



# Seemanns Wandbilder

Meisterwerke der bildenden Kunst

**Baukunst — Bildnerei — Malerei**

in hundert grossen Lichtdrucken.

Mit Text von **Dr. G. Warnecke.**

Zehn Lieferungen zu je 10 Blatt. Format 60×78 cm. Jede Lieferung kostet 15 Mk., das ganze Werk 150 Mk. Einzelne Blätter kosten 3 Mk.; zehn beliebig gewählte 25 Mk. Auf starke Pappe gezogene Blätter kosten 1 Mk. mehr. Wechselrahmen werden einzeln mit Verpackung in Kiste für 10 Mk., 2 Rahmen desgleichen für 18 Mk. geliefert. Drei bestimmte Probestätter (Sixtinische Madonna von Raffael, Strassburger Münster, Augustusstatue) sind zu je 50 Pf. zu haben. Porto 50 Pf. extra.

Diese Sammlung, welche bei ihrem Erscheinen von vielen Kunstfreunden und Pädagogen mit Enthusiasmus begrüsst wurde, enthält einen Schatz von hundert der prächtigsten Kunstblätter in tadellos scharfem Lichtdruck mit Darstellungen der bedeutendsten Bauten, denkwürdigsten Ruinenstätten, von klassischen Bildwerken und Gemälden von der Hand berühmter Meister älterer und neuerer Zeit. Die Abbildungen vermitteln nicht nur die Kenntnis der Gegenstände, sondern bieten einen wirklichen Kunstgenuss. Für einen wohlfeilen Preis, der sich billiger stellt, als der für gleich grosse Photographien, ist hier jedem Kunstfreunde Gelegenheit geboten, sich einen prachtvollen Wandschmuck als Anleitung zur rechten Kunstbetrachtung zu erwerben.

**➡ Ausführliche Prospekte mit Angabe des Inhalts des ganzen Werkes sendet die Verlagshandlung bereitwilligst gratis und franco. ➡**

## Die Kunst der Renaissance in Italien

Von **Ad. Philippi.**

Zwei starke Bände gr. 8<sup>o</sup> mit 427 Abbildungen und einem Lichtdruck.

— Gebunden in 2 eleg. Leinenbde. **16 Mk.**, in 2 Halbfzbd. **20 Mk.** —

**Auch in sechs einzelnen handlichen, eleg. Karton. Bändchen zu haben, deren Preise zwischen 2 und 5 Mk. schwanken.**

„Philippi hat sich das Ziel gesetzt, dem gebildeten Leser in der fast unübersehbaren Fülle der Kunstwerke der Vergangenheit als Führer zu dienen, und er ist daher in erster Linie bestrebt, seinem Stoff übersichtlich zu behandeln. Es liegt in der Art, wie Philippi die ganze Entwicklung aufbaut, beinahe etwas Spannendes, das von der teilnahmslosen Darstellung älterer kunstgeschichtlicher Werke sehr vorteilhaft absticht und die Fülle des hier verarbeiteten Materials vergessen macht.“ (Leipziger Tageblatt.)

Unter der Presse:

Die Kunst des 15. u. 16. J.

Biblioteka Politechniki Krakowskiej

den Niederlanden.



100000294442

(Ein Band mit

) Mk.

Berühmte Kunststätten

No. 2

Venedig

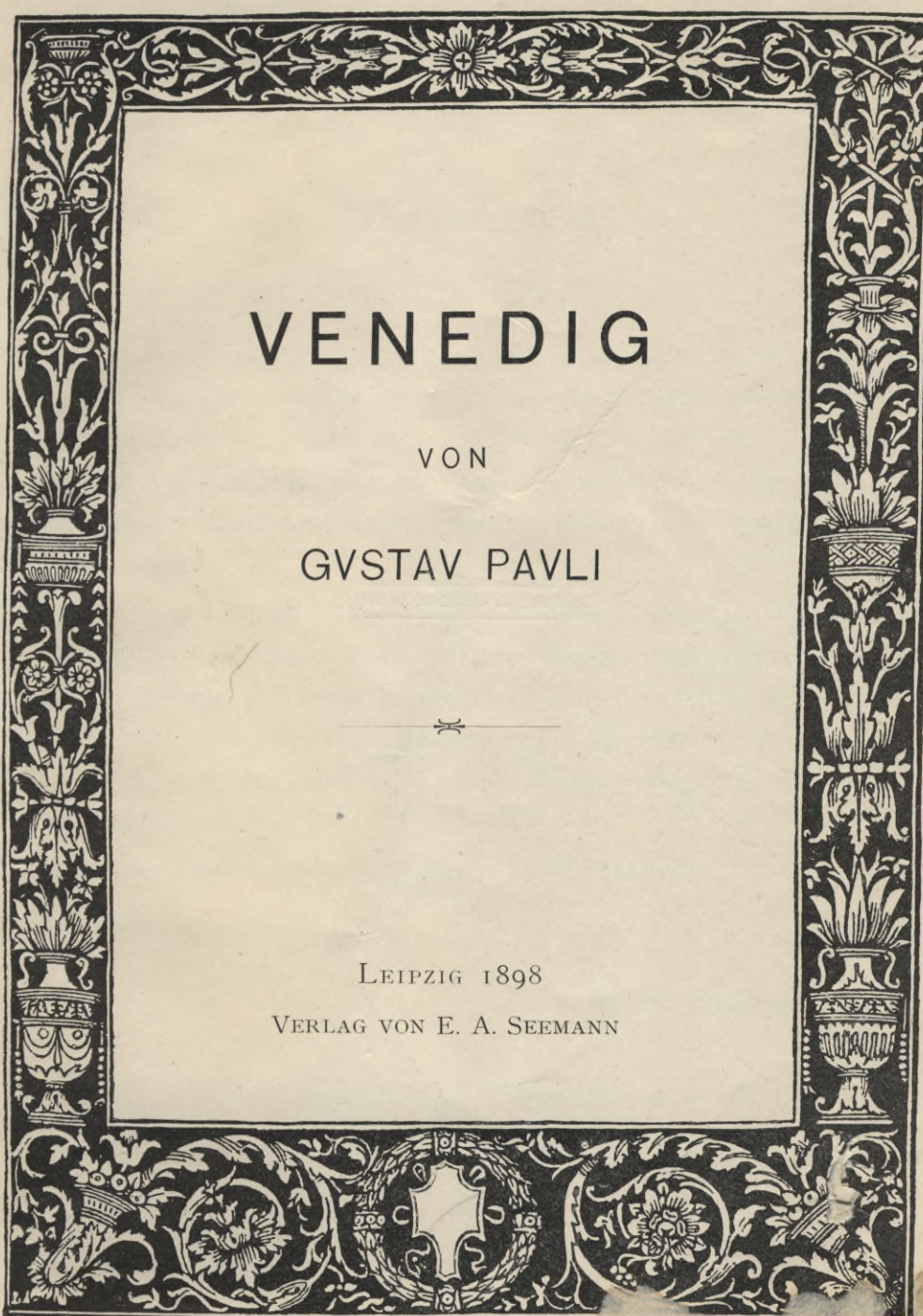
Minimut Lindeur Heetha zinn Gulent 6 lay 1899.

Drinn Mithant

Verständnis

Dr. 2

Genoss



VENEDIG

VON

GVSTAV PAVLI



LEIPZIG 1898

VERLAG VON E. A. SEEMANN

W 1/3

340.



11-351324

Druck von E. Grumbach in Leipzig.

~~113826~~



APM-3-29/2018

AKC Nr.

~~4934~~ 50

## Vorbemerkung.

---

Das vorliegende Heft bildet das zweite in der Reihe der unter dem Gesamttitel „Berühmte Kunststätten“ herausgegebenen Einzelpublikationen. Das erste handelt von dem antiken Rom (von Professor Dr. Peterfen). Die nächstfolgenden ziehen Pompeji, Rom zur Renaissancezeit, Florenz, in den Kreis ihrer Betrachtung. Nürnberg, Dresden, München, Paris u. a. m. werden die Fortsetzung bilden.

Wer zum erstenmal Venedig besucht, wird einem Vademecum wie dem vorliegenden, das dem reisenden Kunstfreund einen Hauch des Genius loci bieten soll, gern ein Plätzchen neben dem Reiseführer gönnen. Wie dieser den materiellen Bedürfnissen, dient jener den geistigen Interessen des gebildeten Reisenden und vermag ihm später die Erinnerungen an das Gesehene lebendig zu erhalten oder neu aufzufrischen.

Band 3 und 4 erscheinen noch vor Weihnachten 1898.

Leipzig im August 1898.

E. A. Seemann.

Memorandum

The committee has the honor to acknowledge the receipt of the letter of the 15th inst. from the Hon. the Secretary of the Treasury, in relation to the proposed amendment to the Constitution, and in reply to inform you that the same has been referred to the proper authorities for their consideration.

The committee has also the honor to acknowledge the receipt of the letter of the 18th inst. from the Hon. the Secretary of the Treasury, in relation to the proposed amendment to the Constitution, and in reply to inform you that the same has been referred to the proper authorities for their consideration.

Very respectfully,  
Your obedient servant,

J. M. Smith





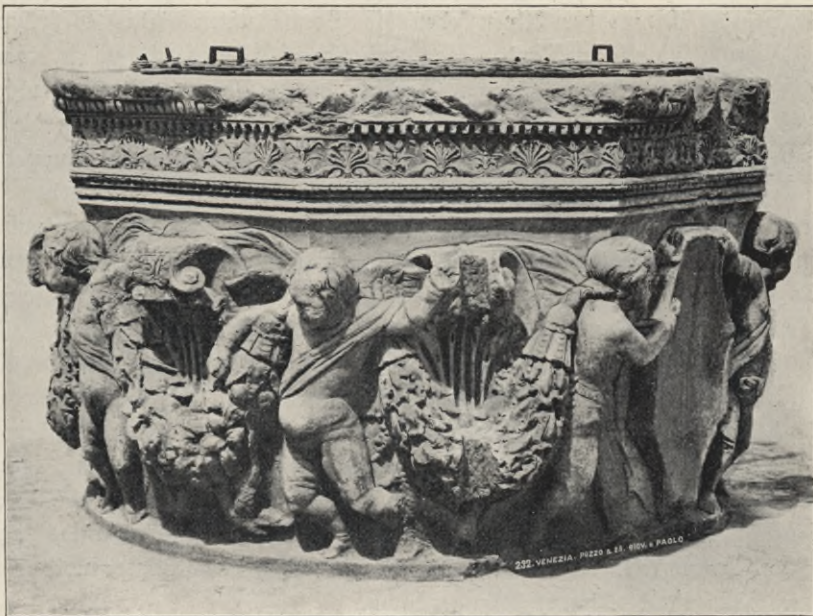
Fig. 1. Die Piazzetta mit ihren Bauten (Münze, Bibliothek, Glockenthurm, Dogenpalast) von der Giudecca aus.



Als ich vor einigen Wochen nach Venedig kam, da ging hinter dem Kamm der Alpen eben die Sonne unter. Das Gestrüpp am sumpfigen Rande des adriatischen Meeres glänzte in warmen, bräunlichen Tönen. Darüber hinaus lag die Lagune ruhig wie ein Spiegel aus blauem Krystall. In der Ferne trug die glatte Fläche das Bild einer Wunderstadt, die mit ihren Kuppeln und Thürmen ungewiß zwischen Himmel und Erde zu schweben schien. Das war mein Reiseziel. — So zeigt sich Venedig bisweilen dem Reisenden zauberlich, wie ein Werk aus Feenhänden, nicht wie eine Niederlassung gewöhnlicher Menschen. — Als ich dann den Canal grande entlang fuhr, war das himmlische Feuerwerk längst erloschen. In den kalten grauen Farben der Dämmerung zogen alle die Paläste vorüber, von denen mancher einen Namen von weltgeschichtlichem Klange trägt. Allein die Herrschaften schienen überall verweist zu sein, die Fenster waren dunkel und wo sie einmal von Lichtern glänzten, da sah man fremde Eindringlinge dahinter, hier Eadenzüngle und Schneidermansellen bei der Arbeit, dort eine Tafelrunde schmausender Fremden, deren Gläserklingen und Geschwätz doppelt vernehmlich durch die allgemeine Stille tönte. In dem ganzen Bilde lag eine unendliche Traurigkeit, die sich der Stimmung sofort bemächtigte, noch ehe der Verstand Zeit gefunden hatte, sie zu erklären.

Wie man mit Recht meint, in der Einrichtung eines Hauses den Charakter seiner Bewohner wiederzuerkennen, so gilt das auch von dem Wohnsitz einer großen Menschengemeinde, von einer Stadt. In noch viel höherem Grade als auf unsere

deutschen Städte trifft dieses auf die italienischen zu, die sich von jeher, begünstigt durch die wirthschaftliche Entwicklung ihres Landes, zu Culturcentren im höchsten Sinne entwickelt haben. Die Städte Italiens stehen sich gegenüber als mächtige, in sich geschlossene Individuen, jede von der anderen durch tausend Eigenthümlichkeiten der Sitte und Sprache getrennt. Keine aber von ihnen ist so einheitlichen Charakters wie Venedig. Dem hier hat kein Alterthum Spuren hinterlassen, die das Gebilde späterer Jahrhunderte irgendwie beeinflusst hätten, hier hat es verhältnißmäßig auch wenig Kämpfe gegeben auf dem Gebiete der inneren Politik oder gar des Wirthschaftslebens. Vielmehr wurde diese Stadt, die in hohem Maße die Kraft besaß, sich zum Staate zu erweitern, während der ganzen Dauer ihres Lebens von den gleichen Interessen beherrscht. Mit einer beispiellosen Stetigkeit konnten diese Interessen sich entwickeln und ausleben, da Venedig durch seine Lage als ein sicheres Asyl erschien. Im Westen durch die adriatischen Sümpfe beschirmt, hatte es im Osten das offene Meer, auf dem nur eine Seemacht ihm gefährlich werden konnte. Im ganzen Mittelalter aber und bis tief in die neue Zeit hinein gab es in den Gewässern des Mittelmeeres keine Rivalen, die auf die Dauer den Venezianern überlegen gewesen wären. Es wurde daher möglich, daß der Boden ihrer Stadt von ihrer Gründung bis zu ihrem Fall von keines Feindes Fuß betreten wurde. Schwerlich dürfte man ein anderes Beispiel finden, wo man so deutlich wie in Venedig, den Einfluß der Politik und des wirthschaftlichen Lebens auf die Cultur und die Künste wahrnehmen könnte.



Brunnen in S. Giovanni e Paolo.

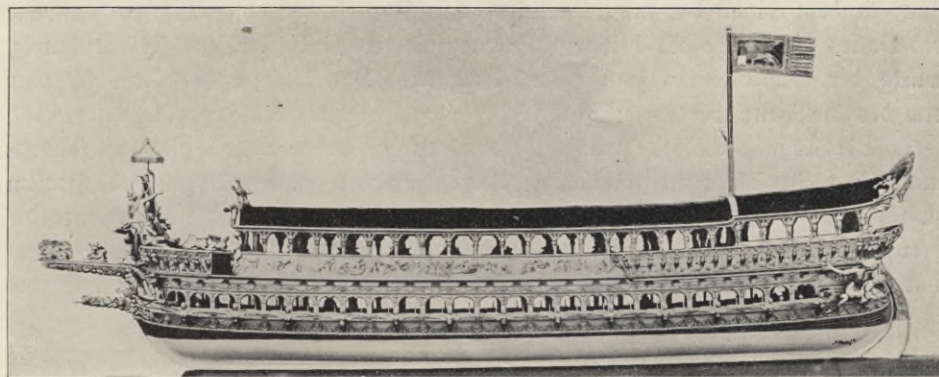


fig. 2. Der letzte Bucentoro (1728 erbaut) nach dem Modell im Arsenal.



In den ersten Jahrhunderten unserer Zeitrechnung waren die Inseln, die von Aquileja bis zur Mündung des Po die Küste umsäumten, von einer spärlichen Bevölkerung von Fischern und Seefahrern bewohnt, die in den Zeiten der Völkerwanderung einen erheblichen Zuzug erfuhr. So flüchteten im Jahre 452 viele Bewohner von Aquileja, Altinum und Padua hierher vor den hunnischen Nordbrennern und hundert Jahre später abermals vor den Longobarden. Während auf dem Festlande die Greuel des Krieges wütheten und die alte italienische Bevölkerung theils ausgerottet wurde, theils sich mit den Fremden vermischte, regenerirten sich in aller Stille in dem Asyl der Sumpfsümpfe die alten und neuen italienischen Elemente zu einem frischen thatkräftigen Volksstamm. Schon um die Mitte des sechsten Jahrhunderts waren die Insulaner als kühne Seefahrer, fleißige und wohlhabende Kaufleute und Fischer allgemein bekannt. Das erfahren wir aus der besten Quelle, von Cassiodor, dem Geschichtsschreiber der Ostgoten. Mit der Zeit schlossen sich die Inseln, die anfänglich unter der Regierung von Tribunen jede für sich eine Sonderexistenz geführt hatten, enger zusammen und wählten am Ende des siebenten Jahrhunderts ein gemeinsames Oberhaupt mit dem Titel eines Herzogs, eines Doga, wie die Insulaner in ihrem weichen Dialekte sagten. Zunächst residirte der neue Wahlfürst in Heraclea, später nach einer vorübergehenden Verfassungsänderung in Malamocco und endlich seit 814 in einer der kleinsten, aber geschütztesten der Inseln, in Rivo Alto. Von jenem Datum an kann man die Jahre des gegenwärtigen Venedig zählen. Ein paar nahegelegene Inseln wurden der neuen Residenz bald, durch Brücken verbunden, als Stadttheile angegliedert, ein stattlicher Regierungspalast erhob sich und als 827 eine venezianische Flotte aus Alexandrien in Aegypten den Leib des heiligen Marcus heimgebracht hatte, da war in den Augen der frommen Zeitgenossen Rialto-Venedig die höchste Weihe zu theil geworden. Die Stadt hatte nun einen Schutzpatron, der in ihr zu Hause war. Seine Gebeine haben allerdings Wunderkräfte besessen, wenn auch nicht

ganz in dem Sinne der mittelalterlichen Christen. Indem die Anschauungsweise des Volkes die Sache des heiligen Marcus mit der Sache der Republik verschmolz, wurde der Patriotismus zum Glaubensartikel. Das Banner der Republik war das des Heiligen; wer es beschimpfte, beleidigte zugleich den Apostel.

Die Lage Venedigs war nicht nur im physischen Sinne günstig, sondern mindestens ebenso sehr im politischen. An der Grenze zwischen Byzanz und Italien zwischen Slawen, Griechen und Romanen angesessen, waren die Venezianer die berufenen Vermittler zwischen dem Orient und dem Abendlande. In der That haben sie diese Rolle mit den denkbar besten Vortheilen für ihren Handel und ihre



fig. 5. Der Canal grande mit der Rialtobrücke.

politische Machtstellung durchgeführt. Ihre Abhängigkeit von Byzanz war nie sehr streng genommen worden und bald erinnerte nur noch ein griechischer Hofstiftel des Dogen daran, den zuletzt Ordelafio Falieri am Anfang des zwölften Jahrhunderts führte. Nur in dem Sinne hielten die Venezianer auf ein leidliches Einvernehmen mit Ostrom, daß sie sich im ganzen Umfange des Reiches Verkehrs- und Handelsfreiheit sicherten. Dasselbe wußten sie vom italienischen Reiche der deutschen Kaiser zu erlangen und schon um die Wende des ersten Jahrtausends galt Venedig als blühender Handelsstaat, als reicher denn alle seine Nachbargebiete. Der Doge Pietro Orseolo II., der Freund des jungen deutschen Kaisers Otto III., errichtete entlang der italienischen Küste Handelsfactorien und Hafensplätze, die romanischen Seestädte Dalmatiens von Zara bis Ragusa huldigten ihm.

Er konnte sich als Herrn der Adria fühlen und gab diesem Gefühl in einer stolzen und schönen Feier symbolischen Ausdruck. Er und nach ihm die späteren Dogen fuhren alljährlich am Himmelfahrtstage in einem prachtwoll geschmückten Schiffe (dem Bucentoro) aufs Meer hinaus und feierten ihre Vermählung mit der Adria, indem sie einen goldenen Ring in ihre Fluthen warfen. Freilich war die dalmatinische Herrschaft damals noch lange nicht gesichert, auch nicht, nachdem der byzantinische Kaiser im Jahre 1074 Istrien und Dalmatien förmlich dem Dogen abgetreten hatte. Die Venezianer hatten hier vielmehr beständig mit der Rivalität der Ungarn zu kämpfen und erst nach den Kreuzzügen blieben sie im unbestrittenen Besitz der adriatischen Ostküste.

Nichts ist für den Charakter der venezianischen Herrschaft bezeichnender, als ihr Verhältniß zu den Kreuzzügen. Venedig ging damals mit den abendländischen Mächten um wie ein durchtriebener Financier, der ein unpraktisches Unternehmen nur darum unterstützt, um alle Beteiligten mit Unstand gehörig auszubeuteln. Auf seiner Seite herrschte durchgehends die kühlsie Berechnung und keine Spur von jenem heiligen, obzwar blinden Eifer, der den Kreuzfahrern Frankreichs und Deutschlands unendlich viel Geld und Blut gekostet hat. Kaum war das neugebackene Königreich Jerusalem eingerichtet, so kamen die Venezianer mit Handelsverträgen, um sich hier weitere Absatzgebiete zu sichern. Jede Hülfeleistung bei den oft bedrängten, jerusalemischen Königen oder den Kreuzfahrern ließen sie sich beträchtlich honoriren — mit dem größten Erfolg bei dem sogenannten vierten Kreuzzug, dessen intellektuelle Leitung sie mit unvergleichlichem Geschick durchführten. Ihr damaliger Doge, der neunzigjährige Enrico Dandolo, war der Typus des unerbittlich harten Gläubigers, aber auch des alles erwägenden praktischen Staatsmanns. Nach der Gründung des lateinischen Kaiserthums fügte er seinem Titel den eines dominator quartae partis et dimidia totius imperii Romaniae bei. Der klangvolle Ehremame sagte eher zu wenig als zu viel, denn außer der Ostküste der Adria geriethen jetzt theils durch den Friedensvertrag, theils durch besondere Abmachungen die werthvollsten griechischen Küstenländereien und Inseln (z. B. Kreta) in venezianischen Besitz.

Ebenso wenig wie für die Kreuzzüge muß man Venedig irgend ein ideales, etwa patriotisches Motiv unterlegen für die Unterstützung der lombardischen Städte in ihrem Kampf gegen Kaiser Friedrich Barbarossa. Lediglich die Interessen ihrer Wirtschaftspolitik veranlaßten die Venezianer einem Uebergewicht der Kaisermacht in dem benachbarten Italien entgegenzuwirken. Und auch hier feierte ihre ruhig berechnende Staatskunst einen glänzenden Triumph, indem unter ihren Auspicien Kaiser und Papst 1177 das berühmte Concordat schlossen. In erhöhtem Maße wendeten die Venezianer ihre Aufmerksamkeit den italienischen Verhältnissen zu, nachdem sie ihre orientalische Handelspolitik zu Anfang des dreizehnten Jahrhunderts zu einem gewissen Abschluß gebracht hatten. Ihr Absehen war namentlich darauf gerichtet, den höchst bedeutenden Victualienhandel an der adriatischen Westküste an sich zu ziehen, dessen Hauptplätze Ancona und Ferrara waren.

In wiederholten Kriegen glückte ihnen dies vollkommen. Nach einander wurde sowohl den Anconaten wie den Ferraresen jeder selbständige Handel ent-

zogen und die Schifffahrt auf dem Po wie auf der Etsch in strenge Controle genommen. Besonders bewundernswerth ist das Geschick, mit dem die Venezianer 1240 die disparatesten Elemente, den Markgrafen Este, Mailand, Mantua, Brescia, Bologna, Piacenza und den Papst zusammenbrachten zu einer Art von heiligem Kriege, angeblich um Ferrara der Kirche zu unterwerfen, während den einzigen vernünftigen Vortheil schließlich doch nur die venezianische Handelspolitik davontrug. Rechnet man hinzu, daß auch König Manfred für sein unteritalienisches Reich den Venezianern die wichtigsten commerciellen Zugeständnisse machte, so ergibt es sich, daß am Schluß des dreizehnten Jahrhunderts das adriatische Meer allerdings als eine venezianische Domäne gelten konnte. Venedig hatte es damals schon soweit gebracht, daß es der Mittelpunkt eines universalen Handels war, der den größten Theil der damaligen Culturwelt umspannte. Im Osten reichten seine regelmäßigen Beziehungen bis zum asowischen Meer und bis nach Persien, im Süden bis zu den afrikanischen Küsten, im Norden bis zu den Gebieten der Ostsee. Seine Handelsobjecte waren die wichtigsten und werthvollsten. Venedig war der bedeutendste Getreidemarkt Italiens und producirte selbst (in Chioggia) das meiste und beste Salz. Allerdings hatte es im Laufe dieser ruhmreichen Entwicklung beständig die Kämpfe mit zahlreichen Concurrenten zu bestehen, von denen die gefährlichsten die Genuesen waren, deren Interessen sich mit denen der Venezianer in ihrem werthvollsten Handelsgebiete, im Orient, beständig kreuzten. Allein auch hier war man nach heißen Kämpfen gerade am Ende des dreizehnten Jahrhunderts zu einer friedlichen Auseinandersetzung gelangt.

Die großen Erfolge Venedigs waren nicht zum mindesten dem Umstand zuzuschreiben, daß auch seine innere Entwicklung sich — zwar keineswegs ohne Kämpfe — aber doch im ganzen genommen stetig im Dienste seiner wirtschaftlichen Interessen vollzogen hatte. Ein Wahlfürstenthum endet auf die Dauer immer mit Erblichkeit oder mit gänzlicher Schwächung der Monarchie. In Venedig gingen die Dinge den letzteren Weg. Von jeher hatte das venezianische Herzogthum einen stark demokratischen Beigeschmack gehabt. Am Ende des neunten Jahrhunderts beschloß über die wichtigsten Staatsangelegenheiten ein publicum placitum, in dem unter der Leitung des Dogen die höhere Geistlichkeit, die Vornehmen und das Volk vereinigt waren. Von diesen Elementen wurden allmählich die Vertreter des Volkes und — gegen die Mitte des zwölften Jahrhunderts — auch die Geistlichen ausgeschieden, so daß die Staatsgewalt bei dem Dogen und den Vornehmen blieb. Der maßgebende Einfluß war damals schon längst der Aristokratie gesichert, indessen hatte es eine Zeit gegeben, wo es zweifelhaft schien, ob die Dogen nicht doch die entscheidende Macht und die Erblichkeit ihrer Würde sich hätten erringen können. Es giebt zu denken, wenn im Laufe eines Jahrhunderts zehn Männer aus dem Hause Partecipazio die Dogenmütze trugen, wenn es üblich wurde, daß der Doge seinen ältesten Sohn zum Mitregenten annahm, während er seinen Verwandten die wichtigsten Bischofsitze und Grafenstellen in den Provinzen übertragen durfte. Diesen Ansprüchen machte schließlich ein Doge selbst ein Ende, Domenico Flabianico, indem er im Jahre 1032 ein Gesetz erließ, nach dem die Annahme von Mitregenten fürderhin verboten

war und die Dogenwahl dem ganzen Volke zurückgegeben wurde. Hundert Jahre später wurde der von einem Wahlmännercolleg erwählte Doge dem Volke nur noch zur Uclamation vorgestellt. Die Aristokratie, die sich somit die Dogenwahl gesichert hatte, benahm fortan dem Fürsten im Laufe der Zeit jede Möglichkeit zu einem eigenmächtigen Handeln auch in den geringfügigsten Dingen\*). Schon am Ende des zwölften Jahrhunderts theilt der Doge die Regierungsgewalt mit zwei aristokratischen Körperschaften, einer größeren und einer kleineren, aus denen später der große Rath und der Senat erwachsen, die Rechtsprechung nahm in höchster Instanz die Behörde der Quaranta wahr. Die Verwaltung des reichen

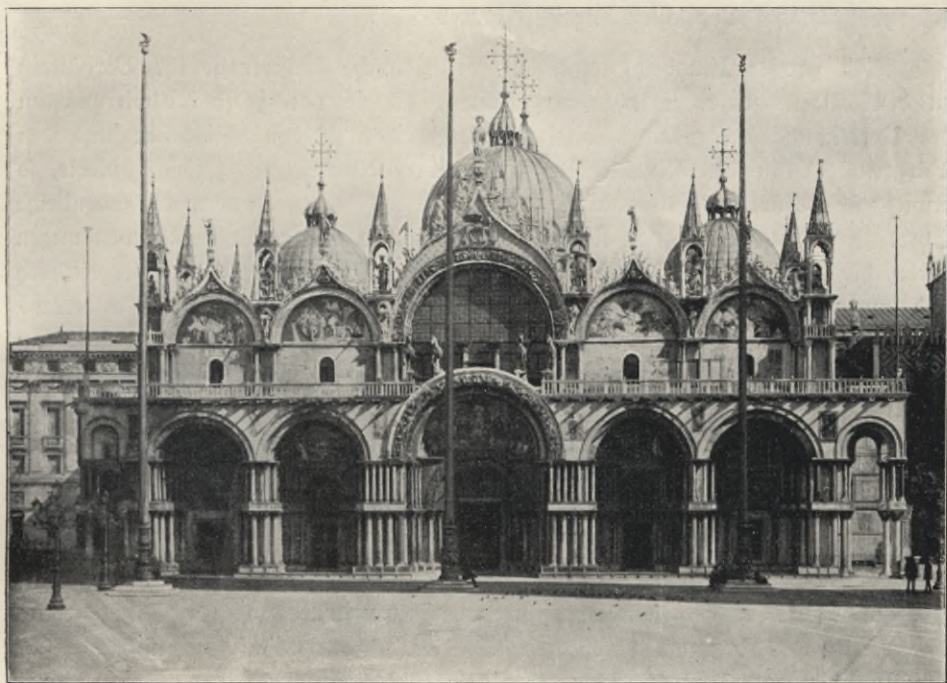


Fig. 4. Die Fassade der Marcuskirche.

Kirchengutes von San Marco wurde 1207 sechs Procuratoren übertragen, einer Behörde, die, später beträchtlich vermehrt und in ihren Befugnissen erweitert, die vornehmste in der Republik nächst dem Dogen wurde. Immer zahlreicher wurden die, meist durch Wahlmänner erneuerten Körperschaften, die sich in die Regierung theilten. Der leitende Gedanke bei der ganzen verfassungsgeschichtlichen Entwicklung war ein kluges Mißtrauen, das Bestreben, immer eine Behörde durch die andere zu controliren. Was dadurch die Verwaltung an Einfachheit verlor, gewann sie durch eine umfassende politische Schulung der ganzen herrschenden Kaste. Die

\*) Den bequemsten Anlaß zu Beschränkungen seiner Macht boten die sogenannten Pro-missionen dar, die umfangreichen Eide auf die Verfassung, die seit Enrico Dandolo (1192) jeder neue Doge vor der Uebnahme seiner Würde zu leisten hatte.

befommene Staatsklugheit der Nobili war ohne Beispiel im damaligen Europa. Durch keinerlei Idealismus erhitzt übertrugen sie die kühle Art zu berechnen und zu disponiren aus ihren Geschäftscontoren in den Regierungspalast. — Wenn man nach den Gründen dieser sich stetig befestigenden Adels Herrschaft forschet, so findet man deren zwei. Zunächst hatte ein Theil des Adels als Nachkomme der früher regierenden Tribunen einen Anspruch auf Theilnahme am Regimente ererbt. Den gleichen Anspruch erwarben sich sodann andere dadurch, daß sie dem Staate in seinen oft schweren finanziellen Bedrängnissen große Vorschüsse leisteten. Es war nur begreiflich und namentlich kaufmännischer Anschauungsweise entsprechend, wenn man diesen Staatsgläubigern eine Mitwirkung an der Verwaltung einräumte, an der sie durch ihre Capitalien interessirt waren.

Mit großer Klugheit wußte die venezianische Aristokratie ihr Verhältniß zu den beiden andern Ständen einzurichten, die sie von jeder Mitwirkung an der Verwaltung des Staates ausgeschlossen hatte, zu den Geistlichen und den Bürgern. Wenn die Republik in keinem ihrer Ämter einen Priester duldete, so erwies sie dafür in Cultusfachen der Kirche und ihren Dienern alle irdische Ehre. Für den Erwerb von Reliquien war man zu den größten Aufwendungen bereit, die Häufigkeit und Pracht der venezianischen Prozeffionen war unvergleichlich und auch den rein politischen Erinnerungsfeiern gab man mehr wie anderswo einen religiösen Charakter. Dabei war es, rein äußerlich betrachtet, ungemein charakteristisch, daß die Patriarchalkirche (S. Pietro di Castello) bescheiden ausgestattet am entlegensten Ende der Stadt lag, während man die Schloßkirche des Dogenpalastes zu einem der prachtvollsten Tempelbauten der Welt erhob. — Den Bürgerstand nahm die Aristokratie in einen wohlwollenden Schutz; die Interessen der Gewerbetreibenden konnten nirgends besser gepflegt werden. Dabei beförderte man planmäßig durch ein ausgebildetes Kunstwesen innerhalb der Bürgerschaft den Kastengeist, von dem die ganze Ordnung der Republik durchdrungen war. Man war sogar in gewissem Sinne liberal. Juden und Ausländer konnten das Bürgerrecht erwerben und bald wurde Venedig für die politischen Flüchtlinge der Nachbarländer ein Asyl ähnlich wie in neuerer Zeit England oder die Schweiz — nur in die venezianischen Regierungsangelegenheiten durfte sich keiner mischen. Die politischen Ambitionen der Bürgerschaft fertigte man damit ab, daß man ihr ein paar Ämter ein für allemal einräumte, deren wichtigstes der angesehenste Posten des Großkanzlers war.

War die Entwicklung der venezianischen Aristokratie bis zum Ende des dreizehnten Jahrhunderts im ganzen genommen eine gesunde gewesen, so verstieg man sich nunmehr zu einer Maßregel, die sich in der Folgezeit als äußerst verhängnisvoll erwies. Das war die sogenannte Schließung des großen Rathes, die auf Vorschlag des Dogen Gradenigo im Jahre 1297 zum Gesetz erhoben wurde. Danach sollten fürderhin nur diejenigen Familien zur herrschenden Adelskaste gerechnet werden, deren Mitglieder innerhalb der letzten vier Jahre dem großen Rath angehört hatten. Der venezianische Adel erstarrte dadurch in seinem Bestande und war allen Gefahren der Verminderung durch Aussterben und der De-



generation durch Inzucht preisgegeben. Bis diese Gefahren sich drohend zeigten hat es allerdings noch Jahrhunderte gedauert. Zunächst erschien die Aristokratie, die sich immer mehr zur Oligarchie verengerte, neu gekräftigt. Die unausbleiblichen revolutionären Regungen der bei Seite geschobenen Adelsfamilien wurden energisch unterdrückt. Der Rath der Zehn (seit 1315), ein mit immer weiteren Competenzen ausgerüsteter oberster Gerichtshof, hütete mit eiserner Strenge die innere Ruhe. Und selbst als einmal noch die beiden unterdrückten Glieder des venezianischen Staates, der Doge und das gemeine Volk, vereint sich auflehnten, konnten sie nicht das geringste erreichen. Marino Falier's Haupt fiel 1355 zwischen den Säulen der Piazzetta, seine Parteigänger im Volke wurden gehängt. Hundert Jahre später erduldet eine so stolze Herrschernatur wie der Doge Francesco Foscarini ohne Murren alle seelischen Qualen und Erniedrigungen, welche die siegreiche Adelspartei der Loredani über ihn ergehen ließ. Ja, er ermahnte noch seinen einzigen Sohn zum Gehorsam, als er ihn eingekerkert und gemartert dahinstrecken sah. Der venezianische Adel war stark geworden, nicht nur als herrschender Stand, sondern auch als das wichtigste Glied im Wirtschaftsleben des Staates. Noch lag der Großhandel und die Schifffahrt in seinen Händen. Und die Nobili waren zugleich die Männer, um beides zu schützen durch weisen Rathschluß und ebenso wohl auch mit dem Schwert in der Hand an der Spitze ihrer Flotten und Heerhaufen.

Man hat Venedig seine Politik der italienischen Eroberungen oft zum Vorwurf gemacht, denn freilich ist das Resultat der wechselvollen Kämpfe, unter deren Zeichen das ganze vierzehnte und fünfzehnte Jahrhundert standen, schließlich doch nur eine der Ursachen von Venedigs Niedergang gewesen. Dennoch aber muß man anerkennen, daß den Venezianern kaum etwas andres übrig blieb, als die Gründung einer italienischen Territorialmacht. Ihre wirtschaftlichen Interessen verlangten es. In den benachbarten Gebieten Oberitaliens hatten sich zu Anfang des vierzehnten Jahrhunderts eine Reihe von Herrschaften gebildet, die, durchgehends illegitimen Ursprungs, sich nur durch die rücksichtslosesten Mittel einer brutal egoistischen Staatskunst behaupten konnten. Die Freiheiten des Verkehrs und Handels, namentlich des Salzhandels, auf denen der venezianische Wohlstand beruhte, waren beständig bedroht, wenn Venedig hier nicht Gewalt gegen Gewalt setzte. Es mußte innerhalb seiner Interessensphäre eine Landeshoheit besitzen, um in dem allgemeinen Kampf um die Macht ein Wort mitreden zu können; denn ein friedliches Politistren im modernen Sinne half hier nichts. Zum Unterschiede von ihren Nachbarn haben die Venezianer wenigstens nie um dynastische Interessen oder aus eitler Vergrößerungssucht gekämpft. In alle Streitigkeiten brachten sie jenes Uebergewicht mit, das eine stetige Staatsleitung und Reichthum gewähren. Mit ihrem Gelde konnten sie in diesen Zeiten, wo der Krieg ein Gewerbe war, die besten Truppen und die besten Feldherren bezahlen.

Den ersten Anlaß zur Einmischung in die italienischen Verhältnisse gaben ihnen die Herren della Scala, indem sie in ihrem ausgedehnten oberitalienischen Staate die Postschifffahrt sperrten und den venezianischen Handel mit Zöllen be-

schwerten. Wie später gewöhnlich in solchen Fällen fanden die Venezianer in den benachbarten Herrschern Verbündete, die Scala wurden 1358 geschlagen und das Gebiet von Treviso kam an Venedig. Die werthvollsten Allirten der Republik in diesem Handel waren die Familie der Carrara gewesen und die Visconti, die Mailand zum Mittelpunkt einer ansehnlichen Hausmacht erhoben hatten. Mit ihnen geriethen die Venezianer in der Folgezeit aus denselben Gründen wie weiland mit den Scala in wiederholte Kämpfe. Mit Giovanni Galeazzo Visconti wurde man nicht leicht fertig. Die Carrara dagegen erlitt in seiner ganzen Schwere das Schicksal des Schwächeren, der sich zwischen zwei starke Widersacher gesetzt hat. Der alte Francesco Carrara wurde mit seinen beiden Söhnen 1406 in Venedig hingerichtet, sein Land getheilt zwischen Mailand und Venedig, das hierdurch in den Besitz von Padua, Vicenza, Verona, Bassano und Feltre gelangte. Die nächste beträchtliche Gebietsvermehrung brachte Venedig der Krieg, den es in den Jahren von 1418 bis 1421 im Friaul gegen die ungarischen Heere König Sigismunds und den Patriarchen von Aquileja führte. Ganz Friaul fiel der Republik zu, die damit den Zugang zu den Handelsstraßen nach Deutschland in ihrem Besitze sah. Unmittelbar darauf wurde auch Dalmatien, in dem die Ungarn sich sechzig Jahre lang festgesetzt hatten, definitiv zurückerobert.

Der Doge Tommaso Mocenigo, der 1423 die Augen schloß, hinterließ Venedig in glänzendem Wohlstand. Die werthvollsten Küstenländer des adriatischen Meeres gehörten der Republik. Auf dem italienischen Festland war sie eine der mächtigsten Staaten und auf den Gewässern des Mittelmeeres wehte überall siegreich die Flagge von San Marco. Die Pisaner zählten hier schon lange nicht mehr mit, und auch die alte Erbfeindin Genua, die immer, im Orient und in Italien, in den Reihen der Widersacher Venedigs gekämpft hatte, war seit dem Kriege von Chioggia endgültig bezwungen und jetzt ohnmächtig durch inneren Parteihader und Eroberungskriege seiner Nachbarn. Venedig zählte damals 190000 Einwohner, sein Gebiet umfaßte zweitausend Quadratmeilen und den Werth seines Handelsumsatzes schätzte man auf zehn Millionen Ducaten. Es schien eine Zeit ruhiger Blüthe für den Staat von San Marco anbrechen zu sollen, aber das Schicksal gab ihm eben jetzt einen Fürsten, der durch seinen Charakter verhängnißvoll wurde. Francesco Foscari war unzweifelhaft einer der bedeutendsten Männer, die den corno ducale getragen haben, und zugleich der letzte, der einen mächtigen Einfluß auf die gesammte Staatspolitik ausgeübt hat, allein ihm fehlte jene kalte Besonnenheit, durch die Venedig groß geworden war. Er drängte die Republik ohne Noth zu neuer Einmischung in die Verhältnisse des Festlandes, gegen dessen mächtigsten Staat, Mailand. Ein endloser Krieg folgte, der ungeheure Summen verschlang und die Leidenschaften von ganz Italien aufregte. Allerdings behauptete Venedig schließlich eine abermalige Gebietsvermehrung, die Territorien von Bergamo und Brescia, die es in den ersten Kriegsjahren erobert hatte. Allein es war sehr fraglich, ob dieser Gewinn die großen Verluste aufwog, und die Summe von Haß und Neid, die sich gegen die Venezianer angesammelt hatte. Zweimal hatte nach vorübergehenden Friedensschlüssen Foscari der Dogenwürde entsagen wollen und beide male hatte man ihn zum Bleiben gezwungen. Jetzt, nach vierunddreißig Jahren der Re-

gierung, wurde er als ein gebrochener Mann abgesetzt. Er hat seinen Sturz nur um eine Woche überlebt.

Seine Geschichte hat das erschütternde einer Tragödie. Mit einem glühenden Ehrgeiz hatte er die höchsten Ziele verfolgt und doch sollten sich gerade an seinen Namen die ersten Vorzeichen von Venedigs Niedergang knüpfen. Gegen das Ende seiner Regierung fiel mit der Eroberung Constantinopels der letzte Rest der byzantinischen Herrschaft in die Hände der Türken (1453). Venedig gerieth dadurch in eine gefährliche Nachbarschaft. Längst hatten die raublustigen Osmanen den Levantehandel beunruhigt, so daß es schon 1342 zu einem langjährigen Kriege gekommen war, bei dem die Genuesen auf Seiten der Ungläubigen gekämpft hatten bis zu ihrer blutigen Niederlage bei Constantinopel. Immerhin aber war bei der Zerbröckelung des oströmischen Reiches den Venezianern auch mancher Vortheil zugefallen. Nun aber, da jener Pufferstaat verschwunden war, bildeten die venezianischen Besitzungen das nächste Ziel der türkischen Beutegeier. Die Türkenangst hat seitdem beständig auf den Gemüthern der Venezianer gelastet. 1465 entbrannte der Krieg in Morea, indem die Türken Argos besetzten. Anfänglich, als Mahomet II. der ganzen Christenheit den Untergang geschworen hatte, fanden die Venezianer in Italien, namentlich an der Kirche, Verbündete, sowie man aber sich ihrer Machtansprüche auf dem Festlande erinnerte, ließ man sie allein.

Ihre großen Reichthümer und der ungestörte Friede in ihrer Hauptstadt ermöglichten es ihnen, die schwersten Schläge eines sechzehnjährigen Krieges, zu denen sich wiederholte Pestepidemien gesellten, elastisch zu ertragen. Immerhin mußte man zufrieden sein, als man 1497 mit dem Verlust von Skutari und einer beträchtlichen Kriegsentschädigung davontkam. Zwanzig Jahre darauf entbrannte der Krieg von neuem im Friaul und in Morea und trotzdem die Venezianer von Spaniern und Franzosen unterstützt wurden, büßten sie schließlich Lepanto, Modon und Kroton, sowie Theile von Dalmatien ein. Für diese Verluste konnte sich die Republik indessen schadlos halten an einigen wichtigen Erwerbungen, welche die letzten Jahrzehnte des fünfzehnten Jahrhunderts gebracht hatten. Nachdem Ferrara (1484) vor neuem in gründliche handelspolitische Abhängigkeit gebracht war, auch Theile seines Gebietes hatte hergeben müssen, gewann Venedig in den nächsten Jahren Corfu und das Königreich Cypern, das die verwitwete Königin Caterina aus dem Hause Cornaro, als gehorsame Tochter der Republik dieser abgetreten hatte. — Im ganzen genommen war die Machtfülle Venedigs nach dem Constantinopeler Frieden von 1502 kaum vermindert und die Ruhe hätte in Italien durch das Gleichgewicht seiner Mächte einziehen können, wenn nicht die fremden Herrscher, vor allem Ludwig XII. von Frankreich, sich immer begehrtlicher eingemischt hätten. Dieser glaubte seinen Auseinandersetzungen mit Kaiser Maximilian ein für beide Parteien ersprießliches Ziel zu setzen in einer Auftheilung des venezianischen Gebietes. Der räuberische Anschlag fand unbegreiflicher Weise in Julius II. einen Helfer. Der Krieg der sogenannten Ligue von Cambray, der nun folgte, traf Venedig mit dem schwersten Schläge, den es bisher erlitten. Die ganze Terraferma ging verloren. Die Republik war aufs tiefste gedemüthigt, und wenn sie schließlich

doch wieder zu ihrem Besitze kam, so hatte sie das weniger der eigenen Tüchtigkeit, als der besseren Einsicht des Papstes und der Treue ihrer alten Unterthanen zu verdanken. Seitdem war es mit der großen Zeit Venedigs vorbei. Es gerieth in den Zustand der Staaten, die keine hohen Ziele mehr zu verfolgen haben und seine ganze bewundernswürdige politische Weisheit arbeitete nur noch für die Aufrechterhaltung der bestehenden Verhältnisse. Der äußere Glanz blieb gleichwohl noch lange ungetrübt. Ja, der Levantehandel belebte sich von neuem in einem Jahrzehnte dauernden Frieden mit den Türken und die Folgen der Entdeckung des Seewegs nach Ostindien machten sich erst ganz allmählich geltend. Alle Künste blühten in dem Asyl der Lagunen auf und schmückten die Stadt mit jenem schimmernden Prachtgewand, das wir noch heute an ihr bewundern. Venedig, das immer gern feste gefeiert hatte, wurde zu der vergnüglichsten Stadt Europas und gerne wollen wir zugestehen, daß es keineswegs nur sinnliche Freuden waren, die man hier suchte und fand. Der Adel, der sich von den Handelsgeschäften zurückgezogen hatte, pflegte Litteratur und Wissenschaften. Man holte jetzt, im sechzehnten Jahrhundert, alles an höherer Geistesbildung nach, was man früher verabsäumt hatte und Venedig wurde ein Centrum für die reiche Cultur der Renaissance, anders zwar, aber nicht minder bedeutend als Florenz, Rom oder Ferrara. Ein charakteristischer Zug ist dabei, daß Venedig zum vornehmsten Druckort Italiens wurde. Man verstand es eben, wie mit allem andern, so auch mit der Wissenschaft, ein Geschäft zu machen.

Mit Italien lebte man fortan im Frieden. Die unruhigen Gewaltherrschaften von ehemals waren theils verschwunden, theils hatten sie sich zu legitimen Fürstenthümern consolidirt. Der Papst und die spanischen Statthalter in Neapel und Mailand hatten das gleiche Interesse an der Aufrechterhaltung von Ruhe und Ordnung. Nur einmal wurden die Beziehungen zwischen der Republik und der Kirche ernstlich erschüttert, als 1606 Papst Paul V. Venedig wegen der Gefangensetzung zweier verbrecherischer Geistlichen mit dem Interdict belegte. Erst nach anderthalb Jahren kam ein Vergleich zu stande, wonach das Interdict aufgehoben und die Geistlichen „ausnahmsweise“ freigelassen wurden. Im übrigen behauptete Venedig alle seine Hoheitsrechte gegenüber der Kirche und setzte namentlich auch die Ausschließung der Jesuiten aus seinen Territorien durch, die es während jenes Handels verfügt hatte. 1615 kam es zu einem Krieg mit Oesterreich, weil dieses auf seinem Gebiet das Unwesen der seeräuberischen Usfoken geduldet hatte. Indessen auch hier schlossen die Venezianer nach zwei Jahren einen vortheilhaften Frieden. — Eine große Gefahr drohte in den letzten Jahrhunderten ihres Bestehens der Republik nur von der Türkei aus. Der Levantehandel der Bürger war ja neben dem Grundbesitz des Adels die einzige Quelle des vénézianischen Wohlstandes geblieben. Noch lange hat die Republik in den Türkenkriegen mit Ruhm, wenn auch nicht mit Glück, gekämpft, und mancher Nobile hat als Admiral oder Kapitän seinem alten Namen neuen Glanz verliehen. Trotzdem befand sich die moralische Kraft Venedigs in einem unaufhaltsamen Niedergang. Allein war es den Ungläubigen nicht mehr gewachsen, denn seine Wehrkraft bestand nicht sowohl in seinen tapferen Söhnen, als in seinen guten Goldstücken. So bröckelten denn

nacheinander die werthvollsten Theile des Colonialbesitzes ab. Zuerst ging Cypert 1570 verloren und wurde nicht zurückgewonnen, obgleich im folgenden Jahre Don Juan von Oesterreich die türkische Seemacht bei Lepanto vernichtete. Nach einem langen Frieden entbrannte sodann 1645 um Candia der Krieg von neuem. Die Republik wandte ungeheure Mittel auf, sie demüthigte sich bis zu einem massenhaften Verkauf ihres Adels und ihrer Aemter, obendrein überließ der Papst ihr den Zehnten auf all ihren Territorien. Eine Reihe von heldenmüthigen Generalcapitänen hat im Verlaufe des vierundzwanzigjährigen Krieges ihre Flotten commandirt. Von ihnen sind Battista Grimani, Lorenzo Marcello und Lazzaro Mocenigo nach glänzenden Erfolgen vor dem Feinde gefallen. Dennoch konnte Candia nicht gehalten werden und gerieth am Friedensschlusse 1669 dauernd unter die türkische Herrschaft. — Noch einmal schien sich dann Venedig zu seiner alten Größe erheben zu wollen, als es 1684 mit dem Kaiser und dem König von Polen einen heiligen Bund zum Angriffskrieg gegen den gemeinsamen Erbfeind schloß. Francesco Morosini führte eine Zeit lang die venezianischen Truppen in Morea von Sieg zu Sieg. Das dankbare Volk, das ihm nach antiker Weise den Beinamen des Peloponnesiaco gegeben hatte, verlangte stürmisch und erreichte auch seine Wahl zum Dogen. Neben ihm hat ein deutscher Söldnerführer, der Graf von Königsmark, siegreich gekämpft. Nachdem dieser gefallen und Morosini gestorben war, hat dann das Kriegsglück noch eine Zeit lang geschwankt. Schließlich aber wurde doch wenigstens der Gewinn von Morea behauptet. So stand Venedig am Beginn des achtzehnten Jahrhunderts noch einmal ruhmgekrönt da. Es war indessen nur ein Scheinerfolg gewesen. Der innere Kräftezerfall der Republik trat klar zu Tage, als 1715 die Türken wiederum ihrerseits die Waffen ergriffen, um das Verlorene zurückzuerobern. Ganz Morea fiel ihnen fast ohne Schwertstreich zu. Überall wichen die Venezianer flüchtig zurück. Corfu wurde nur durch einen deutschen General, den Grafen von der Schulenburg, gehalten. Auch er hätte die schimpflichsten Verluste von seinen Kriegsherren nicht abwenden können, wenn nicht Venedig im deutschen Kaiser einen unschätzbaren Bundesgenossen gefunden hätte. So kam nach den großen Siegen des Prinzen Eugen bei Peterwardein und Belgrad schließlich in Passarowitz doch noch ein erträglicher Friede zu Stande.

Seitdem hat im Grunde genommen die Republik von San Marco nur noch vegetirt. Für die politische Welt war sie umgeben von einem Schimmer des Nimbus ihrer alten sprichwörtlichen Staatsflugheit. Für die Welt, in der man sich langweilt, wurde die schöne Stadt ein beliebtes Stelldichein. Das galante Leben, das man hier so ausgiebig genießen konnte, empfing seine Würze durch allerlei lokale Eigenthümlichkeiten, die Gondelfahrten, die beständige Maskirung, wozu noch ein leichtes Gruseln vor den geheimnißvollen Mächten der Staatsinquisition kam. Auch fing man an, den äußeren Rahmen dieses Lebens mit seiner verblichenen Pracht von der romantisch sentimentalen Seite zu betrachten. Bei politischer Windstille hätte das morsche Staatsgebäude Venedigs mit seinen theils greisenhaften, theils frivolen Zuständen noch lange bestehen können, denn die Regierung war in ihrer Art weise und gerecht, indessen bei dem ersten Sturm brach

alles zusammen. Es sind jetzt gerade hundert Jahre her, seitdem der napoleonische General Baraguay d'Hilliers 1797 Venedig besetzte, seitdem das goldene Buch des Adels verbrannt wurde und betrunkene Dirnen auf der Piazza um die Freiheitsbäume die Carmagnole tanzten.

Seit jenen Tagen haben die Geschicke Venedigs noch mannigfach gewechselt. An dieser Stelle brauchen wir indessen nicht davon zu reden, denn in der Kunst Venedigs haben all diese Schicksale keinen Widerhall gefunden. Sie konnten es auch nicht, weil die venezianische Kunst mit der Republik gestorben war.



Der Löwe von San Marco.



Fig. 5. Die Einfahrt in den Canal grande. (Dogana di mare, S. Maria della Salute.)



oethe liebte es, sich eine fremde und merkwürdige Stadt zuerst einmal von einem hohen Thurne aus gleichsam in der Vogelperspektive zu betrachten. Erst wenn er so in losen Anrissen ein Gesamtbild gewonnen hatte, machte er sich daran, die einzelnen Denkmäler aus der Nähe zu studiren. Versuchen wir es, bei unserer kurzen Betrachtung Venedigs dem alten Meister zu folgen.

Auf das Gesamtbild einer Stadt wirken zwei Dinge bestimmend ein: zunächst einmal ihre geographische Lage, sodann der Charakter ihrer Bewohner. Beides ist in Venedig eng verknüpft in so eigenartiger Weise, wie sonst nirgends auf der Welt. Den Baugrund der Stadt bilden eine Gruppe von Inselchen im seichten und sumpfigen Küstengewässer des adriatischen Meeres; die größte Insel hieß Rialto, darum her lagen Dorsoduro, Luprio, Gemine, Mendicola, Ombriola, Olivolo und Spinalunga — die heutige Giudecca. Dem reichlich mit Muschelskalk durchsetzten Boden entsprangen hie und da Süßwasserquellen. Wiesen- und Baumwuchs gedieh und die Bewegungen von Ebbe und Fluth verhinderten es, daß der sumpfige Grund des umgebenden Meeres gesundheitschädlich wurde. Somit waren für die italienischen Flüchtlinge, die im frühen Mittelalter auf diese Inseln zogen,

die Bedingungen für eine gesunde und geschützte Niederlassung vorhanden. Allein der Raum war von vornherein beschränkt. Freilich blieb noch Jahrhunderte lang Boden für Weide und Gärten übrig. Der beliebteste dieser Gärten war die heutige Piazza, in der Mitte durchströmt von dem Rivo Batario, den erst im Jahre 1172 der Doge Sebastian Ziani zuschütten ließ. Wo heute der Uhrthurm steht, rauschte damals ein mächtiger alter Hollunderbaum und vor San Salvatore stand ein Feigenbaum, an dem die Reiter ihre Pferde anbanden, nachdem es ihnen nicht mehr erlaubt war, durch die enge Gasse der Merceria zu traben. Gar bald aber genügte der feste Inselgrund der rasch anwachsenden Bevölkerung nicht mehr.

Sie bauten weiter ins Wasser hinein auf dichten Pfahlrosten von Ulmen- und Lärchenstämmen, die in den sumpfigen Grund eingerammt wurden. Wo die Bodenfläche so kostbar war, wurden die Häuser natürlich mehr in die Höhe, als in die Breite gebaut und dicht zusammengedrängt. Weil das Wasser aber doch überall der Hauptverkehrsweg für jeden Transport bleiben mußte, so entstand allmählich jenes enge Netz von Canälen, das Venedig nach allen Richtungen hin durchschneidet. Die Gassen, die auf gewölbten Brücken die Wasserzüge kreuzten, dienten lediglich dem Verkehr der Fußgänger und wurden so eng, daß man bei den allermeisten mit ausgebreiteten Armen die gegenüberstehenden Hauswände berühren kann. „Ein steinernes Schiff, das seit dreizehn Jahrhunderten vor Anker liegt“ nannte ein geistreicher Satiriker Venedig und das zutreffende der Bezeichnung hat jeder empfunden, wenn er zuerst in das Wirrsal der Gänge und Brücken gerieth. Daß hier für eine Entwicklung der Baukunst, wie wir sie verstehen, die nöthigsten Grundlagen fehlten, ist ohne weiteres klar. Wo soll es zur Monumentalität, zur harmonischen Anlage im Großen kommen, wenn es überall an Raum gebricht?

Wie sich nun unter so besonderen Verhältnissen die Architektur und die anderen bildenden Künste entwickelten, dafür wurde der Charakter der venezianischen Bevölkerung maßgebend. Das steinerne Schiff war von Kaufleuten und Seefahrern bewohnt. Ihre wirtschaftlichen Interessen hatten zu einer aristokratischen Verfassung des Gemeinwesens geführt, die einer hervorragenden Bethätigung einzelner Persönlichkeiten ungünstiger war als jede andere Staatsform. Vielmehr wirkten alle Umstände zusammen, um eine große Gleichförmigkeit nicht nur in den Interessen, sondern auch im äußeren Auftreten der Bürger herzustellen. Daher kommt es in Venedig nicht zu jenen mächtigen Schloßbauten großer Herren, die auch inmitten des friedlichen städtischen Lebens den Charakter der Veste bewahren. Profane Monumentalbauten waren hier ausschließlich Regierungsgebäude oder Versammlungsräume von Brüderschaften. Die allgemeine Ruhmsucht der Renaissance, von der auch die Venezianer ergriffen wurden, mußte sich hier bezwingen. Nur den Heiligen oder den Staatshäuptern durften in den Kirchen Prachtdenkmäler errichtet werden. Und in beiden Fällen galt die Huldigung weniger der Persönlichkeit des einen Mannes als der Sache, der er gedient hatte, der Religion oder dem Staate. Dagegen war natürlich der Genuß des Reichthums im Privatleben freigegeben. Hier erschöpften sich die Mittel, die dem hochfliegenden Ehrgeiz nicht dienen durften. Wenn schon ein



reicher Kaufmannsstand immer und überall geneigt ist, die erworbenen materiellen Güter auch materiell zu genießen, so verstanden sich die Venezianer darauf ganz besonders. Der Orient, zu dem sie in beständigen intimen Beziehungen standen, lehrte sie manche Gewohnheiten bequemer Pracht, die sie dann mit der angeborenen Feinheit ihrer lateinischen Rasse veredelten. Schon im Mittelalter galt Venedig als die Stadt des üppigsten Lebens in Italien. Von einer solchen Gesinnung ist weniger die Pflege einer hohen und ernstern Kunstrichtung zu erwarten, als vielmehr die Förderung jener Künste, die das Leben heiter schmücken, der Dekoration, der Malerei, der Musik, der Parade und des Theaters.

So ist das Gesamtbild Venedigs, wie wir es heute noch sehen, — so sehr wie es von allen anderen Städtebildern abweicht — für sich betrachtet, vollkommen einheitlich. Der Typus des bequemen Wohnhauses, des Palazzo, besteht bis in



Fig. 6. Einfahrt in den Canal grande. Rechts der Palazzo Corner della Cà grande.

die letzten Jahrhunderte der Republik im wesentlichen unverändert fort. Der Hauptraum ist ein großer Saal im Oberstock, im Mittelalter *Liago* genannt womöglich nach Süden hin in Bogen weit geöffnet, zu dessen Seiten links und rechts kleine Wohngemächer liegen. Später, vom zwölften Jahrhundert an, wird, der vordere Raum des *Liago* als eine offene Laube gebildet, *Pergolo* genannt, von welcher der eigentliche Saal durch eine Fensterwand getrennt wird. Im Erdgeschoss, das dem Geschäftsverkehr dient, erscheint wieder eine mittlere Halle, die Seitenräume sind hier gewöhnlich durch einen dazwischen gelegten Boden in ein Parterre und ein Mezzaningeschoß getheilt. Im zweiten Oberstock, zu dem ausnahmsweise noch ein dritter kommt, wiederholt sich die Anordnung des Hauptgeschosses. Die Stirnseite des Gebäudes ist dem Canal zugekehrt, die Rückseite dem Hofe, der an die Gasse grenzt. Eine freitreppe vermittelt hier den Verkehr zwischen dem Hofraum und den Wohnzimmern des ersten Stockwerks. Bemerkenswerth ist die praktische Bequemlichkeit der Einrichtung, durch die das venezianische

Haus sich im Mittelalter auszeichnete. Nirgends war überflüssiger Raum verschwendet. Die Schornsteine waren vortrefflich gebaut, die Brunnen oft mit Krähengerüsten versehen, die das Wasser sogleich in die oberen Stockwerke beförderten. Die Fluthbewegung in den Canälen besorgte dazu einen reinigenden Abzug, wie ihn besser keine Canalisation einer modernen Großstadt verschaffen kann.

Das enge Gewirr der Canäle und Gassen wurde nur von einer breiten Straße durchschnitten, den Canal grande, der sich in umgekehrter Sform durch die Stadt windet. Hier war reichlich Luft und Licht. An seinen Ufern reiheten sich



Fig. 7. Der Canal grande.

von jeher die stolzesten Paläste aneinander. Als „die schönste Straße der Welt“ ist er schon 1495 dem französischen Gesandten Philippe de Comines erschienen und er ist es bis heute geblieben. Seine Schönheit beruht aber nicht allein in der phantastischen Pracht der Marmorhäuser, die sich in seinem Wasser spiegeln, sondern ebenso sehr in den unvergleichlichen Curven des Canals. Die gerade Richtung einer Straße läßt sich wohl aus dem praktischen Grunde rechtfertigen, daß der gerade Weg der kürzeste sei, nicht aber aus einem ästhetischen. Häßlich ist die gerade Straße immer, weil sie langweilig ist; denn in demselben Maße, wie sie den Wanderer nöthigt, in das geöffnete Ende des Weges zu starren, verhindert sie ihn, die Gebäude an seinen Seiten zu betrachten. Der Canal grande dagegen bietet überall ein Bild, dessen Rahmen bald enger, bald weiter, aber überall geschlossen ist. Seine Paläste prägen sich auch dem flüchtigen Reisenden namentlich darum so leicht ein, weil er auf jedem Punkte der Fahrt ihrer einen vor sich sieht.

Kann sich also Venedig rühmen, die schönste Straße zu besitzen, so umschließt es auch den schönsten Platz. Auch die Piazza predigt ein Capitel aus der Aesthetik der Baukunst. Sie vergegenwärtigt es uns deutlich, daß ein Platz nicht nur eine Stätte der Versammlung sein soll, sondern auch eine Stätte der Sammlung. Wir sind heutzutage dahin gekommen, einen Platz für den natürlichen Kreuzungsort großer Verkehrsadern zu halten, also nicht für einen geschlossenen, sondern für einen nach allen Seiten offenen Raum, einen Raum ferner, in dem man nicht rasten darf, sondern den man möglichst rasch und behutsam durchheilen muß. Die Piazza ist von alledem das Gegentheil. Wie ein Saal umschließt sie uns mit ihren Marmorbänden. Man ist beruhigt hier und wer es nicht weiß, ahnt es nicht, daß unter den Säulengängen die zwei belebtesten Gassen, die Merceria und die Calle San



Fig. 8. Die Piazza von der Marcuskirche aus.

Moisé, münden. Kein gemeiner Bau, nicht einmal ein gemeines Material, stört irgendwo die festliche Pracht. Daß die alten und neuen Procurazien für sich betrachtet, eintönig wirken und der moderne Verbindungsbau an der Westseite des Platzes daneben schwerfällig erscheint, das vergißt man; ja es ist beinahe ein Vorzug, weil so das Auge in die Richtung der Markuskirche gezwungen wird. Der Einblick in die Piazzetta de' Leoni und die kleinen Unregelmäßigkeiten der Anlage — der Platz weitet sich nach Osten hin, die Markuskirche liegt nicht genau in der Verlängerung seiner Mittelachse — erhöhen nur den malerischen Reiz. Zu diesem Festraum bildet die Piazzetta den glänzenden Vorfaal. Sie öffnet sich nach der Lagune und doch bildet auch hier das ferne Bild der Insel San Giorgio einen Abschluß. Im Mittelpunkt der Platzgruppe, Piazza und Piazzetta begrenzend, steht wie ein wichtiger Pfeiler der Glockenthurm von San Marco. Die ganze Anlage hat ihres Gleichen auf Erden nicht wieder und über-

trifft an würdiger und heiterer Pracht alles, was die kühnste Phantasie der Maler je erfunden hat.

Kein Denkmal steht auf den Plätzen, nur an ihrem Saum erheben sich vor San Marco drei Flaggenmasten auf den schönsten aller Fußgestelle und am Eingang der Piazzetta zwei riesige monolithische Säulen, welche die Symbole der Schutzheiligen der Republik tragen. Ueberhaupt ist das einzige Standbild, das in alter Zeit auf öffentlichem Platze in Venedig errichtet wurde, der Colleoni vor S. Giovanni e Paolo. Auch dies kann uns nachdenklich machen, die wir es gemeinlich gar nicht erwarten können, bis wir inmitten eines weiten Platzes ein Denkmal aufgebaut haben. In der Mitte des Platzes muß es natürlich stehen,



Fig. 9. Die Piazza von der Alla nuova aus.

damit man doch auch das Gesicht bewundern kann. Es achtzehnten Jahrhundert — daß es womöglich nach jeder war somit gezwungen, das Bildhauer haben den ästhetischen und begnügen sich wieder nicht erfordert, das Denkmal auch Hauptseite zu betrachten, sondern auch in Venedig die berühmten Reiterdenkmäler, die groß, reitet nicht nur Garibaldi, sondern auch Niccolò Tommaseo des

theil des berühmten Mannes und nicht nur sein früher einmal eine Zeit — im siebzehnten und achtzehnten Jahrhundert — für solche Fälle das Denkmal so komponierte, in eine Hauptansicht darbot. Der Beschauer mußte umkreisen, um es zu genießen. Unsere Aufgabe, der hier zu Grunde liegt, empfunden, die Hauptansicht. Daß es nun aber die Konsequenz ist, daß man genöthigt wird, es von der Seite zu sehen. So halten sich die Leute überall in respektvoller Entfernung von den Denkmälern. Victor Emmanuel, der Kaiser, steht inmitten der Reiterdenkmäler. Daniele Manin, der Vorkämpfer der Freiheit, steht inmitten von den Denkmälern der Volkshelden.

den Cacalibri. Das hat Barzagli davon. Der Goldoni Dal Zotto's, überhaupt das beste der modernen venezianischen Standbilder, steht wenigstens insofern gut, als er auf das Gemüth des Volkes herabsteht, und selbst so reizend zu schildern ist. Wie aber steht der Coloss? Der schöne Sockel erscheint vielen gar zu hoch, allein er zwingt den Beschauer in eine gewisse Entfernung zurückzutreten, er zwingt ihn beinahe auf die Stelle, von der das Denkmal betrachtet werden soll. Da bekommt die Figur einen Hintergrund in der Mauer der Kirche. Die weitere Lehre ist das Stadtbild, das Denkmal ist eine Grotte



Fig. 10. Carlo Goldoni.

In  
Seiten e.  
S. Stefano.  
nur die Fassa  
Das man sie u.  
Soviel ich we

S. Giovanni e Paolo, die Frari und  
antesten Gebäude sieht man von außen  
to, S. Zaccaria S. Salvatore, Sc. (i).  
ne, um sie besser würdigen zu  
angt.

Die ältesten der „Steine Venedigs“ gehören der Kirche. Um sie zu sehen, muß man jedoch die Stadt verlassen und hinaus auf die Lagune fahren, nach Murano und zu dem stillen Torcello. Da treffen wir noch unverfehrt den tausendjährigen Typus der altchristlichen Basilika, dreischiffig mit Querhaus, mit halbrunder Apsis, mit dem Atrium vor dem Haupteingang. Die Cathedrale von Torcello gehört in ihren wesentlichen Theilen gewiß noch dem neunten Jahrhundert an. Die korinthischen Säulen in ihrem Inneren sind vielleicht spätantike



Fig. 11. Cathedrale von Torcello. Vorne der steinerne Bischofsstuhl.

Reste. In den öden Raum schauen aus dem Goldgrund der Wandfläche die grämlichen Heiligenbilder der byzantinischen Kunst, der Gekreuzigte über der Innenseite des Portals, Maria in der Halbkuppel der Apsis. Merkwürdig ist der schlichte hohe Bischofsstuhl inmitten der halbrunden Steinbank des Presbyteriums. Eine Säulenreihe, die eine niedere Brüstungswand trägt und unten mit ungeschickt reliefirten Marmorplatten geschlossen ist, trennt den Altarraum vom Hauptschiff. — Die benachbarte Kirche Sta. Fosca stellt den andern Typus frühmittelalterlicher Kirchenarchitektur, den Centralbau, dar. Ein Kuppelraum, jetzt durch ein niederes Nothdach geschützt, bildet den Hauptheil des Gebäudes. Ihm sind drei ganz kurze, gleich lange Kreuzarme vorgelagert. Der Chorbau und die malerische Vorhalle mit ihren überhöhten Rundbögen sind offenbar spätere Umbauten etwa

aus dem Ende des elften Jahrhunderts. — In der Cathedral der Glasbläserinsel Murano interessirt uns weniger das mehrfach umgebauete Innere (ursprünglich eine Basilika) als die malerische Außenseite des Chors. Die doppelte Bogenreihe, die auf Säulenpaaren ruhend, den polygonen Chor und die Seitenschiffe umzieht, die Incrustatio durch weißen, rothen und grünen Marmor und durch gelbrothe Ziegemuster schafft eines der schönsten Architekturbilder venezianischer Kunst. Der verwitternde Einfluß der nahen Lagune ist dabei der malerischen Gesamterscheinung nur zu statten gekommen. Aus einer Inschrift im Mosaikfußboden der Kirche zu schließen, ist der Bau im Jahre 1131 vollendet gewesen. Höchst charakteristisch ist in diesem Falle die Vereinigung der abendländischen Grundform



Fig. 12. Cathedral San Donato in Murano. Außenseite des Chors.

des Gebäudes mit orientalischen Motiven der Dekoration, der stark überhöhten Rundbogenform, der farbigen geometrischen Flächenmuster des Gemäuers. Etwas ähnliches begegnet uns immer wieder im ganzen Verlaufe mittelalterlicher Baukunst in Venedig.

Das Bild dieser merkwürdigen und malerischen Kirchenbauten ist indessen nur ein schwaches Vorspiel zu dem gewaltigen Eindruck von San Marco. Bleiben wir vor dem Aeußeren stehen. In keinem der bekannten Stile scheint der wunderbare Bau errichtet zu sein. Die unerhörte phantastische Pracht der Fassade nimmt den Sinn ohne weiteres gefangen und erst, wenn das Auge sich an der ungewohnten Erscheinung satt gesehen, stellt sich bei dem Beschauer das kritische Bestreben ein, sich Rechenschaft abzulegen über den Grund seines Entzückens. Da macht er nun die merkwürdige Entdeckung, daß hier, wo das Gefühl alles laut und entschieden lobt, der prüfende Verstand überall etwas auszusetzen findet.

Zunächst muß man eingestehen, daß diese Fassade vielmehr als malerisches Gebilde wirkt, denn als Architekturwerk. Wenn man die Bauformen als solche betrachtet, so stößt man immer wieder auf Unregelmäßigkeit und Verworrenheit. (S. fig. 4, Seite 7). Wozu die Theilung der Wand in zwei Geschosse? Wozu die maßlose Häufung der Säulen? Weshalb müssen die Bögen über dem Haupteingang zweimal ein Gesims durchbrechen? Tritt man nahe hinzu, so daß die Kuppeln verschwinden,



Fig. 15. Mittelgiebel an der Fassade der Markuskirche.

so könnte man meinen, die fünf Bögen führten in eine fünfschiffige Basilika, etwa wie bei dem Dom von Casale. Es liegt jedoch eine Centralkirche dahinter. Und wenn man nun das Einzelne betrachtet, so bemerkt man nicht nur, was ja oft vorkommt, ein Nebeneinander, sondern ein Durcheinander, ein unentwirrbares Gemisch von Stilformen sämtlicher christlicher Kunstepochen bis zur Spätrenaissance, durchsetzt mit orientalischen Motiven. Die Säulencapitelle enthalten alle möglichen mittelalterlichen Abwandlungen der antiken Formen neben byzantinischen Korb- und Gittergebilden, die Säulen selbst entstammen wahrscheinlich zum großen Theil antiken Bauresten des Orients. Als Bogenform erscheint bald der schlichte Halb-





Fig. 14. Marcuskirche. Capitele aus der Vorhalle.

freis (Nischen der Vorhalle), bald der überhöhte Rundbogen (die drei mittleren Portale), bald der Eselsrücken, hier schlicht (an den beiden äußeren Portalen), da mit prachtvollen Kriechblumen geschmückt (an den fünf Giebeln). Die Mosaiken der äußersten linken Portalnische sind wahrscheinlich gegen das Ende des zwölften Jahrhunderts entstanden, die angrenzenden der nächsten Nische gehören wie alle übrigen an der Fassade der Spätrenaissance an. Von den Bildwerken sind die ältesten die berühmten vier antiken Rosse über der Mitte der Vorhalle, die mit der Beute des vierten Kreuzzugs nach

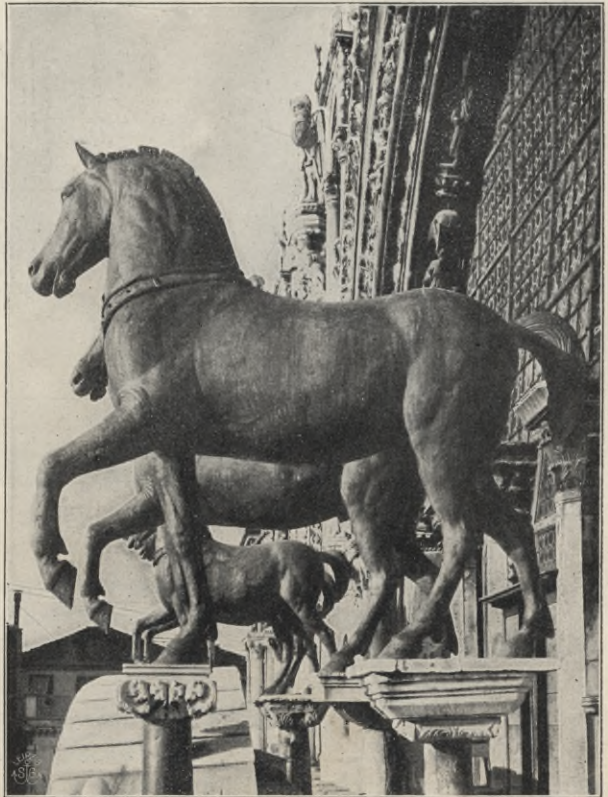


Fig. 15. Antike Rosse von der Fassade der Marcuskirche.

Venedig kamen. Um die Wende des zwölften Jahrhunderts müssen die Reliefs am ersten und dritten Bogen des Hauptportals entstanden sein, etwa hundert Jahre später die reiche und feine Umsäumung der darüberliegenden Nische mit Ranken, in denen zierliche Figuren sich gegeneinander neigen. Endlich gab der Baumeister des Dogenpalastes, Bartolommeo Buon, im fünfzehnten Jahrhundert den Giebeln ihre wundervolle Bekrönung mit Statuen und reich bewegten Blättern, denen Heilige



Fig. 16. Westliche Vorhalle der Marcuskirche.

und Engel entsteigen und setzte daneben die Tabernakel mit den Figuren der Evangelisten, dem Engel und der Jungfrau der Verkündigung. — Der Werth der unendlich mannigfachen Einzelheiten ist natürlich ein sehr verschiedener; manches, so das Mosaik in der linken Portalnische und die gotischen Giebel-  
skulpturen, gehört zum besten seiner Art und über vieles minderwerthige täuscht die gleichmäßige Pracht des Materials hinweg. Wenn man alles überblickt, so möchte man doch keinen Theil anders wünschen, denn jeder erzählt ein Stück Geschichte.

Die Wirkung des Inneren steht im größten Gegensatz zu der des Aeußeren. Nachdem man eine schmale, mit Kuppeln überwölbte Vorhalle durchschritten hat, betritt man einen Raum, der durch seine Größe ebensowehr überrascht, wie durch die gleichmäßig abgetönte Ruhe in seiner Ausschmückung.

Die mächtige Raumwirkung beruht zunächst auf der Einfachheit des Plans, fünf Kuppeln in Form eines griechischen Kreuzes angeordnet und jeder Kuppelraum von schmalen Seitenschiffen umgeben. Im westlichen, nördlichen und südlichen Kreuzarm werden die Seitenschiffe durch Säulenreihen, über denen sich eine Gallerie hinzieht, vom Mittelraum getrennt. — Ein weiterer Grund für die Größe der Raumwirkung ist in der Kleinheit, beinahe Dürftigkeit der Profile zu erblicken.



Fig. 17. Das Innere der Marcuskirche.

Man denke sich den Dom im Barockstil umgebaut, und statt dieser mageren Kämpfer und Bogenfinse die mächtig ausladenden Profile der Spätrenaissance, und sogleich wird der ganze Raum zusammenschwinden. Es ist hier nicht der Ort, das ästhetische Gesetz, das hier zu Grunde liegt, zu erörtern. Nur zu einer Gegenprobe darauf möchte ich die Peterskirche in Rom empfehlen, deren Inneres bekanntlich durchaus nicht gleich den Eindruck seiner wahren Riesengröße macht. Der Grund dafür liegt unzweifelhaft namentlich in der kolossalen Bildung aller einzelnen Bauglieder.

Zu der Schönheit der Raumwirkung gesellt sich in San Marco die farbige Pracht der Dekoration. Und diese Mosaiken mit ihrem Goldgrund, die alle Kuppeln, Bögen und Obermauern bekleiden, verkleinern nicht im mindesten den Eindruck der Größe des Ganzen, weil sie in der farbigen Gesamtwirkung auf-

gehen. Den Grundton giebt das warme und matte Braun des Marmors ab, das vortrefflich zum Goldschmuck paßt. Daneben sind vereinzelt auch andere Marmorarten, rother, grüner, schwarzweiß geädert, verwendet. Den Fußboden decken zahllose Mosaikmuster. (Meist um die Wende des dreizehnten Jahrhunderts entstanden.)

Es ist wohl begreiflich, wenn die Marcuskirche ein beliebtes Stelldichein für Architekturmalerei geworden ist, denn in der That giebt es kaum einen Punkt in



Fig. 18. Einzelheit von der Pala d'oro.

ihrem Innern, der nicht nach irgend einer Seite hin einen malerischen Anblick darböte.

Merkwürdiger Weise enthält nun sogar der einheitliche Grundriß der Kirche verschiedenartige Elemente. Die drei halbrunden Apfiden, die den östlichen Kreuzarm schließen, und auch die Beschaffenheit von dem Mauerwerk an dem westlichen Kreuzarm machen es sehr wahrscheinlich, daß hier Reste einer ursprünglichen Anlage in der Form einer Basilika vorliegen. Es ist bekannt, daß die Marcuskirche im zehnten Jahrhundert durch einen großen Brand zum Theil zerstört worden

ist. Im elften Jahrhundert wurde sie dann, namentlich unter dem Dogen Domenico Selvo, neu aufgebaut und damals erst gab man ihr, aller Wahrscheinlichkeit nach, die gegenwärtige Gestalt einer Kuppelkirche nach byzantinischem Vorbild. Auch die halbrunde Crypta unter dem Chor, die Jahrhunderte lang unter Wasser stand, entstammte jener Bauperiode. Noch später, im zwölften Jahrhundert, fügte man die Vorhalle hinzu, die vielleicht erst im vierzehnten Jahrhundert vollendet worden ist.

Vom Schmucke des Inneren sei zunächst das kleine romanische Altarhäuschen hervorgehoben, das am zweiten Pfeiler des linken Seitenschiffes (vom Haupteingang aus) steht. Es war anfänglich auf der Piazza aufgestellt und wurde erst am Ende des dreizehnten Jahrhunderts in das Innere der Kirche hereingeholt, nachdem ein Frevler sich an ihm vergangen hatte. Um dieselbe Zeit wie dieses zierliche Gehäuse mögen die vier Säulen des Tabernakels über dem Hauptaltar entstanden sein, die mit Reihen von ringsförmig angeordneten Reliefs aus der Geschichte des alten und neuen Bundes geschmückt sind. Die Vorderseite des darunter liegenden Altars deckt die berühmte Pala d'oro, das schönste Erzeugniß byzantinischer Emailkunst, in ihrem ältesten, oberen Theil



Fig. 19. Museo Correr, früher Fondaco de' Turchi.

aus dem zehnten Jahrhundert stammend. Gegen das Ende des vierzehnten Jahrhunderts wurden die Chorschranken errichtet, auf denen die Figuren des hl. Marcus, der Maria und der Apostel stehen. Die Renaissancezeit fügte die prächtige Ausschmückung der Cappella Zen hinzu und an den Mosaiken wurde bis ins achtzehnte Jahrhundert hinein gearbeitet. Die ältesten von ihnen, die Mosaiken der Hauptkuppeln (mit Ausnahme der südlichen), die der Vorhalle und der Cappella Zen zeigen den byzantinischen Stil in den geringen Wandlungen, die er vom zehnten bis zum dreizehnten Jahrhundert durchgemacht hat. Immerhin haben die starren, grämlichen Figuren den hohen Vorzug der Architektur ihrer Umgebung sich vortrefflich anzupassen. Und dies gerade gilt durchaus nicht von den Mosaiken der späteren Zeit, obwohl manchmal die berühmtesten Maler

Venedigs für sie die Entwürfe geliefert haben (z. B. Tizian für die Predigt und den Tod des hl. Jakobus im linken Seitenschiff).

Bis in ihre letzten Jahre hinein hat die Republik nicht abgelassen, das Prachtgehäuse ihres Schutzheiligen zu schmücken. Jede Zeit hat das Beste und Kostbarste dargebracht, was sie zu geben hatte und glücklicherweise hat sie dabei meistens das bestehende geschont. Sogar die dreiste und selbstgefällige Barockkunst hat es nicht gewagt, den ehrwürdigen Tempelbau weiter anzutasten, als durch die Ergänzung seines Mosaikschmuckes.



Fig. 20. Palazzo Loredan. (Die obersten beiden Geschosse späterer Anbau.)

Die Marcuskirche ist zunächst ohne Einfluß geblieben auf die Entwicklung des venezianischen Kirchenbaus. Erst in der Renaissancezeit hat man auf ihr Vorbild wundervoller Raumgliederung zurückgegriffen. Ueberhaupt liegt das wenige, was von Kirchenanlagen romanischer Zeit in Venedig erhalten ist, so sehr unter den Thaten späterer Jahrhunderte verborgen, daß es hier füglich übergangen werden kann. Mehr bleibt noch heute von den Privatgebäuden jener Periode zu sehen, freilich auch dieses nur als Stückwerk. Der schönste der romanischen Paläste, jetzt für das Museo Correr eingerichtet, zeigt sogar kaum einen Stein seines alten Gemäuers mehr. Die glänzende Marmorfassade ist vor ein paar Jahrzehnten von Grund aus neu errichtet — allerdings ganz in den alten Formen. Ihre

beiden Geschoße sind zum größesten Theil aufgelöst in Säulenhallen, die sich in überhöhten Rundbögen schließen. Auf einem Bogen im Erdgeschoß ruhen zwei im Oberstock. Links und rechts von der Halle ist die Wandfläche durch drei, im Oberstock durch vier hohe Fenster durchbrochen. Eine Reihe von dreieckigen durchbrochenen Zinnen bekrönte den Bau. Zum Waarenspeicher (Fondaco) der Türken wurde der Palast erst im siebzehnten Jahrhundert bestimmt. Den gleichen Typus der zweigeschoßigen Hallenfassade weisen von den Palästen des Canal grande das gegenwärtige Municipio (Palazzi Loredan und Farsetti) und der Palazzo Businello auf, alle drei mehr oder weniger verbaut. Bei anderen Palästen dieser Periode (z. B. Palazzo



Fig. 21. S. Maria gloriosa dei Frari. Inneres.

falier am Campo St. Apostoli) bemerken wir über dem gestelzten Rundbogen eine spitzbogige Umrahmung, vollkommen in der Form des spätgotischen sogenannten Eselsrückens. Man darf jedoch dieses Motiv durchaus nicht etwa für den Beweis eines frühen Eindringens der Gotik halten. Es ist vielmehr eine rein dekorative Form orientalischen Ursprungs, die allerdings später von der Gotik aufgenommen und in ihrem Sinne ausgestaffiert wurde. Jene Paläste mögen um 1200, keinesfalls viel später erbaut sein.

Die Gotik hielt auf einem ganz anderen Wege ihren Einzug in Venedig, im Gefolge der Bettelorden. Wir vermögen uns heute nur schwer eine Vorstellung zu machen von dem ungeheuren vielseitigen Einfluß, den die beiden so sehr verschiedenen heiligen Mönche, Franciscus und Dominicus, auf ihre Zeit ausgeübt

haben. So viel steht fest, mit ihren Namen ist das größte Ereigniß in der italienischen Cultur des dreizehnten Jahrhunderts bezeichnet. Franciscus lag erst seit zwei Jahren im Grabe, als zugleich mit seiner Heiligsprechung der Bau des ihm geweihten Domes in Ussisi begonnen wurde. Im gotischen Stil waren die Pläne entworfen und die Geschichte der gotischen Kirchenarchitektur Italiens wurde fortan die Geschichte der Franciskaner und der Dominikanerkirchen, die bald allerorten entstanden. Die Bevölkerung der Städte nahm mit begeisterter Liebe die



Fig. 22. Der Chor von S. Maria dei frari.

schlichten Mönche auf. Arm und Reich spendete sein Scherlein zu ihren Klöstern und Kirchenbauten und so reichlich flossen die Mittel, daß bald die strengen Bauvorschriften des Ordensheiligen ganz allgemein übertreten wurden. So verstoßen denn auch die beiden Bettelordenskirchen Venedigs, S. Maria dei frari und S. Giovanni e Paolo, in ihren gewaltigen Dimensionen, ihren Gewölben, die Frarikirche auch mit ihrem Glockenthurm beträchtlich gegen die Ordensregeln. In den wesentlichen Grundzügen der Anlage harmoniren sie aber nicht nur untereinander, sondern auch mit den übrigen Kirchen ihrer Orden, in dem lateinischen Kreuz des Grundrisses, dem umfangreichen Chorbau, der von einer Reihe von Seitenkapellen begleitet ist. Eigenthümlichkeiten der venezianischen Kirchengruppe sind dabei die



fäulenförmigen Rundpfeiler, welche die drei Schiffe des Langhauses trennen, die gleiche Zahl der Gewölbe in diesen Schiffen und der polygone Abschluß der Chorapsis und ihrer Seitenkapellen. So sehr wir die schöne Raumwirkung des Inneren, namentlich bei den Frari, anerkennen, so sehr fühlen wir uns durch das Aeußere dieser Kirchen ernüchtert. Der Italiener hat es nie verstanden, die constructiven Formen der Gotik auch für die Dekoration des Gebäudes nutzbar zu machen. Am ehesten erreicht der Chorban der Frari durch seine hohen Maßwerk-



Fig. 25. S. Maria dell' Orto.

geschmückten Fenster eine lebendige Wirkung, die kahle Fassade imponirt nur durch ihre Verhältnisse. Anmotivirte geschweifte Aufsätze entstellen den Giebel und ganz unvermittelt steht inmitten der nüchternen Fläche ein reich skulptirtes Portal mit Fialen. Ein ähnliches, noch prächtigeres Portal mit prachtvollen Kriechblumen am Giebel hat San Stefano. (Hier auch die Terracottaumrahmung der Fenster beachtenswerth. Der Kreuzgang mit überzierlichen Säulen gehört der Frührenaissance an.) Die Fassade von S. Giovanni e Paolo ist unvollendetes Stückwerk, aus dem jährlings der Prachtbau des Portals hervortritt, ein charakteristisches Stück vene-

zianischer Bildnerei aus der Zeit des Conflicts zwischen Gotik und Renaissance (nach der Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts). Jetzt, da von der Servitenkirche nur wenige vielverheißende Reste übrig sind, bleibt die Fassade von Sta. Maria dell' Orto die schönste der venezianisch gotischen Kirchen. Die großen Fenster vor den Seitenschiffen, die zierliche Gesimsbildung, bei geringeren Dimensionen des ganzen Baues geben der Front eine harmonische Geschlossenheit, die eben jenen großen Kirchenfassaden vollkommen abgeht. Dazu kommt noch der reiche figurliche Schmuck am Portal, über den Seitenschiffen, und in den Tabernakeln, wahrscheinlich ein Werk der Buonschule, von der später die Rede sein wird. —



Fig. 24. Dogenpalast.

Nicht in den Kirchen Venedigs sollte der gotische Stil sein bestes vollbringen, sondern im Palastbau. Ja, er hat hier der architektonischen Physiognomie der Stadt recht eigentlich ihre charakteristischen Züge verliehen. Der venezianische Palast, wie ihn die ganze Welt kennt und bewundert, ist der gotische Palast. Freilich ist diese Gotik nur eine ganz entfernte Verwandte des ernststen Stils unserer nordischen Cathedralen und Rathhäuser, eine Verwandte, die nebenbei mit dem Orient stark versippt ist und diese letztere Beziehung tritt so deutlich hervor, daß sie einige Kunstgelehrte Italiens zu dem lächerlichen Irrthum verleitet hat, die ganze sogenannte Gotik sei orientalischen Ursprungs. In seinen Absichten und in seinen Formen ist der gotische Stil durch und durch constructiv. Nun boten ihm aber die Paläste Venedigs mit ihrem feststehenden traditionellen Typus gar keine

neuen constructiven Aufgaben dar. Man entnahm vielmehr den neuen Formen, ohne nach ihrem Sinne zu fragen, was gefiel und benutzte es spielend zu rein decorativen Gebilden. Die horizontale Gliederung wurde auch fernerhin entschieden betont. Man dachte nicht daran, dem Rundbogen oder der Incrustation zu entsagen. Den Spitzbogen verwendete man, wo es die Construction erlaubte, am liebsten in der schwachen und zierlich geschwungenen Form, die man vom Orient her kannte. Die gotische Krabbe entfaltete sich zum locker bewegten Kriechblatte, die Kreuzblume wurde zu einem reichen Blätterknauf oder zu einer Lilienform. Es ist natürlich, daß solchem Bestreben die ausgehende Gotik mit ihren decorativen Nebenabsichten weit mehr entgegen kam, als die strenge Hochgotik. So finden wir denn auch die Blüthe des echt venezianischen Palastbaues im fünfzehnten Jahrhundert, als sich bereits die Elemente der Renaissance zersetzend unter die gotischen Formen mischten.

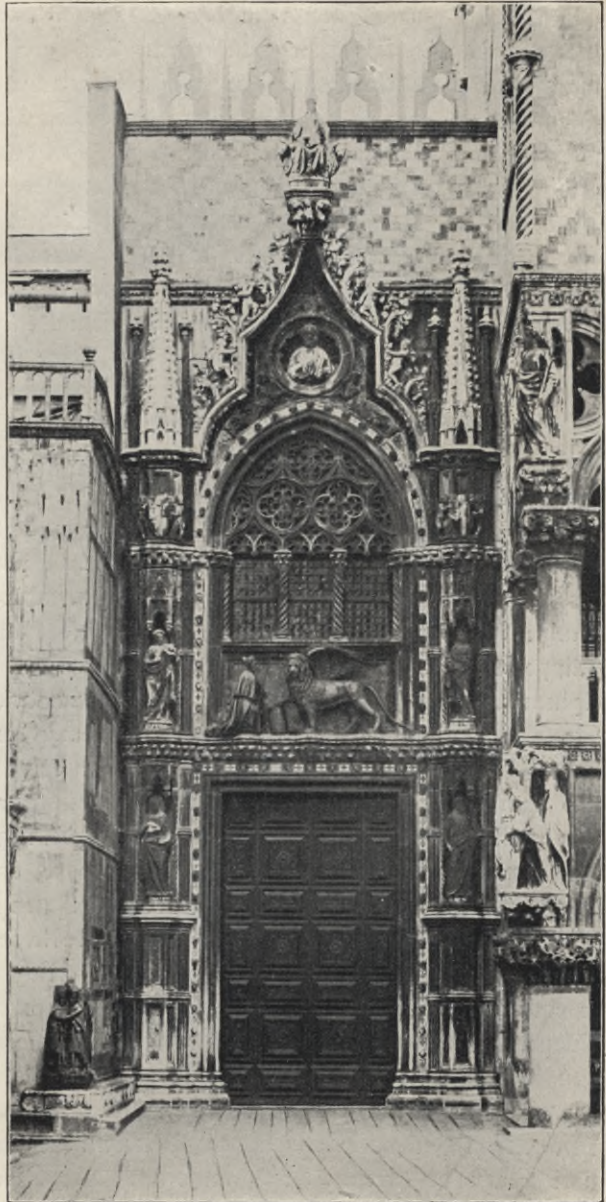


Fig. 25. Porta della Carta am Dogenpalast.

Die ganze Entwicklung dieser Architektur begleitet ein Monumentalbau, der durch seine äußere Erscheinung wie durch seine historische Bedeutung ebenso einzig dasteht wie die Marcuskirche, der Dogenpalast — auch er ein Bauwerk, bei dem der phantastisch malerische Gesamteindruck es ungemein erschwert, mit den Einzelheiten der Form zu rechten. Wer wagt von Fehlern zu reden, wo das architektonische Bild,

wie es einmal ist, in der Phantasie der ganzen cultivirten Welt lebt? — Und doch sind hier alle landläufigen Begriffe von Fassadengliederung auf den Kopf gestellt im eigentlichsten Sinne des Worts. Es gilt als selbstverständlich aus statischen wie aus ästhetischen Gründen, daß man das Erdgeschosß massiver, die oberen Stockwerke leichter gestaltet. Hier ist es umgekehrt. Auf zwei Bogenhallen lastet eine durch wenige Fenster unterbrochene Mauermasse, die beinahe ebenso hoch ist, wie beide Hallen zusammen. Ferner ist das Verhältniß der beiden Arkaden zu einander so unwahrscheinlich, daß man lange Zeit gemeint hat, von den schweren fußlosen Säulen des Erdgeschosses müsse noch ein gutes Stück im Erdboden stecken. Dem ist aber nicht so. Die Säulen waren nie höher, als wir sie jetzt sehen. Bezeichnend ist es immerhin, daß schon bald nach der Vollendung des Baues das Mißverhältniß empfunden und auf den Abbildungen der Maler, die noch naiver waren als heute, frischweg verbessert wurde. Auf den meisten alten Gemälden und Holzschnitten des Dogenpalastes finden wir sein Erdgeschosß erhöht, seine Obermauer verringert.

Die Geschichte des Dogenpalastes ist eng verwachsen mit der der Republik. Gleich, nachdem der Sitz der Regierung nach Rialto verlegt worden war, begann man den Bau einer herzoglichen Burg. Von ihr sind allerdings keine Spuren mehr erhalten. Was wir sehen, entstammt in seinen ältesten Theilen dem vierzehnten Jahrhundert. Zuerst erbaute man vor 1340 die beiden Hallen und zwar an der Südostecke beginnend beim jetzigen ponte della paglia. Die Reste des älteren Palastes ließ man dahinter stehen. Eine Unterbrechung der Arbeiten brachte die Verschwörung des Dogen Marino Falieri. Einer der Werkmeister, Filippo Calendario, war unter den Schuldigen und wurde an den Säulen seines eigenen Baues gehenkt. Damals soll ein Senatsbeschuß es bei tausend Ducaten Strafe verboten haben, von einer Fortsetzung des Baues zu reden. Endlich habe sich in dem Dogen Tommaso Mocenigo einer gefunden, der die Buße erlegt und damit 1422 die Bauarbeiten wieder in Fluß gebracht habe. Dem widerspricht nun freilich schon das Datum 1404, das an dem großen Prachtfenster der Südseite, einem Werke des P. Paolo delle Massegne, erscheint. Jedenfalls führte die Künstlerfamilie der Buon in den ersten Jahrzehnten des fünfzehnten Jahrhunderts den Bau glücklich zu Ende. Die porta della carta, seit 1439 von Bartolommeo und seinem Vater Giovanni Buon errichtet, bildete den Beschluß. Es ist ein zierliches und reiches, vielleicht überreiches Schmuckstück der spätgotischen Bildnerei Venedigs, schon stark durchsetzt mit Renaissance-motiven.

Durchschreitet man dies Thor und gelangt durch einen dämmerigen Säulengang in den Hof des Palastes, so wartet des Beschauers eine neue Ueberraschung. Hier herrscht bereits die Renaissance. Mit dem prachtwollsten Marmorgebilde hat sie zwei Seiten des weiten Hofes umzogen. Der Bau jener Halle hinter der porta della carta und namentlich das Thurmgebäude an seinem Ende, die sogenannte torricella mit ihrem geschweiften Helm und den vielen fialenartigen Obelisken daneben, enthält noch manches gotische. Auch die schöne Spitzbogenhalle des Oberstocks am Palast wiederholt noch mittelalterliche Motive, dennoch aber triumphirt überall ein neuer glänzenderer Stil. Drei Meister haben sich hier die Hand gereicht: Bartolommeo Buon erbaute nach einem Brande 1477 die torricella,

Antonio Rizzo, der wackere Bildhauer, begann bald nach 1480 die unteren beiden Geschosse des Ostflügels und führte 1498 die *scala dei giganti* zur Wohnung des Dogen hinauf, damit der Fürst von hier aus mit seinem ganzen Gefolge feierlich angesichts des Volkes hinabziehen könne und schließlich setzte Pietro Lombardo (seit 1499) den beiden Hallen zwei reich decorirte Fenstergeschosse auf und errichtete die Fassade vor der Capella San Clemente hinter der Riesentreppe. Die drei Meister waren verschieden genug: dem schwerfälligeren Buon stand der frische Rizzo



Fig. 26. Hof des Dogenpalastes zu Venedig.

gegenüber und zu ihnen gesellte sich der zierliche Lombardo, der Meister der venezianischen Schmuckkastenarchitektur. Und doch vereinigte alle drei jene Unbefangtheit, jene Freude an den Zierden des Lebens, die der Jugend und der Frührenaissance gemeinsam sind. Einzelnes ergänzte gegen 1550 Antonio Scarpagnino, z. B. die Decoration der drei Arkaden hinter dem oberen Podest der Treppe, auch hat er an der dem Canal zugewendeten Fassade die Anordnung der Fenster verändert. Die äußere Gestalt, die der Dogenpalast somit um die Mitte des sechzehnten Jahrhunderts erhalten hatte, ist ihm geblieben. Eine Gefahr, die ihm bald darauf nach wiederholten Bränden (1574, 1577) drohte, wurde glücklich

abgewendet. Palladio empfahl nämlich eine durchgreifende Veränderung des beschädigten Baues im Sinne seiner strengen Hochrenaissance. Gott sei Dank entschied sich aber die Signoria für Antonio da Pontes Meinung, der dann mit bewundernswerthem Geschick alles schonend wiederherstellte. Zuletzt — um 1600 kam noch die sogenannte Seufzerbrücke hinzu, die Antonio Contino zwischen Dogenpalast und Gefängniß erbaute. (S. S. 58.) Die gotischen Fassaden des Dogenpalastes fanden ihren Widerhall in der gesammten Privatarchitektur Venedigs. Das Maßwerk der Arkaden, die farbig gemusterte Mauerfläche, die gewundenen Eckfäulen, die Simen, alles wurde tausendfältig wiederholt und abgewandelt. Das verwendete

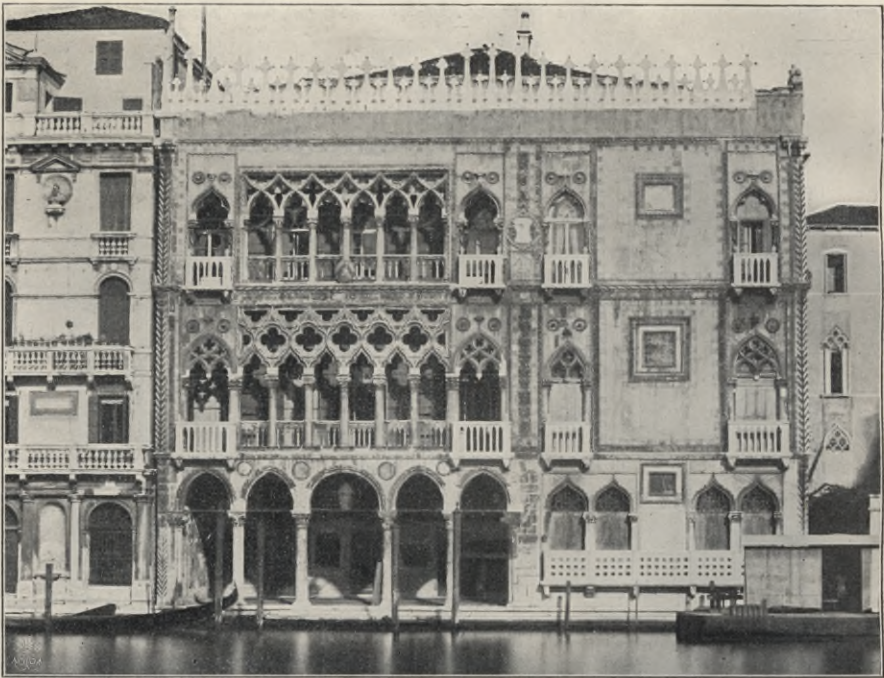


Fig. 27. Ca Doro zu Venedig.

Material wurde dabei anfänglich einfacher als früher. Man ließ reichlich die Ziegelmauer hervortreten, war sparsamer mit den Incrustationen, überhaupt versuchte man durch die Farbigkeit zu ersetzen, was man an der Kostbarkeit des Steins sich entgehen ließ. In einem wesentlichen Punkte weichen diese gotischen Fassaden von den älteren dadurch ab, daß an Stelle der Hallen in beiden Stockwerken eine kurze Loggia von wenigen Bogen im Oberstock tritt. Die Halle im Erdgeschoß verschwindet. Neben dem Portal erscheinen hier gewöhnlich die niederen Fenster eines Mezzanins. Das Gesamtbild gewinnt dadurch nur an Geschlossenheit und an malerischer Gliederung. Noch heute finden wir diesen Typus in vielen Beispielen den ganzen Canal grande entlang gleich vom jetzigen Hotel Europa an und überall verstreut in der Stadt. Nur einige besonders charakteristische Paläste seien aus der Menge hervorgehoben. Die einfachste Form dieses

Typus — noch ohne durchbrochenes Maßwerk über der Loggia — stellt der höchst malerisch gelegene kleine Palazzo Sanudo-Vanagel dar, dicht bei Sta. Maria dei Miracoli gelegen. Der Palazzo Manolesso-ferro (jetzt Grand Hotel) am Canal grande hat bereits jenes Maßwerk, aber nur spärlich, gleich über den Bögen von einem Gesimse abgeschnitten. Reich entwickelte Loggien an dem geräumigen, neuerdings restaurirten Palazzo Cavalli und am Palazzo Giovanelli. Von monumentaler Größe die Paläste Pisani und Foscari. Der letztere, weithin sichtbar, an der ersten Biegung des Canals gelegen, ist zugleich beachtenswerth wegen der dreifach verschiedenen Behandlung der Loggia, die am zierlichsten in dem dritten Obergeschoß wird, das der unglückliche Doge Francesco Foscari aufsetzen ließ. Besonders reich entwickeltes Maßwerk mit zwei Reihen von Vierpässen übereinander am Palazzo Cicogna bei S. Angelo Raffaele. Von den kleinen Fassaden, ohne Loggia, ist die des Palazzo Contarini-Fasan berühmt wegen der schönen durchbrochenen Geländer ihrer Balkone.



Fig. 28. Palazzo Foscari.

Das Juwel aller dieser Bauten, gerade in seiner Unregelmäßigkeit, der venezianischste aller venezianischen Paläste ist die Cà Doro, die gegenwärtig von ihrem Besitzer, dem Baron Franchetti, gleichsam als nationales Denkmal conservirt wird. Daß gerade hier eine unverständige Restaurirung die rechte Hälfte des Erdgeschosses durch eine Reihe von Balkonfenstern statt der ursprünglichen Mezzaninfensterchen verunstalten mußte, daß gleichzeitig an Stelle einer allerdings defecten Spitzbogenreihe der langweilige Simmentranz auf das Dachgesimse kam, ist freilich zu beklagen. Immerhin kann man nichts reizenderes sehen, als dieses kleine, heiter farbige Marmorhaus mit seinen zierlich gemeißelten Fenstern und Hallen über dem grünen Wasserspiegel. (Die Leitung des Baues, an dem eine Menge Steinmetzen, auch lombardische und tos-

canische zusammenarbeiteten, lag in den Händen der Giovanni und Bartolommeo Buon).

Es hat lange gedauert, bis die Renaissance in Venedig vollkommen durchdrang und siegte. Fehlte doch hier das Verständniß für zwei der wesent-

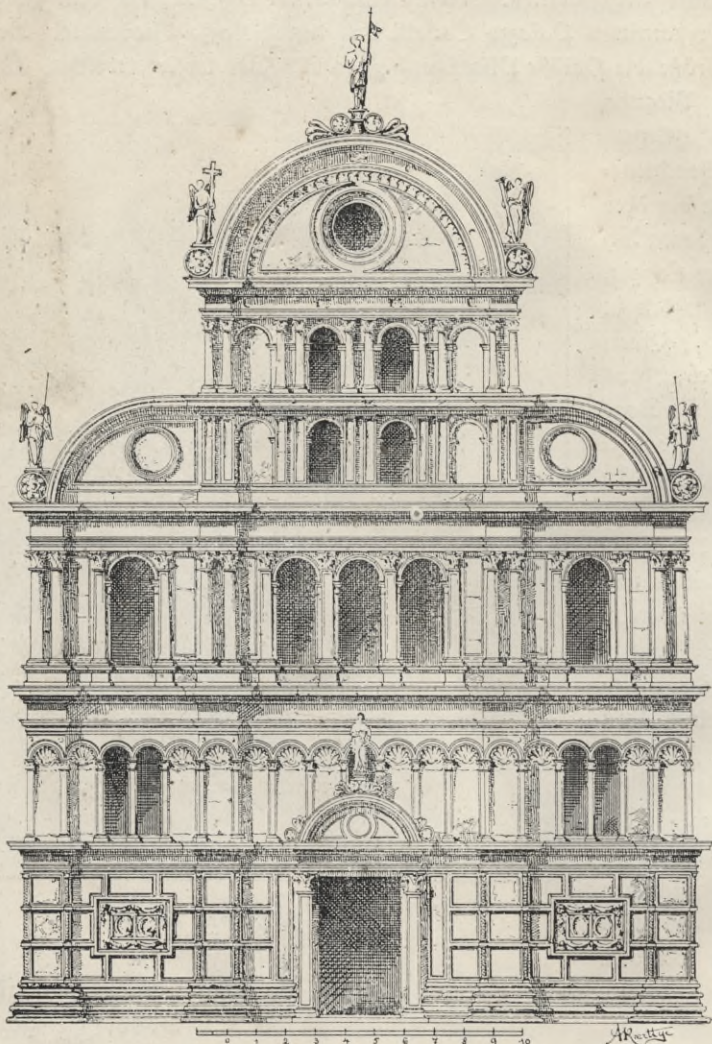


Fig. 29. Fassade der Kirche S. Saccaria.

lichsten Züge der großen Culturbewegung, die man mit diesem Namen bezeichnet. Die freie Entwicklung der Individualität wurde durch ein streng aristokratisches Regiment gehemmt und die leidenschaftliche Begeisterung für antike Kunst und Dichtung fand nur wenig Widerhall in den Kreisen der prächtigen, aber doch nüchtern denkenden kaufmännischen Nobilität. Der einzige Canal, durch den Renaissanceformen schon früh ungehindert eindringen konnten, war die Dekorationskunst. Ihre Vertreter, Bildhauer, Goldschmiede und Maler begrüßten mit Freuden die Fülle von



Motiven, die ihnen zuströmte. Allein sie waren nicht eben die gebildetsten Träger des neuen Stils. Mit der ganzen Frische ihrer Zeit schalteten sie in dem reichen Formenschatz, ohne nach dem Woher und Wozu viel zu fragen. In keinem Gebiete Italiens wird daher die Frührenaissance durch ein so fröhliches Durcheinander und Stilgewirr bezeichnet wie in Venedig. Manches gotische fristete natürlich noch



Fig. 30. Inneres von S. Saccaria.

lange Zeit sein Leben, trotz des Widerwillens, den die Italiener mit wenigen Ausnahmen gegen die strenge Gotik hegten. Daneben aber tauchten auf einmal auch wieder vergessene romanische, ja orientalische Reminiscenzen auf — geometrische Kreismuster, zierlich durch Bänder miteinander verschlungen. Selbst bei rein architektonischen Aufgaben griff man wiederholt auf die Vorbilder zurück, welche die Kirchen des frühen Mittelalters für Kuppelräume darboten. Das Glück wollte es, daß gerade die Wende des fünfzehnten Jahrhunderts einen Höhepunkt der Macht und des Wohlstandes für die Republik bedeutete. Die Aufträge ergingen

reichlich und mit kostbarem Gestein für die Inkrustationen brauchte nicht gespart zu werden.

Das Urtheil über die vielen Bauten, die in dieser Zeit, etwa von 1460 bis 1540, entstanden sind, ist nicht leicht zu fällen. Es kommt darauf an, welchen Standpunkt man einnimmt. So viel ist gewiß, dem ungelehrten flüchtigen Beschauer gefallen sie alle miteinander ausnehmend. Wer dagegen in den Stilformen bewandert ist und eine klare architektonische Disposition liebt, wird vielleicht alles verwerfen. Er mag mit Recht angesichts dieser bunten vielgeschossigen Fassaden den „Kunstschreimergeist“ der venezianischen Architektur schelten, der jede Bauform



Fig. 31. S. Michele di Murano.

in eine Zierform auflöse. Man kann jedoch dieses zugeben und trotzdem jene Bauten Venedigs lieben und loben, wenn man bedenkt, daß jede Baukunst ein Gewächs ihres Bodens ist. Hier auf engem Raum und über dem Wasserspiegel — man kann es nicht genug wiederholen — muß das Gebäude durch mannigfachen Schmuck in die Nähe wirken, da es durch eine edle Gliederung des Ganzen nicht in die Ferne wirken kann. Eine römische Cancelleria käme auf einem Campo San Zaccaria ganz einfach gar nicht zur Geltung. Darum wollen wir auch jenen venezianischen Baumeistern, den Lombardi, den Bergamaschi und den Scarpagnini ihre stillen Launen verzeihen, denn ihre Art von Baukunst ist die letzte echt venezianische, die nirgendwo anders auf der Welt möglich wäre. Die reine internationale und unpersönliche Architektur der Hochrenaissance mit ihrem strengen

Meister Palladio an der Spitze zog immer noch früh genug in die Lagunen ein. Die Betrachtung dieser Periode gewinnt gegen die der früherern Zeiten den Vorzug, daß man es von nun an mit Persönlichkeiten zu thun hat, welche die Entwicklung leiten, nicht mehr mit anonymen Gruppen von Denkmälern. Namentlich ist es Pietro Solari, genannt Lombardo, der als Haupt einer zahlreichen Künstlerfamilie einen maßgebenden Einfluß gewinnt, sowohl auf die



fig. 32. Inneres von S. Maria dei Miracoli.

Baukunst wie auf die Bildnerei. Sein Beinamen schon verräth es, woher die Venezianer zunächst ihre Renaissance bezogen.

Das früheste Baudenkmal des neuen Stils, die Kirche San Jaccaia (begonnen 1458) läßt sich allerdings mit Bestimmtheit keinem der bekannten Lombardi zuweisen. Als ihr erster Architekt bis zum Jahre 1477 wird ein Antonio di Marco Gambello genannt. Er begann den Chorbau im spätgotischen Stil, polygon mit Umgang, und auch das Sockelgeschloß der Fassade mit seiner bunt incrustirten Feldertheilung und den gewundenen Ecksäulchen der Pilaster. Der weitere Bau dagegen geschah vollkommen im Sinne der venezianischen Frührenaissance, die

Kuppeln und Halbkuppeln des Chors und seines Kapellenfranzes und namentlich die Fassade. Lediglich zur Bereicherung der dekorativen Wirkung in fünf Geschosse zertheilt, die ihrerseits wieder in Reihen von Nischen und Fenstern aufgelöst sind, bildet sie ein Musterbild der venezianischen Schmuckkastenarchitektur. Der halbrunde Giebelabschluss — eine Reminiscenz an die Markuskirche, blieb für den ganzen Verlauf dieser Stilperiode maßgebend. Die Technik der Bearbeitung des Steins in flachen und plastischen Ornamenten ist hier wie gewöhnlich in Venedig äußerst sauber und erfreulich. — Eine ähnliche Fassade in kleineren Verhältnissen



Fig. 35. Scuola di San Rocco.

ist die der Gottesackerkirche S. Michele di Murano. Indessen verdient bei ihr größere Beachtung als das Aeußere der überaus zierliche Lettnerbau, der im Innern eine westliche Vorhalle von dem Raum für die Gemeinde trennt und der Kuppelraum der Cappella Emiliana von Guglielmo Bergamasco (1530) mit seinen reichen ornamentalen Skulpturen. Einfachere Fassaden derselben Art an S. Giobbe (mit prächtigem Portal) und an der Kirche der Gesuati, letztere dadurch beachtenswerth, daß hier zuerst die farbigen Scheiben im Felde der Pilaster erscheinen, später eines der gewöhnlichen Dekorationsmotive. Eine andere Gruppe von Kirchenbauten verdient besondere Beachtung wegen ihrer Raumanlage. San Marco und die kleineren romanischen Kuppelkirchen (S. Fosca in Torcello, S. Giacomo

di Rialto) waren ihre Vorbilder. Der mittlere Kuppelraum der Marcuskirche ist ziemlich genau in S. Giovanni e Crisostomo wiederholt, nur mit den Mitteln der Renaissance reicher gegliedert. Eine verwandte spätere Umlage in S. Giovanni Elemosinario. Am schönsten ist der gleiche Raumgedanke in San Salvatore entwickelt, dem Meisterwerk des Tullio Lombardo. In seinen Haupttheilen erst seit 1550 nach längerer Unterbrechung vollendet, neigt der Bau in der Reinheit der Einzelformen schon der Hochrenaissance zu.

Ueber den Pilastern, die sich an die Hauptpfeiler anlehnen, erscheint hier zuerst eine Attika. Dennoch ist der ganze hohe Kuppelbau durchdrungen von dem



Fig. 34. Palazzo dei Camerlenghi.

Geist der zierlichen Frührenaissance und unterscheidet sich merklich von den kalten und ersten Hochrenaissanceräumen. Die langweilige Barockfassade datirt vom Jahre 1663. —

Keine der eben genannten Kirchen kann sich an ungestörter Einheit der Gesamterscheinung messen, mit Sta. Maria dei Miracoli. Aus einem Gusse vollendet steht das niedliche Tempelchen da. Als Behausung für ein wunderthätiges Marienbild wurde es aus reichlich zusammengelassenen Opferspenden in acht Jahren (1481—1489) von Pietro Lombardo erbaut. Von außen betrachtet erscheint es als ein kostbarer Reliquienschrein in großem Maßstabe. Namentlich der halbrunde Fassadengiebel erweckt die Vorstellung eines Kofferdeckels. Die Außenwände sind durch dunkle Pilaster auf hellem Grunde gegliedert, zwischen

denen die felder in geometrischen Mustern sehr nett, aber ohne jede Nothwendigkeit incrustirt sind. Das Innere, mit reicher Cassettendecke im Tonnengewölbe geschlossen, ist einschiffig, der Chor terrassenartig erhöht, vor der Eingangswand ein

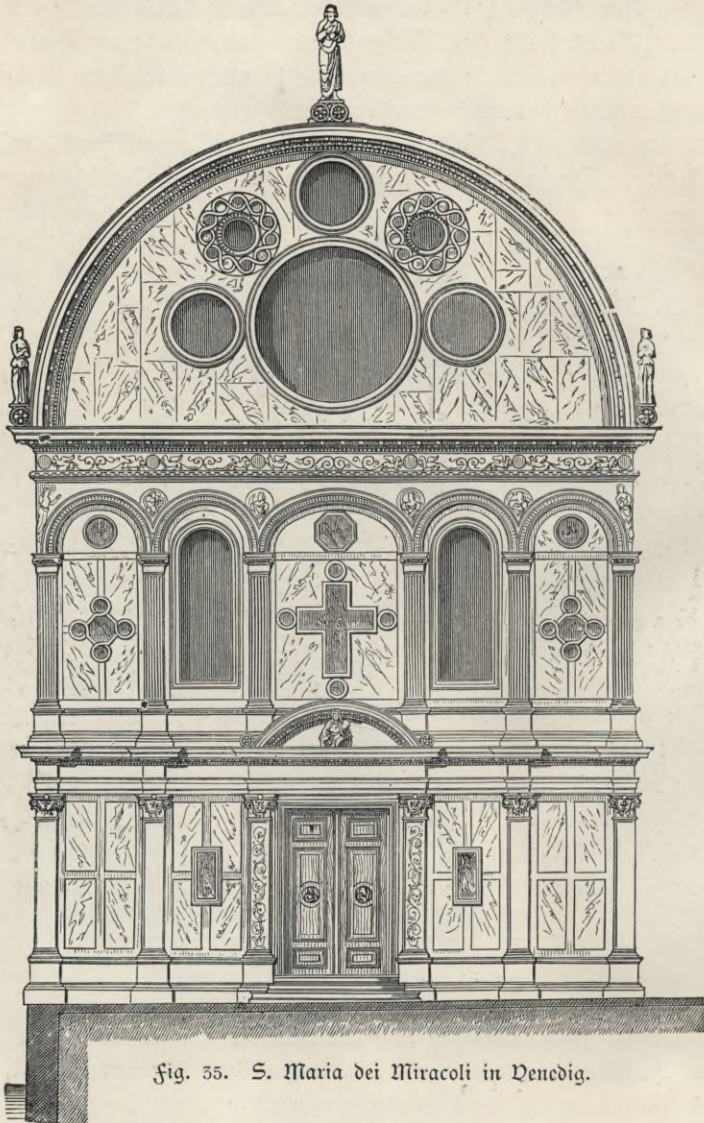


fig. 35. S. Maria dei Miracoli in Venedig.

Nonnenchor. Die ganz besonders zierlichen Ranken- und figurenornamente, die alle füllungen bedecken, bilden eine fundgrube für Dekorationskünstler. Von 1505—1515 leitete Pietro Lombardo die Ausschmückung der Cappella Zen in der Marcuskirche. Von seinem berühmten Palastbau wird noch die Rede sein.

Zwischen kirchlichen und profanen Gebäuden vermitteln die Versammlungshäuser der Laienbrüderschaften, die man in Venedig Scuole nannte. Ihrer Bestimmung gemäß sind es Saalbauten, die außer einem großen Versammlungsraum

gewöhnlich wenige Nebengemächer enthalten. Die schönsten von ihnen gehören der Frührenaissance an. An erster Stelle sei der Scuola di San Marco gedacht. Der umfangreiche Bau besteht aus zwei rechtwinklig vereinigten Flügeln, von denen der längere, nordöstliche, am Canal liegt, der südwestliche, der die Hauptfassade bildet, an die Kirche S. Giovanni e Paolo stößt. Die Fassade ist ein verfeinertes Seitenstück zu der von San Zaccaria. Das Portal wird von einem Bogen auf überschlankem Säulenpaar mehr überragt als umschlossen. Eine be-



Fig. 36. Palazzo Dario.

kannte Merkwürdigkeit sind die perspektivischen Reliefs im Erdgeschoß, vortrefflich gearbeitet, aber doch nur Spielerei. — Von der Scuola San Giovanni Evangelista, in der Nähe der Frari, wahrscheinlich gleichfalls einem Bau des Pietro Lombardo, ist nur der Vorhof mit prächtigem Portal erhalten. (In der Bogenlunette ein monumentaler Adler des Evangelisten.) Auf einer höheren Entwicklungsstufe erscheint die venezianische Frührenaissance in der Scuola di San Rocco, von Santo Lombardo begonnen, doch in ihrer gegenwärtigen Gestalt von Antonio Scarpagnino 1550 vollendet. Der Kunstschreimergeist ist hier beinahe überwunden, überall zeigt sich das Streben nach architektonischer Gliederung und sinnreicher Gestaltung des Schmuckes. Die vortretenden Säulen, welche die zweistöckige Fassade gliedern, tragen einen ebenso originellen wie reizenden Schmuck in einem

breiten Blätterkranz, der sich lose um den Schaft legt und dessen Ueberschlanfheit glücklich mildert. Die Theilung der Rundbogenfenster des Erdgeschosses in zwei kleinere Bögen, auf denen ein Kreis ruht, ist ein Anklang an das gotische Maßwerk. Das hübsche Motiv kehrt noch manchmal an den Palastbauten wieder. Der Gesamteindruck zierlicher Pracht ist unvergleichlich. Die anderen beiden Bauwerke des Scarpagnino, die Fassade von San Sebastiano und die fabbrica vecchia di Rialto, fallen daneben merkwürdig ab durch Nüchternheit und beabsichtigte Correctheit. Zierlicher und doch der Art Scarpagninos verwandt ist der Palazzo dei Camerlenghi neben der Rialtobrücke von Guglielmo Bergamasco.

Den frühesten Typus venezianischer Renaissance mit spielenden Inkrustationen und flacher Profilirung repräsentirt unter den Palästen des Canal grande der Palazzo Dario (1450). Die größeren Palazzi Manzoni und Contarini delle figure, sorgfältiger disponirt, mit breiten Sockelstreifen am Fuß der einzelnen Geschosse gehören zu den letzten, die jenen leichten Zierrat bunter Scheiben und Schilder tragen. Einen anderen Typus, ohne Pergolo, mit den gekuppelten Bogenfenstern der Scuola di San Rocco finden wir in den Palästen Corner-Spinelli und Vendramin-Calergi. Der Palazzo Corner wird durch ein Sockelgeschos und ungeheuer breite Pilaster sehr energisch gegliedert, der Palazzo Vendramin seit 1481 von Pietro Lombardo, vielleicht nach Plänen des Moro Coducci, erbaut, ist der größte und schönste der ganzen Gruppe. Durch Säulenstellungen fest gestügt, scheint er doch mit den lichten Bogenreihen seiner Obergeschosse beinahe über dem Wasserspiegel zu schweben. Für die Deutschen ist sein Dach geweiht, weil unter ihm Richard Wagner die Augen schloß.

Zur Zeit der Frührenaissance empfing auch die Piazza durch einige Neubauten im wesentlichen ihre gegenwärtige Gestalt. Der leitende Architekt scheint dabei Bartolommeo Buon gewesen zu sein. Zuerst wurde 1466 der Pilasterbau des Urthurms begonnen (vielleicht von Pietro Lombardo vollendet). Bald darauf entstanden die alten Procurazien, die Amtswohnung für die Procuratoren von San Marco und Lokal zahlreicher Behörden. Beide Gebäude sind von ziemlich geringem selbständigen Werth. Einzelnes, z. B. der kleinliche Zinnenkranz auf dem Hauptsims der Procurazien, ist geradezu verfehlt und doch bilden die langen Bogenreihen eine ruhig vornehme Anrahnung des Places, wie man sie sich nicht besser wünschen kann. Das Auge gleitet an ihnen ungestört entlang, um auf dem Prachtbild von San Marco auszuruhen. Während bei diesen beiden Bauunternehmungen die Rolle des Bartolommeo nicht ganz klar gestellt ist, so war er doch jedenfalls der Meister, der dem Glockenthurm der Marcuskirche seinen Abschluß gab. An sich vielleicht schwerfällig ist der glatte Steinobelisk, unter dem die Glockenstube mit ihren Bögen zu einem gurtartigen Gliede zusammensinkt, doch die beste Bekrönung für den wuchtigen Pfeiler des Thurms. — Noch eines Bauwerkes aus dieser Zeit muß gedacht werden, des Kaufhauses der Deutschen neben der Rialtobrücke, (jetzt Hauptpost.) freilich ist es gegenwärtig ein kahler Steinwürfel, der nur durch die Fensteröffnungen Leben erhält, einst aber, als die Fresken Giorgiones und Tizians seine Mauern schmückten, war es vielleicht das schönste Haus Venedigs.





Fig. 37. Palazzo Vendramin.



Die Kirchen und Paläste Venedigs hatten zur Zeit der Frührenaissance ihren lokalen Charakter bewahrt, weil ihre Erbauer in dem neuen Stil noch nicht recht Bescheid wußten. Gerade ihre Ungelehrtheit verlieh ihren Werken einen Hauch naiver Frische. Das wurde nun anders, je mehr man hinter das Wesen des Renaissancestils kam. Die Unbefangenheit schwand. Hatte die Frührenaissance venezianischen Dialekt gesprochen, so redete die Hochrenaissance toscanische Schriftsprache. Immer vernehmlicher predigten die großen Künstler Italiens eine hohe Gesetzmäßigkeit in der Architektur, so daß keiner, der nicht für einen Banausen gelten wollte, sich von ihrem Vorbild entfernen durfte. Was war nun das Wesen des neuen Stils, das ihn von seinen Vorgängern so gründlich unterschied? Es war nicht mehr, wie in der Gotik „Rhythmus der Bewegung“, um Burckhardts schönen Ausdruck zu gebrauchen, es war vielmehr die harmonische Abtheilung der Massen. Ein stärkerer Schattenschlag, als ihn die Frührenaissance gebraucht hatte, war hierzu erwünscht, jeder Zierrath aber, der nicht diesem idealen Zwecke diente, war überflüssig, wenn nicht störend. Die Bauformen wurden den römisch-antiken Resten entnommen und die Begeisterung für das Alterthum wachte eifer-

füchtig über der reinen Erhaltung dieser Formen. Dennoch aber erfreute sich der Künstler im Vergleich zu der vorhergehenden gotischen Stilperiode einer größeren Freiheit. Kein strenges constructives Gesetz beeinflusste mehr den Plan und die einzelnen Glieder des Baues, vielmehr entschied in letzter Linie die Harmonie des Eindrucks, der schöne Augenschein. Gewiß galten auch hier Gesetze, aber es waren sehr feine ästhetische Gesetze, die sich — allen Versuchen der damaligen italienischen Schriftgelehrten zum Trotz — nicht in starre mathematische Formeln bannen ließen.

Der neue Stil hatte seine Heimath in Florenz. Indessen erhob er bald in höherem Grade als irgend ein anderer Baustil den Anspruch auf Allgemeingültigkeit. Schon um die Mitte des sechzehnten Jahrhunderts stellte sich die Renaissance-



Fig. 38. San Giorgio dei Greci.

architektur in Palladios Werken in einer Reinheit dar, die nicht nur etwas unper-  
sönliches, sondern sogar etwas internationales hatte. Sie ist denn auch thatsächlich  
über die ganze Welt verbreitet.

Die Bauten, die von nun an in Venedig entstanden, sind allerdings von  
hoher Bedeutung für die Geschichte der Renaissance, allein sie sind nicht mehr  
wie die früheren Gewächse des venezianischen Bodens. Am meisten werden uns  
diejenigen interessieren, die einen lokalen Charakter wenigstens erstreben.

Als erster Baumeister der Hochrenaissance in Venedig verdient Michele  
Sanmicheli genannt zu werden, ein Veroneser, der sich in der Schule Bramantes  
gebildet hatte. Die vielfachen inneren Kriegshändel Italiens brachten es mit sich,  
daß er seine großen Gaben zumeist in den Dienst der Befestigungskunst stellen

musfte. So hat er nacheinander die Vesten des Kirchenstaates und der Marcus-Republik neu eingerichtet. Doch blieb ihm noch die Zeit, einige Paläste in Verona und Venedig zu bauen, von denen der Palazzo Grimani am Canal grande, jetzt Appellgerichtshof, hervorgehoben sei. Als er erbaut war — um 1550 — muß er alles in seiner Nachbarschaft erdrückt haben und noch jetzt ist er mit den riesigen drei Bogenfenstern seiner Obergeschosse der imposanteste Vertreter der Renaissance-architektur am Canal.

Um dieselbe Zeit, da Sannicheli als Festungsingenieur in den Dienst der Republik trat, kam der florentiner Jacopo Sansovino nach Venedig. Er hatte zu den Künstlern gehört, die vor dem puritanisch gesinnten Papst Hadrian VI. aus



Fig. 39. Die Bibliothek von San Marco, jetzt königlicher Palaß.

Rom entwichen waren. Schon damals, 1523, hatte er Venedig aufgesucht. Indessen erst vier Jahre später ließ er sich dauernd hier nieder und erhielt bald darauf den wichtigen Posten eines proto de supra, eines Oberaufsehers an den kirchlichen und den meisten Staatsgebäuden Venedigs (mit Ausnahme des Dogenpalastes). War Sannicheli in allem, was er baute, dem hohen Ernst der bramantischen Architektur treu geblieben, so ging der vielgewandte Sansovino auf die venezianischen Neigungen zu üppiger festlicher Pracht ein. Mit Tizian, dessen Altersgenosse er war, wurde er bald befreundet und nahm allmählich in seinem langen Leben — er starb erst 1570 — in der Baukunst und Bildnerei Venedigs eine ebenso leitende Stellung ein, wie Tizian in der Malerei. Aus seiner Schule ging die nächste Generation der venezianischen Bildhauer und Baumeister hervor und dem

Gesamtbilde der Stadt hat er durch einige hervorragende Bauten den Stempel seiner Persönlichkeit aufgedrückt, wie wenige nach ihm. Leider nur stand sein künstlerischer Charakter nicht auf der Höhe seiner Begabung, er ließ sich manchmal gehen und lieferte neben einigem Unvergänglichem flüchtige und manierirte Sachen.

Von seinen Kirchenbauten ist San Giorgio dei Greci am beachtenswerthesten. Die zweigeschossige Fassade lehnt sich in den Einzelheiten der Decoration so sehr an die Art der Lombardi an, daß man die Mitwirkung eines aus jener Familie, des Santo Lombardo, angenommen hat. Das einschiffige Innere, im Tonnengewölbe geschlossen, mit mittlerer Kuppel, wird durch die byzantinische Bilderwand, den Ikonostas, quer durchschnitten und ist nicht sonderlich interessant. Für den langweiligen Bau von S. Francesco della Vigna ist

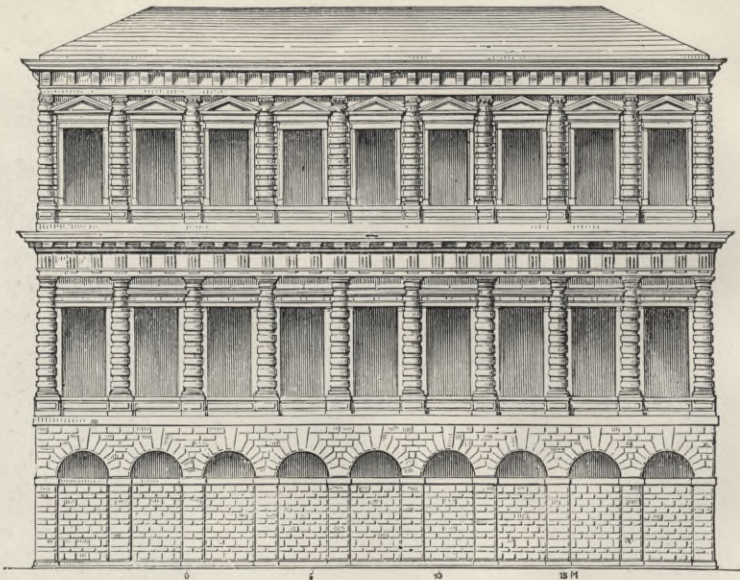


fig. 40. Die Zecca.

Sanseverino vielleicht insofern nicht ganz verantwortlich zu machen, als ihm der baulehrte Mönch Francesco di Giorgio in seinen Entwurf hinein corrigirte. Die Fassade wurde nachträglich von Palladio hinzugefügt. — Noch unbedeutender sind die späteren Kirchenbauten Sanseverinos, San Martino und San Giuliano. — Dagegen erwarb er sich wohlverdienten unsterblichen Ruhm mit den profanen Staatsgebäuden der Bibliothek und der Münze (Zecca). Beide sind um dieselbe Zeit, 1556, begonnen, stoßen Wand an Wand und bilden den stärksten Contrast, der sich denken läßt. Meisterhaft hat es Sanseverino verstanden, schon in ihrer äußeren Gestalt die Bestimmung der Gebäude anzudeuten. Mit seinen derben Rusticablöcken, aus denen Wände und Pfeiler bestehen, mit den vermauerten Bögen seines Erdgeschosses verschließt sich dies Münzhaus drohend gegen jeden, der ungerufen in seine Schatzkammern eindringen möchte. Die Bibliothek öffnet sich dagegen in prächtigen Bogenreihen für alle, die sich in ihrem Raum zu fried-

lichen Studien versammeln wollen. Die langgestreckte Ausdehnung der Bibliothek bei mäßiger Höhe kann zu keinerlei Bedenken Anlaß geben, weil das Ganze als ein Hallenbau, wie Burckhardt richtig bemerkt, überhaupt von unbestimmter Länge sein durfte. Die Anordnung der Bogenreihen, die zwischen vortretenden Säulen im Erdgeschoß auf schlichten Pfeilern, im Oberstock auf kannelirten Säulenpaaren ruhen, ist unvergleichlich schön. Namentlich giebt es wenige Gebäude auf der Welt mit einer so reichen Wirkung von Licht und Schatten. Wenn man neben so hohen Vorzügen Bedenken äußern will, so mag man sie gegen die bekrönenden Theile des Baues richten. Die Dachbalustrade ist gewiß zu schwer, der obere Fries



Fig. 41. Palazzo Corner della Cà grande.

vielleicht zu hoch und auch die Guirlanden, die ihn schmücken, erscheinen allzu wuchtig für die Knäblein, die sich mit ihnen schleppen. Indessen muß man zugestehen, daß gerade diese starke Profilierung der Schattenwirkung des Frieses zu gute kommt.

Neben diesen beiden Meisterwerken kann die Loggetta unter dem Glockenthurm als architektonische Leistung nicht bestehen. Die riesige Attika drückt den Hallenbau in den Boden, ein Eindruck, der dadurch noch verstärkt wird, daß die unteren Theile des Erdgeschosses hinter den vorspringenden Balustraden verschwinden. Der Skulpturenschmuck verleiht dem zierlichen Gebäude seinen größten Werth. — Die *fabbriche nuove*, die Sansovino neben der Rialto-Brücke den älteren *fabbriche* des Scarpagnino hinzufügte, verdienen keine besondere Beachtung. Dagegen bereicherte er den Canal grande um einige Palastbauten, die für spätere Zeiten Vorbilder

wurden. Namentlich gilt dies von dem Palazzo Corner Cà grande mit seinem hohen rusticirten Sockelgeschoß und den reich gegliederten Bogenreihen seiner oberen Stockwerke. Einfacher der Palazzo Manin (früher Dolfin) mit einem Pergolo von vier Bögen inmitten der Obergeschosse und einer durchlaufenden Arkadenreihe im Erdgeschoß. Schon durch ihre Geräumigkeit zeichnen sich diese Paläste Sansovinos und Sannichelis vor den älteren aus. Die vornehm disponirende Hochrenaissance bequemt sich eben nur ungern zu den kleineren Dimensionen, die für



Fig. 42. Goldne Treppe (Scala d'oro) im Dogenpalast.

die zierliche venezianische Gotik gerade recht gewesen waren. Als ein glänzendes Decorationsstück aus Sansovinos später Zeit muß die scala d'oro im Dogenpalast hervorgehoben werden. Auf ungünstigem, verhältnißmäßig zu engem Raume ist hier, namentlich an dem Tonnengewölbe, eine Unmenge von plastischem und gemaltem Schmuck zusammengehäuft — wiederum eine Concession Sansovinos an die Prunksucht seiner Brotherren.

In den letzten Jahrzehnten seines Lebens war dem Sansovino in Venedig

ein Nebenbuhler erwachsen, der ihn allerdings nicht an Vielseitigkeit der Anlagen erreichte, dagegen ihn weit überragte an architektonischer Begabung und an hohem Ernst des Charakters — Andrea Palladio, ein Sohn der venezianischen Terraferma, 1518 in Vicenza geboren. Palladio war nur Architekt, bezeichnet als solcher aber den Höhepunkt der Entwicklung der Renaissancearchitektur. Für seine Kunst ist sein Name von weltgeschichtlicher Bedeutung. Von den einen vergöttert, wird er von den andern als nüchtern und seelenlos gescholten. Indessen ist daran zu erinnern, daß die Originalität gerade ganz großer Künstler manchmal nicht sowohl in individuellen Absonderlichkeiten besteht, als in einer vollkommenen Harmonie zwischen ihren Absichten und ihren Leistungen.

Un wahrhaft genialem Raumgefühl ist Palladio unerreicht geblieben. Freilich dominierte dieses Gefühl in ihm derartig, daß er für alles, was nicht unmittelbar damit zusammenhing — für den Zierrat, für die Farbigkeit, wenig Sinn besaß. Seine Schule waren die antiken Baureste Roms gewesen und diese hat er verstanden, ihre Formensprache in jedem Fall mit einer Sicherheit angewendet, die wiederum ohne Beispiel ist. Daß ein solcher Mann, der durch und durch Gesetzmäßigkeit war, nicht mit sich pactiren ließ und nicht auf lokale Eigenthümlichkeiten Rücksicht nahm, ist selbstverständlich. Seine größten Kirchenbauten stehen in Venedig, allein sie könnten ebensogut in Vicenza oder anderswo stehen.

Man hat es sehr gerühmt, wie meisterlich er seine Kirche San Giorgio auf der Insel so angeordnet habe, daß sie den schönsten Abschluß für das Bild der Piazzetta darböte. Das ist indessen zuviel des Lobes. Der Bauplatz war gegeben, der Campanile längst fertig und das anstoßende Kloster im Bau begriffen, ehe Palladio kam (1565). An sich betrachtet sind seine Kirchenbauten, namentlich im Aeußeren, einander eng verwandt: eine einzige Säulenstellung trägt den mittleren Hauptgiebel, die Seitenschiffe lehnen sich mit Halbgiebeln an den Mittelbau, die Mauerfläche zwischen den Säulen wird durch Nischen belebt. Bei San Giorgio erscheint das Hauptportal eingesunken



Fig. 43. S. Redentore.

zwischen den hohen Postamenten der benachbarten Säulen, unschön ist es auch, daß der Kämpfersims über den Seitenschiffen hinter den Säulen durchläuft und somit die ganze Fassade durchschneidet. Ähnlich die Fassade von S. Francesco della Vigna. Beides ist vermieden an der Redentore-Kirche auf der Giudecca. Auch ist das Innere hier am schönsten, wenn auch weniger reich gegliedert als in San Giorgio; prächtig ist namentlich der Anblick des Chors, den eine lichte Säulenhalle umgiebt. Das Detail der Capitelle und Gesimse ist, wie überall bei Palladio, von einer absichtlichen und würdigen Schlichtheit. Geradezu ernüchternd wirken dagegen die fahlen Spiegelgewölbe. In späterer



Fig. 44. Rialto-Brücke.

Zeit wird der Palladianische Fassadentypus noch einmal getreu wiederholt in S. Pietro di Castello (von Smeraldi vielleicht mit Benutzung eines Palladianischen Entwurfs). Bezeichnend ist es, daß Palladio, soviel bekannt ist, keinen einzigen Palast in Venedig erbaut hat, offenbar konnte er sich nicht mit der Beschränktheit des Raumes und mit den besonderen venezianischen Gewohnheiten abfinden.

Was nach Palladio in Venedig gebaut wurde, verdient nur zum allergeringsten Theil allgemeines Interesse. Die Rialto-Brücke (1587) verdankt ihren Ruhm mehr der Kühnheit ihrer Anlage als ihrer Schönheit. Zwei Bodenreihen und drei Straßen führen auf einem einzigen breiten Bogen über das Wasser. Ihr Erbauer, Antonio da Ponte, hatte die Concurrenz mit den größten Baumeistern Italiens bestanden, mit Michelangelo, Vignola, Sansovino und Scamozzi; auch Palladio hatte einen schönen Entwurf einer dreibogigen Brücke parat.



Derfelbe da Ponte erwarb sich ein großes Verdienst durch die glückliche Wiederherstellung des Dogenpalastes nach dem Brande von 1577; sein Werk ist auch der erste Rusticabau der Prigioni, der ein vortreffliches Gegenstück zu Sansovinos Zecca bildet und diese an Harmonie der Gesamterscheinung vielleicht

übertrifft. Alessandro Vittoria ist mehr als Bildhauer, denn als Architekt (Palazzo Balbi jetzt Guggenheim) von Bedeutung. Der große Theoretiker der späteren Renaissancearchitektur, Vincenzo Scamozzi, lieferte in seinen neuen Procurazien eine ermüdende Reproduktion von Sansovinos Bibliothek, die er durch ein zweites Obergeschosß verdarb, in dem Palazzo Contarini dagli Scignini am Canal grande variierte er den Typus von Sansovinos Palazzo Corner. Eine merkwürdige Persönlichkeit der späteren Zeit war Baldassare Longhena, wohl der letzte, der durch zahlreiche und eigenthümliche Bauten beträchtlich an der Physiognomie des gegenwärtigen Venedig mitgearbeitet hat. Er war eine Feuerseele von der ausschweifendsten Phantastie, die sich gelegentlich an einem Prunkdenkmal austoben durfte. Man sehe sein Monument des Dogen Desaro in den Frari an (Abb. 71), das in seinem Aufbau vier riesige Neger, ein paar Skelette und zwei Drachen vereinigt! In der Architektur verkörpert Longhena jene letzte Entwicklungsphase des Renaissancestils, die im Gegensatz zu der nüchternen Correctheit der Palladianer malerische Effekte aufsucht. Er berücksichtigt dabei wieder den lokalen Charakter Venedigs und benutzt eher Anregungen des Frührenaissancestils der Lombardi, als daß er sich dem römischen Barock der Bernini

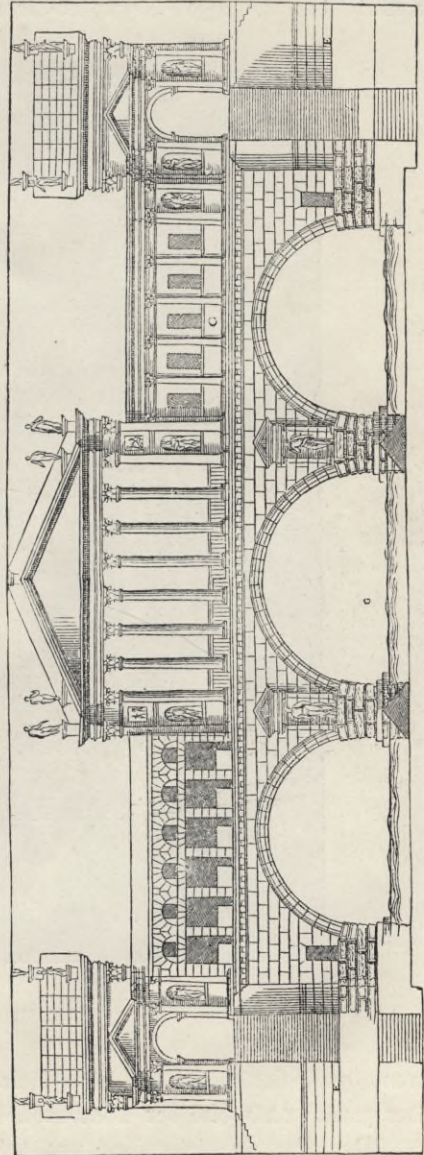


Fig. 45. Entwurf zur Rialtobrücke, von Palladio.

und Borromini anschliesse. Sein Hauptwerk, die Kirche Sta. Maria della Salute, ist eines der populärsten Gebäude Venedigs (1630—1656 errichtet) und Jedem unvergeßlich, der den Canal grande befahren hat. Der malerische Eindruck der belebten Fassaden, der schönen Kuppel, die aus einem Kranz von riesigen, statuengeschmückten Voluten aufsteigt, ist überaus prächtig. An diesem Platz möchte man nichts anderes sehen. Daß, streng genommen, die hintere Kuppel

über dem Presbyterium und die Thürme an ihren Seiten die Einheit des Planes vernichten, war für die Absichten Longhenas gleichgültig. Von seinen Palastbauten bildet der riesige Palazzo Pesaro die reichste Entwicklung des Typus, den Sansovino in seinem Palazzo Corner Cà grande aufgestellt hatte. Nähnlich der Palazzo Rezzonico-Browning. Wo geringere Mittel verfügbar



Fig. 46. Seufzerbrücke.

waren, griff Longhena auf eine Belebung der Wandflächen durch vortretende Felder zurück nach Art der Lombardi. (Palazzi Giustinian Colini und Mocenigo.)

Was sonst in dieser Zeit und später von den unbedeutenderen Baumeistern geleistet worden ist, kann man meist mit gutem Gewissen übersehen. Nur die Dogana di Mare von Giuseppe Belloni wird als ein malerisch perspektivisches Meisterwerk neben der Salute immer einen gewissen Rang behaupten.



Fig. 47. Die Prigioni (Gefängnisse).



Im Mittelalter haben sich die einzelnen Künste noch nicht in dem Maße entwickelt, daß sie, jede für sich, ein Sonderleben hätten führen können. Die Architektur hielt sie, wie eine Mutter, in ihrem Schoße vereinigt. Die Malerei war als Raummalerei an die Wände gebunden und die Plastik schmückte die einzelnen Glieder des Baues. Nur in bescheidenen Ablegern fristeten beide als Miniaturmalerei und Elfenbeinschnitzerei ein selbständiges Dasein. Mit ihrer Befreiung beginnt die Geschichte der Kunst der neuen Zeit.

In Venedig wurde diese Entwicklung länger verzögert, als in den benachbarten Gebieten des oberen und mittleren Italiens. Die Ursachen davon lagen unzweifelhaft begründet in den lebhaften Beziehungen zum Orient. Die byzantinischen Künstler, die ersten Lehrmeister der Venezianer, waren vorzugsweise Dekorationskünstler und als solche wiederum begünstigten sie mehr die Flächen- decoration in Mosaiken oder schwachen Reliefs als eine Plastik von kräftigem Schattenschlag. Die Venezianer unterschieden sich in ihren Bildwerken von jenen Griechen eigentlich nur durch die geringere Feinheit der Arbeit. Inhaltliche oder formale Unterschiede sind sonst kaum zu entdecken. Eine große Menge solcher Reliefs finden sich noch an den romanischen Kirchen und Palästen Venedigs: viel- verschlungene Bandmuster, Blätter und Fruchtgebilde, zwischen denen organische Wesen zu Symbolen erstarrt erscheinen. Sie umkleiden zahlreiche Capitelle in San Marco, umziehen die Brunnensteine und in Torcello die Chorschranken, und arten zuweilen, z. B. an der südlichen Bogenlunette der Marcuskirche, in eine kindische Spielerei aus.

So währte es bis ins dreizehnte Jahrhundert hinein.

Es ist sehr bezeichnend, daß man noch 1255 den Dogen Jacopo Tiepolo (neben dem Portal von S. Giovanni e Paolo) und seinen Nachfolger Marino Morosini (in der Vorhalle von San Marco) in altchristlichen Sarkophagen beifetzte. Die beiden Porphyrreliefs mit den sich umarmenden Königspaaren an der Südseite der Marcuskirche sind aus Byzanz importirt. Eine vereinzelt größere Leistung in figuraler Plastik ist aus jener Epoche in den Säulen des Altartabernakels der Marcuskirche erhalten (zwei von ihnen noch altchristlich, die anderen beiden danach im zwölften Jahrhundert gefertigt.) Die gedrängten Reliefstreifen, die ringförmig die Säulen bekleiden, nehmen sich freilich wie stark vergrößerte Elfenbeinsculpturen aus.



Fig. 48. S. Maria della Salute.

Das vierzehnte Jahrhundert, das Venedig den Dogenpalast und die Blüthe einer eigenartigen Baukunst bescheerte, zeitigte nun auch eine Belebung der venezianischen Plastik. Die Bewegung hatte ihren Ursprung in Toscana, wo Niccolò Pisano im Anschluß an die Antike wieder einen hohen Stil der Plastik gefunden hatte. Indessen war es nicht sowohl das Vorbild Niccolòs, als das seines Sohnes Giovanni, das in Venedig wirksam wurde. Giovanni Pisano hatte am Anfang des vierzehnten Jahrhunderts im benachbarten Padua an derselben Stätte und zugleich mit Giotto gearbeitet. Seine großartig naturalistische Art erscheint auch in dem frühesten

bedeutenden Bildwerk des vierzehnten Jahrhunderts in Venedig, in der Statue des S. Simeone profeta (in der ihm geweihten Kirche) vom Jahre 1317. Die nächste Folgezeit hat die Monumentalität dieses Denkmals nicht wieder erreicht. Denselben Geist einer liebevolleren Beobachtung der Natur athmen freilich auch die Madonnenreliefs am Kreuzgang der Carmini (1340) und im Hofe der Akademie, dem alten Kloster der Carità (1345), sowie die Statue der Jungfrau am Portal der Frari. Ein paar Jahrzehnte früher mögen die lebhaft bewegten Reliefs von Ranken und Figuren an der Archivolte über der mittleren Portalnische der Marcuskirche entstanden sein.

Von der größten Bedeutung für die Entwicklung der Bildnerei erwies

sich das Grabmal. Immer mehr befestigte sich der Brauch, den Dogen und anderen um das Gemeinwohl besonders verdienten Männern Denkmäler zu setzen, sodaß wir in ihnen allein alle Phasen der venezianischen Skulptur verfolgen können. Dabei beobachteten wir, wie das Grabmal allmählich seine religiöse Bedeutung als eine geweihte Ruhestätte verliert und zu einem Ruhmesdenkmal wird, das nur durch die Tradition ein Anrecht auf einen Platz in der Kirche behält. Die beiden großen Bettelordenskirchen wurden die bevorzugten Orte der Beisetzung,



Fig. 49. Grab des Dogen Michele Morosini.

sodaß namentlich San Giovanni e Paolo uns als ein Pantheon des venezianischen Ruhmes erscheint. Der einfachste Typus des Grabdenkmals ist ein Kastensarkophag, der auf Consolen an der Wandfläche schwebt, entweder ohne weiteren Zusatz oder in einer schlichten Nische. Die Vorderseite des Sarkophags ist in der Mitte, rechts und links mit Relieffstreifen geschmückt (seltener auch in den dazwischen liegenden Feldern). Ein frühes, schlichtes Beispiel hierfür ohne Nische das Grab des Arnolfo Teutonico († 1337) in der zweiten rechten Chorkapelle der Frari. Auf dem gegenüberliegenden Sarkophag des Florentiner Gesandten Duccio degli

Alberti († 1336) erscheinen zum ersten Mal neben der Gestalt des Todten zwei Tugenden, die Gerechtigkeit und die Mäßigung. An dem Denkmal des heiligen Isidor in der ihm geweihten Kapelle in der Marcuskirche ist namentlich die Bildnißfigur des Verstorbenen werthvoll; der Doge Andrea Dandolo, der Geschichtschreiber Venedigs, der diese Kapelle gestiftet hatte, wurde bald darauf gleichfalls in der Marcuskirche beigesetzt (1354 in der Taufkapelle). Gerade sein Denkmal



Fig. 50. Grabdenkmal des Dogen Antonio Venier in San Giovanni e Paolo.

offenbart besonders deutlich den toskanischen Einfluß in dem Motiv eines von zwei Engeln gehaltenen Vorhanges, der die geradlinige Grabesnische umsäumt. Eine weitere Bereicherung des Wandgrabes sehen wir in dem Monument des Dogen Marco Corner († 1367) in S. Giovanni Paolo. Der Todte ruht auf einem Paradebett; darüber zieht sich an der Wand eine Reihe von fünf Nischen hin, in denen heilige stehen. Das gegenüberliegende Denkmal des Dogen Michele Morosini († 1382) zeigt den gothischen Typus in seiner voll entwickelten Form. Die Nische ist von einem reich skulptirten Bogen überwölbt, den zwei tabernakel-

artige Thürmchen flankiren; überhaupt ist die Ausstattung die prächtigste, das Mosaik des Gekreuzigten im Bogenfelde in edlem Stil gehalten.

Die letzte Entwicklungsphase der gothischen Skulptur in Venedig ist mit dem Namen der Künstlerfamilie der Maffegne verknüpft. Darin, daß wir sie als Familie betrachten müssen, offenbart sich die noch mittelalterliche Art eines mehr korporativen als individuellen Schaffens. Bei aller Unbeholfenheit in der Stellung und der Unsicherheit ihrer Körperverhältnisse erscheinen ihre Figuren doch als die

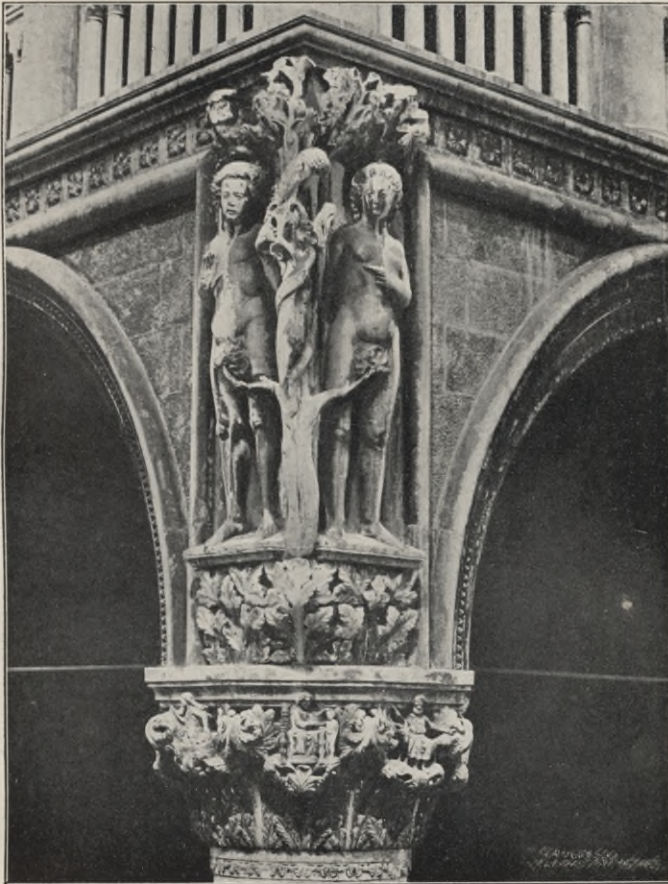


Fig. 51. Der Sündenfall, Gruppe an der Südwestecke des Dogenpalastes.

Vorboten einer neuen Zeit in dem individuellen Leben der Köpfe, dem weicheren Fluß der Gewandung. Das Hauptwerk ihrer früheren Zeit befindet sich außerhalb Venedigs. Es ist der große Marmoraltar in S. Francesco zu Bologna, beglaubigt als das Werk der Brüder Jacobello und Pierpaolo dalle Maffegne. Beinahe ein Jahrzehnt später (1397) wurden die Statuen der Maria und der Apostel vollendet, die den Lettner der Marcuskirche schmücken — noch energischer im Ausdruck als die Bologneser Skulpturen. Pietro Paolo allein ist neuerdings als der Meister des prächtigen Mittelfensters an der Südseite des Dogenpalastes

entdeckt worden. Von Polo nato de Zachomell rührt das schlichte Wandgrab des Jacopo Cavalli († 1384) in S. Giovanni e Paolo (Cappella di Pio V) her. Es ist vollständig bemalt und bleibt trotz seiner Verstümmelung (die Statuen der Tugenden sind abgebrochen) doch eines der schönsten gothischen Gräber Venedigs.

Durch Stilverwandtschaft offenbaren sich ferner als Massegearbeiten, um



Fig. 52. Das Urtheil Salomos. Gruppe an der Westseite des Dogenpalastes.

nur die bedeutenderen zu nennen: die beiden Veniergräber (des Dogen Antonio, seiner Gattin und Tochter) in S. Giovanni e Paolo, der Altar in der Taufkapelle der Frari, sowie das Savellondenkmal in derselben Kirche. Die Reiterstatue aus vergoldetem Holze, die hier zuerst (1405) erscheint, wird in der Folgezeit die gewöhnliche Ehrung, welche die Republik ihren verdienten Generalen gönnte. — Von den Skulpturen des Dogenpalastes reihen sich stilverwandt diesen Werken an: eine Reihe von Capitellen, sowie die Eckskulpturen des ersten Elternpaares und von Noahs Schande.

Toskanische Einflüsse sind es abermals, welche in der venezianischen Plastik die Zeit des Ueberganges aus der Gothik in die Kunst der Renaissance charakterisiren. Das schöne Hochrelief vom Urtheil Salomonis an der Ecke des Dogenpalastes

neben der Porta della Carta ist das Werk zweier Florentiner, des Pietro di Niccolò da Firenze und des Giovanni di Martino da Fiesole. Es ist nicht nur die fein erwogene Composition dieser fünf Figuren an einer so schwierigen Stelle, sondern mehr noch der Adel in der Körperbildung und Gewandung, der dieses Bildwerk über alles erhebt, was die frühere Zeit der Massegne geleistet hatte. Dieselben Künstler gingen in einem zuvor entstandenen Skulpturwerk, dem Grabmal des 1423 verstorbenen Dogen Tommaso Mocenigo in San Giovanni e Paolo,



vollkommen auf die venezianische Tradition ein, doch nur um sie durch eine geistreiche Weiterbildung zu veredeln. Der Sarkophag mit seinen Figurenmischen, die Reihe von Heiligen an der Wand darüber waren ältere Motive. Beide Theile werden aber hier verbunden durch den Baldachin, der inmitten jenes Bilderrahmens aus der Wand vorspringt und von dem die Falten eines Vorhangs schwer über das Bett herabwallen. So ist die Einheit eines idealen Raumes auf eine neue Art hergestellt.

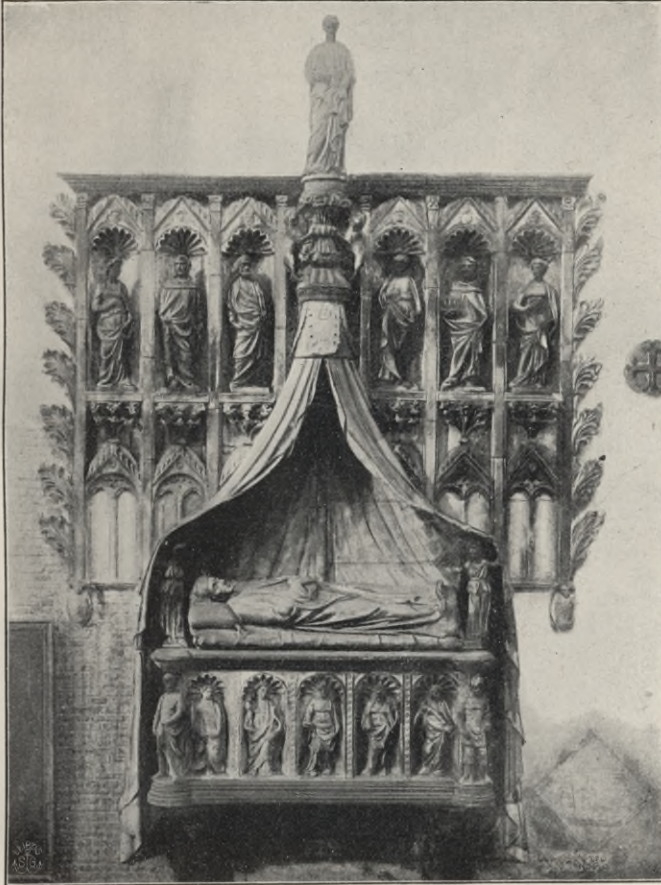


fig. 55. Monument des Dogen Tommaso Mocenigo.

Ein anderer Florentiner, der sogenannte Meister der Pellegrinikapelle in S. Anastasia zu Verona, war der Schöpfer des überreichen Terracottadenkmals, in welchem der Beato Carissimo da Chioggia beigesetzt wurde. Das Grab, im rechten Querschiff der Frari aufgestellt, gehörte der Familie Buon, woraus die irrhümliche Annahme entstanden ist, die auch durch eine Inschrift verewigt wurde, daß dies die Ruhestätte des Beato Pacifico Buon sei. Der Reichtum florentinischer Erfindung und Formenschöne ist hier ausgeschüttet über die alte venezianische Form des spitzbogig überwölbten Nischengrabes. (Alles ist freilich arg

verstümmelt.) Die Doppelnatur des Kunstwerks hat die Italiener vielfach befremdet und einen fleißigen Forscher venezianischer Kunstgeschichte sogar zu der wundersamen Meinung verleitet, daß er hier ein schwülstiges deutsches Produkt vor sich habe.

Der große Meister der florentiner Frührenaissance, der als die treibende



Fig. 54. Monument des Beato Carissimo da Chioggia (gewöhnlich ausgegeben für das Grab des Beato Pacifico Buon).

Kraft hinter diesen Künstlern und ihren Werken stand, Donatello, ist selbst auch in Venedig vertreten durch einen in Holz geschnitzten Johannes den Täufer, den er 1451 von Padua aus sandte. Die Figur — in einer linken Chorkapelle der Frari aufgestellt — zeigt den Täufer als den weltfremden Asketen mit einem gleichsam nach innen gewandten Blick. Es ist merkwürdig, daß die Venezianer von Donatello, der in ihrer Nachbarschaft, in Padua, eine Reihe seiner Hauptwerke schuf, nicht noch mehr zu besitzen wünschten. Vielleicht war er für den venezia-

nischen Geschmack zu herbe. Um dieselbe Zeit wurde ein tüchtiger Mailänder Bildhauer, Matteo dei Raverti, der unter anderem das schönste der Borromeogräber auf der Isola bella geschaffen hat, wiederholt in Venedig beschäftigt, so viel man sehen kann, jedoch vorwiegend für dekorative Bildnereien (an der Cà d'oro, dem Ospedale della Misericordia, dem Portal von S. Giovanni e Paolo).

Eine viel umfassendere Thätigkeit durfte ein anderer Lombarde, Antonio Rizzo aus Verona, entfalten. Wir haben den vielgewandten Mann bereits als einen der Architekten des Dogenpalastes kennen gelernt, als Befestigungsingenieur wurde er 1475 für die Vertheidigung von Scutari verwendet, sein Bedeutendstes hat er aber als Bildhauer geleistet. Leider nur fand seine Wirksamkeit eine jähe Unterbrechung, als er 1498, wegen großer Unterschleife von den Gerichten bedroht, nach Ancona entfloß.

Unter seinen Bildwerken sind unstreitig die bedeutendsten die Figuren des ersten Elternpaares, die er für zwei Nischen an der Corricella des Dogenpalastes gegenüber der Riesentreppe ausführte. Die Eva hat man in ihrer etwas dürftigen Körperbildung nicht mit Unrecht ihren Genossinnen in der altflandrischen Malerei verglichen, der Adam aber ist ein Meisterwerk ersten Ranges. Der Apfel in seiner Einklen hat nur den Werth eines herkömmlichen Attributs. Mit athemlosen Staunen, die großen Augen weit geöffnet, scheint hier der erste Mensch den Wundern der Welt zu begegnen. Die Körperformen sind mit der ganzen Unbefangenheit der Frührenaissance der Natur nachgebildet. Daß Eva dabei nicht besser gefahren ist, war wohl nur Schuld des Modells. Es war das Privileg der Frührenaissance, daß sie zu gleicher Zeit sehr naturalistisch und doch monumental sein konnte. Beide Eigenschaften vereinigt in hohem Grade die männliche Bronzebüste im Museo Correr, die man, ich weiß nicht ob mit Recht, für das Bildniß des Andrea Loredan erklärt. Jedenfalls muß man sie für ein Werk des Rizzo halten. — Sein berühmtes Grabmal des Dogen Niccolò Tron in den Frari ist das erste der großen Renaissancegräber Venedigs — nebenbei bemerkt auch für die Ruhmsucht jener Zeit ein gutes Beispiel. Der künstlerische Aufwand stand nämlich im umgekehrten Verhältniß zu der Bedeutung des verherrlichten Fürsten, der nach zweijähriger thatenloser Regierung (1473) die Augen schloß. Der Aufbau erinnert einerseits an die Vielgeschosigkeit der Fassaden des Lombardistils, andererseits, in der Reihe von Figurenmischen über dem Sarkophag, an die Anordnung der älteren gothischen Gräber Venedigs. Das Werthvollste



Fig. 55. Johannes der Täufer, Holzstatue von Donatello.

ist die Porträtfigur des Dogen, der zwei Stockwerke unter seinem Sarge noch einmal erscheint, mit der Miene eines bauernschlaunen alten Hausvaters, der uns aus seiner Thüre entgentritt. Die idealen Figuren der Tugenden fallen daneben beträchtlich ab, was indessen bei einem Künstler von so ausgesprochener Neigung zur Naturbeobachtung wie Rizzo nicht zu verwundern ist.



Fig. 56. Adam, von Antonio Rizzo.  
Corricella des Dogenpalastes.



Fig. 57. Eva, von Antonio Rizzo.  
Corricella des Dogenpalastes.

Eine leidige Verwechslung der Künstlernamen hat dazu geführt, daß man lange Zeit das dem Tronmonument gegenüberstehende Grabmal des Dogen Francesco Foscari († 1457) gleichfalls für ein Werk des Rizzo hielt. Es gehört jedoch einem anderen Antonio an, mit dem Familiennamen Bregno, der aus Como eingewandert war. In der That hat stilistisch das Foscariendenkmal mit dem des Niccolò Tron kaum irgend etwas gemein. Dort fanden wir die voll entfaltete Frührenaissance, hier hat der Künstler noch überall mit dem neuen Stil gerungen. Die Gesamtanordnung, der Giebel mit seinen Kriechblumen, die Consolen des

Sarkophags sind rein gothisch, daneben finden wir korinthische Säulen und Pilastercapitelle und oben ein antikes Consolengesims. Die weiblichen Idealfiguren der Tugenden sind sehr schön, namentlich an der Vorderseite des Sarkophags. Weit näher als dem Antonio Rizzo steht das Denkmal jedenfalls dem bedeutendsten der damaligen einheimischen Bildhauer Venedigs, dem Bartolommeo Buon. Dessen Porta della Carta ist schon früher erwähnt worden. Ihrer werthvollsten Zierde wurde sie beraubt, als der Pöbel zur Franzosenzeit die Gruppe des vor dem



Fig. 58. Büste des Andrea Loredan, von Antonio Rizzo.

Marcuslöwen knieenden Francesco Foscari zerstörte. Glücklicher Weise ist wenigstens der vortreffliche Porträtkopf des Dogen im Museum des Dogenpalastes erhalten. (Die gegenwärtige Gruppe ist eine moderne Ergänzung.) Weitere Proben der im Vergleich zu den Renaissancemeistern etwas schwerfälligen Bildnerie Buons sind in den Figuren an Sta. Maria dell Orto enthalten, in dem Altar der Madonna dei Mascoli und in den Giebelskulpturen der Marcuskirche. Seine Begabung führte Buon mehr auf die dekorative als auf die figurale Plastik.

Wenn die eben genannten Meister die Bedeutung hatten, daß sie der Renaissance die Wege bahnten in die Bildnerie Venedigs, so erscheinen als die maß-



fig. 59. Monument des Dogen Niccolò Tron in S. Maria dei Frari, von Antonio Rizzo.

gebenden Meister der entwickelten Frührenaissance dieselben Lombardi, die auch in der Baukunst der Stadt eine analoge Rolle gespielt haben. Die Lombardi waren — wir wiederholen es — nicht venezianischer Abstammung; dennoch aber haben sie sich bald so völlig in die Anschauungen ihrer neuen Umgebung eingelebt, daß sie als die venezianischsten Künstler ihrer Art und ihrer Zeit erscheinen. Pietro Lombardo brachte aus seiner Heimath einen Schatz der zierlichsten Dekorations-



Fig. 60. Monument des Dogen Niccolò Marcello in S. Giovanni e Paolo.

formen mit. In Venedig lernte er seinen Stil in figuraler Plastik an griechisch antiken Vorbildern veredeln, die man hier eher als irgendwo sonst in Italien kennen lernen konnte. Vielleicht war seine Neigung mehr auf ernste figürliche Arbeiten gerichtet. Die Statuen der Heiligen Hieronymus und Paulus in Santo Stefano und das Mocenigograb in S. Giovanni e Paolo lassen dergleichen vermuthen, indessen der Geschmack der Venezianer begünstigte nun einmal das heiter Dekorative in der Kunst, und Pietro Lombardo hat sich ihm vollkommen gefügt.

In der Gesamtheit der Arbeiten, die er und seine Söhne Tullio und Antonio hinterlassen haben, nimmt die Dekoration den größten Platz ein. Alles, was sie hier an heiteren Spielen der Phantasie, an Thiergebildern und Rankenwerk auf Friesen und Pilastern gemeißelt haben, zeichnet sich ebenso sehr durch Reichthum der Erfindung wie durch ungemein zierliche Arbeit aus. Neben dem Hauptwerk der Schule, der Miracolibirch, ist da namentlich auf den Kuppelraum der Hauptkapelle des Chors in S. Giobbe und auf die Cappella Giustiniani in S. Francesco



Fig. 61. Monument des Dogen Pietro Mocenigo in San Giovanni e Paolo.

della Vigna hinzuweisen. Auch abgesehen von solchen, rein architektonisch dekorativen Arbeiten giebt es kaum ein plastisches Werk der Schule, das nicht im Wesentlichen dekorativen Charakters wäre.

Das Schicksal wollte es, daß eben zu jener Zeit innerhalb von fünf Jahren (1475—1478) vier Dogen starben: Niccolò Tron, Niccolò Marcello, Pietro Mocenigo und Andrea Vendramin. Dadurch wurde den Bildhauern viermal nacheinander dieselbe Aufgabe gestellt, jedesmal mit der Eröffnung reichlicher Mittel.

Wie Rizzo in seinem Trongrab die Aufgabe gelöst hatte, haben wir ge-



sehen. Sehr verschieden davon behandelten die Lombardi das nächste Denkmal, das dem Dogen Niccolò Marcello gewidmet war (früher in S. Marina, jetzt in S. Giov. e Paolo). Der Aufbau ist weit geschlossener: eine einzige Bogennische mit dem Sarkophag des Verstorbenen wird von kleineren Nischen in zwei Geschossen flankirt. Das Prunkbett, auf dem der Todte ruht, steht auf dem eigentlichen Sarkophage. Die Wiederholung dieses Theiles wirkt aber kaum störend, da der schlichte Sarg durchaus nur als ein Sockel erscheint. Auf den ornamentalen Schmuck des Ruhebettes, der Pilaster, Bogen und Frieße ist die größte Sorgfalt verwendet, dagegen ist es wohlweislich vermieden, die Person des Dogen lebendig und unmittelbar vor den Beschauer zu stellen. Im Vergleich zu dem Trongrabe sind auch die allegorischen Frauengestalten leblos. Wenn hier alles die geweihte Ruhe des Grabes ausdrückte, so tönen uns aus dem Denkmal des Pietro Mocenigo Ruhmesfanfaren entgegen. Hier ist der Tod überwunden. Wie in Triumphe wird der siegreiche Admiral, auf seinem Sarkophage stehend, von drei Kriegern getragen. Der geöffnete Herzogsmantel läßt den Panzer durchschimmern. Er muß einen prächtigen, trotzigen Kopf gehabt haben, dieser Mocenigo. Wahrscheinlich hätte Rizzo noch etwas ganz Anderes daraus gemacht, aber selbst in diesem etwas starren Abbild ist er imposant. In dem sichtlichen Bestreben, möglichst viel Figuren anzubringen, hat Pietro Lombardo die zurücktretenden Seitentheile des Denkmals in Nischen aufgelöst, aus deren dunklem Grunde Kriegergestalten hell hervortreten. Leider nur sind diese schlanken Bursche ohne jedes individuelle Leben.

Ähnlich disponirt — ohne die Nischenreihen an den Seiten und mit ruhender Gestalt des Todten — ist das Monument des Jacopo Marcello in den Frari. — Die reifste Lösung der Aufgabe des Fürstengrabes sehen wir in dem letzten Denkmal der Gruppe, das Andrea Vendramin gewidmet ist. Der Ruhm preist es als das schönste der venezianischen Grabmäler, und mit Recht. Leider nur ist es in seiner gegenwärtigen Verfassung verstümmelt und sinnlos verändert. Die Architektur des Aufbaues ist stärker als bisher betont. Zwei hohe korinthische Säulen tragen den Bogen der Grabesnische. Am Sarkophage scheint der Chor der Tugenden den Todten zu beklagen, der ihnen zu Häupten ruht. Einst standen in den Seitennischen Adam und Eva. Eine Zeit, die an ihrer Nacktheit Anstoß nahm, hat sie jedoch entfernt und statt ihrer die beiden Schildhalter von den Postamenten neben dem Denkmal an diese, für ihren Charakter viel zu wichtige Stelle versetzt. Das rein Ornamentale tritt hier maßvoll auf, die Figuren sind feiner ausgearbeitet und beseelter als sonst bei den Lombardi. Was indessen den Beschauer gefangen nimmt, ist die Harmonie des Ganzen. Ein reiner Wohlklang tönt uns aus allen Theilen des schönen Grabes entgegen.

Von den vielen Bildwerken der Lombardi, die noch in den Kirchen Venedigs verstreut zu sehen sind, sei als eines der frühesten das Grabmal des Dogen Pasquale Malipiero († 1462) in S. Giovanni e Paolo genannt, aus späterer Zeit das große Relief der Krönung Mariae in S. Giovanni e Crisostomo, der reizende Altar mit Johannes dem Täufer und Petrus in San Martino, das Relief der Pietà in der Cappella Guffoni in San Pio — wahrscheinlich alle von Tullio

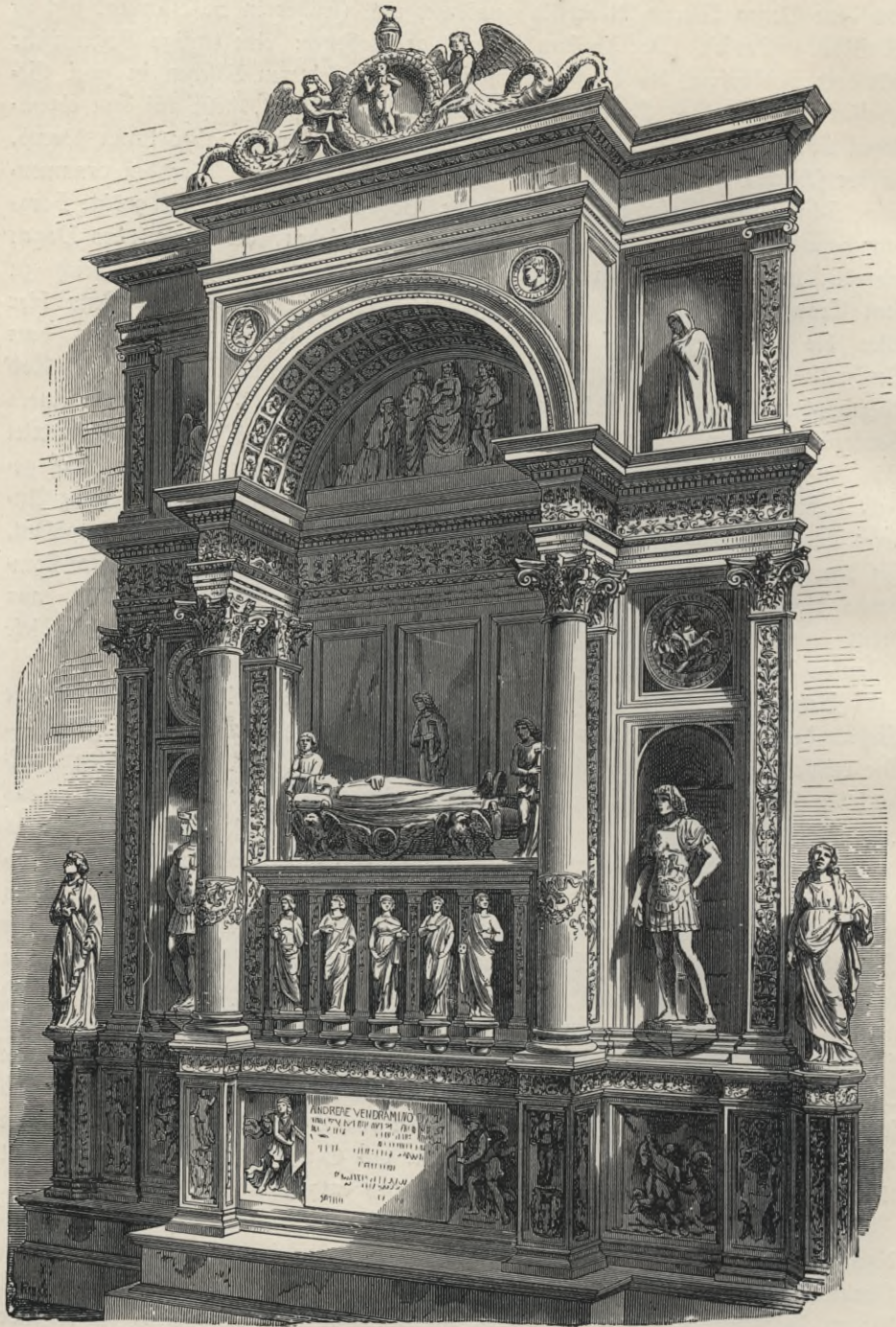


Fig. 62. Grabmal des Dogen Andrea Vendramin.

Lombardo. Die beiden Altärchen der Heiligen Paolo und Jacopino in der Marcuskirche gehören dagegen offenbar dem ernstern alten Pietro Lombardo an.

Die Vorzüge des Vendramindenkmals vor den anderen seiner Art sind wahrscheinlich der Mitwirkung eines Bildhauers zuzuschreiben, der aus der Schule der Lombardi hervorgegangen, sie bald alle entschieden überragte, des Alessandro Leopardi. Sein Name prägt sich spielend jedem Besucher Venedigs ein als der des Meisters der drei wundervollen Flaggenmasten vor der Marcuskirche. Leopardi hat in der Gliederung und Ausschmückung ihrer bronzenen Fußgestelle so sehr das Rechte getroffen, daß er hier für alle Folgezeit ein Vorbild abgegeben hat, das unendlich oft variiert und copirt worden ist. In seinen Figuren ist Leopardi zierlicher als die Lombardi. Einen schönen Typus eines schlanken lockigen Jünglings von etwas sentimentalem Ausdruck hat er in den beiden Gepanzerten am Vendramingrabe geschaffen. Zwei nackte Schildhalter vom selben Denkmal sind in das Berliner Museum gerathen. Von edler Schönheit sind auch seine bronzenen Figuren der Tugenden, die den Sarkophag des Kardinals Zen in San Marco umstehen. In Florenz hätte ein solcher Mann an einer Reihe großer Aufgaben sich vielleicht zu einem der führenden Meister seiner Zeit entwickeln können. In Venedig mußte er seine besten Kräfte in dekorativen Arbeiten erschöpfen.

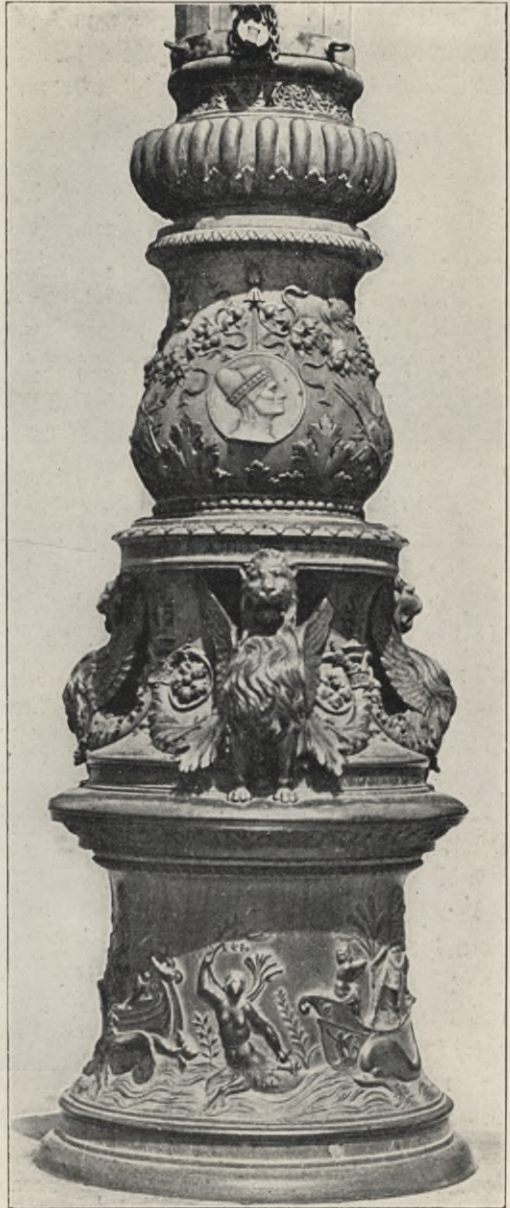


Fig. 63. Alessandro Leopardi. Fußgestell eines Flaggenmastes auf der Piazza.

Sehr bezeichnend ist es, daß die Venezianer eine große Aufgabe monumentaler Plastik keinem ihrer einheimischen Meister anvertrauen mochten. Um das Denkmal auszuführen, das der General Bartolommeo Colleoni sich von der Re-

publik in seinem Testamente als Bezahlung für sein Vermögen ausbedungen hatte, schrieb man eine Concurränz unter den bedeutendsten Bildhauern Italiens aus, als deren Sieger Andrea del Verrocchio den Auftrag erhielt. Die Statue wurde die letzte und zugleich die größte und schönste Arbeit des Meisters, der einen Leonardo zu seinen Schülern zählte. So aus einem Gusse sind nie wieder Roß und Reiter in der Kunst verewigt worden. Dies ist mehr als das Bildniß des



Fig. 64. Von Verrocchios Monument des B. Colleoni.

Condottiere Colleoni, der gegen gute Bezahlung die Kriegshändel der Republik gegen Francesco Sforza austrug — dies ist der Typus des Kriegshelden in einem Zeitalter, wo die Moral gar nichts, rücksichtslose Entschlossenheit und Menschenverachtung alles galten. Der Hengst stampft schwer einher — man meint, es müsse über ein blutiges Blachfeld gehen. In seinem Sattel sitzt wie angeschmiedet in schwerer Rüstung der Reiter mit einer Miene, die man einfach als schrecklich bezeichnen muß. Verrocchio hat hier — bei aller äußerlichen Ruhe der

Haltung — ein Maß des Ausdrucks gewagt, das hart an Übertreibung grenzt. Noch etwas mehr und aus dem Helden wird ein Eisenfresser. Nur ein Künstler, der ebenso feinfühlig wie genial war, durfte so weit gehen. Verrocchio starb über dem Gusse. Alessandro Leopardi besorgte dann die letzte Ausführung. Sein



Fig. 65. Monument des B. Colleoni.

Name steht auf dem Satteltgurt des Rosses. Sein Werk ist auch der schöne Sockel mit seinen sechs korinthischen Säulen und dem reich geschmückten Fries. Er erscheint manchen allzu hoch und in der That würde eine Verkürzung um die beiden untersten Stufen nichts schaden.

Der Colleoni war das letzte und großartigste Denkmal der Frührenaissance in Venedig gewesen. Einen vollkommen neuen Abschnitt bezeichnet in der Entwicklung der venezianischen Bildnererei ebenso wie in der Architektur das Ein-

dringen der Hochrenaissance. Freilich — wir beeilen uns, es hinzuzufügen — stehen beide Stilperioden hier nicht in demselben scharfen Gegensatz zu einander, wie etwa in Florenz. Dort folgte seit dem Beginn des sechzehnten Jahrhunderts auf die Zeit des Individualisirens, des zierlichen und gefälligen Ausschmückens,



Fig. 66. Jacopo Sansovino. Apollo.



Fig. 67. Jacopo Sansovino. Der Genius des Friedens.

eine Zeit des bewußten Idealisirens, der freudlosen Großartigkeit. In Venedig hatte man es mit den Aufgaben der Plastik nie so streng genommen. Die ausgesprochene Vorliebe für reiche dekorative Effekte hatte hier den Charakter der Bildnerei des Quattrocento bestimmt und sie milderte auch den Ernst der Hochrenaissanceeskulptur. Dies war um so eher möglich als an der Pforte der neuen Zeit eine so schmiegsame Künstlernatur stand wie Jacopo Sansovino. Wenn man sich das Wesen seiner venezianischen Skulpturen vorhält, so begreift man es kaum, daß ihr Meister im vertrauten Umgang mit Andrea Sansovino groß geworden war und später seine tiefsten Eindrücke von Michelangelo empfangen hatte. Jene

beiden gingen wahrlich auf etwas anderes aus. In allem Neußerlichen freilich erinnern Jacopos Figuren bald an Andreas allgemeine Schönheit, bald an Michelangelos gewaltsame Stellungen. Ihnen allen läßt sich wenigstens das Gute nachsagen, daß sie von groben Uebertreibungen frei sind, in einer Zeit, wo in Italien gerade die Plastik zusehends manierterter wurde. Ferner sind sie mit wenigen Ausnahmen sehr glücklich dem architektonischen Raum eingefügt, in dem sie stehen. Hierfür kam Jacopo Sansovino seine umfassende Künstlerbildung zugleich als Baumeister und Bildner zu statten.

Gewöhnlich lernt der Fremde Jacopo Sansovino als Bildhauer zuerst in den beiden Giganten kennen, die der Treppe des Dogenpalastes den Namen gegeben haben. Der Eindruck ist nicht der günstigste. Die Figuren Mars und Neptun personificiren im Sinne der antiken Bildung jener Zeit die Macht der Republik zu Lande und zur See. Das beste, was sich von ihnen sagen läßt, ist, daß ihre Größenverhältnisse der Treppe und den Arkaden hinter ihnen glücklich entsprechen. Im übrigen sind sie in ihrer Stellung ebenso nichts-sagend wie in ihrer Körperbildung, der greise Neptun mit seinem zurückgewehnten Barte ist nicht einmal würdig.

Ganz anders wird man Sansovino in dem Sculpturenschmuck der Loggetta di San Marco schätzen. Die vier Bildsäulen nehmen sich vorzüglich in den Nischen aus. Der Apoll ist von ausgezeichnetem Linienfluß, wenn auch von sehr unpersönlicher Schönheit. Die Stellung der erhöhten linken Schulter wird durch die Haltung vollkommen motivirt und ist keineswegs eine fehlerhafte Bildung. Die ernste Friedensgöttin, die ihre Fackel senkt, zeichnet sich durch trefflich behandelte Gewandung aus und erinnert in ihrer Haltung deutlich an Vorbilder Michelangelos. Die marmornen Hochreliefs der Attika er-mangeln zwar des tieferen selbständigen Werthes, wirken aber an ihrem Platze sehr glücklich. In seinem großen Grabmal des Dogen Francesco Venier († 1556) in S. Salvatore erreichte Sansovino nicht von ferne die anmuthige Schönheit der Frührenaissancegräber. Das Gerüst ist ein reizloser Fassadenbau reich gegliedert mit kostbarem buntem Marmor. Die Bildnißfigur des ruhenden Dogen würdig,



Fig. 68. Alessandro Vittoria. S. Hieronymus in S. Maria dei Frari.

aber ohne schärfere Charakteristik, am besten die schöne Figur der Hoffnung in der rechten Nische. Die Marcuskirche vereinigt eine Reihe von Sansovinos besten Bronzearbeiten. Die größte Sorgfalt hat er wohl auf die Thür verwendet, die aus dem Hinterraum des Chors in die Sacristei führt. Die vortretenden Köpfe an ihren Ecken sollen Bildnisse von Sansovino selbst, von Tizian und Uretino darstellen. Vortrefflich sind die Prophetenfiguren an den umrahmenden Theilen, weniger gelungen, unruhig überfüllt, die mittleren Reliefs der Grablegung und der Auferstehung Christi. Dasselbe gilt von den sechs Reliefs aus der Geschichte des heiligen Marcus an den seitlichen Balustraden des Chors. Die Statuetten der vier Evangelisten vor dem Hochaltar lassen in ihrer Haltung wieder deutliche Anklänge an Michelangelo wahrnehmen.

Als Sansovino die Augen schloß, war die Renaissancekunst schon in ihre letzte Entwicklungsphase eingetreten, die ihren Gipfelpunkt im Barock erreicht. Nie waren die Künstler so selbstgefällig gewesen, als sie es jetzt wurden. Nachdem sie auf einen Michelangelo zurückblicken konnten, glaubten sie, daß die Kunst ihnen keine Aufgaben mehr stellen könne, die nicht spielend zu lösen seien. Die ruhige Schönheit genügte nicht mehr, man suchte durch ein zum Affect gesteigertes Leben, durch gewaltige Bildung der Muskeln, durch riesige Dimensionen, immer stärkere Wirkungen zu erzielen. Dabei wurde die bedächtig abwägende Arbeit als unnöthige und wohl gar unkünstlerische Klauerei verachtet. Der Meister sollte sich auch in der Geschwindigkeit der Production offenbaren. Man schwindelt, wenn man die Unmasse dessen erfährt, was solch ein angesehenener italienischer Künstler des siebzehnten Jahrhunderts in den wenigen Jahrzehnten eines Menschenlebens alles zusammengemalt oder gemeißelt hat. Selten ist auch für Kunstzwecke von Fürsten und reichen Privatpersonen so viel aufgewendet worden wie damals. Indessen, die Menge und die Leichtigkeit der Production wurde entwerthet durch die allgemeine Oberflächlichkeit der Arbeit. Für die Architektur stand dabei nicht so sehr viel auf dem Spiel als für die Plastik oder die Malerei, in denen die Persönlichkeit des Künstlers sich in ungleich höherem Maße äußern kann und soll. Der Mangel an Persönlichkeit ist es gerade, den wir heute an den sonst oft brillanten Erzeugnissen barocker Kunst so schmerzlich vermissen. Der eine Michelangelo reichte aus, um ganze Geschlechter von Bildhauern nach ihm mit so viel Seele und Leidenschaft zu versorgen, als sie brauchten.

So erscheinen uns denn auch schon Sansovinos venezianische Nachfolger — die Danese Cattaneo, Alessandro Vittoria, Girolamo Campagna, Tommaso Lombardo und wie sie alle heißen — obwohl wir ihre Namen und Werke kennen, doch wieder als Gruppe, ähnlich wie die mittelalterlichen Künstlerfamilien. Am meisten von ihnen hat Alessandro Vittoria aus Trient in Venedig gearbeitet (1525—1608). Er ist in seiner Weise sehr geschickt — wie überhaupt seine Zeitgenossen und Nachfolger selten unter ein anerkanntes Niveau von Kunstfertigkeit herabsinken — manchmal jedoch wirkt er — wiederum gleich vielen anderen — geradezu widerwärtig durch eine ganz sinnlose Bewegtheit. (Man sehe z. B. den Täufer über dem Weihwasserbecken in S. Francesco della Vigna.) Mit Vorliebe stellt er einen muskulösen Greis mit wallendem Barte dar (Hieronymusstatue in



den Frari), Antonius auf dem Altar in S. Francesco della Vigna, in dessen Antlitz man das Ebenbild des greisen Tizian hat erkennen wollen. Von seinen Einzelfiguren ist am erfreulichsten der Zacharias über dem Portal der ihm geweihten Kirche, eine würdige maßvolle Gewandstatue. Man rühmt insonderheit Vittorias Porträtbüsten — eine der besten, sein Selbstbildniß, schmückt sein Grabdenkmal in S. Jaccaria. Die werthvollsten seiner übrigen Büsten sind ins Ausland gerathen. Gewiß sind diese Büsten geschickt und wirksam arrangirt. — Indessen, enthält



Fig. 69. G. Campagna: Gruppe auf dem Hochaltar von S. Giorgio Maggiore.

nicht dieses Lob schon einen Tadel? — Ein Künstler, der sich liebevoll in ein Bildniß versenkt, hat etwas besseres im Auge als ein „effectvolles Arrangement“.

Am meisten individuelles Leben hat unter den Nachfolgern Sansovinos wohl Girolamo Campagna, ein unmittelbarer Schüler des Danese Cattaneo. Sein Marmorrelief über dem Hochaltar von S. Giuliano, ein tochter Christus von zwei Engeln gestützt, ist schön und edel trotz gewisser Oberflächlichkeiten. Sein berühmtes Hauptwerk, die Bronzegruppe über dem Hauptaltar von San Giorgio maggiore, stellt Gottvater auf einer Weltkugel stehend dar, die von den vier Evangelisten getragen wird. Bei aller Bravour der Ausführung hat die Gruppe schon in ihrem Gedanken für unser Gefühl etwas abstoßendes. Eine gute Porträt-

figur Campagnas aus seiner frühen Zeit ist die des Dogen Leonardo Loredan († 1572) in S. Giovanni e Paolo — noch besser und reifer die Statue des ruhenden Dogen Cicogna in den Gesuiti.

Tommaso Lombardo bekennet sich inschriftlich als den Meister einer ziemlich



fig. 70. Tommaso Lombardi.  
Madonna in San Sebastiano.

fatalen Madonnengruppe in San Sebastiano. Doch wozu noch weitere Namen nennen? Die figurale Plastik ist mit der Schule Sansovinos in Venedig immer tiefer gesunken, um sich nicht wieder zu erheben. Für die Dogengräber wurde schließlich eine renommiistische Wandarchitektur üblich, bei der die Sculpturen von sehr mittelmäßigen Kräften besorgt wurden. Ein ganz besonders phantastisches Denkmal dieser Art haben wir bereits bei den Werken des Longhena genannt, das Monumento Pesaro in den Frari. In der anderen Dogenkirche, S. Giovanni e Paolo, steht ein Grab von wozu möglich noch größeren Dimensionen, auf dem die Dogen Bertuccio und Silvestro Valier und die Dogaresa Elisabetta in würdevoller Conversation begriffen sitzen.

Erfreulich bleibt daneben noch lange die dekorative Plastik in kleineren Arbeiten, in Candelabern und dergleichen Werken. Die beiden bronzenen Brunnen im Hofe des Dogenpalastes erfreuen sich mit Recht großer Berühmtheit — reicher geschmückt ist der nördlich stehende (von Niccolò de' Conti 1556), besser gegliedert

der südliche (1559 von Alfonso Alberghetti). Von den marmornen Brunnenmündungen der Renaissance schmückt die schönste (aus etwas früherer Zeit) den Campo San Giovanni e Paolo. — Unter den Candelabern ist wohl der berühmteste der des Andrea Bresciano links vom Hauptaltar der Salutekirche (1570), etwas später (1598) sind die prächtigen beiden Leuchter in San Giorgio maggiore entstanden. Weitere Beispiele wird jeder Reisende leicht in den Kirchen Venedigs entdecken. Noch um die Mitte des vorigen Jahrhunderts entstand ein so reizendes Muster des dekorativen Bronzegusses wie das Gitterthor vor der Loggetta (von Antonio Gai). So kehrt die Betrachtung venezianischer Bildnerei zu dem Gebiete zurück, von dem sie ausgegangen war, zur Dekoration.



Fig. 71. Longhena und Melchior Barthel. Monumento Pesaro in den Frari.



Unter allen Künsten, die Venedig schmücken, hat die Malerei die höchsten Ziele erreicht. Der Architektur gebrach es an Raum, um ihre würdigsten Aufgaben zu lösen. Für eine ernste und hohe Plastik fehlte es zwar nicht am Platze, wohl aber an Verständniß bei den Venezianern. Hier, wo man von den Künsten vor allem den heiteren Schmuck des Lebens verlangte, gerieth die Bildnerei immer wieder in die Botmäßigkeit der Dekoration. Nur die Malerei hat sich unbeschränkt entwickeln dürfen im Sinne ihrer eigensten Gesetze. Ja, sie hat sich hier gesünder und ungestörter entwickelt als irgendwo sonst in Italien. Ihr kam gerade das zu gute, was die Baukunst Venedigs beeinträchtigt hatte, der Mangel einer tieferen Begeisterung für das Alterthum. Jene überschwängliche Verehrung der antiken Kunst, wie sie lange Zeit die maßgebenden Träger der Kultur im ganzen übrigen

Italien ergriffen hatte, schloß eine einseitige Ueberschätzung der rein formalen Schönheit der Verhältnisse und der Linien in sich. Die Farbe wurde daneben vernachlässigt. Die ganze Geschichte der mittelitalienischen Malerei bis zu ihrer höchsten Blüte in Leonardo, Raffael und Michelangelo ist Zeugniß dessen. Die venezianischen Maler blieben unbefangener. Unter den Eindrücken eines reichen Farbens Schmuckes an den Kirchen und Palästen ihrer Stadt wuchsen sie heran, ja vielleicht wirkte sogar die Atmosphäre, in der sie lebten, verfeinernd auf ihren Farbensinn ein. Der berühmte „Goldton“ des Colorits ist keineswegs das alleinige



Fig. 72. Niccolo dei Conti. Brunnen im Hof des Dogenpalastes vom Jahre 1556.

Vorrecht Tizians, er erscheint immer wieder bei den großen Malern Venedigs, von Giambellino an bis auf Antonio Canale und Tiepolo. Und daß dieser Goldton ein Widerschein der goldigen, dunstigen und doch so reinen Luft Venedigs sei, das hat gewiß mancher empfunden, der an schönen Sommertagen die Lagune befahren hat.

Man könnte sich darüber wundern, daß unter so günstigen Vorbedingungen die venezianische Malerei nicht schon viel früher erblüht sei. Denn die Thatsache ist, daß ihre ersten führenden Meister ziemlich viel später als in der Bildhauerei — erst im fünfzehnten Jahrhundert — auftreten. Allein wenn man sich wiederum der engen Beziehungen zum Orient und zu Byzanz erinnert, unter deren Zeichen die mittelalterliche Kultur und Kunst Venedigs standen, dann wird man es begreifen, daß die starren Vorbilder der mühseligen Mosaikmalerei und der byzantinischen Heiligenbilder schwer lasteten auf einer freien Entwicklung junger Talente.

So ist es erklärlich, daß selbst die Nähe Giottos, der (von 1303 an) längere Zeit in Padua mit einer seiner größten Arbeiten beschäftigt war, ohne Wirkung auf die venezianische Malerei blieb — wenn man das einzige Kreuzigungs-  
mosaik im Hintergrund des Dogengrabes Morosini in S. Giovanni e Paolo aus-  
nehmen will, das allerdings etwas vom giottesken Stile hat. Die Bilder des  
Jacobello del Fiore, des fra Antonio da Negroponte oder des Semitecolo in  
der Akademie, im Museo Correr und



Fig. 75. Andrea Bresciano.  
Candelaber in S. Maria della Salute.



Fig. 74. Candelaber im Chor von San  
Giorgio maggiore.

in S. Francesco della Vigna stehen noch durchaus im Banne der byzantinischen  
Traditionen und leiden gleichmäßig an starrer Leblosigkeit der Gesichter, Ueberladung  
mit Figuren und mit Schmuck. Die Signoria ließ von Jacobello und von dem

geistesverwandten Donato Veneziano zwei riesige Leinwände mit dem Bilde des Marcuslöwen bemalen — die unförmlichen Geschöpfe stehen jetzt im archäologischen Museum des Dogenpalastes. Als es aber eine würdige Aufgabe monumentaler Malerei galt, da mochte man sich doch nicht auf die heimischen Kräfte verlassen. Für die Ausschmückung der Sala del maggior consiglio des Dogenpalastes berief man den Umbrier Gentile da Fabriano und den Veronesen Vittore Pisano. Leider waren ihre Wandmalereien schon wenige Jahrzehnte später arg verdorben. Dennoch knüpfte sich an ihren Namen der befreiende Aufschwung; den bald



Fig. 75. Antonio Gai. Gitter vor der Loggetta.

darauf die venezianische Malerei nahm. Von dem Vater der berühmten Brüder Bellini, Jacopo, wissen wir, daß er zu Gentile da Fabriano im Schülerverhältniß stand. Von den ältesten Meistern der Muranesischen Schule ist etwas ähnliches zwar nicht ausdrücklich berichtet, allein ihre Malereien lassen es uns vernuthen.

Mit den Namen Giovanni und Antonio di Murano sind eine Reihe von Gemälden in den Kirchen und in der Gallerie Venedigs bezeichnet, die einerseits in der Vorliebe für reichen plastischen und vergoldeten Schmuck ihre Abhängigkeit von der alten, byzantinisch venezianischen Tradition verrathen, andererseits aber in dem milderen Colorit und in der Lieblichkeit der weiblichen Figuren auf die umbrische Schule des Gentile da Fabriano hindeuten. Das früheste Datum auf einem Gemälde der beiden Meister — 1440 — steht auf dem Tafelbilde der Krönung Mariä in der Akademie. Ihr Hauptwerk, in derselben Sammlung aufbewahrt, entstammt dem Jahre 1446. Es zeigt die Mutter Gottes mit dem Kinde auf

ihrem Schoße auf reich geschnitztem Throne in einem prächtigen venezianischen Gartenhof sitzend, von den vier Kirchenvätern umgeben. Auf diesem Bilde verräth der eine Maler seine deutsche Abstammung, indem er sich als Johannes Alamanus bezeichnet. Aus der Reihe ihrer übrigen Werke seien nur die drei vieltheiligen Altargemälde in der Cappella San Tarasio in San Zaccaria (mit prächtigen



Fig. 76. Antonio Vivarini und Johannes Alamanus. Krönung Mariae vom Jahre 1440.

reichgeschnitzten Rahmen) und die Krönung Mariä in S. Pantaleone hervorgehoben. Antonio scheint durchaus das Bedürfnis empfunden zu haben, sich mit einem Genossen in die Arbeit zu theilen, denn nachdem Giovanni d' Allemnagna aufgehört hatte sein Mitarbeiter zu sein (um 1450) vereinigte er sich mit seinem jüngeren Bruder Bartolommeo. Wir begreifen dieses Bestreben auch vollkommen, wenn wir des ziemlich schwachen und unerfreulichen Bildes gedenken, das Antonio in seinen späteren Jahren laut der Inschrift allein vollendet hat — des Antoniusaltars in der Gallerie des Lateran zu Rom.

Der jüngere Bruder des Antonio, Bartolommeo, der sich des öfteren auch mit seinem Familiennamen Vivarini nennt, ist als die erste in sich geschlossene Persönlichkeit in der langen Reihe venezianischer Maler zu bezeichnen. Wir sehen in ihm einen ausgeprägten Charakter, vielleicht mehr noch als ein Talent. Der vorherrschende Zug in seiner künstlerischen Physiognomie ist Männlichkeit. Er schildert uns ernste Menschen mit breiten Stirnen, starkem runden Kinn und muskulösen Händen. Es sind nicht mehr die leblosen Puppen der primitiven venezianischen



Fig. 77. Bartolommeo Vivarini. Madonnenaltar in der Akademie vom Jahre 1464.

Malerei, aber doch phlegmatische schwerfällige Gestalten. Manchmal kann sich Bartolommeo zu großartiger Würde erheben — so in dem Marcusaltar der Frari von 1474 — nie wird er annuthig und liebenswürdig. Er zeichnet sehr genau und modellirt seine Figuren so emsig in allen Theilen, daß sie zuweilen wie aus Holz geschnitten erscheinen. Unverkennbar ist für seine Auffassung das Vorbild der paduanischen Malerei maßgebend gewesen. Freilich war er dem großen Mantegna weder an Empfindung noch an Schöpferkraft gewachsen, nicht einmal an Farbensinn. Für die technische Entwicklung der venezianischen Malerei war Bartolommeo Vivarini insofern bedeutsam, als er zu den ersten gehörte, die der alten Übung der Temperafarben entsagten um sich der Oelmalerei zuzuwenden. Die Anregung dazu ging von dem vielgeresisten Antonello da Messina aus, der seit 1473 seine in den Niederlanden gesammelten Erfahrungen den Venezianern



mittheilte. Gleich vom nächsten Jahre an bediente sich Bartolommeo Vivarini des neuen Bindemittels, freilich noch unbeholfen, nach Art der Temperamalerei. — Das früheste seiner größeren Gemälde, die Altartafel von 1464 in der Akademie, die im Mittelbilde die Madonna mit dem schlummernden Kinde auf ihrem Schoße zeigt, steht auf der Höhe von Bartolommeos Leistungsfähigkeit. Sein reifstes und bestes Werk in Venedig dürfte neben dem bereits erwähnten Marcusaltar der Frari, der jetzt zerstückelte Altar des Hl. Augustin in S. Giovanni e Paolo sein. Minder glücklich, flauer und beinahe manierirt, ist der dreitheilige Madonnenaltar von 1472 in den Frari. Weiteren Werken seiner Hand wird man häufig in Venedig und in den Gallerien Oberitaliens begegnen. Die späteren unter ihnen verrathen in ausgedehntem Maße die Mitwirkung von Schülerhänden.

Von der Gefolgschaft der Brüder Antonio und Bartolommeo Vivarini verdient ein ganz besonderes Interesse Carlo Crivelli. Leider nur ist der höchst merkwürdige Künstler in Venedig lediglich durch zwei Bilder vertreten (Hieronymus und Gregorius, Rochus und drei andere Heilige in der Akademie). Der Ernst der alten venezianischen Maler steigert sich bei ihm bis zu eigensinniger Härte. Manchmal ist er scharf wie gehacktes Eisen, grimmig im Ausdruck der Leidenschaften, dabei in seinen Madonnen von einer gespreizten Überzierlichkeit. Immer aber ergreift er den Beschauer durch seinen tiefen Ernst, erfreut ihn durch die unglaubliche Vollendung seiner Temperamalerei mit ihren reichlichen, oft plastischen goldnen Zierrathen. Es giebt keinen Meister der alten italienischen Kunst, dessen Werke durchgehends so unverfälscht und frisch auf uns gekommen sind wie die seinen.

Antonello da Messina, der die letzten zwanzig Jahre seines Lebens in Venedig verbrachte, läßt sich am besten im Rahmen der venezianischen Kunst betrachten. Denn hier hat er doch im Laufe seines Wanderlebens die nächsten Geistesverwandten gefunden, mit denen er manche Unregungen ausgetauscht hat. Neben der technischen Sorgfalt in der Oelmalerei charakterisirt ihn eine gewisse Härte der Zeichnung. Seine Idealfiguren (Eccc homo und Jungfrau der Verkündigung in der Akademie) sind weit weniger erfreulich, als seine Bildnisse, von denen die Sammlung Giovanelli ein vortreffliches besitzt (junger Mann im rothen Rock). Einer lebhaften Phantasie ermangelte Antonello, dafür kommt der sich aber in der anspruchslosen Nachbildung der Natur kaum genug thun.

Die Unregungen, welche die fremden Maler Pisanello, Gentile da Fabriano und später Antonello den venezianischen Künstlern gespendet hatten, trugen nicht nur in der Schule von Murano Früchte. Nur wenig später erhob sich auch die Künstlerfamilie der Bellini zu einer beständig wachsenden Bedeutung. Die Concurrenz war den Muranesen so gefährlich geworden, daß schließlich Bartolommeo Vivarini vor ihr die Segel streichen mußte. Er starb unbeachtet. Dagegen nahm ein jüngeres Mitglied seiner Familie, Alvise, den Kampf noch einmal mit jugendlichen Kräften und eine Zeit lang auch mit Aussicht auf Erfolg wieder auf.

Alvise Vivarini arbeitete mit den ererbten künstlerischen Mitteln seiner Familie weiter. In allen Neußerlichkeiten erinnert er in seinen frühen Gemälden an Bartolommeo. Allein er verstand es, die alten Formen mit neuem Geiste zu erfüllen. Gerade das, was Bartolommeo Vivarini abging, die Fähigkeit, seine Ge-

stalten zu individualisiren, war Uvifes besonderer Vorzug. Man sehe seine große Madonna vom Jahre 1480 in der Akademie! Hier haben wir die erste „santa conservazione“ der venezianischen Kunst vor uns. Die Heiligen paradiren nicht mehr in steifer Würde nebeneinander, sie verkehren und reden miteinander. Maria ist in aller Höheit in goldbrokatnem Mantel auf ihrem Throne doch nur die de-



Fig. 78. Uvise Vivarini. Johannes d. Täufer. Akademie.

müthige Magd des Herrn geblieben. Sie scheint das Wort an den heiligen Antonius gerichtet zu haben, der bescheidenlich zu ihr hinüberblickt. Joachim bringt, den Hut zum Grusse lüftend, ein Täubchen dar. Und was für prächtige Charakterfiguren stehen rechts nebeneinander, der schwärmerische Franciscus und der streng asketische Greis Bonaventura. Uvise zeigt uns mit Vorliebe schlank, magere Menschen, die im Gegensatz zu Bartolommeos Phlegma zuweilen mit einem nervösen Leben erfüllt sind. Das gilt insonderheit von den Einzelfiguren der heiligen Clara und des Täufers Johannes, der mit lebhaftem Gestus der Hände eine

Wüstenpredigt zu memoriren scheint. Der Leib des heiligen Sebastian ist zwar schematisch und etwas dürftig modellirt, aber scheint nicht sein Mund zu athmen? — Alle diese Bilder befinden sich in der Akademie. Alwise scheute sich nicht, mit dem gefeierten Brüderpaar der Bellini in die Schranken zu treten. In einem Briefe an die signoria hat er eindringlich um Beschäftigung bei den neuen Gemälden für den Saal des großen Rathes, welche die verdorbenen Bilder des Pisanello und Gentile da Fabriano ersetzen sollten. Ihm wurde willfahren. Gerne wüßten wir, wie sich seine Gemälde neben denen der Bellini ausgenommen haben, allein sie sind alle miteinander in dem Brande von 1577 zu Grunde gegangen. Wider Willen



Fig. 79. Alvise Vivarini. Madonna. Sacristei der Redentorekirche.

hat er doch wohl einiges von seinem Rivalen Giovanni Bellini angenommen. Wir möchten es vermuthen angesichts der ruhig lieblichen Madonna in der Sacristei der Redentorekirche, unzweifelhaft des anmuthigsten Werkes aus Alwises späteren Jahren. (Ein matterer Nachhall davon in der Madonna in S. Giovanni in Bragora, in welcher Kirche sich außerdem eine Auferstehung Christi von Alwise aus dem Jahre 1498 befindet.) Das letzte und zugleich eines der größten Werke des Meisters ist der Ambrosiusaltar in der Cappella Milanese in den Frari — ein würdiges Bild heiliger Parade. Ambrosius sitzt inmitten einer festlichen Versammlung von Heiligen auf dem Throne in einer wundervoll gemalten Pfeilerhalle. Da Alwise über der Arbeit starb, wurde die Tafel von seinem Schüler Basaiti vollendet.

Wohl gebührt dem Alvise Vivarini in seiner Empfindung für individuelles

Leben, in seiner Fähigkeit, ausgeprägte Charaktere zu schildern, ein hoher Rang unter den Künstlern seiner Zeit. Dennoch aber erscheint er in der Härte seines Vortrags eher als der letzte Vertreter einer älteren Kunstentwicklung, denn als der Wegbereiter einer neuen Kunst. Diese Rolle ist den Mitgliedern der Familie Bellini von der Vorsehung zuertheilt gewesen. Der größte unter ihnen, Giovanni Bellini, hatte in den Jünglingsjahren seines neunzigjährigen Lebens noch die ersten selbständigen Regungen venezianischer Malerei mit erlebt, um im höchsten Greisenalter die Sonnenthelle der Hochrenaissance zu schauen. Freilich hat er das gelobte Land, wie weiland Moses, nur vor sich liegen sehen, ohne es selbst betreten zu können. Aber er durfte doch, zusammen mit seinem Bruder, den hohen Ruhm für sich in Anspruch nehmen, das Geschlecht der Künstler Venedigs bis an die Schwelle der höchsten Blüthezeit geführt zu haben. Die Gunst äußerer Umstände hat sie dabei unterstützt. So kommt es, daß wir die Keime zur späteren Größe venezianischer Malerei beinahe alle in den Werken des Bruderpaars Bellini entdecken können.

Wir haben bereits an früherer Stelle darauf hingewiesen, daß im Mittelalter die Malerei streng an den Raum gebunden gewesen sei, den sie zu schmücken bestimmt war. Das Medium, dessen sie sich dabei am liebsten bediente, war die Freskotechnik. Gerade sie hat in Venedig nie recht aufkommen können, wenigstens nicht bis in die letzten Zeiten der Republik. Man mochte befürchten, daß die salzigen Ausdünstungen der Lagune die Farben an der Kalkwand verderben würden. Und daß diese Befürchtungen wohl begründet waren, bewies das Schicksal der Wandmalereien im großen Rathsal des Dogenpalastes und später der Fresken Tizians und Giorgiones am Fondaco dei Tedeschi, die nach wenigen Jahrzehnten schon verblaßten. Was somit in Venedig die Freskomalerei entbehren mußte, das kam der Tafelmalerei zu Statten. Die Maler Venedigs, die sich nur auf diesem Gebiete bethätigen konnten, verwendeten auf die Technik der Staffelei-gemälde eine ganz andere Sorgfalt als z. B. die Florentiner, deren höchste Aufgabe immer die Freskomalerei blieb. Die besterhaltenen alten Temperabilder Italiens sind venezianisch und es ist kein Zufall, daß gerade in Venedig die Technik der Oelfarben zuerst in Italien gepflegt wurde. Es ist klar, daß eine solche Pflege des Staffeleibildes die beste Grundlage bilden mußte für die Befreiung des Gemäldes von dem umgebenden Raume.

Und noch in einer anderen Beziehung wurde Venedig bedeutsam für die Entwicklung der modernen Malerei in Italien: in der Erweiterung des Stoffkreises. Wenn schon im Mittelalter alle höhere Kunstübung im Dienste der Kirche gestanden hatte, so nahm auch noch zur Zeit der Renaissance die Kirche die besten Kräfte der Malerei für sich in Anspruch. Nur in Venedig war der Staatsbegriff so lebendig und stark, daß er als Kulturträger gleichwerthig neben der Kirche stand. Nirgendwo mußten so wie hier die Künste neben der Heiligkeit des Himmels auch die Macht des Staates verherrlichen. Damit wurden den Künstlern ganz andere Aufgaben gestellt. Sie waren genöthigt, das Leben ihrer Umgebung mit scharfem Auge zu studiren. Die Gemälde des Dogenpalastes sollten die Geschichte der Republik illustriren, so wie die Kirchenmalereien die Bibel und die

Legende. Leider sind uns jene älteren Gemälde des Dogenpalastes nicht erhalten, indessen können wir als einen Ersatz dafür die Bilderreihen ansehen, mit denen die Laienbrüderschaften, die scuole, wie sie in Venedig hießen, die Säle ihrer Corporationshäuser schmücken ließen. Freilich galt es hier keine Verherrlichung politischer oder kriegerischer Thaten, democh aber kamen dabei, äußerlich betrachtet, ganz ähnliche Bilder heraus, weil die Venezianer es liebten, die Erlebnisse ihrer Schutzheiligen anschaulich im Gewande ihrer Zeit geschildert zu sehen. Die Schauspiele, an denen sie sich am meisten erbauten, waren die prächtigen Aufzüge, die sich an Kirchenfesten oder an Ehrentagen der Republik über die Piazza bewegten. Hier wurde im langen Juge alle Pracht seidener Staatsgewänder entfaltet, zu der die wunderbaren Bauten der Marcuskirche und des Dogenpalastes den schönsten Hintergrund abgaben. Solche Schauspiele wurden nun, wo es irgend anging, in die Schilderung der Legende verwoben, sei es, daß es sich um die Auffindung oder um die Procession des heiligen Kreuzsplitters handelte, oder um Erlebnisse der heiligen Ursula oder Georg. Es liegt auf der Hand, daß von einer solchen Darstellungsweise bis zur Genremalerei der Weg nicht weit war.

Auch auf die kirchliche Malerei reflektirte diese Freude der Venezianer an der Gegenwart. Man suchte und malte die Heiligen auf dem Boden Venedigs: den Sebastian als einen blühenden Jüngling aus dem Volke, den Hieronymus als einen rüstigen, wettergebräunten alten Seefahrer, die Maria als eine glückliche und gesunde junge Mutter. So sehr auch eine rigorose kirchliche Anschauung an solch einem Geiste der Verweltlichung Anstoß nehmen mag, so sind wir doch Ketzer genug, um eben hierin ein Heil für die Kunst zu erblicken.

In den eben angedeuteten Richtungen sind Gentile und Giovanni Bellini Führer gewesen. Ihren Vater, Jacopo, lernt man in Venedig in den vollkommen beschädigten Fresken in S. Jaccaria (Capella San Tarasio) und in dem Madonnenbilde der Akademie kaum kennen, wohl aber in seinen Skizzenbüchern in London und Paris. Hier offenbart er sich als einen sehr achtungswerthen Meister seiner Zeit, der in den Lehren der Perspektive wohl beschlagen war, antike Skulpturen studirt hatte, mehr aber noch das tägliche Leben seiner Umgebung. Daß er in jungen Jahren ein Schüler des Gentile da Fabriano gewesen sei, ist bereits erwähnt worden. Später stand er in vertrauten Beziehungen zu Mantegna, der sein Schwiegersohn wurde.

Das liebevolle Interesse für die Wirklichkeit vererbte Jacopo namentlich auf seinen älteren Sohn Gentile, der als der große Vorbereiter der venezianischen Genremalerei gelten kann. Nach dem Wenigen zu schließen, was von den Werken des einst hoch gefeierten „Ritters“ Gentile auf uns gekommen ist, müssen wir annehmen, daß ihm am wohlsten gewesen sei, wenn er ein Bildniß oder eine Scene aus dem venezianischen Leben zu schildern hatte. Aufgaben idealen Charakters waren ihm angenscheinlich unbequem. Seine großen vier Heiligenfiguren des Marcus, Theodor, Hieronymus und Franciscus (in der Fabbriceria der Marcuskirche) sind ungelent und schwerfällig. Auch auf dem Temperabilde des seligen Lorenzo Giustiniani sind die idealen Engelsfiguren das Schwächste, um so besser dagegen verstand Gentile sich mit dem mageren Charakterkopf des

Heiligen abzufinden. Ihm wurde der ehrenvolle Auftrag zu Theil, für den tür-  
kischen Hof in Konstantinopel einige Bilder zu malen, die der gefürchtete Sultan  
Mahomet II. von einem tüchtigen abendländischen Maler ausgeführt sehen wollte.  
Eine köstliche Frucht dieses Aufenthaltes im Orient ist das Bildniß des Sultans,



Fig. 80. Gentile Bellini: Bildniß Mahomets II. Gallerie Layard. Venedig.

das sich in der Gallerie der Lady Layard befindet. Gentiles reifste Hauptwerke  
sind jedoch die Gemälde, die er für die Scuola San Giovanni Evangelista aus-  
zuführen hatte (jetzt in der Akademie). Sie verherrlichen die Wunder der Kreuzes-  
reliquie, die in San Lorenzo aufbewahrt wurde. Das eine der Bilder, die Heilung  
des Pietro di Lodovico, ist durch eine umfassende Restaurirung so übel zugerichtet,  
daß es kaum mehr als eine Arbeit Gentiles zu genießen ist. Die anderen beiden  
Bilder dagegen, die Procession auf der Piazza und die wunderbare Findung des  
in den Kanal gefallenen Kreuzsplitters, zeigen uns Gentile von seiner besten Seite.  
Bei der Procession ist schon das Gegenständliche vom höchsten Interesse: die Form

der Piazza um 1500, die Marcuskirche im Schmuck ihrer alten Mosaiken. Weit mehr zu würdigen sind aber die köstlichen Bilder altvenezianischen Volkslebens, die sich hier vor uns entrollen, die Schaaren der stumpfsinnig dreinblickenden Mönche, die schlanken Pflastertreter in ihrer knappen, vielfarbigen Tracht, die prächtigen Damen im Gefolge der Königin von Cypren, die Gondolieri und Gassenjungen und Bettler.

Die Brüder Bellini ergänzten sich, und das war vielleicht ein Grund zu der Eintracht, in der sie, ohne ihre Kreise gegenseitig zu stören, neben einander lebten. Früher hat man dies so ausgedrückt, daß Gentile mehr ein Theoretiker, Giovanni mehr ein Praktiker seiner Kunst gewesen sei. Indessen muß ich bekennen, für solche Bezeichnungen keine ungezwungene Erklärung finden zu können. Viel eher erscheint uns Gentile als der Maler der Wirklichkeit in einem gewissen Gegen-



Fig. 81. Gentile Bellini, 1496: Procession mit der Kreuzesreliquie auf der Piazza. Akademie.

sätze zu stehen zu Giovanni, der an idealen Gegenständen einen hohen Stil seiner Kunst ausgebildet hat. Als einen Stilisten offenbart sich Giovanni Bellini schon in den frühesten seiner uns bekannten Bilder. Allein, während er hier sein Augenmerk hauptsächlich auf die Form richtete, die er im Anschluß an die Paduaner in strenger Reinheit zu veredeln bemüht war, so entwickelte er sich gegen das Ende seines Lebens immer deutlicher zu einem Stilisten der Farben und des Lichtes. Nie aber hat er einseitig dem einen oder dem anderen Princip gehuldigt, denn was ihn auszeichnete, war die glückliche Harmonie der Anlagen. In jedem seiner Bilder scheint er gerade das erreicht zu haben, was er gewollt hat. Nie gewahren wir bei ihm jene Unausgeglichenheit, die als die Folge eines hohen, unbefriedigten Strebens so manchem großen Erzeugnisse germanischer Kunst anhaftet. Mit seinen größten Schöpfungen wird uns Giovanni Bellini nicht erschüttern, wohl aber spendet er uns jene erquickende Freude, welche die Gesundheit im Verein mit der Schönheit um sich verbreiten.

Aus seiner frühen Zeit, in der er sich seinem großen Schwager Mantegna



Fig. 82. Giovanni Bellini: Madonna zwischen Magdalena und Katharina (um 1490). Zherzmit.



zu nähern suchte, haben wir in Venedig die Bilder der Verklärung Christi und seines von Engeln gestützten Leichnams im Museo Correr, eine (stark übermalte) Pietà im Dogenpalast (Sala dei tre capi) und drei Madonnenbilder in der Akademie, von denen das bedeutendste die Mutter Gottes auf dem Throne sitzend darstellt, wie sie das Kind anbetet, das auf ihrem Schoße schlummert. Das Hauptwerk dieser Epoche, eine von Heiligen umgebene Madonna, ist in S. Giovanni e Paolo sammt einem der schönsten Gemälde Tizians 1867 verbrannt. Das Vorbild des Antonello da Messina, der um 1472 in Venedig sich niederließ, wurde höchst bedeutsam für die weitere Entwicklung Bellinis im Sinne reicherer Farben- und Lichtwirkungen. Eines der ersten der venezianischen Oelbilder, das tiefe Färbung mit einer sehr wirksamen warmen Beleuchtung verbindet, dürfte Bellinis Madonna zwischen den Heiligen Katharina und Magdalena sein (Akademie). Um dieselbe Zeit ist wahrscheinlich das prachtvolle Altarbild entstanden, das uns die Madonna in einer Nische feierlich thronend zeigt, während ihr zur Rechten und Linken sechs Heilige aufwarten (Akademie). Durch die musizirenden Engel zu den Füßen des Thrones wird die „santa conversazione“ zu einem frommen Concert. Dies hübsche Motiv hat Bellini in seinen Madonnenbildern mit Vorliebe behandelt und gerade darin hat ihn auch Dürer nachgeahmt, der 1506 in Venedig in Berührung mit dem greisen Meister kam. Das Datum 1488 trägt der dreitheilige Marienaltar in der Sakristei der Frari. Man hat dieses schöne Bild mit Recht unter den Schöpfungen Giambellinos am meisten bewundert. Schon seine treffliche Erhaltung in dem prächtigen geschnitten Rahmen trägt zu seiner Wirkung wesentlich bei. Sodann aber ist es wohl namentlich die Einfachheit der Gliederung, welche den Eindruck verstärkt. In enger Nische thront allein die schönste Madonna mit dem Christkind auf ihrem Schoße, daneben stehen in den Seitenbildern zwei Paare ernster Heiligen in ruhiger Haltung. Die Würde der Gesamterscheinung, die nur durch die reizenden musizirenden Engeln gemildert wird, hat Bellini nicht wieder erreicht. — Gerade in dieser Beziehung fällt das Madonnenbild in S. Pietro in Murano mit dem anbetenden Dogen Barbarigo dagegen ab, so werthvoll es sonst, namentlich in dem landschaftlichen Hintergrunde, sein mag.

Wie Bellini noch in hohem Alter seinen Stil gewandelt habe, zeigt uns das Altargemälde in San Zaccaria, Maria inmitten der Heiligen Petrus, Katharina, Lucia und Hieronymus thronend (von 1505). Auf ideale Formenschönheit ist hier weit weniger Gewicht gelegt, als auf eine weiche und tiefe Lichtwirkung. Die Reflere eines goldigen Sonnenscheins erfüllen den Raum. Bei größeren Arbeiten nahm der achtzigjährige Meister fortan in ausgedehntem Maße die Beihülfe seiner Schüler in Anspruch. Dies verrathen uns das (nebenbei auch stark übermalte) Madonnenbild in S. Francesco della Vigna und der prächtige Hieronymusaltar in San Giovanni e Crisostomo. Das letztgenannte Bild bedeutet übrigens — wenn auch nur wenig mehr als die Gesamtanordnung von Bellini herrühren mag — einen weiteren letzten Fortschritt in der Richtung zu einer freien, rein malerischen Disposition. Gern möchte man glauben, daß wenigstens die Köpfe der Heiligen ein eigenhändiges Werk des alten Meisters seien. Wunder-

schön ist das träumerische Sehnen im Blicke des Christoph, die sanfte Schwermuth in den Mienen Augustins ausgedrückt. Natürlich hat Bellini seine Motive manch-



Fig. 83. Giovanni Bellini: Thronende Madonna. Akademie.

mal wiederholt. Die Haltung des Christkinds auf dem Bilde in S. Francesco ist dieselbe, wie die auf dem Muraneser Altar. Die Akademie weist zwei Redactionen einer Madonna mit dem Kinde in Halbfiguren auf, von denen die

minder glückliche um die Heiligen Paulus und Georg bereichert ist, die andere Madonna, die allein vor einem grünen Vorhang steht, ist eine der schönsten und würdigsten, die Bellini je gemalt hat.

Als Bildnißmaler kann man Giovanni Bellini in Venedig kaum kennen lernen, wohl aber als Landschaftser. Auch hierin beruht zum Theil seine histo-



Fig. 84. Giovanni Bellini: Madonna mit Heiligen. San Zaccaria.

rische Bedeutung für die nachfolgenden Geschlechter. Man sehe nur, welche zarten und reizenden Landschaftsmotive er in die wunderlichen fünf allegorischen Bilder der Akademie verwoben hat! (Die räthselhaften Darstellungen standen wohl einst in sinnreicher Beziehung zu der Bestimmung eines Möbels, das sie höchst wahrscheinlich geschmückt haben.)

Es war, als wollte die venezianische Malerei möglichst schnell alles das nachholen, was sie am Beginn ihrer Entwicklung gegenüber den anderen Lokalschulen Italiens veräußt hatte. Unter den Auspicien des letzten Divarini und

der beiden Bellini drängte sich eine Schaar jungerer Künstler hervor, von denen zwar nur wenige Talente ersten Ranges waren, von denen viele aber so tüchtiges leisteten, daß sie durch ihre vereinten Kräfte Venedig in den letzten Jahrzehnten des funfzehnten Jahrhunderts in die erste Reihe der Pflegstätten italienischer Malerei erhoben. Nach ihrer Schule lassen sich diese Maler nur schwer gruppiren, denn die Einflüsse gehen bei ihnen herüber und hinüber, und einer, der ursprünglich alles dem Uwise Vivarini verdankt hatte, nannte sich später ausdrücklich einen Bellinischüler. Ihre Anlage bestimmte die einen mehr für die Sittenschilderung, die andern mehr für die Kirchenmalerei idealen Stils. Auch die Landschaft wird in diesem Kreise, den Unregungen des Giovanni Bellini zufolge, mehr gepflegt als sonstwo in Italien.

Die bedeutendste Persönlichkeit der ganzen Schaar ist ohne Frage Vittore Carpaccio. Er war ein köstlicher Sittenschilderer und als solcher seinem Meister Gentile Bellini entschieden überlegen. Von Geburt war er höchst wahrscheinlich ein Südslawe aus Istrien, aber er hat mit der Seele eines Venezianers gemalt, und keiner hat uns ein besseres — ich möchte sagen ehrlicheres — Bild des damaligen Venedig hinterlassen wie er. In gewissem Sinne nimmt er somit in der Malerei eine Rolle ein, die derjenigen der ebenfalls zugewanderten Lombardi in der Sculptur entspricht.

Im Vergleich zu Gentile Bellini ist der farbige Gesamnton bei Carpaccio heller und wärmer. Er beobachtet ebenso scharf wie Jener, aber er weiß das Beobachtete naiver mit einer Beimischung von vielleicht unbewußtem Humor vorzutragen. Wie überaus drollig sitzt zum Beispiel das Hündchen da, das dem heiligen Hieronymus an seinem Schreibtische zuschaut! Neben dem Humor kommt bisweilen eine Phantastik zum Ausdruck, die Gentile Bellini womöglich noch ferner lag. Mit sichtlichem Behagen schildert Carpaccio die Scheußlichkeit des Drachen, den der heilige Georg so trefflicher erlegt; nichts erspart er uns von dem Graus der wurmzerfressenen Gebeine und der modernden Kadaver, die das Anthier benagt hat. Welche Phantasie wiederum offenbart sich in den Hintergründen von Carpaccios Bildern! Seine Architekturen sind nicht minder venezianisch als die des Gentile. Aber wenn Jener uns schlecht und recht die Piazza oder die Bauten am Canal grande abmalt, so errichtet Carpaccio uns die schönsten Hallen und Fassaden im echten Lombardistil, die doch nirgendwo anders vorkommen, als auf seiner Leinwand. Dabei ist er ein Interieurmaler, wie er überhaupt nicht wieder in Venedig entstanden ist. Die Schlafkammer der heiligen Ursula, das Studirzimmer des Hieronymus sind von einer Behaglichkeit erfüllt, die wir keinem Italiener zutrauen würden. Hundert Kleinigkeiten spürt das Auge auf, in die der Maler sich liebevoll vertieft hat, ohne doch darum die einheitliche Gesamtwirkung zu verlieren.

Mit solchen Anlagen ausgerüstet, scheint Carpaccio uns prädestinirt zu sein zum Meister der behaglich breiten Erzählung, und offenbar wurde er als solcher auch von seinen Zeitgenossen gewürdigt. Wiederholt betrauten sie ihn mit der Aufgabe, für ihre Bruderschaftshäuser in einem Bildercyclus die Heiligenlegende zu schildern. Zwei dieser Cyklen sind in Venedig geblieben und vollständig.

erhalten, die neun Bilder der Ursulalegende — jetzt in der Akademie — und die zehn, verschiedenen Heiligen gewidmeten, Bilder in der Scuola di San

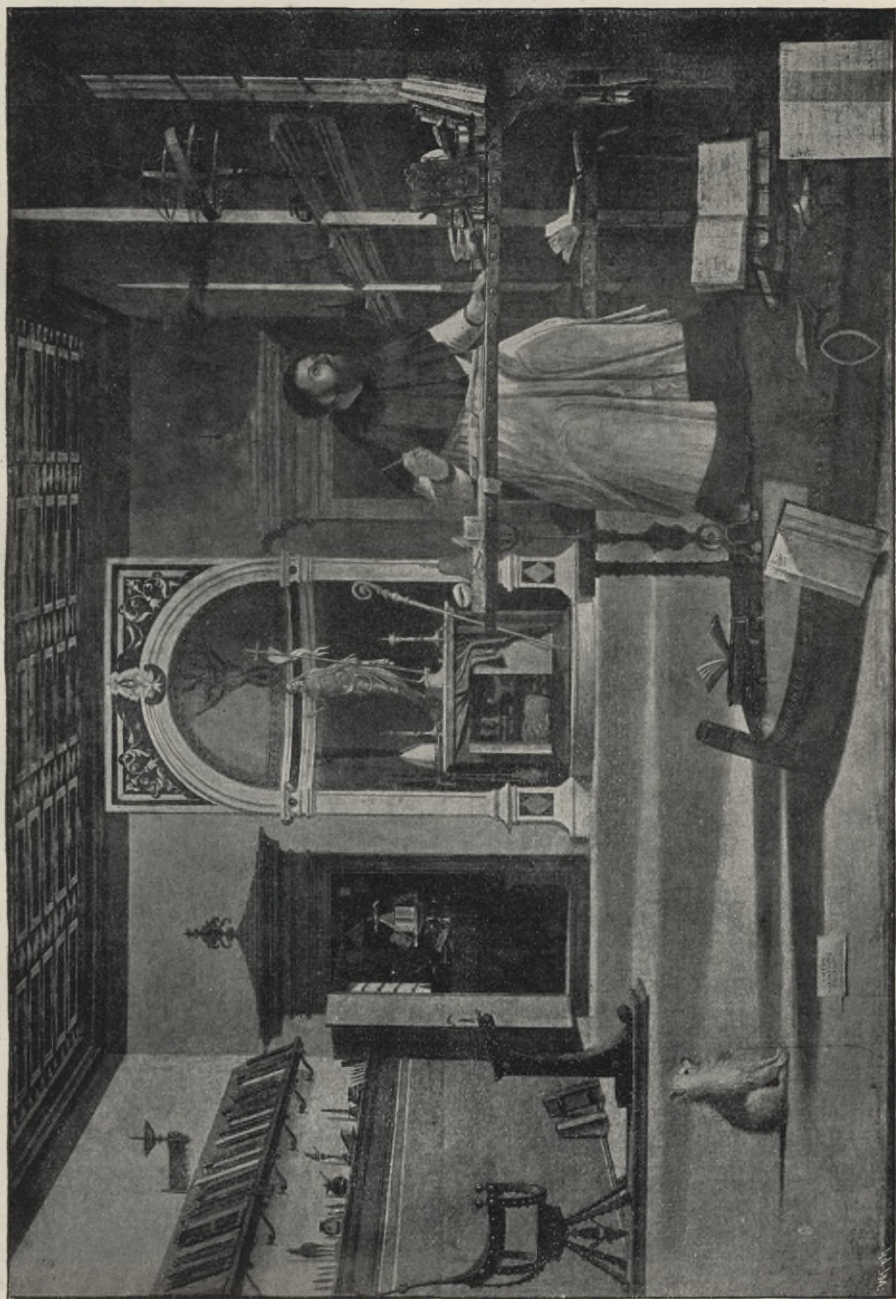


Fig. 85. Carpaccio: Der hl. Hieronymus in der Zelle. Scuola di San Giorgio degli Schiavoni.

Giorgio degli Schiavoni. Aus der Scuola di San Giovanni Evangelista, in der vorzugsweise Gentile Bellini und seine Schule beschäftigt waren, ist das

Gemälde der Teufelsbeschwörung durch den Patriarchen von Grado von Carpaccios Hand auf uns gekommen (in der Akademie). Die Bilder der Ursulalegende wurden am frühesten in Angriff genommen und sind, nach den Daten auf ihnen zu schließen, in den Jahren von 1490 bis 1495 vollendet worden. Die trefflichsten unter ihnen sind wohl der Traum der Heiligen und



Fig. 86. Carpaccio: Traum der hl. Ursula. Akademie.

die beiden Szenen, in denen die englische Gesandtschaft vom König Maurus empfangen und verabschiedet wird. Weit weniger glücklich als in den Ursulabildern war Carpaccio in dem Kreuzeswunder des Patriarchen von Grado, dagegen zeigte er sich in der ganzen Vielseitigkeit seiner Anlagen in dem reizenden Bilderkreise der Scuola degli Schiavoni. Man scheue nicht die Mühe, jedes der Gemälde bei dem mangelhaften Lichte des niederen Raumes aufmerksam zu studiren. Als Einzelfigur ist der heilige Georg im Kampfe mit dem Drachen unübertrefflich. Ein nicht minder gelungenes Bild feierlicher venezianischer Festparade bietet die Taufe des heidnischen



fig. 87. Carpaccio: Die englischen Gesandten kehren mit der Antwort des Königs Maurus in die Heimath zurück. Akademie.

Königspaares, ein interessantes nächtliches Landschaftsstück das Gebet Christi am Ölberg und der liebenswürdigste Humor der Schilderung erfreut uns in den Bildern des schreibenden Hiervonymus und der erschrocken fliehenden Mönche. Als venezianisches Sittenbild sind von hohem gegenständlichen Interesse die beiden müßigen Curtisanen im Museo Correr, die sich mit ihren Hausthieren die Langeweile vertreiben.

Von leidenschaftlicher Bewegung war Carpaccio ebenso fern wie von einem idealen Pathos. Daß er aber gegebenen falls doch die edle Würde des höheren



Fig. 88. Carpaccio: Der hl. Georg. Aus dem Bilde in der Scuola di S. Giorgio degli Schiavoni.

Kirchenbildes erreichen konnte, beweist seine schöne Darstellung im Tempel in der Akademie. Das Bild ist verdienstermaßen eines der populärsten seiner Gattung in Venedig, wobei allerdings nicht verschwiegen werden soll, daß es seine Volksthümlichkeit ebenso sehr dem klimmernden Engelsbürschchen unten am Sockel verdankt wie den würdig ernstern Gestalten der Muttergottes und des Simeon. Das dem Carpaccio zugeschriebene feierliche Altarbild des Christus am Tische der Jünger in Emmaus rührt von anderer Hand her, vielleicht von Rocco Marconi.

Dem gleichen Kreise wie Carpaccio gehören als Kräfte dritten Ranges Lazzaro Sebastiani, Giovanni Mansueti und Benedetto Diana an. Die Bilder, welche sie für die Scuola di San Giovanni Evangelista auszuführen hatten, fallen beträchtlich gegen die ihrer Mitarbeiter Carpaccio oder Gentile ab. Sebastiani, der einen grauen kühlen Farbenton bevorzugt, fällt durch die überaus schlanken



Proportionen nicht nur seiner Menschen, sondern auch seiner Architekturen auf (Verleihung der Kreuzesreliquie, Madonna mit dem Kinde in der Akademie), Mansueti, der ein kräftigeres buntes Colorit anwendet, langweilt den Beschauer durch die Ungelenkheit seiner Menschengestalten mit ihrem starren groben Gesichts-

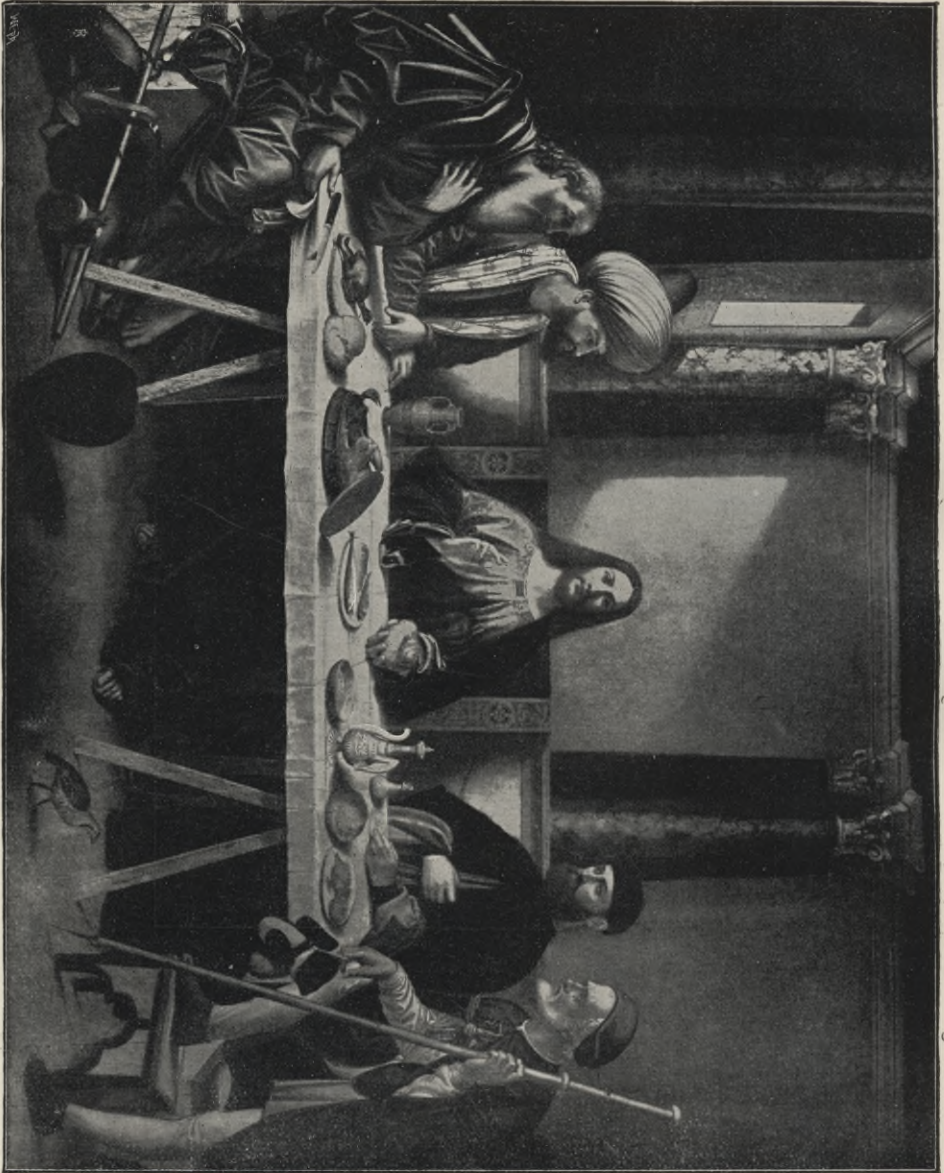


Fig. 89. Carpaccio: Zwei Curtisanen. Museo Correr.

typus. (Zwei Kreuzeswunder in der Akademie, seine besten Gemälde wohl die Orgelthüren mit vier Heiligen in San Giovanni Crisostomo). Weit über beiden würde Benedetto Diana stehen, wenn die thronende Madonna zwischen den Heiligen Ludwig und Anna (in der Akademie, Cat. 86) wirklich sein Werk wäre. Allein das vortrefflich gezeichnete, in zartem silbrigen Farbenton gehaltene Bild unterscheidet sich so sehr von den übrigen Werken Dianas, von denen das eine, eine Madonna mit vier Heiligen (in der Akademie), seinen vollen Namen trägt, daß die Zuweisung zum mindesten fraglich erscheint. — An dieser Stelle sei es mir vergönnt ein gutes Wort für den wackeren Marco Marziale einzulegen, den man wohl haupt-

sächlich darum so hart gescholten hat, weil er so wenig in den Rahmen seiner venezianischen Umgebung paßt. Er war eine grobe Natur, die für eine ideale Darstellungsweise schlechterdings kein Zeug hatte — in seinem Madonnenbild in der Gallerie Kochis-Carrara zu Bergamo suchte er sich ziemlich ungeschickt etwas

Fig. 90. Mingeßlich Carpaccio: Christus in Emmaus. S. Salvatore.



von umbrischer Lieblichkeit zu erborgen. Dagegen war er ein fleißiger und scharfsichtiger Beobachter der Natur. Wenn man seinen Christus in Emmaus in der Akademie und seine Beschneidung Christi im Conservatorio dei Penitenti zu San Giobbe auf ihren Gehalt an charaktervollen Bildnissen prüft, so wird man ihm

alle Anerkennung zollen müssen. Wohl mag Dürers Unwesenheit in Venedig für ihn maßgebend gewesen sein, denn daß er sich wahlverwandt zu unserem großen Landsmann hingezogen fühlte, wollen wir gern glauben.

Unter denen, die in den Spuren des Uloise Divarini wandelten, war der bedeutendste Giovanni Battista, genannt Cima aus Conegliano (1460—1517). Alles, was eine mittlere Begabung und ein guter Farbensinn im Verein mit ehrlichem Bemühen erreichen können, hat Cima erreicht. Künstlerischer Ernst, gleichmäßige Sorgfalt der Arbeit und eine männliche Würde der Darstellung ist allen seinen Bildern gemeinsam. Wo immer Cima uns begegnet, ist er sympathisch, ohne gerade



Fig. 91. Benedetti Diana: Madonna mit Heiligen. Akademie.

Begeisterung zu erregen. Er brachte aus seiner Heimath am Hange der Alpen eine unverwüsthche Frische mit sich. Man meint auf seinen Bildern, deren Hintergründe er am liebsten mit einer blauen Alpenkette umsäumt, fühle Hochgebirgsluft zu athmen. Denn so leuchtend und tief seine Farben auch sind — kein anderer Venezianer hat ihn darin übertroffen —, so wäre es doch sehr verkehrt, von einer Farbengluth bei Cima zu reden. Sein Gesammtton ist vielmehr kalt als warm. Seine Gesichtstypen, deren Auswahl nicht sehr groß ist, erhalten eine gewisse Herbigkeit durch die streng parallele Stellung der Augen zur Mundlinie. Cima scheint sich langsam entwickelt zu haben. Nur ungern verläßt er die Temperatechnik zu Gunsten der Oelmalerei, die er mit einer metallischen Schärfe behandelt. Eine seiner Lieblingsfiguren ist der Täufer Johannes, den er als einen

mageren gebräunten Asketen mit dichtem schwarzen Lockenhaar und weltverlorenem Blick trefflich zu schildern weiß. So steht er umgeben von vier Heiligen, mit Prophetenmiene zum Himmel aufschauend, auf dem Hauptbilde aus Cimass Frühzeit, dem Altar in Sta. Maria dell' Orto von 1489. Hier sind die Formen, namentlich die Gewandbehandlung, noch von übertriebener ängstlicher Schärfe. Vollkommen reif erscheint dagegen Cimass Kunst in dem um wenige Jahre jüngeren Altarbild der Taufe Christi in S. Giovanni in Bragora (mit reicher Landschaft). Um dieselbe Zeit ist die Pietà in der Akademie und die Anbetung des Christkinds in den Carmini entstanden. Sein liebenswürdigstes Bild in Venedig, in dem er



Fig. 92. Marco Marziale: Christus in Emmaus. Akademie.

sich Carpaccios annuthiger Erzählungsweise nähert, ist der junge Tobias, der im Gepolde mit dem Engel seinen großen Fisch heimbringt (Akademie). Als repräsentatives Altarstück am schönsten der ungläubige Thomas. Die drei Figuren unter einem hohen Marmorbogen vor einer fernen Alpenlandschaft sind von monumentaler Wirkung. Die Madonna zwischen dem Täufer und Paulus in Halbfiguren und mehr noch die große Madonna auf dem Throne, von sechs Heiligen umgeben, sind in Giambellinis Geiste gedacht. Die beiden musizirenden Engeln, zu denen sich der ernsthafte Cima auf dem letztgenannten Bilde verstanden hat, lassen sich freilich weder denen Bellinis an Liebenswürdigkeit, nach denen Carpaccios an naiver Drolligkeit vergleichen (beide Bilder in der Akademie). Das reifste und beste Werk von Cimass Pinsel ist leider für Venedig verloren ge-

gangen — die Madonna mit dem Täufer und Magdalena in der Gallerie des Louvre. Wir sehen daraus, daß der greise Meister sich beständig weiter entwickelt hat in der Richtung einer edlen Lebendigkeit, so daß er schließlich einen erfolgreichen Schritt in die Kunst der Hochrenaissance wagen konnte. —

Marco Basaiti, der ebenfalls unter Ulfise Vivarini ausgebildet war, erreichte seinen Mitschüler Cima nicht an Talent und noch weniger an Charakter. Man lernt ihn zuerst auf Ulfises großem Ambrosiusaltar in den frari kennen, den er,



fig. 93. Cima da Conegliano. Tobias mit dem Engel. Akademie.

nicht gerade mit Glück, um die beiden Figuren des Vordergrundes (Sebastian und Hieronymus) bereicherte. Von der streng zeichnenden und modellirenden Schule Ulfises behielt er später nur eine gewisse Schärfe in den Umrissen bei, im übrigen modellirte er viel weicher, zuweilen geradezu flau. Charakteristisch ist seine Behandlung der Landschaft, in die er seine Figuren geschickt hineinzusetzen weiß, anstatt daß er sie wie seine Genossen vor einem landschaftlichen Hintergrunde aufmarschiren ließe. Luft und Wasser versteht er vortrefflich zu malen, auffallend ist jedoch bei ihm die Dürftigkeit der Vegetation. Gras und Sträucher sind nach Möglichkeit vermieden und die Bäume erscheinen gewöhnlich als dürre Besen. Aus seiner frühen Zeit

sei das kleine Madonnenbild mit dem anbetenden Stifter im Museo Correr erwähnt und der von Englein beweinte Leichnam Christi in der Akademie. Daselbe Modell, das ihm zu der letzten Figur gedient hat, erscheint wieder in dem schönen Antlitz des heiligen Bischofs, der auf der Welbergscene (in der Akademie) links zum Beschauer herausblickt. Das Bild wird also um dieselbe Zeit entstanden sein. Eines der letzten Gemälde Vasaitis, die noch den Einfluß Alvises verrathen, dürfte die



Fig. 94. Cima da Conegliano. Der ungläubige Thomas.  
Akademie.

Berufung der Söhne Sebedäi in der Akademie sein (mit schöner stimmungsvoller Abendlandschaft). Bald darauf wandte er sich der siegreichen Richtung des Giovanni Bellini zu. Zeugniß dessen ist Vasaitis große Himmelfahrt Mariae in S. Pietro Martire zu Murano. Sein schönstes und reifstes Werk, das man ihm ohne Grund hat absprechen wollen, ist der herrliche Sebastian in der Sacristei der Salutekirche. In seinen beiden späten Bildern in S. Pietro di Castello (in dem St. Georg mit dem Drachen und in dem thronenden Petrus) nähert er sich der Art Carpaccios.

Man kann sich nicht von der Schule Alvise Vivarinis trennen, ohne der beiden größten Künstler zu gedenken, die aus ihr hervorgegangen sind, obwohl diese in Venedig selbst nur vorübergehend thätig waren und wenige Spuren hinterlassen haben: des Bartolomeo

Montagna und des Lorenzo Lotto. Der erstere war noch ein ernster Sohn des Quattrocento, der letztere einer der wandelbarsten unter den großen Malern der Hochrenaissance. Der würdige Charakter von Montagnas Kunst offenbart sich in den beiden Gemälden, die von seiner Hand die venezianische Akademie besitzt: in dem Christus zwischen Rochus und Sebastian und in der thronenden Madonna zwischen Sebastian und Hieronymus. Namentlich das letztere Bild bezeugt deutlich die Annäherung an Mantegna. Der Sebastian ist eine der wenigen Verkörperungen dieses Heiligen in Venedig, bei denen ein edler Ausdruck des Schmerzes erreicht ist. Hieronymus daneben höchst würdig, aber von schwermüthigem

Ernste. Wenn in Montagna noch die ganze äußere Strenge der Vivarini erhalten blieb, so erscheint Lotto dagegen als der Meister der Farben und einer bis zur Nervosität gesteigerten Lebendigkeit. Gerade in dieser letzteren Beziehung mochte er sich einst seinem ersten Lehrmeister Alvise Vivarini verwandt gefühlt haben. In seinen malerischen Ausdrucksmitteln streifte er allerdings bald die Vivarinischule ab und verfuhr mit der ganzen Freiheit der reifen Hochrenaissancekunst. Sein frühestes Bild in Venedig — der über Wolken thronende Nicolaus von Bari neben Lucia und Johannes dem Täufer — ist 1529 von Lotto auf der Höhe seines Lebens gemalt worden. Daß dies farbenprächtige Bild mit seiner schönen Landschaft an einem der Seitenaltäre in der Carmini so schlecht behütet ist — dem fettigen Dunste und Rauch der Kerzen preisgegeben, ist ein wahrer Jammer. Das dem Antoninus geweihte Altargemälde, das Lotto 1542 für S. Giovanni e Paolo ausführte, ist ganz erfüllt von bewegtem

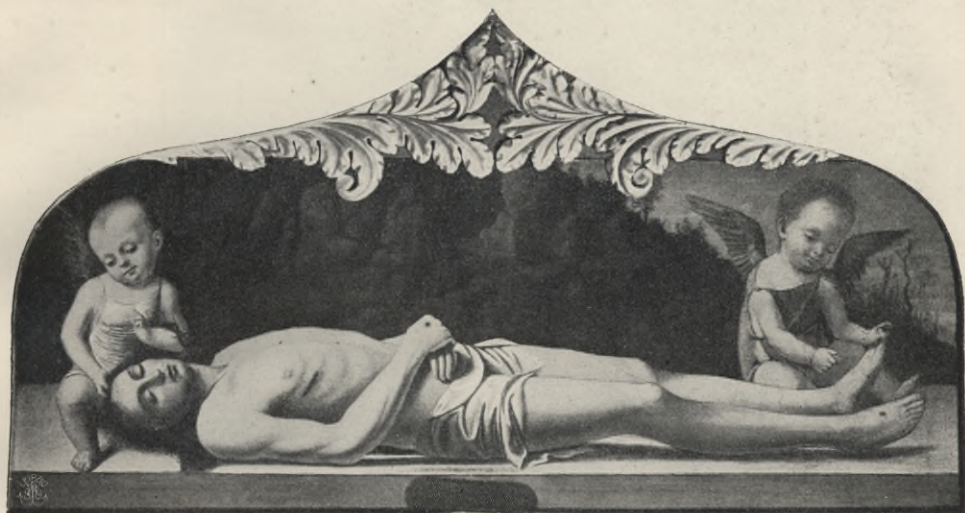


Fig. 95. Bassanti: Der Leichnam Christi. Akademie.

Leben. Auf einem erhöhten Sitze thront der lebenswürdige alte Heilige, eine Bittschrift entfaltend, umbraust von Engeln und Cherubim, die ihm das arme Volk zu empfehlen scheinen, das unten seiner Wohlthaten harret. Alles ist lebhafteste Empfindung: in der Menge, die freudigen Herzens die Almosen empfängt, oder drängend Bittschriften hinaufreicht, in den beiden Clerikern, welche die Briefe empfangen und Geld vertheilen und in dem guten Heiligen, der alles wohlwollend erwägt.

Unter der älteren Generation der Schule des Giovanni Bellini finden wir merkwürdigerweise nur untergeordnete Talente. Vincenzo Catena hat nie völlig die Unbeholfenheit in der Formengebung verloren, die seine frühen Bilder entstellte; aus der warmen Farbenpracht seines Meisters wird bei ihm eine blonde Gesamtstimmung verwaschener Töne. Zu seinen frühen Gemälden zählen eine Madonna in S. Trovaso, und das Notivbild des Leonardo Loredan im Dogenpalast. (Marcus empfiehlt den Herzog der thronenden Madonna, zu deren Linken der Täufer steht.) Eines seiner reifsten Werke: der Altar der heiligen Christina in Sta. Maria

Mater domini. Die blonde Farbenstimmung ist auch für Bissolo charakteristisch, der im übrigen vielleicht ein lebhafteres Schönheitsgefühl wie Catena besaß, dagegen noch viel flauer modellirte. Seine Figuren mit ihren weichlichen Gliedmaßen und den vollkommen ausdruckslosen rundlichen Gesichtern sind selten anziehend, manchmal geradezu widerwärtig. In der Akademie finden sich verschiedene Bilder



Fig. 96. Bassanti: Christus im Garten Gethsemane. Akademie.

von ihm: eine Krönung der heiligen Catharina, eine Darstellung im Tempel und zwei Madonnen, am besten wohl die Madonna mit vier Heiligen, unter denen ganz rechts Hiob steht. Wenn schon die beiden eben genannten manchmal mit ihrem Meister Giambellino verwechselt werden, so ist dies namentlich bei Niccolò Rondinelli der Fall. Bei ihm ist solche Täuschung auch besonders verzeihlich, da er nicht nur in den Bildern seiner früheren Zeit Bellini von allen seinen Schülern am meisten ähnelt, sondern da er sogar häufig Bellinis Namen



auf seine Bilder setzte — höchst wahrscheinlich mit Genehmigung des vielbegehrten Meisters, der auf solche Weise die übermäßigen Ansprüche seiner Verehrer mit Werkstattwaare befriedigte. — Das Museo Correr besitzt von ihm zwei Madonnen, die Kirche San Fantino nahe der Senice eine heilige Familie, Bilder, die gewöhnlich für Werke Giovanni Bellinis ausgegeben werden.

Neben solchen unselbständigen Nachfolgern Bellinis erscheint Andrea Previtali immerhin als eine Persönlichkeit. Vielleicht ist er in neuerer Zeit ein wenig überschätzt worden. Denn ein hoher Grad gebührt ihm keineswegs. Ohne uns im allgemeinen an der Jagd nach Zeichenfehlern ergötzen zu wollen, dürfen wir doch wohl constatiren, daß bei Previtali die Verzeichnungen ganz besonders häufig und störend sind. Es beruht dies allem Anscheine nach darauf, daß Previtali lebhaften Ausdruck und Bewegung erstrebte, zu deren Darstellung ihm die Mittel fehlten. Später hat er einzelnes, namentlich auch Neußerlichkeiten der Tracht, dem Lorenzo Lotto abgesehen. Die Sacristei von San Giobbe bewahrt von seiner Hand eine Verlobung der heiligen Catharina, die Sacristei der Redentorekirche eine Kreuzigung und eine Geburt Christi.

Giovanni Bellini war längst ein Greis, als drei junge Künstler gleichen Alters in seinem Atelier arbeiteten, die berufen waren, dereinst den Ruhm venezianischer Malerei über die ganze cultivirte Welt zu verbreiten: Giorgione, Palma und Tizian. Ihre Namen bezeichnen für ihre Heimath die Mittagshöhe der Renaissance. Der Führer unter ihnen, dessen Persönlichkeit für ein Menschenalter den besonderen Charakter venezianischer Malerei bestimmte, war Giorgione. Auf ganz anderem Wege, als die florentinische Malerei erreichte er sein hohes Ziel. Wenn Fra Bartolommeo und Raffael die Gesetze der Kunstschönheit erfüllten, die ihre Zeit als richtig erkannt hatte, so war Giorgione nur bestrebt, sein innerstes Selbst in seinen Bildern auszuleben, ohne nach anderen Gesetzen zu fragen. Die florentinische und die römische Malerei lösten die höchsten Aufgaben raumschmückender Kunst, Giorgione befreite endgültig das Bild von



Fig. 97. Vasaiti: S. Sebastian.  
S. Maria della Salute. Sacristei.

dem umgebenden Raume. Welche That von größerer historischer Bedeutung gewesen sei, ist nicht leicht zu entscheiden.

Giorgiones Leben war kurz — in zweiunddreißig Jahren beschlossen (1478 bis 1510). Nur wenige Bilder sind es, die von der emsig prüfenden Kritik als sein unzweifelhaftes Eigenthum anerkannt werden. Diese wenigen aber lassen uns

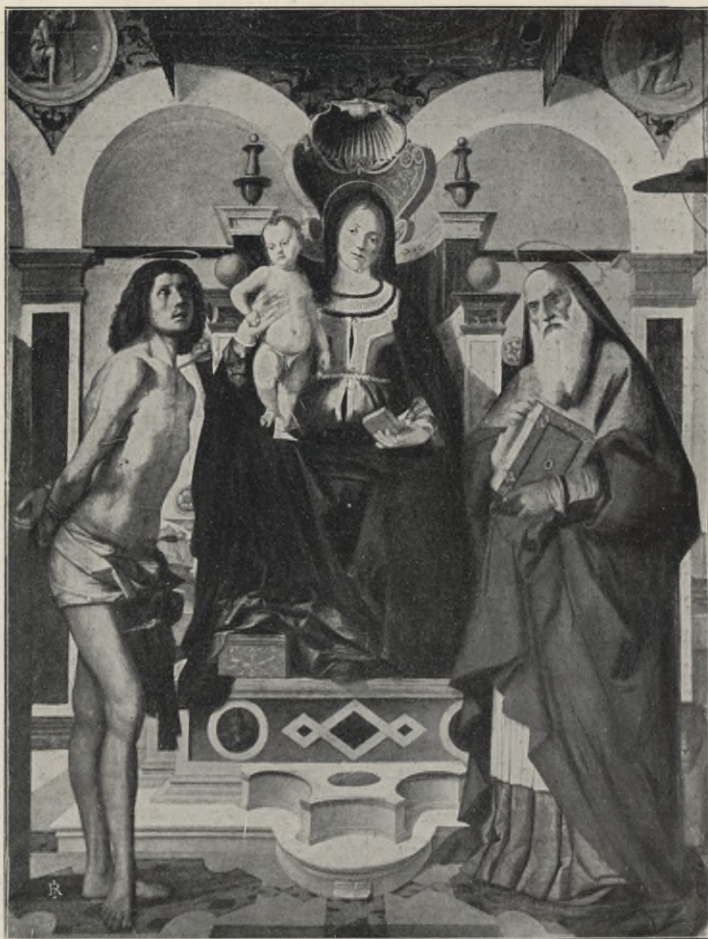


fig. 98. Montagna. Madonna zwischen Sebastian und Hieronymus. Akademie.

den Zauber vollkommen begreifen, in dessen Bann Giorgione seine Zeitgenossen schlug. Es war, um es mit einem Wort zu sagen, der Zauber der Jugend — nicht der Jugend, die keck verwegen in die Welt stürmt, um sie zu erobern, sondern der Jugend, die weltvergessen einem Traum von Schönheit und Glück nachhängt, an den sie glaubt. Was Giorgione auch gemalt hat, seine große Madonna, sein ländliches Fest, seine schlummernde Venus, seine Feuerprobe des Kindlein Moses — es steht alles vor uns wie ein Traumgesicht. Wir vergessen es zu fragen, warum diese Menschen nackt oder bekleidet sind, warum sie reden oder schweigen; wir

empfinden nur die Sehnsucht im Herzen nach einem Lande, wo alles so wunderbar und doch so harmonisch und schön wäre. Gern wollen wir es glauben, wenn Vasari uns erzählt, daß Giorgione solch ein trefflicher Sänger und Lautenspieler gewesen sei. Wer so gemalt hat, der muß die Musik geliebt haben.

Giorgiones berühmtestes Bild, die thronende Madonna zwischen den heiligen Liberale und Franciscus steht noch in der Kirche seiner Heimath Castelfranco, für



Fig. 99. Lorenzo Lotto: Der hl. Antoninus. S. Giovanni e Paolo.

die es gemalt war, die meisten seiner anderen Werke sind weithin verstreut, in Venedig selbst sind nur zwei oder drei geblieben. Allein das eine von ihnen ist so eigenthümlich, enthüllt uns so sehr das Wesen seines Meisters, daß es uns für den Verlust manches anderen Bildes entschädigen kann: die sogenannte Familie des Giorgione im Palazzo Giovanelli. Am Ufer eines Baches sitzt auf weichem Rasen ein junges Weib, das eben dem Bade entstiegen zu sein scheint. Ein weißes Linnen umhüllt kaum ihren Leib. Sie hält ein Kind an ihrer Brust und

blickt träumerisch zu uns herüber. Am anderen Ufer des Baches steht an seinen Stab gelehnt baarhaupt, im offenen Wams, ein junger Ritter, der die Ruhe der Mutter behütet. Zerfallenes Gemäuer und dichtes Gebüsch umgeben den Raum, über dem tiefer Friede ruht. Und doch ist die Stätte nicht weltabgeschieden. Häuser und Burgen verlieren sich in der Ferne. Und der Friede wird bedroht durch schwere Wolkenmassen, die sich am Himmel thürmen und aus denen ein Blitz herniederzuckt. Vor wenigen Jahren ist der Vorgang auf diesem Bilde mit großer Wahrscheinlichkeit erklärt worden als eine Illustration zu der Thebais des Statius. Der König Adrast findet die Königin Hypsipile als Amme in den



Fig. 100. Vittolo. Madonna mit Heiligen. Akademie.

Diensten des Herrschers von Nemea. Ob diese interessante Deutung zur aesthetischen Würdigung des Kunstwerkes etwas beitragen habe, lasse ich dahingestellt. Man hat das Bild immer bewundert, auch ohne seinen gegenständlichen Inhalt zu verstehen. Denn was keiner Deutung bedarf, weil es ohne weiteres verständlich ist, das ist die Stimmung des Bildes — die einer weichen, träumenden Schwermuth. Diese ist nicht nur in Haltung und Miene der Figuren verkörpert, sondern ebensowohl in der Landschaft, der grünen Wildniß mit den zerbrochenen Marmorsäulen und dem heraufziehenden Gewitter.

Gerade dies ist Giorgione eigenthümlich, daß er seine Menschen in der Natur darstellt und daß er es versteht, die Personen und die Landschaft gleichmäßig zu beseelen. In seinem Bilde des kreuztragenden Christus (in San Rocco) ist der Contrast des hellen Lichtes auf der Hauptperson zu dem Dunkel des Hintergrundes ebenso wirksam wie in den wenigen Halbfiguren der Contrast zwischen

der erhabenen Ruhe des Erlösers zu der Rohheit seiner Peiniger. Daß Giorgione auf einen lebhaften Ausdruck des Schmerzes verzichtete, ist für seine Sinnesart bezeichnend. Wenn schon dieses Bild stark beschädigt ist, so gilt das in noch höherem Grade von der Verfolgung Daphnes durch Apoll in der Sammlung des Seminario patriarcale. Das Verständniß des Vorganges wird hier wiederum



Fig. 101. Giorgione: Adrast und Hyppipyle. Palazzo Giovanelli.

erschwert durch das — wie es scheint — dreimalige Vorkommen des bogenschießenden Gottes im Vorder- und Mittelgrunde. Trotz der reichlichen Uebermalung wird man immer noch die Unmuth und Leichtigkeit der Darstellung bewundern können. Nach dem Bilde, das wir aus seinen erhaltenen Werken von Giorgiones künstlerischem Charakter gewinnen, ist es uns nicht wahrscheinlich, daß er für die Wandmalerei berufen gewesen sei. Seine träumerische Phantastik war hier nicht am Platze und so brauchen wir vielleicht den Verlust seiner Fresken am Fondaco

dei Tedeschi nicht so sehr zu beklagen, wie den manches Staffeleibildes. (Dem Vasari fiel an jenen Fresken namentlich ihre Unverständlichkeit auf).

Der große Erfolg, den Giorgione in Venedig hatte, zwang die Maler seiner Zeit, wenn sie Beifall ernten wollten, ihm nachzueifern. Selbst der alte Giovanni Bellini konnte dem Zauber nicht widerstehen, wie sein Hieronymusaltar in San Giovanni e Crisostomo beweist. Auch eine so anders geartete Natur wie Giacomo Palma wurde giorgionesk, er wurde es sogar bis zu dem Grade, daß man Jahrhunderte lang seine Bilder mit denen seines Vorbildes verwechselt hat. Dabei im Grunde welche Verschiedenheit zwischen beiden! Wenn Giorgiones Ideale in einem Wunderlande der Harmonie lagen, so konnte Palma die seinen mit Händen greifen. Palmas Art wurzelte in dem Boden Venedigs. Was ihn begeisterte,



Fig. 102. Giorgione. Apoll und Daphne. Seminario patriarcale.

waren die schönen Töchter der Stadt mit ihren blühenden Leibern, mit ihren Haaren, in denen das Sonnengold sich gefangen hatte und mit der rauschenden Pracht ihrer seidenen Gewänder. Wenn Palma die Nacktheit malte, so war es nicht sowohl die Freude an dem schönen Bau des menschlichen Körpers, die ihm den Pinsel führte, als die Freude an der schimmernden Oberfläche der Haut.

Von Palmas Leben ist wenig bekannt; aus seinen Werken muß man ihn kennen lernen. Aber auch dies ist in Venedig erschwert, denn wie von Giorgione ist auch von ihm das meiste außerhalb der Stadt weit umher in der Welt zu suchen. Die Akademie zu Venedig bewahrt von seiner Hand wenigstens drei unzweifelhaft echte Bilder: außer zwei Gemälden geringeren Umfangs (Christus und die Ehebrecherin, Himmelfahrt Mariä) den prächtigen Petrusaltar aus der Kirche von Fontanelle. Schön der Aufbau der Gruppe in den drei Hauptfiguren des Täufers, Petrus und Paulus ist überaus stattlich, ein Eindruck, der durch die prachtvoll breite Gewandbehandlung und die tiefen leuchtenden Farben wesentlich verstärkt wird. Palma hat nicht wieder ein Gruppenbild von so mächtiger Wirkung

geschaffen. Dennoch gründet sich seine Volksthümlichkeit in Venedig nicht sowohl auf dies Gemälde wie auf den Barbaraaltar in Sta. Maria formosa. Die schöne Heilige, die inmitten des Altarwerkes, vom Rahmen allzu eng umschlossen, steht, kann als ein Wahrzeichen Venedigs gelten, denn sie ist die würdigste Verkörperung des Frauenideals aus Venedigs größter Zeit. Die zurückgelehnte Haltung des Oberkörpers



fig. 105. Palma Vecchio: Die hl. Barbara.  
S. Maria formosa.



fig. 104. Der hl. Sebastian.

gibt der Gestalt etwas pompöses, dazu kommt der breite Wurf der rothen Gewänder, von denen sie umwallt ist. Das Antlitz athmet eine gesunde Sinnlichkeit. Die Hände sind merkwürdig zierlich. (Das einzige, was den Schreiber

dieser Zeilen an dem schönen Bilde immer gestört hat, ist die auffallend verbogene Form der Krone, die doch eine so wesentliche Umrahmung der Stirn bilden soll. Man hat, sehr mit Unrecht, die heilige Barbara gern auf Kosten der übrigen

Theile des Altars herausgestrichen, und so gethan, als ob die letzteren kaum der Beachtung würdig wären. Indessen ist doch die Pietà über dem Mittelbilde von ergreifender Schönheit, der Antonius höchst würdig und der Sebastian einer der prächtigsten Jünglingsleiber, die man sehen kann.

Der geheimnißvolle Zauber Giorgiones und die populäre Beliebtheit Palmas verblaßten in den Augen der Zeitgenossen — und der Nachwelt — allmählich vor dem Glanze ihres Gefährten Tizian. Sein Name bezeichnet nach der allgemeinen Schätzung das höchste, was die Kunst Venedigs hervorgebracht hat. Eigentlich ging sein Stern erst auf, nachdem Giorgione gestorben war. Seitdem entwickelte sich Tizian langsam, aber mit der Kraft einer kerngesunden, harmonisch veranlagten Natur zu immer höheren Aufgaben. Das Alter konnte seinen köst-



Fig. 105. Tizian: Himmelfahrt Mariae. Akademie.



lichsten Gaben nichts anhaben, ja es bescheerte ihm noch, wie manchen andern großen Menschen, eine neue Fähigkeit in der mühelosen Beherrschung aller technischen Mittel seiner Kunst. Die Gemälde, die er im höchsten Alter geschaffen hat, sind in ihren malerischen Qualitäten die werthvollsten und lehrreichsten. Rein

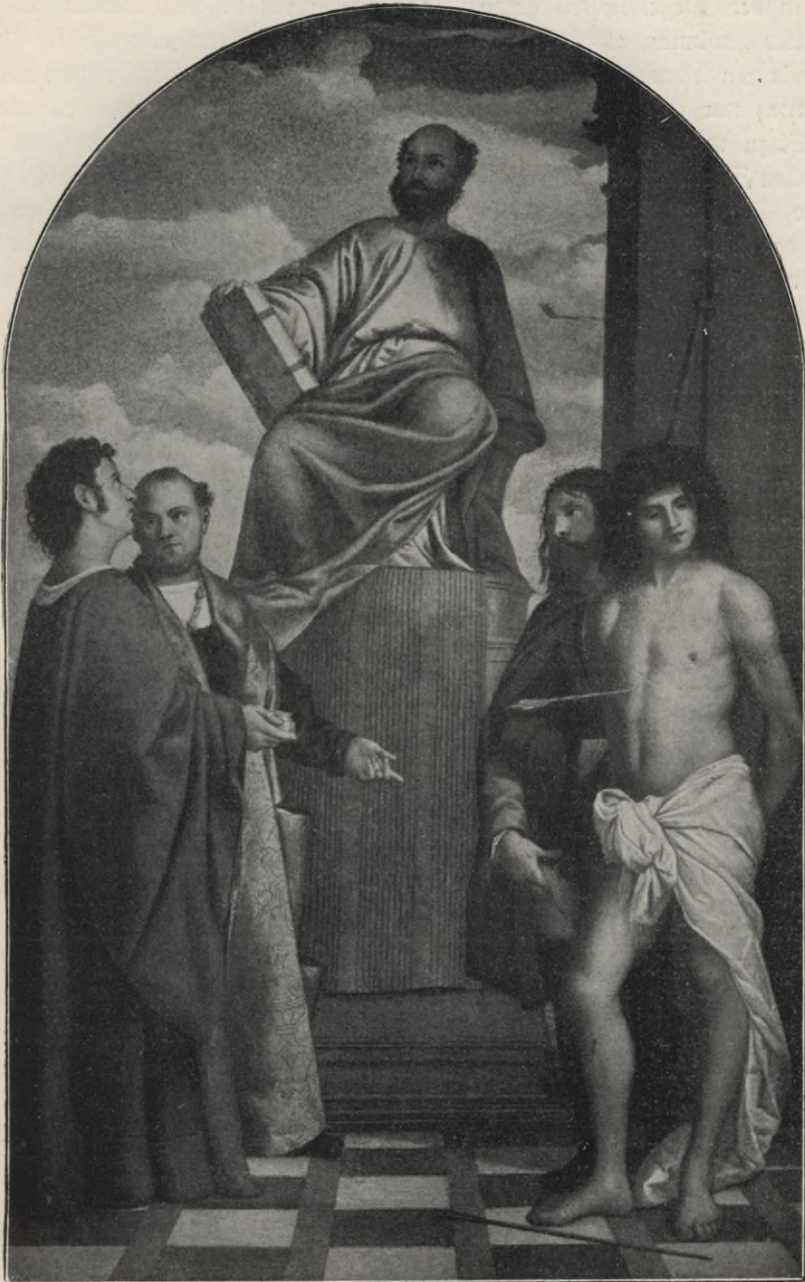


Fig. 106. Tizian: Der hl. Marcus, umgeben von Cosmas, Damian, Rochus und Sebastian. S. Maria della Salute. Sacristei.

als menschliche Erscheinung ist Tizian merkwürdig. Wäre er über seiner Assunta hinweggestorben, was würde man am Ende von der hochfliegenden Idealität seines Wesens fabeln! Allein in dem Jahrhundert seines Lebens ist er so vielfach in Berührung mit den historischen Personen seiner Zeit getreten, hat eine solche Rolle in der Öffentlichkeit gespielt, daß wir einen besseren Einblick in seinen Charakter gewinnen, als bei den meisten großen Künstlern seiner Zeit. Und da sehen wir nun keineswegs eine makellose Künstlernatur, die unberührt von niedrigen Rücksichten nur ihrem hohen Beruf gelebt hätte. Tizian verstand es auch ein Geschäft zu machen, und die Reichthümer, die er so erworben hatte, wollte er mit vollen Zügen genießen. Dabei war sein Berather und sein Festgenosse Pietro Aretino. Tizian verschmähte nicht den vertrauten Umgang mit einem solchen Menschen, der freilich der witzigste Schriftsteller Italiens, dabei aber im Grunde lauter Gemeinheit war. Immerhin verlor sich Tizian nicht in solcher Gesellschaft. Den köstlichsten Theil seines Wesens hat er sich immer rein und gesund erhalten. Die Menschen Tizians sind bei aller ihrer wunderbaren Schönheit so leibhaftig, daß man glauben möchte, der Meister habe sie nur gerade so abgemalt, wie sie einst über den Boden Venedigs gewandelt seien. Das gilt namentlich auch von seinen idealsten Gestalten, z. B. von dem Christus auf dem Zinsgroschenbilde. Die eigenthümliche Größe Tizians beruht eben darin, daß er die Natur scheinbar anspruchslos wiedergiebt und doch dabei im höchsten Grade jenen „Einklang“ besitzt, „der aus dem Busen dringt und in sein Herz die Welt zurückeschlingt“. In jeder seiner Menschengestalten ist nicht weniger Phantasie enthalten, als in den Gewaltmenschen Michelangelos. Sein Vermögen zu idealisiren wird jeder am ersten in den Farben erkennen, die so unvergleichlich sonnig fein anderer Venezianer gemalt hat, aber seine Idealisirung beschränkt sich keineswegs auf das Colorit.

Venedig besitzt von Tizian noch die frühesten und die spätesten Werke und, ob schon vieles abhanden gekommen ist, so doch auch manche der aller schönsten Werke seiner Reisezeit. Aus den frühen Jahren — etwa bis 1511 —, in denen er unter dem Banne Giorgiones stand, haben wir in dem Oberstock der Scuola di San Rocco den Christus als Schmerzensmann, in der Sacristei der Salutekirche den thronenden Marcus zwischen vier Heiligen (links Cosmas, Damian, rechts Sebastian und Rochus), in S. Marcuola das Christkind zwischen Andreas und Katharina. Die Akademie hütet als ihren größesten Schatz die Himmelfahrt Mariä, gewöhnlich in der ganzen Welt nur die Assunta benannt. Das Bild, das Tizian als reifer Mann 1518 gemalt hat (für den Hauptaltar der Frari) ist gleichwohl erfüllt von dem Feuer eines Jünglings. Es ist vielleicht die edelste malerische Darstellung der Begeisterung, welche die Welt besitzt. Von einem brausenden Leben ist alles erfüllt. Das Grab der Jungfrau ist leer. Die Jünger, die es eben noch trauernd umstanden, sehen die Totgegläubte hinauffahren in ihr himmlisches Reich. Sie drängen durcheinander und streben mit verzückten Mienen und ausgestreckten Armen ihr nach. Sie aber schwebt leicht, aus eigener Kraft, als müßte es so sein, hinauf, umringt von Schaaren der lieblichsten dunkeläugigen Englein. Alles Leid der Erde ist von ihr abgefallen, ihr Antlitz athmet die Seligkeit des Paradieses. So blickt sie hinauf zum geliebten Vater, der sich leise

mit ausgebreiteten Armen zu ihr herniederseht, um sie zu empfangen. Das Bild anzusehen ist eine reine Wonne. Es ergreift uns doppelt, weil wir das Un-



Fig. 107. Tizian: Madonna des Hauses Pesaro. S. Maria dei Frari.

beschreibliche mit einer unerhörten Natürlichkeit dargestellt sehen. Eine ungeheure Kunst ist hier verborgen. Die gewaltigen Körper der Apostel lassen im Verhältniß zu den kleineren oberen Figuren den Raum größer erscheinen, als er ist. Ihre gedrängte Masse wird mehr durch Farbe und Licht als durch Linien gegliedert. Von schönster Wirkung ist der helle Lichthof um die Madonna, in dem der Körper Gottvaters gleichsam eingetaucht erscheint.

Nicht lange, nachdem Tizian die *Assunta* vollendet hatte, begann er mit den Arbeiten zu einem anderen großen Altarbild, das für dieselbe Frarikirche bestimmt war, um die Familienkapelle der Pesaro zu schmücken. Erst nach sieben Jahren, 1526, konnte es aufgestellt werden. Es bedeutete wieder einen Höhepunkt im Lebenswerke Tizians und in der venezianischen Kunst. Denn hier war das letzte Wort in der Darstellung des frommen Ceremonienbildes gesprochen. Die



Fig. 108. Tizian: Mariae Tempelgang. Akademie.

knien Mitglieder der Familie Pesaro sind ganz schlicht im Sinne des Quattrocento aufgefaßt. Ueber ihnen aber baut sich eine genial componirte Gruppe pyramidenförmig auf, die in den Köpfen der Maria und des Christkinds auf ihrem Schoße gipfelt. Die Art, wie über den Figuren hintereinander zwei hochragende Säulenschäfte angeordnet sind, wurde für die spätere Kunst des achtzehnten Jahrhunderts vorbildlich. Die Raumwirkung wird auf diese Weise durch ein einfaches Mittel mächtig gesteigert. Von Tizians Bildnißmalerei, von der dieses herrliche Altarbild so schöne Proben enthält, ist sonst das bedeutendste außerhalb Venedigs zu suchen. In der Akademie finden wir nur eines seiner Porträts, den reichen Jacopo Soranzo, einen mageren vornehm blickenden Mann, eingehüllt in die purpurne Damastrobe der Procuratoren.

Es ist ein ewiger Jammer, daß die Cappella del Rosario in S. Giovanni e Paolo am 16. August 1867 nicht besser behütet war. Denn damals verbrannte in jener Kapelle nebst einem der schönsten Gemälde Giovanni Bellinis, auch ein Bild Tizians, das wie kein zweites im Stande war, die hohen Eigenschaften der

Assunta und der Pala Pesaro zu ergänzen: der Tod des Petrus Martyr. Das Bild, das jetzt unter diesem Namen da hängt, ist eine späte Copie und nach dem Urtheile aller, die noch das Original gesehen haben, nicht im Stande, eine Vorstellung von dessen wahren Werthe zu erwecken. Nirgendwo sonst hatte sich Tizian in der monumentalen Größe weniger, leidenschaftlich bewegter Gestalten so sehr dem Michelangelo genähert, der eben um jene Zeit als Flüchtling für einige Monate in Venedig weilte. Nirgendwo sonst auch hatte Tizian es erreicht,



Fig. 109. Tizian: Klage um Christi Leichnam. Akademie.

die landschaftliche Umgebung so vollkommen als den Zeugen eines erschütternden Vorganges zu charakterisiren. Man lese die Bemerkungen nach, die Jakob Burckhardt besser als irgend ein anderer unter dem Eindruck des Originals in seinen Cicerone geschrieben hat. Ein anderes prächtiges Bild aus derselben Schaffensperiode Tizians (1533 vollendet), der Altar des Giovanni Elemosinario in der ihm geweihten Kirche, ist auch nicht unverfehrt auf uns gekommen. Wir müssen unsere Phantasie zu Hülfe nehmen, um uns die räumliche Wirkung des Bildes mit seinem ursprünglichen halbrunden Abschluß vorzustellen, der leider in späterer Zeit abgeschnitten wurde. Die lebensvolle Andacht in den wenigen Per-

sonen des Heiligen, des Engels und des Bettlers, ist ergreifend. Dabei tritt vielleicht nirgends klarer die Schönheit des Farbenaccordes von blau, roth und weiß hervor, den Tizian so gern anklingen läßt. Aus derselben Zeit an der Treppe der Scuola di San Rocco eine Verkündigung Mariä mit einem überzierlich heranschwebenden Engel und in San Marciliano das prächtige Bild des Tobias mit dem Engel. Einen ganz anderen Ton schlägt Tizian in dem großen Gemälde des Tempelgangs Mariä an, das jetzt wieder an demselben Orte in der Akademie aufgestellt ist, für den es einst, da dieser Raum noch zur Scuola della Carità gehörte, gemalt war (in den Jahren 1534—1538). Hier ersteht noch einmal in dem Glanze tizianischer Farben die alte Erzählungskunst der Gentile Bellini und Carpaccio. Inmitten venezianischer Bauten — das Gemäuer der einen Hauswand erinnert unmittelbar an die Kautenmuster am Dogenpalaste — hat sich eine große Volksmenge, darunter auch einige Senatoren, versammelt, um der kleinen Maria zuzusehen, wie sie mit heiligem Ernste und doch ein wenig possirlich die breiten Stufen der Treppe zum Tempel heranstiegt. Droben empfängt sie mit ausgebreiteten Armen ein wohlwollender alter Hoherpriester in Begleitung seiner Adjunkten. Der ganze Vorgang ist mit all der liebenswürdigen Breite Carpaccios, aber mit dem geläuterten Schönheitsgefühl eines großen Idealisten der Kunst geschildert. — Im Dogenpalaste ist Tizian nicht gerade zum besten vertreten. 1523 hatte er hier am Treppenraum, durch den man von den Gemächern des Dogen zur sala del senato gelangt, ein Fresco mit dem heiligen Christophorus auszuführen. Es enttäuscht den Beschauer durch seine bunten Farben und schweren Schatten und durch die schwerfällige Körperbildung des heiligen Riesen. Auch die berühmte Fede in der Sala delle quattro porte hält den Vergleich mit den meisten der vorhergenannten Bilder nicht aus. Die schöne Verkörperung des christlichen Glaubens ist leer in Ausdruck und Stellung, und der vor ihr knieende Doge ist überzierlich. Tizian, der die Gewohnheit hatte, seine Gemälde in Zwischenpausen in Angriff zu nehmen, hinterließ das Bild unfertig seinen Schülern.

Die Werke, die Tizian im Greisenalter schuf, haben einen anderen Charakter als die seiner frischen Mannesjahre. Die unbefangene Lebensfreudigkeit ist aus ihnen gewichen und hat einer tiefensten Auffassung Platz gemacht. Statt der leuchtenden Lokalfarben eine warme, bräunlich gestimmte Harmonie der Töne, statt der gleichmäßig kräftigen Ausführung eine lockere andeutende Art der Darstellung. Der wesentliche Grundzug seiner Kunst blieb aber bestehen, ja er trat deutlicher hervor, als früher. Und darin bewahrheitete sich ein allgemeines Gesetz menschlicher Natur. Denn das Greisenalter läßt viele Rücksichten fallen, die der Mann auf der Höhe seines Lebens gelten läßt. Der Charakter äußert sich dann mit einer Unbefangenheit, die an die Zeiten der Jugend erinnert.

Es muthet uns an wie ein Widerschein seiner eigenen, schier unversieglischen Lebenskraft, wenn wir als den Charakter von Tizians späten Bildern den eines mächtigen Lebens empfinden. Es ist nicht mehr die brausende Begeisterung seiner *Assunta*, oder die wonnige Freude am Dasein so mancher anderen Jugendbilder, die zu uns spricht, sondern eine trotzige Kraft, die den Stürmen des Lebens und dem Tode spottet. Wenn Tizian jetzt manchmal an Michelangelo erinnert, so ist

das nicht sowohl eine äußerliche Nachahmung als die Folge einer gewissen Wahlverwandtschaft — bei aller Grundverschiedenheit ihrer künstlerischen Richtungen.

Als das bedeutendste Werk dieser letzten Periode rühmt man, wohl mit Recht, die Marter des heiligen Lorenz in der Jesuitenkirche zu Venedig. Freilich ist das ohnehin schon düstere Bild nachgedunkelt, übermalt und ungenügend beleuchtet, so daß man hellen Lichtes (um Mittag) bedarf, um es zu würdigen. Dann aber wird sich die Größe des Ausdrucks in dem leidenden und doch siegesgewissen Antlitz des Laurentius offenbaren. Er versöhnt mit dem schrecklichen Gebahren der wild bewegten nackten Schergen, wie das milde Licht des Sternes, der droben funkelt mit der unheimlich rauchigen Gluth des Kofffeuers und der Fackel. — Das große Bild der Ausgießung des heiligen Geistes, das die Salutekirche bewahrt, enttäuscht uns nach dem mächtigen Eindruck des Laurentiusaltars. Hier erscheint die allgemeine Bewegtheit äußerlich, nicht mit der gleichen Nothwendigkeit ausgedrückt, wenn wir auch gern glauben wollen, daß eben solch ein Bild mit seiner breiten flüssigen Malweise der nächsten Künstlergeneration besonders imponirt habe. In der Sacristei derselben Kirche einige kühn in Untenansicht verkürzte Deckenbilder (Kains Brudermord, David und Goliath, Opfer Isaacs). In S. Salvatore zwei herrliche Bilder der Verklärung Christi und der Verkündigung Mariä, beide von großem Leben erfüllt, das letztere die schönste Verkörperung dieses Gegenstandes von den verschiedenen, die Tizian im Laufe seines Lebens gemalt hat. Auch in der Akademie hängen zwei der werthvollsten Bilder aus Tizians Spätzeit! Johannes der Täufer, ein ernst schöner, streng blickender Wüstenprediger, der mit mächtiger Bewegung der Rechten zum Volke spricht — und sein letztes Bild: die Pietà. Wie oft mag wohl der fast hundertjährige Greis vor der Leinwand gesessen haben, bis ihm die tödtliche Pestkrankheit den Pinsel aus der Hand nahm! Ein Schüler, Palma Giovine, hat vollendet, was der Meister nicht mehr vollenden konnte. Aber hinter seinen Pinselstrichen, hinter Uebermalungen und Schmutz der Jahrhunderte leuchtet uns noch einmal siegreich der Genius entgegen, vor dessen Werken wir oft bewundernd verstummt sind. Der Gedanke dieser Composition ist großartig. Unter dem goldglänzenden Rund einer Nische sitzt Maria aufrecht wie eine Fürstin, mit einem Ausdruck erhabenen Schmerzes den Leichnam ihres Sohnes in den Armen haltend. Rechts kniet, demüthig liebevoll die Hand des todtten Herrn ergreifend, Joseph von Arimathia, von links stürmt, wilde Verzweiflung in den Mienen, Magdalene herbei. So ist in den drei Lebenden dasselbe Gefühl dreifach verschieden ergreifend ausgedrückt. Gern möchte man die Thaten, das Englein mit dem Salbengefäß, die Steinbilder des Moses und des Christenglaubens, auf Palmas Rechnung setzen.

Eine Eigenthümlichkeit der Werke großer Meister ist die, daß sie den Charakter der Nothwendigkeit tragen, wie die Werke der Natur. Jeder empfindet es vor ihnen, daß alles so und nicht anders sein mußte. Dies gilt in vollem Maße von Tizian, nicht aber von den meisten der venezianischen Maler seiner Zeit, wenn auch einige von ihnen den Wettbewerb mit dem alten Malerfürsten nicht scheuten. Ein solcher war Giovanni Antonio da Pordenone

(1483—1540). Aus dem Friaul gebürtig, kam er als junger Mann nach Venedig und entwickelte sich dort unter den Auspicien des Dreigestirns Giorgione, Palma und Tizian. Ob er zu einem von ihnen in ein intimeres Schülerverhältniß getreten sei, wissen wir nicht. Pordenone besaß ein Farbengefühl, das dem jener Meister nahe kam, er wußte eine gesunde Schönheit darzustellen, die weit männ-



Fig. 110. Pordenone. S. Lorenzo Giustiniani umgeben von sechs anderen Heiligen. Akademie.

licher ausfah als diejenige Palmas und er hatte als seinen besonderen Vorzug eine wuchtige Energie der Auffassung in Allem, was er malte. Dennoch war er keinem jener drei ebenbürtig. Es fehlte ihm an Harmonie, an wahrer Originalität und sogar an Geschmack. Bei ihm bemerken wir häufig jene zweck- und sinnlose Bewegtheit, die fast allen Meistern der Spätrenaissance eigenthümlich ist, weil sie in dem Wahn befangen waren, daß Ruhe der Darstellung langweilig sei. Eben dieses ausdruckslose Leben macht uns sein großes Hauptwerk des Patriarchen Giustiniani mit vier andern Heiligen in der Akademie so gleich-



giltig, trotzdem wir die tüchtigen Qualitäten des Bildes in Zeichnung, Colorit und der feinen Lichtwirkung nicht verkennen wollen. In der Akademie ferner

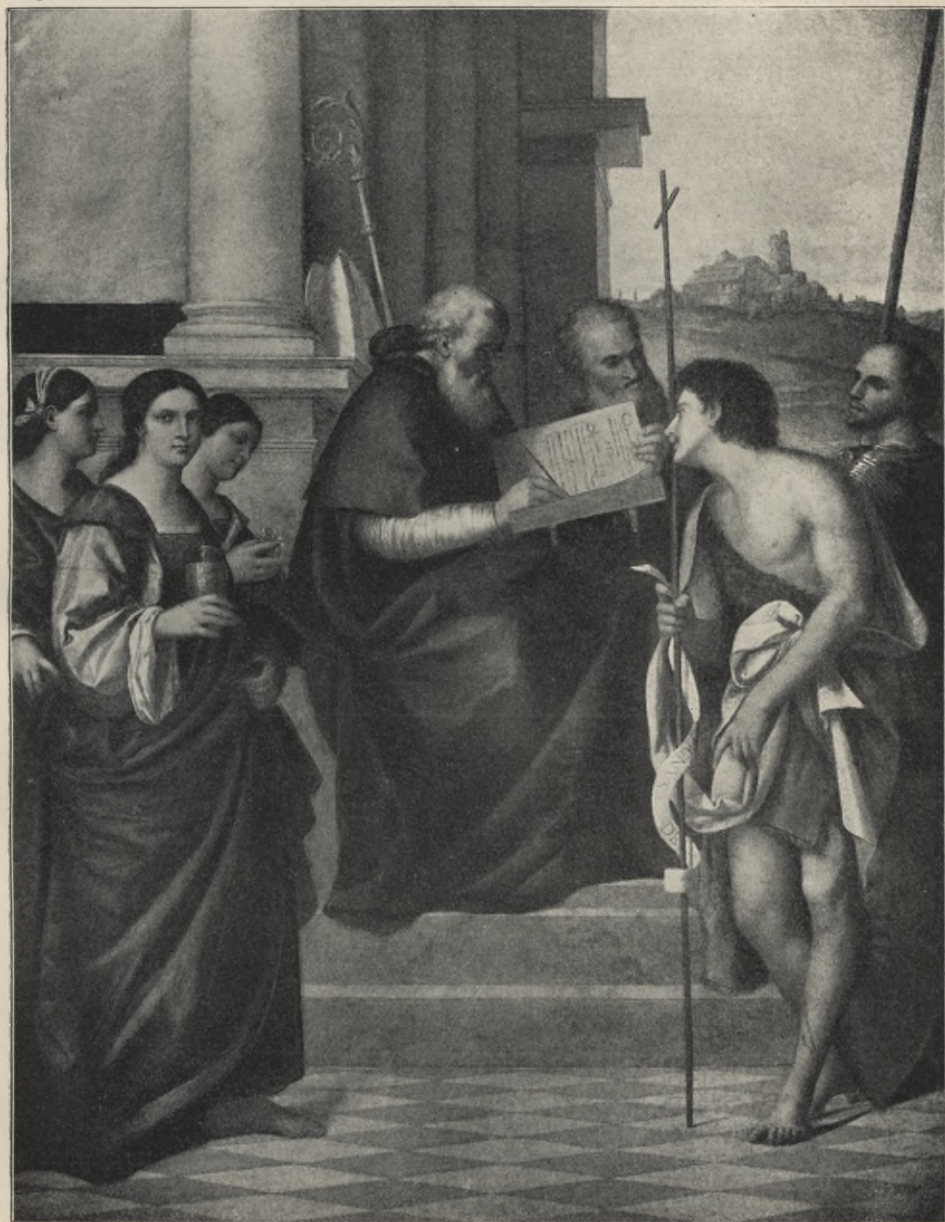


Fig. 111. Sebastian del Piombo: Der hl. Johannes Chrysoström. S. Giovanni Crisostomo.

von ihm die große Madonna der Carmeliter und einige minder bedeutende Gemälde, in San Rocco die kühn verkürzten Einzelfiguren der Heiligen Martin und Christoph; ein schwaches spätes Bild der Verkündigung in S. Maria degli Angeli

auf Murano. Sein Altarbild des heiligen Rochus nebst Katharina und Sebastian in S. Giovanni Elemosinario erreichte wieder trotz aller Anstrengungen zu Pordenones grimmigem Aerger nicht Tizians schönes und schlichtes Gemälde des heiligen Patrons der Kirche. Die Bilder, die Pordenone für den Saal des Großen Rathes ausgeführt hatte, sind in dem verhängnißvollen Brande von 1577



fig. 112. Rocco Marconi(?): Beweinung Christi. Akademie.

zu Grunde gegangen und von seinen venezianischen Fresken bleiben nur schwache Spuren im Klosterhof von San Stefano übrig.

Sebastian del Piombo war geschmackvoller und glücklicher begabt als Pordenone, dafür ermangelte er aber noch mehr jener hohen Nothwendigkeit des künstlerischen Ausdrucks. Das beweist am besten die große Schwenkung, die er vornahm. Der einzige Effektiker unter den Venezianern seiner Zeit, verrieth er als gereifter Mann das Colorit Giorgiones an den gewaltigen Formenstil Michelangelos. Die Werke, die er in seiner also verbesserten Manier in Rom geschaffen

hat, sind zwar zum Theil höchst bedeutend, indessen nicht rein erfreulich. Dem großen Michelangelo ist er doch nie näher gekommen, als ein geschickter Epigone es vermochte, und die Frische seines venezianischen Colorites hüßte er dabei mehr und mehr ein. Viel lieber halten wir uns an das große Bild seiner Jugend, das noch in Venedig geblieben ist, den Altar des Johannes Chrysostomus in der diesem Heiligen geweihten Kirche. Würdig und ernst sitzt der fromme Greis, in seine Aufzeichnungen vertieft, am Schreibepult und achtet nicht dessen, was um ihn vorgeht. Da nahen sich von links drei der allerschönsten dunkel-äugigen Venezianerinnen, als Katharina, Magdalene und Agnes verkleidet und mit schmachtdem Blick bezeugnet ihnen ein lockiger Jüngling, angethan wie Johannes der Täufer. So mischt sich zwanglos in die Andacht des Kirchenbildes eine naive Sinnlichkeit. Und das ist echt venezianisch. Die warme Färbung, der volle Wurf der Gewänder und der männliche Gesichtstypus verrathen die Schule des Giorgione. Was wäre wohl aus Sebastiano geworden, wenn er nach einem so verheißungsvollen Anfang in Venedig geblieben wäre?

Um dieselbe Zeit ist das prächtige Bild der Beweinung Christi in der Akademie entstanden, das man dem Rocco Marconi zuschreibt nach Analogien mit dessen bezeichneten Bildern in S. Giovanni e Paolo (Christus zwischen Andreas und Paulus) und im Königlichen Palaste (Ehebrecherin vor Christus). Die Klarheit der Atmosphäre über der sorgfältig gemalten Landschaft und eine gewisse Befangenheit im Ausdruck der schönen Gesichter in der vorderen Gruppe lassen den Meister als einen noch auf dem Boden des Quattrocento stehenden erscheinen. Dasselbe gilt von Paris Bordone, so sehr sich dieser auch als Schüler Tizians geberden mag. Sein frühes Hauptwerk, in der Akademie, das die Scene schildert, da ein Fischer dem Dogen den Ring des heiligen Marcus überreichte, ist noch durchaus im Sinne des Quattrocento aufgefaßt. Wie bei Gentile Bellini oder Carpaccio ist der Augenpunkt sehr hoch gewählt, um ohne Beschwerde dem Beschauer möglichst viel zeigen zu können. Das Bild ist recht schön, in warmem röthlichen Farbenton sorgfältig ausgeführt, indessen fragt man sich doch, ob es das hohe Lob Jacob Burckhardts verdiene, der es für „das am schönsten gemalte Ceremonienbild“ der Welt hielt. Wir vermissen darin naive Frische und in den vielen Personen individuelles Leben. Wo Bordone es versucht, größere Aufgaben zu bewältigen oder es den tonangebenden Meistern Venedigs in der malerischen Behandlung nachzuthun, da wird er höchst unglücklich, beinahe fatal. Man sehe das Abendmahl in S. Giovanni in Bragora, das Paradies in der Akademie oder den unruhig bewegten Leichnam Christi im Dogenpalaste! Am wohlsten war ihm, wenn er ein Porträt zu malen hatte. Er erledigte sich dann seiner Aufgabe mit einer ehrlichen Einfalt und einem angeborenen Schönheitsgefühl, die manchmal etwas Stattliches zu Wege brachten. Allein von solchen Bildern ist unseres Wissens keines mehr in Venedig zu finden. Das einzige Bild in Venedig, das geeignet wäre, unsere eben geschilderte Meinung von Bordone zu ändern, der Seesturm in der Akademie, ist so großartig concipirt, daß wir zum mindesten seine Anlage einem andern, am ehesten Giorgione, zuschreiben möchten.

Die mittelitalienischen Maler zweiten Ranges hatten darunter zu leiden, daß

sie dem idealen Stil weniger führender Meister folgen mußten, ohne den Anforderungen eines solchen Stiles gewachsen zu sein. In Venedig, wo die Künstler der Natur viel unbefangener gegenüberstanden, konnten auch solche Talente, wenn



Fig. 115. Vordone: Ein Fischer bringt dem Dogen den Ring des hl. Marcus.

sie sich beschieden, in ihrer Art etwas höchst Werthvolles vollbringen. Reichte ihre Kraft nicht aus für die Kirchenmalerei im großen Stile, so war das Publikum Venedigs es auch zufrieden, wenn sie ihm naiv und in behaglicher Breite das Alltagsleben und die Landschaft schilderten. Diese Aufgabe stellten sich die

Künstlergruppen, welche die Familien der Bonifazii und der Bassani bildeten. Ja, sie haben darum eine bahnbrechende Bedeutung erlangt, denn sie waren die ersten Genremaler und Landschaftsmaler Italiens. Allerdings hatten sie in Venedig eine Reihe von künstlerischen Ahnen, an die sie anknüpfen konnten. In keiner andern Schule Italiens war der landschaftliche Hintergrund so gepflegt worden wie hier und nirgendwo sonst hatten die Künstler des Quattrocento ihrer täglichen Umgebung eine so liebevolle Aufmerksamkeit gewidmet, wie es in Venedig Gentile Bellini und Carpaccio gethan. Dennoch war jenen wackeren Quattrocentisten der religiöse Inhalt ihrer Darstellung immer noch als die Hauptsache erschienen. Diese Ueberzeugung haben wir bei den Bonifazii weit seltener und bei Jacopo Bassano und seinen Söhnen fast nie mehr. Ihnen ist wirklich der religiöse Inhalt nicht mehr Gegenstand, sondern nur Vorwand ihrer Kunst. Dabei freuten sich die reichen Nobili Venedigs gewiß, wenn sie sich selbst so getreu und so vergnüglich von Bonifazio geschildert sahen, wenn sie auf den Bildern Bassanos ihre Landitze des Festlandes wiederfanden, die saftigen Wiesengründe mit ihrem Hirtenleben, die Farmen im Schatten alter Bäume, all die Stätten, an denen sie die heißen Sommermonate zu verbringen liebten. Die Vorliebe des Städters für das Landleben, die mit einem Anfluge von Sentimentalität behaftet ist, wurde damals in Italien allgemein und ihren Widerschein in der Kunst fand sie auf den Bildern der Bassani. Aus der großen Zahl von Gemälden dieser Künstler, die auf uns gekommen sind, können wir auf ihre Beliebtheit zurückschließen. Gewiß haben die Venezianer einen Giorgione immer in höheren Tönen gerühmt, die Bonifazii und die Bassani ersreuten sich dafür der breiten Popularität, die immer die höchste Belohnung für mittlere Talente bildet, wenn sie den Geschmack des Publikums zu treffen wissen. In heiligen und profanen Räumen, die man anderswo in Italien mit Fresken geschmückt hätte, hängte man in langen Reihen die Breitbilder dieser Maler neben einander auf. Wie so manche der großen venezianischen Künstler waren auch die Bonifazii und die Bassani keine Kinder der Stadt Venedig. Der erste Bonifazio, der von keinem seiner Nachfolger wieder erreicht worden ist, stammte, wie schon sein Beinamen besagte, aus Verona. Nach einem vermuthlich fünfzigjährigen Leben, ist er 1540 in Venedig gestorben. Unverkennbar offenbart er sich als einen Schüler Palmas. Von jenem stammt die ruhige Schönheit seiner Frauen, die Wärme seiner Farben. Ein köstliches Goldiggrün, das Bonifazio häufig verwendete, scheint ein allgemeines Farbengeheimniß der damaligen venezianischen Maler gewesen zu sein. In seiner Malweise wendet Bonifazio in noch höherem Grade als Palma ein weiches Sfumato an. Wenn er in der Haltung seiner Figuren und in der Gruppierung Palmas unvergleichliches Schönheitsgefühl vermissen läßt, so ergötzt er uns dafür durch viele kleine Züge, die er naiv erzählt. In seinen Absichten scheint er manchmal den holländischen Genremalern des siebzehnten Jahrhunderts nahe zu stehen, sein Ausdruck aber mußte in der künstlerischen Atmosphäre, in der er lebte, nothwendig viel vornehmer werden. Von seinen Bildern der Akademie ist das werthvollste und berühmteste die Parabel vom reichen Mann, der mit italienischer Feinheit mehr als ein Schwelger in

Kunstgenüssen denn in materiellen Genüssen dargestellt ist. Manchmal ließ sich Bonifazio von seinem gleichnamigen, jüngeren Verwandten helfen, der mit geringeren Fähigkeiten dieselben Ziele verfolgte. Solche gemeinschaftliche Arbeiten beider Meister sind von den Bildern der Akademie: die Anbetung der Könige, das Urtheil Salomonis und die Ehebrecherin vor Christus. Von Bonifazio II

allein besitzt die Akademie ein bedeutenderes Werk in der Madonna, die mit dem Kinde am Fuße eines Baumes sitzt zwischen den Heiligen Joseph, Hieronymus und Catharina. Der dritte Bonifazio, der — vielleicht als Sohn eines der beiden älteren — in Venedig geboren ist, zeigt die Kunst der Familie schon in merklicher Verflachung. Von seinen zehn Tafelbildern mit Paaren von Heiligen in der Akademie ist das erfreulichste vielleicht dasjenige, das in wirksamem Contrast den heiligen Bernhard in schwerem Pluviale neben dem schlanken Körper Sebastians zeigt.

Von den venezianischen Privatsammlungen besitzt diejenige der Lady Layard eine Reihe von zwölf kleinen Bildchen des älteren Bonifazio, die schon durch ihren Gegenstand ein culturgeschichtliches Interesse beanspruchen. Sie schildern die ländlichen Beschäftigungen in ähnlicher Weise wie die alten deutschen Kalenderbildchen der zwölf Monate.



Fig. 114. Bonifazio Veronese III.  
Die Heiligen Bernhard und Sebastian. Akademie.

Der Familie Da Ponte, die nach ihrem Heimathsorte Bassano zubenannt wird, ist in der Akademie zu Venedig einer der größten Säle gewidmet. Hier kann man sie alle drei aus zahlreichen Werken kennen lernen, den Vater Jacopo, der aus dem kleinen Provinzialstädtchen eingewandert war, und seine venezianischen Söhne Francesco und Ceandro. Jacopo, der seinen ersten Kunstunterricht in der Heimath bei seinem Vater erhalten hatte, empfing später die entscheidende

Richtung in der Werkstatt des älteren Bonifazio. Von ihm erlernte er jene naive Kunst des Erzählens, in der er den Meister später noch übertraf, von ihm auch die weiche Art des malerischen Vortrags mit leuchtenden Farben. Seine eigentliche Domäne war das mit Heerden und Hirtenvolk ausgestaffirte Landschaftsbild. Als Thiermaler stand er ohne Gleichen da. Freilich vermiffen wir bei ihm in einem erstaunlichen Maße die natürliche Helligkeit der Färbung und der Schatten, die den Dingen unter freiem Himmel eigenthümlich ist, und der unsere modernen Freilichtmaler wieder so sehr zu ihrem Rechte verholfen haben. Bassanos blauer Himmel ist noch dunkler wie der des Bonifazio, seine Schatten haben eine schwärzliche Tiefe, aus der die Localfarben — namentlich ein rubin-farbenes Roth — juwelenartig intensiv hervorleuchten. Dabei behaupten Jacopo Bassano und von seinen Söhnen namentlich Leandro auch einen gewissen Rang als Porträtmaler. Ihre Bildnisse machen den Eindruck großer Treue, obwohl sie freilich der vornehmen Auffassung eines Tizian oder Tintoretto entbehren.

Während überall sonst in Italien die Kunst, namentlich seit der Spätzeit des Michelangelo, in einem unaufhaltsamen Niedergang begriffen war, erhielt sie sich in Venedig bis um die Wende des sechzehnten Jahrhunderts in unverminderter Blüthe. Ihr Bannerträger war nicht nur der unverwüsthche alte Tizian, sondern neben ihm standen noch zwei Künstler ersten Ranges, Tintoretto und Paolo Veronese. Beide gingen noch über Tizian hinaus, lösten neue Aufgaben in einer Weise, die bisher unbekannt gewesen und gaben damit jener Spätzeit venezianischer Kunst die Signatur ihrer Persönlichkeiten. Gleich große Talente hat es damals wohl auch anderswo gegeben, allein sie konnten sich nicht ungehindert ihrer Bestimmung gemäß entwickeln, weil sie unwiderstehlich in den Bannkreis von Michelangelos Uebermenschenthum gezogen wurden. Nach Venedig drang von dessen gigantischen Thaten nur ein schwacher Nachklang, hier gab es auch keinen Kreis von Kunstgelehrten und Mäcenaten, die in die Betrachtung antiker Reste vertieft, hartnäckig immer wieder die ewige Gültigkeit antiker Kunstgesetze gepredigt hätten. Vielmehr stand in Venedig nichts dem im Wege, daß jetzt auf die Periode einer idealen Darstellungsweise in gesunder Reaction eine naturalistische Kunst folgte. Die geringeren Vertreter dieser Richtung haben wir in den Bonifazio und in den Bassani kennen gelernt. Tintoretto und Paolo Veronese hatten die höhere Bestimmung, die naturalistische Darstellungsweise mit den Aufgaben monumentaler Malerei zu versöhnen. Auch sie kleideten die heiligen Personen ganz unbefangen in das Gewand ihrer Zeit. In der Anordnung ihrer Bilder gestatteten sie sich jede Freiheit, wo es sich um Wandmalereien handelte. Bei den Deckenmalereien nahmen sie nur insofern auf die Räumlichkeit Rücksicht, als sie die Vorgänge in Untenansicht darstellten, nicht zwar in der vollkommenen Untenansicht eines Tiepolo, aber doch in starker Verkürzung. Ihre Technik blieb dabei mit geringen Ausnahmen die Oelmalerei auf Leinwand. Dies hatte zur Folge, daß man statt der einheitlichen großen Deckengemälde lieber eine Gruppierung kleinerer Bilder in einem Rahmengerüst anwendete.

Der ältere der beiden Meister war Jacopo Robusti, der nach dem Färber-

handwerk seines Vaters den Beinamen Tintoretto führte (1518—1592). Ueber die Thür seiner Werkstatt hatte er als Devise geschrieben: Il disegno di Michelangelo, il colorito di Tiziano. In Wahrheit war er jedoch besser als dieser Wahlspruch es vermuthen läßt, keineswegs nur ein geschickter Effektiker, sondern eine reiche, abgerundete Persönlichkeit. Die köstlichste der künstlerischen



Fig. 115. Tintoretto: Die hl. Magdalena in der Wüste. Scuola di San Rocco.

Gaben, die Phantasie, besaß er in hohem Grade; dazu hatte er sich durch fleißiges Studium eine ungewöhnliche Kenntniß des menschlichen Körpers erworben und eine Sicherheit in der Darstellung der Lichtwirkung, daß man meint, er habe es nach Gutdünken vermocht, die Sonne scheinen zu lassen oder Wetterwolken heraufzubeschwören. Daß er zu solchen Fähigkeiten noch einen feinen Farbensinn gesellte, ist bei einem Venezianer beinahe selbstverständlich. Die Summe solcher Gaben ermöglichte dem Tintoretto eine Leichtigkeit der Production, die bisher in Venedig unerhört gewesen war. Man glaubt es gern, daß er einen zehnmal größeren Flächeninhalt an bemalter Leinwand aufweisen konnte, als Tizian. Dabei war aber Tintoretto auch von dem Bewußtsein erfüllt, an idealem Gehalt seiner Kunst in gewissem Sinne mehr geben zu können als Tizian. Er ließ das Gefühl für Macht und gesteigertes Leben zum Ausdruck kommen, das nun einmal in seiner Zeit lag. Darin mochte er sich Michelangelo verwandt fühlen, dessen Zeichnung er angeblich erstrebte. Solch ein Bestreben kann sehr leicht zu hohler Uebertreibung führen, wie die ganze directe Gefolgschaft Michelangelos es beweist. Tintoretto aber wurde davor

bewahrt durch seinen gesunden Naturalismus. Schon die schlanke Eleganz in den Körperverhältnissen seiner Menschen verbot übertriebene Kraftäußerungen. Statt dessen erfreut uns Tintoretto durch eine vornehme Unmuth der Bewegungen bei aller Lebendigkeit.

Von hohem künstlerischen und kulturgeschichtlichen Interesse erscheint uns sein Naturalismus in religiösen Darstellungen. Freilich wird ein evangelisch frommer Sinn immer wieder Anstoß nehmen an dem unerschrockenen Realismus, der mit Vorbedacht alltägliche, ja gemeine Züge in die Darstellungen der



Kreuzigung oder des Abendmahls mischt. Indessen wird man vielleicht zu einem anderen Urtheil gelangen, wenn man sich auf den Boden der Zeit Tintorettos stellt, wenn man sich vergegenwärtigt, wie die in ihren Grundvesten erschütterte Kirche kein Mittel scheute, um die heiligen Dinge dem gänzlich verweltlichten Bewußtsein der Menschen wieder nahe zu bringen. Neben einer sinnberückenden Pracht war es namentlich die größte Natürlichkeit, durch die man Eindruck zu



Fig. 116. Tintoretto: Bildniß des Dogen Alvise Mocenigo. Akademie.

machen suchte. Als einer der vornehmsten künstlerischen Vertreter dieser sogenannten Gegenreformation erscheint Tintoretto umso mehr, als er vollkommen freiwillig dem Zuge der Zeit folgte, nicht etwa als der vereidigte und beauftragte Maler der Jesuiten.

Dazu kommt, daß er durch seine Licht- und Farbenkunst immer wieder zu versöhnen weiß, wo er durch krasse Natürlichkeit beleidigt hat. Dies kann man auf Schritt und Tritt feststellen in der Scuola di San Rocco, die mit ihren zweiundsechzig Tintorettobildern zu einem wahren Ruhmestempel seiner Kunst geworden ist. Zuweilen, wenn der Gegenstand ein Vorherrschender der Landschaft erlaubte, wird sogar aus dem Naturalisten ein phantastischer Poet, der durch magische

Lichtwirkungen ein einfaches von einem Bächlein durchströmtes Waldthal zu einem Märchenlande umzugestalten weiß. (Man sehe seine *Maria ägyptiaca* in der *Wildniß*.) Eine besondere — in den Augen vieler Kunstfreunde mit Unrecht die höchste — Bedeutung hatte Tintoretto als Bildnißmaler. Er schilderte seine Personen freilich nicht so glücklich und frisch wie Tizian, aber doch groß und frei. Trotzdem die Verfallzeit Venedigs längst begonnen hatte, war sein Adel,



Fig. 117. Tintoretto: Das Wunder des hl. Marcus. Akademie.

wenn wir nach Tintoretto schließen dürfen, immer noch ein würdiges und stolzes Geschlecht. Ein Vorwurf jedoch, den man diesen Bildnissen machen kann, ist der, daß sie ein intimes Eingehen auf die Persönlichkeit vermischen lassen. Und dieser Vorwurf berührt sich mit einem viel schwereren, den man Tintoretto gemacht hat. Er arbeitete mit einem Feuereifer, der ihn manchmal zu oberflächlicher Hast verleitete. Es giebt eine Reihe von Bildern von ihm, die geradezu gewissenlos hingestrichen sind (z. B. die Altarbilder in *S. Giorgio maggiore*.) Vielleicht ist es auch die Folge eines so hastigen Verfahrens, daß seine meisten Bilder — mit Ausnahme der frühen — viel von ihrer ursprünglichen Helligkeit und Farbenfrische verloren haben. Kein anderer venezianischer Maler hat so viel durch Nachdunkeln eingebüßt.

Man möge diese wenigen Bemerkungen angesichts der Bilder Tintoretto's erwägen, denen man in Venedig überall begegnen wird. Da es an dieser Stelle unmöglich ist, auf die Menge auch der bedeutenden unter ihnen näher

einzugehen, so seien nur einige erwähnt, die dem Schreiber dieses als besonders charakteristisch erschienen sind. Aus der Frühzeit Tintoretto's, über der noch ein Abglanz von Tizians sonniger Farbenschönheit lag, besitzt die Akademie (in dem Saal der Assunta) die schönen Bilder des ersten Elternpaares und von Kains Brudermord. Darunter hängt ein etwas später entstandenes Hauptwerk, das Wunder des heiligen Marcus, der einen mit dem Tode bedrohten Sklaven befreit. An dem Kopfsüber herabfliegenden Heiligen nehme Anstoß wer will; man lasse sich jedoch nicht dadurch die Freude stören an dem wundervoll gemalten Körper des Sklaven und der vorzüglich dramatisch geschilderten Menge, die staunend, zweifelnd und drohend das Opfer umdrängt. Um



Fig. 118. Tintoretto: Abendmahl. S. Giorgio maggiore.

dieselbe Zeit sind wohl die beiden Colossalgemälde in der Chorcapelle von Santa Maria dell'Orto entstanden, der Kirche, die Tintoretto's Grabmal umschließt. Die Bilder, welche den Götzendienst vor dem goldenen Kalbe und das jüngste Gericht mit genialer Phantasie schildern, haben von jeher, namentlich bei den Künstlern, laute Bewunderung erregt. In derselben Kirche das vornehm empfundene Martyrium der heiligen Agnes auf dem Hauptaltar. Von den Werken Tintoretto's im königlichen Palast (Alte Bibliothek) gehören der Frühzeit die Philosophenbilder (Diogenes, Archimedes) an. Die kleine Gemäldesammlung in der Sacristei der Salute zählt zu ihren werthvollsten Stücken die Hochzeit zu Cana, die Tintoretto 1561 malte und ausnahmsweise auch mit seinem Namen bezeichnete. Sein Naturalismus zeigt sich hier von seiner lebenswürdigsten Seite. Sein Abendmahl in S. Giorgio maggiore ist als Beleuchtungsstück großartig, als Kühn eigenartige Auffassung des Vorgangs zum

mindesten merkwürdig, wenn auch einige Züge, wie der am Knochen nagende Köter im Vordergrund, begreiflichen Anstoß erregt haben. Von 1560 an war Tintoretto bis gegen das Ende seines Lebens mit der Ausschmückung der Scuola di San Rocco beschäftigt. Unter den zum Theil riesigen Leinwänden ist vieles, das die Aufmerksamkeit schwerlich fesseln wird, dabei aber einiges vom



Fig. 119. Tintoretto: Mittelgruppe des Kreuzigungsbildes. Scuola di San Rocco.

Bedeutendsten, das Tintoretto gemalt hat. Seine Kreuzigung Christi (1565) wird immer eine der merkwürdigsten Darstellungen dieses erschütternden Vorganges bleiben. Mit aller Breite und ganz rücksichtsloser Natürlichkeit werden hier alle Nebenumstände erzählt, ohne daß darum die Schilderung des Hauptvorganges in der Mittelgruppe irgendwie in trivialem Lichte erschiene. Unter den Bildern der anstoßenden unteren Halle haben die leidenschaftlich bewegte Darstellung des bethlehemitischen Kindermordes und die phantastische Landschaft mit der *Maria ägyptiaca* wohl die meisten Bewunderer gefunden. Im Treppenhause bildet die

Heimsuchung Mariä ein würdiges Gegenstück zu Tizians schöner Verkündigung. In der oberen Halle, die im allgemeinen weniger Erfreuliches enthält, wird man ein treffliches Selbstbildniß Tintoretto's vom Jahre 1575 finden. — Während er mit dieser Riesenarbeit beschäftigt war, fand er immer noch die Zeit, um eine Reihe von Kirchenbildern zu vollenden und sich sehr stark an der malerischen Ausschmückung des Dogenpalastes zu betheiligen. Man findet ihn in jedem der



Fig. 120. Tintoretto: Die Heiligen Margarete, Georg und Ludwig. Dogenpalast.

Prunksäle; zu seinem Schaden gereicht ihm dabei die Nachbarschaft des Paolo Veronese, der mit seiner ruhigeren Schönheit und seinen leuchtenderen Farben gewöhnlich die Beschauer für sich gewinnt. Zu den besten von Tintoretto's Bildern gehören die der Sala dell' anticollegio (Esse Vulcans und Bacchus und Ariadne) und der Sala del collegio (die Votivbilder der vor Maria und Christus knicenden Dogen). In dem Jüngsten Gericht im Saal des Großen Rathes raffte sich der greise Meister noch einmal zu einer Capitalleistung auf. Erstaunlich ist die Kunst, mit der eine noch nie zuvor dargestellte Masse von Figuren mehr durch Licht und Luft als durch die Linien der Composition gegliedert ist. Viele Einzelheiten, namentlich weibliche Köpfe, sind von hoher Schönheit, zum Athem-

schöpfen kommt man freilich nirgendwo angefaceht dieses endlofen Getümmels. Als das Bild, eben vollendet, in ungetrübter Farbenfrische prangte, erntete es das begeisterte Lob des venezianischen Adels. Heute freilich muß uns die Phantastie vieles Nachgedunkelte und Verblichene auffrischen.

Neben Tintoretto stand, ihn in mancher Beziehung ergänzend, Paolo Ca-



Fig. 121. Paolo Veronese: Esther auf dem Wege zu Ahasverus. San Sebastiano.

liari aus Verona (1526—1588). Seine Anlagen waren nicht so vielseitig wie die Tintoretto's, seine Absichten nicht so hochfliegend und dennoch fand er bei der Nachwelt größeren Beifall, weil er im Gegensatz zu jenem fast immer den vollkommenen Einklang zwischen künstlerischer Absicht und Leistung erreichte — sich also mühelos genießen ließ. Gesteigerte Lebensäußerungen im Sinne Tintoretto's, alle leidenschaftliche Bewegtheit vermied Paolo Veronese, statt dessen schilderte er das ruhige Glück eines gesunden und freien Daseins. Damit blieb er

dem Geiste der alten venezianischen Malerei treu, allein er gab ihm einen letzten und höchsten Ausdruck, indem er diese frohe Existenz durchaus monumental darstellte. Nicht mehr einzelne vollkommene Individuen, sondern ein ganzes Volk in olympischem Behagen führt er uns vor. Die heitere Lebensfreude wirkte bei ihm doppelt beglückend, weil ihre Träger dem Beschauer im Gewande seiner Zeit gegenübertraten. Indessen ist — wie sich nach den vorstehenden Bemerkungen denken läßt — der Naturalismus Veroneses rein äußerlich ohne tiefer gehende Absichten wie derjenige Tintorettos. Er geht im Kostüm auf. Und äußerlich ist auch die ganze Schönheit Veroneses. Er ist nicht einer der Maler,



Fig. 122. Paolo Veronese: Martyrium des hl. Sebastian. S. Sebastiano.

die zu vertiefter Betrachtung auffordern. Das dürfen wir wohl gestehen, wenn wir auch die Summe von Zufriedenheit und Glück dankbar anerkennen, die seine Kunst der Welt gespendet hat.

In den technischen Mitteln der Darstellung war Veronese viel sorgfältiger als sein übereifriger Rivale. Er ließ sich Zeit, begnügte sich nicht mit der leichtflüssigen Uebermalung eines dunkeln Grundes und rettete dadurch der Nachwelt viel mehr vom ursprünglichen Glanz seiner Farben. Sehr beachtenswerth ist seine Kunst der Composition. In Altarbildern baute er nach Tizians berühmtem Muster in der Pala Pesaro die Gruppen lieber diagonal in die Höhe als in die Breite. Darüber ließ er — auch in seinen Breitbildern — reichlich Luft stehen, viel mehr als Tintoretto und bewirkte dadurch den Eindruck größerer Ruhe und Geräumigkeit. Eben in dieser Beziehung hat der letzte der venezianischen Maler, Tiepolo, viel von ihm gelernt.

Die Vermittelung eines Landsmannes verschaffte dem aus Verona eingewanderten siebenundzwanzigjährigen Callari den ersten größeren Auftrag in Venedig: die Deckenmalereien in San Sebastiano. Sie fanden solchen Beifall, daß er fürderhin mit der ganzen malerischen Ausschmückung der Kirche betraut wurde. Dadurch wurde der dem Märtyrer geweihte Tempel allmählich zum



Fig. 125. Paolo Veronese: Vermählung der hl. Katharina.

Heiligthum der heiteren Muse Veroneses, die alle trüben Gedanken aus ihrer Umgebung verbannt. Nachdem der Meister in jahrzehntelangem Bemühen sein Bestes geleistet hatte, fand er hier auch seine letzte Ruhestätte. — Die Deckenbilder, an denen augenscheinlich seine Gehilfen starken Antheil haben, schildern die Geschichte der Königin Esther — am schönsten vielleicht der kühn verkürzte Zug der zu Ahasver hinabsteigenden Fürstin. Aus derselben Zeit auch das Deckenbild der Sacristei mit der Krönung Mariä. Von den Altarbildern schmückt das prächtigste den Hochaltar: Sebastian, umgeben von fünf anderen Heiligen. An eine Säule gebunden, erhebt er mit wunderschöner Wendung des Körpers das Haupt zu einer Wolke, die ihn halb überschattet und auf der Maria mit dem Kinde, umgeben von musizirenden Engeln und Cherubim, thront. Daneben an den Wänden der Chorcappelle die großen Breitbilder von Sebastians Märtyrertum und den Heiligen Marcus und Marcellinus auf dem Wege zur Richtstätte, namentlich das letztere eine prächtige Composition in diagonaler Richtung. Das große Gemälde des Gastmahls bei dem Pharisäer Simon, das Veronese für das Refectorium des anstoßenden Klosters zu malen hatte, gelangte später in die Galerie der Brera zu Mailand. — Die Kirche Santa Caterina bewahrt als ihren größesten Schatz das Bild der mystischen Verlobung ihrer heiligen Patronin, das über dem Hochaltar hängt. Auf den Stufen zum Thronsiß der Madonna kniet, fürstlich geschmückt, die himmlische Braut, ein hochgewachsenes blond-



lockiges Weib in rauschendem blauen Seidengewand, über das der schwere goldbrokatene Mantel fällt. Der Farbenreichtum ist, wie so oft bei Paolo Veronese, berauschend. Kein anderer Maler Venedigs verstand es so wie er, die verschiedensten Farben, alle in leuchtender Tiefe, zu einem Afford zu vereinigen. Beachtenswerth ist dabei insbesondere die vorherrschende Geltung, die er manch-



Fig. 124. Paolo Veronese: Raub der Europa. Dogenpalast. Sala dell' Anticollegio.

mal, wie auch in diesem Bilde, dem Blau einräumt — wiederum zum Unterschiede von Tintoretto. Im Dogenpalast empfängt uns Veronese in der Sala dell' Anticollegio mit einer seiner lebenswürdigsten Schöpfungen, dem Raub der Europa. Nach einem Raube sieht die Scene allerdings wenig aus, denn nur allzu gern scheint die schmachttende Prinzessin den Stier zu besteigen, der sich gefällig vor ihr niederkauert. Ueber die eigentliche Entführung, die man im Hinter-

grunde erpät, trösten die Amoretten, die den Zug begleiten. In keinem anderen Bilde des Dogenpalastes ist Veronese wieder so glücklich gewesen. Sein Deckenfresko im selben Saal (Thronende Venezia), mit Schülerhülfe vollendet, ist in den Farben verdorben. Die große Apotheose der Schlacht von Lepanto im



Fig. 125. Paolo Veronese: Verherrlichung der Schlacht b. Lepanto (Theilstück). Dogenpalast. Sala del Collegio.

folgenden Saal des Collegio ist freilich von hoher Schönheit, namentlich in der unteren Gruppe des Knieenden Dogen Venier mit seiner heiligen Begleitung. Wenn nur der Christus weniger den Charakter eines gleichgiltigen Figuranten hätte! Viel bewundert wird die prächtige Saaldecke von Antonio da Ponte, mit den allegorischen Figuren Veroneses in ihren Feldern. Namentlich unter der „Industria“, einem blühenden Weibe, das lächelnd einem Spinnengewebe zwischen

ihren Händen zuschaut, trifft man gewöhnlich einen Copisten sitzen. Von den übrigen Arbeiten Veroneses im Dogenpalast sind die Deckenbilder aus der Sala dei dieci und der Sala della Bussola zum größten Theil ins Ausland gerathen,



Fig. 126. Paolo Veronese: Apotheose der Venedig (Theilstück) Dogenpalast. Sala del maggior consiglio.

dagegen enthält der Saal des Großen Rathes noch einige schöne Wand- und Deckengemälde, insonderheit das Mittelbild des Plafonds, die Apotheose der Venedig. Die ruhmgekrönte Stadtgöttin schwebt oben über Wolken, während sich unten an der Balustrade eines Marmorpalastes Zuschauer, vornehme Frauen und Kriegshelden drängen.

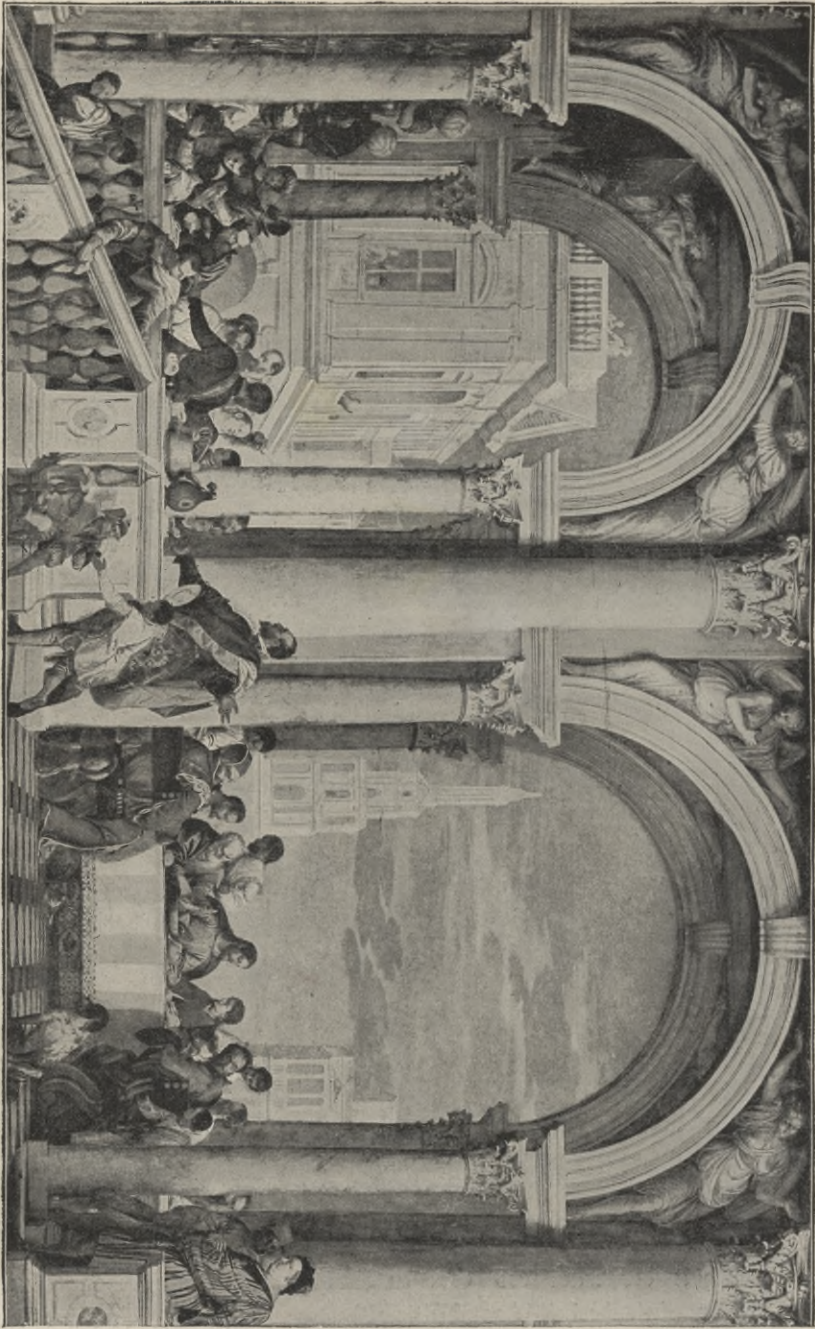


Fig. 127. Paolo Veronese: Gastmahl des Herrn (Weihnacht). Venezia, Akademie.

Unter den Bildern Veroneses in der Akademie ist die Schlacht von Lepanto merkwürdig als dramatisch bewegtes und beleuchtetes Seestück. Die schönste seiner Madonnen ist wohl diejenige im Saal der Assunta, welche, das Christkind auf dem Schooße, über hohem Marmorsockel in einer Nische thront, umgeben von den Heiligen Hieronymus, der eben eine Vorlesung unterbricht, Justina und Franz, der den kleinen Täufer Johannes stützt. Andere Madonnen und heilige Familien, die als echte und eigenhändige Werke Veroneses gelten dürfen, in



fig. 128. Paolo Veronese: Allegorie des Fleißes. Deckenbild der Sala del Collegio im Dogenpalast.

S. Francesco della Vigna und in San Barnabà. Ueberblickt man indessen die Summe seiner künstlerischen Leistungen, so muß man sich gestehen, daß weder das Andachtsbild, noch die Legende, noch selbst das Ceremonienbild der Vorwurf war, der Paolo Veroneses Charakter am besten entsprach. Dies war vielmehr das Festbild, wenn man sich dieses Ausdrucks bedienen darf. Hierin war und ist Paolo unvergleichlich. Nie wieder ist das Gelage zugleich so heiter und so würdig in der Kunst geschildert worden, mit einer solchen Mischung von naiver Unbefangenheit und fürstlichem Anstand in dem Gebahren aller betheiligten Personen. Alles an ihrer reichbesetzten Tafel athmet sinnlichen Genuß — der heilige Vorgang, der angeblich geschildert werden soll, ist vollkommen verweltlicht — indessen der Ausdruck der Sinnlichkeit ist so gedämpft, so sehr durch vornehme Pracht veredelt, daß jeder Rest von Gemeinheit verschwunden ist. Bezeichnenderweise dienten diese Bilder zum Schmuck klösterlicher Speisesäle, in denen man

immerhin eine andere Verherrlichung des gemeinsamen Mahles erwarten sollte. Fast alle von ihnen sind ins Ausland verschlagen, aber eines, das zu den besten und größten gehört, mit wundervoller Architekturmalerei, ist doch in Venedig geblieben, das Gastmahl im Hause des Zöllners Levi. Einst im Refectorium des Klosters von S. Giovanni e Paolo aufgestellt, schmückt es jetzt die Schmalwand eines der Hauptsäle in der Akademie.

Auf Tintoretos und Paolo Veroneses große Leistungen folgte in der venezianischen Malerei ein Jahrhundert des Epigonthums. Die Künstlergeschlechter, die nach einander erschienen, entbehren des universellen Interesses und wenn die historische Entwicklung im achtzehnten Jahrhundert weiter also verlaufen wäre, so könnten wir hier mit wenigen Bemerkungen unsere Betrachtungen schließen. Allein während überall sonst in Italien auf dem Gebiete der bildenden Künste eine allgemeine Ermattung eingetreten war, erhob sich im achtzehnten Jahrhundert noch einmal die Malerei Venedigs siegreich zu kurzer Blüthe. Hier war es den Venezianern vergönnt, noch einmal Triumphe zu feiern, während sie sonst in der Politik und im Wirthschaftsleben nur Verwüstung, Verfall und die Vorboten einer nahen Katastrophe um sich sahen. Ja, die venezianische Malerei leistete im achtzehnten Jahrhundert sogar noch etwas Neues, was sie nie zuvor geleistet hatte, indem sie uns ein beinahe vollständiges Bild der Stadt, ihrer Bewohner und ihrer Kultur hinterließ.

Die Stadt Venedig war immer eine der malerischsten der Welt gewesen. Was kam an phantastischer Pracht der Marcuskirche, dem Dogenpalast und ihren Umgebungen gleich? — Und wiederum konnte man sich reizendere Straßenschilderungen ersinnen, als sie auf Schritt und Tritt das enge Gewir der Canäle und Gassen darbot? — Das Aeußere der Lagunenstadt hat nun allerdings auch früher schon die Phantasie ihrer Künstleröhne angeregt. Gentile Bellini und Carpaccio haben uns manch reizendes Stück Altvenedig auf ihren Leinwänden erhalten, allein sie haben es gleichsam nur eingeschwärzt in die Hintergründe legendarischer Schilderungen. Denn die Anschauungsweise ihrer Zeit hielt es nicht für eine Aufgabe der Kunst, die Stadt um ihrer selbst willen abzumalen. Darauf kam man erst gegen das Ende des siebzehnten Jahrhunderts. Das erste Beispiel dafür gab in seinen Gemälden und Radirungen Luca Carlevaris. In dessen darin, daß er der Erste gewesen, bestand auch sein größtes Verdienst. Seine Gemälde, die in Venedig sehr selten geworden sind, haben geringen Werth. Ihnen fehlte der köstlichste Inhalt des Kunstwerks, die Beseelung durch eine künstlerische Persönlichkeit. Diese eben finden wir dagegen in den Bildern von Carlevaris' Nachfolger und Schüler, Antonio Canale (1697—1768). Der ältere Canaletto, wie man ihn zum Unterschiede von seinem Neffen gleichen Beinamens nennt, hat sein ganzes Leben in den Dienst der Verherrlichung seiner Vaterstadt gestellt. Eine Reihe von Bildern ist auf uns gekommen, in denen er scheinbar ganz naiv alle die bekannten Ansichten Venedigs schildert, die auch heute jedem Reisenden die liebsten sind. Canaletto legte das größte Gewicht auf das Gegenständliche und gab Acht, daß ja kein Fensterchen in seinen Häusern fehle, damit man Alles genau so auf seinem Bilde wiederfände, wie es in Wirklichkeit sei.

Dabei malte er aber doch mit der Seele eines Venezianers, gruppirt in großen Licht- und Schattenmassen, wobei er geschickt die Wolken zu Hülfe nahm und verführte alle Einzelheiten mit einem warmen, echt venezianischen Goldton der Luft. Es ist wirklich beklagenswerth, daß in Venedig selbst fast nichts von seinen Arbeiten geblieben ist. Die Akademie besitzt nur einen Canaletto (Ansicht der Scuola di San Marco) und auch dieser ist nicht zweifellos. Begreiflich ist es allerdings, daß gerade die Fremden diese allerliebsten Ansichten zu schätzen wußten und als kostbare Reiseerinnerungen mit sich nach Hause trugen. Man kann sogar den Verdacht nicht unterdrücken, daß Canaletto und die anderen Veduten-



fig. 129. Antonio Canaletto: Die Piazzetta in Venedig.

maler, vorzugsweise für die Fremden gemalt haben und neben ihren künstlerischen Zielen auch ein wenig das Geschäft im Auge hatten. Während der jüngere Canaletto, den man nur außerhalb Venedigs, namentlich in Deutschland, kennen lernen kann, mit seiner pedantischeren Art in der Kunstrichtung seines Oheims einen Rückschritt bedeutet, so bezeichnet Francesco Guardi entschieden einen Fortschritt. Auch er ist spärlich in Venedig vertreten, durch ein paar Bildchen im Museo Correr und eines in der Akademie. Seine Bilder zeigen uns oft dieselben Ansichten wie die Canalettos. Allein die künstlerische Behandlung ist anders. Das kindliche Interesse am Gegenständlichen ist bei Guardi überwunden. Bei ihm ist die Vedute zum Motiv geworden, das er — manchmal mit deutlichem Stimmungscharakter — leicht und geistreich behandelt. Seine breite und flüssige Pinselführung, der zarte silbrige Ton seiner Landschaften, bilden das Entzücken der

Sammler, die wohl wissen, wie viel die moderne französische Landschaftsmalerei dem alten Venezianer der Zopfzeit zu verdanken hat.

Wenn uns Canaletto und Guardi, jeder in seiner Weise, aber beide gleich getreu, das Venedig ihrer Zeit geschildert haben, so schildert uns Pietro Longhi die Venezianer. Auch das war an sich nichts Neues. Eben jene Meister der Frührenaissance, die wir als Vorläufer der Vedutenmaler nannten, Gentile Bellini und Carpaccio, haben uns ihre Landsleute so lebhaftig vor Augen geführt, wie wir es uns nur immer wünschen können. Und späterhin haben Tizian und Tintoretto zwar nicht das Volk, aber doch den Adel Venedigs in einer Reihe würdiger Vertreter porträtiert. Zu Longhis Zeiten hatte sich natürlich die Darstellungsweise der Künstler geändert, mehr aber noch der Charakter ihrer Modelle. Die Venezianer, die Longhi malte, waren nicht mehr die frischen thatkräftigen Männer, die rüstigen Frauen Carpaccios, es waren auch nicht mehr die würdevollen Nobili Tintoretto's, sondern es war ein Geschlecht von sorglosen und verweichlichten Müßiggängern. Man sieht es diesen Leuten an, daß sie von keinem hohen Ziel, von keinen ernstern Pflichten wissen. Ihre Tage verfloßen in der Sorge um ihre Toilette, in Geschwätz, in Musik und Tanz, in Maskeraden und verliebten Intriguen. So malt sie Longhi und so erscheinen sie auch nach den schriftlichen Quellen jener Zeit. Longhi war als Künstler einer der übrigen. Auch er entbehrt des Ernstes und eines hohen Strebens. Seine Personen sehen so zerstreut aus, daß sie nicht einmal ihren galanten Beschäftigungen mehr volle Aufmerksamkeit widmen. Man könnte daher Bedenken tragen, Longhis Namen in einer Reihe großer Künstler überhaupt zu nennen, wenn er nicht als kulturhistorische Erscheinung so interessant wäre. Und dann muß man es ihm lassen, daß er seine Anekdotchen mit dem lebenswürdigsten Humor vorzutragen weiß. Wenn man von der großen Kunst überwältigt ist, so kann man sich bei Longhi ausruhen. Man wird dann auch den feinen Farbensinn schätzen lernen, den er als Erbtheil einer langen Reihe künstlerischer Ahnen überkommen hatte. Wenn man ihn richtig schätzen will, so möge man ihn mit seinem Zeitgenossen Chodowiecki vergleichen, der unter einer anderen Umgebung ganz ähnliche Anlagen offenbarte. Auch mit Hogarth hat man Longhi verglichen, wie mir scheint, mit geringerem Rechte, denn der Engländer war als Mensch und Künstler entschieden tiefer veranlagt. Eine Reihe von Longhis Bildchen findet man in der Akademie und im Museo Correr. Daß er veranlaßt wurde, seine Händlchen auch al fresco zu malen — im Treppen Hause des Palazzo Grassi — hat freilich etwas Komisches.

Was die damalige venezianische Kultur an idealem Gehalte besaß, das verkörperte Giovanni Battista Tiepolo (1696—1770). Wohl war der Adel der Republik corrumpt bis ins Mark seiner Knochen hinein, aber dennoch erfüllte ihn der ganze Stolz seiner Ahnen. Man war immer noch reich — durch Grundbesitz und durch Erbschaften bei allmählicher Verminderung der Familien und man gab seiner Vornehmheit durch prahlerische Verschwendung Ausdruck. Wie waren die Paläste so groß, die Dogengräber so pomphaft gewesen. Diesem Streben nach monumentaler Pracht entsprach die Malerei Tiepolos. Daß er



für seine Zeit gerade das Rechte getroffen habe, beweist das begeisterte Lob seiner Zeitgenossen und die Menge und Bedeutung seiner Aufträge. Im Dogenpalaste gab es allerdings kaum mehr etwas zu thun. Dafür aber bestellte der Adel der Stadt und der terra ferma große Wandmalereien für seine Schlösser; andere



Fig. 130. Tiepolo: Antonius und Cleopatra. Palazzo Labbia.

Gelegenheiten zu solchen Arbeiten boten die Kirchen. Auch das Ausland beehrte Tiepolos Werke. Er hat einige Jahre der Ausschmückung des Würzburger Residenzschlosses gewidmet und starb schließlich als spanischer Hofmaler in Madrid. Nun heißt es zwar: „Wer den Besten seiner Zeit genug gethan, der hat gelebt für alle Zeiten“, indessen, das hindert nicht, daß die Besten der nächsten Generation gewöhnlich anderer Ansicht sind als die Besten zur Zeit ihrer Väter. Das wegwerfende Urtheil Goethes über Tiepolo ist bekannt, es wurde von den gebildeten

Kunstfreunden seiner Zeit gethät und wird auch heute noch von Manchem wiederholt. Fehlerhafte Zeichnung, Ausdruckslosigkeit und schwache Gedanken bei fecker Mache, sind die Vorwürfe, die man seit Goethe gegen Tiepolo erhebt. In jedem dieser Vorwürfe liegt eine Wahrheit, allein der Fehler lag doch nicht sowohl an Tiepolo, als an den unberechtigten Ansprüchen, die man an ihn stellte. Um seine künstlerischen Absichten auszuführen, dazu war Tiepolo vollkommen ausgerüstet mit Anlagen und mit künstlerischer Bildung. Er konnte sich wohl einmal verzeichnen, konnte seine Menschen mehr als Typen, denn als Individuen darstellen und doch vollkommen seinen Zweck einer glänzenden, räumlichen Wirkung erreichen. Ja, als Raummaler bedeutet Tiepolo sogar eine letzte höchste Steigerung.

Auf zwei entgegengesetzte Arten kann die Raummalerei ihre Aufgaben klassisch lösen, entweder, indem sie streng stilisirend die Gliederung des Baues erläutert und begleitet, oder indem sie feck die Architektur durchbricht und Wand oder Plafond als einen offenen Raum behandelt, in welchem sich ein Vorgang abspielt, den sie uns realistisch schildert.

Wer als Künstler den letzteren Weg beschreitet, muß in Tiepolo eines seiner größten Vorbilder anerkennen. Kein Anderer hat es verstanden, mit solcher Leichtigkeit, ja Annuth, die größten Räume in einer einheitlichen Bildwirkung zu bewältigen. Unter seinen künstlerischen Vorfahren läßt sich nur Paolo Veronese ihm vergleichen. Wir haben bereits darauf hingewiesen, wie Paolo eine größere Raumwirkung erreichte durch die Luft, die er über seinen Gruppen stehen ließ. In der Handhabung dieses Mittels erscheint er aber gegen Tiepolo nur wie ein Stümper. Tiepolo versteht es, uns in unendliche Tiefen des Raumes blicken zu lassen durch die Kunst, mit der er kleine Gruppen und Einzelfiguren — unvergleichlich geschmackvoll — in weiten Abständen vertheilt. Sie schweben einher, hell, von Luft umflossen. Und wie versteht es Tiepolo, diese Luft zu malen! In seinen Deckenbildern öffnet sich der Himmel. Es ist eine oft beobachtete Thatsache, daß ein Plafond Tiepolos den ganzen Raum höher und weiter erscheinen läßt, als er wirklich ist.

Das Gegenständliche ist bei ihm im Grunde genommen ganz gleichgiltig. Mit dem allegorischen Schnickschnack des achtzehnten Jahrhunderts brauchen wir uns nicht aufzuhalten. Es kommt ziemlich auf eins heraus, ob Tiepolo die Uebertragung des Hauses Mariä nach Loreto (in den Scalzi) oder die Auffindung des Kreuzes (in der Akademie) oder den entfesselten Pegasus (im Palazzo Labbia) zu malen hat. Die Anschauungsweise seiner Zeit erlaubte es nicht nur, sondern verlangte es, daß jeder Gegenstand, religiöser, allegorischer oder historischer Art, wenn er monumental dargestellt werden sollte, in die gleiche olympische Höhe erhoben und mit demselben Aufputz von Englein oder Amoretten und wehenden seidnen Gewändern, ausgestattet wurde. Auch wenn der Vorgang sich durchaus auf ebener Erde abspielen mußte, gab man ihm jenes heroische Gepränge. Namentlich in diesem Falle hat der Eindruck für unser Gefühl etwas ganz Theatralisches. Man sehe die absichtliche Grandezza, mit der Antonius und Cleopatra auf den Fresken im Palazzo Labbia einander begegnen. Zum Maler von Staffeleibildern war

Tiepolo nicht geboren. Es fehlte ihm ganz der Sinn für vertiefte Beobachtung, der hierzu erforderlich ist. Darum soll jedoch durchaus nicht gesagt sein, daß seine kleineren Bilder reizlos wären. O nein! Sie haben dieselben Vorzüge wie seine großen Gemälde. Eben darum aber sehen sie auch aus wie stark verkleinerte Decken- und Wandmalereien. Solche Bilder in der Akademie: die Vision des heiligen Cajetan, Joseph mit dem Christkind und vier Heiligen.

Mit Tiepolo hat die große Kunst Venedigs ein Ende. Ein Menschenalter nach seinem Tode brach das morsche Staatsgebäude der Marcusrepublik zusammen. Wenn es nur der Zusammenbruch greisenhafter politischer Institutionen gewesen wäre, so hätte man keine Ursache, diese Katastrophe zu beklagen. Allein die Trümmer begruben auch eine hohe Kultur und Kunst, die mit dem Boden Venedigs eng verwachsen war. — Als nach langen Jahrzehnten endlich wieder geordnete Zustände zurückkehrten, als Venedig seinem neu erstandenen Vaterlande wieder gegeben war, da gab es schon lange keine reichen Nobili mehr und keine Künste, welche die Müsse dieser Herren veredelt hätten. — Man darf es nicht mißverstehen — es wird immer noch viel gemeißelt und gemalt in Venedig. Allein von diesen Kunstwerken sind nur die Modelle venezianisch.



Rio delle Erbe und Palazzo Sanudo-Vanagel.



# Register.

Die Sterne vor der Ziffer verweisen auf die Abbildungen.

- Adam, Statue 67.  
Mamannus, Johannes \*87.  
Alberghetti, Alfonso 82.  
Alberti, Grab des Duccio 62.  
Altarhäuschen v. S. Marco 29.  
Antonello da Messina 88. 89.  
Apollo, von Sansovino \*78. 79.  
Arnoldo Tentonico, Grab des 61.  
Assunta \*120.
- Balbi-Guggenheim, Palazzo 57.  
Baraguay d'Hilliers 14.  
Barthel, Melchior \*85.  
Basaiti 109. \*111. \*112. \*113.  
Bassano, Jacopo 131. 134. 135.  
— Leandro 135.  
Beato carissimo, Grabmal 65. \*66.  
Bellini, Jacopo 86. 93.  
— Gentile 93. \*94. \*95.  
— Giovanni 92. 95. \*96. ff.  
Belloni Giuseppe 58.  
Bibliothek v. S. Marco \*51. 52.  
Bischofsstuhl v. Torcello 22.  
Bissolo, Pierfrancesco 112. \*116.  
Bonifazio 133.  
— Veronese III \*134.  
Bordone, Paris 131. \*132.  
Bregno, Antonio 68.  
Bresciano, Andrea 82. \*85.  
Brunnen im Hof des Dogenpalastes 82. \*84.  
— in S. Giov. e Paolo \*2.  
Bucentoro \*3. 5.  
Buon, Bartolommeo 26. 36. 69.  
— Giovanni 36.  
— Grab des Pacifico 65. \*66.  
Businello, Palazzo 51.
- Cà d'oro \*38. 39.  
Calendario, Filippo 36.  
Caliari, Paolo 142.  
Camerlenghi, Palazzo \*45. 48.  
Campagna, Girolamo \*81.  
Campagna, Gruppe in S. Georgio magg. \*81.  
Campanile 19.  
Canal grande \*4. \*15. \*17. \*18.
- Canaletto 150. \*151.  
Candelaber \*85.  
Carlevaris, Luca 150.  
Carmini, Kreuzgang 60.  
Carpaccio 100. \*101. \*102—\*105.  
Catena, Vincenzo 111.  
Cattaneo, Danese 80. 81.  
Cathedrale von Murano 23.  
Cavalli, Jacopo, Grabdenkmal des 64.  
— Palazzo 39.  
Cicogna, Pal. 39.  
Cima da Conegliano 107. \*109. \*110.  
Coducci, Moro 48.  
Colleoniendenkmal 20. \*76. \*77.  
Contarini-Fasan, Pal. 39.  
— delle figure, Pal. 48.  
— dagli Scignini, Pal. 57.  
Conti, Niccolò 82. \*84.  
Contino, Antonio 58.  
Cornaro, Caterina 11.  
Cornè della cà grande, Palazzo \*53. 54.  
Corner-Spinelli, Pal. 48.  
Corner, Grab des Marco 62.  
Corrèr, Museo \*29. 30.  
Crivelli, Carlo 89.
- Dandolo, Enrico 5.  
Dandolo, Grab des Andrea 62.  
Dario, Palazzo \*47. 48.  
Diana, Benedetto 104. \*107.  
Dogana di Mare 58.  
Dogenpalast \*34. 35. \*37.  
Donatello 66. \*67.  
Donato, Veneziano 86.
- Eva-Statue 67. \*68.
- fabbriche nuove di Rialto 53.  
— vecchia di Rialto 48.  
fabriano, Gentile da 86. 89. 91.  
falieri, Marino 9. 36.  
— Ordelafo 4.  
— Palazzo 31.  
farfetti, Pal. 31.  
flabianico Domenico 6.

flaggenmasten 20. \*75.  
 fondaco dei Tedeschi 48.  
 — Turchi \*29. 31.  
 foscari, francesco 9. 10.  
 — Palazzo \*39.  
 foscari, Grab des Dogen 68.  
 francesco di Giorgio 52.  
 frari s. Santa M. dei frari.  
 friedensgöttin von Sanfovino \*78. 79.

Gai, Antonio 82. \*86.  
 Gambello, Antonio di Marco 45.  
 Gefängnisse 57. \*59.  
 Gesuati 44.  
 Giganten 79.  
 Giorgione 101. 102. 113 ff. \*117. \*118.  
 Giovanelli, Pal. 39.  
 Giovanni di Martino da Fiesole 64.  
 Gitter v. Gai \*86.  
 Giustinian Koln 58.  
 Glockenthurm 19.  
 Goldonidenkmal \*21.  
 Gotik, venezianische 34.  
 Grabmäler 61.  
 Gradenigo, Fey. 8.  
 Grimani, Battista 13.  
 — Pal. 51.  
 Guardi, francesco 151.

Hieronymus, v. Lombardi 71. \*79.  
 Hochrenaissance 49.  
 Hof des Dogenpalasts 36. \*37.

Jacobello del Fiore 85.  
 Isidoro, Grabdenkmal 62.

Kaufhaus der Deutschen 48.  
 Königsmark, Graf 13.

Leopardi, Alessandro \*75. 77.  
 Loggetta 55.  
 Lombardo, Ant. 72.  
 — P. 37. 43 ff. 71 ff.  
 — Santo 47.  
 — Tommaso 82.  
 — Tullio 45.  
 Longhena, Baldassare 57. \*85.  
 Longhi, Pietro 152.  
 Loredan, Palazzo \*30. 31.  
 — Büste 67.  
 Lotto, Lorenzo 110. 111. 113. \*115.  
 Löwe von S. Marco \*14.

Malipiero, Grab 75.  
 Manin, Pal. 54.  
 Manolesso ferro, Palazzo 39.  
 Mansueti 104.  
 Manzoni, Pal. 48.  
 Marcello, Grab des Jacopo 75.  
 — Lorenzo 13.  
 — Monument des Niccolo \*71.  
 Marconi \*130. 131.  
 Marcuskirche \*7. 21. 23 ff.  
 — Inneres \*27.  
 Marcuskirche, Mittelgiebel \*24.  
 — Capitelle \*25.  
 — Kofse \*25.  
 — Vorhalle \*26.  
 Marziale 106. \*108.  
 Maffegne, dalle 63.  
 Mocenigo, Lazzaro 13.  
 — Monument des Dogen Pietro \*72. 73.  
 — Tommaso 10. 36.  
 — Grab des Tommaso 64. \*65.  
 — Palazzo 58.  
 Montagna 110. \*114.  
 Morosini, francesco 13.  
 — Grab des Michele \*61. 62. 85.  
 Mosaiken von S. Marco 26.  
 Münze (s. Zecca) \*52.  
 Murano, Cathedrale \*23.  
 — S. Michele \*42. 44.  
 — Antonio und Giovanni da (s. Divarini) 86. \*87.  
 — Negroponte, fra Antonio 85.

Orseolo II., Pietro 4.

Pacifico Buon, s. Beato carissimo Grabdenkmal des 65. \*66.  
 Pala d'oro \*28. 29.  
 Palladio 38. 43. 55.  
 Palma vecchio 113. 118. \*119.  
 Partecipazio 6.  
 Pesaro, Palazzo 58.  
 — Grabmal des Dogen 57. \*83.  
 Piazza \*19. \*20.  
 Piazzetta \*1. 19.  
 Pietro di Niccolo da Firenze 64.  
 Piombo, Sebastiano del \*129. 130.  
 Pisanello 85. 89. 91.  
 Pisani, Pal. 39.  
 Pisano, Niccolo und Giovanni 60.  
 — Vittore 85. 89. 91.  
 Polo nato de Zachomell 64.  
 Ponte, Antonio da 38. 56.  
 Ponte della paglia 36.

Ponte dei sospiri 38. \*58.  
 Pordenone 127. \*128.  
 Porta della carta \*35. 36.  
 Previtali 115.  
 Prigioni 57. \*59.  
 Procurazien, alte 48.  
 — neue 57.

Raverti, Matteo dei 67.  
 Redentore \*55. 56.  
 Rezzonico-Bronning, Pal. 58.  
 Rialtobrücke \*56.  
 — Entwurf von Palladio \*57.  
 Rivo alto 3.  
 Rivo, Vatario 16.  
 Rizzo, Antonio 37. 67 ff. \*68.  
 Robusti (f. Tintoretto) \*135 ff.  
 Rondinelli 112.  
 Roffe, antike \*25.

Salomos Urteil \*64.  
 San Donato, di Murano \*25.  
 S. Francesco della vigna 52.  
 S. Giacomo di Rialto 44. 45.  
 S. Giobbe 44.  
 S. Giorgio dei Greci \*50. 52.  
 — maggiore 55.  
 S. Giovanni Elemosinario 45.  
 — e Cristofomo 45.  
 S. Giovanni e Paolo 32.  
 S. Giuliano 52.  
 S. Michele di Murano 44.  
 Sannicheli 50.  
 S. Pietro di Castello 8. 56.  
 S. Salvatore 45.  
 S. Sebastiano 48.  
 S. Simeone 60.  
 Sansovino, Jacopo 51. \*78.  
 S. Stefano 33.  
 Sta. fosca in Torcello 22.  
 S. Maria gloriosa dei frari \*51. \*52.  
 S. M. de' Miracoli 21. \*45. 45. \*46. 72.  
 S. M. dell' Orto \*53. 54.  
 S. M. della Salute 57. \*60.  
 S. Martino 52.  
 Saudo Danagel Pal. 39. \*155.

S. Zaccaria \*40. \*1. 45.  
 Scala dei Giganti 37.  
 Scala d'oro \*51.  
 Scamozzi 57.  
 Scarpagnino 37. 47.  
 Schulenburg, Graf 15.  
 Sculpturen des Dogenpalastes 64.  
 Scuola S. Giov. Evangelista 47.  
 Scuola di S. Marco 47.  
 Scuola di S. Rocco \*44. 47.  
 Sebastiani 104.  
 Selvo, Domenico 28.  
 Semitecolo 85.  
 Servitenkirche 34.  
 Seufzerbrücke 38. \*58.  
 Smeraldi 56.  
 Solari, Pietro 43.  
 Sündenfall, Gruppe \*63.

Tentonico, Grab des Arnolfo 61.  
 Tiepolo 152. \*153.  
 Tintoretto \*135 ff.  
 Tizian 115. \*120 ff.  
 Torcello, Cathedrale \*22.  
 — Sta. fosca 22.  
 Toricella 56.  
 Treppe, Goldene \*54.  
 Trou, Monument des Niccolo 67. \*70.

Urteil Salomos \*64.

Decello, f. Tizian 115. \*120 ff.  
 Vendramin-Calergi, Pal. 48. \*49.  
 Vendramin, Grabmal des Andrea 73. \*74.  
 Venier, Grab des Antonio \*62.  
 — Grab des Francesco 79.  
 Veronese \*142 ff.  
 Verrocchio \*76. \*77.  
 Vittoria, Alessandro 57. \*79. 80.  
 Divarini, Albise 89. \*90. \*91.  
 — Antonio 86. \*87.  
 — Bartolommeo \*88.

Zecca \*52.  
 Zen, Capella 29.

S-98

S. 61

Verlag von **E. A. SEEMANN** in Leipzig

In obigem Verlage beginnt zu erscheinen:

# Kunstgeschichte in Bildern

Systematische Darstellung der Entwicklung der bildenden Kunst vom klassischen Altertum bis zum Ende des 18. Jahrhunderts.

In 5 Teilen:

I. Altertum. — II. Mittelalter. — III. Die Renaissance in Italien. — IV. Die Renaissance ausserhalb Italiens. — V. Die Kunst des 17. u. 18. Jahrhunderts.

**Umfang gegen 500 Tafeln Folio. Preis etwa 50 Mk.**

Mit diesem Werke wird eine dem jetzigen Stande der Wissenschaft und den Fortschritten der Illustrationstechnik entsprechende Zusammenstellung derjenigen Kunstdenkmäler geboten, die für die Kunstgeschichte von markanter Bedeutung sind. Auf ungefähr 500 Tafeln wird die ganze Entwicklung der bildenden Künste (Architektur, Skulptur und Malerei) entrollt und damit ein Hilfsmittel zur Veranschaulichung der Abwandlungen gegeben, die die ästhetische Empfindung der Völker und Zeiten erfahren hat.

Von der **Kunstgeschichte in Bildern** erscheint zunächst und liegt bereits vollständig vor:

Abteilung III:

## Die Renaissance in Italien,

bearbeitet von **Professor Dr. G. Dehio.**

110 Tafeln in sieben Lieferungen zu je 1.50 Mk. oder kpl. broch. 10.50 Mk.; gebund. 13 Mk.

Jacob Burckhardts klassische Werke:

### Der Cicerone

Eine Anleitung zum Genuss der Kunstschätze Italiens.

Siebente, vermehrte und verbess. Aufl.

Unter Mitwirkung von Fachgenossen herausgegeben von **Wilh. Bode.**

3 Bde. 1898, geb. 16.50 Mk.

Dieses ausgezeichnete Werk, voll der feinsten Bemerkungen über die Kunstdenkmäler Italiens ist längst zum Vademecum für alle ernsthaften Kunstfreunde geworden, die ein geistiges Verhältnis zu den Meisterwerken der Antike und der Renaissance gewinnen wollen.

### Die Kultur

### der Renaissance in Italien

Sechste Auflage (unveränderter Abdruck der vierten, von **L. Geiger** besorgten Aufl.).

2 Bde., broch. 10 Mk., geb. in Leinen 12 Mk., in 2 Halbrzbd. 14 Mk.

In Auffassung und Darstellung ein gleich bewunderungswürdiges Werk, dessen wissenschaftliche Tiefe noch immer nicht genügend gewürdigt ist. Ähnliche Vorzüge weist das zweite historische Werk des berühmten Forschers auf:

### Die Zeit Constantins des Grossen

von **Jacob Burckhardt** selbst besorgte Bearbeitung. Geheftet 6 Mk., eleg. geb. 8 Mk.

==== *Dritte Auflage.* ====

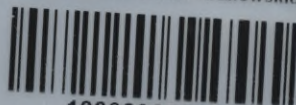
Neudruck der zweiten verbesserten und vermehrten Auflage.

Biblioteka Politechniki Krakowskiej



II-351324

Biblioteka Politechniki Krakowskiej



100000294442