



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Handbuch der Kunstgeschichte

<<Die>> Renaissance in Italien

Springer, Anton

Leipzig [u.a.], 1896

Giorgione (Madonna von Castelfranco. Sogen. Familie. Schlafende Venus.)

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

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 & P. Schiller

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 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

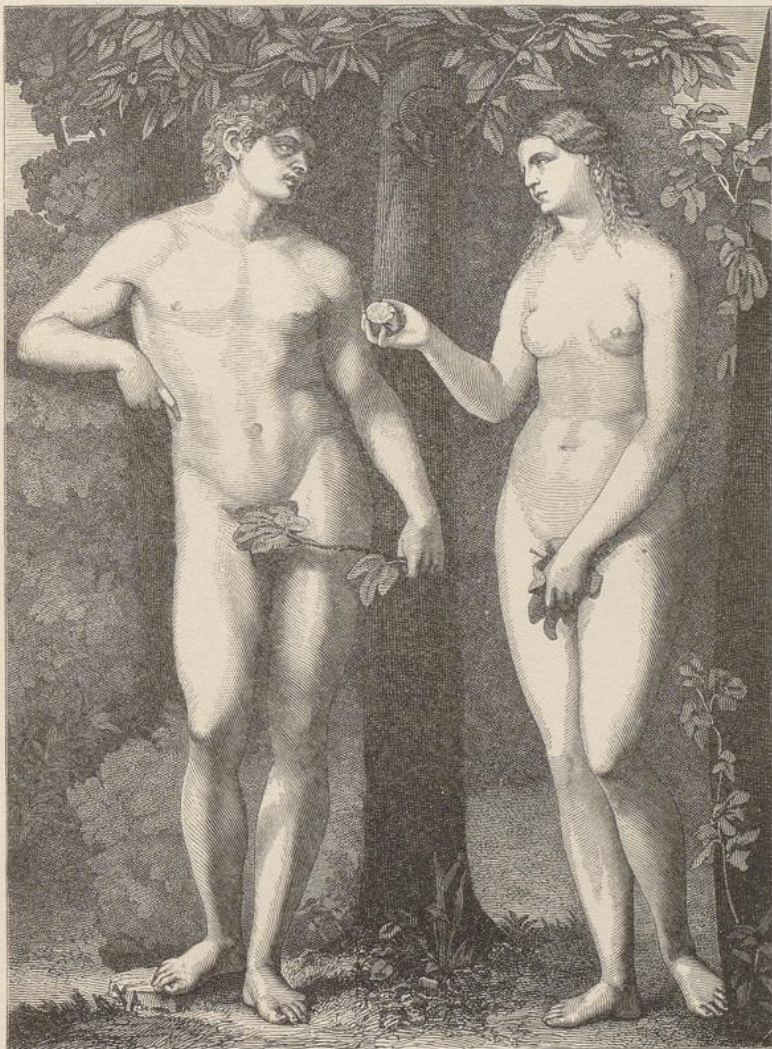


Fig. 283. Der Sündenfall. Von Palma Vecchio. Braunschweig, Museum.

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 reiht 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.