



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Handbuch der Kunstgeschichte

<<Die>> Renaissance in Italien

Springer, Anton

Leipzig [u.a.], 1896

C. Das 16. Jahrhundert. Hochrenaissance

[urn:nbn:de:hbz:466:1-94400](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-94400)



Ornament vom Spedale maggiore in Mailand.

C. Das 16. Jahrhundert: Hochrenaissance.



it dem Tode Lorenzo Magnificos (1492) schließt das mediceische Zeitalter. Glieder des Hauses Medici erreichten zwar später hohe Würden, wurden Päpste und Herzöge; die Stellung aber, welche die Familie bisher in Florenz eingenommen, ging für sie unwiederbringlich verloren. Die Medici hatten nicht allein ihre Heimat thatsächlich beherrscht, sondern durften auch als die glänzenden Vertreter des florentiner Geistes gelten. Gewann doch ihre Macht eine Hauptstütze in dem feinen Verständnis, welches sie für die Strömungen im florentiner Volksleben und für die Neigungen, selbst Schwächen desselben besaßen. Allmählich verflachten aber diese Neigungen und traten andere Stimmungen in den Vordergrund. Der Umschwung der Dinge findet seinen schärfsten Ausdruck in der Thatfache, daß ein hartnäckiger Gegner der Medici, Girolamo Savonarola, als Lorenzo starb, die öffentliche Meinung der Volksmenge für sich gewann und sie eine Zeit lang nach seinem Willen lenken konnte. Von den florentiner Zuständen nahmen die Reformgedanken des kühnen Dominikanermönches den Ausgangspunkt. Um dem Volke von Florenz die Freiheit zu erobern, welche es sorgenlos preisgegeben hatte, um den leicht fröhlichen Sinn zu bannen, mit welchem es das Leben erfaßte, allen Freuden, welche der Tag brachte, sich willig ergab, ohne sich um das Morgen zu kümmern, bedurfte es einer tieferen Erschütterung des religiösen Gemüthes. Savonarolas Predigten sind erfüllt von ernststen Mahnungen, sich nicht von dem gleißenden Scheine locken zu lassen, den Kampf mit den Lüsteu nicht zu scheuen, den Blick zu dem Ewigen, dem Wahren, zu Christus, zu erheben. Mit flammender Begeisterung vorgetragen, packten diese Lehren auch die Phantasie der florentiner Künstler. Es ist lehrreich, die Wandlung zu beobachten, welche sich um die Wende des Jahrhunderts in den Gegenständen der Darstellung vollzieht. Bildhauer und Maler erscheinen in höherem Maße empfänglich für die Wiedergabe pathetischer Szenen, leidensvoller Vorgänge, schmerzlicher Empfindungen. Die Beweinung und Beklagung Christi, wie die Mutter in stummer Klage den Leichnam im Schoße hält (Pieta), die Freunde trauernd ihn in das Grab legen, alle diese Szenen gewinnen jetzt eine ähnliche Bedeutung wie zur Zeit des Franciscus von Assisi die Bilder aus der Kindheitsgeschichte Christi. Damals die fröhliche Verheißung, jetzt das bittere Leiden Christi um unsertwillen, das sind die Gedanken, mit welchen sich die Phantasie mit sichtlich Vorliebe beschäftigt.

Savonarolas Gewalt über die Geister währte nur eine kurze Zeit; die von ihm wachgerufenen Gedanken schlummerten wieder ein. Mit dem alten florentiner Leben und Treiben war es aber doch für immer vorbei. Denn das ganze italienische Volk erfuhr seit dem Ende des Jahrhunderts weitgreifende Veränderungen in allen seinen Verhältnissen und Beziehungen. In engen Grenzen, von Stadt zu Stadt, von Landschaft zu Landschaft bewegten sich in früherer Zeit alle Interessen. Selbst die Kriege waren gewöhnlich nur örtliche Kämpfe. Jetzt wird Italien in die großen europäischen Verwickelungen hineingezogen; Frankreich und Spanien gewinnen festen Fuß auf italienischem Boden und werben Freunde oder stoßen auf Gegner in den einzelnen Staaten. Für die Städterepubliken fehlt der rechte Raum, die Bildung, welche in ihnen Wurzeln geschlagen hatte, verdorrt. Sogar die Päpste, welche doch wahrlich keine Erbrechte versecten, treiben eine dynastische Politik. Sie allein können, auf ihre überlieferte Macht, ihre allgemeine Herrschaft über den Glauben gestützt, mit den europäischen Großstaaten wetzeln. So tritt ihre Residenz, Rom, in den Vordergrund und darf gewissermaßen als die Hauptstadt Italiens gelten.

Dieser Vortritt Roms ist auch für die Entwicklung der italienischen Kunst ein epochemachendes Ereignis. Von allen Seiten strömen seit den Tagen Sixtus IV. aus dem Hause Rovere die Künstler in Rom zusammen und machen es zum Mittelpunkt ihrer Wirksamkeit. Die Kunst in den anderen Städten Italiens, Venedig ausgenommen, sinkt im Vergleiche mit Rom zu einer Provinzialkunst herab. Das Leben in Rom übt auch auf die Phantasie der Künstler, auf die Aufgaben, welche sie erfassen, und auf ihre Formengebung einen durchgreifenden Einfluß. Die ewige Stadt lenkte damals sowie heute den Blick von der Gegenwart auf die große Vergangenheit zurück. Es erweitert sich nicht nur der Gesichtskreis, es schwindet auch das Interesse an den Erscheinungen des gewöhnlichen Lebens, mögen diese sich immerhin in bunte Farben und heitere Formen hüllen. Das Große und Mächtige packt allein den Sinn, ein idealer Schimmer legt sich um alle Bilder, welche die Phantasie schafft.

Zwei Ereignisse bereiteten außerdem der neuen Richtung den Weg. Bisher übte die Antike vorwiegend nur stoffliche Anregungen. Aus dem Kreise der antiken Plastik traten Werke der Kleinkunst den Männern der Renaissance am nächsten, wie ihnen auch vereinzelte Bauglieder als Muster genügten. Als der Hauptschauplatz der Kunstübung nach Rom verlegt wurde, schlossen sich die Schöpfungen der römisch-antiken Kunst allmählich zu einem großen Ganzen zusammen. Die Ausgrabungen, mit steigendem Eifer und Erfolge betrieben, vermehrten die Summe der Anschauungen, weckten die Aufmerksamkeit auf die Formen der monumentalen Skulptur und lockten zu ihrer Nachahmung. Bildhauer und Maler versuchen die alten Götter und Helden in der von der antiken Kunst überlieferten Gestalt zu verkörpern. Daß Täuschungen vorkommen konnten, eben erst geschaffene Werke mit Erfolg für antike ausgegeben werden, bezeichnet am besten die veränderte Stellung der Kunst zur Antike. Die antiken Kunstformen gewinnen erst jetzt vollständig eine vorbildliche Geltung. Auf die formale Seite der Antike wies auch die Entwicklung des Humanismus in Italien hin. Rasch war der schöne Traum verflogen, daß auch der Inhalt des antiken Lebens der Gegenwart zur Nachahmung dienen könne. Dazu war denn doch die Gegenwart zu spröde, der aus dem Mittelalter überlieferte Gedankenkreis zu fest gefügt. In den tieferen Volksschichten war der kirchliche Sinn überhaupt nicht erschüttert worden. Nach dem ersten stürmischen Anlaufe des Humanismus beschränkten auch die Männer außerlesener Bildung ihr Ziel so weit, daß sie die formale Seite der antiken Bildung als vollendet und muster-gültig anerkannten. Dadurch gelangte notwendig die antike Kunst zu gesteigertem Ansehen. Ihrer theoretischen Würdigung, welche sich in den antiquarischen Studien kundgab, ging die praktische Verwertung voran. Die alten Vorstellungen, die gewohnten Gegenstände der Darstellung blieben

in Kraft, wurden aber in ideale Formen gekleidet, zu welchen die Antike die wichtigsten Züge lieh. Diese Entwicklung erscheint völlig naturgemäß und in dem Gange, welchen die Bildung in Italien nahm, begründet.

Aber nicht minder begreiflich ist die allmähliche Loslösung der Kunst von volkstümlichen Elementen. Ging sie auch nicht so weit wie auf dem Gebiete der dramatischen Poesie, wo sich das vornehme Schauspiel der Volkskomödie schroff gegenüber stellt, so blieb doch das Verständnis und der volle Genuß der unter antikem Einflusse ideal gestalteten Kunstweise auf einzelne auserlesene Kreise eingeschränkt. Den Charakter einer höfischen Kunst, im Gegensatz zu einer Volkskunst, kann das Cinquecento nicht vollständig verleugnen. Darin lag aber die Gefahr



Fig. 166. S. Maria delle Grazie. Von Bramante.

nahen Verfalles. Wie die italienische Renaissancebildung überhaupt in einem glänzenden Schiffe der Lebensformen, in virtuoser Fähigkeit, das Leben zu genießen, endigte, so drohte auch die formvollendete ideale Kunst sich in einen von der wahren und echten Natur entfernten Formalismus zu verlieren. Namentlich in Rom, wo sie keinen kräftigen Volksboden besaß, die Bedeutung des Papsttums weniger in seinen nationalen als in seinen allgemeinen europäischen Beziehungen wurzelte.

In der That währt die Blüte der römischen Kunst nur kurze Zeit: wenn man die Grenzen weit spannt, von dem Pontifikate Sixtus IV. (1471) bis zur Eroberung Roms, dem furchtbaren „sacco di Roma“ im Jahre 1527. Kein volles Menschenalter vergeht seitdem, und die römische Kunst ist tief gesunken. Die Hülle war die alte, aber der Kern fehlte, ein Schein

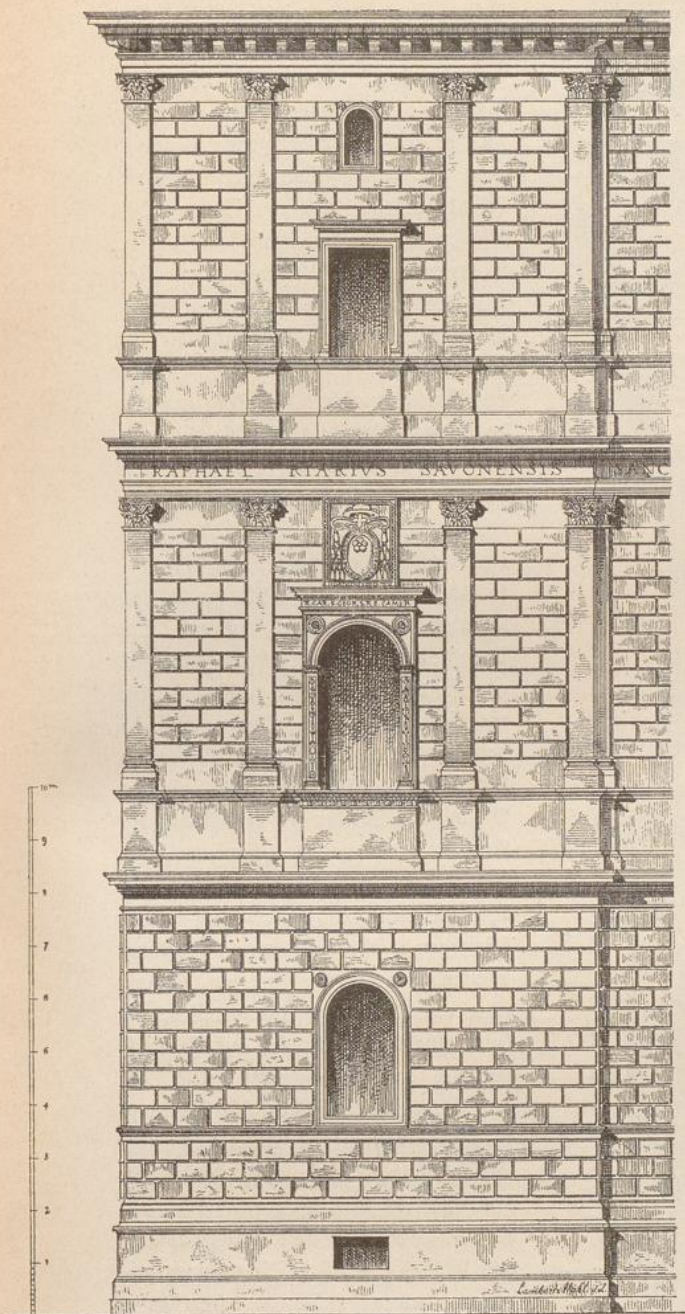


Fig. 167. Von der Fassade der Cancelleria in Rom.
Von Bramante.

sogar ein Rückschritt nachweisbar. Die vornehmen Künstler, welche die Pläne entwarfen, überließen die Sorge für die Festigkeit der Bauten untergeordneten Werkmeistern, behielten vor allem die

ohne Wesen. Wenn sich die italienische Kunst gegen den Schluß des 16. Jahrhunderts wieder hob und insbesondere auch in Rom die Kunstthätigkeit wieder erstarke, so gebührt Oberitalien das Verdienst davon. Daß hier eine mehr abgeschlossene Provinzialkunst sich länger erhalten hatte, die Kunst sich nicht vom festen Lokalboden los sagte, geriet ihr zum Heile. Die Blüte der echten Renaissancekunst hatte hier eine größere Dauer, und als die Kunst Mittelitaliens einer Auffrischung bedurfte, empfing sie diese durch oberitalienische Meister.

Es ist nicht leicht, in der fast unübersehbaren Fülle tüchtiger Persönlichkeiten, welche im Laufe des Jahrhunderts auftreten, sich zurecht zu finden, aus den mannigfachen Gegensätzen den gemeinsamen Zug zu erkennen. Der jähe Absturz, nachdem die Kunst den Gipfel triumphierend erstiegen hatte, flößt Schrecken ein, lähmt das klare Urtheil.

1. Architektur.

Ruhig und verhältnismäßig still vollzieht sich der Uebergang von der älteren Bauweise, welche im 15. Jahrhundert geherrscht hatte, zu dem Stile der sogenannten Hochrenaissance. Es wird nicht an den üblichen Grundsätzen der Konstruktion gerüttelt, die Summe der Bauglieder nicht vermehrt. Es wird selbst kein unbedingt neuer Typus geschaffen. Auf Medaillen und in den Hintergründen der Gemälde entdeckt man schon in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts die zentralen Kuppelbauten, welche die Phantasie der Architekten in der Zeit der Hochrenaissance als höchstes Bauideal erfüllten. Vom Standpunkte des Bauhandwerkes wäre

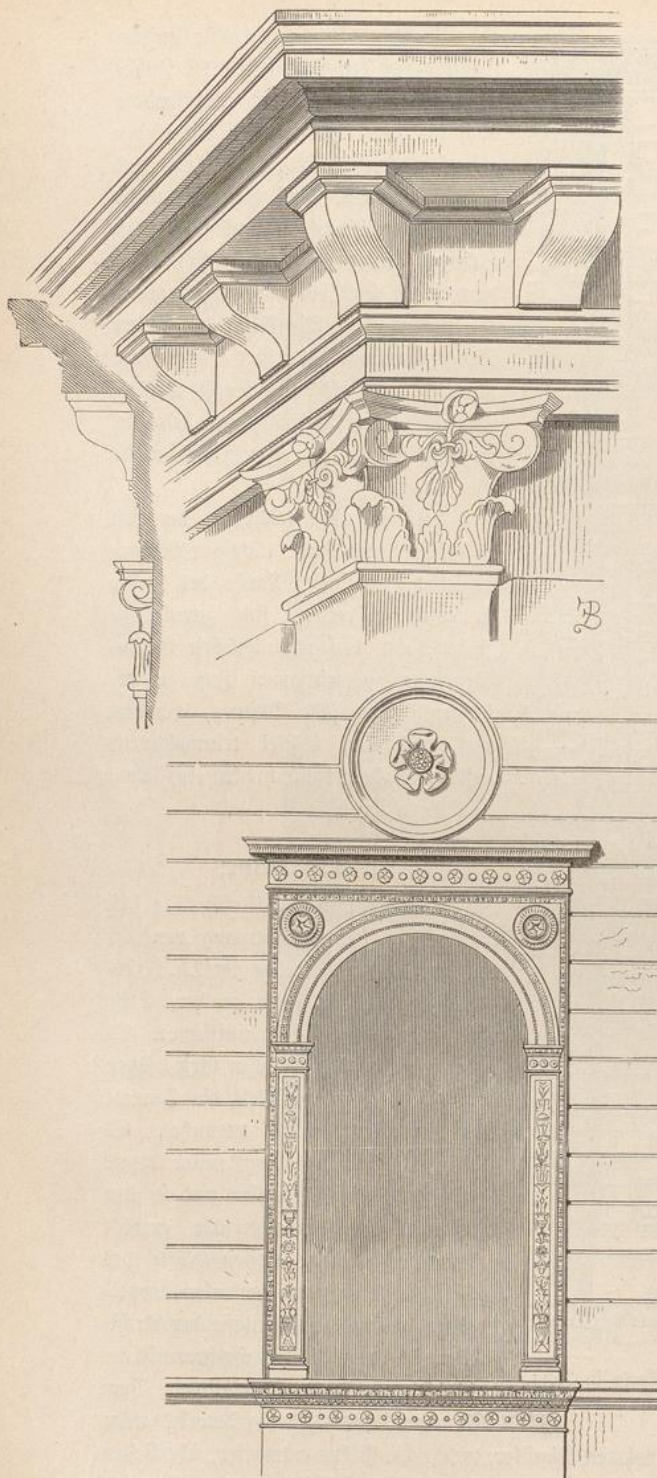


Fig. 168. Kranzgesims und Fenster von der Cancelleria. Von Bramante.

Schönheit und den wirkungsvollen Gesamteindruck vor Augen. Der letztere bestimmt den künstlerischen Wert der späteren Renaissancebauten. Noch schärfer als im vergangenen Zeitalter muß die Komposition der Bauwerke betont werden. In der Gliederung der Massen, in der Einteilung der Flächen, in dem klaren Zusammenfassen aller Einzelheiten zu einem Ganzen haben die Architekten den Schwerpunkt ihrer Schöpfungen gesucht. Die Hochrenaissance verzichtet freiwillig auf den dekorativen Reichtum, auf die Mitwirkung der Malerei, auf die Fülle des zierlichen Details. Nicht in Einzelheiten allein, sondern auch in der Aufeinanderfolge der Glieder, in der Gesamtanlage wird die Antike (z. B. das Theater des Marcellus) studiert. Die Anzahl der Glieder erscheint geringer, aber sie werden kräftiger gebildet, stärker profiliert. Mit der größeren Einfachheit des Formen hängt das Vortreten der dorischen Säulenordnung, mit der Absicht, die Glieder zu verstärken, die Vorliebe für Kontraste zusammen. Die Wandflächen unterbricht der Architekt durch Nischen, die Fenster- und Thüröffnungen faßt er mit Pilastern, Säulen und Giebeln ein, die Mauercken betont er durch kräftigen Quaderbau. Auch jetzt noch wird auf die Verhältnisse das Hauptgewicht gelegt, in der Harmonie der Maße die Wirkung des Werkes gesucht, das Einzelglied groß, oft kolossal gebildet, aber dabei die Rücksicht auf das Ganze nicht außer Augen gelassen. Das Großräumige, das Mächtige in allen Dimensionen gewinnt immer mehr die Herrschaft, namentlich gegen das Ende der Hochrenaissance, welches in den Schluß des 16. Jahrhunderts fällt.

Mit der Hochrenaissance ist der Name des Donato d'Angelo, oder, wie

er in der Kunstgeschichte heißt, des Bramante, für immer verknüpft. Er stammte aus Urbino (geb. 1444 in einem kleinen Flecken bei Urbino) und kam erst, dem Greisenalter nahe, nach langem Aufenthalte in der Lombardei, um das Jahr 1500 nach Rom, wo er 1514 verstarb. Ueber Bramantes Jugendentwicklung fehlen alle Nachrichten; wir mutmaßen nur, daß er der regen Kunstthätigkeit, welche in Urbino herrschte, seine ersten Anregungen verdankte, (s. S. 47) und daß ihm auch Leon Battista Alberti nicht fremd geblieben war. Ebenso dürfen wir annehmen, daß in Mailand der langjährige Umgang mit Leonardo da Vinci ihn in seinen Plänen und Zielen förderte und bestärkte. Denn auch Leonardo liebte die Beschäftigung mit dem Bauwesen und war namentlich unermüdlich in dem Aufsuchen der schönsten Lösungen für zentrale Kuppelanlagen. Bramante hatte bereits in dem Plane zum Chore und zur Kuppel der Kirche S. Maria delle Grazie (Fig. 166) einzelne seiner Lieblingsgedanken (die geschlossene Kuppellaterne mit Säulenumgang) entwickelt, auch sonst seine Kunst, mit den einfachsten Mitteln große Raumwirkungen zu erzielen, die reinsten Profile zu zeichnen und alle Details dem Ganzen unterzuordnen, dargethan. Nicht verständige Berechnung, sondern eine überaus fein und harmonisch empfindende Phantasie leitete ihn bei seinen Schöpfungen. Unter den erhaltenen römischen Werken nimmt an Alter wie an Schönheit die Cancelleria, welche die Kirche S. Lorenzo in Damaso einschließt, den ersten Rang ein. Das Erdgeschoß wurde in einfacher Rustika entworfen, in den oberen Stockwerken durch Pilaster eine reichere Gliederung, überhaupt eine feinere Abstufung der Flächen und Formen durchgeführt (Fig. 167, 168). Eine verwandte Fassade zeigt der Palast Giraud-Torlonia, wobei besonders die Höhe des Erdgeschosses und die Einordnung von zwei Fensterreihen übereinander im obersten Stockwerke Beachtung verdient. Auch der Ausbau des vatikanischen Palastes wurde Bramante übertragen; das Beste freilich, die Anlage um den hinteren Hof und Garten herum, ist theils nicht ausgeführt, theils zerstört. Mit dem Plane zu St. Peter ging es Bramante kaum besser; nur aus den Zeichnungen, die sich (in Florenz) erhalten haben, und nicht aus dem ausgeführten Werke lernt man die Absichten des Künstlers kennen. So bleiben wir, wenn wir bloß die erhaltenen Werke zu Rate ziehen, fast nur auf kleinere Arbeiten wie den Klosterhof bei S. Maria della Pace und den kleinen dorischen Rundtempel im Hofe von S. Pietro in Montorio (Fig. 169) angewiesen. Daß er auch in Loreto thätig war, steht urkundlich fest. Auf seinen Plan geht die Casa Santa, die prachtvolle Marmorumkleidung des durch ein Wunder hierher verpflanzten Hauses von Nazareth zurück, welches seitdem in manchen Loretokirchen (Prag) nachgebildet wurde (Fig. 170). Es weckt ein großes Interesse, den Tempel bei S. Pietro mit dem Zierwerke in Loreto zu vergleichen, und zu prüfen wie die Antike sowohl für den einfachen, nur durch die Verhältnisse wirkenden, wie für den reichen

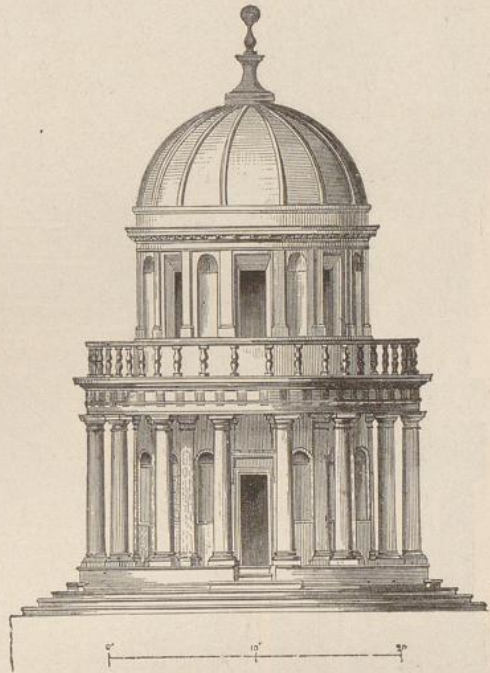


Fig. 169. Tempietto bei S. Pietro in Montorio zu Rom. Von Bramante.

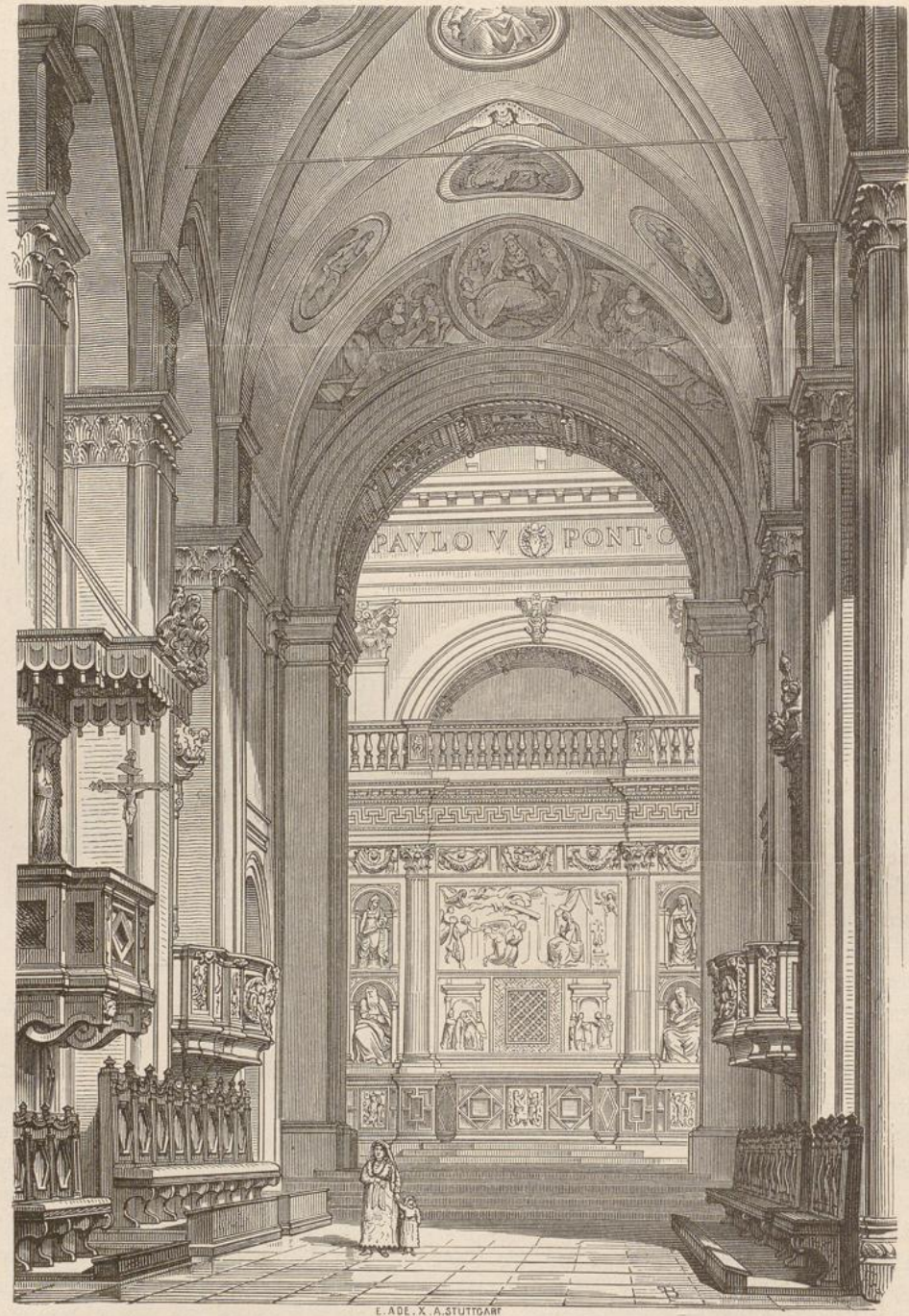


Fig. 170. La Madonna di Loreto mit der Casa Santa. Von Bramante.

dekorativen Bau von Bramante mit gleichem Verständnisse verwertet wurde. Ist auch die Zahl der erhaltenen Kirchen Bramantes gering, so ist dafür die Reihe der in seinem Geiste und nach seinen Grundsätzen ausgeführten desto größer. So bietet die Wallfahrtskirche zu Todi (Fig. 171),

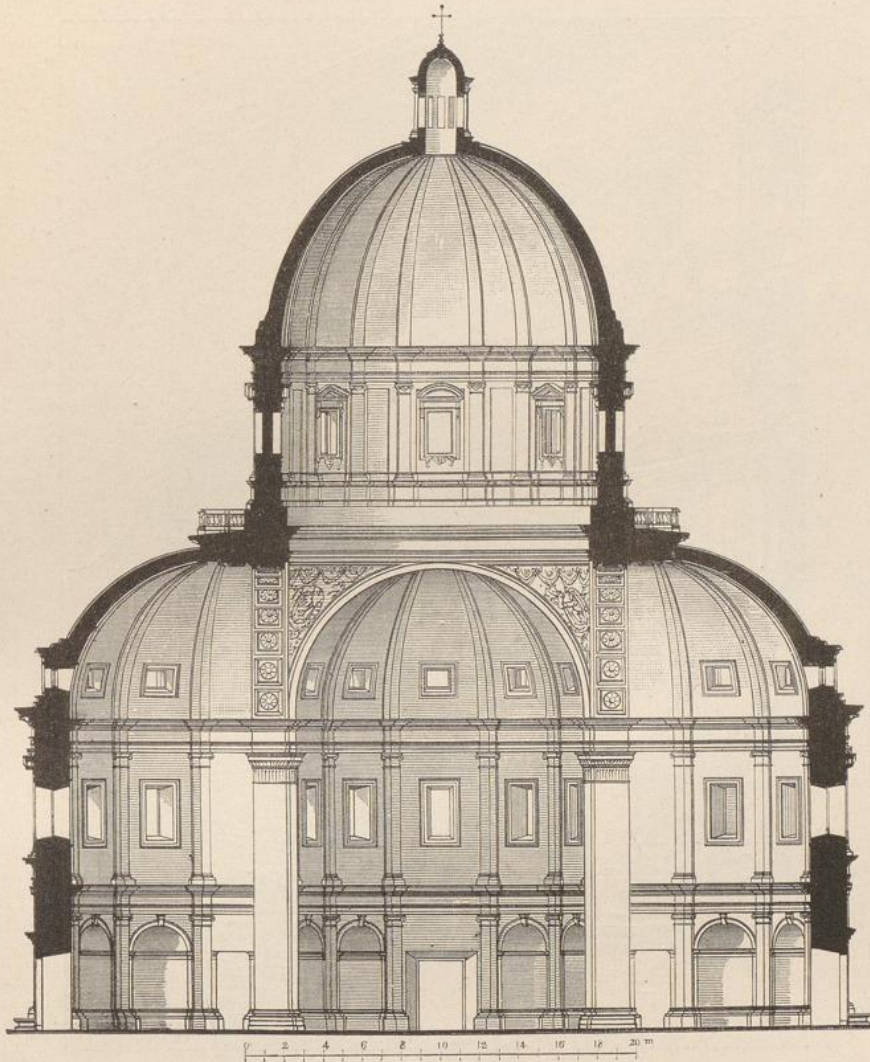


Fig. 171. Madonna della Consolazione in Todi. Von Cola da Caprarola.

von einem nicht weiter bekannten Baumeister Cola da Caprarola 1508 begonnen, in der Gesamtanlage ein treffliches Beispiel des Bramantestiles.

Neben Bramante wirkte in Rom ein stattlicher Künstlerverein. Die großen Bauunternehmungen Julius II. und Leo X. lockten zahlreiche Architekten heran. Aus Verona kam der greise Fra Giocondo, aus Florenz Giuliano da Sangallo. Des letzteren Nefte, Antonio da Sangallo d. j. († 1546), gehört zu den beschäftigten Meistern nicht nur im Fache des Palast- und Kirchenbaues, sondern auch des Festungsbaues. Sein Haupttriumph knüpft

sich an den, nach seinem Tode von Michelangelo vollendeten Palast Farnese (Fig. 172). Von Michelangelo stammt das vorher durch ein Holzmodell genau erprobte Kranzgesims (Fig. 173). Wieviel von der nach dem Muster des Marcellustheaters entworfenen Hofarchitektur dem Antonio, wieviel Michelangelo gehört, ist strittig.

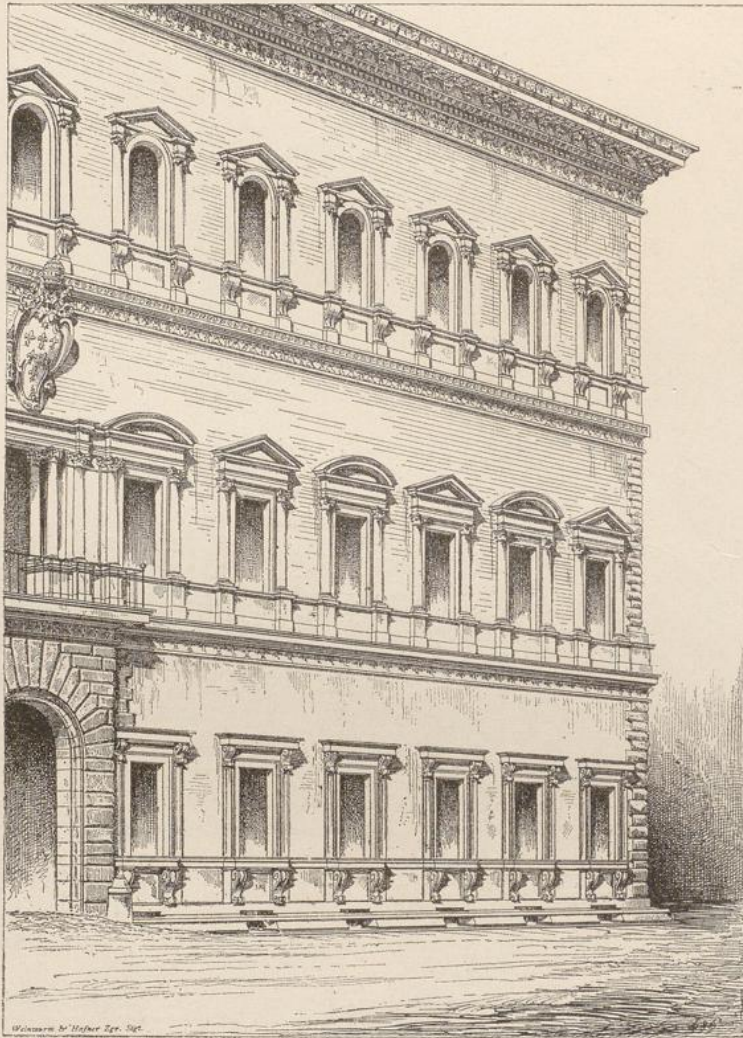


Fig. 172. Von der Hauptfassade des Pal. Farnese in Rom. Von Antonio da Sangallo.

Nähe an Bramante reicht Baldassare Peruzzi aus Siena (1481—1537) heran. Zahlreiche Bauten werden in seiner Heimat ihm zugeschrieben. Im Auftrage seines Landmannes Agostino Chigi erbaute er (1509) eine Villa am Tiber, die Farnesina (Fig. 174), für welches Werk allerdings einzelne Stimmen Raffaels Namen anrufen. Nur aus wenigen Hallen und Gemächern besteht das in Mittelbau und vorspringende Flügel gegliederte Lusthaus; maßvoll, wie die Zahl und Größe der Räume, ist auch der äußere Schmuck entworfen, und dennoch, ja geradezu deswegen kann man kaum eine andere Anlage nennen, die besser ihrem

Zwecke entspräche und zu einem feinen, vornehmen Lebensgenusse kräftiger aufforderte. Durch geschickte Ausnutzung des beschränkten und winkelförmigen Raumes ist der Palazzo Massimo alle Colonne berühmt, von malerischer Wirkung der innere Säulenhof daselbst. Bis nach Oberitalien erstreckte sich Peruzzis Wirksamkeit. In Bologna und namentlich in Carpi, wo sich unter der Herrschaft des Grafen Alberto Pio ein reges Kunstleben entfaltete, werden zahlreiche Bauten

(der als zentraler Kuppelbau, wie ursprünglich St. Peter, gedachte Dom zu Carpi) auf unseren Meister zurückgeführt.

Aus dem jüngeren, von Bramante abhängigen Geschlechte ist zunächst Raffael zu nennen, Bramantes Landsmann, auch sein Nachfolger in dem Amte am Petersbaue. Mit den römischen Palastbauten Raffaels sprang das Schicksal nicht gerade glimpflich um. Der Palast Brancaccio dell' Aquila (Fig. 175) hat sich nur in einer Zeichnung erhalten, der Palast Vidoni-Cassarelli verlor durch Umbauten seine ursprüngliche Form. Trotzdem läßt sich Raffaels Stellung als Architekt genau begrenzen. Auf dem Totenbette hatte ihn Bramante als seinen wahren Erben dem Papste empfohlen. Als Erbe und Schüler Bramantes tritt er uns nicht nur in der kleinen Kuppelkirche S. Eligio degli Orefici, zu welcher er 1509 den Plan entwarf, und in der Chigikapelle in S. Maria del popolo, gleichfalls einem Kuppelbaue auf quadratischer Grundlage, sondern auch in architektonischen Hintergründen, mit welchen er seine Wandgemälde schmückte, entgegen. Raffaels Thätigkeit bedeutet den engsten Anschluß an Bramante, keine selbst-

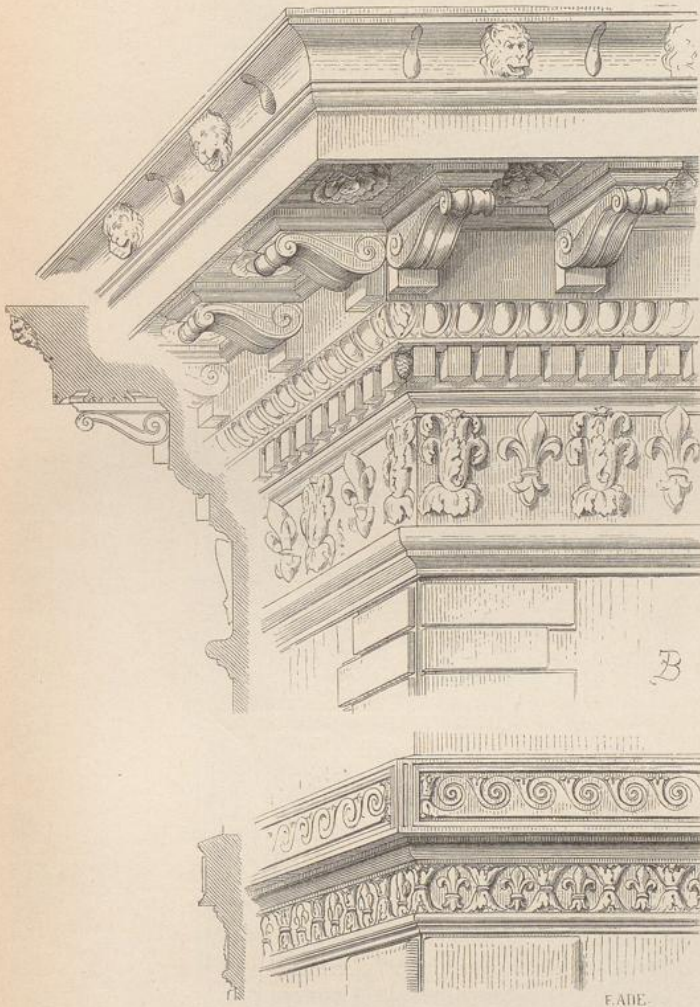


Fig. 173. Kranz- und Gurtgesims am Pal. Farneje in Rom.

ständige Weiterentwicklung des Bramantestiles. Wir lernen dadurch die Ideale, welchen in Bramantes Umgebung gehuldigt wurde, genau kennen. Für kirchliche Anlagen schwebte der zentrale Kuppelbau, gegen früher freier, harmonischer gegliedert, den Zeitgenossen als glänzendstes Ziel vor, Augen. Den Palastbauten lag ein doppelter Typus zu Grunde. Bei dem einen wurde besonders der plastische Schmuck der Fassade betont: Kranzgewinde, Statuen in Nischen belebten die Wand; die altheimische Fassadenmalerei wurde, dem monumentalen Geiste der Hochrenaissance entsprechend, in eine plastische Dekoration umgewandelt. Außer

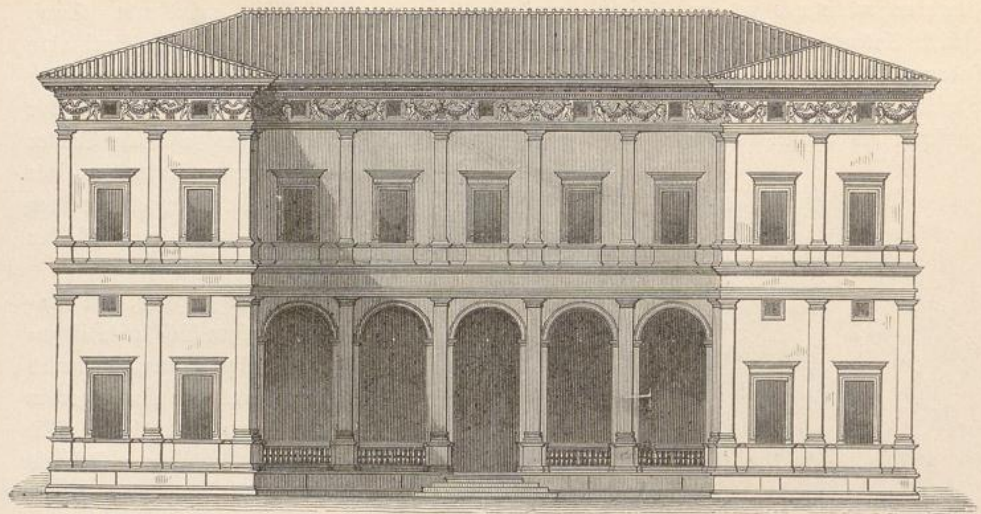


Fig. 174. Villa Farnesina in Rom. Von Baldassare Peruzzi.

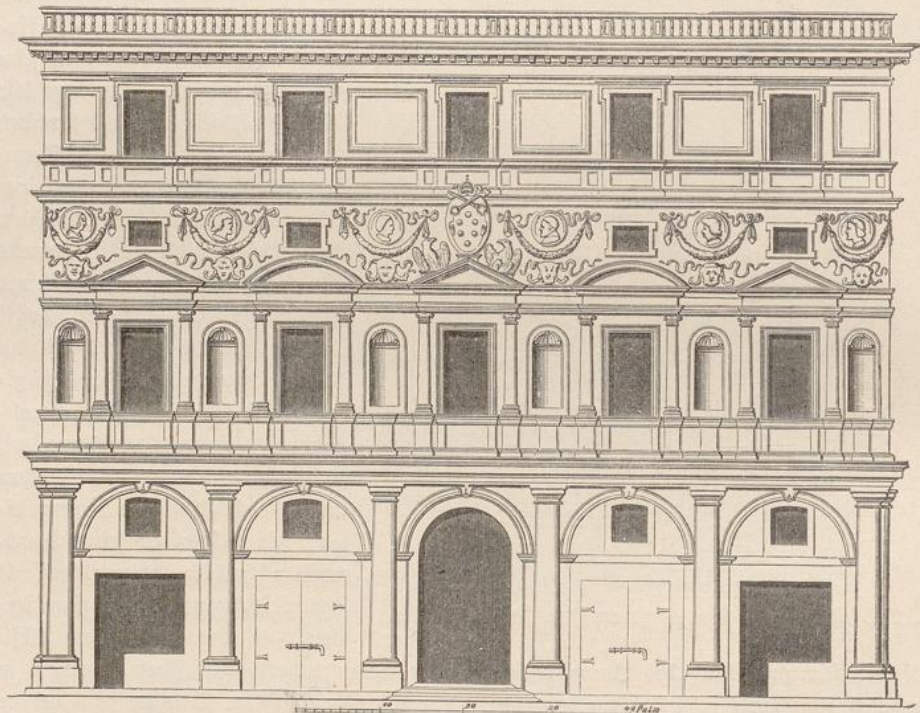


Fig. 175. Fassade des ehemaligen Pal. dell' Aquila in Rom. Von Raffael.

dem Palazzo dell' Aquila bietet der Palazzo Spada (Fig. 176), ein Menschenalter später dekoriert und deshalb schon gröber in der Wirkung, ein gutes Beispiel dieser Richtung. Strenger, einfacher erscheint der andere Typus. Das Erdgeschoß wird in wirklicher oder schein-

barer Rustika ausgeführt, der Oberstock durch gekuppelte Säulen gegliedert, die von Säulen eingefassten Fenster mit kräftigen Giebeln, abwechselnd flache, stumpfwinklige und Stichbogengiebel, gekrönt. Quadern säumen in den Fällen, wo die Fassaden verputzt sind, wenigstens die Ecken ein.

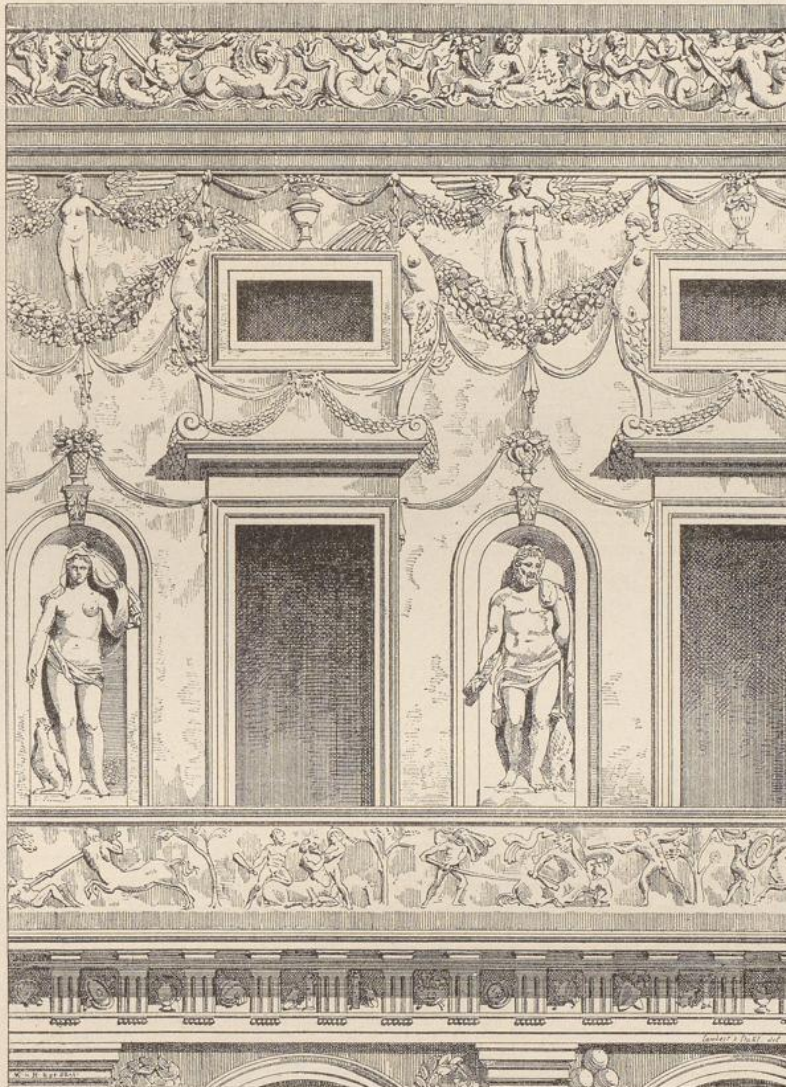


Fig. 176. Vom Oberstock des Palazzo Spada in Rom. Stuccodecoration von Giulio Mazzoni.

Durchgängig bleibt aber die Rücksicht auf harmonische Verhältnisse, auf eine wirksame Abstufung der Stockwerke maßgebend. Der Sinn dafür verbreitete sich rasch bis in entfernte Landschaften. Wie großartig wirkt z. B. der Palast der Herzöge von Urbino in Pesaro, wahrscheinlich von Girolamo Genga (1476—1551) erbaut (Fig. 177), wie geschickt ist durch das hohe Zwischenglied die Ungleichheit in der Zahl der Arkaden und der kolossalen Fenster für das Auge verdeckt.

Auch Raffaels bester Schüler, Giulio Romano, trat als Architekt auf. Nach dem Entwurfe seines Meisters begann er bei Rom für den Kardinal Giulio de' Medici ein Landhaus (Villa Madama), welches, wenn vollendet, das Ideal eines vornehmen, auf die Aufnahme eines großen Gefolges berechneten Landsitzes gebildet hätte. Bogenhallen mit Nischen zur Seite, Terrassen, Höfe, alles groß, aber mehr in die Breite als in die Höhe angelegt, die Architektur durch eine üppige Dekoration belebt, erhoben sich mit trefflicher Benutzung des Terrains auf dem Abhange des Monte Mario. In Mantua, wohin Giulio Romano übersiedelte, erbaute er vor der Stadt den Palazzo del Te (Tajetto) in Rustika mit einer prächtigen offenen Halle gegen den Garten (Fig. 178) und gleichfalls außerhalb der Stadt die dreischiffige Kirche S. Benedetto mit einer achteitigen Kuppel über dem Chöre.

Selbständigen Geistes verfuhr Michelangelo, als er in den späteren Jahren seines Lebens der Architektur sich zuwandte. Er war nicht zum Baumeister erzogen worden, sondern



Fig. 177. Pal. Prefettizio in Pesaro. Von Girolamo Genga.

wie Raffael und Giulio Romano. Seine ersten Leistungen in der Architektur, z. B. die (nicht ausgeführte) Fassade von S. Lorenzo in Florenz, nahmen auch seine konstruktiven Kenntnisse wenig in Anspruch. Es galt ein architektonisches Prachtgerüste zur Aufnahme zahlreicher Statuen und Reliefs zu schaffen. Auch im Angesichte mehrerer seiner römischen Werke (seit 1534), wie der Pläne zu den kapitolinischen Bauten, zur Vollendung des Pal. Farnese, zum Umbau der Diokletianischen Thermen, darf man die Behauptung aussprechen, daß wesentlich die Disposition, die Feststellung der Verhältnisse, die Bestimmung der Maße, das Erfinden und Komponieren seine Sache war, wobei sein Sinn für das Mächtige und Gewaltige, seine Kunst, die einzelnen Glieder und Formen, freilich zuweilen auf Kosten ihrer selbständigen Schönheit, zu einer ergreifenden Gesamtwirkung zu stimmen, zu vollster Geltung kam. Eine auch die konstruktiven Aufgaben umfassende Thätigkeit begann für Michelangelo, als er, siebenzigjährig, 1546, das Amt des Baumeisters an der Peterskirche übernahm.

Bereits im fünfzehnten Jahrhunderte, unter dem Pontifikate Nikolaus V., war der Plan zu einem Neubau der alten Basilika gefaßt und durch Rossellino mit der Erneuerung des Chores begonnen worden. Das Werk ruhte, bis es Julius II. 1506 wieder in Angriff nahm. Bramante entwarf eine Reihe von Plänen, unter welchen der Entwurf eines Zentralbaues, in Form eines griechischen Kreuzes, mit abgerundeten Armen und gewaltiger Mittelskuppel (Fig. 179)

ihm gewiß am meisten genügte, wie er noch heutzutage das Entzücken aller Kunstfreunde erregt. Auf diesen Kirchentypus hatte die Renaissance seit ihrem Anfange hingearbeitet, er schien die moderne



Fig. 178. Gartenhalle des Pal. del Te in Mantua. Von Giulio Romano.

Architektur wieder auf die Höhe der antiken Kunst zu bringen. Verwandte Anlagen hatte Bramante in der Lombardei kennen gelernt und selbst geschaffen. Doch scheint es nicht, daß dieser Entwurf ohne jeden Widerspruch angenommen wurde, obgleich Bramante selbst noch mit der Errichtung der vier Kuppelpfeiler begann. Das Herkommen sprach der Form des lateinischen Kreuzes

viel zu stark das Wort, als daß nicht Versuche gemacht worden wären, sie an die Stelle der von Bramante entworfenen Zentralanlage zu setzen. So erklärt man am besten das Schwanken der aufeinanderfolgenden Baumeister zwischen den beiden Typen. Von Raffael, dem Nachfolger Bramantes, ist ein Plan überliefert, welcher dem Kuppelbau, an dem alle festhalten, ein Langhaus vorlegt. In den trüben Tagen, welche bald nach dem Tode Leos X. über Rom anbrachen, stockte der Bau. Erst seit 1536 wurde er wieder unter der Leitung des Antonio da Sangallo eifriger fortgesetzt. Als Michelangelo endlich nach Sangallos Tode das Amt des Baumeisters von S. Peter antrat, kehrte er im wesentlichen wieder zu dem Plane Bramantes

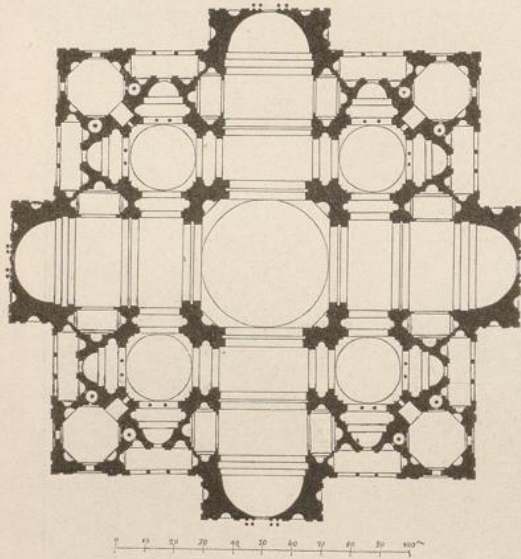


Fig. 179. Bramantes Grundriß der Peterskirche.

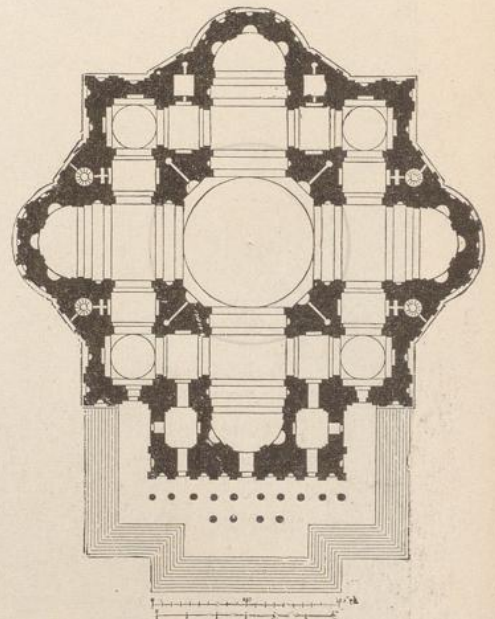


Fig. 180. Michelangelos Grundriß der Peterskirche.

zurück, nur daß er die Nebenräume strich, alles einfacher, größer, geschlossener zeichnete (Fig. 180). Dem vorderen Kreuzesarm ließ er eine vier säulige Siebelhalle vortreten, der Kuppel ordnete er alle Teile des Baues unter (Fig. 181). Noch bei seinen Lebzeiten wurde die Kuppel nach seinem Modelle beinahe vollendet. Ueber dem Cylinder mit gekuppelten Säulen erhebt sich die überhöhte Schale und die Laterne. Von dem übrigen Baue geht noch auf Michelangelo die äußere Anordnung der hinteren Kirchenteile und bis zu einem gewissen Maße auch die Dekoration des inneren Raumes unter der Kuppel (Pilaster, Nischen) zurück. Vier Jahrzehnte nach Michelangelos Tode wurde (1605) durch Carlo Maderna der vordere Arm wieder verlängert, das lateinische Kreuz hergestellt und der Peterskirche die gegenwärtige Gestalt (Fig. 182) gegeben. Der kritische, auf das Einzelne gerichtete Blick findet sowohl an der Dekoration des Inneren (Fig. 183), z. B. der Marmorinkrustation, wie an der Fassade, welche nach Madernas Tode Lorenzo Bernini (1629) vollendete, vieles auszusagen. Der Gesamteindruck bleibt trotzdem ein unaussprechlich großer, und was an der Fassade gesündigt wurde, hat die wirkungsvolle Kolonnade, gleichfalls ein Werk Berninis (Fig. 184), größtenteils wieder gut gemacht. Nur der Kuppel ging nach Errichtung des Langhauses die triumphierende, alles beherrschende Haltung für immer verloren.

Selbst in der nicht durchaus befriedigenden Form, welche die Peterskirche schließlich angenommen hatte, übte sie auf die Phantasie der späteren Künstlergeschlechter großen Einfluß. Die Vorliebe für Kuppelanlagen, das Zurückdrängen der Seitenschiffe, die Steigerung in den Mäßen der Einzelglieder legen dafür Zeugnis ab. Hand in Hand mit der Bewunderung der Peters-

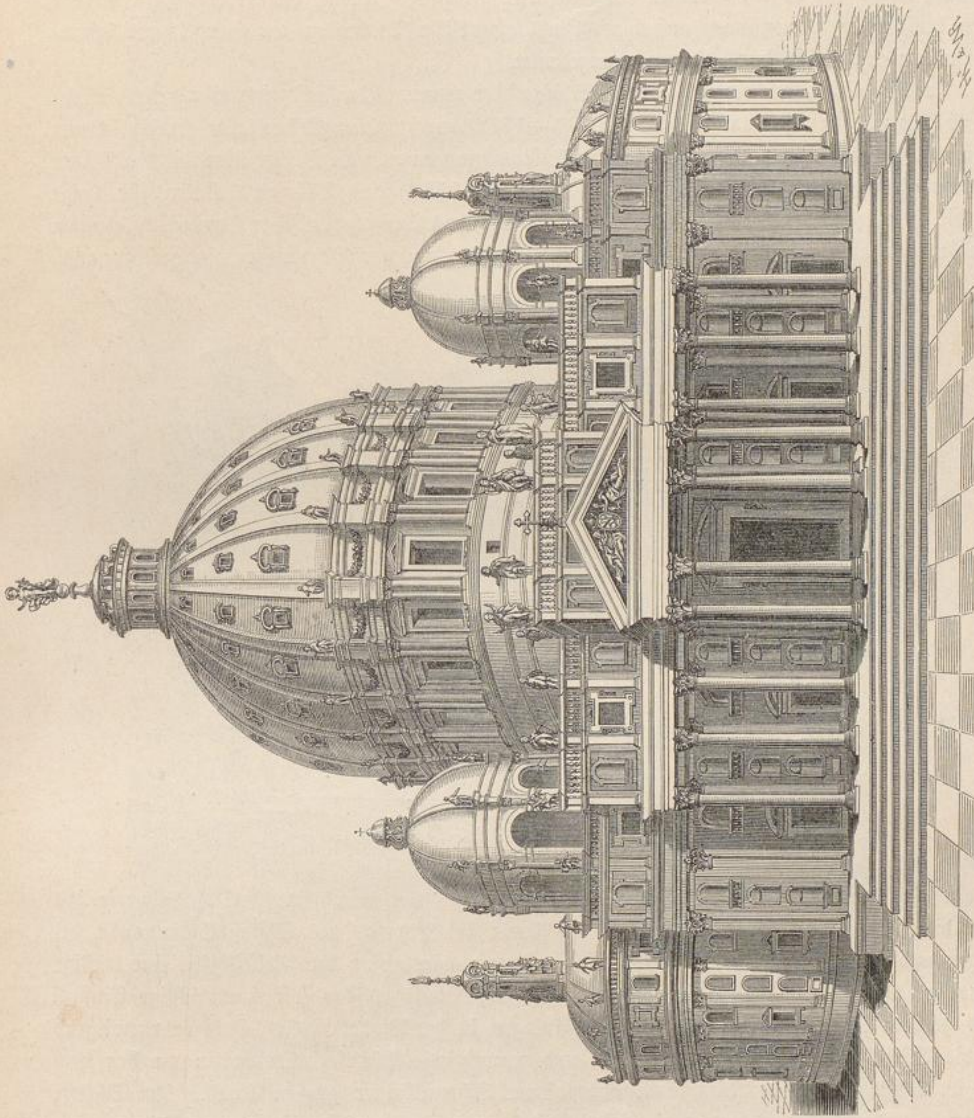


Fig. 181. Die Vorderansicht der Peterskirche nach Michelangelos Plan.

kirche ging die Verehrung für den Hauptmeister des Bauwerks, für Michelangelo. Ohne daß er eine eigentliche Bauerschule begründet hätte, fühlte sich das jüngere Künstlergeschlecht unwiderstehlich von ihm angezogen und geneigt, ihm einzelne Züge abzulauschen und diese nachzuahmen. Freilich konnte Michelangelos eigentümliche Natur, auf Regeln abgezogen und mit einem rein verstandesmäßigen Studium der Antike verknüpft, keine lebendigen Früchte tragen. Das Berechnete, das Kalte, nach Effekten Strebende, das übertrieben Derbe kam gerade bei den jüngeren

Architekten nur zu häufig zur Herrschaft. Giorgio Vasari, Bartolommeo Ammanati, Giacomo Barozzi Vignola, Galeazzo Alessi sind die Hauptvertreter der späteren Richtung. Von Galeazzo Alessi aus Perugia (1512—1572) stammt die Kirche S. Maria di Carignano in Genua (Fig. 185), welche am stärksten an Michelangelos Plan der Peterskirche sich anlehnt. Der Grundriß bildet ein in ein Quadrat eingezeichnetes griechisches Kreuz, die Nebenkuppeln werden wegen der kleinen Dimensionen außen nicht als eigentliche Trabanten der Hauptkuppel behandelt, sondern nur leicht durch Laternen angedeutet.

Ungleich einflußreicher und in das Schicksal der neueren Baukunst eingreifender als Alessi war Giacomo Barozzi aus Vignola (1507—1573), nach seinem Geburtsorte gewöhnlich nur Vignola genannt. Seine Regeln der fünf Säulenordnungen und die Bücher über die Architektur von dem gleichzeitigen Sebastiano Serlio (1475—1552) aus Bologna bildeten für lange Zeit die Hauptquelle, aus welcher die Baumeister Europas ihre theoretischen Kenntnisse schöpften. Vignola war aber keineswegs bloßer Theoretiker oder trockener Vitruvianer, so hoch er auch,

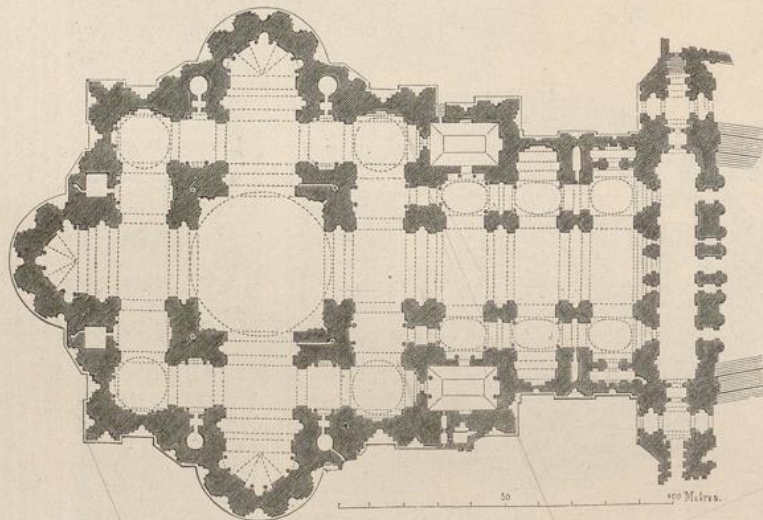


Fig. 182. Grundriß der Peterskirche in Rom.

wie alle Zeitgenossen, den alten Römer verehrte. Fassen wir nun seine drei Hauptwerke ins Auge, die Vigna di Papa Giulio vor der Porta del Popolo, das Schloß Caprarola bei Viterbo und die Kirche del Gesù in Rom, so erkennen wir, außer der Vielseitigkeit eine kräftige Phantasie, welche selbständige Schöpfungen anstrebt, soweit es der fast übermächtige Einfluß seines großen Vorgängers zuließ. Bei den Anlagen in der Vigna Giulia leitete er vorwiegend nur die Ausführung. Der Bauherr selbst und mannigfache Künstlerkräfte hatten an den noch ganz im Geiste der guten Renaissance entworfenen Schmuckbauten großen Anteil. Im Schlosse Caprarola versuchte er erfolgreich ein festes Kastell in reiche Renaissanceformen zu kleiden. Der fünfseitig angelegte, mit Bastionen versehene Bau hat als Mittelpunkt einen kreisrunden, von Arkaden eingeschlossenen Hof. Die architektonische Gliederung des Hofes, die üppige Dekoration der Gemächer weisen darauf hin, daß die fürstlichen Bewohner hier nicht bloß Sicherheit, sondern auch glänzenden Lebensgenuß fanden. Vignolas wichtigste That war der Entwurf zur ältesten Jesuitenkirche (1568). Den einschiffigen Kirchen, welche auch schon in früheren Zeiten häufig errichtet wurden, leistete das antiquarische Studium großen Vorschub. Leon Battista Alberti

berief sich bereits, als er die Kirche S. Andrea in Mantua (s. Seite 45) einschiffig entwarf, auf das Muster der Alten. Jetzt kam noch die kirchliche Stimmung, das Streben, den Kultus sinnlich eindrucksvoll zu gestalten, fördernd hinzu. Ein ähnlicher Vorgang, wie er im Kreise der allgemeinen Bildung in Italien seit der Mitte des Jahrhunderts bemerkt wird, vollzog sich

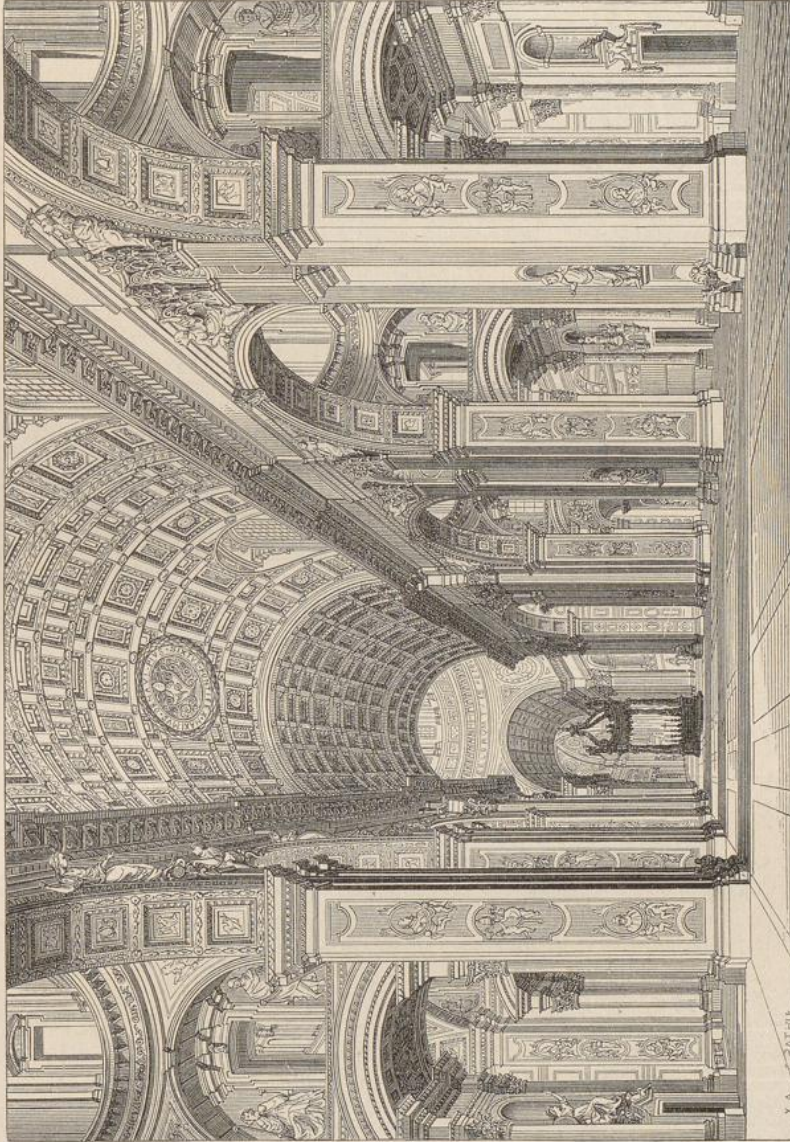


Fig. 183. Inneres der Peterskirche in Rom.

auch auf dem Gebiete der Architektur. Grundanschauungen des Mittelalters hatten sich vielfach siegreich erwiesen, der klassische Formalismus behauptet aber doch als äußerer Schmuck sein Recht. Der neue Kirchentypus nähert sich gleichfalls durch die Betonung des Langhauses der mittelalterlichen Kirchenanlage und bricht mit dem Ideale der reinen Renaissance, dem zentralen Kuppelbaue. Als Schmuckglied behält er aber trotzdem die Kuppel bei, nur daß er sie an das

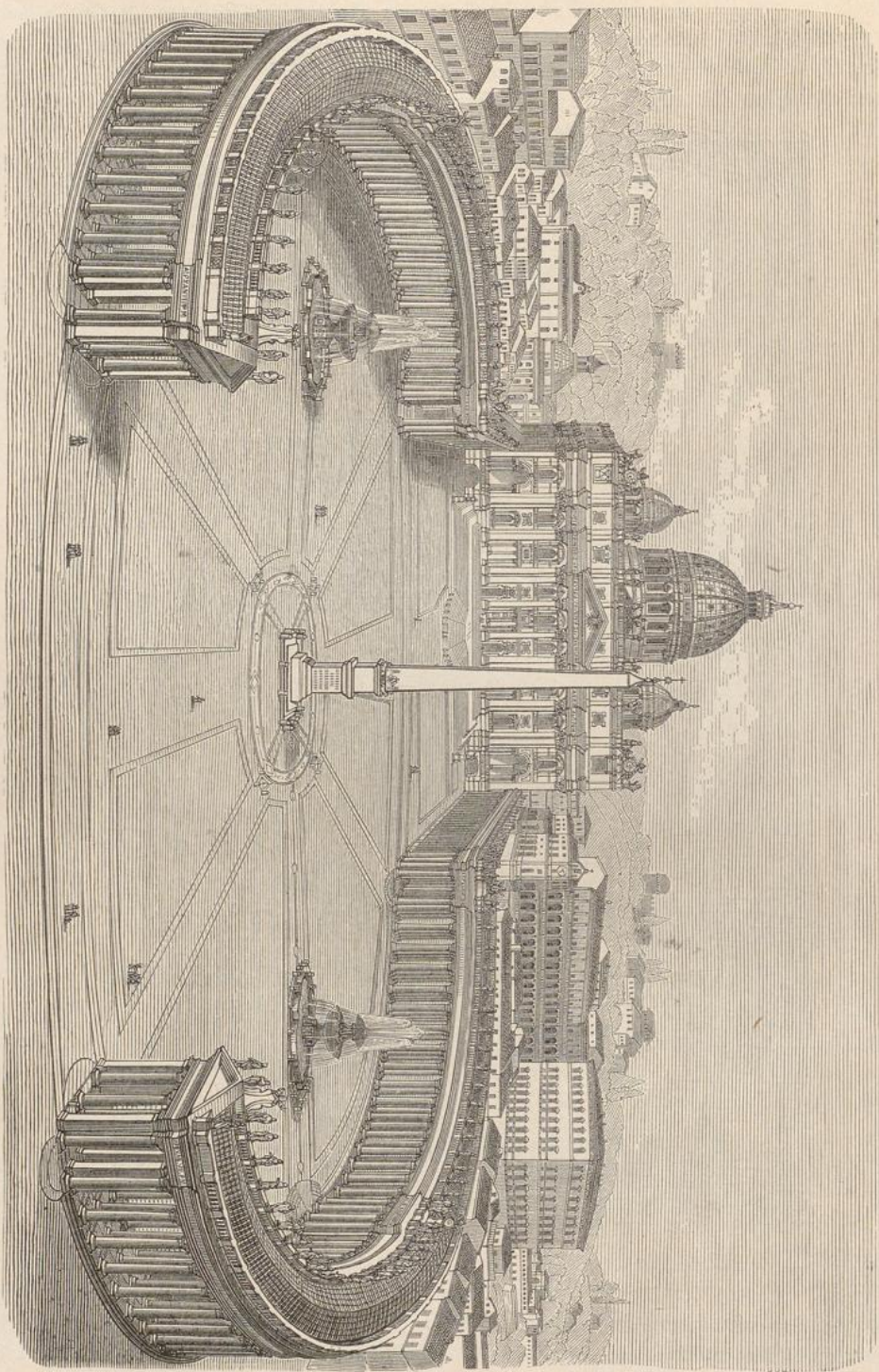


Fig. 184. Die Kolonnaden des Petersplatzes. Von Bernini.

Ende des Langhauses versetzt. Noch andere Eigenschaften zeichnen den neuen Kirchenstil aus. Die Seitenschiffe verkümmern zu Kapellen, die Hauptwirkung konzentriert sich auf das breite und hohe, tonnengewölbte Mittelschiff, auf welches ein mächtiger Kuppelraum folgt. Die Fenster werden in das Tonnengewölbe eingeschnitten, bilden sog. Ohren. Die turmlosen Kirchen gewinnen eine geschlossenere Gestalt; die Dekoration, jener in Prachtsälen verwandt, packt eindringlicher das Auge; alle Eindrücke treffen den Eintretenden mit gesammelter und daher unmittelbarer Kraft. Nicht nur der prunkvolle Dienst am Altar, auch die Predigt, der Gesang, die Musik werden besser genossen. Denn eine gute akustische Wirkung wird von nun an gleichfalls von einer Kirchenhalle verlangt. Vignolas Kirche del Gesù (Fig. 186) wurde im Grundrisse und

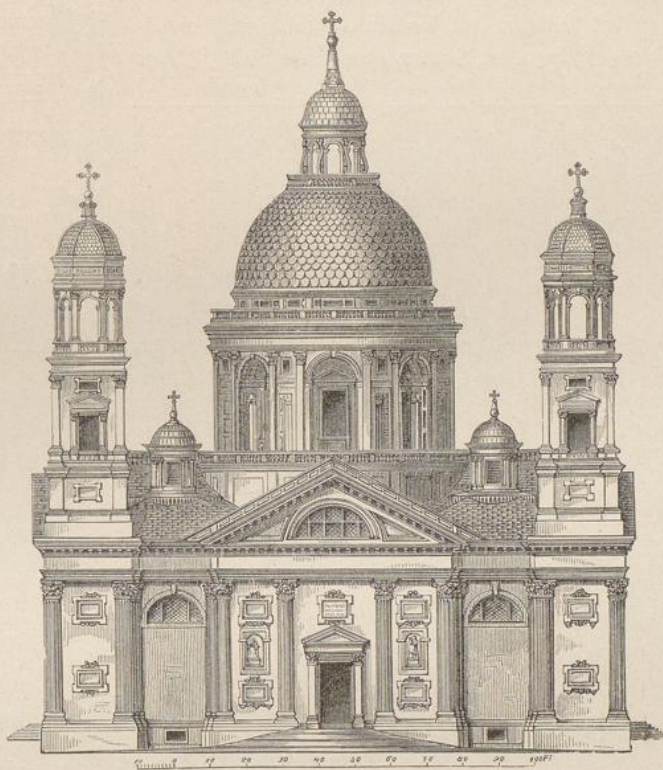


Fig. 185. S. Maria di Carignano in Genua. Von Galeazzo Alessi.

in der Bildung der Fassade der Ausgangspunkt für die Baubewegung des folgenden Zeitalters. Im Doppelgeschoße baut sich die Fassade auf, sie wird von Halbsäulen und Pilastern gegliedert von einem Giebel gekrönt, Felder und Nischen beleben die Wand. Aber die Fassadenfenster und Eingänge tragen keinen besonders kirchlichen Charakter, schließen sich vielmehr der an Palästen üblichen Anordnung an. Eine große Zahl von Kirchen, insbesondere Jesuitenstiftungen, wiederholten den von Vignola geschaffenen Typus, welchem er übrigens in den Formen und Gliederungen, durch das Studium Vitruvs geschützt, noch eine feste Regel und Gesetzmäßigkeit gab, im Gegensatz zu dem ausschweifenden, durch Maderna, insbesondere aber durch Bernini und Borromini eingeführten und seit dem Ende des 16. und im ganzen Verlaufe des 17. Jahrhunderts herrschenden sogen. Barockstile.

Neben Rom treten die toskanischen Städte in den Hintergrund. Italiens Hauptstadt lag zu nahe, als daß sich ein selbständiges Kunstleben in ihnen hätte entfalten können. Anders in Oberitalien, wo auch im 16. Jahrhundert eine rege künstlerische Thätigkeit herrschte, der Anschluß an die Hauptströmung nicht den Verzicht auf alle und jede Eigentümlichkeit bedeutete. Die beiden großen Seestädte an der West- und Ostküste, Genua und Venedig, hatten zwar an politischer Macht bereits große Einbußen erfahren; das Sinken war aber nicht so jäh, wie in Florenz oder Siena, daß es einen unmittelbaren Verfall der Lebenskraft hervorgerufen hätte. Der im Laufe der Jahrhunderte durch den Handel erworbene Reichtum bot vielmehr jetzt die Mittel zu üppigem Lebensgenusse und reizte zu glänzenden Hausanlagen. Die Mehrzahl der

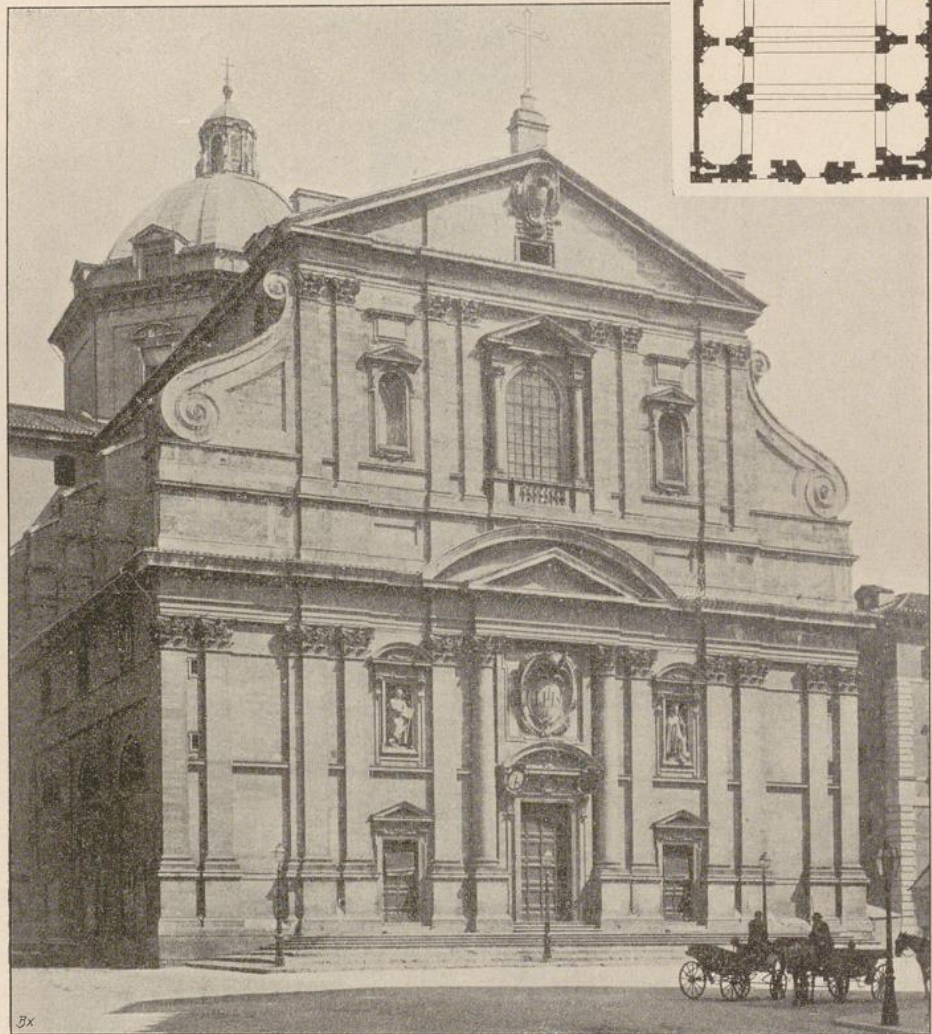


Fig. 186. Kirche del Gesù in Rom. Von Bignola.

genuesischen Paläste, welche Rubens so sehr entzückten, daß er die Mühe sorgfältigster Aufnahme nicht scheute, wurde im Laufe des 16. Jahrhunderts errichtet. Die pomphaften Treppen-

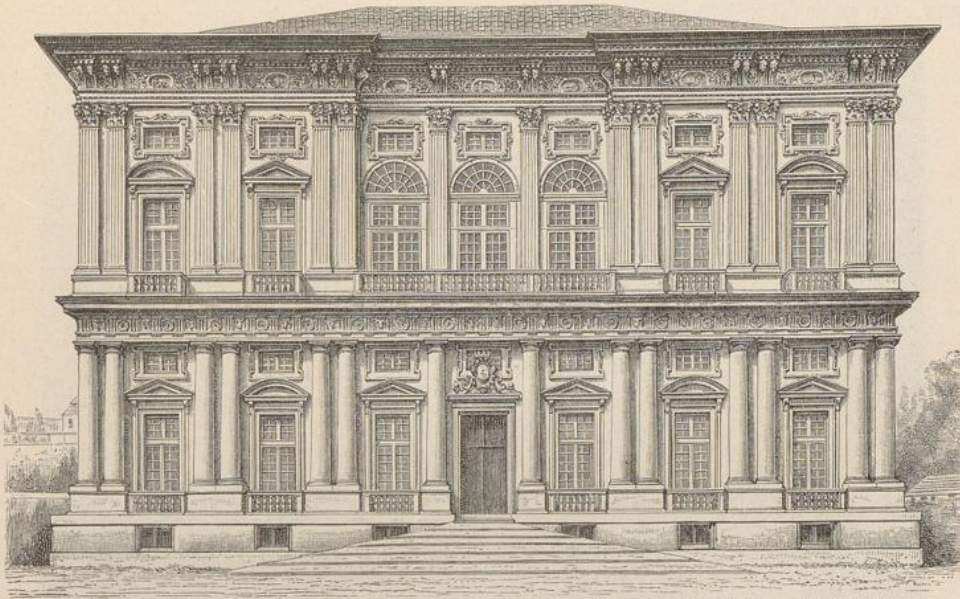


Fig. 187. Villa Scassi in Sampierdarena bei Genua. Von Galeazzo Alessi. (Reinhardt.)



Fig. 188. Treppenanlage im Pal. Balbi in Genua.

anlagen, die Schönheit perspektivischer Durchblicke, die wirkungsvolle Ausnutzung des beschränkten Terrains zeichnen sie vorzugsweise aus. Galeazzo Alessi (s. v. S. 170) steht mit dem Bergamasken Giovanni Battista Castello († 1569) an der Spitze der Architekten, welche Genua

zur „stolzen“ Stadt Italiens gemacht haben. Alessi's römische Schule zieht man den Detailformen, den gekuppelten dorischen Säulen, den Fenstergiebeln u. s. w. an (Fig. 187). Verfolgt man aber ganze Straßenfluchten, durchschreitet man z. B. die Strada nuova, welche wesentlich



Fig. 189. Hof der Universität in Genua.

Alessi ihre Schönheit verdankt, so erkennt man alsbald viele gemeinsame, nur Genua eigentümliche Züge und bemerkt, wie trefflich die Architektur den örtlichen Verhältnissen angepasst wurde. Die engen Straßen, der aufsteigende Boden hinderten die Entwicklung der Fassaden in monumentalem Sinne, schränkten überhaupt die äußere Architektur ein, zwangen den Hauptnachdruck auf die reichere Gliederung des Inneren zu legen. Erst wenn man dieses betritt, in

der Eingangshalle steht, die breite Rampentreppe vor Augen hat und die mannigfachen Durchblicke genießt, gewinnt man den Eindruck der Großräumigkeit (Fig. 188 und 189). In Rom, überhaupt in Mittelitalien, findet häufig das entgegengesetzte Verhältnis statt.



Fig. 190. Palazzo Canossa zu Verona. Von Sanmicheli.

Auch in der Architektur Venedigs macht sich die örtliche Bedingung geltend. Der Stil wechselt, der Typus bleibt. Doch schloß sich die Lagunenstadt so wenig wie das venezianische Festland von der Baubewegung, welche das übrige Italien durchströmte, aus. In den Werken Falconettos (1458—1534) in Padua, und in jenen des Michele Sanmicheli (1484—1559) in Verona klingen einzelne Formen, welche den Bramantestil auszeichnen, deutlich an. Der örtliche Einfluß zeigt sich vor allem in der Vorliebe für offene Hallen im Erdgeschoß und

Springer, Kunstgeschichte. III.

für große Bogenfenster im Oberstock. Selbst die künstlerische Individualität hat in Oberitalien noch einen freien Spielraum. Die Art und Weise, wie Sanmicheli in seinen Veroneser Palästen



Fig. 191. Palazzo Corner della Ca grande in Venedig. Von Jacopo Sansovino.

Bevilacqua und Canossa (Fig. 190) die Rustika verwendet, weist deutlich auf die Festungs- und Thorbauten hin, welche den Künstler in Verona und Venedig beschäftigten und seiner Phantasie die wichtig schweren Formen zuführten. Selbst Jacopo (Tatti) Sansovino (1486—1570),

welcher erst in reiferen Jahren aus Florenz und Rom nach Venedig übersiedelte und hier zu größtem Ruhme gelangte, konnte sich nicht völlig den venezianischen Einwirkungen entziehen. Mit der Kirche S. Salvatore, seit dem Jahre 1506 im Baue, endigt der ältere Lombardenstil; ihm schließen sich unmittelbar die Kirchen Sanjovinos (S. Giorgio de' Greci) mit ihren Tonnen- gewölben und ihrer Kuppel an. Doch sind es nicht so sehr die Kirchen, als die Palastbauten (Fig. 191) und die Anlagen am Markusplatz, welche seinen Namen verherrlichen. Die kleine Loggia am Markussturm (Fig. 192), ein bloßer Pierbau, erhebt natürlich keine Ansprüche auf monumentale Bedeutung, verdient aber immerhin Beachtung, als Beweis, wie fest sich die dekorative Richtung in Venedig eingebürgert hatte. Selbst die Bibliothek (Fig. 193) dankt dem plastischen Schmucke ein gutes Teil ihrer Schönheit. Sie ist eigentlich nur eine Doppelhalle, an welcher die Halbsäulen und Gesimse die gute römische Schule verraten. Sie ist aber weiter eine der letzten als Ganzes gedachten Schöpfungen der Renaissance. Die Gliederung des Baues,

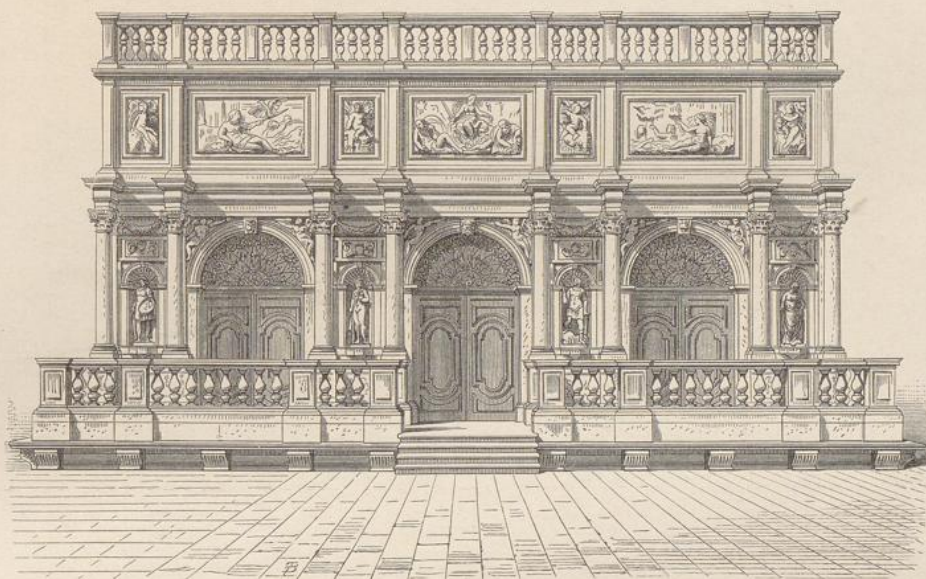


Fig. 192. Loggetta am Campanile in Venedig. Von Jacopo Sanjovino.

die Maßverhältnisse bilden eine feste Einheit, an der nichts geändert werden darf, ohne daß die Gesamtwirkung beeinträchtigt würde. Davon legte, ohne es zu wollen, Vincenzo Scamozzi († 1616), der bekannte Verpflanzter der italienischen Renaissance nach Deutschland, Zeugnis ab, als er in den „neuen“ Procurazien die Biblioteca Sanjovinos wiederholte, aber ihr noch ein Stockwerk aufsetzte. Er hat dadurch die Wirkung verdorben, die Harmonie der Verhältnisse zerstört.

Bereits durch Sanjovino war Venedig mit den antiken Bauformen genauer bekannt geworden. Aber noch durchdringender äußert sich ihr Einfluß in den Werken des Andrea (zubenannt) Palladio aus Vicenza (1508—1580). Die Zeitgenossen verglichen ihn mit Vitruv, und in der That glänzt er auch durch architektonische Gelehrsamkeit und weiß wie kein anderer Baumeister des 16. Jahrhunderts in der römischen Trümmervelt Bescheid. Doch verdunkelte sein gelehrter, fast kritischer Verstand nicht die schöpferische Kraft der Phantasie. Antiquarischen Neigungen folgte er nur in dem Teatro Olimpico in Vicenza (Fig. 194), einer Erneuerung des römischen Bühnengebäudes, und in dem (unvollendeten) Kloster der Carita in Venedig, in

welchem er die Gliederung des antiken Hauses wiederherzustellen versuchte. Seine Paläste und Villen in und bei Vicenza, sowie seine Kirchen in Venedig stehen auf dem Boden der guten

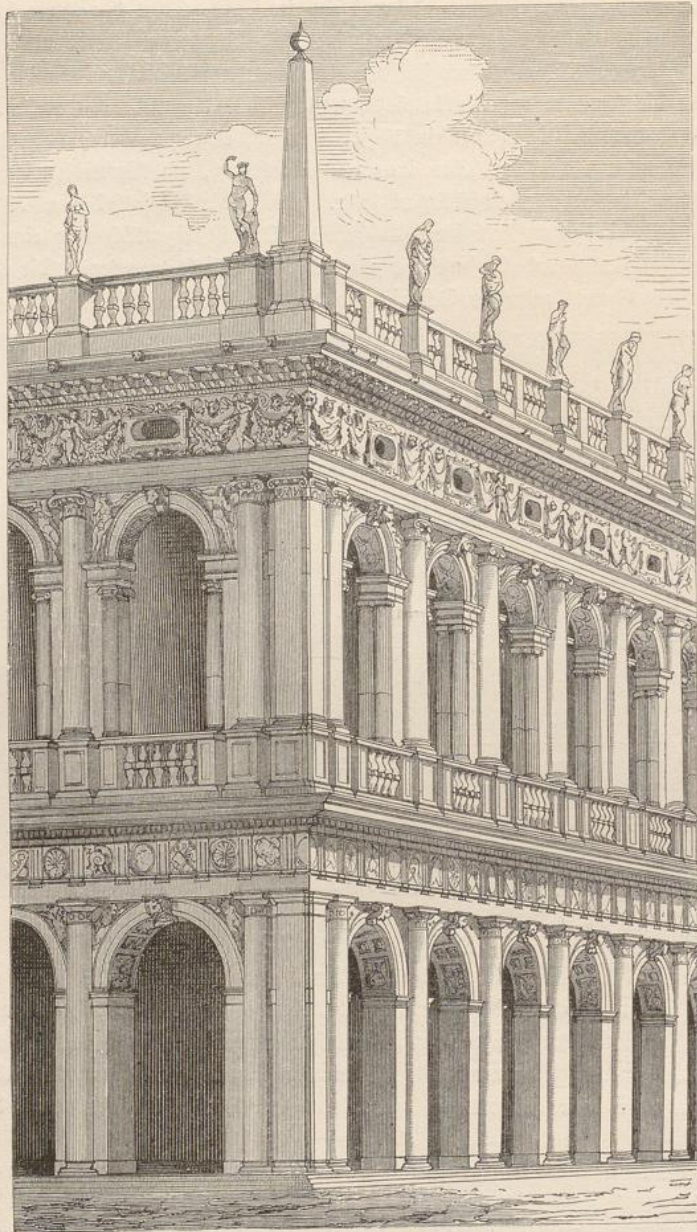


Fig. 193. Marcus-Bibliothek in Venedig. Von Jacopo Sansovino.

Renaissance, welche wesentlich durch einfach große Verhältnisse zu wirken suchte. Ihn unterscheidet von den römischen Meistern besonders die Behandlung der Säulen und Halbsäulen, die er als die Hauptglieder jedes schönen Bauwerkes auffaßte, und das ausschließliche Streben nach monumentaler Wirkung, der er die Rücksicht auf Bequemlichkeit z. B. in der Raumverteilung hintansetzte.

Man möchte manchmal glauben, daß er sich Halbgötter und nicht gewöhnliche Menschen als Bewohner seiner Willen dachte. Unter den letzteren ist die Rotonda bei Vicenza besonders berühmt,



Fig. 194. Bühnenraum des Teatro Olimpico in Vicenza. Von Andrea Palladio.

ein runder Mittelbau auf hohem Sockel, welchem auf allen vier Seiten ionische Giebelhallen vorspringen. Die zahlreichen Paläste in Vicenza (Fig. 195), welche auf seinen Namen gehen, lehren uns seinen von der Antike abgeleiteten Grundsatz kennen; die Einheit der Fassade soll nicht

durch viele, als solche betonte Stockwerke unterbrochen werden. Daher behandelt er das Erdgeschoß (in Rustika) als bloßen Sockelbau, mäßigt die Bedeutung der horizontalen Gesimse und legt auf die oft durch zwei Stockwerke gehenden Säulen oder Pilaster das Hauptgewicht. Begreiflicherweise üben seine Monumentalbauten, welche nicht besonderen Bedürfnissen dienen, die größte Wirkung. Mit Recht wird deshalb die sogenannte Basilika, die von ihm geschaffene Ummantelung eines mittelalterlichen Saalbaues an die Spitze seiner Werke gestellt (Fig. 196). Eine offene Vogenhalle, als Doppelgeschoß angelegt, umgiebt den alten Kern. Die Ordnung der

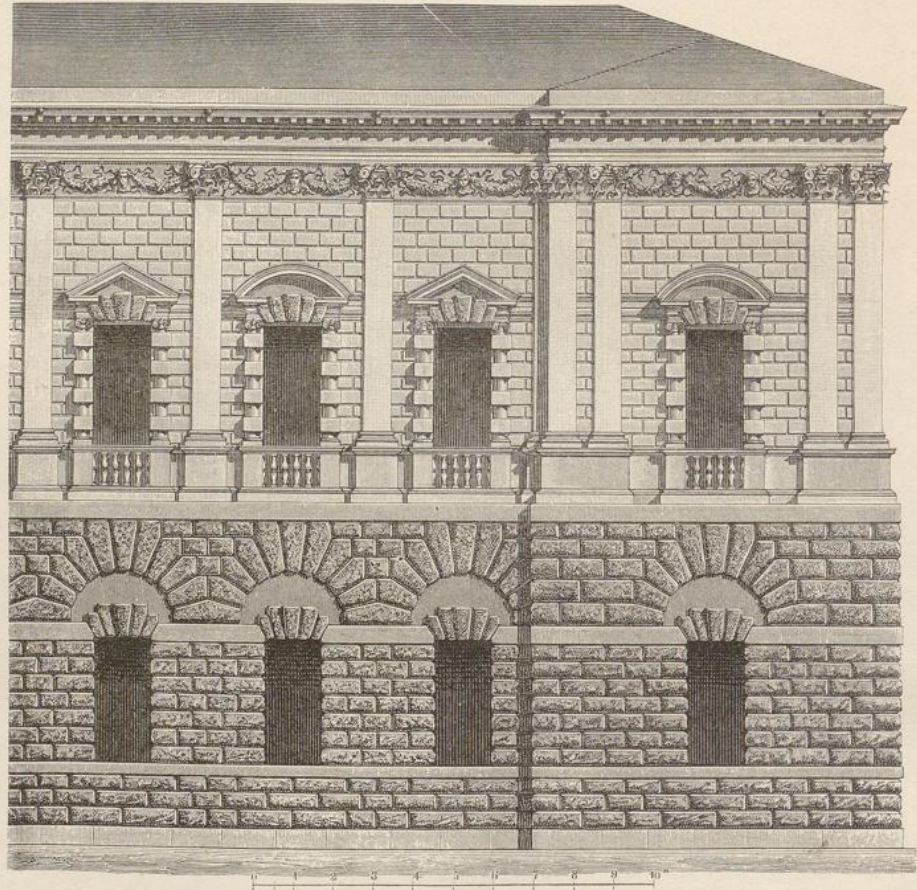


Fig. 195. Palazzo Thiene in Vicenza. Von Palladio.

Halbsäulen, welche den Bogen vortreten, unten dorisch, oben ionisch, unterscheidet allein die Hallen voneinander. Sonst gab Palladio der unteren und oberen Halle die gleichen Maße, die gleiche Gliederung, und steigerte den Eindruck durch die einfache Wiederholung desselben Motives, einem effektvollen Rhetor nicht unähnlich, der durch Wiederholung eines Rufes diesen eindringlicher macht.

Das Streben nach monumentaler Wirkung offenbaren auch Palladios Kirchenbauten, mit welchen er vornehmlich Venedig schmückte, wie S. Giorgio Maggiore, S. Francesco della Vigna, il Redentore. Der Grundriß der Erlöserkirche hält an den im 16. Jahrhundert eingeführten Typen fest. Dem tonnengewölbten Schiffe schließen sich schmale Kapellen zur Seite

an; ein hoher Kuppelraum, das Querschiff andeutend, vermittelt das Langhaus mit dem Chöre. Historisch wichtiger erscheint die Gestalt der Fassade (Fig. 197). Unter dem Einflusse antiker Anschauungen verwandelte Palladio diese aus einer Schanwand in eine geschlossene Giebelhalle und ließ die Säulen und Pilaster vom Sockel bis an den Giebel reichen. Während bisher an



Fig. 196. Die Basilica in Vicenza. Von Palladio.

den Fassaden mehrere Säulen- oder Pilasterordnungen sich übereinander erhoben, insbesondere der Mittelteil mehrere horizontale Absätze (Portalbau, Fensterbau), Stockwerken vergleichbar, aufwies, gilt jetzt der Grundsatz, daß eine einzige, natürlich wichtigere Säulenordnung den Giebel tragen solle, alle horizontalen Zwischenglieder wegfallen müssen. Drang auch Palladios Forderung in der neueren kirchlichen Architektur nicht unbedingt durch, so gewann sie doch in

weiten Kreisen Geltung. Die Fassaden mit einer Ordnung behaupteten sich neben der anderen, vorwiegend von Rom ausgehenden Form und fanden namentlich bei den Theoretikern größeren Beifall. Palladio genoss überhaupt nach seinem Tode fast ein noch größeres Ansehen, als er bei Lebzeiten besessen hatte. Den Beinamen eines Göttersohnes, welchen ihm, dem Kinde armer



Fig. 197. Die Kirche del Redentore in Venedig. Von Palladio.

aus Padua nach Vicenza zugereister Leute, ein Bewunderer gegeben hatte, bestritt ihm die Nachwelt nicht. Er galt dem späteren Geschlechte als das verkörperte architektonische Gewissen, und wenn sich die Künstler, ermüdet von dem hohlen Prunke und der verwirrenden Pracht der im 17. und 18. Jahrhundert herrschenden Baukunst, nach einem kräftigenden Heilmittel umsahen, suchten und fanden sie es in der einfachen, ruhigen Größe des Palladiofides. Uns Deutschen ist er durch Goethe, seinen begeisterten Verehrer, noch besonders lieb und wert geworden.



Kunstgeschichte. III.

E. J. Seemann, Leipzig

AUS DEM PALAZZO DORIA IN GENUA.

Nach einem Aquarell von H. Schuster, Architekt

weiten Kreise Meinung. Die Jansenisten mit ihrer Erbsung behaupteten sich neben der anderen, vorwiegend von Rom ausgehenden Partei und fanden namentlich bei den Theoretikern größeren Beifall. Palladio genoss überhaupt und seinem Tode fast ein noch größeres Ansehen, als er bei Lebzeiten besaß. Das Vermagen eines Göttersohnes, welchen ihm, dem Kinde armer



Die Villa Capra oder Rotonda in Vicenza. Von Palladio.

und Palladio nach Urbino abgezogen. Der Schwärmer gegeben hatte, bestritt ihm die Herrschaft nicht. Er gab dem höchsten Baustyle die das verkörperte architektonische Gewissen, und wenn es die Wissenschaft, trachtet aus dem Lichte der Vernunft und der verwirrenden Pracht der im 17. und 18. Jahrhundert herrschenden Baustyle, nach einem kräftigenden Heilmittel umsehen, und werden sie es in der einfachen, ruhigen Sprache des Palladiostiles. Uns Deutsch ist er bald, desto, desto begünstigtes Versehen, noch besonders lieb und wert geworden.



Springer, Kunstgeschichte. III.

E. A. Seemann, Leipzig.

AUS DEM PALAZZO DORIA IN GENUA.

Nach einem Aquarell von P. Schuster, Architekt.

In die Schönheit der Verhältnisse, in die Harmonie der Maße verlegt man mit Recht den Hauptvorzug der Renaissancearchitektur und erblickt darin den wahren Kern ihrer Natur.

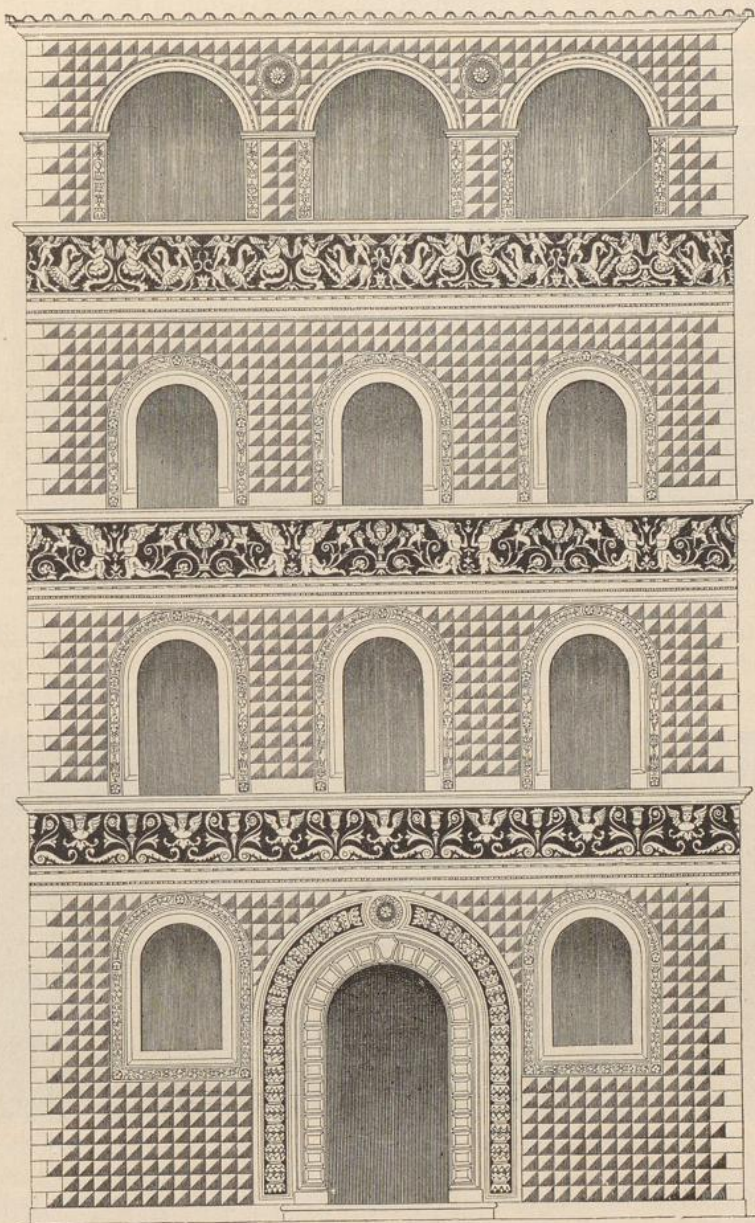


Fig. 198. Sgraffito-Fassade in Florenz.

So fest diese Thatsache steht, ebenso sicher ist die andere, daß auch der dekorative Sinn einen reichen und lebendigen Ausdruck fand. Der Tadel einer gewissen frostigen Vornehmheit, welcher den Renaissancestil häufig trifft, hat nur darin Grund, daß die ornamentale Ausstattung der

Springer, Kunstgeschichte. III.

Renaissancowerke übersehen wird. Diese ist keineswegs erst nachträglich und zufällig geschaffen worden, sondern schwebte in den meisten Fällen den Architekten als notwendige Ergänzung der eigentlichen Bauformen vor. Die Nischen an den Fassaden, besonders der späteren Renaissance-



Fig. 199. Fensterbekrönung in Sgraffito am Palazzo Corsi in Florenz.

kirchen, haben den Zweck, mit Statuen gefüllt zu werden. Statuen krönen die Balustraden und Kranzgesimse, Reliefs werden die Frieße entlang gezogen. Diese plastischen Werke haben in der Regel keinen selbständigen Wert; fehlten sie aber, so würde die architektonische Schöpfung kahl,



Fig. 200. Deckenmalerei aus dem Cambio in Perugia. Von Perugino.

selbst unvollständig erscheinen. Eine noch wichtigere Rolle spielt die Dekoration in der Palast- und Privatarchitektur.

Den plastischen Schmuck der Außenflächen löst hier häufig der malerische ab. Die Fassadenmalerei bürgert sich am raschesten in jenen Landschaften ein, in welchen ein unansehnlicher und gegen künstlerische Formen spröder Baustoff verwendet wird. Auf dem Gebiete des Backsteinbaues, in Oberitalien, hat daher die Fassadenmalerei die weiteste Verbreitung gefunden. Von einzelnen figürlichen Darstellungen ging man zur vollständigen Bemalung der

Schaufseite über, wobei entweder die Wand als neutraler Grund behandelt und die ganze Fläche mit figürlichen Darstellungen bedeckt wurde, oder die malerische Dekoration sich enger an die architektonische Gliederung angeschlossen, diese belebte oder teilweise ersetzte. Vielfarbigkeit und Einfarbigkeit, nur in Licht und Schatten wechselnd (*Chiaroscuro*), waren gleichmäßig beliebt. In Mittelitalien und Rom kam eine andere malerische Dekoration der Fassaden in die Höhe. Die Mauer wurde mit einer doppelten, einer unteren schwarzen, und einer oberen weißen Mörtelschicht bedeckt und die Zeichnung durch Wegkratzen und Wegschaben hergestellt. Sie erscheint schwarz auf hellem Grunde und erstreckt sich von der einfachen Nachahmung des Quaderbaues bis zur Wiedergabe großer historischer oder mythologischer Kompositionen (Fig. 198 und 199). Diese *Sgraffitomalerie*, in welcher Polidoro da Caravaggio und Maturino besonderen Ruhm erlangten, verleiht der Dekoration einen plastischen Schein, gestattet eine Annäherung

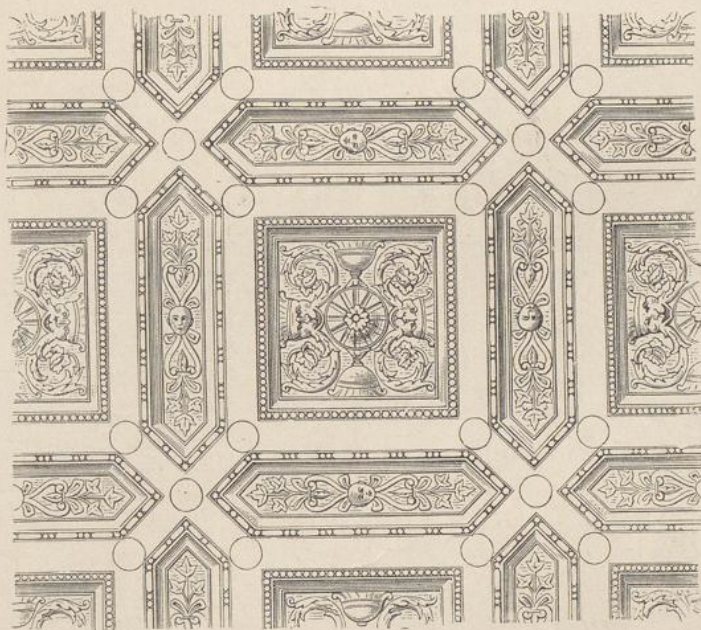


Fig. 201. Deckenverzierung nach Serlio.

an den Reliefstil und mußte daher in den römischen, für den plastischen Stil und für die Antike begeisterten Kreisen raschen Eingang finden.

Das Auge erblickt heutzutage nur noch selten gut erhaltene Reste der Fassadenmalerei. Die Zeit, die Barbarei der späteren farbenscheuen Geschlechter haben ihr arg mitgespielt. Mit Hilfe der Phantasie allein erwecken wir in uns den Eindruck einzelner Straßensluchten der Renaissanceperiode mit den vielen bemalten Fassaden. Den fröhlich festlichen Charakter, welchen wir ihnen durch ausgehängte Teppiche und andere äußerliche Zuthaten nur bei besonderen Anlässen verleihen, besaßen sie, dank der tiefwurzelnden, natürlichen Schmuckliebe der Renaissance-menschen, dauernd.

Reichere Proben besitzen wir von der dekorativen Ausstattung der inneren Räume. Auch hier gilt der Grundsatz, daß die Dekoration nicht allein die Architektur belebt, sondern diese auch wesentlich ergänzt. Bei zahlreichen Anlagen, z. B. Landhäusern, begnügt sich der Baumeister, das Werk des Dekorationskünstlers vorzubereiten, er giebt gleichsam die Grundlinien,

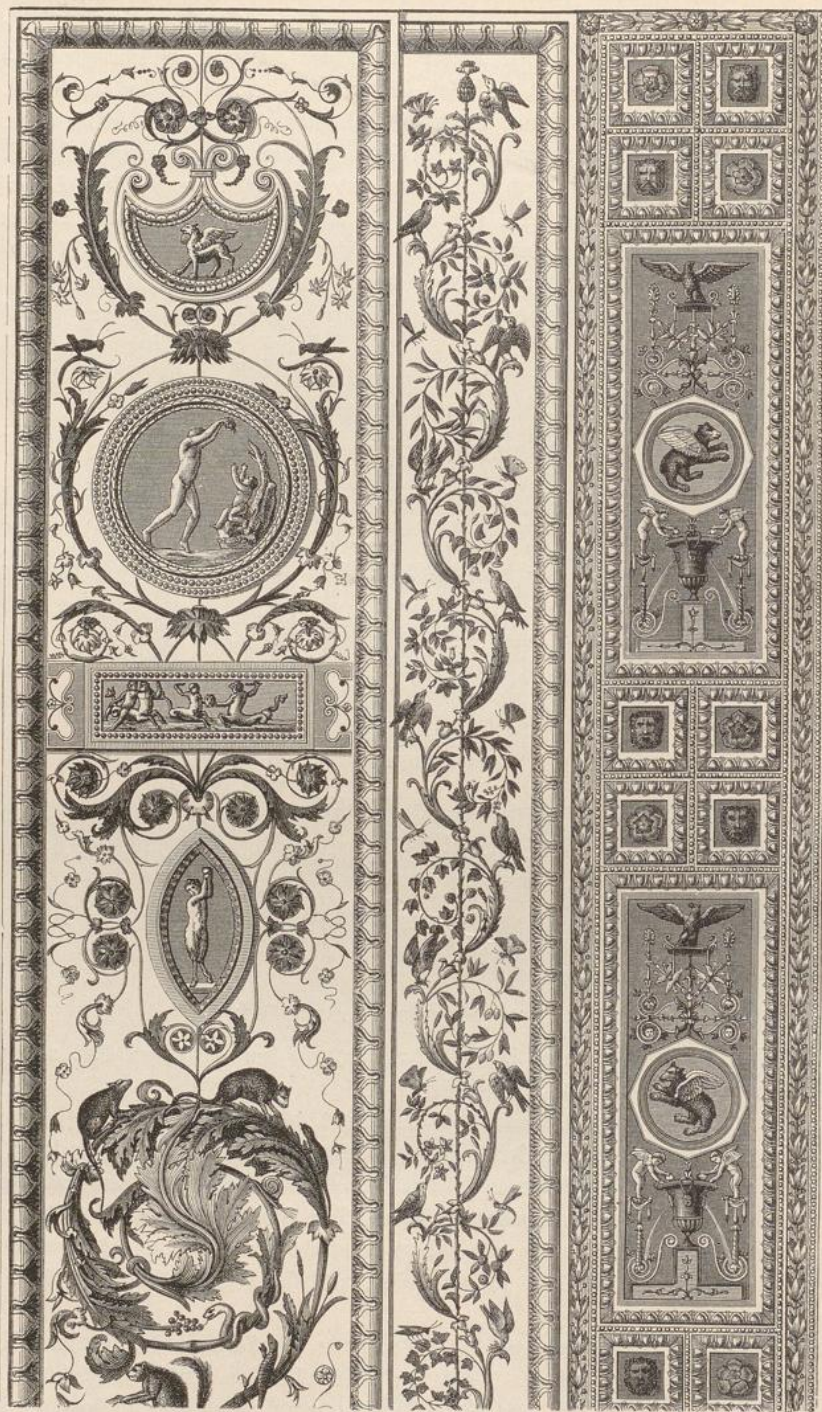


Fig. 202. Von den Dekorationen der Loggien des Vatikan's. Von Raffael.

welche dieser dann ausfüllt. Zudem die Renaissance den malerischen Schmuck der inneren Räume betonte, folgte sie nur dem Beispiele des Mittelalters. Soweit wir zurückdenken können, beobachten wir in Italien die Herrschaft farbiger Dekoration in den inneren Räumen. Wir brauchen nur auf die Marmorinkrustationen und Mosaiken in römischen Kirchen, auf die der Normannenbauten in Sizilien, auf die Bemalung der Dachstühle in romanischen Kirchen

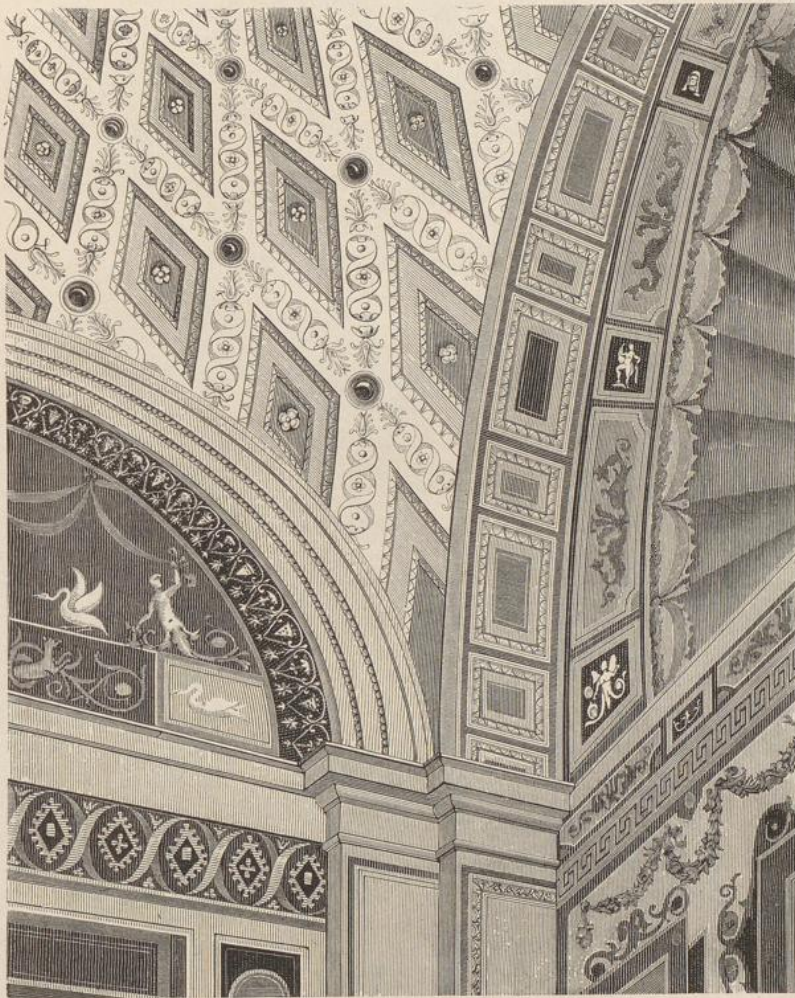


Fig. 203. Aus den Loggien im Vatikan. (Nach Gunzenhauer.)

(S. Zeno, S. Zeno in Verona, S. Miniato bei Florenz u. a.) hinzuweisen und die Erinnerung an die polychrome Behandlung der Gewölbegurten und Felder im Zeitalter Giotto's zu wecken, um das Alter und die Allgemeinheit der Sitte darzulegen. Die Renaissance bewahrte nicht nur das überlieferte Erbe, sondern vermehrte es auch durch neue Errungenschaften. Mit dem größten Interesse verfolgen wir den Gang der Entwicklung der dekorativen Malerei im Laufe des 15. und 16. Jahrhunderts und bewundern die Geschicklichkeit, mit welcher ornamentale und monumentale Motive in Einklang gebracht, Naturförm und Stilgefühl eng verbunden, der

Antike gehuldigt, gleichzeitig aber auch dem frischen, unmittelbaren Leben sein Recht gegeben wird. Gar häufig belehrt uns das Studium der Dekoration, in welcher sich der Künstler freier ergehen konnte, eindringlicher über das Wesen und die Ziele der Renaissancephantasie, als die großen, einfach durch äußere, zufällige Einflüsse bedingten Denkmäler.

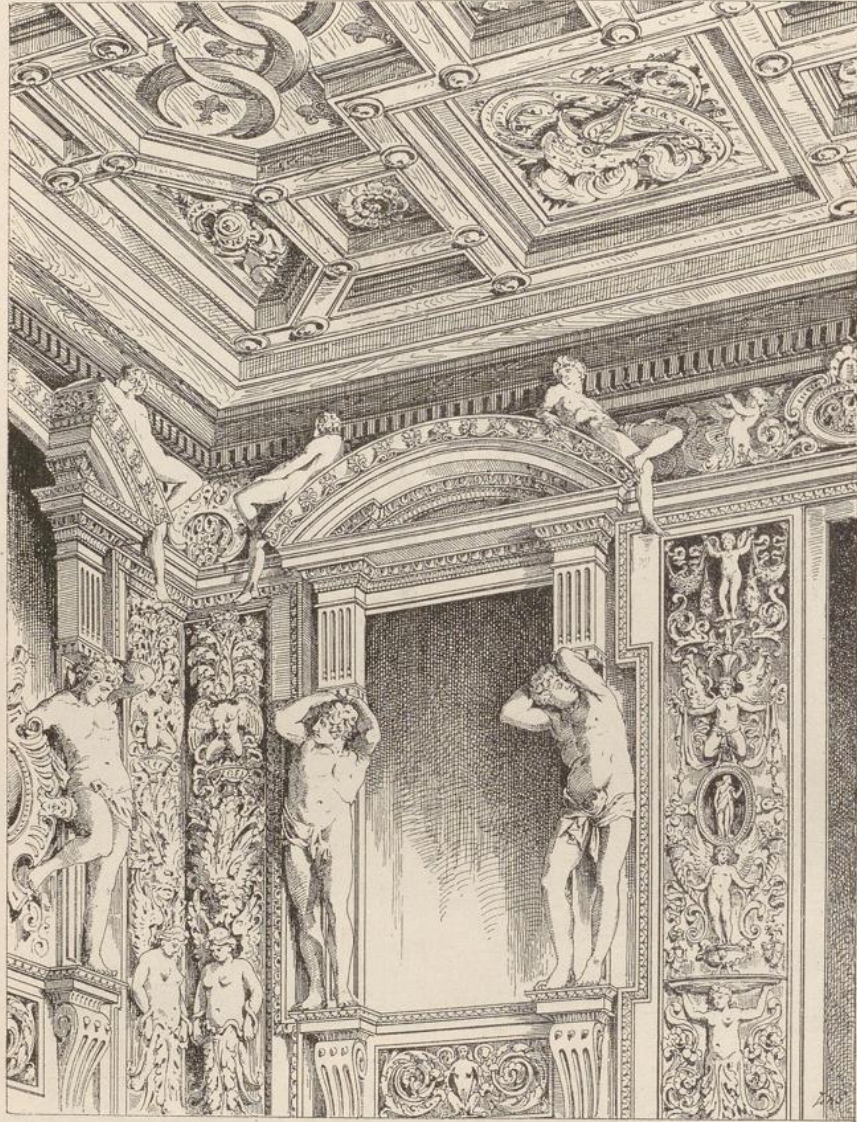


Fig. 204. Stuckdekoration aus dem Pal. Spada in Rom. Von Giulio Romano.

Die malerische Flachdekoration befand sich von den ersten Anfängen der Renaissance an in guten, künstlerisch geschulten Händen. Die Freskomaler nahmen regelmäßig auch die Ausschmückung der unmittelbaren Umgebung ihrer Gemälde als ihre Aufgabe in Anspruch. Sie bemalten die Pfeiler, welche die Bilder trennen, fügten den Bildern einen dekorativen Sockel

und Fries hinzu, und wenn ihr Werk sich an der Decke befand, so bedachten sie auch deren architektonische Glieder (bei Gewölben die Gurten) mit Ornamenten. Muster solcher Dekorationsmalerei bieten namentlich die Fresken Mantegna's und besonders die der umbrischen Schule (Fig. 200). Die Gewölbefelder werden mit Medaillons verziert, diese durch Kränze verbunden, die Gewölberippen mit Fruchtschnüren umwunden. Als seit dem Ende des 15. Jahrhunderts die **Grottesken** aufkamen, empfing die Flächendekoration der Gewölbe und Wände einen neuen Charakter. Der Name deutet den Ursprung an. In den verschütteten, unterirdischen römischen Bädern und Villen, welche wie Grotten ausgegraben werden mußten, entdeckten Maler und Bildhauer eine Reihe neuer ornamentaler Muster. Sie entzückte, wie es auch uns noch heute entzückt, das Spiel mit leichten architektonischen Gliedern, diese Stengel statt Säulen, diese Kränze statt Balken, diese zierlichen Schilde und Tafeln, von Ranken gehalten, von Blumen umwunden, diese auf Blättern schwebenden Genien. Ein übermütiges Scherzen mit Formen, an welchen ein fein ausgebildeter Raumsinn und eine fröhliche Phantasie gleichen Anteil haben, entsprach vortrefflich den Stimmungen der Renaissance. Das farbige Flächenornament teilt sich mit dem Stuccorelief, welches später gern weiß gelassen und nur durch Goldlinien belebt wird, in die Herrschaft; neben der freien Nachahmung antiker Motive macht sich in Fruchtschnüren und Kränzen ein frischer Naturalismus geltend. Bei allem Reichtume der Dekoration bleibt diese aber doch der Architektur untergeordnet und läßt die einzelnen Bauglieder deutlich anklingen. Der ungezwungene Anschluß an den architektonischen Grund, so daß dieser stets durchscheint, unterscheidet am meisten die gute Renaissancedekoration von den späteren Leistungen der ornamentalen Kunst.

Pinturicchio zählt zu den ersten Meistern, welche die Grotteske in der Gewölbemalerei verwerteten; in der Schule Raffaels gewann der neue Stil bereits die höchste Vollendung. Die vatikanischen Loggien, deren Schmuck Giovanni da Udine unter Raffaels Leistung besorgte, haben zwar ihren Farbenreiz fast völlig verloren; doch geben Stiche einen deutlichen Begriff von der unendlichen Fülle von ornamentalen Motiven, welche scheinbar mühelos der künstlerischen Phantasie entströmten (Fig. 202). Mannigfaltig sind hier auch die Grundlinien der Gewölbedekoration, welche bald einen Säulenbau oder einen Fächer bilden, bald auf die antiken Kassetten zurückgehen (Fig. 203). Die Kassetten wurden auch sonst mit großer Vorliebe verwendet, mit Hilfe des Stucco eine reiche Felbergliederung erzielt. Ziemlich schematisch tritt die Kassettendecke bei Serlio (Fig. 201) auf und fand, in dieser Weise ausgeführt, auch außerhalb Italiens häufige Verwendung. Ungleich reicher erscheint die Gewölbedekoration (in Stucco) in der unteren Halle des Palazzo Massimi, vielleicht noch von Peruzzi entworfen, und im Palazzo Spada, (Fig. 204), von Giulio Romano gezeichnet. Durch Giulio Romano kam die römische Dekorationsweise nach Mantua (Stadtschloß und Palazzo del Te, s. S. 167), durch Perino del Vaga nach Genua, wovon besonders der Palazzo Doria (Taf. VIII) eine glänzende Probe bietet. Niemals dürrig, niemals drückend, auf wenige Farbentöne beschränkt, in den Linien stets übersichtlich und klar, übt diese Dekorationsweise auf den Betrachter einen mächtigen Eindruck. Man atmet frei in ihrem Angesichte und fühlt sich zu hellen Gedanken und feinen Empfindungen angeregt. Der Grundzug der Renaissanceatur, die maßvolle Harmonie, erscheint auch in den auf Lebensgenuß berechneten Räumen würdig ausgeprägt.



Fig. 205. Der auferstandene Christus. Marmorgruppe von Alfonso Lombardi.
Bologna, S. Petronio.

2. Die Skulptur und Malerei Mittelitaliens am Anfange des 16. Jahrhunderts.

Im Jahre 1489 wurde der Grundstein zum Palazzo Strozzi in Florenz gelegt, im Jahre 1495 die Fassade der Cancelleria in Rom begonnen. Eine so kurze Spanne Zeit trennt zwei Werke, von welchen das eine noch vollständig im Geiste des alttoskanischen Steinhauers gedacht ist, das andere bereits die feinste Blüte der Hochrenaissance enthüllt. Dadurch wird die Stellung, welche Florenz in der Geschichte der Renaissancearchitektur einnimmt, richtig bezeichnet. Wenn auch in Florenz einzelne Künstler, wie Cronaca (s. S. 43) und Baccio d'Agnolo (1462—1543), zu dem neuen Stile sich freundlich stellten und diesem, wie namentlich Baccio, in kleineren Palastbauten (Pal. Bartolini) huldigten, so bot die Stadt doch nicht den Lebensboden für die Hochrenaissance. Den wahren Schauplatz, wo sich die letztere entfaltet, bildet doch nur Rom. Anders verhält es sich auf dem Gebiete der Skulptur und Malerei. Hier darf Florenz sich rühmen, daß innerhalb seiner Mauern der Umschwung vorbereitet und die Einzelzüge gesammelt wurden, welche sodann die großen Künstler des Cinquecento zu einer geschlossenen Einheit zusammenfassen. Florenz ist ferner die Lehrwerkstätte gewesen, wo sie in ihren Jugendjahren ihre Kräfte übten und mannigfache Anregungen empfangen. Es muß daher folgerichtig das Kunstleben in Florenz und weiter in Toscana um die Wende des Jahrhunderts zuerst in das Auge gefaßt werden, ehe die Haupthelden der italienischen Kunst an die Reihe gelangen. Im Kreise der Skulptur, namentlich aber auf dem Gebiete der Malerei vollzogen sich seit dem Ende des 15. Jahrhunderts wichtige Ereignisse, welche das schöpferische Wirken des neuen Geschlechtes in vielen Punkten vorbereiteten.

Die Skulpturwerke des 15. Jahrhunderts fesseln durch das warme, frische Leben, den naiven Zug, welcher der Mehrzahl innewohnt. Die Natur war für die Kunst gleichsam neu entdeckt worden. Mit Begeisterung werfen sich die Bildhauer auf ihre Wiedergabe; sie beäugeln sie eifrig in allen ihren Regungen, sind fast ungestüm in der Freude, der Wirklichkeit nahe zu kommen. Die naive, wenn auch oft herbe und unbändige Wahrheit der Schilderung sichert der Skulptur der Frührenaissance einen dauernden Wert, macht sie namentlich im Zeit-

alter kühl reflektierender Kunstanschauung zu einem begehrten Muster. Das jüngere Geschlecht, welches im Anfange des 16. Jahrhunderts in die Höhe kam, fühlte sich aber nicht befriedigt und suchte, nach allen Richtungen fortschreitend, die Kunst zur Vollendung zu bringen. Die Skulptur des 15. Jahrhunderts ist vielfach dekorativ, von der Architektur abhängig, in der Nachahmung malerischer Motive, z. B. bei der Gewandung, befangen. Die Natur konnte größer geschaut, die Formen konnten mächtiger und doch einfacher wiedergegeben werden. Die Antike



Fig. 206 und 207. Phariseer und Levit. Bronzefiguren von Rustici.
Florenz, Baptisterium.

war noch nicht vollständig ausgenützt, die Behandlung der Statuen ließ sich ihrem Vorbilde noch mehr annähern. Jetzt tritt das idealisierende Element entschieden in den Vordergrund, bestimmt die Wahl der Gegenstände und ihre Auffassung. Die Skulptur stellt sich auf ihre eigenen Füße, löst das Band, welches sie an die Architektur und die dekorative Kunst gefesselt. Wie die äußeren Dimensionen der Werke bis zum Kolossalen wachsen, so wird auch die Mächtigkeit der Formen gesteigert. Die Gefahr lag freilich nahe, und sie wurde nur zu frühe unausweichlich, daß gespreizte Hohlheit an die Stelle der Mächtigkeit, die subjektive Willkür der

Künstler an die Stelle greifbaren, charaktervollen, selbständigen Lebens trat. Die Berührungen mit dem Volkstum werden schwächer, die Beziehungen zu feingebildeten Kunstlern häufiger.

In Florenz lernen wir zunächst eine Reihe von Künstlern kennen, welche einer Uebergangsperiode angehören, mit Werken im alten Stile beginnen oder Züge des letzteren ihren in der neuen Weise angelegten Schöpfungen einverleiben; so Andrea Ferrucci aus Fiesole (1465—1526), ferner Benedetto da Rovezzano, Baccio da Montelupo (1469—ca. 1533).

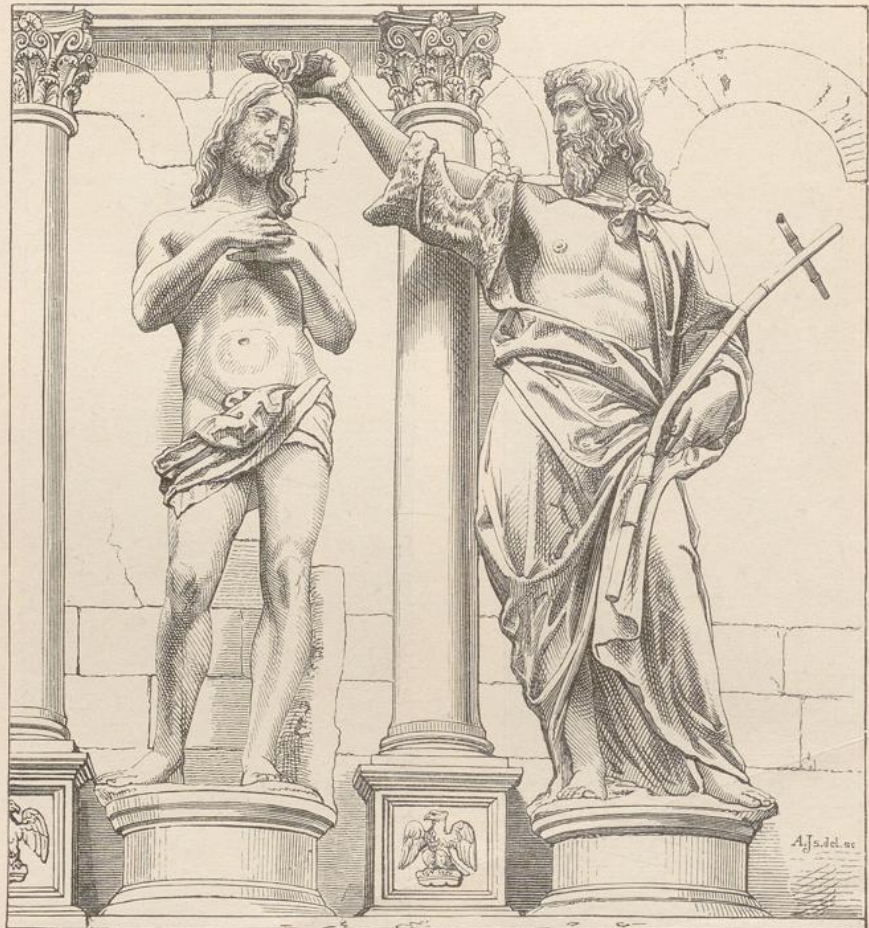


Fig. 208. Taufe Christi, Marmorgruppe von Andrea Sansovino.
Florenz, Baptisterium.

Der bedeutendste Bildhauer dieses Kreises ist Giovanni Francesco Rustici (1474—1554). Nur ein einziges größeres Werk besitzen wir von seiner Hand, die Bronzegruppe über der nördlichen Thüre des Baptisteriums zu Florenz, welche den predigenden Johannes zwischen zwei Zuhörern (einem Pharisäer und einem Leviten, Fig. 206 und 207) darstellt. Wie nahe seine Beziehungen zu Leonardo waren, von welchen Vasari erzählt, können wir nicht mehr ergründen. Die tiefere Charakteristik, das Stimmungsvolle in den beiden Gestalten sowie die Behandlung der Gewänder zeigt, daß er bereits auf dem neuen Boden steht, mehr als die einfache scharfe Naturwahrheit anstrebt.

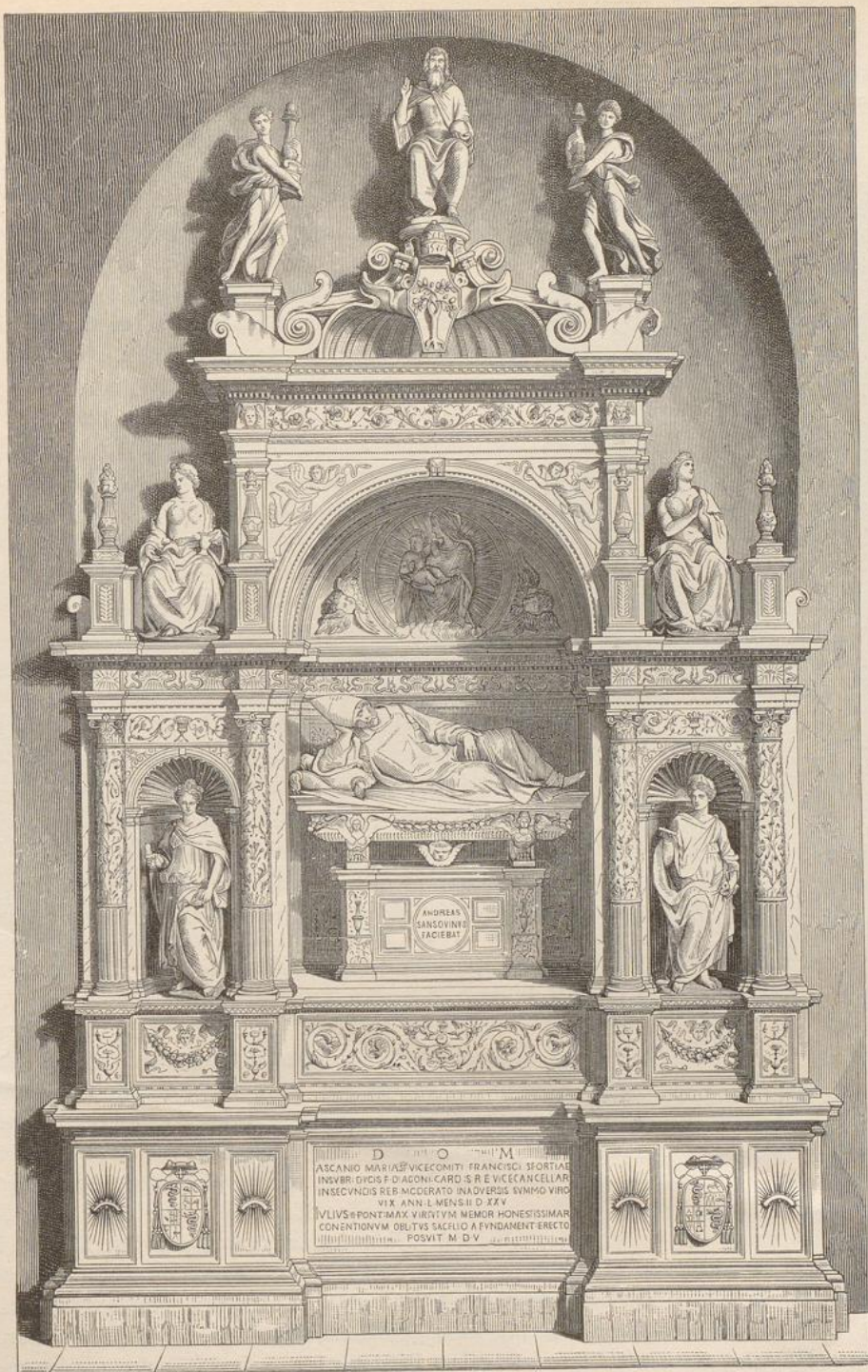


Fig. 209. Grabmal des Ascanio Sforza. Von Andrea Sansovino.
Rom, S. Maria del popolo.

Vollständig im Geiste des Cinquecento arbeitet Andrea (Contucci da Monte) Sansovino (1460—1529), angeblich in der Schule des Erzgießers A. Pollajuolo gebildet, viel wahrscheinlicher aber in der Werkstatt des Simone Cronaca unterrichtet. Er war eine Zeitlang (ca. 1492—1500) in Portugal tätig; unmittelbar nach seiner Rückkehr in die Heimat schuf

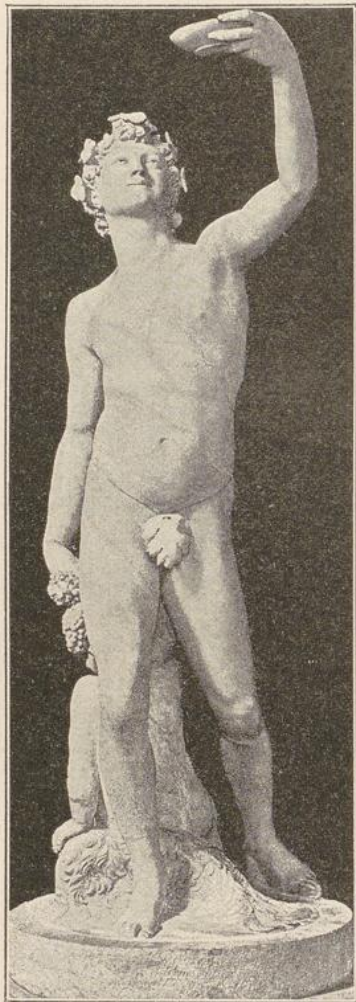


Fig. 210. Bacchus. Marmorstatue von Jacopo Sansovino.
Florenz, Museo Nazionale.

er sein schönstes Werk, die Taufe Christi über dem Ostportal des Baptisteriums (Fig. 208). Die Durchbildung des Nackten in der Figur Christi wie die Zeichnung des Gewandes in jener des Täufers erscheinen gleich vollendet, von mächtiger Wirkung überdies der Kontrast des Ausdruckes und der Charaktere in den beiden würdigen, einfach und groß gedachten Gestalten. Von Florenz wandte sich Andrea (ca. 1505) nach Rom und schuf hier im Chore der Kirche S. Maria del Popolo die Grabmäler der Kardinäle Basso und Sforza Visconti (Fig. 209), in welchen das überlieferte Nischengrab die reichste dekorative Ausbildung gewann. Der Gestalt des Verstorbenen, welcher das Haupt auf den Arm stützt, gab er eine bewegtere Stellung; den allegorischen Statuen verlieh er, besonders in der Gewandung, eine der Antike entlehnte gesetzmäßigere Haltung. Im Auftrage eines deutschen Protonotars an der Kurie, Johann Coricius, bildete Andrea 1512 in der römischen Kirche S. Agostino die Gruppe der Madonna mit der h. Anna. Sie ist im Aufbaue trefflich geschlossen, das Antlitz der Madonna in holdseliger Schönheit strahlend, der Effekt aber durch die Gegenüberstellung der runzeligen, alten Anna und der anmutigen, jugendlichen Maria beinahe schon an das Gesuchte streifend. Die spätere Zeit seines Lebens wird durch die Arbeiten an der Casa Santa in Loreto ausgefüllt, wo Andrea, an der Spitze einer zahlreichen Künstlerkolonie (Niccolo Pericoli, gen. Tribolo u. a.) stehend, eine reiche Fruchtbarkeit entwickelte.

Durch seinen Schüler Jacopo Tatti aus Florenz, nach dem Meister gewöhnlich Jacopo Sansovino (s. S. 178) genannt, wird der Stil des Cinquecento nach Venedig übertragen. Aus Sansovinos jüngeren Jahren, welche er in Florenz und Rom verlebte, stammt der von anmutiger Fröhlichkeit durchströmte Bacchus im Museo Nazionale (Fig. 210), wohl die glücklichste Wiedergabe eines streng antiken Motives in

der Renaissanceperiode, und die Madonnenstatue in S. Agostino in Rom. Es scheint, daß ihn die Kriegsstürme unter dem Pontifikate Clemens VII. aus Rom vertrieben. So verhängnisvoll diese für Rom waren, so befruchtend wirkten sie auf die auswärtige Kunst, besonders Oberitaliens, wo zahlreiche eingewanderte Künstler ein neues Tätigkeitsfeld fanden. Sansovino ging nach Venedig, wo er vierzig Jahre lang eine umfassende Wirksamkeit entfaltete und neben Tizian gleichsam als Künstlerfürst herrschte. Wie rasch er persönlich in dem glänzenden Genußleben

Venedigs heimisch geworden war, sagen die Briefe seiner Zeitgenossen. Aber auch auf seine Werke scheint ein Zug des venezianischen Geistes übergegangen zu sein. So erklären wir uns die Lebensfülle, die aus mehreren seiner Götterbilder, z. B. aus den Bronzestatuen an der Loggia des Markusturmes und aus vielen seiner Reliefs mit mythologischen und christlichen Szenen, wie z. B. an der Sakristeithüre in S. Marco, spricht. Schilderungen leicht bewegter Gestalten gelingen ihm besser als Darstellungen leidenschaftlicher Natur, wie z. B. in S. Antonio zu Padua die Wiedererweckung einer Selbstmörderin durch den h. Antonius (Fig. 211). Berühmt sind Sansovinos Kolossalstatuen des Mars und Neptun an der nach ihnen benannten Riestreppe im Dogenpalaste, ebenso die lange für ein antikes Werk ausgegebene Statue des Herkules in Brescello bei Parma. Durch liebenswürdigen Ausdruck fesseln die ehemals vergoldete Madonna aus Terracotta im Inneren der Loggia und der kleine Johannes über dem Taufbecken in der Kirche S. Maria de' Frari zu Venedig. Zahlreiche Gehilfen,



Fig. 211. Wiedererweckung einer Ertrunkenen. Relief von Jacopo Sansovino.
Padua, Santo.

zum Teil aus der Schule der Lombardi hervorgegangen, beschäftigte Sansovino, wodurch sich der ungleiche Wert seiner Arbeiten erklärt; auch Schüler und Nachfolger besaß er, unter welchen Girolamo Campagna aus Verona (zahlreiche Altäre und Madonnastatuen) und Alessandro Vittoria († 1605), dessen beste Arbeit sein eigenes Grabdenkmal sein dürfte, hervorrangen.

Eine ähnliche Stellung wie Sansovino in Venedig nimmt Niccolò Pericoli oder Tribolo (1485—1550) in Bologna ein, wohin er aus Florenz berufen wurde, um die Seitenportale von S. Petronio mit Reliefs zu schmücken. In der Nähe der beiden Sansovino ausgebildet, mit Michelangelos Werken bekannt, brachte er den römischen Stil nach Bologna und drängte die bisher hier herrschende Weise zurück. Von dem Kampfe zwischen beiden Manieren legen einzelne Werke des Alfonso Lombardi (ca. 1488—1537), der eigentlich Cittadella hieß und aus Lucca stammt, Zeugnis ab. Er ging in seinen meist bemalten Thonfiguren von der malerisch naturalistischen Auffassung aus, suchte aber dann die Wirkung durch einen geschlossenen Aufbau der Gruppen und durch Idealisierung der einzelnen Gestalten zu steigern.

Fig. 212. Die heil. drei Könige. Marmorelief von Alfonso Lombardi, am Sockel der Arca des h. Dominicus. (S. Seite 10.) Bologna, S. Petronio.



Zu seinen besten Leistungen zählen die den Sockel der Arca di S. Domenico in Bologna schmückenden Reliefbilder (Fig. 212) und die Gruppe einer Lunette an S. Petronio, den auferstandenen Christus darstellend (Fig. 205 f. S. 192).

Von den drei größten Künstlern des Cinquecento, Leonardo, Raffael und Michelangelo, verbrachte der erstere ein Jahrzehnt mit dem Entwürfe zu dem Weiterstandbilde Francesco Sforzas. Das Modell ging zu Grunde, die Komposition wird nur durch einzelne Handzeichnungen des Meisters versinnlicht. Von Raffael versahen sich zwar die Zeitgenossen auch im Skulpturfache tüchtiger Leistungen. Was ihm aber zugeschrieben wird, die nackte Statue des Jonas in S. Maria del Popolo, der tote Knabe auf dem Delphin in Petersburg, kann nur auf Modellstizzen von ihm zurückgeführt werden. Die Ausführung rührt in dem einen Falle von Lorenzetto, im anderen von einem sonst unbekannten Bildhauer, Pietro d'Ancona, her. Dagegen spielt im Leben und Wirken Michelangelos die Skulptur eine bedeutende Rolle. Obgleich Baukunst und Malerei Michelangelo zu den ruhmreichsten Meistern zählen, so fühlte er sich doch vor-

wiegend als Bildhauer. Wäre es stets nach seinen Wünschen gegangen, so hätte er niemals die Skulptur durch die übrige Thätigkeit in den Hintergrund drängen lassen. Auf dem Ge-

biete der Malerei streiten sich Raffael und Michelangelo um die Herrschaft; im Kreise der Skulptur ist Michelangelos Muster für die jüngeren Geschlechter fast ausschließlich maßgebend geworden. Michelangelo gehört aber zu den Künstlern, bei welchen nicht die Schule die Persönlichkeit bestimmt, sondern zu den Männern, deren Persönlichkeit den Stil sich selbstherrlich schafft. Er kann nur, indem man sein Leben betrachtet und verfolgt (s. weiter unten S. 228), als Bildhauer begriffen werden. In stärkerem Maße ist für Raffaels Kunst die Florentiner Malerei Voraussetzung gewesen.

In den ersten Jahren des 16. Jahrhunderts hob sich nach dem tragischen Ausgange Savonarolas, und seitdem größere Ruhe im Staate herrschte, wieder die künstlerische Thätigkeit.

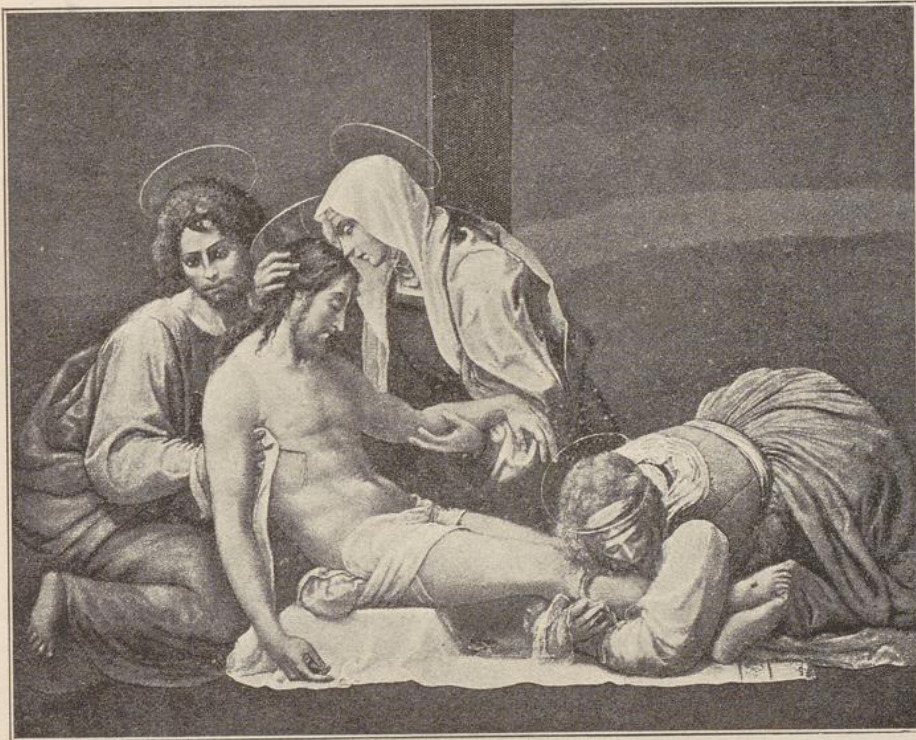


Fig. 213. Die Beueinung Christi. Von Fra Bartolommeo.
Florenz, Pal. Pitti.

Die neue Regierung schien den Beweis liefern zu wollen, daß nicht die Medici allein die Künste liebten und pfl egten. Sie bedachte namentlich den Sitz ihres Waltens, den Palazzo Vecchio, mit mannigfachem Schmucke. Noch ragten aus der älteren Zeit einzelne Künstler, wie Botticelli, Filippino, in das neue Jahrhundert hinüber und erfreuten sich eines großen Ansehens, wenn auch ihre Wirksamkeit an Bedeutung verloren hatte. Unterdeffen war ein neues Geschlecht in die Höhe gekommen, welches dank der rastlosen Thätigkeit der Quattrocentisten über die technischen Mittel fast unbedingt gebot und auf fester Grundlage weiterbauen konnte.

Die erste Stelle gebührt Fra Bartolommeo (Bartolommeo della Porta), dem Mönche von S. Marco (1475—1517). Aus der Werkstätte des Cosimo Rosselli war er hervorgegangen; doch hat er rasch die Schranken des überlieferten Stiles durchbrochen. Schon aus

dem halb zerstörten Fresko in S. Maria Nuova (1498), welches den Weltrichter mit der Maria und den Aposteln darstellt, leuchtet uns eine neue künstlerische Auffassung entgegen. Die Gruppen der Apostel vertiefen sich, die Köpfe, wenn auch nur leise bewegt, verraten ein reiches Stimmungsleben, die Gewänder fallen in schönen, weiten Falten, denen man besonders in den Ausgängen anmerkt, daß sie von der bedächtigen Hand des Künstlers geordnet sind. (Fra Bartolommeo soll die Gliederpuppe zuerst für solche Zwecke verwendet haben.) Großen Einfluß

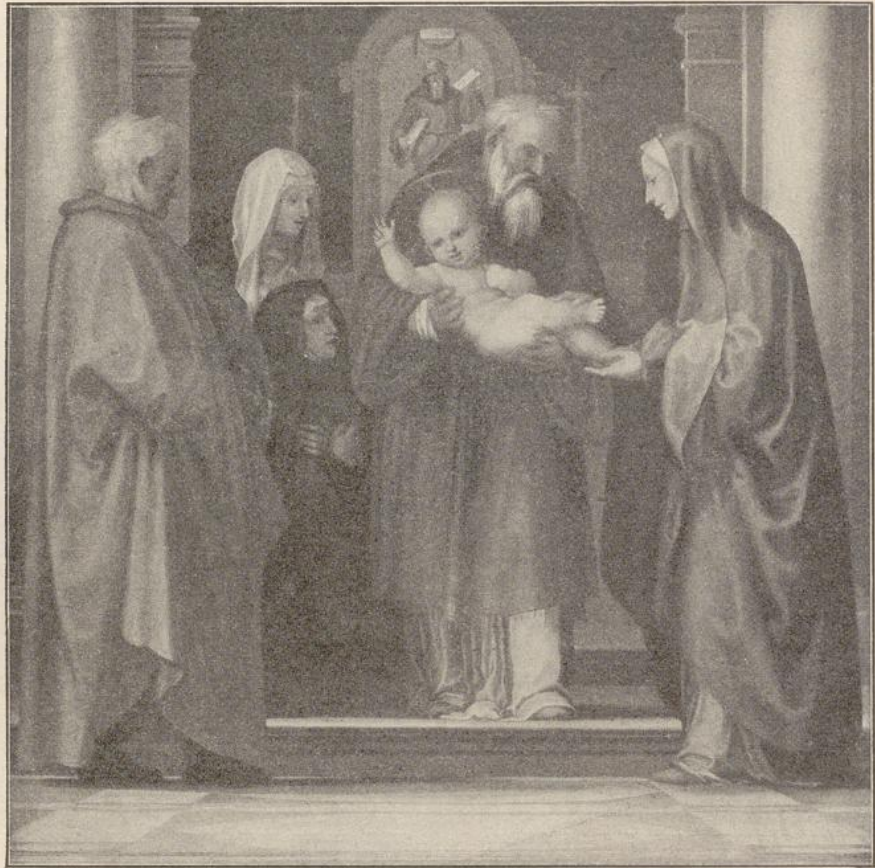


Fig. 214. Darbringung im Tempel. Von Fra Bartolommeo.
Wien, k. k. Hofmuseum.

(Nach der photogr. Aufnahme von J. Loewy in Wien.)

übten auf ihn die Lehren Savonarolas, dem er mit Begeisterung anhing, nach dessen Tode er in das Kloster sich zurückzog und mehrere Jahre (1500—1504) der Pinselführung entsagte. Nicht minder wichtig war dann sein Verkehr mit Leonardo und Raffael. Doch darf der Mönch von S. Marco keineswegs nur als der empfangende Teil aufgefaßt oder gar zum Nachahmer gestempelt werden. Er besaß eine scharf umgrenzte Künstlernatur. Milde, ruhig, in sich gekehrt und still in der Klosterwerkstätte arbeitend, verhielt er sich gegen die Wiedergabe des Leidenschaftlichen und Pathetischen ziemlich spröde. Selbst in dem Gemälde der Pieta in der Pittigalerie (Fig. 213), in welchem dieser Empfindungskreis notwendig berührt werden muß,



Fig. 215. Die thronende Madonna mit Heiligen (braune Untermalung). Von Fra Bartolommeo. Florenz, Uffizien.

zeigt nur die Magdalena eine heftigere Bewegung. Lautloser Schmerz, tiefinnige Teilnahme sprechen aus den Zügen der Maria und des Johannes. Selbst im Leichname Christi läßt er die herbe Naturwahrheit gegen die unverwischbare edle Schönheit des Körpers zurücktreten.

Springer, Kunstgeschichte. III.

So gewinnt der Vorgang eine ideale Verklärung. Vorzugsweise als Delmaler tätig, fast ausschließlich mit der Herstellung von Altarbildern betraut, konnte Fra Bartolommeo nicht durch



Fig. 216. Handzeichnung Raffaels, mit Sepia angelegt. Studie zur Disputa. Windsor.

umfassende Kompositionen glänzen. Einen hochentwickelten Raumsinn, die Freude an einem geschlossenen Aufbau der Gruppen offenbaren indes auch seine Tafelgemälde. Dabei weiß er aber das starr Symmetrische, verständig Berechnete wohl zu meiden, so daß den Schilderungen der Reiz ungezwungener, natürlicher Freiheit verbleibt. In dieser Verschmelzung architektonischer

Gliederung der Komposition mit scheinbar zufälligen Zügen der Haltung liegt ein besonderer Vorzug des neuen Stiles. Auf dem Gemälde der Darstellung im Tempel z. B. in der Wiener Galerie, aus dem vorletzten Lebensjahre des Künstlers (Fig. 214), bilden die drei Gestalten Simeons, Marias und Josephs das feste architektonische Gerüste der Komposition. Durch leise Wendungen der Köpfe, durch die im Hintergrunde eingeschobenen zwei Frauen wird aber alles Harte und Steife der Anordnung vermieden, ein Hauch des frischen, unmittelbaren Lebens dem Werke verliehen.



Fig. 217. Ritzzeichnung von Andrea del Sarto. Studie zur Grablegung im Pal. Pitti. Florenz, Uffizien.

Im ganzen klingt in den Altarbildern Fra Bartolommeos (Madonna mit Heiligen im Dome zu Lucca, Madonna als Mutter der Barmherzigkeit in der Galerie zu Lucca, Madonna mit Heiligen in S. Marco zu Florenz, der auferstandene Christus mit zwei Heiligen in der Pittigalerie, der thronenden Madonna in den Uffizien, Fig. 215, u. a.) ein feierlicher Ton an, welcher auch auf die Komposition Einfluß übte. Die Madonna oder Christus stehen auf einem erhöhten Sockel (Grab), umgeben von würdigen Heiligengestalten, welche sich zu beiden Seiten symmetrisch anreihen, durch verschiedene Kopfwendungen und mannigfache Bewegungen wieder individualisiert. Allen ist aber eine gesteigerte Stimmung, der Ausdruck

mächtiger Empfindung gemeinsam, welche Eigenschaften auch in seinen kolossalen Einzelgestalten (h. Markus in der Pittigalerie) wiederkehren. Um diese Wirkung zu erzielen, bedurfte es besonderer technischer Mittel. Der Farbenauftrag ist viel weicher und tiefgreifender geworden. Die Uebergänge von den warmen, gelblichen Lichtern zu den grünlich-grauen, kühleren Schatten erscheinen durch Hgltöne feiner und sorgsamer vermittelt, die scharfen Umrisse beginnen zu schwinden, die Gestalten runden sich ab, über die unteren Farbensichten werden noch durchscheinende Farben (Lasuren) gesetzt. So giebt das Kolorit nicht allein das äußere Leben wieder, sondern lockt gleichsam das innere Leben, die tieferen Regungen der Personen an die Oberfläche. Damit hängt auch der Umschwung zusammen, welcher gleichzeitig in der Zeichenweise beobachtet wird. Die Handzeichnungen des 15. Jahrhunderts (aus früherer Zeit haben sich solche nur in geringer Zahl erhalten) dienen wesentlich nur dazu, die Kompositionen in den allgemeinen Grundzügen festzustellen oder die Haltung und Bewegung der Einzelgestalten zu bestimmen. Mit dem Metallstifte oder mit der Feder werden die Umrisse bald zart und fein, bald kräftig und derb gezogen, malerische Wirkungen zunächst nicht angestrebt. Jetzt dagegen zeigt sich in den Zügen ein bestimmter Charakter, eine besondere Stimmung ausgeprägt, ein subjektives Element, in welchem man die persönlichen Ideale des Künstlers erkennt, herausgearbeitet. Wir haben es nicht mehr ausschließlich mit Formstudien, sondern auch mit Studien des seelischen Ausdruckes zu thun, welcher besser durch die Farbe als durch die bloße Linie wiedergegeben werden kann. Die Handzeichnungen werden außer mit dem Metallstifte und der Feder nun auch mit der Kohle, der Kreide, dem Rötel entworfen, gewischt, getuschelt, so daß sie ein malerisches Aussehen gewinnen (Fig. 216 und 217). Unverkennbar hängt die neue Zeichenweise mit der Wendung, welche die Malerei nahm, enge zusammen. Hat sie auch nicht Fra Bartolommeo geschaffen (in der Schule Verrocchios wurde sie wahrscheinlich vorbereitet, durch Leonardo in Florenz eingebürgert), so gehört er doch zu den ersten, die sie erfolgreich anwandten. Die Handzeichnungen steigen von nun an gar mächtig an Wert und Bedeutung. Wir lernen aus den Skizzen das allmähliche Werden und Wachsen der Werke kennen; die Naturstudien und Modellakte sind Zeugnisse des wunderbaren Fleißes, welcher alle großen Renaissancekünstler auszeichnet. Wir gewinnen aber außerdem durch die zahlreichen selbständigen Entwürfe und Kompositionen einen Einblick in die persönliche Natur der Künstler. Belehren uns die aus den Archiven geschöpften Urkunden, die Berichte der Zeitgenossen und Geschichtschreiber über ihr äußeres Leben, so geben uns die Handzeichnungen den besten Aufschluß über ihr inneres Wesen, ihre künstlerische Eigentümlichkeit. In ihnen enthüllt sich die Künstlerseele am offensten.

Ein stattlicher Malerkreis bewegte sich in der Nachbarschaft Fra Bartolommeos. Am nächsten stand ihm Mariotto Albertinelli (1474—1515). Beide hatten in ihrer Jugend die gleiche Schule durchgemacht, später mehrere Jahre in derselben Werkstatt gemeinschaftlich gearbeitet. Den Anteil Albertinellis an solchen gemeinsamen Werken abzugrenzen, hält schwer; seine künstlerische Eigenart zu bestimmen, ist kaum möglich, da er sich auch in den selbständigen Bildern eng an die Weise des Freundes angeschlossen. Einmal (1503) gelang ihm ein großer Wurf. Die Heimsuchung in den Uffizien (Fig. 218) gehört, sowohl was die einfache Geschlossenheit der Komposition, wie die Innigkeit des Ausdruckes und die Charakteristik der schamhaften Maria und der älteren, traulich grüßenden Elisabeth betrifft, zu den schönsten Gemälden Italiens. Erwähnung verdienen außerdem: Giuliano Bugiardini (1475—1554), Francia Bigio (1482—1525), als Porträtmaler ausgezeichnet, und Ridolfo Ghirlandajo (1483—1561), ein Sohn und Schüler Domenico's, mit dem jugendlichen Raffael befreundet, dessen Darstellungen aus dem Leben des h. Zenobius in den Uffizien durch die kräftige Färbung, die lebendige und doch maßvolle Auffassung hervorragen. Eine selbständige Künstler-

natur spricht aus keinem dieser Maler. Wie so manche andere gleichzeitige Künstler konnten sie sich dem Bannkreise der großen Meister auf die Dauer nicht entziehen, gerieten dadurch in ein bedenkliches Schwanken und fanden sich nur zu häufig in ihrer Thätigkeit gelähmt.



Fig. 218. Die Heimsuchung. Von Albertinelli.
Florenz, Uffizien.

Den letzten, in manchen Beziehungen bedeutendsten florentiner Lokalmeister begrüßen wir in Andrea d'Agnolo, nach dem Schneidergewerbe des Vaters gewöhnlich Andrea del Sarto (1486—1531) genannt. Er steht in seiner Auffassung der künstlerischen Dinge wesentlich noch auf dem alten Boden, sucht von diesem aus einzelne Errungenschaften des neuen Stiles

sich anzueignen. Andrea del Sarto hält auch auf eine durch leichte Gegensätze gemilderte, geschlossene Komposition, er hüllt die Gestalten in breite Formen, dem modischen Schnitt der

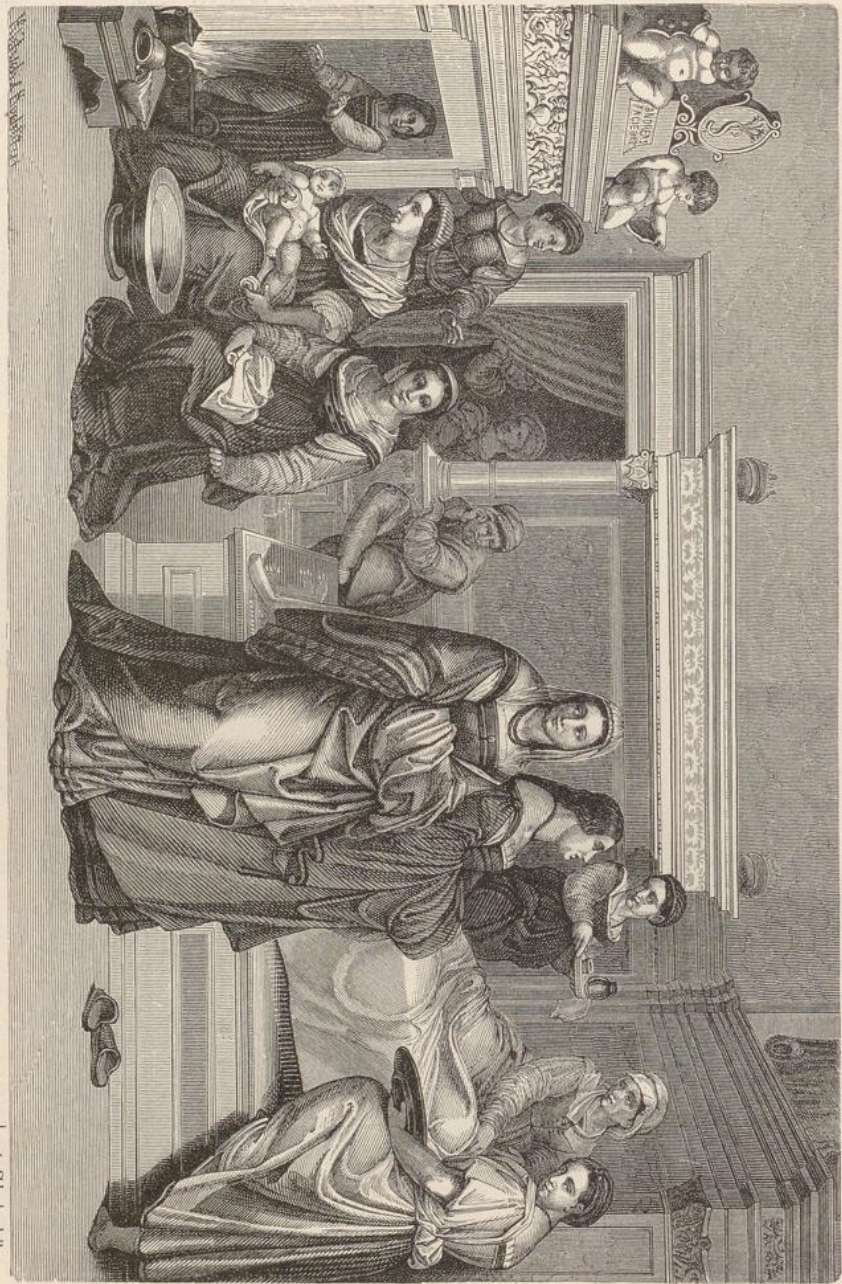


Fig. 219. Geburt der Maria. Standgemälde von Andrea del Sarto (mit Begleitung der oberen Partie). Florenz, Vorhalle der Stimmigliata.

L. Schütz del.

Gewänder zieht er bei den Männern eine mehr ideale Tracht vor. Auf eine tiefere Beseelung der dargestellten Personen, auf eine dramatische Kraft der Handlung ist aber seine Absicht selten gerichtet. Er bleibt der fesselnde Erzähler, welcher sich an der Wiedergabe eines reichen



Louis Schütz del.

Fig. 220. Madonna del Sacco. Wandgemälde von Andrea del Sarto.
Florenz, Kreuzgang der Annunziata.

A. J. 1801.

Daseins, an der Schilderung lebensfroher, gesunder Menschen vergnügt, die äußere Erscheinungswelt in ihrem Glanze und ihrer Schönheit in seinen Bildern abspiegelt. Innere Bewegtheit geht seinen Gestalten meistens ab. Auch darin zeigt er sich als konservativen Charakter, daß er der Freskomalerei seine besten Kräfte leiht, während die unruhigen Geister sich den neuen Aufgaben der Tafelmalerei mit größerem Eifer zuwenden. Er setzt das Werk Domenico



Fig. 221. Verkündigung Mariä. Von Andrea del Sarto.
Florenz, Pal. Pitti.

(Nach der photogr. Aufnahme von Braun, Clément & Co. in Dornach.)

Ghirlandajos fort, überragt ihn aber weitaus durch seine leuchtende, harmonische Färbung. Als Kolorist betrachtet, hat Andrea del Sarto unter den Freskomalern seiner Zeit keinen Nebenbuhler. Daher machen auch seine Wandgemälde zuerst den mächtigsten Eindruck, der aber auf die Dauer, wenn man auf das geringe Feuer der Empfindung aufmerksam wird, nachläßt. Die Hauptstätten seiner Wirksamkeit waren das Kloster der Annunziata und der Hof der Bruderschaft dello Scalzo. Ihre Ausschmückung beschäftigte ihn viele Jahre lang. In der Vorhalle der Annunziata malte er Legenden aus dem Leben des Filippo Benizzi und Szenen aus dem Leben Mariä. Das mit Recht berühmteste Fresko schildert die Geburt Mariä (Fig. 219)

Das Ereignis geht in einem prächtigen Renaissancegemache vor sich. Auserlesene Gestalten von stattlicher Schönheit begrüßen die Wöchnerin und beschäftigen sich am Kamin mit dem neugeborenen Kinde. Der Kreuzgang des Klosters birgt ein noch berühmteres Wandgemälde, die durch die kräftigschönen Formen, den weichen Fluß der Linien und das satte, dabei durchsichtige Kolorit ausgezeichnete heilige Familie, nach dem Sack, an den sich der h. Joseph lehnt, Madonna del sacco genannt (Fig. 220). Nur in einer Farbe (braun) sind die das Leben des Täufers darstellenden Fresken im Scalzo gehalten. Sie entbehren dadurch einen großen Reiz, zeigen aber die Steigerung des Formeninnes in reiferen Jahren des Künstlers.

Solche breite Formen treten uns auch in seinen Tafelbildern entgegen, welche stets durch den hellen Farbenglanz und die feine Stimmung das Auge erfreuen, häufig aber die lebendige Empfindung vermissen lassen. Vergleicht man zum Beispiel seine Grablegung in der Pittigalerie mit Fra Bartolommeos Pieta, so erkennt man sofort den größeren geistigen Gehalt des letztgenannten Werkes. Ebenso ist die Caritas im Louvre nach allen Regeln der Kunst komponiert; der an sich schöne Frauenkopf büßt aber an Wirkung ein, wenn man ihn in zahlreichen anderen Bildern wiederfindet. Andrea verewigte mit Vorliebe die Züge seiner Gattin Lucrezia del Tede, einer Frau von üppigen Formen und blühendfrischem Aussehen, in seinen Darstellungen, so auch in der durch die anmutigen Züge des Engels Gabriel und seiner Begleiter ausgezeichneten Verkündigung Mariä im Pal. Pitti (Fig. 221). Schon diese Genügsamkeit mit einigen wenigen Typen deutet darauf hin, daß die Blüte der florentiner Schule zu welken beginnt.

Noch mehr spricht aus Andreas äußerem Lebenslaufe der allmähliche Niedergang des florentiner Künstlertums. Ihn lockte der leichte Gewinn in der Fremde, die Heimat allein bot ihm nicht mehr den sicheren Boden für die Entfaltung seiner Kräfte. Andrea versuchte, allerdings nur für kurze Zeit, sein Glück am Hofe König Franz I. von Frankreich. Ihm und zahlreichen Genossen genügte nicht mehr der herkömmliche bürgerliche Verkehr. In besonderen Vereinen traten sie zusammen; sie spielten hier mit ihren künstlerischen Kräften und strebten ein Virtuositentum im Lebensgenusse an, dem nur zu bald das Virtuositentum in der Kunst folgen sollte.

Ähnlich wie in Florenz nahm auch in Siena am Anfange des 16. Jahrhunderts die Malerei einen mächtigen Aufschwung. Er überrascht um so mehr, da in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts die Malerei hier gegen die Nachbarstädte entschieden zurückgeblieben war. Schwerlich hätten ihn auch die heimischen Kräfte allein bewirkt, da der Volksboden noch weniger als in Florenz dafür reiche Nahrung bot. Die neue Blüte wurde durch einen aus weiter Ferne zugezogenen Meister hervorgerufen, welcher dann durch sein Beispiel auf die Sieneser Maler anregend wirkte. Ein Lombarde, Giovanni Antonio Bazzi (1477—1549), bekannter unter dem häßlichen Spottnamen Sodoma, welcher in seiner Jugend Leonardos Werke in Mailand kennen gelernt hatte und um das Jahr 1501 nach Siena übersiedelte, brachte frisches Leben dahin. Sodoma war ein wunderlicher Geselle, voll Grillen und Launen, welche die Matschjucht noch vergrößerte, unstät in seinem Leben, unruhig, reizbar in seinem Wesen. Er besaß aber einen angeborenen Schönheitssinn, der ihn zur Wiedergabe anmutiger Frauen, schalkhafter Kinder, nackter Leiber besonders geschickt machte. Zweimal versuchte er sein Glück in Rom. Das erste Mal, 1507, zog er dorthin, angelockt durch die künstlerischen Pläne des Papstes Julius II., nachdem er vorher in Monte S. Oliveto eine stattliche Reihe von Fresken aus dem Leben des h. Benedikt vollendet hatte. Doch blieb er nur kurze Zeit in Rom.

Fruchtbar und folgenreich war der zweite, längere Aufenthalt (seit 1511 oder 1512),

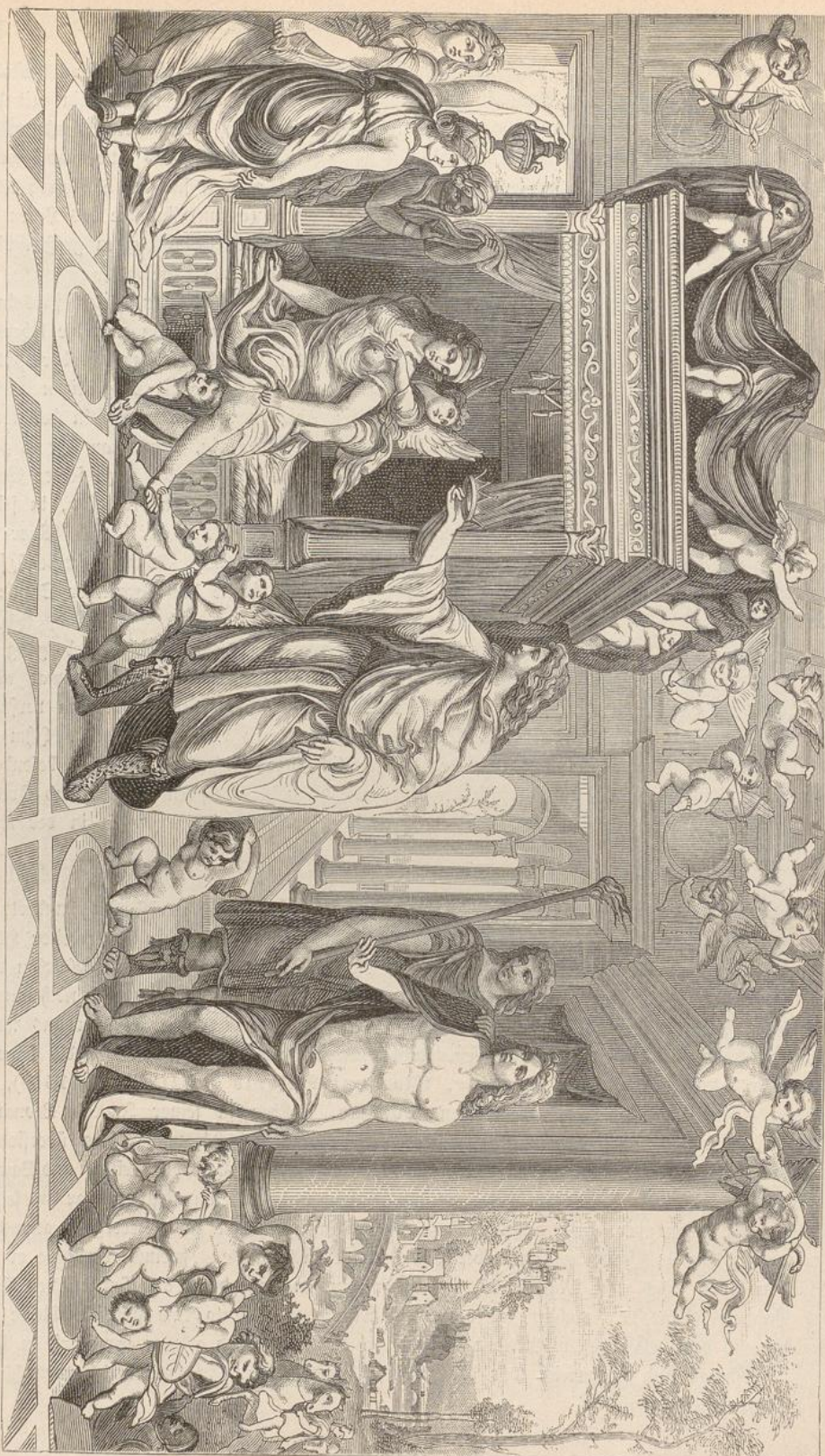


Fig. 222. Hochzeit Alexanders mit Marya. Skizzenentwurf von Godefr. Henr. Silla Gernsheim.

welcher den Künstler in den Diensten des großen Kaufherren Agostino Chigi zeigt. Dieser reiche Sieneſe beſaß eine natürliche Vorliebe für die Künstler ſeiner Vaterſtadt und zog mehrere von ihnen nach Rom. Aber bei der Auswahl ging er mit ſeinen perſönlichen Neigungen zu Rate. Agostino ſpielte im öffentlichen Leben Roms, trotz ſeines Anſehens bei den Päpſten, keine hervorragende Rolle; dafür galt er als das Muſter eines vornehmen, kunſt-freundlichen Lebemanns. Auch aus den Kunſtwerken, mit welchen er ſich umgab, ſollte Lebensluſt ſprühen, der Schmuck der Räume, in welchen er ſich bewegte, zum Genuſſe des Daſeins auf-fordern. Er begünſtigte daher beſonders ſolche Maler, deren Phantaſie und Pinſel in Schilde-rungen fröhlich anmutiger Szenen glänzte. Zu dieſen gehörte Sodoma. In Chigis römiſchem



Fig. 223. Kopf der Roxane (zu Fig. 222).
Nach einer Zeichnung von L. Jacoby; Graph. Künſte, 1895.

Landhauſe, der ſpäter ſogenannten Farneſina, ſchmückte er das Schlafzimmer im Oberſtocke mit Fresken, welche mit Recht zu den köſtlichſten Kunſtſchätzen Roms gezählt werden. Die Hauptbilder ſtellen Alexander den Großen dar, wie er die Huldigungen der Familie des Darius empfängt, und ſeine Vermählung mit Roxane (Fig. 222). Lucians Beſchreibung eines Gemäldes des Aetion diente Sodoma als Ausgangspunkt ſeiner Schilderung. Am Rande des Brautbettes ſiſt Roxane, deren Züge den ſinnlichen Reiz vollendet wiedergeben (Fig. 223). Die Dienerinnen ziehen ſich zurück, Amoretten ſind noch mit der letzten Zurüſtung der Braut beſchäftigt. Alexander naht ſich dem Lager und reicht Roxane eine Zadenkrone dar, zum Zeichen, daß er ſie zur Königin erhebe. Am Eingange des Gemaches ſtehen Hymenaeus und Hephaeſtion, der himmliſche und irdiſche Brautführer, der letztere als ſolcher mit der Fackel in der Hand, beide in Bewunderung der Schönheit der Braut verſunken. Neckiſche Amoretten tummeln ſich in den Lüften und treiben auf dem Boden mit Alexanders Rüſtung munteres Spiel.

Ein Meister in der Wiedergabe der Einzelercheinung, insbesondere wenn es jugendlich schöne Männer, anmutige Frauen und holde Kinder darzustellen gilt, steht Sodoma schwankend



Fig. 224. Der h. Victor. Von Sodoma. Siena, Pal. Pubblico.

und unsicher da, sobald es sich um größere Kompositionen handelt. Eine geschlossene Einheit zeigt weder die Hochzeit Alexanders in der Farnesina, noch die zahlreichen Fresken, welche er in den späteren Jahren in Siena ausführte. In S. Domenico schmückte er die Kapelle der h. Katharina mit Szenen aus ihrem Leben, unter welchen der Verückung der Heiligen

der Preis zukommt, sowohl wegen der ausdrucksvollen Schönheit der drei Frauen, wie wegen der vornehm reichen Dekoration; das Oratorium S. Bernardino bedachte er mit Einzelfiguren von Heiligen und mit Bildern aus dem Leben Mariä, das Rathhaus mit drei Heiligen, welchen die Begleitung der Amoretten ein recht weltliches, aber das Auge entzückendes Ansehen verleiht (Fig. 224). Gegen seine Fresken treten seine Tafelbilder zurück. Sie zeigen wenigstens keine Vorzüge, welche man nicht schon an seinen Wandgemälden bewundert. Auch hier erscheinen Einzelgestalten, wie der h. Sebastian in den Uffizien, die Madonna mit dem Lamm in der Brera denn am besten gelungen.

Außer Sodoma besaß Siena am Anfange des 16. Jahrhunderts noch mehrere tüchtige Maler, welche zum Teil Sodomas Einflüsse sich unterwarfen; so namentlich Girolamo del Pacchia (1477 bis nach 1535), dessen Marienleben im Oratorium S. Bernardino, ohne in der Erfindung originell zu sein, äußerlich doch den Vergleich mit den besten florentiner Fresken wohl aushält. Auch der Architekt Baldassare Peruzzi (i. S. 162) versuchte sich in seiner Vaterstadt (Kirche Fonte giusta) und in Rom (Farnesina, Konservatorenpalast und S. Maria della Pace) in der Malerei. Ihn hemmte in der freien Entfaltung seiner Kraft die vorwiegend architektonische Schulung der Phantasie. Ausgezeichnet in perspektivischen Schil-derungen und in dekorativer Malerei, zeigt er doch in den figürlichen Darstellungen leicht eine gewisse Kälte. Verhängnisvoll war für ihn, wie für einen anderen Sieneren, den sog. Beccafumi (? 1486—1551), welchem die Zeichnungen zum eingelegten und niellierten Marmorfußboden im Chore des Domes (Leben Moses) einen berühmten Namen machten, die Nachbarschaft der großen Meister. Sie mußten diese nachahmen, konnten sie nicht erreichen, verloren ihr Eigentum, gewannen keine großen Schätze.

Mit Andrea del Sarto drohten dem Raffael seine Feinde: »das Bürschen in Florenz würde ihn weiblich schwitzen machen, wenn es vor größere Aufgaben gestellt würde«. Sodoma gilt als glücklicher Nebenbuhler Raffaels. Ganz nahe kommt dem großen Urbiner in einzelnen Schöpfungen Fra Bartolommeo. Gewiß darf das Kunstvermögen dieser Männer nicht gering angeschlagen werden. Doch muß man es bezweifeln, daß bloß äußere Umstände sie am Er-klimmen des höchsten Gipfels hinderten. Ihnen allen fehlt doch, was allein groß macht, die Kraft des selbständigen Eingreifens in die künstlerische Bewegung auf Grund der eigenen un-bezwinglichen Natur.

3. Leonardo, Michelangelo und Raffael.

Es kommt nicht bloß in der Geschichte der Staaten vor, daß wir auf mächtige Persön-lichkeiten stoßen, welche mit einemmal das Schicksal der Völker wenden, so daß mit ihrem Auf-treten eine neue Zeit beginnt und, während sie leben, sie allein den ganzen Raum ausfüllen, neben ihnen alles unbedeutend, untergeordnet erscheint. Auch die Kunstgeschichte verehrt Heroen, die durch ihre gewaltige, allumfassende Persönlichkeit den Gang der Kunst auf lange hin bestimmen, die alten Bahnen vollenden, neue eröffnen. Als solche Helden treten uns in der Renaissanceperiode Leonardo da Vinci, Michelangelo Buonarroti, Raffael Santi entgegen. Sie fanden den Boden für ihre Wirksamkeit wohl vorbereitet. Es giebt wenige Züge in ihren Werken, welche nicht ältere Künstler wenigstens angedeutet hätten, schwerlich eine von ihnen eingeschlagene Richtung, für welche nicht Vorläufer nachgewiesen werden könnten. Sie wurzeln in Wahrheit in ihrer Zeit und wachsen organisch aus der früheren Kunst heraus. Ohne diesen Zusammenhang hätten sie ja nimmermehr den großen Einfluß gewinnen und die gewaltige Herrschaft über die Zeitgenossen erringen können. Immerhin empfängt man im Angesichte

ihrer Werke den Eindruck unbeschränkter schöpferischer Kraft. Muß auch der Historiker diesen Glauben etwas eindämmen, so bleibt doch die Tatsache bestehen, daß sie nicht bloß zusammenfügten, was bisher getrennt war, sondern der gegebenen und überlieferten Kunst, indem sie diese mit ihrer Phantasie befruchteten, ihre Persönlichkeit dafür einsetzten, eine neue überwachende Gestalt verliehen.



Fig. 225. Die Anbetung der Magier, (Braune Untermalung). Von Leonardo da Vinci. Florenz, Uffizien.

a. Leonardo da Vinci.

Leonardo da Vinci, der natürliche Sohn des Ser Piero da Vinci, mit einem Landmädchen, Catarina, erzeugt, wurde im Kastell Vinci 1452 geboren. Ein äußeres Zeugnis für die Erzählung, daß er in Verrocchios Werkstatt gearbeitet, liefert sein Anteil an des letzteren Gemälde: die Taufe Christi (s. S. 121 und 153). Von seinen, von Vasari anführten Jugendarbeiten, (Schild mit einem phantastischen Ungeheuer, Medusakopf, große Zeichnungen Neptuns und des ersten Elternpaares) haben sich die sicheren Spuren verloren. Am besten beglaubigt ist die braun untertuschte Anbetung der h. drei Könige in der Uffiziengalerie in Florenz (Fig. 225).

Wir wissen urkundlich, daß Leonardo 1481 für die Klosterkirche S. Donato in Scopeto ein Gemälde dieses Inhaltes übernommen, aber, wie es beinahe seine Gewohnheit war, unvollendet gelassen hatte. Trifft diese Annahme zu, stammt das braun untermalte Bild wirklich aus dieser Zeit, so hatte Leonardo, noch ehe er seine Heimat verließ, mit den florentiner Traditionen gebrochen und alle Eigenschaften erworben, welche seine späteren Werke auszeichnen. Die wohl abgewogene Komposition, die klare Anordnung der Gruppen inmitten des reichen Getümmels,



Fig. 226. Gruppe aus der Madonna unter dem Felsen, von Leonardo da Vinci.
London, Nationalgalerie.

der über das gewöhnliche Maß gesteigerte Ausdruck der Köpfe, die Freude an kühn bewegten Reitergestalten: alle diese der reifsten Entwicklung Leonardos eigentümlichen Züge kommen bereits in der Anbetung der Könige vor.

Daß von Leonardos künstlerischem Treiben bis über sein dreißigstes Jahr hinaus so geringe Kunde vorhanden ist, ist nicht zu verwundern. Leonardo war kein Fachmensch, dessen Thätigkeit in einem einzelnen festbegrenzten Kreise wurzelte; er entsprach vielmehr dem Ideale, welches die Renaissance von einer vollendeten Persönlichkeit sich gebildet hatte. Wenige Sterb-

liche dürften sich einer solchen Vielseitigkeit der Anlagen, einer solchen Fülle von Kräften und Fähigkeiten rühmen, wie Leonardo. Seiner echt univervellen Natur genügte kein abgeschlossener Wirkungskreis. Alle Wissenschaften, alle Künste und Fertigkeiten übten eine gleich große Anziehungskraft auf ihn aus, alle suchte er zu erwerben, nahezu alle beherrschte er meisterhaft. Hatte er aber an ihnen die eigene Kraft und Natur erprobt, so verringerte sich das Interesse an dem Einzelwerke. So erklären wir uns Leonardos Freude am Experimentieren und den geringen Wert, den er auf die äußere Vollenbung seiner Bilder legte. Auf manche Zeitgenossen übte er den Eindruck eines Mannes, der in den Tag hineinlebt, unbestimmt in seiner Thätigkeit, wechselnd in seinen Neigungen ist; sie tadelten seine Trägheit und schalteten seine Wortbrüchigkeit. Uns dünkt dieses Urteil unbegreiflich, wenn wir die Masse der uns erhaltenen Handschriften durchblättern (ein kleiner Teil davon, welcher sich auf die Kunst bezieht, wurde von Freunden zu einem Buche, dem sogenannten „Trattato della Pittura“, zusammengestellt) und hier die Zeugnisse eines wunderbaren Fleißes, eines unermüdblichen Forschertriebes erblicken. Wenige Menschen arbeiteten so viel wie Leonardo und zogen dabei die äußeren Folgen des Schaffens so langsam. Ihm bot das geistige Arbeiten den höchsten Genuß. Seine Persönlichkeit gewann, die Zahl der abgeschlossenen, fertigen Werke wuchs nur spärlich.

Einen Mann von dieser Universalität des Wissens und Könnens, welcher dabei auch mit körperlichen Vorzügen verschwenderisch ausgestattet war, zu gewinnen, mußte notwendig einem Fürstenhose der Renaissancezeit begehrenswert erscheinen. Auf eine satte, glänzende Bildung baute man hier den Lebensgenuß, bedeutende Männer zog man gern heran, um die öffentliche Meinung zu gewinnen; der Dienste gedankenreicher, erfinderischer Künstler bedurfte man nicht bloß für die höfischen Prunkfeste, sondern auch für die großen Unternehmungen, die bestimmt waren, in Friedenszeiten die Unterthanen mit der tyrannischen Herrschaft der Dynasten zu versöhnen, in Kriegszeiten deren Macht zu schützen. Wir begreifen, daß an keinem der großen italienischen Höfe für Leonardo ein passenderer Platz war, als in dem von eifersüchtigen Parteien erfüllten Florenz. Zwischen 1483 und 1485 nahm Leonardo einen Ruf nach Mailand an, in die Nähe Lodovico Sforzas. Seine musikalische Kunstfertigkeit soll ihm zunächst den Ruf verschafft haben. Gar bald aber erweiterte sich sein Wirkungskreis. Er nahm Teil an der Anordnung der Hofeste, er machte Pläne für die Bewässerung der Landschaft, die Befestigung der Schlösser. Er gewann Zeit für seine wissenschaftliche, alle Zweige der Natur umfassende Thätigkeit und sammelte in seiner Akademie jüngere Künstler um sich, sie durch Beispiel und Lehre anweisend.

Auch die eigene künstlerische Thätigkeit umfaßte weite Gebiete. Wir finden ihn mit mannigfachen Bauplänen, mit Kirchenentwürfen, vor allem aber viele Jahre lang mit der Arbeit an dem riesigen Reiterstandbilde Francesco Sforzas rastlos beschäftigt. Das Thonmodell vollendete er, und schon in dieser Form erregte es die allgemeinste Bewunderung. Zum Gusse kam es nicht. Da auch das Modell, nach dem Sturze der Sforzas vernachlässigt, in Staub zerfiel, so blieb von diesem Werke nichts übrig als einige flüchtige Studien, vor allem in der an Leonardozeichnungen so reichen Windsor-sammlung. Mit den malerischen Schöpfungen Leonardos ging das Schicksal kaum glimpflicher um. Die Bildnisse, die er für den Herzog malte, lassen sich nicht mehr mit Sicherheit nachweisen. Von dem Frauenporträt im Louvre, angeblich eine Geliebte Franz I. (la belle Ferronnière) darstellend, ist weder die Persönlichkeit noch die Herkunft aus Vincis Werkstätte beglaubigt. Es zeigt noch den strengen florentiner Charakter. Die »Madonna unter der Felsgrotte« geht dagegen gewiß, wie schon das stark bewegte Fingerspiel zeigt, auf Leonardo zurück; was den Anspruch auf eigenhändige Ausführung betrifft, so steht dem Exemplar des Louvre jedenfalls dasjenige der Nationalgalerie in London



Fig. 227. Das Abendmahl von Leonardo da Vinci. Mailand, Refectorium von S. Maria delle Grazie.
(Nach dem Stich von Raffael Menges.)

voran (Fig. 226). So ist uns in Mailand nur ein Denkmal seiner Maltätigkeit und dieses leider in arg verstümelter Gestalt, in dem Abendmahle geblieben (Fig. 227). Leonardo malte es an die Wand des Refektoriums im Kloster S. Maria delle Grazie. Der Versuch, durch Anwendung von Eifarben an Stelle der sonst gebräuchlichen Wasserfarben dem Freskobilde einen tieferen Ton zu geben, strafte sich durch raschen Verderb des Werkes, welchen die Roheit späterer Geschlechter noch steigerte. Immerhin reicht, was sich von dem Originale erhalten hat, in Verbindung mit alten guten Kopien, hin, die Bedeutung des Werkes vollkommen erkennen zu lassen. Mit gutem Grunde ist es, wie kein zweites Gemälde, durch Nachbildungen über die ganze Welt verbreitet worden. Mag man die formale Komposition, die Anordnung der Gruppen, das Linienpiel oder den Ausdruck und das dramatische Leben in das Auge fassen, immer bleibt



Fig. 228. Reitergruppe aus der Anghiari Schlacht. Von Leonardo da Vinci. Zeichnung (von Rubens?) im Louvre.

(Nach der photogr. Aufnahme von Braun Clement & Co. in Dornach.)

das Abendmahl als unübertreffliches Muster bestehen. Je zwei Gruppen zu drei Aposteln sitzen rechts und links von Christus. Jede Gruppe schließt sich zu einer Einheit zusammen, greift aber gleichzeitig in die nächste Gruppe durch Handbewegung und Blicke einzelner Apostel über. Alle beziehen sich auf Christus, der sich als der äußere und innere Mittelpunkt der Handlung offenbart, von welchem alle Bewegung ausgeht, zu welchem sie wieder zurückkehrt. Die Tiefe des Ausdrucks in den einzelnen Köpfen, die Wahrheit und Mannigfaltigkeit der Charaktere, das Mitspiel der Hände in der Aktion sind seit jeher laut bewundert und als unnachahmlich bezeichnet worden. Höchstens könnte man an dem Werke aussetzen, daß die feine Berechnung jedes Zuges, der künstlerische Verstand vielleicht die unmittelbare, naive Empfindung zu stark zurückgedrängt hat.

Bis zum Schlusse des 15. Jahrhunderts währte Leonardos Aufenthalt in Mailand. Nach dem Sturze Sforzas wandte er sich wieder der Heimat zu. Eine kurze Zeit, 1502,

stand er als Kriegingenieur in den Diensten Cesare Borgia, einige Male besuchte er Mailand, immerhin blieb Florenz für mehrere Jahre eine Hauptstätte seiner künstlerischen Thätigkeit.



Fig. 229. Mona Lisa. Bildnis von Leonardo da Vinci.
Paris, Louvre.

(Nach der photogr. Aufnahme von Braun, Clement & Co. in Tormach.)

Sie erreichte ihren Höhepunkt, als ihm 1503, gemeinsam mit Michelangelo, der Auftrag wurde, den Ratsaal im alten Palaste mit Wandgemälden zu schmücken. Leonardos Aufgabe war die Schilderung der Schlacht bei Anghiari, in welcher 1440 die Florentiner über das mailänder

28*

Heer den Sieg errangen. Leonardo begann in den ersten Wochen 1504 den Karton und hatte 1506 die Hauptgruppe, den Kampf um die Fahne, auf die Wand übertragen. Dann



Fig. 230. Karton zu dem Bilde der Madonna mit der h. Anna. Von Leonardo da Vinci.
London, Akademie.

brach er die Arbeit ab, um nie zu ihr zurückzukehren, wahrscheinlich weil sie ihm durch misslungene Farbexperimente verleidet wurde. Sein Karton ging zu Grunde, und nur aus einer

angeblich von Rubens gemachten Zeichnung (im Louvre) und dem Edelinkischen Stiche nach dieser Zeichnung lernen wir die Hauptgruppe (Fig. 228) kennen. Die Kampfeswut, die maßlose Leidenschaft, welche auch den Schlachtrossen sich mitteilt, hat Leonardo in dem kaum entwirrbaren Knäuel von Figuren treu wiedergegeben.

Zur Vollendung kleiner Tafelbilder fand Leonardo in Florenz noch weniger Zeit und Lust. Er überließ diese häufig seinen Schülern. Nur das Bildnis der Mona Lisa, der Gattin des Francesco del Giocondo, im Louvre (Fig. 229) ist ein Werk seiner eigenen Hand. Leider



Fig. 231. Karikaturzeichnung von Leonardo.
Paris, Louvre.

schlecht erhalten, bietet uns doch die Gioconda neben der etwas älteren Kohlenzeichnung der Herzogin Isabella d'Este, gleichfalls im Louvre, allein die Möglichkeit, Leonardos Bedeutung als Porträtmaler zu ahnen. In der feinen Rundung des Kopfes, in dem schmelzenden Blicke, in dem Heranziehen der Hände zur Charakteristik der Persönlichkeit wurde er den Zeitgenossen das höchste Muster. Aus dem Jahre 1501 stammt auch die Madonna mit der h. Anna im Louvre, deren geschlossene Komposition gleichfalls der Phantasie der florentiner Künstler als Vorbild erschien. Einen noch größeren Eindruck hätte eine verwandte Gruppe (Fig. 230), wo die Madonna und die h. Anna dicht nebeneinander sitzen, das auf dem Schoße der Madonna halbaufgerichtete Kind sich dem kleinen, mit einem Lamm spielenden Johannes zuneigt,

hervorgerufen, wenn Leonardo das Bild in Farben ausgeführt hätte. Es blieb aber bei dem in der Akademie zu London bewahrten Karton. Mehrere andere Gemälde werden außerdem auf Leonardo zurückgeführt; so die »Madonna mit dem Basrelief« im Gattopark in England, der jugendliche Johannes der Täufer im Louvre, eine Leda u. s. w. Einzelne darunter sind in mehreren Exemplaren vorhanden, wobei es bisher nicht gelungen ist, einem bestimmten den unbestrittenen Preis der Originalität zu reichen. Wir wissen, wie gern er den Schülern einen

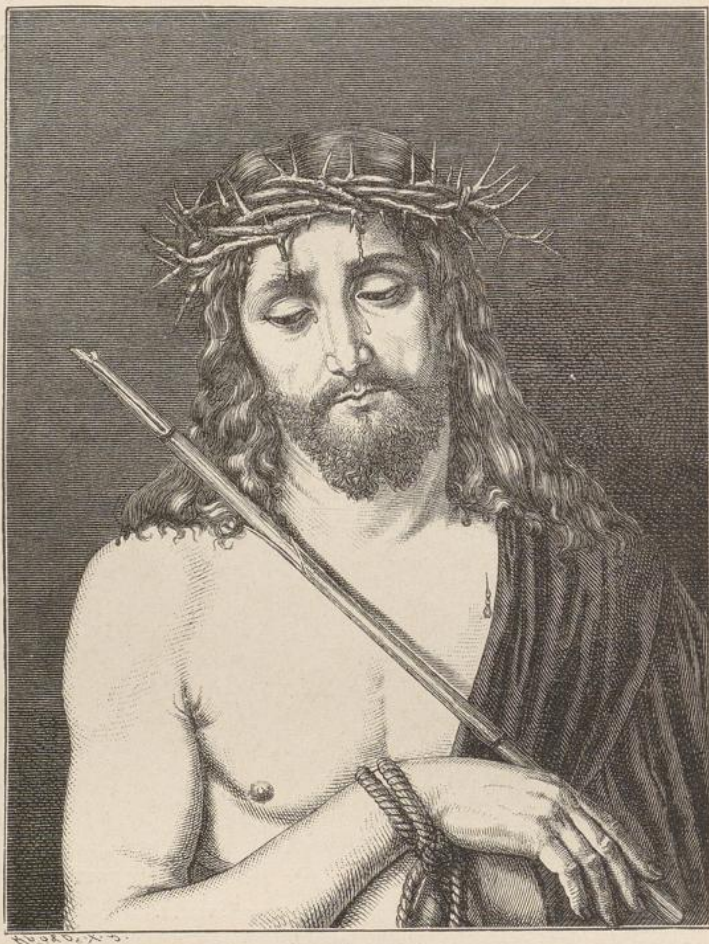


Fig. 232. Ecce homo. Von Andrea Solario.
Mailand, Museum Polbi-Pezzoli.

größeren Anteil an der Ausführung gönnte, selbst aber sich begnügte, da und dort, besonders in den Köpfen, nachzuhelfen.

Einigen Ersatz für die schlecht erhaltenen Delbilder liefern Leonardos Handzeichnungen. Sie haben sich in großer Zahl erhalten und offenbaren uns in gleicher Weise wie seine Schriften die Allseitigkeit seines Geistes, die Unbegrenztheit seiner Interessen. Sie lassen sich von den Schriften kaum trennen, ergänzen diese, fassen häufig die Worte in einem anschaulichen Bilde unmittelbar zusammen oder sind der Ausgangspunkt für seine Betrachtungen. Der Künstler-

Forscher, in dessen Natur gelehrtes Wissen und künstlerisches Können harmonisch verbunden sind, tritt uns in ihnen entgegen. Die Blätter, welche unter den rein malerischen Gesichtspunkt fallen, scheiden sich in vorbereitende Skizzen und Studien und in freie, selbständige Ent-



Fig. 233. Madonna mit dem Kinde. Von Gaudenzio Ferrari. Mailand, Brera.

würfe. Die letzteren zeigen bald, wie die sogenannten Karikaturen, den unermüdlichen Eifer des Meisters im Aufspüren eigentümlicher Naturbildungen und mannigfaltiger Charaktere, bald lehren sie uns die idealen Formen, in deren Schöpfung Leonardo seines gleichen suchte, kennen. So seltsam es klingen mag, so sind doch beide Arten von Schilderungen der gleichen Quelle

entsprungen. Denn in beiden Fällen suchte Leonardo mit der Natur zu wetteifern und ihr die Geheimnisse der erfinderischen Kraft abzulauschen. Das Blatt im Louvre (Fig. 231), welches Typen der größten Häßlichkeit und Schönheit einander gegenüberstellt, liefert dafür den besten Beweis.

Nachdem Leonardo bereits lange Zeit in den Diensten der französischen Könige, der Beherrscher Mailands, gestanden hatte, folgte er dem Könige Franz I. 1516 nach Frankreich.



Fig. 234. Aus den Fresken von Luini in der Wallfahrtskirche zu Saronno.

Im Jahre 1519 starb er im Kastell Cloux bei Amboise, von seinem Lieblingsjünger Melzi gepflegt, der auch der Erbe seines litterarischen Nachlasses wurde.

Aus den akademischen Kreisen, welche Leonardo um sich gesammelt hatte, ging die lombardische Malerschule hervor. Doch hatten mehrere und gerade ihre besten Vertreter schon eine gewisse künstlerische Reife erreicht, ehe sie dem großen Meister unterthan wurden. Zu diesen gehört der einer alten Künstlerfamilie entstammende Andrea (del Gobbo) Solario (1460 ? bis nach 1515), am tüchtigsten in der Wiedergabe von Einzelgestalten, die bald durch ihren milden, weichen Ausdruck rühren, so namentlich seine Eccehomo-Bilder (Fig. 232), bald durch die scharfe Zeichnung überraschen (Porträts); ferner Giov. Antonio Boltraffio

(1467—1516), welcher besonders in seinen Madonnenbildern den Einfluß Leonardos kundgibt, und Gaudenzio Ferrari. Sowohl über die Grenzen seines Lebens (? 1484 bis ? 1547) wie über seinen Entwicklungsgang schwanken die Nachrichten. Wie allen Lombarden gelingt ihm die malerische Durchbildung der einzelnen Figuren besser als eine geschlossene Gruppierung und eine harmonische Anordnung, und ebenso wie seine lombardischen Genossen

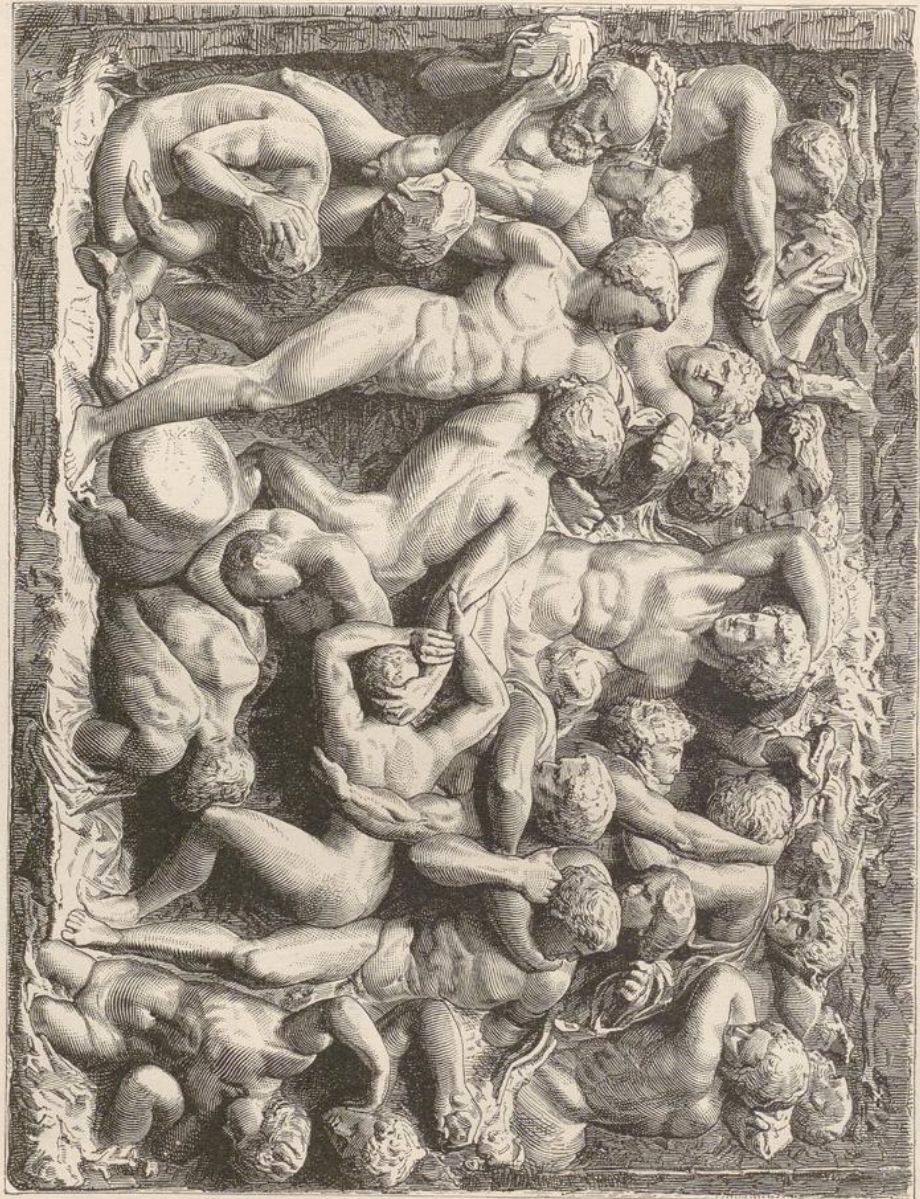


Fig. 235. Rückkehr des jungen Tobias. Von Bernardino Luini. Mailand, Ambrosiana.

entfaltet er den größten Eifer als Freskomaler. Es gilt nicht bloß von Gaudenzio, daß man seine künstlerische Bedeutung weniger in den Tafelbildern (Fig. 233) als in den ausgedehnten kirchlichen Wandgemälden (Varallo, Saronno) erfährt. Dasselbe trifft für die ganze Schule zu. Bis in die tiefen Alpentäler hinein haben die Lombarden ihre Thätigkeit als Freskomaler ausgedehnt und eine Summe von Werken geschaffen, welche für sich betrachtet den Werken der monumentalen Malerei in Toskana durchaus ebenbürtig gegenüberstehen, ja in Beziehung auf Farbenfreudigkeit, den alten Vorzug der Oberitaliener, sie übertreffen.

Auch Bernardino Luini (? 1475 — nach 1533), der hervorragendste Vertreter der Schule, muß in erster Linie als Freskomaler gewürdigt werden. Viele Wandbilder sind aus den alten Räumen herausgeholt und nach den Mailänder Museen übertragen worden. So

Fig. 236. Renaissancekämpfe. Marmorelief von Michelangelo. Florenz, Casa Buonarroti.



bewahrt die Brera das auch durch die ernste Ruhe der Komposition ergreifende Bild: die Uebertragung des Leichnams der h. Katharina durch Engel. Andere können noch an ihrem ursprünglichen Bestimmungsorte bewundert werden. In der Wallfahrtskirche zu Saronno malte Luini das Leben der h. Maria (Fig. 234), in der Kirche S. M. degli Angeli zu Lugano die große Passion, welche in der Komposition, in der Breite der Schilderung beinahe an deutsche

Werke erinnert, in einzelnen Gestalten dagegen die Schule Leonardos offenbart. Viel abhängiger von Leonardo sind Luinis (und der jüngeren Glieder der Schule) Tafelbilder. Wir müssen annehmen, daß viele darunter, wie die Eitelkeit und Bescheidenheit in der Galerie Sciarra in Rom, Christus unter den Schriftgelehrten in der Londoner Nationalgalerie u. s. w., unmittelbar unter den Augen des Lehrers entworfen und insbesondere für die Köpfe der Frauen und Engel (Fig. 235) von diesem gewählte Schulmodelle benutzt wurden. So halfen uns die



Fig. 237. Pietà. Marmorgruppe von Michelangelo.
Rom, Peterskirche.

Gemälde Luinis, Giampietrinos, Marco d'Oggionos u. a. die Ideale Leonardos, die er nicht selbst eigenhändig verkörperte, erkennen.

Leonardos Einfluß beschränkt sich nicht auf die Lokalschule in Mailand. Als er nach Florenz zurückgekehrt war, erregte seine Weise, die Dinge aufzufassen, Köpfe zu zeichnen, die größte Bewunderung und reizte zur Nachahmung. Ohne daß er eigentliche Schüler in Florenz ausgebildet hätte, zwang er dennoch alle Kunstgenossen, seinen Fußtapfen zu folgen, Fra Bartolommeo sowohl wie Raffael, selbst den widerwilligen, ihm unfreundlich gesinnten Michelangelo.

b. Michelangelo bis zum Tode Julius II.

Jede der drei Kunstgattungen, die Architektur, Skulptur und Malerei, zählt Michelangelo Buonarroti (1475–1563) zu ihren größten Meistern; in der Geschichte einer jeden

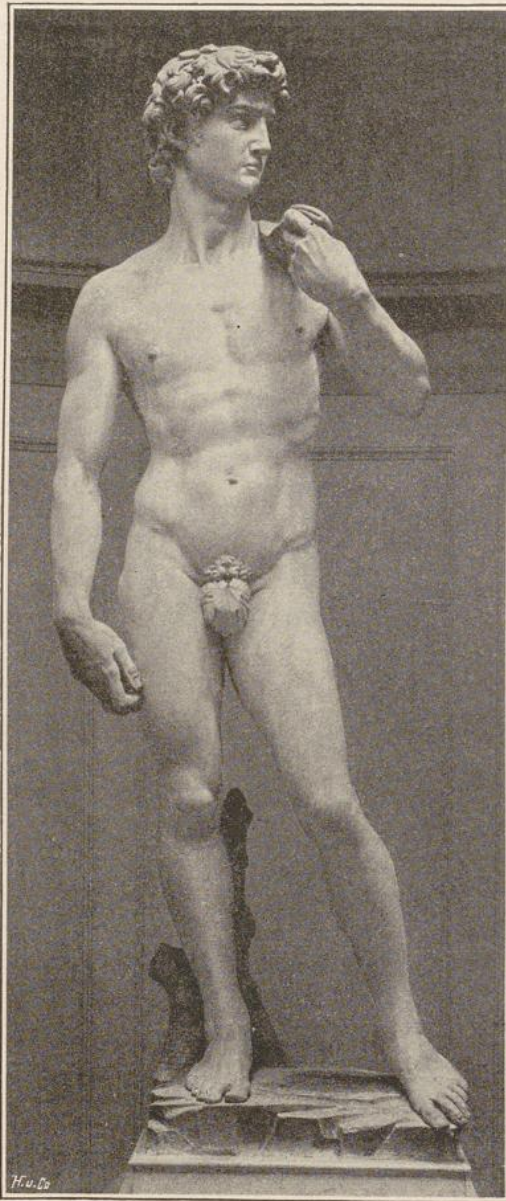


Fig. 238. David. Marmorstatue von Michelangelo. Florenz, Akademie.

Kunst spielt er eine hervorragende Rolle. Er hätte nicht ihr Schicksal so kräftig bestimmen können, wenn er seine Tätigkeit in jedem einzelnen Kunstzweige den hergebrachten Gesetzen einfach untergeordnet hätte. Für ihn aber waren die Künste nur verschiedene Ausdrucksweisen für seine eigentümlich großen Phantasiegebilde. Das Band, welches Michelangelos Wirken in den einzelnen Kunstzweigen vereinigt, ist seine machtvolle Persönlichkeit. Sie offenbart sich nicht minder deutlich in seinen malerischen Werken, wie in seinen Skulpturen; überall stehen die Formen unter dem Banne seiner in ihrer Tiefe fast unergründlichen Natur. Man kann daher nicht sagen, daß er mehr Bildhauer als Maler war. Er unterwarf sich beide Künste, indem er ihnen die Züge seiner Persönlichkeit aufprägte.

Schon in Michelangelos Erziehung prägt sich seine künftige Doppelwirksamkeit aus. Er ist Lehrling in der Malerwerkstätte Domenico Ghirlandajos, er genießt den Unterricht in der Skulptur in dem mit Bildwerken angefüllten Garten der Medici unter der Leitung des alten Bertoldo, des letzten Gehilfen Donatello's. Von Jugendarbeiten aber kennen wir nur solche plastischer Art. Die Kentaurenschlacht (Fig. 236) (in der Casa Buonarroti zu Florenz) ist das älteste von Michelangelo erhaltene Werk. Er hat es in seinem siebzehnten Jahre mit merkwürdigem Verständnis antiker Kunst verfertigt. In der Weise, wie seine Phantasie die Schranken des Raumes übersieht, Motiv an Motiv sich drängt, klingt aber doch

bereits seine leidenschaftliche, zur Uebertreibung neigende Natur deutlich an. Mehr in den Grenzen des überlieferten Stiles hält er sich in dem gleichzeitigen Relief der Madonna an der Treppe

(ebenda). Die Flucht aus Florenz (1494) nach dem Sturze der Medici führte ihn nach Bologna, wo er zur Arbeit an dem noch unvollendeten Grabmale des h. Dominicus (s. S. 10) herangezogen wurde. Der Engel rechts am Sockel und die Statuette des h. Petronius (zweite Figur links) sind sein Werk. Der Aufenthalt in Bologna währte nur wenige Monate; aber auch Florenz, wohin er zunächst zurückkehrte, fesselte ihn bei den unruhigen, der Kunstpflege wenig günstigen Zeiten nicht lange. Zwei kleinere Marmorwerke, der jugendliche nackte Täufer (Giovannino),



Fig. 239. Heilige Familie. Von Michelangelo.
Florenz, Tribuna der Uffizien.

jetzt im Berliner Museum, der ein mit Honig gefülltes Horn zum Munde führt, und ein leider verschollener geflügelter, nackter Amor, der als ein Werk des Altertums von einem römischen Kunstfreunde gekauft wurde, sind die einzigen uns bekannten Schöpfungen aus dieser Periode. Im Jahre 1496 sehen wir den einundzwanzigjährigen Jüngling in Rom, wo er auf Bestellung des Kardinals Jean de Villiers de la Grolaie das Hauptwerk seiner ersten Periode, zugleich dasjenige, das am reinsten und ganz unmittelbar genossen werden kann, schuf: die Pieta (Fig. 237) in der Peterskirche. Zur Schönheit der Madonna, zur edlen Bildung des Christuskörpers, zur kunstreichen und doch scheinbar einfachen Gruppierung gesellt sich ein

tiefer, inniger Ausdruck, wie ihn der Meister nie wieder erreicht hat. Der Schmerz hat hier seine idealste Verjünglichung empfangen. Einem ganz anderen Gedankenkreise gehört der gleichzeitige, für den befreundeten Kaufherrn Jacopo Galli gearbeitete Bacchus (Museo Nazionale in



Fig. 240. Gruppe aus dem Karton der badenden Soldaten. Von Michelangelo.
Nach dem Stich von Marc-Anton Raimondi.

Florenz) an. Michelangelo hat ihn im trunkenen Zustand, der festen Stütze bedürftig, dargestellt, auf die lebendigste Durchbildung des Körpers den Hauptausdruck gelegt. Aus einem verhauenen, halb schon zugerichteten Marmorblocke schuf er, nach Florenz zurückgekehrt, 1504 den David (Fig. 238, in der Akademie zu Florenz), welchen die Zeitgenossen gemeinhin den Giganten nannten. So aufgefaßt, gewinnt die Statue an einheitlichem, wahren Charakter, der allerdings

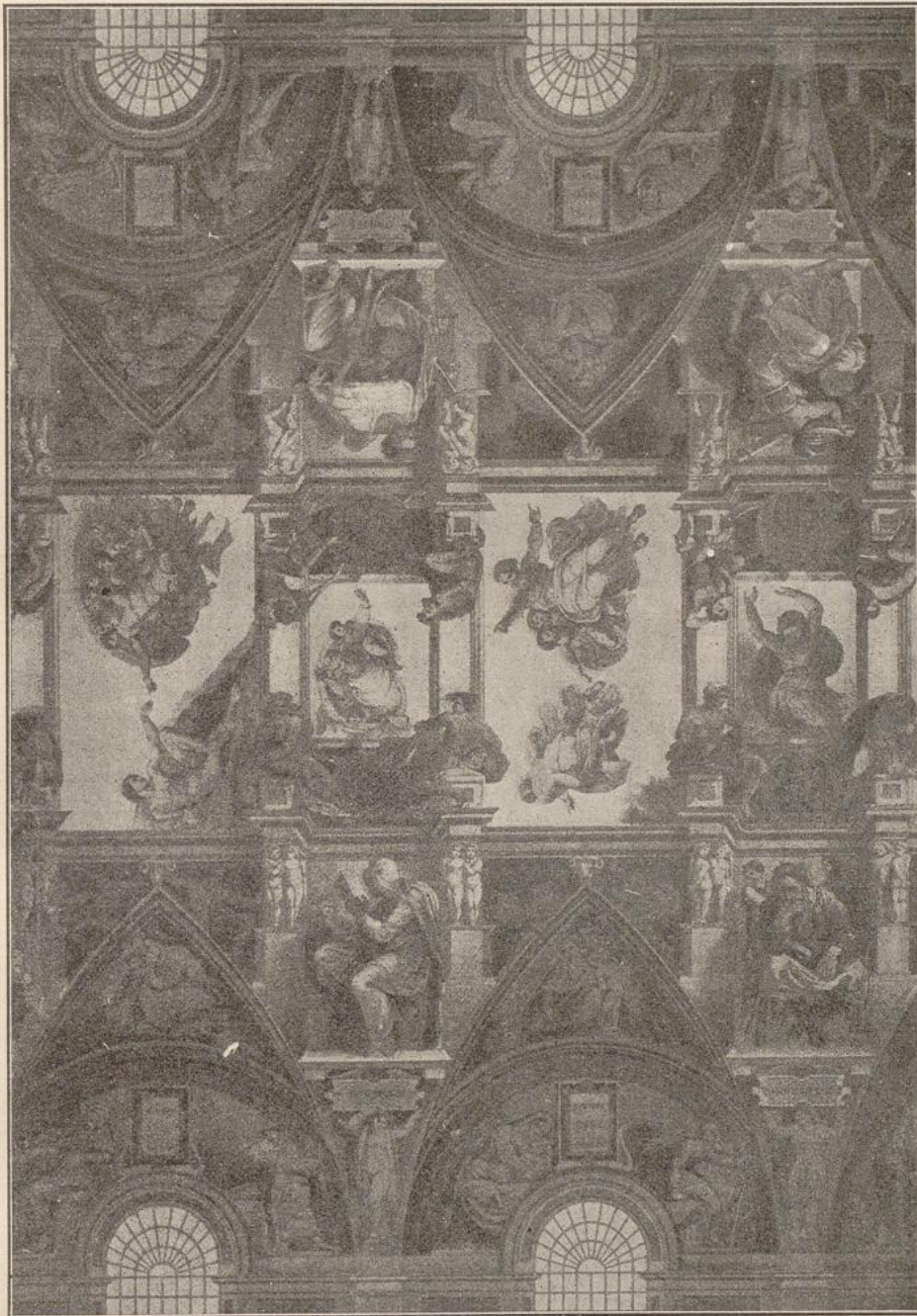


Fig. 241. Querschnitt von der Deckenmalerei Michelangelos in der Sixtinischen Kapelle.
Nach dem Handbuch von Gruner. Verlag von H. Zeller in Leipzig.

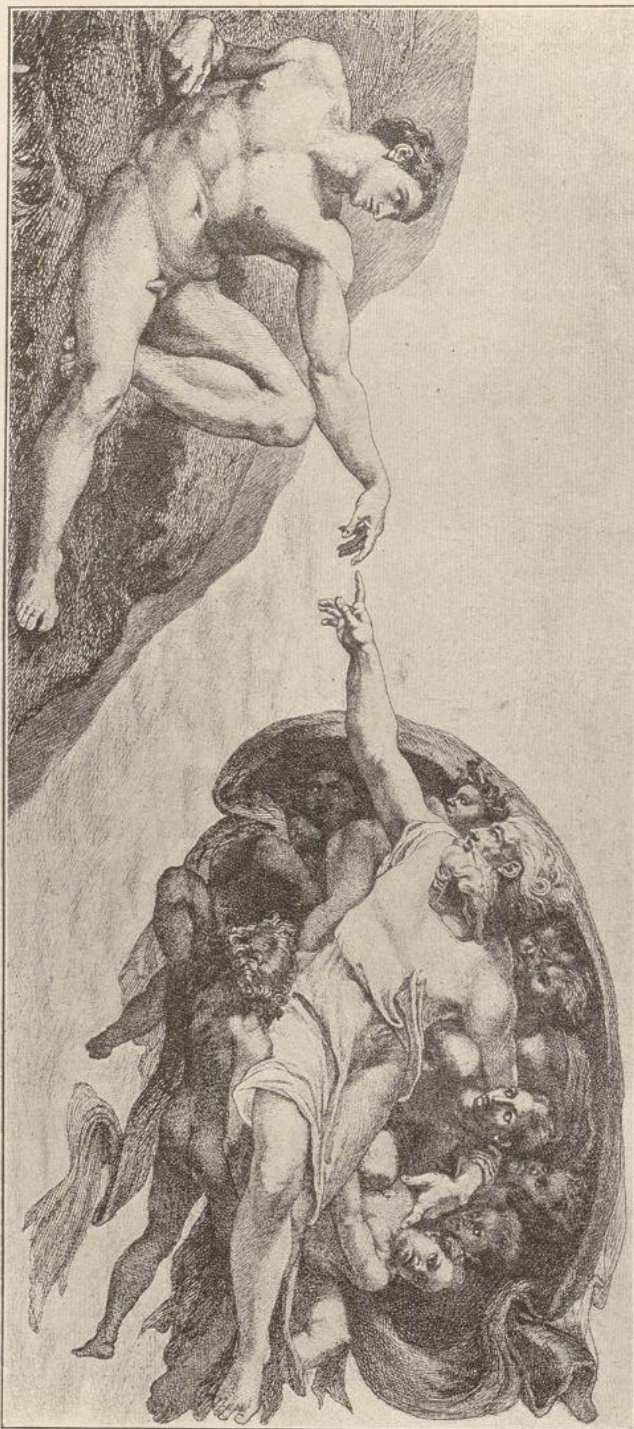


Fig. 242. Erschaffung Adams. Von Michelangelo. Rom, Sixtinische Kapelle.
(Nach A. Stüdtgens' Reproduktion in Stüdtgens' „Kunstgeschichte“.)

vernicht wird, wenn man den ersten, zum Kampfe gerüsteten Riesen als die Verkörperung eines Hirtensknaben betrachtet.

Erst jetzt, nachdem er bereits als Bildhauer einen weitreichenden Ruhm erworben hatte, wurde er mit einer großen malerischen Aufgabe betraut. Gewiß hatte er schon früher den Pinsel geführt. Die Feder und den Zeichenstift wenigstens beherrschte er, wie seine Zeichnungen beweisen, schon in früher Jugend. Wir besitzen zwei Tafelbilder, die nur angelegte Madonna mit Engeln in der Nationalgalerie zu London und die gut beglaubigte heil. Familie in der Tribuna der Uffizien (Fig. 239), für Agnolo Doni gemalt, welche in frühere Jahre, das erstere gewiß noch in das 15. Jahrhundert, fallen. Beide sind in Temperafarben ausgeführt, die ihm für die scharfe Modellierung und die Rundung der Formen, sein Hauptaugenmerk, vollkommen genügten. Plastisch gedacht erscheinen beide Schilderungen, die Farbe der Form untergeordnet. Für einen Bildhauer lockend war auch die Aufgabe, welche ihm 1503 zufiel. Es galt, im Wettstreit mit Leonardo, einen Saal im Palazzo Vecchio mit Wandgemälden zu schmücken, deren Gegenstände aus der florentiner

Geschichte entlehnt waren. Zum erstenmale sollten Ereignisse der Profangeschichte im großen Stile verherrlicht werden. Michelangelo schilderte eine Szene aus dem Pisanerkriege, 1364, den Ueberfall der im Arno badenden Florentiner durch pisaner Truppen, dessen schlimme



Fig. 243. Die Erschaffung der Sonne und der Pflanzen. Von Michelangelo. Rom, Sixtinische Kapelle.

Folgen durch die Wachsamkeit des Mapno Donati verhütet wurden, so daß die unmittelbar darauf folgende Schlacht bei Cascina zu gunsten der Florentiner ausfiel. Michelangelo vollendete den Karton der „badenden Soldaten“ im Februar 1505. Zur Ausführung des Entwurfs in Farben kam er nicht, da er vom Papste Julius II. abgerufen wurde. Der Karton hat sich leider nicht erhalten. Einzelne Gruppen daraus sind von Marcanton und Agostino

Springer, Kunstgeschichte. III.

Veneziano gestochen und belehren uns allein mit Sicherheit über den Charakter des Werkes. Marcantonis Kletterer (Fig. 240) mit einer willkürlich hinzugefügten landschaftlichen Staffage, zeigen uns am besten, wie tief das Werk in der plastischen Phantasie des Meisters wurzelte und wie vor allem die Kühnheit der Bewegungen, die Fülle des Lebens in den nackten Körpern den Maler bei dem Gegenstande anzog.

Als Michelangelo die Arbeit in Florenz 1505 abbrach, um in Rom das gewaltige Grabdenkmal des Papstes Julius II. in Angriff zu nehmen, dachte er nicht, daß das nächste Werk, welches er vollenden sollte, wieder dem Kreise der Malerei angehören werde. Mit



Fig. 244. Der Prophet Jeremias. Von Michelangelo. Rom, Sixtinische Kapelle.

sichtlichem Behagen hatte er das Wandgemälde im florentiner Palaste entworfen, und dennoch ließ er es unausgeführt. Mit Widerwillen schritt er an die Deckenbilder in der Sixtinischen Kapelle, und trotzdem schuf er hier ein Hauptwerk, in welchem seine Größe und seine eigentümliche Natur zu voller Geltung gelangte. Michelangelo hatte kaum die Vorarbeiten für das Juliusdenkmal begonnen, als er (April 1506) unerwartet den Auftrag erhielt, die Decke in der Sixtinischen Kapelle mit Fresken zu schmücken. Durch schleunige Flucht aus Rom suchte er sich dem widerwärtigen Befehle und dem Zorne des Papstes zu entziehen. Erst nach mehreren Monaten wurde er wieder zu Gnaden aufgenommen. Zunächst goß er in Bologna die schon nach wenig Jahren wieder zerfallene Erzstatue Julius II., dann, 1508 nach Rom zurückgerufen, mußte er dennoch dem Wunsche des Papstes willfahren und die Wandmalerei in

der sixtinischen Kapelle, aber nach einem während der Ausführung in großartiger Weise erweiterten Plane, ausführen.



Fig. 245. Die erythräische Sibylle. Von Michelangelo. Rom, Sixtinische Kapelle.

Vom Frühlinge 1508 bis zum Herbst 1512 hielt ihn das Werk in Atem. Michelangelo erdachte für die ungetheilte Decke (ein Spiegelgewölbe) ein reiches architektonisches Schein-
30*

gerüste, malte Rahmen und Gesimse, belebte es mit vor springenden, Marmor- oder Bronzefarbenachahmenden Figuren, nackten Gestalten, Kindern, welche gleichsam die Träger und Stützen des Gerüstes vorstellen, und verlieh so seinem Werke eine gesetzmäßige architektonische Ordnung (Fig. 241). In den neun Mittelfeldern der Decke erzählt er die Geschichte der Genesiss. Drei Felder behandeln die Welterschöpfung, drei andere die Schicksale Adams und Evas, von ihrer Erschaffung bis zur Vertreibung aus dem Paradiese; die letzten drei endlich sind dem Erneuerer des Menschengeschlechtes, dem Erzvater Noah, gewidmet. Mit den Noahbildern begann er seine Arbeit. So erklärt sich die Verschiedenheit in den Maßen, welche zwischen diesen und den späteren Mittelbildern waltet. Michelangelo wählte später, der weiten Entfernung vom Beschauer entsprechend, größere Dimensionen. Auch die Anklänge an den florentiner Karton, welche namentlich der Sündflut bemerkbar sind, werden durch die frühere Entstehung begreiflich. In den Gestalten Adams und Evas, auf dem mittleren Bildern, entsaltet Michelangelo eine vollendete Kunst in der Schilderung leiblicher Schönheit und ruhiger innerer Empfindung; so in dem aus dem Schlafe gleichsam erwachenden, leise von lebendigem Atem durchwehten Adam (Fig. 242). Seine volle Größe zeigen am unmittelbarsten die Schöpfungsbilder. Die Gestalt Gottvaters hat Michelangelo für alle Zeiten festgestellt, in der Versinnlichung der schöpferischen Allmacht durch eine scheinbar unbegrenzte, unendlich stürmische Bewegung das Muster geboten, an welches sich fortan alle Künstler halten mußten. Wie majestätisch kommt nicht Jehovah auf dem zweiten Bilde (Fig. 243) aus dem tiefen Weltraume hervor, die beiden Arme weit ausgestreckt, mit dem Zeigefinger Sonne und Mond befehlend! Noch einmal erblicken wir ihn auf demselben Bilde, rückwärts gewendet, mit der Hand der Pflanzenwelt Leben spendend. Man vergißt, die so unübertrefflich gelungene perspektivische Verkürzung der Gestalt zu bewundern, über dem Eindruck, welchen die scheinbar unendliche Bewegung hervorruft.

Zu beiden Seiten werden die Mittelbilder von den Gestalten der Propheten und Sibyllen begrenzt, welche, zwölf an der Zahl (sieben Propheten, fünf Sibyllen), zwischen den Pfeilern des architektonischen Gerüstes sitzen (Fig. 245). In ihnen hat Michelangelo das Harren und Hoffen auf den Erlöser in allen Stufen der Stimmung, von dem grübelnden Forschen bis zum begeisterten, sicheren Ahnen, verkörpert. Am berühmtesten sind die Gestalten des in sich gekehrten, gram-erfüllten Jeremias (Fig. 244) und der delphischen Sibylle, welche mit verzücktem Blicke die Offenbarung des Heiles empfängt. Sie bilden gleichsam die Pole, zwischen welchen sich eine Fülle mannigfacher Charakterfiguren bewegen, lauter urweltliche, in den Verhältnissen wie in der Kraft der Empfindung das gewöhnliche Menschenmaß weit überragende Gestalten. Von Jonas, der fröhlich aus dem Walfischbauche zu neuem Leben emporgestiegen ist, wandert das Auge zu dem in den Büchern forschenden Daniel, dem aufhorchenden Jesaias, dem in sich beruhigten, der Zukunft gewissen Zacharias, dem in Begeisterung auslobernden Joel und dem leidenschaftlich jeden Zweifel zurückweisenden Ezechiel. Wie die Propheten, so verkörpern auch die Sibyllen je nach Alter, Natur und Charakter in der mannigfachsten Weise die gleiche Grundstimmung. Zu den Mittelbildern, den Propheten und Sibyllen, gesellen sich in den Bogenfeldern und dreieckigen Gewölbekappen über den Fenstern namenlose Gruppen, häufig als die Vorfahren Christi bezeichnet, in welchen ähnliche Stimmungen wie in den Propheten angeschlagen werden und nur noch in allgemeinerer Weise das Harren und Erwarten zum Ausdruck gelangt. Vier Bilder in den Gewölbecken, rettende Thaten aus der Geschichte Israels darstellend (Goliaths und Holofernes Tötung, Hamans Bestrafung, eiserne Schlange), schließen den Bilderkreis ab. Ist der Cyclus auch erst nachträglich von Michelangelo geschaffen worden, so fügte er sich doch der Gedankenwelt, welche bereits die älteren Wandgemälde verkörpern (Heilsgeschichte), trefflich ein. Aus jeder Gestalt spricht aber außerdem der plastische Geist des Meisters. Nur

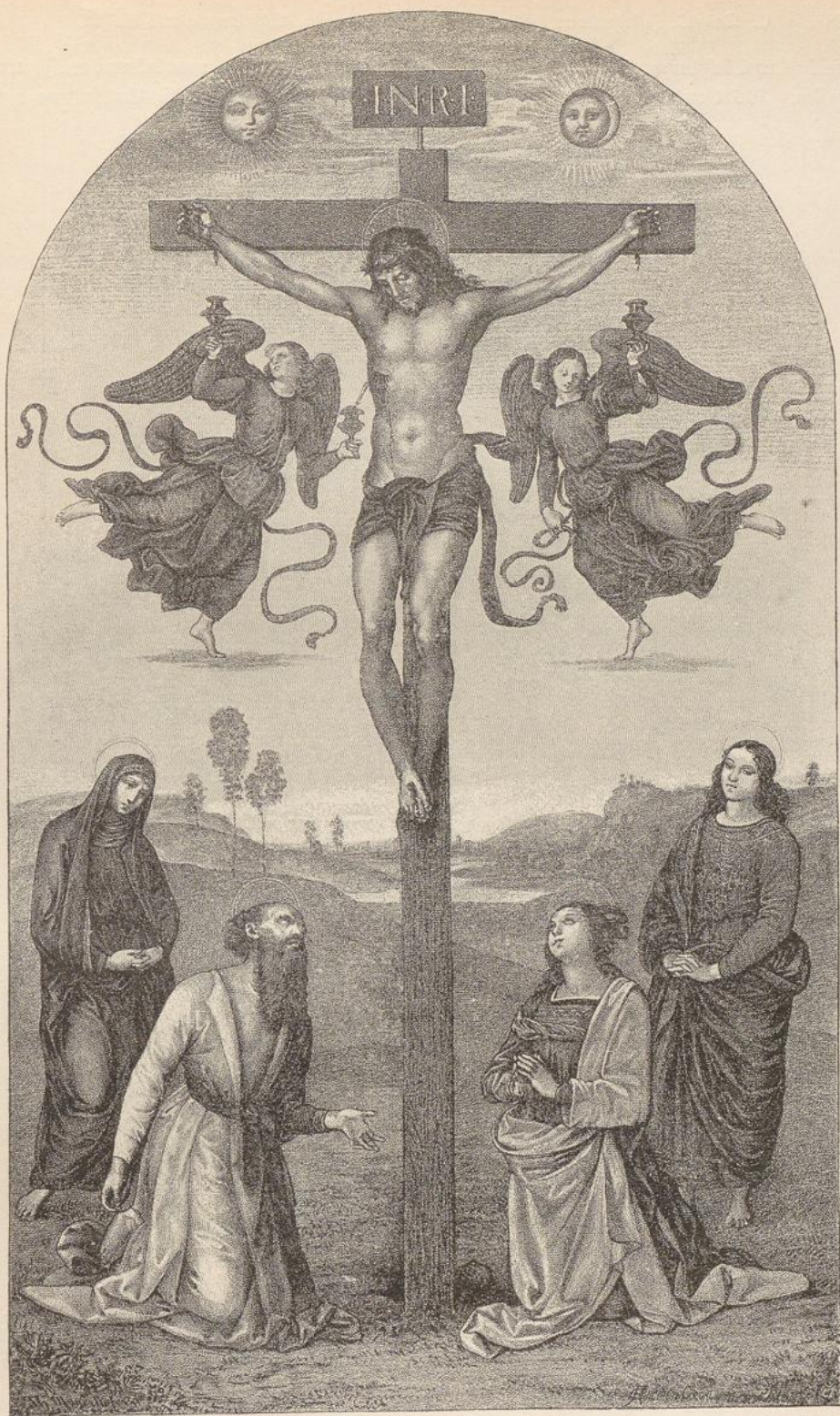


Fig. 246. Christus am Kreuz. Von Raffael. Sammlung des Mr. Moud in London.

wer in der Skulptur groß geworden, konnte diese Propheten, Sibyllen und dekorativen Figuren schaffen. Als Gemälde aber boten sie Michelangelo den Vorteil, daß er die Empfindung noch



Fig. 247. Die Vermählung Mariae (Lo Sposalizio). Von Raffael. Mailand, Brera.

mehr vertiefen, die Bewegungen noch kühner zeichnen konnte, als dieses in dem immerhin spröderen Steine möglich ist. So kam die gewaltige, ungehörige Phantasie Michelangelos hier reiner zur Geltung als in seinen plastischen Werken.

Viele Jahre vergehen, bis Michelangelo wieder ein größeres Werk als vollendet begrüßen konnte, ja, wenn wir von dem Jüngsten Gerichte in der Sixtina, einer Ergänzung der Decken-



Fig. 248. Die Vermählung Mariae. Von Pietro Perugino. Museum zu Caen.

gemälde, absehen, sah er überhaupt keine Schöpfung mehr so vollkommen verkörpert, wie er sie in seiner Phantasie geschaut und entworfen hatte. Die Hoffnung, nach dem Abbruche der Gerüste in der Sixtinischen Kapelle nun wieder an das längst bestellte Juliusdenkmal schreiten

zu können, schlug fehl. Er fand überhaupt zunächst in Rom keine gesegnete Stätte seiner Wirksamkeit und wanderte 1516 nach Florenz. So bildet die Zeit 1508—1512 einen Höhepunkt in seinem Leben; aber auch die römische Kunst feierte in diesen Jahren ihre größten Triumphe. Es bleibt auch für uns Nachgeborene Michelangelos und Raffaels gleichzeitige Thätigkeit in Rom ein denkwürdiges Ereignis, und tief beklagen wir es, daß sich keine Nachrichten darüber erhalten haben, wie diese beiden Meister, als sie im Vatikan malten und dort nur durch wenige Räume von einander getrennt waren, im persönlichen Verkehre zu einander standen. Michelangelo war bereits weitaus der berühmteste Künstler seiner Zeit, Raffael mußte sich erst den Ruf eines großen Malers erringen. Wie er scheinbar mühelos nicht nur den Ruhm



Fig. 249. Madonna Conestabile. Von Raffael. Petersburg, Ermitage.
Photogr. Aufnahme von Braun, Clement & Co. in Dornach.

eines großen, sondern sogar den Ruhm des größten Malers gewann, hat seit Menschengedenken mit Recht die Aufmerksamkeit aller Forscher erregt.

c. Raffael.

Raffael wurde am Tage nach Karfreitag, am 29. März 1483 in Urbino geboren, und wieder an einem Karfreitag ist er siebenunddreißig Jahre später verstorben. Sein Vater, Giovanni Santi, übte, wie wir wissen (s. S. 145), selbst die Malerei und stand, wie am Hofe, so auch bei seinen Kunstgenossen in gutem Ansehen. Wer nach des Vaters frühzeitigem Tode (1494) Raffaels Unterricht bis zu dessen Uebertritt in die Werkstatt Peruginos (ungefähr 1500) leitete, ist uns nicht überliefert worden; man hat durch einige äußere Gründe unterstützt,

an Timoteo Viti (J. S. 145) gedacht, welcher jedenfalls als der tüchtigste urbinatische Meister galt und später zu Raffael in persönlichen Beziehungen stand. Nur etwa zwei Jahre konnte Raffael die unmittelbare Unterweisung Peruginos genießen, da dieser seit 1502 vorwiegend in Florenz verweilte. Doch blieb er noch längere Zeit mit Peruginos Werkstatt und auch mit Pinturicchio, dem besten umbriischen Maler nächst Perugino, verbunden. Eine Wanderung (1504) in seine Heimat brachte ihn wieder mit Timoteo Viti und wahrscheinlich auch schon damals mit Francia in engeren Verkehr. Die Einwirkung dieser beiden Meister auf seine Kunstweise wird durch einzelne Jugendwerke bestätigt, ebenso wie der Einfluß Peruginos noch bis über die Zeit, in welcher Raffael sich dauernd in Florenz niederließ (um 1504 oder 1505), ohne aber seine



Fig. 250. Der Traum des Ritters. Federzeichnung von Raffael.
London, Nationalgalerie.

Verbindungen mit Perugia und Urbino völlig abzubrechen, in einer Reihe von Bildern wieder-
klingt. Nach der damals herrschenden Sitte überließ der Besteller dem Künstler, zumal wenn
dieser noch in jungen Jahren stand, nicht die freie Wahl der Komposition, sondern wies ihm
häufig ein bestimmtes Vorbild an, nach welchem er sich zu richten hatte. So kommt es, daß
die großen Altartafeln, welche Raffael für Kirchen in Citta di Castello und Perugia malte
mit Bildern Peruginos und der umbriischen Schule in der Anordnung und allgemeinen Gliede-
rung übereinstimmen. Für Raffaels Kreuzifix (Fig. 246 vergl. Fig. 162 S. 149), für die
Krönung (Vatikanische Galerie) und Vermählung Mariä (Brera), für die Madonna der
Nonnen des h. Antonius (Depot der Nationalgalerie in London), aus dem Jahre 1505, und
die Madonna aus dem Hause Ansidei (ebenda), aus dem Jahre 1507, lassen sich die Muster,
nach denen Raffael sich richtete, nachweisen.

Für die Entwicklungsgeschichte Raffaels besitzen gerade diese großen Altarbilder ein hohes Interesse; denn sie zeigen, wie sich innerhalb der gegebenen Muster seine eigene Natur



Fig. 251. Madonna del Granduca. Von Raffael.
Florenz, Palazzo Pitti.

und Anlage Bahn brach. Raffaels Vermählung Mariä z. B. (Fig. 247), mit Peruginos Vermählung (Fig. 248) verglichen, zeigt, oberflächlich betrachtet, mit dieser die größte Verwandtschaft. Nur ist der Tempel reicher gegliedert, der Hintergrund näher herangeschoben, die Gruppen im Vordergrunde rechts und links ausgetauscht. Sieht man genauer zu, so

erkennt man, daß nur in den groben äußeren Zügen eine Ähnlichkeit waltet. Wie Raffael die Mittelgruppe mit tieferer Empfindung, feinerer Bewegung ausstattete, so hat er auch in



Fig. 252. Madonna mit dem Stieglitz (Mad. del Cardellino). Von Raffael.
Florenz, Uffizien.

die Köpfe der Umstehenden Mannigfaltigkeit und kräftigere Schönheit, in die Gestalten Leben und Wahrheit gebracht. In den anderen Tafelbildern aus Raffaels Jugend ist das gleiche Verhältniß nachweisbar. Die Madonna aus dem Hause Conestabile in Petersburg

(Fig. 249) und die Madonna aus dem Hause Terranuova in Berlin sind gewiß in verschiedenen Jahren entstanden; beide gehen aber auf Zeichnungen zurück, welche Raffaels frühester Entwicklungsperiode den Ursprung verdanken. In den zwei auf ein und demselben Blatte entworfenen Zeichnungen (in Berlin) erscheint der Anschluß an die umbrische Schule viel stärker als in den ausgeführten Gemälden. Erst allmählich, während der Arbeit, entfaltete sich die eigene Kraft des jugendlichen Künstlers und kam seine Natur zu besserer Geltung.



Fig. 253. Die h. Familie mit dem Lamme. Von Raffael.
Madrid, Prado.

Aus Raffaels erster, umbrischer Periode sind uns nur religiöse Halbfigurenbilder mit einem bald stärkeren, bald leiseren Anklang an das Andächtige bekannt. Eine Ausnahme bildet das kleine, überaus fein und sorgsam ausgeführte Gemälde »der Traum des Ritters« in der Nationalgalerie zu London, welche auch die Handzeichnung (Fig. 251) zu dem Werke besitzt. Wer Raffael die Anregung zu dem allegorischen Bilde gab, welches einen jugendlichen Träumer auf dem Scheidewege zwischen Tapferkeit und Weisheit auf der einen und der holden Liebe auf der andern Seite versinnlicht, wissen wir nicht. In der oberitalienischen Kunst, mit

welcher Raffael von Urbino her Berührungspunkte hatte, waren gerade am Anfange des 16. Jahrhunderts ähnliche Gegenstände sehr beliebt.

Der Verkehr mit der florentinischen Kunstwelt wurde für Raffael die fruchtbarste Schule; namentlich löste die enge Verührung mit Fra Bartolommeo (s. S. 199) und der Einblick in die Kunstweise Leonardos rasch die Schranken, in welchen ihn die umbrische Schule gefangen gehalten. Es offenbart sich hier zum erstenmale die wunderbare Empfänglichkeit Raffaels für fremde Kunstweisen, welchen er feinsüßig das für ihn Brauchbare abzieht, um es so fest in



Fig. 254. Die Grablegung. Von Raffael. Rom, Galerie Borgheje.
(Nach der photogr. Aufnahme von Braun, Clement & Co. in Dornach.)

sich aufzunehmen, daß es alsbald wie ein Zug der eigensten Natur erscheint. Im Gegensatz zu Michelangelo, der nur in seiner eigenen Welt lebt, erschließt sich Raffael willig äußeren Einflüssen, ohne doch jemals von ihnen abhängig zu werden. Das vollkommene Gleichgewicht zwischen selbständiger Schöpferkraft und verständnisvoller Aneignung aller Elemente, die seine eigene Natur ergänzten, erklärt es, daß Raffael doch noch mehr im Mittelpunkte des Cinquecento steht als Michelangelo, trotzdem daß die Natur des letzteren als die großartigere und gewaltigere anerkannt werden muß.

Raffael wechselt in Florenz nicht plötzlich die Gegenstände der Darstellung. Selbst die Stimmung und Empfindung, welche er bisher in seinen Gemälden ausgesprochen, läßt er erst allmählich austönen, ehe er die ihm in der neuen Umgebung gebotenen Anregungen verkörpert.

Die Madonna del Granduca (Fig. 251) in der Pittigalerie, die Madonna aus dem Hause Tempi in der Münchner Pinakothek offenbaren in der stillen Innigkeit, mit welcher Mutter und Kind sich aneinander schmiegten, noch einen leisen andächtigen Zug. Namentlich in dem erstgenannten Bilde in Florenz erscheint die Schönheit der als Halbfigur gefaßten Madonna noch halbverbüllt; diese wagt kaum die Augen aufzuschlagen und dem Kinde die volle Zärtlichkeit zu zeigen. Nur in den Einzelformen beobachtet man eine größere Freiheit, einen engeren Anschluß an die florentiner Schule. Der Frauentypus, welchem er jetzt in seinen Zeichnungen huldigt, offenbart eine reifere Schönheit; die Züge, der Körperbau werden mit der Zeit kräftiger, die Gestalt voller. Ueber das der Natur liebevoll abgelauschte Kind breitet sich ein Hauch von Schalkhaftigkeit aus. Die Mutter wird in ganzer Figur gezeichnet, das Christkind gleitet zur Erde herab, spielt mit dem Altersgenossen Johannes; die Handlung geht in einer hellen Landschaft vor sich und schildert offene Mutterfreude und fröhliches Mutterglück. Als die glänzendsten Beispiele dieser Auffassung dürfen wohl die Madonna mit dem Stieglitz (Fig. 252) in der Uffizigalerie, die Madonna im Grünen in der Wiener Galerie und die schöne Gärtnerin im Louvre gelten. Die Ahnen dieser Madonnen sind in den alten florentiner Marienbildern von Fra Filippo Lippi an und auch in den Madonnenreliefs seit Donatello zu suchen, wie für die geschlossene Komposition der Madri der h. Familie mit dem Lamm (Fig. 253) Leonardo als Vorbild sich kundgiebt. Leonardos Einfluß macht sich auch in Raffaels Porträts (Agnolo und Maddalena Doni in der Pittigalerie) geltend. Doch vermeidet Raffael jede unmittelbare Abhängigkeit, bewahrt sich seine Freiheit und Ursprünglichkeit. Nur das Wohlerworbene, nur was er sich vollkommen angeeignet hat, überträgt er auf die Tafel. Wie mächtig seine Kräfte durch unablässige Übung gewachsen sind, lehrt am besten der Vergleich der alten Madonnenbilder mit den in Florenz geschaffenen. Dort malte er nur, um ein Wort Vasaris zu gebrauchen, was Perugino, sein Lehrer, malen wollte. Jetzt ist er ein selbstständiger Künstler, welcher bei aller Empfänglichkeit für fremde Anregungen doch das Beste der eigenen Natur verdankt. Seine florentiner heiligen Familien kann niemand mit den Werken eines anderen Meisters verwechseln. Hier tritt bereits der »reine Raffael« hervor.

Es bleibt immer denkwürdig, daß so viele Jahre verstrichen, ehe sich Raffael an eine größere dramatische Komposition wagte. Erst am Schlusse seines florentiner Aufenthaltes vollendete er die Grablegung (Fig. 254). Lange vorher hatte eine Dame in Perugia, aus dem berühmten Geschlechte der Baglioni, das Gemälde bei ihm bestellt. Sorgsam alles erwägend und prüfend, geht er an die Arbeit und zeichnet zahlreiche Entwürfe. Zuletzt aber, durch einen Kupferstich Mantegnas angeregt, wirft er die ganze Komposition um und fügt, die Szene erweiternd, zu der Klage um den Leichnam Christi, die ursprünglich die Hauptsache war, jetzt aber mehr in den Hintergrund tritt, das Begräbnis Christi hinzu, das ihm längst geläufige lyrische Element mit dem ihm noch neuen dramatischen verbindend.

Im Jahre 1508 verließ Raffael Florenz und wanderte nach Rom, hier sein Glück zu suchen. Noch war er nicht berühmt genug, um, wie Michelangelo, einen unmittelbaren Ruf des Papstes erwarten zu dürfen. Julius II. hatte große Dinge mit dem vatikanischen Palaste vor, den er durch Bramante erweitern und umbauen ließ. Auch die päpstlichen Prunkgemächer (Stanzen) empfingen neuen künstlerischen Schmuck. Zu den Malern, welche in den Stanzen thätig waren, trat, wahrscheinlich durch Bramante, seinen Landsmann, empfohlen, auch Raffael. Und es gelang ihm alsbald, die Gunst des Papstes in so hohem Grade zu erwerben, daß ihm das ganze Werk übertragen wurde. Die Arbeit in den vatikanischen Prunkgemächern zog sich durch viele Jahre hin. Die Fresken in der ersten Stanze fallen in den Anfang des römischen

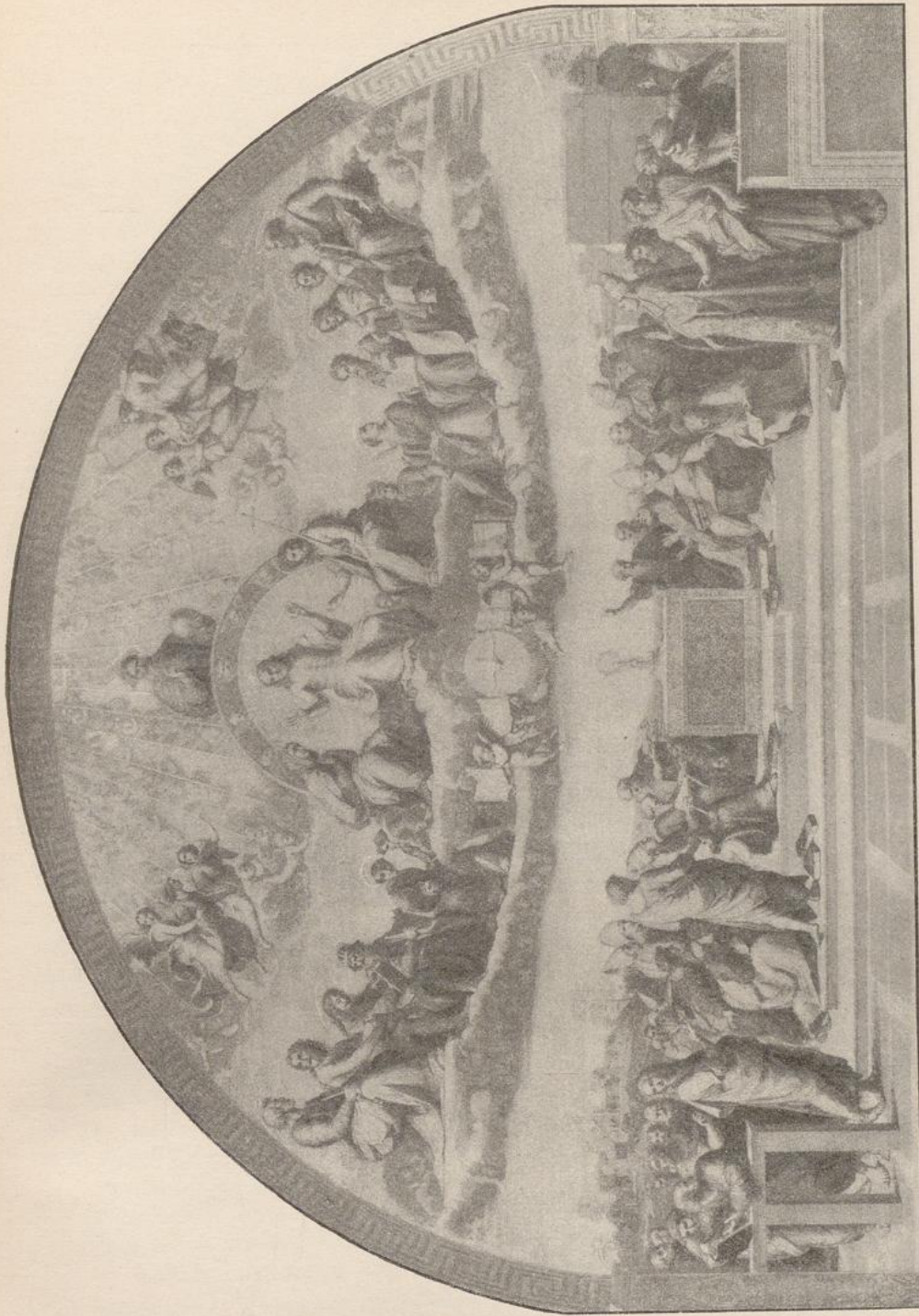


Fig. 255. Die Disputa. Freskengemälde Raffaels in den Säulen des Vatikans.
Nach dem Stich von G. Guomanjebe.

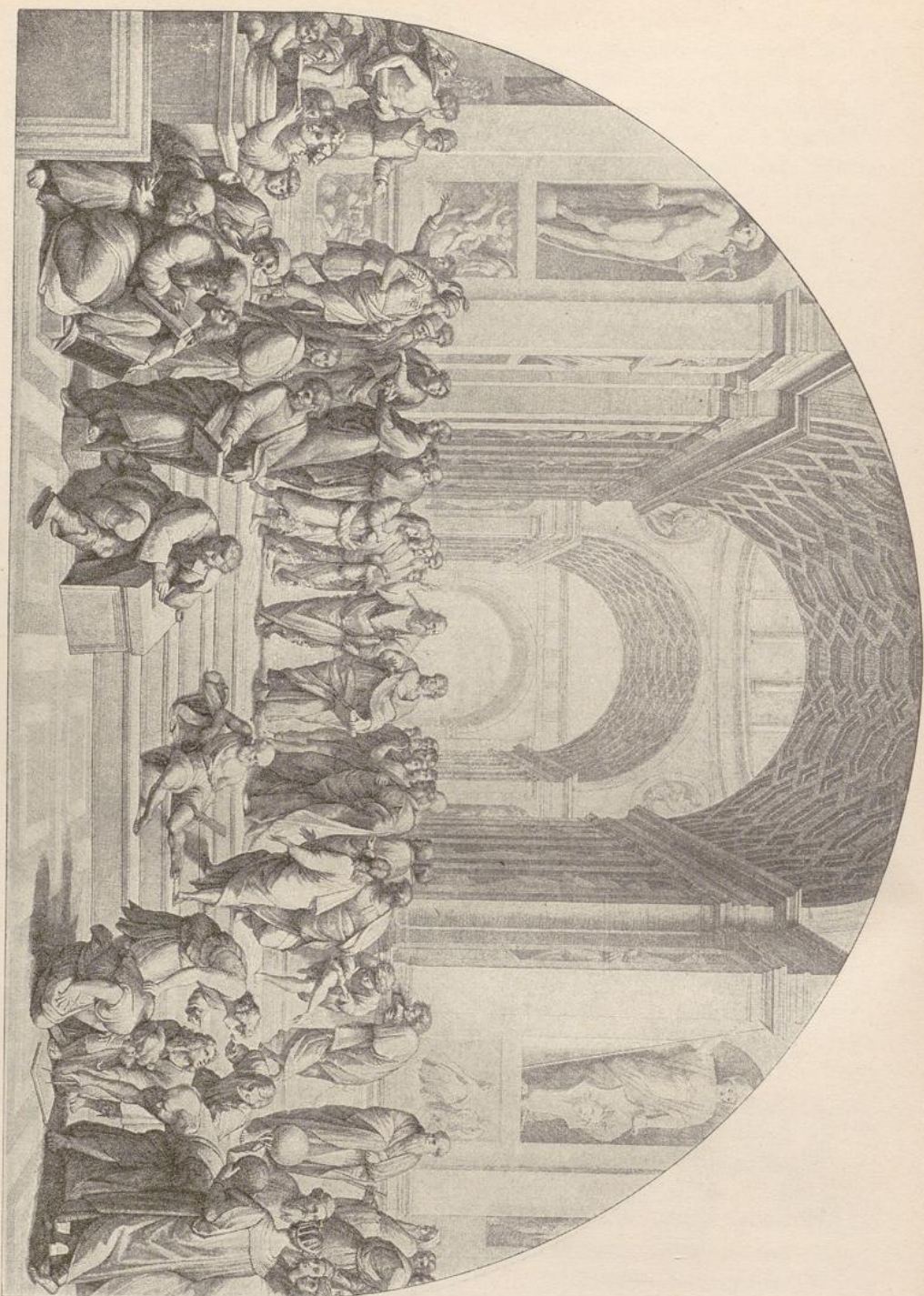


Fig. 256. Die Schule von Athen. Freskengemälde Raffaels in den Zengen des Vatikan.
Nach dem Stich von M. Moretti.

Ausenthaltes (1508—1511), die Wandgemälde in dem letzten Saale wurden erst nach Raffaels Tode, teilweise gar nicht mehr nach seinen Entwürfen, vollendet.

Die erste Stanze führt, weil in ihr die kirchlichen Gnadenfachen in Gegenwart des Papstes verhandelt und besiegelt wurden, den Namen Stanza della Segnatura. An der Decke schilderte Raffael, die dekorative Einrahmung seines Vorgängers Sodoma pietätvoll beibehaltend, in vier Rundbildern, durch Beschriften kenntlich, die allegorischen Figuren der Theologie, Poesie, Philosophie und der Gerechtigkeit, versinnlichte auf diese Art die Kreise, in welchen sich das Geistesleben der Menschheit bewegt, und die Mächte, welche ihm vorstehen. In den vier großen Wandbildern stellte er sodann die idealen Gemeinden dar, welche jenen Mächten huldigen, sie in das wirkliche Leben eingeführt haben. Das unter dem Namen »Disputa« bekannte Gemälde (Fig. 255) zeigt uns die Helden des Glaubens und die Männer, welche die religiöse Erkenntnis anstreben, vereinigt. Der Himmel hat sich geöffnet und enthüllt in der Mitte Christus mit der Madonna und dem Täufer, von den Heiligen des Alten und Neuen Testaments umgeben. Gottvater schwebt über Christus, während das Symbol des h. Geistes unterhalb des Wolkenthrones Christi sichtbar ist. Unten um den Altar, auf welchem in einer Monstranz die Hostie prangt, haben zunächst die vier großen Kirchenväter Platz genommen, weiterhin aber zwischen Päpsten, Kardinälen, Bischöfen und Mönchen, als den äußeren Vertretern der Kirchengemeinde, sich Männer gruppiert, in welchen die verschiedenen Stufen der religiösen Erkenntnis, vom grübelnden Zweifel bis zur begeisterten Ueberzeugung, Ausdruck gewinnen. Durch die Verpflanzung des Gegenstandes von dem historischen auf den idealen Boden, wodurch die Wiedergabe der mannigfachen psychologischen Affekte möglich wurde, empfing das Gemälde das reichste Leben. Auch Porträts hervorragender Italiener, Dantes, Fra Angelicos, Savonarolas, fehlen nicht.

Auf der gegenüberstehenden Wand malte Raffael die »Schule von Athen« (Fig. 256), verherrlichte die Philosophie und die Wissenschaft, wobei ihm die zu seiner Zeit herrschenden, namentlich von Marsilius Ficinus eifrig verbreiteten platonischen Lehren zur Richtschnur dienten. Uralt ist der Kern des Bildes. Schon das Mittelalter erging sich gern in der Schilderung der sieben freien Künste, stellte gewöhnlich die allegorische Figur und den historischen Vertreter der betreffenden Disziplin zusammen. Raffael verzichtet auf solche Zerteilung; er führt uns mitten in die so mannigfache Thätigkeit der Denker, Forscher, Lehrer hinein und haucht, soweit er es zuläßt, dem Gegenstand dramatisches Leben ein. Aus einer prachtvoll gezeichneten Tempelhalle, der Akademie, treten die beiden Philosophenfürsten, der göttliche Plato und Aristoteles, der das Wesen der Dinge ergründet, hervor. Ein reiches Gefolge, links die Vertreter der Dialektik, rechts die der Physik, steht ihnen zur Seite und füllt die Plattform der Halle. Sokrates (links von Plato) ist auf den ersten Blick kenntlich, ebenso der auf den Stufen liegende halbnaakte Diogenes. Im Vordergrund sehen wir die Vertreter der Wissenschaften gruppiert, welche auf die philosophische Erkenntnis vorbereiten, die Stufenleiter zu ihr bilden: rechts Astronomen und Geometer, links die Grammatiker, Musiker und Arithmetiker. Natürlich hat Raffael einzelne historische Repräsentanten der Wissenschaften, gleichsam als Richtpunkte für den Beschauer, seiner Schilderung einverleibt. So kann Ptolomaeus mit Krone und Globus und Pythagoras, welchem ein Knabe die Tafel mit den Harmoniezahlen vorhält, nicht verkannt werden. Das Wichtige und Neue aber bei Raffael ist, daß er die verschiedenen Gruppen in lebendige Aktion setzt und in inneren Zusammenhang bringt. So baut sich das Bild nicht bloß in die Linien als eine Einheit auf, es drängen auch psychologisch die Gruppen mit Notwendigkeit dem Mittelpunkt entgegen, welchen die idealen majestätischen Gestalten Platos und Aristoteles bilden. Bescheiden hat Raffael in der äußersten



Fig. 257. Vertreibung Soliboris. Gipsabgüsse Raffaels in den Zimmern des Vatikan.
Nach dem Stich von Hubert.



Erke des Bildes sich selbst gemalt, neben einem zweiten Manne, der bald als Perugino, bald als Sodoma bezeichnet wird, welcher aber auch als der Gelehrte, der ihm die äußere Grundlage für die Komposition geboten, gedeutet werden könnte.

Das dritte Bild an der Fensterwand ist der Darstellung des Parnass gewidmet. Um Apollo und die Musen haben sich die alten und neuen Dichter versammelt. Der blinde Sänger Homer ragt über alle Genossen hinaus und schreitet, unbekümmert um ihr heiteres Treiben, wie von dem göttlichen Geiste getrieben, einher. Das Fresko der gegenüber liegenden Wand, das Walten des Rechtes schildernd, zerfällt in drei Abteilungen. In dem oberen Halbbrund hat Raffael die drei Tugenden der Stärke, Vorsicht und Mäßigung in überaus anmutigen Gestalten verkörpert, unten, zu beiden Seiten des Fensters, die Uebergabe des weltlichen und kirchlichen Gesetzbuches an Kaiser und Papst gemalt.

Die Fresken in der zweiten Stanze, noch zu Lebzeiten Julius II. begonnen, aber erst nach dem Regierungsantritte Leos X. (1514) vollendet, führen uns himmlische Erscheinungen zur Rettung der Kirche und des Glaubens vor die Augen. Das erste Bild, nach welchem die Stanze benannt wird, hat die Vertreibung Heliodors aus dem Tempel zu Jerusalem (Fig. 257) zum Gegenstande. Der syrische Feldherr, der sich eben anschickt, mit dem geraubten Schatze den Tempel zu verlassen, wird von einem himmlischen Reiter zu Boden geworfen. Der Hohepriester kniet im Hintergrunde am Altare, Rettung vom Himmel zu ersehen. Er sieht nicht, daß das Gebet bereits erhört ist; wohl aber sehen es die Weiber, welche heftiger Schrecken über die plötzliche Erscheinung ergriffen hat, und die jungen Männer, die den Sockel einer Säule erklimmen, um das Ereignis besser überblicken zu können. Links aber naht, von vier Männern getragen, der Papst, durch die gemessene Ruhe der Haltung gegen die leidenschaftlich bewegten Gruppen der Weiber und Heliodors mit seinem Gefolge wirksam kontrastierend. Hier lernen wir zum erstenmale das Geheimnis des Raffaelischen Stiles, die feine Abwägung der Gegensätze, den harmonischen Abschluß des Affektes kennen. Nachdem der Affekt bis zur höchsten Steigerung entwickelt worden ist, gleitet er wieder zu gemessener Empfindung herab und tönt aus. An die Stelle einer durch ihre Dauer peinlichen Spannung läßt Raffael gern eine beruhigende Entlastung und Lösung treten.

Mit dem Heliodorbilde dem Inhalte nach verwandt ist auf der gegenüberstehenden Wand die Darstellung, wie Attila durch die Erscheinung der Apostelfürsten in den Lüften vom römischen Boden zurückgetrieben wird. Auch hier ist der Papst (mit den Zügen Leos X.) gegenwärtig, aber nicht mehr als bloßer Zuschauer, sondern durch abwehrende Handbewegung die That der Apostel wiederholend. An den Reitern im Gefolge des Hunnenfürsten bemerkt man zum erstenmale eine stärkere unmittelbare Anleihe bei der Antike (Reliefs der Trajanssäule).

Die beiden Fresken an den Fensterwänden schildern die Befreiung Petri aus dem Kerker, in welchem Bilde Raffael besondere Farbenwirkungen anstrebte, die Szene gleichzeitig durch Mond- und Jackellicht und überdies durch den vom Engel ausstrahlenden Glanz erhellt (Fig. 258), und die sog. Messe von Bolsena, wie dem ungläubigen Priester am Altare in der Hostie Blutstropfen Christi erscheinen. Die Gegenwart des päpstlichen Hofes bei der Szene gab Raffael Anlaß, eine Reihe prächtiger Charakterfiguren zu zeichnen und den für die künstlerische Wiedergabe spröden Vorgang des Wunders zwanglos in den Hintergrund zu schieben.

In der dritten Stanze fesselt unsere Aufmerksamkeit, außer der Vorführung der Gefangenen nach der Schlacht bei Ostia im Jahre 849, der Brand des Borgo (d. h. vatikanischen Quartiers), welcher durch den Segensspruch des Papstes Leo IV. gelöscht wurde. An die Stelle des besonderen Ereignisses, dem sich keine reichen künstle-

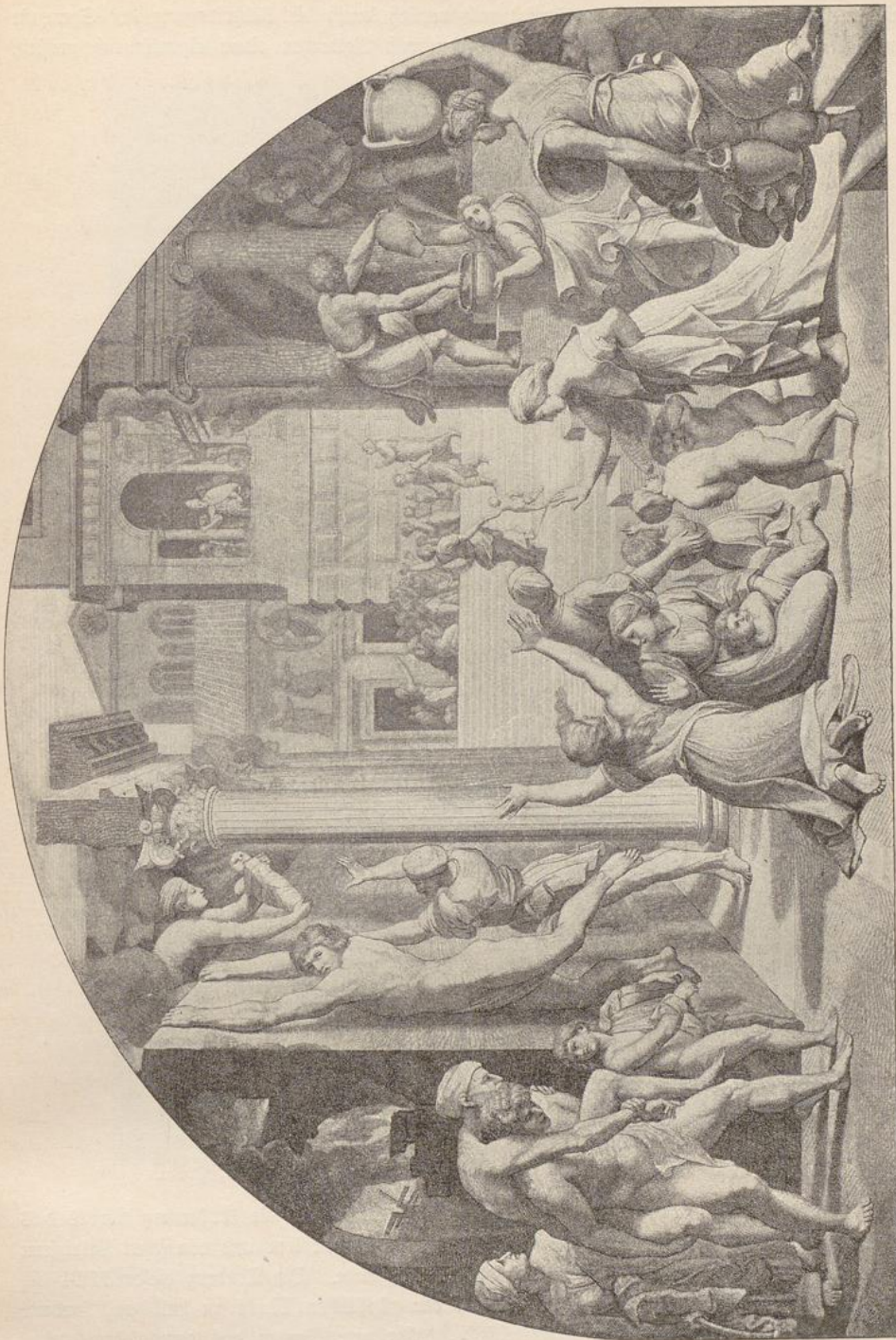


Fig. 259. Der Begräbnis. Freskogemälde von Raffael in den Stenzen des Vatikans.
Nach dem Stich von Giulio Corradi.

rischen Seiten abgewinnen lassen, setzte Raffael die Schilderung einer gewaltigen Feuersbrunst (mit Anklängen an den Brand von Troja) und verlich durch die Uebertragung der Szene in eine historische Zeit den Gruppen der Fliehenden und Rettenden einen eigentümlich großen,



Louis Schatz delin.

Fig. 260. Die Madonna mit dem Kinde. Von Raffael. Madrid, Prado.

idealen Charakter (Fig. 259). Die beiden anderen Fresken haben die Krönung Karls des Großen und wie sich Papst Leo III. in dem Streite zwischen ihm und römischen Patriziern vor dem Kaiser durch einen Eid reinigt, zum Gegenstande. Die Tendenz dieser 1514 bis 1517 ausgeführten Bilder ging nicht bloß dahin, der päpstlichen Macht zu huldigen, sondern auch dem Papste Leo X. persönlich zu schmeicheln, daher nur Szenen aus dem Leben gleichnamiger Päpste ausgewählt wurden. Der letzte und größte Saal enthält als Hauptbild die

Konstantinschlacht, zugleich das einzige, welches mit Sicherheit auf Raffaelische Entwürfe zurückgeführt werden kann, während die anderen, gleichfalls Darstellungen aus dem Leben Konstantins, von Schülern nicht bloß gemalt, sondern auch komponiert sind.



Fig. 261. Die h. Cäcilia. Von Raffael. Bologna, Pinacoteca.
Nach dem Stich von J. Kohlheim.

So lange Julius II. lebte, durfte Raffael seine Thätigkeit sammeln, und der Anteil der Schüler an den einzelnen Werken trat gegen die eigenhändige Arbeit entschieden zurück. Das änderte sich, als Leo X. zur Herrschaft kam. Er überhäufte Raffael mit Aufträgen, welche schon wegen ihrer dekorativen Natur die Mitwirkung der immer zahlreicher werdenden Schüler erheischten. Vollends nach der Uebernahme des Baumeisteramtes an St. Peter drohten sich die

Kräfte Raffaels zu zersplittern, zumal da bei seinem steigenden Ruhme auch die Nachfrage nach seinen Werken stieg. Kein Genosse des Hofes, kein kunstfreundlicher Fürst, der nicht ein Bild, von Raffael gemalt, zu besitzen gewünscht hätte. Daher sinkt in den letzten fünf Jahren seines Lebens die Zahl der eigenhändig ausgeführten Arbeiten. Nicht einmal alle Porträts aus der späteren römischen Periode Raffaels können sich dieses Vorzuges rühmen. So rührt



Fig. 262. Bildnis Julius II. von Raffael. Florenz, Uffizien.

z. B. die Zeichnung zu dem Bilde der Gemahlin Ascanio Colonnas, der Johanna von Aragonien, von einem Schüler her, welcher sie in Neapel machte, und nach welcher dann in der Werkstatt Raffaels das Bild gemalt wurde. Selbst an dem berühmten Porträte Leo's X. mit zwei Kardinälen (Pal. Pitti) half Giulio Romano mit. In Folge dessen haben die Bilder aus der früheren römischen Periode für die Kenntnis der Raffaelischen Malweise einen viel höheren Wert, als die späteren Gemälde.

Die Versetzung Raffaels auf den römischen Boden hob noch viel gewaltiger seine künstlerische Kraft, als es die Uebersiedelung von Perugia nach Florenz gethan hatte. Die großen historischen Erinnerungen, der Einblick in die weitherrschende kirchliche Welt, der Umgang mit den vielen hervorragenden Männern, welche am päpstlichen Hofe lebten, die Nähe Michelangelos — alles trug dazu bei, Raffaels Phantasie in neue Bahnen zu lenken. Außerhalb Roms hätte er Kompositionen so idealen Schwunges, wie sie uns in den Stanzensbildern entgegen-treten, nicht schaffen können. Aber auch sein Formeninn gewann viele Anregungen und läuterte sich. Die ernste Schönheit der römischen Landschaft hat sein Auge gepackt, der stattlich vornehme Typus der römischen Frauen sein Herz gefangen genommen. Die Hintergründe seiner Gemälde entlehnt er regelmäßig der ruinenreichen Umgebung Roms; der römischen Frau mit den großen feurigen Augen, dem stolzen Nacken und breiten Schultern begegnen wir nicht allein auf dem Frauenbilde in der Galerie Barberini, welches seine unter dem Fabelnamen Fornarina bekannte Geliebte schildert, sondern auch in einzelnen Madonnen und weiblichen Heiligen.

Wieder sind es Madonnenbilder, an welchen man die Entwicklung Raffaels am genauesten verfolgen kann. Während er in der ersten Zeit in Rom sich noch in den gewohnten florentiner Geleisen bewegt, nur freier in den Bewegungen, breiter in den Formen erscheint (die nur in Kopien bisher nachgewiesene Madonna di Loreto und die Madonna mit dem Diadem im Louvre), schlägt er später bei der Verkörperung des Madonnenideales einen Doppelweg ein, indem er bald die vollendete Schönheit (Madonna della Sedia), bald die Gnadenmatur der Mutter Gottes in den Vordergrund stellt. Die Madonna della Sedia in der Pittigalerie bedeutet keineswegs die Profanierung des Marienideales. Im Geiste der Renaissance ist die Schönheit als eine unmittelbare Offenbarung des göttlichen Wesens gedacht. Diese höchste Schönheit, zugleich mit frischer, schon durch die Volkstracht angedeuteter Lebendigkeit gepaart, sodann die weise berechnete und scheinbar zwanglose Komposition des Rundbildes, gestaltet die »Sedia« zu einer der anmutigsten und liebenswürdigsten Schöpfungen des Meisters. Wie ganz anders tritt uns die Madonna mit dem Fische im Madrider Museum (Fig. 260) entgegen. Der thronenden Madonna steht rechts der h. Hieronymus, links der Erzengel Raffael mit dem jungen Tobias zur Seite. Hoher Ernst spricht aus dem Kopfe der Maria, hingebende Verehrung aus den Zügen der beiden Jugendgestalten. Und dieser religiöse Ton steigt in anderen Gemälden bis zum Visionären. In der Madonna di Foligno (vaticanische Galerie), wo die Madonna mit dem Christkinde als Schutzherrin der von Bomben bedrohten Stadt Foligno und als Patronin des knieenden Kämmerers Conti in den Lüften erscheint, kämpft Raffael noch mit florentiner Erinnerungen. Ergreifend schildert er dagegen in der h. Cäcilia (Fig. 261), dem besten Schätze der Pinakothek zu Bologna, die visionäre Stimmung. Die irdische Musik ist verstummt, aber leise erklingen aus Engelmunde oben Himmelstöne, welchen Cäcilia und die anderen Heiligen (Paulus, Johannes, Augustinus und Magdalena), jeder nach seiner Natur verschieden angeregt, lauschen.

Die frührömischen Tafelbilder Raffaels besitzen aber außerdem den Vorzug eines größeren Farbenreizes. Der Verkehr mit dem Venezianer Sebastiano del Piombo, dem er durch die gemeinsame Arbeit in der Villa Agostino Chigi, in der Farnesina, näher getreten war, hatte ihn nach dieser Seite hin namhaft gefördert und gelehrt, an die Stelle der hellen Schöpfungsfarbe, welche auf die Reinheit und den Glanz der Lokaltöne achtet, einen satten und tiefen, dabei warmen Auftrag zu setzen. Besonders die Behandlung des Fleisches gewann durch das veränderte Verfahren; daher jetzt die Porträts, wie z. B. das Papstbildnis Julius II. (Fig. 262), so scharf lebendig in der Charakteristik des gewaltigen Mannes und dabei in den Farben so fein gestimmt, einen hervorragenden Rang unter seinen Werken einnehmen.

Für eine ursprünglich dem rein dekorativen Gebiete angehörige Bestellung schuldet die Nachwelt dem Papste Leo X. die höchste Dankbarkeit. An die Stelle der alten Teppiche welche die unteren Wandflächen in der Sixtinischen Kapelle schmückten, sollten neue treten. Die Teppichbilder wurden Raffael zu komponieren übertragen (1514—1516). Nach Raffaels

Fig. 263. Der wunderbare Fischzug. Kartonskizze von Raffael. London, Kensington-Museum.



Kartons wurden die Teppiche (elf an der Zahl) in Brüssel unter der Leitung des Pieter van Aelst gewirkt und am Stephanstage 1519 zum erstenmale in der Kapelle enthüllt. Die Teppiche, mit einer breiten Bordüre und mit Sockelbildern versehen, werden noch im Vatikan, freilich in argem Zustande, bewahrt: die Kartons Raffaels aber, leider nur sieben, kamen, von Rubens in Brüssel aufgefunden, in den Besitz König Karls I. von England und befinden sich

gegenwärtig im Kensington-Museum. Wenn auch die mit dünner Leimfarbe auf zusammengeklebtes Papier gemalten Kartons mit der Zeit viel gelitten haben, so bilden sie doch neben den vatikanischen Fresken das Hauptwerk Raffaels, ja sie überragen diese sogar in einem Punkte,



Fig. 264. Paulus predigt in Athen. Kartonzzeichnung von Raffael. London, Kensington-Museum.
 Ein A. Lordens. del. et sculpsit.

da sie nicht Spuren äußeren Zwanges, einer Unbequemung an den Willen des Bestellers zeigen, keinen spröden Stoff zu bewältigen hatten, sondern der Phantasie des Künstlers den freiesten Spielraum boten. Die Eigentümlichkeiten des Raffaelischen Stiles, das feste Maß auch in

leidenschaftlichen Schilderungen, der versöhnende milde Zug, die Scheu vor allem Gewalttamen, Unvermittelten, treten daher hier am deutlichsten hervor.

Der Gegenstand der Schilderung waren die Stiftung der Kirche und solche Ereignisse der apostolischen Zeit, welche den göttlichen Schutz und die göttliche Macht in der Kirche beweisen. Der wunderbare Fischzug, die Uebergabe der Schlüssel an Petrus bilden gleichsam die Einleitung zu dem Bilderkreise. Es folgen sodann die Heilung des Lahmen an der schönen Pforte des Tempels durch Petrus und Johannes, die Bestrafung des Ananias, die Blendung des Zauberers Elymas, das Opfer zu Lystra und Pauli Predigt in Athen. Je nach der Natur des Gegenstandes hebt der Künstler mehr die Seelenstimmungen der handelnden Personen hervor oder ergeht sich in der Schilderung bewegter Volksszenen. Bald reizt ihn stärker das psychologische, bald treibt ihn mächtiger das dramatische Interesse. Wie weise stuft er in der Uebergabe der Schlüssel (Weide meine Lämmer) oder in dem wunderbaren Fischzug (Fig. 263) die Empfindungen der einzelnen Apostel ab. Je näher an Christus sie stehen, desto stürmischer, rückhaltloser geben sie sich den Eindrücken des Wunders oder der gesprochenen Worte hin. Leise verhalten die Worte; die Entfernteren überlegen kühler ihren Sinn und ihre Bedeutung oder sie gehen, wie Jakobus im Fischzug, ruhig ihrem gewohnten Geschäfte nach. Durch die reiche Gliederung der Komposition glänzt die Heilung des Lahmen; in der Bestrafung des Ananias wird das Plötzliche und Unerwartete des Vorganges wirkungsvoll wiedergegeben; die Blendung des Elymas übt durch die großartigen Gegensätze des siegreichen Apostels und des niedergeschmetterten Zauberers und die Wahrheit in der Schilderung der Hilflosigkeit des letzteren, welche die Umstehenden kaum glauben und fassen können, einen unauslöschlichen Eindruck auf den Betrachter. Das Opfer zu Lystra wird nach den Worten der Apostelgeschichte 14, 8 und folg. dargestellt. Paulus und Barnabas haben einen Lahmen geheilt, werden von dem Volke für Jupiter und Merkur, die zur Erde herabgestiegen sind, gehalten und sollen das Dankesopfer empfangen. Den Opferapparat entlehnt Raffael antiken Skulpturen, deren Studium den Meister und die Schüler immer eifriger beschäftigte. Während auf der einen Seite der Geheilte und seine Freunde herandrängen, die einen neugierig das Wunder prüfend, die anderen in Verehrung zu dem Apostel blickend, steht dieser auf erhöhtem Sockel für sich und droht in Entrüstung über die Götzendienerei die Kleider zu zerreißen. Der Augenblick höchster Spannung ist gewählt, die Darstellung aber doch so geordnet, daß der Hergang in seinem ganzen Verlaufe deutlich erscheint. Die Gruppe am Opferaltar bildet die neutrale Mitte, und wie sie die Gegensätze räumlich auseinanderhält, so vermittelt sie auch lösend die leidenschaftlichen Stimmungen der Hauptpersonen. Wie ruhig erscheint dieser stürmischen Volksszene gegenüber die Predigt Pauli in Athen (Fig. 264). Nur der Apostel, an Größe die ganze Gemeinde überragend, zeigt eine heftigere Bewegung; die zahlreichen Zuhörer stehen alle unter dem Banne der vernommenen Rede und bilden gleichsam ihr lebendiges Echo. Naiv gläubig, für die Wahrheit beinahe schon gewonnen, sorgsam überlegend und prüfend, zweifelnd, streitend, stellen sie die ganze Stufenleiter der Stimmungen dar, welche die Predigt in ihren Seelen wachgerufen hat. Daß Raffael für die Figur des Apostels seine Studien in der Brancacci-Kapelle verwertete, raubt ihm nichts von dem Verdienst, beweist vielmehr, worauf es bei dem Urteile über seine Stellung in der italienischen Kunst wesentlich ankommt: daß Raffael in der That die ganze ältere Entwicklungsreihe in seiner Person abschließt. Wohl aber erscheint eine andere Lage berechtigt. Raffael ist es nicht vergönnt gewesen, die Teppichkartons in Fresko auszuführen. Wie ganz anders würde dann die Schönheit des Werkes genossen werden! Mit Ausnahme des wunderbaren Fischzuges ist kein einziger Karton der eigentümlichen Teppichtechnik genau angepaßt worden. Diese mußte

daher bei allem Farbenprunke, welchen sie hinzufügte, hinter den Absichten des Künstlers weit zurückbleiben.

Der zweite große Auftrag Leos X. bezog sich auf die Loggien, die offene Bogenhalle im vorderen Hofe (Cortile di Damaso) des vatikanischen Palastes. Sowohl die Kuppelgewölbe wie die Pfeiler und Rückenwände der Halle schmückte Raffael mit vorwiegender Hilfe seiner Schüler in den Jahren 1512—1519 malerisch aus. Jede in vier Felder geteilte Flachkuppel — und solcher Kuppeln giebt es dreizehn — enthält vier biblische Bilder. Man zählt also die Summe von 52 Bildern in kleinem Formate, die unter dem Namen »die Bibel Raffael's«



Fig. 265. Der Psychesaal in der Villa Farnesina in Rom.

häufig in Kupfer gestochen und nachgebildet wurden. In den Schöpfungszielen hielt sich Raffael an Michelangelos Muster; selbständig geschaffen und von reizender Wirkung sind die idyllischen Schilderungen aus der Zeit der Patriarchen und Mosés Jugendleben. Raffael giebt in diesen von ihm selbst entworfenen Bildern überall nur den Kern der Handlung, verleiht ihnen aber gerade dadurch trotz dem kleinen Maßstabe Größe und Kraft. Die Mehrzahl ist für die biblischen Schilderungen späterer Zeitalter geradezu typisch geworden. Die Loggien haben aber außerdem auf die dekorative Ausstattung innerer Räume einen großen Einfluß geübt. Die Pfeiler und Wände wurden unter der Leitung des Giovanni da Udine (1487—1564) mit

Grottesken bemalt, welche seitdem in zahlreichen Villen Roms Nachahmung, durch die Schüler Raffaels weite Verbreitung fanden. Kein Zweifel, daß auch hier die Anregung von Raffael ausging. Ebenso muß auf ihn der Kultus der antiken Kunst zurückgeführt werden, welcher gleichfalls in den Loggien eine reiche Stätte gewann. In den Stuckreliefs und gemalten Medaillons legten die Schüler Raffaels vornehmlich die Früchte ihrer antiken Studien nieder, daher wir in den Reliefs eine ganze Reihe antiker Skulpturen (Statuen, Sarkophagreliefs, Gemmen) zwischen allerhand launigen Einfällen, welche ihnen während der Arbeit kamen, flüchtig skizziert wiederfinden (s. S. 188 u. 189).

Neben dem Papste bewährte sich der reiche, ebenso üppige wie feinsinnige Kaufherr Agostino Chigi als warmer Gönner Raffaels. In seinem Auftrage malte Raffael in der Kirche S. Maria della Pace (ungefähr um 1513—1514) über einem Bogen die Sibyllen.



Fig. 266. Amor bei den Grazien. Von den Fresken Raffaels in der Farnesina.

Der Vergleich mit Michelangelos Sibyllen drängt sich unwillkürlich auf. Ihm folgte Raffael in der Zusammenstellung der Sibyllen mit Engeln, was übrigens schon Giovanni Pisano durchgeführt hatte. Eigentümlich bleibt aber Raffael die unvergleichlich schöne Umrisslinie der ganzen Gruppe, die in freien Schwingungen sich der Bogenlinie anschließt, die Belebung des Raumes, die Anmut der Frauengestalten und die Lieblichkeit der Engelknaben.

Die Verbindung mit Agostino Chigi gab aber noch zu anderen Freskowerken Anlaß. In der Villa, welche sich Chigi von Peruzzi bauen ließ (s. S. 162, Abbildung S. 164), malte Raffael zunächst in einer kleineren Halle des Erdgeschosses die Galatea, wie sie triumphierend, von Tritonen umgeben, das Meer auf einer von Delfinen gezogenen Muschel durchschifft. Hier arbeiteten neben Raffael noch andere Künstler: Peruzzi, Sebastiano del Piombo. Später aber (1517—1519) übertrug Chigi die Ausschmückung der größeren Halle ausschließlich Raffael. Die Anordnung des Bilderkreises wird aus der Ansicht der Halle (Fig. 265) kenntlich. In den vierzehn Stichkappen des Gewölbes schildert Raffael, von einem antiken Epigramme ange-

regt, den Triumph Amors, welcher die Waffen aller Götter als gute Beute wegschleppt und als Weltbeherrscher sich offenbart. In den Bogenzwickeln, von dicken Fruchtstängeln eingerahmt, sind Szenen aus der Psyche-fabel, auf Grund der Erzählung des Apulejus, dargestellt. Unter diesen ragen besonders hervor die drei Grazien, welchen Amor seine Geliebte weist (Fig. 266), und Merkur, welcher von Jupiter ausgesandt wird, die flüchtige Psyche zu holen. In der Mitte der Decke endlich, gleichsam auf zwei ausgespannten Teppichen, wird der Richterspruch Jupiters und die Aufnahme Psyches in den Olymp und im anderen Bilde die Hochzeit Amors mit Psyche beschrieben. Um den Tisch haben sich nebst dem Brautpaare Jupiter mit Juno, Neptun mit Amphitrite, Pluto mit Proserpina, Herkules und Hebe gelagert. Bacchus übt das Amt des Mundschmeckers, Ganymed kredenzt Jupiter den Göttertrank, Grazien und blumenstreuende Horen umschweben die Tafelrunde. Links stimmen die Muses zur Lyra Apollos und zur Flöte Pan's das Hochzeitslied an, und Venus bewegt sich in zierlichem Tanzschritte. Die fröhliche Feststimmung, welche der dem feinsten Lebensgenusse gewidmete Raum in seinem Schmucke verlangte, wurde in Raffaels Fresken vollkommen erreicht.

Raffaels Leben in Rom, wie es sich in den späteren Jahren gestaltete, weckt in uns das Bild eines wahren Künstlerfürsten, der über eine Schar von Schülern gebietet, dessen Wirken kaum eine Grenze kennt, dem man nur huldigend naht. Seine Interessen umfassen alle Kunstzweige. Er leitet den Petersbau und zeichnet Palastpläne; die großen Werke der monumentalen Malerei werden unter seiner Aufsicht geschaffen; er übt auf die Kupferstecherkunst (Marcantonio Raimondi von Bologna) nachhaltigen Einfluß. Ihn fesselt nicht allein die antike Kunst, er sucht auch die Form und Gestalt des alten Rom zu durchdringen und denkt an eine ideale Restauration der ewigen Stadt. Nur die größte Arbeitskraft war im Stande, so umfassende, weitgreifende Aufgaben zu bewältigen. Von dieser Arbeitskraft legt auch die sorgsame Vorbereitung aller bedeutenderen Werke Zeugnis ab. Fast zu jedem derselben haben sich Skizzen, Modellstudien erhalten. Viele köstliche Entwürfe sind uns nur in Handzeichnungen aufbewahrt. Es zeigt also die schöpferische Kraft noch einen Ueberschuß über die ausgeführten Werke, und doch begreifen wir schon von diesen kaum, wie sie eine einzige Hand durchführen oder wenigstens leiten konnte. Wunderbar ist, daß keine Spur von einer Ermüdung der Phantasie wahrgenommen wird.

Während er an den Kartons arbeitete, malte er seine besten Porträts (Castiglione, im Louvre) und schuf die aus einem Gusse entstandene Sixtinische Madonna für ein Kloster in Piacenza (jetzt in Dresden). Die absolute Vollendung des Werkes, die wunderbare Verschmelzung unmittelbar lebendiger Inspiration mit sorgfältigster Abwägung der Linien und Formen ließ sie im Glauben der Nachwelt erst am Ende seiner Laufbahn entstehen. Höher konnte Raffael nicht steigen, und gern träumte die Phantasie, daß er mit dem Höchsten und Besten seine Thätigkeit geschlossen habe. In Wahrheit ist die Sixtinische Madonna bereits um das Jahr 1515 entstanden; an die Spitze seiner Entwicklung wird sie aber stets gestellt bleiben. Die Sixtinische Madonna und die Madonna della Sedia bilden, jede in ihrer Art, die vollkommenste Verkörperung des Raffaelischen Madonnenideals. In den Tafelbildern aus seinen letzten Jahren macht sich übrigens das Streben nach Steigerung des Reichtums und der Tiefe der Komposition bemerkbar. So offenbaren die sog. große h. Familie im Louvre, 1518 für die Königin von Frankreich gemalt, und die sog. »Perle« in Madrid, ebenfalls die h. Familie darstellend, gegen früher eine reichere Entfaltung der Gruppe, und in seinem letzten Werke, der Transfiguration im Vatikan (Fig. 267), überragt die großartige Kühnheit, mit welcher zwei Szenen, die Verklärung Christi und die Vorführung des Besessenen vor die Apostel, verknüpft werden, alle früheren Werke des Meisters.

Raffael starb am Karfreitag (6. April) 1520 an den Folgen eines Fiebers, das er sich bei dem Ausmeßten der Ruinen Roms zugezogen, siebenunddreißig Jahre alt.

Einige Zeit hielt noch nach Raffaels Tode die Schule zusammen, zu deren wichtigsten



Fig. 267. Die Transfiguration. Von Raffael. Vatikan.

Vertretern neben Francesco Penni, Perin del Vaga u. a. Giulio Romano (1492 bis 1546) gehört. Und auch den Stil des Meisters bewahrten sie noch in einzelnen Werken, wie Giulio Romanos »Madonna mit dem Waschbecken« (Dresden) und die Bilder des Andrea da Salerno zeigen. Allmählich aber verblaßte mit dem steigenden Einflusse Michelangelos

das Vorbild Raffaels, und auch das Zusammenwirken in Rom hörte auf, seitdem die Plünderung der Stadt durch die kaiserlichen Truppen und die arge Zerrüttung der politischen Verhältnisse der Kunstpflege ein schweres Hemmnis bereitet und die Künstlerkolonie auseinandergeprengt hatte. Giulio Romano folgte einem Rufe nach Mantua; Marcanton, dessen Kupferstiche wesentlich durch die ihnen zu grunde liegenden Zeichnungen Raffaels berühmt wurden, siedelte wieder nach Bologna über; Giovanni da Udine kehrte in seine Heimat zurück; der als Dekorationsmaler berühmte, in der antiken Mythenvelt merkwürdig heimische Polidoro da Caravaggio wanderte nach dem südlichen Italien. Auch die Lokalschulen Mittelitaliens lösten sich um diese Zeit vom Volksboden los und verloren ihre selbständige Bedeutung.

d. Michelangelos spätere Thätigkeit.

Nach Raffaels Tode stand Michelangelo unbestritten als der Erste in der italienischen Kunstwelt da. Den obersten Rang hatten ihm seine Anhänger und Schüler schon bei Lebzeiten Raffaels eingeräumt, den Nebenbuhler oft bitter angefeindet und bei Michelangelo in gehässiger Weise angeschwärzt. Ihre Hoffnung, die Erbschaft Raffaels anzutreten, ging nicht in Erfüllung. Trat doch selbst in den Verhältnissen und dem Wirkungskreise des Meisters keine Aenderung ein. Nach wie vor mußte er in Florenz den oft wechselnden Plänen der mediceischen Päpste dienen. Seit dem Jahre 1516 arbeitete er an Entwürfen für die Fassade von S. Lorenzo.

Er ließ in den Marmorbrüchen von Carrara Steine brechen, Säulen herrichten. Holz- und Wachsmodelle wurden geschaffen, um die architektonische Gliederung und den plastischen Schmuck zu verjüngen. Weiter kam er nicht. Der Tod zweier Glieder der Familie weckte dann den Plan zu einem großen Grab- und Ehrendenkmale der Medici. Wieder machte sich (1521) Michelangelo mit Feuereifer an das Werk. Mannigfache Umstände hinderten den raschen

Springer, Kunstgeschichte. III.

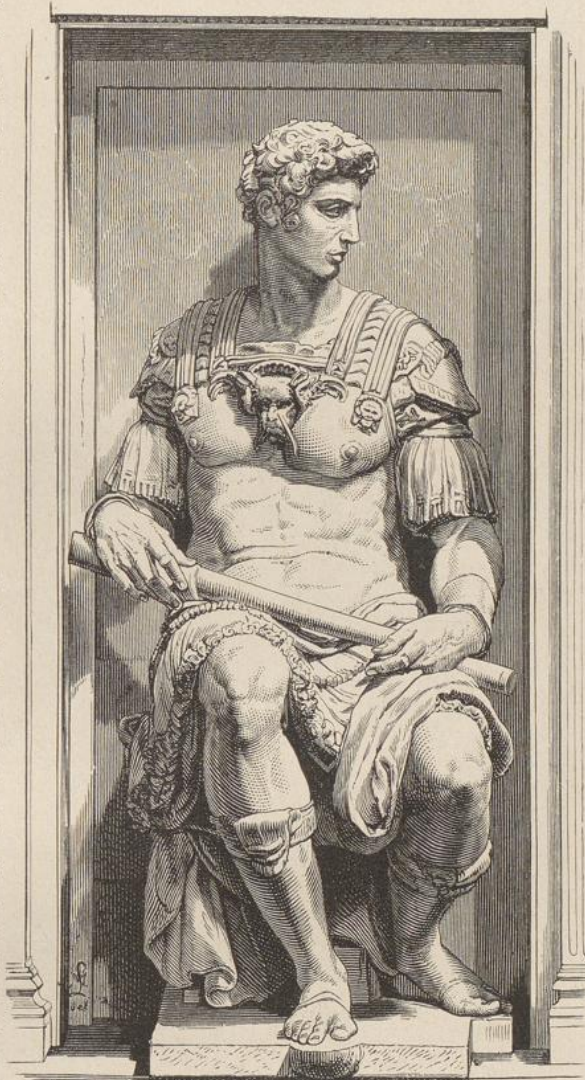


Fig. 268. Vom Grabmal des Giuliano de' Medici.
Florenz, S. Lorenzo.

Fortgang der Arbeit, zwangen Michelangelo wiederholt, den Plan zu ändern, die Größe des ursprünglichen Entwurfes zu beschneiden. Schließlich beschied man sich, nur den beiden jüngsten

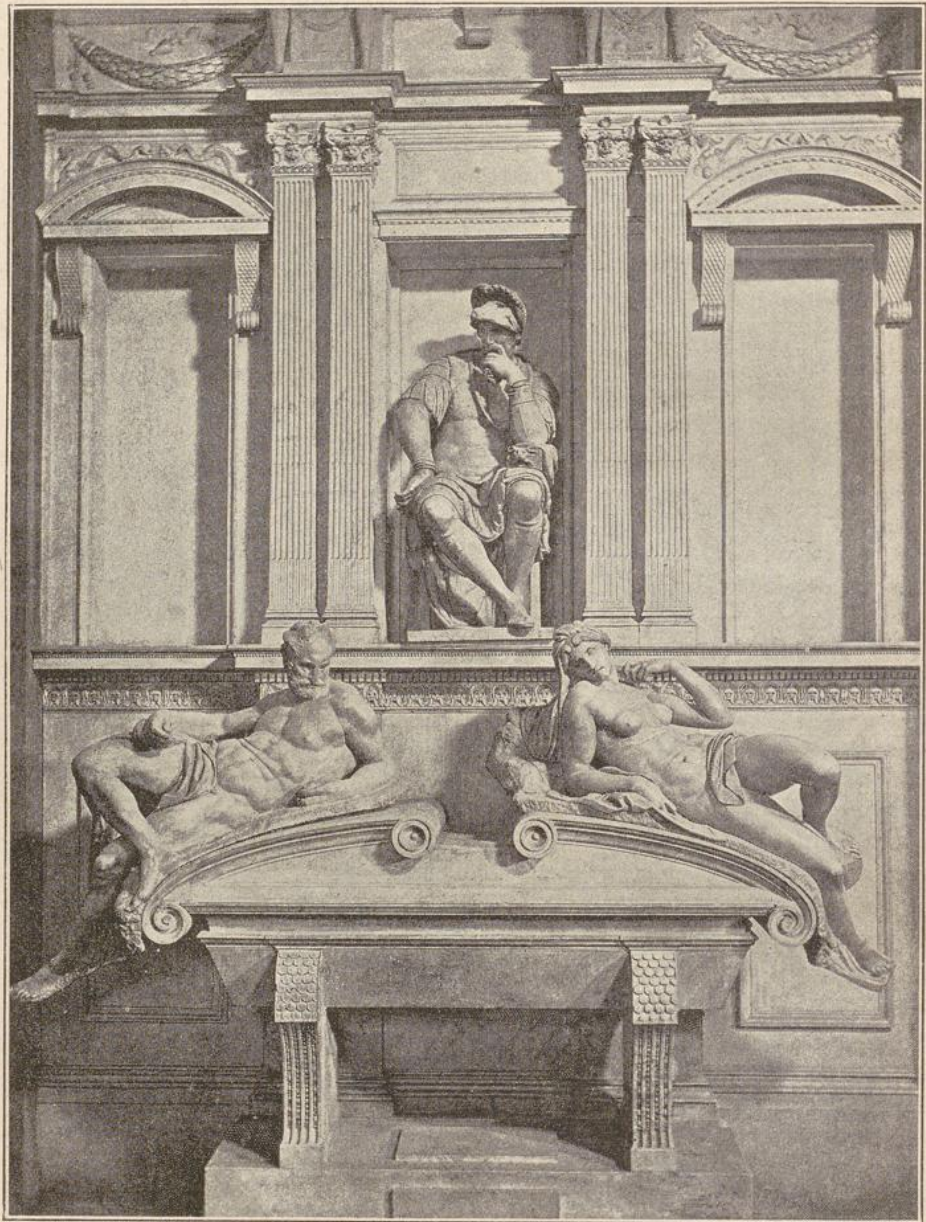


Fig. 269. Das Grabmal des Lorenzo de' Medici. Von Michelangelo.
Florenz, S. Lorenzo.

und nicht gerade rühmlichsten Verstorbenen des Hauses, dem Giuliano, Herzog von Nemours, und Lorenzo, Herzog von Urbino, Denkmale zu stiften. Michelangelo hatte bereits mehrere Statuen angefertigt, als der ungeliche Kampf zwischen der Republik Florenz und den Medici ausbrach,

der mit der Vernichtung der florentiner Freiheit, mit der Verwandlung des Freistaates in ein Herzogtum endigte. Während der Belagerung seiner Vaterstadt half Michelangelo eifrig, die Verteidigung zu regeln. Mit allen seinen Wünschen und Empfindungen stand er auf der Seite der Feinde der Medici. Wie hätte er gleichzeitig mit Lust ihr Andenken verherrlichen können! Mußte er doch nach dem Siege der Medici ihre Rache fürchten. So ergriff er denn den ersten Anlaß (Tod des Papstes Clemens VII.), um das Werk liegen zu lassen und wieder nach Rom (1534) überzusiedeln. Kurz vor seinem Tode, im Jahre 1563, wurden die beiden Denkmale, ohne daß sich Michelangelo weiter darum kümmerte, so wie wir sie gegenwärtig sehen, aufgestellt.

Die Anordnung der beiden Grabmonumente in der mediceischen Kapelle in S. Lorenzo in Florenz (Fig. 269) ist ganz die gleiche. Auf dem Deckel des Sarkophages ruhen zwei allegorische Gestalten, darüber in einer Nische befindet sich die Statue des Beigesetzten. Zu Grunde liegt der Gedanke, daß die Zeit, durch die vier Tageszeiten personifiziert, den frühen Tod der beiden Herzöge betrauert. Ursprünglich sollte auch die klagende Erde und der über den neu empfangenen Schmuck erfreute Himmel auf dem Monumente Platz finden. Auf Porträtähnlichkeit hatte es Michelangelo nicht abgesehen; sowohl dem Lorenzo, Herzog von Urbino (Fig. 269), in nachdenklicher Stellung, in sich versunken dargestellt — daher die vollstümliche

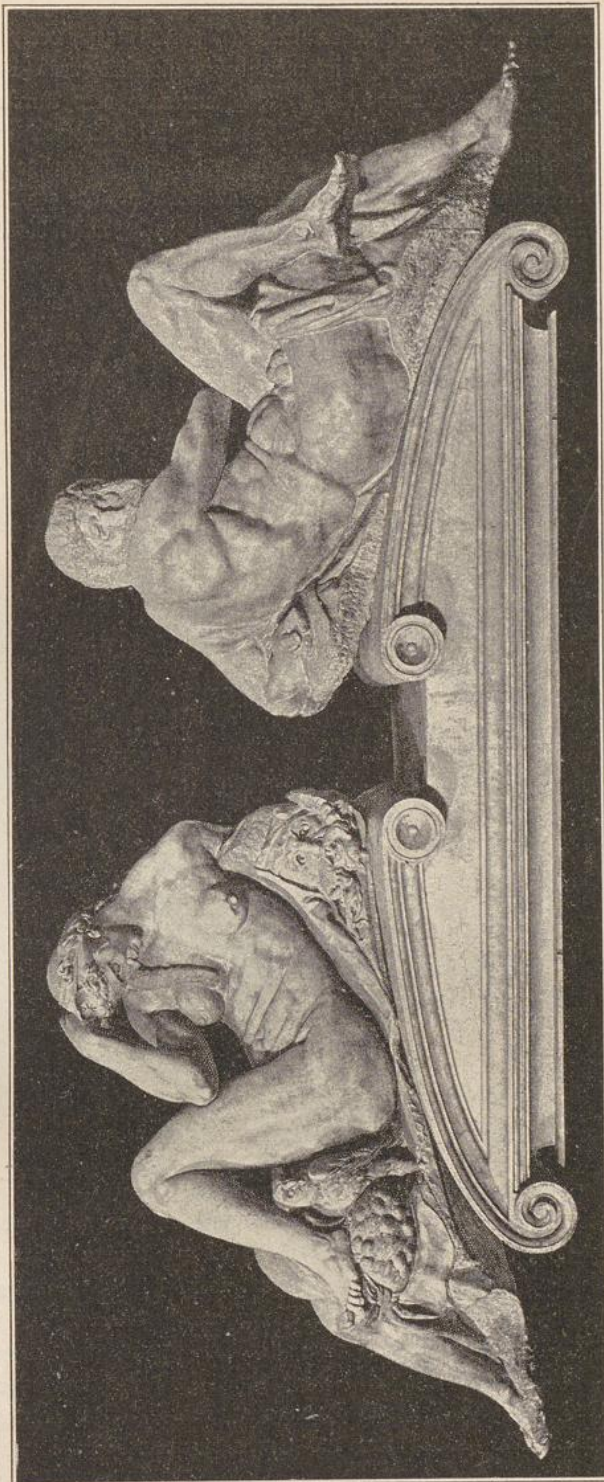


Fig. 270. Die Nacht und der Tag. Vom Denkmal des Giuliano de' Medici. Florenz, S. Lorenzo.

Bezeichnung: *il pensiero* —, wie dem Giuliano, Herzog von Nemours, als Gonfaloniere der römischen Kirche in Feldherrntracht (Fig. 268) geschildert, gab der Künstler eine allgemeinere Fassung. Zu Füßen Giulianos haben sich träumend die Nacht und der Tag (Fig. 270) gelagert, unter Lorenzo die Morgendämmerung oder Aurora und die Abenddämmerung niedergelassen. Einzelne Teile, z. B. der Kopf des Tages, sind unvollendet geblieben; in allen Gestalten prägt sich das Streben aus, durch großartige Formen und mächtige Kontraste zu wirken. Ein geheimnisvoller Schein umwebt sie, ein gewaltiges Leben spricht aus ihnen, wenn auch die besondere Empfindung, die sie befeelt, dunkel bleibt.



Fig. 271. Moses. Vom Grabmal Julius II. Von Michelangelo.
Rom, S. Pietro in Vincoli.

Bei der Rückkehr nach Rom schwebte Michelangelo die Hoffnung vor, endlich ungestört das Grabmal Julius II. vollenden zu können. In den Jahrzehnten, welche seit der Erteilung des Auftrages verflossen waren, hatte Michelangelo wiederholt neue Verträge abgeschlossen und immer stärkere Kürzungen an dem ursprünglichen Riesendenkmale, welches nicht weniger als vierzig Statuen schmücken sollten, zugestanden. Stets stellten sich von seinem Willen unabhängige Hindernisse ein. Auch jetzt wurde er vom Papste Paul III. zu neuen Aufgaben abberufen und gezwungen, von der Arbeit abzustehen. Erst 40 Jahre nach Beginn des Werkes (1545) kam das Denkmal zum Abschlusse und wurde in der Kirche S. Pietro

in Vincoli aufgestellt, aber in durchaus verkümmelter Gestalt, so daß von der ursprünglichen großartigen Konzeption in dem häßlichen Wandbau kaum eine Spur sich erhalten hat. Von den drei Figuren, welche an der unteren Wand stehen (Nahel, Moses, Lea), ist der zornmüthige Moses (Fig. 271) weltberühmt. In den ersten Entwürfen hatte ihn Michelangelo nicht in einer Nische sitzend gedacht, sondern ihm, mit anderen verwandten Figuren, oben auf einem Freibaue seine Stelle angewiesen. Ueber der Bewunderung der Einzelheiten, des linken Armes, des Bartes, des Knies, darf man die vollendete Kunst, mit welcher der augenblickliche Gemüthsaffekt, die mühsame Beherrschung des Zornes wiedergegeben ist, nicht übersehen. Mehrere von Michelangelo halb oder ganz vollendete Statuen fanden in dem reduzierten Denkmale keine Verwendung. Sie sind an verschiedenen Orten (Florenz, Paris) zerstreut. Die bedeutendsten Reste sind die beiden Sklaven im Louvre. Sie waren, mit vielen anderen Statuen bestimmt, dem Unterbaue des Denkmals vorzutreten, wo Michelangelo die von Julius II. eroberten Provinzen und die durch seinen Tod wieder gescheiterten Künste darzustellen gedachte.

Trotz der argen Verstümmelung, welche das Grabdenkmal Julius II. sowohl wie das Mediceerdenkmal erlitten, haftet doch der Ruhm Michelangelos als Bildhauer vornehmlich an diesen beiden Schöpfungen. In der That lehren sie uns noch immer die Ideale, welchen seine Natur huldigte, am besten kennen: die Gewalt der Empfindung, welche die äußeren Formen zu sprengen droht, die mühsam zurückgehaltene Leidenschaft, die tiefe Versenkung in eine Stimmung meist trüber Natur, welche sich alle leiblichen Bewegungen unterthan macht und die aus ihr ausgerüttelte Seele wie aus einem Traume plötzlich erwachen läßt. Auch das zuweilen allzukühne Spiel mit dem Marmor, das Uebersehen der durch die Maße des Blockes gegebenen Grenzen in dem heißen Schöpfungsdrange werden hier sichtbar. Gegen diese beiden großen Werke treten die Einzelstatuen, welche Michelangelo gemeißelt hat, in den Hintergrund. Zu Reliefsarbeiten fand er in den späteren Jahren überhaupt keinen Antrieb mehr. Die beiden Rundbilder der h. Familie im Museo Nazionale und in der londoner Akademie, trefflich in der Komposition dem Raume angepaßt und lebhaft in der Bewegung, besonders des Christkinds, fallen noch in seine Jugendzeit, ähnlich, wie die Statue des toten Adonis, gleichfalls in Florenz, und die von Dürer gepriesene Madonna in Brügge. Während er an dem Mediceerdenkmale in Florenz arbeitete, gewann er noch die Muße, für Gönner und Freunde kleinere Werke auszuführen: den nackten Christus, allerdings vom kirchlichen Typus abweichend aber in die denkbar edelste Körperform gekleidet, und den (unvollendeten) jugendlichen Apollo, der im Begriffe steht, einen Pfeil aus dem Köcher zu holen. Der Christus ist in Sta. Maria sopra Minerva in Rom, der Apollo im Nationalmuseum zu Florenz aufgestellt. In dieser Zeit stand er sonst der Antike, welche in der Jugend seine Phantasie so sehr angeregt, fast ausgefüllt hatte, völlig fern. Man möchte glauben, daß er sich der besänftigenden, klärenden Wirkung der Antike erinnerte, als ihn das herbe Schicksal von Florenz in die trübste Stimmung versetzt hatte. Denn in die gleiche Zeit wie der Apollo fällt auch das Temperagemälde der Leda (im Magazin der londoner Nationalgalerie), welches vielleicht auf ein unmittelbares antikes Vorbild zurückgeht.

Das Werk, welches Michelangelo 1534 an der Vollendung des Juliusdenkmals hinderte, war das »Jüngste Gericht« an der Altarwand der Sixtinischen Kapelle. Papst Paul III. welcher sein Pontifikat gleichfalls durch eine Schöpfung des Meisters verherrlicht sehen wollte, gab ihm den Auftrag, dessen Ausführung den älteren Fresken Peruginos das Dasein kostete. Am Schlusse des Jahres 1541 war das Riesenfresko vollendet. Das berühmte Kirchenlied »Dies irae« giebt am besten den Eindruck des Gemäldes wieder, in welchem Michelangelo die rächende Macht Christi und die furchtbare Vergeltung schilderte. Christus, seine Mutter zur



Fig. 273. Christus als Weltenrichter.
Gruppe aus dem Jüngsten Gericht von Michelangelo.
Rom, Sixtinische Kapelle.

Seite, von zahllosen Heiligen umgeben, nimmt die Mitte des Bildes ein. Wirkungsvoll sind namentlich die Märtyrer in der Nähe Christi, welche die Werkzeuge, mit denen sie gepeinigt worden, zur Rache auffordernd, emporhalten (Fig. 273, mit den Heiligen Laurentius und Bartholomäus). In der unteren Abteilung wogen und schweben die Auferstandenen, die einen zur Seligkeit emporsteigend, die anderen zur Hölle hinabgezogen, während in der Mitte die sieben Engel des Gerichtes die Posaunen blasen. In der untersten Zone erblicken wir links das Feld der Auferstehung, auf welchem die wiederbelebten Leiber den Gräbern entsteigen; rechts aber fährt Charon die Verdammten der Unterwelt entgegen, wo ihrer der Höllenrichter Minos harret.



Fig. 274. Kreuzabnahme. Von Michelangelo. Florenz, Dom.

Das »Jüngste Gericht« ist nicht das letzte Werk Michelangelos. In den Jahren 1543 bis 1550 malte er in der Capella Paolina im Vatikan die Befeuerung Pauli und die Kreuzigung Petri. Doch stehen beide Fresken tief unter den früheren Werken. Für Vittoria Colonna, die hochverehrte Freundin seiner späteren Tage, zeichnete er die Madonna unter dem Kreuze und einen qualvoll leidenden Christus am Kreuze in einer Auffassung, welche für die späteren Geschlechter maßgebend wurde. Mehrere seiner Kompositionen wurden von Schülern und jüngeren Künstlern ausgeführt. So gehen die Kreuzabnahme des Daniele da Volterra

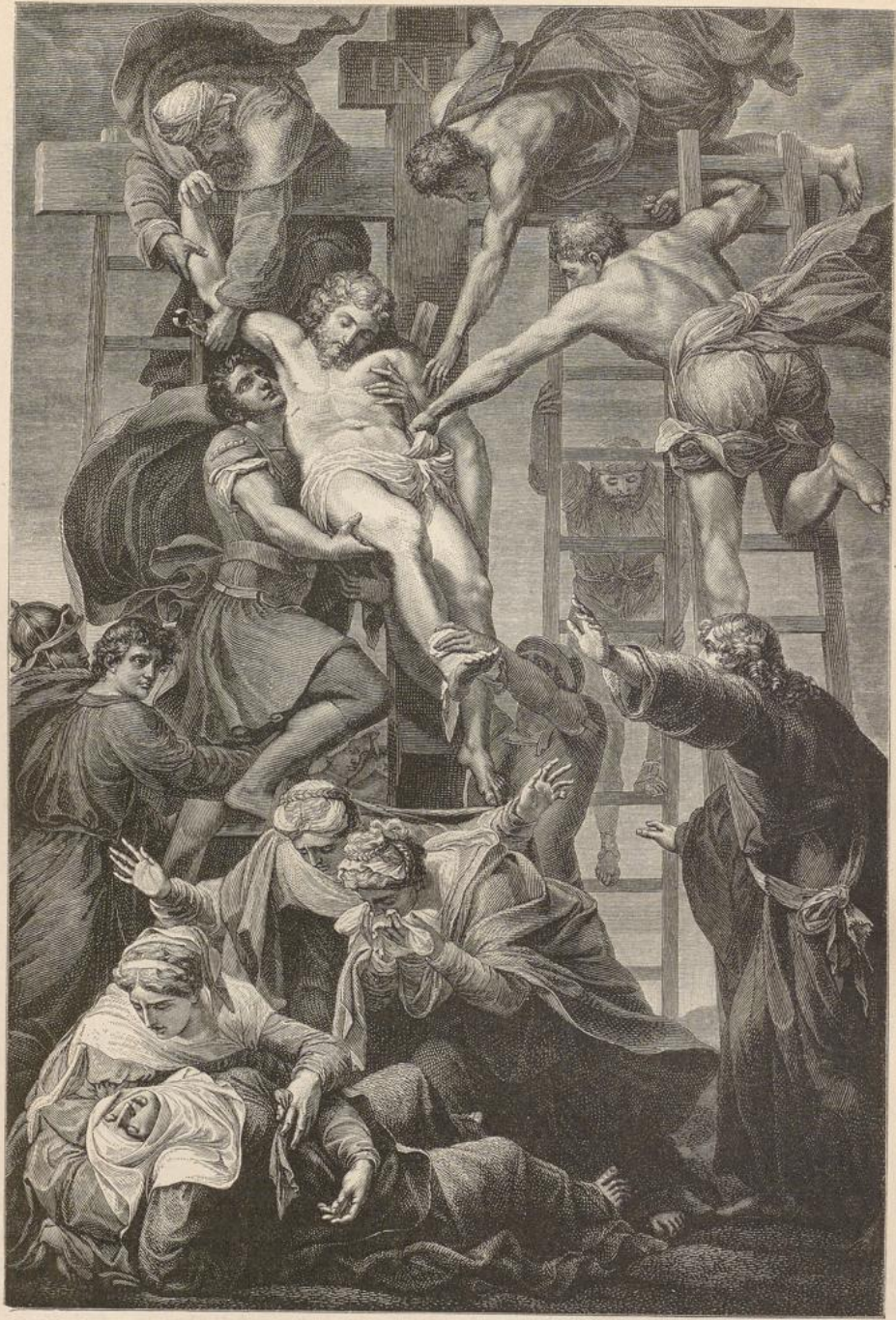


Fig. 275. Kreuzabnahme. Von Daniele da Volterra. Rom, S. Trinita de' Monti.

in S. Trinita de' Monti zu Rom (Fig. 273) und die drei Parzen in der Galerie Pitti auf Entwürfe Michelangelos zurück. Und auch auf die Auferweckung des Lazarus von Sebastiano del Piombo mochten seine Ratschläge Einfluß geübt haben. Sebastiano del Piombo war ursprünglich in Venedig in Giorgiones Werkstätte zum Maler ausgebildet worden; durch Agostino Ghigi, den reichen Bankherrn und Kunstfreund, nach Rom gerufen, gelangte er hier zu großem Ansehen und wurde von der Partei Michelangelos dem vielbeneideten Raffael gegenübergestellt. Die Auferweckung des Lazarus, in welchem Bilde namentlich die Gestalt des Lazarus an Michelangelo erinnert, wurde von Sebastiano 1519 im Wettstreit mit Raffael (Transfiguration) gemalt.

In den letzten Jahrzehnten seines Lebens stand Michelangelo auf einsamer Höhe. Gleich einem Patriarchen wurde er verehrt, als »der Einzige« gepriesen. Sein Ansehen als Künstler war unbegrenzt, aber auch als Mensch erschien er über das Urteil der Zeitgenossen erhaben. Gegen seine Schwächen wurde kein Wort des Tadelns laut; die zarteste Rücksicht wurde von den Großen der Erde, wie von den Freunden und Schülern auf seine Wünsche und Meinungen genommen. Sein Thätigkeitskreis schränkte sich allmählich doch ein. Ab und zu nahm er den Zeichenstift oder den Meißel noch zur Hand. Er dachte an sein eigenes Grabdenkmal und schuf zuletzt noch die mächtige Gruppe der Pietà, welche gegenwärtig hinter dem Hochaltar des Domes zu Florenz aufgestellt ist. Christus, eben vom Kreuze abgenommen, ruht in den Armen des Nikodemus, von zwei Frauen, die zur Seite des Leichnams knien, gestützt (Fig. 274). Das Werk ist noch immer kühn und groß angelegt, läßt aber in der Ausführung das klare Auge und die sichere Hand schwer vermissen. Ganz erfüllte ihn in den letzten Jahrzehnten nur die Architektur. Auf seine Wirksamkeit als Baumeister von St. Peter legte er das größte Gewicht, hier entfaltete er frei seine alte Kraft. Es ist, als ob seine Phantasie sich zuletzt am liebsten in den weitbegrenzten architektonischen Formen bewegte, als ob ihr nur das Bewegen großer Massen genüge. Außer dem Fortbau der Peterskirche beschäftigte ihn noch der Ausbau des von Antonio da San Gallo begonnenen Palastes Farnese (s. S. 162), die Regelung des Kapitolsplatzes, die Umwandlung eines antiken Thermenbaues in die Kirche S. Maria degli Angeli.

Als Michelangelo 1564 starb, an demselben Tage (18. Februar), an welchem der Prophet einer neuen Geistesrichtung und Weltanschauung, Galilei, geboren wurde, strahlte die römische, überhaupt die mittellitalienische Kunst, schon längst nicht mehr im alten, hellen Lichte. Namentlich die Malerei lieferte fast nur noch Proben großer Handfertigkeit, ließ die Kraft der Phantasie und den schönen Formensinn schmerzlich vermissen. Beinahe möchte man glauben, die Natur hätte sich, nachdem sie so viele große Künstler hervorgebracht, erschöpft und ruhte eine Zeitlang aus. Jedenfalls machte sich in der Nähe Michelangelos die sinkende Kraft der Maler am meisten geltend.



4. Die Malerei des 16. Jahrhunderts in Oberitalien.

Kunstschulen, welche sich nicht in der Mitte des Kulturstromes bewegen, zeigen verhältnismäßig eine ruhigere, langsamere Entwicklung. Sie erreichen nur selten den Höhepunkt der letzteren, bestimmen nicht das Schicksal der nationalen Kunst; sie halten aber auf der anderen Seite auch den Verfall länger von sich fern. Die Malerei in Oberitalien erfreute sich bis tief in das sechzehnte Jahrhundert hinein eines frischen, gesunden Lebens. Sie dankt diese längere Lebensdauer der größeren Entfernung von den Hauptstätten der Kunst. Dadurch blieb sie dem drückenden Einflusse der vornehmen Meister entzogen und konnte ihre natürliche Richtung stetig ausbilden. Weiter aber erstarrten in ihr gerade jene Elemente, welche die spätere Renaissancebildung beherrschten. Die kühnen Humanistenträume waren verflogen, der ideale Aufschwung, welcher eine Erneuerung der geistigen Welt erhoffte, ermattet. blieb aber auch das Ziel einer harmonischen Vereinigung allumfassender menschlicher Kräfte und Fertigkeiten unerreicht, so retteten sich doch die Künstler, denen das beste Erbe der Renaissancebildung zufiel, die Freude an einem harmonischen Dasein, an schönen Lebensformen. Ein vornehmer Genußsinn zeichnet das jüngere Geschlecht aus und macht es zum Lehrer und Vorbilde der Völker Europas. Hier nun griff die oberitalienische Malerei ein, welche der fröhlichen Fülle des Lebens, dem malerischen Scheine, der schönen Natur eine besondere Aufmerksamkeit zuwandte. Wieder mußten, um ein vollständiges Bild der hier herrschenden künstlerischen Regsamkeit zu gewinnen, die einzelnen Lokalschulen aufgezählt werden. Wenigstens die Schule von Ferrara verdient eine besondere Erwähnung. Sie vermittelt zwischen Rom und Oberitalien, doch behält die ursprüngliche heimische Richtung das Uebergewicht. Am stärksten zeigt sich Benevenuto (Tizi da) Garofalo (1481—1559) in seinen zahlreichen Altarbildern von Raffael berührt. Er strebt eine größere Idealität an als seine Genossen, kommt aber dadurch leichter in die Gefahr einer gewissen ausdruckslosen Leere. Ungleich selbständiger ist Lodovico Mazzolino (? 1479—1528), dessen kleine, namentlich in römischen Galerien häufige Bilder durch den gelbbräunlichen Farbenton auffallen. Auch bei Dosso Dosso (? 1479—1542), dem bedeutendsten Vertreter der Schule, siegt die eigentümliche ferrarensische Richtung, besonders in der Färbung, über einzelne äußere Einflüsse, welche er vielleicht von Raffael, namentlich aber von den Venezianern erfahren. Dazu tritt aber noch eine persönliche Vorliebe für reiche landschaftliche Hintergründe, die selbst bei Altarbildern, z. B. in der Vision der überaus kräftig charakterisierten Kirchenväter in Dresden durchschimmert, und ein phantastischer Zug, welchen er namentlich in der Schilderung der Circe (Gal. Vorghese) wirkungsvoll anschlägt. Große historische Bedeutung besitzen aber doch nur zwei Einzelkünstler, Correggio und der nach Mantua aus Rom übergesiedelte Giulio Romano, sowie die weitverzweigte Venezianer Schule.

Ohne Ahnen steht Antonio Allegri aus Correggio (1494—1534), gemeinhin kurzweg Correggio genannt, da. Ebenso gering wie unsere Kunde von seinem äußeren Leben — daher die mannigfachen Legenden, die nachmals über ihn ausgesponnen wurden — ist auch unsere Kenntnis seiner künstlerischen Entwicklung. Als sein erster Lehrer wird der in Modena thätige Francesco Bianchi aus Ferrara genannt, eine gewisse ursprüngliche Wahlverwandtschaft mit der ferrarensischen Schule angenommen. Möglich ferner, daß Mantegna's Bilder auf ihn in der Jugend Einfluß übten und die von Correggio geübte Kunst der perspektivischen Verkürzungen dieser Quelle entstammt. Im wesentlichen dankt er aber seinen Stil, seine Auffassung, seine Technik der eigensten, persönlichen Natur. Mit feinsten Empfindsamkeit aus-

gestattet, weiß Correggio insbesondere die Zustände gesteigerter Sinnlichkeit, erhöhter Lebensfreude bis zur vollendeten Seligkeit zu schildern und findet dafür in dem Helldunkel den entsprechenden malerischen Ausdruck. Jubelnde Engel- und Heiligenghore, bei welchen die innere freudige Erregtheit sich auch in der leidenschaftlichen Bewegung kundgibt, mythologische Darstellungen wie Io, Danae, Gestalten überhaupt, welche von mächtigem Lebensgeföhle durchströmt werden,

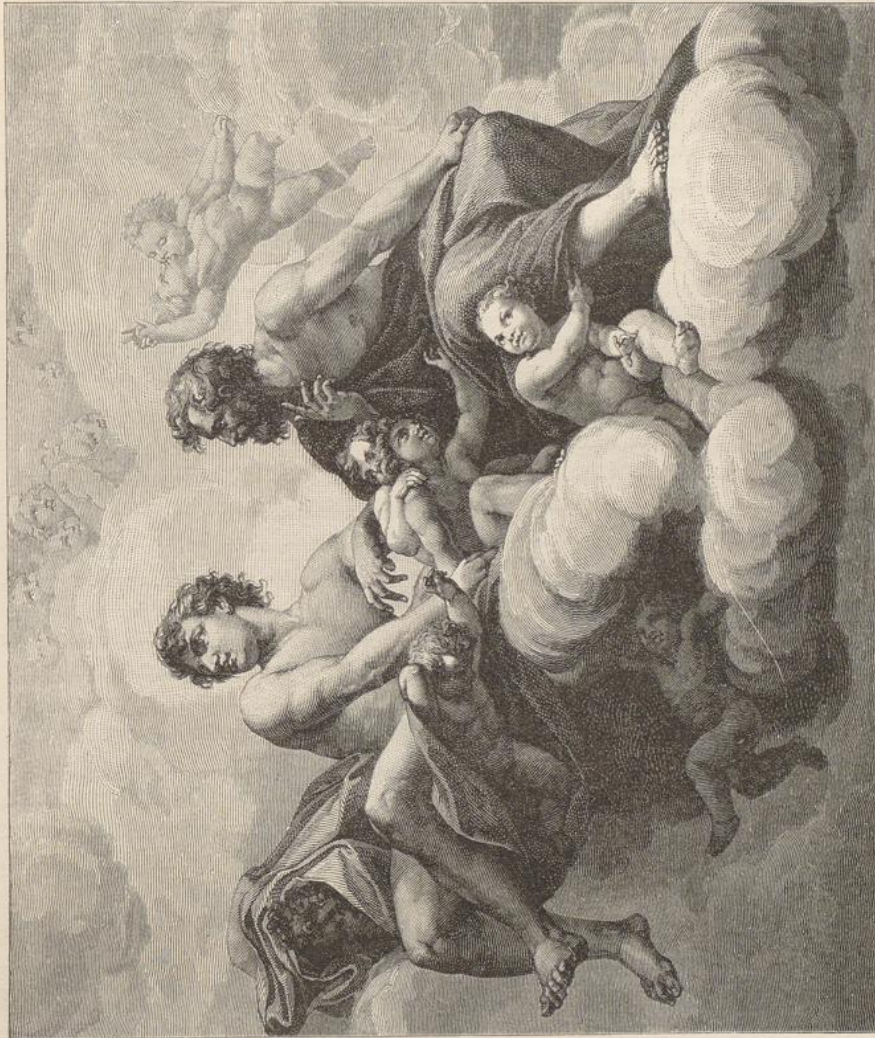


Fig. 275. Aus den Freskomalerien von Correggio in der Kuppel von S. Giovanni in Parma.

gelingen ihm am besten. Als Freskomaler lernt man ihn nur in Parma kennen. In einem Gemache der Abtissin des Nonnenklosters S. Paolo schilderte er bereits 1518 Diana auf Wolken fahrend und in den Doffnungen einer Weinlaube zahlreiche, mit Jagdgeräten bewaffnete Kinder, Gestalten von schalkhafter Anmut und frischer Natürlichkeit, welche sich dadurch von vielen späteren Schöpfungen vorteilhaft unterscheiden. Gewaltig ist der erste Eindruck seiner Kuppelfresken in S. Giovanni und im Dome. Dort malte er (seit 1521) Christus, von den Aposteln (Fig. 275) umgeben, wie er in seiner himmlischen Glorie dem Evangelisten Johannes

erscheint, hier (bis 1530) die Himmelfahrt Mariä. Wohl regt sich im kritischen Verstande der Zweifel, ob die höchste Vergeistigung der Gestalten im Ausdruck mit der materiellen Auffassung des Vorganges, der Untersucht, den Wolkenpolstern u. s. w. vereinbar sei. Schließlich siegt aber doch die Kunst des Malers, welcher es so wunderbar versteht, die rauschendsten Empfindungen zu versinnlichen, und für die Wiedergabe eines nahezu bacchantischen Taumels und Jubels die schönsten Farben bereit hält. Nicht gering ist die Zahl seiner Delbilder. Die Madonna mit dem h. Franciscus in Dresden und die Ruhe auf der Flucht nach Aegypten in der florentiner Tribuna vertreten die frühere, die Geburt Christi, bei der das Licht vom Christkinde ausströmt, und die Madonna mit dem h. Sebastian (Fig. 276) in Dresden, Christus am Ölberge, im Besitze des Herzogs von Wellington, die spätere Zeit des Meisters. Außer diesen werden die Madonna mit dem h. Hieronymus (der Tag genannt) in der Galerie zu Parma, die Madonna della Scodella ebendort, die Vermählung der h. Katharina im Louvre und mehrere mythologische Bilder am meisten gerühmt.

Die Kunst Correggios vererbte sich nicht auf seine Schüler, von welchen der bekannteste, Francesco Mazzola, genannt Parmegianino (1504—1540), nicht durch seine gezierten Madonnen, sondern nur durch seine lebendig erfaßten Porträte sich als tüchtiger Maler bewährte. Aber auf die italienische Malerei des 17. Jahrhunderts hat Correggio den größten Einfluß geübt und noch im 18. Jahrhundert (Rococo) hallt sein Stil nach.

Eine ähnliche starke Nachwirkung in der späteren Kunst äußern die Werke Giulio Romanos in Mantua. Von dem Herzoge Federigo II. Gonzaga im Jahre 1524 nach Mantua gerufen, brachte hier Giulio Romano die zweite Hälfte seines Lebens (bis 1546) zu. Der Schüler Raffaels ist nur in wenigen Zügen kenntlich. Eine gröbere Zeichnung, eine derbere Auffassung, eine mehr äußerliche Wiedergabe der Antike unterscheiden seine Mantuaner Werke von seinen früheren Schöpfungen. Wirkungsvoll aber bleiben sie durch die sinnliche Lebensglut, welche aus ihnen strömt, die Kühnheit der Komposition, die dekorative Pracht der Farbe. In einem Zimmer des von ihm selbst erbauten Palazzo del Te (s. S. 166) schilderte Giulio Romano das Leben Amors und Psyches; in einem andern schuf er einen ausgedehnten Freskocyclus mit weiten landschaftlichen Hintergründen und zahlreichen fröhlichen Amoretten, in welchen sich noch ein Abglanz Raffaels zeigt. In einem dritten Saale malte er mit völliger Verachtung der architektonischen Gliederung den riesigen Gigantensturz (Fig. 277), mehr ein Kunststück als ein Kunstwerk, auf gewöhnliche Augentäuschung berechnet. Das Residenzschloß in der Stadt besitzte von ihm u. a. eine Reihe von Freskobilddern mit Szenen aus dem trojanischen Kriege, in welchen das heroische Leben nach der Seite mächtiger Kräftentfaltung glücklich verkörpert ist.

Eine viel längere Lebensdauer und größere Selbständigkeit als die Schulen von Parma und Mantua entfaltet die venezianische Kunst im sechzehnten Jahrhundert. Mit Giovanni Bellini (1428—1516) beginnt die Reihe der großen venezianischen Maler, welche mit Paolo Veronese schließt. Muß nicht dieser plötzliche Aufschwung der venezianischen Malerei als ein wahres Wunder gelten? Kein unmittelbares Band verknüpft sie mit dem goldenen Zeitalter der italienischen Kunst. Auch wenn man von Raffael und Michelangelo herkommt, blickt man überrascht in eine völlig neue Welt. Sie erscheint selbst auf dem eigenen Boden kaum vorbereitet. Konnte doch Venedig noch am Anfange des 15. Jahrhunderts der Dienste lombardischer und mittelitalienischer Meister nicht entbehren. In Wahrheit bleibt aber trotzdem die venezianische Malerei die Frucht einer langen, stetigen Entwicklung; nur daß diese erst völlig verständlich wird, wenn man die allgemeinen Zustände Venedigs mit in Betracht zieht.



Fig. 276. Die Madonna mit dem h. Sebastian (und den Heiligen Rochus und Geminianus).
 Von Correggio. Dresdener Galerie.
 (Nach der photogr. Aufnahme von Braun, Clement & Co. in Dornach.)

Wenige Jahrhunderte reichten hin, um ein kleines, mühsam dem Meeresboden abgerungenes Pfahldorf in die größte Handelsstadt Europas zu verwandeln. Das Wappentier Venedigs, der Löwe von San Marco, hat nur eine Fäße auf dem festen Lande, mit den anderen schlägt er das Meer. Auf die Seemacht gründeten die Venezianer ihre Größe, aus dem Handel schöpften sie ihren Reichtum, und zwar aus dem Handel mit dem Oriente. Der Orient erfreute sich aber im Mittelalter einer glänzenderen materiellen Kultur als das Abendland, war im Besitze aller Luxuskünste. Durch den Verkehr mit dem Oriente lernten die Venezianer diese Künste kennen und schätzen; sie umgaben sich im Leben mit ihnen und erfüllten ihre Phantasie mit den hier empfangenen Eindrücken. Der Widerschein orientalisierender Prachtliebe machte sich in der venezianischen Architektur namentlich in der Vorliebe für farbige Inkrustation frühzeitig geltend; im Kreise der Malerei konnte er naturgemäß nur langsam und allmählich hervortreten. Aber



Fig. 277. Aus dem Sturz der Giganten. Wandmalerei von Giulio Romano.
Mantua, Pal. del Te.

die Keime zu ihrer eigentümlichen Blüte barg der venezianische Boden gleichfalls von altersher. Um die Lebensquelle des Reichtums und der Macht nicht versiegen zu lassen, bedurfte es nicht allein eines stets regen Handelsfinnes, sondern auch bei der besonderen Natur der Beziehungen zum Oriente einer ungewöhnlichen Kraft und Klugheit der herrschenden Klassen. So lange die venezianischen Patrizier im Dienste der Republik in der Ferne weilten, mußten sie die staatsmännischen und kriegerischen Eigenschaften auf das Höchste anspannen; heimgekehrt liebten sie dagegen die Schätze des Lebens voll zu genießen.

Die Phantasie der Maler blieb von solchen Umständen nicht unberührt. Diese kräftigen, allseitig gewandten und gerüsteten Charaktere mußten sie zur Wiedergabe reizen, das üppig glänzende Leben, welches sich vor ihren Augen entfaltete, zur künstlerischen Verherrlichung des eignen Daseins verlocken. Dazu bedurfte es aber einer freien Beherrschung der Farbe. Denn nur die warme Farbe, nicht die Linie, mag diese noch so rein und edel gezogen werden, kann

die volle Lebendigkeit, den reichen Glanz des Daseins wahrhaftig schildern. Wir begreifen die Notwendigkeit, daß gerade in Venedig sich eine hervorragende Schule von Koloristen erhob, zumal da zu den allgemeinen historischen Bedingungen noch besonders günstige landschaftliche Umstände hinzutraten. Der aus den Lagunen aufsteigende Dunst nimmt den Umrissen alles Scharfe und Harte, umzieht sie mit weichen Tönen, badet die Gestalten in goldigem Lichte. Dem Zauber der venezianischen Farbe konnte sich kein Künstler, der in der Lagunenstadt wirkte, völlig entziehen. Die Mehrzahl der Maler entstammt den benachbarten Landschaften, bewahrt in

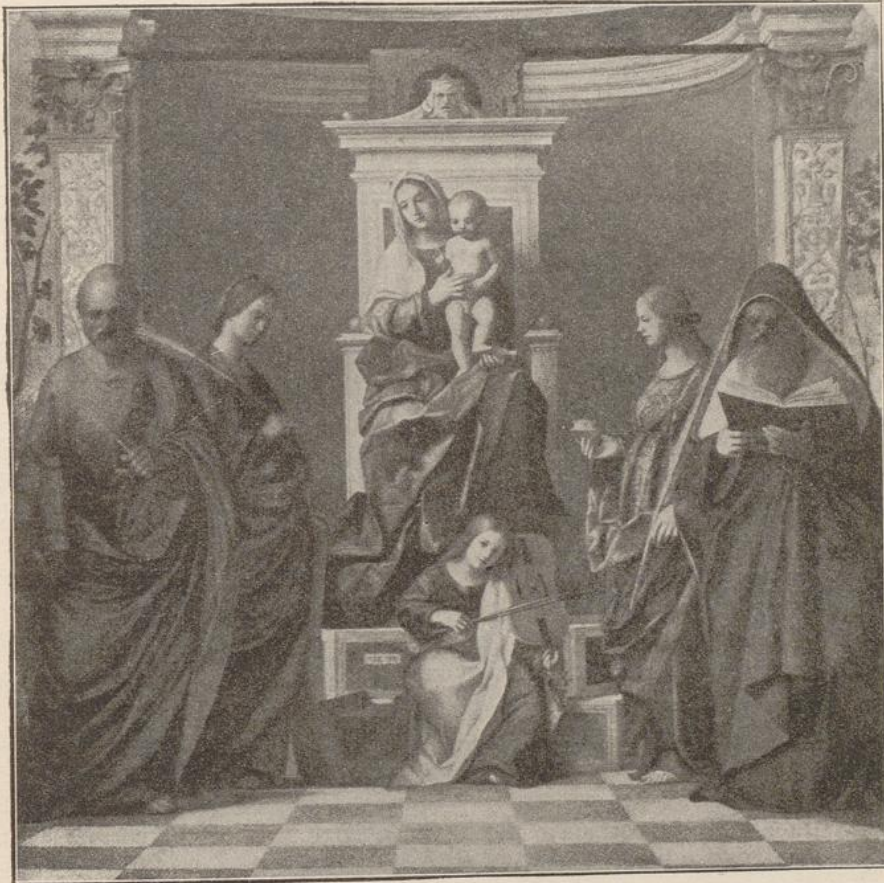


Fig. 278. Sacra conversazione. Von Giov. Bellini. Venedig, S. Zaccaria.

der Wahl der Typen, in der Zeichnung der Gestalten die örtlichen Gewohnheiten; nur in der Farbe offenbaren sie einen gemeinsamen Zug. Das ist Venedigs Geschenk.

Gerade zur richtigen Zeit stellte sich der Umschwung in der venezianischen Malerei ein. Die reale Macht Venedigs begann zwar seit dem Ende des 15. Jahrhunderts langsam zu sinken, die große, wahrhaft heroische Arbeitskraft erlahmte allmählich. Um so leichter gab man sich den Lebensgenüssen hin, zehrte gleichsam von den angesammelten Kapitalschätzen. Dem Abende des weltgeschichtlichen Venedig war das Glück der schönsten künstlerischen Verklärung beschieden.

Als den ersten echt venezianischen Maler begrüßen wir Giovanni Bellini. Er reißt sich bald los von der herben und strengen Richtung seines Meisters und Vaters (s. S. 131),

bemächtigt sich vollständig der neuen Technik (Oelmalerei), welche durch Antonello da Messina nach Venedig gebracht wurde, und lauscht dem Kolorit zuerst alle jene Wirkungen ab, welche die venezianische Malerschule auszeichnen. In seinem langen Leben entwickelt er (auch in Wandgemälden) eine erstaunliche Fruchtbarkeit. Noch als Dürer 1506 Venedig besuchte, galt Bellini als der Beste in der Malerei. Aus dieser Zeit (1505) stammt die Tafel in S. Zaccaria in Venedig (Fig. 278). Die Madonna, in einer mosaizierten Nische thronend, ist von den Heiligen Petrus und Katharina (links), Hieronymus und Lucia (rechts) umgeben; ein geigenspieler Engel sitzt auf der untersten Thronstufe. Ein ähnliches Bild, nur in die Breite gezogen, bewahrt aus Bellinis früherer Zeit die Kirche S. Pietro auf Murano. Auch hier sitzt die Madonna, von musizierenden Engeln umgeben, auf erhöhtem Throne und empfängt die Huldigung des Dogen, welcher ihr vom h. Markus vorgestellt wird. Als Zeuge der Handlung tritt der h. Augustinus auf. Noch hallt die andächtige Stimmung besonders in dem letzteren Werke und in der kleinen Madonna in der Akademie zu Venedig leise nach. Bestimmend für den Eindruck bleibt aber der Madonnentypus, welcher hier und in den beliebten und viel nachgeahmten Halbfigurenbildern der Madonna bereits die reife Schönheit venezianischer Frauen wiedergibt, und ferner die Uebertragung der Szene in vornehm menschliche Kreise. Solche Kompositionen sind in der Kunstgeschichte unter den Namen: heilige Unterhaltungen (*sacre conversazioni*) bekannt, weil in ihnen eine stillruhige Stimmung herrscht, die Heiligen in traulicher Weise zusammenstehen und nur durch erhöhtes Lebensgefühl und außerordentliche Schönheit und Kraft ihr überirdisches Wesen offenbaren. Nach alter Ueberlieferung gilt Giovanni Bellini als Lehrmeister der drei größten Venezianer: Giorgione, Palma vecchio und Tizian. Mag auch ein eigentliches Schülerverhältnis nicht stattgefunden haben, so daß die drei genannten Künstler ihre Ausbildung wesentlich dem Wettstreit unter einander verdanken, immerhin bleibt Bellinis Ruhm bestehen, daß er zuerst die Richtung eingeschlagen hat, welche das jüngere Geschlecht vollendete.

Neben Giovanni wirkten noch zahlreiche Künstler, in ihrer Thätigkeit besonders durch die weit umfassenden Aufgaben im Dogenpalaste gefördert. Die Haupträume desselben wurden mit Gemälden geschmückt, welche fast sämtlich der Geschichte und der Verherrlichung Venedigs gewidmet waren. Leider hat die große Feuersbrunst im Jahre 1577 die älteren Schöpfungen im Palaste zerstört. Da aber auch die stattlichen Brüderschaftshäuser (*scuole*) in Venedig mit ähnlichem malerischen Schmucke bedacht wurden, so fehlt es nicht an Beispielen der eigentümlichen Erzählungskunst der venezianischen Künstler. Gentile Bellini (? 1427—1507), der ältere Bruder Giovanni's, welcher nicht verschmähte, zeitweilig in die Dienste des Sultans Mahomet II. zu treten, schilderte für solche hochangesehene „*scuole*“ die Legende von einem wunderwirkenden Kreuzpartikel und das Leben des h. Markus; Vittore Carpaccio († 1519) malte neun Szenen aus der Ursulalegende (Fig. 279). Was diesen Werken fehlt, ist der architektonische Aufbau, welcher die florentiner historischen Bilder auszeichnet, und die strenge Gliederung der Komposition. Sie erfreuen dafür durch die viel frischere Lebendigkeit, die unmittelbare Gegenwärtigkeit der Darstellung. Man sieht, wie Venedig ausschließlich ihren Sinn gefangen hält. Für die Hintergründe haben die Stadt, deren landschaftliche Umgebung oder orientalische Erinnerungen die Anregung geboten; in den handelnden Personen, in den stets zahlreichen Zuschauern, welche an den Vorgängen teilnehmen, sind die Eindrücke des venezianischen Volkslebens kräftig niedergelegt. Von diesen heiteren Erzählungen war der Uebergang zu den später gemalten Novellen leicht zu finden. Noch näher als der aus der Schule von Murano emporgekommene Carpaccio stehen Giovanni Bellini zwei Maler, welche außer durch die warme, klare Farbe auch durch die liebevoll ausgeführten landschaftlichen Hintergründe sich auszeichnen.

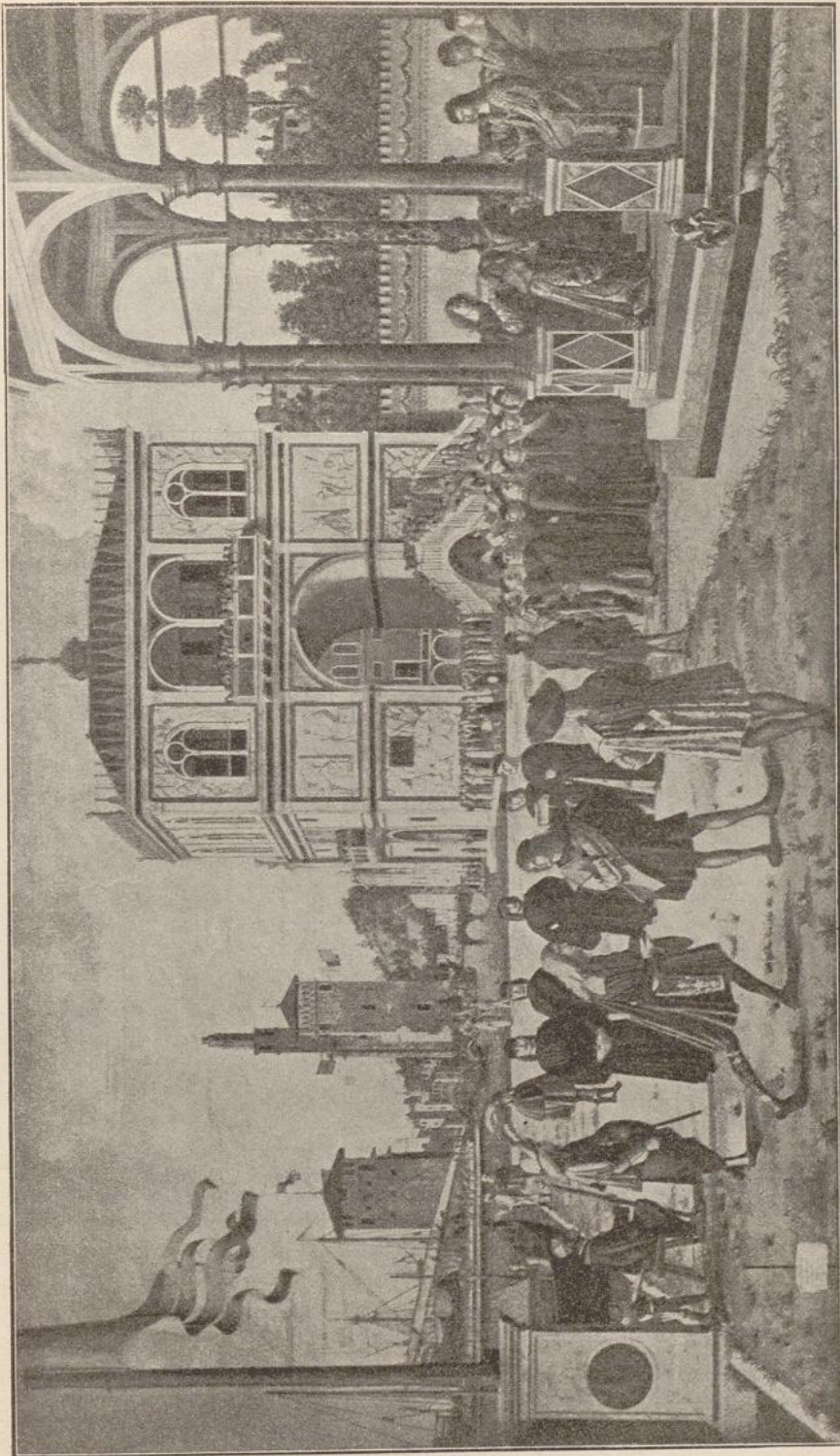


Fig. 279. Aus der Legende der h. Urfula. Von Caracciolo. Venedig, Akademie.

Cima da Conegliano insbesondere, dessen Tätigkeit sich bis 1508 verfolgen läßt, streift in seinen thronenden Madonnen dicht an das Vorbild des Meisters, während Marco Basaiti in seinen kleinen Madonnen über dem kräftigen Kolorite die Innigkeit des Ausdruckes nicht vergißt. Alle Maler der Uebergangszeit treten aber für die historische Betrachtung gegen die großen Künstler des 16. Jahrhunderts in den Hintergrund. Sie haben doch nur eine lokale Bedeutung; dagegen werden in den Gemälden Giorgiones, Tizians und Palmas nationale Stimmungen verkörpert.



Fig. 280. Thronende Madonna. Von Giorgione.
Castelfranco, S. Liberale.

Die Renaissancebildung in Italien war in ihre letzte Entwicklung getreten. Die Hoffnung, den Kern des Lebens neu zu gestalten, wie die Humanisten kühn geträumt, zerfiel an den wirklichen Weltmächten. Das ideale Ziel, soweit es den Lebensinhalt betraf, unerreich geblieben, verschob sich. Es galt, der äußeren formalen Bildung eine vollkommene Gestalt zu verleihen, den Lebensgenuß reich und schön, in seiner Art harmonisch auszustatten. Je schlimmer die öffentlichen Zustände in Italien beschaffen waren, desto höher stieg der Wert eines glänzenden privaten Daseins. Der schöne Schein desselben mußte für die verlorenen Güter Ersatz bieten. Worin der Staatsmann und Volksfreund die Spuren des nationalen Niederganges

erblickte, das gewann doch, dank der Zurechtung der älteren Renaissancekultur, einen idealen Schimmer und blieb für weitere Kreise begehrenswert. Die künstlerische Verklärung des privaten Lebensgenusses blieb die letzte Frucht der italienischen Renaissance. Hier griff nun Venedig



H. Reinhardt. gez.

K. Koch & Söhne lith.

Fig. 281. Sog. Familie des Giorgione. Venedig, Galerie Giovanelli.

entscheidend ein. In Venedig war der Boden gerade für diese Art künstlerischen Strebens seit langem trefflich vorbereitet, hier allein konnte dieses Streben zu vollendeter Reife gelangen. Venedig wurde der letzte große Schauplatz der Renaissancekunst. Die Helden aber dieses die Sinne bezaubernden Kunstspieles sind Giorgione, Palma und vor allem Tizian.

Giorgione, mit vollem Namen Giorgio Barbarelli, wurde um 1478 in der früh-

lichen Trevisaner Mark zu Castelfranco geboren und war wahrscheinlich ein illegitimer Sprosse der vornehmen Familie Barbarelli. Die Zeitgenossen gaben ihm den Adel zurück, indem sie ihn wegen seiner stattlichen Leibesgestalt, wegen seiner künstlerischen Tüchtigkeit Giorgione, den großen Georg, nannten. Dunkel bleibt sein äußerer, kurzer Lebenslauf — er starb, erst dreißig Jahre alt, 1511 —, geheimnisvoll und, wie schon Vasari klagte, schwer verständlich seine künstlerische Natur. Doch gilt dies nur von den Gegenständen der Schilderung. Die Stimmung und die Empfindungsweise, aus welcher seine in tiefe Farbenslut getauchten Gemälde hervorgehen, liegen offen zu Tage. Seine hohe musikalische Begabung, sein Liebesglück haben schon die ältesten Biographen gerühmt, den sinnig poetischen Zug in seiner Persönlichkeit gepriesen. Den Wiedererschein dieses reichen inneren Lebens entdecken wir in seinen Werken. Darauf zwar ist nicht das Hauptgewicht zu legen, daß er musikalische Unterhaltungen, sogenannte Konzerte (Pittigalerie, Louvre) gemalt haben soll. Bedeutsamer erscheint die verhaltene Leiden-



Fig. 282. Schlafende Venus. Von Giorgione. Dresdener Galerie.
(Nach der photogr. Aufnahme von Braun, Clement & Co. in Vornach.)

schaft, die aus seinen Gestalten spricht; dann das Heranziehen der landschaftlichen Hintergründe zur Charakteristik der Stimmung der handelnden Personen, der Verzicht auf geräuschvolle Aktionen, so daß die Aufmerksamkeit des Beschauers ausschließlich auf die inneren Seelenvorgänge gerichtet wird. Das Kolorit tritt bei Giorgione nicht erst nachträglich hinzu, um die Zeichnung zu beleben; seine Bilder erscheinen vielmehr von allem Anfang an farbig gedacht. Künstler, welche in der Nähe Michelangelos ihre Schulung empfangen hatten, mochten bedenklich den Kopf darüber schütteln, daß er auf Zeichenskizzen verzichtete, die Naturstudien unmittelbar auf die Tafel in Farben übertrug. Gerade dadurch empfingen seine Gemälde die zwingende Naturwahrheit, welche uns unwiderstehlich packt, trotzdem daß sie die subjektiven Empfindungen des Künstlers so stark ausprägen.

Uebersaus zahlreich sind die Bilder, welche früher dem Giorgione zugeschrieben wurden, überaus gering ist die Zahl der vollkommen sicher gestellten Bilder, auf welchen sich das Urteil

über die Bedeutung des Meisters aufbauen kann. Sehr zu beklagen bleibt der Verlust der dekorativen Fresken, mit welchen er in seiner Jugend die Fassaden venezianischer Paläste bedeckte. Gerade diese würden den besten Schlüssel zum Verständnis seiner Phantasie-richtung geboten haben. Gut beglaubigt ist die Altartafel in seiner Vaterstadt aus seiner frühesten Zeit (Fig. 280), die thronende Madonna mit den Heiligen Liberale und Franciscus. In der

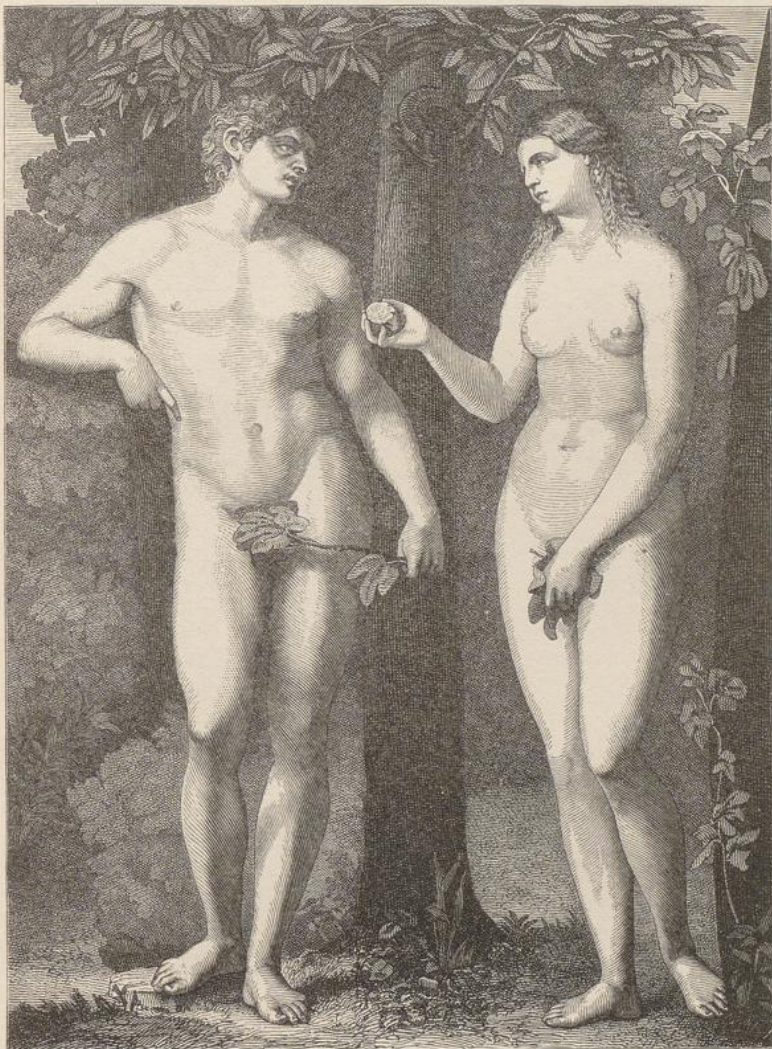


Fig. 283. Der Sündenfall. Von Palma Vecchio. Braunschweig, Museum.

allgemeinen Anordnung hielt er sich an Bellinis Vorbild. In der malerischen Behandlung, wie er von unten nach oben die Helligkeit steigert, unten Dämmerung, oben Sonnenlicht herrschen läßt und die Nebenfiguren in der Färbung der Madonna unterordnet, in der düstigen Fernsicht, in dem Kopfstypus der Madonna, in dem Feuer, das aus dem Antlitz des ritterlichen Liberale spricht, offenbart sich die ganz anders, tief und reich geartete Natur Giorgiones schon deutlich. Sollen wir bei der sog. Familie Giorgiones in der Galerie Giovanelli in

Venedig (Fig. 281) an einen novellistischen Vorgang, an ein in Farben übertragenes Liebesgedicht denken? Die Zeitgenossen beschrieben es als eine stürmische Landschaft mit der Zigeunerin und dem Soldaten. Und wie sollen wir die »drei Philosophen« in der kaiserlichen Galerie in Wien deuten? Wahrscheinlich ist hier eine Szene aus Virgils Aeneis (Aeneas bei Evander) dargestellt. Aber auch ohne sichere Deutung machen solche Phantasiestücke, Märchen gleich, einen großen Eindruck und lassen die vollendete malerische Kunst Giorgiones in hellstem Lichte



Fig. 284. Weibliches Bildnis (fog. Violante). Von Palma Vecchio.
Wien, k. k. Hofmuseum.

(Nach photogr. Aufnahme von J. Loewy in Wien.)

erscheinen. Durchsichtig ist der Inhalt eines anderen Bildes, welches erst jetzt, und zwar mit Recht, Giorgione zurückgegeben wird, der schlummernden Venus mit dem (bei der Restaurierung abgekratzten) Cupido zu ihren Füßen in Dresden (Fig. 282). Aus diesem Gemälde erraten wir die Richtung, in welcher sich Giorgiones Phantasie mit Vorliebe bewegte. Der Einfluß Giorgiones auf seine Kunstgenossen kann nicht hoch genug angeschlagen werden. Dafür spricht die große Zahl der ihm zugeschriebenen Bilder. An eine absichtliche Fälschung darf man in solchen Fällen nicht immer glauben. Der Irrtum wäre nicht so leicht begangen worden,

wenn nicht in der That in vielen venezianischen Bildern die von Giorgione angeregte Richtung nachklänge.

Die venezianische Kunst dankt Giorgione eine folgenreiche Erweiterung des Gedankenkreises. Die Malerei durfte jetzt wagen, in die geheimnisvollen Tiefen der menschlichen Empfindung einzudringen, das süße Liebespiel in vollendeter Wahrheit zu verkörpern, Novellen in Farben zu dichten. Giorgione hauchte dem Kolorit eine leidenschaftliche Beredsamkeit ein und verlieh der Landschaft eine bis dahin ungeahnte Ausdruckskraft. In anderer Weise half Jacopo Palma, gewöhnlich Palma Vecchio genannt, ein Bergamaske (? 1480—1528) das venezianische Kunstideal aufbauen. Enger begrenzt in der Phantasie, nicht durch Reichthum der Komposition und poetischen Schwung glänzend, hat Palma kaum seinesgleichen, wo es sich um die Wiedergabe einfach schöner Frauenbilder handelt. Einer glücklichen Eingebung danken wir für solche Darstellungen die Taufe »Existenzbilder«. Palma hat auch zahlreiche Altargemälde geschaffen, in seinem Adam und Eva in Braunschweig (Fig. 283) das Träumerisch-Halbbewußte der Empfindungen des ersten Menschenpaares wiedergegeben. Den größten historischen Wert besitzen doch die unter dem Gürtel abgeschnittenen Halbfigurenbilder schöner Frauen, welche keine Leidenschaft, keine flammende Sehnsucht wecken, kaum eine bestimmte Empfindung, eine schärfere Individualität offenbaren, sondern sich einfach an ihren Reizen erfreuen, anmutige Fröhlichkeit atmen. Sie führen uns einen Frauentypus von mächtigen Formen, üppig blühenden Aussehens, mit reichem, goldigem (wie es die damalige Sitte heißte, künstlich gefärbtem) Haare, mit dunklen Augen und zarter, warmer Hautfarbe, in glänzendem Putze vor die Augen. Keine Handlung, keine lebhaftere Bewegung reißt sie aus dem elementaren Lebensgenusse. Wie sie so lässig ruhen, mit den weißen, vollen Händen den Fächer halten, die Haarflechten zurückstreifen oder die Hände auch unbewegt im



Fig. 285. Die heilige Barbara. Von Palma Vecchio. Venedig, S. Maria Formosa.

Schoße liegen haben, prägt sich das behagliche, einfach schöne Dasein vollendet aus. Bald verkörpert er sein Ideal in Einzelporträts, soweit bei der mangelnden Individualität von Porträten gesprochen werden kann, wie in der *Violante* (Fig. 284) in der Wiener Gemälde-



Fig. 286. Der h. Chrysostomus. Von Sebastiano del Piombo.
Venedig, S. Giovanni Crisostomo.

galerie, in der *Bella* im Pal. Sciarra in Rom, bald läßt er es in einer reicheren Gruppe voll ausklingen, wie in den sogenannten drei Schwestern in Dresden. Er überträgt es selbst auf Heiligengestalten, z. B. auf die h. Barbara in S. Maria Formosa (Fig. 285), eine der

am meisten gepriesenen Schöpfungen des Meisters und kehrt zu ihm auch in Madonnenschilderungen zurück.

Dem Kreise Giorgiones stand in seinen Jugendjahren ein anderer Künstler, Sebastiano



Fig. 287. Madonna. Von Lorenzo Lotto. Dresdener Galerie.

Luciani del Piombo (? 1485–1547), noch näher als Palma, welcher in Formen und Farbe sich selbständiger hält. Sebastian wäre vielleicht der reichste Erbe Giorgiones geworden, wenn ihn das Schicksal nicht frühzeitig von Venedig weg nach Rom verpflanzt hätte, wo er sich nur allzu fest in den Banden Michelangelos verstrickte (s. o. S. 273). Die Zahl seiner

Springer, Kunstgeschichte. III.

37

in venezianischer Weise gemalten Bilder ist nicht beträchtlich. Den Ausgangspunkt bildet das Altarblatt in S. Giovanni Crisostomo zu Venedig, welches den h. Chrysostomus, umgeben von männlichen und weiblichen Heiligen, also eine sog. *sacra conversazione* darstellt (Fig. 286). Die Uebereinstimmung des Frauentypus hier mit dem prächtigen weiblichen Porträte in der Tribuna zu Florenz, gewöhnlich als Raffaels Geliebte (Fornarina) bezeichnet und für ein Werk Raffaels ausgegeben, verpflichtet uns, auch dieses Gemälde und ebenso die h. Dorothea in Berlin auf Sebastiano zurückzuführen. Die überaus feine und naturvolle Wiedergabe des Pelzwerkes auf beiden Bildern ist ein besonderer Vorzug Sebastianos (und auch Palmas) und gestattet bei verwandten Schilderungen den Rückschluß auf den venezianischen Ursprung. Nur in Venedig war es, dank dem reichen Handelsverkehre mit dem Osten und Norden, möglich, das kostbarste Pelzwerk so treu nach der Natur zu studieren. In Sebastianos späterer Zeit erinnern nur einzelne Porträte (Andrea Doria in der Galerie Doria zu Rom) durch die



Fig. 288. Himmlische und irdische Liebe. Von Tizian. Rom, Galerie Borghese.
(Nach der photogr. Aufnahme von Braun, Clement & Co. in Vornach.)

scharf lebendige Auffassung an seine venezianische Schulzeit. Die Pracht der Farbe hat er unwiederbringlich eingebüßt.

Ein Altersgenosse Sebastianos, Giorgione, Palmas war auch Lorenzo Lotto aus Treviso († 1556), welcher gleichfalls auch außerhalb Venedigs (in den Marken und Rom) tätig war, außer zahlreichen, mit vollendeter Meisterschaft behandelten Porträten ausschließlich Altarbilder schuf (Fig. 287). Er steht unter dem wechselnden Einfluß von Giovanni Bellini und Alvise Vivarini, in seinen späteren Bildern kommt er oft Correggio merkwürdig nahe. Liebt auch Lotto auf das Schicksal der venezianischen Kunst keinen nennenswerten Einfluß — dazu war seine Persönlichkeit nicht abgeschlossen genug — so muß er doch zu den besten Malern, die zu des alten Giovanni Bellini Füßen saßen, gerechnet werden. Ihr Glanz wurde freilich durch Tizians siegreiches Auftreten bald verdunkelt.

Tiziano Vecelli aus Cadore an der Piave (1477—1576) sah in seiner Jugend Giovanni Bellini herrschen, wettscherte mit Giorgione und Palma und erlebte noch die Zeiten Paolo Veroneses und Bassanos. Einige Jahre vor Raffael geboren, starb er, als in Mittelitalien der schlimmste Manierismus, z. B. der Brüder Zuccaro, wucherte und die Kunst in

Rom und Florenz sich kaum noch ihrer großen Vorfahren erinnerte. Die Wandlungen beinahe eines vollen Jahrhunderts gingen an ihm vorüber. Seine eigene Natur wurde von ihnen nicht berührt; kaum daß sich in seinen letzten Werken die Spuren des Greisenalters nachweisen lassen.

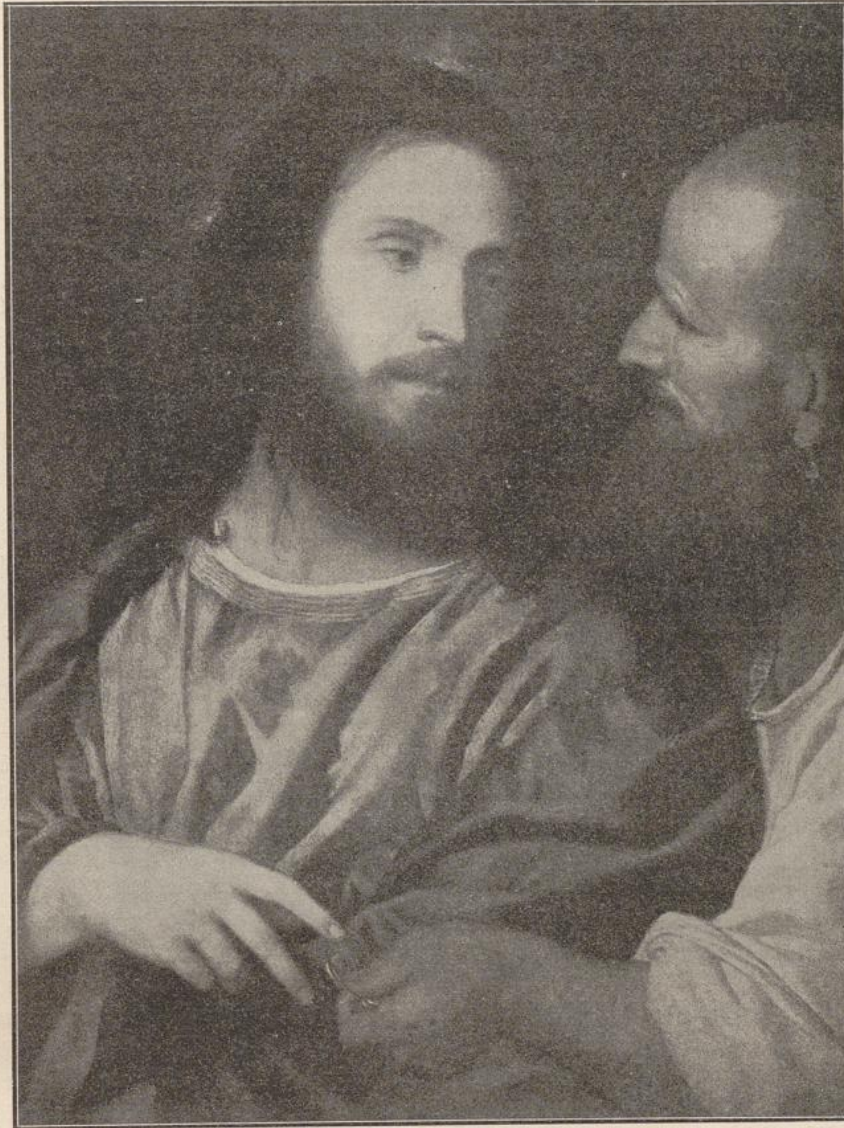


Fig. 289. Der Zinsgroßchen. Von Tizian. Dresdener Galerie.
(Nach der photogr. Aufnahme von Braun, Clement & Co. in Dornach.)

Ueber Tizians Jugendentwicklung sind wir nur dürftig unterrichtet. Als sein erster Lehrer wird ein Mosaikmaler, Sebastiano Zuccato, genannt. Auf ein naheß Verhältnis zu Palma deutet die Benützung gleicher Modelle in einzelnen Werken seiner früheren Zeit hin; zu Giorgione stand er nachweisbar in guten persönlichen Beziehungen. Dieser wählte Tizian zum Gehilfen,

37*

als er 1508 die Außenwände des deutschen Kaufhauses mit (leider fast ganz verwischten) Fresken schmückte. Giorgione übte auch auf den künstlerischen Sinn Tizians den größten Einfluß.

Wir gehen schwerlich irre, wenn wir in dem Entwicklungsgange Tizians keine raschen Sprünge, keine überraschende Frühreife vermuten. Ein langsam bedächtiges, sicheres Vorschreiten entspricht am besten der zähen, vorsichtigen Natur des Gebirgssohnes, welche Tizian niemals verläugnet hat. Stärker, als gewöhnlich angenommen wird, haften überhaupt in seiner Seele die Eindrücke seiner Geburtsstätte. Der Heimat entlehnte er gern die landschaftlichen Hintergründe; den sehnigen, kräftigen Typus seiner Landsleute verkörperte er in der Jugendzeit öfters in seinen männlichen Gestalten. Ob er sich bereits als Dekorationsmaler bewährt hatte, als Giorgione ihm einen Teil der Arbeiten am Fondaco de' Tedeschi überließ, wissen wir nicht. Fest steht nur, daß die beiden Hauptwerke aus seiner ersten Periode (bis 1512) ihn noch auf fremden Spuren zeigen. »Zwei Mädchen am Brunnen« hieß in alter Zeit das Gemälde in der Galerie Borghese (Fig. 288), welches gegenwärtig den epigrammatisch zugespitzten Namen: »Himmliche und irdische Liebe« führt. Müssen aber die beiden Frauen notwendig als schroffe Gegensätze gedeutet werden? Gehört nicht die nackte Frau der gleichen Welt an, wie der im Brunnen plätschernde Amor, nämlich der mythologischen? Ist dann nicht die Erklärung möglich, daß die spröde reichgekleidete Dame von der Liebesgöttin zu einem anderen Sinne gebracht werden soll? Ähnlich wie bei Giorgione hüllt sich der Vorgang in ein geheimnisvolles Dunkel, und spricht klar zum Auge nur die wundervoll getroffene melodische Stimmung, welche uns sofort in das Reich eines feurigen Empfindungslebens führt. Wenn hier im Gegenstande der Schilderung und auch teilweise in der Formgebung, besonders bei der nackten Frau, Giorgiones Vorbild durchscheint, so weckt der Dresdener »Zinsgroßchen« (Fig. 289) die Erinnerung an Leonardo da Vinci. Die unmittelbare Gegenüberstellung scharf kontrastierender Charaktere, die bei einem Venezianer ganz ungewöhnlich starke Mitwirkung der Hände am Gebärdenspiele geht ohne Zweifel auf Leonardos Lehre und Beispiel zurück. Im 17. Jahrhunderte erst kam die Anekdote auf, daß Tizian das Bild im Wettstreit mit Dürer gemalt hätte. Etwas Wahres ist insofern an dieser Erzählung, als auch Dürer in Venedig vom Einflusse Leonardos berührt wurde und, ähnlich wie Tizian, in einem Gemälde (der zwölfjährige Jesus im Tempel in der Galerie Barberini) in Leonardos Weise kontrastierende Charakterköpfe und mimisch bereckte Hände schuf. Doch waltet zwischen Dürer und Tizian der Unterschied, daß jener die Aufgabe als strenger Zeichner behandelte, Tizian sie als Maler löste und in dem wunderbar fein durchgeführten Gegensätze der Karnation das wichtigste Ausdrucksmittel fand, um die verschiedenen Naturen Christi und des Pharisäers zu schildern.

Nach solchen glänzenden Proben seiner Kunst durfte Tizian nach venezianischer Sitte auch eine öffentliche Anerkennung verlangen, und an den Rat die Bitte richten, daß ihm, wie Bellini, Arbeiten im Dogenpalast anvertraut und noch andere übliche Vergünstigungen gewährt würden. Seine Wünsche gingen, wenn auch nicht so rasch, wie er vielleicht gehofft hatte, in Erfüllung. Viel wichtiger als seine Anstellung als offizieller Maler des Rates wurden aber für seinen Lebenslauf und seine künstlerische Entwicklung die engen Beziehungen, in welche er (nachweisbar seit 1516) allmählich zu den Fürstenhöfen Italiens trat. Die Kunstpflege, in älteren Zeiten wesentlich von der Kirche oder doch für Kirchen geübt, ging im 16. Jahrhundert immer stärker in die Hände der Fürsten über. Die Sitte, einzelne Privatgemächer des Palastes mit Gemälden zu schmücken, wozu die feinsinnige Isabella d'Este das Beispiel gab, gewann allgemeine Verbreitung. Mit der weltlichen Bestimmung war natürlich auch ein weltlicher Inhalt der Bilder gegeben. Sie sollten die Phantasie heiter anregen, eine fröhliche Augenweide bieten, die Lebensideale, welchen an den Höfen gehuldigt wurde, verherrlichen. Die

Malerei löste sich von dem architektonischen Gerüste los, das einzelne Gemälde wirkte selbständig, die Farbe, welche dem Bilde allein Lebensfülle, fröhliche Sinnlichkeit, reichen Glanz verleiht, wurde immer mehr in den Vordergrund gestellt. Die Gegenstände und die Form der Darstellung erfuhren einen folgenreichen Wechsel. Schilderungen heiteren, selbst üppigen Lebensgenußes, die Wiedergabe fesselnder Frauenschönheit, das Porträt errangen die größte Beliebtheit; koloristische Durchbildung und Vollendung des Werkes erschien als ein hohes Kunstziel.

Zum Glück warf noch die feinere Renaissancekultur auf die italienischen Höfe einen Abglanz. Mochte dieser auch nur die Natur eines Abendscheines haben, so hinderte er doch die



Fig. 290. Bacchus und Ariadne. Von Tizian. London, Nationalgalerie.
(Nach der photogr. Aufnahme von Braun, Clement & Co. in Dornach.)

Herrschaft des hohl Pomphaften und derb Sinnlichen. Ein Hauch des Poetischen und wahrhaft Vornehmen umweht die Schilderungen des Lebensgenußes; die unverwundliche Kraft der Männer, die vollendete Schönheit der Frauen hebt die Darstellung über den Kreis des Gemeinen und Gewöhnlichen empor und rückt sie in eine ideale Welt. Auch jetzt werden bei der Antike zahlreiche Anleihen gemacht, allerdings nicht bei der heroischen Welt des Altertums, nicht bei den großen Göttern des Olymps; diese ließen sich doch nicht mehr in voller Wahrheit erfassen. Aber das ewige Reich der beiden Götter, welche dem Genußleben vorstehen, steigt zu neuer Blüte empor: der Venus und dem Bacchus werden wieder glänzende Tempel errichtet. Dieses Beharren bei antiken Gedankenkreisen verstärkt den idealen Schimmer der höfischen Bilder.

Die ältesten und dauerndsten Beziehungen unterhielt Tizian mit dem Herzoge von Ferrara Alfonso I. d'Este, dem Gemahle der Lucrezia Borgia. Für ihn malte er die drei Bacchanalien, welche unstreitig zu dem Herrlichsten gehören, was Tizian geschaffen hat. Das einmal (Madrider Museum) holt er die Anregung aus einem Philostratischen Bilde und schildert eine Schar von Liebesgöttern, wie sie in ungebundener Fröhlichkeit sich am Saume eines Haines tummeln, von den Bäumen Äpfel pflücken, mit diesen sich bewerfen und sonst allerlei Scherz und Kurzweil treiben. Er erweitert die Szene zu einem Venusopfer: Nymphen bringen der Göttin, deren Marmorstatue auf hohem Sockel rechts in der Ecke steht, zum Dank für die ihnen verliehene Fruchtbarkeit Weihgeschenke dar. Das zweite Gemälde (Londoner Nationalgalerie) erzählt nach Catull Bacchus' Liebeswerbung um Ariadne (Fig. 290). Vergebens sucht Ariadne, der bei der eiligen Flucht der Mantel halb herabgeglitten ist, so daß Schultern, Arme und Beine halb entblößt sind, dem stürmischen Gotte zu entrinnen. Bacchus, eine in jugendlicher Schönheit strahlende Jünglingsgestalt, springt vom Wagen herab und wird im nächsten Augenblicke die Geliebte ergreifen. Das lustige Volk der Mänaden und Satyrn, welche lärmend dem Wagen folgen, sorgt dafür, daß wir nicht den Eindruck einer ernsten Gewaltthat empfangen. Außerdem aber wird hier, wie im Venusopfer, durch den landschaftlichen Hintergrund, den kühlshattigen Hain, die Fernsicht auf das Meer die festlich gehobene Stimmung wirksam vorbereitet. Ein echtes Bacchanale wird uns auf dem dritten, gleichfalls in Madrid bewahrten Bilde geboten. Mänaden und jugendliche Satyrn haben sich im Grünen gelagert und geben sich trinkend, singend, tanzend ungezügelter Lebenslust hin. Im Vordergrund rechts, von dem Lärmen und Tosen unberührt, ruht eine holde Schläferin (Ariadne?). Der Schlaf hat ihr die Glieder gelöst; behagliches Glück spricht aus ihren Zügen, wie vollkommene Unbefangenheit aus ihrer Lage.

In dieser Gestalt steckt bereits der Keim zu den Venusbildern, welche Tizian wiederholt geschaffen hat. Das berühmteste unter ihnen ist die sog. Venus von Urbino (denn zu den Este waren auch die Gonzaga in Mantua und die Rovere in Urbino als Gönner des Meisters getreten) in der Tribuna zu Florenz. Auf einem tiefroten, mit weißen Laken überzogenen Ruhebetto lagert eine nackte Frau von vollendet schönen, reifen Formen, wie sie die Venezianer lieben. Sie hat ein Bad genommen und harret nun, wohligen Empfindungen sich hingebend, mit einem leisen, träumerischen Zuge — sie hält Blumen in der Hand und blickt, ohne einen bestimmten Gegenstand zu fixieren, in die Ferne —, bis die Dienerinnen im Nebengemache die Kleidung gerüstet haben. Von allen Beigaben, welche die Mythologie der Liebesgöttin verleiht, hat Tizian abgesehen, die Szene auf den Boden der reinen Wirklichkeit verpflanzt. Die Möglichkeit, in diesen Venusbildern Porträts bestimmter Persönlichkeiten zu erkennen, ist nicht ohne weiteres von der Hand zu weisen. Frauenbildnisse im strengen Sinne des Wortes tauchen bei Tizian äußerst selten auf. Zahlreich sind seine männlichen Porträts. Zu den hervorragendsten oder doch bekanntesten gehören, außer dem Reiterbilde Karls V. in Madrid (Fig. 291) und dem Porträte desselben Monarchen (sitzend) in München, die Bildnisse des Antiquars Strada (Wien), des urbinatischen Herzogpaares (Vffizien), des Aretin (Pittigalerie), des Papstes Paul III. in Neapel, des »Mannes mit dem Handschuh« im Louvre u. a. Sie zeigen, daß der psychologische Scharfblick, die Kunst feinsten und schärfsten Charakteristik nicht bloß den Oratoren der Republik in ihren noch heute bewunderten Relazionen und Depeschen innewohnte, sondern auch von dem Maler geteilt wurde. Handelte es sich dagegen um die Wiedergabe von Frauen, so sah Tizian von der bestimmten Individualität, den zufälligen Zügen mehr oder weniger ab und faßte nur das Typische, die allgemeinen Formenreize in das Auge. Für ihn galt Schönheit als der wahre, der einzig berechtigte Frauencharakter, die schöne Frau schlechthin als der würdigste Gegenstand

der Schilderung. Seine mythischen Frauengestalten, wie seine weiblichen Bildnisse atmen alle dieselbe Luft, erscheinen von der gleichen Empfindung eines glückseligen Daseins befeelt und haben nur ein Lebensziel: Liebe zu wecken und Liebe zu genießen. Tizian ist nicht im gleichen



Fig. 291. Reiterbild Karls V. Von Tizian.
Madrid, Prado.

Sinne Porträtmaler wie Velazquez oder die späteren Holländer, namentlich Frans Hals und Rembrandt. Ein echtes Kinderporträt besitzen wir von ihm in der kleinen Tochter Roberto Strozzi's (Berlin); seine Frauenbilder dagegen zeigen fast alle einen verwandten Typus. Er

brauchte nur wenige Modelle, um seinem weiblichen Ideale, welches er in den mannigfachsten Lagen schildert, warmes, lebendiges Blut zu verleihen. Von dem höchsten Reize sind seine Frauengestalten, welche, ihrer Schönheit unbewußt, Blumen gleich, bedürfnislos, als vollendete Schöpfungen der Natur uns entgegentreten, wie die „Flora“ in den Uffizien, die in hellem Lichte gemalte Frau, welche halb entblößt, mit aufgerolltem Haare in der ausgestreckten Rechten



Fig. 292. Die Herzogin von Urbino (sog. Bella). Von Tizian.
Florenz, Pal. Pitti.

Rosen hält. Eine sinnlichere Wirkung üben schon die Frauen, welche wir gleichsam bei ihrer Toilette belauschen. Sie hüllen, halb verschämt, ihre Glieder in einen weichen Pelz (Wien), oder lassen sich von dem Geliebten Spiegel vorhalten, während sie nach venezianischer Sitte ihr Haar puzen (sog. Maitresse Tizians im Louvre), oder treten uns endlich in vollem Staate, reichgeschmückt entgegen: »La Bella« in der Pittigalerie (Fig. 292). Von diesen Gestalten war der Uebergang leicht zu den zahlreichen Halbfiguren gefunden, welche angeblich Tizians Tochter Lavinia schildern und, im vollen Bewußtsein ihrer Reize, mit gefälliger Wendung des Kopfes



Fig. 293. Die Himmelfahrt Mariae. Von Tizian. Venedig, Akademie.

eine Fruchtschüssel oder ein Schmuckkästchen emporheben oder mit dem Fächer spielen (Berlin, Dresden).

Darüber kann kein Zweifel herrschen, daß auf die Gegenstände und den Ton solcher Schilderungen der an den Höfen herrschende Geschmack Einfluß übte. Ebenso gewiß ist aber, daß der ganze Darstellungskreis nicht eine so hohe künstlerische Vollendung erreicht hätte, wenn nicht Tizian mit seiner ganzen Seele dabei gewesen wäre. Was wir über Tizians Leben und insbesondere über den Verkehr mit Pietro Aretino (seit 1527), dem selbstsüchtigen, aber geistvollen und durch gesellige Tugenden ausgezeichneten Lebemann, wissen, bestätigt diese Meinung. Wir dürfen die Bilder eines fröhlichen, reichen, aber doch vornehmen, freien Genußlebens auch als Widerschein seines eigenen Daseins auffassen. Aber so kräftig Tizians Sinne, so groß sein Behagen an den Freuden des Lebens sein mochten, so siegte doch nie die Leidenschaft über seine poetische Natur und seine klare, im Privatleben kühl kluge Auffassung der Dinge. Als Künstler stand er über den stofflichen Reizen des Lebens und hielt die ideale Form stets in Ehren. Er wäre sonst nicht im Stande gewesen, durch die landschaftlichen Stimmungen so mächtig zu wirken und sich für die Wiedergabe ganz entgegengesetzter Gedankenkreise die volle Freiheit und das richtige Verständnis zu wahren.

Aus der mittleren Zeit Tizians (von 1518 bis in die dreißiger Jahre) stammen auch Tizians Meisterwerke auf dem Gebiete der kirchlichen Kunst. Als Madonnenmaler hatte er sich in seinen Jugendjahren öfters (Madonna mit drei Heiligen und Madonna mit den Kirichen in Wien) erprobt und dabei, bei einzelnen Anklängen an die Weise Bellinis, den Sinn für heitere Formen und leuchtende Farben kundgegeben. Jetzt reizten ihn dramatische Szenen und mächtig bewegte Gestalten. Im Jahre 1518 schuf er sein großartigstes Werk auf dem Gebiete der religiösen Kunst, die Himmelfahrt Mariä (Assunta), auf den ursprünglichen Ort der Aufstellung (Kirche de' Frari) genau berechnet, gegenwärtig in der Akademie nur unvollkommen zu genießen (Fig. 293). Nur der äußere Rahmen ist von der überlieferten Darstellungsweise übrig geblieben: die Apostel unten am leeren Grabe, Maria nachblickend, welche, von einem Engelreigen umgeben, im Himmel von Gottvater empfangen wird. Aber wie die Apostel weit von der traditionellen Auffassung sich entfernen, als urkräftige, leidenschaftliche, von flammender Sehnsucht erfüllte Männer auftreten, so läßt auch die Madonna den hergebrachten demütigen Zug vermissen und steigt in stolzer Freude strahlend zum Himmel empor. Nicht minder neu ist die Behandlung der Szene, vom künstlerisch-formellen Standpunkte aufgefaßt. Malerischer Sinn hat ihm ausschließlich das Bild eingegeben. Die unteren breiten, dunklen Massen gehen allmählich in einen hellen, klaren, goldigen Ton über, und schaffen eine Farbenverklärung, mit der sowohl der fröhliche Jubel der zahlreichen Engel wie die stürmische Bewegung der Apostel übereinstimmen. Wenige Jahre später (1526) vollendete Tizian die Madonna des Hauses Pesaro in S. Maria de' Frari (Fig. 294), bei der er den symmetrischen Aufbau der „sacre conversazioni“ verließ, und gleichfalls durch rein malerische Mittel die Komposition wirkungsvoll ordnete. Das dritte Hauptwerk, die Ermordung des heilig gesprochenen Dominikanermönches Petrus Märtyr (Fig. 295), in der Kirche S. Giovanni e Paolo, ist leider 1867 verbrannt und uns nur durch Kopien und Stiche noch erhalten. Die dramatische Kraft der Schilderung lassen auch die Stiche erkennen. Das Plötzliche des Vorganges ist mit wunderbarer Wahrheit wiedergegeben, der Charakter jeder der drei handelnden Personen scharf festgehalten, namentlich die Angst des fliehenden Begleiters, welchen die eilige Flucht zu lähmen droht, überaus anschaulich verkörpert. Von der malerischen Stimmung geben natürlich die Nachbildungen nur eine unvollkommene Kunde. Ein mächtiger Sturm hat sich erhoben, welcher die Bäume schüttelt und die Gewänder flattern macht. Durch die Wolken dringt ein scharfer Sonnenstrahl, nur

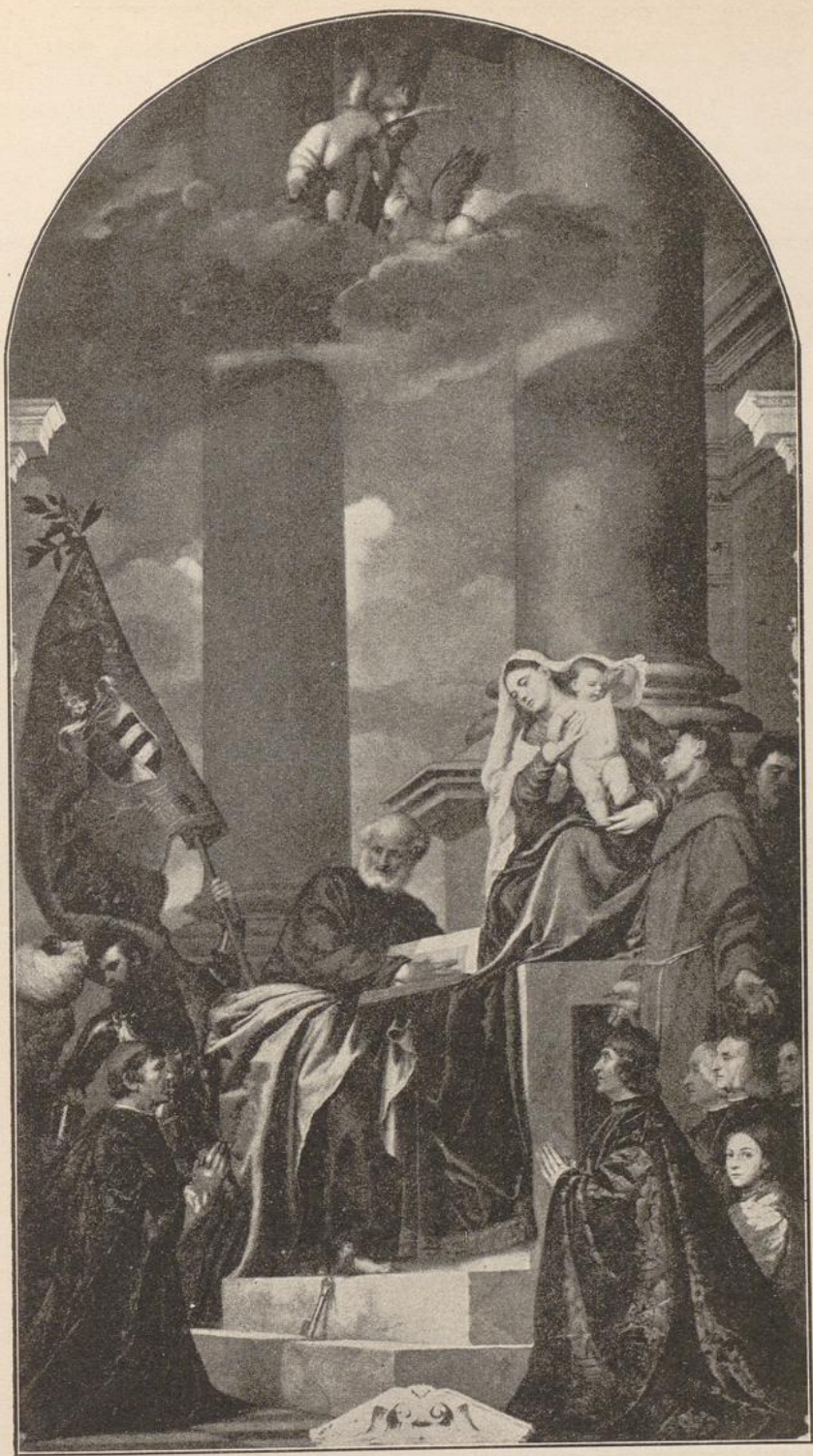


Fig. 294. Die Madonna der Familie Pesaro. Von Tizian.
Venedig, S. Maria dei Frari.

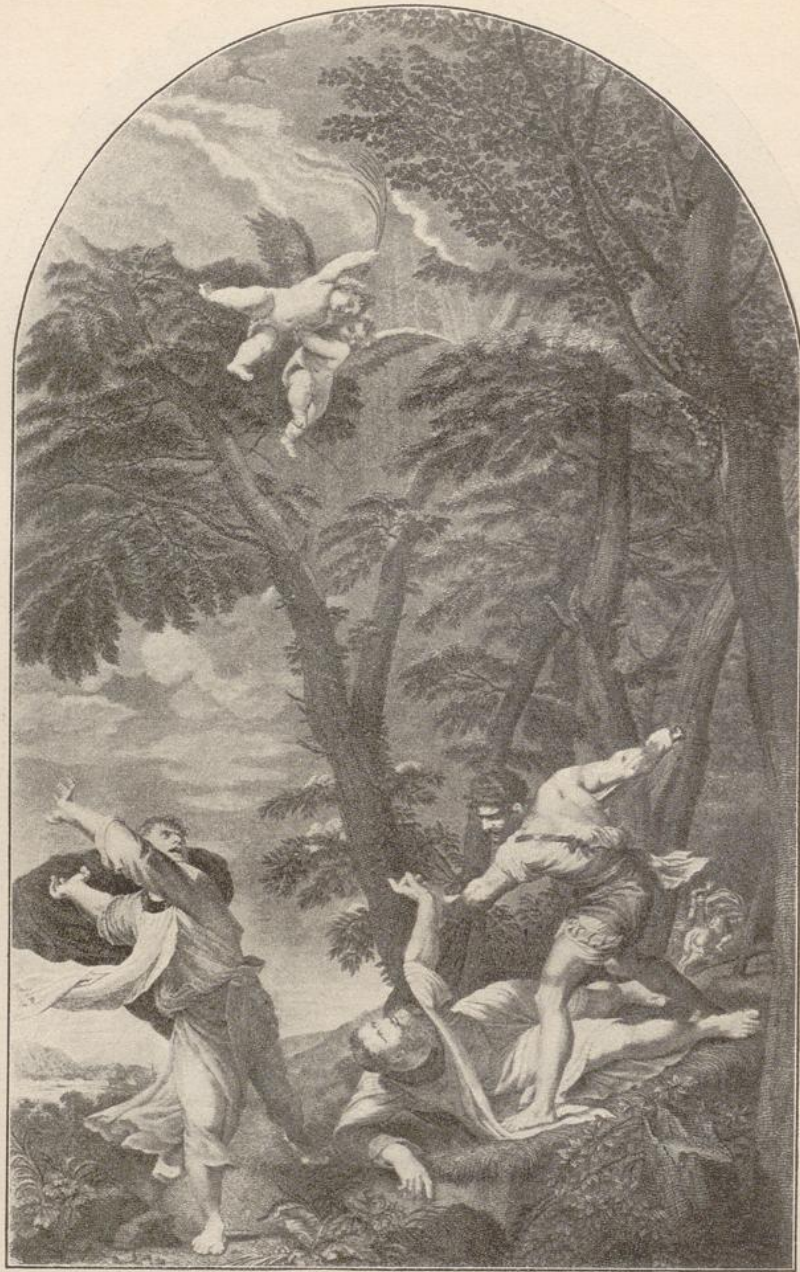


Fig. 295. Die Ermordung des Petrus Martyr. Von Tizian.
Nach einem alten Kupferstich.

einzelne Flecke im Bilde, wie das Gesicht des Heiligen, beleuchtend. Ebenso unheimlich wirkt der rote Schurz des Mörders, welcher sich grell von der Umgebung abhebt. So steigert auch hier die Landschaft und die Farbe wesentlich den Eindruck der Handlung.

In den letzten dreißig Jahren seines Lebens wächst stetig der Ruhm des Meisters. Zu den alten Gönnern in Italien sind die Farnese getreten. Seine Reise nach Rom an den Hof von Papst Paul III. Farnese gleicht einem Triumphzuge. Er wohnt im Vatikan, empfängt das römische Ehrenbürgerrecht, wie vor ihm Michelangelo, und wird als höchste Autorität in der Beurteilung der Kunstwerke anerkannt. Aber auch außerhalb Italiens findet er warme Verehrer. Kaiser Karl V., König Franz, König Philipp II., Kardinal Granvella in Besancon überhäufen ihn mit Gunstbezeugungen und werben um seine Werke. Zweimal (1548 und 1550) weilt er, von Kaiser Karl gerufen, in Augsburg; mit Philipp von Spanien steht er in fleißigem Briefverkehr. Man kann nicht sagen, daß das zunehmende Alter die künstlerische Kraft Tizians



Fig. 296. Mittlere Gruppe aus dem Gastmahl des Reichen. Von Bonifazio.
Venedig, Akademie.

abgeschwächt hat. Weitfichtig, wie gewöhnlich Greise, ist er geworden, und daher üben die Bilder aus seiner letzten Zeit, erst in größerer Entfernung betrachtet, die rechte Wirkung, z. B. die schalkhafte Schilderung in der Galerie Borghese, wie Amor von Venus zu seinen Schelmenstreichen erzogen, mit Köcher und Pfeilen ausgerüstet wird. Aber nur eine leichte Abstumpfung des poetischen Sinnes wird bemerkbar, wahrscheinlich durch die derbere Natur der neuen Gönner hervorgerufen. Namentlich Philipp II. zeigte (ähnlich wie der Herzog Alba) in kirchlicher und sinnlicher Hinsicht eine krankhafte Ueberreizung. Tizian war viel zu klug, um dieser schroff gegenüberzutreten und schlug daher in seinen für Madrid bestimmten Gemälden einen gröberen Ton an. Als er die Danaos 1545 für Ottavio Farnese (jetzt in Neapel) malte, verlieh er der anmutigen Frauengestalt einen feinen, poetischen Hauch. Die Verklärung durch Liebessehnsucht spricht aus ihren Zügen. Bei der Wiederholung des Bildes für Philipp II.

fügte er noch eine alte Bettel, welche den Goldregen gierig auffängt, hinzu und streifte dadurch an das Gemeine. So erklären wir auch die Liebesüberfälle (Venus und Adonis in Madrid, Jupiter und Antiope im Louvre), welche Tizian in seinen alten Jahren malte, die Schilderungen stürmisch begehrllicher Leidenschaft, aufregender sinnlicher Szenen. Auch in seinen späteren religiösen Werken machen sich, wenn schon vorerst nur leise, die Wandlungen, welche der kirchliche Gedankenkreis im Laufe des 16. Jahrhunderts erfuhr, geltend. Die Marter des h. Laurentius (im Escorial) weckte gewiß im Lande der Inquisition großen Beifall, ähnlich wie sein Ecce homo und seine schmerzreiche Maria (Addolorata) der gesteigerten Empfindsamkeit in den religiösen Darstellungen entsprach. Aber von der weichlichen Sentimentalität, welcher das jüngere Künstlergeschlecht gerade bei diesen beiden Darstellungen anheim fiel, hält sich Tizian stets fern. Formenfülle und Farbenpracht bewahrte er sich bis in sein höchstes Alter.

Tizian hatte längst die gewöhnliche Grenze des menschlichen Lebens überschritten, als ihn in seinem neunundneunzigsten Jahre der Tod ereilte. Und auch dann noch machte nicht eine Greisenkrankheit, sondern die tödtliche Pest seinem Leben ein Ende. Mit Leonardo, Raffael, Michelangelo verglichen, bekundet Tizian eine geringere Fülle der Anlagen; man kann bei ihm nicht von einer Universalität der Kräfte sprechen. Auch darin zeigt sich die Annäherung an die moderne Kunstweise, daß er nur Fachmann ist. Aber in diesem seinem Fach überragt er alle Zeitgenossen. Er ist und bleibt der größte Maler der Renaissance, zu welchem das folgende Jahrhundert bewundernd emporblickte.

Zwei Dinge sind in der venezianischen Kunstwelt beachtenswert: daß neben Tizian noch so viele andere Maler Anerkennung und reiche Beschäftigung fanden, und daß diese trotz dem verlockenden Muster des großen Meisters sich doch eine gewisse Selbständigkeit wahrten. Sie danken es mit dem Umstande, daß sie der Mehrzahl nach außerhalb Venedigs ihre Ausbildung gewonnen haben, wie z. B. Giovanni Antonio da Pordenone (1483—1539), welcher auch in Triaul seine größte Wirksamkeit entfaltete. Pordenones Ruhm gründet sich vornehmlich auf seine zahlreichen Fresken in Treviso, Spilimbergo, Piacenza, Venedig u. a. Weder neu noch bedeutend in seiner Auffassung, fesselt er doch durch die große Lebendigkeit der Erzählung und die reifen Formen und prächtige Färbung der Gestalten. So lernen wir auch durch Pordenone (der nicht mit dem jüngeren, besonders als Porträtmaler geschätzten Vicinio da Pordenone verwechselt werden darf) die starke Seite der venezianischen Schule kennen. Aus Verona stammte die Familie Bonifazio, von welcher drei Glieder, oft mit einander verwechselt und in der That nicht immer leicht zu trennen, zum Pinsel griffen. Als der bedeutendste von ihnen gilt Bonifazio Veronese d. ä. († 1540). Die Freude an breit behaglicher Erzählung und ausführlicher, lebendiger Schilderung ist bei den Venezianern auch jetzt noch heimisch; ebenso die Neigung, die Szene auf den Boden der Gegenwart zu übertragen. So führt uns auch Bonifazio in seinem berühmtesten Werke, dem Gastmahle des Reichen, in der Akademie zu Venedig (Fig. 296) in das fröhliche Treiben einer reichen Venezianerfamilie ein. Doch spitzt er die einzelnen Charaktere schärfer zu und verleiht der Farbe einen hell und fein gestimmten Glanz. Ähnliche Eigenschaften zeigen die Bilder der Findung Moses in Dresden und in der Brera und die (dem Bonifazio Veronese II. jetzt zugeschriebene) Geschichte des verlorenen Sohnes in der Galerie Borghese. Gegenständlich hängt auch die größte Schöpfung des Paris Bordone (1500—1571), die Uebergabe des Ringes des h. Marcus durch einen Fischer an den Dogen (Fig. 297), mit der älteren Richtung zusammen. Aber zwischen Bellini und Bordone steht Tizian. Von dem letzteren lernte Bordone die Kunst der reichen und doch in den meisten Fällen harmonischen Färbung, welche auch seine weiblichen, gepuzten Porträte und seine mythologischen Halbfiguren so anziehend gestaltet.

Wie die Maler aus Friaul, so besaßen auch jene aus Verona, aus Bergamo und Brescia in Venedig ihren Mittelpunkt, ohne jedoch ihre Selbständigkeit vollständig aufzugeben. Unter den Bergamasken hat der oft mit Palma verwechselte Giovanni Busi Cariani den be-



Fig. 297. Der Ring des hl. Markus. Von Paris Bordone. Venedig, Akademie.

kanntesten Namen. Brescia erscheint durch drei tüchtige Meister: Girolamo Romanino (1485—1566), der zuweilen an Giorgione mahnt, den Porträtmaler Giov. Batt. Moroni († 1578) und insbesondere durch Alessandro Bonvicino, genannt Moretto (1498—1555) ruhmreich vertreten. In zart gedämpftem Silbertone malte Moretto (außer Porträten) eine

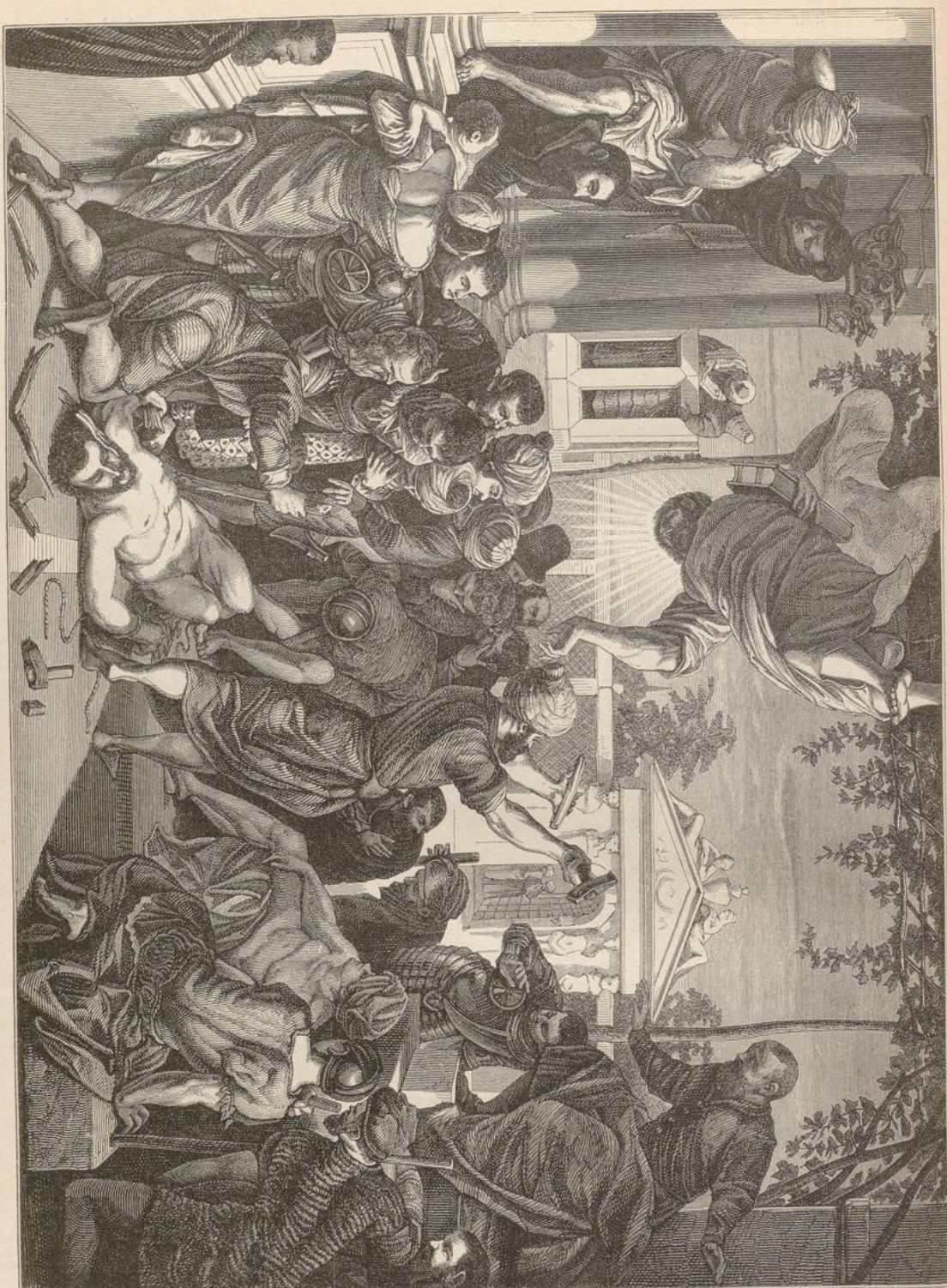


Fig. 298. Der h. Morus befreit einen Sklaven von Martyrertode. Von Zintorotto. Genödig, Akademie.

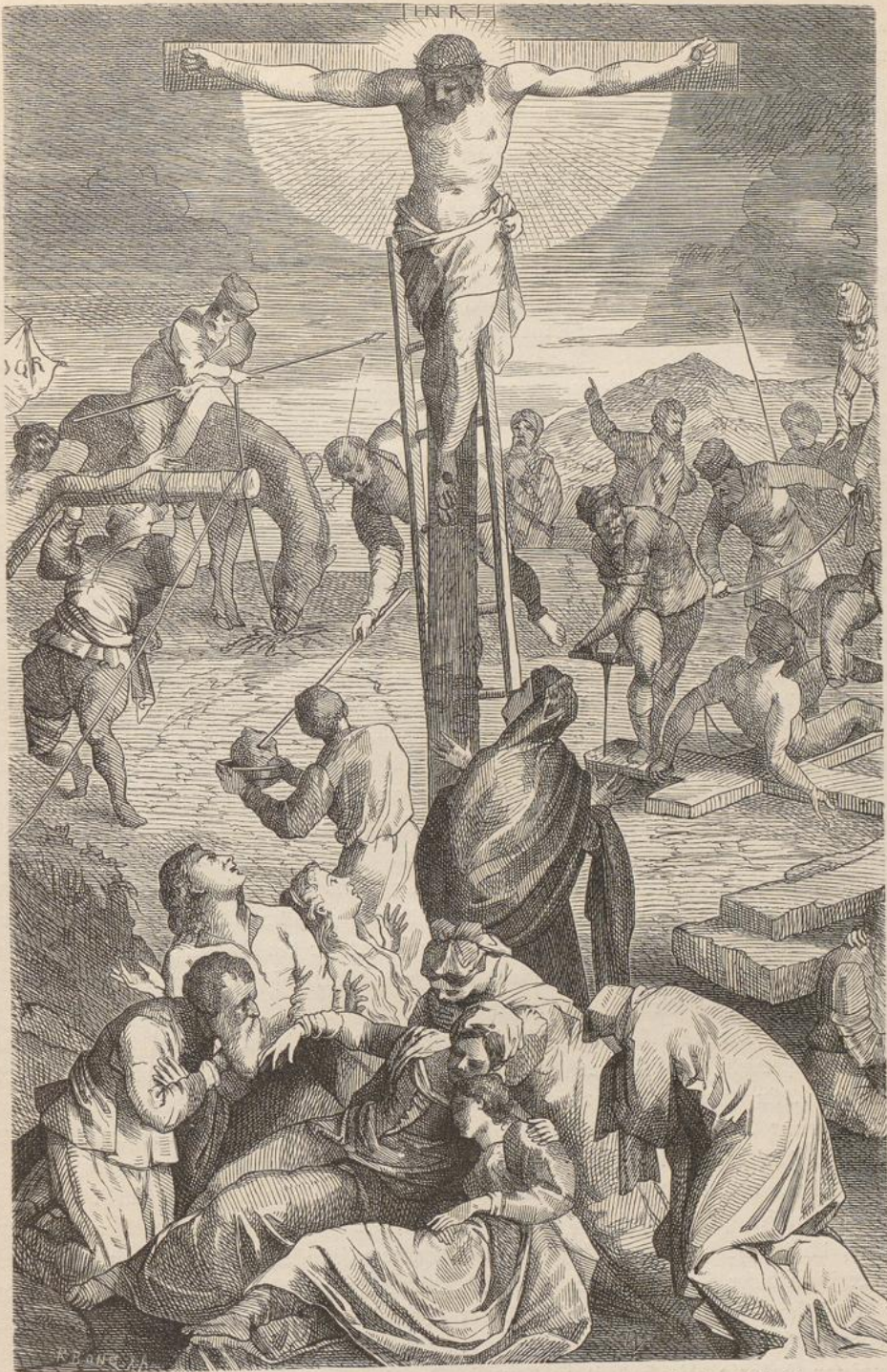


Fig. 299. Mittelgruppe der Kreuzigung. Von Tintoretto. Venedig, Scuola di S. Rocco.
 Springer, Kunstgeschichte. III.

stattliche Reihe von Altarwerken, welche durch die vornehme, ruhige Haltung der Gruppen und die würdevolle Bewegung und ausdrucksvolle Empfindung der Gestalten mächtig wirken. In seinem vollen Glanze zeigt er sich nur in seiner Vaterstadt, deren Kirchen er mit Gemälden schmückte; doch bieten auch die Galerien in Frankfurt und Wien (h. Justina) gute Proben seiner Kunst. Moroni, der Schüler Morettos, übertrifft seinen Lehrer in den Bildnissen durch gefällige Anordnung und überzeugende Wahrhaftigkeit.

Venedigs zähe Lebenskraft, Tizians herrschende Stellung waren wohl im stande, den Verfall der venezianischen Kunst lange zurückzuhalten; sie konnten aber doch nicht hindern, daß die veränderte Zeitstimmung allmählich auch auf die künstlerische Auffassung und die Malweise in Venedig Einfluß übte. Die jüngere Richtung wird durch zwei hervorragende Meister vertreten, durch Jacopo Robusti, genannt Tintoretto (1519—1594) und Paolo Caliari Veronese (1528—1588).

Tintoretto sprengt die Einheit des venezianischen Stiles, indem er nicht allein an die Stelle der allseitig vom Lichte umströmten goldigen Farbe einen stärkeren Wechsel von Licht und Schatten setzt, sondern auch einer heftig bewegten, unruhigen Empfindungsweise mit Vorliebe Ausdruck leiht. Michelangelos mächtige Gestalten zogen ihn an, dabei konnte er sich aber von naturalistischen Regungen nicht frei machen. Daher üben seine späteren Werke selten eine harmonische Wirkung. Doch selbst in frühen Werken, in welchen noch die alte venezianische Farbenpracht herrscht, wie in der Geburt des Johannes in Petersburg oder in dem Wunder des h. Markus, der zur Rettung eines gemarterten Christen vom Himmel herunterstürzt (Fig. 298), macht sich eine fast überreizte Beweglichkeit und eine übertriebene Freude an reichen Kompositionen geltend. Tintoretto muß eine innerlich unruhige Natur gewesen sein, welche sich schon von Hause aus in dem überlieferten Stile eingeengt fühlte. Als er vollends eine Malweise annahm, welche die Arbeit ungemein förderte, starke Trockenstriche anwandte, steigerte sich mit der Fruchtbarkeit auch seine Hast und Flüchtigkeit. Mit mächtigen Leinwandbildern füllte er nicht nur venezianische Kirchen, sondern auch den Dogenpalast an, der nach dem Brande von 1577 eines neuen malerischen Schmuckes bedurfte. Tintoretts Paradies im Saale des Großen Rats ist wegen seiner riesigen Größe berühmt, nicht minder umfassend sind das jüngste Gericht und die Anbetung des goldenen Kalbes in der Kirche dell' Orto. Unter den für die Scuola di S. Rocco (Brüderschaftshaus) gemalten Bildern ragt die Kreuzigung hervor. Zu einer lebendigen reichen Volkszene erweiterte er den Vorgang, eine in den Umrissen vollendete und durch den Ausdruck ergreifende Gruppe schilderte er in den klagenden Frauen am Fuße des Kreuzes (Fig. 299).

Paolo Veronese kam erst als ein fertiger Künstler, der bereits mehrere Willen mit Fresken geschmückt, und sich auch in Kirchengemälden erfolgreich versucht hatte, 1555 nach Venedig. Kein Wunder, daß er auch fernerhin in einzelnen Dingen an den Traditionen der Schule seiner Vaterstadt Verona, z. B. an dem feinen silbergrauen Farbentone, festhielt. Immerhin darf er als ein echter Repräsentant des venezianischen Lebens und der venezianischen Kunst gelten. War auch die politische Bedeutung und die Handelsmacht der Republik in raschem Sinken begriffen, so hatte sich doch noch das äußere Prunkgerüste der früheren Herrlichkeit erhalten, die Freude an einem glänzenden Auftreten und festlichen Leben noch gesteigert. Den Widerschein dieser Zustände zeigen Veroneses Werke. In prächtige Marmorkolonnaden verlegt er den Schauplatz der biblischen Gastmähler (Hochzeit zu Cana im Louvre, das Gastmahl im Hause Levis in der Akademie zu Venedig (Fig. 300), das Gastmahl bei Simon in der Turiner Galerie, die Hochzeit zu Cana in Dresden u. s. w.) und stattete sie mit allem Glanze eines vornehm üppigen Gelages aus. In seinen Frauengestalten liebte er es, durch

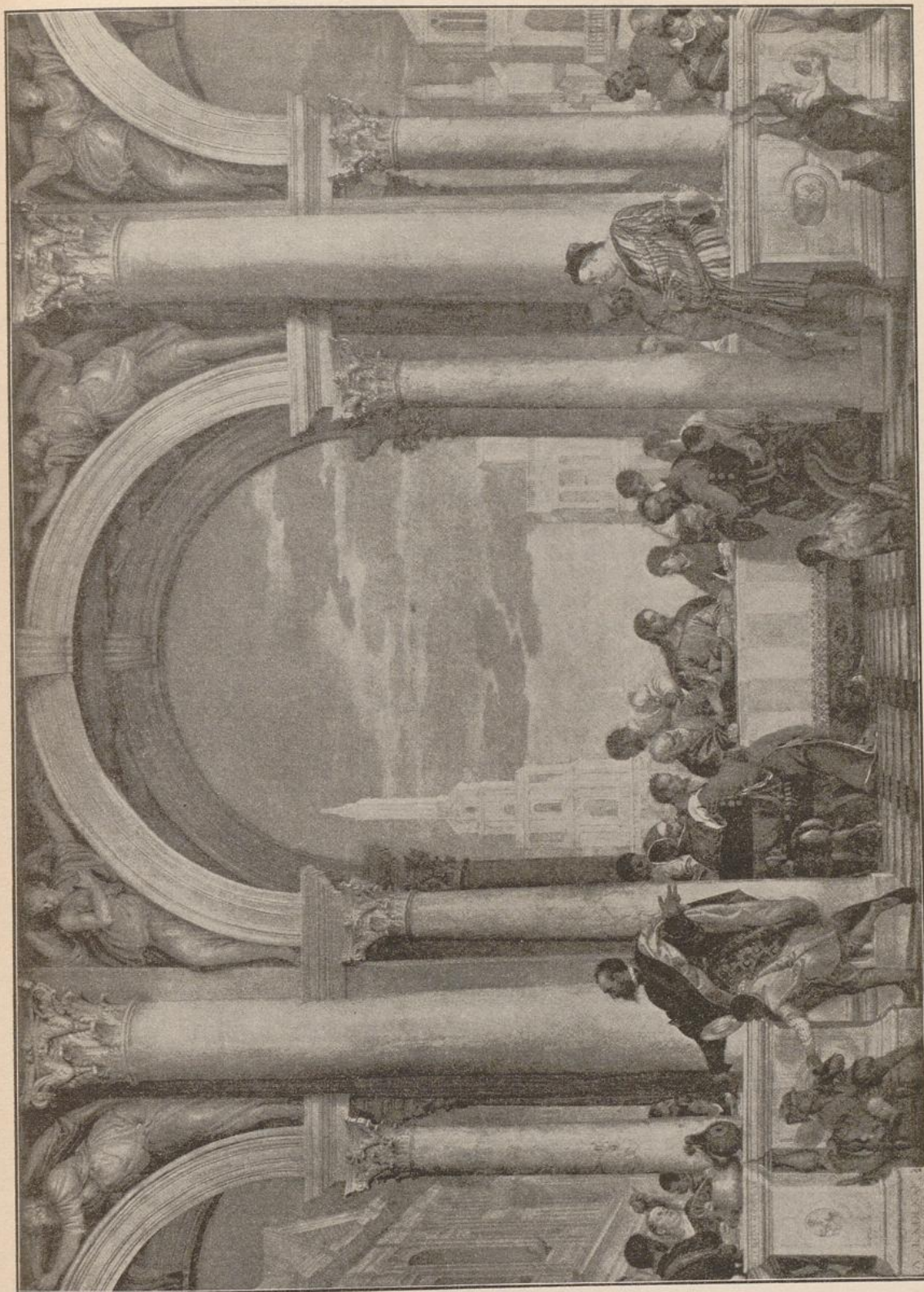


Fig. 300. Das Gastmahl des Levi. Von Paolo Veronese. Venedig, Akademie.
(Rechts und links ist ein Teil weggelassen.)

äußeren Putz die Wirkung der Erscheinung zu erhöhen, und vertauschte die satte, ruhige Schönheit des älteren Typus mit bewegteren, pikanten Reizen. Man kann nicht leugnen, daß in manchen Schilderungen der Lebensgenuß viel von seiner vornehmen Feinheit verloren hat, in das Materielle herabgezogen wird. Was für Vorbereitungen treffen jetzt die Menschen, um sich am Dasein zu erfreuen; welch' geringer Anstalten bedurfte es dagegen bei Tizian, um seine Heldinnen Seligkeit atmen zu lassen! Selbst in Kirchenbilder (S. Sebastiano in Venedig) dringen zuweilen ganz überflüssig einzelne profane Züge ein, welche nicht aus einem naturfrischen Realismus, sondern aus dem äußerlichen Streben, den Beschauer zu ergötzen, entspringen. Auch in dem schönsten seiner Einzelbilder, der Familie (Mutter, Gattin und Töchter) des Darius, welche huldigend vor Alexander knien (Londoner Nationalgalerie), vergißt er nicht, einen Affen anzubringen und die Terrasse über den Arkaden mit neugierigen Menschen zu füllen.

Als charakteristisch für den Meister und seine Richtung muß, außer der Ehen vor tiefen Hintergründen, die Vorliebe für das Breitbild gelten. Der strenge Aufbau der Gruppen fällt fort, in behaglicher Weise schreiten die vornehm gekleideten, munter lächelnden oder mit stolzem Selbstbewußtsein ausblickenden Gestalten an uns vorüber. Das dekorative Element herrscht in Veroneses Bildern weit stärker vor als in jenen Tizians. Er fühlte sich daher auch Aufgaben, wie sie ihm im Dogenpalaste und in der Villa Barbaro, jetzt Giacomelli, zu Maser bei Treviso geboten wurden, am meisten gewachsen. Im Dogenpalaste füllte Paolo Decken und Wände mit ausgedehnten Gemälden historischen, mythologischen und allegorischen Inhaltes, unter welchen der Raub der Europa und die thronende Venezia besonders hervorragen. Der Villa in Maser, von Palladio in einfachsten Verhältnissen für die Brüder Daniel und Marcantonio Barbaro erbaut, verließ Veronese durch seine Fresken reichen poetischen Schmuck. Man darf hier keine tiefen Gedanken suchen, auch keine vertieften Charaktere. Die Götter und Göttinnen des Olympos tragen alle echt venezianische Züge, treten auch in Tracht und sonstigem Putz der Gegenwart nahe. Aber gerade dadurch und durch allerhand launige Einfälle, z. B. durch den Knaben und das Mädchen, die durch eine Thüre einzutreten scheinen, durch die Durchblicke zwischen Säulen auf lachende Landschaften, kommt in den ganzen Bilderkreis ein anheimelnder Ton und wird in Verbindung mit der leuchtenden Färbung das Frostige, welches der dekorativen Malerei in der späteren Renaissance so leicht anklebt, glücklich vermieden.



5. Das Ende der Renaissance.

Nimmt man als Maßstab für das historische Urteil nur die Größe der Thätigkeit, welche die Künstler eines Zeitalters entfalten, legt man Gewicht auf die Meinungen, die sie selbst von ihrem Wirken hegten und offen aussprachen, so erscheint im Laufe des sechzehnten Jahrhunderts das italienische Kunstvermögen durchaus nicht gesunken, trat keineswegs bald nach Raffaels Tode ein Verfall insbesondere der Skulptur und Malerei ein. Was in den Jahren 1530—1570 in Mittelitalien gemeißelt, gegossen und gemalt wurde, übersteigt weit die Summe der Schöpfungen, welche die ältere Renaissancekunst hervorgebracht hat. Unbestritten bleibt, daß die italienische Kunst erst jetzt das höchste Ansehen, mustergültige Bedeutung genoß. Scharen nordischer Künstler gingen alljährlich über die Alpen, um in Italien die wahre Künstlerweihe zu empfangen. Rom gestaltete sich zu einer förmlichen Hochschule für die Künstler Europas. Scharen italienischer Künstler zogen wieder nordwärts und verbreiteten hier erfolgreich den Ruhm der heimischen Weise. Unbestritten bleibt auch die gute Naturanlage und die tüchtige Schulung zahlreicher Künstler. Wenn sie sich prahlerisch über ihre Vorgänger erhoben, so sprachen sie in einem Punkte die Wahrheit aus. Umfangreiche Aufgaben gelangen ihnen rascher, ihre Handfertigkeit hatte entschieden gewonnen. Aber gerade an diesem Punkte setzt das Urteil an, welches über das Zeitalter den Stab bricht und es durchaus gerechtfertigt findet, daß von den zahllosen Werken desselben nur einige wenige in der Erinnerung der Nachwelt leben. Die größere Fertigkeit verlockte zu flüchtigen Arbeiten. Die Künstler gaben sich selten noch die Mühe, gewissenhaft die Natur zu studieren; sie griffen zu den naheliegenden Mustern, welche die großen Genossen, voran Michelangelo, ihnen in der bequemsten Weise darboten, und begnügten sich, diese zu wiederholen oder leicht zu ändern. Die Kunst wurde auf Kunst gepfropft. Niemals hat aber noch im Laufe der Weltgeschichte eine Kunststrichtung ein kräftiges Leben und eine dauernde Blüte entwickelt, welche sich von der ewig frischen Quelle der Phantasie, von der Natur, entfernt. Da, wo die Künstler gezwungen waren, auf die Natur unmittelbar zurückzugehen, haben sie auch um die Mitte des sechzehnten Jahrhunderts Tüchtiges geschaffen. Die Porträtbilder überragen in der Skulptur wie in der Malerei weitaus die Darstellungen aus dem religiösen oder mythologischen Kreise. Selbst an monumentalen Porträtstatuen (Bronzestatue Kaiser Karls V. in Madrid, von Leone Leoni in Mailand gegossen, Reiterstatue Cosimos I. in Florenz von Giovanni da Bologna, Reiterstandbild Philipps III. in Madrid, entworfen von Giov. da Bologna, gegossen von Pietro Tacca, Fig. 301) muß man Entwurf und Ausführung gleichmäßig loben.

Auch dekorative Werke gelingen meistens vortrefflich. Einzelne Grabmäler und Brunnen gehören zu dem Wirkungsvollsten, was in dieser Gattung geschaffen wurde. Die Fontana delle Tartarughe in Rom, so benannt von den Schildkröten, welche von vier nackten Jünglingen an den Rand der Brunnenschale emporgehoben werden, erschien der Nachwelt des Raffaelschen Ursprunges würdig. In Wahrheit ist sie von einem Florentiner, Taddeo Landini, in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts gemeißelt worden. Auch dafür ist die Erklärung leicht gefunden. Wenn die Künstler nicht bedeutende, inhaltreiche Gestalten anstreben, sich in leichtem Formenspielen ergeben, kommt ihre Unnatur selten zum Vorschein; denn auf diese muß schließlich das Tadelnswerte der ganzen Richtung zurückgeführt werden. Wir empfinden sie überall, wo Stellungen, Bewegungen, Gebärden der Menschen in einer Weise geschildert werden, welche in der Wirklichkeit nicht möglich ist. Der Widerspruch erklärt sich nicht, wie in älteren Zeiten,

aus der Ungelenkigkeit der Hand und der mangelhaften Schulung des Auges. Er darf auch nicht verwechselt werden mit der Steigerung des Ausdruckes, mit der allerdings ungewöhnlichen Erhebung des Charakters und der Stimmung zu vollkommener Reinheit, welche den idealen Stil

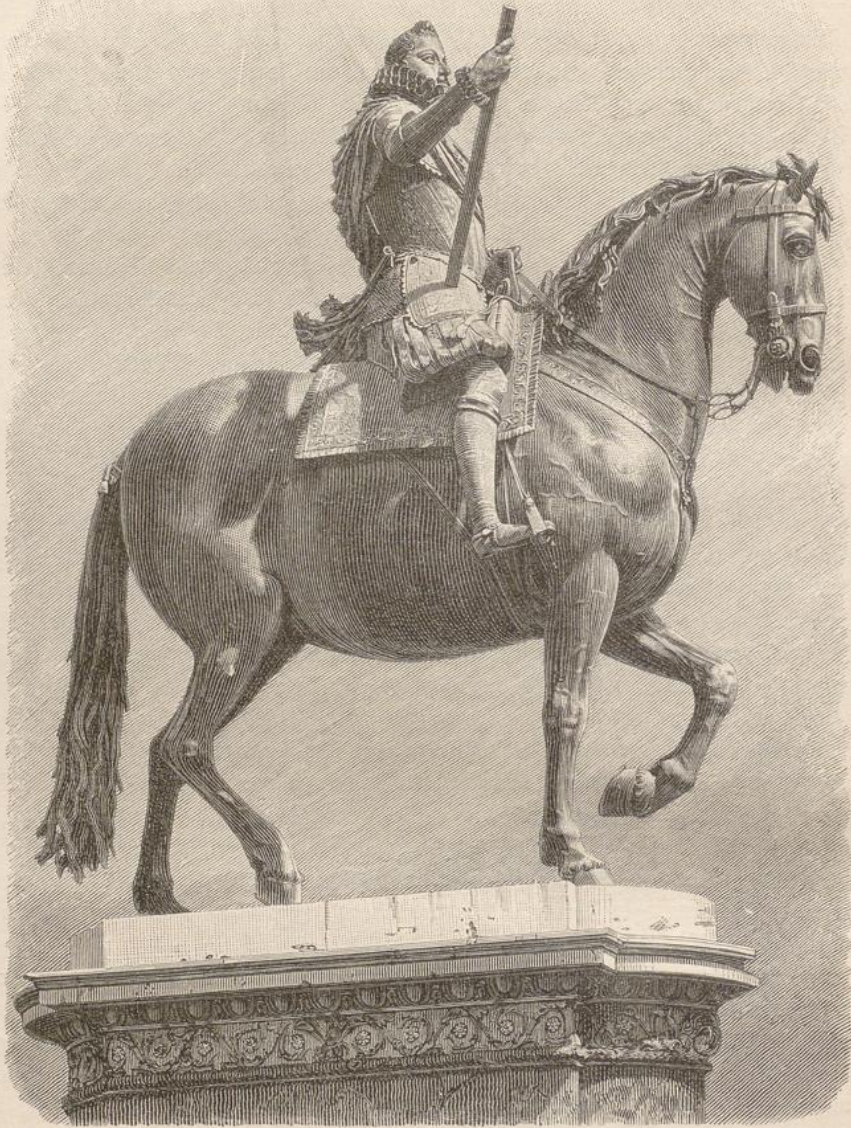


Fig. 301. Reiterstandbild Philipps III. Von Giov. da Bologna und Pietro Tacca. Madrid.

auszeichnet. Die ideale Gestalt steht über der Natur, erscheint aber nicht gegen die Natur geschaffen. Hier dagegen liegt der Widerspruch darin, daß das äußere tumultuarische Treiben notdürftig eine innere Gleichgiltigkeit verbirgt. Die Figuren reden viel, aber sie sagen nichts.

Die ganze Richtung ist mit einer Deklamation zu vergleichen, welche sich mit dem lauten, zuweilen wohlklingenden Schalle begnügt, den Sinn der Worte nicht beachtet. Nur zu geringerem Teile tragen die künstlerischen Persönlichkeiten daran die Schuld. Die Schnellarbeit ließ die Komposition aber nur selten reifen.

Aber auch wenn die Künstler sich eine größere Mühe genommen hätten, würden sie kaum die Frische ihrer Vorgänger erreicht haben. Die Gedankenkreise, in welchen sich die italienische Renaissance bewegte, waren nahezu erschöpft; die künstlerischen Formen, in welchen sie verkörpert wurden, fast alle abgeschliffen. In Italien gelangte keine neue Anschauungsweise zur Herrschaft, wie es diesseits der Alpen geschah. Gewohnheitsmäßig hielt die Phantasie an den alten Vorstellungen fest, ohne sich für diese in alter Art begeistern zu können. Die Aufbauschung, der äußerliche Aufputz der Formen täuscht uns nicht über die geringe Fülle des Inhaltes. Eine neue Formenprache — die Verwandlung des vorwiegend plastischen Idealismus in einen malerischen Realismus — war nur im Zusammenhange mit einer neuen nationalen Anschauungsweise möglich. Gerade jetzt lockert sich aber die Verbindung der Kunst mit dem Volksboden. Den Beweis dafür liefern der wiederholte Wechsel des Aufenthaltes einzelner Künstler, die Leichtigkeit, mit welcher fremde, nordische Künstler in Italien festen Fuß faßten und Ansehen gewannen, und endlich die hohe Gunst, welche die italienische Kunst an nichtitalienischen Höfen genoß. Sie diente ihnen als unentbehrlicher Schmuck, wie denn überhaupt die italienische Bildung einen internationalen Charakter gewann, nicht wegen ihres Inhaltes, sondern weil sie die äußeren Formen reicher und feiner entwickelt hatte, einen vornehmen Schein an sich trug. Von der Kunst wurde zunächst eine dekorative Wirkung erwartet, sie bot auch kaum eine andere.

Die Entscheidung fällt schwer, ob die Skulptur oder die Malerei durch die veränderten Verhältnisse eine größere Einbuße erlitten hat. Zieht man die Reliefs an den Sockeln der größeren Denkmale oder an den Brunkaltären in Betracht, so möchte man die stärkste Verwilderung im Kreise der Skulptur vermuten. Der Sinn für den schönen Aufbau der Komposition, für die symmetrische Gruppierung, für das Maßvolle und Ruhige ist vollständig verloren gegangen; eine malerische Wirkung wird aber durch aufdringliche Betonung der einzelnen Gestalten auch nicht erreicht. Auf der anderen Seite erscheint in den mächtigen religiösen und historischen Gemälden die Flüchtigkeit der Ausführung und die öde Leere der Formen noch auffälliger. Jedenfalls ist die Zahl der beachtenswerten Werke auf dem Gebiete der Skulptur doch größer als auf jenem der Malerei.

Von Tribolo (s. S. 197), der noch zum Teil den Spuren des Andrea Sansovino folgt, abgesehen, muß auch Benvenuto Cellini (1500—1572) und Guglielmo della Porta's († 1570) Tüchtigkeit anerkannt werden. Cellini hat durch seine zwar prahlerische, aber doch durchweg fesselnde Selbstbiographie dafür gesorgt, daß sein Ruhm in weite Kreise drang. Die künstlerischen Erfolge Cellini's waren weder in seiner Heimat, noch in Frankreich, wo er längere Zeit am Hofe Franz I. Beschäftigung fand, so dauerhaft wie er sie schildert. Seine Rührigkeit auf den mannigfachen Gebieten des Kunstbetriebes packt eigentlich am stärksten unser Interesse, der Goldschmied lebt glänzender in der Erinnerung als der eigentliche Bildhauer. Doch hat er in seinem bronzenen Perseus (Voggia de' Lanzi) ein Werk geschaffen, welches die Arbeiten der meisten Zeitgenossen überragt. Die herb-naturalistischen Formen des jugendlichen Helden mahnen an die Lieblingstypen des ausgehenden 15. Jahrhunderts und halten sich frei von den leeren Uebertreibungen der Manieristen. Auch Guglielmo della Porta that in seiner sitzenden Statue des Papstes Paul III. auf dessen Grabmale in St. Peter einen glücklichen Griff und verließ ihr frisches, unmittelbares Leben, wenn er auch sonst vielfach Michelangelo's Spuren folgte und wie die ganze späte Renaissance den Glauben hegte, daß die höchste Wirkung eines

Kunstwerkes auf kolossalen Verhältnissen beruhe. Die oberflächliche Sucht, Michelangelo nachzuahmen, hatte zu diesem Glauben den Anlaß gegeben. Während aber bei dem Meister die Richtung auf das Große und Mächtige Ausfluß seines persönlichen Geistes ist, beharren die Schüler bei der mechanischen Wiederholung des gewaltigen Formengerüßtes.

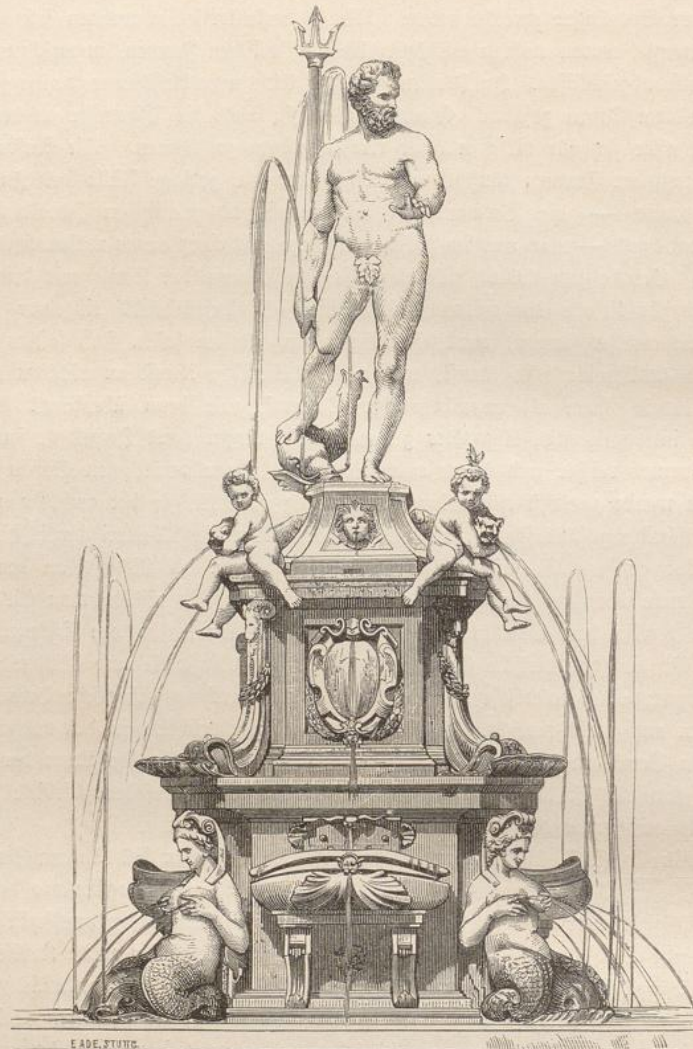


Fig. 302. Neptunsbrunnen in Bologna. Von Giovanni da Bologna.

In schlimmster Weise suchte Baccio Bandinelli, ein Goldschmiedsohn aus Florenz (1493—1560), mit Michelangelo zu wetteifern. Wenn wir Vasaris Berichte trauen dürfen, war er auch in seinem äußeren Lebenslaufe der Affe Buonarrotis. Jedenfalls plagte ihn Neid und Eifersucht, so lange er atmete, und fing er jedes Werk regelmäßig damit an, daß er nach dem Meister oder, wie er meinte, Nebenbuhler hinüber schielte. An natürlicher Begabung fehlte es ihm nicht; dies zeigen die Relieffiguren der Apostel an den Chorschranken im florentiner

Dome, welche sich durch einfache Wahrheit und Linien Schönheit auszeichnen. Auch sonst bemerkt man häufig Spuren großer technischer Gewandtheit. Die großen Gruppen, unter welchen die Gruppe des Herkules mit Cacus auf der Piazza della Signoria in Florenz die bekannteste ist, leiden dadurch, daß sie gewaltfame Kontraste der Bewegungen ohne jeden inneren Grund, gleichsam um ihrer selbst willen offenbaren.

Ein Ausländer trug in der letzten Zeit der Renaissance über die eingeborenen Bildhauer den Sieg davon, der Blame Jean de Boulogne aus Douay (1524—1608), ursprünglich ein Schüler des in den Niederlanden angesehenen Meisters Jacques Dubroeuq. Von niederländischer Art merkt man den Werken des Künstlers der unter dem Namen Giovanni da Bologna bekannter ist, nichts mehr an. Er huldigt unbedingt dem italienischen Wesen und hat fleißig Michelangelo studiert. Von Hause aus aber eine ruhigere Natur, mit einem klaren Blick und einer sichereren Hand begabt, bleibt er von allen Uebertreibungen frei und hält die Grenzen seiner Kunst genauer fest. Auch bewahrt er sich, wie seine Madonnenstatuen zeigen, eine kräftigere Empfindung für das Lebenswahre als alle seine Kunstgenossen. Wirklich in den Umrißen, auch in der Anordnung der einzelnen Teile gut gedacht, ist der Neptunsbrunnen in Bologna (Fig. 302). Dem kühnen Aufbau der Gruppe des Raubes der Sabinerinnen in der Loggia de' Lanzi wird man stets Bewunderung zollen, mag auch das verständig Berechnete über das unmittelbare von der Phantasie Eingebene siegen. Vollends glücklich erfunden ist die Bronzestatue des Merkur, der durch die Luft fliegt, nur mit einem Fuße noch auf einem Windstoße leicht aufliegend, im Museo Nazionale in Florenz (Fig. 303). Um diese Schöpfung durften ihn nicht bloß die unmittelbaren Genossen, sondern die Künstler aller Zeiten beneiden. Giovanni hat in ihr die Schranken der herrschenden Richtung glänzend überwunden, einem antiken Gedanken wirklich neues Leben eingehaucht. In den zahlreichen dekorativen Werken zeigt er sich dagegen als rechtes Kind seiner Zeit; er liebt das Kolossale und überträgt (als Ornamentist) den älteren grotesken Stil, Masken und phantastische Tiergestalten, auf plastische Darstellungen.

Ein Werk von so dauerndem Werte wie die Skulptur in dem Merkur Giovanni da Bologna hat die gleichzeitige Malerei nicht geschaffen. Steht man den zahllosen Fresken und Oelgemälden, welche in den Jahren 1530—1570 entstanden, gegenüber, so entdeckt man rasch



Fig. 303. Merkur.
Bronzestatue von Giovanni da Bologna.
Florenz, Museo Nazionale.

die Verschwonnenheit in der Zeichnung und in der Farbe, den Mangel an individueller Charakteristik, das bald Süßliche, bald Leere des Ausdrucks, die Uebertreibung in den Bewegungen, als die gewöhnlich wiederkehrenden Merkmale. Mit ihnen verbinden sich eine große technische Fertigkeit, welche zu einem oberflächlichen, hastigen Verfahren verleitete, und eine allgemeine poetische Bildung, welche aber nicht tief genug ging, um vor hohlen Phrasen und vor seltsamen Einfällen zu schützen.

Auch hier hat die Nachahmung Michelangelos die schlimmsten Früchte getragen und besonders in Florenz den Kreis, der sich um Andrea del Sarto gesammelt hatte, vollständig gesprengt. Nur die Porträtmalerei treibt noch zahlreiche gesunde Blüten. Auch einzelne Madonnen und heilige Familien halten an der guten Tradition fest. Von den umfangreichen Fresken und mächtigen Altarbildern läßt sich dagegen nur aussagen, daß die persönliche Natur des Künstlers, seine besondere Art, das Leben aufzufassen, unter dem Druck der allgemein herrschenden, förmlich modischen Richtung gänzlich zurücktritt. Im Grunde sind sich die Schilderungen alle nahe verwandt, mag man auch aus äußerlichen Kennzeichen den verschiedenen Ursprung erraten. Es lohnt daher nicht die Mühe, bei den einzelnen Werken zu verweilen, sondern genügt, nur die beliebtesten Meister namhaft zu machen.

Unter den florentiner Malern steht neben Giorgio Vasari aus Arezzo (1511—1574), dessen litterarischer Ruf die künstlerische Unbedeutendheit decken muß, Angelo Bronzino (? 1502—1572) in erster Linie. Als Porträtmaler wird er mit Recht geschätzt, seine Altarbilder, z. B. sein Christus in der Vorhölle in den Uffizien, zeigen wenigstens in der Zeichnung noch Gewissenhaftigkeit. Das Gefühl für harmonische Farbe ist ihm aber schon ganz abhanden gekommen. In Rom herrschten die Brüder Taddeo (1529—1566) und Federigo Zuccaro (? 1542—1609), von welchen der letztere sich auch außerhalb Roms zahlreicher Gönner erfreute. Allmählich trat Michelangelos Einfluß zurück und machte einer gezierten, äußerlichen Anmut, einer gefälligeren Färbung Platz, ohne daß aber das Seelenlose und Gezwungene wich. Hier ist besonders Giuseppe Cesari, bekannter als Cavaliere d'Arpino, zu nennen, der in Rom und Neapel zu hohem Ansehen gelangte und der aus Urbino stammende Federigo Baroccio (1528—1612), ein geschickter Nachempfänger Correggios, nur daß ihm dessen Farbensinn mangelt und der schalkhafte Zug sich niemals bei ihm einstellt.

Will man an einem Beispiele sehen, welchen Umschwung in den Anschauungen und in dem Formen Sinne wenige Jahrzehnte herbeigeführt haben, so empfiehlt sich dafür der Freskschmuck im Palazzo Vecchio in Florenz. Sein Schöpfer, Vasari, hat ihn eingehend beschrieben, die Zeitgenossen haben ihn gepriesen und nachgeahmt. Die Ornamente, welche die Felder einrahmen, haben Schwung und Leichtigkeit verloren; zur Grotteske treten plattgeschlagene Bänder hinzu, Masken und Fragen beginnen das zierliche Rankenwerk zu durchbrechen. Die gemalten Giebel über den Thüren ahmen die geschweiften Sarkophagdeckel nach, welche an Michelangelos Mediceergräbern vorkommen. Die Bilder selbst zeigen eine seltsame Mischung von platter Naturwahrheit und aufgebauschter Allegorie. Wie aus der Vogelperspektive blickt man auf die Schlachtfelder, Städte, Landschaften herab, und während im Mittelgrunde sich unzählige winzige Figuren tummeln, prunken im Vordergrunde lebensgroße allegorische, nichts sagende Gestalten. Ein Ton augendienerischer Schmeichelei, gemeiner höfischer Huldigung klingt durch die meisten Schilderungen hindurch. Was hätte wohl Michelangelo gesagt, wenn er gesehen hätte, wie sein Schüler in dem Bilde der Belagerung von Florenz die Feinde der Republik verherrlichte! Ein anderes Beispiel der herrschenden Richtung sind die Martyrbilder in S. Stefano Rotondo in Rom von Niccolò (Boncalli) dalle Pomarance, in welchen ohne jeden tra-

gischen Accent die widerlichsten Greuelthaten geschildert werden, die Lust an dem Brutal-Sinnlichen sich offen Luft macht.

Man darf übrigens nicht glauben, daß sich die Kunstthätigkeit auf die großen Städte, auf Rom und Florenz, beschränkt hätte. Zahlreiche kleinere Städte besaßen Akademien und beherbergten Künstlergemeinden, welche es an Mühsigkeit nicht fehlen ließen, ja häufig eine größere Anhänglichkeit an die alten Ueberlieferungen bekundeten, und da sie nicht in gleichem Maße zur Ueberlastung der Arbeit, wie namentlich die Römer, verlockt wurden, auch eine gründlichere technische Bildung bewahrten. Solche Lokalschulen mit regem und verhältnismäßig gesundem Kunstbetriebe lernen wir in Mailand, Genua, Cremona, Ferrara, Bologna kennen.

In Mailand nahm die Familie der Procaccini eine herrschende Stellung ein, insbesondere Ercole (geb. 1520, † nach 1591), welcher durch sorgsame Ausführung seiner Gemälde sich auszeichnete, und sein Sohn Giulio Cesare, beide als glückliche Nachahmer Correggios gerühmt. In Genua hielt gegenüber den zahlreichen, flüchtigen Dekorationsmalern Luca Cambiaso (1527—1585) an einem lebenswürdigen, durch eine heitere Färbung wirksam gehobenen Naturalismus fest. Cremona ist der Sitz der Familie Campi, deren Stammhaupt Galeazzo († 1536) bereits die (älteren) Venezianer studierte, während von den jüngeren Gliedern Giulio († 1572) noch andere Schulen auf sich einwirken ließ, ohne, wenigstens in einzelnen Fällen, die frische Natürlichkeit darüber einzubüßen. Cremona war auch der Geburtsort der Sofonisba Anguisciola (? 1535—1625), unter den zahlreichen Malerinnen, die jetzt auftauchen, wohl der berühmtesten, im Porträtfache gewiß der besten. Ihre Abkunft von edlem Geschlecht erleichterte ihr die Beziehungen zu den vornehmen Kreisen und Fürstenthöfen, von welchen ihr namentlich der spanische Hof unter Philipp II. die glänzendste Aufnahme bereitete. Unter den mittleren Städten Italiens kann sich keine einer so rührigen Kunstpflege um die Mitte des 16. Jahrhunderts rühmen, wie Bologna. Der Stammbaum der Bologneser Maler geht auf Francia und auf die Raffaelschüler, welche aus Bologna dem großen römischen Meister zuzogen, wie Bagnacavallo und Innocenzo da Imola zurück. Anklänge an Raffael haben sich daher hier länger und kräftiger als in den meisten anderen Schulen erhalten, und ähnliche Auffassungen der Kunst, wie sie sich unter Giulio Romano in Mantua eingebürgert hatten, feste Wurzel gefaßt. Technisch tüchtig sind alle Meister Bolognas; hervorragend, so daß ihn jüngere Zeitgenossen mit den großen Meistern auf eine Stufe stellten, ist nur der vielseitige Pellegrino Tibaldi (1527—1591), welchen das Schicksal später nach Spanien führte und der, obwohl er als Schüler Michelangelos galt, doch in der Architektur wie in der Malerei sich maßvoll verhielt und sich in seinen Gemälden einen überraschenden Zug frischer Lebendigkeit wahrte.

Zwei Dinge wecken bei der Betrachtung dieser kleinen Provinzialschulen unsere Aufmerksamkeit: die Kunst vererbt sich in ihnen noch häufig vom Vater auf den Sohn und der Kunstbetrieb hat noch theilweise einen handwerksmäßigen Zuschnitt. Ihre blühendsten Sitze aber haben sie in Oberitalien. Die mehr bürgerliche Erziehung begünstigte die technische Tüchtigkeit, die Entfernung von den Hauptstätten der Kunst minderte ihre Abhängigkeit und rettete ihrer Phantasie wenigstens einzelne natürlich wahre Züge. Sie bereiteten den Boden für die Wendung zum Bessern, welche die Malerei in den letzten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts nahm, und verhüteten den gänzlichen Verfall der italienischen Kunst.