

WYDZIAŁY POLITECHNICZNE KRAKÓW

BIBLIOTEKA GŁÓWNA



L. inw.

2601



Adolf Philippi
Kunstgeschichtliche
Einzeldarstellungen

Nr. 6.

Die
Kunst der Renaissance
in Italien

Fünftes Buch: Tizian, Correggio
und das Ende der Renaissance.

Preis 5 Mark.

Leipzig

Verlag von E. A. Seemann

1897.

Ankündigung.

Der Verfasser wird dieser ersten Reihe kunstgeschichtlicher Einzeldarstellungen eine zweite Reihe folgen lassen, für die ungefähr der gleiche Umfang in Aussicht genommen ist.

In der ersten Hauptabteilung soll die Kunst der Niederlande und Deutschlands, beginnend mit den Brüdern van Eyck und endigend mit Holbeins Tode, behandelt werden. Die zweite Hauptabteilung wird vorzugsweise die Malerei des 17. Jahrhunderts von Rubens an behandeln, aber auch das Schicksal der Kunst überhaupt und über das 18. Jahrhundert hinaus bis zur Gegenwart verfolgen.

Das Nähere wird durch eine spätere Ankündigung mitgeteilt.

Leipzig, im Oktober 1897.

E. A. Seemann.

Biblioteka Politechniki Krakowskiej



100000297385

Adolf Philippi

Kunstgeschichtliche Einzeldarstellungen

No. 6.

Die Kunst der Renaissance in Italien

Von

Adolf Philippi

fünftes Buch

Tizian, Correggio und das Ende der Renaissance

Mit 69 Abbildungen.



Leipzig 1897.

Verlag von E. A. Seemann.

A/1073



11-348542

~~11 2601~~

Uebersetzungsrecht vorbehalten.

Druck von Kamm & Seemann in Leipzig.

Akc. Nr. 1054/51

BPU-B-282/2017

Inhalt.

1. Tizian S. 669—709

Frühere (giorgioneske) Periode: Madonnen 670. Himmlische und irdische Liebe 672. Tizians spätere Stellung in Venedig: mythologische und Kirchenbilder 674. Lebensverhältnisse: Familie und Umgangskreis 675.

Religiöse Bilder: Zinsgroßchen 679. Große Kirchenbilder: Martusbild 681. Himmelfahrt Mariä 683. Madonna Pesaro 684. Martyrium Petri, Mariä Tempelgang 687.

Mythologische Gegenstände: Bacchanalien 690. Danae, Antiope u. s. w. 691. „Höfische Kunst“ 692. Sogenannte Laura Custodio 696. Venusbilder für Urbino 696. Bildnisse des Herzogs und der Herzogin von Urbino 696. Andere Venusbilder 700. „Allegorie des D'Alvalos“ 700. Einzelbilder schöner Frauen: Flora, seine Tochter Lavinia, Roberto Strozzi's Tochter 702.

Männerbildnisse 703. Karl V., Philipp II., Zppolito Medici 705. Paul III., Pietro Aretino 707. Luigi Cornaro u. s. w., Porträt in Kassel 708. Tizians Maltechnik 709.

2. Michelangelos Alter S. 710—750

Michelangelo in Rom unter Paul III. 710. Sein Verkehr: Sebastiano del Piombo 713. Vittoria Colonna 713. Das Jüngste Gericht 714. Die Fresken in der Cappella Paolina 717. Michelangelo als Baumeister, sein Stil 719. Bibliothek von S. Lorenzo 721. Seine Pläne 722. Die Peterskirche: Bramante 723. Raffael 725. Peruzzi: Pal. Massimo 726. Antonio da San Gallo: Pal. Farnese 727. Michelangelos Gesims dafür 728. Der Bau der Peterskirche: die Kuppel 728.

Jacopo Sansobino 731. Die Bibliothek von S. Marco 734. Die Loggetta 738. Skulpturen, Bronzethür in S. Marco 740. Palladio 741. Die Basilika 743. Kirchenstil, Verhältnis zu Bignolas Jesuitenkirche 746. S. Giorgio Maggiore und St Redentore 746. Palastbauten 750.

3. Correggio und der Norden Italiens S. 751—806

Allgemeines: der florentinisch-römische Klassizismus 753. Giulio Romano 754. Als Architekt und als Maler 755. Seine Meinung über das nach Mantua geschenkte Porträt Leo's X. 756. Seine Fresken und Tafelbilder 758.

Correggio 759. Sein Stoffgebiet 760. Seine Entwicklung: die Madonna mit dem h. Franz 762. Fresken in Parma 765. S. Paolo 766. S. Giovanni 767. Domkuppel 769. Correggios Kunstcharakter 769. Staffeleibilder: religiöses Genre 772. Kirchentafeln in Dresden und Parma 775. Mythologische Bilder: Leda, Jo u. j. w. 778.

Die späteren Venezianer 779. Tintoretto, sein Kunstcharakter und seine Technik 780. Gemälde in Venedig 785. Im Dogenpalast 786. Paolo Veronese, sein Kunstcharakter und seine Technik 788. Gemälde in S. Sebastiano 792. Markusbibliothek 793. Villa Maier 793. Der Frauentypus Paolos und die perspektivische Haltung seiner Figuren 796. Gastmahlssdarstellungen 798. Gesellschaftsbilder 800. Gemälde im Dogenpalast 802.

Schlußbetrachtung: die Renaissance und das Altertum 804.

Anhang. Zur Genealogie der Kunstgönner aus fürstlichen Häusern S. 807—813.

Zu den Abbildungen S. 814.

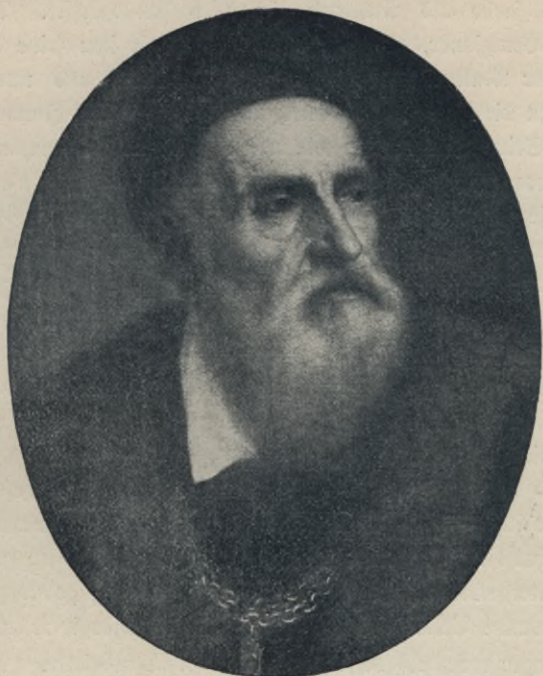


Fig. 359. Selbstbildnis Tizians. Florenz, Uffizien.

I. Tizian.

Wenn mit Giorgione, Lorenzo Lotto und Palma Vecchio die venezianische Schule zu Ende gewesen wäre, so hätte sie doch schon großes geleistet. Nun kommt aber noch Tizian, der länger als sie alle lebte und die venezianische Malerei noch weiter führte in dem, worin er sie alle übertroffen hat. Dieses, was er persönlich hinzubachte, muß bei seiner Würdigung gefunden werden. Seinen drei großen Zeitgenossen, mit denen er zusammengestellt zu werden pflegt: Lionardo, Michelangelo und Raffael, kommt er in der Vielseitigkeit, nach dem Umfange des geistigen Schaffens, nicht gleich, aber im Reiche des Malerischen besiegt er sie alle, denn bei ihm ist alles auf die Erscheinung in Farben bezogen, und wenn sein Stoffgebiet verhältnismäßig beschränkt ist und seine Auffassung nicht das jedesmal Höchste sucht, sondern sich an einem schönen Dasein genügen läßt: so leistet doch

bei ihm die Farbe als Ausdruck für alles das Höchste. Die spezifische Leistung der Venezianer, das Staffeleibild, verdankt ihm seine letzte Vollendung. In der Malerei ist er der größte Techniker, und wenn irgendwo, so hat bei ihm die Farbe die Qualität des Geistigen, des Immateriellen angenommen. Seine Bilder sind, wie wir wissen, aus langem, eindringendem Studium hervorgegangen, aber sie scheinen mühelos hingeworfen; dem Erfolg merkt man die mühevollte Vorbereitung nicht an.

An innerer Lebenskraft ist Tizian Michelangelo vergleichbar. Durch die Länge seines fast hundertjährigen Lebens gehört er ganz verschiedenen Zeitaltern an, und das völlige Abblühen der klassischen italienischen Malerei, das zuletzt rings um ihn her sich vollzieht, hat er noch erlebt, aber nicht selbst mitgemacht. Nach ihm hat es die Schule von Bologna noch zu einer Nachblüte gebracht; einige ihrer Hauptvertreter waren um die Zeit seines Todes noch nicht geboren.

Tiziano Vecelli (1477—1576) stammt aus einer angesehenen bäuerlichen Familie in Pieve di Cadore im nördlichen Friaul nahe der tiroler Grenze und hat die gesunde Kraft seiner Heimatsberge, die er gern in seinen Landschaftshintergründen wiedergiebt, mit nach Venedig gebracht, wo er zunächst in Giovanni Bellinis Schule kam und mit Giorgione und, wenn er auch nicht jünger war, als dieser, doch unter ihm arbeitete. Er war spätreif, sein Talent entwickelte sich langsam. Noch als Dreißigjährigen, zwanzig Jahre nach seiner Ueberfiedelung nach Venedig, finden wir ihn (1507) an den Fresken außen am Deutschen Kaufhause thätig, die Giorgione als dem Leitenden übertragen worden waren. In dieser Zeit malte er auch schon selbständig Bilder, — das früheste ist von 1503: Jacopo Pesaro, Bischof von Paphos, kniet mit dem Banner des ebenfalls dargestellten Alexander VI. vor Petrus (Antwerpen) — und auch nach Giorgiones Tode sehen wir ihn zunächst in den Anregungen des frühvollendeten Freundes sich allmählich seinen eigenen Weg suchen.

In dieser giorgionesken Periode pflegt Tizian vor allem eine Gattung von Bildern, die ebensowohl an Giorgione wie an Palma erinnert: das Halbfigurenbild in Breitformat mit heiligen Gestalten, aber in der weltlichen und freundlichen Stimmung des „heiligen Genrebildes“. — Eine sehr frühe Madonna als Halbfigur (Wien) hat in der Form des Gesichts, dem gesenkten Blick, dem hinter ihr gespannten Teppich, zu dessen beiden Seiten Landschaft sichtbar wird, viel von Giorgiones Madonna in Castelfranco. Die Mutter hält das stehende Kind, das auf die das Bild unten

abschließende Brüstung getreten ist. — Reifer und freier ist das Breitbild der „Madonna mit der h. Brigitta“, welches man früher dem Giorgione selbst gab (Fig. 190). Durch wechselnde Gruppierung — bald ist die Madonna in die Mitte, bald auf eine Seite gerückt — durch reizende Motive aus dem Leben, die dann auch die Komposition bestimmen, weiß Tizian diesen Zusammen-



Fig. 360. Madonna mit den Kirschchen, von Tizian. Wien. Phot. Hanshängl.

stellungen von Heiligen immer neues Interesse zu geben. Bald reicht der kleine Johannes dem Christkind Rosen (Uffizien Nr. 633), bald Kirschchen, die es spielend der Mutter zeigt (Wien, Fig. 360). Der passive Zug Palmas weicht zurück hinter die Anfänge eines kleinen dramatischen Spiels, Giorgiones Schwermut hat einer etwas aufgeweckteren Lebensfreude Platz gemacht, und Tizians besondere Kunst kündigt sich an in der vollendeten Stoffmalerei und dem freudigen Glanz der vielen durch einander leuchtenden Farben. Diese Form des Heiligenbildes, die er zunächst, fast darf man sagen: wie eine Antiquität übernimmt und in seinem eigenen Stil weiterführt, hat er

auch später nicht aufgegeben. Fast jede größere Galerie zeigt eine solche Madonna, manchmal mit Stiftern, und darin tritt dann Tizians Eigentümlichkeit so kräftig hervor, daß man sie nicht leicht mehr mit Bildern Giorgiones oder Palmas verwechseln wird. An genrehaften Zugaben erfindet er stets neues. Er war mindestens fünfzig Jahre alt, als er die in Erfindung und Technik gleich vollendete „Madonna mit dem Kaninchen“ (Louvre) malte. Hier hat die Mutter der heiligen Katharina das Kind gereicht und hält ihm zur Beruhigung den kleinen vierbeinigen Spielgefährten hin.

Ein zweites Stoffgebiet, worin Tizian an Giorgione anknüpft, ist die sogenannte Allegorie. Die Bezeichnung ist zwar nicht richtig gewählt, denn wahrscheinlich ist hier gar kein tieferer Sinn hinter dem bildlichen Ausdruck versteckt, sondern es ist ein schönes äußeres Dasein zu einer höheren poetischen Stimmung verklärt durch eine Zusammenstellung von Figuren, deren vielleicht ganz zufälliger Anlaß nur uns verborgen ist. Zu seinen frühesten Werken gehört „die himmlische und die irdische Liebe“ (Rom, Villa Borghese, Fig. 361). Der Titel ist zwar nicht überliefert, sondern erst später gemacht worden nach einem in der Poesie schon der älteren Renaissancezeit geläufigen Gegensatz; dieser bildet z. B. das Hauptthema in Bembo's 1505 erschienenen *Asolanen* (S. 385), und auch in Castiglione's „Weltmann“ wird er noch berücksichtigt. Und einen Gegensatz bilden jedenfalls die beiden stolzen Frauen, die sich auf dem Rande des zu einem Brunnentroge gewordenen antiken Sarkophags niedergelassen haben, schon in der ganz verschiedenen Art ihrer Bekleidung; auf Liebe aber deuten der im Wasser plätschernde Amorino und die Rosen, zum teil zerblättert, und manches andere. Voll und reich mit etwas Architektur und Staffage kann sich auf dem breiten Bilde die Landschaft entfalten. Die Farben sind tief und satt, der Vortrag ist flüssig. Die Stimmung ist nicht mehr, wie bei Giorgione, trübe oder elegisch, sondern heiter und sogar prächtig. Das ist Tizians Stimmung! Das Bild kann wohl noch zu Giorgiones Lebzeiten gemalt worden sein. — Anstatt solcher an eine Novelle erinnernder Motive einer schönen Existenz, wie sie sein Genosse liebte, sucht sich Tizian fortan für Profanbilder bestimmte mythologische Gegenstände, die seinem Temperamente mehr zusagen. Wir werden sie gleich kennen lernen. Einmal jedoch ist er noch in viel späterer Zeit zu den Träumen seiner Jugend zurückgekehrt in dem idyllischen Bilde mit den „drei Lebensaltern“ (London, Lord Ellesmere), die er ganz anders darstellt als Lotto (Fig. 197). Die Menschen bilden nämlich die bedeutend hervortretende Staffage eines stimmungsvollen Landschaftsbildes: rechts unter einem Baume weckt Amor

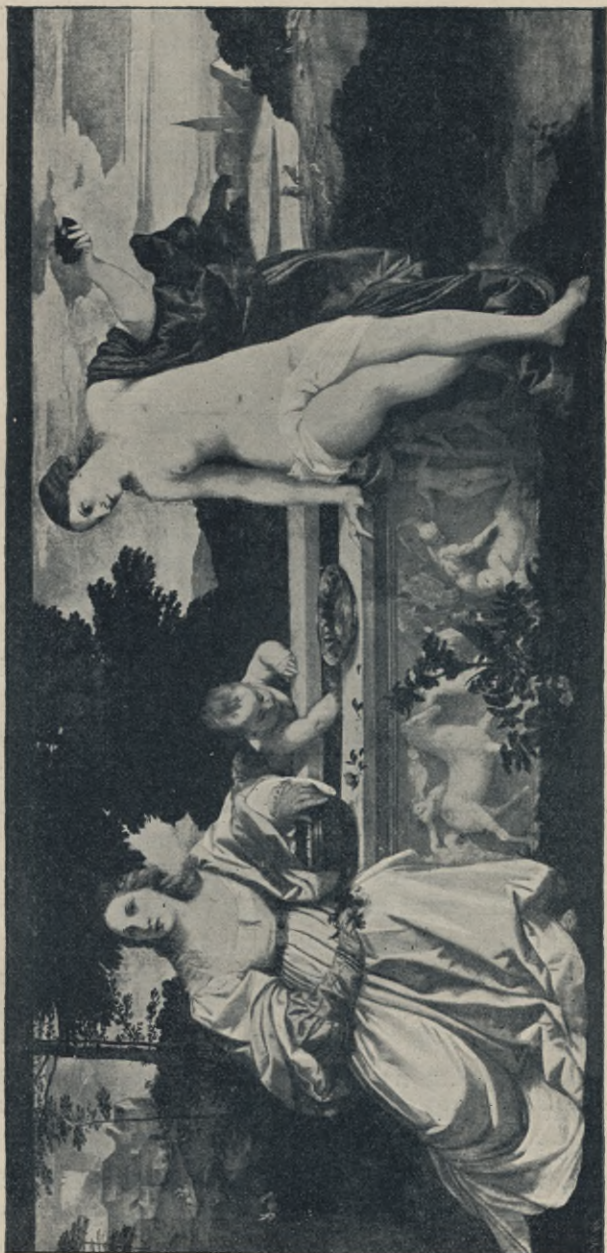


Fig. 361. Himmlische und irdische Liebe, von Tizian. Villa Borghese.

die schlafenden Kinder zum Spiel, gegenüber ruht ein Hirtenpaar im Grase, und weiterhin sitzt ein Greis und betrachtet vor ihm ausgebreitete menschliche Gebeine. Im ganzen ist Tizian dieser kontemplative Zug fremd, und er macht aus solchem Gegenstand leicht auf irgend eine Art etwas Lebendigeres. Eigentümlich ist sodann für ihn, daß die Musik auf seinen Bildern nur noch selten erscheint; gewöhnlich musizieren seine Engel nicht mehr wie bei Giovanni Bellini. Dafür weiß er aber reichliche Harmonie in Bewegung und Licht zu geben. Er war übrigens auch nicht musikalisch, wie Giorgione oder Sebastiano del Piombo.

Abgesehen von dem Porträt, welches, bei Tizian eine Gattung für sich, uns zuletzt beschäftigen wird, zeigt sich uns seine selbständig gewordene Kunst auf zwei Gebieten. Das eine giebt äußerlich den Ersatz für das Existenzbild Giorgiones und Palmas und hat statt dessen mythologische Gegenstände: Bacchanale und antike Liebeszenen, sodann Venusdarstellungen, jene bewegt und temperamentvoll, diese mehr ruhig und liebreizend. Der Stoffkreis sagte nicht nur der Neigung des Malers zu, sondern er entsprach auch vor allem den Wünschen seiner Besteller. Tizian malte mehr, als alle seine Vorgänger, für die kleineren italienischen Höfe, die ihn förmlich umwarben mit ihren Aufträgen. So hatte sich die Zeit geändert. Wir werden alle diese Profanbilder als „höfische Kunst“ auffassen dürfen. Das zweite Gebiet machen Tizians Kirchenbilder aus, worin er sich nun ebenso eine neue, eigene Richtung suchte. Die schönsten malte er für die Kirchen Venedigs, das immer seine Heimatstadt blieb, obwohl Papst und Kaiser, Könige und Fürsten bemüht waren, ihn in ihre Dienste zu ziehen. Er war klug genug, sich nicht in die Abhängigkeit von Gönnern zu begeben, und hatte dafür den Vorteil, wenn er sie brauchte, ihnen gegenüber nicht hilflos, sondern als Bürger einer angesehenen Stadtrepublik zu erscheinen. Zum Pfalzgrafen ließ er sich vom Kaiser machen, aber Hofmaler zu werden, wie Giulio Romano in Mantua, verschmähte er. So konnte er seinen festen Wohnsitz behalten und doch seine vielseitigen Beziehungen pflegen, durch die er allmählich in Italien ein wichtiger Mann wurde, ein großer Herr, wie kein Künstler vor ihm. Persönliches Leben und künstlerisches Schaffen hängen hier eng zusammen. Für uns sind heute Tizians Bilder geschichtliche Ergebnisse, um deren willen wir die Zeit studieren. Seinen Bestellern waren sie oft nur Mittel für ganz andere Zwecke. Die Kunst trat in den Dienst der Diplomatie, und Tizian war lebenserfahren genug, um zu wissen,

daß es unter den Kunstkennern solche Rechner gab, aber wie oft mußte er doch diese Erfahrung wieder von neuem machen!

Ehe wir die Bilder betrachten, die er für Kirchen und Paläste malte, müssen wir einen Blick in die Zeit thun und auf die äußeren Umstände seines Lebens und die Menschen seines Kreises. Nach 1530, wo er sich den sechzigern nähert, ändern sich allmählich seine Lebensverhältnisse.



Fig. 362. Bildnis Kretinos (Ausschnitt), von Tizian. Florenz, Pal. Pitti.

Nach dem Tode Giovanni Bellinis (1516) bekam er dessen Amt als Maler am Deutschen Kaufhause, um das er sich bereits bei seines Lehrers Lebzeiten vergeblich beworben hatte. Dieses Amt gab seinem Inhaber außer einem festen Gehalt auch Gelegenheit zu mancherlei Aufträgen; so hatte er z. B. ein Bild zu malen, das jeder Doge bei seinem Abgange stiften mußte. Tizian schätzte den Erwerb und verstand ihm nachzugehen, ohne seiner Person etwas zu vergeben, und so wurde er mit der Zeit ein wohlhabender und angesehener Mann. Seiner Tochter Lavinia konnte er eine Mitgift von

2400 Dukaten geben und unter den Stücken ihrer Aussteuer die auf ihren Bildnissen erscheinende Perlenkette, die nach heutiger Schätzung wohl den zwanzigfachen Wert jener Summe haben könnte. Er war ein vollendeter Weltmann und den Freuden der Geselligkeit und der Tafel zugethan. Dem Kreise der Humanisten, die sich um den Buchdrucker und Verleger Aldus Manutius und dessen Sohn sammelten, stand er nahe, obwohl er sich an ihren Interessen nicht mit selbständigen Kenntnissen beteiligen konnte. Mit Bembo (S. 620), der vor und nach seinem römischen Aufenthalte in Venedig lebte, war er befreundet (er hat ihn mehrmals gemalt), ebenso mit dem Geschichtschreiber und Dichter Navagero, dem edelsten Vertreter venezianischer Bildung (S. 622). Ein besonders naheß Verhältnis fand er bald zu Pietro Aretino (Fig. 362), wohl dem geistreichsten, zugleich aber dem widerwärtigsten Pamphletisten, den es je gegeben hat, der 1527 aus Rom hatte flüchten müssen und nun unter dem Schutze der Republik weiter lebte und lästerte. Er war ein ausgezeichnete Unterhalter, und Fürsten und Könige wußten sich die Dienste seiner Feder durch klingenden Lohn zu erhalten. Tizian, der seine Reklame nicht nötig gehabt hätte, war er nützlich und vor allem als Gesellschafter angenehm. Tizian hat ihn gemalt und ihm andere Dienste erwiesen, und Aretino war ihm, soweit ein solcher Mensch beständig sein konnte, zugethan. Geschadet hat Aretino wenigstens Tizian nicht, und an Aretinos schlechten Streichen, seinen Intriguen gegen des Künstlers Fachgenossen, z. B. Raffael, hat sich Tizian nie beteiligt, so daß ihm aus dieser seltsamen Lebensgemeinschaft zum mindesten kein persönlicher Vorwurf erwächst.

Gleichzeitig mit Aretino kamen zwei andere Männer nach Venedig: der Bildhauer und Architekt Jacopo Sansovino, der hier eine glänzende Thätigkeit entfaltete und von nun an zu dem Kreise seines großen Malerkollegen gehörte, und Sebastiano del Piombo, Tizians jüngerer Schulgenosse, der aber längst nach Rom zu Michelangelo gezogen war (S. 649) und nun, in Folge der Plünderung der Stadt durch die deutschen Landsknechte von dort weggetrieben, wenigstens einige Jahre in Venedig zubrachte (bis 1530). Durch ihn konnte Tizian von Michelangelos Kunst nähere Kenntnis nehmen und auch von den Kämpfen der beiden gegen die Schüler Raffaels erfahren. Mit Augen sehen sollte Tizian die Stätte dieses Kampfes und seine Denkmäler erst viel später, als alles das längst der Vergangenheit angehörte, und der König der Maler zu ganz anderem Zwecke im Gefolge des Herzogs Guidobaldo II. von Urbino vor Paul III. im Vatikan erschien (1545). Sebastiano und Vasari führten ihn damals umher, Raffaels Stanzen be-

wunderte er aufrichtig, und Michelangelo machte dem Venezianer, der ja nicht sein Nebenbuhler war, seine Aufwartung. Solche Gegensätze haben Tizians glückliches Leben nie gestört.

Nehren wir nach Venedig zurück, so meint man, — ob mit Recht, läßt



Fig. 363. Lavinia, von Tizian. Berlin. Phot. Hanffängl.

sich nicht ausmachen — in den energischen Figuren seines „Petrus Martyr“ (1530) einen damals durch Sebastian vermittelten Anklang an Michelangelo wahrzunehmen. Um dieselbe Zeit verlor er nach zehnjähriger Ehe seine Gattin. Eine Schwester und später seine Tochter Lavinia (Fig. 363) bis zu ihrer Verheiratung führten ihm das Haus. In einer prächtigen neuen Gartenwohnung, die er sich in einem anderen Stadtteile eingerichtet hatte, sah er nun die

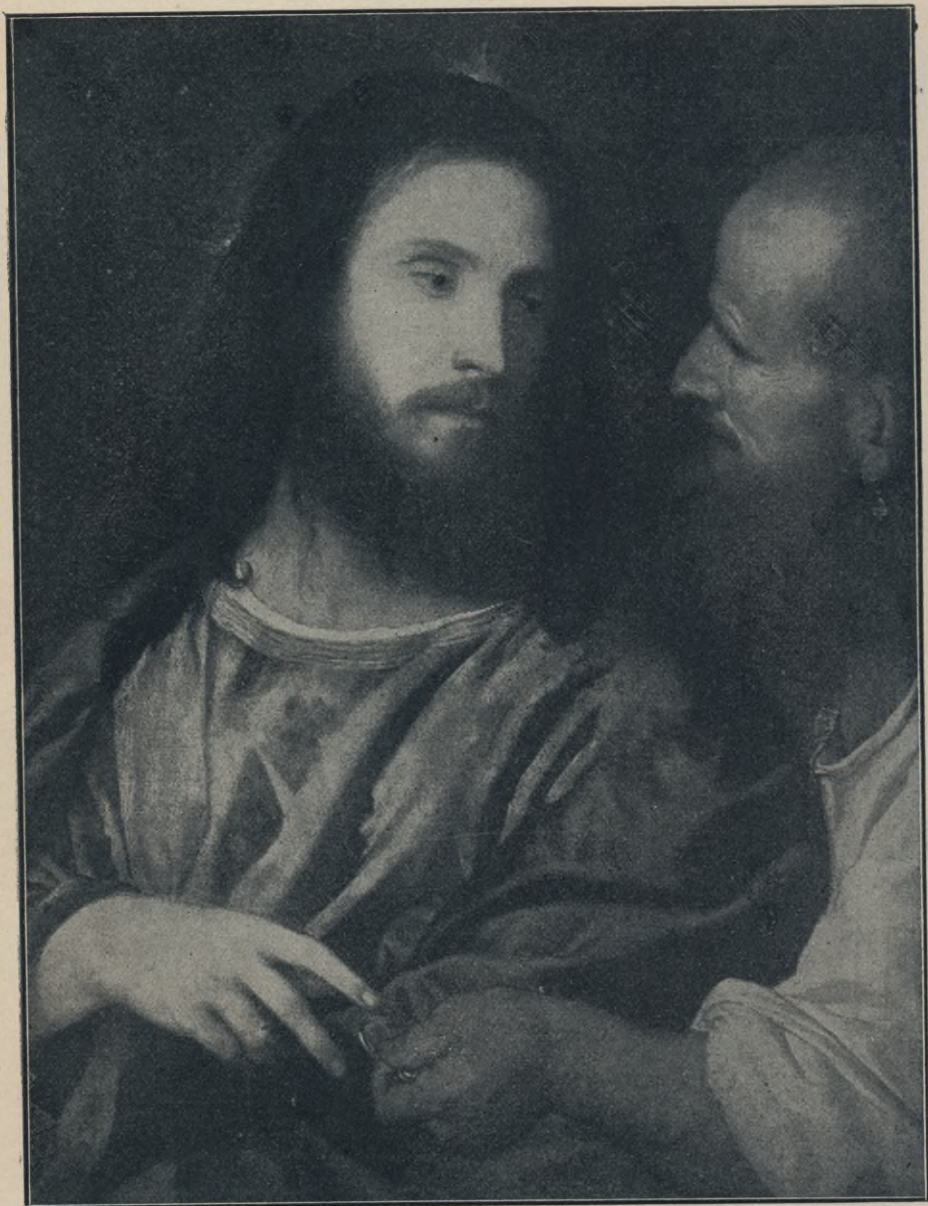


Fig. 364. Der Zinsgroßhändler, von Tizian. Dresden.

durch Schilderungen von Zeitgenossen berühmt gewordenen Gesellschaften von Herren und Damen um sich versammelt. Für die angesehenen Fremden, die Venedig besuchten, gehörte dies Künstlerhaus zu den Sehenswürdigkeiten der Stadt, und manchen fürstlichen Gast sah es unter seinem Dach.

Wie hatte sich das Aussehen Italiens geändert! Das Kunstleben Roms hatte durch die Plünderung (1527) einen Schlag bekommen, von dem es sich nicht mehr erholen konnte. Von Raffaels Nachfolgern war der angesehenste, Giulio Romano, in Mantua gestorben (1546). Michelangelo machte sich mißmutig unter fortwährenden Störungen an die Ausführung seiner letzten Werke. Sebastiano ruhte schon lange auf den Erträgnissen seiner römischen Pfründe aus. Italien war noch immer erfüllt von den Kriegen, die Habsburg und Frankreich um das Erbe der mailändischen Herzoge führten, der Kirchenstaat und Neapel waren in Mitleidenschaft gezogen, und die Fürsten zweiten Ranges mußten hier oder dort Heerfolge leisten. Venedig litt am wenigsten unter diesem allgemeinen Unglück; sein Gebiet war wenigstens nicht unmittelbar von den Kriegswirren betroffen worden. Die Republik war zwar von ihrer früheren Höhe heruntergestiegen, und der Großtürke fing an ihre Flagge und ihren Besitz im Orient zu bedrängen, aber in den Privatverhältnissen machte sich das noch nicht geltend, und das Leben in Venedig war reich und prunkvoll wie zuvor. Dort also hatte Tizian seine sichere und behagliche Heimat. Seiner heiteren Kunst merkt man nichts an von der Schwere des nationalen Unglücks. Seine Werke sind Denkmäler ihrer Zeit und zum teil Zeugnisse aus einem italienischen Gesellschaftskreise, der das Leben immer noch von der leichten Seite nahm. Oder sie sind hervorgerufen durch die fremden Fürsten, den Kaiser und den König von Spanien, die zum äußeren Schmuck und zur Verherrlichung ihrer Erfolge auch die Kunst brauchten. Und da Tizian ohnehin immer mehr Bildnismaler wurde, und das Porträt für diese Zeit am wichtigsten war, so mußte ihm wohl alles zufallen. Seine Kunst hatte also bis zuletzt den großen Vorteil, daß sie mit der Zeit ging. Kirchenbilder endlich brauchte man in Venedig nach wie vor, und Tizian hat ihrer viele gemalt.

Von den religiösen Bildern, auf denen er eigene Wege einschlägt, ist das früheste das Christusbrustbild mit dem Zinsgrotschen (Dresden, Fig. 364). Die Farbe ist hier von dem feinsten Schmelz und die Ausführung von einer Sauberkeit und Zartheit, die man bei Tizian nicht erwarten würde, und der Typus des Christus mit dem durchgeistigten, etwas leidenden oder ermatteten

schmalen Gesichte und der durchsichtigen Haut und mit dem seideweichen Haar ist so tief aufgefaßt, wie niemals sonst bei einem Venezianer. Die Form des Brustbildes läßt nur die für den Ausdruck wesentlichsten Körperteile zu, Gesicht und Hände, und wir bekommen nun den Vorgang scharf und ganz auf das Geistige bezogen, wie wir es bei Lionardo gewohnt sind, an den wir auch etwas durch die Farbe erinnert werden. Wie kommt Tizian zu dieser ihm sonst nicht eigenen Sprache? Er muß Gründe gehabt

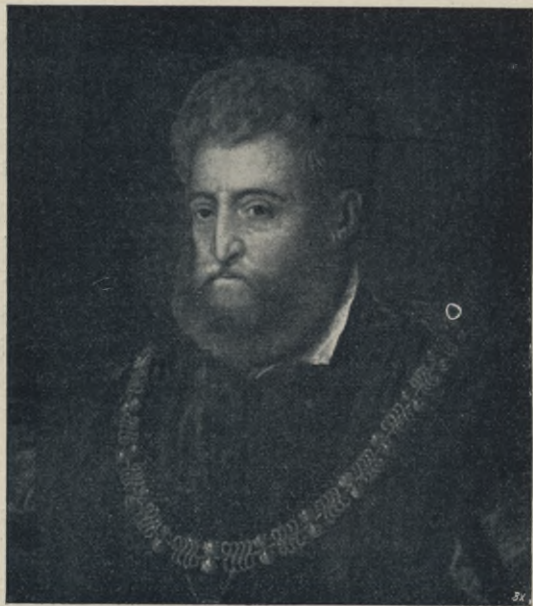


Fig. 365. Bildnis Alfons I. von Ferrara (Ausschnitt), von Tizian. Florenz, Pal. Pitti.

haben, hier besonders eindringlich zu reden, und muß hier ein besonders feines Werk haben hervorbringen wollen. Es war nach Vasari für eine Schrankthür in dem Arbeitszimmer des Herzogs Alfons I. von Ferrara (Fig. 365) bestimmt. Tizian hatte Anlaß, diesem seinem ältesten fürstlichen Gönner vor allen dankbar zu sein. Er malte viel für den Herzog, der früher vergeblich von Raffael Bilder zu bekommen gesucht hatte (S. 630). Die Anwendung der Geschichte vom Zinsgroßchen: „Gebet dem Kaiser was des Kaisers ist, und Gotte was Gottes ist“ steht noch jetzt auf den Goldmünzen des Herzogs in lateinischer Sprache zu lesen. Sein Leben gab ihm reichlich Gelegenheit,

den Spruch zu bedenken. Gegen zwei Statthalter Gottes, Julius II. und Clemens VII., mußte er unablässig gerüstet auf der Hut sein, und schließlich blieb dem persönlich tapferen und kriegstüchtigen Manne doch nichts anderes übrig, als sich dem Kaiser Karl V. in die Arme zu werfen, als dieser 1532 in Bologna Hoflager hielt. Es ist merkwürdig, daß dieses Schutzverhältnis auch zwei Tizianische Bilder zum Opfer forderte: das des Herzogs aus früheren Jahren, ein von den Zeitgenossen viel gepriesenes Kunstwerk, und das seines Sohnes, des Prinzen Ercole. Beide gefielen dem Kaiser ausnehmend, der Herzog mußte sie hergeben, und die Bilder wanderten 1533 nach Spanien. *) Tizian war dem Herzog seit 1516 bekannt, und älter braucht auch der „Zinsgrofschen“ nicht zu sein. Daß er um 1508 im Wettstreit gewissermaßen mit Dürer gemalt worden sei, beruht auf einer späteren, unbegründeten Meinung. Die feine, emailartige Ausführung hat nichts mit nordischer Detailmalerei gemein, sie ist die Folge einer besonderen Sorgfalt, die Tizian einem Bilde zuwandte, das der Herzog täglich vor Augen haben sollte.

Seine großen Kirchenbilder forderten von selbst eine andere Art der Ausführung. Was ihn hier im Wesen von Bellini und den Älteren unterscheidet, das läßt sich an den bedeutendsten dieser sehr zahlreichen Bilder leicht wahrnehmen. Etwas früher, als den „Zinsgrofschen“, malte Tizian für S. Spirito (jetzt in S. Maria della Salute) den heiligen Markus thronend, vor ihm Cosmas, Damian und Sebastian (Fig. 366), eine nach dem Muster der Madonnenbilder angeordnete Heiligenversammlung, wie sie um dieselbe Zeit Giovanni Bellini und wenig früher Sebastiano in ihren berühmten Bildern in S. Giovanni Crisostomo (S. 376 und 607) gegeben hatten. Bei Tizian ist alle Strenge, alles Enge in der Komposition geschwunden: die Figuren stehen und bewegen sich frei und in schönen Linien, das Licht fällt in breiten Massen ein und gruppiert die Gegenstände deutlich und groß, allmählich erst sucht sich das Auge die Einzelheiten, die den Eindruck des Ganzen nicht mehr beeinträchtigen. Das ist malerischer Stil auch im Kirchenbilde, und den entwickelt nun Tizian weiter bei Gegenständen, für die bis dahin das architektonisch komponierte Andachtsbild auch in Venedig üblich

*) Das Porträt des Herzogs mit der rechten Hand auf dem Kanonenrohr (Pal. Pitti Nr. 311) ist vielleicht ein von Tizian damals gemaltes Erststück. In dem Falle wäre das Original in Madrid verloren gegangen, und der stehende bärtige Mann mit dem träumerischen Kopf, der die rechte Hand auf seinen Hund legt (Prado Nr. 452), wäre nicht der Herzog, sondern der weicher angelegte Prinz (Zuisti). Man vergleiche Ercoles II. Bildnis von Moretto (Fig. 203).



Fig. 366. Heil. Markus, von Tizian. Venedig, S. Maria della Salute.

gewesen war. — Auf der großen Tafel für den Hochaltar der Trari-Kirche mit der Himmelfahrt Mariä 1518 (jetzt Akademie) ist der ursprünglichen Aufstellung entsprechend der Augenpunkt ganz niedrig genommen. Von unten



Fig. 367. Mariä Himmelfahrt (Seitstück), von Tizian. Benedig, Akademie.

herauf sehen wir schon in die Höhe zu der untersten Gruppe, zu den Aposteln, die, im Schatten und bereits etwas verkürzt, voller Bewegung nach der Mitte hin drängend, wahrnehmen, was sich über ihren Häuptern vollzieht. Das Auge wird durch diesen lebhaften Effekt weiter nach oben geleitet, wo

Maria im vollen Lichte auf Wolken, von einem Kranze schöner Engel umgeben, emporschwebt (Fig. 367): Und zwar wirklich schwebt, so wie es bis dahin keiner auszudrücken gewußt hatte, der einen ähnlichen Vorgang darstellen mußte, und auch viel später noch nicht Luini in seiner „Himmelfahrt Mariä“ (S. 466). Ein Jahr nach Tizian behandelte Raffael die Aufgabe in seiner Transfiguration edel in den Formen und dem Sinne nach einer Vision entsprechend (Fig. 350). Bei Tizian wird der Eindruck von etwas wirklichem, mechanisch möglichem in noch höherem Grade erreicht. Maria steht auf den Wolken, die Falten ihres Kleides drücken eine Drehbewegung aus, ihr Mantel ist erfaßt von einem Wirbel, der sie in die Höhe zieht zu Gottvater, welcher ganz oben, bloß im Brustbild, horizontal vorgeneigt und stark beschattet, sichtbar wird. Die Mechanik, die wir uns aus diesen einzelnen Teilen des Bildes suchend zusammenstellen, wirkt aber auf unsere Phantasie wie ein einziger Eindruck. Alles ist Leben und Bewegung, alles strebt nach oben, Schranken sind nicht mehr vorhanden. Das Wunderbare ist möglich geworden. Das wird aber mit bewirkt durch die Behandlung der Farbe und die Lichtführung, denen sich alles andere untergeordnet hat. Ganz gleichzeitig hat Correggio im Kloster S. Paolo zu Parma das Schweben und diese Putten, die Wolken und die Luftperspektive ebenso hervorgebracht. Die Elemente sind annähernd dieselben; bei Tizian, der ein Kirchenbild zu malen hatte, ist die erreichte Wirkung höher und feierlicher, bei Correggio ist sie sinnlicher. Die beiden Erscheinungen sind selbständig. Eine Einwirkung Correggios, auch wenn dieser wirklich schon um 1512 die Deckendekoration in Isabella's Studiolo im alten Mantuaner Stadtschloß gemacht haben sollte (S. 334), auf Tizian kann nicht angenommen werden.

An diese Vision schließt Tizian dann die alte Aufgabe der heiligen Conversation, aber in seiner ganz neuen Auffassung. An der „Madonna des Hauses Pesaro“ (Benedig, Travi) von 1526 soll er sieben Jahre lang gearbeitet haben. Er war der Familie verpflichtet, und man sieht dem Bilde auf den ersten Blick an, daß es sich hier um etwas wirklich großes handelt. Am Boden knien die Glieder der Familie unter einer lorbeerbekränzten päpstlichen Fahne, zur Erinnerung an einen Sieg über die Türken, auf der mittleren Stufe einer mächtigen Säulenhalle sitzt Petrus, rechts über ihm am Sockel einer Säule ganz nach dem Bildrand hin die Madonna. Sie blickt nach links hernieder, das nackte Kind steht auf ihrem Schoße und wendet sich mit ausgelassener, schalkhafter Gebärde nach rechts dem schwärmerischen Blicke des h. Franz entgegen (Fig. 368). Die Versammlung scheint sich hier zufällig



Fig. 368. Madonna der Familie Pesaro (ohne die Länette), von Tizian.
Venedig, S. Maria dei Frari.

im Freien vor der Kirche zusammengefunden zu haben, und so ist aus der architektonischen Komposition ein freies Spiel schön bewegter Linien geworden. Ueber den Figuren ist hoher, leerer Raum. Zwischen den beiden Säulen
Philippi, Renaissance. 45



Fig. 369. Petrus Martyr, von Tizian. Nach einem Kupferstich.

hindurch sieht man ins Freie, und oben auf einer lichten Wolke spielen zwei nackte Engelfinder mit dem Kreuz. Ohne eigentliche Handlung geht hier doch die bloße Existenz wieder in lauter lebendigen Rhythmus über, und darüber breitet sich ein Glanz von Licht und Farbe, wie ihn Tizian auf keinem Kirchenbilde wieder erreicht hat. Weltliche, sinnliche Pracht und eine Stimmung des Ueberirdischen haben sich mit einander zu einem Ausdruck verbunden. Dieses von innen heraus dringende kräftige Leben und diese Schönheit vereinigt konnte nur Tizian geben, noch nicht Giovanni Bellini, und auch nicht Giorgione.

Dramatische Auffassung im eigentlichen Sinne, die er allein von allen Venezianern hatte, konnte er auf jenem Bilde nicht zeigen, wohl aber bei einer Aufgabe, die ihm bald darauf die Bruderschaft des Dominikaners Petrus, der einst im 13. Jahrhundert auf einer Dienstreise ermordet und darauf heilig gesprochen worden war, erteilte. Das 1867 verbrannte Altarblatt für die Kapelle der Brüder in S. Giovanni e Paolo, das Martyrium Petri, wurde 1530 vollendet. Es war, wie die zwei zuletzt betrachteten, ein Hochbild mit nur drei verhältnismäßig kleinen, aber sehr energisch wirkenden Hauptfiguren, über denen sich die hier zum erstenmale ganz selbständig behandelte Landschaft aufbaut (Fig. 369). Sie nimmt teil an dem Ereignis mit ihrem düster geröteten Himmel. Und oben über den Wipfeln der hohen Bäume zerteilen sich die Wolken, und von Licht umflossen erscheinen zwei Engelnaben mit der Palme, zu denen Petrus, indem er den Todesstreich empfängt, emporblickt, während sein Genosse mit angsterfüllter Hast sich zur Flucht wendet. Die Figuren und die Landschaft sind hier völlig eins geworden in Komposition und in Stimmung, und gegenüber dieser Darstellung scheint uns die augenblickliche tiefe Wirkung eines erschütternden Vorganges keiner Steigerung mehr fähig zu sein.

Endlich mag uns noch ein in den nächsten Jahren entstandenes, acht Meter langes Breitbild zeigen, wie sich Tizian in der ruhig gehaltenen, zeitgeschichtlich aufgefaßten Darstellung der Legende mit vielen Figuren von seinen Vorgängern Gentile Bellini, Carpaccio oder Cima unterscheidet. Denselben Gegenstand, den früher Cima behandelt hatte (S. 378), Mariä Tempelgang, hat Tizian sogar in den Einzelheiten des Hauptvorganges ebenso wiedergegeben (Akademie), aber in lebensgroßen Figuren und erhöht zu der vornehmen Erscheinung eines prächtigen venezianischen Zeitbildes. Alles ist lebendiger geworden, als bei den früheren, die Venezianer sind auch nicht mehr bloß Zuschauer, wie die Florentiner auf den Fresken Filippes oder

Fig. 370. Skizze der Zuhörer aus Maria Tempelgang, von E. J. Schickel, Skizze.



Ghirlandajos, sondern sie haben sich teilnehmend dem Gefolge der Maria in langem Zuge angeschlossen (Fig. 370). Nicht der Gehalt eines Dramas,



Fig. 371. Das Senusfest (Festnacht), von Tizian. Madrid.

aber vollendete lebensvolle Schaustellung sollte hier gegeben werden, und die Farbenwirkung zeigt auch hier trotz einiger verunstaltenden Restaurationen Tizian noch in seiner ganzen Größe.

Nach diesen Haupttypen der religiösen Gattung, die Tizian in sehr zahlreichen Bildern bis in sein hohes Alter weiter gepflegt hat, wenden wir uns zu einigen Darstellungen mythologischer Gegenstände. Der Welt des Altertums stand Tizian fremd gegenüber, fremder, als beispielsweise Rubens. Es hätte ihm auch nicht in den Sinn kommen können, die Antike ernst und feierlich aufzufassen, wie es Mantegna kurz vorher in seinem „Triumph Cäsars“ gethan hatte (Fig. 158). Sie war für ihn keine Welt von selbständigem Inhalt, sie gab für ihn, ähnlich wie für Rembrandt, nur die Formen her, wenn seine Phantasie eine Richtung nehmen wollte, in der sich für ihre Gebilde innerhalb des modernen Lebens keine Einkleidung bot. Brauchbar war für ihn das Idyllische, alles was im Bereich der Hirten und Landleute lag, ihr Verkehr mit den mancherlei Naturwesen, auch den erdichteten, und das Treiben dieser mythologischen Geschöpfe selbst, — lauter Züge, zu denen sich die Menschen in hochkultivierten Zeiten gern durch Dichtung und Kunst zurückführen lassen. So hatte Giovanni Bellini sein „Bacchanal“ aufgefaßt, das Tizian soeben fertig gemacht hatte (S. 374). Pastoral ist auch Lorenzo Costas „Müsenhof“ (Fig. 167) gehalten, allerdings in dem feineren, ritterlichen Ton, den Ariost angegeben hat und den ja auch Tizian anzuschlagen versteht. Als ihm aber der Herzog drei Bilder in der Art jenes Bacchanals seines Lehrers zu malen auftrug, da ging Tizian sofort wieder seinen eigenen Weg. Sein Blut ist heißer, er malt Leidenschaft und heftige Empfindung. Alles ist in Bewegung. Im Kreise der Bacchanten und Satyrn ist auch vieles noch gestattet, was unter Menschen nicht mehr erträglich zum ansehen wäre. Wo es dessen zuviel werden könnte, breitet sich ein Schatten darüber, oder ein Stück Baumkullisse stellt sich davor. Das Uebrige ist gesunde Natur, und die entfaltet nun alle Seiten: strotzende Kraft und weiche Anmut, wilde, ausgelassene Lust und schmeichelndes Spiel, und hinter dem Schöpfer dieser lebenatmenden Figuren bleibt der Landschaftsmaler und der Kolorist nicht zurück. Hier liegen die Vorbilder von Rubens. Er sah sie in Madrid, wohin zwei dieser Darstellungen später gekommen sind: das zartere, mehr idyllische „Venusfest“ zeigt Nymphen und eine Menge tanzender Kinder (Fig. 371), naturwüchziger ist das derbsinnliche „Bacchantenfest“, während das etwas später gemalte Bild „Bacchus und Ariadne“ (London) feiner komponiert ist und, was den Inhalt betrifft, trotz großer Naturwahrheit doch gesellschaftsfähiger ist.

Bekannt ist der große Einfluß Tizians, der gerade von diesen Bildern aus Jahrhunderte lang weiter gewirkt hat, und man wird finden, daß hier

der Abstand des Künstlers von den älteren Venezianern am bemerkbarsten ist. Seine natürliche Kraft und seine Gabe dramatisch zu gestalten zeigen sich hier am meisten. Darum wundert es uns nicht, daß er bis in sein hohes Alter immer wieder zu diesen Stoffen und einer ähnlichen Behandlung zurückkehrt. Viele seiner späteren Gönner gaben ihm mit der besonderen Richtung ihres Kunstinteresses dazu Gelegenheit, namentlich die spanischen Herren. Für Ottavio Farnese mußte er um dieselbe Zeit, als das Oberhaupt



Fig. 372. Danae, von Tizian. Neapel.

der Familie, Paul III., ihn im Vatikan empfing, die ruhende „Danae“ (Neapel, Fig. 372) malen, für einen anderen Enkel des Papstes, den Kardinal Alessandro, bald darauf ein Bild von womöglich noch bestrickenderen Reizen: „Venus und Adonis“ (Earl of Northumberland, Schloß Alnwick). Auch Philipp II., für den schon als Prinzen Tizian jene Danae noch einmal hatte malen müssen, interessierte sich als König ebenso lebhaft für „Diana und Kalisto“, wie für die „Marter des heiligen Laurentius“ und das „Abendmahl“. Und zwei Bilder aus Tizians höherem Alter: „Diana und Aktäos“ und „Diana und Kalisto“ (London, Lord Ellesmere) stammen ebenfalls aus Spanien. Diese beiden Bilder sind gut gezeichnet und schön komponiert, aber sie haben

nicht mehr das Feuer der für Ferrara gemalten Bacchanale. Indessen auch diese Blut erreicht er noch einmal und er verfügt noch über den vollendeten Schmelz und Schimmer aus seiner besten Zeit auf der großen Landschaft mit der schlummernden „Antiope“ (Louvre, Fig. 373). Man sieht es dem lauschigen Gebüsch mit seinem dämmerigen Licht und dem blühenden Fleisch nicht an, daß das Bild von Tizian im höchsten Alter gemalt worden ist.

Diese mythologischen und, wenn man will, auch in einem gewissen Sinne pastoralen Darstellungen waren für fürstliche Personen bestimmt und trugen selbstverständlich dem Geschmack ihrer Besteller Rechnung. Insofern erkennen wir darin etwas von dem Geiste der Zeit und ihrer Gesellschaft. Aber sie enthalten doch nichts, was dem Leben dieser Gesellschaft unmittelbar angehört. Eine andere Klasse von Bildern hängt enger mit der Zeitgeschichte zusammen. Tizian bedient sich auch hier oft der mythologischen Einkleidung, er malt z. B. eine Venus, die sich aber in ihrer ganzen Erscheinung ohne weiteres als eine vornehme Dame der Zeit vorstellt, auch wohl die Züge einer bestimmten Frau angenommen hat. Oder er umgibt bestimmte Persönlichkeiten mit mythologischen Figuren, mit Personifikationen und allegorischen Zuthaten, er erweitert also das Porträt nicht nur, wie später die Niederländer, zum Sittenbilde, sondern er erhebt es in eine ideale oder phantastische Sphäre, die dem Geschmack der damaligen höheren Gesellschaft zusagte. Manchmal verschwindet auch wieder, für unser Auge wenigstens, das Porträt aus diesen Darstellungen, und wir sehen auf einem solchen Bilde mit unserer Kenntnis nur noch ein feines Spiel mit mythologischen Figuren, hinter dem vielleicht ein zeitgeschichtlicher Sinn verborgen sein mag. Diese eleganten, zierlichen, etwas akademisch angehauchten Schildereien, die ja dann später in der italienischen Kunstgeschichte zu einer wahren Landplage geworden sind, unterscheiden sich wesentlich von den früher betrachteten Bacchanalien. Sie sind ein mehr abstraktes Erzeugnis der verfeinerten künstlerischen Phantasie und konnten nur in einer überkultivierten Zeit entstehen und in einer übermäßig verfeinerten vornehmen Gesellschaft Verständnis finden. Wir bezeichnen das alles schon früher als höfische Kunst. Es steht in einem deutlichen Gegensatz zu dem „heiligen Genre“, das sich aus dem Kirchenbilde entwickelt hat, und auch zu dem weltlichen Existenzbilde der älteren, giorgionesken Weise Tizians. Diese „höfische Kunst“ ist weniger poetisch und gedankenreich, ihre Stimmung ist die des duftenden Vouvoirs oder eines



Fig. 373. Jupiter und Antiope (Teufel), von Tizian. Souv. Phot. Braun, Célément & Co.

geistreichen Zeitvertreibes, oder sie liegt auch bisweilen nur in dem rein Malerischen und in den schönen Kleiderstoffen und Vorhängen.

Wer solche Bilder malen wollte, der mußte mit dem Leben der vornehmen Kreise sehr vertraut sein und ihres Umganges würdig befunden werden. Tizian ist das wie keinem zweiten Maler zu teil geworden, er erreichte es allmählich, daß er auch den Höchsten gegenüber nicht mehr bloß als Künstler, sondern auch als Person gerechnet wurde, und er war, wie man aus seinen Briefen an die hohen Herrschaften sieht, lebensklug genug, sich so bescheiden zu zeigen, wie es die Lage jedesmal erforderte. Wir müssen der Geschichte seines gesellschaftlichen Wachstums etwas näher nachgehen, weil es nur so gelingen kann, seinen Bildern die ihnen wahrscheinlich zukommende Stelle anzuweisen.

Bald nach dem Tode seiner Frau und nachdem er seine schönsten Kirchenbilder geschaffen hatte, trat ein Ereignis ein, welches sein Verhältnis zu der höfischen Kunst so zu sagen vor der Welt glänzend bestätigte. Karl V. hatte ihn an seinem Hof in Bologna im Winter 1532/33 um sich, überhäufte ihn mit Günstbezeugungen und ernannte ihn zum „Pfalzgrafen“ (seiner Residenz im Lateran), womit wichtige Privilegien des hohen Adels und äußere Dekorationen verbunden waren. Der Kaiser sah den Maler damals nicht zum erstenmale. Er hielt sich schon seit einigen Jahren in Italien auf und war 1530 in Bologna gekrönt worden. Auf Tizian war er aufmerksam gemacht worden durch den jungen Kardinal Jppolito Medici, der die Hilfstruppen seines päpstlichen Veters zum kaiserlichen Heer kommandierte und Tizian zu sich ins Lager rief, — sowie durch einen anderen Gönner des Malers, den Herzog von Mantua. Federigo II., Isabellas Sohn, war eine der zuverlässigeren Stützen des Kaisers, der ihn bei seinem Besuche in Mantua (1530) zum Herzog erhoben hatte. Er galt für ein Wunder von Begabung (S. 594) und war jedenfalls vielerlei höheren Interessen zugänglich. Mit seiner Mutter teilte er die Liebe zur Kunst. In der Art, wie er diese zu äußern pflegte, erinnert er mehr an seinen Vater, für den das mit zum äußern Glanze des Hauses gehörte. Mit Tizian stand er in einem sehr vertrauten Verhältnis. Er verehrte ihn als Künstler und stellte sich menschlich manchmal mit ihm auf gleichen Fuß, während er seinem Hofmaler Giulio Romano einfach fürstliche Ungnade und Strafe androhte. Briefe aus den dreißiger Jahren lassen auf sehr lebhaft Beziehungen Tizians zu ihm schließen, und von den damals nach Mantua gelieferten Bildern ist noch einiges vorhanden. Wir sehen daraus, daß auch noch die Markgräfin

Isabella mit dem alten Interesse an diesen Dingen teil nahm. Wir können nun die Beziehungen Tizians zum Mantuaner Hofe noch einige Jahre weiter zurückverfolgen, aber nicht bis in die Zeit, wo er doch schon sicher mit Alfons von Ferrara bekannt war (1516). Es ist darum wahrscheinlich,



Fig. 374. Mädchen mit Spiegel, von Tizian, Louvre. Phot. Braun, Clément & Co.

daß dieser zuerst den Maler in die Welt der Höfe eingeführt und dann auch an seine Schwester und seinen Neffen nach Mantua empfohlen hat. Wir haben schon eine Reihe von Bildern kennen gelernt, die Tizian für den Herzog von Ferrara malte. Damals lebte Ariost am Hofe und stand mitten in seiner dichterischen Thätigkeit (S. 623). Auch er kam mit Tizian vielfach

in persönliche Berührung. Wie nahe liegt es doch, von allen diesen Verhältnissen etwas in Tizians Werken zu suchen!

Das Halbfigurenbild eines sehr schönen Mädchens, das wie Venus Toilette macht, und eines in das Halbdunkel des Hintergrundes zurückgezogenen Kavaliere, der ihr dabei zwei Spiegel hält (Louvre, Fig. 374), hat wohl etwas von der Stimmung Ariosts. Man möchte darin das Porträt des Herzogs Alfons I. sehen und der Laura Custochio, seiner Geliebten nach dem Tode der Lucrezia Borgia (1519). Der Mann hat indessen nicht die geringste Ähnlichkeit in den Zügen mit dem Herzog. Die Deutung ist also fehlgegangen, aber das Bild gehört zur höfischen Kunst und es kann auch etwa in die von dieser Meinung vorausgesetzte Zeit (nach 1520) gehören.

Dagegen ist uns einiges der Art erhalten, was sicher mit dem Hofe von Urbino zusammenhängt. Vor allem die berühmten zwei Breitbilder mit der „ruhenden Venus“ (Uffizien), die aus Urbino stammen. Beide Bilder versetzen uns äußerlich in das Leben der vornehmen Frauen, aber auf dem einen (Nr. 1108) ist die ruhende reifer im Alter und nach Art einer Idealgestalt aufgefaßt und mit einem zierlichen Amorino, der zu ihren Füßen angebracht ist, verbunden; auf dem andern (Nr. 1117) ist sie jünger, hat Porträtzüge, und die Umgebung, der Hausrat sowie die Kammerfrauen, die sich an der Kleidertruhe zu schaffen machen, erinnern an ein bestimmtes tägliches Leben und an das eben genommene Bad. Diese zweite Venus hat die Züge der Herzogin Eleonore (Fig. 375). Was hat das zu bedeuten? Zunächst ganz gewiß nicht, daß der Maler die Herzogin in dieser Art studiert und in dieser Form porträtiert hätte, so daß man alsdann nach dem Aussehen und Alter der Dargestellten einfach (mit Thausing) die Zeit der „Sitzungen“ berechnen könnte. Denn um die Zeit, wo das hätte geschehen müssen, — spätestens 1515, da die Herzogin 1493 geboren wurde — kannte Tizian die Herrschaften von Urbino noch gar nicht. Ebenjowenig stellt das Bild eines „Mädchens“ mit entblößten Schultern (Wien Nr. 506) die Herzogin dar; das Urbild steht gesellschaftlich viel tiefer. Man kann nur sagen, daß Tizian, als er dieses und die eine „Venus von Urbino“ (Nr. 1117) malte, dort weniger, hier deutlicher die Züge der Herzogin vorschwebten. Das auszudrücken hatte nach den Anschauungen der Zeit für die Beteiligten nichts anstößiges, und daß das Verhältnis so lag, mögen uns Tizians weitere Beziehungen zu dem Hofe von Urbino klar machen. Die Herzogin war eine Tochter Isabellas und die Schwester Federigos von Mantua. An ihrer Verheiratung nach Urbino hatte man in Mantua ein politisches Interesse,

seit Julius II. Papst war. Denn sein Neffe Francesco Maria della Rovere war von dem kinderlosen Guidobaldo I. adoptiert worden (1504). Darauf folgte die Verlobung (1505) und ein Jahr nach der Thronbesteigung des jungen Herzogs die Vermählung (1509). Die wunderschöne sechzehnjährige Frau ging keinem leichten Leben entgegen, und politische Sorgen, die ihre Mutter mit männlichem Mute trug, blieben auch ihr nicht erspart. Der folgende Papst, Leo X., vertrieb die Rovere aus Urbino und erst nach seinem Tode

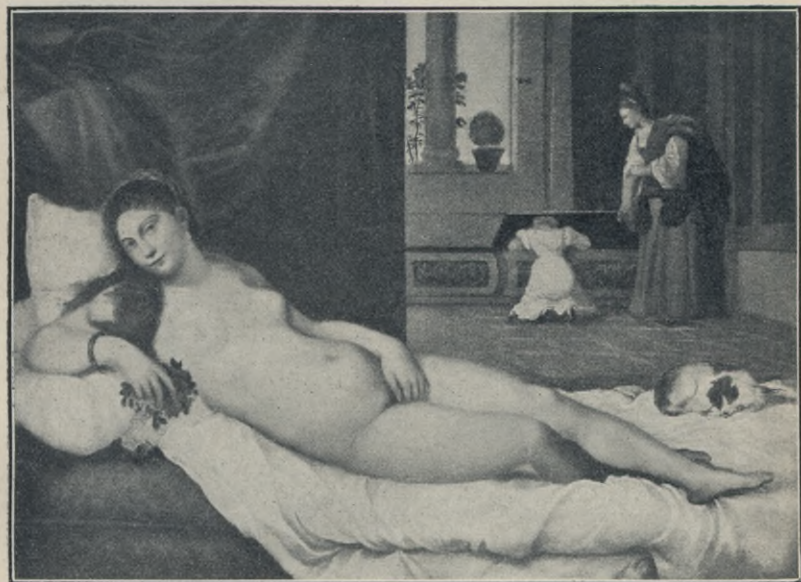


Fig. 375. Ruhende Venus, von Tizian. Florenz, Uffizien.

konnten sie zurückkehren (S. 622). Francesco Maria mußte viel im Felde liegen, war aber auch ein Kriegermann aus Neigung, wie sein Oheim, Papst Julius II. Er war nicht groß von Gestalt, aber stark und kühn, energisch und sogar gewaltthätig. Schon als ganz junger Mensch ließ er den Geliebten seiner Schwester unter seinen Augen ermorden, weil dieser gegen die Ehre des Hauses gehandelt hatte und ihm die Braut abtrotzen wollte. Wir haben ihn bald darnach als General seines Oheims angetroffen (S. 593). Seit er in sein Land zurückgekehrt war, stand er als venezianischer General gegen den Papst auf Seiten des Kaisers, und als Karl V. nach dem Frieden von Clemens VII. in Bologna gekrönt wurde (1530), ließ der

Herzog Goldmünzen schlagen, auf deren Revers der Wechsel seines Glückes schön versinnbildlicht ist durch eine Palme mit der Inschrift *inclinata resurgo*. Acht Jahre später starb er, wie man sagte, an Gift. Er sollte gerade gegen die Türken als kaiserlicher General ins Feld ziehen. So in voller Rüstung hat ihn, als er in Venedig war, Tizian gemalt (1537), mit dem energischen



Fig. 376. Francesco Maria, Herzog von Urbino, von Tizian. Florenz, Uffizien.

Kopf und dem fuchsblonden vollen Bart, wie er damals wieder Sitte war, — das ältere Geschlecht der Renaissancefürsten geht glattrasiert — (Uffizien Nr. 605, Fig. 376). Wenn das Gegenstück dazu (Nr. 599) gleichzeitig gemalt worden ist, so war die darauf dargestellte Herzogin erst 44 Jahre alt. Sie sitzt mit einem Schoßhündchen, ihre Züge sind sehr gealtert, der Ausdruck ist sorgenvoll, Tracht und Haltung äußerst vornehm. Dieselbe Persönlichkeit, zum teil mit denselben Schmuckstücken und in einem prachtvollen blau-violetten

Kleide, ist in der „Bella“ (Pal. Pitti Nr. 18, Fig. 377) dargestellt, aber aufrecht stehend und erheblich jünger. Hier steht die Herzogin in strahlender Schönheit



Fig. 377. Eleonore von Urbino, von Tizian. Florenz, Pal. Pitti.

vor uns, nicht idealisiert, sondern ganz porträtartig, nur vornehm und erhaben, aufgefaßt. Tizian könnte das Bild noch um 1530 gemalt haben,

auch sogar noch etwas später. — Wenden wir uns nun wieder zurück zu der ruhenden Venus mit den Zügen der Herzogin (Uffizien Nr. 1117), so wird Tizian erst von Mantua aus an den Hof von Urbino gekommen sein. Ob es lange nach dieser Zeit (1530) war, wissen wir nicht. Jedenfalls konnte er die Züge der Herzogin in ihre frühere Jugend zurückübersehen, wenn es ihm für diese Venus passend schien.

Es folgt nun eine Reihe anderer Venusbilder in immer neuer Auffassung und äußerer Anordnung. Bald ist die Göttin liegend dargestellt und schlummernd (Darmstadt) oder auf ihrem Lager ruhend und mit einem Schoßhund spielend, während vor ihr, vom Rücken gesehen, ein Kavalier in spanischer Tracht an einer Orgel sitzt (Madrid Nr. 459; ohne Hund, mit einem Amor Madrid 460, Fig. 378; geringere freie Wiederholung aus seinem Atelier mit einem Lautenspieler in Dresden Nr. 177). Bald sitzt sie stolz aufgerichtet als reife Frau in Halbfigur, von Amoretten bedient (Petersburg; geringere abgekürzte Atelierbilder in Dresden Nr. 178. 179. Berlin Nr. 189 u. f. w.

Tizian ist, wie Palma Vecchio, der Maler der schönen Frauen geworden, aber er bleibt nicht, wie dieser es gewöhnlich thut, bei der Darstellung der äußerlichen, gleichmäßigen und geistig wenig tiefen Schönheit stehen, sondern seine Auffassung ist höher und mannichfaltiger und, wo sie sich dem Porträt nähert, vor allem auch kräftiger. Hier kommt ihm, wie wir gesehen haben, Sebastiano oft gleich (S. 609). Tizian weiß ferner durch Zuthaten, durch die Umgebung und durch Gruppierung mit anderen Figuren poetische Wirkungen zu erzielen, während Palmas Schönheitsjinn sich an den Neußerlichkeiten der Toilette und an dem Glanz der Farbe genügen läßt. Tizian versetzt uns durch seine schaffende Erfindung in immer neue Stimmungen. Ein Beispiel einer solchen dichterischen Schöpfung, die das Leben, aus dem sie hervorgewachsen ist, verklären will, ist die „Allegorie des d'Alalos“. Auf einem Halbfigurenbilde, das in mehreren unter einander verschiedenen Exemplaren vorkommt (Louvre; zwei in Wien), sehen wir ein Ehepaar vornehmen Standes, umgeben von jugendlichen Idealfiguren, einem Amor, einer Lautenspielerin (Wien), einer Viktoria (Louvre). Die Stimmung ist elegisch, der Mann steht gerüstet und scheint Abschied zu nehmen; wer weiß, ob er wiederkehrt? Die Dame blickt vor sich nieder, auf ihrem Schoße liegt eine Glasfugel, das Sinnbild des Glückes; die idealen Begleiter suchen sie zu trösten oder zu erheitern. — Natürlich konnte ein solches Bild nur gemalt werden, wenn die traurigen Ahnungen sich nicht erfüllten, und man sich ihrer nachher im Glück erinnern durfte. Und wenn die Idee des Künstlers so glücklich

war, wie hier, so fand das Ereignis noch nachträglich Teilnahme, und was ursprünglich ein Familienbild hatte sein sollen, wurde nun für andere feinsinnige Liebhaber zu einem Kunstwerke von ideellem Wert. So wären die Wiederholungen zu erklären. Es lag nahe, nach den Personen des dargestellten Vorgangs zu suchen, und man glaubte sie gefunden zu haben in dem jüngeren d'Avalos,^{*)} der 1532 vom Kaiser das Kommando gegen die Türken erhielt, und seiner Gemahlin Maria von Aragon. Aber wir haben das sichere



Fig. 378. Venus mit dem Orgelspieler, von Tizian. Madrid.

Bildnis dieses prunkliebenden und vielgenannten Kavaliers unter anderen auf der „Allocution“ von 1541 (Madrid), und zu dem stimmt das Porträt des Mannes auf der „Allegorie“ nicht. Die Deutung ist also falsch, aber das Verständnis des Bildes ist doch in der angedeuteten Richtung zu suchen. — In seinem höchsten Alter hat Tizian noch einmal die Komposition der „Allegorie“, aber ohne Porträtfiguren, zu einem sehr graziösen und musterhaft gemalten Breitbilde verwendet: Amor steht gelehnt an den Schoß der

^{*)} Don Alfonso, Marques del oder de Basto, Governatore von Mailand † 1546. Sein Oheim Don Ferrante, Marques von Pescara, war mit Vittoria Colonna verheiratet.

Venus, die ihm die Augen verbindet; ein zweiter Amorino flüstert der Venus etwas zu, zwei weibliche Gestalten bringen Bogen und Köcher herbei (Rom, Galerie Borghese). Vielleicht hatte auch dieses Bild, welches uns nur als ein poetisches Kunstwerk erscheint, für den Empfänger noch eine besondere Beziehung.

Das Einzelbild einer bestimmten schönen Frau hatte nicht nur für die Angehörigen seinen Wert, sondern auch für Liebhaber, denen die dargestellte Person gleichgiltig sein konnte, die aber nach irgend einem Gegenstande höherer Schönheit suchten. Tizian erwähnt in seinen Briefen bisweilen solche Bildnisse Kunstfreunden gegenüber, denen an der betreffenden Persönlichkeit nichts gelegen sein konnte, und wenn der Herzog von Mantua 1530 die Gräfin Pepoli um die Vergünstigung bittet, ihr Kammerfräulein durch Tizian malen lassen zu dürfen, so liegt es ihm natürlich ebenfalls nur an dieser von dem Persönlichen unabhängigen Schönheit. Von solchen etwas allgemeiner aufgefaßten Frauenbildnissen, deren Originale nicht dem Gesellschaftskreise der Empfänger anzugehören brauchten, ist ein hervorragendes Beispiel die „Flora“ der Uffizien, eine bis zum Gürtel dargestellte junge Frau mit blondem Haar. Sie hält mit den ausgestreckten Fingern der linken Hand das herabgleitende leichte Gewand an sich und blickt mit dem leise gewendeten Kopfe nach rechts hin, als ob wir dort eine uns verborgene Beziehung suchen oder erraten sollten zu den Blumen, die sie in ihrer rechten trägt. Scheinbar befinden wir uns hier in dem Palmaschen Kreise; aber die Dargestellte ist weniger eitel, sie ist geistiger, idealer aufgefaßt, als es in Palmas Art liegt. Ueber welche eine Weite der Auffassung Tizian gebot, sieht man am besten an den Bildern seiner Tochter Lavinia. Einmal hat er sie als Braut im weißen Kleide dargestellt, schwerlich vor 1555, also als er schon nahe an achtzig war, dann noch etwa zehn Jahre später, als verheiratete Edeldame im schweren, dunkelgrünen Oberkleide. Beide Bilder (Dresden) stammen aus dem Besitz der Este, sie sind also schon von diesen als Gegenstände höherer Schönheit gewürdigt worden. Noch etwas früher, als das erste Bild, hat Tizian ferner die Züge seiner Tochter geradezu zu einem derartigen Gattungsbilde benutzt, als er ihr die mit Blumen und Früchten gefüllte Schüssel in die Hände gab (Berlin, Fig. 363). Als bloßes Familienporträt gedacht, ist endlich die kleine Tochter Roberto Strozzi's von 1442 (Berlin, Fig. 379) sehr bedeutend aufgefaßt. Ein anderer Maler wäre auf diesen Reichtum von Erfindung bei einem Kinderbildnis schwerlich gekommen. Aber was alles Tizian in einem Kinderkopf mit ein wenig Büste

dazu ausdrücken kann, sieht man an dem „Jungen Jesuiten“ (Wien) mit dem demütig-zutraulichen Blick im Profil und der auf die Brust gelegten rechten Hand. Man meint darin den 1542 gemalten, damals eifsfährigen



Fig. 379. Tochter Robert Strozzi's, von Tizian. Berlin. Phot. Hanfstängl.

Manuccio Farnese zu sehen. Jedenfalls ist es ein kleines Meisterwerk der Charakteristik.

Wir sind nun zu dem eigentlichen Porträt gelangt, dem Tizian seine Thätigkeit in einem Maße, wie kein anderer italienischer Maler seines Ranges, zugewandt hat, namentlich seit dem Beginn der dreißiger Jahre, seit der Zeit also, wo er zu der Gunst der Höfe von Ferrara, Mantua und Urbino

noch die des Kaisers gewonnen hatte (S. 694). Wären uns alle männlichen Bildnisse von Tizians Hand erhalten, so hätten wir jetzt eine Sammlung



Fig. 380. Karl V., von Tizian. Madrid. Phot. Braun, Clément & Co.

von berühmten Zeitgenossen, wie sie keine andere Zeit einem einzigen Künstler zur Verfügung gestellt hat. Das Vorhandene genügt wenigstens, um in ihm den größten italienischen Bildnismaler noch zu erkennen. Wir beginnen mit den Bildern der Könige.

Die erste Ausführung der in Bologna 1532—33 von Karl V. genommenen Aufnahme ist nicht erhalten, wohl aber eine zweite, die den Kaiser im Staatskleide, stehend, vom Kopf bis zu den Füßen, und ihm zur Seite einen großen Hund zeigt (Madrid). Uns erscheint das Bild heute steif und kalt. Seinem Original muß es gefallen haben. Denn es trug dem Maler die früher erwähnten Ehren ein. Dann wurde Tizian wieder 1548 zum Kaiser auf den Reichstag nach Augsburg berufen und später noch einmal 1550. Er entschloß sich schwer zu diesen Reisen. Die erste brachte ihm eine Menge von Aufträgen, da zahlreiche große Herren von ihm gemalt zu sein wünschten; bei dem zweiten Aufenthalt entwarf er unter anderem die 1554 vollendete „Dreieinigkeit Karls V.“ Mit der Zahl 1548 ist das sprechende Porträt bezeichnet, das den Kaiser wieder bis zu den Füßen, aber sitzend darstellt (München) und das den Eindruck einer sehr eindringlichen Ähnlichkeit giebt. Zu derselben Zeit entstand auch das „erste Reiterporträt der Welt“ (Madrid, Fig. 380). Geharnischt und mit der Lanze in der Rechten kommt der Kaiser von einem Waldrand her in die Ebene geritten; das Visier ist geöffnet, der Kopf etwas zurückgelegt, der Ausdruck des Gesichtes nicht gerade geschmeichelt (Fig. 381).



Fig. 381. Karl V. Ausschnitt aus Fig. 380.

Das Pferd setzt zu kurzem Galopp an. Gedacht ist an die im Jahre zuvor geschlagene Schlacht bei Mühlberg. — Dester hat Tizian Philipp II. gemalt, am besten stehend in ganzer Figur (Madrid; Neapel, Fig. 382; weniger gut Pal. Pitti). Der Stoff, in dem er hier zu arbeiten hatte, war spröde; was er daraus zu machen verstanden hat, zeigt ihn doppelt groß. — Da war es dankbarer, den jungen Kardinal Zppolito Medici darzustellen in ungarischer Uniform, so wie er aus dem Türkenkriege zurückgekommen damals in Bologna einherging (S. 694). Das energische Bildnis (Pal. Pitti), im wirksamen Helldunkel vorgetragen, erinnert uns heute etwas an das Theater, war aber für den Geschmack des Gönners



Fig. 382. Philipp II., von Tizian. Neapel.

der Dichter und Maler gewiß das richtige. — Nicht viel später ist das Brustbild des venezianischen Admirals Moro († 1539, Berlin) im Panzer und roten Mantel. — Dann kommen wir zu der Halbfigur Pauls III. im Lehnstuhl, 1545 (Neapel, Fig. 383), einem der klassischen Papstporträts — neben Raffaels Julius II. und Leo X. und dem Innocenz X. von Velazquez im Pal. Doria in Rom. — Derselben Zeit gehört der Pietro Aretino an



Fig. 383. Papst Paul III., von Tizian. Neapel.

(Pal. Pitti Nr. 54, s. oben Fig. 362) und wahrscheinlich auch Tizians eigenes großes, erstaunlich breit gemaltes Bildnis als Kniestück (Berlin; ein ähnliches Affizien, oben Fig. 359; andre anderwärts).

Den Eindruck der größten Tiefe machen auf uns übrigens nicht die Repräsentationsbilder hoher Herren in Uniform, sondern die Porträts einfacher Männer im bürgerlichen Kleide. Solche sind der weißbärtige Luigi Cornaro

(Pal. Pitti Nr. 83, Fig. 384), der nachmalige Erzbischof von Ragusa, als Nuntius in Venedig 1552 gemalt (Mffizien Nr. 1116), beide im Sessel sitzend, oder ein unbekannter Herr mit Bart in schwarzer Kleidung, vor einem Fenster stehend, durch das man in eine ernstgestimmte Landschaft sieht (1561, Dresden Nr. 172), jedenfalls ein Dichter oder ein Maler. Hier ist, wie gewöhnlich geschieht, der weniger interessante untere Teil der Beine abgeschnitten. Denn die Beine bis zu den Füßen herunter können unter Umständen sogar einem Tizian die größten Schwierigkeiten machen. Das sieht man an der wenig gelungenen, etwas unsicheren Beinsetzung eines übrigens sehr vorzüglichen Männerporträts in ganzer Figur (Cassel), welches eine uns unbekante, vornehme und, wie die besondere Erfindung, die Auffassung und die Ausführung zeigen, jedenfalls dem Maler sehr wichtige Persönlichkeit fürstlichen Standes vorstellt. Der Herr steht in durchweg roter, kostbarer spanischer Tracht vor einer sehr reichen mittelitalienischen Landschaft, die, was nicht gewöhnlich ist, in Tageshelle leuchtet. Er sieht uns an und hat die Rechte auf die Lanze gestützt. Am Boden liegt sein Helm mit einem roten Drachen als Helmzier; daran macht sich ein kleiner Amor zu schaffen. Hinter den Beinen seines Herrn aber streckt ein großer flugaussehender weißer Hund den Kopf hervor und scheint etwas im Bereich seiner Wahrnehmung vorgehendes mit Mißtrauen abzuwarten. Was das alles bedeutet, können wir nicht mehr wissen. Aber es ist eine Anspielung, die in das uns bekannte Gebiet des höfischen Gesellschaftsbildes gehört. Der Technik nach kann dieses Bild in die fünfziger Jahre fallen.

Wir nannten früher Tizian den größten Techniker unter den Malern. Seine Malweise war in den einzelnen Fällen sehr verschieden. Oft malte er ohne Karton und ohne Vorzeichnung, aber, sagt Vasari ganz richtig, es sei ein Irrtum zu meinen, seine Bilder, namentlich die späteren, die so breit mit Strichen und Drückern gemalt wären, daß sie in der Nähe nach nichts aussähen und erst auf einen gewissen Abstand zusammengingen, seien ohne Mühe gemalt worden. Tizian hätte im Gegenteil auch diese Bilder mit dem größten Fleiße gemalt, nur hätte er die Kunst versteckt. Tizian malte nämlich — was mancher vielleicht denken wird — nie *alla prima*, er untermalte immer und ließ seine Untermalungen bisweilen sehr lange stehen. Die Untermalung enthält oft schon die ganze Durchmodellierung der Formen, ehe Fleischtöne oder Gewandflächen aufgesetzt worden sind, und ebenso kann sie als Farbe durchscheinend wirken auf die Haltung der oberen Lokalfarben. Die Ausführung erfolgte in verschiedenen Stufen, zwischen

denen manchmal lange Zeit lag, und noch auf der letzten blieb er manchmal nicht beim bloßen Passieren stehen, sondern griff tiefer ein und auf die Grundzüge zurück. Der jüngere Palma (il Giovine † 1628) hat ihn oft malen sehen und beschreibt uns das Verfahren seiner mittleren und späten Zeit sehr anschaulich; wir setzen daraus einiges (abgekürzt nach Jordan) hierher.

Zuerst legte Tizian eine solide Farbensicht auf, die als Bett diente, mit kräftigen Strichen aus reichlich gesättigtem Pinsel: die Halbtinten wurden in reiner roter Erde eingetragen, die Lichter weiß aufgesetzt und dann mit demselben Pinsel durch Rot, Schwarz und Gelb gebrochen. So gab er mit vier Tonlagen die Andeutung der ganzen Figur. Dann ließ er das Bild liegen, und wenn er wieder daran ging, so musterte er das Gemalte schonungslos, wie wenn man einem Todfeinde ins Auge blickt, und wie ein Chirurg schnitt er Auswüchse ab, renkte Glieder ein, bis das Ganze eine gewisse Symmetrie hatte. Dann brach er wiederum ab, und erst nach der dritten oder vierten Bearbeitung stand der Fleischüberzug in den Unrissen fest. Dann ging er an das Retouchieren. Zuweilen modellierte er das Licht durch Reiben mit den Fingern in die Halbtinte, oder er drückte auch mit dem Daumen einen dunklen Fleck auf, zog auch wohl einen rötlichen Strich, der einzelne Teile zunächst trennen sollte, kurz, er malte gegen Ende fast ebensoviel mit den Fingern wie mit dem Pinsel.

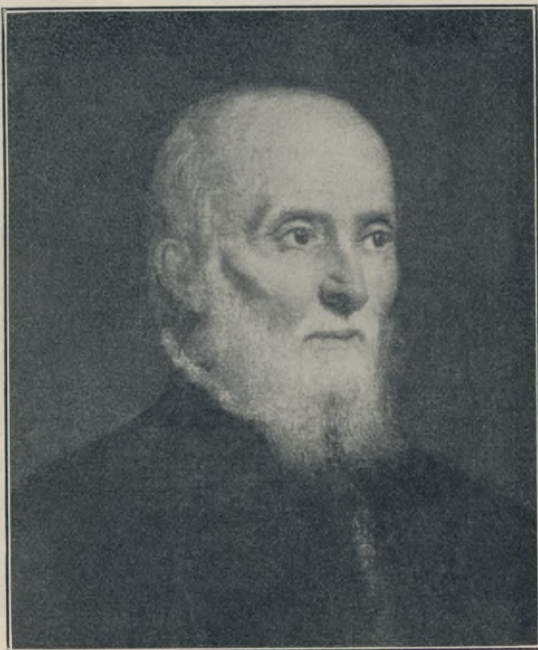


Fig. 384. Luigi Cornaro, von Tizian. Florenz, Pal. Pitti.

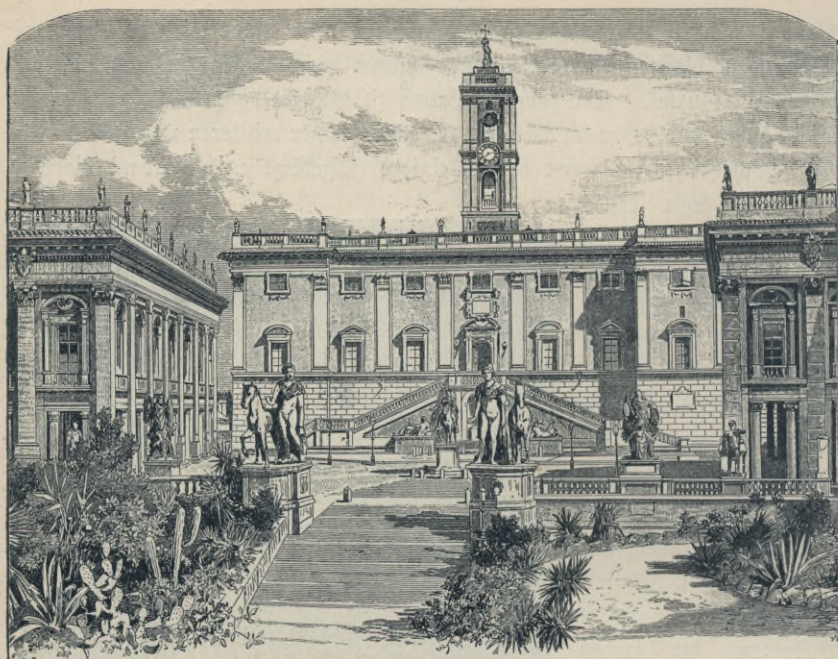


Fig. 385. Der Kapitolsplatz in Rom. Nach Lipow, Kunstschatz Italiens.

2. Michelangelos Alter.

Jacopo Sanjovino. Palladio.

Wir haben früher gesehen, unter welchen Umständen Michelangelo aus Florenz für immer nach Rom zurückkehrte (1534). Wie hatten sich doch in der ewigen Stadt die Verhältnisse seit Raffaels Tagen geändert! Italien war der Schauplatz für das Kriegsspiel der großen Mächte geworden, Spaniens und Frankreichs. Was galten nun noch ihnen gegenüber die kleinen Staaten und Höfe, deren Machthaber sich einst eingeredet hatten, sie bedeuteten auch etwas, wenn sie gegen einander ihre kleinen Kriege führten und vom Glanze der Künste, die sie pflegten, sich bestrahlen ließen! Wie wenig war doch noch, wenn man ab sah von Venedig, vorhanden von diesem früher so vielgestaltigen, heiteren Leben! Rom, der neue Mittelpunkt der Kunst, hatte sich von dem schweren Unglück der Plünderung (1527) noch nicht erholt. Raffaels Ruhm war verblaßt. Der einzige, der von seiner

Kunst einen Begriff geben konnte, wenn auch nur beschränkt und äußerlich, Giulio Romano, war lange an den Hof von Mantua gegangen (1524); von den übrigen Schülern Raffaels bedeutete für sich allein keiner etwas. Dagegen war Michelangelos Ansehen gestiegen. Dazu trug verschiedenes bei. Das Energische seiner Formensprache, wovon außerdem vieles, ganz äußerlich genommen, sich leicht übertragen und annehmen ließ, sagte der geistigen Richtung des neuen Zeitalters, das nach stärkeren Reizmitteln verlangte, besonders zu. Der Humanismus, der im 15. Jahrhundert geblüht, ja sogar das Leben mit beherrscht hatte, war im Absterben begriffen, seine Vertreter kamen in Mißachtung oder wurden gar als Feinde der Kirche verdächtigt. Denn schon regten sich an vielen Orten ernste Gedanken an eine Umkehr des Lebens in verschiedenen Formen je nach den Kreisen, aus denen sie kamen. Beredeltes Heidentum und herkömmlicher Kirchendienst gingen nicht mehr einträchtig zusammen, wie in den goldenen Tagen der Renaissance, an deren Ende noch vor kurzem, noch unter Leo X. kaum jemand hatte glauben wollen. Auch in der Kunst fing man an Anstoß zu nehmen an vielem, was früher nur erfreut hatte. Ernstdenkende hohe Geistliche und gebildete Weltleute, darunter viele vornehme Frauen, thaten sich zusammen zu Kreisen, worin sie das religiöse Leben zu vertiefen und sogar die Lehren der Kirche zu reinigen und zu verbessern suchten. Die Kirche selbst aber bereitete sich schon langsam auf die Gegenreformation vor. Schon unter Paul III. Farnese (1534—49), Michelangelos Gönner, den man als den letzten der humanistischen Päpste zu bezeichnen pflegt, tagte das Tridentinum (zuerst 1445). Und ein anderer Spanier, Kardinal Caraffa, ein alter Dominikaner, der später noch im höchsten Alter als Paul IV. den Thron für einige Jahre bestieg, vermochte bereits unter ihm 1542 die Inquisition wieder einzuführen. Um die Mitte des Jahrhunderts war dieser neue Geist der Gegenreformation im vollen Zuge. In der Gesellschaft herrschte jetzt das spanische Wesen, die vornehme Höflichkeit der Worte neben der kalten Zurückhaltung, nicht mehr die harmlosere Eitelkeit des Italieners, seine stilvolle Deklamation und seine lebendige Freude an einem vielgestaltigen, schönen Dasein. Auch in der Dichtung merkt man die geänderte Zeit. Ariost hatte die Menschen seiner Gesellschaft mit dem Wohlklang seiner Verse nicht bloß umspielt und erheitert, er hatte auch verwandte Töne angeschlagen, die in der Zeit Widerhall fanden und in der Kunst z. B. vielfach von Tizian wiedergegeben wurden, so wie einst noch viel reicher Dante auf die Künstler seiner Zeit gewirkt hatte. Für Tasso und seine formvollendeten Gedichte,

durch die schon der kühle Hauch des Klassizismus weht, findet sich kein gleichbedeutender Maler mehr, der sich daraus hätte begeistern lassen.

Die neue Zeit und ihre kirchlich strengere Richtung brauchte zwar auch noch die Kunst, aber sie brauchte sie anders. Sie sollte die Menschen stärker ergreifen und mußte auch auf die unempfindlichere Masse wirken können. Dazu eignete sich selbstverständlich Michelangelos Richtung besser, als eine Kunst, die nur von Raffael ausgegangen wäre. Man bedurfte der großen, hastig bewegten Heiligengestalten für die gröberen Instinkte, und unter Michelangelos Einflusse waren schon zahlreiche tüchtige Bildhauer herangewachsen, die in verschiedenen Städten Italiens thätig waren. Manche waren seine Gegner, wie Bandinelli, und konnten sich doch seiner Schule nicht entziehen (S. 570). Andere, wie Jacopo Sansovino, waren nicht eigentlich seine Schüler, mußten sich aber doch ganz an ihn anschließen. Kurz, in der Skulptur gab es bald nur noch Michelangelo und was zu ihm gehörte. Auch in der Malerei wurde die Formgebung immer mehr durch sein Vorbild bestimmt. Einzelne Maler, wie Daniello da Volterra, malten geradezu nach seinen Entwürfen großartig wirkende Kirchenbilder. Aber auch in die Raffaelsche Schule drang sein Einfluß. Selbst bei Giulio Romano wird er sichtbar. Daß von den Venezianern Sebastiano sich ihm ganz ergeben hatte, haben wir bereits gesehen. Michelangelo interessierte sich aber endlich gerade in dieser seiner späteren Zeit besonders für architektonische Aufgaben, und weil die neue Zeit, z. B. der Jesuitenorden, viele neue Kirchen brauchte, — mehr noch, als die Blütezeit der eigentlichen Renaissance, für deren Bedürfnis schon die Gotik gesorgt hatte — und weil Michelangelo auch für den Kirchen- und Palastbau wieder einfache und groß wirkende Formen fand, die der Zeit zusagten, so wurde seine Kunst bald, soweit nicht noch die besonderen Vorzüge der venezianischen Farbe in Betracht kamen, die allgemeine Herrscherin, und persönlich stand er jetzt in Rom da als der einzige in seiner Art, wie nur einst Raffael unter Leo X. gestanden hatte.

Der neue Papst Paul III. sah es als eine seiner Aufgaben an, den ersten Künstler Italiens auf eine großartige Weise zu beschäftigen, und bald wetteiferte mit ihm der neue Herzog von Florenz, Cosimo, der nachherige Großherzog, in dem Bemühen, den berühmtesten Bürger von Florenz zu gewinnen oder wenigstens vorübergehend bei sich zu sehen. Michelangelo ist nie gekommen, freute sich aber um seiner Familie willen über das gute Einvernehmen und begegnete seinem Landesheerrn öfter in Rom mit angemessener Dienstwilligkeit. Uebrigens genoß er im Verkehr mit den Großen

jede erdenkliche Freiheit. Offenheiten seines gereizten Wesens, kleine Verstöße und Empfindlichkeiten aller Art wurden ihm zu gute gehalten. Selten nur ließ er sich trotz dringender Bitten bewegen, außer den großen Werken, die ihn beschäftigten, eine kleine Arbeit anzufangen, die dann regelmäßig liegen blieb. Dem König oder der Königin von Frankreich erging es dabei nicht besser, als dem Herzog von Mantua oder einem anderen italienischen Großen. Nur für seine wenigen wirklichen Freunde, z. B. Vittoria Colonna, machte er eine Ausnahme.

Auch den Sebastiano traf Michelangelo an. Der hatte nun wirklich endlich (1531) das erhoffte Bleiamt bekommen, that aber auch bald in seiner Kunst nichts mehr, sondern sprach es offen aus, wie sehr er sich freue, daß es einen gebe, der nichts thue, wo viele andere um ihn her so vieles schaffen müßten. Er hielt kleine Gastereien ab mit dem Spötter Berni, der die berühmten Capitoli dichtete, von denen er freilich die besten leider zu seinen Lebzeiten nicht drucken lassen durfte, oder mit dem liederlichen und dabei hochangesehenen Verfemacher Molza, einer nur in dem Italien dieser Zeit begreiflichen Erscheinung, oder er klatschte, wie früher, unter den Künstlern und lästerte — brieflich — mit Pietro Aretino. Michelangelo suchte er bei guter Laune zu erhalten, aber dieser taugte doch für seine Gesellschaft nicht mehr.

Michelangelo liebte keine großen Versammlungen, er lebte meistens still für sich in seinem kleinen Haushalt, den ihm ein Diener führte, geistig viel mehr von seinen Arbeiten in Anspruch genommen, als man es an den äußeren Erfolgen merkte. Denn es ist nicht möglich, von dem Umfang alles dessen, was ihn beschäftigte, eine Vorstellung zu geben. Er war theoretisch nicht nur vielseitiger gebildet, als Raffael, sondern diese Bildung hatte auch vor allem tiefere Furchen in sein Gemüt gezogen. Er trug wohl ebenso schwer an seinen Gedanken, wenn er sich mit Dante beschäftigte oder mit dem Leben seiner Vorfahren oder mit den Wechselfällen der italienischen Freiheit, wie wenn ihn seine künstlerischen Ideen und Entwürfe innerlich bedrängten. Und zugleich war er eine wirklich religiös gestimmte Natur, was man von Raffael, ohne das Gegenteil zu wissen, doch nicht sagen wird. Damals lebte zurückgezogen, meistens in einem Kloster in Rom, die geistig hochstehende Vittoria Colonna. Ihr Gemahl, der Marques d'Avalos (S. 701), war lange tot, und sie war noch immer jung und schön. Sie gehörte einem der geistigen Kreise an, der edlere Interessen pflegte und wichtige Lebens- und Glaubensfragen tiefer fassen wollte, als es die für die Laien verbind-

liche Kirchenlehre möglich machte (S. 711). Ihr innigster Verehrer wurde der viel ältere Michelangelo. Er zeichnete und malte für sie ernste Bilder, z. B. den Christus am Kreuz aus einer viel herzlicheren Auffassung heraus, als man sie in Italien gewohnt ist und die mehr an Dürers Passionsblätter erinnert oder an den Ausdruck der persönlichen Devotion auf manchen spanischen Andachtbildern. Er richtete auch einen großen Teil seiner Gedichte an sie, und ihr Briefwechsel ist ganz erfüllt von dem Inhalt solcher ernstesten Gedanken. Als Vittoria 57 Jahre alt stirbt (1547), ist er außer sich und wie von Sinnen, und es war, wie sein Schüler Condivi erzählt, der größte Schmerz seines Lebens, daß er ihr auf dem Sterbebette nur die Hand und nicht auch die Stirn und das Gesicht geküßt habe. Frömmigkeit und Weltflucht nahmen hinfort bei ihm noch zu, und außer dem Sorgen für seine Familie in Florenz und für seine Diener in Rom beschäftigten ihn nur noch seine Arbeiten, die er zum großen Teil, wie den Bau der Domkuppel, „bloß zur Ehre Gottes“ übernahm und durchführte.

Als Bildhauer ist Michelangelo in diesen Jahren nur noch am Juliusdenkmal, soweit es nötig war, thätig gewesen (S. 659). Einzelne Arbeiten, die er daneben unternahm, blieben unvollendet liegen, so auch die bedeutendste darunter: eine pyramidal aufgebaute Gruppe der „Kreuzabnahme“, die er ursprünglich sich zum Grabdenkmal bestimmt hatte (jetzt im Dom zu Florenz).

Wir haben ihn nun als Maler und dann als Baumeister zu betrachten.

Das weltberühmte Jüngste Gericht fing er 1535 an an die Wand der Sixtinischen Kapelle zu malen (die Kartons waren bereits früher fertig), und Weihnachten 1541 konnte es zuerst vollendet betrachtet werden. Ueber die Farbe, ob sie nur, wie früher bei ihm, unterstützend wirkte, oder ob sie eine selbständige Bedeutung beanspruchte, können wir bei dem jetzigen Zustande des Freskos kein Urtheil mehr gewinnen. Wir müssen uns an die Zeichnung und an die Erfindung halten, zu deren Geschichte die nicht zahlreichen eigenhändigen Handzeichnungen nichts wesentliches mehr beitragen. Sodann ist vorab festzustellen, daß der unbekannt Maler im Camposanto zu Pisa und Luca Signorelli in Orvieto nicht etwa nur den kirchlichen Voraussetzungen, sondern sogar der allgemeinen modernen Gewöhnung und Art, diesen Vorgang zu denken, besser entsprochen haben, als es Michelangelo thut, bei dem wir hier überhaupt von allen außerhalb seiner selbst liegenden Voraussetzungen absehen müssen. Er hat Recht in der Grundstimmung, der

Schrecken verbreitenden Wiederkunft des Weltrichters, unter deren Eindruck er gewissermaßen vergessen haben könnte Seligkeiten zu malen. Er konnte



Fig. 386. Gruppe aus dem Jüngsten Gericht, von Michelangelo.
Sixtinische Kapelle. Phot. Anderson.

ja ebenfogt, wie es in manchen älteren nordischen Darstellungen geschieht, nur den Ernst betonen. Aber nun das Wie seines Ausdrucks! Daß die Märtyrer ihre Marterinstrumente und, wie der h. Bartholomäus, die eigene abgezogene Haut, daß die Engel die Passionswerkzeuge zeigen, um

den höchsten Rächer in Zorn zu versehen, mag als Ergebnis einer besonders strengen Auffassung des Gegenstandes noch hingenommen werden. Auch die Nacktheit, woran man in Rom schon bald nach der Vollendung des Gemäldes Anstoß nahm, ist noch nicht das Schlimmste. Paul IV. wollte später das Ganze herunter schlagen und begnügte sich schließlich damit, den Figuren durch Daniello da Volterra, den „Hofenmaler“, Zeugstücke aufmalen zu lassen. Entscheidend ist gegenüber allen diesen Dingen aber, daß sich Michelangelo ganz von allem typischen frei macht: in der Einzelfigur, in den Bewegungen, in der Komposition. Zuerst die Einzelfigur. Christus, ein kräftiger, untersehter Mann, sitzt in der bei Michelangelo beliebten Haltung eines aufstehen wollenden mit zurückgezogenem rechtem Bein auf seinem Wolkensitze. Neben ihm kauert, wie eine Frierende zusammengedrückt, Maria. Die Bewegung der Arme und Hände Christi, äußerlich an das Bild im Camposanto angelehnt, versteht man hier nicht, wo kein Wundenmal gezeigt wird. Es bleibt nur der Eindruck einer in ihren Ursachen unklaren Erschütterung. Das bartlose Gesicht, von einer seltsamen Haarfrisur eingefasst, blickt ernst nieder, aber ohne eine tiefere geistige Erregung oder ohne einen allgemeinen, höheren Ausdruck dessen, der doch hier der Mittelpunkt sein soll. Daselbe Verhältnis setzt sich nun auf allen anderen Stufen fort. Die Gesichter interessieren den Plastiker nicht, das Psychologische kommt nur ganz vereinzelt zu seinem Recht und meistens in der Darstellung des Erschütternden und Gewalttätigen, wo es mit dem bloß Körperlichen anstatt mit seelischen Beziehungen ausgedrückt werden kann. Die Körper sind überall nur als solche, als vollkommene Akte eines kräftig bewegten physischen Lebens gegeben, und jeder einzelne für sich mit bewundernswerter Durchbildung des Anatomischen. Ob es Heilige sind oder Engel oder auch Teufel, macht dabei kaum einen Unterschied. Endlich ist die Komposition in lauter plastisch und einzeln für sich wirkende Bilder aufgelöst. Die Bewegung geschieht teils nach oben hin, zu dem Weltrichter, auf der Seite der Seligen, teils, bei den Verdammten, nach unten, der Hölle zu (Fig. 386). Der Ausdruck des Schwebens dort und des Fallens hier ist in seiner mechanischen Begründung und in seiner elementaren Wirkung gleich großartig und bewegend, und der Betrachtende findet auch in den einzelnen Teilen des Bildes die Stützpunkte für das Verständnis des ganzen Vorgangs. Aber vorherrschend bleibt doch für den, der des Sinnes inne werden will, der Eindruck von etwas ungewöhnlichem und befremdlichem, und dem rein künstlerischen Erfassen steht der große Maßstab und die Unübersichtlichkeit entgegen. Ein solcher Raum ließ sich

nur mit Hilfe einer strengen architektonischen Gliederung unserem Fassungsvermögen zugänglich machen. Als malerische Einheit behandelt, hätte er viel weniger Figuren haben und diese selbst in kolossalem Maßstabe geben müssen. Die poetische Kraft, die hier thätig gewesen ist, hat überhaupt kein malerisches Werk mehr geschaffen, sondern eine Reihe von einzelnen plastisch aufgefaßten Szenen, die wir nun, ihre Erfindung bewundernd, wie von einer Tafel ablesen. Man kann auch ihre Kraft und Schönheit nachzuahmen suchen, aber in dem Ganzen hat man keines der großen, ewigen Vorbilder der Kunst, deren allgemeiner Eindruck in der Seele haften bleibt, auch wenn man sich an ihre Einzelheiten längst nicht mehr erinnert. Man kann also, um es mit einem Worte zu sagen, was Michelangelo gegeben hat, auf das höchste bewundern und trotzdem finden, daß hier nicht gegeben ist, was eigentlich hätte dargestellt werden sollen. Es ist wohl gesagt worden, daß die Verurteilung des Bildes unter Paul IV. unwillkürlich auf das ungünstige Urteil späterer Geschlechter Einfluß gehabt haben möge. Wir halten das nicht für richtig und sind dagegen der Meinung, daß man sich, historisch gedacht, eher darüber wundern könne, daß noch Paul III. mit der Leistung zufrieden war.

Denn Michelangelo mußte noch einmal für ihn große Fresken malen, zwei Wandbilder in der neuerbauten Cappella Paulina im Vatikan: Die Bekehrung Pauli (Fig. 387) und Petri Kreuzigung. Es war seine letzte Malerei, er hatte den Auftrag ungern übernommen und führte die beschwerliche Arbeit unter Krankheit und allerlei Störungen ohne Freude langsam aus (1542—50). Die Bilder sind in einem sehr schlechten Zustande. Erfindung und Zeichnung befriedigen uns noch weniger, als auf dem Jüngsten Gericht. Der Künstler hat Körper und Bewegungen geben wollen in seiner Formensprache, ohne auf den Sinn und den Eindruck, den die Geschichte hervorrufen sollte, Rücksicht zu nehmen. Jedes einzelne für sich ist vortrefflich: gut gezeichnete Körper, leidenschaftliche Gewalt in den Gebärden und Handlungen. Auf dem bedeutenderen Bilde faust eine athletische Gestalt als Christus aus den Wolken dem auf den Boden gefallenem Paulus entgegen; sie ist umgeben von lauter flügellosen, muskulösen Engeln in den verschiedensten Haltungen und Stellungen. Unten in einem Durcheinander von erschreckten oder schon fliehenden Kriegersleuten bildet ein von hinten gesehenes, ausreißendes Pferd den Mittelpunkt. Man sieht, das sind alles Bedingungen für ein Kriegsbild, und man denkt dabei an den Schlachtkarton seiner jungen Jahre, aber es konnte keine Darstellung eines biblischen Vorganges mit überirdischen Ge-



HICEL. ANS. - FINKEIT
18 - VITICORP

Fig. 387. Zeichnung Sauti, von Michelangelo. Sauton. Cappella Squalina.

stalten daraus werden. Plastisch, als Einzelfigur, verstand Michelangelo auch das Uebernatürliche zu erfassen, — als zusammenhängende Historie, mit malerischen Mitteln auf großer Fläche, nicht. Ihm selbst gewährten die architektonischen Aufgaben, zu denen er nun gerufen war, mehr Befriedigung.

Michelangelo hat sich nicht zu baulichen Aufträgen gedrängt, sondern seine Auftraggeber haben ihn, dessen Kraft sie in seinen Skulpturen und Malereien gewahr geworden waren, zunächst gegen seinen Willen, wie Leo bei der Fassade von S. Lorenzo, genötigt als Baumeister thätig zu sein. Nun war er ja allerdings schon, sobald er 1505 nach Rom gekommen war, von Anregungen dieser Art umgeben. Bramantes frühe Thätigkeit an der Peterskirche hatte für ihn den bitteren Nachgeschmack gehabt, daß seine Arbeit für das Juliusdenkmal dadurch in den Hintergrund geschoben worden war. Auch übrigens mußte Bramantes neuer Baustil und seine von Peruzzi unterstützte Vielgeschäftigkeit Michelangelos Aufmerksamkeit erregen, da er doch gleich Giuliano da San Gallo, der ihn berief, von Florenz und den wichtigen Gebäuden der Frührenaissance ganz andre Eindrücke mitgebracht hatte. Dann mußte er sich bei der Einteilung der Sixtinischen Decke über die ihm zuzugenden architektonischen Formen klar werden, und endlich nötigten ihn jene Entwürfe zu einer Kirchenfassade (S. Lorenzo in Florenz S. 657) und die Arbeiten an der Grabkapelle und den Skulpturen der Medizeer zu einer gründlichen Abrechnung über alles einschlagende: über den Baustil, d. h. die Frage der Säulenordnungen und des Gebälkes, des gradlinigen Auflagers oder des Bogens, über die Stärke des Details in der Decoration, das Verhältnis der umgebenden Bauformen zu Skulpturen u. s. w. So ist Michelangelo allmählich zum Architekten geworden und zum Gegner Bramantes, nicht nur persönlich, sondern auch im Baustil.

Das Ornament, das namentlich an Bramantes älteren Bauten so reich ausgebildet ist, hätte Michelangelo, so sagte man bald in seiner Schule, nicht leiden können, weil es die Wirkung der Skulpturen, die er in die Architektur einfügen wollte, beeinträchtigen mußte. Das ist in Bezug auf sein tatsächliches Verhalten im allgemeinen richtig, aber daß er Statuen anbringen wollte, bestimmte ihn doch nicht allein; seine Auffassung hatte noch tiefer liegende Gründe. Die statuarische Plastik fordert eine kräftige, aber schlichte Gliederung des Bauwerks, dem sie an Stiefelfeldern und in Nischen zum Schmucke dienen soll, ein starkes Relief der Gesimse und der Thür- und

Fenstereinfassungen, sie verträgt sich aber nicht mit einem zierlich ausgeführten Ornament, das innerhalb eines Ganzen als Pilasterdecoration, als Füllung oder Fries Aufmerksamkeit für sich verlangt; die Nachbarschaft des einen beeinträchtigt die Wirkung des andern. Wenn nun aber Michelangelo noch mehr, als es z. B. Bramante sogar in seinen späteren Bauwerken that, auf das durchgeführte Ornament verzichtete, so that er das nicht bloß dem etwaigen Statuenschmuck zuliebe, sondern in Folge seiner ganzen Bauart. Ihn sowohl, wie andere Architekten, hatten die Reste der antiken Architektur in Rom, namentlich das Marcellustheater und das Colosseum, angeregt: an ihnen schulte er seine Gedanken und von ihnen nahm er die architektonische Formensprache an. Die durch keine Rücksicht auf kleine Lebensbedürfnisse eingeengte Phantasie hatte dort den Maßstab ins kolossale getrieben, und die Wand mit ihren Säulen- und Bogenstellungen und den darüber hinlaufenden weitausladenden Gesimsen war zu einem durch reiche Licht- und Schattenwirkung belebten Schaustück geworden. So behandelt auch Michelangelo die Wand mit ihren Oeffnungen als eine in den Rahmen der Hauptgliederung gefaßte Füllung, die nicht lastet und nicht trägt, sondern nur abschließt. Auf diese Fläche schreibt er wie auf eine Tafel seine Baugedanken nieder, in den Hauptformen groß und mächtig, im Detail schlicht und mitunter sogar roh. Viele einzelne Bauteile, wie Pilaster, Gurtgesimse, Giebelfelder, die man früher zu dekorieren pflegte, bekommen nun einen streng architektonischen Charakter. Wie durch die Weglassung des Ornaments der Eindruck dieser Architektur vereinfacht wird, so wird ihre Wirkung in den eigentlichen Bauformen bedeutend verstärkt. Den Eindruck der Fassade beherrschen die vorspringenden Teile der Gliederung, die schweren Gesimse, die kräftigen Profile an Thüren und Fenstern, die Fenster mit ihren stumpfwinkligen oder im Stichbogen gehaltenen, auch abwechselnden Verdachungen, die Pilaster, Halbsäulen, auch ganz vortretende Säulen, die entweder einzeln oder paarweise gestellt, Fenster und Thüren flankieren.

Durch diese Verstärkung der Bauteile also wird hier im Anschluß an die antike Architektur Roms der Eindruck des Großen hervorgebracht, den die florentinische Frührenaissance in einzelnen Beispielen des Palastbaues dadurch erreicht hatte, daß sie bloß den Maßstab für die Raumverhältnisse steigerte. Was für Michelangelos Bauformen gilt, kann zwar im allgemeinen von der Architektur der späteren Hochrenaissance überhaupt gesagt werden, denn es hängt mit einem Zuge der Zeit zusammen, die Abwechslung haben wollte und anstatt der mageren Formen der vorhergegangenen Zeit stärkere Reiz-

mittel und Kontraste begehrte. Auf diese niemals ganz zu ergründende Wahlverwandtschaft zwischen einer Kunstform und den Ansprüchen eines Zeitalters sind wir ja bereits bei der Betrachtung von Michelangelos plastischer Formenprache geführt worden. Wie er als Maler und Bildhauer starke Eindrücke zu geben liebte, so war er als Baumeister seinen Fachgenossen dadurch überlegen, daß er auch hier unbekümmert um das Einzelne rücksichtslos auf die große Wirkung einer allgemeinen Erscheinung losging und so den Instinkt der Menge leichter gefangen nahm. Daß er nur für die monumentale Architektur Sinn hatte, versteht sich von selbst, alles zierliche lag ihm fern; Schmuckformen, die an und für sich gelten und genossen sein wollen, kannte er nicht. In Bezug auf das Feingefühl für die Harmonie der Räume, die architektonische „Musik“ des Leon Battista Alberti (S. 130), war ihm ohne Frage sein Nebenbuhler Bramante überlegen. In Bezug auf den Feingehalt der Einzelformen und ihre Verbindung mit der inneren Gliederung des Bauganzen übertraf ihn außer Bramante noch vor allem Peruzzi und ebenso der ungemein vielseitige und bewegliche Antonio da San Gallo der jüngere, Giulianos Nefte, der schon lange in Rom lebte und sich an Bramante und Peruzzi angeschlossen hatte. Ihr größerer Ruhm hat sein Andenken verdunkelt, und ihm ist es nicht vergönnt gewesen, seine Eigenart an einem einzigen Werke von durchschlagendem Erfolg auf die Nachwelt zu bringen. — Hätte Michelangelo nicht das Gefühl gemangelt für den Zusammenhang der äußeren Bauformen mit dem inneren Wesen, der Konstruktion eines Bauwerks, das sich z. B. im griechischen Tempelbau so klar ausspricht und das doch auch in der Renaissance zu seinem Rechte kommt: so würde er sich nicht bei der Vorhalle der Bibliothek von S. Lorenzo in Florenz, die ihm Clemens VII. aufgetragen hatte, so arg vergriffen und gekuppelte Säulen in Nischen, wie in einen Wandschrank, gestellt haben, wo sie nichts bedeuten und nicht einmal dazu dienen, das Relief der Fassade zu verstärken, weil sie ja hinter die Fluchtlinie der Wand zurücktreten. Gelegentlich aber, wenn es ihm darauf ankam, machte er auch das Dekorative in seinem Verhältnis zum Ganzen sehr schön, wie das Kranzgesimse des Palazzo Farnese in Rom zeigt, wegen dessen er, wie wir gleich sehen werden, mit dem jüngeren Antonio da San Gallo uneins wurde (1546). Daß übrigens Michelangelo der von Bramante begünstigten dorischen Ordnung wieder das korinthische und das Kompositkapitell vorzog, steht mit seinem sonstigen Formenwesen in Widerspruch, aber es erklärt sich aus seinem eben besprochenen Streben nach starken Wirkungen. Um dieser Wirkungen willen

fügte er ja auch statuarische Skulpturen in die Fassaden ein, wovon wir bei der Schilderung seines Baustils ausgegangen sind.

Seine Richtung auf das Einfache, Große und Kräftige hat er noch in vielen Entwürfen auf besondere Weise ausgedrückt. Sowohl Rom als Florenz



Fig. 388. Die Kuppel der Peterskirche in Rom, von Michelangelo.

hat er dabei bedacht. Sie waren alle zu umfänglich angelegt. Man hätte Stadtquartiere umreißen müssen, um sie ins Werk zu setzen, und auch auf den bescheidensten Umfang zurückgeführt, hätte ihre Ausführung noch mehr Geld gekostet, als man damals, in seinen späteren Lebensjahren, für solche Zwecke hatte. Aber die Gedanken, die in diesen Plänen niedergelegt waren, sind gewiß im Kreise der Fachgenossen besprochen worden, man interessierte sich für sie, und so blieben sie nicht ohne Wirkung auf die folgenden Bau-

meister. An den heute auf dem Kapitol stehenden Palästen, die wie die Herrichtung des Platzes selbst auf Michelangelos Erfindung zurückgehen, sehen wir große, bis an das Dachgesims durchgehende korinthische Pilaster den zwei-stöckigen Fassaden vorgelegt (Fig. 385), und vor die Peterskirche sollte nach seinen Absichten eine auf zehn kolossalen Säulen ruhende Vorhalle mit einem vorspringenden Giebelbau von vier Säulen treten. Das sind bereits die Anregungen zu der nachmals so berühmt gewordenen „großen“ Ordnung Palladios. Wie als Bildhauer, so hatte er auch in der Architektur Schüler, z. B. Alessi, Bignola, Vasari, wieweil diese ebenso wie er wieder unmittelbar auf das Vorbild der antifrömischen Architektur zurückgingen. In Bezug auf die malerische Wirkung der verstärkten Bauteile ging vielleicht selbst der jüngere Sansovino nicht ganz unabhängig von ihm vor; in der Plastik ist ja dies Verhältnis nachzuweisen.

Will man sich Michelangelos Bauweise noch unter einem allgemeinen Begriff klar machen, so könnte man, ohne daß es allzu gesucht erschiene, vielleicht sagen, daß er wie als Maler, so auch in seiner Architektur vorzugsweise Plastiker geblieben ist. Das unterscheidet ihn von Bramante und von dessen Vorgänger Alberti, aber auch von Brunellesco, mit dem er ja übrigens, wenn man die Größe seines Stils im allgemeinen und nicht speziell Michelangelo als Architekten im Auge hat, verglichen werden kann.

Einmal hat er auch, wie Brunellesco, eine Aufgabe der architektonischen Konstruktion selbständig und in höchster Formvollendung gelöst, in dem letzten Hauptwerke seines Lebens, der Peterskuppel (Fig. 388).

Bei dem Neubau der Peterskirche, mit dem Bramante als leitender Baumeister 1506 begann, ist zu unterscheiden zwischen den Baugedanken, die die jeweiligen Architekten in ihren Plänen niederlegten, und dem — bis auf Michelangelos Bauleitung — sehr wenigen, was wirklich ausgeführt worden ist. Bramante mußte auf eine ältere Chorkapelle Bernardo Rossellino's Rücksicht nehmen. Er selbst wollte zunächst einen Centralbau, dessen ausgezeichneter Grundriß noch erhalten ist: ein griechisches Kreuz mit vier gleichen, innen rund und außen gerade abgeschlossenen Armen, mit einer Kuppel über der Vierung und Kapellen und Türmen an den vier Ecken zwischen den Armen (Fig. 389). Diesen Plan muß Bramante, durch äußere Rücksichten veranlaßt, im Laufe der Zeit durch einen anderen ersetzt haben, der die Form des lateinischen Kreuzes, mit vorderem Langbau, hatte (durch Verlängerung des gegen den Platz gerichteten Schenkels). Denn diese Form wählte Raffael, der doch als Fortsetzer Bramantes galt, später für seinen eigenen Plan.

Fig. 389. Bramante's erster Grundriß für S. Peter.

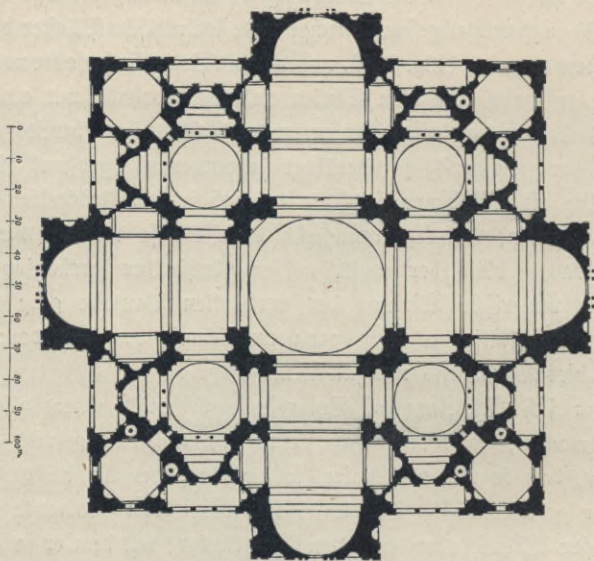
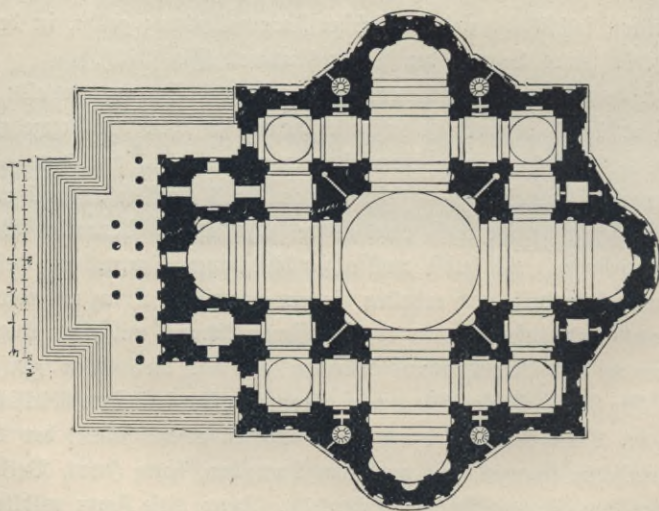


Fig. 390. Michelangelo's Grundriß für S. Peter.



Ausgeführt hatte Bramante den Bau soweit, daß die große Kuppel in der Mitte für die Zukunft gesichert war; er hatte die Pfeiler, auf denen sie dereinst ruhen sollte, errichtet und auch schon mit den darauf ruhenden Bogen angefangen. Nach seinem Tode (1514) bekam Raffael die Leitung, zunächst zusammen mit Fra Giocondo, der aber schon im folgenden Jahre starb, und mit Giuliano da San Gallo, der bald seines hohen Alters wegen zurücktrat. Darauf erhielt Raffael auf seinen Wunsch Antonio da San Gallo

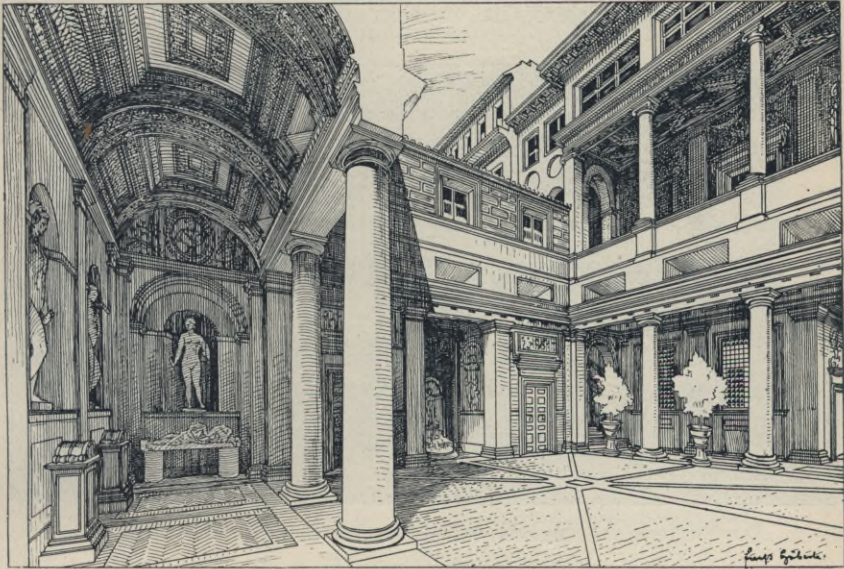


Fig. 391. Hof des Palastes Massimo in Rom.

zum Gehilfen, dem als dem Techniker jedenfalls die Hauptlast der Arbeit zufiel. Neu ausgeführt wurde in dieser Periode nichts, Raffaels Plan blieb auf dem Papier, man begnügte sich damit, die Fundamente, auf denen Bramantes Pfeiler standen, zu verstärken. Nach Raffaels Tode wünschte Antonio die Leitung für sich zu haben und machte deshalb Raffaels Pläne so schlecht wie möglich. Aber er mußte sich noch viele Jahre lang mit der zweiten Stelle zufrieden geben.

Denn Leo X. ernannte Peruzzi zum Dombaumeister. Ihm verdanken wir wieder einen neuen, sehr gelungenen Grundriß: er kehrte darin zu dem griechischen Kreuz, der ersten Form Bramantes, zurück. Aber ausgeführt

worden ist davon nichts. Unter Hadrian VI. hörte die Bauhätigkeit ganz auf, und Peruzzi mußte froh sein, auswärts einige Aufträge zugewiesen zu bekommen. Clemens VII. aber hatte für den Petersbau kein Geld übrig. Darnach kamen die Schreckenstage von 1527. Peruzzi entfloh nach Siena und kam erst 1535, nicht lange also nach Michelangelo, zurück. Er nahm sein Amt als Dombaumeister wieder in Besitz, — Antonio wartete noch immer in der zweiten Stelle — aber zu einer nennenswerten Thätigkeit an der Peterkirche kam es auch jetzt nicht. Dafür errichtete Peruzzi gerade in diesem seinen letzten Lebensjahre an einer ungünstigen, engen Straßenecke



Fig. 392. Palazzo Farnese in Rom.

Roms eines seiner reizendsten Werke, den Palazzo Massimo alle Colonne mit seiner originellen schmalen Fassade und dem anmutigsten Säulenhofe Roms (Fig. 391): zweistöckig, unten dorisch, oben jonisch, etwas mehr antikisierend, als man es von seinen früheren Bauten her gewohnt war (bei den Gründungsarbeiten waren viele Bruchstücke des Marcellustheaters gefunden worden). Mitten in der Arbeit an diesem Palastbau starb Peruzzi (1536), und jetzt erst kam Antonio da San Gallo an den langersehnten Platz. Er behauptete sich darauf gerade zehn Jahre bis an seinen Tod (1546).

Wir wissen, daß Michelangelo, als er sein Nachfolger werden sollte, seine Pläne mißbilligte und an ihm eine noch ungünstigere Kritik übte, als Antonio sie einst über den aus seinem eigenen Kreise hervorgegangenen Architekten Raffael ausgesprochen hatte. Es ist schön, daß der unberechen-

bare Patriarch nun das Lob seines einstigen Gegners Bramante öffentlich verkündigte. Er sprach sich über die Klarheit der Disposition aus, von der abweichen soviel sei, als wenn man der Wahrheit widersprechen wollte. Er hatte dabei den ersten Plan Bramantes im Auge und einen solchen über einem griechischen Kreuz errichteten Kuppelbau hoffte er nun, wie es auch

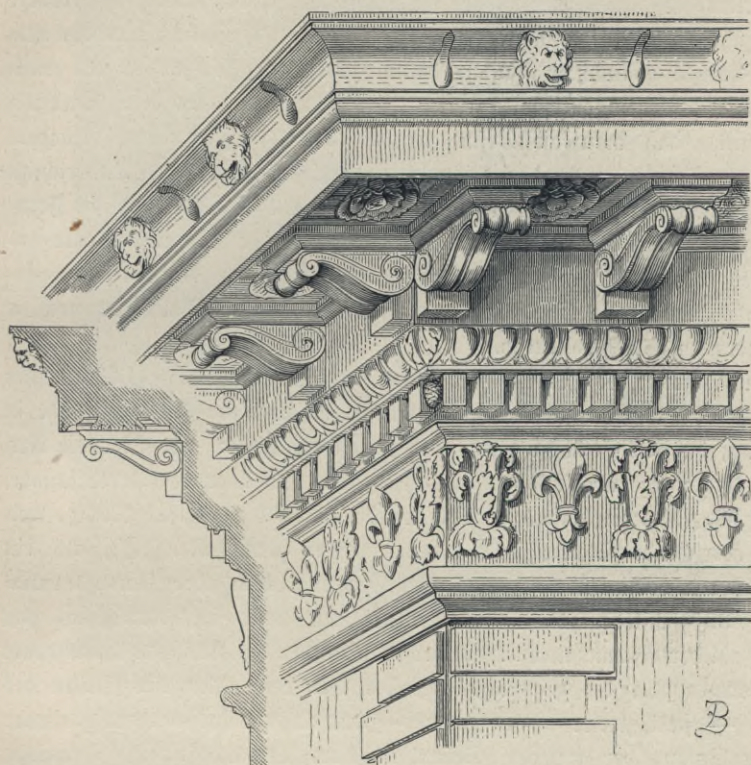


Fig. 393. Kranzgesims des Palazzo Farnese in Rom.

Peruzzi gewollt hatte, wirklich auszuführen. Er sah sich geradezu als den „Vollstrecker“ des Willens seines Vorgängers Bramante an, sagt Vasari.

Mit Antonio war Michelangelo schon vorher in Zwist geraten. Antonio hatte für Paul III., als er noch Kardinal war, auf dem der Familie Farnese gehörigen Grundstück einen der größten Paläste Roms zu bauen angefangen, dessen dreistöckige, ziemlich monotone Fassade allerdings nicht die Feinheit erreicht, mit der Bramante eine solche Aufgabe behandelt haben würde. Dieser

Palast Farnese (Fig. 392) sollte nun ein Hauptgesims haben, über dessen Form und Schwere es zu vielen Erörterungen kam. Michelangelo kritisierte bei dieser Gelegenheit nicht nur Antonios Modell, sondern auch den ganzen Bau auf das aller Schärfste, und der Papst wählte darauf unter den Entwürfen mehrerer Konkurrenten zu einem neuen Kranzgesimse den Michelangelo aus und übertrug diesem, da Antonio inzwischen gestorben war (1546), auch die weitere Bauausführung. Sein berühmtes Kranzgesims (Fig. 393) ist, abgesehen von dem zu dem Ganzen gestimmten Raumverhältnis, von einer Feinheit der den antikerömischen Zierformen entlehnten Gliederung (Deckplatte, Konsolen, Eierstab, Zahnschnitt), daß man die Erfindung des Details sogar einem besonders sorgfältigen Schüler, z. B. dem Bignola, hat zuschreiben wollen. Das richtige Maß der Hauptform im Verhältnis zu dem ganzen Gebäude und die Fernwirkung der Zierglieder hatte er vorher durch ein an Ort und Stelle angebrachtes Modellstück in ganzer Größe erprobt. Auch die den Hof umschließende Säulenhalle (Fig. 394) des Palastes mußte Michelangelo noch in ihrem obersten Stock vollenden.

Im Anfange des Jahres 1547 bekam er seine Bestallung als Baumeister an S. Peter. Gegeben war hier die Kuppel an und für sich, aber nicht in Bezug auf das Detail ihrer Form; noch nicht entschieden war über die Art, wie die Kreuzarme abgeschlossen werden sollten, und über die Vorderfassade. Er entschied sich, wie bereits bemerkt wurde, für das griechische Kreuz, weil es die herrschende Stellung der Kuppel besser hervortreten ließ, als ein Grundriß mit vorliegendem Langhaus. Vergleicht man aber seinen Grundriß (Fig. 390) mit dem ersten, centralen Bramantes, so sieht man gleich, daß er die Zahl der Räume noch verringert hat: um den quadratischen Mittelraum unter der Kuppel, die Vierung, liegt bei ihm nach allen vier Seiten des Kreuzes — statt zweier bei Bramante — nur ein von Pfeilern umschlossener oblonger Raum, der an drei Seiten in einer Tribuna (Apsis) abschließt, während vorne die Fassade (wir kennen sie aus Kupferstichen und einem Fresko der Vatikanischen Bibliothek) vorliegen sollte (S. 723). Michelangelo erreicht mit diesen wenigen ungeheuren Räumen und den dadurch bedingten an Zahl geringeren, verstärkten Baugliedern, Pfeilern u. s. w. den Eindruck einer bis dahin unerreichten Großräumigkeit. Leider hat die Barockzeit (Maderna und Bernini) im folgenden Jahrhundert den von ihm gewollten Eindruck abgeschwächt dadurch, daß sie der Centralanlage ein Langhaus, wie es damals Mode war, vorbaute und der Fassade durch die jetzige Vorhalle einen ganz anderen Charakter gab, als Michelangelo beabsichtigt hatte. Will

man sich seinen Gedanken nähern, so muß man auch die spätere Ausstattang, die vielen Nischen und Statuen, hinwegdenken und sich ganz auf das Wesent-

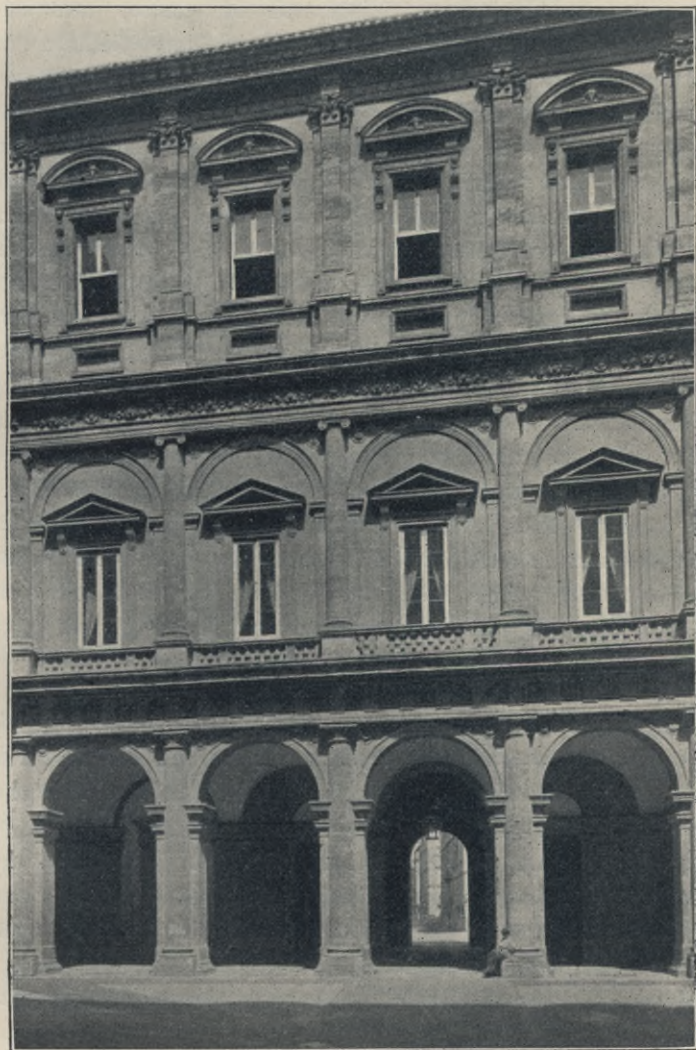


Fig. 394. Fassadenteil des Hofes des Palazzo Farnese in Rom.

liche der Formen beschränken: die vier alten Hauptpfeiler und ihre jedesmal nächsten Nachbarn und alles, was oben von ihnen aufstrebend ausgeht oder,

ruhend, zu ihnen zurückgekehrt ist. „Hauptsächlich das harmonische Zusammenwirken der zum theil so ungeheuren Kurven verschiedenen Ranges, welche diese Räume um- und überspannen, bringt, wie ich glaube, jenes angenehm traumartige Gefühl hervor, welches man sonst in keinem Gebäude der Welt empfindet, und das sich mit einem ruhigen Schweben vergleichen ließe.“ (Jakob Burckhardt.)

Solange Paul III. lebte, wurden erhebliche Summen für den Bau bereit gehalten; unter seinem Nachfolger wurde es bereits weniger mit dem Aufwand, und bisweilen stockten die Arbeiten ganz. Michelangelo trug sein letztes Lebenswerk mit Sorgen auf dem Herzen. Uns erklärt sich die Verschleppung genugsam aus den Verhältnissen der Zeit und aus der Größe der Aufgabe. Handelt es sich doch um den größten Binnenraum der Welt, innerhalb dessen Berninis geschmackloses Riesentabernakel von der Höhe einer ansehnlichen Kirche nur wie ein etwas größeres Zimmermöbel erscheint. Michelangelo gelang es noch, auf die Tragbogen der vier Kuppelpfeiler den Tambour zu setzen mit seinem Kranz von großen Fenstern, die außen von gekuppelten Säulen, innen von Doppelpilastern eingesaßt sind. Die Kuppel selbst mit einer doppelten Schale führte sein Schüler Giacomo della Porta nach seinem Modell gleich nach seinem Tode aus. In ihren wunderbaren Linien war endlich das Sehnen erfüllt nach einem einzig in der Welt dastehenden Kuppelbau, das man seit Brunellescos Zeit im Herzen getragen hatte.

Michelangelo ist nicht nur selbst der letzte originelle Bildhauer gewesen, — Thorwaldsen ist nicht originell — sondern sein Stil hat auch in der Plastik bis auf die Zeit des Klassizismus nachgewirkt. *) In der Malerei gelten später neben ihm, abgesehen von den Venezianern, wieder (z. B. bei den Bolognesen) namentlich Raffael und Correggio. In der Architektur macht sich sein Einfluß allgemein geltend. Auf ihn folgt die Kunst des Barockstils, die mit dem Ende des 16. Jahrhunderts eintritt. Viel ältere Ansätze dazu in der Erfindung haben wir ja bereits bei den Malern Lionardo da Vinci und Filippino Lippi angetroffen. Mit dem Eintreten des Barocks pflegt die kunstgeschichtliche Erzählung die Anordnung nach einzelnen Künstlern aufzugeben, weil hier die Persönlichkeiten aufzuhören scheinen. Dieses Gattungs-

*) In einem allgemeinen Ueberblicke können einzelne Ausnahmen, wie z. B. der Bildhauer Schadow, keinen Platz finden. Daß übrigens zum Barock noch mehr gehört, als was aus Michelangelo kommt, ist selbstverständlich.

mäßige zeigt sich aber bereits früher, denn eigentlich kommt schon neben Michelangelo keine Persönlichkeit mehr auf. Andererseits darf man aber vielleicht gegenüber der Einwirkung eines so starken Willens und gegenüber so, wenn man sagen darf, berauschten Kunstmitteln es noch für anerkennenswert halten, daß die tüchtigeren seiner Schüler sich in ihren Werken überhaupt noch soweit von einander unterscheiden, wie es thatsächlich der Fall ist (S. 570).

Eigentümlich hat es sich nun gefügt, daß ungefähr in den letzten fünfzig Jahren vor der, wenn auch zuweilen noch so reizvollen und verführerischen, Verwilderung der Baukunst durch das Barock der reinere Stil sich noch einmal auf seine Elemente besinnt, daß ein Geschlecht von Männern noch in den letzten Jahren Michelangelos die Formen der antik-römischen Architektur, von denen doch auch er — mehr, als die Baumeister der Frührenaissance — ausgegangen ist, strenger und nackter zum Ausdruck bringt, zum teil theoretisierend, in Entwürfen mit Erläuterungen, zum teil aber auch in großen, außerordentlich imponierenden Bauwerken. Die Grundlage dafür ist das Regelbuch Vitruvs, das Gerüst dieser Architektur sind die sogenannten Säulenordnungen, neben denen das Detail der Dekoration verschwindet, die Erscheinung ist groß und vornehm, aber verhältnismäßig seelenlos und kalt. Dem Geschmacke der folgenden Menschenalter hat diese Form zugesagt; man nahm noch oft seine Zuflucht zu der strengen Regel dieser Bauweise, um sich von den Willkürlichkeiten des Barockstils zu erholen. Den größten praktischen Einfluß unter den Künstlern dieser Richtung: Bignola, Serlio und andern hat Palladio ausgeübt. Gleichzeitig mit diesem hat aber noch der etwas ältere Jacopo Sansovino seinen Weg gemacht, und zwar so erfolgreich, daß er unter allen folgenden, neben Palladio, unsere besondere Aufmerksamkeit verdient.

Jacopo Tatti aus Florenz (1486—1570) nannte sich Sansovino nach seinem eigentlichen Lehrer Andrea (S. 566) und war, wie dieser, zunächst Bildhauer. Aus seiner früheren Zeit haben wir noch die hübsch und frisch erfundene, im Detail der Körperformen aber etwas oberflächliche Statue eines „jungen Bacchus“ mit einer Schale in der hochgehobenen linken Hand (Bargello). Michelangelos viel frühere Bacchusstatue (Fig. 268) hat doch einen erheblich größeren inneren Lebensgehalt und mehr Spannung. — Etwas später wird Jacopo Architekt, und die Verbindung der Skulptur — in Statuen und Reliefs — mit der Architektur bleibt dann für ihn charakteristisch, und während Andrea die Architektur nur als Einrahmung seiner Skulpturen anwendete und an Grabmälern und ähnlichen dekorativen Auf-

gaben ausübte, hat sich Jacopo gerade als Baumeister besonderen Ruhm erworben, woneben seine plastischen Arbeiten als schmückende Zuthaten hergehen. Seit 1511 hielt er sich öfter und länger in Rom auf, wo auch sein früherer Lehrer Andrea damals lebte (S. 568). Dazwischen war er wieder in Florenz und verkehrte dort mit Andrea del Sarto (S. 509). In Rom trat er ein in die Kreise Bramantes, dessen Einwirkung er erfuhr. Später wurde



Fig. 395. Jacopo Sansovino (Auschnitt), von Tizian. Venedig, Akademie.

er auch von Michelangelo berührt. In Rom sowohl wie in Florenz beteiligte er sich neben seiner Thätigkeit als Bildhauer an größeren baulichen Aufgaben. Man erkennt darin seine äußerst bewegliche Natur und ein großes Selbstvertrauen, das ihn bei Konkurrenzen selbst mit Michelangelo und Raffael in die Schranken treten ließ. Sein äußeres Glück, das er suchte, machte er schließlich in Venedig, wo er, nachdem er Rom 1527 verlassen hatte, fortan, seit 1529 als Staatsbaumeister, lebte. Im Verkehr mit Tizian, dem er bald als Künstler gleichgeachtet wurde, und mit Tintoretto, fand er zugleich in Pietro Arétino einen bereitwilligen Verkünder seines

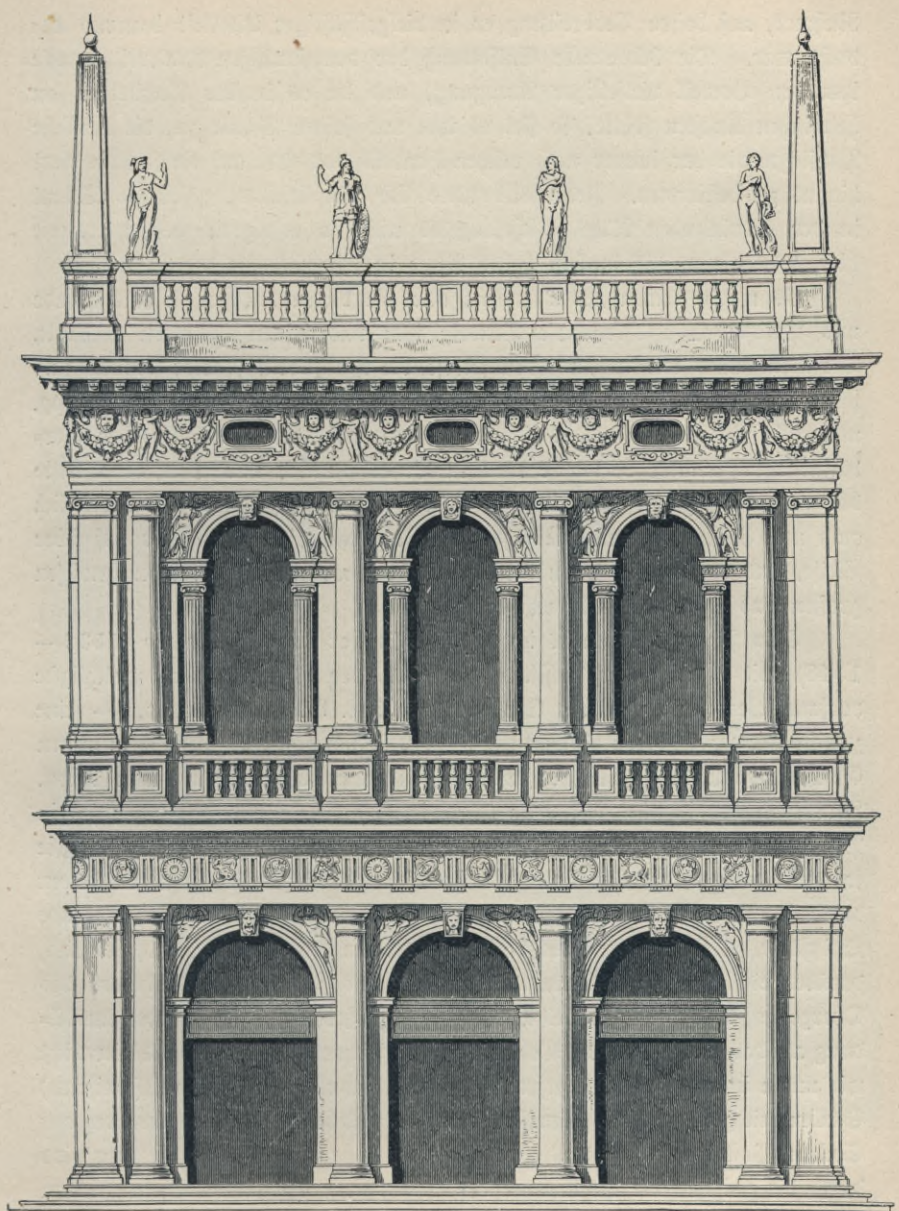


Fig. 396. Bibliothek von S. Marco (Schmalseite).

Ruhmese, auf dessen Verbreitung er in vielgeschäftiger Eitelkeit dauernd bedacht war. Die bedeutende Entfaltung der venezianischen Malerei brachte ihm den Vorteil vielseitiger Anregung, und da es in der Architektur an heimischen Kräften fehlte, so fiel es ihm und seiner Schule zu, die bauliche Physiognomie der immer noch reichen Handelsstadt etwa auf ein Jahrhundert hinaus zu bestimmen. Jedenfalls hätte sich sein leichtes, gefälliges Talent in der erdrückenden Nähe Michelangelos nicht so erfolgreich behauptet, wie hier, wo er nun bis in sein hohes Alter in seiner Kunst der Erste war.

Es würde keinen Zweck haben, alle die vielen Kirchen, Staatsgebäude und Paläste aufzuzählen, die Venedig ihm und seinen Schülern verdankt. Die Venezianer lernten an ihnen zuerst die Hochrenaissance kennen und sahen deren kräftige Formen, vorspringende Teile, starken Schattenschlag, malerische Wirkungen. Das feinere Detail und die Abwägung der Verhältnisse im Raume verlangte man in Venedig nicht, und Sansovino hätte das auch nicht geben können. Er hatte die Antike studiert, kümmerte sich auch um Vitruv und um die Theorie. Aber das Einzelne gab er auf seine Weise, und es genügte, wenn die Gebäude da, wo sie standen, einen gewissen großen und lebendigen Eindruck machten.

Sein schönstes Bauwerk ist die Bibliothek von S. Marco (1536—1548) mit ihrer unvergleichlichen Lage an der Piazzetta, das prächtigste profane Werk des modernen Europas, wie Jak. Burckhardt meint, — eine zweistöckige Halle, deren Schmalseite (Fig. 396) sich gegen die Lagune in beiden Geschossen mit drei zwischen starken Pfeilern gewölbten Rundbogen öffnet. Jedem Pfeiler ist eine fast volle (Dreiviertel-) Säule und den Ecken je ein Pilaster, unten mit dorischem, oben mit ionischem Kapitell vorgelegt. Die so verstärkten Ecken sind als das standfeste Gerüst noch besonders betont durch je eine auf den Eckpostamenten der Dachbalustrade hoch emporragende Spitzsäule. Ueber den unteren Arkaden liegt ein Gebälk mit Triglyphenfries, darüber ein kräftig profiliertes Gurtgesims, das zugleich als Sohlbank des Obergeschosses erscheint. Dieses ist durch seine größere Höhe und reichere Ausbildung als das Wesentliche des Gebäudes gekennzeichnet. Die Bogen sind hier nicht wie unten in das Gewände gespannt, sondern sie ruhen auf je zwei (ionischen) Säulen mit gemeinsamem Kämpfer. Säulen und Pilaster stehen durchweg auf Sockeln (Postamenten); das Mißverhältnis der Höhe zur Breite der Arkaden wird durch die zwischen die Postamente der Wandsäulen gespannten Dockengalerien (Brüstungen) ausgeglichen. Das Obergeschoß schließt mit einem schlicht als Platte behandelten Gurtgesims ab; darüber lagert ein breiter Relieffries



Fig. 397. Fassadenteil der Bibliothek von S. Marco in Venedig.

mit liegenden Lufen zwischen guirlandenhaltenden Putten, überschattet von dem weit ausladenden, reich gegliederten Kranzgesims. Die Krönung des Ganzen bildet eine statuengeschmückte Dockengalerie, wie sie zu jener Zeit mehr

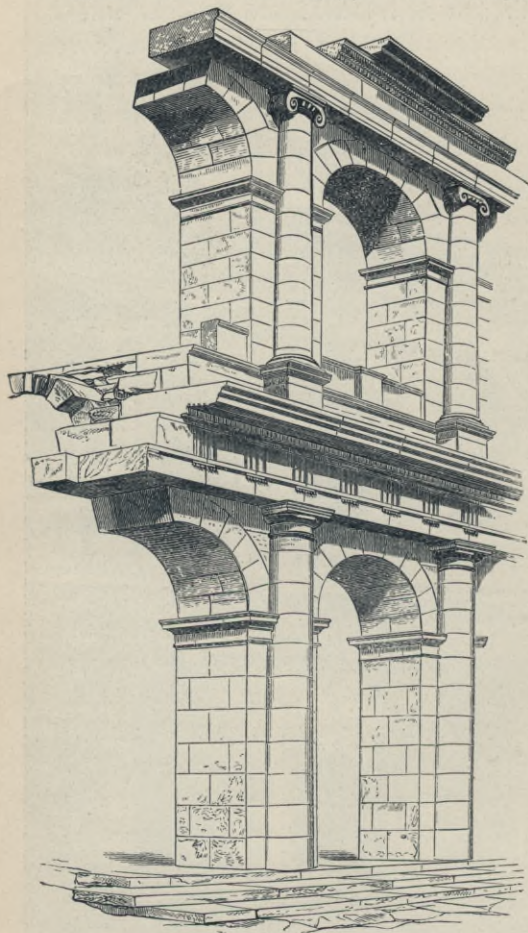


Fig. 398. System des Marcellustheaters in Rom.

und mehr in Aufnahme kam. Die gegen die Piazzetta gerichtete Langseite (Fig. 397) des Gebäudes ist ganz in derselben Weise ausgebildet, der Eindruck aber wegen der großen Längenausdehnung weniger günstig als bei der mit einem Blick zu erfassenden Schmalseite. Vergleicht man mit diesem Prachtbau das System des Marcellustheaters (Fig. 398), so gewahrt man deutlich den Einfluß, den die Ueberreste der römischen Architektur auf die bauliche Phantasie Sansovinos ausgeübt haben. Ein in kolossalem Maßstabe gehaltenes Schaustück, scheint die Markusbibliothek mehr im Sinne einer dekorativen Einfassung der Piazzetta, als mit Rücksicht auf praktische Nutzbarkeit erfunden und ausgeführt. Sie sollte das architektonische Gegengewicht gegen den die andere Seite des Platzes begrenzenden Dogenpalast bilden; aber ihre ver-

hältnismäßig leichten, lustigen Formen wiegen trotz des großen Maßstabes nicht schwer genug, um gegen den Riesenbau der gotischen Zeit aufzukommen. Neben die schmale Stirnseite der Bibliothek setzte Sansovino um dieselbe Zeit den in derber Rustika ganz schlicht behandelten Münzpalast (die Zecca). Unverkennbar ist hier die Absicht des Künstlers, durch den Kontrast zu

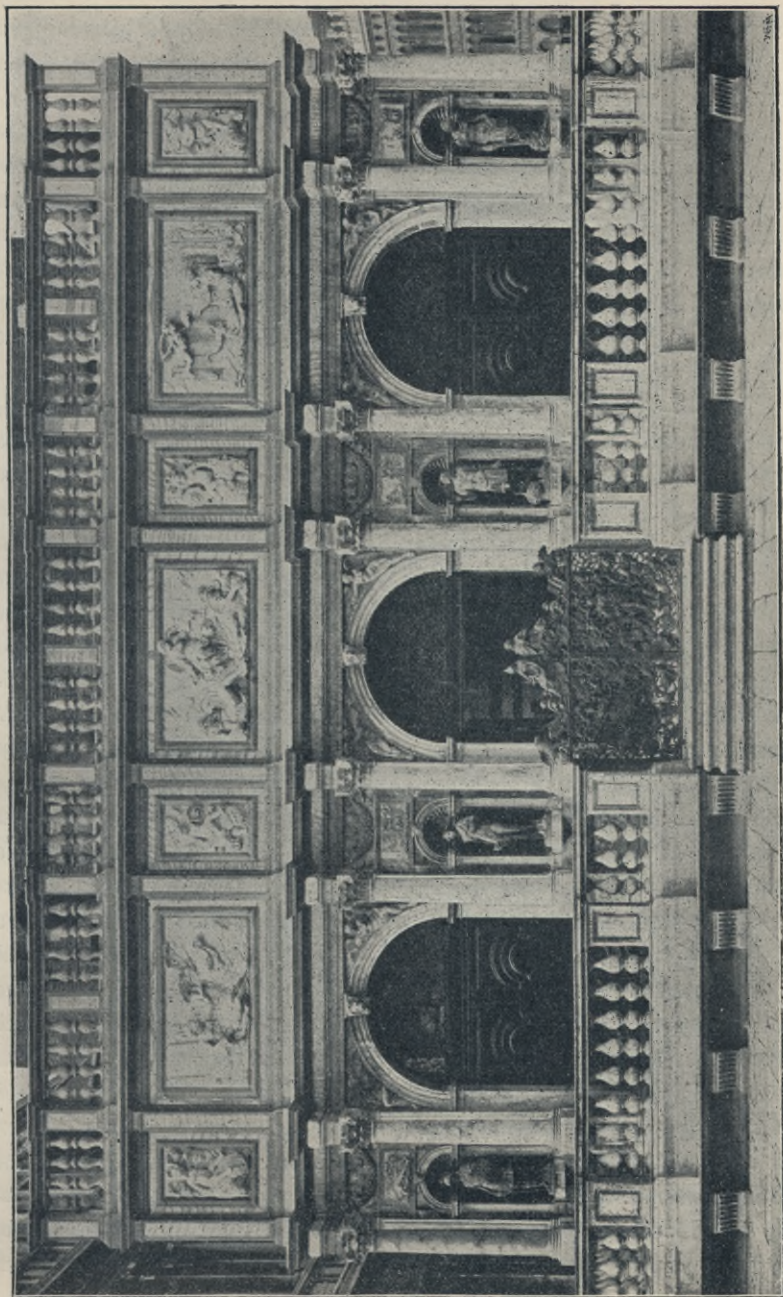


Fig. 399. Die Loggetta vor dem Blutthurm von S. Marco in Venedig.

wirken, und darin kennzeichnet sich der bauliche Sinn der Spätrenaissance, die durch auffällige Gegenätze den Eindruck des Besonderen und Außerordentlichen hervorzurufen bemüht war.

Mit dem Bau der Bibliothek ist noch ein für Sansovino bezeichnender Zug verbunden. Die im Verhältnis zu den Triglyphen stark vergrößerten Metopen des unteren (dorischen) Frieses brach er, wie man sieht, um, indem er sie halbierte. Dabei veranlaßte er mit vielem Geräusch die Vitruvianer von halb Italien, sich zu dieser wichtigen Frage zu äußern, und machte auf geschickte Weise jahrelang von sich als dem großen Erfinder reden. Daß er zu Tizian und Michelangelo als dritter berühmter Künstler gehöre, war damals fast allgemeine Ansicht.

In der Skulptur, in Statuen und Reliefs aus Marmor und Bronze beweist Sansovino dieselbe vielseitige, leichte Geschicklichkeit. Seine Formen haben von Michelangelo die Freiheit ihrer Bewegungen und den Fluß der Linien angenommen, selten haben sie das Massige und den wuchtigen Ausdruck, wie z. B. die langweiligen späteren Kolossalstatuen des Neptun und des Mars an der großen Treppe des Dogenpalastes. Die Erscheinung seiner Kunst ist daher milder, ruhiger und gleichmäßiger, aber auch oberflächlicher und manchmal sogar sehr leer, als ob sich zu der geforderten dekorativen Aufgabe der Inhalt nicht hätte finden wollen. Bei Michelangelo war für das Relief zuletzt kein Raum mehr gewesen. Von Sansovino und seiner Schule wird es dagegen ganz besonders gepflegt, und es erscheint in zusammenhängenden Erzählungen in mehreren einzelnen Stücken z. B. auf sechs Bronzetafeln mit Wundern des Markus (Benedig, S. Marco). Besondere Teilnahme hat immer die Loggetta am Glockenturm (Fig. 399) gefunden, ein kleiner zweistöckiger Zierbau noch aus seiner früheren, guten Zeit (seit 1546) mit vier Bronzestatuen in den Nischen des Erdgeschosses und seinen Marmorreliefs an der darüber liegenden Attika. Die Art, wie die Skulptur mit der Architektur verbunden wird, ist dieselbe wie bei seinem Lehrer Andrea. Aber Jacopo verzichtet auf das aus der Frührenaissance stammende sorgfältig ausgeführte Ornament an Friesen und Pilastern und giebt dafür lieber das Architektonische, das seine Skulpturen einfaßt, noch etwas derber. Die Reliefs sind von guter Wirkung, weil sie nur aus wenigen Figuren bestehen, und unter den Nischenstatuen sind namentlich der (weibliche) „Friede“ mit niedergewandtem Gesicht und der etwas theatralisch in die Höhe blickende Merkur (Fig. 400) für ihn bezeichnend. Man kann solchen Einzelgestalten, worin sich Sansovino immer am vorteilhaftesten zeigt, keineswegs den Adel einer höheren,

vornehmen Erscheinung absprechen. Aber es pulsiert in ihnen nicht viel eigenes Leben; die Ausführung des Einzelnen, worin sich die Frührenaissance



Fig. 400. Merkur von Jac. Sansovino. Venedig, Loggetta.

nie genug thun konnte, ist hier einer etwas kühlen, gleichmäßigen Vortragsweise gewichen. So trägt Sansovino sein Teil mit bei zu dem allgemeinen Stile der Zeit (S. 712). Noch in seinem hohen Alter schuf er darin ein

Prachtstück, die eine der beiden weiblichen Statuen am Grabmal des Dogen Venier († 1556) in S. Salvatore: den „Glauben“ mit antikifizierender Gewandung und einer leicht koketten Haarfrisur. Berühmt ist endlich, aus der-



Fig. 401. Teil der Bronzethür Jacopo Sansovinos in S. Marco zu Venedig.

selben Zeit, auch in Rücksicht auf ihre vorzügliche technische Ausführung, die Bronzethür zur Sakristei von S. Marco mit zwei größeren Reliefs — Grablegung und Auferstehung (Fig. 401) — die von einem reichgeschmückten Rahmen, mit vortretenden Köpfen in den Eckfeldern, umgeben sind. Diese Einzel-

heiten der Umrahmung befriedigen aber mehr, als die Reliefs selbst. Der naive Erzählerzug, durch den uns die Frührenaissance auf solchen Tafeln oft erfreut, ist nicht mehr da, und zu dem dramatischen Leben, das etwas künstlich geweckt scheint, findet sich doch nicht der Stil ein, der das Vielerlei unter eine klare und künstlerisch in den Linien gefällige Disposition hätte bringen müssen.

Der letzte große Baumeister der Renaissance und der letzte auf Jahrhunderte hinaus ist Andrea Palladio aus Vicenza (1518—1580). Seine Wirksamkeit umfaßt nicht ganz vierzig Jahre, von Michelangelos letzter, vorzugsweise baulicher Thätigkeit (an S. Peter) an bis dahin, wo die Herrschaft des Barockstils beginnt (1580); sie reicht mit ihren Eindrücken und Anregungen noch in die Gegenwart herein und ist uns namentlich durch Goethes Enthusiasmus wieder nahe gelegt worden.

Palladio unterscheidet sich dadurch wesentlich von seinen großen Vorgängern Brunellesco, Leon Battista Alberti und Michelangelo, daß er nicht, wie sie, unter Benutzung älterer Bauformen eigene Gedanken ausdrückte und praktische Aufgaben den Anforderungen einer neuen Zeit entsprechend in der Konstruktion und der inneren Anordnung der Räume auf originelle Weise zu lösen suchte. Seine Größe besteht vielmehr darin, daß er eine ganz bestimmte historische Erscheinung, die monumentale Architektur der römischen Kaiserzeit, so genau und einfach und rein wie möglich reproduzieren wollte, und zwar nach ihrem äußeren Eindruck, weswegen das letzte und deutlichste Merkmal, worauf seine Kunst hinstrebt, die große, schön wirkende Fassade ist. Er gehört also nicht, wie Michelangelo, der doch viel weniger ausschließlich Baumeister war, zu den Erfindern, sondern er ist ein Nachahmer, und nur die strenge Konsequenz seiner Nachahmung hat es zuwege gebracht, daß wir von einem Palladiostil sprechen.

Maßgebend für seine Richtung ist die theoretische Grundlage, die er mit einigen Schülern Michelangelos, Vignola und Serlio, teilt, die er aber noch mehr, als sie, vertieft hat. Denn man darf wohl sagen, daß er unter allen Architekten am tiefsten in das Studium derjenigen römischen Architekturformen, auf die es ihm für seine Zwecke ankam, eingedrungen ist.

Sein Gönner Giovan Giorgio Trissino aus Vicenza, ein angesehenener Kunstdichter — ein wirklicher Dichter war er nicht — und Theoretiker, dem man fast in allen Gattungen der italienischen Litteratur begegnet, nahm ihn zuerst mit sich nach Rom, wohin er nach einem längeren Aufenthalt dann



Fig. 402. Basilika zu Venedig.

noch zweimal zurückkehrte. Dort studierte er an der Hand Vitruvs die alten Bauwerke und erweiterte seine Kenntnisse noch durch Reisen nach den anderen Ruinenstätten Italiens. Dann baute er in und um Vicenza und seit 1560 auch in Venedig. Hier drang er, der strenge Vitruvianer, ein in den Bereich des mit der freieren Willkür seiner reicheren Phantasie schaffenden Jacopo Sanjovino und kam auch mit dem berühmten und vielseitigeren Genossen öfter in unliebsame Berührung. Uebrigens verlief sein äußeres Leben, anders als das seines Nebenbuhlers, einfach: er war ganz von den Aufgaben seines hohen Berufes und von den Gedanken an die Ziele seines Studiums erfüllt. Dafür erfuhr er schon bei Lebzeiten den Ruhm eines großen und zugleich edlen Mannes. Es ist, als hätte man die Richtung seines Stils in den Eigenschaften des Menschen wiederfinden wollen. Keine zweite italienische Stadt wird durch die Erinnerung an einen einzigen Künstler so beherrscht, wie Vicenza durch sein zu einem wirklichen Lokalkultus gewordenes Andenken an Palladio.

Um uns seine Bedeutung, die den Kirchenstil und den Palastbau gleichermaßen berührt, klar zu machen, erwähnen wir vorweg die bloß archäologischen Aufgaben, die mit den Zwecken des damaligen Lebens nur künstlich zusammenhängen, so die Reproduktionen von antiken Wohnanlagen, die er bisweilen unternahm. Dergleichen ist doch auch bezeichnend für die Richtung seiner auf das Nachschaffen eingestellten Phantasie. Bekannt ist das antike Theater in Vicenza, das Teatro Olimpico, ein reich decorierter Innenraum mit Sitzplätzen und einer feststehenden Bühnenwand zu fünf Ausgängen, durch die man in perspektivisch gebaute Straßensfluchten sieht. Die Ausführung des Baues gehört indessen erst der Zeit nach seinem Tode an.

Die erste Aufgabe, die für seinen Stil etwas bedeutet, ist die Fassade der Basilika in Vicenza; die Vorbereitungen dazu begannen 1545, der Bau aber erst 1549, als Sanjovinos Bibliothek in Venedig gerade fertig geworden war. In Vicenza handelte es sich um einen älteren, unvollendet liegen gebliebenen Bau, eine sehr lange, zweistöckige Halle für Fest- und Geschäftszwecke, die hergestellt und mit einer neuen Fassade versehen werden sollte. Der Bau beschäftigte den Künstler sein Leben lang und kam erst lange nach seinem Tode zur Vollendung. An der Fassade (Fig. 402) ist das System der Markusbibliothek wiederholt: zwei Stockwerke mit Bogenpfeilern und Halbsäulen unter geradem Gebälk. Der charakteristische Unterschied der beiden Bauwerke, die für die ganze nachfolgende Zeit wichtige Vorbilder geworden sind — in jeder größeren Stadt begegnet man heute ihren Motiven — liegt

vor allem in der von Palladio beliebten (etwa einem römischen Triumphbogen abgesehenen) Verkröpfung der Gesimse über den Kapitellen der Wandsäulen, einem strukktiv ungerechtfertigten Motiv, das Sansovino an seiner Bibliothek vermied, während er es doch etwa um dieselbe Zeit bei der Loggetta (Fig. 399) anwendete. Durch das starke Vortreten der Säulen über die Fluchtlinie des Bauwerkes und durch die damit zusammenhängende Ver-



Fig. 403. Basilika zu Vicenza, obere Halle.

kröpfung des Gesimses erhält Palladios Fassade eine lebhaftere Bewegung.*) Nach oben fehlt ihr sodann der feste Abschluß durch einen Fries, wie ihn

*) Solche auf dem Verlangen nach kräftigen Reizmitteln beruhende Verstärkungen an den Fassaden der Bauwerke können wir schon wahrnehmen an den gemalten Architekturen paduanischer und ferraresischer Bilder aus dem 15. Jahrhundert, wo ebenfalls die antikrömischen Triumphbogen vorbildlich wirkten. Der Leser vergleiche auch Fig. 229. In der Hochrenaissance haben wir die vortretenden Säulen neben Reliefs und Statuen zuerst an Michelangelos Entwurf für die Fassade von S. Lorenzo 1514. Das dekorative Ornament, welches Sansovino an der Bibliothek ausgiebig verwendet hat, tritt an seinen übrigen Bauten ebenso wie bei Palladio zurück. Sie stimmten also hierin beide mit Michelangelo überein.

Sansovino zwischen das Obergeschoß und das Kranzgesims einschob. In Folge dessen erscheint der Bau Palladios leichter und lustiger, wozu noch der Umstand beiträgt, daß die die Bogen stützenden Säulen von den Pfeilern abgerückt sind und einen freien Durchblick gestatten (Fig. 403). So spricht der Bau deut-



Fig. 404. St Redentore in Venedig.

licher das Wesen einer offenen Halle aus: rhythmische, seitwärts fortgehende Bewegung ohne einen beherrschenden Mittelpunkt. Ferner hatte die gekuppelten Säulen als Bogenträger Sansovino nur im Obergeschoß angewandt (sie finden sich ebenso im Mittelschiff einer Kirche von Giulio Romano, S. Benedetto bei Mantua). Palladio, der sich die Erfindung von Sansovino aneignen konnte, auch wenn er vielleicht noch nicht so früh in Venedig war, gab die gekuppelten

Säulen auch dem Erdgeschoß, so daß die beiden gleich hohen Geschoße ganz dasselbe System haben; dadurch fällt der Reiz der Abwechslung, auf den Sanjovino Wert legte, weg, aber der Charakter der Halle tritt wieder mehr hervor. Wir kommen endlich zur Frage des Ornamentes. Sanjovino hat davon recht viel gegeben, in dem oberen Friesse sogar das in der Frührenaissance beliebte (vgl. Fig. 90) Motiv der Guirlandenträger, seine Bibliothek ist dadurch ohne Frage glänzender und reicher geworden. Bei der Basilika hingegen, wo Palladio auf Ornamentierung der Flächen verzichtet hat, und wo der einzige plastische Schmuck die Statuen auf den Zwergpfeilern der Dachbalustrade sind, kommt infolge dessen wieder das Architektonische, das Verhältnis zwischen tragenden und lastenden Gliedern, reiner und deutlicher zum Ausdruck.

Palladios Kirchenstil lernen wir schon vollständig aus seinen zwei großen venezianischen Kirchenbauten kennen: S. Giorgio Maggiore und S. Redentore. Dort sollte eine ältere Anlage, Kirche und Kloster, allmählich (seit 1560) ganz erneuert werden; die Kirche bekam ihre Kuppel 1575, alles übrige aber wurde noch lange nicht fertig. Die Erlöserkirche (S. Redentore, Fig. 404) war hingegen eine Neugründung, eine vom Staate nach schwerer Pestseuche gestiftete Motivkirche, zu der Palladio 1577 den Grundstein legte. Auch sie ist bei seinen Lebzeiten nicht fertig geworden, und dasselbe Schicksal trifft fast alle seine bedeutenden Bauwerke, vielleicht infolge der übergroßen Maßverhältnisse. Schon von seinen Wohnräumen sagte man oft, sie wären viel zu groß angelegt für das Maß der Menschen, die darin leben sollten. Beide Kirchen, S. Giorgio und Redentore, haben Langhäuser. Denn trotz des Vorbildes der Peterskirche in der von Michelangelo gewollten Form des griechischen Kreuzes drang die Idee des Centralbaues schließlich nicht durch. Für die Mönchskirchen war von Alters her das Langhaus üblich gewesen, und dieselbe Form bevorzugte der neue, nun mit seinen baulichen Bedürfnissen hervortretende Jesuitenorden. Vignolas Kirche del Gesù in Rom (1568, ausgeführt von Giacomo della Porta S. 730, Fig. 405.) ist die erste dieser vielen Jesuitenkirchen: ein einschiffiges, tonnengewölbtes Langhaus mit Kapellenreihen statt der Seitenschiffe führt auf die Vierung, über der, zwischen Langhaus und Chor, sich eine Kuppel wölbt. Türme fehlen, die Fassade ist konstruktiv wie ein zweistöckiges Gebäude behandelt. Sie ist von Pilastern und Halbsäulen gegliedert, die Wand ist unten von Nischen über den Nebenthüren, oben von Fenstern durchbrochen. Den Abschluß bildet ein Giebel wie bei S. Andrea in Mantua von Leon Battista Alberti, wo aber die einstöckige Fassade durchgehende Pilaster hat (S. 131, Fig. 56). Vignolas

Jesuitenkirche ist das Schema für die Normalkirchen der Barockzeit, und als man im Räte von Venedig über den Grundriß der Erlöserkirche beriet, wurde auf die Jesuitenkirche in Rom als Vorbild hingewiesen. Bei der Erlöserkirche führte Palladio noch konsequenter durch, was er wollte. Er



Fig. 405. Kirche del Gesù in Rom.

hielt sich an den Grundriß von Vignolas Jesuitenkirche und nahm anstatt der dreischiffigen Anlage von S. Giorgio Maggiore nur ein einziges großes Langschiff mit Kapellenreihen an, wodurch der Eindruck vereinfacht und seine Größe gesteigert wurde. Im Innern beider Kirchen (Fig. 406) herrscht die „große Ordnung“. Wandsäulen mit Kompositkapitellen tragen das Hauptgesims,

während die Bogen zwischen ihnen auf Pilastern ruhen. Die Details sind korrekt gezeichnet, aber aller weitere Schmuck fehlt. Die leeren weißen Flächen geben uns bloß Raumeindrücke. „Freudlose Großartigkeit“ nennt das J. Burckhardt. Die Fassaden zeigen uns das berühmte Schema Palladios: vier Wandpfeiler — bei St. Redentore zwei zwischen zwei Pilastern — unter einem Hauptgiebel zwischen niedrigeren, den Absseiten entsprechenden Halbgiebeln. Es wird dann später mit vielen kleinen Aenderungen wiederholt. Für die beste



Fig. 406. S. Giorgio Maggiore in Venedig.

Lösung der Aufgabe ist immer die Fassade von St. Redentore angesehen worden. Ihre Gliederung mit einer Attika und einem zweiten Giebel über dem Hauptgiebel und mit zweierlei Halbgiebeln, und dazu eine in der Mitte der Front bis zur Sockelhöhe ansteigende Treppe geben dem Anblick mehr Abwechslung als das Schema Bignolas. — Die Fassade „einer Ordnung“, die Michelangelo an St. Peter und vor ihm Leon Battista Alberti an St. Andrea vorbereitet hatten, ist Palladios am meisten charakteristische Neuerung. Gegenüber den sich bis tief in die Barockzeit hinein behauptenden, an sich keineswegs schönen zweistöckigen Fassaden (nach der Art von Bignolas Jesuiten-

kirche), die gewöhnlich zwei verschiedene Ordnungen und am Obergeschoß die von Leon Battista Alberti erfundenen Voluten haben, macht Palladios Fassade

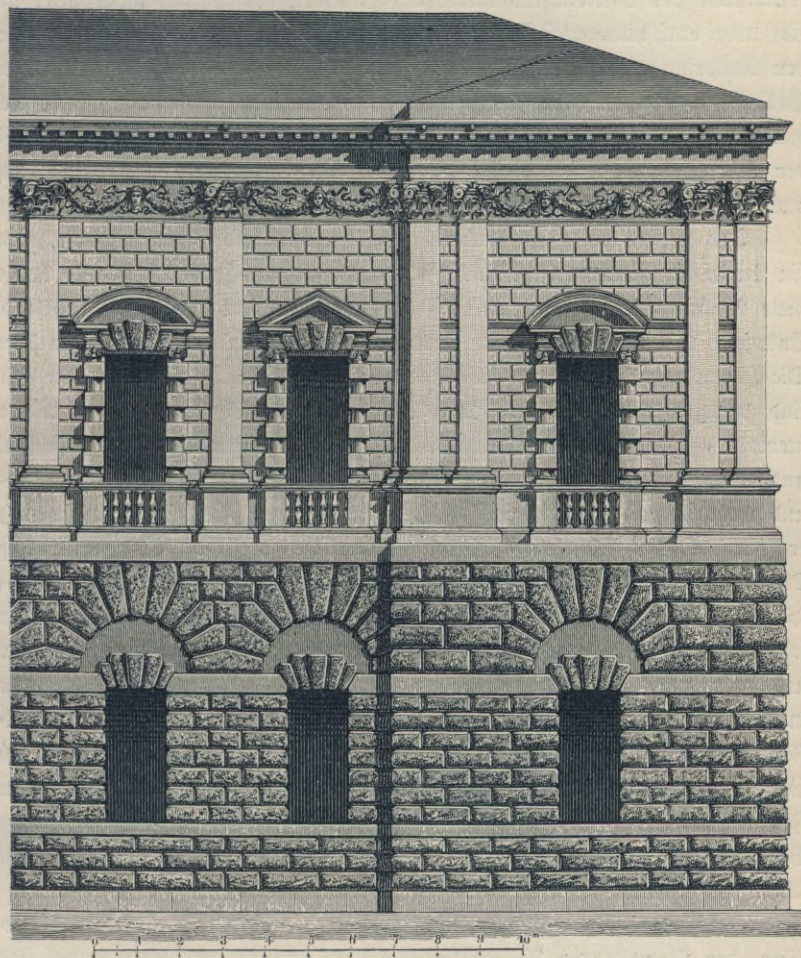


Fig. 407. Teil der Fassade des Pal. Tiea in Vicenza.

einen großartigen Eindruck. In seiner Privatarchitektur mußten sich sogar die praktischen Forderungen der Wohneinrichtung dem vornehmen, hohen Schein anbequemen.

So wäre also nach seinen Absichten an die Stelle des ursprünglich Philippi, Renaissance.

mittelalterlichen Kirchenbaues die Prunkhalle der römischen Kaiserzeit, nur ohne ihren kostbaren Schmuck, getreten. Die Renaissance hatte an dem Kirchenbau des Mittelalters allmählich geändert, verschönert, umgestaltet und sich dabei auch hinweggesetzt über manchen früher geltenden Unterschied zwischen den Ausdrucksmitteln der kirchlichen und der profanen Architektur. Jetzt bei Palladio konnte nur noch der beibehaltene, von Haus aus griechische Tempelgiebel an die sakrale Bestimmung des neuen Gebäudes erinnern. Aber für den Römer hatte der Giebel schon gar nicht mehr diese Bedeutung, und auch Palladio sah das so an, wie uns einige seiner Profanbauten lehren.

Das Wohnhaus wird natürlich bei ihm von selbst zum Palast, denn für kleine Verhältnisse ist er nur selten zu haben. In großen aber hat er viele Paläste ausgeführt; ein 1570 erschienenes Werk von ihm enthält die Entwürfe von 28 ausgeführten neben acht noch nicht ausgeführten Palästen. Die Hauptsache ist ihm die Fassade; das Innere, die Treppen und die Höfe sind dagegen vernachlässigt. Sein Streben geht auch hier auf das Monumentale — das schlechte Material, auf das er angewiesen war, Backstein und Stuck, bildet gegen seine großen Absichten einen kläglichen Gegensatz — und wenn irgend möglich, auf die „eine“ Ordnung. Begreiflicherweise mußte er hier bei den Bauherren oft auf Widerstand treffen. Eine vollständige Doppelordnung hat er in Vicenza nur zweimal gegeben und zwar noch in späterer Zeit, zuerst (vor 1566) in dem Palazzo Chiericati, wohl seinem schönsten. Die Stockwerke mit (unten dorischen, oben ionischen) Pilastern und Halbsäulen haben an den Seiten lichte Säulenstellungen, das untere hat in der Mitte außerdem noch eine freie Vorhalle. Das Dachgesims und die Fensterbogen des Obergeschosses haben einen mäßigen Skulpturenschmuck. Das Ganze wirkt nicht nur großartig, sondern auch heiter und festlich. Die andere Fassade mit zwei Ordnungen — ionisch und korinthisch — am Palazzo Barbarano (1570) ist ganz mit schlechter Barockdekoration in Relief überladen und verliert dadurch ihren für Palladio charakteristischen Ausdruck.

Viel früher schon ging er, ähnlich wie Sanmicheli in Verona, auf die eine, den Charakter der Fassade bestimmende Ordnung los, indem er das Erdgeschoss in Rustika nur als Sockel behandelte und darauf ein Obergeschoss mit Pilastern stellte (Pal. Tiene 1556, Fig. 407). Giulio Romano hatte in dieser Weise schon 1540 den Palazzo Trissino del Vello d'Dro hier gebaut. Aber Palladio ging weiter in der Betonung der vertikalen Gliederung zum Nachteil der horizontalen. Er führte (z. B. Pal. Valmarana 1566) eine einzige Ordnung von Kompositapilastern sogar an zwei vollständigen Stock-

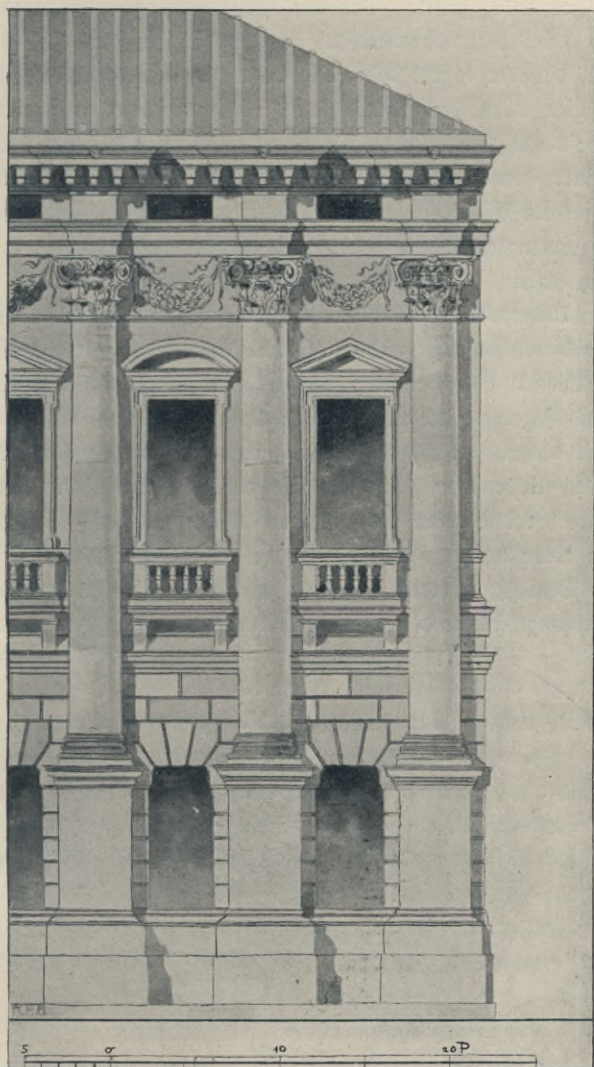


Fig. 408. Fassadenteil der Cà del Diavolo in Vicenza.

werken vorüber bis zu einer niedrigen Attika mit quadratischen Fenstern in die Höhe. Glücklicher und edler kommt dieser Baugedanke zum Ausdruck in einem nicht vollendeten alten Familienpalaste, der nun den Namen Cà del

Diavolo (Fig. 408) führt. Die auf Postamente gesetzten Kompositasäulen bilden mit ihrem verkröpften Gesims das Gerüst, auf dem eine ganz niedrige Attika ruht, darüber lagert das Dach mit einem Kranzgesims, dessen einzelne Abschnitte hier oben das Motiv der Säulenkapitelle noch einmal kräftig wiederholen; dazwischen erscheint die Wand mit ihren Oeffnungen als Füllstück.

Zu einer derartigen großen Ordnung brauchte nun nur noch der ursprünglich sakrale Giebel zu kommen, so war der Unterschied zwischen einer Kirche und einem weltlichen Gebäude aufgehoben. Palladio hat auch diesen Schritt noch gethan in kleineren Palästen und Landhäusern, wo über einem kellerartigen Unterbau als Sockel ein Hauptgeschoß, manchmal noch mit einem obersten Halbstock, aufsteigt und durch eine einzige große Säulenstellung mit krönendem Giebel als Hauptteil ausgezeichnet wird. Bei übrigens höchst schlichter und sogar nackter Ausführung ohne dekoratives Detail beabsichtigte er wohl mit diesen feierlichen Formen einen der umgebenden freien Natur entsprechenden lichten, tempelartigen Eindruck hervorzurufen. An der Villa „La Rotonda“ bei Vicenza hat er einen solchen auf sechs Säulen ruhenden Giebel, mit einer breiten Freitreppe davor, an allen vier Seiten gleichmäßig wiederholt. Dem Grundmotiv begegnen wir bekanntlich bis auf den heutigen Tag an Profangebäuden der aller verschiedensten Bestimmung.

3. Correggio und der Norden Italiens.

Giulio Romano. Tintoretto und Paolo Veronese.

Bei Michelangelos langer Lebenszeit und bei dem Eindrucke, den seine Kunst auf die Menschen machte, konnte in der Skulptur neben ihm kein anderer Einfluß aufkommen, und alles folgende erscheint zunächst nur als Fortsetzung von ihm. In der Malerei sehen wir vor dem Schluß des 16. Jahrhunderts die einzelnen Richtungen der Renaissance zu Ende gehen. Am längsten hielten sich die Venezianer, die sich an der Darstellung des äußeren Lebens genügen ließen und über ein wertvolles Gut ihrer Schule, die Farbe, bis zuletzt verfügten. Tintoretto und Paolo Veronese sind zwei imponierende Künstler, zu einer Zeit, wo die anderen nichts mehr aufzuweisen haben. Am frühesten verbrauchte sich die Kombination der florentinischen und römischen Kunst, die in Raffael ihren Meister hatte und die wir als römische Schule zu bezeichnen pflegen. Ehe er nach Rom kam, hatte es ja keine römische Schule gegeben, und auch nachher bestand sie aus zugewanderten Leuten. Die monumentale Malerei, die wir seit Julius II. entstehen sahen, war das Erzeugniß eines höheren Willens, ein Kunstprodukt. Und sie beruhte doch schließlich, wie die Plastik auf Michelangelo, auf dem einen Raffael. Man kann verschieden darüber denken, ob Raffael, als er starb, seinen Höhepunkt erreicht oder gar schon überschritten, und ob es noch viel war, was er uns zu sagen hatte. Daß ein anderer seine Kunst hätte selbständig fortsetzen können, läßt sich aber überhaupt nicht denken. Denn was hinterließ er einem solchen, daran anzuknüpfen? Gedanken einer vergangenen Welt, namentlich auch des klassischen Altertums, und daneben eine selbständige Formschönheit. Seiner Kunst, bemerkt einmal Jakob Burckhardt, müsse man am wenigsten mit Voraussetzungen zu Hilfe kommen. Er erfülle Aufgaben, deren geistige Voraussetzungen uns ganz fern lägen, so daß sie uns ganz nahe träten. „Die Seele des modernen Menschen hat im Gebiet des Form-Schönen keinen höheren Herrn und Hüter als ihn. Denn das Altertum ist zerstückelt auf unsere Zeit gekommen, und sein Geist ist

doch nie unser Geist.“ Wenn das soviel heißt, wie daß wir fortan das Altertum als Ganzes mit den Augen Raffaels und in seinen Formen sehen sollen, so gilt das erst recht für seine Schüler. Antike Stoffe und Formbestandteile, dazu die Formensprache Raffaels, diese Kombination wollen sie erhalten. Etwas neues hat darin keinen Platz. Sie sind aber archäologischer als er, treuer im Nachahmen der Einzelheiten der Antike, und anderseits verstärken sie wohl seine Formen und steigern seinen Ausdruck durch unwillkürliche oder bewußtermaßen angenommene Zusätze aus dem Einfluß Michelangelos. Aber das sind Unterschiede des Grades, keine Verschiedenheiten der Art, für die sich innerhalb dieser Richtung gar kein Bedürfnis zeigt. So begreift man es, daß dieser Klassizismus frühzeitig zwar nicht zu Ende ging, — denn die Kunst bediente sich seiner noch lange weiter — aber doch seine letzte Gestalt erreichte, so daß man aus ihm nichts neues mehr machen konnte. Nur weil er in der Geschichte einen breiten Raum einnimmt, nicht um seiner eigenen Tiefe und seines Gehalts willen, sind wir ihm Rücksicht schuldig. Sein namhaftester Vertreter ist Giulio Romano, für den auch das bezeichnend ist, daß seine Kunst in Mantua, wohin sie verpflanzt wird, ungestört weiterwächst, wie in Rom, woher sie kommt. Lokale Einwirkungen beengen und bestimmen sie nicht. Der Norden Italiens hat einen besonders tüchtigen, gehaltreichen Grund, dessen Kraft sich länger erhält, wie man schon aus der politischen Geschichte sieht. Und nun giebt uns hier im Norden die Kunstgeschichte zuletzt noch unter diesen Nachzüglern einen wirklichen Künstler, einen Klassiker in seiner Weise, Correggio, der, so gut wie unberührt von Rom und Florenz, aus den Einflüssen seiner norditalischen Umgebung seine ganz besondere Art entwickelt. Er ist die letzte bedeutende Erscheinung unter den Malern der Renaissance, und er steht an geistigem Werte sowohl über jenen beiden Venezianern, wie über Giulio Romano, zu dem wir nunmehr übergehen.

Giulio Romano (eigentlich Pippi; 1492—1546) ist der erste namhafte Maler, der aus der Stadt Rom stammt. Als vornehmsten unter Raffaels Gehilfen haben wir ihn schon kennen gelernt. An den Stenzen war er, vielleicht schon von der zweiten an, beteiligt, selbständiger dann an den Loggien und bei den Psychebildern für Agostino Chigi, und ebenfalls bei der Ausführung mancher Tafelbilder Raffaels, der Großen heiligen Familie (Louvre), der Transfiguration und der späteren Porträts. Nach

Raffaels Tode leitete er die Malereien im Konstantins-Saale des Vatikans und malte selbst neben anderem die zwei großen Bilder der „Kreuzeserscheinung“ und der „Schlacht“, dieses letztere noch im wesentlichen nach Raffaels Entwurf. Bald nach Raffaels Tode ging er nach Mantua (1524), wo er den alten Lorenzo Costa aus Ferrara (S. 349) noch am Leben fand. So grenzen zwei Zeitalter an einander, wenn die Lebenswege einzelner Menschen sich kreuzen. In Mantua ist er dann nach einer erstaunlich umfangreichen Thätigkeit gestorben.

In Bezug auf Giulio Romanos Werke findet man oft die Wendung gebraucht, man spüre darin noch etwas von der goldenen Zeit der Kunst. Das ist richtig, wenn man sie nach ihrem großen, allgemeinen Eindrucke, etwa als Dekorationen eines Zimmers in Stuck oder in farbigen Bildern, auf sich wirken läßt. Nur darf man sich dabei des Einzelnen aus der wirklich goldenen Zeit nicht mehr zu deutlich erinnern, denn dann fällt einem gegenüber Giulio Romanos Hervorbringungen doch gleich der Unterschied auf die Seele zwischen warmer, lebendiger Erfindung und stotter, aber herzloser Nachahmung. Giulio ist ein Künstler von einer, wenn man auf den Umfang sieht, geradezu einzigen Vielseitigkeit. Er baut Villen und Paläste und dekoriert sie auch gleich in Stuck oder in Farbe, er baut sogar Kirchen (S. Benedetto bei Mantua S. 745), er erfindet Kamine, Möbel und Geräte, er ist hierin selbst etwas Plastiker, wenigstens in Stuck, mit seinen michelangelesken Kamin- und Thürfiguren, und endlich malt er Kirchenbilder und Wandfresken. Wie einseitig erscheint uns dagegen der immer nur in Del malende Venezianer!

Schon bei der Architektur liegt Giulios Bedeutung nicht in den einzelnen Werken, sondern in der Häufung von Motiven, die er aus Raffaels und Bramantes reichem Formensatze mit geschickter Hand überallhin verteilt und zu besonderen Aufgaben verarbeitet, wie sie ihm gerade zu passen scheinen. Dabei weiß er sich in knappe Umstände zu finden, so gleich bei seinem berühmtesten Werke, dem Palazzo del Te (eigentlich Tejetto) auf dem Grundstücke des herzoglichen Gesüts vor dem Thore Pusterla. Er hat eigentlich sogar mehr Lust zu dem, was schnell geht, und hat mehr Sinn für Decken und Kulissen, als für Monumentalbauten, und durch diese Gabe leichter Erfindung und Anpassung hat er das noch heute hervortretende Kunstbild der Stadt Mantua wesentlich geschaffen und außerdem im einzelnen den späteren Architekten dieser Gegenden noch manche Anregung gegeben.

An dem Maler Giulio Romano hat man schon bei Raffaels Lebzeiten

die schwarzen Schatten und überhaupt die rußige Farbe namentlich seiner Delbilder getadelt. Er wollte eine ungewöhnliche Kraft und Tiefe erreichen und setzte darum der Farbe trübende Bestandteile zu. Seine späteren Fresken machen technisch nicht gerade mehr diesen ungünstigen Eindruck, sie erwecken vielmehr so sehr die Vorstellung einer ungeheuren Gewandtheit des Zeichnens und Malens, daß dahinter die Frage nach dem speziellen Kolorit zurücktritt, und die Farbe auch wohl im ganzen zweckmäßig erscheint. Aber besondere Wirkungen kann oder will Giulio doch auch nie damit erreichen. Die Hauptsache sind seine Figuren. Deswegen imponiert er uns vielleicht schon am meisten in seinen zahlreichen, etwas mehr ausgeführten und mit einer ganz erstaunlichen Sicherheit hingeworfenen Handzeichnungen. Außerdem berührt uns bei dem Skizzenhaften weniger empfindlich ein Hauptmangel von ihm, die Leere seiner Gesichter. In seinen ausgeführten Fresken will das alles nur auf das Ganze hin angesehen sein.

Man muß ferner beachten, daß, als Giulio Romano die Konstantinsfresken malte, er doch erst 28 Jahre alt war; und was hatte er alles schon vorher gemalt! Wie wenig tief er aber andererseits in seines Meisters Kunst eingedrungen und wie wenig fest und sicher er überhaupt in seiner eigenen Handschrift geworden ist, dafür ist eine von Vasari erzählte Geschichte sehr bezeichnend. Friedrich II. von Mantua hatte Clemens VII. um das berühmte Porträt Raffaels: „Leo mit den zwei Kardinalen“ (Fig. 333) gebeten. Der Papst hatte wohl Ursache, dem Fürsten gefällig zu sein, der mit dem Kaiser gut stand und von diesem z. B. 1530 zum Herzog erhoben wurde, — er befahl seinem Anverwandten Ottaviano in Florenz, wo das Bild im Palast der Familie hing, es nach Mantua zu schicken. Ottaviano aber schickte statt dessen eine Kopie, die er schnell von Andrea del Sarto hatte anfertigen lassen (Neapel). Ob Seine Heiligkeit um die Gaunerei gewußt hat, wird nicht berichtet. Später zeigte Giulio Romano das vermeintliche Originalbild Raffaels unter vielen anderen Schätzen dem Vasari bei einem Besuche in Mantua. Dieser äußerte seine Zweifel an der Echtheit; er hatte einst als Page bei Ottaviano den Andrea daran arbeiten sehen. Aber, erwiderte ihm darauf Giulio Romano, er selbst hätte es ja mit gemalt, als Gehilfe Raffaels. Darauf erzählte Vasari seinem Gastfreund den Hergang und zeigte ihm auch ein Zeichen auf der Rückseite, woran die Kopie kenntlich wäre. Giulio, der vielgewandte und nie verlegene, half seiner zu Fall gebrachten Kennerschaft auf durch einen denkwürdigen Ausspruch: Für ihn ginge diese Kopie nun noch über das Original, denn die



Fig. 409. Sturz der Giganten, von Giulio Romano. Mantua, Palazzo del Te.

Kunst, durch Nachahmung ein Muster ganz zu erreichen, sei viel größer, als die der Erfindung. — Heute würde selbst ein mäßiger Kenner Andreas Kopie nach einigem Besinnen richtig beurteilen.

Am meisten Bewunderung hat sein Psychesaal im Palazzo del Te gefunden. Die umfangreichen Wandfresken mit derben bacchischen Szenen, Flußgöttern und Nymphen vor weiten, lachenden landschaftlichen Hintergründen erfreuen durch den heiteren, sonnigen Ausdruck des schwellenden Lebens. Die Figuren sind sicher gezeichnet, ihr hoher Stil geht aber schon in das Akademische über, oder er scheint absichtlich strenge Züge z. B. von Mantegna angenommen zu haben. Die Gesichter sind nicht individuell, der Absicht nach sind sie groß in den Formen, dafür aber in Wirklichkeit ohne einen tieferen Ausdruck. Giulio hat sehr viel nach der Antike gezeichnet und von ihrer Formgebung viel mehr in sich aufgenommen, als Raffael und Michelangelo. Darum wird alles konventioneller bei ihm, als es bei seinen großen Vorgängern war, denen er übrigens nachzustreben meinte. Denn auch Michelangelos Einfluß erfuhr er seit Raffaels Tode immer mehr. Die Gesichter waren ihm gleichgiltig. Es ist auffallend, wie wenig Typen er hat und wie oft er diese ganz nahe bei einander braucht. In den zwanzig Lunetten des Saals sind die Geschichten Amors — in Del — anders, als in der Farnesina, erzählt. Man versteht die Bilder nicht immer so leicht, obwohl doch Giulio hier realistischer ist. Am Spiegel der Decke ist, wie in Rom, die Hochzeit gemalt. Daß er übrigens nun, wie es einst Mantegna that (S. 317), auf die „Ansicht von unten“ hin zeichnet, ist in dieser Zeit und bei der Nähe Correggios selbstverständlich. In dieser Art von Illusion ist er dann noch viel weiter gegangen. Er läßt im Gigantensaal des Palazzo del Te an den Wänden gewaltige Baurümpfer mit beängstigender Naturwahrheit auf kolossale Giganten und auf den Beschauer losstürzen, (Fig. 409) während von der Decke her über sechzig große Göttergestalten, von Jupiters Blitz erschüttert, auf uns niederfahren.

So viele Malerei — zu diesen beiden Sälen kommen noch Fresken in anderen Räumen des Palazzo del Te, so wie im Stadtschloß und anderwärts, wo sie längst zerstört worden sind — forderte die Hilfe vieler Hände, und Giulio stand in einem großen Kreise von Schülern, wie früher sein Lehrer Raffael. So gerät denn vieles auch nur fabrikmäßig. Aber jedes abschätzige Urteil hat nur seine Berechtigung im Vergleich mit dem Höchsten, mit der wirklich goldenen Zeit. Denn wenn man nach unten sieht und dem weiteren Abstieg in der Kunstgeschichte folgt, so genügte Giulios Ableger Primaticcio immer noch, in Frankreich die Schule von Fontainebleau zu gründen. Und ein Größerer, Rubens (und nach diesem Jordaens), hat in Mantua nicht nur Studien zu Satyrn und Pansfrauen gemacht, sondern auch viel

für die allgemeine Haltung seiner bacchischen Versammlungen und seiner allegorischen Triumphszenen aus diesen Fresken gelernt.

Die Staffeleimalerei tritt bei Giulio mehr in den Hintergrund. Für kirchliche Bilder hatte er keinen Sinn, für das Porträt — nach dem was bereits bemerkt wurde — noch weniger. Sein berühmtestes Tafelbild ist die bald nach Raffaels Tode gemalte „Steinigung des Stephanus“ (Genua, S. Stefano) wegen ihrer unteren Hälfte, der um den Heiligen gruppierten Steiniger. Die einzelnen Figuren sind in ihrer Mischung von raffaelischer Schönheit und von michelangelesker Kraft sehr gelungen, und die Anordnung ist groß und freskoartig, wie der untere Teil auf Raffaels Transfiguration. Dagegen erweist sich seine Fähigkeit an der Glorie auf der oberen Hälfte als ganz unzulänglich. — Seine Kraft verbrauchte er lieber im Fresko. Viele unter seinem Namen gehende Tafelbilder sind Schülerarbeiten, und bessere und für ihn bezeichnende sind außerhalb Italiens nicht häufig. Zu diesen gehört z. B. die „Madonna mit der Kanne“, aus der der kleine Johannes dem Christkind Wasser auf den Leib gießt (Dresden) aus seiner späteren Zeit (1536): in den Formen wiederum Raffael mit Michelangelo verbunden, schön und ungemein reif, groß und vornehm, aber kalt. Die Verbindung der beiden Kinder ist eine Spielerei, eine Art Amorettentanz, die Madonna und die heilige Anna haben ihre Rolle, das Gemüt hat dabei weiter nichts zu suchen.

Zu Giulio Romano steht Correggio in einem großen Gegensatz. Bei Giulio bedeutet die Form, die Zeichnung alles, und wir suchen vergebens nach einem persönlichen Inhalte seiner Kunst. Bei Correggio hat schon die Form ein stark individuelles, leicht kenntliches Gepräge, und sie ist erfüllt von einem Seelenleben, das ganz einer neuen Zeit angehört. Außerdem ist Correggio ein selbständiger Poet des Lichts und der Farbe von höherem Range, was bei Giulio Romano, wie wir gesehen haben, wegfällt.

Wenn es jemals wahr gewesen ist, daß man aus der besonderen Poetik eines Künstlers nicht die Richtung seines Gemüts und die Art seiner geistigen Bildung erkennen kann, so gilt dieser Satz für Correggio (1494—1534). Er wurde so nach seinem Geburtsorte benannt und hieß vielmehr Antonio Allegri. Nach seinen Bildern würde man in ihm eine sinnliche und zugleich stark ideal gerichtete Natur, wahrscheinlich auch einen fein gebildeten Gesellschafter voraussetzen. Aber er war ein schlichter, bürgerlich

lebender Mann ohne alle weiteren Aspirationen, in der äußeren Erscheinung seines Lebens mehr Handwerker, als Künstler; und der höheren Bildung seiner Zeit, also auch dem Humanismus, stand er ferner, als irgend einer der Künstler, mit denen er seiner sonstigen Bedeutung nach verglichen werden mußte. Sein Leben spielte sich in engen Grenzen ab. Er lernte in Modena und arbeitete meistens in Parma. Er war auch in Mantua und wahrscheinlich in Mailand. Er war verheiratet und lebte zufrieden. Er fand Aufträge, aber seine Gönner waren nicht weiter bemüht für ihn zu sorgen, und wir sehen ihn nicht an irgend einem vornehmen oder geistreichen Gesellschaftskreise teilnehmen, der uns interessieren könnte. Er lebte in leidlichem Wohlstande und bekam angemessene, aber nicht übermäßige Preise. Bald nach seinem Tode, als die Carracci in Bologna blühten, wurden seine Bilder höher geschätzt, und dann stiegen die Preise bis ins Angeheure. In unserer Zeit, wo die romantische Schule (Tieck in Dresden!) viel dazu gethan hat, Correggio populär zu machen, sind die Preise seiner Bilder womöglich noch gestiegen, wenn sich, was selten geschah, Gelegenheit bot das auszudrücken. Denn schon sehr früh wachten Städte und Landesherren (Parma; Modena, bis die herzogliche Sammlung 1745 nach Dresden verkauft wurde) eifersüchtig über ihren Besitz. Und gemalt hat Correggio, da er an seinen Staffeleibildern langsam arbeitete und fleißig ausführte, überhaupt nicht sehr viel. Erhalten sind noch nicht völlig dreißig echte Delbilder. Dagegen ist kaum jemandem soviel untergeschoben worden, wie ihm, schon im 17. und 18. Jahrhundert, darunter auch Handzeichnungen, während echte von ihm sehr selten sind. Von den Carracci an haben zahlreiche Maler nach ihm gemalt und gezeichnet, auch nordische, z. B. Rubens.

Das Stoffgebiet Correggios ist die Schönheit der Frau und des männlichen Körpers auf seinen früheren Altersstufen (Christuskind und Engelknaben). Jüngere Männer bekommen bei ihm etwas mädchenhaftes. Wenn sie würdig erscheinen sollen, fehlt ihnen die Kraft (Hieronymus auf dem „Tag“ in Parma); sollen sie kräftig sein, werden sie derb (die Hirten der „Nacht“ in Dresden) oder auch ganz leblos, wie die Henker im „Martyrium der Heiligen Placidus und Flavia“ (Parma). Daß das Porträt unter seinen erhaltenen Bildern fehlt (der „Arzt“ in Dresden, mit ganz verputztem Gesichte, ist nicht von ihm), ist gewiß nicht zufällig; das Beobachten der menschlichen Individualität in ihren Verschiedenheiten war nicht seine Sache, es hätte für seinen ganz persönlich gefärbten Stil keinen Wert gehabt, weil es darin nicht zur Geltung kommen konnte. Als Einkleidung dessen, was

er darstellt, wählt er entweder Kirchenbilder und religiöses Genre (über die Hälfte seiner Oelbilder enthalten Madonnen) oder einen Vorgang aus der



Fig. 410. Madonna mit dem h. Franz, von Correggio. Dresden. Phot. Hanfstängl.

Mythologie, und man wird sagen dürfen, daß diese Form die ihm angemessenste ist. Selbständig ist er endlich in der Landschaft. Hier steht er

durchaus auf der Höhe von Tizian: von einem früheren Ansprüche des einen von beiden auf diese besondere Landschaftsstimmung kann, wenn man die betreffenden Bilder („Petrus Martyr“ und „Leda“) vergleicht, nicht die Rede sein. Uebrigens urteilen wir jetzt, daß Correggio kleiner ist, als die vier großen Meister der Renaissance, Tizian mit eingeschlossen, denen man ihn früher ohne weiteres als fünften Klassiker zugefellen pflegte. Sein Weltruhm beruht auf Farbe und Licht, also auf dem Technischen. Es fragt sich, wie hoch dieses zu veranschlagen ist gegenüber einem gewiß nicht in Abrede zu stellenden geistigen Defekt. Nachdem man von der durch die Romantiker geförderten Ueberschätzung seines inneren Gehalts zurückgekommen ist, hat Julius Meyer in seiner Monographie das Gewicht des Technischen zu gunsten des Gesamtbildes von Correggio bedeutend erhöht. Wir können uns bei aller Bewunderung des Thatsächlichen doch diese Auffassung, soweit sie für die Gesamtbeurteilung von Belang ist, nicht aneignen, sondern sehen vielmehr bei Correggio verhältnismäßig früh ein Hinneigen zur Manier, wozu die Technik Anlaß gab und wovon dann auch der Inhalt seiner Bilder den Schaden zu tragen hatte.

Das Leben des Malers Correggio zerlegt sich deutlich in zwei Abschnitte. In dem ersten, dessen Hauptwerk die „Madonna mit dem h. Franziskus“ von 1515 (Dresden) ist, sehen wir ihn sich seinen Anschluß an die norditalischen Schulen suchen. In dem zweiten, der mit den Fresken in Parma 1518 oder 19 beginnt, zeigt sich uns das Kolorit und der Stil, die Correggios Namen tragen, weil sie eine künstlerische Erscheinung für sich sind.

Unter welchen Einflüssen Correggio aufgewachsen ist, darüber giebt die Madonna mit dem h. Franz (Fig. 410) klar Auskunft. Als er das Bild an die Mönche des Klosters seines Heimatstädtchens ablieferte, war er zwanzig Jahre alt, zwei Jahr jünger, als Raffael war zur Zeit, wo er das Sposalizio vollendete. Correggio steht hier mindestens ebenso selbständig seinen Vorgängern gegenüber, wie Raffael sich über Perugino erhoben hat. Das Bild hat den ganzen Reiz einer Jugendleistung, die frühere Richtungen nicht nur verbindet, sondern auch verarbeitet zu etwas neuem. Denn daß der Maler, der es gemalt hat, hier nicht stehen bleiben wird, sieht man aus den ihm eigenthümlichen Einzelheiten: den zwei nackten Putten, die unten auf dem Sockel des Throns ein Schild mit dem Bilde Moses halten und das nicht thun mit dem gelangweilten Wesen von Dekorationsfiguren, sondern mit ganz individuellem und höchst interessiertem Gebahren; ferner den zwei

Engeln, die über der Madonna frei schweben. Diese sowie hinter ihnen die Glorie von Engelnköpfen in den Wolken deuten merklich auf das spätere Hauptgebiet und auf den ausgebildeten Stil Correggios hin. Der Thron ist ferraresisch in seinem Aufbau und in dem liebevoll und ausführlich behandelten Detail an Zierformen und Reliefs. Ferraresisch ist auch die äußerst scharfe plastische Modellierung der Figuren, während wir durch ihre Haltung und den Ausdruck ihrer Köpfe wieder andere Eindrücke bekommen. Zwar diesen lieblichen Gesichtsausdruck finden wir auch bei Lorenzo Costa, und von den vier Heiligen zu den Füßen der hochthronenden Madonna können uns die Katharina und der Franz wohl an Costas Lehrling, Francesco Francia, erinnern. Aber in den Verkürzungen und den Bewegungen, namentlich an dem Kopf des h. Franz und an der Madonna, zeigt sich doch der Einfluß eines noch Größeren, nämlich Mantegnas in seiner Madonna della Vittoria. Und die Beseelung sämtlicher Köpfe, sowie die Behandlung der Luft und des Lichtes, die Wirkung endlich, die hier durch die Lichtführung für den Aufbau gegeben ist, indem der Blick von den gedrängten Gestalten und den Schatten unten allmählich nach oben geleitet wird, wo die Madonna im weiten, lichten Raume thront: das alles weist wieder über Mantegna hinaus und auf jemanden, für den Licht und Farbe noch mehr Bedeutung hatten, nämlich auf Lionardo. Zuletzt geht das bewegte Spiel der Hände ebenfalls über die Ferraresen hinaus und kann wohl in Lionardo seinen Ursprung haben.

Correggios erster namhafter Lehrer war ein tüchtiger Ferrarese in Modena, Bianchi, genannt Frarrè. Dieser konnte ihm vieles vermitteln, vor allem den Einfluß Lorenzo Costas, der übrigens schon seit 1509 nach Mantua berufen war. In den nahegelegenen Städten Bologna und Ferrara konnte Correggio viele Werke der Schule finden. Wenn er ferner Mantegnas Madonna della Vittoria wirklich, ehe er das Dresdener Bild malte, gesehen hat, so muß er schon jetzt in Mantua gewesen sein, für dessen Hof er später in den dreißiger Jahren beschäftigt war, als er im Auftrage des Herzogs für Karl V. mythologische Bilder malte (wahrscheinlich die „Leda“ in Berlin und die „Danae“ der Galerie Borghese, Rom). Neuerdings schreibt man ihm auch eine Deckendekoration zu mit Fruchtgewinden und hübschen Putten ganz von seiner Art in der Markgräfin Isabella Studiolo im Palazzo Vecchio (S. 334), die um 1512 gemalt worden sein muß. War er so früh schon in Mantua, so konnte er ja auch Lorenzo Costa dort treffen. Von Lionardos Arbeiten endlich, darunter heute längst verlorenen, konnte er in Oberitalien



Fig. 411. Von den Fresken Correggios im Paulskloster zu Parma.

auch abgesehen von Mailand viele Spuren finden. An eine persönliche Berührung mit Leonardo wird man nicht denken. Sie hätte wahrscheinlich zu einer Annäherung geführt, und diese würde sich dann noch heute viel stärker geltend machen.

So lehrt uns das Bild seiner Jugend seine Entwicklung kennen, über die wir, abgesehen von seinem Lehrer in Modena, keine ausdrückliche Kunde mehr haben. Es war jedenfalls nicht sein erstes Bild. In den letzten Jahren hat man in den Bildervorräten Italiens und Englands eifrig solchen Jugendwerken nachgespürt, die noch vor der Madonna mit dem h. Franz liegen müßten. Bei dem hohen Werte, den Correggio als Kabinettmaler hat, gewinnt die Ermittlung seiner Anfänge an Interesse, namentlich seit Morelli durch eine besonders liebevolle Analyse des Malers das Problem vertieft hat. Correggios Entwicklung vollzieht sich abseits von den großen Mittelpunkten des Kunstlebens und für unsere Wahrnehmung verborgen und einsam. Er starb früh, vierzig Jahre alt, und fand zu seiner Zeit keinen Biographen. Schon Vasari fand keine Ueberlieferung mehr vor, abgesehen von Correggios bekannten Bildern, und als etwas später die Carracci ihn auf den Schild erhoben, war es ihnen nicht mehr um seine Anfänge zu thun, sondern um die Höhepunkte seiner glänzenden Laufbahn, von denen aus er ja Jahrhunderte hindurch auf die Maler nicht nur Italiens, sondern auch des Nordens weiter gewirkt hat. Es wäre unhistorisch, wenn man annehmen wollte, daß seine eindrucksfähige Natur nicht unter den Einflüssen seiner lebhaft erregten Zeit gereift wäre, sondern abgeschlossen für sich ihren Weg sich hätte suchen müssen, nur weil kein gleichzeitiger Biograph uns diesen Weg beschrieben hat. Unter seinen sicheren Tafelbildern gehören einige seiner früheren Zeit an. Aber wir können sie nicht bestimmten Jahren zuweisen und verbinden darum die Beobachtungen, zu denen sie uns veranlassen, besser mit der Betrachtung seiner Staffelleibilder überhaupt, nachdem wir ihn als Freskomaler kennen gelernt haben werden.

Die Stadt des Correggio ist Parma. Hier hat er drei umfangreiche Freskenzyklen ausgeführt, im Kloster S. Paolo seit 1518 oder 19, in der Kirche S. Giovanni 1521 bis 24, wo nur noch die Gemälde der Kuppel, Christi Himmelfahrt darstellend, an Ort und Stelle erhalten sind, und im Dom 1526 bis 30, dessen Kuppel die Himmelfahrt Mariä enthält. Die zwei letzten Werke sind monumentale Arbeiten desselben Stils und haben auch in den Gegenständen manche Ähnlichkeit. Die Fresken in S. Paolo sind zu ihnen die Vorstufe. Eine dekorative Aufgabe besonderer Art hat hier

eine ganz originelle Erfindung hervorgerufen, die den Künstler auf die größeren Ziele vorbereitet.

Die lebensfrohe Nebtiffin des Klosters S. Paolo läßt sich ihren großen Saal mit weltlichen Bildern ausschmücken. Das Deckengewölbe erhebt sich über 16 grau in grau gemalten Lünetten mit kleinen mythologischen Bildern (Fig. 411). Das Programm mag dem Maler von der Bestellerin gegeben worden sein. In der Erfindung schaltet seine Phantasie ganz frei, ohne sich an den antiken Apparat zu binden, für dessen korrektere Anwendung anderswo ein gelehrter Humanist Sorge getragen hätte. Das ernste Studium eines Mantegna oder Giulio Romanos archäologische Sorgfalt lag Correggio fern. Ueber dem Ramin sieht man Diana lebensgroß auf ihrem Wagen über Wolken fahren. Die Decke über den Lünetten ist in natürlichen Farben mit einer auf Stabwerk ruhenden Weinblattlaube bemalt. Oberhalb der Lünetten sind 16 ovale Oeffnungen ausgeschnitten, von Blumenkränzen eingefast. Darin sieht man, vom blauen Himmel umgeben, zu zweien oder dreien gruppiert, mit Hunden und Jagdgeräten oder anderen Gegenständen spielend, die berühmten kleinen Putten, in die Correggio die ganze Anmut seiner Kunst gelegt hat. In natürlicher Größe gebildet, lehnen sie sich über die Brüstung, oder sie schaukeln sich auf dem unteren Rande des Ovals und sehen auch gelegentlich in den Saal hernieder. Unbekümmert um den Zwang, den die architektonische Form des Gewölbes einer solchen Dekoration auflegen konnte, sieht der Künstler den Raum als freies Feld an für die Zwecke seiner selbständig schaltenden malerischen Phantasie. Der Gedanke, eine ganze Decke als ein natürliches Nebendach zu behandeln, ist neu und geht noch hinaus über Mantegna, der an einer Decke in Mantua einen solchen Ausschnitt machte und darin ebenfalls, wie es hier geschehen ist, auf Unterlicht berechnete Figuren anbrachte (S. 329). Man darf annehmen, daß Correggio die Camera degli Spoji gesehen hat. In Mantua konnte er auch an der „Madonna della Vittoria“ ein ähnliches Nebendach finden. Weiterer Anregungen bedurfte er nicht. Melozzos da Forlì auf Unterlicht berechnete Engel in Rom (S. 295), an die man früher gedacht hat, sind ihm unbekannt geblieben. — Als Correggio diese Arbeiten ausführte, war er 25 Jahre alt. Außer einer glücklichen Erfindung von selbständigem poetischem Werte giebt er schon eine sichere Technik, die das, was sie will, erreicht. Wie bei Lionardo, so sind hier auf den Körpern der Putten die Schatten mit dem Lichte verschmolzen, so daß sie wie eine fast durchsichtige, schimmernde Schicht auf den natürlich gerundeten Körpern

liegen. Die Oberfläche ist bedeckt von einem leuchtenden Rosa und einem silberfarbenen Hellgrau, aber die Uebergänge fallen nicht — durch eine Trennung der Grenzen — auf. Denn die Farbe erreicht auch auf den Uebergängen den Eindruck eines wirklich Lebendigen, wo die Zeichnung dem Auge nur Grenzen hätte geben können.

In der Kuppel von S. Giovanni schwebt ganz oben Christus mit angezogenen Beinen und so verkürzt, wie man von unten her eine wirkliche Figur dort oben sehen würde, gen Himmel. Unter ihm sitzen auf Wolken zu einem weiten Kreise geordnet die Apostel und nehmen staunend teil an dem wunderbaren Vorgange, der als Vision des Johannes gedacht ist. Ganz unten an den vier Zwickeln der Kuppel sitzen, ebenfalls auf Wolken, je ein Evangelist und ein Kirchenvater. Bei der Ansicht von unten, die hier zum erstenmale vollständig durchgeführt ist, treten die unteren Gliedmaßen, die für das geistige Leben am wenigsten bedeuten, am meisten hervor. Das und die bald heftige, bald nervös zitternde, niemals zur Ruhe kommende Bewegung giebt uns einen Eindruck, wie wir ihn an religiösen Darstellungen nicht gewohnt sind. Was wir als himmlische Verzückung nehmen sollen, ist doch sehr irdischen Ursprungs. Die Genien oder Knaben, die in allen Abstufungen des Alters zwischen den Heiligen am Himmel auf Wolken ihr schönes Dasein zeigen oder neckisches Spiel treiben, verstärken den Eindruck des Irdischen. Dem Künstler war es um die Welt des reizenden Scheins zu thun, die an solcher Stelle sich nur in das Gewand des Heiligen einkleiden ließ. Das religiöse Kunstwerk aber muß uns mit irgend etwas, worauf es Correggio hier nicht ankam, zu einer höheren Stimmung erheben. Er gab dafür einen Olymp von Schönheiten. Wunderbar ist die Sicherheit, mit der er diese Menschen seines Stils in allen möglichen Stellungen, die er nie an der Natur beobachten konnte, zeichnet, in Farbe setzt und beleuchtet. Das brachte frühere Erklärer auf den Gedanken, er hätte sich von Begarelli aus Modena Thonmodelle anfertigen lassen und diese dann bemalt und so gestellt oder gehängt und beleuchtet, daß sie ihm das lebende Modell hätten ersetzen können. Sein inneres, geistiges Sehen bedurfte solcher Hilfsmittel nicht. Lionardo hat über die Mechanik des Fliegens und über die künstlerische Darstellung des Schwebens gleichermaßen tief nachgedacht. Seinem Forschergeiste war jenes das Ziel oder doch die Hauptsache, dieses ein wie nebenher abfallender Gewinn, den nun Correggio mit dem starken Zuge der einseitigeren Begabung als vollendete Spezialität ausbildet. Und seine Art Licht und Luft zu malen macht uns das alles für den Augenblick auch völlig überzeugend.



Fig. 412. Von den Fresken Correggios in der Domkuppel zu Parma.

Aber freilich, auf die momentane Wirkung ist diese Welt des Scheins gestellt. Sie rauscht an uns vorüber wie Musik. Wir nehmen sie mehr mit dem Gefühl auf, nicht mit den Gedanken, denen doch das strengere Kunstwerk immer etwas zu verarbeiten übrig läßt. Hier ist alles leicht und von vorn herein verständlich. Die Eindrücke, die wir in S. Giovanni empfangen, steigern sich noch unter der Domkuppel. Wie im Rausche fährt Maria von Engeln getragen empor, und ein erwachsener Himmelsbote stürzt ihr von oben entgegen. Unten, rings um die Kuppel herum, sind wieder die Apostel aufgestellt, und ganz unten in den vier Zwickeln sehen wir die vier Schutzheiligen der Stadt (Fig. 412). Ueberall in den Zwischenräumen erscheinen wieder Genien und Putten, entweder gedrängt und dann gelegentlich mit den Hauptfiguren zusammen, von unten gesehen, einen Anäuel von Armen und Beinen bildend, wofür bereits die Zeit das Wort „Froschragout“ und einen Maurerlehrling als Kritiker erfand, — oder zu Gruppen geordnet und auch wohl einzeln gestellt. Es bleibt uns nun kein Zweifel mehr, daß diese Genien das wesentlichste Element in Correggios Kunst sind. Sie sind ja zum großen Teil vollendet in Form und Farbe und von liebreizendem Ausdruck, aber wo die Grenzen ihrer Wirkung liegen, da hat man auch die Schranken von Correggios Talent als solche gelten zu lassen. Ernst und Schmerz und tiefe seelische Regungen stellt er nicht dar, immer nur anmutiges, fröhliches Dasein und heitere Empfindung, und an Stelle des Dramatischen giebt er eine äußere Unruhe, bei der wir manchmal vergebens nach dem Grunde fragen.

Wir haben noch einen Brief, worin der zwanzigjährige Annibale Carracci gleich nach seiner Ankunft in Parma seinem Großonkel Lodovico über die ersten empfangenen Eindrücke berichtet (1580). Von den Knaben in der Kuppel sagt er, daß sie atmen und leben und lachen mit solcher Anmut und Wahrheit, daß man mitlachen und heiter werden müsse. Er ist stark vor Erstaunen über die Richtigkeit der Perspektive und über den Geschmack und die Schönheit darin und das Kolorit, das wie wirkliches Fleisch erscheine. Er hat von Tafelbildern gesehen die Madonna des heiligen Hieronymus und die Madonna della Scodella (Parma), die Verlobung der Katharina mit dem Christkinde (in mehreren Exemplaren; das beste im Louvre); er möchte keines davon für Raffaels Cäcilia hingeben (die bekanntlich in Bologna hängt, woher der Brieffschreiber kam). Die Katharina in ihrer Grazie bei dem Verlobungsakte, der schon an sich eine höfische Spielerei ist, stellt er über die Magdalena auf Raffaels Bilde, den Hieronymus über den

Paulus, weil er zarter sei, denn darauf komme es an, und gegen diesen Fluß gehalten sei der Paulus hölzern und eckig.

Diese Urteile sind höchst bezeichnend. Wir wissen ja jetzt, wonach die Schule von Bologna strebte. Was wir vermissen, suchten sie nicht; was sie entzückte und für alles andere entschädigte: Fluß und Weichheit der Zeichnung, dazu Farbe und Licht, bewundern wir auch, aber mit Einschränkung. Denn zu den geistigen Schöpfern im höheren und letzten Sinne rechnen wir Correggio nicht, wohl aber zu den größten Technikern der Malerei. Man hat ihn, weil beide auf die kommende Zeit einen gleich großen Einfluß ausgeübt haben, oft neben Michelangelo gestellt, wiewohl sie unter sich wieder einen starken Gegensatz bilden. Michelangelo hatte seine Decke in der Sixtina 1512 vollendet. Er hatte auf den Standpunkt des Beschauers keine Rücksicht genommen, sondern die Decke als Bildfläche behandelt. Aber er hat seinen Menschen ebenfalls in Verkürzungen, kühnen Stellungen und gewaltigen Bewegungen soviel besonderes gegeben, daß sie auch eine Welt für sich bilden. Von der wirklichen Lebensfähigkeit, der grobsinnlichen Naturwahrheit in buchstäblicher Bedeutung sind die beiden Welten wohl gleich weit entfernt. Aber bei Michelangelo ist selbstverständlich mehr Kraft und Mannichfaltigkeit, eigentlicher Schöpfertrieb. Das betrifft indessen die Gestalt, nicht die Farbe, worin natürlich Correggio voran steht.

Die Menschen, wie sie im ganzen und großen Michelangelo und Correggio uns geben, kommen nicht vor und könnten so nicht leben. Daß wir dennoch an sie glauben, macht die Kunst, die durch ihre schöpferischen Mittel eine bestimmte Erscheinung und dadurch eine bestimmte Wirkung erreicht. Die Mittel sehen wir zunächst als Teile einer äußerlichen Technik an, aber sie müssen doch auch eine Kraft enthalten, die aus dem Geiste kommt, weil sie geistig auf uns wirken. Mit diesen Worten mag man, da uns das Metaphysische nun einmal nicht zugänglich ist, vorlieb nehmen und sich Rechenschaft geben über den Effekt des Weltbildes bei Michelangelo oder bei Correggio. Auf der einen Seite haben wir Größe und Kraft und Gewalt, kurz das Uebermenschliche, ein Leben, wie wir es uns im Reiche von Titanen vorstellen können. Auf der anderen finden wir glückliches Behagen und sinnendes Genießen, einen wonnigen Zustand, der ebenjowenig von dieser Welt ist, den wir darum märchenartig oder zauberhaft nennen, den wir uns aber in seinen verschiedenen Graden, zuletzt bis zum lauten Entzücken gesteigert, nach Abzug allenfalls des zu stark Sinnlichen, sehr wohl als Ausdruck eines Ueberirdischen denken können. Bei Correggio nun hat für die

Wirkung seiner Erscheinung und die Art, wie wir sein Menschenideal auffassen, die Farbe und das Licht eine viel größere Bedeutung, als bei irgend einem anderen italienischen Maler. Kann man sich überhaupt eine eigene Poesie der Farbe, eine abgesehen von den Formen und von allem Inhalt der Zeichnung selbständige Wirkung vorstellen, die nicht nur allgemeines Wohlgefallen, sondern deutlich unterschiedene Stimmungen hervorruft, so wird das am ehesten Correggio gegenüber gelingen. Das letzte Problem in dieser Frage ist in der vielgebrauchten Formel von dem „leuchtenden Fleisch“ beschlossen. Es ist übertrieben und unrichtig ausgedrückt, daß bei Correggio das Licht den Körpern die Sinnlichkeit genommen, der Aether sie verklärt und von Begierden gereinigt habe (Julius Meyer). Es giebt selbstverständlich Darstellungen von einer inhaltlich viel größeren Sinnlichkeit. Aber das Sinnliche bleibt auch bei ihm, nur ist es bedeutend verfeinert. Die besondere, selbständige Wirkung seiner Farbe können wir uns aber am besten klar machen, wenn wir ihn mit den Venezianern vergleichen. Tizian und noch mehr Giorgione haben diese Stimmung erweckende Poesie des Kolorits, aber sie halten die Lokalfarbe und in Strich und Korn den Charakter der Oberfläche ihrer Gegenstände fester, woraus sich die Unterschiede in der Behandlung des Fleisches, der Gewänder, des Steines u. s. w. ergeben, und der Natur ihr Recht geschieht. Correggio hingegen gießt ein künstliches Licht über seine Farben aus, wodurch sie, wie bei verschleiertem Sonnenlichte, in einen leuchtenden Schimmer zusammenfließen, und die Eigenart der Stoffe sich in einen allgemeinen Ton verflüchtigt. So ist denn auch das Fleisch bei den Venezianern lebenswarm, die Haut durchscheinend und leuchtend, während bei Correggio die Naturfarbe unter einem künstlich gebrochenen und gedämpften Licht und unter zarten, durchsichtigen, silbergrauen Schatten beinahe verschwindet. Lorenzo Lotto steht in diesem Arbeiten mit farbigem Licht bisweilen dem Correggio näher, als den Venezianern (S. 397).

Farbe und Licht sind also bei Correggio eins. Das „Hell dunkel“ hat nur noch für einen Maler die gleiche Bedeutung, wie für ihn, nämlich für Rembrandt. Aber während es bei diesem den Inhalt und die Kraft der Formen herausarbeiten hilft,*) rückt es bei Correggio die ohnehin viel weniger

*) Rembrandt kannte alle seine Vorgänger und besaß z. B. eine große Sammlung italienischer Bilder und Stiche. Daß er die Anregung zu seinem „Hell dunkel“ von den Italienern (und warum nicht auch von Correggio?) nahm, ist natürlich. Denn bei den älteren Niederländern konnte er es doch nicht finden.

kräftigen Gestalten in eine noch fernere künstliche, dämmerige Beleuchtung. Darin leben sie bei ihm, wie Kinder des Märchens und der Phantasia, in ihrer besonderen Atmosphäre, für die sie geschaffen scheinen. Wir finden ihr Leben reizend und unter den Voraussetzungen, die unsere Stimmung mitbringen muß, auch natürlich, aber nur so lange sie sich frei halten von Geziertheit und Manier. Und die Gefahr, in Manier zu verfallen, lag für



Fig. 413. Ruhe auf der Flucht, von Correggio. Florenz, Uffizien.

Correggio leider nur allzunah, da für seine Kunst das Korrektiv der Natur nicht viel bedeuten konnte.

Während uns an Correggios Fresken die flotte und gewandte Technik aller wirklichen Freskomaler auffällt, eine Handfertigkeit, vermittels deren der Künstler auf diesem Gebiete, auch im Verhältnis zu dem Geleisteten, schnell gearbeitet hat, zeichnen sich seine Staffeleibilder durch eine große Sorgfalt in der Ausführung aus. Es läßt sich schon darnach vermuten, was wir ohnehin wissen, daß er langsam malte. Wenn nun hierin ein

Gegenſatz liegt zwischen den beiden Gattungen, ſo beſteht dieſer doch mehr für den prüfenden Verſtand, als für den Eindruck, den unſer Auge empfängt. Denn Correggios Tafelbilder, obwohl ſie wahre Kabinettſtücke von Feinheit ſind, haben dennoch auch bei kleinen Formaten nichts kleinliches und peinliches. Die ſorgfältigſte Emailmalerei giebt im kleinen Maßſtabe doch die Wirkung eines großen und flotten Strichs. Das iſt keine Redenſart oder Einbildung, ſondern Sache des Exempels, das ſich aber nur im Angeſicht eines dieſer kleinen Meiſterwerke jemandem vorrechnen läßt. Wir haben darin den großen Techniker zu bewundern. Seine Gruppen, Figuren und Linien könnten garnicht dieſen ſprichwörtlichen leichten Fluß haben, wenn ihn nicht ſeine Farbe hätte. Es giebt Künſtler, die man aus ihren Fresken ſo gut wie vollſtändig kennen lernen könnte, nicht nur früher Domenico Ghirlandajo und Mantegna, ſondern auch ſpäter Luini und Sodoma. Bei Correggio iſt das anders. Er iſt in ſeinen kleinen Tafelbildern mindedeſtens ebenſo groß, wie in ſeinen Fresken. Denn auf ihnen erſchließt ſich uns erſt ganz das vielſeitige Geheimnis ſeiner Farbe, von dem eben die Rede war, ganz abgeſehen davon, daß auf den Fresken viel von dem Urſprünglichen verloren gegangen iſt. Und man kann auch nicht ſagen, daß für ihn die Staffeilmalerei nur nebenher ging oder daß ſie während der Freskoarbeiten geruht hätte. Denn gerade in das Jahrzehnt 1520 bis 30 fallen die ſchönſten von ſeinen großen Kirchentafeln.

Ehe wir dieſe betrachten, wollen wir einen Blick thun auf ein für Correggios Begabung außerordentlich günſtig gelegenes Gebiet, auf das religiöſe Genrebild, das die Großartigkeit, die er nicht geben konnte, am wenigſten verlangt, und das den zierlichen, weltlichen Glanz, über den er vor anderen verſüßt, ohne Anstoß zeigen darf. Eins dieſer Bilder gehört noch ſeiner Jugendzeit an, es fällt zwischen die Dresdener Madonna mit dem h. Franz und die Fresken von S. Paolo: die kleine „Ruhe auf der Flucht“ der Tribuna (Mſſizien Nr. 1118, Fig. 413). Vor einem dichten Walde kniet anbetend rechts der h. Franz, dann folgt die Madonna, auf der Erde ſitzend und das ſtehende Kind haltend, ganz links ſteht Joſef mit friſch gepflückten Datteln in der Hand, nach denen das Kind greift. Das Bild iſt fein komponiert in einem Fluß diagonalen Linien, die von rechts nach links anſteigen, und von köſtlicher Farbe. Der Wald iſt dunkel, Marias Kleid weiß, Joſefs Gewand ſtrohgelb; jeder Farbenton iſt für ſich echt und zu dem übrigen wieder beſonders geſtimmt. Die Heiligenscheine fehlen, wie oft bei Correggio auf derartigen Darſtellungen. Es iſt ein Vorgang aus dem

Leben, aber mit etwas Poesie umwoben, ein Idyll. — Ein Kind desselben Geistes ist die etwas spätere „Madonna mit dem Kaninchen“ (Neapel), die,



Fig. 414. Der „Tag“, von Correggio. Parma. Pinakothek.

nach ihrem bunten Kopftuch la Zinzarella benannt, sich im Walde gelagert hat und noch unter ihrer starken Uebermalung großen Reiz ausübt. Kleine Engel in den Baumkronen sind entzückend grazios gezeichnet, und die Wolken, auf denen sie einherfahren, sind noch nicht so massiv, wie auf späteren

großen Bildern. — Ganz ähnlich komponiert, nur entgegengesetzt, im Profil von rechts nach links gerichtet, ist auf einem etwa gleichzeitigen Bilde (Uffizien Nr. 1134) in einer Landschaft mit Hütte die „anbetende Madonna“, die im weiten blauen Mantel vor dem am Boden liegenden Kinde kniet und mit einem ans Kofette streifenden Ausdruck ihm spielend ihre schönen Hände zeigt. In solchen kleinen Zügen der Verweltlichung ist Correggio unererschöpflich. Nur darf man in diesen Bildern nie das Heilige suchen wollen. — „Christus im Garten“ vor der knieenden Magdalena (Madrid und sonst) steht da mit einem an das Theater erinnernden Pathos. Seine beiden Arme und die Hauptlinien von Magdalenas Gestalt geben wieder den schönen, oben erwähnten Diagonalauf, diesmal von links nach rechts, und dazu fährt magisch ein dämmerhaftes Hell Dunkel durch die Büsche. — Also dies ist der Effekt, an den wir uns halten sollen: Linien, Licht und Farbe. Die heilige Geschichte ist nur die Unterlage. Ist es nicht seltsam, daß wir kein weltliches Genrebild von Correggio haben, daß er insbesondere das bei Tizian erwähnte höfische Gesellschaftsbild (S. 692) nicht gepflegt hat, für das seine Technik doch in so hohem Maße geeignet war? Wir werden annehmen dürfen, daß ihm in seinem einfachen Leben die Veranlassung dazu fehlte. So ging er, wie es ihm natürlich war, von dem Andachtsbilde aus und legte das Weltliche seiner Kunst in die Zuthaten.

Wir kommen nun zu den großen Kirchentafeln, der Dresdener „Nacht“ (1525 bis 30), der „Madonna mit dem h. Hieronymus“ und der „Madonna della Scodella“ 1527 bis 28 (beide in Parma). Dieses letzte Bild, die Madonna mit der Schale, nimmt das Motiv der kleinen „Ruhe auf der Flucht“ (Uffizien) wieder auf: es ist beinahe dieselbe Komposition, nur in umgekehrter Richtung und mit lebensgroßen Figuren, dazu im Hochformat, so daß nun die diagonale Linie steiler ansteigt von der Madonna links und dem Kinde an ihrer linken Seite zu dem Josef rechts, der aufrecht steht und mit dem ausgestreckten linken Arm die Früchte von einer hohen Palme pflückt. Oben sitzen wieder Putten, auf blasenartig zusammengeballten Wolken. Das Bild hat Schaden gelitten, ist aber doch noch großartig und farbenschön. — Die „Nacht“ ist leider in der Farbe so gut wie vollständig zerstört, wenigstens an den Stellen, die das Hauptinteresse bieten. Der „Tag“ dagegen, die Madonna mit Hieronymus und Magdalena (Parma, Fig. 414), strahlt noch in fast ursprünglicher Schönheit und ist bei diesem Zustande der Erhaltung das am meisten imponierende Staffeleibild Correggios. Es steht in der Komposition über der „Madonna mit dem h. Sebastian“, die

er gleichzeitig für die Schützengilde von Modena malte (Dresden), denn gegen diese gehalten ist es einfach und übersichtlich in den Linien. Und er giebt uns hierin das Idealmaß dessen, was mit dem allzu flüssigen Stil der Hochblüte überhaupt noch zu erreichen war. Mehr an Kraft, als er auf dem „Tag“ festgehalten hat, darf man von ihm nicht fordern, seit er die Zeit der Madonna mit dem h. Franz hinter sich hat. Zunächst ist klar, daß auch dies alles im Grunde genommen nur „heiliges Genre“ ist trotz des großen Formats und der Bestimmung für den Platz über einem Kirchenaltar. Der Figuren sind mehr, und das Idyllische in der Stimmung der kleinen Bilder fällt weg. Aber es sind dieselben passiven, glücklich genießenden Menschen, die wir früher schilderten, die keinem unangenehmen Eindrucke zugänglich sind. Hier auf dem „Tag“ sind sie mit einander verbunden durch einen Akt zärtlicher, weicher Devotion, dessen Mittelpunkt das Christkind ist. Es ist nicht bloß in dieser äußeren Haltung, sondern ebenso in den dargestellten einzelnen Gebilden, keine natürliche Welt, sondern eine gedachte, über die ein unendlicher Zauber von Licht und Farbe gebreitet ist. Wenn das nicht genügt, für den hat Correggio nicht gemalt. Für die Schule der Carracci war, wie wir sahen, dieser umfangreiche, halbnaakte und doch so schmelzartig weiche, aufrecht stehende Hieronymus — der höchste Gegenstand der Gruppe links am Bildrande — das Ideal eines Kunstwerks. Wir treten heute einer solchen Erscheinung und so auch den übrigen Personen nur mit dem selbstverständlichen Vorbehalte gegenüber, den das einfachste Nachdenken gegen ihren Inhalt und ihr geistiges Wesen erhebt, und freuen uns im übrigen über die malerische Schönheit einer Welt, die wir ja nicht für wirklich zu nehmen gezwungen werden sollen. Die Mannichfaltigkeit der Halbtöne hat schon ein Kenner und Nachahmer dieser Malweise, Raffael Mengs, an diesem Bilde hervorgehoben, und die Durchsichtigkeit neben und trotz dem soliden Impasto bezeichnet sicher einen Höhepunkt der italienischen Maltechnik. Nur giebt es daneben noch andere, z. B. Tizian. Und es darf uns die Höhe der Technik und die Grazie in den Linien des Figürlichen, womit uns Correggio für sich einzunehmen weiß, nicht verleiten, die Figuren selbst für etwas höheres ihrem Inhalte nach zu nehmen, als sie sind. Einem feinen Kenner ist es so ergangen, wenn er meint: schöner als die zu den Füßen der Madonna hingegossene Magdalena, die die Wange an das Knie des Kindes schmiegt, sei nie gemalt worden; kein Bild des Cinquecento, auch die Sixtinische Madonna nicht, habe diese Wirkung. Und vielleicht böte uns die Antike plastisch nichts so vollendetes, wie dieses Malerische (Julius Meyer).

Auf der stark restaurierten „Madonna mit dem h. Sebastian“ hat der Maler durch Nebengestalten, die zu dem Mittelpunkte keine geistige Beziehung



Fig. 415. Leda (Teilstück) von Correggio. Berlin. Phot. Hanstängel.

mehr haben, insbesondere durch den schlafenden Rochus und durch Putten in verschiedenen Lebensaltern, zwar die Einzelschönheiten vermehrt, aber dem Gesamt-

aufbau, dem es nun an den bestimmenden Hauptlinien fehlt, Schaden gethan. Dies ist wohl in der Tafelmalerei das erste Beispiel eines zwecklosen Durcheinanders von allerlei schönen Figuren. Noch mehr trifft das für die „Madonna mit dem h. Georg“ zu (1531/2. Dresden), wo die alte Farbenoberfläche übrigens fast verschwunden ist. Das Bild enthält unter anderem vier nackte Putten, die mit den Waffen des Ritters spielen, und deren Lebenswahrheit Guido Reni bei einem Besuche so entzückte, daß er sich später einmal scherzweise bei einem Freunde nach ihrem Befinden erkundigte. Aber es zeigt nun auch voll ausgebildet eine Art die menschliche Form zu behandeln, deren Anfänge man schon recht früh bei Correggio wahrnehmen kann. Ursprünglich ernst gemeinte Handlungen der Personen gehen in Andeutungen und Gesten über, momentaner Gesichtsausdruck wird durch ein allgemeines Lächeln ersetzt, und aus festen Stellungen werden schwanke, gleichgiltige Haltungen. Auf dieser Bahn verschwindet in der Formgebung Correggios zuletzt jede gerade Linie, alle Umrisse biegen sich aus- oder einwärts und scheinen zu schwanke, und in dem zitternden Lichte fließen auf Bildern mit vielen Figuren die Formen der verschiedenen Körper schlangenartig oder wellenförmig (undulierend) an einander vorüber, und nirgends findet das Auge, namentlich wenn die Landschaft fehlt und Glorien mit Engellköpfen den Hintergrund bilden, wie auf diesen Kirchentafeln, — einen Punkt, auf dem es ausruhen könnte.

In diesen späteren Jahren wandte sich Correggio auch mythologischen Gegenständen zu, die, so wie er sie auffaßte, für seine Zeichnung und seine Palette wohl die dankbarsten Aufgaben gewesen sind. Denn mit dieser Welt der Phantasie verträgt sich das leuchtende Fleisch und das zitternde Licht und das geheimnisvolle Hell Dunkel der Wolken und der Gebüsche am besten. Die Vermittlung der Aufträge übernahm hier der Hof von Mantua, der die Gattung liebte, und für den Correggio noch bei Lebzeiten seines Vorgängers Lorenzo Costa und gewissermaßen unter dessen Augen einige dieser Bilder gemalt hat. Wir werden durch ihn an Tizian erinnert, und es könnte sehr wohl sein, daß dieser einige davon, z. B. die „Antiope“, gesehen hätte. In diesem Bilde, das vielleicht um 1525 entstand (Louvre), ist das Zusammenstimmen der Landschaft mit dem traumhaften Dasein der Figuren so ausgedrückt, das warme Dämmerlicht des Waldes zu der ruhenden Nymphe und dem scheinbar schlummernden Amor in eine so innige Beziehung gesetzt, daß wir den vollen Eindruck einer märchenhaften Erscheinung erhalten, und kein Rest übrig bleibt, mit dem sich der nachrechnende Verstand abzufinden hätte. Eben so vollendet und in der Wirkung gleich bedeutend ist die Dar-

stellung eines noch stärker pulsierenden Sinnenlebens bei hellem Sonnenlichte auf dem trotz aller Zerstörung noch herrlichen Bilde der „Leda mit ihren Gefährtinnen“ (Berlin, Fig. 415) das wahrscheinlich nach 1530 im Auftrage des Herzogs Federico für Karl V. gemalt wurde. Unter den Bildern dieser Art steht noch die etwa gleichzeitige und wahrscheinlich ebenfalls für Karl V. gemalte „Jo“ (Wien) auf der Höhe jener ersten beiden, die von den übrigen („Ganymed“ in Wien, „Danae“, Galerie Borghese, Rom) nicht erreicht wird. Correggio fehlten für seine Person die gelehrten Voraussetzungen, um sich dem Altertum nachempfindend zu nähern, mehr als vielleicht irgend einem. Dafür gehörte er als Künstler noch der goldenen Zeit an, die aus eigenem Geiste der Antike gleichwertiges schafft, ohne nachzuahmen und nach äußeren Ähnlichkeiten und Attributen zu suchen. Und wenn seine malerische Technik, verglichen mit der venezianischen, wie wir gesehen haben, der Natur gegenüber einige Schritte zurückbleibt, hier auf diesem Gebiete möchte man meinen, daß sie gerade mit ihrer Ausdrucksweise ihren Zweck noch vollkommener erreicht habe.

Wir kommen nun zu Tintoretto und Paolo Veronese. Wie verhalten sich diese zu den älteren Venezianern, und in wiefern bilden sie eine Gruppe für sich? Um das zu erkennen, bedarf es zunächst eines Blickes auf einige ihrer unmittelbaren Vorgänger.

Während der langen Lebenszeit Tizians treffen wir in Venedig und in den Städten des Festlands noch eine größere Anzahl von Malern, die die gute Tradition der Schule fortsetzen. Das bedeutendste Talent unter ihnen ist Giovanni Antonio da Pordenone (Triaul), der eine Menge tüchtiger Fresken in verschiedenen oberitalienischen Städten malte und zuletzt auch als Tizians Rival in Venedig auftrat († 1539). Von seinem jüngeren Verwandten, Bernardino Licinio da Pordenone, haben wir zahlreiche flottgemalte datierte (von 1524 bis 42) Staffeleibilder mit Figurengruppen und Porträts. Fabrikmäßig eingerichtet tritt uns sodann die Handfertigkeit entgegen in der aus Bassano stammenden Familie da Ponte, einem Vater, Jacopo, mit seinen vier Söhnen, die seit etwa 1530 ungefähr hundert Jahre lang enorme Mengen von Leinwand bedecken mit reich staffierten Landschaften, oft in Breitformat, wie sie früher von den Bonifazi gemalt wurden. Sie sind weniger fein, als diese, erfreuen uns aber bis zuletzt durch ihr warmes Kolorit und eine natürliche Behaglichkeit des Schilderns in ihren ländlichen Szenen,

wenn sie z. B. in den Geschichten aus dem Alten Testament ganze Herden nicht schlecht gezeichneter Tiere vor uns auftreiben. Beinahe in jeder Galerie finden sich einige Stücke davon. Außerdem pflegen sie die Eigentümlichkeit der Venezianer, das Bildnis, mit allmählich abnehmender Frische weiter. Dagegen führt uns ein anderer Spätling, Tizians Schüler Paris Bordone aus Treviso († 1570, 71 n. St.) mit zahlreichen tiefgestimmten Madonnen und Gesellschaftsbildern und vor allem mit seinen Porträts noch einmal nahe an die Leistungen der besten Zeit hinan; wir werden oft bei ihm an Giorgione erinnert, dessen Bilder gewiß auf ihn Eindruck gemacht haben.

Alle diese, so verschiedenen Rang sie auch unter einander einnehmen, sind Nachfolger und Nachahmer. Sie deuten nur rückwärts, und man bedarf ihrer nicht einmal mehr zur Ergänzung ihrer älteren und größeren Vorgänger, da diese uns auch ohne sie hinlänglich verständlich sind. Darum genügt hier die Aufzählung ihrer Namen. Anders verhält es sich mit Tintoretto und Paolo Veronese. Ihre Kunst enthält, abgesehen davon, daß sie venezianisch ist, noch etwas neues, und darum müssen sie besonders behandelt werden.

Tintoretto, das „Färberlein“, wurde Jacopo Robusti aus Venedig (1519—94) als Sohn eines Färbers von klein auf genannt; hätte er seinen Beinamen später nach seiner eigenen Person bekommen, so würde man ihn passender Tintorone genannt haben, denn er war mit dem Pinsel so betriebfam, wie kaum jemand vor ihm. Mit einem Eifer, dem kein Auftrag früh genug kam, und einer Schnellfertigkeit, die, wo andere Bewerber sich bei einer Konkurrenz mit Zeichnungen und Skizzen einfanden, schon mit ausgeführten Bildern zur Stelle war, mit einem glühenden Ehrgeiz endlich, der sich oftmals mit der knappen Erstattung der Auslagen begnügte, übernahm er jede Aufgabe, deren er habhaft werden konnte, und äußerlich gemessen hat er wohl zehnmal soviel Fläche mit Farben bedeckt, wie Tizian in seinem fast hundertjährigen Leben. Aber wenn auch das Meiste davon nur Maché ist und bloß durch die erstaunliche Bravour des Schnellmalers ausgezeichnet: so hatte er doch in Wahrheit ein nicht nur großes, sondern auch durch gründliches Studium vielseitig ausgebildetes Talent. Er beherrschte Figur und Porträt, Architektur und Landschaft, Zeichnung und Farbe, Fresko und Deltechnik, alles freilich auf seine Weise.

Am besten gehen wir bei ihm von der Zeichnung aus. Diese hatte,

wie oft bemerkt worden ist, für die älteren Venezianer im Vergleich mit der Farbe nicht die Bedeutung, wie für die Florentiner. Die Erfindung war einfacher, die Durchbildung der körperlichen Formen weniger tief und ausgedehnt, weil das Nackte zurücktrat und das Zuständliche, nicht die Handlung und die Bewegung ausgedrückt werden sollten, und dadurch empfangen auch die Kraft und das Pathos ihr bescheidneres Maß. So hatte die an Stimmungen



Fig. 416. Christus und die Ehebrecherin (Teilstück), von Tintoretto. Venedig, Akademie.

reiche, aber doch ruhige Erscheinung der guten, einheimischen Malerkunst, die Bruderschaft der echten Farbe, nach einem Ausdrucke Anselm Feuerbachs, in Venedig ihren Platz gefunden und mehrere Geschlechter hindurch behauptet, ohne daß sie seit Jacopo Bellinis Rückkehr aus Padua merklich von außen beeinflusst worden wäre. Tizian und seine Genossen waren unbeirrt von Florenz oder Rom ihren Weg gegangen. Sebastiano del Piombo mußte, um von Michelangelo unterworfen zu werden, erst ganz nach Rom übersiedeln. Diese glückliche Harmonie, an der bis dahin alle teilgenommen, und

von der auch die kleinsten Talente Vorteil gehabt hatten, wurde nun zum erstenmale durch Tintoretto gestört. Ihm that es Michelangelo gleich im Anfang an. Er zeichnete nach Gipsabgüssen und Modellen, auch bei künstlicher Beleuchtung, und studierte besonders eifrig die vier Tageszeiten des Medizeer=Denkmals nach Kopieen Daniels von Volterra. So erwarb er sich eine Kenntnis des Anatomischen, wie sie keiner der älteren Venezianer gehabt hatte. Aber diese brauchten sie ja auch nicht für ihre Aufgaben, während ihn ein alles andre beißeite drängendes Verlangen trieb, seiner Heimat eine dramatische Kunst zu geben. Nun ergeht er sich im Darstellen nackter muskulöser Gestalten, er bringt sie in die verschiedensten Stellungen, er drückt die heftigsten Bewegungen aus und bezwingt die schwierigsten Verkürzungen, und wenn ihm auch vieles in seiner Flüchtigkeit mißlungen ist, so staunen wir doch bei dem vielen gelungenen nicht weniger über diese Fähigkeit und diese Fertigkeit.

Nach seinen Absichten sollte sich nun die Zeichnung Michelangelos mit dem venezianischen Kolorit verbinden (die Worte standen als Spruch an einer Wand seiner Werkstatt), aber es war eine seltsame Verbindung. Ihn leitete nicht eine verhältnismäßig zahme Kunstmaxime, wie sie bald darauf die Carracci aufstellten und mit großer Ueberlegung verwirklichten. Er war durch Anlage und aus Ueberzeugung Naturalist; das trieb ihn zu Michelangelo, und dem sollte sich die venezianische Farbe anpassen. Aber die venezianische Farbe, die ziemlich gleichmäßig vom Licht umflossene, leicht und sanft in Halbönen modellierende, paßte nicht zu diesen kräftig an einander stoßenden Formen. Tintoretto war zuerst Tizians Schüler gewesen, aber nur kurze Zeit, denn er vertrug sich nicht mit ihm, so wenig wie sich seine Kunst später mit der Tizianischen vertragen konnte. Mehr sagte ihm der Dalmatiner Andrea Schiavone zu, dessen Bilder mit ihren kräftigen Farben und den tiefen Atelierchatten er studierte. Auf diesem Wege schien ihm die Vermählung der Formen Michelangelos mit dem venezianischen Kolorit eher erreichbar. Auf seinen früheren Bildern, so lange er als Suchender erscheint, ist er sogar sehr tüchtig im Kolorit (zwei Kirchenbilder für S. Trinità, in der Akademie, „Sündenfall“ und „Tod Abels“, deren erstes außerdem etwas von der Stimmung der großen pastoralen Historien Tizians hat), und auch sehr spät noch zeigt er bisweilen, daß er nicht vergebens in Tizians Schule gewesen ist, so nahe kommt er seinem großen Vorbilde mit seiner goldenen Farbe. Wir geben, zugleich als Beispiel, wie er religiöse Gegenstände behandelt, ein späteres, noch gut gemaltes Bild, die „Ehebrecherin vor Christus“

(Akademie, Fig. 416). Die Typen sind niedrig und die Köpfe derb und deutlich genug, nur der Christuskopf ist flach und leer. Die Körperformen sind kräftig in Michelangelo's Art, und die Belebung des Ganzen ist für das, was Tintoretto wollte, recht gelungen. Mit der Zeit eignete er sich



Fig. 417. Bildnis des Dogen Mocenigo, von Tintoretto. Venedig, Akademie.

eine Technik an, unter der die Farbe notleiden mußte. Bei dem Vielen, was er auf sich nahm, und bei den großen Flächen seiner meisten Bilder sollte alles schnell gehen. Manchmal malte er ganz prima, sonst aber legte er die Komposition in Grau mit weißen Lichtern und schwarzen Schatten an und deckte dann gleich mit Lokalfarbe, ohne die Uebergänge mit Lasuren abzustimmen, so daß nicht nur die Töne von vornherein unvermittelt zu ein-

ander standen, sondern auch das Ganze nachträglich infolge des Durchwachsens der schwarzen Schatten noch härter, stumpfer und farbloser wurde. Während sich so die Farbe immer weiter von der guten Ueberlieferung entfernt, treibt die Formgewandtheit den Zeichner zügellos weiter, oft zu langweiligen, teilnahmslos hingeworfenen Massen von Figuren, oft aber auch zu den kühnsten Bravourstücken, stürzenden und sich an einander drängenden Gestalten („Befreiung des gemarterten Sklaven durch den herunterstürzenden Markus“, Akademie), die sogar Michelangelos Schüler Vasari als Ausgeburten einer wahrhaft fürchterlichen Phantasie (*il più terribile cervello*) erscheinen mußten.

Aber in seinem Kreise in Venedig, zu dem eine große Zahl angesehener Männer gehörte, war er trotz Tizian ein sehr gefeierter Künstler. Seine früheren Bilder sind für uns im ganzen die erfreulicheren, aber auch später giebt er unter vielem Mittelgut noch ausgezeichnetes, oft nur in Einzelheiten. Kaum ein anderer Maler ist so ungleich in seinen Leistungen, und bei seiner launenhaften Willkür ist es nicht möglich, seine Bilder nach ihren inneren oder technischen Eigenschaften chronologisch zu bestimmen. Von einer Entwicklung kann bei ihm kaum geredet werden, er ist ein Maler der Verfallzeit. Am wenigsten konnte er sich im Bildnis, wenn es sich um vornehme Aufträge handelte, gehen lassen, denn hierin war man in Venedig durch die großen Meister an ordentliche Arbeit gewöhnt worden. So liefert er neben vielen geringeren Porträts immer auch einzelne wahre Prachtstücke, die dann wohl noch effektvoller sind, als die meisten Tizianischen, aber nicht so tief und geistig, weil sie weniger den ganzen Menschen, als ein Augenblicksbild von ihm wiederzugeben scheinen. Das hier mitgeteilte Dogenbildnis (Fig. 417) ist in seiner allgemeinen Erscheinung vornehm, alles einzelne ist diskret und mit Sorgfalt behandelt und nichts übertrieben, aber der Kopf herrscht doch nicht so über das Ganze, wie wir es auf Porträts der größten Bildnismaler sehen, und das liegt nie ganz allein am Original, wenn auch nicht alle Originale gleich interessant sein können.

Da die Kunstgeschichte nicht das Malen verzeichnen, sondern das Gemalte abschätzen soll, so würden wir den Eindruck des Größeren und Besseren schädigen und die Geschichte fälschen, wollten wir dem Geringeren, weil es massenhaft auftritt, mehr Raum gönnen, als ihm seinem inneren Werte nach zukommt. Ein Satz der Kunstbetrachtung, der schlecht hin ausgesprochen dem unbefugten und bequemen Verallgemeinern das Wort redet: *qui unum vidit, omnia vidit*, hat Tintoretto gegenüber seine Berechtigung. Denn bei ihm kann der Betrachter aus wenigen Stücken schon das Ganze erkennen und den

Künstler soweit verstehen, daß, wo ihm, wie in Venedig, sehr vieles begegnet, dieses ihm vermöge der äußeren Eigenschaften wohl noch eine große Bewunderung abnötigt. Aber es wird ihm doch nicht mehr neu oder unverständlich sein; es wird ihn auch nicht lange fesseln, weil es darin keine Tiefen zu ergründen giebt.



Fig. 418. Der Saal des Großen Rats im Dogenpalast zu Venedig.

Wir geben nun eine Uebersicht über seine wichtigeren in Venedig befindlichen Arbeiten.

Zwei hohe, schmale Wandbilder im Chor der Kirche der Madonna dell'Orto: „Anbetung des goldenen Kalbes“ und „Jüngstes Gericht“, und, besonders gut in der Farbe, als Orgeldecke „Mariä Tempelgang“, um 1546,

gehören zu seinen besseren Werken. Seit 1560 lieferte er die sehr umfangreiche Ausstattung der Scuola di S. Rocco mit über fünfzig Gemälden, deren bewundertstes Stück die große „Kreuzigung“ ist.

Aber noch ausgedehnter ist der Bilderschmuck des Dogenpalastes, für den er zunächst noch vor den Bränden von 1574 und 1577, seit 1560 thätig war, dann aber namentlich nachher. Er malte hier in sämtlichen Räumen und im ganzen viel mehr, als Paolo, schon weil er diesen lange



Fig. 419. Ariadne und Bacchus, von Tintoretto. Venedig, Dogenpalast.

überlebte, im einzelnen aber, wo er mit ihm zusammentrifft, ist er lange nicht so glücklich. Am berühmtesten ist seines Umfanges wegen das „Paradies“ in dem Saale des Großen Rats, das größte Bild der Welt, wie man es zu nennen pflegt; günstig war aber der Gegenstand nicht für seine Art. Auch die sehr zahlreichen Repräsentationen, ähnlich den bereits von Giovanni Bellini und Tizian gemalten: Empfehlungsbilder, unten mit Dogen und Senatoren, mit heimgekehrten Siegern und Trophäen, darüber heilige Glorien, aber auch Venezia auf dem Thron, umgeben von gleich hohen allegorisierten Frauen

(Atrio quadrato, Sala delle quattro Porte, del Collegio, del Senato) — waren für Tintoretto's Talent zu zahme Aufgaben, obwohl manche einzelne



Fig. 420. Raub der Europa, von Paolo Veronese. Venezig, Dogenpalast.

Figur und manches Porträt ihm gut geraten ist. Unter den mythologischen Vorwürfen mag als Beispiel des Besseren eines seiner vier Wandbilder in

der Sala dell' Anticollegio hervorgehoben werden: „*Ariadne und Bacchus*“ (Fig. 419), spät, 1578, aber noch ganz vortrefflich in der Farbe, dem Geiste nach hingegen und in den Linien z. B. der rückwärtig heranschwebenden Venus und der gutgezeichneten aber hölzern sitzenden Ariadne doch recht entfernt von allem, was wir uns unter antiker Anmut vorzustellen pflegen. In solchen Gegenständen besonders fordert Tintoretto den Vergleich mit Paolo Veronese heraus, der in demselben Raume seine vielbewunderte und oft von der späteren Kunst als Muster benutzte „*Entführung der Europa*“ gemalt hat (Fig. 420). Wir geben diese graziose Umdeutung eines antiken Sagenbildes gleich hier, wo sie zunächst ohne weiteres zeigt, wie sehr Paolo in der Gattung dem Tintoretto überlegen ist. Aber auch vielen anderen, z. B. was die Stimmung betrifft, unbedingt dem Giulio Romano. Denn Paolo hat uns noch eigenes Leben zu geben, woran wir Anteil nehmen können. Es geht auf die Reise. Wohin, das sehen wir durch die Richtung der Bäume hindurch, und vor uns vorne im Gebüsch wird noch eilig die Schmückung der hohen Reisenden vollendet, der dabei doch etwas bänglich ums Herz wird, ganz anders als ihren geschäftigen Dienerinnen und den Amoretten, die nur an ein Freudenfest denken.

Im Saal des Großen Rates oberhalb des „*Paradieses*“ am Plafond finden sich von Tintoretto noch fünf Gemälde, darunter eine Repräsentation und vier Schlachtenbilder, und ein fünftes enthält die anstoßende Sala dello Scrutinio als Wandbild: die „*Eroberung von Zara*“ (Fig. 421). Hier ist der Künstler mehr in seinem Elemente, er stellt den wirklichen Krieg dar mit Menschengedränge und heftigem Pathos, nicht in idealer Abfözung, wie es Paolo und die älteren Venezianer bei solchen Gelegenheiten machen. Als Dekoration wirkt diese Art von Naturschilderung nicht angenehm, und zwar nicht bloß um der vielen gewissenhaft porträtierten Kriegsinstrumente willen, für Tintoretto aber war sie das Günstigste, denn er konnte darin seine Herrschaft zeigen über die menschliche Figur auch bei den gewagtesten Stellungen und Bewegungen.

Tintoretto war in Venedig schon ein vielbewundertes Meister, er war schon oft mit dem nun bald achtzigjährigen Tizian als Bewerber auf den Plan getreten: da kam, erst 27 Jahre alt, (1555) Paolo Caliari, genannt Veronese, (1528—88) aus seiner Geburtsstadt Verona herüber, wo sich an eine alte, hohe Tradition (S. 343) tüchtige Nachfolger angeschlossen hatten, deren Bilder außerhalb Oberitaliens nicht häufig gefunden werden: Liberale



Fig. 421. Eroberung von Zara (Zetschid), von Tintoretto. Venezig, Dogenpalast.

da Verona († 1536), Girolamo dai Libri († 1556) und die hauptsächlichsten Vertreter des Raffaelischen Zeitalters Caroto († 1546) und Cavazzola († 1522). Also in einer kunstreichen Stadt mit einer eigenen politischen Geschichte war er aufgewachsen. Sein Lehrer, Badile, war ein solcher guter Provinzialmaler, wenn er auch Cavazzola nicht erreichte, an dessen kräftig gezeichneten, tieffarbigen Bildern Paolo vorzugsweise lernte. Paolos Vater war Bildhauer, und daß der Sohn für diese Kunst anfänglich bestimmt wurde, wird nicht zu seinem Nachteil gewesen sein. Man denkt ja, wenn man von ihm spricht, immer zuerst nur an die Farbe, aber er hatte daneben eine ebenso sichere Herrschaft über die Form, die menschliche sowohl, wie die architektonische. Ein zuständiger Beurteiler, Anselm Feuerbach, sagt darüber: „Die Beweglichkeit und Anmut seiner Gestalten ist stets mit der Sicherheit gezeichnet, die vollkommenes Vertrauen einflößt; seine Farbe ist immer im Rapport mit der Natur, sei es daß seine Figuren in geschlossenen Räumen oder in freier Luft sich bewegen. Seine kühnsten Verkürzungen zeigen stets die vollkommenste Kenntnis des menschlichen Organismus. Man nehme jeden beliebigen Frauenkopf aus dem Bilde heraus, und man wird staunen über die Formvollendung und seelenvolle Schönheit. Ich kenne keinen Maler, dem es gegönnt gewesen wäre, aus nächster Umgebung den Extrakt seiner Zeit zum vollendeten Typus zu gestalten, wie Veronese.“

Als Paolo nach Venedig übersiedelte, hatte er trotz seiner Jugend schon sehr viel gemalt, namentlich Fresken in den Häusern und Villen Veronas und der umliegenden Städte. Sein äußeres Leben verlief fortan harmonisch und heiter, wie seine Kunst. Ein Liebling der Götter und der Musen, glücklich und wohlangeesehen, wie später sein großer Nachstrebender Rubens, unangefochten und unbeneidet von seinen Fachgenossen, von Tizian, dem Altmeister, der Tintoretto's Gegner war, freundlich gefördert, hatte er keinen wesentlichen Mißerfolg jemals zu überwinden. So konnte er leicht und freigebig spenden, was die Mitwelt dankbar aus seinen Händen entgegennahm, äußerlich kaum weniger fruchtbar, als Tintoretto, unterstützt von tüchtigen Genossen, die ganz in seine Art eingearbeitet waren. Es sind dies Zelotti, der sehr korrekt zeichnet, in der Farbe jedoch hinter ihm zurückbleibt, Ponchino, den man an den etwas plumperen, gedrungenen Figuren erkennt, Paolos jüngerer Bruder Benedetto († 1598), Paolos Söhne (er war seit 1566 mit einer Tochter Badiles glücklich verheiratet), Gabriele († 1631) und der begabtere Carletto († 1596). Diese drei setzen nach seinem Tode die Werkstatt fort und pflegen sich auch auf ihren Bildern als Heredes Paoli V.

zu bezeichnen. Es giebt kaum eine Galerie, die nicht ein Stück von diesem Reichtum aufzuweisen hätte. Außerhalb Italiens besitzt London namentlich ein hervorragendes Bild, die „Familie des Darius“ (um 1565), Paris unter anderm zwei seiner Gastmähler, Dresden als Hauptschatz die vier prächtigen



Fig. 422. Obere Hälfte des Altarbildes von Paolo Veronese in S. Sebastiano.

Breitbilder aus dem Palast der Familie Cuccina (aus der Zeit der Gastmähler, um 1570), Wien ebenfalls gute Bilder, Berlin die in der Ausführung geringeren Allegorien aus dem deutschen Kaufhaus, München endlich nur Atelierstücke.

In der Charakteristik Paolos, die wir vorzugsweise an eine Auswahl

seiner in Venedig befindlichen Werke anschließen, wird auch hervorzuheben sein, inwiefern er den Venezianern etwas neues brachte, was bei ihm nicht so leicht erkennbar ist, wie bei Tintoretto.

Gleich vom Anfang seines Aufenthalts in Venedig an (1555) und mit einigen Unterbrechungen bis 1565 führte er die ganze Ausstattung der Kirche S. Sebastiano aus und zwar teils in Fresko: zwei große Historien („Sebastian mit Stöcken geschlagen“ und „Sebastian vor Diokletian“) an den Seitenwänden, außerdem kleinere Gruppen und Einzelgestalten von Heiligen, Sibyllen und Engeln, — hauptsächlich aber malte er in Del: zu allererst an der Decke der Sakristei die „Krönung Mariä“ mit den vier Evangelisten, am Plafond der Kirche drei Bilder aus der „Geschichte Esthers“, für den Hauptaltar das Altarbild, die „Madonna in der Glorie über sechs Heiligen“, an den Orgelbänken inwendig das „Wunder am Teich Bethesda“, außen „Mariä Darstellung“, darunter am Sockel die „Geburt Christi“, endlich an den beiden Wänden der Kapelle des Hochaltars das „Martyrium Sebastians“ und die „Heiligen Marcellus und Marcellinus auf dem Gange zur Richtstätte“. — Mit Ausnahme der noch etwas steifen Krönung Mariä haben alle diese Bilder den freien und reifen Stil von Paolos Kunsthöhe; die großen Historien des Sebastian und der Esther konnten an Reichtum der Motive und an Abrundung kaum noch übertroffen werden. Er kam also als ein bereits fertiger Künstler und fügte sich mit Takt in das für Venedig Passende. Auf der sehr hohen Altartafel von S. Sebastiano sehen wir unten den Sebastian in sehr guter Körperbildung mit noch fünf männlichen und weiblichen Heiligen; alle sind von lebhafter Erregung ergriffen und richten die Köpfe aufwärts. Darüber bleibt ein Stück Himmel frei, so daß man nur zwei Säulen sieht, an deren eine der Heilige gebunden ist, und ganz oben thront die Madonna, umgeben von einem Engelkonzert, wie es außer Paolo wohl nur noch Correggio zu veranstalten weiß. (Fig. 422). Das Bild mit seiner Bewegung unten und der Ruhe oben giebt ein schönes Beispiel von Paolos Kunst im Temperieren der Gegensätze. Denn er ließ sich eben nicht zu Tintoretto's stürmischem Pathos verleiten, sondern er gab den Szenen nur eine mäßige Belebung, die sie nicht allzusehr von den Darstellungen ruhiger Existenz unterscheidet, dafür aber desto mehr prächtige Schaustellung und endlich seine vielbesprochene Farbe. Seine Technik scheint leicht und zufällig, ist aber keineswegs improvisiert, sondern auf ausreichende Erfahrung gegründet und darum ihrer Wirkung ganz sicher; es ist gesagt worden, man könne auf seinen Bildern noch die Reihenfolge der einzelnen

Pinselftriche feststellen. Die Untermalung ist sorgfältig, sie richtet sich nach der Lokalfarbe und scheint mit ihrem lichten Grau durch die flüssigen Lasuren hindurch, deren geschmeidige Töne der kräftigen Zeichnung alle Härte genommen haben. Die Schatten sind nicht schwer, wie bei Tintoretto, die Farbe ist, wie bei den eigentlichen Venezianern, mit Licht gesättigt und an den höchsten Stellen förmlich eingetaucht in blendendes Licht. In seiner späteren Zeit setzt er, wenn er starke Wirkungen, z. B. beim Fresko an hohen Plafonds, erreichen will, noch dicke, undurchsichtige Drücker in Deckfarbe darauf, und dies Verfahren hat ganz zuletzt namentlich seine Tafelbilder geschädigt; sie sind nicht mehr so solide angelegt und haben sich auch nicht so gut gehalten. Daß bei Paolos sprichwörtlicher Vielfarbigkeit doch ein Zusammenstimmen der Töne erreicht worden ist, wird uns noch bei seinen Gastmahlbildern beschäftigen. Der Gesamtton ist nicht golden, wie bei den Venezianern, sondern silbern, was (nach einer zuerst von Waagen ausgesprochenen Beobachtung) die Festlandsmaler überhaupt von jenen unterscheidet und schon ganz deutlich bei Vittore Pisano wahrzunehmen ist (S. 343). Es ist also ein veronesischer Zug, den Paolo beibehält, und wer Sinn dafür hat, dem wird es manchmal ein nicht unerhebliches Vergnügen bereiten, zu bemerken, wie der Silberton auch in der warmen Skala zum Durchbruch kommt.

Während Paolo noch in S. Sebastiano beschäftigt war, sollte der große Saal in Sanjovinos Markusbibliothek Dekorationen bekommen, und Tizian, der dafür Vorschläge zu machen hatte, nannte auch Paolo, der dann (1561—62) auf einem der sieben Abschnitte des Plafonds die ihm zugewiesene Aufgabe so glücklich ausführte, daß ihm dafür eine als Preis der besten Leistung ausgesetzte goldene Kette zufiel. Seine drei Medaillons stellen in höchst einfachen, aber vollendet schönen Gruppen von Frauen mit Kindern dar: die „Musik“, die „Mathematik“ und den „Ruhm“. Sie sind für ihn ebenso mustergiltig, wie für Tintoretto ein in demselben Saale befindliches Werk zeigt, was dieser begabte Maler leisten konnte, wenn er sich einmal zusammennahm. Von Tizian übergangen, hatte er sich dennoch einen Auftrag zu erwirken gewußt und malte nun gleichzeitig eines der Philosophenbildnisse, die an den Wänden angebracht sind. In einer gemalten Nische sitzt „Diogenes“, schreibend und mit dem Kopfe auf das Buch, das auf seinem Schoße liegt, geneigt, in dem großen Stil von Michelangelos Sixtinischen Deckenbildern gehalten und in einer die Wirkung der Formen unterstützenden Farbe ausgeführt.

Die Villa Masèr bei Treviso ist ein äußerlich einfaches Gebäude

Fig. 423. Sommer und Herbst, von Paolo Veronese. Villa S. Maria.



Palladios mit einer sehr glücklichen Anordnung vieler schöner Innenräume, die durch Paolo und seine Gehilfen (Zelotti) seit 1566 planmäßig mit ornamentalen Malereien, besonders aber mit einzelnen Cyklen figürlicher Fresken ausgestattet worden sind. Zuerst treten wir in eine kreuzförmige, gewölbte Halle; an der Wandfläche des Querstügelß finden wir einzeln in gemalten Nischen acht Frauen von voller, aber edler Körperbildung, sie halten Musikinstrumente und stehen ruhig und sinnend da. Bewegter ist die Dekoration in zwei Zimmern der Fronte. Durch gemalte Säulen sehen wir hier wie ins Freie auf Landschaften, darüber ruhen nackte Gestalten von kräftiger Bildung in ausladenden Stellungen auf Simsen, in Nischen, über Kamin und Thüren. Die Plafonds zeigen uns in je drei Fresken lebensfreudige, genießende oder leicht beschäftigte Göttergestalten. Ihren Höhepunkt erreicht aber die frohe Pracht in dem großen Saale, wo Götter, Planeten, Elemente, Jahreszeiten und andere redende Figuren das Gewölbe erfüllen, leicht und lebhaft bewegt, aber doch in gefälliger Anpassung an die Architekturteile ihres Zweckes waltend. Den Stil dieser Dekorationen mag das Fresko eines der beiden Schildbogen veranschaulichen: „Sommer und Herbst“ (Fig. 423). Der Gegenstand spricht verständlich ohne Kommentar, und die vollkräftigen Figuren sind sehr gut in die Lunette hineinkomponiert. Von den übrigen Zimmern der Villa Masèr haben noch drei Freskensmuck. Eine Eigentümlichkeit bilden unter dem Mythologisch-Allegorischen einzelne genreartige Attrappen, in denen sich Paolo, wie viele große Realisten (Mantegna, Tizian), besonders liebenswürdig zeigt. Schon zwischen den Historien von S. Sebastiano läßt er durch eine fingierte Thür einen Mönch eintreten und einen kleinen Mohren die Treppe heraufkommen. In der großen Halle der Villa Masèr treten ein Edelknabe und ein Bauernmädchen zu uns herein, durch Thüren zweier anderen Zimmer kommen ein Herr und eine Dame, und in dem Saal sind unterhalb der allegorischen Gestalten eine Dame mit ihrer Dienerin, ein Hund und ein Papagei, ferner zwei vornehme Knaben angebracht, kleine Ausschnitte gleichsam aus seinen Gastmahlbildern mitten unter Göttern und Idealwesen.

Durch die Lage und Haltung und die Formen vieler Figuren wird man an Michelangelos Deckenbilder in der Sixtina erinnert. Manche haben es für wahrscheinlich gehalten, daß Paolo, ehe er in der Villa Masèr malte, in Rom gewesen sei. Aber es läßt sich dafür kein urkundlicher Beweis, nur eine Mitteilung Ridolfis beibringen, und Michelangelos Formen konnte man um diese Zeit in Italien überall aus Stichen und aus Zeichnungen fahrender

Künstler kennen lernen. Paolos Frauentypus ändert sich allmählich, aber deutlich: auf die mädchenhafte Schönheit folgt eine reifere, volle, manchmal derbe, üppige Körperlichkeit. Er giebt darin einer allgemeinen Zeitrichtung nach. Jakob Burckhardt fragt einmal, wer wohl den Venezianern überhaupt bald nach 1546 diese starken Frauen gebracht habe. Auch das wäre noch zu eng umschrieben. Wir müssen zurückgehen auf den viel umfassenderen Gegensatz der zarten und, wenn auch großen, doch schlanke Frauen der Frührenaissance, selbst noch Lionardos, und der physisch viel voller entwickelten Frauen Fra Bartolommeos, Andreas del Sarto und, von einem gewissen Zeitpunkte an, auch Raffaels. *) Der Zeitgeschmack verlangte diese verstärkten Formen, und die überreife Venezianerin ist kein Naturerzeugnis, sondern ein Kunstideal, wonach sicherlich auch Michelangelo das Verlangen mit gewekkt hat. Denn wie es in dem Formvorrat der griechischen Plastik eine allergrößte Unterscheidung giebt, die schon der Anfänger zu treffen versteht, vor oder nach Skopas und vor oder nach Lysippos: so macht in dieser italienischen Formenwelt Michelangelos Auftreten einen starken Einschnitt; seine Wirkung dringt überall hin, zuletzt auch nach Venedig. Hier war ja der Sinn für die äußere Erscheinung ganz besonders entwickelt, die Frauen waren prunkfüchtig und oberflächlich, und dieser repräsentative Rassenzug tritt darum noch einmal in der Kunst spät, aber recht deutlich hervor. Demnach haben wir uns auch die zweihundert Patrizierfrauen von ausgesuchter Schönheit, die bei dem Empfange Heinrichs III. von Frankreich (1574; damals malte den König Tintoretto, er und Paolo hatten die Dekorationen geliefert) in ihren weißen Gewändern, übersät mit Perlen und Diamanten, dem galanten Könige wie Göttinnen und Feen erschienen, — ganz gewiß nicht in diesem verstärkten Typus Paolos vorzustellen, weil ihn eben die wirkliche Natur in dieser Verschwendung damals so wenig wie jetzt hervorzubringen pflegte.

Hier ist nun auch zuerst wieder nach dem bereits bei Correggio Bemerkten ein Wort zu sagen über die eigentümliche perspektivische Beschaffenheit dieser auf Untersicht berechneten Malereien an Plafonds und auch an den oberen Teilen gerader Wände. Die Haltung der Figuren beruht gewissermaßen auf einem Kompromiß zwischen dem natürlichen, festen Stehen oder Sitzen und einem mechanisch unmöglichen Schweben oder Sichanlehnen, wodurch sie etwas schwanke bekommen. Mit der Berufung auf Naturgesetze darf man dieser Erscheinung nicht nahe treten wollen, denn

*) S. 600. Man vergleiche auch, was schon S. 677 bei Tizian gesagt worden ist.

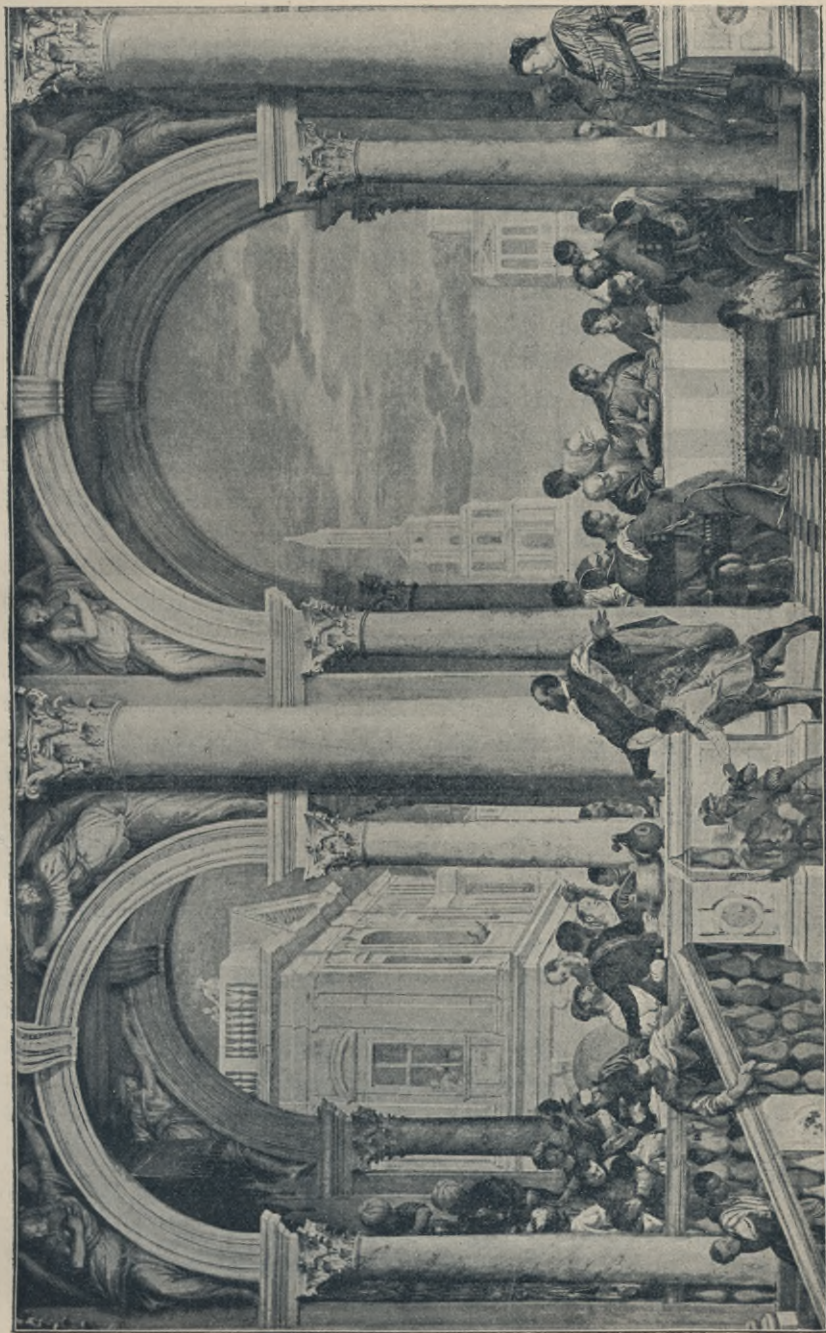


Fig. 424. Gastmahl des Levi (Zeitstück), von Paolo Veronese. Venedig, Akademie.

sie ist ein Geschöpf der freien künstlerischen Phantasie, in deren Illusion sich die Phantasie des Betrachtenden zu finden hat. Es ist aber nicht auf eine der gröberen Täuschungen abgesehen, dergleichen wir bei Giulio Romano fanden (S. 758), sondern nur auf einen angenehmen Schein, bei dem die Künstler beständig zwischen der dekorativen Absicht und dem Bildmäßigen ihrer Darstellungen hin und her zu schwanken scheinen.*) Paolo hat von jeher für einen Meister in dieser Kunst gegolten, und wer ihm etwas guten Willen entgegenbringt, wer ihn namentlich im Dogenpalast mit dem ungefügigen Tintoretto vergleicht, der wird finden, daß er sich meistens zu einer gewissen, auch für unsere Sinne annehmbaren Gesetzmäßigkeit erhoben hat.

Wir kommen nun zu den Gastmahlsdarstellungen, Bildern in Oel, die in die Jahre 1563 bis 73 gehören. Für den Speisesaal eines Fürsten hätte wohl Paolo einen profanen Vorgang, etwas aus der alten Geschichte oder der Mythologie gewählt, für die Ausstattung eines Klosterrefektoriums lag es am nächsten, an biblisches anzuknüpfen. Daher lieferte er 1563 den Mönchen von S. Giorgio Maggiore die „Hochzeit zu Cana“ (jetzt im Louvre), das erste der köstlichen Breitbilder mit vielen reich kostümierten Figuren unter einer weit aus einander gezogenen Architektur, wobei der Hintergrund absichtlich nicht vertieft ist. Die Gäste stellen fürstliche Personen der Zeit, die Musikanten venezianische Künstler, Tizian, Paolo u. s. w., dar. — Einige Jahre später malte er für ein anderes Kloster ein kleineres „Gastmahl des Simon“ (Turin) mit weniger Figuren, das er bald darnach noch einmal etwas verändert wiederholte (Brera). Gleich darauf malte er für die Dominikaner von S. Giovanni e Paolo wieder ein großes derartiges Bild nach Art jenes ersten, aber diesem, wenn man alles einzelne gegen einander abwägt, noch überlegen (Akademie; Fig. 424). Die kleinere Zahl der Figuren ist gefälliger angeordnet, der ganze Eindruck ungemein edel und vornehm. Gedacht war dies mit der Jahreszahl 1572 bezeichnete Bild als „Gastmahl des Simon“, aber die anstößige, weltliche Haltung und die fehlende Sünderin brachten den Maler im folgenden Jahre vor das Inquisitionstribunal, dessen Weisung das Gemälde abzuändern, er dadurch erfüllte, daß er das Blut von der Nase eines Dieners wegwischte und am Treppengeländer das Bild als

*) Die Untersicht ist überdies auch keine absolute, sondern nur eine halbe, eine Art Schiefesicht, wie Jakob Burckhardt richtig bemerkt. — Michelangelo, der seine Decke wie jeden anderen Bildgrund behandelte (S. 573. 582), hat diese Schwierigkeit keine Sorgen bereitet.



Fig. 425. Gruppe der Elffler aus der Madonna Guccina, von Paolo Veronese. Dresden.

„Gastmahl Levis“ bezeichnete. *) Dazu malte er noch in demselben Jahre 1573 für das Servitenkloster ein kleines, höchst einfaches, ernstes und in der Farbe kühl abgestimmtes wirkliches „Gastmahl des Simon“ mit einer Magdalena, die dem Herrn mit ihrem Haar die Füße trocknet (Louvre). Uebrigens ist die Zahl dieser Bilder Paolos noch größer. Wir begnügen uns damit und geben noch einige Bemerkungen über die Gattung.

In diesen vornehmen Gesellschaftsbildern ist der zeitgeschichtliche Inhalt alles, aber dennoch wird die Anknüpfung an das Biblische auch heute niemand stören, weil nichts darin derb und niedrig ist. In der größeren Lebensfülle und Genußfähigkeit dieser Menschen zeigt sich ein Hinausgehen über die bloß passive, sinnende Erscheinung des älteren venezianischen Existenzbildes, was man nun auch als etwas neues, veronesisches ansehen darf. Das Bewegte, Dramatische, was man bei Paolo im allgemeinen, auch auf anderen Bildern, wahrnimmt, hat ja Tizian auf Bildern mit Handlung schon viel kräftiger ausgedrückt (Petrus Martyr). Die Gastmahlsbilder haben auch materiell genommen einen größeren gesellschaftlichen Apparat, als die älteren Existenzbilder; das Leben war ja äußerlicher geworden, und die Kostüme sind noch prunkvoller. Ganz dieselbe Haltung haben bei Paolo andere biblische oder weltliche Darstellungen, bei denen das prächtige Beisammensein vornehmer Menschen die Hauptsache ist und von eigentlicher Handlung nicht die Rede sein kann. So die „Anbetung der Könige“, die er mindestens sechsmal dargestellt hat, am besten in der Markusbibliothek (diesem Bilde kommt das Dresdener sehr nahe), ferner in Madrid und sonst. Ebenfalls die „Madonna des Hauses Cuccina“ (Dresden), zu der die Familienglieder von den Gestalten des Glaubens, der Liebe und der Hoffnung hingeleitet werden. Die originellere Hälfte dieses Breitbildes läßt der Verfasser hier abbilden, weil es von Jugend her zu seinen Lieblingsbildern gehört und weil es ihm für die

*) Die Tiefe dieser Weisheit wird der Leser nicht ohne weiteres ergründen. Bei dem Gastmahl des Zöllners Levi (Mark. 2, 14. Luk. 5, 27) wird keine weibliche Person erwähnt; bei dem des Pharisäers Simon (Luk. 7, 36) ein Weib, das „eine Sünderin war“ und das dem Herrn die Füße salbte. Bei einem Mahle in dem Hause Simons des Aussätzigen in Bethanien unmittelbar vor dem letzten Abendmahl (Matth. 26, 6. Mark. 14, 3) thut „ein Weib“ ebendaselbe, und an dieses ungenannten Weibes Stelle erscheint Joh. 12, 6 Maria, die Schwester des Lazarus, die Magdalena der Legende. Die Legende und ihr folgend die ganze abendländische Kunst haben nämlich die Schwester des Lazarus mit der „Sünderin“ gleichgesetzt; die Kirchenväter des Abendlandes ließen es unentschieden. Die morgenländische Kirche sprach sich sogar gegen die Gleichsetzung aus.

freundliche und feine Art, wie Paolo tiefer gehende Erregungen ausdrückt, am bezeichnendsten schien (Fig. 425). — Das ausgefuchte und manchmal



Fig. 426. Verherrlichung d. Schlacht v. Lepanto (Teilstück). Von Paolo Veronese. Venedig, Dogenpalast.

sogar etwas phantastisch aufgeputzte Kostüm ist bei ihm nicht bloß Sache der Laune, sondern ein Mittel, die Farbenstimmung zu vervielfältigen, wo-

durch gerade diese Gattung von Bildern besonders ausgezeichnet ist. Man wird aber bei einigem Aufachten den Eindruck haben, daß ihm das Zusammenstimmen der Existenzen, der Menschen und der Gegenstände, mindestens ebenso gelungen ist. Was die Farbe betrifft, so wendet er mit Vorliebe Intensivfarben an (namentlich Rot in verschiedenen Abstufungen und auf demselben Bilde), aber nicht grell und schreiend, sondern gleichsam zu Akkorden gestimmt; Helmholtz meint einen für Paolo besonders bezeichnenden Dreiklang herausgefunden zu haben: Purpurrot, Grünlichblau, Gelb.

Zum Schluß betrachten wir Paolos umfangreichstes Werk, den Bilderschmuck des Dogenpalastes, der ihn von 1577 (frühere Arbeiten aus der Zeit vor dem Brande seit 1561 übergehen wir; Reste davon in zwei Sälen) bis an sein Lebensende beschäftigte, und der wohl Ungleichheiten, weniger Gelungenes neben Hochvollendetem, aber im ganzen kein Nachlassen, und noch in dem letzten Bilde den Sechzigjährigen auf der Höhe der großen Historien von S. Sebastiano zeigt. Abgesehen von einem nicht mehr gut erhaltenen Fresko (thronende Venezia am Plafond des Anticollegio) sind alle Delgemälde.

Die Seeschlacht von Lepanto hatte noch einmal späten Kriegsrühm gebracht (1571), und die sinkende Republik lud die Kunst zur Siegesfeier ein. Das Programm war für Paolo das herkömmliche: Empfehlungsbilder und Kriegsdarstellungen (eine Wand und die ganze Decke des Collegio; eine Wand und drei der Deckenbilder im Saal des Großen Rats). Aber er gab nicht Schlachten mit Massengewühl, wie Tintoretto, sondern Ausschnitte in schönen Einzelgruppen von mäßig gehaltener Bewegung, und für die Repräsentationen war seine ganze Art ohnehin geeignet. Es waren nicht die höchsten Aufgaben, und eine gewisse Einförmigkeit war in dieser quasihistorischen Malerei nicht zu umgehen, auch konnte der Inhalt nicht tief sein, aber Paolo hat die Gabe, durch Schönheit zu erfreuen in denselben Räumen, wo uns Tintoretto mit anspruchsvolleren Kunststücken verstimmt und die besseren Zeiten der venezianischen Malerei störend in Erinnerung bringt. Wir geben als Beispiel zunächst das Hauptbild des Collegio, an der Wand über dem Thron, die „Verherrlichung der Schlacht bei Lepanto“ (Fig. 426). Der Doge Venier wird dem Heilande empfohlen von dem heiligen Markus und den Frauen Venezia und Justina, groß aufgefaßten Gestalten, deren hohe Würde keineswegs unter dem äußerlichen Prunk der weiblichen Toilette gelitten hat. Die gegenüber knieende Gestalt des Glaubens ist einfach und edel, sie kann sich neben dem Besten aus der Kunst aller Zeiten behaupten. Wie gut, daß



Fig. 427. Triumphierende Venedig, von Paolo Veronese. Seitenfig., Dogenpalast.

wir ihre Züge nicht sehen! Denn hätte mit einem Gesicht für diese Figur Paolo unseren Ansprüchen genügen können? Am wenigsten befriedigt der unbequem sitzende Christus, aber die musizierenden Engel helfen uns über den Eindruck hinweg. — Noch mehr veredelt und ganz in den Bereich des schönen Scheins gehoben, zeigt sich uns diese allegorisierende Dekorationsmalerei auf einem der drei ovalen Plafondbilder des Saales des Großen Rates, wovon wir das obere Stück geben: eine Venezia, die den Siegeskranz empfängt, umgeben von einem Hofstaat schöner Menschen (Fig. 427). Dieses sehr glücklich gedachte himmlische Venedig erhebt sich über einem nicht minder prächtigen irdischen, einer Stadtansicht mit Volk und Reitern und mit einem Marmorbalkon voll stattlicher Frauen. Zwischen den Teilen des Bildes liegen Stücke Himmel, so daß kein Gedränge entsteht, aber auch keine feierliche Komposition, die an dieser Stelle nicht passen würde, wo nur leichtes Leben und hoher äußerer Glanz durch Illusionen der Kunst dem Betrachtenden zu mühelosem Genuß dargeboten werden sollen.

Und mit diesem letzten freundlichen Eindruck wollen wir von der italienischen Renaissance Abschied nehmen. Vor ihrer Schwelle, noch im italienischen Mittelalter, steht das große, ernste Gedicht Dantes, das der Dichter nach der Kunstlehre seiner Zeit eine Komödie nannte, weil es einen heiteren Ausgang hat. Auch eine Komödie, im Sinne dieser Theorie, ist die Epoche der Renaissance, denn sie hätte keinen glücklicheren Schluß haben können, als die fröhliche Kunst des Paolo Veronese.

In der Kunst der italienischen Renaissance hat sich, wenn man sie als Ganzes betrachtet, der Geist eines Volkes durch die Kunst so hoch und so tief und zugleich so umfassend bezeugt, wie es seit den Tagen des Altertums niemals wieder geschehen ist. Zwar sind in den Niederlanden, in Deutschland und in Spanien noch Künstler aufgestanden, die die großen Italiener erreicht haben, aber eine ganze Periode von einem so vielseitigen Inhalte des in allen drei Künsten Geschaffenen hat die Geschichte nicht wieder gehabt. Nach dem Umfange der Leistung und der Zahl der Künstler läßt sich am ehesten die holländische Malerei des 16. und 17. Jahrhunderts damit vergleichen, aber schon die Beschränkung auf die eine Kunstgattung zieht hier dem Vergleichen seine Grenze. Wollen wir dem etwas weiter nachgehen, so sind die Holländer in dem Erfassen der Natur, und nicht nur der äußerlichen, in der Darstellung von Luft und Licht und in der Farbe noch manchen Schritt über die

Italiener hinausgegangen, und sie kommen, so scheint es, unseren modernen Bedürfnissen weiter entgegen. Aber sie befriedigen doch nur einen Teil unsrer Ansprüche. Ueber eine noch immer wesentliche Frage unsrer geistigen Kultur, über unser Verhältnis zu dem griechisch-römischen Altertum, lehren sie uns so gut wie nichts. Hier wird die italienische Renaissance unsre Lehrerin bleiben, so lange es überhaupt noch in Bezug auf eine Kunst von Belang sein wird zu fragen, wie sie sich zum klassischen Altertum verhalte. Und es wird noch lange so sein; wir können uns kaum vorstellen, daß es einmal nicht mehr sein sollte. Die Welt des Altertums ist doch nun einmal dagewesen und hat uns ihre Formen zurückgelassen, in denen wir alle erzogen worden sind. Wir können das, wenn wir uns an die Betrachtung eines beliebigen späteren Kunstgebietes machen, nicht ohne weiteres vergessen, dürfen nicht so thun, als ob dessen Formgebung etwas sich von selbst verstehendes wäre, denn alles spätere hat sich doch nicht ohne die Einwirkung des Früheren entwickelt. Und wie es in der Betrachtung ist, so wird es auch in der Ausübung bleiben. Jeder wirkliche Künstler hat seine besondere Art und sein eignes Temperament, etwas was sich nicht lehren und nur schlecht nachahmen läßt, aber die Grammatik der Kunst, die allen unerläßliche, wird man immer in der Nähe der Klassiker zu suchen haben.

Aber die Antike ist stark, sie pflegt es jedem anzuthun, der ihr wirklich nahe kommt. Sie nimmt Künstler sowohl wie Theoretiker für sich ein, und viele bleiben ihr Leben lang darin befangen; sie sehen mit den Augen und messen mit den Maßen der Alten und wissen es vielleicht nicht einmal.

Wir haben nun hinlänglich Gelegenheit gehabt zu sehen, wie die Renaissance in ihren einzelnen Vertretern das griechisch-römische Altertum bald ablehnt, bald annimmt oder umbildet, und wir haben uns darüber klar zu werden gesucht, wie weit das jedesmal zu ihrem Schaden oder zu ihrem Nutzen gewesen sei. Es bleibt also zum Verständnis einer jeden Kunst bis in die Gegenwart herein unerläßlich, nach ihrer Stellung zur Antike zu fragen, und zwischen dem Ablehnen und dem Nachahmen liegen zahlreiche Zwischenstufen. So oft wir in dieser verwirrenden Mannichfaltigkeit der Erscheinungen zu einem sicheren Urteil zu gelangen suchen, werden die Wege, die die einzelnen großen italienischen Meister gegangen sind, unseren Blick frei machen, uns den falschen Klassizismus auf der einen und die naturalistische Willkür auf der anderen Seite erkennen lehren, uns sicher machen gegen Tagesströmungen und Vorurteile, uns das Wesentliche von dem Zufälligen scheiden lassen und uns anleiten, in dem zeitlich Bedingten, welchem

Landes und welcher Schule es auch angehören mag, das Beständige und Schöne zu finden. Das Schöne! Es giebt freilich heute eine Wissenschaft, die bestreitet, daß es ein objektives Schönes gebe, und die meisten von uns haben es vielleicht als eine geistige Eroberung empfunden, als sie zuerst für ihre Person diese Erkenntnis mitmachten. Aber die Sprache gebraucht das Wort Schönheit aller Wissenschaft zum Troz weiter, und dem Einzelnen sagt sein Gefühl, daß sich wenigstens für ihn selbst zu dem Worte immer auch eine Vorstellung einfindet. Das also soll die Bedeutung der italienischen Renaissancekunst für uns sein: außer dem Genuß und der Freude, die sie uns gewähren kann, wird sie uns immer ein brauchbarer Wertmesser sein für jede Art von künstlerischem Ausdruck.

Anhang.

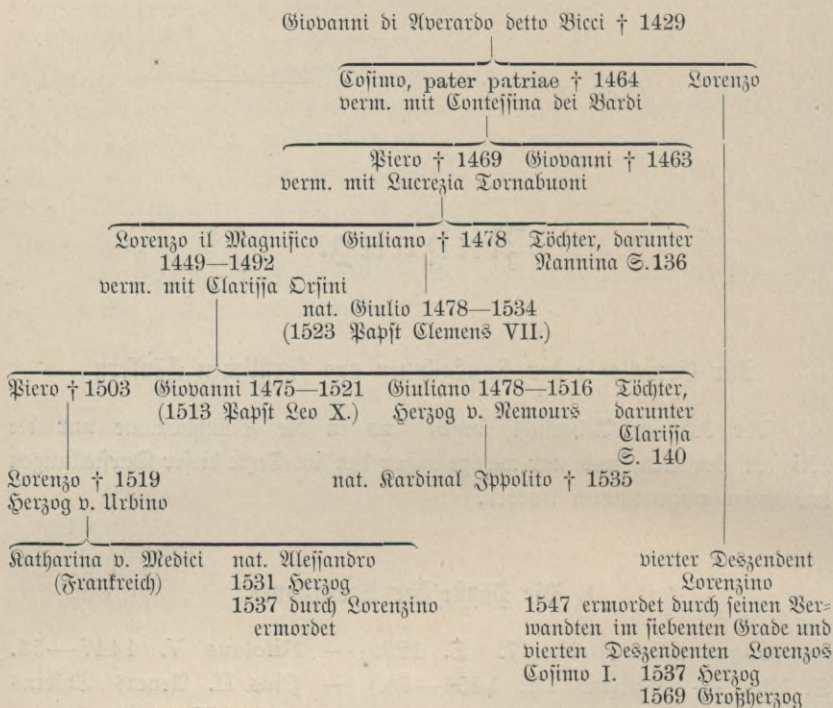
zur Genealogie der Kunstgöner aus fürstlichen Häusern.

Der besseren Uebersicht wegen sind in die Stammbäume nur die nötigsten Personen, und nur wenige außer den im Texte dieser Darstellungen erwähnten aufgenommen worden.

1. Die Päpste der Renaissance.

Eugen IV. 1431—47. S. 127. — Nikolaus V. 1447—55. S. 130. — (Kalixtus III. 1455—58.) — Pius II. Aeneas Sylvius Piccolomini 1458—64. S. 133. 138. 289. — (Paul II. 1464—71.) — Sixtus IV., Francesco della Rovere 1471—84. Seine Geschichte S. 291. Krieg mit Florenz 237. 305. Die Fresken der Sixtina 227. 298. — (Innocenz VIII. 1484—92.) — Alexander VI., Borgia 1492—1503. S. 289. — Pius III. 1503. S. 289. — Julius II., Giuliano della Rovere 1503—13. S. 293. 276. 475 (Sodoma). 514 (Rom). Seine Thronbesteigung 560. Krieg gegen Perugia und Bologna 294. 572. Tod 603. Sein Bildnis von Raffael 612. — Leo X., Giovanni Medici 1513—21. S. 427 (Leonardo). Auf dem Attilabilde 604. Thronbesteigung 616. Tod 657. Sein Bildnis von Raffael 612. 754. (in Mantua). — (Hadrian VI.) — Clemens VII., Giulio Medici 1523—34. S. 657. 662. 664 (Tod). — Paul III., Alexander Farnese 1534—49. S. 656. 659. 691. 707 (Bildnis von Tizian). 711 f. (Michelangelo). 717. 727. — (Julius III. und Marcellus II.) — Paul IV., Caraffa 1555—59. S. 711. 716.

2. Die Medici in Florenz.



Giovanni di Averardo S. 117. 188. — Cofimo, pater patriae S. 117 (diese erste Verbannung der Medizeer dauerte ein Jahr) S. 135. 148. 212. — Ihre Gräber in S. Lorenzo S. 162. — Piero S. 226. 135. 136. 177 (Büste von Mino). — Lorenzo il Magnifico S. 226. 237. — Giuliano S. 178 (Büste von Verrocchio). 223 (Porträt von Sandro Botticelli). — Piero d. j. S. 227 (1494 vertrieben).

Während dieser zweiten Verbannung der Medizeer erhebt sich in Florenz die Herrschaft Savonarolas † 1498. Dann, seit August 1502, regiert Piero Soderini als lebenslänglicher Gonfalonier S. 514. Aber Papst Julius II. erzwingt die Rückkehr der Medizeer, die seit September 1512 herrschen S. 604. Es sind Cardinal Giovanni, der bald darauf Papst Leo X. wurde, sein Bruder Giuliano (Nemours), Cardinal Giulio, der nachmalige Clemens VII., und Lorenzo, der 1516 Herzog von Urbino wurde. Dieser Zustand dauerte bis Mai 1527. Damals, während Papst Clemens VII.

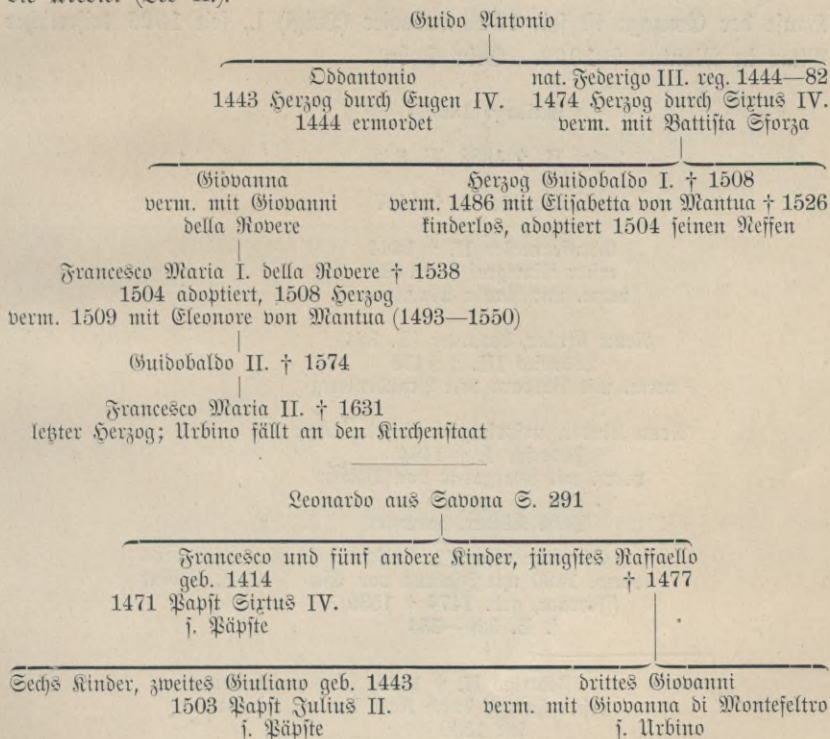
gefangen saß, wurden die Medizeer zum drittenmale aus Florenz vertrieben, nach drei Jahren aber durch den Kaiser und den Papst zurückgeführt, August 1530 S. 505, und der Bastard Alessandro war seit 1531 erster erblicher Herzog S. 662.

Julius II. und Leo X. s. unter den Päpsten. — Giuliano von Nemours S. 618. 661. — Lorenzo, Herzog von Urbino S. 621. 661. — Kardinal Ippolito S. 694. 705. (Bildnis von Tizian).

3. Urbino.

Die Montefeltre und die falschen Rovere.

Grafen von Montefeltre oder Montefeltro setzten sich 1205 in Urbino fest. Das Haus wird politisch unterstützt von Sixtus IV. und Julius II., angegriffen durch die Borgia (Alexander VI. und seinen Sohn Cesare) und die Medici (Leo X.).



Die echten Rovere, Grafen von Vicomovo in Piemont, starben erst 1692 aus, wonach S. 291 im Text die „hundert Jahre“ zu berichtigen sind.

Federigo III. und Guidobaldo I. von Montefeltro S. 292. 295. 531 (Raffael). — Francesco Maria della Rovere I. S. 293. 593 (Nicht auf der Schule von Athen). 697 f. (Bildnis von Tizian). — Eleonore S. 696—699 (Bildnis von Tizian). — Guidobaldo II. S. 659. 676.

4. Mantua.

Die Gonzaga.

Guido Bonaccolsi, genannt Botticella, wurde 1299 capitano generale perpetuo di Mantova und baute, nach einer alten Nachricht, um 1302 an dem Familienpalaste Bonaccolsi (S. 334). Erster Generalkapitän aus dem Hause der Gonzaga ist seit 1328 Lodovico (Luigi) I., seit 1329 kaiserlicher Vikar in Mantua † 1360. Sein Sohn

Guido † 1369

Luigi II. † 1382 (S. 322)

Gianfrancesco I. † 1407

Gianfrancesco II. † 1444
erster Markgraf seit 1432
verm. mit Paula Malatesta

Neun Kinder, darunter (S. 324)

Lodovico III. † 1478
verm. mit Barbara von Brandenburg

Neun Kinder, ursprünglich elf, darunter

Federigo I. † 1484
verm. mit Margarete von Baiern

Sechs Kinder, darunter

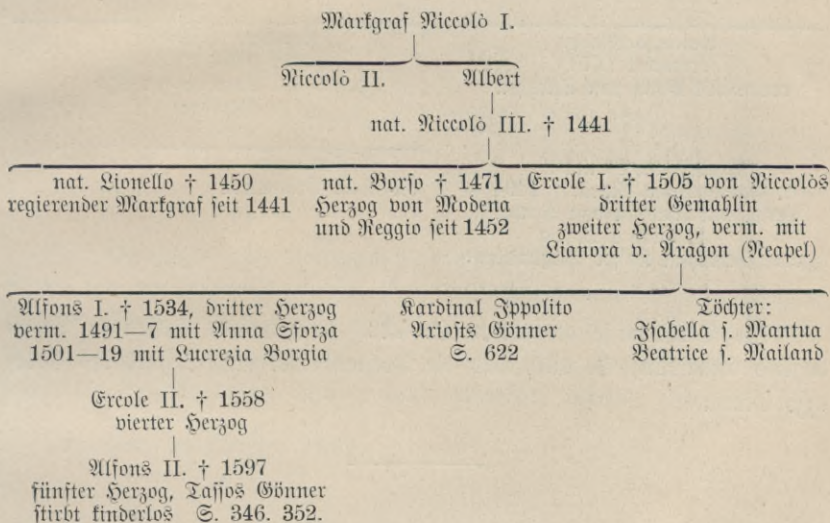
Gianfrancesco III. † 1519	Elisabetta
verm. 1490 mit Isabella von Este	j. Urbino
(Ferrara, geb. 1474 † 1539)	
j. S. 329—334	

Federigo II. † 1540	Eleonore
erster Herzog durch Karl V.	j. Urbino
seit 1530	

Ueber Lodovico III. s. außerdem S. 131 (L. B. Alberti). 161 (Donatello). — Ueber Isabella S. 286 (Perugino). 336 (Isabellas Bildnisse). 349 (Costas Musenhof). 436 (Bildnis von Lionardo). vgl. 450. — Ueber Federigo II. S. 594 (Nicht auf der Schule von Athen). 694 (Gönner Tizians und Giulio Romanos). 763. 779. (Correggios). 756 (Von Clemens VII. mit dem Porträt Leos X. beschenkt).

5. Ferrara.

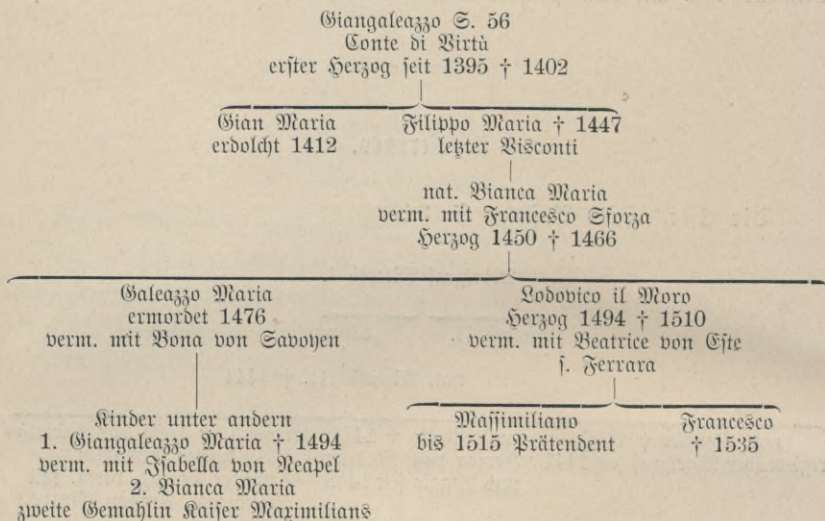
Die Erste. Ihre Anfänge S. 341.



Ueber Alfons I. S. 373 (Bacchanal Giovanni Bellinis). 680. 696 (Tizian). 681 (Sein und Erocles II. Bildnis von Tizian). 690 (Tizians Bacchanale).

6. Mailand.

Die letzten Visconti und die Sforza.



Die Verhältnisse des Moro S. 423. — Zppolita, Alessandro Bentivoglio's Gemahlin, S. 464, war die Tochter eines nat. Sohnes des Galeazzo Maria.

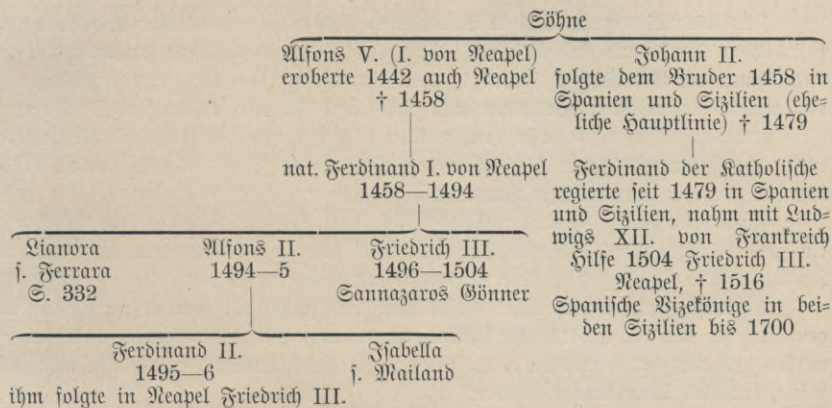
7. Das Königreich beider Sizilien.

S. 4.

Die Aragonesen.

Sizilien stand seit 1282 unter Peter III. von Aragon als dem Gemahl von Manfred's Tochter Constanze; kam 1295 an eine aragoneseische Nebenlinie, bis 1409 der letzte König aus der Hauptlinie in Spanien,

Martin V., starb. Ihm folgte Ferdinand I. von Kastilien als neuer Aragonese und regierte wieder über Spanien und Sizilien, † 1416. Seine



König Karls VIII. Einbruch in Neapel S. 227. 425.

Die deutschen und italienischen Bücher, auch die Anmerkungen zu Vasari und den italienischen Historikern, enthalten namentlich in den Zahlen zu viele Fehler, als daß der Verfasser annehmen könnte, es seien nicht ungeachtet aller Bemühung einige in seiner Arbeit zurückgeblieben. Für freundliche Berichtigungen wird er kundigen Lesern dankbar sein.

Gießen, im Oktober 1897.

A. P.

Zu den Abbildungen.

Für die Wiedergabe der in italienischen Sammlungen, Kirchen und Palästen befindlichen Kunstwerke sind von uns vorzugsweise die vorzüglichen photographischen Aufnahmen der Gebrüder Minari in Florenz benutzt worden. Kunstfreunde, die von den in diesem Werke erwähnten aber nicht abgebildeten Gemälden und Skulpturen Photographien anzuschaffen wünschen, werden in den übersichtlich geordneten Verzeichnissen der genannten Firma alles wünschenswerte finden (Preis 50 ets. bis fcs. 1.25 für das Blatt in gewöhnlichem Format).

Außer der Firma Gebrüder Minari hält auch Giacomo Brogi in Florenz ein großes Lager von Photographien aus fast allen bemerkenswerten Kunststätten Italiens. Die Kataloge sind aber weniger übersichtlich geordnet.

Vortreffliche photographische Aufnahmen hat ferner D. Anderson in Rom gemacht, die von der Spithöverschen Buchhandlung, Piazza di Spagna, vertrieben werden und von denen manche, wie die der Fresken im Vatikan, auch einige venezianische, für dies Werk benutzt wurden.

Für die Galerien Doria und Sciarra in Rom ist man auf Aufnahmen von Braun, Clément & Co. in Dornach angewiesen. Die Firma ist weltbekannt wegen ihrer vorzüglichen Kohlendrucke und hat fast alle größeren Galerien Europas in den Bereich ihrer geschäftlichen Thätigkeit gezogen; dazu die bedeutendsten Handzeichnungsammlungen (Paris, Wien, Windsor u.). Das Blatt wird mit 12 M., in kleinerem Format mit 6 M. berechnet. Ein übersichtlicher Gesamtkatalog ist 1895 erschienen. Benutzt sind für unsere Abbildungen hauptsächlich die Aufnahmen aus dem Louvre, aus der Londoner Nationalgalerie und aus Madrid.

In Venedig hat die dortige Firma C. Naya die meisten Aufnahmen gemacht, die aber nicht durchweg gelungen sind. Der Katalog ist ohne alles System, ein verworrenes Machwerk. Hier harren übrigens noch manche treffliche Kunstwerke, insbesondere plastische Arbeiten der Renaissancezeit, der Veröffentlichung durch gute Aufnahmen, und es ist erfreulich, daß sowohl Gebrüder Minari wie D. Anderson einen Anfang zur photographischen Ausnutzung des Kunstbesizes der Lagunenstadt gemacht haben.

Für außeritalienische Galerien kommt außer Braun, Clément & Co. noch die Firma Franz Hansfängl in München in Betracht, die die hauptsächlichsten Gemälde der Museen zu Berlin, Dresden, London, München und Wien in mustergiltigen Kopien veröffentlicht hat. Von jeder Galerie sind Einzelkataloge erschienen. Der Preis für das Blatt in sog. Royalsformat ist 6 M., Blätter kleineren Formats zu 1½ und 2½ M. sind nur von einzelnen Bildern zu haben.



Handbuch der Kunstgeschichte

von

Anton Springer

Vierte Auflage der Grundzüge der Kunstgeschichte

Illustrierte Ausgabe

Mit 1450 Abbildungen im Text und acht Farbendruck.



I. Das Altertum.

Mit 359 Abbildungen im Text und 4 Farbendruck. Geb. 5 M.

II. Das Mittelalter.

Mit 363 Abbildungen im Text und drei Farbendruck. Geb. 5 M.

III. Die Renaissance in Italien.

Mit 319 Abbildungen im Text und 1 Farbendruck. Geb. 7 M.

IV. Die Renaissance im Norden und die Kunst des 17. und 18. Jahrhunderts.

Mit 409 Abbildungen. Geb. 7 M.

Teil I—IV in eleganten Halbfranzösischen 28 M.

Der Deutsche Reichsanzeiger schreibt über das Werk:

Als Anton Springers Text zu Seemanns kunsthistorischen Bilderbogen 1879 anonym erschien, war die Kritik bald darüber einig, daß in diesem bescheiden als Textbuch einer volkstümlichen Publikation auftretenden Werk die schwierige Aufgabe, die Grundzüge der Kunstgeschichte klar und doch nicht leicht darzustellen, klassisch gelöst war. Dieser Ruhm des besten und knappsten Elementar-Handbuchs der Kunstgeschichte ist dem Werk auch in späteren Auflagen geblieben, unter denen die gegenwärtig erscheinende vierte sich insofern in veränderter Gestalt giebt, als die Abbildungen in den Text aufgenommen sind, die früher als Bilderbogen einzeln erschienen. Damit war die Notwendigkeit eines größeren Formats gegeben, so daß das Werk jetzt auch in seiner äußeren Gestalt sich anderen Handbüchern an die Seite stellen kann, deren geistigen Gehalt es zweifellos überragt . . .

Das Andenken des genialen Verfassers, dem der Verleger in dieser Neuausgabe ein pietätvolles Denkmal gesetzt hat, wird damit auch bei der nachlebenden Generation in Ehren erhalten bleiben.

Jakob Burckhardt:
Die Cultur der Renaissance
in Italien

Fünfte Auflage, unveränderter Abdruck der vierten Auflage

bearbeitet von

Ludwig Geiger.

2 Bände 8°. Geb. in Lwd. 11 M., in Halbfranz 14 M.



Jakob Burckhardt:
Der Cicerone

Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens.

Siebente verbesserte und vermehrte Auflage.

bearbeitet von

Wilhelm Bode.

3 Bände und Registerband, kl. 8°. Geb. in Lwd. 16 M.

Diese neue, mit Benutzung der jüngsten Forschungsergebnisse verbesserte und erweiterte Auflage wird gegen Ende dieses Jahres (1897) ausgegeben. Das Werk ist zur Zeit ganz vergriffen.



Jakob Burckhardt:
Die Zeit Konstantins des Großen

Zweite, vom Verfasser selbst besorgte Auflage.

Gr. 8°. Brosch. 6 M., in Halbfranz geb. 8 M.

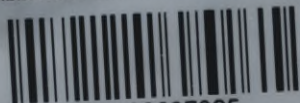
Biblioteka Politechniki Krakowskiej



II-349542

Ramm & Heemann, Leipzig

Biblioteka Politechniki Krakowskiej



100000297385