



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Handbuch der Kunstgeschichte

<<Die>> Renaissance in Italien

Springer, Anton

Leipzig [u.a.], 1896

4. Die Malerei des 16. Jahrhunderts in Oberitalien:

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

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 Dossi (? 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 durchströhmt werden,

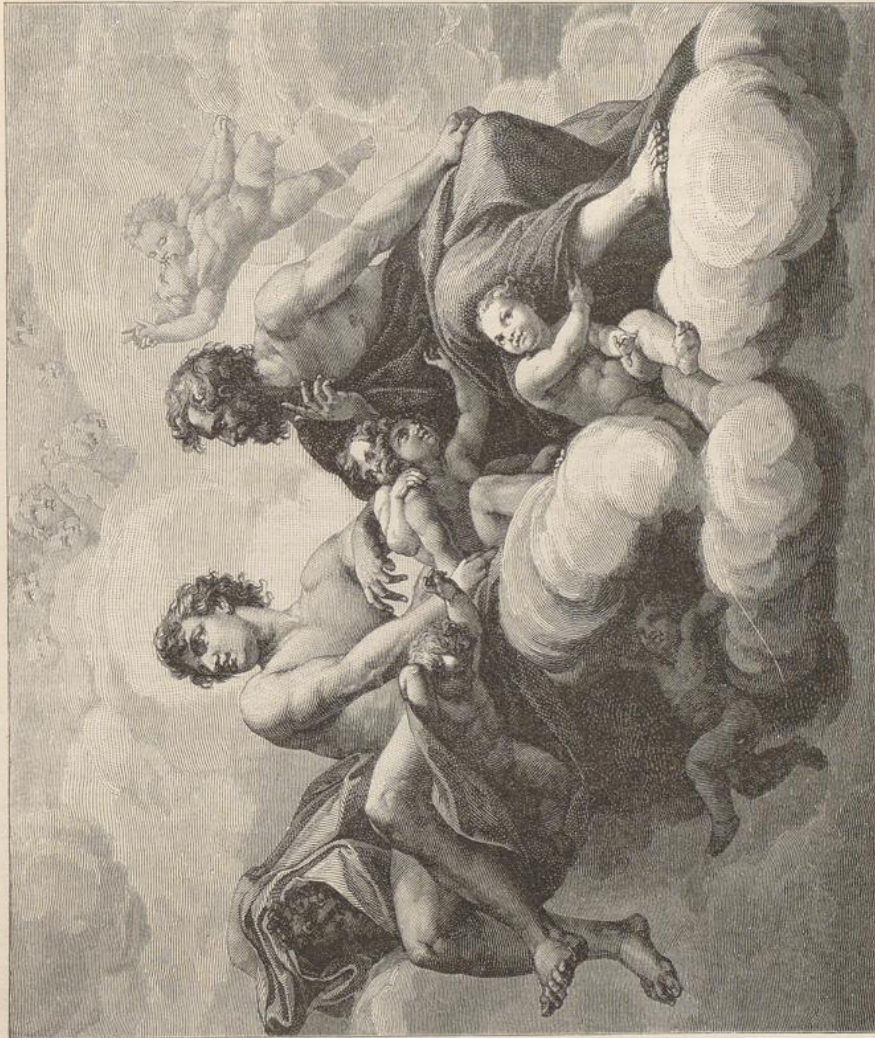


Fig. 275. Aus den Freskomalerien von Correggio in der Kuppel von S. Giovanni in Parma.

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 Döffnungen 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 Tage 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

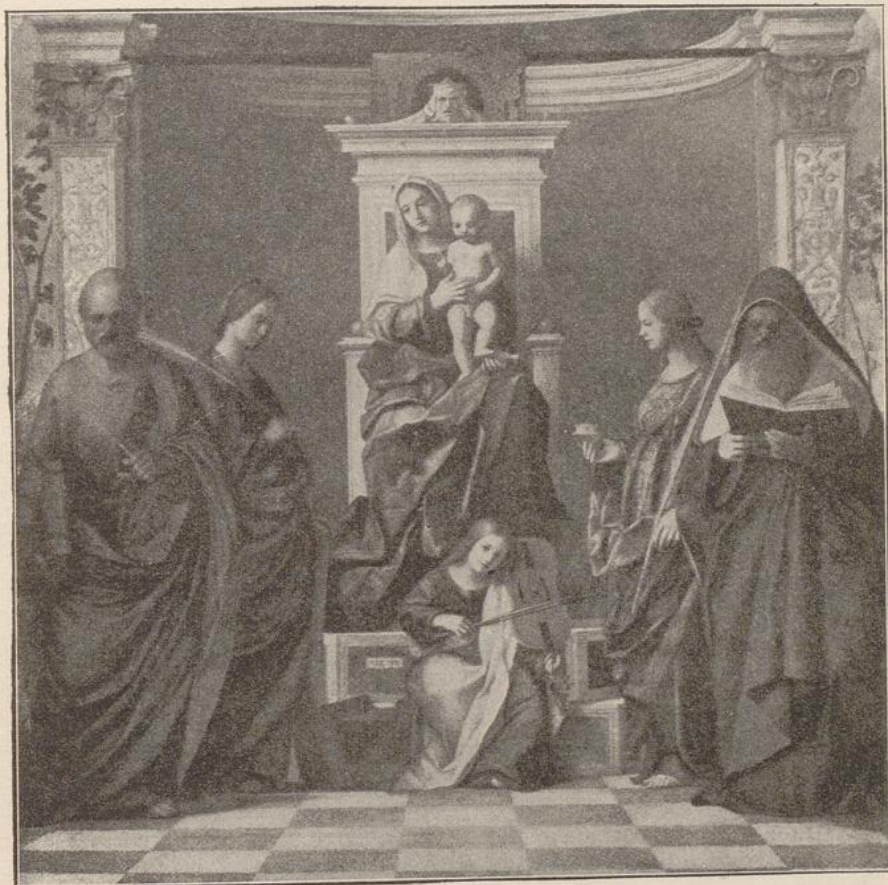


Fig. 278. Sacra conversazione. Von Giov. Bellini. Venedig, S. Zaccaria.

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 ausserlebens 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.

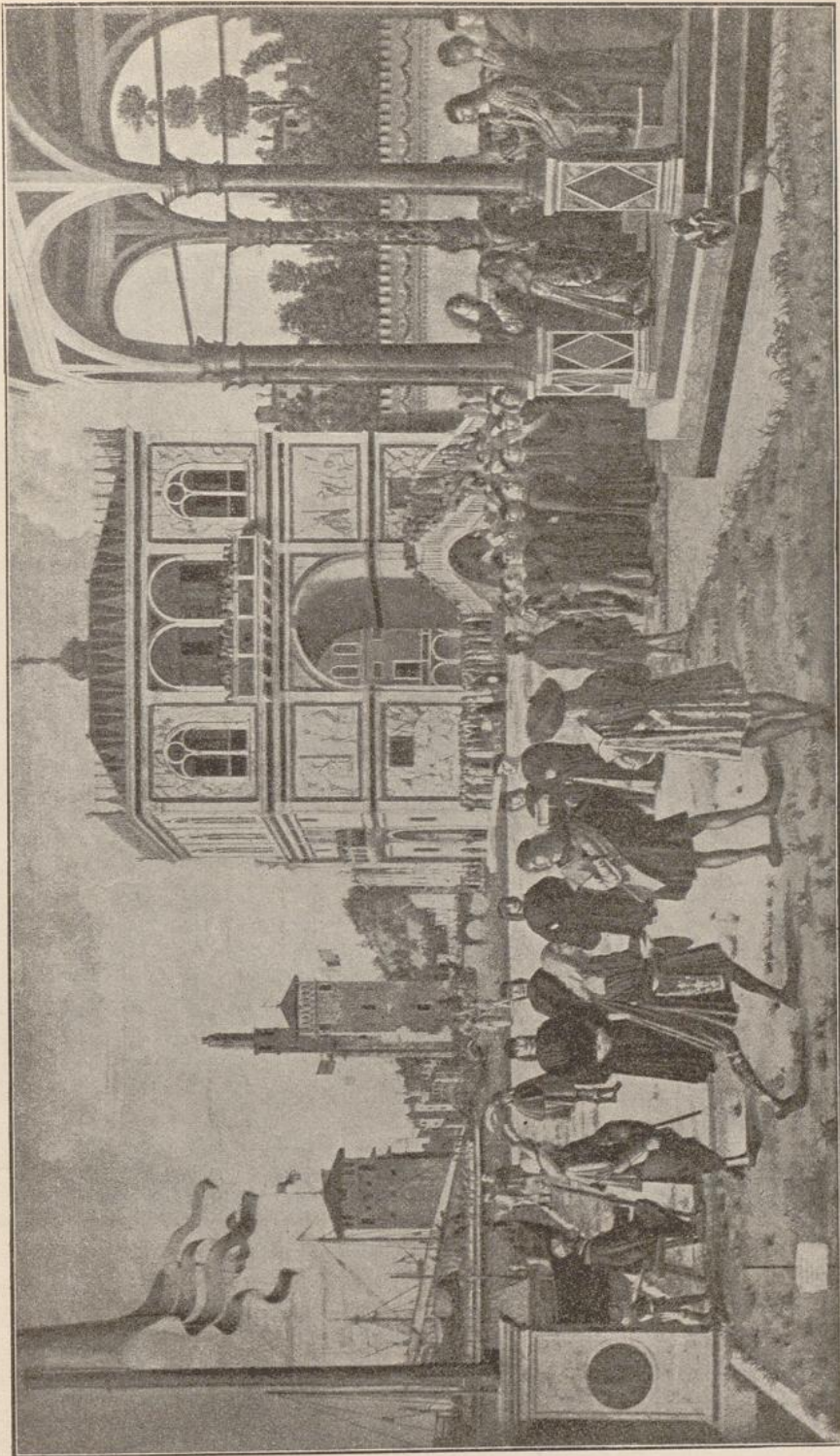


Fig. 279. Aus der Legende der h. Urfula. Von Caracciolo. Venedig, Akademie.

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 Zurüstung 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 & S. Schuler

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 Widerschein 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 Zeichnungsfizzen 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

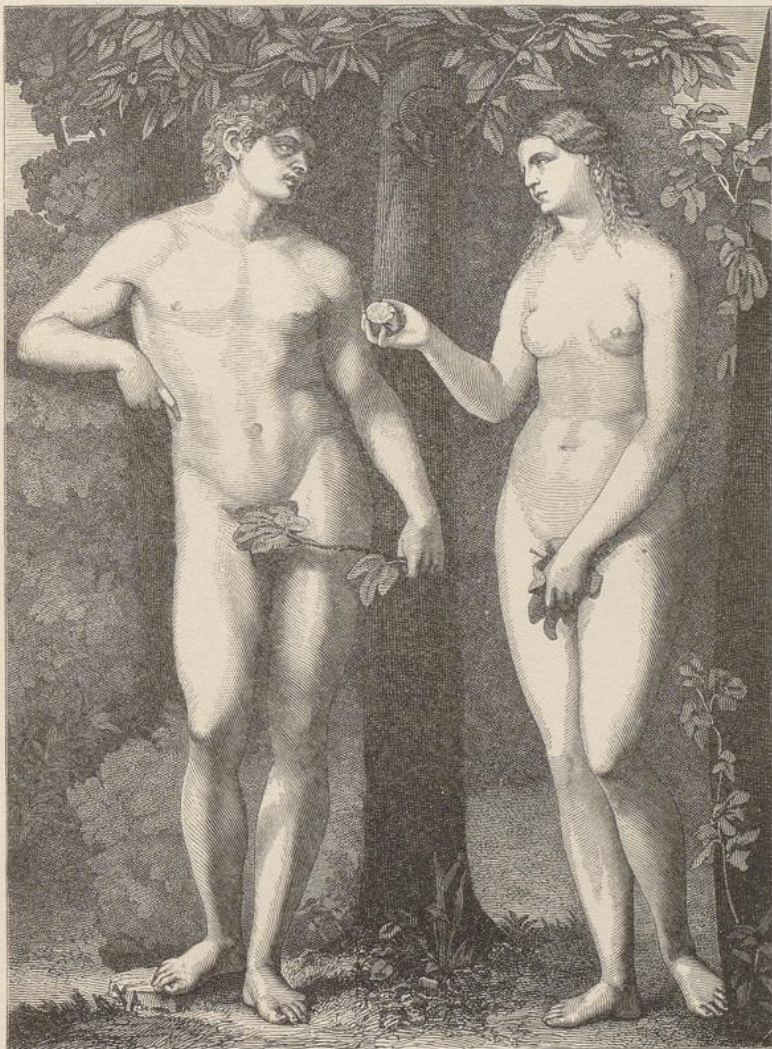


Fig. 283. Der Sündenfall. Von Palma Vecchio. Braunschweig, Museum.

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, wettenferte 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.

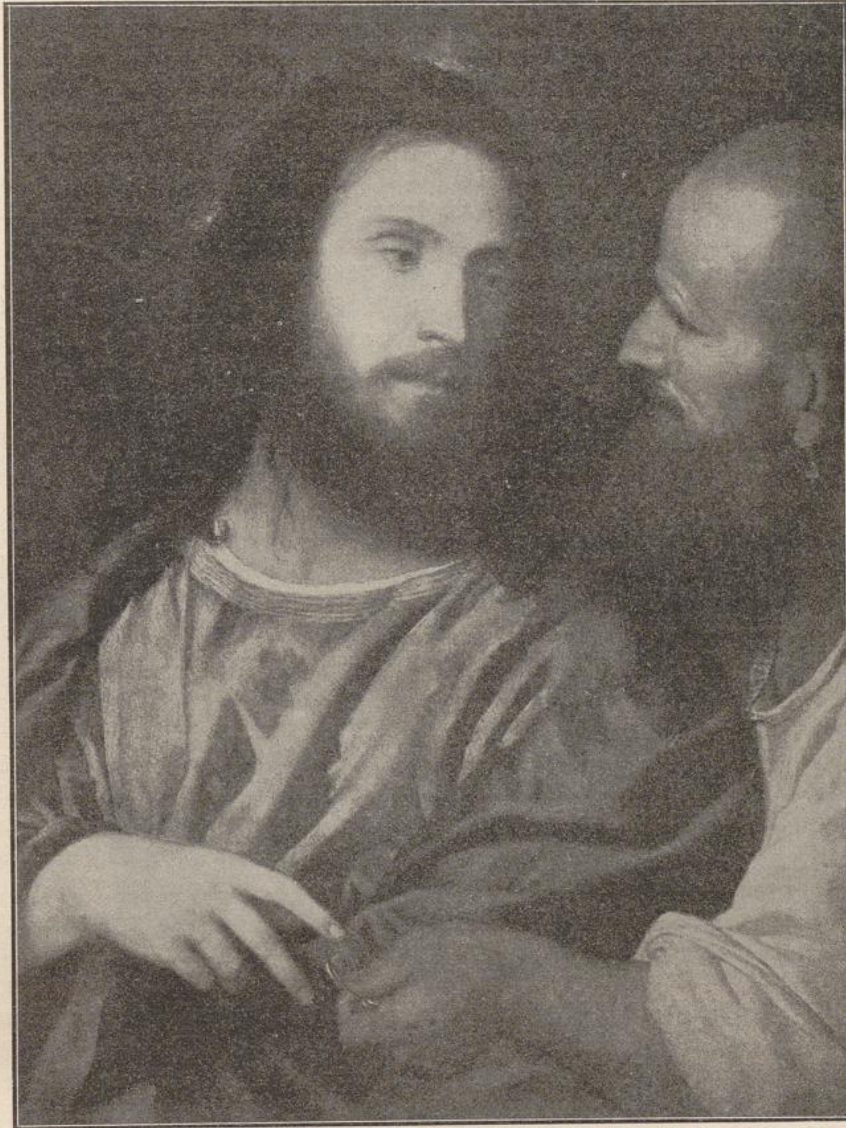


Fig. 289. Der Zinsgroßchen. Von Tizian. Dresdener Galerie.
(Nach der photogr. Aufnahme von Braun, Clement & Co. in Dornach.)

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 berebte 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 Ruhebett 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

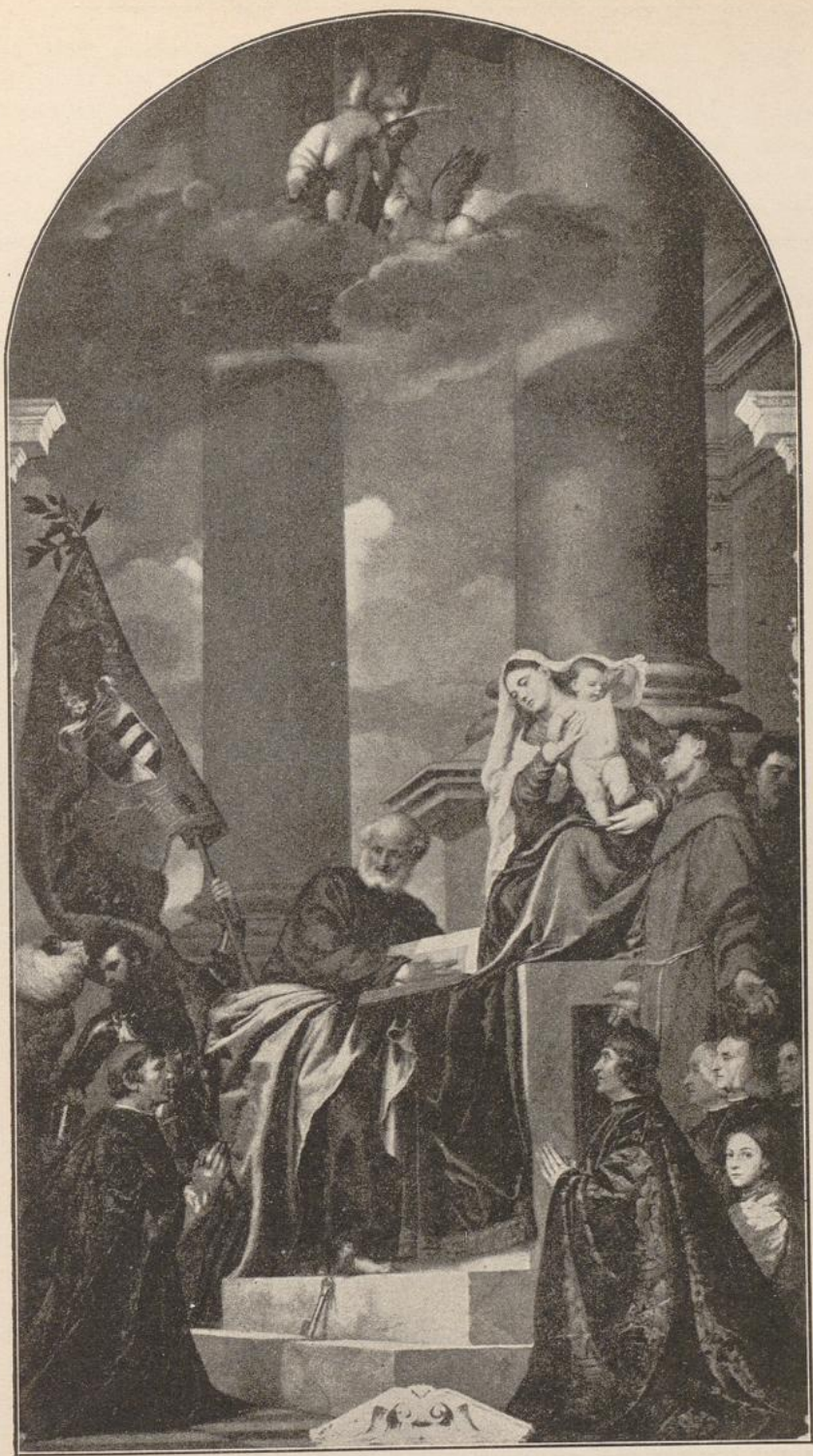


Fig. 294. Die Madonna der Familie Pesaro. Von Tizian.
Venedig, S. Maria dei Frari.

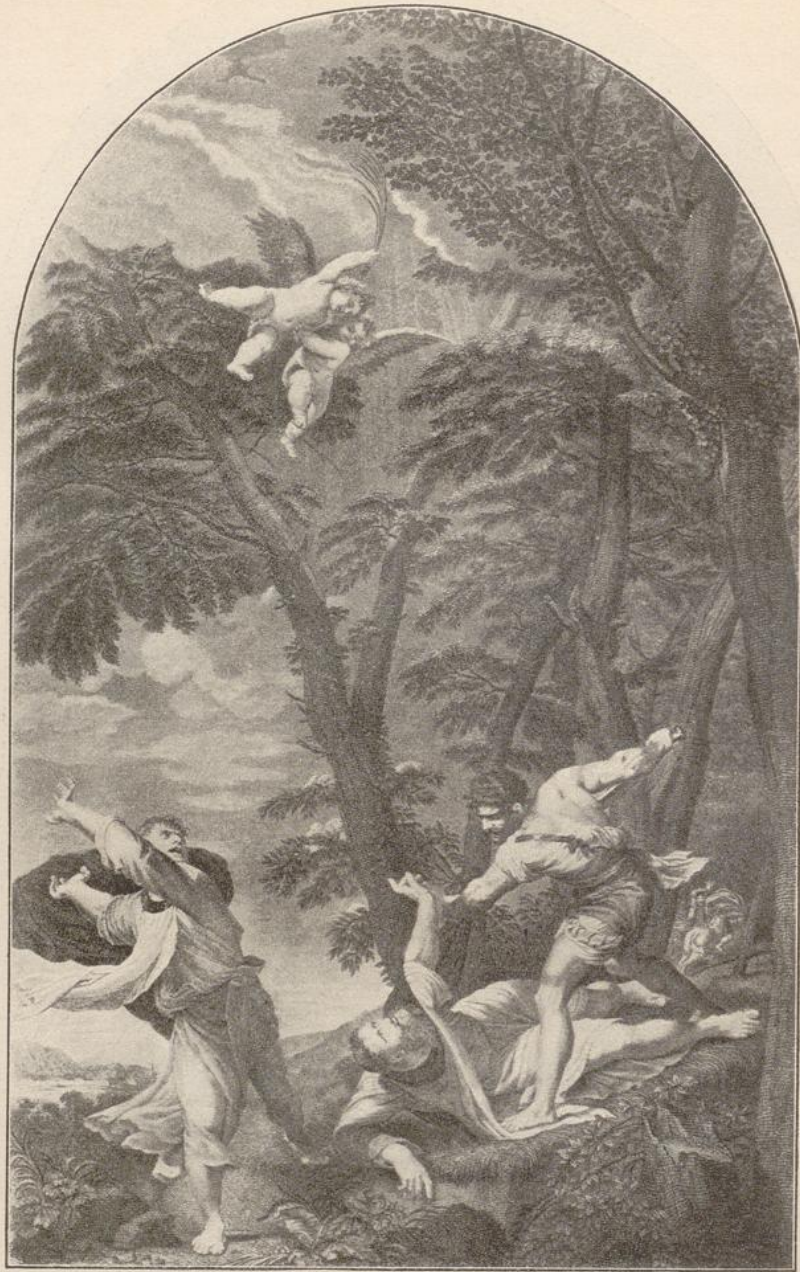


Fig. 295. Die Ermordung des Petrus Martyr. Von Tizian.
Nach einem alten Kupferstich.

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 Günstbezeugungen 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 Fache 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

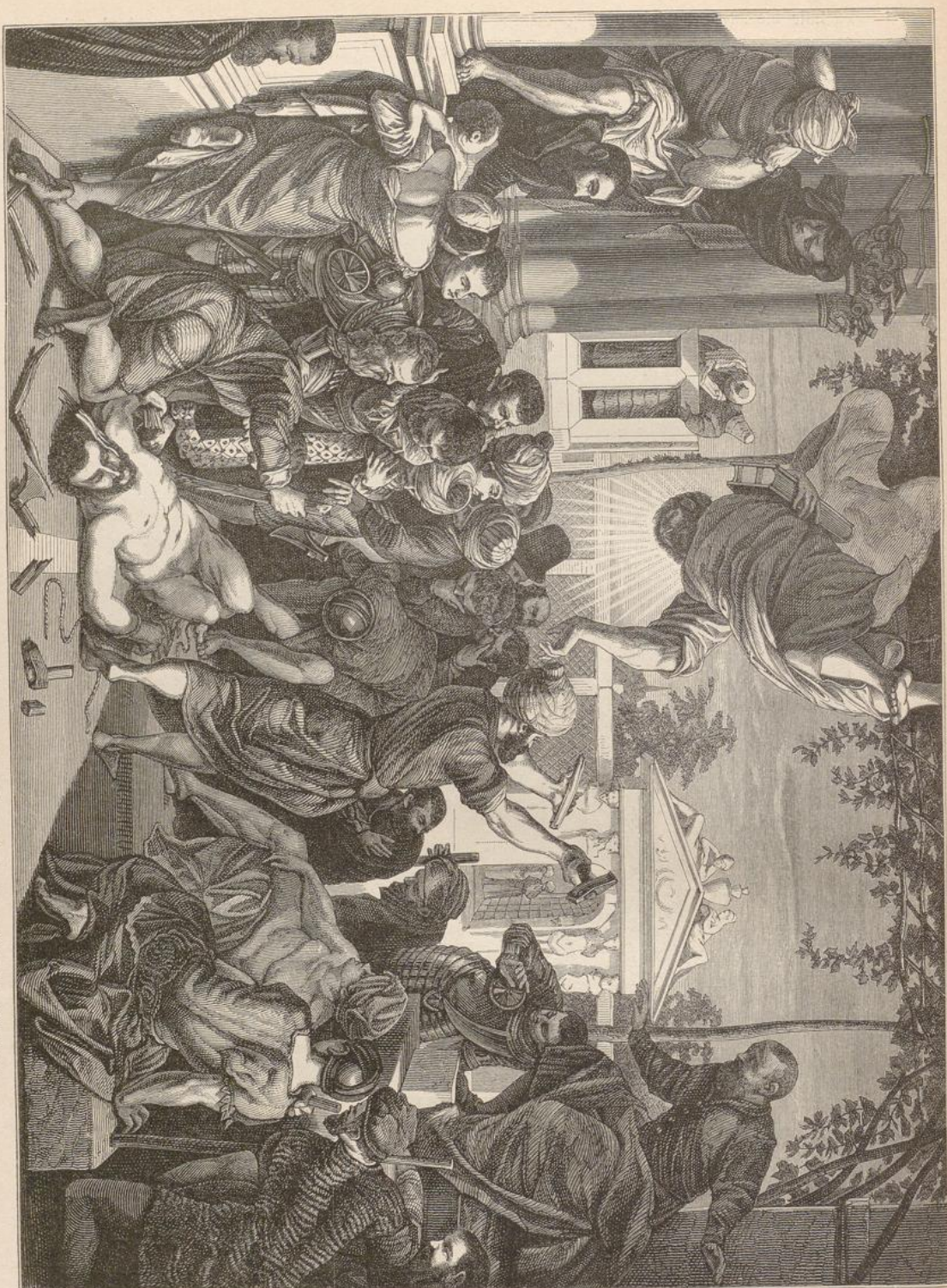


Fig. 298. Der h. Morus befreit einen Sklaven von Martyrertode. Von Zintoretto. Genösig, Skulptur.

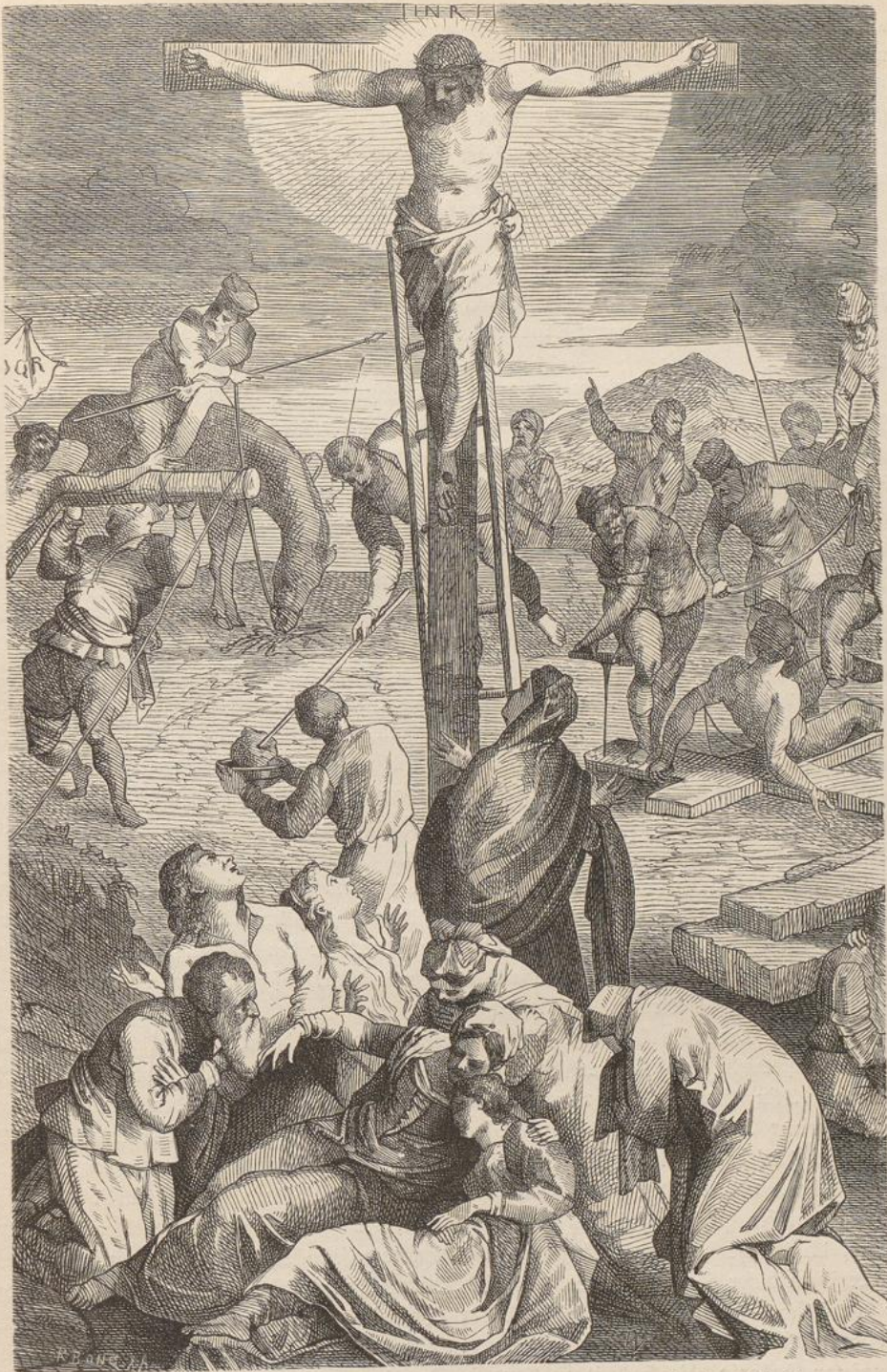


Fig. 299. Mittelgruppe der Kreuzigung. Von Tintoretto. Venedig, Scuola di S. Rocco.
 Springer, Kunstgeschichte. III.

stättliche 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

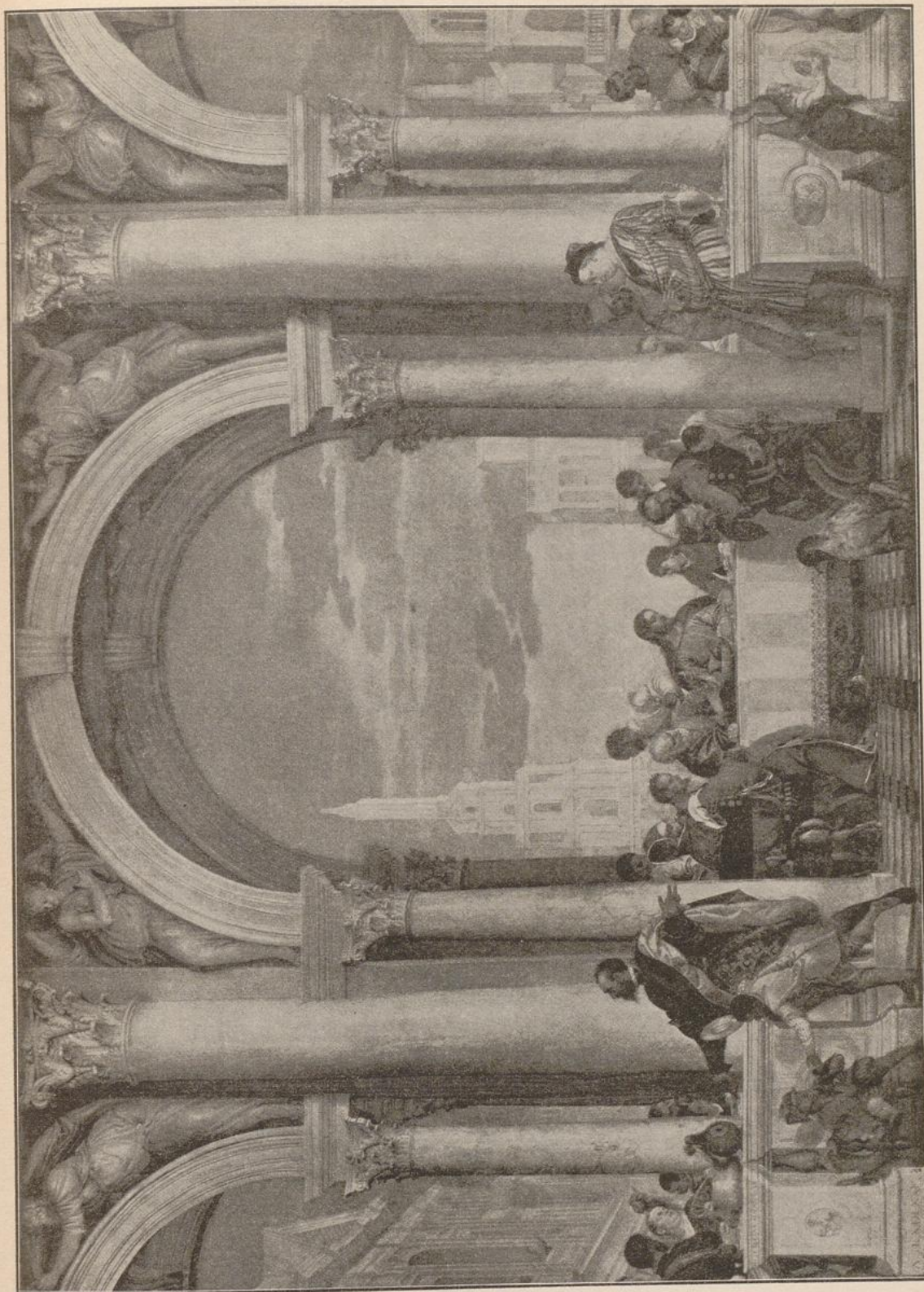


Fig. 300. Das Gastmahl des Levi. Von Paolo Veronese. Venedig, Akademie.
(Rechts und links ist ein Teil weggelassen.)

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.

