigt schon eine ein-

zige Galerie, wie die Berliner, ihn recht vielseitig. Wir haben dort zwei kleinere Brustbilder jüngerer Männer von tiefem Gemütsausdrucke, worauf mit ganz wenig Mitteln an drapiertem Stoff, und dazu das einmal (Nr. 320) mit etwas Landschaft, ein ganz bedeutend wirkender Hintergrund



Fig. 202. Venezianerin, von Savoldo. Berlin. Phot. Hanfstängl.

angebracht ist. Sodann finden wir, als Kniestück in größerem Maßstabe, einen schwarzgekleideten „Architekten“, breit behandelt in warmem, goldartigem Tone, aus seiner späteren Zeit (Fig. 199). Endlich zwei Altarflügel aus 1531, ganz venezianisch: „Christophorus“ und „Sebastian“ (Fig. 200), beide mit ernsten und tiefen Gesichtern und etwas Hintergrund. Die Gegenstände sind ja alltäglich und ziehen auf den ersten Blick nicht an. Aber bei näherem



Fig. 203. Die h. Justina, von Moretto. Wien. Phot. Ganzstängel.

Aufmerken sieht man, wie Lotto doch wieder auf einen bestimmten Eindruck hin gearbeitet hat, und wie alles auf diesen einfachen Tafeln mit „stimmt“, der hohe Horizont des endlos scheinenden Wassers bei dem „Christoph“ und der lilabläuliche, gestreifte Shawl an dem ausnehmend schön hingestellten Sebastian.

Viel weniger selbständig als Lotto oder Palma, aber darum doch beachtenswert, weil er, was diese gemeinsam haben, etwas von Giorgione, oft mit vieler Stimmung wiedergiebt, ist Girolamo Romanino (1485 oder 86 bis 1566). Er stammt aus Brescia (seine Vorfahren waren aus Romano bei Bergamo) und bildet mit Moretto, Savoldo und Moroni, als ältester eine besondere Schule von Brescia, nicht weit also von der Geburtsstadt Palma Vecchios. Romanino hat viel technisches Geschick und einen gewissen großen Wurf, — er hat zahlreiche Fresken in und bei Brescia ausgeführt — aber in der Durchführung pflügt er nicht zu genügen: seine Typen sind manchmal derb, seine Zeichnung ist nicht sorgfältig, und die Gewandung ist oberflächlich behandelt. Aber der Gesichtsausdruck, die Stimmung und die Farbe machen seine Kirchenbilder mit ihren ruhigen Figuren fast immer angenehm. Er bildete sich namentlich nach Giorgione, wie man aus vielen Bildern seiner früheren Zeit sieht, z. B. einer großen „Konversazion“ (Berlin, Fig. 201). Die Madonna thront vor einem Teppich und dunkeln Gebüsch. Ihr Kopf mit blondem, fast aschfarbenem Haar ist niedergewendet, ihr Blick hat keine bestimmte Richtung. Ebenso träumerisch sehen auch der heilige Ludwig im prächtigen, roten Königsmantel links, und Rochus rechts zum Bilde heraus in die weite Ferne. Sogar der Hund des Rochus scheint etwas von diesem melancholischen Zuge angenommen zu haben, während zu Füßen des Thrones ein pausbäckiger kleiner Engel in weißem Hemde und rotem Mantel mit bunten Flügeln, so reizend, wie Giovanni Bellini in seiner besten Zeit diese naiven Geschöpfe machte, mit seiner Mandoline im Arm allein vergnügt und verückt nach oben sieht. Das Gemälde hat nicht die Sorgfalt und auch nicht die Frische der Erfindung, wie sie Bilder von Meistern ersten Ranges zeigen. Aber ein solcher war er ja auch nicht, und sein Bild hat, wenn man sich darin vertiefen will, viele Merkmale des Abgeleiteten und Nachgeahmten, etwas von einer guten Fabrikarbeit an sich. In der schwermütigen Stimmung aber, die darin ruht, in dem Goldton und in den tiefen, fatten Farben — grün und dreierlei rot — kann es uns eine Vorstellung von Giorgione geben. Gegenstände ohne Handlung halten diese Stimmung eher und länger fest. Ein anderes Bild Romaninos mit heftigen Bewegungen, die „Trauer um den Leichnam Christi“ (Berlin) hat nicht mehr viel davon.

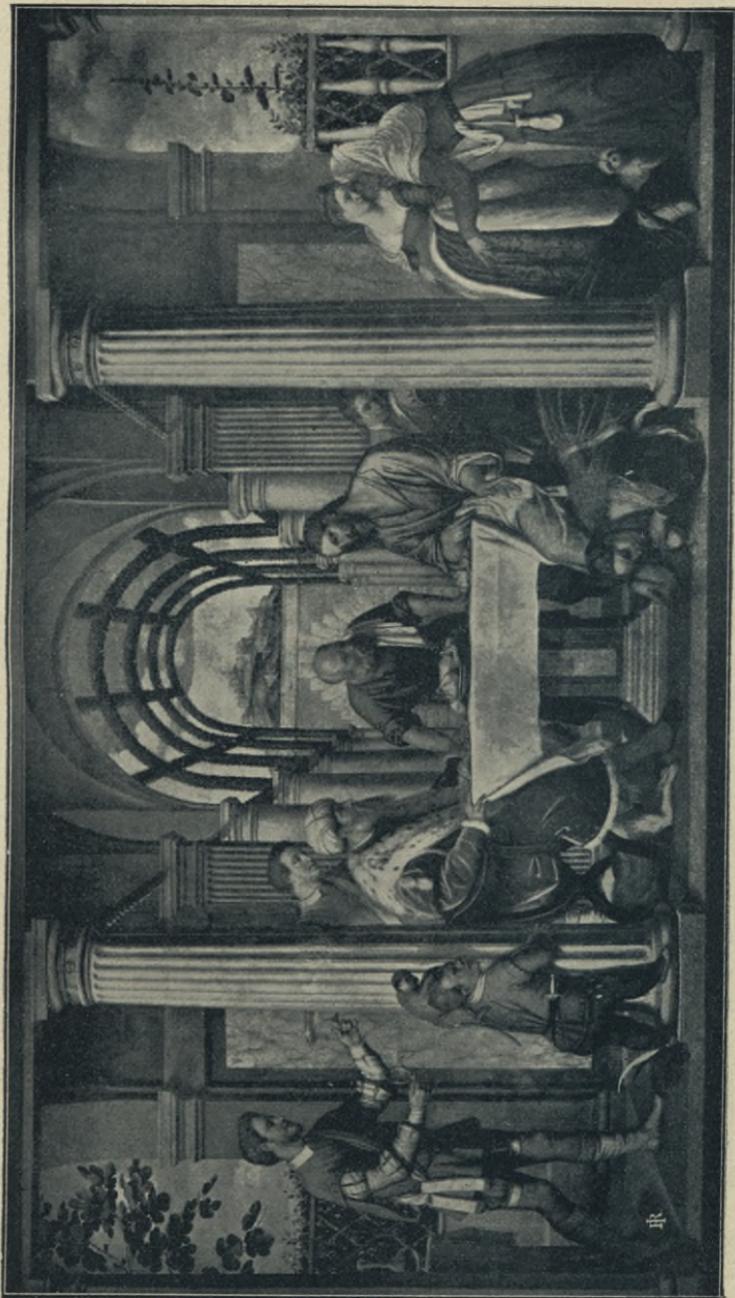


Fig. 204. Gastmahl des Pfaffenjägers, von Moretto. Venedig, Picca. Phot. Anderson.

Seit 1520, wo sein jüngerer und bedeutenderer Landsmann Moretto selbständig ist, beginnt dieser auf ihn einzuwirken. Romanino nimmt statt seines Goldtons einen silbernen an. Die Zeichnung wird strenger, kalte Farben herrschen vor, blaue Stahlrüstungen erscheinen mit weißen Lichtern darauf, Landschaft mit schwarzblauem Himmel und leicht darüber hin-geblasenen Feder- oder Strichwölkchen als Hintergrund. Einzelgestalten auf Altarflügeln weiß er in dieser Zeit vortrefflich zu geben; die fortschreitende Kraft des begabteren Genossen scheint ihn bisweilen mit sich gezogen zu haben.

Savoldo, thätig zwischen 1508 und 48, erinnert vielleicht noch ein wenig an Giorgione, in dem Lauschigen und Dämmerigen (die „Venezianerin“, Berlin, Fig. 202) oder auch selbst in dem Düstern seiner Darstellungen: dunkler Himmel mit dem letzten Abendrot auf der „Trauer um den Leichnam Christi“ (Berlin). Viel weniger aber Bonvicino, nach einem Zunamen seiner Familie gewöhnlich Moretto genannt (um 1498—1555). Moretto hat mehr eigene Schönheit und Größe, als die beiden anderen Brescianer, einen besonderen Stil, zu dem sie es nicht gebracht haben. Etwas so hohes, selbständiges, ergreifendes, wo das Visionäre uns ganz gegenwärtig gemacht ist und doch ohne einen verletzenden realistischen Zug, wie die „Madonna, die einem Hirtenknaben erscheint“ (Paitone am Gardasee; schlechte Kopie der Hauptfigur in Dresden) oder die „Justina mit dem neben ihr knieenden Ercole von Ferrara“ (Wien, Fig. 203), beide in sehr guter Landschaft, hätte weder Romanino noch Savoldo erfinden können. Etwas so vornehmeres, von Raffaelischem Schönheitsfium durchdrungenes, wie die große „thronende Madonna“ mit den vier prächtig gekleideten Kirchenlehrern (Frankfurt, Städtisches Institut) haben sie niemals dargestellt. Moretto ist von Romanino ausgegangen und hat sich dann an die eigentlichen Venezianer angeschlossen, namentlich an Tizian und ganz zuletzt („Gastmahl des Pharisäers“, Venedig, S. Maria della Pietà, Fig. 204, und „Hochzeit zu Cana“, Vonigo, S. Fermo, beide von 1544) erinnert er schon etwas an Paolo Veronese. Er greift also in eine Zeit hinüber, die uns hier noch nicht beschäftigt. Sein Schüler Moroni ist ein scharf beobachtender, erst in unserem Jahrhundert berühmt gewordener Maler männlicher Porträts, deren Gesichter nach der Beschaffenheit der Hautoberfläche und des Haares äußerst individuell und offenbar im Ausdruck sprechend ähnlich sind (ältestes bekanntes Datum 1553; Berlin Nr. 167).



S. 89



1) 2 65-

WYDZIAŁY POLITECHNICZNE KRAKÓW

BIBLIOTEKA GŁÓWNA

Biblioteka Politechniki Krakowskiej



II-351732

Kdn., Czapskich 4 — 678. 1. XII. 52. 10,000

Biblioteka Politechniki Krakowskiej



II-351907

Biblioteka Politechniki Krakowskiej



II-351908

Biblioteka Politechniki Krakowskiej



100000315746

Biblioteka Politechniki Krakowskiej



100000315747

Biblioteka Politechniki Krakowskiej



100000299904